

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Κοινό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Δημιουργική Γραφή (ΔΓΡ)

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**«Η θέση της γυναίκας
στα διηγήματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη –
Οι κορφιάτικες ιστορίες σε γένος θηλυκό: σενάριο
εμπνευσμένο από τη συλλογή *Κορφιάτικες Ιστορίες*»**

Γιαννουςά Μαρία Ευαγγελία

A. M. 515686

Επιβλέπων Καθηγητής: Μήτσου Ιωάννης

Πάτρα, Ιούνιος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιοδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Η θέση της γυναίκας
στα διηγήματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη –
*Οι κορφιάτικες ιστορίες σε γένος θηλυκό: σενάριο
εμπνευσμένο από τη συλλογή Κορφιάτικες Ιστορίες»*

Γιαννουσά Μαρία Ευαγγελία

Επιτροπή Κρίσης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Μήτσου Ιωάννης

Καθηγητής – Σύμβουλος

Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου

Συν – Επιβλέπων Καθηγητής:

Ιωσηφέλης Παναγιώτης

Καθηγητής – Σύμβουλος

Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου

Πάτρα, Ιούνιος 2024

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλες τις καθηγήτριες και όλους τους καθηγητές – συμβούλους των θεματικών ενότητων του Μεταπτυχιακού Προγράμματος της Δημιουργικής Γραφής. Ο καθένας με μοναδικό τρόπο μου προσέφερε μια διαφορετική όψη της δημιουργίας. Το ίδιο έπραξε και κάθε συμφοιτήτρια και συμφοιτητής με τον οποίο συμπορευτήκαμε. Το μεγαλύτερο ευχαριστώ το χρωστάω στον κ. Ιωάννη Μήτσου, τον επιβλέποντα καθηγητή μου, που με την ευγενική παρουσία του υπήρξε εξαιρετικά ενθαρρυντικός σε στιγμές που πραγματικά το χρειαζόμουν και χωρίς τη διακριτική καθοδήγησή του δε θα είχα οδηγηθεί σε αυτό το αποτέλεσμα.

Περίληψη

Βασικό αντικείμενο μελέτης στην παρούσα εργασία είναι ο τρόπος παρουσίασης των γυναικείων χαρακτήρων σε συγκεκριμένα διηγήματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, τα οποία περιλαμβάνονται στη συλλογή *Κορφιάτικες Ιστορίες*, και πώς οι γυναικείοι του χαρακτήρες έχουν μεταφερθεί στο σινεμά.

Στο πρώτο και θεωρητικό μέρος επιχειρείται μέσω της κειμενικής ανάλυσης και υπό το πρίσμα θεωρητικών αρχών του φεμινισμού η κατάδειξη της αναπαραγωγής μιας δυσχερούς και άνισης εικόνας σε σχέση με τη θέση του γυναικείου φύλου τόσο στη Λογοτεχνία του Θεοτόκη όσο και στις κινηματογραφικές διασκευές κυρίως του έργου του. Γίνεται επίσης, μια σύντομη περιγραφή της διαδικασίας μια κινηματογραφικής διασκευής ενός λογοτεχνικού κειμένου.

Σε συνέχεια της παραπάνω επεξεργασίας των γυναικείων αναπαραστάσεων, στο δεύτερο και δημιουργικό μέρος της εργασίας επιχειρείται η συγγραφή ενός κινηματογραφικού σεναρίου διάρκειας κατά προσέγγιση 25 λεπτών. Σε αυτό το σενάριο θα κατασκευαστούν οι συνθήκες, ώστε μια τουλάχιστον από τις ηρωίδες του Θεοτόκη να αλλάξει τη μοίρα της και να ελευθερωθεί από τη στερεοτυπική θέση που της έχει αποδοθεί.

Λέξεις – Κλειδιά

Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Κορφιάτικες Ιστορίες, σενάριο, διασκευή, γυναίκα, στερεότυπα

Abstract

The issue under study in this dissertation is the presentation of the female characters in specific stories from *Korfiatikes Istories* of Konstantinos Theotokis, and how his female characters have been transferred to the cinema.

In the first and theoretical part, is attempted to demonstrate the reproduction of a difficult and unequal position for women both in the Literature of Theotokis and in the film adaptations of his work through textual analysis and in the light of theoretical principles of feminism

Following the above processing of these representations, in the second and creative part of the work, the writing of a film script of approximately 25 minutes is attempted. In this screenplay, the conditions will be created so that at least one of the heroines of Theotokis can change her fate and be freed from the stereotypical position she has been assigned.

Keywords

Konstantinos Theotokis, *Korfiatikes Istories*, *screenplay*, *adaptation*, *woman*, *stereotypes*

Περιεχόμενα

Περίληψη	Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.
Abstract.....	Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.
Περιεχόμενα	vii
Εισαγωγή.....	1

Α' ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1. Ο Φεμινισμός για τη θέση της γυναίκα	
1.1 Εισαγωγή.....	4
1.2 Προσπάθεια Ορισμού.....	7
1.3 Ιστορική αναδρομή	8
1.3.1 1 ^ο Κύμα (19 ^{ος} – αρχές 20 ^{ου} αιώνα)	8
1.3.2 2 ^ο Κύμα (1960 – 1980).....	10
1.3.2 3 ^ο Κύμα (1990 – σήμερα)	12
1.4 Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα την εποχή του Θεοτόκη.....	14
1.4.1 Η θέση της γυναίκας.....	14
1.4.2 Κινήματα γυναικών.....	16

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και οι <i>Κορφιάτικες Ιστορίες</i>	18
2.1 Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης ως συγγραφέας	18
2.2 Οι <i>Κορφιάτικες Ιστορίες</i>	20
2.3 Οι υποθέσεις και οι κεντρικοί χαρακτήρες των διηγημάτων.....	23
2.3.1 Πίστομα	23
2.3.2 Ακόμα;.....	23
2.3.3 Η ζωή του χωριού	24
2.3.4 Υπόληψη	25
2.3.5 Η παντριά της Σταλαχτής.....	25
2.3.6 Αγάπη Παράνομη	26
2.3.7 Οι δύο αγάπες.....	26
2.4 Οι ηρωίδες των διηγημάτων.....	27
2.4.1 Πίστομα	28
2.4.2 Ακόμα;.....	29
2.4.3 Υπόληψη	30
2.4.4 Η ζωή του χωριού	31
2.4.5 Η παντριά της Σταλαχτής.....	32
2.4.6 Αγάπη Παράνομη	33
2.4.7 Οι δύο αγάπες.....	36

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3. Από το λογοτεχνικό κείμενο στην κινηματογραφική απόδοση.....	39
---	----

3.1 Εισαγωγή	39
3.2 Κινηματογράφος και αφήγηση.....	40
3.3 Κινηματογράφος και χαρακτήρες.....	42
3.4 Κινηματογράφος και χωροχρόνος	44
3.5 Κινηματογραφική διασκευή.....	44

Β' ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

4. Διασκευή σε κινηματογραφικό σενάριο	48
4.1 Η κινηματογραφική διασκευή.....	48
4.1.1 Ο τόπος	48
4.1.2 Ο χρόνος	48
4.1.3 Τα πρόσωπα.....	49
4.2 <i>Οι κορφιάτικες ιστορίες σε γένος θηλυκό</i>	53
Συμπεράσματα	79
Βιβλιογραφικές αναφορές	81

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία πραγματοποιείται μια προσπάθεια να εξεταστεί η παρουσίαση των γυναικείων χαρακτήρων στο διηγηματικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Σαν βιβλίο αναφοράς για αυτή την έρευνα αξιοποιήθηκε το βιβλίο *Κορφιάτικες Ιστορίες* σε επιμέλεια Κάντα Α. που κυκλοφόρησε το 2011 από τις εκδόσεις Ιδέες. Καθώς το έργο του βασίζεται στην αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας οι εικόνες των γυναικών που παρουσιάζονται αντιπροσωπεύουν την πραγματική τους θέση στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} στην κοινωνία της Κέρκυρας. Από αυτή την άποψη τα διηγήματά του τα οποία αποτελούν τη συλλογή Κορφιάτικες Ιστορίες και εντός τους εντοπίζεται πλήθος γυναικείων χαρακτήρων είναι ένα πρόσφορο έδαφος για μια πιο φεμινιστική θεώρηση τους. Δηλαδή, μπορούν να τοποθετηθούν κάτω από το πρίσμα της φεμινιστικής λογοτεχνικής κριτικής και αυτό ήταν και το κεντρικό κριτήριο επιλογής τους πέρα από τη λογοτεχνική τους αξία και την κινηματογραφική προοπτική τους.

Ο ίδιος ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, όπως θα δούμε παρακάτω, ήταν πολιτικοποιημένος και από τα βιογραφικά του στοιχεία και την εργογραφία του παρουσιάζεται ως ένας καλλιτέχνης με υψηλό μορφωτικό επίπεδο και με οξυμένες κοινωνικές ευαισθησίες και συνέπεια προς την εστίασή του στα κοινωνικά ζητήματα. Με προσωπικό κόστος εξάλλου, δεδομένου ότι αποποιήθηκε τα προνόμια της αριστοκρατικής του θέσης παρόλο που στην πορεία ταλαιπωρήθηκε οικονομικά, κράτησε σταθερά προς τον εκσυγχρονισμό το βλέμμα στη ζωή και στο έργο του.

Είναι δυνατόν λοιπόν, ο ίδιος ο Θεοτόκης σκόπιμα να θέτει στο επίκεντρο των διηγημάτων του γυναικείες ηρωίδες σε μια προσπάθεια να θέσει ξεκάθαρα το πρόβλημα της καταδυνάστευσης της γυναίκας και να δημιουργήσει ένα κλίμα προβληματισμού που σταδιακά μπορεί να συνεπηρεάσει θετικά τη συζήτηση για τα γυναικεία ζητήματα; Επιπλέον, κατά την μεταφορά αυτών των έργων και των γυναικείων χαρακτήρων ειδικότερα σε κινηματογραφικό σενάριο μπορεί να αντληθεί και να αξιοποιηθεί υλικό για επιπλέον ευαισθητοποίηση στα ζητήματα της γυναικείας χειραφέτησης; Υπάρχουν τέτοιες κινηματογραφικές διασκευές από το σύνολο του έργου του Θεοτόκη που να έχουν κινηθεί προς αυτή την κατεύθυνση;

Αυτά τα ερωτήματα θα μπορούσαν να θεωρηθούν περιττά, καθώς αναφέρονται στις αρχές του περασμένου αιώνα. Κατά τη γνώμη μου, έχουν ιδιαίτερη αξία. Κατά πρώτον, γιατί ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης όχι μόνο διαβάζεται και σήμερα αλλά μεταγράφεται και σε άλλες μορφές τέχνης. Χαρακτηριστικό και πιο πρόσφατο παράδειγμα είναι η αναγνώριση που έλαβε η σεναριακή διασκευή του διηγήματος Αγάπη Παράνομη σε σειρά έξι επεισοδίων¹. Κατά δεύτερον, διότι σε πολλά επίπεδα και στην προκειμένη περίπτωση στα γυναικεία ζητήματα η ανάγνωση τέτοιων κειμένων έχει πολλά να αναδείξει και να αποδείξει για το ιστορικό πλαίσιο μέσα από το οποίο αναδύονται οι παθογένειες αλλά και οι θετικές εξελίξεις αυτών.

Στην προσπάθεια αυτή να απαντηθούν τα παραπάνω ερωτήματα το βασικό μεθοδολογικό εργαλείο που θα αξιοποιήσω θα είναι αυτό της κειμενικής ανάλυσης.

Αναλυτικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει μια αρκετά γενική αναφορά στη διαμόρφωση του φεμινιστικού κινήματος μέσα στα χρόνια, κυρίως με σκοπό να αναδειχθεί η σκοπιμότητα και η αναγκαιότητα ύπαρξής του και να οριστεί το ερμηνευτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα εξεταστούν οι ηρωίδες του Θεοτόκη.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί ο ίδιος ο Θεοτόκης ως συγγραφέας και οι κεντρικοί άξονες του έργου του. Έπειτα, θα παρουσιαστούν οι *Κορφιάτικες Ιστορίες* και θα προχωρήσουμε σε μια προσπάθεια ερμηνευτικής ανάλυσης των επιλεγμένων γυναικείων χαρακτήρων μέσα από τις στερεοτυπικές όψεις που αυτές λαμβάνουν.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα συζητηθεί η διαδικασία και η δυνατότητα μεταφοράς των έργων του Θεοτόκη σε κινηματογραφικό σενάριο με βάση και τις υπάρχουσες οπτικοακουστικές διασκευές.

Με τα τρία αυτά κεφάλαια κλείνει το πρώτο μέρος της εργασίας, το θεωρητικό, και προχωράμε στο δημιουργικό μέρος κατά το οποίο με αρχική έμπνευση τα διηγήματα που ήδη θα έχουν εξετασθεί θα παρουσιαστεί το σενάριο μιας μικρού μήκους ταινίας, περίπου 25 λεπτών.

Σε αυτό το σενάριο έχουμε ως σταθερό τόπο ένα συγκεκριμένο χωριό της Κέρκυρας ενώ, ο χρόνος είναι ασαφής. Ένα σύνολο γυναικών θα συνδεθεί με τρόπο σχεδόν

¹ Η σειρά προβλήθηκε από την ΕΡΤ τον Ιανουάριο του 2022 και είναι προσβάσιμη και στο Ertflix στον σύνδεσμο <https://www.ertflix.gr/series/ser.176310-agape-paranome>

μεταφυσικό και θα συνειδητοποιήσει πως η συνεργασία τους είναι απαραίτητη για τη διεκδίκηση της σωτηρίας δύο αθώων.

Α' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ

1. Ο Φεμινισμός για τη θέση της γυναίκας

1.1 Εισαγωγή

*«Κι ο Θεοδόσης που 'χε παραμονέψει εχτύπησε μ' ορμή βαριά την πόρτα κι είπε:
«Ακόμα; ακόμα;»*

Και σαν απάντηση ακούστηκαν φωνές από μέσα.

*«Έλεος, έλεος, το παιδί σου. Απάνθρωπε, με σκότωσες!» και δυνατά όσο
εδυνότουν: «Βοήθεια, βοήθεια!...Α!»*

Κι ύστερα άκρα σιωπή.» (Θεοτόκης, 2011, 23)

Τα παραπάνω γράφτηκαν τον Γενάρη του 1904 από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη στο διήγημά του *Ακόμα*; αποτυπώνοντας σε λίγες γραμμές τη μοίρα μιας γυναίκας που έχει πράξει κάτι που θίγει τον άντρα της κατά τα κοινωνικά ήθη. Η στιγμή της δολοφονίας δεν οπτικοποιήθηκε στην ομώνυμη ταινία της Εύης Καραμπάτσου του 1994 η οποία βασίζεται στο διήγημα. Αποδόθηκε μόνο μέσα από τα λεγόμενα του Θεοδόση που διαβεβαίωνε τους συγχωριανούς του πως ο Κούρκουπας «την εσκότωσε». Σε κάθε περίπτωση, τόσο λογοτεχνικά, όσο και κινηματογραφικά, αποδίδεται ένας πολύ συγκεκριμένος τρόπος αντιμετώπισης των γυναικών από το αντρικό φύλο αλλά και από το κοινωνικό σύνολο, ένας τρόπος που έχει εντυπωθεί στη συλλογική συνείδηση και διαμορφώνει ως και σήμερα συμπεριφορές.

Η θέση της γυναίκας εντός της ελληνικής κοινωνίας εν έτη 2024, πάνω από 100 χρόνια μετά από τη συγγραφή του διηγήματος, αυτονόητα θα έπρεπε να είναι ασφαλής και ισότιμη με οποιουδήποτε άλλου ατόμου. Οι αγώνες, οι κατακτήσεις και τελικά, η πρόοδος έχουν βαρύνουσα σημασία. Οι επιτυχημένες γυναίκες είναι αναρίθμητες. Επιστημότισσες, λογοτέχνισσες, καλλιτέχνιδες, αφοσιωμένες μητέρες, σκληρά εργαζόμενες γυναίκες που ταυτόχρονα σπουδάζουν και μεγαλώνουν μόνες τους τα παιδιά τους. Τα παραδείγματα και οι προσωπικές ιστορίες είναι πολλά, ωστόσο μια

σκιά καλύπτει ακόμα τον ρόλο γυναίκα. Οι κακοποιήσεις, οι γυναικοκτονίες, οι λειψοί νόμοι για τις μητέρες, η γνώμη του καθενός για το πώς ντύνεται, βάφεται ή χτενίζεται μια γυναίκα είναι μερικές σοβαρές ενδείξεις πως τα κατάλοιπα της ακραία καταπιεσμένης θέσης των γυναικών από τις ανδροκρατούμενες κοινωνίες των προηγούμενων αιώνων είναι εδώ και έχουν ακόμη τη δυναμική να μας ορίσουν².

Ένας τρόπος για να δει κάποιος τη θέση της γυναίκας των τελευταίων δύο αιώνων τουλάχιστον με την ανεξαρτησία της Ελλάδας από την Τουρκοκρατία είναι η Λογοτεχνία. Ο 19^{ος} αιώνας είναι ένας αιώνας ριζικών εξελίξεων και αλλαγών σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο παγκόσμια. Μέσα σε αυτό το κλίμα αλλαγών έρχεται η ανάγκη για συζήτηση της ευθύνης που φέρει ο καλλιτέχνης, επομένως και ο λογοτέχνης, απέναντι στην κοινωνία του και αν, και κατά πόσο αναδεικνύει έναν νέο κόσμο στον οποίο κυριαρχεί η ισότητα και η αγάπη επικρίνοντας τις σκοτεινές πληγές της κοινωνίας. Τα κείμενα που γράφτηκαν, τον 19ο αιώνα σχεδόν αποκλειστικά από άντρες, αν και ευτυχώς αυτό με τον 20ο αιώνα άλλαξε, μιλούν και για τις γυναίκες και κάποια από αυτά αποδίδουν παραστατικά την κατάσταση.

Ένας εναλλακτικός και πιο άμεσος τρόπος να παρατηρήσει κανείς τη θέση της γυναίκας σε όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα είναι ο κινηματογράφος. Όλα τα στερεότυπα, επομένως και τα έμφυλα, αποτυπώνονται στη μεγάλη οθόνη και αναπαράγονται δίνοντας πληροφορίες για τις ισχύουσες κοινωνικές θέσεις των φύλων και για τις δεδομένες κοινωνικές αξίες. Το κοινό αποκωδικοποιεί την αφηγηματική πληροφορία με τέτοιο τρόπο σαν να είναι η κουλτούρα του πραγματικού κόσμου. (Kellner, 1995) Με αυτό τον τρόπο ό, τι προβάλλεται, με συνέπεια μαζί και κάθε στερεότυπο, κανονικοποιείται.

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης έχει χαρακτηριστεί ως ο εισηγητής της κοινωνιστικής πεζογραφίας και ήταν ένας από τους συγγραφείς που στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα αποτύπωσε μέσα από το έργο του τη θέση της γυναίκας στην

² Για ζητήματα σχετικά με τη θέση της γυναίκας σήμερα, πέρα από μια απλή παρατήρηση και αξιολόγηση των καθημερινών δεδομένων ή αναγνώσεις πιο εις βάθος μελετών ακαδημαϊκού χαρακτήρα, θα μπορούσε κάποιος να διαβάσει το άρθρο από τον ιστότοπο της Εφημερίδας των Συντακτών, Μήνυμα Φεμινιστικών Συλλογικοτήτων για την 8^η Μάρτη – Τι ζητούν. (2024, Μάρτιος 6). Ανακτήθηκε από https://www.efsyn.gr/ellada/koinonia/424984_minyma-feministikon-sylogikotiton-gia-tin-8i-marti-ti-zitoun

κερκυραϊκή κοινωνία, θέση η οποία έμοιαζε με αυτή που κατείχε και στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο. (Σταυροπούλου, 2021) Παρουσίασε πολλούς γυναικείους χαρακτήρες μέσα από τα έργα του και θεωρώ πως με κάποιους από αυτούς προσπάθησε να θέσει νέα ζητήματα.

Στην παρούσα εργασία θα εστιάσουμε σε ορισμένες από τις γυναίκες ηρωίδες της συλλογής διηγημάτων *Κορφιάτικες Ιστορίες* όπου αποτυπώνεται με ενάργεια η σκληρότητα και το βάρος του να γεννηθείς γυναίκα. Ο τρόπος αντιμετώπισης των γυναικών της εποχής αφήνει τον απόηχο του στα χρόνια που ακολουθούν τη συγγραφή των διηγημάτων. Μεταγενέστερα, αρκετά έργα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη διασκευάστηκαν σε κινηματογραφικό (και τηλεοπτικό σενάριο) με μεγαλύτερη ή μικρότερη πιστότητα. Ορισμένα από αυτά ανήκαν στις *Κορφιάτικες Ιστορίες*. Ωστόσο, κατά την εκτίμησή μου, στην πλειοψηφία τους δεν επιχείρησαν να μεταστρέψουν ιδιαίτερα το κλίμα του πρωτότυπου έργου.

Εξαίρεση φαίνεται να αποτελεί η ταινία *Η τιμή της αγάπης* της Τόνιας Μαρκετάκη που είναι βασισμένη στη νουβέλα του 1914, *Η τιμή και το χρήμα*, στην οποία η ηρωίδα μοιάζει διαφοροποιημένη σε σχέση με τις υπόλοιπες ηρωίδες του Θεοτόκη, καθώς τολμά να διαγράψει τη δική της ανεξάρτητη πορεία τελικά. (Σταυροπούλου, 2021) Αυτή την απόφαση ανεξαρτησίας που διεκδικεί η ηρωίδα Ειρήνη με πολύ μεγάλο προσωπικό κόστος επιχειρεί να αποδώσει ακόμα πιο εμφατικά η Μαρκετάκη στο σινεμά αιτιολογώντας και πιο ολοκληρωμένα όπως θα δούμε παρακάτω την τολμηρή για την εποχή και τα κοινωνικά δεδομένα απόφασή της.

Σε μια περίοδο που παγκόσμια και δειλά δειλά και στη χώρα μας λοιπόν, οι ποικίλες αλλαγές σε κάθε τομέα είχαν γεννήσει και την ανάγκη για συζήτηση της δεδομένης ως τότε θέσης και σχέσης των φύλων η γυναίκα, ειδικά στην ελληνική ύπαιθρο, ήταν περισσότερο ιδιοκτησία του συζύγου ή του πατέρα της. Κάποιες φορές σχετικά σεβαστή για αυτούς τους ρόλους ή τον ρόλο της μητέρας ποτέ όμως ελεύθερη και ανεξάρτητη από αυτούς. . Οι πολυάριθμες στερεοτυπικές εικόνες των γυναικών έπρεπε να επικριθούν και όλη η ύπαρξη της γυναίκας να επαναπροσδιοριστεί καθώς ήταν πλέον εμφανέστατη υποκρισία να γίνεται συζήτηση για ανθρώπινα δικαιώματα χωρίς να συμπεριλαμβάνεται αυτή. Παράλληλα όπως αναφέρθηκε η θέση της αποτυπωνόταν σε αντιστοιχία με τη ρεαλιστική της θέση και στη λογοτεχνία διαιωνίζοντας στρεβλές

εικόνες που προέκυπταν από την υποτιθέμενη, αυστηρά οριοθετημένη κοινωνικά, φύση του θηλυκού (Μποβουάρ, 2021). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γεννήθηκε ένα κίνημα μάχης των γυναικών που ορίζεται ως φεμινισμός.

1.2 Προσπάθεια ορισμού

Θέλοντας να προσεγγίσω τη γραφή του Θεοτόκη σε σχέση με τις γυναικείες αναπαραστάσεις στα διηγήματά του, μου έγινε σαφές πως είναι απαραίτητη η παράθεση κάποιων βασικών πληροφοριών για τον φεμινισμό και η διερεύνηση της έννοιάς του. Με αυτό τον τρόπο θα έχω τη δυνατότητα αφενός να εμβαθύνω στις συνθήκες και τις αιτίες που οδηγούν στις εκάστοτε αναπαραστάσεις και αφετέρου να οριοθετήσω το πλαίσιο διερεύνησης, ώστε να αποφύγω περιττές γενικεύσεις ή κάποια αναχρονιστική χρήση της έννοιας.

Ο φεμινισμός είναι ένα εν ενεργεία και εν εξελίξει πολιτικοκοινωνικό κίνημα που ξεκίνησε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα επηρεάζοντας μεταξύ άλλων και τη λογοτεχνία. Ένας καθολικά αποδεκτός ορισμός δεν υπάρχει, ωστόσο, χάριν σε αυτό το κίνημα δημιουργήθηκε ένας πολυσύνθετος χώρος θεωρητικών συζητήσεων και κοινωνικών μελετών για να ενισχύσει τον αγώνα των γυναικών για την κατοχύρωση βασικών δικαιωμάτων και ενάντια στην πατριαρχία. Μέσα σε αυτή την ανδροκρατούμενη κοινωνία, την πατριαρχική, ο άντρας είναι η βάση και αυτός καθορίζει τη γυναίκα σε σχέση πάντα με τον εαυτό του. Έτσι η γυναίκα είναι πάντα το Άλλο. (Μποβουάρ, 2021) Ταυτόχρονα δημιουργήθηκε ένα ευρύ πλαίσιο θεώρησης των λογοτεχνικών έργων και εν συνεχεία και των κινηματογραφικών μέσω της φεμινιστικής ματιάς. Κατά τη γνώμη μου αυτή η φεμινιστική ματιά προς αυτές τις μορφές τέχνης υπήρξε απαραίτητη δεδομένου ότι, όχι μόνο η γυναίκα συχνότατα ήταν η πρώτη ύλη του αφηγήματός τους, αλλά, ταυτόχρονα δε δινόταν ο χώρος να ακουστούν γυναικείες δημιουργικές φωνές.

Ο φεμινισμός συνυπάρχει σε πολιτικοκοινωνικό και επιστημονικό επίπεδο είναι εξελισσόμενος και ουσιαστικά τα δύο επίπεδα αλληλοτροφοδοτούνται από τις εκάστοτε εξελίξεις.

Το συγκεκριμένο κίνημα θέτει πολλά ερωτήματα με βασικότερα αυτά που έχουν να κάνουν με τους κοινωνικούς ρόλους που δίνονται σε κάθε άτομο σε σχέση με το φύλο

του προσδοκώντας να ερμηνεύσει αλλά και να ανατρέψει τα έμφυλα στερεότυπα αποδεικνύοντας πως είναι κατασκευάσματα που εξυπηρετούν μονομερή συμφέροντα. Με τις πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές τα ερωτήματα και τα αιτήματα διαφοροποιούνται ή αλλάζουν, αλλά η βασική απαίτηση για ισότητα και αυτενέργεια φαίνεται να παραμένει επίκαιρη.

1.3 Ιστορική Αναδρομή

Για να μελετηθεί ο φεμινισμός και η ιστορία του παρουσιάζεται σε τρία συνήθως κύματα αν και ο ανοιχτός διάλογος στον οποίο βρίσκεται με πολλές διαφορετικές επιστήμες δημιουργεί πολλές υποκατηγορίες, πολλά είδη φεμινισμού. Ας τα δούμε λίγο αναλυτικότερα, καθώς σε σχέση με την ανάγνωσή μας στο έργο του Θεοτόκη μας προσφέρουν πολύτιμο πλαίσιο.

Η Λογοτεχνία και ο Κινηματογράφος είναι από τα πεδία στα οποία δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα και στα οποία εστιάζει και η παρούσα εργασία. Εύστοχα οι φεμινίστριες εξ αρχής έδιναν προσοχή στη Λογοτεχνία λόγω της δύναμής της να δημιουργεί και να προβάλλει χαρακτήρες. Εξάλλου, τις προηγούμενες δεκαετίες και πριν τη ραγδαία τεχνολογική εξέλιξη αυτή ήταν το κατεξοχήν μέσο δημιουργίας προτύπων. Τις τελευταίες δεκαετίες βαρύτητα σε σχέση με την αναπαραγωγή των έμφυλων στερεότυπων δίνεται και στον κινηματογράφο.

Εδώ θα επικεντρωθούμε στο επονομαζόμενο δεύτερο κύμα του φεμινισμού, καθώς θέλουμε να εστιάσουμε στα αρνητικά πρότυπα και τις στερεοτυπικές εικόνες που αναπαράγονται μέσα στα διηγήματα. Επομένως, θα προσεγγίσουμε τις ηρωίδες υπό το πρίσμα των αρχών του δεύτερου κύματος, ωστόσο, συνοπτικά θα γίνει και μια αναφορά σε κρίσιμους σταθμούς του κινήματος. Εξάλλου, δεν είναι απίθανο να παρεισφρήσουμε και σε σημεία των άλλων φάσεων.

1.3.1 1^ο Κύμα (19^{ος} – αρχές 20^{ου} αιώνα)

Ο φεμινισμός ως κίνημα έχει τις απαρχές του στο Seneca Falls της Νέας Υόρκης όπου έχουμε το 1948 το πρώτο συνέδριο γυναικών και τη «Διακήρυξη Αισθημάτων και

Αποφάσεων» κατά τα πρότυπα της «*Διακήρυξης της Ανεξαρτησίας*». Αυτονόητα σήμερα δικαιώματα όπως η γυναικεία ψήφος (κίνημα σουφραζέτων), η εκπαίδευση των γυναικών ή το δικαίωμα στην κατοχή της περιουσίας βρίσκονταν τότε στο επίκεντρο του φεμινιστικού αγώνα. Στον φεμινισμό πρωτοστάτησαν βέβαια όχι μόνο γυναίκες αλλά και κάποιοι άντρες.

Την περίοδο αυτή δημοσιεύονται γυναικεία περιοδικά και παράγεται λογοτεχνία από ή και για γυναίκες. Οι Βιρτζίνια Γουλφ και η Σιμόν ντε Μπωβουάρ διαμόρφωσαν ολόκληρο το φεμινιστικό κίνημα και η επίδρασή τους είναι ανυπολόγιστης αξίας λογοτεχνικά και κοινωνικά. Άλλες εμβληματικές συγγραφείς που αποτυπώνεται στο έργο τους ο προβληματισμός για τα ζητήματα φύλου και την κοινωνικοποίηση των γυναικών είναι η Jane Austen, οι αδελφές Brontë, η Germaine de Staël και η George Eliot.

Η τελευταία συγκεκριμένα συγγραφέας, George Eliot, έγραφε με αντρικό ψευδώνυμο ελπίζοντας να πάρουν πιο σοβαρά τα έργα της - κι αυτό είναι μια ένδειξη για το πώς αντιμετωπίζονταν οι γυναίκες συγγραφείς. Χαρακτηρίζεται για το ρεαλιστικό στοιχείο στη λογοτεχνία της και για την τοποθέτηση των αφηγημάτων της στην ύπαιθρο της Αγγλίας. Δύο κομβικά σημεία στη γραφή και του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, που δίνουν μεγάλο περιθώριο για την πλέον αληθοφανή παρουσίαση της γυναίκας μέσα στο περιβάλλον της.

Την ίδια περίοδο το ελληνικό σινεμά, το οποίο αρχικά και μέχρι και τη δεκαετία του '40 εξαιτίας των ιδιαίτερων πολιτικών συνθηκών και ελλείπει κεφαλαίων δε γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση, δεν απέφυγε τα στερεότυπα στην απεικόνιση των γυναικείων χαρακτήρων. Ειδικά στο ιδιαίτερα δημοφιλές είδος της φαρσοκωμωδίας προωθήθηκαν έντονα στερεοτυπικοί τύποι ηρωίδων. Για παράδειγμα στις *Εκατό χιλιάδες λίρες* του 1948 σε σενάριο Νίκου Τσιφόρου προωθείται ο θεσμός της πατρικής περιουσίας και της προίκας και η εικόνα της ορφανής και ανήμπορης κοπέλας που μόνο μέσο της για να πατάξει την εξουσία της πατριαρχίας έχει τον γυναικείο δόλο, την πονηριά, δηλαδή, ένα ως και σήμερα παγιωμένο συνώνυμο της θηλυκότητας. Σε αυτή την ταινία η κοπέλα σύμφωνα με τις υπάρχουσες νομοθεσίες της εποχής για να πάρει την πατρική περιουσία της οφείλει να παντρευτεί πρώτα. Με στόχο να διαπιστώσει ποιος την αγαπά

για αυτό που είναι και να διασφαλίσει την τιμή της επικαλείται μια ψεύτικη πτώχευση (Σολδάτος, 2020)

1.3.2 2^ο Κύμα (1960 – 1980)

Ο φεμινισμός ανανεώνεται και επανέρχεται έντονα στο προσκήνιο τη δεκαετία του '60. Βασίζεται, αρχικά τουλάχιστον σε ζητήματα που είχαν ήδη αναφερθεί σε σχέση με την ανισότητα που βιώνουν οι γυναίκες, ανισότητα κοινωνικά κατασκευασμένη και άσχετη με βιολογικούς, ψυχολογικούς και οικονομικούς παράγοντες (Μποβουάρ, 2021). Το *δεύτερο φύλο* (1949) της Σιμόν ντε Μποβουάρ και το *Ένα δικό σου δωμάτιο* (1929) της Βιρτζίνια Γουλφ ανάμεσα σε άλλα σημαντικά κείμενα όχι μόνο γυναικών, αποτέλεσαν ένα είδος ιερών βιβλίων για το κίνημα της εποχής.

Το κίνημα αυτής της δεκαετίας θα μπορούσαμε να πούμε πως ήταν εξίσου πολιτικοκοινωνικό όσο και λογοτεχνικό και διαμόρφωσε ουσιαστικά τη σύγχρονη φεμινιστική λογοτεχνική κριτική. Η εικόνα της γυναίκας στη λογοτεχνία μελετήθηκε και καταπολεμήθηκε παθιασμένα, καθώς έγινε αντιληπτό πως αυτή η εικόνα αναπαρήγε συστηματικά και δυναμικά στερεότυπα που διαιώνιζαν την κοινωνική – και όχι μόνο- θέση της όπως αυτή λαμβάνονταν από κάθε φύλο. Σε αυτό το πλαίσιο η φεμινιστική κριτική στέκεται ως ένα ακόμα πρακτικό εργαλείο του φεμινιστικού κινήματος κι όχι μια ακαδημαϊκή υποκατηγορία του, καθώς για εκείνη την εποχή τουλάχιστον ήταν από τους βασικότερους μοχλούς διαμόρφωσης των μοντέλων της γυναίκας και κοινωνικοποίησης αυτής της εικόνας. Άρχισε έτσι, η κριτική ανάγνωση βιβλίων αντρών συγγραφέων που πρόβαλλαν συγκεκριμένα πρότυπα, όπως η γυναίκα σύζυγος, η οποία αυτοπραγματώνεται αποκλειστικά και μόνο μέσα από έναν καλό γάμο, αναδεικνύοντας πως αυτή η τακτική ήταν λανθασμένη και ταυτόχρονα διαιώνιζε το πρόβλημα. Κάτι τέτοιο για παράδειγμα συμβαίνει και στο διήγημα του Θεοτόκη *Η παντριά της Σταλαχτής* όπου αφού η γυναίκα έχει χάσει την ευκαιρία για τον καλό γάμο νιώθει πως έχει χάσει τα πάντα και την τιμή της και δε βρίσκει λόγο να ζει.

Για να μπορέσει η κατάσταση να μεταβληθεί, χρειάστηκε σε πρώτο στάδιο η κριτική να είναι ιδιαίτερα επιθετική αμφισβητώντας ακόμα και το λογοτεχνικό κανόνα και κάνοντας επίθεση ακόμη και στα λαϊκά παραμύθια. Βαθμιαία και καθώς ο φεμινισμός απέκτησε πιο ακαδημαϊκή υπόσταση άρχισε να προσεγγίζεται μέσα από ένα εύρος

κοινωνικών θέσεων και να μετακινεί το ενδιαφέρον του από τα κείμενα των αντρών σε αυτά των γυναικών.

Την ίδια περίοδο το σινεμά εμφανίζεται σαν ένα δημοφιλές μέσο με δυναμική επιρροή. Η γυναικεία εικόνα και ο τρόπος αναπαράστασής της ήταν εξ αρχής ένα σημαντικό κεφάλαιο στο παγκόσμιο σινεμά. Στο περιοδικό Screen το 1975 η Laura Mulvey δημοσιεύει το μνημειώδες άρθρο της «Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος» όπου ερευνώντας κλασικές ταινίες του Χόλυγουντ αποδεικνύει ότι το σινεμά όχι μόνο αντικατοπτρίζει αλλά και εκμεταλλεύεται την κοινωνικά καθιερωμένη ερμηνεία της διαφοράς φύλου. Επομένως, η μετατόπιση του ενδιαφέροντος και της κριτικής σε θέματα φύλου οδηγεί σε ολοκληρωτικό επαναπροσδιορισμό των ταινιών προς και από γυναίκες σε σχέση με αυτές. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, και η φεμινιστική κριτική συμπορεύονται και αλληλοδιαμορφώνονται (White, 1998).

Ήδη ανάμεσα στις πολλές ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές ξεκινά και η κινηματογραφική διασκευή έργων του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Το *Πίστομα* σε σκηνοθεσία Πάνου Κοκκινόπουλου του 1975 είναι η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά κειμένου του Θεοτόκη. Πρόκειται για ένα από τα πιο σκληρά διηγήματά του γενικότερα αλλά και ως προς την τοποθέτηση της ανώνυμης ηρώιδας και της τιμωρίας της. Επομένως, προσφέρεται εικονογραφικά για μυθοπλαστική αφήγηση και δεν είναι τυχαίο πως αυτή δεν είναι η μοναδική του μεταφορά, όπως θα δούμε παρακάτω.

Σε αυτή, ωστόσο, την περίοδο εμφανίζονται αρκετές ηρωίδες που επιχειρούν να ανατρέψουν τη μοίρα τους διεκδικώντας την ανεξαρτησία τους και παράλληλα γυναίκες δημιουργοί που μέσα από τον φακό τους καταθέτουν τη δική τους ματιά. Και στις δύο περιπτώσεις εμπίπτει η Τόνια Μαρκετάκη με την ταινία *Η Τιμή της Αγάπης*. Στην πολυβραβευμένη της ταινία³ έχει διατηρήσει αρκετά κοινά στοιχεία με το πρωτότυπο κείμενο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα*, προσθέτοντας και νέα στην προσπάθεια να υπερτονίσει τις κοινωνικές αντιθέσεις. Ταυτόχρονα, έχει διατηρήσει πολλά ζωτικά σημεία της ηρώιδας, Ρήνης, αποδίδοντας την πορεία της προς την απελευθέρωση με έναν ευρηματικό τρόπο. Στην ουσία όλα σχεδόν τα γεγονότα της

³ *Η Τιμή της Αγάπης* απέσπασε το 1984 το βραβείο καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου, ενώ έλαβε και 8 συνολικά κρατικά βραβεία.

κοινωνικής σφαίρας, το αποκριάτικο πανηγύρι, η οργάνωση της απεργίας, η διασκέδαση του ανώτερου κοινωνικά κόσμου στην πλατεία, γεννούν βήμα βήμα την ανάγκη της για απελευθέρωση από αυτό τον εγκλεισμό στον οποίο έχει περιέλθει εξαιτίας του Αντρέα. Κατά κάποιον τρόπο μέσα από τα μάτια της Ειρήνης ο θεατής παρακολουθεί το ταξίδι της εσωτερικής της αναζήτησης. Μια δυνατή σκηνή συνειδητοποίησης είναι η σκηνή όπου μόνη της στο σπίτι, πρακτικά εγκαταλελειμμένη από τον Αντρέα παρατηρεί το γυμνό της σώμα στον καθρέφτη. Σημαντική προσθήκη είναι ότι η Ρήνη είναι κρυφός παρατηρητής της τελευταίας συζήτησης μεταξύ του Αντρέα και της μητέρας της οπότε και αιτιολογείται καλύτερα σε σχέση με τη νουβέλα η τελική της απόφαση να μην τον παντρευτεί. Μια απόφαση που επισφραγίζει την εσωτερική πορεία της προς την ανεξαρτησία με τον καλύτερο τρόπο.

Συνοψίζοντας, το φεμινιστικό κίνημα σε αυτή τη δεύτερη φάση του αντλούσε δεδομένα από τον μαρξισμό, την ψυχανάλυση, τον δομισμό και τη γλωσσολογία, χωρίς όλες οι οπτικές να έρχονται σε συμφωνία. Σε κάθε περίπτωση αναγνωρίστηκε η ανάγκη της θεωρίας, η δυναμική της γλώσσας και διερευνήθηκε η αξία της ψυχανάλυσης. Ο διάλογος που άνοιξε ήταν τόσο μεγάλος που οι αποκλίσεις και οι αντιπαραθέσεις ήταν και παραμένουν τεράστιες σε πολλά, συχνά σημαντικά υποσημεία. Ωστόσο, η ουσία του κινήματος, δηλαδή, η κοινωνική κατασκευή της ορθώς εννοούμενης θηλυκότητας παραμένει κεντρικό ζήτημα και η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος παραμένουν ζωτικά σημεία διερεύνησης αυτής της κατασκευής.

1.3.3 3^ο κύμα (1990 – σήμερα)

Η φεμινιστική κριτική πλέον και γενικότερα ο φεμινισμός και οι σπουδές φύλου έχουν κάνει μια τεράστια στροφή επηρεασμένα καταλυτικά από τον μεταδομισμό. Ξεκινώντας αντιθετικά προς το δεύτερο κύμα πλέον δε μιλάμε για προσπάθεια δημιουργίας και κυριαρχίας μιας θηλυκής ταυτότητας με ίσα κοινωνικά δικαιώματα. Μιλάμε για το δικαίωμα κάθε άτομο, επομένως, και κάθε γυναίκα να έχει πολλαπλές ταυτότητες ακόμα και εντός της και την πιθανότητα η γυναίκα να μη χηρίζει προσδιορισμού και κατηγοριοποίησης. Η συγκεκριμένη θεώρηση, που ξεφεύγει από τη γυναίκα αποκλειστικά, είναι αναπτυσσόμενη και εξελισσόμενη επομένως είναι αδύνατον να οριστεί ολιστικά τουλάχιστον. Η επίδραση στον τρόπο της γραφής και

ανάγνωσης και σκηνοθεσίας και θέασης αντίστοιχα που μπορεί να έχει αυτό το κύμα είναι αυτονόητη δημιουργώντας προβληματισμό για το αν η ύπαρξη τελικά του φεμινισμού είναι χρήσιμη.

Το τελευταίο έργο, μέχρι στιγμής, που δημιουργήθηκε στο σινεμά βασισμένο στη Λογοτεχνία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και ειδικότερα στα διηγήματά του με έναν κυκλικό τρόπο είναι το *Πίστομα (Face down)* του 2011. Είναι η δεύτερη μεταφορά μετά την προαναφερθείσα του Πάνου Κοκκινόπουλου. Μια μικρού μήκους ταινία, συνολικά 19 λεπτών του Γιώργου Φουρτούνη. Σε αυτή την ταινία διατηρείται έντονα ο χαρακτήρας του πρωτότυπου ενώ όλη η αφήγηση και η σκηνοθετική ματιά προσεγγίζει σχεδόν αποκλειστικά τον Κουκουλιώτη οπτικοποιώντας ένα ενδιαφέρον ψυχογράφημά του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ήρωας δρα με τον ακριβώς ίδιο τρόπο όπως και στο διήγημα ενώ η γυναίκα του αποτυπώνεται ακόμη πιο παθητικά, καθώς της αφαιρείται εντελώς ο λόγος, αν και ο διάλογος είναι έτσι κι αλλιώς μηδαμινός.

Γενικότερα η πρώτη ύλη των διηγημάτων του Θεοτόκη αν αποδοθεί ακόμη και με μικρή συνέπεια σε οπτικοακουστική διασκευή είναι δύσκολο να προσδώσει στο σύμπαν της ταινίας μια μετα - φεμινιστική ματιά. Οι ήρωές του είναι ακόμα τόσο δέσμιοι στους κοινωνικά δομημένους ρόλους και συχνά παλεύουν με την ίδια την επιβίωσή τους. Η αναζήτηση άλλων ρόλων και ταυτοτήτων έξω από τους αποδεκτούς είναι μια ανύπαρκτη σκέψη θα λέγαμε.

Μια από τις ελληνικές ταινίες που αγκαλιάζει αυτή τη ματιά κατά τη γνώμη μου και ενδεικτικά είναι η ταινία *Στρέλλα* του 2009 με δημιουργό της τον Πάνο Κούτρα. Σε αυτή την ταινία αφενός παρουσιάζεται μια διεμφυλική ηρωίδα, αν και αυτό είναι μόνο το περιτύλιγμα, καθώς η ταινία φτάνει σε μεγαλύτερα βάθη με αρκετό ρεαλισμό και χωρίς πολύ μελοδραματισμό. Αφετέρου, την ηρωίδα αυτή υποδύεται ένα διεμφυλικό άτομο, η Μίνα Ορφανού.

Μια σκηνή που ξεχωρίζω στη συγκεκριμένη ταινία και μπορεί να ερμηνευτεί με βάση τις συγκεκριμένες θεωρητικές προσεγγίσεις είναι η σκηνή όπου η Στρέλλα και ο Γιώργος μένουν γυμνοί ο ένας απέναντι στον άλλο υπό το παιχνίδισμα του φωτός που δημιουργεί το φωτιστικό που της επισκεύασε. Εν μέσω αυτού του ατμοσφαιρικού φωτισμού και με τη γύμνια του σώματος να βοηθάει στην απογύμνωση της ψυχής οι δυο τους είναι σαν να συστήνονται από την αρχή. Να γνωρίζουν ο καθένας την ουσία

της ύπαρξης του άλλου έξω από τους δοσμένους ρόλους. Ο Γιώργος βέβαια εντελώς τραγικά δε γνωρίζει πως η Στρέλλα στην πραγματικότητα είναι ο γιός του. Αυτό πρακτικά κάμπει οποιαδήποτε συστολή. Όμως ακόμα κι αν το γνώριζε σε αυτή τη νέα γνωριμία δε θα έβρισκε πολλά από αυτόν όπως το ίδιο συνέβη και για τη Στρέλλα.

1.4 Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα την εποχή του Θεοτόκη

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει, ειδικά για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, να εντοπίσουμε το κλίμα που υπήρχε συγκεκριμένα στην Ελλάδα σε σχέση με τα γυναικεία ζητήματα και το κίνημα του φεμινισμού. Παρακάτω θα δούμε λοιπόν υπό ποιες συνθήκες οδηγηθήκαμε στις απαρχές του φεμινιστικού κινήματος στον ελλαδικό χώρο, καθώς και τα πρώτα βήματα του κινήματος. Χρονολογικά συμπίπτουν τα παραπάνω με τη συγγραφική περίοδο του Θεοτόκη.

1.4.1 Η θέση της γυναίκας

Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου}, την εποχή που συνέγραφε το έργο του ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και τα διηγήματά του που συμπεριλαμβάνονται στις Κορφιάτικες Ιστορίες η θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία και ειδικώς στην ύπαιθρο ήταν δυσμενής.

Τα ατομικά της δικαιώματα ήταν ανύπαρκτα. Η γυναίκα περνούσε σαν ιδιόκτητο αντικείμενο από την οικογένειά της στο σπίτι του άντρα της και το κριτήριο για το επόμενο σπίτι στο οποίο θα μπει ήταν η προίκα που μπορούσε να προσφέρει. Η προίκα πέραν του ότι υποβάθμιζε τη γυναίκα σε αντικείμενο αγοροπωλησίας ήταν και πρακτικά ένα τρομερό βάρος για τις λιγότερο προνομιούχες οικογένειες που τις έφτανε σε σημείο να δυσαρεστούνταν όταν το παιδί γεννιόταν κορίτσι γνωρίζοντας το επιπλέον βάρος που έπρεπε να επωμιστούν. Αυτός ο θεσμός μάλιστα έφτασε να καταργηθεί μόλις το 1983 και με νόμο του κράτους. Ο Θεοτόκης άμεσα ή έμμεσα έχει εντάξει σε πολλά από τα κείμενά του αυτό το θέμα και στην ουσία είναι το κεντρικό πρόβλημα που δημιουργεί την ανάγκη σε πολλά από τα διηγήματά του, όπως στην *Υπόληψη*, να διεκδικηθεί μέχρι θανάτου η τιμή μιας κοπέλας, διότι, αν υπήρχε η προίκα, η τιμή απλά θα εξαγοράζονταν. Ακόμα κι αν εντός του σπιτιού και στις διαπροσωπικές της σχέσεις

έχαιρε εκτίμησης ως κόρη, σύζυγος, μάνα δε νοούταν ως αυτόνομη γυναίκα με ξεχωριστή ιδιοσυγκρασία και προσωπικές επιθυμίες που μπορούσε να υπάρξει έξω από την ιδιωτική σφαίρα του σπιτιού. Ο δημόσιος χώρος ήταν κατασκευασμένος από τους άντρες και ανήκε αποκλειστικά σε αυτούς (Παπαγεωργίου, 2008).

Τα πολιτικά και κοινωνικά της δικαιώματα βρίσκονταν στην ίδια μοίρα. Δεν είχε δικαίωμα συμμετοχής στα κοινά ούτε βέβαια δικαίωμα ψήφου μέχρι και το 1952. Ως τότε είχαν δοθεί κάποια πολύ περιοριστικά δικαιώματα μόνο στο επίπεδο των δημοτικών εκλογών και υπό αρκετές προϋποθέσεις (Παντελίδου – Μαλούτα, 2006). Μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως καμιά από τις ηρωίδες των διηγημάτων των Κορφιάτικων Ιστοριών δεν έχει την παραμικρή πολιτική ανησυχία. Τα δικαιώματά της στην εκπαίδευση ήταν επίσης εξαιρετικά περιορισμένα. Όποια πρόοδος είχε συντελεστεί στον τομέα της εκπαίδευσης αδυνατούσε να φτάσει μέχρι την ελληνική ύπαιθρο. Καμιά γυναίκα δε θα έφενγε από την ύπαιθρο για να σπουδάσει παρά μόνο ίσως για να αποσταλεί ως βοηθητικό προσωπικό σε κάποιο αστικό σπίτι (Παπαγεωργίου, 2008). Όσες γυναίκες κατάφερναν να λάβουν ανώτερη εκπαίδευση είχαν να αντιμετωπίσουν παράλογους και αυστηρούς περιορισμούς στην κατάληψη κρατικών θέσεων εξαιτίας του φύλου τους μέσω ειδικών για αυτές νομοθετικών διατάξεων (Αβδελά, 1990). Επομένως, οι γυναίκες περιορίζονταν στον γάμο τους, στα οικοκυρικά, στις γεωργικές και κτηνοτροφικές εργασίες και βέβαια στη μητρότητα. Καθώς η γυναίκα, ειδικά της υπαίθρου, δεν εργαζόταν εκτός σπιτιού ή σε εργασίες ανεξάρτητες από το σπίτι και τη γη της οικογένειάς της δεν είχε κανένα εισόδημα άρα και καμιά δυνατότητα να κάνει οτιδήποτε για τον εαυτό της (Παπαγεωργίου, 2008). Ακόμη κι αν υποθέσουμε πως της επιτρεπόταν απλά δεν είχε τα μέσα. Η προσφορά στον οικογενειακό προϋπολογισμό μέσω της προίκας της και φυσικά μέσω των καθημερινών της εργασιών δεν υπολογιζόταν όπως εξάλλου συχνά δεν υπολογίζεται μέχρι και σήμερα.

Εάν και τα νησιά του Ιονίου, όπως η Κέρκυρα όπου διαδραματίζονται τα αφηγηματικά γεγονότα, λόγω και της συστηματικότερης επαφής τους με τους Ευρωπαίους παραδοσιακά είχαν ένα πιο κοσμοπολίτικο και προοδευτικό χαρακτήρα, αυτός ο χαρακτήρας ακουμπούσε το μεγάλο λιμάνι και τη Χώρα του νησιού ίσως, όχι όμως και τις πιο απομακρυσμένες μικρές κοινωνίες.

1.4.2 Κινήματα Γυναικών

Την ίδια εποχή που εξαπλώνεται σε σημαντική παγκόσμια κλίμακα το 1^ο κύμα του φεμινισμού, ο φεμινισμός αρχίζει να προβάλλεται και να αναπτύσσεται και στην Ελλάδα όχι απλά ως μια εισαγόμενη θεωρία αλλά ως επιτακτική ανάγκη, ξεκινώντας από το αίτημα για εκπαίδευση των γυναικών. Βέβαια, οι διεκδικήσεις αυτές για πάρα πολλές δεκαετίες περιορίζονταν στο αστικό τοπίο. Οι γυναίκες της υπαίθρου που μέχρι και μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα ήταν ένα σημαντικό ποσοστό του πληθυσμού άργησαν πολύ να επηρεαστούν θετικά από αυτές τις διεκδικήσεις και να αρχίζουν να προστατεύονται από τις κατακτήσεις. Επομένως, οι θεοτοκικές ηρωίδες δεν εμφάνιζαν σχετικές αξιώσεις.

Η άμεση σύνδεση της Λογοτεχνίας με τον φεμινισμό αναδεικνύεται και στην ελληνική ιστορία του, καθώς οι περισσότερες φεμινίστριες ήταν δημοσιογράφοι, δασκάλες και η πιο διάσημη, η πρώτη Ελληνίδα φεμινίστρια Καλλιρρόη Παρρέν ήταν και εκδότρια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η περίπτωση της Ελισάβετ Μαρτινέγκου (1801-1832) που το 1881 δημοσιεύτηκε η Αυτοβιογραφία της μέσα από την οποία περιγράφεται η αβάσταχτη καταπίεση που βίωνε ως γυναίκα ουσιαστικά εγκλωβισμένη στο σπίτι της.

Το περιοδικό «*Η εφημερίς των Κυριών*» εκδίδεται για πρώτη φορά στις 8 Μαρτίου του 1887 από την Καλλιρρόη Παρρέν. Σε αυτό διεκδικεί ένα νέο πρότυπο γυναίκας με πρόσβαση στην εκπαίδευση, επαγγελματική κατάρτιση και οικονομική ανεξαρτησία (Αναστασοπούλου, 2003). Αυτή η ημερομηνία σηματοδοτεί και την έναρξη του γυναικείου κινήματος πιο οργανωμένα και μαχητικά. Αυτονόητα το συγκεκριμένο περιοδικό που είναι γραμμένο από γυναίκες για γυναίκες δεν μπορεί να απευθυνθεί άμεσα στις αναλφάβητες και με δυσκολία βιοποριζόμενες γυναίκες της ελληνικής υπαίθρου παρά κυρίως στις μεσοαστές. Εκτός της επικεφαλής και εκδότριας άλλες συγγραφείς του περιοδικού ήταν η Σαφώ Λεοντιάς, η Ανθή Βασιλειάδου, η Αγαθονίκη Αντωνιάδου και η Κρυσταλλία Χρυσοβέργη. Πρόκειται για γυναίκες όχι μόνο μορφωμένες αλλά και κοινωνικά ενεργές, πολίτες του κόσμου. Είχαν επαφή με τα τεκτονώμενα του κινήματος στο εξωτερικό και ταυτόχρονα γνώριζαν καλά την επιτακτική ανάγκη για αλλαγή εντός των συνόρων. Διεκδικούσαν ισότητα και ίδια δικαιώματα με τους άντρες και φώναζαν πως η εκπαίδευση ήταν το μέσο για την

εξέλιξη των γυναικών και τη δυνατότητα ουσιαστικότερων διεκδικήσεων. Η γυναίκα μπορούσε και όφειλε να έχει συμμετοχή όχι μόνο στο σπίτι της αλλά και στην κοινωνία. Πράγματι σε αρκετές πόλεις της Ελλάδας ιδρύονται από το 1890 κάποιες δομές εκπαίδευσης για κοπέλες. Αυτές οι δομές βέβαια είχαν κυρίως χαρακτήρα οικοκυρικής εκπαίδευσης και βέβαια δεν μπορούσαν να καλύψουν με κανέναν τρόπο κοπέλες της υπαίθρου. Επίσης, με την έξοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας η απαίτηση για σχετικές νομοθετικές μεταρρυθμίσεις πολλαπλασιάστηκε. Ο αγώνας ήταν διαρκής και οι κατακτήσεις όσο μικρές και να ήταν προετοιμάζαν το έδαφος για ιστορικότερες αλλαγές. Στο πλάι αυτού του πρώτου οργανωμένου κινήματος υπήρξαν και πολλοί άντρες φανεροί υποστηρικτές με δημόσιο λόγο. Ο ίδιος ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, ακολουθώντας και τα ιδεώδη του σοσιαλισμού ήταν υπέρ αυτού του κινήματος.

Το 1920 μια ακόμη συλλογικότητα ιδρύεται. Με επικεφαλής τις Αύρα Θεοδοροπούλου και Μαρία Δεσύπρη. Ο «Σύνδεσμος για τα Δικαιώματα της Γυναίκας» μέσω του εντύπου «Ο αγώνας της γυναίκας» γραμμένου στη δημοτική κάνει ξεκάθαρες τις διεκδικήσεις του κινήματος. Με τη Δικτατορία του Μεταξά, την Κατοχή και τον Εμφύλιο τα κινήματα των γυναικών διασπάστηκαν σε ξεχωριστές κατευθύνσεις με διαφοροποιημένα αιτήματα και μέσα διεκδίκησης (Αβδελά – Ψαρρά, 1985). Ωστόσο, τα θεμέλια είχαν ήδη τοποθετηθεί.

Έχοντας λοιπόν, συνοπτικά δει το ιστορικό πλαίσιο σχετικά με τα ζητήματα της γυναικείας χειραφέτησης μπορούμε να προχωρήσουμε στο 2^ο κεφάλαιο. Σε αυτό θα προσεγγίσουμε τη ζωή και το έργο του Θεοτόκη και θα εστιάσουμε στα υπό εξέταση διηγήματά του σε μια προσπάθεια να εντοπιστούν σημεία που υπογραμμίζουν τις υπάρχουσες κοινωνικές καταστάσεις για το γυναικείο φύλο και ενδεχομένως υπονοούν την ανάγκη ύπαρξης αλλαγών όπως περιγράφεται στο παρόν κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2. Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΤΟΚΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΚΟΡΦΙΑΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ

2.1 Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης ως συγγραφέας

Μέσα σε ένα πλαίσιο παγκόσμιων και ελληνικών αλλαγών γενικότερα αλλά και για τη γυναίκα ειδικότερα όπως ήδη παρουσιάστηκε έζησε και συνέγραψε το σύνολο του έργου του μια από τις πιο γνωστές μορφές Ελλήνων συγγραφέων, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης.

Ο Κωνσταντίνος Στέφανος Θεοτόκης γεννήθηκε στις 13 Μαρτίου 1872 στην Κέρκυρα. Ο Μάρκος Θεοτόκης και η Αγγελική Πολυλά, συγγενής του Ιάκωβου Πολυλά, ήταν οι γονείς του. Ήταν γόνος αριστοκρατικής οικογένειας, ως εκ τούτου είχε το προνόμιο υψηλής μόρφωσης στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και στη συνέχεια το προνόμιο μιας ζωής αφοσιωμένης στη μελέτη και τη συγγραφή. Διδάχτηκε τόσο θετικές επιστήμες όσο και φιλολογία. Συνδέθηκε με τον Λορέντζο Μαβίλη και με τον Κώστα Χατζόπουλο καλλιεργώντας τη φιλοπατρία του και αναπτύσσοντας σοσιαλιστικές ιδέες αντίστοιχα (Πολίτης, 1985). Η στενή επαφή του με τα συγκεκριμένα πρόσωπα και τις ιδέες επηρέασε τη γραφή του. Παράλληλα δραστηριοποιήθηκε και στο κίνημα για την χειραφέτηση των γυναικών, στάση που συνέπιπτε με τις σοσιαλιστικές του πεποιθήσεις. Δίκαια κατατάσσεται στις μεγάλες προσωπικότητες των επανήσιων λόγιων και ακόμα δικαιότερα έχει μείνει στην Ιστορία της ελληνικής Λογοτεχνίας ως ο εισηγητής του κοινωνικού μυθιστορήματος (Χουρμούζιος, 1979). Το ενδιαφέρον που έχει προκαλέσει το έργο του τα τελευταία πενήντα χρόνια είναι μια ακόμη ένδειξη του πόσο επίκαιρα είναι τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που θίγει. Η κινηματογραφική και τηλεοπτική διασκευή αυτών συνεπηρεάσε την ευρύτερη διάδοσή τους.

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης ήταν ένας συγγραφέας σε ανοιχτό διάλογο με τις λογοτεχνικές ιδέες της εποχής του και ταυτόχρονα άφηνε το έργο του να επηρεαστεί από τη σύγχρονή του κοινωνία (Σταυροπούλου, 2021). Ήρθε σε επαφή με πολλά ρεύματα και τελικά έμεινε στην ιστορία λόγω της πλειοψηφίας των γραπτών του ως ένα ξεχωριστό κράμα ρεαλιστή, ηθογράφου και νατουραλιστή. Εκπροσωπεί στη χώρα

μας την πεζογραφία του ρεαλισμού με νατουραλιστικές και ηθογραφικές αναφορές παρμένες από μικρές κοινότητες της Κέρκυρας (Beaton, 1996).

Τα παραπάνω ρεύματα διακρίνονται καθαρά στα διηγήματά του. Με σκοπό την εις βάθος κατανόηση και λειτουργικότητά τους στο έργο του θα γίνει μια αναφορά σε αυτά.

Ο ρεαλισμός είναι ένα κίνημα –όχι μόνο λογοτεχνικό-, το οποίο στοχεύει στην απόδοση της πραγματικότητας όπως αυτή βιώνεται. Εντοπίζεται στον Θεοτόκη λοιπόν, με την πιστή απόδοση μιας αληθοφανούς πραγματικότητας που πείθει για τα αφηγηματικά γεγονότα (Beaton, 2016). Προς ενίσχυση αυτής της αίσθησης ο αφηγητής είναι αποστασιοποιημένος και η αφήγηση τριτοπρόσωπη. Ωστόσο, ο ρεαλισμός συνήθως τοποθετείται σε αστικά περιβάλλοντα κάτι που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το έργο του Θεοτόκη. Εξαίρεση, βέβαια, αποτελεί το έργο *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*.

Αυτή η αληθοφάνεια και η πειστικότητα στην απόδοση των γεγονότων θεωρώ πως είναι ένα στοιχείο τόσο παρόν στα διηγήματά του που σου δίνεται η αίσθηση πως μιλά για μια ιστορία που έχει συμβεί. Αυτή η αίσθηση μπορεί να φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη στην κινηματογραφική διασκευή.

Η ηθογραφία είναι ένα αμιγώς ελληνικό λογοτεχνικό ρεύμα της λεγόμενης γενιάς πεζογράφων του '80 και δεν μπορεί να οριστεί μονολεκτικά σε άλλη γλώσσα. Στην ουσία είναι η ρεαλιστική, αληθοφανής απεικόνιση της ζωής, των ηθών και των εθίμων των ανθρώπων της ελληνικής υπαίθρου (Beaton, 2016). Μέσα σε αυτή εδράζεται η εθνική ταυτότητα κατά τους οπαδούς της. Επομένως ένα ηθογραφικό έργο είναι και ρεαλιστικό και ένα ρεαλιστικό έργο μπορεί να είναι και ηθογραφικό. Λόγω του έντονα τοπικού στοιχείου των κειμένων του, όχι απαραίτητα με την έννοια του χωριού αλλά σίγουρα με την έννοια της κλειστής κοινότητας όπου επηρεάζει δυναμικά τις ζωές των μελών της, ο Θεοτόκης είναι και ένας ηθογραφικός συγγραφέας.

Τέλος, ο νατουραλισμός είναι ένα ρεύμα που αναπτύχθηκε αρχικά ως επέκταση του ρεαλισμού. Ο Θεοτόκης πάντα σε επαφή με τα ευρωπαϊκά δεδομένα ενέταξε τον νατουραλισμό στα κείμενά του σε συνέχεια της ρεαλιστικής γραφής του. Πράγματι ο νατουραλιστής συγγραφέας καταδεικνύει με συστηματικές περιγραφές την πραγματικότητα όπως και στον ρεαλισμό, αλλά συνήθως επιλέγει τη σκληρότερη

πλευρά της εστιάζοντας σε σκληρές εικόνες. Αποστασιοποιείται από την αφήγηση απόλυτα και δεν έχει ηθικό σχόλιο αλλά η απαισιοδοξία που διαποτίζει τα κείμενά του είναι από μόνη της ένα σχόλιο για την πίστη στην αδυναμία του ανθρώπου να κυριαρχήσει στα κατώτερα ένστικτά του ή να παρέμβει στο περιβάλλον του επομένως, καταστρέφεται. Υπάρχει λοιπόν, η αληθοφάνεια του ρεαλισμού αλλά, για να παρουσιάσει μια πραγματικότητα ακραία αρνητική που προκαλεί ως και φόβο. Είναι ένα ρεύμα που ακύρωσε τελικά μόνο του τον εαυτό του, καθώς από τη μία μιλούσε για την πίστη στην επιστήμη κι από την άλλη για μια απαισιόδοξη εικόνα της ανθρωπότητας. Επεξηγούσε τον εαυτό του μεταχειριζόμενο δύο αντίθετες δυνάμεις (Πατερίδου, 2008). Στην Ελλάδα εξαιτίας των κοινωνικών εξελίξεων ο νατουραλισμός περιπλέχθηκε με την ηθογραφία. Σε αυτή τη διάθεση κινούνται πολλά από τα έργα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη.

Το ενεργό στοιχείο της νατουραλιστικής ηθογραφίας στα διηγήματα των *Κορφιάτικων Ιστοριών* είναι ένας ακόμα παράγοντας που δημιουργεί προοπτικές για τη μεταφορά αυτών σε κινηματογραφικό σενάριο. Ο τόπος με την κοινωνική του διάσταση κυρίως θέτει ένα σημαντικό πλαίσιο μέσα στο οποίο οι χαρακτήρες θα φτάσουν στα όρια τους και θα δοκιμαστούν, όπως συμβαίνει στις περισσότερες κινηματογραφικές αφηγήσεις.

2.2 Οι Κορφιάτικες ιστορίες

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης πειραματίστηκε πολύ, μέχρι που στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά στη ζωή των μικρών κοινωνιών του νησιού του αποτυπώνοντας τις δυσκολίες της ζωής των συγχρόνων του με συντομία συνήθως, αλλά, μεγάλη ακρίβεια και λεπτομέρεια στην αφήγηση και τον ψυχισμό των ηρώων. Με αφετηρία αληθινά γεγονότα ή και όχι ζωντάνευε έναν κόσμο εξαιρετικά αληθοφανή. Από το 1898 ως και το 1912 συνέγραψε συνολικά δέκα διηγήματα που συνέθεσαν τις *Κορφιάτικες Ιστορίες* (Σταυροπούλου, 2021). Κυκλοφόρησαν το 1935 στην Κέρκυρα με πρόλογο της Ειρήνης Δεντρινού και αρχικά, περιελάμβαναν μόνο ό, τι είχε δημοσιευτεί στα περιοδικά *Νουμάς, Τέχνη και Διόνυσος*.

Σε αυτά εντοπίζουμε καταρχάς το σταθερό πλαίσιο της κερκυραϊκής πραγματικότητας. Στη συνέχεια, το κερκυραϊκό γλωσσικό ιδίωμα, που κατέστησε το έργο του δυσνόητο

στο ευρύ κοινό, αποκαλύπτει τη σύνταξή του με τον δημοτικισμό σε μια περίοδο ιδιάζουσας γλωσσικής κατάστασης από τη μία και τον ηθογραφικό χαρακτήρα των κειμένων του από την άλλη. Συνειδητή επιλογή, επομένως, μέσω της οποίας αποδίδεται πειστικά το περιεχόμενο. Άλλο χαρακτηριστικό της γραφής του είναι η συντομία των γραπτών του. Μερικά από τα εμβληματικά διηγήματά του, *Πίστομα* και *Ακόμα;*, έχουν χαρακτηριστικά μικρή έκταση η οποία είναι όμως αρκετή να αποδώσει με ενάργεια μια συγκεκριμένη κατάσταση (Πολίτης, 1985). Τέλος, σε όλα τα διηγήματά του διαφαίνεται μια εκπληκτική ψυχογράφιση των χαρακτήρων η οποία οφείλεται στην παρατηρητικότητα του και στην ικανότητά του να προσεγγίζει με κοινωνική ευαισθησία και ενσυναίσθηση την σκληρή για τον άνθρωπο πραγματικότητα (Σταυροπούλου, 2021)

Σε όλα τα διηγήματά η αφήγηση του Θεοτόκη είναι τριτοπρόσωπη και ο αφηγητής δε συμμετέχει στη δράση. Λειτουργεί ως ετεροδιηγητικός παντογνώστης αφηγητής που σε κάποια σημεία αφήνει κάποιο διακριτικό σχόλιο.

Από αυτή την άποψη θα μπορούσαμε να πούμε πως δεν παίρνει καμία θέση γενικότερα και προς τη θέση της γυναίκας ειδικότερα. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο αφηγείται κάποιος μια ιστορία είναι επίσης μια θέση. Έτσι, ο Θεοτόκης με την οξυμένη παρατηρητικότητα που αναφέραμε έχει παρατηρήσει κι αντιληφθεί τη δυσχερέστατη θέση στην οποία βρίσκεται η γυναίκα της εποχής και μάλιστα στην ύπαιθρο. Πιστός στις λογοτεχνικές αρχές του δεν μπορεί παρά να αποδώσει το κοινωνικό κλίμα μέσα στο οποίο οι άνθρωποι ζουν δέσμοι και μια πραγματικότητα μέσα στην οποία η πατριαρχία είναι τόσο ισχυρή που η γυναίκα δεν μπορεί να μη νικηθεί από αυτή. Έτσι, μέσα από τις αφηγήσεις του καταφέρνει μεν να καταδείξει τη διαστρεβλωμένη κοινωνική ηθική που παραγκωνίζει τις γυναίκες αλλά, δεν καταφέρνει να μην αναπαράγει στερεοτυπικές εικόνες όπως αυτές εδράζονται στη συλλογική συνείδηση (Σταυροπούλου, 2021). Η γυναίκα λοιπόν, είναι μεν συχνότατα το θύμα, αλλά ένα θύμα που πήγαινε γυρεύοντας στις πιο πολλές περιπτώσεις σε αντίθεση με τους αντρικούς χαρακτήρες.

Βασικά θέματά των συγκεκριμένων διηγημάτων (αλλά και συνολικά του έργου του) ήταν η ζωή στην ύπαιθρο και τα προβλήματά της, το πώς και κατά πόσο αυτά τα προβλήματα εξαγρίωναν τους ανθρώπους (αλκοολισμός, δολοφονίες, βιασμοί κ.ά.), η

ταξική ανισότητα, η φτώχεια και οι δυσκολίες που ανέκυπταν λόγω των παρωχημένων στερεοτυπικών αντιλήψεων για το τι είναι ηθικό και τι όχι. Το ζήτημα της τιμής ειδικώς και της αποκατάστασής αυτής τον απασχολεί στα περισσότερα από τα διηγήματα.

Στο διηγηματικό σύμπαν του Θεοτόκη οι εικόνες - τύποι των ηρώων είναι ποικίλες. Στην παρούσα εργασία θα εστιάσουμε στις εικόνες των γυναικείων χαρακτήρων και στα ζητήματα τα οποία παρουσιάζει ο συγγραφέας μέσα από την αναπαράστασή τους. Τα διηγήματα στα οποία θα αναφερθούμε επιλέχθηκαν με κριτήριο τη διακριτή ύπαρξη μιας ή περισσότερων ηρωίδων σε αυτά και είναι τα εξής: *Πίστομα, Ακόμα;, Η ζωή του χωριού, Υπόληψη, Η παντριά της Σταλαχτής, Αγάπη παράνομη, Οι δυο αγάπες*. Μέσα σε αυτά τα διηγήματα λόγω της θεματολογίας, της πλοκής και των χαρακτήρων τους διακρίνεται και μια κινηματογραφική προοπτική. Δεν είναι τυχαίο πως δύο από αυτά έχουν ήδη μεταφερθεί στη μεγάλη οθόνη και άλλα δύο στην τηλεόραση. Επιπλέον, πέρα από τη γενικότερη κινηματογραφική προοπτική θεωρώ πως τα παραπάνω διηγήματα έχουν την προοπτική να μετουσιωθούν σε σενάριο με εστίαση στις γυναίκες.

Η θέση της γυναίκας στην κοινωνία, η ταξική της θέση, οι έμφυλες σχέσεις, ο παράλογος θεσμός της προίκας, η απιστία, η κακοποίηση, η εξαπάτηση, ο δημόσιος εμπαιγμός, η αυτοκτονία και η δολοφονία είναι μερικά από τα πολύ σημαντικά και ευαίσθητα θέματα που θίγονται. Για τις ηρωίδες αυτές κατά πάσα πιθανότητα αντλεί εμπνευση από τον τόπο του. Βασίζεται, δηλαδή, αρχικά σε πραγματικά γεγονότα που έγιναν έτσι ή περίπου έτσι κοντά στον 20^ο αιώνα. Όλες αυτές οι γυναίκες ζουν μια από απογοητευτική ως βάρβαρη ζωή και το σκληρό είναι πως παρότι σφίγγουν τα δόντια και προσπαθούν η αφετηρία τους τις αφήνει έρμαιο των κοινωνικών συνθηκών και πολλές φορές τελικά συνθλίβονται. Κάποιες από αυτές έχουν κάνει μη αποδεκτές ηθικά επιλογές, ωστόσο η τιμωρία τους στην πλειοψηφία των περιπτώσεων είναι δυσανάλογα σκληρή. Φαίνεται λες και η μοίρα τους προδιαγράφεται από κάτι ανώτερο έξω από αυτές και αυτό στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η πατριαρχική κοινωνία η γεμάτη διακρίσεις που δεν αντέχει να τις χωρέσει.

2.3 Οι υποθέσεις και οι κεντρικοί χαρακτήρες των διηγημάτων

Πριν δούμε τις ηρωίδες των διηγημάτων όπως τις παρουσιάζει ο Θεοτόκης και κάποιες από τις οποίες στην πορεία θα γίνουν και οι ηρωίδες του κινηματογραφικού σεναρίου, θα γνωρίσουμε την πλοκή και τους κεντρικούς ήρωες των κειμένων με τους οποίους αυτές αλληλοεπιδρούν.

2.3.1. Πίστομα

Ένας άντρας επιστρέφοντας ξαφνικά και απροειδοποίητα από τη φυλακή βρίσκει τη γυναίκα του να έχει παιδί με άλλον άντρα και για να την εκδικηθεί την αναγκάζει να το θάψει ζωντανό.

Με μια πιο γυναικεία ματιά θα μπορούσαμε να πούμε ότι μια άπιστη γυναίκα αναγκάζεται από τον άντρα της να σκοτώσει το νόθο παιδί της.

Τα κεντρικά πρόσωπα του έργου, και βασικά τα μοναδικά, είναι ο Αντώνης Κουκουλιώτης, η ανώνυμη γυναίκα του και το τραγικό νήπιο.

Τα συγκεκριμένα πρόσωπα έχουν μεταφερθεί σε κινηματογραφικό σενάριο δύο φορές με πολύ πιστή απόδοση και με εστίαση στον ψυχισμό του άντρα. Ενδεχομένως να είχε ενδιαφέρον η οπτική της ανώνυμης συζύγου. Ποιες συνθήκες την οδήγησαν στην απιστία ας πούμε. Η δυνατότητα για κάποια, οποιουδήποτε χαρακτήρα υπεράσπιση του εαυτού της για τον ίδιο της τον εαυτό ως άτομα καταρχάς, ανεξάρτητα από τον ρόλο της μητέρας. Το πώς και για πόσο καιρό έζησε μόνη χωρίς να ξέρει αν υπάρχει κάποιος να περιμένει. Έστω μια δυνατότητα να υπερασπιστεί και τη δική της ζωή και του παιδιού της φυσικά. Καμία από αυτές τις προοπτικές δεν αγγίζεται κατά τη γνώμη μου στο ελάχιστο. Η γυναίκα ηρωίδα όπως παρουσιάζεται έχει ήδη η ίδια καταδικάσει τον εαυτό της.

2.3.2. Ακόμα;

Ένας άντρας μαθαίνει πως η γυναίκα του τον απατά και καλείται να τη σκοτώσει για να υπερασπιστεί την τιμή της οικογένειάς του.

Με μια πιο γυναικεία ματιά θα μπορούσαμε να πούμε ότι μια άπιστη σύζυγος θανατώνεται από τον άντρα της για να ξεπλυθεί έτσι η τιμή του.

Τα κεντρικά πρόσωπα του έργου είναι ο Κούρκουπος, η γυναίκα του που δεν κατονομάζεται και ο Θεοδόσης, ο ξάδερφος του Κούρκουπου, που τον ενημερώνει για την απιστία της γυναίκας του και τον καθοδηγεί.

Και οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες έχουν αποδοθεί κινηματογραφικά με μεγάλη πιστότητα. Επομένως, η πλευρά της ανώνυμης γυναίκας δεν έχει ιδωθεί. Εδώ μάλιστα και λογοτεχνικά και κινηματογραφικά η γυναικεία ενοχή υπερτονίζεται με διάφορα μέσα και με αποκορύφωμα το ότι η γυναίκα κρύβεται, κυκλοφορεί μεταμφιεσμένη σε άντρα και τρέχει όταν την ανακαλύπτουν. Με λίγα λόγια και αυτή αναγνωρίζει την ενοχή της, ωστόσο μέχρι το τέλος και πιο δυναμικά, διεκδικεί τη ζωή της.

2.3.3. Η ζωή του χωριού

Η άρνηση μια νέας να δεχτεί ένα καλό προξενιό προκαλεί τον θυμό του πατέρα του υποψήφιου γαμπρού και υποκινεί μια κατάσταση, ώστε να αποκαλυφθεί η ύπαρξη του παράνομου δεσμού της. Με αυτό τον τρόπο η κοπέλα διαπομπεύεται και έμμεσα ο άντρας που του αρνήθηκαν το προξενιό παίρνει την εκδίκησή του.

Με μια πιο γυναικεία ματιά θα μπορούσαμε να πούμε πως μια γυναίκα η οποία αρνείται ένα προξενιό, καθώς αγαπά κάποιον άλλον, γίνεται στόχος αυτών που τους αρνήθηκε τον γάμο με σκοπό τον δημόσιο εξευτελισμό της.

Τα πρόσωπα εδώ είναι αρκετά περισσότερα καθώς και το διήγημα είναι εκτενέστερο. Θα δούμε μόνο τα κεντρικά πρόσωπα που εμπλέκονται άμεσα στη δράση ή και επηρεάζονται από αυτή. Αυτά είναι ο Πέτρος Κλαδής που έκανε το προξενιό και η Μαργαρίτα που το αρνήθηκε με θάρρος. Επίσης, ο Δημήτρης Λάζος ο οποίος έτρεφε ερωτικό ενδιαφέρον για τη Μαργαρίτα και αποδείχθηκε και ο μεγαλύτερος εχθρός της αφού αποκάλυψε τη μυστική της σχέση υπό την καθοδήγηση του ηθικού αυτουργού πίσω από αυτό, Πέτρου Κλαδή. Τέλος εμφανίζεται και ο Μάρκος που είναι ο έρωτας της Μαργαρίτας.

Οι ήρωες αυτού του διηγήματος από μόνοι τους έχουν ενδιαφέρον για μια κινηματογραφική απόδοσή τους, η οποία ως τώρα δεν έχει συμβεί, καθώς δημιουργούν

έναν ιστό σχέσεων σύμφωνα με τα πρότυπα μιας κλασικής αφήγησης ήρωας – αντίπαλος. Επιπλέον, η Μαργαρίτα έχει ενδιαφέρον, διότι είναι μια ηρωίδα που προσπαθεί να αντισταθεί σε ό, τι θεωρείται κοινωνικά αποδεκτό εφόσον δε συμβαδίζει με τις προσωπικές της επιθυμίες.

2.3.4. Υπόληψη

Δύο κοπέλες, η Κατερίνα και η Μαρία, έρχονται σε διαμάχη όταν ανακαλύπτουν πως θέλουν τον ίδιο άντρα ο οποίος φαινομενικά τουλάχιστον έχει ξεκινήσει σχέση με την πιο φτωχή, τη Μαρία. Όταν η οικογένειά της μαθαίνει για αυτή τη σχέση εξαναγκάζει με τα όπλα και για λόγους τιμής τους δύο νέους σε γάμο.

Με μια πιο γυναικεία ματιά μια κοπέλα διασύρεται δημόσια λόγω της σχέσης της με έναν άντρα ανώτερης κοινωνικής τάξης και εξαναγκάζεται να απαιτήσει υπό την απειλή των όπλων τη θέση της στο σπίτι του, όπου προφανώς δεν είναι επιθυμητή, και να χάσει κάθε αξιοπρέπεια για να ικανοποιήσει το κοινό αίσθημα περί τιμής της οικογένειάς της.

Τα κεντρικά πρόσωπα σε αυτό το διήγημα είναι η Κατερίνα και η Μαρία, οι δύο φίλες και μετέπειτα αντίζηλες, ο Αντώνης, η πέτρα του σκανδάλου για τις δύο κοπέλες, η μητέρα της Κατερίνας, οι οικείοι της Μαρίας και οι γονείς του Αντώνη. Οι συγκεκριμένοι ήρωες έχουν μεταφερθεί από τη Λένα Βουδούρη το 1985 στην ομώνυμη τηλεταινία διάρκειας 55 λεπτών, χωρίς κάποια ιδιαίτερη διαφοροποίηση στη βασική ατμόσφαιρα και την πλοκή του κειμένου.

2.3.5. Η παντριά της Σταλαχτής

Ο Αρτέμης, γιος ενός άρχοντα του χωριού, δίνει υπόσχεση στη Σταλαχτή, μια πολύ φτωχή νέα, να την παντρευτεί και ξεκινούν τη σχέση τους. Όταν, όμως, ο πατέρας του Αρτέμη μαθαίνει τα γεγονότα, δε συμφωνεί και επιμένει να λήξει η σχέση, πράγμα το οποίο τελικά ο γιός του πράττει οδηγώντας τη Σταλαχτή σε αυτοκτονία και τον ίδιο στον θάνατο στην προσπάθειά του να τη σώσει.

Με μια πιο γυναικεία ματιά η Σταλαχτή, μια φτωχή κοπέλα βασίζεται στην υπόσχεση του πλούσιου Γιώργη για γάμο και συνάπτει σχέση μαζί του. Όταν τελικά απορρίπτεται

ως νύφη λόγω της κοινωνικής της θέσης νιώθει τόσο ντροπιασμένη και ατιμασμένη που βάζει τέλος στη ζωή της.

Τα πρόσωπα του έργου είναι πολλά λόγω και της μεγάλης του έκτασης και φυσικά όλα παίζουν τον ρόλο τους, ακόμα και οι τύποι – φιγούρες όπως οι άντρες στο καφενείο που καθρεφτίζουν την κοινή γνώμη. Τα κεντρικά πρόσωπα είναι η Σταλαχτή, το αφεντικό της ο Στάθης που τη φέρνει σε επαφή με τον Αρτέμη, ο Αρτέμης που υπόσχεται πως θα την παντρευτεί, ο πατέρας της, ο Θανάσης, που διεκδικεί αρχικά την τιμή της και ο Γιάννης Λάκουρας που εμφανίζεται κυρίως ως επαγγελματικός αντίπαλος του Στάθης και του Αρτέμη. Η συγκεκριμένη ηρωίδα είναι εξαιρετικά κατάλληλη για ταύτιση με τον αναγνώστη και αντιστοίχως θα ήταν αν μεταφερόταν σε κινηματογραφικό σενάριο. Ο λόγος είναι πως παρουσιάζεται καλή και αθώα, αλλά καταλήγει να είναι θύμα των άλλων και της στερείται τελικά τόσο η ευτυχία που της είχαν υποσχεθεί όσο και η τιμή της.

2.3.6. Αγάπη Παράνομη

Ένας άντρας ερωτεύεται παράφορα τη νύφη του και κατά την απουσία του γιού του συνάπτουν έναν παράνομο δεσμό ο οποίος γίνεται αντιληπτός και από τη γυναίκα του. Παρά τις αντιστάσεις από όλες τις πλευρές ο δεσμός εξελίσσεται με τραγικότερη συνέπεια τον θάνατο της κοπέλας και του παράνομου καρπού της κατά τον τοκετό.

Με μια πιο γυναικεία ματιά μια νεαρή γυναίκα βιάζεται επανειλημμένα από τον πεθερό της εν γνώση και της πεθεράς της κατά την απουσία του άντρα της. Συνέπεια αυτών των βιασμών είναι μια εγκυμοσύνη που οδηγεί την ίδια και το βρέφος στον θάνατο κατά τον τοκετό.

Τα πιο βασικά πρόσωπα σε αυτό το κείμενο είναι η Χρυσανγή, ο πεθερός και βιαστής της, Στάθης Θεριανός, και η πεθερά της Διαμάντω. Η ιστορία μέσα στην οποία μπλέκονται αυτά τα τρία πρόσωπα είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και ταυτόχρονα τραγική. Αυτό την καθιστά κατάλληλη για τη μεταφορά της στη μεγάλη οθόνη. Το συγκεκριμένο διήγημα εξάλλου έχει διασκευαστεί οπτικοακουστικά σε τηλεοπτικό σενάριο στην ομώνυμη σειρά της Ελένης Ζιώγα και γνώρισε μεγάλη επιτυχία.

2.3.7. Οι δύο αγάπες

Ένας αγιογράφος που χαίρει τεράστιας εκτίμησης μόλις έχει ολοκληρώσει ένα επιβλητικό έργο του Ευαγγελισμού, ωστόσο λύπη σκεπάζει την καρδιά του για τις λάθος αποφάσεις του γιού του. Ο τελευταίος φαίνεται πως έχει μπλέξει με δύο διαφορετικές γυναίκες ταυτόχρονα και όταν είναι έτοιμος να κάνει την τελική του επιλογή το γεγονός μαθεύεται και ο ίδιος κινδυνεύει από τις οικογένειες των δύο γυναικών που με τα όπλα διεκδικούν την τιμή τους. Η επιλογή της μίας κοπέλας εξοργίζει την οικογένεια της άλλης. Μόνο ένα θαύμα θα σταθεί ικανό να ηρεμήσει τα πνεύματα.

Με μια πιο γυναικεία ματιά μια νεαρή κοπέλα αναγκάζεται να παντρευτεί έναν άντρα που πλέον δε θέλει, διότι έχει μάθει για την παράλληλη σχέση του με άλλη γυναίκα μόνο και μόνο για να τον γλιτώσει από την οργή τόσο των δικών της όσο και των συγγενών της άλλης γυναίκας.

Τα κεντρικά πρόσωπα εδώ είναι ο Γιώργης, η Μαρία, η Βασιλική και ο Αργύρης. Τα πρόσωπα είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους οπότε μέσα από την επαφή τους και τα τεταμένα γεγονότα η σύγκρουση έρχεται πολύ φυσικά. Το ενδιαφέρον σε αυτό το διήγημα είναι πως η λύση του προβλήματος παρουσιάζεται σαν ένα θαύμα. Αυτό είναι κάτι που δεν παρουσιάζεται σε άλλο διήγημα του Θεοτόκη και βέβαια ούτε σε κάποια κινηματογραφική διασκευή των έργων του.

2.4 Οι ηρωίδες των διηγημάτων

Αφού είδαμε την πλοκή και τους κεντρικούς ήρωες των εξεταζόμενων διηγημάτων θα περάσουμε στις ηρωίδες και στον τρόπο παρουσίασής τους. Άλλωστε, μέσα από αυτές επιχειρείται να εξεταστεί το γυναικείο βίωμα. Βέβαια κατά την εστίαση στον εκάστοτε γυναικείο χαρακτήρα θα γίνεται όπου χρειάζεται αναφορά και στους αντρικούς χαρακτήρες που συνδιαλέγονται άμεσα με αυτόν. Ο λόγος είναι πως τα διηγήματα αντανακλούν μια κοινωνία και εποχή. Στην κοινωνία εκείνης της εποχής η γυναίκα αντιμετωπίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε συνάρτηση με τον άντρα.

Κατά την ερμηνευτική προσέγγιση των ρόλων που έχουν δοθεί σε κάθε χαρακτήρα γένους θηλυκού και των βιωμάτων τους όπως αυτά αποκαλύπτονται μέσω της

κειμενικής ανάλυσης θα έρθουν στην επιφάνεια όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία θα μπορούσαν να θέσουν κάθε μία από τις ηρωίδες στο κέντρο ενός κινηματογραφικού σεναρίου. Η αλήθεια τους, η επιμονή τους στην τιμή τους και σε ό, τι αγαπάνε, το κουράγιο τους απέναντι σε όλα τα δεινά, το πείσμα τους για μια καλύτερη ζωή αλλά και ο φόβος τους, οι ήττες τους, η τραγικότητά τους. Ωστόσο, δε θα αναφερθούμε στην κινηματογραφική τους απόδοση, καθώς αυτό ακολουθεί αναλυτικά στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, το δημιουργικό.

2.4.1. Πίστομα

Η ηρωίδα του συγκεκριμένου διηγήματος είναι μια ηρωίδα χωρίς όνομα. Είναι η γυναίκα του Αντώνη Κουκουλιώτη. Εξάλλου και αυτός την αντιμετωπίζει ακριβώς σαν κτήμα του όπως ρητά διατυπώνεται «*Θα πάμε στα χτήματα μας να ιδώ μη και κείνα μου 'χουν αρπάξει, καθώς μου 'χε πάρει και σε ο σκοτωμένος.*» (Θεοτόκης, 2011,17). Είναι επίσης, η ερωμένη, κάποιου συγχωριανού της. Τέλος, είναι η μητέρα ενός νόθου παιδιού. Οι προσωπικές επιθυμίες, οι σκέψεις και τα συναισθήματα της δεν εκφράζονται ποτέ, ούτε της δίνεται η ευκαιρία να υπερασπιστεί τον εαυτό της.

Από τη στιγμή που εμφανίζεται ο Κουκουλιώτης η ενοχή η οποία εθιμικά τη βαραίνει την ακινητοποιεί τόσο ώστε ούτε καν αλλάζει θέση χωρίς να το πει ο άντρας της. Δεν είναι υπερβολή να πούμε πως για πολλούς αιώνες η μοιχεία αποκλειστικά από την πλευρά της γυναίκας αντιμετωπιζόταν ως ισοδύναμο εσχάτης προδοσίας ακριβώς διότι διακινδύνευε την ύπαρξη ενός μπάσταρδου άρα και άδικου διεκδικητή της πατρικής περιουσίας (Μποβούαρ, 2021). Στο ελάχιστο μέρος που καταλαμβάνει η φωνή της μιλά για τους άλλους και κυρίως ζητά να σωθεί το παιδί της. Για την ίδια δε διεκδικεί κάτι. Η τιμωρία της, ακόμα κι αν η ίδια δεν υποστεί καμία σωματική βλάβη θα είναι αιώνια καθώς θα έχει η ίδια σκοτώσει το παιδί της. Μάλιστα, το ανοιχτό τέλος επιτείνει τη μετέωρη αυτή θέση της γυναίκας που κατά κάποιον τρόπο δε θα φτάσει ποτέ να εξιλεωθεί έστω και μέσα από τον θάνατό της, αλλά, θα βασανίζεται αιώνια κάθε φορά που το διήγημα αυτό διαβάζεται από κάποιον.

2.4.2. *Ακόμα;*

Το δεύτερο διήγημα των Κορφιάτικων Ιστοριών έχει σαν κεντρικό θέμα όπως και το πρώτο τη δύναμη που ασκεί το εθιμικό δίκαιο στους ανθρώπους και πως είναι δυνατόν μέχρι και να τους οδηγήσει σε κτηνώδεις πράξεις. Σε έκταση πέντε περίπου σελίδων, λοιπόν, και σε αφηγηματικό χρόνο μισής μέρας ξεδιπλώνεται σταδιακά η απιστία μιας συζύγου, αλλά και η τιμωρία της. Βοηθός σε αυτή την αποκάλυψη είναι ο ξάδερφος του συζύγου που συμβολίζει την κοινωνία και στην ουσία είναι και ο ηθικός αυτουργός του φόνου καθώς κυριολεκτικά του άσκησε πίεση για να τη σκοτώσει.

Η γυναίκα του Κούρκουπου είναι για μια ακόμη φορά ανώνυμη. Παρουσιάζεται σαν μια πονηρή γυναίκα που εκμεταλλεύεται την απουσία του πολύ σκληρά εργαζόμενου συζύγου της – όπως τονίζεται- για να συναντήσει κάποιον εραστή σύμφωνα και με τον αυτόπτη μάρτυρα, Θεοδόση. Το γεγονός πως το σκάει από το σπίτι μες στη νύχτα μεταμφιεσμένη με ανδρικά ρούχα προφανώς αποδεικνύει όχι μόνο την ενοχή της, αλλά και τη συνειδητοποίηση της ενοχής αυτής από την ίδια. Πολύ περισσότερο η αντανakλαστική κίνηση να το βάλει στα πόδια όταν πέφτει στην ενέδρα των δύο αντρών σχεδόν επισφραγίζει τη μοίρα της. Από εκεί και έπειτα σε κάθε κύτταρό της κυριαρχεί ο φόβος. Πρόκειται για έναν φόβο που ο Κούρκουπος τον οσμίζεται και δυναμώνει μέσα από αυτόν. Οι ερωτήσεις που της γίνονται μένουν αναπάντητες, καθώς αφενός, γίνονται με τέτοιο τρόπο σαν να μην ψάχνουν απάντηση και αφετέρου, τα ήθη της εποχής και του τόπου δε δίνουν κανένα περιθώριο σε μια σύζυγο να κάνει τέτοια λάθη κι αυτό η ίδια το γνωρίζει οπότε έχει καταδικάσει ήδη τον εαυτό της. Το να ακουστούν οι σκέψεις της και τα συναισθήματά της είναι περιττό. Ένας μόνο ρόλος θα μπορούσε να της δώσει μια δυναμική κι αυτός είναι ο ρόλος της μητέρας. Επικαλείται λοιπόν μια εγκυμοσύνη (άγνωστο αν είναι αληθινή ή ψεύτικη) σε μια ύστατη, επίμονη προσπάθεια να σωθεί αλλά η προσπάθεια αυτή πέφτει στο κενό. Τελικά, η γυναίκα βρίσκει βίαιο θάνατο από το χέρι του συζύγου της, ο οποίος παρουσιάζεται σαν το μόνο φυσικό μετά τα γεγονότα. Η φυσικότητα του εγκλήματος αποτυπώνεται κι από τον τρόπο που ο Θεοδόσης ανακοινώνει το φονικό στους γείτονες.

Ο τίτλος *Ακόμα;* σε μια πρώτη ανάγνωση ταιριάζει με την πίεση που δέχεται ο Κούρκουπος από τον Θεοδόση και με την κοινωνική πίεση γενικότερα για να διαπράξει αυτό το έγκλημα. Βέβαια, ο τίτλος θα μπορούσε να είναι αμφίσημος. Ένα υπαινικτικό

σχόλιο του συγγραφέα για όλα τα παρόμοια εγκλήματα που δικαιολογούνται από τις επιταγές των άγραφων νόμων της τιμής και της δικαιοσύνης διερωτώμενος ίσως για πόσο ακόμα θα συνεχίζεται αυτό.

2.4.3.Υπόληψη

Η Μαρία και η Κατερίνα είναι δύο νεαρές φίλες από διαφορετικό κοινωνικό υπόβαθρο, η μια ευκατάστατη, από καλή οικογένεια και η άλλη φτωχή. Το διήγημα ξεκινά δείχνοντάς μας μια όμορφη φιλία μεταξύ τους παρά το κοινωνικό χάσμα. Μοιράζονται ως και το φαγητό τους. Αλλά, βέβαια, δεν μπορούν να μοιραστούν τον ίδιο άντρα που και οι δύο, όπως αποδεικνύεται μετά από μια συζήτηση, θέλουν. Η πλουσιότερη Κατερίνα μη μπορώντας να πιστέψει πως η Μαρία εποφθαλμεί τον άντρα που αγαπά και για τον οποίο σύμφωνα με τα κοινωνικά δεδομένα δεν είναι βέβαια αντάξια κυριεύεται από ζήλεια και θυμό. Έτσι, φροντίζει να διαπομπεύσει τη Μαρία, ώστε όλοι να μάθουν στο χωριό πως έχει συνάψει σχέση με τον Αντώνη και να ατιμασθεί εντελώς.

Πράγματι, τα νέα αυτής της σχέσης δεν αργούν καθόλου να διαδοθούν και να φτάσουν και στους οικείους της Μαρίας οι οποίοι αισθάνονται πως θίγεται η υπόληψή τους. Η Μαρία φυσικά δεν αντιμετωπίζεται ευχάριστα από κανέναν συγγενή της ούτε και τη ρωτούν εάν για παράδειγμα θέλει όντως αυτόν το άντρα, ωστόσο, εδώ, σε αντίθεση με τα προηγούμενα διηγήματα, στο επίκεντρο βρίσκεται η ευθύνη του νεαρού Αντώνη. Σε αυτό παίζει ρόλο πως υπάρχει από πίσω η συνθήκη του πλούσιου άντρα ο οποίος εκμεταλλεύτηκε μια φτωχή κοπέλα, γιατί κανείς δε θα μπορούσε να την υπερασπιστεί. Αυτή η συνθήκη συσπειρώνει το σόι της Μαρίας σε μια ένοπλη διεκδίκηση και κάνει την κοινωνία συνολικά να την αντιμετωπίσει ηπιότερα σαν θύμα μιας κατάστασης.

Θέλοντας και μη η οικογένεια του Αντώνη και ο ίδιος αναγκάζονται υπό τον φόβο του να μη συμβεί κάποιο φονικό να δεχτούν αυτόν τον γάμο. Η ίδια η Μαρία έχει ήδη σχολιαστεί ποικιλοτρόπως από τον κάθε συγχωριανό που έμαθε τα νέα – είναι χαρακτηριστικό πως οι σχετικοί σχολιασμοί γίνονται από γυναίκες- και τώρα αναγκάζεται να χάσει οποιαδήποτε αξιοπρέπεια πηγαίνοντας με το ζόρι σε ένα σπίτι που δεν τη θέλουν. Κι αυτό δε θεωρείται βίαιο. Αντίθετα, θεωρείται μια πράξη προστασίας και αγάπης από την οικογένειά της. Κρίσιμο ρόλο στην αποδοχή της Μαρίας να σημειωθεί πως παίζει η ψύχραιμη παρέμβαση της Κατερίνας που με μια

πράξη ανιδιοτέλειας βοηθάει όλα τα εμπλεκόμενα μέλη να καταλάβουν πως αυτό είναι το πιο σωστό. Κατά κάποιον τρόπο εξιλεώνεται έτσι απέναντι στη Μαρία. Σε κάθε περίπτωση είναι κυρίως το μοναδικό ψυχολογικό στήριγμα για την κοπέλα σε εκείνη τη στιγμή. Επομένως, πράγματι την αντιμετωπίζει με ευγνωμοσύνη.

Όπως ήδη αναφέρθηκε εδώ το κέντρο βάρους αλλάζει φαινομενικά καθώς διεκδικείται η τιμή μιας κοπέλας και όχι το αντίστροφο. Δηλαδή η κοινωνική δικαιοσύνη γέρνει στο πλευρό της Μαρίας. Βέβαια, εάν κοινωνικά η Μαρία είχε την πολυτέλεια να αποφασίζει και να δρα αυτόνομα δε θα χρειαζόταν καμία τέτοιου είδους εξαναγκαστική υπεράσπιση, διότι και σε αυτή την οπτική η γυναίκα είναι αδύναμη απέναντι στην κοινωνία, υποχείριο της οικογένειας και του άντρα της.

2.4.4. Η ζωή του χωριού

Εδώ βλέπουμε μια επώνυμη ηρωίδα, τη Μαργαρίτα. Στη Μαργαρίτα γίνεται ένα προξενίο, μια πρόταση για έναν καλό, δηλαδή, για έναν πλούσιο γάμο. Αυτό θεωρητικά και δεδομένης της προίκας της ίδιας που δεν είναι εξίσου αξιόλογη είναι μια μεγάλη ευκαιρία και η οικογένειά της συμφωνεί. Ωστόσο, η Μαργαρίτα σκέφτεται και δρα έξω από τον θεσμό της προίκας που αντιλαμβάνεται τη σύναψη ενός γάμου σαν επαγγελματική συναλλαγή. Διεκδικεί σε έναν βαθμό τα θέλω της έχοντας την πυγμή να επιλέξει τουλάχιστον ποιον δε θα παντρευτεί. Αυτόν που θέλει να παντρευτεί δεν έχει το δικαίωμα να τον διεκδικήσει πραγματικά και έτσι επιλέγει να ζει έναν κρυφό έρωτα μαζί του. Ωστόσο, το να έχει το θάρρος της επιλογής για ένα αυτονόητα προσωπικό ζήτημα θα λέγαμε σήμερα όπως το ποιον δε θέλει να παντρευτεί την καθιστά δυσάρεστη και εξαπολύεται εναντίον της εκδικητικό μίσος από την πλευρά της οικογένειας του υποψήφιου γαμπρού με σκοπό την αποκάλυψη του παράνομου δεσμού της. Αυτό στο μικρό χωριό της εποχής εκείνης δεν είναι μια απλή δυσάρεστη αποκάλυψη, αλλά, αιτία παντοτινής αμαύρωσης του ονόματος της ίδιας και ολόκληρης της οικογένειάς της και καταδίκη σε μια κακή τύχη, έναν κακό γάμο και ούτως καθεξής.

Παράλληλα, ο εξευτελισμός παρατηρούμε ότι δε βαραίνει μόνο το ίδιο το άτομο που φέρθηκε με τρόπο εκτός των ηθών αλλά πολύ περισσότερο όλη την οικογένεια του ατόμου. Στην ουσία η γυναίκα περνά από την οικογένεια στον σύζυγο σαν ένα αντικείμενο για το οποίο κάθε φορά κάποια πλευρά είναι υπεύθυνη. Η ίδια η γυναίκα

ως ανεξάρτητο άτομο δε νοείται, δε χαιρείται ελευθερίες και δε δρα σύμφωνα με προσωπικές επιθυμίες. Βέβαια, παρά την αναξιοπιστία της να δράσει αυτόνομα, κρίνεται για τα φερόμενα ως λάθη της απόλυτα αυστηρά και πάντως πολύ αυστηρότερα από το πώς κρίνεται ένας άντρας σε μια αντίστοιχη περίπτωση.

2.4.5. Η παντριά της Σταλαχτής

Για μια ακόμη φορά σε αυτό το σχετικά εκτενές διήγημα ο Θεοτόκης καταπιάνεται με την έννοια της τιμής από την πλευρά της σπίλωσης μιας αθώας κοπέλας ενώ παρασκηνιακά εξακολουθεί να υπάρχει το δίπολο πλούσιοι - φτωχοί που δικαιολογεί επιπλέον τα γεγονότα.

Σε όλο το διήγημα παρατηρούμε πράγματι την τιμή της Σταλαχτής να κρέμεται από μια κλωστή. Από την πρώτη μέρα που αυτή και ο Αρτέμης συναντιούνται οι δυο της όπως τα κανόνισε ο Στάθης για τον οποίο η Σταλαχτή εργάζεται το γεγονός μαθεύεται σε όλο το χωριό. Ο πατέρας της, Θανάσης, ζητά τον λόγο αρχικά από τον Στάθη και έπειτα από τον Αρτέμη. Ο νέος δεν περίμενε αυτή την εξέλιξη αλλά απαντά χωρίς πολλή σκέψη πως θα την αποκαταστήσει και συνεχίζουν τη σχέση τους. Πρόσκαιρα η τιμή της κοπέλας σώζεται και όλοι μοιάζουν ευτυχείς όπως και η ίδια. Βέβαια, πουθενά δε διευκρινίζεται εάν η Σταλαχτή έχει ερωτευτεί τον συγκεκριμένο άντρα ή αν απλά ακολουθεί την τύχη της που εξάλλου κατά κοινή ομολογία είναι παραπάνω από καλή με κριτήριο την κοινωνικοοικονομική θέση του γαμπρού. Όμως, όταν ο πατέρας του Αρτέμη και άρχοντας του τόπου μαθαίνει τα νέα δε συμφωνεί και απαιτεί από αυτόν να τη χωρίσει. Παρατηρούμε έναν ιστό σχέσεων εξουσίας. Η Σταλαχτή δουλεύει για τον Στάθη που δουλεύει για τον Αρτέμη τον οποίο εξουσιάζει – εκβιάζει για τα προνόμια που του παρέχει- ο πατέρας του. Σε αυτό το σημείο η τιμή της Σταλαχτής έχει για την ίδια χαθεί οριστικά. Οποσδήποτε η προίκα που της προτείνουν να της παραχωρήσουν δεν είναι αρκετή για να εξαγοράσει την τιμή της και υπερήφανα την αρνείται. Έχοντας χάσει την τιμή της αισθάνεται πως δεν αξίζει να ζει και πηδάει σε ένα πηγάδι για να σκοτωθεί. Εντωμεταξύ ο νεαρός φαίνεται πως πράγματι την έχει αγαπήσει σε αυτό το χρονικό διάστημα και είναι αληθινά λυπημένος, αν και δεν μπορεί να αντιταχθεί στη γνώμη του πατέρα του. Μόλις τη βλέπει να πηδά στο πηγάδι, σπεύδει κι αυτός δεμένος με ένα σκοινί να τη σώσει και πράγματι θα τα είχε καταφέρει εάν δεν

είχε κόψει το σκοινί ο επαγγελματικός και ερωτικός αντίζηλός του που περνούσε εκείνη τη στιγμή από εκεί. Τελικά, και οι δύο σκοτώνονται.

2.4.6. Αγάπη Παράνομη

Αυτό είναι ένα από τα πιο εκτενή διηγήματα των *Κορφιάτικων* Ιστοριών που δημοσιεύτηκε μεταγενέστερα και πραγματεύεται πολύ λεπτά μυθοπλαστικά γεγονότα των οποίων η εξιστόρηση γίνεται σε μεγάλο αφηγηματικό χρόνο, πάνω από ένα έτος. Επιπλέον και η γραφή του Θεοτόκη αποκτά εδώ κάποια διαφορετικά στοιχεία, όπως παράδειγμα η χρήση του εσωτερικού μονολόγου που αξιοποιείται για να εκφράσει την ψυχική κατάσταση του ήρωα, δίνοντας έναν ασυνήθιστο για τον συγγραφέα του λυρισμό στο κείμενο.

Εδώ οι κυρίαρχες γυναικείες φιγούρες είναι δύο και είναι και οι δύο με διαφορετικό τρόπο θύματα. Ξεκινώντας από τη νεαρή Χρυσανγή βλέπουμε μια νέα, όμορφη κοπέλα που παντρεύεται τον Γιώργη, γιο του Στάθη Θεριανού, οικογενειάρχη όπως τονίζεται, κατόπιν πρωτοβουλίας του ίδιου του Στάθη και όχι του γιου και χωρίς ποτέ να φαίνεται καθαρά αν οι δύο νέοι επιθυμούσαν πραγματικά μια τέτοια τροπή στη ζωής τους. Εφόσον το επιθυμούσαν οι οικογένειες, ήταν αυτονόητο πως έτσι και θα γινόταν. Επομένως, ο γάμος, το γλέντι, όλα γίνονται σύμφωνα με τις παραδόσεις και πράγματι το νεαρό ζευγάρι τα πηγαίνει καλά. Η νύφη μένει με τους γονείς του γαμπρού όπως είθισται, περνάει δηλαδή από την επίβλεψη του σπιτιού της στην επίβλεψη των πεθερικών της (εξαιτίας της νεότητας του συζύγου).

Αρχικά, ούσα και η ίδια αρκετά αθώα, τη στάση του πεθερού της τη βλέπει καλοπροαίρετα, ξεκινά να φέρεται δηλαδή όπως θα φερόταν και στους γονείς της. Η στιγμή, ωστόσο, που θα καταλάβει και θα αισθανθεί τον πόθο του πεθερού της δε θα αργήσει να έρθει και θα την κάνει να νιώσει απελπισία και αηδία. Για καλή της τύχη η πεθερά της έχει ήδη υποψιαστεί τις δόλιες προθέσεις του άντρα της και απαιτεί το νιόπαντρο ζευγάρι να πάει να ζήσει μόνο του. Η κοπέλα συνειδητοποιεί πως η πρόταση αυτή είναι τελικά η σανίδα σωτηρίας της και την αρπάζει.

Για έναν χρόνο λοιπόν ζει σχετικά ήσυχα, αν και μέσα της παραφυλά ο φόβος. Εντωμεταξύ ο Στάθης Θεριανός έχει καταλάβει πως δεν έχει περιθώρια για λάθη αλλά,

δεν έχει μετανιώσει. Αντιθέτως, με πονηριά και οργανωμένο σχέδιο ρίχνει στάχτη στα μάτια των γυναικών περιμένοντας την κατάλληλη στιγμή για να δράσει και να λάβει το αντικείμενο του πόθου του. Και η στιγμή δεν αργεί, καθώς ο Γιώργης καλείται για φαντάρος και η Χρυσανγή υποχρεώνεται να γυρίσει στο σπίτι των πεθερικών της. Τα ήθη της εποχής δεν επιτρέπουν μια νέα παντρεμένη κοπέλα να μένει μόνη της όσο λείπει ο άντρας της ούτε όμως και να γυρίσει στο πατρικό της σπίτι, διότι από τη στιγμή που παντρεύεται αποτελεί ιδιοκτησία και ευθύνη του συζύγου της και της δικής του οικογένειας. Οτιδήποτε τυχόν συμβεί πέρα από αυτό θα είναι ύποπτο και ντροπιαστικό για όλα τα εμπλεκόμενα μέλη στα μάτια της κοινωνίας. Ο συγγραφέας αυτό το εκφράζει ρητά μέσα από το στόμα μιας γυναίκας που συναντούν η Διαμάντω και η Χρυσανγή στη βρύση. Αμέσως γίνεται σε αυτές ξεκάθαρο πως παρά την ανομολόγητη προσωπική τους αγωνία είναι υπόχρεες να κάνουν αυτό που ο κόσμος έχει για σωστό. Παρηγορούν τον εαυτό τους κρατώντας την ελπίδα πως ίσως έκαναν λάθος ή ο Στάθης έβαλε μυαλό ή έστω θα μπορέσουν με τη σωφροσύνη τους και τη στάση τους να αποτρέψουν το κακό.

Ο Θεοτόκης δεν παραλείπει να παρουσιάσει την ομορφιά και τη θηλυκότητα της Χρυσανγής λες και η θηλυκότητα του γυναικείου σώματος είναι ένας φορέας επιθυμίας που μπορεί να δικαιολογήσει την αντικειμενοποίησή του. Πάντως και οι γυναίκες του διηγήματος έχουν αυτή την αίσθηση για τον εαυτό τους για αυτό και η Χρυσανγή με την επιστροφή της στο σπίτι των πεθερικών συστηματικά φροντίζει να κρύβει τη φυσική ομορφιά και χάρη της με διάφορα τεχνάσματα, ώστε να μην προκαλέσει τον πόθο του Στάθης. Τα παραπάνω όλα αποδεικνύονται μάταια καθώς ο πεθερός της την παρακολουθεί αδιάλειπτα. Φτάνει λοιπόν η στιγμή που τη συναντά μόνη της στα κτήματα, σε μέρος δηλαδή απομονωμένο, και της επιτίθεται. Η κοπέλα δεν καταφέρνει να αντισταθεί κι από εκείνη τη στιγμή και μετά χωρίς ο συγγραφέας να περιγράψει τους βιασμούς ή τις συνθήκες απλά μας λέει ότι «*Κυλιότουν στις λάσπες της αμαρτίας.*»

Στην πραγματικότητα η Χρυσανγή υπήρξε ένας παθητικός δέκτης των εγκληματικών ορέξεων του πεθερού της, ένα θύμα που στον κοινό νου της εποχής ήταν όντως μια αμαρτωλή κι έτσι έβλεπε κατά βάθος και η ίδια τον εαυτό της, έτσι την έβλεπε τελικά και η πεθερά της που πρώτα επιτέθηκε σε αυτή όταν κατάλαβε για τη σχέση όπως γράφεται κι ας ήξερε την αλήθεια. Έτσι θα την έβλεπαν και οι γονείς της και ο άντρας

της για αυτό και φυσικά δεν μπορούσε να μιλήσει σε κανέναν. Παθητικά λοιπόν δέχτηκε και το βάρος της ενοχής. Αυτή η συνθήκη της ενοχής είναι μια συνθήκη που βαραίνει τα θύματα των σεξουαλικών εγκλημάτων μέχρι και σήμερα. Η ηρωίδα αυτού του διηγήματος είναι ένα τραγικό πρόσωπο που η τραγική του κατάσταση κορυφώνεται με την εγκυμοσύνη, αποτέλεσμα αυτών των βιασμών. Κατά τη διάρκεια του τοκετού η γυναίκα θα πεθάνει μετά από πολύωρο βάσανο αβοήθητη και εγκαταλελειμμένη όπως και το βρέφος. Ο ίδιος ο Θεριανός που εκτελούσε τα εγκλήματά του στο όνομα της αγάπης του για την κοπέλα θα πει ότι καλύτερα να πεθάνει παρά να μαθευτεί το παραμικρό. Η Διαμάντω θα φέρει τελικά τη μαία και τον παπά λέγοντας διάφορα ψέματα για να καλύψει τα γεγονότα. Η Χρυσανγή θα προλάβει πριν ξεψυχήσει να πει το μεγάλο μυστικό στον παπά δε θα προλάβει όμως να λάβει άφεση αμαρτιών. Εδώ ο παπάς συμβολίζει τόσο την ανθρώπινη όσο και τη θεία κοινωνία που επιλέγει να κλείσει τα μάτια σε αυτό το έγκλημα.

Τελικά η νεαρή ηρωίδα είναι το θύμα των κοινωνικών παραδόσεων και κανόνων της εποχής και του τόπου της. Κάνει αυτόν τον γάμο επειδή έτσι προβλέπεται κι αυτό επιβάλλουν οι κοινωνικοί κανόνες και πεθαίνει με τον τρόπο που πεθαίνει για να μη διαταραχτεί καμία κοινωνική αρχή.

Η άλλη ηρωίδα, η Διαμάντω είναι θύμα και αυτή αλλά εξίσου και θύτης. Κάνει ο, τι μπορεί για να το προλάβει παρόλα αυτά ο φόβος της είναι η διατήρηση της οικογένειάς της και το καθαρό όνομά τους καθώς όπως λέει έχει και δυο απροστάτευτα θηλυκά να μεγαλώσει και να παντρέψει. Αν υπάρχει κάποιο ενδιαφέρον ή γυναικεία αλληλεγγύη προς τη Χρυσανγή δεν εκφράζεται πουθενά. Σε όλο το πρώτο μέρος του διηγήματος προσπαθεί να είναι η φωνή της λογικής και του κοινωνικού και θρησκευτικού δικαίου και για τον άντρα της. Όταν τα γεγονότα παρά την προσοχή που έχει επιδείξει την προλαβαίνουν, αυτή πρώτα στη νύφη της σηκώνει το δάχτυλο και γίνεται μεμιάς συνένοχος. Πλέον δεν την ενδιαφέρει η καταστολή του εγκλήματος αλλά ο περιορισμός του στους στενούς τοίχους του σπιτιού, ώστε να αποφευχθεί η κοινωνική κατακραυγή. Θύμα και η ίδια του πατριαρχικού μοντέλου της κοινωνίας γίνεται τελικά ο μεγαλύτερος υπέρμαχος του. Αφού δεν μπόρεσε να το πολεμήσει, θα κάνει τα πάντα για να το διαφυλάξει σε μια ύστατη προσπάθεια μέσω αυτού να διαφυλαχθεί αυτή και τα παιδιά της. Ακόμα και τα θρησκευτικά της συναισθήματα που συχνά επικαλείται

στο διήγημα κάμπτονται υπό τον φόβο της ντροπής. Ο θάνατος του βρέφους απλά εξυπηρετεί περαιτέρω τη διαφύλαξη των κοινωνικών κατεστημένων. Ο θεσμός του γάμου και της πατριαρχίας που παραλίγο να διαταραχτεί και που μέσα σε αυτόν η Διαμάντω αισθάνεται πως ζει προστατευμένη δεν της επιτρέπει περισσότερους συναισθηματισμούς και ανθρωπιά. Η πραγματικότητα για όλους είναι πολύ σκληρή, συχνά απάνθρωπη. Έτσι αναγκάζονται να γίνουν και οι άνθρωποι της λοιπόν, για να επιβιώσουν.

2.4.7. Οι δυο αγάπες

Το συγκεκριμένο διήγημα είναι και πάλι ένα από τα πιο εκτενή των *Κορφιάτικων Ιστοριών* αν και ο αφηγηματικός χρόνος στον οποίο εκτείνεται είναι ελάχιστες ημέρες. Και εδώ πρωταγωνιστούν δύο ηρωίδες, η Μαρία και η Βασιλική. Και εδώ πρωταγωνιστεί η κοινωνική πλευρά του έρωτα και του γάμου στην κλειστή και άκαμπτη κοινότητα του νησιού και οι έννοιες της τιμής και της ντροπής.

Η Μαρία είναι μια νέα φτωχή αλλά αγνή και καλοσυνάτη, όπως παρουσιάζεται, που φαίνεται πως αγαπά τον Γιώργη και πιστεύει πως το ίδιο αισθάνεται κι αυτός και βλέπει σοβαρά τη σχέση τους. Περιμένει δηλαδή, πως ο νέος θα την παντρευτεί για αυτό και του επιτρέπει να βλέπονται. Βέβαια, στα κρυφά μέχρι να τη ζητήσει. Αυτά επιβάλλουν οι κοινωνικές αρχές. Εν αγνοία της συμμετέχει σε ένα ερωτικό τρίγωνο με τον Γιώργη και τη Βασιλική που βρίσκεται στον αντίποδα της Μαρίας. Αυτή η εμπλοκή στο τρίγωνο και κυρίως η δημοσιοποίησή του διαταράσσουν την κοινωνική ηρεμία του χωριού. Τα γεγονότα απογοητεύουν μεν τη Μαρία η οποία ρητά μετανιώνει για τη σχέση της με τον Γιώργη και τον αποστρέφεται αλλά ξεσηκώνουν και την αντίδραση της οικογένειάς της – και όχι μόνο των στενών μελών μάλιστα-, διότι όπως λέγεται οι οικείοι των γυναικών υπάρχουν για να προστατεύουν την τιμή τους. Τα αδέρφια και οι συγγενείς της πιάνουν τα όπλα και απειλούν με θάνατο τον Γιώργη αν δεν την αποκαταστήσει. Συμπράττουν μάλιστα αρχικά με την οικογένεια της ομοιοπαθούς Βασιλικής. Το αν η Μαρία δε θέλει πια τον Γιώργη δεν αφορά κανέναν. Η κοινωνική κατακραυγή σαφώς βαραίνει και την ίδια αλλά εφόσον λογικά δε γίνεται να σκοτώσουν και τις δύο γυναίκες η απειλή του θανάτου βαραίνει τον Γιώργη. Η Μαρία ανεπανόρθωτα ατιμασμένη κατά τη γνώμη της ίδιας, της οικογένειάς της και του

χωριού όλου βλέπει σαν μόνη μελλοντική της λύση το να γίνει καλόγρια. Μπαίνει στο σπίτι του Γιώργη από ψυχικό για να τον σώσει και να κατευνάσει τα πλήθη ανεξάρτητα του ότι αυτός τελικά δείχνει πράγματι να την αγαπά. Σε κάθε περίπτωση ο περίγυρος την υποχρεώνει να χάσει κάθε αξιοπρέπεια για να διατηρήσει ό, τι μπορεί από την τιμή της όπως αυτή νοείται εντός του κοινωνικού συνόλου. Ωστόσο, φαίνεται πως η ίδια έχοντας βρει ένα πρωτόγονο θάρρος έστω και με βαρύ τίμημα θα προσπαθήσει να σώσει τελικά την αξιοπρέπειά της αφηφώντας στο τέλος τις κοινωνικές επιταγές για αποκατάσταση της τιμής και δίνοντας βαρύτητα στην προσωπική της ανάγκη.

Η Βασιλική είναι ένας τύπος ηρωίδας πολύ διαφορετικός από τη Μαρία. Εξαρχής παρουσιάζεται ως μια γυναίκα ελευθέρων θα λέγαμε ηθών. Παρόλα αυτά της δίνεται αρκετός χώρος στο διήγημα, ώστε να εξαχθεί το συμπέρασμα πως έχει περιέλθει στην κατάσταση την οποία βρίσκεται – κατακριτέα από όλους και δυσάρεστη για την ίδια- εξαιτίας των επιλογών στις οποίες άλλοι την εξανάγκασαν. Άρα, θύμα των κοινωνικών επιταγών και η Βασιλική, ίσως και πολύ περισσότερο από τη Μαρία. Η ίδια έχοντας ανάγκη να αγαπηθεί εντάσσεται στο ερωτικό τρίγωνο με πάθος πιστεύοντας πως στα μάτια του Γιώργη θα βρει την αγάπη που αποζητά. Σε αντίθεση με τη Μαρία δεν την ενοχλεί τόσο η παράλληλη σχέση του Γιώργη αλλά επιθυμεί με κάθε τρόπο να αποκατασταθεί η τιμή της, να ξεφύγει επιτέλους από το κοινωνικό αποκλεισμό και την περιθωριοποίηση που υφίσταται, επειδή την εγκατέλειψε ο άντρας της αλλά η ίδια συνέχισε να αναζητά τον έρωτα. Η αξιοπρέπεια και η τιμή της έχουν από καιρό καταπατηθεί και με τη σχέση της με τον Γιώργη καταπατούνται ακόμα μια φορά, αλλά θα ήταν μικρό το κακό αν τώρα θα κατάφερνε να επανενταχθεί στις κοινωνικές νόρμες μέσω της αποκατάστασής της. Η οικογένειά της παρότι δεν την εκτιμά και τη θεωρεί αμαρτωλή κι ατιμασμένη διεκδικεί την τιμή που δεν πιστεύει ότι διαθέτει, διότι έτσι προβλέπει το κοινωνικό δίκαιο.

Κατόπιν της παρουσίας του συγγραφέα Κωνσταντίνου Θεοτόκη και των διηγημάτων που μας ενδιαφέρουν για την παρούσα εργασία και κυρίως αφού προσπάθησα να ερμηνεύσω το πλαίσιο δράσης των γυναικείων ηρωίδων θα προχωρήσουμε στο επόμενο και τελευταίο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους. Σε αυτό θα δοθεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο ένα λογοτεχνικό κείμενο διασκευάζεται σε κινηματογραφικό σενάριο και θα συζητηθούν περαιτέρω κάποιες από τις μεταφορές του Θεοτόκη στο σινεμά με

έμφαση στην ανάδειξη ή στην απόκρυψη της γυναικείας πλευράς στην οποία εδώ εστιάζουμε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3. ΑΠΟ ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

3.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ανάγκη αφήγησης μιας ιστορίας, δικής μας ή ξένης, πραγματικής ή φανταστικής, σε τρίτους ή και στον ίδιο μας τον εαυτό είναι μια ανάγκη που έχει τις ρίζες της στις απαρχές της ανθρώπινης ιστορίας. Επομένως είναι μια ανάγκη έμφυτη. Δεν είναι τυχαίο ότι οι αφηγήσεις χρησιμοποιούνται πλέον κι ως ψυχοθεραπευτικά εργαλεία. Μέσα από αυτές οι άνθρωποι ανακαλύπτουν, γνωρίζουν, συνειδητοποιούν, επαναπροσδιορίζουν, ονειρεύονται και συχνά λυτρώνονται.

Όπως είναι φυσικό λοιπόν, ο Κινηματογράφος έχει συνεπάρει εδώ και πάνω από έναν αιώνα τους ανθρώπους και αποτελεί όχι μόνο μια εξαιρετικά κερδοφόρα βιομηχανία αλλά και ένα ευρύτατο πεδίο τέχνης και συνάντησης όλων των υπόλοιπων τεχνών.

Ακριβώς λόγω της δυναμικής του να εικονοποιήσει μια ιστορία ο κινηματογράφος από τη γέννηση του έχει στενή σχέση με τη Λογοτεχνία. Αντλεί υλικό από αυτή και το μετουσιώνει είτε σε κάτι εντελώς νέο, σχεδόν μη αναγνωρίσιμο είτε σε μια πιστή οπτικοακουστική μεταφορά των γραφόμενων. Επιπλέον, με αυτό τον τρόπο συχνά γίνονται ως και σήμερα ευρύτερα γνωστά σημαντικά λογοτεχνικά έργα και οι συγγραφείς τους.

Ταυτόχρονα, μέσω των αναπαραστάσεων στη μεγάλη οθόνη δημιουργείται ένα ολόκληρο σύστημα επιρροών που μπορεί να ξεκινά από τη μόδα στα ρούχα και τη διασκέδαση και να καταλήγει σε βαθύτατους κοινωνικούς, πολιτικούς ή φιλοσοφικούς προβληματισμούς. Η γυναικεία αναπαραστάση στο σινεμά με τα στερεότυπα αλλά και τις φιλελεύθερες προσεγγίσεις, όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, είναι ένα παλιό ζήτημα που εξακολουθεί, ωστόσο, να ανανεώνεται κάθε τόσο.

Στην παρούσα εργασία θα γίνει μια προσπάθεια μέσω μιας ελεύθερης οπτικοακουστικής διασκευής να αποδοθεί το κλίμα της εποχής και η γενική

ατμόσφαιρα των διηγημάτων του Κωνσταντίνου Θεοτόκη τα οποία αναφέρθηκαν στο 2^ο κεφάλαιο. Στόχος όμως εδώ θα είναι να καταφέρουν οι γυναικείες ηρωίδες να σπάσουν τα δεσμά της κοινωνικά κατασκευασμένης μοίρας τους, κυρίως μέσω της γυναικείας αλληλεγγύης.

Πριν προχωρήσουμε στο δεύτερο και τελευταίο μέρος με τη συγγραφή του κινηματογραφικού σεναρίου θα ήταν χρήσιμο να δούμε πως μια ιστορία φτάνει να γίνει σενάριο και ποιες αρετές χρειάζεται να διαθέτει, ώστε να μπορεί τελικά να μεταφέρει το επιθυμητό μήνυμα. Φυσικά, πρόκειται για μια μακρά και συστηματική εργασία. Εμείς θα ανατρέξουμε μονάχα σε κάποια βασικά σημεία.

3.2. Κινηματογράφος και αφήγηση

Η μελέτη της αφήγησης μιας ιστορίας είναι σχεδόν τόσο παλιά όσο και οι ίδιες οι αφηγήσεις. Ο Αριστοτέλης είχε μιλήσει στο Περί ποιητικής αναλυτικά για τα μέρη από τα οποία αποτελείται μια δραματουργική αφήγηση και όλες οι μετέπειτα προσπάθειες ανάλυσης βασίστηκαν σε αυτόν. Σε αυτά ξεχώριζε ως πρώτο και αναγκαίο τον Μύθο. Την αφήγηση μιας ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος όπου τα γεγονότα τα οποία διαδραματίζονται συνδέονται μεταξύ τους με τη σχέση αιτίου και αιτιατού. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκη μέσω της συστηματικής ψυχογράφησης των χαρακτήρων του και της ρεαλιστικής απόδοσης μιας κατάστασης στην οποία τους τοποθετούσε δημιουργούσε μέσα σε σύντομες ιστορίες ισχυρές σχέσεις τέτοιου τύπου.

Η πλοκή λοιπόν των αφηγούμενων γεγονότων είναι το πρωτεύον ζήτημα. Να σημειωθεί εδώ ότι η πλοκή και η ιστορία δεν είναι ακριβώς το ίδιο. Ως ιστορία ορίζεται η φυσιολογική σειρά διαδοχής γεγονότων, ενώ αντίθετα πλοκή είναι τα ίδια τα γεγονότα παρουσιασμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε να συνιστούν την αφήγηση. Στον κινηματογράφο αυτό είναι πιο εμφανές, διότι η ιστορία είναι απλά τα αναπαριστώμενα γεγονότα, ενώ πλοκή είναι όλα τα αναπαριστώμενα γεγονότα μαζί με οποιοδήποτε άλλο αφηγηματικό ή εξωαφηγηματικό στοιχείο (Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 2015).

Ένα σημαντικό ζήτημα κατά την κινηματογραφική απόδοση ενός κειμένου είναι η αφήγηση και η εστίαση. Κατά πόσο μπορούν οι θεωρίες αφήγησης και εστίασης όπως

αυτή του Genette να εφαρμοστούν στον κινηματογράφο όπου πρακτικά οτιδήποτε διηγούμαι πρέπει με κάποιο μέσο και κάποια τεχνική να το αποτυπώσω στην οθόνη. Όσον αφορά την εστίαση ένα ενδιαφέρον παράδειγμα παρμένο από διασκευασμένο σε σενάριο έργο του Θεοτόκη είναι το εύρημα της Τόνιας Μαρκετάκη στο *Η τιμή της Αγάπης*. Σε πολλά σημεία ο φακός ισοδυναμεί με το βλέμμα της Ειρήνης αποκαλύπτοντάς μας τι συμβαίνει γύρω της αλλά και μέσα της χωρίς η ίδια να λέει πολλά.

Στον κινηματογράφο κυρίαρχη είναι η όραση. Τη μεγαλύτερη δύναμη την έχει η ίδια η εικόνα. Μπορούμε να πούμε ότι το σινεμά λειτουργεί με τρόπο αντίστροφο του λογοτεχνικού κειμένου. Εδώ δεσπόζει το αξίωμα *show don' t tell*, δηλαδή δείξε, μην λες. Στο λογοτεχνικό κείμενο κυριαρχεί ο λόγος. Πρακτικά ο λόγος είναι το μόνο μέσο, τόσο για τα αφηγηματικά όσο και για τα διαλογικά μέρη, με το οποίο αποδίδεται ό, τι θέλει να πει ο δημιουργός, από μια απλή διήγηση ως ένα προσωπικό σχόλιο. Με την τέχνη του λόγου και τον καλλωπισμό του κειμένου ακόμα και κάτι λιγότερο χρήσιμο για την πλοκή μπορεί να αποκτήσει μεγάλη καλλιτεχνική αξία. Αυτό στο σινεμά δε λειτουργεί.

Ένα παράδειγμα μπορεί να αποτελέσει η τελευταία κινηματογραφική διασκευή του *Πίστομα* από τον Γιώργο Φουρτούνη. Οι λέξεις που λέγονται είναι τόσο λίγες, ακόμα λιγότερες από τα ήδη σύντομα διαλογικά μέρη του διηγήματος. Ωστόσο, με τη φωτογραφία, το σκηνικό και τους διάφορους ήχους ή την απουσία τους αποδίδεται άψογα η ατμόσφαιρα και λέγεται μέσω της εικόνας η ίδια –με μικρές αποκλίσεις- ιστορία που είπε και ο Θεοτόκης με τις λέξεις.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω κατά την οπτικοακουστική μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου η προσέγγιση όλων των αφηγηματικών στοιχείων και τεχνικών χρειάζεται συχνά ριζική αναπροσαρμογή και διαμόρφωση (Κακλαμανίδου, 2006). Στον κινηματογράφο κυριαρχεί βέβαια η εικόνα, καθώς πρόκειται για αναπαραστατική τέχνη, αλλά δεν υπάρχει απόλυτη ομοιογένεια. Για παράδειγμα διάφοροι ήχοι του περιβάλλοντος ή η μουσική επένδυση μπορεί να έχουν μεγάλη αξία. Επίσης, ο λόγος αξιοποιείται ως εργαλείο. Πολλές τέχνες και τεχνικές συνεργάζονται για το τελικό αποτέλεσμα.

Η παραπάνω διάκριση είναι κρίσιμη κατά την επεξεργασία των δύο ειδών και φυσικά κατά την προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό σενάριο.

3.3. Κινηματογράφος και χαρακτήρες

Ο χαρακτήρας στην καθημερινή ζωή είναι το σύνολο των ιδιοτήτων και των γνωρισμάτων που διαμορφώνουν και απαρτίζουν την ιδιαιτερότητα ενός ατόμου. Στο κινηματογραφικό σενάριο όπως και στη λογοτεχνία ο χαρακτήρας ισοδυναμεί με κάθε πρόσωπο του έργου.

Οι χαρακτήρες ενός αφηγήματος είναι οι φορείς της πράξης και αποδέκτες των αποτελεσμάτων της. Η δράση τροφοδοτείται από αυτούς (Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 2015). Κατά τον Αριστοτέλη βασικά σημεία στη δραματουργία είναι η πράξη και το ήθος. Φορέας αυτών είναι ο ήρωας, το υποκείμενο της δράσης. Ταυτόχρονα, ο ήρωας είναι ένα υποκείμενο με προσωπικότητα και πολλές ψυχοπνευματικές προεκτάσεις. Επομένως, ο χαρακτήρας είναι απαραίτητος τόσο στον κινηματογράφο όσο και στη λογοτεχνία.

Οι χαρακτήρες για να έχουν κάποια αξία οφείλουν να είναι περίπλοκοι και πολυεπίεδοι. Ο χαρακτήρας του ανθρώπου διαγράφεται καλύτερα μέσα σε έντονες, πιεστικές καταστάσεις. Έτσι και ο χαρακτήρας του κινηματογραφικού και του λογοτεχνικού ήρωα θα διαφανεί μέσα από την υποβολή του σε πιεστικές καταστάσεις.

Σύμφωνα με τις παραπάνω αρετές που οφείλει να έχει ένας κινηματογραφικός χαρακτήρας οι χαρακτήρες που έχουν δημιουργηθεί μέσα στο διηγηματικό σύμπαν του Θεοτόκη είναι κατάλληλοι και για απόδοση σε κινηματογραφικό σενάριο. Όντας βασισμένοι περισσότερο ή λιγότερο σε πραγματικούς χαρακτήρες διαγράφεται ο πολυεπίεδος ψυχισμός τους και μοιάζουν πιο αληθινοί. Ταυτόχρονα, λόγω και του νατουραλισμού που διέπει πολλά από τα διηγήματά του οι χαρακτήρες δοκιμάζονται από το βάρος των κοινωνικών πιέσεων και των δεινών τους, φτάνουν στα όριά τους και κάποτε όλο αυτό τους μεταλλάσσει ή τους συνθλίβει.

Επιπλέον, είναι σημαντικό είτε ο χαρακτήρας έχει ρόλο καλού είτε έχει ρόλο κακού να μπορεί να δημιουργήσει μια σχέση ταύτισης με τον θεατή. Δηλαδή, ο καθένας να

μπορεί να βρει ένα μικρό κομμάτι του εαυτού του μέσα σε αυτόν. Χρήσιμο αλλά διαφορετικό από την ταύτιση είναι και να μπορεί να βιωθεί η ενσυναίσθηση προς τον χαρακτήρα. Να γίνονται κατανοητές δηλαδή οι επιλογές και οι πράξεις του σύμφωνα με όλο του το υπόβαθρο. Δεδομένου του ρεαλιστικού στοιχείου των διηγημάτων του Θεοτόκη κάθε ήρωας είναι αρκετά πραγματικός, ώστε να μπορεί ο θεατής να βρει κάτι πρωτογενές και δικό του σε αυτόν κατά τη μεταφορά του στην οθόνη. Στην περίπτωση ωστόσο κάποιων ακραίων χαρακτήρων όπως ο Αντώνης Κουκουλιώτης για παράδειγμα μπορεί κάποιος να μην μπορεί να ταυτιστεί με τον ήρωα και τις πράξεις του αλλά δύναται να κατανοήσει πώς έφτασε ως εκεί μέσω της ρεαλιστικής απόδοσης του κοινωνικού πλαισίου των γεγονότων και της εύστοχης ψυχογράφησής του.

Οι χαρακτήρες όπως είπαμε έχουν ενδιαφέρον, όταν είναι πολυδιάστατοι σε αρμονία πάντα και άρτια δεμένοι με την πλοκή του έργου. Κάθε ενέργεια ή μεταβολή τους χρειάζεται να προκύπτει φυσικά ως αποτέλεσμα κάποιου συμβάντος. Να παρουσιάζεται κάποια αιτία και κάποια αφορμή για την εξέλιξη ή μεταστροφή τους. Συχνά οι χαρακτήρες μεταβάλλονται μετά από μία σύγκρουση. Η σύγκρουση μπορεί να είναι εσωτερική, εξωτερική ή υπερ – προσωπική. Οι περισσότεροι ήρωες του Θεοτόκη βιώνουν διαφόρων ειδών εξωτερικές συγκρούσεις. Κυρίως συγκρούσεις με κάποιο άλλο άτομο ή άτομα και συγκρούσεις με την κοινωνία.

Συμπερασματικά, όποιος και όπως κι αν είναι δομημένος ο χαρακτήρας ή οι χαρακτήρες κι από όποια οπτική κι αν εξεταστούν παίζουν ζωτικό ρόλο στην εξέλιξη μιας αφήγησης – λογοτεχνικής και κινηματογραφικής. Κατά την απόδοση, λοιπόν, ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κινηματογραφικό σενάριο μπορεί ένας χαρακτήρας να διατηρηθεί με απόλυτη πιστότητα ή να παρθούν μόνο κάποιες εμπειρίες και χαρακτηριστικά του (σωματικά, πνευματικά και ψυχικά) ανάλογα με την πλοκή και τον στόχο του σεναρίου. Επιπλέον, είναι δυνατόν να διατηρηθούν ακριβώς οι ίδιοι χαρακτήρες, να αφαιρεθούν κάποιοι, να προστεθούν νέοι ή να διαφοροποιηθεί η υπόσταση των υπαρχόντων. Σε κάθε περίπτωση πλοκή και χαρακτήρες θα πρέπει να λειτουργούν σαν δύο κεντρικά τμήματα του ίδιου ζωντανού οργανισμού που αλληλοορίζονται και πραγματώνονται το ένα μέσα από το άλλο.

3.4. Κινηματογράφος και χωροχρόνος

Στις παραπάνω παραγράφους είδαμε την αξία της αφήγησης και των χαρακτήρων της για ένα έργο και τη δύσκολη και κρίσιμη ανάγκη να αντιμετωπιστούν σωστά αυτά κατά την απόδοση τους σε κινηματογραφικό σενάριο. Στην ουσία τόσο το κινηματογραφικό όσο και το λογοτεχνικό έργο επιτυγχάνεται μέσα από τον κατάλληλο συνδυασμό πλοκής, χαρακτήρων και σκηνικού. Επομένως, ιδιαίτερη σημασία πέρα από τα δύο πρώτα έχει και ο χώρος και ο χρόνος.

Ο χώρος και ο χρόνος με έναν τρόπο αποτελούν το σκηνικό του σεναρίου. Βέβαια, ενώ στη λογοτεχνία ο χρόνος μπορεί να είναι απεριόριστος στο κινηματογραφικό σενάριο ο χρόνος είναι πολύ πιο λίγος και συγκεκριμένος. Για αυτό στο σινεμά υπάρχει μεγαλύτερη κινητικότητα σε σχέση με τον χώρο ενώ ο χρόνος είναι πιο συμπυκνωμένος ανάλογα φυσικά και με τον δοθέντα χρόνο για την αφήγηση κάθε ιστορίας (Field, 1986).

Από αυτήν την άποψη τα διηγήματα του Θεοτόκη που αρκετά από αυτά εξελίσσονται σε σύντομο αφηγηματικό χρόνο σίγουρα είναι κατάλληλα για κινηματογραφική απόδοση πέρα από όλα τα άλλα χαρακτηριστικά τους και για την έννοια του χρόνου. Δεν είναι τυχαίο πως τρία από τα διηγήματα των *Κορφιάτικων Ιστοριών* που διασκευάστηκαν σε σενάριο ήταν το *Πίστομα*, το *Ακόμα;* και η *Υπόληψη*, δηλαδή κείμενα στα οποία ο αφηγηματικός χρόνος υπολογίζεται σε ένα 24ωρο περίπου.

Πάντως και τα δυο μαζί, χώρος και χρόνος, έχουν ιδιαίτερη σημασία στην απόδοση του κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού κλίματος του έργου και είναι δύσκολο να αντιμετωπιστεί ένα σενάριο έξω από αυτές τις έννοιες. Η μεταβολή του χωροχρόνου κατά τη διάρκεια μιας διασκευής στη μεγάλη οθόνη από μόνη της μπορεί να είναι ένα ηχηρό σχόλιο του σεναριογράφου.

3.5. Κινηματογραφική διασκευή

Ανέκαθεν οι διάφορες μορφές τέχνης βρίσκονταν σε ανοιχτή επικοινωνία. Το θέατρο ήδη από τη γέννηση του τροφοδοτούνταν από τα λογοτεχνικά κείμενα. Επομένως, η δημιουργία ιστοριών με βάση ήδη υπάρχοντα αφηγήματα δεν είναι κάτι πρωτότυπο.

Έτσι και με το που γεννήθηκε ο κινηματογράφος, αμέσως δημιουργήθηκε μια στενή σχέση μεταξύ αυτού και της λογοτεχνίας. Πάρα πολλά κινηματογραφικά έργα από την αρχή του μέχρι και σήμερα βασίζονται σε κάποιο βιβλίο ή σε κάποιο θεατρικό κείμενο. Συχνά μάλιστα αυτή η κινηματογραφική απόδοση λειτουργεί επικουρικά και για τη διάδοση του βιβλίου.

Μια διασκευή ή πιο σωστά προσαρμογή (adaptation) ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο είναι η απόδοση του με οπτικοακουστικά μέσα. Αυτή η απόδοση μπορεί να γίνει με τρεις τρόπους.

1. Μετάθεση : Εδώ γίνεται πιστή μεταφορά του κειμένου στην οθόνη με τις λιγότερες δυνατές αλλαγές.
2. Σχόλιο: Το λογοτεχνικό κείμενο υπόκειται αισθητές αλλαγές κατά τη μεταφορά του στην κινηματογραφική οθόνη.
3. Αναλογία: Σε αυτή την περίπτωση οι αλλαγές είναι τόσο έντονες που συνήθως δεν αναγνωρίζεται το πρωτότυπο κείμενο στην οθόνη. Εδώ το λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να έχει λειτουργήσει ως έμπνευση για μια θεματολογία ή κάποιους χαρακτήρες, αλλά έχει αποκτήσει τόση ανεξαρτησία που αποτελεί πλέον ένα εντελώς αυτόνομο έργο (Κακλαμανίδου, 2006)

Το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη έχει συχνά εμπνεύσει τις τελευταίες δεκαετίες τους δημιουργούς του ελληνικού κινηματογράφου. Πολλά από τα έργα του έχουν αποδοθεί περισσότερο ή λιγότερο πιστά στη μεγάλη οθόνη και αρκετά από αυτά επίσης, έχουν αποτελέσει την πρώτη ύλη για τη δημιουργία κάποιας τηλεοπτικής σειράς.

Τα πιο γνωστά κινηματογραφικά έργα που αποτελούν κάποιου είδους κινηματογραφική διασκευή των κειμένων του Κωνσταντίνου Θεοτόκη ακολουθούν στην παρακάτω λίστα με χρονολογική σειρά.

1. «Ο πειρασμός» (1975), του Οδυσσέα Κωστελέτου. Ταινία βασισμένη στο έργο, «*Η ζωή και ο θάνατος του Καράβελα*»
2. «Ο κατάδικος» (1975), του Αργύρη Πιπέρη. Ταινία βασισμένη στο ομότιτλο αφήγημα.

3. «Πίστομα» (1975), του Πάνου Κοκκινόπουλου. Ταινία βασισμένη στο ομότιτλο διήγημα.
4. «*Η τιμή της αγάπης*» (1984), της Τόνιας Μαρκετάκη. Ταινία βασισμένη στη νουβέλα «*Η τιμή και το χρήμα*»
6. «*Ακόμα;*» (1994), της Εύης Καραμπάτσου. Ταινία βασισμένη στο ομότιτλο διήγημα.
6. «*Σκλάβοι στα δεσμά τους*» (2008), των Τώνη Λυκουρέση, Γιάννη Μαρούδα και Μαρίας Βαρδάκα. Ταινία βασισμένη στο ομότιτλο μυθιστόρημα, «*Οι σκλάβοι στα δεσμά τους.*»
7. «Πίστομα» (2011), του Γιώργου Φουρτούνη. Ταινία βασισμένη στο ομότιτλο διήγημα.

Από τα παραπάνω το *Πίστομα* του 2011 και το *Ακόμα;* του 1994 διατήρησαν το γενικότερο κλίμα και βασικά δεν παρέκκλιναν από την ουσία των διηγημάτων. Κάποιες προσθήκες όπως στο *Πίστομα* η σκηνή με το φτυάρι και κάποιες παραλήψεις όπως στο *Ακόμα;* η απόκρυψη, μη οπτικοποίηση, της στιγμής που ο Κούρκουπος σκοτώνει τη γυναίκα του δεν αλλοιώνουν καθόλου την αφήγηση. Το φτυάρι που πετάνε κάποιοι άντρες στον Κουκουλιώτη με την είσοδό του στο χωριό απλώς επιτείνει την αίσθηση της κοινωνικής συνθήκης για εκδίκηση και αποκατάσταση της τιμής λειτουργώντας ως σύμβολο. Η απουσία της σκηνής του σκοτωμού δε αλλάζει τίποτα, καθώς ακούγονται οι φωνές της γυναίκας κι έπειτα όλη η κοινότητα του χωριού διαβεβαιώνεται για τον θάνατό της. Έτσι, οι παραπάνω ταινίες εμπίπτουν στην πρώτη κατηγορία, αυτή της μετάθεσης.

Από την άλλη έχουμε το *Η τιμή της αγάπης* του 1984 και το *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* του 2008 που μπορεί να διατηρούν το μεγαλύτερο μέρος των γεγονότων και των προσώπων ίδιο κάνουν όμως κάποιες ουσιαστικές μετατροπές που συνιστούν κάποιου είδους προσωπικό σχόλιο εκτεταμένο ή διαφοροποιημένο από την ουσία του αρχικού κειμένου. Στην πρώτη ταινία υπερτονίζεται ο πολιτικός χαρακτήρας του έργου. Στη δεύτερη ταινία αλλάζει το τέλος δίνοντας μια πιο αισιόδοξη προοπτική. Έτσι, οι παραπάνω ταινίες εμπίπτουν στη δεύτερη κατηγορία, το σχόλιο.

Στην παρούσα εργασία για τη δημιουργία του σεναρίου στο δεύτερο μέρος, το δημιουργικό, έχουν προσαρμοστεί τα διηγήματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη με τη

μέθοδο της αναλογίας, την τρίτη δηλαδή περίπτωση. Μέσω των διηγημάτων υπήρξε έντονος προβληματισμός για την αντιμετώπιση των γυναικών στις κλειστές κοινωνίες στο παρελθόν και πως αυτή η αντιμετώπιση αφήνει τη σφραγίδα της στο σήμερα. Η κεντρική θεματολογία λοιπόν που αντλήθηκε από τα διηγήματα που προαναφέρθηκαν σχετίζεται με τη θέση της γυναίκας στην κλειστή κοινωνία της κερκυραϊκής υπαίθρου. Πάρθηκαν αρκετές από τις ηρωίδες οι οποίες όμως στην πλειοψηφία τους – με εξαίρεση τον Κουκουλιώτη, τη γυναίκα του και το παιδί της - τοποθετήθηκαν στο μέλλον σαν μια συνέχεια του χαρακτήρα τους στο διήγημα. Έχοντας να αντιμετωπίσουν κατά τη μεταφορά τους σε κινηματογραφικό σενάριο διαφορετικές προκλήσεις και με την εμπειρία των παλαιότερων τελικά δημιουργούν έναν εξελιγμένο σχεδόν καινούριο χαρακτήρα και μια νέα πολύ διαφορετική δράση από τις υπάρχουσες των διηγημάτων

Β' ΜΕΡΟΣ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

4.1. Η κινηματογραφική διασκευή

4.1.1. Ο τόπος

Τόπος του σεναρίου είναι κάποιο χωριό της Κέρκυρας που δεν κατονομάζεται. Ο τόπος παραμένει σταθερός όχι τυχαία αλλά με διπλή πρόθεση. Καταρχάς, να διατηρηθεί η ατμόσφαιρα των αρχικών διηγημάτων που σημαντικό μέρος της αξίας τους είναι το ηθογραφικό στοιχείο. Έπειτα, να αναδειχθεί το πώς και πόσο αλληλοεπηρεάζονται από τη γνώμη των άλλων οι άνθρωποι στις πιο κλειστές και αποκομμένες γεωγραφικά κοινωνίες και πόσο αυτό μπορεί να επιβαρύνει δραματικά τη ζωή ειδικά των γυναικών. Το τελευταίο αποτελεί, αν και όχι στον ίδιο βαθμό, πραγματικότητα μέχρι και σήμερα.

4.1.2. Ο χρόνος

Τα γεγονότα εξελίσσονται σε ένα ασαφές χρονικό πλαίσιο, που υπερβαίνει τα πρωτότυπα διηγήματα. Οι ιστορίες όλων των γυναικών που εμφανίζονται στην κινηματογραφική διασκευή έχουν ήδη συμβεί εδώ και 1 με 3 χρόνια. Δηλαδή, η ιστορία τους δεν είναι τόσο μακρινή, ώστε να έχουν επουλωθεί οι πληγές και ταυτόχρονα είναι αρκετά μακρινή, ώστε να έχουν γίνει αισθητά τα αποτελέσματα των γεγονότων. Για όσες γίνεται απλή αναφορά, η ιστορία τους έχει τοποθετηθεί πιο μακριά σε βάθος 20ετίας και πάνω, ώστε με την τραγική εξέλιξη τους να αποτελούν κάτι σαν μύθο μεταξύ των ανθρώπων και ειδικά των γυναικών. Μόνο η ιστορία της Γυναίκας του Κουκουλιώτη, που εδώ της δίνεται το όνομα Αγάθη, δεν έχει ακόμη συμβεί.

Το ιστορικό πλαίσιο του σεναρίου τοποθετείται στις αρχές του 1920, μετά τους Βαλκανικούς πολέμους. Μια εποχή δύσκολη, με πολεμικές συγκρούσεις, πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις και μια Κέρκυρα που έχει προσαρτηθεί στην

Ελλάδα εδώ και αρκετά χρόνια πλέον, επομένως ψάχνει να βρει τα πατήματά της μέσα σε αυτή την ασταθή κατάσταση. Ταυτόχρονα, μια εποχή που στις μεγαλύτερες πόλεις η γυναίκα έχει αρχίσει να διεκδικεί σε όλους τους τομείς ενώ αντίθετα στην ύπαιθρο η κατάστασή της δεν έχει μεταβληθεί καθόλου.

Ο δραματικός χρόνος είναι λίγες μέρες. Όσο χρειάζεται δηλαδή ο Κουκουλιώτης για να φτάσει πίσω στο χωριό του στην Κέρκυρα μετά από την παραμονή του στις φυλακές Συγγρού όπου βρίσκεται εδώ και μια 5ετία.

4.1.3. Τα πρόσωπα

Έχουν επιλεγεί χαρακτήρες των διηγημάτων *Πίστομα, Ακόμα; Η ζωή του χωριού, Υπόληψη, Αγάπη παράνομη* και *Οι δύο αγάπες* ενώ γίνεται αναφορά και στην *Παντριά της Σταλαχτής*. Αυτοί οι χαρακτήρες έχοντας σαν εφευρέσιο τα αρχικά μυθοπλαστικά γεγονότα έχουν εξελίξει τις ζωές τους εξαιτίας αυτών. Οι χαρακτήρες που έχουν επιλεγεί είναι κυρίως γυναίκες που έχουν σηματοδοτήσει από την καταπιεστική κοινωνία μέσα στην οποία ζουν. Εξάλλου η ανάδειξη αυτής της κατάστασης και η μεταστροφή της είναι το βασικό θέμα της διασκευής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι κεντρική ηρωίδα είναι η Αγάθη, η Διαμάντω, η μοναχή Βασιλική, η Μαργαρίτα, η Μαρία αλλά και η Κατερίνα, οι γυναίκες δηλαδή που θα αναλάβουν δράση και θα αλλάξουν τη ζωή αλλά και τον εσωτερικό τους κόσμο δια παντός μετά από αυτή την περιπέτεια. Γύρω από αυτές, ωστόσο, έχει αναπτυχθεί ένα δίκτυο ρόλων και σχέσεων που με την αλληλεπίδρασή τους οδηγούν στη δράση. Κάποιοι επιπλέον χαρακτήρες έχουν επιλεγεί για να εκφράσουν κάτι συγκεκριμένο μέσα από τον ρόλο τους αλλά και χάριν της μυθοπλαστικής οικονομίας, ώστε όλοι μαζί να συνθέτουν τον μικρόκοσμο, την κοινωνία μέσα στην οποία δρουν οι κεντρικοί ήρωες.

ΔΙΑΜΑΝΤΩ (45)

Η Διαμάντω είναι από τους κεντρικούς χαρακτήρες του διηγήματος «Αγάπη Παράνομη». Στη διασκευή έχει μείνει μόνη με τις δύο μικρές κόρες της. Ο άντρας της μετά τον θάνατο της γυναίκας του γιου τους, Χρυσουγής, που ο ίδιος βίαζε συστηματικά έχει εξαφανιστεί. Ο γιος της μετά από αυτό το γεγονός του θανάτου δεν επέστρεψε ποτέ πίσω. Η Διαμάντω παλεύει μόνη της για να επιβιώσει και να αναθρέψει τα παιδιά

της και ταυτόχρονα πρέπει να υπομένει όλες τις εικασίες των συγχωριανών της για την εξέλιξη των γεγονότων. Αυτό την έχει κάνει πολύ σκληρή στην επιφάνεια. Μέσα της καίει μια φωτιά, ένα μίσος για κάθε άντρα κακοποιητή οποιασδήποτε γυναίκας. Ταυτόχρονα αισθάνεται συμπόνοια για κάθε γυναίκα που έχει ανάγκη, την οποία δεν έχει τρόπο να εκφράσει.

ΚΟΡΕΣ ΔΙΑΜΑΝΤΩΣ (12 και 10)

Με την ορμή των παιδικών τους χρόνων και στο κατώφλι της εφηβείας τους μοιάζουν να έχουν επηρεαστεί λίγο από τα γεγονότα που έχουν μαστίσει την οικογένειά τους. Εξάλλου δεν έχουν συνείδηση του τι έχει συμβεί. Είναι φιλοπερίεργες και ενθουσιώδεις και βλέπουν τα πράγματα σαν παιχνίδι. Αδυνατούν να καταλάβουν τις αγωνίες της μάνας τους όσο κι αν την αγαπούν. Λειτουργούν σαν σήμα επερχόμενου κινδύνου στο μυαλό της μητέρας τους, που φορτωμένη ήδη από τις ενοχές της για την τύχη της νύφης της σκέφτεται πως κι αυτές θα μπορούσαν να έχουν ίδια μοίρα.

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ (33)

Η Βασιλική είναι η μία από τις δύο κεντρικές ηρωίδες του διηγήματος «Δύο αγάπες». Ήδη στο τέλος του διηγήματος είχε δείξει τον καλό, γεμάτο αγάπη εαυτό της αλλά δε μαθαίνουμε τι απέγινε. Στη διασκευή, λοιπόν, βρίσκει την αίσθηση του ανήκειν που τόσο πολύ λαχταρούσε μέσα από την επαφή της με τον θεό, καθώς, όταν έτρεχε να ξεφύγει από όλη αυτή την κατάσταση, βρήκε προστασία στο τότε εγκαταλελειμμένο εκκλησάκι της Αγίας Αγάθης και στη συνέχεια έγινε μοναχή. Φαίνεται πως, παθούσα και η ίδια, νοιάζεται πολύ για την τύχη των γυναικών και είναι ιδιαίτερα ευαίσθητοποιημένη σε αυτό το ζήτημα.

Η άλλη, η Μαρία, που στο διήγημα δήλωνε πως καλύτερα να γινόταν καλόγρια παρά να παντρευόταν τον Γιώργη που πλέον δεν εκτιμούσε στη συγκεκριμένη διασκευή έχει πλέον πεθάνει. Αφήνεται να εννοηθεί πως αυτοκτόνησε ή πέθανε από τη στενοχώρια της που δεσμεύτηκε σε έναν γάμο που δεν ήθελε.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ (23)

Η μια εκ των ηρωίδων του διηγήματος «Υπόληψη», η Κατερίνα, που είχε δείξει την ευγενική της καρδιά στο τέλος του, καθώς είχε λειτουργήσει και πυροσβεστικά για την αποδοχή της Μαρίας από την οικογένεια του Αντώνη διατηρεί αυτόν τον χαρακτήρα και στη διασκευή. Μάλιστα παραμένει φίλη, ίσως η

μόνη, της Μαρίας. Είναι ευγενική, καλόκαρδη και νοιάζεται πραγματικά. Εαφνικά βρίσκεται μπλεγμένη σε μια κατάσταση που δεν κατανοεί απόλυτα αλλά είναι και πάλι πρόθυμη να βοηθήσει καθώς αισθάνεται πως είναι για καλό.

ΜΗΤΕΡΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ (45)

Μια γυναίκα αρκετά διαφορετική από την κόρη της. Ιδιαίτερα επικριτική, χωρίς ιδιαίτερα αισθήματα αλληλεγγύης και αλτρουισμού και έτοιμη να υποθέσει αλλά και να διαδώσει το χειρότερο κατά περίπτωση για κάποιον τρίτο. Παρότι η ίδια γυναίκα, είναι τόσο επηρεασμένη από το πατριαρχικό σύστημα που φαίνεται να μισεί τις γυναίκες περισσότερο από αυτό.

ΜΑΡΙΑ (23)

Η άλλη ηρωίδα του διηγήματος «Υπόληψη» που την είχαμε δει αρκετά αποφασιστική σε σχέση με τη διεκδίκηση του Αντώνη στη διασκευή φαίνεται να έχει χάσει τη φλόγα της. Μοιάζει υπερβολικά στρεσαρισμένη, σε βαθμό ανησυχητικό. Η αρχική υπόθεση είναι πως έχει πιεστεί από την προχωρημένη εγκυμοσύνη της.

ΑΝΤΩΝΗΣ (26)

Ο άντρας της Μαρίας. Εμφανίζεται σαν ένας αδιάφορος σχετικά σύζυγος.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ (28)

Η Μαργαρίτα, η ηρωίδα του διηγήματος «Η ζωή του χωριού» που αναγκαζόταν να ζει στα κλεφτά τον ερωτά της στο διήγημα αλλά προτιμούσε αυτόν τον κίνδυνο από το να της επιβληθούν καταστάσεις που δεν επιθυμούσε διατηρεί αυτό το στοιχείο της και στη διασκευή. Φαινομενικά εκδιωγμένη από το χωριό, ζει σε ένα απόμερο σπίτι λίγο πιο έξω, μόνη πλέον σχεδόν στα κλεφτά και χωρίς σχέσεις με κανέναν. Διατηρεί τον μαχητικό της χαρακτήρα και προτιμά αυτή τη ζωή από ό, τι θα ήθελε κάποιος άλλος να της επιβάλλει. Αυτό την κάνει να θεωρείται κάτι σαν η τρελή της περιοχής. Συναισθάνεται τα δεινά των άλλων γυναικών και τολμά να τις υπερασπιστεί όταν θα χρειαστεί.

ΑΓΑΘΗ (30)

Η γυναίκα του Κουκουλιώτη εδώ αποκτά όνομα. Πρόκειται για μια γυναίκα, την Αγάθη, που ζει σχεδόν πέντε χρόνια μόνη της σε έναν τόπο μακριά από τους δικούς της. Μετά από

τρίχρονη απουσία του Κουκουλιώτη και χωρίς η ίδια να γνωρίζει γιατί, υποθέτοντας πως είναι νεκρός ή δε θα γυρίσει συνάπτει σχέση με έναν άλλο άντρα από τον οποίο μένει έγκυος. Ο άντρας αυτός πεθαίνει κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης της και αυτή μένει μόνη με ένα παιδί. Παρά τα λόγια και τα βλέμματα του κόσμου, προσπαθεί να συνεχίσει τη ζωή της αδιάλειπτα εστιάζοντας όλη την ενέργειά της στο παιδί της. Μέσα της αισθάνεται σιγουριά πως ο άντρας της δεν υπάρχει περίπτωση να γυρίσει κι αυτό την απελευθερώνει από τον φόβο ή την ντροπή.

ΠΑΙΔΙ (1,5)

Το παιδί διατηρεί τον ρόλο που έχει στο διήγημα. Συμβολίζει την αθωότητα και την παιδική ξεγνοιασιά. Δεν έχει όνομα, μιας και δεν έχει βαφτιστεί ακόμα. Το ζητούμενο όλου του σεναρίου είναι να σωθεί το παιδί που συμβολίζει τον μελλοντικό άνθρωπο. Η διάσωσή του μπορεί να σημαίνει μια καλύτερη κοινωνία και για τις γυναίκες.

ΚΟΥΚΟΥΛΙΩΤΗΣ (33)

Στο διήγημα ο Κουκουλιώτης είναι ένας χαρακτήρας που μοιάζει να μπορεί να αποκτηνωθεί εύκολα σχετικά μέσα στην κατάλληλη κοινωνική συνθήκη. Σε όλη την έκταση της διασκευής τον βλέπουμε να κινείται παράλληλα με τις ζωές των ανθρώπων, έξω από την κοινωνία στο περιθώριο, μέσα στα δάση να τρέχει και να κρύβεται σαν να προσπαθεί να ξεφύγει από κάτι. Η τοποθέτησή του σε αυτή την κατάσταση κατά κάποιον τρόπο δικαιολογεί και τον σκληρό, απόλυτο και άγριο χαρακτήρα του και τις υποθέσεις για τις αντιδράσεις του, όταν θα ανακαλύψει για τη γυναίκα του και το παιδί της.

ΠΑΤΕΡ ΙΩΑΝΝΗΣ (63)

Ο ιερέας του χωριού είναι κατά κάποιον τρόπο αυτός που γνωρίζει τα πάντα. Κινείται σε μια γκρίζα ζώνη μεταξύ θείου και ανθρώπινου δικαίου. Λόγω του ρόλου του γνωρίζει πολλά και συναισθάνεται τα βάσανα των γυναικών αλλά δεν έχει μεγάλο περιθώριο δράσης. Είναι ο ιερέας που άκουσε τη Χρυσουγή λίγο πριν πεθάνει αλλά, δεν πρόλαβε να της δώσει άφεση. Το γεγονός πως δε μίλησε ποτέ πουθενά για αυτό τον κάνει να νιώθει ενοχές. Θα ήθελε μια ευκαιρία να εξιλεωθεί αλλά αισθάνεται πως δεν μπορεί να υπερβεί τα εσκαμμένα.

Στη διασκευή παρουσιάζονται και επιπλέον δευτερεύοντες χαρακτήρες, συχνά ακόμα και ανώνυμοι, στο καφενείο, στους

δρόμους του χωριού ή στην εκκλησία που στην ουσία λειτουργούν σαν οι πομποί της κοινής γνώμης, ο καθένας έχει και κάτι να εκφράσει. Είναι περισσότερο τύποι – φιγούρες με μηδαμινή δράση συχνά που πλαισιώνουν τους κεντρικούς χαρακτήρες. Επιπλέον, αναφέρονται οι ηρωίδες Σταλαχτή από την *Παντρεία της Σταλαχτής* και γυναίκα Κούρκουπου από *Ακόμα;*. Οι ιστορίες τους αναπαράγονται οπτικά ή αναφέρονται σαν ανάμνηση από κάποιον από τους χαρακτήρες καθώς ακόμα λειτουργούν σαν φόβητρο ή και σαν διδαχή για τις γυναίκες του τόπου που ξέρουν πως με λάθος επιλογές μπορεί να έχουν τη δική τους μοίρα.

4.2 Οι Κορφιάτικες ιστορίες σε γένος θηλυκό

Πρόσωπα

Διαμάντω

Κατερίνα

Μοναχή Βασιλική

Αγάθη (Γυναίκα Κουκουλιώτη)

Μαργαρίτα

Αντώνης

Μάνα Κατερίνας

Δύο κόρες Διαμάντως

Παιδί Αγάθης

Κουκουλιώτης

Παπα – Γιάννης

Θεοδόσης

Σταλαχτή

Γιώργης

Στάθης

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Γιάννης Λάκουρας

Χωριανοί

Με σταθερό τόπο ένα συγκεκριμένο χωριό της Κέρκυρας περίεργα όνειρα επισκέπτονται τη Διαμάντω, τη Μαργαρίτα, τη Μαρία και τη Βασιλική. Τέσσερις γυναίκες πολύ διαφορετικές μεταξύ τους οι οποίες όμως έχουν κάτι κοινό. Τον πόνο που τους προκάλεσε το αντρικό φύλο και η ανδροκρατούμενη κοινωνία. Μέσα από συζητήσεις θα συνδεθούν, θα συνδέσουν τα γεγονότα και θα πιστέψουν πως φέρουν ένα μήνυμα για τη σωτηρία δύο ανθρώπων, όπου ο ένας τουλάχιστον είναι απολύτως αθώος. Τα γεγονότα εξελίσσονται σε ένα ασαφές χρονικό πλαίσιο που υπερβαίνει τα πρωτότυπα διηγήματα. Οι ιστορίες όλων των γυναικών έχουν ήδη συμβεί εδώ και 1 με 3 χρόνια. Δηλαδή, η ιστορία τους δεν είναι τόσο μακρινή, ώστε να έχουν επουλωθεί οι πληγές και ταυτόχρονα είναι αρκετά μακρινή, ώστε να έχουν γίνει αισθητά τα αποτελέσματα των γεγονότων. Μόνο η ιστορία της Γυναίκας του Κουκουλιώτη, που εδώ της δίνεται το όνομα Αγάθη, δεν έχει ακόμη συμβεί.

1. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΔΑΣΟΣ – ΜΕΡΑ

Ακούγονται βήματα βαριά και γρήγορα να πατάνε πάνω σε χώμα και πέτρες και να μπλέκονται με τον ήχο του παφλασμού των κυμάτων και του θροΐσματος των φυλλωσιών. Πρώτα φαίνονται οι αχτίδες του ήλιου να διαπερνούν τη βλάστηση. Στη συνέχεια εμφανίζονται κάτι μαύρα παλιά άρβυλα σχεδόν ξεσκισμένα που σηκώνουν σκόνη στο ορμητικό πέρασμά τους.

2. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΧΩΡΑΦΙ – ΜΕΡΑ

Ένα χωράφι ολάνθιστο καταπράσινο γεμάτο ψηλές κόκκινες παπαρούνες. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει από μακριά μία μοναδική λευκή παπαρούνα. Ξαφνικά σηκώνεται ένας αέρας που τις σέρνει σε ξέφρενο χορό, χωρίς να επηρεάζει την ακεραιότητα και την ομορφιά τους. Το έντονο βουητό σταματά απότομα και σε κλάσματα δευτερολέπτου το διαδέχεται ένα κλάμα μωρού. Το κλάμα ακούγεται από το κέντρο του χωραφιού περίπου στο σημείο όπου βρίσκεται η λευκή παπαρούνα. Πλησιάζοντας προς το κέντρο (χωρίς να φαίνεται κάποιο πρόσωπο ή κάποια φιγούρα) ο αέρας ξεκινά ξανά πιο δυνατός και παράλληλα με το κλάμα δίνοντας την αίσθηση πως αυτό έχει περικυκλώσει το χωράφι.

3. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΧΩΡΑΦΙ – ΜΕΡΑ

Κάτω από ένα δέντρο, επάνω σε ένα μαντήλι κάθονται δύο μικρές κοπέλες που τρώνε ψωμί και ντομάτα. Δίπλα τους μια γυναίκα ξαπλωμένη, η ΔΙΑΜΑΝΤΩ (45), κοιμάται με ύπνο ανήσυχο. Ανακινείται νευρικά, ώσπου ανοίγει τα μάτια απότομα.

ΚΟΡΗ (μεγάλη) (12)

Πάλι εφιάλτης, μάνα;

ΔΙΑΜΑΝΤΩ (45)

Θα με χτύπησε ο ήλιος...

ΚΟΡΗ (μικρή) (10)

Μια βδομάδα ολόκληρη;

Τα κορίτσια της δίνουν νερό και ψωμί. Η γυναίκα βάζει μια μπουκιά και δυο γουλιές στο στόμα της και σηκώνεται να μαζέψει.

ΚΟΡΗ (μικρότερη) (10)

Μας είπες θα μας πεις για την παντρεία της Σταλαχτιής όταν ξυπνήσεις!

ΚΟΡΕΣ (μαζί)

Έλα, μάνα, πες μας!

ΔΙΑΜΑΝΤΩ

Ιστορίες για φαντάσματα ψάχνετε; Δε σας λέω τίποτα! Άμε δουλειά σας!

Λέγοντας αυτά τα λόγια η Διαμάντω μαζεύει το φαγητό και τραβά το μαντήλι απότομα. Τα κορίτσια σηκώνονται βιαστικά κοιτώντας λυπημένα η μία την άλλη. Με σκληρό βλέμμα ξεκινά μπροστά προς το χωράφι να δουλέψει και οι κόρες την ακολουθούν.

4. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ ΣΟΚΑΚΙ ΧΩΡΙΟΥ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η Διαμάντω προχωρά μπροστά φορτωμένη και πίσω της την ακολουθούν οι κόρες της. Σε κάποιο σημείο διασταυρώνονται με δύο γυναίκες που πλησιάζουν από κάποιο αντίθετο σοκάκι μαζί με τα ζώα τους. Είναι η ΚΑΤΕΡΙΝΑ (23) ΚΑΙ η ΜΗΤΕΡΑ της (45). Οι δύο μεγαλύτερες γυναίκες έχουν πιο σκληρό ύφος και είναι βιαστικές. Βλέπουν η μία την άλλη και γνέφουν αλλά δε στέκονται για κουβέντες. Καθώς προχωρούν για λίγο σε κοινή πορεία οι μικρότερες κοπέλες περιεργάζονται την Κατερίνα που μοιάζει πιο προσιτή και είναι χαμογελαστή.

ΚΟΡΗ (12)

Αύριο στη λειτουργία στην Αγία Αγάθη θα έχουμε και το μνημόσυνο της Χρυσουγής. Σας περιμένουμε!

Η Διαμάντω γυρίζει απότομα και αγριοκοιτά την κόρη της αλλά δε λέει τίποτα και έπειτα στρέφεται συγκαταβατικά προς τη διπλανή της γυναίκα.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ (23)

Μα θα έρθουμε. Εξάλλου, μια φορά τον χρόνο ανοίγει το ξωκκλήσι μας. Να είναι καλά η μοναχή που το κρατά ζωντανό.

ΜΑΝΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ (45)

Πάνε 3 χρόνια μα δεν την ξεχνάς τη συχωρεμένη τη νύφη σου Διαμάντω. Μπράβο! Κι αν έχεις κι εσύ βάσανα...

ΔΙΑΜΑΝΤΩ

Σάμπως όλοι μας...

Συνεχίζουν για λίγο σε μια αμήχανη σιωπή ενώ τα κορίτσια πειράζουν τις κατσίκες. Στο παράθυρο ενός σπιτιού φαίνεται μια νέα γυναίκα, η ΜΑΡΙΑ (23) χλωμή, ταλαιπωρημένη και σε προχωρημένη εγκυμοσύνη. Μοιάζει να κοιτά στον δρόμο έξω από το παράθυρο. Οι κοπέλες από κάτω την χαιρετούν ζωηρά αλλά αυτή δεν ανταποκρίνεται βυθισμένη στη σκέψη της.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Αχ δεν είναι καλά η Μαρία. Μακάρι όλα να πάνε καλά αυτή τη φορά.

ΜΑΝΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ

Ας πρόσεχε, όταν έπαιρνε άντρα που ήταν γι'άλλη! Όλα δανεικά και χρωστούμενα.

Με τα λόγια αυτά η Κατερίνα αναψοκοκκινίζει έτοιμη να απαντήσει και τα κορίτσια στρέφουν όλοι τους την προσοχή στις δύο γυναίκες. Σε αυτό το σημείο, ωστόσο η Διαμάντω και οι κόρες της στρίβουν σε ένα δρομάκι συνεχίζοντας τη δική τους πορεία.

ΔΙΑΜΑΝΤΩ

Δε θα την ξαναδείτε τη ρούγα αν συνεχίσετε έτσι!
(και μουρμουρίζοντας) Αυτός φταίει όμως που με παράτησε
μόνη να αναστήσω δυο κορίτσια και με τον γιο μου να έχει
ρίξει μαύρη πέτρα!

5. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ ΠΟΤΑΜΙ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ανάμεσα στους ήχους του δάσους ακούγονται τα κελαρύσματα
ενός ποταμού. Το ποτάμι διασχίζει ορμητικά τη βλάστηση κι
όλα γύρω μοιάζουν ήρεμα. Μια φιγούρα ενός άντρα μελαμψού,
κοντού αλλά σωματώδη πλησιάζει την όχθη σκύβει και με τα
τραχιιά χέρια του ρίχνει μπόλικο νερό στο πρόσωπό του και
έπειτα σβήνει τη δίψα του.

6. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ

ΠΑΤΗΡ ΙΩΑΝΝΗΣ (63)

Έλαμψε η εκκλησιά! Να σε έχει ο Θεός καλά
Βασιλική. Τόσα χρόνια κλειστό το εκκλησάκι. Μεγάλη χάρη
παίρνεις που το άνοιξες ξανά.

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ (33)

Δε γινόταν αλλιώς. Η Αγία με προστάτεψε και μου
έδειξε τον δρόμο. Ποιος ξέρει πού θα ήμουν αλλιώς.

ΠΑΤΗΡ ΙΩΑΝΝΗΣ

Ο Θεός είναι μεγάλος. Πάμε τώρα και αύριο πρωί
πρωί έχουμε τη λειτουργία.

Η μοναχή δε σηκώνεται. Αντίθετα γονατίζει μπροστά στην
εικόνα με τα χέρια σταυρωμένα και κλείνει τα μάτια σφιχτά
μουρμουρίζοντας προσευχές.

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Μας μιλούν οι άγιοι με τα όνειρα Πάτερ;

ΠΑΤΗΡ ΙΩΑΝΝΗΣ

Βεβαίως! Πολύ συχνά. Αρκεί να ακούμε.

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Τότε καλύτερα να πέσω για ύπνο.

Λέγοντας αυτά τα λόγια η γυναίκα τραβά το σάλι της το στρώνει κάτω και ξαπλώνει μπροστά στην εικόνα. Ο ιερέας κάνει τον σταυρό του, ανοίγει την πόρτα κι φεύγει.

7. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ ΔΑΣΟΣ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Όπως πέφτει η νύχτα το φεγγάρι φέγγει αδύναμο με φως όχι αρκετό να φωτίσει το δάσος. Εκεί ανάμεσα στις σκιές των δέντρων ανασαίνει βαριά μια σκιά ξαπλωμένη στις ρίζες ενός πεύκου.

8. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ ΛΙΒΑΔΙ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Ένα λιβάδι γεμάτο κατακόκκινες παπαρούνες και στη μέση μια λευκή. Όπως ο ήλιος δύει αγγίζει το λιβάδι και όλα βάφονται κόκκινα. Οι παπαρούνες μοιάζουν να λιώνουν και γρήγορα δημιουργούν μια κόκκινη μάζα σαν βούρκο αίματος. Δεν υπάρχει κανένας ήχος. Μέσα σε αυτόν τον βούρκο αναδύεται το άνθος της λευκής παπαρούνας και εντελώς ξαφνικά αρχίζει να ακούγεται το κλάμα ενός μωρού από το σημείο όπου αυτή βρίσκεται.

9. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΝΥΧΤΑ

Η Διαμάντω πετάγεται μες στο σκοτάδι και πιάνει το κεφάλι της στα χέρια της. Ανασαίνει βαριά. Προσπαθεί να ξαπλώσει ξανά αλλά δεν καταφέρνει να σταθεί σε ένα σημείο. Σηκώνεται, ρίχνει κάτι πάνω της και βγαίνει από το δωμάτιο. Ακροπατά ως το διπλανό δωμάτιο όπου η πόρτα είναι μισάνοιχτη και ηρεμεί λίγο βλέποντας τις κόρες της στα κρεβάτια τους. Στιρίζεται με την πλάτη στον τοίχο και τα μάτια της είναι υγρά.

10. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΚΤΗΜΑΤΑ – ΜΕΡΑ

ΚΥΡ ΓΙΩΡΓΗΣ

Μου λέει ο κύρης μου να σε εδιώξω, αδεμή με
διώχνει κι έμενα.

ΣΤΑΛΑΧΤΗ

Θυμήσου που μου ορκίστηκες στις Παναγιάς την
εικόνα να με πάρεις, Γιώργη.

ΣΤΑΘΗΣ

Σταλαχτή, θέλεις να χωρίσεις παιδί και πατέρα.

ΣΤΑΛΑΧΤΗ

Να με πάρει θέλω!

ΣΤΑΘΗΣ

Δε χάνεις τίποτα. Σε προικίζουν με χρυσάφια και
με χιτήμα. Τον αγαπάς για να τόνε σύρεις στη δυστυχία;

ΣΤΑΛΑΧΤΗ

Η τιμή μου αξίζει κι απ' την αγάπη περισσότερο.

ΚΥΡ ΓΙΩΡΓΗΣ

(απολογητικά και λυπημένα)

Δεν μπορώ!

ΣΤΑΛΑΧΤΗ

Δε θα ζήσω! Δε θα ζήσω!

Η Σταλαχτή αρχίζει να τρέχει ξέφρενα τραβώντας τα μαλλιά της σε έναν ανηφορικό αγροτικό δρόμο. Και καθώς πλησιάζει στο πηγάδι πέφτει μες σε αυτό με φόρα χωρίς να διστάσει. Από πίσω με το άλογο του εμφανίζεται τρέχοντας να την προλάβει ο Γιώργης με τον Στάθη. Χωρίς σκέψη δένεται με ένα σκοινί και μπαίνει στο πηγάδι να τη σώσει, ενώ ακούγονται όλο και πιο έντονα οι ήχοι της πάλης με το νερό. Από πάνω κρατά το σκοινί ο Στάθης. Ξαφνικά εμφανίζεται από πίσω ένας άλλος άντρας. Ο Στάθης που προσπαθεί να τραβήξει το σκοινί τον καταλαβαίνει.

ΣΤΑΘΗΣ

Βοήθα γρήγορα, Γιάννη! Πνίγονται.

Ο Γιάννης χωρίς καμιά αίσθηση επείγοντος πλησιάζει το πηγάδι και κοιτά μέσα. Έπειτα κοιτά παγωμένα τον Στάθη και βγάζει από τη ζώνη του ένα μαχαίρι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Εκείνου του πρέπει τιμωρία, εκείνη γιατί να ζει στην ατιμία; (κόβοντας το σκοινί). Για αυτό μου την επήρατε;

11. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ – ΝΥΧΤΑ

ΔΙΑΜΑΝΤΩ

(ψιθυριστά με μίσος σχεδόν) Την κατάρα μου να έχουν τα πάθη όλων των αντρών που στέλνουν τόσα θηλυκά στο χώμα.

Λέγοντας αυτά τα λόγια και χωρίς τα κορίτσια να ξυπνήσουν φεύγει αποκαμωμένη. Δε γυρίζει πίσω στο δωμάτιό της αλλά κατευθύνεται προς την κουζίνα. Στέκεται μες στο σκοτάδι, στο παράθυρο για ώρα πολλή μέχρι που η νύχτα αρχίζει να ξεθωριάζει.

12. ΕΕ. ΧΩΡΟΣ – ΜΕΡΑ

Μπροστά από το εκκλησάκι που είναι τοποθετημένο μες στην κατάφυτη εξοχή στέκονται αρκετοί άνθρωποι που συζητούν σε διάφορες παρέες και άλλοι βγαίνουν σταδιακά από το εσωτερικό. Ορισμένοι κρατούν στη χούφτα τους λίγα κόλλυβα. Ανάμεσά τους είναι η Μαρία που κάθεται σε έναν ξύλινο πάγκο και κρατά την κοιλιά της παρατηρώντας ένα ξανθό παιδάκι να παίζει, ενώ δίπλα όρθιοι συζητάνε ο άντρας και τα πεθερικά της με κάποιο άλλο ζευγάρι. Η Κατερίνα βγαίνοντας από την

εκκλησία την ψάχνει με το βλέμμα της και την πλησιάζει με χαρά.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Πώς είσαι σήμερα;

Για απάντηση παίρνει το χλωμό και γουρλωμένο βλέμμα της Μαρίας, που δηλώνει φόβο. Ακολουθεί κι αυτή με το βλέμμα της το σημείο όπου έχει καρφώσει το δικό της η φίλη της. Διάφοροι στέκουν και μιλούν σε παρέες. Τα παιδάκια λίγο πιο κάτω κυνηγάνε ζουζούνια και κυνηγιούνται μες στη βλάστηση. Ανάμεσα από τα ψηλά πόδια των ενηλίκων περνά ένα πολύ μικρό ίσα που περπατά. Είναι κατάξανθο σαν αγγελούδι. Στα χέρια του κρατά μια λευκή παπαρούνα. Μια γυναίκα τρέχει από πίσω του και το σηκώνει στην αγκαλιά της. Το παιδί γελά και της δίνει την παπαρούνα.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Τον γιο της Αγάθης κοιτάς; Έρχεται η ώρα και για σένα μην ανησυχείς.

ΜΑΡΙΑ

Την παπαρούνα κοιτάω.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Θες να σου φέρω;

ΜΑΡΙΑ

Την είδα στον ύπνο μου αυτή την παπαρούνα.

Η Κατερίνα κοιτά την Μαρία εξεταστικά αλλά η μόνη αντίδραση που παίρνει είναι το χαμένο ύφος της που δεν της αφήνει πολλά περιθώρια. Της χαϊδεύει τον ώμο, αλλά δεν υπάρχει καμιά αντίδραση. Σηκώνεται να επιστρέψει στο εσωτερικό της εκκλησίας. Καθώς επιστρέφει ακούει την εξής στιχομυθία από τον καφετζή και τη γυναίκα του που επίσης κοιτούν τη μητέρα και το παιδί.

ΘΕΟΔΟΣΗΣ (65)

Τη βλέπω να έχει την ίδια τύχη με τη γυναίκα του Κούρκουπου αυτή.

ΓΥΝΑΙΚΑ ΘΕΟΔΟΣΗ (65)

Πάψε, Θεοδόση! Πού τη θυμήθηκες αυτή την ιστορία; Ο Θεός να φυλάει.

ΘΕΟΔΟΣΗΣ

Τι δουλειές έχει ο Θεός με τις ατιμίες των γυναικών;

13. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑ - ΜΕΡΑ

Η Κατερίνα μπαίνει ταραγμένη στην εκκλησία. Αρχίζει να προσεύχεται μπροστά στο εικόνισμα της Αγίας Αγάθης. Κοιτά την εικόνα κατάματα, επίμονα και παρακλητικά. Έπειτα η κοπέλα ακούει συζητήσεις και εξετάζει με το βλέμμα της τον χώρο τριγύρω. Βλέπει μόνο τον ιερέα που στέκεται πίσω από τον χώρο των ψαλτών, αλλά δεν έχει προσέξει την παρουσία της. Με κάποιους μιλά αλλά δεν μπορεί να δει με ποιους. Συγκεντρώνει όλη την προσοχή της στο να ακούσει τι λένε. Δεν καταλαβαίνει, οπότε μετακινείται προς τα εκεί λίγα βήματα.

ΙΕΡΕΑΣ

Μαζί με τη Χρυσανγή, διάβασα και τη Σταλαχτή και του Κούρκουπα τη γυναίκα όπως μου ζητήσατε. Τη Μαρία του Γιώργη όμως δεν τη διάβασα. Αν έγινε αυτό που λένε δεν μπορώ.

Καθώς ο ιερέας κινείται αμήχανα μετά από αυτές τις κουβέντες πιάνει στη ματιά του την Κατερίνα που βιάζεται να χαιρετήσει και να πλησιάσει δήθεν φυσικά. Στο οπτικό της πεδίο βλέπει τη Διαμάντω και τη μοναχή. Η μοναχή της χαμογελά πλατιά σε αντίθεση με τη Διαμάντω που είναι κάπως σφιγμένη και δε γυρίζει καν να την κοιτάξει.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Μόλις το άκουσα ξανά αυτό το όνομα. Κούρκουπος;
Τι είχε γίνει με αυτόν;

Όλοι κοιτιούνται μεταξύ τους. Η Βασιλική της χαμογελά
τρυφερά σε αντίθεση με τη Διαμάντω και τον ιερέα που δε
φαίνονται άνετοι με την παρουσία της εκεί.

ΜΟΝΑΧΗ

Αυτές, Κατερινιώ μου είναι ιστορίες πιο παλιές
από εσένα. Τι ψάχνεις τώρα;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Και η Μαρία λένε αλήθεια πως αυτοκτόνησε;

ΜΟΝΑΧΗ

Δεν είναι τον ίδιο να μην αντέξεις από τον
καημό σου και το ίδιο να σκοτώσεις τον εαυτό σου. Ο
κόσμος μπερδεύεται.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Και η Μαρία, η φίλη μου, δεν είναι καλά. Μου
φαίνεται πως χάνει το μυαλό της. Λέει κάτι τρελά για
λευκές παπαρούνες. Και δεν καταλαβαίνω τίποτα πια. Τι
συμβαίνει με τις γυναίκες αυτού του τόπου;

Η μοναχή έχοντας κάνει βήματα προς την Κατερίνα προσπαθεί
να την παρηγορήσει καθώς η κοπέλα είναι αναστατωμένη. Με
το άκουσμα της λέξης παπαρούνα όμως παγώνει. Ο ιερέας
παρακολουθεί με απορία εξακολουθώντας να είναι πολύ
αμήχανος. Στο άκουσμα της κουβέντας της αυτής και η
Διαμάντω αντιδρά σπασμωδικά. Φαίνεται να χάνει την
ψυχραιμία της. Πάει μπροστά από το ιερό. Κοιτά την εικόνα
της Αγίας, την αγγίζει, και πέφτει γονατιστή μπροστά της
χωρίς να πάρει από αυτή το βλέμμα της σαν να ικετεύει για
βοήθεια. Ο ιερέας κοιτά μια τη μοναχή και την Κατερίνα, μια
τη Διαμάντω. Φαίνεται απελπισμένος. Το ερωτηματικό του
βλέμμα προς τη μοναχή θα απαντηθεί με ένα συγκαταβατικό
νεύμα από την ίδια και το χέρι της να του δείχνει την πόρτα.

Ο ιερέας φεύγει βιαστικά κάνοντας τον σταυρό του και χωρίς να ρίξει βλέμμα πίσω του.

Η μοναχή βάζει την Κατερίνα να καθίσει και πλησιάζει ήρεμα τη Διαμάντω. Στέκεται από πίσω της και περιμένει να τελειώσει την προσευχή της.

MONAXH

Το πρόβλημα είναι η παπαρούνα σωστά;

Η Διαμάντω για λίγα δευτερόλεπτα παγώνει κι έπειτα απότομα σκύβει το κεφάλι και ξεσπά σε τρανταχτά κλάματα. Η μοναχή δε θέλει να τη διακόψει και κάνει λίγα βήματα πίσω διακριτικά κοιτώντας και προς την πόρτα αν τις βλέπει κάποιος. Εκείνη τη στιγμή όμως η Κατερίνα πλησιάζει τις άλλες δύο γυναίκες. Πιάνει τη Διαμάντω από το μπράτσο και τη σηκώνει. Η γυναίκα δεν αντιστέκεται. Αντίθετα, ρίχνει το βάρος της στην κοπέλα και συνεχίζει να κλαίει βουβά.

KATEPINA

Σας παρακαλώ... εξηγήστε μου τι συμβαίνει. Δεν καταλαβαίνω. Ίσως μπορώ να βοηθήσω.

MONAXH

Κατάφερε τη Μαρία να μας μιλήσει. Δοκίμασε να της πεις πως δεν είναι η μόνη που βλέπει το όνειρο με τις παπαρούνες.

Η Κατερίνα δεν το σκέφτεται πολύ. Σπρώχνει απαλά τη Διαμάντω που εξακολουθεί να είναι καταβεβλημένη προς τη μοναχή και προχωρά αποφασιστικά προς την έξοδο. Η μοναχή βάζει τη γυναίκα να καθίσει και πηγαίνει προς την είσοδο της εκκλησίας. Μαζεύει τα αναμμένα κεριά που έχουν σωθεί κι έπειτα παίρνει ευλαβικά την εικόνα της αγίας Αγάθης. Κάθεται κι αυτή δίπλα στη Διαμάντω με την εικόνα στην αγκαλιά της και περιμένει.

14. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ ΚΑΦΕΝΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Αρκετοί άντρες κάθονται σε ένα καφενείο. Άλλοι πίνουν τον καφέ τους ή καπνίζουν ήσυχα. Άλλοι μιλάνε. Όλοι είναι σε παρέες. Μπαίνει από την ανοιχτή πόρτα κι ένας άντρας κοντός, μελαμψός και ηλιοκαμένος. Φορά βρόμικα ρούχα, σχεδόν ξεσκισμένα παπούτσια και κουβαλά ένα σακίδιο. Είναι γενικά απεριποίητος, κουρασμένος και σκυθρωπός. Όλοι τον κοιτούν. Δε δίνει σημασία. Πηγαίνει και κάθεται σε ένα τραπέζι με δύο καρέκλες. Τη μία τη γυρίζει στο άδειο τραπέζι ακριβώς από πίσω και κάθεται στη μία που απομένει. Η ένταση των συνομιλιών έχει μειωθεί αισθητά. Ο καφετζής χωρίς καθυστέρηση τον πλησιάζει.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ (50)

Καλώς τον ξένο! Από πού μας έρχεσαι;

ΚΟΥΚΟΥΛΙΩΤΗΣ (38)

Πιάσε έναν σκέτο.

15. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ – ΕΚΚΛΗΣΙΑ – ΜΕΡΑ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Δεν την πρόλαβα

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Δεν πειράζει... Προσπάθησε να την έχεις από κοντά. Πες της πως δεν είναι μόνη.

16. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ – ΣΠΙΤΙ ΑΓΑΘΗΣ – ΜΕΡΑ

Η γυναίκα κρατά στην αγκαλιά της το παιδί της και προσπαθεί να ανοίξει την αυλόπορτα. Καθώς μπαίνει στην αυλή γυρίζει το κεφάλι της προς τα έξω και βλέπει στη γωνία του δρόμου μια γυναίκα να στέκεται στον τοίχο και να τους παρατηρεί. Της δείχνει τελικά μια άσπρη παπαρούνα που κρατά στο χέρι της.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ (28)

Σας έπεσε

ΑΓΑΘΗ

Κράτα την, βρε Μαργαρίτα. Σε ευχαριστώ.

17. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ- ΛΙΒΑΔΙ- ΜΕΡΑ

Καταπράσινο λιβάδι απλώνεται ως εκεί που φτάνει το μάτι. Μόνο πράσινο, ψηλό χορτάρι. Μέσα από τα χορτάρια ακούγεται το γέλιο ενός παιδιού. Όλο το χορτάρι ανθίζει και μετατρέπεται σε λευκές παπαρούνες. Το γέλιο σταματά απότομα. Ένας ήχος σαν σπαθιού να σκίζει τον αέρα διαπερνά τον χώρο κι αμέσως όλες οι παπαρούνες κόβονται από τη ρίζα και πέφτουν κάτω. Στο κέντρο του λιβαδιού υπάρχει τώρα ένας μικρός λάκκος.

18. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ - ΔΩΜΑΤΙΟ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η Μαρία πετάγεται ιδρωμένη από το κρεβάτι. Έχει πατήσει την κοιλιά της και βγάζει μια κραυγή πόνου. Ο άντρας που είναι ξαπλωμένος δίπλα της, ο Αντώνης, κοιμάται τόσο βαριά που ούτε καν κουνιέται. Τον κοιτά απηυδισμένη και σηκώνεται με ένταση. Ανοίγει την πόρτα και βγαίνει από το δωμάτιο.

19. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ - ΑΥΛΗ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η Μαρία κάθεται στην τραπεζαρία της αυλής και καθαρίζει ντομάτες. Ο άντρας της πλησιάζει χωρίς να μιλήσει και κάθεται παραδίπλα. Μένει για λίγο βυθισμένος στη σκέψη του έπειτα αρπάζει ένα κομμάτι ντομάτα και τρώει λαίμαργα γεμίζοντας ζουμιά. Η Μαρία παίρνει μια έκφραση αηδίας και του δίνει ένα μαντίλι χωρίς να τον κοιτάξει.

ΑΝΤΩΝΗΣ

Περίεργη έχεις γίνει.

ΜΑΡΙΑ

Θα φταίει το μωρό.

Παραμένουν για λίγο ακόμα σιωπηλοί με σχεδόν γυρισμένες πλάτες. Οι βαριές ανάσες τους και ο ιδρώτας δείχνουν μια δυσφορία που θα μπορούσε να αποδοθεί και στη ζέστη.

ΜΑΡΙΑ

Δε μου λες... Αυτός ο Κουκουλιώτης τι να απέγινε τελικά;

ΑΝΤΩΝΗΣ

Α τα άκουσες κι εσύ;

ΜΑΡΙΑ

Ποια;

ΑΝΤΩΝΗΣ

Τότε πώς σου ήρθε;

ΜΑΡΙΑ

Είδα σήμερα τη χήρα του.

ΑΝΤΩΝΗΣ

Χήρα θα ήταν άμα είχε πεθάνει.

ΜΑΡΙΑ

Έτσι δε λένε τόσα χρόνια; Από τους Βαλκανικούς;

ΑΝΤΩΝΗΣ

Σήμερα όμως στο καφενείο είπαν άλλα... Και θα έχουμε τραγωδίες πάλι.

ΜΑΡΙΑ

Τι λες; Τι είπαν;

ΑΝΤΩΝΗΣ

Ο Θεόδωρος είπε πως ένας ξάδερφός του τον είχε δει στην Αθήνα, μες στη φυλακή και του μήνυσε ότι σε λίγες βδομάδες θα έβγαινε. Και μάλλον πλησιάζει η ώρα.

ΜΑΡΙΑ

Αυτός ο καφετζής παντού ανακατεύεται.

ΑΝΤΩΝΗΣ

Εσύ ρώτησες γυναίκα ο καφετζής σου φταίει;

Η Μαρία μαζεύει τα πράγματά της και σηκώνεται ενώ ο Αντώνης παλεύει με τις μύγες.

ΜΑΡΙΑ

Θα πάω από της Κατερίνας να κεντήσουμε για το μωρό.

Ο Αντώνης γνέφει αδιάφορα και συνεχίζει να ασχολείται με τις μύγες.

20. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΒΡΥΣΗ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η Μαρία περπατά νευρικά το δρομάκι που περνά κάτω από τη βρύση. Με το βλέμμα της βλέπει και την Κατερίνα εκεί, όπως και άλλες γυναίκες, και πάει προσεχτικά λίγο παραπέρα, ανάμεσα σε κάτι θάμνους να την περιμένει. Προσπαθεί να μη συναντηθεί και να μην πιάσει κουβέντα με κάποια άλλη. Σε λίγο εμφανίζεται η Κατερίνα και η Μαρία πετάγεται μπροστά της τόσο απότομα, ώστε παραλίγο να της φύγει η κανάτα της. Τελικά την πιάνουν τα γέλια και την αγκαλιάζει. Ξεκινούν να περπατούν παρέα.

ΜΑΡΙΑ

Ερχόμουν σπίτι σου αλλά σε είδα εδώ και σε περίμενα.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Κι εγώ θα ερχόμουν να σε δω.

ΜΑΡΙΑ

Καλύτερα που βρεθήκαμε εδώ να μη μας ακούει και κανείς. (διστακτικά) Δεν ξέρω πώς να στο πω αυτό που θέλω.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Να σου πω εγώ πρώτα;

ΜΑΡΙΑ

Όχι κάτσε. Πρώτα θέλω εγώ να σου πω. Νομίζω πως κάτι θα συμβεί στην Αγάθη. Ή στο παιδί της; Ή και στους δύο δεν ξέρω. Μη με ρωτάς πώς το ξέρω.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Έχει να κάνει με τα όνειρα;

Οι δύο γυναίκες μένουν να κοιτιούνται απορημένες. Έχουν απομακρυνθεί από τις φωνές των άλλων γυναικών και των παιδιών στη βρύση. Τώρα κυριαρχούν οι ήχοι της φύσης και οι βαριές ανάσες τους. Μέχρι που ακούγεται ένα κλαδί να σπάει και τις κάνει να γουρλώσουν τα μάτια γυρίζοντας τα κεφάλια τους προς την πηγή του ήχου.

21. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΛΙΜΑΝΙ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Σε έναν μικρό κόλπο ο Αντώνης Κουκουλιώτης στέκεται παράμερα από 3-4 ακόμα ανθρώπους. Όλοι περιμένουν τη βάρκα που πλησιάζει για να τους περάσει απέναντι. Ο ουρανός είναι καταγάλανος αλλά έχει πολύ κύμα. Όταν φτάνει ο βαρκάρης τους κάνει νόημα με τα χέρια του πως τέλος τα δρομολόγια. Οι άλλοι αρχίζουν να διαμαρτύρονται αλλά αυτός αδιαφορεί. Δένει τη βάρκα του και βιαστικά φεύγει. Τον παίρνουν από πίσω συνεχίζοντας τις διαμαρτυρίες. Ο Αντώνης Κουκουλιώτης που τα παρακολουθεί όλα αυτά αμέτοχος και χωρίς να κουνηθεί από τη θέση του κλωτσά λίγες πέτρες που βρίσκονται στα πόδια του, κάθεσαι κάτω και μένει να παρατηρεί τη θάλασσα.

22. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΚΟΝΤΑ ΣΤΗ ΒΡΥΣΗ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

Νομίζω πως έχετε δίκιο... Ξέρετε που θα με βρείτε αν χρειαστεί.

Λέγοντας αυτά τα λόγια η γυναίκα περνά από μπροστά τους και φεύγει. Οι δύο κοπέλες συνεχίζουν να προχωρούν σιωπηλές ρίχνοντας προβληματισμένες ματιές η μία στην άλλη.

23. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΚΟΛΠΙΣΚΟΣ – ΝΥΧΤΑ

Στον ίδιο μικρό κολπίσκο υπό το φως των αστεριών και τους παφλασμούς των κυμάτων χορεύουν δύο βαρκούλες. Στη μία από αυτές στριφογυρίζει ξαπλωμένος ο Αντώνης Κουκουλιώτης.

24. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΝΥΧΤΑ

Η Κατερίνα βγαίνει στα κλεφτά από το παράθυρο του σπιτιού της. Σφηνώνει το παράθυρο με ένα μαντήλι για να μην το χτυπήσει ο αέρας. Προχωρά πολύ προσεχτικά από τα πιο σκοτεινά σημεία και οδηγείται έξω από το χωριό. Καθώς προχωρά προς την πιο πυκνή βλάστηση επιταχύνει το βήμα της. Στο τελευταίο σπίτι που συναντά αρκετά μακριά από τα υπόλοιπα η λάμπα είναι ακόμα αναμμένη. Κοιτά ανήσυχα τριγύρω, αλλά καθώς προχωρά δε βλέπει τη Μαργαρίτα που παρακολουθεί από το παράθυρο. Μέχρι που φτάνει έξω από το ξωκκλήσι της Αγίας Αγάθης. Κοιτά πίσω της, κάνει τον σταυρό της και χτυπά την πόρτα.

25. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΝΥΧΤΑ

Μια καταγάλανη και ήρεμη θάλασσα απλώνεται κάτω από το φως των αστεριών και στη μέση βρίσκεται ένα μικρό νησί. Ένας άνεμος φέρνει έναν σωρό από παπαρούνες κατακόκκινες που πέφτουν στο νερό. Το νερό τώρα μοιάζει σαν να βάφεται κόκκινο και ο αέρας που λυσομανά ασταμάτητα φέρνει κι άλλες αμέτρητες παπαρούνες. Καθώς ο αέρας σιγά σιγά κοπάζει

φέρει μαζί του μια τελευταία παπαρούνα λευκή η οποία αιωρείται για λίγο κι έπειτα πέφτει στο νησί.

26. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ – ΝΥΧΤΑ

Η μοναχή Βασιλική ανοίγει την πόρτα της εκκλησίας και μπαίνει μέσα η Κατερίνα. Βλέποντάς τη δεν μπορεί να κρύψει τη χαρά της και την αγκαλιάζει με ένα χαμόγελο. Την παίρνει από το χέρι να κάτσουν αλλά εκείνη τη στιγμή ακούγεται η πόρτα που ανοίγει ξανά. Το κεφάλι της Μαργαρίτας ξεπροβάλει διστακτικά από το άνοιγμα. Οι δύο γυναίκες πετάγονται σχεδόν τρομαγμένες. Κοιτάζουν απορημένα τη Μαργαρίτα που δε μιλάει απλά περιμένει. Τελικά η μοναχή της χαμογελά και της κάνει νόημα να πλησιάσει. Ανοίγοντας εντελώς την πόρτα για να μπει από πίσω της μπαίνει αλαφιασμένα με το νυχτικό, ένα σάλι στους ώμους και ξέπλεκα μαλλιά η μάνα της Κατερίνας.

MANA KATEPINAS

(αργά και επιθετικά) Παλιοθήλυκα! Δε σας φτάναν οι δικές σας οι πομπές; Θέλετε να ξεβγάλετε και την κόρη μου;

Η Κατερίνα πάει να την πλησιάσει για να την καθησυχάσει. Εκείνη την πιάνει από τα μαλλιά με οργή και τη σέρνει έξω μαζί της. Η κοπέλα έχει αιφνιδιαστεί τόσο που δεν αντιστέκεται, το ίδιο και οι άλλες δύο γυναίκες. Φεύγοντας γυρίζει πίσω, φτύνει το πάτωμα με αηδία και κλείνει με το ελεύθερο χέρι δυνατά την πόρτα.

Λίγα δευτερόλεπτα μετά η Μαργαρίτα κάνει κίνηση να τις ακολουθήσει όμως η μοναχή την εμποδίζει και την ωθεί να καθίσει.

MONAXH

Θα είναι εντάξει. Μάνα της είναι δε θα τη βλάψει. Εσένα όμως τι σε έφερε εδώ;

MARGARITA

Ακολούθησα την Κατερίνα. Την άκουσα καταλάθος να μιλά με τη Μαρία. Για τα όνειρα..

ΜΟΝΑΧΗ

(με μεγάλη έκπληξη) Έχεις κι εσύ τέτοια όνειρα;

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

(σηκώνει τους ώμους της σαν να μην είναι σίγουρη) Αλλά από όσα ακούω που λέγονται στο χωριό ξέρω για ποιον είναι η προειδοποίηση. Αυτό μάλλον θα σου έλεγε και η Κατερίνα αν προλάβαινε...

Η μοναχή δεν απαντά αλλά παραμένει να κοιτά εξεταστικά τη Μαργαρίτα περιμένοντας να ακούσει κάτι που θα τη βοηθήσει να καταλάβει.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

Η προειδοποίηση πρέπει να είναι για την Αγάθη του Κουκουλιώτη και το βρέφος. Γιατί λένε πως από μέρα σε μέρα γυρίζει. Κι αν γυρίσει... ποιος τους σώζει;

Η μοναχή την κοιτάζει ακόμα λίγο δύσπιστα. Η γυναίκα βγάζει από την ποδιά της μια καταμαραζωμένη λευκή παπαρούνα και της τη βάζει στη χούφτα χωρίς να πει τίποτα άλλο. Σηκώνεται αργά και μαζεμένα να φύγει.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

Εγώ απλά σκέφτηκα πως μπορώ να βοηθήσω. Να κρύψω αν χρειαστεί στο σπίτι μου γυναίκα και παιδί. Εμένα κανείς εξάλλου δε με πλησιάζει.

Μετά από αυτά τα λόγια όλη η κίνηση της καθώς φεύγει αποκτά μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και στο στόμα της σχηματίζεται ένα χαμόγελο.

27. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΚΟΛΠΟΣ – ΣΗΜΕΡΩΜΑ

Ένας άντρας κατεβαίνει από ένα χωμάτινο μονοπάτι και πλησιάζει τον κόλπο. Καθώς βλέπει από ψηλά πως κάποιος είναι μες στη βάρκα του αρχίζει να τρέχει αγριεμένος.

Φτάνει κοντά τραβάει τη βάρκα και ορμάει μέσα. Εκείνη τη στιγμή ανασηκώνεται και ο Κουκουλιώτης από ύπνο βαρύ και τον αρπάζει σε μια αυτόματη προσπάθεια αυτοάμυνας. Άμεσα καταλαβαίνει και σηκώνει τα χέρια του ψηλά. Έπειτα σκύβει αργά και βγάζει ένα ρολόι από το παπούτσι του.

ΚΟΥΚΟΥΛΙΩΤΗΣ

Με περνάς απέναντι;

Ο άντρας αρπάζει το ρολόι, το επεξεργάζεται και γνέφει θετικά.

28. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ – ΛΙΒΑΔΙ – ΣΗΜΕΡΩΜΑ

Μέσα στο λιβάδι και ανάμεσα στις ψηλές κόκκινες παπαρούνες κάθονται γονατισμένες και σκυφτές 4 γυναίκες μαυροντυμένες με μαντήλες τόσο χαμηλά δεμένες, ώστε τα πρόσωπά τους δε φαίνονται. Επικρατεί απόλυτη σιωπή και απουσία ήχων. Από μια άκρη του λιβαδιού περπατά σκυφτή μια γυναίκα επίσης μαυροφορεμένη που κρατά στην αγκαλιά της ένα μπουκέτο λευκές παπαρούνες. Πλησιάζει την τετράδα, στέκεται μπροστά σε καθεμία και αφήνει στα χέρια της από μία λευκή παπαρούνα. Και τότε αρχίζουν να ακούγονται οι οδυρμοί των γυναικών καθώς τα σώματά τους τραντάζονται από τους λυγμούς.

29. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ – ΔΩΜΑΤΙΟ ΔΙΑΜΑΝΤΩΣ – ΜΕΡΑ

Η Διαμάντω κοιμάται ανήσυχα ενώ ακούγεται κάποιος χτύπος στην πόρτα. Ο χτύπος επιμένει και αυτή μισοκάθεται στο κρεβάτι τη στιγμή που μπαίνουν μέσα οι δύο κόρες της. Τους κάνει νόημα με το χέρι της να μην πουν τίποτα. Σηκώνεται βιαστικά ρίχνει το σάλι της στους ώμους περνά ανάμεσα από τις κόρες της και προχωρά προς την κουζίνα. Τα κορίτσια την ακολουθούν λίγο πιο πίσω. Κοιτά από το παράθυρο κι αμέσως ξεφυσάει ανακουφισμένη. Ανοίγει την πόρτα. Μπροστά τους εμφανίζεται η μοναχή Βασιλική που κρατά επιδεικτικά στα χέρια της ένα μαντήλι.

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Καλημέρα σας! (και αρκετά φωναχτά και επιδεικτικά) Έφερα
το μαντήλι σας! Το ξεχάσατε τις προάλλες.

ΔΙΑΜΑΝΤΩ

(στο ίδιο ύφος) Πέρνα πέρνα! Σε ευχαριστούμε.

Η Διαμάντω πάει προς τις κόρες τις, τις φιλάει και τις
διώχνει μαλακά προς τα δωμάτια. Έπειτα τραβάει μια καρέκλα
και δείχνει στη μοναχή να καθίσει.

ΔΙΑΜΑΝΤΩ

Απόψε έμοιαζε με τον χειρότερο εφιάλτη.

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Πλησιάζει το κακό... όμως νομίζω πως έχουμε απαντήσεις. Τα
σημάδια πρέπει να είναι για την Αγάθη. Γυρίζει ο Αντώνης
λένε!

ΔΙΑΜΑΝΤΩ

Πώς; Τον είχα για νεκρό. Κι αυτή το ίδιο.
Αλλά... Αν είναι έτσι πρέπει να την προειδοποιήσουμε.

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Πήγαινε εσύ, είσαι μάνα, θα σε ακούσει. Είναι
ευκαιρία να κάνεις ό, τι δεν έκανες με τη νύφη σου.

Με τα λόγια αυτά τα μάτια της Διαμάντως γεμίζουν δάκρυα.
Πιάνει τα χέρια της και τα φιλάει. Έπειτα σηκώνεται και
πάει προς το δωμάτιό της.

30. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΛΙΜΑΝΙ – ΜΕΡΑ

Ο Κουκουλιώτης κάθεται όρθιος στην πρύμνη της βάρκας και
αγναντεύει το γεμάτο κίνηση λιμάνι στο οποίο όλο και
πλησιάζει.

31. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ – ΣΠΙΤΙ ΑΓΑΘΗΣ – ΜΕΡΑ

Η Αγάθη μοιάζει απεγνωσμένη. Γυρίζει γύρω γύρω άσκοπα στο δωμάτιο κλαίγοντας πιάνοντας πράγματα κι αφήνοντάς τα. Το παιδί την πλησιάζει και της τραβά τα φουστάνια. Το παίρνει στην αγκαλιά της και συνεχίζει να περιφέρεται μέχρι που αυτό αρχίζει να κλαίει αδιάκοπα. Τότε ηρεμεί, σκουπίζει τα δάκρυά της και προσπαθεί να το ηρεμήσει.

ΑΓΑΘΗ

(καθώς του φιλάει τα δάκρυα) Θα κάνω ό, τι χρειαστεί για να είσαι καλά.

Ακουμπά το παιδί στο πάτωμα, σκύβει κι αυτή κι ανοίγει ένα μπαούλο. Ψάχνει λίγο κι έπειτα βγάζει ένα λίγο κιτρινισμένο από τον καιρό μαντήλι με κεντημένα τα αρχικά Γ.Σ. Το περιεργάζεται για μια στιγμή και έπειτα το δείχνει στο παιδί.

ΑΓΑΘΗ

(με παιδική διάθεση) Αυτό θα το πάρουμε μαζί μας... Για να μας θυμίζει τον μπαμπά σου.

32. ΕΣ. ΧΩΡΟΣ – ΣΠΙΤΙ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ- ΜΕΡΑ

Το δωμάτιο είναι σκοτεινό καθώς χοντρό πανί έχει καλύψει τα παράθυρα. Η μοναχή Βασιλική, η Διαμάντω και η Μαργαρίτα βρίσκονται η καθεμιά βυθισμένη στη σκέψη τους σε διάφορα σημεία του χώρου. Είναι φανερά ανήσυχες.

ΔΙΑΜΑΝΤΩ

Θα έρθει! Το ξέρω.

Με αυτά τα λόγια λίγα δευτερόλεπτα μετά ακούγεται ένας χτύπος στην πόρτα. Οι γυναίκες κοιτιούνται μεταξύ τους

και η Μαργαρίτα τρέχει να ανοίξει ενώ οι άλλες δύο μαζεύονται λίγο παραμέσα.

ΑΓΑΘΗ

Δεν έφερα σχεδόν τίποτα. Σκέφτηκα πως θα κινούσα υποψίες αν περνούσα φορτωμένη.

ΜΟΝΑΧΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Έκανες το σωστό. Άκου! Ξέρω κάποιον που θα σε βοηθήσει σήμερα το απόγευμα να φύγεις για Ζάκυνθο και θα σου δώσει ένα δωμάτιο να μείνεις. Για αρχή. Είσαι νέα και άξια δε θα χαθείς.

33. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΚΕΝΤΡΟ ΧΩΡΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Ο Αντώνης Κουκουλιώτης περνά από τον κεντρικό δρόμο του χωριού. Προχωρά με βήμα κουρασμένο αλλά με το κεφάλι ψηλά. Δε σταματά για να μιλήσει σε κανέναν. Ανταποδίδει τις έντονες εξεταστικές ματιές. Καθώς χάνεται σε μια στροφή διάφοροι χωριανοί στήνουν πηγαδάκια για λίγο κι έπειτα γυρίζουν ο καθένας στη δουλειά του.

34. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΚΕΝΤΡΟ ΧΩΡΙΟΥ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Καθώς ο ήλιος έχει αρχίσει να πέφτει ο Αντώνης Κουκουλιώτης ανεβαίνει τον δρόμο που είχε κατέβει το πρωί. Τώρα είναι πιο καθαρός αλλά λιγότερο σίγουρος. Σταματά μπροστά στα σκαλιά της εκκλησίας και φωνάζει προς τον παπά.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΟΥΚΟΥΛΙΩΤΗΣ

Παπά, μην ξέρεις που είναι η γυναίκα μου;

ΠΑΠΑ ΓΙΑΝΝΗΣ

(μοιάζει να επιλέγει με προσοχή τις λέξεις που θα πει)

Δεν είναι σπίτι; Έχω απ' το εκκλησίασμα να τη δω.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΟΥΚΟΥΛΙΩΤΗΣ

Για να σε ρωτώ δεν είναι!

Ο Κουκουλιώτης συνεχίζει την πορεία του και μπαίνει στο καφενείο σκεπτικός.

Απέναντι από τον παπά, στην αυλή της εκκλησίας στέκονται η Μαρία και η Κατερίνα μαζί με τη μάνα της και μια άλλη γυναίκα στην ηλικία της. Παρακολουθούν τον Κουκουλιώτη επικριτικά να χάνεται καθώς πλησιάζονται και κάτι σχολιάζουν στο αυτί. Η Μαρία και η Κατερίνα απλώς χαμογελούν η μία στην άλλη.

35. ΕΞ. ΧΩΡΟΣ – ΘΑΛΑΣΣΑ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Ο ήλιος κοντεύει να ακουμπήσει τη θάλασσα. Ο θαλασσινός αέρας παίζει με τις μπούκλες του παιδιού που προσπαθεί να πιάσει τις σταγόνες που πετάγονται από τα κύματα που σκαν στη βάρκα. Η μητέρα του καθισμένη στο κέντρο της βάρκας το κρατά σφιχτά στην αγκαλιά της. Κοιτά με βουρκωμένα μάτια μια προς το παιδί και μία προς την αντίθετη κατεύθυνση το νησί της που ξεμακραίνει.

ΤΕΛΟΣ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης όπως είδαμε στη ζωή του υπήρξε ενεργός κοινωνικά και πολιτικά. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος του «Σοσιαλιστικού Ομίλου», του «Αλληλοβοηθητικού Εργατικού Συνδέσμου Κέρκυρας» και έμπρακτος υποστηρικτής του κινήματος για τη χειραφέτηση των γυναικών. Αυτά τα βιογραφικά του στοιχεία συνθέτουν την εικόνα ενός συγγραφέα που δε θα μπορούσε να είναι ανεπηρέαστος στο έργο του θεωρητικά.

Παρόλα αυτά ο Θεοτόκης όπως αναφέρει και η Ειρήνη Δενδρινού ⁴ «... είναι περισσότερο καλλιτέχνης παρά προπαγανδιστής. [...] Δε ζητάει στα διηγήματά του ο Θεοτόκης την κοινωνική αναμόρφωση, μας δείχνει μόνο τη ρεαλιστική τραγικότητα και τις βαριές αλυσίδες που αλυσοδέουν σκλάβια τη σημερινή κοινωνία» (Δενδρινού, 1984, 116-117). Διαβάζοντας κάποιος το έργο του μπορεί να αντιληφθεί την ευαισθησία του απέναντι στα δεινά των γυναικών και τον προβληματισμό του, παρόλο που, στις Κορφιάτικες Ιστορίες τουλάχιστον, παρουσιάζει την εικόνα της γυναίκας της εποχής ειδικά στην κερκυραϊκή αγροτική κοινωνία, εικόνα που δεν απείχε από αυτή της γυναίκας συνολικά.

Κατά την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας και μέσα από συστηματική κειμενική ανάλυση των επιλεγμένων διηγημάτων οδηγήθηκα στο παρακάτω συμπέρασμα. Εάν ο αναγνώστης προσεγγίσει τα διηγήματα του Θεοτόκη με σκεπτικισμό και κριτική ματιά – όχι απαραίτητα φεμινιστική-, άμεσα θα κατανοήσει την επιτακτική ανάγκη για ολική αλλαγή. Σε όλη την κοινωνία συνολικά, αλλά και σε σχέση με τη θέση της γυναίκας ειδικότερα. Ο Θεοτόκης λοιπόν, προσφέρει το έδαφος για σκεπτικισμό, δίνει καθαρά το πλαίσιο μέσα στο οποίο ζει και δρα η γυναίκα της εποχής του και τις ατελείωτες δυσκολίες που βιώνει. Αρκετές φορές και ενδεχομένως στο πλαίσιο του ρεαλισμού που τον διακρίνει δεν ξεφεύγει από την αναπαραγωγή

⁴ Η Ειρήνη Α. Δενδρινού που μελέτησε συστηματικά την κερκυραϊκή λογοτεχνία υπήρξε στενή φίλη και μούσα του συγγραφέα. Το παραπάνω απόσπασμα περιλαμβάνεται στο *Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης σα συγγραφέας, σαν άνθρωπος* στην έκδοση της νουβέλας *Η τιμή και το χρήμα* του 1984 από τις εκδόσεις Κείμενα. Περισσότερες πληροφορίες για την ιδιαίτερη σχέση τους μπορεί να αντλήσει κανείς από τη δημοσίευση των συνέντευξών του Θεοτόκη. Βλ. Πυλαρινός, Θ. (2004). *Η ποιητική ερωτική αλληλογραφία Κωνσταντίνου Θεοτόκη και Ειρήνης Α. Δενδρινού*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής

βλαβερών τύπων και στερεότυπων. Ακόμα κι έτσι είναι στο χέρι του αναγνώστη να γυρίσει πίσω σε κάθε διήγημα, να βρει τις αιτίες των γεγονότων και να κρίνει.

Ταυτόχρονα το έργο του Θεοτόκη λόγω της έντονης εικονοποιίας τους και της αριστοτεχνικής ψυχογράφησης των χαρακτήρων είναι ένα πρώτης τάξεως υλικό για διασκευή σε κινηματογραφικό σενάριο και με βάση τα θέματα και της ηρωίδες του παρουσιάζεται κατάλληλο για δημιουργία σεναρίων με μια πιο γυναικεία ματιά. Από τις υπάρχουσες διασκευές η ταινία της Τόνιας Μαρκετάκη «Η τιμή της Αγάπης» φαίνεται να είναι αυτή που καταφέρνει να διατηρήσει την ατμόσφαιρα του λογοτεχνικού κειμένου και ταυτόχρονα ανάμεσα στα άλλα ζητήματα που θίγει να ενσωματώνει επιτυχώς και το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης.

Κατά την προσωπική μου γνώμη και μέσα από την τριβή μου με το έργο του, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης τελικά, είναι ο συγγραφέας που έχει την ικανότητα μέσα σε μισή γραμμή να αποδώσει την αγριότητα ενός ανθρώπου που συμβολίζει την αγριότητα μιας ολόκληρης κοινωνίας, ειδικά απέναντι στο γυναικείο φύλο.

«Βάλ ' το πίστομα μέσα» (Θεοτόκης, 2011, 18) γράφει και ο καθένας μας είναι σε θέση να αισθανθεί, να κατανοήσει και ίσως να κάνει εικόνα, αν αντέχει, τις παραπάνω τέσσερις λέξεις.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Αβδελά, Ε. (1990). *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού. Καταμερισμός της εργασίας κατά φύλα στον δημόσιο τομέα, 1908-1955*, Αθήνα: Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδας

Αβδελά, Ε., & Ψαρρά, Α., (1985). *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: μια ανθολογία*, Αθήνα: Γνώση, διαθέσιμο στο <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/7/6/7/metadata-1432800188-381143-17705.tkl>, ανακτήθηκε στις 9/6/2024

Αναστασοπούλου, Μ. (2003). *Η συνετή απόστολος της γυναικείας χειραφέτησης Καλλιρρόη Παρρέν: Η ζωή και το έργο*, Αθήνα: Ηλιοδρόμιον

Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μτφ. Ευαγγελία Ζουργού – Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα: Νεφέλη

Beaton, R. (2016). *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία*, β' έκδοση, μτφ. Ελένη Πιπίνη, Πόπη Νοτιά, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

Δάλλας, Γ. (2001). *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη

Δεντρινού, Ε. (1984). *Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης σα συγγραφέας, σαν άνθρωπος*, στο Θεοτόκης, Κ. *Η τιμή και το χρήμα*, Αθήνα: Κείμενα

Field, S. (1986). *Το σενάριο: η τέχνη και η τεχνική*, μτφ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος

Θεοτόκης, Κ. (2021). *Η τιμή και το χρήμα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

Θεοτόκης, Κ. (2011). *Κορφιάτικες ιστορίες*, Κέρκυρα: Ιδέες

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

Καλαμπάκας, Β., & Κυριακουλάκος, Π., (2015) *Η οπτικοακουστική κατασκευή*, Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://dx.doi.org/10.57713/ka llipos-481>, ανακτήθηκε στις 9/6/2024

Kellner, D. (1995). *Cultural studies, identity, and politics between the modern and the postmodern*, London: Routledge

Μήνυμα Φεμινιστικών Συλλογικοτήτων για την 8^η Μάρτη – Τι ζητούν. (2024, Μάρτιος 06). *Η Εφημερίδα των Συντακτών*. Ανακτήθηκε από https://www.efsyn.gr/ellada/koinonia/424984_minyma-feministikon-syllogikotiton-gia-tin-8i-marti-ti-zitoun

Μποβουάρ, Σ. (2021). *Το δεύτερο φύλο*, μτφ. Τζένη Κωνσταντίνου, Αθήνα: Μεταίχμιο

Mulvey, L. (2005). *Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος*. στο Mulvey L., επιμ., *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Αθήνα: Παπαζήσης

Παντελίδου Μαλούτα, Μ. (2006). *Μισός αιώνας γυναικείας ψήφου/ Μισός αιώνας γυναίκες στη Βουλή*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων

Παπαγεωργίου, Γ. (2008) *Ηγεμονία και Φεμινισμός*, Αθήνα: Τυποθήτω

Πατερίδου, Γ. (2008). *Η γενιά του 1880. Πεζογραφία – ποίηση στο Νεότερη ελληνική λογοτεχνία, 19^{ος} & 20^{ος} αιώνας*, β' έκδοση, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Πολίτης, Λ. (1985). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας

Πυλαρινός, Θ. (2004). *Η ποιητική ερωτική αλληλογραφία Κωνσταντίνου Θεοτόκη και Ειρήνης Α. Δεντρινού*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής

Σολδάτος, Γ. (2020). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Τόμος Α*, Αθήνα: Αιγόκερως

Σταυροπούλου, Ε. (2021). *Οι ερωτευμένες ηρωίδες του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και οι λογοτεχνικές αδελφές τους: παραλλαγές μιας τυπολογίας στο Θεοτόκη, Κ. Η τιμή και το χρήμα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

White, P. (1998). "Feminism and film". *Oxford Guide to Film Studies*, 117-131.

<https://works.swarthmore.edu/fac-film-media/18>, ανακτήθηκε στις 9/6/2024

Χουρμούζιος, Α. (1979). *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων

Βίντεο – Πολυμέσα

Μαρκετάκη, Τ. (1984). *Η τιμή της αγάπης* διαθέσιμη στο https://www.youtube.com/watch?v=EV7dx_kMFzk&ab_channel=%CE%91%CE%A1%CE%A7%CE%95%CE%99%CE%9F%CE%93%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CE%92%CE%B1%CF%83.%CE%A0%CE%AD%CF%80%CF%80%CE%B1

Καραμπάτσου, Ε. (1994). *Ακόμα;* διαθέσιμη στο https://youtu.be/OES9wVDLtZM?si=N0t_b9nuYZvih7Mi

Φουρτούνης, Γ. (2011). *Πίστομα*, διαθέσιμη στο https://vimeo.com/34179276?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=96278%2068

Κούτρας, Γ. (2009). *Στρέλλα* διαθέσιμη στο <https://www.dailymotion.com/video/x8mv5r0>

Ψαρράς Τάσος, επιμ. (1999), *Εποχές και συγγραφείς: Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, αρχείο της ΕΡΤ, διαθέσιμο στο <https://archive.ert.gr/8454/>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα: Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.