



KEIMENA/TEXTS

Children's literature E-journal

ΚΕΙΜΕΝΑ για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 39^ο, σσ. 1-19, 04/09/2023, ISSN: 1790-1782

Από τη σελίδα στη μικρή οθόνη: Μια συγκριτική ανάλυση του βιβλίου της Άλκης Ζέη, «Το Καπλάκι της Βιτρίνας», και της τηλεοπτικής του απόδοσης

Παπαηλία Άρτεμις

Διδάσκουσα ΕΔΒΜ

Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια

Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

papailiaa@hotmail.com

Περίληψη

Το παρόν άρθρο προσφέρει μια συγκριτική ανάλυση του βιβλίου, «*Το Καπλάκι της Βιτρίνας*» (1966), της Άλκης Ζέη και της τηλεοπτικής του απόδοσης (1990) στην μικρή οθόνη. Το άρθρο επικεντρώνεται στις συγκλίσεις και στις αποκλίσεις των αφηγηματικών επιλογών μεταξύ των δύο μέσων και στον τρόπο με τον οποίο η μικρή οθόνη αντιμετωπίζει τις προκλήσεις της προσαρμογής του βιβλίου σε σειρά, σε διάρκεια δέκα επεισοδίων. Για την έρευνα θα στηριχτούμε στα μεθοδολογικά εργαλεία που παρέχει η θεωρία της αφηγηματολογίας του Gérard Genette (1972, 1974, 1978) και θα ερευνήσουμε, επίσης, την απόδοση του μυθοπλαστικού τόπου και την ύπαρξη μη λεκτικών αφηγηματικών στοιχείων, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και τη σειρά. Συνολικά, η ανάλυση επισημαίνει ότι η τηλεοπτική διασκευή αναγνωρίζει το μυθιστόρημα ως σημείο εκκίνησης και παραμένει πιστή, ως επί το πλείστον, όχι μόνο στο πνεύμα του κειμένου αλλά και κατά γράμμα. Η παραπάνω, ωστόσο, διατύπωση, δεν αποκλείει τη μοναδικότητα του σημειωτικού συστήματος του τηλεοπτικού μέσου. Όπως διαφάνηκε, κατά την παράλληλη ανάγνωση/θέαση ενδεικτικών αποσπασμάτων, ο σεναριογράφος/σκηνοθέτης, με αξιόλογες και μικρές προσθήκες, ανάγεται σε διερμηνέας του μυθοπλαστικού σύμπαντος, μετατρέποντας το μέσο του 'θερμοκοιτίδα' νέων ιδεών.

Λέξεις-Κλειδιά: Συγκριτική ανάλυση, Άλκη Ζέη, Τηλεοπτική διασκευή

Abstract

This article offers a comparative analysis of the book, "*Wildcat under Glass*" (1966) by Alki Zei and its television series performance on the small screen (1990). The article focuses on the convergences and divergences in narrative choices between the two media and how the small screen addresses the challenges of adapting the book into a series of ten episodes. For this research, we will draw on the methodological tools provided by Gérard Genette's (1972, 1974, 1978) theory of narratology and will also investigate the performance of fictional places and the existence of non-verbal narrative



elements in both the novel and the series. Overall, the analysis points out that the television adaptation acknowledges the novel as a starting point and remains faithful, for the most part, to the spirit of the text and the letter. The above formulation, however, does not exclude the uniqueness of the semiotic system of the television medium. As became apparent during the parallel reading/viewing of indicative extracts, the scriptwriter/director, with notable and slight additions, is elevated to the interpreter of the fictional universe by transforming its medium into an 'incubator' of new ideas.

Keywords: Comparative analysis, Alki Zei, Tv series adaption

Εισαγωγή

Η Άλκη Ζέη (1923-2020) αποτελεί μία από τις πλέον σημαντικές και εξέχουσες φιγούρες στον χώρο της σύγχρονης ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας. Τα έργα της, που έχουν μεταφραστεί σε είκοσι γλώσσες, έχουν χαρακτηριστεί ως «κλασικά αριστουργήματα της σύγχρονης ελληνικής και της παγκόσμιας λογοτεχνίας» (Κατσώνης, 2010). Η Άλκη Ζέη ανανέωσε θεαματικά τη θεματική της παιδικής λογοτεχνίας, με θέματα σχετικά με την ταυτότητα, τη μνήμη, την ιστορία και την πολιτική, και έχει χαρακτηριστεί ως «σκαπανέας του μυθιστορήματος ιστορικής μαρτυρίας» (Μαλαφάντης, 2022, σ. 81). Σε κάθε λογοτεχνικό της έργο, καταθέτει γεγονότα που έχει βιώσει η ίδια, ως αυτόπτης μάρτυρας και βάζει τη σφραγίδα της εποχής της, αποδεικνύοντας έμπρακτα ότι η λογοτεχνία δεν γράφεται εν κενώ, αλλά σε συνάρτηση με τα ιστορικά και κοινωνικά της συγκείμενα.

Η Άλκη Ζέη, μέσα από τα ιστορικά βιβλία της, απευθύνεται κυρίως σε παιδιά-αναγνώστες, εισάγοντάς τους στον κόσμο της παιδικότητας με μια αξιέπαινη αυθεντικότητα και ευαισθησία. Οι πρωταγωνιστές των ιστοριών της, που είναι συχνά παιδιά, παρουσιάζονται ν' αντιμετωπίζουν προκλήσεις, δυσκολίες και κοινωνικά προβλήματα μέσα από το δικό τους μοναδικό πρίσμα, πιστοποιώντας την εξαιρετική ικανότητα της συγγραφέως να εντρυφά στον παιδικό μικρόκοσμο. Οι χαρακτήρες της παιδιά παρουσιάζονται ως αυθεντικές φυσιογνωμίες, με τα όνειρά τους, τις αγωνίες τους και τις αναζητήσεις τους να είναι κεντρικά θέματα των αφηγημάτων. Μέσα από την πιστή απεικόνιση της βιωμένης παιδικότητας των παιδιών, η Άλκη Ζέη διεισδύει στην καρδιά και τον νου τους, αναδεικνύοντας τη σπουδαιότητα της παιδικής οπτικής στην κατανόηση του κόσμου και θέτοντας σε λειτουργία τους μηχανισμούς ταύτισης του νεαρού αναγνώστη.

Ένα από τα πιο γνωστά έργα της Άλκης Ζέη είναι το μυθιστόρημα «*Το Καπλάνι της Βιτρίνας*» (1966), ένα εμβληματικό έργο της μεταπολεμικής ελληνικής λογοτεχνίας, στο οποίο αποτυπώνει με υψηλή αφηγηματική τέχνη, τα κοινωνικο-πολιτικά δρώμενα της εποχής. Τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας είναι δύο μικρά κορίτσια, η Μυρτώ και η Μέλια, οι οποίες ζουν στην Σάμο τη δεκαετία του 1936. Ο παππούς τους τους προσφέρει μοναδικές στιγμές μαγείας και μάθησης, ιστορώντας τους διηγήσεις παρμένες από την ελληνική μυθολογία και εστιάζοντας στις αρχαίες αξίες που προβάλλονται μέσα από αυτές. Ένα αντικείμενο που κεντρίζει το ενδιαφέρον



των παιδιών είναι το καπλάνι, μια βαλσαμωμένη τίγρης, που βρίσκεται μέσα στη βιτρίνα του σαλονιού τους. Μέσα από τις μαγικές ιστορίες που τους διηγείται ο ξάδελφός τους, ο Νίκος, το καπλάνι ανάγεται σε σύμβολο περιπέτειας και φαντασίας. Ωστόσο, η εποχή της δικτατορίας του Μεταξά φέρνει αναταραχές και προβλήματα, θέτοντας την παιδική αθωότητά τους σε δοκιμασία. Στο παραπάνω μυθιστόρημα, η συγγραφέας αξιοποιώντας τη σύμβαση της φιλαλήθειας, εισάγει στο κείμενό της τόσο στοιχεία μαγικά αλλά και αληθινά. Με το παραπάνω τέχνασμα είναι σαν να επιβεβαιώνει ότι όλα, τελικά, μπορούμε να τα διηγηθούμε στα παιδιά, αρκεί να γίνεται με τον κατάλληλο τρόπο.

Υλικό, Στόχος και Μεθοδολογία της Έρευνας

Η έρευνα βασίστηκε στο μυθιστόρημα «*Το Καπλάνι της Βιτρίνας*» (1974 [1966]) της Άλκης Ζέη, από τις εκδόσεις Κέδρος, και στην ομότιτλη τηλεοπτική σειρά (1990), σε σενάριο και σκηνοθεσία του Πέτρου Λύκα (1927-2007), η οποία προβλήθηκε στην ΕΡΤ1, σε έναν κύκλο 10 επεισοδίων. Ο Πέτρος Λύκας ήταν Έλληνας σκηνοθέτης και μοντέρ και διατελέσοντας πρόεδρος της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης. Έχει συνεργαστεί με τη Φίνος Φιλμ, μία από τις μεγαλύτερες ελληνικές εταιρείες παραγωγής ταινιών, και έχει συμβάλει σημαντικά στη δημιουργία άκρως επιτυχημένων ελληνικών ταινιών σε εμπορικό επίπεδο.

Αντικείμενο αυτής της μελέτης είναι η συγκριτική ανάλυση του μυθιστορήματος της Άλκης Ζέη, «*Το Καπλάνι της Βιτρίνας*» και της μεταγενέστερης διασκευής του στην μικρή οθόνη (1990) από τον Πέτρο Λύκα. Στόχος είναι να εξετάσουμε πώς μετασχηματίζονται οι τεχνικές και τα στοιχεία της αφήγησης του λογοτεχνικού κειμένου κατά την προσαρμογή του στην μικρή οθόνη. Η μελέτη θα διερευνήσει, άρα, τη διάρθρωση του αφηγηματικού λόγου στα δύο ανωτέρω μέσα και θα εστιάσει στο κατά πόσο η τηλεοπτική σειρά επεκτείνει ή επανερμηνεύει το αρχικό κείμενο.

Η μεθοδολογία της έρευνας περιλαμβάνει μια διαδικασία πολλαπλών σταδίων που βασίζεται στην ποιοτική ανάλυση. Συγκεκριμένα, θα επιχειρήσουμε καταρχάς, μια μέθοδο ανάλυσης της διαδικασίας μετάθεσης των μυθοπλαστικών σημειομένων από το μυθιστόρημα στη μικρή οθόνη, αξιοποιώντας μεθοδολογικά εργαλεία που μας παρέχει η θεωρία της αφηγηματολογίας του Gérard Genette (1972, 1974, 1978)¹. Ως αποτέλεσμα, θα αναζητηθούν και διερευνηθούν οι αφηγηματικές επιλογές, οι σχετικές με τη Φωνή (Ηρώας/Αφηγητής, Λειτουργία του αφηγητή), την Έγκλιση (Προοπτική, Εστιάσεις) και τον Χρόνο (Τάξη, Διάρκεια, Συχνότητα), ώστε να εξετάσουμε συγκριτικά τον ρόλο του αφηγητή, της εστίασης και τις αφηγηματικές επιλογές που αφορούν τη διαχείριση του χρόνου. Το άρθρο αυτό θα ερευνήσει, επίσης, ζητήματα που άπτονται με τη μυθοπλαστική και τηλεοπτική απόδοση του τόπου της μυθοπλασίας και θα εξετάσει την ύπαρξη μη λεκτικών αφηγηματικών στοιχείων στη σειρά. Στη

¹ Βλ. την έρευνα των Γουλή, Γρόσδο & Καρακίτσιο (2012, σσ. 17-35) για την κειμενικο-εικονική προσέγγιση του Μικρού Νικόλα.



συνέχεια, θα πραγματοποιηθούν παράλληλες ενδεικτικές αναγνώσεις του λογοτεχνικού κειμένου-πηγή με το αντίστοιχο τηλεοπτικό κείμενο, με στόχο να εντοπιστούν και να συζητηθούν σημαντικές διαφορές και ομοιότητες μεταξύ τους, οι οποίες και επηρεάζουν την πρόσληψη της ιστορίας.

Αυτές οι συμπληρωματικές μέθοδοι ανάλυσης, ευελπιστούμε να 'ρίξουν φως' στις αποχρώσεις της αφήγησης της Άλκης Ζέη και της αφηγηματικής απόδοσης της σειράς του Πέτρου Λύκα, προσφέροντας ενδιαφέροντα δεδομένα για τον πολυδιάστατο αφηγηματικό κόσμο που δημιουργούν τα δύο μέσα.

Η αφηγηματική τέχνη στο χαρτί και στην οθόνη: συγκλίσεις και αποκλίσεις

Στον πυρήνα τους, η λογοτεχνία και η τηλεοπτική οθόνη μοιράζονται έναν θεμελιώδη σκοπό: την αφήγηση ιστοριών. Όπως εύλογα επισημαίνει ο Christian Metz (1991 [1974], σσ. 44-45) «*Η ταινία μάς λέει συνεχείς ιστορίες. Λέει πράγματα που, επίσης, θα μπορούσαν να μεταφερθούν στη γλώσσα των λέξεων. Αλλά τα λέει με διαφορετικό τρόπο*». Και τα δύο μέσα διαθέτουν την ικανότητα να αιχμαλωτίζουν το κοινό και να προκαλούν συναισθηματικές αντιδράσεις. Είτε μέσω του γραπτού λόγου είτε της κινούμενης εικόνας, έχουν τη δυνατότητα να μεταφέρουν το κοινό τους σε διαφορετικούς χρονοτόπους, να τους συστήσουν σε ενδιαφέροντες χαρακτήρες και να στήσουν συναρπαστικές πλοκές που ενίοτε διαπραγματεύονται περίπλοκα κοινωνικά ζητήματα και προσφέρουν βαθιές γνώσεις για την ανθρώπινη εμπειρία.

Επιπλέον, τα δύο μέσα, λογοτεχνία και οθόνη συχνά αντλούν έμπνευση το ένα από το άλλο. Πολλές σειρές/ταινίες είναι διασκευές λογοτεχνικών έργων, ενώ οι συγγραφείς, από την άλλη πλευρά, μπορούν να εμπνευστούν από τις κινηματογραφικές τεχνικές αφήγησης και να τις ενσωματώσουν στα λογοτεχνικά τους έργα. Αυτή η διασταυρούμενη επικοινωνία ιδεών εμπλουτίζει και τις δύο μορφές τέχνης, διευρύνοντας τα όρια της αφήγησης και ενθαρρύνοντας μια συνεχή δημιουργική ανταλλαγή.

Ωστόσο, ενώ η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος μοιράζονται τον στόχο της αφήγησης, οι τρόποι έκφρασης και οι καλλιτεχνικές τους γλώσσες διαφέρουν σημαντικά. Βέβαια, κάθε μέσο έχει μοναδικές ιδιότητες που διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζονται και καταναλώνονται οι αφηγήσεις. Όπως εύλογα επισημαίνει ο Θανάσης Βαλτινός (όπως αναφέρεται στο Γουλής, Γρόσδος, Καρακίτσιος, 2012, σ. 22): «*Οι γλώσσες της λογοτεχνίας είναι διαφορετικές, ο διάκοσμος ωστόσο της πραγματικότητας την οποία καταδεικνύουν, λειτουργεί με τους ίδιους όρους*».

Η αφηγηματική τέχνη στο χαρτί, μία επί το πλείστον, προσωπική υπόθεση, επιτρέπει στους συγγραφείς να εμβαθύνουν στις σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων, ερευνώντας λεπτομερώς τις ψυχολογικές και συναισθηματικές πολυπλοκότητές του χαρακτήρα τους. Οι αναγνώστες, αντίστοιχα, είναι ελεύθεροι να φανταστούν τους χαρακτήρες, τα σκηνικά και τα γεγονότα στο μυαλό τους, οδηγούμενοι σε μια άκρως προσωπική και υποκειμενική πρόσληψη. Οι αφηγήσεις στο χαρτί εμπλέκουν, επίσης, τη διάνοια του αναγνώστη, απαιτώντας ερμηνεία και



ανάλυση. Η φαντασία του αναγνώστη συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία, καθώς ζωντανεύει τις λέξεις στη σελίδα μέσα από τη δική του νοητική απεικόνιση. Ακόμη, ο αφηγηματικός ρυθμός ελέγχεται από τον αναγνώστη, ο οποίος μπορεί να εστιάσει σε ορισμένα αποσπάσματα ή να παραλείψει άλλα.

Από την άλλη πλευρά, οι αφηγήσεις στην οθόνη, που βασίζονται σε συλλογική εργασία, είναι κυρίως οπτικές και ακουστικές, συνδυάζουν κινούμενες εικόνες, ήχο, μουσική και διάλογο για να μεταφέρουν την ιστορία. Οι τηλεοπτικές αφηγήσεις παίζουν με τις γωνίες της κάμερας, τον φωτισμό, το μοντάζ και τη μουσική, κατορθώνουν να ενισχύσουν τη συναισθηματική απήχηση μιας σκηνής ή ενός χαρακτήρα. Δημιουργούν άρα, μια αισθητηριακή προσέγγιση της μυθοπλασίας, 'βυθίζοντας' τον θεατή σε μια κινηματογραφική εμπειρία που εμπλέκει πολλές αισθήσεις ταυτόχρονα. Αυτό το μέσο έχει το πλεονέκτημα του άμεσου οπτικο-ακουστικού αντίκτυπου και της δυνατότητας να παρουσιάσει τις αφηγηματικές πληροφορίες γρήγορα και άμεσα, διότι εδώ ο αφηγηματικός ρυθμός ελέγχεται από τον σκηνοθέτη. Σύμφωνα με τον Erwin Panofsky (1947 [1936], σ. 21): «Σε μια ταινία, αυτό που ακούμε είναι, καλώς ή κακώς, άρρηκτα συνδεδεμένο με αυτό που βλέπουμε». Επομένως, όταν το λογοτεχνικό κείμενο οπτικοποιείται και μετατρέπεται σε φιλικό κείμενο, η λέξη αποκτά μία αλληλένδετη σχέση με την εικόνα (Bluestone, 1957, σ. 58). Συγκεκριμένα, ο George Bluestone (1957), μελετητής των μεταφορών λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο, επισημαίνει πως εάν ο θεατής αποτολμήσει να μετατρέψει τα λόγια του ηθοποιού σε προσωπική του σκέψη, κατά την παρακολούθηση ενός κινηματογραφικού φιλμ, θα απομακρυνθεί για ένα μικρό χρονικό διάστημα από το οπτικό δράμα, με τον ίδιο τρόπο που σηκώνει το βλέμμα του ο αναγνώστης από το βιβλίο. Η διαφορά έγκειται όμως στο γεγονός ότι στο βιβλίο δεν θα χαθούν πληροφορίες, γιατί το κείμενο βρίσκεται τυπωμένο στα χέρια του αναγνώστη, ενώ στην ταινία το πρόσωπο του ηθοποιού συνεχίζει να δρα και μπορεί ο θεατής να χάσει σημαντικές πληροφορίες για την εξέλιξη της πλοκής.

Επιπλέον, και το πέρασμα του χρόνου αλλά και η αποτύπωση του χώρου αντιμετωπίζεται διαφορετικά στη λογοτεχνία απ' ότι στην οθόνη. Η λογοτεχνία έχει την πολυτέλεια να εμβαθύνει σε μακροσκελείς περιγραφές, να εξερευνήσει τις σκέψεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων και να καλύψει μεγάλες χρονικές περιόδους μέσα σε πολλές σελίδες. Αντίθετα, ο κινηματογράφος συμπιέζει τον χρόνο (με τη χρήση του "montage") και τον χώρο ("mise-en-scène"), απαιτώντας συχνά από τους σκηνοθέτες/σεναριογράφους να προβούν σε στρατηγικές επιλογές σχετικά με το τι θα συμπεριλάβουν και τι θα απαλείψουν, ώστε να ταιριάζουν με τους περιορισμούς και τις δυνατότητες του μέσου.

Διαφαίνεται, άρα, ότι προκύπτουν προκλήσεις κατά την προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου στην οθόνη. Οι σκηνοθέτες/σεναριογράφοι καλούνται να εντυπώσουν στην πολυπλοκότητα της συμπύκνωσης ενός μυθιστορήματος σε μια δίωρη ταινία ή σε μια σειρά με επεισόδια της μισής ώρας, συχνά απαιτώντας την παράλειψη ή την αλλαγή ορισμένων στοιχείων προς χάριν αφηγηματικής συντομίας. Πρέπει να κάνουν επιλογές σχετικά με το τί θα τονίσουν, τί θα παραλείψουν και πώς



θα συλλάβουν το πνεύμα του πρωτότυπου έργου εντός των περιορισμών του τηλεοπτικού μέσου. Σύμφωνα με τον Geoffrey Wagner (όπως αναφέρεται στο McFarlane, 1996), υπάρχουν τρεις κατηγορίες μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο. Η πρώτη κατηγορία είναι η μετάθεση (“*transposition*”), όπου η μεταφορά του λογοτεχνικού κειμένου στην οθόνη γίνεται με ελάχιστες αλλαγές. Η δεύτερη κατηγορία είναι το σχόλιο (“*commentary*”), όπου το λογοτεχνικό έργο υφίσταται σημαντικές αλλαγές, όπως αλλαγές στο τέλος ή μετατόπιση της δράσης σε διαφορετική χρονική περίοδο. Τέλος, η τρίτη κατηγορία είναι η αναλογία (“*analogy*”), όπου οι ταινίες δεν αναγνωρίζονται εύκολα ως προέλευσης από λογοτεχνικά έργα, είτε λόγω διαφορετικού τέλους είτε επειδή διαδραματίζονται σε διαφορετικό χώρο ή χρόνο. Να τονιστεί, βέβαια, ότι είναι πλέον αποδεκτό (Cardoso, 2019, σ. 1348) ότι τα δευτερεύοντα έργα υπερβαίνουν την απλή μίμηση και εξελίσσονται αυτόνομα. Πρόκειται για νέα έργα που προσθέτουν, συμπληρώνουν, ανανεώνουν ή ακόμα και ανατρέπουν το αρχικό έργο. Γι’ αυτόν τον λόγο, το τελευταίο κριτήριο αξιολόγησης μιας μεταφοράς θα έπρεπε να είναι η πιστότητα ή όχι στο πρωτότυπο έργο.

Είναι ενδιαφέρον ότι οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις αυτών των μέσων δεν είναι στατικές αλλά δυναμικές. Καθώς η τεχνολογία εξελίσσεται, αναδύονται νέες μορφές αφηγήσεων που συνδυάζουν τις ιδιότητες και των δύο μέσων. Η δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ τους αντανάκλα τη συνεχή εξέλιξη της αφηγηματικής τέχνης στο σύνολό της. Η μελέτη, επομένως των προσαρμογών, παρουσιάζει ενδιαφέρον, διότι επαναφέρουν λογοτεχνικά έργα στην οθόνη, μιώντας τις νέες γενιές σε αγαπημένες ιστορίες του παρελθόντος και προσφέροντας στο ήδη εξοικειωμένο κοινό με το υπο-κείμενο (“*hypotexte*”) (Genette, 1982, σσ. 12-13) έναν νέο φακό μέσω του οποίου θα προσλάβει την ιστορία.

Η φωνή και η έγκλιση

Στο μυθιστόρημα «*Το Καπλάκι της Βιτρίνας*» της Άλκης Ζέη, η αφήγηση είναι αυτοδιηγητική και προέρχεται από ένα παιδί-αφηγητή, τη Μέλια, που αποτυπώνει τα γεγονότα ως αυτόπτης μάρτυρας, φιλτράροντάς τα μέσω της παιδικής ματιάς της. Στο κείμενο αφηγηματική φωνή και οπτική γωνία ταυτίζονται² και τα μάτια του παιδιού πάντοτε προπορεύονται. Μέσα από τις προσωπικές της παρατηρήσεις/σχολιασμούς και εσωτερικούς μονολόγους της πρωταγωνίστριας-αφηγήτριας, οι αναγνώστες καλούνται να βιώσουν τον μυθοπλαστικό κόσμο μέσα από το φίλτρο της παιδικής αθωότητας. Η Μέλια είναι ένα αυθεντικό παιδί. Διακρίνεται για τη μεγάλη της αγάπη για τα παραμύθια, την επιθυμία της για παιχνίδι και βόλτες με τον παππού της αλλά και χαρακτηρίζεται από την αιωνόβια παιδική ανταγωνιστικότητα, αναφορικά με τη σχέση της με την αδερφή της, με τρόπο που αντανάκλαται με μαεστρία και αληθοφάνεια το παιδικό εγώ.

Επιστρέφοντας στην τηλεοπτική προσαρμογή του βιβλίου, τα αφηγηματικά μέσα της συγγραφέως, εμβαπτίζονται μέσα στη σφαίρα της οπτικής και ακουστικής

² Αυτός είναι και ο λόγος που η φωνή και η έγκλιση ‘συστεγάζονται’ στην ίδια υπο-ενότητα εξέτασης.



αφήγησης. Η αφηγηματική φωνή εκδηλώνεται μέσω ενός συνδυασμού σκηνοθετικών επιλογών, διαλόγων και ερμηνείας εκ μέρους των ηθοποιών. Αυτά τα στοιχεία συνεργάζονται εντατικά, ώστε να δημιουργήσουν μια οπτικο-ακουστική αφήγηση. Για την επίτευξη, ωστόσο, της ομοδιηγητικής αφήγησης που υπερισχύει στο μυθιστόρημα, σε αρκετά σημεία, εισέρχονται οι προσωπικές σκέψεις της ηρωίδας, μέσω των εσωτερικών της μονολόγων, οι οποίοι και μεταφέρονται ατόφιοι από το κείμενο. Οι μονόλογοι λειτουργούν αποκαλυπτικά για τις ανησυχίες και τα συναισθήματα της Μέλιας, προσφέροντας μια εσωτερική και προσωπική διάσταση στην αφήγηση. Το παραπάνω τέχνασμα αποδίδεται στο τηλεοπτικό μέσο μέσω της χρήσης της κινηματογραφικής τεχνικής της “voice-over”, με τρόπο, δηλαδή, που ο θεατής να ακούει τις προσωπικές της σκέψεις φωναχτά, είτε όταν εκείνη απουσιάζει από την σκηνή (Pillai, 2015, σσ. 1-2)³ είτε όταν είναι παρούσα (σχόλιο off), τα οποία και λειτουργούν ως δείκτες εσωτερικής σταθερής εστίασης (Κακλαμανίδου, 2006, σ. 52). Ένα τέχνασμα, που δίνει στον θεατή πλεονέκτημα σε σχέση με τον αναγνώστη, καθότι προστίθεται και ο τόνος της φωνής της ηρωίδας, με αποτέλεσμα να εξάγονται περισσότερες πληροφορίες για τη συναισθηματική της κατάσταση.

Άλλες κινηματογραφικές τεχνικές που ενισχύουν τη σχέση μεταξύ του «εγώ» που αφηγείται και του «εγώ» που αναπαρίσταται αποτελούν και οι υποκειμενικές λήψεις. Με τη χρήση προσαρμοσμένων γωνιών λήψης, συμπεριλαμβάνονται πλάνα που εστιάζουν στο επίπεδο των ματιών της Μέλιας ή πλάνα στα οποία ο τηλεοπτικός φακός ταυτίζεται με το βλέμμα της. Αυτό δημιουργεί την αίσθηση ότι ο θεατής βλέπει τον κόσμο μέσα από τα μάτια του χαρακτήρα και βιώνει τα γεγονότα από την προσωπική του οπτική γωνία. Εντοπίστηκε, ακόμα, και η τεχνική της “champ-contre-champ”, κατά την οποία πραγματοποιείται «εναλλαγή ανάμεσα στον χαρακτήρα που βλέπει και σε αυτό που βλέπει ο χαρακτήρας» (Vanoye, 1989, σ. 146)⁴ και, όπως θα δούμε και αμέσως παρακάτω, η χρήση πλάνων που απεικονίζουν όσα η ηρωίδα ονειρεύεται και φαντάζεται. Η παιδική οπτική, άρα, παραμένει παρούσα στην τηλεοπτική σειρά, καθώς η αφήγηση αναπαριστά τον κόσμο μέσα από τα μάτια της πρωταγωνίστριας, προσφέροντας στον τηλεθεατή την προσωπική της αλήθεια.

Ο αφηγηματικός χρόνος

Το βιβλίο «*Το Καπλάκι της Βιτρίνας*» αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει έξι κεφάλαια και το δεύτερο πέντε. Να σημειωθεί, ότι οι σελίδες στο κάθε κεφάλαιο ποικίλουν. Αντίθετα, η σειρά εκτυλίσσεται μέσα σε δέκα επεισόδια της μισής ώρας περίπου. Ενδιαφέρον είναι, ότι ενώ τα κεφάλαια στο βιβλίο κλείνουν πάντοτε με το χαρακτηριστικό μοτίβο των κοριτσιών ΕΥ-ΠΟ, που θα πει πολύ

³ Με τον όρο “voice-over”/“voix off” (φωνή εκτός κάδρου), εννοούμε συχνά μία αόρατη φωνή η οποία ανήκει σε έναν χαρακτήρα του φιλικού κειμένου, τον οποίο όμως ο θεατής δεν μπορεί να δει. Ωστόσο, συχνά προσλαμβάνεται και ως εσωτερικός μονόλογος (στην περίπτωση του κινηματογράφου «εξωτερικός μονόλογος») επιτρέποντας τη διεξόδυση του θεατή στην υποκειμενικότητα του ήρωα.

⁴ Να σημειωθεί ότι τα ξενόγλωσσα αποσπάσματα του άρθρου αποτελούν έργο μετάφρασης της συγγραφέως.



ευχαριστημένη και ΛΥ-ΠΟ, που σημαίνει πολύ λυπημένη, το οποίο και «αποτελεί μια βιωματική αποδοχή ή απόρριψη, από μέρους των μικρών κοριτσιών, κοινωνικών συμβάντων του τόπου τους» (Ακριτόπουλος, 2017, σ. 182), ωστόσο, τα επεισόδια ολοκληρώνονται με διαφορετικό τρόπο. Η προσθήκη ή αφαίρεση ορισμένων στοιχείων και η αλλαγή στον τρόπο κλεισίματος των επεισοδίων ενδέχεται να πραγματοποιείται για να προσαρμοστεί η ροή της αφήγησης στον τηλεοπτικό χώρο. Εντούτοις, πέρα από την προσαρμογή στο τηλεοπτικό μέσο, ο διαφορετικός τρόπος ολοκλήρωσης των επεισοδίων στη σειρά συμβάλλει στη δημιουργία ενός κλίματος αγωνίας και αναμονής στους τηλεθεατές για το τί θα συμβεί στο επόμενο επεισόδιο. Αυτό, διότι κάθε ένα από αυτά τελειώνει σε αναπάντεχες στιγμές, σε σημεία ανατρεπτικά ή με ερωτηματικά, κρατώντας το κοινό σε αγωνία για την εξέλιξη της ιστορίας.

Καθότι η διαχείριση του αφηγηματικού χρόνου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον συγκριτικά με το βιβλίο και τη σειρά, θα εστιάσουμε σε ένα απόσπασμα, χαρακτηριστικό της διακοπής της ευθύγραμμης αφήγησης, για να διαφανούν οι περαιτέρω ομοιότητες και διαφορές μεταξύ τους. Στο μυθιστόρημα, συγκεκριμένα στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «*Η απελπισία*» μας. *Η Σταματίνα. Έρχεται ο Νίκος. Τρεις λυπητερές ιστορίες*», η μικρή Μέλισσα συλλογιέται, παρατηρώντας τη βάρκα Κρυσταλλία να απομακρύνει, πως αν είχε γεννηθεί συγγραφέας θα έγραφε τρεις λυπητερές ιστορίες (Ζέη, 1974 [1966], σ. 49). Στη συνέχεια του κειμένου εγκιβωτίζονται πράγματι τρεις αυτοτελείς ιστορίες, με ξεχωριστό τίτλο για την κάθε μία. Οι ιστορίες απαριθμούνται και περιλαμβάνουν με κεφαλαία γράμματα τα ονόματα των παιδιών που θα πρωταγωνιστήσουν σε αυτές, συγκεκριμένα οι οικογένειες αυτών. Μάλιστα, στις δύο τελευταίες λυπητερές ιστορίες εισάγεται μέσα σε παρένθεση, με τη μορφή σχολιασμού, το είδος του τέλους. Η εκάστοτε ιστορία χαρακτηρίζεται από αφηγηματική συντομία, ενότητα και ολότητα. Μόνο η δεύτερη ιστορία δεν έχει καθόλου διάλογο. Στο τέλος της, η αφηγήτρια Μέλια, δίνει ένα δικό της χαρούμενο τέλος, ελπίζοντας για την καλύτερη έκβαση της τύχης του Νώλη, να γίνει μουσικός. Είναι ενδιαφέρον ότι η δεύτερη ιστορία αποκλίνει από τον κανόνα, καθώς απουσιάζει εντελώς ο διάλογος. Είναι μια αφήγηση όπου οι πράξεις και οι σκέψεις μιλούν πιο δυνατά από τις λέξεις. Να επισημάνουμε, βέβαια, ότι οι ανωτέρω ιστορίες δεν είναι απλώς ιστορίες μεμονωμένων πρωταγωνιστών αλλά είναι, επίσης, μικρόκοσμοι της κοινωνίας στην οποία ζουν. Κάθε αφήγηση είναι μια λεπτή, αλλά εντυπωσιακή κριτική των κοινωνικών προτύπων και δυναμικών. Καθεμία από αυτές λειτουργεί ως καθρέφτης που αντανακλά την κοινωνική πραγματικότητα και διεισδύει ως ιδεολογικό σχόλιο στα μύχια της αφήγησης. Κάθε χαρακτήρας, κάθε αφήγηση, κάθε διάλογος, ακόμη και οι σιωπές, μιλούν για την πραγματικότητα που η συγγραφέας θέλει να επικρίνει.

Στη σειρά, η πρώτη λυπητερή ιστορία παρουσιάζεται στο δεύτερο επεισόδιο και οι δύο τελευταίες στο τρίτο. Μάλιστα, ως πρώτη λυπητερή ιστορία προβάλλεται εκείνη του Νώλη. Ο Νώλης ανεβαίνει πάνω στο ψόφιο δελφίνι και ξεκινά να τραγούδα. Η κάμερα, με ένα κοντινό πλάνο, αναπαριστά τη Μέλια, παρασυρμένη από το όμορφο τραγούδι του. Στη συνέχεια, το πλάνο γίνεται ολοένα και πιο κοντινό, δίνοντας την



εντύπωση ότι ο θεατής διεισδύει στο νου της ηρωίδας και ξεκινά η αφήγηση της ιστορίας του από τη Μέλια (με σχόλιο off), η οποία παρεμβάλλεται και από την οπτικοποιημένη δραματική παρουσία των χαρακτήρων και των διαλόγων τους. Στο τέλος της αφήγησης, ο Νώλης παρουσιάζεται ανεβασμένος πάνω στην σκηνή του θεάτρου να τραγουδά και από κάτω η Μέλια με την οικογένειά της, φορώντας τα επίσημά τους ρούχα, να τον χειροκροτούν. Ο Πέτρος Λύκας επιλέγει εδώ να χρησιμοποιήσει μια σύνθετη κινηματογραφική κατηγορία εσωτερικής εστίασης, τις λεγόμενες νοερές εικόνες. Σύμφωνα με τον Metz (όπως αναφέρεται στην Κακλαμανίδου, 2006, σ. 53), εκείνες αφορούν τις εικόνες «που υλοποιούν μία καθαρά πνευματική κατάσταση: Γεγονότα που ο χαρακτήρας φαντάζεται, αυτά που ονειρεύεται, ό,τι σκέφτεται, φοβάται, επιθυμεί...». Η παρούσα, άρα, τεχνική, επιτρέπει την υποκειμενική θέαση των γεγονότων και ενθαρρύνει την ταύτιση του θεατή με την Μέλια.

Η δεύτερη ιστορία ανήκει στην Άρτεμη, και η Μέλια, επίσης, την φαντάζεται καθόσον η βάρκα Κρυσταλλία απομακρύνεται στον ορίζοντα, για να παραλάβει τον Νίκο. Σε αυτό το σημείο, επισημαίνεται η επιθυμία της να γίνει συγγραφέας για να γράψει τις λυπητερές ιστορίες των παιδιών στο Λαμαγάρι. Ο θεατής βλέπει μέσω μιας αναδρομικής οπτικής αφήγησης, τη μητέρα της Άρτεμης ξαπλωμένη στο κρεβάτι, μέσα στο τσαρδάκι τους. Τα γεγονότα, με τη συνοδεία μιας συγκινητικής μελωδίας, εξελίσσονται μέσω των διαλόγων των χαρακτήρων. Ο θεατής, αφότου δει με τα μάτια του τη μητέρα της Άρτεμης, να πέφτει στο γκρεμό, επιστρέφει στη Μέλια, που περιτριγυρίζεται από τους φίλους της, αναμένοντας τον Νίκο και αναλογιζόμενη «... *Κι έπεσε από τα βράχια για να 'χει ψωμί η πολυαγαπημένη της κόρη...*». Έτσι, θα 'γραφα. Μπορεί όμως το «πολυαγαπημένη» να το 'σβηνα και να 'γραφα μόνο «το παιδί της» ή «η Άρτεμη»» (ibid). Η τρίτη και τελευταία ιστορία ανήκει στον Οδυσσέα και στην Αυγή. Τα παιδιά παρουσιάζονται να παίζουν στην ακροθαλασσιά, όταν έρχεται η μητέρα του Οδυσσέα και της Αυγής, για να τα πάρει σπίτι. Ο Οδυσσέας κρύβεται γιατί δεν θέλει να την ακολουθήσει. Η Μέλια, μέσα από έναν εξωτερικό μονόλογο, κοινοποιεί, μόνο με τη χρήση των λέξεων, την ιστορία τους στον τηλεθεατή. Η ανεπαίσθητη, επομένως, αλλαγή στην πλοκή του τηλεοπτικού κειμένου διευθετεί τη χρονολογική σειρά της ιστορίας, μέσω της αναδρομής, ώστε να αποκαλυφθεί καλύτερα η σχέση αιτίου-αποτελέσματος.

Θα υποστηρίξαμε, λοιπόν, ότι η σειρά εκμεταλλεύεται τα πλεονεκτήματα του τηλεοπτικού μέσου, όπως τη μουσική, τις εικόνες, τις ερμηνείες και τη δυνατότητα εναλλαγής των πλάνων, για να δημιουργήσει μια περισσότερο δραματοποιημένη αφήγηση. Και τα δύο μέσα, βέβαια, έχουν την ικανότητα να μεταφέρουν την ατμόσφαιρα και την ένταση των ιστοριών, αλλά επηρεάζουν διαφορετικά την ανάγνωση ή τη θέαση της ιστορίας. Αναφορικά, τέλος, με την αλλαγή της σειράς των λυπητερών ιστοριών, πιστεύουμε ότι έλαβε χώρα με σκοπό να τηρηθεί ένας ρυθμός και μία ισορροπία στην τηλεοπτική αφήγηση. Ο Πέτρος Λύκας πιθανόν επιθυμούσε την υιοθέτηση μιας πιο δυναμικής δομής, που να ταιριάζει στο μέσο της αφήγησής του και



να διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού του, χωρίς όμως να επηρεάζει τον συνταγματικό άξονα του μυθιστορήματος.

Χώρος

Στο πεδίο της εξέτασης του μυθιστορηματικού χώρου, η Άλκη Ζέη, αξιοποιεί τους τόπους δράσης μετωνυμικά κι όχι ως απλές γεωγραφίες. Οι τόποι λειτουργούν ως δυναμικά σημειώματα, μέσα στους οποίους οι χαρακτήρες κινούνται και δρουν, θέτοντας σε κίνηση την τροχιά της πλοκής και προσδίδοντας στην αφήγηση ατμοσφαιρικές λεπτές αποχρώσεις. Κάθε τοποθεσία στο μυθιστόρημα -από τα τσαρδάκια στο Λαμαγάρι έως το σχολείο του κύριου Καρανάση- αντανακλά το κοινωνικοπολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο της αφήγησης. Ταυτόχρονα, ο χώρος βιώνεται από τους χαρακτήρες και συμβάλει αποφασιστικά στη διαμόρφωσή τους. Τα μακροβούτια στη θάλασσα του Λαμαγαριού, οι ιστορίες του Νίκου πάνω στα βραχάκια των κυμάτων, το συνωμοτικό οδοιπορικό των παιδιών στο γκρεμισμένο κάστρο, καθιστούν τον χώρο ζωντανό και πλούσιο συμβολισμών.

Οι τόποι της μυθοπλασίας αποδίδονται εξίσου συμβολικά, με σημασιολογικό βάθος, και στη προσαρμογή του μυθιστορήματος, όπου τα σκηνικά διευρύνονται αποκτώντας οπτική και ακουστική μορφή. Εδώ, η επιλογή των τοποθεσιών από τον σκηνοθέτη και η μεταφορά τους στην οθόνη συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μια οπτική γεωγραφία που προσκαλεί τους θεατές να βιώσουν τους ίδιους τόπους που κατοικούν και δρουν οι χαρακτήρες. Κάθε σκηνικό, από το μυθοπλαστικό Λαμαγάρι, τα λευκά σοκάκια του νησιού, τη σάλα της κυρίας Δέσποινας με το καπλάνι μέσα στη βιτρίνα, βρίθουν από οπτικές λεπτομέρειες και ακολουθούν την ιστορική ατμόσφαιρα της εποχής. Στο τελευταίο συνεπικουρούν η σκηνογραφία και οι ενδυματολογικές επιλογές αποκτώντας λειτουργικό ρόλο στην απόδοση της ιστορικής ατμόσφαιρας του σκηνικού του τηλεοπτικού αφηγήματος.

Μη λεκτικά στοιχεία

Στο μυθιστόρημα, η Άλκη Ζέη μέσω της επιδέξιας χρήσης της γλώσσας της, όπως επιθέτων και κατάλληλων ρημάτων, και του αφηγηματικού της ρυθμού, αποδίδει με αληθοφάνεια τον εσωτερικό κόσμο των συναισθημάτων των χαρακτήρων της. Στα ανωτέρω συνεπικουρούν, όπως είδαμε και παραπάνω, και οι περιγραφές των τοπίων της, εξυπηρετώντας την πρόθεσή της να αποδώσει με γλαφυρό και ρεαλιστικό τρόπο τον χώρο δράσης των ηρώων.

Στην τηλεοπτική σειρά, οι μη λεκτικές ενδείξεις, όπως οι παύσεις και οι σιωπές, είναι χώροι γεμάτοι νόημα -μια παύση σε έναν διάλογο μπορεί να σηματοδοτεί τον δισταγμό ενός χαρακτήρα ή να λειτουργεί προειδοποιητικά για την επικείμενη ένταση, ενώ μια σιωπή μπορεί να μιλάει για ανομολόγητα συναισθήματα, μυστικά ή λανθάνουσες συγκρούσεις. Επιπλέον, οι ερμηνείες των ηθοποιών δίνουν ζωή στις χειρονομίες και τις εκφράσεις των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, μεταφέροντας οπτικά ένα φάσμα συναισθημάτων και αντιδράσεων που εμπλουτίζουν την εμπειρία θέασης, ενισχύοντας το βάθος και την αυθεντικότητα των χαρακτήρων. Οι ήχοι, επίσης,



αναλαμβάνουν έναν κρίσιμο αφηγηματικό ρόλο. Το ηχηρό κροτάλισμα της βροχής στη στέγη του σπιτιού, η ρυθμική κακοφωνία του ύμνου της χούντας ή το ανακουφιστικό βουητό της κατασρόλας της Σταματίνας που γεμίζει το σπίτι μυρωδιές, κάθε ακουστικό μέσο ενισχύει το ατμοσφαιρικό βάθος της αφήγησης επηρεάζοντας τις συναισθηματικές αντιδράσεις των τηλεθεατών και επιτρέπει τη βίωση των γεγονότων εκτός της σελίδας. Μάλιστα, το χαρακτηριστικό τραγούδι της σειράς, που τραγουδιέται από τα παιδιά και παίζει τόσο κατά την έναρξη κάθε επεισοδίου όσο και κατά της διάρκειας του τηλεοπτικού αφηγήματος, λειτουργεί ως θεματικό μουσικό μοτίβο εγείροντας συγκεκριμένους συνειρμούς και καλλιεργεί ένα αίσθημα προσμονής και ενθουσιασμού για το τί θα ακολουθήσει.

Παραδείγματα παράλληλων αναγνώσεων/θεάσεων

Παράδειγμα 1^ο. *Η «απελπισία» μας. Η Σταματίνα. Έρχεται ο Νίκος. Τρεις λυπητερές ιστορίες*, σσ. 45-46.

- *Κοιτάζτε, λέει η μαμά και μάς δείχνει πέρα τη θάλασσα, πώς κολυμπάει το σκυλί: Ήτανε το λυκόσκυλο της Πιπίτσας.*

- *Έτσι και πιο καλά κολυμπούσε το καπλάνι, συνεχίζει.*

Γυρίσαμε και την κοιτάξαμε απορημένες.

- *Το είδα μια φορά πριν το σκοτώσουν, λέει. Ήμουν σαν τη Μέλια. Το κυνηγούσαν και κείνο έδωσε μια βουτιά και ρίχτηκε στη θάλασσα.*

- *Κι ύστερα, μαμά;*

- *Ύστερα, χάθηκε από τα μάτια μας. Είπανε πως ξαναπέρασε στην απέναντι όχθη - στην Τουρκία- από εκεί που είχε έρθει.*

Να την έχουμε τόσα χρόνια μαμά και να πει τώρα μόνο, πως έχει δει το καπλάνι ζωντανό.

- *Η θεία Δέσποινα, λέει, πως ερχόταν στο νησί μας να φάει τα πρόβατα.*

- *Δεν του 'φτανε ολόκληρη η Τουρκία; ρώτησε η Μυρτώ.*

Η μαμά τότε μάς έδειξε πέρα μακριά στον ορίζοντα μια στεριά, που μόλις ξεχώριζε.

- *Εκεί, λέει, στα παράλια της Τουρκίας, ήτανε κάποτε μια πόλη Ελληνική, που τη λέγανε με το παράξενο όνομα Σμύρνη. Όταν ήτανε ο πόλεμος, οι Τούρκοι την κάψανε, πέρα ως πέρα, κι η πολιτεία ερημώθηκε. Η φωτιά απλώθηκε ίσαμε τα δάση και τα βουνά. Ίσως, τότε, το καπλάνι να ξέφυγε τρομαγμένο, να 'πεσε στη θάλασσα και να κολύπησε ως το νησί μας. Μήπως κι οι άνθρωποι το ίδιο δεν κάνανε; Μπαίνανε στις βάρκες και τα καράβια και περνούσαν στο νησί μας να σωθούν. Είχε γεμίσει η προκουαία κόσμο, που δεν είχε πού να πάει και ξημεροβραδιαζότανε στο δρόμο.*

- *Εσύ τη θυμάσαι, μαμά, αυτή την ιστορία;*

- *Βέβαια, λέει εκείνη. Θυμάμαι, μάλιστα, σαν να ήτανε χτες, τη μέρα που χτύπησε την πόρτα μας η Σταματίνα.*

- *Η Σταματίνα; είπαμε κι οι δυο με μια φωνή!*

Το παραπάνω απόσπασμα αναπαράγεται πιστά στο δεύτερο επεισόδιο της τηλεοπτικής σειράς. Όταν η μητέρα της Μέλιας ξεκινά να αφηγείται την τραγική ιστορία της πόλης



της Σμύρνης, η κάμερα 'μένει' στο πρόσωπο της Μέλιας, εστιάζει με ένα κοντινό πλάνο στα μάτια της και μέσα από εκείνα 'ξεπηδά' ζωντανή η εικόνα της φλεγόμενης πόλης, μεταφέροντας αποτελεσματικά τους θεατές το ιστορικό σκηνικό της αφήγησης. Η φρικτή καταστροφή της πόλης που φλέγεται, αναπαράγεται μέσα από ασπρόμαυρες εικόνες-ντοκουμέντα που συνοδεύονται από μια έντονα δραματική μουσική, απηχώντας και μεταβιβάζοντας το απόλυτο χάος και τον πανικό κατά τη διάρκεια της καταστροφής.

Η σκηνή κλιμακώνεται δραματικά όταν εμφανίζεται η Σταματίνα, να βγαίνει από τη βάρκα, που επιβιβάστηκε μαζί με άλλους πρόσφυγες, μαζί με ηλικιωμένους και με μητέρες με μωρά που κλαίει μέσα στην άγρια νύχτα. Η Σταματίνα αναπαρίσταται να γυρνά στα στενά σοκάκια του νησιού, χτυπώντας πόρτες, σε μια αναζήτηση καταφυγίου και εργασίας. Η απελπισία και η αποφασιστικότητα της Σταματίνας είναι αισθητές και δημιουργούν μια αυξημένη συναισθηματική σύνδεση με τον χαρακτήρα της. Ο παππούς των κοριτσιών είναι εκείνος που της ανοίγει τελικά την πόρτα και την ρωτάει για την κατάστασή της. Η απάντησή της: «*Είχα ένα κοριτσάκι, τώρα έχω μόνο τη δυστυχία μου*», συμπυκνώνει την οδυνηρή πραγματικότητα της δυσχερούς θέσης της και τα σκληρά επακόλουθα της Μικρασιατικής καταστροφής.

Η σειρά αποκλίνει από την αφήγηση του βιβλίου ως προς την αποκάλυψη της ιστορίας της Σταματίνας. Ενώ στο βιβλίο, η Μέλια αφηγείται την ιστορία της Σταματίνας, αφού βολευτεί στο κρεβάτι της, με την αφηγηματική τεχνική της ανάληψης, όπως της την διηγήθηκε η μητέρα της, στη σειρά επιλέγεται να παρουσιάσει πρωθύστερα και με τη χρήση οπτικο-ακουστικών ντοκουμέντων. Αυτό επιτρέπει στο κοινό να παρακολουθήσει από πρώτο χέρι, ως αυτόπτης μάρτυρας, τις οδυνηρές εμπειρίες των προσφύγων και της Σταματίνας. Η παραπάνω ισχυρή συγχώνευση πραγματικών ιστορικών ντοκουμέντων με τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα της Σταματίνας, χρησιμεύει για την ενίσχυση των υποκείμενων θεμάτων και του συναισθηματικού βάθους της αφήγησης, παρέχοντας μια πολυδιάστατη ερμηνεία του πρωτότυπου έργου. Μέσω αυτής της επιλογής, ο Πέτρος Λύκας δημιουργεί πολλαπλά αφηγηματικά επίπεδα και επιτυγχάνει τη σύνδεση του χαρακτήρα της Σταματίνας με το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο της καταστροφής της Σμύρνης, μία σύνδεση που ενισχύει τον πολιτικό και κοινωνικό προβληματισμό του έργου. Οι εικόνες από τις καταστροφές λειτουργούν ως σύμβολα της καταπίεσης, της απώλειας και της τραγωδίας που έχουν επηρεάσει τη Σταματίνα και τον κόσμο γύρω της.

Παράδειγμα 2^ο. *Παράξενα πράγματα. Το γατί μας άλλαξε όνομα. Ένας προδότης μεταξύ μας*, σσ. 61-63.

Καθόμασταν όλοι μαζί με τον Νίκο στην αμμουδιά. Ο ήλιος μόλις πήγαινε να δύσει. Ο Νίκος, λέει, πως πουθενά δεν δύει έτσι ωραία ο ήλιος, όσο στο Λαμαγάρι. Αρχισε κείνος να σιγοτραγουδά ένα πολύ όμορφο τραγούδι, σε μία άγνωστή μας γλώσσα.

- *Τι τραγούδι ειν' αυτό; ρώτησε ο Νώλης, που πήρε αμέσως τον σκοπό.*
- *Ισπανικό, απάντησε ο Νίκος.*
- *Τί θα πει Σπανικό; λέει ο Οδυσσέα.*



- Ισπανικό, κουτέ, διορθώνει η Μυρτώ.

Ο Νίκος θύμωσε, γιατί είπε τον Οδυσσέα κουτό η Μυρτώ.

- Καλά θα έκανες, κυρία πολύξερη, τη μάλωσε, αντί να κοροϊδεύεις, να μαθαίνεις όποιον δεν ξέρει.

Ύστερα ο Νίκος πήρε ένα ξυλαράκι και ζωγράφισε πάνω στην υγρή άμμο ολόκληρο τον χάρτη της Ευρώπης και κει, στην άκρη αριστερά, η Ισπανία.

Εμείς με τη Μυρτώ την ξέρουμε, γιατί έχουμε διαβάσει τον «Δον Κιχώτη», τον ιππότη της Ελεεινής Μορφής, που είναι Ισπανός. Καλά, θα 'τανε συλλογίστηκα, να διηγηθεί τώρα ο Νίκος στα παιδιά για τον Δον Κιχώτη και τον ιπποκόμο του, τον Σάντσο Πάντσα, κι ίσως να πει, πως... πως, αντί το άλογό του το Ροσινάντε, ο Δον Κιχώτης καβάλησε το καπλάνι.

- Τί θα πουν τα λόγια του τραγουδιού; ρωτάει ο Νώλης.

Ο Νίκος άργησε λίγο ν' απαντήσει, μα ύστερα είπε:

- Θα σας έλεγα την ιστορία του Δον Κιχώτη από τη Μάντσα, είπε ο Νίκος κι έκανε μια κουκίδα στον χάρτη, και μας έδειξε τη Μάντσα. Μα, τώρα, ο Δον Κιχώτης δεν μπορεί πια να τριγυρνάει στις πόλεις και τα χωριά της Ισπανίας, γιατί εκεί γίνεται πόλεμος. Να η Μαδρίτη, η πρωτεύουσα της Ισπανίας, κάνει κι άλλη κουκίδα στον χάρτη ο Νίκος.

- Πόλεμος, λοιπόν, συνεχίζει. Από τη μία είναι οι στρατιώτες, απ' όλα τα μέρη του κόσμου: Άγγλοι, Γάλλοι, Ρώσοι, Αμερικανοί, και τραγουδάνε το τραγούδι που έλεγα πριν. Από την άλλη, κατσούφηδες με μαύρα πουκάμισα.

- Πήγες εσύ στην Ισπανία; απόρησε η Άρτεμη.

Εκείνος γέλασε:

- Όχι, μα πηγαίνει το... καπλάνι κι έρχεται και μου τα λέει.
- Με ποιους είναι το καπλάνι; ρώτησε ο Νώλης.
- Σαν έχει το γαλάζιο μάτι ανοιχτό είναι μ' αυτούς που τραγουδάνε, σαν έχει το μαύρο, τότε πάει με τους κατσούφηδες.

Εμείς πατήσαμε με τα ξιπόλητα πόδια μας τον χάρτη, εκεί ακριβώς που έδειξε ο Νίκος πως στέκονταν οι μαυροπουκαμισάδες, ώσπου χάλασε το σχήμα.

Ύστερα ο Νίκος μάς κοίταζε όλους καλά καλά, και λέει:

- Αυτό είναι το μυστικό μας.

Εμείς δώσαμε λόγο τιμής, πως δεν θα πούμε πουθενά τίποτα.

Στο παραπάνω απόσπασμα, ο Νίκος αναφέρεται στον Ισπανικό Εμφύλιο του 1936. Προκειμένου να καταστεί κατανοητός στο παιδικό του κοινό, τόσο στο μυθοπλαστικό όσο και στο αναγνωστικό, διαχωρίζει τα δύο μέτωπα της σύγκρουσης με απλά λόγια, χωρίς να χρησιμοποιεί πολιτικές αλλά παιδιάστικες εκφράσεις. Ο διαχωρισμός επιτρέπει στα παιδιά να διακρίνουν, με ξεκάθαρο τρόπο, τη βασική αντίθεση μεταξύ των δύο: οι «χαρούμενοι τύποι που τραγουδούν» απεικονίζουν την ελευθερία και την αισιοδοξία της δημοκρατικής πλευράς, ενώ οι «κατσούφηδες με τα μαύρα πουκάμισα» εκφράζουν την αυστηρότητα και την άσπλαχνη φύση του φασισμού. Η Άλκη Ζέη επιχειρεί να διαχειριστεί θέματα που θεωρεί σημαντικά για τα παιδιά ανεξαρτήτως της χώρας ή της πολιτισμικής τους καταγωγής. Η πολιτική και τα κοινωνικά θέματα



διεθνοποιούνται στο έργο της, με τα γεγονότα και τα ζητήματα σε ένα μέρος του κόσμου να επηρεάζουν όλο και περισσότερο τις υπόλοιπες χώρες.

Στη σειρά (τρίτο επεισόδιο), ο Νίκος και τα παιδιά βρίσκονται, επίσης, στην παραλία. Ωστόσο, εδώ ο Νίκος κρατάει την κιθάρα του, δίπλα στη φωτιά, και κοιτάζοντας τον ήλιο να δύει στη θάλασσα, ξεκινά να τραγουδά το «*Ay Carmela*». Το συγκεκριμένο τραγούδι δεν επιλέχθηκε τυχαία, φέρει μέσα του μία βαθιά ιστορική και πολιτιστική σημασία. Προέρχεται από τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο (1936-1939) και έγινε σύμβολο της αντίστασης ενάντια στο φασισμό. Οι στίχοι διηγούνται την ιστορία της Καρμέλας, που αντιπροσωπεύει την Ισπανική Δημοκρατία και τους αγώνες των δημοκρατικών δυνάμεων ενάντια στις εθνικιστικές δυνάμεις του Φράνκο. Είναι ένας ισχυρός και συναισθηματικός ύμνος που εκφράζει το πνεύμα της αντίστασης, της ενότητας και της ελπίδας απέναντι στην καταπίεση. Συμβολίζει την επιθυμία για ελευθερία και το αξίωμα της αντίστασης απέναντι στην τυραννία.

Τα παιδιά, ακούγοντάς τον, βγαίνουν από τη θάλασσα και κάθονται δίπλα του. Ξεκινούν όλοι μαζί να τραγουδούν στη ξένη γλώσσα. Αυτή η οπτική σκηνή, όπου τα παιδιά αφήνουν την ξέγνοιαστη απόλαυση του παιχνιδιού τους στη θάλασσα, για να ενώσουν τις φωνές τους με τον Νίκο, σε ένα τραγούδι σε μια ξένη γλώσσα, έχει ισχυρές συμβολικές προεκτάσεις. Πρώτον, θα μπορούσε να συμβολίζει τη μετάβασή τους από την κατάσταση του απλού παιχνιδιού για να ασχοληθούν με τον πιο σύνθετο κόσμο των ιδεών που παρουσιάζει ο Νίκος μέσα από το τραγούδι του. Δεύτερον, η πράξη τους να τραγουδήσουν μαζί σε μια ξένη γλώσσα θα μπορούσε να υποδηλώνει την αποδοχή και την ενσωμάτωση της διεθνούς φύσης των ιστοριών και των ιδεών που εισήγαγε ο Νίκος, που ξεπερνούν τα εθνικά και γλωσσικά σύνορα, αγκαλιάζοντας έτσι μια πιο παγκόσμια προοπτική των τεκταινόμενων.

Στη συνέχεια, ο Νίκος αναλαμβάνει τον ρόλο του 'παιδαγωγού'. Ζητάει από τα παιδιά ένα κομμάτι κάρβουνο, με σκοπό να απεικονίσει τη γεωγραφία της Ευρώπης. Με ένα απλό εργαλείο, παρμένο από τον 'κόσμο της φωτιάς' σκιαγραφεί τον χάρτη της Ευρώπης και προχωράει στην επισήμανση συγκεκριμένων χωρών - της Ελλάδας, του Λαμαγαρίου, της Ιταλίας και τελικά της Ισπανίας. Η περιέργεια των παιδιών αναζωπυρώνεται, όταν η Μέλια ζητά από τον Νίκο να διηγηθεί την ιστορία του Δον Κιχώτη από τη Μάντσα. Τα λόγια του Νίκου εδώ αποδίδονται ατόφια. Ωστόσο, η τηλεοπτική αφήγηση παίρνει μια μικρή τροπή, όταν αντί τα παιδιά, να σβήσουν με τα ξυπόλητα πόδια τους το χάρτη, ο Νίκος, παρουσιάζεται να ρίχνει μικρές πέτρες πάνω στον σχεδιασμένο χάρτη, ώστε να τον καλύψει. Μία πράξη που συμβολίζει την επιθυμία του να αποκρύψει τη γνώση που μοιράστηκε και διευκολύνει την αμέσως επόμενη παράκλησή του: να μείνει το μυστικό μεταξύ τους. Ο Νίκος, μάλιστα, αναφέρεται στο τραγούδι που τραγούδησαν νωρίτερα ως το «*Τραγούδι της Δημοκρατίας*», στοιχείο που στο κείμενο, το αναφέρει αργότερα μόνο στη Μέλια και στη Μυρτώ. «*Και λοιπόν;*» ρωτάνε τα παιδιά. «*Και λοιπόν έχουμε αρκετούς κατσούφηδες και στον τόπο μας*» απαντά ο Νίκος. Η αναφορά του σε αυτό το σημείο υπογραμμίζει τις κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις του ιστορικού πλαισίου της αφήγησης που βρίσκουν αντίκρισμα και στη χώρα τους.



Παράδειγμα 3^ο. Τα βλαβερά βιβλία, το στραβολαΐμισμα της Μυρτώς και η σαχλαμάρα των σαχλαμάρων, σσ. 143-144.

Σα φτάσαμε στην πλατεία, τα χάσαμε. Στη μέση, ακριβώς, εκεί που στέκει πάνω σε μια κολόνα ένα μαρμάρινο λιοντάρι, έκαιγε μια μεγάλη φωτιά. Λίγο παραπέρα, σε μια εξέδρα, στέκονταν ο νομάρχης, ο Αμστραμντάμ Πικικικιράμ, ο μπαμπάς της Πιπίτσας κι ο δεσπότης με τα άμφιά του. Γύρω στη φωτιά στεκότανε ο κόσμος, πιο πολύ παιδιά, με τα σχολεία τους. Δεν καταλαβαίναμε τίποτα.

Σε λίγο, έφτασαν δύο άντρες που κουβαλούσαν μεγάλα τσουβάλια στους ώμους τους. Αναμέρισαν σπρώχνοντας τον κόσμο και σαν έφτασαν κοντά στη φωτιά άδειασαν τα τσουβάλια τους. Ήτανε βιβλία!!

- Τί κάνουνε; ρώτησε ο Αλέξης ένα παιδί, που στεκότανε δίπλα μας.
- Καίνε τα βλαβερά βιβλία, απάντησε κείνο.

Ο κύριος Καρανάσης ανέβηκε στην εξέδρα κι άρχισε να βγάζει λόγο. Μιλούσε για βλαβερά και τρομερά βιβλία, που δηλητηριάζουν την ψυχή και γίνεται ο άνθρωπος εγκληματίας.

- Πάμε κοντά να δούμε, λέει ο Αλέξης.

Τρυπώσαμε ανάμεσα στον κόσμο και φτάσαμε κοντά στη φωτιά. Τα παιδιά από τις μεγάλες τάξεις πηδούσαν κιόλας πάνω από τις φλόγες, σα να 'τανε του Άι-Γιαννιού. Παράξενα που καίγονταν τα βιβλία.

Στο παράδειγμα αυτό, δεν έχει αφαιρεθεί κανένας από τους διαλόγους στην τηλεοπτική σειρά, έχουμε όμως κάποιες πολύ σημαντικές προσθήκες. Καταρχάς, η Μέλια, ρωτά και ξαναρωτά τον Αλέξη, αφού ενημερωθεί ότι καίγονται τα βλαβερά βιβλία: «Τί καίνε λέει;», «Και ποια είναι αυτά; (τα βλαβερά βιβλία)», «Μα τι βιβλία είναι αυτά, πού τα βρήκανε;». Εδώ, η απορία της μικρής Μέλιας και η επιμονή της να μάθει τί σημαίνει βλαβερό βιβλίο, που δεν εκφράζεται στο κείμενο, μένει αναπάντητη από τον Αλέξη, που ούτε εκείνος ξέρει ν' απαντήσει.

Ο κύριος Καρανάσης, ο διευθυντής του σχολείου των κοριτσιών στέκεται πάνω στην εξέδρα, μαζί με τον νομάρχη, τον Αμστραμντάμ Πικικικιράμ και τον δεσπότη, και βγάζει έναν λόγο. Έναν λόγο που συνοπτικά παρουσιάζεται στο κείμενο και συνοψίζει το περιεχόμενο της θεματικής του. Εντούτοις, στη μικρή οθόνη, ο θεατής ακούει και βλέπει περισσότερα από τον αναγνώστη της ιστορίας. Συγκεκριμένα, με τη χρήση της καθαρεύουσας -στοιχείο που εντείνει τη χρήση μιας ξύλινης γλώσσας και δεν παρουσιάζεται στο βιβλίο της Άλκης Ζέη- την οποία προτιμά να χειρίζεται ο διευθυντής σε όλα τα επεισόδια της σειράς, μαζί με το «Σκασμός» που συνοδεύει κάθε του λόγο, αναφέρεται στα παρακάτω: «Αγαπητοί πατριώτες, αγαπητά μου παιδιά. Ασφαλώς, με γνωρίζετε όλοι, διότι έχω αφιερώσει την ζωή μου εις την υπηρεσίαν της εκπαιδεύσεως. Είμαι, συνεπώς, φύσει λάτρης του βιβλίου. Ποίου βιβλίου όμως; Ενός βιβλίου εθνικού, ενός βιβλίου εις την υπηρεσίαν της πατρίδος, της οικογενείας, της θρησκείας. Δυστυχώς, όμως, διεστραμμένοι νόες και ρυπαράί χείρες έχουν εκπονήσει και βιβλία ανατρεπτικά. Βιβλία που διδάσκουν την ανυπακοήν, την άρνηση, την αλαζονείαν,



βιβλία που διαφθείρουν τα χρηστά ήθη κι οδηγούν τον άνθρωπον εις την αναρχίαν. Βιβλία που δηλητηριάζουν την ψυχήν κι οδηγούν τον άνθρωπον εις το έγκλημα. Τέτοια βιβλία, όμως, δεν έχουν θέση εις την κοινωνίαν του τρίτου ελληνικού πολιτισμού, δεν έχουν θέση εις την αναγεννομένην Ελλάδα. Κάψτε τα λοιπόν, κάψτε τα, παιδιά μου, και καθαρίστε την Ελλάδα από το μίasma. Εις την πυράν, εις την πυράν, εις την πυράν!».

Τον λόγο του Καρανάση συνοδεύουν χειροκροτήματα και επευφημισμοί. Ο λόγος του θυμίζει κατά πολύ τα λόγια του φοιτητή Παναγιωτόπουλου: «*ρίχνομεν εις τας φλόγας το μίasma αυτό της σκέψεως και της ψυχής του Έθνους από την ηθική σκλαβιά εις την οποία συνέτειναν και τα βιβλία αυτά*»⁵. Με το παραπάνω εύρημα, ο Πέτρος Λύκας, εισάγει με αυθεντικό τρόπο τα λόγια των εκπροσώπων των εθνικιστικών οργανώσεων.

Κατά τη διάρκεια της καύσης των βιβλίων ακούγεται το εναρκτήριο εμβατήριο και ακολουθεί ο ύμνος της Χούντας. Παράλληλα, πανοραμικά πλάνα αναδεικνύουν το σκηνικό της εκτύλιξης των γεγονότων, το οποίο και είναι σημαιοστολισμένο, ενώ πίσω από τον Καρανάση και τους ακολούθους του, ο θεατής μπορεί να δει κρεμασμένο στον τοίχο, το έμβλημα του καθεστώτος: τον στρατιώτη μπροστά από τον αναδυόμενο φοίνικα. Η κάμερα εστιάζει και στα πρόσωπα των ενηλίκων που δυσαρεστημένα και λυπημένα παρακολουθούν την καύση. Η δασκάλα, μάλιστα, κλείνει τα μάτια της για να μην βλέπει το αποτρόπαιο θέαμα.

Τα βιβλία πετάγονται στη φωτιά και τα παιδιά πηδάνε πάνω από τις φλόγες και γελούν δυνατά, ανίκανα να καταλάβουν το μέγεθος της τραγωδίας. Η σεκάνς που ακολουθεί μεταφέρει το βλέμμα του τηλεθεατή στη Ναζιστική Γερμανία, όπου ο κόσμος κρατώντας δάδες αναμμένες σχηματίζει μια πύρινη σβάστικα που παρασύρει στις φλόγες της χιλιάδες βιβλία. Η επόμενη σεκάνς αναπαριστά το καπλάκι ζωντανό, στο φυσικό του περιβάλλον, να βρυχάται άγρια, πληγωμένο, μια σκηνή που προσδίδει μεγάλη ένταση στα τεκταινόμενα. Η κάμερα επανέρχεται στη σκηνή της ναζιστικής καύσης κι έπειτα στη μυθοπλαστική καύση των βιβλίων. Επιλεκτικά, αυτή τη φορά, ο φακός εστιάζει στους τίτλους των βιβλίων που καίγονται. Ανάμεσά τους βρίσκονται «*Η καταγωγή των ειδών*» του Δαρβίνου, «*Περικλέους Επιτάφιος*» του Θουκυδίδη, «*Το Κεφάλαιο*», του Κάρλ Μαρξ και φυσικά η «*Πολιτεία*» του Πλάτωνα, που ανήκει στον παππού της Μέλιας. Ο Πέτρος Λύκας συνδέει συνειρμικά τις επιλεγμένες εικόνες του κάθε τμήματος της τηλεοπτικής απόδοσης παροτρύνοντας το κοινό του να τις ενοποιήσει σε έναν κοινό θεματικό πυρήνα και να αναστοχαστεί γύρω από τις πιθανές συνδέσεις τους.

Οι παραπάνω προσθήκες στην τηλεοπτική σειρά εμπλουτίζουν την αφήγηση και προσδίδουν νέες συναισθηματικές και συμβολικές διαστάσεις στα αφηγούμενα γεγονότα. Η απορία της Μέλιας σχετικά με τα βλαβερά βιβλία και η απουσία απαντήσεων, προκαλεί αναστάτωση και δημιουργεί ένα άλυτο μυστήριο. Η παρουσία

⁵ Η πηγή του ανωτέρου αποσπάσματος εντοπίστηκε στην ηλεκτρονική διεύθυνση του περιοδικού Μηχανή του Χρόνου και ανακτήθηκε στις 31/05/2023: <https://www.mixanitouxronou.gr/to-kapsimodekadon-chiliadon-vivlion-apo-to-kathestos-tis-4is-aygoystoy/>



του κυρίου Καρανάση και η απόδοση του λόγου του αναδεικνύουν τα ιδεολογικά συμφραζόμενα της ιστορίας, προσθέτοντας καίριους πολιτικούς προβληματισμούς. Το μαζικό κάψιμο των βιβλίων επί τη δικτατορία του Μεταξά αντιπαραβάλλεται με εκείνο στην οποία προέβηκε το ναζιστικό καθεστώς, στις 10 Μαΐου του 1933, ώστε να αναδειχθούν τα κοινά σημεία της σκοταδιστικής τους πολιτικής. Τα πλάνα, μάλιστα, που αναδεικνύουν τις αντιδράσεις των χαρακτήρων, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα έντασης, με εμφανή πρόθεση ερμηνείας των ιστορικών γεγονότων. Τα λυπημένα πρόσωπα που αποτροπιασμένα γυρνούν από την άλλη, αντιπροσωπεύουν την αριστερή δημοκρατική προσέγγιση, του τι σημαίνει Μεταξάς. Επίσης, η αναφορά σε βιβλία που αντιπροσωπεύουν διάφορες ιδεολογίες και πνευματικές κατευθύνσεις προσθέτει πολυεπίπεδες σημασίες και αναδεικνύει τη σύγκρουση των πολιτικών απόψεων στο πλαίσιο της ιστορίας.

Συμπεράσματα

Η τηλεοπτική σειρά «*Το Καπλάκι της Βιτρίνας*», ανήκει στο είδος της μεταφοράς-μετάθεσης (Wagner, 1975), διότι αναγνωρίζει και παραμένει πιστή στο πνεύμα του αρχικού μυθιστορήματος της Άλκης Ζέη. Οι δημιουργοί και οι συντελεστές της σειράς σέβονται την αφηγηματική δομή και τις βασικές ιδέες του βιβλίου, εντάσσοντάς τες με μαεστρία στα 'σπάργανα' του οπτικο-ακουστικού μέσου. Η μελέτη επισημαίνει τη μοναδικότητα του τηλεοπτικού μέσου και την αξία του ως διερμηνέα του μυθοπλαστικού σύμπαντος. Οι προσθήκες και οι μικρό-αλλαγές που λαμβάνουν χώρα κατά την προσαρμογή του μυθιστορήματος σε σειρά μικρού μήκους από τον Πέτρο Λύκα προτάσσουν την προθετικότητα της Άλκης Ζέη, αλλά και προσθέτουν τη δική του σημασιολογική ματιά, που συμπορεύεται με εκείνη της δημιουργού, στην εκτύλιξη των μυθοπλαστικών γεγονότων. Οι John Stephens και Robyn McCallum (όπως αναφέρεται στην Οικονομίδου, 2011, σ.12) υποστηρίζουν πως «[Τα αφηγηματικά κείμενα] φτάνουν στους διασκευαστές με προκαθορισμένους ορίζοντες προσδοκιών και με τις αξίες τους και τις ιδέες τους για τον κόσμο ήδη νομιμοποιημένες». Επίσης, η Σούλα Οικονομίδου (ibid), υποστηρίζει ότι λόγω της καταξίωσης των αρχικών κειμένων, αυτά αποτελούν ένα ευνοϊκό πλαίσιο για να εισαχθούν νέες αφηγηματικές δομές που εκφράζουν ιδεολογίες και πεποιθήσεις, αντανακλώντας τις πραγματικότητες και τις συνθήκες της στιγμής της διασκευής και του περιβάλλοντος, όπου αυτή λαμβάνει χώρα. Παρατηρούμε, άρα, ότι και οι διασκευαστές, επηρεασμένοι από τις ιδεολογίες και τις πεποιθήσεις τους, είναι σε θέση να εκφράσουν τις απόψεις τους και να τις κοινοποιήσουν στο κοινό τους μέσω της διασκευής. Συνεπώς, σε καμία περίπτωση η πράξη της διασκευής δεν αποτελεί απλή μίμηση, αλλά μια δημιουργική πράξη που συμβάλλει στην παραγωγή νέων ιδεών, συγκεκριμένα νέων μεταδιηγηματικών σχημάτων ("metanarratives") (Stephens & McCallum, 1998, σσ. 3-10).

Αδιαμφισβήτητα, η προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου στην οθόνη αποτελεί μία πολύπλοκη διαδικασία που απαιτεί κατανόηση τόσο της λογοτεχνίας όσο και των αφηγηματικών δυνατοτήτων του τηλεοπτικού μέσου. Μέσω αυτής της διασκευαστικής διαδικασίας, ο Πέτρος Λύκας επιδίδεται σε ένα ατέρμονο παιχνίδι μεταξύ



αληθοφάνειας και μυθοπλασίας, αποτυπώνοντας τους χαρακτήρες όχι ως απλές κειμενικές κατασκευές, αλλά ως πραγματικά/γνήσια πρόσωπα-παιδιά με σάρκα και οστά, στήνοντας έναν 'αφηγηματικό χορό', όπου λογοτεχνία και θόνη συνεργάζονται για να δημιουργήσουν μια πλούσια και πολυδιάστατη εμπειρία για το παιδικό κοινό. Ας μην παραγνωρίζουμε το γεγονός, ότι η μαγεία μιας προσαρμογής έγκειται συχνά στην ικανότητά της να ολοκληρώσει ένα ταξίδι και να εκκινήσει ένα άλλο, καθοδηγώντας τον θεατή πίσω στο αρχικό υλικό (Krasilovsky, 2017, σ. viii), κι αν μη τι άλλο ο Πέτρος Λύκας με τον πολυτροπισμό της οπτικό-ακουστικής του αφήγησης χαράζει ένα μυητικό μονοπάτι για τους θεατές του, που οδηγεί, αναπόφευκτα, πίσω στον συγγραφικό κόσμο της Άλκης Ζέη.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Ακριτόπουλος, Α. Ν. (2017). *Η συγγραφέας Άλκη Ζέη: αναπαραστάσεις βιοματικής λογοτεχνίας κοινωνικού ρεαλισμού*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Γράφημα.
- Γουλής, Δ., Γρόσδος, Σ., Καρακίτσιο, Α. (2012) Λογοτεχνία και κινηματογράφος, Κειμενικο-εικονικές προσεγγίσεις: η περίπτωση του «μικρού Νικόλα». Στο Τ. Η. Κωτόπουλος, & Δ. Σουλιώτη (Επιμ.), *Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας*. Δημερίδα (21 και 22 Ιανουαρίου 2011) (σσ. 17-35). Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών.
- Ζέη, Α. (1974 [1966]). *Το Καπλάκι της Βιτρίνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο. Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Συγκριτικές Αναλύσεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κατσώνης, Κ. (2010). Η Άλκη Ζέη και το πολυσήμαντο λογοτεχνικό της έργο για παιδιά και μεγάλους. *Ανέμη- Επιθεώρηση Κυπριακής Παιδικής Λογοτεχνίας*, 18, Λευκωσία.
- Λύκας, Π. (1990). *Το Καπλάκι της Βιτρίνας*. ΕΡΤ1: Τηλεοπτική σειρά. Ανακτήθηκε από <https://www.ertflix.gr/series/ser.126802-to-kaplani-tis-vitrinas>
- Μαλαφάντης, Κ. (2022). Η αποτύπωση της αυθεντικής παιδικής φωνής στο έργο της Άλκης Ζέη και της Ζωρζ Σαρή. Στο Μ. Κανατσούλη, & Τ. Τσιλιμένη (Επιμ.), *Οι λέξεις φταίνε... Αφιερωματικός τόμος στον Ανδρέα Καρακίτσιο* (σσ. 79-92). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Οικονομίδου, Σ. (2011). Εισαγωγή-Θεωρητικά Προλεγόμενα. Στο Δ. Δαμιανού, & Σ. Οικονομίδου (Επιμ.). *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά* (σσ. 7-16). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδόπουλος.

Ξενόγλωσση

- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Baltimore: John Hopkins University Press.



- Cardoso, (October, 2019). Comparative Literature And Film Studies: The Paradox Of Adaptations. *International Journal of Scientific & Technology Research*, 8 (10), pp. 1348-1352. ISSN 2277-8616.
- Genette, G. (1972). *Figures I*. Paris: Editions Point Paris.
- Genette, G. (1974). *Figures II*. Paris: Editions Point Paris.
- Genette, G. (1978). *Figures III*. Paris: Editions Point Paris.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Krasilovsky, A. (2017). *Great adaptations Screenwriting and Global Storytelling*. New York: Routledge.
- Mc Farlane, B. (1996). *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press.
- Metz, C. (1991 [1974]). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: Chicago University Press.
- Panofsky, E. (1947 [1936]). Style and Medium in the Motion Pictures. *Critique*, i (3), pp. 5-25.
- Pillai, S. E. (2015). The Texture of Interiority: Voiceover and Visuals. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, 2 (1), pp. 1-12. ISSN 2393 – 1221.
- Stephen, J., & McCallum, R. (1998). *Retelling stories, framing culture: Traditional story and metanarratives in children's literature*. Hove, UK: Psychology Press.
- Vanoye, F. (1989). *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.