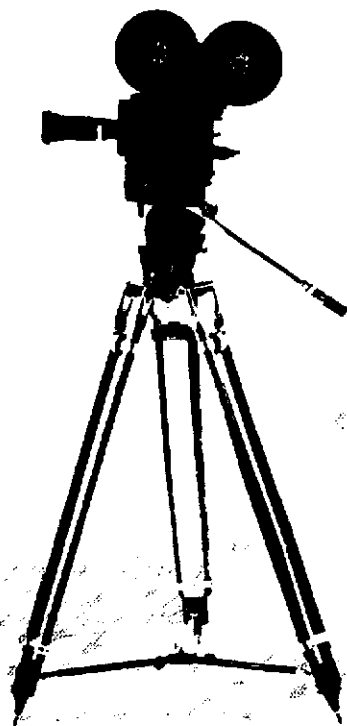


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Φιλοσοφική Σχολή / Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας

DU TEXTE ÉCRIT AU TEXTE FILMIQUE

Από τη λογοτεχνία
στον κινηματογράφο



Επιμέλεια:

Φ. Ταμπάκη-Ιωνά, Μ.Ε. Γαλάνη



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Διεύθυνση
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

© Αιγόκερως 2011
Τσαμαδού 8, 10683 Αθήνα
τηλ.-fax 210-38.46.964

ISBN 978-960-322-441-9

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
Φιλοσοφική Σχολή / Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας

ΠΡΑΚΤΙΚΑ Ημερίδας
ACTES de la Journée d'Étude

Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο
De la Littérature au Cinéma

Επιμέλεια:
Φ. Ταμπάκη-Ιωνά, Μ.-Ε. Γαλάνη

Edités par F. Tabaki-Iona, M.-E Galani

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

**Οι σκλάβοι στα δεσμά τους:
από την πένα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη
στον κινηματογραφικό φακό του Τώνη Λυκουρέση**

Θανάσης ΑΓΑΘΟΣ
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Το μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* εκδίδεται το 1922, αλλά η συγγραφή του αρχίζει το 1912 και οι δύο πρώτες χειρόγραφες μορφές του παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές από την τρίτη και τελική²⁸. Χαρακτηρίζεται από την κριτική ως «το πρώτο με συνέπεια κοινωνιστικό μυθιστόρημα της νεότερης ελληνικής εποχής» (Χουρμούζιος, 1941: 121), «το πιο στρατευμένο ιδεολογικά μυθιστόρημα του Θεοτόκη» (Ζήρας, 1991: 429), προέκταση του προηγούμενου πεζογραφήματός του, *Η τιμή και το χρήμα* (1912)²⁹, «σύνθεση μυθιστορηματική των προβλημάτων ενός χώρου γενικότερου σε μια κρίσιμη ιστορική στιγμή, σε αυτήν που δοκιμάζονται τα ανώτερα αδρανή κλιμάκια και στρώματα της κοινωνίας και μαζί τους η συνείδηση και η τύχη των επίσημων φορέων της» (Δάλλας, 2001: 168), «πιστή αναπαράστασις της αρχοντικής ζωής του παλιού αρχοντικού νησιού, της παλιάς κορφιάτικης αριστοκρατίας, με τους τίτλους της και τις περγαμηνές της» (Μπαστιάς, 1922: 2), «καθολικό μυθιστόρημα που κλείνει μέσα του τη ζωή, την ιστορική εποχή, τις ιδέες και την ανάλυση της ψυχής του ανθρώπου μέσα από την κίνηση των παθών» (Μπαλάσκας, 1993: 152), «καταγγελία αυτού του αντιφατικού κόσμου όπου οι ατομικοί κώδικες συγκρούονται με τις κοινωνικές επιταγές και τις οικονομικές ανάγκες» (Μπενάτσης, 1995: 251) και θεωρείται ότι «λειτουργεί, παράλληλα με τα ζακυνθινά μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, ως η καθυστερημένη έκφραση, στον τομέα του μυθιστορήματος, μιας κοινωνίας η οποία είχε ήδη υποστεί αλλαγές από τότε που τα Επτάνησα ενώθηκαν με την Ελλάδα το 1864, και που ήδη το 1922 είχε αρχίσει να εξαφανίζεται γοργά» (Beaton, 1996: 147).

Η δράση του μυθιστορήματος τοποθετείται στην Κέρκυρα των αρχών του εικοστού αιώνα και περιστρέφεται γύρω από την οικονομική και ηθική παρακμή του αριστοκρατικού οίκου των Οφιομάχων, που αδυνατούν να παρακολουθήσουν τις εξελίξεις της εποχής και βλέπουν τον πλούτο να συγκεντρώνεται στα χέρια της αστικής τάξης. Σε αυτή την τοιχογραφία, όπου δεσπόζει η μορφή του πατριάρχη Αλέξανδρου Οφιομάχου, «θλιβερού εκπροσώπου των ευγενών που έχασαν τα προνόμιά τους έπειτ' από την Ένωση των Εφτά Νησιών με την αστική Ελλάδα και σιγά-σιγά έχασαν και τις περιουσίες τους» (Χάρης, 1973: 287), κεντρική θέση έχουν δύο ερωτικές ιστορίες με ατυχή κατάληξη, αυτή του αγνού ιδεολόγου Άλκη Σωζόμενου και της Ευλαλίας Οφιομάχου (η οποία, αληθινό «υπόδειγμα ανιδιοτέλειας και αλτρουισμού»³⁰, θυσιάζεται από την οικογένειά της σε έναν γάμο συμφέροντος με τον πλούσιο γιατρό Αριστείδη Στεριώτη, εκπρόσωπο

της κραταιάς και αυτοδημιούργητης αστικής τάξης) και αυτή του Γιώργη Οφιομάχου και της Αιμιλίας Βαλσάμη. Όλοι οι παραπάνω ήρωες δεν παύουν ποτέ να είναι «'σκλάβοι στα δεσμά' της μοίρας τους και της ανάγκης που την κυβερνά το χρήμα» (Πολίτης, 1998: 258), «άνθρωποι που ζουν αλυσοδεμένοι μέσα στη δηλητηριασμένη ατμόσφαιρα παλιών αρχοντικών εθίμων, παλιών κληρονομικών προλήψεων» (Μπασιτιάς, 1922: 1), «σφραγισμένοι από τη μοίρα και ταυτόχρονα μετέωροι, μεταξύ καταστροφής και σωτηρίας, δυστυχίας και ευτυχίας, και έτσι εξαρχής προορισμένοι» (Δάλλας, 2001: 156).

«Μυθιστόρημα οργανωμένο περισσότερο σαν σκηνές ή πράξεις θεατρικού έργου» (Τερζάκης, 1955: 20), το έργο του Θεοτόκη δεν διασκευάζεται ποτέ για το θέατρο, αλλά προσαρμόζεται για τη μεγάλη οθόνη το 2008: είναι η χρονιά κατά την οποία ο σκηνοθέτης Τώνης Λυκουρέσης –δημιουργός των ταινιών *Η χρυσομαλλούσσα* (1978), *Το αίμα των αγαλμάτων* (1982) και *Άλκηστη* (1986)– πραγματοποιεί το παλιό του όνειρο να μεταφέρει το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο, γράφοντας ο ίδιος το σενάριο μαζί με τον Ιωάννη Μαρούδα και τη Μαρία Βαρδάκα. Τη διεύθυνση φωτογραφίας αναλαμβάνει ο Παναγιώτης Σαλαπάτας, τα σκηνικά επιμελείται ο Κωνσταντίνος Ζαμάνης, τα κοστούμια σχεδιάζει η Μπιάνκα Νικολαρεϊζή, τη μουσική συνθέτει ο Μίνως Μάτσας, το μοντάζ είναι του Γιώργου Τριανταφύλλου. Τους βασικούς ρόλους ερμηνεύουν οι Γιάννης Φέρτης, Άκης Σακελλαρίου, Δήμητρα Ματσούκα, Ρηνιώ Κυριαζή, Χρήστος Λούλης, Κωνσταντίνος Παπαχρόνης, Ειρήνη Ιγγλέση, ενώ η παραγωγή είναι του Νίκου Σέκερη.

Αναφερόμενος στη μεταφορά της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο, ο Λυκουρέσης υπογραμμίζει:

Θεωρώ ότι υπάρχει ένα απόλυτα ανοιχτό τοπίο στο πώς ο κινηματογράφος αποτυπώνει, σχολιάζει, θα έλεγα, τα λογοτεχνικά κείμενα. Βασίζεται κανείς αρχικά σε μια δεδομένη αφηγηματική πλοκή, αλλά γρήγορα το σενάριο αυτονομείται στοχεύοντας σ' έναν άλλο λόγο, αυτόν της κάμερας. Δεν θα πρότεινα ποτέ τη λογοτεχνία σαν το μονοπώλιο της κινηματογραφικής έμπνευσης. Θα ήμουν ανιστόρητος και κινηματογραφικά αφέλης. Αλλά εδώ, στους «Σκλάβους», αισθάνομαι ισχυρό το στοίχημα να επαναπροσδιορίσω την πρωτογενή γοητεία του αναγνώστη, μέσα από τη δική μου σκηνοθετική γραφή.

(Γεωργακοπούλου, 2007)

Όπως συνάγεται και από τα λόγια του Λυκουρέση, η ταινία του ανήκει στην κατηγορία της κινηματογραφικής μεταφοράς λογοτεχνικού έργου την οποία ο Wagner (1975: 222) αποκαλεί «σχόλιο», όπου «το πρωτότυπο λαμβάνεται και είτε ηθελήμενα είτε εξ απροσεξίας μεταβάλλεται σε κάποιο σημείο. Θα μπορούσε επίσης να ονομαστεί επαν-έμφαση ή επανα-δόμηση». Για την ίδια κατηγορία κινηματογραφικής μεταφοράς οι Palin και Parker (1981: 9-10) σημειώνουν ότι «διατηρεί τον πυρήνα της δομής της αφήγησης, ενώ σημαντικά επανερμηνεύει ή σε ορισμένες περιπτώσεις αποδομεί την πηγή του κειμένου» και ο Andrews (1984: 99) την αποκαλεί «διχοτόμηση», διευκρινίζοντας ότι «η μοναδικότητα του πρωτότυπου κειμένου διατηρείται σε κάποιο βαθμό που αυτή εκ προθέσεως μένει αναφομοίωτη στη διασκευή».

Σε επίπεδο πλοκής, οι περισσότερες από τις πρωτεύουσες λειτουργίες του μυθιστορήματος (που αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα που αφορούν άμεσα στην ανάπτυξη της ιστορίας³¹) διατηρούνται στην ταινία. Ιδιαίτερα η δεσποζούσα σκηνή της οικογενειακής συγγέντρωσης των Οφιομάχων στο κεφάλαιο 4 της πρώτης ενότητας (Θεοτόκης, 2007: 50-63), με τον πατέρα να αποκαλύπτει στους υπόλοιπους την οικονομική καταστροφή τους και «με τα αισθήματα των νεαρών μελών να εξακτινώνονται στη βάση και, όπως στα κοινά και περιπετειώδη στην πλοκή ρομάντζα, να εκφυλίζονται σταδιακά» (Δάλλας, 2001: 169), έχει μεταφερθεί με μεγάλη πιστότητα στην οθόνη, όπως άλλωστε και η καθοριστική σκηνή της κηδείας του Βαλσάμη (Θεοτόκης, 2007: 191-199), που θα σημάνει την αρχή του τέλους της σχέσης Γιώργη-Αιμιλίας. Μια άλλη, όμως, σημαντική σκηνή του βιβλίου όπου παρευρίσκονται επί σκηνής όλα τα πρόσωπα, πρωτεύοντα και δευτερεύοντα, ο μεγαλοπρεπής χορός στο μέγαρο του Διονυσίου Αστέρη, που στο βιβλίο καταλαμβάνει τα κεφάλαια 5 και 6 του πρώτου μέρους (*ibid.*: 64-105), έχει καταργηθεί στην κινηματογραφική μεταφορά.

Επιπρόσθετα, στο μυθιστόρημα ο Οφιομάχος εμφανίζεται ξαφνικά στην τελευταία συνάντηση Άλκη-Ευλαλίας και υπενθυμίζει ότι δεν θέλει να ντροπιαστεί περισσότερο ούτε ο ίδιος ούτε η πρώτη τους αγάπη και ότι δεν έπρεπε η Ευλαλία να δεχτεί τον Άλκη στο σπίτι της (*ibid.*: 276-277). Ο Οφιομάχος λειτουργεί στο βιβλίο ως το μοιραίο πρόσωπο που χωρίζει το ζευγάρι και τις δύο φορές, πράγμα που δεν συμβαίνει στην ταινία, όπου μετά τη σύντομη τελική τους συνάντηση (κατά τη διάρκεια της οποίας ο Άλκης λέει στην Ευλαλία ότι θα είναι ήσυχος εάν αυτή είναι ευτυχημένη) ο Άλκης φεύγει μόνος του και πέφτει αιμόφυρτος σε ένα πεζούλι τη στιγμή που διαδηλωτές μοιράζουν φυλλάδια για το δικαίωμα στην εργασία και την απεργία. Ακόμα, στο μυθιστόρημα ο Γιώργης οδηγεί τον πατέρα του και την αδερφή του στο οικογενειακό σπίτι, για να τους αναγγείλει ότι ο Σπύρος αυτοκτόνησε, με αποτέλεσμα ο Οφιομάχος να εμφανίζεται να παίρνει έναν μπερντέ, το καλάθι των άχρηστων χαρτιών και έναν στρογγυλό χάρακα και να παριστάνει τον βασιλιά που προστάζει γενικό θάνατο (*ibid.*: 278-283), σκηνή που, σύμφωνα με την παρατήρηση του Δάλλα (1981: κζ'), παραπέμπει στον γέρο στη Γυναίκα της Ζάκυνθος του Σολωμού, με έναν ήρωα που θυμίζει τραγικούς τύπους του Σαίξπηρ (*ibid.*: λε'). Αντίθετα, στο φιλμ του Λυκουρέση ο γιατρός Στεριώτης και η Ευλαλία πάνε στο σπίτι των Οφιομάχων, όπου βρίσκουν την ανυποψίαστη κοντέσα να ρωτάει για τον διορισμό του Σπύρου και τη Λουίζα να ρωτάει τον γιατρό εάν της πάει το κόκκινο κραγιόν, και αναγγέλλουν την αυτοκτονία του Σπύρου· στη συνέχεια, ο γιατρός δίνει τα συλλυπητήριά του και βγαίνει από το σπίτι, την ώρα που μπαίνει σε αυτό ο Γιώργης (που έχει εμφανιστεί προηγουμένως να βρίσκει το πτώμα του αδερφού του και να το τυλίγει με το παλτό του).

Αρκετά διαφορετικός εμφανίζεται ο χαρακτήρας του Άλκη Σωζόμενου στα δύο έργα. Κατά την άποψη του Beaton (1996: 149), ο χαρακτήρας και η τύχη του σοσιαλιστή ήρωα του Θεοτόκη και ο παρόμοιος χαρακτήρας του Πόπου Δαγατόρα στο έργο του Ξενοπούλου Πλούσιοι και φτωχοί «καθιέρωσαν έναν χαρακτήρα-ρόλο, ο οποίος εμφανίζεται επανειλημμένα

στο ελληνικό μυθιστόρημα του εικοστού αιώνα: πρόκειται για τον νεαρό σοσιαλιστή, του οποίου οι πεποιθήσεις δεν βρίσκουν διέξοδο στην πράξη και καταντά τελικά το θύμα της κοινωνίας και της δικής του ανθρώπινης αδυναμίας». Απουσιάζουν εντελώς από την ταινία οι αναδρομικές αφηγήσεις σχετικά με τα παιδικά και εφηβικά χρόνια του Άλκη, τη σχέση του με τον καρμπονάρο πατέρα του Αγησίλαο και την προσπάθειά του τελευταίου να του εμφυσήσει τις επαναστατικές ιδέες της νιότης του και την αγάπη του για τα ποιήματα του Δάντη, το ενδιαφέρον του Άλκη για τον συνάνθρωπο, τους κοινωνικούς προβληματισμούς του, τις σπουδές του στη Γερμανία, τις οικονομικές δυσκολίες του ίδιου και της μητέρας του, την πίστη του σε έναν ιδανικό κόσμο (Θεοτόκης, 2007: 20-27), αλλά και ολόκληρη η σκηνή του χορού που δίνει στο μέγαρό του στον Γιαλό ο πλούσιος βιομήχανος Διονύσιος Αστέρης, όπου ο Άλκης αισθάνεται την ανάγκη να πάρει θέση, να διαμαρτυρηθεί στα όσα ακούει από τον υπουργό και τον γιατρό, μιλάει για τη βαριά προγονική κληρονομιά της Ελλάδας, καταφέρεται εναντίον των προλήψεων και της πλάνης, προβλέπει ότι η Ελλάδα θα γίνει σε λίγο στρατόπεδο και υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει άλλος δρόμος από τον πόλεμο και την επανάσταση, προκαλώντας ζωνρό ενδιαφέρον, ιδιαίτερα στους νεότερους οι οποίοι τον βλέπουν ως ηγέτη της επανάστασης (*ibid.*: 97-103). Στην ταινία κάποιος υπαινιγμός για τη στράτευση του Άλκη στις σοσιαλιστικές ιδέες δίνεται μόνο μέσα από τη σκηνή που ο φίλος του Γιώργης και η Ευλαλία τον επισκέπτονται και του φέρνουν δυο σοσιαλιστικά βιβλία, *Η ανατροπή της επιστήμης* και *Η αθλιότητα της φιλοσοφίας*. Τελικά, ο ρόλος του Άλκη συρρικνώνεται στο φιλμ, τόσο με ποιοτικά όσο και με ποσοτικά κριτήρια³² και έτσι αποδυναμώνεται, σε σημαντικό βαθμό, η πολιτική διάστασή του βιβλίου του Θεοτόκη, τουλάχιστον ως προς την προβολή του σοσιαλιστικού ιδεώδους.

Αρκετοί δευτερεύοντες χαρακτήρες του βιβλίου, που διακρίνονται από στοιχεία εμβληματικής συνοδείας σε κάθε εμφάνισή τους³³, απουσιάζουν εντελώς από την ταινία: ο πλούσιος βιομήχανος Διονύσιος Αστέρης, ο γέροντας ποιητής, ο τραπεζίτης Χρυσοσπάθης, ο τραπεζίτης Αρχούδης, οι δύο κυρίες Καλλέργη, η Ουρανία Δαφνοπάτη, ο Μαρκαντώνιος Ιουστινιάνης. Άλλοι χαρακτήρες που παρουσιάζονται στο φιλμ συρρικνωμένοι είναι ο Πέτρος Αθάνατος (χωρίς το στοιχείο του αναρχισμού που τον χαρακτηρίζει στο βιβλίο) και η μητέρα του Άλκη.

Πάντα σε σχέση με τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων, επισημαίνεται ότι στην κινηματογραφική προσαρμογή οι ήρωες χάνουν, σε μεγάλο βαθμό, τη μηχανική διάσταση που διαθέτουν στις σελίδες του Θεοτόκη. Ο Αλέξανδρος Οφιομάχος χάνει ένα μέρος της σκληρότητάς του, εμφανιζόμενος ως θύμα και θύτης μαζί (δεν χωρίζει για δεύτερη φορά την Ευλαλία από τον Άλκη), ο γιατρός Αριστείδης Στεριώτης δεν είναι πάντα ο «άπληστος και αδίστακτος γιατρός»³⁴, αλλά παρουσιάζει ενίοτε ένα πιο ανθρώπινο πρόσωπο (εμφανίζεται στο τέλος να συμπάσχει με την οικογένεια των Οφιομάχων για την απώλεια του γιου τους Σπύρου και όχι να λείπει σε ταξίδι στην Αθήνα, μαζί με την ερωμένη του Αιμιλία Βαλσάμη), η Αιμιλία παρουσιάζεται περισσότερο ως θύμα των περιστάσεων και λιγότερο ως η απόλυτη και υπολογίστρια *femme fatale* του Θεοτόκη, που συλλαμβάνει το

σχέδιο να συνάψει ερωτικές σχέσεις με τον Στεριώτη για να εκδικηθεί τον Γιώργη και να εξευτελίσει την οικογένεια των Οφιομάχων (*ibid.*: 218-222).

Σημαντική απόκλιση της ταινίας σε σχέση με το μυθιστόρημα σημειώνεται και στο φινάλε. Στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου ο Θεοτόκης (*ibid.*: 284-291) χρησιμοποιεί έντεχνα την τεχνική του κλεισίματος-ανοίγματος³⁵, καθώς επαναλαμβάνεται –σε μεγάλο βαθμό αυτολεξεί– η πρώτη σκηνή με τη μητέρα του Άλκη πάνω από το κρεβάτι του άρρωστου γιου, με μια διόλου αμελητέα παραλλαγή: τώρα ο Άλκης δεν σώζεται, αλλά πεθαίνει³⁶. Όπως έχει επισημανθεί, «ο θάνατος του Άλκη θα σημάνει κατ' ανάγκη τη σύνθλιψη του ουμανισμού και τη βίαιη μετάβαση από τον κόσμο της φεουδαρχίας στον κόσμο των αστών» (Ζήρας, 1991: 433). Αντίθετα, στο τέλος της ταινίας η Ευλαλία εμφανίζεται να αφήνει λουλούδια στο παλιό κάστρο όπου είναι θαμμένος ο Άλκης και να θυμάται τα λόγια του στην τελευταία τους συνάντηση («Θέλω να μου υποσχεθείς ότι θα προσπαθήσεις. Θα είμαι ήσυχος μόνο αν είσαι ευτυχισμένη»), έχοντας μαζί της ένα μικρό αγόρι.

Όπως έχει επισημανθεί, η αφήγηση του Θεοτόκη δεν ακολουθεί ευθύγραμμη χρονική σειρά, καθώς «η χρονική διαδοχή διακόπτεται από ασυνέχειες και τομές» (Πάτσιου, 1985: 338) και «στο εσωτερικό των κεφαλαίων η σειρά του χρόνου της δράσης διακόπτεται από περιγραφές, αφηγήσεις, σκέψεις, φαντασιώσεις» (*ibid.*: 338). Επιπρόσθετα υπάρχει, ειδικά στο πρώτο μέρος, μεγάλος αριθμός αναλήψεων, που αφορούν το παρελθόν των ηρώων και των προγόνων τους. Αντίθετα, η αφήγηση της ταινίας είναι γραμμική. Έχουν καταργηθεί όλες οι αναλήψεις, με αποτέλεσμα να μη δίνονται στοιχεία για το παρελθόν των ηρώων. Έτσι, για παράδειγμα, δεν δίνεται κανένα στοιχείο για το παρελθόν της οικογένειας Σωζόμενου (Θεοτόκης, 2007: 20-27) ή για τη γνωριμία της Αιμιλίας με τον Γιώργη Οφιομάχο και την αρχή του έρωτά τους (*ibid.*: 143-144). Όλοι αυτοί οι κύριοι ενδείκτες στο κείμενο και οι πληροφοριοδότες³⁷ είναι απλοποιημένοι, συντομευμένοι ή εντελώς απόντες από την ταινία.

Ένα άλλο κυρίαρχο γνώρισμα του μυθιστορήματος είναι η τεχνική του *leitmotiv* ή της επαναλαμβανόμενης φράσης, που προκαλεί συγκεκριμένους συνειρμούς (Beaton, 1996: 148). Επεκτείνοντας την παραπάνω διαπίστωση, ο Δάλλας (2001: 178) υπογραμμίζει: «Τα θεματικά μοτίβα, όπως και τα μουσικά, έρχονται και επανέρχονται ανακυκλωμένα στην αφήγηση ή σε ρυθμικές παραλλαγές [...] Με την ίδια ή παρόμοια φραστική περιγράφονται τα πρόσωπα όταν επανεμφανίζονται στη δράση». Τα σχετικά παραδείγματα από το κείμενο αφθονούν: ο Οφιομάχος παρουσιάζεται σχεδόν μονίμως τυλιγμένος στο παλιό πανωφόρι του (Θεοτόκης, 2007: 30, 70, 109, 124, 276), ο Άλκης παρουσιάζεται συχνά να θυμάται έναν περίπατο με τον πατέρα του, όταν ήταν 16 χρόνων, στα ερείπια ενός βενετσιάνικου κάστρου και τα λόγια του πατέρα του για τις αξέχαστες δόξες του φρουρίου (*ibid.*: 90-91, 153). Ωστόσο, στο φιλμ η τεχνική αυτή δεν αξιοποιείται ιδιαίτερα³⁸, με βασική εξαίρεση τη σχέση της Ευλαλίας με τη μουσική: υπάρχουν τρεις σκηνές με την ηρωίδα να παίζει πιάνο και μια τέταρτη (ανύπαρκτη στο βιβλίο) με την ηρωίδα να ενοχλείται όταν ο μικρός γιος της υπηρέτριας πάει να ακουμπήσει το πιάνο και τον σύζυγό της να την ε-

πικρίνει για το ενδιαφέρον της για τη μουσική και την έλλειψη ενδιαφέροντος για απόκτηση παιδιών. Επίσης, τρεις σημαντικές σκηνές διαδραματίζονται στα ερείπια του παλιού κάστρου.

Η εσωτερική εναλλασσόμενη εστίαση του μυθιστορήματος του Θεοτόκη, με το συχνό πέρασμα από τον έναν εστιαστή στον άλλον, ακόμη και μέσα στο ίδιο κεφάλαιο, διατηρείται εν μέρει μόνο στο φιλμ, μέσα από την περιορισμένη χρήση ασώματης φωνής ή *voice-over* (στην περίπτωση του Άλκη, του οποίου η φωνή ακούγεται όταν η Ευλαλία διαβάζει την επιστολή του και στην τελευταία σκηνή) και υποκειμενικών λήψεων, όπου η κάμερα ταυτίζεται με τα μάτια ενός ήρωα (για παράδειγμα, ο θεατής βλέπει την Ευλαλία να παίζει πιάνο μέσα από τα μάτια του Γιώργη και του Στεριώτη ή παρακολουθεί τον Άλκη και την Ευλαλία να αγκαλιάζονται μέσα από τα μάτια του Αλέξανδρου Οφιομάχου). Αναφέρεται, επίσης, η συχνή χρήση κοντινών πλάνων, που δείχνουν την πρόθεση του σκηνοθέτη να δώσει βάρος στην ψυχολογία των χαρακτήρων.

Ο Θεοτόκης σκιαγραφεί τους ήρωές του και με τη μέθοδο της ένταξης τους στον χώρο και της περιγραφής των ενδυματολογικών τους επιλογών, παραθέτοντας λεπτομερή στοιχεία για την παραχμιακή επίπλωση του παλιού αρχοντικού των Οφιομάχων και τα πορτρέτα των προγόνων τους (*ibid.*: 30-32), την πολυτελή έπαυλη του Στεριώτη (*ibid.*: 126-128) ή τα φορέματα της Αιμιλίας (*ibid.*: 69) και της Ευλαλίας (*ibid.*: 205). Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η εξαιρετικά προσεγμένη εργασία των συνεργατών του Λυκουρέση στον τομέα της σκηνογραφίας (Κωνσταντίνος Ζαμάνης) και της ενδυματολογίας (Μπιάνκα Νικολαεϊζή). Αντίστοιχα οι συχνές αναφορές του Θεοτόκη στο φυσικό φως του ήλιου ή στο τεχνητό φως των κεριών και των λαμπτήρων αξιοποιούνται με ιδιαίτερη μαεστρία στη δουλειά του διευθυντή φωτογραφίας Παναγιώτη Σαλαπάτα. Σχετικά με το πολύ προσεγμένο και υψηλής αισθητικής εικαστικό μέρος της ταινίας³⁹ ο σκηνοθέτης Τώνης Λυκουρέσης παρατηρεί:

Ο διευθυντής φωτογραφίας, ο σκηνογράφος, η ενδυματολόγος και εγώ μελετήσαμε το πλούσιο εικαστικό και φωτογραφικό υλικό της εποχής και ιδιαίτερα της Κέρκυρας. Ζήτησα εξ αρχής και συμφωνήσαμε όλοι σε μια εικαστική-χρωματική παρέμβαση στα στοιχεία της ταινίας, ώστε να συνυπάρξει ο εξπρεσιονισμός των συναισθημάτων με την πρωτογενή χρωματική ατμόσφαιρα των πρώτων έγχρωμων φωτογραφιών, αρχές του 20ού αιώνα. Η Κέρκυρα, γοητευτικά διαχρονική, παραμένει για μένα μοναδικός πόλος έμπνευσης για το εικαστικό μέρος των «Σκλάβων».

(Γεωργακοπούλου, 2007)

Επιλογικά, παρά τις όποιες αλλαγές στο φινάλε, παρά τις διαφοροποιήσεις σε επίπεδο πλοκής και χαρακτήρων (ιδιαίτερα του Άλκη, που στο φιλμ χάνει την ιδιότητα του ρομαντικού σοσιαλιστή), το φιλμ του Λυκουρέση ακολουθεί σχετικά πιστά τη δομή του μυθιστορήματος του Θεοτόκη και αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον κινηματογραφικό σχόλιό του. Η εμφανής διαφοροποίηση της ταινίας σε σχέση με το μυθιστόρημα είναι ότι δίνει μεγάλη έμφαση στις «προσωπικές» ιστορίες των χαρακτήρων και μέσα από αυτές επιχειρεί να αναφερθεί στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο, που είναι η κατάρρευση της φεουδαρχίας και η άνοδος της αστι-

κής τάξης στις αρχές του αιώνα. Τα ατομικά, όμως, δράματα των ηρώων αποδίδονται τόσο πειστικά και έντονα στο φιλμ, που τελικά το πολιτικό σχόλιο περνάει σε δεύτερη μοίρα. Πέρα από αυτήν την ιδεολογική παρέκκλιση από το βιβλίο, η ταινία αναπαριστά με τον πλέον πειστικό τρόπο την εποχή, χωρίς να επιδίδεται σε νοσταλγική αναπαράσταση του παρελθόντος, με τα σκηνικά και τα κοστούμια να αναδεικνύονται σε λειτουργικά στοιχεία της αφήγησης και όλους τους ηθοποιούς (με επικεφαλής τον εκπληκτικό Γιάννη Φέρτη στον ρόλο του πατριάρχη Οφιομάχου) να ζωντανεύουν με θερμή τους χαρακτήρες του Θεοτόκη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

28. Για τις δύο προγενέστερες χειρόγραφες μορφές του μυθιστορήματος (που έφεραν τους τίτλους «Άλλικ Σωζόμενος» και «Περιττή θυσία»), βλέπε Δάλλας, 1981: θ'-λή'.
29. Ο Σπαταλάς (1924: 20) υποστηρίζει ότι οι Σκλάβοι πρέπει να θεωρηθούν ως συνέχεια της *Τιμής*, ο Beaton (1996: 147) κατατάσσει και τα δύο έργα στην κατηγορία των αστικών μυθιστορημάτων, με την *Τιμή* να αποτελεί μια δοκιμή για τους Σκλάβους, ενώ η Πάτσιου (1985: 331) εντοπίζει αρκετά ανάλογα στοιχεία στα δύο έργα: «πρόσωπα υπαρκτά, πραγματικά γεγονότα, ενδιαφέρον για το ερωτικό πάθος, την οικονομική και κοινωνική δύναμη, την πολιτική κατάσταση, την ιδεολογία».
30. Ο χαρακτηρισμός ανήκει στη Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου (2007: 303).
31. Οι πρωτεύουσες λειτουργίες (*fonctions cardinales* ή *nouaux*) και οι καταλύτες (*catalyses*) είναι οι δύο υποκατηγορίες των κύριων αφηγηματικών λειτουργιών (*fonctions*), που εντοπίζει ο Barthes και μεταφέρουν στον κινηματογράφο οι McFarlane και Wheelan. Όπως σημειώνει η Κακλαμανίδου (2006: 38): «Οι πρωτεύουσες λειτουργίες αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα, τα οποία αφορούν άμεσα στην ανάπτυξη της ιστορίας και οι καταλύτες αναφέρονται σε δευτερεύουσες πράξεις, οι οποίες συνεπικουρούν στην εξέλιξη των πρωτευουσών λειτουργιών».
32. Βέβαια, και ο ίδιος ο Θεοτόκης «αδικεί» τον χαρακτήρα του Άλκη, με τυπικά ποσοτικά κριτήρια. Το γεγονός ότι ο ήρωας του Θεοτόκη, αν και πρωταγωνιστικός, αποσύρεται από τη δράση σε ένα μεγάλο μέρος του μυθιστορήματος έχει σχολιαστεί από διάφορους μελετητές: ο Δάλλας (2001: 170) κάνει λόγο για «ρόλο από τους πιο πρωταρχικούς, που όμως καθ' οδόν ατόνησε», ενώ ανάλογα σχόλια κάνουν ο Παρορίτης (1922: 164-166) και ο Τερζάκης (1955: 7-25).
33. Για αυτό το είδος χαρακτηρισμού βλέπε Wellek and Warren (1985: 219).
34. Αυτή την ετικέτα δίνει στον χαρακτήρα ο Vitti (2003: 358).
35. Πρόκειται για τη μέθοδο σύμφωνα με την οποία στο τέλος ενός πεζογραφήματος παρατηρείται επαναφορά στην αρχή, μέσω της χρησιμοποίησης του ίδιου σκηνικού και της επανάληψης της ίδιας – με μια μικρή παραλλαγή – σκηνής (Αθανασόπουλος, 2005: 32).
36. Παρατηρεί σχετικά ο Beaton (1996: 148): «Αλλά δεν μόνο οι παράλληλες καταστάσεις, ακόμη και οι λέξεις της τελικής σκηνής είναι, πριν από το μοιραίο τέλος, παράλλαχτες οι λέξεις της πρώτης».
37. Οι κύριοι ενδείκτες (*indices*) και οι πληροφοριοδότες (*informants*) είναι οι δύο υποκατηγορίες των ενδεικτών (*indices*), της δεύτερης κατηγορίας αφηγηματικών λειτουργιών που καταγράφονται από τον Barthes και υιοθετούνται και μεταφέρονται στον κινηματογράφο από τους McFarlane και Wheelan. Οι κύριοι ενδείκτες αναφέρονται σε ψυχολογικές πληροφορίες σχετικά με τους χαρακτήρες, καθώς και στην ατμόσφαιρα της αφήγησης. Οι πληροφοριοδότες αποτελούν πληροφορίες με άμεση σημασία, όπως ονόματα ηρώων, ηλικίες, επαγγέλματα, κλπ. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλέπε Barthes (1985: 167-206), McFarlane (1996: 14-15), Wheelan (1999: 10), Κακλαμανίδου (2006: 38).
38. Για τη χρήση του leitmotiv στον κινηματογράφο, με παραδείγματα από κλασικές

ταινίες του παγκόσμιου σινεμά, βλέπε Roy Clifton (1983: 57-58).

39. Οι κριτικοί επαινούν τη φωτογραφία, την καλλιτεχνική διεύθυνση και τα κοστούμια της ταινίας (Μικελίδης, 2009, Δαλιάκα, 2009), αλλά χρεώνουν στον Λυκουρέση επί-
πεδη γραφή, έλλειψη προσωπικού ύφους και ακαδημαϊσμό : «Οι 'Σκλάβοι στα δε-
σμά τους' (από φόβο ή αδυναμία) δεν έχουν να προτείνουν ούτε αξιοσημείωτη λο-
γοτεχνική ανάγνωση ούτε αξιοπρόσεκτη φιλική μεταγραφή. Είναι μετέωροι και α-
δικαίωτοι» (Κατσουνάκη, 2009). «Λάθος στήσιμο, λάθος ανάπτυξη, λάθος κατάλη-
ξη. Επίπεδη η γραφή με ελάχιστες κορυφώσεις χωρίς βιωμένη ουσία αισθηματική.
Από κοντά ακολουθούν και οι πλαδαροί ρυθμοί. Το ίδιο και οι περισσότερες ερμη-
νείες. Περισσότερο κοστούμια παρά ηθοποιοί» (Δανίκας, 2009). «Πριμοδοτώντας υ-
περβολικά τη 'ροζ' πλευρά των γεγονότων, τη σκανδαλώδη διαφθορά των ηθών μέ-
σα από τις ερωτικές περιπέτειες των Οφιομάχων, το στόρι αποτυγχάνει να εντάξει
τη φθορά τους σε ένα ευρύτερο κοινωνιολογικό πλαίσιο, ενώ η σκηνοθεσία αυτοπε-
ριορίζεται ασφυκτικά τότε στο εσωτερικό του υπό κατάρρευση αρχοντικού και πό-
τε στα πλούσια δωμάτια των αστικών σπιτιών» (Δαλιάκα, «2009»). «Για τον Λυκου-
ρέση η ταινία είναι αποτέλεσμα πολλών χρόνων δουλειάς (και αυτό φαίνεται), υ-
πάρχει συνέπεια στις επιλογές που έχουν γίνει, και δύσκολα θα βρει κανείς κινημα-
τογραφικά ψεγάδια στην υλοποίηση αυτής της προσπάθειας. Ωστόσο, δεν μπορώ να
μην επισημάνω την έλλειψη "αναπνοών" προσωπικού κινηματογραφικού ύφους που
θα υπονόμειαν έστω πλαγίως το αυστηρό πλέγμα του "ακαδημαϊσμού" που φαίνε-
ται να κυριαρχεί στη φιλική αφήγηση» (Τερζής, 2009). Παρά τις μάλλον αρνητικές
κριτικές, η ταινία τιμάται με 10 κρατικά βραβεία ποιότητας.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ Β., 2005, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και
της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα, Πατάκης.
ANDREWS D., 1984, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press.
BARTHES R., 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
BEATON R., 1996, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ευαγγελ-
λία Ζούργου - Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη.
ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Β., 2007, «Τώνης Λυκουρέσης: 'Οι συγκρούσεις των ανθρώ-
πων είναι πάντα πολιτική πράξη'», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 15 Δεκεμβρίου =
enet.gr, [επίσκεψη: 29 Μαρτίου 2011], διαθέσιμο στη διεύθυνση: <[http://archive.
enet.gr/online/online_text/c=113,id=92850480](http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113,id=92850480)>
ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗ - ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ, Θ., 2007, *Από την εξάρτηση στην αυτοτέ-
λεια. Στερεότυπες εικόνες γυναικών στο πεζογραφικό έργο του Κωνσταντί-
νου Θεοτόκη*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.
ΔΑΛΙΑΚΑ Α., 2009, «Οι σκλάβοι στα δεσμά τους», εφημ. *Έθνος*, 5 Μαρτίου 2009
= *ethnos.gr*, [επίσκεψη: 29 Μαρτίου 2011], διαθέσιμο στη διεύθυνση:
<<http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=12181&subid=2&pubid=2580773>>
ΔΑΛΛΑΣ Γ., 1981, «Οι σκλάβοι στα δεσμά τους: η χειρόγραφη παράδοση και η
εκδοτική μορφή», στο: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*,
Αθήνα, Κείμενα, θ'-λή'.
ΔΑΛΛΑΣ Γ., 2001, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής
πορείας*, Αθήνα, Σοκόλης, (Οι δικοί μας 3).
ΔΑΝΙΚΑΣ Δ., 2009, «Επεισόδιο τηλεσειράς», εφημ. *Τα Νέα*, 5 Μαρτίου = *tanea.gr*.
[επίσκεψη: 29 Μαρτίου 2011], διαθέσιμο στη διεύθυνση: <[http://www.tanea.gr/
default.asp?pid=2&ct=4&artid=4505331](http://www.tanea.gr/default.asp?pid=2&ct=4&artid=4505331)>
ΖΗΡΑΣ Α., 1991, «Ψηλαφήσεις της ρομαντικής συνείδησης στα μυθιστορήματα
του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», περ. *Πόρφυρας*, τεύχος 57/58 (Απρίλης-Σεπτέμ-
βρης), 428-434.
ΘΕΟΤΟΚΗΣ Κ., 2007, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή (1^η

- έκδοση: 1922, Αθήνα, Ελευθερουδάκης).
- ΚΑΚΛΑΜΑΝΙΔΟΥ Δ., 2006, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- ΚΑΤΣΟΥΝΑΚΗ Μ., 2009, «Επανεκδοση Αβδελιώδη και τρεις νέες ελληνικές παραγωγές», εφημ. *Η Καθημερινή*, 5 Μαρτίου = *kathimerini.gr*, [επίσκεψη: 29 Μαρτίου 2011], διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_05/03/2009_306268>
- McFARLANE B., 1996, *Novel to Film*, Oxford, Clarendon Press.
- ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ Ν. Φ., 2009, «Σκλάβοι στα δεσμά τους», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 5 Μαρτίου = *enet.gr*, [επίσκεψη: 29 Μαρτίου 2011], διαθέσιμο στη διεύθυνση: <<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=23022>>
- ΜΠΑΛΑΣΚΑΣ Κ., 1993, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας*, Αθήνα, Ειρμός.
- ΜΠΑΣΤΙΑΣ, Κ. [Κ. Μπ.], 1922, «Το ελληνικόν μυθιστόρημα. 'Οι σκλάβοι στα δεσμά τους' του κ. Κώστα Θεοτόκη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18 Αυγούστου, 1-2.
- ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ Α., 1995, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Πάθη-Δράση-Κώδικες*, Αθήνα, Επικαιρότητα.
- PALIN M. and PARKER G., 1981, *The English Novel and the Movies*, New York, Ungar.
- ΠΑΡΟΡΙΤΗΣ Κ., 1922, «Κ. Θεοτόκη, Οι σκλάβοι στα δεσμά τους», περ. *Ο Νουμάς*, τεύχος 762 (1 του Θεριστή), 164-166.
- ΠΑΤΣΙΟΥ Β., 1985, «Διήγηση και ιστορία στο έργο του Κ. Θεοτόκη», περ. *Τα Ιστορικά/Historica*, τόμος 2, τεύχος 4 (Δεκέμβριος), 327-346.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Λ., 1998, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, θ' έκδοση, Αθήνα, ΜΙΕΤ.
- ROY CLIFTON N., 1983, *The Figure in Film*, East Brunswick, NJ – London – Toronto, Associated University Presses.
- ΣΠΑΤΑΛΑΣ Γ., 1924, «Το έργο του Κ. Θεοτόκη», περ. *Νέα Ζωή*, τόμος XII, Αλεξάνδρεια, 9-31.
- ΤΕΡΖΑΚΗΣ Α., 1955, «Εισαγωγή», *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, Αθήνα, Αετός (Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 31).
- ΤΕΡΖΗΣ Κ., 2009, «Από τις τρώγλες της Ινδίας στους "σκλάβους" του Θεοτόκη», εφημ. *Η Αυγή*, 5 Μαρτίου = *avgi.gr*, [επίσκεψη: 29 Μαρτίου 2011], διαθέσιμο στη διεύθυνση: <<http://www.avgi.gr/NavigateActiongo.action?articleID=439866>>
- VITTI M., 2003, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- WAGNER G., 1975, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press.
- WELLEK R. and WARREN A., 1985, *Theory of Literature*, London, Penguin Books.
- WHELAN I., 1999, «Adaptations. The Contemporary Dilemmas», in CARTMELL D. and WHELAN I. (eds), *Adaptations, From Text to Screen, Screen to Text*, New York, Routledge, 3-19.
- ΧΑΡΗΣ Π., 1973, «Ο διηγηματογράφος – ο μυθιστοριογράφος», περ. *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα, 273-289.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ Α., 1941, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο εισηγητής του κοινωνιστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Κριτική πορεία Ε'*, Αθήνα, Ίκαρος.

Konstantinos Theotokis' *Slaves in Their Chains* (1922) is the author's swansong and a formative work of Modern Greek fiction: a rich, long novel set in Corfu during the beginning of the 20th century, a period of major social changes, it concerns the vain struggle of the old aristocracy to keep up a way of life that belongs to the past. This paper attempts to draw a comparison between the Theotokis classic novel and its recent screen adaptation by Tonis Lykouressis (2008). The Lykouressis movie belongs to the category of screen adaptation named "comment", where the original text is deliberately altered in some respects. What mainly differentiates the film from the novel is the fact that the film emphasizes on the personal stories of the characters and tries to refer to the wider political and social frame (i.e. the fall of feudalism and the rise of the middle class) thru them; another important change is the limited screen presence of Alkis Sozomenos, a character who shares Theotokis' social beliefs. Other issues discussed are ideological declinations, methods of characterization, plot, narrative techniques, focalization, use of leitmotiv, setting of time and space and critical reception of both works.