

Σύγκριση

Τόμ. 30 (2021)

Σύγκριση, τομ. 30, 2021



Λογοτεχνικός και κινηματογραφικός αφηγητής:
Προς τη σύγκλιση λόγου και εικόνας στην Κάθοδο
των Εννιά

Νίκη Μίγγα

doi: [10.12681/comparison.26926](https://doi.org/10.12681/comparison.26926)

Copyright © 2021, Νίκη Μίγγα



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μίγγα Ν. (2021). Λογοτεχνικός και κινηματογραφικός αφηγητής: Προς τη σύγκλιση λόγου και εικόνας στην Κάθοδο των Εννιά. *Σύγκριση*, 30, 143–152. <https://doi.org/10.12681/comparison.26926>

ΝΙΚΗ ΜΙΓΓΑ

Φιλολόγος, δρ. Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ.

**Λογοτεχνικός και κινηματογραφικός αφηγητής:
Προς τη σύγκλιση λόγου και εικόνας στην *Κάθοδο των Εννιά*¹**

Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος τροφοδότησε την ιστορική αφήγηση με μία ιδιαιτέρως σκληρή εκδοχή του ανθρώπινου δράματος, η οποία διοχετεύτηκε σε ένα από τα σημαντικότερα κείμενα της μεταπολεμικής λογοτεχνίας και στην κινηματογραφική του μεταφορά. Η *Κάθοδος των εννιά* του Θανάση Βαλτινού και η ομότιτλη ταινία του Χρίστου Σιοπαχά συνιστούν χαρακτηριστικά παραδείγματα συνάντησης ιστορικού, λογοτεχνικού και κινηματογραφικού λόγου. Από τη στιγμή που το θέμα άπτεται της τραυματικής εμπειρίας του πολέμου, η διερεύνηση της σύγκλισης λογοτεχνίας και κινηματογράφου αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, φέρνοντας στο προσκήνιο την ιστορία ως διακείμενο της λογοτεχνικής και της κινηματογραφικής αφήγησης. Σε τέτοιες περιπτώσεις, η διασύνδεση ιστορίας και τέχνης αναζητείται σε δύο επίπεδα, στα οποία και αποτυπώνεται η πολυμέρεια των μεταξύ τους διασταυρώσεων. Από τη μία, η κοινή αφηγηματική καταγωγή του ιστορικού και του μυθοπλαστικού λόγου επηρεάζει και σε μεγάλο βαθμό καθορίζει τις συγγένειες μορφής και περιεχομένου, όταν το κοινό ζητούμενο είναι η διαχείριση του παρελθόντος. Από την άλλη, αναδεικνύεται σταδιακά ο κομβικός ρόλος της μνημονικής διαδικασίας στη μετουσίωση των τραυματικών εμπειριών του παρελθόντος σε ιστορικό, λογοτεχνικό ή φιλμικό λόγο, αφήνοντας ένα έντονο και πολλαπλό αποτύπωμα στη διαμόρφωση της προσωπικής και της συλλογικής ταυτότητας.

Η *Κάθοδος των εννιά* του Βαλτινού γράφτηκε το 1959, δέκα μόλις χρόνια μετά το τέλος του Εμφυλίου, και πρωτοδημοσιεύτηκε το 1963 στο περιοδικό *Εποχές*. Το 1976 εκδόθηκε σε μορφή βιβλίου στα γερμανικά και μόλις το 1978, δηλαδή δεκαεννέα χρόνια αφότου γράφτηκε, το βιβλίο κυκλοφόρησε και στην Ελλάδα.² Η *Κάθοδος των εννιά* του Χρίστου Σιοπαχά προβλήθηκε το 1984, σε σενάριο του ίδιου του Βαλτινού.³

Το λογοτεχνικό κείμενο παρακολουθεί την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του δεκαοχτάχρονου Νάσιου, του νεότερου μέλους μιας ομάδας εννιά ανταρτών του Δημοκρατικού Στρατού, εγκλωβισμένων στα βουνά της Πελοποννήσου στο τέλος του εμφυλίου πολέμου. Ο καπετάν Νικήτας, ο Γιωργουλέας, ο Μπρατίτσας (Κωστής), ο Κωστανταράκος, ο Κουτσός (Σαράντος), ο Λυγκίτσος, ο Κατσάνης, ο Γυαλής και ο Νάσιος αποφασίζουν να κατευθυνθούν προς τη Σπάρτη, αναζητώντας διέξοδο προς τη θάλασσα. Η συνεχής καταδίωξη, οι ενέδρες, η κούραση, η δίψα

¹ Για μια ευρύτερη θεώρηση της σχέσης της νουβέλας με την κινηματογραφική της μεταφορά βλ. Νίκη Μίγγα, *Η φιλοσοφία της αφήγησης από τον λόγο στην εικόνα: Κινηματογραφικές μεταφορές νεοελληνικών πεζογραφημάτων για τον Εμφύλιο*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλοσοφίας 2019.

² Τα παραθέματα που χρησιμοποιούνται προέρχονται από την έκδοση: Θανάσης Βαλτινός, *Η κάθοδος των εννιά*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004. Οι αριθμοί των σελίδων θα δίνονται σε παρενθέσεις.

³ Η διεύθυνση φωτογραφίας είναι του Νίκου Καβουκίδη, το μοντάζ του Γιώργου Τριανταφύλλου, η ηχοληψία του Ντίνου Κίττου και η μουσική σύνθεση του Μιχάλη Χριστοδουλίδη. Παίζουν οι ηθοποιοί: Χρήστος Καλαβρούζος, Αντώνης Αντωνίου, Βασίλης Τσάγκλος, Ηλίας Γιαννίτσος, Χρήστος Ζορμπάς, Κώστας Χαραλαμπίδης, Κώστας Βήχας, Χρύσανθος Χρύσανθου, Κώστας Τζουβάρας.

και η απογοήτευση του χαμένου αγώνα αφανίζουν τους οχτώ, για να μείνει μοναδικός επιζών ο αφηγητής, ο οποίος, εντελώς απελπισμένος, αφήνεται να συλληφθεί.

Η ταινία του Σιοπαχά βαδίζει πολύ προσεκτικά πάνω στα χνάρια του λογοτεχνικού κειμένου. Ακόμα και τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν στα τοπία της Πελοποννήσου όπου τοποθετείται η υπόθεση. Το γεγονός ότι το σενάριο είναι γραμμένο από τον ίδιο τον Βαλτινό⁴ υπογραμμίζει την εγγενή συγγένεια μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου: νουβέλα, σενάριο και ταινία εμφανίζονται ως όψεις μίας ενιαίας καλλιτεχνικής πορείας,⁵ καθώς με το σενάριο στην ουσία ενσωματώνεται η νουβέλα στη διαδικασία της φιλμικής δημιουργίας.⁶ Έτσι, ο Βαλτινός, αξιοποιώντας την κινηματογραφική του αντίληψη και τον διττό του ρόλο, λειτουργεί ως ένας ιδιότυπος μεσολαβητής μεταξύ των δύο λόγων, θέτοντας τις βάσεις για την τελική σύζευξη λογοτεχνικού και κινηματογραφικού κειμένου από τον Σιοπαχά. Οι αποκλίσεις που σημειώνονται –ενδεικτικές της συνύπαρξης πολλαπλών καλλιτεχνικών αναγνώσεων σε ό,τι αφορά τις διάφορες παραμέτρους του ελληνικού Εμφυλίου– αναδεικνύουν τις διαφορετικές διαδρομές που μπορεί να ακολουθήσει η μεταφορά του αφηγηματικού υλικού από τον λόγο στην εικόνα.

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής *Καθόδου των εννιά* εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο η αφήγηση, ανακατασκευάζοντας γνωρίσματα που προσομοιάζουν στον λαϊκό λόγο, όπως ο δυναμισμός και η κινητικότητα της προφορικής γλωσσικής εκφοράς αλλά και η βιωματική της διάσταση,⁷ παρουσιάζει έντονη συγγένεια με τη λαϊκή αυτοβιογραφική παράδοση.⁸ Ο Βαλτινός ως συγγραφέας δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση στη μαρτυρία⁹ ως τρόπο διήθησης της πολύπλοκης και δυσπερίγραπτης πραγματικότητας μέσα από τα ανώνυμα υποκείμενα της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας.¹⁰ Ο ανεπίσημος λόγος¹¹ της λαϊκής κουλτούρας προσφέρει περισσότερες ελευθερίες στη σύνταξη

⁴ Στη θεωρία περί κινηματογραφικών μεταφορών η παράμετρος αυτή παίζει ιδιαίτερο ρόλο, καθώς, στην ουσία, η έτσι κι αλλιώς προβληματική έννοια της πιστότητας προς το πρωτότυπο καθίσταται κυριολεκτικά άνευ αντικειμένου: R. Stam, A. Raengo (επιμ.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Malden, MA and Oxford 2005, σ. 15.

⁵ Με τρόπο που, τηρουμένων των αναλογιών, παραπέμπει στη λογική των σολωμικών σχεδιασμάτων.

⁶ Είναι, εξάλλου, ενδεικτικό ότι στους τίτλους της ταινίας δεν αναφέρεται πουθενά η καταγωγή από το λογοτεχνικό κείμενο.

⁷ Αναφορικά με το θέμα: W. J. Ong, *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, μετάφραση Κ. Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σ. xv.

⁸ Για τη μεταγραφή της προφορικής, αυτοβιογραφικής κυρίως, αφήγησης στο έργο του Βαλτινού, βλ. Τζ. Πολίτη, *Συνομιλώντας με τα κείμενα: δοκίμια για τους Α. Κάλβο, Α. Καρκαβίτσα, Μίλωνα, Φίλαρά, Ρηγόπουλο, Α. Παπαδιαμάντη, Ο. Ελύτη, Δ. Δημητριάδη και Θ. Βαλτινό*, Άγρα, Αθήνα 1996, σ. 234.

⁹ Η προφορική μαρτυρία για τον Εμφύλιο είναι ένας πρώιμος «τόπος» στη γραφή του Βαλτινού: P. Papailias, *Genres of Recollection: Archival Poetics and Modern Greece*, Palgrave Macmillan, New York 2005, σ. 149.

¹⁰ Βλ. σχετικά Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, Πατάκης, Αθήνα 1995, σ. 33.

¹¹ Η εξοικείωση με τον κόσμο μέσω του γέλιου και της λαϊκής ομιλίας αντιπροσωπεύει έναν άκρως σημαντικό και αναγκαίο σταθμό στην πορεία προς τη δημιουργία ελεύθερων έργων. Βλ. Μ. Μπαχτίν, *Έπος και Μυθιστόρημα*, μετάφραση Γ. Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα 1995, σ. 55.

και τη γραμματική, διαμορφώνοντας ένα ιδανικό όχημα για την πολιτισμική αντίσταση,¹² θέτοντας τις δημιουργικές ατέλειές του στην υπηρεσία της πρωτογενούς αποτύπωσης της μνήμης.¹³ Η αυστηρή λογική σειρά στα ιστορούμενα συνήθως απουσιάζει από αυτές τις αφηγήσεις και αντικαθίσταται από τη μουσική οργάνωση των γεγονότων, η οποία επιτυγχάνεται με τη χρήση μοτίβων και επαναλήψεων.¹⁴ Ο λόγος είναι κατά κανόνα απέριτος,¹⁵ με τις λέξεις να λειτουργούν ως συνθήματα που ενεργοποιούν τη μνήμη του αφηγητή.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, για τη διαμόρφωση του αφηγηματικού του εργαλείου στην *Κάθοδο των εννιά*, ο Βαλτινός αξιοποιεί τη γλωσσική παράδοση του δημοτικού τραγουδιού. Κατά βάση δανείζεται την υπαινικτικότητά του, όπως αυτή προκύπτει από τη σχέση της γλώσσας με τα ίδια τα πράγματα. Η σύνδεση της *Καθόδου των εννιά* με το δημοτικό τραγούδι συμπυκνώνεται στο κλέφτικο, το οποίο τραγουδάει έπειτα από την πρώτη απώλεια της ομάδας ένας από τους αντάρτες,¹⁶ υποδεικνύοντας ταυτόχρονα την ομόλογη ιδεολογική λειτουργία κλέφτικων και αντάρτικων δημοτικών τραγουδιών, με την παρουσία κοινών ιδεών και αξιών.¹⁷ Παράλληλα, ο Βαλτινός αναγνωρίζει δομές της αφήγησής του στη γλώσσα των Ευαγγελίων και ιδιαίτερα στην παρατακτική αποδραματοποιημένη της γραφή, η οποία διακρίνεται για τη δραστηριότητα και την αποτελεσματικότητά της.

Εισηγούμενος την αναβίωση του ύφους της προφορικής μαρτυρίας,¹⁸ αλλά σε επεξεργασμένη μορφή, ο Βαλτινός γράφει την *Κάθοδο των εννιά* προσαρμοσμένη στη γλώσσα και το ύφος του προφορικού λόγου ενός χωρικού,¹⁹ αφού τον ρόλο του πρωτοπρόσωπου αφηγητή, ο οποίος συμμετέχει στα γεγονότα τα οποία αφηγείται, αναλαμβάνει ο νεαρός Νάσιος. Το ενδιαφέρον είναι, ότι, αν και σταθερά ομοδιηγητικός, σπάνια κάνει χρήση της εσωτερικής του εστίασης. Τις περισσότερες φορές, αποδίδει όσα συμβαίνουν από τη σκοπιά του εξωτερικού παρατηρητή,²⁰ που βιώνει τα γεγονότα ως μέρος των γενικότερων συνθηκών, χωρίς να

¹² J. C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven 1990, σ. 160.

¹³ Βλ. σχετικά και Θ. Βαλτινός, «Πέρα από την πραγματικότητα: Το ιστορικό γεγονός ως στοιχείο μύθου», στο Θ. Καλογιάννη (επιμ.). *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία 1945-1995: Επιστημονικό συμπόσιο: 7-8 Απριλίου 1995*, Πρακτικά, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1995, σ. 339.

¹⁴ Για τα βασικά χαρακτηριστικά των λαϊκών αυτοβιογραφικών αφηγήσεων, βλ. Μ. Γ. Μερακλής, *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 247-264.

¹⁵ Σε έναν πρωταρχικά προφορικό πολιτισμό, η σκέψη και η έκφραση τείνουν να είναι παρατακτικές, συσσωρευτικές μάλλον παρά αναλυτικές, πλεονάζουσες ή πληθωρικές, συντηρητικές, κοντά στον κόσμο της ανθρώπινης ζωής, αγωνιστικού τόνου, συμμετοχικές, ομοιοστατικές και περιστασιολογικές. Βλ. W. J. Ong, *ό.π.*, σ. 47-68.

¹⁶ «Βγήκεν ο ήλιος κόκκινος – και το φεγγάρι μαύρο / κι ο λαμπερός αυγερινός – δε λείει να βασιλέψει» (24). Το συγκεκριμένο δημοτικό είναι κλέφτικο, γραμμένο για τον θάνατο του Κώστα Λεπενιώτη.

¹⁷ Για μια ολοκληρωμένη παρουσίαση της ιδεολογικής λειτουργίας κλέφτικων και αντάρτικων τραγουδιών, βλ. R. Van Boeschoten, *From Armatolik to People's Rule: Investigation into the Collective Memory of Rural Greece, 1750-1949*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1991, σ. 266-285.

¹⁸ Μιμούμενη το μυθιστόρημα τεκμηρίων, η *Κάθοδος των εννιά* παρουσιάζεται ως πιστά αναπαραγόμενη αφήγηση υπαρκτού προσώπου που μεταφέρει την προσωπική μνήμη σε κείμενο. Βλ. Δ. Ραυτόπουλος, *Εμφύλιος και λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2012, σ. 135.

¹⁹ Βλ. σχετικά R. Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία: Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μετάφραση Ε. Ζουργού, Μ. Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 305.

²⁰ Η δυνατότητα της διπλής εστίασης επιτρέπει τον συνδυασμό υποκειμενικού ήρωα και αντικειμενικού αφηγητή, ενώ στο πλαίσιο του πολυτροπισμού, η χρήση πρωτοπρόσωπου αφηγητή δεν συνεπάγεται και την εστίαση πάνω σε αυτόν τον ήρωα. Γενικότερα για το θέμα βλ. G. Genette, «Discours du Récit, Essai de Méthode», στο *Figures III*, Seuil, Paris 1972, σ. 77-273.

αντιλαμβάνεται πάντα τη σημασία τους:²¹ «Κάτι σαν υστερία έπιασε τον Γιωργουλέα, και ξαφνικά του κοπανάνει μια μπούφλα μ' όλη του τη δύναμη. Σα να 'φταιγε που δεν κάπνιζε. Το μουλάρι ξαφνιάστηκε. Έπεσε η ψάθα του αγωγιάτη, εκείνος δεν έσκυψε να την πάρει. Κοίταζε σα δαρμένο ζώο. Τον κοίταζε κι ο Γιωργουλέας» (20). Ο Νάσιος εξελίσσεται σε πρωταγωνιστή της ιστορίας και άρα σε αυτοδιηγητικό αφηγητή, όταν απομένει μόνος του και αναγκάζεται να πάρει πρωτοβουλίες και να αναλάβει δράση. Έχει προηγηθεί η απόφασή του να σκοτώσει έναν χωριάτη και τα δύο παιδιά του: «Τους έφερα στην μπούκα μου και τράβηξα. Ο άντρας κοντοστάθη, σήκωσε τα χέρια σα να μην το περίμενε κι έπεσε μπρούμυτα. Δίπλα του έπεσε και το 'να παιδί. Το άλλο γύρισε να φύγει λαφιασμένο. Του έριξα και το κράτησα» (47). Το αποκορύφωμα έρχεται όταν αποφασίζει να πυροβολήσει έναν από τους συντρόφους του, που τραυματίστηκε βαριά. Ακόμα και στο σημείο αυτό, όμως, επιλέγεται ένας αποστασιοποιημένος τρόπος παρουσίασης, ο οποίος τοποθετεί τον δράστη σε απόσταση από τα τεκταινόμενα: «Τον σημάδεψα στο κεφάλι. Η ρεματιά τράβηξε την τουφεκιά» (48). Το σημείο στο οποίο η εσωτερική εστίαση φαίνεται να έρχεται σε πρώτο πλάνο, είναι η σκηνή της αυτοκτονίας του αρχηγού της ομάδας, Νικήτα. Εκεί, για πρώτη φορά επιτρέπεται στον πρωτοπρόσωπο αφηγητή και μοναδικό μάρτυρα της σκηνής, που μέχρι τότε παρατηρούσε τους θανάτους από απόσταση, να αξιοποιήσει την εσωτερική του εστίαση και να περιγράψει όχι τον τρόπο με τον οποίο αυτοκτόνησε ο Νικήτας, αλλά το πώς είδε ο ίδιος τον Νικήτα να πεθαίνει: «Από κει είδα τον Νικήτα που σηκώθη ορθός, έπειτα ξανάκατσε σαν να το ματάβρε, ακούμπησε την κάννη του αυτόματου στο σαγόνι του και τράβηξε» (73). Το ίδιο φυσικά ισχύει και για το κλείσιμο της αφήγησης, όταν ο Νάσιος απελπίζεται οριστικά και ουσιαστικά παραδίνεται: «Έμεινα μοναχός μου κι έκατσα στην πέτρα που καθόταν εκείνη. Ήμουν έτοιμος να τσακίσω, να με πάρει το παράπονο. Σε λίγο ήρθαν οπλισμένοι χωριάτες και με πιάσαν εκεί» (74). Η ιδιαιτερότητα της αφήγησης στην *Κάθοδο των εννιά* έγκειται ακριβώς σε αυτή την ιδιόμορφη παλινωδία του αφηγητή και στην προσεκτική χρήση της εστίασης ως παράγοντα παραγωγής νοήματος. Η φαινομενική απλότητα, με την οποία επενδύεται η προφορικότροπη αφήγηση, σε καμία περίπτωση δεν ισοδυναμεί με απλοϊκότητα στον τρόπο προσέγγισης και απόδοσης της πραγματικότητας.

Η αφήγηση του Βαλτινού αποτέλεσε προφανώς μεγάλη πρόκληση για τον Σιοπαχά, ο οποίος βρέθηκε αντιμέτωπος με το στοίχημα της οπτικοποίησης ενός λόγου που κινείται στα όρια της προφορικότητας. Οι δυσκολίες του εγχειρήματος εντοπίζονται σε δύο επίπεδα. Το ένα σχετίζεται με την εγγενή αδυναμία του κινηματογράφου να προσεγγίσει την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Το δεύτερο προκύπτει από τη μεγάλη δυσκολία να επενδυθεί η εικόνα με χαρακτηριστικά αμιγώς γλωσσικά, προκειμένου να δοθεί στην αφήγηση η αίσθηση της προφορικότητας.

Η μετάβαση της κατασκευής της οπτικής γωνίας από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο προσκρούει στην αδυναμία της εστίασης ως όρου να ανταποκριθεί

²¹ Στην αφήγηση με εξωτερική εστίαση, η εστίαση είναι μέσα στην ιστορία αλλά έξω από κάποιον συγκεκριμένο χαρακτήρα. Ο ήρωας δρα μπροστά στα μάτια του αναγνώστη χωρίς ο τελευταίος να έχει πρόσβαση στις σκέψεις ή στα συναισθήματα του ήρωα. Ο αφηγητής γνωρίζει πολύ λιγότερα από τα πρόσωπα. Βλ. G. Genette, «Discours du Récit, Essai de Méthode», *ό.π.*, σ. 207.

επαρκώς στα κινηματογραφικά δεδομένα,²² από τη στιγμή που η οπτική λειτουργία στον κινηματογράφο δεν είναι μεταφορική. Στην ταινία του ο Σιοπαχάς, προκειμένου να προσεγγίσει την αφηγηματική ιδιαιτερότητα της λογοτεχνικής *Καθόδου των εννιά*, προχωρά σε μια προσπάθεια παράλληλης αξιοποίησης των παραμέτρων που μπορούν να διαμορφώσουν τον κινηματογραφικό αφηγητή και να κατευθύνουν το βλέμμα και την προσοχή του θεατή.

Η κάμερα είναι ένας παράγοντας αποφασιστικής σημασίας σε ζητήματα εστίασης, αφού καθορίζει τι θα δει ο θεατής, πώς, για πόσο και από ποια γωνία. Όχι μόνο καθοδηγεί το βλέμμα του, αλλά ταυτίζεται με αυτό, καθορίζοντας την πρόσληψη της ταινίας. Η δυσκολία που προκύπτει κατά τη μεταφορά πρωτοπρόσωπων αφηγητών από τη λογοτεχνία, σχετίζεται με το γεγονός ότι, ενώ είναι εύκολο να επιτραπεί σε έναν χαρακτήρα της ταινίας να αφηγηθεί την ιστορία, ο θεατής βλέπει και ταυτόχρονα ακούει οτιδήποτε συμβαίνει, σε αντίθεση με τον αναγνώστη ενός μυθιστορήματος. Τηρουμένων των αναλογιών, η κάμερα αντιστοιχεί στη λειτουργία ενός τριτοπρόσωπου αφηγητή, δεδομένου ότι η αυτονομία της πλησιάζει την αντικειμενική τριτοπρόσωπη θέαση.²³ Στην περίπτωση της κινηματογραφικής *Καθόδου των εννιά*, αυτή ακριβώς η ιδιότητα της κάμερας ως προς την κινηματογραφική αφήγηση φαίνεται να συνάδει με τις ιδιαιτερότητες του λογοτεχνικού αφηγητή, ο οποίος απομακρύνεται στο μεγαλύτερο μέρος της νουβέλας από την εσωτερική θέαση των γεγονότων και διατηρεί μια αποστασιοποιημένη ματιά. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στην οποία ο Νάσιος πυροβολεί τον τραυματισμένο σύντροφό του. Καθώς η κάμερα δείχνει και τους δύο, ο Νάσιος από υποκείμενο γίνεται αντικείμενο της αφήγησης. Το αποτέλεσμα επιβεβαιώνει τη γενικότερη τάση της ταινίας για μετάβαση από τη λιτότητα στη γλαφυρότητα και ταυτόχρονα είναι ενδεικτικό της δυσκολίας της κινηματογραφικής αφήγησης να διατηρήσει την απόλυτη αποστασιοποίηση, η οποία στη νουβέλα είναι ο κανόνας. Η κάμερα βρίσκεται σε τέτοια θέση, ώστε να επιτρέπει στον θεατή να έχει σχετικά σφαιρική οπτική, χωρίς να φτάνει όμως στην παντογνωστική ευρύτητα.

Ιδιαίτερο παράδειγμα από την άποψη της οπτικής είναι η σκηνή της αυτοκτονίας του Νικήτα, όπου τα πλάνα της αυτοχειρίας εναλλάσσονται με πλάνα του προσώπου του Νάσιου, ο οποίος παρακολουθεί τι συμβαίνει. Η σκηνή αποδίδεται μέσα από τα μάτια του νεαρού αντάρτη, καθώς η κάμερα δίνει την εντύπωση ότι παρακολουθεί τη ματιά του, κινούμενη από το πρόσωπό του προς το αντικείμενο του βλέμματός του. Με τον τρόπο αυτό δομούνται υποκειμενικά πλάνα (point of view shots), τα οποία γυρίζονται από το ύψος των ματιών ενός χαρακτήρα και δείχνουν ό,τι θα μπορούσε να δει το πρόσωπο αυτό, με αποτέλεσμα ο θεατής μέσω της κάμερας να βλέπει τελικά με τα μάτια του ηθοποιού.²⁴ Υποκαθιστώντας τη ματιά ενός προσώπου, η κάμερα δίνει την εντύπωση μιμητικών μεταμορφώσεων, στοχεύοντας σε μια εσωτερικότητα, η οποία αναγκάζει τελικά τον θεατή να

²² Για τη δυσκολία προσαρμογής της λογικής αυτών των όρων στα κινηματογραφικά δεδομένα, βλ. R. Stam, & A. Raengo, *ό.π.*, σ. 39-40. Καθώς και: J. Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2000, σ. 43.

²³ Βλ. σχετικά και St. Heath, «From Narrative Space», στο A. Easthope (επιμ.), *Contemporary Film Theory*, Longman, London 1999, σ. 87.

²⁴ Σχετικά με τη λειτουργία του συγκεκριμένου πλάνου βλ. B. F Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, μετάφραση Ι. Νταβαρίνου, επιμέλεια Ε. Στεφανή, Πατάκης, Αθήνα 2010, σ. 96 καθώς και Χρ. Κ. Κάρλος, *Βίντεο Μοντάζ: Τεχνολογία-Τέχνη και Τεχνική*, επιμέλεια Ν. Μύρτου, Έναστρον, Αθήνα 2010, σ. 189.

υιοθετήσει συγκεκριμένη οπτική γωνία.²⁵ Στην ταινία του ο Σιοπαχάς κάνει συστηματικά χρήση αυτών των πλάνων, θέτοντας παράλληλα με έντεχνο τρόπο τον Νάσιο διαρκώς στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Τα πλάνα σε πολλές περιπτώσεις δομούνται γύρω από αυτόν, με ιδιαίτερη έμφαση στην απόδοση του βλέμματός του, υποδεικνύοντας με κάθε τρόπο στον θεατή –ακόμα και οπτικά– ότι είναι ο πρωταγωνιστής και ταυτόχρονα ο φορέας της αφήγησης, με τον οποίο ταυτίζεται η κάμερα και άρα και η οπτική του σκηνοθέτη. Στην ίδια ακριβώς λογική, η ταινία αξιοποιεί και τα διαλογικά πλάνα, για να αποδώσει την οπτική του πρωτοπρόσωπου αφηγητή, όπου αυτό χρειάζεται.²⁶ Με τις διαλογικές σκηνές, στις οποίες δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα, προκειμένου να φωτιστούν οι χαρακτήρες, ο Σιοπαχάς οικοδομεί την ψευδαίσθηση της εσωτερικής εστίασης, αφού ο αθέατος Νάσιος παρακολουθεί τις συζητήσεις μεταξύ των συντρόφων του.

Μια και στην ταινία η υποκειμενική οπτική μπορεί να αποδεσμευτεί από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, η επιλογή της υποκειμενικής κάμερας συνεπικουρείται από την επιλογή του υποκειμενικού ήχου, για να αποδοθεί αυτό που ακούν και αντιλαμβάνονται οι ήρωες.²⁷ Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο Νάσιος και ο Νικήτας προσπαθούν να εντοπίσουν από τον ήχο τις κινήσεις του Κωστή στο απόλυτο σκοτάδι. Παράλληλα, η μουσική επένδυση της ταινίας σχολιάζει τις κινήσεις ή τις αντιδράσεις των ανταρτών, όπως συμβαίνει με την ιδιαίτερη ένταση της μουσικής, η οποία επιστρατεύεται προκειμένου να υπογραμμίσει την έκπληξη στο βλέμμα τους, όταν αντικρίζουν τα αποκεφαλισμένα πτώματα των συντρόφων τους.

Στο τέλος της ταινίας, η σύλληψη του Νάσιου παραλείπεται και ο θεατής μεταφέρεται και πάλι στην αρχή της αφήγησης του Βαλτινού. Η φωνή ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή, η οποία δεν ανήκει, ωστόσο, στον Νάσιο, μεταφέρει τις πρώτες παραγράφους της νουβέλας,²⁸ ενώ η σταθερή κάμερα υποδέχεται έναν έναν τους αντάρτες, καθώς περνούν από μπροστά της. Η ενσωμάτωση της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο, ως ένας από τους βασικότερους τρόπους να αποδοθεί ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής, είναι δανεισμένη από την κληρονομιά του ντοκιμαντέρ.²⁹ Στην περίπτωση της κινηματογραφικής *Καθόδου των εννιά*, η τεχνική αυτή φτάνει ένα βήμα παραπέρα. Τα πλάνα εναλλάσσονται με τη φωνή ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή, η οποία όμως δεν αποδίδεται στον κινηματογραφικό Νάσιο, αφού δεν ανήκει στον ηθοποιό που υποδύεται τον χαρακτήρα στην υπόλοιπη ταινία,³⁰ αλλά στον λογοτεχνικό, έναν χαρακτήρα βγαλμένο από τις αφηγήσεις για τα γεγονότα του Εμφυλίου στην Πελοπόννησο, κατασκευασμένο με τα αυθεντικά υλικά της λαϊκής παράδοσης. Το αποτέλεσμα στην ουσία οπτικοποιεί τη σύγκλιση λογοτεχνίας και κινηματογράφου και στο επίπεδο της διαμόρφωσης του αφηγη-

²⁵ Βλ. σχετικά: S. Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μετάφραση Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1983, σ. 340.

²⁶ Σχετικά με τη λειτουργία των διαλογικών πλάνων βλ. J. Monaco, *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia, Language, History, Theory*, Oxford University Press, Oxford, New York 2000, σ. 173.

²⁷ Αναφορικά με τον υποκειμενικό ήχο και την αξιοποίησή του βλ. B. F. Dick, *ό.π.*, σ. 370.

²⁸ Πρόκειται για τις πρώτες έξι παραγράφους του κειμένου, στις οποίες δίνεται το χρονικό πλαίσιο και πολύ βασικές πληροφορίες σχετικά με τον σχηματισμό της ομάδας των εννιά ανταρτών.

²⁹ Συνήθως η πρωτοπρόσωπη αφήγηση ακούγεται στην αρχή και στη συνέχεια επανέρχεται κατά περιόδους. Βλ. B. F. Dick, *ό.π.*, σ. 370.

³⁰ Η φωνή του αφηγητή ανήκει στον Νεόφυτο Ταλιώτη, ενώ τον χαρακτήρα του Νάσιου ενσαρκώνει ο Ηλίας Γιαννίτσος.

ματικού προφίλ, δημιουργώντας ένα προνομιακό πεδίο συνύπαρξης των δύο τεχνών. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του κειμένου του Βαλτινού επισφραγίζει την κινηματογραφική αφήγηση, αναγκάζοντας τον θεατή να επανατοποθετήσει την ταινία και φυσικά την οπτική του σε νέα συμφραζόμενα, στο πλαίσιο της διάδρασης της ταινίας με το λογοτεχνικό της διακείμενο.

Με τον τρόπο αυτό, η ταινία καταφέρνει να προσεγγίσει ουσιαστικά τον προφορικό λόγο, τον οποίο εισάγει η λογοτεχνική *Κάθοδος των εννιά*, καθώς στην ουσία ενσωματώνει αυτούσιο (ένα μέρος από) το κείμενο. Στην ίδια εσωτερική λογική υπακούουν και οι διαλογικές σκηνές μεταξύ των πρωταγωνιστών, διαμορφώνοντας ένα γλωσσικό εργαλείο, το οποίο μεταφέρεται πιστά από το κείμενο του Βαλτινού,³¹ μεταγγίζοντας, εκτός των άλλων, και την προσπάθεια απόδοσης του προφορικού λόγου. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον ο τρόπος, με τον οποίο την απάντηση στις δυσκολίες μεταφοράς της αφήγησης από τη νουβέλα στην ταινία ως έναν βαθμό τη δίνει το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο, επιβεβαιώνοντας ότι το πεδίο διαλόγου μεταξύ των δύο τεχνών είναι πραγματικά πολύ ευρύ. Η επιλογή της ταινίας να μην προχωρήσει στην οπτικοποίηση της εισαγωγικής αφήγησης της νουβέλας, αλλά να ενσωματώσει στο τέλος τα λόγια του πρωτοπρόσωπου αφηγητή, δημιουργεί ένα κυκλικό σχήμα που θέτει σε άλλη βάση την παράλληλη ανάγνωση των δύο έργων και τη διερεύνηση των αποκλίσεων των δύο αφηγήσεων.

Καθώς η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Νάσιου έπεται της τριτοπρόσωπης αφήγησης της κάμερας, δημιουργείται η ψευδαίσθηση πως η κινηματογραφική αφήγηση προηγείται της λογοτεχνικής, δεδομένου ότι το τέλος της ταινίας ταυτίζεται με την αρχή της νουβέλας. Προκύπτει έτσι ένα κυκλικό σχήμα, το οποίο παραπέμπει προφανώς στο βιβλίο, δημιουργώντας ένα είδος σπείρας. Το βιβλίο γεννά την ταινία και η ταινία στο τέλος της γίνεται πάλι το βιβλίο. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένας διαρκής αντικατοπτρισμός³² και φυσικά σχολιάζεται η ίδια η φύση της κινηματογραφικής μεταφοράς ενός λογοτεχνικού κειμένου. Η ταινία δηλώνει την καταγωγή και την προέλευσή της με κάθε τρόπο, αφού στην ουσία περιλαμβάνει το ίδιο το κείμενο, από το οποίο προέκυψε. Με αυτό το σκεπτικό, σχετικοποιούνται τα όρια μεταξύ προτύπου και κατοπινού έργου και στην ουσία προκύπτουν δύο κείμενα που διαπλέκονται, επιβεβαιώνοντας την ουσία της διακειμενικής και βαθιά διαλογικής σχέσης³³ μεταξύ των δύο τεχνών.

³¹ Ενδεικτικό είναι ότι μεταφέρεται και το δημοτικό τραγούδι.

³² Ειδικά για τη λειτουργία της *mise en abyme* στον κινηματογράφο, βλ. S. Hayward, *Key concepts in cinema studies*, Routledge, London 1996, σ. 219-220.

³³ Οι έννοιες της διαλογικότητας και της διακειμενικότητας βοηθούν να ξεπεραστούν οι απορίες σχετικά με την πιστότητα και τη δυαδική σχέση ανάμεσα στην πηγή και τη διασκευή. Κάθε κείμενο και κάθε διασκευή δείχνουν ταυτόχρονα προς πολλές κατευθύνσεις. Βλ. R. Stam, & A. Raengo, *ό.π.*, σ. 27.

Βιβλιογραφία

- Beaton, R., *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία: Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μετάφραση Ε. Ζουργού, Μ. Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996.
- Dick, B. F., *Ανατομία του κινηματογράφου*, μετάφραση Ι. Νταβαρίνου, επιμέλεια Ε. Στεφανή, Πατάκης, Αθήνα 2010.
- Genette, G., «Discours du Récit, Essai de Méthode», στο *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- Hayward, S., *Key concepts in cinema studies*, Routledge, London 1996.
- Heath, St., «From Narrative Space», στο A. Easthope (επιμ.), *Contemporary Film Theory*, Longman, London 1999.
- Kracauer, S., *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μετάφραση Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1983.
- Lothe, J., *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Monaco, J., *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia, Language, History, Theory*, Oxford University Press, Oxford, New York 2000.
- Ong, W. J., *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, μετάφραση Κ. Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.
- Papailias, P., *Genres of Recollection: Archival Poetics and Modern Greece*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- Scott, J. C., *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven 1990.
- Stam, R. & Raengo, A. (επιμ.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Malden, MA and Oxford 2005.
- Van Boeschoten, R., *From Armatolik to People's Rule: Investigation into the Collective Memory of Rural Greece, 1750-1949*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1991.
- Βαλτινός, Θ., «Πέρα από την πραγματικότητα: Το ιστορικό γεγονός ως στοιχείο μύθου», στο Θ. Καλογιάννη (επιμ.), *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία 1945-1995: Επιστημονικό συμπόσιο: 7-8 Απριλίου 1995*, Πρακτικά, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1995.
- Βαλτινός, Θ., *Η κάθοδος των εννιά*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Κάρλος, Χρ. Κ., *Βίντεο Μοντάζ: Τεχνολογία-Τέχνη και Τεχνική*, επιμέλεια Ν. Μύρτου, Έναστρον, Αθήνα 2010.
- Κούρτοβικ, Δ., *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, Πατάκης, Αθήνα 1995.
- Μερακλής, Μ. Γ., *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.
- Μίγγα, Ν., *Η φιλοσοφία της αφήγησης από τον λόγο στην εικόνα: Κινηματογραφικές μεταφορές νεοελληνικών πεζογραφημάτων για τον Εμφύλιο*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλοσοφίας 2019.
- Μπαχτίν, Μ., *Έπος και Μυθιστόρημα*, μετάφραση Γ. Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα 1995.
- Πολίτη, Τζ., *Συνομιλώντας με τα κείμενα: δοκίμια για τους Α. Κάλβο, Α. Καρκαβίτσα, Μίλτωνα, Φιλαρά, Ρηγόπουλο, Α. Παπαδιαμάντη, Ο. Ελύτη, Δ. Δημητριάδη και Θ. Βαλτινό*, Άγρα, Αθήνα 1996.

Ραυτόπουλος, Δ., *Εμφύλιος και λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2012.

Sommaire

Niki Minga

Narrateur littéraire et cinématographique: Vers la convergence de la parole et de l'image dans *La Descente des Neuf*

La Guerre Civile Grecque a offert au récit historique une particulièrement dure version du drame humain, qui a été transporté dans un text emblématique et son adaptation au cinéma. *La Descente des Neuf* de Thanassis Valtinos et le film de Christos Siopahas sont des exemples typiques de la rencontre des discours historiques, littéraires et cinématographiques. L'exploration de la convergence de la littérature et du cinéma acquiert un intérêt particulier lorsque le sujet touche à l'expérience traumatisante de la guerre, mettant en avant l'histoire comme l'inter-texte du récit littéraire et cinématographique.

Le récit dans *La descente des Neuf*, reconstituant des traits du langage oral comme le dynamisme et la mobilité mais aussi sa dimension expérientielle, montre une forte affinité avec les récits autobiographiques populaires. La particularité du récit réside dans l'utilisation prudente de la focalisation comme facteur de production de sens. La narration de Valtinos était évidemment un grand défi pour Siopahas, qui a dû trouver des moyens de visualiser un discours qui bouge au bord de l'oralité. Les difficultés du projet se situent sur deux niveaux. L'une est liée à l'incapacité inhérente du cinéma à aborder la narration à la première personne. Le second découle de la grande difficulté à intégrer l'image avec des traits purement linguistiques, afin de donner au récit un sens d'oralité.