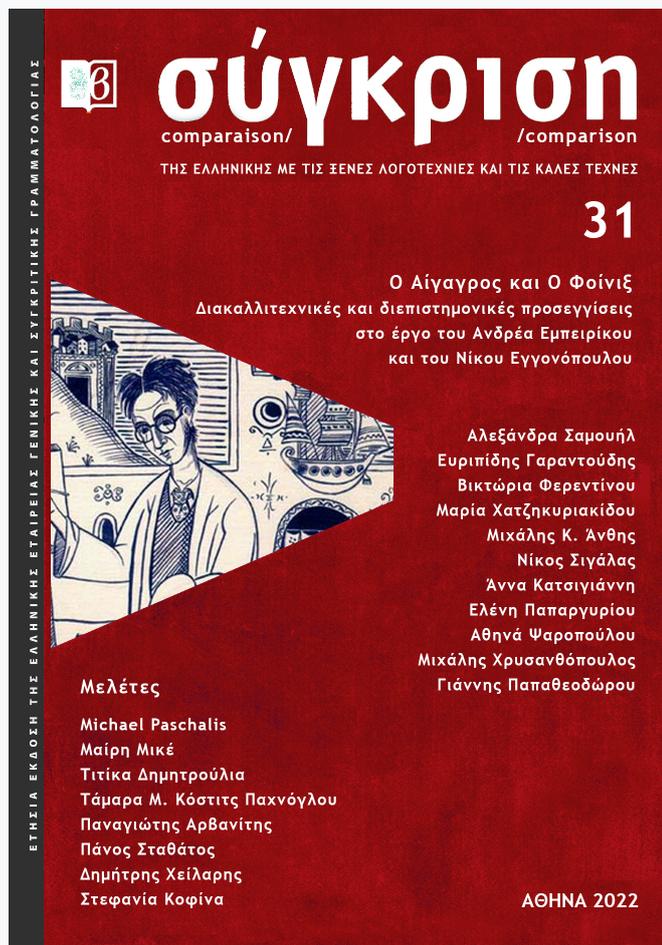


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 31 (2022)



ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΚΟΦΙΝΑ, Ή μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη: Από το διήγημα στην κομικ-ή μετάπλαση

Στεφανία Κοφίνα

doi: [10.12681/comparison.30564](https://doi.org/10.12681/comparison.30564)

Copyright © 2022, Στεφανία Κοφίνα



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κοφίνα Σ. (2022). ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΚΟΦΙΝΑ, Ή μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη: Από το διήγημα στην κομικ-ή μετάπλαση. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 31, 252–280. <https://doi.org/10.12681/comparison.30564>

Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη: Από το διήγημα στην κομικ-ή μετάπλαση

1. Εισαγωγή

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελεί η μεταφορά του διηγήματος *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη* του Μ. Καραγάτση (2019)¹ σε κόμικ και συγκεκριμένα σε graphic novel.² Ο στόχος είναι να διερευνηθούν και να αναλυθούν ερμηνευτικά όλοι οι αξιόλογοι διαμεσικοί μετασχηματισμοί που προκύπτουν από την εν λόγω διακαλλιτεχνική μετάπλαση. Έναυσμα για τη συγκεκριμένη μελέτη υπήρξε, αρχικά, η γοητεία που έχει ασκήσει διαχρονικά το είδος του κόμικ, με όλες τις συμβάσεις που ορίζουν τη μοναδικότητά του ανάμεσα στις παραστατικές τέχνες, και η συνακόλουθη δημοφιλία του. Πέρα από αυτό, όμως, η ένατη τέχνη, ειδικά στη διασταύρωσή της με τη λογοτεχνία, έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον όχι μόνο ως ανάγνωσμα για ψυχαγωγικούς σκοπούς ή ως αντικείμενο εικαστικής μελέτης, αλλά και ως χρήσιμο εργαλείο που μπορεί να αξιοποιηθεί στην εκπαιδευτική πράξη και την εν γένει «εκλαϊκείωση της γνώσης» (Καλκάνη, 2004, σ. 60). Αξίζει, στο σημείο αυτό, να επισημανθεί πως ο μεγάλος αριθμός “μεταμορφώσεων” λογοτεχνικών έργων σε γραφιστικά δεν συνιστά νέα πρακτική, αλλά βασίζεται σε μία πολύχρονη παράδοση που ξεκινά από τις αρχές του 19ου αιώνα, με την πρώτη απόπειρα απόδοσης ενός έργου σε *ακολουθία εικόνων* (*sequential art*) να τοποθετείται το 1810. Πράγματι, το βιβλίο του ελβετού Francois 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*³ του 1941 και η περίπτωση των μεγάλων εκδοτικών οίκων της Γαλλίας του 21ου 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 αναπαράστασης, στην εξοικείωση του κοινού με τα μεγάλα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, χωρίς να υποβαθμίζεται η αξία του πρωτότυπου αλλά με κυρίαρχη την αντίληψη πως «η ομορφιά και η δύναμη του σχεδίου θα προσθέσει

¹ Για την ευχερέστερη ανάγνωση της παρούσας μελέτης διευκρινίζω πως οι παραπομπές στο διήγημα θα γίνονται εντός κατωφερών εισαγωγικών, ενώ στο κόμικ με πλαγιογράμμιση.

² Ο όρος «Graphic Novel» είναι ακόμα υπό διαμόρφωση, «χρησιμοποιείται με αμφιλεγόμενο τρόπο, καθώς παρατηρείται σύγχυση και δυσκολία στον προσδιορισμό του. Θα μπορούσαμε, ωστόσο, να περιγράψουμε το graphic novel βασιζόμενοι σε ορισμένα ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά». Αυτό το είδος κόμικς περιλαμβάνει όσα έχουν αριθμό σελίδων ανώτερο από περίπου 30. Η μορφή και το δέσιμο πρέπει να είναι όμοια με αυτά ενός λογοτεχνικού έργου. «Η έμφαση δίνεται στο περιεχόμενο, που θεωρείται “καλύτερης ποιότητας” λόγω της πολυπλοκότητας των χαρακτήρων, του μήκους της αφήγησης, της κλιμακούμενης εξέλιξης της πλοκής, της “σοβαρής” θεματολογίας»· αναλυτικότερα βλ. Μίσσιου, 2011, σ. 12-21.

³ Το 1947 η σειρά μετονομάστηκε σε *Classic Illustrated*. Πρόκειται για τη σειρά κόμικς που ήταν γνωστά στην Ελλάδα ως *Κλασικά Εικονογραφημένα*.

στην ένταση του ονείρου» (Μίσιου, 2011, σ. 15). Επιπροσθέτως, την εν λόγω πραγμάτευση κινητοποίησε το γεγονός πως ο τομέας αυτός του επιστητού φαίνεται να μην έχει απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό τη Συγκριτική Φιλολογία παρά τη μακρόχρονη, όπως αναδείχθηκε παραπάνω, παράδοσή του. Σύμφωνα με τη Linda Hutcheon (2006), η λογοτεχνία μπορεί να διασκευαστεί σε κάθε πιθανή καλλιτεχνική έκφραση, με το κόμικ να αποτελεί ένα ακόμα τέτοιο μέσο, το οποίο επιστρατεύοντας όλα τα γνωρίσματα του ιδιαίτερου ιδιώματός του μπορεί να αναπλάσει τη λογοτεχνική αφήγηση και να την αποδώσει οπτικά, δημιουργώντας, έτσι, ενδιαφέρουσες και άξιες επισταμένης εξέτασης διακαλλιτεχνικές συνάψεις με το κείμενο-πηγή.

Η πρακτική της έκδοσης εικαστικών μυθιστορημάτων (graphic novel) έχει ανθίσει και στο καθ' ημάς εκδοτικό γίγνεσθαι με τον κατάλογο των *κομικοποιημένων* λογοτεχνημάτων να συμπληρώνεται συνεχώς με αξιοσημείωτες προσθήκες. Η γραφιστική νουβέλα, που θα απασχολήσει την εν λόγω μελέτη, *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*, από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση εκδόθηκε το 2015 και φέρει την υπογραφή του εικονογράφου Θανάση Πέτρου και του σεναριογράφου-διασκευαστή Δημήτρη Βανέλλη, ενώ τη διεύθυνση του όλου εγχειρήματος ανέλαβε ο Άρης Μαραγκόπουλος. Πρόκειται για τον τρίτο κατά σειρά τόμο της σειράς που εγκαινίασαν πριν μερικά χρόνια οι εκδόσεις Τόπος, με στόχο να διασκευάζονται έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε κόμικς. Το πρώτο άλμπουμ τους *Παραρλάμα και άλλες ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά* κυκλοφόρησε το 2011, ενώ έναν χρόνο αργότερα ακολούθησε και ο δεύτερος τόμος *Το Γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, για τον οποίο οι δημιουργοί εμπνεύστηκαν από πεζογραφήματα των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Ροδοκανάκη, Νικολαΐδη του Κύπριου και Παπαδιαμάντη κι απέσπασαν, μάλιστα, και το βραβείο καλύτερου κόμικ στο φεστιβάλ Comicdom του 2013, καθώς και το βραβείο καλύτερου συγγραφέα κόμικς για τον Βανέλλη.⁴

Η γραφιστική νουβέλα *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη* βασίζεται στο ομώνυμο διήγημα του Μ. Καραγάτση, που ο συγγραφέας δούλεψε τη δεκαετία 1934-1944⁵ και συμπεριέλαβε στη συλλογή διηγημάτων *Το μεγάλο συναξάρι* (1951). Η ιστορία στρέφεται γύρω από τον τοξικομανή πειραιώτη Χρίστο Νεζερίτη και παρακολουθεί 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 εντέλει, 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. Το βιβλικό *υποκείμενο*⁶ γίνεται, έτσι, ένα γόνιμο υπόστρωμα πάνω στο οποίο (απο)δομούνται η λαϊκή κοινωνία του Πειραιά και οι αγκυλώσεις της. Οι ταλαίπωροι, αδιάφοροι προς το δράμα του παρία, εργάτες του λιμανιού και τα αφε-

⁴ Βλ. Πέτρου – Βανέλλης, 2015, σ. 64.

⁵ Βλ. Μικέ, 2002, σ. 41.

⁶ Πρόκειται για το πλέγμα σχέσεων *υπερκειμενικότητας* που αναπτύσσεται ανάμεσα σε ένα έργο που υπέρκειται (*υπερκείμενο*) με ένα που υπόκειται (*υποκείμενο*), με το πρώτο να παράγεται – αλλά όχι πάντα να κηδεμονεύεται – με διάφορους τρόπους από το δεύτερο, το προγενέστερο του· βλ. Genette, 2018, σ. 20.

ντικά τους, οι διεφθαρμένες αρχές του τόπου και τα όργανα της τάξης, η εκκλησία και η αναληψία της μπροστά στους περιθωριακούς ανθρώπους, τους εξόριστους από την κοινωνία, συγκροτούν το φόντο των μαρτυριών του ήρωα ως την τελική του εξιλέωση.

Δεν προκαλεί απορία, συνεπώς, το γεγονός πως το συγκεκριμένο διήγημα ενέπνευσε τους συντελεστές του κόμικ, ώστε να το μεταπλάσουν στην εικαστική εκδοχή του. Δεν είναι μόνο η μικρή του έκταση (38 σελίδες) που ευνοεί την *κομικ-ή* του μεταφορά αλλά και η θεματολογία του, καθώς και η αφηγηματική του οργάνωση που καθιστούν το διήγημα, όπως και ο ίδιος ο Βανέλλης δηλώνει, «κατάλληλο ώστε να διασκευαστεί» (Πέτρου, Θ. – Βανέλλης, Δ., 2015). Αφενός, η σκωπτικής στόχευσης ανάδειξη των κακώς κειμένων της κοινωνίας, αφετέρου η νατουραλιστικών προδιαγραφών προβολή των τόπων, των ηρώων και των σχέσεων που αναπτύσσονται στο πλαίσιο της πλοκής που εξυφαίνει ο Καραγάτσης, όλα διαρθρωμένα στον άξονα του τριμερούς σχήματος περιπέτεια - κορύφωση - λύση,⁷ συγκροτούν εντέλει ένα έργο πρόσφορο ώστε να προσαρμοστεί στα γραφιστικά μέτρα.

Το παραπάνω διακαλλιτεχνικό ζήτημα θα διερευνηθεί, στο πλαίσιο αυτής της μελέτης, βάσει συγκεκριμένης μεθοδολογίας ώστε να επιτευχθεί μια ολοκληρωμένη προσέγγιση. Με δεδομένο πως το υπό εξέταση κόμικ δεν αποτελεί απλώς μια πιστή αντιγραφή του αρχικού λογοτεχνικού κειμένου, αλλά μια δημιουργική μετάπλασή του, καθίσταται αναγκαία η αξιοποίηση των αισθητικών θεωριών της *πρόσληψης*, προκειμένου να ερμηνευτεί η οπτική των δημιουργών του κόμικ πάνω στο διήγημα και η καλλιτεχνική πραγμάτωση αυτής με τις όποιες συμπτώσεις ή αποκλίσεις σε σχέση με το αρχικό κείμενο. Επιπλέον, η μελέτη της εν λόγω διασκευής, τόσο σε επίπεδο δομής, αφηγητή και χρονικότητας όσο και σε σχέση με τα πρόσωπα και τους τόπους της ιστορίας, στο νέο καλλιτεχνικό μέσο, χαρακτηριστικό γνώρισμα του οποίου αποτελεί η σύμπραξη εικόνας και λόγου, θα βασιστεί στα θεωρητικά εργαλεία που προσφέρουν η *αφηγηματολογία* και η *χαρακτηρολογία*, καθώς και οι τεχνικές του κόμικ και του κινηματογράφου. Συνεπώς, στο πρώτο μέρος του άρθρου θα αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο αρθρώνονται λογοτεχνικά και μεταγράφονται *κομικ-ά* βασικοί αφηγηματολογικοί άξονες, όπως αυτός της δομής, του αφηγητή, της χρονικότητας και της νοητής ηχητικής υποβολής. Το δεύτερο μέρος αφορά στη λογοτεχνική διερεύνηση και καλλιτεχνική πραγμάτωση των χαρακτήρων που έχουν επιλεγεί ως καταλυτικότεροι για την εξέλιξη της πλοκής, καθώς και των τόπων που κυριαρχούν σε αυτή, ως σημαίνοντες συντελεστές συναισθηματικής και ιδεολογικής φόρτισης.

2. Από την εικονιστική κατάτμηση της αφήγησης στην οπτικοποίηση του ήχου

Κομβικής σημασίας για την πραγμάτευση του διακαλλιτεχνικού ζητήματος, όπως αυτό ορίστηκε εισαγωγικά, είναι η διευκρίνιση των όρων βάσει των οποίων θα πρέπει να γίνει η αποτίμηση μιας διαμεσικής διασκευής. Η αξιολόγηση των μετασχηματισμών μιας λεκτικής αφήγησης σε οπτική με αυστηρά κριτήρια πιστότητας αδικεί το δευτερογενώς παραγόμενο έργο και υπονομεύει και τα μο-

⁷ Βλ. Αθανασόπουλος, 2010, σ. 25-27.

ναδικά χαρακτηριστικά του μέσου (*medium specific*) στο οποίο γίνεται η διασκευή. Κρίνεται απαραίτητο, καταρχάς, να διασαφηνιστεί πως το κόμικ εν προκειμένω αποτελεί την αποτύπωση της προσωπικής ανάγνωσης κι ερμηνείας των συντελεστών πάνω στο αρχικό κείμενο-πηγή. Πρόκειται για αυτό που ορίζεται από την *αισθητική της πρόσληψης* ως η καταστατική αρχή για την παραγωγή νοήματος σε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Το νόημα δεν περιέχεται αυτούσιο στο λογοτεχνικό κείμενο αλλά εναπόκειται και στον αναγνώστη να το παραγάγει κατά τη διάρκεια της αναγνωστικής διαδικασίας, γεμίζοντας κενά, σημεία α-προσδιοριστίας που το κείμενο εξ ορισμού έχει.⁸ Έτσι, οι όποιες συμφωνίες ή διαφοροποιήσεις του κόμικ σε σχέση με το διήγημα θα πρέπει να εκληφθούν ως αποτέλεσμα της διαμεσολάβησης του προσωπικού στυλ και της αισθητικής των Βανέλλη και Πέτρου στην πρόσληψη του καραγατσικού έργου. Επιπλέον, θα πρέπει να συνυπολογιστεί και το γεγονός πως η διασκευή γίνεται σε ένα υβριδικό μέσο, του οποίου κυριότερο χαρακτηριστικό συνιστά η σύμπραξη λόγου και εικόνας, με εμφανή βέβαια την κυριαρχία του δεύτερου έναντι του πρώτου. Είναι δεδομένες, λοιπόν, ορισμένες δραστικές μεταποιήσεις, εφόσον εμπλέκεται ένας διαφορετικός σημειωτικός τρόπος. Ο λόγος, αφενός, θα συμπυκνωθεί και θα επιταχυνθεί, η εικόνα αφετέρου καλείται να αναπαραστήσει οπτικά την πληροφορία που το κείμενο παρουσιάζει γραπτώς. Η σύμπραξη των δύο κωδίκων θα πρέπει, υπακούοντας στις επιταγές του μέσου, να εξυπηρετήσει τόσο την αρτιότητα του αισθητικού αποτελέσματος όσο και την οικονομία χώρου και χρόνου, αφού άλλωστε το *graphic novel* —ειδικά το υπό διερεύνηση εδώ είδος του «κανονικού» άλμπουμ, που δεν θα πρέπει να ξεπερνά περίπου τις 65 σελίδες—⁹ θα πρέπει να διαβάζεται «σε μια καθισιά», κατά τρόπο αντίστοιχο, δηλαδή, με αυτόν που όρισε ο Πόε (2000, σ. 36) για την ανάγνωση ενός διηγήματος.¹⁰

Για τους παραπάνω λόγους, η *κομικ-ή* διασκευή, όπως και κάθε άλλη αντίστοιχη μετάπλαση, θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως μία μορφή διαλόγου με το πρωτότυπο έργο ή ως «δεύτερη επίσκεψη» (*revisitation*) (Μίσιου, 2011, σ. 20) σε αυτό, μέσα από το πρίσμα των εγγενών αισθητικών δυνατοτήτων του νέου μέσου. Με γνώμονα αυτό, θα γίνει και η επεξεργασία της γραφιστικής μετάπλασης της *Μεγάλης βδομάδας του Πρεζάκη* ως προς τους αφηγηματολογικούς άξονες που έχουν επιλεγεί.

2. 1. Η δομή

Στη γραμμή όσων παραπάνω εξαγγέλθηκαν, η μελέτη εστιάζει αρχικά στη δομή, στον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο είναι οργανωμένο το αφηγηματικό υλικό σε κάθε μία από τις δύο συνεξεταζόμενες περιπτώσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, ως αφετηρία θα οριστεί η επεξεργασία του εξωφύλλου τους, ως θεμελιώδους συστατικού των έργων, που αισθητοποιεί ακόμα και σε αυτό το πρώιμο στάδιο, τις διαφορές στη «γραμματική» (Μίσιου, 2009, σ. 14) του κάθε ενός από τα δύο ιδιώματα (λογοτεχνικό και *κομικ-ό*). Όπως επισημάνθηκε και προγενέστερα, το έργο του Καραγάτση που στάθηκε αντικείμενο έμπνευσης για τη μετέπειτα *κομικ-οποίηση* του, είναι διήγημα και αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης συλλογής διηγημάτων. Εύκολα γίνεται κατανοητό, επομένως, το γεγονός πως το εξώφυλλο του συγκεκριμένου βιβλίου θα αφορά σε όλα τα διηγήματα που περικλείει, ο τίτλος

⁸ Βλ. Holub, 2004, σ. 445- 482.

⁹ Βλ. Νικολόπουλος [Solour], 2012, σ. 188.

¹⁰ Βλ. αναλυτικότερα Ντενίση (2009), σ. 12.

είναι αυτός ολόκληρης της συλλογής, ενώ η εικαστική παράσταση του εξωφύλλου δεν σχετίζεται (αποκλειστικά) με το έργο που εξετάζεται εν προκειμένω αλλά πιθανόν αποτελεί επιλογή του εκδότη με στόχο να αποδοθεί καλλιτεχνικά ένας κεντρικός θεματικός πυρήνας που ενώνει τα διηγήματα της συλλογής ή απλώς να διακοσμηθεί ζωγραφικά το βιβλίο. Ο τίτλος του διηγήματος *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη* τοποθετείται ακριβώς πριν την έναρξή του, στο πάνω μέρος, δηλαδή, της σελίδας από την οποία ξεκινά η ιστορία, στο μέσον περίπου του βιβλίου. Αντιθέτως, στο graphic novel, εφόσον αναπλάθεται αυτοτελώς αυτό το συγκεκριμένο διήγημα, στο εξώφυλλό του, εκτός από τα ονόματα των δημιουργών και των εκδόσεων, προβάλλεται ο τίτλος του –στον οποίο ενσωματώνεται και ο συγγραφέας του διηγήματος– *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη, από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση*. Ας σχολιαστεί, στο σημείο αυτό, η τεχνοτροπία της γραμματοσειράς, ως ένας σημαίνων γραφιστικός δείκτης που επιβάλλει ορισμένες ερμηνευτικές προεκτάσεις. Ο τίτλος, λοιπόν, είναι τυπωμένος με κεφαλαία μαύρα γράμματα, με μόνη χρωματική εξαίρεση την κοκκινισμένη λέξη *Πρεζάκη*, η οποία μάλιστα μαζί με το όνομα του *Μ. Καραγάτση* είναι τονισμένες, προσελκύοντας έτσι την προσοχή του αναγνώστη σε αυτές τις δύο λέξεις-κλειδιά σχετικά με το αντικείμενο της διασκευής. Αυτό που συμπληρώνει την εικόνα του εξωφύλλου καθώς και την προσήμανση του τίτλου είναι το σκίτσο του Πρεζάκη στη δεξιά άκρη του. Πρόκειται για τη φιγούρα ενός ανθρώπου με ρούχα ευπρεπή μεν, τα σκούρα χρώματα των οποίων, ωστόσο, εκπέμπουν μια μιζέρια. Στην αποτύπωση αυτής της θλιβερής όψης συμβάλλουν, επιπλέον, τόσο η “γωνία λήψης” του σκίτσου όσο και η τοποθέτησή του σε σχέση με την υπόλοιπη σελίδα. Συγκεκριμένα, το πλάνο απεικονίζει τον Πρεζάκη από πάνω με κατεύθυνση προς τα κάτω, με εμφανώς μεγεθυμένο –λόγω της εγγύτητάς του προς τον “φακό”¹¹ 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 την εν λόγω φιγούρα. Αυτή η τεχνική του *Down-Shot* καταφέρει 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 χαρακτήρα,¹² ενισχύεται από την τοποθέτησή του στην άκρη της σελίδας. Ο Πρεζάκης εκτοπίζεται στο περιθώριο του εξωφύλλου σε μία προσπάθεια των δημιουργών να αισθητοποιήσουν εξ αρχής αυτό που στη συνέχεια θα φανερώσει η ιστορία: την απομόνωση του ήρωα ως κοινωνικού απόβλητου.

Περαιτέρω, το διήγημα του Καραγάτση είναι διαρθρωμένο σε επτά ενότητες που ακολουθούν ημερολογιακά, όπως προαναφέρθηκε, τη Μεγάλη Εβδο-

¹¹ Είναι σκόπιμο να δηλωθεί, στο σημείο αυτό, πως τόσο η συγκεκριμένη εργασία όσο και εν γένει η βιβλιογραφία η σχετική με τις τεχνικές του κόμικ αξιοποιούν αρκετό από το θεωρητικό οπλοστάσιο και την τεχνική ορολογία του κινηματογράφου.

¹² Βλ. Janson, 2002, σ. 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).

μάδα. Κάθε κεφάλαιο τιτλοφορείται βάσει του εκκλησιαστικού περιεχομένου κάθε μίας από αυτές τις ημέρες. Έτσι εντοπίζονται τα κεφάλαια Α'-ΝΥΜΦΙΟΣ, Β'-ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ, Γ'-ΔΕΙΠΝΟΣ, Δ'-ΠΡΑΙΤΩΡΙΟΝ, Ε'-ΤΑΦΗ, ΣΤ'-ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ, Ζ'-ΛΥΤΡΩΣΙΣ, επιβάλλοντας, συνεπώς, έναν διάλογο με το θείο πάθος. Ο 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» (Μικέ, 2002, σ. 41) 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 αυτό. Συγκεκριμένα, στους τίτλους των κεφαλαίων στη γραφιστική διασκευή, η αλφαβητική αρίθμηση, όπως εξετέθη παραπάνω, αντικαθίσταται από τα ονόματα των ημερών στη διάρκεια των οποίων εκτυλίσσονται τα συμβάντα (ΜΕΓΑΛΗ ΔΕΥΤΕΡΑ-ΝΥΜΦΙΟΣ, ΜΕΓΑΛΗ ΤΡΙΤΗ-ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ, κ.ο.κ.), με πρόθεση ίσως την ξεκάθαρη χρονική τοποθέτηση και υπόμνηση του βιβλικού ερείσματος του έργου. Επίσης, εν προκειμένω, ο τίτλος της ενότητας καταλαμβάνει μια ολόκληρη σελίδα –αντιστικτικά προς το διήγημα στο οποίο η διαδοχή τίτλου κεφαλαίου και κειμένου γίνεται συνεχόμενα– και συνοδεύεται από ένα σκίτσο του Χρίστου Νεζερίτη αντλημένο από κάποια χαρακτηριστική σκηνή του κεφαλαίου. Τα σκίτσα 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 παριστάνεται νεκρός ή αναστημένος να ανέρχεται στους ουραμούς, συνοδεύουν τους τίτλους των κεφαλαίων και λειτουργούν, όπως κατέδειξε αυτή η ενδεικτική μνεία, προϊδεαστικά για ό,τι θα ενοφθαλμιστεί σε καθένα από αυτά. Υπογραμμίζεται και με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, αυτό που εγκαινιάστηκε ήδη από το εξώφυλλο και που αποτελεί το διακύβευμα της όλης διακαλλιτεχνικής μελέτης: η σύζευξη λόγου και εικόνας στην απόπειρα *κομικ-ής* αναμόρφωσης μιας αποκλειστικά λεκτικής λογοτεχνικής αφήγησης.

Εντέλει, το ζήτημα της δομής θα πρέπει να εξεταστεί και σε ένα μικροσκοπικό επίπεδο, με εστίαση στη διευθέτηση και της ίδιας της σελίδας. Μπορεί σε ένα λογοτεχνικό έργο το τέλος της σελίδας να μην ταυτίζεται και με τη λήξη μιας νοηματικής ενότητας, αφού μάλιστα, συχνότατα, όχι μόνο αυτή είναι θεμιτό να διακοπεί αλλά ακόμα και μία λέξη να χωριστεί στο μέσον της και να συνεχιστεί στην επόμενη σελίδα αν η τυπογραφική χωροθέτηση το επιβάλλει. Αντιθέτως στο κόμικ, θα πρέπει η κάθε σελίδα –ακόμα και στην περίπτωση του *δισέλιδου σαλονιού*– να διέπεται από μία σχετική αυτοτέλεια. Δεν γίνεται, επ' ουδενί τρόπο, να χωριστεί στη μέση ένα εικονίδιο αλλά ούτε και ένα ευρύτερο επεισόδιο να διασπαστεί βίαια. Οι *κομικ-οί* δημιουργοί φροντίζουν να διακόψουν σε σημεία καίρια, ώστε αφενός να μην διαμελίσουν μία σφιχτή νοηματική αλληλουχία κι αφετέρου να εξασφαλίσουν την επίταση της αγωνίας του αναγνώστη ή να επιφυλάξουν μία έκπληξη στην ιστορία για αυτόν, οδηγώντας τον σε κάθε περίπτωση στη συνέχιση της ανάγνωσης του κόμικ. Σε αυτό το πλαίσιο, αν επιστρατευτεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για την εν λόγω παρατήρηση από το έκτο κεφάλαιο του έργου και πιο συγκεκριμένα από την επίσκεψη του Νεζερίτη στην Κόλαση, θα μπορούσε να σχολιαστεί η διακοπή της λέξης «κλαψιάρικα» στη μία σελίδα του διηγήματος και η συνέχισή της στην επόμενη:

— Καὶ ποῦ νὰ πάω, μπάρμπα; Ρώτησε ὁ Χρῖστος κλα-/ψιάρικα. Ἄπ' τὸν Παράδεισο μ' ἔδιωξαν.

(«Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», 209-210).

Στο *κομικ-ό* αντίστοιχο, αυτό δεν συμβαίνει. Αντίθετα, οι διασκευαστές επιλέγουν να τοποθετήσουν τον συγκεκριμένο λόγο του ήρωα και τη συνακόλουθη απάντηση του Διαβόλου σε εναρκτήριο κελί της σελίδας¹³ για να σημάνει την ενότητα του κλοτσηδόν διωγμού του και από την Κόλαση και του για ακόμη μία φορά μετεωρισμού του στο αβέβαιο σύμπαν της μεταθανάτιας ζωής. Να επισημανθεί, μάλιστα, ότι η προηγούμενη σελίδα έκλεισε με κοντινό πλάνο στο σατανικό πρόσωπο του Διαβόλου που διατάζει αυστηρά τον πρωταγωνιστή να φύγει, ως μη ανήκοντα στα κατάστιχα της Κολάσεως. Ολοκληρώνεται, έτσι, στο πλαίσιο αυτής της σελίδας, η ενότητα της υποδοχής του Πρεζάκη στον διαβολικό αυτόν τόπο και της συζήτησης γύρω από το αν πληροί τις προϋποθέσεις για τη φιλοξενία του εκεί. Καθίσταται, συνεπώς, έκτυπο το πόσο επίπονο ντεκουπάζ απαιτείται για τη διευθέτηση των βινιετών πάνω στη σελίδα καθώς και το γεγονός πως αυτό τίθεται στην υπηρεσία της οπτικής αφηγηματικής ποιητικής, όπως θα αναδειχθεί στη συνέχεια.

2. 2. Ο αφηγητής

Ἢδη ἀπὸ τὴ μέχρι τώρα πραγμάτευση τοῦ ζητήματος, διαπιστώνεται –ἀκόμα και μέσα ἀπὸ αὐτὸ το δομικὸ σκέλος που ἀναδείχθηκε παραπάνω– ἡ ετερογένεια τῶν δύο ἐκφραστικῶν μέσων (λογοτεχνικοῦ και *κομικ-ού*) και σε αὐτὸ το πλαίσιο θα γίνεῖ και ἡ ἐξέταση τοῦ ἀφηγητῆ και συγκεκριμένα τῆς ἀφηγηματικῆς ἐστίασης και *φωνῆς* και τῶν (δραστικῶν) μετασχηματισμῶν που υφίστανται κατὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ ἓνα εἶδος στο ἄλλο.

Οἱ ἐπικοινωνιακῆς δυνατότητες που ορίζουν τὴ φύση τοῦ κόμικ ἐπιβάλλουν μια ἐν πολλοῖς διαφορετικὴ παρουσία τοῦ ἀφηγητῆ σε αὐτὸ σε σχέση με τὴ λογοτεχνικὴ ἀφηγηματικὴ πράξη. Συμμορφωμένο με τοὺς ιδιαίτεροὺς μορφοποιητικοὺς νόμους του, δηλαδή τόσο με τὴ συντομία που χαρακτηρίζει τὸ *κομικ-ό* ἔργο ἐν γένει και τὸν γραπτὸ λόγο σε αὐτὸ ὅσο και με τὴν «κυριαρχικὴ διάχυση τοῦ οπτικοῦ μέρους» (Ἐκο, 1987, σ. 195), τὸ *graphic novel* καλεῖται να ἐπιταχύνει και να συμπύξει τὸν ἀφηγηματικὸ λόγο, περιορίζοντάς τον στη μετάδοση τῶν ἀπολύτως ἀπαραίτητων στοιχείων, ἢ να τὸν μετατρέψει σε λόγο προσώπων ἢ και να τὸν ἀπαλείψει ἐντελῶς, ὅπου ἡ εικόνα ἀναλαμβάνει τὰ ἡνία τῆς ἀφήγησης και ἀποδίδει οπτικά τὴ λεκτικὴ ἀφήγηση.

Πρέπει να δηλωθεῖ, ἀρχικά, πως στο διήγημα ὁ ἀφηγητῆς εἶναι, σύμφωνα με τὴν ἀγγλοσαξονικὴ κριτικὴ, *παντογνώστης* και με *μηδενικὴ ἐστίαση* κι ἐπομένως γνωρίζει περισσότερα ἀπὸ ὅσα ὁ ἥρωας ἢ οποιοδήποτε ἄλλο πρόσωπο τῆς δράσης.¹⁴ Σχετικὰ με τὴν ἀφηγηματικὴ *φωνή*, ὁ ἀφηγητῆς εἶναι *ἐξωδιηγητικός*, βρίσκεται δηλαδή ἔξω, υπεράνω τῆς ἱστορίας, δεν πρόκειται για ἥρωα τῆς δράσης.¹⁵ Στὸ *κομικ-ό* ομόλογο, αὐτὴ ἡ ἀφηγηματικὴ *φωνή* κι *ἐστίαση* διατηρεῖται, τηρουμένων τῶν ἀναλογιών. Στὴ γραφιστικὴ νουβέλα ἰσχύει ὅ,τι ἐπισημαίνεται ἀπὸ τὸν Γιάννη Λεοντάρη (2001) για τὴν κινηματογραφικὴ ἀφήγηση. Ἡ ἐκφραστικὴ ἰδιοτυπία τοῦ εἶδους προκαλεῖ και ἐν προκειμένῳ σύγχυση ὡς πρὸς τὴ

¹³ *Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη*, 52-53.

¹⁴ Βλ. Τζούμα, 1997, σ. 127-132.

¹⁵ Βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001, σ. 972-1017.

χρήση του όρου *αφηγητής*. «Η εικόνα με τη στενή έννοια του όρου, δεν μιλά, αλλά δείχνει. Δείχνοντας, ωστόσο, λέει κάτι και άρα είναι σε θέση να αφηγηθεί» (Gardies - Bessalel. 1952, p. 149-150).¹⁶ Έτσι, λοιπόν, τόσο ο τριτοπρόσωπος αφηγηματικός λόγος που εντάσσεται στα ορθογώνια κουτάκια στο πάνω μέρος, συνήθως, μιας βινιέτας, όσο και η έλλειψη “υποκειμενικών πλάνων”,¹⁷ ως προς τη σχεδίαση των σκίτσων, και η διευθέτηση των γωνιών του “φακού” του δημιουργού με τρόπο τέτοιο ώστε η εικόνα να μας δείχνει πανοπτικά τους ήρωες και την πλοκή εν γένει, από την οπτική πλευρά του παρατηρητή δηλαδή, συνηγορούν και εδώ στη θεώρηση της αφηγηματικής πράξης ως *εξωδιηγητικής, μη-δενικής εστίασης*, με όρους ανάλογους με αυτούς του μοντέλου του Genette, στο οποίο βασίζονται οι παραπάνω αφηγηματολογικές παρατηρήσεις.

Όπως προηγουμένως επισημάνθηκε, ο αφηγηματικός λόγος συχνά απαντάται και στο *graphic novel* –με διαφορετική μορφή βέβαια– προκειμένου να μεταφέρει (αυτούσια ή παραλλαγμένα) κάποια από τα στοιχεία του αντίστοιχου λογοτεχνικού, που είναι νευραλγικά προκειμένου ο αναγνώστης να παρακολουθήσει την πλοκή. Πέρα από τα διάσπαρτα σημεία μέσα στο κόμικ στα οποία συναντώνται τα αφηγηματικά κουτάκια, αυτά τοποθετούνται κατά κανόνα στα εισαγωγικά κελιά των κεφαλαίων ή ευρύτερων νοηματικών ενοτήτων, αποσκοπώντας στη γραπτή απόδοση ορισμένων πληροφοριών και στον καθορισμό των χωρο-χρονικών συντεταγμένων, που δεν αποτυπώνονται ζωγραφικά αλλά είναι απαραίτητες για την ενημέρωση του αναγνώστη γύρω από τα *sine qua non* στοιχεία που συγκροτούν την πλοκή.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα που διασαφηνίζει την εν λόγω παρατήρηση αποτελεί η εισαγωγική πρόταση του διηγήματος, στην οποία 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:

Έκεῖνο τὸ πρωί, Μεγάλη Δευτέρα ἀνήμερα, ὁ Χρῖστος Νεζερίτης κατέβηκε στὸ λιμάνι.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 178).

Στο *κομικ-ό* αντίστοιχο, ο αφηγηματικός λόγος τοποθετείται πάνω από το πανοραμικό σκίτσο ενός λιμανιού και μεταφέρεται ως εξής:

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

(*Ἡ μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*, σ. 6).

Γίνεται 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 από τη γνω-

¹⁶ Μετάφραση όπως βρίσκεται στο άρθρο του Λεοντάρη (2001, σ. 163).

¹⁷ Πρόκειται για την τεχνική λήψης κατά την οποία δίνεται η εντύπωση στον θεατή πως βλέπει μέσα από τα μάτια του ήρωα.

στοποίηση 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 προκύπτει 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. Αξίζει να σχολιαστεί, ακόμα, και ο αντίστοιχος τρόπος με τον οποίο ξεκινά το κεφάλαιο της Μεγάλης Πέμπτης κατά το οποίο η δράση μεταφέρεται στο εσωτερικό του αστυνομικού τμήματος όπου βρίσκεται κρατούμενος ο Χρίστος Νεζερίτης.¹⁸ 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 κελί είναι και το μόνο αφηγηματικό σε όλη αυτή τη σκηνή που διαδραματίζεται στο γραφείο της διοίκησης, καθώς σε όλα τα υπόλοιπα κυριαρχούν οι διάλογοι. Εν είδει σκηνικών οδηγιών, λοιπόν, πάλι ο αφηγηματικός λόγος στοχεύει στην παροχή των απαραίτητων στοιχείων γύρω από τα χωρο-χρονικά δεδομένα και τη φιγούρα που θα παίξει έναν σημαίνοντα ρόλο για την ιδεολογική φόρτιση της σκηνής.

Όπως γίνεται φανερό, η διατήρηση της αφήγησης στο κόμικ συμπληρώνει την κυρίαρχη, ως προς το αισθητικό αποτέλεσμα, εικόνα. Δεν είναι λίγες, μάλιστα, οι φορές κατά τις οποίες καλείται να αποδώσει λεκτικά αυτό που παραλείπει εντελώς το σκίτσο να αναπαραστήσει (είτε λόγω επιλογής των δημιουργών είτε λόγω αδυναμίας του μέσου). Γι' αυτόν τον λόγο, η εικόνα της ψυχής του Χρίστου να πετάει στο μεταθανάτιο διάστημα συνοδεύεται από το λεκτικό απόσπασμα:

ΓΙΑ ΩΡΕΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΘΗΚΕ ΣΤ' ΑΣΤΕΡΙΑ, ΟΤΑΝ ΞΑΦΝΙΚΑ...

(*Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*, σ. 48).

που αποδίδει συμπυκνωμένα το διηγηματικό:

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

(*Μ. Καραγάτσης, «Η μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 206*).

Η εικόνα στο γραφιστικό έργο αδυνατεί λόγω της στατικότητάς της να αποτυπώσει τη μεγάλη διάρκεια της περιπλάνησης, όπως αυτή συνάγεται από την περιγραφή του διηγήματος. Την αδυναμία αυτή καλείται να αποκαταστήσει ο αφηγηματικός λόγος στο κάτω μέρος του επιμήκους αυτού σκίτσου, ενώ κάτι ανάλογο εντοπίζεται και στο εναρκτήριο κελί του κεφαλαίου της Μεγάλης Τρίτης.¹⁹ Στην εικόνα αναπαρίσταται το εσωτερικό της φτωχικής οικίας του ήρωα. Η λιτότητα, η τάξη και ο παραδοσιακός διάκοσμος της υποβάλλουν τη σπιτική θαλπω-

¹⁸ *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*, σ. 25.

¹⁹ *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη*, σ. 13.

ρή και τη φροντίδα της νοικοκυράς με την οποία ο αναγνώστης υποθέτει ότι η μητέρα θα περιέβαλε και τον άσωτο υιό, που μόλις την προηγούμενη μέρα περιμάζεψε από τους δρόμους. Η περιποίηση της μητέρας προς τον Χρίστο, η περίθαλψη, το ξύρισμα, η καθαρή ένδυση προκύπτουν συνειρμικά βάσει του φροντισμένου χώρου, στον οποίο εντάσσεται ο ήρωας, καθώς και από τη ρητή δήλωση της αφήγησης. Εν προκειμένω, λοιπόν, καθίσταται φανερό πως η αφηγηματική πράξη καλείται να αποκαταστήσει μια ηθελημένη, όπως θα δηλωθεί στη συνέχεια, επιλογή των δημιουργών να μην προκαλέσουν έντονη αντίθεση στη ζωγραφική αποτύπωση του Νεζερίτη πριν και μετά τις φροντίδες της μητέρας του αλλά να τη φανερώσουν λεκτικά.

Είναι δεδομένο ότι το κόμικ επιδιώκει να αναπαραστήσει κυρίαρχα τη δράση, κομμάτι της οποίας αποτελεί και η συνδιαλλαγή μεταξύ των ηρώων. Όπου είναι δυνατόν, λοιπόν, ακόμα και το ίδιο το αφηγηματικό μέρος του διηγήματος θα μετατραπεί σε λόγο προσώπων, εντεθειμένο στα λεγόμενα “μπαλόνια”, η ακίδα στην άκρη των οποίων υποδεικνύει το πρόσωπο που μιλά. Ενδεικτικά, θα μπορούσε να αναφερθεί το περιστατικό της αναλαμπής του Χρίστου στο πρώτο κεφάλαιο, όπου παρερμηνεύει ένα τυχαίο συμβάν ως θεϊκό σημάδι:

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

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 180).

Στη γραφιστική νουβέλα αυτό απαντάται ως εξής:

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

(Ἡ μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη, σ. 2).

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 τού 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 περίπτωση 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 “βαρκάρη 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 πὼς εἶναι Μεγάλη Παρασκευή· πὼς σὰν καλὸς χριστιανὸς θα ἔπρεπε ν' ἀκολουθήσει κάνα ἐπιτάφιο, μὲ λαμπάδα στὸ χέρι καὶ συντριβὴ στὴν ψυχὴ. Μὰ τὰ πράματα δὲν τοῦ ῥοθάν βολικά. Ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ κουβαλήσει τὸ μακαρίτη τὸν πρεζάκη στὴν Ἀθήνα, νὰ τὸν παραδώσει στὸ Νεκροτομεῖο.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 199-200).

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

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

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 200).

Ὁ μπάμπας κέρασε μισὴ ὀκαδίτσα στὰ λεβεντόπαιδα.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 201).

πραγματώνονται στο κόμικ μέσα ἀπὸ τὸν λόγο του ἥρωα, καθιστώντας τὸν εκπρόσωπο τῆς εργατικῆς κοινωνίας τοῦ Πειραιά, «τῆς κοινωνικῆς μηχανῆς που δημιουργεῖ ἀντι-ἥρωες» (Κοκκινάκη, 1997, σ. 60) 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...

(Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη, σ. 35).

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

(Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη, σ. 36).

— ΚΕΡΝΑ ΜΙΣΗ ΟΚΑ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ!

(Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη, σ. 39).

Καταλήγοντας, θα γίνει λόγος γιὰ τὴν ἀπάλειψη τῆς λεκτικῆς ἀφήγησης, κατὰ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ διήγημα στο κόμικ, ὑπὸ τὸ βᾶρος τῆς υπερίσχυσης τῆς εικόνας καὶ τῆς δραστηκῆς ἐπενέργειάς τῆς στὴν ἀπόδοση τοῦ μηνύματος. Ὅπως θα ἀναλυθεῖ στο δεύτερο μέρος, χαρακτηριστικὰ παραδείγματα υποκατάστασης τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου τοῦ διηγήματος ἀπὸ τὴν οπτικὴ ἀναπαράσταση ἀποτελοῦν οἱ περιγραφές προσώπων ἢ χώρων. Ἡ διατήρηση τῆς λεκτικῆς περιγραφῆς στο κόμικ εἶναι περιττή, ἐφόσον τὸ σκίτσο ἀρκεῖ ὥστε –πιστὰ ἢ περισσότερο δημιουργικὰ– νὰ ἀποτυπώσει τὰ πρόσωπα τῆς ἱστορίας, τὴν ἐμφάνισή τους καὶ τὴ συναισθηματικὴ τους κατάσταση (μέσα ἀπὸ μιὰ τυπολογία χαρακτηριστικῶν) καθὼς καὶ τοὺς τόπους ὅπου ἐκτυλίσσεται ὅλη ἡ πλοκή, με τὴν ἀθλιότητα που ἀποπνέει ἡ πειραιώτικη γεωγραφία νὰ ἐπιδρά στὴν ψυχολογία καὶ τὴ συμπεριφορὰ τῶν ἡρώων στο πλαίσιο τῆς «αμοιβαιότητος σκηνικοῦ καὶ χαρακτηριστικῶν» (Ἀθανασόπουλος, 2000, σ. 916) που διαπερνᾷ γενικῶς τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο τοῦ Καραγάτση.

Πέρα, όμως, 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 με τα φασόλια,²⁰ ο ξυλοδαρμός του από τους θαμώνες του καφενείου ύστερα από την εκφώνηση του λόγου του και τον εμπαιγμό του,²¹ ο βίαιος εγκλεισμός του στα υπόγεια μπουντρούμια της φυλακής,²² ο εξορισμός του από τον παράδεισο,²³ το καθαρτήριο²⁴ και την κόλαση,²⁵ καθώς και η αναπάντεχη προσγείωσή του στη βάρκα που θα τον επιβιβάσει στο καράβι της αναγέννησής του²⁶ διασκευάζονται *κομικ-ά*, με το σκίτσο να μεταφέρει βουβά την εκάστοτε σκηνή χάρις στην “ηχηρή” εικονοποιητική του δύναμη. Το κόμικ μετατρέπεται έτσι σε ένα είδος βουβού κινηματογράφου, όπου οι αλληπάλληλες “σεκάνς”²⁷ κατορθώνουν να αποτυπώσουν, μες στην ακινησία τους, το continuum της έντονης κίνησης που κυριαρχεί στη σκηνή. Μέσω αυτής της καλλιτεχνικής επιλογής, επιτυγχάνεται η αποτύπωση της επαναλαμβανόμενης και επιθετικής αποπομπής του Νεζερίτη 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» (Μικέ, 2002, σ. 41) 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 δέχεται αυτήν την άγρια έξωση, να πέφτει στα γόνατα από τη φόρα του χτυπήματος, υποταγμένος, ως άλλος Χριστός, σιωπηρά «στην ανθρώπινη βία και κακότητα» (Κοκκινάκη, 2004, σ. 79).

²⁰ Βλ Μ. Καραγάτσης, «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», σ. 179: «Με σιγανή περπατησιά, δίχως να βγάλη μῶκο, σάλταρε κι αυτός στη 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 ὑπερντρέντωντ πόδι τοῦ· καὶ μιὰ κατραπακιά στὸ σβέρκο, μὲ τὸ στοῦκα χέρι τοῦ. [...] Ὁ Γῶγος ὁ Χοντρός ὁ Μυκονιάτης –ὁ φύλακας– τὸν ἄρπαξε ἀπ’τὸ γιακὰ καὶ τὸν πέταξε στὸ χῶμα τοῦ ντόκου. [...] Ὁ Χρῖστος σηκώθηκε ἀγάλι-ἀγάλι».

²¹ Στο ίδιο, 181: «Πρῶτος σηκώθηκε ὁ Τάσος ὁ καμπούρης, μὲ τὸ μακρὸ-μακρὸ χέρι. Ζύγισε καλὰ τὴν καρπαζιά, καὶ τοῦ τὴν ἀμόλυσε στὸ σβέρκο. Κι ἀμέσως οἱ κατραπακιές, οἱ πεπονόφλουδες, τὰ κόκαλα ἔπεσαν ἀπάνω τοῦ βροχή. Ἡ καρέκλα ἀναποδογύρισε. Κι ὁ Χρῖστος βρέθηκε μπρούμυτα στὴ μέση τοῦ δρόμου, χωρὶς νὰ ξέρη πῶς. Σηκώθηκε μὲ δυσκολία. Κάτι τοῦ ἔσφιγγε τὴν ψυχὴ. Κάτι σὰν ἀπονιφάδι ξανεμισμένου ἀνθρωπισμοῦ».

²² Βλ. Στο ίδιο, σ. 195: «Τὸ χέρι τοῦ Ραπίζου ἔπεσε βαρὺ στὸ γιακὰ τοῦ Χρῖστου. Μὲ γεροὺς τρανταγμοὺς καὶ κλωτσὲς ἀπανωτὲς βρέθηκε, χωρὶς νὰ καταλάβη πῶς, ἀπὸ τὸ γραφεῖο τοῦ κ. διοικητῆ στὸ κρατητήριο».

²³ Βλ. Στο ίδιο, σ. 206: «Κι ἡ πόρτα τῆς Παράδεισος τοῦ κλείστηκε κατὰμουτρα».

²⁴ Βλ. Στο ίδιο, σ. 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 εἴσοδος».

²⁵ Βλ. Στο ίδιο, σ. 210: «Κι ἀρπάζοντας τὸ Χρῖστο ἀπ’ τὸ γιακὰ, τὸν πέταξε ἔξω ἀπ’τὴν Κόλαση».

²⁶ Βλ. Στο ίδιο, σ. 214: «Μὲ σκουντιὰ γερὴ ἔριξε τὸ Χρῖστο στὴ φαλαινίδα τοῦ βαποριοῦ, ποὺ ἦταν ἀκοσταρισμένη στὸν ντόκο».

²⁷ Η σεκάνς, στην κινηματογραφική γλώσσα, είναι μια ομάδα σκηνών ή μεμονωμένων πλάνων (με ή χωρίς συνέχεια στον χώρο και τον χρόνο) που συγκροτούν μια αφηγηματική ενότητα. Κάθε σεκάνς αποτελεί μια ολοκληρία, δηλαδή ένα αφηγηματικό σύνολο με αρχή, μέση και τέλος. Ολοκληρία, όμως, που δεν θεωρείται αυθύπαρκτη, αλλά αποτελεί ένα μέρος του όλου.

2.3. Η χρονικότητα

Υστερα από την παρουσίαση της *κομικ-ής* δομής και του αφηγητή και των προσαρμογών που αυτά έχουν υποστεί κατά τη διαμεσική μεταγραφή, σειρά έχει, εν προκειμένω, η αναφορά στην αφηγηματική χρονικότητα με βάση την τριμερή οργάνωσή της: *διάταξη, διάρκεια και συχνότητα*.²⁸

Όπως προαναφέρθηκε, η ιστορία ξετυλίγεται στη διάρκεια μιας εβδομάδας και συγκεκριμένα της Μεγάλης Εβδομάδας του Πάσχα. Ο χρόνος της δράσης σε κάθε κεφάλαιο εκτείνεται σε ένα εικοσιτετράωρο, συνήθως από το πρωί ή ξημέρωμα ως τις βραδινές ή μεταμεσονύχτιες ώρες. Η *οροθέτηση*²⁹ του χρονικού πεδίου σε κάθε περίπτωση γίνεται με τρόπο συγκεκριμένο, χρησιμοποιώντας, δηλαδή, χρονικούς δείκτες όπως «Έκεῖνο τὸ πρωί»,³⁰ «Τὴν ἄλλη μέρα ὁ Χρῖστος ξύπνησε ἀργά, πρὸς τὸ μεσημέρι»,³¹ «Τριγύρισε ὦρες ὀλόκληρες, δίχως σκοπὸ καὶ τέρμα, στοὺς βραδινούς δρόμους»,³² «Ὁ Χρῖστος ξύπνησε ἀργά, κατὰ τὸ μεσημέρι»,³³ «Οἱ δρόμοι τοῦ Περαιᾶ ἦσαν βουτηγμένοι στὴν πρόσχαρη καὶ ξένοιαστη κίνηση τοῦ δειλινοῦ»,³⁴ «Τὰ χαράματα τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς»,³⁵ «Ἐφτασε στὸν Πειραιᾶ μὲ τὸ γλυκοχάραμα». ³⁶ Στη γραφιστική μεταγραφή, ο λόγος συμπράττει με την εικόνα και μέσα από τη σύζευξη προκύπτει η χρονική τοποθέτηση της πλοκής. Πέρα από τις σύντομες αλλά ρητές χρονικές δηλώσεις, όπως αυτές ενσωματώνονται στα αφηγηματικά κουτιά³⁷ –με τη μορφή και τη λειτουργία που αναλύθηκε προηγουμένως– προστίθενται στη φαρέτρα του χρονικού προσδιορισμού και οι δυνατότητες του γραφιστικού είδους. Πράγματι, σε συνδυασμό με τη λεκτική αφήγηση ή και απ' εαυτού της, η εικόνα επιστρατεύει το χρώμα, με τους ποικίλους τόνους του, και καθιερωμένες ζωγραφικές αναπαραστάσεις ως τυπολογικές χρονικές ενδείξεις, προκειμένου να καταδείξει τη μετάβαση από το ένα στάδιο της ημέρας στο επόμενο. Φωτεινά χρώματα, γαλάζιος ουρανός, αχνά σύννεφα και ένας ολοστρόγγυλος κίτρινος ήλιος, για την απεικόνιση ὄσων συμβαίνουν τις πρωινές ώρες, σκουρότερες αποχρώσεις (κυρίως στους τόνους του μαύρου, του μπλε και του γκρι) και φεγγάρι, για τα περιστατικά που διαδραματίζονται κατά το βράδυ, θερμές αποχρώσεις του πορτοκαλί, προκειμένου να αναπαρασταθεί η αυγή ή το δειλινό, συγκροτούν ένα ρεπερτόριο εικονογραφικών συμβολισμών που, είτε συνοδευόμενοι από γραπτή αφήγηση είτε χωρίς, κατορθώνουν επιτυχώς να πληροφορήσουν τον αναγνώστη σχετικά με τον χρόνο και τη διάρκεια ξεδίπλωσης των γεγονότων. Στη δεύτερη περίπτωση, μάλιστα, αξίζει να αναφερθεί, ως παράδειγμα, η μετάβαση από το βράδυ στο ξημέρωμα ενώ ο Χρῖστος Νεζερίτης μπαίνει στον τεκέ του Γιάννη Κό-

²⁸ Βλ. Αθανασόπουλος, 2010, σ. 76.

²⁹ Βλ. Τζούμα, 1997, σ. 94.

³⁰ Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 178.

³¹ Στο ἴδιο, σ. 183.

³² Στο ἴδιο, σ. 188.

³³ Στο ἴδιο, σ. 190.

³⁴ Στο ἴδιο, σ. 191.

³⁵ Στο ἴδιο, σ. 197.

³⁶ Στο ἴδιο, σ. 211.

³⁷ «ΤΟ ΠΡΩΙ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΤΡΙΤΗΣ [...]» (Ἡ μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη, σ. 13), «ΠΕΡΠΑΤΗΣΕ ΩΡΕΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΝΥΧΤΑ[...]» (Στο ἴδιο, σ. 18), «Ο ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ [...] ΕΦΤΑΣΕ, ΟΠΩΣ ΠΑΝΤΑ, ΠΡΩΙ ΣΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ» (Στο ἴδιο, σ. 25), «ΤΑ ΧΑΡΑΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΤΟΝ ΒΡΗΚΑΝ ΠΕΘΑΜΕΝΟ» (Στο ἴδιο, σ. 33), «ΓΛΥΚΟΧΑΡΑΜΑ ΕΦΤΑΣΕ» (Στο ἴδιο, σ. 57).

κοτα και μαζί με την υπόλοιπη παρέα βυθίζονται για ώρες στη μέθη του ναρκωτικού:

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 μαζί μ' αὐτόν, τὴ λησμονιὰ τῆς στερνῆς του θύμησης. Κάπνισε ὦρες ὀλόκληρες, μέσα στη σιωπὴ τῆς μισόφωτης κάμαρας. Κάπνισε ὥσπου ὁ ὕπνος ἤρθε καὶ τοῦ σφάλισε τὰ μάτια.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 189).

Στην *κομικ-ή* μετάπλαση η σκηνή αποδίδεται βουβά, σε μία ακολουθία τριών καρτέ όπου αποτυπώνεται ο Χρῖστος στο ένα άκρο να καπνίζει ηδονικά τον ναργιλέ, ρεμβάζοντας από το παράθυρο το ολόγιομο φεγγάρι. Κατά το πέρασμα από το ένα εικονίδιο στο επόμενο, οι χρωματικοί τόνοι αλλάζουν στο εσωτερικό του χαμαιτυπείου, το φεγγάρι, που κατεβαίνει για να δώσει τη θέση του στον πρωινό ήλιο, χάνεται από τη θέα, για να καταλήξει στο τελευταίο καρτέ το παράθυρο να φωτίζεται με κατεύθυνση από κάτω προς τα πάνω από ένα λαμπερό κίτρινο φως (προφανώς αυτό του ήλιου που χαράζει) και το υπόλοιπο δωμάτιο να είναι σκοτεινό, εφόσον η φωτιά του ναργιλέ έχει σβήσει ύστερα από τη μεσολάβηση τόσων ωρών, ενώ ο Πρεζάκης έχει βυθιστεί σε έναν ναρκωμένο ύπνο. Κατά τον ίδιο τρόπο, όταν ο ήρωας ξυπνά από τον λήθαργό του, το μεσημέρι της επόμενης μέρας,³⁸ η εικόνα στο κόμικ περιορίζεται στην αδρή απόδοση της χρονικής εξέλιξης της ημέρας, μέσω των χρωματικών αλλαγών και μεταβάσεων από τα ανοιχτά ψυχρά χρώματα του ηλιόλουστου πρωινού στο θερμών τόνων δειλινό και τέλος στο σκουρόχρωμο βράδυ, παραμερίζοντας τις ακριβείς χρονικές δηλώσεις και καταδεικνύοντας εντέλει την ολοήμερη αδράνεια και κωλυσιεργία του Πρεζάκη και των φίλων του στο πλαίσιο της αποχαύνωσης και της αεργίας τους.

Η γραμμική αφήγηση, ενίοτε, διακόπτεται από αναδρομές στο παρελθόν, αναφορές δηλαδή σε γεγονότα που σχετίζονται με τα περασμένα της ζωής του Πρεζάκη, στον πρότερο έντιμο βίο του και στην αιτία του τωρινού ξεπεσμού του. Δύο είναι, λοιπόν, οι κύριες *αναλήψεις*³⁹ που παρατηρούνται στο διήγημα και ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξέταση της εικαστικής μετάπλασής τους. Η πρώτη εντοπίζεται στο δεύτερο κεφάλαιο του έργου καθώς η μητέρα του Χρῖστου, αντικρίζοντας την καταρρακωμένη φιγούρα του ναρκομανούς γιου της, αναλογίζεται την όρεξη που κάποτε είχε για τη ζωή όταν απείχε από κάθε είδους κραιπάλες, εργαζόταν τίμια, συμπεριφερόταν τρυφερά στη μητέρα του και ήταν το καμάρι τόσο για εκείνη όσο και για όλη τη γειτονιά:

Ἡ κυρὰ Παναγιώτα κοιτοῦσε τὸ γιό της στὰ μάτια μὲ λαχτάρια κι ἄγωνία. Ἀναθυμόταν τὸν καιρὸν ποὺ ὁ Χρῖστος ἦταν τὸ καμάρι τῆς γειτονιάς. Νέος, ὄμορφος, σεμνός, ἐφαρμοστής τοῦ Βασιλειάδη, μὲ σπουδαῖο μεροκάματο. Δούλευε ὄλημερίς μὲ τὸ τραγούδι στὰ χαμο-

³⁸ Βλ. Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 190-191: «Ὁ Χρῖστος ξύπνησε ἀργά, κατὰ τὸ μεσημέρι. [...] Ἐεκίνησαν τὸ λοιπὸν ὄλοι μαζί. [...] Οἱ δρόμοι τοῦ Περαιᾶ ἦσαν βουτηγμένοι στὴν πρόσχαρη καὶ ξένοιαστη κίνηση τοῦ δειλinoῦ. [...] Ἔτσι πέρασε ἡ ὥρα. Κύλησαν τ' ἀστέρια τὸ δρόμο τους. Ἄπλωσε ἡ νύχτα τὰ φτερά της καὶ μεσουράνησε, στοιχειὸ σιωπῆς καὶ σκοταδιοῦ».

³⁹ Τζούμα, 1997, σ. 47.

γελαστά του χείλια. Και τὸ βράδυ, γύριζε σπίτι μ'έναν καλὸ λόγο πάντοτε γιὰ τὴ μάνα του. Ταβέρνα δὲν ἤξερε τί πάει νὰ πῆ. Κακὲς παρέες ποτέ του δὲν εἶχε. Ἐλαμπε ἀπὸ περηφάνια ἢ κυρὰ Παναγιώτα ὅταν, τὰ κυριακάτικα ἀπομεσήμερα, ἔβγαινε σεργιάνι στὶς γειτονιὲς κρατώντας τὸ μπράτσο τοῦ γιόκα της.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 184).

Τέτοιου εἴδους *αναλήψεις* στο κόμικ θα πρέπει νὰ καταδειχθoύν σημειωτικὰ μέσω τῆς διαφοροποίησής τους εικονιστικὰ ἀπὸ τὴν υπόλοιπη αφήγηση. Στὴν *κομικ-ή* μεταγραφή αὐτῆς τῆς σκηνῆς δὲν παρατηρεῖται διαφορὰ ὡς πρὸς τὸ περιγραμμά των καρέ που ἐγκιβωτίζουν τὴν ἀνάληψη ἀλλὰ ὡς πρὸς τοὺς χρωματισμοὺς που ἐπιλέγονται. Στὰ τρία εικονίδια κυριαρχοῦν οἱ σέπια ἀποχρώσεις τοῦ καφέ, ἐφέ που “παλαιώνει” τὸ ἀποτέλεσμα, ὡστε νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση τῶν παλιῶν φωτογραφιῶν. Κάθε μία ἀπὸ τὶς τρεῖς βινιέτες εἶναι ἀφιερωμένη σὲ ἓναν τομέα τῆς προσωπικῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ. Ἡ πρώτη ἀναφέρεται στὴν ἐπαγγελματικὴ του ιδιότητα ὡς ἐργάτη που μοχθεῖ κάτω ἀπὸ τὰ βαρῖα ἀντικείμενα καὶ μηχανήματα καὶ ἡ δευτέρη ἀφορὰ στὸν οἰκογενειακὸ του βίον καὶ τὶς σχέσεις του με τὴ μητέρα του, ὅπου καὶ ἀποτυπώνεται μία στιγμὴ τρυφεροῦ ἐναγκαλισμοῦ τῶν δύο μέσα στο σπίτι χωρὶς λόγια, με στόχο νὰ υπογραμμιστεῖ ἡ συναισθηματικὴ ἐνταση καὶ ἡ ἀντίστιξη πρὸς τὴν τωρινὴ κατάσταση. Τέλος, ἡ τρίτη βινιέτα παρουσιάζει τὴν ἐξωστρεφῆ πτυχὴ τοῦ Χριστοῦ Νεζερίτη, καθὼς τὸν ἀναπαριστᾷ ευθυτενὴ καὶ κουστουμαρισμένο νὰ κυκλοφορεῖ στὸν δρόμο ἀγκαζέ με τὴ μητέρα του, χάσμα οφθαλμῶν γιὰ τὴν κοινωνία, ἐκπρόσωπο τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ μία γιὰ γιὰ στο φόντο τῆς εἰκόνας· καθισμένη, με τὸ ἐργόχειρο στα χέρια, ἔχει τὸ βλέμμα τῆς προσηλωμένο στο ἀξιοπρόσεκτο ζεύγος που περνᾷ.

Μία ἀντίστοιχη σκηνὴ ἀπαντᾶται στο ἕκτο κεφάλαιο, ὅταν ἡ πεθαμένη ψυχὴ τοῦ Νεζερίτη πλανιέται στὴ λεωφόρο τοῦ Γαλαξία καὶ μέσα σὲ αὐτὴν τὴν ἀτέρμονη “περιδίνηση” ὅλη ἡ ζωὴ περνᾷ ἀπὸ μπροστὰ του, ἐστιάζοντας στὴν πικρὴ ἱστορία τῆς ἐρωτικῆς του ἀπογοήτευσης:

Ἅλλη ἡ ζωὴ του, ἀπὸ τὴ μέρα ποὺ ἔνωσε τὸν ἑαυτό του ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ τὸν θανάτωσε τὸ φαρμάκι, ξετυλίχτηκε μπροστὰ του σὲ εἰκόνες καθαρές. Καὶ πιὸ σκληρὲς ἀπ’ ὅλες ἦσαν οἱ εἰκόνες τῆς στερνῆς του εὐτυχίας. Αὐτὴν ἡς ποὺ τὴν ἀκλόυθησε ἡ μεγάλη πίκρα.

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

Κι ἦρθε μιὰ μέρα ποὺ ὅλ’ αὐτὰ γκρεμίστηκαν καὶ χάθηκαν, σὰ θύμηση ὄνειρου φλεβαρίτικης χαραυγῆς. Ἦταν πολὺ ὁμορφὴ γι’ αὐτόν· πολὺ ἔξυπνη γιὰ νὰ μοιραστῇ τὴ ζωὴ ἐνὸς ἐργάτη. Κι ἔφυγε μὲ μιὰ γαλάζια κουρσίτσα, ποὺ τὴν ὀδηγοῦσε κάποιος νεαρὸς μὲ μονόκλ καὶ κρέμ γάντια... Ὅλ’ αὐτὰ εἶναι πράγματα πολὺ συνηθισμένα, ποὺ δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ γίνονται κουβέντα. Μὰ ὁ Χριστὸς ἦταν ἀλλιώτικος ἄνθρωπος. Πῆρε τὸ πρᾶμα κατάκαρδα· κι ἔγινε ὅ,τι γίνηκε...

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 204).

Στο *graphic novel*, αυτό το *flashback* περικλείεται σε ένα ενιαίο κελί και μέσα σε αυτό τα στάδια της ερωτικής σχέσης Χρίστου και Μαγδαληνής διαδέχονται το ένα το άλλο, όχι με ευθύγραμμο καθράρισμα αλλά σαφώς διακριτά μέσω των χρωματικών εναλλαγών: με τη μια απόχρωση να χάνεται μέσα στην άλλη ή με τη χρήση όσων κάθετων γεωμετρικών αντικειμένων απεικονίζονται στο πλαίσιο, όπως είναι η γωνία του σπιτιού και της μάντρας της Μαγδαληνής ή το δέντρο της αυλής και η σόλα του παπουτσιού του ήρωα.

Έναν ακόμα τρόπο διατάραξης της χρονικής γραμμικότητας στο λογοτεχνικό έργο αποτελούν οι *παύσεις*, το φαινόμενο, δηλαδή, κατά το οποίο ο αφηγητής διακόπτει την εξέλιξη της υπόθεσης και παραθέτει εμβόλιμα μια περιγραφή.⁴⁰ Ο Χρίστος Νεζερίτης, στο τρίτο κεφάλαιο, καταφτάνοντας στον τεκέ καπνίζει το ναρκωτικό, λιγοθυμά και βυθίζεται σε μια ονειροφантаσία, όπου κυριαρχεί η σουρεαλιστική συνθήκη. 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 φιγούρα. Τα κύματα θεριεύουν και όλα εξανεμίζονται στο έρεβος μέσα από ένα σμήνος νυχτερίδων.⁴¹ Το έργο των Βανέλλη και Πέτρου διασκευάζει την εν λόγω σκηνή σε τρεις σελίδες, αξιοποιώντας δέκα επιμήκη καρτέ.⁴² 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,⁴³ στο κόμικ αναπαρίσταται σε αποχρώσεις του κόκκινου-πορτοκαλί, δημιουργώντας, συνεπώς, την εντύπωση πως αναδύεται μέσα από τις φλόγες και τις σπίθες του ναργιλέ, ως αποτέλεσμα της μέθης. Μέσα από τη φωτιά, όπου καίει το ναρκωτικό, και πάνω από το κεφάλι του Πρεζάκη αιωρείται η θαλασσινή φιγούρα, η οποία μαυρίζει και γιγαντώνεται στο πέρασμα από το ένα καρτέ 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 μετάξι 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 “γενικό πλάνο”, σε μία απόσταση δηλαδή από τους εικονιζόμενους, παραλείπουν να παραστήσουν ζωγραφικά «τά μενεξεδένια της μάτια που κοιτούσαν τόν ιερέα με ειρωνία γελαστή». Η συγκεκριμένη αδρομερής σκιαγράφιση των προσώπων επιβάλλεται από την *κομικ-ή* οικονομία, καθώς στο πλαίσιο του χώρου που έχει οριστεί για να αφιερωθεί στην *παύση* αυτή, ο καλλιτέχνης οφείλει να συμπεριλάβει όλες τις μορφές και τα αντικείμενα που η ονειροφантаσία του Πρεζάκη προβάλλει, σκοπός που θα επιτευχθεί μόνο μέσω του μακρινού πλάνου, που δυστυχώς θολώνει τις λεπτομέρειες. Το αισθη-

⁴⁰ Βλ. Τζούμα, 1997, σ. 71.

⁴¹ Μ. Καραγάτσης, «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», σ. 189-190.

⁴² Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη, σ. 19-21.

⁴³ Βλ. Μ. Καραγάτσης, «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», σ. 189: «Ένα χταπόδι κατέβηκε απ' τὸ συνεφιασμένο νταβάνι. Ένα μικρὸ χταποδάκι κατάμαυρο, μὲ κίτρινα τρεμουλιαστὰ μάτια».

τικό αποτέλεσμα, ωστόσο, δεν φαίνεται να πλήττεται, καθώς το θελκτικό κορμί με τις έντονες καμπύλες αποδίδεται εξίσου σαγηνευτικά και κυριαρχεί στην εικόνα λόγω της κεντρικής τοποθέτησής του. Η εξαφάνιση των μορφών στη συνέχεια:

Και νά, όλα χάθηκαν! Ό θόλος γκρεμίστηκε στὰ κύματα. Ή άβυσσο κατάπιε τή θάλασσα. Έσβησε ό ιερέας μέσα σ' έναν κυματισμό του άγέρα. Έλιωσε ή γυναίκεια μορφή, σά χιόνι μαρτιάτικο στο πρώτο χάδι του ήλιου. Κι ήρθαν νυχτερίδες. Νυχτερίδες πολλές, πυκνές, σε κοπάδια μουντά κι άπαίσια. Όλα τὰ πάντα σκοτείνιασαν κάτω άπ' τις μαύρες μεμβράνες τους. Τό σκοτάδι βασίλεψε μοναδικό, Άφέντης τής Άνυπαρξίας.

(Μ. Καραγάτσης, «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», σ. 190).

αποδίδεται *κομικ-ά* στα τρία τελευταία καρέ, με τις εικόνες να σκουραίνουν βαθμιαία, τις φιγούρες να χάνονται και τους όγκους να θαμπώνουν, αφήνοντας να ξεχωρίζουν αχνά μόνο τα μεγάλα μεγέθη. Τα δύο τελευταία αποτυπώνονται εντελώς μαύρα με μόνη εξαίρεση το προτελευταίο, όπου ένα σμήνος από νυχτερίδες πετάει, συμπαρασύροντας όλα τα προαναφερθέντα αποκυήματα της φαντασίας του Πρεζάκη.

2.4. Οι ήχοι, η μουσική και οι εκκλησιαστικοί ύμνοι

Αξίζει, τέλος, να σχολιαστεί η μορφοποίηση και η αισθητική και λειτουργική αξία των ήχων στο πλαίσιο της γραφιστικής διασκευής. Παρότι η εικόνα δεν είναι κινούμενη κι επομένως δεν έχουμε να κάνουμε με ένα τηλεοπτικό ή κινηματογραφικό μέσο, όπου ο ήχος θα ακουγόταν πραγματικά, το σκίτσο κατορθώνει αν όχι να τον παραγάγει τουλάχιστον να κινητοποιήσει τη φαντασία του αναγνώστη, ώστε να ανακαλέσει βάσει των εμπειριών του τους διάφορους έντονους θορύβους, τα λαϊκά τραγούδια και τις ψαλμωδίες, όπου και θα εστιάσουμε εν προκειμένω. Κοινό χαρακτηριστικό και στις τρεις παραπάνω υποκατηγορίες είναι η λεκτική αποτύπωσή τους, αποπλαισιωμένα, έξω δηλαδή από οποιοδήποτε μπαλονάκι ή «εκτόπλασμα»,⁴⁴ και συνήθως με γράμματα μεγάλα, τονισμένα, προκειμένου να κεντρίσουν την προσοχή του αναγνώστη και να λειτουργήσουν ως μία νοητή μουσική ή απλώς ηχητική υπόκρουση για τη σκηνή που επενδύουν.

Βασικό στοιχείο, λοιπόν, της «σημαντικής των κόμικς» (Έκο, 1987, σ. 193) αποτελούν τα γραφιστικά σήματα με ηχητική λειτουργία. Το ΧΑ ΧΑ του δυνατού γέλιου των φαντάρων,⁴⁵ το ΤΟΚ ΤΟΚ καθώς ο Χρίστος χτυπά την πύλη του παραδείσου,⁴⁶ το ΓΚΡΡΡΡ ΜΠΑΜ όταν η πόρτα κλείνει ερμητικά εμποδίζοντάς του την είσοδο,⁴⁷ το ΧΡΙΤΣ ΧΡΙΤΣ ενώ ο ήρωας ξύνει το κεφάλι από αμηχανία καθώς επεξεργάζεται αυτά που ακούει, το ΣΜΑΤΣ του φιλιού του ενός ναυτικού στον άλλο⁴⁸ και το ΜΠΑΜ της πιστολιάς⁴⁹ συγκροτούν έναν πίνακα ήχων

⁴⁴ Βλ. Έκο, 1987, σ. 193.

⁴⁵ Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη, σ. 40.

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 46.

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 47.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 59.

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 59.

που το κόμικ γλωσσικά αποτυπώνει, ώστε να γίνουν οπτικά σήματα του θορύβου στο πλαίσιο των *κομικ-ών* συμβάσεων.

Οι στίχοι τραγουδιών που απαντώνται σε δύο εικονίδια του κόμικ⁵⁰ αποτελούν ένα συμπλήρωμα εκ μέρους των δημιουργών του που στο λογοτεχνικό κείμενο δεν εντοπίζεται. Ο Καραγάτσης, και στις δύο αυτές περιπτώσεις, προσπαθεί να περιγράψει την ξέφρενη διάθεση των συμποτών μέσα σε ένα κλίμα “κρασοκατάνυξης” στο παραδοσιακό μικρό ταβερνάκι και στην καρότσα-νεκροφόρα. Στην πρώτη περίπτωση, η σκηνή του διηγήματος:

Τὰ λεβεντόπαιδα προσκάλεσαν τὸν μπάρμπα νὰ καθίση στὸ τραπέζι
τους. Οἱ μισὲς πῆγαν κι ἤρθαν μὲ γοργάδα ρεγουλάτη.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 201).

μεταπλάθεται γραφιστικά και η ευθυμία ως απότοκο της οινοποσίας αποτυπώνεται από τη ζωγραφική αναπαράσταση των παρευρισκομένων γύρω από το τραπέζι να τραγουδάνε με πάθος και να σηκώνουν τα χέρια ψηλά για να τσουγκρίσουν. Το τραγούδι δεν υπονοείται απλώς αλλά οι *κομικ-οί* διασκευαστές προβαίνουν και στην παράθεση δύο στίχων από το ρεμπέτικο τραγούδι του 1934 «Βάλε με στην αγκαλιά σου» του Βαγγέλη Παπάζογλου, στην προσπάθειά τους να ανασυστήσουν, όσο πιο πιστά, ένα πιθανό τέτοιο γλέντι σε ταβερνάκι της εποχής κι έτσι να ενισχύσουν την εντύπωση της απλής καθημερινής ευτυχίας των λαϊκών ανθρώπων του Πειραιά. Επιτυγχάνεται ταυτοχρόνως και η αντίθεση προς το δράμα του νεκρού Πρεζάκη που υπογραμμίζεται ακόμα πιο εμφατικά, καθώς το γλέντι μεταφέρεται πάνω στην καρότσα που κουβαλά το πτώμα του. Οι φωνές των συνδαιτυμόνων στο διήγημα:

Κι ἄπαξ τὸ κρασὶ τοὺς χάριζε ἰδέες κεφάτες καὶ παράξενες, χίμηξαν
καὶ σκαρφάλωσαν στὴν νεκροφόρα μὲ φωνὲς κραιπάλη μέθη

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 202).

γίνονται εν προκειμένω στίχοι από το τραγούδι του 1935 «Μου φαίνεται» του ίδιου συνθέτη, οι οποίοι έτσι επενδύουν νοητά μια τραγική κατά τα άλλα σκηνή, μετατρέποντας αυτή την περιφορά του φέρετρου σε μια καρναβαλική παρέλαση υπό τους ήχους του λαϊκού μεσοπολεμικού άσματος.

Τέλος, από τη μελέτη δεν θα μπορούσε να απουσιάζει ο σχολιασμός μιας σημαντικής έκφανσης του θρησκευτικού υποστρώματος του έργου, όπως αυτή εντοπίζεται στις διάφορες σκηνές εκκλησιαστικής κατάνυξης, οι οποίες αποδεικνύονται κομβικές για την πλοκή. Στην πρώτη από αυτές, στη λειτουργία της Μεγάλης Τρίτης, εντύπωση προκαλεί η παρεμβολή στίχων από το τροπάριο της Κασσιανής μέσα στην αφήγηση, καθώς πλησιάζει η μεταξύ των δύο άλλοτε αγαπημένων συνάντηση.⁵¹ Η Μαγδαληνή, η γυναίκα που υπέπεσε σε πολλές αμαρτίες και πρόδωσε τον έρωτα του ηρώα, πρωταγωνιστεί στη σκηνή με τον νοητό

⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 39-40.

⁵¹ Βλ. Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 186-187: «καὶ ζοῦσε τ' ἀπόκρυφο καὶ μυστικὸ δρᾶμα τῆς ζωῆς του. “Ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή”... Τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ ὑψώθηκαν στὸν οὐρανό. [...] “ὅτι νύξ μοι ὑπάρχει, οἷστρος ἀκολασίας”... Ἐνας λυγμὸς – κλάμα στριγγό, ποὺ πρέπει νὰ ξέσκισε τὸ στέρνο ποὺ τ' ἀνάδωσε – ἀντήχησε στὴν καταθλιπτικὴ γαλήνη τοῦ ναοῦ. [...] “ζοφώδης τε καὶ ἀσέληνος ἔρωσ τῆς ἀμαρτίας”... [...] Γονάτισε μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ Πρεζάκη. “Καταφιλήσω τοὺς ἀχράντους σου πόδας”...».

ήχο του απόλυτα ταιριαστού με εκείνη ψαλμού να παρατίθεται εμβόλιμα στο κείμενο και ως εκ τούτου να την «αγκαλιάζει», συμπαρασύροντας ταυτόχρονα και τη συμπάθεια του αναγνώστη για τον πόνο της. Στο κόμικ διατηρείται μόνο ένας στίχος από όλους αυτούς που το κείμενο παραθέτει και μάλιστα ο πιο γνωστός: «Η εν πολλαίς αμαρτίαις περιπεσούσα γυνή...».⁵² Θα μπορούσε να υποθεθεί πως πρόθεση των διασκευαστών, με τη συγκεκριμένη παρέκκλιση, είναι να δοθεί έμφαση στη συνάντηση, ύστερα από τόσο καιρό, των δύο ηρώων και καθώς ο ένας συνειδητοποιεί την παρουσία του άλλου κι έρχονται σε επαφή, τα πάντα διακόπτονται, ο χρόνος παγώνει, οι ήχοι σκεπάζονται υπό το βάρος της τεταμένης συναισθηματικά συνάντησης. Σε μια αντίστοιχη σκηνή στο κεφάλαιο της Μεγάλης Παρασκευής τρία (βουβά κατά τα άλλα) εικονίδια του κόμικ⁵³ αποδίδουν το λογοτεχνικό:

«Αί γενεαί πᾶσαι» ἔψελναν οἱ παπάδες. «Ἕγμον τῆ ταφῆ σου», ἔλεγε ὁ κύρ Ἄνθιμος. [...] βρίσκονταν ξοπίσω ἀκριβῶς ἀπό ἴνα παπὰ μὲ κίτρινο κῶτσο, πού ἔψελνε «ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ» μὲ τὴ μύτη [...] Καὶ σιγόψελνε νυσταγμένος κρατώντας τὰ γκέμια στὰ χέρια. «Ἡ ζωὴ πῶς θνήσκεις, πῶς καὶ τάφῳ οἰκεῖς...»

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 201).

Εδώ, η μουσική επένδυση της σκηνής είναι πολύ πιο ισχυρή, καθώς όχι μόνο η εμφάνιση των γραμμάτων αλλά και η παρουσία τους και στις τρεις βινιέτες καθιστούν τον ύμνο κυρίαρχο της σκηνής, ενώ παράλληλα αναδεικνύουν –μέσα από την αντίστιξη τους με αυτά– τα λόγια και τη διάθεση του Ἄνθιμου, καθώς αυτός αγριεύει αναλογιζόμενος τα άδικα πάθη του Χριστού, την ίδια στιγμή, μάλιστα, που αδιάφορος μεταφέρει το πτώμα του βασανισμένου πρωταγωνιστή και που με εξίσου παροϊμώδη ακηδία θα το σύρει σε γλεντοκόπια με τους φαντάρους.

3. Χαρακτήρες και χώροι: Από τη λογοτεχνική περιγραφή στη ζωγραφική αναπαράσταση

Το δεύτερο και τελευταίο μέρος της εν λόγω διακαλλιτεχνικής πραγμάτευσης θα επικεντρωθεί στους χαρακτήρες και τους χώρους, στους οποίους αυτοί εντάσσονται και δρουν, σταχυολογώντας μέσα από τους τύπους και τόπους που παρελαύνουν στο διήγημα τους πιο καταλυτικούς για τη σκιαγράφηση της ανθρωπογεωγραφίας που συγκροτεί τα συνεξεταζόμενα έργα. Ο Καραγάτσης προβάλλει κυρίαρχα τους τύπους του κοινωνικού περιθωρίου. Οι χαρακτήρες του είναι «πολλές φορές άνθρωποι φερμένοι από το ρυπαρότερο υπέδαφος, άνθρωποι που την έζησαν αθλιότατα τη ζωή τους, και στην ψυχή και στην όλη τους παρουσία» (Παναγιωτόπουλος, 1981, σ. 13). Οι μεγαλοαστοί και οι φτωχοί εργάτες, οι παραστρατημένοι και οι δυνάστες τους σχηματίζουν έναν κόσμο ανήθικο που ωθεί τους εξουσιαστές να κατασπαράξουν τους αδύναμους. Οι χώροι που τους εγκολπώνουν, τότε αποτυπώνοντας νατουραλιστικά την κοινωνική συνθήκη της φτωχής εργατικής συνοικίας και τότε ενδεδυμένοι τη μάσκα μιας ψευ-

⁵² Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη, σ. 16.

⁵³ Στο ίδιο, σ. 37.

δεπίγραφης ευταξίας, που γρήγορα πέφτει, συνδράμουν στη δυστυχία των ηρώων.

Η μελέτη της μετάπλασης των χαρακτήρων και των χώρων από το διήγημα στο κόμικ θα πρέπει να απεγκλωβιστεί, όπως έχει ήδη τονιστεί, από την όποια προσπάθεια ανεύρεσης πιστών ομοιοτήτων, όχι μόνο λόγω της πρόσληψης του καραγατσικού έργου εκ μέρους των συντελεστών της γραφιστικής διασκευής –που όπως αναλύθηκε στο πρώτο μέρος μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα ορισμένες παρεκκλίσεις σε σχέση με το κείμενο-πηγή– αλλά και εξαιτίας της απουσίας σε πολλές περιπτώσεις οποιασδήποτε κατευθυντήριας περιγραφής για το εκάστοτε αντικείμενο μελέτης. Σε κάθε περίπτωση, οι δημιουργοί αναλαμβάνουν να δομήσουν τύπους ηρώων και τόπων, ώστε η ζωγραφική αναπαράσταση, συνεπικουρούμενη ενίοτε από τους γραπτούς διαλόγους και τις αφηγήσεις, να “μιλά” από μόνη της. Για τον σκοπό αυτό, μια σειρά από τυπολογικά χαρακτηριστικά αξιοποιούνται, προκειμένου να αποδοθεί η ψυχική κατάσταση, οι μεταβολές στη διάθεση, το ποιόν και το κοινωνικο-οικονομικό στάτους.

3.1. Οι χαρακτήρες

Η μελέτη εκκινεί από τον πρωταγωνιστή της ιστορίας, τον Χρίστο Νεζερίτη. 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*.⁵⁴ Μια σειρά από χαρακτηρισμούς του αφηγητή αποτυπώνουν αφενός τη διανοητική του κατάσταση, ως συνέπεια της ναρκομανίας του,⁵⁵ 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.⁵⁶ Οικοδομείται, έτσι, η φιγούρα 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:

⁵⁴ Βλ. Altenbernd – Lewis, 1966, σ. 56-57: «Οι μέθοδοι χαρακτηρισμού είναι, σε γενικές γραμμές, η *εκθετική* και η *δραματική*. Μέσω της *εκθετικής μεθόδου*, ο ήρωας περιγράφεται ή σχολιάζεται είτε από τον ίδιο τον συγγραφέα είτε από κάποιον άλλον από τους χαρακτήρες. Η *δραματική μέθοδος* παρουσιάζει τον χαρακτήρα πάνω στη δράση, δηλαδή μέσα από τη συμπεριφορά του, τον λόγο του και τις καταγεγραμμένες σκέψεις του και βάσει αυτών ο αναγνώστης εξάγει συμπεράσματα σχετικά με την προσωπικότητα του ήρωα, τη στάση του και τις σχέσεις του με τους άλλους ήρωες» (Μετάφραση δική μου).

⁵⁵ «Περιδιάβασε άμέριμνος, χαζός κι άνοητος» (Μ. Καραγάτσης, «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», σ. 178), «τὸ μυαλὸ τὸ ποτισμένο πρέζα καὶ χασίσι» (στο ίδιο, σ. 179), «στὸ λιγοστὸ μυαλὸ τοῦ πρεζάκη» (στο ίδιο, σ. 180), «Καὶ δὲν κατάφερε παρὰ ν' ἀποχαζώσει πέρα γιὰ πέρα» (στο ίδιο, σ. 180).

⁵⁶ «Ἀπὸ τὶς τρύπιες τσέπες του» (στο ίδιο, σ. 179), «χτυποῦσε τὰ λιγδιασμένα του μαλλιά, κάνοντας τὶς ψεῖρες νὰ ροβολᾶν στ' ἄκουρα γένια του» (στο ίδιο, σ. 180), «τριγουνοῦσε τὶς ψεῖρες, τὴ λίγδα καὶ τὰ κουρέλια του ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, ποὺ τὸν κοιτοῦσαν μὲ χαμόγελο ὄλο σκληράδα κι εἰρωνία» (στο ίδιο, σ. 180).

Κι άμέσως οί κατραπακιές, οί πεπονόφλουδες, τὰ κόκαλα ἔπесαν άπάνω του βροχή. Ἡ καρέκλα άναποδογύρισε. Κι ὁ Χρίστος βρέθηκε μπρούμυτα στή μέση τοῦ δρόμου, χωρίς νά ξέρη πῶς. Σηκώθηκε με δυσκολία. Κάτι τοῦ ἔσφιγγε τήν ψυχή. Κάτι σάν άποनिφάδι ξανεμισμένου άνθρωπισμοῦ.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 181).

Ἡ καλλιτεχνική πραγμάτωση του Πρεζάκη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ειδικά στην αντιπαραβολή της προς τη λογοτεχνική φιγούρα, όπως αυτή συνάγεται από τις σελίδες του διηγήματος. Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή αποκαλύπτονται στον αναγνώστη ήδη από το εξώφυλλο του κόμικ. Εύκολα, λοιπόν, μπορεί να διαπιστώσει κανείς πως οι συντελεστές του δημιουργούν έναν αρκετά διακριτικό, ως προς την εμφάνιση, ήρωα. Η παρουσία του δεν παραπέμπει σε αυτή που στερεοτυπικά 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 τοξικομανούς, καθώς θα μπορούσαν να επενδύουν την εμφάνιση ενός απλού εργάτη του λιμανιού. Θα μπορούσε να υποτεθεί, λοιπόν, πως οι δημιουργοί του κόμικ 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» (Ιακωβίδου, 2020, σ. 131) μιας μορφής που περιφέρει το κακομοίρικο σαρκίο της, με την απόχρωση αυτή να παραπέμπει στο χρώμα του σκότους, επιβάλλουν, σύμφωνα με τον Goethe (2018), μια αρνητική σήμανση του χαρακτήρα. Στο πρόσωπο, αυτό που ξεχωρίζει είναι τα μισοαξύριστα γένια που ως τυπικό χαρακτηριστικό επιλέγεται προκειμένου να καταδείξει την κακοπάθεια του χαρακτήρα. Σε όλη την έκταση του κόμικ, ο Χρίστος Νεζερίτης απεικονίζεται, ως επί το πλείστον, σε “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, την καταβύθισή του στα κρυφά διαμερίσματα του εγώ του. 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 αντίστοιχους ερμηνευτικούς συνειρμούς. Η διαφορά ανάμεσα στον λογοτεχνικό και τον *κομικ-ό* ήρωα ως προς την αναπαράστασή 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 (Πέτρου, Θ. – Βανέλλης, Δ. 2015).

Με την κατηγορία του κομμουνιστή ο ήρωας συλλαμβάνεται. Μέσα στο κελί του, ο αρχιφύλακας Γκλομπάκης, σε μια στιγμή ευσπλαχνίας του, του εγχειρίζει ηρωίνη, η υπερβολική κατανάλωση της οποίας θα οδηγήσει τον ήρωα στον θάνατο:

Ὁ Χρῆστος ἄπλωσε τὴν ἄσπρη σκόνη στὴν ξανάστροφη τῆς παλάμης του καὶ τὴν ἀνάσανε μὲ λαχάνιασμα βαθύ, ἡδονικό. [...] «*Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ξύλου...*» Ἀκόμα ἓνα σκονάκι. Ὁ σεβντὰς εἶναι μέγας, ἀβάσταχτος. [...] «*ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας...*» [...] ὅλα τὰ πάντα ἔσβησαν στὴν ἀνυπαρξία τῆς λησμονιᾶς. [...] Ὁ Χρῆστος κοιτάει τὸν οὐρανὸ μὲ μάτια γελαστά. Κι ἀνασαίνει τὴ στερνὴ του πρέζα. Ἐνα πελώριο σκοτάδι πέφτει στὴν ψυχὴ, στὰ μάτια του. [...] Ὁ Χρῆστος Νεζερίτης παράδωσε τὴν ψυχὴ στὸν Κύριο καὶ Θεὸ του...

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 197).

Στὴν *κομικ-ή* διασκευὴ, ἡ συγκεκριμένη σκηνὴ παρουσιάζει ἓνα ἰδιαίτερο ἀπὸ αἰσθητικῆς πλευρᾶς ενδιαφέρον. Τόσο ἡ νοητὴ ἠχητικὴ ἐπένδυση, ὅσο καὶ ἡ γραφιστικὴ σκηνοθεσία συνθέτουν τὴ μυστηριακὴ ατμόσφαιρα τοῦ επικείμενου θανάτου. Ἡ σκηνὴ ἐκτείνεται σε δώδεκα καρέ ὅπου ὁ ἀναγνώστης παρακολουθεῖ κάθε στάδιο μέχρι τὸν θάνατο τοῦ ἥρωα.⁵⁷ Ἡ πρόσληψη τοῦ ναρκωτικοῦ ἐκ μέρους τοῦ ξεδιπλώνεται σε τέσσερις βινιέτες, ὥστε νὰ καταδειχθεῖ ἀφενὸς ἡ ἐπαναληψιμότητα καὶ ἡ διάρκεια τῆς καταστροφικῆς αὐτῆς πράξης, ἀφετέρου ἡ ἀπόλαυση ποὺ ἀντλεῖ ὁ ἥρωας καθὼς εἰσπνέει τὴν οὐσία ποὺ θὰ ἀποβεῖ μοιραία. Αἰξίζει νὰ σχολιαστεῖ ὅτι σε αὐτὴ τὴ σκηνή, λίγο πρὶν τὸν θάνατό του δηλαδὴ, ὁ πρεζάκης παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ σε “γκρο πλαν”. Ἐτσι, μέσω τοῦ κοντινοῦ αὐτοῦ πλάνου, ἀποκαλύπτονται τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τοῦ στὴν πλήρη ἐκθεσὴ τους. Τὰ μουντὰ γκρι χρώματα ἐπικρατοῦν στὴν εἰκόνα καὶ τὸ μόνο ποὺ ξεχωρίζει εἶναι τὰ μισόκλειστα κόκκινα μάτια, ὡς ἀπόρροια τῆς ἐπίδρασης τοῦ ναρκωτικοῦ. Ὁ Πρεζάκης ἀργοπεθαίνει καὶ ἀναπαρίσταται εἰκαστικά σε τέσσερα καρέ καθισμένος, ἡ εἰκόνα ξεθωριάζει καθὼς οἱ οπτικὲς δηλώσεις τοῦ ἤχου, τῆς πένθιμης καμπάνας –ἀντὶ γιὰ τὸ τροπᾶριο τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς, στίχους τοῦ ὁποῖου ἐνθέτει ὁ Καραγάτσης–⁵⁸ δυναμώνουν καὶ υποβάλλουν τὸ ἀργὸ τέλος.

Ἡ ψυχὴ τοῦ στο νεκροτομεῖο ἐγκαταλείπει τὸ σῶμα του, «βγαίνοντας ἀπ’ τὸ κακομοίρικο κορμὶ»,⁵⁹ γεγονός ποὺ ἀναπαρίσταται εἰκαστικά με ἓναν ἀρκετὰ στερεοτυπικὸ τρόπο: τὸ πνεῦμα βγαίνει ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ πρασινωποῦ πτώματος, σχεδιασμένο μόνο με ἓνα ἄσπρο νέον περίγραμμα τοῦ σώματος.

Ὁ Χρῆστος ἔχοντας ταλανιστεῖ ἀπὸ τὶς ἀτέλειωτες περιπλανήσεις του στο μεταθανάτιο υπερπέραν καταλήγει ὡς ἐκ θαύματος ναύτης στο καράβι «Ρηντέμπορο»:

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

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 214-215).

⁵⁷ Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη, σ. 29-31.

⁵⁸ Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 197: «Οἱ καμπάνες σημαίνουν πένθιμα, ἀργά, θρηνώνοντας τὸ θάνατο τοῦ Θεάνθρωπου. “Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ξύλου...” Ἀκόμα ἓνα σκονάκι. Ὁ σεβντὰς εἶναι μέγας, ἀβάσταχτος. Θέλει νὰ ξεχάσῃ. Πρέπει νὰ λησμονῆσῃ, μιὰ γιὰ πάντα. “ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας...” Εἶναι ἡ ὥρα τῆς Μεγάλης Θλίψης».

⁵⁹ Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 203.

Στο σημείο αυτό, αξίζει να σχολιαστεί το δεύτερο και τελευταίο πορτρέτο του ήρωα. Το κοντινό του πλάνο εν προκειμένω, καθώς διασχίζει την πορεία της αναγέννησής του, επιβάλλεται να αντιπαραβληθεί προς το προηγούμενο και μέσα από την αντίθεσή τους να προκύψει η ερμηνευτική προσέγγιση αυτού του *εξελισσόμενου*⁶⁰ 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 πορτρέτου, προξενούν θετικές συνδηλώσεις 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.

Η Μαγδαληνή και η μητέρα του Χρίστου Νεζεριήτη είναι οι μοναδικές δύο γυναικείες φιγούρες των έργων. Αν και η εμφάνισή τους είναι σύντομη, η σκιαγράφησή τους τις καθιστά κομβικές παρουσίες για την ιστορία. Η Μαγδαληνή είναι η γυναίκα με την οποία, όπως θα φανερωθεί από τη *συμπληρωματική ανάληψη*⁶¹ στο έκτο κεφάλαιο, ο Πρεζάκης διατηρούσε ερωτικό δεσμό. Η Μαγδαληνή τον εγκαταλείπει και επιλέγει έναν καθωσπρέπει σύζυγο, προκειμένου να εξασφαλίσει μια πλουσιοπάροχη ζωή. Η γυναίκα στο διήγημα εμφανίζεται για πρώτη φορά στο δεύτερο κεφάλαιο κατά το οποίο ο πρωταγωνιστής μαζί με τη μητέρα του βρίσκονται στην εκκλησία, στη λειτουργία της Μεγάλης Τρίτης. Εκτίθεται με συνδυασμό *εκθετικής* και *δραματικής* μεθόδου. Τόσο η περιγραφή της εξωτερικής της εμφάνισης όσο και τα λόγια που ανταλλάσσει με τον σύζυγό της στα ελληνικά, αγγλικά και γαλλικά κεντρίζουν την προσοχή των φτωχών πιστών της συνοικιακής εκκλησίας και αναδεικνύουν την αντίθεσή της προς το πλήθος:

“Ένας άντρας πολύ καλοντυμένος, πολύ σίκ, με γάντια κρέμ και μονόκλ. Καί μιὰ γυναίκα ψιλόλιγνη, με μακριὰ ξανθὰ μαλλιά καί μάτια μενεξελιά. Μιά γυναίκα πολύ ὄμορφη, πολύ ἔρωτιάρρα, γεννημένη γιά τή χαρά τῶν ἀντρῶν. Οἱ Κουτσικαριῶτες παραμέρισαν, γεμάτοι ξάφνιασμα καί δέος μπροστά στοὺς ἐπισκέπτες ἑνὸς ἄλλου κόσμου. Κι ἄκουσαν τὸν ἄντρα νὰ λέη, πολύ στεναχωρημένος:

— What a strange idea, Μαντώ! Νὰ ἔρθουμε στὸ Κουτσικάρι, σὲ μιὰ *église si banale!* Γιατί δὲν πηγαίναμε στὸ Ἀμαλίειο, πού εἶναι *très smart*;” Ἡ στὸν Ἄι Δημήτρη τὸ Λουμπαρδιάρη, πού εἶναι *très genre*;

— Shut up! τοῦ εἶπε ἡ Μαντώ.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 186).

Το κόμικ αναπαράγει ζωγραφικά τις περιγραφές του Καραγάτση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή των δημιουργών του κόμικ να μην αναπαραστήσουν τη συναισθηματική έκρηξη της Μαγδαληνής, καθώς γονατιστή προσεύχεται στην εικόνα.⁶² Η άφατη θλίψη της συμπυκνώνεται στο “γκρο πλάνο” της, με τα φρύ-

⁶⁰ Βλ. Αθανασόπουλος, 2010, σ. 45-46.

⁶¹ Βλ. Τζούμα, 1997, σ. 50.

⁶² Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 186: «Ένας λυγμός –κλάμα στριγγό, πού πρέπει νὰ ξέσκισε τὸ στέρνο πού τ’ ἀνάδωσε– ἀντήχησε στὴν καταθλιπτική γαλήνη τοῦ ναοῦ. Μιά γυναίκα ἔκλαιγε. Μιά γυναίκα πού ἴσως θρηνοῦσε τὶς ἀμαρτίες της. [...] Στὴ σκοτεινὴ γωνιά της ἡ Μαντώ, με τὸ πρόσωπο χωμένο στὶς παλάμες, ἔκλαιγε».

δια και το βλέμμα ως κάδρο του προσώπου να τη φανερώνουν, καθώς και στα πλάνα που την απαθανατίζουν με την πλάτη γυρισμένη, τεχνική που φανερώνει μια αμυντική στάση και προσπάθεια κάλυψης των μύχιων συναισθημάτων. Αντίστοιχα δωρικά ως προς τις αντιδράσεις της παρουσιάζεται και η μητέρα του Χρίστου στο κόμικ. Ενώ δεν υπάρχει αντίστοιχη περιγραφή εκ μέρους του Καραγάτση, η μητρική φιγούρα απεικονίζεται ως μία παραδοσιακή γιαγιά με τα μαύρα ρούχα και τη μαύρη μαντήλα στο κεφάλι. Στο κοντινό της πλάνο, το αποστεωμένο πρόσωπο, οι ζάρες, οι σακούλες των ματιών, η θλιμμένη έκφραση συνοψίζουν στο κόμικ όλο το ψυχικό βάρος αυτής της γυναίκας, γεγονός που στο διήγημα –από το κόμικ εκτοπίζεται αυτή η σκηνή– επισφραγίζεται από τη σκηνή κατάρρευσής της μπροστά από το κατώφλι του σπιτιού της με κλάματα.⁶³

Δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί μια σύντομη μνεία στον τρόπο με τον οποίο αναπαρίστανται οι εξουσιαστικές μορφές στα δύο συνεξεταζόμενα έργα. Ο Γώγος ο χοντρός, ο μυκονιάτης, δηλαδή, φύλακας στο λιμάνι, ο διοικητής του αστυνομικού τμήματος Περικλής Περικλόπουλος, ο άγιος στον Παράδεισο, ο τύπος στην υποδοχή του Καθαρητίου και ο γερο-διάολος ξεχωρίζουν από τον εσμό των δυναστών, οι οποίοι ελέγχουν τη ζωή του Πρεζάκη κι όχι μόνο στέκονται αδιάφοροι στο δράμα του ήρωα αλλά τον βυθίζουν ολοένα βαθύτερα στην απελπισία. Η ανάδειξη των χαρακτήρων και τα συνακόλουθα συμπεράσματα για την εμπαθή, απέναντι στην αδυναμία του Πρεζάκη, στάση τους επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της *δραματικής* μεθόδου. Ο Καραγάτσης σε καμία από όλες τις παραπάνω περιπτώσεις δεν αναλώνεται σε μακροσκελείς περιγραφές της εξωτερικής τους εμφάνισης ή του χαρακτήρα τους αλλά τους παρουσιάζει να αλληλεπιδρούν με τον πρωταγωνιστή, προκειμένου να φωτιστεί μέσω των λόγων και των πράξεών τους η αναληψία σύσσωμης της κοινωνίας, την οποία εκπροσωπούν. Στο κόμικ, πέρα από τα διαλογικά “μπαλόνια”, όπου αναδεικνύεται η αυταρχική τους ρητορική, πιο ισχυρή αποδεικνύεται η σχεδιαστική τους αποτύπωση. Και πάλι, για τον σκοπό αυτόν, επιστρατεύονται τόσο οι τεχνικές λήψης του κάθε στιγμιότυπου όσο και μια σειρά από συμβατικά γραφιστικά στοιχεία. Από τη μια, παρατηρούνται κοντινά “πλάνα” στα μάτια, που ενισχύουν την ένταση της στιγμής,⁶⁴ λήψεις στις φιγούρες από κάτω με κατεύθυνση προς τα πάνω,⁶⁵ που θέτουν τον εκάστοτε χαρακτήρα σε θέση ισχύος απέναντι στον υποδεέστερο Χρίστο, καθώς και πλάνα όπου Πρεζάκης και εξουσιαστικός χαρακτήρας τίθενται ο ένας απέναντι στον άλλο, προφίλ στον φακό, δημιουργώντας μια συμμετρία, που όμως αυτοϋπονομεύεται από την αντιθετική τους σχεδιαστική αποτύπωση. Ο μεν Πρεζάκης κοκαλιάρης και χλωμός, οι δε δυνάστες παχουλοί, ως δείγμα της καλόπερασής τους, με καλοχτενισμένα «χιτλερικά» μουστάκια ή αναμαλλιασμένα γένια (ως απόδειξη της αφοσίωσής τους στο δήθεν θεάρεστο έργο τους), οπωσδήποτε, πάντως, εξοργισμένοι, σε αναμέτρηση με τον παρείσακτο που έχουν μπροστά τους, αισθητοποιούν αμφότεροι το δίπολο αμαρτίας και αγιοσύνης που συνέχει όλο το έργο.

⁶³ Μ. Καραγάτσης, «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη», σ. 186: «Δὲν ἦταν νὰ βαστάξῃ πιά! Ἔπεσε μπρούμητα, στὸ σκαλοπάτι. Πικρὰ ἀναφιλητὰ τάραζαν τὸ στήθος της».

⁶⁴ Janson, 2002, σ. 102.

⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 105: «Πρόκειται για το λεγόμενο *up-shot*, λήψη που 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).

3.2. Οι χώροι

Τέλος, το ενδιαφέρον θα επικεντρωθεί στους χώρους όπου διαδραματίζεται η πλοκή, ώστε να αναδειχθεί η ιδιαίτερη συμβολή τους στη δόμηση ενός κόσμου αδιεξόδων και ματαιωμένων προσδοκιών, όπου και στοχεύει η σκωπτική διάθεση του συγγραφέα. Από τη μια το άστυ, από την άλλη τα εσχατολογικά τοπία της μεταθανάτιας ζωής πριμοδοτούν την ιστορία ως ένα δυναμικό φόντο που επενεργεί δραστικά στην απόδοση της κανιβαλιστικής κοινωνίας.

Περίοπτη θέση κατέχει ο Πειραιάς. Ο Καραγάτσης συχνά επιστρέφει σε αυτόν, αξιοποιώντας τον τόπο όπου εργάζεται και περνά το μεγαλύτερο μέρος της καθημερινότητάς του ως σκηνικό για τα έργα του. Το επίγειο που τον δεσμεύει ολημερίς σε ένα γραφείο γίνεται έτσι «η αφετηρία για την απόδραση» (Πλάκας, 1991, σ. 53). Σε αυτήν την περιοχή ο Χρίστος Νεζερίτης σέρνει το άθλιο κορμί του, από το Περίπτερο ως τα Λιπάσματα και τον Σταθμό της Λάρισας, από τη Ζέα στον Άη Γιάννη τον Ρέντη και τη γέφυρα του Μοσχάτου.

Η *κομικ-ή* διασκευή, υπακούοντας στις καλλιτεχνικές της επιταγές, οπτικοποιεί τις περιγραφές του λιμανιού. Ο σκιτσογράφος του έργου, Θανάσης Πέτρου και ο σεναριογράφος Δημήτρης Βανέλλης επιλέγουν να εκτοπίσουν τις όποιες ζωγραφικές ενδείξεις που θα πιστοποιούσαν την περιοχή και παράλληλα αποφεύγουν τις αναφορές σε επιμέρους σημεία της πόλης ή συνοικίες. Οι βασικές χωρικές συντεταγμένες εγγράφονται σε ορισμένα αφηγηματικά κουτιά ώστε να τοποθετήσουν ευρύτερα τη δράση. Η σχεδιαστική “αποσιώπηση” οποιουδήποτε αναγνωριστικού ίχνους για την περιοχή οφείλεται αφενός στην άγνοια των συντελεστών γύρω από τη χωροταξία της πόλης, όπως οι ίδιοι δηλώνουν σε συνέντευξή τους (Πέτρου, Θ. – Βανέλλης, Δ. 2015). Αφετέρου μπορεί να αποδοθεί και στην πρόθεσή τους να διαμορφώσουν ένα ά-χωρο πλαίσιο προκειμένου να προσδοθεί καθολικότητα στα εξιστορούμενα συμβάντα. Έτσι, ο τόπος του κόμικ θα μπορούσε να είναι κάθε λαϊκή γειτονιά του κόσμου, οι κάτοικοι της οποίας υποφέρουν υπό τον ζυγό της μοίρας τους. Ενδιαφέρον έχουν τα τρία πανοραμικά πλάνα του λιμανιού. Στον συσχετισμό του πρώτου από αυτά με το λογοτεχνικό κείμενο διαπιστώνεται πως το σκίτσο έρχεται σε ρήξη με την περιγραφή του πολύβουου λιμανιού εκ μέρους του Καραγάτση:

Τὸ λιμάνι ζοῦσε, δούλευε, ἀνάσαινε, σάλευε.

(Μ. Καραγάτσης, «Ἡ μεγάλη βδομάδα τοῦ Πρεζάκη», σ. 180).

Το λιμάνι, στο κόμικ, είναι σχεδόν άδειο, οι φιγούρες που κυκλοφορούν είναι ελάχιστες. Η απεικόνιση αυτής της απουσίας, όμως, «εμπεριέχει μία ισχυρότατη παρουσία» (Λεοντάρης, 2013, σ. 27) και καθιστά ευκρινή την πρόθεση των δημιουργών του κόμικ να σημάνουν μέσω του χώρου τη μοναξιά του ήρωα, την αδυναμία του να βρει απάγκιο παρηγοριάς μέσα σε έναν αχανή κόσμο. Επιπλέον, θα μπορούσε να σχολιαστεί πως εκτός από τα τρία αυτά γενικά πλάνα της περιοχής, ο Πειραιάς παραμένει μεν στο φόντο της *κομικ-ής* αφήγησης, ωστόσο το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των “κοντινών λήψεων”, όπου διαγράφονται μικρά κομμάτια της εκάστοτε γειτονιάς, των υποκίτρινων τόνων, των στενών δρόμων και των μίζερων φτωχικών, κατορθώνει να αισθητοποιήσει την ασφυξία του ήρωα μέσα σε έναν φαινομενικά ανοιχτό αλλά επί της ουσίας αποπνικτικό χώρο.

Μεταβατικός τόπος από τον Πειραιά στο σύμπαν συνιστά το νεκροτομείο όπου φυλάσσεται το πτώμα του ήρωα. Κομικ-ά, το *ευρυγώνιο* πλάνο, το σκακι-

στικό πάτωμα και το σκούρο πράσινο χρώμα του τοίχου σηματοδοτούν τη μετάβαση στην υπερβατική ψευδαίσθηση, την καταβύθιση στον κόσμο του υποσυνείδητου μέσω της οποίας θα πραγματοποιηθεί η αναγέννηση του ήρωα. Ο Νεζερίτης μεταφέρεται από τον Παράδεισο στο Καθαρτήριο και από εκεί στην Κόλαση αναζητώντας φιλοξενία. Οι συντελεστές φιλοτεχνούν στερεοτυπικά τους τρεις τόπους όπου ολοκληρώνεται η μαρτυρική περιδιάβαση του Χρίστου Νεζερίτη.

4. Επιλογικά

Η παρούσα μελέτη ασχολήθηκε με τη μετάπλαση διηγήματος του Μ. Καραγάτση σε κόμικ. Το παρόν διακαλλιτεχνικό ζήτημα εξετάστηκε εστιάζοντας κυρίως σε αφηγηματολογικούς άξονες. Στο πλαίσιο αυτό, διερευνήθηκε η δομή σε κάθε ένα από τα δύο συνεξεταζόμενα έργα, ο τρόπος, δηλαδή, με τον οποίο είναι οργανωμένο το αφηγηματικό υλικό, ώστε να εξυπηρετεί τις εγγενείς επιταγές του εκάστοτε είδους. Η μεταγραφή της αφηγηματικής φωνής και εστίασης κατά τη διαμεσική μεταφορά υπήρξε επίσης ζητούμενο καθώς και οι πολλαπλές καλλιτεχνικές πραγματώσεις του αφηγητή στο *κομικ-ό* ιδίωμα. Η αφηγηματική χρονικότητα, ως ένας κατ' εξοχήν γραφιστικά αναπαριστώμενος άξονας στον κόσμο του κόμικ, καθώς και η νοητή ηχητική επένδυση των έργων, με την υποβολή που διαπιστώνεται πως ασκεί ως λεκτική δήλωση και στις δύο περιπτώσεις, απασχόλησαν επίσης την πραγμάτευση. Τέλος, στον πυρήνα του ερευνητικού ερωτήματος βρέθηκαν τόσο επιλεγμένοι χαρακτήρες των έργων όσο και οι χώροι στους οποίους αυτοί κινούνται.

Κάθε διασκευή συνιστά μια δημιουργική «αποχώρηση» από το έργο-πηγή και μέσα από αυτό το πρίσμα αντιμετωπίζει αυτή η εργασία το όλο διακαλλιτεχνικό εγχείρημα. Με επίγνωση της ετερογένειας των δύο μέσων και του διαφορετικού σημειωτικού κώδικα που διέπει κάθε ένα από αυτά, η παρούσα εργασία αποδεσμεύεται από κάθε προσπάθεια εντοπισμού σημείων σύγκλισης ή απόκλισης των δύο έργων αν αυτά δεν εξακτινώνουν τη μελέτη προς ενδιαφέροντα ερμηνευτικά αποτελέσματα για τη διασκευή και τους μετασχηματισμούς που αυτή επιφέρει.

Βιβλιογραφία

Πηγές

- Καραγάτσης, Μ., (2019) «Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη»: *Το μεγάλο συναξάρι* (16η έκδ· 1η:1951), Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 178-215.
- Πέτρου, Θ. – Βανέλλης, Δ., (2015) *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη. Από το ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα: Τόπος.

Μελετήματα

- Αθανασόπουλος, Β. (2000), «Ο τόπος ως χώρος της επιθυμίας στο “10”», *Νέα Εστία*, 893-930.
- Αθανασόπουλος, Β. (2010), *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος* (5η έκδ·1η: 2005), Αθήνα: Πατάκης.
- Έκο, Ο. (1987), *Κήνσορες και θεράποντες. Θεωρία και ιδεολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, (μτφρ.: Έφη Καλλιφατίδη), Αθήνα: Γνώση.
- Ιακωβίδου, Σ. (2020), *Inter esse. Θέματα και ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Gutenberg.
- Καλκάνη, Ε. (2004), *Αρχαία κωμωδία και παιδικό βιβλίο: οι διασκευές του Αριστοφάνη*, Ρόδος, 2004 [Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου].
- Κοκκινάκη, Ι. Ν. (1997), «Η προσωπογραφία του Μ. Καραγάτση μέσα από τα διηγήματά του», *Οδός Πανός* 93-94, 46-78.
- Κοκκινάκη, Ι. Ν. (2004), *Μ. Καραγάτσης. Ο συγγραφέας και τα λογοτεχνικά προσωπεία*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Λεοντάρης, Γ. (2001), «Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία», *Σύγκριση* 12, 160-172.
- Λεοντάρης, Γ. (2013), «Το βλέμμα και το μη ορατό / η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή»: Αγγελάτος, Δ. – Γαραντούδης, Ε. (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα: Καλλιγράφος.
- Μικέ, Μ. (2002), «Η από-κοσμη συντροφικότητα: Σχόλια σε διηγήματα του Μ. Καραγάτση», *Αντί* 768-769, 37- 42.
- Μίσσιου, Μ. (2011), «Σκέψεις για το μετασχηματισμό κλασικών λογοτεχνικών έργων σε κόμικς», *Διαδρομές* 101, 12-21.
- Νικολόπουλος, Α. [Solourp] (2012), *Τα ελληνικά κόμικς. Αντανακλάσεις ιδεών στις σελίδες των κόμικς*, Αθήνα: Τόπος.
- Ντενίση, Σ. (2009), «Εισαγωγή»: Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. – Ντενίση, Σ. (επιμ.) *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη*, Αθήνα: Gutenberg, 11-28.
- Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. (1981), «Επιστροφή στον Καραγάτση (1980)», *Τετράδια Ευθύνης* 14, 9-15.
- Πέτρου, Θ. – Βανέλλης, Δ. (2015), *Η Εβδομάδα των Παθών του Πρεζάκη*, (συνέντευξη στον Γιάννη Κουκουλά) https://www.efsyn.gr/nisides/karekare/21943_i-ebdomada-ton-pathon-toy-prezaki (τελευταία ανάκτηση 2/9/2021).

- Πέτρου, Θ. – Βανέλλης, Δ. (2011), *Παραρλάμα και άλλες ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα: Τόπος.
- Πέτρου, Θ. – Βανέλλης, Δ. (2012), *Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, (διεύθυνση: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα: Τόπος.
- Πλάκας, Δ. (1991), «Τοπίο και ουτοπία στον Καραγάτση», *Διαβάζω* 258, 52-55.
- Πόου, Έ. Α. (2000), *Το κοράκι και Η φιλοσοφία της σύνθεσης*, (εισ. – μτφρ.: Τζίνα Πολίτη), Αθήνα: Άγρα.
- Τζούμα, Α. (1997), *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette* (1η έκδ: 1994), Αθήνα: Συμμετρία.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (2001), «Αφήγηση/ Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία*, 972-1017.
- Altenbernd, L. – Lewis, L. L. (1996), *A handbook for the study of fiction*, New York: Macmillan Company.
- Gardies, A. – Bessalel, J., *200 mots-clés de la théorie du cinema*, Paris: Cerf.
- Gérard, G. (2018), *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης· επιμ.: Μαρία Στεφανοπούλου – Λίζυ Τσιριμώκου· εισ.: Λίζυ Τσιριμώκου), Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Goethe, J. W. (2008), *Θεωρία των χρωμάτων. Διδακτικό μέρος* (εισ. – σχόλια: Rudolf Steiner, μτφρ.: Παύλος Κλιματσάκης, επιμ.: Μάρθα Έλλη Χριστοφόγλου), Αθήνα: Printa.
- Holub, R. (2004), «Θεωρία της πρόσληψης: η Σχολή της Κωνσταντίας»: *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας/ 8. Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, (επιμ.: Raman Selden· θεώρηση μετάφρασης: Μίλτος Πεχλιβάνος – Μιχάλης Χρυσανθόπουλος), Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τσιανταφυλλίδη].
- Hutcheon, L. (2006), *A theory of adaptation*, New York – London: Routledge.
- Janson, K. (2002), *The DC comics guide to pencilling comics*, New York: Watson – Guptill Publications.

Summary

Stefania Kofina

The Big Week of Prezakis: From the short story to the comic transformation

The object of the present study is the transposition of the short story *The Big Week of Prezakis* by M. Karagatsis into a comic and specifically into a graphic novel, in order to investigate and analyse all the remarkable medial transformations that result from this inter-artistic transposition. The study starts from the structure in each of the two works under consideration, that is the way in which the narrative material is organized to serve the inherent imperatives of the genre in question. The transcription of *narrative voice* and *focus* in mediated adaptation is also a research desideratum as well as the multiple artistic realizations of the *narrator* in the comic idiom. *Narrative temporality*, as a predominantly graphically represented axis in the world of the comic book, as well as the imaginary soundtrack of the works, with the remarkable effect it is found to exert as a verbal statement in both cases, has also been of interest to the study. Finally, both selected characters in the works and the spaces in which they move were put under the microscope. It should be made clear, however, that this consideration is aware of the heterogeneity of the two media and the different semiotic code that governs each of them. Consequently, it is released from any attempt to identify points of convergence or divergence between the two works if these do not take the study towards interesting interpretative results about the adaptation and the transformations it brings about. After all, every adaptation constitutes a creative "departure" from the source work, and it is through this prism that this paper views the whole inter-artistic project.