

Κοινό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών:

Δημιουργική Γραφή

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

«Μεταφράζοντας» την πεζογραφία στη μεγάλη οθόνη:

Atonement του Ian McEwan.

Αγγελική Παναγιώταρου

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Μήτσου

Αθήνα, Ιούνιος 2025

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της Αγγελικής Παναγιώταρου («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 της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Μεταφράζοντας» την πεζογραφία στη μεγάλη οθόνη:

Atonement του Ian McEwan.

Αγγελική Παναγιώταρου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Ιωάννης Μήτσου

Κ-Σ/ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Χρήστος Νίκου

Πανεπιστήμιο Πειραιώς/ΣΕΠ ΕΑΠ

Αθήνα, Ιούνιος 2025

Στον γιο μου, που στα 8 του χρόνια, με περιμένει για να γράψουμε μαζί μια ιστορία.

Στον άντρα μου, τον Γιάννη, για όλα.

Στον επιβλέποντα καθηγητή, κ. Ιωάννη Μήτσου για την ευγένεια και τη διαθεσιμότητά του.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να διερευνήσει τη σύνθετη διαδικασία της μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο, αντλώντας από το παράδειγμα της κινηματογραφικής μεταφοράς του μυθιστορήματος του Ian McEwan *Atonement* (2007) σε σκηνοθεσία Joe Wright και σενάριο Christopher Hampton. Ανώτερος στόχος είναι να αναδειχθούν οι προκλήσεις και οι δημιουργικές αποφάσεις που είναι συνυφασμένες με το είδος της κινηματογραφικής διασκευής. Η μελέτη εστιάζει, καταρχάς, στις θεωρητικές προσεγγίσεις που θέλουν τη διασκευή να είναι μια διαδικασία μετασχηματισμού, η οποία προϋποθέτει ερμηνευτική ικανότητα, και όχι πιστή μεταγραφή του κείμενου της πηγής. Κατόπιν, γίνεται αναφορά στις εγγενείς διαφορές πεζογραφίας και κινηματογράφου, ενώ στη συνέχεια αναλύονται οι αφηγηματικές περιπλοκές του μυθιστορήματος του McEwan που αποτελούν πρόκληση για την κινηματογραφική διασκευή. Στο τελευταίο μέρος, επιχειρείται να εξακριβωθεί σε ποια σημεία η ταινία αποδίδει αποτελεσματικά το μυθιστόρημα και σε ποια υπολείπεται, αξιοποιώντας το θεωρητικό πλαίσιο που προτείνει η Linda Seger.

Το δημιουργικό μέρος περιλαμβάνει τη δημιουργία σεναρίου ταινίας μικρού μήκους βασισμένης στο πλέον πρόσφατο μυθιστόρημα του Ian McEwan *Lessons*.

Λέξεις-Κλειδιά

λογοτεχνία, κινηματογράφος, διασκευή, σενάριο, Ian McEwan

“Translating” prose to the big screen:

Atonement by Ian McEwan.

Angeliki Panagiotarou

Abstract

This paper attempts to explore the complex process of transferring a literary work to the cinema, drawing on the example of the film adaptation of Ian McEwan's novel *Atonement* (2007), directed by Joe Wright and screenplayed by Christopher Hampton. The ultimate goal is to highlight the challenges and creative decisions inherent in the genre of film adaptation. The study focuses, first of all, on selected theoretical approaches that view adaptation as a process of transformation, which requires interpretive ability, rather than a faithful transcription of the source text. It then refers to the inherent differences between prose and cinema, before analyzing the narrative complexities of McEwan's novel that pose a challenge for the film adaptation. In the last part, an attempt is made to ascertain where the film effectively renders the novel and where it falls short, using the theoretical framework proposed by Linda Seger.

The creative part includes the creation of a short film script based on Ian McEwan's most recent novel, *Lessons*.

Keywords

literature, cinema, adaptation, screenplay, Ian McEwan

Περιεχόμενα

Περίληψη	v
Abstract	vi
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	9
1. Εισαγωγή.....	9
1.1 Η λογοτεχνία ως δεξαμενή παραγωγής ταινιών.....	9
1.2 Το «είδος» της κινηματογραφικής διασκευής.....	10
1.3 Λίγα λόγια για το βιβλίο.	11
1.4 Μεθοδολογία.....	12
2. Θεωρητικό πλαίσιο	12
2.1 Θεωρίες διασκευής.....	12
2.2 Linda Hutcheon: Η διασκευή ως επανάληψη και δημιουργία.	13
2.3 Robert Stam: Ο διακειμενικός διάλογος και ο μύθος περί πιστότητας.....	14
2.4 Brian McFarlane: Αφηγηματική μεταφορά και adaptation matrix	15
2.5 Deborah Cartmell και Imelda Whelehan: η μετα-διασκευή.....	15
2.6 Ο ρόλος του κοινού και το πολιτισμικό πλαίσιο.....	16
2.6 Προεκτάσεις	17
3. Το βιβλίο	18
3.1 Σχετικά με τον Ian McEwan	18
3.2 Περίληψη του μυθιστορήματος.....	20
3.3 Επισκόπηση της δομής και των αφηγηματικών τεχνικών του μυθιστορήματος	21
3.4 Κυρίαρχα θέματα	22
4. Προκλήσεις κατά τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο	24
4.1 Εγγενείς διαφορές μεταξύ των μέσων.....	24
4.2 Οπτική απόδοση της δράσης και διατήρηση των θεμάτων του μυθιστορήματος.....	25
4.3 Χρονικοί περιορισμοί: συμπύκνωση της πλοκής και ανάπτυξη χαρακτήρων	27
4.4 Σκηνοθετικό όραμα και πρόσληψη από το κοινό	28
5. Μελέτη περίπτωσης: Η κινηματογραφική μεταφορά του Atonement. Αξιολόγηση με βάση τα κριτήρια της Linda Seger.	29
5.1 Το θεωρητικό πλαίσιο της Linda Seger	30
5.2 Απόδοση του θεματικού και συναισθηματικού πυρήνα του μυθιστορήματος. Διατήρηση της θεματικής ακεραιότητας.....	31
5.3 Κινηματογραφική απόδοση της αφηγηματικής πολυπλοκότητας: συμπύκνωση της αφήγησης και αναδιάταξη της χρονολογικής σειράς.....	38
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ.....	39

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ	40
ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ	42
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	43
5.4 Οπτική αναπαράσταση της εσωτερικής αφήγησης και ανάπτυξη των χαρακτήρων μέσω της δράσης και του διαλόγου.	45
6. Επίλογος-Συμπεράσματα	50
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	52
1. <i>Lessons</i> , το μυθιστόρημα.....	52
2. Πρόταση για διασκευή	53
3. Σενάριο	56
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	89
Δικτυογραφία.....	90
Άλλες πηγές	91

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Εισαγωγή

1.1 Η λογοτεχνία ως δεξαμενή παραγωγής ταινιών

Ανατρέχοντας στην ιστορία του κινηματογράφου, γίνεται αντιληπτό ότι η λογοτεχνία λειτουργεί ως δεξαμενή υλικού για την παραγωγή ταινιών από τις απαρχές του μέσου¹.

Πράγματι, στη θεωρία, πρόκειται για μια καλή ιδέα: ιδίως μυθιστορήματα με σαφή πλοκή, και λεπτομερείς ψυχολογικές απεικονίσεις χαρακτήρων αποτελούν πρόσφορη αφηγηματική βάση για τον σχεδιασμό μιας ταινίας. Μια προϋπάρχουσα πλοκή, με την «αρχή και το τέλος της σαφώς καθορισμένα», επιτρέπει μια «ταχύτερη και πιο απλή διαδικασία συγγραφής για τους σεναριογράφους, ακόμη και αν υπόκειται σε αλλαγές» (Nil Arkan, 2023). Περαιτέρω, οι ζωντανές περιγραφές τόπων, χώρων και ευρύτερα σκηνών αποτελούν χρήσιμο βοήθημα για τη σκηνογραφία και τον ενδυματολογικό σχεδιασμό και διευκολύνουν την οπτικοποίηση της δράσης.

Επίσης, έργα της κλασικής λογοτεχνίας που πραγματεύονται διαχρονικά και οικουμενικά θέματα (όπως π.χ. η αγάπη και η απώλεια) επανεξετάζονται και επανερμηνεύονται διαρκώς², ακριβώς επειδή τα θέματά τους υπερβαίνουν την εποχή τους, και ως εκ τούτου είναι ελκυστικά και επίκαιρα για διαφορετικά κινηματογραφικά ακροατήρια και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Χαρακτηριστική, σε αυτό το πλαίσιο, είναι η φράση που αποδίδεται στον Ακίρα Κουροσάβα, έναν από τους μάστερ των κινηματογραφικών διασκευών³: «Υποθέτω ότι όλες οι

¹ Μια από τις πρώτες γνωστές μεταφορές βιβλίων στον κινηματογράφο ήταν η βουβή ταινία του Georges Méliès *Σταχτοπούτα* (1899), βασισμένη στο ομότιτλο παραμύθι του Charles Perrault. Διαθέσιμη στο <https://www.youtube.com/watch?v=I0eDGUI-eUE>

² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μυθιστόρημα Περηφάνια και Προκατάληψη της Jane Austen, το οποίο έχει μεταφερθεί στον κινηματογράφο σε διάφορες εκδοχές, από παραδοσιακό δράμα εποχής έως σύγχρονες επανεκδόσεις -ορισμένες με αναπάντεχες δημιουργικές ανατροπές όπως το *Pride and Prejudice and Zombies*. (πηγή: <https://www.imdb.com/title/tt1374989/>)

³ Ο Ιάπωνας Ακίρα Κουροσάβα (Akira Kurosawa, 23 Μαρτίου 1910 – 6 Σεπτεμβρίου 1998) σκηνοθέτησε τριάντα ταινίες σε διάστημα έξι δεκαετιών και θεωρείται ως ένας από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες στην ιστορία του κινηματογράφου. Ο Κουροσάβα αντλούσε συχνά έμπνευση από την κλασική λογοτεχνία, ιδιαίτερα από τον Σαίξπηρ και τα ρωσικά μυθιστορήματα (π.χ. *Ran* από το *King Lear*, *Throne of Blood* από το *Macbeth*),

ταινίες μου έχουν ένα κοινό θέμα. Αν το σκεφτώ όμως, το μόνο θέμα που μου έρχεται στο μυαλό είναι στην πραγματικότητα ένα ερώτημα: Γιατί οι άνθρωποι δεν μπορούν να είναι πιο ευτυχισμένοι μαζί;»⁴.

Τέλος, στο κομμάτι της παραγωγής, ένα λογοτεχνικό έργο με ευρεία απήχηση μειώνει αισθητά τον κίνδυνο εμπορικής αποτυχίας της ταινίας. Όπως σημειώνει η Cartmell: «Οι διασκευές επιλέγονται συχνά για την αποδεδειγμένη εμπορική τους αξία. Ένα επιτυχημένο βιβλίο προσφέρει τόσο περιεχόμενο όσο και ένα προϋπάρχον κοινό» (Cartmell, 2010: 28). Αντίστροφα, μία επιτυχημένη ταινία μπορεί να αναζωογονήσει το ενδιαφέρον για το βιβλίο στο οποίο βασίστηκε⁵.

1.2 Το «είδος» της κινηματογραφικής διασκευής

Η διαδικασία της μεταγραφής ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό σενάριο είναι μια δημιουργική και ερμηνευτική διαδικασία, που χαρακτηρίζεται από πολυπλοκότητα. Παρόλο που τόσο η λογοτεχνία όσο και ο κινηματογράφος αποτελούν μορφές αφήγησης ιστοριών, λειτουργούν, ωστόσο, μέσω θεμελιωδώς διαφορετικών μέσων έκφρασης –η λογοτεχνία βασίζεται στον γραπτό λόγο και την εσωτερική συνείδηση, ενώ ο κινηματογράφος στην κινούμενη εικόνα και τον ήχο. Η διασκευή, κατά συνέπεια, «δεν είναι μία πράξη δουλικής αντιγραφής αλλά μια δημιουργική και ερμηνευτική πράξη οικειοποίησης»⁶ (Hutcheon, 2006: 8). Ως αποτέλεσμα, η μετάβαση από το βιβλίο στην οθόνη απαιτεί μια σειρά στοχευμένων επιλογών σχετικά με το τι πρέπει να διατηρηθεί, τι να μετασχηματιστεί ή και τι να παραλειφθεί προκειμένου η αφήγηση να προσαρμοστεί επιτυχώς στη νέα συνθήκη. Οι αποφάσεις αυτές συχνά πυροδοτούν συζητήσεις και διαμάχες μεταξύ μελετητών, κριτικών κινηματογράφου και

αποδεικνύοντας επανειλημμένα πώς οι παλαιότερες αφηγήσεις μπορούν να λειτουργήσουν ως όχημα για την εξερεύνηση της ανθρώπινης φύσης και των κοινωνικών ζητημάτων σε ένα σύγχρονο πλαίσιο.

⁴ Πηγή: <https://www.goodreads.com/quotes/708202-i-suppose-all-of-my-films-have-a-common-theme>

⁵ Υπολογίζεται ότι μέχρι τα τέλη του 2007, οπότε και κυκλοφόρησε στις αίθουσες η ταινία, το βιβλίο *Atonement* είχε πουλήσει περίπου 1-1,5 εκατομμύρια αντίτυπα παγκοσμίως, συμπεριλαμβανομένων αρκετών εκατοντάδων χιλιάδων στις Η.Π.Α., με την ταινία να συμβάλλει στην αύξηση της αναγνωρισιμότητάς του και στην αύξηση των πωλήσεων.

(πηγή: <https://city.s3.uk.io.cloud.ovh.net/why-the-end-of-atonement-is-a-triumph-for-unreliable-narrators.html>).

⁶ Μετάφραση της συγγραφέα. Σημειώνεται ότι όλα τα αποσπάσματα που ακολουθούν από ξένη βιβλιογραφία αποτελούν μετάφραση της συγγραφέα.

κοινού σχετικά με την «αξία» της πιστότητας μιας διασκευής στο πρωτότυπο έργο και τη «νομιμότητα» των αλλαγών που υπαγορεύει ο σκηνοθέτης. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Robert Stam εισάγει τον όρο “fidelity discourse”/λόγο περί πιστότητας, ο οποίος αναφέρεται στην προβληματική και μη ρεαλιστική προσδοκία ότι οι κινηματογραφικές διασκευές θα πρέπει να αξιολογούνται αποκλειστικά με βάση την πιστότητά τους στο πρωτότυπο κείμενο και όχι με βάση την αποτελεσματικότητά τους ως αυτοτελή έργα (Stam, 2005: 3).

1.3 Λίγα λόγια για το βιβλίο.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να διερευνήσει τις παραπάνω δυναμικές μέσα από τη μελέτη της κινηματογραφικής μεταφοράς του μυθιστορήματος του Ian McEwan *Atonement*⁷ (2001), σε σκηνοθεσία Joe Wright (2007) και σενάριο Christopher Hampton.

Η πλοκή του βιβλίου ακολουθεί τη νεαρή Briony, η οποία, παρερμηνεύοντας μια σκηνή μεταξύ της αδερφής της Cecilia και του Robbie, κατηγορεί τον δεύτερο για ένα έγκλημα που δε διέπραξε. Με αυτή της την πράξη, αλλάζει για πάντα τη ζωή και των τριών τους, ενώ η ίδια περνά το υπόλοιπο της ζωής της προσπαθώντας να εξιλεωθεί. Στο τέλος, η Briony, με την ιδιότητα της συγγραφέα, αποκαλύπτει ότι η ιστορία που διαβάσαμε είναι μια φανταστική εκδοχή των γεγονότων, που στην πραγματικότητα δε συνέβη ποτέ.

Το μυθιστόρημα παρουσιάζει ιδιαίτερες προκλήσεις ως προς τη διασκευή κυρίως λόγω της σύνθετης χρονολογικής ανάπτυξης της πλοκής, των διαρκώς μεταβαλλόμενων οπτικών γωνιών αλλά και της έμφασης στην εσωτερική εστίαση της αφήγησης, ιδίως μέσω της συνείδησης του κεντρικού χαρακτήρα, της Briony Tallis. Η πολυεπίπεδη εξερεύνηση θεμάτων όπως η μνήμη, η ενοχή και η ηθική της αφήγησης που προσεγγίζει ο McEwan στο βιβλίο του δύσκολα μεταφράζονται απευθείας στην εγγενώς εξωστρεφή γλώσσα του κινηματογράφου. Ο ίδιος αναγνώρισε τη δυσκολία της προσαρμογής, παρατηρώντας ότι ένας συγγραφέας έχει την πολυτέλεια να ξεδιπλώνει αργά τις εσωτερικές καταστάσεις [των ηρώων του], ενώ μία ταινία όχι. (DeWitt, 2007: παρ. 4).

⁷ Ο τίτλος που προτιμήθηκε τόσο για την ταινία όσο και για το μυθιστόρημα στα ελληνικά είναι επίσης μονολεκτικός, *Εξιλέωση*, η ακριβής απόδοση του αγγλικού *atonement*.

1.4 Μεθοδολογία

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τις απόψεις ορισμένων από τους σημαντικότερους στοχαστές που ασχολήθηκαν με τη θεωρία της προσαρμογής (adaptation theory), όπως η Linda Hutcheon, ο Robert Stam και ο Brian McFarlane και με εργαλείο το θεωρητικό πλαίσιο που ανέπτυξε η Linda Seger στο βιβλίο της *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*, η εργασία αυτή έχει σκοπό να μελετήσει τους τρόπους με τους οποίους ο σκηνοθέτης ερμήνευσε και επαναπροσδιόρισε το λογοτεχνικό όραμα του McEwan, με στόχο να φωτίσει τις στρατηγικές διασκευής που χρησιμοποιήθηκαν στην ταινία, από τις μετατοπίσεις στην πλοκή έως τους οπτικούς συμβολισμούς και να διερευνήσει ευρύτερα ερωτήματα σχετικά με τον αφηγηματικό μετασχηματισμό, την ερμηνευτική φύση της διασκευής και τις δημιουργικές τριβές μεταξύ του κειμένου-πηγή και της κινηματογραφικής έκφρασης.

Προς αυτόν το σκοπό, αφού γίνει αναφορά στις εγγενείς διαφορές πεζογραφίας και κινηματογράφου, αναλύονται οι αφηγηματικές περιπλοκές του μυθιστορήματος του McEwan που αποτελούν πρόκληση για την κινηματογραφική διασκευή. Στη συνέχεια, επιχειρείται να εξακριβωθεί σε ποια σημεία η ταινία αποδίδει αποτελεσματικά το μυθιστόρημα και σε ποια υπολείπεται, αξιοποιώντας το θεωρητικό πλαίσιο που προτείνει η Linda Seger και με κύριους άξονες αξιολόγησης τη διατήρηση της θεματικής ακεραιότητας, την απόδοση της αφηγηματικής πολυπλοκότητας, την οπτική αναπαράσταση της εσωτερικής αφήγησης και την ανάπτυξη των χαρακτήρων.

2. Θεωρητικό πλαίσιο

2.1 Θεωρίες διασκευής

Οι διάφορες θεωρίες διασκευής πηγάζουν από την παραδοχή ότι η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο περιλαμβάνει σύνθετες διαδικασίες συνδιαλλαγής μεταξύ των δύο μορφών τέχνης. Η πλειοψηφία των θεωρητικών προσεγγίσεων γύρω από την πράξη της διασκευής έρχονται σε αντίθεση με την απλουστευτική αντίληψη ότι μια ταινία θα πρέπει να είναι πιστή αναπαραγωγή της λογοτεχνικής της πηγής. Αντ' αυτού, δίνουν έμφαση στη διασκευή ως πράξη δημιουργική και ερμηνευτική που διαμορφώνεται από αισθητικά, πολιτισμικά και τεχνολογικά συμφραζόμενα. Σε αυτή την ενότητα γίνεται αναφορά επιλεκτικά, με κριτήριο την έμφαση που δίνουν στη λειτουργία της διασκευής ως

μεταμορφωτικής πράξης, σε τρεις από τους βασικούς θεωρητικούς της διασκευής: τη Linda Hutcheon, τον Robert Stam και τον Brian McFarlane, καθώς στις απόψεις των Deborah Cartmell και Imelda Whelehan σχετικά με τον μεταμυθοπλαστικό χαρακτήρα της διασκευής. Επίσης, αναφέρονται συνοπτικά οι ευρύτεροι προβληματισμοί που έχουν προκύψει γύρω από τα θέματα της πιστότητας της διασκευής έναντι της μετασχηματιστικής διαδικασίας, της πρόσληψης από το κοινό και του ρόλου του πολιτισμικού πλαισίου.

2.2 Linda Hutcheon: Η διασκευή ως επανάληψη και δημιουργία.

Η Linda Hutcheon άλλαξε ριζικά τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύονται οι διασκευές, προβάλλοντας ότι μια διασκευή είναι τόσο επανάληψη όσο και δημιουργία (Hutcheon, 2006: 4). Σύμφωνα με την ίδια, δεν πρόκειται απλώς για μια διαδικασία αντιγραφής αλλά μάλλον για μια πράξη επανερμηνείας και μετασχηματισμού του αρχικού κειμένου σε ένα νέο και ανεξάρτητο έργο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Hutcheon αμφισβήτησε την παλαιότερη θεωρία αξιολόγησης των διασκευών με γνώμονα την πιστότητά τους στο πρωτότυπο⁸. Η ίδια ορίζει την πράξη της διασκευής ως «διαδικασία δημιουργίας» και «διαδικασία πρόσληψης» (2006: 15), ενώ τονίζει ότι οι διασκευές πρέπει να αξιολογούνται ως αυτόνομα πολιτιστικά δημιουργήματα, καθένα από τα οποία υπάρχει μέσα στο δικό του πλαίσιο παραγωγής και πρόσληψης. Οι διασκευές σίγουρα προσκαλούν σε σύγκριση με τις πηγές τους, ωστόσο πρέπει να αναγνωρίζονται ως διακριτές εκφράσεις που διαμορφώνονται από τους κανόνες, την αισθητική και τις απαιτήσεις διαφορετικών μέσων (2006: 20).

Η Hutcheon αναγνωρίζει την «ταλάντευση» μεταξύ ομοιότητας και διαφοράς, οικείου και νεωτερισμού που ενέχει η διαδικασία της προσαρμογής στο νέο μέσο. Το ίδιο κοινό που εκτιμά τις νέες δημιουργικές ερμηνείες, συχνά βρίσκει ευχαρίστηση στο να διακρίνει στοιχεία του πρωτοτύπου στο διασκευασμένο προϊόν (2006: 114).

Στην περίπτωση του *Atonement*, η κινηματογραφική διασκευή του Joe Wright συγκλίνει σε μεγάλο βαθμό με τη θεωρία της Hutcheon, καθώς σε κάποια σημεία ακολουθεί το μυθιστόρημα του Ian McEwan, ενώ σε άλλα διαφοροποιείται. Τα κύρια σημεία της πλοκής και

⁸ Η πρώτη προσέγγιση στις μελέτες προσαρμογής έκρινε τις διασκευές -ιδίως τις κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών έργων- κυρίως με βάση την πιστότητά τους στο «πρωτότυπο». Αυτή η προσέγγιση αξιολογούσε την ποιότητα και την εγκυρότητα μιας διασκευής με βάση το πόσο πιστά διατηρούσε την πλοκή, τους χαρακτήρες, τα θέματα, ακόμη και το ύφος του πρωτοτύπου έργου.

οι θεματικοί πυρήνες διατηρούνται, όμως το κινηματογραφικό μέσο μετατρέπει αναγκαστικά τους εσωτερικούς μονολόγους σε οπτικά και ακουστικά στοιχεία, δημιουργώντας μια διαφορετική αισθητηριακή εμπειρία.

2.3 Robert Stam: Ο διακειμενικός διάλογος και ο μύθος περί πιστότητας

Ο Robert Stam στο *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (2005), ασκεί επίσης κριτική στον παραδοσιακό «λόγο περί πιστότητας». Ο Stam υποστηρίζει ότι η πιστότητα στο πρωτότυπο έργο είναι ένα ανεπαρκές και υπεραπλουστευτικό κριτήριο για την αξιολόγηση μιας διασκευής, σημειώνοντας ότι κάθε μέσο έχει τη δική του μοναδική σημειολογία (Stam, 2005: 3). Επισημαίνει ακόμα ότι οι κινηματογραφικές διασκευές αναγκαστικά αναπλαισιώνουν τις αφηγήσεις, προσαρμόζοντάς τις όχι μόνο σε ένα διαφορετικό μέσο αλλά και σε διαφορετικές ιστορικές και πολιτισμικές συγκυρίες (2005: 15). Μια διασκευή δεν είναι, λοιπόν, ένα αντίγραφο αλλά ένα πρωτότυπο κείμενο που χρησιμοποιεί στοιχεία της πηγής ως πρώτη ύλη για μια νέα καλλιτεχνική δημιουργία. Πρόκειται, επομένως, για μια νέα «ανάγνωση» και όχι για αναπαραγωγή.

Βασιζόμενος στη θεωρία της διαλογικότητας του Bakhtin⁹, ο Stam προτείνει την έννοια του «διακειμενικού διαλόγου» για να περιγράψει τη σχέση μεταξύ των διασκευών και των πηγών τους. Υποστηρίζει ότι οι διασκευές είναι εγγενώς διαλογικές, καταρχάς ανταποκρινόμενες στο κείμενο της πηγής, ενώ παράλληλα μπαίνουν σε συνομιλία με άλλα κείμενα και πολιτισμικά δημιουργήματα (2005: 27).

Για παράδειγμα, η ταινία του Wright αντλεί οπτικά μοτίβα από πολεμικές ταινίες και δράματα εποχής της ευρύτερης κινηματογραφικής παράδοσης¹⁰ ώστε να αναδιαμορφώσει την αφήγηση του McEwan.

⁹ Mikhail Bakhtin: Η θεωρία της διαλογικότητας του Bakhtin έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της διακειμενικότητας, ειδικά όσον αφορά στον τρόπο με τον οποίο οι ταινίες συνομιλούν με άλλα κείμενα και μορφές εκφοράς πολιτιστικού λόγου. Οι ιδέες του Bakhtin υποδηλώνουν ότι οι διασκευές, όπως και οι λέξεις, είναι εγγενώς διαλογικές, εμπλέκονται με πολλαπλές φωνές, ερμηνείες και πλαίσια. «Η λέξη στη γλώσσα είναι η μισή κάποιου άλλου. Γίνεται «δική μας» μόνο όταν ο ομιλητής τη συμπληρώνει με τη δική του πρόθεση». (Bakhtin M., *The Dialogic Imagination*, 1981: 293).

¹⁰ Ο Chris Roberts χαρακτήρισε την ταινία ως μια διασταύρωση μεταξύ του *Ο Άγγλος Ασθενής* (*The English Patient*, Anthony Minghela, 1996) και του *Σύντομη Συνάντηση* (*A Brief Encounter*, David Lean, 1945), με μια

2.4 Brian McFarlane: Αφηγηματική μεταφορά και adaptation matrix

Ο Brian McFarlane, στο βιβλίο του *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996), εισάγει την έννοια του “adaptation matrix”, προσφέροντας ένα πρακτικό πλαίσιο για την ανάλυση των διαδικασιών που λαμβάνουν χώρα σε μία διασκευή. Διακρίνει μεταξύ μεταβιβάσιμων στοιχείων (όπως τα γεγονότα της πλοκής και οι λειτουργίες των χαρακτήρων) και μη μεταβιβάσιμων στοιχείων (όπως οι λογοτεχνικές αφηγηματικές τεχνικές, οι εσωτερικοί μονόλογοι και το συγγραφικό ύφος) (McFarlane, 1996: 12). Για τον McFarlane, η πράξη της διασκευής περιλαμβάνει την επιλογή, την ανάπτυξη και την παράλειψη στοιχείων του αρχικού υλικού ανάλογα με το τι επιτρέπουν οι κινηματογραφικές συμβάσεις και τεχνικές (1996: 23), ενώ καταλήγει ότι η επιτυχημένη διασκευή δεν κρίνεται από το πόσο πιστά αντιγράφει, αλλά από το πόσο αποτελεσματικά μεταφράζει και επαναπροσδιορίζει τις αφηγηματικές δυνατότητες.

Στο *Atonement*, μεταφέρονται βασικά αφηγηματικά γεγονότα όπως η ψευδής κατηγορία της Briony και η μοίρα του Robbie. Ωστόσο, ένα μεγάλο μέρος του ενδοσκοπικού χαρακτήρα του μυθιστορήματος επαναπροσδιορίζεται δημιουργικά προκειμένου να αποδοθεί στο οπτικοακουστικό μέσο.

2.5 Deborah Cartmell και Imelda Whelehan: η μετα-διασκευή

Η Deborah Cartmell και η Imelda Whelehan, στο βιβλίο τους *Screen Adaptation: Impure Cinema* (2010), μιλούν για τη διασκευή όχι ως «πιστή μεταφορά» αλλά ως πράξη επικοινωνίας ανάμεσα στα δύο μέσα, που συχνά συνοδεύεται από αυτοαναφορικότητα, δηλαδή, χαρακτηριστικά μετα-διασκευής (meta-adaptation), όπου ο δημιουργός αναγνωρίζει και εκμεταλλεύεται την εξοικείωση του κοινού με το αρχικό κείμενο, προσκαλώντας, έτσι, τους θεατές σε ένα παιχνίδι αναγνώρισης και επανερμηνείας.

Αυτό το είδος διασκευής δεν περιορίζεται απλώς στη μεταφορά της πλοκής ή των χαρακτήρων ενός πρωτογενούς έργου, αλλά παράλληλα σχολιάζει την ίδια τη διαδικασία της διασκευής και τη φύση της αφήγησης.

δόση από το Σώζοντας τον Στρατιώτη Ράιαν (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998). Πηγή: <https://www.uncut.co.uk/reviews/atonement-9244/>

Στην περίπτωση του *Atonement*, η αποκάλυψη ότι η Briony είναι η συγγραφέας της εκδοχής της ιστορίας που παρακολούθησε ο θεατής λειτουργεί στα πλαίσια της μετα-διασκευής καθώς προσκαλεί το κοινό να αναστοχαστεί όχι μόνο πάνω στην αλήθεια και το ψέμα της πλοκής, αλλά και πάνω στον τρόπο με τον οποίο οι αφηγήσεις δεν παρουσιάζουν απλώς αλλά διαμορφώνουν ενεργά το περιεχόμενό τους. Η τελική ανατροπή του μυθιστορήματος –ότι η επανένωση των εραστών είναι μια επινόηση της Briony– με την οποία κλείνει και η ταινία, κλονίζει την εμπιστοσύνη του κοινού αφηγηματικές συμβάσεις, προκαλώντας προβληματισμό σχετικά με την ηθική της ίδιας της αφήγησης.

2.6 Ο ρόλος του κοινού και το πολιτισμικό πλαίσιο

Η πρόσληψη από το κοινό είναι επίσης μια κρίσιμη διάσταση της διαδικασίας διασκευής. Η Hutcheon, για παράδειγμα υπογραμμίζει τη σημασία του κοινού, σημειώνοντας ότι οι διασκευές είναι παλίμψηστα που εξαρτώνται από τις προηγούμενες γνώσεις αλλά και τις διακειμενικές προσδοκίες του εκάστοτε θεατή/αναγνώστη (Hutcheon, 2006: 6). Ο Robert Stam, επίσης, θεωρεί ότι οι θεατές δεν περιορίζονται στο ρόλο των παθητικών αξιολογητών της πιστότητας μιας διασκευής στο πρωτότυπο, αλλά αποκωδικοποιούν το νόημα ενός έργου, αξιοποιώντας την πολιτισμική τους παιδεία, την κινηματογραφική τους αντίληψη και τις προσωπικές τους προσδοκίες (Stam, 2005).

Κάτι που αναμφίβολα διαμόρφωσε την πρόσληψη της ταινίας *Atonement* από κοινό και κριτικούς είναι το πολιτισμικό πλαίσιο των αρχών της δεκαετίας του 2000, μιας περιόδου που ασχολήθηκε εντατικά με ζητήματα ιστορικής μνήμης και μεταμοντέρνων αφηγηματικών μορφών.

Αρκεί να ληφθεί υπ'όψιν ότι το 2007, όταν κυκλοφόρησε στις αίθουσες η ταινία, βρισκόταν σε εξέλιξη ο πόλεμος στο Ιράκ, ενώ είχε ήδη προηγηθεί η 11η Σεπτεμβρίου 2001 με την κατάρρευση των Δίδυμων Πύργων. Για ένα κοινό, λοιπόν –ειδικά το πολυπληθές αμερικανικό κοινό– που παρακολουθεί εικόνες θανάτου και καταστροφής σε ζωντανή μετάδοση, η απεικόνιση της φρίκης του πολέμου στην παραλία της Δουνκέρκης έχει άμεση απήχηση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το γεγονός ότι, λίγα χρόνια πριν βγει στις αίθουσες το *Atonement* επιτυχία σημείωσαν 2 άλλες ταινίες που αναφέρονται στη λειτουργία της μνήμης και της αφήγησης: το *Adaptation* του Spike Jonze (2002), μια σουρεαλιστική ιστορία για τον αγώνα ενός σεναριογράφου να διασκευάσει ένα βιβλίο, που εξελίσσεται σε μια μεταφυσική εξερεύνηση της δημιουργικότητας, της έννοιας της ταυτότητας και της πράξης της αφήγησης,

και το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* του Michel Gondry (2004), όπου η απόφαση ενός ζευγαριού να διαγράψουν ο ένας τον άλλον από τη μνήμη τους, τους οδηγεί τελικά να ανακαλύψουν τη διαχρονική δύναμη της αγάπης τους.

2.6 Προεκτάσεις

Είναι γεγονός ότι, ακόμα και σήμερα, μία μεγάλη μερίδα κοινού και κριτικών κινηματογράφου έλκονται από τις πιστές στο πρωτότυπο κείμενο διασκευές, αντιμετωπίζοντας τις αποκλίσεις ως «προδοσία»¹¹.

Στο παρελθόν, ορισμένοι μελετητές και θεωρητικοί –συμπεριλαμβανομένων συγγραφέων όπως η Virginia Woolf– τόνισαν τη σημασία της πιστής μεταφοράς των λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο, επισημαίνοντας την ανάγκη σεβασμού στην εσωτερική λογική, το ύφος και τη δομή του πρωτοτύπου. Η Woolf, σε μια πρώιμη κριτική της για τις διασκευές, σχολιάζει πως όταν το σινεμά προσπαθεί να «μεταφράσει» τη λογοτεχνία, συχνά αποτυγχάνει, καθώς «οι λέξεις έχουν έναν δικό τους ρυθμό και τονική ποιότητα, η οποία δεν μπορεί να αποδοθεί από εικόνες» (Woolf, 1994: 271). Πολύ πιο πρόσφατα, η Anne Furlong υποστήριξε ότι «υπάρχει μια κρίσιμη διάκριση μεταξύ της ερμηνείας του κειμένου όπως την κατασκευάζει ο αναγνώστης και της ερμηνείας του σκηνοθέτη όπως εκτελείται μέσα από τη διασκευή» (Furlong 2012: 176), αφήνοντας να εννοηθεί ότι η δεύτερη απαιτεί ιδιαίτερη ευαισθησία ως προς το πρωτότυπο. Στο ίδιο πνεύμα, η θεωρητικός Karina Sousa επισημαίνει πως «οφείλουμε να δούμε τη διασκευή όχι ως μια απλή δημιουργική πράξη, αλλά ως ένα είδος μεταγραφής που οφείλει σεβασμό στο πρωτογενές έργο» (Sousa, 2025).

Ωστόσο, η σύγχρονη ακαδημαϊκή κοινότητα απορρίπτει σε μεγάλο βαθμό την πιστότητα ως το απόλυτο πρότυπο πριμοδοτώντας την αντίληψη σύμφωνα με την οποία η κινηματογραφική διασκευή είναι επιτυχής όταν καταφέρνει να διατηρήσει όχι μόνο την πλοκή, αλλά και τη θεματική ουσία, το ύφος και την αφηγηματική ταυτότητα του λογοτεχνικού κειμένου.

¹¹ «Τίποτα δεν είναι πιο απογοητευτικό από το να βλέπεις μια κινηματογραφική εκδοχή του αγαπημένου σου βιβλίου και να συνειδητοποιείς από τα πρώτα λεπτά ότι ο σκηνοθέτης δεν έχει καταλάβει σωστά το πνεύμα του μυθιστορήματος ή ότι δύο ηθοποιοί έχουν επιλεγεί σε λάθος ρόλους και δεν έχουν καμία απολύτως χημεία». Πηγή: [25 books that should have never been made into movies, Jacob Stolworthy & Adam White, The Independent](#)

Ο Thomas Leitch, στο βιβλίο του *Film Adaptation and Its Discontents* (2007), υποστηρίζει ότι η κριτική που βασίζεται στην πιστότητα ξεκινά από τη βαθιά παρανόηση αμφοτέρων των μέσων. (Leitch, 2007: 15). Υποστηρίζει ότι τα διαφορετικά μέσα απαιτούν διαφορετικές μεθόδους αφήγησης και ότι η σύγκριση μυθιστορημάτων και ταινιών υπό το πρίσμα της πιστότητας παραβλέπει το νόημα της διασκευής ως δημιουργικής πράξης.

Παρομοίως, η Julie Sanders, στο *Adaptation and Appropriation* (2006), επισημαίνει ότι οι διασκευές είναι «πράξεις ερμηνείας και διερεύνησης» και όχι μίμησης (Sanders, 2006: 18), που μπορούν να μετασχηματίζουν το αρχικό υλικό παρέχοντας, για παράδειγμα, κριτική ή πολιτισμική αναπλαισίωση.

Συμπερασματικά, η κινηματογραφική διασκευή πρέπει πάντα να νοείται όχι ως μια παθητική πράξη αντιγραφής, αλλά ως μια δυναμική διαδικασία που διαμορφώνεται καταρχάς από τις συμβάσεις του ίδιου του μέσου, αλλά και από συγγραφείς, σκηνοθέτες, κείμενα, κοινό και πολιτισμικές συνθήκες.

Υπ' αυτό το πρίσμα, η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να αποδείξει ότι η ταινία *Atonement* μπορεί να θεωρηθεί μια αποτελεσματική διασκευή, όχι επειδή αποτελεί μια πιστή αναπαράσταση του μυθιστορήματος του McEwan, αλλά επειδή αποδίδει την ατμόσφαιρα και τα κεντρικά του θέματα - τη μνήμη, την ενοχή και την αφηγηματική κατασκευή - σε μια συναρπαστική κινηματογραφική μορφή.

3. Το βιβλίο

3.1 Σχετικά με τον Ian McEwan

Ο Ian Russell McEwan (21-06-1948) έχει τη φήμη ενός από τους σημαντικότερους σύγχρονους Βρετανούς συγγραφείς. Αρκετά από τα βιβλία του έχουν βραβευτεί, ενώ και ο ίδιος έχει

επανειλημμένα τιμηθεί για το συγγραφικό του έργο.¹² Γνωστός για τις συχνά σκοτεινές¹³ και πάντα σχολαστικά επεξεργασμένες αφηγήσεις του, στα έργα του ασχολείται συχνά με ζητήματα «σωστού» και «λάθους», προσωπικών ευθυνών, ενοχής και εξιλέωσης, ενώ επενδύει πολύ στην εξερεύνηση του ψυχισμού των ηρώων του, τους οποίους δε διστάζει να φέρει αντιμέτωπους με σοβαρά ηθικά διλήμματα όπου οι επιλογές τους έχουν εκτεταμένες συνέπειες.

Στα βιβλία του εξερευνά διάφορα κοινωνικά ζητήματα, αλλά και την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων σχέσεων. Ενδεικτικά, στο *The Children Act* (2014), φέρνει στο προσκήνιο τις νομικές και ηθικές ευθύνες στα πλαίσια του οικογενειακού δικαίου και της θρησκευτικής ελευθερίας όταν μία δικαστής έρχεται αντιμέτωπη με την υπόθεση ενός εφήβου Μάρτυρα του Ιεχωβά που αρνείται τη μετάγγιση αίματος που θα του σώσει τη ζωή γιατί δεν το επιτρέπει η θρησκεία του. Στο *On Chesil Beach* (2007) η νύχτα γάμου ενός νεαρού ζευγαριού το 1962 καταστρέφεται όταν, εξαιτίας των αναστολών τους, δεν καταφέρνουν να έχουν την πρώτη τους ολοκληρωμένη σεξουαλική επαφή. Η αδυναμία της μεταξύ τους σύνδεσης και επικοινωνίας θα δώσει τέλος στον γάμο τους πριν καλά-καλά αρχίσει.

Η ικανότητά του McEwan να δημιουργεί ιστορίες που βρίσκουν αντίκρισμα σε διαφορετικά μέσα αφήγησης, αποδεικνύεται από τη μεγάλη απήχηση που έχουν τα βιβλία του στους

-
- ¹² - First Love, Last Rites, βραβείο Somerset Maugham Award (1976)
- The Child in Time, Whitbread Novel Award (1987), Prix Fémina Etranger (1993), γερμανικό βραβείο Shakespeare (1999)
- Amsterdam, Man Booker Prize for Fiction (1998)
- Atonement, WH Smith Literary Award (2002), National Book Critics' Circle Fiction Award (2003), Los Angeles Times Prize for Fiction (2003), Santiago Prize for the European Novel (2004).
- Saturday, James Tait Black Memorial Prize (2006)
- On Chesil Beach, στα British Book Awards' Galaxy Book of the Year (2008), όπου ο McEwan ανακηρύχθηκε επίσης Reader's Digest Author of the Year.
- Solar, Bollinger Everyman Wodehouse για Κωμική Μυθοπλασία (2010)
- Sweet Tooth, Paddy Power Political Fiction Book of the Year (2012).

Ο Ian McEwan έχει επίσης τιμηθεί με τον τίτλο CBE (τον υψηλότερο βαθμό του Τάγματος της Βρετανικής Αυτοκρατορίας, με την εξαίρεση των τίτλων knighthood/damehood) το 2000, ενώ το 2014 του απονεμήθηκε το Μετάλλιο Bodley (η υψηλότερη διάκριση των Βιβλιοθηκών Bodleian που απονέμεται σε άτομα που έχουν συμβάλει με εξαιρετικό τρόπο στον κόσμο των βιβλίων και της λογοτεχνίας, των βιβλιοθηκών, των μέσων ενημέρωσης και επικοινωνίας, της επιστήμης και της φιλανθρωπίας).

Πηγή: <https://www.ianmcewan.com/index.html>

¹³ Στην αρχή της καριέρας του, το περιοδικό Private Eye, τον είχε αποκαλέσει Ian Macabre (μακάβριο), εξαιτίας του γοτθικού ύφους και των «σκοτεινών» θεμάτων όπως ο θάνατός ή η αιμομιξία που εμφανίζονται στις πρώιμες αφηγήσεις του.

κινηματογραφικούς παραγωγούς, στο σημείο που το Literary Hub τον έχει αποκαλέσει «τον πιο διασκευασμένο άνθρωπο στη λογοτεχνική μυθοπλασία»¹⁴. Από τα συνολικά 17 μυθιστορήματα που έχει εκδώσει¹⁵, πολλά έχουν ήδη μεταφερθεί στη μικρή ή τη μεγάλη οθόνη, με πιο γνωστό ανάμεσά τους το *Atonement* (2007). Σε 2 μάλιστα περιπτώσεις¹⁶, το σενάριο έχει γράψει ο ίδιος ο McEwan.

3.2 Περίληψη του μυθιστορήματος

Το *Atonement* είναι, πάνω απ' όλα, μια ιστορία για τις καταστροφικές συνέπειες μιας παρεξήγησης. Το μυθιστόρημα του McEwan εξερευνά τα όρια της συγχώρεσης και τη δύναμη της αφήγησης, αφήνοντας τους αναγνώστες να αναρωτηθούν αν η αληθινή εξιλέωση είναι ποτέ δυνατή.

Η δράση τοποθετείται στην Αγγλία πριν και κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ξεκινά το 1935, στην έπαυλη της οικογένειας Tallis, όταν η δεκατριάχρονη Briony Tallis, ένα ονειροπόλο και ευαίσθητο πλάσμα που φιλοδοξεί να γίνει συγγραφέας, γίνεται μάρτυρας μιας ερωτικής σκηνής μεταξύ της μεγαλύτερης αδελφής της Cecilia και του Robbie Turner, του γιου της οικονόμου. Η Briony παρανοεί αυτό που βλέπει και, αργότερα, παρασυρμένη από ένα μείγμα σύγχυσης και επιθυμίας να έρθει στο προσκήνιο, προβαίνει σε μια μοιραία ενέργεια: κατηγορεί ψευδώς τον Robbie ότι κακοποίησε σεξουαλικά την ξαδέλφη της Lola, παρόλο που, στην πραγματικότητα, δεν έχει δει το πρόσωπο του δράστη.

Ο Robbie συλλαμβάνεται και φυλακίζεται με βάση την κατάθεση της Briony. Η Cecilia, βέβαιη για την αθωότητά του και απογοητευμένη από την οικογένειά της, απομακρύνεται από αυτήν και ξεκινά μια νέα ζωή ως νοσοκόμα. Όταν ξεσπά ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Robbie αποφυλακίζεται για να υπηρετήσει στο στρατό. Ζει τον εφιάλτη της εκκένωσης της Δουνκέρκης¹⁷, ελπίζοντας πάντα ότι θα ξαναβρεθεί με τη Cecilia. Την ίδια στιγμή, η Briony,

¹⁴ <https://bookmarks.reviews/the-essential-ian-mcewan/>

¹⁵ Το 18^ο αναμένεται να εκδοθεί τον Σεπτέμβριο του 2025 με τίτλο *What We Can Know*.

¹⁶ *The Children Act* (2017), *On Chesil Beach* (2017)

¹⁷ Η εκκένωση της Δουνκέρκης ήταν η μαζική διάσωση συμμαχικών στρατευμάτων που είχαν περικυκλωθεί από τις γερμανικές δυνάμεις στο λιμάνι και τις παραλίες της Δουνκέρκης, στη βόρεια Γαλλία, μεταξύ 26 Μαΐου και 4 Ιουνίου 1940, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

συντριμμένη από τις ενοχές και αναλογιζόμενη τις συνέπειες των πράξεών της, γίνεται επίσης νοσοκόμα. Όταν συνειδητοποιεί ότι τελικά ο Paul Marshall, ο μελλοντικός σύζυγος της Lola, ήταν πιθανότατα ο πραγματικός ένοχος, η Briony αναζητά τον Robbie και τη Cecilia, ικετεύοντας τους να την συγχωρήσουν και ορκιζόμενη να αποκαταστήσει την αλήθεια.

Το τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος επιφυλάσσει μια απροσδόκητη ανατροπή: η Briony, ηλικιωμένη πλέον και επιτυχημένη συγγραφέας, ομολογεί ότι η αφήγησή της για την επανένωση του Robbie και της Cecilia ήταν προϊόν της φαντασίας της. Στην πραγματικότητα, και οι δύο σκοτώθηκαν στον πόλεμο. Η ιστορία, όπως τη διηγήθηκε, ήταν στην ουσία μια πράξη εξιλέωσης, μια προσπάθεια να τους δώσει την ευτυχία που τους στερήθηκε.

3.3 Επισκόπηση της δομής και των αφηγηματικών τεχνικών του μυθιστορήματος

Το μυθιστόρημα είναι γνωστό για την περίπλοκη αφηγηματική του δομή, που χαρακτηρίζεται από την αλληλεπίδραση της αναξιόπιστης αφήγησης, των μεταμυθοπλαστικών στοιχείων και του χρονικού κατακερματισμού.

Η πλοκή αναπτύσσεται σε τρία μέρη και έναν επίλογο. Η Briony Tallis, αρχικά ως παιδί και αργότερα ως ενήλικη συγγραφέας, ελέγχει μεγάλο μέρος της αφήγησης, αν και η αντίληψή της είναι περιορισμένη και υποκειμενική.

Το πρώτο και εκτενέστερο μέρος του βιβλίου (αναπτύσσεται σε δεκατέσσερα κεφάλαια με εναλλασσόμενες οπτικές γωνίες αφήγησης) διαδραματίζεται το 1935 στην έπαυλη της οικογένειας Tallis.

Το δεύτερο μέρος είναι μια αφήγηση σε συνεχή ροή, διάσπαρτη με στιγμιότυπα από τη φρίκη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και περιγράφει την πορεία του Robbie προς την παραλία της Δουνκέρκης όπου προετοιμάζεται η εκκένωση των συμμάχων.

Τέλος, το τρίτο παρακολουθεί την Briony, ενήλικη πλέον και μακριά από την οικογένειά της, στην καθημερινότητά της ως εκπαιδευόμενη νοσοκόμα και την προσπάθειά της για εξιλέωση, όπου συναντά τον ο Robbie και η Cecilia και υπόσχεται να αποκαταστήσει την αλήθεια.

Στον επίλογο, που τοποθετείται χρονικά στο 1999, η Briony, έχοντας μόλις μάθει ότι πάσχει από ένα είδος άνοιας που θα της στερήσει σταδιακά τη μνήμη της, ετοιμάζεται να γιορτάσει τα εβδομηκοστά έβδομα γενέθλιά της. Είναι το κομμάτι όπου αποκαλύπτεται η μεταμυθοπλαστική ανατροπή: στην πραγματικότητα, όλη η ιστορία που έχουμε διαβάσει μέχρι τότε έχει διαμορφωθεί –και σε κρίσιμα σημεία παραποιηθεί– από την ενήλικη φαντασία της Briony. Όπως σημειώνει ο ίδιος ο McEwan, «Το μεγάλο ψέμα στην καρδιά του μυθιστορήματος είναι τόσο αυτό που λέει στον εαυτό της η Briony όσο και αυτό που λέει στους άλλους» (McEwan, 2007). Στην πραγματικότητα οι δύο εραστές πέθαναν στον πόλεμο και η ίδια δέιλιασε να αποκαταστήσει την αλήθεια.

Στο άρθρο της «Temporal Scars: McEwan's *Atonement* and Modernism's Traumatic Time», η Marianne Hirsch εξετάζει πώς ο McEwan διαταράσσει τη χρονολογική σειρά για να εξερευνήσει τον αντίκτυπο του τραύματος και της μνήμης στην κατασκευή της αφήγησης. Η Hirsch υποστηρίζει ότι η χρήση πολλαπλών προοπτικών και αποσπασματικής αφήγησης από τον McEwan παραπέμπει στις μοντερνιστικές τεχνικές που χρησιμοποιούν συγγραφείς όπως η Virginia Woolf και ο James Joyce. Αυτή η αποσπασματικότητα, σύμφωνα με την Hirsch, όχι μόνο αμφισβητεί τις παραδοσιακές αφηγηματικές φόρμες, αλλά καταδεικνύει και τη διάσπαση της ατομικής και συλλογικής μνήμης μετά από ένα τραύμα, ενώ η τεχνική της ροής της συνείδησης επιτρέπει στους αναγνώστες να έχουν πρόσβαση στην συγκρουόμενη ψυχή της Briony. (Hirsch, 2009).

Το μυθιστόρημα είναι επίσης βαθιά μεταμυθοπλαστικό. Εφιστά την προσοχή στην ίδια την πράξη της αφήγησης, διερευνώντας τη δυνατότητα απόδοσης της αλήθειας και τις ηθικές ευθύνες ενός συγγραφέα. Ως αποτέλεσμα, η κινηματογραφική του προσαρμογή απαιτεί από τον σκηνοθέτη ευαισθησία όχι μόνο στην απόδοση των χαρακτήρων και της πλοκής, αλλά και στις φιλοσοφικές προεκτάσεις της ιστορίας.

3.4 Κυρίαρχα θέματα

Το *Atonement* διαπλέκει επιδέξια θέματα όπως η ενοχή, η αναξιοπιστία της αντίληψης και η αναζήτηση της λύτρωσης, μέσω μιας πρωτότυπης αφηγηματικής δομής. Κεντρικό στοιχείο του μυθιστορήματος είναι η ιδέα ότι η πραγματικότητα ενός ατόμου διαμορφώνεται αναπόφευκτα από τις προσωπικές του προκαταλήψεις και περιορισμένες γνώσεις, ένα θέμα που εξερευνάται μέσω της χρήσης εναλλασσόμενων οπτικών γωνιών και της αφηγηματικής τεχνικής της ροής της συνείδησης από τον McEwan.

Η εσωτερική οπτική της Briony Tallis, ειδικά ως παιδί, χαρακτηρίζεται από αφέλεια και επιθυμία για έλεγχο, γεγονός που την οδηγεί να παρερμηνεύσει τα γεγονότα και τελικά να κατηγορήσει τον Robbie Turner για ένα έγκλημα που δεν διέπραξε. Αυτή της η πράξη γίνεται καταλύτης για έναν μετέπειτα βίο γεμάτο ενοχές και διαρκείς απόπειρες εξιλέωσης, αναδεικνύοντας την εμμονή του μυθιστορήματος με το παρελθόν που δεν μεταβάλλεται και το ηθικό φορτίο των προσωπικών επιλογών.

Η αιφνίδια τελική ανατροπή, που αποκαλύπτει την Briony ως συγγραφέα της ιστορίας, περιπλέκει περαιτέρω την κατανόηση της αλήθειας από τον αναγνώστη, φέρνοντας στο προσκήνιο την εγγενή αναξιοπιστία της αφήγησης και την αδυναμία να ξεφύγει κανείς πλήρως από την προσωπική του συνείδηση, τη δική του εκδοχή της αλήθειας. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο McEwan στο βιβλίο «Οι άνθρωποι δεν είναι δυστυχημένοι μόνο από την κακία και την πανουργία, αλλά και από τη σύγχυση και την παρανόηση. Και, προπάντων, από την αδυναμία να δεχτούν την απλή αλήθεια ότι όλοι οι άνθρωποι είναι το ίδιο πραγματικοί» (McEwan, 2024: 51).

Αυτό για το οποίο τελικά μιλάει ο συγγραφέας είναι η ίδια η μυθοπλασία, η δύναμη αλλά και οι περιορισμοί της. Μπορεί τελικά ο καλλιτέχνης να λυτρωθεί μέσα από την τέχνη του ή αυτή πάντα θα υστερεί σε σύγκριση με την πραγματική ζωή: αυτό είναι το ερώτημα που κινεί τα νήματα στο *Atonement*.

Στα δευτερεύοντα θέματα, ενδιαφέρον έχει η δυναμική των κοινωνικών ανισοτήτων και προκαταλήψεων που βρίσκουν στόχο στο πρόσωπο του φιλόδοξου και μορφωμένου, αλλά ταξικά κατώτερου Robbie. Η ίδια η οικογένεια Tallis σκιαγραφείται ως μέλος της μεγαλοαστικής τάξης στην Αγγλία του Μεσοπολέμου, οικονομικά εύρωστη αλλά δίχως αριστοκρατική καταγωγή.

Τέλος, το κλίμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου αξιοποιείται άριστα ως φόντο για να προβληθούν τόσο εθνικά, όσο και προσωπικά τραύματα και απώλειες. Οι σκηνές φρίκης και ερήμωσης του πολέμου αντανakλούν την εσωτερική σύγκρουση της Briony και την καταστροφή που προκάλεσαν οι πράξεις της.

4. Προκλήσεις κατά τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο

Η προσαρμογή της αφήγησης από μία μορφή σε μία άλλη –εν προκειμένω για τις ανάγκες της μετατροπής ενός μυθιστορήματος σε ταινία– παρουσιάζει μια σειρά από προκλήσεις. Οι προκλήσεις αυτές πηγάζουν, καταρχάς, από τις εγγενείς διαφορές μεταξύ των τεχνών, –της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου–, τους περιορισμούς του χρόνου και του εύρους της αφήγησης, τις δυσκολίες της διατήρησης των βασικών θεμάτων και του βάθους των χαρακτήρων και τέλος, την ισορροπία ανάμεσα στο όραμα του κάθε δημιουργού και την ικανοποίηση των προσδοκιών του κοινού.

4.1 Εγγενείς διαφορές μεταξύ των μέσων

Παρόλο που και τα δύο μέσα έχουν κοινή αποστολή –να διηγηθούν ιστορίες– το κάνουν, ωστόσο, χρησιμοποιώντας διαφορετικές πρώτες ύλες και υπακούοντας σε διαφορετικές συμβάσεις.

Η λογοτεχνία εκφράζεται μέσω ενός συμβολικού συστήματος, της γλώσσας. Ο αναγνώστης καλείται να μετασχηματίσει τα λεκτικά σύμβολα του κειμένου σε νοητικές αναπαραστάσεις προσώπων, χώρων και γεγονότων. Αντίθετα, ο κινηματογράφος, ως οπτικοακουστικό μέσο, προσφέρει απευθείας αισθητηριακά ερεθίσματα: οι εικόνες, οι ήχοι και οι κινήσεις ερμηνεύονται από τον θεατή εντός ενός αφηγηματικού πλαισίου που έχει ήδη καθοριστεί από τον σκηνοθέτη.

Ο γραπτός λόγος του συγγραφέα επιτρέπει, επίσης, στον αναγνώστη να έχει άμεση πρόσβαση στις σκέψεις, τις αναμνήσεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων της αφήγησης. Αντίστοιχα, μία ταινία χρησιμοποιεί τον διάλογο, τις ερμηνείες των ηθοποιών και τον οπτικό συμβολισμό για να αποδώσει αυτά τα στοιχεία. Για παράδειγμα, ένα λογοτεχνικό απόσπασμα που περιγράφει τα αισθήματα ενοχής ενός χαρακτήρα μπορεί να αποτυπωθεί σε μια σκηνή ταινίας όπου οι εκφράσεις του προσώπου του ηθοποιού, ο φωτισμός και η μουσική προκαλούν το ίδιο συναισθήμα.

Μία ακόμα βασική διαφορά ανάμεσα στα δύο μέσα είναι το γεγονός ότι ο κινηματογράφος, χάρη στην οπτικοακουστική του φύση μπορεί να προσφέρει ταυτόχρονα πολλαπλά επίπεδα πληροφορίας στον θεατή: οπτικά (π.χ. σκηνογραφία, φωτισμός), ακουστικά (διάλογοι, μουσική, ήχοι), νοηματικά (θέματα και ιδέες), καθώς και στοιχεία που αφορούν την πλοκή και

τη συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων. Αντίθετα, στη λογοτεχνία η πρόσληψη των αφηγηματικών στοιχείων εξαρτάται αποκλειστικά από την εστίαση του αφηγητή, ο οποίος καθοδηγεί τον αναγνώστη επιλεκτικά, εστιάζοντας κάθε φορά σε συγκεκριμένες πτυχές του αφηγηματικού υλικού. Όπως επισημαίνει ο Gérard Genette στη θεωρία του για το αφηγηματικό σύστημα, η εστίαση προσδιορίζει ποιος βλέπει (η φωνή του αφηγητή) και ποιος γνωρίζει (πώς γίνεται αντιληπτή η ιστορία). (Genette, 1980: 161-211)

4.2 Οπτική απόδοση της δράσης και διατήρηση των θεμάτων του μυθιστορήματος

Μια κινηματογραφική διασκευή καλείται, μεταξύ άλλων, να προσαρμόσει τις λεκτικές περιγραφές του χωροχρόνου και της δράσης του μυθιστορήματος σε εικόνες ικανές να αιχμαλωτίσουν το ενδιαφέρον του θεατή. Χρησιμοποιώντας κινηματογραφικά εργαλεία όπως η σκηνογραφία, ο φωτισμός, το κάδρο και το μοντάζ, ο σκηνοθέτης επιχειρεί να μετασχηματίσει λέξεις και φράσεις σε εικόνες και ήχους, διατηρώντας τα θέματα και την ατμόσφαιρα του πρωτότυπου έργου. Στην περίπτωση του *Atonement*, αυτό συνεπάγεται, μεταξύ άλλων, την πρόκληση της αναδημιουργίας ιστορικών πλαισίων, όπως η Αγγλία πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και η Γαλλία εν καιρώ πολέμου.

Ειδικά, για την κατανόηση της απόδοσης της χρονικότητας¹⁸, του τρόπου, δηλαδή, με τον οποίο η ροή των γεγονότων βιώνεται και παρουσιάζεται από τον αφηγητή και τους χαρακτήρες, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στον κινηματογράφο, ιδιαίτερη αξία έχει η προσέγγιση του Gérard Genette για τον αφηγηματικό χρόνο, όπως αναλύεται κυρίως στο *Narrative discourse: An essay in method*. Ο Genette διακρίνει τρεις κύριες πτυχές της σχέσης μεταξύ του χρόνου της ιστορίας (διάρκεια των γεγονότων) και του χρόνου της αφήγησης (διάρκεια της παρουσίας τους): την τάξη (order), την διάρκεια (duration) και τη συχνότητα (frequency). Στο μυθιστόρημα, η τάξη χειραγωγείται μέσω αναδρομών (flashbacks/analepses) και προλήψεων (flashforwards/prolepses), ενώ η διάρκεια εκδηλώνεται μέσω περιλήψεων,

¹⁸ Η διάκριση μεταξύ «χρόνου» και «χρονικότητας» είναι κεντρική στην προσέγγιση του Genette. Δεν ασχολείται, δηλαδή, απλώς με το «πότε» συνέβησαν τα γεγονότα (τον αντικειμενικό «χρόνο» της ιστορίας), αλλά με το πώς αυτά τα γεγονότα οργανώνονται, παρουσιάζονται, επιταχύνονται, επιβραδύνονται, επαναλαμβάνονται ή παραλείπονται μέσα στον αφηγηματικό λόγο.

σκηνών, παύσεων και ελλείψεων. Η συχνότητα αναφέρεται στον αριθμό των φορών που ένα γεγονός συμβαίνει σε σχέση με τον αριθμό των φορών που αφηγείται. Στον κινηματογράφο, οι ίδιες έννοιες αποδίδονται αξιοποιώντας οπτικοακουστικά μέσα. Οι αναδρομές και οι προλήψεις επιτυγχάνονται με μοντάζ και οπτικά εφέ, η διάρκεια μπορεί να συμπιεστεί ή να εκταθεί μέσω του ρυθμού του μοντάζ, του αργού ή γρήγορου πλάνου (slow/fast motion) και ηχητικών εφέ, ενώ η συχνότητα μπορεί να υπονοηθεί μέσω επαναλαμβανόμενων μοτίβων ή οπτικών επαναλήψεων.

Πρόκληση κατά τη μεταφορά μπορεί, επίσης, να παρουσιάζει η αποτύπωση αφηρημένων θεμάτων και εσωτερικών ψυχολογικών καταστάσεων που σε ένα μυθιστόρημα συχνά εκφράζονται με εκτεταμένους μονολόγους, καθώς αποτελούν εσωτερικά βιώματα των χαρακτήρων που δεν διαθέτουν άμεσο οπτικό ή ακουστικό αντίκρισμα. Το *Atonement*, για παράδειγμα, αγγίζει θέματα όπως η ενοχή, η συγχώρεση και οι συνέπειες των πράξεων, δύσκολο να αποτυπωθούν χωρίς να απλοποιηθούν ή να χαθούν ορισμένες λεπτές αποχρώσεις.

Η κινηματογραφική γλώσσα αναγκάζεται να καταφύγει σε εναλλακτικά μέσα, όπως η χρήση συμβόλων, η χρήση του φωτισμού και των χρωμάτων, η μουσική, ή ακόμα και η χρήση voice-over¹⁹, προκειμένου να αποδώσει αυτές τις υποκειμενικές διαστάσεις, χωρίς να καταργεί τη δυναμική της οπτικοακουστικής αφήγησης.

Η διαδικασία της μετατροπής από το λεκτικό στο οπτικό συνιστά, εξάλλου, ένα από τα βασικά θεωρητικά ζητήματα στην προσαρμογή μυθιστορημάτων στον κινηματογράφο, θέτοντας συχνά προβληματισμούς σχετικά με τον βαθμό δημιουργικής ελευθερίας που μπορεί να ασκήσει ο σκηνοθέτης προκειμένου να διατηρήσει την ουσία του αρχικού κειμένου, ενώ παράλληλα να εκμεταλλευτεί τις ιδιαιτερότητες της κινηματογραφικής γλώσσας.

¹⁹ Το voice-over είναι μια τεχνική σύμφωνα με την οποία μια φωνή που δεν αποτελεί μέρος της αφήγησης ακούγεται καθώς ο θεατής παρακολουθεί τις εικόνες. Στον αφηγηματικό κινηματογράφο, αυτή η εκτός κάδρου φωνή χρησιμοποιείται συνήθως για να αναπαραστήσει τις εσωτερικές σκέψεις ενός χαρακτήρα ή να κάνει ένα σχολιασμό. Ο Τάσος Μελεμενίδης αναφέρει σχετικά: «Ο βασικότερος του σκοπός είναι η λεκτική αφήγηση που χρησιμεύει είτε ως βοήθημα προς τον θεατή είτε ως ο απόλυτος οδηγός του για όσα γίνονται μέσα στην ταινία, ενώ ανάλογα με τις ανάγκες και τις ικανότητες του σκηνοθέτη, χρησιμοποιείται από ελάχιστα ή κατά κόρον».

Πηγή: https://www.cinemagazine.gr/themata/arthro/the_voiceover_debate-130979559/

4.3 Χρονικοί περιορισμοί: συμπύκνωση της πλοκής και ανάπτυξη χαρακτήρων

Σε ένα μυθιστόρημα, οι αναγνώστες συχνά καλούνται να διατρέξουν εκατοντάδες σελίδες διάσπαρτες με πλούσιους εσωτερικούς μονόλογους και προσεκτικά σχεδιασμένες σκηνές για να εξοικειωθούν με τους χαρακτήρες και να κατανοήσουν την πολυπλοκότητά τους. Αυτή η παρατεταμένη ενασχόληση επιτρέπει μια σταδιακή εμβάθυνση στις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις εμπειρίες των ηρώων. Το μυθιστόρημα *Atonement*, για παράδειγμα, αφιερώνει σημαντικό αφηγηματικό χώρο στην εξερεύνηση του εσωτερικού κόσμου της Briony, της πλούσιας φαντασίας της και της σταδιακής μετατόπισης στην κατανόησή της για τον κόσμο των ενηλίκων. Αυτή η διαρκής έκθεση προάγει μια βαθιά κατανόηση των κινήτρων και της εξέλιξης του χαρακτήρα.

Αντίθετα, μια ταινία, καθώς δεσμεύεται από τον εγγενώς περιορισμένο χρόνο προβολής της, απαιτεί από τον σκηνοθέτη να αποδώσει την ψυχολογία και την εξέλιξη των χαρακτήρων με τρόπο συνοπτικό και αποτελεσματικό. Η ερμηνεία των ηθοποιών, οι προσεκτικά σχεδιασμένοι διάλογοι, το στρατηγικό μοντάζ, ακόμα και η υποβλητική χρήση της μουσικής είναι κάποιοι από τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται αυτή η συμπίεση. Στην κινηματογραφική μεταφορά του Joe Wright, για παράδειγμα, η ζωηρή φαντασία και η αυξανόμενη ανησυχία της νεαρής Briony μεταφέρονται συχνά μέσω εκφραστικών κοντινών πλάνων του προσώπου της Saoirse Ronan, της ηθοποιού που την ενσαρκώνει στην αντίστοιχη ηλικία.

Περαιτέρω, η αφηγηματική δομή ενός μυθιστορήματος συχνά περιλαμβάνει υποπλοκές, παράλληλες αφηγήσεις, μεγάλο πλήθος χαρακτήρων και εκτενείς αναλύσεις του εσωτερικού τους κόσμου, που ξεδιπλώνονται παράλληλα με την κύρια πλοκή, προσθέτοντας λεπτομέρεια και αφηγηματικό βάθος. Κάποια από αυτά τα στοιχεία πιθανώς θα χρειαστεί να παραλειφθούν εντελώς ή έστω να συμπυκνωθούν ώστε να χωρέσουν στον τυπικό χρόνο προβολής μιας ταινίας. Δευτερεύοντες χαρακτήρες ενδέχεται να εξαλειφθούν ή να απορροφηθούν σε άλλους, ενώ υποπλοκές να περιοριστούν σε έκταση ή να μετασχηματιστούν για να υπηρετήσουν καλύτερα την κύρια δράση. Αυτές οι επιλογές δεν αποτελούν απαραίτητα αλλοίωση, αλλά μάλλον αναπόφευκτες μετατροπές που προκύπτουν από τη μετάβαση σε ένα διαφορετικό αφηγηματικό μέσο.

Στο μυθιστόρημα *Atonement*, ο McEwan διαπλέκει έντεχνα τις εμπειρίες του Robbie κατά τη διάρκεια της εκκένωσης της Δουνκέρκης ή τις λεπτές κοινωνικές δυναμικές του νοικοκυριού

των Tallis με την κύρια αφήγηση. Η ταινία του Joe Wright, αντίστοιχα, συμπυκνώνει σημαντικά το ταξίδι του Robbie στη Δουνκέρκη, εστιάζοντας σε βασικές, οπτικά εντυπωσιακές στιγμές αντί για τις εξαντλητικές λεπτομέρειες του μυθιστορήματος. Ομοίως, ορισμένες από τις δευτερεύουσες πλοκές ελαχιστοποιούνται ή αφαιρούνται για να διατηρηθεί η αφήγηση στενά εστιασμένη στο πρωταγωνιστικό τρίο.

4.4 Σκηνοθετικό όραμα και πρόσληψη από το κοινό

Πρόκληση μπορεί επίσης να αποτελέσει η αντιστάθμιση των προσδοκιών των αναγνωστών με το καλλιτεχνικό όραμα του σκηνοθέτη, ειδικά όταν γίνονται αλλαγές ή παραλείψεις για τους σκοπούς της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Οι εξοικειωμένοι με το πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο θεατές συχνά προσέρχονται στην κινηματογραφική αίθουσα με προκαθορισμένες προσδοκίες. Η αναπόφευκτη ανάγκη για μετατροπές –είτε με τη μορφή παραλείψεων, συγχωνεύσεων χαρακτήρων ή ανακατανομής των αφηγηματικών εστιάσεων– ενδέχεται να προκαλέσει απογοήτευση ή ακόμα και αντιδράσεις από τους «πιστούς» αναγνώστες. Στην περίπτωση του *Atonement*, μια ματιά σε πλατφόρμες όπως το [imdb](https://www.imdb.com/) ή το [reddit](https://www.reddit.com/), οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι θεατές που είχαν ήδη διαβάσει το βιβλίο θεώρησαν ότι η ταινία απέδωσε μεν εξαιρετικά και με αρκετές λεπτομέρειες το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος που διαδραματίζεται στην έπαυλη των Tallis, ωστόσο απλοποίησε αρκετά τον περίπλοκο ψυχισμό της Briony με αποτέλεσμα τα κίνητρά της να είναι λιγότερο σαφή από ότι στο μυθιστόρημα. Αρκετοί, επίσης, είχαν ενστάσεις για τον χειρισμό του κρίσιμου τέλους της αφήγησης, θεωρώντας ότι στην ταινία στερούνταν του συναισθηματικού αντίκτυπου ή της λεπτής αμφισημίας που συγκλόνισε τους αναγνώστες του αρχικού κειμένου.

Η διαδικασία της διασκευής προϋποθέτει επομένως έναν εύθραυστο συμβιβασμό: αφενός, την ανάγκη για δημιουργική επανερμηνεία του αρχικού κειμένου και την προσαρμογή του στις συμβάσεις του νέου μέσου, και αφετέρου, την ικανοποίηση των προσδοκιών ενός κοινού που είναι εξοικειωμένο με το λογοτεχνικό έργο.

Όχι σπάνια, επίσης, οι σκηνοθέτες καλούνται να κάνουν συμβιβασμούς και περικοπές εξαιτίας εμπορικών πιέσεων. Όπως αναφέρει ο Robert Stam «Οι καλλιτεχνικές επιλογές του σκηνοθέτη περιορίζονται, έτσι, όχι μόνο από το ίδιο το υλικό, αλλά και από τη δυναμική του κινηματογραφικού χώρου ως πολιτισμικής βιομηχανίας». (Stam, 2000: 59).

Ειδικά μια μεγάλη κινηματογραφική παραγωγή αντιμετωπίζεται πρωτίστως ως προϊόν που πρέπει να αποφέρει κέρδος. Αυτό συνεπάγεται ότι οι δημιουργικές αποφάσεις των σκηνοθετών

υπόκεινται συχνά στις απαιτήσεις των παραγωγών και των διανομέων, που προσδοκούν μία ταινία προσιτή σε ένα κατά το δυνατόν μεγαλύτερο εύρος θεατών. Αυτή η συνθήκη οδηγεί συχνά σε περικοπές, απλοποιήσεις και σε ορισμένες περιπτώσεις σε «εξευγενισμό» περιεχομένων που ενδέχεται να θεωρηθούν «δύσπεπτα» από το κοινό (McFarlane, 1996: 14–16).

5. Μελέτη περίπτωσης: Η κινηματογραφική μεταφορά του *Atonement*. Αξιολόγηση με βάση τα κριτήρια της Linda Seger.

Η διασκευή του *Atonement* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των προκλήσεων και των δημιουργικών λύσεων που συνεπάγεται η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο, κυρίως λόγω της ανάγκης προσαρμογής της πολυεπίπεδης δομής του μυθιστορήματος, που περιλαμβάνει εναλλαγές αφηγητών και χρονικές μεταβάσεις, αλλά και του μετασχηματισμού των εκτενών περιγραφών συναισθημάτων, σκέψεων και αναμνήσεων της κεντρικής ηρωίδας σε κινηματογραφικό ισοδύναμο.

Η αξιολόγηση της ομότιτλης κινηματογραφικής μεταφοράς θα γίνει σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο που ορίζει η Linda Seger²⁰ στο βιβλίο της *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film* (1992) το οποίο λειτουργεί ως σταθερό σημείο αναφοράς για σεναριογράφους και θεωρητικούς της διασκευής. Παρά το γεγονός ότι εκδόθηκε πριν αρκετά χρόνια, η διαχρονική του αξία έγκειται στο γεγονός ότι προσφέρει πρακτικές αρχές για τη μετατροπή ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό σενάριο, εστιάζοντας όχι μόνο στο «πώς», αλλά κυρίως στο «γιατί» των δημιουργικών επιλογών κατά τη διασκευή. Ως εκ τούτου, το έργο της Seger αποτελεί πολύτιμο οδηγό για την κατανόηση των αφηγηματικών μετασχηματισμών που απαιτούνται από μέσο σε μέσο.

²⁰ Η Linda Sue Seger (1945) είναι η πιο παραγωγική συγγραφέας βιβλίων στον τομέα της σεναριογραφίας, έχοντας συγγράψει δέκα βιβλία σχετικά με το θέμα. Θεωρείται ότι, ουσιαστικά καθιέρωσε το επάγγελμα του συμβούλου σεναρίου (script consultant). Η ίδια έχει εργαστεί ως σύμβουλος σεναρίου σε πάνω από 100 ταινίες, τηλεοπτικές σειρές και θεατρικά έργα. Πηγή: <https://lindaseger.com/about/>

5.1 Το θεωρητικό πλαίσιο της Linda Seger

Σε αντιστοιχία με τις απόψεις των θεωρητικών που εκτέθηκαν στο δεύτερο μέρος (2. Θεωρητικό πλαίσιο), για τη Seger η διαδικασία της διασκευής δε συνίσταται στη μηχανική μεταφορά, αλλά στη μεταμόρφωση του πρωτότυπου έργου, πιο συγκεκριμένα στην εύρεση του πυρήνα της ιστορίας και την αναδιαμόρφωσή του ώστε να ταιριάζει σε ένα νέο μέσο: «Ο ρόλος του διασκευαστή είναι να βρει τον πυρήνα, τη ραχοκοκαλιά, την ουσία της ιστορίας και, στη συνέχεια, να χτίσει πάνω σε αυτό» (Seger, 1992: 27).

Ένα ακόμα κεντρικό μέλημα του σκηνοθέτη σύμφωνα με τη Seger θα πρέπει να είναι η διατήρηση της θεματικής ακεραιότητας. Με άλλα λόγια, είναι σημαντικό ο θεματικός και συναισθηματικός πυρήνας του πρωτότυπου έργου να παραμείνει ανέπαφος κατά τη διαδικασία της διασκευής ακόμα και αν χρειαστεί να τροποποιηθούν σημεία της πλοκής, να αλλάξουν οι χαρακτήρες ή τα σκηνικά. Είναι ο τρόπος με τον οποίο η διασκευή αποτίνει φόρο τιμής στο πρωτότυπο έργο, ενώ, παράλληλα το προσαρμόζει σε ένα διαφορετικό μέσο. «Τα γεγονότα μπορεί να αλλάξουν. Το σκηνικό μπορεί να μεταβληθεί. Αλλά η συναισθηματική αλήθεια πρέπει να παραμείνει ανέπαφη». (Seger, 1992: 58).

Ένας βασικός άξονας του θεωρητικού πλαισίου που προτείνει η Seger είναι η επεξεργασία της δομής της πλοκής ώστε να ανταποκρίνεται στις συμβάσεις του οπτικού μέσου. Ένα μυθιστόρημα μπορεί να αναπτύσσεται σε εκατοντάδες σελίδες, πολλαπλές χρονικές περιόδους, να περιλαμβάνει πολλές, συχνά ασύνδετες ή χαλαρά συνδεδεμένες μεταξύ τους σκηνές και επεισόδια δράσης καθώς και πολυάριθμους χαρακτήρες. Ένα σενάριο, όμως, απαιτεί μια δομή τριών πράξεων για να είναι αποτελεσματικό. Όπως η ίδια αναφέρει «ένα μυθιστόρημα μπορεί να είναι ασαφές, αποσπασματικό και παρ' όλα αυτά επιτυχημένο. Μια ταινία δεν μπορεί. Μια ταινία απαιτεί μια ισχυρή κεντρική ιδέα, με δυναμική εξέλιξη και κλιμάκωση της σύγκρουσης» (Seger, 1992: 30).

Οι δύο βασικές τεχνικές που προτείνει σε αυτό το έδαφος είναι η συμπύκνωση και η αναδιάρθρωση της πλοκής. Αυτό μπορεί να συνεπάγεται ότι κάποιοι χαρακτήρες συγχωνεύονται ή παραλείπονται, δευτερεύουσες πλοκές απαλείφονται, χρονοδιαγράμματα συμπύσσονται ή αλλάζει ακόμα και η χρονολογική σειρά των γεγονότων. Δε μιλάμε, λοιπόν, για την υποχρεωτική αναπαράσταση κάθε γεγονότος από το αρχικό υλικό, αλλά την ανακατασκευή της ιστορίας με τρόπο που να ταιριάζει στη γλώσσα και τους περιορισμούς του κινηματογράφου. Ο στόχος είναι να εξασφαλιστεί η σαφήνεια του νοήματος, η εμπλοκή του

θεατή και η συνοχή της πλοκής, ενώ παράλληλα διατηρείται ο θεματικός πυρήνας και η πρόθεση του πρωτότυπου έργου.

Ένα άλλο βασικό σημείο για τη Seger είναι η δραματοποίηση της εσωτερικής εμπειρίας. Η απόδοση της εσωτερικής αφήγησης στον κινηματογράφο είναι μία από τις πιο κρίσιμες και απαιτητικές πτυχές της μεταφοράς ενός μυθιστορήματος, ειδικά όταν πρόκειται για έργο που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην ενδοσκόπηση και τον εσωτερικό μονόλογο, όπως το *Atonement*. Για τη Seger, αυτή η διαδικασία έχει να κάνει με τον μετασχηματισμό των σκέψεων, των συναισθημάτων και των αντιλήψεων ενός χαρακτήρα σε ορατή, παραστατική και κινηματογραφική γλώσσα. Έτσι, αποτρέπει από τη χρήση τεχνικών όπως το voice-over και προτείνει αντ' αυτού, την αξιοποίηση κινηματογραφικών εργαλείων όπως ο φωτισμός, το καδράρισμα, το μοντάζ, ο ήχος, οι χειρονομίες και ο συμβολισμός για την εξωτερίκευση των σκέψεων των χαρακτήρων, ενώ προσθέτει ότι είναι σημαντικό οι χαρακτήρες να τοποθετούνται σε καταστάσεις σύγκρουσης όπου τους δίνεται η ευκαιρία να αποκαλύψουν τις αξίες, τις επιθυμίες και τις αδυναμίες τους.

Για τη Seger «ο χαρακτήρας αποκαλύπτεται από τις πράξεις των ανθρώπων, όχι από όσα λένε οι ίδιοι για τον εαυτό τους ή από όσα λέει ο συγγραφέας για αυτούς». (Seger, 1992: 64). Κατά τη μετάβαση, λοιπόν από τη σελίδα στην οθόνη, η επίδειξη είναι η κινητήρια δύναμη της αφηγηματικής αποκάλυψης.

Στις επόμενες τρεις ενότητες, επιχειρείται μια αξιολόγηση της κινηματογραφικής διασκευής του *Atonement* σύμφωνα τα κριτήρια που θέτει η Seger.

5.2 Απόδοση του θεματικού και συναισθηματικού πυρήνα του μυθιστορήματος. Διατήρηση της θεματικής ακεραιότητας.

Σύμφωνα με τη θεωρία της Seger, μια επιτυχημένη διασκευή οφείλει να «βρει την ουσία της ιστορίας» και στη συνέχεια να καθορίσει «τι πρέπει να διατηρηθεί, να αλλάξει ή να εξαλειφθεί προκειμένου να εκφραστεί αυτή η ουσία με κινηματογραφικούς όρους» (Seger, 1992: 27).

Οι δημιουργοί του κινηματογραφικού *Atonement* (2007) υιοθέτησαν ακριβώς αυτή τη στρατηγική προκειμένου να προσαρμόσουν το δομικά πολύπλοκο και βαθιά ενδοσκοπικό μυθιστόρημα του Ian McEwan στη μεγάλη οθόνη: αντί να επιχειρήσουν την αναπαραγωγή όλων των αφηγηματικών επιπέδων και την αναπαράσταση της δράσης σκηνή προς σκηνή, εντόπισαν την ουσία του μυθιστορήματος και εστίασαν στα κεντρικά του θέματα.

Η Briony ως αφελές και φαντασιόπληκτο παιδί στο κατώφλι της εφηβείας παρανοεί ένα στιγμιότυπο μεταξύ της Cecilia και του Robbie και κατασκευάζει μια «αλήθεια» την οποία στη συνέχεια υποστηρίζει με απόλυτη βεβαιότητα. Η πράξη της αυτή, μια επινοημένη αφήγηση, καταστρέφει τις ζωές των δύο εραστών και καθορίζει τη μετέπειτα δική της πορεία, καταδεικνύοντας την απρόσμενα ολέθρια δύναμη που μπορεί να έχει μια παρεξήγηση.

Η ενοχή που θα την συντροφεύει για το υπόλοιπο του βίου της και η αέναη προσπάθεια της για εξιλέωση, φέρνουν στο προσκήνιο τη μη αναστρέψιμη φύση του παρελθόντος, ενώ η ανάγκη για λύτρωση μέσω της τέχνης αντανakλάται στην προσπάθειά της να επινοήσει ένα διαφορετικό τέλος για τους αδικοχαμένους ήρωες.

Αυτές οι θεματικές διατηρούνται ακέραιες, ακόμα και μέσα από τις αναγκαίες αφηγηματικές συμπτώξεις, όπως η περικοπή δευτερευόντων χαρακτήρων, η οπτικοποίηση των εσωτερικών σκέψεων, και η χρήση της φωνής εκτός κάδρου για να αποδοθεί το αφηγηματικό βάθος της Briony.

Οι σκηνές όπου παρατηρούμε την Briony να γράφει στη γραφομηχανή της, με τον ήχο των πλήκτρων να ενσωματώνεται στην μουσική του Dario Marianelli, αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα σύζευξης ήχου και εικόνας για την αποτύπωση της εσωτερικής της πάλης, ενώ η τελική σκηνή της ταινίας, στην οποία η ηλικιωμένη Briony αποκαλύπτει σε τηλεοπτική συνέντευξη πως το ευτυχισμένο τέλος της ιστορίας ήταν επινοημένο από την ίδια²¹, εκφράζει υποδειγματικά τη συνειδητοποίηση ότι η λογοτεχνία δεν μπορεί να αποκαταστήσει την αδικία, αλλά μόνο να της προσφέρει μια νέα αφήγηση. Εδώ η θεματική ακεραιότητα κορυφώνεται – όπως ακριβώς επιτάσσει η Seger.

²¹ Η σκηνή της τηλεοπτικής συνέντευξης δεν υπάρχει στο βιβλίο. Αντί αυτής, το μυθιστόρημα κλείνει με την ηλικιωμένη Briony να ετοιμάζεται να γιορτάσει τα 77^α γενέθλιά της στο πατρικό της σπίτι που έχει πλέον μετατραπεί σε ξενοδοχείο.



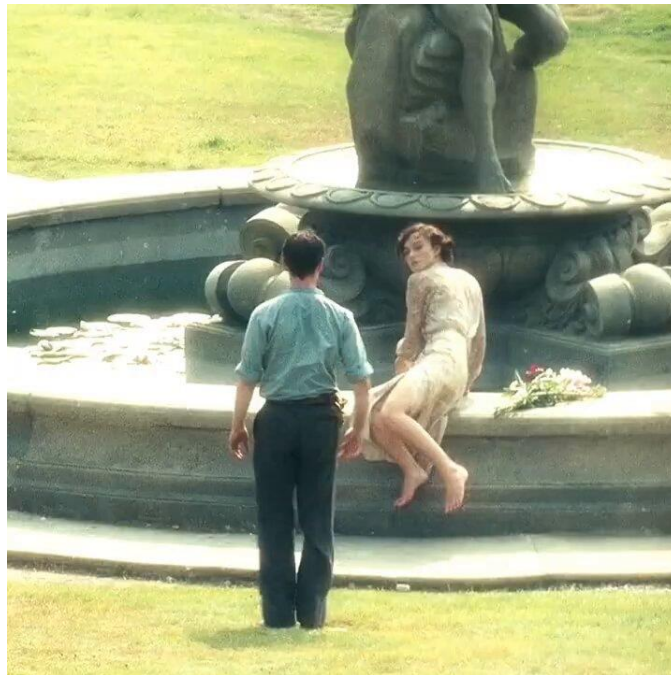
Τα παιδικά δάχτυλα της Briony στα πλήκτρα της γραφομηχανής. Η αρχή της επινοημένης αφήγησης.

Η Seger διατυπώνει, επίσης, την άποψη ότι η δομή της κινηματογραφικής αφήγησης πρέπει να αναδύεται από την ουσία της ιστορίας, όχι να επιβάλλεται τεχνητά (1992: 35). Η μη γραμμική αφήγηση του *Atonement*, που περιλαμβάνει αναδρομές, αλλαγές εστίασης και μετατοπίσεις στην οπτική γωνία, αντικατοπτρίζει τον τρόπο με τον οποίο το μυθιστόρημα παίζει με την αξιοπιστία της αφήγησης και αποσπασματική καταγραφή της εμπειρίας στη μνήμη.

Η λύση που υιοθετείται στην ταινία προκειμένου να αποδοθούν αυτές οι πτυχές της αφήγησης του McEwan είναι η επανάληψη της αναπαράστασης της ίδιας σκηνής από διαφορετικές οπτικές, με την κάμερα να αναλαμβάνει τον ρόλο του εκάστοτε αφηγητή.

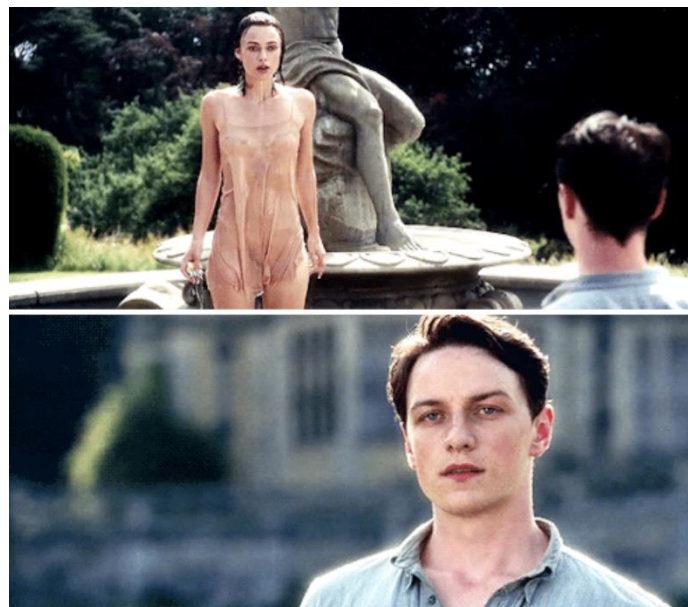
Η σκηνή όπου η Cecilia βγάζει τα ρούχα της για να βουτηξει στο σιντριβάνι για να ανακτήσει το σπασμένο κομμάτι του βάζου²², ενώ ο Robbie την παρακολουθεί, παρουσιάζεται δύο φορές: την πρώτη μέσα από την αθώα αλλά παραμορφωτική ματιά της μικρής Briony, που παρατηρεί το γεγονός από το παράθυρο και παρερμηνεύει το ερωτικό υπόβαθρο της σκηνής ως ένδειξη απειλής προς την αδερφή της και τη δεύτερη μέσα από την οπτική του Robbie και της Cecilia.

²² Η Cecilia βλέποντας τον Robbie να στέκεται κοντά στο σιντριβάνι του κήπου, αποφασίζει να γεμίσει εκεί με νερό το βάζο που κρατά. Ο Robbie προσφέρεται να το κάνει εκείνος και στη μεταξύ τους συνδιαλλαγή το βάζο πέφτει και σπάει.



Η σκηνή όπως τη βλέπει η Briony.

Τη δεύτερη φορά η κάμερα κινηματογραφεί στο επίπεδο των εμπλεκομένων, οι λήψεις είναι κοντινές οπότε αποκαλύπτεται στο θεατή η ερωτική ένταση ανάμεσα στους χαρακτήρες.



Η σκηνή μέσα από τα μάτια των δύο εραστών.

Επίσης, η σκηνή στη βιβλιοθήκη, κομβικό σημείο της αφήγησης καθώς αναπαριστά την κορύφωση του ειδυλλίου της Cecilia και του Robbie, αλλά και την κρίσιμη στιγμή που η Briony ως μάρτυρας θα παρερμηνεύσει, καταγράφεται εις διπλούν τόσο στο μυθιστόρημα του Ian McEwan όσο και στην κινηματογραφική του μεταφορά: την πρώτη από τη σκοπιά των εραστών με έμφαση στο πάθος αλλά και τη συγκρατημένη αμηχανία τους, και τη δεύτερη την οπτική γωνία της Briony, η οποία παρανοεί την ερωτική ένταση ως επιθετικότητα.



Η σκηνή από την πλευρά των εραστών.



Το στιγμιότυπο που βλέπει η Briony

Τέλος, η βραδινή σκηνή δίπλα στο ποτάμι, όπου η Briony βρίσκει τη Lola να κείται τρομοκρατημένη και ισχυρίζεται ότι είδε τον Robbie, αποτελεί σημείο-κλειδί τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στην κινηματογραφική εκδοχή του. Στο μυθιστόρημα, η Briony, ήδη προκατειλημμένη από όσα είδε και παρερμήνευσε στο σιντριβάνι και τη βιβλιοθήκη, διακρίνει δύο φιγούρες μέσα στο σκοτάδι. Αναγνωρίζει τη Lola και υποθέτει ότι ο άνδρας είναι ο Robbie –χωρίς, ωστόσο, να έχει δει το πρόσωπό του. Στην ταινία, ο Joe Wright παρουσιάζει τη σκηνή

καταρχάς σε ένα πλάνο με ελλειπτικό φωτισμό όπου η κάμερα υιοθετεί την οπτική της Briony, ενισχύοντας το υποκειμενικό στοιχείο της μαρτυρίας της. Ο θεατής βλέπει μόνο δύο σκιές στο βάθος, χωρίς να διακρίνει καθαρά πρόσωπα. Αργότερα, στην ταινία, η σκηνή επανέρχεται. Αυτή τη φορά ο φακός φωτίζει το πρόσωπο του άντρα αποκαλύπτοντας ότι ο πραγματικός ένοχος ήταν ο Paul Marshall. Η αναδρομική αποκάλυψη φέρνει στο προσκήνιο την πλάνη της Briony, η οποία, είτε ηθελημένα είτε ακούσια, κατηγορήσε τον λάθος άνθρωπο.



Ιδιαίτερη μνεία αξίζει τέλος σε μία από τις πιο εντυπωσιακές σκηνές της ταινίας, την πεντάλεπτη συνεχή λήψη (tracking shot) στην παραλία της Δουνκέρκης καθώς αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα της θεωρητικής προσέγγισης της Seger για την απόδοση της ουσίας του έργου και τη χρήση της οπτικής αφήγησης για τη δημιουργία συναισθηματικής έντασης.



Η συγκεκριμένη σκηνή δεν υπάρχει στο μυθιστόρημα του McEwan, το οποίο περιγράφει τις εμπειρίες του Robbie στην Δουνκέρκη με αποσπασματικά στιγμιότυπα. Η τολμηρή επιλογή της ταινίας να συμπεριλάβει μία μακρά, αδιάκοπη λήψη δεν είναι μια άσκοπη επίδειξη τεχνικής, αλλά μια κινηματογραφική ενσάρκωση του τραύματος και της σύγχυσης που πηγάζει από την εμπειρία του Robbie στον πόλεμο. Το πλάνο συμπυκνώνει και δίνει ένταση σε αυτό

το υλικό, προσφέροντας μια ισχυρή κινηματογραφική αναπαράσταση της τραγωδίας του πολέμου χωρίς να απαιτείται καν διάλογος ή φωνητική αφήγηση.

Η κάμερα ακολουθεί τον Robbie και τους συντρόφους του καθώς περιπλανιούνται στην παραλία, αποκαλύπτοντας όλη τη φρίκη της υποχώρησης: στρατιώτες που τραγουδούν σε στάση προσοχής μέσα σ' ένα ξεχαρβαλωμένο κιόσκι, άλογα που πυροβολούνται και βιβλία που καίγονται για να μην πέσουν στα χέρια του εχθρού, ένα ξεχαρβαλωμένο καρουζέλ και μια ρόδα λούνα παρκ που ακόμα γυρίζει στον ορίζοντα, όλα αυτά συνθέτουν ένα σουρεαλιστικό θέαμα που υπογραμμίζει ειρωνικά τον παραλογισμό του πολέμου και έρχεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές ηρωικές απεικονίσεις αντίστοιχων σκηνών.



Ο Wright εξήγησε ότι οραματίστηκε το πλάνο ως «χορό του θανάτου», με στόχο να μεταδώσει την «αίσθηση της κατάρρευσης και της ματαιιότητας» που διατρέχει τα τμήματα του μυθιστορήματος που αναφέρονται στον πόλεμο (Wright, όπως αναφέρεται στο Radish, 2007).

Αποφάσισε να χρησιμοποιήσει την τεχνική του tracking shot εν μέρει λόγω περιορισμένου οικονομικού προϋπολογισμού – αλλά και επειδή πίστευε ότι αποτύπωνε την συντριπτική κλίμακα της τραγωδίας.

Οι κριτικοί έχουν επανειλημμένα επαινέσει τη συγκεκριμένη σκηνή για την τεχνική της τόλμη και τη συναισθηματική της δύναμη. Όπως σημειώνει ο David Bordwell, η σκηνή της Δουνκέρκης αποτελεί παράδειγμα του πώς «η κινηματογραφική τεχνική μπορεί να προσφέρει το δικό της είδος αφηγηματικού σχολιασμού, εμβαθύνοντας την ιστορία αντί να αποσπά την προσοχή από αυτήν» (Bordwell, 2008: 77).

5.3 Κινηματογραφική απόδοση της αφηγηματικής πολυπλοκότητας: συμπίκνωση της αφήγησης και αναδιάταξη της χρονολογικής σειράς

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι κινηματογραφικές διασκευές αντιμετωπίζουν αναπόφευκτα την πρόκληση της συμπίκνωσης εκτεταμένων λογοτεχνικών αφηγήσεων σε περιορισμένο χρόνο προβολής²³. Ως εκ τούτου, μία διασκευή απαιτεί συχνά «επιλογή, παράλειψη και συμπίκνωση υλικού ώστε να ταιριάζει σε μια διαφορετική οικονομία αφήγησης» (McFarlane, 1996: 14).

Η στρατηγική αναδιάρθρωση των Hampton και Wright αποτελεί παράδειγμα αυτής της αρχής. Η ταινία μετασχηματίζει την πολύπλοκη, πλούσια σε λεπτομέρειες αφήγηση του McEwan σε μια πιο προσιτή για τον θεατή μορφή, μετουσιώνοντας δημιουργικά τη μη γραμμική δομή του μυθιστορήματος και την αναξιόπιστη αφήγηση²⁴, ώστε να συμβαδίζουν με τις απαιτήσεις του νέου μέσου.

Στην κινηματογραφική μεταφορά του *Atonement*, η τριμερής δομή του μυθιστορήματος και τα βασικά σημεία της πλοκής του βιβλίου, συμπεριλαμβανομένου του ανατρεπτικού επιλόγου, όπου η Briony αποκαλύπτει ότι το «ευτυχές τέλος» για τον Robbie και τη Cecilia είναι ένα

²³ Κατά μέσο όρο μια ταινία μεγάλου μήκους έχει διάρκεια 90-120 λεπτά. Η ταινία *Atonement* διαρκεί 2 ώρες και 3 λεπτά.

²⁴ Ο όρος του «αναξιόπιστου αφηγητή» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Wayne C. Booth στο έργο του *The Rhetoric of Fiction* (1961). Ο Booth όρισε ως αναξιόπιστο τον αφηγητή του οποίου η αντίληψη, ερμηνεία και αξιολόγηση των γεγονότων διαφέρουν από τις συμβάσεις που υιοθετεί ο συγγραφέας.

κατασκευάσμα —η πράξη εξιλέωσης της ως συγγραφέας— διατηρούνται, αλλά τα γεγονότα συμπυκνώνονται και αναδιατάσσονται για λόγους σαφήνειας και κινηματογραφικού ρυθμού.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Έτσι, το πρώτο μέρος της ταινίας, όπως και το βιβλίο, επικεντρώνεται στα όσα συνέβησαν στο σπίτι της οικογένειας Tallis το 1935, γεγονότα που οδήγησαν στην άδικη κατηγορία και τη σύλληψη του Robbie, ωστόσο αρκετά στοιχεία περικόπτονται ή και απαλείφονται, κυρίως για λόγους χρονικού περιορισμού και κινηματογραφικής ροής, μια κοινή πρακτική στη μεταφορά αφηγήσεων από το ένα μέσο στο άλλο (Seger, 1992).

Έτσι οι εκτενείς εσωτερικοί μονόλογοι της Briony όπου αναπτύσσει τις σκέψεις της σχετικά με τη συγγραφή και τον κόσμο των ενηλίκων παρουσιάζονται πολύ πιο επιφανειακά ή υπονοούνται, μέσω οπτικών ενδείξεων και της ερμηνείας των ηθοποιών (Ireland, 2012). Επίσης, η διαρκής αλλαγή οπτικής γωνίας στο πρώτο μέρος του βιβλίου, όπου την αφήγηση ελέγχουν εκ περιτροπής η Briony, η Cecilia, ο Robbie αλλά και η Emily Tallis δεν αποδίδεται στην ταινία με την ίδια πολυπλοκότητα. Σύμφωνα με τον Genette (1980), αυτή η αφήγηση με πολλαπλή εστίαση (multiple focalization) επιτρέπει σε ένα μυθιστόρημα να παρουσιάζει τα γεγονότα μέσα από διαφορετικές συνειδήσεις, προσφέροντας στον αναγνώστη μια πιο σύνθετη και συχνά αντιφατική εικόνα της πραγματικότητας. Αν και το κινηματογραφικό «τρικ» με την παρουσίαση επιλεγμένων σκηνών από διαφορετικές οπτικές γωνίες εξυπηρετεί ως ένα βαθμό αυτό τον σκοπό, δεν μπορεί να αντικαταστήσει πλήρως την αφηγηματική πολυπλοκότητα και την εσωτερική φωνή του μυθιστορήματος (Ireland, 2012).

Ο χαρακτήρας της Emily Tallis, για παράδειγμα, στο βιβλίο έχει αρκετή ανάπτυξη: παρακολουθούμε τις εσωτερικές της σκέψεις σχετικά με τους πονοκεφάλους της, τις ανησυχίες της για τις κόρες της, ιδιαίτερα την Briony, το παρελθόν της προβληματικής της σχέσης με την αδελφή της (και μητέρα της Lola), αλλά και την αποστασιοποίηση του συζύγου της. Αυτές οι εσωτερικές αναλύσεις αποκαλύπτουν την εύθραυστη ψυχосύνθεσή της και την παθητική της φύση, στοιχεία που εμπλουτίζουν το ψυχογραφικό πορτρέτο του μυθιστορήματος. Αντίθετα, στην ταινία η παρουσία της Emily είναι πολύ περιορισμένη (εμφανίζεται μόλις σε ένα-δύο πλάνα), ενώ η σκέψη της παραλείπεται πλήρως, μια περικοπή για λόγους εστίασης στην κεντρική πλοκή.

Η δυναμική μεταξύ της Lola και των δίδυμων αδελφών της και της Briony επίσης χάνεται κατά πολύ στην ταινία. Στο βιβλίο, η συμπεριφορά της Lola – ένα μείγμα παιδικότητας και

προκλητικότητας που αναπόφευκτα οδηγεί τον αναγνώστη στη σύνδεση με τη Lolita του Nabokov, υποδηλώνοντας τη θεματική σύνδεση (κορίτσια που σεξουαλικοποιούνται από ενήλικες άνδρες) – η αποπλάνησή της από τον Paul Marshall και η μετέπειτα στάση της ενισχύονται με υπαινιγμούς και ψυχολογικά στοιχεία που απουσιάζουν από την οπτική μεταφορά. Αντίθετα στην ταινία, η Lola εμφανίζεται κυρίως ως παθητικό θύμα και οι αποχρώσεις του χαρακτήρα της χάνονται.

Τέλος, το θεατρικό έργο που γράφει η μικρή Briony για να γιορτάσει την άφιξη του αδελφού της, *Οι δοκιμασίες της Αραμπέλλα*, και η σημασία του για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον κόσμο των ενηλίκων²⁵ παραλείπεται σχεδόν πλήρως (υπάρχει μόνο μια μικρή σκηνή στην αρχή της ταινίας). Αυτή η παράλειψη αφαιρεί ένα κρίσιμο στοιχείο που στο μυθιστόρημα προμηνύει τη συγγραφική φιλοδοξία και την τάση της Briony να επιβάλλει τις δικές της αφηγήσεις στην πραγματικότητα (Ireland, 2012).

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Το δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος εστιάζει στις εμπειρίες του Robbie ως στρατιώτη κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η κινηματογραφική απόδοση του Wright μεταφέρει με εντυπωσιακό οπτικό τρόπο αυτό το τμήμα, διανθίζοντας τη δύσκολη πορεία προς τη Δουνκέρκη με σκηνές από το σπίτι των Tallis και τις ζωές της Cecilia και της Briony πίσω στην Αγγλία, δημιουργώντας έτσι συναισθηματικές αντιθέσεις που εντείνουν τη δραματική ένταση. Όπως εξηγεί ο Hampton, «Το τρικ ήταν να διατηρηθεί η ένταση της ιστορίας χωρίς να διασπαστεί η ροή της σε πάρα πολλά ξεχωριστά νήματα» (Hampton, 2007). Στο κομμάτι αυτό της ταινίας εντάσσεται επίσης και η λήψη στην παραλία της Δουνκέρκης που αναφέρθηκε προηγουμένως και που αποτελεί ορόσημο της κινηματογραφικής μεταφοράς.

²⁵ «Αυτή είναι η ιστορία της αυθορμήτου Αραμπέλλας, / Που το 'σκασε με έναν τύπο από τα ξένα. / Λύπησε τους γονείς της, που είδαν την πρώτη κόρη / Να φεύγει από το σπίτι της, να χάνεται στα όρη / Χωρίς την άδειά τους, να ασθeneί, να νιώθει μια τρομάρα / Μέχρι που έχασε την τελευταία δεκάρα. / Για την τυχερή κοπέλα / Χάραξε η γλυκιά ημέρα / Τον πρίγκιπα να παντρευτεί. / Αλλά προσέχετε εσείς, / Γιατί η Αραμπέλλα, έστω κι αργά, το έμαθε, / Προτού να αγαπά, πρέπει να σκέφτεται». (McEwan, 2024: 389). Πρόκειται για τις πρώτες αράδες από το θεατρικό που έγραψε η μικρή Briony για να δει να το αναπαριστούν χρόνια μετά τα εγγόνια της οικογένειας.

Ωστόσο, υπάρχουν και σημαντικές διαφοροποιήσεις και παραλείψεις σε σχέση με το μυθιστόρημα.

Στο βιβλίο, ο Robbie περιφέρεται για μέρες, η πορεία προς τη Δουνκέρκη είναι αργή, εξαντλητική, γεμάτη παρεκκλίσεις. Στην ταινία αντίστοιχα συμπυκνώνεται σε πολύ λιγότερο χρόνο προβολής. Η εσωτερική εμπειρία του Robbie καθώς διασχίζει τραυματισμένος την ύπαιθρο της Γαλλίας, συνοψίζεται κυρίως στην προβολή της εξουθένωσής του. Εδώ, παρατηρείται μια αλλαγή στην εστίαση της αφήγησης, σύμφωνα με την ορολογία του Genette (1980). Ενώ το μυθιστόρημα υιοθετεί συχνά εσωτερική εστίαση, επιτρέποντας στον αναγνώστη να έχει πρόσβαση στις σκέψεις και τα συναισθήματα του Robbie, η ταινία τείνει προς μια πιο εξωτερική εστίαση, παρουσιάζοντας τα γεγονότα κυρίως μέσω της παρατήρησης της συμπεριφοράς και της φυσικής του κατάστασης. Οι αναδρομές στη σχέση του με τη Cecilia που αποτελούν βασικό στοιχείο της αφήγησης του μυθιστορήματος αποδίδονται κυρίως μέσω σύντομων *flashback* ή μέσω φαντασιακών σκηνών, όπως όταν βλέπει τη Cecilia να τον περιμένει στο σπίτι –σκηνή που δεν υπάρχει στο μυθιστόρημα. Οι σκέψεις του παραλείπονται σχεδόν εξ' ολοκλήρου.

Η δυναμική, επίσης, της σχέσης του με τους δύο στρατιώτες που τον συνοδεύουν, τον Mace και τον Nettle υποβαθμίζεται. Στο βιβλίο, οι χαρακτήρες αυτοί έχουν ουσιαστικό ρόλο καθώς αναπτύσσεται μεταξύ των τριών μια σχέση συντροφικότητας και αλληλεγγύης, με πινελιές χιούμορ που ελαφρύνουν κάποτε τη βαριά ατμόσφαιρα του πολεμικού τοπίου. Στην ταινία, οι χαρακτήρες εμφανίζονται μεν αλλά παραμένουν σε δεύτερο πλάνο και δεν εξελίσσονται ιδιαίτερα, μειώνοντας την αίσθηση της συντροφικότητας που είναι τόσο εμφανής στο πρωτότυπο κείμενο (Landy, 2009).

Από την ταινία απουσιάζουν, ακόμα, επεισόδια και στιγμιότυπα του βιβλίου ενδεικτικά της φρίκης του πολέμου (ένα λευκό παιδικό πόδι αποκομμένο από το σώμα του στα κλαδιά ενός δέντρου) αλλά και του αγώνα για τη διατήρηση της ανθρωπιάς, όπως το περιστατικό με τη σαστισμένη Γαλλίδα και το μωρό της που προσπαθούν να σώσουν ο Robbie και οι σύντροφοί του. Ένα από τα ισοδύναμα που εφεύρει η σκηνοθεσία του Wright είναι ένα ποιητικό όσο και πένθιμο πλάνο με μια ομάδα νεκρές μαθήτριες στα πόδια ενός δέντρου. Τα κορίτσια, ντυμένα με τις σχολικές ποδιές απεικονίζονται στην ηλικία περίπου που ο Robbie είδε για τελευταία φορά την Briony, συμβολίζοντας τη χαμένη αθωότητα και τον παραλογισμό του πολέμου. Αυτή η προσθήκη λειτουργεί ως κινηματογραφικό ανάλογο των ψυχολογικών και συμβολικών

στοιχείων του μυθιστορήματος, μεταφράζοντας την εσωτερική οδύνη σε μια οπτικά ισχυρή εικόνα (Ireland, 2012).



ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Το τρίτο μέρος τόσο του μυθιστορήματος όσο και της ταινίας παρακολουθούν την εμπειρία της ενήλικης πλέον Briony, ως μαθητευόμενης νοσοκόμας, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο McEwan αποτυπώνει εύστοχα στις σελίδες του τη σωματική αλλά και ψυχική κούραση της εκπαίδευσης, την αυστηρή πειθαρχία και την ιεραρχία στις τάξεις των νοσηλευτριών. Ρεαλιστικές απεικονίσεις πληγωμένων και ακρωτηριασμένων σωμάτων αντιπαραβάλλονται με τη σχεδόν μανιακή ανάγκη για απολύμανση και καθαριότητα. Είναι επίσης, το κομμάτι του μυθιστορήματος όπου παρακολουθούμε τη σταδιακή συνειδητοποίηση της Briony και την πρώτη της συνειδητή απόπειρα για εξιλέωση, την αποξένωση από την οικογένειά της, αλλά και τις πρώτες της ενήλικες συγγραφικές απόπειρες.

Η κινηματογραφική απόδοση Wright διατηρεί ορισμένα βασικά στοιχεία, αλλά προβαίνει σε απλοποιήσεις, παραλείψεις και αφηγηματικές συμπτώξεις κυρίως για λόγους χρονικής οικονομίας. Εδώ, η διάρκεια του αφηγηματικού χρόνου, όπως την περιγράφει ο Genette (1980), χειρίζεται διαφορετικά: οι εκτενείς αφηγήσεις του μυθιστορήματος για τις ημέρες και νύχτες της Briony στο νοσοκομείο συμπυκνώνονται σε σύντομες σκηνές. Η εμπειρία της μαθητευόμενης συνοψίζεται οπτικά με την Briony να αλλάζει σεντόνια και να καθαρίζει τα δοχεία για τις ανάγκες των ασθενών, καταπνίγοντας την αηδία της. Η δυναμική της σχέσης της με την αυστηρή προϊσταμένη της, που αναπτύσσεται στο βιβλίο, παραλείπεται εντελώς. Η εσωτερική της εμπειρία, η οποία στο μυθιστόρημα αποδίδεται μέσω της εσωτερικής εστίασης και των σκέψεών της, στην ταινία αποδίδεται οπτικά κυρίως μέσω του βλέμματος και των

εκφράσεων της ηθοποιού που την ενσαρκώνει, αποτελώντας ένα κινηματογραφικό ισοδύναμο της πρόσβασης στον ψυχικό της κόσμο (Ireland, 2012).

Διατηρείται, ωστόσο, και δικαίως καθώς πρόκειται για κρίσιμο σημείο της αφήγησης, η σκηνή όπου η Briony καλείται να φροντίσει έναν βαριά τραυματισμένο νεαρό Γάλλο στρατιώτη.



Ο στρατιώτης δεν μιλάει αγγλικά και τα γαλλικά της Briony είναι περιορισμένα. Η δυσκολία λεκτικής επικοινωνίας εντείνει τη δραματικότητα: η Briony που για μια φορά δεν μπορεί να καταφύγει με ευκολία στις λέξεις, γίνεται ακροατής στο παραλήρημά του, του κρατά το χέρι προσπαθώντας να προσφέρει παρηγοριά και τελικά τον βλέπει να πεθαίνει μπροστά της. Είναι η σκηνή που σηματοδοτεί την αρχή μίας έμπρακτης μεταμέλειας, όχι πλέον μέσα από τη συγγραφή αλλά μέσα από τις πράξεις, ο πρώτος κρίκος στην πορεία της εξιλέωσης. Εύστοχα, επομένως, περιλαμβάνεται και στην ταινία εφόσον συνοψίζει αποτελεσματικά τη φρίκη του πολέμου αλλά και τη μεταμόρφωση της ηρωίδας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τέλος, ο επίλογος στο βιβλίο όπως και στην ταινία επικεντρώνεται στην ηλικιωμένη Briony, καταξιωμένη πλέον συγγραφέα. Και στις δύο αφηγήσεις, η δράση τοποθετείται το 1999, όταν εκείνη είναι 77 ετών, μόλις έχει μάθει ότι πάσχει από άνοια και ετοιμάζεται να αποσύρθει από τη συγγραφή. Είναι το σημείο που αποκαλύπτεται η ανατρεπτική αλήθεια, ότι ο Robbie και η Cecilia πέθαναν και οι δύο κατά τη διάρκεια του πολέμου. Το ευτυχισμένο τέλος δεν ήταν παρά μια συγγραφική επινόηση της Briony, η απόπειρα να τους χαρίσει στο χαρτί την ευτυχία που τους στερήθηκε στην πραγματική ζωή.

Στον επίλογο του μυθιστορήματος, η Briony ετοιμάζεται να γιορτάσει τα γενέθλιά της. Η οικογένειά της της έχει ετοιμάσει μια έκπληξη, την αναπαράσταση από τα παιδιά του θεατρικού που έγραψε στα 11 της χρόνια και με το οποίο ξεκινά η αφήγηση του βιβλίου. Έτσι, το βιβλίο ανοίγει και κλείνει συμβολικά με τον ίδιο τρόπο, μια παράσταση που

διαδραματίζεται καθόλη τη διάρκεια του βίου της ηρωίδας και φτάνει πια στο τέλος της, η διαρκής αναζήτηση της εξιλέωσης που τερματίζει με την αρχή της λήθης που θα επιφέρει η άνοια. Ο επίλογος στο βιβλίο έχει έντονες μεταμυθοπλαστικές αναφορές καθώς η Briony αναφέρεται στην ίδια τη συγγραφική διαδικασία και καταδεικνύει την ανικανότητα της λογοτεχνίας να αποδώσει δικαιοσύνη ή να αλλάξει την πραγματικότητα. Πρόκειται ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταφήγησης, σύμφωνα και με τον Genette (1980), όπου ο αφηγηματικός λόγος αυτο-αναφέρεται και σχολιάζει τη δική του δημιουργία και τις δικές του συμβάσεις, αναδεικνύοντας τη Briony ως έναν αναξίοπιστο αφηγητή, του οποίου η αφήγηση επηρεάζεται από την υποκειμενικότητα και την ανάγκη για εξιλέωση (Ireland, 2012).

Στην ταινία η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται μέσω μιας τηλεοπτικής συνέντευξης με την Briony (Vanessa Redgrave), ως διάσημη συγγραφέα που ετοιμάζεται να αποσυρθεί. Πρόκειται για ένα συγκινητικό απόσπασμα, με λιτή κινηματογράφηση (ένα ακόμη δείγμα συνεχούς λήψης σε close-up αυτή τη φορά) και μία εξίσου λιτή εκφραστικά αλλά στιβαρή και συναισθηματικά φορτισμένη ερμηνεία της ηθοποιού. Ο ίδιος ο Wright έχει χαρακτηρίσει τη σκηνή ως μία από τις αγαπημένες του στην ταινία²⁶.



Η ταινία κλείνει με στιγμιότυπα των δύο εραστών να παίζουν με τα κύματα σε μια παραλία, μια σκηνή που δεν υπάρχει στο βιβλίο. Αυτή η οπτική προσθήκη, αν και απουσιάζει από το πρωτότυπο κείμενο, λειτουργεί αποδοτικά ως κινηματογραφική συμπύκνωση του

²⁶ «Ο κόσμος μιλάει για τη διάρκεια του πλάνου της steadicam (η συνεχής λήψη στη σκηνή της Δουνκέρκης), αλλά το κοντινό πλάνο της Vanessa είναι πιθανότατα σχεδόν παρόμοιας διάρκειας. Πρόκειται για δύο πολύ διαφορετικά, εξαιρετικά μεγάλης διάρκειας πλάνα και νομίζω ότι το πλάνο με τη Vanessa είναι ίσως το αγαπημένο μου πλάνο στην ταινία». Carnevale, R. (n.d.). *Atonement – Joe Wright interview*. Ανακτήθηκε από <https://www.indielondon.co.uk/Film-Review/atonement-joe-wright-interview/>

ευτυχισμένου τέλους που θέλησε να τους χαρίσει η Briony στο χαρτί, παρέχοντας μια οπτική αναπαράσταση της επιθυμίας της για εξιλέωση (Landy, 2009).



5.4 Οπτική αναπαράσταση της εσωτερικής αφήγησης και ανάπτυξη των χαρακτήρων μέσω της δράσης και του διαλόγου.

Μία από τις μεγαλύτερες προκλήσεις κατά τη διασκευή του *Atonement* ήταν σίγουρα η απόδοση της εσωτερικής συνείδησης της Briony και μάλιστα χωρίς να καταφεύγει διαρκώς ο σκηνοθέτης στην τεχνική του voice-over, μια λύση που συχνά αποδυναμώνει την κινηματογραφική ροή²⁷. Η αφήγηση στο βιβλίο του McEwan καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την καταγραφή των εσωτερικών σκέψεων των χαρακτήρων, ιδίως από τη διαστρεβλωμένη εικόνα της Briony για τα γεγονότα και τις ενδόμυχες ενοχές της, με τον λόγο να αποτυπώνει λεπτομερώς τα κίνητρα, τους φόβους και την κλιμάκωση της συνειδητοποίησης του λάθους της.

Η σκηνοθετική προσέγγιση του Wright ήταν να αποδώσει την υποκειμενική εμπειρία της Briony στην οθόνη, αξιοποιώντας εργαλεία όπως η οπτική αμφισημία, το μη γραμμικό μοντάζ και η χειραγώγηση της εστίασης του βλέμματος του θεατή. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο

²⁷ Όπως εξηγεί η Seger (1992), το voice-over μπορεί να αποδυναμώσει την κινηματογραφική αφήγηση όταν περιορίζεται σε απλή αναπαραγωγή της δράσης ή επεξήγηση όσων ήδη βλέπει ο θεατής, παραβιάζοντας τη θεμελιώδη αρχή του σινεμά που θέλει την ιστορία να βιώνεται μέσω της οπτικής αφήγησης και όχι να επεξηγείται λεκτικά («show, don't tell»).

ίδιος: «Δεν μπορείς να κινηματογραφήσεις την πρόζα, αλλά μπορείς να κινηματογραφήσεις το συναίσθημα» (Wright, 2007). Για να αποδώσει στο πανί την ψυχολογική κατάσταση της βασικής αφηγήτριας, ο Wright επιστρατεύει επίσης τεχνικές όπως το καδράρισμα, τη *mise-en-scène*, και τη χρήση συμβολικών οπτικών μοτίβων, δημιουργώντας ένα αισθητικό σύμπαν που αντανακλά τις διαστρεβλωμένες αντιλήψεις και τις ενοχές της Briony.

Αυτά τα ευρήματα συμβαδίζουν με την παρατήρηση του Robert Stam ότι οι κινηματογραφικές διασκευές συχνά «μεταφράζουν» την ψυχολογική εσωτερικότητα σε χωρικές και οπτικές μεταφορές (Stam, 2005: 58) αντί να επιχειρούν μια κυριολεκτική απόδοση της λογοτεχνικής αφήγησης, αξιοποιώντας τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου.

Το ίδιο το πρωτότυπο κείμενο του McEwan λειτουργεί, εξάλλου, βοηθητικά ως προς τα παραπάνω. Στο μυθιστόρημα όπως και στην ταινία, η Briony συχνά απεικονίζεται να παρατηρεί τη δράση από απόσταση, ψηλά από ένα παράθυρο ή από τη χαραμάδα της πόρτας της βιβλιοθήκης, γεγονός που δίνει έμφαση στην συναισθηματική και συνειδησιακή της απόστασή από τα γεγονότα που παρερμηνεύει. Αντιστοίχως, στην ταινία, τα πρόσωπα των ηθοποιών που την ενσαρκώνουν σε νεαρή ηλικία εμφανίζονται συχνά καδραρισμένα σε πόρτες ή παράθυρα, οπτικά σύμβολα της περιορισμένης αντίληψης της ηρωίδας.

Οι κομβικές σκηνές μεταξύ του Robbie και της Cecilia στο σιντριβάνι και τη βιβλιοθήκη, που στο βιβλίο εκτίθενται επανειλημμένα μέσω διαφορετικών αφηγητών, στην ταινία προβάλλονται επίσης εις διπλούν με την κάμερα να τις κινηματογραφεί τότε από απόσταση και τότε στο επίπεδο της δράσης. Έτσι, ο θεατής έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει το ίδιο γεγονός, καταρχάς από την οπτική της Briony, - κοινωνώντας τη σύγχυση και την αμφιβολία της- και αργότερα όπως «πραγματικά» συνέβη. Όπως σημειώνει η Seger «Το σενάριο δεν πρέπει απλώς να λέει τι γίνεται· πρέπει να αποκαλύπτει το πώς το αντιλαμβάνεται ο χαρακτήρας. Το κοινό βιώνει τον κόσμο μέσα από τα μάτια του ήρωα» (Seger, 1992: 28).

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται, επίσης, στην απεικόνιση της ιδιότητας της Briony ως συγγραφέα αλλά και στην ίδια την πράξη της αφήγησης. Ο συνθέτης Dario Marianelli ενσωμάτωσε τον ήχο των πλήκτρων της γραφομηχανής στη μουσική επένδυση της ταινίας. Αυτό το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει βασικές σκηνές, συνδέοντας υπαινικτικά τον ρόλο της Briony ως συγγραφέα με τα γεγονότα που εκτυλίσσονται. Σύμφωνα με τον Wright: «Θέλαμε να δώσουμε την εντύπωση ότι τα πάντα δημιουργούνται από τη γραφομηχανή της Briony, ότι ο κόσμος όλος είναι ένα κατασκεύασμα

της φαντασίας της» (Wright, 2007). Έτσι, ο θεατής παρακολουθεί τη βασική ηρωίδα να διασχίζει διαδρόμους με γρήγορο και αποφασιστικό βήμα, ενώ ο ήχος των βημάτων της μπλέκεται με αυτόν των πλήκτρων της γραφομηχανής, κοφτό και ρυθμικό, που φτάνει σε κρεσέντο που θυμίζει ριπές πολυβόλου λίγο πριν την άφιξή της σε ένα χώρο δράσης. Πρόκειται για μια εξαιρετικής οικονομίας απεικόνιση των νοητικών διεργασιών που λαμβάνουν χώρα στο μυαλό της καθώς προσπαθεί να επεξεργαστεί τις εμπειρίες της και να συντάξει ένα σχέδιο δράσης, το κινηματογραφικό ισοδύναμο μιας διαδικασίας που στο βιβλίο αναπτύσσεται σε δεκάδες σελίδων.

Όπως σωστά παρατηρεί η Linda Hutcheon, οι επιτυχημένες διασκευές «επανακωδικοποιούν/recode» δημιουργικά τα στιλιστικά μέσα του αρχικού κειμένου στη σημειωτική γλώσσα ενός άλλου μέσου (Hutcheon, 2006: 38). Το μοτίβο της γραφομηχανής καταλήγει να γίνει ηχητικό σύμβολο της συγγραφικής δράσης της Briony, ενσωματώνοντας κυριολεκτικά την πράξη της αφήγησης στην εμπειρία της ταινίας. Εξυπηρετεί έτσι τόσο μια αφηγηματική όσο και μια μετα-αφηγηματική λειτουργία, ενισχύοντας τον στοχασμό της ταινίας σχετικά με τη δύναμη και τους περιορισμούς της αφήγησης, ενώ, παράλληλα, μεταφράζει τον ρυθμό της πρόζας του McEwan –την ακριβή, μεθοδική εξέλιξη του μυθιστορήματος– σε ένα κινηματογραφικό ισοδύναμο.

Η Briony είναι, ακόμα, η μοναδική, ηρωίδα του βιβλίου που ενσαρκώνεται από τρεις διαφορετικές ηθοποιούς. Η Saoirse Ronan είναι η δεκατριάχρονη έφηβη Briony, η Romola Garai ο δεκαοχτάχρονος εαυτός της, ενώ η Vanesa Redgrave την ενσαρκώνει ως ηλικιωμένη πλέον γυναίκα. Η σκηνοθετική επιλογή ήταν οι τρεις ηθοποιοί να εμφανίζονται με το ίδιο κούρεμα, την ίδια μικρή ελιά στο μάγουλο, και την ίδια γλώσσα του σώματος, ώστε να δίνεται η ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για τον ίδιο άνθρωπο σε διάφορα στάδια της ζωής του²⁸.

²⁸ Ερωτώμενος σχετικά, ο σκηνοθέτης έχει πει ότι έκανε πρόβες και με τις τρεις ηθοποιούς ταυτόχρονα ώστε να μπορούν να μιμηθούν η μία την άλλη. «Ξεκινούσαμε με το παιδί και μετά σκεφτόμασταν: «Πώς εξελίσσεται το παιδί σε έφηβο και πώς εξελίσσεται αυτός ο άνθρωπος σε ηλικιωμένο;» Πηγή: <https://www.independent.com/2007/12/13/sitting-down-joe-wright-director-atonement/>



Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επίσης, κάποιες από τις ενδυματολογικές επιλογές των βασικών χαρακτήρων. Τα κατάλευκα ρούχα που φορά η Briony ως παιδί συμβολίζουν την αθωότητα της, υπογραμμίζοντας την αγνή, αλλά και εν δυνάμει επικίνδυνη εξαιτίας της αφέλειάς της, ματιά της στον κόσμο των ενηλίκων. Αυτό το άσπρο λευκό των ρούχων της παιδικής της ηλικίας μπορεί να ερμηνευθεί και ως ένας είδος «λευκού καμβά», έτοιμου να «γραφτεί» με τις εμπειρίες και τις αποφάσεις της (Phelps, 2018).



Αργότερα, η αυστηρή λευκή και μπλε κάπα της εκπαιδευόμενης νοσοκόμας, που σηματοδοτεί τη μεταμόρφωση και την έναρξη της πορείας της προς την εξιλέωση, αφήνει σε στιγμές να φανεί μια κατακόκκινη εσωτερική επένδυση. Αυτή η αντίθεση έχει ερμηνευτεί ως ένας οπτικός υπαινιγμός στο αίμα, το πάθος, το τραύμα του πολέμου, αλλά και την υποβόσκουσα ενοχή της, η οποία δεν μπορεί να καλυφθεί πλήρως από τη νέα της ταυτότητα (Phelps, 2018).



Παρομοίως, το πράσινο χρώμα του μεταξωτού φορέματος της Cecilia έχει συχνά συνδεθεί με τη ζήλια (της Briony), αλλά και με το πάθος, την ελπίδα και την ομορφιά, στοιχεία που τόσο χαρακτηρίζουν τη Cecilia και τον έρωτά της για τον Robbie, καθιστώντας το κοστούμι ένα αναγνωρίσιμο ορόσημο της ταινίας και της μοίρας των χαρακτήρων (Phelps, 2018). Η ίδια η ενδυματολόγος, Jacqueline Durran, έχει επιβεβαιώσει την πρόθεσή της να δημιουργήσει ένα φόρεμα που να είναι «ζωντανό» και να ξεχωρίζει οπτικά (Vaughan, 2015).



Τέλος, το voice-over αξιοποιείται –θα ήταν παράδοξο να απουσιάζει εντελώς από μια αφήγηση που βασίζεται τόσο έντονα στην εσωτερική εμπειρία της κύριας ηρωίδας– σε στρατηγικά όμως σημεία, κυρίως προς το τέλος της αφήγησης, όπου η φωνή της ηλικιωμένης Briony ακούγεται να περιγράφει παλαιότερα στιγμιότυπα της ζωής της. Η πιο καίρια, ίσως, στιγμή όπου η φωνή της Briony ακούγεται εκτός κάδρου είναι στο φινάλε της ταινίας, όταν αποκαλύπτει ότι ο

Robbie και η Cecilia δεν ξανασυναντήθηκαν ποτέ στην πραγματικότητα, ενώ, ταυτόχρονα, στην οθόνη προβάλλονται οι σκηνές με τους δύο εραστές ευτυχισμένους στην παραλία. Εδώ ο σκηνοθέτης αξιοποιεί επιτυχημένα την κινηματογραφική τεχνική για να υπογραμμίσει τη μεταμυθοπλαστική ανατροπή και να δώσει έμφαση στην αναξιόπιστη αφήγηση της Briony (Ireland, 2012). Αυτή η επιλογή του voice-over στο φινάλε είναι μια σαφής προσπάθεια να μεταφερθεί στην οθόνη η αφηγηματική φωνή και η εστίαση του μυθιστορήματος, επιτρέποντας στον σκηνοθέτη να διατηρήσει την κρίσιμη αποστασιοποίηση του αναγνώστη, που στο βιβλίο επιτυγχάνεται μέσω της αποκάλυψης της Briony ως συγγραφέως της ιστορίας.

6. Επίλογος-Συμπεράσματα

Η κινηματογραφική μεταφορά του *Atonement* καταφέρνει να μεταφέρει την ουσία του μυθιστορήματος σε μια οπτικά και συναισθηματικά συναρπαστική ιστορία. Αν και δεν είναι απόλυτα πιστή σε κάθε λεπτομέρεια, η ταινία κατορθώνει να αποτυπώσει την ουσία, τον τόνο και τα κεντρικά θέματα του μυθιστορήματος σύμφωνα με τη θεωρία της Linda Seger, η οποία υποστηρίζει ότι η διασκευή δε συνίσταται σε μια απλή μεταφορά περιεχομένου, αλλά σε δημιουργική «μετάφραση» από το ένα μέσο στο άλλο. Αξιοποιώντας τα δυνατά σημεία του κινηματογράφου αποτυπώνει το θεματικό εύρος και τη συναισθηματική δύναμη του έργου του McEwan, ενώ παράλληλα στέκεται ως ένα εντυπωσιακό καλλιτεχνικό επίτευγμα από μόνη της.

Ακολουθώντας τη λογική της «δραματουργικής συμπύκνωσης» που προτείνει η Seger, το σενάριο του Hampton συμπυκνώνει και αναδιατάσσει αποτελεσματικά την περίπλοκη χωροχρονική ακολουθία του McEwan, καθιστώντας την ιστορία προσιτή ακόμα στο κοινό που δεν είναι εξοικειωμένο με το βιβλίο. Η σταδιακή αποκάλυψη της τελικής ομολογίας της Briony προσεκτικά διαστρωμένη σε εκατοντάδες σελίδες στο μυθιστόρημα, επιταχύνεται στην ταινία μέσω οπτικών και ακουστικών ενδείξεων και αναδρομών στο παρελθόν, επιτρέποντας στην αφήγηση να διατηρήσει το σασπένς του μυθιστορήματος, ενώ ταυτόχρονα προσαρμόζεται στο κινηματογραφικό format.

Όπως σημειώνει και ο κριτικός κινηματογράφου James Berardinelli «Το μυθιστόρημα του McEwan δεν είναι από τα πιο εύκολα προς διασκευή, αλλά, χρησιμοποιώντας περιστασιακές, στοχευμένες αλλαγές και χωρίς να παραβλέπουν την ουσία του φινάλε (όπου βρίσκεται όλη η άγρια δύναμη του βιβλίου), ο Wright και ο σεναριογράφος Christopher Hampton καταφέρνουν

να δημιουργήσουν μια ταινία που είναι σε πολλά σημεία πιστή στο πρωτότυπο υλικό».
(Berardinelli, 2007)

Η οπτική απεικόνιση κατορθώνει, επίσης, να αποδώσει την φιλοσοφική και μεταμυθοπλαστική διάσταση του βιβλίου, ειδικότερα τον προβληματισμό για τη φύση της αλήθειας, τη λειτουργία της μνήμης, τη δύναμη αλλά και τα όρια της λογοτεχνίας.

Ωστόσο, η πλούσια σε λεπτομέρειες, ψυχολογικά εστιασμένη και μεταφορική πρόζα του McEwan, είναι κάτι που δεν μεταφράζεται πάντα στο πιο άμεσο και οπτικό μέσο του κινηματογράφου. Η ταινία επενδύει στην απεικόνιση καίριων στιγμιότυπων, αλλά στερείται της πλούσιας ενδοσκόπησης και των λεπτομερειών που υπάρχουν στο βιβλίο, θυσιάζοντας αναπόφευκτα μέρος του αφηγηματικού βάθους και της θεματικής πολυπλοκότητας του μυθιστορήματος για να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του κινηματογραφικού μέσου.

Οι διαφορές αυτές αναδεικνύουν τις εγγενείς προκλήσεις της προσαρμογής λογοτεχνικών έργων και της εξισορρόπησης ανάμεσα στην πιστότητα στο υλικό της πηγής με τις δημιουργικές δυνατότητες του κινηματογράφου.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. *Lessons*, το μυθιστόρημα

Το πλέον πρόσφατο μυθιστόρημα του Ian McEwan, *Lessons*, είναι ένα εκτενές, και –στην παράδοση του McEwan–, βαθιά ενδοσκοπικό αφήγημα που καταγράφει τη ζωή ενός άντρα, του Roland Baines σε διάστημα επτά δεκαετιών, από το τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου έως την πρόσφατη πανδημία του COVID-19. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το βιβλίο, που η Daily Telegraph χαρακτήρισε «παραβολή των boomers²⁹» εξερευνά την πολύπλοκη φύση της μνήμης και την περιπέτεια της αναζήτησης νοήματος σε έναν κόσμο που συνεχώς μεταβάλλεται.

Η αφήγηση ξεκινά το 1986, όταν η Alissa, σύζυγος του Roland, μέτριου πιανίστα και επίδοξου ποιητή, τον εγκαταλείπει για να ακολουθήσει τις συγγραφικές φιλοδοξίες της. Καθώς μένει μόνος να μεγαλώσει τον μικρό τους γιο, ο Roland αναγκάζεται να αντιμετωπίσει όχι μόνο τις πρακτικές δυσκολίες της νέας του πραγματικότητας, αλλά και τις αναμνήσεις από το παρελθόν που τον έχουν στιγματίσει. Καθοριστικό ρόλο ανάμεσά τους έχει η σεξουαλική σχέση που ανέπτυξε σε ηλικία 14 ετών με την δασκάλα του πιάνου, τη Miriam Cornell. Αυτή η εμπειρία έχει ισχυρό αντίκτυπο και στην ενήλικη ζωή του, συμβάλλοντας στην συναισθηματική του αστάθεια και στις περίπλοκες σχέσεις του με τις γυναίκες.

Ο McEwan συνυφαίνει επιδέξια κομβικά ιστορικά και πολιτικά γεγονότα –από την Κρίση των πυραύλων στην Κούβα έως την πτώση του Τείχους του Βερολίνου και το Brexit– με την προσωπική ιστορία του Roland, σε μια απόπειρα να φωτίσει τους τρόπους με τους οποίους η Ιστορία διαμορφώνει τις ζωές των ανθρώπων. Συνολικά, το μυθιστόρημα λειτουργεί τόσο σαν προσωπικός απολογισμός του συγγραφέα όσο και ως αποτύπωση της κληρονομιάς του 20ού αιώνα.

²⁹ Lessons by Ian McEwan review: a wildly flawed (but very enjoyable) boomer parable. Ανακτήθηκε από <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/lessons-ian-mcewan-review-wildly-flawed-enjoyable-boomer-parable/>

Το *Lessons*, διαθέτει τη δυναμική μιας επιτυχημένης κινηματογραφικής διασκευής κυρίως λόγω του πρωταγωνιστή του. Ο Roland είναι ένας ήρωας ατελής γι' αυτό και βαθιά ανθρώπινος, που αναζητά το νόημα και τη συνοχή σε μια ζωή γεμάτη αβεβαιότητα και αταξία. Εξιστορώντας τον βίο του, ο McEwan αναπτύσσει τους στοχασμούς του πάνω σε θεμελιώδη ζητήματα της ανθρώπινης συνθήκης –όπως η επιθυμία και ο έρωτας, ο αντίκτυπος του τραύματος και το αναπόφευκτο πέρασμα του χρόνου–, που μπορούν να λειτουργήσουν καλά και στην οπτική αφήγηση. Η μυθιστορηματική αφήγηση καλύπτει, επίσης, μια ιστορική περίοδο 70 ετών και καταγράφει οπτικά εντυπωσιακές στιγμές της παγκόσμιας ιστορίας, ικανές να προσδώσουν υφή και λειτουργήσουν ως ενδιαφέρον πλαίσιο σε μια ταινία.

Ωστόσο, η μη γραμμική δομή της αφήγησης –το μυθιστόρημα πηδάει από δεκαετία σε δεκαετία, συχνά χωρίς προφανή λόγο– και η έλλειψη παραδοσιακής πλοκής, καθώς δεν υπάρχουν σαφείς στόχοι του ήρωα, ανταγωνιστές ή κορύφωση, θα μπορούσαν να αποτελέσουν εμπόδιο για τον κινηματογραφιστή αν δε μετασχηματιστούν ώστε να ανταποκρίνονται στο νέο μέσο. Επιπλέον, όπως και στην περίπτωση του *Atonement*, μεγάλο μέρος του μυθιστορήματος καταλαμβάνουν οι εσωτερικές σκέψεις και οι φιλοσοφικοί αναστοχασμοί του Roland, υλικό δύσκολο να αποδοθεί στην εξωστρεφή γλώσσα του κινηματογράφου. Τέλος, η κεντρική στο μυθιστόρημα σχέση μεταξύ του ανήλικου Roland και της δασκάλας του, είναι ένα ηθικά αμφιλεγόμενο θέμα, που απαιτεί προσεκτική διαχείριση ώστε να αποφύγει ο σκηνοθέτης τον εύκολο εντυπωσιασμό ή την παρερμηνεία.

2. Πρόταση για διασκευή

Για το δημιουργικό μέρος της εργασίας, επιλέχθηκε η δημιουργία σεναρίου ταινίας μικρού μήκους που εστιάζει σε κομβικά γεγονότα της ζωής του κεντρικού ήρωα του μυθιστορήματος όπως συμβαίνουν, αλλά και όπως αυτός τα ανακαλεί και τα σχολιάζει σε ύστερη χρονική στιγμή.

Συγκεκριμένα παρουσιάζονται σκηνές από τη σχέση του με τη δασκάλα του πιάνου, την εγκατάλειψή του από τη σύζυγό του αλλά και τις συναντήσεις με τις δύο αυτές γυναίκες σε μεταγενέστερο χρόνο. Με την εξαίρεση της σκηνής της φυγής της Alissa που δεν περιγράφεται στο βιβλίο, οι υπόλοιπες περιλαμβάνονται και στη μυθιστορηματική αφήγηση. Στόχος είναι να φωτιστεί πώς οι εμπειρίες αυτές διαμόρφωσαν τον Roland σε μάλλον παθητικό παρατηρητή της ζωής. Η φύση της μνήμης και ο αντίκτυπος του τραύματος είναι, άλλωστε, από τις βασικές

θεματικές του μυθιστορήματος, εντός του «πυρήνα της ιστορίας» την αναζήτηση του οποίου υπαγορεύει η Seger.

Αξιοποιείται, επίσης, η σχέση του Roland με τον γιο του που στην κινηματογραφική αφήγηση λειτουργεί ως έμπιστος αποδέκτης των αναπολήσεων και των στοχασμών του πατέρα του. Στο βιβλίο, ο χαρακτήρας του Lawrence επίσης διατηρεί μια ζεστή σχέση με τον πατέρα του, ενώ, παρά το τραύμα της απόρριψης από τη μητέρα του, καταφέρνει να χαράξει τη δική του αυτόνομη πορεία στη ζωή.

Δευτερεύοντες χαρακτήρες όπως φίλοι και περιστασιακές σχέσεις του Roland συμπεκνώνονται στο πρόσωπο της Δάφνης, της νεανικής του φίλης και σταθερής παρουσίας στη ζωή του, την οποία, στο βιβλίο, παντρεύεται σε μεγάλη πια ηλικία, λίγο πριν εκείνη νοσήσει από καρκίνο και φύγει από τη ζωή.

Τέλος, στο σενάριο διατηρείται η μη γραμμική αφήγηση μέσω χρονικών αλμάτων και αναδρομών. Ακολουθεί η περιγραφή της ανάπτυξης του σεναρίου σε τρεις πράξεις.

Πράξη I – Εισαγωγή (Σκηνές 1-8)

Γνωριμία με τους χαρακτήρες και τη δυναμική των μεταξύ τους σχέσεων: η τρέχουσα συναισθηματική παράλυση του Ρόλαντ, η διακριτική ανησυχία του Λόρενς, η υποστηρικτική παρουσία της Δάφνης.

Καθορισμός του τόνου της αφήγησης και της βασικής θεματικής: το κρυμμένο τραύμα του Ρόλαντ

Αναφορά στο γεγονός-καταλύτη για τη ζωή του πρωταγωνιστή: ανακάλυψη της επιστολής, το μάθημα πιάνου με τη Μίριαμ.

Πράξη II – Αντιπαράθεση (Σκηνές 9-22)

Εμβάθυνση της συναισθηματικής σύγκρουσης του Ρόλαντ, αποκάλυψη του τραύματος και της απώλειας, καλλιέργεια κλίματος έντασης που θα οδηγήσει στην αλλαγή.

Ο Ρόλαντ επισκέπτεται το παλιό του σχολείο μαζί με τον γιο του και του μιλά για τη Μίριαμ. Αναδρομή σε στιγμές της σχέσης τους και στη μετέπειτα συνάντησή του με την ηλικιωμένη πλέον Μίριαμ.

Αναδρομή στη φυγή της Αλίσσα και στην τυχαία συνάντησή της με τον Ρόλαντ κάποια χρόνια μετά.

Πράξη ΙΙΙ – Επίλυση (Σκηνές 23-30)

Μεταμόρφωση χαρακτήρα, συμβολική κατάληξη. Ο Ρόλαντ αποφασίζει να γράψει ένα βιβλίο, μια αποτίμηση της μέχρι τώρα ζωής του. Μιλά για όσα μέχρι τώρα κρατούσε θαμμένα. Το βιβλίο εκδίδεται. Μοιάζει να έχει συμφιλιωθεί με το παρελθόν του και με τον τρόπο που χειρίστηκε όσα του συνέβησαν. Αρχίζει και πάλι να παίζει πιάνο και να συνθέτει.

3. Σενάριο

ΜΑΘΗΜΑΤΑ

ΑΝΟΙΞΗ 2020

ΣΚΗΝΗ1 ΕΣΩΤ.ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ – ΣΑΛΟΝΙ – ΜΕΡΑ

Ένα μικρό λονδρέζικο σπίτι κατά τη διάρκεια του πρώτου lockdown λόγω COVID. Στο σαλόνι, ανέμελη ακαταστασία, βιβλία, κούτες και χαρτιά παντού, στις βιβλιοθήκες, σε στοίβες στο πάτωμα. Δίπλα στο παράθυρο, ένα σκονισμένο πιάνο. Ο ΡΟΛΑΝΤ ΜΠΕΪΝΣ (72), ταλαιπωρημένη αλλά ευγενική φυσιογνωμία, ψαχουλεύει ανόρεχτα ένα ξέχειλο χαρτόκουτο. Απέξω, γραμμένο άτσαλα με μαρκαδόρο «ΔΙΑΦΟΡΑ ΠΑΛΙΑ».

Στην άλλη άκρη του δωματίου, ο γιος του, ο ΛΟΡΕΝΣ (34), πληκτρολογεί κάτι σε ένα φορητό υπολογιστή. Κατά διαστήματα σηκώνει τα μάτια από την οθόνη και παρατηρεί τον πατέρα του.

ΛΟΡΕΝΣ

Έχεις μια ώρα που σκαλίζεις αυτό το κουτί. Αναρωτιέμαι τι πιστεύεις ότι θα ξεπηδήσει από κει μέσα. (Χαμογελώντας) Γράμμα από μια παλιά σου αγάπη; Κανένα ξεχασμένο μασούρι με λίρες;

ΡΟΛΑΝΤ

Δε θα ήταν το πιο παράξενο που μου έχει συμβεί. Αν και, εδώ που τα λέμε, δε θα έδινα μεγάλες πιθανότητες στις λίρες.

Ο Ρόλαντ ανασύρει από το κουτί ένα χοντρό, παλιό σημειωματάριο. Καθώς το τραβάει έξω ένας κιτρινισμένος φάκελος ξεφεύγει από τις σελίδες του και πέφτει στο πάτωμα. Ο Ρόλαντ παγώνει. Ο φάκελος γράφει απέξω το όνομα του με κομψά, καλλιγραφικά γράμματα. Τον παίρνει στα χέρια του και τον γυρίζει ανάποδα. Στην πίσω πλευρά ένα άλλο όνομα «Μ. Κορνέλλ». Εμφανώς αναστατωμένος, ο Ρόλαντ χώνει βιαστικά τον φάκελο

στην τσέπη της ζακέτας του χωρίς να τον ανοίξει. Το βλέμμα του συναντιέται με αυτό του Λόρενς.

ΡΟΛΑΝΤ

Ένας παλιός έλεγχος προόδου. Απ' το σχολείο μου.

ΛΟΡΕΝΣ

Δε σε είχα για τύπο που θα κρατούσε κάτι τέτοιο. Αλλά πάλι εδώ μέσα γίνεται κακός χαμός. Νιώθω ότι από τότε που έφυγα οι σωροί με τα βιβλία και τα κουτιά πολλαπλασιάστηκαν, σαν να γέννησαν κουτάκια και χαρτάκια. Να κι ένα καλό της ανίας του εγκλεισμού, έχεις την ευκαιρία να ταχτοποιήσεις λίγο εδώ μέσα. Ίσως και να ξεφορτωθείς μερικά πραγματάκια. Καιρός είναι, δε νομίζεις;

ΡΟΛΑΝΤ

Πάντα πίστευα ότι δεν μπορείς να έχεις εμπιστοσύνη στις αναμνήσεις. Έτσι, αποφάσισα να μαζεύω αποδείξεις για τα πάντα. Οι κούτες μου είναι οι αναμνήσεις μου. Όμως, τώρα τελευταία, αρχίζω να χάνω την εμπιστοσύνη μου και στις αποδείξεις.

ΛΟΡΕΝΣ

Πολύ ποιητικό. Και ελαφρώς νευρωτικό.

ΡΟΛΑΝΤ

Περιγράψτε τον πατέρα σας με 2 λέξεις.

Ο Λόρενς και ο Ρόλαντ γελούν.

ΣΚΗΝΗ2 ΕΣΩΤ.ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ – ΚΟΥΖΙΝΑ – ΛΙΓΟ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο Ρόλαντ ζεσταίνει νερό για τσάι. Δίπλα του στον πάγκο της κουζίνας, δυο φλυτζάνια και ο φάκελος με το όνομά του. Η εικόνα θολώνει από τους ατμούς του βραστήρα.

Ακούγεται ήχος κλήσης από το τάμπλετ. Το πρόσωπο της ΔΑΦΝΗΣ (65), εμφανίζεται στην οθόνη, βλέμμα ζεστό, χαμόγελο που εμπνέει εμπιστοσύνη.

ΔΑΦΝΗ

Πως πάει η εκκαθάριση; Ακόμα ψάχνεις για φαντάσματα;

ΡΟΛΑΝΤ

Καλύτερα απ' ότι περίμενα. Μόλις βρήκα ένα. Για φάντασμα, δείχνει αρκετά ζωντανό.

ΔΑΦΝΗ

Πώς είσαι, Ρόλαντ;

ΡΟΛΑΝΤ

Καλά. Όχι και τόσο. Τα συνηθισμένα. Κουβεντιάζω με τις σκιές μου.

ΔΑΦΝΗ

Και η συγκατοίκηση με τον Λόρενς; Συνεχίζει να σε ανέχεται;

ΡΟΛΑΝΤ

Αυτός μαγειρεύει. Εγώ πλένω τα πιάτα. Προσποιούμαστε κι οι δυο ότι όλα θα πάνε καλά. Μερικές φορές, για λίγο, καταφέρνουμε να το πιστέψουμε.

ΔΑΦΝΗ

Πάλι με γρίφους μιλάς. Θα μου πεις επιτέλους τι είναι αυτό που βρήκες;

ΡΟΛΑΝΤ

Ένας φάκελος. Από την παλιά μου δασκάλα του πιάνου. Θεός σωρέστην.

ΔΑΦΝΗ

Εκείνη τη δασκάλα;

Ο Ρόλαντ γνέφει καταφατικά.

ΔΑΦΝΗ

Πρέπει να μιλήσεις στον Λόρενς. Ή σε εμένα. Ή και στους δυο μας. Δεν γίνεται να το κρατάς άλλο μέσα σου. Αυτή η ιστορία σ' έχει στοιχειώσει.

ΡΟΛΑΝΤ

Η μνήμη. Μητέρα των πάντων. Το ξέρεις ότι στο σχολείο, για ένα φεγγάρι, κάναμε αρχαία ελληνικά; Είχαμε για καθηγητή έναν ελληνιστή που προσπαθούσε απεγνωσμένα να στάξει λίγη από τη σοφία των Αρχαίων στα έφηβα μυαλά μας. (Απαγγέλει άτσαλα με βαριά αγγλική προφορά) *Μνήμην θ' απάντων, μουσομήτορ' εργάνην. Μνήμη όλων γενεσιουργός, μητέρα των μουσών. Αισχύλος. Το γκούγκλαρα προχτές.*

Η Δάφνη χαμογελάει. Ο Ρόλαντ ανασηκώνει τις άκρες των χειλιών του σε μια προσπάθεια να της ανταποδώσει. Η κλήση τερματίζεται.

ΣΚΗΝΗ3 ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ - ΣΑΛΟΝΙ - ΑΡΓΟΤΕΡΑ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ, μόνος στο σαλόνι, ανοίγει με δυσκολία ένα ντουλάπι που μοιάζει να έχει σφηνώσει. Βγάζει έξω έναν παλιό μετρονόμο. Τον καθαρίζει από τη σκόνη και τον ακουμπά στο πιάνο. Τον βάζει σε λειτουργία. Ακούγεται ο χαρακτηριστικός ήχος να σημαδεύει τον χρόνο.

ΣΚΗΝΗ4 ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ - ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο Ρόλαντ κάθεται στο πιάνο. Τραβάει μια παρτιτούρα από ένα σωρό δίπλα του και δοκιμάζει να παίξει τις πρώτες νότες από ένα κομμάτι. Οι αυτοσχεδιασμοί του Schubert. Τα δάχτυλά του δυσκολεύονται να

ακολουθήσουν τις νότες. Προσπαθεί και πάλι χωρίς αποτέλεσμα. Ακουμπά τα δάχτυλά του στα πλήκτρα και ξεφυσά.

1968

ΣΚΗΝΗ5 ΕΣΩΤ. ΣΧΟΛΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - ΜΕΡΑ

Ο έφηβος Ρόλαντ (14) κάθεται στο πιάνο. Η ΜΙΡΙΑΜ ΚΟΡΝΕΛΛ (25), με φιλάρεσκη αν και αυστηρή εμφάνιση, τον παρακολουθεί να εκτελεί το κομμάτι. Οι αυτοσχεδιασμοί του Schubert. Η στάση του σώματός της είναι άκαμπτη. Το βλέμμα της έντονο πάνω στον Ρόλαντ.

ΜΙΡΙΑΜ

Πάλι. Πιο ανάλαφρα αυτή τη φορά. Μην κοπανάς τα πλήκτρα.

Η Μίριαμ κάθεται δίπλα στον Ρόλαντ. Ακουμπά το χέρι της πάνω στο δικό του. Ύστερα πάνω στο γόνατό του. Το αφήνει εκεί για λίγο. Ο Ρόλαντ γίνεται κατακόκκινος.

ΜΙΡΙΑΜ (συνέχεια)

Το άγχος σου σε κρατάει πίσω. Νιώσε τη μουσική. Άσε εκείνη να σε οδηγήσει. Αφέσου.

Ο Ρόλαντ κοιτάζει ευθεία μπροστά του. Με την πλάτη άκαμπτη και χωρίς να σηκώνει τα μάτια του από την παρτιτούρα, προσπαθεί να εκτελέσει το κομμάτι σύμφωνα με τις οδηγίες της. Όταν ξαναπαίζει, τα δάχτυλα του τρέμουν.

ΜΙΡΙΑΜ (συνέχεια)

Έτσι μπράβο. Μην προσπαθείς να ελέγξεις τη μουσική.

Το χέρι της Μίριαμ γλιστρά λίγο πιο ψηλά στον μηρό του Ronald. Εκείνος τινάζεται αντανάκλαστικά.

ΜΙΡΙΑΜ (συνέχεια)

Τι έπαθες;

ΠΙΣΩ ΣΤΟ ΠΑΡΟΝ, 2020

ΣΚΗΝΗ6 ΕΣΩΤ.ΣΑΛΟΝΙ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ – ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ στο πιάνο. Παιδεύει ακόμα εκείνους τους Αυτοσχεδιασμούς. Σταματά απότομα στα μισά μιας μουσικής φράσης. Αφήνει τα χέρια του να πέσουν στα γόνατά του. Ο μετρονόμος εξακολουθεί να μετρά το χρόνο. Απλώνει το χέρι και σταματά τη βελόνα του.

Ο Λόρενς παρακολουθεί τον πατέρα του από το χολ χωρίς να μιλά.

ΛΟΡΕΝΣ

(προβληματισμένος)

Ωραία μελωδία. Γιατί σταμάτησες;

ΡΟΛΑΝΤ

Κάποια πράγματα καλό είναι να μην ολοκληρώνονται.

ΛΟΡΕΝΣ

Η Δάφνη πάντα έλεγε ότι παραείσαι μετριόφρων για τις ικανότητές σου.

ΡΟΛΑΝΤ

Η μετριοφροσύνη είναι συχνά μια ευγενική λέξη για την έλλειψη
θάρρους.

ΣΚΗΝΗ7 ΕΣΩΤ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ-ΝΥΧΤΑ

Ο Ρόλαντ ετοιμάζεται να ξαπλώσει. Βγάζει τον κιτρινισμένο φάκελλο από την τσέπη της ζακέτας του. Αυτή τη φορά τον ανοίγει. Μέσα ένα σύντομο γράμμα, δυο εισιτήρια και κάτι που μοιάζει με επίσημο έγγραφο. Άδεια Γάμου.

Ο Ρόλαντ βγάζει τα γυαλιά του και τρίβει τους κροτάφους του. Δείχνει κουρασμένος. Ξαναβάζει τα χαρτιά στον φάκελο και τον ακουμπά προσεκτικά στο κομοδίνο του. Κοιτά τη φωτογραφία που βρίσκεται εκεί σε μια κορνίζα: μια γυναίκα με μακριά ξανθά μαλλιά που σχεδόν κρύβουν το πρόσωπό της κρατάει ένα μωρό και χαμογελά στην κάμερα, η ΑΛΙΣΣΑ και ο Λόρενς μωρό. Κάνει να χαμογελάσει. Ύστερα σβήνει το φως.

ΣΚΗΝΗ8 ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ – ΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΠΡΩΙ

Ο Ρόλαντ κάθεται στο πιάνο και κοιτάζει αφηρημένος τα πλήκτρα. Στα χέρια του σφίγγει μια κούπα τσάι που αχνίζει. Μπαίνει ο Λόρενς. Χασμουριέται ακόμα μετά τον βραδυνό ύπνο.

ΛΟΡΕΝΣ

Πως κοιμήθηκες;

ΡΟΛΑΝΤ

Πέρασα οχτώ ώρες να κοιτάζω με ενδιαφέρον το ταβάνι. Στο τέλος νομίζω ότι άρχισα να βλέπω σχέδια να σχηματίζονται στα δοκάρια.

Μετράει αυτό;

ΛΟΡΕΝΣ

Μάλιστα. Αϋπνία, λοιπόν. Η ανία του εγκλεισμού; Ή κάτι που σε
βασανίζει;

ΡΟΛΑΝΤ

Λίγο κι από τα δύο φαντάζομαι.

ΛΟΡΕΝΣ

Θα φτιάξω πρωινό, θέλεις;

ΡΟΛΑΝΤ

Εγώ είμαι εντάξει.

ΛΟΡΕΝΣ

Ποτέ δεν είσαι απλώς εντάξει, μπαμπά. Είσαι ή του ύψους ή του
βάθους. Του μεγάλου βάθους.

ΡΟΛΑΝΤ

(Κάνει να γελάσει. Το ξανασκέφτεται)

Ξέρεις, χτες, που ψαχούλενα στο κουτί, βρήκα κάτι. Από κάποιον που
με γνώριζε πριν από πολλά χρόνια. Κάποιον που . . . με σημάδεψε.
Μάλλον με τον λάθος τρόπο.

ΛΟΡΕΝΣ

Η Μίριαμ;

Ο Ρόλαντ κοιτάζει τον γιο του, έκπληκτος.

ΡΟΛΑΝΤ

(αναστατωμένος)

Πως ξέρεις γι' αυτήν;

ΛΟΡΕΝΣ

Ηρέμησε, μπαμπά. Τίποτα δεν ξέρω. Όταν ήμουν παιδί, συχνά παραμιλούσες στον ύπνο σου. Τότε κοιμόμασταν μαζί, στο ίδιο κρεβάτι. Φοβόμουν να κοιμηθώ μόνος μου, θυμάσαι; Αυτά που έλεγες τότε δεν έβγαζαν νόημα. Όμως, θυμάμαι το όνομα. Το έλεγες ξανά και ξανά.

Πάυση.

ΡΟΛΑΝΤ

Μου έμαθε να παίζω πιάνο. Και πως να έχω ένα μυστικό.

Ο Ρόλαντ σηκώνεται από το πιάνο. Πηγαίνει προς το παράθυρο. Το πρόσωπό του φωτίζεται από το φως του ήλιου που περνάει μέσα από τα βρώμικα τζάμια.

ΡΟΛΑΝΤ (συνέχεια)

Μερικοί άνθρωποι όταν φεύγουν, παίρνουν μαζί τους κάτι από εσένα.

Ο Λόρενς κάθεται δίπλα στον πατέρα του. Ακουμπάει ένα χέρι διστακτικά στον ώμο του.

ΛΟΡΕΝΣ

Θες να μου πεις γι' αυτό που έγινε τότε;

ΡΟΛΑΝΤ

Όχι ακόμα. Πρέπει, όμως.

Ο Ρόλαντ κοιτάζει τρυφερά τον γιο του. Σηκώνει το χέρι και διορθώνει τα αναστατωμένα από τον ύπνο τσουλούφια του.

ΡΟΛΑΝΤ (συνέχεια)

Όταν έφυγε η μητέρα σου, πίστευα ότι αυτό ήταν το χειρότερο που μπορούσε να μου συμβεί. Όμως, τα πράγματα ποτέ δεν είναι τόσο απλά.

ΛΟΡΕΝΣ

Το ξέρω.

ΡΟΛΑΝΤ

Πώς;

ΛΟΡΕΝΣ

Την αγαπούσες. Κι εκείνη αποφάσισε να φύγει. Μας άφησε και τους δυο για να κυνηγήσει το όνειρό της. Δεν είναι κάτι που αποδέχεσαι εύκολα, ούτε και εύκολα κατανοείς. Προσπάθησα χρόνια να τη μισήσω, ξέρεις. Εκείνη που δε γνώρισα. Δεν τα κατάφερα, όμως.

Ο Ρόλαντ κοιτάζει το γιο του. Μια ιδέα σχηματίζεται στο μυαλό του.

ΡΟΛΑΝΤ

Θέλω να σου δείξω κάτι. Ένα μέρος. Από τότε που ήμουν σχεδόν παιδί.

ΛΟΡΕΝΣ

Το σχολείο σου;

ΡΟΛΑΝΤ

Ό,τι μπορεί να έχει απομείνει από αυτό.

ΣΚΗΝΗ9 ΕΞΩΤ. ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΜΜΕΝΟ ΣΧΟΛΙΚΟ CAMPUS – ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ και ο Λόρενς στέκονται μπροστά από τα κτίρια του οικοτροφείου όπου ο Ρόλαντ πέρασε τα εφηβικά του χρόνια. Τα κτίσματα είναι εγκαταλειμμένα, σπασμένα παράθυρα, μαυρισμένοι τοίχοι, καλυμμένοι κατά τόπους με κισσό. Φυσάει και η ξεχαρβαλωμένη σιδερένια εξώπορτα τρίζει καθώς ο αέρας ανοιγοκλείνει τα φύλλα της.

ΛΟΡΕΝΣ

Εδώ λοιπόν είναι θαμμένο το μυστικό σου;

ΡΟΛΑΝΤ

Εδώ ξεκίνησαν όλα. Η μουσική και η επιθυμία, η σιωπή και η ντροπή.

Όλα αυτά που ζουν μέσα μου από τότε.

ΛΟΡΕΝΣ

Γιατί ερχόμαστε τώρα; Γιατί δεν μίλησες νωρίτερα;

ΡΟΛΑΝΤ

Νόμιζα ότι το είχα ξεπεράσει, κατάφερα να πείσω τον εαυτό μου ότι δεν ήταν τελικά και τίποτα σπουδαίο αυτό που συνέβη. Ένα έφηβο αγόρι, μια νόστιμη νεαρή καθηγήτρια, μουσική και πάθος, δάχτυλα που χορεύουν, χτύποι που μετράνε το ρυθμό. Τώρα ξέρω ότι αν περιμένω κι άλλο, θα πεθάνω και θα προσποιούμαι ακόμα ότι τίποτα από όλα αυτά δεν είχε σημασία.

Ο Ρόλαντ και ο Λόρενς διασχίζουν την πύλη. Τα βήματά τους βουλιάζουν σε ένα στρώμα από υγρά φύλλα. Ο Ρόλαντ ανασαίνει βαθιά τη μυρωδιά τους.

ΣΚΗΝΗ10 ΕΣΩΤ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΚΤΙΡΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ και ο Λόρενς βαδίζουν σε έναν φαρδύ διάδρομο που φωτίζεται από μικρά παράθυρα ψηλά στους τοίχους. Αριστερά και δεξιά, πόρτες που οδηγούν σε αίθουσες γεμάτες θρανία. Τα βήματά τους αντηχούν στην κατά τα άλλα απόλυτη ησυχία.

ΡΟΛΑΝΤ

Στους διαδρόμους, ήμασταν υποχρεωμένοι να βαδίζουμε σε σειρές, ο ένας πίσω από τον άλλο, σαν στρατιωτάκια. Δεν επιτρέπονταν ομιλίες μέχρι να φτάσεις στην τάξη σου. Φρόντιζες να συντονίζεις το βήμα σου με αυτό του μπροστινού σου. Αλίμονο αν αφηρημένος κοντοστεκόσουν για λίγο. Κινδύνευες να μπουρδουκλώσεις μια ολόκληρη σειρά.

1968

ΣΚΗΝΗ11 ΕΣΩΤ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΚΤΙΡΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Αγόρια με σχολικές στολές βαδίζουν αμίλητα το ένα πίσω απ' το άλλο. Ο διάδρομος αντηχεί το ρυθμό των βημάτων τους. Ανάμεσά τους, ο έφηβος Ρόλαντ με τα μάτια στο πάτωμα και τους ώμους τεντωμένους, προσηλωμένος στα βήματα του μπροστινού του.

ΣΚΗΝΗ12 ΕΣΩΤ. ΣΧΟΛΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Ρόλαντ στο πιάνο. Τα δάχτυλα του κινούνται με άνεση στα πλήκτρα κι ο ίδιος μοιάζει απορροφημένος στη μελωδία. Η Μίριαμ, στέκεται σε μια γωνία πίσω του με τα χέρια της διπλωμένα στο στήθος. Τον παρακολουθεί προσεκτικά. Ένα αμυδρό χαμόγελο σχηματίζεται στο πρόσωπό της. Καθώς το κομμάτι φτάνει στο τέλος, πλησιάζει αργά τον Ρόλαντ.

ΜΙΡΙΑΜ

Αρκετά για σήμερα.

ΕΦΗΒΟΣ ΡΟΛΑΝΤ

Μα, μόλις άρχισα να βρίσκω το κομμάτι.

ΜΙΡΙΑΜ

Υπάρχουν κι άλλα πράγματα που πρέπει να μάθεις, Ρόλαντ.

Η Μύριαμ σκύβει πάνω του και κατεβάζει απαλά το κάλυμμα των πλήκτρων. Ο Ρόλαντ ανασαίνει βαθιά.

ΜΙΡΙΑΜ (συνέχεια)

Ξέρεις γιατί ασχολούμαι τόσο πολύ μαζί σου; Δεν έχεις απλώς μια ευκολία με τις νότες. Είσαι διαφορετικός. Αισθάνεσαι τη μουσική, την κοινωνείς. Τα περισσότερα αγόρια της ηλικίας σου απλώς πατάνε τα πλήκτρα με τη σωστή σειρά.

ΕΦΗΒΟΣ ΡΟΛΑΝΤ

Θέλω μια μέρα να γράψω τη δική μου μουσική. Πιστεύετε ότι μπορώ να
τα καταφέρω;

ΜΙΡΙΑΜ

(χαμογελώντας)

Τυρεύεις να σε δουν οι άλλοι γι' αυτό που πραγματικά είσαι. Αυτό που
βλέπω εγώ. Την αλήθεια σου. Και το αξίζεις, Ρόλαντ.

Η Μύριαμ ακουμπά την παλάμη της στον ώμο του Ρόλαντ και σφίγγει ελαφρά.
Το σώμα του Ρόλαντ τεντώνεται.

ΜΙΡΙΑΜ

(συνέχεια)

Κάποιοι θα παρεξηγούσαν, ίσως, το πόσο κοντά έχουμε έρθει εμείς οι
δυο. Εσύ, όμως, καταλαβαίνεις. Στο κάνει αυτό η μουσική, σε κάνει να
βλέπεις τον κόσμο στην ουσία του, πέρα από τον χώρο και το χρόνο.

ΣΚΗΝΗ13 ΕΣΩΤ. ΣΧΟΛΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - ΛΙΓΕΣ ΕΒΔΟΜΑΔΕΣ ΑΡΓΟΤΕΡΑ -
ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο έφηβος Ρόλαντ και πάλι στο πιάνο. Έξω φυσάει και βρέχει
καταρρακτωδώς. Η μελωδία μπλέκεται με τους ήχους της βροχής και του
αέρα. Η Μύριαμ κάθεται δίπλα του. Παίζουν μαζί ένα κομμάτι για τέσσερα
χέρια.

ΜΙΡΙΑΜ

Όταν παίζεις ξεχνάω πως είσαι μόλις δεκατεσσάρων. Παίζεις σαν
κάποιον που έχει ζήσει μια ολόκληρη ζωή.

ΕΦΗΒΟΣ ΡΟΛΑΝΤ

(σταματάει απότομα να παίζει, σφίγγεται πριν ξεστομίσει αυτό που
θέλει να πει)

Σε σκέφτομαι συνέχεια.

ΜΙΡΙΑΜ

(σκύβει κοντά στο πρόσωπο του Ρόλαντ και ψιθυρίζει)

Γιατί βλέπουμε πραγματικά ο ένας τον άλλο. Κι αυτό είναι σπάνιο.

Η Μύριαμ ακουμπά τα χείλη της στα χείλη του Ρόλαντ. Ύστερα
απομακρύνεται και τον κοιτά εξεταστικά.

ΜΙΡΙΑΜ

(συνέχεια)

Θέλω να μου υποσχεθείς κάτι.

ΕΦΗΒΟΣ ΡΟΛΑΝΤ

(εμφανώς αναστατωμένος)

Τι;

ΜΙΡΙΑΜ

Δε θα μιλήσεις ποτέ γι' αυτό που συνέβη. Ούτε για τα υπόλοιπα που
πρόκειται να συμβούν. Αν το κάνεις, θα προσπαθήσουν να
διαστρεβλώσουν όσα τους πεις. Κανείς δεν θα σε καταλάβει. Κράτα την
αλήθεια για σένα και για μένα.

Η Μίριαμ χαϊδεύει απαλά τα μαλλιά του Ρόλαντ.

1970

ΣΚΗΝΗ14 ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΜΙΡΙΑΜ – ΤΡΑΠΕΖΑΡΙΑ – ΒΡΑΔΥ

Το δωμάτιο φωτίζεται μόνο από κεριά. Η Μίριαμ με τη ρόμπα του σπιτιού και ο Ρόλαντ με πιτζάμες κάθονται στις δύο άκρες ενός μεγάλου τραπεζιού. Στην άλλη άκρη του δωματίου στέκεται ένα μικρό πιάνο. Στο τραπέζι πιάτα με υπολείμματα φαγητού, σκόρπιες παρτιτούρες και βιβλία.

ΜΙΡΙΑΜ

Λέξεις και νότες, σημάδια για να κρατήσεις στη μνήμη σου τις στιγμές και τα συναισθήματα, να θυμάσαι για πάντα πως ένιωσες κάποτε. Το χάρισμα του καλλιτέχνη. Και η κατάρα του.

ΕΦΗΒΟΣ ΡΟΛΑΝΤ

Πώς τους έπεισες να μείνω εδώ απόψε;

ΜΙΡΙΑΜ

Τους είπα ότι χρειάζεσαι επιπλέον εξάσκηση. Με τη χριστουγεννιάτικη συναυλία να πλησιάζει και το σόλο σου, δεν ήταν και πολύ δύσκολο να τους πείσω.

ΜΙΡΙΑΜ

(συνέχεια, ξαφνικά προβληματισμένη)

Μήπως δε θέλεις να βρίσκεσαι εδώ, Ρόλαντ; Θα μου το έλεγες, έτσι δεν είναι;

ΕΦΗΒΟΣ ΡΟΛΑΝΤ

Σ' αγαπάω.

2010

ΣΚΗΝΗ15 ΕΣΩΤ. ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΜΙΡΙΑΜ – ΒΡΑΔΥ

Το διαμέρισμα είναι φροντισμένο και ευρύχωρο. Στο σαλόνι δεσπόζει ένα πιάνο με ουρά. Στοιβαγμένες πάνω του παρτιτούρες. Η Μίριαμ μελετά ή συνεχίζει να κάνει μαθήματα. Ο Ρόλαντ στέκεται σιωπηλός απέναντι της. Εκείνη, στα 70 της είναι χλωμή και πιο αδύνατη απ' ότι τη θυμάται, στέκεται, όμως, καλά.

ΜΙΡΙΑΜ

(απαλά)

Αναρωτιόμουν αν κάποτε θα μ' αναζητούσες, αν θα 'θελες να με
ξαναδείς μετά από όσα έγιναν.

ΡΟΛΑΝΤ

Ήξερες ότι αυτό που συνέβη μεταξύ μας θα με σημάδευε, ότι θα με
στοίχειωνε για πάντα.

ΜΙΡΙΑΜ

Ήξερα ότι θα σε επηρέαζε, θα σε διαμόρφωνε. Δεν είναι το ίδιο.

ΡΟΛΑΝΤ

Αυτό που έκανες ήταν λάθος. Ήμουν ακόμα παιδί.

ΜΙΡΙΑΜ

Ένα φοβισμένο παιδί που ζητούσε κάποιον να το νοιαστεί, να το
καθοδηγήσει.

ΡΟΛΑΝΤ

Ένα παιδί, όμως.

ΜΙΡΙΑΜ

Ένα πλάσμα φωτεινό. Κι εγώ πίστευα πως ήμουν η μόνη που έβλεπε
εκείνο το φως. Και πως μπορούσα να το προστατέψω.

ΡΟΛΑΝΤ

Δεν μπορεί να μην ένιωθες πως ήταν λάθος, ήσουν ενήλικας κι εγώ
παιδί.

Η Μύριαμ πλησιάζει στο παράθυρο και στρέφει το βλέμμα της έξω.

ΜΙΡΙΑΜ

Σ' ερωτεύτηκα, Ρόλαντ. Με τον τρόπο μου, με τον λάθος τρόπο, σ'
αγάπησα. Τώρα μπορεί να μη σημαίνει τίποτα, όμως τότε, για μένα, και
για τους δυο μας, ήταν αληθινό.

ΡΟΛΑΝΤ

Μπερδεύεις την αγάπη με την εκμετάλλευση.

2020

ΣΚΗΝΗ16 ΕΣΩΤ. ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΜΜΕΝΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ ανοίγει την πόρτα της αίθουσας μουσικής, εκεί που ξεκίνησαν όλα. Το πιάνο δεν υπάρχει πια, το περίγραμμά του στο τοίχο, όμως, εκεί που η μπογιά είναι πιο καθαρή, παραμένει. Το παράθυρο της αίθουσας είναι σπασμένο, στο πάτωμα φύλλα και σπασμένα γυαλιά.

ΡΟΛΑΝΤ

Εκείνη μου έμαθε όλα όσα ξέρω, για την ποίηση, τη μουσική, τον έρωτα, . . . κι ύστερα, τα πήρε όλα μαζί της.

ΛΟΡΕΝΣ

Και κανείς δεν έμαθε ποτέ τίποτα;

ΡΟΛΑΝΤ

Μπορεί και να ήξεραν. Μπορεί και να μην ήθελαν να ξέρουν. Τ' αγόρια δε μιλούν πολύ. Και κυρίως δεν κλαίνε.

ΣΚΗΝΗ17 ΕΣΩΤ. ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΜΜΕΝΗ ΤΑΞΗ

Ο Ρόλαντ και ο Λόρενς μπαίνουν σε μια από τις εγκαταλειμμένες τάξεις. Σπασμένες καρέκλες, σκισμένοι χάρτες στους τοίχους. Ο Ρόλαντ κάθεται σε ένα από τα θρανία. Χαϊδεύει την επιφάνεια του τραπεζιού.

ΡΟΛΑΝΤ

(χαμηλόφωνα)

Θυμάμαι την αίσθηση του ξύλου, τις αυλακιές από τα χαραγμένα ονόματα στο θρανίο. Πως με κοιτούσε εκείνη όταν περνούσε έξω απ' την τάξη μου. Κανένας δεν με είχε κοιτάξει έτσι μέχρι τότε.

ΛΟΡΕΝΣ

Δεν μίλησες ποτέ σε κανέναν;

ΡΟΛΑΝΤ

Στην αρχή, δεν ήξερα πως να βάλω σε λέξεις αυτό που έγινε. Μου πήρε χρόνια να αναγνωρίσω τι είχε στ' αλήθεια συμβεί μεταξύ μας. Αργότερα, ντρεπόμουν. Στο τέλος αποφάσισα να το αγνοήσω.

ΣΚΗΝΗ18 ΕΞΩΤ. ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΕΙΟΥ – ΑΡΓΟΤΕΡΑ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ και ο Λόρενς προχωρούν χωρίς να μιλούν. Μια σκουριασμένη κούνια τρίζει στο φύσημα του ανέμου.

ΛΟΡΕΝΣ

Γύρισες, λοιπόν, στον τόπο του εγκλήματος. Εκεί όπου ξεκίνησαν όλα. Κάτι πρέπει να σημαίνει αυτό για σένα.

ΡΟΛΑΝΤ

Ήθελα να δω αν θα νιώσω όπως τότε.

ΛΟΡΕΝΣ

Πώς δηλαδή;

ΡΟΛΑΝΤ

Μπερδεμένος. Φοβισμένος. Εκστατικά ευτυχισμένος.

ΛΟΡΕΝΣ

Λοιπόν;

ΡΟΛΑΝΤ

Τίποτα απ' όλα αυτά. Νομίζω πως ήρθε η ώρα να μιλήσω. Μια ιστορία τη φορά.

ΣΚΗΝΗ19 ΕΣΩΤ. ΕΝΑ ΕΠΑΡΧΙΑΚΟ ΚΑΦΕ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΠΑΛΙΟ ΣΧΟΛΕΙΟ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ-
ΑΡΓΑ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Ρόλαντ και ο Λόρενς. Στο τραπέζι δυο φλυτζάνια καφέ και μια μικρή φωτογραφία της Αλίσσα. Έξω έχει αρχίσει να βραδιάζει.

ΡΟΛΑΝΤ

Τόσα χρόνια κι ακόμα την έχω σφηνωμένη στο πορτοφόλι μου.

ΛΟΡΕΝΣ

Δε μου έχεις πει ποτέ τι έγινε όταν ξανασυναντηθήκατε με τη μαμά.
Αφού είχε φύγει από το σπίτι.

ΡΟΛΑΝΤ

Δε σου έχω πει τις λεπτομέρειες. Βρεθήκαμε τυχαία στο Βερολίνο, λίγο μετά την πτώση του τείχους. Ο αέρας μύριζε ελπίδα. Στους δρόμους τριγυρνούσαν χαμογελαστοί άνθρωποι και σκυθρωπά φαντάσματα.

1990

ΣΚΗΝΗ20 ΕΣΩΤ. ΒΕΡΟΛΙΝΕΖΙΚΟ ΚΑΦΕ – ΒΡΑΔΥ

Το καφέ είναι γεμάτο με ανθρώπους που καπνίζουν ασταμάτητα. Στους τοίχους διακρίνονται τρύπες από σφαίρες. Η Αλίσσα (30) γράφει νευρικά, απόλυτα προσηλωμένη στο σημειωματάριο της. Ο Ρόλαντ (41) την πλησιάζει, αβέβαιος ακόμα ότι πρόκειται για την ίδια. Έχει να τη δει τρία χρόνια.

ΡΟΛΑΝΤ

Διάβασα το βιβλίο σου. Ήθελα πολύ να το μισήσω. Δεν τα κατάφερα.
Είναι αριστούργημα, Αλίσσα.

ΑΛΙΣΣΑ

(χωρίς να σηκώσει το κεφάλι από το γραπτό της)

Έπρεπε να γίνει.

ΡΟΛΑΝΤ

Το διάβασα κιόλας τρεις φορές. Έψαχνα να βρω ένα ίχνος δικό μου. Ή του Λόρενς. Όχι βέβαια στην αφιέρωση. Ίσως ένας ήρωας φορούσε γυαλιά όπως εγώ, ίσως μια γυναίκα νανούριζε το μωρό της με ένα γερμανικό τραγουδάκι. Τίποτα, όμως. Σαν να μην υπήρξαμε ποτέ για σένα.

ΑΛΙΣΣΑ

Έπρεπε να φύγω, Ρόλαντ. Για να γράψω, έπρεπε να εξαφανιστώ. Να χαθώ
μέσα στις ίδιες μου τις λέξεις.

ΡΟΛΑΝΤ

«Γράφουμε για να δραπετεύσουμε. Κι ύστερα γράφουμε κι άλλο», έτσι
λέει η ηρωίδα σου.

ΑΛΙΣΣΑ

(κοιτάζοντάς τον αυτή τη φορά)

Δε σκοπεύω να γυρίσω, Ρόλαντ. Χρόνια τώρα έχω πάρει αυτή την
απόφαση. Δε χρειάζομαι να ανήκω κάπου, όπως εσύ. Και τώρα φύγε.
Θέλω να γράψω.

2007

ΣΚΗΝΗ21 ΕΣΩΤ. ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ – ΠΑΡΙΣΙ

Η Αλίσσα, σε ένα πάνελ με συγγραφείς από διάφορες χώρες, απαντά σε
ερωτήσεις. Ο Ρόλαντ παρακολουθεί τη συζήτηση από την οθόνη της
τηλεόρασης.

ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ

Στα βιβλία σου αναφέρεσαι συχνά στο θέμα της εγκατάλειψης και της
φυγής. Θεωρείς ότι κάποιες φορές η μόνη λύση είναι να δραπετεύσουμε;

ΑΛΙΣΣΑ

Ειδικά για μια γυναίκα είναι συχνά απαραίτητο να δραπετεύει από όλα
όσα την δεσμεύουν σε μια πραγματικότητα που δεν τη γεμίζει.

ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ

Ακόμα και απ' τα παιδιά της;

ΑΛΙΣΣΑ

(διστάζει λίγο πριν απαντήσει)

Ειδικά από αυτά. Το να μένεις πιστός στον εαυτό σου και την αποστολή
σου δεν έρχεται δίχως κόστος.

Ο Ρόλαντ κλείνει την τηλεόραση χωρίς να ακούσει τη συνέχεια.

1986

ΣΚΗΝΗ22 ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΛΙΣΣΑ - ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ κρατάει στην αγκαλιά του τον μικρό Λόρενς. Η Αλίσσα στοιβάζει
βιαστικά πράγματα σε μια βαλίτσα.

ΡΟΛΑΝΤ

Αλίσσα, σύνελθε, σε παρακαλώ. Θ' αφήσεις το παιδί σου; Το σκέφτηκες
καλά;

ΑΛΙΣΣΑ

Απ' όσο γνωρίζω, είναι και δικό σου παιδί.

ΡΟΛΑΝΤ

Μείνε. Θα βρούμε τη λύση. Θα φροντίζω εγώ το μωρό. Θα κάνω ό,τι
χρειάζεται για να έχεις χρόνο να γράψεις.

ΑΛΙΣΣΑ

Προσπάθησα, Ρόλαντ, θέλω να το πιστέψεις αυτό. Αν μείνω θα είναι
άδικο για όλους.

Σκύβει και δίνει ένα φιλί στο κεφάλι του μωρού.

ΑΛΙΣΣΑ

(συνέχεια)

Πες του πως δεν μπορούσα να κάνω αλλιώς. Δεν περιμένω να με
καταλάβεις.

Η Αλίσσα κλείνει τη βαλίτσα και βγαίνει βιαστικά απ' το δωμάτιο.
Ακούγεται ο ήχος της εξώπορτας καθώς κλείνει με δύναμη.

2020

ΣΚΗΝΗ23 ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΤΟΥ ΡΟΛΑΝΤ – ΒΡΑΔΥ

Το δωμάτιο είναι σκοτεινό, εκτός από ένα μικρό φωτιστικό δίπλα στο
πιάνο. Ο Ρόλαντ κάθεται στο ταμπουρέ με τα χέρια ακουμπισμένα στα
πλήκτρα, χωρίς να παίζει. Δίπλα του ένα πάκο δακτυλογραφημένα χαρτιά,
κιτρινισμένα από τον χρόνο.

Μπαίνει ο Λόρενς, κρατώντας ένα φλυτζάνι τσάι. Στέκεται για λίγο και
παρατηρεί τον Ρόλαντ από απόσταση.

ΛΟΡΕΝΣ

Έχεις μέρες να παίζεις.

ΡΟΛΑΝΤ

Αφουγκραζόμουν.

ΛΟΡΕΝΣ

Τι;

ΡΟΛΑΝΤ

Την σιωπή. Κάποτε γεννά τις καλύτερες μελωδίες.

ΛΟΡΕΝΣ

(βλέπει τις δακτυλογραφημένες σελίδες)

Το βιβλίο σου. Αποφάσισες να το ξαναπιάσεις;

Ο Ρόλαντ παίρνει στα χέρια του τις σελίδες. Είναι γεμάτες διαγραφές και σημειώσεις με φρέσκο μελάνι.

ΡΟΛΑΝΤ

Ξεκίνησα να το γράφω όταν γεννήθηκες. Για πολλά χρόνια έγραφα και έскиζα. Όταν μας άφησε η Αλίσσα ήσουν μωρό ακόμα. Σε έβαζα στο κρεββάτι και καθόμουν στη γραφομηχανή. Σε νανούριζε ο ήχος από το χτύπημα των πλήκτρων.

ΛΟΡΕΝΣ

Γιατί τα παράτησες;

ΡΟΛΑΝΤ

Συνειδητοποίησα ότι φοβόμουν να διαβάσω αυτά που έγραφα.

ΛΟΡΕΝΣ

Και τώρα, τι έχει αλλάξει;

ΡΟΛΑΝΤ

Έκανα μια θαρραλέα βουτιά στο παρελθόν, με ανοιχτά τα μάτια. Και
αποφάσισα ότι η σιωπή βαραίνει πιο πολύ από τις λέξεις.

ΛΟΡΕΝΣ

Πάντα πίστευα ότι η ζωή σου πριν από μένα είναι ένα κλειστό βιβλίο
που απαγορεύεται να διαβάσω.

ΡΟΛΑΝΤ

Τσως γιατί ακόμα το γράφω.

Ο Λόρενς χαμογελάει.

ΛΟΡΕΝΣ

Νομίζω λοιπόν ότι ήρθε η ώρα να το τελειώσεις.

ΣΚΗΝΗ24 ΕΣΩΤ. ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΔΑΦΝΗΣ – ΜΕΡΑ

Η Δάφνη (50) κάθεται στον καναπέ. Στα χέρια της κρατά μια παχιά δέσμη
με κολλαριστές δακτυλογραφημένες σελίδες. Απέναντι της ο Ρόλαντ. Στο
τραπέζι ανάμεσά τους ένα μπουκάλι κρασί και δυο ποτήρια.

ΔΑΦΝΗ

Λοιπόν, είχα αρχίσει να πιστεύω ότι δε θα το τέλειωνες ποτέ.

ΡΟΛΑΝΤ

Δεν έχει τελειώσει. Θέλει ακόμα πολλή δουλειά. Δεν υπάρχει κορύφωση.
Ούτε και λύση.

ΔΑΦΝΗ

Τσως, αυτό το κάνει ακόμα πιο ενδιαφέρον.

ΡΟΛΑΝΤ

Τσως είναι πια πολύ αργά για να το εκδώσω. Θα ενοχλήσει πολλούς
ανθρώπους.

ΔΑΦΝΗ

Καλύτερα. Έτσι, θα το θυμούνται. Αυτό έχει σημασία.

ΡΟΛΑΝΤ

Πως θα το χαρακτηρίζες; Απομνημονεύματα; Μυθοπλασία;

ΔΑΦΝΗ

Νομίζω ότι είναι μια αποτίμηση.

Του δίνει τις σελίδες.

ΔΑΦΝΗ

(συνέχεια)

Σίγουρα χρήσιμο για πολύ κόσμο. Και για σένα.

ΡΟΛΑΝΤ

Ακόμα και με σαράντα χρόνια καθυστέρηση;

ΔΑΦΝΗ

Ειδικά γι' αυτό.

ΣΚΗΝΗ25 ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΡΟΛΑΝΤ-ΑΡΓΟΤΕΡΑ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ μπροστά σ' έναν υπολογιστή πληκτρολογεί. Στο γραφείο του απλωμένες παλιές φωτογραφίες, γράμματα, ένας μικρός μετρονόμος.

ΡΟΛΑΝΤ (V.O.)

Ήμουν ένα παιδί που ζητούσε απεγνωσμένα προσοχή. Ήθελα κάποιος να με δει γι' αυτό που ήμουν, να με αναγνωρίσει. Κι ύστερα, όταν τελικά έγινε αυτό, αποφάσισα να περάσω την υπόλοιπη ζωή μου κρυμμένος. Όμως οι ιστορίες, οι πραγματικά καλές ιστορίες, ποτέ δεν μένουν κρυμμένες. Σπρώχνουν να σπάσουν το κέλυφος, μουρμουρίζουν κάτω από την επιφάνεια μέχρι κάποιος να τις ακούσει, σαν τα πλήκτρα που περιμένουν το άγγιγμα του πιανίστα.

2022

ΣΚΗΝΗ26 ΕΣΩΤ. ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ-ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ πίσω από ένα τραπέζι, στο ρόλο του ομιλητή. Απέναντί του, το κοινό αποτελείται κυρίως από νέους ανθρώπους. Κάποιοι κρατούν το βιβλίο του.

ΡΟΛΑΝΤ

Μιλάμε πάντα γι' αυτούς που τα κατάφεραν κόντρα στις δυσκολίες, για τους ήρωες αυτής της ζωής. Τι γίνεται, όμως, μ' αυτούς που αφήνονται να τους παρασύρουν, που δεν αντιδρούν; Ζουν άραγε μισές ζωές; Κρύβονται. Σιωπούν. Γράφουν.

ΣΚΗΝΗ27 ΕΞΩΤ. ΚΑΦΕ – ΑΡΓΟΤΕΡΑ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ

Ο Ρόλαντ και η Δάφνη μοιράζονται ένα μπουκάλι κρασί. Στο τραπέζι ένα αντίτυπο του βιβλίου του Ρόλαντ.

ΔΑΦΝΗ

Υπάρχουν πολλά που δεν έγραψες για την Αλίσσα.

ΡΟΛΑΝΤ

Κάποιες ιστορίες δεν πρέπει να γράφονται.

ΔΑΦΝΗ

Δεκτό. Της έδειξες, όμως, και μεγάλη επιείκεια.

ΡΟΛΑΝΤ

Έχασε κι εκείνη πολλά, Δάφνη, μην το ξεχνάς.

ΔΑΦΝΗ

Κι εσένα, τι σου έμεινε;

ΡΟΛΑΝΤ

Ο Λόρενς. Η μουσική. Εσύ. Οι λέξεις. Και τώρα αυτό.

Γνέφει προς το βιβλίο.

ΔΑΦΝΗ

Κι η Μίριαμ;

ΡΟΛΑΝΤ

Προσπάθησε να μου μάθει κάτι που δεν ήμουν έτοιμος να καταλάβω. Ίσως
ούτε και τώρα να είμαι. Όμως, το ακούω κάθε φορά που αγγίζω τα
πλήκτρα.

ΣΚΗΝΗ28 ΕΞΩΤ. ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ – ΛΙΓΕΣ ΜΕΡΕΣ ΜΕΤΑ

Ο Λόρενς περπατάει στο δρόμο βιαστικός. Αρχίζει να βρέχει. Σταματάει
να ανοίξει την ομπρέλα του έξω από ένα βιβλιοπωλείο. Στη βιτρίνα ένα
αντίτυπο του βιβλίου του Ρόλαντ «Μαθήματα». Ο Λόρενς χαμογελάει και
μπαίνει μέσα.

ΣΚΗΝΗ29 ΕΣΩΤ. ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΡΟΛΑΝΤ - ΒΡΑΔΥ

Ο Λόρενς κάθεται στον καναπέ. Φυλλομετράει το βιβλίο του Ρόλαντ, σταματά κάπου κάπου σε μια σελίδα.

ΛΟΡΕΝΣ

Μαθήματα, λοιπόν.

ΡΟΛΑΝΤ

Ναι.

ΛΟΡΕΝΣ

Γράφεις και για μένα;

ΡΟΛΑΝΤ

Για όλους. Κυρίως, όμως, για όσα χρειάστηκε να ξεχάσω για να τα μάθω
πάλι από την αρχή.

ΛΟΡΕΝΣ

Θα το διαβάσω, μπαμπά. Είμαι σίγουρος ότι είναι υπέροχο. Όσο και
οδυνηρό.

ΡΟΛΑΝΤ

Όπως η ζωή. Αν την αφήσεις να σου συμβεί.

Ο Λόρενς βάζει το χέρι του γύρω από τους ώμους του Ρόλαντ.
Αγκαλιάζονται.

ΡΟΛΑΝΤ (V.O.)

«Είμαστε το άθροισμα όλων αυτών από τα οποία επιβιώσαμε. Αλλά ακόμα και η επιβίωση απαιτεί να κάνεις επιλογές. Η σιωπή είναι κι αυτή μία επιλογή. Στο τέλος, δεν ήταν η τέχνη αυτή που με ελευθέρωσε. Ή το πέρασμα του χρόνου. Ήταν οι άνθρωποι που συνέχισαν να με ρωτούν. Και περίμεναν μέχρι να είμαι έτοιμος να μιλήσω».

ΣΚΗΝΗ30 ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΡΟΛΑΝΤ – ΑΡΓΟΤΕΡΑ ΤΟ ΙΔΙΟ ΒΡΑΔΥ

Ο Ρόλαντ λίγο πριν τον ύπνο, κλειδώνει την εξώπορτα. Στο σαλόνι, στο τραπεζάκι δίπλα στο πιάνο, κάτω από το απαλό φως μιας λάμπας, ένα αντίτυπο του βιβλίου του και μια φωτογραφία από τα σχολικά του χρόνια, ο ίδιος έφηβος μαζί με τους συμμαθητές του.

Κάνει να κλείσει το παράθυρο. Έξω, οι γνώριμοι ήχοι της πόλης, βήματα, μακρινές σειρήνες κάποιου ασθενοφόρου, ο ήχος μιας τηλεόρασης στη διαπασών.

Κάθεται στο πιάνο και αρχίζει να παίζει, χωρίς παρτιτούρα-διστακτικά στην αρχή, πιο γρήγορα στη συνέχεια. Είναι μια δικιά του μελωδία, της στιγμής. Σταματάει, αναζητά ένα πεντάγραμμα. Σημειώνει πρόχειρα κάποιες νότες, έπειτα συνεχίζει να παίζει. Ένα χαμόγελο σχηματίζεται στο πρόσωπό του.

ΡΟΛΑΝΤ (V.O.)

Μαθήματα. Δεν μαθαίνεις πάντα όταν συμβαίνουν. Όμως τα κουβαλάς, τα θυμάσαι. Και μερικές φορές τα ξαναγράφεις.

ΤΕΛΟΣ

Βιβλιογραφικές αναφορές

Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. New York: Routledge.

Cartmell, D., & Whelehan, I. (2010). *Screen adaptation: Impure cinema*. Palgrave Macmillan.

Furlong, A. (2012). "It's not quite what I had in mind": *Adaptation, faithfulness, and interpretation*. *Journal of Literary Semantics*, 41(2), 175–190. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1515/jls-2012-0011>

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (μτφρ. J. E. Lewin). New York: Cornell University Press.

Hirsch, M. (2009). *Temporal scars: McEwan's Atonement and modernism's traumatic time*. *Modern Fiction Studies*, 55(3), 483–506. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1353/mfs.0.1651>

Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

Ireland, P. (2012). Joe Wright's *Atonement* and the Legacy of the Unreliable Narrator. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 5(1), 31–44. Ανακτήθηκε από https://www.researchgate.net/publication/376722195_Unreliable_Narrative_in_Ian_McEwan's_Atonement

Landy, M. (2009). *Atonement*. In J. Stringer (Ed.), *The Cinema of Joe Wright* (σσ. 139-158). Wallflower Press.

Leitch, T. (2007). *Film adaptation and its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

McEwan, I. (2001). *Atonement*. London: Jonathan Cape.

McEwan, I. (2024). *Εξιλέωση* (μτφρ. Γιάννης Σκαρπέλος). Αθήνα: ΠΑΤΑΚΗΣ.

McEwan, I. (2022). *Lessons*. London: Jonathan Cape.

McEwan, I. (2023). *Μαθήματα* (μτφρ. Αχ. Κυριακίδης). Αθήνα: ΠΑΤΑΚΗΣ.

McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

Nil Arkan, G (2023). *Cinema Literary Adaptations as a Narrative Form*. Ανακτήθηκε από <https://www.acarindex.com/contemporary-issues-of-communication/cinema-literary-adaptations-as-a-narrative-form-1315865>

Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge.

Seger, L. (1992). *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt and Company.

Sousa, K. (2025). Adaptation theory in film studies. Ανακτήθηκε από <https://literarylattitude.com/2025/02/01/adaptation-theory-in-film-studies/>

Stam, R. (2005). *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Blackwell Publishing.

Woolf, V. (1994). The cinema. In A. McNeillie (Ed.), *The essays of Virginia Woolf, Vol. 4: 1925–1928* (σσ. 270–274). London: Hogarth Press.

Δικτυογραφία

Berardinelli, J. (2007). *Atonement: A film review*. ReelViews. Ανακτήθηκε από <https://www.reelviews.net/reelviews/atonement>

DeWitt, H. (2007, August 31). *Ian McEwan talks about Atonement*. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/film/2007/aug/31/books.comment>

Radish, C. (2007). *Interview with Joe Wright*. Ανακτήθηκε από <https://collider.com/>

Phelps, T. (2018, February 21). *Jacqueline Durran: The Unlikely Costumes of “Atonement”*. Film Daze. Ανακτήθηκε από <https://filmdaze.net/jacqueline-durran-the-unlikely-costumes-of-atonement/>

Vaughan, S. (2015, December 1). *The Iconic Green Dress: An Interview with Jacqueline Durran*. V&A. Ανακτήθηκε από <https://www.vam.ac.uk/articles/the-iconic-green-dress-an-interview-with-jacqueline-durran>

Άλλες πηγές

Hampton, C. (Σεναριογράφος) / McEwan, I. / Wright, J. (Σκηνοθέτης) (2007). *From novel to screen: Adapting a classic* [Special feature]. In *Atonement* [DVD]. Universal Pictures.

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.