



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΟΡΑΗΣ»

Κοφίνα Στεφανία

2020K005

Κομικ-οποιώντας τη (μικρο)αφήγηση. Η μετάπλαση της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε graphic novel: η περίπτωση των Μ. Καραγάτση, Κ. Γ. Καρυωτάκη και Ν. Νικολαΐδη

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επόπτης Καθηγητής: Αγγελάτος Δημήτρης

Επιτροπή: Ιωακειμίδου Λητώ

Καρπούζου Πέγκυ

ΑΘΗΝΑ 2023

Copyright © Στεφανία Κορίνα, 2024.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματός της, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερμηνευτικής 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.

Οι εικόνες του παραρτήματος χρησιμοποιούνται αποκλειστικά για επιστημονικούς σκοπούς και τα πνευματικά τους δικαιώματα ανήκουν στις εκδόσεις Τόπος και τους Θανάση Πέτρου / Δημήτρη Βανέλλη (©2012 Εκδόσεις Τόπος και Θανάσης Πέτρου / Δημήτρης Βανέλλης· ©2015 Εκδόσεις Τόπος και Θανάσης Πέτρου / Δημήτρης Βανέλλης) καθώς και στις εκδόσεις Bibliotheque και τον Γιώργο Τραγάκη (© 2019 Bibliotheque) αντίστοιχα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Εγγενείς προϋποθέσεις της διαμεσικής μετάπλασης: Τα εικαστικά ερείσματα του λόγου	16
1.1. Περιγραφές	16
1.2. Χωροποίηση Χρόνου	34
1.3. Κινηματογραφικότητα	43
ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Από τη λογοτεχνική στη γραφιστική αφήγηση	56
2.1. Τίτλοι	57
2.2. Αφηγητής	65
2.3. Χρονικότητα	80
2.4. Χαρακτήρες	95
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	111
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	112
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	131

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία εντάσσεται στο ευρύτερο πεδίο έρευνας των μεταπλάσεων της λογοτεχνίας σε άλλα καλλιτεχνικά συστήματα και πιο συγκεκριμένα μελετά τη μεταγραφή των έργων «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη» (1951),¹ «Ο Σκέλεθρας» (1924),² «Το καύκαλο» (1920)³ και «Ονειροπόλος»⁴ σε graphic novel μέσα από το πρίσμα της *διαμεσικότητας* και της *αφηγηματολογίας*. Το ερευνητικό διακύβευμα ερείδεται μεθοδολογικά στη βάση της Συγκριτικής Φιλολογίας και ακριβέστερα των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων, που, όπως διατυπώθηκε ήδη από τους Wellek – Warren στο τέλος της δεκαετίας του 1950⁵ και τον Ulrich Weisstein μια εικοσαετία αργότερα,⁶ διερευνούν τον διάλογο ανάμεσα στη λογοτεχνία και τις καλές τέχνες, όπως η ζωγραφική, η γλυπτική, η μουσική, ο κινηματογράφος —και το κόμικ, θα προσθέταμε εμείς. Στο πλαίσιο αυτό, το εγχείρημα καθίσταται απαιτητικό, καθώς πραγματοποιείται μια διασημειωτική πραγμάτευση, η οποία οφείλει να λαμβάνει υπόψη τα εγγενή χαρακτηριστικά των διαφορετικών συστημάτων που εξετάζει.⁷ Ασφαλώς, η σύγκριση «δεν είναι αυτοσκοπός», αφού δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο στην παρουσίαση των συγκλίσεων και αποκλίσεων μεταξύ των συγκρινόμενων έργων, αλλά να στοχεύει στην ανίχνευση και ερμηνευτική ανάλυση πτυχών τους, η ανάδειξη των οποίων «συντελεί στην ευχερέστερη και βαθύτερη κατανόηση [των συγκρινόμενων έργων], στην πληρέστερη περιγραφή, στην ασφαλέστερη κρίση, στην αμεσότερη βίωση της

¹ Μ. Καραγάτσης, «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη»: *Το μεγάλο συναζάρι*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2019 [16^η· 1^η: 1951], 178-215· στο εξής οι παραπομπές: «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη». Ο συγγραφέας δούλεψε το έργο μέσα στη δεκαετία 1934-1944 και το συμπεριέλαβε στη συλλογή διηγημάτων *Το μεγάλο συναζάρι*, το 1951, βλ. αναλυτικότερα: Μαίρη Μικέ, «Η από-κοσμη συντροφικότητα: Σχόλια σε διηγήματα του Μ. Καραγάτσης», *Αντί* 768-769 (6 Σεπτεμβρίου 2002), 41.

² Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος, «Ο Σκέλεθρας»: *Ο Σκέλεθρας και άλλα διηγήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, 187-226· στο εξής οι παραπομπές: «Ο Σκέλεθρας».

³ Κ. Γ. Καρυωτάκης, «Το καύκαλο»: *Τα πεζά*, (φιλ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 15-17· στο εξής οι παραπομπές: «Το καύκαλο».

⁴ Κ. Γ. Καρυωτάκης, «Ονειροπόλος»: *Τα πεζά*, (φιλ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 21-28· στο εξής οι παραπομπές: «Ονειροπόλος». Ο επιμελητής της έκδοσης τοποθετεί τη συγγραφή του έργου πιθανόν το 1927, βασιζόμενος στον εσωτερικό χρονολογικό δείκτη της μεταφοράς των χορευτών του καρναβαλιού εκατό χρόνια μπροστά, στις Απόκριες του 1927.

⁵ Βλ. René Wellek – Austin Warren, *Θεωρία Λογοτεχνίας*, (μτφρ. Σ. Γ. Δεληγιώργη), Αθήνα, Δίφρος, 1980, 157-170.

⁶ Βλ. Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory. Survey and Introduction*, (trans.: W. Riggan), Bloomington, Indiana University Press, 1973, 150-166.

⁷ Βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *Δια-κείμενα* 3 (2001), 33.

αισθητικής συγκίνησης»⁸ που αυτά παρέχουν. Ειδικότερα στην περίπτωση των *διασκευών* (*adaptations*),⁹ στις οποίες ανήκουν οι υπό μελέτη μεταπλάσεις, η σχεσιακή ανάλυση των έργων δεν θα πρέπει να επικεντρώνεται μόνο στην συγκριτική αντιπαραβολή τους αλλά και στις «τροπικότητες αυτής της διάδρασης»¹⁰ καθώς και στις αλληλοπεριχωρητικές τους ιδιότητες, με την έννοια του εντοπισμού οπτικών ποιημάτων στα κείμενα και κειμενικών στις γραφιστικές εικόνες.¹¹

Το κειμενικό corpus στο οποίο θα εφαρμοστούν οι παραπάνω διεργασίες έχει συσταθεί με κριτήριο τόσο την ειδολογική συγγένεια των έργων όσο και τις θεματικές τους συνάψεις. Ως προς τον πρώτο παράγοντα, η συντομία και στις τέσσερις περιπτώσεις, όπως απορρέει από το είδος του διηγήματος (στο οποίο ανήκει «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη» και «Ο Σκέλεθρας») και του πεζόμορφου ποιήματος (όπου θα μπορούσαμε να εντάξουμε τα μικροαφηγήματα του Καρυωτάκη, σύμφωνα με την Άννα Κατσιγιάννη),¹² καθώς και η αφηγηματική τους διάρθρωση, στον άξονα του τριμερούς σχήματος περιπέτεια – κορύφωση – λύση,¹³ κάνουν τα έργα «κατάλληλ[α] ώστε να διασκευαστ[ούν]»,¹⁴ προκειμένου αφενός να επιτυγχάνεται η ανάγνωση των γραφιστικών μεταπλάσεων σε μια «καθισιά»,¹⁵

⁸ Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, *Συγκριτική Φιλολογία. Από τη θεωρία στην πράξη*, Αθήνα, Gutenberg, 2015, 21.

⁹ Βλ. αναλυτικότερα Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge, 2016, 22-23· Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6 (automne 2005), 50.

¹⁰ Δημοσθένης Δόνος, «Εικόνα και Λόγος: Ενσωματώνοντας τη ματιά της Αρχαιότητας»: *Εικόνα / λόγος. Ερευνητικά ζητήματα και σύγχρονες προσεγγίσεις*, (επιμ.: Ν. Ερηνάκης – Φ. Παραφόρου), Αθήνα, Στιγμός, 2022, 20.

¹¹ Ο William John Thomas Mitchell υποστηρίζει ότι τα αναπαραστατικά μέσα είναι όλα μεικτά, τόσο δηλαδή τα “σύνθετα”, όπως για παράδειγμα ο κινηματογράφος ή το κόμικ, όσο και τα “αμιγή”, αφού για παράδειγμα στα μεν κείμενα μπορούμε να εντοπίσουμε οπτική υλικότητα, ενώ στις εικόνες κειμενική, βλ. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, 83-107.

¹² Βλ. Άννα Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2001, 289-292: «[...] ορισμένα από τα πεζά του Καρυωτάκη, αποκλίνοντας και από την ποιητική του συμβολισμού, κορυφώνουν και καταξιώνουν με τη λογοτεχνική τους ποιότητα το είδος του νεοελληνικού πεζού ποιήματος, ανοίγοντας τον διάλόγό του με τον μοντερνισμό.»

¹³ Βλ. Βαγγέλη Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα, Πατάκης, 2010 [5^η· 1^η: 2005], 25-27.

¹⁴ Θανάσης Πέτρου [Συνέντευξη στον Γιάννη Κουκουλά], «Η εβδομάδα των Παθών του Πρεζάκη»: https://www.efsyn.gr/gallery/21943_i-ebdomada-ton-pathon-toy-prezaki (τελευταία ανάκτηση 19/9/2023)

¹⁵ Έντγκαρ Άλλαν Πόου, *Το κοράκι και η φιλοσοφία της σύνθεσης*, (εισ. – μτφρ.: Τζίνα Πολίτη), Αθήνα, Άγρα, 2000, 36· βλ. επίσης Σοφία Ντενίση, «Εισαγωγή»: *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη*, (επιμ. – εισ.: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού – Σ. Ντενίση), Αθήνα, Gutenberg, 2009, 11-17.

αφετέρου η κλιμάκωση της πλοκής να κρατάει τον αναγνώστη σε εγρήγορση. Ασφαλώς και ο χαρακτήρας του *φανταστικού* διαδραμάτισε έναν σημαίνοντα ρόλο στην επιλογή των έργων, αφού συνιστά κομβικό συστατικό του κόμικ¹⁶ κι έτσι τα ίχνη του *φανταστικού* και του *παράξενου*¹⁷ που εντοπίζουμε στα υπό μελέτη λογοτεχνικά τα καθιστούν ένα πρόσφορο έδαφος για *κομικ-οποίηση*. Ως προς το δεύτερο κριτήριο, αφενός η κοινωνική μοίρα των περιθωριακών και τραγικών προσώπων που πρωταγωνιστούν, αφετέρου ο διακαής προβληματισμός και αγώνας τους να συλλάβουν τον ανελέητο χρόνο με τη φθορά που επιφέρει και τον θάνατο στον οποίο αναπόδραστα οδηγεί, συνιστούν πυρηνικά στοιχεία αυτών των έργων καθώς και συνδετικούς αρμούς που τα ενώνουν στο πλαίσιο της προσέγγισης που θα επιχειρηθεί εν προκειμένω. «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη» στρέφεται γύρω από τον τοξικομανή πειραιώτη Χρίστο Νεζερίτη παρακολουθώντας μία εβδομάδα από τη ζωή του. Μια εβδομάδα κατά την οποία ο περιπλανώμενος και φτωχός εξαρτημένος ήρωας, αναζητώντας τη δόση του και κατ' επέκταση παρηγοριά κι ανακούφιση για το εξαντλημένο σωματικά και ψυχικά σαρκίο του, θα βιώσει την καταφρόνια και τον διωγμό από τον κοινωνικό του περίγυρο, θα απομονωθεί, θα βασανιστεί και θα θυσιαστεί, βρίσκοντας εν τέλει, αναπάντεχα, τη λύτρωση και την αναγέννηση εκεί που είχε χάσει κάθε ελπίδα για σωτηρία. Τα γεγονότα εκτυλίσσονται κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας, με τον Χρίστο να δοκιμάζει τα προσωπικά του πάθη παράλληλα με αυτά του Χριστού, που οδηγούν στη Σταύρωση και την Ανάστασή Του.

¹⁶ Βλ. Γιώργος Κωνσταντίνου, «Το παράλογο και η δημιουργία κόμικς: οι επισκέψεις του κομίστα στο χώρο του φανταστικού»: *Θέα από ψηλά. Φαντασία και αφήγηση στα κόμικς*, (επιμ.: Α. Κάουα – Ε. Σαμπανίκου – Π. Κρητικός – Μ. Τσελέντη), Αθήνα, Ηλίβατον, 2010, 46-49: «Ο πρωταγωνιστικός ρόλος της φαντασίας δεν είναι, λοιπόν, απλώς ένα παράπλευρο χαρακτηριστικό στο χώρο του κόμικ. Είναι σαφές, επομένως, ότι η εκπαίδευση του κομίστα πρέπει να δίνει ιδιαίτερο βάρος στον κόσμο του φανταστικού. Όσο αναγκαία είναι η καλλιέργεια της τεχνικής με όλα τα επιμέρους της κομμάτια, άλλο τόσο είναι απαραίτητη η εκπαίδευση στη φαντασία. [...] Όταν η αναζήτηση του παράλογου ξεφεύγει από τα όρια που θεσπίζει η επιστημονικότητα, όταν δηλαδή το παιχνίδι με τα όνειρα, την υποκειμενικότητα, τα ψυχοτρόπα, κλπ, πάψει να θεωρείται συμπτωματική ή αθέμιτη πρακτική, τότε ο κομίστας μπορεί να φτάσει με την τέχνη του πολύ μακριά.»

¹⁷ Σύμφωνα με την ανάλυση του Τοδορον, στο *φανταστικό* εμπίπτουν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες πραγματοποιείται μια υπέρβαση της πραγματικότητας και όσων είναι εφικτό να συμβούν εντός αυτής και προκαλείται ένας δισταγμός τόσο στον ήρωα όσο και στον αναγνώστη σχετικά με την πιθανοφάνεια των τεκταινομένων. Το *φανταστικό* διαρκεί όσο αυτός ο δισταγμός: αν στο τέλος της ιστορίας αποφασίσουν πως οι νόμοι της πραγματικότητας παραμένουν άθικτοι και επιτρέπουν την εξήγηση των φαινομένων που περιγράφηκαν, τότε το έργο ανάγεται στο γένος του *παράξενου*. Αν αποφασιστεί πως πρέπει να αποδεχτούμε νέους νόμους της φύσης, με τους οποίους μπορεί να εξηγηθεί το υπερφυσικό φαινόμενο, τότε εισαγόμαστε στην κατηγορία του *θαυμαστού*. Οι περιπτώσεις που εξετάζουμε δεν μπορούν να ταξινομηθούν στις κατηγορίες που περιγράφει ο Τοδορον παρά μόνο να τοποθετηθούν στις παρυφές του είδους, βλ. αναλυτικότερα Τσβέταν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, (μτφρ.: Α. Παρίση), Αθήνα, Οδυσσεάς, 1991, 53-72.

Το βιβλικό *υποκείμενο*¹⁸ γίνεται, έτσι, ένα γόνιμο υπόστρωμα πάνω στο οποίο (από)δομείται η λαϊκή κοινωνία του Πειραιά και οι αγκυλώσεις της. Οι ταλαίπωροι, αδιάφοροι προς το δράμα του παρία, εργάτες του λιμανιού και τα αφεντικά τους, οι διεφθαρμένες αρχές του τόπου και τα όργανα της τάξης, η εκκλησία και η αναλγησία της μπροστά στους περιθωριακούς ανθρώπους, τους εξόριστους από την κοινωνία, συγκροτούν το φόντο των μαρτυριών του ήρωα ως την τελική του εξιλέωση. Στην περίπτωση του «Σκέλεθρα», ο Νικολαΐδης, μέσα από μια παραλλαγή του φαουστικού μύθου, θέτει στο επίκεντρο της πλοκής το ακριβό τίμημα που πληρώνει ο ήρωας στην προσπάθειά του να βρει τη θέση του μέσα στην κοινωνία από την οποία έχει εξοριστεί, καθιστώντας τον εργαλείο μιας παθολογικά κλιμακούμενης κοινωνικής διαμαρτυρίας.¹⁹ Η πώληση του σκελετού με αντάλλαγμα ένα σπουδαίο οικονομικό κεφάλαιο συνιστά το εφιαλτήριο, ώστε μέσα από την καταβύθιση στον διαταραγμένο εσωτερικό κόσμο του ήρωα να πραγματοποιηθεί η καταγραφή μιας όλο εντεινόμενης ψυχο-πνευματικής σύγχυσης που τον ωθεί στην παράνοια και τελικά στην αυτοκτονία.²⁰ Στα μικροαφηγήματα του Καρυωτάκη, τέλος, μέσα από την ατελέσφορη απόπειρα του πρωταγωνιστή να φυλακίσει τον χρόνο και να αναχαιτίσει την αλλοίωση που αυτός επιφέρει, (στην περίπτωση του «Ονειροπόλου») και την ολιγόωρη ανάσταση ενός κρανίου και τις αναστοχαστικές του σκέψεις (στην περίπτωση του «Καύκαλου»), θεματοποιείται «η ανθρώπινη πλάνη, η πίκρα, το εφήμερο της ζωής, το αίσθημα της ματαιότητας»²¹ καθώς επίσης και η εγγενής σκληρότητας και αδικία που χαρακτηρίζει την όλη διάρθρωση της κοινωνίας, η οποία πιέζει ασφυκτικά τα εν λόγω υποκείμενα.

Η μετάπλαση των παραπάνω έργων στα εικαστικά-γραφιστικά τους ανάλογα εντάσσεται σε μια γενικότερη άνθιση της παραγωγής graphic novels, βασισμένων σε λογοτεχνικά έργα, που λαμβάνει χώρα στο καθ' ημάς εκδοτικό γίγνεσθαι την

¹⁸ Πρόκειται για το πλέγμα σχέσεων *υπερκειμενικότητας* που αναπτύσσεται ανάμεσα σε ένα έργο που υπέρκειται (*υπερκειμένο*) με ένα που υπόκειται (*υποκείμενο*), με το πρώτο να παράγεται —αλλά όχι πάντα να κηδεμονεύεται— με διάφορους τρόπους από το δεύτερο, το προγενέστερό του, βλ. Gérard Genette, *Παλίψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Β. Πατσογιάννης· επιμ.: Μ. Στεφανοπούλου – Λ. Τσιριμώκου· εισ.: Λ. Τσιριμώκου), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018, 20.

¹⁹ Βλ. Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Παπαδιαμαντικές καταβολές σε πεζά του Νίκου Νικολαΐδη (Σημειώσεις στο περιθώριο)», *Μικροφιλολογικά* 21 (Ανοιξη 2007) 31.

²⁰ Βλ. αναλυτικότερα Κώστας Νικολαΐδης, «Νίκος Νικολαΐδης, Στρατής Τσίρκας, Γιώργος Φιλίππου Περιδής», *Πόρφυρας* 105 (Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2002) 331-350· Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Οι παράλληλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτυρά και του Νίκου Νικολαΐδη», *Ελίτροχος* 13 (Φθινόπωρο 1997) 76-84.

²¹ Κώστας Στεργιόπουλος, «Το πεζό έργο του Καρυωτάκη», *Νέα Εστία* 1065 (15 Νοεμβρίου 1971) 1526.

τελευταία εικοσαετία, με τον κατάλογο των *κομικ-οπονημένων* λογοτεχνημάτων να πλουτίζεται συνεχώς με ενδιαφέρουσες προσθήκες. Οι γραφιστικές διασκευές των τριών εκ των τεσσάρων από τα παραπάνω έργα φέρουν την υπογραφή του εικονογράφου Θανάση Πέτρου και του σεναριογράφου-διασκευαστή Δημήτρη Βανέλλη, ενώ τη διεύθυνση του όλου εγχειρήματος έχει αναλάβει ο Άρης Μαραγκόπουλος. Πιο συγκεκριμένα, η «μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη» μεταπλάθεται εικαστικά στη γραφιστική νουβέλα υπό τον τίτλο *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη, από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση*,²² η οποία εκδόθηκε το 2015 και πρόκειται για τον τρίτο κατά σειρά τόμο της πρωτοβουλίας που εγκαινίασαν πριν μερικά χρόνια οι εκδόσεις Τόπος, με στόχο να διασκευάζονται τα έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε κόμικς. Το πρώτο άλμπουμ τους *Παραρλάμα και άλλες ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά* εμφανίστηκε το 2011,²³ ενώ έναν χρόνο αργότερα ακολούθησε και ο δεύτερος τόμος *Το Γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*,²⁴ όπου μεταξύ άλλων συμπεριλαμβάνονται οι γραφιστικές εκδοχές του «Σκέλεθρα» και του «Ονειροπόλου», και που απέσπασε μάλιστα και το βραβείο καλύτερου κόμικ στο φεστιβάλ Comicdom καθώς και το βραβείο καλύτερου συγγραφέα κόμικς για τον Βανέλλη.²⁵ Τη γραφιστική πραγμάτωση, τέλος, του «Καύκαλου» αναλαμβάνει ο Γιώργος Τραγάκης και την εντάσσει μαζί με μικροαφηγήματα του Κάφκα, του Μπρετόν, του Τζόνς, του Γονατά, του Λαπαθιώτη στον τόμο που επιγράφεται *Παράξενες ιστορίες*,²⁶ προϊόν επεξεργασίας στη διάρκεια τουλάχιστον μιας δεκαετίας και με κοινή συνισταμένη μεταξύ των έργων τη δεσπίζουσα θεματική του θανάτου.²⁷

Οι συμβάσεις του είδους δίνουν τη δυνατότητα στα παραπάνω graphic novels να μορφοποιήσουν γραφιστικά αυτό που ανάγεται σε πυρήνα συγκροτητικό των

²² Θανάσης Πέτρου – Δημήτρης Βανέλλης, *Η μεγάλη βδομάδα του πρεζάκη. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2015· στο εξής οι παραπομπές: *Η μεγάλη βδομάδα του πρεζάκη*.

²³ Θανάσης Πέτρου – Δημήτρης Βανέλλης, *Παραρλάμα και άλλες ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2011.

²⁴ Θανάσης Πέτρου – Δημήτρης Βανέλλης, *Το Γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2012· στο εξής οι παραπομπές: *Το Γιούσουρι*.

²⁵ Από το βιογραφικό σημείωμα στο *Η μεγάλη βδομάδα του πρεζάκη*, 64.

²⁶ Γιώργος Τραγάκης, *Παράξενες ιστορίες*, Αθήνα, Bibliothèque, 2019· στο εξής οι παραπομπές: *Παράξενες ιστορίες*.

²⁷ Βλ. Γιώργος Τραγάκης [Συνέντευξη στον Γιάννη Κουκουλά], «Πρέπει να διαβούμε το χάσμα»: <https://comicstreet.gr/index.php/?forums/topic/1178-%C2%AB%CF%80%CF%81%CE%AD%CF%80%CE%B5%CE%B9-%CE%BD%CE%B1-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B2%CE%BF%CF%8D%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%BF-%CF%87%CE%AC%CF%83%CE%BC%CE%B1%CE%BB-%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%AC%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82-efsyngr-09082020/> (τελευταία ανάκτηση 19/9/2023).

έργων: την ανάδειξη της κοινωνικής παθογένειας, της τραγικής μοίρας των ατόμων εντός της καθώς και των υπαρξιακών αγωνιών τους. Το κόμικ, χάρις στο καταστατικό λεκτικών και εικονιστικών δυνατοτήτων που το συγκροτούν²⁸ και τη σκηνοθετική διευθέτηση αυτών, διαμορφώνει έναν επικοινωνιακό κώδικα, μια γραφιστική «κοινή»,²⁹ δυνάμενη να μεταγράψει στο ιδιαίτερο αυτό ιδίωμα τις κυρίαρχες θεματικές και αφηγηματικές συνιστώσες των λογοτεχνικών έργων. Προϋπόθεση για την εκπόνηση μιας τέτοιας εργασίας αλλά και για την αποτίμησή της είναι ο απεγκλωβισμός από την αντίληψη της ακριβούς πιστότητας κατά τη συνθεώρηση του λογοτεχνικού έργου και της εξ αυτού ορμώμενης γραφιστικής μετάπλασης. Η προσέγγιση αυτή καθίσταται αναγκαία για δύο λόγους: αφενός οφείλεται στο γεγονός ότι η διασκευή «αποχωρεί δημιουργικά» από το έργο-πηγή³⁰ λόγω της εκφραστικής δυναμικής του μέσου στο οποίο αυτή πραγματοποιείται. Όπως υποστηρίζει ο Gotthold Lessing, η ζωγραφική και η ποίηση συνιστούν δύο διακριτά καλλιτεχνικά μέσα και συνεπώς το ιδιαίτερο ιδίωμα του καθενός συγκροτείται και εδραιώνεται στη βάση διαφορετικών αναπαραστατικών και εκφραστικών δυνατοτήτων.³¹ Αν προεκτείνουμε τη θέση αυτή και στην περιοχή του graphic novel, ισχύει και εν προκειμένω πως εφόσον υφίστανται διαφορές μεταξύ των συσχετιζόμενων ειδών, τότε και το παραγόμενο αποτέλεσμα θα διαφέρει —από ανεπαίσθητα έως σημαντικά— από το αρχικό.³² Βάσει αυτής της ιδιαίτερης αισθητικής δυναμικής (*medium specificity*) θα πρέπει να γίνει, σύμφωνα και με τον Thomas Inge, και η αξιολόγηση κάθε τέτοιας διαμεσικής μεταφοράς.³³ Ο δεύτερος λόγος για τον οποίο νομιμοποιούνται οι όποιες μεταβολές κρίνονται απαραίτητες κατά τη διαμεσική αυτή διαδρομή έγκειται στη *θεωρία της πρόσληψης*, σύμφωνα με την οποία και ο διασκευαστής είναι ένας αναγνώστης, ο παραλήπτης ενός μηνύματος, που μπορεί να ανταποκριθεί σε ένα έργο, παράγοντας ένα καινούριο. Στο πλαίσιο αυτό, εφόσον η ανάγνωση και ερμηνεία του κειμένου είναι μια δυναμική και πολυπαραγοντική

²⁸ Βλ. Mario Saraceni, *The Language of Comics*, New York, Routledge, 2003, 29.

²⁹ Ουμπέρτο Έκο, *Κήνσορες και θεράποντες*, (Ε. Καλλιφατίδη), Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση», 1987, 210.

³⁰ Βλ. Stephen E. Tabachnick, «The Graphic Novel and the Age of Transition: A Survey and Analysis», *English Literature in Transition 1880-1920* Vol 53 No 1 (January 2010) 3-28.

³¹ Βλ. Gotthold Lessing, *Λαοκόων ή Περί τῶν ὀρίων τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ποιήσεως* (1766), (μτφρ.: Α. Προβελέγγιος), Αθήνα, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1902 [φωτοαναστ. ανατ.: Αθήνα, Πελεκάνος, 2003].

³² Βλ. αναλυτικότερα Henry John Pratt, «Comics and adaptation»: *The Routledge Companion to Comics*, (ed.: F. Bramlett – R. T. Cook – Aaron Meskin), New York, Routledge, 2017, 230-238.

³³ Βλ. Thomas Inge, «From Ahab to Peg-Leg Pete: A comic cetology»: *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (ed. A. Magnussen – H. Christiansen), Copenhagen, Museum Tusulanum, 2000, 158-159.

διαδικασία, η δημιουργία που βασίζεται στη μετάπλαση του αρχικού αυτού κειμένου παράγει εκ νέου το νόημά του. Καθώς συμβαίνει αυτό, τότε και το παραχθέν έργο θα πρέπει να λογίζεται ως καινούριο, που συνιστά το αποτέλεσμα «της διαμεσολάβησης δύο οριζόντων: του ορίζοντα της προσδοκίας (ή του πρωτογενούς κώδικα), τον οποίο προδιαγράφει το έργο, και του ορίζοντα της εμπειρίας (ή του δευτερογενούς κώδικα) τον οποίο προσκομίζει ο παραλήπτης».³⁴

Έναυσμα για την υπόθεση εργασίας υπήρξε αφενός η βεβαιότητα ότι η συγκριτολογική εξέταση των λογοτεχνικών έργων και των γραφιστικών μεταπλάσεων τους μπορεί να αποδώσει ενδιαφέροντα επιστημονικά πορίσματα και αφετέρου το γεγονός ότι στον χώρο της ελληνικής φιλολογίας έχουν επιχειρηθεί ελάχιστες μελέτες προς αυτή την κατεύθυνση. Πράγματι το πεδίο έχει παραμεληθεί από τη Συγκριτική Φιλολογία αλλά και γενικότερα το κόμικ έχει υποτιμηθεί στην κοινή συνείδηση ως ήσσονος σημασίας ανάγνωσμα και ευτελής εικαστική δημιουργία. Ακριβέστερα, ως προς την υποδοχή του από το αναγνωστικό κοινό, το κόμικ έχει αντιμετωπιστεί αντιφατικά, αφού από τη μία έχει υπάρξει ιδιαίτερα δημοφιλές,³⁵ προσελκύοντας θαυμαστές όλων των ηλικιών, ενώ από την άλλη έχει χαρακτηριστεί από παραλογοτεχνικό είδος ανάξιο προσοχής³⁶ έως και ακατάλληλο ιδίως για τις νεαρές ηλικίες.³⁷ Η άνθιση του graphic novel από το 1980 και έπειτα συνέβαλε στην εξασθένιση μιας παγιωμένης εν πολλοίς αντίληψης για το κόμικ,³⁸ ως προϊόν υποκουλτούρας, και ανέδειξε την ιδιαίτερη εικαστική του αξία, ανακηρύσσοντάς το Ένατη Τέχνη.³⁹ Στη γραμμή αυτή, κρίνεται σκόπιμο να μην παραγνωριστεί το γεγονός ότι η αφήγηση που παράγεται από τη συναρμογή λόγου και εικόνας διαγράφει και μια σημαντική πορεία πίσω στον χρόνο. Ο Scott McCloud διαβλέπει στην *Ταπισερί της*

³⁴ Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, (εισ. – μτφρ. – επιμ.: Μ. Πεχλιβάνος), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995, 94. Συμπληρωματικά βλ. Robert Holub, *Θεωρία της Πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*, (μτφρ.: Κ. Τσακοπούλου· επιμ. – θεώρηση μτφρ.: Α. Τζούμα), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004.

³⁵ Για την οικειότητα που νιώθουμε με τα κόμικ ως βασικό λόγο για τη δημοφιλία του είδους, βλ. Umberto Eco, *Apocalypse Postponed*, (ed.: R. Lumley), Bloomington, Indiana University Press & British Film Institute, 1994, 39-41.

³⁶ Βλ. Πέτρος Μαρτινίδης, “Κόμικς”. *Τέχνη και τεχνικές της εικονογράφησης*, Αθήνα, ΑΣΕ Α.Ε., 1991, 141-145.

³⁷ Βλ. Βίλλυ Τσάκωνα, «Τα κόμικς ως αφηγήσεις»: *Αφήγηση. Μια πολυεπιστημονική θεώρηση*, (επιμ.: Μ. Κακαβούλια – Π. Πολίτης), Αθήνα, Gutenberg, 255.

³⁸ Θανάσης Πέτρου [Συνέντευξη στον Σπύρο Γιαννιρά], «Η λογοτεχνία παίρνει μορφή κόμικς»: <https://www.kathimerini.gr/culture/425244/i-logotechnia-pairnei-morfi-komiks/> (τελευταία ανάκτηση 19/9/2023).

³⁹ Βλ. Κέλη Δασκαλά, «Οπτικοποιώντας το φανταστικό: Το «Παραρλάμα» του Δημοσθένη Βουτυρά»: *Λογοτεχνικές διαδρομές. Ιστορία – Θεωρία – Κριτική. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, (επιμ.: Θ. Αγάθος – Χ. Ντουλιά – Α. Τζούμα), Αθήνα, Καστανιώτης, 2016, 142.

Μπαγιέ (δεκαετία του 1070 μ.Χ περίπου) και στο προ-κολομβιανό χειρόγραφο με το όνομα «Codex Zouche-Nuttall» ή «Codex Tonindeye» (15ου αιώνα μ.Χ.) τους προαγγέλους του κόμικ. Ασφαλώς, απουσιάζουν ορισμένα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του είδους, όπως ο λόγος και η τυπογραφικά φανερή κατάτμηση σε *πάνελς*, ωστόσο αναγνωρίζει σε αυτά προδρομικά ίχνη του κόμικ, εφόσον εντοπίζει την ύπαρξη μιας αφήγησης —στην πρώτη περίπτωση για τα κατορθώματα ενός ισχυρού ηγεμόνα των Μιζτέκων, με το όνομα-τίτλο «8 Deer-Jaguar Claw», στην Οαχάκα του 11^{ου} αιώνα μ.Χ., και στη δεύτερη για την κατάκτηση της Αγγλίας από τους Νορμανδούς το 1066 μ.Χ.— μέσα από τη συμπαρατάξη σκηνών που φανερώνουν, με το πέρασμα από το ένα σκίτσο στο άλλο με μια ορισμένη κατεύθυνση, την εξέλιξη της αφηγούμενης πράξης.⁴⁰ Ασφαλώς η σύγχρονη μορφή του κόμικ εδραιώνεται από τον 18^ο αιώνα⁴¹ και έπειτα και ιδιαίτερη συμβολή σε αυτό έχει η ανάπτυξη της τυπογραφίας και ιδιαίτερα του έγχρωμου τύπου.⁴² Στη δεκαετία του 1970 έρχεται και η σειρά του *graphic novel*, των πρώτων εκτενών αυτοτελών αφηγήσεων σε μορφή κόμικ, για να κάνει την εμφάνισή του. Προεκτείνοντας την ιστορική αναδρομή και στις γραφιστικές “μεταμορφώσεις” λογοτεχνικών έργων, και εκεί δεν πρόκειται για νέα πρακτική αλλά βασίζονται σε μία πολύχρονη παράδοση που ξεκινά από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα με την πρώτη απόπειρα απόδοσης ενός έργου σε ακολουθία εικόνων να τοποθετείται το 1810. Πράγματι, το βιβλίο του Ελβετού François Aimé Louis Dumoulin μεταγράφει με εκατόν πενήντα χαρακτηριστικά σκίτσα τις περιπέτειες και τα ταξίδια του *Ροβινσώνα Κρούσου* χωρίς το πρωτότυπο κείμενο του Daniel Defoe. Ακολουθούν, ενδεικτικά, ο Ελβετός Toerffer, “πατέρας” των ευρωπαϊκών κόμικς με τις πρώτες ιστορίες του το 1820-1830, ο Hal Forster το 1927 που μεταφέρει σε κόμικς τον *Ταρζάν* του Edgar Rice Burroughs, η σειρά *Classic Comics/ Classic Illustrated*⁴³ του 1941 και η περίπτωση των μεγάλων εκδοτικών οίκων της Γαλλίας του 21^{ου} αιώνα που επενδύουν στις μεταφορές κλασικών έργων στα *κομικ-ά* αντίστοιχά τους. Κίνητρο για την πλειονότητα των διασκευών υπήρξε η διάθεση αποσόβησης κάθε προκατάληψης εις βάρος των κόμικς, ως υποδεέστερων μορφών έκφρασης, και η προβολή της συνεισφοράς τους, μέσω της εικαστικής (*ανα*)*παράστασης*, στην εξοικείωση του κοινού με τα μεγάλα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, χωρίς να

⁴⁰ Βλ. Scott McCloud, *Understanding Comics. The invisible art*, New York, HarperPerennial, 1994, 10-13.

⁴¹ Βλ. Βίλλυ Τσάκωνα, «Τα κόμικς ως αφηγήσεις», ό.π., 246.

⁴² Βλ. Λευτέρης Ταρλαντέζος, *Ιστορία των κόμικς. Εισαγωγή στα κόμικς: ένας οδηγός της 9ης τέχνης*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, 22.

⁴³ Πρόκειται για τη σειρά κόμικς που ήταν γνωστά στην Ελλάδα ως *Κλασικά Εικονογραφημένα*.

υποβαθμίζεται η αξία του πρωτότυπου αλλά με κυρίαρχη την αντίληψη πως «η ομορφιά και η δύναμη του σχεδίου θα προσθέσει στην ένταση του ονείρου».⁴⁴

Και εφόσον καταπιανόμαστε με το εν λόγω πεδίο, θα πρέπει να το οριοθετήσουμε και εννοιολογικά, συμβάλλοντας και από εδώ στην προβολή μιας εναργέστερης εικόνας γύρω από τη φύση, τα ειδολογικά χαρακτηριστικά και τη θεωρητική του σκευή. Η διαδικασία του προσδιορισμού της μεσικής ταυτότητας του κόμικ, και δη του *graphic novel*, είναι ομολογουμένως μια δύσκολη υπόθεση και από πολλούς μελετητές θεωρείται ακόμα ρευστή. Όπως είναι ευνόητο, ωστόσο, ο σαφής και στέρεος ορισμός του θα πρέπει να αποτελεί το πρωταρχικό και αναγκαίο μέλημα του μελετητή, τόσο επειδή χρειάζεται μια σταθερή βάση πάνω στην οποία θα αναπτύξει το ερευνητικό του ερώτημα όσο και επειδή είναι έκδηλη η γειννίαση του είδους με μια ευρεία γκάμα πολιτισμικών και καλλιτεχνικών πρακτικών και έτσι κρίνεται απαραίτητο να αποκλείονται από την κατάταξη σε αυτό λογοτεχνικά ή εικαστικά έργα, που ναι μεν παρουσιάζουν μια πολυτροπική φύση (όπως για παράδειγμα τα παραμύθια, τα εικονοβιβλία, οι γελοιογραφίες, οι αφίσες), ουσιαστικά όμως απάδουν του γραφιστικού είδους, με τα χαρακτηριστικά που θα του αποδώσουμε στη συνέχεια. Ο Jean-Bruno Renard ορίζει ως ελάχιστο κοινό παρονομαστή των έργων, που μπορούν να ενταχθούν κάτω από την ομπρέλα του είδους, την ύπαρξη της αφήγησης (*narrative*), της εκδίπλωσης, δηλαδή, μιας διαδοχής συμβάντων που αφορούν έναν ή περισσότερους ήρωες.⁴⁵ Η αφήγηση αυτή θα πραγματωθεί με τη βοήθεια της συνέργειας λόγου και εικόνας (συχνή είναι και η περίπτωση των βουβών κόμικ, στα οποία απαλείφεται εντελώς ή μερικώς ο λόγος), μέσα από την ακολουθία σκίτσων (εμφανώς διακριτών το ένα από το άλλο και πλαισιωμένων συχνά από τα λεγόμενα *κάδρα/πάνελς*), που εκτείνονται από ένα έως αρκετά περισσότερα εντός της κάθε σελίδας. Ακολουθώντας τη γραμμή του Scott McCloud, που πρώτος προβληματοποίησε σοβαρά το ζήτημα του ορισμού του είδους, θέτοντας ορισμένες βασικές προϋποθέσεις για αυτό,⁴⁶ οι Greg Hayman και Henry John Pratt τις συνοψίζουν, αναγνωρίζοντας ως πιο αναγκαίες την εικονιστικότητα (*pictorial*), την ακολουθία (*sequential*) καθώς και την πλάι πλάι παράθεση

⁴⁴ Μαριάννα Μίσου, «Σκέψεις για το μετασηματισμό κλασικών λογοτεχνικών έργων σε κόμικς», *Διαδρομές* 101 (Ανοιξη 2011), 15.

⁴⁵ Βλ. Jean-Bruno Renard, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1985, 10.

⁴⁶ Βλ. McCloud, *Understanding Comics*, ό.π., 7-9.

(juxtaposed).⁴⁷ Προεκτείνοντας, όπως παραδέχονται αρκετοί μελετητές και υιοθετείται και στο πλαίσιο αυτής της πραγμάτευσης, βασικό χαρακτηριστικό αποτελεί και η έντυπη μορφή των έργων ή ακριβέστερα —για να συμπεριλάβουμε στο είδος και έργα σε ηλεκτρονική μορφή, που συνιστά πλέον μια διαδεδομένη πρακτική—⁴⁸ η εκδίπλωσή τους στον χώρο (spatial), είτε αυτός καταλαμβάνεται από μια έντυπη είτε από μια ηλεκτρονική σελίδα, με τρόπο τέτοιο ώστε η αλληλοδιαδοχή των σκηνών να επιτυγχάνεται εντός αυτού του χωρικού πλαισίου και όχι στη ροή του χρόνου, όπως γίνεται στην περίπτωση του κινηματογράφου.⁴⁹ Στο πλαίσιο αυτό, το αφηγηματικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα θα προσλαμβάνεται τόσο γραμμικά (linear), με την έννοια της γραμμικής προόδου της αφήγησης από πλάνο σε πλάνο, όσο και συνολικά (tabular), ως μια ενιαία εικόνα, ένας χάρτης επιμέρους σκίτσων που συγκροτούν μια ενοποιημένη πληροφορία.⁵⁰

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά διαμορφώνουν την κατάλληλη φόρμα εντός της οποίας είναι δυνατόν να επιτευχθεί η (ανα)παράσταση της αφηγούμενης ιστορίας και όλων των συστατικών που την απαρτίζουν. Εφόσον έχουμε, λοιπόν, να κάνουμε με μια ακόμα αναπαραστατική τέχνη, τότε σίγουρα βρισκόμαστε ενώπιον και ενός ορισμένου εκφραστικού ιδιώματος: ενώπιον ενός κώδικα με «γραμματική (grammar), σύνταξη (syntax) και σημεία στίξης (punctuation)».⁵¹ Στο πλαίσιο αυτό έχει καταρτιστεί ένα ρεπερτόριο συμβάσεων, εικονιστικών συμβόλων, σκηνοθετικών τεχνικών, που καθίσταται το αγωγίμο αυτό κανάλι, μέσα από το οποίο δύναται να διοχετευτεί η αφηγηματική πληροφορία, με προϋπόθεση ασφαλώς ο αναγνώστης να είναι εξοικειωμένος με τη “γλώσσα”. Η κατάτμηση της αφήγησης σε πάνελς, η ένθεση του λόγου σε μπαλόνια και αφηγηματικά πλαίσια,⁵² χρώματα και ζωγραφικές επιλογές που φέρουν ορισμένο σημασιολογικό φορτίο, κινηματογραφικές σκηνοθετικές στρατηγικές διευθέτησης των πλάνων, των γωνιών “λήψης” και των

⁴⁷ Greg Hayman – Henry John Pratt, «What are comics?»: *A reader in philosophy of the arts*, (ed.: D. Goldblatt – L. Brown), Upper Saddle River, NJ: Pearson Education Inc, 2005, 423.

⁴⁸ Για τις κατηγορίες που διακρίνει ο Aaron Meskin και μεταξύ των οποίων συναντούμε και τα ηλεκτρονικά κόμικς, βλ. Aaron Meskin, «Defining comics»: *The Routledge Companion to Comics*, (ed.: F. Bramlett, R. T. Cook, A. Meskin), New York, Routledge, 2017, 221-222.

⁴⁹ Βλ. Scott McCloud, *Understanding Comics*, ό.π., 7: «Space does for comics what time does for film.»

⁵⁰ Βλ. αναλυτικότερα Pierre Fresnault-Deruelle, «From Linear to Tabular»: *The French Comics Theory Reader*, (ed.: A. Miller – B. Beaty), Leuven, Leuven University Press, 121-138.

⁵¹ Roger Sabin, *Adult comics: An Introduction*, London, Routledge, 1993, 9.

⁵² Οι όροι θα εξηγηθούν στη συνέχεια.

αντικειμένων του βλέμματος, συγκροτούν όλα μαζί τις επικοινωνιακές δυνατότητες του είδους.

Ασφαλώς, όπως υποστηρίζει ο Todorov, κάθε παράδειγμα νομιμοποιείται να τροποποιεί ή και να ανατρέπει σε έναν βαθμό τα εδραιωμένα χαρακτηριστικά του είδους, χωρίς αυτή η ανανεωτική τάση να το εξοβελίζει από την επικράτειά του.⁵³ Κάθε άλλο μάλιστα αφού σε αυτή την ανανεωτική πρακτική οφείλεται η εξέλιξη του είδους και των υποκατηγοριών του, όπως αυτή του *graphic novel* που θα μας απασχολήσει στο κύριο μέρος της εργασίας. Η Κέλη Δασκαλά διακρίνει δύο γενικές κατηγορίες του κόμικ, το *mainstream*, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τις περιπέτειες παιδικών ηρώων, όπως ο Μίκυ Μάους, ή αυτές των υπερηρώων, και το *art-comic* ή εναλλακτικά *comic d' auteur*, στις οποίες ανήκουν τα *graphic novels*.⁵⁴ Θέλοντας να τα περιγράψουμε τόσο με ποσοτικά όσο και με ποιοτικά κριτήρια, θα λέγαμε πως πρόκειται για αυτοτελείς ιστορίες, που δεν εκδίδονται σε συνέχειες, είναι συνήθως πολυσέλιδες (συνήθως γύρω στις 40-60 σελίδες) και η βιβλιοδεσία τους ομοιάζει με αυτή των βιβλίων. Οι αφηγήσεις εξυπηρετούν μια απαιτητικότερη και πολυπλοκότερη, σε σχέση με το *mainstream* κόμικ, πλοκή (storyline), ενώ και το σχέδιο είναι αρκετά πιο προσεγμένο, προσελκύοντας έτσι ένα πιο ώριμο και βιβλιόφιλο κοινό.

Όπως φαίνεται, λοιπόν, από όλες τις παραπάνω εισαγωγικές παρατηρήσεις αλλά και από την πραγμάτευση του ζητήματος που θα ακολουθήσει στη συνέχεια, η συνάντηση της λογοτεχνίας με το *graphic novel* μπορεί να κομίσει γόνιμους καρπούς τόσο για τη μεταξύ τους δημιουργική διασταύρωση όσο και για την ερμηνευτική αποκωδικοποίηση καθενός από αυτά. Στο πλαίσιο αυτό θα αναδειχθεί το πλέγμα αντιδόσεων που συνδέει τα δύο καλλιτεχνικά ιδιώματα και εξυπηρετεί τις μεταξύ τους αλληλοπεριχωρητικές συναλλαγές, αποδεικνύοντας έτσι τη θέση του Σιμωνίδη του Κείου (ήδη από τον 5^ο αι. π.Χ.) «Σιμωνίδης τήν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τήν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν»⁵⁵ καθώς και του

⁵³ Βλ. Τσβέταν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, ό.π., 11: «Κάθε έργο τροποποιεί το σύνολο των δυνατοτήτων (των δυνατών έργων), κάθε καινούριο παράδειγμα μεταβάλλει το είδος» για τις δυσκολίες ορισμού του είδους και των χαρακτηριστικών ακριβώς λόγω αυτής της ανανεωτικής τάσης, βλ. συμπληρωματικά Aaron Meskin, «Defining Comics?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65 No 4 (Autumn 2007) 375-376.

⁵⁴ Βλ. Κέλη Δασκαλά, «Οπτικοποιώντας το φανταστικό», ό.π., 142.

⁵⁵ Πλούταρχος, *Ηθικά*: «Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι», 346f: *Plutarch's Moralia* (Loeb Classical Library), τ. IV, (επιμ. – μτφρ.: F. C. Babbitt), Cambridge, Harvard University Press, 1936, 500.

Οράτιου (από τον 1^ο αι. μ.Χ.) «ut pictura poesis»,⁵⁶ που συμπυκνώνουν τη δυνατότητα των δύο τεχνών να παραχωρούν αμοιβαία όχι ασφαλώς τα ίδια τα εκφραστικά τους εργαλεία αλλά τα αποτελέσματα της προσληπτικής τους επενέργειας. Οι λέξεις και η ορισμένη αφηγηματική τους διευθέτηση θα συστήνουν, έτσι, μηχανισμούς οπτικοποίησης, συγκροτώντας μια αφήγηση απεικονιστικής ταξέως, ενώ οι εικόνες θα καθίστανται ομιλούσες, αφηγούμενες, χάρις στη γραμμική αλληλοδιαδοχή τους και τη γενικότερη σκηνοθετική τους οργάνωση, την εξέλιξη της πλοκής. Με διαρκές ζητούμενο αυτήν την αμοιβαία μεταγωγική σχέση μεταξύ των δύο καλλιτεχνικών πραγματικοτήτων, στο πρώτο κεφάλαιο θα αναζητηθούν οι εγγενείς εικαστικές ποιότητες, που ενοφθαλμίζονται στον γραπτό λόγο, καθώς και η μεταγραφή τους στο γραφιστικό ιδίωμα, στη βάση τριών καλλιτεχνικών κατηγοριών, αυτή της περιγραφής, του χωροποιημένου χρόνου και της κινηματογραφικότητας. Στο δεύτερο κεφάλαιο, η μελέτη θα επεκταθεί στις αφηγηματικές συνιστώσες που διατρέχουν αμφότερα τα είδη, εστιάζοντας στο πώς ανταποκρίνονται αυτά με βάση τις ειδολογικά προσδιορισμένες συμβάσεις τους, στον άξονα των τίτλων, των αφηγητών, της χρονικότητας και των χαρακτήρων.

⁵⁶ *Q. Horati Flacci Opera*, στίχ. 361, (κριτ. εκδ.: E. C. Wickham), Οξφόρδη, Oxford University Press, 1957¹² [1^η: 1901].

Κεφάλαιο 1. Εγγενείς προϋποθέσεις της διαμεσικής μετάπλασης: Τα εικαστικά ερείσματα του λόγου

Όπως επισημάνθηκε εισαγωγικώς, το πρώτο βήμα για τη διάνοιξη αυτού του διακαλλιτεχνικού ορίζοντα, που οριοθετεί τον διάλογο μεταξύ της λογοτεχνίας και του graphic novel, συνίσταται στην ανίχνευση και την ερμηνευτική ανάλυση των προϋποθέσεων εκείνων που καθιστούν την επικοινωνία αυτή εφικτή. Ακριβέστερα, με αφετηρία τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα, η μελέτη θα αναζητήσει τα εικαστικά ερείσματα του λόγου, την ιδιότητά του, δηλαδή, να μορφοποιεί, μέσα από τις κατάλληλες διεργασίες, ζωγραφικής, γλυπτικής και κινηματογραφικής τάξεως καλλιτεχνικές εμπειρίες. Υπό το φως αυτής της ερμηνείας, τα κείμενα ανάγονται στο γόνιμο εκείνο πεδίο, το οποίο ευνοεί τις διαμεσικές —και πιο συγκεκριμένα τις γραφιστικές— μεταπλάσεις. Συνεπώς, το ερευνητικό ερώτημα —διαρθρωμένο στον τριπλό άξονα των περιγραφών, του χωροποιημένου χρόνου και της κινηματογραφικότητας— δεν περιορίζεται μόνο στην ανάδειξη της καλλιτεχνικής συνισταμένης στα διηγήματα που μας απασχολούν αλλά επεκτείνεται και στο πώς τα εντατά⁵⁷ σημεία εικαστικής πύκνωσης μεταγράφονται στο γραφιστικό ιδίωμα.

1.1. Περιγραφές

Κατά την εξέταση των παραγόντων που καθιστούν τα προς μελέτη κείμενα ένα πρόσφορο έδαφος για *κομικ-ποίηση*, δεν θα μπορούσαμε να μην ξεκινήσουμε την πραγμάτευση με τον κατεξοχήν εικαστικό ρητορικό τρόπο της περιγραφής, της (ανα)παράστασης,⁵⁸ δηλαδή, μέσω του λόγου τοπίων, προσώπων και γενικώς

⁵⁷ Σηριζόμενη στην ντελεζιανή ορολογία και στην αξιοποίησή της στο διακαλλιτεχνικό πεδίο από τον Δημήτρη Αγγελάτο (Μεταπτυχιακό Σεμινάριο «Σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Οι εικαστικές/γλυπτικές συναρτήσεις του λόγου στη νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση (1950-1970/1975): Γιάννης Ρίτσος, Ελένη Βακαλό, Τάκης Σινόπουλος»), η παρούσα εργασία χρησιμοποιεί τις έννοιες του *εκτατού* και *εντατού* για να δηλώσει τις εικαστικές τάξεως δονήσεις (*εντατά* σημεία) που ταράζουν το κειμενικό συνεχές (*εκτατή* επιφάνεια). Για τις έννοιες της *εκτατότητας* και *εντατότητας* όπως τις αναπτύσσει ο Gilles Deleuze, βλ. Gilles Deleuze, *Διαφορά και Επανάληψη*, (εισ. – μτφρ.: Κ. Β. Μπούντας), Αθήνα, Εκκρεμές, 2019, 325-343.

⁵⁸ Για την έννοια της (ανα)παράστασης ως διαλεκτικής αλληλεξάρτησης *αναπαράστασης* και *παράστασης*, φαίνεται ότι δηλαδή (: μορφοποίηση καθ' υποκατάσταση ενός απόντος μεγέθους) και *είναι* (: μορφοποίηση μιας ιδιαίτερης, συμπαγούς ταυτότητας στο αποδιδόμενο ως *παρόν-απόν* μέγεθος, βλ. Δημήτρη Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, 36-37: «Η έννοια της (ανα)παράστασης, όπως την χρησιμοποιούμε εδώ, ορίζει την επικράτεια της καλλιτεχνικής μορφοποίησης απόντων μεγεθών ως *αφ' εαυτών* παρόντων, η εύλογη, κατά το μάλλον ή ήττον, αναγωγή των οποίων στην ανθρώπινη εμπειρία (*μοιάζουν με*) προσδιορίζεται από τη διαφορά τους από την τελευταία (*είναι κάτι άλλο*). Εδώ άλλωστε

οποιοδήποτε αναφερόμενου που συγκεντρώνει ένα ορισμένο νοηματικό φορτίο και διεκδικεί μέσα από την κειμενική εκδίπλωσή του μια εικαστική υπόσταση και ως εκ τούτου την αυξημένη αναγνωστική προσοχή, στοχεύοντας σε συγκεκριμένα ερμηνευτικά αποτελέσματα. Από τα έργα που μας απασχολούν, ενδιαφέρον συναφές με το εδώ ερευνητικό διακύβευμα έχουν μόνο τα διηγήματα «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη» και «Ο Σκέλεθρας». Ασφαλώς, δεν πρόκειται σε αυτές τις περιπτώσεις για μια δεσπόζουσα αφηγηματική τεχνική, με τον τρόπο που θα συναντούσαμε σε συγγραφείς, όπως ο Παπαδιαμάντης, αφού τα περιγραφικά μέρη που απαντώνται και ευάριθμα είναι και όχι ιδιαίτερα εκτενή και λεπτομερή. Στοιχούμενες, ωστόσο, με τις επιταγές του ρεαλισμού και της συνεπακόλουθης απαγκίστρωσης από κάθε εξιδανίκευση, οι εν λόγω περιγραφές συνθέτουν την ανθρωπογεωγραφία των ιστοριών, βασισμένες στη γειννίαση λόγου και εικόνας και κατορθώνοντας τελικά να διαμορφώσουν κειμενικά μια καλλιτεχνική εμπειρία οπτικής και απτικής εμβέλειας, που καθιστά ακόμα πιο έκτυπο αυτό που συνιστά κεντρικό θεματικό πυρήνα σε αμφοτέρωτα τα έργα: την τραγική κοινωνική περιπέτεια των ηρώων.⁵⁹

Ευθύς εξ αρχής, γεννώνται δύο ερωτήματα που θα μας ακολουθήσουν και στη συνέχεια του κεφαλαίου: αφενός ποια είναι τα υλικά αυτά (πώς), που υποστυλώνουν τις εικαστικής τάξεως περιγραφές: αφετέρου γιατί αναπτύσσονται στα σημεία που τα εντοπίζουμε και τι εξυπηρετούν εντεθειμένα εκεί. Καλούμενοι να δώσουμε απαντήσεις, σχηματικά και προτού περάσουμε στην εκ του σύνεγγυς κειμενική ανάλυση, θα λέγαμε αναφορικά με το πρώτο ερώτημα ότι λέξεις-εικόνες, λέξεις-όγκοι, σχήματα λόγου, όπως αυτό της παρομοίωσης ή της μετωνυμίας, γίνονται οι όροι μορφοποίησης αυτής της εικαστικότητας, προσκαλώντας μας από αναγνώστες να γίνουμε θεατές ζωγραφικών και γλυπτικών αποτυπώσεων. Ως προς το δεύτερο

έγκειται η καλλιτεχνική δημιουργία που πραγματώνεται μέσω της μορφοποίησης αυτών των (ανα)παριστώμενων μεγεθών, όταν τα τελευταία αποδίδουν νέες σχέσεις και στοιχεία [...]. Στην επικράτεια αυτή, ο λόγος “ζητάει” από την εικόνα και, αντιστρόφως, η εικόνα από τον λόγο, τη συνδρομή της/του, ώστε χάρη στην αλληλεπιχώρησή τους («le texte dit le sens de l’ image qui dit le sens du texte») να αναδυθεί μορφοποιούμενη η παρουσία ενός μεγέθους». Για μια συνοπτικότερη ανάλυση της έννοιας, βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης: Η αναπαράσταση και η παράσταση (Εν είδει συνόψεως)»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, (επιμ.: Δ. Αγγελάτος – Ε. Γαραντούδης), Αθήνα, Καλλίγραφος, 2013, 155-162.

⁵⁹ Βλ. Gérard Genette, «Τα όρια της διήγησης»: G. Genette – L. Marin – M. Mathieu – Colas, *Τα όρια της διήγησης*, (μτφρ.: Έλενα Θεοδωροπούλου), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1987, 29: «Ἡ δεύτερη μεγάλη λειτουργία της περιγραφῆς, ἡ πλέον ἐκδηλη σήμερα ἐπειδὴ ἔχει ἐπιβληθεῖ, με τον Μπαλζάκ, μέσα στην παράδοση του μυθιστορηματικού είδους, είναι ἐπεξηγηματικῆς και συγχρόνως συμβολικῆς τάξης: οἱ πιστῆς ἀπεικονίσεις των μορφῶν (πορτραῖτα), οἱ περιγραφῆς ἐνδυμάτων και ἐπιπλώσεων τείνουν, στον Μπαλζάκ και στους ρεαλιστῆς διαδόχους του, να ἀποκαλύψουν και μαζί να δικαιολογήσουν την ψυχολογία των προσώπων, της οποίας αποτελούν την ἴδια στιγμή σημείο, αἰτία και ἀποτέλεσμα.»

ζητούμενο, η τοποθέτηση και αφηγηματική διευθέτηση των περιγραφών αναδεικνύει την ενισχυμένη αξία τους στον ρου της πλοκής καθώς και την αμφίδρομη νοηματοδοτική σχέση τους με την αφήγηση. Αν και όχι ποσοτικά κυρίαρχες, αναδυόμενες σε «αιχμηρές»⁶⁰ σκηνές, σε πολύ νευραλγικά για τη εξέλιξη της ιστορίας σημεία, ανάγονται σε πρωτεύοντα ερμηνευτικά κλειδιά για την αποκωδικοποίηση των κειμένων. Καθώς σε όλες τις περιπτώσεις που θα εξετάσουμε έχουμε να κάνουμε με περιγραφές της ανθρωπογεωγραφίας που συγκροτεί το πεδίο δράσης των πρωταγωνιστών, οι οπτικών προδιαγραφών περιγραφές διαμορφώνουν *tableaux vivants*, ζωντανά τοπία, παλλόμενα ζωγραφικά κάδρα, ώστε μέσα από αυτά να αναδειχθεί τόσο το ίδιο το κοινωνικό περιβάλλον, η ανθρωπομάζα που ζει και δρα σε αυτό και η μεταξύ τους συγκοινωνούσα σχέση όσο και η επίδραση που αυτό το σύστημα ασκεί στους πρωταγωνιστές. Τα περιγραφόμενα τοπία, συνεπώς, δεν είναι απλώς μέρος της σκηνοθεσίας, ένα φόντο για να φιλοξενήσει στους κόλπους του τη δράση, αλλά γίνονται ένας οργανικός χώρος, διάστικτος από την ανθρώπινη παρουσία στην αθλιότερη εκδοχή της, συμβάλλον και υποκείμενος στις τραγικές εκτροπές της μοίρας των προσώπων.

Όπως γίνεται σαφές και από τα παραπάνω, οι περιγραφές που θα συναντήσουμε είναι, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση που προτείνει η Φαρίνου-Μαλαματάρη, αποτέλεσμα τόσο όρασης (περιγραφή-θέαμα) όσο και πράξης (περιγραφή-πράξη/έργο).⁶¹ Στοχεύουν, πιο συγκεκριμένα, τόσο στην ανάδειξη της γεωγραφίας, που λειτουργεί ως ένα ζωντανό και μετέχον φόντο της δράσης, όσο και στην παρουσίαση των ανθρώπων που δραστηριοποιούνται σε αυτή μέσα από στιγμιότυπα της καθημερινής τους εργασίας.⁶² Αυτός ο συνδυασμός έχει ως αποτέλεσμα η περιγραφική πράξη να αποκτά χρονικότητα, να δημιουργεί «χρόνο εν

⁶⁰ Δημήτρης Αγγελάτος, «Λόγου και Εικόνας Αντίδοσις: Οι ζωγραφικές πτυχώσεις στο ποιητικό έργο του Σολωμού ή το “κομμένο” κεφάλι της Φεγγαροντυμένης»: *Διονύσιος Σολωμός και Κύπρος. Πρακτικά Γ' Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο Ομίλου Λογοτεχνίας και Κριτικής (Πανεπιστήμιο Κύπρου, 23-25/9/2022, Λευκωσία)*, (επιμ.: Δ. Αγγελάτος – Λ. Γαλάζης – Ν. Μαθιουδάκης – Μ. Πόρακου), Λευκωσία, Όμιλος Λογοτεχνίας και Κριτικής 2023, 48.

⁶¹ Βλ. Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη. 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, 111-114.

⁶² Βλ. Philippe Hamon, «What is a description?»: *French literary theory. A reader*, (ed.: Tzvetan Todorov), Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 152: «Εδώ η περιγραφή θα έχει τη μορφή μιας σειράς ενεργειών που θα υποδεικνύουν σε κάποιο βαθμό σαφήνειας τα επαγγελματικά προσόντα του ατόμου που τις εκτελεί: ο κρεοπώλης θα παρουσιάζεται να φτιάχνει λουκάνικο με αίμα στο αλλαντοποιείο του, ο ιερέας να τελεί τη λειτουργία και να διακοσμεί την εκκλησία του, ο σιδεράς να επεξεργάζεται μέταλλο στο εργοστάσιό του κ.λπ. Εδώ, δεν γίνεται χρήση ημι-άμεσου λόγου, αλλά μάλλον μια απαρίθμηση των τεχνικών πράξεων και το κείμενο διατρέχει τα εργαλεία και τις λεπτομέρειες του περιβάλλοντος που πρέπει να περιγραφεί, καθώς ο χαρακτήρας εργάζεται πάνω σε ή με αυτά.» [Μετάφραση δική μου].

τόπω».⁶³ Καθώς η αφήγηση κινείται στις περιοχές του Πειραιά (για την περίπτωση του Καραγάτση) ή στις γωνίες του συνοικιακού νεκροταφείου (για την περίπτωση του Νικολαΐδη), τοποθετούνται παρατακτικά στιγμιότυπα από την τυπική καθημερινότητα σε κάθε έναν από αυτούς τους χώρους. Οι κατά τόπους περιγραφές συνθέτουν ψηφίδες, σε κάθε μία από τις οποίες τα τεκταινόμενα δεν διαδέχονται απλώς το ένα το άλλο κατά τη ροή του χρόνου αλλά “θέλουν” να αναδυθούν ταυτόχρονα, επιδιώκοντας την πρόκληση μιας ενοποιημένης, ταυτόχρονης εντύπωσης του πεδίου, το οποίο έτσι παρουσιάζεται ακαριαία χωροποιημένο σε μια *έκρηξη της παροντικότητας*.⁶⁴ Ως προς αυτό κρίνεται και κομβική η διαπλοκή λόγου και εικόνας εν προκειμένω, με τις λέξεις να υπερβαίνουν το ρηματικό ποιόν τους και να γίνονται οι συνδετικοί κρίκοι «μεταξύ αναγνωσιμότητας και ορατότητας».⁶⁵ Είναι φανερό πως το σκηνικό πλάθεται από αμφοτέρους τους συγγραφείς ως ένας οιονεί ζωγραφικός πίνακας ή μια τρισδιάστατη καλλιτεχνική εγκατάσταση, που καλεί τον αναγνώστη να τον προσλάβει με τον τρόπο που ο Louis Marin υποστηρίζει ότι ένα ζωγραφικό έργο εγγράφεται στη συνείδηση: «ως ένα συνεκτικό σύνολο οριοθετήσεων πλαστικότητας [...], ως ένας συνεχής συμπαγής όγκος».⁶⁶

Οι περιγραφές αρθρώνονται με άξονα την περιπλάνηση των πρωταγωνιστών στους εκάστοτε περιγραφόμενους τόπους. Χωρίς να μπορούμε να τις αποκαλέσουμε *βλεμματοκεντρικές*, οπωσδήποτε ακολουθούν την αργή και άσκοπη πορεία του Πρεζάκη και του Σκέλεθρα αντίστοιχα στους τόπους που τους περιχαράκωνουν και τους καταδικάζουν σε μια ατελείωτη περιδίνηση, στην πρώτη περίπτωση, ή τους φυτεύουν τον σπόρο της δυστυχίας, στη δεύτερη. Η αφήγηση, που περισσότερο από διήγηση μετατρέπεται σε *δείξη* (*showing*),⁶⁷ μέσα από την “απτή” περιγραφική πραγμάτωση της χωροθεσίας της δράσης, μας “δείχνει” τα κομμάτια τα οποία απαρτίζουν τον σύνολο χάρτη της περιπλάνησης των ηρώων και που σαν παλμογράφος απορροφούν και τυπώνουν στην επιφάνειά του τις εντάσεις της καθημερινής δράσης μέσα σε αυτούς. Καθώς οι πρωταγωνιστές κινούνται στους

⁶³ Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη. 1887-1910*, ό.π., 114.

⁶⁴ Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, ό.π., 463-466.

⁶⁵ Paul Ricœur, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, (μτφρ.: Ξ. Κομνηνός), Αθήνα, Ίνδικτος, 2013, 450.

⁶⁶ Louis Marin, *Πώς διαβάζεις έναν πίνακα ζωγραφικής*, (μτφρ. – επίμ.: Α. Δασκαλάκης· επιμ.: Μ. Στεφανοπούλου), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2020, 12.

⁶⁷ Για τη σχέση μεταξύ *διήγησης* (*telling*) και *δείξης* (*showing*) στην αφήγηση και για μια σύνοψη των θεωρητικών απόψεων σχετικά με αυτήν, βλ. Κωνσταντίνα Φραγκούλη, *Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση υπό το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα, 2019, 42-46.

μεγαλύτερους ή μικρότερους δρόμους του Πειραιά και του νεκροταφείου, οι χώροι μετατρέπονται στο ιδιότυπο εκείνο αντηχείο που αντανακλά και γιγαντώνει τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Γίνονται τελικά το κατάλληλο κανάλι μέσα από το οποίο διαυγάζεται η ενεργητικότητα της χειρωνακτικής εργασίας στο λιμάνι και στο νεκροταφείο ταυτόχρονα με τη σωματική εξάντληση που επιφέρει η κούραση των ηρώων εξαιτίας της αέναης αναζήτησης σκοπού μαζί με τον μεταθανάτιο στοχασμό και φόβο τους. Τοπίο και άνθρωποι γίνονται μια τέτοια συνεκτική δομή, στο πλαίσιο των εν λόγω περιγραφών, ώστε να αποκτούν αμφοτέρωθεν το νόημά τους μόνο μέσα από τη συμβιωτική τους ύπαρξη και τη διακαλλιτεχνική τους προβολή. Κανένα πρόσωπο ξεχωριστό δεν ξεφεύγει από τη μάζα αποκτώντας εξατομικευμένη ταυτότητα: κανένας τόπος δεν υφίσταται χωρίς να προβάλλει μετωπικά το ανθρώπινο στοιχείο. Πλήθος και τόπος συγκροτούν ένα πολύβουο ενοποιημένο σύστημα που ως τέτοιο αποκτά αξία και πριμοδοτεί την αφήγηση.

Στην περίπτωση του διηγήματος του Καραγάτση, το σκηνικό στο οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία του Πρεζάκη —στο μεγαλύτερο μέρος της— είναι ο Πειραιάς, ένας τόπος βιωμένος από τον συγγραφέα αλλά και μία λογοτεχνική εστία στην οποία επανέρχεται συχνά στα μυθιστορήματα και τα διηγήματά του.⁶⁸ «Το επίγειο που τον δεσμεύει έγκλειστο σ' ένα ασφυκτικό εικοσιτετράωρο»⁶⁹ γίνεται το προνομιακό πεδίο δράσης πολλών από τους ήρωές του, όπως εν προκειμένω ο Χρίστος Νεζερίτης. «Απ'τὸ Περίπτερο ὡς τὰ Λιπάσματα»,⁷⁰ ἀπὸ «τοῦ Ξαβέριου»⁷¹ ὡς «τὴν Πειραιϊκή»,⁷² ὁ Πειραιάς ξεδιπλώνεται μπροστά μας μέσα ἀπὸ μὴ ἀφθονία ἀκριβῶν τοπολογικῶν προσδιορισμῶν,⁷³ σε βαθμὸ τέτοιο ὥστε νὰ σχηματίζεται ὁ ἀνάγλυφος χάρτης τῆς περιοχῆς, στὴν ὁποία σέρνει ὁ ἥρωας τὸ σαρκίό του, ἀναζητώντας ἀπελπισμένα τὴ δόση του ἀλλὰ καὶ γενικότερα τὴ θέση του μέσα στὴν ἐντονὴ δραστηριότητα που επικρατεῖ στο λιμάνι:

⁶⁸ Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Μ. Καραγάτσης: Η ενέργεια του διχασμού, η δύναμη της αντίφασης. Αγαπημένοι τόποι, βουβά πορτρέτα, αξέχαστα χρόνια», *Αντί* 768-769 (26 Ιουλίου-6 Σεπτεμβρίου 2002) 16.

⁶⁹ Δημήτρης Πλάκας, «Τοπίο και Ουτοπία στον Καραγάτση», *Διαβάζω* 258 (6 Μαρτίου 1991) 53.

⁷⁰ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 178.

⁷¹ *Ο.π.*, 188.

⁷² *Ο.π.*, 188.

⁷³ Ακριβέστερα, οἱ περιοχές που ἀναφέρονται εἶναι οἱ ἐξῆς: Περίπτερο, Λιπάσματα, Σταθμός τῆς Λάρισας, τεκές τοῦ Γιάννη Κόκοτα, Πειραιϊκή, Ζέα, ταβερνεῖο τοῦ Αντώνη Κακαβά, Κουτσικάρι, Ξαβέριου, Σχολή Δοκίμων, Παρλαμάς, Ταβέρνα Ἀναστάση τοῦ Ἁγίου Γιάννη τοῦ Ρέντη, μύλος τοῦ Κουμάνταρου, ΚΓ' Αστυνομικὸ Τμήμα Πειραιῶς, Τρούμπα, γέφυρα Μοσχάτου, Σφαγεία, Γκάτζι, Ρουφ, Ψειρή, Κεραμεικός, Βρεφοκομείο, Νεκροτομείο τῆς οδοῦ Σωκράτους, Καστέλα.

Ἐκεῖνο τὸ πρῶτῃ, Μεγάλῃ Δευτέρῃ ἀνήμερᾷ, ὁ Χρῖστος Νεζερίτης, κατέβηκε στὸ λιμάνι. Περιδιάβασε ἀμέριμνος, χαζὸς κι ἀνόητος στοὺς μακριοὺς ντόκους ποὺ ξαπλώνουνται ἀπ' τὸ Περίπτερο ὡς τὰ Λιπάσματα. Κατὰ τὸ μεσημέρι, καταστάλαξε στὸ σταθμὸ τῆς Λάρισας, κεῖ ποὺ ἄλλοτε ξεφορτῶναν τὰ σταράδικα παπῶρια, πρὶ γίνῃ ὁ Σιλόσ. Πλάι σ' ἓνα μεγάλο τράμπ, ποὺ ξεμπάρκαρε ξανθοὺς καταράχτες σιτάρι μέσα σὲ λαχανιαστὸ σύγγεφο πουπουλένια στήμη, μιὰ μαούνα ἀργοσάλευε μὲ νωχέλεια τρισμακάρια, σὰν πάπια στὸ γιαλό. Ἡ μαούνα ἦταν φίσκα στὸ ἄσπρο, τὸ χοντρό, τὸ μεστωμένο φασόλι. Φασόλι ποὺ ἔχε στὰ σπλάχνα τοῦ ὄλους τοὺς χυμοὺς τοῦ μεσαράμπικου κάμπου ποὺ τὸ ἔθρεψε.⁷⁴

Οἱ χρωματικὲς ποιότητες, οἱ σκιάσεις, οἱ ὄγκοι καὶ τὰ σχήματα, οἱ ἤχοι τῶν εργασιῶν τοῦ λιμανιοῦ γίνονται τὰ συστατικὰ μορφοποίησης τοῦ τοπίου ποῦ στεγάζει τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση τῶν ἀπόκληρων τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος. Το παραπάνω ἀπόσπασμα συνιστᾷ τὴν πρώτη μας επαφὴ μὲ τὴ χαρτογραφούμενη περιοχὴ καὶ ὅ,τι ξεχωρίζει ἐν προκειμένῳ εἶναι τὸ σιτάρι καὶ τὸ φασόλι ποῦ συγκεντρώνονται στὸ λιμάνι ἔτοιμα γιὰ πώληση. Ἡ φωτεινότητᾳ τῶν χρωμάτων τους («ξανθοὺς», «ἄσπρο»), ἡ μεστότητα τοῦ ὄγκου τους («φίσκα», «χοντρό», «μεστωμένο», «σπλάχνα», «χυμοὺς»), ἡ ἀπαλή, υγιῆς υφὴ τους («σύγγεφο πουπουλένια στήμη») προσκαλοῦν τὸν ἀναγνώστη νὰ “δεῖ” καὶ νὰ “αγγίξει” τὰ προϊόντα τῆς φύσης καὶ τοῦ κόπου τῶν εργατῶν ποῦ τὴ δουλεύουν. Ἡ στήμη, ἡ μαούνα, τὸ ἴδιο τὸ φασόλι γίνονται οἱ μήτρες μέσα στις ὁποῖες προφυλάσσονται οἱ πολύτιμοι καρποί. Τὸ σιτάρι μέσα στη στήμη, τὸ φασόλι μέσα στη μαούνα, ἡ χυμώδης σάρκα μέσα στὸ φασόλι, ὄγκοι μέσα σὲ ὄγκους, υποβάλλουν τὴ διαδικασία τῆς γέννησης, τῆς δημιουργίας. Ἡ ευδαιμονικὴ κατάστασις, ὅπως αὐτὴ υποστασιοποιεῖται υλικά ἀπὸ τοὺς πλούσιους καὶ υποσχόμενους μεγάλο οικονομικὸ κέρδος καρπούς, συμπληρώνεται ἀπὸ τὴν ἀργὴ καὶ γαλήνια κίνησις τῆς μαούνας, τῆς προορισμένης ἀενάως νὰ μεταφέρει τὰ εμπορεύματα μέσα στην ἀλυσιδωτὴ τους πορεία. Τὸ λαχάνιασμα κατὰ τὴ ὀρμητικὴ ροὴ τοῦ σιταριοῦ μας δίνει μιὰ ἀρχικὴ αἴσθησις —ποῦ στη συνέχεια θὰ ἐνισχυθεῖ— τοῦ ἐμψυχωμένου σκηνικοῦ, ἐνός ζωντανοῦ τοπίου ποῦ λαμβάνοντας ἀνθρώπινα χαρακτηριστικὰ ἀναστενάζει κάτω ἀπὸ τὸ βᾶρος τῆς πλούσιας σποράς. Τὸ ὅλο σκηνικὸ, μέσα στη μακαριότητά του, ἐρχεται σὲ πλήρη ἀντίστιξις πρὸς τὴν ἀθλια μορφή τοῦ πρωταγωνιστῆ ποῦ συστήνεται σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο. Εἰδικὰ τὸ μεστωμένο φασόλι, ἀκόμα καὶ τυπογραφικά, βρίσκεται στὸν ἀντίποδα τῆς ἀδειανῆς κοιλιᾶς τοῦ Νεζερίτη, ἡ φισκαρισμένη μαούνα ἀπέναντι στις τρύπιες τσέπες τοῦ «κουρελίδικου

⁷⁴ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 178.

σουρτούκου»,⁷⁵ κατορθώνοντας να αισθητοποιήσει ήδη από αυτό το σημείο τη διάσταση του ήρωα προς το περιβάλλον μέσα στο οποίο είναι εγκλωβισμένος.

Αυτό που αξίζει να σχολιαστεί κατά την αντιπαράβολή της παραπάνω περιγραφής με την επόμενη που εντοπίζουμε στο ίδιο κεφάλαιο —αλλά θα γίνει εμφανές και παρακάτω— είναι ένα αλληπάλλληλο *zoom in* και *zoom out* στην αφηγηματική οργάνωση των περιγραφόμενων καθώς και μια ταλάντωση στον ρυθμό και στην ένταση της περιγραφικής πράξης. Η νηφαλιότητα και ηρεμία του προηγούμενου σκηνικού δίνουν τη θέση τους στην έντονη δραστηριότητα του επόμενου:

Ὁ λαμπερὸς καὶ πρῶμος ἥλιος χτυποῦσε τὰ λιγδιασμένα του μαλλιά, κάνοντας τὶς ψεῖρες νὰ ροβολᾶν στ' ἄκουρα γένια του, λὲς κι ἦσαν ἐνωμοτία λευκοφόρων χιονοδρόμων, πὸ ἀναπτύσσονται «εἰς ἀκροβολιστὰς» σὲ δάσος πυκνό. Τὸ μεγάλο λιμάνι ἔλαμπε ἀπὸ φῶς, κίνηση, δουλειά, δύναμη. Τὰ βίντσια πῆγαιναν βίρα - μόλα, μὲ νεῦρο τετανικό. Τὰ σταροκάζανα πετοῦσαν ἀνάμεσα στὶς μπίγες. Οἱ μισόγυμνοι ἐργάτες λαχάνιαζαν, βασανισμένοι ἀπ' τὴν προσπάθεια. Οἱ τσιμπινιέρες τῶν βαποριῶν ξανάσαιναν τὴν παραπανιστὴ στήμη τοῦ καζανιοῦ. Οἱ πορπέλες τῶν ρυμουλκῶν ἀνατάραζαν τὸ νερὸ μὲ ρυθμὸ ἀφρισμένο. Τὸ λιμάνι ζοῦσε, δούλευε, ἀνάσαινε, σάλευε.⁷⁶

Εξετάζοντας μακροσκοπικά τη σκηνή, αυτή ανοίγει και κλείνει κυκλικά με το γενικό πλάνο (*long shot*)⁷⁷ του λιμανιού, δίνοντας έτσι την αίσθηση πως όλα όσα θα περιγραφούν εντός του συμβαίνουν και ακούγονται ταυτόχρονα. Περνώντας στη μικροδομή, εγκιβωτισμένα μέσα στη συνολική εικόνα του λιμανιού, όπως υποδεικνύεται και από την εναρκτήρια («Τὸ μεγάλο λιμάνι ἔλαμπε ἀπὸ φῶς, κίνηση, δουλειά, δύναμη.») και καταληκτήρια («Τὸ λιμάνι ζοῦσε, δούλευε, ἀνάσαινε, σάλευε.») πρόταση, παρατάσσονται στιγμιότυπα των εργασιών σε αυτό. Τα βίντσια, τα σταροκάζανα, οι τσιμπινιέρες, οι πορπέλες των ρυμουλκῶν ορθώνονται μπροστά μας με τους υλικούς τους όγκους και μετατρέπονται στα μέρη μιας ενιαίας μηχανικής εγκατάστασης. Η αδιάκοπη και έντονη κίνηση, ο εκκωφαντικός θόρυβος και η αίσθηση τελικά των ταυτόχρονων δραστηριοτήτων διηθούνται τόσο μέσα από το περιεχόμενο όσο και μέσα από τη συντακτική οργάνωση του λόγου εν προκειμένω. Κινήσεως σημαντικά ρήματα σε παρατατικό χρόνο («πῆγαιναν», «πετοῦσαν», «ξανάσαιναν», «ἀνατάραζαν») και φράσεις που υποβάλλουν τον επαναληπτικό

⁷⁵ Ο.π., 178.

⁷⁶ Ο.π., 180.

⁷⁷ Πρόκειται για το πλάνο αυτό στο οποίο φαίνεται ολόκληρος ο περιβάλλον χώρος και μέσα σε αυτό οι ήρωες απεικονίζονται σε μικρή κλίμακα.

δυναμικό ρυθμό («βίρα – μόλα», «νεῦρο τετανικό», «μέ ρυθμό ἀφρισμένο») εξουσιοδοτούνται για να πραγματώσουν οπτικά την ασταμάτητα, διαρκή και πυρετώδη δραστηριότητα. Ως προς τη συντακτική δομή, ο κοφτός μικροπερίοδος λόγος, η συσσώρευση απλών σύντομων προτάσεων, επιδιώκει να αισθητοποιήσει και σε αυτό το επίπεδο τη γρήγορη, μηχανική, ρυθμική κίνηση και την ταυτόχρονη εξέλιξη των εργασιών. Στο επίκεντρο και των τεσσάρων μηχανημάτων —και συνεπώς όλης της κειμενικής και καλλιτεχνικής δομής—βρίσκονται οι «μισόγυμνοι ἐργάτες [που] λαχάνιαζαν, βασανισμένοι ἀπ’ τὴν προσπάθεια». Οι ἄνθρωποι γίνονται ακόμα ένα γρανάζι αυτής της πολύπλοκης μηχανής, που ωστόσο αποδεικνύεται αδύναμο να συναγωνιστεί την ευρωστία των εξαρτημάτων που το περικυκλώνουν. Επιστρέφοντας στη μακροσκοπική θεώρηση, φωτίζεται τώρα καλύτερα το νόημα των δύο προτάσεων που περικλείουν τις επιμέρους σκηνές του λιμανιού. Η έντονη δραστηριότητα μεταστοιχειώνεται σε ενέργεια: σε λάμψη, σε κίνηση, σε δύναμη, ενώ η συσσώρευση των τεσσάρων ρημάτων στο τέλος μετατρέπει μετωνυμικά τον χώρο σε ένα οργανικό σύνολο, όπου ἄνθρωποι και υλικοτεχνικές υποδομές ομογενοποιούνται σε μια ζωντανή και ζωηρή αδιαίρετη μάζα που ζει, δουλεύει, ανασαίνει, σαλεύει.

Η αφήγηση θα ξαναεπιβραδύνει τον ρυθμό της, ρίχνοντας τους τόνους στην αναπαράσταση μιας άλλης γωνίας του λιμανιού του Πειραιά, της προβλήτας, κατά το ξημέρωμα της μεγάλης Τετάρτης. Η «αμοιβαιότητα χαρακτήρων και σκηνικού»⁷⁸ χαρακτηρίζει και αυτό το τοπίο καθώς στην περιγραφή του γαλήνιου ντόκου, που αναπαύεται ύστερα από τον βόμβο όλης της ημέρας, αντανακλάται η ξεκούραση των εργατών μετά τον κάματο της πολύωρης εργασίας:

Οἱ ψυχὲς ἦσαν ἡμερὲς καὶ πρᾶες, σὰν πρόβατου ματιά. Κατέβηκε στὸ λιμάνι, καὶ πλανήθηκε πλάι στὰ γαλήνια, τὰ βαθύχρωμα νερά. Τὰ βαπόρια, ἀραδιασμένα στοὺς σιωπηλοὺς ντόκους, κοιμόνταν τὸ βαρὺ ὕπνο τῶν σκληρῶν δουλευτάδων. Ἄλλα πάλι ὀλόφωτα, στολισμένα μὲ τὴ χαρὰ τῆς φυγῆς, ἐτοιμάζονταν νὰ σκίσουν τὰ νερὰ μὲ νευριασμένη δύναμη νὰ σαλπάρουν γιὰ θάλασσες μακρινὲς καὶ παράξενες. Κι ἦταν ἡ νύχτα τῆς ἀνοιξῆς γαληνεμένη κι εὐωδιαστὴ ἀπ’ τὴ χαρὰ τῆς γῆς πού ’φερνε, μέσα στὰ σπλάχνα της, τοὺς καρποὺς τῶν οὐράνιων ἐρώτων. Τ’ ἀστέρια γλιστροῦσαν ἀργόσυρτα στὴν ἀτέρμονη κυκλική τους πορεία, λιγοθυμώντας ἀχνὰ στὸν ἐρχομὸ τοῦ φεγγαριοῦ τῆς χάσης. Καὶ τὸ φεγγάρι πρόβαλε. Πρῶτος ὁ Ὑμηττὸς φωτίστηκε ἀπ’ τῆς

⁷⁸ Την εφαρμογή αυτής της θέσης στο *10* και σε άλλα διηγήματα, όπως το «Το μπουρίν», πραγματοποιεί ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος, βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος «Ο τόπος ως χώρος της επιθυμίας στο «10»», *Νέα Εστία* 1729 (Δεκέμβριος 2000), 902-907.

ἀχτίδες του. Καὶ κατόπι, ὅλη ἡ πολιτεία, σὰ νὰ ζύπνησε σὲ μιὰν ἄλλη ζωὴ κάτω ἀπ' τὴ μυστικὴ του λάμψη.⁷⁹

Με τον ἀρρηκτο αὐτὸ δεσμό των εργατῶν με το περιβάλλον τους εκχωροῦνται αμοιβαία οἱ ιδιότητες των πρώτων στο δεύτερο κι ἀντίστροφα. Για την ἀλληλοπεριχώρηση ἀψυχῶν καὶ ἐμψυχῶν υλικῶν δηλωτικὴ εἶναι ἡ πρόταση «Τὰ βαπόρια, ἀραδιασμένα στοὺς σιωπηλοὺς ντόκους, κοιμόνταν τὸ βαρὸ ὕπνο τῶν σκληρῶν δουλευτάδων», αφοῦ τα βαπόρια ἐπιδίδονται στην ἀνθρώπινη ἀνάγκη του ὕπνου, ἐνῶ οἱ δουλευτάδες φαίνεται νὰ ἔχουν στερεοποιηθεῖ σε μιὰ ἀκαμπτη μάζα, ἀγρυπνώντας για το ξεκίνημα τῆς ἐπόμενης μέρας.

Το ὅλο σκηνικὸ συνθέτει ἕναν ζωγραφικὸ πίνακα, ὅπου κυρίαρχα εἶναι καὶ πάλι τα χρώματα καὶ οἱ λάμπεις («βαθύχρωμα», «ὀλόφωτα», «φωτίστηκε», «ἀχτίδες», «μυστικὴ λάμψη»), τέτοιες ὅμως που προσδίδουν αὐτὴ τὴ φορὰ μιὰ διαύγεια στο τοπίο, χωρὶς τὴν ἐκτυφλωτικὴ, καυστικὴ ἐπίδραση που ἀσκούσαν στις προηγούμενες περιπτώσεις.

Ανάλογης τάξεως εἶναι καὶ ἡ τελευταία περιγραφή με τὴν ὁποία θα ἀσχοληθούμε στο πλαίσιο αὐτοῦ του διηγήματος, ἡ ὁποία μάλιστα ἐρχεται σε εὐθεία ἀντίστιξη με τὴ δεύτερη που μας ἀπασχόλησε προηγουμένως. Ἐντοπίζεται στο τελευταίον κεφάλαιο, αὐτὸ τῆς Λυτρώσεως, που λαμβάνει χώρα τὴν Κυριακὴ του Πάσχα, τὴν ἡμέρα ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀνάσταση του ἡρώα Χριστοῦ. Τα πάντα ἔχουν βυθιστεῖ στη γαλήνη τῆς κυριακάτικης ραστώνης. Ὅτι στη δεύτερη περιγραφή ἔδινε τὴν ἐντύπωση ἐνὸς ἀχαλίνωτου μηχανικοῦ θηρίου, που δούλευε ἀκούραστα, κάνοντας το λιμάνι νὰ στενάζει κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τῆς βαριάς ἐργασίας, τώρα δίνει τὴν ἐντύπωση τῆς ξεκούρασης ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐξάντληση τῆς εβδομάδας. Πάλι το χρώμα γίνεται ὁ κύριος συντελεστὴς αὐτῆς τῆς ἡρεμῆς εἰκονοποιίας, ἐγγράφοντας στο τοπίο τὴν αἴσθηση τῆς λύτρωσης που σύντομα θα ἐπέλθει καὶ για τὸν Πρεζάκη:

Τὰ μεγάλα σιταροβάπορα ἠσύχαζαν στὰ γαλανὰ νερά. Οὔτε καπνὸς ἀναδινόταν ἀπ' τὶς τσιμιγιέρες, οὔτε ἀχνὸς ἀπὸ τ' ἀτσάλινα πλευρά. Οἱ μπίγες στέκονταν ἄψυχες καὶ κουρασμένες ἀπὸ τ' ἀγκομαχητὸ τόσων ἡμερῶν. [...] Πάνω στ' ἀκύμαντα νερά τοῦ λιμανιοῦ οἱ γλάροι, ξεγελασμένοι, ἀπ' τὴν ἠσυχία, ἦρθαν καὶ λικνίζονταν μὲ στριγγῆς φωνές. Δὲν ἄκουγες στὸν χρυσὸν ἀγέρα, παρὰ τὰ τιτιβίσματα τῶν χελιδονιῶν καὶ τὰ φτερουγίσματα τῶν περιστεριῶν ποὺ τριγυρνοῦσαν — ἀφεντάδες τούτης τῆς μέρας — στὶς ἔρημες προκυμαῖες. [...] Τράβηξε κατὰ τὴν Καστέλα. Ἀπὸ κεῖ, ἡ θάλασσα ζαπλώνεται χρυσογάλανη

⁷⁹ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 188.

πρὸς τὸ νοτιά. [...] Κι ἔνωθε πάνωθῃ του τὸ θερμὸ καὶ λευκὸ βράχο τοῦ Πειραιᾶ νὰ τὸν βαραίνῃ στὶς πλάτες καταθλιπτικὸς κι ἀπελπισμένος.⁸⁰

Στο graphic novel οι παραπάνω περιγραφές θα μεταφερθούν με το σκίτσο να είναι το πλέον αρμόδιο για να αναλάβει τη ζωγραφική τους αναπαράσταση. Οι λογοτεχνικές περιγραφές βρίσκουν το ανάλογό τους στα γενικά ή πανοραμικά ζωγραφικά πλάνα, σε κελιά, το μέγεθος των οποίων θα ποικίλει ανάλογα με τις διαστάσεις του χώρου και τη λεπτομέρεια που επιθυμεί ο καλλιτέχνης να αποδώσει. Στη γραφιστική μετάπλαση του διηγήματος του Καραγάτση εντοπίζουμε τρία τέτοια γενικά πλάνα του λιμανιού, ένα στο εναρκτήριο (ή ακριβέστερα στο προσανατολιστικό [orienter])⁸¹ κελί⁸² του διηγήματος και δύο στο τελευταίο κεφάλαιο της Κυριακής του Πάσχα (βλ. Παράρτημα, εικ. 1). Ο σκιτσογράφος Θανάσης Πέτρου και ο σεναριογράφος Δημήτρης Βανέλλης επιλέγουν να εκτοπίσουν τις όποιες ζωγραφικές ενδείξεις που θα πιστοποιούσαν ότι πρόκειται για την περιοχή του Πειραιᾶ και παράλληλα αποφεύγουν και τις λεκτικές αναφορές σε επιμέρους σημεία της πόλης ή συνοικίες. Ορισμένες βασικές χωρικές συντεταγμένες —και ακριβέστερα αυτές της γενικότερης περιοχής του Πειραιᾶ, του τεκέ του Γιάννη Κόκοτα, τα Σφαγίων, της Καστέλας— αναγράφονται σε επιλεγμένα αφηγηματικά κουτιά,⁸³ ώστε να τοποθετήσουν ευρύτερα τη δράση και να αποδώσουν πολύ αδρομερώς το στίγμα της πορείας του στην περιοχή. Η γραφιστική (ζωγραφική και εν πολλοίς και λεκτική) “αποσιώπηση” οποιουδήποτε αναγνωριστικού ίχνους για την περιοχή οφείλεται αφενός στην άγνοια των συντελεστών γύρω από την ακριβή χωροταξία της πόλης, όπως οι ίδιοι δηλώνουν σε συνέντευξή τους.⁸⁴ Αφετέρου μπορεί να αποδοθεί και στην πρόθεσή τους να διαμορφώσουν ένα πιο ρευστό χωρικό πλαίσιο, που να μην ανταποκρίνεται αυστηρά σε πραγματολογικά δεδομένα, προκειμένου να προσδοθεί

⁸⁰ *Ο.π.*, 211-212.

⁸¹ Ο Neil Cohn κατηγοριοποιεί τα πάνελς ανάλογα με τον λειτουργικό τους ρόλο στη διάρθρωση της αφήγησης ως εξής: 1. Προσανατολιστικό (παρέχει γενικές πληροφορίες, όπως ένα σκηνικό), 2. Εδραιωτικό (εδραιώνει μια αλληλεπίδραση χωρίς να ενεργεί πάνω σε αυτήν), 3. Εναρκτήριο (ξεκινά την ένταση του αφηγηματικού τόξου), 4. Επιβραδυντικό (σηματοδοτεί μια ενδιάμεση κατάσταση επιβράδυνσης), 5. Κορυφωτικό (σηματοδοτεί το ύψος της αφηγηματικής έντασης και το σημείο της μέγιστης κορύφωσης του γεγονότος), 6. Αποκλιμακτικό (απελευθερώνει την ένταση της αλληλεπίδρασης). Βλ. αναλυτικότερα Neil Cohn, *The visual language of comics. Introduction to the structure and cognition of sequential images*, London, Bloomsbury Academic, 2013, 70-77 [μετάφραση δική μου].

⁸² Εναλλακτικοί όροι: *κάδρο, καρτέ, πάνελ, βινιέτα, πλαίσιο, πλάνο*. Πρόκειται για τα πλαίσια στα οποία καταμερίζεται κάθε σελίδα στο κόμικ και εντός τους εξελίσσεται η δράση.

⁸³ Εναλλακτικές ονομασίες: *αφηγηματικά πλαίσια, λεζάντες*. Πρόκειται για τα πλαίσια αυτά που τοποθετούνται συνήθως στο πάνω ή κάτω μέρος ενός κελιού και στα οποία περιλαμβάνονται τα λόγια του αφηγητή.

⁸⁴ Θανάσης Πέτρου [Συνέντευξη στον Γιάννη Κουκουλά], *ό.π.*

καθολικότητα στα εξιστορούμενα συμβάντα. Όπως φανερώθηκε και από το διήγημα άλλωστε, ο Πειραιάς δεν είναι απλώς ένα τοπολογικό φόντο για την εκδίπλωση της ιστορίας αλλά μάλλον μια πλαστική επιφάνεια που παίρνει το σχήμα όσων συμβαίνουν πάνω της. Έτσι, ο τόπος όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα της ιστορίας θα μπορούσε να είναι κάθε λαϊκή γειτονιά του κόσμου, οι κάτοικοι της οποίας υποφέρουν υπό τον ζυγό της μοίρας τους.

Αυτό που θεωρούμε ότι αξίζει να συζητηθεί είναι το κατά πόσο η εξεικόνιση του Πειραιά και της έντονης δραστηριότητας που επικρατεί σε αυτόν, τουλάχιστον στην αρχή του διηγήματος, συμφωνεί με τις περιγραφές που δίνει ο Καραγάτσης. Πέρα από τις ονομαστικές αναφορές που, όπως προειπώθηκε, εξοβελίζονται, η απόκλιση που παρατηρείται ανάμεσα στα δύο αισθητικά αποτελέσματα θα πρέπει να αντιμετωπιστεί με δεδομένο αυτό που υποστηρίχθηκε εισαγωγικά και θα αναδειχθεί εμβριθέστερα και στο δεύτερο κεφάλαιο: ότι δηλαδή η συγγένεια μεταξύ των δύο έργων δεν επιβάλλει κατ' ανάγκη και πιστή ομοιότητα. Η εν λόγω μετάπλαση ανήκει στο είδος της *μετατόπισης (transposition)*, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση της Deborah Cartmell,⁸⁵ με την έννοια ότι παίρνει ένα κείμενο από ένα είδος (αυτό της λογοτεχνίας) και το μεταφέρει σε καινούριο μέσον και τρόπο έκφρασης.⁸⁶ Η επαναπροσέγγιση στο πλαίσιο του νέου ιδιώματος ενδεχομένως θα προκαλέσει μικρές ή μεγαλύτερες αλλαγές στο αρχικό έργο, αφού αφενός υποβάλλεται σε μια επανερμηνεία εκ μέρους του δημιουργού του και αφετέρου, εφόσον τα εκφραστικά εργαλεία είναι διαφορετικά από αυτά με τα οποία το πρωτότυπο έχει χτιστεί, χρειάζεται να προσαρμοστεί στα χαρακτηριστικά και στις αισθητικές επιδιώξεις του μέσου στο οποίο θα μεταφερθεί.

Με τα παραπάνω κατά νου θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε και τη ρήξη που επιφέρουν οι δημιουργοί του *graphic novel* προς τις περιγραφές του πολύβουου λιμανιού εκ μέρους του Καραγάτση στο πρώτο μέρος του διηγήματος. Το λιμάνι στο κόμικ είναι σχεδόν άδειο, τα πρόσωπα που κυκλοφορούν είναι ελάχιστα, τα θορυβώδη μηχανήματα απουσιάζουν εντελώς. Η απεικόνιση αυτής της απουσίας, όμως, «εμπεριέχει μία ισχυρότατη παρουσία»⁸⁷ και καθιστά ευκρινή την πρόθεση των

⁸⁵ Βλ. Deborah Cartmell – Imelda Whelehan (ed.), *Adaptations: From text to screen, screen to text*, London, Routledge, 1999, 24.

⁸⁶ Βλ. Julie Sanders, *Adaptation and appropriation*, London, Routledge, 2016, 23-25.

⁸⁷ Βλ. Γιάννης Λεοντάρης, «Το βλέμμα και το μη ορατό / η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της*

δημιουργών του γραφιστικού έργου να δώσουν υπόσταση μέσω του έρημου εν πολλοίς τοπίου στη μοναξιά του ήρωα, την αδυναμία του να βρει απάγκιο παρηγοριάς μέσα σε έναν αχανή και άδειο κόσμο. Καθίσταται, λοιπόν, σαφές ότι το κείμενο γίνεται πολύ πιο “εικαστικό”, στην προσπάθειά του να αποδώσει την αποξένωση του ήρωα μέσα σε ένα πολύβουο και συνεπώς ασφυκτικό περιβάλλον, ενώ από τη μεριά του το σκίτσο πολύ πιο “αφηγηματικό”, καθώς με τις απλές, λιτές, δίχως λεπτομέρειες, αποτυπώσεις του αποπειράται να “μιλήσει” για αυτήν την κατάσταση του πρωταγωνιστή. Πρόκειται συνεπώς για χαρακτηριστική περίπτωση κατά την οποία το κείμενο υπερβαίνει το ρηματικό του ποιόν και εξεικονίζει, ενώ το *graphic novel*, χωρίς να απεμπολεί τα χαρακτηριστικά του, διεκδικεί να ρηματοποιήσει, κατά τη διατύπωση του Αγγελάτου πως «οι λέξεις μπορούν να “δείχνουν” χωρίς να πάψουν να είναι λέξεις, όπως και από την πλευρά τους τα χρώματα ή τα σχήματα μπορούν να “αφηγούνται” (και να “μιλούν”) χωρίς να πάψουν να είναι χρώματα και σχήματα».⁸⁸

Ως προς τη γραφιστική διασκευή, θα μπορούσε να επισημανθεί συμπληρωματικά ότι εκτός από τα γενικά πλάνα της περιοχής, που συγκροτούν τα σχεδιαστικά ανάλογα των λογοτεχνικών *τοπογραφιών*,⁸⁹ ο Πειραιάς παραμένει στα περισσότερα κελιά στο φόντο της *κομικ-ής* αφήγησης, ωστόσο το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των *κοντινών λήψεων*,⁹⁰ μέσω των οποίων φαίνονται μικρά κομμάτια της εκάστοτε γειτονιάς με τους στενούς δρόμους και τα μίξερα φτωχικά σπίτια, σε συνδυασμό με τους υποκίτρινους χρωματικούς τόνους (βλ. κεφάλαιο 2.3.), κατορθώνει να αισθητοποιήσει την ασφυξία του ήρωα μέσα σε έναν φαινομενικά μόνον ανοιχτό αλλά επί της ουσίας αποπνικτικό χώρο (βλ. Παράρτημα, Εικ. 2).

Στην περίπτωση του Σκέλεθρα, οι περισσότερες περιγραφές συγκεντρώνονται σε μια κομβική για την ιστορία θέση που σηματοδοτεί και την αφύπνιση του ήρωα σχετικά με την απονενομημένη πράξη του και συνιστά το έναυσμα, από το οποίο εξεγείρεται κλιμακωτά η παθολογική του εμμονή να ανατρέψει τη μοίρα του. Καθώς ο Παύλος ο Σκέλεθρας περιδιαβαίνει το νεκροταφείο, στην προσπάθειά του να ικανοποιήσει την περιέργειά του σχετικά με την αδήριτη ανάγκη των ανθρώπων να

εικόνας. *Ζωγραφική και κινηματογράφος*, (επιμ.: Δ. Αγγελάτος – Ε. Γαραντούδης), Αθήνα, Καλλίγραφος, 2013, 27.

⁸⁸ Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, ό.π., 23.

⁸⁹ Βλ. Philippe Hamon, «Rhetorical status of the descriptive», *Yale French Studies* 61 (1981) 3.

⁹⁰ Στις *κοντινές λήψεις* (*close-ups*), ή διαφορετικά *γκρο πλαν*, η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι σχετικά μεγάλη. Τι περισσότερες φορές πρόκειται για *κοντινό πλάνο* στο κεφάλι ενός ανθρώπου από το στέρνο και πάνω ή γενικότερα σε ένα αντικείμενο ανάλογου μεγέθους, που να γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.

περιμαζέψουν ό,τι έχει απομείνει από τους άλλοτε ζωντανούς αγαπημένους τους, εκδιπλώνεται μπροστά του ένα κάθε άλλο παρά ειδυλλιακό τοπίο, που παραδόξως του φυτεύει τον σπόρο της αμφιβολίας σχετικά με την ορθότητα της πράξης του για να καταλήξει τελικά να του φαντάζει η πιο φιλόξενη κατοικία μετά θάνατον.

Η περιγραφή του νεκροταφείου οργανώνεται σε τρία μέρη που αποδίδουν τμήματα της όλης επιφάνειας. Αυτό που έχει μεγάλο ενδιαφέρον είναι η γλυπτικής έντασης εικονοποιία, όπως αυτή συγκροτείται με εστίαση από το σύνολο στο επιμέρους, που συνθέτει ένα γκρανγκινιολικής αισθητικής καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Το αποτρόπαιο θέαμα του θανάτου και της φθοροποιού του επενέργειας στα ανθρώπινα σώματα γίνεται έτσι ακόμα πιο εντατό, καθιστώντας υλικά προσπελάσιμη τη νομοτελειακή κατάληξη της ζωής και την αναπόδραστη επαναληπτικότητα της.

Το πρώτο απόσπασμα ξεκινά από ένα γενικό πλάνο ή όπως θα μπορούσε να ονομαστεί με γραφιστικούς-κινηματογραφικούς όρους *πλάνο εδραίωσης (establishing shot)*,⁹¹ προκειμένου να καταδειχθεί τόσο ο χώρος δράσης σε αυτό το σημείο της πλοκής όσο και η κίνηση που επικρατεί μέσα σε αυτόν. Εστιάζοντας στη συνέχεια τμηματικά στα μέρη που στέκονται ως *έξεργα*⁹² και κεντρίζουν την προσοχή στην όλη αυτή σύνθεση, ο συνδυασμός περιγραφής-θεάματος και περιγραφής-έργου στοχεύει να αναδείξει τόσο την έντονη κίνηση των ανθρώπων που εργάζονται ή που σπεύδουν να συλλέξουν τα πολύτιμα κόκαλα όσο και την αδιάκοπη δραστηριότητα της φύσης που αποσυνθέτει την οργανική ύλη:

Αυτή την ώρα το νεκροταφείο παρουσίαζε λιγότερο από κάθε άλλη φορά την όψη μιας πολιτείας. Στους δρόμους και δρομάκηδες του κυκλοφορούσε πλήθος γυναίκες κι άντρες και τα μαρμαρένια μασσωλεία κι οι τετράγωνες πλάκες, στη σύγκρισή τους, φαινότουσαν τάφοι και μόνο τάφοι. Παντού μνήματ' ανοιχτά σα στόματα που μόλις ξεράσανε στην τριγυρινή χλόη το λιπαρό χώμα, τα κόκαλα κι ό,τι δε μπορέσανε να χωνέψουν κι αμέσως πεινάσανε πάλι! Άλλα κόκαλα θερμαίνονταν στον ήλιο κι άλλα τα μάζευαν, ως το ελάχιστο, οι συγγενείς, κοσκινίζοντας θλιβερά στις χούφτες τους το χώμα. Σ' ένα τάφο έδιναν κι όλας ένα νεκρό και στους άλλους πύκνωνε ολοένα η σκιά, ξεγελώντας την πείνα τους.⁹³

Τα μνήματα εν προκειμένω λαμβάνουν τις απειλητικές διαστάσεις αδηφάγων θηρίων ενώ τα χάσματα στο χώμα γίνονται τα κοιλιόδουλα στόματά τους που ανοίγουν για να

⁹¹ Neil Cohn, *ό.π.*, 70.

⁹² Βλ. αναλυτικότερα Δημήτρης Αγγελάτος, *Αποφλοίωση και ακόνισμα. Ο ποιητής-γλύπτης: η ελεγεία στις «Σάτιρες» του Κ. Γ. Καρυωτάκη*, Αθήνα, Gutenberg, 2020.

⁹³ «Ο Σκέλεθρας», 195.

φτύσουν τα ελάχιστα απομεινάρια των νεκρών που δεν μπορούν να μεταβολίσουν πια: το λιπαρό χόμα που έχει απορροφήσει όλα τα ζωτικά συστατικά βοηθώντας στη σήψη, τα κόκαλα και ό,τι άλλο αδυνατούν να χωνέψουν. Ανικανοποίητα όμως χάσκουν έτοιμα να δεχτούν στο άπληστο εσωτερικό τους όποιο άμοιρο νεκρό σώμα τους ταΐσουν για να τους εξευμενίσουν οι εργάτες του νεκροταφείου.

Η αποτροπιαστική εικονοποιία συνεχίζεται και στην επόμενη περιγραφή:

Στο οστεοφυλάκιο, έριξε μια ματιά, κι είδε πλήθος κουτιά: μερικά από λουστραρισμένη καρυδιά ή μαόνι, άλλα από μάρμαρο και τα περισσότερα από κοινό ξύλο, αραδιασμένα στα ράφια και στο πάτωμα, και σ' όλα φαίνονταν ένα ή δυο ονόματα. Κάτω από τα ράφια κρεμόνταν από καρφιά, σακούλια και μαντίλια γιομάτα κόκαλα, που τρυπήσανε το σάπιο πανί και φαινότανε σαν πράσα παστρεμένα...⁹⁴

Μέσα από τους ευθυγραμμισμένους όγκους των οστεοφυλακίων πάλι ξεπροβάλλουν τα οστά που τρυπώντας τις θήκες τους («σακούλια», «μαντίλια», «σάπιο πανί») διανοίγουν ένα πέρασμα προκειμένου να ξεχυθεί προς τα έξω και πάλι η υλική φρίκη του θανάτου. Καθώς ο Σκέλεθρας βαδίζει, αντικρίζει παρακάτω έναν «μεγάλο λάκκο μισογιομισμένο κόκαλα κι ολόγυρά του πεταμένα ή στοιβαγμένα όπως-όπως, πλήθος σάκους και κουτιά, που μερικά απ' αυτά είχανε σπάσει κι εχύθηκ' έξω η θλιβερή τους πραμάτια».⁹⁵ Η κοιλότητα στο χόμα αποκαλύπτει ένα αρκούντως μακάβριο θέαμα, που, ενώ θα αναμέναμε να απωθεί τον ήρωα, τηρώντας την περιφρονητική στάση που είχε ως τώρα σε σχέση με τον θάνατο, συνιστά την κορύφωση των περιγραφών του χώρου που γίνονται η αφορμή του στοχασμού του πάνω στην αξία αυτών των αντικειμένων. Κόκαλα, σάκοι και κουτιά χωνεύονται σε μια συμπαγή φρικαλέα μάζα που αναλαμβάνει τον ρόλο να μορφοποιήσει το ανείπωτο και ισοπεδωτικό βίωμα του θανάτου.

Η καταληκτική περιγραφή, με την απόλυτη αντίστιξη της προς όσες προηγήθηκαν, υποστασιοποιεί την επιθυμία που αρχίζει και γεννάται στη συνείδηση του Σκέλεθρα για μια προστατευτική γωνία να φυλάξει το σώμα του μετά θάνατον. Στέρεια διαχωρισμένοι —χάρη στα «σιδεροκάγκελα [τα] βαριά κι αρχοντικά»⁹⁶ από τα σκηνικά χάους που επικρατούν στις περισσότερες γωνίες του κοιμητηρίου, οι εν λόγω δύο τάφοι, αν και διαμετρικά αντίθετοι ως προς την εμφάνισή τους, καθιστούν

⁹⁴ *Ο.π.*, 195-196.

⁹⁵ *Ο.π.*, 196-197.

⁹⁶ *Ο.π.*, 196.

φανερό ότι σε κάθε περίπτωση εντός τους ο νεκρός απολαμβάνει μια κάποια φροντίδα —έστω κι αν πρόκειται για αυτή της αργής αποσύνθεσης— αφού ακόμα και ο εγκαταλελειμμένος από ανθρώπινο χέρι έχει την έστω και πενιχρή μέριμνα εκ μέρους της φύσης:

Εγώ, συλλογίζομαι το νόημα δυο τάφων εδωνά. Είναι δυο ιδιόχρητοι τάφοι φραγμένοι με σιδεροκάγκελα βαριά κι αρχοντικά. Ο ένας είναι περιποιημένος. Τότε σκεπάζει πλούσια γλόη και φουντώνει πίσω από τον μαρμαρένιο σταυρό ένας ανάνθιστος θάμνος. Άνθη φρέσκα, μαραμένα και ξερά, είναι απιθωμένα από φροντιστικό χέρι, και στη μέση του σταυρού, σ' ένα φαναράκι, ένα καντήλι, καίει με μια φλογούλα — αθώρητη, ανωφέλευτη — μέσα στον ήλιο. Ο άλλος, πλάι, είναι κατάξερρος και βουλιαγμένος. Τα κάγκελα κι ο σιδερένιος σταυρός... σκουριασμένα. Θα 'ναι τάφος μιας ξεκληρισμένης οικογένειας. «*Η προς διατήρησιν των τάφων και κανδηλίων εταιρεία*» δε σταματά σ' αυτόν. Το φαναράκι στη δέση του σταυρού δεν έχει καντήλι και τα τζάμια του... σπασμένα. Ο θάμνος, πίσω στο σταυρό, κατάξερρος και... — συλλογίζομαι το νόημά του! — ένα ξερό κλαδί του, απλώνει, στρίβει, διπλώνεται και κρεμάει μέσα στο φαναράκι ένα μπουμπούκι πορτοκαλί, που λάμπει φανταχτερά μέσα στον ήλιο!⁹⁷

Η (ανα)παράσταση του νεκροταφείου στη γραφιστική εκδοχή του έργου διατηρεί το λιτό σχεδιαστικό στυλ που διέπει και την προηγούμενη περίπτωση που μας απασχόλησε και που πιθανότατα αποτελεί και μια γενικότερη αισθητική επιλογή των δημιουργών. Μια πιθανή εξήγηση για αυτή την τακτική είναι πως επιδιώκεται η ρεαλιστικότερη (ανα)παράσταση των πραγματικών τόπων, ώστε να ξεχωρίζουν στη συνέχεια τα φανταστικά μέρη και η αντίστοιχης τεχνοτροπίας σχεδιαστική τους αποτύπωση. Σε αυτή τη γραμμή, είναι φανερό πως στο γραφιστικό ιδίωμα δεν είναι τόσο το περιεχόμενο όσο τα τεχνικά χαρακτηριστικά του σχεδίου που επιφορτίζονται με την αποτύπωση της εν λόγω σκηνής και του νοηματικού φορτίου που φέρει. Τα συναισθήματα και η επενέργεια που ασκεί ο τόπος στην ταραγμένη συνείδηση του ήρωα δεν θα αποδοθούν μέσω των φρικαλέων διαστάσεων που λαμβάνει ο προνομιακός χώρος των νεκρών αλλά μέσα από τη σκηνοθεσία της εικόνας και συγκεκριμένα, τη διευθέτηση των καρτέ, τις γωνίες λήψης των πλάνων, την τοποθέτηση του πρωταγωνιστή εντός τους και τις σχεδιαστικές τεχνικές.

Αυτό που διαφέρει από τα αντίστοιχα πλάνα στη *Μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη* είναι πως εδώ ο χώρος είναι γεμάτος κόσμος, αισθητοποιώντας και εικονιστικά την κατηγοριοποίηση των περιγραφών, σύμφωνα με την τυπολογία της Μαλαματάρη

⁹⁷ Ο.π., 196.

(περιγραφή-έργο) (βλ. Παράρτημα, εικ. 3). Άνθρωποι που εργάζονται σκάβοντας τους λάκκους, ηλικιωμένες γυναίκες με τα χαρακτηριστικά μαύρα ρούχα και μαντήλια που συλλέγουν τα κόκκαλα είναι ορισμένες μορφές που ξεχωρίζουν, έστω και σχηματικά, από το πλήθος που συρρέει αυτήν την ώρα στο κοιμητήριο. Το αξιοπρόσεκτο είναι πως άνθρωποι και τάφοι διαπλέκονται τόσο οργανικά, ώστε να δίνεται η εντύπωση πως η αξία τους συναρτάται με την ύπαρξη αυτού του τόπου και την ένταξή τους μέσα σε αυτόν, αφού πράγματι η παρουσία τους στη σκηνή δικαιώνεται μέσω του συγκεκριμένου χώρου και μόνο για να προκαλέσουν, σε συνέργεια με το περιβάλλον, την απαραίτητη σύγκυση στον ήρωα. Μορφές και σταυροί συμφύρονται και το μόνο που τους διαφοροποιεί είναι τα αντιθετικά τους χρώματα. Τα άτομα δεν αποκτούν ξεχωριστή υπόσταση και ταυτότητα, πράγμα που αποκαλύπτεται ζωγραφικά χάρις στο σχεδιαστικό τέχνασμα της απόδοσής τους ως μαύρων σκιών, πάνω στις οποίες κανένα ιδιαίτερα σωματικό χαρακτηριστικό δεν ξεχωρίζει. Ας σταθούμε, ωστόσο, στις μορφές που παρουσιάζουν μια —αν όχι με λεπτομέρειες— οπωσδήποτε πιο καθαρή εικόνα προσώπου και σώματος. Η σχετική ευκρίνεια στον σχεδιασμό τους στοχεύει στο να τραβήξει το ενδιαφέρον του αναγνώστη, αφού πρόκειται για τα πρόσωπα που με τα ρητά τους και τις φιλοσοφικές τους συζητήσεις προσελκύουν και την προσοχή του ήρωα και του υποκινούν τον αντίστοιχο προβληματισμό πάνω στο θέμα του θανάτου.

Αυτό που συμβάλλει επίσης στη φανέρωση και κλιμάκωση της θλίψης του Σκέλεθρα, καθώς συνειδητοποιεί ότι με την υπογραφή του συμβολαίου ο δικός του σκελετός δεν θα φτάσει ποτέ στο κοιμητήριο ούτε θα αναζητηθεί από κάποιον, είναι η διευθέτηση των καρέ κατά ελάσσονα —αναφορικά με τις διαστάσεις— σειρά καθώς και η επιλογή της *ψευδοϋποκειμενικής εστίασης*⁹⁸ ως προς τη διαμόρφωση των πλάνων. Το εναρκτήριο κελί καταλαμβάνει όλη την πρώτη σειρά και είναι το μεγαλύτερο, αφού στόχο έχει να συστήσει τον χώρο δράσης δείχνοντας όσο το δυνατόν μεγαλύτερη επιφάνεια του νεκροταφείου. Μπορεί στο κέντρο, ως προς τις δύο διαστάσεις της σύνθεσης, να βρίσκεται ο υπεύθυνος του νεκροταφείου, που κανονίζει τα οικονομικά μιας ταφής, και άρα να αναδεικνύεται τοιουτοτρόπως το

⁹⁸ Ως *ψευδοϋποκειμενικό* πρέπει να εννοηθεί το πλάνο στο οποίο ναι μεν δεν βλέπουμε το σκηνικό και τα συμβαίνοντα εντός του μέσα από τα μάτια του ήρωα αλλά, με το να εντάσσεται και ο ίδιος μέσα στο κάδρο και δη σε περίοπτη θέση, δίνεται η εντύπωση πως ακολουθούμε την πορεία του βλέμματός του και άρα αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα μέσα από το δικό του πρίσμα. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, πρόκειται για ένα σχεδιαστικό τέχνασμα προκειμένου να βλέπουμε τον χώρο κυρίως στον συσχετισμό του με τον ήρωα.

πρώτο κυνικό περιστατικό με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος ο ήρωας άμα τη εμφανίσει του στο μέρος,⁹⁹ αυτό όμως που αποσπά το ενδιαφέρον είναι η μορφή του Σκέλεθρα στην άκρη του κελιού. Στο σημείο φυγής, όπου τέμνονται οι νοητοί άξονες, όπως αυτοί ορίζονται από τον κεντρικό δρόμο του νεκροταφείου και τη συστοιχία των τάφων, τοποθετείται ακριβώς και ο πρωταγωνιστής, δίνοντας την εντύπωση πως όλη η σύνθεση που αναπτύσσεται προς τα αριστερά οδηγεί σε αυτόν, ως ένα πεδίο που εκείνος προσλαμβάνει οπτικά και γίνεται το ερέθισμα για να ξυπνήσει τη συνείδησή του. Στη δεύτερη σειρά, η γωνία λήψης *πλονζέ (plongée)*¹⁰⁰ ή *down-shot*,¹⁰¹ αυτή δηλαδή που απαθανατίζει τον ήρωα και τα τεκταινόμενα γύρω του από πάνω με κατεύθυνση προς τα κάτω, επωμίζεται να τονίσει τον προβληματισμό του ήρωα και την όλο εντεινόμενη θλίψη του, καθώς αντικρίζει τη ζέση των ανθρώπων να περισυλλέξουν ό,τι πολυτιμότερο έχει απομείνει από τους νεκρούς τους. Η κορύφωση της έντασης έρχεται με την τρίτη σειρά κελιών της σελίδας, η οποία τέμνεται αυτή τη φορά σε τέσσερα απανωτά καρέ. Εδώ το παράλληλο *τράβελινγκ (travelling)*¹⁰² του φακού αποκτά έναν γρηγορότερο ρυθμό, αφού με αυτόν ακριβώς τον τρόπο καθίσταται εφικτή η απόδοση αφενός της γρηγορότερης δράσης, αφετέρου της κλιμάκωσης της αναστάτωσης που το όλο σκηνικό προκαλεί στον ήρωα.

Η τελευταία περιγραφή εντοπίζεται προς το τέλος του διηγήματος, όταν ο Σκέλεθρας εισέρχεται στο γραφείο του γιατρού για να ζητήσει την ανάκληση της ισχύος του συμβολαίου. Κατά την αναμονή του στον θάλαμο του ιατρού, η προσοχή του προσελκύεται από τον ιδιαίτερο διάκοσμο του χώρου και συγκεκριμένα από τους

⁹⁹ Βλ. Klaus Janson, *The DC Comics guide to pencilling comics*, New York, Watson-Guption Publications, 2002, 89: «Το σημείο στο οποίο συναντώνται οι δύο γραμμές είναι το ακριβές κέντρο του κελιού. Το κεντρικό σημείο μπορεί να εξυπηρετήσει τον καλλιτέχνη με πολλούς τρόπους. Εκτός αν υπάρχει κάποιος σκόπιμος λόγος για τον οποίο ο αφηγητής επιλέγει να μην χρησιμοποιήσει το κέντρο του πάνελ ως σημείο εστίασης, αυτό είναι το σημείο στο οποίο πηγαίνει πρώτα το μάτι του αναγνώστη. Ο καλλιτέχνης σχεδιάζει τη σύνθεση έχοντας αυτό κατά νου. Το κέντρο του πίνακα είναι ένα εύκολο και φυσικό σημείο εστίασης. Είναι στην ευχέρειά μας το αν θα το εκμεταλλευτούμε ή όχι.» [Μετάφραση δική μου].

¹⁰⁰ Η γωνία λήψης κατά την οποία η κάμερα βρίσκεται ψηλότερα από το θέμα και το “κοιτάζει” προς τα κάτω.

¹⁰¹ Βλ. Klaus Janson, *ό.π.*, 105: «Στην τεχνική του *down-shot* η κάμερα βρίσκεται πάνω από το αντικείμενο, με κατεύθυνση προς τα κάτω. Αυτή η λήψη συχνά χρησιμοποιείται για να εκφράσει την ήττα, την αδυναμία. Ένα καλό παράδειγμα θα αποτελούσε, μία σκηνή στην οποία ο ήρωας συντρίβεται από τον αντίπαλό του. Σε αυτή την περίπτωση, η λήψη *down-shot* επιτρέπει στον αναγνώστη να δει τον ήρωα από την οπτική γωνιά του κακού εχθρού. Η εν λόγω γωνία λήψης χρησιμοποιείται, επιπλέον, για να αποτυπώσει απομόνωση, μοναξιά. Ο χαρακτήρας βρίσκεται σε απόσταση τέτοια σε σχέση με τον αναγνώστη ώστε να φαίνεται απομακρυσμένος, μόνος και απρόσιτος» [Μετάφραση δική μου].

¹⁰² Πρόκειται για την κινηματογραφική τεχνική, κατά την οποία η κάμερα κινείται οριζόντια (συνήθως πάνω σε ράγα) και είτε το θέμα είναι σταθερό κι έτσι η κάμερα απαθανατίζει με την κίνησή της το μήκος του, είτε κινείται κι αυτό και συνεπώς η κάμερα ακολουθεί την πορεία του. Στα γραφιστικά δεδομένα, αυτή η κίνηση υποβάλλεται με την εναλλαγή των πλάνων.

μεγάλους «πίνακες μυολογίας και οστεολογίας, αφτιά, μάτια, σπλάχνα από χρωματιστή πορσελάνα, κι απάνω σε ράφια, αράδα, μεγάλα γυαλιά, που κολυμπούσανε σ' ένα κίτρινο υγρό, καρδιές, σπλήνες, νεφρά κι ένα έχτρωμα με τους αγκώνες κολλημένους στο κεφάλι!». ¹⁰³ Η εξπρεσιονιστική ένταση των ζωγραφικών αυτών πινάκων και οι υλικοί όγκοι των μεμονωμένων οργάνων μέσα στα υγρά συντήρησης ορίζουν μια ιδιότυπη καλλιτεχνική έκθεση και επεκτείνουν το αποτροπιαστικό σκηνικό του νεκροταφείου στον κλειστό χώρο του ιατρείου. Τα παραταγμένα όργανα που εκτίθενται στους τοίχους και στα ράφια του σαλονιού θυμίζουν τα ατάκτως ερριμμένα κόκαλα πλάι στους τάφους του κοιμητηρίου και γίνονται τα δομικά συστατικά ακόμα ενός χώρου εφιαλτικού που εγγραφεί και μεγεθύνει το βάσανο του ήρωα. Το εν λόγω αποκρουστικό σκηνικό πάει ένα βήμα παραπέρα, καθώς η παρουσία των αποστειρωμένων κομμένων οργάνων ολόγυρα συνιστά την καλλιτεχνική πραγμάτωση στον χώρο του φόβου του Σκέλεθρα σχετικά με τη διατάραξη της φυσικής ροής της αποσύνθεσης και τη μεταχείρισή του ως αντικειμένου προς πειραματισμό.

Το graphic novel, συνεπές στη αισθητική δεσπόζουσα που διαμορφώνουν οι καλλιτέχνες της συγκεκριμένης συλλογής, δεν μεταφέρει σχεδιαστικά με λεπτομέρεια το παραπάνω απεχθές σκηνικό. Πέρα από μια αγνή διαγραφή τριών νεκρών εμβρύων μέσα σε γυάλες, τα υπόλοιπα όργανα απλώς υπονοούνται, καθώς παρατάσσονται μέσα στο ερμάριο τα γυάλινα δοχεία με τους απροσδιόριστους όγκους στα περιεχόμενά τους. Αυτό, ωστόσο, που στέκεται ως *punctum*¹⁰⁴ στην εικόνα και συνιστά μια δημιουργική προσθήκη των καλλιτεχνών σε σχέση με το αντίστοιχο απόσπασμα του διηγήματος είναι οι δύο σκελετοί, σε τρισδιάστατη και δισδιάστατη μορφή στον τοίχο, που καθώς στέκονται στο ύψος της μορφής του Σκέλεθρα γίνονται η σκιά του που του υπενθυμίζει το αναπόδραστο μέλλον (βλ. Παράρτημα, εικ. 4).

¹⁰³ «Ο Σκέλεθρας», 219.

¹⁰⁴ Για τις έννοιες του *punctum* και του *studium*, όπως τις αναπτύσσει ο Roland Barthes για το πεδίο της φωτογραφίας, βλ. Roland Barthes, *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, (μτφρ.: Γ. Κρητικός), Αθήνα, Κέδρος, 2008, 42-43: «[...] το *studium*, που δεν σημαίνει, τουλάχιστον αμέσως, «étude» («σπουδή»), αλλά την προσήλωση σε κάτι, την προτίμηση σε κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης, βιαστικής, βέβαια, αλλά δίχως ιδιαίτερη οξύτητα. [...] Το δεύτερο στοιχείο έρχεται να σπάσει (ή να ρυθμοκοπήσει το *studium*) [...]: αυτό είναι που φεύγει από τη σκηνή, σαν βέλος κι έρχεται να με διαπεράσει. Υπάρχει στα λατινικά μια λέξη για τούτη την πληγή, για τούτη την αμυχή, για τούτο το σημάδι που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο· η λέξη αυτή φαίνεται να μου ταιριάζει ακόμα καλύτερα, αφού αναφέρεται και στην ιδέα της στίξης κι αφού οι φωτογραφίες για τις οποίες μιλάω μοιάζουν πράγματι εστιγμένες, κάποτε μάλιστα κατάστικτες, από τούτα τα ευαίσθητα στίγματα. Ακριβώς τούτα τα σημάδια, τούτες οι πληγές είναι στίγματα. Αυτό το δεύτερο στοιχείο που έρχεται να διαταράξει το *studium*, θα το ονομάσω επομένως *punctum*: διότι *punctum* είναι συνάμα: αμυχή, μικρή τρύπα, μικρή κηλίδα, μικρή τομή αλλά και ζαριά».

1.2. Χωροποίηση Χρόνου

Ο «Ονειροπόλος» παρουσιάζει μια ξεχωριστή περίπτωση εικαστικότητας, καθώς, δίνοντας μια λύση στο εκφραστικό αδιέξοδο του ποιητή,¹⁰⁵ του παρέχει τον κατάλληλο δίαυλο, ώστε να οπτικοποιήσει το αόρατο, να υλοποιήσει το μη απτό: την ασταμάτητη ροή του χρόνου και τη φθοροποίηση του επενέργεια στον άνθρωπο μέχρι την πλήρη αποσάθρωσή του από αυτόν. Το ζήτημα του «χωροχρόνου»¹⁰⁶ —ή ακριβέστερα η υποστασιοποίηση του χρόνου με χωρικές ιδιότητες— απασχολεί τον ποιητή ήδη από το 1923, όπως μαρτυρεί ο Σακελλαριάδης.¹⁰⁷ Η υπαρξιακή μελαγχολία και η θέαση της ζωής ως θνησιγενούς συνιστά ασφαλώς «συνεκτικό ιστό για όλο το έργο του»¹⁰⁸ και συνεπώς διαρθρωτική αρχή και για το πεζό, το οποίο άλλωστε, σύμφωνα με τη διατύπωση του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, «υπομνηματίζει το έργο του το ποιητικό».¹⁰⁹ Αυτό που έχει μεγάλο ενδιαφέρον, όμως, στην εν λόγω πεζομορφή σύνθεση, είναι το πώς συναρμόζεται ο βιοθεωρητικός προβληματισμός του ήρωα με το φανταστικό-παράξενο (βλ. Εισαγωγή) με συνδετική κόλλα την εικονοποιητική διάσταση του λόγου και πώς τελικά αυτό το αισθητικό αποτέλεσμα εμπνέει και μπορεί να αποτελέσει ένα γόνιμο πεδίο, ικανό να τροφοδοτήσει με υλικό άλλα καλλιτεχνικά είδη, όπως είναι αυτό του graphic novel.

Στον «Ονειροπόλο» διανοίγεται ένα πεδίο, όπου η συνείδηση παραπαίει μεταξύ λογικής και παραλόγου και μέσω της υποτυπώδους αφηγηματικής πλοκής διαμορφώνεται μια οπτικών και απτικών διαστάσεων καλλιτεχνική πραγματικότητα, προκειμένου να αισθητοποιηθεί επιτελεστικά η αδυναμία του ανθρώπου να αναμετρηθεί με τον χρόνο και η νομοτελειακή ήττα του όταν το επιχειρεί. Ο

¹⁰⁵ Βλ. Ιωάννα Α. Ναούμ, «Η ποίηση έξω από τον στίχο. Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Καρυωτάκη»: *Όσο κρατάει η ανάγνωση... : μια έκδοση αφιερωμένη στη μνήμη της Αντωνίας Κατσαντώνη-Πίστα*, (επιμ. Π. Πίστας), Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη [χ. ό.] 2005 (τυπ. Θανάσης Αλτιτζής), 2005, 443.

¹⁰⁶ Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Στα χνάρια του Καρυωτάκη (1966-1988). Μικρά φιλολογικά μελετήματα, ομιλίες και κριτικά άρθρα, με άγνωστα κείμενα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 124.

¹⁰⁷ *Ο.π.*, 124: «Απλώς σημειώνω πως το ηθικό πρόβλημα του Χωροχρόνου, φαίνεται να τον απασχολούσε ήδη συνειδητά στα 1923. Τότε, κατά την τεκμηριωμένη μαρτυρία του Σακελλαριάδη, λογάριαζε να εκδώσει μια συλλογή ποιημάτων, με σχηματική επιγραφή τους εξής στίχους: Μέ τό Μηδέν καί τό Άπειρο / νά συμφιλωθούμε».

¹⁰⁸ Δημήτρης Δημηρούλης, «Εισαγωγή»: Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και Πεζά*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, 67· βλ. επίσης Θανάσης Κωσταβάρας, «Ο ονειροπόλος Καρυωτάκης και η αμφίσημη αίσθηση του χρόνου μέσα από το έργο του», *Η λέξη* 79-80 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1988) 852.

¹⁰⁹ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Ε' Ο Λυρικός Λόγος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1983, 159.

Στεργιόπουλος είχε ήδη κάνει λόγο για τη «λογική τούτη παραφροσύνη και την τάση προς το παράδοξο, με τη συνεργασία μιας ανήσυχης καλλιτεχνικής φαντασίας»,¹¹⁰ προκρίνοντας κι αυτός έτσι τους παράγοντες αυτούς που συγκροτούν την αφήγηση. Η σχηματική, όπως αναφέραμε, πλοκή διαρθρώνεται σε πέντε ενότητες, ακριβέστερα σκηνές, καθεμία από τις οποίες φωτίζεται από μία κορυφαία, ισχυρής εικαστικής έντασης, στιγμική πύκνωση, όπου ο χρόνος, το εναγώνιο διακύβευμα της ιστορίας, στερεοποιείται, γίνεται ένα υλικό μέγεθος και επιτελεί το διαβρωτικό του έργο. Ο λόγος, χάρις στη ζωγραφική και γλυπτική του επενέργεια διασαλεύει την κανονική ροή του χρόνου και τον μετουσιώνει σε μια καλλιτεχνική εμπειρία, καθιστώντας έτσι ακόμα πιο αιχμηρή την τραγικότητα που συνέχει την ανθρώπινη φύση οντολογικά απέναντι στον αδυσώπητο χρόνο και τον θάνατο με τον οποίο γειτνιάζει.

Ο ήρωας, παρακινημένος από τη βαθιά του πεποίθηση πως «ὁ Χρόνος ὑπ[άρχει] στό διάστημα»¹¹¹ και άρα είναι ένα από υλικό, ρίχνεται στον αγώνα να τον ανακαλύψει και να τον φυλακίσει στο εργαστήριό του, προκειμένου να σωθεί η ανθρωπότητα από αυτόν τον ανελέητο εχθρό και όσους τον εκμεταλλεύονται εις βάρος των αδυνάτων.¹¹² Ο χρόνος, όμως, σαν ένα συμβιωτικό παράσιτο βρίσκει κάθε φορά τον κατάλληλο ξενιστή για να ενσαρκωθεί και αλλοιώνοντάς τον εκ των έσω αποκαλύπτει τις διαβρωτικές του ιδιότητες. Γίνεται με τον τρόπο αυτόν μια χιμαιρική περιπέτεια που φτάνει το όλο εγχείρημα στη αποτυχία ματαιώνοντας τις προσδοκίες του ήρωα.

Στην πρώτη ενότητα του έργου, ο ήρωας παίρνει το βαπόρι και σε έναν σταθμό του ταξιδιού του επισκέπτεται «τό λιμάνι μιᾶς ἐπαρχιακῆς πόλεως ὅπου εἶχε ζήσει μικρός». Αποβιβάζεται και «θέλοντας νά θυμηθεῖ τήν παιδική του ζωή»¹¹³ περπατάει από την πλατεία με τη ζωηρή της κίνηση ως το εγκαταλελειμμένο σπίτι του. Κατά την περιπλάνησή του η μνήμη συναντά την ενατένιση του παρόντος:

Τίποτε δέν ἄλλαξε. Οἱ καρέκλες τοῦ ζαχαροπλαστείου σέ τρεῖς σειρές, ὅπως καί τότε. Ἀκόμα καί ἡ πλάκα πού πατοῦσε ἦταν ἡ ἴδια. Ὅλα ἦταν τά ἴδια. Μόνο πού εἶχαν μικρύνει. Εἶχαν ἀπελπιστικά μικρύνει. Εἶχαν χάσει τό ἕνα τρίτο τοῦ ὄγκου τους. Ἀλλά αὐτό ἔγινε συμμετρικά, κ' ἔτσι οἱ ἄνθρωποι πού κάθονταν

¹¹⁰ Κώστας Στεργιόπουλος, «Το πεζό έργο του Καρυωτάκη», ό.π., 1527.

¹¹¹ «Ονειροπόλος», 21.

¹¹² Βλ. «Ονειροπόλος», 27: «Όταν όμως θα τελειοποιούσε τήν εφεύρεσή του καί θά περιόριζε τό Χρόνο μέσα σ' ἕνα γυαλί τοῦ ἐργαστηρίου του, νά ἰδοῦμε τούς μεγαλόσχημους κυρίους πού γέμισαν τόν κόσμο μέ σαπουνόφουσκες. Νά ἰδοῦμε τί θά γίνουν οἱ τόκοι καί τά ἐπιτόκια τοῦ ἀπέναντι τοκογλύφου. Νά ἰδοῦμε μέ ποιά ἡμερομηνία θά βγάλουν τίς ἐφημερίδες τους.»

¹¹³ Ό.π., 21.

ἀκίνητοι καί σιωπηλοί, σάν ἀπόντες, γύρω στά μαρμάρινα τραπέζια, καί τά κορίτσια, πίο πέρα, μέ τίς φωτεινές γραμμές τῆς σιλουέτας τους, ὑψωμένες παράλληλα πρός τό νερό τοῦ ἀναβρυτηρίου, καί οἱ δύο γέροι, σ' ἓνα μπαλκόνι, μέ τίς θαμπές, ἀμφίβολες γραμμές τῶν χαρακτηριστικῶν τους, καί οἱ μουσικοί, καί ὁ ἀρχιμουσικός ἀκόμα, πού ἐνόμιζε ὅτι κρατοῦσε μέ τή μπαγκέτα του τό Χρόνο, δέν εἶχαν τίποτε ἀντιληφθεῖ. Ὁ Χρόνος ὅμως ἐδούλευε ἐλεύθερα ἀνάμεσά τους, τρώγοντας κάθε στιγμή κάτι ἀπό τή φτωχή τους ὑπαρξη.¹¹⁴

Ἡ ἀνάμνηση ἀντανακλάται πάνω στο παρόν κι ἐτσι προκαλεῖται ἡ ἀνάδυση τοῦ Χρόνου, πού, ἀκινητοποιώντας τή δραστηριότητα στήν πλατεία, κινεῖται μεταξύ καί ἐντός τῶν ἀνθρώπων πού εἶναι διασκορπισμένοι στον χώρο, συρρικνώνοντας τὰ μεγέθη τους. Ἡ σύζευξη τῶν χρονικῶν ἐπιπέδων ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τή χωροποίηση τοῦ Χρόνου ὡς ἐνός ἀπληστου, πλιν ἀόρατου, ὄντος πού ἀπομυζεῖ τίς ἀνθρώπινες παρουσίες στερώντας τους τόν σφριγηλό τους ὄγκο καί ἀφήνοντας στή θέση τους τίς σμικρυνένες, μίζερες ἐκδοχές τους. Μόνος παρατηρητής τοῦ ὅλου θεάματος εἶναι ὁ ἥρωας, τὸ ὑποκείμενο πού ἐνεργοποιεῖ τή μνήμη καί προβάλλει στήν παροντικότητα ὅσα ἐκεῖνη ἀνακαλεῖ. Τὰ ἀντικείμενα τῆς ὅλης διαδικασίας ἔχουν ἀδρανοποιηθεῖ, δέν ἀντιλαμβάνονται τή φθορά πού υφίστανται μέ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου ἀνάμεσά τους —καθὼς αὐτὴ συμβαίνει συμμετρικά σὲ ὅλους ἀνεξαιρέτως— καί ὡς ἐκ τούτου εἶναι ἀδύναμα νὰ ἀντιδράσουν. Θύματα ὅλοι, χωρὶς νὰ τὸ ξέρουν, τῆς φθοροποιού τάσης τοῦ Χρόνου. Οὔτε ὁ ἴδιος ὁ μᾶεστρος, πού ὡς εἰδήμων τοῦ Χρόνου ἔχει συλλάβει τους νόμους τοῦ καὶ ἄρα μπορεῖ νὰ τιθασεύσει αὐτόν καὶ τὸν ρυθμὸ τοῦ μετουσιώνοντάς τόν σὲ μουσική, δέν δείχνει νὰ καταλαβαίνει ὅτι ἔχει χάσει τὸν ἐλεγχό, ἐφόσον αὐτός τῶρα διαφεντεύει.

Στο graphic novel, τὰ χαρακτηριστικά, πού συγκροτοῦν τῆς συμβάσεις σύνθεσης καὶ τὴν ἐν γένει γραμματικὴ τοῦ ιδιώματός του, ἐπιστρατεύονται γιὰ νὰ ἀναδείξουν αὐτὸ πού συνιστᾷ συγκροτητικὸ πυρήνα γιὰ ἀμφοτέρωτα τὰ ἔργα. Ἡ σκηνὴ τῆς περιπλάνησης καθὼς καὶ αὐτὴ τῆς κορύφωσης μέ τὴ σμίκρυνση τῶν ἀνθρώπων ἐκδιπλώνεται σὲ τέσσερα καρὲ ἐντὸς τῆς σελίδας 32 (βλ. Παράρτημα, εἰκ. 5). Ἐν προκειμένῳ, ὅμως, ὁ Χρόνος καὶ ἡ συρρικνωτικὴ τοῦ ἐπίδραση δέν εἶναι ἀποκλειστικά ὑπ' ἐυθύνη τοῦ περιεχομένου γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ, ἀλλὰ καὶ ἓνα σκηνοθετικὸ desideratum, μέ τὴν κατάτμηση τῆς σελίδας καὶ τὴν ἐπιλογή τῶν πλάνων νὰ γίνονται οἱ τεχνικοὶ δείκτες χάρις στους οποίους ὑποστασιοποιεῖται. Ἀς ἐπισημανθεῖ συμπληρωματικά ὅτι ὁ λόγος στα *αφηγηματικὰ κουτιά*, ὅπως παρατηρεῖται στήν περίπτωση τῶν τεσσάρων καὶ μόνο κελιῶν ἐν προκειμένῳ, ἔχει

¹¹⁴ Ο.π., 21-22.

έναν μάλλον πλεοναστικό περιγραφικό ρόλο, με την έννοια ότι δεν συμπληρώνει κάτι που η εικόνα δεν μπορεί να “αφηγηθεί” από μόνη της, αλλά μέσα από τις γραπτές διατυπώσεις επιβεβαιώνει, λεκτικώ τω τρόπω, αυτό που εκείνη εικονιστικά “λέει” ιδιαίτερα επιδραστικά.

Η συναρμογή μνήμης και παροντικότητας και η προβολή της στον βιωμένο τόπο αποδίδεται στα δύο πρώτα καρέ και το αισθητικό αποτέλεσμα προκύπτει από μια πολυπαραγοντική σκηνοθετική διεργασία. Ξεκινώντας από τη γενική εικόνα, τα δύο πρώτα κελιά εξελίσσονται κατά μήκος όλης της σειράς στην οποία εντίθενται, τεχνική που εξυπηρετεί την αργή, ομαλή ροή του χρόνου.¹¹⁵ Εστιάζοντας τώρα, η επιλογή ως προς την τοποθέτηση του ήρωα εντός των πάνελς καθώς και ως προς τους χρωματικούς τόνους αισθητοποιεί την αντίστροφη κατεύθυνση μνήμης και όρασης, με την έννοια ότι η πρώτη προβάλλει στο περιβάλλον τις παραστάσεις που έχει αποθηκεύσει, και αυτό γίνεται οπτικά προσπελάσιμο χάρις στους υποκίτρινους σέπια χρωματισμούς που προσδίδουν στην εικόνα το εφέ της παλαιότητας, εν είδει παλιάς φωτογραφίας που ανασύρουμε από το καταχωνιασμένο κουτί (βλ. κεφάλαιο 2.3): αντίστροφα, το περιβάλλον τυπώνεται μέσω της όρασης στη συνείδηση του ήρωα, πράγμα που διαφαίνεται χάρις στο κομικ-ό τέχνασμα της υποκειμενικής λήψης¹¹⁶, κατά την οποία ο ήρωας στέκεται αριστερά με πλάτη στον φακό,¹¹⁷ εγκαθιδρύνοντας ένα υποκειμενικό πρίσμα θέασης των τεκταινομένων και παραθώντας τον αναγνώστη-θεατή να εκλάβει το θέμα μέσα από τα μάτια του υποκειμένου.¹¹⁸

Η τρίτη και τελευταία σειρά τέμνεται σε δύο κελιά και υποστασιοποιεί ήδη από αυτό το επίπεδο την ακαριαία επέλαση του χρόνου και την άμεση ανατροπή όλου

¹¹⁵ Οποσδήποτε χωρίς να παραγνωρίζεται το περιεχόμενο, το *καδράρισμα* (*panelling*) μπορεί να αποτελέσει έναν χρονικό δείκτη, αφού οργανώνει τον ρυθμό της αφήγησης κι έτσι γίνεται η φόρμα μέσα από την οποία υλοποιείται ο χρόνος στο χαρτί. Ανάλογα με το σχήμα που παίρνει αυτή η φόρμα, τέτοιο μέγεθος προσδίδουμε και στον χρόνο: όσο μεγαλύτερο το πάνελ, τόσο μεγαλύτερος και ο χρόνος διάρκειας της δράσης εντός του: όσο μικρότερη η φόρμα και συνεπώς περισσότερα τα καρέ στη σελίδα, τόσο πιο γρήγορος και στακάτος ο ρυθμός ροής του χρόνου, βλ. αναλυτικότερα Will Eisner, *Comics & Sequential art*, Florida, Poorhouse Press, 1985, 25-37.

¹¹⁶ Πλάνο που αποδίδει την οπτική ενός συγκεκριμένου προσώπου της σκηνής. Είτε η εικόνα θα απεικονίζει αυτό που βλέπει ο ήρωας είτε αυτό το διαμεσολαβημένο από τη ματιά του πλάνο θα υποβάλλεται με την τοποθέτηση του κεφαλιού του σε κάποια άκρη του κελιού.

¹¹⁷ Για την εν λόγω, αντλημένη από τον κινηματογράφο, τεχνική, βλ. αναλυτικότερα Marie Anne Guerin, *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*, (μτφρ.: Δ. Θυμιοπούλου, επιμ. μτφρ.: Μ. Γαβαλά), Αθήνα, Πατάκης, 2007, 56: «Η σκηνοθεσία της αδιαφάνειας του ήρωα, άρα και του ηθοποιού, είναι ένα διακύβευμα του κινηματογράφου που ενέπνευσε τον Hitchcock. Η κινηματογράφιση των ηρώων με την πλάτη γυρισμένη στην κάμερα είναι ένας από τους τρόπους αναγγελίας του δυσπρόστατου, του ανησυχητικού και του απρόσιτου στοιχείου τους, η σκηνοθεσία ενός μυστικού ή μιας αποκάλυψης. Ίδωμένος από πίσω, ο ηθοποιός είναι ένα συμπαγές κομμάτι σιωπής, μια μοναχική φιγούρα η οποία προστατεύει τον προσωπικό της χώρο.»

¹¹⁸ Ουμπέρτο Έκο, *Κήνσορες και θεράποντες*, ό.π., 178.

του ευδαιμονικού σκηνικού στα μάτια του ήρωα.¹¹⁹ Η ένταξη αυτή τη φορά του πρωταγωνιστή εντός των δύο αυτών πλάνων συμβαίνει για δύο λόγους: αφενός, εντεθειμένος στο επίκεντρο μεταξύ των ανθρώπων που κυκλοφορούν αμέριμνοι στην πλατεία, εμφανίζεται υποκείμενος κι αυτός, αν και αλώβητος, στη φθορά του Χρόνου. Δεν είναι πια το υποκείμενο που παρατηρεί αλλά που βιώνει. Αφετέρου γίνεται η μονάδα μέτρησης βάσει της οποίας θα καταφανεί η σμίκρυνση των υπολοίπων γύρω του. Εφόσον δεν πρόκειται εδώ για την κινούμενη εικόνα του κινηματογράφου ούτε υπάρχει η άνεση του χώρου για να παρατεθούν περισσότερα πλάνα που με τη γρήγορη διαδοχή τους θα απεικονίσουν τη σμίκρυνση, ένας τρόπος για να επιτευχθεί αυτή εν προκειμένω είναι να καταδειχθεί σε σχέση με κάτι άλλο μέσα στην εικόνα, που παραμένει στο αρχικό φυσικό του μέγεθος και ως εκ τούτου φαίνεται τελικά γιγάντιο. Ασφαλώς επιδραστικός είναι και ο συνδυασμός *medium*¹²⁰ και *up-shot* λήψης¹²¹ για να φανεί η τεράστια και απειλητική φιγούρα του πρωταγωνιστή αντιστικτικά προς την ισχνή, στα όρια του γελοίου, εμφάνιση των υπολοίπων αλλά και η βαθιά δυστυχία του, καθώς συντελείται η απίσχναση των αντικειμένων της μνήμης-όρασή του σε αντιδιαστολή με τη δική τους ατάραχη συνέχιση των δραστηριοτήτων τους, τελώντας σε άγνοια αναφορικά με το διαβρωτικό έργο του Χρόνου.

Στη δεύτερη ενότητα, η μνημονική ανάκληση παρουσιάζει άλλο ένα σκηνικό, στο οποίο κάνει την εμφάνισή του με την αναιρετική του ιδιότητα ο χωροποιημένος Χρόνος, αφήνοντας όμως πάνω στα αντικείμενα ένα πιο μακάβριο τύπωμα. Με έκδηλα τα μπωντλαιρικά της ίχνη,¹²² η εν λόγω σκηνή θεματοποιεί έναν χορό μεταμφιεσμένων, όπου πλούσιοι και πλούσιες έχουν συγκεντρωθεί φορώντας

¹¹⁹ Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Τα πεζά του Καρυωτάκη»: *Επιστημονικό Συμπόσιο. Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός (31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1998, 31.

¹²⁰ Στο *μεσαίο πλάνο*, το *καδράρισμα* η ανθρώπινη φιγούρα φαίνεται από τη μέση και πάνω, γेमίζοντας το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.

¹²¹ Βλ. Klaus Janson, *ό.π.*, 105: «Στο λεγόμενο *up-shot*, η λήψη σχετίζεται με την προσπάθεια απεικόνισης της δύναμης ή της νίκης. Η κάμερα είναι σε κατώτερη θέση σε σχέση με τον απεικονιζόμενο, με κατεύθυνση από κάτω προς τα πάνω.» [Μετάφραση δική μου].

¹²² Βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Αθήνα, Σοκόλη, 2005 [2^η έκδ.: 1^η: 1972], 203: «Τον Baudelaire των ποιημάτων θυμίζει κι ο χορός των σκελετών στο δεύτερο επεισόδιο του «*Ονειροπόλος*», φέρνοντάς μας αόριστα στο νου τον *Μακάβριο χορό* («*Danse macabre*»), όπου εμφανίζεται να χορεύει ο σκελετός μιας άλλοτε ωραίας. Κι αν δεν τον απηχεί άμεσα, το σημείο τούτο δεν παύει να 'ναι στο πνεύμα του μπωντλαιρικό, έτσι καθώς ο αφηγητής στο πεζό του Καρυωτάκη φαντάζεται ξαφνικά τα ζεύγη των «μετεμφιεσμένων» να μεταβάλλονται σε σκελετούς».

«ένδυμα όρισμένης εποχής»¹²³ κοντά στη βικτωριανή αισθητική. Καθώς ο χορός γίνεται όλος και πιο ξέφρενος, οι παρευρισκόμενοι αρχίζουν να εξαυλώνονται:

Έπειτα έγινε τό πιό άπροσδόκητο. Οί χορευτές έχασαν τό λογαριασμό τους. Ένώ έπρεπε νά ύπολογίσουν άκριβώς πόσα χρόνια είχάν ύποχωρήσει προς τό παρελθόν, για νά μπορέσουν νά ξαναγυρίσουν και νά βροϋν τήν προσωπικότητά τους, έβλεπε κανείς πώς είχάν γελαστεί. Άνεπανόρθωτα γελαστεί. Έκατό όλόκληρα χρόνια έπροχώρησαν, χωρίς βέβαια νά τό ύποπτευθοϋνε. Παρακολουθοϋσε τώρα τίς κινήσεις τους. Οί τέσσερες γυναικείοι σκελετοί, θανάσιμα κομποί, έπήγαιναν προς τούς άντρικούς, κ' έπειτα έπέστρεφαν μέ μελαγχολική χάρη, σά ν' άναγνώριζαν τό λάθος τους. Οί καβαλιέροι σταματοϋσαν, και τό κρανίο τους έβάραινε στή γή, ενώ ψηλά, μέ ήλεκτρικά γράμματα πού άναβαν κ' έσβηναν, ήταν γραμμένο: ΑΠΟΚΡΕΩ 2027.¹²⁴

Η όλη σκηνή, με κορύφωση —τόσο θεματικά όσο και εικαστικά— την κατάληξη, εκδιπλώνεται με μία ισχυρή ένταση εικονοποιία. Το όχημα για να υποβληθεί αυτή η εντύπωση είναι ασφαλώς τόσο τα σκηνοθετικά αντικείμενα που αξιοποιούνται για τη μεταμφίηση των καλεσμένων («μεταξωτά ρόζ ή ούραυιά κρινολίνα, μέ πουδραρισμένα μαλλιά, μέ πράσινες και χρυσές περοϋκες», «ή στεφάνη του κρινολίνου»)¹²⁵ όσο και οι γλυπτικοί όγκοι των σκελετών που λειτουργούν ως η μεταμφίηση του Χρόνου. Οι πλούσιοι χρηματομεσίτες και έμποροι μαζί με τις συνοδούς τους, πιστεύοντας πως μπορούν να επεκτείνουν την κυριαρχία τους πέρα από τις οικονομικές τους δραστηριότητες υποτάσσοντας και τον χρόνο, πραγματοποιούν χάρις στην αμφίηση εποχής και τις γρήγορες χορευτικές κινήσεις τους μια αυθάδικη περιδιάβαση στα επίπεδα του χρόνου και στον ρυθμό του. Το αποτέλεσμα είναι να εγείρεται ο Χρόνος με τη διαβρωτική του ορμή και ζητώντας να στερεοποιηθεί στον χώρο εισχωρεί μέσα τους, εκκινώντας το αποδομητικό του έργο. Ακριβέστερα, για να μεταφέρουμε εν προκειμένω το σχήμα της *αποφλοιώσης* και του *ακονίσματος* του Αγγελάτου, ο Χρόνος «αποφλοιώνει τους όγκους της αποκαρδιωτικής πραγματικότητας [...], αφαιρεί δηλαδή τις φολίδες του συμπαγούς [καρκινικού] περιβλήματός της, *ακονίζοντας ταυτόχρονα πάνω τους εκείνα τα ίχνη που του επιτρέπουν να διεισδύσει στο βάθος τους*».¹²⁶

Στο graphic novel εξελίσσεται μια γκρανγκινολική τριμερής εικονιστική σύνθεση προκειμένου να οπτικοποιήσει σχεδιαστικά την παραπάνω σκηνή (βλ.

¹²³ «Όνειροπόλος», 23.

¹²⁴ *Ό.π.*, 23-24.

¹²⁵ *Ό.π.*, 23.

¹²⁶ Δημήτρης Αγγελάτος, *Αποφλοιώση και ακόνισμα*, *ό.π.*, 18.

Παράρτημα, εικ. 6). Αναπτυγμένη σε τρία επιμήκη ως προς τον οριζόντιο άξονα κελιά, βασίζεται σε μία προσφιλή για το γραφιστικό εκφραστικό μέσο τεχνική, αυτή της απόδοσης της σταδιακής ροής του χρόνου μέσω της αλληπάλληλης απεικόνισης του ίδιου ή παρόμοιου σκηνικού σε παραπάνω των δύο κελιών πλάνα και της εφαρμογής εντός τους μικρών ή μεγαλύτερων αλλαγών. Κρατώντας, δηλαδή, την ίδια ή παρεμφερή χωροταξία, αυτό που κεντρίζει την προσοχή και άρα συμπυκνώνει και το νόημα που συνέχει τη σύνθεση είναι αυτό που διαφοροποιείται κάθε φορά. Εν προκειμένω, λοιπόν, πλάθεται το σκηνικό της αίθουσας χορού και απομονώνοντας μία γωνιά του επαναλαμβάνεται παρόμοια τρεις φορές, σε κάθε μία από τις οποίες φανερώνεται ένα στάδιο της αποσύνθεσης των μορφών κατά τον ρου του χρόνου. Στο δεύτερο πάνελ —σε μια εξπρεσιονιστική εικονοποιία— τα άλλοτε σφριγηλά και ζωντανά πρόσωπα αρχίζουν να λιώνουν, τα δέρματα να χύνονται προς τα κάτω στάζοντας αίμα, τα μάτια να υποχωρούν από τις κόγχες τους, ώσπου στο τρίτο δεν έχει απομείνει τίποτα παρά οι σκελετοί τους απογυμνωμένοι από το όποιο ζωτικό περίβλημα. Ο Χρόνος, έχοντας παρασύρει τους καλεσμένους πολλά χρόνια μπροστά στο μέλλον, έχει καταφέρει να αφήσει το αλλοτριωτικό στίγμα του πάνω τους, φέρνοντάς τους σε κατάσταση προχωρημένης αποσύνθεσης και συνεπώς στην προνομιακή επικράτεια του θανάτου. Καθώς, όμως, εκείνοι μοιάζουν να μην έχουν αντιληφθεί τίποτα, απορροφημένοι από τον ξέφρενο χορό τους μέσα στο όλο πνεύμα του καρναβαλιού, φανερώνουν την απόλυτη κυριαρχία του Χρόνου και την καταδικασμένη προσπάθεια του ανθρώπου να αναμετρηθεί μαζί του σε μια ενδιαφέρουσα μακάβρια εικόνα, που ανακαλεί τους «χορούς των νεκρών» στους ζωγραφικούς πίνακες του ύστερου Μεσαίωνα.¹²⁷

Έχοντας βεβαιωθεί, λοιπόν, πως ο Χρόνος είναι ένα ζωντανό ον που υπάρχει στον κόσμο και όχι μια αφηρημένη έννοια, ο ήρωας «επούλησε κάποιο σπίτι που είχε, καί αγόρασε χημικά όργανα», με την ιδέα ότι θα μπορούσε να τον συλλάβει ακόμα και ως ένα χημικό στοιχείο ή ως μια μικρή ουσία «μέσα στο ύδρογόνο ή τό όξυγόνο».¹²⁸ Παρά τις αλληπάλληλες αποτυχίες του, τα πειράματα συνεχίζονται με ενθουσιασμό, ορμώμενο από την επανάσταση που θα έφερνε η ανακάλυψή του, αφού η δέσμευση του Χρόνου στο εργαστήριο θα ανέτρεπε τα σχέδια όλων όσων καταπιέζουν τους αδύναμους προς ίδιον όφελος στην άθλια κοινωνική

¹²⁷ Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, «Η εικονολογία του Θανάτου: μια αντιπαραβολή», *Σύγκριση* 26 (2016) 54-58.

¹²⁸ «Ονειροπόλος», 27.

πραγματικότητα που τον περιστοιχίζει: «νά ιδοῦμε τούς μεγαλόσημους κυρίους πού γέμισαν τόν κόσμο μέ σαπουνόφουσκες. Νά ιδοῦμε τί θά γίνουν οἱ τόκοι καί τά ἐπιτόκια τοῦ ἀπέναντι τοκογλύφου. Νά ιδοῦμε μέ ποιά ἡμερομηνία θά βγάξουν τίς ἐφημερίδες τους.»¹²⁹

Το πείραμα αποτυγχάνει παταγωδῶς αποδεικνύοντας την ανεπάρκεια του ανθρώπου στον άνισο αυτό αγώνα. Η ιστορία κλείνει στο απομονωτήριο ενός ψυχιατρείου, που διαμορφώνεται ως ένα ασφυκτικό περιβάλλον, που γίνεται ταυτόχρονα το συγκοινωνιακό πλαίσιο μεταξύ των δύο καλλιτεχνικών εκφράσεων, του λόγου και της εικόνας:

Τώρα ἡ ἱστορία αὐτή ἔχει τελειώσει. Στό ἀπομονωτήριο τοῦ ἀσύλου πού βρίσκεται, ἡ νύχτα καί ἡ μέρα τοῦ εἶναι τό ἴδιο ἀδιάφορες. Ἐν μπαίνει ἀπό τό φεγγίτη λίγο φῶς, τό κοιτάζει γιά μιά στιγμή κ' ἔπειτα τό ἐπιστρέφει μ' ὅλη του τήν καρδιά. Βλέπει τό φωτεινό ἐκεῖνο τετραγωνάκι, δειγματολόγιο σέ σχῆμα βιβλίου, ν' ἀλλάζει χρώματα, σά νά τό φυλλομετρᾷ τό ἀόρατο χέρι τοῦ Θεοῦ. Ρόζ, μπλέ, πράσινο, μῶβ... Αὐτός ὅμως προτιμᾷ τό βελούδινο μαῦρο πού προεκτείνεται στό δωμάτιο ὅταν νυχτώσει.

Ἔτσι περνοῦνε οἱ ὄρες, ἔτσι περνοῦνε οἱ μέρες κάθε εὐτυχισμένου ὄνειροπόλου. Μένει ὀλομόναχος, ἀκίνητος μέσα στους τέσσερες τοίχους, σάν παλιά λιθογραφία στήν κορνίζα της. Ἐχει τό συναίσθημα ὅτι ἐπραγματοποίησε τό μεγάλο σκοπό τῆς ζωῆς του. Τίποτε δέν ἀλλάζει ἀπό ὅσα τόν περιστοιχίζουν. Καί ὁ Χρόνος δέν ὑπάρχει.¹³⁰

Η κατάληξη «κάθε εὐτυχισμένου ὄνειροπόλου» εἶναι ἡ τραγική διάψευση των προσδοκιῶν του καί ἀρα ἡ καταδικασμένη ἐν τῇ γενέσει τῆς προσπάθεια νά δαμάσει τόν χρόνο καί ὡς ἐκ τούτου καί τόν θάνατο κι ἔτσι νά ξεδιαλύνει τό μυστήριο πού συνέχει τήν ἀνθρώπινη φύση. Ἡ ἀφήγηση δίνει τήν αἴσθηση ενός ἀσπρόμαυρου σκηνικού, πού γίνεται ἔτσι ἡ ὀπτική ἀπόδοση τοῦ μηδενιστικοῦ χάους πού κυριαρχεῖ στή συνείδηση τοῦ ἥρωα. Ὁ μικρός φεγγίτης, ἡ μεθόριος ἀνάμεσα στον ἐξωτερικό χώρο, ὅπου ὁ χρόνος ἐξακολουθεῖ νά ἐπιτελεῖ τό ἀδυσώπητο ἔργο του, καί στον ἐσωτερικό, ἀπό ὅπου φαίνεται νά ἔχει ἐξοριστεῖ, γίνεται τό φίλτρο χάρις στο ὁποῖο διαθλάται ὁ ρέων χρόνος με τή μορφή χρωματικῶν ἀκτίνων στο περίκλειστο κελί. Ὑποστασιοποιημένος μέσα ἀπό ἀπειρα μικρά σωματίδια πού συνθέτουν τίς ἀκτίνες τοῦ φωτός κατὰ τόν ρου τῆς ἡμέρας καί τήν ἐναλλαγὴ των ἀποχρώσεών της, ὁ χρόνος προσπαθεῖ καί πάλι νά εἰσχωρήσει στον χώρο προσπαθώντας νά προκαλέσει ρήγματα, θραύοντας τήν πυκνότητα τοῦ μαύρου πού τόν ἔχει κατακλείσει. Ὁ

¹²⁹ Ὁ.π., 27.

¹³⁰ Ὁ.π., 28.

σκοτεινός χώρος του απομονωτηρίου, ωστόσο, φαίνεται αρκούντως συμπαγής και δεν διαρρηγνύεται υπό το βάρος του άκαμπτου Χρόνου. Ο ήρωας, ηττημένος από την προσπάθεια να πιάσει τον Χρόνο, τώρα τον αποδιώχνει σε κάθε εμφάνισή του («Άν μπαίνει από τό φεγγίτη λίγο φῶς, τό κοιτάζει γιά μιά στιγμή κ' ἔπειτα τό ἐπιστρέφει μ' ὄλη του τήν καρδιά»),¹³¹ βυθισμένος έτσι σε μια κατάσταση στα όρια της ύπαρξης και της ανυπαρξίας, να βιώνει έναν ζωντανό θάνατο, όπου ο Χρόνος πια έχει απωλέσει τη διατεταγμένη ροή του και έχει εξοβελιστεί («Καί ὁ Χρόνος δέν ὑπάρχει»). Η αδράνεια του ήρωα ως απόρροια της απώλειας της λογικής ύστερα από την εξουθενωτική προσπάθεια, η ακινητοποίησή του σε έναν χώρο που έχει χάσει το προοπτικό του βάθος και εκτείνεται στις δύο διαστάσεις, παραλληλιζείται και από την ίδια την αφήγηση με έναν ζωγραφικό πίνακα, εξαιρώντας την εικαστική ποιότητα του λόγου, που αποκτά έτσι τα κατάλληλα εφόδια για να (ανα)παραστήσει τη ματαιότητα της ανθρώπινης συνθήκης («σάν παλιά λιθογραφία στήν κορνίζα της»).

Η γραφιστική απόδοση της τελευταίας αυτής ενότητας αξιοποιεί το προαναφερθέν τέχνασμα της επανάληψης της ίδιας σκηνής με κάποιο διαφοροποιητικό στοιχείο από πλάνο σε πλάνο (βλ. Παράρτημα, εικ. 7). Η “κάμερα” τοποθετείται έξω από το κελί ως να γίνεται η ίδια ο Χρόνος που εκπέμπει τα φώτα του στο εσωτερικό του χώρου. Η εικόνα εν προκειμένω καθίσταται αρκούντως εύλαλη, επιστρατεύοντας ορισμένους οπτικούς δείκτες για να “αφηγηθεί” το υπαρξιακό κενό στο οποίο έχει καταβυθιστεί ο ήρωας. Η τετραπλή επανάληψη δίνει την εντύπωση της παραμονής του στο διηνεκές στον εν λόγω περικλειστο χώρο. Προεκτείνοντας, καθώς η κίνηση στο πλαίσιο του κόμικ είναι ένας δείκτης χρονικότητας, ακριβώς αυτή η ακινησία που υποβάλλεται εν προκειμένω είναι που αναδεικνύει και την άρση του χρόνου και τη διαμόρφωση ως εκ τούτου ενός άχρονου πλαισίου, όπου η φθοροποιός επενέργειά του δεν μπορεί να εφαρμοστεί. Το μόνο ίχνος που αφήνει ο Χρόνος, καθώς κυλάει στον κόσμο έξω από το σύμπαν του ψυχιατρείου, είναι το λεπτό φιλμ χρώματος που επιστρώνεται στον φακό, χρωματίζοντας αντιστοίχως και το πλάνο που αιχμαλωτίζει. Η προφύλ στάση, τέλος, του ήρωα, καθώς ενατενίζει το κενό, αποστρέφοντας το βλέμμα από αυτό που άλλοτε του κέντριζε την προσοχή, καταμαρτυρεί ζωγραφικά τη ματαιώση του νοήματος, αφού «χρόνος [τώρα πια] δεν υπάρχει».

¹³¹ Ό.π., 28.

1.3. Κινηματογραφικότητα

Στην προέκταση της προβληματικής που μας απασχολεί στο εν λόγω κεφάλαιο, σχετικά με την εικαστική ποιότητα του λόγου στα λογοτεχνικά πεζά που δημιουργεί γόνιμες προϋποθέσεις για τις διαμεσικές μεταπλάσεις τους, στέκεται η ανίχνευση και ερμηνευτική ανάλυση εκείνων των παραγόντων της πλοκής, που, αν και ρηματικώς αποδοσμένοι, παράγουν ένα φιλικής υφής αισθητικό αποτέλεσμα. Εντοπισμένοι σε σημεία κλειδιά, σε σημεία όπου η πλοκή *πτυχώνεται*¹³² σε κορυφαίες διπλώσεις, δημιουργώντας αξιοσημείωτες προεξοχές, *εντατά* σημεία στην εξέλιξη, οι παράγοντες αυτοί, με όχημα την καλλιτεχνική ποιότητα του λόγου, διαμορφώνουν έναν συγκοινωνιακό δίαυλο μεταξύ αυτού και της κινούμενης κινηματογραφικής εικόνας. Κρίνεται σκόπιμο να διευκρινιστεί προγραμματικά πως η πραγμάτευση στο σημείο αυτό δεν θα ασχοληθεί με τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο μέσα από συγκεκριμένα πεζογραφικά και φιλικά παραδείγματα στη βάση των συγκλίσεων-αποκλίσεων που προκύπτουν από την υπαγωγή τους σε συγκεκριμένα ρεύματα και τάσεις. Ό,τι μας ενδιαφέρει εν προκειμένω είναι το πώς ο λόγος και η δομή του στο λογοτεχνικό πεζό, υπερβαίνοντας το ρηματικό ποιόν τους, δημιουργούν μια τέτοιας τάξεως εικονοποιία που ανακαλεί τον κινηματογράφο και τα τεχνικά χαρακτηριστικά που τον συνέχουν. Ακριβέστερα, η γειννίαση αυτή έγκειται σε έναν διπλό άξονα: 1. της (ανα)παράστασης της θέασης και 2. του μονταρίσματος των σκηνών υπό τη συνοδεία και την καθοδηγητική οργάνωση μιας ρυθμοτονικής ή μελωδικής ηχητικής επένδυσης.

Καθώς οι περιπτώσεις των υπό μελέτη λογοτεχνικών έργων έρχονται εγγύτερα στο κινηματογραφικό αναπαραστατικό σύστημα —χωρίς να σημαίνει ότι όλες οι αντίστοιχες συγγραφικές τακτικές έχουν συλλήβδην και αναγκαστικά κινηματογραφικές προεκτάσεις— με τον τρόπο που θα αναλυθεί στη συνέχεια εκτενέστερα, μετατρέπονται και σε ένα δόκιμο πεδίο για γραφιστική μετάπλαση. Κι αυτό γιατί προσεγγίζουν ένα καλλιτεχνικό ιδίωμα, που αναπτύσσει, όπως έχει ήδη υποστηριχθεί από τη θεωρία και κριτική του *graphic novel* και διαπιστώνεται επίσης στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, μια συγγενική σχέση με το γραφιστικό

¹³² Για την έννοια της ντελεζιανής *πτύχωσης*, βλ. αναλυτικότερα Gilles Deleuze, *Η πτύχωση. Ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ*, (μτφρ.: Ν. Ηλιάδης), Αθήνα, Πλέθρον, 2006· ειδικά σ. 15-88. Δηλωτικός του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιείται εδώ η πολυσήμαντη αυτή έννοια είναι ο ακόλουθος ορισμός του Deleuze (ό.π., 27): «Πτυχώνω-αναπτυχώνω δεν σημαίνει απλώς τονώνω-εκτονώνω, συστέλλω-διαστέλλω, αλλά και εντυλίσσω-εκτυλίσσω, ενελίσσω-εξελίσσω».

εκφραστικό είδος. Σίγουρα πρόκειται για δύο διακριτά καλλιτεχνικά είδη με διαφορετική μεσική ταυτότητα, τα οποία ωστόσο, έχοντας εμφανιστεί —τουλάχιστον στη μορφή με την οποία τα γνωρίζουμε σήμερα (βλ. Εισαγωγή)— σχεδόν ταυτόχρονα, στο τέλος περίπου του 19^{ου} αιώνα, έχουν διαγράψει μια παράλληλη πορεία εξέλιξης,¹³³ στη διάρκεια της οποίας ασφαλώς έχουν πάρει διαφορετική κατεύθυνση λόγω των εγγενών δυνατοτήτων του καθενός, πάντα όμως στη βάση μιας κοινής συνισταμένης: της συναρμογής εικόνας και λόγου, που νοηματοδοτείται από τη διαδοχή (*continuum*) πλάνων. Υπό αυτή την έννοια αμφότερα τα καλλιτεχνικά συστήματα εντάσσονται στο πεδίο των *οπτικών τεχνών σε ακολουθία* (*sequential visual arts/ visual arts in sequence*).¹³⁴ Μοιραία είναι επομένως και η «αλληλο-οικειοποίηση τεχνικών και συμβάσεων που κυκλοφορούν με εντεινόμενη ελευθερία από το ένα στο άλλο».¹³⁵ Οι δύο τέχνες, όπως έχει ήδη γίνει φανερό και από την πραγμάτευση που έχει προηγηθεί, χαρακτηρίζονται για την αμοιβαία μεταγωγή δυνατοτήτων και τεχνικών, εννοιολογικού ρεπερτορίου και εργαλείων για τη δημιουργική διαδικασία. Τόσο το κόμικ έχει δανείσει χαρακτηριστικά στον κινηματογράφο, σε σχέση με τις αφηγηματικές τεχνικές, τις συμβάσεις ανάπτυξης της πλοκής και τον σχεδιασμό των σπέσιαλ εφέ,¹³⁶ όσο και ο κινηματογράφος με τη σειρά του έχει τροφοδοτήσει το πρώτο με στυλιστικά και τεχνοτροπικά εφόδια.¹³⁷ Ο Έκο για να περιγράψει αυτή τη σχέση αλληλεπίδρασης χρησιμοποιεί τους όρους του *παρασιτισμού* και της *προώθησης*, αποκόπτοντάς τους, ωστόσο, από το αξιολογικά φορτισμένο εννοιολογικό βάρος τους.¹³⁸ Με την πρώτη έννοια ορίζεται η διαδικασία

¹³³ Βλ. Λευτέρης Ταρλαντέζος, *Ιστορία των κόμικς*, ό.π., 205.

¹³⁴ Βλ. Scott McCloud, *Understanding Comics*, ό.π., 7· Craig Fischer, «Comics and film»: *The Routledge Companion to Comics*, (ed.: F. Bramlett, R. T. Cook, A. Meskin), New York, Routledge, 2017, 340.

¹³⁵ Γιάννης Σκαρπέλος, *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Αθήνα, Κριτική, 2000, 42.

¹³⁶ Βλ. Jared Gardner, *Projections*, Stanford, Stanford University Press, 2012, 22-28.

¹³⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αλληλοτροφοδοτικής σχέσης παρέχει ο Λευτέρης Ταρλαντέζος, βλ. Λευτέρης Ταρλαντέζος, *Ιστορία των κόμικς. Εισαγωγή στα κόμικς: ένας οδηγός της 9^{ης} τέχνης*, ό.π., 207: «Συνάμα και οι δυο τέχνες δανείζουν η μία στην άλλη τα επιτεύγματά τους. Οι σχεδιασμένες εικόνες χρησιμοποιούνται σε κάποια φάση της κινηματογραφικής παραγωγής, όταν μετά το γράψιμο του σεναρίου της ταινίας και λίγο πριν το γύρισμα, γίνεται εικονογράφιση των πλάνων σε ενότητες και στη φιλική τους σειρά (storyboard) — στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα αναλυτικό κόμικ. Μερικές φορές το storyboard είναι πιο ολοκληρωμένο και απολαυστικό και από την ίδια την ταινία. Από την άλλη, φωτογραφικό υλικό ή βιντεοσκοπήσεις μπορούν να χρησιμοποιηθούν —με διάφορους τρόπους— στη δημιουργία κόμικς (κόμικς που συνδυάζουν φωτογραφικό υλικό με σκίτσα ή χρώματα, τα λεγόμενα «φωτορεαλιστικά κόμικς».)»

¹³⁸ Έτσι όπως χρησιμοποιούνται οι όροι από τον Έκο, απεμπολείται ο αρνητικός χαρακτήρας της πρώτης και ο θετικός της δεύτερης και δεν υπονοείται κάποια αξιολογική σύγκριση. Αναλυτικότερα, βλ. Ουμπέρτο Έκο, *Κήσορες και Θεράποντες*, ό.π., 201-202: «ο παρασιτισμός δεν σημαίνει αχρηστία. Το γεγονός ότι μια λύση τεχνοτροπίας είναι δανεισμένη από άλλους χώρους δεν αμφισβητεί τη χρήση της, εφόσον η λύση εντάσσεται σ' ένα αυθεντικό περιεχόμενο που τη δικαιώνει. [...] βρισκόμαστε

κατά την οποία το κομικ παρακολουθεί άλλες τέχνες και τις τεχνοτροπικές-αισθητικές τους κατακτήσεις και αφομοιώνει τις συμβάσεις τους προσαρμόζοντάς τις στις δικές του επικοινωνιακές δυνατότητες, ενώ με τη δεύτερη εννοείται η ακριβώς αντίστροφη διαδικασία.¹³⁹

(Μετα)θέαση: Η (ανα)παράσταση της θέασης σαν φιλμ

Ένα τεκμήριο, που κατά την άποψή μας φέρνει σε μια εγγύτητα αυτά τα κείμενα με τον κινηματογράφο και δημιουργεί έτσι μια ενδιαφέρουσα διακαλλιτεχνική σύναψη, δόκιμη να μεταφραστεί και στο γραφιστικό ιδίωμα, είναι η (ανα)παράσταση της θέασης, εκ μέρους του πρωταγωνιστικού υποκειμένου, μιας αλληλουχίας σκηνών που εκτυλίσσονται στον νου, διαμορφώνοντας ό,τι θα μπορούσε να αποκληθεί (μετα)θέαση, δηλαδή τη θέαση εκ μέρους του αναγνώστη της θέασης εκ μέρους του ήρωα όσων εκτυλίσσονται στον νου του δεύτερου. Το διήγημα που παρέχει ενδεικτικά παραδείγματα προς επίρρωση της παραπάνω θέσης είναι ο «Σκέλεθρας». Βασικό χαρακτηριστικό είναι η διαταραγμένη ψυχο-πνευματική κατάσταση του πρωταγωνιστή, υπό την επήρεια της οποίας ο ίδιος —και οι αναγνώστες κατ' επέκταση— γίνεται θεατής ενός ιδιότυπου κινηματογραφικού φιλμ, όπου σε διαδοχικά πλάνα ξεδιπλώνονται όσα η διεστραμμένη φαντασία του προβάλλει στο λευκό πανί της συνείδησης. Καθώς ο ήρωας “παρακολουθεί” τον ίδιο του τον εαυτό να πρωταγωνιστεί σε όσα εφιαλτικά σενάρια υπογράφει η αρρωστημένη του φαντασία, επιτελείται εντός του ένα είδος εσωτερικής σχάσης. Η υπόστασή του διχοτομείται, με το μέρος της συνείδησης να αποκόπτεται από το σάρκινο περίβλημά της, το οποίο υλικά (και εξπρεσιονιστικά) αυτονομημένο ωσάν νευρόσπαστο γίνεται ο πρωταγωνιστής του ιδιότυπου φιλμ.

Στην περίπτωση του «Σκέλεθρα», δύο είναι τα σημεία στα οποία απαντάται η παραπάνω συνθήκη και όπως θα καταδειχθεί και στο δεύτερο κεφάλαιο (βλ. κεφάλαιο 2.4) συνιστούν ορόσημα στην εξέλιξη του χαρακτήρα στην τελευταία φάση από την οποία περνά. Ο ήρωας, σε κατάσταση μέθης από την εμμονική ψύχωση να ανακτήσει τα κυριαρχικά δικαιώματά του στον δικό του σκελετό, βυθίζεται σε αλλεπάλληλα ψυχωσικά επεισόδια, στα οποία παρακολουθεί τον σκελετωμένο σωσία

μπροστά σ' ένα τυπικό φαινόμενο μεταγωγής σε μαζικό επίπεδο ενός λήμματος ύφους που βρίσκει να ενσωματωθεί σ' ένα πλαίσιο και να αποκτήσει μια αυτόνομη φυσιογνωμία. [...] Ήδη είναι σαφές ότι ο «παρασιτισμός» ή η «προώθηση» δεν μπορούν να αποτελέσουν ενδείξεις αξίας, αλλά μόνον προκαταρκτικούς χαρακτηρισμούς.»

¹³⁹ Ο.π., 201-202.

του να υπόκειται σε ακραία “βασανιστήρια”, προκειμένου να εκπληρωθούν οι όροι του συμβολαίου. Στην πρώτη εξ αυτών, καθώς ο Παύλος δειπνεί με τον ανιψιό του και συλλογίζεται με απέχθεια ότι «αυτό το σιχαμερό πλάσμα» θα έρθει πάνω από το πεθαμένο του πτώμα για να διεκδικήσει την νόμιμη κληρονομιά του και ύστερα θα τον εγκαταλείψει χωρίς να έχει την έγνοια των λειψάνων του, η λογική του εκτρέπεται σε ένα παραληρηματικό χώρο:

Έχει την εντύπωση πως κάθεται κοντά στο τραπέζι, που τρώγει κάθε βράδυ με το Τιριλλή το ψωμοτύρι, και θωρεί τον εαυτό του πεθαμένο, μηζαρωμένο, σ' ένα ξυλοκρέβατο στη μέση της κάμαρας. — Μια σαύρα σέρπει στο πάτωμα, και ξέρει πως αυτή η σαύρα είναι η ψυχή του, που την ξέρασε προλίγου! [...] Βλέπει δυο χέρια σκυμμένα στο πάτωμα. Το ένα είναι λευκό, χέρι αγγέλου· και τ' άλλο μαύρο, γαμψώνυχο, χέρι διαβόλου. [...] Είναι ο πληρεξούσιος του Ινστιτούτου, που θα ξενυχτερέψει το νεκρό· θα δει πού θα τότε θάψουν, για να ξεθάψει στον καιρό το σκέλεθρο. [...] Στέκει και παραμονεύει πίσω από το παραθυρόφυλλο· και θωρεί, μια τον άνθρωπο του Ινστιτούτου και μια το Τιριλλή, που κάνει πως διαβάζει. — «Τι θα συμβεί;... τι θα συμβεί!;...» αναρωτιέται ο Σκέλεθρας. Και θωρεί, μια το κουφάρι του Σκέλεθρα στο ξελοκρέβατο, και μια την ψυχή του Σκέλεθρα, που μαργώνει στη μαύρη χούφτα! — Έχει την εντύπωση πως κάθεται με τον πληρεξούσιο του Ινστιτούτου και ξενυχτερεύουν τον πεθαμένο εαυτό του. [...] Βλέπει τα νεκροκέρια που αναλιώνουν και κάνουν σταλαχτίτες. [...] Οι κερένιοι σταλαχτίτες σιγά-σιγά παίρνουν το σκήμα δαχτυλιδιών, βραχιολιών, και κρεμιούνται σαν αρμαθιές πολύτιμων πετραδιών. Χάνεται στην ενατένισή τους και τότε γιομίζει το αίσθημα του τσιγκούνη ενεχυροδανειστή. [...] — «Τι θα κάνει! τι θα κάνει το λείψανό μου!... Α!... θα βγάλει το δόντι με τη χρυσή βούλα!... Βρε το άτιμο!... Α!... α!...»¹⁴⁰

Η εν είδει φιλικού αποτελέσματος σκηνοθετική διευθέτηση στο απόσπασμα βασίζεται σε τρεις άξονες. Πρώτα από όλα υποστυλώνεται στη βάση των αισθητηριακών ρημάτων και φράσεων που προσδιορίζουν την όραση («έχει την εντύπωση», «θωρεί», «βλέπει», «παραμονεύει», «χάνεται στην ενατένισή τους») και ακροβολίζονται στο απόσπασμα για να οριοθετήσουν περιμετρικά τη διαδικασία και το αποτέλεσμα της θέασης. Έπειτα, η εφιαλτική σκηνή που δομείται, με την ένταση να πλησιάζει την επιδιωκόμενη στο είδος του θρίλερ, στηρίζεται τόσο στις γρήγορες εναλλαγές πλάνων όσο και στη έντονη δράση που προκύπτει από τους χαρακτήρες που συρρέουν στο σκηνικό. Αφενός ο στακάτος ρυθμός στη διαδοχή των πλάνων —όπως δηλώνεται χάρις στον μικροπερίοδο λόγο και την ιδιόρρυθμη στίξη (βλ.

¹⁴⁰ «Ο Σκέλεθρας», 207-209.

κεφάλαιο 2.4)—¹⁴¹ και οι περίτεχνες οπτικές διεργασίες, με ενδεικτικότερη την οιονεί *dissolve* τεχνική,¹⁴² κατά την οποία τα κεριά γύρω από το νεκροκρέβατο λιώνουν και δημιουργούν τέτοιους υλικούς όγκους και καμπυλώσεις στο σχήμα κοσμημάτων, ώστε καθώς η εικόνα τους ξεθωριάζει, να αναδύονται στη θέση τους «δαχτυλίδι[α], βραχιόλι[α], αρμαθιές πολύτιμων πετραδιών»,¹⁴³ αντικείμενα οικεία για τον ήρωα λόγω της ιδιότητάς του· αφετέρου ο εξαμελής θίασος (Γιατρός, Τιριλλή, Άγγελος, Διάβολος, γειτόνισσα, ψυχή-σαύρα) που μπαινοβγαίνει στις σκηνές, αναλαμβάνοντας ο καθένας έναν διαφορετικό ρόλο στην ταινία τρόμου που παρακολουθεί ο Παύλος. Αμφότεροι αποτελούν καταλυτικούς παράγοντες στην κλιμάκωση της αγωνιώδους ατμόσφαιρας της σκηνής και ταυτόχρονα συνιστούν τους συντελεστές μορφοποίησης του κινηματογραφικού αποτελέσματός της. Το αγχωτικό θέαμα που παράγεται ως αποτέλεσμα προκαλεί τις τρομαγμένες αντιδράσεις του ήρωα-θεατή.

Αμέσως μετά ακολουθεί μία αντίστοιχης υφής, μικρότερου μήκους, σκηνή, στην οποία ο Παύλος παρακολουθεί τον σκελετινό *σωσία* του¹⁴⁴ να γίνεται το μοντέλο για τη διδασκαλία του μαθήματος της ανατομίας σε ένα πανεπιστημιακό αμφιθέατρο:

Μια μεγάλη σάλα. — Πλήθος σπουδαστές ακούανε το μάθημα της οστεολογίας, απόνα ηλικιωμένο καθηγητή. — Εκεί, ένας μεγάλος σκελετός στηριγμένος σε μια μαύρη βάση με καρούλια. — Ο καθηγητής έλεγε: «*Το κρανιακόν οστούν... το μετωπικόν...*» κι άγγιζε με μια κοντή ρίγα το μέρος που ονόμαζε... «*Τα δύο κροταφικά... τα δύο βρεγματικά...*» και το σαγόνι του

¹⁴¹ Για την ιδιότυπη στίξη, βλ. αναλυτικότερα Γιώργος Δεληγιάννης, «Λαλούσα σιωπή: Η σημασία των σημείων στίξης στο έργο του Νίκου Νικολαΐδη. Μια αφορμή...»: *Πρακτικά Συμποσίου «Οι Κύπριοι λογοτέχνες της Αιγύπτου» (Λευκωσία, 11-12 Απριλίου 1991)*, Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας, 1993, 65-70· Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Εισαγωγή. Νίκος Νικολαΐδης, ο άνθρωπος και το έργο του»: *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1965). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λευτέρης Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 9-54· Κώστας Νικολαΐδης, «Η προπαρασκευή και η αρχιτεκτονική στερεότητα στην πεζογραφία του Νίκου Νικολαΐδη»: *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1965). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λευτέρης Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 231-250.

¹⁴² Πρόκειται για την κινηματογραφική τεχνική κατά την οποία συντελείται η μετάβαση από το ένα πλάνο στο άλλο, με την πρώτη εικόνα να εξαφανίζεται ενώ η δεύτερη ήδη εμφανίζεται σταδιακά στη θέση της και για λίγο συμπίπτουν με τρόπο τέτοιο ώστε να συγχωνεύεται η μία μέσα στην άλλη. Βλ. αναλυτικότερα: David Bordwell – Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, (μτφρ. – εισ. – συμπληρωματικό λεξιλόγιο: Κ. Κοκκινίδη), Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2009, 532.

¹⁴³ «Ο Σκέλεθρας», 209.

¹⁴⁴ Για την έννοια του *σωσία* θα γίνει εκτενέστερος λόγος στο κεφάλαιο των χαρακτήρων. Βλ. γενικότερα: Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study*, (trans.: H. Tucker), New York, The University of North Carolina Press – Meridian, 1971· Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

σκελετού κινούνταν σα μιας ψεύτικης αποκριάτικης γκαμήλας, κι εφάνερωσε, πως δεν του έλειπε παρά μόνον ένα δόντι!¹⁴⁵

Οι γραφηματικές παύλες οριοθετούν τα απανωτά πλάνα,¹⁴⁶ τα οποία, καθώς διαδέχονται το ένα το άλλο, επιφέρουν και ένα *zoom in* από τη γενική εικόνα του αμφιθεάτρου σε αυτό που συνιστά το επίκεντρο της προσοχής όλων των φοιτητών, τον σκελετό του Παύλου. Αυτή η σταδιακή μεγέθυνση στο οπτικό πεδίο μεταβάλλει τον σκελετό από αντικείμενο μελέτης για το μάθημα της ανατομίας σε ένα γελοίο ανδρείκελο, πάνω στο οποίο εγγράφονται οι φοβίες του ήρωα σχετικά με τον μισητό ανιψιό του και τη σύληση του πτώματός του μετά θάνατον. Καθώς ο καθηγητής διδάσκει χρησιμοποιώντας το μοντέλο του, ηχούν στο αμφιθέατρο, διά του στόματός του, τα χαρακτηριστικά και συχνά επαναλαμβανόμενα λόγια του Τιριλλή όταν προσπαθεί να απομνημονεύσει τις ονομασίες των οστών, ενώ την ίδια στιγμή το στόμα της σκελέτινης αυτής μαριονέτας ανοίγει και κινείται στον ρυθμό ενός βουβού, χαιρέκακου γέλιου για να αποκαλύψει το ληστρικό πέρασμα του Τιριλλή από πάνω του.

Γίνεται σαφές ότι η συσσώρευση των ψυχωτικών επεισοδίων του πρωταγωνιστή σε αυτό το σημείο της πλοκής και η κινηματογραφικών προδιαγραφών αφηγηματική διευθέτηση του λόγου έχει ως αποτέλεσμα να γιγαντώσει αυτό που υποβόσκει ήδη από την επίσκεψη στο νεκροταφείο: την αμφισβήτηση της ορθότητας της απόφασής του, αμφιβολία που έτσι υποστασιοποιείται ως φοβία για την ενδεχόμενη κακομεταχείριση του σκελετού του.

Η εκδίπλωση των παραληρηματικών φαντασιώσεων του ήρωα εν είδει ταινίας που παρακολουθεί ο ίδιος καθίσταται σχεδιαστικά ορατή με το όλο επεισόδιο να αποτυπώνεται σε δύο ολοσέλιδα πάνελς (θα αναλυθούν εκτενώς στο κεφάλαιο 2.3.) και τον ήρωα να τοποθετείται στην αριστερή πλευρά του πρώτου, με στραμμένο το κεφάλι στο υπόλοιπο ιδιόμορφο κολάζ των επιμέρους σκηνών που εκτείνονται στο υπόλοιπο της σελίδας (βλ. Παράρτημα, εικ.8, 9).

¹⁴⁵ «Ο Σκέλεθρας», 211.

¹⁴⁶ Βλ. Γιώργος Δεληγιάννης, *ό.π.*, 67.

Μουσική υποβολή

Η δεύτερη τεχνική που συναντάμε και παραπέμπει στο κινηματογραφικό ιδίωμα είναι αυτή της ηχητικής επένδυσης σκηνών, με σκοπό την επίτευξη ενός μεικτού (λεκτικού, οπτικού και ηχητικού) καλλιτεχνικού αποτελέσματος σε μια κορυφαία στιγμή της πλοκής. Βεβαίως, κρίνεται σκόπιμο να διευκρινίσουμε πως αναφερόμενοι στην ηχητική επένδυση του κειμένου κατά τη διάρκεια αυτής της ενότητας, θα εννοούμε αυτή που υποβάλλεται από τα κειμενικά συμφραζόμενα —μέσα από την παράθεση ηχομιμητικών λέξεων, στίχων τραγουδιών ή ύμνων ή και την περιγραφή ορισμένων κινήσεων που υπονοούν την παραγωγή ήχου— και εγγράφει ένα ορισμένο ηχητικό αποτέλεσμα στη συνείδηση του αναγνώστη.¹⁴⁷ Αυτές οι ηχητικές υποβολές, λοιπόν, ενσωματωμένες στο κειμενικό περιβάλλον, εμβόλιμα στις σκηνές, ανάγονται σε ένα αυξημένης σημασίας συστατικό της αφήγησης, που την κάνουν να εκτυλίσσεται μπροστά στον αναγνώστη εν είδει κινηματογραφικών πλάνων.

Η μουσική στον κινηματογράφο είναι πολλάκις μελετημένη από τα οικεία πεδία, με την προσοχή των θεωρητικών να επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο στη λειτουργικότητά της τόσο σε επίπεδο συναισθηματικής φόρτισης όσο και ως προς τον δομικό της ρόλο στο δυναμικό μοντάρισμα της σκηνών. Υπηρετώντας τα τεκταινόμενα στη σκηνή που πλαισιώνει, η μουσική (και γενικότερα η ρυθμική ηχητική υπόκρουση) καλλιεργεί μια ορισμένη ατμόσφαιρα για την κινηματογραφική αφήγηση,¹⁴⁸ καθοδηγεί την ερμηνευτική πρόσληψή της και ασφαλώς κρατά αμείωτη την προσοχή του κοινού.¹⁴⁹ Με αυτά τα δεδομένα θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε και τη νοητή ηχητική υπόκρουση στα λογοτεχνικά παραδείγματα που θα ακολουθήσουν, αφού, όπως θα αναδειχθεί, επιτείνουν την τραγικότητα των σκηνών στις οποίες απαντώνται, εδραιώνουν ένα ορισμένο ερμηνευτικό φίλτρο για αυτές και λειτουργούν ως δομικοί παράγοντες για τη διάρθρωση της αφήγησης.

Στη «Μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη» απαντώνται δύο περιπτώσεις, κατά τις οποίες η αφήγηση εκδιπλώνει μια κινηματογραφική —με την έννοια που συζητήθηκε παραπάνω— τάξεως σκηνή, προκειμένου να καταστήσει ακόμα πιο

¹⁴⁷ Βλ. Ζωή Γαβριηλίδου – Βίλλυ Τσάκωνα, «Οι χιουμοριστικοί μηχανισμοί στα κόμιξ: ανάλυση της σειράς ιστοριών του Αστερίξ», *Γλωσσολογία* 16 (2004-2005) 159.

¹⁴⁸ Βλ. Claudia Gorbman, «Narrative Film Music», *Yale French Studies* 60 (1980) 183.

¹⁴⁹ Βλ. James Monaco, *Πώς διαβάζουμε μια ταινία. Κινηματογραφική Βιομηχανία, Μέσα και η Επόμενη Εποχή. Τέχνη, Τεχνολογία, Γλώσσα, Ιστορία, Θεωρία*, (μτφρ.: Α. Κίκιρας – Αμαλία Σταθάκη· επιστημονική επιμέλεια: Μ. Παραδείση – Ε. Σκαρπέλης· γενική επιστημονική επιμέλεια: Ι. Σκοπετέας), Αθήνα, Gutenberg, 2019, 243.

τραγική την κατάσταση του Χρίστου Νεζερίτη και να συμβάλει στην κλιμάκωση της πλοκής. Σε αμφότερες τις σκηνές που θα μελετήσουμε συναντούμε ό,τι ο Werner Wolf αποκαλεί *ενδοκειμενική θεματοποίηση* της μουσικής (*intratextual thematization*), θέλοντας να περιγράψει την ένθεση μέσα στο κειμενικό περιβάλλον μουσικών αποσπασμάτων με τη μορφή των γραπτά διατυπωμένων στίχων τους.¹⁵⁰ Η ηχητική πλαισίωση εν προκειμένω συνίσταται σε αποσπάσματα που προέρχονται από τους ύμνους της Μεγάλης Εβδομάδας. Συγκεκριμένα, στην πρώτη σκηνή, ανάμεσα στην αφήγηση παρεμβάλλονται στίχοι από το Τροπάριο της Κασσιανής και στη δεύτερη από την υμνολογία της Σταύρωσης. Πέρα από τα ίδια τα αποσπάσματα των ακολουθιών που και μόνο με την ύπαρξή τους στα σημεία αυτά ενεργοποιούν την “ακοή”, σε αυτό συμβάλλει και η κειμενική διευθέτηση των σκηνών, ακόμα και σε επίπεδο τυπογραφικό, καθώς παρακολουθούμε την αλληλοδιαδοχή στίχων και αφήγησης. Η διάρθρωση αυτή στόχο έχει να δημιουργήσει την εντύπωση πως τα γεγονότα εκτυλίσσονται ταυτόχρονα με το μέλος που ανακαλούν οι συγκεκριμένοι στίχοι, με τον τρόπο που μια κινηματογραφική σκηνή ξεδιπλώνεται ενώ ακούγεται παράλληλα μια μουσική υπόκρουση. Λόγος και ήχος διαπλέκονται τελικά σε ένα τέτοιο αξεδιάλυτο σύστημα, που είναι αδύνατον κατά την αναγνωστική πρόσληψη να μην ανακληθεί στον νου του αναγνώστη η μελωδία που είναι άμεσα συνυφασμένη με τους στίχους που παρατίθενται, ειδικά σε αυτή την περίπτωση που έχουμε να κάνουμε και με τους πιο γνωστούς εκκλησιαστικούς ύμνους. Με τον ίδιο τρόπο που βλέποντας μια φιλική σκηνή και ακούγοντας τη μουσική της επένδυση προσλαμβάνουμε ένα αδιαίρετο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, το ίδιο αυτόματα, διαβάζοντας τις συγκεκριμένες λογοτεχνικές σκηνές, “ακούμε” τις ψαλμωδίες που τις συνοδεύουν.

Η πρώτη περίπτωση εντοπίζεται στο κεφάλαιο της Μεγάλης Τρίτης, κατά την οποία ο Χρίστος Νεζερίτης, έχοντας περάσει την ημέρα στο σπίτι του, με την αμέριστη προσοχή και φροντίδα της μητέρας του, αποφασίζει να τη συνοδεύσει στην εκκλησία. Η σκηνή που ακολουθεί είναι πολλαπλώς διαφωτιστική, τόσο χάρη στο περιεχόμενό της όσο κυρίως χάρη στην αφηγηματική της διάρθρωση και τις συνδηλώσεις που η ηχητική υποβολή παρέχει:

Οί ψυχές τῶν χριστιανῶν σφίχτηκαν βαθιά μέσα στ’ ἄδυτα τοῦ στέρνου.
Ξαπλώθηκε ἡ πνοή τῆς τραγικῆς συντριβῆς στό θερμασμένο ἀπ’ τῆς λαμπάδες

¹⁵⁰ Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi GA, 1999, 56.

ἀγέρα. Ὁ καθέννας κλείστηκε στ' ἀνθρώπινο κάστρο του· καὶ ζοῦσε τ' ἀπόκρυφο καὶ μυστικὸ δρᾶμα τῆς ζωῆς του.

«Ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή»..

Τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ ὑψώθηκαν στὸν οὐρανό. Σὰν κάτι νὰ λαμπύριζε στὰ πεθαμένα τους μαυράδια. Σὰν κάτι νὰ καθρεφτίστηκε στὸν ἴσκιο τους ἀπ' τὸ σβησμένο κόσμο τῆς ψυχῆς του. Ἡ βαριὰ μελωδία ἀνάστανε ἐντὸς του εἰκόνες παλιές. Εἰκόνες χαμένες στοὺς πηχτοὺς καπνοὺς τοῦ χασισιοῦ, στοὺς χιονάτους ἀχνοὺς τῆς ἠρωίνης.

«ὅτι νύξ μοι ὑπάρχει, οἶστρος ἀκολασίας»...

Ἕνας λυγμὸς — κλάμα στριγγό, πὸν πρέπει νὰ ξέσκισε τὸ στέρνο πὸν τ' ἀνάδωσε — ἀντήχησε στὴν καταθλιπτικὴ γαλήνη τοῦ ναοῦ. Μιὰ γυναίκα ἔκλαιγε. Μιὰ γυναίκα πὸν ἴσως θρηνοῦσε τὶς ἁμαρτίες της. Ὁ κόσμος ἀναταράχτηκε. Κι ὁ Χρῖστος, σκίζοντας τὴ μάζα τῶν κορμιῶν, προχώρησε λαγοπατώντας κατὰ κεῖ ὅπου ἡ ἁμαρτωλὴ ρέκαζε τὸ βαθύτατο πόνου τῆς ψυχῆς της.

«ζοφώδης τε καὶ ἀσέληνος ἔρωσ τῆς ἁμαρτίας»...

Στὴ σκοτεινὴ γωνιά της ἡ Μαντώ, μὲ τὸ πρόσωπο χωμένο στὶς παλάμες, ἔκλαιγε. Δίπλα της, ὁ χαζὸς μὲ τὸ μονόκλ, τὴν κοιτοῦσε σαστισμένος.

Ἕνα χερί ἀκούμπησε στὸν ὄμο της. Τὸ κορμὶ τῆς γυναίκας ἀναταράχτηκε.

— Μαγδαληνή... Μαγδαληνούλα..

Ἡ φωνὴ τοῦ Χριστοῦ εἶχε κάτι ἀπαλό. Κάτι πὸν μονάχα ὁ Θεὸς μπορεῖ νὰ χαρίσει σ' ἐκεῖνον πὸν ἀγαπάει. Ἡ γυναίκα, γυρνώντας τὸ κεφάλι, τὸν κοίταξε στὰ μάτια. Ἦσαν τὰ μάτια της γεμάτα ἀπελπισία. Καὶ μὲ μιᾶς ὡσὰν νὰ ξαναγεμίστηκε ἡ δύναμη τῶν ἰσχυρῶν της, ἔπεσε στὰ γόνατα. Ναί! Γονάτισε μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ πρεζάκη.

«καταφιλήσω τοὺς ἀχράντους σου πόδας»...

[...] — Μαγδαληνή, εἶπε σιγανά. Δὲν μοῦ ἔκανες κακό. Δὲν ἔχω τίποτα νὰ σοῦ συχωρέσω...¹⁵¹

Ὅπως γίνεται φανερό, τὸ ἀπόσπασμα εἶναι χωρισμένο σε ἕξι μέρη καὶ ἀνάμεσά τους παρεμβάλλονται στίχοι ἀπὸ τὸ Τροπάριο τῆς Κασσιανῆς. Με τὸν τρόπο αὐτὸ διαμορφώνονται ἀναβαθμοὶ στὴν εξέλιξη καὶ μιὰ κλιμάκωση στὴν προσδοκώμενη συναισθηματικὴ ἐνταση. Ὅσο προχωροῦν οἱ στίχοι τόσο πιο κοντὰ ερχόμαστε στὴ συνάντηση Χριστοῦ καὶ Μαγδαληνῆς. Οἱ στίχοι τοῦ ὕμνου οριοθετοῦν πλάνα, σε κάθε ἓνα ἀπὸ τα οποία ἡ “κάμερα”, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ πλήθος, στρέφεται πότε σε ἐκεῖνον καὶ πότε σε ἐκείνη, φανερώνοντάς τους κάθε φορὰ ἓνα βῆμα πιο κοντὰ στὴ μεταξύ τους ἐπανάσυνδεση ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια. Περαιτέρω, ἡ

¹⁵¹ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 186-187.

επαναλαμβανόμενη ένθεση των στίχων διαδοχικά μεταξύ των αφηγηματικών μερών γίνεται προκειμένου να δοθεί μια κατεύθυνση στην ανάγνωση της σκηνής: δράση και μουσική πρέπει να συμβαίνουν ταυτόχρονα σε μια αλληλεπιδραστική σύζευξη, κατά τον τρόπο του κινηματογράφου.¹⁵² Το αποτέλεσμα είναι διττό και αφορά τόσο στην ενίσχυση της ήδη συναισθηματικά φορτισμένης σκηνής όσο και στην ερμηνευτική διαδικασία. Το υποβλητικό βυζαντινό μέλος που συνηχεί εν προκειμένω, “ντύνει” μουσικά τη σκηνή, κινητοποιώντας και από το δικό του μετερίζι την αίσθηση συντριβής που κυριαρχεί σε αυτή. Καθώς ξεδιπλώνεται ο εκκλησιαστικός ύμνος, με τον αργό κατανυκτικό του ρυθμό, εντείνεται η ατμόσφαιρα θλίψης που επικρατεί στο εκκλησίασμα. Ο καθένας στρέφεται στον εαυτό του και υπό τους ήχους της μελωδίας καθίσταται ακόμα πιο έκτυπη η ενδοσκοπική διαδικασία, στην προσπάθεια αναμέτρησης με το απόκρυφο νόημα της ζωής. Ασφαλώς σε αυτή την περιδίνηση στα βάθη της συνείδησης, με τον τρόπο που το επιβλητικό βυζαντινό τέμπο κατευθύνει, συμπαρασύρεται και ο Πρεζάκης. Η αποχώνωσή του από τη παραζάλη των εξαρτήσεων σπάει, καθώς «Η βαριά μελωδία ανάσταινε εντός του εικόνες παλιές». Η περισυλλογή του πάνω στο παρελθόν, που η μέθη των ναρκωτικών έχει συσκοτίσει, διακόπτεται από το κλάμα της Μαγδαληνής. Καθώς ο Χρίστος αναφωνεί το όνομά της, ο ήχος των λόγων του, χάρις στην ήπια εκφορά τους («Η φωνή τοῦ Χριστοῦ εἶχε κάτι ἀπαλό. Κάτι πού μονάχα ὁ Θεὸς μπορεῖ νὰ χαρίσῃ σ’ ἐκεῖνον πού ἀγαπάει.»), συγχωνεύεται στον ύμνο της ακολουθίας, πράγμα το οποίο υποστηρίζεται και από την τυπογραφική εμφάνιση του στιγμιότυπου, με τα λόγια του ήρωα να γίνονται ένας ακόμα στίχος στο τροπάριο. Πέρα από την επίταση του συναισθηματικού βάρους της σκηνής,¹⁵³ οι στίχοι, καθώς παρατίθενται εμβόλιμα στην αφήγηση, λειτουργούν και σχολιαστικά, θέτοντας σε ευθεία αντιστοιχία τη μορφή της Μαγδαληνής με την πόρνη του ύμνου, τον Χρίστο με τον Χριστό, συνιστώντας έτσι έναν ακόμα παράγοντα της διαλεκτικής συναρμογής της ιστορίας με το θείο Πάθος. Η κορύφωση της παραλληλίας εντοπίζεται στο τελευταίο πλάνο, όπου “βλέπουμε” και “ακούμε” τις δύο γυναίκες, μεταμελημένες, να γονατίζουν, ζητώντας συγχώρεση για τις αμαρτίες τους. Ο Χρίστος, εν τωιαύτη περιπτώσει, γίνεται η ανθρώπινη αντανάκλαση του μεσσία και επιδεικνύει το μεγαλείο της ψυχής του, συγχωρώντας τα σφάλματα στα οποία έχει υποπέσει η αγαπημένη του, παρά την ανεπανόρθωτη ζημιά που του έχουν προκαλέσει.

¹⁵² Βλ. Claudia Gorbman, *ό.π.*, 184.

¹⁵³ Βλ. Ernest Irving, «Music in films», *Music & Letters* (24) 4 (Oct. 1943) 227.

Η δεύτερη σκηνή κατά την οποία ο λόγος ενεργοποιεί τις ηχητικές του συνδηλώσεις, ώστε να διαμορφώσει ένα μεικτό —και ως εκ τούτου εντατό— καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, απαντάται στην ενότητα της Μεγάλης Πέμπτης, τις νυχτερινές ώρες της οποίας ο ήρωας, στο κελί του αστυνομικού τμήματος, πεθαίνει από υπερβολική δόση:

Ὁ Χρῖστος ἄπλωσε τὴν ἄσπρη σκόνη στὴν ξανάστροφη τῆς παλάμης του καὶ τὴν ἀνάσανε μὲ λαχάνιασμα βαθύ, ἡδονικό. Ἐξω, τὸ βράδυ ἔπεφτε σκοτεινό, γεμάτο θερμὲς μυρουδιές. Οἱ καμπάνες σημαῖναν πένθιμα, ἀργά, θρηνώντας τὸ θάνατο τοῦ Θεάνθρωπου.

«Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ζύλου...»

Ἀκόμα ἓνα σκονάκι. Ὁ σεβντὰς εἶναι μεγάλος, ἀβάσταχτος. Θέλει νὰ ξεχάση. Πρέπει νὰ λησμονήση, μιὰ γιὰ πάντα.

«ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας...»

Εἶναι ἡ ὥρα τῆς Μεγάλης Θλίψης. Ἡ στιγμή τοῦ θρήνου, τοῦ θανάτου. Στὶς ἐκκλησίες, οἱ ἄνθρωποι παρατᾶν τὶς καρδιές στὸ ρέμα τοῦ πόνου. [...] Ὅλα τὰ πάντα χάθηκαν μέσα στοὺς καπνοὺς τῆς ἄσπρης σκόνης. Ὅλα τὰ πάντα ἔσβησαν στὴν ἀνυπαρξία τῆς λησμονιάς. Κι αὐτὴ ἀκόμα ἡ καρδιά δὲν ἀντηχεῖ μέσα στὸ στέρνο. Ὁ Χρῖστος κοιτάει τὸν οὐρανὸ μὲ μάτια γελαστά. Κι ἀνασαίνει τὴ στερνὴ του πρέζα.

Ἐνα πελώριο σκοτάδι πέφτει στὴν ψυχὴ, στὰ μάτια του. Ἡ ἀπέραντη γαλήνη ξεχύνεται ἐντὸς του, μὲ κύματα εὐδαιμονίας. Ὅλο κι ἀδυνατίζουν στ' αὐτιά του οἱ θλιμμένοι ἄχοι τῆς καμπάνας, γιὰ νὰ σιγοχαθοῦν σὲ βοῦσιμα μακρινό. Καὶ τὴν ὥρα ποὺ οἱ ἱερεῖς θρηνοῦσαν τὸ θάνατο τοῦ Ἰησοῦ, ὁ Χρῖστος Νεζερίτης παράδωσε τὴν ψυχὴ στὸν Κύριο καὶ Θεό του...¹⁵⁴

Η δομὴ τῆς ἀφήγησης ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια λογικὴ με ἐκείνη που συναντήσαμε καὶ προηγουμένως (εναλλάξ ἀλληλοδιαδοχὴ ἀφήγησης καὶ στίχων), στοχεύοντας νὰ ἀφήσει ἓνα ἀντίστοιχο αἰσθητικὸ ἀποτύπωμα. Ἡ μουσικὴ υπόκρουση αποκτᾶ ἰδιαίτερο σημασιολογικὸ βᾶρος στὴν ηχητικὴ πλαισίωση τῶν ἀλλεπάλληλων πλάνων, ἀφοῦ δρα καταλυτικὰ στὴ διαμόρφωση τῆς πένθιμης ατμόσφαιρας. Ὁ Χρῖστος θυσιάζεται, περιφρονημένος ἀπὸ ὅλους, φυλακισμένος στο σκοτεινότερο κάτεργο. Ὑπὸ τοὺς ἤχους τοῦ θρηνητικοῦ ψαλμοῦ καὶ τῆς καμπάνας, που συνοδεύει με τὸ ἀργὸ ρυθμικὸ τῆς χτύπημα, τὸ πλῆθος τῶν “καλῶν χριστιανῶν” ἔξω ἀπὸ τὴ φυλακὴ πενθεῖ γιὰ τὴ σταύρωση τοῦ Θεανθρώπου, ἐνὸς τὴν ἴδια στιγμή ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸν θάνατο τοῦ ἥρωα. Τὸ κρεσέντο που διαμορφώνει ὁ συνδυασμὸς ψαλμωδίας καὶ καμπάνας ἀποκλιμακώνεται χάρις σὲ ἓνα ἄλλο κινηματογραφικὸ τέχνασμα, αὐτὸ τοῦ *fade*

¹⁵⁴ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 196-197.

out.¹⁵⁵ Ο δεύτερος στίχος του ψαλμού σηματοδοτεί το κορυφαίο σημείο ύστερα από το οποίο λαμβάνει χώρα ο θάνατος του ήρωα. Ο μακροπερίοδος λόγος της αφήγησης, με κάθε πρόταση να αποδίδει και μια φάση στο ξεψύχισμα του Χρίστου, γίνεται το λογοτεχνικό ανάλογο της παραπάνω κινηματογραφικής τεχνικής που αισθητοποιεί τη σταδιακή απώλεια των αισθήσεων μέχρι τον οριστικό θάνατο.

Ο ήχος είναι στενά συνδεδεμένος με το graphic novel (και ευρύτερα με το είδος του κόμικ) ακόμα κι αν λόγω των εγγενών χαρακτηριστικών του το είδος δεν μπορεί να τον αποδώσει με τον τρόπο που ο κινηματογράφος το κάνει. Προκειμένου, λοιπόν, το γραφιστικό εκφραστικό ιδίωμα να διαμορφώσει μια “εντύπωση” ήχου,¹⁵⁶ έχει δημιουργηθεί ένα ρεπερτόριο συμβάσεων που είναι σε θέση, αξιοποιώντας τα βασικά εργαλεία που έχει στη διάθεσή του, τον λόγο και την εικόνα, να (ανα)παραστήσει οπτικά τη μουσική, τη μελωδία, τους θορύβους.¹⁵⁷ Μεταξύ αυτών των τεχνασμάτων συγκαταλέγεται και αυτό που συναντάμε στη γραφιστική μετάπλαση των δύο παραπάνω σκηνών, τη γραπτή εμφάνιση, δηλαδή, των στίχων, σε bold γραμματοσειρά,¹⁵⁸ εκτός αφηγηματικών κουτιών ή διαλογικών μπαλονιών, στο φόντο του κελιού, για να υποβάλλεται η αίσθηση ότι ακούγονται στον χώρο στον οποίο τοποθετείται η δράση.

Ασφαλώς στο πλαίσιο του νέου γραφιστικού έργου που δημιουργείται με έμπνευση το λογοτεχνικό πεζό, οι σκηνές αυτές, και ακολούθως η μουσική επένδυσή τους, ενδεχομένως να αποδοθούν διαφοροποιημένες. Αυτό είναι εμφανές στη διασκευή και των δύο περιπτώσεων που εξετάσαμε παραπάνω, με την πρώτη να αποδίδει τη σκηνή της Μαγδαληνής σε μια σελίδα εννέα κελιών, εκ των οποίων μόνο στο δεύτερο εντίθεται η γραπτή ανάπτυξη του ψαλμού που συνοδεύει το συμβάν και μάλιστα αναγράφεται μόνο ο πρώτος στίχος του (βλ. Παράρτημα, εικ. 10). Η τόσο περιορισμένη παρουσία της ψαλμωδίας εν προκειμένω ενδεχομένως στοχεύει να διαμορφώσει ένα ήσυχο σκηνικό μέσα στο οποίο τα ελάχιστα λόγια των ηρώων θα ηχήσουν πιο εκκωφαντικά. Η σκηνοθετική στρατηγική εδώ, λοιπόν, για την περαιτέρω ενίσχυση της συναισθηματικής φόρτισης της σκηνής στρέφεται σε άλλα τεχνάσματα. Η ένταση και το εν είδει κινηματογραφικών πλάνων αισθητικό

¹⁵⁵ Πρόκειται για την τεχνική, κατά την οποία το πλάνο από κελί σε κελί ξεθωριάζει μέχρι να σβήσει εντελώς και να μείνει στη θέση του μια μαύρη εικόνα.

¹⁵⁶ Pierre Masson, *Lire la Bande dessinées*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 7.

¹⁵⁷ Βλ. Βίλλυ Τσάκωνα, «Τα κόμικς ως αφηγήσεις», *ό.π.*, 250.

¹⁵⁸ Βλ. Αντώνης Νικολόπουλος (Solour), *Τα ελληνικά κόμικς. Αντανακλάσεις ιδεών στις σελίδες των κόμικς*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 338.

αποτέλεσμα που επιδιώκει το λογοτεχνικό κείμενο —σύμφωνα με την ερμηνευτική οδό που ακολουθείται στο πλαίσιο της εργασίας μας— επιτυγχάνεται τόσο χάρη στον καταμερισμό της σελίδας σε εννέα καρτέ, με τη στακάτη *υποκείμενο-προς-υποκείμενο* (*subject-to-subject*) ακολουθία κελιών,¹⁵⁹ όσο και χάρη στους συμπληρωματικούς χρωματικούς τόνους του μπλε και του πορτοκαλί,¹⁶⁰ που σκιάζουν και φωτίζουν τα πρόσωπα και τον χώρο, με τρόπο τέτοιο, ώστε να καταστήσουν χρωματικά προσπελάσιμο το συναισθηματικό βάρος.

Στη δεύτερη περίπτωση, επίσης οι σκηνοθετικές διεργασίες αποφέρουν ένα ελαφρώς διαφοροποιημένο αισθητικό αποτέλεσμα αναφορικά με τη μουσική συνοδεία. Οπωσδήποτε εδώ ο ήχος, ακολουθώντας το λογοτεχνικό του πρότυπο, συνιστά ένα αναπόσπαστο συστατικό της κλιμάκωσης της σκηνής, δεν εμφανίζεται, ωστόσο, με τη μορφή στίχων από την ψαλμωδία της Σταύρωσης. Στο γραφιστικό ανάλογο απομονώνονται μόνο οι αλληπάλληλοι ρυθμικοί ήχοι της καμπάνας και μόνο αυτοί διατηρούνται, στη γραπτή τους μορφή, με τη βοήθεια της ηχομιμητικής κεφαλαιογράμματος λέξης «NTAN» (βλ. Παράρτημα, εικ. 11). Η τακτική αυτή φαίνεται να οφείλεται στην πρόκληση μιας αντίστιξης ανάμεσα στο οπτικό και στο “ακουστικό” μέρος της σύνθεσης: ο ήχος της καμπάνας “ηχεί” δυναμικά και όλο πιο διαπεραστικά, ενώ ο πρεζάκης απεικονίζεται να σβήνει σιγά σιγά και να βυθίζεται στην ανυπαρξία του θανάτου, με την αντινομία αυτή να συμπυκνώνει όλη την ένταση της σκηνής. Στην κινηματογραφικότητά της συνεπικουρεί και η τεχνική του *fade out*, που κατά το πρότυπο του λογοτεχνικού κειμένου αξιοποιείται και εν προκειμένω, ώστε να λειτουργήσει ως το εικονιστικό τέχνασμα της βαθμιαίας απώλειας των αισθήσεων. Σε μια ακολουθία πέντε πάνελ, που απαθανατίζουν στην ίδια ακριβώς στάση τον Χρίστο να αργοπεθαίνει, τα χρώματα της ετοιμοθάνατης μορφής και του φόντου ξεθωριάζουν από κελί σε κελί για να καταλήξουν σε ένα πηχτό και αδιαπέραστο μαύρο, που καταδεικνύει την αμετάκλητη μετάβαση στην επικράτεια του θανάτου (βλ. Παράρτημα, εικ. 12).

¹⁵⁹ Βλ. McCloud, *ό.π.*, 71.

¹⁶⁰ Για την ανάλυση αυτού του ζεύγους χρωμάτων ως έκφρασης του διπόλου ενόρμησης ζωής – ενόρμησης θανάτου, βλ. Σοφία Ιακωβίδου, *Inter esse. Θέματα και ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Gutenberg, 2020, 103.

Κεφάλαιο 2. Από τη λογοτεχνική στη γραφιστική αφήγηση

«Ιστορίες βρίσκονται παντού: στα μυθιστορήματα, στον κινηματογράφο, στα κινούμενα σχέδια, στις διαφημίσεις, στις ειδήσεις»¹⁶¹ και εφόσον κάθε τέτοια ιστορία παρουσιάζει, κατά τη διάρθρωσή της, μια αρχική κατάσταση, μια εξέλιξη (ενδεχομένως και μεταβολή) και ένα τέλος, μπορεί να αντιμετωπιστεί ως μια αφήγηση και άρα να μελετηθεί στη βάση των όρων που έχουν εδραιωθεί για το πεδίο της λογοτεχνίας. Εφόσον το αντικείμενο της αφηγηματολογίας έχει επεκταθεί και σε πολυτροπικές και πολυμεσικές αφηγήσεις,¹⁶² δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από τη χορεία των υπό μελέτη κατηγοριών το *graphic novel*, του οποίου, όπως διατυπώθηκε και εισαγωγικά, πρωταρχικό και θεμελιώδες καταστατικό στοιχείο είναι ο αφηγηματικός χαρακτήρας του.¹⁶³ Στο πλαίσιο αυτό, λοιπόν, νομιμοποιούμε να χρησιμοποιήσουμε το θεωρητικό οπλοστάσιο, όπως έχει διαμορφωθεί και εδραιωθεί από την επιστήμη της αφηγηματολογίας, και να το εφαρμόσουμε, με ορισμένες τροποποιήσεις ή και ως έχει, στα υπό μελέτη λογοτεχνικά κείμενα και στα γραφιστικά παράλληλά τους. Αναφορικά με τα δεύτερα, ασφαλώς, δεν θα πρέπει να λησμονούμε πως αποτελούν δείγματα ενός υβριδικού μέσου με κυριότερο χαρακτηριστικό τη σύμπραξη λόγου και εικόνας. Είναι δεδομένες, λοιπόν, ορισμένες δραστικές μεταποιήσεις στην μορφή και οργάνωση της αφήγησης, εφόσον εμπλέκεται ένας διαφορετικός σημειωτικός τρόπος, ο οπτικός-ζωγραφικός. Ο λόγος αφενός θα συμπυχθεί και θα επιταχυνθεί, η εικόνα αφετέρου καλείται να αναπαραστήσει

¹⁶¹ Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση / Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία* 1735 (Ιούνιος 2001) 972.

¹⁶² Περικλής Πολίτης – Μαρία Κακαβούλια, «Εισαγωγή»: *Αφήγηση. Μια πολυεπιστημονική θεώρηση*, (επιμ.: Π. Πολίτης – Μ. Κακαβούλια), Αθήνα, Gutenberg, 2022, 12: «Αρχικά η αφήγηση εδραιώθηκε ως ερευνητικό αντικείμενο της κλασικής αφηγηματολογίας, που εξέταζε λογοτεχνικά κείμενα στο πλαίσιο της δομικής ανάλυσης μυθολογικών αφηγήσεων. Στη συνέχεια, όμως, η αφηγηματική ανάλυση, παίρνοντας υπόψη την πολυτροπικότητα και πολυμεσικότητα των αφηγήσεων, επεκτάθηκε σε ιστορίες ποικίλων ειδών: οπτικοακουστικές (κινηματογράφος, τηλεοπτικές ειδήσεις, δραματικές ή κωμικές σειρές), «οπτικές» (κόμικς, έντυπες διαφημίσεις), ακόμα και μουσικές αφηγήσεις, όπως τις βρίσκουμε, για παράδειγμα, στην όπερα.»

¹⁶³ Για την όψιμη εφαρμογή της αφηγηματολογίας στο πεδίο του κόμικ, βλ. Kai Mikkonen, «Graphic narratives as a challenge to transmedial narratology: the question of focalization», *Amerikastudien / American Studies* Vol. 56 No 4 (2011) 638: «Στις σπουδές του κόμικ, οι αφηγηματολογικές προσεγγίσεις δεν έχουν ακόμη εφαρμοστεί ή δοκιμαστεί ευρέως, παρόλο που η αφηγηματολογία έχει επηρεάσει το έργο πολλών θεωρητικών και ιστορικών των κόμικς, όπως, για παράδειγμα, των Thierry Groensteen, Ann Miller και Jan Baetens, ενώ ορισμένοι διακεκριμένοι αφηγηματολόγοι, όπως ο David Herman, έχουν αρχίσει να συνεισφέρουν σημαντικά στο πεδίο. Για να γενικεύσουμε κάπως, οι κύριες θεωρητικές τάσεις στην έρευνα για τα κόμικς, τόσο στην Ευρώπη όσο και στη Βόρεια Αμερική, είναι οι σημειωτικές προσεγγίσεις που ενδιαφέρονται για τις διαδικασίες παραγωγής νοήματος, οι αισθητικές προσεγγίσεις που ασχολούνται με την περιγραφή των βασικών τυπικών χαρακτηριστικών και μέσω του μέσου, καθώς και με διάφορα κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά και πολιτιστικά ζητήματα που σχετίζονται με τα κόμικς.» [Μετάφραση δική μου].

οπτικά την πληροφορία που το λογοτεχνικό κείμενο παρουσιάζει γραπτώς. Η συναρμογή των δύο κωδίκων θα πρέπει, υπακούοντας στις επιταγές και τις εγγενείς δυνατότητες του μέσου, να εξυπηρετήσει τόσο την αρτιότητα του αισθητικού αποτελέσματος όσο και την οικονομία χώρου και χρόνου.

2.1. Τίτλοι

Στη γραμμή όσων παραπάνω υπογραμμίστηκαν, στο πρώτο αυτό μέρος του δεύτερου κεφαλαίου, η μελέτη θα στραφεί στα *παρακειμενικά* στοιχεία, προκειμένου να γίνει σαφές ότι αισθητοποιείται ακόμα και σε αυτό το πρωταρχικό στάδιο η ουσία του ερευνητικού μας ερωτήματος: πώς ο λόγος “δείχνει” και η εικόνα “αφηγείται”. Τα *παρακειμενικά* στοιχεία, σύμφωνα με τον Gérard Genette, συνοδεύουν ένα λογοτεχνικό κείμενο, πλαισιώνοντας την έκδοσή του, προσδιορίζοντας τις ιστορικές συνθήκες συγκρότησής του, εδραιώνοντας την παρουσία του, επηρεάζοντας την προσληπτική του επενέργεια στο αναγνωστικό κοινό.¹⁶⁴ Στην έννοια του *παρακειμένου* (*paratexte*), συμπεριλαμβάνονται τόσο λεκτικά (όπως είναι ο τίτλος, ο υπότιτλος, οι τίτλοι των κεφαλαίων κ.α.) όσο και μη λεκτικά στοιχεία (όπως το εξώφυλλο, η εικονογράφηση και η διάταξή του —με ό,τι αυτά συνεπάγονται ως προς τις καλλιτεχνικές επιλογές και μορφοποιήσεις— κ.α.). Οι τίτλοι και τα εξώφυλλα, σύμφωνα με την ερμηνευτική προσέγγιση που υιοθετούμε εν προκειμένω, θεωρούνται ταυτόσημης λειτουργικής αξίας. Ο τίτλος του λογοτεχνικού έργου βρίσκει το ισοδύναμό του στο εξώφυλλο της αντίστοιχης γραφιστικής μετάπλασης, το οποίο συνεπώς εκτελεί χρέη γραφιστικού τίτλου, τίτλου δηλαδή αποδοσμένου μεν ζωγραφικά, υπακούοντας δε στην τριπλή λειτουργικότητα που αποδίδεται στο ρηματικό του ανάλογο, σύμφωνα με το ερμηνευτικό σχήμα του Genette.

Όπως υποδεικνύει, λοιπόν, η εν λόγω θεωρία, ο τίτλος λειτουργεί «προσδιοριστικά, μεταγλωσσικά και δελεαστικά».¹⁶⁵ Ακριβέστερα, συμβάλλει στην ταυτοποίηση του έργου,¹⁶⁶ τον προσδιορισμό του θέματός του και την προσέλκυση του αναγνωστικού κοινού. Από τις τρεις αυτές λειτουργίες, η παρούσα διακαλλιτεχνική προσέγγιση ενδιαφέρεται, όπως είναι ευνόητο, για τη δεύτερη, ήγουν

¹⁶⁴ Βλ. αναλυτικότερα Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, (trans.: J. E. Lewin), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 1.

¹⁶⁵ Μαριάννα Μίσιου, *Βουβά κόμικς και εικονοβιβλία. Τεχνικές αφήγησης στα βιβλία χωρίς λέξεις*, Αθήνα, Καλειδοσκόπιο, 2020, 94.

¹⁶⁶ Από τις τρεις λειτουργίες μόνο η πρώτη είναι δεσμευτική, βλ. Gérard Genette, *Paratexts*, ό.π., 76.

τη μεταγλωσσική διάσταση του τίτλου —και κατ'επέκταση του εξωφύλλου. Πέρα από διακριτικό αναγνωριστικό σημείο, ο τίτλος, όπως αναλύει ο Hoek στη σημειωτική μελέτη του πάνω στο παρόν ζήτημα, συνδέεται άρρηκτα με το διηγηματικό σύμπαν του οποίου την επικράτεια οριοθετεί, σημασιοδοτώντας το και συνάμα σημασιοδοτούμενο από αυτό.¹⁶⁷ Στο πλαίσιο αυτής της αμφίθυμης συνθήκης, ο τίτλος υπηρετεί τον διπλό ρόλο του περιέχοντος και του περιεχομένου: την ίδια στιγμή, δηλαδή, που ορίζει περιμετρικά τον αφηγηματικό ορίζοντα, αντανακλά και το περιεχόμενό του, είτε δηλωτικά είτε υπαινικτικά, κι έτσι συγκαταλέγεται σε αυτό. Καθίσταται, λοιπόν, ένα μετααφηγηματικό εκφώνημα που προϊδεάζει τον αναγνώστη, αρθρώνοντας κάποιους πρώιμους, πλην σημαίνοντες προειδοποιητικούς δείκτες, εδραιώνει ένα ορισμένο πρίσμα πρόσληψης και ερμηνείας και ταυτόχρονα σχολιάζει το κειμενικό σύμπαν.

Εστιάζοντας στις περιπτώσεις των λογοτεχνικών έργων με τα οποία ασχολείται η εργασία, οι τίτλοι των τριών εξ αυτών αναπτύσσουν μια σχέση *καταφορικής* ή *κατιούσας αναφορικότητας*¹⁶⁸ με το συγκείμενό τους. Όπως διαπιστώνουμε, δηλαδή, «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», «Ο Σκέλεθρας» και το «Καύκαλο», εν είδει περιλήψεων, παραπέμπουν στο περιεχόμενο των αντίστοιχων έργων, αφού δανείζονται σημασιολογικά και διατυπώνουν συνοπτικά ό,τι συνιστά τον πυρήνα της εκάστοτε υπόθεσης. Μπορεί να μην βρίσκουμε κύρια ονόματα στους συγκεκριμένους τίτλους, ωστόσο δεσπόζουν σε αυτούς τα λεκτικά τω τρόπω διακριτικά χαρακτηριστικά των κεντρικών ηρώων προσφέροντας ταυτόχρονα στην εν λόγω *παρακειμενική* κατηγορία την ευκαιρία να θέσει τις αναγνωστικές και ερμηνευτικές ορίζουσες του περιεχομένου και προσδίδοντάς της —τουλάχιστον στις δύο τελευταίες περιπτώσεις— μια ισχυρή εικονοπλαστική δύναμη. Ο «Ονειροπόλος» συνιστά έναν τίτλο με *αναφορική* ή *ανιούσα* αξία για το συγκείμενό του, με την έννοια ότι είναι ο πρώτος δείκτης που σχολιάζει το κείμενο και καθοδηγεί τον αναγνώστη εκ των προτέρων για την ερμηνευτική αποκωδικοποίησή του, καθώς αποτελεί μια διαρκή υπενθύμιση πως όλα όσα θα εκδιπλωθούν κατά τη ροή της ιστορίας ανήκουν στη σφαίρα του ανέφικτου, προϊόντα των αιθεροβάμωνων

¹⁶⁷ Βλ. Leo H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle*, Paris, Mouton Éditeur, 1981, 1-16.

¹⁶⁸ Ο πρώτος όρος ανήκει στον Genette και ο δεύτερος στον Hoek.

φιλοδοξιών του ήρωα, ενώ ταυτόχρονα φωτίζεται ύστερα από την ανάγνωση του έργου.¹⁶⁹

Προτού περάσουμε στην περαιτέρω ανάλυση των τίτλων των ίδιων των διηγημάτων, ας γίνουν ορισμένα σχόλια για τους τίτλους των συλλογών που τα περιλαμβάνουν. Τα δύο μικροαφηγήματα του Καρυωτάκη εντάσσονται μαζί με τα ομοειδή τους κείμενα στον τόμο που επιγράφεται *Τα πεζά* στη σειρά των *Απάντων* που παραδίδουν οι εκδόσεις Νεφέλη. Πρόκειται για έναν *ρηματικό τίτλο*, αν ακολουθήσουμε την τυποποίηση που εφαρμόζει ο Genette, καθώς δηλώνει την κατηγορία του λόγου και τη συναφή κειμενική του οργάνωση. Καμία θεματική ένδειξη δεν παρέχεται, σε αντίθεση με τις ανθολογίες στις οποίες εντάσσονται τα άλλα δύο έργα. Το διήγημα «Ο Σκέλεθρας» απαντάται στη συλλογή που τιτλοφορείται *Ο Σκέλεθρας και άλλα διηγήματα* και γίνεται σαφές ότι η *θεματική* και η *ρηματική* λειτουργία διασταυρώνονται και προβάλλεται σε αυτή τη δεσπόζουσα θέση αφενός το έργο που σύμφωνα με τον Hoek ενδεχομένως θεωρείται το πιο πετυχημένο —από λογοτεχνική ή εκδοτική άποψη— για να δανείσει το όνομά του,¹⁷⁰ αφετέρου η ειδολογική ταυτότητα όσων έργων ενσωματώνονται εν προκειμένω. Το *Μεγάλο συναξάρι*, τέλος, που επιγράφει τη συλλογή από την οποία αντλείται «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», συνιστά έναν *θεματικό τίτλο* συμβολικού ύφους.¹⁷¹ Το εκκλησιαστικό υπόβαθρο που μαρτυρείται εν προκειμένω (και που αξιοποιείται πιο φανερά μόνο στο διήγημα που μας αφορά) τίθεται για να θέσει εν παραλλήλω τους βίους των αγίων, τις διηγήσεις, δηλαδή, μαρτυριών και αγαθών πράξεων, με τις ιστορίες εκμετάλλευσης και αδικίας που παραδίδονται στη συλλογή του Καραγάτση.

Εστιάζοντας τώρα στους τίτλους των έργων που μας απασχολούν, ήδη από τον τίτλο του διηγήματος του Καραγάτση, σηματοδοτείται μια μετατόπιση που γίνεται εν τω μέσω της συλλογής από τον χώρο του ρεαλισμού στη σφαίρα του υπερφυσικού. Η χριστολογική βάση που τροφοδοτεί το έργο, αξιοποιείται για να γίνει το όχημα μιας αφήγησης που αν και κινείται στο μεγαλύτερο μέρος της στον κόσμο της πραγματικότητας δίνει τον χώρο για να παρεμβληθούν εκτενή υπερφυσικά

¹⁶⁹ Για τις *αναφορικές/ ανιούσες* και *καταφορικές/ κατιούσες* σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στους τίτλους και στα συγκεκριμένα τους, βλ. αναλυτικότερα Gérard Genette, *Paratexts*, ό.π., 294· Leo H. Hoek, *La marque du titre*, ό.π., 186.

¹⁷⁰ Βλ. Σταυρούλα Γ. Τσουμπρου, «Τίτλοι διηγημάτων – Τίτλοι κεφαλαίων. Στοιχεία θεωρίας και παραδειγματική εφαρμογή», *Σύγκριση* 24 (2014) 55.

¹⁷¹ Αναλυτικότερα για την κατηγοριοποίηση σε ρηματικούς και θεματικούς τίτλους, βλ. Gérard Genette, *Paratexts*, ό.π., 78-79.

περιστατικά. Ο τίτλος, με την ευθεία μνεία που κάνει στον λειτουργικό χρόνο του Πάθους, λειτουργεί *προληπτικά*,¹⁷² αφού αποκαλύπτει προκαταβολικά πως θα αφορά τα πάθη, τον θάνατο και την ανάσταση του πρεζάκη ήρωα, αλλά ταυτόχρονα, με προμετωπίδα την αντινομία που προκαλείται από τη συναρμογή του ιερού με το παραβατικό στοιχείο, καθίσταται μια «αένη μετααφηγηματική παρουσία που [μας] καθοδηγεί μέσα στον ερμηνευτικό δαίδαλο του κειμένου».¹⁷³

Ιδιαίτερο εικαστικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τίτλοι των άλλων δύο έργων· τόσο το «Καύκαλο» όσο και ο «Σκέλεθρας» δεν εκπληρώνουν μόνο μια πληροφοριακής τάξεως στοχοθεσία, ανάλογη με αυτή που αναλύθηκε παραπάνω, αλλά υπερβαίνοντας το ρηματικό ποιόν τους αξιώνουν την οπτική τους (ανα)παράσταση. Γίνονται λέξεις-όγκοι που με τις μακάβριες συνυποδηλώσεις τους ορθώνονται μπροστά μας για να μας εισάγουν αποφασιστικά στη θεματική του θανάτου και του επέκεινα που ακολουθεί.

Όπως σχολιάζει ο Barthes, ο τίτλος είναι το πρώτο βήμα στην ανάπτυξη του ερμηνευτικού κώδικα του κειμένου, καθώς αρθρώνει το πρώτο αίνιγμα ή ερώτημα που προσανατολίζει την ανάγνωσή του.¹⁷⁴ Το ίδιο καθήκον, βέβαια, επιτελούν τα εξώφυλλα στα graphic novel και μάλιστα πιο επιδραστικά —όπως υποστηρίζει η παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση— από τους τίτλους που συνοδεύουν τις εικόνες εκεί. Ας σημειωθεί, βέβαια, πως το βάρος της συζήτησης εν συνεχεία θα πέσει μόνο στο διήγημα του Καραγάτση, αφού είναι το μόνο που μεταφέρεται γραφιστικά αυτοτελώς και άρα το εξώφυλλό του προκύπτει αποκλειστικά από την εν λόγω ιστορία. Οι υπόλοιπες τρεις περιπτώσεις, όπως τα λογοτεχνικά τους πρότυπα, αποτελούν μέρη ευρύτερων συλλόγων κι έτσι τόσο οι τίτλοι όσο και τα εξώφυλλα είναι πιο συμπεριληπτικοί. Το «Καύκαλο» εντάσσεται στη συλλογή που επιγράφεται *Παράξενες ιστορίες* πιθανόν για να δώσει το στίγμα των υπερφυσικών ιστοριών που ενσωματώνει. Το εξώφυλλο δανείζεται την εικόνα από το δισέλιδο που αφιερώνεται στο «Le gran luxe» του William S. Burroughs (βλ. Παράρτημα, εικ. 13).¹⁷⁵ Αν λάβουμε υπόψιν την επισήμανση του Hoek που προαναφέρθηκε, αυτή η εικόνα επιλέγεται ως η πιο αντιπροσωπευτική της συλλογής, αφού αντλείται από την πλέον

¹⁷² Βλ. Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, «Τίτλοι διηγημάτων», ό.π., 58.

¹⁷³ Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Περί τίτλων: Οι τίτλοι μέσα και ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα και την ερμηνεία τους», *Λόγου χάριν* 4 (Καλοκαίρι 1996) 88.

¹⁷⁴ Ρολάν Μπάρτ, *Ο βαθμός μηδέν της γραφής. Νέα Κριτικά Δοκίμια*, Αθήνα, Ράππα, 1987, 17.

¹⁷⁵ Βλ. *Παράξενες ιστορίες*, ό.π., 26-27.

φουτουριστική, υπερρεαλίζουσας υφής ιστορία, όπου δυσεξήγητα υπερβατικά συμβάντα λαμβάνουν χώρα. Ο «Σκέλεθρας» και ο «Ονειροπόλος» εντάσσονται στη συλλογή που επιγράφεται *Το Γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*. Το εξώφυλλο μοιράζεται σε δύο μέρη, εκ των οποίων το αριστερό απεικονίζει σε ολόσωμη ζωγραφική αποτύπωση τον πρωταγωνιστή του «Ονειροπόλου» και το δεξί μια κρίσιμη σκηνή από το διήγημα «Το γιούσουρι» του Ανδρέα Καρκαβίτσα, τοποθετώντας έτσι στην προμετωπίδα της συλλογής —τόσο σε τιλικό επίπεδο όσο και ζωγραφικό— αυτά τα έργα που ενδεχομένως διαφημιστικά θα καταστήσουν το έργο πιο ελκυστικό (βλ. Παράρτημα, εικ. 14).

Εστιάζοντας στην περίπτωση της γραφιστικής μετάπλασης του карагазского διηγήματος, αυτό που κερδίζει την προσοχή, αν και εκτοπισμένο στη δεξιά άκρη του, είναι το σκίτσο του Πρεζάκη. Πρόκειται για τη μορφή ενός ανθρώπου με ρούχα ευπρεπή μεν (βλ. υποκεφάλαιο 2.4), τα σκούρα χρώματα των οποίων, ωστόσο, έχουν μια ενισχυμένη αξία, αφού μας παρέχουν —σε συνδυασμό με τη χωροταξική του διευθέτηση— την ερμηνευτική λαβή για μια πρώτη αποκωδικοποίηση του χαρακτήρα. Οι σκούρες αποχρώσεις του μπλε και του καφέ¹⁷⁶ περιβάλλουν τον πρωταγωνιστή με μια μελαγχολία, καθιστώντας έτσι οπτικά *εντατή* τη θλιμμένη του φύση. Για να πραγματωθεί καλλιτεχνικά το εν λόγω αποτέλεσμα συνδράμει και η γωνία λήψης του σκίτσου καθώς και η επιλογή ως προς την τοποθέτηση της εν λόγω πρωταγωνιστικής μορφής στο συγκεκριμένο σημείο του κάδρου που ορίζει το εξώφυλλο. Το *πλονζέ* (*plongée*) ή *down-shot* πλάνο απεικονίζει τον Πρεζάκη από πάνω με κατεύθυνση προς τα κάτω, με εμφανώς μεγεθυμένο —λόγω της εγγύτητάς του προς τον “φακό”— το πάνω μέρος του σώματός του σε σχέση με το υπόλοιπο, επιτυγχάνοντας έτσι την αίσθηση πως η “κάμερα” του σκιτσογράφου, που απαθανατίζει τη στιγμή, είναι τοποθετημένη ψηλότερα από το εν λόγω πρόσωπο. Αυτή η τεχνική του *down-shot* καταφέρνει να φέρει το πρόσωπο στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, αναδεικνύοντας τα διογκωμένα, θλιμμένα μάτια, το μισοαξύριστο πρόσωπο, τα απεριποίητα μαλλιά, στοιχεία, δηλαδή, που συνθέτουν μία άρρωστη, κουρασμένη και απογοητευμένη όψη. Αυτή η γωνία, που παραδοσιακά χρησιμοποιείται στο κόμικ για να καταδείξει την απομόνωση και αδυναμία του

¹⁷⁶ Βλ. Johann Wolfgang von Goethe, *Θεωρία των χρωμάτων. Διδακτικό μέρος*, (εισ. – σχολ.: R. Steiner· μτφρ.: Π. Κλιματσάκης· επιμ.: Μ. Χριστοφόγλου), Αθήνα, Printa, 2008, 328-329: «Το μπλε μας δημιουργεί ένα αίσθημα ψύχους και μας θυμίζει τη σκιά. Μας είναι ήδη γνωστό ότι παράγεται από το μαύρο».

χαρακτήρα, ενισχύεται από την τοποθέτησή του στην άκρη της σελίδας. Ο Πρεζάκης εκτοπίζεται στο περιθώριο του εξωφύλλου σε μία προσπάθεια των δημιουργών να αισθητοποιήσουν εξαρχής αυτό που στη συνέχεια θα φανερώσει η ιστορία: την απομόνωση του ήρωα ως κοινωνικού απόβλητου (βλ. Παράρτημα, εικ. 15).

Για τα γραφιστικά διηγήματα που εντάσσονται σε ευρύτερες συλλογές, οι τίτλοι, τόσο με τη λεκτική μορφή τους όσο και με την εικονιστική, θα εντοπίζονται είτε στην αρχή της σελίδας από την οποία ξεκινά και το ίδιο το έργο (τέτοια είναι η περίπτωση του «Καύκαλου») είτε σε ξεχωριστή σελίδα στα αριστερά, εξυπηρετώντας τοιουτοτρόπως έναν τριπλό στόχο, όπως μπορούμε να τον δούμε να πραγματώνεται στην περίπτωση του «Σκέλεθρα» και του «Ονειροπόλου». Η εν είδει εξωφύλλου σελίδα τίτλου, καταρχήν, έχει πρακτική αξία, αφού αναλαμβάνει να ξεχωρίσει το διήγημα που εισάγει από το προηγούμενό του. Έπειτα, φέροντας τον λεκτικά αποδοσμένο τίτλο του έργου καθώς και το όνομα του συγγραφέα του, επιτελεί την *ονομαστική ή δεικτική λειτουργία* του,¹⁷⁷ συνθέτοντας την ταυτότητά του. Τέλος, το σκίτσο, που ενίοτε ακολουθεί, μεταστοιχειώνει τον τίτλο, αποδίδοντάς τον οπτικά και αναπτύσσοντας μια σχέση *καταφορικής διαστολής / προεξαγγελτική* με το συγκεκριμένο του, προβάλλοντας ένα σημαίνον συστατικό στοιχείο των ιστοριών —στις παραπάνω περιπτώσεις πρόκειται για τους δύο κεντρικούς ήρωες— και αρθρώνοντας συνεπώς την πρώτη ερώτηση για το έργο, όπως ο Barthes υποστηρίζει για τους τίτλους. Στην περίπτωση του «Σκέλεθρα», το σκίτσο που τοποθετείται πάνω από τον τίτλο του έργου και το όνομα του συγγραφέα αναπαριστά τον πρωταγωνιστή σε μια στάση που αποτυπώνει την ένταση και τον θυμό του (βλ. Παράρτημα, εικ. 16). Κι ενώ στη συνέχεια η πλοκή θα δικαιώσει το εναρκτήριο σκίτσο, εφόσον θα αναδειχθεί ότι αυτό προέρχεται από τη σκηνή κατά την οποία έξαλλος ο ήρωας ζητάει την ακύρωση του συμβολαίου του από τον γιατρό, σε αυτό το αρχικό σημείο καθίσταται αρκούντως υπαινικτικό, αφού προκαλεί την απορία χωρίς να αποκαλύπτει περισσότερα, και ταυτόχρονα προειδοποιητικός δείκτης που τίθεται εκεί για να δηλώσει ένα χαρακτηριστικό του πρωταγωνιστή και της κλιμάκωσης της πλοκής.¹⁷⁸ Κατά τον ίδιο τρόπο, το σκίτσο που συνοδεύει τις γραπτές πληροφορίες στην περίπτωση του «Ονειροπόλου», αντλημένο από συγκεκριμένο στιγμιότυπο του έργου, καθίσταται ένα πρωταρχικό κλειδί ερμηνείας (βλ. Παράρτημα, εικ. 17). Το σχεδιαστικό αυτό

¹⁷⁷ Βλ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Περί τίτλων», *ό.π.*, 83.

¹⁷⁸ *Ο.π.*, 83.

μέρος του τίτλου, με *κοντινό πλάνο*, τοποθετημένο στο πίσω μέρος του ήρωα, καθώς εκείνος ενατενίζει την παλιά του γειτονιά, πραγματώνει την προεξαγγελτική λειτουργία του και για τον σκοπό αυτό επιστρατεύει και τις εν λόγω σκηνοθετικές στρατηγικές. Κατορθώνει έτσι να εδραιώσει μια ερμηνευτική δίοδο, σύμφωνα με την οποία θα πρέπει να προσλάβουμε τα τεκταινόμενα της αφήγησης: όσα θα διαβάσουμε είναι φιλτραρισμένα μέσα από το υποκειμενικό βλέμμα του ήρωα.

Οι *εσωτερικοί τίτλοι*, ήτοι οι τίτλοι των κεφαλαίων, μπορούν να προσεγγιστούν με τα παραπάνω θεωρητικά εργαλεία, αφού στην ουσία κι αυτοί αποτελούν τίτλους, απλώς των μικρότερων ενοτήτων στις οποίες χωρίζονται τα κείμενα. Η διαφορά έγκειται στο ότι οι *μεσότιτλοι* δεν είναι καθόλου απαραίτητο να υπάρχουν,¹⁷⁹ όπως καθίσταται φανερό και από τις περιπτώσεις του «Σκέλεθρα» και του «Ονειροπόλου», τα κεφάλαια των οποίων απλώς αριθμούνται. Στις γραφιστικές μεταπλάσεις τους μάλιστα όχι μόνο δεν υπάρχουν *μεσότιτλοι* αλλά ούτε τηρείται (και δεν είναι αναγκαίο να τηρηθεί) και ο χωρισμός σε κεφάλαια, όπως συμβαίνει στα διηγήματα. Ειδικά μάλιστα στην περίπτωση του γραφιστικού «Ονειροπόλου», η κάθε σελίδα αρκεί από μόνη της για να οριοθετήσει εντός της τα τεκταινόμενα του κάθε κεφαλαίου από το διήγημα κι έτσι κατά το πέρασμα από τη μια στην άλλη συντελείται και η μετάβαση από το ένα κεφάλαιο στο επόμενο.

Το διήγημα του Καραγάτση, που παρέχει το κατάλληλο παράδειγμα για τη μελέτη των εσωτερικών τίτλων, διαρθρώνεται σε επτά ενότητες που ακολουθούν ημερολογιακά, όπως προαναφέρθηκε, τη μεγάλη εβδομάδα. Κάθε κεφάλαιο τιτλοφορείται βάσει του εκκλησιαστικού περιεχομένου κάθε μίας από αυτές τις ημέρες, προσδιορίζοντας έτσι τον χρόνο και τη διάρκεια όσων εκτυλίσσονται από κεφάλαιο σε κεφάλαιο και προβάλλοντας ταυτόχρονα τον διάλογο με το Θείο Πάθος. Οι *μεσότιτλοι*, έτσι, εξυπηρετούν τόσο τη *λειτουργία της δόμησης* (*fonction de structuration*) —καθήκον που είναι το πιο σημαντικό, σύμφωνα με τον Hoek, αφού στους εσωτερικούς τίτλους ανατίθεται κατ' εξοχήν να δομήσουν τον σκελετό του συγκειμένου, αποτελώντας τις κλειδώσεις του—¹⁸⁰ όσο και την *προκαταβολική λειτουργία* (*fonction anticipatrice*) —η οποία ορίζεται ως η προαναγγελία, μέσω του εσωτερικού τίτλου, του θέματος του κεφαλαίου.¹⁸¹ Σε κάθε περίπτωση, ο

¹⁷⁹ Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, «Τίτλοι διηγημάτων», ό.π., 62.

¹⁸⁰ Βλ. Leo H. Hoek, *La marque du titre.*, ό.π., 276.

¹⁸¹ Ό.π., 276.

Καραγάτσης ακολουθεί το τελετουργικό της μεγάλης εβδομάδας «για να το ανατρέψει, να το ανακαλέσει σε σύγχρονα συμφραζόμενα, να μετρήσει σαρκαστικά τους απόηχους ενός πανανθρώπινου κηρύγματος μέσα στους κόλπους μιας κοινωνίας που διακρίνεται για την απανθρωπιά και τον αμοραλισμό της»¹⁸² και στην ίδια κατεύθυνση τάσσονται και οι “αρχιτέκτονες” του κόμικ, δομώντας το κατά τον ίδιο τρόπο. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, ωστόσο, οι αποκλίσεις των δύο προς εξέταση έργων ως προς τους μεσότιτλους:

Α' – ΝΥΜΦΙΟΣ	ΜΕΓΑΛΗ ΔΕΥΤΕΡΑ. ΝΥΜΦΙΟΣ
Β' – ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ	ΜΕΓΑΛΗ ΤΡΙΤΗ. ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ
Γ' – ΔΕΙΠΝΟΣ	ΜΕΓΑΛΗ ΤΕΤΑΡΤΗ. ΔΕΙΠΝΟΣ
Δ' – ΠΡΑΙΤΩΡΙΟΝ	ΜΕΓΑΛΗ ΠΕΜΠΤΗ. ΠΡΑΙΤΩΡΙΟΝ
Ε' – ΤΑΦΗ	ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ. ΤΑΦΗ
ΣΤ' – ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ	ΜΕΓΑΛΟ ΣΑΒΒΑΤΟ. ΑΝΑΣΤΑΣΗ
Ζ' ΛΥΤΡΩΣΙΣ	ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΠΑΣΧΑ. ΛΥΤΡΩΣΗ

Όπως γίνεται φανερό, στους γραπτούς τίτλους των κεφαλαίων στη γραφιστική διασκευή, η αλφαβητική αρίθμηση αντικαθίσταται από τα ονόματα των ημερών στη διάρκεια των οποίων εκτυλίσσονται τα συμβάντα, με πρόθεση ίσως την ξεκάθαρη χρονική τοποθέτηση και υπόμνηση του βιβλικού ερείσματος του έργου. Πέραν αυτού, στο γραφιστικό έργο, ο γραπτός τίτλος της κάθε ενότητας συνοδεύεται και από τον ζωγραφικό τίτλο της. Κατά τρόπο αντίστοιχο με αυτόν που είδαμε παραπάνω στις περιπτώσεις του Ονειροπόλου και του Σκέλεθρα, το κάθε κεφάλαιο εκκινεί με την ένθεση σε ξεχωριστή σελίδα του γραπτού και ζωγραφικού τίτλου, με τον δεύτερο να συνίσταται σε ένα σκίτσο του Χρίστου Νεζεριτή αντλημένο από κάποια κορυφαία σκηνή (peak)¹⁸³ του κεφαλαίου (βλ. Παράρτημα, εικ. 18). Οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις του Πρεζάκη, άλλοτε να εκφωνεί την παραβολή του ανεβασμένος στην καρέκλα του καφενείου ή να κρατά υψωμένο το κρασοπότηρο σε στάση πρόποσης κι άλλοτε να κείτεται νεκρός ή αναστημένος να ανέρχεται στους ουρανούς, συνοδεύουν τους γραπτά διατυπωμένους τίτλους των κεφαλαίων και λειτουργούν,

¹⁸² Μαίρη Μικέ, «Η από-κοσμη συντροφικότητα», *ό.π.*, 41.

¹⁸³ Βλ. Neil Cohn, *ό.π.*, 70-73: «The Peak is where the most important things in a sequence happen, and it motivates the context for the rest of the sequence. Prototypically, Peaks show the culmination of an event, or the confluence of numerous events. They depict the disruption of narrative equilibrium and consequently may show the interruption of events, which alters previous expectations.»

όπως κατέδειξε αυτή η ενδεικτική μνεία, προϋποθέτουμε και υπαινικτικά για το πώς θα εξελιχθεί και θα κλιμακωθεί η πλοκή εντός τους.

2.2. Αφηγητής

Για κάθε αφηγηματική πράξη προϋποτίθεται η ύπαρξη ενός αφηγητή που θα οργανώσει την αφηγηματική πληροφορία ανάλογα με τη *φωνή* (ποιος μιλάει;) και την *εστίαση* (ποιος βλέπει και ακριβέστερα ποιος προσλαμβάνει;).¹⁸⁴ Δεν προϋποτίθεται, ωστόσο, σύμφωνα με τον Genette, η γλωσσική εκφορά, ο λόγος, προκειμένου να υπάρξει αφήγηση και συνεπώς αφηγητής, καθώς η αφηγηματικότητα μπορεί να υλοποιηθεί και με άλλα εκφραστικά μέσα, όπως η γραφιστική εικόνα εν προκειμένω.¹⁸⁵ Μετατοπίζοντας, λοιπόν, την εν λόγω προβληματική στο πεδίο των υπόλοιπων αναπαραστατικών τεχνών, το ταξινομητικό σχήμα του Genette σε σχέση με την προοπτική και τη θέση του αφηγηματικού υποκειμένου κατά την αφηγηματική διαδικασία διανοίγει το κατάλληλο κανάλι, προκειμένου να εφαρμοστεί και στο πεδίο του graphic novel, ύστερα ασφαλώς από ορισμένους δραστηρίους μετασχηματισμούς. Δραστηρίους μετασχηματισμοί που επιβάλλονται από την πολυτροπική φύση του μέσου, με τον συνδυασμό λόγου και εικόνας να ορίζει τη μεσική ταυτότητά του.¹⁸⁶ Η ύπαρξη και ενός εικονιστικού μέρους, δηλαδή, στη γραφιστική αφήγηση, πέρα από το γραπτό, επιβάλλει τη θεώρηση της όλης αφηγηματικής πράξης βάσει ενός κώδικα που να μπορεί να λαμβάνει υπόψη αυτή την ιδιομορφία του είδους και προς αυτή την κατεύθυνση χρήσιμη για την αντιμετώπιση του αμιγώς εικαστικού μέρους, αποδεικνύεται η τυπολογία του François Jost, ο οποίος εφαρμόζοντας τη θεωρία του Genette στον κινηματογράφο προκρίνει τον όρο *αυτοπτεία* (*ocularisation*) και τον διακρίνει σε *εσωτερική* (όταν η κάμερα βρίσκεται στο ύψος των ματιών του ήρωα και άρα απαθανατίζει ό,τι εκείνος βλέπει), *εξωτερική* (όταν η κάμερα βρίσκεται “έξω”

¹⁸⁴ Βλ. αναλυτικότερα Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφήγηση*, ό.π., 995-996· Gérard Genette, *Σχήματα III*, (μτφρ.: Μ. Λυκούδης – επιμ.: Ε. Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, 2017, 285-339.

¹⁸⁵ Gérard Genette, *Σχήματα III*, ό.π., 85.

¹⁸⁶ Kai Mikkonen, ό.π., 638-639: «In the multimodal narrative environment of this medium, the classical narratological distinction into voice and focalization must be modified for at least two reasons. On the one hand, the question of 'who sees,' or, as Gérard Genette reformulated the question, "where is the focus of perception?", is relevant on two different modal levels simultaneously, both in words and in images. On the other hand, the question of 'who speaks' is relevant in relation to the verbal track of narration, but that relationship must also be reconciled with the visual track of information. In the two-track medium of comics, the formal markers of perspectival filtering, therefore, are necessarily both verbal (metaphorical) and visual (literal) clues that require the reader to integrate perceptual information from different semiotic channels in a meaningful way, for instance, in terms of complementary functions or contrast.»

από τους ήρωες και τους απαθανατίζει και αυτούς κατά τη δράση τους) και σε μηδενική (όταν η θέση της κάμερας δεν έχει αξία για καμία διηγητική βαθμίδα στο έργο, όπως είναι η περίπτωση των ρεπορτάζ ή των ντοκιμαντέρ).¹⁸⁷ Καθώς, όμως, ίδιον του είδους που εξετάζουμε αποτελεί η συμβιωτική διάδραση δύο διαφορετικών σημειωτικών κωδίκων, της εικόνας και του λόγου, πρόκειται να αξιοποιηθούν και οι θέσεις του Thierry Groensteen, ο οποίος κάτω από την ομπρέλα του *βασικού αφηγητή* (*narrateur fondamental*), που ενορχηστρώνει την αφήγηση συνολικά, τοποθετεί αφενός τον *αφηγητή-εξιστορητή* (*récitant*) (που οργανώνει τις αφηγηματικές λεζάντες του κόμικ) και αφετέρου τον *αφηγητή-δεικνύοντα* (*monstrateur*) (που επωμίζεται τη μέσω της οπτικής αναπαράστασης επιτέλεση του αφηγηματικού καθήκοντος, χάρις στις συμβάσεις που έχει εγκαθιδρύσει το είδος).¹⁸⁸ Συμμετέχοντας σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό ο καθένας συγκροτούν την αφηγηματική πράξη.¹⁸⁹

Κατά τη μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στο είδος του graphic novel, αναπόφευκτα θα επέλθουν μεταβολές στη διευθέτηση της αφήγησης και εν γένει της πλοκής και αυτό οφείλεται και στις επιλογές του δημιουργού, που ασφαλώς εργάζεται για τη δημιουργία ενός νέου έργου, και στις ίδιες τις επικοινωνιακές δυνατότητες που ορίζουν τη φύση του γραφιστικού είδους. Συμμορφωμένο με τους ιδιαίτερους μορφοποιητικούς νόμους του, δηλαδή, τόσο με τη συντομία που χαρακτηρίζει το *κομικ-ό* έργο εν γένει και τον γραπτό λόγο ειδικότερα σε αυτό, όσο και με την «κυριαρχική διάχυση του οπτικού μέρους»,¹⁹⁰ το graphic novel καλείται να επιταχύνει και να συμπύκνει τον αφηγηματικό λόγο, περιορίζοντάς τον στη μετάδοση των απολύτως απαραίτητων στοιχείων, ή να τον μετατρέψει σε λόγο προσώπων ή και να τον απαλείψει εντελώς, όπου η εικόνα μπορεί να αναλάβει κατά μόνας τα ηνία της αφήγησης και να αποδώσει οπτικά τη λεκτική.

Να σημειωθεί, βεβαίως, ότι με βάση το τριμερές αυτό σχήμα που εισηγείται η παρούσα εργασία μελετώνται μόνο η «Μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη» και ο «Σκέλεθρας», καθώς στις γραφιστικές μεταφορές των δύο έργων του Καρυωτάκη

¹⁸⁷ Βλ. François Jost, «Narration(s): en deçà et au-delà», *Communications* 38 (1983) 196-198.

¹⁸⁸ Βλ. Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée. Vol. 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 95-105.

¹⁸⁹ Είναι δυνατόν να ενεργεί μόνο ο *δεικνύων-αφηγητής*, όπως στην περίπτωση ενός βουβού πάνελ ή και ενός ολόκληρου βουβού κόμικ αλλά εξ ορισμού αποκλείεται το αντίστροφο, η παντελής δηλαδή απουσία εικόνας και η ανάληψη της αφηγηματικής σκυτάλης εκ μέρους του *εξιστορητή*, καθώς έτσι καταργούνται οι προϋποθέσεις σύμφωνα με τις οποίες ορίζεται το είδος.

¹⁹⁰ Ουμπέρτο Έκο, *Κήνσορες και Θεράποντες*, ό.π., 195. Δεν υιοθετείται, στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, η θέση πως μετατοπίζεται σε μεγάλο βαθμό το βάρος της σημασιοδότησης στην εικόνα αλλά περισσότερο εννοούμε ότι είναι ποσοτικά και κατ' επέκταση οπτικά πιο κυρίαρχη και παρούσα.

παρατηρούνται ιδιομορφίες, όπως θα καταφανεί στη συνέχεια. Αναφορικά με τον πρώτο μετασχηματισμό, λοιπόν, ο αφηγηματικός λόγος διατηρείται και μάλιστα αποκτά στο νέο εκφραστικό σύστημα μια αναβαθμισμένη λειτουργική αξία, αφού εντεθειμένος σε νευραλγικά σημεία μέσα στον ρου της ιστορίας καλείται να μεταφέρει (αυτούσια ή παραλλαγμένα) όσα από τα στοιχεία εκείνα της πρότυπης αφήγησης είναι κομβικά και στη συνεκφορά τους με τις εικόνες θα οδηγήσουν στην εξύφανση της πλοκής. Πέρα από τα διάσπαρτα μέρη μέσα στο κόμικ που οι δημιουργοί θα επιλέξουν να εντάξουν τις αφηγηματικές λεζάντες για να εξυπηρετήσουν τη ροή της αφήγησης, αυτές τοποθετούνται κατά κανόνα στα εισαγωγικά *κελιά* των κεφαλαίων ή μικρότερων νοηματικών ενοτήτων, αποτελώντας το γραφιστικό ισοδύναμο του κινηματογραφικού αθέατου αφηγητή (*voice over*)¹⁹¹ και αποσκοπώντας στη γραπτή απόδοση ορισμένων πληροφοριών και στον καθορισμό των χωρο-χρονικών συντεταγμένων, που δεν μπορούν να αποτυπωθούν ζωγραφικά αλλά είναι απαραίτητα για την πληροφόρηση του αναγνώστη γύρω από τα *sine qua non* στοιχεία που συγκροτούν την πλοκή.

Συμπληρωματικά, πρέπει να δηλωθεί ακόμα πως, σε αμφότερα τα διηγήματα που θα προσεγγίσουμε με βάση το παραπάνω σχήμα, ο αφηγητής είναι *παντογνώστης* και με *μηδενική εστίαση* κι επομένως γνωρίζει περισσότερα από όσα ο ήρωας ή οποιοδήποτε άλλο πρόσωπο της δράσης,¹⁹² ενώ σχετικά με την αφηγηματική *φωνή*, είναι *εξωδιηγητικός*, βρίσκεται δηλαδή έξω, υπεράνω της ιστορίας, δεν πρόκειται για ήρωα της δράσης.¹⁹³ Στο *κομικ-ό* ομόλογο, αυτή η αφηγηματική *φωνή* κι *εστίαση* διατηρείται, τηρουμένων των αναλογιών. Τόσο ο τριτοπρόσωπος αφηγηματικός λόγος που απαντάται στα ορθογώνια πλαίσια στο πάνω μέρος, συνήθως, μιας *βινιέτας*, όσο και οι σκηνοθετικές επιλογές —και κυρίως η αλληλεπίδραση της *μιζανσέν*¹⁹⁴ με το *καδράρισμα*—, που κατά κύριο λόγο εμμένουν σε μια αντικειμενική απεικόνιση¹⁹⁵ της δράσης και των προσώπων, συνηγορούν και εδώ στη θεώρηση της αφηγηματικής

¹⁹¹ Βλ. Αναστασία Ζέζου, *Η γραφιστική ιστορία (graphic novel): Ένα είδος για παιδιά;*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ – Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Αγωγή, Αθήνα, 2015, 221.

¹⁹² Βλ. Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, Συμμετρία, 1997, 127-132.

¹⁹³ Βλ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφήγηση*, ό.π., 997.

¹⁹⁴ Αφορά στα αντικείμενα που είναι τοποθετημένα μπροστά στην “κάμερα” για να απαθανατιστούν καθώς και στον τρόπο με τον οποίο αυτά απαθανατίζονται, σε σχέση, δηλαδή, με τις γωνίες λήψης και τις λοιπές σκηνοθετικές και στυλιστικές επιλογές. Ο όρος ουσιαστικά είναι ταυτόσημος με τη σκηνοθεσία.

¹⁹⁵ Με την έννοια του αντικειμενικού πλάνου.

πράξης ως εξωδιηγητικής, μηδενικής εστίασης ή ακριβέστερα, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Jost, *εξωτερικής αυτοπτείας*.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, που διασαφηνίζει τις παραπάνω παρατηρήσεις, αποτελεί η εισαγωγική πρόταση της «μεγάλης βδομάδας του Πρεζάκη», όπου αναγράφεται ο χρόνος (ημέρα και ώρα περίπου), κατά τον οποίο ξεκινάει η ιστορία, ο τόπος —που για αρχή περιορίζεται στην αόριστη αναφορά ενός λιμανιού, η συγκεκριμενοποίηση του οποίου θα γίνει στη συνέχεια— καθώς και ο κεντρικός ήρωας, Χρίστος Νεζερίτης, που έτσι τίθεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος:

Έκείνο τὸ πρωί, Μεγάλη Δευτέρα ἀνήμερα, ὁ Χρίστος Νεζερίτης κατέβηκε στὸ λιμάνι.¹⁹⁶

Στο *κομικ-ό* αντίστοιχο, ο αφηγηματικός λόγος τοποθετείται πάνω από το *πανοραμικό* σκίτσο ενός λιμανιού και μεταφέρεται ως εξής (βλ. Παράρτημα, εικ. 1):

ΛΙΜΑΝΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ, ΚΑΠΟΥ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '30. ΜΕΓΑΛΗ ΔΕΥΤΕΡΑ.¹⁹⁷

καθιστώντας φανερό ότι ο ελλειπτικός λόγος του αφηγηματικού κελιού εξυπηρετεί την ίδια λειτουργική αξία: τη σύντομη “κατασκευή” του χωρο-χρονικού πλαισίου. Ωστόσο, παρατηρείται πως παραλείπεται η αναφορά στην ώρα της ημέρας από την οποία ξεκινά η ιστορία, καθώς πρόκειται για μια πληροφορία που εύκολα μπορεί να αποτυπωθεί ζωγραφικά με τη βοήθεια των χρωματικών αποδόσεων του πρωινού φωτός. Το συγκεκριμένο στοιχείο αντικαθίσταται λεκτικά από τη γνωστοποίηση της δεκαετίας κατά την οποία εκτυλίσσονται τα γεγονότα, προκειμένου αφενός να οριοθετηθεί ευρύτερα το χρονικό πεδίο και κατ' επέκταση το κοινωνικο-οικονομικό υπόβαθρο του λαϊκού Πειραιά της εποχής αυτής αφετέρου να δικαιολογηθεί η μεσοπολεμική αισθητική και το ύφος του σχεδίου. Επιπλέον, η τοποθέτηση της δράσης στον Πειραιά δηλώνεται εξαρχής, τόσο διότι δεν υπονοείται από το σκίτσο του λιμανιού όσο και γιατί στη συνέχεια εξοβελίζεται από το κόμικ η οποιαδήποτε μνεία σε συγκεκριμένες γειτονιές ή σημεία αναφοράς που θα παρέπεμπαν στην περιοχή, όπως αντίθετα γίνεται εκ μέρους του Καραγάτση στο διήγημα (βλ. κεφάλαιο 1.1). Αξίζει να σχολιαστεί, ακόμα, και ο αντίστοιχος τρόπος με τον οποίο ξεκινά το κεφάλαιο της Μεγάλης Πέμπτης, κατά την οποία η δράση μεταφέρεται στο εσωτερικό του αστυνομικού τμήματος, όπου βρίσκεται κρατούμενος ο Χρίστος

¹⁹⁶ «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», 178.

¹⁹⁷ *Η μεγάλη βδομάδα του πρεζάκη*, 6.

Νεζερίτης. Το *αφηγηματικό κουτί* μεταφέρει σχεδόν αυτούσια τα λόγια του διηγήματος, ώστε να συστήσει τον εικονιζόμενο, δευτερεύοντα μεν αλλά καταλυτικό για την ανάδειξη της αυθαιρεσίας των θεσμών της επιβολής της τάξης, ήρωα-διοικητή της αστυνομίας. Το εν λόγω αφηγηματικό πλαίσιο, που είναι και το μόνο σε όλη αυτή τη σκηνή που διαδραματίζεται στο γραφείο της διοίκησης, εν είδει σκηνικών οδηγιών, στοχεύει στην παροχή των απαραίτητων στοιχείων γύρω από τα χωρο-χρονικά δεδομένα και το πρόσωπο που θα παίξει έναν σημαίνοντα ρόλο για την ιδεολογική φόρτιση της σκηνής.¹⁹⁸

Κάτι αντίστοιχο διαπιστώνεται και στην εισαγωγική λεζάντα του γραφιστικού «Σκέλεθρα», με τη διαφορά πως ενδείξεις χρόνου και τόπου εκλείπουν ήδη από το λογοτεχνικό έργο. Το εναρκτήριο *αφηγηματικό πλαίσιο* («Ο ΠΑΥΛΟΣ ΕΚΛΕΙΣΕ ΤΑ ΠΑΡΑΘΥΡΑ ΚΑΙ ΑΝΑΨΕ ΤΟ ΜΑΓΚΑΛΙ ΓΙΑ ΝΑ ΔΩΣΕΙ ΤΕΛΟΣ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΤΗΝ ΑΒΙΩΤΗ, ΟΠΩΣ ΕΓΡΑΨΕ ΣΕ ΕΝΑ ΧΑΡΤΙ»),¹⁹⁹ μεταφέροντας σχεδόν αυτούσια²⁰⁰ το αντίστοιχο απόσπασμα του διηγήματος («Προ δέκα χρόνια ο Παύλος έκλεισε τις χαραμάδες της κάμαράς του κι άναψε ένα μαγκάλι κάρβουνα για να δώσει τέλος στη ζωή του... την αβιώτη, καθώς έγραψε σ' ένα χαρτί.»),²⁰¹ αποσκοπεί στο να μας συστήσει τον κεντρικό ήρωα, τη στιγμή μάλιστα της απόπειρας αυτοκτονίας του, πράξης που θα καταστεί το εφιαλτήριο όλης της μετέπειτα δράσης και στην οποία κυκλικά θα επιστρέψει ο ήρωας στο τέλος της διήγησης, ως ύστατη λύση στην παράνοιά του.

Δεν είναι λίγες οι φορές που ο *αφηγητής-εξιστορητής*, μέσα από τις *αφηγηματικές λεζάντες*, καλείται να αποδώσει λεκτικά αυτό που παραλείπει εντελώς το σκίτσο να (*ανα*)*παραστήσει* (είτε λόγω επιλογής των δημιουργών είτε λόγω αδυναμίας του μέσου). Σε αυτή τη γραμμή, η εικόνα της ψυχής του Χρίστου να πετάει στο μεταθανάτιο διάστημα συνοδεύεται από το λεκτικό απόσπασμα (βλ. Παράρτημα, εικ. 19):

¹⁹⁸ Βλ. «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», 192: «Ο διοικητής του ΚΓ' Αστυνομικού Τμήματος Πειραιώς κ. Περικλής Περικλόπουλος, έφτασε εκείνο το πρωί στο γραφείο του με ύφος περίφροντι και βλοσυρό.» καθώς και *Η μεγάλη βδομάδα του πρεζάκη*, 25: «Ο ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΚΓ' ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ Π. ΠΕΡΙΚΛΟΠΟΥΛΟΣ ΕΦΤΑΣΕ, ΟΠΩΣ ΠΑΝΤΑ, ΠΡΩΙ ΣΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ».

¹⁹⁹ *Το Γιούσουρι*, 51.

²⁰⁰ Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις, πέρα από τον εξοβελισμό ορισμένων λέξεων προς χάριν συντομίας, επιχειρείται και μια γλωσσική εξομάλυνση, με την έννοια ότι παραλείπονται λόγια στοιχεία και άλλα μετατρέπονται σε λαϊκότερα.

²⁰¹ «Ο Σκέλεθρας», 188.

που αποδίδει συμπυκνωμένα το διηγηματικό:

Τί νά κάνη ὁ ἔρμος; Ἄρχισε νά περδιαβάξῃ στὰ οὐράνια δώματα, σὰν ψυχὴ κολασμένη. Δρασκελίσε κάτι σύννεφα. Σκόνταψε σὲ κάτι ἀστέρια. Παρὰ τρίχα νὰ τρακάρῃ μ' ἓνα κομήτη ξανθομάλλη. Κι ἄξαφνα, βρέθηκε μπροστὰ στὸ Καθαρτήριο.²⁰³

Πέρα ἀπὸ το ἐπίμηκες στον οριζόντιο ἀξονα κελί που κατὰ κανόνα υποδηλώνει τὴ μεγάλη διάρκεια των τεκταινομένων εντὸς του,²⁰⁴ ἡ εικόνα στο γραφιστικὸ ἔργο ἀδυνατεῖ λόγω τῆς στατικότητάς τῆς νὰ αποτυπώσει τὸ χρονικὸ διάστημα αὐτῆς τῆς περιπλάνησης. Τὴν ἀδυναμία αὐτὴ καλεῖται νὰ ἀποκαταστήσει ὁ ἀφηγηματικὸς λόγος στο κάτω μέρος του ἐπιμήκους αὐτοῦ σκίτσου, ἐνῶ κάτι ἀνάλογο ἐντοπίζεται καὶ στο ἐναρκτήριο κελί του κεφαλαίου τῆς Μεγάλῃς Τρίτης (βλ. Παράρτημα, εἰκ. 20). Στὴν εικόνα ἀναπαρίσταται τὸ ἐσωτερικὸ τῆς φτωχικῆς οἰκίας του ἥρωα. Ἡ λιτότητα, ἡ τάξη καὶ ὁ παραδοσιακὸς διάκοσμός τῆς υποβάλλουν τὴ σπιτικὴ θαλπωρὴ καὶ φροντίδα με τὴν ὁποία ὁ ἀναγνώστης υποθέτει ὅτι ἡ μητέρα θα περιέβαλε καὶ τὸν ἄσωτο υἱό, που μόλις τὴν προηγούμενη μέρα περιμάζεψε ἀπὸ τοὺς δρόμους. Ἡ περιποίηση τῆς μητέρας πρὸς τὸν Χριστό, ἡ περίθαλψη, τὸ ζύρισμα, ἡ καθαρὴ ἐνδυσση προκύπτουν συνειρμικὰ βάσει του φροντισμένου χώρου, στον ὁποῖο ἐντάσσεται ὁ ἥρωας, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴ ρητὴ δήλωση τῆς ἀφήγησης. Ἐν προκειμένῳ, λοιπὸν, καθίσταται φανερό πὼς ἡ ἀφηγηματικὴ πράξη καλεῖται νὰ ἀποκαταστήσει μιὰ ἠθελημένη, ὅπως ἔχουμε ἤδη σχολιάσει καὶ θα φανεῖ καὶ στὴ συνέχεια (βλ. κεφάλαιο 1), ἐπιλογή των δημιουργῶν νὰ μὴν προκαλέσουν ἐντονὴ ἀντίθεση στὴ ζωγραφικὴ ἀποτύπωση του Νεζερίτη πρὶν καὶ μετὰ τὶς φροντίδες τῆς μητέρας του ἀλλὰ νὰ τὴ φανερώσουν λεκτικὰ.

Κάτι ἀντίστοιχο διαπιστώνεται καὶ στο graphic novel του «Σκέλεθρα», ὅπου ὁ λόγος στα σχετικὰ λίγα ἀφηγηματικὰ πλαίσια του ἔργου καλεῖται νὰ ἀποδώσει λεκτικὰ αὐτὸ που τὸ σκίτσο δὲν ἐπαρκεῖ γιὰ νὰ ἐξεικονίσει. Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ παράδειγμα του τρίτου καὶ τέταρτου *καρέ* τῆς σελίδας 52, οἱ *ἀφηγηματικὲς λεζάντες* των ὁποίων μεταγράφουν τὸ ἀπόσπασμα του διηγήματος:

Ὁ Παῦλος, ἀγόρασε τὸ πάγκο ἐνὸς σαράφη που εἶχε φάγει στα γλέντια τα κεφάλαια τῆς δουλειάς του κι ἐγινε σαράφης-τοκογλύφος, ἔχοντας κεφάλαια

²⁰² *Ἡ μεγάλη βδομάδα του πρεζάκη*, 48.

²⁰³ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 206.

²⁰⁴ Βλ. Will Eisner, *Comics & Sequential art*, ὁ.π. ὑποσημ. 114, 25-37.

την τιμή του σκέλεθρού του. Σαν άνθρωπος που γνώρισε στον καιρό της πείνας την αξία του παρά, ήταν ευσεβέστατος παραδόπιστος.²⁰⁵

και από τις οποίες μαθαίνουμε πώς επένδυσε το χρήματα από την αγοραπωλησία του σκελετού του ο ήρωας. Ο σκιτσογράφος απεικονίζει αρκούντως μεγάλοςχημο τον πλούσιο τώρα πια Παύλο και δεν παραλείπει να δώσει την απαραίτητη νότα χαιρεκακίας και απατεωνιάς στην έκφρασή του (βλ. Παράρτημα, εικ. 21, 22), ωστόσο τα λόγια είναι αυτά που μας γνωστοποιούν την ακριβή επαγγελματική ενασχόληση του ήρωα ύστερα από το κεφάλαιο που απέκτησε:

ΜΕ ΤΑ ΛΕΦΤΑ ΑΓΟΡΑΣΕ ΕΝΑ ΜΑΓΑΖΙ ΚΙ ΕΓΙΝΕ ΣΑΡΑΦΗΣ...
ΤΟΚΟΓΛΥΦΟΣ.

ΚΙ ΕΠΕΙΔΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΕΙΝΑΣ ΓΝΩΡΙΖΕ ΚΑΛΑ ΤΗΝ ΑΞΙΑ
ΤΩΝ ΧΡΗΜΑΤΩΝ, ΕΓΙΝΕ ΕΝΑΣ ΤΕΛΕΙΟΣ ΠΑΡΑΔΟΠΙΣΤΟΣ.²⁰⁶

Είναι δεδομένο πως βασική επιδίωξη του graphic novel είναι να αναπαραστήσει τη δράση, κομμάτι της οποίας αποτελεί και η συνδιαλλαγή μεταξύ των ηρώων. Οι διάλογοι που ενσωματώνουν οι συγγραφείς στα λογοτεχνικά τους έργα (τουλάχιστον στην περίπτωση της «μεγάλη βδομάδας του Πρεζάκη» και του «Σκέλεθρα») διατηρούνται ως επί των πλείστον και στις γραφιστικές μεταπλάσεις. Μάλιστα τα διαλογικά μέρη αποδεικνύονται τόσο επιδραστικά, ως προς την απόδοση στοιχείων των χαρακτήρων και της πλοκής,²⁰⁷ ώστε οι δημιουργοί των γραφιστικών έργων επιδιώκουν να μετατρέψουν ακόμα και κομμάτια της αφήγησης των διηγημάτων σε λόγους προσώπων στα graphic novels. Εντεθειμένα στα λεγόμενα *μπαλόνια*,²⁰⁸ η ακίδα στην άκρη των οποίων υποδεικνύει το πρόσωπο που μιλά, κατορθώνουν είτε να αναδείξουν την πνευματική φθορά των πρωταγωνιστών υπό το κράτος της περιπέτειας τους, είτε να καταστήσουν ηχηρή τη φωνή της ανθρωπομάζας που τους περιβάλλει. Αξίζει να σημειωθεί πως η γραφιστική διευθέτηση των γραμμάτων που περιέχονται εντός των μπαλονιών καθώς και η σχεδιαστική αποτύπωση του πλαισίου συμβάλλουν στην ηχοποιητική δυναμική των εικόνων (βλ. κεφάλαιο 1.3), καθιστώντας τες αρκούντως εύλαλες μέσα στη στατικότητα τους. Ασφαλώς, και στον δεύτερο αυτόν μετασηματισμό, όπως παραδειγματικά θα εξεταστεί παρακάτω, ο λόγος δρα αλληλοπεριχωρητικά με την εικόνα, με την έννοια ότι κατά τη συνεκφορά

²⁰⁵ «Ο Σκέλεθρας», 189-190.

²⁰⁶ *Το Γιούσουρι*, 52.

²⁰⁷ Βλ. Αναστασία Ζέζου, *Η γραφιστική ιστορία (graphic novel)*, ό.π., 219.

²⁰⁸ Για τις κατηγορίες στις οποίες μπορούν να ενταχθούν τα διαλογικά *μπαλόνια* βλ. ό.π., 219.

τους η σχέση τους γίνεται συμβιωτική κι έτσι το ένα εκφραστικό μέσο εξαρτάται από το άλλο.

Ενδεικτικά, θα μπορούσε να αναφερθεί το περιστατικό της αναλαμπής του Χρίστου στο πρώτο κεφάλαιο της μεγάλης βδομάδας του Πρεζάκη, όπου ο ήρωας παρερμηνεύει ένα τυχαίο συμβάν ως θεϊκό σημάδι:

Έτσι, ο Χρίστος θάρρεψε πώς τὸ περιστέρι ἦταν σημάδι θεϊκό, κι αὐτὸς προφήτης μεγάλος!²⁰⁹

Στη γραφιστική νουβέλα αυτό απαντάται ως εξής (βλ. Παράρτημα, εικ. 23):

— ΡΕ, ΤΟΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΘΕΪΚΟ ΣΗΜΑΔΙ! ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΟΤΙ ΕΙΜΑΙ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΚΑΙ ΔΕΝ ΤΟ ΞΕΡΩ!²¹⁰

με φανερή τη στόχευση να εκφωνηθούν αυτά τα λόγια από τον ίδιο τον ήρωα και μάλιστα με απεύθυνση σε ένα νοητό κοινό, ώστε να ενταθεί η αίσθηση της παράνοιας που τον έχει καταβάλει ως απόρροια της πνευματικής φθοράς που η καταβύθιση στον κόσμο των ουσιών του έχει επιφέρει. Οι δημιουργοί, έτσι, βάζουν τον ήρωα να μονολογεί φωναχτά στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν την εντύπωση ενός ανθρώπου που κατακλύζεται από ψευδαισθήσεις και μες στην παραζάλη του νομίζει πως απευθύνεται σε κάποιον και του εξηγεί τη φρεναπάτη του. Κατά τον ίδιο τρόπο, στο κόμικ, δίνεται λόγος σε ένα πρόσωπο, το οποίο στο διήγημα παρουσιάζεται να μιλά ελάχιστες φορές και μάλιστα αρκετά λακωνικά. Πρόκειται για τον κύριο Άνθιμο, τον οδηγό της νεκροφόρας που μεταφέρει τον πεθαμένο Νεζερίτη από τη φυλακή στο νεκροτομείο. Στην περίπτωσή του, ο αφηγηματικός λόγος του διηγήματος εκφωνείται από τον ίδιο, γεγονός που καταδεικνύει την επιλογή των συντελεστών της γραφιστικής νουβέλας να επαυξήσουν τον ρόλο αυτού του επίγειου “βαρκάρι ψυχών” και συνεπώς να τον χαράξουν έκτυπα στη συνείδηση του αναγνώστη, ανάγοντάς τον σε πρόσωπο-κλειδί για την ερμηνευτική αποκωδικοποίηση του κόμικ. Ο κύριος Άνθιμος ενσαρκώνει με αυτόν τον τρόπο το αντιφατικό δίπολο στο οποίο παραπαίει η λαϊκή ανθρωπομάζα που περιβάλλει τον πρωταγωνιστή. Πότε η υποκριτική θεοσέβειά του και ταυτόχρονα η αδιαφορία του για το βάσανο του συνανθρώπου του, του οποίου το πτώμα κουβαλά:

Ὁ κύρ Ἄνθιμος θυμήθηκε πὸς εἶναι Μεγάλη Παρασκευή· πὸς σὰν καλὸς χριστιανὸς θα ἔπρεπε ν’ ἀκολουθήσει κάνα ἐπιτάφιο, μὲ λαμπάδα στὸ χέρι και

²⁰⁹ «Η μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 180.

²¹⁰ Η μεγάλη βδομάδα του πρεζάκη, 2.

συντριβή στην ψυχή. Μὰ τὰ πράματα δὲν τοῦ ἴρθαν βολικά. Ἔταν ὑποχρεωμένος νὰ κουβαλήσῃ τὸ μακαρίτη τὸν πρεζάκη στὴν Ἀθήνα, νὰ τὸν παραδώσῃ στὸ Νεκροτομεῖο.²¹¹

καὶ πότε ἡ αγανακτισμένη εγκατάλειψη τῶν θρησκευτικῶν δρωμένων καὶ ἡ συμμετοχή του σε γλέντια:

Ὁ κὺρ Ἄνθιμος βλαστήμησε μέσα του θεῖα κι ἱερά. Κάθου περίμενε νὰ στρίψῃ ὁ ἐπιτάφιος σὲ πάροδο, νὰ λευτερωθῇ ὁ δρόμος! Οὔτε τὰ μεσάνυχτα δὲ θα ἴφτανε στὴν Ἀθήνα! Νὰ ἀσεβήσῃ στὸ σκῆνωμα τοῦ Κυρίου γιὰ νὰ προσπεράσῃ, δὲν το ἔλεγε ἡ καρδιά του.²¹²

Ὁ μάρμπας κέρασε μισὴ ὀκαδίτσα στὰ λεβεντόπαιδα.²¹³

πραγματώνονται στο κόμικ μέσα ἀπὸ τὸν λόγο του ἥρωα, καθιστώντας τὸν εκπρόσωπο τῆς εργατικῆς κοινωνίας του Πειραιά, «τῆς κοινωνικῆς μηχανῆς που δημιουργεῖ ἀντι-ἥρωες»²¹⁴ σαν τὸν Χρῖστο:

— ΝΑ ΠΑΡΕΙ! ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ, ΚΙ ΑΝΤΙ ΝΑ ΑΚΟΛΟΥΘΩ ΣΑΝ ΚΑΛΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ ΚΑΝΕΝΑΝ ΕΠΙΤΑΦΙΟ, ΕΧΩ ΝΑ ΠΑΡΑΔΩΣΩ ΣΤΟ ΝΕΚΡΟΤΟΜΕΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΤΟΝ ΠΡΕΖΑΚΗ...²¹⁵

— ΓΑΜ... ΤΩΡΑ ΜΑΛΙΣΤΑ! ΟΥΤΕ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ ΔΕ ΘΑ ΦΤΑΣΩ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ!²¹⁶

— ΚΕΡΝΑ ΜΙΣΗ ΟΚΑ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ!²¹⁷

Στὴν περίπτωση τοῦ «Σκέλεθρα», ἡ γραφιστικὴ μετάπλαση βασίζεται σε ἓνα ἔργο που ἔχει ἤδη ὡς δεσπόζον ἀφηγηματικὸ χαρακτηριστικὸ τους διαλόγους καὶ τους μονολόγους τοῦ πρωταγωνιστῆ κι ἔτσι αὐτοὶ μεταφέρονται με τὶς ἀπαραίτητες γλωσσικὲς μεταβολές ὡς ἔχουν μέσα στα διαλογικὰ μπαλόνια. Ἡ περίπτωση κατὰ τὴν ὁποία ἡ ἀφήγησις μεταγράφεται στο graphic novel ὡς λόγος ἥρωα ἐντοπίζεται στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου καὶ εἶναι μὲν μίαν, ὡστόσο κομβικὴ, ὥστε σε συνδυασμὸ με τὸν ἀφηγητὴ-δεικνύοντα νὰ στρέψῃ ἐξ ἀρχῆς τὴν ἀναγνωστικὴ προσοχὴ στα πρόσωπα αὐτὰ που καθίστανται ἠθικοὶ ἀνταγωνιστοὶ τοῦ δράματος στο ὁποῖο καταβυθίζεται ὁ Σκέλεθρας βαθμιαίαν. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, λοιπὸν, μεταγράφεται τὸ ἐξῆς:

²¹¹ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 199-200.

²¹² Ὁ.π., 200.

²¹³ Ὁ.π., 201.

²¹⁴ Νένα Ι. Κοκκινάκη, «Ἡ προσωπογραφία τοῦ Μ. Καραγάτση μέσα ἀπὸ τα διηγήματά του», *Ὁδὸς Πανός* 93-94 (Δεκέμβριος 1997), 60.

²¹⁵ *Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ πρεζάκη*, 35.

²¹⁶ Ὁ.π., 36.

²¹⁷ Ὁ.π., 39.

Όταν άρχισε να συνεφέρνει, με τις περιποιήσεις δυο γιατρών που προστρέξανε, άκουσε το νοικοκύρη του που διηγότανε πως: είχε ανέβει να του ζητήσει «απέναντι καθυστερουμένων ενοικίων» και του χτύπησε στα ρουθούνια η μυρωδιά του κάρβουνου.²¹⁸

Το παραπάνω, μεταφερμένο στο κόμικ ως εξής:

ANEBAINA NA TOY ZHTHΣΩ TA NOIKIA ΠΟΥ ΚΑΘΥΣΤΕΡΟΥΣΕ ΚΑΙ
ΜΕ ΧΤΥΠΗΣΕ Η ΜΥΡΩΔΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΡΒΟΥΝΟ...²¹⁹

σε α' ενικό γραμματικό πρόσωπο και όχι εντεθειμένο σε αφηγηματικό πλαίσιο, κατορθώνει να δώσει φωνή στην ανθρωπομάζα που περιβάλλει τον Σκέλεθρα και που έτσι αναδεικνύεται σε κυρίαρχο συντελεστή της μετέπειτα εξέλιξής του. Η συγκεκριμένη αφηγηματική τεχνική συνδυάζεται και με την καλλιτεχνική επιλογή της απεικόνισης της ομάδας των γειτόνων, που έχουν περικυκλώσει τον ημιλιπόθυμο Σκέλεθρα, ως μαυρισμένων μορφών. Οι σκούρες μορφές, καθώς δεν ξεχωρίζουν ούτε πρόσωπα ούτε γενικότερα χαρακτηριστικά πάνω σε αυτές γίνονται οι σκοτεινές ερινύες που κυκλώνουν ασφυκτικά τον ήρωα, οδηγώντας τον στην έσχατη λύση της αυτοκτονίας (βλ. Παράρτημα, εικ. 24).

Ως προς τον τρίτο μετασχηματισμό, την απάλειψη, δηλαδή, της λεκτικής αφήγησης κατά το πέρασμα από το διήγημα στο κόμικ, λόγω της δραστηκότητας της εικόνας στην απόδοση του μηνύματος, το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η ζωγραφική (ανα)παράσταση των περιγραφών που αφορούν στα πρόσωπα και τους χώρους. Η διατήρηση της λεκτικής περιγραφής στο κόμικ είναι περιττή, εφόσον το σκίτσο αρκεί ώστε —πιστά ή περισσότερο δημιουργικά— να αποτυπώσει τα πρόσωπα της ιστορίας, την εμφάνισή τους και τη συναισθηματική τους κατάσταση (μέσα από μια τυπολογία χαρακτηριστικών) καθώς και τους τόπους όπου εκτυλίσσεται όλη η πλοκή, με την αθλιότητα που αποπνέει η γεωγραφία σε αμφότερα τα έργα να επιδρά στην ψυχολογία και τη συμπεριφορά των ηρώων και να επηρεάζεται από αυτές κατά τον τρόπο που μελετήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. κεφάλαιο 1.1).

Στην περίπτωση του Πρεζάκη, πέρα από την οπτικοποίηση των παραπάνω περιγραφών, ενδεικτική είναι και η καλλιτεχνική πραγμάτωση των σκηνών που στο διήγημα αποδίδουν λεκτικά την έντονη κίνηση. Συγκεκριμένα, ο βίαιος διωγμός του Χρίστου ως παρείσακτου κλέφτη εκ μέρους του Γιώργου του Μυκονιάτη στη μαούνα

²¹⁸ «Ο Σκέλεθρας», 188-189.

²¹⁹ *Το Γιούσουρι*, 51.

με τα φασόλια,²²⁰ ο ξυλοδαρμός του από τους θαμώνες του καφενείου ύστερα από την εκφώνηση του λόγου του και τον εμπαιγμό του,²²¹ ο βίαιος εγκλεισμός του στα υπόγεια μπουντρούμια της φυλακής,²²² ο εξορισμός του από τον παράδεισο,²²³ το καθαρτήριο²²⁴ και την κόλαση,²²⁵ καθώς και η αναπάντεχη προσγείωσή του στη βάρκα που θα τον επιβιβάσει στο καράβι της αναγέννησής του²²⁶ διασκευάζονται *κομικ-ά*, με το σκίτσο να μεταφέρει βουβά την εκάστοτε σκηνή χάρις στην ισχυρή εικονοποιητική του δύναμη. Το κόμικ μετατρέπεται έτσι σε ένα είδος βουβού κινηματογράφου, όπου οι αλλεπάλληλες “σεκάνς”²²⁷ κατορθώνουν να αποτυπώσουν, μες στην ακινησία τους, το continuum της έντονης κίνησης που κυριαρχεί στη σκηνή (βλ. Παράρτημα, εικ. 28). Μέσω αυτής της καλλιτεχνικής επιλογής, επιτυγχάνεται η αποτύπωση της επαναλαμβανόμενης και επιθετικής αποπομπής του Νεξερίτη ως σταθερής πρακτικής της αμοραλιστικής κοινωνίας απέναντι σε ό,τι θεωρείται πως μολύνει την επίπλαστη ευταξία της. Ο Πρεζάκης ξεβράζεται από τον κοινωνικό του περίγυρο, καθώς «απειλεί την εύγραμμη κοινωνική τάξη»²²⁸ και η εικόνα το αποτυπώνει αρκούντως εύλαλα, με τον θύτη θυμωμένο κάθε φορά, ως φορέα της συλλογικής συνείδησης, να απαθανατίζεται πάνω στην κίνηση της κλοτσιάς, προκειμένου να εκτοπίσει βάνουσα το μόλυσμα, και το θύμα-πρεζάκι παθητικά να

²²⁰ Βλ. «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», 179: «Με σιγανή περπατησιά, δίχως νὰ βγάλη μῶκο, σάλταρε κι αὐτὸς στὴ μαούνα, σὲ τρόπο πὸν νὰ μὴν τὸν πάρη κάβο ὁ Χρῖστος. Καὶ σὰν ἔφτασε πίσωθὲ τοῦ ἀκριβῶς, τοῦ ἴδωσε μιὰ γερὴ κλωτσὰ στὰ πισινὰ μὲ τὸ ὑπερντρέντωτ πόδι του· καὶ μιὰ κατραπακιά στὸ σβέρκο, μὲ τὸ στούκα χέρι του. [...] Ὁ Γῶγος ὁ Χοντρός ὁ Μυκονιάτης — ὁ φύλακας — τὸν ἄρπαξε ἀπ’τὸ γιὰκὰ καὶ τὸν πέταξε στὸ χῶμα τοῦ ντόκου. [...] Ὁ Χρῖστος σηκώθηκε ἀγάλι-ἀγάλι.»

²²¹ Βλ. *ό.π.*, 181: «Πρῶτος σηκώθηκε ὁ Τάσος ὁ καμπούρης, μὲ τὸ μακρὸν - μακρὸν χέρι. Ζύγισε καλὰ τὴν καρπαζιά, καὶ τοῦ τὴν ἀμόλυσε στὸ σβέρκο. Κι ἀμέσως οἱ κατραπακιές, οἱ πεπονόφλουδες, τὰ κόκαλα ἔπεσαν ἀπάνω του βροχῇ. Ἡ καρέκλα ἀναποδογύρισε. Κι ὁ Χρῖστος βρέθηκε μπρούμυτα στὴ μέση τοῦ δρόμου, χωρὶς νὰ ξέρι πῶς. Σηκώθηκε μὲ δυσκολία. Κάτι τοῦ ἔσφιγγε τὴν ψυχῇ. Κάτι σὰν ἀπονιφάδι ξανεμισμένου ἀνθρωπισμοῦ.»

²²² Βλ. *ό.π.*, 195: «Τὸ χέρι τοῦ Ραπίζου ἔπεσε βαρὺ στὸ γιὰκὰ τοῦ Χρῖστου. Μὲ γεροὺς τρανταγμοὺς καὶ κλωτσῆς ἀπανωτῆς βρέθηκε, χωρὶς νὰ καταλάβῃ πῶς, ἀπὸ τὸ γραφεῖο τοῦ κ. διοικητῆ στὸ κρατητήριο.»

²²³ Βλ. *ό.π.*, 206: «Κι ἡ πόρτα τῆς Παράδεισος τοῦ κλείστηκε κατὰμουτρα.»

²²⁴ Βλ. *ό.π.*, 208: «Ἀρπάζοντας τὸ Χρῖστο ἀπὸ τοὺς ὤμους τὸν στριφογύρισε σὰ σβούρα. Καὶ μὲ μιὰ γερὴ κλωτσιὰ στὰ πισινὰ, τὸν πέταξε κουβάρι στὰ σκαλοπάτια τῆς καλημάρμαρης εἰσοδος.»

²²⁵ Βλ. *ό.π.*, 210: «Κι ἀρπάζοντας τὸ Χρῖστο ἀπ’τὸ γιὰκὰ, τὸν πέταξε ἔξω ἀπ’τὴν Κόλαση.»

²²⁶ Βλ., *ό.π.*, 214: «Μὲ σκουντιὰ γερὴ ἔριξε τὸ Χρῖστο στὴ φαλαινίδα τοῦ βαποριοῦ, πὸν ἦταν ἀκοσταρισμένη στὸν ντόκο.»

²²⁷ Ὅρος που χρησιμοποιεῖται συνήθως γιὰ ἓνα μέτριας ἐκτασης τμήμα μιᾶς ταινίας, που ἀφορᾷ ἓνα ολόκληρο κομμάτι τῆς δράσης. Στὴν ἀφηγηματικὴ ταινία, ἀντιστοιχεῖ συχνὰ σὲ μιὰ σκηνή.

²²⁸ Μαίρη Μικέ, «Ἡ ἀπό-κοσμη συντροφικότητα», *ό.π.*, 41.

δέχεται αυτήν την άγρια έξωση, να πέφτει στα γόνατα από τη φόρα του χτυπήματος, υποταγμένο σιωπηρά, ως άλλος Χριστός, «στην ανθρώπινη βία και κακότητα».²²⁹

Στον «Σκέλεθρα», το σημείο αυτό στο οποίο η εικόνα κρίνεται η πλέον αρμόδια για να αποτυπώσει τα τεκταινόμενα της αφήγησης και άρα να δώσει την πρωτοκαθεδρία στον *αφηγητή-δεικνύοντα*, εξοβελίζοντας τον *εξιστορητή*, είναι αυτό της αυτοκτονίας του πρωταγωνιστή στο τέλος του διηγήματος:

Έκλεισε στέρα την πόρτα κι έφραξε την κάθε χαραμάδα.

Έχυσε το κατράμι στη μέση της άδειας κάμαρας.

Οι ενέργειές του ήταν αυτόματες.

Δε συλλογίστη πως πρι δέκα χρόνια έκανε κάτι τέτοιο...²³⁰

Δύο επιμήκη *κελιά* καλούνται να συμπυκνώσουν την τραγικότητα του ήρωα, δημιουργώντας μια βουβή ακολουθία «*δράση-προς-δράση*».²³¹ Η αφήγηση κλείνει κυκλικά, επιστρέφοντας από εκεί που ξεκίνησε, με τη διαφορά πως εν προκειμένω η πράξη φαίνεται να αποτελεί μια συνειδητή και σίγουρη επιλογή λύτρωσης, όπως απορρέει από τη σκηνοθεσία σε αμφοτέρα τα καρέ (βλ. Παράρτημα, εικ. 29). Η καθιστή στάση του εν προκειμένω —ειδικά σε αντιπαραβολή με την αντίστοιχη κατακεκλυμένη στην αρχή του *graphic novel* που υπέβαλλε την παράδοση του ήρωα στα χέρια της μοίρας (βλ. Παράρτημα, εικ. 41)— και το *zoom in* στο αποφασισμένο πρόσωπο που κοιτάει τη φωτιά στο σπίρτο ως το εισιτήριό του για τον τερματισμό της ζωής του, γίνονται οι οπτικοί δείκτες που διαμορφώνουν εν προκειμένω το προσληπτικό αποτέλεσμα, ενσταλάζοντας στην εικόνα την απαραίτητη συναισθηματική φόρτιση.

Δεν είναι σπάνιες βέβαια οι περιπτώσεις κατά τις οποίες οι *λεζάντες* διατηρούνται καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης *απαράλλακτες*, συνοδεύοντας την πλειονότητα των εικόνων που τη συνθέτουν και λειτουργώντας συμπληρωματικά με αυτές. Καθίσταται, λοιπόν, εύλογο ότι δεν υπάρχει ανάγκη για περαιτέρω σχολιασμό του λόγου σε αυτές, καθώς, εφόσον δεν έχουν περάσει από κάποια επεξεργασία και εντίθενται ως έχουν στα αφηγηματικά πλαίσια, δίνεται εξ αρχής το προβάδισμα στον

²²⁹ Νένα Ι. Κοκκινάκη, *Μ. Καραγάτσης. Ο συγγραφέας και τα λογοτεχνικά προσώπεία*, Αθήνα, Σαββάλας, 2004, 79.

²³⁰ «Ο Σκέλεθρας», 225.

²³¹ Στην ακολουθία *δράση-προς-δράση (action-to-action)* παρουσιάζεται η δράση στην εξέλιξή της με εμφανές το πέρασμα του χρόνου από πλάνο σε πλάνο, βλ. Scott McCloud, *Understanding Comics*, ό.π., 70,

δεικνύοντα-αφηγητή. Πρόκειται, συνήθως, για graphic novels εμπνευσμένα από αμιγώς αφηγηματικά λογοτεχνικά έργα, στα οποία απουσιάζουν παντελώς διαλογικά μέρη. Στη χορεία αυτών των έργων ανήκουν και οι γραφιστικές μεταπλάσεις του «Καύκαλου» και του «Ονειροπόλου» και στο πλαίσιο του παρόντος υποκεφάλαιο θα σχολιαστεί μόνο το πρώτο εξ αυτών, καθώς αποτελεί την αντιπροσωπευτικότερη περίπτωση της ιδιαίτερης διαχείρισης του οπτικού μέρους προς όφελος της αφήγησης. Με μια σύντομη εξαίρεση στην τρίτη ενότητα του «Ονειροπόλου», αμφότερα μεταγγίζουν mot à mot την αφήγηση του λογοτεχνικού, επιδιώκοντας έτσι να μορφοποιήσουν και καλλιτεχνικά τον στοχασμό και την εσωτερική προσωπική περιπέτεια του αφηγηματικού υποκειμένου, χωρίς να παρεκκλίνουν από τον πρότυπο λόγο (αλλά δίνοντας έτσι την πρωτοκαθεδρία στην εικόνα να ξεδιπλώσει τον αφηγηματικό της ρόλο). Οι διάλογοι εν πολλοίς απουσιάζουν, η δράση είναι υποτυπώδης κι έτσι η δεικνύουσα αφήγηση ανάγεται στο προνομιακό εκείνο πεδίο που θα εκδιπλώσει την υπαρξιακή ενδοσκόπηση του ποιητή, όπως αυτή θεματοποιείται και στο μεγαλύτερο ποιητικό του έργο.

Στο «Καύκαλο», εκκινώντας από μια πραγματολογική αφετηρία,²³² διητημένη, όμως, μέσα από το πεδίο της λογοτεχνίας και πιο συγκεκριμένα τις παράδοξες διηγήσεις και την ατμόσφαιρα φρίκης του Edgar Allan Poe,²³³ εκδιπλώνεται μια *πρωτοπρόσωπη αυτοδιηγητική* αφήγηση εν είδει εσωτερικού μονολόγου.²³⁴ Το κρανίο γίνεται ο μοναδικός φορέας της αφήγησης, καθώς ξυπνά σε «προχωρημένη ήμερομηνία»²³⁵ από τον μεταθανάτιο λήθαργό του κατά την αναμόχλευση που κάνει ο ποιητής-“απαγωγέας” στην οστεοθήκη του (χαριστική παραχώρηση από την οικογένειά του ως προσωρινό του καταφύγιο), παραβιάζοντας την ιερή του επικράτεια. Η ανάδυσή του από το έρεβος του μαύρου κασονιού του στο

²³² Χαρίλαος Σακελλαριάδης, «Κ. Γ. Καρυωτάκης»: Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Άπαντα. Έμμετρα και πεζά*, (επιμ.: Χ. Σακελλαριάδης, Αθήνα, 1938, σ. XXXVIII: «Το καλοκαίρι του 1919, [ο Καρυωτάκης] θέλοντας ν' απαλλαγί από τις ενοχλήσεις ενός αξιωματικού του Ναυτικού, που τον επισκεπτόταν τακτικά στο σπίτι του και του ζητούσε με επιμονή γράμματα παλιάς φιλενάδας του ποιητή, που τότε την είχε ερωτευθή εκείνος, μηχανεύθηκε τον ακόλουθο τρόπο για να τον απομακρύνη. Ένα μεσημέρι, πήγαμε μαζί τις Νεκροταφείο και πήραμε μέσα από ένα κασονάκι, από την οστεοθήκη, μια νεκροκεφαλή — ακόμα θυμάμαι τόνομα πούταν γραμμένο απ' έξω: Μ. Σισμάνης. Τη διπλώσαμε σε μian εφημερίδα και φύγαμε πηδώντας τη μάντρα. Φάγαμε κατόπι σ' ένα φοιτητικό εστιατόρι με τη νεκροκεφαλή πάνω στο τραπέζι, λέγοντας πως είμαστε φοιτητές της Ιατρικής, κ' έπειτα πήγαμε σπίτι του και την τοποθετήσαμε στο γραφείο του. Ανάψαμε γύρω του κεριά, κλείσαμε τα παράθυρα και τα σκεπάσαμε με μαύρα παραπετάσματα. Φυσικά, υπολογίζαμε πως ο περιέργος αξιωματικός, που περιμέναμε σε λίγο την επίσκεψή του, θα τρόμαζε με το θέαμα κι' έτσι δε θα τολμούσε να ξανάρθη».

²³³ Βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, ό.π., 229.

²³⁴ Βλ. Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, «Η “Δεσποινίς Βοναγύ”, μια διακειμενική ανάγνωση», *Διαβάζω* 157 (17 Δεκεμβρίου 1986) 109.

²³⁵ «Το Καύκαλο», 17.

φως της ημέρας και η περιπλάνησή του σε χώρους γνώριμους από την πάλαι ποτέ ζωή του τον βυθίζει σε θολές αναμνήσεις²³⁶ και υπαρξιακούς συλλογισμούς που αναδεικνύουν καθαρά τα δομικά δίπολα (ζωή-θάνατος, χρόνος-αχρονία) που υποστυλώνουν την ιστορία.

Το αποτύπωμα του *πρωτοπρόσωπου ομοδιηγητικού* αφηγητή μετεγγράφεται και στο graphic novel και η διαδικασία αυτή απαιτεί την ενεργοποίηση τόσο του *αφηγητή-εξιστορητή* όσο και του *δεικνύοντα*, σε μια σχέση «αλληλεξαρτώμεν[ων] τροχι[ών] αντιδόσεων λόγου και εικόνας».²³⁷ Αφηγηματικές *λεζάντες* και ασπρόμαυρα σκίτσα με συγκεκριμένη σκηνοθετική διευθέτηση δρουν συνεργατικά και καθιστούν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μια πολυδύναμη σπουδή θανάτου. Σε αυτό το πλαίσιο, η οργάνωση της εικόνας αποκτά αυξημένο ενδιαφέρον αισθητικά και ερμηνευτικά, ανάγοντας το οπτικό μέρος της αφήγησης σε κυρίαρχο παράγοντα για την οικοδόμηση του νοήματος. Σε ένα εύρος έξι σκίτσων ανά σελίδα, τα καρέ εναλλάσσονται, εγκιβωτίζοντας στο κάδρο πότε πλάνα από το ύψος των ματιών της νεκροκεφαλής (*υποκειμενικά πλάνα*), που προβάλλουν το οπτικό της πεδίο (και άρα γίνονται *ομοδιηγητικά*), και πότε πλάνα —είτε κοντινά είτε μακρινά— που κεντράρουν στο ίδιο το καύκαλο και του χαρίζουν συνεπώς την πρωταγωνιστική θέση (*αυτοδιηγητικό*). Η νεκροκεφαλή συναιρεί, λοιπόν, τις ιδιότητες τόσο του *ομοδιηγητικού* όσο και του *αυτοδιηγητικού* αφηγητή και αυτό γίνεται οπτικά προσπελάσιμο χάρη στην “κάμερα” και τις κατά περίπτωση διαφορετικές εστιάσεις του “φακού” της, που ανάγονται έτσι σε αποφασιστικής σημασίας εργαλείο στη διάθεση της γραφιστικής εικόνας.

Η σατιρική διάθεση²³⁸ του ιδιότυπου αυτού αφηγητή και η ανθρώπινη αδαημοσύνη απέναντι στο αναπόδραστο πεπρωμένο, η *ελεγειακού* τόνου στοχαστική ενατένιση των περασμένων που δειλά ξυπνούν τη μνήμη και η εξακολουθητική παρουσία του θανάτου ορθώνουν τους πυλώνες που στηρίζουν την αλλόκοτη αυτή αφήγηση. Το καύκαλο, που εν προκειμένω —όπως εμφατικά επαναλαμβάνεται με τις αποφθεγματικού χαρακτήρα ρήσεις του στην αρχή και εμβόλιμα στην αφηγηματική

²³⁶ Βλ. *Ο.π.*, 16: «Οι θύμησές μου όλοένα έζωήρευαν μέ τό νά βλέπω. Τώρα θυμόμουν καθαρά ένα κρεβάτι. Δέν ήταν τό κρεβάτι της τελευταίας μου άρρώστιας. Γιατί τό ξεκουραστικό κρεβάτι του θανάτου δέν τό θυμάται ένα καύκαλο σάν έμένα παρά μόνο γιά νά νοσταλγήσει τή ζωή. Κι έγώ δέν ήθελα νά νοσταλγήσω τή ζωή. Θυμόμουν όμως καθαρά ένα κρεβάτι. Ύστερα έπέρασε θαμπό άπό τή μνήμη μου κάτι άλλο... Δέν μπόρεσα νά ξεχωρίσω τί. Πάει τόσος καιρός από τότε...».

²³⁷ Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, ό.π., σ. 33.

²³⁸ Για το σαρκαστικό και συνάμα επικριτικό σατιρικό ήθος βλ. περισσότερα Δημήτρης Αγγελάτος, «Η σάτιρα, ένα ειδολογικός χαμαιλέων», *Σύγκριση* 14 (Οκτώβριος 2003) 20-46.

ανάπτυξη— «είναι κάτι παραπάνω από ό,τι πιστεύεται κοινά»,²³⁹ στηλιτεύει την ανθρώπινη ανοησία, που αντιμετωπίζει υπερφίαλα το ζήτημα του θανάτου. Οι δημιουργοί του γραφιστικού έργου επιλέγουν με *κοντινά πλάνα* στη νεκροκεφαλή να αποτυπώσουν —σε συνδυασμό ασφαλώς με την ανωφερή αφηγηματική *λεζάντα*— τη καυστική στάση της απέναντι στους αφελείς απαγωγείς της. Το αφηγηματικό απόσπασμα «Οι άνθρωποι νομίζουνε πώς τά ξέρουν όλα. Έτσι κανένας δέν θά 'θελε νά ύποθέσει πώς ένα καύκαλο μέσα στην όστεοθήκη του είναι κάτι παραπάνω από ό,τι πιστεύεται κοινά»²⁴⁰ μεταφέρεται στο *graphic novel* με *κοντινό πλάνο* στο κρανίο, το οποίο, χωρίς σχεδιαστικές υπερβολές, αλλά με τις απαραίτητες τονικές σκιάσεις για να αναδειχθούν τα τρομακτικά μα και αρκούντως ζοηρά του χαρακτηριστικά, καθίσταται ο οπτικός μαγνήτης που στρέφει πάνω του την αναγνωστική προσοχή, όπως αυτή αρμόζει σε έναν αφηγητή-ήρωα που επιδιώκει να απαγκιστρωθεί από τις αφελείς συνήθειες νοσηματοδοτήσεις των κρανίων (βλ. Παράρτημα, εικ. 25). Εξ ίσου απειλητικό απεικονίζεται και στα δύο καρέ της σελίδας 82, παρά την προσθήκη —χάριν εμπαιγμού— του καπέλου και του τσιγάρου πάνω του (βλ. Παράρτημα, εικ. 26), καθώς οπτικοποιεί το απόσπασμα «Ό άλλος [...] έβγαλε τό καπέλο του καί μου τό φόρεσε. Άναψε κ' ένα τσιγάρο καί τό σφήνωσε στά δόντια μου».²⁴¹ Όχι μόνο οι δυο αντικριστές αυλακώσεις πάνω από τις τρύπες που άλλοτε ήταν τα μάτια²⁴² και που δίνουν την αίσθηση της συνοφρύωσης αλλά και το ζουμάρισμα από το ένα στο άλλο καρέ αποτελούν τα οπτικά τεχνάσματα που προσδίδουν μια έκφραση ονειδισμού σε μια κατά τα άλλα άκαμπτη νεκροκεφαλή.

Από την άλλη, η ανοησία των ανθρώπων που περιπαίζουν τον οστέινο όμηρό τους και γελούν με το κατάντημά του, την ίδια στιγμή που «ή μπάλα εκείνη τής φρίκης»²⁴³ εποπτεύει τις μικροπρεπείς συζητήσεις τους, αποτυπώνεται λογοτεχνικά ως εξής «Ύστερα άρχισανε νά γελάνε. Έγώ τούς κοίταζα σοβαρά, όπως ταιριάζει, σ' όσους έζησαν τή ζωή, νά κοιτούνε αὐτούς πού θά τή ζήσουν»,²⁴⁴ ενώ γραφιστικά γίνεται φανερή χάρις στα επόμενα δύο καρέ (διαμετρικώς αντίθετα από τα προηγούμενα δύο του κρανίου) (βλ. Παράρτημα, εικ. 27). Αφενός η εστίαση στο κάτω μέρος των προσώπων τους και συγκεκριμένα στα στόματα τους, που μάταια

²³⁹ «Το Καύκαλο», 15.

²⁴⁰ *Ο.π.*, 15.

²⁴¹ *Ο.π.*, 16.

²⁴² Βλ. *ό.π.*, 15: «Τίς δυό μικρές σπηλιές στή βάση του μετώπου μου —στή ζωή τ' όνομά τους ήταν γλυκό σαν τό φῶς— τίς γιόμιζε ή νύχτα του άσυνείδητου».

²⁴³ *Ο.π.*, 16.

²⁴⁴ *Ο.π.*, 16.

ανοιγοκλείνουν παράγοντας κενά νοήματος εκφωνήματα, αφετέρου το *κοντινό πλάνο* στο υστερικό (όπως συμπεραίνουμε από το διάπλατα ανοιχτό στόμα και τα κλειστά μάτια) γέλιο του ενός κατορθώνουν να (ανα)παραστήσουν την αφέλεια των ανθρώπων που, αν και αντιμέτωποι με το αντικείμενο του ύψιστου μεταφυσικού στοχασμού, επιλέγουν να παραμείνουν αμετακίνητοι στη χαμερπή πραγματικότητά τους.

Το μακρόστενο καρέ στη σελίδα 83, στη βάση του οποίου στέκει το καύκαλο με γυρισμένα τα νώτα στο παράθυρο (βλ. Παράρτημα, εικ. 30), καθώς και αυτό της σελίδας 85 που το απεικονίζει πάλι σε ένα πλήρες πλάνο να στηρίζεται γερό στα κόκκαλα των χεριών του συμπυκνώνουν (βλ. Παράρτημα, εικ. 31), συνδυαστικά με τις αφηγηματικές *λεζάντες* τους, τη νοσταλγία με την οποία ανακαλεί την έστω πρόσκαιρη επαναφορά του στη ζωή και τα θραύσματα αναμνήσεων που πρόλαβε να ανακαλέσει. Το πεζό ολοκληρώνεται, έχοντας διαγράψει έναν πλήρη κύκλο· τελειώνει εκεί από όπου ξεκίνησε, μέσα στη σκοτεινή οστεοθήκη, αισθητοποιώντας με αυτόν τον τρόπο τον αδιέξοδο εγκλωβισμό του ανθρώπου στην επικράτεια του θανάτου αλλά και τη ματαιότητα της περιπλάνησής του στον χώρο της ζωής: «Τό πρωί βρέθηκα μέσα στήν όστεοθήκη μου. Χωρίς άλλο θά μ' έφερε στή θέση μου ό ίδιος εκείνος τύπος μέ τά παράξενα γούστα. Τώρα άκουμπῶ τό σαγόνι μου στοχαστικά στό κόκαλο τοῦ χεριοῦ καί σκέφτομαι τήν περιπέτειά μου».²⁴⁵ Αντίστοιχα και στη γραφιστική μεταφορά επιλέγεται ένα αρκετά παρόμοιο με το αρχικό (βλ. παραπάνω) πορτραίτο του κρανίου, για να δοθεί η αίσθηση της επιστροφής στο σημείο εκκίνησης, με ορισμένες ποιοτικές σχεδιαστικές διαφορές, ωστόσο, που καθιστούν έκτυπη τη μετατόπιση ως προς τη διάθεση του αφηγητή-ήρωα. Οι *πτυχώσεις* στην επιφάνεια του μετώπου λειαίνονται, το κρανίο κουρνιάζει γέρνοντας πάνω στον σωρό από τα κοκάλινα χέρια του, η κάμερα αιχμαλωτίζει το στιγμιότυπο δεξιόστροφα και με αυτές τις γραφιστικές επιλογές καθίσταται φανερή η αίσθηση παράδοσης και ματαιότητας που αποπνέει το λογοτεχνικό κείμενο.

2.3. Χρονικότητα

Η έως τώρα πραγμάτευση του ζητήματος καθώς και αυτή που ακολουθεί υποδεικνύουν μια στρωματική μελέτη της αφήγησης, όπως αυτή δομείται στα υπό συζήτηση έργα υπηρετώντας τις καλλιτεχνικές κατακτήσεις του καθενός. Στρώματα,

²⁴⁵ Ο.π., 17.

αυτόνομα αλλά και αλληλοτροφοδοτούμενα, που θωρακίζουν αφηγηματικά τις ιστορίες και διαγράφουν ερμηνευτικές διόδους για την αποκωδικοποίησή τους. Στη γραμμή αυτή, λοιπόν, ύστερα από την αναφορά στον τίτλο και τον αφηγητή, ακολουθεί, στο πλαίσιο του παρόντος υποκεφαλαίου, η μελέτη του χρόνου, επιφυλάσσοντας ενδιαφέροντα ερευνητικά πορίσματα.

Η πραγμάτευση της παθογένειας της κοινωνίας που περιβάλλει τους ήρωες και του θανάτου που συνυφαίνεται με την εξέλιξή τους, όπως προκύπτει από τη συνανάντηση των τεσσάρων πεζών και των αντίστοιχων γραφιστικών τους μεταπλάσεων, δεν θα μπορούσε να μην ιδωθεί σε συνάρτηση με τον χρόνο, ο οποίος αποτελεί την καταστατική συνθήκη δόμησης της αφήγησης την ίδια στιγμή που θεματοποιείται ρητά ή υπόρρητα και στις τέσσερις περιπτώσεις.

Ο χρόνος συνιστά παράγοντα-κλειδί, λοιπόν, για κάθε αφήγηση. Κι ενώ στην περίπτωση του λογοτεχνικού πεζού και γενικώς στο πεδίο της παραδοσιακά νοούμενης λογοτεχνίας ο χρόνος είναι ένας ως επί το πλείστον διερευνημένος αφηγηματικός άξονας, η περίπτωση των τεσσάρων πεζών και οι αντίστοιχες καλλιτεχνικές μετουσιώσεις τους στο είδος του graphic novel χρήζουν περαιτέρω μελέτης. Η αφηγηματολογία του Genette αποδεικνύεται για ακόμα μία φορά ένα χρήσιμο μεθοδολογικό εργαλείο για τη μελέτη αυτού του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, παρέχοντάς μας τις έννοιες της *ακολουθίας* και της *διάρκειας*,²⁴⁶ προκειμένου να προσεγγίσουμε το ζήτημα του χρόνου σε αυτόν. Ας επισημανθεί στο σημείο αυτό πως το graphic novel ως ένα κατά το ήμισυ βασιζόμενο στη συμπάρθεση εικόνων είδος θα μεταδώσει τη χρονικότητα και με ένα ορισμένο ρεπερτόριο εικονογραφικών συμβάσεων, καθιστώντας την έτσι, λόγω του πραγματολογικού καθεστώτος που επιβάλλει η ποιητική του είδους, προϊόν της σύμπραξης λόγου και εικόνας. Πέρα από τις γραπτές δηλώσεις, λοιπόν, οι χρονικές μεταβολές, *παύσεις* και *αναδρομές* μπορούν να σημειωθούν οπτικά με τις τονικές διαβαθμίσεις (κατά την απεικόνιση των φάσεων της ημέρας, όπως για παράδειγμα το ξημέρωμα ή το βράδυ κλπ.), με τα vintage φωτογραφικά εφέ στο καθράρισμα και τους χρωματικούς τόνους που προσδίδουν την ψευδαίσθηση της παλαιότητας, με την κατάτμηση της αφήγησης σε μεγαλύτερα ή

²⁴⁶ Η *ακολουθία* έχει να κάνει με τη διαδοχή των γεγονότων σε μια διήγηση και την ψευδο-χρονική ακολουθία τους μέσα στην αφήγηση, ενώ η *διάρκεια* αφορά στο πόσο κρατάνε συγκεκριμένα γεγονότα ή διηγητικά τεμάχια ή, στην περίπτωση της ψευτο-διάρκειας, στην αφήγηση, βλ. αναλυτικότερα Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, ό. π., 44-87.

μικρότερα κελιά,²⁴⁷ αλλά και μέσω των κινήσεων-δράσεων των ηρώων και των αλλαγών στους απεικονιζόμενους χώρους.²⁴⁸ Αυτό το εικονολογικό καταστατικό, συγκροτεί την «σημαντική» των κόμικς,²⁴⁹ τον ιδιαίτερο δηλαδή εκφραστικό τους κώδικα χάρις στον οποίο ο χρόνος χωροποιείται, κατά τον τρόπο της ζωγραφικής.²⁵⁰

Αρχής γενομένης από τη «μεγάλη εβδομάδα του Πρεζάκη», εν προκειμένω ο χρόνος αποτελεί έναν σημαίνοντα (μετα)αφηγηματικό άξονα με διττή λειτουργία: την ίδια στιγμή που καθορίζει τη χρονική συντεταγμένη για την τοποθέτηση και εξέλιξη της πλοκής, εδραιώνει και μια ορισμένη προοπτική θέασης και ερμηνείας του κειμένου. Το διάστημα της μεγάλης εβδομάδας δεν συνιστά απλώς το χρονικό άνυσμα της ιστορίας αλλά καθίσταται το μεταμυθοπλαστικό εκείνο σχόλιο που τη νοηματοδοτεί, θέτοντας την περιπέτεια του απόκληρου και περιθωριακού Χριστού Νεζερίτη εν παραλλήλω προς τα Πάθη του Χριστού. «Το πορτρέτο του Χριστού Νεζερίτη δεν είναι παρά η μικρογραφία του ανθρώπου Χριστού που θα κρεμαστεί επί ξύλου από ανθρώπους».²⁵¹ κι έτσι ο λειτουργικός χρόνος του Πάσχα προσφέρει το ερμηνευτικό αυτό φίλτρο μέσα από το οποίο ο Καραγάτσης αναδεικνύει την αμοραλιστική κοινωνία που περιβάλλει τους ήρωες του.

Στο πλαίσιο αυτό η χρονική τοποθέτηση της ιστορίας οργανώνεται κλιμακωτά, με τον τίτλο να υποδεικνύει την ευρύτερη χρονική συντεταγμένη (μεγάλη εβδομάδα- Πάσχα), τους υπότιτλους των κεφαλαίων να τιτλοφορούνται διαδοχικά από τις ιερές ημέρες και συνεπώς να φανερώνουν το εικοσιτετράωρο στη διάρκεια του οποίου εκδιπλώνεται η δράση και οι διάφοροι εμβόλιμοι χρονικοί δείκτες να καταδεικνύουν τις φάσεις της ημέρας κατά τις οποίες κορυφώνεται η πλοκή. Η αφήγηση, λοιπόν, μεθοδεύεται στη βάση μιας σύνθεσης ομόκεντρων χρονικών κύκλων με πυρήνα το πάθος του καραγατσικού ήρωα, πράγμα που αφενός προβάλλει την πολύ αυστηρή αφηγηματική δομή που διέπει το έργο, γόνιμη για να μεταφερθεί και στο αυστηρά οριοθετημένο από άποψη δόμησης γραφιστικό είδος, αφετέρου για να ανακαλείται διαρκώς το χριστολογικό υπόστρωμα, που συνιστά συγκροτητικό στοιχείο του έργου.

²⁴⁷ Βλ. Will Eisner, *Comics & Sequential art*, ό.π. υποσημ. 114, 25-37.

²⁴⁸ Βλ. Μαριάννα Μίσσιου, *Βουβά κόμικς και εικονοβιβλία*, ό.π., 69.

²⁴⁹ Βλ. Ουμπέρτο Έκο, *Κήνσορες και Θεράποντες*, ό.π., 193.

²⁵⁰ Βλ. Scott McCloud, *Understanding Comics*, ό.π., 100.

²⁵¹ Νένα Ι. Κοκκινάκη, «Η προσωπογραφία του Μ. Καραγάτσης μέσα από τα διηγήματά του», ό.π., 60.

Η *οροθέτηση*²⁵² των φάσεων της ημέρας γίνεται χάρις σε χρονικούς δείκτες, όπως: «Εκείνο τὸ πρωί»,²⁵³ «Τὴν ἄλλη μέρα ὁ Χρῖστος ξύπνησε ἀργά, πρὸς τὸ μεσημέρι.»,²⁵⁴ «Τριγύρισε ὄρες ὀλόκληρες, δίχως σκοπὸ καὶ τέρμα, στοὺς βραδινούς δρόμους»,²⁵⁵ «Ὁ Χρῖστος ξύπνησε ἀργά, κατὰ τὸ μεσημέρι.»,²⁵⁶ «Οἱ δρόμοι τοῦ Περαιᾶ ἦσαν βουτηγμένοι στὴν πρόσχαρη καὶ ξένοιαστη κίνηση τοῦ δειλινού.»,²⁵⁷ «Τὰ χαράματα τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς»,²⁵⁸ «Ἐφτασε στὸν Πειραιᾶ μὲ τὸ γλυκοχάραμα.». ²⁵⁹ Στη γραφιστική μετάπλαση, όπου ἴδιον της ποιητικῆς της αποτελεί η σύζευξη λόγου και εικόνας, οι εν λόγω χρονικοί προσδιορισμοί επιτυγχάνονται είτε μέσα από τις ευσύνοπτες πλην ρητές λεκτικές διατυπώσεις, όπως αυτές ενσωματώνονται στα *αφηγηματικά κουτιά*²⁶⁰ είτε μέσα από τις οπτικές δυνατότητες που ἔχει στη διάθεσή του το σκίτσο είτε και συνδυαστικά. πράγματι, ἀπὸ κοινού με τη λεκτικὴ αφήγηση ἀλλὰ και κατὰ μόνας, η εικόνας επιστρατεύει τὸ χρῶμα, με τους ποικίλους τόνους του, και καθιερωμένες ζωγραφικὲς ἀναπαραστάσεις ὡς τυπολογικὲς χρονικὲς ἐνδείξεις, προκειμένου να καταδείξει τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ ἓνα στάδιο τῆς ἡμέρας στο ἐπόμενο. Φωτεινά χρώματα, γαλάζιος οὐρανός, ἀχνὰ σύννεφα και ἥλιος, για τὴν ἀπεικόνιση ὅσων συμβαίνουν τὶς πρωινὲς ὥρες, σκουρότερες ἀποχρώσεις (κυρίως στοὺς τόνους τοῦ μαύρου, τοῦ μπλε και τοῦ γκρι) και φεγγάρι, για τὰ περιστατικά που διαδραματίζονται κατὰ τὸ βράδυ, θερμὲς ἀποχρώσεις τοῦ πορτοκαλί, προκειμένου να ἀναπαρασταθεῖ ἡ ἀυγὴ ἢ τὸ δειλινό, συγκροτοῦν ἓνα ρεπερτόριο εικονογραφικῶν συμβολισμῶν, που, εἴτε συνοδευόμενοι ἀπὸ γραπτὴ ἀφήγηση εἴτε χωρὶς, κατορθώνουν ἐπιτυχῶς να πληροφορήσουν τὸν ἀναγνώστη σχετικά με τὸν χρόνο και τὴ διάρκεια ξεδίπλωσης τῶν γεγονότων.

Ὡς πρὸς τὴ διάρκεια τῶν συμβαινόμενων στο ἐν λόγω διήγημα και στο graphic novel, ἀρκούν δύο παραδείγματα για να τὴν καταστήσουν σαφῆ. Καθὼς ὁ Χρῖστος Νεζερίτης μπαίνει στον τεκέ τοῦ Γιάννη Κόκοτα και μαζί με τὴν υπόλοιπη παρέα βυθίζονται για ὥρες στη μέθη τοῦ ναρκωτικού:

²⁵² Βλ. Άννα Τζούμα, *Εἰσαγωγή στην ἀφηγηματολογία*, ὁ.π., 94.

²⁵³ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 178.

²⁵⁴ *Ὁ.π.*, 183.

²⁵⁵ *Ὁ.π.*, 188.

²⁵⁶ *Ὁ.π.*, 190.

²⁵⁷ *Ὁ.π.*, 191.

²⁵⁸ *Ὁ.π.*, 197.

²⁵⁹ *Ὁ.π.*, 211.

²⁶⁰ «ΤΟ ΠΡΩΙ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΤΡΙΤΗΣ [...]» (*Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ πρεζάκη*, 13), «ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΕ ὉΡΕΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΝΥΧΤΑ[...]» (*Ὁ.π.*, 18), «Ο ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ [...] ΕΦΤΑΣΕ, ΟΠΩΣ ΠΑΝΤΑ, ΠΡΩΙ ΣΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ.» (*Ὁ.π.*, 25), «ΤΑ ΧΑΡΑΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΤΟΝ ΒΡΗΚΑΝ ΠΕΘΑΜΕΝΟ.» (*Ὁ.π.*, 33), «ΓΛΥΚΟΧΑΡΑΜΑ ΕΦΤΑΣΕ» (*Ὁ.π.*, 57).

Μὰ ὁ Χρῖστος δὲν εἶχε κέφι γιὰ κουβέντες. Ἴσως κι ἡ ψυχὴ του νὰ τυραγιόταν ἀπὸ θύμησες παλιές [...]. Ἔπεσε βαρὺς στὸ χράμι. [...] Ὁ Χρῖστος κάπνισε τὸν κακόγευστο καπνὸ. Καὶ μαζὶ μ'αὐτόν, τὴ λησμονιὰ τῆς στερνῆς του θύμησης. Κάπνισε ὧρες ὀλόκληρες, μέσα στη σιωπὴ τῆς μισόφωτης κάμαρας. Κάπνισε ὥσπου ὁ ὕπνος ἦρθε καὶ τοῦ σφάλισε τὰ μάτια.²⁶¹

Στην *κομικ-ή* μετάπλαση ἡ σκηνὴ αποδίδεται βουβά, σε μια ακολουθία τριῶν καρτέ, που διεκδικεῖ νὰ γίνεῖ το ὀπτικὸ ἰσοδύναμο μιᾶς εκτενούς ὡς πρὸς τὸν χρόνο τῆς ἱστορίας σκηνῆς. Ἐν προκειμένῳ, λοιπόν, τὰ λόγια παραλείπονται καὶ αποτυπώνεται ὁ Χρῖστος στὸ ἓνα ἄκρο νὰ καπνίζει ἠδονικὰ τὸν ναργιλέ ρεμβάζοντας ἀπὸ τὸ παράθυρο τὸ ὀλόγιομο φεγγάρι (βλ. Παράρτημα, εἰκ. 32). Κατὰ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ ἓνα εἰκονίδιο στὸ ἐπόμενο, οἱ χρωματικοὶ τόνοι ἀλλάζουν στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ χαμαιτυπείου, τὸ φεγγάρι, που κατεβαίνει γιὰ νὰ δώσει τὴ θέση του στὸν πρωινὸ ἥλιο, χάνεται ἀπὸ τὴ θέα, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ τελευταῖο καρτέ τὸ παράθυρο νὰ φωτίζεται με κατεύθυνση ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω ἀπὸ ἓνα λαμπερὸ κίτρινο φῶς (προφανῶς αὐτὸ τοῦ ἡλίου που χαράζει), τὸ δωμάτιο σκοτεινὸ, ἐφόσον ἡ φωτιὰ του ναργιλέ ἔχει σβῆσει ὕστερα ἀπὸ τὴ μεσολάβηση τόσων ὥρων, καὶ τὸν Πρεζάκη νὰ ἔχει βυθιστεῖ σε ἓναν ναρκωμένο ὕπνο. Αἰζίζει, μάλιστα, νὰ σημειωθεῖ πὼς στὴν ἐνταση τοῦ συμπαγούς αὐτοῦ καλλιτεχνικοῦ αποτελέσματος συμβάλλει καὶ ἡ γραφιστικὴ ὀργάνωση τῶν πάνελς ἐντὸς τῆς σελίδας καὶ ἀκριβέστερα τὸ *καδράρισμα* αὐτοῦ τοῦ τριπτύχου, ἐπιλογή που ἀσφαλῶς δὲν εἶναι τυχαία οὔτε ἐπιβάλλεται ἀποκλειστικά ἀπὸ τὴν ἀνάγκη χωροταξικῆς οἰκονομίας. Πρόκειται γιὰ μιὰ γραφιστικὴ συνθήκη που ὑποδεικνύει δύο στόχους: ἀφενὸς οἱ διαδοχικὲς, με ελάχιστο κενὸ μεταξύ τους, εἰκόνες ἀποσκοποῦν στὴν κατὰ τὸ δυνατόν γρηγορότερη προσπέλασή τους ἐκ μέρους τοῦ ἀναγνώστη, κι ἔτσι ὁ χρόνος ἀφήγησης εἶναι σύντομος καὶ ἄρα συμφωνεῖ με αὐτόν τῆς ἀντίστοιχης σκηνῆς στὸ διήγημα.²⁶² ἀφετέρου τὰ ἐπιμήκη ὀριζόντια αὐτὰ πλαίσια (ἀν καὶ δὲν καταλαμβάνουν ὅλη τὴ σειρά, ὅπως συνήθως συμβαίνει) κατορθώνουν ἐδῶ νὰ χωροποιήσουν τὴ μεγάλη χρονικὴ διάρκεια τῆς ἱστορίας που περιέχουν καὶ ἄρα νὰ καταστήσουν ὀπτικά *εντατό* τὸ κάπνισε ὧρες ὀλόκληρες τοῦ διηγήματος.²⁶³

Καθὼς ὁ Genette ἀναλύει τὴν ἐννοια τῆς *διάρκειας/ταχύτητας* τῆς ἀφήγησης, διακρίνει τέσσερις βασικὲς ἀφηγηματικὲς *ταχύτητες* μεταξύ τῶν ὁποίων συγκαταλέγει καὶ τὴν *παύση*. Κι ἀν τὸ ἀκόλουθο παράδειγμα δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀφηγηματικὴ

²⁶¹ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 189.

²⁶² Βλ. Klaus Janson, *The DC Comics Guide to Pencilling Comics*, ὁ.π., 67.

²⁶³ Βλ. Μαριάννα Μίσιου, *Βουβά κόμικς καὶ εικονοβιβλία*, ὁ.π., 78.

παύση με την πλήρη έννοια που αποδίδει σε αυτή ο Genette, σίγουρα μπορούμε να κάνουμε λόγο για διασάλευση της κανονικής ροής του χρόνου και του αφηγηματικού ρυθμού, εφόσον στο σημείο αυτό διακόπτεται η δράση στο χρονικό επίπεδο του αφηγηματικού παρόντος και μεταφερόμαστε σε ένα ονειρικό και σταδιακά εφιαλτικό σκηνικό. Ο Χρίστος Νεζερίτης, στο τρίτο κεφάλαιο, καταφάνοντας στον τεκέ, καπνίζει το ναρκωτικό, λιγοθυμά και βυθίζεται σε μια ονειροφантаσία, όπου κυριαρχεί η σουρεαλιστική συνθήκη.²⁶⁴ Εμφανίζεται ξαφνικά μπροστά του ένα χταπόδι. Τα πλοκάμια του σαλεύουν ανάμεσα σε ένα πλήθος από άσπρες πεταλούδες που λικνίζονται στο άκουσμα μουσικής. Το χταπόδι γίνεται πελώριο σταδιακά και η μορφή του σατανική, ώσπου εξαφανίζεται, για να δώσει τη θέση του σε μια εκκλησία. Μπροστά της ένας παπάς ψέλνει, ενώ μέσα από τα κύματα της θάλασσας, που πλημμυρίζει τον χώρο, αναδύεται μια αιθέρια γυναικεία μορφή. Τα κύματα θεριεύουν και όλα εξανεμίζονται στο έρεβος μέσα από ένα σμήνος νυχτερίδων. Το έργο των Βανέλλη και Πέτρου διασκευάζει την εν λόγω σκηνή σε τρεις σελίδες, αξιοποιώντας δέκα επιμήκη *καρέ*, που ακριβώς λόγω του σχήματός τους υποβάλλουν το αυξανόμενο τέμπο του πανικού που επικρατεί στη σκηνή (βλ. Παράρτημα, εικ. 34).²⁶⁵ Η εικόνα υπερισχύει εκτοπίζοντας για ακόμα μια φορά τον γραπτό λόγο. Στην πρώτη βινιέτα, το χταπόδι ξεπηδά, με τα πλοκάμια του να ταλαντεύονται στον χώρο. Ενώ το χταπόδι περιγράφεται κατάμαυρο στο διήγημα, στο κόμικ αναπαρίσταται σε αποχρώσεις του κόκκινου – πορτοκαλί, δημιουργώντας, συνεπώς, την εντύπωση πως αναδύεται μέσα από τις φλόγες και τις σπίθες του ναργιλέ. Μέσα από τη φωτιά όπου καίει το ναρκωτικό και πάνω από το κεφάλι του Πρεζάκη αιωρείται η θαλασσινή μορφή, η οποία μαυρίζει και γιγαντώνεται στο πέρασμα από το ένα *καρέ* στο επόμενο, σε σημείο που δεν χωράει στο κάδρο. Στις επόμενες σελίδες, το χταπόδι δεν εξαφανίζεται αλλά αντίθετα μετατρέπεται σε μια σκοτεινή εκκλησία, με το κεφάλι να αποτελεί τον τρούλο του ναού. Ο παπάς αποτυπώνεται «ντυμένος μεταξύ θαλασσί» να κρατά έναν χρυσό σταυρό —προσθήκη των δημιουργών του κόμικ σε σχέση με το διήγημα— και να βυθίζεται λίγο λίγο στη θάλασσα, κατά τη μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη. Η γυμνή γυναίκα «μοναδική μέσα στην προκλητική προσφορά του κορμιού της» αναδύεται μέσα από αφρούς, ωστόσο οι συντελεστές του κόμικ επιλέγοντας να αποτυπώσουν την όλη σκηνή σε *μακρινό πλάνο*, σε μία απόσταση δηλαδή από τους εικονιζόμενους, παραλείπουν να παραστήσουν ζωγραφικά «τὰ

²⁶⁴ «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», 189-190.

²⁶⁵ Will Eisner, *Comics & Sequential art*, ό.π., 33.

μενεξεδένια της μάτια που κοιτούσαν τὸν ἱερέα μὲ εἴρωνία γελαστή». Η συγκεκριμένη αδρομερής σκιαγράφηση των προσώπων επιβάλλεται ἀπὸ τὴν *κομικ-ή* οικονομία, καθὼς στο πλαίσιο του χώρου που ἔχει οριστεί για να αφιερωθεῖ στην παύση αὐτή, ο καλλιτέχνης οφείλει να συμπεριλάβει ὅλες τις μορφές και τα αντικείμενα που ἡ ονειροφантаσία του Πρεζάκη προβάλλει, σκοπὸς που θα επιτευχθεῖ μόνο μέσω του *μακρινού πλάνου* που δυστυχῶς θολώνει τις λεπτομέρειες. Το αισθητικὸ ἀποτέλεσμα, ωστόσο, δεν φαίνεται να πλήττεται, καθὼς το θελκτικὸ κορμί με τις ἔντονες καμπύλες ἀποδίδεται ἐξ ἴσου σαγηνευτικά και κυριαρχεῖ στην εικόνα λόγω της κεντρικῆς τοποθέτησής του. Η εξαφάνιση των μορφῶν στη συνέχεια:

Καὶ νά, ὅλα χάθηκαν! Ὁ θόλος γκρεμίστηκε στὰ κύματα. Ἡ ἄβυσσο κατὰπτε τὴ θάλασσα. Ἐσβησε ὁ ἱερέας μέσα σ' ἓναν κυματισμὸ τοῦ ἀγέρα. Ἐλιωσε ἡ γυναικεία μορφή, σὰ χιόνι μαρτυρικό στὸ πρῶτο χᾶδι τοῦ ἡλίου. Κι ἦρθαν νυχτερίδες. Νυχτερίδες πολλές, πυκνές, σὲ κοπάδια μουντὰ κι ἀπαίσια. Ὅλα τὰ πάντα σκοτείνιασαν κάτω ἀπ' τὶς μαῦρες μεμβράνες τους. Τὸ σκοτάδι βασίλευε μοναδικό, Ἀφέντης τῆς Ἀνυπαρξίας.²⁶⁶

ἀποδίδεται *κομικ-ά* στα τρία τελευταία καρέ, με τις εικόνες να σκουραίνουν βαθμιαία, τις μορφές να χάνονται και τους ὄγκους να θαμπώνουν, αφήνοντας να ξεχωρίζουν ἀχνά μόνο τα μεγάλα μεγέθη (*fade out*).

Η γραμμικὴ αφήγηση, ἐνίοτε, διακόπτεται ἀπὸ ἀναδρομές στο παρελθόν, ἀναφορές δηλαδή σε γεγονότα που σχετίζονται με τα περασμένα της ζωῆς του Πρεζάκη, στον πρότερο ἐντιμο βίῳ του και στην αἰτία του τωρινού ξεπεσμού του. Δύο εἶναι, λοιπόν, οὐ κύριες *αναλήψεις* που παρατηροῦνται στο διήγημα και ενδιαφέρον παρουσιάζει ἡ εξέταση της εικαστικῆς μετάπλασής τους. Η πρώτη ἐντοπίζεται στο δεύτερο κεφάλαιο του ἔργου, καθὼς ἡ μητέρα του Χρίστου, ἀντικρίζοντας τὴν καταρρακωμένη μορφή του ναρκομανοῦς γιου της, ἀναλογίζεται τὴν ὄρεξη που κάποτε εἶχε για τὴ ζωὴ ὅταν ἀπείχε ἀπὸ κάθε εἶδους κραιπάλες, εργαζόταν τίμια, συμπεριφερόταν τρυφερά στη μητέρα του και ἦταν το καμάρι τόσο για ἐκείνη ὅσο και για ὅλη τὴ γειτονιά:

Ἡ κυρὰ Παναγιώτα κοιτοῦσε τὸ γιό της στὰ μάτια μὲ λαχτάρια κι ἀγωνία. Ἀναθυμόταν τὸν καιρὸν ποὺ ὁ Χρῖστος ἦταν τὸ καμάρι τῆς γειτονιάς. Νέος, ὁμορφος, σεμνός, ἐφαρμοστής στοῦ Βασιλειάδη, μὲ σπουδαῖο μεροκάματο. Δούλευε ὄλημερίς μὲ τὸ τραγούδι στὰ χαμογελαστά του χεῖλια. Καὶ τὸ βράδυ, γύριζε σπίτι μ' ἓναν καλὸ λόγο πάντοτε γιὰ τὴ μάνα του. Ταβέρνα δὲν ἤξερε τί πάει νὰ πῆ. Κακὲς παρέες ποτέ του δὲν εἶχε. Ἐλαμπε ἀπὸ περηφάνια ἡ κυρὰ

²⁶⁶ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 190.

Παναγιώτα όταν, τὰ κυριακάτικα ἀπομεσήμερα, ἔβγαινε σεργιάνι στὶς γειτονιὲς κρατώντας τὸ μπράτσο τοῦ γιόκα της.²⁶⁷

Τέτοιου εἶδους *αναλήψεις* στο κόμικ θα πρέπει να καταδειχθoύν γραφιστικά μέσω της διαφοροποίησής τους εικονιστικά ἀπὸ την υπόλοιπη ἀφήγηση. Στην *κομικ-ή* μεταγραφή αὐτῆς της σκηνῆς δεν παρατηρεῖται διαφορὰ ως προς το περίγραμμα των καρέ που ἐγκιβωτίζουν την ἀνάληψη ἀλλὰ ως προς τους χρωματισμούς που ἐπιλέγονται. Στα τρία εικονίδια (βλ. Παράρτημα, εικ. 35) κυριαρχοῦν οὖν οὖν σέπια αποχρώσεις του καφέ, ἐφέ που “παλαιώνει” τὸ ἀποτέλεσμα, ὡστε να δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση των παλιῶν φωτογραφιῶν. Κάθε μία ἀπὸ τις τρεις βινιέτες εἶναι ἀφιερωμένη σε ἕναν τομέα της προσωπικῆς ζωῆς του Χριστοῦ. Ἡ πρώτη ἀναφέρεται στὴν ἐπαγγελματικὴ του ιδιότητα ὡς ἐργάτη που μοχθεῖ κάτω ἀπὸ τα βαριά ἀντικείμενα καὶ μηχανήματα καὶ ἡ δευτέρη ἀφορὰ στὸν οικογενειακὸ του βίο καὶ τις σχέσεις του με τὴ μητέρα του, ὅπου καὶ ἀποτυπώνεται μία στιγμὴ τρυφεροῦ ἐναγκαλισμοῦ των δύο μέσα στὸ σπίτι χωρὶς λόγια, με στόχο να υπογραμμιστεῖ ἡ συναισθηματικὴ ἐνταση καὶ ἡ ἀντίστιξη προς τὴν τωρινὴ κατάσταση. Τέλος, ἡ τρίτη βινιέτα παρουσιάζει τὴν ἐξωστρεφῆ πτυχὴ του Χριστοῦ Νεζερίτη, καθὼς τον ἀναπαριστᾷ εὐθυτενὴ καὶ κουστουμαρισμένο να κυκλοφορεῖ στὸν δρόμο ἀγκαζέ με τὴ μητέρα του, χάριμα οφθαλμῶν για τὴν κοινωνία, ἐκπρόσωπος της οὗσιας ἀποτελεῖ μια γιαγιά στὸ φόντο της εικόνας, ἡ οὗσια καθισμένη, με τὸ ἐργόχειρο στα χέρια της, ἔχει τὸ βλέμμα της προσηλωμένο στὸ ἀξιοπρόσεκτο ζεύγος που περνᾷ.

Μια ἀντίστοιχη σκηνὴ ἀπαντᾷ στὸ ἕκτο κεφάλαιο ὅταν ἡ πεθαμένη ψυχὴ του Νεζερίτη πλανιέται στὴ λεωφόρο του Γαλαξία καὶ μέσα σε αὐτὴν τὴν ἀτέρμονη “περιδίνηση” ὅλη ἡ ζωὴ περνᾷ ἀπὸ μπροστὰ του, ἐστιάζοντας στὴν πικρὴ ἱστορία της ἐρωτικῆς του ἀπογοήτευσης:

“Ὅλη ἡ ζωὴ του, ἀπὸ τὴ μέρα πού ’νιωσε τὸν ἑαυτό του ὡς τὴ στιγμὴ πού τὸν θανάτωσε τὸ φαρμάκι, ξετυλίχτηκε μπροστὰ του σὲ εἰκόνες καθαρές. Καὶ πῶς σκληρὲς ἀπ’ ὅλες ἦσαν οἱ εἰκόνες τῆς στερνῆς του εὐτυχίας. Αὐτὴν πού τὴν ἀκλόυθησε ἡ μεγάλη πίκρα.

Ἡ Μαγδαληνὴ... Ὅταν τὰ βραδινά, μετὰ τὴ δουλειά, περνοῦσε μπρὸς ἀπὸ τὴν πόρτα της γεμάτος νιάτα, χαρὰ καὶ ὑγεία, τὰ μάτια της γελοῦσαν. Ἐλαμπαν τ’ ἄσπρα της δόντια ἀνάμεσ’ ἀπὸ χεῖλη κρεμεζιά. Ὅλο τὸ πεθυμητὸ κορμί της τὸν καλοῦσε στὴν εὐτυχία τῆς ἡδονῆς. Ἀγαπήθηκαν ἀρραβωνιάστηκαν. Ὁ Χριστὸς πρόσμενε με ἀγωνία τὴν πρόσχαρη στιγμὴ πού ἡ ὁμορφὴ κοπέλα θὰ γίνονταν γυναίκα του. Τῆς χάρισε τὴν καρδιά, τὴν ζωὴ, τοὺς λογισμούς του...

²⁶⁷ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 184.

Κι ήρθε μιὰ μέρα πού ὄλ'αὐτὰ γκρεμίστηκαν καὶ χάθηκαν, σὰ θύμηση ὄνειρου φλεβαρίτικης χαραυγῆς. Ἦταν πολὺ ὁμορφὴ γι'αὐτόν· πολὺ ἐξυπνὴ γιὰ νὰ μοιραστῇ τὴ ζωὴ ἐνὸς ἐργάτη. Κι ἔφυγε μὲ μιὰ γαλάζια κουρσίτσα, πού τὴν ὀδηγοῦσε κάποιος νεαρὸς μὲ μονόκλ καὶ κρέμ γάντια... Ὅλ'αὐτὰ εἶναι πράματα πολὺ συνηθισμένα, πού δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ γίνεταὶ κουβέντα. Μὰ ὁ Χρῆστος ἦταν ἀλλιώτικος ἄνθρωπος. Πῆρε τὸ πρᾶμα κατάκαρδα· κι ἔγινε ὅ,τι γίνηκε...²⁶⁸

Στο graphic novel, αὐτὸ το *flashback* περικλείεται σε ἓνα ενιαίον *κελί* καὶ μέσα σε αὐτὰ τα στάδια τῆς σχέσης Χρῆστος καὶ Μαγδαληνῆς διαδέχονται τὸ ἓνα τὸ ἄλλο ὄχι με *καδράρισμα* ἀλλὰ σαφῶς διακριτὰ μέσω τῶν χρωματικῶν εναλλαγῶν, με τὴν μιὰ ἀπόχρωση νὰ χάνεταὶ μέσα στὴν ἄλλη, ἢ στὴ βάση τῶν ἀξόνων ὅσων γεωμετρικῶν ἀντικειμένων ἀπεικονίζονται στο πλαίσιο, ὅπως εἶναι ἡ γωνία τοῦ σπιτιοῦ καὶ τῆς μάντρας τῆς Μαγδαληνῆς ἢ τὸ δέντρο τῆς αὐλῆς καὶ ἡ σόλα τοῦ παπουτσιοῦ τοῦ ἥρωα (βλ. Παράρτημα, εἰκ. 36).

Στον «Σκέλεθρα», ὅπως καὶ στα περισσότερα ἀπὸ τα διηγήματά του, ὁ Νίκος Νικολαΐδης ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς τὴ δόμηση τῶν χρονικῶν ἐπιπέδων τὸ ἐξῆς σχῆμα ἀνάπτυξης: «παρόν > παρελθόν > παρόν > κορύφωση > τέλος».²⁶⁹ Στὸ ἐπίκεντρο τίθεταὶ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μιὰ σταδιακὰ ἀναπτυσσόμενη ἐμμονὴ ἰδέα στὸν κεντρικὸ ἥρωα καὶ γιὰ νὰ δοθεῖ ἡ ἐντύπωση ἐνός ἐντεινόμενου (πνευματικῶ) κρεσέντο ὁ συγγραφέας μοντάρει μπρὸς πίσω χρονικὰ τὴν ἀφήγηση, ἡ ὁποία ἀποκτᾷ ἔτσι ἓναν ἐντατικὸ *πτυχωμένο* ρυθμὸ, δυνάμενο νὰ αἰσθητοποιήσει τὶς ὀριακὲς σκέψεις καὶ ἐνέργειες πού κατακλύζουν τὸν πρωταγωνιστὴ μέχρι τὴν τραγικὴν τὴν κατάληξη. Ἡ παλινδρόμηση στα χρονικὰ ἐπίπεδα, ἐν εἴδει ἐκκρεμῶν, γίνεταὶ ἔτσι τὸ ὄχημα γιὰ νὰ μεταβολιστεῖ καὶ σε αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο δόμησης τῆς πλοκῆς ἡ ἀμφιρρέπεια ἀνάμεσα στὴ λογικὴ καὶ τὴν παραφροσύνη, δίπολο πού συνιστᾷ καὶ ἐν προκειμένῳ κεντρικὴ θεματικὴ συνιστώσα.

Στὸ διήγημα, λοιπόν, ἡ ἀφήγηση ξεκινᾷ σε ἓνα κρίσιμο σημεῖο τῆς πλοκῆς, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ πρωταγωνιστὴς συνειδητοποιεῖ σταδιακὰ τὸ ἀδιέξοδο ὅπου ἔχει ὀδηγηθεῖ λόγῳ τῆς πώλησης τοῦ σκελετοῦ του. Εφαλτήριο γιὰ τὴν ἀφήγηση στέκεταὶ ἡ ἀνάγνωση τῆς καθημερινῆς ἐφημερίδας ἀπὸ τὸν Παῦλο τὸν Σκέλεθρα, ἐπαγγελματία ἀργυραμοιβῶ, ἡ προσοχὴ τοῦ ὁποῖου ἐστιάζεται στὸ γραπτὸ κάλεσμα πού ἀπευθύνει ἡ ἐπιτροπὴ τοῦ νεκροταφείου πρὸς ὅσους ἐνδιαφερόμενους γιὰ συλλογὴ τῶν οστῶν τῶν δικῶν τους, προτοῦ αὐτὰ ριφθοῦν στὸ κοινὸ χωνευτήρι γιὰ

²⁶⁸ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 204.

²⁶⁹ Κώστας Νικολαΐδης, «Ἡ προπαρασκευὴ καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ στερεότητα στὴν πεζογραφία τοῦ Νίκου Νικολαΐδη», *ὁ.π.*, 237.

εξοικονόμηση χώρου. Η αναγγελία αυτή, παρ'ότι αρχικά αντιμετωπίζεται με ένα ειρωνικό μειδίαμα εκ μέρους του ήρωα,²⁷⁰ γίνεται η αφορμή ενός βαθμιαία κλιμακούμενου ψυχικού κραδασμού αλλά και η ευκαιρία εν προκειμένω για μια αναδρομή δέκα χρόνια πριν, στο περιστατικό που οδήγησε στην αγοραπωλησία του σκέλεθρου του και που επί της ουσίας στάθηκε η αρχή όλης της μετέπειτα πορείας. Τα παλμικά χτυπήματα του ήρωα στο τζάμι του παραθύρου πριν και μετά την *ανάληψη* εγκιβωτίζουν με την ιδιαίτερη οπτική καλλιτεχνική τους οξύτητα την *αναδρομική αφήγηση*, δηλώνοντας απ' αρχής και την εικαστική διάσταση του έργου (βλ. κεφάλαιο 1):

Ο Παύλος ο σαράφης, ο Σκέλεθρας, χτυπούσε πολλήν ώρα τα δάχτυλά του στο τζάμι, και τα περασμένα του, σ' όλες τους τις λεπτομέρειες, αρχίσανε να περνούν από τη σκέψη του αραδιαστά-αραδιαστά, σαν ένας στρατός υπάκουος στον ήχο του ταμπούρλου.²⁷¹

Χτυπούσε πολλή ώρα στο τζάμι τα δάχτυλά του κι αναθυμόταν τα περασμένα του. Όλη η ζωή του, από τον καιρό της πείνας ως τη μέρα που κλείστηκε στην κάμαρά του να πεθάνει. Από τη μέρα που του μέτρησαν τ' αντίτιμο του σκέλεθρου του ως τη μέρα που λογάρισε τα χρήματα τούτα σα μια χούφτα σπόρο 'μπρος στο σωρό της σοδειάς του· όλη η ζωή του, σ' όλες τις λεπτομέρειες (σα στρατός αραδιασμένος) περνούσε απ' τη σκέψη του.²⁷²

Μέσω της *μεικτής* αυτής *ανάληψης*,²⁷³ η οποία διαφοροποιείται και μορφικά από το αφηγηματικό παρόν μέσω δύο ευκρινών τυπογραφικών κενών στην αρχή και στο τέλος, πληροφορούμαστε για την απόπειρα αυτοκτονίας του πρωταγωνιστή λόγω ανέχειας, για την πώληση του σκελετού του μετά θάνατον στο ινστιτούτο, με οικονομικό αντάλλαγμα εν ζωή, για την επαγγελματική ιδιότητα που απέκτησε με το κεφάλαιο της αγοραπωλησίας, καθώς και για τις παραδόπιστες πρακτικές και την αμφιλεγόμενη υπόληψη που του απέφερε η τοκογλυφία. Συνεπώς, ο συγγραφέας,

²⁷⁰ Βλ. «Ο Σκέλεθρας», 187: «—Σκοτούρα! καλέ σκοτούρα που θα την έχει σήμερας καμπόσος κόσμος! σκέφτηκε· και τα χείλη του τραβήχτηκαν σ' ένα χαμόγελο ξερό. Κάτω από μιν επικεφαλίδα νεκρώσιμη — σύμπλεγμα κρανίου, βραχιονίου και μηριαίου οστού — είχε διαβάσει μια δήλωση της επιτροπής του νεκροταφείου:

«Ειδοποιούνται και αύθις οι βουλόμενοι να κάμουν ανακομιδήν των κεκοιμημένων των, να σπεύσωσι, διότι εκπνεούσης της προθεσμίας θα ενεργηθεί αύτη υπό της υπηρεσίας του κοιμητηρίου άνευ ειδοποιήσεως, τα δε οστά θα ρίπτονται εν τω κοινω χωνευτηρίω...»

Ξαναπήρε την εφημερίδα κι έριξε μια ματιά σ' άλλη στήλη. Πάλι ειδοποίηση!

«... Ειδοποιούνται οι χρεωφειλέται του αποβιώσαντος Τ... να προσέλθωσιν εντός δεκαπέντε ημερών εις το γραφείον του διαχειριστού, του κ. Δ..., ίνα δηλώσωσι τας απαιτήσεις των...».

²⁷¹ *Ο.π.*, 188.

²⁷² *Ο.π.*, 191.

²⁷³ Βλ. Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, ό.π., 49: «η ανάληψη οδηγεί σε ένα χρονικό σημείο που συνιστά «παρελθόν» σε σχέση με το χρονικό σημείο της πρωταρχικής αφήγησης το οποίο εκλαμβάνεται ως το «παρόν» της αφήγησης, αλλά το εύρος της είναι μεγάλο, ώστε να φτάσει ως το «παρόν» της πρωταρχικής αφήγησης και να το ξεπεράσει.»

όπως του επιβάλλει η εν πολλοίς πάγια τακτική του,²⁷⁴ μεθοδεύει έτσι τη μετατόπιση στο παρελθόν, ώστε να συμπληρώσει τα κενά που σχημάτισε η *in medias res* έναρξη της αφήγησης.

Το ζήτημα που ανακύπτει εξ αρχής κατά τη συνανάντηση του διηγήματος και της γραφιστικής του μετάπλασης είναι το αν και πώς αυτές οι μετακινήσεις οριζόντια και κάθετα στον άξονα του χρόνου ενοφθαλμίζονται στο πεδίο του *graphic novel*. Και κάνοντας λόγο για τις οριζόντιες και κάθετες τομές του χρόνου οφείλουμε να εξηγήσουμε το σχήμα που εισηγείται η παρούσα προσέγγιση: ας υποθέσουμε, λοιπόν, πως η οριζόντια γραμμή ορίζει το χρονικό άνυσμα που συγκροτεί το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Αναφορικά με τον κάθετο άξονα, η βάση του τοποθετείται στο επίπεδο της λογικής και των νόμων της φυσικής που η συμβατική θεώρηση του χρόνου ορίζει, η ανάπτυξή του, όμως, προς τα πάνω αγγίζει τα επίπεδα του παραλόγου. Αυτές οι ταλαντώσεις στον οριζόντιο άξονα του χρόνου που παρατηρούνται στο διήγημα, κατά τη μεταφορά τους στο πεδίο του *graphic novel*, φαίνονται ήδη από την αρχή να εξουδετερώνονται, συγκροτώντας έτσι μια αφήγηση γραμμική. Το γραφιστικό διήγημα δεν ξεκινάει από το περιστατικό με την εφημερίδα αλλά πιάνει το νήμα της ιστορίας από την παρ' ολίγον αυτοκτονία του πρωταγωνιστή και ακολουθεί τα γεγονότα με τον τρόπο που αυτά εκδιπλώνονται μέσα στον χρόνο. Απορία, ωστόσο, προκαλεί το γιατί, ενώ εξετάσαμε παραπάνω, στην περίπτωση του Πρεζακη, το πώς διευθετούνται γραφιστικά και μορφοποιούνται ζωγραφικά οι *αναδρομικές αφηγήσεις*, εν προκειμένω αυτή η πρακτική δεν υιοθετείται. Εφόσον το είδος του *graphic novel* δίνει τη δυνατότητα να εξεικονιστούν αυτές οι χρονικές *πτυχώσεις*, γιατί δεν αξιοποιείται στην περίπτωση του «Σκέλεθρα»; Η εξήγηση που μπορεί να δοθεί ερείδεται στην ανάγκη το όλο αποτέλεσμα να διέπεται από μια στυλιστική ομοιομορφία. Έχει διασαφηνιστεί και προηγουμένως πως κάθε *πάνελ* —ξεχωριστά (εφόσον το καθένα είναι μια ελάχιστη νοηματική μονάδα) και συνδυαστικά με τα προηγούμενα και τα επόμενά του— και ως προς το περιεχόμενό του αλλά και ως προς το περίγραμμά του εγκαθιδρύει ένα ορισμένο πρωτόκολλο ερμηνευτικής πρόσληψης. Οι διάφορες τεχνοτροπικές επιλογές —από το χρώμα και τις τονικότητες έως το *καδράρισμα/βινιετάρισμα*— τίθενται στην υπηρεσία της νοηματοδότησης της αναπαριστώμενης δράσης κι έτσι είθισται οι πληροφορίες των

²⁷⁴ Βλ. Κώστας Νικολαΐδης, «Η προπαρασκευή και η αρχιτεκτονική στερεότητα στην πεζογραφία του Νίκου Νικολαΐδη», ό.π., 238.

χρονικών μετατοπίσεων, όπως αυτή μιας αναδρομής στο παρελθόν, να διοχετεύονται από ζωγραφικούς δείκτες, όπως επί παραδείγματι αναφέρθηκαν στην περίπτωση του Πρεζάκη: με αδρές ή καμπύλες γραμμές περιμετρικά των πάνελς, με χρωματικές μεταβάσεις προς ασπρόμαυρους ή κιτρινωπούς τόνους. Εφόσον ολοκληρωθεί η *ανάληψη*, το στυλ θα επιστρέψει σε αυτό που είχε εδραιωθεί για την αναπαράσταση του παρόντος της ιστορίας. Είναι, λοιπόν, ευνόητο πως σε ένα μέσο που εξαρτάται κυρίως ή ενίοτε και αποκλειστικά στην εικόνα, αυτή η παρένθεση στον χρόνο θα πρέπει να εκπληρώνει τον εμβόλιμο σκοπό της διατηρώντας τη συντομία της και συνεπώς περιοριζόμενη στο περιθώριο ευάριθμης ποσότητας *κελιών* ή και σελίδων, προκειμένου να μην προκληθεί σύγχυση κατά τη διαπλοκή των χρονικών επιπέδων. Εφόσον εδώ έχουμε να κάνουμε με μια εκτενέστερη σχετικά *αναδρομή*, η οποία πιθανότατα θα εκτεινόταν και αρκετά κατά τη μετάπλασή της στο *graphic novel*, ενδεχομένως σε αυτό να οφείλεται η επιλογή των καλλιτεχνών να την παραμερίσουν. Επιπλέον, αν λάβουμε υπόψιν τον παραπάνω ισχυρισμό που αποδίδει τις χρονικές αυτές διακυμάνσεις του πεζού στην προσπάθεια του συγγραφέα να αισθητοποιήσει μέσω των αφηγηματικών τεχνικών την ψυχική αστάθεια του ήρωα και τις μεταπτώσεις στα επίπεδα της λογικής σκέψης του, στην περίπτωση του γραφιστικού πεζού δεν υπάρχει τέτοια ανάγκη, καθώς οι συναισθηματικές εντάσεις καθίστανται έκτυπες χάρις στη δύναμη του σχεδίου και των συμβάσεων που το επενδύουν.

Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, πως το εν λόγω *graphic novel* εντάσσεται στην κατηγορία των *διασκευών-σχολίων*,²⁷⁵ δεδομένου ότι, όπως αναδείχθηκε παραπάνω και θα υποστηριχτεί και στη συνέχεια, δεν παραμένει απολύτως “πιστό” στο αρχικό λογοτεχνικό κείμενο αλλά διαφοροποιείται κατά τρόπο τέτοιο ώστε να εξυπηρετεί τα εγγενή χαρακτηριστικά του. Η μετάπλαση σε ένα διαφορετικό καλλιτεχνικό ιδίωμα, όπως είναι αυτό που εξετάζουμε, συνιστά μια «δεύτερη επίσκεψη (*revisitation*)» στο έργο-πηγή²⁷⁶ και ως εκ τούτου νομιμοποιείται ως μια επαναπροσέγγιση να σημειώνει όποιες αλλαγές είναι απαραίτητες για να του εξασφαλίσουν ένα επιτυχές προσληπτικό αποτέλεσμα. Άλλωστε «η τάση που πάει να κερδίσει έδαφος στις σχετικές μελέτες είναι το λογοτεχνικό έργο να αντιμετωπίζεται όχι ως πρωταρχική πηγή αλλά ως

²⁷⁵ Βλ. Geoffrey Wagner, *The novel and the cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, 222.

²⁷⁶ Μαριάννα Μίσιου, «Σκέψεις για το μετασηματισμό κλασικών λογοτεχνικών έργων σε κόμικς», *ό.π.*, 20.

διακείμενο». ²⁷⁷ Συνεπώς το δευτερογενώς παραγόμενο έργο, βασιζόμενο «όπως μία παρτιτούρα, στους πάντοτε νέους ήχους μιας εκτέλεσης» ²⁷⁸ διεκδικεί μια αυτονομία βάσει της αναγνωστικής επενέργειας που έχει ασκήσει στον δημιουργό ως αναγνώστη αλλά και βάσει των αισθητικών επιταγών που συνοδεύουν το είδος στο οποίο θα συντελεστεί η διασκευή.

Καθώς η έμμομη ιδέα πως ο σκελετός του θα φυλάσσεται στο αφιλόξενο περιβάλλον ενός εργαστηρίου μετά θάνατον προελαύνει στη συνείδηση του ήρωα, ένα πλήθος από εφιάλτες και φαντασιώσεις κατακλύζουν την αφήγηση. Ο χρόνος, συμβάλλοντας στην άρθρωση αυτής της προϊούσας πνευματικής φθοράς, πότε επιταχύνεται, πότε επιβραδύνεται και πότε διακόπτεται προσωρινά, χτίζοντας έτσι έναν δυναμικό αφηγηματικό ρυθμό. Αντιπροσωπευτική σκηνή, κατά την οποία συντελείται μια *παύση* στη ροή του χρόνου και η μετάβαση σε ένα παρανοϊκό σκηνικό, συνιστά η ονειροφαντασία του Σκέλεθρα. «Λίγο σαν κοιμισμένος, λίγο σαν ξύπνιος, κάπως σα σε όνειρο — κάπως σα σε παραίστηση» ²⁷⁹ η σκέψη του Παύλου διολισθαίνει σε μια εκτενέστατη εφιαλτική περιδίηση, όπου το ανίσι του προσπαθεί να του ξεριζώσει το χρυσό του δόντι, το πτώμα του κείται νεκρό υφιστάμενο την αναπόφευκτη αργή αποσύνθεση, η ψυχή του ως σάυρα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον άγγελο και τον διάβολο. Όλες του οι αγωνίες συσσωρεύονται σε ένα απειλητικό παραλήρημα, εικαστικών προδιαγραφών (βλ. κεφάλαιο 1.3), που εκτείνεται σε έξι σελίδες στο διήγημα. ²⁸⁰ Κατά τη μεταφορά της στο *κομικ-ό* ιδίωμα, η φαντασίωση οφείλει (και επιτυγχάνει) να συμπτυχθεί υπακούοντας στο αίτημα του είδους για συντομία. Το μακάβριο σκηνικό που ονειρεύεται ο Παύλος αναπτύσσεται σε μόλις δύο ολοσέλιδα *πάνελς*, στα οποία εξοβελίζεται η συνήθης για το είδος κατάτμηση της σελίδας σε μικρότερα κελιά, δίνοντας έτσι την αίσθηση του χάους στην εικόνα και συνακόλουθα στη συνείδηση του ήρωα (βλ. Παράρτημα, εικ. 8 και 37). Τα όρια στα επί μέρους πλάνα σβήνουν το ένα μέσα στο άλλο, συνθέτοντας ένα συγκεχυμένο μωσαϊκό χωρίς κεντρικό σημείο φυγής αλλά ακολουθώντας μια πολυεστιακή σκηνοθεσία. Η εν είδει *collage* συμπαράταξη των πλάνων, που στοιχούμενα με το πεζό απεικονίζουν όλες τις ψυχωτικές φοβίες του Σκέλεθρα, συντελεί στην αποδόμηση της διατεταγμένης δομής του χώρου και του χρόνου και συνεπώς,

²⁷⁷ Θανάσης Αγάθος, *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, 295.

²⁷⁸ Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, ό.π., 296.

²⁷⁹ «Ο Σκέλεθρας», 206.

²⁸⁰ Ό.π., 206-211.

υπακούοντας στην υπερβατική λογική του ονείρου, αποσταθεροποιούν την ορθολογικότητά τους. Η ενορχήστρωση του όλου ζωγραφικού εγχειρήματος αποβλέπει σε ένα διπλής στόχευσης καλλιτεχνικό αποτέλεσμα· αφενός η σχετικά άναρχη δόμησή του διαμορφώνει ένα πυκνό ζωγραφικό αποτέλεσμα, ικανό να εγγράψει πάνω του τις αιχμηρές ποιότητες των συναισθημάτων του ήρωα. Το βλέμμα μας, καθώς διαβάσει την εικόνα, την αντιλαμβάνεται ως ένα συνεκτικό σύνολο σημείων, που, αν και δεν αναπτύσσεται σε γραμμική σειρά, κατορθώνει να εκπέμψει μια πολύ εύτακτη εντύπωση του πανικού στον οποίο βρίσκεται η συνείδηση του ήρωα. Τα χρώματα και οι αιχμηρές γεωμετρίες καθίστανται ασφαλώς αρωγοί στο εν λόγω οπτικό αποτέλεσμα. Θερμοί τόνοι του ερυθρού, ως δεσπόζουσα χρωματική επιλογή για το φόντο, ψυχρό πράσινο και γκρι για τη χρωματική επένδυση των μορφών του πεθαμένου Παύλου και του Χάρου, όρθιες λαμπάδες ως ένα απροσπέλαστο όριο ζωής και θανάτου να περιχαράκωνουν την περιοχή γύρω από το νεκρικό κρεβάτι, γαμψά νύχια στα μεγάλα και απειλητικά χέρια του χάρου και η ίδια η μορφή του κάτω δεξιά στην εικόνα να την επισφραγίζει, επεκτεινόμενη και έξω από τα όρια του κελιού, δηλώνοντας έτσι την κυριαρχία του στην επικράτεια του θανάτου που το εν λόγω μακάβριο σκηνικό εκδιπλώνει. Από την άλλη μεριά, καθώς το είδος του κόμικ βασίζεται για την αποκωδικοποίηση του νοήματός του στη γραμμική αλληλουχία των επί μέρους εικόνων,²⁸¹ φαίνεται μέσα στο άτακτο αυτό πάνελ να υπάρχει ένας συγκεκριμένος οδικός δείκτης που διαγράφει μια πορεία για το βλέμμα. Η ψυχή του Σκέλεθρα ως πράσινη σαύρα, με την ελικοειδή της διαδρομή, συνιστά έναν οδηγό, προκειμένου να παρακολουθήσουμε τη ροή των σκηνών,²⁸² χωρίς όμως να χάνεται ταυτόχρονα η αίσθηση του χάους και της αγωνίας που επιδιώκουν οι προαναφερθείσες ζωγραφικές επιλογές.

Αντιστρόφως προς τις προαναφερθείσες δύο περιπτώσεις, όπου οι χρονικές παύσεις συνιστούσαν τομές στη φυσική ροή του χρόνου, στο «Καύκαλο» παρατηρείται μια ιδιορρυθμία. Η έστω πρόσκαιρη επαναφορά του αφηγητή στη ζωή και η επανεκκίνηση του χρόνου προκαλεί τη διακοπή του α-χρονικού μεταθανάτιου

²⁸¹ Bryan Talbot, «Ο δημιουργός ως ερμητικός»: *Θέα από ψηλά. Φαντασία και αφήγηση στα κόμικς*, (επιμ.: Α. Κάουα – Ε. Σαμπανίκου – Π. Κρητικός – Μ. Τσελέντη), Αθήνα, Ηλίβατον, 2010, 36.

²⁸² Βλ. Louis Marin, *Πώς διαβάζεις έναν πίνακα ζωγραφικής*, ό.π., 12-15: «[...] το μάτι ακολουθεί τους δρόμους που έχουν χαραχτεί πάνω στο έργο. Σύμφωνα με αυτές τις υποδείξεις και μονάχα στο επίπεδο της διαδρομής του βλέμματος, το μάτι ακολουθεί μια πορεία και συγχρόνως απορροφά μια επιφάνεια. [...] Τούτη η γεωμετρία απαιτεί, επιτακτικά, ένα συγκεκριμένο οδοιπορικό, μια συγκεκριμένη χωροταξία της ανάγνωσης. [...] Το «οδικά» σήματα που ορίζουν τη διαδρομή του βλέμματος λειτουργούν ως σημαίνοντα της ανάγνωσης του πίνακα.»

συνεχούς που διάγει ύστερα από τον θάνατό του. Περαιτέρω, ενώ στις περιπτώσεις που αναλύθηκαν παραπάνω οι χρονικές *παύσεις* σηματοδοτούσαν και μια μετατόπιση από τον χώρο του *ρεαλισμού* σε αυτόν του *φανταστικού-παράξενου*, εν προκειμένω η μετάβαση από τον ακινητοποιημένο χρόνο του θανάτου και της σήψης στην κανονική ροή της ζωής είναι που μας εισάγει στον κόσμο του παραλόγου, θραύοντας έτσι το πλαίσιο λογικής που διήπε τη σεσηπώσα του κατάσταση κάτω από το χρώμα.

Η ατμόσφαιρα παραίσθησης, που το δίπολο *α-χρονία-χρόνος* ορίζει, μορφοποιείται γραφιστικά πρώτα πρώτα χάρις στη δεσπόζουσα καλλιτεχνική επιλογή των ασπρόμαυρων χρωμάτων και των σκούρων τονικοτήτων. Πέρα από τη μακάβρια αισθητική, το *graphic novel* με σύμμαχο τα ζωγραφικά του όπλα διεκδικεί και να πραγματώσει, σε σχέση με τη χρονικότητα, έναν ορισμένο στόχο. Διαμορφώνεται ένα ανοίκειο αισθητικά αποτέλεσμα, που αγγίζει την περιοχή του *παράξενου*, όπως αυτή οριοθετείται από την παρένθεση μεταξύ ζωής και θανάτου, που διανοίγει η ιδιότυπη επαναφορά του κρανίου στη ζωή. Οι ασπρόμαυροι τόνοι, οι σκούρες σκιάσεις και η εκτόπιση ως εκ τούτου κάθε χρωματικής ζωηρότητας μας εισάγουν αποφασιστικά στην επικράτεια του θανάτου και του επέκεινα, όπου κάθε χρώμα που θα υπέβαλλε τη ζωή έχει εξαλειφθεί υπό το βάρος της κυριαρχίας του μαύρου.

Η αφήγηση ακολουθεί μια σχετική γραμμικότητα, καθώς εξελίσσονται τα γεγονότα στη διάρκεια ενός εικοσιτετραώρου. Δεν κλονίζεται από ιδιαίτερες και εκτενείς *παύσεις* και *αναδρομές*, όπως γίνεται στις προηγούμενες περιπτώσεις. Υπάρχουν, όμως, σημεία στα οποία ο λογισμός τείνει να πάει προς τα πίσω, ωστόσο, περιορίζεται. Γιατί όμως δεν εκπληρώνονται αυτές οι *αναδρομές*; Για να τονιστεί ότι μες στην *ά-χρονη* ανυπαρξία στην οποία είχε βυθιστεί για καιρό το Καύκαλο έχει εξανεμιστεί η οποιαδήποτε ανάμνηση. Στη σχεδιαστική αποτύπωση, βέβαια, παρατηρείται κάτι πολύ ενδιαφέρον. Ο σκιτσογράφος διαφοροποιείται, αποφασίζοντας να υλοποιήσει καλλιτεχνικά τα θραύσματα αναμνήσεων, τις *αναδρομές* που στη μικροαφήγηση πάνε να ξεκινήσουν αλλά μένουν μετέωρες. Φυσικά, αυτό περιορίζεται μόνο στη σχεδιαστική πρακτική, αφού το λεκτικό μέρος δεσμεύεται από το πρωτότυπο κείμενο. Το σχέδιο, λοιπόν, μας μεταφέρει στιγμιαία από το αφηγηματικό παρόν σε ένα παρελθόν, όπως ο σχεδιαστής αποφασίζει να το φανταστεί, προβάλλοντας θολά πρόσωπα, ακαθόριστες μορφές, συγκεχυμένη την ευρύτερη εικόνα (βλ. Παράρτημα, εικ. 38).

1.4. Χαρακτήρες

Στην *Ποιητική* του ο Αριστοτέλης προτάσσει την πλοκή ως το σπουδαιότερο συστατικό στοιχείο μιας ιστορίας (ακριβέστερα μιας τραγωδίας).²⁸³ Και κάνοντας λόγο για την πλοκή εννοούμε τη συναρμογή των γεγονότων «τακτοποιημέν[ων] και παρουσιασμέν[ων] σε αυτό που αναγνωρίζουμε ως αφήγηση».²⁸⁴ Ο μύθος, όμως, ως «μίμηση πράξεως πράττεται υπό τινων πραττόντων, οί όποιοι κατ' ανάγκην έχουν μερικώς (διακριτικώς) ιδιότητας».²⁸⁵ Ως δευτερεύουσα, λοιπόν, αλλά εξαιρετικά ουσιώδη παράμετρο για τη συγκρότηση της ιστορίας ο Αριστοτέλης θεωρεί την έννοια του χαρακτήρα, στον οποίο αποδίδει την αρμοδιότητα του δράστη ή ερμηνευτή της δράσης.²⁸⁶ Ακολουθώντας, λοιπόν, και εν προκειμένω αυτή τη σειρά και έχοντας παρουσιάσει στα προηγούμενα υποκεφάλαια τους άξονες που συγκροτούν την αφήγηση, ας προχωρήσουμε την ανάλυσή μας στους χαρακτήρες ως τις κινητοποιούς της δυνάμεις.

Σε μια προσπάθεια ορισμού της έννοιας, λοιπόν, ως χαρακτήρα θα θεωρήσουμε τον δράστη (actor) στον οποίο αποδίδονται ορισμένα ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά και ασφαλώς «εξατομικεύεται κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να συγκροτεί μια αυτόνομη φιγούρα του αφηγηματικού κόσμου».²⁸⁷ Με αριστοτελικούς όρους, ο ερμηνευτής της δράσης συνδέεται, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, με ορισμένες ιδιότητες: τη διάνοια (δηλαδή τη σκέψη), τον λόγο και την επιχειρηματολογία και το ήθος, που σχετίζεται με τις επιλογές, τις αποφάσεις και τις πράξεις του. Οι σύγχρονες φιλολογικές προσεγγίσεις για την ανάλυση των λογοτεχνικών χαρακτήρων προβαίνουν σε κατηγοριοποιήσεις για να μελετήσουν μεταξύ άλλων τόσο τον τρόπο εμφάνισής τους και παρουσίασης των ειδοποιών

²⁸³ Βλ. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, VI 6-9, 1450a, 15-25, 38-39, (εισ. – κειμ. – ερμην.: Ι. Συκουτρής, μτφρ.: Σ. Μένανδρος), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1936: «μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας· ἡ δὲ εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοίτινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοῦναντίον· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· [...] ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν· [...] ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δευτέρον δὲ τὰ ἦθη»

²⁸⁴ Peter Barry, *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, (μτφρ.: Α. Νάτσινα), Αθήνα, Βιβλίοραμα, 2013, 260.

²⁸⁵ Βλ. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, ό.π., VI 4-6, 1449b, 35.

²⁸⁶ Θανάσης Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα, 2005, 17.

²⁸⁷ Ό.π., 17.

χαρακτηριστικών τους όσο και την ανάπτυξή τους στον ρου της αφήγησης. Χρήσιμη καταρχάς για την πραγμάτευσή μας αποδεικνύεται η διάκριση που προτείνουν οι Lynn Altenbernd και Leslie L. Lewis ανάμεσα σε *στατικούς* (*static*) και σε *εξελισσόμενους* (*developing*) χαρακτήρες. Οι μεν ουσιαστικά δεν μεταβάλλονται καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης και επειδή δεν είναι πιθανό να αναμιχθούν άμεσα στις αλλαγές της ανθρώπινης συμπεριφοράς που εντοπίζονται στο επίκεντρο της ιστορίας διαδραματίζουν και δευτερεύοντα ρόλο στη δράση. Οι δε αντιθέτως, ευρισκόμενοι στην καρδιά της δράσης, μεταβάλλουν την προσωπικότητά τους ή κατακτούν μια νέα γνώση της ζωής.²⁸⁸ Στην ίδια γραμμή και ο E. M. Forster ταξινομεί τους χαρακτήρες σε *επίπεδους* (*flat*) και *σφαιρικούς* (*round*). Οι *επίπεδοι* χαρακτήρες αποκαλούνται και τύποι ή καρικατούρες και διαμορφώνονται γύρω από μια συγκεκριμένη ιδέα ή χαρακτηριστικό. Είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι από τον αναγνώστη και ως εκ τούτου επανέρχονται εύκολα και αβίαστα στη μνήμη του μετά από την αρχική τους εμφάνιση. Οι *σφαιρικοί* χαρακτήρες είναι αναπτυγμένοι, συνδυάζουν πολλά γνωρίσματα, κυρίως αντιθετικά μεταξύ τους, και οφείλουν να εκπλήσσουν τον αναγνώστη και να είναι απρόβλεπτοι, με τρόπο τέτοιο, όμως που να είναι πειστικοί.²⁸⁹ Πέρα από αυτές τις ταξινομήσεις, πρέπει να θίξουμε και μια τελευταία αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι χαρακτήρες. Αυτό που θα ονομάζαμε χαρακτηρισμό προκύπτει, όπως αναλύουν οι Altenbernd και Lewis, μέσω της *εκθετικής μεθόδου* ή/και της *δραματικής*. Στην πρώτη περίπτωση ο χαρακτηρισμός των ηρώων απορρέει από περιγραφές και συζητήσεις είτε του συγγραφέα είτε άλλων προσώπων εντός του έργου. Αντίθετα, η *δραματική μέθοδος* παρουσιάζει τον χαρακτήρα εν δράσει, δηλαδή μέσα από τη συμπεριφορά του, τα λόγια του και τις καταγεγραμμένες σκέψεις του.²⁹⁰

Τα παραπάνω μοντέλα επεξεργασίας των λογοτεχνικών χαρακτήρων μπορούν να αξιοποιηθούν και στο πεδίο του *graphic novel*, αρκεί να μην παραγνωρίζεται η ιδιαίτερη φύση του είδους. Κατά την εφαρμογή αυτών των εργαλείων θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψιν —όπως και στα προηγούμενα κεφάλαια της μελέτης— πως η δόμηση των γραφιστικών χαρακτήρων είναι αποτέλεσμα της διάδρασης των λεκτικών και των εικονιστικών μηνυμάτων. Πρόκειται για αυτό που ο Alan Moore αποκαλεί

²⁸⁸ Βλ. Lynn Altenbernd – Leslie L. Lewis, *A handbook for the study of fiction*, New York, Macmillan Publishing Co. Inc., 1966, 58.

²⁸⁹ Βλ. E. M. Forster, *Aspects of the novel*, London, Penguin Books, 1990, 73-80.

²⁹⁰ Βλ. Lynn Altenbernd – Leslie L. Lewis, *A handbook for the study of fiction*, ό.π., 56-57.

underlanguage, ή όπως η παρούσα προσέγγιση προτείνει: *υπεργλώσσα*, για να δηλώσει την επαμφοτερίζουσα ποιότητα του γραφιστικού κώδικα.²⁹¹ Τηρουμένης αυτής της ιδιαίτερης συνθήκης, οι χαρακτήρες θα ταξινομούνται στη μία ή στην άλλη κατηγορία, βάσει τόσο των ρηματικών δεδομένων (όπως αυτά παρέχονται από τα *αφηγηματικά κουτιά* και τα *μαπαλόνια* των διαλόγων) όσο και των οπτικών. Είναι ένα ερευνητικό *desideratum* από εκεί και έπειτα το πώς συμμετέχει κάθε ένα από τα δύο ιδιώματα για τη δόμηση των χαρακτήρων. Ασφαλώς το μόνο σίγουρο είναι αυτό που επισημαίνει σχετικά ο Scott McCloud στην προσπάθειά του να περιγράψει την ισόρροπη συμβολή και των δύο αυτών μερών στη δόμηση του συνόλου. Υποστηρίζει, λοιπόν, πως στο κόμικ (και συγκεκριμένα στις περιπτώσεις που πληρούν τα κριτήρια ώστε να δικαιώνουν την ένταξή τους στο είδος) λόγος και εικόνα αλληλεπιδρούν αρμονικά, όπως οι παρτενέρ σε έναν χορό, όπου εναλλάξ αναλαμβάνει τότε ο ένας τον ηγετικό ρόλο και τότε ο άλλος, ώστε να προσφέρουν τελικά ένα αρμονικό θέαμα. Αν αμφότεροι διεκδικούν την καθοδήγηση του χορού, ο ανταγωνισμός τους θα υπονομεύσει τον τελικό στόχο.²⁹² Στην πραγματικότητα, λοιπόν, δεν είναι αντικείμενο σχολιασμού ο βαθμός συμμετοχής (*ποσότητα*) καθενός από τους δύο κώδικες αλλά ο ρόλος (*ποιότητα*) που έκαστος αναλαμβάνει στην εδραίωση των προσώπων της πλοκής. Ο Roland Barthes, αναλύοντας τη ρητορική της εικόνας, σχολιάζει πως «κάθε εικόνα είναι πολυσημική, εμπεριέχει, [δηλαδή], υπολανθάνουσα στα σημαίνοντά της, μια «κυμαινόμενη αλυσίδα» σημαιομένων».²⁹³ Το γλωσσικό μήνυμα, που ενίοτε φέρει, επωμίζεται να περιορίσει τον ορίζοντα αυτής της πολυσημίας ή/και να μεταδώσει μια πληροφορία που η εικόνα εκ φύσεως αδυνατεί. Οι λειτουργίες του γλωσσικού μηνύματος, λοιπόν, συνοψίζονται στους εξής δύο όρους: της *πρόσδεσης* (*ancrage*) και της *αναμετάδοσης* (*relais*). Στην πρώτη περίπτωση, οι λέξεις αναλαμβάνουν να κατευθύνουν τον αναγνώστη στα σημαινόμενα της εικόνας, απομακρύνοντάς τον από τις περιοχές εκείνες που απάδουν του επιδιωκόμενου νοήματος.²⁹⁴ Στην περίπτωση της *αναμετάδοσης*, λόγος και εικόνα

²⁹¹ Βλ. αναλυτικότερα Annalisa Di Liddo, *Alan Moore: Comics as performance. Fiction as scalpel*, Mississippi, University press of Mississippi, 2009, 30-31.

²⁹² Βλ. Scott McCloud, *Understanding Comics*, ό.π., 156.

²⁹³ Roland Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, (μτφρ.: Γ. Σπανός· επιμ.: Β. Πατσογιάννης), Αθήνα, Πλέθρον, 2019, 39.

²⁹⁴ Βλ. ό.π., 40: «Το κείμενο κατατοπίζει τον αναγνώστη ανάμεσα στα σημαινόμενα της εικόνας, τον κάνει να αποφεύγει ορισμένα απ' αυτά, και να δέχεται άλλα. Μέσα από ένα συχνά λεπτεπίλεπτο *dispatching*, τον τηλεκατευθύνει προς ένα εκ των προτέρων επιλεγμένο νόημα. Σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις *πρόσδεσης* η γλώσσα έχει, ασφαλώς, μια λειτουργία διασάφησης, η διασάφηση όμως αυτή

δρουν συμπληρωματικά, επιφορτιζόμενος ο καθένας με εκείνο το μερίδιο της πληροφόρησης που συνάδει με τα εγγενή του χαρακτηριστικά.²⁹⁵

Κι ενώ ως προς το λεκτικό μέρος η παραγωγή του νοήματος, που αναλογεί σε αυτό, είναι μια σχετικά απλή υπόθεση, στο εικονιστικό μέρος αποτελεί ένα πολυπαραγοντικό ζήτημα. Η ζωγραφική (*ανα*)*παράσταση* των μορφών καθώς και η γραφιστική διευθέτηση αυτών εντός των *κελιών* και της ευρύτερης σελίδας συνιστούν τους βασικούς συντελεστές για τη συγκρότηση του νοηματικού φορτίου της εικόνας. Τόσο οι σχεδιαστικές επιλογές (χρώματα, σχήματα, εκφράσεις προσώπων, στάση και κίνηση του σώματος, χειρονομίες, γεωμετρίες) όσο και οι σκηνοθετικής τάξεως στρατηγικές (οργάνωση των *πάνελς*, προοπτική εστίασης, τοποθέτηση των μορφών σε σχέση με τον φακό) παίζουν τον ρόλο τους ως προς τη σύνθεση των χαρακτήρων της εκάστοτε πλοκής.²⁹⁶ Για παράδειγμα, το ποσό κοντά ή μακριά στο προοπτικό βάθος, κεντρικά ή παραπλεύρως στην επιφάνεια ενός κελιού τοποθετείται ένας ήρωας συνιστά ζωγραφικό σήμα που καθοδηγεί την ερμηνευτική αποκωδικοποίηση της εικόνας, αφού παρέχει μια ένδειξη για τον ρόλο που το πρόσωπο ενδεχομένως να επιτελεί ή για την ψυχική του κατάσταση.²⁹⁷

Εκκινώντας από τον Χρίστο Νεζερίτη, καταρχάς ο παραλληλισμός του ήρωα με το πρόσωπο του Χριστού καθίσταται φανερός όχι μόνο από την εξέλιξη της πλοκής, που τον αναπαριστά ως μία μικρογραφία του νυμφίου, ως μία εναλλακτική εκδοχή του, αλλά υπονοείται ήδη και από το (ομιλούν) όνομά του με την ορθογραφία του μικρού να διατηρεί το *ι* και το επίθετο να παραπέμπει στην καταγωγή του Ιησού. Σημειωτέον, η *κομικ-ή* μετάπλαση παραλλάσσει την ορθογραφία του ονόματος, μεταφέροντάς το στη συνηθισμένη του ορθογραφία. Ο ήρωας εισάγεται στο διήγημα μέσω της *εκθετικής μεθόδου*. Μια σειρά από χαρακτηρισμούς του αφηγητή αποτυπώνουν αφενός τη διανοητική του κατάσταση, ως συνέπεια της ναρκομανίας

είναι επιλεκτική. Πρόκειται για μια μεταγλώσσα, εφαρμοσμένη όχι στην ολότητα του εικονικού μηνύματος, αλλά μόνο σε ορισμένα από τα σημεία του.»

²⁹⁵ Βλ. *ό.π.*, 41: «Η λειτουργία της αναμετάδοσης είναι σπανιότερη (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στη σταθερή εικόνα). Τη βρίσκουμε κυρίως στις γελοιογραφίες και στα κόμικς. Εδώ τα λόγια (συνηθέστατα ένα τμήμα διαλόγου) και η εικόνα βρίσκονται σε συμπληρωματική σχέση. Τότε τα λόγια είναι αποσπάσματα ενός γενικότερου συντάγματος, όπως και οι εικόνες, ενώ η ενότητα του μηνύματος γίνεται σε ανώτερο επίπεδο: στο επίπεδο της ιστορίας, του ανεκδότου, της διήγησης»

²⁹⁶ Βλ. Sara J. Van Ness, *Watchmen as literature. A critical study of the graphic novel*, North Carolina, McFarland & Company Inc, 2010, 25, 35.

²⁹⁷ Βλ. Scott McCloud, *Understanding Comics*, *ό.π.*, 24-25.

του,²⁹⁸ αφετέρου την εξαθλιωμένη εξωτερική του εμφάνιση λόγω της κακής οικονομικής του κατάστασης, των πολύωρων περιπλανήσεών του στους δρόμους προς αναζήτηση της δόσης του και των ξυλοδαρμών που υφίσταται.²⁹⁹ Οικοδομείται, έτσι, η μορφή του ξεπεσμένου χασισοπότη που παραδέρνει στους δρόμους του Πειραιά. Οι βιαιοπραγίες εις βάρος του φωτίζουν τη στωική υποταγή του στις επιταγές της άθλιας μοίρας του:

Κι άμέσως οι κατραπακιές, οί πεπονόφλουδες, τὰ κόκαλα ἔπесαν ἀπάνω του βροχή. Ἡ καρέκλα ἀναποδογύρισε. Κι ὁ Χρῖστος βρέθηκε μπρούμυτα στὴ μέση τοῦ δρόμου, χωρὶς νὰ ξέρη πῶς. Σηκώθηκε μὲ δυσκολία. Κάτι τοῦ ἔσφιγγε τὴν ψυχή. Κάτι σὰν ἀπονιφάδι ξανεμισμένου ἀνθρωπισμοῦ.³⁰⁰

Ἡ καλλιτεχνική πραγμάτωση του Πρεζάκη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ειδικά στην αντιπαραβολή της προς τη λογοτεχνική μορφή, όπως αυτή συνάγεται από τις σελίδες του διηγήματος. Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή αποκαλύπτονται στον αναγνώστη ήδη από το εξώφυλλο του κομικ. Εύκολα, λοιπόν, μπορεί να διαπιστώσει κανείς πως οι συντελεστές του δημιουργούν έναν αρκετά διακριτικό, ως προς την εμφάνιση, ήρωα. Ἡ παρουσία του δεν παραπέμπει σε αυτή που αναμένεται για έναν πρεζάκη. Τα ρούχα του είναι ευπρεπή: σκούρο μπλε παντελόνι, γαλάζιο πουκάμισο και καφέ σακάκι. Ασφαλώς, υποβάλλουν την αίσθηση της μιζέριας, ωστόσο δεν είναι χαρακτηριστικά ενός εξαθλιωμένου τοξικομανή, καθώς θα μπορούσαν να επενδύουν την εμφάνιση ενός απλού εργάτη του λιμανιού. Θα μπορούσε να υποτεθεί, λοιπόν, και εδώ αυτό που έχουμε επισημάνει και προηγουμένως, πως οι δημιουργοί του κομικ ρίχνουν το βάρος των αρνητικών συνυποδηλώσεων για τον ήρωα στους χρωματισμούς. Από τη μία οι σκούροι τόνοι, τουλάχιστον στο σακάκι και το παντελόνι, από την άλλη η επιλογή του μπλε στο πανωφόρι, ως «το θλιμμένο περίβλημα»³⁰¹ μιας μορφής που περιφέρει το κακομοίρικο σαρκίο της, με την απόχρωση αυτή να παραπέμπει στο χρώμα του σκότους, υποβάλλουν μια αρνητική σήμανση του χαρακτήρα. Στο πρόσωπο, αυτό που ξεχωρίζει είναι τα μισο-αξύριστα γενιά, που ως τυπικό χαρακτηριστικό επιλέγεται,

²⁹⁸ Βλ. «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 178: «Περιδιάβασε ἀμέριμνος, χαζὸς κι ἀνόητος»· ὁ.π., 179: «τὸ μυαλὸ τὸ ποτισμένο πρέζα καὶ χασίσι»· ὁ.π., 180: «στὸ λιγοστὸ μυαλὸ τοῦ πρεζάκη»· ὁ.π., 180: «Καὶ δὲν κατάφερε παρὰ ν' ἀποχαζώσει πέρα γιὰ πέρα.

²⁹⁹ Βλ. ὁ.π., 179: «Ἀπὸ τίς τρύπιες τσέπες του»· ὁ.π., 180: «χτυποῦσε τὰ λιγδιασμένα του μαλλιά, κάνοντας τίς ψεῖρες νὰ ροβολᾶν στ' ἄκουρα γένια του»· ὁ.π., 180: «τριγουρνοῦσε τίς ψεῖρες, τὴ λίγδα καὶ τὰ κουρέλια του ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, ποὺ τὸν κοιτοῦσαν μὲ χαμόγελο ὅλο σκληράδα κι εἰρωνία».

³⁰⁰ «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 181.

³⁰¹ Σοφία Ἰακωβίδου, *Inter esse*, ὁ.π., 131.

προκειμένου να καταδείξει την κακοπάθεια του χαρακτήρα. Περαιτέρω, στο μεγαλύτερο μέρος της έκτασης του κόμικ, ο Χρίστος Νεζερίτης απεικονίζεται σε μακρινά και γενικά πλάνα, τεχνική, που ναι μεν συσκοτίζει τις λεπτομέρειες του προσώπου και της όλης εμφάνισης, αποτελεί όμως επιλογή των συντελεστών, προκειμένου να καταδείξουν την απόσταση του χαρακτήρα σε σχέση με τον κοινωνικό του περίγυρο. Ο Χρίστος γίνεται έτσι ένας από τους πολλούς παρίες που αυτή η κοινωνική μηχανή παράγει. Τα ρούχα, λοιπόν, που ντύνουν την αποστεωμένη μορφή, και τα αχνά χαρακτηριστικά του προσώπου του, με τις αξύριστες παρειές και τους μαύρους κύκλους, συνιστούν standard τυπολογικά στοιχεία του ήρωα, που τον συνοδεύουν σε όλη την έκταση του έργου και αποτελούν το signature look του, που αφενός τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους καταφρονημένους που παρελαύνουν, αφετέρου κινητοποιεί όλους τους εν λόγω ερμηνευτικούς συνειρμούς. Η διαφορά ανάμεσα στον λογοτεχνικό και τον κομικ-ό ήρωα ως προς την (ανα)παράστασή του οφείλεται στην επιλογή των Βανέλλη και Πέτρου να αποτυπώσουν τον Πρεζάκη με τρόπο τέτοιο, ώστε να εγείρει τη συμπάθεια του αναγνώστη κι όχι να γίνεται αποκρουστικός.

Ο Χρίστος έχοντας ταλανιστεί από τις ατέλειωτες περιπλανήσεις του στο μεταθανάτιο υπερέραν καταλήγει ως εκ θαύματος ναύτης στο καράβι «Ρηντέμπτορ»:

Ὁ Χρίστος ἔπιασε τὸν τροχὸ γερά. Ἐνα πλατὸ μελτέμι φουσοῦσε [...] Ὁ Χρίστος ἀπίθωσε τὰ πόδια στὴ λαμαρίνα. Ἐσφιξε τὸν τροχὸ στὰ χέρια του. Μιὰ πελώρια ζωὴ γεννήθηκε μέσα του καὶ γέμισε τὸ στῆθος του με πνοὲς ἀγαλλίασης. Σήκωσε τὸ κεφάλι ψηλά, κόντρα στὸν ἄνεμο. Καὶ ἀτένισε τὸν ὀρίζοντα μὲ πρόκληση ἀνείπωτη.³⁰²

Στη γραφιστική μετάπλαση αυτού του σημείου, συναντούμε το δεύτερο και τελευταίο πορτραίτο του ήρωα. Το κοντινό του πλάνο, εν προκειμένω, καθώς διασχίζει την πορεία της αναγέννησής του, επιβάλλεται να αντιπαραβληθεί προς το προηγούμενο (στο σημείο πριν πεθάνει από υπερβολική δόση) και μέσα από την αντίθεσή τους να προκύψει η ερμηνευτική προσέγγιση αυτού του εξελισσόμενου χαρακτήρα. Το πρόσωπο είναι καθαρό και ξυρισμένο, τα μάτια, υγιή, λάμπουν καθώς ατενίζουν το μέλλον που προμηνύεται ελπιδοφόρο. Οι ανοιχτότεροι χρωματισμοί στην επιδερμίδα του και στον ρουχισμό του, με κυρίαρχα το γαλάζιο στο πουκάμισο, το άσπρο του καπέλου και το κίτρινο για το φόντο του πορτραίτου, προξενούν θετικές συνδηλώσεις

³⁰² «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 214-215.

με τα δύο πρώτα να ανακαλούν το άνοιγμα, την απεραντοσύνη της θάλασσας και το τελευταίο να παραπέμπει στις ακτίνες του ήλιου που αγκαλιάζουν την ευτυχή προοπτική που ξανοίγεται μπροστά του (βλ. Παράρτημα, εικ. 39 και 40).

Σε αυτήν την κατηγορία των πρωταγωνιστικών *εξελισσόμενων* χαρακτήρων (που είναι και οι μόνοι με τους οποίους θα ασχοληθούμε στο πλαίσιο αυτού του υποκεφαλαίου) ανήκει και ο Παύλος ο Σκέλεθρας από το ομώνυμο διήγημα του Νικολαΐδη. Ο χαρακτήρας συνιστά τη λογοτεχνική επεξεργασία ενός πραγματικού προσώπου, αφού εκκινώντας από μία πραγματολογική αφορμή, την τυχαία συνάντηση του συγγραφέα με έναν άνθρωπο που είχε πουλήσει τον σκελετό του, ο Νικολαΐδης συλλαμβάνει την ιδέα να μεταφέρει την εμπειρία αυτή στο πεδίο της λογοτεχνίας, θεματοποιώντας τον φιλοσοφικό του προβληματισμό σχετικά με το πού μπορεί να οδηγηθεί ένας άνθρωπος προκειμένου να επιβιώσει.³⁰³ Βασισμένος σε μια παραλλαγμένη εκδοχή του μύθου του Φάουστ,³⁰⁴ ο πρωταγωνιστής θα περάσει από το περιθώριο της κοινωνίας στην κορυφή της και θα μετατραπεί από αδύναμο θύμα σε άσπλαγχο και αδιάλλακτο θύτη, με εφιαλτήριο τη σύναψη ενός συμβολαίου αγοραπωλησίας του σκελετού του, για να καταλήξει, εξουθενωμένος από τις εμμονές του, στην τρέλα και τελικά στην αυτοκτονία.

Γίνεται, λοιπόν, σαφές, τόσο από την παλίνδρομη αφηγηματική ανάπτυξη του διηγήματος όσο και από τη γραμμική πορεία που διαγράφει το γραφιστικό του ανάλογο (βλ. υποκεφάλαιο 2.3), πως η εξέλιξη του χαρακτήρα πραγματοποιείται σε τρεις φάσεις. Η αφετηρία εντοπίζεται, όπως προαναφέρθηκε, κατά τη νεανική ηλικία του Παύλου, δέκα χρόνια πριν το αφηγηματικό παρόν, και ξεδιπλώνεται ως ανάμνηση σε στιγμή περισυλλογής του ήρωα. Στην πρώτη αυτή φάση, ο ήρωας συστήνεται ως ένας φτωχός και απελπισμένος που αποπειράται «να δώσει τέλος στη

³⁰³ Ελένη Βοΐσκου, *Και αύριο Νίκος Νικολαΐδης. Ένας σταθμός στη λογοτεχνία μας*, Αθήνα, Αυτοέκδοση, 1983, 288: «Είχε από καιρό ωριμάσει μέσα μου η φιλοσοφική έννοια αυτού του διηγήματος: ίσα με ποιο σημείο μπορεί να φτάσει ο άνθρωπος για να εξασφαλίσει το ψωμί του; Να πουλήσει τη συνειδησή του, τη σκιά του ό,τι πιο ιερό κι αγνό έχει μέσα του. [...] Κάποτε που καθόμουνα στο τραμ με το φίλο μου Βύρωνα Πασχαλίδη, ο τελευταίος έσκυψε και μου είπε στο αντί δείχνοντάς μου με το νεύμα κάποιον υψηλόσωμο κύριο που συνταξείδευε μαζί μας — θύμησέ μου να σου πω κάτι όταν κατέβουμε. Κι' αργότερα μου είπε: — "Παρατήρησες τον κύριο πούτανε μπροστά μας; Ε, καλά, ο άνθρωπος αυτός έχει πουλήσει τον σκελετό του". Η φράση αυτή επενέργησε μέσα μου σαν σπίθα. Πήγα σπίτι μου και κάθησα κι' έγραφα το "Σκέλεθρα" μπορώ να πω στο γόνατο, με μια πνοή...».

³⁰⁴ Φιλοθέη Κολίτση, «Ο μύθος του Φάουστ σε συνάρτηση με το θέμα του «δεύτερου εαυτού» στο διήγημα «Ο Σκέλεθρας» (1924) του Νίκου Νικολαΐδη»: *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λ. Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 179-196.

ζωή του... την αβίωτη»,³⁰⁵ αφού κλείνεται μέσα στην κάμαρά του και ανάβει το μαγκάλι με τα κάρβουνα, επιδιώκοντας να βρει τον θάνατο από την εισπνοή του δηλητηριώδους αερίου. Ο ήρωας εισάγεται στο διήγημα χάρις στη *δραματική μέθοδο*. Η αποτυχημένη αυτοκτονία του, η εχθρική διάθεση από και προς το μέρος του καθώς και τα αποθεωτικά σχόλια του γιατρού για το αποστεωμένο κορμί του συνιστούν τους τρεις πυλώνες της δράσης στην εν λόγω σκηνή που υποστυλώνουν και τη σκιαγράφιση του ήρωα. Ο σπιτονοικοκύρης, ως εκπρόσωπος του ανελέητου κοινωνικού συστήματος που καταπιέζει τους αδύναμους οδηγώντας τους σε έσχατες λύσεις, ανεβαίνει στο διαμέρισμα για να διεκδικήσει τα χρωστούμενα ενοίκια και διασώζει τον Παύλο. Για τη δήθεν αγαθή πράξη ανθρωπισμού, που στην πραγματικότητα προέκυψε ως ανάγκη στο πλαίσιο των ασφυκτικών πιέσεων που ασκούσε στον ήρωα, εισπράττει τελικά την περιφρόνηση του Παύλου:

Κερατά!... σαν ερχόσουνά κάθε στιγμή στενοχωρώντας με... δε σου χτυπούσε η μυρωδιά της πείνας μου!...³⁰⁶

Η ρητώς εκπεφρασμένη κατηγορία του πρωταγωνιστή, πέραν της οργής του για την εγκληματική αδιαφορία του κοινωνικού του περιβάλλοντος, είναι δηλωτική και του μεγέθους της ένδειάς του. Το εν λόγω σημείο μας παρέχει μια πρώτη ένδειξη για τη σκελετωμένη κορμοστασιά του, που θα επιβεβαιωθεί στη συνέχεια με την προσέλευση του ενδιαφέροντος του γιατρού για ερευνητικούς σκοπούς. Ελλείψει κάποιας πιο συγκεκριμένης περιγραφής, η εξωτερική του εμφάνιση (και όλη του η ύπαρξη στη συνέχεια) στοιχειοθετείται με άξονα αναφοράς την εικόνα του αποστεωμένου του κορμιού, όπως αυτή συνάγεται από την ψηλάφηση που κάνει ο ειδικός στα κόκαλά του, προκειμένου να διαπιστώσει την αρτιότητα του σύνολου σκελετού του, καθώς και τα επαινετικά σχόλια που του απευθύνει ευχαριστημένος:

Ένας από τους γιατρούς, αντεπιστέλλον μέλος ενός φυσιολογικού ινστιτούτου της Ευρώπης, του είπε, λιγωμένα, καθώς λέγονται τα κοπλιμένα στις αληθινά ωραιές κυρίες, πως είχε ένα σκελετό... «θαύμα!». [...] Τον αναποδογύριζε, ο γιατρός, απ' όλες τις μεριές, τον έδιπλωνε, τον άνοιγε, πάλι τον ξαναδίπλωνε... και ψάχνοντας τις αχαμισμένες από την πείνα σάρκες του, έβρισκε τα οστά και τα μετρούσε προσεχτικά από αρμό σε αρμό.³⁰⁷

Η *δραματική μέθοδος* συνιστά στην περίπτωση του graphic novel τον πλέον επιδραστικό τρόπο σκιαγράφησης των χαρακτήρων. Προσαρμοσμένη στα μέτρα του

³⁰⁵ «Ο Σκέλεθρας», 188.

³⁰⁶ «Ο Σκέλεθρας», 189.

³⁰⁷ «Ο Σκέλεθρας», 189.

γραφιστικού είδους, προκρίνοντας δηλαδή την εικόνα ως το κατάλληλο εκείνο μέσο προκειμένου να αποκαλυφθούν τα συναισθήματα και οι δράσεις των ηρώων, ενεργοποιείται και εν προκειμένω για να αποδώσει την απόγνωση του Παύλου, τον θυμό του απέναντι στο ανάλγητο περιβάλλον του καθώς και την εξωτερική του εμφάνιση ως απόρροια της απόλυτης φτώχειας του. Η ζωγραφική του (*ανα*)*παράσταση* και η σκηνοθετική οργάνωση των *κελιών*, με σημαντικότερο παράγοντα την προοπτική των πλάνων μέσα στα οποία εντάσσεται ο πρωταγωνιστής, γίνονται οι *κύριοι ενδείκτες*³⁰⁸ που φανερώνουν εκείνα τα χαρακτηριστικά στοιχεία του ήρωα που κινητοποιούν και όλη τη μετέπειτα δράση. Οι ψυχροί γκριζοί χρωματισμοί κυριαρχούν και στα επτά κελιά που εξεικονίζουν την πρώτη αυτή φάση του ήρωα, επιβάλλοντας έτσι, ακόμα και με μία επιπόλαιη ματιά, τη μίζερη —παρ' ολίγον πένθιμη— ατμόσφαιρα που επικρατεί σε αυτή (βλ. Παράρτημα, εικ. 41 και 41). Η εκτόπιση της πρωταγωνιστικής φιγούρας στα όρια των κελιών, τα *μακρινά πλάνα*, η αδρομερής απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, με την έμφαση να δίνεται στον σχεδιασμό των φρυδιών, των ρυτίδων και των εξωγχομένων οστών, ως συμπτωκωτών των συναισθημάτων και των σωματικών επιπτώσεων της πενίας, καθίστανται οι οπτικοί όροι προκειμένου να σχηματιστεί η εντύπωση του περιθωριακού τύπου, όπως έχει συστηθεί ήδη από το διήγημα. Κατά την πρακτική που θα ακολουθήσουν και στη μεταγενέστερη χρονικά γραφιστική εκδοχή του διηγήματος του Καραγάτση, οι καλλιτέχνες δεν προβαίνουν σε ακραίες επιλογές αναφορικά με το ενδυματολογικό στυλ των πρωταγωνιστών, όσο εξαθλιωμένοι κι αν είναι αυτοί. Όπως και ο Χρίστος Νεξερίτης, έτσι και ο Παύλος αποδίδεται λιτά, με ένα απλό παντελόνι και πουκάμισο, αφήνοντας το περιθώριο στην απελπισία να διοχετευτεί μέσα από τη σκόπιμα —όπως η παρούσα προσέγγιση συμπεραίνει— αχνή σχεδίαση των εκφράσεων του προσώπου και τη χωροταξική διευθέτηση ολόκληρης της μορφής. Το λεκτικό μέρος, μέσα στα *αφηγηματικά κουτιά* και στα *μπαλόνια* των λόγων των ηρώων, χάρις στις λειτουργίες που του αποδίδει ο Barthes, περιορίζει τον ορίζοντα ερμηνειών που ανοίγει η απλή ζωγραφική απόδοση του ήρωα, μεταφέροντας

³⁰⁸ Οι *κύριοι ενδείκτες* και οι *πληροφοριοδότες* είναι οι δύο υποκατηγορίες των *ενδεικτών*, της δεύτερης κατηγορίας λειτουργιών που καταγράφονται από τον Barthes. Οι *κύριοι ενδείκτες* έχουν να κάνουν με πληροφορίες σχετικά με την ψυχολογία και τον χαρακτήρα των ηρώων, ενώ οι *πληροφοριοδότες* παρέχουν στοιχεία ταυτότητας, όπως τα ονόματα των ηρώων, οι ηλικίες, τα επαγγέλματα, βλ. Roland Barthes, *L' aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, 167-206· Θανάσης Αγάθος, «Eroïca (1960): Το βλέμμα του Μιχάλη Κακογιάννη πάνω στους εφήβους του Κοσμά Πολίτη», *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας. Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939). Διεθνές συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge. Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017*, (επιμ. Ε. Κουτριάνου – Έ. Φιλοκύπρου), Αθήνα, Νεφέλη, 2018, 213.

σχεδόν αυτούσια τα απαραίτητα αποσπάσματα του κειμένου, ώστε να παρέχει τελικά τις ακριβέστερες πληροφορίες γύρω από τον πρωταγωνιστή, την ταυτότητά του και την άθλια κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει.

Σύμφωνα με τον Αλέξη Ζήρα, «το θέμα του μοναχικού ανθρώπου που διεκδικεί τη μοίρα του έχει αξονική θέση σε όλα τα γραπτά του»³⁰⁹ Νίκου Νικολαΐδη. Ο Παύλος ανήκει στους ανθρωπότυπους που κατασκευάζει ο συγγραφέας και διέπονται από ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, όπως η σύγκρουση με την άδικη μοίρα τους, δοθείσης της ευκαιρίας, και η μετέπειτα εκτροπή τους σε παρανοϊκές εμμονές. Η δεύτερη φάση από την οποία περνά η εξέλιξη του εν λόγω χαρακτήρα στην υπόθεση σηματοδοτείται από αυτήν ακριβώς τη διάθεσή του να ελέγξει την πορεία της ζωής του και να ανατρέψει ό,τι θεωρούνταν προκαθορισμένο λόγω του άνισου κοινωνικού συστήματος που τον περιχαράκωνει. Ο Παύλος πουλά τον σκελετό του στον εκπρόσωπο του ευρωπαϊκού φυσιολογικού ινστιτούτου και επενδύει το κεφάλαιο που κερδίζει ως αμοιβή για να γίνει σαράφης - τοκογλύφος. Η παρουσίαση του χαρακτήρα στο δεύτερο αυτό στάδιο γίνεται με συνδυασμό της εκθετικής και της δραματικής μεθόδου. Αυτό που προβάλλει ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό σε αυτό το σημείο είναι η αλαζονεία που αποκτά ο Παύλος λόγω της αναβαθμισμένης κοινωνικής θέσης στην οποία τον τοποθετεί η νέα του επαγγελματική ιδιότητα. Ο αφηγητής μας προετοιμάζει ήδη νωρίτερα για το τι θα ήταν ικανός να κάνει για να επιβιώσει: «θα πουλούσε όσα-όσα και την ψυχή του».³¹⁰ Αυτό που υπήρχε σε σπερματική μορφή από την περίοδο της ανέχειας ενισχύεται με την κοινωνική του ανέλιξη. Ο αφηγητής μας ενημερώνει και πάλι: «Σαν άνθρωπος που γνώρισε στον καιρό της πείνας την αξία του παρά, ήταν ευσεβέστατος παραδόπιστος».³¹¹

Πέρα από τα αφηγηματικά σχόλια που μαρτυρούν την εξέλιξη στην προσωπικότητά του, αυτή αποκαλύπτεται και μέσα από τις πράξεις και τα λόγια του στο δεύτερο αυτό στάδιο της ιστορίας. Ο ήρωας παρουσιάζεται να αναλαμβάνει περισσότερο ενεργή συμμετοχή στη δράση σε σχέση με την προηγούμενη κατάστασή

³⁰⁹ Αλέξης Ζήρας, «Τυπολογία και μορφολογία στο αφηγηματικό έργο του Νίκου Νικολαΐδη», *Πρακτικά Συμποσίου «Οι Κύπριοι λογοτέχνες της Αιγύπτου» (Λευκωσία, 11-12 Απριλίου 1991)*, (επιμ.: Π. Παρασκευάς), Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας, 1993, 90.

³¹⁰ «Ο Σκέλεθρας», 189.

³¹¹ *Ο.π.*, 189-190.

του. Διηγείται στους πάντες ανερευθρίαστα την ιστορία του, αντιμετωπίζοντας με υπεροψία τους ευεργέτες του από το ινστιτούτο:

Ο ίδιος σε κάθε περίπτωση διηγότανε, γελώντας με μίαν ασυνειδησία τρομερή, τα καθέκαστα της πούλησης του σκέλεθρού του, τελειώνοντας πάντα έτσι:

—Οι κουτοί! δε μ' αφήνανε να ψοφήσω από την πείνα και παραχώνοντάς με σε μια γωνιά να μαζέψουν τα κόκαλα μου!... Χε! χε! χε!... θέλοντας οι κουτόφραγκοι το σκέλεθρό μου, μου 'δωσαν τα μέσα που στερούμουν να ζήσω!

Κάθε φορά που συναντούσε στο δρόμο το γιατρό που μεσίτεψε για την παράξενη αυτή συναλλαγή, τεντώνονταν και τότε κοίταζε κατάματα κοροϊδευτικά, καθώς μια μοδιστρούλα, που 'φτασε να γίνει μεγαλοκοκότα, κοιτάει τον προαγωγό της.³¹²

Περιφρονεί ακόμα και το ίδιο το αντικείμενο της αγοραπωλησίας, τον σκελετό του, θεωρώντας το ένα ξεπουλημένο άψυχο υλικό, αποκομμένο από την υπόλοιπη ύπαρξή του, που έχοντας ολοκληρώσει την αποστολή του —να του αποφέρει τα μέσα για μια πλουσιοπάροχη ζωή— πλέον του είναι παντελώς άχρηστο. Φτάνει μάλιστα στο σημείο να το θεωρεί ένα περιττό βάρος που δεν θα δίσταζε να ξεφορτωθεί:

Το σκελετό του τότε λογάριαζε σαν ένα πράμα που το 'χε πουλήσει σε καλή τιμή «*τοις μετρητοίς*» κι ο αγοραστής τ' άφησ' εκεί σε μια γωνιά για να το πάρει αργότερα!

Μάλωσε μια φορά μ' ένα γείτονά του, και τον απείλησε πως θα του σπάσει τα πλευρά· κι ο Παύλος είπε:

—... Πουλημένα είναι!... θα ζημιώσεις την Ευρώπη!...

Προ λίγες μέρες τον είχε πονέσει ένα δόντι κούφιο και πήγε να το βγάλει. [...] Ο Σκέλεθρας που δεν ανεγνώριζε την υποχρέωση να κάνει κι επιδιορθώσεις στα πουλημένα κόκαλά του, και μάλιστα να γιομίσει ένα δόντι με χρυσάφι:

—Βγάλ' το..., είπε...³¹³

Ενδιαφέρον έχει να μελετήσουμε στο σημείο αυτό πώς αυτή η μετατόπιση στον χαρακτήρα του Σκέλεθρα προς το υπεροπτικότερο αποτυπώνεται στη γραφιστική μετάπλαση. Τα δύο δεξιά πάνελ στον κάθετο άξονα της σελίδας 52 καθιστούν αισθητή ακριβώς αυτή τη μετάβαση (βλ. Παράρτημα, εικ. 43). Στο ένα καθισμένος υπογράφει με συγκατάβαση τα συμφωνητικά της πώλησης, με τον γιατρό να επιβλέπει τη διαδικασία· στο κάτω πλάνο οι *κύριοι ενδείκτες* καταμαρτυρούν την ανατροπή των ρόλων. Η πιο επίσημη ενδυμασία, η έκφραση του προσώπου, η

³¹² Ο.π., 190.

³¹³ Ο.π., 190.

γλώσσα του σώματος των μορφών αντλούνται από το “απόθεμα στερεοτύπων” που η γραμματική του εν λόγω συστήματος προσφέρει προκειμένου να καταστήσει φανερή την εξέλιξη του χαρακτήρα. Τόσο ο ενδυματολογικός κώδικας όσο και η συνολικότερη σκηνοθεσία του κάδρου γίνονται οι προϋποθέσεις για να μεταφραστεί στο εικαστικό ιδίωμα το πέρασμα από την ταπεινωμένη στάση του θύματος της πάνω εικόνας στην εξουσιαστική του θύτη της κάτω· και πάλι καθισμένος, αυτή τη φορά στο δικό του γραφείο, ο ήρωας έχει αναλάβει αυτόν τον ρόλο του εκμεταλλευτή.

Η μετάβαση από την αρχική κατάσταση του ευάλωτου και αδύναμου παρία στην τωρινή του αλαζόνα και σκληρού αργυραμοιβού σηματοδοτείται αφηγηματικά και από την αλλαγή στο όνομα του ήρωα.³¹⁴ Σταδιακά το παρατσούκλι του εδραιώνεται, το βαφτιστικό του όνομα απαλείφεται και προσφωνείται πια μονίμως “Σκέλεθρας”. Η ταυτότητα του ήρωα σφραγίζεται πια από την ανίερη πράξη του και ο σκελετός ανάγεται στο ταυτοτικό αυτό σήμα που προσδιορίζει όλη του την υπόσταση και ανακαλεί το κυνικό και αδίστακτο αυτό υποκείμενο που δεν ορρωδεί μπροστά σε τίποτα αν πρόκειται να αποκομίσει κέρδος.

Καθώς κάνουν την εμφάνισή τους και πληθαίνουν σταδιακά οι εμμονές γύρω από την παραχώρηση του σκέλεθρου και την απώλεια των κυριαρχικών δικαιωμάτων του φορέα του πάνω του, συντελείται και η μετάβαση στην τρίτη φάση. Σημείο καμπής συνιστά η αγγελία της εφημερίδας για συλλογή των οστών και οι εξαιτίας αυτής μεταθανάτιες σκέψεις του Σκέλεθρα:

Τ’ αφτιά του Σκέλεθρα βουίζανε, σα να τα χτυπούσαν από μέσαθ’ τους δύο ματσούκια, κι ένιωθε το κεφάλι του βαρύ μαζί κι άδειο. Η σκέψη του δε δούλευε πια παρά σαν κεντιές μιας ημικρανίας. Τώρα σα να κοίταζε μπροστά — μπροστά στη σκέψη του — κι έβλεπε σαν οχλομάζωμα, κάπου εκεί, μυρμηκιαστή τη μελλούμενή του ζωή, το θάνατό του και πέρα...³¹⁵

Η αγγελία της εφημερίδας, που αρχικώς προκαλούσε τη θυμηδία του ήρωα, γίνεται τώρα ένα παλίμψηστο στην ανώτερη στιβάδα του οποίου ο Σκέλεθρας τυπώνει όσα αρχίζει ο μετανιωμένος του νους να φαντάζεται:

«... Επειδή κι ο μακαρίτης ο Σκέλεθρας δεν έχει χρεοφειλέτες, ούτ’ άλλο κληρονόμο από το Τιριλλή, το άτιμο το Τιριλλή, ειδοποιείται το Τιριλλή το σιχαμένο να προσέλθει να παραλάβει την περιουσία του... Κι επειδή και τα κόκαλά του είναι πουλημένα στο Ινστιτούτο και δε θα μπουν σε ιδιαίτερο κουτί

³¹⁴ Βλ. Φιλοθέη Κολίτση, *ό.π.*, 191.

³¹⁵ «Ο Σκέλεθρας», 191-192.

ούτε και θα ριχτούν στο κοινό χωνευτήριο ειδοποιείται ο πληρεξούσιος του Ινστιτούτου να προσέλθει να απαιτήσει...»³¹⁶

Η κλιμάκωση από εδώ κι έπειτα βασίζεται τόσο σε στοιχεία του περιεχομένου όσο και σε στοιχεία της αφηγηματικής δομής και του ύφους. Αναφορικά στα τεκταινόμενα από εδώ και στο εξής, ορισμένοι αναβαθμοί φέρνουν όλο και πιο κοντά τον ήρωα στην απόλυτη παράνοια και τελικά στην αυτοκτονία. Η βόλτα στο νεκροταφείο (βλ. κεφάλαιο 1.1), οι ονειροφαντασίες του για τη μετά θάνατον κατάληξη του σκελετού του (βλ. κεφάλαιο 1.3 και 2.3), οι απέλπιδες προσπάθειές του να διεκδικήσει πίσω τη σωματική του περιουσία από τον γιατρό και το ινστιτούτο συνιστούν τους κύριους σταθμούς της πτωτικής πορείας που διαγράφει ο Σκέλεθρας στην τρίτη αυτή φάση. Σταδιακά ο ήρωας, στη γραμμή των τύπων που κατασκευάζει ο Νικολαΐδης για να αναδείξει την άδικη «κοινωνική μοίρα»,³¹⁷ βυθίζεται όλο και πιο πολύ στις ψυχολογικές του εμμονές με την ανάκτηση του σκέλεθρού του να γίνεται το εναγώνιο αντικείμενο της επιθυμίας του. Όσο πιο έντονα το διεκδικεί, ωστόσο, τόσο πιο πολύ φαίνεται να απομακρύνεται από αυτό. Όσο πληθαίνουν και γιγαντώνονται οι εφιαλτικές προβολές που κάνει στο μέλλον, τόσο περισσότερο φαίνεται να αυτονομείται ο σκελετός από τον ίδιο, σε σημείο τέτοιο ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια έτερη οντότητα που στοιχειώνει τον πρωταγωνιστή, επιβάλλοντάς του το επιτακτικό κέλευσμά της για την αποκατάστασή της.³¹⁸ Οι ιδεοληψίες στις οποίες επιδίδεται όλο και περισσότερο είναι οι πλέον δηλωτικές αυτής της εσωτερικής διχοτόμησης. Ο Σκέλεθρας θεάται τον σκελετό του ως ένα δαιμονικό alter ego, έναν σωσία που αποσπάται από το οργανικό του σύνολο, πράγμα που οδηγεί σε κατάρρευση όλου του συστήματος και αλλοτρίωση της αυθεντικής του απόστασης.³¹⁹

Πέρα από τα στοιχεία της πλοκής, η φθίνουσα εξέλιξη του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα δηλώνεται και από μεταβολές στην αφηγηματική δομή και στο ύφος του λόγου. Κι εφόσον λόγος για τις παλινδρομήσεις στην οργάνωση των χρονικών επιπέδων έχει γίνει στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, μένει να αναλυθεί το ύφος και πιο

³¹⁶ *Ο.π.*, 192.

³¹⁷ Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του»: *Διαβάζω* 470 (Ιανουάριος 2007) 130.

³¹⁸ Βλ. Μαρία Πολυχρονά, «Αναπηρία, περιθώριο, επιθυμία: Διαβάζοντας το σώμα στα διηγήματα του Νίκου Νικολαΐδη», *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λ. Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 132.

³¹⁹ Βλ. Λένα Αραμπατζίδου, «Τεχνητά σώματα ή τεχνητά κείμενα; Η σημειολογία της παρακμής στον Ν. Νικολαΐδη τον Κύπριο», *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λ. Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 122.

συγκεκριμένα η ιδιότυπη στίξη του λόγου του ήρωα στο τελευταίο αυτό στάδιο. Για τη στίξη του Ν. Νικολαΐδη και τον τρόπο που τη μεταχειρίζεται στα γραπτά του έχει μιλήσει κι ο Στρατής Τσίρκας, αποκαλύπτοντας και τη μαθητεία του στο ύφος του συγγραφέα καθώς και τις οφειλές του σε αυτόν που θεωρούσε δάσκαλο.³²⁰ Πράγματι από όλους όσους έχουν ασχοληθεί με το σύνολο έργο του Νικολαΐδη μαρτυρείται η επιμονή του αναφορικά με τα σημεία στίξης, τα οποία «ενέχουν τη θέση λαλούσας σιωπής»,³²¹ τη θέση νοητών σκηνοθετικών οδηγιών και άρα βασικών δομικών συστατικών του λόγου στην άρθρωση κορυφαίων στιγμών της πλοκής. Ενδεικτική της διαρθρωτικής-σκηνοθετικής λειτουργίας της στίξης αλλά και της συμβολής της στην κλιμάκωση της έντασης και στην προβολή της τραγικότητας του ήρωα είναι η ακόλουθη σκηνή:

— Αχ! ναι!... Ένα σπίτι!... σπιτικό!... Μια γυναικούλα να σε φροντίζει στην αρρώστια σου, να σου κλείσει τα μάτια στον θάνατό σου... Ένα δυο παιδιά να σε κληρονομήσουν... Κι ύστερα!;... κι ύστερα;... Αλίμονο!... Όχι!... Ένα μνήμα!... Χαράς τον που έχει ένα μνήμα... έναν ιδιόχτητον τάφο! Δυο μέτρα γης... ένα σιδερένιο σταυρό κι ένα κυπαρισσάκι!... Κύριε ο Θεός μου, τι θέλει το περισσότερο ο άνθρωπος;!... Αν μπορούσα να το 'χα θα 'λεγα «σπολλάτη»... Σπολλάτη Θεέ μου... σπολλάτη... [...] Ω!... να που 'γίνα κι απαιτητικός!... Τόσα πολλά!... Με φτάνει ένα μνήμα... Έστω και μια γωνιά στο οστεοφυλάκιο... έστω και μια θέση στο «κοινόν χωνευτήριο»... Δε με νοιάζει για τη ζωή μου..., δε με νοιάζει για την ψυχή μου... Ανάθεμα κάθε ιδανικό!... Κάθε πίστη!... Δεν τρομάζω την κόλαση... δεν ονειροπολώ την παράδεισο. Είμαι ένα χαμένο κορμί κι έχω ψυχή... σαύρα!... ποτέ δε θα μπορέσω να τήνε κάνω περιστέρι... μη και γίνει κατσαρίδα... μη και γίνει κατσαρίδα...³²²

Καθώς διερχόμαστε την τρίτη φάση οι μονόλογοι του ήρωα —και η ιδιότυπη στίξη εντός τους — πληθαίνουν, καθιστώντας έτσι φανερή την όλο εντεινόμενη εμμονική του ψύχωση με το ζήτημα του σκελετού του και τη συνακόλουθη απομάκρυνσή του από τη σφαίρα της λογικής. Εν προκειμένω, η σωρεία θαυμαστικών, ερωτηματικών και αποσιωπητικών, τοποθετημένων έτσι ώστε να οριοθετούν μικρές, ελλειπτικές προτάσεις και συνεπώς αλληπάλλληλα ασθματικά πλάνα παραληρηματικού λόγου, αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει έναν μονόλογο και να καταστήσει σαφή την κύμανσή του μεταξύ επιθυμίας και αβεβαιότητας, λογικής και τρέλας. Τα σημεία στίξης

³²⁰ Βλ. Στρατής Τσίρκας, «Στο εργαστήριο του μυθιστοριογράφου»: *Διαβάζω* 171 (15 Ιουλίου 1987) 35: «Του έδειξα, του υπέβαλα μερικά πρωτόλειά μου και μου έδινε μαθήματα ύφους, στυλ, προπαντός για τη στίξη, παρόλο που ήτανε αγράμματος [...] είχε ένστικτο της σωστής στίξης». Στρατής Τσίρκας, «Ποτέ δεν επιδίωξα να σταθώ απ' έξω»: *Διαβάζω* 29 (Μάρτιος 1980) 60-71: «Εγώ προσωπικά του οφείλω πάρα πολλά. Μ' έμαθε να γράφω, δηλαδή μ' έμαθε να μεταχειρίζομαι τη στίξη σωστά, πώς να κάνω τις περιόδους και τις φράσεις μου, πώς να τοποθετώ τα πρόσωπά μου μέσα στο κείμενο...».

³²¹ Γιώργος Δεληγιάννης, *ό.π.*, 65.

³²² «Ο Σκέλεθρας», 215-216.

γίνονται τελικά οι σιωπηλοί εκείνοι δείκτες που καθιστούν ακόμα πιο εύλαλη την ψυχοπνευματική αποτελμάτωση του ήρωα και μετατρέπονται σε ηχητικούς μετασχηματιστές που δυναμώνουν τις κραυγές αγωνίας του, καλώντας αναπόφευκτα και τον αναγνώστη να “ακούσει” πια τα θραύσματα λόγου του πρωταγωνιστή αλλά και τις ανέκφραστες σκέψεις του, όπως προκύπτουν από τις ανολοκλήρωτες προτάσεις.

Κατά τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και η στίξη στη σκηνή της τελευταίας συνάντησης με τον γιατρό, κατά την οποία εκδιπλώνεται ένας εκτεταμένος μονόλογος του Σκέλεθρα (με ορισμένες μικρές παρεμβολές του γιατρού):

— Εσύ 'σαι ο αίτιος της δυστυχίας μου!... μα... θ' απολυτρωθώ!... Θα μου φέρετε δυσκολίες, μα... δε θα οπισθοχωρήσω σε τίποτις. [...] Δεν έχω τίποτις!... Α!... α!... είμαι πολύ καλά... Δυνατόν να έχω τρελαθεί, μα... δε θα πεθάνω βέβαια από την τρέλα... Τα κόκαλά μου θα τα πάρετε μια μέρα, μα... πολύ αργότερα... πολύ αργότερα... Ούτε συ, ούτε κανείς από το συμβούλιο, που συζήτησε την αγορά τους, θα τα δείτε...

Και χτυπούσε με το δάχτυλό του στο γραφείο δυνατά, που αναπηδούσανε τα μελανοδοχεία και ό,τι άλλο ήταν απάνω. Ο γιατρός «δυσανασχετούσε».

— Μη φοβάσαι... είπε ο Σκέλεθρας μ' ένα μαλακότερο τόνο, έγνοια σου και δε σπάει το κόκαλο του δαχτύλου μου... μη φοβάσαι... κι άρχισε να κλαίει γοερά. [...] Α!... θέλεις να ψάξεις;!... να ξαναμετρήσεις το σκέλεθρό μου μη κ' έκανες λάθος τότες που το μετρούσες με την κορδέλα της μοδίστρας;!... Ή μήπως;!... [...] Ή μήπως ορέγεσαι να τα πασπατέψεις... να τα χαϊδέψεις... «Δικά μου είναι τούτα τα κόκαλα!... δικά μου, τι τα 'χω αγορασμένα!» καθώς χαϊδεύεις τα μπράτσα και τα μεριά της μαιτρέσσας σου... «Δικές μου είναι τούτες οι σάρκες!... δικές μου, τι τις έχω αγορασμένες!...».³²³

Και πάλι τα σημεία στίξης εδώ διακόπτουν και συνδέουν τις σύντομες φράσεις, δίνοντας χώρο στο ανεξέλεγκτο ντελίριο, στο οποίο έχει παρασυρθεί ο Σκέλεθρας. Οι ημιτελείς και ασυνάρτητες προτάσεις, όπως οργανώνονται χάρις στα απανωτά θαυμαστικά, ερωτηματικά και αποσιωπητικά, κατορθώνουν να καταστήσουν εκκωφαντική την υστερία του πρωταγωνιστή σε αυτό το σημείο, ενώ βλέπει πως κάθε προσπάθειά του να ακυρώσει το συμβόλαιο αποβαίνει άκαρπη και βιώνει την απορημένη στάση του γιατρού ως απειλή εκ μέρους του θέσει ιδιοκτήτη του σκελετού του.

³²³ Ο.π., 221-222.

Εφόσον, όπως είδαμε τα σημεία στίξης σκηνοθετούν τον λόγο θραυοντάς τον σε επιμέρους σκηνές, αυτή ακριβώς η κατάτμηση σε πλάνα και οι συνακόλουθες σκηνοθετικές διεργασίες κρίνονται κομβικές για να αναδειχθεί και στο γραφιστικό έργο η παρεκτροπή του ήρωα. Δεν είναι, λοιπόν, τα σημεία στίξης που διατηρούνται στο graphic novel όσο το εφέ που αυτά δημιουργούν και που ενισχύεται από τα οικεία του εργαλεία. Η πρώτη σκηνή μεταφέρεται σε μια σειρά τριών καρτέ σε κάθε ένα από τα οποία επιφέρεται και ένα zoom in στην εικόνα (βλ. Παράρτημα, εικ. 44). Ξεκινώντας από ένα μακρινό, *upshot* πλάνο, με το οποίο αποδίδεται η απελπισία του ήρωα, καθώς γυρνάει σπίτι του και μονολογεί εμμονικά γύρω από την ανάγκη του να ανακτήσει τον σκελετό του, καταλήγει στο τελευταίο, σε ένα πλάνο *αμερικέν* (*américain*),³²⁴ με σβησμένο άσπρο φόντο, να τον αποτυπώνει σε κατάσταση πλήρους απόγνωσης —όπως φανερώνεται και από τη στάση του σώματος, με τεντωμένα τα χέρια προς τα πίσω και το κεφάλι προς τα πάνω— καθώς αναφωνεί «ΘΕΕ ΜΟΥ ΠΟΥ ΚΑΤΑΝΤΗΣΑ; ΝΟΣΤΑΛΓΩ ΕΝΑ ΜΝΗΜΑ!». Στη δεύτερη σκηνή, πέρα από αυτά τα χαρακτηριστικά (κατάτμηση της δράσης σε *πάνελς* και στάση του σώματος), αρωγός στη επίτευξη της έντασης στέκεται και το ιδιότυπο σχήμα τόσο στα *σύννεφα* των λόγων του πρωταγωνιστή όσο και στα ίδια τα τελευταία *καρέ* που κλιμακώνουν την πλοκή εν προκειμένω. Αναφορικά με το πρώτο, αξιοποιείται μια συνήθης για το γραφιστικό ιδίωμα τεχνική, κατά την οποία τα λόγια εντίθενται μέσα σε γωνιώδη περιγράμματα, προκειμένου να αισθητοποιηθεί η υψηλή ένταση και θυμωμένη διάθεση με την οποία εκφωνούνται.³²⁵ Κατόπιν τα μακρόστενα, στον κάθετο άξονα, κελιά για τη δράση που ακολουθεί επιλέγονται, σύμφωνα με τον Eisner, κάθε φορά που οι καλλιτέχνες θέλουν να αποδώσουν το εντεινόμενο τέμπο του πανικού.³²⁶ Συνδυαστικά, λοιπόν, τα παραπάνω τεχνάσματα γίνονται το γραφιστικό ανάλογο της στίξης του διηγήματος και αμφότερα δηλώνουν από το δικό τους εκφραστικό μέσο την εντεινόμενη απελπισία του ήρωα.

³²⁴ Στο αμερικάνικο πλάνο, η ανθρώπινη μορφή φαίνεται από το γόνατο ως το κεφάλι. Οι Γάλλοι κριτικοί εισήγαγαν τον όρο για να αποδώσουν το χαρακτηριστικό των αμερικανικών ταινιών στις δεκαετίες του 1930 και του 1940.

³²⁵ Βλ. Scott McCloud, *Understanding comics*, ό.π., 119-120· Will Eisner, *Comics & Sequential Art*, ό.π., 44-46.

³²⁶ Βλ. Will Eisner, *Comics & Sequential Art*, ό.π., 33.

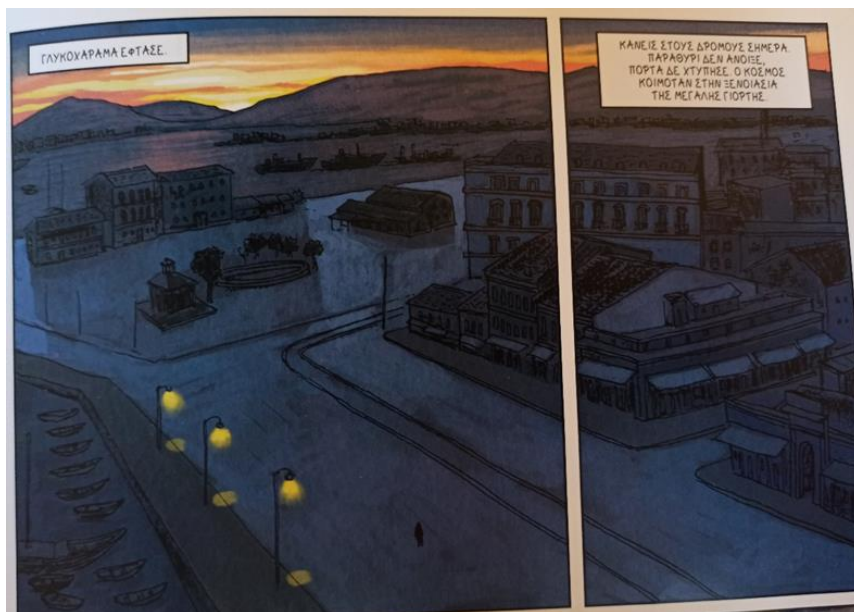
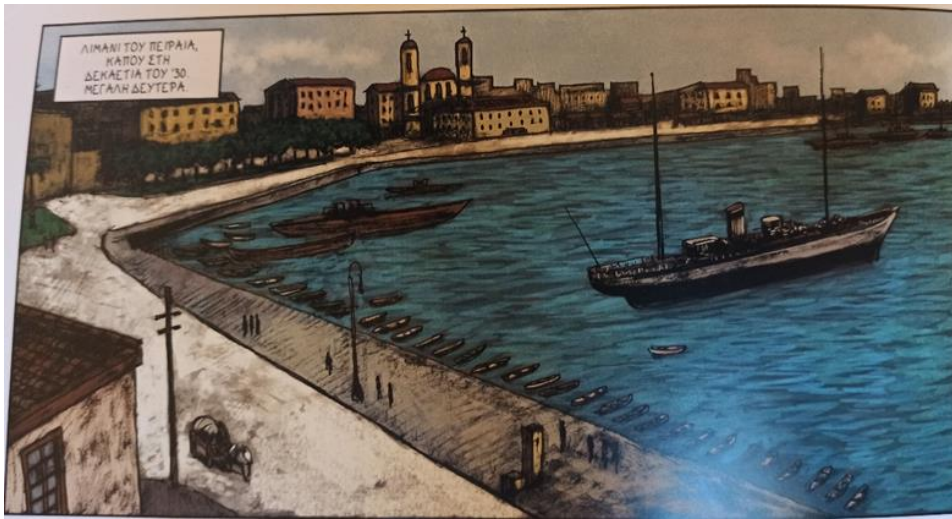
Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη επιχείρησε μια καταβύθιση σε ένα εν πολλοίς αχαρτογράφητο σύμπαν στο φιλολογικό συγκριτολογικό πεδίο, επιδιώκοντας να φέρει στην επιφάνεια την πολύπλευρη και καρποφόρα σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στη λογοτεχνία και τις μεταπλάσεις της στο είδος του graphic novel. Η εργασία έθεσε εξ αρχής τα όρια των δύο διακριτών αυτών καλλιτεχνικών πραγματικοτήτων, κατά την πραγμάτευση, ωστόσο, του ζητήματος αναδύθηκαν οι αλληλοπεριχωρητικές τους τάσεις, αφού όπως κατέστη φανερό ο λόγος ανέδειξε την εικαστική του δύναμη και η εικόνα την ικανότητά της να “μιλάει”.

Η μελέτη καθόρισε δύο βασικούς πυλώνες πάνω στους οποίους στηρίχτηκε για να διαμορφώσει τα πορίσματά της: αφενός, με σημείο εκκίνησης τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα και τους θύλακες εικαστικότητας που εντοπίζονται στις λέξεις —είτε στις ίδιες τις λέξεις μεμονωμένα είτε στην ορισμένη αφηγηματική τους διάρθρωση— και με κατεύθυνση προς τις γραφιστικές διασκευές, αναδείχθηκε το πώς ο ζωγραφικής, γλυπτικής, κινηματογραφικής υφής λόγος μπορεί να μεταπλαστεί σε μια εικόνα, που ενώ δείχνει, την ίδια στιγμή αφηγείται. Αφετέρου, αποδεχόμενοι πως βρισκόμαστε αντιμέτωποι με δύο αφηγηματικά είδη, με διαφορετικές, ωστόσο, εκφραστικές δυνατότητες, εξετάστηκε το πώς συγκροτείται η αφήγηση σε καθένα από αυτά. Προϋπόθεση τόσο για αυτό όσο και για κάθε αντίστοιχο εγχείρημα συνιστά η αποδοχή πως η διασκευή αποτελεί μια «δεύτερη επίσκεψη» στο αρχικό έργο, πράγμα που της παραχωρεί το περιθώριο ως έναν βαθμό να το αναδημιουργήσει στη βάση τόσο των αισθητικών αποβλέψεων των δημιουργών της όσο και των εγγενών δυνατοτήτων και αδυναμιών του μέσου.

Παράρτημα

Εικ. 1





Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση, Αθήνα, Τόπος, 2015, 6, 57, 58.

Εικ. 2



Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση, Αθήνα, Τόπος, 2015, 8.

Εικ. 3

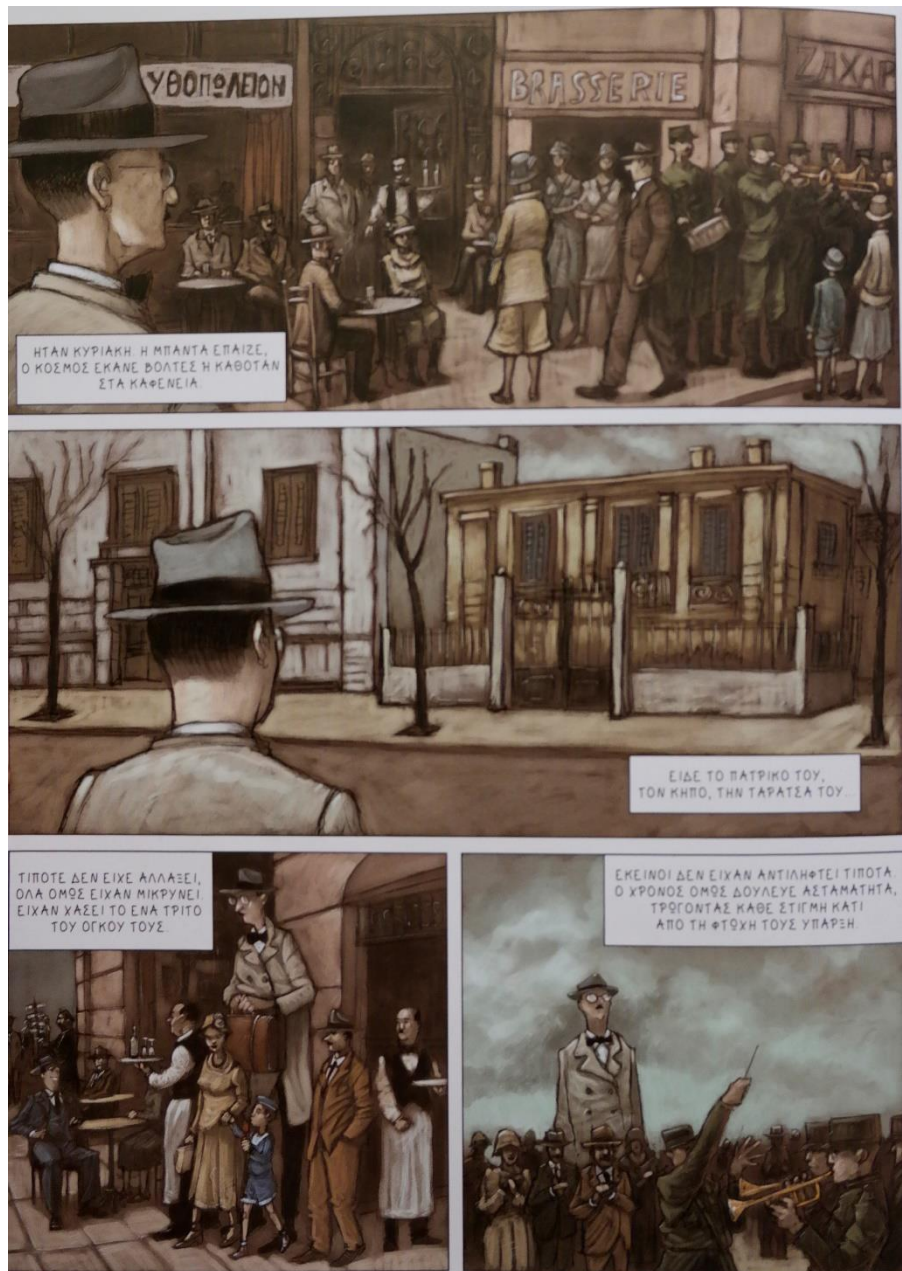


Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 56.

Εικ. 4

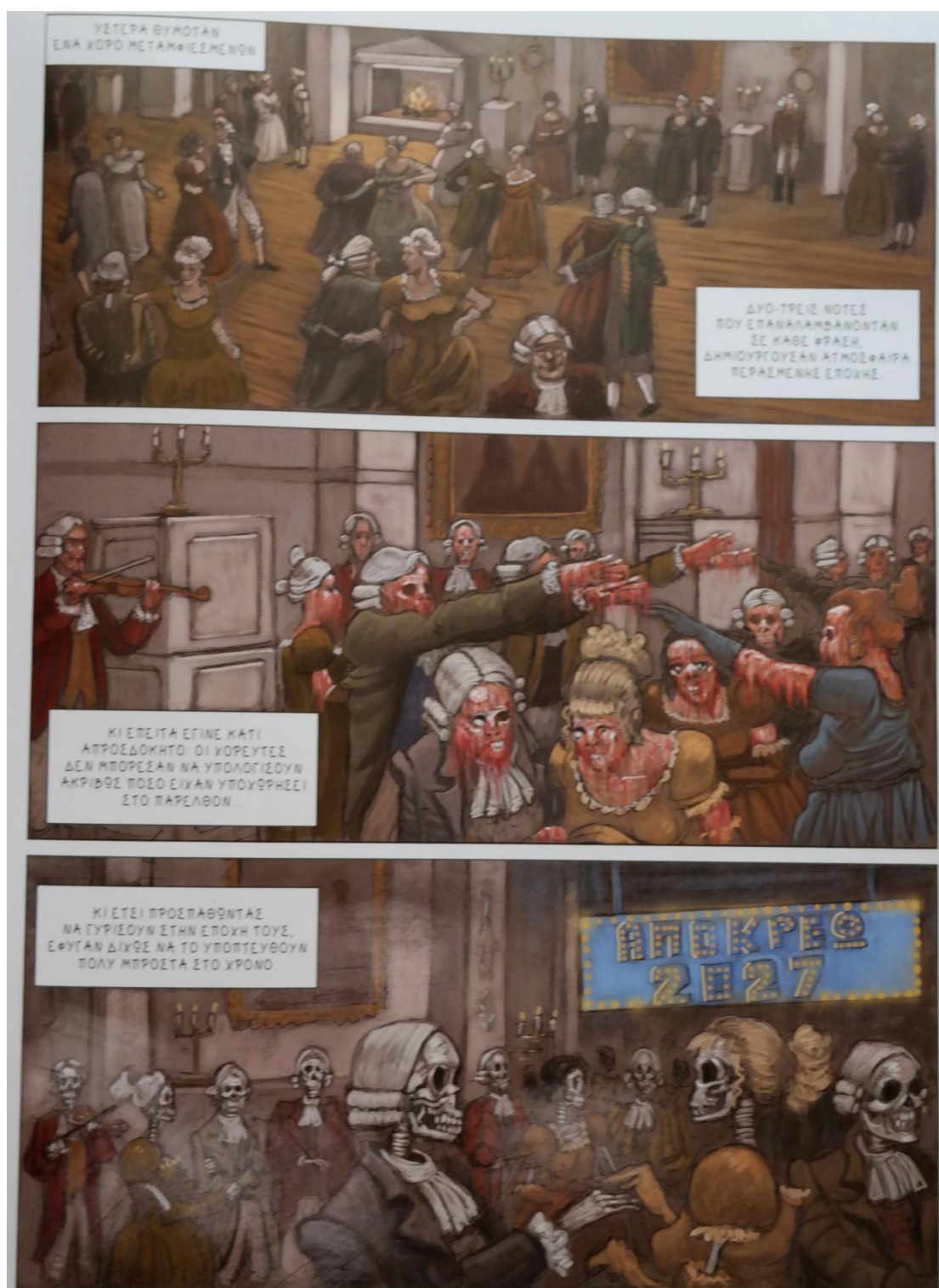


Εικ. 5

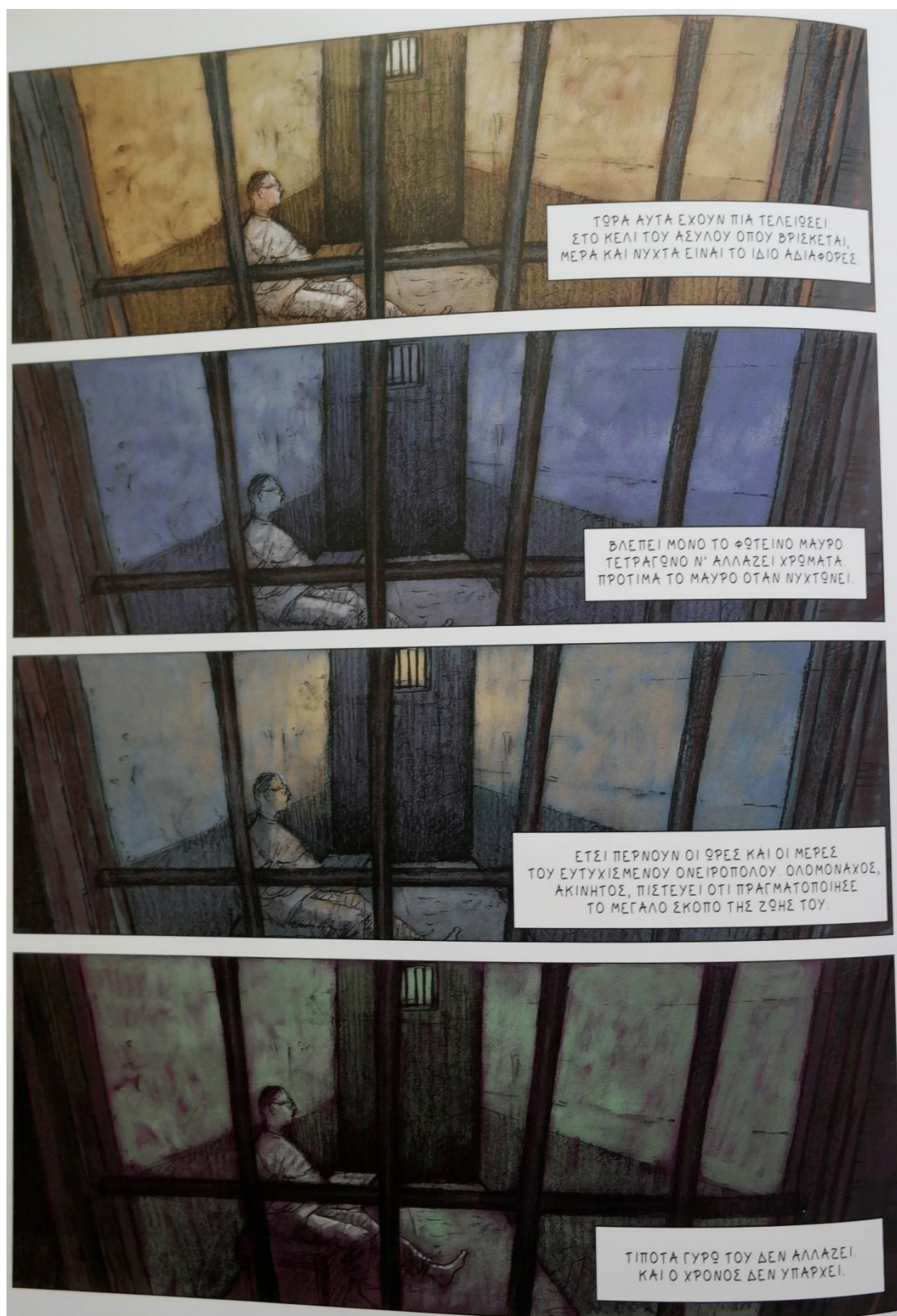


Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 65, 32.

Εικ. 6



Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 33.

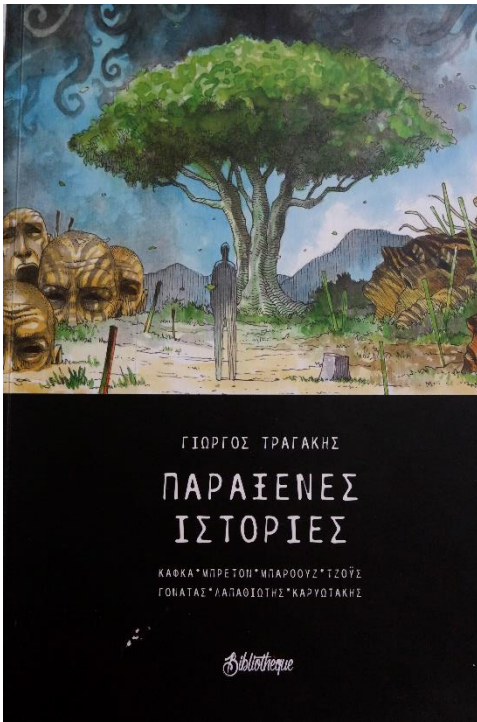


Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 36.

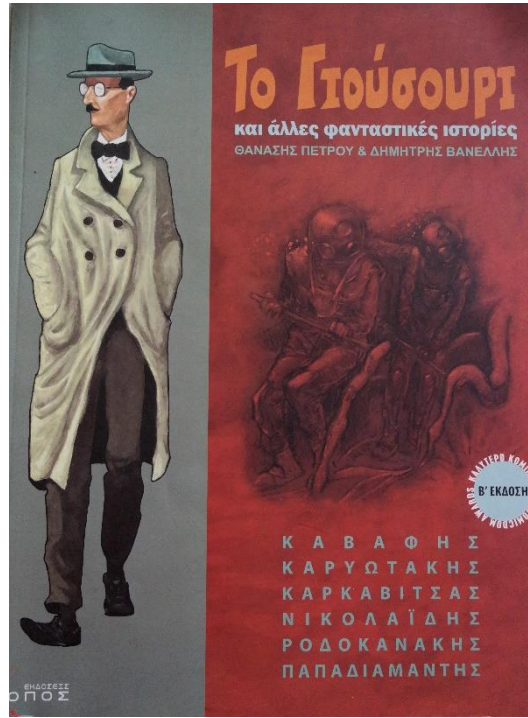


Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 59.

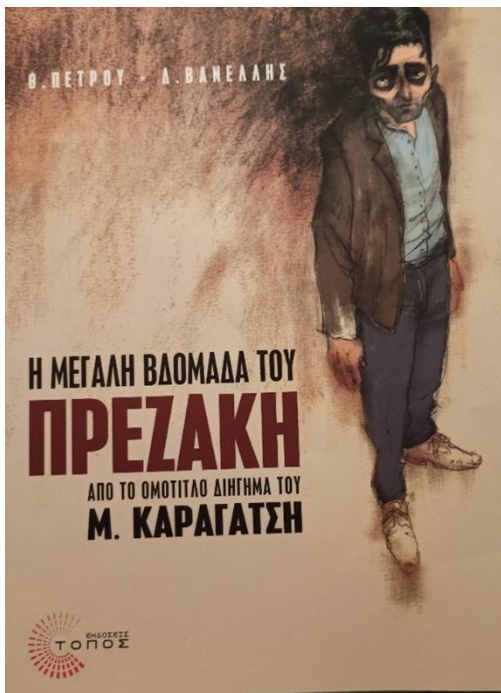
Εικ. 13



Εικ. 14



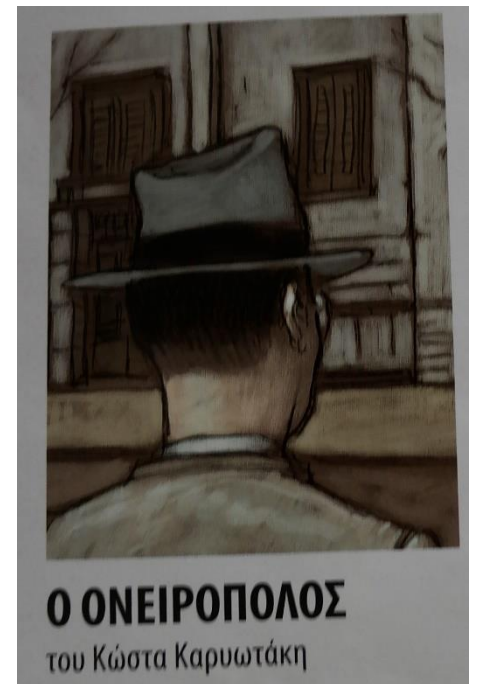
Εικ. 15



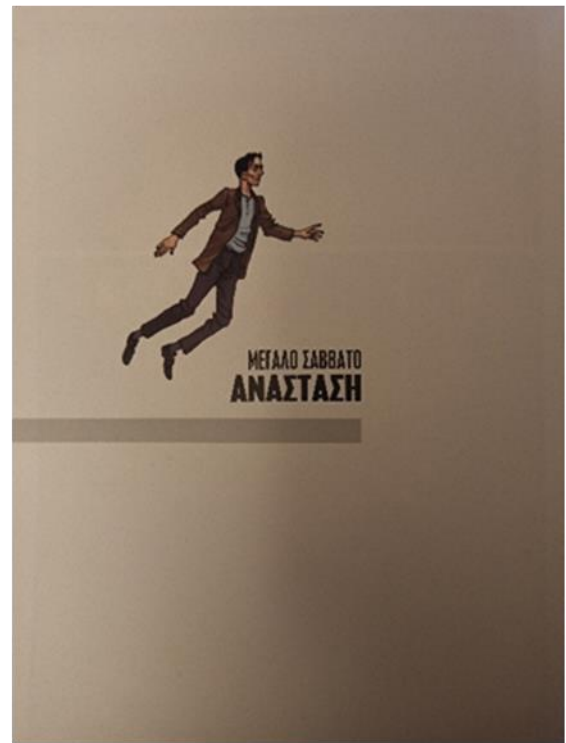
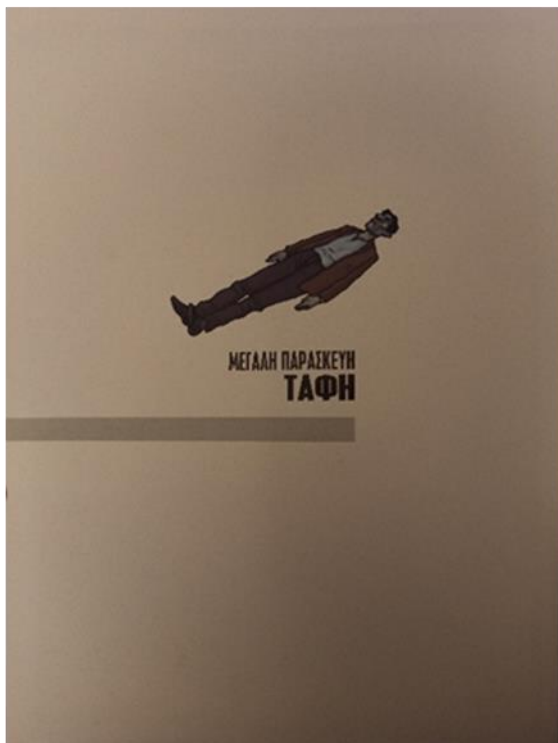
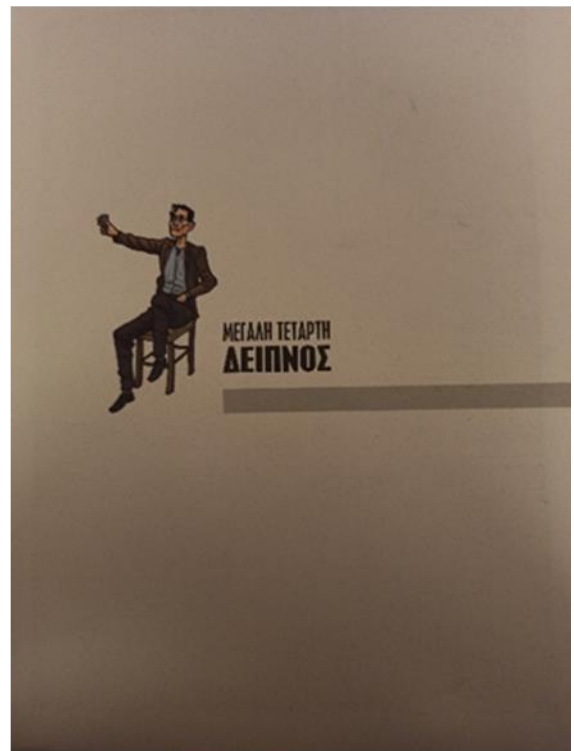
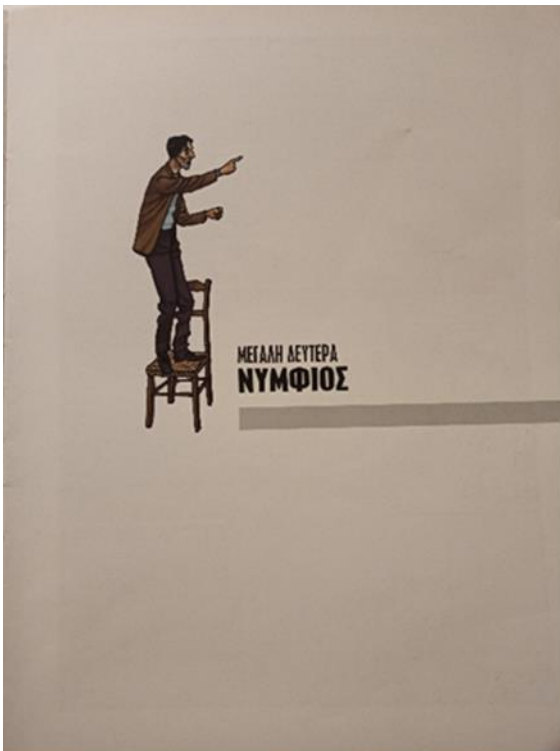
Εικ. 16



Εικ. 17



Εικ. 18



Εικ. 19



Εικ. 20



Εικ. 21

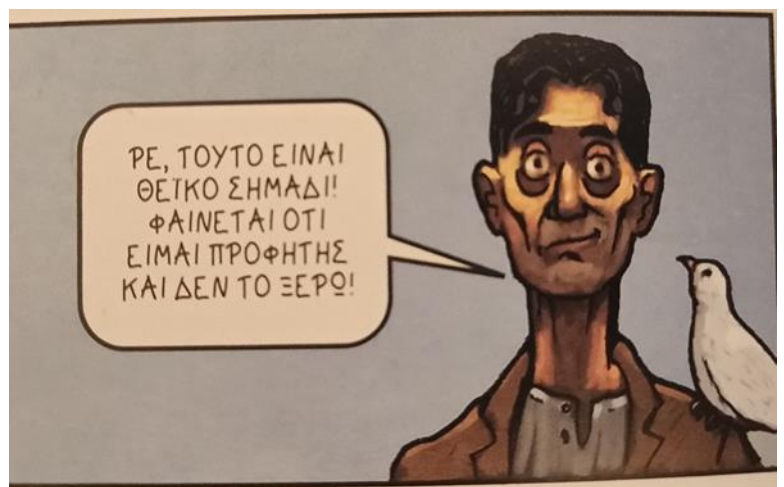


Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 52.

Εικ. 22



Εικ. 23



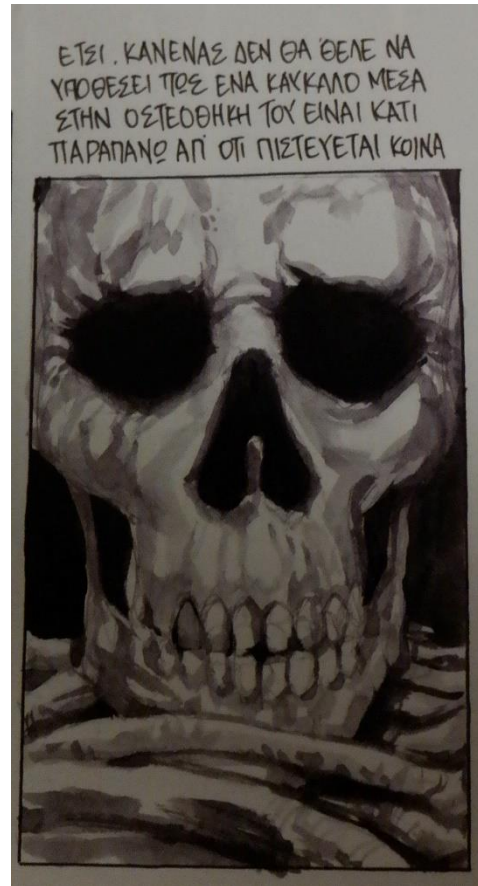
Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση, Αθήνα, Τόπος, 2015, 48, 13, 8.

Εικ. 24



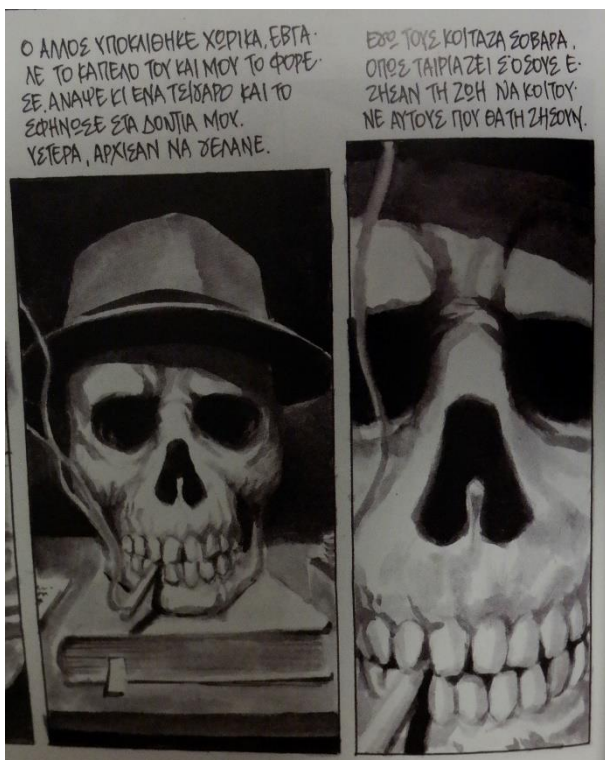
Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 51.

Εικ. 25

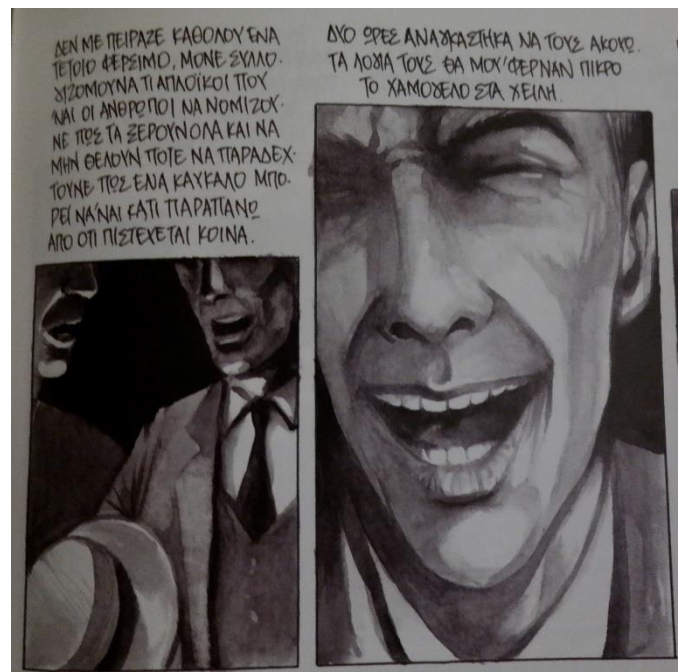


Τραγάκης Γ., *Παράξενες ιστορίες*, Αθήνα, Bibliothéque, 2019, 80, 82, 83.

Εικ. 26



Εικ. 27



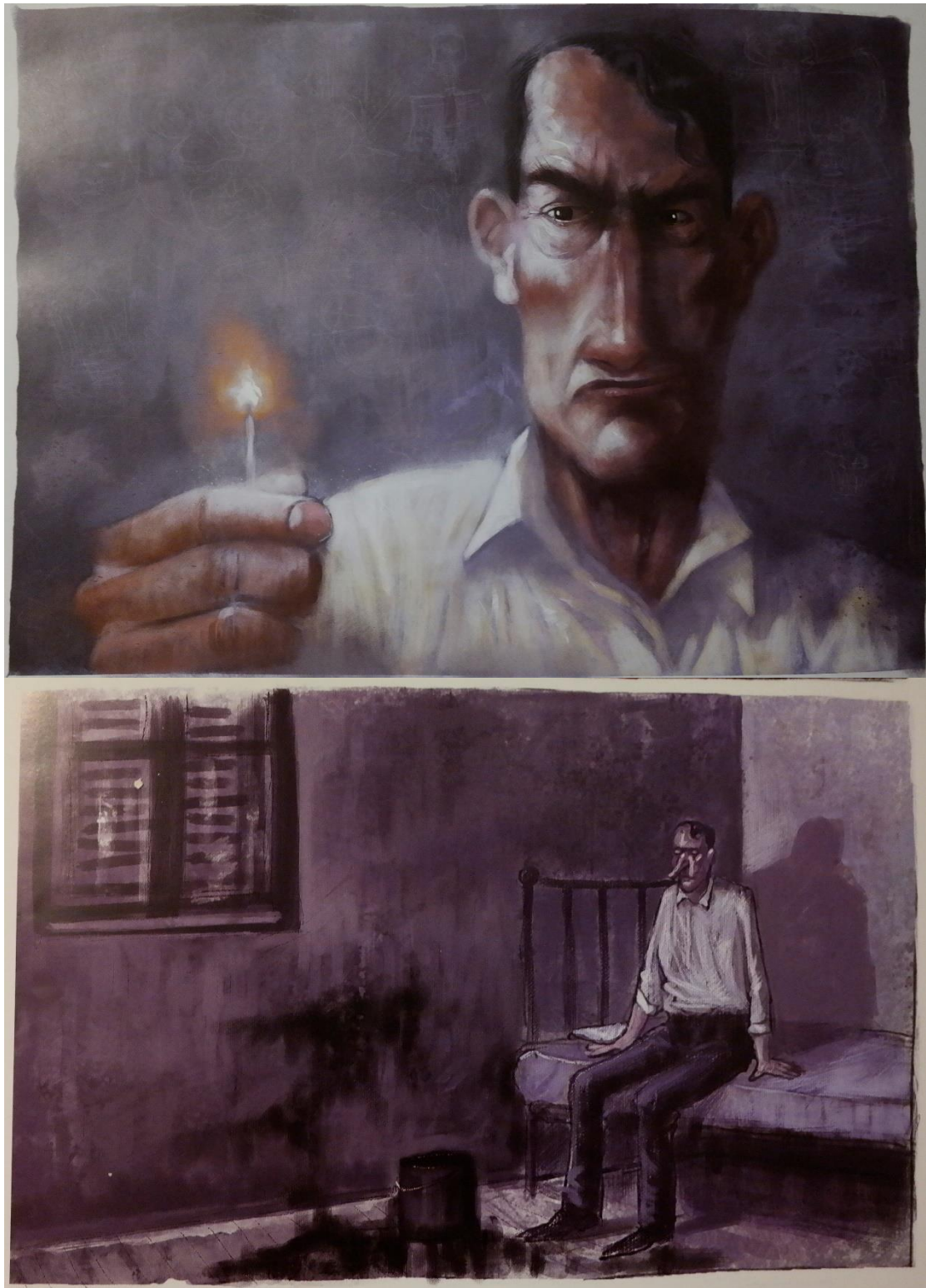
Εικ. 28



Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση, Αθήνα, Τόπος, 2015, 7, 10, 28, 50, 53, 54.

Εικ. 29

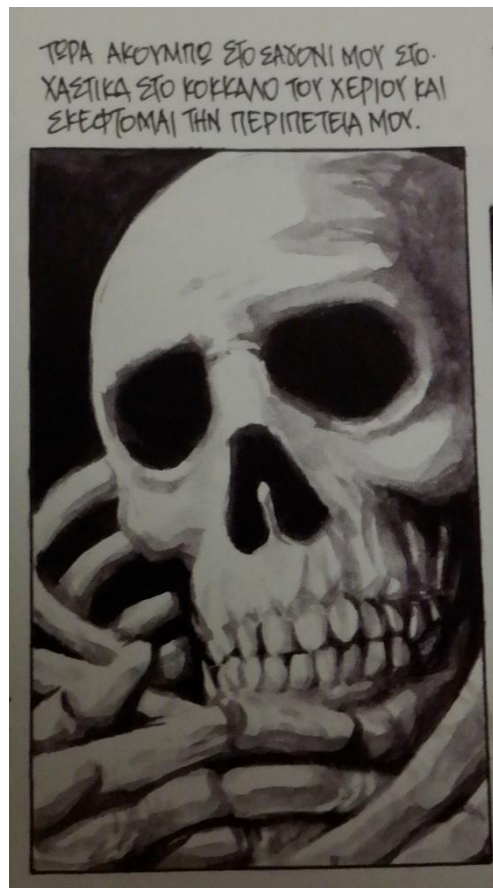
Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 70.



Εικ. 30



Εικ. 31



Τραγάκης Γ.,
Παράξενες ιστορίες,
Αθήνα, Bibliothéque,
2019, 83, 85.

Εικ. 32



Εικ. 33



Θ. Πέτρον – Δ. Βανέλλης, *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη.* Από το ομότιτλο διήγημα του Μ.
Καραγάτση, Αθήνα, Τόπος, 2015, 18, 14.

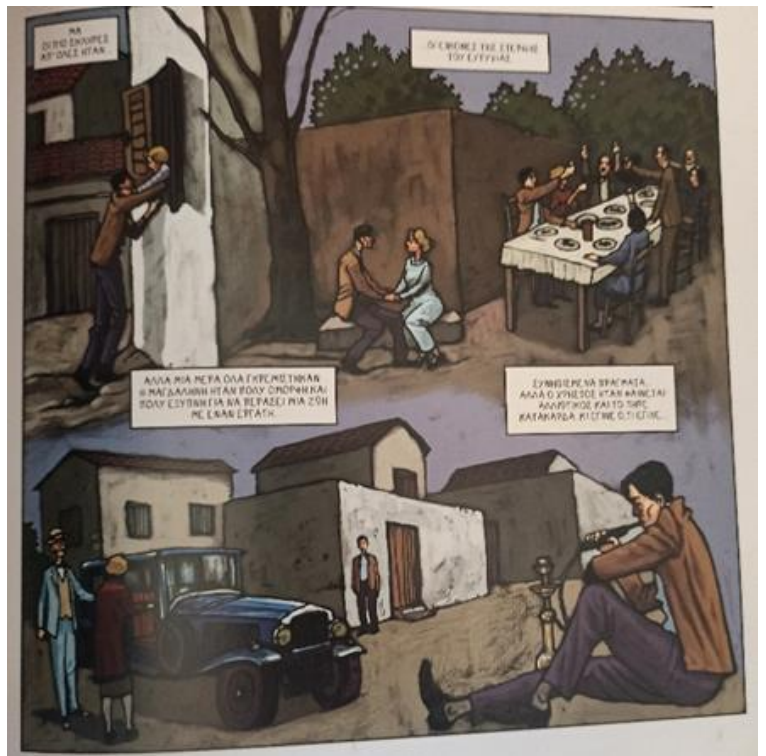
Εικ. 34



Εικ. 35



Εικ. 36



Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση, Αθήνα, Τόπος, 2015, 19-21, 14, 45.

Εικ. 37



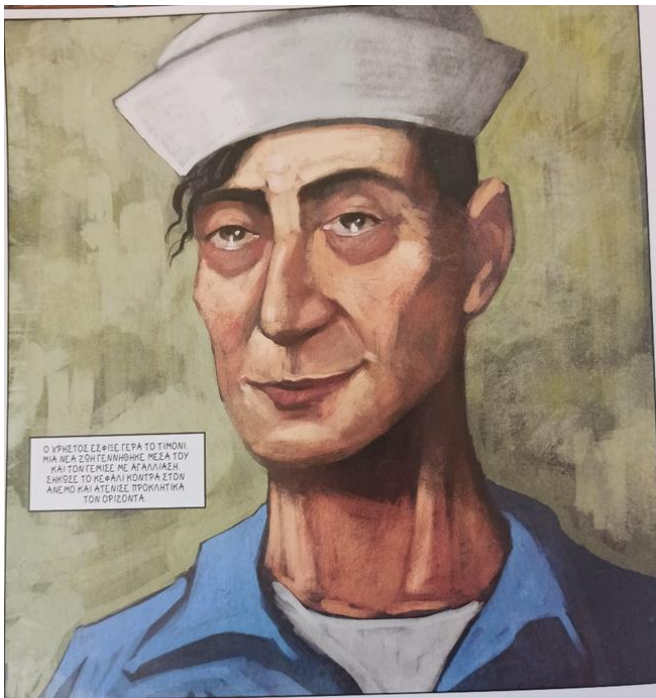
Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 60.

Εικ. 38

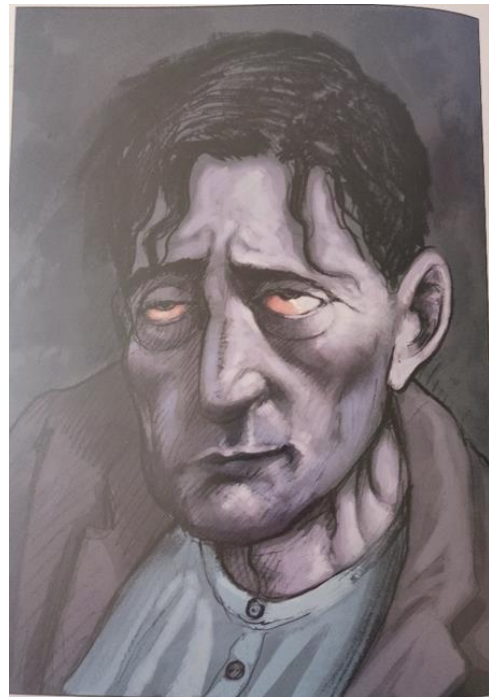


Γ. Τραγάκης, *Παράξενες ιστορίες*, Αθήνα, Bibliothèque, 2019, 82.

Εικ. 39



Εικ. 40



Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση, Αθήνα, Τόπος, 2015, 62, 30.

Εικ. 41

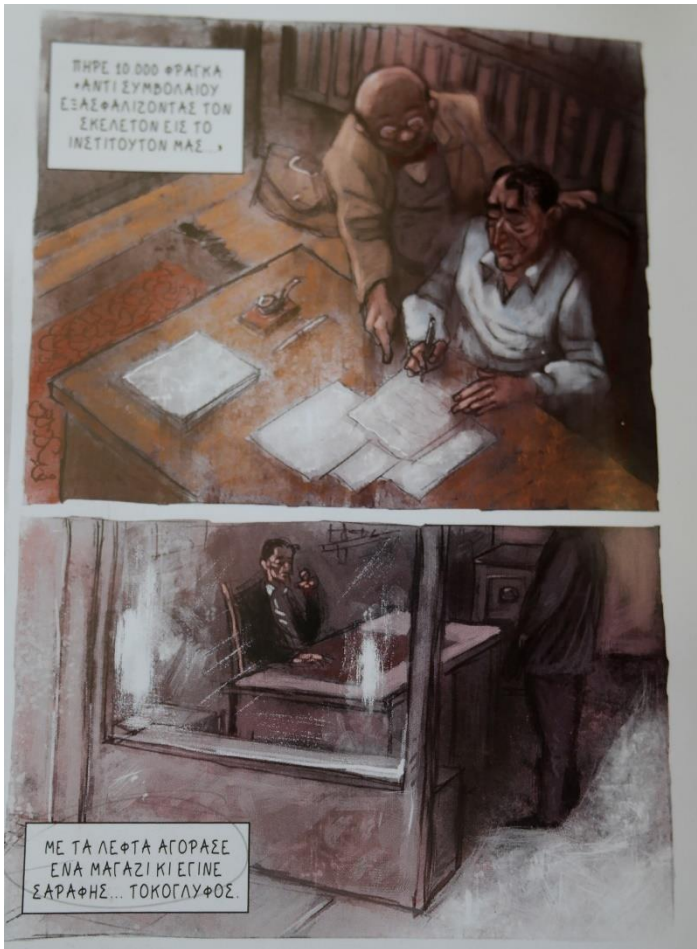


Εικ. 42



Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 51-52.

Εικ. 43



Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 52.

Εικ. 44



Θ. Πέτρου – Δ. Βανέλλης, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, Αθήνα, Τόπος, 2012, 62.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, VI 6-9, 1450a, 15-25, 38-39, (εισ. – κειμ. – ερμην.: Ι. Συκουτρής, μτφρ.: Σ. Μένανδρος), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1936.

Καραγάτσης Μ., «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη»: *Το μεγάλο συναζάρι*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2019 [16η· 1η: 1951], 178-215.

Καρυωτάκης Κ. Γ., «Ονειροπόλος»: *Τα πεζά*, (φιλ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 21-28.

Καρυωτάκης Κ. Γ., «Το καύκαλο»: *Τα πεζά*, (φιλ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 15-17.

Νικολαΐδης Ν., «Ο Σκέλεθρας»: *Ο Σκέλεθρας και άλλα διηγήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, 187-226.

Πέτρου Θ. [Συνέντευξη στον Γιάννη Κουκουλά], «Η εβδομάδα των Παθών του Πρεζάκη»: https://www.efsyn.gr/gallery/21943_i-ebdomada-ton-pathon-toy-prezaki (τελευταία ανάκτηση 19/9/2023).

_____, [Συνέντευξη στον Σπύρο Γιανναρά], «Η λογοτεχνία παίρνει μορφή κόμικς»: <https://www.kathimerini.gr/culture/425244/i-logotechnia-pairnei-morfi-komiks/> (τελευταία ανάκτηση 19/9/2023).

Πέτρου Θ. – Βανέλλης Δ., *Η μεγάλη βδομάδα του πρεζάκη. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2015.

_____, *Παραρλάμα και άλλες ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2011.

_____, *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2012.

Τραγάκης Γ., *Παράξενες ιστορίες*, Αθήνα, Bibliothèque, 2019.

_____, [Συνέντευξη στον Γιάννη Κουκουλά], «Πρέπει να διαβούμε το χάσμα»: <https://comicstreet.gr/index.php?/forums/topic/1178-%C2%AB%CF%80%CF%81%CE%AD%CF%80%CE%B5%CE%B9->

[%CE%BD%CE%B1-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B2%CE%BF%CF%8D%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%BF-%CF%87%CE%AC%CF%83%CE%BC%CE%B1%CE%B2%BB-%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%AC%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82-efsyngr-09082020/](#) (τελευταία ανάκτηση 19/9/2023).

Δευτερογενής

Altenbernd L. – Lewis L. L., *A handbook for the study of fiction*, New York, Macmillan Publishing Co. Inc., 1966.

Baetens J., «Stories and Storytelling in the Era of Graphic Narrative»: *Stories. Screen Narrative in the Digital Era*, (ed.: I. Christie – A. van den Oever), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, 27-43.

Barry P., *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, (μτφρ.: Α. Νάτσινα), Αθήνα, Βιβλίοραμα, 2013.

Barthes R., *L' aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

_____, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, (μτφρ.: Γ. Σπανός· επιμ.: Β. Πατσογιάννης), Αθήνα, Πλέθρον, 2019.

_____, *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, (μτφρ.: Γ. Κρητικός), Αθήνα, Κέδρος, 2008.

Bordwell D. – Thompson K., *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, (μτφρ. – εισ. – συμπληρωματικό λεξιλόγιο: Κ. Κοκκινίδη), Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2009.

Cartmell D. – Whelehan I. (ed.), *Adaptations: From text to screen, screen to text*, London, Routledge, 1999.

Cohn N., *The visual language of comics. Introduction to the structure and cognition of sequential images*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

Di Liddo A., *Alan Moore: Comics as performance. Fiction as scalpel*, Mississippi, University press of Mississippi, 2009.

Deleuze G., *Διαφορά και Επανάληψη*, (εισ. – μτφρ.: Κ. Β. Μπούντας), Αθήνα, Εκκρεμές, 2019.

Deleuze G., *Η πτόχωση. Ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ*, (μτφρ.: Ν. Ηλιάδης), Αθήνα, Πλέθρον, 2006.

Eco U., *Apocalypse Postponed*, (ed.: R. Lumley), Bloomington, Indiana University Press & British Film Institute, 1994.

Eisner W., *Comics & Sequential art*, Florida, Poorhouse Press, 1985.

Fischer C., «Comics and film»: *The Routledge Companion to Comics*, (ed.: F. Bramlett, R. T. Cook, A. Meskin), New York, Routledge, 2017, 339-347.

Forster E. M., *Aspects of the novel*, London, Penguin Books, 1990.

Fresnault-Deruelle P., «From Linear to Tabular»: *The French Comics Theory Reader*, (ed.: A. Miller – B. Beaty), Leuven, Leuven University Press, 121-138.

Gardner J., *Projections*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

Genette G., *Paratexts. Thresholds of interpretation*, (trans.: J. E. Lewin), Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

_____, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Β. Πατσογιάννης· επιμ.: Μ. Στεφανοπούλου – Λ. Τσιριμώκου· εισ.: Λ. Τσιριμώκου), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018.

_____, *Σχήματα III*, (μτφρ.: Μ. Λυκούδης – επιμ.: Ε. Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, 2017.

_____, «Τα όρια της διήγησης»: G. Genette – L. Marin – M. Mathieu – Colas, *Τα όρια της διήγησης*, (μτφρ.: Έλενα Θεοδοροπούλου), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1987, 15-44.

Goethe J. W., *Θεωρία των χρωμάτων. Διδακτικό μέρος*, (εισ. – σχολ.: R. Steiner· μτφρ.: Π. Κλιματσάκης· επιμ.: Μ. Χριστοφόγλου), Αθήνα, Printa, 2008.

Gorbman C., «Narrative Film Music», *Yale French Studies* 60 (1980) 182-203.

Groensteen T., *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée. Vol. 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

Guerin M. A., *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*, (μτφρ.: Δ. Θυμιοπούλου, επιμ. μτφρ.: Μ. Γαβαλά), Αθήνα, Πατάκης, 2007.

- Hamon P., «Rhetorical status of the descriptive», *Yale French Studies* 61 (1981) 1-26.
- _____, «What is a description?»: Tzvetan Todorov (ed.), *French literary theory. A reader*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 147-178.
- Hayman G. – Pratt H. J., «What are comics?»: *A reader in philosophy of the arts*, (ed.: D. Goldblatt – L. Brown), Upper Saddle River, NJ: Pearson Education Inc, 2005, 419-424.
- Hoek L. H., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle*, Paris, Mouton Éditeur, 1981.
- Holub R., *Θεωρία της Πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*, (μτφρ.: Κ. Τσακοπούλου· επιμ. – θεώρηση μτφρ.: Α. Τζούμα), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004.
- Inge T., «From Ahab to Peg-Leg Pete: A comic cetology»: *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (ed. A. Magnussen – H. Christiansen), Copenhagen, Museum Tusculanum, 2000, 157–176.
- Irving E., «Music in films», *Music & Letters* (24) 4 (Oct. 1943) 223-235.
- Janson K., *The DC Comics guide to pencilling comics*, New York, Watson-Guptill Publications, 2002.
- Jauss H. R., *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, (εισ. – μτφρ. – επιμ.: Μ. Πεχλιβάνος), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995.
- Jost F., «Narration(s): en deçà et au-delà», *Communications* 38 (1983) 192-212.
- Lessing G., *Λαοκόων ἢ Περὶ τῶν ὀρίων τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ποιήσεως* (1766), (μτφρ.: Α. Προβελέγγιος), Αθήνα, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1902 [φωτοαναστ. ανατ.: Αθήνα, Πελεκάνος, 2003].
- Marin L., *Πώς διαβάζεις έναν πίνακα ζωγραφικής*, (μτφρ. – επίμ.: Α. Δασκαλάκης· επιμ.: Μ. Στεφανοπούλου), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2020.
- Masson P., *Lire la Bande dessinées*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- McCloud S., *Understanding Comics. The invisible art*, New York, HarperPerennial, 1994.

Meskin A., «Defining Comics?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65 No 4 (Autumn 2007) 369-379.

_____, «Defining comics»: *The Routledge Companion to Comics*, (ed.: F. Bramlett, R. T. Cook, A. Meskin), New York, Routledge, 2017, 221-229.

Mikkonen K., «Graphic narratives as a challenge to transmedial narratology: the question of focalization», *Amerikastudien / American Studies* Vol. 56 No 4 (2011) 637-652.

Mitchell W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Monaco J., *Πώς διαβάζουμε μια ταινία. Κινηματογραφική Βιομηχανία, Μέσα και η Επόμενη Εποχή. Τέχνη, Τεχνολογία, Γλώσσα, Ιστορία, Θεωρία*, (μτφρ.: Α. Κίικρας – Α. Σταθάκη· επιστημονική επιμέλεια: Μ. Παραδείση – Ε. Σκαρπέλης· γενική επιστημονική επιμέλεια: Ι. Σκοπετέας), Αθήνα, Gutenberg, 2019.

Pratt H. J., «Comics and adaptation»: *The Routledge Companion to Comics*, (ed.: F. Bramlett – R. T. Cook – Aaron Meskin), New York, Routledge, 2017, 230-238.

Rajewsky I. O., «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6 (automne 2005), 43-64.

Rank O., *The Double: A Psychoanalytic Study*, (trans.: H. Tucker), New York, The University of North Carolina Press – Meridian, 1971.

Renard J., *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1985.

Ricœur P., *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, (μτφρ.: Ξ. Κομνηνός), Αθήνα, Ίνδικτος, 2013.

Rogers R., *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

Sabin R., *Adult comics: An Introduction*, London, Routledge, 1993.

Sanders J., *Adaptation and appropriation*, London, Routledge, 2016.

Saraceni M., *The Language of Comics*, New York, Routledge, 2003.

Tabachnick S. E., «The Graphic Novel and the Age of Transition: A Survey and Analysis», *English Literature in Transition 1880-1920* Vol 53 No 1 (January 2010) 3-28.

Talbot B., «Ο δημιουργός ως ερμητικός»: *Θέα από ψηλά. Φαντασία και αφήγηση στα κόμικς*, (επιμ.: Α. Κάουα – Ε. Σαμπανίκου – Π. Κρητικός – Μ. Τσελέντη), Αθήνα, Ηλίβατον, 2010, 25-37.

Van Ness S. J., *Watchmen as literature. A critical study of the graphic novel*, North Carolina, McFarland & Company Inc, 2010.

Wagner G., *The novel and the cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

Weisstein U., *Comparative Literature and Literary Theory. Survey and Introduction*, (trans.: W. Riggan), Bloomington, Indiana University Press, 1973.

Wellek R. – Warren A., *Θεωρία Λογοτεχνίας*, (μτφρ. Σ. Γ. Δεληγιώργη), Αθήνα, Δίφρος, 1980.

Wolf W., *The Musicalization of Fiction. A study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi GA, 1999.

Αγάθος Θ., «Eroïca (1960): Το βλέμμα του Μιχάλη Κακογιάννη πάνω στους εφήβους του Κοσμά Πολίτη», *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας. Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939). Διεθνές συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge. Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017*, (επιμ. Ε. Κουτριάνου – Έ. Φιλοκύπρου), Αθήνα, Νεφέλη, 2018, 205-218.

_____, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα, 2005.

_____, *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.

Αγγελάτος Δ., *Αποφλοίωση και ακόνισμα. Ο ποιητής-γλύπτης: η ελεγεία στις «Σάτιρες» του Κ. Γ. Καρυωτάκη*, Αθήνα, Gutenberg, 2020.

_____, «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης: Η αναπαράσταση και η παράσταση (Εν είδει συνόψεως)»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας*.

Ζωγραφική και κινηματογράφος, (επιμ.: Δ. Αγγελάτος – Ε. Γαραντούδης), Αθήνα, Καλλίγραφος, 2013, 155-162.

_____, «Η σάτιρα, ένα ειδολογικός χαμαιλέων», Σύγκριση 14 (Οκτώβριος 2003) 20-46.

_____, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.

_____, «Λόγου και Εικόνας Αντίδοσις: Οι ζωγραφικές πτυχώσεις στο ποιητικό έργο του Σολωμού ή το “κομμένο” κεφάλι της Φεγγαροντυμένης»: *Διονύσιος Σολωμός και Κύπρος. Πρακτικά Γ' Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο Ομίλου Λογοτεχνίας και Κριτικής (Πανεπιστήμιο Κύπρου, 23-25/9/2022, Λευκωσία)*, (επιμ.: Δ. Αγγελάτος – Λ. Γαλάζης – Ν. Μαθιουδάκης – Μ. Πόρακου), Λευκωσία, Όμιλος Λογοτεχνίας και Κριτικής 2023, 45-52.

Αθανασόπουλος Β., «Μ. Καραγάτσης: Η ενέργεια του διχασμού, η δύναμη της αντίφασης. Αγαπημένοι τόποι, βουβά πορτρέτα, αξέχαστα χρόνια», *Αντί* 768-769 (26 Ιουλίου-6 Σεπτεμβρίου 2002), 16-25.

_____, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα, Πατάκης, 2010 [5η· 1η·: 2005].

_____, «Ο τόπος ως χώρος της επιθυμίας στο «10»», *Νέα Εστία* 1729 (Δεκέμβριος 2000), 893-930.

Αραμπατζίδου Λ., «Τεχνητά σώματα ή τεχνητά κείμενα; Η σημειολογία της παρακμής στον Ν. Νικολαΐδη τον Κύπριο», *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λ. Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 115-127.

Βοΐσκου Ε., *Και αύριο Νίκος Νικολαΐδης. Ένας σταθμός στη λογοτεχνία μας*, Αθήνα, Αυτοέκδοση, 1983.

Γαβριηλίδου Ζ. – Τσάκωνα Β., «Οι χιουμοριστικοί μηχανισμοί στα κόμιξ: ανάλυση της σειράς ιστοριών του Αστερίξ», *Γλωσσολογία* 16 (2004-2005) 145-165.

Δασκαλά Κ., «Οπτικοποιώντας το φανταστικό: Το «Παραρλάμα» του Δημοσθένη Βουτυρά»: *Λογοτεχνικές διαδρομές. Ιστορία – Θεωρία – Κριτική. Μνήμη Βαγγέλη*

Αθανασόπουλου, (επιμ.: Θ. Αγάθος – Χ. Ντουνιά – Α. Τζούμα), Αθήνα, Καστανιώτης, 2016, 142-152.

Δεληγιάννης Γ., «Λαλούσα σιωπή: Η σημασία των σημείων στίξης στο έργο του Νίκου Νικολαΐδη. Μια αφορμή...»: *Πρακτικά Συμποσίου «Οι Κύπριοι λογοτέχνες της Αιγύπτου» (Λευκωσία, 11-12 Απριλίου 1991)*, Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας, 1993, 65-70.

Δημηρούλης Δ., «Εισαγωγή»: Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και Πεζά*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, 9-132.

Δόνος Δ., «Εικόνα και Λόγος: Ενσωματώνοντας τη ματιά της Αρχαιότητας»: *Εικόνα / λόγος. Ερευνητικά ζητήματα και σύγχρονες προσεγγίσεις*, (επιμ.: Ν. Ερηνάκης – Φ. Παραφόρου), Αθήνα, Στιγμός, 2022, 19-44.

Έκο Ο., *Κήνσορες και θεράποντες*, (Ε. Καλλιφατιδή), Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση», 1987.

Ζέζου Α., *Η γραφιστική ιστορία (graphic novel): Ένα είδος για παιδιά;*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ – Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Αγωγή, Αθήνα, 2015.

Ζήρας Α., «Τυπολογία και μορφολογία στο αφηγηματικό έργο του Νίκου Νικολαΐδη», *Πρακτικά Συμποσίου «Οι Κύπριοι λογοτέχνες της Αιγύπτου» (Λευκωσία, 11-12 Απριλίου 1991)*, (επιμ.: Π. Παρασκευάς), Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας, 1993, 87- 105.

Ιακωβίδου Σ., *Inter esse. Θέματα και ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Gutenberg, 2020.

Κατσιγιάννη Α., *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2001.

Καψωμένος Ε. Γ., «Τα πεζά του Καρυωτάκη»: *Επιστημονικό Συμπόσιο. Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός (31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1998, 27-41.

Κοκκινάκη Ν. Ι., «Η προσωπογραφία του Μ. Καραγάτση μέσα από τα διηγήματά του», *Οδός Πανός* 93-94 (Δεκέμβριος 1997), 46-78.

_____, *Μ. Καραγάτσης. Ο συγγραφέας και τα λογοτεχνικά προσωπεία*, Αθήνα, Σαββάλας, 2004.

Κωνσταντίνου Γ., «Το παράλογο και η δημιουργία κόμικς: οι επισκέψεις του κομίστα στο χώρο του φανταστικού»: *Θέα από ψηλά. Φαντασία και αφήγηση στα κόμικς*, (επιμ.: Α. Κάουα – Ε. Σαμπανίκου – Π. Κρητικός – Μ. Τσελέντη), Αθήνα, Ηλίβατον, 2010, 46-49.

Κωσταβάρας Θ., «Ο ονειροπόλος Καρυωτάκης και η αμφίσημη αίσθηση του χρόνου μέσα από το έργο του», *Η λέξη* 79-80 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1988) 852-857.

Λεοντάρης Γ., «Το βλέμμα και το μη ορατό / η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, (επιμ.: Δ. Αγγελάτος – Ε. Γαραντούδης), Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, 13-32.

Μαρτινίδης Πέτρος, «Κόμικς». *Τέχνη και τεχνικές της εικονογράφησης*, Αθήνα, ΑΣΕ Α.Ε., 1991.

Μικέ Μ., «Η από-κοσμη συντροφικότητα: Σχόλια σε διηγήματα του Μ. Καραγάτση», *Αντί* 768-769 (6 Σεπτεμβρίου 2002), 37-42.

Μίσσιου Μ., *Βουβά κόμικς και εικονοβιβλία. Τεχνικές αφήγησης στα βιβλία χωρίς λέξεις*, Αθήνα, Καλειδοσκόπιο, 2020.

_____, «Σκέψεις για το μετασχηματισμό κλασικών λογοτεχνικών έργων σε κόμικς», *Διαδρομές* 101 (Ανοιξη 2011), 12-21.

Μπαρτ Ρ., *Ο βαθμός μηδέν της γραφής. Νέα Κριτικά Δοκίμια*, Αθήνα, Ράππα, 1987.

Ναούμ Ι. Α., «Η ποίηση έξω από τον στίχο. Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Καρυωτάκη»: *Όσο κρατάει η ανάγνωση... : μια έκδοση αφιερωμένη στη μνήμη της Αντωνίας Κατσιαντώνη-Πίστα*, (επιμ. Π. Πίστας), Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη [χ. ό.] 2005 (τυπ. Θανάσης Αλτιτζής), 2005, 442-453.

Νικολαΐδης Κ., «Η προπαρασκευή και η αρχιτεκτονική στερεότητα στην πεζογραφία του Νίκου Νικολαΐδη»: *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1965). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λευτέρης Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 231-250.

_____, «Νίκος Νικολαΐδης, Στρατής Τσίρκας, Γιώργος Φιλίππου Περίδης», *Πόρφυρας* 105 (Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2002) 331-350.

Νικολόπουλος Α. (Solour), *Τα ελληνικά κόμικς. Αντανακλάσεις ιδεών στις σελίδες των κόμικς*, Αθήνα, Τόπος, 2012.

Ντενίση Σ., «Εισαγωγή»: *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη*, (επιμ. – εισ.: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού – Σ. Ντενίση), Αθήνα, Gutenberg, 2009, 11-17.

Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Ε' Ο Λυρικός Λόγος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1983.

Παπαλεοντίου Λ., «Εισαγωγή. Νίκος Νικολαΐδης, ο άνθρωπος και το έργο του»: *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1965). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λευτέρης Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 9-54.

_____, «Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του»: *Διαβάζω* 470 (Ιανουάριος 2007) 130-132.

_____, «Οι παράλληλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτυρά και του Νίκου Νικολαΐδη», *Ελίτροχος* 13 (Φθινόπωρο 1997) 76-84.

_____, «Παπαδιαμαντικές καταβολές σε πεζά του Νίκου Νικολαΐδη (Σημειώσεις στο περιθώριο)», *Μικροφιλολογικά* 21 (Άνοιξη 2007) 29-33.

Πασχαλίδης Γ., «Περί τίτλων: Οι τίτλοι μέσα και ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα και την ερμηνεία τους», *Λόγου χάριν* 4 (Καλοκαίρι 1996) 73-92.

Πλάκας Δ., «Τοπία και Ουτοπία στον Καραγάτση», *Διαβάζω* 258 (6 Μαρτίου 1991) 52-55.

Πολίτης Π. – Κακαβούλια Μ., «Εισαγωγή»: *Αφήγηση. Μια πολυεπιστημονική θεώρηση*, (επιμ.: Π. Πολίτης – Μ. Κακαβούλια), Αθήνα, Gutenberg, 2022, 11-29.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ε., *Συγκριτική Φιλολογία. Από τη θεωρία στην πράξη*, Αθήνα, Gutenberg, 2015.

Μαρία Πολυχρονά, «Αναπηρία, περιθώριο, επιθυμία: Διαβάζοντας το σώμα στα διηγήματα του Νίκου Νικολαΐδη», *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956). Μια επανεκτίμηση του έργου του*, (επιμ.: Λ. Παπαλεοντίου), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, 129-139.

Πόου Έ. Α., *Το κοράκι και η φιλοσοφία της σύνθεσης*, (εισ. – μτφρ.: Τζίνα Πολίτη), Αθήνα, Άγρα, 2000.

Ρασιδάκη Α., «Η εικονολογία του Θανάτου: μια αντιπαραβολή», *Σύγκριση* 26 (2016) 48-80.

Σαββίδης Γ. Π., *Στα χνάρια του Καρυωτάκη (1966-1988). Μικρά φιλολογικά μελετήματα, ομιλίες και κριτικά άρθρα, με άγνωστα κείμενα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989.

Σιαφλέκης Ζ. Ι., «Η “Δεσποινίς Bovary”, μια διακειμενική ανάγνωση», *Διαβάζω* 157 (17 Δεκεμβρίου 1986) 108-117.

_____, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *Δια-κείμενα* 3 (2001), 24-38.

Σκαρπέλος Γ., *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Αθήνα, Κριτική, 2000.

Στεργιόπουλος Κ., *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Αθήνα, Σοκόλη, 2005 [2η έκδ.: 1η: 1972].

_____, «Το πεζό έργο του Καρυωτάκη», *Νέα Εστία* 1065 (15 Νοεμβρίου 1971) 1525-1536.

Ταρλαντέζος Λ., *Ιστορία των κόμικς. Εισαγωγή στα κόμικς: ένας οδηγός της 9ης τέχνης*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006.

Τζούμα Α., *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, Συμμετρία, 1997.

Τοντόροφ Τ., *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, (μτφρ.: Α. Παρίση), Αθήνα, Οδυσσέας, 1991.

Τσάκωνα Β., «Τα κόμικς ως αφηγήσεις»: *Αφήγηση. Μια πολυεπιστημονική θεώρηση*, (επιμ.: Μ. Κακαβούλια – Π. Πολίτης), Αθήνα, Gutenberg, 243-275.

Τσίρκας Σ., «Ποτέ δεν επιδίωξα να σταθώ απ' έξω»: *Διαβάζω* 29 (Μάρτιος 1980) 60-71.

_____, «Στο εργαστήρι του μυθιστοριογράφου»: *Διαβάζω* 171 (15 Ιουλίου 1987) 26-36.

Τσούπρου Σ. Γ., «Τίτλοι διηγημάτων – Τίτλοι κεφαλαίων. Στοιχεία θεωρίας και παραδειγματική εφαρμογή», *Σύγκριση* 24 (2014) 55-74.

Φαρίνου – Μαλαματάρη Γ., *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη. 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987.

_____, «Αφήγηση / Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία* 1735 (Ιούνιος 2001) 972-1015.

Φραγκούλη Κ., *Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση υπό το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα, 2019.