

Σύγκριση

Τόμ. 32 (2023)



Από την τέχνη του κινηματογράφου στην πεζογραφία του Γιάννη Σκαρίμπα

Ελένη Κόλλια

Copyright © 2023, Ελένη Κόλλια



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κόλλια Ε. (2023). Από την τέχνη του κινηματογράφου στην πεζογραφία του Γιάννη Σκαρίμπα. *Σύγκριση*, 32, 271–278. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/34632>

ΕΛΕΝΗ ΚΟΛΛΙΑ

Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας (Πανεπιστήμιο Πατρών)

Από την τέχνη του κινηματογράφου στην πεζογραφία του Γιάννη Σκαρίμπα

Η διερεύνηση της σχέσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου εντοπίζεται κυρίως σε έναν βασικό κοινό άξονα που βρίσκει εφαρμογή σε αυτόν τον διακαλλιτεχνικό διάλογο, δηλαδή στην αφηγηματικότητα. Ο Ευριπίδης Γαραντούδης παρατηρεί ότι «η εξέταση αυτής της πολυσύνθετης σχέσης, που ξεκίνησε στις αρχές του 20ού αιώνα και εξακολουθεί στις μέρες μας, ολοένα και περισσότερο ενισχυμένη, αποτελεί γενικά αντικείμενο του κλάδου των λογοτεχνικών σπουδών που ονομάζεται συγκριτική φιλολογία ή συγκριτική γραμματολογία και ειδικότερα του πεδίου της συγκριτικής φιλολογίας που λέγεται διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις».¹ Εκδηλώσεις αυτού του διαλόγου, όπως έχει επισημανθεί από την κριτική, εμφανίζονται ιδιαίτερα τολμηρές στην πεζογραφία της γενιάς του '30, π.χ. του Γιάννη Μπεράτη, της Μέλπως Αξιώτη ή του Γιάννη Σκαρίμπα.² Ο πρώτος στο κείμενό του με τίτλο «Ο κινηματογράφος» υπογραμμίζει την πρωτοποριακή φύση του κινηματογράφου και την υπεροχή του σε σχέση με τις άλλες τέχνες, παρά τις αρχικές επιφυλάξεις που διατυπώνει για την εισαγωγή του ήχου στον βουβό κινηματογράφο στο τέλος της δεκαετίας του 1920.³

Η στάση της κριτικής της εποχής απέναντι σε αυτή τη «νέα τέχνη» φανερώνει κάποτε μια αμηχανία, η οποία συνδέεται ίσως με την έλλειψη εξοικείωσης του κοινού με μια αφήγηση που βασίζεται στην «κινούμενη εικόνα». Όπως επισημαίνει η Φραγκούλη, «η εξοικείωση ενός μελετητή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με [...] τους ειδικούς τρόπους [χρήση μάσκας, fade out-fade in]⁴ αποδεικνύεται ιδιαιτέρως χρήσιμη στην αναζήτηση του “κινηματογραφικού” στα λογοτεχνικά κείμενα. Γιατί ενώ, για παράδειγμα, η ανάληψη αποτελεί αφηγηματική δομή κοινή στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, η χρήση του fade για να δηλωθεί η ανάληψη είναι τεχνική κινηματογραφική, η οποία αν εντοπιστεί σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, δηλώνει κάποιου είδους –απευθείας ή διαμεσολαβημένο, εκτεταμένο ή περιορισμένο, αξιόλογο ή και ασήμαντο– διάλογο του λογοτεχνικού κειμένου με τον κινηματογράφο».⁵ Πόσο, όμως, διαφέρει η αφήγηση μιας ιστορίας που δίνεται στο πλαίσιο μιας ταινίας σε σύγκριση με την ανάγνωση της

¹ Βλ. <https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/441> (ανακτήθηκε 5/2/2023). Επιπλέον βλ. Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *Δια-κείμενα*, τχ. 3, 2001, σ. 23-38 και Δημήτρης Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση / Comparaison*, τ. 15, 2004, σ. 45-54.

² Βλ. Κωνσταντίνα Φραγκούλη, *Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση υπό το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2019, σ. 130.

³ Βλ. Γιάννης Μπεράτης, «Ο κινηματογράφος», *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τχ. 4, 1938, σ. 184-185 και Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη», *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Καλλιγράφος 2013, σ. 108-109. (Όπου δεν αναγράφεται τόπος έκδοσης εννοείται η Αθήνα.) Επιπλέον βλ. Κωνσταντίνα Φραγκούλη, *ό.π.*, σ. 33.

⁴ Για τις τεχνικές της «χρήσης μάσκας» και «fade out-fade in» στον κινηματογράφο βλ. Κωνσταντίνα Φραγκούλη, *ό.π.*, σ. 34.

⁵ Βλ. Κωνσταντίνα Φραγκούλη, *ό.π.*, σ. 34.

ίδιας ιστορίας μέσω ενός κειμένου; Με ποιον τρόπο συνδέεται η εικόνα που βλέπει ο θεατής με την εικόνα που πλάθει στον νου του ο αναγνώστης ενός βιβλίου;

Παραδοσιακά ο κινηματογράφος μοιάζει να αναζητά θεματικά πρότυπα στη λογοτεχνία: πολλές ταινίες αποτελούν διασκευές λογοτεχνικών έργων, σε μια προσπάθεια ίσως να “κλέψουν” κάτι από το κύρος της “υψηλής” τέχνης του λόγου. Στις μέρες μας, ο κινηματογράφος θεωρείται από πολλούς θεωρητικούς και συγγραφείς⁶ ως ένα κατεξοχήν εμπορικό προϊόν που απευθύνεται στο ευρύ κοινό, παρά την αξιοποίηση λογοτεχνικών αφηγηματικών τρόπων και θεμάτων από την τέχνη της κινούμενης εικόνας. Όπως έχει επισημανθεί από την κριτική,⁷ η αναγνώριση του κινηματογράφου ως μορφής τέχνης έγινε σταδιακά, όταν ο αμερικανός σκηνοθέτης D.W. Griffith αξιοποίησε το έργο του Charles Dickens στις ταινίες του. Ο σκηνοθέτης δηλώνει ότι πρόθεσή του είναι να κάνει το κοινό να δει αυτή η αφήγηση μιας ιστορίας μέσω της εικόνας αποτελεί τη βασική ομοιότητα και ταυτόχρονα τη διαφορά που εντοπίζεται ανάμεσα στις δύο τέχνες, όπως επισημαίνει η Κακλαμανίδου. «Ο άνθρωπος δύναται να δει με δύο τρόπους. Είτε οπτικά, μέσω της εικόνας, είτε φανταστικά, μέσω του μυαλού. Κατά συνέπεια, η βασική διαφορά των δύο μέσων, της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου έγκειται στην αντίληψη της οπτικής και της πνευματικής εικόνας».⁸ Οι μελέτες που εξετάζουν τις περιπτώσεις αλληλεπίδρασης ανάμεσα στις δύο τέχνες εστιάζουν σε συγγραφείς που σκηνοθετούν ταινίες, διασκευάζουν τα έργα τους για το σινεμά ή γράφουν σενάρια.⁹

Η αντίστροφη πορεία, δηλαδή η αναζήτηση επιδράσεων των ταινιών στην πεζογραφία ή στην ποίηση παρατηρείται πιο σπάνια. Η έλξη που ασκεί ο κινηματογράφος σε συγγραφείς και αναγνώστες αποτελεί έναν καθοριστικό παράγοντα για τη διαμόρφωση ενός νέου τρόπου θέασης του κόσμου, σύμφωνα με τους μελετητές αυτού του διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Σχολιάζοντας τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου των αρχών του 20ού αιώνα, ο Bertolt Brecht σημειώνει: «Οι παλιές μορφές επικοινωνίας δεν εξακολουθούν να υπάρχουν ανεπηρέαστες από τις καινούριες και ούτε υπάρχουν παράλληλα σ' αυτές. Αυτός που βλέπει φιλμ, αλλιώς διαβάζει διηγήματα. Αλλά κι αυτός που γράφει διηγήματα βλέπει ταινίες. Η τεχνικοποίηση της λογοτεχνικής παραγωγής δε μπορεί ν' αντιστραφεί. Η χρήση μηχανημάτων, εργαλείων οδηγεί και το μυθιστοριογράφο, που δεν τα χρησιμοποιεί ο ίδιος, να θέλει να κάνει αυτό που μπορούν τα μηχανήματα, να βάλει μέσα στην πραγματικότητα που αποτελεί το υλικό του κι αυτό που δείχνουν (ή που θα μπορούσαν να δείχνουν) τα εργαλεία αυτά, προπάντων όμως να δώσει στην ίδια του τη διάθεση, όταν γράφει, το χαρα-

⁶ Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο Βασίλης Βασιλικός ανήκουν σε αυτή την κατηγορία. Όπως παρατηρεί η Κακλαμανίδου, «υπάρχει και η αντίθετη άποψη [Μαργαρίτα Καραπάνου, Θανάσης Βαλτινός], σύμφωνα με την οποία, τόσο ο κινηματογράφος, όσο και η λογοτεχνία αποτελούν δύο ξεχωριστές μορφές τέχνης και οφείλουμε να τις μελετούμε ως τέτοιες». Βλ. Δέσποινα Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, Αιγόκερω 2006, σ. 19.

⁷ Βλ. Γιώργος Καλλίνης, *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 68 και Κωνσταντίνα Φραγκούλη, *ό.π.*, σ. 35-36.

⁸ Βλ. αναλυτικά Δέσποινα Κακλαμανίδου, *ό.π.*, σ. 17-18.

⁹ Βλ. Θανάσης Αγάθος, «Μεταξύ λόγου και εικόνας» στο Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος και ελληνική λογοτεχνία*, Αιγόκερω 2021, σ. 7-16. Η Φραγκούλη αναφέρει ενδεικτικά ονόματα πεζογράφων που ασχολήθηκαν με το σενάριο: «Μαργαρίτα Λυμπεράκη, Αντρέας Φραγκιάς, Αντώνης Σαμαράκης, Θανάσης Βαλτινός, Βασίλης Βασιλικός, Άρης Αλεξάνδρου, Μένης Κουμανταρέας, Πέτρος Μάρκαρης, Νίκος Κάσδαγλης, Βαγγέλης Ραπτόπουλος, Δημήτρης Νόλλας». Βλ. Κωνσταντίνα Φραγκούλη, *ό.π.*, σ. 41.

κτήρα της χρήσης εργαλείων. [...] Η λογοτεχνία δε χρειάζεται το φιλμ μονάχα έμμεσα, αλλά και άμεσα. Με την αποφασιστική επέκταση που παίρνουν τα κοινωνικά της καθήκοντα από τη στιγμή που ο ρόλος της άλλαξε σε παιδαγωγικό, πρέπει και τα μέσα της καλλιτεχνικής παρουσίας ή να πολλαπλασιαστούν ή να αλλάζουν συχνά».¹⁰ Άλλωστε, πολλές φορές ο αναγνώστης ενός λογοτεχνικού έργου και ο θεατής μιας ταινίας είναι το ίδιο πρόσωπο. Στο πλαίσιο αυτό, η κριτική σχολιάζει συχνά την επίδραση «του κινηματογραφικού» στη λογοτεχνία,¹¹ εστιάζοντας σε τεχνικές της κινηματογραφικής αφήγησης που μπορούν να βρουν εφαρμογή σε κάποιο μυθιστόρημα και λιγότερο σε κινηματογραφικά πρότυπα στα οποία είναι δυνατόν να βασίζεται θεματικά το ίδιο μυθιστόρημα.¹²

Η σχέση του Γιάννη Σκαρίμπα με την τέχνη του κινηματογράφου έχει σχολιαστεί ευκαιριακά, στο πλαίσιο μελετών που εξετάζουν άλλα θέματα της ποιητικής του συγγραφέα. Ωστόσο, η εικόνα αποτελεί σημαντικό υλικό της πλοκής στο πεζογραφικό του έργο, όπως έχει επισημανθεί από την κριτική.¹³ «Με τις θεματικές επιλογές του επιστρέφει επιμόνως σ' αυτό που έχει προηγηθεί, μετατοπίζοντας συνειδητά τον λογοτεχνικό ορίζοντα σε ένα παιχνίδι αναζήτησης προτύπων αμέσως προσδιορίσιμων από τον επαρκή αναγνώστη, βοηθώντας και του συγγραφέα σ' αυτό με τις σκόπιμες λαθοχειρίες και την προσαρμογή των στο ίδιο ύφος», παρατηρεί ο Σταμπουλού.¹⁴ Σήμερα, παρόλο που οι πηγές της πεζογραφίας του έχουν εντοπιστεί επαρκώς, ως προς τη νεοελληνική και την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, το ζήτημα των επιδράσεων που δέχτηκε ο Σκαρίμπα από άλλες μορφές τέχνης (όπως είναι ο κινηματογράφος) παραμένει ανοιχτό, καθώς «φαίνεται πως η δημιουργική του φλέβα επέμενε να μετασχηματίζει κάθε αναγνωστικό ερέθισμα σε θεματικό υλικό».¹⁵

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του συγγραφέα για την τέχνη της «κινούμενης εικόνας» αποτυπώνεται στο γεγονός ότι το ζήτημα αυτό θεματοποιείται στο μυθιστόρημα *Το Βατερλώ δυο γελοίων*: ο Σκαρίμπα εδώ μοιάζει με θεατή που παρακολουθεί μια ταινία, όπου εγκιβωτίζεται μια κινηματογραφική σκηνή. «Έτσι χειροπιασμένοι κι ανάστατοι, τραβήξαμε σ' έναν κινηματογράφο ένα βράδυ. [...] Και θα βλέπαμε ένα έργο υπέροχο».¹⁶ Οι δύο πρωταγωνιστές του έργου, Κωνσταντίνος Χαμόδρακας και Αντώνιος Ταπιάγκας, συναντιούνται για να πάνε μαζί στο σινεμά. Ο πρώτος όμως φοράει γυναικεία ρούχα για να κρύψει την αληθινή του ταυτότητα και εμφανίζεται ως Σόνια στον Ταπιάγκα, προκειμένου να τον εξαπατήσει. Ταυτόχρονα δίνεται και μια διπλή παρενδυσία με τη μορφή ενός κινηματογραφικού έργου στο πλαίσιο του ίδιου μυθιστορήματος.

¹⁰ Βλ. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Κείμενα για τον κινηματογράφο*, μτφρ. Διονύσης Διβάρης, Κέδρος 1972, σ. 32-33.

¹¹ Για τον κινηματογραφικό τρόπο στη λογοτεχνία βλ. αναλυτικά Ειρήνη Σταματοπούλου, «Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο: αφηγηματικές τεχνικές κινηματογραφικών ειδών και κινήματων», *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, επιμ. Φ. Ταμπάκη-Ιωνά, Μ.Ε. Γαλάνη, Αιγόκερως 2011, σ. 87-97 και Κωνσταντίνα Φραγκούλη, *ό.π.*, σ. 62-96.

¹² Για τα λογοτεχνικά κείμενα όπου εντοπίζονται αναφορές στην έβδομη τέχνη μέσω ενός ονόματος, της πλοκής ή της κοινής θεματικής βλ. ενδεικτικά Ευριπίδης Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 93-100.

¹³ Βλ. Συμεών Γρ. Σταμπουλού, *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα*, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων 2006, σ. 320.

¹⁴ Βλ. Συμεών Γρ. Σταμπουλού, *ό.π.*, σ. 339.

¹⁵ Βλ. Συμεών Γρ. Σταμπουλού, *ό.π.*, σ. 503.

¹⁶ Βλ. Γιάννης Σκαρίμπα, *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Νεφέλη 1994, σ. 79.

Τώρα στο πανί εξελίσσονταν μια σκηνή όλο γέλια: Ένας νεαρός είχε φορέσει γυναικεία και μια νεαρή είχε φορέσει αντρικά. Ήσαν εξαισίοι στους ρόλους των. Και καθώς αναμεταξύ τους δεν ξέρονταν κι ουδ' υποπτεύονταν ο ένας του άλλου το φύλο, άρχισαν να «βαράν» μες στα ούλα! Τ' είχαν νάχαναν; Ο ένας στοχάζονταν: Είμαστε και οι δυο σερνικοί! Κι η άλλη –αυτή– σκέφτονταν: Είμαστε και οι δυο μας γυναίκες! Και δόστου φιλιά κι αγκαλιάσματα και δόστου κι άλλα φιλιά κι άλλα γέλια. Ουδ' υποπτεύονταν πως είχαν αλλάξει τις θέσεις τους, κ' είχαν ξαναγίνει ζευγάρι.¹⁷

Όταν ανάβουν τα φώτα στον κινηματογράφο ο Ταπιάγκας καταλαβαίνει πως το χέρι της Σόνιας που χαϊδεύει είναι ανδρικό. Πρόκειται για τον Χαμόδρακα και συνεπώς είναι «και οι δύο σερνικοί».

Πήρα το γυμνό τώρα χέρι της και τόφερα στα φλογισμένα μου χείλη. Ύστερα τόχωσα παθητικά μες στον κόρφο μου. Αχ ναι – αυτήν θα παντρεύομαι... Ας σώπαινε στα υπερδιακόσια μου γράμματα, κι ας έμενε γυναίκα του άλλου η Αγγέλα. Ας έκαν' ό,τι ήθελε... Εγώ είχα βρει όχι στ' όνομα, μα στο πράγμα τον ερωτικό άγγελό μου. [...] Κι εκεί, το έργο προχώραε. Γαργαλιστικό, σπαρταριστό, ερωτιάτικο, ξανέμιζε και το σπιθοβολητό των καϋμών μου. Να βλέπεις την ντυμένη αντρικά να γαργαλάει τον ντυμένον γυναικεία. Πού νάξερε ότι γαργαλούσε έναν παίδαρο! Χα!¹⁸

Η τελευταία σκέψη του πρωταγωνιστή για τους ήρωες της ταινίας που παρακολουθεί, μοιάζει να προοικονομεί το πάθημά του, καθώς αφορά ταυτόχρονα και τον ίδιο. Όπως γίνεται αντιληπτό, «η πραγματικότητα μιμείται την τέχνη, ελαχιστοποιεί την απόσταση ανάμεσα στα κινηματογραφικά και στα πραγματικά τεκταινόμενα και επιπλέον μετατρέπει το κωμικό (της κινηματογραφικής σκηνής) σε δραματικό από τη στιγμή που ο ήρωας μένει εμβρόντητος και η μνηστή αποχωρεί μην μπορώντας να αντέξει την αντιστροφή του κινηματογραφικού σε πραγματικό».¹⁹

Αναφορές στην τέχνη του κινηματογράφου εντοπίζονται διάσπαρτες στο σύνολο του έργου του Σκαρίμπα. Πιο συγκεκριμένα, έχει ήδη επισημανθεί από την κριτική η σύνδεση του τελευταίου με τον σκηνοθέτη Richard Boleslawski μέσω της ταινίας *The Painted Veil* (1934), η οποία είναι βασισμένη στο ομότιτλο μυθιστόρημα του W. Somerset Maugham ή στην προηγούμενη εκδοχή του έργου, με τίτλο *Από Κούκλα Άνθρωπος*.²⁰ Ωστόσο, οι επιρροές του συγγραφέα από τις ταινίες της εποχής φαίνεται ότι δεν σταματούν εδώ. Ο Ernst Lubitsch²¹ το 1919 σκηνοθετεί το βουβό φιλμ *Η Κούκλα*. Έχει προηγηθεί ένα επίσης βουβό φιλμ με τίτλο *Δεν θα ήθελα να ήμουν άντρας* (1918). Αυτές οι δύο ταινίες εστιάζουν στην εικόνα μιας «ανθρώπινης κούκλας» και στο ζήτημα της έμφυλης μεταμφίεσης,

¹⁷ Βλ. Γιάννης Σκαρίμπα, *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, ό.π., σ. 81.

¹⁸ Βλ. Γιάννης Σκαρίμπα, *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, ό.π., σ. 82-83.

¹⁹ Βλ. Μαίρη Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19ος-20ός αιώνας)*, Κέδρος 2001, σ. 267.

²⁰ Βλ. αναλυτικά Συμεών Γρ. Σταμπουλού, ό.π., σ. 148-149.

²¹ Ευχαριστώ τον Θανάση Αγάθο που μου υπέδειξε τη σύνδεση (ως προς τη θεματολογία) του σκηνοθέτη Ernst Lubitsch με την πεζογραφία του Γιάννη Σκαρίμπα.

μοτίβα που κυριαρχούν στο σκαριμπικό σύμπαν. Θυμίζουμε τις πλούσιες αναφορές στους «αυτοματικούς κινητανθρώπους» ή στη γυναίκα-ρομπότ (Νίνα Δολόξα) στο μυθιστόρημα *Το Σόλο του Φίγκαρω*,²² καθώς και τις επτά περιπτώσεις παρενδυσίας που απαντούν στο έργο του συγγραφέα, οι οποίες συνήθως συνοδεύονται από ταυτόχρονη αλλαγή του ονόματος του εκάστοτε ήρωα.²³ Το μοτίβο του ερωτικού τριγώνου, όπως αποτυπώνεται στο μυθιστόρημα *Το Βατερλώ δυο γελοίων* (1959), εντοπίζεται και στην ασπρόμαυρη κωμωδία του Lubitsch *Τι ξέρεις για τον έρωτα* (1941).²⁴ Άλλωστε, όπως επισημαίνει η Κωστή, «η αφηγηματική τεχνική του συγγραφέα είναι κινηματογραφική: η δομή του μυθιστορήματος μοιάζει με σενάριο για κινηματογράφο ή για θέατρο».²⁵

Η κοινή θεματική ανάμεσα στον Lubitsch και στον Σκαρίμπα μοιάζει να κορυφώνεται με την ταινία *Μπελάδες στον παράδεισο*,²⁶ που σκηνοθετεί ο πρώτος το 1932 και το μυθιστόρημα *Μαριάμπας* (1935)²⁷ του συγγραφέα. Κυρίαρχο μοτίβο ανάμεσα στα δύο έργα εμφανίζεται η υπονόμηση της πραγματικότητας, το παιχνίδι και η εξαπάτηση. Μάλιστα, στην ταινία πρωταγωνιστεί η αμερικανίδα ηθοποιός Ellen Miriam Hopkins,²⁸ της οποίας το όνομα παραπέμπει στο όνομα μιας αγαπημένης πρωταγωνίστριας του Σκαρίμπα, την Μύριαμ Χόπκινς-λάι. Ο Mackridge έχει υποστηρίξει ότι η Μύριαμ Χόπκινς-λάι είναι ένα «όνομα το οποίο –αν το τελευταίο στοιχείο εκληφθεί ως “lie” (ψεύδος)– μπορεί να υποδηλώνει ότι πρόκειται για ψευδές αντίστοιχο της Αμερικανίδας σταρ Miriam Hopkins.²⁹ Στα έργα του Σκαρίμπα [...] αυτό το παιχνίδι με τη μορφή και το νόημα των κύριων ονομάτων αποτελεί ένα μέσο με το οποίο υπονομεύονται διαρκώς η αυτονομία και η αληθοφάνεια του επινοημένου ετερόκοσμου. Επίσης, [...] αυτό το παιχνίδι υπογραμμίζει τον διακειμενικό χαρακτήρα του υποκειμένου».³⁰ Το όνομα της Μύριαμ Χόπκινς εμφανίζεται στα έργα *Μαριάμπας*, *Το Σόλο του*

²² Βλ. Γιάννης Σκαρίμπα, *Το Σόλο του Φίγκαρω*, επιμ. Κατερίνα Κωστή, Νεφέλη 1992. Περιπτώσεις μεταμόρφωσης του ανθρώπινου σώματος σε ένα κουρδισμένο ρομπότ ή του ρομπότ που αποκτά ανθρώπινα χαρακτηριστικά απαντούν σε πολλά έργα του Σκαρίμπα. Ενδεικτικά: *Μαριάμπας*, *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, «Κομμωτής Κυριών», «Ανεπίδοτος Κατευθυνόπουλος, Χτηματιστής – Νίκης 3», «Petroleum é Dijelmen Comrpany». Βλ. το σημείωμα της επιμελήτριας στο Γιάννης Σκαρίμπα, *Τρεις άδειες καρτέλες*, επιμ. Κατερίνα Κωστή, Νεφέλη 1998, σ. 92-93 και Ξ.Α. Κοκόλης, *Άνθρωποι και μη: τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα*, University Studio Press Θεσσαλονίκη 2001, σ. 27-51.

²³ Συγκεκριμένα, παρενδυσία σημειώνεται στα έργα: *Το Σόλο του Φίγκαρω*, «Πατς κι απαγάι», *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, «Ο κύριος του Τζακ», «Το μουστάκι», «Κομμωτής Κυριών» και στο θεατρικό *Ο Πάτερ Συνέσιος. Θρησκευτικό κομεντί σε δυο πράξεις*. Για το ζήτημα της παρενδυσίας στο έργο του Σκαρίμπα βλ. και Ξ.Α. Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 115-121.

²⁴ Βλ. <https://flix.gr/cinema/that-uncertain-feeling-review.html> (ανακτήθηκε 5/2/2023).

²⁵ Βλ. το σημείωμα της επιμελήτριας στο Γιάννης Σκαρίμπα, *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, *ό.π.*, σ. 291-292.

²⁶ Για την ταινία βλ. <http://users.uoi.gr/kopi/?p=529> (ανακτήθηκε 5/2/2023).

²⁷ Βλ. Γιάννης Σκαρίμπα, *Μαριάμπας*, επιμ. Κατερίνα Κωστή, Νεφέλη 1992.

²⁸ Βλ.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AF%CF%81%CE%B9%CE%B1%CE%BC_%CE%A7%CF%8C%CF%80%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CF%82 (ανακτήθηκε 5/2/2023).

²⁹ Για την αμερικανίδα ηθοποιό Μύριαμ Χόπκινς βλ. εφ. *Αθηναϊκά νέα*, 30/8/1932 και εφ. *Αθηναϊκά νέα*, 30/5/1934 (ευχαριστώ τον Λάμπρο Βαρελά για την παραχώρηση του υλικού). Ο Mackridge προτείνει και μια εναλλακτική ερμηνεία, ότι δηλαδή «το Λάι είναι παρανόηση του επιθέτου της Vivien Leigh· το γεγονός όμως ότι η τελευταία έκανε το ντεμπούτο της στον κινηματογράφο μόλις το 1935 ίσως να καθιστά απίθανη αυτή την εικασία». Βλ. Peter Mackridge, «Παραθέματα, παρωδία, λογοκλοπή και διακειμενικότητα στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», *Περίπλους*, τχ. 48, 1999, σ. 77.

³⁰ Βλ. Peter Mackridge, *ό.π.*, σ. 71.

Φίγκαρω και στο θεατρικό *Το Βατερλώ δυο γελοίων. Δράμα σε τρεις πράξεις 1939*.³¹

Οι αναφορές στην τέχνη του κινηματογράφου μέσω ενός ονόματος που απαντά στο έργο του Σκαρίμπα δεν περιορίζονται μονάχα στο όνομα της αμερικανίδας ηθοποιού. Το όνομα του γάλλου Λέον Gaumont,³² πρωτοπόρου της παγκόσμιας κινηματογραφικής βιομηχανίας, συνδέεται ίσως με τον ήρωα Ριχάρδο Γκαμόν του μυθιστορήματος *Το Σόλο του Φίγκαρω*, ο οποίος είναι επισκευαστής των ρομπότ και εκπρόσωπος της Εταιρείας Αυτοματικών Κινητανθρώπων.³³ Το όνομα εμφανίζεται επίσης στα θεατρικά *Ο Σεβαλιέ Σερβάν της Κυρίας, Το Σημείο του Σταυρού* και *Το Βατερλώ δυο γελοίων. Δράμα σε τρεις πράξεις 1939*.

Πλάι στα ονόματα αυτά, εμφανίζεται το όνομα «Μωρίς Σεβαλιέ» στο μυθιστόρημα *Το Βατερλώ δυο γελοίων*: «Ο Μωρίς Σεβαλιέ τόπε έτσι: “Εφ’ όσον ένας άντρας δε θα μπορεί να επιτύχει την εύνοια ενός Υπουργού, δείχνοντάς του τις γάμπες του, η ισότης των φύλων θάναι λέξις κενή!”».³⁴ Το όνομα παραπέμπει στον γάλλο ηθοποιό και τραγουδιστή Maurice Auguste Chevalier,³⁵ ο οποίος συνεργάστηκε με τον Lubitsch στις ταινίες *Ερωτική παρέλαση* (1929), *Ονειρώδες βαλς* (1931) και *Μια ώρα κοντά σου* (1932), ριμέικ του βουβού φιλμ *Γαμήλιος κύκλος* (1924) του ίδιου σκηνοθέτη.³⁶ Μάλιστα στη δεύτερη ταινία, η ηθοποιός Μύριαμ Χόπκινς ήταν συμπρωταγωνίστρια του Σεβαλιέ.³⁷

Ένα όνομα που συνδέει το έργο του Σκαρίμπα με τις ταινίες του σκηνοθέτη θα μπορούσε να είναι και το όνομα «Νινόν», αγαπημένο του συγγραφέα, που γίνεται τίτλος της ταινίας *Νινότσκα*³⁸ που σκηνοθετεί ο Lubitsch το 1939, στην οποία πρωταγωνιστεί η Greta Garbo. Ωστόσο, δεν θα μπορούσε να είχε επηρεαστεί ο Σκαρίμπα από τη συγκεκριμένη ταινία, καθώς το όνομα «Νινόν» εμφανίζεται νωρίτερα στο έργο του, ήδη από *Το Θείο Τραγί* (1933). Πιθανόν όμως η πηγή έμπνευσης και για τους δύο να είναι η Anne «Ninon» de l'Enclos (1620-1705), γαλλίδα επιστολογράφος, γνωστή για την αντισυμβατική ζωή της και την ανεξάρτητη φύση της.³⁹ Το όνομα «Νινόν» σημειώνεται σε έξι περιπτώσεις στο έργο του συγγραφέα.⁴⁰

³¹ Βλ. Γιάννης Σκαρίμπα, *Το Βατερλώ δυο γελοίων. Δράμα σε τρεις πράξεις 1939*, επιμ. Λάμπρος Βαρελάς, Νεφέλη 2017.

³² Βλ.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9B%CE%B5%CF%8C%CE%BD_%CE%93%CE%BA%CF%89%CE%BC%CF%8C%CE%BD (ανακτήθηκε 5/2/2023).

³³ Για το όνομα του Ριχάρδου Γκαμόν έχει υποστηριχθεί πως ίσως να σχηματίζεται από το «Pathé Gaumont» ή από το «Léon Gaumont», όνομα που ανήκει σε «έναν από τους εισηγητές του ομιλούντος κινηματογράφου». Βλ. Ηρώ Τσαρνά, «Η Χαλκίδα του Γιάννη Σκαρίμπα: μια ουτοπία», *Οροπέδιο*, τχ. 12, 2012, σ. 933.

³⁴ Βλ. Γιάννης Σκαρίμπα, *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, ό.π., σ. 48.

³⁵ Βλ.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82_%CE%A3%CE%B5%CE%B2%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%AD (ανακτήθηκε 5/2/2023).

³⁶ Για τις ταινίες *Ερωτική παρέλαση* και *Μια ώρα κοντά σου* βλ.

https://www.cinemazine.gr/themata/arthro/lubitsch_loveparade_macdonald-130982605/

και

https://www.cinemazine.gr/themata/arthro/ernst_lubitsch_best_films-129137206/?page1=2#topnav (ανακτήθηκαν 5/2/2023).

³⁷ Βλ. <http://old-films.blogspot.com/2020/08/the-smiling-lieutenant-1931.html> (ανακτήθηκε 5/2/2023).

³⁸ Βλ. <https://flix.gr/cinema/ninotska.html> (ανακτήθηκε 5/2/2023).

³⁹ Βλ.

Ο σκηνοθέτης Ernst Lubitsch ήταν για πολλούς μια ιδιοφυΐα που άλλαξε την κωμωδία στον κινηματογράφο· σκηνοθέτες όπως ο Woody Allen, ο Mel Brooks και οι αδελφοί Coen έχουν αναφερθεί στην επιρροή που άσκησαν στο έργο τους οι ταινίες του.⁴¹ Όλες οι μάσκες των ηρώων του μοιάζουν να κρύβουν ένα πρόσωπο βαθύτατα ανθρώπινο, με πολλές αδυναμίες, που έχει ως στόχο την ανατροπή της πραγματικότητας. Αντιστοίχως, ο Σκαρίμπας είναι ο πιο ρηξικέλευθος και τολμηρός από όλους τους συγγραφείς της γενιάς του. Το έργο του τοποθετεί στο κέντρο του τον άνθρωπο με όλες τις αντιφάσεις που ορίζουν τη φύση του. «Έπειτα από σχεδόν έναν αιώνα μοντερνισμού και πειραματισμών, το αίνιγμα της “ανθρωπινότητας” παραμένει πάντα επίκαιρο, πολύσημο και ανοιχτό σε ποικίλες ερμηνείες»,⁴² υποστηρίζει η Κωστίου σχολιάζοντας το έργο του Σκαρίμπα. Ο κόσμος του σχεδόν ταυτίζεται με το εσκεμμένο ψεύδος της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αναδεικνύοντας την πολυπλοκότητα του ζητήματος της ατομικής ταυτότητας. «Ο άνθρωπός μου “άνθρωπος” ως της ψυχής του τα μύχια –γίγας αληθινός της αλήθειας– αποσυνθέτει κι ανασυνθέτει τον κόσμο μας με μια σατανική μαεστρία», παρατηρεί ο συγγραφέας για τον ήρωά του σε συνέντευξή του το 1933.⁴³ Ή όπως σημειώνει στο διήγημά του «Η Αυτού Εξοχότης» (1944), πρόκειται για «μια ιστορία συνταραχτική και μουρλή, γιομάτη από γροθιές και απάτες. Κι όλα ήσαν σ’ αυτήν όλα αβέβαια κι άλλοτε κωμικά και γελοία».⁴⁴

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CE%BD_%CE%BD%CF%84%CE%B5_%CE%BB%27%CE%91%CE%BD%CE%BA%CE%BB%CF%8C
(ανακτήθηκε 5/2/2023).

⁴⁰ Πρόκειται για τα έργα: *Το Θείο Τραγί, Μαριάμπας, «Νινόν», Το Βατερλώ δυο γελοίων, «Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα», «Φιγουραζέρ κυριών».*

⁴¹ Βλ. <https://camerastyloonline.wordpress.com/2016/11/26/%CF%84he-lubitsch-touch/>
(ανακτήθηκε 5/2/2023).

⁴² Βλ. Κατερίνα Κωστίου, *Ασύμβατη συνοδοιπορία. Όψεις της έκκεντρης γραφής και ιδεολογίας του Γιάννη Σκαρίμπα*, Νεφέλη 2017, σ. 179.

⁴³ Βλ. τη συνέντευξη του Γιάννη Σκαρίμπα στον Σεραφείμ Ρίζο στην εφ. *Η φωνή του λαού*, 1.1.1933, σ. 1-2. Βλ. και Σούλα Παπαγεωργιοπούλου-Ιωαννίδη, «...που να μην έσωνα να ξέρω αλφαβήτες...». *Ο Σκαρίμπας και οι άλλοι. Ο Σκαρίμπας ως κριτικός*, επιμ. Αναστάσιος Στέφος, Κοράλλι, Χαλκίδα 2021, σ. 17-21.

⁴⁴ Βλ. Γιάννης Σκαρίμπας, «Η Αυτού Εξοχότης», *Επαρχιακά Γράμματα*, τχ. 2, 1944, σ. 8-13. Για το διήγημα βλ. αναλυτικά Συμεών Γρ. Σταμπουλού, *Ο ίσκιος της γραφής. Μελέτες και σημειώματα για τον Γιάννη Σκαρίμπα*, Άγκυρα 2009, σ. 33-45.

Summary

Eleni Kollia

From cinematic art to the prose works of Yannis Skarimbass

In literary and cultural studies, the relation between literature and cinema have been widely discussed since the beginning of the twentieth century. The relevant studies mainly focus on writers that direct movies, that adapt their works for movies or that write scripts. Fewer studies explore the opposite direction, meaning the effect that movies have on prose works or on poetry. The dialogue between cinema and literature can also be seen in the prose works of Yannis Skarimbass and there are few studies that have commented on that. However, according to critics, the image is a crucial part of the plot in Skarimbass' prose works. Despite the fact that the literary works, belonging both to Greek and to other European literatures, that have inspired Skarimbass have been discussed, the way other arts, like the cinema, have affected his work, remain an open question. Skarimbass' strong interest in the cinematic art is brought to the fore by the way this form of art becomes a theme of his literary work. The influence of the movies of his time are examined and, in particular the references to the art of cinema through a particular name, as well as the way the director Ernst Lubitsch is correlated with Skarimbass' prose works.