



«Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών»

«Τμήμα Δημιουργικής Γραφής»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**Λογοτεχνικός/Θεατρικός λόγος: Μεταφορά (adaptation) επί σκηνής
του μυθιστορήματος Άνθρωποι και Ποντίκια του John Steinbeck»**

Μαρία- Ελένη Κωτσάκη

Επιβλέπων Καθηγητής: Ανδρέας Θανασούλας

Αθήνα, Μάρτιος 2026

Πίνακας Περιεχομένων

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Περιεχόμενα.....	2
Ευχαριστίες.....	3
Περίληψη.....	4
Abstract.....	5
1. Εισαγωγή.....	6
2.1. Λογοτεχνία- Θέατρο.....	7
2.1. Σχέση Λογοτεχνικού-Δραματικού Κειμένου.....	7
2.2. Ομοιότητες και Διαφορές.....	9
3.1. Η μεταφορά ως έννοια.....	13
3.1. Ορισμός της Μεταφοράς.....	13
3.2. Θεωρητικές προσεγγίσεις και είδη μεταφοράς.....	14
3.3 Δυσκολίες Μεταφοράς.....	16
4. Άνθρωποι και Ποντίκια του Τζων Στάνιμπεκ.....	18
4.1 Ο συγγραφέας και η υπόθεση.....	18
4.2 Η ανάλυση του έργου.....	21
4.3. Χαρακτήρες.....	23
4.4 Η μεταφορά.....	26
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	28
5. Η μεταφορά του «Άνθρωποι και Ποντίκια» στη σκηνή.....	28
6. Συμπεράσματα.....	45
Βιβλιογραφία.....	47

«Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Ανδρέα Θανασούλα, για τη στήριξη και τη συνεχή καθοδήγηση, καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας μου, καθώς επίσης και την οικογένεια μου για την υπομονή τους».

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία έγινε με σκοπό να μελετηθεί διεξοδικά η μέθοδος κατά την οποία δύναται ένα μυθιστόρημα να μεταφερθεί στη θεατρική σκηνή. Η μεταφορά σχετίζεται με την επιλογή ενός κλασσικού κειμένου της παγκόσμιας λογοτεχνίας και πώς μπορεί αυτό να μεταγραφεί με όρους δραματουργικής και θεατρικής γραφής.

Στο πρώτο μέρος που είναι και το θεωρητικό μέρος της εργασίας αναλύεται η συνάφεια της λογοτεχνίας με το θέατρο, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση και στις ομοιότητες αλλά και στις διαφορές τους. Στην επόμενη ενότητα αναλύεται η έννοια της μεταφοράς, οι θεωρητικές προσεγγίσεις και τα είδη μεταφοράς καθώς και ποιες είναι οι δυσκολίες της διαδικασίας αυτής.

Στο επόμενο κεφάλαιο γίνεται μια ανάλυση του έργου «Άνθρωποι και Ποντίκια» του Τζων Στάινμπεκ δίνοντας κάποιες πληροφορίες για τα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα, το χωροχρονικό πλαίσιο που γράφτηκε το συγκεκριμένο έργο και διερευνώνται οι λόγοι, που το έχουν κατατάξει ως κλασσικό έργο της παγκόσμιας λογοτεχνίας και πως αυτό συνεχίζει να αφορά τους θεατές στο σήμερα. Επίσης γίνεται ανάλυση της πλοκής, των χαρακτήρων του έργου και βασικών θεματικών δομών του έργου.

Τέλος στο δημιουργικό κομμάτι το έργο θα μεταφερθεί σε θεατρικό κείμενο στην ελληνική πραγματικότητα, στην περιοχή της Μανωλάδας, συνδυάζοντας το τραγικό γεγονός που είχε συμβεί το 2013 κατά τη διάρκεια της συγκομιδής της φράουλας με σκοπό την ανάδειξη των σύγχρονων μορφών εργασιακής εκμετάλλευσης, κοινωνικής καταπίεσης και ανθρώπινης ματαίωσης, όταν καταρρίπτονται τα όνειρα.

Λέξεις – Κλειδιά

Λογοτεχνία, Θέατρο, Μεταφορά.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze the methodology through which a novel can be adapted to theatrical play. The adaptation involves selecting a "classic existing text in a new form that follows the rules and practices of dramatic art.

The first part which constitutes the theoretical framework of the thesis, analyze the correlation between literature and theatre, placing particular emphasis on similarities and differences too. The subsequent section examines the term of adaptation, its theoretical approaches, and the various types of adaptation, as well as the inherent difficulties of this process.

The following chapter provides an analysis of John Steinbeck's "Of Mice and Men", offering biographical information about the author, the socio-historical context in which the work was written, and investigating the reasons that have classified it as a "classic novel" of world literature, as well as how it continues to resonate with modern audiences. Furthermore, the plot, the characters, and the core thematic structures of the play are thoroughly analyzed.

Finally, in the creative chapter of the thesis, the novel is adapted into a theatrical play, set within the modern Greek reality, specifically in the region of Manolada. This adaptation integrates the tragic events of 2013 during the strawberry harvest, aiming to highlight contemporary forms of labor exploitation, social oppression, and human frustration when dreams are shattered.

Keywords

Literature, theater adaptation

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στο διαχρονικό αριστούργημα του Τζων Στάινμπεκ «Άνθρωποι και Ποντίκια» (1937) και εξετάζει τη δυνατότητα μεταφοράς του στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Το έργο που πραγματεύεται την εργασιακή εκμετάλλευση και την ανάγκη για επιβίωση κατά τη διάρκεια της Αμερικανικής κρίσης, παραμένει επίκαιρο στις συνθήκες οικονομικής και κοινωνικής επισφάλειας που επικρατούν παγκοσμίως. Σκοπός της εργασίας είναι να μελετήσει τη θεωρητική ανάλυση της λογοτεχνικής διασκευής με την καλλιτεχνική δημιουργία. Συγκεκριμένα, επιχειρείται η δημιουργική μεταφορά του Τζωρτζ και του Λένι στα χωράφια για τη συγκομιδή φράουλας στην Ηλεία, αναδεικνύοντας τις σύγχρονες μορφές εργασιακής εκμετάλλευσης. Η σχέση λογοτεχνίας και θεάτρου υπήρξε ανέκαθεν αμφίδρομη και οργανική. Η δραματουργική διασκευή πεζογραφικών κειμένων ξεκίνησε από απλή μεταγραφή κειμένου και εξελίχθηκε σε μια αυτόνομη δημιουργική και καλλιτεχνική έκφραση που φιλοδοξεί να «στέκεται» ως αυθύπαρκτο θεατρικό έργο.

Προκειμένου να επιτευχθεί ο σκοπός αυτός η εργασία καλείται να απαντήσει στα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

1. Με ποιους δραματουργικούς μετασχηματισμούς μπορεί το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και Ποντίκια* να μεταφερθεί από το λογοτεχνικό στο θεατρικό μέσο, διατηρώντας τους βασικούς θεματικούς και ιδεολογικούς άξονες του πρωτοτύπου;
2. Κατά πόσο η μεταφορά του έργου στη σύγχρονη πραγματικότητα της Μανωλάδας μπορεί να λειτουργήσει ως δημιουργική επανερμηνεία του έργου του Steinbeck, αναδεικνύοντας σύγχρονες μορφές εργασιακής εκμετάλλευσης, κοινωνικού αποκλεισμού και επισφάλειας;

Όσον αφορά τη δομή της μελέτης στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας μελετάται η σχέση ανάμεσα στο λογοτεχνικό και το θεατρικό κείμενο. Στο δεύτερο κεφάλαιο μελετάται η έννοια της μεταφοράς ως διεργασία και εξετάζονται και οι μορφές της από την πρώτη φάση της πιστότητας στην καλλιτεχνική αναδημιουργία ενός κλασικού έργου. Επίσης αναφέρονται και οι δυσκολίες της διαδικασίας, καθώς όσο συναφείς και αν είναι οι έννοιες της λογοτεχνίας και του θεάτρου δεν παύουν να υπάρχουν θεμελιώδεις διαφορές ανάμεσα τους αλλά και στον τρόπο που επικοινωνούν με τους αναγνώστες και τους θεατές. Στο τρίτο κεφάλαιο επιλέγεται το

κλασικό έργο του Τζων Στάινμπεκ και γίνεται ανάλυση της πλοκής, των χαρακτήρων του έργου και πόση συνάφεια υπάρχει ανάμεσα στο έργο και τον ίδιο τον συγγραφέα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο που είναι και το δημιουργικό μέρος της εργασίας εξηγείται πως το έργο μεταφέρεται στην Ελλάδα και μάλιστα στην Ηλεία, στην Μανωλάδα. Η μεταφορά συνδέεται με ένα πραγματικό περιστατικό που συνέβη το 2013 στη συγκομιδή της φράουλας.

Στο πέμπτο κεφάλαιο αποτυπώνεται το πρακτικό κομμάτι της εργασίας, όπου παρουσιάζονται επιλεγμένες σκηνές υπό τη μορφή θεατρικού έργου προσαρμοσμένου, στις σκληρές συνθήκες της Μανωλάδας.

Η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση των τελικών συμπερασμάτων που προκύπτουν τόσο από το θεωρητικό, όσο και από το δημιουργικό κομμάτι της εργασίας.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

2. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

2.1. ΣΧΕΣΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ -ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ

Η μετατροπή ενός λογοτεχνικού έργου σε θεατρικό κείμενο είναι μια πολύ δημοφιλή και συχνή επιλογή ειδικά τα τελευταία χρόνια, τόσο στο παγκόσμιο, όσο και στο ελληνικό θέατρο. Η απόπειρα ορισμού της λογοτεχνίας και η διάκριση σε επιμέρους γραμματολογικά είδη, (έπος, λυρική ποίηση, δραματική ποίηση) ήταν ζητούμενο από πολλούς μελετητές ανά τους αιώνες, έχοντας τις ρίζες της στην Ποιητική του Αριστοτέλη. Η Ποιητική υπήρξε το πρώτο συστηματικό κείμενο της θεωρίας της λογοτεχνίας και του δράματος στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού. Ο Αριστοτέλης, ήταν ο πρώτος που εισήγαγε τον όρο της μίμησης επισημαίνοντας ότι όλα τα λογοτεχνικά είδη αποτελούν αναπαραστάσεις την ανθρώπινης συμπεριφοράς αλλά διαφέρουν ως προς τα μέσα και τον τρόπο που επιτυγχάνουν τη μίμηση αυτή.

Με βάση την αριστοτελική σκέψη, η βασική διάκριση ανάμεσα στην αφηγηματική λογοτεχνία (όπως τότε ήταν το έπος και σήμερα είναι η πεζογραφία) και το θέατρο έγκειται στη διαφορά

μεταξύ απαγγελίας και δράσης. Στην απαγγελία ο αφηγητής αναφέρεται σε τριτοπρόσωπη αφήγηση ή αναλαμβάνει να «μιλήσει» μέσα από τη φωνή κάποιου από τους χαρακτήρες του, ενώ στο θέατρο όλα τα πρόσωπα πρέπει να είναι δρώντα. Αυτή είναι και η πρώτη και θεμελιώδης παράμετρος που πρέπει να αναλύεται όταν ένας δημιουργός αναλαμβάνει να διασκευάσει ένα πεζό κείμενο σε θεατρικό έργο.

Το θέατρο, ως κειμενική υπόσταση (δραματικό κείμενο) εντάσσεται στον τομέα της λογοτεχνίας αλλά ταυτόχρονα διαφοροποιείται από αυτήν, ως προς τη μορφή, το λόγο, τα εκφραστικά μέσα αλλά και του διαφορετικού τρόπου πρόσληψης του από το κοινό. Τα δύο είδη έχουν μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους και εμφανίζουν πολλές ομοιότητες αλλά και αρκετές διαφορές. Η διάκριση των ειδών βοηθάει σε μια γενική ομαδοποίηση που ενέχει βασικούς μορφολογικούς και δομικούς κανόνες. Οι κανόνες αυτοί πάντα μπορούν να «σπάσουν» αλλά έχουν σημασία και για τις προσδοκίες των θεατών, διότι το κοινό έχει ομαδοποιήσει τα κοινά τους χαρακτηριστικά και περιμένει κάθε φορά ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα.

Μία από τις θεμελιώδεις διαφορές ανάμεσα στα δύο είδη είναι ότι το θέατρο απαιτεί την ενεργή νοητική και συναισθηματική συμμετοχή των θεατών, ενώ η λογοτεχνία παρόλο που έχει τον ίδιο στόχο δεν είναι πάντα δεδομένο ότι θα την έχει. Η θεατρική πράξη συντελείται στο εδώ και τώρα και βασίζεται στη διαλεκτική σχέση που αναπτύσσουν οι θεατές με τη σκηνή. Βασική διαφοροποίηση αποτελεί η «στατικότητα» της λογοτεχνίας σε αντίθεση με τη «αναπαράσταση» που είναι θεμελιώδης λίθος της θεατρικής τέχνης. Η λογοτεχνία, από την άλλη, είναι περισσότερο συνδεδεμένη με μια μορφή στατικότητας, καθώς όλη η δράση, οι περιγραφές και οι συγκρούσεις αποτυπώνονται αποκλειστικά μέσα στις σελίδες του βιβλίου. Επίσης, η ανάγνωση ενός βιβλίου είναι μια μοναχική διαδικασία που απαιτεί διάρκεια και συντελείται σε διάστημα ημερών ή και μηνών. Αντίθετα στο θέατρο, όλα συμβαίνουν κατά τη διάρκεια της παράστασης όπου το κείμενο «ζωντανεύει», τα λόγια αρθρώνονται και τα συναισθήματα βιώνονται ζωντανά από τους ηθοποιούς μέσα από τη σκηνική αναπαράσταση. Η γλώσσα αποτελεί κοινό άξονα και δομικό υλικό και για τα δύο είδη, όμως διαφοροποιείται η λειτουργική της χρήση. Στην πεζογραφία η γλώσσα λειτουργεί κυρίως αφηγηματικά και περιγραφικά. Ο συγγραφέας μέσα από τη φωνή του αφηγητή οργανώνει τη ροή, τα γεγονότα και το περιβάλλον, δηλαδή την πλοκή μέσα από την περιγραφή και την αφήγηση. Αντίθετα στο θέατρο η γλώσσα έχει επιτελιστικό χαρακτήρα, καθώς δεν νοείται θέατρο χωρίς δράση. Ο λόγος είναι η ίδια η δράση. Ο ηθοποιός μέσα από τις ατάκες του κάνει μια δήλωση, μια αποκάλυψη, προκαλεί μια σύγκρουση και συμβάλλει στην εξέλιξη της πλοκής. Μέσα από τον διάλογο ή τον εσωτερικό μονόλογο η κάθε ατάκα έχει νόημα καθώς πρέπει να δικαιώνει την ύπαρξή της μέσα στο κείμενο. Τίποτα δεν υπάρχει χωρίς λόγο, κάθε φράση προωθεί ή ανατρέπει τη συνθήκη που έχει δημιουργηθεί.

Κοινή συνισταμένη τόσο του θεάτρου όσο και της λογοτεχνίας είναι ο τελικός σκοπός του συγγραφέα, ο οποίος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την αρχική πρόθεση του. Η πρόθεση είναι να πει μια ιστορία, μια εξιστόρηση γεγονότων που βασίζεται στην πλοκή και στην δημιουργία δραματικότητας και έντασης ώστε να γεννηθούν τα ανάλογα συναισθήματα στον αναγνώστη ή θεατή. Επομένως και τα δύο χαρακτηρίζονται από μια κειμενική αφήγηση, η οποία και αποτελεί το εναρκτήριο λάκτισμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Την εσωτερική συγγένεια των δύο ειδών είχε επισημάνει και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο πολύ σημαντικός Έλληνας δημιουργός, ο οποίος γνωρίζοντας και τα δύο είδη είχε γράψει: «Δράμα και διήγημα κατά βάθος είναι εν και το αυτό πράγμα»¹. Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνει πως η δημιουργία πλοκής, συγκρούσεων και χαρακτήρων, παραμένει κοινή, αυτό που στην ουσία διαφοροποιείται, είναι ο κώδικας επικοινωνίας και η αφηγηματική φωνή του συγγραφέα που στο θέατρο πρέπει να αντικατασταθεί από τη σκηνική δράση.

2.2. ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ

Η μελέτη, ο διαχωρισμός και η ανάλυση των ειδών της λογοτεχνίας δεν αφορά μόνο μια απαρίθμηση κάποιων γενικών χαρακτηριστικών και μια τυποποιημένη διαδικασία, αλλά μια δυναμική εξέλιξη. Η οποία πάντα όμως πρέπει να συνδέεται με τις προσδοκίες των αναγνωστών και των θεατών και αν ανταποκρίθηκε σε αυτό που αποζητούσαν. Παρόλο που οι γενικοί κανόνες βοηθούν στην κατηγοριοποίηση, πρέπει να σημειωθεί ότι η τέχνη είναι ελεύθερη δημιουργία. Ως εκ τούτου οι κανόνες υπάρχουν για να «σπάνε» και με τον τρόπο αυτό να γεννιούνται νέες μορφές έκφρασης.

Οι δημιουργοί εμπνέονται μέσα από το απέραντο φάσμα της ανθρώπινης ύπαρξης, τα βιώματά τους τις αισθητικές τους αξίες. Μέσα σ' αυτό το τεράστιο σύμπαν επιλέγουν μια ιστορία υπαρκτή ή φανταστική, που θέλουν να επικοινωνήσουν με το κοινό. Πεζογράφος και δραματουργός αντλούν το υλικό τους από την ζωή, μεταφέρουν στο κοινό τους μια «υποκειμενική εμπειρία», όπως άλλωστε κάνει και κάθε δημιουργός.² Εξάλλου, το αφήγημα ως ανάγκη ξεκινά μαζί με την ίδια την ιστορία της ανθρωπότητας.³ Αυτό το κοινό στοιχείο δίνει στους μελετητές τη δυνατότητα να εμβαθύνουν στο δραματικό κείμενο σε κάθε άλλο αφηγηματικό έργο.

¹ Πεφάνης (2003). σσ. 422-423.

² Ταρκόφσκι (1987), σ. 51.

³ Barthes (1997), σ. 93.

Το πρώτο και βασικότερο κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ο μύθος (η πλοκή, η ιστορία). Όπως αναφέρει και ο Αριστοτέλης τόσο η διηγητική τέχνη, όσο και η τραγωδία πρέπει να έχουν ως πυρήνα κάποιον μύθο, δηλαδή μια ιστορία, με αρχή, μέση, τέλος και δραματική υφή.⁴ Σε κάθε ιστορία υπάρχει η λεγόμενη κίνηση «προς τα εμπρός». Ένα αρχικό γεγονός (inciting accident) πυροδοτεί μια σειρά γεγονότων που οδηγούν στην κορύφωση και εν τέλει στη λύση του. Σύμφωνα με την κλασική πυραμίδα του Freytag στην αρχή ο αναγνώστης ή ο θεατής γνωρίζει τους χαρακτήρες και την καθημερινότητα τους. Μετά επέρχεται ένα γεγονός που αποσταθεροποιεί την προηγούμενη κατάσταση και οδηγεί στην κλιμάκωση της δράσης, στην κορύφωση, στην αποκλιμάκωση και, τέλος, τη λύση. Όμως η σειρά αυτή δεν είναι υποχρεωτική. Ο Ν. Βαγενάς αναφέρει πως τα στάδια της πλοκής ενός έργου δεν είναι απαραίτητα να παρατίθενται με τη σειρά που έγιναν. Μπορεί να υπάρχει αρχή, μέση και τέλος ανεξάρτητα, από το αν η μέση βρίσκεται στην αρχή ή η αρχή στο τέλος του κειμένου.⁵

Επιπλέον κοινή συνισταμένη είναι οι χαρακτήρες. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, οι χαρακτήρες όλων των ειδών της λογοτεχνίας «μιμούνται» πράξεις, λόγια, συμπεριφορές. Είναι άνθρωποι αναγνωρίσιμοι, προσωπικότητες που τόσο ο αναγνώστης, όσο και ο θεατής νιώθουν ότι μπορούν να τους καταλάβουν. Η ειδοποιός διαφορά τους είναι ότι στην πραγματική ζωή τα κίνητρα είναι τα όνειρα, επιθυμίες, ανάγκες βιολογικές ή ψυχολογικές, ενώ στη λογοτεχνία και στο θέατρο πηγάζουν από μια δραματική αναγκαιότητα. Κάθε τους πράξη ή λέξη βασίζεται σε μια συγκεκριμένη ανάγκη, δεν υπάρχει τίποτα περιττό. Καθετί αποκαλύπτει ή προωθεί την πλοκή. Υπάρχει «οργανική» σύνδεση με το υπόλοιπο κείμενο, σε τέτοιο βαθμό, ώστε αν αφαιρούσαμε κάτι θα έμοιαζε ημιτελές, ή ακατανόητο.

Τόσο στο θέατρο όσο και στη λογοτεχνία εξέχουσα θέση έχει η χρήση του διαλόγου. Οι συγγραφείς επιδιώκουν να δημιουργήσουν διαλόγους, που βασίζονται στην αμεσότητα και την προφορικότητα. Είναι το «μέσο» για να αποκαλύπτονται οι χαρακτήρες, να εξελίσσουν τη δράση, να δημιουργούν ή να επιλύουν συγκρούσεις. Πρέπει να είναι πολύ φυσικός και να μοιάζει με «κομμάτι» πραγματικής ζωής. Αντίστοιχα η χρήση του μονολόγου, που χρησιμοποιείται, για να αποκαλύψει τον συναισθηματικό κόσμο και τις πιο μύχιες σκέψεις του ήρωα, αξιοποιείται και στα δύο είδη. Παρότι ο μονόλογος ως μέσο έκφρασης, χρησιμοποιείται ευρέως στο θέατρο, μάλιστα υπάρχουν και ολόκληρα θεατρικά έργα που βασίζονται

⁴ Αριστοτέλης (1995), σσ. 260-261.

⁵ Βαγενάς (1994), σ. 231.

⁶ Βελούδης (1994), σ.151.

αποκλειστικά στον μονόλογο, όπως η «Ανθρώπινη Φωνή» του Ζαν Κοκτώ, στη λογοτεχνία αναπτύχθηκε μια άλλη συγγενική μορφή του, ο εσωτερικός μονόλογος. Η τεχνική αυτή αναπτύχθηκε και έγινε ευρέως γνωστή, από τους εκπροσώπους του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (όπως η Virginia Woolf και ο James Joyce) και έδωσε στους χαρακτήρες τη δυνατότητα να εκφράζονται με τη μορφή της ροής της συνειδήσεως, ακριβώς όπως κάνει ένας ήρωας που μονολογεί πάνω στη σκηνή.

Βέβαια, παρά τις αρκετές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο είδη υπάρχουν και πολύ σημαντικές διαφορές. Η πρώτη βασική διαφορά είναι ο ίδιος ο αφηγητής. Είτε πρόκειται για μυθιστόρημα, είτε για διήγημα, ο αφηγητής είναι πάντοτε παρών. Είτε πρόκειται εσωτερική εστίαση, (όταν την ιστορία διηγείται ένα από το πρόσωπα του έργου) είτε για εξωτερική. Είτε είναι ο «παντογνώστης» αφηγητής είτε όχι είναι αυτός που οδηγεί την ιστορία, καθώς επιλέγει την εκδοχή και την οπτική γωνία που θα παρουσιάσει. Στο θέατρο δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, καθώς η ιστορία εκτυλίσσεται ζωντανά και η δράση κορυφώνεται μέσα από το διάλογο. Πρόκειται για την ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στο «showing» (δείχνω//αναπαριστώ) και «telling» (λέω//αφηγούμαι). Στο θέατρο τα συναισθήματα δεν περιγράφονται, βιώνονται από τους ηθοποιούς και μεταφέρονται στους θεατές. Η σχέση μεταξύ θεατή και ηθοποιού είναι άμεση και δεν παρεμβάλλεται τίποτα μεταξύ τους.

Το θέατρο έχει έναν διπλό χαρακτήρα, ενώ θεωρείται λογοτεχνικό είδος ταυτόχρονα εμπεριέχει και την ίδια την αναπαράσταση του. Είναι μια παραστατική τέχνη, άρα ο πυρήνας του, ο δομικός λόγος της δημιουργίας του είναι να παρουσιαστεί πάνω σε μια σκηνή μπροστά σ' ένα κοινό. Άλλωστε δεν μπορεί να υπάρξει παράσταση, αν δεν υπάρχει έστω κι ένας θεατής. Όπως αναφέρει και ο Γ. Βελούδης «Η εξαιρετική ιδιοτυπία του δράματος σε αντιπαράθεση με τ' άλλα δύο παραδεδομένα λογοτεχνικά γένη έγκειται, κατά γενική ομοφωνία, στο γεγονός, ότι το δράμα ως λογοτεχνικό κείμενο προορίζεται, κατά κανόνα, για την παράστασή του (performance) από τη θεατρική σκηνή»⁶. Αντίθετα η λογοτεχνία μπορεί να ολοκληρωθεί το νόημα της σε λίγες ή σε πολλές σελίδες και το μόνο που απαιτείται είναι ένας αναγνώστης.

Επιπλέον, μια ακόμα διαφορά που προκύπτει ακριβώς από την ίδια τη φύση της αναπαράστασης του θεάτρου είναι ο χρόνος. Η διάρκεια του δεν μπορεί να είναι απεριόριστη, καθώς θα είναι πρακτικά αδύνατον να το παρακολουθήσουν οι θεατές και να το ενσαρκώσουν οι ηθοποιοί. Αντιθέτως το λογοτεχνικό έργο δίνει στον δημιουργό του την ελευθερία να

επεκταθεί σε εκατοντάδες σελίδες χωρίς περιορισμούς. Ταυτόχρονα αυτό δεν δυσκολεύει τον αναγνώστη, καθώς έχει τη δυνατότητα να διακόψει και να επανέλθει όποτε το επιθυμεί ή να ανατρέξει προς τα πίσω, αν ξεχάσει κάτι. Φυσικά κάτι τέτοιο στο θέατρο είναι αδύνατον. Το θεατρικό έργο «οφείλει» μέσα σε δύο ώρες κατά κανόνα, να παρουσιάζει την υπάρχουσα συνθήκη, τους χαρακτήρες, την μεταβολή της αρχικής κατάστασης, την εξέλιξη των χαρακτήρων αλλά και τη λύση του δράματος. Η πυκνότητα και η αμεσότητα είναι τα ζητούμενα στον θεατρικό λόγο.

Επιπλέον όπως είναι αναμενόμενο ο χρόνος της αφήγησης διαφοροποιείται στα δύο είδη. Ο χρόνος του δράματος είναι πάντα το παρόν, οτιδήποτε συμβαίνει στο θέατρο έχει να κάνει με το «εδώ και τώρα». Ακόμα και αν κάτι εμφανίζεται ως ανάμνηση, από τη στιγμή που ενσαρκώνεται στη σκηνή γίνεται τωρινό βίωμα. Αντίθετα ο χρόνος της αφήγησης είναι συνήθως παρελθοντικός, (παρατατικός ή αόριστος), αφού η ιστορία εξιστορείται εκ των υστέρων. Όπως αναφέρει και ο Γ. Βελούδης οι κυρίαρχες μορφές του δραματικού ρήματος είναι ο ενεστώτας (χρόνος) και η προστακτική (τρόπος)-κι αυτό σε αντιπαράθεση με τον αφηγηματικό λόγο από τη μια πλευρά, το θεωρητικό λόγο από την άλλη»⁷.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό είναι ο χώρος. Η προσέγγιση του χώρου από τον θεατή είναι πολύ διαφορετική σε σχέση με τον αναγνώστη. Ο αναγνώστης μπορεί να «πλάσει» στη φαντασία του τον χώρο βασιζόμενος στις περιγραφές του συγγραφέα. Στο θέατρο όμως κυριαρχεί η οπτική πραγματικότητα. Είναι ο θεατής που θα αποκωδικοποιήσει ή θα συνθέσει τα οπτικά ερεθίσματα που λαμβάνει. Καθώς δεν μπορούν να υπάρξουν εκτενείς περιγραφές, τα βασικά στοιχεία του χώρου ή του χρόνου, οι αλλαγές τους προκύπτουν μέσα από τη σκηνογραφία τα κοστούμια και τον φωτισμό. Όπως αναφέρει και ο P. Pavis, «στο θέατρο είναι πολύ σημαντική η υποκειμενική ματιά των θεατών, ώστε να δημιουργηθεί ο χώρος. Αυτό είναι η δύναμη και η αδυναμία του «πως μιλά λιγότερο στο μάτι του θεατή από ότι ο θεατρικός χώρος»⁸.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω η αμεσότητα του θεάτρου είναι το ζητούμενο και αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τους διαλόγους των ηρώων. Μέσα στο αφήγημα επίσης μπορεί να υπάρχει διάλογος ή μονόλογος, όμως το «μήνυμα» μεταφέρεται από την αφήγηση. Ο αφηγητής «στρέφει» το βλέμμα του αναγνώστη εκεί που θέλει λειτουργώντας ως διαμεσολαβητής. Αντίθετα στο θέατρο ο θεατής παρακολουθεί τα γεγονότα να διαδραματίζονται μπροστά του χωρίς διαμεσολάβηση. Εδώ τα συναισθήματα των ηρώων δεν περιγράφονται αλλά βιώνονται

⁷ Ο.Π. σ. 170.

⁸ Pavis (2006), σ.539.

από τους ηθοποιούς. Στο επίκεντρο βρίσκονται οι χαρακτήρες του έργου ενώ στην αφήγηση είναι ο αφηγητής.

Η έννοια της θεατρικότητας είναι το χαρακτηριστικό που δίνει στο κείμενο τη δυνατότητα να αναπαρασταθεί στη σκηνή, δίνοντας έμφαση στην πλοκή, τη δραματικότητα και την εξέλιξη των χαρακτήρων. Η έννοια της λογοτεχνικότητας εισήχθη σαν όρος τον 20^ο αιώνα από τους Ρώσους φορμαλιστές ως το πιο βασικό κριτήριο για το πότε ένα κείμενο μπορούσε να χαρακτηριστεί ως λογοτεχνία και πότε όχι. Οι φορμαλιστές πρότειναν μια πιο «έντεχνη» χρήση της γλώσσας, ώστε να είναι απόλυτα διακριτή από την καθημερινή και απλή χρήση της. Η λογοτεχνικότητα εντοπίζεται στην απόκλιση της οικείας χρήσης της γλώσσας. Έτσι εισάγεται ο όρος της «ανοκείωσης» από τον Viktor Shklovsky, όπου γνώριμες συνθήκες ή καταστάσεις παρουσιάζονται με έναν διαφορετικό, ασυνήθιστο τρόπο. Η λογοτεχνικότητα αναδείχθηκε σε βασικό ζητούμενο, που έπρεπε να πετύχει ο συγγραφέας, μέσα από τη χρήση κυρίως της γλώσσας. Αντίθετα το ζητούμενο του θεατρικού έργου είναι η ζωντανή ανάδειξη της πλοκής και των συγκρούσεων ανάμεσα στους χαρακτήρες.

3. Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ

3.1 Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΩΣ ΕΝΝΟΙΑ (ADAPTATION)

Η μεταφορά αποτελεί μια πολύ διαδεδομένη τεχνική ευρύτερα στον χώρο της τέχνης. Πολύ σπουδαίοι δραματουργοί και θεατρολόγοι από τα αρχαία χρόνια από τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη μέχρι τον Ρακίνα, τον Σαίξπηρ και τον Γκαίτε επεδίωξαν να επαναδιατυπώσουν μια ιστορία. Θέλησαν να ξαναπούν μια ήδη γνωστή ιστορία με έναν διαφορετικό, ανανεωμένο τρόπο στο κοινό. Μέσα στην έννοια της μεταφοράς εμπεριέχονται οι έννοιες της διασκευής, της δραματοποίησης, της επεξεργασίας, της προσαρμογής, της απόδοσης και της επανεγγραφής. Η μεταφορά μπορεί να αφορά μια ιστορία από οποιοδήποτε είδος (ποίηση, μυθιστόρημα, ζωγραφική, όπερα κ.ά.) σε οποιοδήποτε άλλο είδος. Όπως είναι λογικό υπάρχουν πολλοί ένθερμοι υποστηρικτές αλλά και πολλοί που είναι εκ προοιμίου αρνητικοί σε οποιαδήποτε αλλαγή, ειδικά αν αυτό αφορά ένα κλασικό και «αγαπημένο» έργο.

Στο βιβλίο *A theory of adaptation*, η L. Hutcheon αναφέρει για το κείμενο της μεταφοράς, ότι αποτελεί ένα παλίμψηστο έργο που συνδέεται πάντα με το πρωτότυπο, όμως δεν παύει να είναι ένα «δευτερεύον κείμενο» (“second degree text”), όπως το ονομάτισε ο G.Genette⁹. Παρόλο όμως που «στηρίζεται» σε ένα άλλο κείμενο, δεν παύει το νέο δημιούργημα να πρέπει να έχει δική του αυτονομία και αυτοτέλεια. Όπως αναφέρει η ίδια, η μεταφορά μπορεί να αφορά μια ολική επανεγγραφή του πρωτοτύπου και η οποία μπορεί να πραγματοποιείται με αλλαγή μέσου ή είδους, ή ακόμα με την αλλαγή του περιεχομένου, όπως για παράδειγμα να αλλάξει η οπτική γωνία της θέασης των γεγονότων, η άποψη, το νόημα ή ο πρωταγωνιστής¹⁰.

Κατά την J.Sanders, όπως αναφέρει στην εισαγωγή του βιβλίου της, *Adaptation and appropriation*, όλα τα κείμενα εμπεριέχουν την αναπαραγωγή ή την αναδιατύπωση άλλων κειμένων, κι έτσι η λογοτεχνία παράγει νέα λογοτεχνία, και η τέχνη εν γένει κι άλλη τέχνη¹¹. Η έννοια της διακειμενικότητας αφορά όλες τις τέχνες καθώς το παραγόμενο έργο «συνομιλεί» με το πρωτότυπο, αναδιατυπώνοντας, προσθέτοντας ή απαλείφοντας κάποια στοιχεία κατά της διαδικασία της μεταφοράς. Η επιλογή καθορίζεται από τον στόχο του δημιουργού αλλά και από το κοινό, στο οποίο θέλει να απευθύνει το έργο του. Ο δημιουργός θα κάνει τις καλλιτεχνικές αλλά και τεχνικές επιλογές που πρέπει προκειμένου να πετύχει το καλλιτεχνικό του όραμα. Κάποιες φορές μπορεί ακόμα και να σχολιάσει το αρχικό κείμενο¹². Αυτό που έχει σημασία στη διαδικασία της μεταφοράς δεν είναι η «πιστότητα» του πρωτοτύπου κειμένου αλλά αν μέσω της της μεταφοράς «εκπληρώθηκε» ο στόχος, που γέννησε την ανάγκη της.

3.2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

Η μεταφορά αποτελεί μια από τις σημαντικότερες δημιουργικές διαδικασίες επεξεργασίας λογοτεχνικών κειμένων. Αν και παλιότερα αντιμετωπιζόταν ως δευτερογενής διαδικασία, οι σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις αναγνωρίζουν το παραγόμενο κείμενο ως μια νέα καλλιτεχνική πράξη με δική της αξία, που δεν περιορίζεται απλώς στην αναπαραγωγή του πρωτοτύπου. Η μεταφορά από ένα μέσα σε ένα άλλο ή η μεταφορά σε ένα διαφορετικό

⁹ Hutcheon L (2006), σελ. 6.

¹⁰ Ο.Π. σελ. 7

¹¹ Sanders J (2006), σελ. 17

¹² Ο.Π. σ. 23.

πολιτισμικό πλαίσιο απαιτεί επιλογές, μετασχηματισμούς και δημιουργικές παρεμβάσεις, που στην ουσία, πρόκειται για μια διαδικασία επανερμηνείας.

Για μεγάλο χρονικό διάστημα η αξία της διασκευής καθοριζόταν από την πιστότητα σε σχέση με το πρωτότυπο κείμενο. Η λεγόμενη συζήτηση περί πιστότητας (*fidelity debate*) εστίαζε αποκλειστικά στο κατά πόσον το παραγόμενο κείμενο έμενε πιστό στο πρωτότυπο ως προς την πλοκή, τους χαρακτήρες, τη θεματική και αρκετές φορές ως προς τις ατάκες των χαρακτήρων. Όπως ήταν αναμενόμενο αυτή η προσέγγιση δέχθηκε δριμεία κριτική. Όπως υποστηρίζει ο Stam (2005), η απαίτηση απόλυτης πιστότητας είναι προβληματική επειδή κάθε μέσο διαθέτει διαφορετικά εκφραστικά εργαλεία· ένα μυθιστόρημα και ένα θεατρικό έργο δεν λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο, επομένως η μεταφορά προϋποθέτει αναγκαστικές αλλαγές.

Σε αυτό το πλαίσιο, η Hutcheon (2006) προτείνει να αντιμετωπίζεται η διασκευή ως διαδικασία επανερμηνείας, όπου το έργο «διαβάζεται» εκ νέου μέσα από διαφορετικές ιστορικές, κοινωνικές και αισθητικές συνθήκες. Συγκεκριμένα αναφέρει «η διασκευή είναι μια εκτεταμένη επανάληψη χωρίς αντιγραφή. Το να διασκευάζεις σημαίνει να κατοικείς στο ξένο κείμενο, να το οικειοποιείσαι, αλλά ταυτόχρονα να το μεταμορφώνεις. Για τον λόγο αυτό, μια διασκευή είναι πάντα μια διπλή διαδικασία: είναι ταυτόχρονα μια ερμηνευτική πράξη κατανόησης του παλιού και μια δημιουργική πράξη γέννησης του καινούριου»¹³. Προχωρώντας περαιτέρω, η Sanders (2006) εισάγει τον όρο της δημιουργικής ιδιοποίησης (*appropriation*), όπου το πρωτότυπο χρησιμοποιείται απλώς ως αφετηρία για τη δημιουργία ενός νέου έργου που αποκτά μεγαλύτερη αυτονομία, με σκοπό την έκφραση νέων προβληματισμών.

Εξειδικεύοντας αυτή τη μεθοδολογία οι θεωρητικοί Deborah Cartmell και Imelda Whelehan προτείνουν μια κατηγοριοποίηση της μεταφοράς σε τρία είδη, ανάλογα με τον βαθμό ελευθερίας του δημιουργού απέναντι στο αρχικό κείμενό του: τη μετάθεση, το σχόλιο και την αναλογία¹⁴. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα έργα που οι αλλαγές δεν είναι τόσο εμφανείς. Ο διασκευαστής διατηρεί τον μύθο και τη δομή του αρχικού κειμένου. Προφανώς και υπάρχουν παρεμβάσεις, ειδικά εφόσον η μεταφορά αφορά και αλλαγή από το ένα είδος στο άλλο. Όμως είναι μόνο οι αναγκαίες προκειμένου το έργο να γίνει κατανοητό. Για παράδειγμα, αν η μεταφορά αφορά ένα μυθιστόρημα που γίνεται θεατρικό έργο, μια απαιτούμενη αλλαγή είναι η απαλοιφή των εκτεταμένων περιγραφών του χώρου. Όμως όπως αναφέρει και η J. Sanders

¹³ Hutcheon, (2006), σ. 8.

¹⁴ Sanders, (2006) σ.17

πολλές φορές πρέπει να γίνουν αλλαγές ώστε να μεταφερθούν και τα χρονικά, γεωγραφικά και πολιτισμικά στοιχεία¹⁵.

Στην κατηγορία του σχολίου υπάρχει μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων. Εδώ το αρχικό κείμενο δεν είναι τόσο δεσμευτικό, ο δημιουργός μπορεί να αλλάξει τη χρονική περίοδο, τα πρόσωπα του έργου ή ακόμα και το φινάλε του. Η πρωταρχική σύνδεση με το πρωτότυπο υπάρχει αλλά έχει δημιουργηθεί ένα νέο έργο που μπορεί να συγκριθεί με το πρωτότυπο και να δημιουργήσει πολύ θετικά ή και πολύ αρνητικά σχόλια. Το παραγόμενο έργο πάντα έχει την αναφορά του στο πρωτότυπο κείμενο αλλά δεν παύει να αποτελεί ένα αυτόνομο έργο και να διεκδικεί τη θέση του στην τέχνη.

Στην τελευταία κατηγορία την αναλογία, η μεταφορά έχει άλλη δυναμική. Το πρωτότυπο κείμενο δύσκολα θα μπορέσει να «αναγνωριστεί». Ο δημιουργός εδώ μπορεί καν να μην θέλει να αναφέρει την πρωταρχική πηγή του. Διατηρείται κάποιο βασικό κεντρικό θέμα, ως προς την πλοκή ή ως προς κάποιους χαρακτήρες, αλλά η σχέση με το αρχικό κείμενο είναι έμμεση και μεταφορική. Το παραγόμενο έργο έχει υποστεί τόσες μεταβολές και διαφοροποιείται σημαντικά, σε βαθμό που να μην μπορεί να ταξινομηθεί. Σε αυτήν την κατηγορία είναι η μόνη κατηγορία που το αρχικό κείμενο αποτελεί μόνο ένα μικρό έναυσμα για να δημιουργηθεί κάτι νέο, κάτι καινούριο.

Σε κάθε περίπτωση πρέπει να γίνει κατανοητό ότι τα όρια μέσω αυτών των προσεγγίσεων δεν είναι πάντα τόσο διακριτά. Είναι πολλές οι φορές που μπορούν να συνυπάρξουν. Το ζήτημα είναι να μπορέσει το «νέο» έργο να είναι αυθύπαρκτο, να έχει εσωτερική συνοχή αλλά και να «υπηρετήσει» το όραμα του δημιουργού του. Η μεταφορά είναι μια αρκετά δύσκολη διαδικασία όχι μόνο σε καλλιτεχνικούς αλλά και σε τεχνικούς όρους. Οι δυσκολίες δεν αφορούν μόνο τη διατήρηση της ατμόσφαιρας, την κλιμάκωση ή την αποκλιμάκωση της ιστορίας αλλά και τον εντοπισμό των σημειωτικών κωδικών που απαιτεί η μεταφορά από το χαρτί στη σκηνή, λαμβάνοντας υπόψη τους περιορισμούς και τη δυναμική που έχει το κάθε μέσο.

3.3. ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

¹⁵ Ο.Π.σελ.17

Παρά το γεγονός ότι η διαδικασία της μεταφοράς ενός έργου είναι ιδιαίτερα δύσκολη και απαιτητική, παρατηρείται τόσο εγχώρια όσο και διεθνώς μια όλο και μεγαλύτερη τάση των δημιουργών να στρέφονται σε αυτήν τη διαδικασία. Ειδικά στο θέατρο, είναι πολύ εμφανής η στροφή στον ελληνικό κινηματογράφο. Το φαινόμενο αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, όπου τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότεροι δημιουργοί επιλέγουν να «ξαναδιαβάσουν» έργα του παλιού κλασικού ελληνικού κινηματογράφου και να το προσαρμόσουν σε μια σύγχρονη ανάγνωση. Οι περισσότερες «κλασικές» ταινίες έχουν παρουσιαστεί ή πρόκειται να παρουσιαστούν τον προσεχή χειμώνα. Ενδεικτικά αναφέρω τη «Λόλα» στο Θέατρο Παλλάς, το «Χτυποκάρδια στο Θρανίο» στο θέατρο Ήβη και το «Δεσποινίς Διευθυντής» που έχει ήδη ανακοινωθεί για τον προσεχή χειμώνα. Παρόλο που η μεταφορά των κινηματογραφικών ταινιών στο θέατρο είναι μια διαδικασία που απαιτεί διαφορετικό χειρισμό από τη λογοτεχνία, αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα των απαιτούμενων σημειωτικών αλλαγών, που καλείται να κάνει ο διασκευαστής, προκειμένου να μεταφέρει τη γλώσσα της κάμερας (μοντάζ, πλάνα) στους περιορισμούς που επιβάλλει η θεατρική σκηνή. Παράλληλα, η τάση αποδεικνύει την έντονη ανάγκη των δημιουργών να αφηγούνται εκ νέου μια ήδη γνωστή ιστορία.

Οι διαφορές ανάμεσα στα είδη είναι και αυτές οι ίδιες δυσκολίες που ενυπάρχουν στη διαδικασία της μεταφοράς. Όταν ένα διήγημα ή μυθιστόρημα μετατρέπεται σε θεατρικό κείμενο, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, πρέπει να εξεταστεί εξονυχιστικά. Οι παράγοντες που πρέπει να μελετηθούν είναι η θεματολογία, η δομή, οι χαρακτήρες και η θεατρικότητα, δηλαδή, αν υπάρχει η θεατρική «αξία», που να υποδεικνύει τη μεταφορά του σε θεατρικό έργο. Επίσης, το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο του έργου, το πως αυτό μπορεί να αξιοποιηθεί και να μεταφερθεί μέσα από το διάλογο είναι, όπως έχει ήδη αναφερθεί, το βασικό στοιχείο πλοκής. Απαιτείται επίσης η διάκριση σε αφηγηματικά και δραματικά στοιχεία, ώστε να είναι εμφανές ποια θέλει να αναδείξει ο δημιουργός και ποια θα θελήσει να αποσιωπήσει. Η διαδικασία της περικοπής και της περίληψης είναι σίγουρο πως θα πρέπει να εφαρμοστούν, όπως αναφέρει και η Ε. Προύσαλη «Σίγουρα είναι πολύ δύσκολο πρόσωπα και γεγονότα που διανύουν 130 σελίδες ενός βιβλίου να περιορίσουν και να προσδιορίσουν την ύπαρξή τους σε λίγες αράδες θεατρικού κειμένου»¹⁶. Επομένως, για να επιτευχθεί η αμεσότητα και η πυκνότητα του θεατρικού, σίγουρα θα γίνει μια επιλογή κάποιων στοιχείων που δεν θα αναφερθούν ή θα αναφερθούν περιληπτικά. Ο Θ. Γραμματάς επεξηγεί πως σε αυτή τη διαδικασία περικοπής, την οποία ονομάζει και εξοβελισμό των στοιχείων και των αρετών της αρχικής πηγής, χρειάζεται να θυσιαστούν μερικά από αυτά που πέτυχε ο λογοτέχνης γράφοντας το κείμενό του, όπως υφολογικά χαρακτηριστικά

¹⁶Προύσαλη, Ε. (2002), Ευγενίας Φακίνου, το έβδομο ρούχο. *Θέατρο οδού Κυκλάδων*. Τευχ. 115. Ιανουάριος-Μάρτιος. Αθήνα: Οδός Πανός. σσ. 135-136.

και στοιχεία πλοκής¹⁷. Είναι λογικό ότι θα πρέπει η λογοτεχνική περίφραση να αντικατασταθεί από τη θεατρική συμπύκνωση, κι αυτή είναι μια από τις μεγαλύτερες δυσκολίες του διασκευαστή. Αυτές οι αλλαγές μπορεί να αφορούν τη πλοκή, τους χαρακτήρες, το κλίμα του έργου και σίγουρα είναι το πιο απαιτητικό στάδιο κατά τη διαδικασία της μεταφοράς.

Τέλος, εκτός από τη διαδικασία της πύκνωσης όπως έχει ήδη αναφερθεί και παραπάνω, ο διασκευαστής πρέπει να αναμετρηθεί και με τις εκτεταμένες περιγραφές καθώς δεν συμμετέχουν στην πλοκή αλλά και με τον σχολιασμό του συγγραφέα. Οι εκτεταμένες εξωτερικές περιγραφές δεν έχουν λόγο ύπαρξης στο θεατρικό. Καθώς το σκηνικό πλέον αναλαμβάνει να αναδείξει το πλαίσιο του έργου και πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η τάση στη σκηνογραφία είναι να γίνεται ολοένα και πιο λιτή και αφαιρετική. Επιπλέον, ο άμεσος ή έμμεσος σχολιασμός του συγγραφέα δεν μπορεί να έχει λόγο ύπαρξης στο θεατρικό κείμενο. Ο δίαυλος επικοινωνίας είναι από τον ηθοποιό στον θεατή, χωρίς ενδιάμεσο σχολιασμό. Τέλος, η προφορικότητα του κειμένου είναι δομικό στοιχείο του έργου, που σίγουρα στο διήγημα δεν μπορεί να υπάρξει. Ως εκ τούτου, κάποιες πληροφορίες που παρουσιάζει ο αφηγητής στο διήγημα του, θα πρέπει να «θυσιαστούν» για να επιτευχθεί ο ρυθμός της παράστασης και άλλες θα πρέπει να γίνουν ατάκες μέσα στο θεατρικό και να αποτελέσουν κομμάτι της σκηνικής δράσης.

Εν κατακλείδι, η διαδικασία της μεταφοράς δεν είναι μια απλή μετεγγραφή αλλά μια καλλιτεχνική αναδημιουργία. Ο δημιουργός που αναλαμβάνει αυτό το εγχείρημα θα πρέπει να έχει μελετήσει το πρωτότυπο κείμενο, συνυπολογίζοντας το χωροχρονικό πλαίσιο της ιστορίας αλλά και την ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα. Έτσι θα μπορέσει να κατανοήσει τη γραφή του αλλά και να μεταφέρει όλο το υλικό στους απαιτητικούς κανόνες της θεατρικής γραφής. Πάνω από όλα όμως να είναι ξεκάθαρος ο στόχος της μεταφοράς αλλά και το κοινό που θέλει να απευθυνθεί. Η επιλογή αυτών των δύο θα καθορίσουν και το πλαίσιο μέσα στο οποίο πρέπει να γίνουν οι αλλαγές, άλλωστε πρωταρχικός στόχος ενός θεατρικού κειμένου είναι να παιχτεί μπροστά στους θεατές.

Ακριβώς για αυτόν τον λόγο οι σύγχρονες θεωρίες της διασκευής απομακρύνονται από την απαίτηση της πιστότητας και αντιμετωπίζουν την μεταφορά ως διαδικασία δημιουργικού μετασχηματισμού. Μέσα από την επανερμηνεία, τη δημιουργική ιδιοποίηση, τη διακειμενικότητα και τη μετάθεση μεταξύ διαφορετικών μέσων, το πρωτότυπο έργο αποκτά νέα δυναμική ενώ παραμένει ενεργό μέσα σε διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά περιβάλλοντα.

¹⁷Γραμματάς (2003), σ. 139.

Η μεταφορά του «Άνθρωποι και Ποντίκια» στη Μανωλάδα μπορεί να ιδωθεί ακριβώς ως μια τέτοια διαδικασία, κατά την οποία η δραματουργική και κοινωνική δυναμική του έργου του *Steinbeck* επανενεργοποιείται μέσα στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Επιδιώκει να αναδείξει τη διαχρονική ισχύ των κοινωνικών διλημάτων που έθεσε ο *Steinbeck*, εντάσσοντάς τα σε ένα εντελώς διαφορετικό ιστορικό και τοπικό πλαίσιο. Με αυτόν τον τρόπο, οι περιπλανώμενοι Αμερικανοί αγρότες του Μεσοπολέμου δίνουν τη θέση τους στους μετανάστες εργάτες της ελληνικής υπαίθρου, ενώ οι μηχανισμοί της εργασιακής εκμετάλλευσης προσλαμβάνουν σύγχρονες μορφές, άμεσα συνδεδεμένες με την εγχώρια πραγματικότητα.

4. ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΠΟΝΤΙΚΙΑ ΤΟΥ ΤΖΩΝ ΣΤΑΪΝΜΠΕΚ

4.1 Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ Η ΥΠΟΘΕΣΗ

Ο Τζων Έρνστ Στάινμπεκ γεννήθηκε στο Σάλινας της Καλιφόρνια το 1902. Ξεκίνησε να σπουδάσει στο πανεπιστήμιο Στάνφορντ στο Πάλο Άλτο αλλά διέκοψε τις σπουδές του και ταξίδεψε στη Νέα Υόρκη, όπου έκανε διάφορες δουλειές όσο προσπαθούσε να γράψει. Επέστρεψε στην Καλιφόρνια και παντρεύτηκε. Οι γονείς του τον στήριξαν οικονομικά στα χρόνια του κραχ για να τα βγάλει πέρα. Δούλεψε και ο ίδιος στα αγροκτήματα το καλοκαίρι μαζί με περιπλανώμενους εργάτες γι' αυτό και γνώριζε ο ίδιος που ζούσαν και πως δούλευαν. Θεωρείται ως ένας από τους μεγαλύτερους συγγραφείς του εικοστού αιώνα. Ασχολήθηκε με την εργατική τάξη της δεκαετίας του 30' και τις επιπτώσεις του κραχ του 29' αναδεικνύοντας τα προβλήματα εργασίας και διαβίωσης που αντιμετώπιζαν σε συνδυασμό με τις κοινωνικές επιπτώσεις αλλά και την κρίση που επήλθε και στις ανθρώπινες σχέσεις. Το έργο «Άνθρωποι και Ποντίκια» είναι εμπνευσμένο από τα προσωπικά βιώματα του συγγραφέα. Γι' αυτό θεωρήθηκε εκπρόσωπος του νατουραλισμού και της κοινωνικής πεζογραφίας στη χώρα του. Έγινε γνωστός με το μυθιστόρημα «Τορτίγια Φλατ» του 1935 αλλά η επιτυχία ήρθε με το «Άνθρωποι και Ποντίκια» του 1937. Τιμήθηκε με το βραβείο Πούλιτζερ για το έργο του «Τα σταφύλια της Οργής» το 1940. Ιδιαίτερα γνωστά έργα του είναι «Ο δρόμος με τις Φάμπρικες», «Ανατολικά της Εδέμ», «Το Φεγγάρι έπεσε» κ.α. Τιμήθηκε και με βραβείο Νόμπελ το 1962. Απεβίωσε στην Νέα Υόρκη το 1968.

Το μυθιστόρημα του Τζων Στάινμπεκ «Of Mice and Men» δηλαδή «Άνθρωποι και ποντίκια» γράφτηκε στις Η.Π.Α. το 1937 και γνώρισε αμέσως τεράστια επιτυχία τόσο από το κοινό, όσο και από τους κριτικούς. Στην Ελλάδα μεταφράστηκε το 1947 και παρουσιάστηκε στο ελληνικό κοινό από τις εκδόσεις «Οι φίλοι του Βιβλίου». Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας χρησιμοποιήθηκε η σύγχρονη έκδοση από τις εκδόσεις «Παπαδόπουλος».

Η ιστορία εκτυλίσσεται τη δεκαετία του 30' την περίοδο της μεγάλης οικονομικής ύφεσης στην Αμερική, που συγκλόνισε τη χώρα, ως επακόλουθο του 1929, τη χρονιά που έμεινε στην ιστορία ως συνώνυμο της οικονομικής καταστροφής. Εξακολουθεί να αναφέρεται και σήμερα ως το «Κραχ του 29». Το κοινωνικό τοπίο της εποχής χαρακτηρίζεται από αβεβαιότητα, οικονομική αστάθεια και ανεργία. Οι εργάτες μετακινούνται και ψάχνουν διαρκώς δουλειά, αναζητώντας συνεχώς ένα πενιχρό εισόδημα και ζώντας σε άθλιες συνθήκες διαβίωσης. Ο Τζων Στάινμπεκ εργαζόταν κι ο ίδιος στα χωράφια το καλοκαίρι, όπως έχει ήδη αναφερθεί κι έχει αντλήσει υλικό την προσωπική του εμπειρία. Ο τίτλος του έργου προέρχεται από ποίημα του Σκωτσέζου ποιητή Robert Burns «To a mouse» (1785) όπου υπάρχει η χαρακτηριστική φράση «The best laid schemes o' mice and men / Gang aft agley», το οποίο θα πει τα καλύτερα σχέδια ανθρώπων και ποντικών συχνά αποτυγχάνουν». Αυτός είναι και βασικός άξονας δομής που διατρέχει όλη την ιστορία. Ο Στάινμπεκ καταλήγει στην τραγική διαπίστωση ότι οι άνθρωποι όσο προσεκτικά και αν σχεδιάσουν το μέλλον τους, είναι έρμαια της μοίρας, των κοινωνικών προκαταλήψεων αλλά και των προσωπικών τους αδυναμιών.

Το έργο αφηγείται την ιστορία δύο περιπλανώμενων εργατών της γης, που τους συνδέει μια στενή φιλία, που όπως αναφέρεται και στο έργο είναι ιδιαίτερα ασυνήθιστη, για την εποχή. Ο ένας είναι ο Τζωρτζ Μίλτον και ο άλλος ο Λένι Σμολ, οι οποίοι ταξιδεύουν στην Καλιφόρνια τη χρονιά της οικονομικής κρίσης, αναζητώντας το Μεγάλο Αμερικάνικο Όνειρο. Ο Τζωρτζ είναι έξυπνος και υπεύθυνος, αντίθετα ο Λένι έχει τεράστια σωματική δύναμη αλλά και νοητική υστέρηση, συχνά είναι σαν παιδί και χρειάζεται να του πει ο Τζωρτζ τι πρέπει ή τι δεν πρέπει να κάνει. Δύο αντίθετοι χαρακτήρες που συμπληρώνουν ο ένας τον άλλον και λειτουργούν εξισορροπητικά. Ο Τζωρτζ παρόλο που κάποιες φορές δυσανασχετεί που πρέπει πάντα να φροντίζει τον Λένι, δεν τον εγκαταλείπει ποτέ. Δεν είναι μόνο φίλος του, είναι σαν αδελφός του ή ακόμα και σαν πατρική φιγούρα. Από την αρχή γίνεται φανερό ότι ο Λένι δεν μπορεί να ζήσει μόνος του, χρειάζεται κάποιον να τον προστατεύει, να τον καθοδηγεί. Οι δύο φίλοι μοιράζονται ένα κοινό όνειρο, ότι θα μαζέψουν λεφτά και θα αγοράσουν ένα αγρόκτημα όπου θα το δουλεύουν οι δύο τους. Έτσι θα καταφέρουν να «στεριώσουν», να μην εξαρτώνται από κάποιον άλλο και να μην χρειάζεται να δουλεύουν δεκατρείς ώρες την ημέρα, όπως αναφέρει ο Τζωρτζ. Για τον Λένι αυτό που έχει σημασία είναι ότι στο αγρόκτημα θα έχουν και κουνέλια, τα οποία θα

φροντίζει ο ίδιος. Ο Λένι έχει μια εμμονή, μια ψυχαναγκαστική ανάγκη, να χαϊδεύει μαλακά αντικείμενα ή ζώα. Γι' αυτό μέχρι να αποκτήσει κουνέλια, κυνηγάει ποντίκια, επειδή όμως η δύναμη του είναι ανεξέλεγκτη καταλήγει να σκοτώνει τα μικρά ζώακια χωρίς να το θέλει και χωρίς να το καταλαβαίνει.

Φτάνοντας στο αγρόκτημα όπου θα πιάσουν δουλειά, ο Τζώρτζ γνωρίζοντας τον κίνδυνο του να μην τους προσλάβουν στη δουλειά λόγω της πνευματικής αναπηρίας του Λένι, του έχει ζητήσει να παραμείνει σιωπηλός και να μιλάει μόνο ο ίδιος. Ο Τζώρτζ προσπαθεί με κάθε τρόπο να κρύψει τη διαφορετικότητα του Λένι, καθώς υπάρχει ήδη προηγούμενο. Στην προηγούμενη δουλειά, στην κωμόπολη Γουίντς, τους κυνήγησαν και αναγκάστηκαν να φύγουν σαν δραπέτες, καθώς τους κυνήγησε ένα εξαγριωμένο πλήθος. Ο Λένι γοητευμένος από το μαλακό ύφασμα μιας κοπέλας, το άρπαξε κι αρνιόταν να το αφήσει, τότε εκείνη έντρομη τον κατηγορήσε για απόπειρα βιασμού. Τελικά φτάνουν στο αγρόκτημα και τους προσλαμβάνουν κι εκεί οι δύο χαρακτήρες γνωρίζονται και με τους υπόλοιπους εργάτες.

Τα άλλα πρόσωπα του έργου αποτελούν χαρακτηριστικά «πρόσωπα» της εποχής και παρουσιάζεται μια μικρογραφία της εποχής. Πολύ χαρακτηριστικό είναι ότι κι εκεί υπάρχει ένας εργάτης που ζει με το αμερικάνικο όνειρο, την ελπίδα ότι θα μπορέσει να αγοράσει το δικό του κτήμα, ο Κάντυ. Ο Κάντυ είναι ένας ηλικιωμένος αγρότης που ζει με τον φόβο της επερχόμενης απόλυσης του σαν αποτέλεσμα της ηλικίας του. Γι' αυτό γοητεύεται από το όνειρο του Τζώρτζ και θέλει να συμβάλει δίνοντας όλες τις οικονομίες του, σε μια προσπάθεια να βρει μια σανίδα σωτηρίας στο κοινωνικά προδιαγεγραμμένο τέλος του. Επόμενος είναι ο Κέρλυ, είναι ο γιος του αφεντικού, είναι αλαζόνας και επιθετικός. Ήταν πρώην πυγμάχος και ψάχνει συνεχώς δικαιολογία να μπλέξει σε καυγά, για να επιβεβαιώσει τη δύναμη του. Στο στόχαστρο του μπαίνει ο Λένι εξαιτίας της μεγάλης δύναμης του. Επίσης, ο Κέρλυ είναι παντρεμένος με μια αρκετά προκλητική γυναίκα, την οποία σε όλο το έργο ψάχνει εναγωνίως μήπως τον απατά, καθώς είναι η μοναδική γυναίκα και είναι συνεχώς περιστοιχισμένη από άντρες. Η γυναίκα του Κέρλυ, η οποία δεν έχει καν δικό της όνομα, κάτι που αναδεικνύει απευθείας τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Είναι μια γυναίκα, «εγκλωβισμένη» σ' έναν γάμο, μ' έναν άντρα που δεν αγαπά, απλώς και μόνο επειδή αυτό πρόσταζαν τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής. Είναι πολύ μόνη της και διαρκώς αποζητά κάποιος να της δώσει σημασία, ενώ αναλογίζεται το δικό της χαμένο Αμερικάνικο όνειρο που ήταν να γίνει ηθοποιός, κάτι το οποίο ήταν κοινωνικά κατακριτέο.

Στο τέλος, η συνάντηση ανάμεσα στον Λένι και την γυναίκα του Κέρλυ θα αποβεί μοιραία. Η γυναίκα θα συναντήσει τον Λένι στον αχυρώνα. Εκεί ο Λένι θρηνεί καθώς μόλις έχει σκοτώσει το

αγαπημένο του κουτάβι, σαν αποτέλεσμα της ανεξέλεγκτης δύναμης του. Εκεί η γυναίκα που έχει συνεχώς την ανάγκη για προσοχή και επικοινωνία θα πλησιάσει τον Λένι και θα του μιλήσει για το δικό της χαμένο όνειρο. Όταν ο Λένι της εκμυστηρευτεί την αδυναμία του να χαϊδεύει καθετί μαλακό, εκείνη με μια παιδιάστικη αφέλεια θα τον παροτρύνει να χαϊδέψει τα μαλλιά της, που είναι τόσο μαλακά. Ο Λένι αν και διστάζει στην αρχή στο τέλος θα αγγίξει τα μαλλιά της γυναίκας, σύντομα όμως θα καταλάβει ότι είναι κάτι που δεν μπορεί να σταματήσει. Η ολοένα και αυξανόμενη δύναμη του θα τρομοκρατήσει τη γυναίκα, η οποία νιώθει εγκλωβισμένη και αρχίζει να φωνάζει. Ο Λένι φοβούμενος ότι θα ακούσουν τις φωνές της γυναίκας και θα τον μαλώσουν, προσπαθεί να την κάνει να μη φωνάζει. Η ανεξέλεγκτη δύναμη του θα τον κάνει να της σπάσει τον λαιμό και να τη σκοτώσει. Μόλις καταλάβει τι έκανε θα καταλήξει στο δάσος, όπου και κρύβεται περιμένοντας για άλλη μια φορά τον Τζώρτζ να έρθει να τον σώσει. Οι υπόλοιποι συμπεριλαμβανομένου και του Κέρλυ μόλις εντοπίσουν τη νεκρή γυναίκα θα θελήσουν να βρουν τον Λένι και να πάρουν εκδίκηση για τον θάνατο της. Το εξαγριωμένο πλήθος θέλει να βασανίσει τον Λένι και να τον σκοτώσει. Ο Τζώρτζ θα τον βρει πρώτος στο σημείο που του είχε υποδείξει ο ίδιος να πάει να κρυφτεί, αν κάτι δεν πήγαινε καλά και θα τον σκοτώσει, καθώς ξέρει πως το μέλλον του Λένι είναι ένα άγριο λιντσάρισμα και θάνατος ή ένας εγκλεισμός του σε κάποιο άσυλο, όπου τα βασανιστήρια του δεν θα είχαν τελειωμό.

Στην τελευταία τους συνάντηση όπου και η δραματικότητα κορυφώνεται, ο Τζώρτζ ζητάει από το φίλο του να κοιτάξει μακριά και να αναλογιστεί το κοινό τους όνειρο και όσο ο Λένι βιώνει αυτή τη στιγμή ευτυχίας, τον σκοτώνει ακαριαία με ένα πιστόλι, χαρίζοντας του μια στιγμή λύτρωσης και ένα ανώδυνο τέλος, τη στιγμή που ο όχλος όλο και τους πλησιάζει.

4.2. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Όπως έχει ήδη αναφερθεί το αμερικάνικο όνειρο ένας από τους βασικούς άξονες πλοκής του έργου. Ο Στάινμπεκ εισάγει τους αναγνώστες στην καθημερινή ζωή των αγροτών. Οι εργάτες που ζουν σε άθλιες συνθήκες διαβίωσης και ονειρεύονται ένα καλύτερο αύριο, μια καλύτερη ζωή. Το όνειρο λειτουργεί σαν παρηγοριά στην σκληρή πραγματικότητα που βιώνουν. Καθώς το χωροχρονικό πλαίσιο του έργου εκτυλίσσεται τη δεκαετία του 30 που δεσπόζει η ανασφάλεια, η οικονομική αστάθεια και η αγωνία. Άρα το αύριο που ονειρεύονται είναι η σταθερότητα και κυρίως η οικονομική αποκατάσταση από το δικό τους κτήμα, ώστε να μην είναι έρμαια στον κάθε εργοδότη που τους ανάγκαζε να ζουν σε άθλιες συνθήκες, τους ανάγκαζε να δουλεύουν δεκατριώρα κάθε μέρα και τα χρήματα που τους έδινε ήταν πενιχρά. Όπως όμως συνέβη το 1929 το αμερικάνικο όνειρο ήταν μια «φούσκα» και διαψεύστηκαν οι ελπίδες. Κάτι το οποίο

βίωσε και ο ίδιος ο συγγραφέας, αφού στην εισαγωγή του βιβλίου αναφέρει πως εκείνη την περίοδο, δεν μπορούσε να βιοποριστεί και τον στήριξαν οικονομικά οι γονείς του. Η κοινωνική αυτή συνθήκη μοιάζει πολύ και με αυτό που βίωσε η Ελλάδα στα χρόνια της κρίσης. Η κατάρρευση των σταθερών δομών, η διάψευση των προσδοκιών για το μέλλον και η καθημερινότητα που μετατράπηκε σε έναν διαρκή και σκληρό αγώνα επιβίωσης καθιστούν το έργο του Στάινμπεκ εξαιρετικά, αν όχι τρομακτικά επίκαιρο.

Το κυρίαρχο αίσθημα είναι η μοναξιά τόσο κοινωνικά όσο και υπαρξιακά. Το αγρόκτημα λειτουργεί ως ένας μικρόκοσμος που όλοι ζουν απομονωμένα. Ο καθένας νοιάζεται μόνο για τον εαυτό του, εγκλωβισμένος σε μια κατάσταση που δεν αντέχει και ταυτόχρονα είναι καχύποπτος με τους άλλους. Σε αυτό το ατομικιστικό πλαίσιο, οι ανθρώπινες σχέσεις δεν υφίστανται. Ακόμα και το παντρεμένο ζευγάρι που υπάρχει δεν έχει κανένα συναίσθημα, καμία αγάπη. Το ζευγάρι ζει κι αυτό αποξενωμένο και ο καθένας στο δικό του μικρόκοσμο. Γεγονός που υπογραμμίζεται από το ότι οι δυο τους δεν συναντιούνται ποτέ. Η μοναδική στιγμή που συναντιούνται είναι όταν τη βρίσκει νεκρή.

Μέσα σε αυτό το ζοφερό τοπίο, το μόνο θετικό αίσθημα που υπάρχει είναι η φιλία των δύο αντρών, η οποία μάλιστα εντυπωσιάζει και τους υπόλοιπους. Όπως λέει και ο Τζωρτζ αυτό του κάνει διαφορετικούς από τους υπόλοιπους είναι η κοινή τους μοίρα και ότι έχουν ο ένας τον άλλον «οι άλλοι σαν κι εμάς είναι οι πιο μόνοι άνθρωποι στον κόσμο... Εμείς όμως δεν είμαστε έτσι. Εμείς έχουμε ένα μέλλον. Έχουμε κάποιον να μας νοιάζεται».

Σαν φυσικό επακόλουθο της δύσκολων συνθηκών ζωής που ζούνε αλλά και της απουσίας της αγάπης που βιώνουν σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες, το δεύτερο κυρίαρχο συναίσθημα είναι η βία. Η βία εκδηλώνεται με πολλές μορφές, η μία είναι η εξουσιαστική βία που εκφράζεται από τον Κέρλυ. Βίαιος είναι ο τρόπος του, καθώς γυρνάει δεξιά κι αριστερά ψάχνοντας τη γυναίκα του και εκτοξεύει απειλές, ενώ είναι διαρκώς έτοιμος να εμπλακεί σε καυγά. Μια άλλη έκφανση της βίας είναι η κοινωνική βία του χρήσιμου. Ο βίαιος τρόπος που σκοτώνουν το σκυλί του Κάντυ, που ενώ ξέρουν πόσο το αγαπάει, αποφασίζουν να το σκοτώσουν καθώς είναι γέρικο και ανήμπορο είναι πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ο βίαιος θάνατος του σκύλου συμβολίζει πως μέσα στο αγρόκτημα, όποιος παύει να είναι παύει να είναι παραγωγικός και χρήσιμος, θανατώνεται. Ο αδύναμος αντί να λαμβάνει περισσότερη φροντίδα, εκτελείται εν ψυχρώ. Αυτό συνδέεται και με τον φόβο του Κάντυ για το μέλλον του αλλά και προοικονομεί τον τρόπο που θα πεθάνει ο Λένι. Φυσικά η κορύφωση της σημειολογίας είναι και το τέλος του έργου, αφού ο Λένι πεθαίνει από το χέρι του καλύτερου του φίλου, του Τζωρτζ και μάλιστα σε ένδειξη «τρυφερότητας». Τον σκοτώνει ακαριαία σε μια προσπάθεια να τον γλιτώσει από τη βία που πρόκειται να βιώσει από τους υπόλοιπους εργάτες. Το έργο πραγματεύεται ότι η κοινωνία

καθορίζει τους κοινωνικά δυνατούς και δεν «συγχωρεί» ούτε μπορεί να συμπεριλάβει τους κοινωνικά ή νοητικά αδύναμους.

Τέλος, μια ακόμα θεματική που υπάρχει στο έργο είναι η δύναμη, η οποία λειτουργεί αντιφατικά. Παρατηρείται συνεχώς μια διάσταση ανάμεσα στην σωματική, νοητική και κοινωνική δύναμη, η οποία δημιουργεί ένα πλέγμα αποκλεισμών στο οποίο έχουν ανάμειξη όλοι οι χαρακτήρες. Ο Λένι είναι σωματικά πολύ δυνατός αλλά δεν μπορεί να ζήσει μόνος του, είναι κοινωνικά αδύναμος. Ο Κέρλυ είναι δυνατός αφού έχει την εξουσία αλλά είναι συναισθηματικά αδύναμος. Σε όλο το έργο εκτοξεύει απειλές και ψάχνει τη γυναίκα του, αφού την ζηλεύει πολύ. Ο Κρουκς έχει πνευματική διαύγεια αλλά βιώνει αποκλεισμό, λόγω της φυλής και της αναπηρίας του. Η θεματική του κοινωνικού αποκλεισμού και του ρατσισμού υπάρχει σε όλο το έργο. Ο Κρουκς αντιπροσωπεύει τον φυλετικό περιορισμό καθώς ζει μόνος του, γιατί είναι διαφορετικός, είναι μαύρος. Ζει απομονωμένος στο δωμάτιο και πιστεύει πως αυτό είναι «φυσιολογικό» λόγω της διαφορετικότητας του. Ο Κάντυ βιώνει τον ηλικιακό ρατσισμό, φοβάται ότι θα τον «πετάξουν» στο δρόμο τα αφεντικά του, καθώς τον θεωρούν «άχρηστο». Ο Λένι αντιπροσωπεύει τον αποκλεισμό λόγω της νοητικής του αναπηρίας. Όπως και η γυναίκα του Κέρλυ, η οποία σε όλο το έργο δεν αναφέρεται το όνομα της, αναδεικνύει τη θέση που κατείχαν οι γυναίκες. Δεν είχαν καν όνομα αυτό προσδιορίζονται από τον άντρα τους. Η γυναίκα του Κέρλυ είναι μια μοναχική γυναίκα που επίσης είχε άλλα όνειρα για τη ζωή της και εν τέλει κατέληξε να παντρευτεί έναν άντρα που παραδέχεται πως δεν αγαπάει και να ζει μια βαρετή ζωή και στο τέλος να βρει και έναν άδικο θάνατο.

4.3 ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Οι χαρακτήρες του έργου είναι αναγνωρίσιμοι και αυτό αναδεικνύει την επιτυχία του. Είναι άνθρωποι μοναχικοί και πληγωμένοι που αναζητούν αγάπη και να κατακτήσουν τη θέση τους σ'έναν κόσμο που είναι αρκετά εχθρικός. Το όνειρο για το καλύτερο αύριο τους δίνει την ελπίδα που χρειάζονται για να ζήσουν αλλά το όνειρο δεν πραγματοποιείται καθώς η κοινωνία τους έχει κατατάξει στους αδύναμους κι έτσι έρχεται η ματαίωση και τους συνθλίβει.

Ο Τζώρτζ είναι ο πιο έξυπνος, ρεαλιστής ως χαρακτήρας είναι ο πιο πρακτικός αυτός που παίρνει τις αποφάσεις και έτσι μπορούν και επιβιώνουν με τον Λένι. Ο Τζώρτζ βιώνει μια ιδιαίτερα συγκρουσιακή συνθήκη είναι αυτός που αποφασίζει και έχει και την ευθύνη του Λένι αλλά είναι και κουρασμένος από το ρόλο που ανέλαβε. Από τη μια ξεσπάει λεκτικά καθώς επωμίζεται το

βάρος της ευθύνης του Λένι «Πόσα πράγματα θα μπορούσα να κάνω μόνος μου... να ζήσω εύκολα».. Ονειρεύεται τη ζωή του πόσο πιο εύκολη θα ήταν χωρίς τον Λένι αλλά ταυτόχρονα η αγάπη του είναι τόσο ειλικρινής και ανιδιοτελής που δεν τον εγκαταλείπει. Γνωρίζει ότι αν τον αφήσει δεν μπορεί να επιβιώσει μόνος οπότε δεν θέλει να τον καταδικάσει. Τραγική ειρωνεία ότι πρέπει να αποφασίσει και το τέλος του φίλου του καθώς και να το προκαλέσει, καθώς ο θάνατος του είναι σίγουρος και πιο βασανιστικός αν τον βρει το εξαγριωμένο πλήθος. Έτσι «καλείται» να τον σκοτώσει ο ίδιος σαν μια ύστατη απόδειξη φιλίας.

Ο Λένι λειτουργεί ως το πιο παράδοξο σχήμα του έργου σηματοδοτεί την ανυπεράσπιστα δύναμη. Έχει γιγαντιαία σωματική διάπλαση και μυϊκή δύναμη αλλά νοητικά έχει την ηλικία ενός μικρού παιδιού. Είναι ο πιο δυνατός αλλά και ο πιο αδύναμος, υπερτερεί σωματικά αλλά υστερεί σε όλα τα υπόλοιπα. Είναι ένας άνθρωπος που εξαρτάται πλήρως από τον Τζώρτζ και μάλιστα μπορεί να γίνει και επικίνδυνος. Η νοητική του στέρηση σε συνδυασμό με την ασθενή του μνήμη τον καθιστούν πλήρως εξαρτώμενο άτομο. Ο Τζώρτζ είναι αναγκασμένος και να οργανώνει τις κινήσεις τους αλλά και να τις επαναλαμβάνει κάθε τόσο στον Λένι. Επίσης, η αδυναμία του Λένι να κατανοήσει αλλά και να ελέγξει την δύναμη του τον καθιστούν μόνιμη απειλή για τους άλλους. Επιπλέον ο Λένι έχει μια εμμονή με οτιδήποτε μαλακό, θέλει μόνιμως να χαϊδεύει κάτι μαλακό γι' αυτό και η μεγάλη ανησυχία του είναι, αν θα είναι αυτός που θα φροντίζει τα κουνέλια στο αγρόκτημα τους, μια φράση που επαναλαμβάνει συνέχεια. Τα κουνέλια τον εντυπωσιάζουν όπως και τα κουτάβια και τα ποντίκια. Ο Λένι καταφεύγει στα ζώα αφού έστω και ενδόμυχα ξέρει πως οι άνθρωποι, εκτός από τον Τζώρτζ δεν τον θέλουν. Είναι «διαφορετικός» και αυτό σημαίνει πως δεν υπάρχει θέση για αυτόν ή τον διώχνουν, ή τον φοβούνται ή τον θεωρούν τρελό, όπως τον λέει η γυναίκα του Κέρλυ. Αυτή η εμμονική του σχέση με οτιδήποτε μαλακό θα είναι και το έναυσμα που θα πυροδοτήσει το τέλος του.

Ο Κρουκς είναι ένας χαρακτήρας έξυπνος και μορφωμένος αλλά είναι πικραμένος, έχει αποδειχθεί ότι θα ζει μόνος του, ότι δεν θα μπαίνει κανείς στο δωμάτιο του απλώς λόγω του διαφορετικού χρώματος της επιδερμίδας του. Παρότι στην αρχή είναι αρκετά σκληρός και με τον Λένι καθώς τον «βάζει» να σκεφτεί πως θα ήταν αν τον άφηγε ο Τζώρτζ στο τέλος φαίνεται ότι κι αυτός είναι ευάλωτος καθώς αποδεικνύεται ότι το μόνο που θέλει είναι να ανήκει κάπου. Τέλος, το ζευγάρι του Κέρλυ με τη γυναίκα του είναι ένα ζευγάρι που όπως έχει αναφερθεί ήδη, δεν υπάρχει αγάπη. Ένας γάμος που κυριαρχεί η ζήλια, ο Κέρλυ προσπαθεί να επιβεβαιώσει την κυριαρχία του, φωνάζοντας και ψάχνοντας συνεχώς τη γυναίκα του την οποία και ζηλεύει φανερά. Η γυναίκα του νιώθει κι αυτή μοναξιά και αναζητά συνεχώς την προσοχή. Η προκλητική της συμπεριφορά είναι μια απελπισμένη προσπάθεια για προσοχή κι επικοινωνία. Ήθελε να γίνει ηθοποιός και πίστευε πως θα ήταν και καλή, αλλά και το δικό της όνειρο ματαιώθηκε και

παντρεύτηκε τον Κέρλυ, χωρίς να τον αγαπάει, γιατί αυτό όριζε η κοινωνία γι' αυτήν από τη στιγμή που είναι γυναίκα. Μοναδικός της προορισμός ήταν ο γάμος και ας μην υπάρχει κανένα απολύτως συναισθηματικό «δέσιμο» μεταξύ τους.

Οι χαρακτήρες, η θεματική αλλά και η λιτή και ρεαλιστική γλώσσα του Στάινμπεκ είναι οι λόγοι που έχουν κάνει το συγκεκριμένο έργο τόσο αγαπητό και έχει παρουσιασθεί και στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Στην Ελλάδα έχει παρουσιαστεί αρκετές φορές και αναφέρω ενδεικτικά κάποιες από αυτές. Η πρώτη γνωριμία με το ελληνικό κοινό ήταν το 1953 στο Θέατρο Κοτοπούλη-Ρεξ με τον Δημήτρη Χορν και τον Μάνο Κατράκη. Το έργο ανέβηκε σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Χορν και αποτέλεσε μια ιστορική παράσταση εξαιτίας της συνύπαρξής των δύο εξαίρετων πρωταγωνιστών. Ένα καλλιτεχνικό γεγονός που προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση στο θεατρόφιλο κοινό. Το έργο είχε ανεβάσει και ο αείμνηστος ηθοποιός και σκηνοθέτης Δημήτρης Ποταμίτης στο θέατρο Έρευνας το 1973. Πολύ σημαντική επιλογή καθώς επέλεξε να το «ανεβάσει» τη χρονιά της Στρατιωτικής Δικτατορίας της Ελλάδας, θέλοντας να αναδείξει την πολιτική και κοινωνική καταπίεση της εποχής. Επίσης παρουσιάστηκε στο θέατρο της Δευτέρας στην Ερτ το 1977 σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, η οποία έχει διασωθεί στο ψηφιακό αρχείο της ΕΡΤ. Το έργο είχε επιλέξει και ο αείμνηστος Λευτέρης Βογιατζής στο θέατρο Πόρτα το 1980 αλλά και ο επίσης αείμνηστος ηθοποιός και σκηνοθέτης Κώστας Καζάκος στο θέατρο Διαδρομή το 2005.

Πιο πρόσφατα ανέβηκε στον Τεχνχώρο «Cartel» σε διασκευή του Βασίλη Μπισμπίκη. Η παράσταση ανέβηκε για πρώτη φορά το 2018 και εξακολουθεί ανά διαστήματα να ανεβαίνει μέχρι και σήμερα, αποσπώντας ιδιαίτερα θετικά σχόλια. Στη συγκεκριμένη διασκευή ο Βασίλης Μπισμπίκης ως σκηνοθέτης έχει μεταφέρει το έργο στην ελληνική πραγματικότητα, ως δύο εργάτες μέσα σε ένα σύγχρονο, υποβαθμισμένο, βιομηχανικό περιβάλλον όπου οι χαρακτήρες είναι ο Βασίλης και ο Λένος. Η παράσταση είχε απανωτά sold out και ξεχώρισε και την ωμή εκφορά του λόγου αλλά και την σκληρότητα που. Η παράσταση ξεχώρισε καθώς μετέφερε στη σημερινή Αθήνα το μήνυμα του Στάινμπεκ. Η παράσταση έχει ενθουσιάσει τόσο το κοινό, όσο και τους κριτικούς, ενδεικτικά αναφέρω από μια δημοσιευμένη κριτική της Σοφίας Ευτυχιάδου το 2019 στο διαδίκτυο. «Στο **Άνθρωποι και ποντίκια** είναι ένας **αληθινός σεισμός. Αυθεντικός. Ανεξίτηλος. Σπαρακτικός. Μια παράσταση-εμπειρία. Μια παράσταση-ανάγκη. Ένα άγριο ουρλιαχτό. Κι ένα έργο που μοιάζει να έχει γεννηθεί για να παιχτεί με αυτόν τον συγκεκριμένο τρόπο, από αυτούς τους συγκεκριμένους ανθρώπους, αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή. Εκεί¹⁸**». Η σκληρότητα του λόγου δεν λειτούργησε ως αυτοσκοπός αλλά θέλοντας να αναδείξει πόσο αποκλεισμένοι εξακολουθούν να ζουν και σήμερα οι κοινωνικά αδύναμοι.

¹⁸ <https://www.elculture.gr/antropoi-pontikia/>

4.4 Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ

Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου έγινε γιατί από την πρώτη στιγμή που το διάβασα, άρχισε να παίρνει θεατρική υπόσταση. Έτσι κατάλαβα αμέσως τη σημασία της έννοιας θεατρικότητα και πως αυτή μπορεί να αναδειχθεί από την πρώτη κιόλας ανάγνωση. Το έργο έχει έντονα θεατρικά στοιχεία, καθώς οι διάλογοι είναι ρεαλιστικοί, οι χαρακτήρες είναι αναγνωρίσιμοι και οι συγκρούσεις κλιμακώνονται οργανικά μέσα στο έργο. Ο δεύτερος λόγος αφορά το θέμα του, η ελπίδα και η προσδοκία του ανθρώπου για ένα καλύτερο αύριο που ποτέ δεν έρχεται, το αίσθημα της ματαιώσης, της φιλίας, της διαφορετικότητας (ένας όρος που έχει πολύ χρησιμοποιηθεί τελευταία, και περικλείει οτιδήποτε υπερβαίνει ή διαφέρει από το «φυσιολογικό») είναι έννοιες και ζητήματα που απασχολούν και σήμερα τους ανθρώπους στην Ελλάδα. Στόχος της παρούσας μεταφοράς είναι δεν είναι η αναπαράσταση της αμερικανικής επαρχίας του 1930 αλλά της ελληνικής πραγματικότητας.

Η διαδικασία αυτή μπορεί να ερμηνευθεί και μέσω της έννοιας της οικειοποίησης (*appropriation*). Η Sanders (2006) επισημαίνει ότι η οικειοποίηση αποτελεί μια πιο ελεύθερη μορφή διασκευής, κατά την οποία το πρωτότυπο έργο λειτουργεί ως σημείο εκκίνησης για τη δημιουργία ενός νέου έργου με αυτόνομη καλλιτεχνική υπόσταση. Η μεταφορά του Steinbeck στη Μανωλάδα επιδιώκει να αξιοποιήσει τη δραματουργική της δομή για να σχολιάσει σύγχρονα κοινωνικά φαινόμενα, όπως η εκμετάλλευση μεταναστών εργατών και οι εργασιακές ανισότητες.

Για το λόγο αυτό στη συγκεκριμένη μεταφορά, η ιστορία διαδραματίζεται στην Ελλάδα, στην ελληνική επαρχία αλλά δεν θα γίνει σαφής χρονικός προσδιορισμός του έργου. Καθώς θα μπορούσε να αφορά οποιαδήποτε χρονική στιγμή, κι αυτό υπερτονίζει τη διαχρονικότητα του. Θα είναι σαφές ότι εκτυλίσσεται στην Ηλεία και στην Μανωλάδα όπου οι δύο χαρακτήρες ως εποχικοί αγρότες πάνε εκεί για τη συγκομιδή της φράουλας. Η υπόθεση της Μανωλάδας έγινε στις 17 Απριλίου του 2013. Το περιστατικό όπου 35 άνθρωποι κυρίως από το Μπαγκλαντές βρέθηκαν βαριά τραυματισμένοι, στην προσπάθειά τους να διεκδικήσουν τα δεδουλευμένα τους. Ο ένοπλος φρουρός που τους επέβλεπε δεν δίστασε να ανοίξει πυρ εναντίον τους. Το απάνθρωπο αυτό γεγονός αποκάλυψε τις άθλιες συνθήκες εργασίας και διαβίωσης που επέβαλαν σε αυτούς τους ανθρώπους. Οι εργάτες, οι οποίοι φυσικά δεν είχαν άδεια εργασίας προσελήφθησαν από τον Οκτώβριο του 2012 έως τον Φεβρουάριο του 2013 γιατί χρειαζόνταν εργατικά χέρια για τη συγκομιδή φράουλας. Ήταν αναγκασμένοι να δουλεύουν 12 ώρες την ημέρα, με αμοιβή 22 ευρώ και 3 ευρώ για κάθε υπερωρία. Εκτός από τις άθλιες συνθήκες εργασίας, ήταν αναγκασμένοι να ζουν και υπό άθλιες συνθήκες διαβίωσης. Τα πενιχρά αυτά

χρήματα θέλησαν να διεκδικήσουν οι εργάτες και ο ένοπλος φρουρός τους πυροβόλησε και τους τραυμάτισε βαριά.

Τελικά ενώ συνελήφθησαν οι δύο εργοδότες, ο ένοπλος φρουρός και ο επιστάτης με τις κατηγορίες της απόπειρας ανθρωποκτονίας και εμπορίας ανθρώπων, το Μικτό Ορκωτό Δικαστήριο Πατρών τους απάλλαξε από την τελευταία κατηγορία. Αργότερα, συγκεκριμένα το 2019 ο Άρειος Πάγος άσκησε αναίρεση κατά της αθωωτικής αυτής απόφασης για το εμπόριο ανθρώπων. Το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (ΕΔΑΔ) καταδίκασε ομόφωνα την Ελλάδα για παραβίαση της απόφασης για καταναγκαστική εργασία και την κατηγόρησε ότι δεν κατάφερε να προστατέψει τα θύματα αλλά και δεν διερεύνησε διεξοδικά τα αδικήματα. Ως εκ τούτου, το κράτος αναγκάστηκε να καταβάλλει αποζημίωση 16.000 ευρώ στον καθένα που συμμετείχε στη διαδικασία ενώπιον του ποινικού δικαστηρίου αλλά και 12.000 ευρώ για τους υπόλοιπους προσφυγόντες, όπως επίσης επιβαρύνθηκαν και τα δικαστικά έξοδα¹⁹. Το περιστατικό αυτό έμεινε ως συνώνυμο της ανθρωπίνης εκμετάλλευσης και της κατάφωρης καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων των αγροτών εργατών. Αυτό το γεγονός επιλέχθηκε ως πλαίσιο για την μεταφορά του έργου ώστε να αναδείξει πως οι συνθήκες εκμετάλλευσης που περιέγραψε ο Στάνμπεκ παραμένουν τρομακτικά ενεργές.

Στην επικείμενη μεταφορά του έργου, στην πρώτη σκηνή. οι δύο εργάτες, ο Γιώργος και ο Λένης φτάνουν το βράδυ στην Ηλεία σε ένα μπαρ και συζητούν για το πως θα φτάσουν στην Μανωλάδα να δουλέψουν στη συγκομιδή της φράουλας για να μαζέψουν λεφτά και να αγοράσουν το δικό τους κτήμα. Από την σκηνή θα προκύπτει ότι συχνά αλλάζουν τόπο και ψάχνουν περιστασιακή εργασία στα χωράφια. Στην επόμενη σκηνή θα φτάνουν στο αγρόκτημα, βλέποντας τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης και θα γνωρίζουν τον Κώτσο που είναι ο παλιός αποθηκάριος, φοβάται ότι θα απολυθεί, λόγω του ότι έχει μεγαλώσει και επειδή λόγω ενός εργατικού ατυχήματος έχει ένα πρόβλημα στο πόδι του. Τον Φάνη μετανάστη δεύτερης γενιάς, ο οποίος έχει μάθει να ζει απομονωμένος καθώς έχει μάθει να ζει στο περιθώριο και τον Στάθη τον γιο του αφεντικού που είναι μονίμως οξύθυμος και επιθετικός, η γυναίκα του δεν θα έχει όνομα, καθώς θα εξακολουθεί να προσδιορίζεται από τον άντρα της και θα αναφέρεται απλώς ως «Γυναίκα» αφού δεν θα έχει καμία άλλη ιδιότητα ως χαρακτήρας.

¹⁹ <https://www.kathimerini.gr/investigations/778416/i-dikastiki-apofasi-kai-to-mellon-ton-metanaston-sti-manolada/>

Η τρίτη σκηνή εκτυλίσσεται την ώρα της δουλειάς όπου ο Λένης εντυπωσιάζει όλους με τη δύναμη του. Ο Στάθης νιώθοντας ότι απειλείται η κυριαρχία του τον προκαλεί και καταλήγουν σε καυγά. Η τέταρτη σκηνή εκτυλίσσεται σε ένα ολιγόλεπτο διάλειμμα που κάνουν για να φάνε και ο Κώστος αποκαλύπτει τον φόβο του πως σύντομα θα απολυθεί και ζητάει να ακολουθήσει τον Γιώργο και τον Λένη και να τον συμπεριλάβουν στο δικό τους όνειρο, προσφέροντας τους όλες του τις οικονομίες. Η πέμπτη σκηνή εκτυλίσσεται στο κοντέινερ των εργατών ανάμεσα στον μοναχικό Φάνη και τον Λένη, όπου και φαίνεται πόσο απομονωμένος έχει μάθει να ζει. Η έκτη σκηνή αφορά τη συνάντηση της Γυναίκας με τον Λένη, όπου και η Γυναίκα αναφέρεται στα δικά της ανεκπλήρωτα όνειρα να γίνει ηθοποιός και καταλήγει να την πνίξει ο Λένης με την υπερφυσική του δύναμη. Η έβδομη σκηνή αφορά το ανθρωποκυνηγητό που εξαπολύουν οι εργάτες για να βρουν τον Λένη. Ο Στάθης που «διψάει» για εκδίκηση καθώς έχει ανακαλύψει το πτώμα της γυναίκας του αλλά και τον Λένη που έχει κρυφτεί, όπως τον είχε συμβουλευσει να κάνει ο Γιώργος σε περίπτωση που «κάτι πάει στραβά». Στην τελευταία σκηνή ο Γιώργος τον έχει βρει και όσο ονειρεύονται το κτήμα που θα αγοράσουν και τη ζωή που τους περιμένει ακούγονται δύο πυροβολισμοί, καθώς οι εργάτες πλησιάζουν. Το τέλος είναι ανοιχτό μη δίνοντας ξεκάθαρη εικόνα για το τι τελικά συνέβη στους δύο χαρακτήρες, κάτι το οποίο αυξάνει τη δραματικότητα του έργου.

Συμπερασματικά, μεταφορά του *Άνθρωποι και Ποντίκια* στη Μανωλάδα μπορεί να θεωρηθεί μια μορφή δημιουργικής επανερμηνείας που αξιοποιεί τη δραματουργική δυναμική του έργου του Steinbeck, για να αναδείξει σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα. Η αξία της διασκευής εντοπίζεται στο να ανανεώνει τον διάλογο του έργου με το κοινό και να το καθιστά επίκαιρο σε νέες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες.

B. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΣΚΗΝΗ 1^η

Μπαίνουν στη σκηνή ο ΓΙΩΡΓΟΣ και ο ΛΕΝΗΣ ο ένας είναι μικρόσωμος, ο άλλος είναι πολύ πιο μυώδης. Ο Λένης σέρνει τα πόδια του και κουνάει παράταιρα τα χέρια του. Είναι και οι δύο ρακένδυτοι και ιδρωμένοι. Διασχίζουν τη σκηνή μιλώντας αλλά δεν ακούμε τι λένε. Κάποια

στιγμή ο Γιώργος βάζει το χέρι στη τσέπη του παντελονιού του Λένη πιάνει κάτι και το πετάει φανερά εκνευρισμένος. Το σκηνικό είναι ένα μπαρ.

ΓΙΩΡΓΟΣ Κάτσε εδώ. (του δείχνει ένα σκαμπό). Δεν αντέχω άλλο, θέλω να πιώ μια μπύρα.

Κάνει νόημα στον μπάρμαν για δυο μπίρες. Ο Λένης κάθεται χωρίς να μιλάει.

ΓΙΩΡΓΟΣ Πλησιάζουμε. Κανά δώρο περπάτημα έχουμε ακόμα. Λένη αυτή τη φορά πρέπει όλα να πάνε καλά.

ΛΕΝΗΣ Το ξέρω.

ΓΙΩΡΓΟΣ Για να πάνε όμως όλα καλά, πρέπει να κάνεις ό,τι σου λέω.

ΛΕΝΗΣ Πάντα κάνω ό,τι μου λες.

ΓΙΩΡΓΟΣ Όπως πριν!

Παύση.

ΛΕΝΗΣ (ένοχα) Ήθελα μόνο να χαϊδέψω το ποντίκι.

ΓΙΩΡΓΟΣ Και το σκότωσες. Πάντα αυτό κάνεις.

ΛΕΝΗΣ Δεν το θέλω. Αλλά κι αυτά γιατί πεθαίνουν τόσο εύκολα;

ΓΙΩΡΓΟΣ Δεν μπορείς να πιάνεις ποντίκια Λένη, αν μας πάρουν χαμπάρι δεν έχουμε ελπίδα.

Έρχονται οι μπίρες. Πίνουν αχόρταγα και οι δυο. Ο Λένης την κατεβάζει μονορούφι.

ΓΙΩΡΓΟΣ Θυμάσαι τι πρέπει να κάνεις;

ΛΕΝΗΣ Ναι...

ΓΙΩΡΓΟΣ Για πες...

Παύση.

ΓΙΩΡΓΟΣ Γιατί έχω μπλέξει έτσι; Τα ξαναλέω, προσπάθησε να τα θυμηθείς. Όταν φτάσουμε στο κτήμα στη Μανωλάδα, δεν θα βγάλεις άχνα, μόνο εγώ θα μιλάω. Να μας προσλάβουν πρώτα.

ΛΕΝΗΣ Έχεις μπλέξει με μένα;

ΓΙΩΡΓΟΣ Αν δεν σε είχα, όλα θα ήταν τόσο εύκολα.

ΛΕΝΗΣ Τζώρτζ εγώ μπορώ να φύγω.

ΓΙΩΡΓΟΣ Και πού θα πας;

ΛΕΝΗΣ (στενοχωρημένα) Κάπου...

ΓΙΩΡΓΟΣ (πιο μαλακά) Και το κτήμα; Μόνος μου θα το πάρω;

Παραγγέλνει άλλες δύο μπύρες.

ΛΕΝΗΣ Εμείς έχουμε ο ένας τον άλλον,

ΓΙΩΡΓΟΣ Εμείς δεν είμαστε σαν τους άλλους.

ΛΕΝΗΣ (χαρούμενα) Πες και για τα κουνέλια.

ΓΙΩΡΓΟΣ Μόνο αυτό θυμάσαι.

ΛΕΝΗΣ Τα συμπαθώ τα κουνέλια. Είναι τόσο μαλακά. Όπως τα ποντίκια.

ΓΙΩΡΓΟΣ Γι' αυτό πρέπει να μας πάρουν στη δουλειά με τις φράουλες, χρειαζόμαστε λεφτά για να πάρουμε το δικό μας κτήμα.

ΛΕΝΗΣ Και μετά;

ΓΙΩΡΓΟΣ Και μετά θα δουλεύουμε όσο θέλουμε. Κουράστηκα να δουλεύω όλη μέρα και να με βρίζουν. Σιχάθηκα τα αφεντικά.

Πίνουν τις μπύρες όπως πριν.

ΛΕΝΗΣ Και θα φροντίζω εγώ τα κουνέλια;

ΓΙΩΡΓΟΣ Μόνο εσύ. Πρόσεχε όμως μην έχουμε τα ίδια.

ΛΕΝΗΣ Ποια;

ΓΙΩΡΓΟΣ Μην βουτήξεις πάλι καμιά κοπέλα από τη φούστα...

ΛΕΝΗΣ Ήταν τόσο μαλακή...

ΓΙΩΡΓΟΣ Ναι αλλά αυτή είπε πως πήγες να την βιάσεις και φύγαμε τρέχοντας.

ΛΕΝΗΣ Ποτέ δεν θέλω να κάνω κακό.

ΓΙΩΡΓΟΣ Το ξέρω. Δεν το ελέγχεις.

Παύση.

ΓΙΩΡΓΟΣ Αν κάτι πάει στραβά....

ΛΕΝΗΣ Θα κρυφτώ στο ποτάμι.

Ο Γιώργος γνέφει καταφατικά.

ΛΕΝΗΣ Δεν θα χρειαστεί.

ΓΙΩΡΓΟΣ Το ελπίζω.

Σκοτάδι.

ΣΚΗΝΗ 4Η

Ο Γιώργος και ο Λένης κάθονται κάτω και τρώνε λαίμαργα, είναι πολύ ιδρωμένοι και γύρω τους ακούγονται φωνές.

ΛΕΝΗΣ Τι σου έλεγε ο ψηλός;

ΓΙΩΡΓΟΣ (με γεμάτο στόμα) Θα πάνε αύριο σε κάτι γυναίκες.

ΛΕΝΗΣ Θα πας;

ΓΙΩΡΓΟΣ Το σκέφτομαι, ωραία θα ήταν... Έχω καιρό να πάω...

Παύση.

ΓΙΩΡΓΟΣ Ο Στάθης πάλι ψάχνει τη γυναίκα του... Εσύ την είδες;

ΛΕΝΗΣ Σήμερα όχι. Αλλά είναι πολύ όμορφη.

ΓΙΩΡΓΟΣ Αν την δεις θα μείνεις μακριά της. Και από τον Στάθη μακριά. Σ' έχει βάλει στο μάτι. Ψάχνεται για καυγάδες πάλι.

ΛΕΝΗΣ Δεν θέλω καυγάδες, Γιώργο.

ΓΙΩΡΓΟΣ Και μακριά από το κουτάβι. Πάλι εκεί ήσουν χτες;

ΛΕΝΗΣ Όχι δεν πήγα.

Τον κοιτάει επίμονα.

ΛΕΝΗΣ Ήθελα μόνο να το χαϊδέψω.

Πλησιάζει ο Κώτσος κουτσαίνοντας τους δίνει από μια μπύρα.

ΚΩΤΣΟΣ Δεν θα πας μαζί τους;

ΓΙΩΡΓΟΣ Δεν ξέρω. Τα χρειάζομαι τα λεφτά. Η δουλειά θα τελειώσει σε λίγους μήνες.

ΛΕΝΗΣ Πες τι θα κάνουμε.

ΓΙΩΡΓΟΣ (ανόρεκτα) Θέλουμε να πάρουμε ένα κτήμα και μαζεύουμε λεφτά.

ΛΕΝΗΣ Θα έχει και κουνέλια.

ΚΩΤΣΟΣ Πόσο μεγάλο είναι;

ΓΙΩΡΓΟΣ Γιατί ρωτάς;

ΚΩΤΣΟΣ Πες μου.

ΓΙΩΡΓΟΣ Δύο στρέμματα. Έχει και ένα σπιτάκι και μια αποθήκη, πιάνουν τα χέρια και των δυο μας θα το φτιάξουμε και θα ζήσουμε εκεί. Θα καλλιεργούμε ό,τι θέλουμε και θα τρώμε.

ΚΩΤΣΟΣ Θέλω να βοηθήσω.

ΓΙΩΡΓΟΣ Τι εννοείς;

ΚΩΤΣΟΣ Έχω ήδη 30.000 ευρώ στην άκρη, το μόνο που σου ζητάω είναι να μένω στην αποθήκη.

ΛΕΝΗΣ Τα κουνέλια όμως θα είναι δικά μου.

ΓΙΩΡΓΟΣ Ναι. (στον Κώτσο) Θες να φύγεις;

ΚΩΤΣΟΣ Εσύ τι λες; Τον άλλον προχθές στον σπάσανε στο ξύλο γιατί ζήτησε τα λεφτά του.

ΓΙΩΡΓΟΣ Το άκουσα....

ΚΩΤΣΟΣ Θέλω να φύγω πριν με διώξουν. Είμαι ξένος και κουτσός. Πόσο λες θα με κρατήσουν;

Παύση.

ΚΩΤΣΟΣ Σκέψου το. Στα χωράφια δεν μπορώ να κάνω πολλά. Όμως με τις δουλειές τα καταφέρνω.

ΓΙΩΡΓΟΣ Το έχω βρει, άμα δουλεύουμε και δεν ξοδεύουμε, θα το πάρουμε.

ΚΩΤΣΟΣ Θα κάνω και διαθήκη μόλις πεθάνω να περάσει σε σένα.

ΓΙΩΡΓΟΣ Στ' αλήθεια μπορεί να γίνει!

Ακούγεται μια φωνή «Πάμε παιδιά ο Στάθης πλάκωσε έναν εργάτη στις μπουνιές! Γίνεται χαμός. Ο θλάκας γυρνάει δεξιά και αριστερά και ψάχνει τον γκόμενο της γυναίκας του.»

Σκηνή 6^η

Μέσα στον αχυρώνα, ο Λένης κρατάει ένα άψυχο κουτάβι στα χέρια του, είναι λυπημένος, το έχει θάψει όπως όπως κάτω από τον σανό. Μπαίνει η γυναίκα με ρόμπα και διακρίνεται το βαθύ ντεκολτέ της.

ΓΥΝΑΙΚΑ Τι κρατάς εκεί;

ΛΕΝΗΣ (έντρομος) Τίποτα. Άσε με. Ο Γιώργος μου έχει πει να μη σου μιλάω.

ΓΥΝΑΙΚΑ (γελώντας) Και γιατί αυτό; (Τον πλησιάζει) Τι φοβάται πώς θα πάθεις;

ΛΕΝΗΣ (απομακρύνεται) Δεν θα με αφήσει να ταΐζω τα κουνέλια, αν το μάθει.

ΓΥΝΑΙΚΑ Πάντα κάνεις ό,τι σου λέει ο Γιώργος.

ΛΕΝΗΣ Για το καλό μου. Δεν θέλει να μπλέξω.

ΓΥΝΑΙΚΑ Με μένα θα μπλέξεις;

Παύση.

ΓΥΝΑΙΚΑ Θα μου δείξεις τι είναι εκεί;

Παύση.

ΓΥΝΑΙΚΑ Πες μου.

Παύση.

ΓΥΝΑΙΚΑ Είμαι τόσο μόνη. Οι άντρες βλέπουν μπάλα. Ας μιλήσουμε λίγο. Θα μου πεις;

ΛΕΝΗΣ (θλιμμένα) Το κουτάβι μου.

ΓΥΝΑΙΚΑ Είναι ψόφιο!

ΛΕΝΗΣ Πήγε να με δαγκώσει. Προσπάθησα να το σταματήσω. Δεν το ήθελα. Είναι τόσο μικρό.

ΓΥΝΑΙΚΑ (αδιάφορα) Τόσα σκυλιά έχει το κτήμα.

ΛΕΝΗΣ (θλιμμένα) Αν το μάθει ο Γιώργος, δεν θα με αφήσει να τάζω τα κουνέλια.

ΓΥΝΑΙΚΑ Γιατί να μην σε αφήσει;

ΛΕΝΗΣ Μου είπε να μην κάνω κακά πράγματα.

ΓΥΝΑΙΚΑ (τον πλησιάζει και πάλι) Μην ανησυχείς. Δεν θα του το πω.

ΛΕΝΗΣ (τρομοκρατημένος) Πρέπει να φύγεις τώρα.

ΓΥΝΑΙΚΑ Τι σε πιάνει; Ωραία δεν τα λέμε; Δεν μπορώ κάθε φορά που πλησιάζω κάποιον να φύγει. Είμαι τόσο μόνη μου. Ο Στάθης όλο δουλειές έχει κι όταν δεν έχει, έχει νεύρα.

Παύση.

ΓΥΝΑΙΚΑ Εσύ φαίνεσαι καλός άνθρωπος. Παράξενος αλλά καλός. Να σου πω κι εγώ ένα μυστικό;

Παύση.

ΓΥΝΑΙΚΑ Θέλω τόσο πολύ να φύγω. Κάποτε μου είχαν πει πως είχα ταλέντο να γίνω ηθοποιός αλλά η manά μου ούτε να το ακούσει. Τώρα θα ήμουν στην Αθήνα, μπορεί να ήμουν πρωταγωνίστρια. Θα είχα όμορφα ρούχα και τα μαλλιά μου θα ήταν πιο ωραία. *(Τα πιάνει)* Ωραία δεν είναι έτσι;

ΛΕΝΗΣ Ωραία είναι.

ΓΥΝΑΙΚΑ *(γελώνοντας)* Είδες τα βρήκαμε! Το αγαπάω πολύ το θέατρο.

ΛΕΝΗΣ Εγώ αγαπάω τα κουνέλια.

ΓΥΝΑΙΚΑ Δεν είσαι και πολύ στα καλά σου...

ΛΕΝΗΣ Όχι καλά είμαι.

ΓΥΝΑΙΚΑ Τι κόλλημα έχεις με τα κουνέλια;

ΛΕΝΗΣ Μου αρέσει να χαϊδεύω οτιδήποτε μαλακό.

Της λέει και κάθεται σ' ένα δεμάτι άχυρα.

ΓΥΝΑΙΚΑ Και σε ποιον δεν αρέσει;

Τον κοιτάζει που κάθεται στην άκρη. Πάει και κάθεται κοντά του.

ΓΥΝΑΙΚΑ Θες να αγγίξεις τα μαλλιά μου; Είναι πολύ μαλακά.

ΛΕΝΗΣ Δεν ξέρω.

ΓΥΝΑΙΚΑ Μη φοβάσαι. Άγγιξε τα.

ΛΕΝΗΣ (διστακτικά) Είναι τόσο μαλακά...

ΓΥΝΑΙΚΑ Σιγά μην τα χαλάς...

ΛΕΝΗΣ Είναι πολύ μαλακά....

ΓΥΝΑΙΚΑ Σιγά.. Με πονάς...

ΛΕΝΗΣ Είναι καλύτερα από τα ποντίκια.

ΓΥΝΑΙΚΑ Φτάνει! Άσε με. Θα βάλω τις φωνές.

ΛΕΝΗΣ Όχι μην φωνάζεις! Θα με μαλώσουν.

Η Γυναίκα παλεύει πλέον να ξεφύγει. Η δύναμη του Λένη όλο και μεγαλώνει. Της έχει ακινητοποιήσει με τα χέρια του. Της κλείνει το στόμα.

ΛΕΝΗΣ Σε παρακαλώ!! Ο Γιώργος θα θυμώσει πολύ. Τα κουνέλια.

Η Γυναίκα πλέον είναι νεκρή. Ο Λένης την κοιτάει χωρίς να καταλαβαίνει. Οι άλλοι φωνάζουν απέξω «ΓΚΟΛΛΛΛ!!» Σκοτάδι.

Σκηνή 8η

Μπαίνει στη σκηνή ο Τζώρτζ, κάθεται και περιμένει για λίγα λεπτά.

ΛΕΝΗΣ Το ήξερα πως δεν θα με αφήσεις.

ΓΙΩΡΓΟΣ Ποτέ δεν θα σε αφήσω.

ΛΕΝΗΣ Είδες που θυμήθηκα ότι έπρεπε να κρυφτώ εδώ.

ΓΙΩΡΓΟΣ Ναι... Μπράβο σου.

Παύση.

ΛΕΝΗΣ (φοβισμένα) Θα με μαλώσεις;

ΓΙΩΡΓΟΣ Γιατί να σε μαλώσω;

ΛΕΝΗΣ (ένοχα) Έκανα κάτι κακό....

ΓΙΩΡΓΟΣ (άτονα) Είμαι σίγουρος πως δεν το ήθελες;

ΛΕΝΗΣ (απολογητικά) Δεν το ήθελα... Αλήθεια...

Παύση.

ΛΕΝΗΣ Αν θες μπορώ να φύγω.

ΓΙΩΡΓΟΣ Γιατί;

ΛΕΝΗΣ Έλεγες ότι αν δεν με είχες θα ήταν όλα πιο εύκολα....

ΓΙΩΡΓΟΣ Θα ήταν όλα πιο εύκολα....

Πιάνει με τη χέρι του το πιστόλι που έχει κρυμμένο στην τσέπη του.

ΛΕΝΗΣ Θα φύγω....

ΓΙΩΡΓΟΣ Εμείς δεν είμαστε σαν τους άλλους...

ΛΕΝΗΣ (χαρούμενα) Εμείς έχουμε ο ένας τον άλλον!

ΓΙΩΡΓΟΣ Έλα να κάτσουμε μαζί...

ΛΕΝΗΣ Να κάτσουμε μαζί;

ΓΙΩΡΓΟΣ Ναι. Και να ονειρευτούμε!

ΛΕΝΗΣ Τα κουνέλια;

ΓΙΩΡΓΟΣ Τα κουνέλια... Το κτήμα....

Ο Λένης πάει και κάθεται κοντά του.

ΓΙΩΡΓΟΣ Από εδώ φαίνεται... Το βλέπεις;

ΛΕΝΗΣ (ψάχνοντας) Όχι που είναι;

ΓΙΩΡΓΟΣ Κοίτα πέρα προς το λόφο και θα το δεις.

Ο Γιώργος πιάνει το πιστόλι και σημαδεύει τον Λένη στον αυχένα με το πιστόλι χωρίς να τον ακουμπά.

ΓΙΩΡΓΟΣ Ακόμα να το δεις; Είναι μεγάλο...

ΛΕΝΗΣ (χαρούμενος) Ναι τώρα το βλέπω!! Θα πάμε εκεί και θα ζήσουμε ελεύθεροι. Πότε θα φτάσουμε;

ΓΙΩΡΓΟΣ Πολύ σύντομα. Πες πως είμαστε εκεί.

Ακούγονται οι υπόλοιποι που πλησιάζουν και φωνάζουν «Σκοτώστε το κτήνος!!» «Κάπου εδώ είναι». «Σκότωσε τη γυναίκα μου».

ΓΙΩΡΓΟΣ Τι λες; Πάμε;

Σκοτάδι. Οι φωνές όλο και δυναμώνουν. Ακούγονται δύο πυροβολισμοί.

ΤΕΛΟΣ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή επιχείρησε να διερευνήσει τη σύνδεση ανάμεσα στη θεωρητική προσέγγιση της διασκευής ενός λογοτεχνικού έργου σε θεατρικό. Μέσα από την μεταφορά του μυθιστορήματος «Άνθρωποι και Ποντίκια» του John Steinbeck από την Καλιφόρνια του 1930 στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα της Ηλείας και στα χωράφια της Μανωλάδας εξήχθησαν τα παρακάτω συμπεράσματα που απαντούν στα κεντρικά ερωτήματα.

Δραματουργικοί μετασχηματισμοί και μετάβαση μέσου:

Η μετάβαση από το λογοτεχνικό στο θεατρικό κείμενο απαιτήσε μια ριζική διαδικασία μετάθεσης (transposition). Οι εκτενείς περιγραφές του μυθιστορήματος συμπυκνώθηκαν και το κείμενο χωρίστηκε σε 8 διακριτές σκηνές, όπου η εσωτερικότητα των ηρώων μετατράπηκε σε σκηνική δράση. Η πιο κομβική δραματουργική παρέμβαση εντοπίζεται στην επιλογή του ανοικτού τέλους στην τελευταία σκηνή. Η επιλογή αυτή είναι σε αντίθεση με τη στείρα επιλογή της πιστότητας και στοχεύει στην ενίσχυση της δραματικότητας και στην μετάθεση του ηθικού και συναισθηματικού βάρους της επιλογής στην κρίση του θεατή, Μάλιστα ακούγονται δύο πυροβολισμοί κι όχι ένας οπότε αυξάνονται οι πιθανές εκδοχές του τέλους.

Η Μανωλάδα ως πεδίο δημιουργικής ιδιοποίησης:

Η μεταφορά του έργου στα χωράφια της Ηλείας και η σύνδεση τους με το περιστατικό του 2013 λειτούργησε ως μια «δημιουργική ιδιοποίηση» (appropriation). Μέσα από αυτή τη διαδικασία αποδείχθηκε ότι η εργασιακή εκμετάλλευση, ο κοινωνικός αποκλεισμός, ο ρατσισμός και η επισφάλεια δεν ήταν απλώς συνέπειες της αμερικανικής ύφεσης αλλά μια οικουμενική και ισχύουσα πραγματικότητα. Η ελληνική επαρχία της Ηλείας λειτούργησε ως «καθρέφτης» αποδεικνύοντας ότι εξακολουθούν να ισχύουν οι ίδιες συνθήκες στην ανειδίκευτη εργασία.

Διακειμενικότητα και καλλιτεχνική αυτονομία:

Η διασκευή διατηρεί μια ισχυρή διακειμενική σχέση με το πρωτότυπο, καθώς διατήρησε το κεντρικό θεματικό πυρήνα της ιστορίας: τη βαθιά ανάγκη του ανθρώπου για συντροφικότητα, το όνειρο για ένα καλύτερο αύριο και τη ματαίωση που οδηγεί στην απελπισία. Παράλληλα όμως διατηρεί τη δική του αυτονομία καθώς το έργο τοποθετείται σε ένα σύγχρονο ελληνικό περιβάλλον και συνομιλώντας με τους σημερινούς θεατές.

Εν κατακλείδι, η διασκευή δεν προκύπτει ως μια δευτερογενής αντιγραφή αλλά αφορά μια ζωντανή πράξη επανερμηνείας. Το θέατρο επιβεβαιώνει τον ισχυρό πολιτικό και κοινωνικό του ρόλο αποδεικνύοντας τη συγκλονιστική επικαιρότητα του μυθιστορήματος του Steinbeck στο σήμερα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

Leitch, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Pavis, P. (2006). *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρουμπούλη. «Gutenberg», Αθήνα.

Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.

Stam, R. (2005). *Literature through Film: Realism. Magic and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell.

Steinbeck, J. (1993). *Of Mice and Men*. Penguin Books.

.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, *Άπαντα*, τόμ. 34ος [Περί ποιητικής], εισ. - μτφρ. Δρ Η. Π. Νικολούδης, σχ. Φιλολογική ομάδα «Κάκτου», Σειρά: «Αρχαία Ελληνική Γραμματεία “Οι Έλληνες”».

Βαγενάς, Ν. (1994). *Η ειρωνική γλώσσα: Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, «Στιγμή», Αθήνα.

Βελουδής, Γ. (2009). *Γραμματολογία, Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Πατάκης.

Βελουδής, Γ. (1994). *Γραμματολογία, Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Δωδώνη.

Πεφάνης Γ. (2003). *Τοπία της δραματικής γραφής: Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα.

Προύσαλη, Ε. (2002). «*Ευγενίας Φακίνου, Το έβδομο ρούχο, Θέατρο οδού Κυκλάδων, χειμώνας 2001*», Οδός Πανός, έτος 22ο, τχ. 115, Ιανουάριος - Μάρτιος.

Steinbeck, J. (2013). *Άνθρωποι και Ποντίκια*, μτφρ. Μιχάλης Μακρόπουλος. Παπαδόπουλος, Αθήνα

Ταρκόφσκι, Α. (1987). *Σμιλεύοντας τον χρόνο*. μτφρ. Σερ. Βελέντζας. Αθήνα: Νεφέλη.

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

<https://www.elculture.gr/antropoi-pontikia/>

<https://www.kathimerini.gr/investigations/778416/i-dikastiki-apofasi-kai-to-mellon-ton-metanaston-sti-manolada/>

«Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986 η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και 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.»