

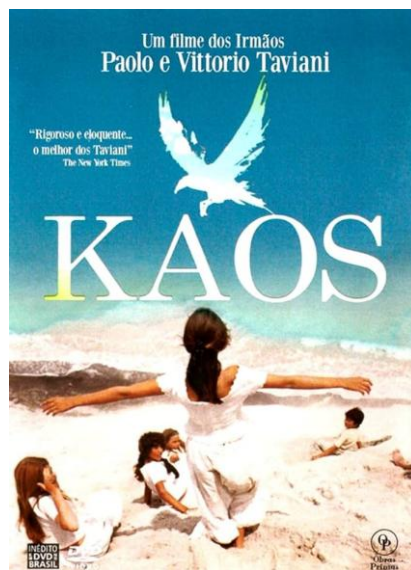
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ  
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Δημιουργική Γραφή και Εκπαίδευση»



Μεταγράφοντας τον Πιραντέλο στον κινηματογράφο: Μια επισκόπηση και μια δοκιμή

Τριάδα Μαραγκόζη

Επιβλέπων Καθηγητής: Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Θεσσαλονίκη 2023

## **Ευχαριστίες**

Ευχαριστώ βαθύτατα τον επιβλέποντα καθηγητή μου κο Παναγιώτη Ιωσηφέλη, ο οποίος με την ενθάρρυνση, την ουσιαστική καθοδήγησή και την πολύτιμη υποστήριξη του συνέβαλε καθοριστικά στην σχεδίαση και εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας.

Ευχαριστώ από καρδιάς όλους τους καθηγητές και καθηγήτριές μου, και ιδιαίτερα τον κο Κωτόπουλο Τριαντάφυλλο και την κα Βακάλη Άννα, που συνέβαλαν να ανακαλύψω και να αγαπήσω τον κόσμο της Δημιουργικής Γραφής.

Ευχαριστίες οφείλω και στους συμφοιτητές και στις συμφοιτήτριες μου για την αλληλεπίδραση και την συμπόρευση στο ωραίο ταξίδι της γνώσης.

## Περίληψη

Αντικείμενο επεξεργασίας και μελέτης της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η διασκευή διηγήματος σε οπτικοακουστική αφήγηση.

Της διασκευής προηγείται η μελέτη μιας περίπτωση διασκευής μεταφοράς διηγημάτων στον κινηματογράφο. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζεται η μεταφορά στον κινηματογράφο, των διηγημάτων του ιταλού συγγραφέα Λουίτζι Πιραντέλο στην κινηματογραφική ταινία των αδελφών Ταβιάνι *Χάος*.

Πιο αναλυτικά η παρούσα εργασία διαρθρώνεται στα παρακάτω μέρη: Στο πρώτο μέρος, μέσα από μια βιβλιογραφική επισκόπηση εξετάζονται ζητήματα σχετικά με την αφήγηση στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, τους τύπους του αφηγητή και τις μορφές αφήγησης. Στο ίδιο μέρος γίνεται μια επισκόπηση σχετική με τη διασκευή από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο, τα ζητήματα σχετικά με την πιστότητα ως προς το λογοτεχνικό πρότυπο και τα μοντέλα διασκευής. Τέλος το τρίτο τμήμα εξετάζει ζητήματα σχετικά με τη σύνθεση, τη δομή και τη διάρθρωση ενός σεναρίου.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας ξεκινά με τη διαπραγμάτευση θεμάτων σχετικών με το διηγηματογραφικό έργο του Πιραντέλο. Στη συνέχεια παρουσιάζεται η διαδρομή των αδελφών Ταβιάνι μέχρι το γύρισμα της ταινίας *Χάος*. Παρουσιάζεται η ταινία *Χάος* και γίνεται μια αναλυτική αντιπαραβολή των διηγημάτων του Πιραντέλο στα οποία βασίζεται και των αντίστοιχων επεισοδίων της ταινίας .

Από την αντιπαραβολή αυτή εξάγονται συμπεράσματα σχετικά με τους τρόπους διασκευής των αδελφών Ταβιάνι και την οπτική και προσέγγιση τους απέναντι στα συγκεκριμένα διηγήματα του Πιραντέλο.

Στη συνέχεια παρουσιάζεται ένα διήγημα που επιλέχθηκε για να διασκευαστεί σε σενάριο και επισημαίνονται τα κριτήρια της επιλογής. Αναλύεται η προσέγγιση στο διήγημα του Πιραντέλο και παρουσιάζεται η μέθοδος της διασκευής.

Τέλος, παρατίθεται το σενάριο.

## **Λέξεις Κλειδιά**

Πιραντέλο, Ταβιάνι, Χάος, σενάριο

## **Abstract**

This thesis explores the process of turning a short story into an audio-visual narrative.

The adaptation is preceded by a case study of the adaptation of short stories for the big screen. More precisely, the Taviani brothers' *Kaos* cinematic adaptation of the short works of Italian author Luigi Pirandello is reviewed.

In more detail, this work is structured into the following parts: In the first part, issues related to narration in literature and cinema, narrator types, and narrative forms are examined through a literature review. In the same part, an overview is given of adaptation from literature to film, issues of fidelity to the literary standard, and models of adaptation. Finally, the third section examines issues related to the composition and structure of a script.

The second part of the paper begins with a discussion of issues related to Pirandello's short story work. Then the path of the Taviani brothers until the filming of the film *Kaos* is presented. The film *Kaos* is presented, and an analytical comparison is made between Pirandello's short stories on which it is based and the corresponding episodes of the film.

From this comparison, conclusions are drawn regarding the adaptation methods of the Taviani brothers and their perspective and approach towards the specific short stories of Pirandello.

A short story by Pirandello chosen to be adapted into a screenplay is then presented, and the criteria for the selection are highlighted. The approach to the short story is analyzed, and the adaptation method is presented.

Finally, the script is presented.

**Keywords**

Pirandello, Taviani, Kaos, script

## Περιεχόμενα

### ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΑΠΟ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. Αφηγήσεις και αφηγητές, ιστορίες και πλοκές, διασκευές και σενάρια: Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο .....	11
1.1. Αφηγήσεις και αφηγητές, ιστορίες και πλοκές .....	11
1.1.1. Η αφήγηση .....	12
1.1.2. Τα συστατικά στοιχεία της αφήγησης: ιστορία, πλοκή, χαρακτήρες, θέμα .....	13
1.1.3. Η αφήγηση στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο .....	14
1.1.4. Η αφήγηση στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο: Μια αντιπαραβολή .....	15
1.1.5. Ο συγγραφέας και ο αφηγητής στη λογοτεχνία .....	16
1.1.6. Οι τύποι της αφήγησης και τύποι του αφηγητή στη λογοτεχνία .....	16
1.1.7. Η αφήγηση στον κινηματογράφο: οι σχετικές με τον αφηγητή τεχνικές .....	19
1.1.8. Η αφήγηση στον κινηματογράφο: τύποι της αφήγησης και τύποι του αφηγητή .....	20
1.2. Διασκευή, μεταφορές, προσαρμογές στον κινηματογράφο .....	22
1.2.1. Κινηματογράφος: Τα δάνεια από τις άλλες αφηγηματικές τέχνες .....	22
1.2.2. Διασκευή στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της λογοτεχνίας .....	22
1.2.3. Διασκευή στον κινηματογράφο: Προκλήσεις και δυσκολίες .....	24
1.2.4. Από την λογοτεχνία στον κινηματογράφο: Προσαρμόζοντας το υλικό σ' ένα νέο μέσο .....	25
1.2.5. Προσαρμογές και αλλαγές .....	27
1.2.6. Διασκευή στον κινηματογράφο: Το ζήτημα της πιστότητας .....	28
1.2.7. Μοντέλα διασκευών: Μια επισκόπηση .....	29
1.3. Το σενάριο .....	32

## ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΑΠΟ ΤΟΝ ΛΟΥΙΤΖΙ ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ ΣΤΟΥΣ ΑΔΕΛΦΟΥΣ ΤΑΒΙΑΝΙ

2. Λουίτζι Πιραντέλο και το <i>Χάος</i> .....	36
2.1. Κάποια βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία για τον Λουίτζι Πιραντέλο .....	36
2.2. Λουίτζι Πιραντέλο και τα διηγήματά του .....	37
2.3. Ο Πιραντέλο στο σινεμά .....	41
2.4. Τα διηγήματα του <i>Χάους</i> στο σινεμά .....	42
3. Το σινεμά των Αδελφών Ταβιάνι και η ταινία <i>Χάος</i> .....	44
3.1. Το σινεμά των Αδελφών Ταβιάνι .....	44
3.2. Η ταινία <i>Χάος</i> .....	46
3.2.1. Η διάρθρωση της ταινίας .....	47
3.2.2. (Κοινοί) Τόποι και θεματικές: κριτικές αναγνώσεις της ταινίας .....	48
4. Τα διηγήματα και η ταινία <i>Χάος</i> .....	50
4.1. <i>Το κοράκι του Μίτσαρο</i> και ο πρόλογος της ταινίας .....	50
4.1.1. Η υπόθεση του διηγήματος <i>Το κοράκι του Μίτσαρο</i> .....	50
4.1.2. Σχετικά με το διήγημα .....	50
4.1.3. <i>Χάος: Πρόλογος</i> (σύνοψη) .....	51
4.1.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία .....	51
4.2. <i>Ο άλλος γιος</i> .....	52
4.2.1. Η υπόθεση του διηγήματος .....	52
4.2.2. Σχετικά με το διήγημα .....	53
4.2.3. <i>Χάος: Πρώτη ιστορία -Ο άλλος γιος</i> (σύνοψη) .....	55
4.2.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία .....	56
4.3. <i>Male di luna</i> .....	58
4.3.1. Η υπόθεση του διηγήματος .....	58
4.3.2. Σχετικά με το διήγημα .....	59
4.3.3. <i>Χάος: Δεύτερη ιστορία -Ο φεγγαροκτυπημένος</i> (σύνοψη) .....	59



4.3.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία .....	61
4.4. <i>Το πιθάρι</i> .....	63
4.4.1. Η υπόθεση του διηγήματος .....	63
4.4.2. Σχετικά με το διήγημα .....	64
4.4.3. <i>Χάος: Τρίτη ιστορία - Το πιθάρι</i> .....	64
4.4.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία .....	66
4.5. « <i>Ανάπασιν αιώνιαν δος αυτοίς, Κύριε!</i> » .....	67
4.5.1. Η υπόθεση του διηγήματος .....	67
4.5.2. Σχετικά με το διήγημα .....	68
4.5.3. <i>Χάος: Τέταρτη ιστορία –Ρέκβιεμ</i> .....	69
4.5.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία .....	70
4.6. <i>Συνομιλία με τη μητέρα</i> .....	72
4.6.1. Η υπόθεση του διηγήματος .....	72
4.6.2. Σχετικά με το διήγημα .....	73
4.6.3. <i>Χάος: Επίλογος –Διάλογος με τη μητέρα</i> (σύννοψη) .....	73
4.6.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία .....	74
4.7. <i>Ιντερμέδιο</i> .....	75
4.8. Στοιχεία αφήγησης στα διηγήματα του <i>Χάους</i> : Κάποια συμπεράσματα .....	76
4.8.1. Ο αφηγητής .....	76
4.8.2. Οι αφηγηματικοί τρόποι .....	77
4.8.3. Οι χαρακτήρες .....	78
4.8.4. Ο χωροχρόνος .....	79
4.9. Μεταφέροντας τα διηγήματα στη μεγάλη οθόνη: Κάποια συμπεράσματα .....	80
5. Ένα ακόμα διήγημα του Πιραντέλο: Το χαμένο (;) επεισόδιο της ταινίας .....	83
5.1. Σχετικά με την επιλογή .....	83
5.2. Το διήγημα <i>Ένα άλογο πάνω στο φεγγάρι</i> .....	84
5.2.1. Η υπόθεση του διηγήματος .....	84

5.2.2. Σχετικά με το διήγημα .....	85
5.3. Η μεταφορά του διηγήματος: Προσεγγίσεις και διευθετήσεις .....	87

### **ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ**

<i>Ένα άλογο πάνω στο φεγγάρι: Το Σενάριο .....</i>	89
---	----

Βιβλιογραφία .....	109
--------------------	-----

## ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΑΠΟ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

### 1. Αφηγήσεις και αφηγητές, ιστορίες και πλοκές, διασκευές και σενάρια: Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο

#### 1.1. Αφηγήσεις και αφηγητές, ιστορίες και πλοκές

##### 1.1.1. Η αφήγηση

*«Αυτό που προσπαθώ να πετύχω με τη δύναμη του γραπτού λόγου είναι να σας κάνω να ακούσετε να αισθανθείτε μα πάνω από όλα να σας κάνω να δείτε.»*

Joseph Conrad, *The Nigger of the "Narcissus"*

*«Αυτό που πάνω από όλα προσπαθώ να καταφέρω είναι να σας κάνω να δείτε.»*

D.W. Griffith<sup>1</sup>

Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα ο άνθρωπος στρέφει την προσοχή του, τα ότα ή / και το βλέμμα του σε ιστορίες, που ακούει, διαβάζει. βλέπει. Από την προφορική διήγηση των ομηρικών επών στις θρησκευτικές αφηγήσεις που εγκαθιδρύουν τις θρησκείες, από τους παραμυθάδες της αρχαιότητας, όπως ο Αίσωπος, και τους μεγάλους Έλληνες τραγωδούς στους μεγάλους συγγραφείς του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και από εκεί στην σύγχρονη εποχή, στις μεγάλες κινηματογραφικές αφηγήσεις του Χόλιγουντ ή του ευρωπαϊκού κινηματογράφου: Η αφήγηση ιστοριών αποτελεί εξ ανέκαθεν αναπόσπαστο μέρος της ανθρώπινης ζωής. Η αφήγηση επιτελεί μια κοινωνική και κοινοτική λειτουργία, καθώς οι κοινωνίες συγκροτούνται και επιβιώνουν μέσω της αφήγησης. Οι έννοιες κοινωνία και αφήγηση είναι αλληλένδετες (Παπαμάρκος, 2023).

Ακόμα και στον σύγχρονο πολιτισμό, τον πολιτισμό του ορθολογισμού και του επιστημονικού λόγου, υπάρχει πάντα η ανάγκη του ανθρώπου να αφηγηθεί και να ακούσει, να διαβάσει, να δει αφηγήσεις ιστοριών (Γιαννικόπουλος).

Η αφήγηση είναι ένας λόγος, ο οποίος πάντοτε κάπου απευθύνεται, άρα χρειάζεται ανθρώπους. Ζούμε μέσα σε αφηγήσεις, όχι αφηρημένα αλλά κατά κυριολεξία (Παπαμάρκος, 2023). Οι άνθρωποι, λοιπόν, κάθε εποχής και πολιτισμού προσηλώνονται σε αφηγήσεις ιστοριών, πραγματικών, επινοημένων ή φανταστικών. Είτε αυτές οι ιστορίες εκφέρονται

---

<sup>1</sup> Όπως αναφέρεται στο Κακλαμανίδου (2006).

προφορικά, είτε γράφονται σε γραφή, έμμετρη ή πεζή, είτε παρουσιάζονται σε οπτικοακουστική μορφή, απευθύνονται στους ακροατές, αναγνώστες, ή θεατές.

Τι είναι όμως *ιστορία* και *αφήγηση* σήμερα; Ποια είναι τα συστατικά της αφήγησης;

### **1.1.2. Τα συστατικά στοιχεία της αφήγησης: ιστορία, πλοκή, χαρακτήρες, θέμα**

Η *ιστορία* είναι μία διαδοχή γεγονότων όπου εμπλέκονται χαρακτήρες και την οποία επικοινωνούμε, αφηγούμαστε, προφορικά, γραπτά ή οπτικοακουστικά σε χρονολογική σειρά (Desmond & Hawkes, 2015).

Στον κινηματογράφο, το πιο σύγχρονο μέσο αφήγησης, το *αφήγημα*, ή αυτό που συνήθως λέμε «*ιστορία*», είναι μια αλυσίδα γεγονότων που μεταξύ τους συνδέονται με σχέση αιτίου-αποτελέσματος και συμβαίνουν στο χώρο και το χρόνο (Bordwell & Thompson, 2005).

Πολύ συχνά η ιστορία μιας αφήγησης συγγέεται με τη πλοκή της. *Πλοκή* είναι η επιλογή και διευθέτηση των γεγονότων της *ιστορίας* με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι αλληλεξαρτώμενα και να συνδέονται με αιτιώδη σχέση, το δε τελικό αποτέλεσμα, λαμβάνοντας υπόψη τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις, να δείχνει ως κάτι *αναπόφευκτο* (Desmond & Hawkes, 2015).

Ειδικότερα, στον κινηματογράφο η *πλοκή* περιλαμβάνει καταρχάς όλα τα γεγονότα της ιστορίας, αλλά μπορεί επίσης να περιλαμβάνει και υλικό –«*μη διηγητικό*»- που είναι άσχετο με τον κόσμο της ιστορίας (Bordwell & Thompson, 2005).

Η *πλοκή* είναι ένα δομικό στοιχείο που επιτρέπει στον δημιουργό, συγγραφέα ή σεναριογράφο, να διατηρήσει τους συνδέσμους αιτίας –αιτιατού, ενώ παρουσιάζει γεγονότα έξω από τους περιορισμούς μιας γραμμικής χρονολογικής σειράς.

Η πλοκή μπορεί να διακριθεί σε *παραδοσιακή* και *μη παραδοσιακή*. Η *μη παραδοσιακή πλοκή* μπορεί να παρουσιάζει τα γεγονότα σε μη γραμμική σειρά, χρησιμοποιώντας για να συνδέσει τα γεγονότα της ιστορίας τη *σύμπτωση*, παρά τη *σχέση αιτίου-αιτιατού*. Η *μη παραδοσιακή πλοκή* αφήνει την λύση του δράματος ασαφή, ακαθόριστη ή ανοικτή (Desmond & Hawkes, 2015).

Ορισμένες ιστορίες αποτελούνται από μία σειρά επεισοδίων που συνδέονται χαλαρά μεταξύ τους και έχουν σχέση με την παρουσία ενός ήρωα, μιας συγκεκριμένης τοποθεσίας, ενός θέματος ή ενός ιστορικού γεγονότος. Αυτού του είδους η πλοκή λέγεται *επεισοδιογραφική*.

Κάποιες φορές, σε μια ιστορία, πέραν από την κύρια πλοκή, μπορεί κάποιος να παρατηρήσει και μικρότερης έκτασης και όχι και τόσο βαρύνουσας σημασίας, πλοκές. Αυτές είναι οι *υποπλοκές*, είναι δηλαδή μικρότερες υποκείμενες δράσεις, ενέργειες ή πράξεις που συχνά συνεισφέρουν στην κυρία πλοκή προσθέτοντας ενδιαφέρον και δράση.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, κάθε ιστορία αφορά *χαρακτήρες*, δηλαδή πρόσωπα, που με οποιονδήποτε τρόπο εμπλέκονται στην ιστορία. Ένας *χαρακτήρας* είναι μία προσωπικότητα που αποτυπώνεται με το γραπτό λόγο στο χαρτί ή καταγράφεται με εικόνες στον κινηματογράφο.

Στη λογοτεχνία οι *χαρακτήρες* συχνά περιγράφονται και εξωτερικά και εσωτερικά: ένας αναγνώστης μέσω του γραπτού λόγου προσλαμβάνει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του, τον τρόπο συμπεριφοράς του, το ντύσιμό του, την κίνηση του στον χώρο κ.λπ. Παράλληλα, μέσω πάλι του γραπτού λόγου, μεταδίδεται η εσωτερική πραγματικότητα του χαρακτήρα: τα συναισθήματά του, οι μύχιες σκέψεις του, η ψυχολογία του. Ενώ, στον κινηματογράφο οι *χαρακτήρες* συνήθως παρουσιάζεται μόνο εξωτερικά, μέσω της εμφάνισης των, του τρόπου ομιλίας των, των εκφράσεων, των χειρονομιών, τις κινήσεων των. Μόνο όταν χρησιμοποιηθεί στον κινηματογράφο η τεχνική του *voiceover* μπορούμε να γνωρίζουμε με ακρίβεια και σαφήνεια την εσωτερική του πραγματικότητα, δηλαδή τι ένας χαρακτήρας σκέφτεται και αισθάνεται.

Οι χαρακτήρες χωρίζονται σε *στατικούς* χαρακτήρες, οι οποίοι κατά τη διάρκεια της πλοκής δεν αλλάζουν και παραμένουν συναισθηματικά και διανοητικά σταθεροί, και σε *δυναμικούς* χαρακτήρες που αναπτύσσονται και εξελίσσονται τόσο σε επίπεδο συναισθημάτων, ψυχολογίας και διανοητικών συλλογισμών.

Καθοριστικό στοιχείο της κάθε ιστορίας είναι το περιβάλλον όπου οι χαρακτήρες τοποθετούνται και η ιστορία διαδραματίζεται. Ως *setting* ορίζεται το γεωγραφικό μέρος, η ιστορική στιγμή, το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο οι χαρακτήρες της ιστορίας ζουν και δρουν. Είναι, επιπλέον, οι πολιτισμικές και οι ιστορικές συνθήκες που καθορίζουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι συλλογισμοί και τα συναισθήματα των χαρακτήρων (Desmond & Hawkes, 2015).

Η κεντρική ιδέα που υπονοείται ή δηλώνεται με σαφήνεια σ' ένα έργο λογοτεχνικό ή κινηματογραφικό καλείται *θέμα*. Το *θέμα* είναι πάντα πολύ ευρύτερο της ιστορίας και των γεγονότων που την συγκροτούν και αποτελεί μια *γενίκευση*. Γίνεται από και συγκεκριμένο στον αναγνώστη και τον θεατή μέσω των χαρακτήρων, της δράσης και της εικονοποιίας.

Πολύ συχνά σ' ένα κείμενο ή σε μία ταινία μπορούμε να αναγνωρίσουμε τη χρήση συμβόλων. Ένα *σύμβολο* είναι κάτι που αντιπροσωπεύει κάτι άλλο: συχνά είναι μία ιδέα ή μία στάση. Το σύμβολο δεν είναι απλώς κάτι λεκτικό, μπορεί να είναι κάτι πολύ πιο ευρύ, πέρα από την κυριολεξία. Σύμβολα μπορεί να είναι αντικείμενα, πρόσωπα, τοποθεσίες ή γεγονότα. (Desmond & Hawkes, 2015)

### **1.1.3. Η αφήγηση και τα μέσα της στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο**

Η *αφήγηση* επίσης είναι μια *πράξη επικοινωνίας* με την οποία παρουσιάζεται προφορικά, γραπτά, ή με εικόνες μια σειρά πραγματικών ή επινοημένων γεγονότων. Στην αφήγηση υπάρχουν δύο πρόσωπα: ένας πομπός, ο *αφηγητής*, και κάποιος στον οποίο απευθύνεται ο αφηγητής, τον *αποδέκτη της αφήγησης*: τον αναγνώστη, τον ακροατή, τον θεατή (Τσολάκης, Αδαλόγλου, Αυδή, Λόππα, & Τάνης). Σύμφωνα με τους Bordwell & Thompson (2005), *αφήγηση* είναι η διαδικασία με την οποία η *πλοκή* παρουσιάζει τις πληροφορίες για την ιστορία στον θεατή/ αναγνώστη.

Κάθε *αφήγηση* προϋποθέτει ένα μέσο για να επικοινωνηθεί: αυτό μπορεί να είναι είτε ο λόγος –προφορικός ή γραπτός, έμμετρος ή πεζός- είτε οι εικόνες και μαζί τους (ή χωρίς τους) οι ήχοι.

Ενώ, ο συγγραφέας και η λογοτεχνία χρησιμοποιεί τη γλώσσα του λόγου για να διηγηθεί την ιστορία του, ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί μια άλλη γλώσσα που είναι εντελώς διαφορετική και αυτόνομη, η οποία έχει τους δικούς της κανόνες σύνταξης: αυτή είναι η γλώσσα των εικόνων (Κεχαγιάς, 1997). Ωστόσο, και οι δύο μορφές τέχνης –η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος - συναντώνται σ' ένα πρόσωπο στον αποδέκτη της αφήγησης, δηλαδή στον αναγνώστη του μυθιστορήματος ή του διηγήματος ή στον θεατή της κινηματογραφικής ταινίας.

#### 1.1.4. Η αφήγηση στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο: Μια αντιπαραβολή

Ο πλούτος και η ευελιξία της οπτικής και ηχητικής παλέτας που είναι διαθέσιμη σε σεναριογράφους και κινηματογραφιστές, μπορεί να προσφέρει μια πληθώρα εναλλακτικών τρόπων για να μεταδοθούν οι περιπλοκές του πρωτότυπου κειμένου, της πηγής της ιστορίας (Booze, 2008).

Συνοψίζοντας, ο Francis Vanoye, αντιπαραβάλλει στον παρακάτω πίνακα (Λεοντάρης, 2001), τις ιδιαιτερότητες και τις ιδιομορφίες των δύο ειδών -λογοτεχνικής και οπτικοακουστικής/ κινηματογραφικής- αφήγησης, αλλά και τα κοινά τους στοιχεία:

	Λογοτεχνική αφήγηση	Κινηματογραφική αφήγηση
Εκφραστικό υλικό	Γραφήματα Λευκά διαστήματα	Κινούμενη εικόνα, φυσικοί ήχοι, μουσική, ομιλία, γραφικές παραστάσεις
Εκφραστική φόρμα	Φράσεις, παράγραφοι, κεφάλαια, κατανομή υλικού	Σύνθεση των εικόνων (μοντάζ), αντίστιξη ήχου-εικόνας, εικόνας-μουσικής, εικόνας-ομιλίας, σύνθεση σχημάτων, όγκων και χρωμάτων σε σχέσεις αντίθεσης ή συμπληρωματικές, εναλλαγή στα μεγέθη των πλάνων...
Νοηματικό υλικό	Πραγματικά ή φανταστικά γεγονότα και συμβάντα, συναισθήματα και ιδέες, ενταγμένες σε ιστορικά, μυθικά, θρυλικά, κοινωνικά και ανθρώπινα συμφραζόμενα	
Νοηματική φόρμα	Δόμηση της αφήγησης, των συναισθημάτων, των ιδεών, της θεματικής	

Η διαδικασία της αφήγησης μπορεί να εκτείνεται μεταξύ περιορισμένων και απεριόριστων πεδίων γνώσης, δηλαδή ο αφηγητής και ο αποδέκτης της αφήγησης, αναγνώστης/ θεατής να γνωρίζουν λιγότερα ή περισσότερα ως προς την ιστορία. Επιπλέον, η οπτική γωνία από την οποία εκφέρεται η αφήγηση μπορεί να χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερους ή μικρότερους βαθμούς υποκειμενικότητας.

Η αφήγηση στον κινηματογράφο μπορεί επίσης να χρησιμοποιεί έναν *αφηγητή*, ένα συγκεκριμένο παράγοντα, που προσποιείται ότι μας λέει την ιστορία (Bordwell & Thompson, 2005).

### 1.1.5. Ο συγγραφέας και ο αφηγητής στη λογοτεχνία

Στην λογοτεχνία κεντρικό πρόσωπο που καθορίζει την αφήγηση είναι ο συγγραφέας και δημιουργός του αφηγήματος. Ωστόσο πρέπει να επισημανθεί ότι *συγγραφέας* και *αφηγητής* είναι δύο ρόλοι διακριτοί και δεν πρέπει να συγχέονται, ούτε στην περίπτωση *πρωτοπρόσωπης* αφήγησης, όπου υπάρχει το ενδεχόμενο ο συγγραφέας να αυτοβιογραφείται.

Ο *συγγραφέας* είναι πρόσωπο της πραγματικής ζωής και υπάρχει έξω από το κείμενο. Ενώ, ο *αφηγητής* είναι ένα πρόσωπο που επινοείται από τον συγγραφέα για να πει την 'ιστορία'. Είναι, δηλαδή, ένα πρόσωπο που διαμεσολαβεί ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη. Ανήκει στο κείμενο, υπάρχει μόνο στο πλαίσιο του μυθοπλαστικού λόγου και συνιστά μια επινόηση, ένα δημιούργημα του συγγραφέα από λέξεις.

Σύμφωνα με τον Gérard Genette, η «μέθοδος» με την οποία ο συγγραφέας μεταδίδει την ιστορία στον αναγνώστη είναι ο *αφηγητής* (Κωτόπουλος, 2021). Είναι ο αφηγητής το υποκείμενο ή ο φορέας της αφήγησης και είναι αυτός που μπορεί να αφηγείται σε πρώτο/δεύτερο/ τρίτο πρόσωπο (Παπαλεοντίου, 2014).

### 1.1.6. Τύποι της αφήγησης και τύποι του αφηγητή στη λογοτεχνία

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, υπάρχουν πολλοί και διαφορετικοί τύποι αφήγησης αναλόγως με το πού τοποθετείται η διαδικασία της αφήγησης ως προς το εύρος των περιορισμένων και απεριόριστων πεδίων γνώσης, καθώς και των μεγαλύτερων ή μικρότερων βαθμών υποκειμενικότητας.

Οι **τύποι αφήγησης**, σύμφωνα με τον Genette, όπως αναφέρεται στον Παπαλεοντίου (2014), είναι οι παρακάτω:

- i. *Πρωτοπρόσωπη αφήγηση*. Έχει τη δυναμική της προσωπικής μαρτυρίας και χαρακτηρίζεται από αμεσότητα, πειστικότητα, αληθοφάνεια στην αφήγηση, ενώ επιπλέον έχει και ένα εμπιστευτικό, εξομολογητικό χαρακτήρα. Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο ή η ταύτιση του αφηγητή με τον ήρωα της μυθοπλασίας δεν σημαίνει απαραίτητως ότι η αφήγηση είναι εστιασμένη στον ήρωα.



ii. *Αφήγηση σε δεύτερο πρόσωπο*. Αποτελεί αποστροφή εις εαυτόν, μονόλογο. Το δεύτερο πρόσωπο ουσιαστικά υποκρύπτει ένα «εγώ». Προσδίδει δραματικότητα στην αφήγηση.

iii. *Τριτοπρόσωπη αφήγηση*. Αποδίδεται συνήθως με αυτήν η απόλυτη παντογνωσία ή η σχετική γνώση του αφηγητή. Δημιουργεί την αίσθηση της αντικειμενικότητας, της αποστασιοποίησης από τα δρώμενα (Παπαλεοντίου, 2014).

Οι **τύποι αφηγητή**, σύμφωνα με τον Genette, όπως αναφέρεται στο Παπαλεοντίου (2014), είναι οι παρακάτω:

i. Ανάλογα με το **‘ποιος βλέπει’** την ιστορία, δηλαδή η προοπτική, η εστίαση, η αφηγηματική σκοπιά, οπτική γωνία. Καθορίζεται από τη θέση από την οποία «κοιτάζει» κάποιος - κυριολεκτικά ή μεταφορικά- τα διαδραματιζόμενα.

α) *Παντογνώστης αφηγητής*. Είναι αυτός που γνωρίζει περισσότερα από τα πρόσωπα της ιστορίας, γνωρίζει ακόμη και τις πιο ενδόμυχες τους σκέψεις. Η απόλυτη γνώση ισοδυναμεί με έλλειψη σκοπιάς, η αφήγηση δεν εστιάζεται σε κανένα πρόσωπο (μη εστιασμένη αφήγηση ή αφήγηση με μηδενική εστίαση). Εκφέρεται σε τρίτο γραμματικό πρόσωπο.

β) *Αφηγητής με σχετική γνώση*. Είναι, όταν η αφήγηση μάς αποκαλύπτει μόνον όσα γνωρίζει κάποιος χαρακτήρας -ήρωας. Ο αφηγητής μπορεί να συμμετέχει και αυτός στην ιστορία είτε ως πρωταγωνιστής, είτε ως αυτόπτης μάρτυρας και η αφήγηση του είναι συνήθως σε πρώτο πρόσωπο. Η εστίαση είναι εσωτερική και μπορεί να λάβει τις ακόλουθες μορφές:

-*σταθερή ή καθορισμένη*, όταν ο αφηγητής εστιάζει από την αρχή ως το τέλος στο ίδιο πρόσωπο, δηλαδή ακολουθεί την οπτική γωνία ενός ανθρώπου (λ.χ. μονόλογος).

-*μεταβλητή*, όταν ο αφηγητής εστιάζει διαδοχικά (καθώς προχωρεί η αφήγηση) σε διαφορετικά πρόσωπα, μέσα από την προοπτική πολλών προσώπων.

-*πολλαπλή*, όταν το ίδιο γεγονός φωτίζεται πολλές φορές από τη σκοπιά διαφορετικών χαρακτήρων, με την προοπτική διαφορετικών προσώπων.

γ) *Αφηγητής με σχετική άγνοια*, όταν ο αφηγητής λέει λιγότερα από όσα γνωρίζει ο ήρωας, *εξωτερική εστίαση*. Πρόκειται για την αφήγηση-αίνιγμα, που παραπέμπει στην τεχνική του κινηματογράφου. Αφηγητής-κάμερα, ουδέτερος φακός που καταγράφει απλώς εικόνες στο παρόν (κυρίαρχος ρόλος του Ενεστώτα), χωρίς αναδρομές ή πρόδρομες και χωρίς να σχολιάζει.

Ένας συνοπτικός πίνακας με τους τύπους του αφηγητή είναι ο παρακάτω:

<i>Παντογνώστης αφηγητής</i>	Απόλυτη παντογνωσία	Μηδενική εστίαση	Αφηγητής > πρόσωπα
<i>Αφηγητής με σχετική γνώση</i>	Σχετική γνώση	Εσωτερική εστίαση	Αφηγητής = πρόσωπα
<i>Αφηγητής με σχετική άγνοια</i>	Σχετική άγνοια	Εξωτερική εστίαση	Αφηγητής < πρόσωπα

ii. Ανάλογα με το **‘ποιος μιλάει’**, τη φωνή ποιου ακούμε την ιστορία.

α) *Εξωδιηγητικός αφηγητής*. Είναι ο αφηγητής που βρίσκεται εκτός της ιστορίας που διηγείται και του οποίου αγνοούμε συνήθως την ταυτότητά του.

β) *Ενδοδιηγητικός αφηγητής*. Είναι ο αφηγητής δευτέρου βαθμού, ο οποίος μπορεί να είναι ένας από τους ήρωες της πρώτης ιστορίας και που αναλαμβάνει να διηγηθεί μια άλλη ιστορία (μεταδιήγηση) με ήρωα τον εαυτό του ή άλλα πρόσωπα. Πρόκειται για το φαινόμενο εγκιβωτισμού μιας ιστορίας μέσα στην άλλη. Η διαρκής επανάληψη εγκιβωτισμών αποκαλείται δομή της αβύσσου. Ο εγκιβωτισμός είναι ένθετη ή ενθετική αφήγηση μέσα στην κύρια αφήγηση

iii. Ανάλογα με τον **βαθμό συμμετοχής του αφηγητή** στην ιστορία

α) *Ομοδιηγητικός αφηγητής*. Αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο. Ο αφηγητής μετέχει στην ιστορία:

- Ως κεντρικός ήρωας - αυτοδιηγητικός αφηγητής (τεχνική πλαστής αυτοβιογραφίας).

- Ως δευτερεύον πρόσωπο

- Ως μάρτυρας /θεατής - αλλοδιηγητικός αφηγητής

β) *Ετεροδιηγητικός αφηγητής*. Αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο. Ο αφηγητής δεν μετέχει καθόλου ως πρόσωπο στην ιστορία που αφηγείται.

Τέλος, αξίζει να επισημανθεί η περίπτωση της *μετάληψης* μέσα σ' ένα αφηγηματικό σύμπαν. Όταν ένας εξωδιηγητικός αφηγητής εισβάλλει στο ενδοδιηγητικό επίπεδο και συμμετέχει στη δράση ή συμβαίνει το αντίστροφο, τότε έχουμε το φαινόμενο της μετάληψης. Ο Gérard Genette όρισε την *μετάληψη* ως "*την εισβολή του εξωδιηγητικού αφηγητή ή της αφήγησης στο διηγητικό σύμπαν (ή των διηγητικών χαρακτήρων σε ένα μεταδιηγητικό σύμπαν κ.λπ.), ή το αντίστροφο που παράγει ένα αποτέλεσμα αποξένωσης που είναι είτε κωμικό, είτε φανταστικό*". Όσον αφορά την πιραντελική μέθοδο στα θεατρικά έργα *Sei personaggi in cerca d'autore* και του *Questa notte si recita a soggetto*, ο Genette διαπίστωσε ότι "*δεν είναι παρά μια τεράστια εφαρμογή μετάληψης*" (όπως αναφέρεται στο Melcer-Padon (2022)).

### 1.1.7. Η αφήγηση στον κινηματογράφο: οι σχετικές με τον αφηγητή τεχνικές

Καθώς οι ταινίες είναι κυρίως μυθοπλαστικές αφηγήσεις χρειάζεται να γίνουν κατανοητές και μέσα από οπτικές που συνήθως έχουν σχέση με τη λογοτεχνία. Χωρίς την χρήση αυτών των όρων θα ήταν δύσκολο να περιγράψουμε πώς οι κινηματογραφικές μεταφορές λειτουργούν (Desmond & Hawkes, 2015) .

Στον κινηματογράφο, εν αντιθέσει με τη λογοτεχνία, δεν είναι τόσο προφανές το ποιος είναι ο αφηγητής. Για να αναπαράγει την *πρωτοπρόσωπη* αφήγηση ένας κινηματογραφιστής μπορεί να χρησιμοποιήσει τη φωνή του αφηγητή σε *voice over*, αλλά να κάνει χρήση και οπτικών στρατηγικών που ταυτίζουν την κάμερα με την οπτική του αφηγητή (Desmond & Hawkes, 2015).

Πιο αναλυτικά, για τον εντοπισμό της αφηγηματικής φωνής στον κινηματογράφο οι τεχνικές οι οποίες υποδεικνύουν στον θεατή τον αφηγητή είναι και οι παρακάτω:

- i. *Voice over* (φωνές χωρίς σωματική παρουσία). Σ' αυτή την τεχνική ακούμε τη φωνή ενός χαρακτήρα της ταινίας, ενώ δεν τον βλέπουμε.
- ii. *Υποκειμενικές λήψεις*. Σ' αυτήν την τεχνική έχουμε την απόλυτη ταύτιση του φακού της κάμερας με τα μάτια του ήρωα. Δηλαδή, ο θεατής δεν βλέπει τον

- μυθοπλαστικό χαρακτήρα, αλλά το άτομο ή άτομα με το οποίο ο ήρωας συνομιλεί και αλληλεπιδρά, τους χώρους και τα αντικείμενα που ο χαρακτήρας βλέπει κλπ
- iii. *Πλάνα που δείχνουν την υποκειμενική πραγματικότητα του χαρακτήρα, δηλαδή αυτό που σκέφτεται, ονειρεύεται, φαντάζεται.*
  - iv. Η τεχνική *champ-contre-champ* (*shot reverse shot*), η οποία ορίζεται ως «η εναλλαγή ανάμεσα στον χαρακτήρα που βλέπει και σε αυτό που βλέπει ο χαρακτήρας» (Francis Vanoye, όπως αναφέρεται στο Κακλαμανίδου, 2006).

Όπως σημειώνουν οι Bordwell & Thompson (2005), η αφήγηση μπορεί να χρησιμοποιεί έναν αφηγητή κάποιο συγκεκριμένο άτομο που προσποιείται ότι μας λέει την ιστορία. Ο αφηγητής ενδέχεται να είναι *χαρακτήρας* της ιστορίας μίας ταινίας. Επίσης, μπορεί να χρησιμοποιείται ως αφηγητής κάποιος που *δεν είναι* χαρακτήρας της ταινίας (*μη χαρακτήρας*). Ή τέλος μία ταινία μπορεί να παίζει με τη διάκριση *χαρακτήρας- μη χαρακτήρας* καθιστώντας την πηγή της αφηγουμένης φωνής ακαθόριστη και ασαφή.

### 1.1.8. Η αφήγηση στον κινηματογράφο: τύποι της αφήγησης και τύποι του αφηγητή

Αξίζει να σημειωθεί ότι τα δύο είδη αφηγητή –*χαρακτήρας, μη χαρακτήρας*- μπορεί να παρουσιάσουν διάφορα είδη αφήγησης: ένας *χαρακτήρας* αφηγητής δεν είναι αναγκαστικά περιορισμένος και μπορεί να διηγηθεί γεγονότα στα οποία δεν παρέστη. Ένας *μη χαρακτήρας* αφηγητής δεν είναι απαραίτητα παντογνώστης και μπορεί να περιορίσει τα σχόλια σε όσα γνωρίζει ένας μόνος χαρακτήρας. Ένας *χαρακτήρας* αφηγητής ενδέχεται να είναι εξαιρετικά υποκειμενικός και να μας διηγείται λεπτομέρειες από τον εσωτερικό του κόσμο ή ενδέχεται να είναι αντικειμενικός περιορίζοντας αυστηρά την εξιστόρηση του στον έξω κόσμο (Bordwell & Thompson, 2005).

Ο Christian Metz έχει προτείνει μια προσαρμογή του μοντέλου Genette στην κινηματογραφική αφήγηση ως προς τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία. Το σχήμα απεικονίζεται στους παρακάτω πίνακες (Λεοντάρης, 2001):

Εξωδιηγητικός αφηγητής		
	Λογοτεχνική αφήγηση	Κινηματογραφική αφήγηση
<b>Ετερο-διηγητικός αφηγητής</b>	Ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία. Η αφηγηματική του πράξη δεν εντάσσεται με	Ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία και εμφανίζεται ως ουδέτερος σχολιαστής (π.χ.

	οποιονδήποτε τρόπο σε κανέναν αφηγηματικό κόσμο.	φωνή –off, που δεν αντιστοιχεί στη φωνή κάποιου από τους αφηγηματικούς ήρωες)
<b>Ομο-διηγητικός αφηγητής</b>	Ο αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία, όμως η αφηγηματική του πράξη δεν εντάσσεται με οποιονδήποτε τρόπο σε κανέναν αφηγηματικό κόσμο.	Ο αφηγητής είναι ήρωας της αφήγησης, με δυνατότητα μιας φωνής –off, και συνοδεύει με τη φωνή του τη δική του ιστορία (π.χ. flash back φωνή –off, που σχολιάζει τη δράση σε πρώτο πρόσωπο

<b>Ενδοδιηγητικός αφηγητής</b>		
	<b>Λογοτεχνική αφήγηση</b>	<b>Κινηματογραφική αφήγηση</b>
<b>Ετερο-διηγητικός αφηγητής</b>	Ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία, αλλά η αφηγηματική του πράξη εντάσσεται στον αφηγηματικό κόσμο-εγκιβωτισμένη αφήγηση.	Ο αφηγητής είναι μάρτυρας γεγονότων μιας ιστορίας από την οποία ο ίδιος απουσιάζει. Η αφηγηματική του πράξη, όμως, είναι μέρος του αφηγηματικού κόσμου.
<b>Ομο-διηγητικός αφηγητής</b>	Ο αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία και η αφηγηματική του πράξη είναι μέρος του αφηγηματικού κόσμου (μετα-αφήγηση).	Ο αφηγητής αφηγείται την ιστορία του, ενώ παράλληλα η αφηγηματική του πράξη είναι μέρος του αφηγηματικού κόσμου. (π.χ. οι αναμνήσεις ενός ήρωα με τη μορφή flash back χωρίς όμως φωνή –off)

## **1.2.Διασκευή, μεταφορές, προσαρμογές στον κινηματογράφο**

### **1.2.1. Κινηματογράφος: Τα δάνεια από τις άλλες αφηγηματικές τέχνες**

Αν κάποιος παρατηρήσει την ιστορική διαδρομή του κινηματογράφου διαπιστώνει, ότι, τουλάχιστον στις αρχές της ιστορίας του, δεν ήταν μόνο (ή πάντα) μια τέχνη της αφήγησης. Στα πρώτα χρόνια του, η κατεύθυνση του κινηματογράφου προς την αφήγηση δεν ήταν προφανής ούτε αυτονόητη: ο κινηματογράφος θα μπορούσε να αναπτυχθεί προς στην κατεύθυνση του ντοκιμαντέρ, ή προς κάποιου είδους οπτικοακουστική διασκέδαση. Αυτές οι δύο εκδοχές εξακολουθούν να υπάρχουν και σήμερα, ωστόσο, στον 20<sup>ο</sup> και τον 21<sup>ο</sup> αιώνα, οι περισσότερες ταινίες που γυρίζονται αφηγούνται ιστορίες, ανήκουν στον αφηγηματικό κινηματογράφο (Desmond & Hawkes, 2015).

Για πάνω από 100 χρόνια από τη δημιουργία του ο κινηματογράφος λοιπόν αφηγείται και (ανα)διηγείται ιστορίες. Ένα μέρος αυτών των ιστοριών προέρχονται και από λογοτεχνικές ή θεατρικές πηγές: σύμφωνα με ορισμένους υπολογισμούς το ποσοστό αυτών των σεναρίων που βασίζεται σε θεατρικά και λογοτεχνικά έργα φτάνει το 85% του συνόλου. Η *μεταφορά*, η *προσαρμογή*, η *διασκευή* αυτών των έργων ήταν πάντα κεντρική στη διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής, σχεδόν από την αρχή της ιστορίας του και εξακολουθεί να είναι στον δεύτερο αιώνα του κινηματογράφου (Welsh, 2007).

Ως *προσαρμογή* ή *διασκευή* (*adaptation*) στον κινηματογράφο θεωρείται η μεταφορά ενός έργου, εν όλω ή εν μέρει, σε κινηματογραφική ταινία μεγάλου ή μικρού μήκους (Wikipedia\_contributor, 2023). Οι διασκευές μπορεί να γίνουν από μυθιστορήματα διηγήματα, νουβέλες, θεατρικά έργα, βιβλία που δεν είναι μυθοπλασίες, δοκίμια, κόμικ (graphic novel) και ποιήματα με αφηγηματικό χαρακτήρα.

### **1.2.2.Διασκευή στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της λογοτεχνίας**

Ωστόσο, απ' όλες τις αφηγηματικές (ή μη) τέχνες η λογοτεχνία αποτέλεσε και αποτελεί μια σημαντική πηγή έμπνευσης για τον κινηματογράφο (Κεχαγιάς, 1997). Η στενή σχέση σινεμά – λογοτεχνίας προκύπτει τόσο από τον τεράστιο αριθμό κινηματογραφικών έργων που βασίζονται σε έργα της λογοτεχνίας (μυθιστορήματα αλλά και διηγήματα), αλλά και από την απήχησή τους, καλλιτεχνική και εισπρακτική (Κακλαμανίδου, 2006).

Ο λόγος της στενής σχέσης πρέπει να αναζητηθεί καταρχάς στο γεγονός ότι τόσο η λογοτεχνία, όσο και ο κινηματογράφος αποτελούν αφηγηματικά σχήματα, δηλαδή παράγουν ιστορίες μέσω της χρονικής διαδοχής. Στη λογοτεχνία η αφήγηση λειτουργεί με μέσο τη γλώσσα, ενώ στον κινηματογράφο λειτουργεί κυρίως με την κινηματογράφιση προσώπων, αντικειμένων και χώρων του φυσικού κόσμου (Κακλαμανίδου, 2006). Ο τόπος που και οι δύο αυτές αφηγηματικές τέχνες συναντώνται είναι το *σενάριο*, δηλαδή το γραπτό κείμενο, προσχέδιο για τα γυρίσματα της κινηματογραφικής ταινίας.

Στη λογοτεχνία, η γραπτή γλώσσα, μέσω της οποίας παρουσιάζεται και εκφράζεται η μυθοπλασία, με την μορφή προτάσεων, παραγράφων και κεφαλαίων, περιγράφει περιστάσεις, καταστάσεις και συναισθήματα που οι αναγνώστες, μέσω της φαντασίας τους, αφήνεται να επικαλεστούν απευθείας για τον εαυτό τους ("*φανταστείτε*"). Αντίθετα στον κινηματογράφο το σενάριο είναι δομημένο ώστε να λειτουργεί στην υπηρεσία μιας αφήγησης, με σκηνικούς όρους για την απεικόνιση του από την κάμερα.

Ωστόσο, όσο και αν προσπαθήσει αυτός που διασκευάζει να μεταφέρει την πρωτότυπη ιστορία σε ταινία όσο το δυνατόν πιο πιστά, η κινηματογραφική ταινία είναι ένα άλλο μέσο, με τις δικές του συμβάσεις, καλλιτεχνικές αξίες, τεχνικές. Και γι' αυτό η πρωτότυπη ιστορία μεταμορφώνεται σ' ένα διαφορετικό έργο τέχνης.

Οι αλλαγές, μετατροπές και μεταμορφώσεις που συμβαίνουν όταν μεταφέρεται ένα έργο της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο είναι αναπόφευκτες, όχι μόνο επειδή οι πρώτες ύλες των δυο τεχνών είναι διαφορετικές –λέξεις και εικόνες και ήχοι- αλλά και λόγω της διαφορετικής αφηγηματικής γλώσσας, των συμβάσεων -αφηγηματικών και δραματουργικών- που χρησιμοποιούν και τέλος εξαιτίας των ανθρώπων στους οποίους απευθύνονται. Ωστόσο, αυτό που υπάρχει κοινό και δύο στις μορφές τέχνης και αυτό είναι η αφηγηματική διάσταση που έχουν (Κακλαμανίδου, 2006).

Κατά τη διάρκεια της μεταφοράς- διασκευής ενός λογοτεχνικού έργου μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι σεναριογράφοι μειώνουν ή αυξάνουν, εξαφανίζουν ή περικόπτουν, απλοποιούν ή εμπλουτίζουν με δευτερεύουσας μυθιστορηματικές πλοκές ή άλλους χαρακτήρες, την πρωτότυπη ιστορία. Ο στόχος των όποιων επεμβάσεων –παρεμβάσεων είναι να εξυπηρετηθούν οι δραματουργικές ανάγκες, δηλαδή να δοθεί έμφαση σε έναν ή περισσότερους κεντρικούς χαρακτήρες και η ιστορία να συμπυκνωθεί ή να εμπλουτισθεί. Οι τακτικές αυτές στόχο έχουν να διευκολύνουν την οπτική δύναμη του κινηματογραφικού αφηγήματος.

Κατά τη διαδικασία της μεταφοράς-διασκευής το λογοτεχνικό έργο μεταμορφώνεται σε ένα άλλο είδους αισθητικό έργο σε ένα κινηματογραφικό έργο και όπως είναι φυσικό διαθέτει τα δικά του μοναδικά χαρακτηριστικά. Η διαδικασία της μεταφοράς θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένας διάλογος ανάμεσα σε δύο διαφορετικές τέχνες (Κακλαμανίδου, 2006).

### **1.2.3. Διασκευή στον κινηματογράφο: Προκλήσεις και δυσκολίες**

Η διασκευή είναι μία *μετάφραση*, μια *διερμηνεία* ανάμεσα σε δύο διαφορετικές μορφές τέχνης. Σ' αυτήν εμπλέκεται η ανάγνωση του κειμένου από ένα τουλάχιστον πρόσωπο, οι επιλογές που αυτό κάνει σχετικά με το ποια στοιχεία του πρωτότυπου θα μεταφερθούν και οι αποφάσεις που παίρνονται για το πώς στην πραγματικότητα θα παρουσιαστούν τα στοιχεία αυτά στην οπτικοακουστική γλώσσα του κινηματογράφου. Η σύγκριση ανάμεσα στο κείμενο και την ταινία αποκαλύπτει ποια στοιχεία της ιστορίας αναδεικνύονται σε κάθε μέσο, ενώ κάνει φανερές και τις πολλαπλές διαφορετικές αναγνώσεις που μπορεί να έχει η πρωτότυπη ιστορία (Desmond & Hawkes, 2015).

Σύμφωνα με τους Howard & Mabley (1993) κάποιες φορές μια πιστή διασκευή κάνει μια κακή ταινία. Η αιτία πρέπει να αναζητηθεί στο ότι το πρωτότυπο υλικό δεν σχεδιάστηκε για κινηματογραφική ιστορία και, όπως είναι γραμμένο, δεν λειτουργεί στην κινηματογραφική οθόνη, όσο δραματουργικά ισχυρή και αν είναι η ιστορία στην αρχική της μορφή.

Ο δραματουργικός και αφηγηματικός πυρήνας του πρωτότυπου υλικού όταν μεταφέρεται στον κινηματογράφο τις περισσότερες φορές απαιτεί συμπύκνωση, ενώ άλλες φορές απαραίτητη είναι η ανάπτυξη και η συμπλήρωση του. Και γι' αυτό η συγγραφή μιας διασκευής πρέπει να σταθμίζει διαρκώς αυτές τις δύο πλευρές μεταξύ τους: την πιστότητα στο πρωτότυπο και τις απαιτήσεις του δράματος για συμπύκνωση ή για ανάπτυξη.

Σύμφωνα με τους Howard & Mabley (1993), το μεγαλύτερο πρόβλημα που προκύπτει σε κάθε διασκευή και μεταφορά από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο είναι ο τρόπος με τον οποίο μεταφέρεται η *φωνή του αφηγητή*, καθώς δεν υπάρχει ένα ακριβές κινηματογραφικό ισοδύναμο του αφηγητή ενός βιβλίου. Στο μυθιστόρημα και στο διήγημα, είτε είναι γραμμένο σε πρώτο είτε σε τρίτο πρόσωπο, ό,τι είναι πιο σημαντικό είναι η άμεση επικοινωνία, ένα προς ένα, μεταξύ του συγγραφέα και του αναγνώστη: αυτή είναι η πιο ενδιαφέρουσα πτυχή του έργου.



Στον κινηματογράφο η αφήγηση παρουσιάζει μια πληθώρα οπτικών λεπτομερειών. Σε σχέση με τη λογοτεχνική εκδοχή υπάρχει υπερβολική λεπτομέρεια, μια πληθώρα που εύστοχα αποκαλείται οπτικός "υπερ-προσδιορισμός", μια ιδιότητα που μοιράζεται, φυσικά, με τις άλλες εικαστικές τέχνες. Σε αντίθεση, όμως, μ' αυτές τις τέχνες, σε αντίθεση με τη ζωγραφική ή τη γλυπτική, στον κινηματογράφο ο θεατής συνήθως δεν έχει το απαραίτητο χρόνο να σταθεί στις άφθονες λεπτομέρειες της κινηματογραφικής εικόνας, εξαιτίας του αφηγηματικού ρυθμού (Chatman, 1980).

Σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο, μυθιστόρημα ή διήγημα, ένας συγγραφέας μπορεί να κάνει παρεκβάσεις στην αφήγηση και να αναπτύσσει το κείμενο προς άλλες κατευθύνσεις: φιλοσοφία, ψυχολογία, ιστορία. Επιπλέον, στο κείμενο μπορεί να έχει σημαντική θέση ο χειρισμός της γλώσσα, λογοπαίγνια και η μαγεία των ήχων της γλώσσας. Όλα αυτά δεν μπορούν να μεταφερθούν στην οθόνη με τον ίδιο τρόπο που παρουσιάζονται στο λογοτεχνικό κείμενο (Howard & Mabley, 1993).

Τα προηγούμενα συνιστούν μέρος της εμπειρίας της ανάγνωσης: ο συγγραφέας μέσω αυτών προκαλεί τη φαντασία του αναγνώστη με ένα τρόπο που δεν μπορεί να κάνει ο κινηματογράφος με τα μέσα που διαθέτει. Αυτά όμως συνιστούν και τα εμπόδια για τον σεναριογράφο που επιχειρεί να κάνει μια διασκευή. Ό,τι προβάλλεται στην οθόνη είναι «πραγματικό» για το κοινό- οι χαρακτήρες, οι τόποι και τα γεγονότα όλα δείχνουν «αληθινά» και «πραγματικά». Αντίθετα στην ανάγνωση της λογοτεχνία δεν υπάρχει τίποτε «αληθινό»: είναι ο αναγνώστης που δημιουργεί και κατασκευάζει στην φαντασία του τις εικόνες των ανθρώπων, των τόπων και των γεγονότων. Παράλληλα, εισπράττει τις παρεκβάσεις (ψυχολογικές, φιλοσοφικές ή άλλες) και τους στοχασμούς του συγγραφέα. Η επίκληση της φαντασίας και η είσοδος του αναγνώστη στο μυαλό του αφηγητή δεν είναι δυνατές στον κινηματογράφο με τον τρόπο που γίνεται στη λογοτεχνία. Σε μια κινηματογραφική ταινία πρέπει να γίνουν με κάποιο τρόπο ορατά και «πραγματικά» ό,τι ο αναγνώστης κατασκευάζει ή καλύτερα συνθέτει από τις λέξεις ενός λογοτεχνικού κειμένου (Howard & Mabley, 1993).

#### **1.2.4. Από την λογοτεχνία στον κινηματογράφο: Προσαρμόζοντας το υλικό σ' ένα νέο μέσο**

Η ίδια η διαδικασία της συγγραφής είναι μια πορεία από το χάος της αρχικής ιδέας στην τάξη (Seeger, Making a Good Script Great, 2010). Επιπλέον και η μετάβαση από το λογοτεχνικό

κείμενο στο σενάριο είναι χαοτική. Ο λόγος είναι ότι ο δημιουργός χρειάζεται να σκεφτεί σε εικόνες, και όχι σε λέξεις. Στον κινηματογράφο, δημιουργείται μια σύμβαση στην οποία υπαινίσσεσαι κάτι που στην πεζογραφία εννοείται. (Παπαμάρκος, 2023).

Ωστόσο, όταν μεταφέρουμε ή προσαρμόζουμε κάτι από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο, η αφετηρία είναι η *τάξη*, το διήγημα ή το μυθιστόρημα που μεταφέρεται έχει διαμορφωθεί από το δημιουργό του και η κατάληξή της επίσης πρέπει να είναι η *τάξη* του σεναρίου.

Η *προσαρμογή* λοιπόν είναι μια διαδικασία μετάβασης, μετατροπής, από ένα μέσο σε ένα άλλο, από την *τάξη* του γραπτού λόγου του διηγήματος στην *τάξη* του σεναρίου και αργότερα της ταινίας.

Το πρωτότυπο υλικό, δηλαδή το διήγημα αντιστέκεται σ' αυτήν τη διαδικασία. Ωστόσο, η προσαρμογή συνεπάγεται *αλλαγή*. Είναι μια διαδικασία που απαιτεί επανεξέταση, επαναπροσδιορισμό και την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο η φύση του δράματος είναι εγγενώς διαφορετική από την φύση κάθε άλλης λογοτεχνίας (Seeger, *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*, 2010).

*Προσαρμογή* σημαίνει να επιλέγουμε τι είναι σημαντικό μέσα από ένα υλικό που μπορεί να είναι πολύ πλούσιο σε πολυπλοκότητες και μια ορισμένη χάος. Πρέπει να γίνουν επιλογές από το πρωτότυπο υλικό. Πρέπει κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης του πρωτότυπου υλικού και της προετοιμασίας να απαντηθούν από τον σεναριογράφο μια σειρά από ερωτήματα. Μεταξύ των θεμάτων που διαπραγματεύεται το πρωτότυπο υλικό, ποιο είναι αυτό που ο σεναριογράφος θέλει να εξερευνήσει; Ανάμεσα σε όλους τους χαρακτήρες που παρουσιάζονται στο διήγημα, ποιος θεωρείται ο πιο σημαντικός; Ανάμεσα στο πλήθος των πλοκών και υποπλοκών που αναπτύσσονται στο πρωτότυπο υλικό, ποιες από αυτές είναι αξίζουν δραματουργικά να αναπτυχθούν;

Η *προσαρμογή* λοιπόν απαιτεί ένα στοχασμό πάνω στο πρωτότυπο υλικό, στο διήγημα, απαιτεί να τεθούν ερωτήματα. Απαιτούνται τέλος απαντήσεις σ' αυτά, δηλαδή απαιτούνται να γίνουν επιλογές από το πρωτότυπο υλικό. (Seeger, *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*, 2010)

Συμπερασματικά, η *προσαρμογή* μπορεί να γίνει ένας τρόπος με τον οποίο το ένα μέσο έκφρασης βλέπει ένα άλλο μέσο μέσα από μια διαδικασία αμοιβαίου φωτισμού. Κάθε μέσο έκφρασης έχει πεδία «τύφλωσης», δηλαδή εγγενείς από τη φύση του μέσου αδυναμίες, αλλά και πεδία «διορατικότητάς». Ο σκηνοθέτης – σεναριογράφος, λόγω της φύσης του μέσου,

μερικές φορές, μπορεί και βλέπει αυτό που ο μυθιστοριογράφος δεν μπορεί να δει και συνεπώς να εκφράσει .

Η *προσαρμογή*, λοιπόν μπορεί να γίνει ένας άλλος τρόπος να δει, να ακούσει και να σκεφτεί κανείς το μυθιστόρημα ή το διήγημα, δείχνοντας αυτό που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί παρά μόνο με τον κινηματογράφο. Η "υπερβολική όραση" του κινηματογράφου μπορεί να φωτίσει τις σκοτεινές γωνίες και τα διαλογικά σκηνικά των κλασικών της παγκόσμιας λογοτεχνίας (Stam, 2004).

### **1.2.5. Προσαρμογές και αλλαγές**

Μια απάντηση στις προκλήσεις της μεταφοράς και της διασκευής είναι ότι το σενάριο και η ταινία θα πρέπει κυρίως να επιδιώκουν να συλλάβουν «την ουσία» του πρωτότυπου κειμένου πηγής, μέσω οπτικοακουστικών «ισοδύναμων» (Booze, 2008).

Το έργο της διασκευής διηγήματος σε μεγάλο μήκος ταινία απαιτεί να προσθέτουμε, και όχι να αφαιρούμε. Συνήθως ένα διήγημα έχει λιγότερους χαρακτήρες από ένα μυθιστόρημα και αυτοί βρίσκονται σε μια απλή κατάσταση, μερικές φορές χωρίς αρχή, μέση και τέλος. Σε πολλά διηγήματα υπάρχουν λίγες ή καθόλου υποπλοκές που περιπλέκουν τη δράση. Η διασκευή διηγήματος απαιτεί την προσθήκη υποπλοκών, την προσθήκη χαρακτήρων και την επέκταση σκηνών και ιστορικών γραμμών.

Οι αλλαγές είναι απαραίτητες προκειμένου να γίνει η μετάβαση σε ένα άλλο μέσο. Ορισμένες από αυτές τις αλλαγές μπορεί να είναι ασήμαντες – να γίνονται για λόγους προϋπολογισμού, όπως συμβαίνει π.χ. για με την αλλαγή του ονόματος ενός χαρακτήρα του οποίου το όνομα είναι το ίδιο με το όνομα ενός σημερινού ειδησεογράφου, ή για την αλλαγή ενός τρένου σε αεροπλάνο, ή για τη δημιουργία μιας οικογένειας με τρία παιδιά αντί για πέντε.

Πολλές αλλαγές γίνονται για δραματικούς λόγους. Αλλά δεν είναι απαραίτητο κάθε διασκευή να ακολουθεί το πρωτότυπο. Στην πραγματικότητα, αν οι διασκευαστές έχουν υπερβολικό σεβασμό σε κάθε λέξη, κόμμα και στροφή του φράση στη λογοτεχνία, δεν θα μπορέσουν να αναδιαμορφώσουν το υλικό σε δράμα.

Πολλές επιτυχημένες ταινίες έχουν χρησιμοποιήσει το πρωτότυπο υλικό απλώς ως σημείο εκκίνησης (Seeger, *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*, 2010).

### 1.2.6. Διασκευή στον κινηματογράφο: Το ζήτημα της πιστότητας

Από την αρχή της ιστορίας του κινηματογράφου το ζήτημα της διασκευής ή προσαρμογής προκάλεσε την προσοχή και σημαντικά ερωτήματα τέθηκαν: *Πόσο πιστό ως προς το πρωτότυπο πρέπει και μπορεί να είναι το σενάριο;*

Ο André Bazin, όπως αναφέρεται στο Martínez-Alcañiz (2019), δημιουργεί μια αναλογία ανάμεσα στη μετάφραση ενός λογοτεχνικού έργου και τη μεταφορά του στον κινηματογράφο. Μέσω αυτής επισημάνει ότι για τους ίδιους λόγους που μια μετάφραση λέξης προς λέξη καθίσταται άχρηστη, ενώ μια πολύ ελεύθερη μετάφραση είναι καταδικαστέα, μια καλή προσαρμογή πρέπει να οδηγεί στην *αποκατάσταση της ουσίας του πνεύματος αλλά και του γράμματος* του λογοτεχνικού κειμένου.

Ο Béla Bálazs, όπως αναφέρεται στο Martínez-Alcañiz (2019), κάνει διάκριση μεταξύ της ακατέργαστης πρώτης ύλης "*η οποία δεν μπορεί ακόμη να προσδιορίσει τη μορφή της τέχνης της*", και του περιεχομένου, το οποίο προσεγγίζει την πραγματικότητα από τη σκοπιά *«μιας ορισμένης μορφής τέχνης»*. Έτσι, η ακατέργαστη πρώτη ύλη πρέπει να διαμορφωθεί έτσι ώστε να ταιριάζει με τα τυπικά χαρακτηριστικά κάθε μορφής τέχνης. Η παραδοχή αυτή συνεπάγεται ότι ένα λογοτεχνικό έργο και μια ταινία *δεν μπορούν να συγκριθούν*, ακόμη και αν και τα δύο πραγματεύονται το ίδιο θέμα, ίδιο αντικείμενο ή την ίδια πλοκή.

Συμφωνώντας με τον Bálazs, ο George Bluestone, όπως αναφέρεται στο Martínez-Alcañiz (2019), ισχυρίστηκε ότι εξαιτίας των *«κρίσιμων διαφορών»* μεταξύ της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου όσον αφορά την προέλευση, τις συμβάσεις και το κοινό τους, η προσαρμογή και διασκευή δημιουργεί εντέλει *«μια διαφορετική καλλιτεχνική οντότητα από το μυθιστόρημα στο οποίο βασίζεται»*. Υπάρχει, επομένως, μια *"αναπόφευκτη μετάλλαξη"* σε κάθε μεταφορά βιβλίου σε ταινία, κάτι τα οποίο εξηγεί γιατί *"δεν υπάρχει η απαραίτητη ανταπόκριση μεταξύ της αριστείας ενός μυθιστορήματος και της ποιότητας της ταινίας στην οποία μεταγράφεται το μυθιστόρημα"*.

Ο γερμανός θεωρητικός Siegfried Kracauer, όπως αναφέρεται στο Martínez-Alcañiz (2019), εστίασε στην έννοια της *πιστότητας* και καθόρισε ως *πιστές προσαρμογές*, αυτές που προσπαθούν να διατηρήσουν άθικτα το βασικό περιεχόμενο και τις εμφάσεις του κειμένου. Παρ' όλα αυτά, αυτό που ξεχωρίζει από τη μελέτη του είναι η διάκριση μεταξύ κινηματογραφικών και *α-κινηματογραφικών* μυθιστορημάτων. Σύμφωνα με αυτόν τον

συγγραφέα, τα μυθιστορήματα παρουσιάζουν ποικίλους βαθμούς προσαρμοστικότητας, ανάλογα με τις πτυχές και τα θέματα που φέρνουν στο επίκεντρο. Έτσι, τα μυθιστορήματα που εξερευνούν τη φυσική πραγματικότητα ευνοούν τις κινηματογραφικές προσαρμογές. Αντίθετα, εκείνα που ασχολούνται με καταστάσεις και σχέσεις που δεν μπορούν να μεταφραστούν σε υλικά φαινόμενα δύσκολα μεταφέρονται σε ταινία .

### **1.2.7. Μοντέλα διασκευών: Μια επισκόπηση**

Μια περιγραφή της σχέσης ανάμεσα στο κείμενο και στην ταινία θα μπορούσε να ταξινομήσει τις διασκευές σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με την απόσταση ανάμεσα στο κείμενο και την ταινία: *πιστή*, *χαλαρή* και *ενδιάμεση* μεταφορά.

Μια διασκευή είναι *πιστή* όταν τα περισσότερα στοιχεία της ιστορίας του λογοτεχνικού κειμένου διατηρούνται στην ταινία και μόνο ορισμένα στοιχεία απορρίπτονται ή κάποια νέα εισάγονται. Η *χαλαρή* διασκευή είναι όταν τα περισσότερα στοιχεία της ιστορίας έχουν απορριφθεί και το λογοτεχνικό κείμενο χρησιμοποιείται σαν σημείο αναχώρησης.

Μια μεταφορά σε ταινία θεωρείται ως *ενδιάμεση* όταν ούτε επικυρώνει, ούτε απομακρύνεται από το λογοτεχνικό κείμενο, αλλά μένει κάπου στο ενδιάμεσο ανάμεσα στην κλίμακα *πιστής* και *χαλαρής* μεταφοράς (Desmond & Hawkes, 2015).

Κατηγοριοποιώντας τις διαφορετικές προσεγγίσεις διασκευής/ μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου σε ταινία, η έρευνα κατέληξε σε κάποια επιπλέον συμπεράσματα.

Πιο συγκεκριμένα, ο Morris Beja χωρίζει τις διασκευές σε δύο μεγάλες ομάδες. Η πρώτη προσέγγιση έχει στο κέντρο την *πλήρη ακεραιότητα* του αρχικού έργου, ενώ η δεύτερη προσέγγιση επιλέγει να προσαρμόσει *ελεύθερα* το αρχικό έργο, προκειμένου να δημιουργηθεί σ' ένα διαφορετικό μέσο, ένα νέο είδος τέχνης με τη δική του ακεραιότητα (Beja, 1976).

Οι Michael Klein και Gillian Parker αναγνωρίζουν τρεις κατηγορίες προσαρμογής/ διασκευής. Στην πρώτη κατηγορία είναι οι *πιστές* που είναι μια κυριολεκτική μετάφραση. Η δεύτερη κατηγορία, διατηρεί τον πυρήνα της δομής της αφήγησης, ενώ παράλληλα ερμηνεύει ή σε ορισμένες περιπτώσεις αποδομεί το πρωτότυπο κείμενο. Και η τρίτη κατηγορία αντιμετωπίζει το πρωτότυπο υλικό απλώς ως μια *ακατέργαστη πρώτη ύλη* (Klein & Parker, 1981).

Ο Geoffrey Wagner προτείνει τρεις κατηγορίες μεταφορών λογοτεχνικών έργων η πρώτη είναι η *μετάθεση ή transposition* όπου το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με ελάχιστες εμφανείς παρεμβολές, επεμβάσεις από την πλευρά του διασκευαστή.

Η δεύτερη μεταφορά είναι το *σχολιασμός* όπου το λογοτεχνικό έργο μεταλλάσσεται ηθελημένα ή αθέλητα με αλλαγές στο τέλος, μετατοπίσεις της δράσης σε διαφορετική χρονική περίοδο.

Και το τρίτο είναι η *αναλογία*, όπου υπάρχει μια αρκετά σημαντική απόκλιση για χάρη της δημιουργίας ενός άλλου έργου τέχνης. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν ταινίες οι οποίες, όχι μόνο, έχουν διαφορετικό τέλος, ή η δράση τους λαμβάνει χώρα σε άλλη χρονική περίοδο από αυτή του μυθιστορήματος, αλλά και αυτές στις οποίες ο θεατής με δυσκολία μπορεί να αναγνωρίσει τη λογοτεχνική προέλευση (Wagner (1975) όπως αναφέρεται στο Κακλαμανίδου (2006)).

Ο Dudley Andrew επίσης εντοπίζει τρεις τρόπους μεταφοράς και κατά αναλογία τρεις κύριες σχέσεις μεταξύ της κινηματογραφικής διασκευής και του πρωτότυπου κειμένου: *δανεισμός, διασταύρωση και πιστότητα του μετασχηματισμού*. Ο *δανεισμός* είναι η χρησιμοποίηση του "υλικού, της ιδέας ή της μορφής" ενός προγενέστερου κειμένου. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να πούμε ότι το κείμενο διατηρεί τον έλεγχο της ιστορίας και χρησιμοποιείται το κύρος του πρωτότυπου κειμένου προκειμένου να στηριχτεί η νέα διασκευασμένη εκδοχή. Αντλώντας δάνεια από το λογοτεχνικό κείμενο, με αυτόν τον τρόπο ενθαρρύνονται οι θεατές να "ανακαλέσουν νέες ή ιδιαίτερα ισχυρές πτυχές ενός αγαπημένου έργου".

Η *διασταύρωση* διατηρεί τη μοναδικότητα του πρωτότυπου κειμένου σε τέτοιο βαθμό που "αφήνεται σκόπιμα μη αφομοιωμένη στη διασκευή". Το πρωτότυπο κείμενο παραμένει στην πιο καθαρή του μορφή, καθώς οι διαφορές στα δύο μέσα γίνονται σεβαστές και η ιστορία παραμένει ουσιαστικά "μη αφομοιωμένη" στη διασκευή. Αυτό συχνά προκύπτει από το φόβο ή την άρνηση προσαρμογής, καθώς ο σκηνοθέτης δεν θέλει να αλλοιώσει ή να βλάψει την ακεραιότητα του πρωτότυπου.

Η τελική μέθοδος που περιγράφει ο Dudley Andrew είναι ο *μετασχηματισμός*, κατά τον οποίο διατηρείται κάποιο ουσιαστικό μέρος του πρωτότυπου, αλλά το έργο παίρνει νέα μορφή. Ο σκηνοθέτης θα προσπαθήσει να ενσωματώσει το "πνεύμα" του κειμένου και είναι η ταινία που ελέγχει το λογοτεχνικό κείμενο. Ο κινηματογραφιστής πρέπει να βρει οπτικά ισοδύναμα μέσα στο μέσο του για στοιχεία που είναι λεκτικά στο πρωτότυπο κείμενο. Αυτό

που είναι το πιο σημαντικό για τον Andrew είναι η πιστότητα στο "πνεύμα" του πρωτοτύπου: ο τρόπος με τον οποίο ο τόνος, ο ρυθμός κ.λπ. αναπαράγονται ή μεταφράζονται στην κινηματογραφική μορφή (Andrew, 1984).

### 1.3. Το σενάριο

*Μια ιστορία ξεκινά με έναν χαρακτήρα.*

Frank Daniel

Το *σενάριο* είναι μια ιστορία ειπωμένη με εικόνες (Field, Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (οι βάσεις της σεναριογραφίας), 1986). Ο σεναριογράφος γράφει μια ιστορία για τον κινηματογράφο, για να γυριστεί ταινία. Χρησιμοποιεί, λοιπόν, τον γραπτό λόγο για να δώσει υπόσταση σε μια ιστορία που έχει πλάσει με την μορφή εικόνων (Κεχαγιάς, 1997).

Η φόρμα του σεναρίου κατάγεται από το θέατρο και είναι η φόρμα του δράματος. Ξεκινάει από ένα κεντρικό πυρήνα, μια βασική ιδέα και αναπτύσσεται σε διαδοχικές δράσεις, με φορείς πρόσωπα ήρωες. Οι δράσεις στηρίζονται σε συγκρούσεις αντίθετων στοιχείων που διαμορφώνουν και συγχρόνως αποκαλύπτουν τα πρόσωπα και εκείνα με τη σειρά τους δρουν υλοποιώντας μία αλυσίδα συγκρούσεων αντιδράσεων. Αυτή είναι η δυναμική που δημιουργεί συνεχώς το δράμα της ταινίας ως στην τελική έξοδο (Κιούκας, Λιναράς, Φόρσος, Θεοδωρίδης, & Μηλώσης).

Το σενάριο περιγράφει με λέξεις τη δράση και τους διαλόγους της ιστορίας. Δεν είναι ούτε η αφήγηση της ιστορίας με εικόνες και ήχους, όπως η τελική ταινία που θα δει ο θεατής, ούτε η γραπτή αφήγηση της ιστορίας, όπως ένα μυθιστόρημα που διαβάζει ο αναγνώστης. Είναι ένα ιδιότυπο κείμενο εργασίας, με περιγραφές και διαλόγους, που δεν διαθέτει τις αρετές ενός λογοτεχνικού κειμένου, δεν είναι δηλαδή ελκυστικό για τον αναγνώστη (Κιούκας, Λιναράς, Φόρσος, Θεοδωρίδης, & Μηλώσης).

Κάθε σενάριο έχει ένα θέμα, δηλαδή έναν ήρωα και τη δράση του. Κάθε ιστορία, κατά μία έννοια, είναι ένα μυστήριο. Θέτει ένα ερώτημα στο ξεκίνημα που θα απαντηθεί στην κορύφωση. Συνήθως, εισάγεται ένα πρόβλημα που αφορά τον ήρωα ή παρουσιάζεται μια κατάσταση στην οποία ο ήρωας εμπλέκεται που πρέπει να επιλυθεί (Seeger, Making a Good Script Great, 2010).

Το σενάριο αφηγείται τη δράση κάποιου ήρωα ή κάποιων ηρώων και έχει αρχή ή Πρώτη πράξη, μέση ή Δεύτερη πράξη και τέλος ή Τρίτη πράξη (Field, Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (οι βάσεις της σεναριογραφίας), 1986). Υπάρχουν δυο είδη δράσης, η φυσική-σωματική και η συναισθηματική, δηλαδή αυτό που συμβαίνει στο εσωτερικό του ήρωα.



Σημαντικό στοιχείο στο σενάριο για τον ήρωα είναι η *ανάγκη* του, δηλαδή το τι θέλει να κάνει. Αυτό είναι που δίνει στον ήρωα ένα σκοπό, έναν προορισμό και στο μύθο ένα τέλος (Field, Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (οι βάσεις της σεναριογραφίας), 1986). Για να φθάσει ο ήρωας στην επίτευξη του σκοπού πρέπει να υπερβεί εμπόδια και να επικρατήσει συγκρούσεων και δοκιμασιών. Αποτέλεσμα των προηγούμενων είναι ο ήρωας να αποκομίζει κάτι και η προσπάθεια του αυτή να τον οδηγεί σε μια σταδιακή ή απότομη μεταμόρφωση και αλλαγή (Κεχαγιάς, 1997).

Στο πρώτο μέρος του σεναρίου, δηλαδή στην *αρχή* τοποθετούνται όλα τα δεδομένα του μύθου: παρουσιάζεται ο βασικός ήρωας, η δραματική πρόθεση και η ατμόσφαιρα της ιστορίας. Δηλαδή, σκοπός είναι να δοθούν όλες οι ζωτικές πληροφορίες που χρειάζονται για να ξεκινήσει η ιστορία. Η αρχή αυτού του μέρους είναι σημαντική. Μια εικόνα στην αρχή της *Πρώτης πράξης* μεταφέρει γρήγορα και δυναμικά την αίσθηση του πού διαδραματίζεται η ιστορία καθώς και την αίσθηση του ρυθμού της ταινίας. Αυτή η αρχική εικόνα, η οποία μπορεί να είναι και μια οπτική μεταφορά, μπορεί να περιέχει ένα όγκο πληροφοριών σχετικά με την ιστορία, να εισάγει στο κλίμα της ταινίας και να πληροφορεί για το θέμα της (Seeger, Making a Good Script Great, 2010).

Στην *μέση* υπάρχει η *σύγκρουση*, που είναι η βάση κάθε δραματικής μορφής. Είναι το Α και το Ω, η ουσία του δράματος και απαραίτητη προϋπόθεση για την ίδια του την ύπαρξη είναι η αντίθεση που συνήθως παίρνει τη μορφή σύγκρουσης. Εδώ περιέχεται ο κύριος όγκος της δράσης. Σ' αυτό το μέρος καθορίζονται με σαφήνεια οι ανάγκες του ήρωα, οι στόχοι του, τι ζητά και τι θέλει να πετύχει. Επίσης, εδώ τοποθετούνται τα εμπόδια στην πορεία του για την πραγμάτωση ή την αναζήτηση. Από την αντιπαράθεση εμποδίων με το σκοπό του ήρωα προκύπτει η σύγκρουση (Field, Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (οι βάσεις της σεναριογραφίας), 1986).

Οι *τύποι δραματικής σύγκρουσης* μπορεί να είναι δύο: *εσωτερική σύγκρουση* όταν έχει να κάνει με την αντιπαράθεση καταπιεσμένων ή σκοτεινών πλευρών του ήρωα και *εξωτερική σύγκρουση* όταν πηγάζει από τις αντιθέσεις μεταξύ των χαρακτήρων, ή η σύγκρουση του ήρωα με την κοινωνία, ή με το περιβάλλον ή με τη φύση.

Στο *τέλος* υπάρχει η *λύση* του μύθου (Field, Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (οι βάσεις της σεναριογραφίας), 1986). Εδώ υπάρχει η κορύφωση, η οποία συνήθως συμβαίνει λίγο πριν το τέλος του σεναρίου. Αυτή είναι και το τέλος της ιστορίας: Είναι το φινάλε. Είναι η στιγμή

που το πρόβλημα επιλύεται, το κεντρικό ερώτημα απαντάται, η ένταση εκτονώνεται (Seger, Making a Good Script Great, 2010).

Η κίνηση από το ένα μέρος στο άλλο σηματοδοτείται από γεγονός που καλείται *σημείο καμπής* (*turning point*) (Seger, Making a Good Script Great, 2010).

Σχετικά με τη διάρκεια του κάθε μέρους ή της κάθε πράξης, ανεξάρτητα από το πόση είναι η έκταση του σεναρίου (για μια ταινία μικρού μήκους, μια τηλεοπτική σειρά ή μια μίνι σειρά), περίπου το ήμισυ του συνολικού σεναρίου είναι η *Δεύτερη πράξη*. Περίπου το ένα τέταρτο του σεναρίου (ή λίγο περισσότερο) είναι η *Πρώτη πράξη* και λίγο λιγότερο από το ένα τέταρτο του σεναρίου είναι η *Τρίτη πράξη* (Seger, Making a Good Script Great, 2010).

Η μικρού μήκους ταινίας έχει μια ιδιαιτερότητα λόγω του περιορισμένου αφηγηματικού της χρόνου. Σχετικά με τη δομή της σημειώνεται ότι αποτελείται από δύο βασικά στοιχεία: μια *σκηνή στήσιμο* (*set up*) όπου δίνονται στον θεατή όλες οι απαραίτητες πληροφορίες, όλα τα στοιχεία που πρέπει να γνωρίζει σχετικά με τα βασικά πρόσωπα, τους χαρακτήρες, το χωροχρόνο και το κοινωνικό περιβάλλον της ιστορίας και δημιουργεί μια προσμονή. Το δεύτερο στοιχείο είναι ένα *επεισόδιο- σκηνή ώθησης* (*punchline ή pay off*) που προκαλεί έκπληξη και ωθεί τον θεατή προς μια μη-αναμενόμενη κατεύθυνση ( (Dancyger & Cooper, 2005) όπως αναφέρεται στο (Ιωσηφέλης, 2021)).

Στις σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα ενός δράματος, όπως άλλωστε και στις ανθρώπινες σχέσεις, τα γεγονότα είναι δευτερεύοντα. Το σημαντικό είναι αν κάποιος τοποθετεί τον εαυτό του, ασυνείδητα είτε συνειδητά, σε υψηλότερη ή χαμηλότερη θέση. Υπάρχουν άνθρωποι προτιμούν να λένε *ναι*, οι παίκτες *χαμηλής ισχύος*, και οι άλλοι που προτιμούν να λένε *όχι*, οι παίκτες *υψηλής ισχύος*. Αυτοί που λένε *ναι* επιβραβεύονται με τις περιπέτειες που βιώνουν λόγω της στάσης τους, ενώ αυτοί που λένε *όχι* επιβραβεύονται με την ασφάλεια που με τη στάση τους καταφέρνουν να αποκτήσουν ή μάλλον να διατηρήσουν (Kalas-Kαλογεροπούλου, 2006).

Σχετικά με τα πρόσωπα ενός δράματος μπορούμε να συμπληρώσουμε τα παρακάτω. Ο *ενεργητικός πρωταγωνιστής* κυνηγώντας την επιθυμία του δρα συγκρουόμενος ευθέως με τους ανθρώπους και τον κόσμο γύρω του. Ενώ, ο *παθητικός πρωταγωνιστής* είναι εξωτερικά ανενεργός, ενώ ταυτόχρονα κυνηγά την επιθυμία του εσωτερικά, συγκρουόμενος με στοιχεία της προσωπικής του φύσης.

Ο πραγματικός χαρακτήρας ενός ήρωα αποκαλύπτεται με τις επιλογές που κάνει υπό πίεση: όσο μεγαλύτερη η πίεση, τόσο βαθύτερη η αποκάλυψη, τόσο πιστότερη επιλογή στην πραγματική φύση του χαρακτήρα. Ο πρωταγωνιστής έχει ισχυρή θέληση και έχει την ικανότητα να κυνηγά το αντικείμενο του πόθου πειστικά. Ο πρωταγωνιστής έχει μία συνειδητή επιθυμία, αλλά μπορεί επίσης να έχει και μία ασυνείδητη επιθυμία (McKee, 2011)

Πέραν όλων των προηγουμένων σ' ένα σενάριο μπορούμε να έχουμε και μια σειρά από άλλα περιφερειακά στοιχεία, υποβοηθητικά του δράματος και των συγκρούσεών του. Ένα από αυτά είναι το *σύστημα εικόνων*. Με τον όρο εννοούμε ένα σχέδιο μοτίβων, μία κατηγορία εικόνων που ενσωματώνονται στην ταινία και επαναλαμβάνονται οπτικά και ηχητικά από την αρχή ως το τέλος, με επιμονή και μεγάλη ποικιλία, αλλά και με εξίσου μεγάλη διακριτικότητα σαν μία υποσυνείδητη επικοινωνία προκειμένου να αυξηθεί το βάθος και η πολυπλοκότητα του αισθητικού συναισθήματος.

Η *εσωτερική εικονογραφία* παίρνει μία κατηγορία εικόνων, η οποία εκτός ταινίας μπορεί να έχει συμβολική σημασία, μπορεί όμως και όχι, και τη χρησιμοποιεί για να προσδώσει ένα εντελώς καινούργιο νόημα κατάλληλο για τη συγκεκριμένη ταινία και μόνο (McKee, 2011).

Οι *αναδρομές (flashbacks)* είναι ένα εργαλείο με το οποίο ο σεναριογράφος παρέχει στον θεατή οπτικές πληροφορίες που δεν μπορεί να ενσωματώσει στο σενάριο με άλλο τρόπο. Ο σκοπός της αναδρομής είναι απλός: είναι μια τεχνική που γεφυρώνει τον χρόνο, τον τόπο και τη δράση για να αποκαλύψει πληροφορίες σχετικά με τον χαρακτήρα ή για να προχωρήσει η ιστορία. Μπορείτε επίσης να χρησιμοποιηθεί σ' ένα σενάριο μια *αναδρομή* στο παρελθόν για να αποκαλυφθεί γιατί συνέβη ένα γεγονός ή πώς συνέβη. Όλοι αυτοί είναι τρόποι για να ενσωματωθεί η *αναδρομή* στο σενάριο και για να λειτουργήσει αποτελεσματικά (Field, The Use of Flashbacks in Movies, 2020). Κατά αναλογία με την αναδρομή υπάρχει και τα *flash-forwards*, η *πρόδρομη αφήγηση*, δηλαδή το πέρασμα σε μια μελλοντική στιγμή της αφήγησης (προοικονομία).

## ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΑΠΟ ΤΟΝ ΛΟΥΤΖΙ ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ ΣΤΟΥΣ ΑΔΕΛΦΟΥΣ ΤΑΒΙΑΝΙ

### 2. Λουίτζι Πιραντέλο και το Χάος

#### 2.1. Κάποια βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία για τον Λουίτζι Πιραντέλο

*«Όπως ένας καθρέφτης που από μόνος του είναι τυφλός,  
Αλλά στον οποίο ο καθένας μας βρίσκει τον εαυτό του»*

**Λουίτζι Πιραντέλο**

*Είμαι λοιπόν, γιος του Χάους. Και όχι αλληγορικά, μα στην πραγματικότητα, αφού γεννήθηκα κοντά σ' ένα πυκνό δάσος που οι κάτοικοι του Τζιρζέντι το ονομάζουν Καβούζου, παραφθορά της αρχαίας ελληνικής λέξης Χάος.*

**Λουίτζι Πιραντέλο**

Θεατρικός συγγραφέας, δοκιμιογράφος, ποιητής, μυθιστοριογράφος και διηγηματογράφος, ο Λουίτζι Πιραντέλο υπήρξε μια σημαντική προσωπικότητα των ιταλικών και ευρωπαϊκών γραμμάτων.

Γεννήθηκε 28 Ιουνίου 1867 στην Ιταλία, στο Αγκριτζέντο (Τζιρζέντι/ Girgenti) της Σικελίας, πόλη στη νότια ακτή της νήσου και πρωτεύουσα της ομώνυμης ιταλικής επαρχίας του Ακράγαντα. Πιο συγκεκριμένα, σ' ένα προάστιο της πόλης που ονομάζεται Cànusu. Προερχόταν από αστική οικογένεια που είχε στην ιδιοκτησία της κτήματα και ορυχεία θείου. Σπούδασε φιλολογία στη Ρώμη και στη Βόννη και η διδακτορική του διατριβή αφορούσε τη διάλεκτο της γενέτειράς του (1891). Από το 1897 έως το 1922 ήταν καθηγητής αισθητικής και ύφους στο Real Istituto di Magistere Femminile της Ρώμης. Το 1894 παντρεύτηκε με προξενιό την Antonietta Portulano, κόρη ενός επιχειρηματικού συνεργάτη του πατέρα του. Ο γάμος κανονίστηκε από τον πατέρα του και του πρόσφερε οικονομική ανεξαρτησία. Αργότερα η σύζυγός του παρουσίασε μανία καταδίωξης, η οποία εκδηλώθηκε με μανιακή

ζήλια προς τον σύζυγό της. Το 1919 η γυναίκα του Πιραντέλο κλείστηκε σε ψυχιατρική κλινική (Whitfield).

Στην αρχή της λογοτεχνικής του διαδρομής, ο Πιραντέλο ασχολήθηκε με την ποίηση, δημοσιεύοντας για πρώτη φορά, το 1889, τη συλλογή *Mal giocondo* (1889). Αυτήν την συλλογή ακολούθησαν και άλλες, με πιο γνωστή τη συλλογή *Pasqua di Gea* (1891), αφιερωμένη στην Jenny Schulz-Lander, τον έρωτα των φοιτητικών του χρόνων. Μετέφρασε Goethe στα ιταλικά, και πιο συγκεκριμένα τις *Elegie romane* (*Οι Ρωμαϊκές Ελεγείες*) (1896).

Δημοσίευσε έξι μυθιστορήματα με πιο γνωστά τα *Il fu Mattia Pascal* (ε.τ. *Ο μακαρίτης Ματία Πασκάλ*) (1904), *I vecchi e i giovani* (ε.τ. *Οι γέροι και οι νέοι*) (1913), *Si gira* (1916), και *Uno, nessuno e centomila* (ε.τ. *Ένας, κανένας και εκατό χιλιάδες*) (1926) (Horst, 1969).

Ο Πιραντέλλο έγραψε πάνω από 50 θεατρικά έργα, με πιο γνωστά τα *Così è (se vi pare)* (ε.τ. *Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε*) (1917), *Sei personaggi in cerca d'autore* (ε.τ. *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*) (1921), *Enrico IV (Erríκος Δ')* (1922) (Whitfield).

Έφυγε από τη ζωή στις 10 Δεκεμβρίου 1936 στη Ρώμη.

## 2.2. Λουίτζι Πιραντέλο και τα διηγήματά του

Αν και έγινε γνωστός για τα θεατρικά του έργα, ο Πιραντέλο, καθ' όλη διάρκεια της δημιουργικής του διαδρομής, παρέμεινε πιστός στη μικρή φόρμα του διηγήματος: υπήρξε «πάνω απ' όλα ένας καταπληκτικός παραμυθάς, ένας παραγωγικός συγγραφέας διηγημάτων» (Ramonet, 1985). Οι ιστορίες του Πιραντέλο είναι σαν με παραμύθια για σύγχρονους ενήλικους, «βασανιστικά επίκαιρα παραμύθια», τα οποία, από τη μεγάλη ιταλική αφηγηματική παράδοση απ' όπου προέρχονται, κληρονομούν μόνο τη γοητεία και γλαφυρότητα (Καρακατσάκη, 1996).

Σε πολλά διηγήματα του Πιραντέλο παρουσιάζονται ήρωες και καταστάσεις που αργότερα ο συγγραφέας τα ανασυνθέτει και επαναχρησιμοποιεί με διαφορετικούς τρόπους σε άλλα γραπτά του, σε μυθιστορήματα και κυρίως στα θεατρικά του κείμενα. Επίσης, άλλες φορές ιστορίες, που έχει ήδη δοκιμάσει σε μυθιστορήματα ή θεατρικά, επιστρέφουν στα διηγήματά του σε ένα σχήμα κυκλικό. Αυτό το σχήμα παρατηρούμε επίσης και στον τρόπο που ο

Πιραντέλλο παρεμβαίνει αρκετές φορές σε επόμενες εκδόσεις στα αρχικά κείμενα των διηγημάτων, τα διορθώνει και τα τελειοποιεί (Ferroni, 2017).

Συνολικά έγραψε 244 *novelle* (διηγήματα) που δημοσιεύθηκαν για πρώτη φορά σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής. Η παραγωγή διηγημάτων ήταν έντονη τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια του 20ου αιώνα, ενώ μειώνεται σταδιακά, αν και είναι πολύ σημαντική είναι η τελευταία περίοδος της δημιουργικής διαδρομής του Πιραντέλο, τη δεκαετία του 20 και κυρίως τη δεκαετία του 30 (Ferroni, 2017). Παρόλο που κάποια από αυτά εμφανίστηκαν στο παρελθόν σε συλλογές, από το 1922 ο Πιραντέλο ξεκίνησε να τα εκδίδει, με δική του επιμέλεια του, οργανωμένα σε συλλογές: στην 15τομη εκδοτική σειρά *Novelle per un anno* που συμπληρώθηκε από δυο επιπλέον τόμους (Gaspare, 1963). Ο κάθε τόμος έφερε ως τίτλο τον τίτλο του πρώτου διηγήματος (Ferroni, 2017). Ο ανεκπλήρωτος στόχος του ήταν να γραφτούν συνολικά 365 διηγήματα. Ο ίδιος ο τίτλος, «*Διηγήματα για έναν χρόνο*», ήταν μια αναφορά στο αρχικό του σχέδιο για 365 διηγήματα, ένα για κάθε μέρα του χρόνου, χωρίς καμία ιδιαίτερη προσχεδιασμένη οργάνωση, ως «*θραύσματα μιας συνείδησης*». Ακολουθεί έτσι το σχεδιασμό του Πετράρχη στο έργο του *Il Canzoniere*, με τα 366 ποιήματα, όσες και οι μέρες ενός δίσεκτου έτους (Ferroni, 2017). Αυτός ο τρόπος οργάνωσης αποκαλύπτει την πρόθεση του Πιραντέλο να απομακρυνθεί από την παράδοση των συλλογών διηγημάτων: έτσι οι μεμονωμένες ιστορίες γίνονται θραύσματα μιας κατακερματισμένης εμπειρίας, μιας αφήγησης χωρίς κέντρο, από την οποία αναδύονται οι πιο υπόγειες εμμονές.

Ο Giulio Ferroni (2017) επισημαίνει ότι στα διηγήματα του Πιραντέλο, η παραδοσιακή αφηγηματική μορφή έρχεται μ' αυτό τον τρόπο σε σύγκρουση με τον αποσπασματικό χαρακτήρα της σύγχρονης εμπειρίας. Το αποτέλεσμα αυτής της σύγκρουσης είναι η αδυναμία απόκτησης από την αφήγηση ενός μοντέλου συμπεριφοράς και μιας καθησυχαστικής ιδεολογικής προοπτικής. Είναι, λοιπόν, εξαιτίας της τεράστιας ποικιλίας ιστοριών που πραγματεύονται τα διηγήματα, αδύνατο να δοθεί ένα πλαίσιο ανάγνωσης στις μεμονωμένες αυτές αφηγήσεις.

Ο Hallström, το 1934 στον τιμητικό λόγο που εκφωνεί, όταν ο Πιραντέλο βραβεύτηκε με το Νόμπελ Λογοτεχνίας για το έργο του ως θεατρικός συγγραφέας, επισημαίνοντας τη σπουδαιότητα του διηγηματογραφικού του έργου, υπογραμμίζει την ποικιλότητα, αισθητική και θεματολογική των διηγημάτων και τον χαρακτήρα τους: κάποια περιγράφουν τη ζωή με τρόπο *ρεαλιστικό*, άλλα χρησιμοποιούν το *παράδοξο*, και τέλος κάποια άλλα χαρακτηρίζονται

από ένα φιλοσοφικό στοχασμό. Επιπλέον, τα διηγήματα του Πιραντέλο πολύ συχνά διακρίνονται τόσο από χιούμορ, όσο και από ένα σατιρικό πνεύμα (Hallström, 1934).

Σχεδόν σ' όλο το διηγηματογραφικό έργο του Πιραντέλο, εντοπίζουμε ως κέντρο το περιβάλλον της Σικελίας, και ιδιαίτερα της πατρίδας του στο Αγκριτζέντο (Τζιρτζέντι/ Girgenti), αλλά και το μικροαστικό περιβάλλον της Ρώμης (Ferroni, 2017). Ως προς τη θεματολογία τους, τα διηγήματα καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα καθώς εστιάζουν σε ζητήματα, όπως οι κοινωνικές και οικονομικές ανισότητες στη Σικελία και τον νότο της Ιταλίας, οι ρόλοι των δυο φύλων, η σεξουαλικότητα και τα σεξουαλικά ήθη, οι περιορισμοί στην ελεύθερη έκφραση της προσωπικότητας που επιβάλλουν οι κοινωνικές συμβάσεις και τυπικά μοντερνιστικά ζητήματα ταυτότητας και υπαρξιακών προβλημάτων της σύγχρονης ζωής (Sarti & Subianka, 2021).

Ως προς το λογοτεχνικό ύφος των διηγημάτων του Λουίτζι Πιραντέλο, αυτά της πρώτης περιόδου της καριέρας του ανήκουν στο λογοτεχνικό ρεύμα του *βερισμού*, δηλαδή ακολουθούν τη λογοτεχνική παράδοση των Τζιοβάνι Βέργκα και Λουίτζι Καπούανα (Whitfield). Ο Salvatore Francesco Romano, στο δοκίμιό του *Η ποιητική στα διηγήματα του Πιραντέλο*, διευκρινίζει ότι το έργο του Πιραντέλο κυμαίνεται ανάμεσα στον νατουραλισμό και στη λογοτεχνία της παρακμής. Υποστηρίζει ότι ο Πιραντέλο αντλεί από τον Βέργκα τη ρεαλιστική ευαισθησία της παρατήρησης της υπαίθρου και από τον Καπούανα τη ρεαλιστική απεικόνιση και την ψυχολογική εξαπάτηση δημιουργώντας έτσι μία πρωτότυπη θέση μέσα στον νατουραλισμό (Zangrilli, 1983).

Ο Πιραντέλο προσθέτει και στοιχεία του δικού του ύφους και της δικής του δημιουργικής οπτικής, δηλαδή την *ειρωνεία* και το *χιούμορ*, αλλά και στοιχείο του *παράλογου* που ξαφνικά εισβάλλει (Bassanese, 1997). Σε αρκετά διηγήματα μέσα από ένα χιουμοριστικό επεισόδιο αναδύεται το κωμικοτραγικό και εντέλει κυριαρχείται από τα δραματικά στοιχεία (Pirandello, 2008).

Καθώς ο Πιραντέλο διανύει τη δημιουργική διαδρομή του, εστιάζοντας κυρίως στο θέατρο, τα διηγήματά του γίνονται όλο και πιο περίπλοκα ψυχολογικά, καθώς περιγράφουν χαρακτήρες ιδιαίτερους και μοναδικούς και *«χρωματίζονται από το απίθανο των ψυχολογιών και των καταστάσεων»*, όπως σημειώνει η Μάρα Θεοδωρίτση (Pirandello, 2008).

Ο τόνος στα διηγήματα ποικίλει μεταξύ του κωμικού, του τραγικού και του γκροτέσκο. Ως προς τα πρόσωπα που παρουσιάζονται σ' αυτά καλύπτεται μια μεγάλη γκάμα χαρακτήρων:

από φτωχούς χωρικούς της σικελικής υπαίθρου, σε κατοίκους των ιταλικών πόλεων και τέλος μέλη της αριστοκρατικής τάξης (Bassanese, 1997). Ένα από τα θέματα που συναντάμε στο έργο του είναι η εξερεύνηση ενός περικλειστού κόσμου όπου το άτομο βρίσκεται περιορισμένο (Whitfield). Το προηγούμενο θεωρείται ότι είναι αντανάκλαση του ταραγμένου οικογενειακού βίου του συγγραφέα και του εγκλεισμού της γυναίκας του σε ψυχιατρική κλινική.

Επισημαίνοντας κάποια από τα γενικά χαρακτηριστικά του έργου του ως διηγηματογράφου ο Hallström, αναφέρει ότι ο Πιραντέλλο «δεν είναι ούτε παράδοξος ούτε καταστροφικός». Στα διηγήματά του το καλό παραμένει καλό, και το κακό, το κακό. Ο ανθρωπισμός κυριαρχεί στην αντίληψή του για τον κόσμο, η πικρή του απαισιοδοξία δεν υπερκαλύπτει τον ιδεαλισμό του και «ο δεισδυτικός αναλυτικός λόγος του δεν έχει κόψει τις ρίζες της ζωής. Η ευτυχία δεν κατέχει μια σημαντική θέση στον κόσμο της φαντασίας του, αλλά αυτό που δίνει αξιοπρέπεια στη ζωή βρίσκει ακόμα αρκετό αέρα για να αναπνεύσει μέσα του» (Hallström, 1934).

Στα διηγήματα της Σικελίας υπάρχουν συχνά χαρακτήρες όλων των κοινωνικών τάξεων, με έντονα τα σημάδια της τρέλας και της παραμόρφωσης. Κάθε φυσική ισορροπία ανατρέπεται από μία παράλογη βία που δημιουργεί χειρονομίες, γκροτέσκο συμπεριφορές, παραμορφωμένες καταστάσεις, όπως συμβαίνει στα διηγήματα *Male di luna* και *La giara*.

Μια τέτοια παρόμοια παραμόρφωση, αν και σε λιγότερο πολύχρωμο φόντο, πιο γκρίζο και χωρίς μυθικό βάθος, αγγίζει τους χαρακτήρες στα διηγήματα του αστικού τοπίου της Ρώμης, όπου οι χαρακτήρες είναι εγκλωβισμένοι σε μια επαναλαμβανόμενη μονοτονία. Τόσο στο περιβάλλον της Σικελίας όσο και ευρύτερα, το στοιχείο του τυχαίου ή της επιθετικότητας των άλλων δημιουργούν για πολλούς από αυτούς τους χαρακτήρες, μια φρικτή και ασφυκτική πραγματικότητα. Οι ζωές τους κατατρύχονται από μια βαριά τιμωρία, αλλά καταλήγουν να διαχειρίζονται το παράλογο και την τρέλα και να την μετατρέπουν σε κάτι φυσιολογικό και καθημερινό. Στους οικογενειακές τους δεσμούς και στις διαπροσωπικές τους σχέσεις σχετίζονται με τρόπους παράδοξους, υπάρχουν περίεργες ανταλλαγές και αναδιπλασιασμοί (διπλά σχήματα). Πίσω από πολλές καταστάσεις και συμπεριφορές φαίνονται σημάδια τραυματικών γεγονότων που συνέβησαν σε κάποιο προγενέστερο χρόνο, αγωνιώδεις υπενθυμίσεις ενός κακού, από το οποίο δεν είναι δυνατόν να απελευθερωθεί κανείς. Συχνά οι χαρακτήρες έλκονται, χωρίς αντιστάσεις, από μια αίσθηση του απόλυτου, βρίσκουν στη μέτρια πραγματικότητα τους κάποιο οριακό σημάδι που τους οδηγεί «αλλού»,



που τους βυθίζει στη ροή μιας ζωής που ξεφεύγει από την κανονική τους ύπαρξη (Ferroni, 2017).

### 2.3. Ο Πιραντέλο στο σινεμά

*"Το μέλλον της δραματικής τέχνης, αλλά και των θεατρικών συγγραφέων, είναι τώρα εκεί. Πρέπει να κινηθούμε προς μια νέα έκφραση της τέχνης: τον ομιλούντα κινηματογράφο. Εγώ ήμουν αντίθετος, αλλά άλλαξα γνώμη".*

επιστολή του Λουίτζι Πιραντέλο στην Marta Abba, 27 Μαΐου 1930 (Fago)

Η σχέση του Πιραντέλο με τον κινηματογράφο υπήρξε πολύπλοκη, αμφίσημη και συγκρουσιακή. Κάποιες φορές κρατούσε μια στάση πλήρους απόρριψης και άλλοτε προσέγγιζε τη νέα τέχνη με μεγάλη περιέργεια (Fago).

Το έργο του συγγραφέα προσέελκυσε την προσοχή σκηνοθετών του κινηματογράφου από πολύ νωρίς, κυρίως τα θεατρικά και τα μυθιστορήματά του, όπως το *Il fu Mattia Pascal* που διασκευάστηκε τρεις φορές για τη μεγάλη οθόνη, την πρώτη το 1926 την εποχή του βωβού από το Γάλλο Marcel L'Herbier, τη δεύτερη το 1937 από τον Pierre Chenal και τη τρίτη από τον Mario Monicelli το 1985). Ενώ, η τραγωδία *Enrico IV* διασκευάστηκε δύο φορές την πρώτη από τον Giorgio Pastina το 1943, και τη δεύτερη από τον Marco Bellocchio το 1984.

Ωστόσο, ήταν το 1984 όταν οι αδελφοί Ταβιάνι εστίασαν την προσοχή τους στο πλούσιο διηγηματογραφικό έργο του Λουίτζι Πιραντέλο και διασκεύασαν για τον κινηματογράφο 6 διηγήματα που παρουσιάστηκαν ως μια σπονδυλωτή ταινία με τον τίτλο *Kaos* (ελληνικός τίτλος *Χάος*) (Ταβιάνι & Ταβιάνι, 1984). Εκτός των προηγούμενων, οι αδελφοί Ταβιάνι επέστρεψαν πάλι στο έργο του Πιραντέλο: στην ταινία *Tu ridi* (1998) που βασίζεται στα διηγήματα «*Tu ridi*» (1912) και «*La cattura*» (1918). Ενώ, βασισμένη στο διήγημα «*Il Chiodo*» είναι η ταινία *Leonora Addio* (2022) που σκηνοθέτησε ο Πάολο Ταβιάνι μετά τον θάνατο του αδελφού του Βιτόριο. Τα προηγούμενα είναι δηλωτικά μιας έντονης σχέσης των αδελφών Ταβιάνι με το διηγηματογραφικό έργο του Πιραντέλο.

#### 2.4. Τα διηγήματα του Χάους στο σινεμά

Τα διηγήματα που διασκευάστηκαν για την ταινία *Kaos* δεν είχαν εκδοθεί μαζί σε κάποια συλλογή, ούτε όταν ο συγγραφέας ήταν εν ζωή, ούτε μετά το θάνατό του. Στην ελληνική γλώσσα παρουσιάστηκαν σε μια ενιαία συλλογή μαζί, μόνο μετά την κυκλοφορία της ταινίας (Τριβιζάς, 1996).

Τα διηγήματα που διασκευάστηκαν στην ταινία *Χάος* ήταν τα παρακάτω:

1. «*Το κοράκι του Μίτσαρο*» (πρωτότυπος τίτλος *Il corvo di Mizzaro*), που δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο εβδομαδιαίο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό *Il Marzocco* στις 26/10/1902.
2. «*Ο άλλος γιος*» (πρωτότυπος τίτλος *L'altro figlio*) με πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό *La lettura*, Φεβρουάριος 1905. Τα δύο πρώτα διηγήματα - *Il corvo di Mizzaro* και *L'altro figlio* - εκδόθηκαν στη συλλογή διηγημάτων με τον τίτλο *In silenzio* (1923).
3. το «*Male di luna*», που πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφ. *Corriere della Sera* 22/9/1915 και εμφανίστηκε στη συλλογή *Dal naso al cielo*, (1925).
4. το «*Το πιθάρι*» (πρωτότυπος τίτλος *La giara*) στην εφ. *Corriere della Sera* 20/10/1909, δημοσιεύτηκε ξανά στην ομώνυμη συλλογή *La giara* (1928).
5. το «*Ανάπαυσιν αιώνιαν δος αυτοίς, Κύριε!*» (πρωτότυπος τίτλος *Requiem aeternam dona eis, Domine!*) με πρώτη δημοσίευση στις 16/2/1913 και δημοσίευση του στη συλλογή *La rallegrata* (1922). Και, τέλος,
6. η «*Συνομιλία με τη μητέρα*» το δεύτερο ανεξάρτητο μέρος του διηγήματος «*Συνομιλίες με ήρωες*» (πρωτότυπος τίτλος *Colloqui coi personaggi*) με ημερομηνία πρώτης δημοσίευσης 11-12/9/1915 στην εφ. *Il Giornale di Sicilia*. Η δημοσίευσή του σε βιβλίο έγινε μετά το θάνατο του συγγραφέα στη συλλογή *Appendice* (1938) (Τριβιζάς, 1996) (Sarti & Subianka, 2021).

Όπως είναι φανερό, τόσο από τις ημερομηνίες πρώτης δημοσίευσης τα διηγήματα, όσο και από τη συμμετοχή τους στις συλλογές διηγημάτων της σειράς *Novelle per un anno*, αυτά γράφτηκαν στη χρονική περίοδο μιας 15ετίας, στις αρχές του 20ου αιώνα. Δεν χαρακτηρίζονται ούτε από κοινό ύφος, ούτε από μια κοινή θεματική, σ' άλλα οι κωμικοί και ειρωνικοί τόνοι πιο εμφανείς και σ' άλλα είναι οι δραματικοί που κυριαρχούν. Αντίθετα, αυτά συνιστούν ένα δείγμα από την ευρεία γκάμα των θεματικών και των υφών των διηγημάτων του Πιραντέλο.

Οι αδελφοί Ταβιάνι σε μια συνέντευξή τους (Accialini & Coluccelli, 1985), όπως αναφέρεται στο Iezzi (2020) , δηλώνουν σχετικά με την επιλογή:

*"Τα διηγήματα που επιλέξαμε δεν είναι αυτά που έγραψε ο Πιραντέλο, αλλά αυτά που του υπαγόρευσε η παραμύνα του. [...] Μαριστέλλα ήταν το όνομα αυτής της γυναίκας λαϊκής καταγωγής, η οποία [...] του έλεγε εξαιρετικές ιστορίες, ιστορίες του λαού της, μαγικές ιστορίες που γοήτευαν τον μικρό Λουίτζι, τον διασκέδαζαν και τον τρόμαζαν".*

Ωστόσο, παρ' όλα τα προηγούμενα, σ' αυτά τα διηγήματα μπορούμε να βρούμε κάποιους κοινούς τόπους. Καταρχάς, πλην της *«Συνομιλίας με τη μητέρα»*, όλα διαδραματίζονται στο γενέθλιο τόπο του συγγραφέα, τη Σικελία και πιο συγκεκριμένα στην ύπαιθρο, στα χωριά της. Οι κεντρικοί χαρακτήρες σ' αυτά είναι πρόσωπα της υπαίθρου, αγρότες, τεχνίτες, κτηνοτρόφοι, αλλά και η αριστοκρατία της περιοχής, γαιοκτήμονες και αριστοκράτες. Οι ιστορίες που βρίσκουμε σ' αυτά παρουσιάζουν όψεις της ζωής στην σικελική ενδοχώρα: ο έρωτας, η μετανάστευση, οι ταξικές σχέσεις, οι κοινωνικές προκαταλήψεις.

Για τα συγκεκριμένα διηγήματα που διασκευάστηκαν για την ταινία, ο Σωτήρης Τριβιζάς σημειώνει ότι σ' αυτά ο Πιραντέλο *«εξερευνά το χάος της ανθρώπινης ύπαρξης, τα βάθη της ανθρώπινης ψυχής, με το πικρό ιδιότυπο χιούμορ του «που μοιάζει σαν χαμόγελο, και όμως είναι δάκρυ»*». (Τριβιζάς, 1996).

### 3. Το σινεμά των Αδελφών Ταβιάνι και η ταινία *Χάος*

#### 3.1. Το σινεμά των Αδελφών Ταβιάνι

Οι αδελφοί Ταβιάνι, δηλαδή ο Πάολο (1931-) και ο Βιττόριο (1929-2020), γεννήθηκαν στο Σαν Μινιάτο στα περίχωρα της Πίζας από οικογένεια αστών, καθώς ο πατέρας τους ήταν δικηγόρος. Ξεκίνησαν την ενασχόλησή τους με τον κινηματογράφο επηρεασμένοι από την ταινία που εγκαθίδρυσε τον νεορεαλισμό, το *Paisà* του Roberto Rossellini (1946) (Γουδέλης, 1986). Στις επιρροές τους, πέραν του Rossellini, συγκαταλέγονται ο ρώσος Sergei Eisenstein, ο αμερικάνος John Ford, αλλά και οι ιταλοί Luchino Visconti και Vittorio De Sica (Leonelli, 2018). Από τις πρώτες τους ταινίες στράφηκαν προς ένα κοινωνικό και πολιτικό σινεμά (Moliterno, 2008) και θεωρούνται ως σημαντικοί δημιουργοί στο χώρο του πολιτικού σινεμά της Ιταλίας (Celli Carlo, 2007).

Στις αρχές της καριέρας τους ασχολούνται με το «διδασκτικό» θέατρο και συνεργάζονται με τον Valentino Orsini, ανεβάζοντας σε λαϊκές συνοικίες θεάματα (Γουδέλης, 1986). Συνεργάστηκαν, επιπλέον, και με τον κορυφαίο ολλανδό ντοκιμαντερίστα Joris Ivens στο ντοκιματέρ *L'Italia non è un paese povero* (1960).

Οι ταινίες της πρώτης περιόδου (μέχρι το 1974) -δηλαδή τα *Un uomo da bruciare* (1962) συν-σκηνοθεσία με τον Valentino Orsini, *I fuorilegge del matrimonio* (1963) συν-σκηνοθεσία με Valentino Orsini, *I sovversivi* (1967), *Sotto il segno dello scorpione* (1969), *San Michele aveva un gallo* (1972), *Allonsanfàn* (1974), είναι επηρεασμένες από το ντοκιμαντέρ και το νεορεαλισμό, ωστόσο αρνούνται το λαϊκισμό, «την παρηγοριά της πολιτικής μυθολογίας και τον νατουραλισμό και υιοθετούν άλλες συμπεριφορές» (Γουδέλης, 1986). Στη συνέχεια, εστίασαν σε ταινίες εποχής –πάντα με κοινωνικό -πολιτικές αναφορές- και διασκευές λογοτεχνικών έργων. Στη διάρκεια της σκηνοθετικής τους διαδρομής διασκεύασαν για τον κινηματογράφο έργα των Σέξπιρ, Τολστόι, Γκαίτε, Αλέξανδρος Δουμάς (πατέρας).

Τη δεκαετία του '70 και '80 η πολιτική βρίσκεται συνεχώς στο επίκεντρο των προβληματισμών τους και οι κεντρικοί χαρακτήρες στις ταινίες τους σηματοδοτούνται από την πολιτικό ακτιβισμό. Όπως οι ίδιοι δηλώνουν:

«Οι πρωταγωνιστές μας πραγματώνονται στην πολιτική δράση, ωθούνται από τα πολιτικά προβλήματα και αγωνίζονται για αυτά. Αντιπροσωπεύουν τον

*αφηγηματικό μας ιστό, γιατί ο κόσμος της πολιτικής δράσης είναι αυτός που μας παθιάζει περισσότερο, που γνωρίζουμε καλύτερα» (Depuyper, 1977).*

Στα χαρακτηριστικά των ταινιών τους της πρώτης περιόδου μπορούμε να αναγνωρίσουμε την εμπειρία του πολέμου και την αντίσταση κατά του φασισμού. Ωστόσο, στη συνέχεια αποστασιοποιούνται από τον άμεσο και έκδηλο πολιτικό χαρακτήρα των ταινιών εστιάζοντας σε μια νέα γενιά που απορρίπτει την πατρική εξουσία. Επιπλέον, οι ταινίες τους είναι «απρόβλεπτες, διανθισμένες με ειρωνεία και σουρεαλιστικά ιντερμέδια» (CelluloidLiberationFront, 2018). Οι αδελφοί Ταβιάνι ήταν από τους ελάχιστους κινηματογραφιστές της εποχής που αφηγήθηκαν τις επαναστατικές απόπειρες του ταραγμένου 1968, αποφεύγονταν όμως την εξιδανίκευση ή τη δαιμονοποίηση. Αυτή τους η στάση οφειλόταν εν μέρει στην κινηματογραφική τους στρατηγική: αντί να επιλέξουν τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ή του *agit-prop*, οι αδελφοί Ταβιάνι χρησιμοποιούν τη φόρμα του ιστορικού δράματος και της ταινίας εποχής για να κάνουν αλληγορίες για το παρόν (CelluloidLiberationFront, 2018).

Οι ίδιοι, με αφορμή την ανακήρυξη τους σε επίτιμους διδάκτορες από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, κάνουν έναν απολογισμό δηλώνουν:

*«Ξεκινάμε από την αρχή: επανάσταση στα περιεχόμενα, επανάσταση και στη γλώσσα. Σε αντίθεση με τη Νουβέλ Βάγκ που υπήρξε ένα κίνημα των σκηνοθετών, στην Ιταλία, εμείς της νέας γενιάς χαράξαμε ο καθένας την πορεία του. Μας ένωσε μόνο η επιθυμία να επινοήσουμε ένα καινούριο σινεμά. Σ' αυτό το θέμα, πράγματι, ήμασταν αδέρφια. Πώς, όμως, να παρουσιάσουμε εκείνες τις ανησυχίες, εκείνες τις ιλιγγιώδεις μεταμορφώσεις; Απορρίψαμε ακόμα και αγαπημένες ιδέες, που – ανανεωμένες- θα επιστρέψουν μετά από χρόνια. Μέρη ανησυχίας, αναζήτησης.» (Taviani & Taviani, 2015)*

Πριν γυρίσουν την ταινία *Χάος* (πρωτότυπος τίτλος *Kaos*) (1984) οι αδελφοί Ταβιάνι είχαν ήδη καθιερωθεί στο ιταλικό σινεμά αλλά και στο διεθνές κινηματογραφικό τοπίο, κυρίως με τις ταινίες *San Michele aveva un gallo* (1971), βασισμένη σε νουβέλα του Λέοντος Τολστόι και βραβευμένη με το βραβείο Interfilm στο Φεστιβάλ Βερολίνου- Forum of New Cinema, *Allonsanfàn* (1974), *Padre padrone* (1977) βασισμένο στην αληθινή ιστορία του γλωσσολόγου Gavino Ledda, γιού ενός βοσκού της Σαρδηνίας, βραβευμένο στο Φεστιβάλ Καννών με το Χρυσό Φοίνικα και το βραβείο FIPRESCI και *La notte di San Lorenzo*

(1982), για μια σφαγή στον καθεδρικό του San Miniato το 1944, βραβευμένη με το βραβείο της επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών.

### 3.2. Η ταινία *Χάος*

Η ταινία *Χάος* θεωρείται από τις πιο πετυχημένες στη φιλμογραφία των αδελφών Ταβιάνι. Η προσαρμογή των έργων του Πιραντέλο θεωρήθηκε ως ιδιαίτερα επιτυχής (Maslin, 1985). Σύμφωνα με τον Τάσο Γουδέλη είναι η πληρέστερη μεταστοιχείωση της γλώσσας του Πιραντέλο και η κορύφωση ενός εύφορου και σύνθετου κινηματογραφικού έργου (Γουδέλης, 1986). Αυτό που διακρίνει τη συγκεκριμένη ταινία των Ταβιάνι από τις περισσότερες προηγούμενες (ή και επόμενες) διασκευές έργων του Πιραντέλο είναι η πρωτότυπος τρόπος με τον οποίο ξανά διαβάζουν τα διηγήματα, ανανεώνοντας τα, μέσα από μια γλώσσα πολύ διαφορετική από αυτή της πεζογραφίας (Iezzi, 2020).

Το σενάριο της υπογράφει, πέραν των αδελφών Ταβιάνι, ως συνεργάτης και ο **Tonino Guerra**, ο οποίος επίσης έχει συνεργαστεί στο παρελθόν με τους αδελφούς στο σενάριο της ταινίας *La notte di San Lorenzo*.

Στη ταινία παίζουν ως βασικοί οι παρακάτω ηθοποιοί:

- Margarita Lozano ως Mariagrazia (στο επεισόδιο "L'altro figlio")
- Carlo Cartier ως γιατρός (στο επεισόδιο "L'altro figlio")
- Claudio Bigagli ως Batà (στο επεισόδιο "Mal di luna")
- Enrica Maria Modugno ως Sidora (στο επεισόδιο "Mal di luna")
- Anna Malvica ως μητέρα της Sidora (στο επεισόδιο "Mal di luna")
- Franco Franchi ως Zi' Dima (στο επεισόδιο "La giara")
- Ciccio Ingrassia ως Don Lollò (στο επεισόδιο "La giara")
- Biagio Barone ως Salvatore (στο επεισόδιο "Requiem")
- Salvatore Rossi ως ο πατριάρχης (στο επεισόδιο "Requiem")
- Franco Scaldati ως πατήρ Sarso (στο επεισόδιο "Requiem")
- Pasquale Spadola ως βαρώνος (στο επεισόδιο "Requiem")
- Omero Antonutti ως Luigi Pirandello (στο επεισόδιο "Colloquio con la madre")
- Regina Bianchi ως μητέρα του Pirandello (στο επεισόδιο "Colloquio con la madre")

- Massimo Bonetti ως Saro (στον πρόλογο και στα επεισόδια "Mal di luna" και "Colloquio con la madre")

Η διεύθυνση φωτογραφίας είναι από τον Giuseppe Lanci, το μοντάζ από τον Roberto Perrignani και μουσική της ταινίας είναι από τον Nicola Piovani. Η σχεδίαση της παραγωγής είναι του Francesco Bronzi και τα κουστούμια της Lina Nerli Taviani, σύζυγος του Πάολο Ταβιάνι.

Η συνολική της διάρκεια είναι 3 ώρες και 7 λεπτά.

Η ταινία βραβεύτηκε για το σενάριο με το βραβείο David di Donatello της Accademia del Cinema Italiano (Ακαδημία Ιταλικού Κινηματογράφου), όπως επίσης και με το βραβείο σεναρίου Nastro d'Argento του Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (Εθνικό Συνδικάτο Ιταλών Δημοσιογράφων Κινηματογράφου) (Kaos - Awards - IMDb).

Η πρεμιέρα της έγινε στο Φεστιβάλ Βενετίας (1984).

### 3.2.1. Η διάρθρωση της ταινίας

Η ταινία διαρθρώνεται στα επεισόδια:

- *Πρόλογο* με τα ζενερικ των βασικών συντελεστών διάρκειας 6'30''
- *Prima racconto - L'altro figlio* (ε.τ. *Πρώτη ιστορία -Ο άλλος γιος*) διάρκειας 37'
- *Secondo racconto -Mal di luna* (ε.τ. *Δεύτερη ιστορία -Ο Φεγγαροκτυπημένος*) διάρκειας 45'
- *Terzo racconto -La giara* (ε.τ. *Τρίτη ιστορία -Το πιθάρι*) διάρκειας 42'
- *Quattro racconto -Requiem* (ε.τ. *Τέταρτη ιστορία -Ρέκβιεμ*) διάρκειας 31'
- *Επίλογο* με τον τίτλο *Colloquio con la madre* (ε.τ. *Διάλογος με τη μητέρα*) διάρκειας 23', και τέλος τα
- (άτιτλα) *Ιντερμέδια* ή *σύνδεσμοι* μεταξύ των επεισοδίων, πολύ σύντομης διάρκειας, όχι μεγαλύτερης των 2 λεπτών.

### 3.2.2. (Κοινοί) Τόποι και θεματικές: κριτικές αναγνώσεις της ταινίας

Όλα τα επεισόδια της ταινίας διαδραματίζονται στο νότο της Ιταλίας, έναν τόπο που οι αδελφοί Ταβιάνι είχαν επισκεφτεί ξανά στο παρελθόν στην ταινία *Padre padrone* (1977). Τώρα είναι η Σικελία, ο γενέθλιος τόπος του Πιραντέλο. Στην ταινία είναι αμέσως εμφανές από τον πρόλογο που διαδραματίζεται στη βάση ενός τεράστιου βράχου, ο πρωταγωνιστικός ρόλος που κατέχει το φυσικό ντεκόρ: «Δεν είναι οι ήρωες που κινούνται αναγκαστικά μέσα σ' ένα ντεκόρ, είναι το ντεκόρ που καθοδηγεί την κίνηση και συμπεριφορά των ηρώων», σημειώνει ο Βασίλης Ραφαηλίδης. (Ραφαηλίδης, Η μυθική Σικελία του Πιραντέλλο, 1986).

Ενοποιητικό στοιχείο των ιστοριών είναι η κοινή ρητορική, η ισχυρή αίσθηση κοινοτικής ζωής, η τελική τραγική ειρωνεία και η διαυγής, όλο χάρη, εξιστόρησή τους (Maslin, 1985).

Ως προς τους αφηγηματικούς και στυλιστικούς τρόπους μπορούμε να επισημάνουμε «ευφορική απλότητα», που επίσης ήταν ιδιαίτερα αισθητή στο *Padre padrone*, και η οποία εδώ τώρα είναι ακόμη πιο «σαγηνευτική». Το δε αφηγηματικό ύφος χαρακτηρίζεται από ένα γήινο τρόπο εξιστόρησης που ανακαλύπτει «μια λαϊκή σοφία στην ανθρώπινη διάσταση των χαρακτήρων» και είναι ενδεδειγμένο, εύγλωττο και αβίαστα ποιητικό (Maslin, 1985).

Σχετικά με τους αφηγηματικούς τρόπους, ο Dave Kehr θεωρεί ότι το μεγαλύτερο ταλέντο των Ταβιάνι έγκειται στην ικανότητά τους να αφηγούνται μια ιστορία δίνοντας παράλληλα έμφαση στη διαδικασία της αφήγησης. Όπως ένας ταχυδακτυλουργός εξηγεί τα κόλπα του και καταφέρνει να εκπλήσσει, έτσι και στην ταινία οι σκηνοθέτες αντιμετωπίζουν τους θεατές ως ίσους «αφήνοντάς μας μερικές φορές να κρυφτούμε στα παρασκήνια και να μοιραστούμε τα μυστικά και την ικανοποίηση της δημιουργίας». Απευθύνονται, ταυτόχρονα, και στο παιδί που ο καθένας κρύβει μέσα του, αλλά και στον ενήλικα. Στη διαδικασία παρακολούθησης της ταινίας, το θαύμα που βλέπει ένα παιδί συνυπάρχει «με μια ώριμη εκτίμηση για την υφή του έργου, την κομψή μηχανική του και τις επιδέξια αναπτυγμένες λεπτομέρειες.» (Kehr, 1986).

Στο *Χάος* δεν συναντούμε τον αφηγητή παρά μόνο στο τέλος της ταινίας, στον επίλογο, ωστόσο, η αίσθηση του ενός και μόνο πανεπόπτη αφηγητή υπάρχει παντού. Ο θεατής ακούει τη φωνή του σε κάθε εικόνα της ταινίας. Το κάθε πλάνο μορφοποιείται όπως ακριβώς και η γραμμή ενός μυθιστορήματος, με μια ιδιαίτερη προσέγγιση, έναν τρόπο παρουσίασης της δράσης, της κίνησης στο χώρο και της χορογράφησης των κινήσεων των ηθοποιών. Όλα



αυτά ο θεατής τα αναγνωρίζει ως τη μυθοπλαστική επινόηση ενός και μόνο δημιουργού. (Kehr, 1986).

Οι ιστορίες συνδέονται μεταξύ τους με επαναλαμβανόμενα από επεισόδιο σε επεισόδιο οπτικά εφέ και μοτίβα δράσης. Αλλά, επίσης, ένα κοινό θέμα διατρέχει όλες τις ιστορίες: η προσπάθεια να βγει νόημα από μια χαοτική εμπειρία, να οργανωθεί το τυχαίο γεγονός σε συνεκτικά σύνολα, μέσω της εξιστόρησης ιστοριών. Η δημιουργίας τάξης μέσα από το χάος, αυτή είναι η τέχνη της διήγησης ιστοριών. Για τους Ταβιάνι, αυτό είναι μια ουσιαστική ανθρώπινη δεξιότητα (Kehr, 1986).

Ως προς την επιρροή του Πιραντέλο, αυτή γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στα γυρίσματα της τύχης που στρέφουν τους πρωταγωνιστές της κάθε ιστορίας ενάντια σε κυρίαρχες αξίες, και στην γλυκόπικρη αίσθηση που αφήνει το τέλος κάθε διήγησης (Maslin, 1985).

Ο Tullio Kezich (1984) θεωρεί ότι η ταινία είναι για το έργο του Πιραντέλο μια «γκραμισιανή-ανθρωπολογική ανάγνωση», το *Kaos* εξυμνεί τον σικελικό Πιραντέλο. Επισημαίνει ότι ο τίτλος παραπέμπει «στην ανθρωπότητα με τις παραδοξότητες της, τη μάταιη πάλη της, την απομάκρυνση, τον πόνο, τον θάνατο, τις πληγές της ιστορίας (...), τη μοιραία επανάσταση». Και επισημαίνει ότι πρόκειται για μια ταινία «που είναι πολύ πιστή στις ρίζες της και ταυτόχρονα πολύ πιστή στην ποιητική γλώσσα που επιλέχθηκε για να τις αφηγηθεί. Περισσότερο Πιραντέλο από αυτό δεν μπορούσε να υπάρξει, ούτε περισσότερο Ταβιάνι από αυτό.» (Kezich, 1984) .

Παράλληλα, το όνομα της ταινίας, γραμμένο με «K», παραπέμπει στην ελληνική καταγωγή του ονόματος. Επιπλέον, στο απόσπασμα όπου εμφανίζεται ο τίτλος στην οθόνη, υπάρχει στο φόντο ο αρχαίος ελληνικός ναός της Segesta (σύμφωνα με τον Θουκυδίδη Έγεστα), υπογραμμίζοντας οπτικά την ταυτότητα των πρώτων εποίκων της Σικελίας. Η ειρωνεία του Πιραντέλο, σχετικά με το όνομα της γενέτειρας του και τη χαοτική ζωή που οι άνθρωποι του αναγκάστηκαν να ζήσουν λόγω των πολλών ξένων κατακτητών της Σικελίας, αντηχεί όχι μόνο στις ιστορίες του, αλλά και στη διασκευή και την οπτική των Ταβιάνι. Πράγματι, το χάος διαμορφώνει τον χαρακτήρα των ανθρώπων και χρωματίζει όλες τις σχέσεις τους: ανάμεσα σε μια μητέρα και τα παιδιά της, έναν άντρα και τη γυναίκα του, έναν αφέντη και τους εργάτες του, μεταξύ των ατόμων και της κοινότητάς τους, και με τα ζώα που την περιβάλλουν (Melcer-Padon, 2022).

Η ανάγνωση των Ταβιάνι δεν εμπλουτίζει μόνο το πρωτότυπο έργο, μέσω του στοχασμού των σκηνοθετών, αλλά τροποποιεί ουσιαστικά το ύφος και την ποιητική του πρωτότυπου, εισάγοντας στον νατουραλισμό του Πιραντέλο μια ατμόσφαιρα όπου κυριαρχεί το ονειρικό και παραμυθένιο στοιχείο, κάτι που φέρνει αυτές τις ιστορίες πολύ κοντά στους εκφραστικούς τρόπους του *μαγικού ρεαλισμού* (Iezzi, 2020).

#### **4. Τα διηγήματα και η ταινία *Χάος***

##### **4.1. Το κοράκι του *Μίτσαρο* και ο πρόλογος της ταινίας**

###### **4.1.1. Η υπόθεση του διηγήματος *Το κοράκι του Μίτσαρο***

Μια ομάδα βοσκών στις πλαγιές του βουνού Μίτσαρο αιχμαλωτίζουν ένα αρσενικό κοράκι που κλωσούσε αυγά. Αφού το βασάνισαν, ένας από την ομάδα το πήρε μαζί του στο σπίτι του. Την άλλη μέρα το άφησε ελεύθερο, αφού προηγουμένως έδεσε στο πόδι του ένα μικρό κουδούνι. Όταν το κοράκι πετούσε, ο ήχος του κουδουνιού προκαλούσε την απορία στους αγρότες, που δεν μπορούσαν να αναγνωρίσουν την πηγή του κουδουνίσματος και γι' αυτό απέδιδαν τον ήχο σε πνεύματα.

Ένας αγρότης που δουλεύει στα χωράφια, ο Τσικέ, διαπιστώνει ότι ο σάκος με το μεσημεριανό του φαγητό έχει εξαφανιστεί. Εξαιτίας του ήχου του κουδουνίσματος αποδίδει την εξαφάνιση στα πνεύματα. Ύστερα από κάποιο καιρό αποκαλύπτεται ότι το μυστηριώδες κουδούνισμα προέρχεται από κοράκι. Ο Τσικέ, θυμωμένος, στήνει παγίδα στο κοράκι και το πιάνει, αποφασισμένος να το τιμωρήσει, όταν επιστρέψει στο χωριό. Το βράδυ επιστρέφει από το χωράφι καβάλα στο γάιδαρό του, έχοντας δέσει στο σαμάρι το αιχμαλωτισμένο κοράκι. Ωστόσο, ο γάιδαρος τρομάζει από τους ήχους του κουδουνιού και τα κρα-κρα του κορακιού, αφηνιάζει και ρίχνει τον αναβάτη του σ' ένα γκρεμό. Το κοράκι απελευθερώνεται και πετά πάλι στον ουρανό. Το κουδούνισμα εξακολουθεί να ακούγεται.

###### **4.1.2. Σχετικά με το διήγημα**

Το διήγημα αφηγείται μια ευτράπελη ιστορία που εστιάζει στις δεισιδαιμονίες, τη στενοκεφαλιά αλλά και τη σκληρότητα των χωρικών της Σικελίας (Τριβιζάς, 1996).

Διακρίνεται για το ρεαλιστικό του ύφος και τον ειρωνικό τόνο, καθώς ο συγγραφέας περιγράφει την εμμονή που αναπτύσσει ο χωρικός ήρωας με το κοράκι. Το τέλος χαρακτηρίζεται από ένα στοιχείο τραγικής ειρωνείας.

Η ιστορία είναι σχετικά σύντομη, συμπυκνώνοντας τη χιουμοριστική και ειρωνική καταγγελία με τέτοιο τρόπο που την κάνει ακόμα πιο έντονη. Είναι, επίσης, μια από τις πολλές ιστορίες στο έργο του Πιραντέλο που αποκαλύπτει τόσο τη σχέση του με τα ζώα, όσο και την τάση του να χρησιμοποιεί τα ζώα ως ένα πεδίο, όπου αναδεικνύονται οι κάποιες φορές κτηνώδεις ή απάνθρωπες πτυχές της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Η σκληρότητα του αγρότη Τσικέ και η χαιρεκακία του να αιχμαλωτίσει και να βλάψει το πουλί, στην αφηγηματική οικονομία της ιστορίας «ανταποδίδεται» γρήγορα, με τρόπο που υποδηλώνει μια μορφή ειρωνικής δικαιοσύνης. Ενώ ταυτόχρονα, μετατρέπει το πουλί σ' ένα σύμβολο ελευθερίας. Επιπλέον, το πουλί λειτουργεί και ως ένα είδος γελωτοποιού, αφού κουβαλά πάντα το κουδούνι που του δένουν οι βοσκοί στο λαιμό, προσθέτοντας έτσι ένα χιουμοριστικό αντίβαρο στον κακό οινό που φέρει: δηλαδή ενός οινού, προάγγελου του θανάτου (Sarti & Subialka, “The Crow of Mizzaro” (“Il corvo di Mizarro”), 2022).

#### **4.1.3. Χάος: Πρόλογος (σύννοψη)**

Μετά τους τίτλους της αρχής, παρουσιάζεται μία ομάδα έξι βοσκών που πιάνουν ένα κοράκι το οποίο βρίσκεται στη φωλιά του και κλωσάει τα αυγά. Η σκηνή διαδραματίζεται στη ρίζα ενός τεράστιου βράχου. Οι βοσκοί διαπιστώνουν ότι το πουλί είναι αρσενικό. «*Είναι ντροπή*», φωνάζουν και στη συνέχεια, εν είδει τιμωρίας, παίζουν σκοποβολή προσπαθώντας να πετύχουν το κοράκι χρησιμοποιώντας τα αυγά από τη φωλιά. Ένας βοσκός σταματά το παιχνίδι και κρεμάει ένα κουδούνι στο λαιμό του κορακιού. Υπό τους ήχους της μουσικής Nicola Piovani, οι βοσκοί απελευθερώνουν το κοράκι το οποίο πετά στον ουρανό. Το παρακολουθούν σαν μαγεμένοι καθώς αυτό πετά.

#### **4.1.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία**

Το προοίμιο της ταινίας των αδελφών Ταβιάνι βασίζεται σε ένα μέρος από το διήγημα *Το κοράκι του Μίτσαρο*. Απ' αυτό οι σεναριογράφοι χρησιμοποιούν και μεταφέρουν στην

ταινία μόνο το μέρος που περιγράφει τη σκηνή της αιχμαλωσίας του κορακιού από τους βοσκούς και την απελευθέρωσή του.

Η δράση του διηγήματος μεταφερομένη στην ταινία συμπυκνώνεται. Στην αφήγηση η αντικειμενική οπτική εναλλάσσεται με υποκειμενική οπτική, κάτι που γίνεται φανερό με τα υποκειμενικά πλάνα από την πτήση του κορακιού, όταν αυτό απελευθερώνεται.

## **4.2. Ο άλλος γιος**

### **4.2.1. Η υπόθεση του διηγήματος**

Σ' ένα χωριό μια ηλικιωμένη, η Μαραγκράτσια, περιμένει έξω από την πόρτα ενός σπιτιού την ένοικό του, την Νινφαρόζα. Καθώς την περιμένει ακούει τις συζητήσεις από τις γειτόνισσες σχετικά με τους άνδρες που πρόκειται να φύγουν μετανάστες στην Αμερική, με το επόμενο καράβι. Η Μαραγκράτσια θυμάται με θλίψη τους δύο γιούς της που είναι μετανάστες στην Αμερική εδώ και 14 χρόνια. Κάθε φορά που το καράβι φεύγει για την Αμερική, η Μαραγκράτσια στέλνει με κάποιον από τους επιβάτες επιστολή στους δύο γιούς μετανάστες της. Τους ακολουθεί στο δρόμο τους προς τον σιδηροδρομικό σταθμό, αναζητώντας αυτόν στον οποίο θα εμπιστευθεί το γράμμα.

Οι γειτόνισσες και οι γείτονες συζητούν για τις επιπτώσεις της μετανάστευσης και την ερήμωση του χωριού. Η Νινφαρόζα ανοίγει την πόρτα και συμμετέχει και αυτή στην παθιασμένη συζήτηση για την μετανάστευση. Στη συνέχεια, η Μαραγκράτσια μπαίνει στο σπίτι της Νινφαρόζα και της υπαγορεύει την επιστολή. Υπόσχεται στους μετανάστες γιούς της να τους παραχωρήσει το σπίτι της όταν γυρίσουν. Στο τέλος, τους ζητά να τις στείλουν 5 λίρες. Η Νινφαρόζα ολοκληρώνει βιαστικά την επιστολή και διώχνει την ηλικιωμένη. Η Μαραγκράτσια έχει αμφιβολίες αν Νινφαρόζα έγραψε το αίτημα της για τις 5 λίρες.

Περιπλανιέται στα δρομάκια του χωριού και εκεί συναντά τον νεαρό κοινοτικό γιατρό. Φοβούμενη ότι η Νινφαρόζα την εξαπάτησε, η ηλικιωμένη του ζητά να της διαβάσει επιστολή. Ο γιατρός της επιβεβαιώνει τις υποψίες της ότι εξαπατήθηκε –ότι υπάρχει στο χαρτί είναι γραμμές ζιγκ-ζαγκ- και της υπόσχεται να γράψει αυτός τις επιστολές την άλλη μέρα. Η Μαραγκράτσια δεν επιστρέφει στο σπίτι της και κοιμάται στο δρόμο, έξω από το σπίτι του γιατρού.

Την άλλη μέρα το πρωί ο γιατρός, για να λύσει τις απορίες του σχετικά με την ηλικιωμένη, συναντά τη Νινφαρόζα. Του λέει ότι στο χωριό την ηλικιωμένη την αντιμετωπίζουν σαν τρελή. Ακόμα, η Νινφαρόζα του λέει ότι οι γιοί της την ξέχασαν και αναφέρεται και στη δική της εμπειρία με τον άνδρα της μετανάστη που την ξέχασε. Επιπλέον, τού αποκαλύπτει ότι η ηλικιωμένη έχει ακόμη έναν γιο τον οποίο έχει αποκηρύξει και τον έχει απομακρύνει από κοντά της. Τέλος, δίνει στον γιατρό τη διεύθυνση του σπιτιού του.

Ο νεαρός γιατρός πηγαίνει στο σπίτι του «άλλου γιού», ο οποίος ονομάζεται Ρόκο Τρουπία. Εκεί επιβεβαιώνει τα της αποκήρυξής του. Επιπλέον, τού αποκαλύπτει και το μίσος του για τους δυο μετανάστες γιους.

Ο γιατρός συναντά πάλι την ηλικιωμένη και της αποκαλύπτει την συνάντησή του με τον Ρόκο Τρουπία. Αναφερόμενη στο λόγο της συναισθηματικής αποκήρυξης του η Μαραγκράτσια τού αποκαλύπτει ότι την περίοδο της επανάστασης του Γκαριμπάλντι, ο άνδρας της είχε απαχθεί από μια συμμορία ληστών. Μετά την απόδρασή και την επιστροφή του στο σπίτι, ο άνδρας της εξαφανίζεται. Αναζητώντας τον, βρίσκει τη συμμορία στην αυλή ενός μοναστηριού να παίζει μπάλα με ανθρώπινα κεφάλια. Ένα από αυτά είναι του συζύγου της. Η παρουσία και οι διαμαρτυρίες της καταλήγουν σε σύγκρουση μεταξύ των μελών της συμμορίας και θάνατο του επικεφαλής της Το μέλος της συμμορίας Μάρκο Τρουπία που την έσωσε την κράτησε αιχμάλωτη για τρεις μήνες. Καρπός αυτής τη σχέσης είναι ο «άλλος γιός» της. Και ο λόγος της απώθησής του δεν είναι παρά η εκπληκτική ομοιότητα του με τον πατέρα του.

Ύστερα από τις εξηγήσεις που έδωσε, η Μαραγκράτσια υπαγορεύει στον γιατρό το γράμμα προς τους μετανάστες γιούς της.

#### **4.2.2. Σχετικά με το διήγημα**

Το διήγημα αφηγείται *«μια ιστορία μνήμης, απώλειας και συναισθηματικού τραύματος»* (Sarti & Subianka, 2021). Δραματικό στο χαρακτήρα, εστιάζει στο πρόβλημα της μετανάστευσης που ταλάνιζε εκείνη την εποχή της φτωχές περιοχές του ιταλικού νότου. Σ' αυτό ο Πιραντέλο διαπλέκει το προσωπικό δράμα της ηρωίδας του με τις συνέπειες της Ιστορίας, πιο συγκεκριμένα με τα ιστορικά γεγονότα που συντάραξαν την Ιταλία στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Τριβιζάς, 1996).

Στο κέντρο του διηγήματος βρίσκεται: α) ο μικρόκοσμος του χωριού, β) το κοινωνικό ζήτημα της μετανάστευσης στην Αμερική που εκείνη την εποχή ήταν στο απόγειό της και τέλος γ) το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν, δηλαδή η επανάσταση του Γκαριμπάλντι, και τα ανοικτά ακόμα τραύματα που αυτή προκάλεσε στους απλούς χωρικούς. Το πρώτο ορίζει το πλαίσιο στο οποίο διαδραματίζεται η αφήγηση, το δεύτερο αποτελεί την αφορμή για να προωθηθεί η δράση, ενώ το τελευταίο τονίζεται από τον συγγραφέα, αφού δημιουργεί το αναπάντητο ερώτημα για τον κεντρικό χαρακτήρα. Το ανεπούλωτο τραύμα της ηρωίδας και η διαχείριση του είναι εντέλει ό,τι διαπραγματεύεται ο συγγραφέας (Poggiolo-Kaftan, 2019).

Κεντρική στην ιστορία είναι επίσης η εμπειρία του φτωχού αγροτικού πληθυσμού της Σικελίας εκείνη την εποχή. Υπάρχουν λοιπόν δύο κέντρα στην αφήγηση. Από τη μια πλευρά υπάρχει το τραύμα της απώλειας -διάλυσης της οικογένειας, όταν ο άνδρας φεύγει από την Ιταλία για την Αμερική, αναζητώντας μια καλύτερη ζωή: είναι η εποχή μαζικής μετανάστευσης από την Ιταλία, με σημαντικές μετακινήσεις του πληθυσμού, ειδικά από τα φτωχά, αγροτικά νότια της χώρας. Το προηγούμενο συνδέεται επίσης με την ιστορία και τη διαρκή κληρονομιά του εθνικού τραύματος της Ιταλίας στην περίοδο του αγώνα που οδήγησε στη ενοποίηση της χώρας το 1861, δηλαδή το Risorgimento.

Τα σημάδια της σεξουαλικής βίας, η απώλεια των παιδιών και η διάσπαση τόσο της οικογένειας, όσο και της κοινότητας λόγω της μετανάστευσης, βρίσκονται σ' αυτή την ιστορία. Μέσα από τη φρίκη που έπρεπε να υποστεί η Μαραγκράτσια, ο Πιραντέλο εξετάζει την αντοχή των αγροτών και πώς η εμμονή (και η ψευδαίσθηση) μπορεί να είναι μια απάντηση στο τραύμα και τον πόνο (Sarti & Subialka, "The Other Son" ("L'altro figlio"), 2022).

Το διήγημα διασκευάστηκε σε θεατρικό μονόπρακτο με τον ίδιο τίτλο το 1923. Επίσης, αποτελεί την πηγή, μαζί με το *Scialle nero* (ε.τ. *Μαύρο σάλι*), για την κωμωδία τριών πράξεων *L'innesto* (ε.τ. *Το μόσχευμα*), που ανέβηκε το 1919 στο Μιλάνο, στο Teatro Manzoni (Sarti & Subialka, "The Other Son" ("L'altro figlio"), 2022).

#### **4.2.3. Χάος: Πρώτη Ιστορία -Ο άλλος γιος (σύνοψη)**

Σε ένα τόπο ξερό, χωρίς ίχνος δένδρου και πρασίνου, ακούγεται η μία γυναικεία φωνή, η οποία υπαγορεύει ένα γράμμα. Αποδέκτης της υπαγόρευσης μία νεαρή γυναίκα, ωστόσο η κάμερα μας αποκαλύπτει ότι τίποτε απ' όσα η ηλικιωμένη λέει δεν γράφεται: ό,τι γράφει η νεαρή γυναίκα είναι ορνιθοσκαλίσματα. Λίγο αργότερα, μία ομάδα σχετικά καλοντυμένων ανδρών που κρατούν βαλίτσες και συνοδεύονται από μερικές γυναίκες, προχωράει σ' ένα δρόμο. Είναι μετανάστες που πηγαίνουνε στο πλοίο για να ταξιδέψουν για την Αμερική. Παρατηρούν ένα κοράκι που πετάει από πάνω τους και ακούν το χαρακτηριστικό ήχο του κουδουνιού που το συνοδεύει. Το θεωρούν κακό οιώνό και το πετροβολούν. Μια ηλικιωμένη η Μαρία Γκράτσια προσπαθεί να δώσει το γράμμα σ' έναν από την ομάδα των ανδρών: το γράμμα είναι για τους δύο γιους μετανάστες στην Αμερική με τους οποίους επί 14 χρόνια δεν έχει επαφή. Κάποιος από την ομάδα της σκίζει το γράμμα. Η ομάδα των ανδρών και των γυναικών σταματά τη πεζοπορία για να ξεκουραστούν.

Ένας νεαρός γιατρός που τη συμπονά μαζεύει τα απομεινάρια και προσφέρεται να τη βοηθήσει να ξαναγράψει γράμμα. Της αποκαλύπτει ότι το γράμμα περιείχε ορνιθοσκαλίσματα. Δύο άντρες συζητούν με τη νεαρή γυναίκα που προηγουμένως έγραφε το γράμμα σχετικά με την ηλικιωμένη. Η νεαρή γυναίκα τους αφηγείται την ιστορία της ηλικιωμένης: πώς οι μετανάστες γιοί της την ξέχασαν και πώς έχει επιπλέον έναν ακόμα γιο, ο οποίος την ακολουθεί παντού. Τούς δείχνει τον άλλο γιο της ο οποίος στέκεται απομακρυσμένος από την ομάδα και αρμέγει μια αγελάδα. Ο άλλος γιος της προσφέρει μια γαβάθα φρεσκοαρμεγμένο γάλα, αλλά η ηλικιωμένη αποστρέφει το βλέμμα και αρνείται να τον αντικρύσει. Αφήνει τη γαβάθα με το γάλα και απομακρύνεται. Ο γιατρός της προσφέρει το γάλα και ζητά να μάθει περισσότερα για τον άλλο γιό της και τον λόγο της στάσης της απέναντί του. Κάποιες γυναίκες δένουν άσπρα μαντήλια στις καλαμιές που βρίσκονται στην άκρη του δρόμου, σαν ένα αποχαιρετισμό γι' αυτούς που φεύγουν.

Η ηλικιωμένη αρνείται να απαντήσει στα ερωτήματα του γιατρού, και μόνο όταν αυτός την απειλεί ότι δεν θα γράψει το γράμμα, αφηγείται τελικά την ιστορία της. Σε αναδρομή, φλάσπακ, βλέπουμε σκηνές από την επανάσταση του Γκαριμπάλντι στην ύπαιθρο της Σικελίας. Η ηλικιωμένη αφηγείται ότι ο Γκαριμπάλντι άνοιξε της φυλακές και απελευθέρωσε τους φυλακισμένους, καλούς και κακούς. Οι πιο τρομεροί ήταν ο Κομίτσι και ο βοηθός του ο Ρόκο Τρουπία (τον οποίος υποδύεται ο ίδιος ηθοποιός με τον άλλο γιο) που δυνάστευαν την περιοχή. Στρατολόγησαν με τη βία στη συμμορία τους τον άνδρα της Μαρία Γκράτσια, ο

ο οποίος επέστρεψε μετά από δύο μέρες συντετριμμένος από αυτά που είδε. Όταν αυτός εξαφανίζεται, η Μαρία Γκράτσια περιπλανιέται στην ύπαιθρο αναζητώντας τον. Τελικά στη εσωτερική αυλή ενός αρχοντικού βρίσκει τη συμμορία να παίζουν το παιχνίδι μπότσε, χρησιμοποιώντας ως μπάλα το κεφάλι του νεκρού άνδρα της. Ο Ρόκο Τρουπία κρατά αιχμάλωτη την νεαρή Μαρία Γκράτσια για τρεις μήνες. Μετά την απελευθέρωσή της η Μαρία Γκράτσια γεννά τον άλλο γιό της. Στην ερώτηση του γιατρού τι έφταιξε αυτός, η Μαρία Γκράτσια απαντά ότι στην όψη είναι ίδιος ο πατέρας του. Την αφήγηση της Μαρία Γκράτσια ακούει και ο «άλλος γιος» ο οποίος κλαίει.

Εν τω μεταξύ, η ομάδα των ανδρών έχει ήδη αναχωρήσει με κατεύθυνση την ακτή και το πλοίο, ενώ οι γυναίκες που τους συνόδευαν επιστρέφουν στο χωριό. Η Μαρία Γκράτσια είναι περίλυπη, γιατί δεν τους έδωσε την επιστολή της. Ο γιατρός την παρηγορεί λέγοντας της ότι την άλλη εβδομάδα μια άλλη ομάδα ανδρών θα αναχωρήσει για την Αμερική. Η Μαρία Γκράτσια ανταλλάσει βλέμματα με τον «άλλο γιο» της που στη συνέχεια απομακρύνεται. Η Μαρία Γκράτσια πετά στο έδαφος μια κολοκύθα που κυλάει σαν μπάλα – μια κίνηση που θυμίζει το παιχνίδι μπότσε της συμμορίας με το κεφάλι του νεκρού άνδρα της. Στη συνέχεια κάθεται στο έδαφος και ξεκινά να υπαγορεύει το γράμμα στον γιατρό.

#### **4.2.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία**

Όπως και στο προηγούμενο διήγημα έτσι και σ' αυτό, οι αδελφοί Ταβιάνι δεν το μεταφέρουν ολόκληρο στον κινηματογράφο. Υπάρχουν, ως προς το διήγημα, αρκετές αλλαγές στους σκηνικούς χώρους και μια ανασυγκρότηση της αφηγηματικής γραμμής. Επιπλέον, στοιχεία της αφήγησης αφαιρούνται ή υποβαθμίζονται. Πιο συγκεκριμένα:

- Το πλούσιο σκηνικό τοπίο του χωριού από το διήγημα δεν υπάρχει στην ταινία, αφού όλη η ιστορία διαδραματίζεται είτε στο δρόμο, είτε στο παρελθόν στο προαύλιο του μοναστηριού.
- Ο χαρακτήρας της Νινφαρόζα υποβαθμίζεται, για την ακρίβεια σχεδόν εκμηδενίζεται. Αυτό έχει ευρύτερες συνέπειες γιατί, ταυτόχρονα με αυτήν, εξαφανίζεται ο κοινωνικός μικρόσμος του χωριού.

Το σχετικό επεισόδιο στην ταινία συγκροτείται από δύο σχεδόν ίσα σε χρονική διάρκεια μέρη. Το πρώτο μέρος είναι η πορεία μιας ομάδας ανδρών μέσα από ένα άνυδρο και ξερό τοπίο προς το πλοίο για να μεταναστεύσουν στην Αμερική. Στην πορεία αυτή τους



συνοδεύουν γυναίκες, μεταξύ των οποίων είναι και η ηλικιωμένη που αναζητά κάποιον για να μεταφέρει και να παραδώσει τις επιστολές. Αυτό το μέρος της δεν υπάρχει στο διήγημα, απλώς γίνεται μια αναφορά, συνολικής έκτασης 18 αράδων, για την πορεία εξόδου των μεταναστών.

Ενώ, το δεύτερο μέρος του επεισοδίου είναι ένα φλάσμπακ με τα σχετικά της επανάστασης του Γκαριμπάλντι και του βιασμού. Είναι αυτό το μέρος του διηγήματος που μεταφέρεται με ακρίβεια και πιστότητα στον κινηματογράφο.

Εξαιτίας αυτών των επιλογών τους, οι Ταβιάνι φέρνουν στο κέντρο τόσο στον χαρακτήρα της ηλικιωμένης και την προσωπική της ιστορία, όσο και στη διαδρομή των υποψήφιων μεταναστών προς το πλοίο. Με αυτόν τρόπο δημιουργούν δύο θεματικούς κύκλους –τη μετανάστευση και το βίαιο και τραυματικό ιστορικό παρελθόν- που συνδέονται, καθώς έχουν σαν συνδετικό κρίκο το πρόσωπο της ηλικιωμένης. Οι Ταβιάνι εστιάζουν μέσω της αναδρομικής αφήγησης στα πάθη της Μαραγκράτσια, εγκιβωτίζοντας στην αφηγηματική γραμμή τα γεγονότα από τη δεκαετία του 1860, μετά την άφιξη του Γκαριμπάλντι στη Σικελία (Sarti & Subialka, “The Other Son” (“L’altro figlio”), 2022). Η βιαιότητα και αγριότητα που χαρακτηρίζει την αναδρομή στο παρελθόν (το επεισόδιο του βιασμού) αντανακλάται και στο αφηγηματικό παρόν, δηλαδή στη μετανάστευση. Παράδειγμα αυτής της αδικαιολόγητης βιαιότητας εισάγεται στο πρώτο κιάλας επεισόδιο, όταν το κοράκι με το κουδούνι εμφανίζεται πάνω από αυτούς που πρόκειται να φύγουν από το νησί και να μεταναστεύσουν στην Αμερική. Στην αγωνία τους να προστατευτούν από το κακό μάτι, που αντιπροσωπεύεται από το κοράκι, σε μια τόσο δυσοίωνη περίσταση όπως η αρχή ενός μεγάλου, αβέβαιου ταξιδιού, όλοι οι παρόντες αρχίζουν αμέσως να πετούν πέτρες στο μαύρο πουλί. Το πλήθος των μαυροντυμένων ανθρώπων που χειρονομούσαν και πετάνε πέτρες στον αέρα στη μέση ενός άδειου δρόμου μιας ερημικής εξοχής αποτελεί μία από τις πιο γκροτέσκες και δυνατές σκηνές της ταινίας. Επαναλαμβάνεται το ίδιο είδος αδικαιολόγητης βίας που χρησιμοποίησαν οι αγρότες στον πρόλογο, όταν πετούσαν τα αυγά που βρέθηκαν στη φωλιά του κορακιού (Melcer-Padon, 2022).

Αξίζει τέλος να επισημανθεί κάτι σχετικά με τον χαρακτήρα του «άλλου γιού» ο οποίος στην ταινία –εν αντιθέσει με το διήγημα όπου εξηγεί τους λόγους της απόρριψης του- στερείται από κάθε μορφή λεκτικής επικοινωνίας. Το αποτέλεσμα είναι μια εντελώς πρωτότυπη περιγραφή του χαρακτήρα, του οποίου το μητρικό ιδεώδες με ρομαντικά χαρακτηριστικά επισημαίνεται από τα λόγια της Νινφαρόζα, η οποία ενημερώνει έμμεσα το κοινό ότι ο

«άλλος γιός» βρίσκεται εκεί καθαρά από υική αφοσίωση. Κατά αυτόν τον τρόπο διεγείρεται η συμπάθεια και η συμπόνια των θεατών προς αυτόν. Σε αντίθεση με το διήγημα, αυτό το αίσθημα συμπάθειας αντισταθμίζεται από την αβελτηρία του χαρακτήρα και μια ορισμένη ενστικτώδη απέχθεια, που μεταδίδεται μέσα από την υπερβολικά νατουραλιστική περιγραφή του Πιραντέλο (Iezzi, 2020).

### **4.3. Male di luna**

#### **4.3.1. Η υπόθεση του διηγήματος**

Η Σιντόρα είναι 20 μέρες παντρεμένη με τον μεγαλύτερης ηλικίας Μπατά. Το γάμο της τον επέβαλε η μητέρα της για να την απομακρύνει από τον ξάδελφό της Σάρο. Καθώς η πανσέληνος του Αυγούστου έρχεται, προς έκπληξή της, ανακαλύπτει ότι ο Μπατά είναι «σεληνιασμένος», καθώς παθαίνει παροξυσμικές επιληπτικές κρίσεις και γίνεται επιθετικός, μόλις η πανσέληνος ανεβαίνει στον ουρανό. Η Σιντόρα κλειδώνεται μέσα στο σπίτι, μόνη της, για να προστατευθεί.

Στη συνέχεια, λίγο πριν την αυγή, πανικόβλητη εγκαταλείπει τη συζυγική στέγη και βρίσκει καταφύγιο στο πατρικό της. Αναφέρει τα τεκταινόμενα στη μητέρα της. Το σούρουπο εμφανίζεται στο πατρικό ο Μπατά για να την πάρει, αλλά η μητέρα της Σιντόρα αρνείται να τον αφήσει να μπει μέσα. Ο Μπατά κλαίγοντας κάθεται έξω από το σπίτι και αφηγείται στις γειτόνισσες την αιτία για την «ασθένεια του φεγγαριού»: όταν ήταν βρέφος η μητέρα του, την περίοδο του θερισμού, τον έπαιρνε στο χωράφι το βράδυ και έβλεπε εντυπωσιασμένος την πανσέληνο. Η μητέρα της Σιντόρα έρχεται σε συμφωνία μαζί του για να επιστρέψει η κόρη της στον άνδρα της. Σύμφωνα με αυτή τη συμφωνία, κάθε φορά που θα έχει πανσέληνο θα έρχεται και θα περνά τη νύχτα μαζί της για την ασφάλεια της, εκτός από τη μητέρα της, και ο ξάδελφος της (και κρυφός έρωτά της) ο Σαρό.

Όταν η επόμενη πανσέληνος φθάνει, η μητέρα της με τον Σαρό έρχονται στο σπίτι. Όμως, μόλις η πανσέληνος εμφανίζεται στον ουρανό και ο Σαρό ακούει τις παροξυσμικές μανιακές κρίσεις του Μπατά, το σκάει τρομαγμένος, αφήνοντας στα «κρύα του λουτρού» τη Σιντόρα και τη μητέρα της.

#### 4.3.2. Σχετικά με το διήγημα

Ο πρωτότυπος ιταλικό τίτλος μπορεί να αποδοθεί ως η αρρώστια του φεγγαριού, ο σεληνιασμός. Το διήγημα διερευνά το θέμα της δεισιδαιμονίας και το πώς τα κουτσομπολιά επηρεάζουν τις προσωπικές σχέσεις. Επιπλέον, το διήγημα είναι και μια ιστορία τρόμου, ωστόσο, αυτή είναι γεμάτη από λυρισμό και ποίηση (Τριβιζάς, 1996). Ο αφετηριακός μύθος για το διήγημα είναι ο μύθος του λυκανθρώπου, όμως ο συγγραφέας τον εντάσσει μέσα στο πλαίσιο του πιραντελικού σύμπαντος. Σ' αυτό τα ηθογραφικά στοιχεία και το ρεαλιστικό του ύφος κορυφώνονται στο τέλος σ' ένα ειρωνικό τόνο.

Ο συγγραφέας εστιάζει κυρίως την προσοχή του από τα τρία κεντρικά πρόσωπα -τον άνδρα, την γυναίκα του και τη μητέρα της- στη νεαρή κοπέλα. Και γι' αυτό στο τέλος, η ειρωνεία του κατευθύνεται προς αυτήν. Το φεγγάρι κατέχει μια ιδιαίτερη και χρησιμοποιείται όχι μόνο για να αναδείξει μια χιουμοριστική διάσταση στη σχέση ανθρώπου και φύσης, αλλά και για να δημιουργήσει *«μια οπτική μεταφορά που αναπαριστά τη ρήξη μεταξύ του κοινωνικού εαυτού και του εσωτερικού εαυτού.»* (Sarti & Subialka, “Moon Fever” (“Male di luna”), 2021).

#### 4.3.3. Χάος: Δεύτερη ιστορία -Ο φεγγαροκτυπημένος (σύνοψη)

Σε μια απομονωμένη αγροικία στη ύπαιθρο της Σικελίας, κατοικεί ένα νεαρό ζευγάρι: η γυναίκα απλώνει ρούχα και ο άνδρας κάνει βόλτες στην αυλή. Ο αφηγητής λέει ότι ο Μπατά και η Σιντόρα είναι 20 μέρες παντρεμένοι και ότι μένουν σε ένα σπίτι που απέχει 1 ώρα από την πόλη. Σήμερα είναι το τέλος της 20<sup>ης</sup> μέρα, όμως ο Μπατά καθυστερεί να μπει στο σπίτι. Στο εσωτερικό του σπιτιού η Σιντόρα καθαρίζει το πάτωμα γύρω από το κρεβάτι τους. Ο Μπατά έξω από το σπίτι ουρλιάζει. Όταν η νύχτα πέφτει, ο Μπατά εξακολουθεί να βρίσκεται έξω και να κραυγάζει. Η Σιντόρα πλησιάζει να τον βοηθήσει, όμως αυτός αρνείται τη βοήθειά της και την ζητά να μπει στο σπίτι, να κλείσει τη πόρτα και τα παράθυρα, και ό,τι και να ακούσει της ζητά να μην τα ανοίξει. Στην ερώτησή της τι συμβαίνει απάντα ότι είναι άρρωστος από το φεγγάρι. Η Σιντόρα κλειδαμπαρώνεται μέσα στο σπίτι και ακούει έντρομη όλο το βράδυ τα ουρλιαχτά και τις κραυγές του Μπατά. Προσπαθεί να αμυνθεί στις απόπειρες του Μπατά να μπει στο σπίτι.

Την επόμενη μέρα το πρωί, ενώ ο Μπατά κοιμάται εξαντλημένος έξω από το σπίτι, η Σιντόρα το σκάει και επιστρέφει στο πατρικό της. Κλαίει και παραπονιέται στη μητέρα ότι

την έβαλε να παντρευτεί. Ύστερα από λίγο εμφανίζεται ο Μπατά και περιμένει έξω από τη πόρτα του πατρικού. Μια γειτόνισσα τού προσφέρει μια καρέκλα. Ο Μπατά στην πλατεία έξω από το πατρικό της Σιντόρα, σε επήκοο όλων, αποδέχεται την ευθύνη του που δεν μίλησε για την αρρώστιά του. Αφηγείται το περιστατικό που προκάλεσε την ασθένειά του. Σε αναδρομή, φλάσμπιακ, βλέπουμε τον Μπατά βρέφος. Η μητέρα του πηγαίνοντας για δουλειά στο χωράφι τον πήρε μαζί της. Έμεινε όλο το βράδυ να εργάζεται στο χωράφι και τον είχε αφήσει στις θημωνιές να παρατηρεί και να παίζει με την πανσέληνο. Ο Μπατά πάλι, προς επήκοο όλων, προτείνει κάθε πανσέληνο να έρχεται να μείνει μαζί τους η μητέρα της. Την πρότασή του αποδέχεται η μητέρα της Σιντόρα προσφέροντας του ένα ποτήρι νερό. Η Σιντόρα εκφράζει τη δυσφορία της για τη συμφωνία, αλλά οι αντιρρήσεις της κάμπτονται όταν η μητέρα της της λέει ότι μαζί της θα έρθει και ο ξάδελφός της Σάρο. «Δεν μπόρεσα να στον δώσω για άνδρα γιατί δεν είχε τίποτε», της λέει. Η Σιντόρα συναντιέται με τον Σάρο, ο οποίος της εξομολογείται τον έρωτά του γι' αυτήν, ενώ και αυτή συνειδητοποιεί τον ερωτικό της πόθο γι' αυτόν. Η Σιντόρα μετά την επιστροφή της στη συζυγική εστία δουλεύει με τον Μπατά στα χωράφια, παρατηρώντας με κρυφή προσμονή το φεγγάρι, που απέχει ακόμα από το να γίνει πανσέληνος. Ο Μπατά παρερμηνεύει το βλέμμα της και της λέει να μην ανησυχεί. Ο Σάρο, ο οποίος εργάζεται σαν ναύτης, παρατηρεί και αυτός το φεγγάρι με μια γλυκιά προσμονή. Ενώ, η μόνη που είναι σχετικά αδιάφορη με τις φάσεις του φεγγαριού είναι η μητέρα της Σιντόρα που μαζεύει πέτρες στα χωράφια.

Όταν η πανσέληνος φθάνει, ο Σάρο και η μητέρα της Σιντόρα έρχονται στην αγροικία. Οι Μπατά και Σιντόρα προετοιμάζονται να τους υποδεχτούν με ιδιαίτερες τιμές. Εν αναμονή της πανσελήνου που ακόμα δεν έχει ανέβει στον ουρανό, δειπνούν έξω. Η μητέρα της Σιντόρα φοβάται και ζητά να την κλείσουν στο χοιροστάσιο. Ο Μπατά απομονώνεται στην αυλή, ενώ Σάρο και Σιντόρα μπαίνουν στο σπίτι. Όταν μένουν επιτέλους μόνοι, στο πρόσωπο του Σάρο ζωγραφίζεται ο φόβος. Είναι όμως η σωματική εγγύτητα και το φιλί με τη Σιντόρα που τον απομακρύνουν. Έξω βρέχει και ο Μπατά πηγαίνει στο σπίτι για να προφυλαχτεί. Όταν όμως φθάνει στην πόρτα βλέπει από το μικρό παράθυρο τα ρούχα της Σιντόρα να βρίσκονται στο πάτωμα. Εκείνη την ίδια στιγμή ο φωτεινός κύκλος της σελήνης εμφανίζεται μέσα από τα σύννεφα στον ουρανό. Η οργισμένη κραυγή του Μπατά ακούγεται και το ζευγάρι κλείνει τα παράθυρα. Η Σιντόρα καλεί γυμνόστηθη τον Σαρό στο κρεβάτι, όμως αυτός της λέει ότι δεν μπορεί: «Υποφέρει». Ο Μπατά σε παράκρουση προσπαθεί να ξεριζώσει ένα δένδρο, ουρλιάζοντας. Μέσα στο σπίτι ο Σαρό δεν θέλει να συνεχίσει και παρ' όλες τις προσπάθειες της Σιντόρα ντύνεται και βγαίνει από το σπίτι. Βλέπει τον Μπατά να χτυπά το κεφάλι του σε

μια πέτρα και πέφτει πάνω του και τον συγκρατεί. Η Σιντόρα παρακολουθεί τη σκηνή. Πλησιάζει τους δύο άνδρες και περιποιείται τον λιπόθυμο Μπατά. Ο Σαρό απομακρύνεται από το ζευγάρι και μαζί με τη μητέρα της Σιντόρα φεύγουν. Η Σιντόρα μαζί με τον εξουθενωμένο Μπατά κάθονται στο έδαφος.

#### 4.3.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία

Το επεισόδιο αυτό θεωρείται «το πιο άψογο από τα επεισόδια του *Kaos*», καθώς είναι το πιο συμπαγές σε δομικό επίπεδο και το πιο ξεκάθαρο σε εκφραστικό επίπεδο (Torri, 1984). Σχετικά πιστή ως προς το διήγημα, η μεταφορά χαρακτηρίζεται από προσθέσεις- ενθέσεις των αδελφών Ταβιάνι στην πρωτότυπη αφηγηματική γραμμή, από μια σημαντική μεταβολή ως προς τη σχεδίαση των χαρακτήρων και, τέλος, από μια μικρή αλλαγή της κατάληξής του.

Το επεισόδιο ξεκινά με την φωνή ενός αφηγητή που μας ενημερώνει για τα γεγονότα που προηγήθηκαν. Η αλλαγή οπτικής που εφαρμόζει ο αφηγητής σε σχέση με το διήγημα είναι αμέσως εντυπωσιακή: στην πραγματικότητα ο αφηγητής παρουσιάζει την ιστορία μετατοπίζοντας την προσοχή στον χαρακτήρα του Μπατά παρά στη νεαρή κοπέλα, περιγράφοντας μια σειρά από ενέργειες στις οποίες ο άνδρας βρίσκεται στο ρόλο του υποκειμένου (Iezzi, 2020).

Επιπλέον στην κινηματογραφική απόδοση προστίθενται σκηνές-επεισόδια όπως:

- Το δείπνο Μπατά, Σιντόρα, Σαρό, μητέρας της Σιντόρα, αλλά και της προετοιμασίας του. Το δείπνο αυτό δημιουργεί, πέραν των άλλων, και μια οικειότητα μεταξύ Μπατά και Σαρό.
- Το στιγμιότυπο όπου ο Μπατά, εν μέσω της λυκανθρωπικής του κρίσης, βλέπει από το παραθυράκι της πόρτας το φόρεμα της γυναίκας του Σιντόρα να πέφτει στο πάτωμα, κάτι που υπονοεί τις ερωτικές περιπτώξεις του παράνομου ζευγαριού.
- Τέλος, το επεισόδιο με τη βοήθεια που προσφέρει ο Σαρό στον εξαντλημένο από τη κρίση Μπατά. Ένα επεισόδιο το οποίο, μέσω της επιδεικνυόμενης ενσυναίσθησης, δίνει στον χαρακτήρα του Σαρό, ένα ψυχολογικό βάθος, που δεν διαθέτει στο διήγημα.

Επιπλέον, η κινηματογραφική απόδοση είναι διάστικτη από μικρά στιγμιότυπα που δεν αναφέρονται στο διήγημα και τα οποία ωστόσο διαθέτουν μια οπτική δυναμική: η Σιντόρα να

σφουγγαρίζει και να γυαλίζει το πάτωμα γύρω από το συζυγικό κρεβάτι, μια μεταφορά του ανεκπλήρωτου σεξουαλικού πόθου, η Σιντόρα να πετά τη γάτα πάνω στον σκύλο για να τού αποσπάσει την προσοχή ώστε να μπορεί να φύγει.

Ένα άλλο σημαντικό θέμα του Πιραντέλο που διερευνούν οι Ταβιάνι είναι η έλλειψη διάκρισης μεταξύ ιδιωτικής και συλλογικής ζωής: Όλοι γνωρίζουν τα πάντα για όλους. Η πλατεία του χωριού στην οποία ένας πρωταγωνιστής βρίσκεται μόνος του, δεν είναι άδεια. Παρούσα σ' αυτήν είναι ολόκληρη η κοινότητα, ανεύθυνα ανενεργή αλλά παρούσα πίσω από κλειστά παντζούρια (Melcer-Padon, 2022).

Ο χαρακτήρας του Μπατά εδώ *εξανθρωπίζεται*, σε σχέση με την «άγρια» εικόνα του στο διήγημα, και μέσω μιας λεκτικής διαδικασίας -τα συναισθήματα του οποίου, αντί να περιγράφονται από τον αφηγητή με βάση κάποιες ενδείξεις, αντίθετα εκφράζονται ρητά με τη μορφή διαλόγου. Μεταφέροντας τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή στο λεκτικό επίπεδο, αυτός απομακρύνεται από τη σχεδόν άγρια κατάσταση στην οποία παρουσιάζεται στο διήγημα (Iezzi, 2020).

Το φλάσμπακ, όπου εξηγείται η ευαισθησία του Μπατά ως προς τη πανσέληνο, δηλαδή τη λυκανθρωπία του, είναι καθοριστικό. Η ευαισθησία του κεντρικού χαρακτήρα συνδέεται μ' ένα επεισόδιο της βρεφικής του ηλικίας, όπου θήλαζε τη μητέρα του στα χωράφια. Αυτό δημιουργεί ένα επίπεδο φροϋδικής ανάγνωσης της ιστορίας, ενώ συνεισφέρει στη διαδικασία *εξανθρωπισμού* του Μπατά.

Ο αισθησιασμός της σκηνης, όπου η μητέρα του ήρωα βρέχει με νερό το στήθος της για να δροσιστεί μετά από εξαντλητική σωματική εργασία, συμβάλλει στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας όπου ο υπερφυσικός χαρακτήρας βρίσκεται σε μια τέλεια ισορροπία αποδεικνύοντας την περίτεχνη αισθητική της ταινίας. Γι' ακόμη μια φορά αποκαλύπτεται ο ονειρικός χαρακτήρας ως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της ταινίας, που απαλλαγμένη από τον νατουραλισμό του πρωτότυπου καθοδηγείται από την έντονη φαντασία των σκηνοθετών. Η σύνδεση μεταξύ της σφαίρας του μυστηρίου και της μαγείας με αυτή του αισθησιασμού και του σώματος επιβεβαιώνεται ξανά ως επαναλαμβανόμενο μοτίβο, όπως εξ' αλλού υπάρχει και στο νυχτερινό τελετουργικό του *La giara* (Iezzi, 2020).

Το ίδιο το τέλος του επεισοδίου με τη Σιντόρα καθισμένη στο έδαφος να κρατά στην αγκαλιά της, εν είδει «Pietà», τον εξαντλημένο Μπατά, αφαιρεί κάθε ίχνος πιραντελικής ειρωνείας που υπήρχε στο πρωτότυπο διήγημα.

#### **4.4. Το πιθάρι**

##### **4.4.1. Η υπόθεση του διηγήματος**

Ένας μεγαλοκτηματίας, οξύθυμος, καυγατζής και δικομανής, ο δον Λολό Τζιράφα παραγγέλλει ένα μεγάλο πιθάρι. Πρόκειται να αποθηκεύσει σ' αυτό τη συγκομιδή της ελιάς από το κτήμα του στο Πριμασόλε. Όταν το παρέλαβε αποθήκευσε προσωρινά το πιθάρι σ' ένα υπόγειο. Μια μέρα τρεις εργάτες το βρίσκουν σπασμένο. Ο δον Λολό οργίζεται, αλλά οι εργάτες τον πείθουν ότι μπορεί να επιδιορθωθεί. Τότε καλείται ένας ηλικιωμένος έμπειρος τεχνίτης, ο μπαρμπα-Ντίμα για να το επιδιορθώσει.

Ο δον Λολό απαιτεί από τον τεχνίτη, εκτός από την κόλλα που θα χρησιμοποιήσει, να κάνει και ραφές για καλύτερο αποτέλεσμα. Ο μπαρμπα-Ντίμα ενοχλείται από τις υποδείξεις του δον Λολό όμως τις εκτελεί με δυσφορία. Κατά τη διάρκεια της επιδιόρθωσης ο μπαρμπα-Ντίμα βρίσκεται στο εσωτερικό του πιθαριού. Όταν η επιδιόρθωση τελειώσει ο τεχνίτης ανακαλύπτει ότι δεν μπορεί να βγει από το στενό στόμιο και βρίσκεται παγιδευμένος μέσα στο πιθάρι και δεν μπορεί να βγει. Η μόνη περίπτωση για να βγει είναι το πιθάρι να σπάσει ξανά. Ο Τζιράφα πληρώνει τον παγιδευμένο μπαρμπα-Ντίμα για τη εργασία του.

Στη συνέχεια ο Τζιράφα αναζητά νομικές συμβουλές από τον δικηγόρο του. Αυτός του επισημαίνει ότι πρέπει καταρχήν να σπάσει το πιθάρι και να βγάλει τον τεχνίτη, διαφορετικά αυτό θεωρείται παράνομη κατακράτηση, και κατά δεύτερον ότι μπορεί να ζητήσει από τον τεχνίτη αποζημίωση για το δεύτερο σπάσιμο του πιθαριού. Επιστρέφοντας στο κτήμα ο Τζιράφα βρίσκει τους εργάτες να γλεντάνε και να χορεύουν γύρω από το πιθάρι. Λέει στον μπαρμπα-Ντίμα ότι, για να βγει από εκεί, πρέπει να σπάσουν το πιθάρι και, γι' αυτό, πρέπει να τον αποζημιώσει για την απώλεια του πιθαριού. Μετά την κατηγορηματική άρνησή του μπαρμπα-Ντίμα ο μεγαλοκτηματίας οργίζεται και εγκαταλείπει τον παγιδευμένο τεχνίτη. Αρνείται κατηγορηματικά να σπάσει το πιθάρι για να τον απελευθερώσει. Το βράδυ έχει πανσέληνο και ο μπαρμπα-Ντίμα οργανώνει με τους χωρικούς ένα γλέντι. Ο Τζιράφα ξυπνάει από τη φασαρία και αντικρίζει τους μεθυσμένους χωρικούς να χορεύουν γύρω από το πιθάρι. Τελικά σε μια έκρηξη οργής και θυμού ο Τζιράφα αποδέχεται την ήττα του, σπάει το πιθάρι και απελευθερώνει τον μπαρμπα-Ντίμα.

#### 4.4.2. Σχετικά με το διήγημα

Το διήγημα είναι δείγμα ενός πιραντελικού σατιρικού ρεαλισμού, μια χιουμοριστική ηθογραφία και μια καυστική σάτιρα της ανθρώπινης μισαλλοδοξίας (Τριβιζάς, 1996). Διακρίνεται για τα θεατρικά του στοιχεία τα οποία βέβαια εμποτίζονται στο ρεαλιστικό ύφος και τον ειρωνικό τόνο του συγγραφέα. Επιπλέον, το κοινωνικό τοπίο είναι κυρίαρχο, ωστόσο «οι κοινωνικές διακρίσεις, η καπιταλιστική απληστία, ο ιδιοτελής εγωισμός, η καταπίεση της εργατικής τάξης καταστέλλονται προς όφελος μιας κωμικής εξέλιξης που θυμίζει παραδοσιακά παραμύθια στα οποία ο «αδύναμος γελάει τελευταίος»» (Bassanese, 1997). Ενώ, επισημαίνονται και τα παγανιστικά στοιχεία του τέλους, όπου «μια φρενίτιδα τραγουδιού και χορού φέρνει την ιστορία στο αποκορύφωμά της, λειτουργώντας ως οπτικός απόηχος των τελετουργιών της αρχαίας *Magna Grecia*». (Bassanese, 1997).

Η δραματική πλοκή επικεντρώνεται στην αντιπαράθεση δύο εκκεντρικών και εξίσου αδιάλλακτων τύπων, που εκπροσωπούν διαφορετικούς κόσμους. Η περηφάνια ενός λαϊκού τεχνίτη συγκρούεται με την απληστία ενός δικομανούς κτηματία και αντιτάσσει στη δική του απόλυτη αλλά στρεβλή λογική την καταλυτική δύναμη του παραλόγου (η άρνησή του να βγει από το πιθάρι) (Βαγενάς, Καγιαλής, Πόλκας, Ταρaráς, & Φράγκογλου, 2009).

Επιπλέον, όσον αφορά τον κεντρικό χαρακτήρα του διηγήματος, τον Τζιράφα, η εμμονή του με την περιουσία του θυμίζει την οπτική του του Giovanni Verga στο διήγημα *La Roba* (*Περιουσία*). Αυτήν την εμμονή ο Πιραντέλο καταδικάζει «ως μια αλλοτριωτική, καταστροφική δύναμη που απανθρωποποιεί την ανθρώπινη ζωή». Παράλληλα, μέσα από τη δυναμική που απεικονίζεται στην αφήγηση, ο Πιραντέλο προσφέρει «μια ματιά στην ύπαιθρο και τις πολιτιστικές παραδόσεις της Σικελίας.» (Sarti & Subialka, “The Jar” (“La giara”), 2021).

#### 4.4.3. Χάος: Τρίτη ιστορία - Το πιθάρι

Μέσα σ’ ένα ελαιώνα ένα κάρο μ’ ένα τεράστιο πιθάρι. Ο αφηγητής μιλά για την πολύ καλή σοδειά ελιάς και την αγορά του πιθαριού από κάποιον που το προέβλεψε. Το όνομά του αποκαλύπτεται, όταν ο οδηγός του κάρου ζητά πληροφορίες για το πώς θα φθάσει στον προορισμό του: είναι ο μεγαλο-γαιοκτήμονας Δον Λολό. Στην αγροικία του επικρατεί οργασμός καθώς η συγκομιδή είναι στην κορύφωσή του. Ο Δον Λολό συζητά με την ερωμένη του. Όταν από μπροστά του περνά ένα παιδί-εργάτης που κουβαλά ένα σάκο, ο Δον



Λολό του βάζει τρικλοποδιά. Έχει πιο πριν εξηγήσει τη ερωμένη του ότι το ζηλεύει για το νεαρό της ηλικίας του. Όταν το πιθάρι φθάνει, τοποθετείται σε περίοπτη θέση στο κέντρο της αυλής, πάνω σ' ένα βάθρο. Το βράδυ έχει πανσέληνο. Τα σύννεφα καλύπτουν το φεγγάρι και ο χώρος της αυλής σκοτεινιάζει. Όταν τα σύννεφα απομακρύνονται, τότε αποκαλύπτεται ότι το πιθάρι σπασμένο.

Την άλλη μέρα συγκεντρώνει την προσοχή όλων των εργατών. Ένας από αυτούς ειδοποιεί τον Δον Λολό. Οργισμένος γι' αυτό που συνέβη επιτίθεται στον εργάτη. Ο Δον Λολό μονολογεί για τους λόγους της καταστροφής του: «Φθόνος ή βαρβαρότητα». Η ερωμένη του τού δίνει ελπίδες για την επιδιόρθωσή του και τού συστήνει τον καλύτερο αγγειοπλάστη της Σικελίας, τον μπαρμπα-Ντίμα. Ο μπαρμπα-Ντίμα, καμπούρης και λιγομίλητος έρχεται, εξετάζει με προσοχή το σπασμένο πιθάρι και αποφαινεται ότι επιδιορθώνεται. Ωστόσο, ο Δον Λολό καχύποπτος τού ζητά, πέραν της ειδικής κόλλας που θα χρησιμοποιήσει, να κάνει και ραφές. Παρ' όλη τη διστακτικότητα του μπαρμπα-Ντίμα, ο Δον Λολό τον υποχρεώνει να το επιδιορθώσει σύμφωνα με τις οδηγίες του. Ο μπαρμπα-Ντίμα ζητά ένα βοηθό και ο Δον Λολό του δίνει το παιδί εργάτη που χθες είχε βάλει τρικλοποδιά.

Ο μπαρμπα-Ντίμα, καθώς επιδιορθώνει το πιθάρι, συζητά με τον βοηθό του για τις ιδιότητες της μυστικής του κόλλας. Όμως καθώς το σπασμένο πιθάρι κολλιέται ο μπαρμπα-Ντίμα μένει μέσα σ' αυτό. Τελειώνοντας την επιδιόρθωση διαπιστώνει ότι το στόμιό του είναι στενό και δεν μπορεί, λόγω της καμπούρας του, να βγει έξω. Ο βοηθός του αλλά και οι υπόλοιποι εργάτες της αγροικίας γελούν με το πάθημά του.

Ο Δον Λολό έρχεται, διαπιστώνει την παγίδευση του μπαρμπα-Ντίμα και του ζητά να μην σπάσει το πιθάρι για να βγει έξω. Όμως παρ' όλες τις προσπάθειες του Δον Λολό η κατάσταση παραμένει αμετάβλητη. Ο Δον Λολό πηγαίνει και συμβουλευεται τον δικηγόρο του στην πόλη. Πριν πάει όμως ξοφλά τον μπαρμπα-Ντίμα για την εργασία του. Ο δικηγόρος του, άρτι εγχειρισθείς και σε ανάρρωση, αντιμετωπίζει το περιστατικό από την κωμική του διάσταση. Τον συμβουλεύει να απελευθερώσει τον μπαρμπα-Ντίμα και στη συνέχεια να απαιτήσει αποζημίωση για τη ζημιά που προκάλεσε, αφού προηγουμένως αυτός εκτιμήσει την αξία την πιθαριού. Ο μπαρμπα-Ντίμα αρνείται να καταβάλλει οποιαδήποτε αποζημίωση επιλέγοντας να μείνει μέσα στο πιθάρι. Το περιστατικό προκαλεί τη θυμηδία των παρόντων εργατών.

Ο μπαρμπα-Ντίμα με τα χρήματα που πληρώθηκε για την εργασία του οργανώνει ένα γλέντι για τους εργάτες. Είναι νύχτα με πανσέληνος. Υπό το φως της πανσελήνου και υπό την

διεύθυνση του μπαρμπα-Ντίμα οι εργάτες τραγουδούν και χορεύουν. Στο γλέντι συμμετέχει και η ερωμένη του Δον Λολό. (η σκηνή παρουσιάζεται με υποκειμενική λήψη από την πλευρά του μπαρμπα-Ντίμα) Ο Δον Λολό ξυπνά από τη φασαρία του γλεντιού και οργισμένος βγαίνει έξω. Σπρώχνει το πιθάρι κάτω και αυτό σπάει. Ο μπαρμπα-Ντίμα βγαίνει από τα συντρίμια σώος και αβλαβής, και επιτέλους ελεύθερος. Οι εργάτες σηκώνουν τον μπαρμπα-Ντίμα στους ώμους και αποχωρούν όλοι από την αγροικία, μαζί τους και η ερωμένη του Δον Λολό. Ο Δον Λολό συντετριμμένος συνειδητοποιεί την ήττα του και θρηνεί για το πιθάρι του.

#### 4.4.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία

Η μεταφορά του διηγήματος είναι πιστή ως προς το αφηγηματικό μέρος, το σκηνικό μέρος, τους κεντρικούς χαρακτήρες, το κωμικό ύφος και τέλος την κατάληξή του.

Υπάρχουν κάποιες σημαντικές προσθήκες στιγμιότυπα που χρησιμοποιούνται για να δοθούν αφηγηματικές πληροφορίες, να σχεδιαστούν οι χαρακτήρες ή για να δοθεί η ατμόσφαιρα. Όπως:

- Η *εισαγωγή* με την πορεία της άμαξας που κουβαλά το πιθάρι, μέσω της οποίας περιγράφεται η κοινωνική θέση του Δον Λολό.
- Το επεισόδιο με την *τρικλοποδιά* που βάζει στο αγόρι ο Δον Λολό, και ο διάλογος που έχει προηγηθεί, για να δοθεί η κακότητα του χαρακτήρα.
- Η *πανσέληνος* τη νύχτα του γλεντιού, ως σήμα έναρξης της οργιαστικής ατμόσφαιρας και του χορευτικού που ακολουθεί.
- Τέλος, το ίδιο το *παγανιστικό γλέντι*. Στο κείμενο του διηγήματος δεν είναι τίποτε άλλο από διασκέδαση και θόρυβο που προκαλεί το αλκοόλ, που, αντίθετα, στην ταινία μετατρέπεται σε μια χορογραφία στην οποία συμμετέχουν αυθόρμητα όλοι οι χωρικοί.

Οι σημαντικότερες προσθήκες όμως είναι η εισαγωγή δύο νέων περιφερειακών χαρακτήρων.

- Ο *μεν* πρώτος είναι το *αγόρι* –βοηθός του μπαρμπα-Ντίμα: μέσω του διαλόγου μαζί του σχεδιάζεται ο χαρακτήρας του τεχνίτη.
- Ο *δεύτερος* περιφερειακός χαρακτήρας είναι η *ερωμένη* του Δον Λολό, η οποία λειτουργεί ως η ηθική συνείδηση του επεισοδίου: η μεταστροφή της και η

απομάκρυνσή της από τον Δον Λολό δηλώνει παράλληλα και την ηθική του κατάπτωση, λόγω της εμμονής του στην κατοχή του πιθαριού, εντέλει το ηθικό αδιέξοδό του.

Όσον αφορά τις δυο πρώτες προσθήκες -επεισόδια στην αφηγηματική γραμμή –η *εισαγωγή* και η *τρικλοποδιά*- αυτές προέρχονται από το διήγημα *La Roba* που ανήκει στη συλλογή *Novelle Rusticane* του Giovanni Verga. Ακόμα και η σχεδίαση του κεντρικού χαρακτήρα είναι μια αναφορά στον κεντρικό χαρακτήρα του διηγήματος του Verga, Mazzarò (Costantino, 2020). Με αυτή την ένθεση οι Ταβιάνι επισημαίνουν τους κοινούς τόπους και τις κοινές οπτικές ανάμεσα στους δύο συγγραφείς Πιραντέλο και Verga.

Το ίδιο το πιθάρι ως αντικείμενο στην ταινία υποβάλλεται σε μια διαδικασία *ιεροποίησης*, τοποθετούμενο στο κέντρο της αυλής σε περίοπτη θέση, σε αντίθεση με το διήγημα που τοποθετείται στο υπόγειο (Iezzi, 2020).

Σχετικά με τους ηθοποιούς που υποδύονται τους δύο κεντρικούς ρόλους αξίζει να επισημάνουμε την αξιοποίηση σε επίπεδο σκηνοθεσίας του κωμικού υποκριτικού παρελθόντος των δύο ηθοποιών (οι Franco Franchi και Ciccio Ingrassia), ενδυναμώνοντας έτσι τους χιουμοριστικούς τόνους του πρωτότυπου.

Το διήγημα έχει μια ενδιαφέρουσα προΐστορία όσον αφορά τη μεταφορά του. Το 1917 ο ίδιος συγγραφέας έγραψε μια θεατρική εκδοχή –μονόπρακτη κωμωδία- στη σικελική διάλεκτο, και το 1925 στην κοινή ιταλική, ενώ το 1924 υπήρξε και μια μεταφορά σε μπαλέτο. Στον κινηματογράφο, πριν τη μεταφορά του από τους αδελφούς Ταβιάνι, διασκευάστηκε από τον Giorgio Pàstina ως ένα εκ των επεισοδίων της σπονδυλωτής ταινίας *Questa è la vita* (1954) (Hanne, 1999).

#### **4.5. «Ανάπαυσιν αιώνιαν δος αυτοίς, Κύριε!»**

##### **4.5.1. Η υπόθεση του διηγήματος**

Μια ομάδα 12 ορεσίβιων κτηνοτρόφων βοσκών, που αποτελείται από 10 άνδρες και δυο γυναίκες μαζί μ' έναν ιερέα που τους συνοδεύει περιμένουν στον προθάλαμο του γραφείου του νομάρχη, σε μια επαρχιακή πόλη της Σικελίας. Απευθύνουν μια έκκληση –διαμαρτυρία

στον νομάρχη ζητώντας να αποκτήσει ο οικισμός τους νεκροταφείο. Ο οικισμός τους βρίσκεται στο φέουδο του βαρόνου της επαρχίας Μάργκαρι. Εν αναμονή του επικείμενου θανάτου του πατριάρχη του ποιμενικού οικισμού ο οποίος πάσχει από υδρωπικία, το αίτημα για νεκροταφείο συναντά την άρνηση του φεουδάρχη που τους θεωρεί παρείσακτους εισβολείς στη γη που διαφεντεύει. Οι ορεσίβιοι διώχνονται από το γραφείο του νομάρχη.

Μετά την ατυχή έκβαση της διαμαρτυρίας τους μαζεύονται στην πλατεία της επαρχιακής πόλης και γύρω συγκεντρώνεται ένα μεγάλο πλήθος στο οποίο εξηγούν το δίκαιο του αιτήματός τους. Οι κτηνοτρόφοι συλλαμβάνονται από τους αστυνομικούς και οδηγούνται στο αστυνομικό τμήμα. Μετά την αποχώρησή τους από την πλατεία, ο βαρόνος εξηγεί στους συγκεντρωμένους ότι οι κτηνοτρόφοι με την προεξάρχουσα παρουσία του ετοιμοθάνατου πατριάρχη έχουν καταλάβει και εγκατασταθεί σε γη που του ανήκει, και από την οποία δεν μπορεί να τους διώξει. Θεωρεί τη δημιουργία νεκροταφείου στη γη του απολύτως απαράδεκτη. Όταν ο ιερέας και οι κτηνοτρόφοι αφήνονται ελεύθεροι, επιστρέφουν στον οικισμό συνοδευόμενοι από χωροφύλακες.

Φθάνουν νύχτα και οι κάτοικοι του οικισμού έχουν ανάψει δεμάτια άχυρα για να φωτίσουν το χώρο. Βρίσκουν τον ηλικιωμένο πατριάρχη του οικισμού να τους περιμένει, ακόμα ζωντανός, δίπλα σ' ένα ανοικτό τάφο και ένα φέρετρο και τους κατοίκους γύρω του να ψάλλουν. Μόλις βλέπει τους αστυνομικούς προσπαθεί να ριχτεί στον τάφο, όμως τον συγκρατούν. Οι αστυνομικοί δίνουν εντολή να επιστρέψει στο σπίτι.

#### **4.5.2.Σχετικά με το διήγημα**

Στο κέντρο της ιστορίας βρίσκουμε μια ταξική αντίθεση, η οποία εκφράζεται και ως σύγκρουση δύο αντίθετων μορφών εξουσίας: από τη μια πλευρά ο ετοιμοθάνατος πατριάρχης και επικεφαλής κοινότητας των κτηνοτρόφων και από την άλλη ο γαιοκτήμονας βαρόνος, που αντιμετωπίζουν μια απόφαση ζωής και θανάτου.

Η ιστορία μπορεί να θεωρηθεί όχι μόνο ως μια ρεαλιστική κοινωνική κριτική, αλλά και ως μια περίπτωση της τάσης του Πιραντέλο να παρουσιάζει διεξοδικά τις όψεις και των δύο πλευρών ενός θέματος. Επιπλέον, στο διήγημα μπορούμε να βρούμε ένα διάχυτο στοιχείο του ιδιαίτερου χιούμορ του αλλά και του προβληματισμού του για τις ταξικές διαφορές (Sarti & Subialka, “Requiem Aeternam Dona Eis, Domine!”, 2022).

#### **4.5.3. Χάος: Τέταρτη ιστορία –Ρέκβιεμ**

Το κοράκι πετάει πάνω από ένα μέρος σκαρφαλωμένο σε απόκρημνους βράχους στα σικελικά υψώματα. Το άγριο και σκληρό τοπίο αποτελεί το σκηνικό που εισάγει στην ιστορία και παίζει σημαντικό ρόλο στην οικονομία της. Ένας βοσκός κατεβαίνει βιαστικά από ένα βραχώδες ύψωμα. Κουβαλά στα χέρια του ένα μικρό πακέτο. Όταν αυτό του πέφτει σ' ένα ρέμα αποκαλύπτεται ότι είναι ένα μικρό φέρετρο. Διασχίζει δάση, ποτάμια για να καταλήξει τελικά στο νεκροταφείο μιας πόλης. Στον νεκροθάφτη λέει ότι είναι το πρώτο του παιδί που πέθανε στη γέννα. Του λέει ότι έρχεται από το Μάργκαρι και ότι περπάτησε μια μέρα και μια νύχτα για να έρθει. Τελικά το φέρετρο θάβεται στο μέρος των φτωχών του νεκροταφείου. Ο βοσκός πληρώνει τον νεκροθάφτη και βιαστικά επιστρέφει πίσω στο χωριό.

Από τον ίδιο δρόμο της επιστροφής τώρα μια ομάδα βοσκών ανδρών και γυναικών πλησιάζει. Η φωνή του αφηγητή, που ακούγεται για λίγο και σ' αυτή την ιστορία λέει «Έξι μήνες μετά μια επιτροπή από 20 Μαργαριτανούς κατέβηκαν για να διεκδικήσουν το δικό τους κοιμητήριο». Φθάνουν στην έδρα της νομαρχίας. Βρίσκουν τις πόρτες της κλειστές και κάθονται απ' έξω περιμένοντας να γίνουν δεκτοί από το νομάρχη. Ο ιερέας που ανήκει στην ομάδα εξηγεί στους κατοίκους της πόλης που πλησιάζουν για να δουν τι γίνεται τους λόγους της διαμαρτυρίας. Με αφορμή τον επικείμενο θάνατο του πατριάρχη του οικισμού τους, ζητούν να γίνει νεκροταφείο. Το αίτημα τους αρνείται να ικανοποιήσει ο βαρόνος του Μάργκαρι. Παρόν ο ίδιος στη διαμαρτυρία στο άκουσμα του ονόματός του αποχωρεί βιαστικά.

Στο εσωτερικό του σπιτιού του βαρόνου η διαμαρτυρία του ιερέα ακούγεται από τα μέλη της οικογένειας και τους υπηρέτες. Ο βαρόνος υπερασπίζεται την άρνησή του στην κόρη του, λέγοντας ότι δεν έχει πλέον πρόσβαση στην ιδιοκτησία τους. Της δείχνει μια παλιά φωτογραφία από μια οικογενειακή εκδρομή στον οικισμό των κτηνοτρόφων., όπου απεικονίζεται μεταξύ άλλων και ο πατριάρχης. Ο βαρόνος απορρίπτει την πρότασή της κόρης του να υποχωρήσει, λέγοντας ότι αυτό θα νομιμοποιούσε το σφετερισμό της γης του. Βγαίνει στο μπαλκόνι και αντικρίζει την ομάδα των κτηνοτρόφων και τους δηλώνει την άρνησή του.

Έξω από το σπίτι του βαρόνου εμφανίζεται αστυνομία και καταδιώκει τους διαμαρτυρόμενους. Ο ιερέας μεταφέρεται στη μητρόπολη της πόλης. Σ' αυτήν βρίσκει καταφύγιο και ένας κτηνοτρόφος. Ύστερα από λίγο από τον ίδιο δρόμο από τον οποίο ήρθαν,

συνοδεία αστυνομικών, οι κτηνοτρόφοι επιστρέφουν στον οικισμό τους. Στη διαδρομή ένα άλογο πληγώνεται και οι αστυνομικοί το σκοτώνουν, αφήνοντας το άταφο. Το βράδυ κατασκηνώνουν στο δάσος. Δυο γυναίκες από την ομάδα συζητούν εάν ο πατριάρχης τους πέθανε ή όχι. Ένας αστυνομικός ακούει ήχους από το ποδοβολητό ενός αλόγου. Είναι ένας βοσκός που μιμείται τους ήχους. Λίγο αργότερα, πάλι ο ήχος του ποδοβολητού ενός αλόγου. Τώρα μένει χωρίς λογική εξήγηση.

Την επόμενη μέρα αστυνομικοί και κτηνοτρόφοι φθάνουν στον οικισμό. Βρίσκουν όλους τους κατοίκους να προετοιμάζουν τον χώρο του νεκροταφείου και τον ηλικιωμένο να κάθεται σε μια καρέκλα μπροστά από ένα ανοικτό τάφο. Μόλις βλέπει τους αστυνομικούς ζητά να τον ρίξουν στον ανοικτό τάφο. Ο επικεφαλής διατάζει να τον πάνε στο σπίτι. Ο ηλικιωμένος αποκαλεί τους γιούς του προδότες και οι αστυνομικοί διαλύουν το νεκροταφείο. Όμως κατά την μεταφορά του ο ηλικιωμένος πεθαίνει, και τώρα οι κάτοικοι του οικισμού έρχονται εν πομπή να τον θάψουν. Οι αστυνομικοί δεν θέλουν να συγκρουστούν μαζί τους και αποχωρούν. Μετά την αποχώρησή τους, ο ηλικιωμένος ανοίγει τα μάτια. Τα παιδιά του τον τοποθετούν πάλι στην καρέκλα μπροστά από τον ανοικτό τάφο. Κάθονται όλοι γύρω του περιμένοντας να πεθάνει.

#### **4.5.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία**

Οι σκηνοθέτες μεταφέρουν το διήγημα κάνοντας κάποιες προσθήσεις. Πιο αναλυτικά, στην ταινία υπάρχουν τα παρακάτω που δεν αναφέρονται στο διήγημα:

- Το αρχικό εισαγωγικό επεισόδιο με το βοσκό που μεταφέρει το φέρετρο με το νεκρό νεογέννητο, και το οποίο, κατά κάποιον τρόπο, συστήνει το πρόβλημα στην πιο τραγική του διάσταση στον θεατή.
- Ο διάλογος βαρόνου με την κόρη του – πρόσωπο που δεν υπάρχει στο διήγημα- όπου αναπτύσσεται το παρελθόν της σχέσης βαρόνου και πατριάρχη. Μέσω του διαλόγου περιγράφεται επίσης ο χαρακτήρας του Βαρόνου, ενώ στο διήγημα εμφανίζεται μόνο στο σημείο όπου εμφανίζεται στην έξοδο της νομαρχίας. Επιβεβαιώνεται έτσι η τάση των Ταβιάνι να δίνουν ένα πιο οικείο και προσωπικό τόνο στο αρχικό κείμενο του συγγραφέα όπου ο αφηγητής πιστός στο νατουραλιστικό ύφος διατηρεί κάποια απόσταση στην περιγραφή των ενεργειών και χαρακτήρων.

- Τα επεισόδια κατά τη διάρκεια της πορείας επιστροφής: η νυχτερινή κατασκήνωση, το περιστατικό με τη θανάτωση του αλόγου κ.λπ.. Επεισόδια που δημιουργούν ένα δέσιμο ανάμεσα στους αστυνομικούς και τους κτηνοτρόφους και παράλληλα δίνουν και μια μεταφυσική αύρα με το περιστατικό του αλόγου.
- Τέλος, ο υποτιθέμενος θάνατος του πατριάρχη και η αποχώρηση των αστυνομικών, που συνιστούν μια σημαντική αλλαγή του τέλους της ιστορίας.

Το εισαγωγικό επεισόδιο με τη ταφή του νεογέννητου, τέλειου σύμβολου της αθωότητας, δημιουργεί ένα μηχανισμό ταύτισης ανάμεσα στον θεατή και την κοινότητα των βοσκών. Τονίζει τη νομιμότητα των αιτημάτων των κατοίκων για το δικαίωμα στη ταφή στον τόπο τους και εγείρουν τη συμπάθεια για τους πρωταγωνιστές του διηγήματος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση που δημιουργείται ανάμεσα στο «Ρέκβιεμ» και στον Πρόλογο, καθώς ο βοσκός που απεικονίζεται σ' αυτή τη σκηνή είναι ο ίδιος βοσκός που στον πρόλογο απελευθέρωσε το κοράκι με το κουδούνι στο λαιμό. Μ' αυτόν τον τρόπο ο θεατής καταλαβαίνει ότι οι βοσκοί του πρώτου επεισοδίου είναι κάτοικοι της κοινότητας του Μάργκαρι και αποκτά μια πρώτη εικόνα για τους χαρακτήρες και το σύστημα αξιών τους.

Παράλληλα, ορίζει το κοινωνικό πλαίσιο και δημιουργεί μια ισχυρή αντίθεση ανάμεσα σε δύο πόλους, η οποία δεν υπάρχει με τέτοια ένταση στο διήγημα: από τη μια πλευρά υπάρχει το δικαίωμα στην ιδιοκτησία του βαρόνου και από την άλλη το δικαίωμα σε μια αξιοπρεπή ταφή.

Οι ταξικές αντιθέσεις υπογραμμίζονται ιδιαίτερα και από τη σκηνογραφία της ταινίας στο επεισόδιο στην πόλη, την τοποθέτηση των χαρακτήρων μέσα στον χώρο ως μια συμβολική αναπαράσταση της κοινωνικής δυναμικής: όπου οι βοσκοί βρίσκονται στο επίπεδο του δρόμου ενώ ο βαρόνος βρίσκεται στο μπαλκόνι του αρχοντικού του (Iezzi, 2020).

Το τέλος του επεισοδίου αποκλίνει από το πρωτότυπο και επαναφέρει το θέμα της νίκης, του θριάμβου: ο γηραιός πατριάρχης μεταφέρεται σε μία πομπή από τους ακολούθους του. Η πομπή αυτή, όπως άλλωστε και στην προηγούμενη ιστορία, *Το πιθάρι*, επιβεβαιώνει εκτός από την αναγνώριση της εξουσίας του πατριάρχη και τη δύναμη της κοινότητας. Με τον τρόπο αυτό τελικά οι σκηνοθέτες μετασηματίζουν την αρχική ιστορία, την επανερμηνεύουν και δίνουν ένα τέλος με θετικό πρόσημο.

## 4.6.Συνομιλία με τη μητέρα

### 4.6.1. Η υπόθεση του διηγήματος

Ο συγγραφέας –αφηγητής σε μια σκοτεινή γωνία του σπιτιού του βλέπει μια σκιά: είναι η νεκρή μητέρα του. Ο συγγραφέας της κάνει παράπονα, ότι έφυγε σε μια δύσκολη γι' αυτόν στιγμή. Η μητέρα του δικαιολογείται λέγοντας ότι ήταν κουρασμένη και δεν είχε άλλο δυνάμεις.

Η μητέρα θυμάται γεγονότα της νεότητας της. Αφηγείται ένα ταξίδι που έκανε όταν ήταν νέα. Σε ηλικία 13 χρονών, μετά την επανάσταση του 1848 ενάντια στο καθεστώς των Βουρβόνων, η ίδια με τη μητέρα της και τα αδέρφια της μπήκαν σε μια μεγάλη ψαρόβαρκα για να πάνε στην Μάλτα. Εκεί ήταν εξόριστος ο πατέρας της. Θυμάται το φόβο που ένιωθε μέσα στη θάλασσα. Θυμάται την άφιξή τους στη Μάλτα. Θυμάται τη θλίψη που κυριαρχούσε τόσο στην οικογένεια της, όσο και στη κοινότητα των εξόριστων, όλοι τους μαχητές ενάντια στη παλινόρθωση του δεσποτισμού. Θυμάται το θάνατο του πατέρα της από το μαράζι της εξορίας. Θυμάται ακόμα την επιστροφή τους πίσω στην πατρίδα, όπου όλη την οικογένεια συντηρούσε ο αδελφός του πατέρα της και θεός της. Θυμάται το θείο της, την υποστήριξη του προς την οικογένεια της και την αχαριστία της απέναντι του. Θυμάται, επίσης, τη συμμετοχή της μαζί με όλη την οικογένειά της στην επανάσταση του 1860. Θυμάται τη γνωριμία της με τον σύζυγό της και πατέρα του συγγραφέα, επίσης συμμετοχού στην επανάσταση και γαριβαλδινός. Η μητέρα του συγγραφέα του εκφράζει τη συμπαράστασή της για τις αγωνίες του σχετικά με τη συμμετοχή του γιού του στον πόλεμο. Ο συγγραφέας εκφράζει τη θλίψη του για την απώλεια της μητέρας του.

Η σκιά της μητέρας του σιγά- σιγά χάνεται. Ο συγγραφέας κοιτάει από το παράθυρο και ακούει μέσα του την φωνή της: *«Κοίτα τα πράγματα με τα μάτια εκείνων που δεν τα βλέπουν πια. Θα νιώσεις μια θλίψη, γιέ μου, που θα τα κάνει να φαντάζονται πιο ιερά και πιο όμορφα»* (*'Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre a più belle'*)

### 4.6.2.Σχετικά με το διήγημα

Το διήγημα αυτό είναι ένα από τα πιο προσωπικά του συγγραφέα. Το 1915, δηλαδή τη χρονιά που γράφτηκε το διήγημα, είναι μια σηµαδιακή χρονιά για τον συγγραφέα: η Ιταλία



προσχώρησε στον Α! Παγκόσμιο πόλεμο το 1915, ο γιος του Στέφανο κλήθηκε να πολεμήσει, συνελήφθη και κρατήθηκε αιχμάλωτος από τους Αυστριακούς, η μητέρα του πέθανε και ο δεύτερος γιος του, ο Φάουστο, δεν μπόρεσε να συμμετάσχει στον πόλεμο καθώς διαγνώστηκε με φυματίωση. Αγωνιζόμενος να συντηρήσει τον άρρωστο γιο του και την άρρωστη γυναίκα του, ο Πιραντέλο άρχισε να αναλαμβάνει παραγγελίες, μεταξύ των οποίων και ένα έργο για το θέατρο της Σικελίας, το οποίο πυροδότησε την πιο παραγωγική περίοδο της θεατρικής του γραφής και οδήγησε στα έργα που τον έκαναν διάσημο (Luigi Pirandello's World of Chaos).

#### **4.6.3. Χάος: Επίλογος –Διάλογος με τη μητέρα (σύννοψη)**

Ο Λουίτζι Πιραντέλο είναι σ' ένα βαγόκι τρένου εν κινήσει και λαγοκοιμάται. Το τρένο φτάνει σ' ένα μικρό και έρημο σιδηροδρομικό σταθμό στο Τζιρζέντι. Θυμάται σκηνές από παιχνίδια της παιδικής του ηλικίας. Αφηγείται *«Είχα κοιμηθεί σ' όλο το διήμερο ταξίδι στη Σικελία, όπου δεν είχα ξαναπάει από το θάνατο της μητέρας μου(...) Είχα αφήσει ευχαρίστως το σπίτι μου στη Ρώμη, όπου η θλίψη της ζωής είχε γίνει αφόρητη τελευταία. Η δουλειά μου, τα παιδιά, η ηλικία μου.... Δεν ξέρω... Δε θέλω να εξηγώ ό,τι δεν εξηγείται.»*. Ένας αμαξάς, ο οποίος τον αποκαλεί με το όνομά του -Λουίτζι- προσφέρεται να τον πάει στον προορισμό του, στο πατρικό του σπίτι. *«Με αναγνωρίζεις;»* τον ρωτά και ο συγγραφέας γνέφει θετικά: Είναι ο Σαρό από τον **Φεγγαροκτυπημένο**. Η άμαξα περνά από χώρους που είδαμε σε προηγούμενα επεισόδια της ταινίας. Ο αμαξάς σταματά σ' ένα αρχαίο θέατρο και του το δείχνει: *«Τιμάς τη Σικελία μας»*, του λέει. Όταν η άμαξα φθάνει στον προορισμό, ο αμαξάς του ζητά να του πει το όνομά του. Ο Πιραντέλο δεν μπορεί να το θυμηθεί. Λίγο πριν μπει στο σπίτι θυμάται το όνομά του.

Στο σπίτι- αρχοντικό περνάει μέσα από τεράστια και σιωπηλά δωμάτια. Στο σαλόνι βλέπει τη μητέρα του πάλι, η οποία έχει πεθάνει. Του μιλάει με τρόπο ήρεμο και στοργικό. Τον κάλεσε να έρθει για να του πει ό,τι δεν πρόλαβε. Ξεκινάει ένας διάλογος ανάμεσα στον συγγραφέα που τώρα είναι διάσημος και στη μητέρα του. Ο συγγραφέας συγκινείται και κλαίει. Στην προτροπή της να μην κλαίει της απαντά ότι *«Κλαίω επειδή εσύ δεν μπορείς πια να με σκέφτεσαι»*. Η μητέρα τον προτρέπει: *«Μάθε να βλέπεις τα πράγματα με τα μάτια αυτών που δε μπορούν πια να δουν. Θα είναι οδυνηρό, βέβαια. Μα αυτός ο πόνος θα τα κάνει πιο ιερά και πιο όμορφα.»*

Ο Λουίτζι Πιραντέλο βλέπει από το παράθυρο ένα ψαροκάικο στη θάλασσα. Ζητά από την μητέρα του να του πει ξανά για το ταξίδι που έκανε στη Μάλτα με τις αδερφές του για να δει τον πατέρα της που ήταν εκεί εξόριστος, λόγω της συμμετοχής του στην επανάσταση του 1848. Σε *φλάσμπακ* θυμάται σκηνές από το ταξίδι με το ψαροκάικο που διήρκεσε 3 μέρες. Τη στάση τους στο νησί της ελαφρόπετρας. Το μπάνιο στη θάλασσα που έκαναν αυτή, τα αδέρφια και οι αδελφές της. Θυμάται το μπλε χρώμα της θάλασσας.

Στο σαλόνι του πατρικού του, ο Λουίτζι Πιραντέλο βρίσκεται μόνος, χαμένος στις σκέψεις του.

*Τίτλοι τέλους.*

#### **4.6.4. Η μεταφορά του διηγήματος στην ταινία**

Οι σκηνοθέτες μεταφέρουν το διήγημα κάνοντας κάποιες σημαντικές προσθήσεις, τις περισσότερες από κάθε άλλο της ταινίας. Πιο αναλυτικά, βλέπουμε στην ταινία τα παρακάτω που δεν υπάρχουν στο διήγημα:

- Την εισαγωγική σκηνή με τον συγγραφέα στο τραίνο.
- Το επεισόδιο με τον αμαξά και την περιήγηση του συγγραφέα στα τοπία των άλλων επεισοδίων.
- Την είσοδο του συγγραφέα και περιπλάνησή του στο άδειο πατρικό σπίτι.
- Το επεισόδιο της στάσης στο νησί και του μπάνιου στη θάλασσα.

Επίσης από το διήγημα το μεγαλύτερο μέρος του δεν μεταφέρεται στην ταινία. Το μόνο που αξιοποιούν είναι οι δυο κεντρικοί χαρακτήρες –ο συγγραφέας και η μητέρα του-, το πλαίσιο της συζήτησης και η αναφορά στο ταξίδι της μητέρας στη Μάλτα.

Από τα πρώτα κιόλας λεπτά έχει κανείς την αίσθηση ότι ολόκληρο το επεισόδιο διαδραματίζεται μέσα σε μια ονειρική ατμόσφαιρα, γεγονός που οδηγεί στην υπόθεση ότι το αινιγματικό ταξίδι που επιχειρεί ο συγγραφέας στο Girgenti, τη γενέτειρά του, υποδηλώνει και ένα ταξίδι στον ευρύτερο χώρο της ψυχής του πρωταγωνιστή (Iezzi, 2020).

Μεταφέροντας την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του διηγήματος σε τριτοπρόσωπη με τη χρήση φωνής-off, οι σκηνοθέτες εισάγουν με τον πιο άμεσο τρόπο στη μυθοπλασία τον αφηγητή που δημιούργησε τις μυθοπλασίες που προηγήθηκαν στην ταινία, τον ίδιο τον Λουίτζι

Πιραντέλο. Η επιστροφή του στο σπίτι των παιδικών του χρόνων και η εξερεύνηση στο εγκαταλειμμένο οικογενειακό σπίτι, συνιστούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται η συνάντηση με τη νεκρή μητέρα, που του διηγείται μια ιστορία, με τη μορφή αναμνήσεων από ένα ταξίδι στη θάλασσα με τη μητέρα της. Ουσιαστικά, δεν υπάρχει δραματική πλοκή στην ιστορία, μόνο αποσπασματικές εικόνες από τη στάση τους σε ένα ακατοίκητο νησί της Μεσογείου (Kehr, 1986).

Το κύριο μοτίβο του επεισοδίου καθώς και του διηγήματος -που εκφράζεται από τον χαρακτήρα της μητέρας κατά τη διάρκεια της συζήτησης- αποδεικνύεται ότι είναι η έννοια της παρατήρησης της πραγματικότητας μέσα από το βλέμμα των άλλων και, ειδικότερα, μέσα από το βλέμμα κάποιου που δεν υπάρχει πια (Iezzi, 2020).

Εδώ η ποιητική της μνήμης φτάνει στο αποκορύφωμά της: στο κέντρο υπάρχει η σχέση ζωντανού -νεκρού, όπου ο νεκρός αντικρίζει την πραγματικότητα μέσα από την οπτική του ατόμου που είναι ακόμα ζωντανός και αντί αυτού ο ζωντανός χάνει την πραγματικότητά του για αυτόν που είναι νεκρός. Το όραμα των χαμένων πραγμάτων, που εξαχνώνεται στη μνήμη, γεννά επομένως τη δημιουργική δύναμη της ποίησης. Μιας ποίησης που εξαχνώνει και δεν παρηγορεί (Viola, 2018).

#### 4.7. Ιντερμέδιο

Το *Ιντερμέδιο* ή *σύνδεσμος* μεταξύ των επεισοδίων βασίζεται στην καταληκτική πρόταση του διηγήματος *Το κοράκι του Μίτσαρο*:

*«Το κοράκι του Μίτσαρο, μαύρο μες τα γαλάζια χρώματα του πρωινού, χτυπούσε ξανά στους ουραμούς το κουδουνάκι του, ελεύθερο και ευτυχισμένο.»*

Αυτό το απόσπασμα στην ταινία αποδίδεται στη χρονική διάρκεια του ενός –δυο λεπτών και επέχει θέση αφηγηματικού διαλλείματος μεταξύ των επεισοδίων, πλην του τελευταίου επεισοδίου, του επιλόγου.

Στην δομή της ταινίας είναι ένα αφηγηματικό στάσιμο. Σ' αυτό παρουσιάζονται εικόνες από ένα κοράκι που πετά στον ουρανό. Κάθε επεισόδιο εκκινεί με την εικόνα ενός κορακιού που υπερίπταται της σικελικής γης, και εν είδει υποκειμενικού πλάνου παρακολουθούμε αφ' υψηλού, μέσα από το βλέμμα του τη σικελική τοπιογραφία, το γεωγραφικό ανάγλυφο της Σικελίας: αρχαίοι ναοί, άγρια βουνά, χωριά στις κορυφές των βουνών, εύφορες πεδιάδες.

Παράλληλα, παρουσιάζονται οι τίτλοι των επεισοδίων της ταινίας με τους κεντρικούς πρωταγωνιστές και τους βασικούς συντελεστές.

Εν αντιθέσει με το διήγημα, όπου επέχει θέση ενός δρώντος χαρακτήρα, στην ταινία το κοράκι χρησιμοποιείται ως ο συνδετικός αρμός για τις ιστορίες της ταινίας. Το κοράκι δημιουργεί το πλαίσιο για την προσαρμογή των διηγημάτων του Πιραντέλο και οι πτήσεις του πάνω από τη σικελική ενδοχώρα συνδέουν τις ιστορίες (Sarti & Subialka, “The Crow of Mizzaro” (“Il corvo di Mizzaro”), 2022). Επέχει το κοράκι στην ταινία τη θέση ενός *πανεπόπτη αφηγητή*, αυτόπτη μάρτυρα των διαδραματιζομένων. Είναι, επιπλέον, και ένας εναέριος περιηγητής στο σικελικό τοπίο, αφού παρέχει επίσης μια πανοραμική εικόνα της Σικελίας, το βλέμμα και το «μέσο» για να παρουσιαστεί η γεωγραφική ποικιλότητα και η ιδιαιτερότητα του σικελικού τοπίου.

Η φιγούρα του αφηγητή Πιραντέλο συνδέεται με τη μορφή του κορακιού που, από την εναέρια προοπτική του, από την οποία τίποτα δεν είναι κρυφό, εποπτεύει την εξέλιξη των επίγειων γεγονότων –επεισοδίων της αφήγησης, δημιουργώντας συνδέσμους μεταξύ τους σε όλη τη διαδρομή πτήσης του και περιστασιακά παρεμβαίνοντας σε αυτά, όπως ακριβώς κάνει ο συγγραφέας με τα κείμενά του (Iezzi, 2020). Και ίσως ακριβώς λόγω αυτής της σύνδεσης που υπάρχει ανάμεσα στο κοράκι και το συγγραφέα, αυτό το *Ιντερμέδιο* ή *σύνδεσμος* απουσιάζει πριν από το επεισόδιο που αφιερώνεται στον συγγραφέα, δηλαδή τον *Επίλογο*.

#### **4.8. Στοιχεία αφήγησης στα διηγήματα του Χάους: Κάποια συμπεράσματα**

##### **4.8.1 Ο αφηγητής**

Ο Πιραντέλο στα πέντε πρώτα διηγήματα που διασκευάζονται στο *Χάος* επηρεασμένος από τον βερισμό αναθέτει την αφήγηση σε έναν *εξωδιηγητικό, ετεροδιηγητικό* αφηγητή που αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο και παρουσιάζεται ως παντογνώστης (αφηγητής-θεός). Ο αφηγητής καταγράφει την εξωτερική δράση αλλά και τις ακραίες συναισθηματικές καταστάσεις. Ωστόσο, αν και δεν συμμετέχει ενεργά, δεν είναι παντελώς αμέτοχος, αλλά παρεμβαίνει έμμεσα με διακριτικά σχόλια και κεκαλυμμένες προσωπικές ερμηνείες, ενώ σε κάποια σημεία δεν λείπει η άμεση απεύθυνση στον αναγνώστη. Για παράδειγμα από το *Male di luna*: «κι ολόκληρη εκείνη τη νύχτα, αυτό το φτωχό, αθώο πλάσμα, ανάσκελα, μ’

*ορθάνοιχτα μάτια, έπαιζε με τ' όμορφο φεγγάρι κουνώντας τα πόδια , τα χεράκια του» (Πιραντέλο, 1996)) Σχετικό είναι και το απόσπασμα από **Το κοράκι του Μίτσαρο**: «Τι εντύπωση έκανε στο κοράκι εκείνο το πράγμα που κουδούνιζε το ήξερε μονάχα αυτό που φορούσε στο λαιμό του και πετούσε στον ουρανό. Αν κρίνουμε από το πέταγμά του, έμοιαζε ευχαριστημένο, αδιάφορο πια για τη φωλιά του και το ταίρι του» (Πιραντέλο, 1996).*

Σε κάποια σημεία η εστίαση γίνεται εσωτερική και υιοθετεί την οπτική των κεντρικών χαρακτήρων. Για παράδειγμα στο διήγημα **Ο άλλος γιος** («χωρίς αμφιβολία, όταν διάβαζαν τα λόγια της, τα μουσκεμένα στα δάκρυα που έχυνε γι αυτούς 14 ολόκληρα χρόνια, τα καλά της τα παιδιά, τα γλυκά της τα παιδάκια, δεν θα μπορούσαν να αντισταθούν») (Πιραντέλο, 1996)) προβάλλεται η οπτική της Μαραγκράτσια μέσα από την τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου.

Σε αντίθεση με τα πρώτα πέντε διηγήματα στο τελευταίο διήγημα **Συνομιλία με τη μητέρα** ο αφηγητής είναι *ομοδιηγητικός* και *αυτοδιηγητικός*, καθώς ο ίδιος ο αφηγητής, που ταυτίζεται με το συγγραφέα, αποτελεί και τον κεντρικό ήρωα που μετέχει στην ιστορία και αφηγείται σε *α' πρόσωπο*. Ωστόσο, αν και *πρωτοπρόσωπη* η αφήγηση, ουσιαστικά και εδώ ο αφηγητής παρουσιάζεται *παντογνώστης*, καθώς γνωρίζει τις βαθύτερες σκέψεις και τα συναισθήματα της μητέρας του.(π.χ. «Και δεν σφίγγει μόνο τα χέρια της αλλά και την ψυχή της , για να καλύψει πού την πλήγωσαν περισσότερο τα γεγονότα της ζωής, πού την άγγιζαν περισσότερο τα λόγια των άλλων, και για να μην πει, μέσα από αυτό το πονεμένο χαμόγελο, παρά μονάχα όσα πρέπει.» (Πιραντέλο, 1996)) Στον εκτενή λόγο της μητέρας σε *α' πρόσωπο*, που μοιάζει με μονόλογο, η εστίαση γίνεται εσωτερική και πάλι, καθώς η μητέρα κάνοντας αναδρομή στο παρελθόν αφηγείται μία ιστορία από τα παιδικά της χρόνια.

#### **4.8.2 Οι αφηγηματικοί τρόποι**

Υπάρχει ποικιλία αφηγηματικών τρόπων που υπηρετούν άριστα τις ανάγκες της πλοκής και τις προθέσεις του συγγραφέα.

Η χρήση του *ελεύθερου πλάγιου λόγου* είναι συχνή και επιτρέπει στον Πιραντέλο να εισέλθει στον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα και να αποκαλύψει ενδόμυχες σκέψεις, επιθυμίες και συναισθήματα των χαρακτήρων. Δίνει επίσης τη δυνατότητα στον αφηγητή άλλοτε να εκφράσει την αλληλεγγύη του προς τον ήρωα, άλλοτε να αποκλίνει απ' αυτόν και να λειτουργήσει υπονομευτικά. (Κωτόπουλος, 2021)

Ο διάλογος ως αφηγηματικός τρόπος κυριαρχεί στο τελευταίο διήγημα (*Συνομιλία με τη μητέρα*) και προβάλλει το θεατρικό του χαρακτήρα (σημείωση: πάνω σ' αυτό το διήγημα άλλωστε βασίστηκε το έργο του Πιραντέλο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*). Πολλά είναι επίσης τα διαλογικά μέρη στο διήγημα *Ο άλλος γιος, Το πιθάρι*. Σε όλα όμως τα διηγήματα του Χάους οι διάλογοι λιτοί και σύντομοι σηκώνουν μεγάλο βάρος της πλοκής, ξεδιπλώνουν την οπτική των χαρακτήρων και δίνουν στοιχεία για την βαθύτερη ψυχική και συναισθηματική κατάστασή τους. Έτσι, ο αναγνώστης αποκτά σφαιρική αντίληψη για τα πρόσωπα, την ιδιοσυγκρασία τους, αλλά και το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύσσονται.

Οι λεπτομερείς και εκτενείς περιγραφές είναι συχνές και υπογραμμίζουν χάρη στην εκφραστική αποτελεσματικότητα των εικόνων τη γκροτέσκα όψη της πραγματικότητας και των ηρώων του και το παράλογο της ζωής. Πρόσωπα, κινήσεις, χειρονομίες, τοπία αναπαριστώνται στον αναγνώστη με τρόπο σχεδόν κινηματογραφικό.

#### 4.8.3. Οι χαρακτήρες

Ποικίλοι ανθρώπινοι χαρακτήρες, όπως η Μαραγκράτσια, ο άλλος γιος, ο Μπατά, η Σιντόρα, ο μπαρμπα-Ντίμα, ο Δον Λολό, διαφορετικοί μεταξύ τους, παγιδευμένοι στις μικρές προσωπικές τους ιστορίες, κινούνται σ' έναν πυκνό ιστό από μοναδικές εικόνες και εκτενείς περιγραφές. Προσδιορίζονται με τρόπο άμεσο μέσα από λεπτομερείς περιγραφές της εμφάνισης, της ψυχικής κατάστασης και ιδίως του ιδιαίτερου χαρακτηριστικού που τους κάνει να διαφέρουν από τους άλλους. Το πλήρες όμως πορτρέτο των χαρακτήρων συμπληρώνεται μέσα από τις ίδιες τις πράξεις τους και τα λόγια τους, είτε μέσα από τους διαλόγους είτε μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου, τα λόγια των άλλων γι αυτούς, το περιβάλλον που κινούνται (Κωτόπουλος, 2021).

Στο ίδιο αποτέλεσμα συντείνει η χρήση του εσωτερικού μονόλογου που απαντάται σε κρίσιμα σημεία του αφηγηματικού τόξου και της εξέλιξης των χαρακτήρων (π.χ. «*Ο Σαρό, λουσμένος ολόκληρος σε κρύο ιδρώτα, με παγωμένα ρίγη στην πλάτη του, με κλειστά μάτια, έτρεμε σαν φύλλο. Δεν ήταν τίποτα; Θεέ και κύριε! Θεέ και κύριε! Μα τι; Ήταν τρελή αυτή η γυναίκα;*» (Πιραντέλο, 1996)).

#### 4.8.4. Ο χωροχρόνος

Το σκηνικό, ο χωροχρόνος, στον οποίο διαδραματίζονται τα διηγήματα του Πιραντέλο δεν στεγάζουν απλώς τις ιστορίες, αλλά αποτελούν βασικό δομικό συστατικό της υπόθεσης, την ενδυναμώνουν και την υπηρετούν με συνέπεια. Το άνυδρο ξερό τοπίο της Σικελικής γης, βραχώδεις εκτάσεις χωριά της Σικελίας, χωράφια, αγροικίες, βουνά, αρχαιοελληνικοί ναοί, τόποι που φλέγονται από τον αδυσώπητο ήλιο ή λούζονται από το μαγικό φως του φεγγαριού. Φράσεις όπως «*απόκρημνες πλαγιές*» (*Το κοράκι του Μίτσαρο*) , «*απέραντο οροπέδιο*» «*χωράφια που ήταν κίτρινα τώρα από τις καλαμιές*» «*μεγάλα γαλαζόχρωμα βουνά στεφάνωναν στο βάθος το οροπέδιο*», «*σπασμένο κίονα ενός αρχαιοελληνικού ναού*» (*Ο άλλος γιος*), «*μολυβένιοι λόφοι*» (*Male di luna*), είναι δηλωτικές μιας τοπογραφίας (Πιραντέλο, 1996). Τόποι με έντονο το αποτύπωμα της ιστορίας σφραγίζουν και γεννούν χαρακτήρες ανάλογους. Το σκηνικό λοιπόν είναι διαρκώς αφηγηματικά παρόν και διαμορφώνει την αφήγηση. Η ακριβής τοποθεσία δίνεται άλλες φορές από την αρχή, άλλες φορές στη συνέχεια (Μίτσαρο, Φαρνία, Κρόκα, Μάργκαρι, Γκριτζέντι).

Το σκηνικό ως χώρος επικοινωνίας είναι δηλωτικό των επικοινωνιακών ενεργειών των χαρακτήρων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο κλειστός χώρος του πατρικού σπιτιού του συγγραφέα, όπου σε ένα σκοτεινό δωμάτιο συναντά και συνομιλεί με τη μητέρα του, συνάδει με την κατάδυση του συγγραφέα στις παιδικές του αναμνήσεις, στη σχέση του με τη μητέρα, στον βαθύτερο εσωτερικό κόσμο (*Συνομιλία με τη μητέρα*) (Πιραντέλο, 1996).

Ο ιστορικός χρόνος κάποιες φορές αποκαλύπτεται επιδέξια με σταδιακή παράθεση στοιχείων (π.χ. ιστορικά γεγονότα όπως η επανάσταση του Γκαριμπάλντι, η μετανάστευση στην Αμερική), ενώ άλλες φορές δεν προσδιορίζεται παρά μονάχα από το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο.

Όσον αφορά τον αφηγηματικό χρόνο σε αρκετά σημεία συμβαίνει η γραμμική αφήγηση να διακόπτεται από αναδρομές στο παρελθόν για να φωτιστούν συνθήκες και γεγονότα που προηγήθηκαν. Στο διήγημα *Ο άλλος γιος* η αναδρομική αφήγηση συνδυάζεται με τον *εγκιβωτισμό* της αφήγησης από τη Μαραγκράτσια της επανάστασης και του βιασμού. Δε λείπουν επίσης οι προλήψεις κυρίως μέσα από την υπαινικτική παράθεση στοιχείων που προϊδεάζουν για τις ανατροπές που θα συμβούν.

Εν κατακλείδι, ο Πιραντέλο αφηγείται τελικά με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργεί μια προκλητική συναρπαστική αναγνωστική εμπειρία που διεγείρει τον αναγνώστη, τον

παρασύρει στον αφηγηματικό μηχανισμό και τον αναγκάζει να ακολουθεί τον συγγραφέα στο έργο της αποσύνθεσης στο οποίο υποβάλλει χαρακτήρες και πραγματικότητα.

#### 4.9. Μεταφέροντας τα διηγήματα στη μεγάλη οθόνη: Κάποια συμπεράσματα

Υπάρχουν κατά αρχάς κάποια συμπεράσματα που προκύπτουν από την επιλογή των διηγημάτων του Πιραντέλο από τους αδελφούς Ταβιάνι. Αυτά μπορούν να συνοψισθούν στα παρακάτω:

- Επιλέγονται για τη μεταφορά διηγήματα στα οποία ο τόπος που διαδραματίζονται είναι η Σικελία, είτε η ύπαιθρός της είτε οι οικισμοί της. Οι σκηνοθέτες εστιάζουν στα άγρια τοπία της περιοχής, απολαμβάνοντας την πανοραμική θέα του ακατέργαστου και βραχώδους εδάφους (Brody, 2017) (Ραφαηλίδης, Η μυθική Σικελία του Πιραντέλλο, 1986).
- Τα κεντρικά πρόσωπα εκφράζουν την ανθρωπογεωγραφία του τόπου, συνιστούν ό,τι ο Tullio Kezich περιγράφει ως «ανθρωπολογική ανάγνωση» του Πιραντέλο (Kezich, 1984).
- Μέσα από την ιστορία του διηγήματος παρουσιάζονται οι κοινωνικές συνθήκες, τα ήθη, η ταξική διαστρωμάτωση των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη Σικελία. Οι Ταβιάνι, μακριά από μια μανιχαϊστική αντίληψη, επέλεξαν ιστορίες που είναι παράλληλες με την κοινωνικοπολιτική τους οπτική, που δίνουν φωνή στους μη προνομιούχους και εστιάζουν στις αντιξοότητες που προκύπτουν από ένα συχνά διεφθαρμένο σύστημα που πρέπει να υπομείνουν (Maslin, 1985).
- Σε κάποια από αυτά τα διηγήματα τα ζώα έχουν κεντρική θέση στη δραματική πλοκή, υπομένοντας τη βία και την κακότητα των ανθρώπων (*Το κοράκι του Μίτσαρο*).
- Συχνά το φεγγάρι έχει μια έντονη παρουσία και μια συμβολική βαρύτητα στο δραματική πλοκή, όπως συμβαίνει στα *Male di luna* και *Το πιθάρι*.

Καθώς οι αδελφοί Ταβιάνι τα μεταφέρουν τα διηγήματα στον κινηματογράφο διαχειρίζονται το πρωτότυπο αφηγηματικό και δραματουργικό υλικό των διηγημάτων με τους εξής τρόπους:

- Σε γενικές γραμμές σέβονται την ιστορία, τα κεντρικά πρόσωπα, δηλαδή τους χαρακτήρες, το χωροχρονικό σύμπαν, τη βασική πλοκή και τη δραματουργία των



διηγημάτων, τις δραματικές κορυφώσεις και την κατάληξή τους (με την εξαίρεση του διηγήματος *Το κοράκι του Μίτσαρο*).

- Σε κάποια σημεία για λόγους αφηγηματικής οικονομίας συμπυκνώνουν τη δράση.
- Για κάποια διηγήματα προσθέτουν σκηνές και εμπλουτίζουν τη δράση με μικρά συμβάντα που σκοπό τους είναι να χρωματίσουν τα πρόσωπα ή να ενσωματώσουν λεπτομέρειες στα πορτραίτα.
- Προσθέτουν χαρακτήρες ή επεκτείνουν την παρουσία κάποιων άλλων, αλλάζοντας τη βαρύτητά τους στη δραματική πλοκή της ταινίας (*Το πιθάρι*).
- Υπάρχει μια τάση να *εξανθρωπίζουν* τους χαρακτήρες, να απαλύνουν τις αιχμές και την αγριότητα στη σχεδίαση τους όπως παρουσιάζονται στα διηγήματα (Iezzi, 2020).
- Το τέλος στα επεισόδια της ταινίας είναι πιο επιεικές για τους πρωταγωνιστές, εν αντιθέσει με αυτό που ο Πιραντέλο επιφυλάσσει στα διηγήματα (Melcer-Padon, 2022).
- Σε γενικές γραμμές ακολουθούν το βασικό αφηγηματικό σχήμα των διηγημάτων και στο σενάριο, δηλαδή την *τριτοπρόσωπη* με τον *αφηγητή εξωδιηγητικό, παντογνώστη με μηδενική εστίαση*. Στη ταινία ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία και εμφανίζεται ως ουδέτερος σχολιαστής συνήθως στην αρχή του επεισοδίου με *φωνή-off*. Δεν λείπει ωστόσο, όπως άλλωστε και στα διηγήματα, η εσωτερική, υποκειμενική οπτική.
- Στην ταινία μπορούμε να εντοπίσουμε ενδοκειμενικές αναφορές στα επεισόδια, που δεν υπάρχουν στα διηγήματα, κάτι που ωστόσο είναι σύμφωνο με την τακτική του Πιραντέλο να ενθέτει στο έργο του τέτοιες αναφορές. Τέτοιες είναι η παρουσία του αμαξά στον *Επίλογο*, η επανεμφάνιση του κορακιού όχι μόνο ως *ιντερμέδιο* αλλά μέσα στα επεισόδια ή η σκηνή που ένα αγόρι βγάζει βόλτα τον σκύλο του κρατώντας τα δύο πίσω πόδια του σαν ρόδα, μια σαφής αναφορά στο *La carriola*, μια άλλη πιραντελική ιστορία που μόνο με αυτόν τον τρόπο αναφέρεται στην ταινία (Melcer-Padon, 2022).
- Τα στοιχεία της ειρωνείας και της θεατρικότητας που εμποτίζει ολόκληρο το έργο του Πιραντέλο, είτε αυτό ήταν αρχικά γραμμένο για το θέατρο, είτε γραμμένο σε διαφορετικό είδος, ως διήγημα ή ως μυθιστόρημα, υπάρχουν και στην ταινία, ιδιαίτερα στα επεισόδια *Το πιθάρι* και *Ο φεγγαροκτυπημένος* (Melcer-Padon, 2022).
- Οι Ταβιάνι συχνά δίνουν έναν πιο οικείο και προσωπικό τόνο στις ιστορίες, εν αντιθέσει με το πρωτότυπο στο οποίο ο αφηγητής-παρατηρητής προτιμά να διατηρεί

τη δέουσα απόσταση στην περιγραφή των ενεργειών και των χαρακτήρων, σύμφωνα με ένα πιο τυπικά νατουραλιστικό ύφος (Iezzi, 2020).

- Οι Ταβιάνι αξιοποιούν τα στοιχεία του *γκροτέσκο* που υπάρχουν στις πλοκές του Πιραντέλο, τα διηγήματα του οποίου παρουσιάζουν άκρως υποβλητικές σκηνές, πλούσιες σε ψυχολογία και συμβολισμούς, κάτι που τα καθιστά ιδιαίτερα πρόσφορα για οπτική προσαρμογή και μεταφορά στη μεγάλη οθόνη (Melcer-Padon, 2022).
- Οι Ταβιάνι αποδίδουν με τρόπο ουσιαστικό την πιραντελική αντίληψη για το κωμικό συναίσθημα, δηλαδή το «*sentimento del contrario*» του Πιραντέλο, που παρουσιάζεται στο έργο του *L'umorismo* (1908). Είναι το συναίσθημα που βιώνεται όταν κάποιος συνειδητοποιεί ότι τα υποκειμενικά κίνητρα που τον έκαναν να γελάσει είναι αρκετά διαφορετικά από αυτά που ήταν αρχικά κατανοητά – και απέχουν πολύ από το κωμικό. Αυτό το είδος αντιστροφής είναι εμφανές στις τελευταίες σκηνές του *Ο φεγγαροκτυπημένος* όταν οι θεατές είναι πιο πρόθυμοι να λυπηθούν τον Μπατά και τη Σιντόρα παρά να γελάσουν με την τύχη τους (Melcer-Padon, 2022).
- Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Πιραντέλο το οποίο χρησιμοποιεί στην θεατρική τριλογία του *Sei personaggi in cerca d'autore, Ciascuno a suo modo και Questa notte si recita a soggetto*, είναι τα μεταληπτικά άλματα. Οι Ταβιάνι ήδη χρησιμοποίησαν το σχήμα της μετάληψης στο *Padre padrone* (1977), και το κάνουν ιδιαίτερα στον επίλογο της ταινίας, αξιοποιώντας την ένταση που δημιουργείται από τη σύνθεση διαφορετικών μεταξύ τους ειδών πραγματικοτήτων (Melcer-Padon, 2022).

Οι Ταβιάνι διασκεύασαν τα διηγήματα με τρόπο *πιστό* στις ανησυχίες του Πιραντέλο, στην καλλιτεχνική του φιλοσοφία καθώς και στην απεικόνισή του για τη Σικελία και τους ανθρώπους της. Ο τρόπος που λειτουργούν οι Ταβιάνι ως προς το πρωτότυπο πιστοποιεί όχι μόνο την αυτόνομη πορεία των σκηνοθετών στην υλοποίηση της διασκευής, αλλά και την ανεξαρτησία των μεμονωμένων χαρακτήρων (και των ιστοριών που πηγάζουν από αυτούς) σε σχέση με τον συγγραφέα τους. Αυτός ο τρόπος λειτουργίας, που είναι ιδιαίτερα εμφανής στο καταληκτικό επεισόδιο της ταινίας, το οποίο αναπτύσσεται σε μεγάλο βαθμό από ένα σχετικά δευτερεύον γεγονός στην αφηγηματική οικονομία του διηγήματος, αποδεικνύει ότι η αξία των Ταβιάνι δεν έγκειται μόνο στο ότι μετέφεραν πιστά το πρωτότυπο σε ένα νέο μέσο, αλλά στο ότι αναγνώρισαν και απελευθέρωσαν τις καλλιτεχνικές δυνατότητες που εξακολουθούσαν να κρύβονται σε αυτό. Διατηρώντας ένα ουσιαστικό μέρος του πρωτοτύπου, το *μετασχημάτισαν* και δημιούργησαν ένα έργο που έχει νέα μορφή.

«Κοιτάζετε τα πράγματα και μέσα από τα μάτια αυτών που δεν τα βλέπουν πια» στον απόηχο αυτής της προτροπής, οι Ταβιάνι επανερμηνεύουν ως αναγνώστες και ως δημιουργοί τα έξι διηγήματα και μέσα από την οπτικοποίηση που επιχειρούν δίνουν μια νέα ζωή στις αφηγήσεις του Πιραντέλο (Iezzi, 2020).

## 5. Ένα ακόμα διήγημα του Πιραντέλο: Το χαμένο(;) επεισόδιο της ταινίας

### 5.1. Σχετικά με την επιλογή

Η επιλογή του διηγήματος το οποίο διασκευάζεται σε σενάριο, καθορίστηκε από μια σειρά από κριτήρια που θα έπρεπε αυτό να εκπληρώνει. Το επιλεγμένο διήγημα θα έπρεπε να:

- Ανήκει στη χρονολογική περίοδο που γράφτηκαν και τα διηγήματα της ταινίας.
- Εντάσσεται στην *επεισοδιογραφική* δομή της ταινίας και να συνομιλεί με τα υπόλοιπα επεισόδια.
- Διαδραματίζεται στην Σικελία.
- Παρουσιάζονται σ' αυτό οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής.
- Σκιαγραφείται η κοινωνική και ταξική διαστρωμάτωση.
- Υπάρχει το γεωγραφικό ανάγλυφο του τόπου και αυτό έχει ένα καθοριστικό – σημαδιακό ρόλο στη δραματική πλοκή και την αφήγηση.
- Υπάρχει το στοιχείο του *γκροτέσκο* και του *παράλογου* που ξαφνικά να εισβάλει στη δραματική πλοκή.
- Διαθέτει τους εκφραστικούς τρόπους του *μαγικού ρεαλισμού*.
- Κατέχει σημαντική θέση στη δραματική πλοκή η παρουσία του ζώου ή ζώων.
- Το φεγγάρι διαδραματίζει ένα συμβολικό ρόλο στην αφήγηση.

Μετά από έρευνα καταλήξαμε στο διήγημα *Un cavallo nella luna* (ελληνικός τίτλος *Ένα άλογο πάνω στο φεγγάρι*)

## 5.2. Το διήγημα *Ένα άλογο πάνω στο φεγγάρι*

### 5.2.1. Η υπόθεση του διηγήματος

Είναι Σεπτέμβριος στη Σικελία. Σε μια απομονωμένη αγροικία στην ύπαιθρο γίνεται ένα γαμήλιο γλέντι. Οι καλεσμένοι σ' αυτό είναι αμήχανοι. Ο γαμπρός ο οποίος λέγεται Νίνο, είναι 20 χρονών, παχύσαρκος, τρελά ερωτευμένος και γόνος αρχοντικής οικογένειας. Η νύφη, η οποία λέγεται Ίντα, είναι κόρη ενός συνταγματάρχη, μικρότερη του γαμπρού σε ηλικία, ορφανή από μητέρα και ανέτοιμη για το γάμο.

Κατά τη διάρκεια του γαμήλιου γλεντιού η συμπεριφορά του Νίνο είναι παράδοξη –τρέμει και ανοιγοκλείνει συνεχώς τα μάτια του - και προκαλεί απορίες στη Ίντα και τους καλεσμένους. Ο πατέρας της Ίντα ξεπροβοδίζει βιαστικά τους καλεσμένους. Λίγο αργότερα μαζί με την μητέρα του Νίνο αποχαιρετούν τους νεόνυμφους και φεύγουν με το αμάξι. Η Ίντα κλαίει καθώς βλέπει το αυτοκίνητο να απομακρύνεται. Η απόπειρα να την παρηγορήσει και να την αγκαλιάσει απορρίπτεται από την Ίντα.

Τον καλεί να πάνε σ' ένα λοφίσκο για να δουν τα αμάξια που απομακρύνονται. Όταν φθάνουν στην κορυφή του ο Νίνο προσπαθεί να τη τραβήξει δίπλα του, αλλά η Ίντα αντιστέκεται. Βλέποντας κάτω από το λοφίσκο ένα χωριουδάκι, η Ίντα προτείνει στο Νίνο να πάνε εκεί βόλτα. Τον τραβάει με τον ζόρι και εκείνος ακολουθεί.

Καθώς προχωρούσαν ένα σμήνος από κοράκια σηκώθηκε ψηλά στον ουρανό. Λίγο πιο κάτω ξαπλωμένο ένα ψόφιο άλογο. Διαπιστώνουνε ότι το άλογο δεν είναι ψόφιο. Ο Νίνο προτρέπει την Ίντα να φύγουν, αλλά Ίντα αρνείται. Ο Νίνο της λέει ότι το άλογο το παρατήσανε εδώ για να πεθάνει. Η Ίντα είναι σοκαρισμένη από τη σκελετωμένη όψη του αλόγου, το σμήνος από τα κοράκια που πετούν ψηλά και την εγκατάλειψη του ζώου. Θέλει να του δώσουν κάτι να φάει και κατηγορεί το Νίνο για ασπλαχνία.

Η Ίντα χαϊδεύει το άλογο που σηκώνεται στα δύο του πόδια. Ο Νίνο απομακρύνεται και κάθεται παράμερα. Ο ήλιος έχει δύσει και η Ίντα έχει πάει στο κοντινό χωριό για να βρει κάτι να φάει το άλογο.

Ο Νίνο εξακολουθεί να είναι μόνος και να τρέμει. Βλέπει το φωτεινό δίσκο της σελήνης να ανεβαίνει σιγά –σιγά στον ουρανό. Το κεφάλι του αλόγου είναι τεντωμένο προς τα πάνω, τα κοράκια κρώζουν.

Η Ίντα γυρίζει από το χωριό φωνάζοντας τον Νίνο. Βρίσκει το άλογο να είναι σαν πεθαμένο. Λίγο παραπέρα είναι ο Νίνο που αγκομαχάει με τα μάτια πρησμένα και κλειστά. Η Ίντα κρατά στα χέρια της λίγα ξερά κουκί για να τα προσφέρει στο άλογο. Είναι σοκαρισμένη από την εικόνα του Νίνο.

Φεύγει τρέχοντας προς το αρχοντικό φωνάζοντας τον πατέρα της να έρθει να την πάρει.

### 5.2.2. Σχετικά με το διήγημα

Το διήγημα με τον τίτλο *Un cavallo nella luna* (ελληνικός τίτλος *Ένα άλογο πάνω στο φεγγάρι*) δημοσιεύτηκε στο έντυπο *Il Marzocco*, 23 Ιουνίου 1907, και στη συνέχεια στη συλλογή *Un cavallo nella luna*, εκδ. Treves, Μιλάνο, 1918.

Στην ελληνική γλώσσα έχει μεταφραστεί δύο φορές. Την πρώτη από τον Γιάννη Μπεράτη στο περιοδικό *Ταχυδρόμο*, στο διάστημα Οκτώβριος 1966-Μάιος 1967 και στη συνέχεια στην έκδοση *24 Διηγήματα* Λουίτζι Πιραντέλλο, εκδ. Ερμής 1997. Τη δεύτερη από τον Φοίβο Δέλφη στην τρίτομη έκδοση *Διηγήματα και Νουβέλες* (τόμος 3<sup>ος</sup>), εκδ. Δίφρος, 1969.

Δύο είναι τα κεντρικά πρόσωπα του διηγήματος: κατά πρώτον η νεόνυμφη Ίντα και κατά δεύτερον ο άνδρας της Νίνο. Ωστόσο, καθώς η δράση κλιμακώνεται, η εστίαση παραμένει μόνο στη νεαρή ηρωίδα.

Αν και ο χρονικός προσδιορισμός απουσιάζει, αντίθετα ο χώρος υποδηλώνεται με ακρίβεια και σαφήνεια: Η ιστορία διαδραματίζεται στην ύπαιθρο της νότιας Ιταλίας, στη Σικελία, ίσως κοντά στο Αγκριτζέντο. Μια άνυδρη και τραχιά, σχεδόν μεταφυσική ύπαιθρος που μοιάζει να προαναγγέλλει ένα μακάβριο γεγονός, σε τέτοιο βαθμό ώστε η πλοκή, αν και χρωματισμένη με γκροτέσκο, έρχεται να υποδηλώσει την παρουσία του θανάτου σε μια δαιμονική ατμόσφαιρα (Guastella, 2022) .

Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η γη, ο τόπος ή «ωθεί» προς τα εμπρός την αφήγηση ή την «καθοδηγεί» να κινηθεί προς τα εμπρός και επομένως φαίνεται να πρωταγωνιστεί στο διήγημα. Πράγματι, έχει κανείς την καθαρή εντύπωση ότι η γη, ο τόπος καθορίζει το πώς ζουν οι άνθρωποι, την ανθρώπινη συνθήκη. Συνιστά ο τόπος την *εσωτερική εικονογραφία* της ιστορίας (McKee, 2011).

Η ηρωίδα εμφανίζεται στις αρχές του διηγήματος ως ένα πρόσωπο άβουλο, ως *ένας παίκτης χαμηλής ισχύος* αλλά καθώς η αφήγηση προχωρά το προφίλ της γίνεται όλο και πιο δυναμικό και στο τέλος με μεταβάλλεται σε *παίκτη υψηλής ισχύος*. Κυριαρχείται τόσο από εσωτερικές συγκρούσεις, όσο και από εξωτερικές

Επιπλέον, στο διήγημα εμφανίζονται μία σειρά από αντιθέσεις. Η πρώτη αντίθεση είναι η σύγκρουση ανάμεσα στην κεντρική ηρωίδα και τον ήρωα, ο οποίος θέλει να ικανοποιήσει τη συναισθηματική του ανάγκη, εν αντιθέσει με την ηρωίδα που του το αρνείται. Πίσω από αυτή την αντίθεση υπάρχει μια ταξική αντίθεση που υπονοείται στις αρχές του διηγήματος.

Η μεγάλη εικονοποιητική δύναμη του συγγραφέα κορυφώνεται σε μία μακάβρια παράδοση σκηνή: το ολόγιομο φεγγαριού που προβάλλει ως χάλκινο στεφάνι γύρω από τον τεντωμένο λαιμό του ετοιμοθάνατου αλόγου με τα κοράκια να πετούν και να κρώζουν ολόγυρα.

Η παρουσία του φεγγαριού στην καταληκτική σκηνή είναι ένας προάγγελος θανάτου: τεράστιο και απειλητικό, μοιάζει να πέφτει στη γη για να καταβροχθίσει το άλογο και τον Νίνο. Υπάρχει ωστόσο, ένα σημείο διαφυγής και λύτρωσης από αυτή το ζοφερή ατμόσφαιρα και αυτό αφορά το κορίτσι, που εξαναγκάστηκε να υποδυθεί έναν ρόλο, χωρίς να τον έχει καλά –καλά συνειδητοποιήσει. Η ψευδαίσθηση μιας ευτυχισμένης ζωής διαλύεται μπροστά στο θάνατο (Guastella, 2022).

Σε αφηγηματικό επίπεδο, η ιστορία βασίζεται στον εξωδιηγητικό αφηγητή που εξηγεί την ιστορία, περιγράφει τη φυσική εμφάνιση και τις σκέψεις των χαρακτήρων, απευθύνεται στους αναγνώστες με αυτοπεποίθηση στην καθομιλουμένη για να τους ιντριγκάρει και να τους προσελκύσει στην αφήγηση, σχολιάζει την ιστορία, υπονοώντας παράλληλα και την αξιολόγησή του για τους χαρακτήρες. (π.χ. *«Τι να πεις και πώς να φερθείς όταν έχεις μπροστά σου αυτό το θέαμα του γαμπρού;»*)

Κυριαρχεί ο παντογνώστης αφηγητής, κύριος του πριν και του μετά, του πώς και του γιατί. Ωστόσο δεν αντιμετωπίζει τους ήρωές του από απόσταση ως ουδέτερος παρατηρητής και με μηδενική εστίαση. Σε πολλά σημεία μέσα από τα σχόλιά του αφηγητή –τις περισσότερες φορές ειρωνικά-, αλλού με τη χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου και αλλού με τη χρήση του εσωτερικού μονόλογου επιλέγει την υποκειμενική εστίαση, την περιορισμένη και συγκεχυμένη γνώση του χαρακτήρα. Αφηγείται λοξά, αλλάζοντας την εστίαση, πότε από την πλευρά της Ίντα πότε από την πλευρά του Νίνο, παρασύροντας έτσι τον αναγνώστη στον παραλογισμό της πραγματικότητας.

### 5.3. Η μεταφορά του διηγήματος: Προσεγγίσεις και διευθετήσεις

Το σενάριο μένει πιστό στο χωροχρονικό και κοινωνικό πλαίσιο του διηγήματος.

Εστιάζει στα δύο κεντρικά πρόσωπα και μένει πιστό στο ψυχολογικό πορτραίτο που σχεδιάζει γι' αυτά ο συγγραφέας.

Στην πλοκή του διηγήματος γίνονται κάποιες προσθήκες. Πιο συγκεκριμένα :

- Μετά τη σκηνή του γάμου τοποθετείται ένα *flashback*, το οποίο σκοπό έχει να ενημερώσει το θεατή για το τι προηγήθηκε του γάμου.
- Κεντρικό πρόσωπο σ' αυτό είναι μια ηλικιωμένη, η οποία λειτουργεί ως μεσάζουσα, προξενήτρα για τον γάμο. Για τη σχεδίαση του χαρακτήρα αναζητήθηκαν αναφορές σε άλλα διηγήματα του Πιραντέλο και πιο συγκεκριμένα στο διήγημα *Prima notte* (1900) (ε.τ. *Πρώτη νύχτα*).
- Επίσης τοποθετήθηκε ένα *flash-forward*, με την εικόνα του Νίνο μόνο στο αλώνι που προεικονίζει το μέλλον και περιγράφει τη ψυχολογική κατάσταση και την συναισθηματική απομόνωσή του.

Οργώνοντας τη δομή του σεναρίου επιλέχθηκε η *τρίπρακτη δομή*. Σε αυτή επιλέχθηκε ως *punchline*, *σημείο καμπής* μεταξύ της πρώτης και δεύτερης πράξης, το επεισόδιο όπου η ηρωίδα αποφασίζει να φύγει από το εξοχικό και να πάει στον κοντινό λόφο για να δει τα αυτοκίνητα που απομακρύνονται. Ως *σημείο καμπής* μεταξύ δεύτερης και τρίτης πράξης είναι το επεισόδιο όπου η πανσέληνος βρίσκεται στην κορυφή του ουρανού.

Εντάχθηκαν στο σενάριο δυο ενδοκειμενικές αναφορές. Η πρώτη είναι η παρουσία του ζευγαριού Μπατά- Σιντόρα από το επεισόδιο *Ο φεγγαροκτυπημένος* στη σκηνή όπου η ηρωίδα αναζητά φαγητό για το άλογο. Ενώ, η δεύτερη είναι η παρουσία του κορακιού σ' ένα δένδρο κατά την περιπλάνηση της ηρωίδας αλλά και ο ήχος από το κουδουνάκι που έχει πάνω του σε διάφορες σκηνές. Σ' αυτή την περίπτωση ο ήχος έχει ένα *διηγητικό χαρακτήρα*, υπονοώντας την παρουσία του κορακιού στη σκηνή. Η πρόθεση ήταν η παρουσία του κορακιού να είναι ανάλογη της ταινίας, να είναι δηλαδή ένας αυτόπτης μάρτυρας των διαδραματιζόμενων, ο *πανεπόπτης παντογνώστης* αφηγητής.

Η φωνή του αφηγητή ακούγεται στην πρώτη σκηνή του σεναρίου, κατά αναλογία με την παρουσία του σε άλλα επεισόδια της ταινίας *Χάος*. Σκοπό έχει πέραν του προφανούς, δηλαδή

την εισαγωγή του θεατή στα διαδραματιζόμενα, να υπενθυμίσει την παρουσία του αφηγητή στη λειτουργία της αφήγησης.

Το φεγγάρι μέσα στο σενάριο έχει επίσης μια *συμβολική* σημασία, καθώς λειτουργεί ως η αφορμή για να έρθουν στην επιφάνεια ό,τι παραμένει κρυφό και αθέατο, ένας *καταλύτης* που οδηγεί στη δραματική κορύφωση, με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί και στη δραματική πλοκή των επεισοδίων *Ο φεγγαροκτυπημένος* και *Το πιθάρι*.

Ο *πρωταγωνιστής* του σεναρίου είναι η νεαρή κοπέλα που ξαφνικά συνειδητοποιεί τη παγίδευσή της, ότι δηλαδή βρίσκεται *έγκλειστη* μέσα σ' ένα γάμο χωρίς να το θέλει πραγματικά. Και ό,τι παρακολουθεί η αφήγηση είναι η συνειδητοποίηση από την πλευρά της κατάστασής της, η δειλή πορεία της προς την απελευθέρωσή της.

Στο σενάριο χρησιμοποιούμε ως *σύστημα εικόνων* την τοπιογραφία της περιοχής και συγκεκριμένα το αλώνι, όπου διαδραματίζεται μεγάλο μέρος του σεναρίου, αλλά και τους δρόμους που η πρωταγωνίστρια περιπλανιέται (McKee, 2011)..



## **ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΕΝΑ ΣΕΝΑΡΙΟ**

*Ένα άλογο πάνω στο φεγγάρι: Το Σενάριο*

ΈΝΑ ΑΛΟΓΟ ΣΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ

Ένα διήγημα του Λουίτζι Πιραντέλο

Διασκευασμένο από την

Τριάδα Μαραγκόζη

Τριάδα Μαραγκόζη

Παρνασσού 6

54655 Θεσσαλονίκη

6973387077

triadamara@yahoo.gr



FADE IN:

ΕΞΩΤ. ΣΙΚΕΛΙΑ, ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ, ΑΡΧΕΣ ΣΕΠΤΕΜΒΡΗ -ΜΕΡΑ

Ένα κοράκι πετά στον ουρανό. ΗΧΟΣ ΜΙΚΡΟΥ ΚΟΥΔΟΥΝΙΟΥ. Ο ουρανός είναι γαλανός, χωρίς σύννεφα. Ακούγεται ΦΥΣΗΜΑ ΤΟΥ ΑΝΕΜΟΥ. Στο έδαφος το άγριο τοπίο της Σικελίας. Απόκρημνα βουνά. Ένα οροπέδιο κατακίτρινο με νησίδες πράσινου. Χωράφια στο χρώμα του κίτρινου. Καταπράσινοι ελαιώνες και οπωρώνες. Στο βάθος η θάλασσα. Ακούγεται ΜΑΚΡΙΝΟΣ ΗΧΟΣ ΚΥΜΑΤΩΝ.

Μέσα στους ελαιώνες μια αγροικία-αρχοντικό. ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙΑ.

ΕΞΩΤ. ΑΥΛΗ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟΥ -ΜΕΡΑ

Μπροστά στο αρχοντικό είναι σε σχηματισμό Π στρωμένα τραπέζια γεμάτα με κόσμο, όχι παραπάνω από 50 άτομα. ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙΑ. Ένα γαμήλιο γεύμα. Ο ήλιος έχει αρχίσει σιγά -σιγά να κατεβαίνει. Οι προσκεκλημένοι τρώνε κουβεντιάζοντας μεταξύ τους χαμηλόφωνα. Σε μια γωνία μια ορχήστρα παίζει μουσική (ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΣΙΚΕΛΙΑΣ). Κανένας δεν χορεύει.

#### ΑΦΗΓΗΤΗΣ

Κάθε άλλο από εύθυμο και χαρούμενο ήταν το γαμήλιο τραπέζι σ' αυτό το ξεμοναχιασμένο μεγάλο αρχοντικό. Όλοι οι καλεσμένοι ήταν μουδιασμένοι και αμήχανοι. (παύση)

Τι να πεις και πώς να φερθείς όταν μπροστά σου είναι αυτό το θέαμα του γαμπρού;

Στην κορυφή των τραπεζιών κάθεεται το γαμήλιο ζεύγος έχοντας στα δεξιά και τα αριστερά τους γονείς του γαμπρού και ο πατέρας της νύφης με τον ηλικιωμένο καθολικό ιερέα που τέλεσε το γαμήλιο μυστήριο.

Οι προσκεκλημένοι συνεχίζουν να τρώνε συζητώντας μεταξύ τους χαμηλόφωνα, σχεδόν συνωμοτικά. Πού και πού το βλέμμα τους στρέφεται στους νεόνυμφους. ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ.

Ο γαμπρός, ο οποίος λέγεται Νίνο, είναι περίπου 20 χρονών και παχύσαρκος. Το πρόσωπό του είναι ιδρωμένο και έχει μικρά μάτια. Μοιάζει να ασφυκτιά μέσα στο γαμήλιο κουστούμι και κοιτάζει συνεχώς δεξιά και αριστερά, εμφανώς αμήχανος από την παρουσία των καλεσμένων. Στα δεξιά του βρίσκεται ο πατέρας του, ο βαρόνος γαιοκτήμονας της περιοχής, ένας 50αρης καλοντυμένος και δίπλα του η μητέρα, μια 40αρη ντυμένη με επίσημο ένδυμα και έχοντας πάνω της πολλά και εντυπωσιακά κοσμήματα.

Η νύφη, που λέγεται Ίντα, είναι μικρότερη του γαμπρού. Είναι λεπτή και μελαχρινή. Είναι χαρούμενη και διαρκώς χαμογελά. Στα αριστερά της κάθεται ο πατέρας της, ένας 40αρης ντυμένος με επίσημη στρατιωτική στολή που φέρει τα διακριτικά του συνταγματάρχη.

Ο Νίνο στρέφεται προς την Ίντα και μετά κοιτάζει δεξιά και αριστερά. Τα μάτια του ανοιγοκλείνουν, το πρόσωπό του είναι κόκκινο και μπορούμε να διακρίνουμε σταγόνες ιδρώτα που κυλούν.

Ένα ζευγάρι καλεσμένων στο γάμο τον κοιτάζει.

INTA

Νίνο μου, τι έχεις; Γιατί κάνεις έτσι με τα μάτια σου; Καλέ εσύ τρέμεις. Τα χέρια σου τρέμουν. Είσαι κατακόκκινος..

Ο Νίνο δεν απαντά. Τα χείλη του είναι σφιχτά και εξακολουθεί να ανοιγοκλείνει τα μάτια του. Η Ίντα στρέφεται από την άλλη πλευρά στον πατέρα της.

INTA

Μπαμπά δες τον Νίνο. Είναι κατακόκκινος. Μήπως έχει πυρετό;

Ο συνταγματάρχη δεν απαντά. Κοιτάζει τον γαμπρό έκπληκτος. Σηκώνεται απότομα και πλησιάζει τον πατέρα του γαμπρού. Του λέει κάτι στο αυτί. Οι καλεσμένοι παρατηρούν τη αναστάτωση.  
ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ.

Ο συνταγματάρχη συνεχίζοντας να είναι σε ένταση πλησιάζει μια μαυροντυμένη ηλικιωμένη καλεσμένη που κάθεται όχι πολύ μακριά από το νεόνυμφο ζευγάρι και τους γονείς τους. Της λέει κάτι στο αυτί.

Υστερα από λίγο οι δυο άνδρες –ο συνταγματάρχης και ο βαρόνος– και η ηλικιωμένη πλησιάζουν και μιλούν στις παρέες των καλεσμένων. Οι καλεσμένοι σηκώνονται σιγά –σιγά. Οι μουσικοί σταματούν και μαζεύουν τα όργανά τους. ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙΑ και ΗΧΟΣ ΜΙΚΡΟΥ ΚΟΥΔΟΥΝΙΟΥ.

FADE OUT

FADE IN:

ΕΞΩΤ. ΔΡΟΜΟΣ ΕΝΟΣ ΧΩΡΙΟΥ –ΜΕΡΑ

Ο ήλιος είναι στην κορυφή του ουρανού και το φως είναι έντονο. Η μαυροντυμένη ηλικιωμένη περπατά βιαστικά στους στενούς δρόμους ενός χωριού. Δεξιά και αριστερά στις πόρτες των σπιτιών βρίσκονται γυναίκες που συζητούν μεταξύ τους. ΟΧΛΑΓΩΓΙΑ και ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ. Μόλις την βλέπουν την χαιρετούν. Η μαυροντυμένη ηλικιωμένη κοντοστέκεται. Είναι κουρασμένη και κάθεσαι λίγο να ξεκουραστεί σ' ένα πεζούλι.

ΓΥΝΑΙΚΑ Β

Καλημέρα, Μαμμ' Αντό.

ΓΥΝΑΙΚΑ Α

Καλημέρα, Μαμμ' Αντό. Για πού το έβαλες πρωί –πρωί; Πας να κανονίσεις και άλλο γάμο;

ΜΑΜΜ' ΑΝΤΟ

Καλημέρα, καλημέρα. Και τι σας νοιάζει εσάς κουτσομπόλες πού πάω;

ΓΥΝΑΙΚΑ Α

Από ενδιαφέρον ρωτάμε. Σε βλέπουμε λίγο κουρασμένη. Γιατί τρέχεις όμως; Τους έχεις παντρέψει σχεδόν όλους στο χωριό.

ΓΥΝΑΙΚΑ Β

Ε... όχι και όλους. (παύση) Στον γιο του βαρόνου ακόμα δεν μπόρεσε να βρει νύφη.

## ΓΥΝΑΙΚΑ Α

Και μάλλον δεν θα του βρει ποτέ (γέλια)

Η Μαμμ' Αντό σηκώνεται από το πεζούλι. Είναι συνοφρυωμένη και θυμωμένη με όσα ακούει.

## MAMM' ANTO

Ου... να χαθείτε φαρμακόγλωσσες.

Οι γυναίκες γελάνε. Η Μαμμ' Αντο ξεκινά να περπατά πάλι βιαστικά και απομακρύνεται από αυτές. Κατευθύνεται στο βάθος του δρόμου και μπαίνει σ' ένα σπίτι.

## ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΣΠΙΤΙΟΥ -ΜΕΡΑ

Η διακόσμηση του δωματίου είναι λιτή: δυο πολυθρόνες και ένας διθέσιος καναπές. Κανέναν πίνακα στους τοίχους. Από το μεγάλο παράθυρο που είναι ανοικτό μπαίνουν οι ακτίνες του ήλιου. Είναι μεσημέρι. ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙΑ και ΗΧΟΙ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ.

Σε μια άκρη του δωματίου βρίσκεται τοποθετημένο ένα μεγάλο τραπέζι. Γύρω από αυτό βρίσκονται η Μαμμ' Αντο και ο συνταγματάρχης.

Η Μαμμ' Αντο έχει μπροστά της μια στοίβα από ρούχα, εσώρουχα, σεντόνια και τα ξεδιαλέγει, μετρώντας τα.

## MAMM' ANTO

τέσσερα πουκάμισα (παύση)... τέσσερα  
σεντόνια (παύση)... τέσσερα φορέματα  
(παύση)... τέσσερα, με άλλα λόγια, από τα  
πάντα (παύση)...

Φτωχικά, αλλά καθαρά.

## ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ

Τα είχε όλα ετοιμάσει η μακαρίτισσα η  
μάννα της. (παύση)

Δεν έζησε για να τα δει να φεύγουν από  
το σπίτι...

Ο συνταγματάρχης δακρύζει. Απομακρύνονται από το τραπέζι και κάθονται στον καναπέ.

MAMM'ANTO

Λοιπόν όλα είναι εντάξει. Ο γάμος θα γίνει στις αρχές Σεπτέμβρη. Είναι σύμφωνη η Τντα;

Ο συνταγματάρχης χαμηλώνει το βλέμμα του και κουνά το κεφάλι καταφατικά. ΗΧΟΣ ΜΙΚΡΟΥ ΚΟΥΔΟΥΝΙΟΥ.

ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟΥ -ΜΕΡΑ

Η διακόσμηση του δωματίου είναι πλούσια: τρεις πολυτελείς πολυθρόνες και ένας μεγάλος τριθέσιος καναπές. Στους τοίχους ταπετσαρία και δυο μεγάλοι πίνακες. Από το μεγάλο παράθυρο που είναι ανοικτό μπαίνουν οι ακτίνες του ήλιου. Είναι απόγευμα. ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙΑ και ΗΧΟΙ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ.

Στη μια πολυθρόνα κάθεται ο βαρόνος και στην άλλη η Μαμμ'Αντο. Στον καναπέ κάθονται η γυναίκα του βαρόνου και ο γιος της ο Νίνο. Ο Νίνο δείχνει εμφανώς αμήχανος.

ΒΑΡΟΝΟΣ

Όλα είναι όπως τα συμφωνήσαμε; Ο γάμος θα γίνει στις αρχές Σεπτέμβρη;

MAMM'ANTO

Ναι. Όλα είναι εντάξει. Νίνο;

Ο Νίνο ανοιγοκλείνει τα μάτια του και κοιτάζει το πάτωμα. Εξακολουθεί να είναι εμφανώς αμήχανος.

NINO

Ναι... (παύση) Ναι... (μιλά χαμηλόφωνα)

ΒΑΡΟΝΟΣ

Είσαι ευχαριστημένος γιέ μου; Όλα γίνονται όπως τα θέλεις.



NINO

Ναι... (παύση)... Ναι... (μιλά χαμηλόφωνα)

Ο Νίνο εξακολουθεί να κοιτάζει το πάτωμα. ΗΧΟΣ ΜΙΚΡΟΥ ΚΟΥΔΟΥΝΙΟΥ.

FADE OUT

FADE IN:

ΕΞΩΤ. ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΕΙΣΟΔΟΣ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟΥ -ΜΕΡΑ

Στην εξωτερική είσοδο του αρχοντικού βρίσκονται οι νεόνυμφοι και οι γονείς τους. Στο βάθος, στην αυλή του αρχοντικού υπηρέτες μαζεύουν το τραπέζι του γάμου. ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙΑ. Οι γονείς των δύο νεόνυμφων τους αποχαιρετούν. Ο πατέρας του Νίνο φιλά στοργικά την Ίντα στο κεφάλι και ακολουθεί η γυναίκα του. Ο συνταγματάρχης αγκαλιάζει τον Νίνο. Ανεβαίνουν στην αμάξι τους. Ο βαρόνος κάθεται στη θέση του οδηγού με τη γυναίκα του στο πίσω κάθισμα, ενώ στο πλάι του κάθεται ο συνταγματάρχης. Τα μάτια του συνταγματάρχη είναι βουρκωμένα.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ

Γεια σου Νίνο. Γεια σου Ίντα. Καλό βράδυ.

ΒΑΡΟΝΟΣ

Γεια σου Ίντα. Γεια σου Νίνο. Καλό βράδυ, παιδιά. Καλή ξεκούραση.

ΙΝΤΑ

Γεια σας. Καλό βράδυ.

Το αυτοκίνητο ξεκινά. ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟΥ. Η Ίντα σηκώνει το χέρι της και χαιρετά το αυτοκίνητο καθώς απομακρύνεται. Το βλέμμα της είναι στραμμένο στο αυτοκίνητο. Δίπλα της ο Νίνο κοιτάζει την Ίντα. Μόλις βλέπει το αυτοκίνητο να ξεκινά ο εκνευρισμός και η ένταση του εξαφανίζεται. Δείχνει ανακουφισμένος, παύει να ανοιγοκλείνει τα μάτια και ηρεμεί. ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟΥ ΠΟΥ ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΕΤΑΙ και ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙΑ.

Η Ίντα μόλις βλέπει το αυτοκίνητο να ξεμακραίνει δακρύζει. Σε λίγο η Ίντα αρχίζει να κλαίει με αναφιλητά. Ο Νίνο την κοιτάζει με έκπληξη.

NINO

Ίντα κλαίς; Γιατί;

INTA

Είδες τον μπαμπά; Ήταν δακρυσμένος.  
Πρώτη φορά τον είδα δακρυσμένο.

NINO

Όχι, Ίντα μην κλαίς εσύ. Μην κλαις  
αγάπη μου.

Ο Νίνο τρέμει και κάνει μια κίνηση να την αγκαλιάσει.

INTA

Όχι. Σε παρακαλώ.

NINO

Θέλω να σκουπίσω τα μάτια σου.

INTA

Όχι. Δεν θέλω. Τα σκουπίζω μόνη μου.

Η Ίντα απομακρύνεται λίγο από τον Νίνο. Σκουπίζει τα μάτια της μ' ένα μαντήλι. Όταν τελειώνει στρέφεται προς τον Νίνο.

INTA

Τι έχεις εσύ; Γιατί τρέμεις ολόκληρος;  
Γιατί ανοιγόκλεινες τα μάτια σου;

Ο Νίνο είναι εμφανώς αμήχανος καθώς τον κοιτάζει.

INTA

Μη στέκεσαι έτσι μπροστά μου. Θα με  
κάνεις να γελάσω. Και όταν εγώ ξεκινάω  
να γελώ σταματημό δεν έχω. Έλα κάτσε,  
θα σε συνεφέρω.

Η Ίντα ακουμπά απαλά τα δάκτυλά της στους κροτάφους του. Ο Νίνο κλείνει τα μάτια του. Ύστερα τού φυσά απαλά τα μάτια του. Ο

Νίνο μόλις δέχεται τη πνοή της ανάσας της καταρρέει. Προσπαθεί να γονατίσει μπροστά της και να της αγκαλιάσει τα πόδια.

Η Ίντα βλέποντας τον τι πάει να κάνει γελάει και τον σηκώνει.

INTA

Τι κάνεις; Εδώ στο δρόμο; Τρελάθηκες;

Έλα σήκω. Πάμε! Πάμε! Κοίτα εκείνο το ύψωμα. Πάμε εκεί. Από εκεί θα φαίνονται ακόμα τα αμάξια. Πάμε να τα δούμε.

Η Ίντα τον κρατά από το μπράτσο και τον τραβά. Περνούν μέσα από χωράφια χωρίς ίχνος πράσινου. Όλα είναι ξερά από την ζέστη.

ΕΞΩΤ. ΥΨΩΜΑ -ΜΕΡΑ

Ανεβαίνουν στο ύψωμα. Ο ήλιος σιγά -σιγά κατεβαίνει -σε λίγες ώρες θα δύσει. Ο Νίνο είναι ιδρωμένος, ανασαίνει βαριά και είναι έτοιμος να καταρρεύσει. Στην κορυφή του υψώματος κάθεται σ' ένα βράχο και τραβά και την Ίντα από το χέρι για να καθίσει δίπλα του. Η Ίντα του ξεφεύγει.

INTA

Όχι... Άσε με... Να τους δούμε πρώτα.

Μπροστά τους απλώνεται ένας κάμπος κατακίτρινος. Ένας φιδίσιος δρόμος κατεβαίνει προς τα κάτω και οδηγεί σ' ένα χωριουδάκι. Στο βάθος, μακριά, διακρίνεται μια πομπή με τα αμάξια των προσκεκλημένων. Στο τέλος της ένα αμάξι, αυτό με τους γονείς τους. Η Ίντα στέκεται και κοιτάζει τα αμάξια που ξεμακραίνουν. Ένα δάκρυ κυλά στα μάτια της.

INTA

Πάμε στο χωριό να τους δούμε; Τι λες;  
(παύση)

Να τους κάνουμε όλους έκπληξη.

Ο Νίνο την κοιτάζει έκπληκτος.

INTA

Θέλουμε μια ώρα να πάμε με τα πόδια και μια ώρα γυρίσουμε. Τώρα είναι πέντε. Θα

κάτσουμε μια ώρα και μετά γυρνάμε. Θα είμαστε εδώ πριν βραδιάσει. Εξάλλου σήμερα έχει και πανσέληνο.

Ο Νίνο την κοιτάζει με απορία. Τα ματιά του αρχίζουν να τρεμοπαίζουν πάλι.

INTA

Στο σπίτι είναι τώρα όλα ανάστατα. Να αφήσουμε τους υπηρέτες να τα τακτοποιήσει με την ησυχία της. Και όταν το βραδάκι γυρίσουμε στο σπίτι όλα θα είναι μια χαρά τακτοποιημένα.

Πριν ακούσει την απάντηση από τον Νίνο, η Ίντα αρχίζει να κατεβαίνει το ύψωμα περπατώντας γρήγορα.

ΕΞΩΤ. ΧΩΡΑΦΙ -ΜΕΡΑ

Ο Νίνο την ακολουθεί από πίσω. ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙΑ. Είναι γεμάτος ιδρώτα και ξεφυσά. Το πρόσωπο του είναι κατακόκκινο. Η Ίντα βρίσκεται μπροστά του και ο Νίνο παρόλη την προσπάθεια που καταβάλλει δεν μπορεί να τη φθάσει. Ξαφνικά ο Νίνο σταματά.

NINO

Επιτέλους! σταμάτα να τρέχεις σαν τρελή μέσα στις ερημιές.

Δώσε μου τουλάχιστον να κρατώ το χέρι σου.

Η Ίντα συνεχίζει να περπατά γρήγορα. Φαίνεται σαν να μην τον έχει ακούσει. Στο πέρασμά της ένα σμήνος από κοράκια σηκώνεται από το χωράφι που βρίσκεται. Καθώς πετούν μοιάζουν σαν ένα μικρό μαύρο σύννεφο που κρύβει τον ήλιο.

Ξαφνικά σταματά απότομα. Από το στόμα της βγαίνει μια κραυγή τρόμου αλλά και έκπληξης.

INTA

Αααααααααα!

ΕΞΩΤ. ΑΛΩΝΙ -ΜΕΡΑ

Δίπλα στο χωράφι που βρισκόταν βρίσκεται ένα πέτρινο κυκλικό αλώνι. Ο χώρος περιορίζεται από ένα κυκλικό πεζούλι.

Στο άκουσμα της κραυγής της Ίντα, το σμήνος από τα κοράκια που προηγουμένως σηκώθηκαν, αρχίζουν να κρώζουν και να χτυπούν δυνατά τα φτερά τους. Ο ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΚΟΡΑΚΙΑ είναι εκκωφαντικός.

Λίγα μέτρα μπροστά από την Ίντα στο κέντρο του αλωνιού βρίσκεται το κουφάρι ενός αλόγου. Το άλογο είναι σκελετωμένο και διακρίνονται τα πλευρά και τα παιδιά του.

NINO

Τι είναι αυτό; (παύση)

Είναι ψόφιο. (παύση)

Έλα Ίντα... πάμε να φύγουμε γρήγορα.

Καθώς η Ίντα το κοιτάζει πιο προσεκτικά βλέπει ότι τα μάτια του είναι ανοικτά. Τα μάτια του, καθώς το άλογο είναι ισχνό και αποστεωμένο δείχνουν τεράστια.

Τα μάτια του αλόγου κοιτάζουν την έκπληκτη και ακίνητη Ίντα.

Ο Νίνο πλησιάζει την Ίντα και στέκεται δίπλα της. Είναι καταϊδρωμένος και αγκομαχά. Κοιτάζει και αυτός έκπληκτος το άλογο.

Τα μάτια του αλόγου είναι ακίνητα και κοιτάζουν το ζευγάρι.

Ο Νίνο πιάνει την Ίντα σφιχτά από το μπράτσο.

NINO

Πάμε πίσω! Ας γυρίσουμε στο σπίτι μας.

Η Ίντα τραβιέται και απελευθερώνει το μπράτσο της από το κράτημα του Νίνο. Πλησιάζει το άλογο.

INTA

Είναι ζωντανό! Δες Νίνο, είναι ζωντανό.

Σηκώνει το κεφάλι του. Τα μάτια του είναι τεράστια. (παύση)

Μας κοιτάζει, Νίνο. Μας κοιτάζει.  
(παύση)

Θεέ μου!

Ο Νίνο κάνει και αυτός ένα βήμα προς τα μπροστά και στέκεται δίπλα στην Ίντα.

NINO

Μα ναι! Ήρθαν και το παράτησαν εδώ. Για να πεθάνει. (παύση)

Έλα άστο. Πάμε τώρα. Ας γυρίσουμε στο σπίτι μας. (παύση)

Τι του βρίσκεις; Δεν βλέπεις ότι ο αέρας έχει αρχίσει να μυρίζει;

Ο Νίνο πιάνει πάλι την Ίντα από το μπράτσο και προσπαθεί απαλά να την τραβήξει προς τα πίσω, μακριά από το άλογο.

INTA

Και όλα αυτά τα κοράκια; Νίνο, Γιατί είναι όλα εδώ; Τι περιμένουν; Θα το φάνε ζωντανό;

NINO

Μα, Ίντα, για όνομα του Θεού.... Και που θες να ξέρω τι κάνουν εδώ; Θα περιμένουν μάλλον να -

Η Ίντα παρόλο που απευθύνεται στον Νίνο είναι στραμμένη προς το άλογο και το κοιτάζει. Ο Νίνο είναι από πίσω της.

INTA

Να τον αφήσουν εδώ να πεθάνει, από πείνα, από δίψα;

Γιατί είναι γέρικο...(παύση)γιατί δεν έχει πια καμία χρησιμότητα; (παύση)

Αχ, φτωχό μου ζώο! Τι φρίκη! Τι ατιμία!  
(παύση)

Τι καρδιά έχουν όσοι το έκαναν αυτό; Τι καρδιά έχετε όλοι εσείς εδώ;

Η Ίντα είναι δακρυσμένη.

Ο Νίνο είναι θυμωμένος και υψώνει την ένταση της φωνή του.

NINO

Με συγχωρείς, αισθάνεσαι οίκτο για ένα κτήνος....

Η Τντα τον κοιτά έκπληκτη, με απορία.

INTA

Δηλαδή δεν πρέπει να νιώθω οίκτο; Δεν πρέπει να νιώθω λύπηση γι' αυτό το δυστυχημένο πλάσμα του Θεού;

Ο Νίνο εξακολουθεί να είναι θυμωμένος και να μιλά δυνατά, σχεδόν κραυγάζει.

NINO

Και όμως για μένα τον δυστυχημένο εσύ δεν αισθάνεσαι καθόλου οίκτο!

Η Τντα γυρνά και κοιτά τον Νίνο. Τα μάτια της είναι δακρυσμένα.

INTA

Και τι; μήπως είσαι ζώο εσύ; Που πεθαίνεις από πείνα και δίψα, πεταμένο στη μέση του χωραφιού; (παύση)

Πάνω από το αλώνι τα κοράκια κάνουν κύκλους.

INTA

Κοίτα.... ω κοίτα τα κοράκια, Νίνο, πάνω.... κοίτα.... κοίτα.... κάνουν γύρους.... Πόσο φρικτό, απαίσιο, τερατώδες... Κοίτα...., καημένο ζώο.... προσπαθεί να σηκωθεί! (παύση)

Νίνο, κινείται.... ίσως μπορεί ακόμα να περπατήσει.... Νίνο, έλα, ας το βοηθήσουμε.... να κινηθεί!

Ο Νίνο είναι εξοργισμένος και εξακολουθεί να μιλά δυνατά.

NINO

Λοιπόν, τι θέλεις να κάνω; Μπορώ να το τραβήξω; Να το κουβαλήσω στην πλάτη μου; (παύση)

Αυτό μας έλειπε, ένα άλογο. Αυτό μας  
έλειπε.... (παύση)

Πώς θέλεις να περπατήσει; Δεν βλέπεις  
ότι είναι μισοπεθαμένο;

Η Ίντα κοιτά τον Νίνο καταπρόσωπο, με απορία. Τα μάτια της  
είναι δακρυσμένα.

INTA

Κι αν του φέρναμε κάτι να φάει; Να  
δυναμώσει.

NINO

Και επίσης κάτι να πιεί!

Η Ίντα ξεσπά σε κλάματα.

INTA

Ω, πόσο κακός είσαι, Νίνο! Πόσο κακός.

Η Ίντα πλησιάζει σιγά -σιγά το άλογο. Σκύβει και το χαϊδεύει  
απαλά στο αποστεωμένο του κεφάλι. Το άλογο ανταποκρίνεται στο  
άγγιγμά της και σιγά -σιγά σηκώνεται και γονατίζει στα δύο  
μπροστινά του πόδια. Καθώς σηκώνεται ο λαιμός του τεντώνεται  
προς τα πάνω. Η Ίντα το χαϊδεύει στο λαιμό.

Ο Νίνο γυρίζει την πλάτη του και απομακρύνεται από το άλογο και  
την Ίντα. Τρέμει ολόκληρος και χτυπά τα δόντια του. Σηκώνει το  
γιακά του σακακιού και βάζει τα χέρια στις τσέπες. Οι ώμοι του  
είναι σκυφτοί και το κεφάλι του γέρνει προς τα δεξιά. Παραπατά  
και ύστερα από κάποια βήματα κάθεται στο πεζούλι στην άκρη του  
αλωνιού. Κρατά το κεφάλι του με τα χέρια του. Ακούγονται  
ΜΑΚΡΙΝΟΙ ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΚΑΜΠΑΝΕΣ και ΚΡΩΞΙΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΑ ΚΟΡΑΚΙΑ.

FADE OUT

FADE IN:

ΕΞΩΤ. ΑΛΩΝΙ -ΝΥΧΤΑ

Ο Νίνο εξακολουθεί να βρίσκεται καθισμένος στο πεζούλι του  
αλωνιού. Φωτίζεται από το φως του φεγγαριού. Δεν τρέμει πια και



δεν χτυπά τα δόντια του. Το πρόσωπό του φαίνεται γαλήνιο. Σιγά-σιγά σηκώνεται και κάνει διστακτικά ένα-δύο βήματα. Κοιτάζει διερευνητικά δεξιά και αριστερά. Στρέφει το κεφάλι του προς το φωτεινό δίσκο του φεγγαριού. Είναι πανσέληνος που σιγά-σιγά ανατέλλει.

Ο δίσκος του φεγγαριού υψώνεται και φωτίζει το κατακίτρινο οροπέδιο. Διακρίνονται τα χωράφια, οι ξερολιθιές που χωρίζουν τα χωράφια, οι φιγούρες από τα δένδρα.

Λίγο πιο κάτω, στο κέντρο του αλωνιού βρίσκεται το άλογο. Εξακολουθεί να είναι στη στάση που το είχε δει ο Νίνο πριν απομακρυνθεί. Είναι γονατισμένο στα δυο μπροστινά του πόδια και ο λαιμός του είναι τεντωμένος προς τα πάνω και το κεφάλι του είναι στραμμένο στο φεγγάρι.

Από την οπτική γωνία που κοιτάζει ο Νίνο, ο φωτεινός δίσκος του φεγγαριού περιβάλλει το υψωμένο κεφάλι και το λαιμό του αλόγου.

Γύρω του στον ουρανό το σμήνος από κοράκια πετά γύρω-γύρω και κρώζει.

FADE OUT

FADE IN:

ΕΞΩΤ. ΑΓΡΟΤΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ -ΜΕΡΑ

Ο ήλιος σιγά-σιγά κατεβαίνει-πλησιάζει να δύσει. Ένας αγροτικός χωματόδρομος ο οποίος δεξιά και αριστερά ορίζεται από ξερολιθιές και χωράφια. Στο κέντρο του περπατά βιαστικά η Τντα.

ΕΞΩΤ. ΑΓΡΟΤΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ -ΜΕΡΑ

Στον αγροτικό χωματόδρομο, ο οποίος ορίζεται από ξερολιθιές, τώρα δεξιά και αριστερά υπάρχουν ελαιώνες και οπωρώνες.

Στα κλαδιά ενός δένδρου έρχεται και κάθεται ένα κοράκι. Έχει πάνω του ένα μικρό κουδουνάκι. Στρέφει το κεφάλι δεξιά και αριστερά.

Στο κέντρο του δρόμου περπατά βιαστικά η Ίντα, η οποία είναι εμφανώς κουρασμένη και κλαίει. Ο ήλιος έχει αρχίσει να δύει. Στο βάθος διακρίνεται ένα αγροτόσπιτο προς το οποίο η Ίντα κατευθύνεται.

ΕΞΩΤ. ΑΥΛΗ ΑΓΡΟΙΚΙΑΣ -ΜΕΡΑ

Στην αυλή βρίσκεται ένα ζευγάρι που κάθεται σ' ένα τραπέζι. Η γυναίκα είναι 20 χρονών, ενώ ο άνδρας είναι 40αρης.

[Είναι ο Μπατά και η Σιντόρα από το επεισόδιο **Ο Φεγγαροκτυπημένος** της ταινίας **Χάος** του Πάολο και Βιττόριο Ταβιάνι]

Πάνω στο τραπέζι βρίσκεται ένα μπουκάλι κρασί και πιάτα. Στην πόρτα της αυλής εμφανίζεται η Ίντα. Είναι δακρυσμένη.

Ο άνδρας και η γυναίκα γυρνούν και την κοιτούν με απορία.

ΕΞΩΤ. ΑΓΡΟΤΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ -ΜΕΡΑ

Στο βάθος διακρίνεται η αγροικία. Η Ίντα είναι κρατά στα χέρια της ένα μικρό σακί με ξερά κουκιά. Σιγά- σιγά το φως λιγοστεύει. Ο ήλιος δύει. Καθώς η Ίντα προχωρά τα χρώματα αλλάζουν. Ο ουρανός βάφεται κόκκινος.

ΕΞΩΤ. ΑΓΡΟΤΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ -ΝΥΧΤΑ

Έχει σκοτεινιάσει. Στο βάθος το φεγγάρι σιγά -σιγά ανατέλλει. Η Ίντα εξακολουθεί να προχωρά στον αγροτικό δρόμο. Κοιτάζει δεξιά και αριστερά.

INTA

Νίνο! Νίνο! (παύση)

Πού είσαι;

ΕΞΩΤ. ΑΛΩΝΙ -ΝΥΧΤΑ

Ο Νίνο εξακολουθεί να βρίσκεται καθισμένος στο πεζούλι. Φωτίζεται από το φως του φεγγαριού. Τώρα τρέμει και χτυπά τα δόντια του. Φαίνεται σαν είναι σε ένταση. Σιγά -σιγά σηκώνεται και κάνει διστακτικά ένα -δύο βήματα. Κοιτάζει διερευνητικά δεξιά και αριστερά.

Το άλογο που βρίσκεται λίγα μέτρα μακριά από τον Νίνο έχει λυγίσει τα μπροστινά του πόδια κάτω και έχει γύρει το κεφάλι του που ακουμπά στο έδαφος.

Ο Νίνο στρέφει το κεφάλι του προς το φωτεινό δίσκο του φεγγαριού και τεντώνει το λαιμό του. Κοιτάζει προς την πανσέληνο που ακόμα δεν έχει φθάσει στην κορυφή του ουρανού.

Εξακολουθεί να τρέμει και να χτυπά τα δόντια του. Επιστρέφει πίσω στο βράχο που καθόταν προηγουμένως και κάθεται πάλι. Το κεφάλι του γέρνει προς τα κάτω. Ύστερα από λίγο καταρρέει και πέφτει στο χώμα.

ΕΞΩΤ. ΑΛΩΝΙ -ΝΥΧΤΑ

Η πανσέληνος έχει φθάσει στην κορυφή του ουρανού. Η Ίντα έρχεται από μακριά και πλησιάζει σιγά - σιγά. Δεν βλέπει τον Νίνο που είναι ξαπλωμένος στο χώμα. Κατευθύνεται προς το μέρος που είναι το άλογο.

Σκύβει από πάνω του και χαϊδεύει το κεφάλι του. Βγάζει μέσα από τον σάκο μερικά κουκιά και τα προσφέρει. Το άλογο παραμένει ακίνητο και τα μάτια του την κοιτούν. Ύστερα από λίγο τα βλέφαρά του κλείνουν.

Η Ίντα το κοιτάζει τρομαγμένη, προσπαθώντας να συνειδητοποιήσει τι έγινε.

INTA

Ω θεέ μου! Ω θεέ μου!

Γιατί; Γιατί;

Η Ίντα πηγαίνει σιγά -σιγά προς τα πίσω. Γυρνά το κεφάλι της δεξιά και αριστερά. Ψάχνει τον Νίνο.

INTA

Νίνο! Νίνο!

Ο Νίνο είναι ξαπλωμένος στο χώμα χωρίς τις αισθήσεις του, αλλά αναπνέει. Η Ίντα τον βλέπει ξαπλωμένο στο χώμα. Τον πλησιάζει σιγά -σιγά. Ο Νίνο στο άκουσμα της φωνής της Ίντα παραμένει ακίνητος. Η Ίντα τον κοιτάζει μ' ένα τρομαγμένο ύφος.

Σκύβει και τον βλέπει από κοντά. Η Ίντα είναι έκπληκτη. Τον χαϊδεύει στο κεφάλι, αλλά ο Νίνο δεν ανταποκρίνεται. Σηκώνεται και κοιτάζει δεξιά και αριστερά. Σιγά - σιγά απομακρύνεται από τον Νίνο κοιτώντας τον συνεχώς.

Όταν βρίσκεται στο μέσο της απόστασης αλόγου- Νίνο, κοιτάζει μια τον ακίνητο Νίνο και μια το άλογο. Είναι σαν χαμένη και αποπροσανατολισμένη.

INTA

Ω θεέ μου! Ω θεέ μου! (παύση)

Γιατί; Γιατί;

Γυρνά, στρέφεται προς το φεγγάρι και τεντώνει το λαιμό της. Αρχίζει να τρέχει προς την κατεύθυνση του αρχοντικού φωνάζοντας.

INTA

Ω θεέ μου! Ω θεέ μου! (παύση)

Γιατί; Γιατί;

Εξακολουθεί να τρέχει φωνάζοντας.

INTA

Μπαμπά! Μπαμπά!

ΕΞΩΤ. ΑΛΩΝΙ -ΝΥΧΤΑ

Η πανσέληνος είναι λαμπερή. Ο φωτεινός κύκλος του φεγγαριού βρίσκεται πάνω από το αλώνι. Διακρίνονται οι φιγούρες του αλόγου και του Νίνο. Ένα σμήνος πουλιά (κοράκια) σηκώνεται από το χωράφι και υψώνεται προς το φεγγάρι. ΗΧΟΣ ΜΙΚΡΟΥ ΚΟΥΔΟΥΝΙΟΥ.

FADE OUT.

ΤΕΛΟΣ

## Βιβλιογραφία

- Accialini, F., & Coluccelli, L. (1985). Intervista a Paolo e Vittorio Taviani. *Cineforum No 241* .
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Bassanese, F. A. (1997). *Understanding Luigi Pirandello*. University of South Carolina Press.
- Beja, M. (1976). *Film and Literature*. New York: Longman.
- Booze, J. (2008). *Authorship in Film Adaptation*. University of Texas Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2005). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Brody, R. (2017, January 5). A Masterly Movie Adaptation of Short Stories by Luigi Pirandello. *The New Yorker* .
- Celli Carlo, C.-J. M. (2007). *A New Guide To Italian Cinema*. Palgrave Macmillan.
- CelluloidLiberationFront. (2018, June 20). *Vittorio Taviani obituary: a poetic witness to Italy's political drama*. Ανάκτηση Ιανουάριος 15, 2023, από Sight & Sound | BFI: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/vittorio-taviani-poetic-witness-italian-political-history>
- Chatman, S. (1980, Autumn). What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). *Critical Inquiry, Vol. 7, No. 1, On Narrative* .
- Costantino, M. (2020). *Omaggio al cinema dei Taviani. Innesti ed intrecci*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 1, 2023, από ADI Associazione degli Italianisti: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/Costantino.pdf>
- Dancyger, K., & Cooper, P. (2005). *Writing The Short Film*. Elsevier Focal Press.
- Depuyper, C. &. (1977, Août). Padre padrone (entretien). *Cinéma n° 224-225* , σσ. 12-23.
- Desmond, J., & Hawkes, P. J. (2015). *Adaptation: Studying Film and Literature*. McGraw-Hill.
- Fago, A. (n.d.). *Pirandello e il cinema*. Ανάκτηση από Centro Sperimentale di Cinematografia: <https://www.fondazioneesc.it/evento/pirandello-e-il-cinema/>
- Ferroni, G. (2017). *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*. Mondadori Università .
- Field, S. (2020, November 24). *The Use of Flashbacks in Movies*. Ανάκτηση Οκτώβριος 1, 2023, από Writers Store: <https://writersstore.com/blogs/news/the-use-of-flashbacks-in-movies>
- Field, S. (1986). *Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (οι βάσεις της σεναριογραφίας)*. (Π. Πολυκάρπου, Μεταφρ.) Κάλβος.

- Gaspere, G. (1963). *Luigi Pirandello*. Τορίνο: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Guastella, F. (2022, 11 23). *Un cavallo nella luna: trama e analisi della novella di Luigi Pirandello*. Ανάκτηση Μαρτίου 7, 2023, από SoloLibri.net: <https://www.sololibri.net/Un-cavallo-nella-luna-trama-analisi-novella-Pirandello.html>
- Hallström, P. (1934, December 10). *Award ceremony speech 1934*. Ανάκτηση Νοέμβριος 1, 2022, από NobelPrize.org: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1934/ceremony-speech/>
- Hanne. (1999, Spring). Text and Context for a Short Story by Pirandello. *Italica*, Vol. 76, No. 1 .
- Horst, F. (1969). Luigi Pirandello – Biographical. Στο F. Horst, *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*. Amsterdam: Elsevier.
- Howard, D., & Mabley, E. (1993). *The Tools of Screenwriting A Writer's Guide to the Craft and Elements of a screenplay*. New York: St.Martin's Griffin.
- Iezzi, S. (2020). *Cinque novelle "più sacre e più belle": il realismo magico dei Taviani nella trasposizione delle Novelle per un anno in KAOS*. Ανάκτηση Οκτώβριος 1, 2023, από academia.edu: [https://www.academia.edu/45005428/Cinque\\_novelle\\_pi%C3%B9\\_sacre\\_e\\_pi%C3%B9\\_belle\\_il\\_realismo\\_magico\\_dei\\_Taviani\\_nella\\_trasposizione\\_delle\\_Novelle\\_per\\_un\\_anno\\_in\\_KAOS](https://www.academia.edu/45005428/Cinque_novelle_pi%C3%B9_sacre_e_pi%C3%B9_belle_il_realismo_magico_dei_Taviani_nella_trasposizione_delle_Novelle_per_un_anno_in_KAOS)
- Kalas- Καλογεροπούλου, Χ. (2006). *Σενάριο, η τέχνη της επινόησης της αφήγησης στον κινηματογράφο*. Νεφέλη .
- Kaos - Awards - IMDb. (n.d.). Ανάκτηση Δεκέμβριος 15, 2022, από IMDb.com: [https://www.imdb.com/title/tt0087537/awards?ref\\_=tt\\_ql\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0087537/awards?ref_=tt_ql_sm)
- Kehr, D. (1986, October 10). TAVIANI BROTHERS BRING ORDER OUT OF `KAOS`. *Chicago Tribune* .
- Kezich, T. (1984, Settembre 05). Evviva, Abbiamo Un Capolavoro Ed E' Italiano. *La Repubblica* .
- Klein, M., & Parker, G. (1981). *The English Novel and the Movies*. New York: Ungar.
- Leonelli, E. (2018, April 23). *The Italian Cinema of the Taviani Bros*. Ανάκτηση 1 10, 2023, από Golden Globe(S): <https://www.goldenglobes.com/articles/italian-cinema-taviani-bros>
- Luigi Pirandello's World of Chaos*. (n.d.). Ανάκτηση Σεπτέμβριος 5, 2023, από <https://www.berkshiretheatregroup.org/>: <https://www.berkshiretheatregroup.org/luigi-pirandellos-world-of-chaos/>
- Martínez-Alcañiz, V. (2018). *Great expectations on screen. A critical study of film adaptation*. Ανάκτηση Αύγουστος 11, 2023, από UAM. Departamento de Historia y Teoría del Arte: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/686792/martinez\\_alcaniz\\_violeta.pdf](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/686792/martinez_alcaniz_violeta.pdf)
- Maslin, J. (1985, October 13). PIRANDELLO TALES IN THE TRAVIANI BROTHERS' 'KAOS'. *The New York Times* .
- McKee, R. (2011). *Το σενάριο. Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*. Πατάκη.
- Melcer-Padon, N. (2022). From Χάος to Kaos. Pirandello and the Tavianis. *Incontri, Fascicolo 1* .

- Moliterno, G. (2008). *Historical Dictionary of Italian Cinema* . The Scarecrow Press.
- Pirandello, L. (2008). *Διηγήματα*. (Μ. Θεοδωρίτση, Μεταφρ.) Αθήνα: Ποές.
- Poggiolo-Kaftan, G. (2019). Sicily's Historical Traumas: Luigi Pirandello's "L'altro figlio" and its Cinematic Rendition by Paolo e Vittorio Taviani in *Kaos* (1984). *Italian Languages and Literature*. 3 .
- Ramonet, I. (1985, Janver). *Kaos, contes siciliens. Le Monde diplomatique* .
- Sarti, L., & Subialka, M. (2021). "Moon Fever" ("Male di luna"). Ανάκτηση Αύγουστος 1, 2023, από Stories for a Year: <https://www.pirandellointranslation.org/moon-fever>
- Sarti, L., & Subialka, M. (2022). "Requiem Aeternam Dona Eis, Domine!". Ανάκτηση Αύγουστος 1, 2023, από Stories for a Year: <https://www.pirandellointranslation.org/requiem-aeternam-dona-eis-domine>
- Sarti, L., & Subialka, M. (2022). "The Crow of Mizzaro" ("Il corvo di Mizarro"). Ανάκτηση Αύγουστος 1, 2023, από Stories for a Year: <https://www.pirandellointranslation.org/the-crow-of-mizzaro>
- Sarti, L., & Subialka, M. (2021). "The Jar" ("La giara"). Ανάκτηση Αύγουστος 1, 2023, από Stories for a Year: <https://www.pirandellointranslation.org/the-jar>
- Sarti, L., & Subialka, M. (2022). "The Other Son" ("L'altro figlio"). Ανάκτηση Αύγουστος 1, 2023, από Stories for a Year: <https://www.pirandellointranslation.org/the-other-son>
- Sarti, L., & Subianka, M. (2021). *Editors' Introduction to Stories for a Year*. (L. Sarti, & M. Subialka, Επιμελητές) Ανάκτηση Δεκέμβριος 1, 2022, από Stories for a Year (Digital Edition): [www.pirandellointranslation.org](http://www.pirandellointranslation.org)
- Seger, L. (2010). *Making a Good Script Great*. Silman-James Press.
- Seger, L. (2010). *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*. Holt-Paperbacks.
- Stam, R. (2004). *Literature through film - realism, magic, and the art of adaptation*. John Wiley & Sons.
- Taviani, V., & Taviani, P. (2015, Μαΐου 6). «Εκ του σύννεγγυς στην ελληνική γη». Ανάκτηση Δεκέμβριος 12, 2022, από Σινεφίλια [Cinephilia.gr] : <http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/apopsi/6216-lecti-doctoralis>
- Torri, B. (1984, Oct .- Dec ). *Kaos: la svolta dei Taviani* . *Bianco e nero* 45.4 , σ. 16.
- Viola, A. (2018). *Kaos colloquio con la madre*. Ανάκτηση Οκτώβριος 10, 2023, από Academia.com: [https://www.academia.edu/44417925/Kaos\\_colloquio\\_con\\_la\\_madre\\_di\\_Antonino\\_Viola](https://www.academia.edu/44417925/Kaos_colloquio_con_la_madre_di_Antonino_Viola)
- Wagner, G. A. (1975). *The novel and the cinema*. Rutherford, N.J. : Fairleigh Dickinson University Press.
- Welsh, J. M. (2007). Introduction: Issues of Screen Adaptation:What Is Truth? Στο J. M. Welsh, *The Literature/ Film Reader: Issues of Adaptation*. Scarecrow Press.

Whitfield, J. H. (n.d.). *Luigi Pirandello*. Ανάκτηση Οκτώβριος 1, 2022, από Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Luigi-Pirandello>

Wikipedia\_contributor. (2023, July 21). *Film adaptation*. Ανάκτηση August 10, 2023, από Wikipedia, the free encyclopedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Film\\_adaptation](https://en.wikipedia.org/wiki/Film_adaptation)

Zangrilli, F. (1983). *L'arte novellistica di Pirandello*. Longo Angelo.

Βαγενάς, Ν., Καγιαλής, Τ., Πόλκας, Λ., Ταραράς, Ν., & Φράγκογλου, Γ. (2009). *Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία (Β' Γενικού Λυκείου - Επιλογής) - Βιβλίο Μαθητή*. ΟΕΔΒ.

Γιαννικόπουλος, Η. (n.d.). *Γιατί μας γοητεύουν τόσο τα παραμύθια*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 01, 2023, από OW On Wellness: <https://www.ow.gr/empnefsi/giati-mas-goitevoun-ta-paramithia/>

Γουδέλης, Τ. (1986). *Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι: Ουτοπία και Χάος*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Ιωσηφέλης, Π. (2021). *Πανεπιστημιακές σημειώσεις του μαθήματος "Κινηματογραφική - Τηλεοπτική Γραφή στην Εκπαίδευση"*. Θεσσαλονίκη.

Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*. Αιγόκερως.

Καρακατσάκη, Χ. (1996). Λουίτζι Πιραντέλο (1967-1936). Στο Λ. Πιραντέλο, *Ο φεγγαροκτυπημένος και άλλα διηγήματα*. Νεφέλη.

Κεχαγιάς, Α. (1997). *Το σενάριο: Από την αρχική ιδέα στην εκτέλεση*. "Ελλην".

Κιούκας, Α., Λιναράς, Θ., Φόρσος, Ν., Θεοδωρίδης, Μ., & Μηλώσης, Δ. *Πάμε Σινεμά; Η κινηματογραφική αφήγηση*. 2002: Υπ. Πολιτισμού, Υπ. Εθνικής Παιδείας & Θρησκευμάτων, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσ/νίκης.

Κωτόπουλος, Τ. (2021). *Πανεπιστημιακές σημειώσεις του μαθήματος "Εργαστήρια Παραγωγής Πεζού Λογού II στην Εκπαίδευση"*. Θεσσαλονίκη.

Λεοντάρης, Γ. (2001). Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία. *Σύγκριση τομ. 12*.

Παπαλεοντίου, Μ. (2014). *Ο Λογοτεχνικός Γραμματισμός στην Πεζογραφία*. Ανάκτηση 5 1, 2023, από Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου: [https://www.pi.ac.cy/pi/files/epimorfosi/ekpaid\\_yliko/logot\\_mesil/logotexnia\\_afigmatologia.pdf](https://www.pi.ac.cy/pi/files/epimorfosi/ekpaid_yliko/logot_mesil/logotexnia_afigmatologia.pdf)

Παπαμάρκος, Δ. (2023, Νοέμβριος 7). *Storytelling Masterclass: «Γύρω από τη φωτιά, μπροστά από τα φώτα»*. Ανάκτηση Νοέμβριος 11, 2023, από Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: <https://www.filmfestival.gr/el/all-news/28651-storytelling-masterclass-gyro-apo-ti-fotia-brosta-apo-ta-fota>

Πιραντέλλο, Λ. (1997). *24 Διηγήματα*. (Γ. Μπεράτης, Μεταφρ.) Αθήνα: Ερμής.

Πιραντέλο, Λ. (1996). *Χάος*. (Σ. Τριβιζάς, Μεταφρ.) Εκδόσεις Καστανιώτη.

Ραφαηλίδης, Β. (1986). Η μυθική Σικελία του Πιραντέλλο. Στο Β. Ραφαηλίδης, *Κινηματογραφικά Θέματα Γ'* (σσ. 193-198). Αθήνα: Αιγόκερως.



Ταβιάνι, Π., & Ταβιάνι, Β. (Σκηνοθέτες). (1984). *Καος* (ε.τ. *Χάος* [Ταινία]). Ιταλία.

Τριβιζάς, Σ. (1996). Σημείωμα του μεταφραστή. Στο Λ. Πιραντέλλο, *Χάος* (Σ. Τριβιζάς, Μεταφρ.). Αθήνα: Καστανιώτης.

Τσολάκης, Λ. Χ., Αδαλόγλου, Κ., Αυδή, Ά., Λόππα, Ε., & Τάνης, Δ. (n.d.). *Αφήγηση*. Ανάκτηση Μάιος 2, 2023, από Φωτόδενδρο Έκφραση Έκθεση (Α Λυκείου) - Βιβλίο Μαθητή: [ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2674/Ekfrasi-Ekthesi\\_A-Lykeiou\\_html-empl/indexd\\_1.html](https://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2674/Ekfrasi-Ekthesi_A-Lykeiou_html-empl/indexd_1.html)