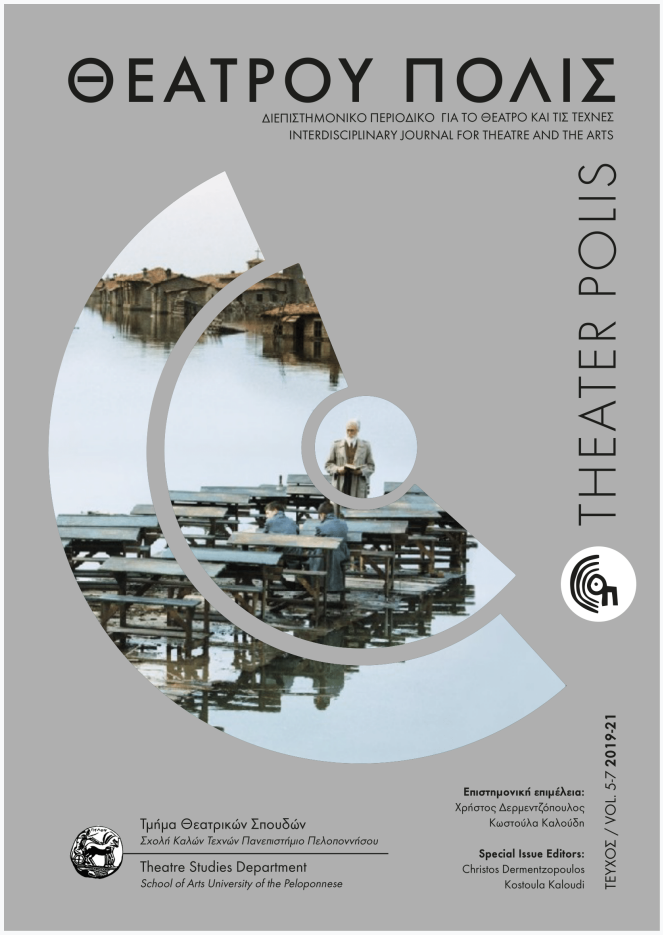
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: Η Κάθοδος των εννιά από το χαρτί στην οθόνη

Γιάννης Βαγγελοκώστας

doi: 10.12681/.30712

Βιβλιογραφική αναφορά:

Βαγγελοκώστας Γ. (2022). Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: Η Κάθοδος των εννιά από το χαρτί στην οθόνη. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 64–78. https://doi.org/10.12681/.30712

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 01/02/2025 21:33:10

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΓΓΕΛΟΚΩΣΤΑΣ

Η μνήμη της αριστερής ήττας στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο: Η Κάθοδος των εννιά από το χαρτί στην οθόνη

Περίληψη

Η κάθοδος των εννιά (1984) του Χρίστου Σιοπαχά, κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου αφηγήματος του Θανάση Βαλτινού (1963), ανήκει σε μια διακριτή ομάδα ιστορικοπολιτικών ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, οι οποίες συνέβαλαν στη διαμόρφωση της κοινωνικής μνήμης του Εμφυλίου κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο. Θέτοντας ως κεντρικό ερευνητικό άξονα την αναπαράσταση της ήττας της αριστερής παράταξης το άρθρο εξετάζει τη διακειμενική σχέση της ταινίας με τη λογοτεχνική της πηγή. Η ανάλυση θεμελιώνεται θεωρητικά στις προσεγγίσεις οι οποίες υπερβαίνοντας το αξιολογικό κριτήριο της πιστότητας του φιλμικού στο λογοτεχνικό κείμενο αντιλαμβάνονται τις κινηματογραφικές μεταφορές ως λογοθετικές πρακτικές, τοποθετημένες σε συγκεκριμένα ιστορικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Μέσα σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο εντάσσεται και η συζήτηση για την ιδεολογικοποιημένη μεταπολιτευτική πρόσληψη του βαλτινικού κειμένου ως αριστερής μαρτυρίας για τον Εμφύλιο, την οποία η παρούσα ανάλυση επιχειρεί να αναδείξει σε σημαντικό στοιχείο του ευρύτερου πολιτισμικού συγκειμένου της ταινίας.

Λέξεις κλειδιά: κινηματογραφική μεταφορά, μνήμη του Εμφυλίου, Μεταπολίτευση, Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

1. Η μεταπολιτευτική μνήμη του Εμφυλίου και ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ): Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Η επιστημονική ενασχόληση με τη Μεταπολίτευση έχει παραγάγει διαφορετικές προσεγγίσεις και αντιτιθέμενα επιχειρήματα γύρω από το ζήτημα του κατά πόσο η πολιτειακή αλλαγή του 1974 σηματοδότησε μια ολική και βαθιά ρήξη με το προδικτατορικό παρελθόν.[1] Ωστόσο, δεν αμφισβητείται ότι ένα από τα πεδία όπου συντελέστηκε μια ριζική τομή αφορά τη διαμόρφωση της κοινωνικής μνήμης του Εμφυλίου. Η πολιτική της λήθης που εφάρμοζε το μετεμφυλιακό καθεστώς είχε ως συνέπεια την αποσιώπηση και τον εξοστρακισμό της μνήμης των ηττημένων του πολέμου έως το 1974,[2] οπότε άρχισε να διατυπώνεται το αίτημα της Αριστεράς για απελευθέρωση της καταπιεσμένης μνήμης μέσα από την αναθεώρηση της κυρίαρχης αντικομμουνιστικής ιστορικής προσέγγισης και τη συγκρότηση μιας εναλλακτικής αφήγησης για το τραυματικό παρελθόν. Τα προτάγματα αυτά εντάσσονταν, στην αυγή της μεταπολιτευτικής περιόδου, στο πλαίσιο ευρύτερων κοινωνικών, ιδεολογικών και πολιτισμικών διεργασιών που καθόρισαν τη μετάβαση από μια διχαστική σε μια περισσότερο συμπεριληπτική εκδοχή της εθνικής ταυτότητας.[3]

Αν και σε θεσμικό επίπεδο η ανάγκη εξόφλησης λογαριασμών με τις μνήμες του Εμφυλίου δεν ικανοποιήθηκε κατά την πρώιμη Μεταπολίτευση (1974-1981), καθώς η μεταδικτατορική Δεξιά επέλεξε τη θέση της «λήθης» και όχι της «αναθεώρησης»,[4] το αίτημα της επανανάγνωσης

και επαναφήγησης της πρόσφατης ιστορίας βρήκε διέξοδο σε έναν ενδιάμεσο χώρο φορέων μνήμης μεταξύ της επίσημης και της ατομικής μνήμης (έκδοση μαρτυριών αγωνιστών της Αριστεράς, αρθρογραφία στον Τύπο, καλλιτεχνικά έργα κ.ά.).[5] Ένα τέτοιο πεδίο παραγωγής συλλογικής μνήμης αποτέλεσε το μεταπολιτευτικό σινεμά και συγκεκριμένα ο επονομαζόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ), η ακμή του οποίου είναι άμεσα συνυφασμένη με το «υπερπολιτικοποιημένο» κλίμα της πρώτης Μεταπολίτευσης.[6] Κατασκευάζοντας ένα πλήθος εναλλακτικών αναπαραστάσεων του πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος, οι οποίες λειτούργησαν ως αντίβαρο τόσο στον κυρίαρχο δεξιό ιδεολογικό λόγο όσο και στην επίσημη αντικομμουνιστική ιστοριογραφία,[7] ο ΝΕΚ αναδείχτηκε σε μείζον όχημα της μνήμης της Αριστεράς.[8] Η «κινηματογραφική εκδίκηση των ηττημένων»[9] έλαβε χώρα μέσα από μια σειρά εμβληματικών ιστορικοπολιτικών ταινιών μυθοπλασίας –*Ο θίασος* (1975) και *Οι κυνηγοί* (1977) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, *Χάππυ Νταίη* (1976) του Παντελή Βούλγαρη, *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο* (1980) του Νίκου Τζίμα κ.ά.– οι οποίες καταγράφοντας σημαντική εισπρακτική επιτυχία και μεγάλη απήχηση συνέβαλαν στη μεταπολιτευτική (ανα)κατασκευή της πολιτισμικής μνήμης του Εμφυλίου και της μετεμφυλιακής περιόδου.[10]

Παρά το γεγονός ότι στη δεκαετία του ’80 τα στοιχεία της αριστερής αφήγησης που αναφέρονταν στην ιστορική δικαίωση των αγώνων έγιναν «αδιαπραγμάτευτοι κοινοί τόποι της εθνικής αφήγησης»,[11] η τάση για αναμόχλευση του οδυνηρού παρελθόντος εξακολούθησε να παράγει κινηματογραφικούς καρπούς, οι οποίοι όμως προσέλκυαν πλέον το ενδιαφέρον όλο και μικρότερης μερίδας του κινηματογραφικού κοινού.[12] Είναι αξιοσημείωτο ότι οι εν λόγω κινηματογραφικές αφηγήσεις δεν ενδιαφέρονται τόσο για το στρατιωτικό σκέλος του πολέμου ούτε επιχειρούν να αναζητήσουν ευθύνες για την ήττα, αλλά επικεντρώνονται πρωτίστως στην αποτύπωση των συνεπειών του πολέμου στους ηττημένους. Ειδικότερα, οι περιπέτειες της αριστερής παράταξης προσεγγίζονται στην πλειονότητα αυτών των ταινιών είτε με μια ηρωοποιητική είτε με μια ελεγειακή διάθεση.[13] Η *Κάθοδος των εννιά* (1984) του Χρίστου Σιοπαχά (στο εξής: *Κάθοδος*) –μεταφορά του ομώνυμου αφηγήματος του Θανάση Βαλτινού, η οποία επικεντρώνει την αφήγηση στους τελευταίους μήνες του Εμφυλίου, μετεωρίζεται ανάμεσα στις δύο αυτές διαθέσεις, όπως είχε επισημάνει

Εικόνα 1 «Μόλις βραδιάσει να φύγουμε»

ο Βασίλης Ραφαηλίδης στην κριτική του για την ταινία.[14] Το παρόν άρθρο τείνει στην επιβεβαίωση αυτής της άποψης επιχειρώντας μια συγκριτική ανάγνωση της ταινίας με τη λογοτεχνική της πηγή, με κεντρικό άξονα τη διερεύνηση των τρόπων αναπαράστασης της αριστερής ήττας.

2. Ιστορικοκοινωνικές προσεγγίσεις του κινηματογράφου και της κινηματογραφικής μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων (adaptation): Θεωρητικές προϋποθέσεις

Η μεθοδολογική επιλογή της τοποθέτησης του υπό εξέταση φιλμικού παραδείγματος στα ιστορικά συμφραζόμενα της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου θεμελιώνεται σε προσεγγίσεις που επικεντρώνονται στην ιστορική και κοινωνική διάσταση του φιλμικού φαινομένου και συγκεκριμένα αυτές που αναπτύχθηκαν στη δεκαετία του ’70 από τον θεωρητικό των οπτικοακουστικών μέσων Pierre Sorlin και τον ιστορικό Marc Ferro. Οι θεωρητικές αυτές συμβολές αντιμετωπίζουν τις κινηματογραφικές αφηγήσεις ως ιστορικά τεκμήρια που μπορούν να παράσχουν πληροφορίες για τις νοοτροπίες, τις προσδοκίες και τα προτάγματα της εποχής κατά την οποία κατασκευάστηκαν. Ειδικότερα, για τον Pierre Sorlin οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούν σημαίνουσες πολιτισμικές πρακτικές που λειτουργούν ως «ιδεολογικές εκφράσεις» ενός δεδομένου κοινωνικού σχηματισμού. Υπό αυτή την έννοια, η μελέτη των στρατηγικών σύνταξης των ταινιών, δηλαδή της διευθέτησης των οπτικών και ηχητικών υλικών που τις συνθέτουν, μπορεί να αποκαλύψει τους ποικίλους τρόπους συσχέτισής τους με το κοινωνικό, ιδεολογικό και πολιτισμικό περιβάλλον παραγωγής τους.[15] Την πολυεπίπεδη αλληλόδραση του κινηματογράφου με την κοινωνική πραγματικότητα αναδεικνύει και η προσέγγιση του Marc Ferro, ο οποίος στην κλασική μελέτη του για τη σχέση κινηματογράφου και Ιστορίας σημειώνει πως οι ταινίες που επιχειρούν να ανασυστήσουν το ιστορικό παρελθόν

> στερούνται παραδόξως εντελώς την ικανότητα να υπερβούν το επίπεδο της μαρτυρίας για το παρόν τους. [...] Διηθούν το παρελθόν μέσα από την επιλογή των θεμάτων, τις αισθητικές προτιμήσεις της εποχής τους, τις αναγκαιότητες της παραγωγής, τις ικανότητες γραφής, τα ασυναίσθητα ολισθήματα του δημιουργού.

Εικόνα 2 «Αν μου το ’λεγε κανείς πέρσι τέτοιον καιρό πού θα καταντάγαμε, δε θα τον πίστευα»

> Εδώ έγκειται η αληθινή ιστορική πραγματικότητα των ταινιών αυτών και όχι στο πώς αναπαριστούν το παρελθόν.[16]

Οι παραπάνω παραδοχές διασταυρώνονται με το ειδικότερο θεωρητικό υπόβαθρο της ανάλυσής μου, που αντλεί από τις λεγόμενες σπουδές κινηματογραφικής μεταφοράς (adaptation studies) και συγκεκριμένα από προσεγγίσεις που έχουν αναπτυχθεί υπό την επίδραση της θεωρίας της διακειμενικότητας, του μεταδομισμού και των πολιτισμικών σπουδών. Οι εν λόγω θεωρήσεις εκκινώντας από την απόρριψη του κριτηρίου της πιστότητας της μεταφοράς στη λογοτεχνική της πηγή -που υιοθετείται ακόμη και σήμερα από ένα μέρος της κινηματογραφικής κριτικής-[17] στρέφουν το ενδιαφέρον τους στην ανάδειξη στοιχείων του συγκειμένου (context) της ταινίας ή, ακριβέστερα, στη σχέση του κινηματογραφικού κειμένου με το ευρύτερο ιστορικο-κοινωνικό, ιδεολογικό και πολιτισμικό συγκείμενο της εποχής παραγωγής του. Ειδικότερα, οι διαφοροποιήσεις που λαμβάνουν χώρα κατά την προσαρμογή ενός λογοτεχνικού κειμένου στο κινηματογραφικό μέσο (ποικίλες μεταβολές στην πλοκή και στους χαρακτήρες, συμπυκνώσεις, αναπτύξεις, αφαιρέσεις ή προσθήκες αφηγηματικών επεισοδίων και σκηνών, μετατοπίσεις του χρόνου ή/και του χώρου της ιστορίας κ.ά.) εξετάζονται σε σχέση με τις αισθητικές και ιδεολογικές σκηνοθετικές προτιμήσεις, τους πολιτικούς, οικονομικούς ή τεχνολογικούς περιορισμούς της παραγωγής της ταινίας, καθώς και τις κυρίαρχες ή μη ιδεολογικές τάσεις, τις πολιτισμικές αξίες και τις κοινωνικές επιταγές της εκάστοτε εποχής.[18] Σε αυτό το πλαίσιο θεώρησης του υπό συζήτηση διακαλλιτεχνικού φαινομένου, κάποιοι/ες μελετητές/τριες αντιμετωπίζουν τόσο τη λογοτεχνία όσο και τον κινηματογράφο -υιοθετώντας συχνά μια φουκωικής προέλευσης ορολογία- ως τόπους παραγωγής και διάδοσης λόγων ή αλλιώς ως λογοθετικές πρακτικές που συνδέονται με ένα ευρύτερο δίκτυο λόγων σε μια συγκεκριμένη εποχή. Ο θεωρητικός του κινηματογράφου Francesco Casetti περιγράφει τις διασταυρώσεις ανάμεσα στους ποικίλους λογοθετικούς σχηματισμούς, που αποτελούν τους κόμβους αυτού του δικτύου, ως μια «διαπραγμάτευση» που διεξάγεται σε επίπεδο διακειμενικότητας. Η εν λόγω διαπραγμάτευση συνοδεύεται από άλλες διαπραγματεύσεις που λαμβάνουν χώρα σε πολλαπλά επίπεδα: το κείμενο έρχεται αντιμέτωπο με τις αναμονές και την πρότερη γνώση των αποδεκτών του, τους κανόνες και τις αρχές του πεδίου στο οποίο ανήκει καθώς και τον ορίζοντα των βιωμένων εμπειριών, των πρακτικών, των αναγκών και των προσδοκιών μιας κοινωνίας ή μιας ορισμένης κοινωνικής ομάδας.[19]

Αν, λοιπόν, η εφαρμογή του εννοιολογικού εργαλείου της διακειμενικότητας στις σπουδές κινηματογραφικής μεταφοράς προϋποθέτει και συνεπάγεται την προβληματοποίηση της «αυθεντικότητας» του κειμένου που μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη, τότε ένα καθοριστικό μεθοδολογικό βήμα προς αυτή την κατεύθυνση μπορεί να αποτελέσει η τοποθέτηση της λογοτεχνικής πηγής στο δίκτυο των κριτικών αναγνώσεων και των ερμηνευτικών της προσεγγίσεων. Η διαδικασία της κινηματογραφικής μεταφοράς, όπως σημειώνει η Imelda Whelehan, «είναι ήδη βεβαρημένη με το φορτίο των ερμηνειών που περιβάλλουν [τη λογοτεχνική πηγή], και ενδέχεται αυτές να παρέχουν το κλειδί στη λήψη καίριων αποφάσεων κατά την παραγωγή μιας ταινίας».[20] Αν και η μελετήτρια στο συγκεκριμένο παράθεμα αναφέρεται στις διασκευές κλασικών λογοτεχνικών κειμένων, η επισήμανσή της δύναται να επαληθευτεί και σε περιπτώσεις κινηματογραφικών μεταφορών των οποίων η παραγωγή δεν απέχει μεγάλο χρονικό διάστημα από την κυκλοφορία της λογοτεχνικής τους πηγής. Εν προκειμένω, θεωρώ ότι η κριτική πρόσληψη της λογοτεχνικής *Καθόδου* κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, η οποία θα παρουσιαστεί συνοπτικά στη συνέχεια, αποτελεί καίριας σημασίας παράμετρο στη μελέτη της απεικόνισης της εμφυλιακής ήττας της Αριστεράς στην κινηματογραφική *Κάθοδο*.

3. Η μεταπολιτευτική πρόσληψη της λογοτεχνικής *Καθόδου των εννιά* (1963)

Το πολυεκδομένο και πολυμελετημένο αφήγημα του Θανάση Βαλτινού γράφτηκε το 1959 και πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εποχές* τον Σεπτέμβριο του 1963 (τεύχ. 5), ενώ κυκλοφόρησε για πρώτη φορά σε αυτοτελές βιβλίο στα γερμανικά το 1976 και στα ελληνικά το 1978 από τις εκδόσεις Κέδρος. Η αφήγηση παρακολουθεί την επώδυνη και περιπετειώδη προσπάθεια κατάβασης μιας αποκομμένης ομάδας εννέα μαχητών του Δημοκρατικού Στρατού από τις βουνοπλαγιές του Πάρνωνα προς τη θάλασσα το καλοκαίρι του 1949, όταν πια η έκβαση του πολέμου έχει κριθεί. Στον ανέλπιδο αγώνα τους για επιβίωση έχουν να αντιμετωπίσουν όχι μόνο τις δυνάμεις του Εθνικού Στρατού και των παραστρατιωτικών οργανώσεων που έχουν κατακλύσει την ορεινή Πελοπόννησο αλλά επιπλέον την εχθρική στάση των χωρικών καθώς και μια σειρά από αντίξοους φυσικούς παράγοντες (ζέστη, πείνα, δίψα, σωματική εξάντληση). Η ομάδα των ανταρτών αποδεκατίζεται σταδιακά από τα πυρά των αντιπάλων ενώ ο αρχηγός τους, καπετάν Νικήτας, αυτοκτονεί. Ο μόνος που επιζεί επιλέγοντας να παραδοθεί στους αντιπάλους είναι ο νεότερος της ομάδας, ο δεκαοκτάχρονος Νάσιος, ο οποίος και αφηγείται αναδρομικά το χρονικό της ανεσταλμένης και μοιραίας καθόδου.

Όπως έχει αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας σε προσωπική συζήτηση με τον Δημήτρη Παϊβανά, τον συστηματικότερο μελετητή του έργου του, η *Κάθοδος* γράφτηκε μέσα στο μετεμφυλιακό κλίμα «απώλειας ιστορικής μνήμης και πολιτικής μισαλλοδοξίας, από τα οποία το κείμενο σαφώς απέχει».[21] Παρόλο που μέχρι το 1978 δεν εντοπίζονται δημοσιευμένες κριτικές ή σχόλια για το κείμενο,[22] άμεσες και έμμεσες μαρτυρίες ανθρώπων που το είχαν διαβάσει πριν από την κυκλοφορία του σε μορφή βιβλίου καταδεικνύουν τη θετική απήχηση που είχε σε τμήμα της αριστερής –και όχι μόνο– διανόησης ήδη τα πρώτα χρόνια μετά τη δημοσίευσή του.[23] Σύμφωνα με την ανάλυση του Παϊβανά, η δημοφιλία του αφηγήματος συνδέεται με τον σκεπτικισμό αναφορικά με τα αποτελέσματα του Εμφυλίου καθώς και με το γενικότερο κλίμα ιδεολογικής απογοήτευσης που άρχισε

Εικόνα 3 «Εεεεε... παλιοκουμμούνια, θα πεθάνετε ...»

να καλλιεργείται στους κόλπους της Αριστεράς από τις αρχές της δεκαετίας του '60.[24] Αν αυτή η εκτίμηση είναι ορθή, μπορεί να εικάσει κανείς ότι η πρώιμη θετική υποδοχή της *Καθόδου* οφειλόταν στην πρόσληψή της ως κειμένου που προσέγγιζε την αριστερή ήττα με διάθεση αντιηρωική και αναστοχαστική. Πράγματι, πέρα από την απόρριψη της αυτοθυσίας ως ηρωικού ιδεώδους, που υποδηλώνει η τελική απόφαση του Νάσιου να προτάξει την ατομική –αν και αβέβαιη– λύτρωση έναντι της μέχρις εσχάτων αφοσίωσης στη συλλογική επιταγή, το κείμενο υποβάλλει, μέσα από τον λακωνικό και υπαινικτικό διάλογο μεταξύ του Νικήτα και του Μπρατίτσα, έναν προβληματισμό αναφορικά με τη διάψευση του οράματος και τη ματαιότητα του αγώνα.[25] Όπως και να είναι, οι κριτικές που δημοσιεύτηκαν μετά την πρώτη έκδοση της *Καθόδου* απομακρύνθηκαν πλήρως από μια τέτοια ανάγνωση. Τονίζοντας στοιχεία του κειμένου, όπως η εκφραστική αμεσότητα και το κοφτό, λαϊκότροπο ύφος του αφηγητή, οι μεταπολιτευτικοί κριτικοί υποδέχτηκαν το αφήγημα του Βαλτινού ως «δραματική μαρτυρία» ενός «υποτυπώδ[ους] καλλιέργεια[ς]» αγρότη,[26] η μικροϊστορική οπτική της οποίας μπορεί να αναχθεί στη συλλογικότητα του ιστορικού βιώματος των ηττημένων του πολέμου. Ενδεικτικά ο Σπύρος Τσακνιάς το 1979 σημείωνε πως η απουσία μιας ιδιαίτερης ατομικότητας, που χαρακτηρίζει τους ήρωες του αφηγήματος, «κάνει την τραγική «πορεία» [των εννιά] συνισταμένη της μοίρας ενός ολόκληρου κινήματος».[27] Ωστόσο, οι εν λόγω κριτικοί δεν εντοπίζουν στο κείμενο κάποια συγγραφική πρόθεση ιδεολογικής δικαίωσης, σε αντίθεση με τον Βασίλη Ραφαηλίδη, του οποίου τα ενθουσιώδη σχόλια την ίδια εποχή δημιουργούν την εντύπωση ότι η *Κάθοδος* διακρίνεται από σαφή πολιτική στράτευση. Ο κριτικός κινηματογράφου σε έναν ιδεολογικά φορτισμένο σχολιασμό του κειμένου βλέπει μια «ηρωική ατμόσφαιρα» στην αποτύπωση της αριστερής ήττας από τον Βαλτινό, ενώ η «αισιόδοξη» ανάγνωση της έκβασης της *Καθόδου* προσδίδει στο αφήγημα μάλλον απροσδόκητες νοηματικές προεκτάσεις:

> [...] στην τελευταία σκηνή τούτος ο σπόρος [ενν. τον Νάσιο] φυτεύεται μέσα στο πλήθος: Η τραγωδία δεν είναι εντελώς απαισιόδοξη και η ήττα δεν πρέπει να διαβάζεται πάντα κατά τις προσταγές του λήμματος ενός ψυχρού λεξικού. Η *Κάθοδος των εννιά* είναι, λοιπόν, μια αισιόδοξη

> τραγωδία. [...] ο ένατος, ο μικρότερος, γλίτωσε απ' τη σφαγή. Και περιφέρεται ανάμεσά μας. Και διατηρεί την Ελπίδα.[28]

Η μεταπολιτευτική κριτική, λοιπόν, διαβάζει την επινοημένη διήγηση του Νάσιου –είτε εντοπίζει κάποια αισιόδοξη διάσταση σε αυτή είτε όχι– ως ντοκουμέντο που διασώζει από τη λήθη την επώδυνη περιπέτεια της Αριστεράς και –για κάποιους– επικαιροποιεί το ματαιωμένο και συνάμα ελπιδοφόρο όραμά της.[29] Η ιδεολογικοποιημένη αυτή ερμηνεία πιθανώς φαίνεται πλέον μονοσήμαντη, ύστερα μάλιστα από τη ριζική αναθεώρησή της από μεταγενέστερες, θεωρητικά ενημερωμένες προσεγγίσεις, οι οποίες ανέδειξαν την αντίσταση του κειμένου στην ιδεολογική στράτευση καθώς και τη ροπή του προς την αλληγορία.[30] Ωστόσο, μπορεί να θεωρηθεί εύλογη, αν τοποθετηθεί στα ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της περιόδου κατά την οποία διατυπώθηκε.[31] Εντέλει, η πρόσληψη της *Καθόδου* ως αφηγήματος-μαρτυρίας που μεταγράφει το οδυνηρό βίωμα των καταδιωχθέντων ιστορικών υποκείμενων-φορέων μιας ανολοκλήρωτης εποποιίας συμβάδιζε με το μεταπολιτευτικό αίτημα αναφορικά με την επαναφήγηση του τραυματικού παρελθόντος από αριστερή οπτική γωνία.

4. Από την ελεγεία της ήττας στην επικαιροποίηση του οράματος: Η κινηματογραφική *Κάθοδος των εννιά* (1984)

Η κινηματογραφική μεταφορά της *Καθόδου* από τον κυπριακής καταγωγής σκηνοθέτη Χρίστο Σιοπαχά έξι μόλις χρόνια μετά την πρώτη της κυκλοφορία σε μορφή βιβλίου ενίσχυσε κατά τον Παϊβανά την ιδεολογικοποιημένη μεταπολιτευτική ερμηνεία του κειμένου.[32] Ο ισχυρισμός αυτός προκαλεί εύλογα μια διερώτηση που αφορά την αντιστροφή αυτής της σχέσης επίδρασης: Αν, δηλαδή, και σε ποιον βαθμό η πρόσληψη του βαλτινικού αφηγήματος ως μαρτυρίας για την «αισιόδοξη τραγωδία» του αριστερού κινήματος εγγράφεται στον τρόπο με τον οποίο μεταφέρθηκε η *Κάθοδος* στη μεγάλη οθόνη. Η παρούσα ενότητα επιχειρεί να διερευνήσει αυτή την υπόθεση μέσα από τη μελέτη των διαφοροποιήσεων που λαμβάνουν χώρα σε αφηγηματικό και αναπαραστατικό επίπεδο κατά τη μετάβαση από το λογοτεχνικό στο κινηματογραφικό κείμενο, με άξονα τη μυθοπλαστική πραγμάτευση της ήττας της Αριστεράς στον Εμφύλιο. Ας σημειωθεί διευκρινιστικά ότι η εν λόγω σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη μεταπολιτευτική υποδοχή του λογοτεχνικού κειμένου και την κινηματογραφική του ανάγνωση από τον Σιοπαχά, δεν εκλαμβάνεται ως αιτιώδης· στο πλαίσιο της διακειμενικής θεώρησης του φαινομένου της κινηματογραφικής μεταφοράς, η κριτική πρόσληψη του εκάστοτε κειμένου-πηγή σε μια δεδομένη εποχή ενδιαφέρει στον βαθμό που αποτελεί ένα καίριας σημασίας στοιχείο του ευρύτερου πολιτισμικού συγκειμένου της ταινίας.[33]

Σε μια πρώτη θέαση της κινηματογραφικής *Καθόδου*, λοιπόν, αποκομίζει κανείς την εντύπωση ότι η ταινία ανήκει στην κατηγορία των κινηματογραφικών μεταφορών που ο Geoffrey Wagner ονομάζει *μετάθεση*: το μυθοπλαστικό υλικό του λογοτεχνήματος μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με τις ελάχιστες δυνατές σεναριακές ή σκηνοθετικές παρεμβάσεις.[34] Χωρίς να προτίθεμαι εδώ να υπεισέλθω σε μια τυπολογική συζήτηση σημειώνω απλώς ότι η ταινία τηρεί σχεδόν κατά γράμμα τη χρονική διαδοχή των επεισοδίων που συνθέτουν την πλοκή της λογοτεχνικής της πηγής, με εξαίρεση μόνο μία -αλλά καίριας σημασίας- αναδιάταξη του υλικού, η οποία θα συζητηθεί στη συνέχεια. Επιπλέον, μεταφέρονται αυτούσιοι οι διάλογοι μεταξύ των ηρώων, ενώ παραλείπονται ελάχιστα -όχι κεντρικά- αφηγηματικά επεισόδια του βαλτινικού κειμένου. Ασφαλώς, η συγκεκριμένη επιλογή ως προς τον τρόπο σεναριοποίησης του αφηγήματος μπορεί να θεωρηθεί εύλογη, καθώς το σενάριο της ταινίας υπογράφεται από τον ίδιο τον Βαλτινό. Ωστόσο, αυτή τη φαινομενική «πιστότητα» της ταινίας στη λογοτεχνική της πηγή διαρρηγνύουν ορισμένες λιγότερο ή περισσότερο εμφανείς διαφοροποιήσεις, οι οποίες αφορούν είτε αφηγηματικές τροποποιήσεις (κυρίως προσθήκες επεισοδίων και διαλόγων) είτε παρεμβάσεις που συνδέονται με τα ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου.[35]

Ένας πρώτος άξονας διαφοροποίησης ανάμεσα στο λογοτεχνικό και το φιλμικό κείμενο εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο καθένα από τα δύο εγγράφει το ιστορικό διακείμενο του ελληνικού Εμφυλίου. Πέρα από τον ακριβή προσδιορισμό του ιστορικού χωροχρόνου στην αρχή του βαλτινικού αφηγήματος,[36] ελάχιστα στοιχεία στην εξέλιξη της αφήγησης παραπέμπουν ευθέως στη γενικότερη συνθήκη της εμφύλιας σύρραξης. Επιπλέον, η ιδεολογική ταυτότητα των εννέα καταδιωκόμενων αντρών παραμένει ασαφής, καθώς απουσιάζει οποιαδήποτε αναδρομική αναφορά στην πρότερη (αγωνιστική) δράση τους, ενώ ως μοναδικό κίνητρο των αποφάσεων και των ενεργειών τους παρουσιάζεται η ανάγκη τους για επιβίωση. Αντίστοιχα, αδιευκρίνιστα είναι και τα αίτια της εχθρικής στάσης των χωρικών, με τους οποίους διασταυρώνονται κατά τη διάρκεια της κατάβασης.[37] Η απογύμνωση των λογοτεχνικών χαρακτήρων από την ιστορικότητά τους είναι συναφής με την εστίαση της αφήγησης στη σωματική τους ευαλωτότητα, στοιχείο που θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα της ενσώματης βίωσης της «τρομοκρατία[ς] της ιστορίας».[38] Εντέλει, η ροπή της αφήγησης προς την αφαίρεση, παρότι δεν αναιρεί το ρεαλιστικό υπόστρωμα του κειμένου, του προσδίδει καθολικές και υπεριστορικές διαστάσεις.[39]

Από την άλλη πλευρά, η ταινία παρουσιάζει έναν μεγαλύτερο βαθμό αναφορικότητας σε σχέση με τη λογοτεχνική της πηγή. Το αφηγηματικό «ήθος της υποβολής»[40] που χαρακτηρίζει το λογοτεχνικό κείμενο δίνει τη θέση του στον γλαφυρό ρεαλισμό της κινηματογραφικής εικόνας. Ήδη τα πρώτα πλάνα, με τη συνδρομή του ενδυματολογικού κώδικα, παρέχουν σαφείς ενδείξεις για την ταυτότητα των πρωταγωνιστών της ταινίας. Η κάμερα με πολύ αργή κίνηση από το εσωτερικό προς την είσοδο μιας βραχοσπηλιάς καταγράφει εικόνες –μια αναμμένη φωτιά, τουφέκια στερεωμένα στο τοίχωμα της σπηλιάς, αξύριστους άντρες με στρατιωτική περιβολή– που λειτουργούν καταδηλωτικά ως προς τον

ιστορικό χρόνο της περιπέτειας που θα ακολουθήσει. Την αναφορικότητα του φιλμικού κειμένου ενισχύει επίσης ο διπλά ρεαλιστικός χαρακτήρας του σκηνικού χώρου: πέρα από το γεγονός ότι η ταινία έχει γυριστεί εξ ολοκλήρου σε ένα φυσικό ορεινό τοπίο, ο κινηματογραφημένος αυτός χώρος αντιστοιχεί στα πραγματικά τοπωνύμια που αναφέρονται στο βαλτινικό κείμενο.[41] Ακόμη, στην κατεύθυνση της διασάφησης της ιδεολογικής ταυτότητας των εννέα ηρώων συντείνουν δύο προσθήκες της ταινίας. Η πρώτη από αυτές είναι μια σκηνή διαλόγου ανάμεσα στον Νικήτα (Χρήστος Καλαβρούζος) και τον Μπρατίτσα (Αντώνης Αντωνίου). Με αφορμή ένα σχόλιο του τελευταίου για την απρόσμενη αντιστροφή της εξέλιξης του πολέμου σε βάρος των μαχητών του Δημοκρατικού Στρατού, ο Νικήτας θυμάται έναν νεκρό σύντροφό τους και αφηγείται ένα σύντομο περιστατικό από κάποια μάχη του 1943. Ενώ η λογοτεχνική *Κάθοδος* ενδιαφέρεται αποκλειστικά για το αντιηρωικό παρόν των εννιά αντρών, η φιλμική αφήγηση, προσθέτοντας στοιχεία που αφορούν το αγωνιστικό παρελθόν τους, και ειδικότερα τη δράση τους κατά την περίοδο της Εθνικής Αντίστασης, εντάσσει την περιπετειώδη πορεία τους στα ευρύτερα ιστορικά συμφραζόμενα της δεκαετίας του '40. Η δεύτερη προσθήκη αφορά την κινηματογραφική απόδοση της ενέδρας στη ρεματιά, όπου σημειώνεται και η πρώτη απώλεια της ομάδας. Λίγο πριν ολοκληρωθεί το στατικό πλάνο που καταγράφει την οπισθοχώρηση των ανταρτών υπό τα καταιγιστικά πυρά των αντιπάλων, κάποιος στρατιώτης από την πλευρά των (μη απεικονιζόμενων) εχθρικών δυνάμεων ακούγεται να φωνάζει: «Παλιοκουμμούνια, θα πεθάνετε». Συνεπώς η ταινία, προσδιορίζοντας με σαφήνεια τα πολιτικά αίτια των εχθροπραξιών, αναπτύσσει μια στενότερη σχέση με το ιστορικό της διακείμενο σε σύγκριση με το λογοτεχνικό κείμενο, το οποίο προχωρά στη σταδιακή αποϊστορικοποίηση των αφηγούμενων επεισοδίων.

Η προσπάθεια της ταινίας να εμπλουτίσει τη λιτή λογοτεχνική απεικόνιση των ανταρτών δεν περιορίζεται στη διασάφηση του ιδεολογικού τους προσανατολισμού, αλλά επεκτείνεται στην προβολή πιο προσωπικών πτυχών της ταυτότητάς τους. Έτσι, παρέχονται πληροφορίες για την οικογενειακή τους κατάσταση, ενώ προστίθενται διαλογικές σκηνές, στις οποίες ανασύρονται νοσταλγικές μνήμες και απωθημένες επιθυμίες. Ενδεικτική είναι η πρόσθετη σκηνή στην οποία ο Νικήτας, ο Μπρατίτσας και ο Νάσιος (Ηλίας Γιαννίτσος), όταν πλέον έχουν απομείνει οι τρεις τους, κουβεντιάζουν για όσα τους έχουν λείψει. Η λαχτάρα τού αρχηγού της ομάδας για «κορμί γυναίκας» εκφράζεται ρητά, σε αντίθεση με το λογοτεχνικό κείμενο, όπου το στοιχείο της ερωτικής επιθυμίας διαπερνά την αφήγηση με υπαινικτικό και λανθάνοντα τρόπο.[42] Επιπλέον, τόσο σε αυτή όσο και σε άλλες σκηνές καλλιεργείται ένα θερμό κλίμα μεταξύ των ανταρτών, που ευνοεί την ανάπτυξη μορφών συνάφειας πέρα από το όριο της αγωνιστικής συντροφικότητας. Ενδεικτική είναι, παραδείγματος χάρη, η οιονεί πατρική σχέση που δημιουργείται ανάμεσα

Εικόνα 4 «... κι άμα σε θέλει θα σ' τη δώκω, ρε»

Εικόνα 5 «Εγώ θα 'θελα να 'χανε γίνει τα σύκα»

Εικόνα 6 Ο Νάσιος κουβαλά τον τραυματία Κουτσό

στον Κουτσό (Βασίλης Τσάγκλος) και τον Νάσιο, όταν ο πρώτος προτείνει στον δεύτερο να τον παντρέψει με την κόρη του.

Μια άλλη σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ του λογοτεχνικού και του φιλμικού κειμένου αφορά τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται αφηγηματικά η μοιραία πορεία των εννέα καταδιωκόμενων. Στη βαλτινική *Κάθοδο* η αφήγηση του ομοδιηγητικού Νάσιου, η οποία λαμβάνει χώρα σε αδιευκρίνιστη χρονική απόσταση από τα αφηγούμενα γεγονότα, χαρακτηρίζεται από νηφαλιότητα και αντιδραματική διάθεση. Με εξαίρεση κάποιες λυρικές παρεκβάσεις –οι οποίες παρεμπιπτόντως αποκαλύπτουν τον επιτηδευμένο χαρακτήρα της προφορικότροπης αφήγησης– η εξιστόρηση του Νάσιου κυριαρχείται από την κυριολεκτική και λακωνική εκφορά του λόγου, που επιτυγχάνεται με τη φειδωλή χρήση επιθετικών προσδιορισμών και ρητορικών σχημάτων, τη μικροπερίοδη σύνταξη και τους ολιγόλογους διαλόγους. Τα στοιχεία αυτά διαμορφώνουν έναν σχεδόν αμέτοχο συναισθηματικά αφηγητή, ο οποίος εκθέτει το οδυνηρό προσωπικό και συνάμα συλλογικό παρελθόν μέσα από το ψυχρό βλέμμα ενός αποστασιοποιημένου εξιστορούντος υποκειμένου. Αν και δεν απουσιάζουν οι στιγμές δραματικής έντασης, αυτές αποδίδονται με υπόκωφο τρόπο μέσα από τη χαρακτηριστική δωρικότητα του βαλτινικού αφηγηματικού ύφους. Ακραία έκφανση αυτού του αποστασιοποιημένου αφηγηματικού τρόπου αποτελεί η περιγραφική αφαιρετικότητα και ενίοτε η υπαινικτικότητα, με τις οποίες αποδίδονται οι θάνατοι των ανταρτών.[43]

Στην εκδοχή του Σιοπαχά, όπου το συγχρονικό βλέμμα του κινηματογραφικού φακού αντικαθιστά την υστερόχρονη και αποστασιοποιημένη ματιά του λογοτεχνικού Νάσιου-αφηγητή, η περιπέτεια των εννέα μαχητών του Δημοκρατικού Στρατού επενδύεται με μεγαλύτερες δόσεις συναισθηματισμού. Παρόλο που κυριαρχούν τα γενικά και τα πολύ γενικά πλάνα, που προσδίδουν στην κάμερα-αφηγητή μια παντογνωστική προοπτική, δεν λείπουν κάποια κοντινά κυρίως στα πρόσωπα των ανταρτών, τα οποία καταγράφουν με ρεαλιστική γλαφυρότητα τις –σαφώς περισσότερες και εντονότερες σε σχέση με τη λογοτεχνική εκδοχή– στιγμές συναισθηματικής φόρτισης. Αξιομνημόνευτη και απολύτως ενδεικτική είναι η κινηματογραφική απόδοση της πορείας του Νάσιου με τον τραυματισμένο και λιπόθυμο Κουτσό φορτωμένο στην πλάτη του. Η κάμερα εστιάζει στην ταλαιπωρημένη και απεγνωσμένη έκφραση του προσώπου του νεαρού αντάρτη ενεργοποιώντας τη

συγκινησιακή ανταπόκριση του θεατή. Με ανάλογη δραματική ένταση κινηματογραφείται και το ξέσπασμα που συνοδεύει την απόφαση του Νάσιου να πυροβολήσει τον Κουτσό, ένα κομβικό σημείο της πλοκής, το οποίο στο βαλτινικό κείμενο περιγράφεται με εντυπωσιακή εκφραστική λιτότητα και αφηγηματική ουδετερότητα.[44] Η έμφαση του κινηματογραφικού φακού στη συναισθηματική ευθραυστότητα των ανταρτών συνδυάζεται αντιστικτικά με την προβολή του ψυχικού και σωματικού τους σθένους με αποτέλεσμα η ταινία να αποκτά τον χαρακτήρα μιας ελεγείας για τον ηττημένο ηρωισμό του αριστερού κινήματος. Εξάλλου, στη δημιουργία μιας τέτοιας ατμόσφαιρας συντείνει καθοριστικά και η επικολυρική μουσική του Μιχάλη Χριστοδουλίδη, η οποία συνοδεύει αρκετές, συχνά έντονα συγκινησιακές στιγμές του μοιραίου οδοιπορικού.[45]

Αν οι παραπάνω αποκλίσεις του φιλμικού από το λογοτεχνικό κείμενο συγκροτούν μια κινηματογραφική αφήγηση που μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ηρωική ελεγεία» για τους ηττημένους του Εμφυλίου, η εν λόγω πρόσληψη ενισχύεται περαιτέρω στο τέλος της ταινίας, όπου λαμβάνει χώρα μια σαρωτική διαφοροποίηση σε σχέση με την έκβαση του βαλτινικού αφηγήματος. Στη λογοτεχνικη *Κάθοδο* ο Νάσιος, όταν πλέον απομένει μόνος του, αποφασίζει να βγει στον δημόσιο δρόμο και να πετάξει το όπλο του αναμένοντας τη σύλληψή του, η οποία πραγματοποιείται εντέλει στην καταληκτική περίοδο του κειμένου. Η απόφαση αυτή αποτελεί ουσιαστικά το σημείο κορύφωσης μιας πορείας συγκρότησης ενός ατομικού εαυτού, που επιλέγει να πραγματοποιήσει μια χειρονομία κατάφασης στη ζωή έναντι του αυτοθυσιαστικού ηρωισμού που επιβάλλει η δέσμευση σε ένα συλλογικό πρόταγμα.[46] Από την άλλη πλευρά, στην κινηματογραφική *Κάθοδο* παραλείπεται ολόκληρη η τελευταία σκηνή του βαλτινικού αφηγήματος που καταλήγει στη σύλληψη του νεαρού αντάρτη. Συγκεκριμένα, η βασική αφήγηση διακόπτεται αμέσως μετά την αυτοκτονία του Νικήτα, αφού η κάμερα έχει καταγράψει για ελάχιστα μόλις δευτερόλεπτα τον Νάσιο να φεύγει προς άγνωστη κατεύθυνση. Ωστόσο, η ταινία δεν ολοκληρώνεται σε αυτό το σημείο, καθώς ακολουθεί μια ολιγόλεπτη σκηνή, η οποία αυτονομείται από την κύρια αφήγηση και λειτουργεί εν είδει επιλόγου. Η καταληκτική αυτή σκηνή ξεκινά με ένα στατικό πλάνο, κατά τη διάρκεια του οποίου η ομάδα των ανταρτών περνά μπροστά από τον κινηματογραφικό φακό σε πλήρη απαρτία, αφήνοντας την αίσθηση στον θεατή ότι οι εννιά άντρες συνεχίζουν το οδοιπορικό τους. Ταυτόχρονα, ένας εξωδιηγητικός αφηγητής σε voice over –η φωνή δεν ανήκει στον Ηλία Γιαννίτσο, που υποδύεται τον Νάσιο– ακούγεται να διαβάζει την αρχή της διήγησης του λογοτεχνικού Νάσιου· πραγματοποιεί δηλαδή μια αναδρομή στα γεγονότα που προηγήθηκαν της απόφασης των εννιά να περάσουν στο όρος Μαλεβός και τα οποία δεν απεικονίζονται στην ταινία. Ακολουθεί μια αλληλουχία στατικών πλάνων, τα οποία αποτυπώνουν εν είδει καρτ ποστάλ ορεινά και υδάτινα φυσικά τοπία, σημεία από τα οποία πέρασαν οι εννιά αντάρτες, ερη-

Εικόνα 7 «Το 1948, ανήμερα του αγίου Δημητρίου, πέσαμε σε ενέδρα ...»

Εικόνα 8 «... το ρυάκι που φούσκωσε κι έγινε ποτάμι»

μωμένα πλέον από την ανθρώπινη παρουσία. Πέρα από τη διαφοροποίηση που επιφέρει η αναχρονία της καταληκτικής σκηνής σε επίπεδο αφηγηματικής δομής –από τη γραμμικότητα του λογοτεχνικού κειμένου περνάμε στην κυκλικότητα του φιλμικού κειμένου,[47] η επιλογή του Σιοπαχά να μεταβάλει ριζικά την έκβαση του βαλτινικού αφηγήματος επισφραγίζει την απομάκρυνση της κινηματογραφικής μεταφοράς από τη λογοτεχνική της πηγή σε επίπεδο ιδεολογικό. Αντικαθιστώντας την παράδοση του Νάσιου με τη συμβολική επάνοδο των εννέα ανταρτών στη ζωή, ο σκηνοθέτης πραγματοποιεί μια σημαίνουσα μετατόπιση από την αποδοχή της ήττας στην αποσιώπηση ή/και την ακύρωσή της, και από τη λανθάνουσα αποκήρυξη του ηρωικού ιδεώδους στη διατήρηση και τη διαιώνιση της μνήμης του ανολοκλήρωτου αγώνα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ερμηνείας, το τελευταίο πλάνο με το ρυάκι που κυλάει, το οποίο εμφανίζεται έπειτα από μια σειρά «παγωμένων» τοπίων, ανοίγει –κλείνοντας συγχρόνως την ταινία– την ελπιδοφόρα προοπτική της ιδεολογικής ανασύνταξης και της αναζωπύρωσης του αριστερού οράματος.

5. Επίλογος

Οι μεταβολές που πραγματοποιούνται κατά τη μεταφορά του πολυδιαβασμένου μεταπολεμικού αφηγήματος του Θανάση Βαλτινού στη μεγάλη οθόνη, τις οποίες επιχείρησα να σκιαγραφήσω στην προηγούμενη ενότητα, στοιχειοθετούν την αποφασιστική απομάκρυνση της ταινίας από μια αποδραματοποιημένη, στα όρια της αφαίρεσης, λογοτεχνική αφήγηση η οποία, με πρόσχημα την ήττα της αριστερής παράταξης στον Εμφύλιο, μιλά για το οδυνηρό τίμημα της –οποιασδήποτε– πολιτικής και ιδεολογικής στράτευσης. Από την άλλη πλευρά, η κινηματογραφική *Κάθοδος* του Χρίστου Σιοπαχά αναπτύσσει μια μαρτυρολογική και συγχρόνως ηρωοποιητική προσέγγιση της ιστορικής ήττας, παράγοντας μια ανάγνωση του βαλτινικού κειμένου, η οποία εγγράφει –και παράλληλα εγγράφεται– (σ)την μεταπολιτευτική πρόσληψή του ως «αισιόδοξης τραγωδίας».[48] Αυτή η σημαίνουσα ιδεολογική μετατόπιση της ταινίας σε σχέση με τη λογοτεχνική της πηγή μπορεί να γίνει κατανοητή εντός των συμφραζόμενων της μεταπολιτευτικής έκρηξης προσδοκιών μιας μνημονικής κοινότητας, η οποία εξακολουθούσε να αποζητά –ομολογουμένως με φθίνουσα ζέση δέκα χρόνια μετά την πολιτειακή αλλαγή του 1974– τόσο την απελευθέρωση της μνήμης των καταπιεσμένων συλλογικών υποκειμένων του Μεταπολέμου όσο και την (κινηματογραφική) δικαίωση της μείζονος αφήγησης της Αριστεράς. ■

Παραπομπές

1. Ο Γιάννης Βούλγαρης, ένας από τους συστηματικότερους μελετητές της περιόδου, θεωρεί ότι η στιγμή της Μεταπολίτευσης σήμανε το τέλος της «μετεμφυλιακής Ελλάδας» επιφέροντας μια «τομή συνολική σε όλα τα επίπεδα: πολιτικό, πολιτειακό, οικονομικό, ιδεολογικό». Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σ. 18-19. Ωστόσο, άλλοι/ες μελετητές/τριες έχουν αναδείξει ποικίλες συνέχειες που αφορούν κυρίως την επιβίωση στοιχείων αυταρχισμού κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Βλ. το αφιέρωμα του περιοδικού *Αρχειοτάξιο* στη Μεταπολίτευση και ειδικότερα το εισαγωγικό άρθρο του Ηλία Νικολακόπουλου, «Τα διλήμματα της Μεταπολίτευσης: μεταξύ συνέχειας και ρήξης», *Αρχειοτάξιο*, 15 (2013) 6-13. [http://www.askiweb.eu/images/seminaria/Metapoliteusi_archeiotaxio.pdf (23-1-2021)]. Για μια αναθεώρηση των «από τα πάνω» προσεγγίσεων που κάνουν λόγο για «βελούδινη» μετάβαση στη δημοκρατία, βλ. Κωστής Κορνέτης, «Μεταβάσεις, συλλογική μνήμη και δημόσια ιστορία στην Ελλάδα, την Ισπανία και την Πορτογαλία», στο Μάνος Αυγερίδης - Έφη Γαζή - Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση: η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 393-414.

2. Η θεσμικά οργανωμένη «ομερτά» που είχε επιβληθεί καθ' όλη τη διάρκεια της μετεμφυλιακής περιόδου λειτουργούσε αφενός ως στρατηγική άσκησης κοινωνικού ελέγχου και αφετέρου ως τρόπος επούλωσης των εμφυλιακών τραυμάτων με στόχο τη διαφύλαξη της κοινωνικής συνοχής. Βλ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Ευτυχία Βουτυρά, Βασίλης Δαλκαβούκης, & Κωνσταντίνα Μπάδα, «Εισαγωγή», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Ευτυχία Βουτυρά, Βασίλης Δαλκαβούκης, & Κωνσταντίνα Μπάδα (επιμ.), *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 16-18.

3. Η ιστορικός Τζένη Λιαλιούτη αναφέρεται στη διαδικασία διαμόρφωσης μιας νέας εθνικής αφήγησης, στην οποία ενσωματώθηκαν τα βασικά σχήματα μιας αριστερόστροφης «κοινότητας λόγου». Βλ. Τζένη Λιαλιούτη, «Ο αντιαμερικανισμός και το εθνικό αφήγημα της Μεταπολίτευσης, 1974-1985: Ανορθολογικά στοιχεία, ορθολογικές χρήσεις», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, & Κωστής Κορνέτης (επιμ.), ό.π., σ. 197-199. Βλ. επίσης την ανάλυση του Γιάννη Βούλγαρη (ό.π., σ. 87-92) σχετικά με τα στοιχεία που συγκρότησαν τη νέα βάση νομιμοποίησης του μεταπολιτευτικού πολιτικού συστήματος (αντιφασισμός, ηγεμονία της «προοδευτικής-δημοκρατικής» κουλτούρας, ταύτιση του λαϊκού με το εθνικό, αντιδυτικισμός, αντιδεξιϊσμός).

4. Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης, 1974-1990: σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα (4η έκδ.), 2008, σ. 153.

5. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν κ.ά., ό.π., σ. 11-12.

6. Χρήσιμο βοήθημα που εκθέτει συνοπτικά αρκετά ζητήματα γύρω από τον ΝΕΚ (αισθητικά προτάγματα, στοιχεία διαφοροποίησης από τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο, ιδεολογικός προσανατολισμός) αποτελεί ο συλλογικός τόμος: Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), *Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών / Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, 2002. Η σχέση του ΝΕΚ με την ιστορία και την πολιτική έχει συζητηθεί κατά κόρον από την κριτική και την ιστοριογραφία [βλ. ενδεικτικά Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981): Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2011] με αποτέλεσμα να έχει διαμορφωθεί η στερεότυπη εικόνα ενός μονότροπα πολιτικού, ακόμα και στρατευμένου κινηματογραφικού ρεύματος. Ωστόσο, πρόσφατες αναθεωρητικές προσεγγίσεις έχουν επιχειρήσει να αναδείξουν την αισθητική πολυμορφία και τη θεματική ποικιλότητα του ΝΕΚ, υποδεικνύοντας άλλες εκδοχές του πολιτικού, πέρα από την επαναδιαπραγμάτευση του ιστορικού παρελθόντος και τη διαχείριση της αριστερής μνήμης. Βλ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, & Άννα Πούπου (επιμ.), *Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά*, Νεφέλη, Αθήνα, 2019.

7. Όπως έχει δείξει ο ιστορικός Marc Ferro, «οι ταινίες συμβάλλουν στη σύνθεση μιας αντι-ιστορίας, μιας ανεπίσημης ιστορίας, η οποία έχει εν μέρει απελευθερωθεί από τα αρχεία εγγράφων, τα οποία συχνά δεν συντηρούν τίποτε άλλο εκτός από τη μνήμη των θεσμών μας. Διαδραματίζοντας λοιπόν ενεργητικό ρόλο ως αντίστιξη της επίσημης ιστορίας η ταινία αναδεικνύεται σε δημιουργό της ιστορίας, εφόσον συμμετέχει στη διαμόρφωση συνειδήσεων». Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, πρόλογος Σώτη Τριανταφύλλου, μετ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002, σ. 24-25.

8. Βλ. Kostis Kornetis, «From reconciliation to vengeance: The Greek civil war on screen in Pantelis Voulgaris's *A Soul so Deep* and Kostas Charalambous's *Tied Red Thread*», *FILMICON: Journal of Greek Film*

Studies, 2 (2014) 95-99. [http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/6 (23-1-2021)].

9. Λάμπρος Φλιτούρης, «Ο εμφύλιος στο σέλιλοϊντ: Ιστορία και μνήμη», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν κ.ά., ό.π., σ. 396.

10. Ο όρος «πολιτισμική μνήμη», που εισήγαγε ο αιγυπτιολόγος Jan Assmann, αναφέρεται στη μεταβίβαση της μνήμης μη βιωμένων γεγονότων μέσα από διαδικασίες επιλεκτικής μνήμης, που περιλαμβάνουν πολιτισμικά σύμβολα, μνημονικούς τόπους και τελετουργίες. Η πολιτισμική μνήμη (ανα)κατασκευάζεται και προσαρμόζεται στην εκάστοτε ιστορική συγκυρία, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της αυτοσυνείδησης και την (ανα)δόμηση της ταυτότητας μιας κοινωνίας ή μιας επιμέρους κοινωνικής ομάδας. Jan Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη: Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, μετ.-επιστημονική επιμ. Διαμαντής Παναγιωτόπουλος, πρόλογος Άγγελος Χανιώτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2017. Βλ. και Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Η επινόηση του τόπου: Νοσταλγία και μνήμη στην «Πολίτικη κουζίνα»*, πρόλογος Σωτήρης Δημητρίου, Opportuna, Πάτρα, 2015, σ. 53-56.

11. Βασίλης Βαμβακάς, & Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Η Ελλάδα στη δεκαετία του ’80. Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαϊσμός, πολιτισμικός πλουραλισμός», στο Βασίλης Βαμβακάς, & Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του ’80: κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα (2η έκδ), 2014, σ. LIV. Εξάλλου, η αλλαγή στην ανάγνωση και την ερμηνεία της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας πιστοποιήθηκε σε θεσμικό επίπεδο ήδη από τα πρώτα χρόνια της διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ μέσα από μια σειρά κυρίως συμβολικών μέτρων (κατάργηση επετειακών εκδηλώσεων του Εμφυλίου, αναγνώριση της συμβολής της Αριστεράς στην Εθνική Αντίσταση, μέτρα για την παλιννόστηση των πολιτικών προσφύγων κ.ά.). Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης, 1974-1990*, ό.π., σ. 153-155.

12. Η σταδιακή μείωση του ενδιαφέροντος του μεταπολιτευτικού κοινού για τις ταινίες που αντλούσαν το μυθοπλαστικό τους υλικό από την πρόσφατη ελληνική ιστορία μπορεί να αποδοθεί μεταξύ άλλων στο κλίμα εθνικής συμφιλίωσης που καλλιεργήθηκε από το επίσημο κράτος στη δεκαετία του ’80. Βλ. Γιώργος Ανδρίτσος, «Ο Εμφύλιος στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1974 μέχρι το 1989», αδημοσίευτη ανακοίνωση στο συνέδριο «Διαδρομές του παρελθόντος. Ο εμφύλιος πόλεμος στη δημόσια ιστορία και τη μνήμη» (Αθήνα, 2-3 Δεκεμβρίου 2016), διοργάνωση Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ). Διαθέσιμο στον λογαριασμό του συγγραφέα στον δικτυακό τόπο Academia.edu: https://www.academia.edu/42261483 (23-1-2021).

13. Σύμφωνα με τον Στάθη Βαλούκο (ό.π., σ. 142-143), οι απεικονίσεις του αριστερού κινήματος στις πολιτικές ταινίες της εποχής διέπονται από δύο διαφορετικές προσεγγίσεις: την «πλατωνική», που ταυτίζει την Αριστερά με την εικόνα ενός ανολοκλήρωτου ιδανικού (κυρίαρχη στις ταινίες του Αγγελόπουλου), και την «αριστοτελική», που προβάλλει τον ηρωισμό και την ηθική ανωτερότητα της Αριστεράς έναντι των αντιπάλων της (χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Χάππυ Νταίη*). Βλ. και Ρέα Βαλντέν, «Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1980: Από την ανατρεπτικότητα στη θεσμοποίηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», *Χρόνος*, σ. 56-57 (2008). [https://chronos.fairead.net/walden-kinimatografos80 (23-1-2021)].

14. Βασίλης Ραφαηλίδης, «*Η κάθοδος των εννιά* του Χρίστου Σιοπαχά. Η ελεγεία και το έπος», *Έθνος της Κυριακής*, 4.11.1984.

15. Βλ. Pierre Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, επιστημονική, επιμ. - εισαγωγή Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006, σ. 36-38, 73, 88-89, κ.α., καθώς και την κατατοπιστική εισαγωγή του Χρήστου Δερμεντζόπουλου (στο ίδιο, σ. 9-17).

16. Μαρκ Φερρό, ό.π., σ. 74-75.

17. Η θεωρητικός της λογοτεχνίας Linda Hutcheon επιχειρώντας να αποδομήσει την εγκυρότητα της αξιολογικής διάκρισης μεταξύ λογοτεχνικού κειμένου-πρωτοτύπου και κινηματογραφικής μεταφοράς-αντιγράφου αναφέρεται στη «μεταρομαντική αξιοδότηση του αυθεντικού», η οποία αποτελεί «μια όψιμη προσθήκη σε μια μακρά ιστορία ιδιοποίησης και κλοπής –ή, ακριβέστερα, *μοιράσματος*– ιστοριών». Linda Hutcheon, «From page to stage to screen: The age of adaptation», στο Michael Goldberg (επιμ.), *Great minds at the University of Toronto: The University Professor Lecture Series, 2002-2003*, Faculty of Arts and Science, University of Toronto, Τορόντο, 2003, σ. 40. [http://www.canadianshakespeares.ca/essays/hutcheon_page_stage.pdf (23-1-2021)].

18. Βλ. Robert Stam, «Introduction: the theory and practice of adaptation», στο Robert Stam and Alessandra Raengo. *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Blackwell, Μάλντεν, Μασαχουσέτη, 2005, σ. 41-46.

19. Υπό αυτή την έννοια μια κινηματογραφική μεταφορά δεν αντιμετωπίζεται ως παράγωγο ενός

πρωτότυπου έργου ή ως μια επανανάγνωσή του, αλλά ως «επανεμφάνιση» ενός αφηγηματικού στοιχείου (πλοκής, χαρακτήρα, κ.ά.) σε ένα νέο πεδίο παραγωγής λόγου ή, διαφορετικά, ως μια «επανασυγκειμενοποίηση» (recontextualization) ενός προγενέστερου κειμένου. Βλ. Francesco Casetti, «Adaptation and mis-adaptations: Film, literature, and social discourses», στο Robert Stam, & Alessandra Raengo (επιμ.), *A companion to literature and film*, Blackwell, Οξφόρδη, 2004, σ. 82-83, 88-90.

20. Imelda Whelehan, «Adapatations: the contemporary dilemmas», στο Deborah Cartmell, & Imelda Whelehan, *Adaptations: from text to screen, screen to text*, Routledge, Λονδίνο/ Νέα Υόρκη, 1999, σ. 7. Βλ. και Mireia Aragay, «Introduction. Reflection to refraction: adaptation studies then and now», στο Mireia Aragay (επιμ.), *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship*, Rodopi, Άμστερνταμ/ Νέα Υόρκη, 2005, σ. 25-26.

21. Δημήτρης Παϊβανάς, *Βία και αφήγηση. Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού*, Εστία, Αθήνα, 2012, σ. 89.

22. Η Μαρία Νικολοπούλου κάνει την υπόθεση ότι το κείμενο αγνοήθηκε από την επίσημη κριτική, επειδή θεωρήθηκε ηττοπαθές από την Αριστερά «σε μια εποχή που οι παρατάξεις στρέφονταν σε μεγάλες αφηγήσεις, ενώ ο Βαλτινός λειτουργούσε στο επίπεδο της μικροϊστορίας». Μαρία Νικολοπούλου, «Ο "τριακονταετής πόλεμος": η πεζογραφία με θέμα τον Εμφύλιο και η διαχείριση της μνήμης στο πεδίο της αφήγησης (1946-1974)», στο Γιώργος Αντωνίου, & Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.), *Η εποχή της σύγχυσης: η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, Εστία, Αθήνα, 2008, σ. 485.

23. Δημήτρης Παϊβανάς, ό.π., σ. 92.

24. Δημήτρης Παϊβανάς, ό.π., σ. 92-93.

25. «-Τόσο όνειρο, ε; -Τι τα σκαλίζεις; -Δε σε τρώει από μέσα σου; -Μην ψάχνεις να βρεις άκρη. -Τόσο αίμα. Κι ύστερα να μην έχεις πού να φτάσεις». Θανάσης Βαλτινός, *Η κάθοδος των εννιά*, Εστία, Αθήνα (14η έκδ.), 2017, σ. 51.

26. Ηλίας Κεφάλας, «Θανάση Βαλτινού: *Η κάθοδος των εννιά*», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 81 [πρώτη δημοσίευση ως Η. Κ., «Πορεία στη νύχτα και στο θάνατο», *Διαβάζω*, 104 (1984) 67-68]. Ως «λογοτέχνημα-μαρτυρία» χαρακτηρίζεται η *Κάθοδος* και από τον Γ. Ματζουράνη σε μια σύντομη παρουσίαση του αφηγήματος. Γ. Ματζουράνης, «Θανάσης Βαλτινός. *Η κάθοδος των εννιά*», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), ό.π., σ. 72 [πρώτη δημοσίευση στην εφημ. *Αυγή* (1 Απριλίου 1979)].

27. Σπύρος Τσακνιάς, «Θανάσης Βαλτινός: *Η κάθοδος των εννιά*», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), ό.π., σ. 78 [πρώτη δημοσίευση με τίτλο «Ένα τέλειο έργο», *Η Καθημερινή* (19 Απριλίου 1979)· αναδημοσιευμένο επίσης με τίτλο «Θανάσης Βαλτινός: *Η κάθοδος των εννιά*», στο Σπύρος Τσακνιάς, *Δακτυλικά αποτυπώματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1983, σ. 17-23]. Σε παρόμοιο μήκος κύματος, ο Ηλίας Κεφάλας επισημαίνει πως «δεν εκφυλίζεται ο λόγος σε ατομικές περιπτώσεις, που θα μπορούσαν να δραματοποιήσουν το μύθο άδοξα και χλιαρά, αλλά εμβαπτίζεται στο κοινό δράμα του πλήθους». Ηλίας Κεφάλας, ό.π., σ. 81.

28. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», *Διαβάζω*, 22 (1979), σ. 68 και 70.

29. Η πρώιμη μεταπολιτευτική πρόσληψη του κειμένου δημιούργησε μάλιστα μια ερμηνευτική παράδοση που παρέμεινε ακμαία και τις επόμενες δεκαετίες. Ενδεικτικά, η Μαρία Νικολοπούλου αποδίδει σαφή πολιτική στράτευση στην *Κάθοδο*, αναφέροντας ότι ο Θανάσης Βαλτινός υιοθέτησε τον λόγο της μαρτυρίας «για να στηρίξει τη «μεγάλη αφήγηση» της Αριστεράς στη δεκαετία του '60». Μαρία Νικολοπούλου, «Η μαρτυρία στο έργο του Θανάση Βαλτινού», Πόρφυρας, 103 (2002) σ. 101.

30. Δημήτρης Παϊβανάς, ό.π., σ. 73-99. Βλ. και Χρήστος Ι. Σκούπρας, *Η δραστική παρουσία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου στο πεζογραφικό έργο του Θανάση Βαλτινού: θεματικά μοτίβα του εμφυλίου στο Θανάση Βαλτινό, ομοιότητες και διαφορές με τη μεταπολεμική πεζογραφική παραγωγή (Ρ. Αποστολίδης, Α. Κοτζιάς, Α. Φραγκιάς, Σ. Πατατζής, Γ. Πάνου, Σ. Δημητρίου, Ν. Δαββέτας)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας – Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας – Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Φλώρινα, 2010, σ. 67-72.

31. Ο Θεοδόσης Πυλαρινός σχολιάζει ότι η κριτική αντιμετώπισε την *Κάθοδο* αλλά και τα υπόλοιπα κείμενα του Βαλτινού «συγχρονικά, συνεπώς μονοδιάστατα, [...] εγκλωβισμένη –άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο– στο ιστορικό παρόν και τις πολυτραυματικές εμπειρίες του». Θεοδόσης Πυλαρινός, «Εισαγωγή», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), ό.π., σ. 17. Παρομοίως ο Παϊβανάς (ό.π., σ. 20) θεωρεί ότι η κριτική αντιμετώπιση των κειμένων του Βαλτινού διακρίνεται διαχρονικά από μια «ιστορικά συγκυριακή ερμηνευτική καταχρηστικότητα», ενώ ειδικότερα επισημαίνει πως η θετική υποδοχή που έλαβαν τα πρώτα του κείμενα όταν πρωτοκυκλοφόρησαν σε μορφή βιβλίου «στήριξε και [...] στηρίχθηκε από το

ιδεολογικό κλίμα της πρώτης μεταπολιτευτικής δεκαπενταετίας» (ό.π., σ. 46).

32. Δημήτρης Παϊβανάς, ό.π., σ. 41.

33. Τη γενική αυτή επισήμανση κάνει η Jean I. Marsden στο *The re-imagined text: Shakespeare, adaptation, and eighteenth-century literary theory*, University Press of Kentucky, Λέξινγκτον, Κεντάκι, 1995, σ. 6-7.

34.Η *μετάθεση* (transposition) αποτελεί τον έναν από τους τρεις τύπους κινηματογραφικών μεταφορών –οι άλλοι δύο είναι το *σχόλιο* (commentary) και η *αναλογία* (analogy)– που έχει προτείνει ο Geoffrey Wagner στο *The novel and the cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Ράδερφορντ, Νιου Τζέρσεϊ, 1975, σ. 222-231. Η τριμερής διάκριση του Wagner είναι ίσως το γνωστότερο και πιο χρησιμοποιημένο από τα σχήματα που κατά καιρούς έχουν προταθεί για την κατηγοριοποίηση των κινηματογραφικών μεταφορών με βάση τον βαθμό ενσωμάτωσης του μυθοπλαστικού υλικού του λογοτεχνικού κειμένου στην ταινία. Ωστόσο, σε αυτές τις ταξινομικές απόπειρες συνήθως λανθάνει η ιδέα της καλλιτεχνικής υπεροχής της λογοτεχνίας έναντι του κινηματογράφου, ακόμη και όταν το κριτήριο της πιστότητας απορρίπτεται ρητά. Για μια σύντομη κριτική στον Wagner, βλ. Mireia Aragay, ό.π., σ. 16.

35. Όπως σημειώνει ο Christopher Orr, αυτές οι «απώλειες της πιστότητας [...] παρέχουν ενδείξεις για την ιδεολογία που ενσωματώνεται στο [κινηματογραφικό] κείμενο». Christopher Orr, «The discourse on adaptation: A review», *Wide Angle*, 6/2 (1984) σ. 73. Παρατίθεται στο Mireia Aragay, ό.π., σ. 20.

36. Στις πρώτες δύο σελίδες παρουσιάζονται συμπυκνωμένα τα βασικά γεγονότα της πορείας των ανταρτών από την πρώτη σε βάρος τους ενέδρα τον Οκτώβριο του 1948 έως την απόφασή τους να εγκαταλείψουν τα γνώριμα μέρη του Ταΰγετου και να ξεκινήσουν την πορεία τους στο όρος Μαλεβός το καλοκαίρι του 1949. Βλ. Θανάσης Βαλτινός, ό.π., σ. 9-10.

37. Βλ. και Μαρία Νικολοπούλου, «Ο «τριακονταετής πόλεμος» ...», ό.π., σ. 484.

38. Σύμφωνα με τον Γιάννη Παπαθεοδώρου «στα βιβλία του Βαλτινού δεν κυριαρχεί απλώς μια αντιεπική εκδοχή της επίσημης ιστορίας· αντίθετα, κυριαρχεί η «τρομοκρατία της ιστορίας»: τα κοινωνικά υποκείμενα συνθλίβονται από το βάρος της, υφίστανται τις συνέπειές της, τη νιώθουν σχεδόν σωματικά σαν βαθύ τραύμα και πληγή που δεν λέει να κλείσει». Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Το παιχνίδι της μνήμης και της λήθης: Ζητήματα ιστορίας και ιδεολογίας στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», *Νέα Εστία*, 1802 (2007) σ. 87.

39. Βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, «Ο Θανάσης Βαλτινός κλασικός», *Νέα Ευθύνη*, 26 (2014) σ. 701-702.

40. Νικήτας Παρίσης, «Αναφορά στο έργο του Θ. Βαλτινού. Αναζήτηση του αφηγηματικού ύφους», στο Θεοδόσης Πυλαρινός, ό.π., σ. 406 [πρώτη δημοσίευση στο περ. *Η Λέξη*, τευχ. 71 (1988)].

41. Βλ. Νίκη Μίγγα, *Η φιλοσοφία της αφήγησης από τον λόγο στην εικόνα: Κινηματογραφικές μεταφορές νεοελληνικών πεζογραφημάτων για τον Εμφύλιο*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας & Παιδαγωγικής, Τομέας Φιλοσοφίας, Θεσσαλονίκη, 2019, σ. 130.

42. Ενδεικτικά: «Οι γυναίκες χαχάνιζαν. Μες στο κακάρισμά τους μαντεύαμε την έκλυση των κορμιών τους από τη ζέστη και τον μόχτο». Θανάσης Βαλτινός, ό.π., σ. 34.

43. «Κάτσαμε να ανασάνουμε, μας έλειπε ο Κατσάνης». Θανάσης Βαλτινός, ό.π., σ. 23.

44. «Τον σημάδεψα στο κεφάλι. Η ρεματιά τράβηξε την ντουφεκιά. Ούτε που σκέφτηκα πως μπορεί να με προδώσει ο αντίλαλος». Θανάσης Βαλτινός, ό.π., σ. 47.

45. Ο Βασίλης Ραφαηλίδης στο σημείωμα του οπισθόφυλλου του δίσκου με το soundtrack της ταινίας γράφει πως «μέσα στην εκπληκτική μουσική του Χριστοδουλίδη που υποβαστάζει την εικόνα του Σιοπαχά και το λόγο του Βαλτινού μπορεί ν' ακούσει κανείς τον τελευταίο στεναγμό εννιά ανθρώπων που κάποτε τραγούδησαν, έστω και φάλτσα, το μεγάλο τραγούδι της λευτεριάς». Ολόκληρο το σημείωμα παρατίθεται στο Άκης Καπράνος, «Για τον Χρίστο Σιοπαχά και την *Κάθοδο των εννιά*, μια κορυφαία στιγμή του Νέου Ελληνικού Σινεμά», lifo.gr, 4-10-2019. [https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/254003/gia-ton-xristo-siopaxa-kai-tin-kathodo-ton-ennia-mia-koryfaia-stigmi-toy-neoy-ellinikoy-sinema (23-1-2021)].

46. Βλ. την ερμηνευτική προσέγγιση του Παϊβανά (ό.π., σ. 89), σύμφωνα με την οποία η απόφαση του Νάσιου σηματοδοτεί «τον «απογαλακτισμό» του από την πατρική μορφή του Νικήτα», ενώ υποδηλώνει μια ιδεολογική θέση που «αντιμετωπίζει την ηρωική αυτοθυσία ως μύθο του παρελθόντος που δεν αρμόζει στη νεότητα του αφηγητή ή στις διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες». Πρβλ. Γιάννης Σπ. Καραχάλιος, «Ιστορίες βίας, ο απόηχος του δημοτικού τραγουδιού (Το κλασικό μέτρο στο έργο του Βαλτινού και ο

Νικήτας της *Καθόδου*)», *Πόρφυρας*, 103 (2002), σ. 46.

47. Βλ. Νίκη Μίγγα, σ. 136-137 και 142-143.

48. Δεν προκαλεί ίσως έκπληξη το γεγονός ότι ο ίδιος ο Σιοπαχάς αναπαράγει τον εν λόγω χαρακτηρισμό, τον οποίο είχε αποδώσει ο Ραφαηλίδης στο βαλτινικό αφήγημα, προκειμένου να περιγράψει την ταινία του στις συνεντεύξεις που δίνει την εποχή της κυκλοφορίας της: «[Ο Νάσιος] είναι μόνο ο συντηρητής της μνήμης. Είναι ο μελλοντικός σπόρος μιας άλλης επανάστασης που μπορεί να βλαστήσει κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες. Μετά το ’49 ένας βαρύς χειμώνας έπεσε στην Ελλάδα. Ένας χειμώνας όμως, που έχει σαν κατάληξή του το ρυάκι που φούσκωσε και έγινε ποτάμι. Το νερό δεν ξεπλένει μόνο πάντα. Το ποτάμι δε γυρίζει πίσω. Κι απ’ αυτή την άποψη θεωρώ την *Κάθοδο των εννιά* σαν μια αισιόδοξη τραγωδία». Παύλος Κάγιος, «Το οδοιπορικό της ήττας. Ο Χρίστος Σιοπαχάς μιλάει στα *Νέα* για την *Κάθοδο των εννιά*», *Τα Νέα*, 3.12.1984.