

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών
ΜΠΣ Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

Ο Βιζυηνός του Λάκη Παπαστάθη:
Το μόνον της ζωής του ταξείδιον (2001)

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗ

Επιβλέπων καθηγητής: Θανάσης Β. Κούγκουλος



Πάτρα, Μάρτιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/ φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του 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 συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Ο Βιζυηνός του Λάκη Παπαστάθης: *Το μόνον της ζωής του*
ταξείδιον (2001)»

Χριστίνα Πολυχρονάκη

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής

Αθανάσιος Κούγκουλος

Επίκουρος Καθηγητής

Τμήμα Ανθρωπιστικών Σπουδών Δ.Π.Θ.

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής/Συν-Επιβλέπουσα

Καθηγήτρια:

Δασκαλά Ευαγγελία

ΣΕΠ ΕΑΠ

Πάτρα, Μάρτιος 2026

Στη μητέρα μου, που έφυγε για το πιο μακρινό της ζωής της ταξίδι.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες προς τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Θανάση Κούγκουλο, για την ουσιαστική καθοδήγηση, την ακαδημαϊκή υποστήριξη και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Η συμβολή του υπήρξε καθοριστική, τόσο μέσα από τις εύστοχες υποδείξεις του, αλλά και μέσα από την ελευθερία σκέψης που μου παρείχε καθ' όλο το στάδιο της μελέτης μου.

Ευχαριστίες οφείλω επίσης στα μέλη της οικογένειάς μου που στάθηκαν στο πλευρό μου με στήριξη και συνεχή ενθάρρυνση. Στη μητέρα μου ιδιαίτερα, που στέκεται στο πλευρό μου από ψηλά, μετά την πρόωγη αναχώρησή της το καλοκαίρι του 2025, εύχομαι το ταξίδι της να είναι γαλήνιο και σε απάνεμα νερά.

Τέλος, ένα ξεχωριστό ευχαριστώ οφείλω στο παιδί μου, που ήρθε στον κόσμο κατά τη λήξη της όμορφης πορείας μου ως μεταπτυχιακής φοιτήτριας στο πρόγραμμα της Δημιουργικής Γραφής και μου υπενθύμισε, με τον πιο ουσιαστικό τρόπο, ότι κάθε τέλος κρύβει πάντοτε μια νέα αρχή.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει την κινηματογραφική διασκευή του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» του Γεωργίου Βιζυηνού από τον Λάκη Παπαστάθη στο πλαίσιο της διασημειωτικής μετάφρασης. Βασικός στόχος της μελέτης είναι η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους ένα λογοτεχνικό κείμενο μετασχηματίζεται σε κινηματογραφικό έργο, καθώς και η ανάδειξη των νέων σημασιών που προκύπτουν μέσα από τη χρήση διαφορετικών εκφραστικών μέσων. Ως θεωρητικό πλαίσιο αξιοποιείται κυρίως η θεωρία της διασημειωτικής μετάφρασης των Roman Jakobson και Umberto Eco, σύμφωνα με την οποία μετάφραση μπορεί να πραγματοποιηθεί όχι μόνο μεταξύ γλωσσών αλλά και μεταξύ διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων, όπως η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος.

Στην πρώτη ενότητα της μελέτης μας, παρουσιάζεται η συνοπτική βιογραφία του Γεωργίου Βιζυηνού και τα βασικά χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του, με έμφαση στο υπό μελέτη διήγημα. Η επόμενη ενότητα επικεντρώνεται στην έννοια της διασημειωτικής μετάφρασης, όπως αυτή αρχικά διατυπώθηκε από τον Roman Jakobson και εν συνεχεία υποστηρίχθηκε από τον Umberto Eco. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μετάβαση από το γλωσσικό στο οπτικοακουστικό σύστημα και στις μεταβολές που αυτή συνεπάγεται σε επίπεδο μορφής και νοήματος.

Εξετάζεται στη συνέχεια η κινηματογραφική διασκευή του Λάκη Παπαστάθη, όχι ως απλή αναπαράσταση του λογοτεχνικού έργου, αλλά ως δημιουργική ερμηνεία και επαναδιατύπωσή του. Αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο η ταινία διατηρεί τον πυρήνα του βιζυηνικού έργου, ενώ ταυτόχρονα επεκτείνει και επανανοηματοδοτεί τα θέματα του διηγήματος μέσα από την κινηματογραφική γλώσσα. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στην ένταξη βιογραφικών στοιχείων του ίδιου του Βιζυηνού, στη χρήση της εγκιβωτισμένης αφήγησης, καθώς και στη διαρκή συνύπαρξη φαντασιακού και πραγματικού. Παράλληλα, αναδεικνύεται η σημασία της εικόνας, της σιωπής, του βλέμματος και του ρυθμού ως μέσων παραγωγής νοήματος.

Τέλος, στο δημιουργικό μέρος της εργασίας επιχειρείται η συγγραφή ενός πρωτότυπου σεναριακού επιλόγου εμπνευσμένου από το διήγημα και την ταινία του Λάκη

Παπαστάθη. Μέσα από τη χρήση συμβολικών εικόνων, αναδρομών και μιας ονειρικής θαλάσσιας διαδρομής, επιχειρείται η συνέχιση της αφηγηματικής πορείας του πρωτοτύπου έργου, με κεντρικό άξονα το τελευταίο ταξίδι του παππού προς τον θάνατο.

Στόχος της μελέτης μας είναι η τεκμηρίωση ότι η κινηματογραφική μεταφορά του έργου του Βιζυηνού αποτελεί ένα σύνθετο μετασχηματισμό, κατά τον οποίο το αρχικό κείμενο δεν αναπαράγεται απλώς, αλλά αναδομείται μέσα από τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου, επιβεβαιώνοντας τον δυναμικό χαρακτήρα της διασημειωτικής μετάφρασης.

Λέξεις – κλειδιά

Διασημειωτική μετάφραση, κινηματογραφική διασκευή, σημειωτικά συστήματα, αφηγηματική μνήμη

Lakis Papastathis' Vizyenos: *The Only Journey of His Life* (2001)

Christina Polychronaki

Abstract

Our thesis examines the film adaptation of the short story *The Only Journey of His Life* (*To Monon tis Zois tou Taxeidion*) by Lakis Papastathis within the framework of intersemiotic translation. The main objective of the study is to investigate the ways in which a literary text is transformed into a cinematic work, as well as to highlight the new meanings that emerge through the use of different expressive media. The theoretical framework of the study is primarily based on Roman Jakobson and Umberto Eco's theory of intersemiotic translation, according to which translation may occur not only between languages but also between different semiotic systems, such as literature and cinema.

The first section of this study presents a short biographical overview of Georgios Vizyenos, along with the principal characteristics of his prose, with particular emphasis on the short story we examine. The following section focuses on the concept of intersemiotic translation, as initially formulated by Roman Jakobson and later further developed by Umberto Eco. Special emphasis is placed on the transition from the linguistic to the audiovisual system and on the transformations this transition entails on the levels of both form and meaning.

The study subsequently examines Lakis Papastathis' film adaptation, not as a simple representation of the literary work, but as a creative interpretation and reformulation of it. The analysis explores the ways in which the film preserves the core of Vizyenos' work while simultaneously expanding and re-signifying the themes of the short story through cinematic language. Particular attention is given to the incorporation of biographical elements from Vizyenos' own life, the use of embedded narration, as well as the constant coexistence of the imaginary and the real. At the same time, the

significance of image, silence, gaze, and rhythm as means of meaning production is highlighted.

Finally, the creative part of this thesis attempts the writing of an original screenplay epilogue inspired by both the short story and Papastathis' film adaptation. Through the use of symbolic imagery, flashbacks, and a dreamlike sea journey, the study attempts to continue the narrative course of the original work, centering on the grandfather's final journey toward death.

Thus, the aim of this study is to demonstrate that the cinematic adaptation of Vizyenos' work constitutes a complex process of transformation, during which the original text is not merely reproduced but reconstructed through the expressive means of cinema, confirming the dynamic nature of intersemiotic translation.

Keywords

Intersemiotic translation, film adaptation, semiotic systems, narrative memory

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	5
Περίληψη	6
Abstract.....	8
1. Γεώργιος Βιζυηνός.....	12
1.1 Η ζωή και το έργο του Γεώργιου Βιζυηνού.....	12
1.2 Το διήγημα «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον»	16
2. Διασημειωτική Μετάφραση και Κινηματογραφική Διασκευή	20
2.1 Διασημειωτική μετάφραση	20
2.2 Από την προσαρμογή στη μεταστοιχείωση.....	23
3. Από το κείμενο στην οθόνη: Κινηματογραφική ανάγνωση του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον».....	25
3.1 Ο Βιζυηνός του Λάκη Παπαστάθη.....	26
3.1.1. Υποδοχή και κριτική της ταινίας.....	29
3.2 Η μεταφορά της αφηγηματικής φωνής	34
3.3 Το ταξίδι ως υπαρξιακό μοτίβο.....	35
3.4 Η οπτικοποίηση της μνήμης και του φαντασιακού	37
3.5 Η κινηματογραφική απόδοση της ψυχολογίας των ηρώων.....	40
3.6 Η απεικόνιση του κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου	45
3.7 Δημιουργικές παρεμβάσεις και αποκλίσεις από το πρωτότυπο	47
4. Συμπεράσματα.....	52
5. Δημιουργικό τμήμα εργασίας.....	55
Βιβλιογραφία	84
Παράρτημα Α'	90
Παράρτημα Β'	100
Α.1 Φέγγουν της πόλης τα τζαμιά / Σύντα να δωσ' η χαρ αυγή.....	100
Α.2 Βάλε κινά στα χέρια σου	101
Παράρτημα Γ'	102

Κατάλογος εικόνων

Εξώφυλλο: Ο παππούς και ο Γιωργής

(Πηγή: Φωτεινή Τομαή – Κωνσταντοπούλου (επιμ.), Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: Πηγή και σχολιασμός της Ιστορίας στο κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη, Πρακτικά Ημερίδας, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου – Κινηματογραφικό Αρχείο – Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σ. 122).

Εικόνα 1: Ο Ηλίας Λογοθέτης σε διπλό ρόλο	90
Εικόνα 2: Ο εγκλεισμός του Γεώργιου Βιζυηνού στο Δρομακαΐτειο Ψυχιατρείο	91
Εικόνα 3: Η Φραγκίσκη Μουστάκη ως δεκάχρονος Γιωργής.....	92
Εικόνα 4: Ο γάμος του παππού με τη Χρυσή	93
Εικόνα 5: Επίσημο προωθητικό υλικό της κινηματογραφικής διασκευής	94
Εικόνα 6: Ο παππούς υποβασταζόμενος από το μικρό Γιωργή.....	95
Εικόνα 7: Η πρώτη απόπειρα του μικρού Γιωργή να φτάσει στη μακρινή Τούμπα.....	96
Εικόνα 8: Η φλεγόμενη Τούμπα στο όνειρο του μικρού Γιωργή προοικονομεί τον θάνατο του παππού.	97
Εικόνα 9: Ο παππούς πλέκει αφηγούμενος τα ταξίδια που δεν πραγματοποίησε ποτέ.	98
Εικόνα 10: Ο σκηνοθέτης Λάκης Παπαστάθης	99

1. Γεώργιος Βιζυηνός

Ο Γεώργιος Βιζυηνός αποτελεί μία από τις σημαντικότερες μορφές της νεοελληνικής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα. Η ιδιαίτερη αυτή θέση οφείλεται κατά κύριο λόγο στον ευρηματικό τρόπο με τον οποίο ο Βιζυηνός συνδύασε βιωματικά στοιχεία με λογοτεχνική αφήγηση, δημιουργώντας αφηγήματα στα οποία η προσωπική εμπειρία μετασχηματίζεται σε καθολικό ανθρώπινο βίωμα. Το έργο του εξακολουθεί μέχρι σήμερα να αποτελεί αντικείμενο φιλολογικής και θεωρητικής μελέτης, ενώ πολλά από τα διηγήματά του έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο και στο θέατρο, γεγονός που επιβεβαιώνει τη διαχρονικότητα της γραφής του.

1.1 Η ζωή και το έργο του Γεωργίου Βιζυηνού

Ο Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896) γεννήθηκε στη Βιζύη της Ανατολικής Θράκης (σημερινή Vize της Τουρκίας) στις 8 Μαρτίου 1849. Από τη γενέθλια πόλη του προέρχεται το επώνυμό του (Βιζυηνός – εκ Βιζύης), καθώς το αρχικό του επώνυμο ήταν Μιχαηλίδης.

Γόνος φτωχής οικογένειας, εγκατέλειψε τον τόπο καταγωγής του σε πολύ νεαρή ηλικία, μετά τον θάνατο του πατέρα του, και μετέβη στην Κωνσταντινούπολη, όπου εργάστηκε αρχικά ως μαθητευόμενος ράφτης¹. Τρία χρόνια αργότερα, μετά τον θάνατο του θείου του και με την υποστήριξη του Κύπριου εμπόρου Γιάγκου Γεωργιάδη, εγκατέλειψε τη ραπτική και άρχισε τις σπουδές του. Στην Κωνσταντινούπολη διέμεινε έως την ηλικία των 18 ετών, οπότε και με τη στήριξη του Αρχιεπισκόπου Κύπρου Σωφρονίου Γ', αναχώρησε για την Κύπρο, όπου και έμεινε υπό την προστασία του για διάστημα τεσσάρων ετών. Το 1872, επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη και φοίτησε στη Θεολογική σχολή της Χάλκης. Η φιλομάθειά του και η υποστήριξη του εμπόρου Γεωργίου Ζαρίφη² του έδωσαν τη δυνατότητα να συνεχίσει τις σπουδές του. Αφού

¹ Η εμπειρία της μαθητείας του Βιζυηνού ως ραφτόπουλου αποτέλεσε βασικό αυτοβιογραφικό υπόβαθρο του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον»· βλ. αναλυτικότερα ενότητα 1.2.

² Ν. Ι Βασιλειάδης, «Γεώργιος Μ. Βιζυηνός. Ο Έλλην Γκυ Δε Μωπασσάν», *Ετήσιον Ημερολόγιον Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν και Γελοιογραφικόν, μετά εικόνων του έτους 1894, Έτος Έννατον* (1893), σσ. 297-313. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <http://hdl.handle.net/10797/13960> (τελευταία πρόσβαση 16/4/2025).

ολοκλήρωσε τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση στην Αθήνα, παρακολούθησε φιλοσοφία και ψυχολογία στα πανεπιστήμια της Γοττίγγης, της Λειψίας και του Βερολίνου.³

Η λογοτεχνική του δραστηριότητα ξεκίνησε με ποιήματα (τα ποιήματα του *Κόδρος* και η ποιητική συλλογή *Άραις Μάραις Κουκουνάρις* βραβεύτηκαν το 1874 και το 1876, αντίστοιχα), ωστόσο η μεγαλύτερη λογοτεχνική του συμβολή εντοπίζεται στην πεζογραφία⁴. Στις αρχές της δεκαετίας του 1880 εκδόθηκαν όλα σχεδόν τα διηγήματά του: «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» (1884), «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» (1883), «Το αμάρτημα της μητρός μου» (1883) και «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως» (1884). Το 1884 εκλέχθηκε υφηγητής στην έδρα της Ιστορίας της Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, με την επί υφηγεσία διατριβή *Η φιλοσοφία του καλού παρά Πλωτίνω*⁵.

Αναφορικά με την πεζογραφία του,⁶ ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά της στοιχεία είναι η παράθεση λαογραφικών και ηθογραφικών στοιχείων της εποχής του, γνώρισμα το οποίο οδήγησε το Νικηφόρο Βρεττάκο να χαρακτηρίσει το Βιζυηνό ως «αυτοφυή του ελληνικού χώματος»⁷. Ο Βιζυηνός ωστόσο ξεφεύγει από τα στενά όρια της απλής

³ Ελένα Κουτριάνου, «Εισαγωγή. Γ. Μ. Βιζυηνός (1849-1896). Οι διαδρομές της ζωής και του έργου του», στο Γ. Μ. Βιζυηνός, *Τα ποιήματα*, φιλολογική επιμ. Ελ. Κουτριάνου, τ. Α', Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 70-100.

⁴ Σύμφωνα με τον Παν. Μουλλά, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», στο Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, Ερμής, Αθήνα 1980, σσ. νζ'-νε': «ο διηγηματογράφος Βιζυηνός υπερέχει του ποιητή διότι κατόρθωσε να αναμείξει στρώματα και υλικά που ο ποιητής είχε αφήσει αναξιοποίητα, ήτοι τις εμπειρίες από τη μαθητεία του στην Ευρώπη, όπου παρακολούθησε «την πορεία του θετικισμού ή του νατουραλισμού, την εξέλιξη της πειραματικής ψυχολογίας, της φιλοσοφίας και της αισθητικής, τις θεωρητικές συζητήσεις για το φολκλόρ, ακόμη και την έκρηξη της μεγαλοφυΐας του Ίψεν». Βλ.

⁵ Η διατριβή του Βιζυηνού *Η φιλοσοφία του καλού παρά Πλωτίνω* αναδεικνύει τη στενή σχέση του συγγραφέα με τη φιλοσοφική σκέψη και ιδίως με ζητήματα αισθητικής και ψυχολογίας, στοιχεία που επηρέασαν ουσιαστικά και τη μεταγενέστερη πεζογραφία του. Η επανέκδοση του έργου το 1995 επιβεβαιώνει το διαρκές ερευνητικό ενδιαφέρον για τη θεωρητική διάσταση της μελέτης του. Βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μυρσίνη Ζορμπά, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ. 303.

⁶ Παρότι ο Βιζυηνός έλαβε αρχικά ευρεία αναγνώριση ως ποιητής λόγω των βραβεύσεών του στους Βουτσινάιους Ποιητικούς Διαγωνισμούς, η μεταγενέστερη στροφή του προς την πεζογραφία θεωρείται καθοριστική για την εξέλιξη της νεοελληνικής διηγηματογραφίας. Ο πρωτότυπος συνδυασμός αυτοβιογραφικών στοιχείων, ψυχογραφίας και αφηγηματικής πολυπλοκότητας στα διηγήματά του οδήγησε αρκετούς μελετητές να τον χαρακτηρίσουν θεμελιωτή της νεοελληνικής ψυχογραφικής πεζογραφίας. Παράλληλα, οι σπουδές του στη φιλοσοφία και την ψυχολογία στη Γερμανία επηρέασαν ουσιαστικά τη διαμόρφωση του έργου του, ιδίως ως προς τη διείσδυση στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων και τη λειτουργία της μνήμης στην αφήγηση. Βλ. Vitti, ό.π. Ο ίδιος ο Βιζυηνός φαίνεται να είχε πλήρη επίγνωση της συμβολής του στη διαμόρφωση του νεοελληνικού διηγήματος, σημειώνοντας χαρακτηριστικά ότι «πρώτος εγώ διήνοιξα τον νέον δρόμον της νεοελληνικής λογογραφίας, κατορθώσας δια των εν τη Εστία διηγημάτων μου να υποδείξω κατ' αντίθεσιν τον Παγκαβή και των άλλων τι εστί διήγημα». Βλ. Αντώνιος Γιαλούρης, *Στερνοί Φαναριώτες Λόγιοι. Γεώργιος Βιζυηνός. Ο άνθρωπος και το έργο του: κριτικό σημείωμα*, Ανατύπωση από το περιοδικό «Ρυθμός», Πειραιάς 1934, σ. 10.

⁷ Νικηφόρος Βρεττάκος, «Η Κιβωτός του Βιζυηνού», στο Κώστας Ε. Τσιρόπουλος (επιμ.), *Ποίος ήταν ο Γεώργιος Βιζυηνός. Εκατόν σαράντα έτη από τον θάνατό του*, Τετράδια Ευθύνης 29, Αθήνα 1988, σ. 9.

καταγραφής και προχωρά σε βαθύτερη ψυχογραφική ανάλυση των χαρακτήρων.⁸ Αποτελεί χαρακτηριστικό άλλωστε της πεζογραφίας του τέλους του 19^{ου} αιώνα, η στροφή προς την απεικόνιση της επαρχιακής ζωής και του αγροτικού κόσμου μέσω του λαογραφικού υλικού του λεγόμενου ηθογραφικού διηγήματος. Όπως επισημαίνει ο Mario Vitti, ο Βιζυηνός ακολουθεί το λογοτεχνικό ρεύμα της εποχής του, συνδυάζοντας την περιγραφή της συγκαιρινής του εποχής με την εστίαση στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του. Η τάση αυτή συνδέεται και με τη γενικότερη προσπάθεια συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας μέσα από τη λογοτεχνία, καθώς η απεικόνιση της λαϊκής ζωής και της παράδοσης⁹ θεωρήθηκε σημαντικό μέσο για τη διαμόρφωση ενός εθνικού λογοτεχνικού κανόνα.¹⁰ Σύμφωνα με τον Vitti, ο Βιζυηνός «εισδύει σε βάθος στα ψυχικά κίνητρα των πρωταγωνιστών, δεν υποπίπτει όμως στο σφάλμα να τα εξηγήσει, όπως κάνουν άλλοι πεζογράφοι του καιρού του».¹¹ Στη σύγχρονη αφηγηματολογία η εν λόγω τεχνική αποδίδεται με τον όρο «show, don't tell», δηλαδή την έμμεση παρουσίαση της ψυχολογικής κατάστασης των χαρακτήρων μέσω της δράσης. Στο πλαίσιο πρόκρισης της παρουσίασης των ψυχογραφικών χαρακτηριστικών των κεντρικών του ηρώων, ο φυσικός χώρος δεν αποκτά αυτοτελή αφηγηματική λειτουργία, αλλά χρησιμοποιείται κυρίως ως συμπληρωματικό πλαίσιο της δράσης και της σκιαγράφησης των χαρακτήρων.¹²

Ο Βιζυηνός επίσης πρώτος εισήγαγε αφηγηματικές τεχνικές που θυμίζουν την αστυνομική λογοτεχνία και βασίζονται στη σταδιακή αποκάλυψη της αλήθειας. Όπως έχει επισημανθεί, σε αρκετά έργα του το ενδιαφέρον δεν επικεντρώνεται τόσο στο ίδιο

⁸ Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου στα διηγήματα του Γ. Μ. Βιζυηνού*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2020, σ. 22.

⁹ Στη λεγόμενη γενιά του 1880 παρατηρείται στροφή από την ιστορική μυθιστορία της Αθηναϊκής σχολής, στην παρουσίαση της ελληνικής υπαίθρου και των απλών ανθρώπων. Βλ. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1985, σσ. 200-201.

¹⁰ Erato Bassea, “Vizyenos Adapted: Georgios Vizyenos in Contemporary Greek Cinema, Literature and Theatre”, στο *The 3rd HO PhD Symposium on Contemporary Greece Structures, Context and Challenges*, Hellenic Observatory – London School of Economics and Political Science, June 14 & 15, London 2007, σ. 1. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.lse.ac.uk/Hellenic-Observatory/Assets/Documents/HO-PhD-Symposia/The-3rd-HO-PhD-Symposium/15-June/Session-2/Panel-2-Culture-and-Society-VI.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 24/05/2026). Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι η σχέση του Βιζυηνού με τις εθνικές επιταγές της εποχής δεν ήταν απόλυτη. Όπως παρατηρεί ο Βαρελάς, στο έργο του συνυπάρχουν τόσο ο «εθνικός» όσο και ο «υπερεθνικός» του εαυτός: δίπλα σε κείμενα που εκφράζουν τα εθνικά οράματα του καιρού του, συναντώνται και έργα που διακρίνονται από βαθιά ανθρωπιστική διάθεση, υπερβαίνοντας εθνικές προκαταλήψεις και στερεότυπα: «Ο μεγαλοϊδεάτης Γ. Μ. Βιζυηνός», *Νέα Εστία* 1830 (Φεβρουάριος 2010), σ. 219.

¹¹ Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 303.

¹² Κώστας Στεργιόπουλος, *Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία: Τα πρώτα έργα κι οι πρώτοι σημαντικοί πεζογράφοι*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1977, σσ. 104-105.

το γεγονός όσο στην προοδευτική διερεύνηση και ερμηνεία του, μέσα από τη διαδοχική παρουσίαση στοιχείων και μαρτυριών.¹³

Παράλληλα με την ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων, στη διηγηματογραφία του Βιζυηνού εμφανίζεται συχνά και ένα λεπτό στοιχείο ειρωνείας και χιούμορ. Όπως επισημαίνει ο Στεργιόπουλος, η αφηγηματική τεχνική του συγγραφέα συνδυάζει τη δραματικότητα των γεγονότων με στιγμές ειρωνικής ή χιουμοριστικής διάθεσης, με τρόπο αριστοτεχνικά λεπτό και μελετημένο, προκειμένου να τονίζεται η αντίθεση με τα δραματικά στοιχεία.¹⁴

Εξίσου σημαντικό στοιχείο της πεζογραφίας του είναι η έντονη παρουσία του γενέθλιου τόπου.¹⁵ Στη διηγηματογραφία του αναπαρίσταται συχνά η Ανατολική Θράκη και, περισσότερο, η ιδιαίτερη πατρίδα του η Βιζύη, γεγονός που οδήγησε τους μελετητές στο να αποκαλούν τα θρακικής σκηνογραφίας διηγήματά του «θρακικά» ή «θρακιώτικα».¹⁶ Ο εν λόγω όρος χρησιμοποιείται προκειμένου να περιγράψει το σκηνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η αφήγηση. Ο τόπος δεν λειτουργεί απλώς ως γεωγραφικό σκηνικό, αλλά ως χώρος μνήμης και βιωματικής εμπειρίας. Μέσα από την αναπαράσταση της Θράκης και της γενέτειράς του Βιζύης, ο Βιζυηνός αναβιώνει μνήμες της παιδικής του ηλικίας,¹⁷ στοιχεία της καθημερινότητας και πτυχές της λαϊκής παράδοσης. Η χρήση του γενέθλιου τόπου είναι ιδιαίτερος ουσιαστική για τον σκοπό της αφήγησης, αφού από εκεί εκπορεύονται η μνήμη, η ταυτότητα των πρωταγωνιστών αλλά και το σύνολο του παρελθόντος χρόνου.

¹³ Βλ. Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», ό.π., σσ. σ'-πς': «Όλα τα διηγήματα με εξαίρεση το Μοσκόβ-Σελήμ, όλα τους υποβάλλουν την προσδοκία της απάντησης σε μία ερώτηση».

¹⁴ Κώστας Στεργιόπουλος, *Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία ...*, ό.π., σ. 104.

¹⁵ Η έμφαση στον γενέθλιο τόπο αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της ηθογραφικής πεζογραφίας του τέλους του 19ου αιώνα. Όπως επισημαίνει ο Κούγκουλος, το ηθογραφικό διήγημα αναδεικνύει την εντοπιότητα, καθώς ο χώρος της μυθοπλασίας ταυτίζεται συχνά με τη γενέτειρα ή με έναν οικείο τόπο του συγγραφέα. Στην περίπτωση του Βιζυηνού, η προσήλωση στη θρακική πατρίδα και η άντληση αφηγηματικού υλικού από τα βιώματα της παιδικής ηλικίας συνδέονται τόσο με την ελληνική ηθογραφική παράδοση όσο και με ευρωπαϊκά λογοτεχνικά πρότυπα. Θεωρείται ότι ο Βιζυηνός είχε επηρεαστεί αρκετά από τον Berthold Auerbach Βλ. Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου ...*, ό.π., σσ. 22-23.

¹⁶ Βλ. Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου ...*, ό.π., σ. 24 – σημ. 18.

¹⁷ Σύμφωνα με τον Μ. Γ. Βαρβούνη, «Οι ρίζες της νοσταλγίας του Γεωργίου Βιζυηνού», *Εξώπολις* 5 (Καλοκαίρι 1996), σ. 201: «Ο Βιζυηνός λογογραφεί, επειδή νοσταλγεί. Θυμάται την πατρίδα του μέσα από τα έθιμα και τις χαρακτηριστικές μορφές της παραδοσιακής ζωής των συμπατριωτών του, προσπαθώντας να αμυνθεί μέσα στην αφοπλιστική και συχνά συντριπτική ανωνυμία της ξενιτιάς».

Παράλληλα με την αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου, παρατηρείται η συχνή σύνδεση της αφήγησής του με την αυτοβιογραφική μνήμη,¹⁸ καθώς πολλά περιστατικά παρουσιάζονται ως αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας του αφηγητή.¹⁹ Τα βιογραφικά στοιχεία που εμφανίζονται στην πεζογραφία του Βιζυηνού έχουν απασχολήσει εκτενώς τη φιλολογική έρευνα, καθώς τα περισσότερα έργα του περιλαμβάνουν στοιχεία απομνημονευματογραφίας αντλώντας από τις προσωπικές εμπειρίες του δημιουργού τους.²⁰

Παρά την αδιαμφισβήτητη λογοτεχνική του αξία, ο Βιζυηνός διήγε δύσκολη ζωή. Τα τελευταία χρόνια αντιμετώπισε σοβαρά ψυχικά προβλήματα και το 1892 εισήχθη στο Δρομοκαΐτειο Ψυχιατρείο, όπου παρέμεινε έως τον θάνατό του το 1896, σε ηλικία μόλις σαράντα επτά ετών. Αιτία του εγκλεισμού του αποτέλεσε η εμμονή του με τη 14χρονη μαθήτριά του Μπετίνα Φραβασίλη, την οποία επιχείρησε να απαγάγει προκειμένου να τη νυμφευθεί.²¹ Η προσωπική του ζωή και η τραγική του κατάληξη απασχόλησαν έντονα τη φιλολογική κριτική,²² καθώς θεωρήθηκε ότι πολλά στοιχεία της ψυχικής του δοκιμασίας αντανακλώνται και στους ήρωες των έργων του. Όπως επισημαίνεται χαρακτηριστικά, η ζωή του συγγραφέα «συναγωνίζεται σε τραγικότητα τη μοίρα των ηρώων του».²³

1.2 Το διήγημα «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον»

Το διήγημα «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα αφηγηματικά έργα του Γεωργίου Βιζυηνού. Δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 1884 σε συνέχειες στο περιοδικό *Εστία*.²⁴ Σε αυτό συμπυκνώνονται τα στοιχεία της

¹⁸ Ο Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας ...*, ό.π., σσ. 201-203, χαρακτηρίζει τον Βιζυηνό ως τον πραγματικό εισηγητή του ηθογραφικού διηγήματος, ενώ επισημαίνει ότι στα περισσότερα έργα του ξεχωρίζει η ψυχολογική διαγραφή των προσώπων και η αφηγηματική χάρη.

¹⁹ Για τη σύνδεση αυτοβιογραφικού και μυθοπλαστικού στοιχείου στον Βιζυηνό, βλ. Λάμπρος Βαρελάς, «Γ. Μ. Βιζυηνός: Μεταξύ αυτοβιογραφίας και μυθοπλασίας», στο Ι. Πολέμης – Α. Μπρούζος – Α. Βογιατζόγλου – Δ. Σ. Γεωργακόπουλος (επιμ.), *Δώρα σεμνά. Τιμητικός τόμος για την καθηγήτρια Μάρθα Καρπόζηλου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2021, σσ. 233-243.

²⁰ Εύα Γανίδου, *Μυθοπλαστικές βιογραφίες του Γ. Μ. Βιζυηνού (1898-2005)*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 25.

²¹ Για τη σχέση του Βιζυηνού με τη νεαρή Μπετίνα Φραβασίλη, η οποία συνδέθηκε με την ψυχική κατάρρευση και τον εγκλεισμό του συγγραφέα στο Δρομοκαΐτειο, βλ. Εύα Γανίδου, *Μυθοπλαστικές βιογραφίες ...*, ό.π., σσ. 30-49.

²² Η Φραβασίλη αποτέλεσε κατά το πλείστον αφορμή και όχι αιτία των ψυχιατρικών προβλημάτων του Βιζυηνού. Βλ. Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», ό.π., σσ. ρλβ'–ρλγ'.

²³ Erato Bassea, “Vizyenos Adapted...”, ό.π., σ. 1.

²⁴ Τεύχη 442, 443 και 444 στις 17 και 24 Ιουνίου και την 1η Ιουλίου 1884. Βλ. Λάμπρος Βαρελάς, *Μετά θάρρους ανησυχίαν εμπνέοντος. Η κριτική πρόσληψη του Γ. Μ. Βιζυηνού (1873-1896)*, University Studio

αφηγηματικής του τεχνικής που αναλύθηκαν ανωτέρω, δηλαδή η αφήγηση μέσω της μνήμης και η έντονη παρουσία του θρακικού στοιχείου. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση τονίζει το βιωματικό στοιχείο, καθώς παραπέμπει σε γεγονότα της παιδικής ηλικίας του Βιζυηνού. Όπως επισημαίνεται σε σχετική μελέτη, η επιλεχθείσα μορφή αφήγησης καθώς και το γεγονός ότι ο εγγονός και ο παππούς φέρουν το ίδιο όνομα με το συγγραφέα φαίνεται να στηρίζουν αυτή την άποψη. Άλλωστε, «μολονότι αφορά το πρόσωπο του αγαπημένου του παππού, έχει ως σημείο αναφοράς το αυτοβιογραφικό ταξίδι που έκανε ο ίδιος ο συγγραφέας το 1859 σε ηλικία δέκα χρονών, ορφανός από πατέρα, πηγαίνοντας στην Πόλη παραγίος σε ένα σκληρό και τυραννικό ράφτη».²⁵ Και σε αυτό το διήγημα διαγράφεται καθαρά ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αφηγηματικής τεχνικής του συγγραφέα, δηλαδή η ψυχογραφική προσέγγιση των προσώπων είτε μέσω ανάλυσης των εσωτερικών τους κινήτρων, είτε με την περιγραφή των αλλαγών που υφίστανται λόγω γεγονότων που επηρεάζουν τη ζωή τους.

Το διήγημα παρουσιάζεται ως παιδική ανάμνηση του αφηγητή, ενώ η πλοκή του εκτυλίσσεται με την τεχνική της «εγκιβωτισμένης αφήγησης» και επικεντρώνεται κυρίως στη ζωή του παππού (στον οποίον αναφέρεται και η κτητική αντωνυμία του τίτλου)²⁶ μέσα από τις διηγήσεις των ταξιδιών του. Οι εν λόγω αφηγήσεις χρησιμοποιούνται προκειμένου να αποκαλυφθεί η πραγματικότητα, δηλαδή η αντίθεση ανάμεσα στον φαντασιακό κόσμο των ιστοριών και στην πραγματική ζωή του παππού. Οι πρότερες αφηγήσεις του παππού δημιουργούν αρχικά στον μικρό αφηγητή την εικόνα ενός ανθρώπου κοσμογυρισμένου, εικόνα η οποία καταρρέει όταν αποκαλύπτεται ότι όλα τα ταξίδια του αποτελούν προϊόν της φαντασίας του.²⁷ Μέσα

Press, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 165. Το περιοδικό *Εστία* αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους λογοτεχνικούς και πνευματικούς φορείς του ύστερου 19ου αιώνα, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της νεοελληνικής πεζογραφίας και στην ανάδειξη της λεγόμενης «γενιάς του 1880». Βλ. Γιάννης Παπακώστας, *Το περιοδικό Εστία και το διήγημα*, Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, Αθήνα 1982. Ενδεικτική της σημασίας που αποδίδεται στο περιοδικό είναι και η διατύπωση του Λάκη Παπαστάθη, στο Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης. Γενικό πλάνο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2025, σ. 201: «Τί σπουδαίο πράγμα είναι ένα περιοδικό για την ιστορία της λογοτεχνίας! Εάν δεν υπήρχε η *Εστία* να στεγάσει τους καινοτόμους της γενιάς του 1880, θα υπήρχε γενιά του 1880; Πού θα δημοσίευαν τα κείμενά τους; Ποιος θα τους παρότρυνε να τα δημοσιεύσουν;», που επισημαίνει τον καθοριστικό ρόλο του περιοδικού στην ανάδειξη και στην εδραίωση των λογοτεχνών της περιόδου.

²⁵ Ειρήνη Ξανθοπούλου, «Η πολιτισμική ταυτότητα του Γ. Βιζυηνού μέσα από τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του διηγήματος *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Λογοτεχνίας και διαπολιτισμικές διαδρομές*, Κομοτηνή 2015, σ. 2. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: https://utopia.duth.gr/mdimasi/cng/index.htm_files/Xanthopoulou_cng.pdf (τελευταία πρόσβαση: 24/05/2026).

²⁶ Ειρήνη Ξανθοπούλου, «Η πολιτισμική ταυτότητα...», ό.π., σ. 2.

²⁷ Σύμφωνα με την Ειρήνη Ξανθοπούλου, «Η πολιτισμική ταυτότητα...», ό.π., σσ. 7-8, ο Βιζυηνός εύστοχα δίνει την αποκάλυψη δια στόματος του ίδιου του παππού, του ατόμου δηλαδή που ευθύνεται για τις λανθασμένες εντυπώσεις του εγγονού του.

από αυτή την αποκάλυψη ανοίγεται στον αφηγητή ο δρόμος της ενηλικίωσης, της μετάβασης από τον παιδικό κόσμο στον κόσμο της συνειδητοποίησης και της ωριμότητας,²⁸ ή όπως αναφέρεται και σε σχετική μελέτη, στη «διαλογικότητα μεταξύ παιδικότητας και ωριμότητας και της συνακόλουθης προ-ορθολογικής και ορθολογικής σκέψης».²⁹ Είναι αυτό το στοιχείο της αφήγησης που, σύμφωνα με την Τετεπουλίδου, προσομοιάζει στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία.³⁰ Η παιδική εμπειρία της μαθητείας, καθώς και η έντονη παρουσία της φαντασίας μέσα από τις αφηγήσεις του παππού, δημιουργούν ένα αφηγηματικό περιβάλλον, όπου συνυπάρχουν το παραμυθιακό στοιχείο και η παιδική οπτική. Με τον τρόπο αυτό, το διήγημα μπορεί να διαβαστεί όχι μόνο ως αυτοβιογραφική ή ηθογραφική αφήγηση, αλλά και ως κείμενο που προσεγγίζει θεματικά και αφηγηματικά χαρακτηριστικά της παιδικής λογοτεχνίας. Υπό αυτήν την έννοια, αρκετοί μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι το ταξίδι στο διήγημα δεν λειτουργεί μόνο ως αφηγηματικό σχήμα, αλλά και ως συμβολικό μοτίβο που εκφράζει τη μετάβαση από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα.

Μία ακόμη ερμηνευτική προσέγγιση του διηγήματος από τη φιλολογική έρευνα χαρακτηρίζει το «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» ως «μελέτη της ανθρώπινης αλλοτρίωσης και της ακρωτηριασμένης ζωής».³¹ Μέσα από αυτή την οπτική, το μοτίβο του ταξιδιού αποκτά ευρύτερη συμβολική διάσταση, υπερβαίνοντας την κυριολεκτική σημασία της μετακίνησης και παραπέμποντας στην υπαρξιακή πορεία του ανθρώπου προς το τέλος της ζωής.³² Με τον τρόπο αυτό, ο τίτλος του διηγήματος αποκτά ιδιαίτερο

²⁸ Σύμφωνα με την Μαρία Ιατρού, «Γ. Μ. Βιζυηνού “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”: Δρόμοι των κειμένων και μεταφορές του θανάτου», *Σύγκριση* 23 (2012), σ. 84: «Το παιδί έχει, εντέλει, διανύσει την αντίθετη πορεία από τον παππού Γεώργη, ο οποίος παρουσιάζεται να πεθαίνει όπως έζησε, εγκλωβισμένος στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας». Αντίθετα, ο εγγονός κατάφερε να μεταβεί από τον κόσμο των ονείρων και της φαντασίας στην «αναλυτική γλώσσα του ενήλικου κώδικα, με μικρές σχετικά απώλειες».

²⁹ Δημήτρης Τσατσούλης, «Το παραμύθι ως στοιχείο διαλογικότητας και παρωδίας στην αφηγηματική του Γ. Βιζυηνού», *Εξόπολις* 5 (Καλοκαίρι 1996), σ. 90.

³⁰ Η φαντασία και το παραμυθιακό στοιχείο ήταν αυτά τα χαρακτηριστικά του διηγήματος που δημιούργησαν τη σκέψη για διασκευές σε έργο παιδικής λογοτεχνίας. Για τις παιδικές διασκευές του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» βλ. Αναστασία Τετεπουλίδου, «Οι περιπέτειες του Βιζυηνού: Διασκευές του διηγήματος *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* για την παιδική λογοτεχνία», *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας* 42 (2025), σσ. 54-55. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/2300/2059> (τελευταία πρόσβαση: 16/04/2026), όπου εξετάζονται οι διασκευές της Γεωργίας Ταρσούλη (*Στη Θράκη του παππού μου*, 1976-1977) και του Κώστα Πούλου (*Το μόνο ταξίδι της ζωής του*, 1999).

³¹ Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», ό.π., σ. ρκα'.

³² Σύμφωνα με τη Μαρία Ιατρού, «Γ. Μ. Βιζυηνού “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”...», ό.π., σσ. 74-75, η πρώτη αναφορά στον θάνατο γίνεται από τον ίδιο τον τίτλο του διηγήματος και εν συνεχεία από «την πύλη με τον άγγελο» και τη δοξασία ότι τα μάτια του νεκρού παραμένουν ανοιχτά εφόσον δεν καταφέρουν οι ζώντες να πραγματοποιήσουν την τελευταία του επιθυμία (εδώ, την άφιξη του εγγονού).

ερμηνευτικό βάθος, καθώς ο χαρακτηρισμός «μόνον» στο ταξίδι του τίτλου μπορεί επίσης να υπονοεί το αναπόδραστο της ανθρώπινης μοίρας.³³

Όλα τα ανωτέρω χαρακτηριστικά του υπό μελέτη διηγήματος (έντονη παρουσία της μνήμης, παιδική οπτική αφήγησης, εγκιβωτισμένη δομή και εις βάθος ψυχογραφική ανάλυση χαρακτήρων) συνιστούν αντιπροσωπευτικά δείγματα της αφηγηματικής τεχνικής του Βιζυηνού. Είναι αυτή η πολυεπίπεδη αφηγηματική δομή, καθώς και η έντονη δραματικότητα και η συμβολικότητα του έργου, που συνέβαλαν στο να αποτελέσει το διήγημα πηγή έμπνευσης για μεταγενέστερες διασκευές στο θέατρο³⁴ και στον κινηματογράφο. Ιδιαίτερη θέση εδώ κατέχουν η θεατρική μεταφορά του Δήμου Αβδελιώδη³⁵ και, φυσικά, η κινηματογραφική διασκευή του Λάκη Παπαστάθη, οι οποίες συνέβαλαν καθοριστικά στη νεότερη πρόσληψη του έργου του Βιζυηνού.

Επίσης για το ταξίδι προ τον θάνατο βλ. και Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου ...*, ό.π., σσ. 82-83.

³³ Η Μαρία Ιατρού, «Γ. Μ. Βιζυηνού “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”...», ό.π., σ. 77, συνδέει το μοτίβο του ταξιδιού με ένα ευρύτερο πλέγμα μεταφορών του θανάτου που διατρέχει το διήγημα, υποστηρίζοντας ότι η αφήγηση οδηγεί σταδιακά τον αναγνώστη προς την αποδοχή του τέλους ως ύστατου προορισμού της ανθρώπινης πορείας.

³⁴ Η συχνή παρουσία των έργων του Βιζυηνού στη θεατρική σκηνή δεν φαίνεται να είναι τυχαία. Όπως έχει επισημανθεί από την Ευσταθία Δήμου, *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι τις αρχές του 21ου αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα 2014, σσ. 257-26, τα διηγήματά του προσφέρονται για θεατροποίηση, καθώς διαθέτουν «θεατρική δομή, και όλα τα βασικά χαρακτηριστικά του κλασσικού δράματος, το αυτούσιο έγκλημα, την ενοχή του ήρωα και την κάθαρση στο τέλος». Ιδιαίτερα για το έργο «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», η μελετήτρια παρομοιάζει τον μικρό Γιωργή με έναν ηθοποιό που αναλαμβάνει να παρουσιάσει στο θέατρο το παραμύθι του ραφτόπουλου και της βασιλοπούλας.

³⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη θεατρική μεταφορά του διηγήματος από τον Δήμο Αβδελιώδη και τη σκηνική πρόσληψη του έργου του Βιζυηνού, βλ. Θανάσης Αγάθος, «“Το μόνον της ζωής του ταξείδιον” επί σκηνής. Το διήγημα του Βιζυηνού στη θεατρική μεταφορά του Αβδελιώδη», στο Ν. Δεληγιαννάκη (επιμ.), *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα. Μνήμη Παν. Μουλλά. Πρακτικά ΙΓ’ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Τμήμα Φιλολογίας – Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών – Σοκόλης-Κουλεδάκης, Αθήνα 2014, σσ. 446-458.

2. Διασημειωτική Μετάφραση και Κινηματογραφική Διασκευή

Η παρούσα ενότητα επικεντρώνεται στη συσχέτιση του λογοτεχνικού κειμένου με την κινηματογραφική του απόδοση, υπό το πρίσμα της διασημειωτικής μετάφρασης. Η μεταφορά ενός γραπτού έργου στο θέατρο ή στον κινηματογράφο συνιστά μία σύνθετη διαδικασία κατά την οποία το γλωσσικό υλικό αναπροσαρμόζεται και αποδίδεται μέσω διαφορετικών σημειωτικών μέσων, σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητες και τις απαιτήσεις της θεατρικής ή κινηματογραφικής αναπαράστασης. Στο πλαίσιο αυτό, και όπως επισημάνθηκε στο τέλος της προηγούμενης ενότητας, θα μας απασχολήσει η κινηματογραφική μεταφορά του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» από τον σκηνοθέτη Λάκη Παπαστάθη το 2001. Αρχικά θα παρουσιαστεί το θεωρητικό πλαίσιο της διασημειωτικής μετάφρασης και εν συνεχεία θα προχωρήσουμε στη μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι βασικές θεωρητικές αρχές εφαρμόζονται στην πράξη στο πλαίσιο της εν λόγω διασκευής.

2.1 Διασημειωτική μετάφραση

Η έννοια της διασημειωτικής μετάφρασης αποτελεί ουσιαστικό εργαλείο για τη μελέτη της συσχέτισης ενός λογοτεχνικού με ένα θεατρικό, κινηματογραφικό ή άλλης μορφής έργο. Εισήχθη αρχικά από τον Ρώσο γλωσσολόγο Roman Jakobson³⁶, σύμφωνα με τον οποίο μπορούν να ορισθούν τρία είδη μετάφρασης: η ενδογλωσσική («αναδιατύπωση [...] ή ερμηνεία των γλωσσικών σημείων με άλλα σημεία της ίδιας γλώσσας»), η διαγλωσσική («κανονική μετάφραση [...] ή ερμηνεία των γλωσσικών σημείων με άλλη γλώσσα») και η διασημειωτική («μεταλλαγή [...] ή ερμηνεία γλωσσικών σημείων με σημεία μη γλωσσικών σημειωτικών συστημάτων»).³⁷

Λαμβάνοντας υπ' όψιν την προσέγγιση του Jakobson, η μετατροπή ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κινηματογραφικό έργο δεν συνιστά μία απλή διαδικασία διασκευής, αλλά

³⁶ Ο Roman Osipovich Jakobson (1896–1982) υπήρξε Ρώσος γλωσσολόγος, ιδρυτικό μέλος του Ρωσικού Φορμαλισμού και της Σχολής της Πράγας, με σημαντική συμβολή στη δομική γλωσσολογία. Δίδαξε σε σημαντικά πανεπιστήμια, όπως το Columbia, το Harvard και το MIT. Βασικά επιστημονικά του ενδιαφέροντα υπήρξαν η σημειωτική, η λογοτεχνική θεωρία και η επικοινωνιακή ανάλυση. Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η συμβολή του στη θεωρία της επικοινωνίας, μέσω του γνωστού μοντέλου των έξι λειτουργιών της γλώσσας, καθώς και στη θεωρία της μετάφρασης.

³⁷ Roman Jakobson, «Η μετάφραση από τη σκοπιά της γλωσσολογίας», στο *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφρ. Άρης Μπερλής, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2009, σ. 142.

προϋποθέτει βαθιά κατανόηση και λειτουργική διαχείριση των διαφορετικών εμπλεκόμενων σημειωτικών συστημάτων.³⁸ Η κινηματογραφική μεταφορά προϋποθέτει επομένως μία δημιουργική επανερμηνεία, η οποία εμπλέκει τον λόγο, τον ήχο, την εικόνα αλλά και τη χωροχρονική οργάνωση της αφήγησης.

Η συμβολή του Jakobson στην καθιέρωση της έννοιας της διασημειωτικής μετάφρασης υπήρξε καθοριστική. Στη σχετική του μελέτη, ο Jakobson επισημαίνει ότι ορισμένες μορφές τέχνης δεν επιδέχονται κυριολεκτική μετάφραση, αλλά απαιτούν δημιουργική μεταστοιχείωση από ένα σημειωτικό σύστημα σε άλλο, αναφέροντας χαρακτηριστικά τη μετάβαση από τη λεκτική αφήγηση στη μουσική, στο χορό, στον κινηματογράφο ή τη ζωγραφική.³⁹ Η παρατήρηση αυτή προσεγγίζει τις μεταγενέστερες θεωρίες διασκευής που αντιλαμβάνονται την κινηματογραφική μεταφορά ως δημιουργικό μετασχηματισμό και όχι ως πιστή αντιγραφή του πρωτοτύπου. Σημαντική υπήρξε η συνεισφορά των θεωρητικών Yuri Lotman⁴⁰ και Boris Uspensky⁴¹, σύμφωνα με μελέτη των οποίων η κουλτούρα συγκροτείται ως ένα σύστημα σημείων στο οποίο η γλώσσα κατέχει κεντρική θέση, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως μηχανισμός παραγωγής και μετάδοσης πληροφορίας.⁴² Στο πλαίσιο αυτό, η μετάβαση από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο μπορεί να ιδωθεί ως μεταφορά νοήματος από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο. Το λογοτεχνικό κείμενο βασίζεται κυρίως στη γλώσσα και στην αφηγηματική δράση, ενώ ο κινηματογράφος αξιοποιεί την εικόνα, τον ήχο, τη μουσική, το μοντάζ και την ερμηνεία των ηθοποιών.

Η ίδια προβληματική απασχόλησε εκτενώς και τον Umberto Eco,⁴³ ο οποίος προσέγγισε τη μετάφραση ως διαδικασία ερμηνείας. Σύμφωνα με τον Eco, «μεταφράζω

³⁸ Ως σημειωτικό σύστημα νοείται ένα σύνολο σημείων που οργανώνεται μέσω κοινωνικά καθιερωμένων κωδίκων και κανόνων, οι οποίοι επιτρέπουν την παραγωγή και την ερμηνεία νοήματος. Βλ. Umberto Eco, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1994, σ. 48 κ.ε.

³⁹ Roman Jakobson, «Η μετάφραση από τη σκοπιά της γλωσσολογίας», ό.π., σ. 148.

⁴⁰ Ο Yuri Lotman (γενν. 1922) ήταν Ρώσος σημειωτικός, ιστορικός και φιλόλογος και ιδρυτής της Σχολής Tartu–Moscow (η οποία πήρε την ονομασία της από τις πόλεις που κατάγονταν τα περισσότερα μέλη της). Υπήρξε μία από τις σημαντικότερες μορφές της σημειωτικής θεωρίας, δηλαδή της μελέτης του πολιτισμού ως ένα σύστημα σημείων.

⁴¹ Ο Boris Uspensky (γενν. 1937) είναι Ρώσος σημειωτικός, φιλόλογος και ιστορικός, στενός συνεργάτης του Lotman και βασικό μέλος της Σχολής Tartu–Moscow.

⁴² Γιούρι Μ. Λότμαν – Μπ. Α. Ουσπένσκυ, «Για τον σημειωτικό μηχανισμό της κουλτούρας», μτφρ. Άρης Μπερλής, *Σπείρα 1– Β' περίοδος* (Καλοκαίρι 1984), σσ. 105-106.

⁴³ Ο Umberto Eco (1932-2016) ήταν Ιταλός σημειωτικός, πανεπιστημιακός, συγγραφέας και κριτικός λογοτεχνίας, με σημαντική συμβολή στη θεωρία της σημειωτικής και της ερμηνείας. Διετέλεσε καθηγητής σημειωτικής στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια. Το έργο του άσκησε καθοριστική επιρροή στη σύγχρονη σημειωτική, τη λογοτεχνική θεωρία και τις πολιτισμικές σπουδές. Για τη μεταφραστική

σημαίνει λέω σχεδόν το ίδιο πράγμα σε άλλη γλώσσα»,⁴⁴ θέση η οποία υποδηλώνει ότι η απόλυτη ταύτιση ανάμεσα στο πρωτότυπο και το μεταφρασμένο κείμενο είναι ανέφικτη. Όπως επίσης αναφέρει, «το να μεταφράζεις, σημαίνει ότι κατανοείς το εσωτερικό σύστημα μίας γλώσσας και τη δομή ενός συγκεκριμένου κειμένου σ' αυτή τη γλώσσα και ότι κατασκευάζεις ένα αντίγραφο αυτού του συστήματος του κειμένου, που, βάσει μιας δεδομένης περιγραφής, μπορεί να προκαλέσει ανάλογες εντυπώσεις στον αναγνώστη».⁴⁵ Η μετάφραση επομένως, κατά τον Eco, συνίσταται στην ανακατασκευή ενός νέου συστήματος έκφρασης, ικανού να προκαλέσει ανάλογες αισθητικές και νοηματικές εντυπώσεις με το πρωτότυπο.

Εμβαθύνοντας στην έννοια της διασημειωτικής μετάφρασης, ο Eco τη χαρακτηρίζει ως μία αέναη διαδικασία διαπραγμάτευσης,⁴⁶ κατά την οποία ο μεταφραστής καλείται να ισορροπήσει ανάμεσα στα διαφορετικά στοιχεία και στόχους από το ένα σημειωτικό σύστημα στο άλλο, όπως π.χ. από τη λογοτεχνία στο θέατρο ή τον κινηματογράφο. Η μετάφραση επομένως συνεπάγεται μία «αλλαγή ουσίας» στο επίπεδο της έκφρασης, χωρίς ωστόσο να θίγεται η ουσία του περιεχομένου.⁴⁷ Παίρνοντας παράδειγμα από την τέχνη και την αναπαράσταση ενός Δαβίδ, σε μπρούντζο, τενεκέ ή πλαστικό, ο Eco αναφέρει πως «όταν θέλουμε να επιτύχουμε μία αισθητική εντύπωση, η αλλαγή του υλικού είναι ουσιώδης»,⁴⁸ άποψη που υποδηλώνει ότι η μεταφορά ενός έργου από ένα μέσο σε ένα άλλο συνεπάγεται αναπόφευκτες μεταβολές στην αισθητική του πρόσληψη.⁴⁹ Αναφέρει δε χαρακτηριστικά πως «η μετάλλαξη του υλικού προσθέτει νοήματα ή καθιστά βαρύνουσες κάποιες συνυποδηλώσεις που αρχικά δεν ήταν τέτοιες».⁵⁰

Στο πλαίσιο αυτό, ο Eco διαχωρίζει ρητά τη μετάφραση από τη διασκευή, επισημαίνοντας ότι ενώ η πρώτη οφείλει να τηρεί υψηλό βαθμό πιστότητας από το πρωτότυπο, η δεύτερη δύναται να παρουσιάζει αποκλίσεις, προσθήκες και μετατροπές

του θεωρία βλ. Γιάννης Λαζαράτος, *Umberto Eco: Διασημειωτική Μετάφραση & Μετάφραση και Επιστημολογία*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.

⁴⁴ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης... Λέγοντας σχεδόν το ίδιο*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 11-13.

⁴⁵ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σ. 22.

⁴⁶ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σσ. 13-15.

⁴⁷ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σ. 347.

⁴⁸ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σσ. 319-320.

⁴⁹ Οι θέσεις αυτές του Eco προσεγγίζουν τη σύγχρονη θεωρητική αντίληψη περί μεταστοιχείωσης, η οποία εξετάζεται αναλυτικότερα στην επόμενη ενότητα.

⁵⁰ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σ. 430.

κατά το δοκούν.⁵¹ Μάλιστα, πολλές φορές «αυτές οι ερμηνείες χρησιμεύουν και για να μας κάνουν να εκτιμήσουμε καλύτερα το έργο-πηγή».⁵² Σε ένα μέσο άλλωστε όπως ο κινηματογράφος, «είμαστε αναγκασμένοι να επιβάλλουμε στον θεατή της ταινίας μια ερμηνεία, σε σύγκριση με την οποία ο αναγνώστης του βιβλίου ήταν πολύ πιο ελεύθερος».⁵³ Οι ιδέες που επιλέγει να προκρίνει ένας σκηνοθέτης ή ένας σεναριογράφος διασκευάζοντας ένα αρχικό λογοτεχνικό κείμενο αποτελούν μόνες τους κριτική θέση «έστω και μη συνειδητά, έστω κι αν οφείλεται περισσότερο σε αδεξιότητα παρά σε μια συνειδητή ερμηνευτική επιλογή».⁵⁴ Μάλιστα, η κριτική αυτή στάση θεωρεί ο Eco ότι αποτελεί και τη βασική διεργασία του μετασχηματισμού / διασκευής.

2.2 Από την προσαρμογή στη μεταστοιχείωση

Εξετάστηκε στην προηγούμενη ενότητα η θεωρία της διασημειωτικής μετάφρασης, η οποία συνίσταται στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ένα λογοτεχνικό έργο δύναται να μεταβεί σε διαφορετικό σημειωτικό σύστημα, όπως π.χ. ο κινηματογράφος. Μια κινηματογραφική διασκευή, ωστόσο, δεν εξαντλείται στην απλή αλλαγή των εκφραστικών μέσων αλλά περιλαμβάνει παρεμβάσεις και μετασχηματισμούς που επηρεάζουν σαφώς τη μορφή, και, πολλές φορές, το ίδιο το νόημα του έργου. Η έννοια της μεταστοιχείωσης έρχεται επομένως να συμπληρώσει τη θεωρία της διασημειωτικής μετάφρασης, εστιάζοντας όχι μόνο στην αλλαγή του σημειωτικού κώδικα αλλά και στον δημιουργικό μετασχηματισμό του ίδιου του έργου.

Για μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα, οι κινηματογραφικές διασκευές αξιολογούνταν πρωτίστως με κριτήριο την πιστότητά τους προς το λογοτεχνικό πρωτότυπο, αντιμετωπιζόμενες ως μορφές προσαρμογής του στο οπτικοακουστικό μέσο. Η προσέγγιση αυτή αμφισβητήθηκε από σύγχρονους θεωρητικούς της διασκευής, όπως

⁵¹ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σσ. 28-29.

⁵² Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σσ. 431-432.

⁵³ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σ. 438.

⁵⁴ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σ. 445.

η Linda Hutcheon⁵⁵ και ο Robert Stam.⁵⁶ Σύμφωνα με τη Hutcheon, η αξιολόγηση μιας κινηματογραφικής μεταφοράς δεν πρέπει να βασίζεται αποκλειστικά στην πιστότητα προς το πρωτότυπο έργο⁵⁷ αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αξιοποιεί τις εκφραστικές δυνατότητες του εκάστοτε μέσου. Η διασκευή αποτελεί στοιχείο διακειμενικότητας, καθώς το νέο έργο γίνεται αντιληπτό μέσα από τη μνήμη και την αναγνώριση του προϋπάρχοντος κειμένου. Συνεπώς, η κινηματογραφική μεταφορά του εκάστοτε λογοτεχνικού έργου δεν λειτουργεί ως απλή αναπαραγωγή του, αλλά ως διαδικασία μεταστοιχείωσής του σε ένα νέο σημειωτικό και αισθητικό σύστημα.⁵⁸ Αντίστοιχα, ο Robert Stam ασκεί κριτική στη λεγόμενη «λογική της πιστότητας» υποστηρίζοντας ότι η αξιολόγηση μιας διασκευής αποκλειστικά με βάση την πιστότητά της προς το πρωτότυπο κείμενο είναι περιοριστική. Σύμφωνα με τον ίδιο, η διασκευή πρέπει να αντιμετωπίζεται όχι ως απλή αντιγραφή του λογοτεχνικού έργου σε διαφορετικό μέσο, αλλά ως μία αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία που συνομιλεί με το πρωτότυπο έργο, μία νέα, θα λέγαμε, ανάγνωσή του μέσω της οποίας αναδεικνύονται διαφορετικές πτυχές που αξίζει να έρθουν στο φως.⁵⁹

Η προβληματική αυτή αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην περίπτωση του έργου του Βιζυηνού. Η έντονη εσωτερικότητα, η ψυχολογική διάσταση και η γλωσσική ιδιαιτερότητα των διηγημάτων του καθιστούν αδύνατη μια αυτούσια κινηματογραφική «μεταφορά». Στην επόμενη ενότητα, επιχειρούμε να εμβαθύνουμε στην πρόσληψη του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» από τον σκηνοθέτη Λάκη Παπαστάθη, στις θεματικές που πρόκρινε για ανάδειξη και στον τρόπο με τον οποίο μετασχημάτισε το έργο σε μία αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία διαθέτει διακριτή ταυτότητα και αισθητική.

⁵⁵ Η Linda Hutcheon είναι Καναδή θεωρητικός της λογοτεχνίας και Ομότιμη Καθηγήτρια στο Τμήμα Αγγλικής και Συγκριτικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου του Toronto. Το έργο της επικεντρώνεται κυρίως στη θεωρία του μεταμοντερνισμού και της διασκευής.

⁵⁶ Ο Robert Stam είναι Αμερικανός θεωρητικός του κινηματογράφου και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, γνωστός κυρίως για τη συμβολή του στη θεωρία της κινηματογραφικής διασκευής.

⁵⁷ Σύμφωνα με τη Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York & London 2006, σ. 6: “an adaptation’s double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgement or the focus of analysis”.

⁵⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, ό.π., σσ. 8-9.

⁵⁹ Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Blackwell Publishing, Oxford 2005.

3. Από το κείμενο στην οθόνη: Κινηματογραφική ανάγνωση του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον»

Υπό το πρίσμα των θεωρητικών προσεγγίσεων που παρουσιάστηκαν στην προηγούμενη ενότητα, και λαμβάνοντας υπ' όψιν τις υπαρκτές δυσκολίες αυτούσιας μεταφοράς του νοήματος και των αισθήσεων όπως απεικονίζονται στο πρωτότυπο έργο (έντονη εσωτερικότητα, ψυχογραφική διάσταση και γλωσσική ιδιαιτερότητα), η κινηματογραφική μεταφορά του «Μόνον της ζωής του ταξείδιον» δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αξιολογηθεί με κριτήριο την πιστότητα προς το διήγημα του Βιζυηνού. Η διασκευή επομένως οφείλει να εξεταστεί ως διαδικασία διασημειωτικής μετάφρασης και δημιουργικής μεταστοιχείωσης, μέσα από την οποία το λογοτεχνικό έργο αποκτά νέα μορφή και νέες σημασιολογικές δυνατότητες. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης Λάκης Παπαστάθης σημειώνει:

Τι σημαίνει τέλος «μένω πιστός στο λογοτεχνικό κείμενο»; Συχνά ακούγονται απόψεις για το πόσο πιστή είναι η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο. Υπάρχουν περισσότερο ή λιγότερο πιστές στο πρωτότυπο ταινίες, που όμως δεν κρίνονται απ' αυτό το γεγονός, αλλά απ' το πόσο αυθύπαρκτα στέκονται σαν ταινίες. Άλλωστε, ακόμα και αν ένας διάλογος του διηγήματος μεταφερθεί αυτούσιος στο σινεμά, με τους ηθοποιούς που τον παίζουν μπροστά στα μάτια μας, λειτουργούμε διαφορετικά από τους αναγνώστες.⁶⁰

Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζονται οι αφηγηματικές επιλογές του σκηνοθέτη, η ανασυγκρότηση των χαρακτήρων, η οπτικοποίηση της μνήμης και του φαντασιακού, καθώς και οι δημιουργικές παρεμβάσεις που διαφοροποιούν την ταινία από το πρωτότυπο κείμενο. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα κινηματογραφικά μέσα με τα οποία

⁶⁰ Λάκης Παπαστάθης, «Η διαδικασία της μετουσίωσης πληροφοριών για τη ζωή και το έργο του Βιζυηνού σε σενάριο», στο Ξανθή Κατσαρή-Βαφειάδη (επιμ.), *Γεώργιος Βιζυηνός. Η ζωή και το έργο του. Περιφερειακό Συνέδριο*, Δήμος Κομοτηνής – Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κομοτηνής, Κομοτηνή 1997, σ. 97.

μεταφέρονται στοιχεία που στο διήγημα αποδίδονται κυρίως μέσω της λεκτικής αφήγησης και της εσωτερικής εστίασης.

3.1 Ο Βιζυηνός του Λάκη Παπαστάθη

Η κινηματογραφική διασκευή του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» από τον Λάκη Παπαστάθη κυκλοφόρησε το 2001.⁶¹ Η ταινία, υιοθετώντας τα κυρίαρχα στοιχεία πλοκής του αυθεντικού έργου του Βιζυηνού, εισήγαγε στην αφηγηματική της ροή στοιχεία από τη ζωή του ίδιου του συγγραφέα, εστιάζοντας στην περίοδο του εγκλεισμού του στο Δρομοκαΐτειο: «οι τρεις βασικοί ήρωες, ο παππούς, ο μικρός εγγονός του και ο ενήλικος συγγραφέας, αλληλοπεριέχονται ο ένας στον άλλον κι ενώ είναι τρεις θα μπορούσε να θεωρηθεί πως είναι ταυτοχρόνως και ένας».⁶² Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια διπλή αφήγηση, όπου συνυπάρχουν ο κόσμος του κεντρικού ήρωα με τον κόσμο του δημιουργού του. Οι εναλλαγές της αφήγησης ανάμεσα στους δύο αυτούς κόσμους είναι συνεχείς στην ταινία, με αποτέλεσμα τα όρια ανάμεσα στη μνήμη, τη λογοτεχνική αφήγηση και την πραγματικότητα να είναι διαρκώς ασαφή.

Ο Παπαστάθης επιλέγει να ξεκινήσει την αφήγησή του παρουσιάζοντας τον Βιζυηνό να παραδίδεται από τους φίλους του στο Δρομοκαΐτειο ψυχιατρείο,⁶³ υποκύπτοντας στην πλάνη ότι τον μεταφέρουν στο εξοχικό για την τέλεση του γάμου του με την Μπετίνα Φραβασίλη.⁶⁴ Από τα πρώτα μόλις λεπτά της ταινίας, ο Βιζυηνός σκιαγραφείται ως τραγική μορφή. Η εναγώνια ερώτησή του «Πού με πάτε;» προδίδει τον φόβο του για ό,τι μέλλει να επακολουθήσει. Η δραματική μουσική που εισάγει τους τίτλους της ταινίας εντείνει το αίσθημα της ανασφάλειας και προϊδεάζει τον θεατή για

⁶¹ Σκηνοθεσία: Λάκης Παπαστάθης. Παραγωγή: Απόστολος Παπαευσταθίου. Σενάριο: Ελένη Πέγκα, Λάκης Παπαστάθης, Μαριάννα Κουτάλου. Ηθοποιοί: Ηλίας Λογοθέτης, Ρούλα Πατεράκη, Λάζαρος Ανδρέου, Υβόννη Μαλτέζου και Ντίνος Αυγουστήδης. Μουσική: Γιώργος Παπαδάκης. Φωτογραφία: Γιάννης Δασκαλοθανάσης. Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου.

⁶² Βασίλης Τσιαμπούσης, «“Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”». Εισήγηση που διαβάστηκε στο 42^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης», στο Φωτεινή Τομαή – Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: Πηγή και σχολιασμός της Ιστορίας στο κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη*, Πρακτικά Ημερίδας, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου – Κινηματογραφικό Αρχείο – Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σ. 131.

⁶³ «Ηρθαμε να σε πάρουμε... Ο γάμος θα γίνει στην εξοχή». Σκηνή: 02:37–03:14.

⁶⁴ Ο Θανάσης Αγάθος, «Ο Βιζυηνός ως τρόφιμος του Δρομοκαΐτειου στην ταινία του Λάκη Παπαστάθη “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”», *Μανδραγόρας* 54 (Απρίλιος 2016), σσ. 66–67, επισημαίνει ότι η επιλογή του Παπαστάθη να ανοίξει την ταινία με τη σκηνή της μεταφοράς του Βιζυηνού στο Δρομοκαΐτειο λειτουργεί ως καθοριστικό αφηγηματικό πλαίσιο για την πρόσληψη των ψυχολογικών συγκρούσεων του συγγραφέα και την αντανάκλασή τους στον αφηγηματικό του κόσμο.

την τραγική κατάληξη του ήρωα. Μάλιστα, το γεγονός ότι οι τίτλοι αρχής εμφανίζονται ακριβώς τη στιγμή που ο Βιζυηνός οδηγείται ακούσια προς το Δρομοκαΐτειο, έχει από μόνο του ιδιαίτερη σημασία. Με τον τρόπο αυτό, το «ταξείδιον» του τίτλου συνδέεται ήδη από τα πρώτα λεπτά της ταινίας όχι μόνο με την ιστορία του παππού Γεώργη, αλλά και με την ίδια τη διαδρομή του συγγραφέα προς τον εγκλεισμό και την ψυχική κατάρρευση.

Υπό το πρίσμα της διασημειωτικής θεωρίας του Eco, η επιλογή αυτή μπορεί να θεωρηθεί χαρακτηριστική ερμηνευτική παρέμβαση του σκηνοθέτη, καθώς νοσηματοδοτεί εκ νέου το πρωτότυπο έργο, προωθώντας εξ αρχής μια συγκεκριμένη ανάγνωσή του. Ήδη, από την έναρξη της ταινίας, το «μόνον της ζωής του ταξείδιον» συνδέεται με την προσωπική τραγωδία του Βιζυηνού, διευρύνοντας το νοηματικό πεδίο του αρχικού διηγήματος. Η μετέπειτα εικόνα του Βιζυηνού έρχεται να επαληθεύσει την πρώτη αυτή εντύπωση – από περιποιημένος και καλοντυμένος, καταλήγει να είναι καταβεβλημένος, εμφανώς γερασμένος και έγκλειστος (βλ. Εικόνα 2). Είναι αυτή η αντίθεση που υποδηλώνει την πορεία από την πνευματική ακμή προς την ψυχική και σωματική φθορά. Το ψυχιατρείο απεικονίζεται ως τόπος που πιθανόν να υπάρχει, πιθανόν και όχι, σχεδόν σαν μη-τόπος,⁶⁵ ένας χώρος που φιλοξενεί έναν Βιζυηνό χαμένο στη μνήμη και στην παρελθοντική του δημιουργία. Σε αυτόν τον αφηγηματικό χώρο αρχίζει σταδιακά να ξεδιπλώνεται η ιστορία του παππού Γεώργη και του μικρού εγγονού του, η οποία εμπλέκει στοιχεία ανάμνησης και της αυτούσιας λογοτεχνικής αφήγησης, χρησιμοποιώντας απόσπασμα του βιζυηνικού κειμένου: «Ότε μ' έστρατολόγουν διὰ τὸ ἔντιμον τῶν ραπτῶν ἐπάγγελμα, [...], ἔμελλον νὰ ράπτω τὰ φορέματα τῆς θυγατρὸς τοῦ Βασιλέως».⁶⁶

Η φωνή του Βιζυηνού δίνει τη θέση της στην παιδική φωνή του μικρού Γιωργή, ο οποίος, λαμβάνοντας τη σκυτάλη της αφήγησης, περιγράφει την ιστορία του ως μικρό ραφτόπουλο στην Κωνσταντινούπολη και το όνειρό του να παντρευτεί τη βασιλοπούλα, όπως του είχε προφητεύσει ο παππούς του: «Ταῦτα πάντα μοι τὰ διηγείτο ὁ πάππος μου, καὶ μοι τὰ διηγείτο ὥσάν νὰ εἶχον συμβῇ χθές ἀκόμη, ὥσάν νὰ συνέβαινον ἂν πάσαν στιγμὴν εἰς τὸν κόσμον».⁶⁷ Το όνειρό του αυτό ενισχύεται από την παιδική του φαντασία αλλά και από τη βαθιά επιθυμία του για κοινωνική ανέλιξη.

⁶⁵ Erato Bassea, “Vizyenos Adapted...”, ό.π., σ. 4.

⁶⁶ Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, Ερμής, Αθήνα 1980, σ. 168.

⁶⁷ Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, ό.π., σ. 170.

Η κοινωνική άνοδος του ήρωα μέσω του γάμου με βασιλική ή αριστοκρατική μορφή αποτελεί ένα μοτίβο που συναντάται συχνά στον κόσμο των παραμυθιών και της λαϊκής αφήγησης. Ο ήρωας, παρά την ταπεινή του καταγωγή, κατορθώνει να υπερβεί την κοινωνική του θέση και να ενταχθεί σε έναν ανώτερο κόσμο, γεγονός που συνδέεται με τη λειτουργία του παραμυθιού ως πεδίου εκπλήρωσης επιθυμιών και ανατροπής των κοινωνικών περιορισμών.⁶⁸

Τα κοντινά πλάνα στα χέρια των μικρών ραφτόπουλων που δουλεύουν εντατικά με τα υφάσματα σε συνδυασμό με το μελαγχολικό τραγούδι που τραγουδά η μαστόρισσα μαζί με τον μικρό Γιωργή⁶⁹ συνθέτουν ένα σκηνικό καθημερινής βιοπάλης.⁷⁰ Η ήρεμη παρουσία της μαστόρισσας φαίνεται να αποτελεί το μοναδικό σημείο θαλπωρής μέσα στον χαοτικό κόσμο της εργασίας. Σε ορισμένα σημεία της ταινίας η μαστόρισσα πλένει τον Γιωργή ή τον πηγαίνει βόλτα, λειτουργώντας ίσως ως υποκατάστατο της μητρικής μορφής. Μάλιστα, είναι αυτή η γυναίκα που του δείχνει την άφιξη της άμαξας με τη βασιλοπούλα και τον οδηγεί σε μία ενδεχόμενη αλλαγή της μοίρας του. Με τη χρήση αυτών των σκηνών, ο Παπαστάθης εισάγει τον θεατή στον κόσμο του νεαρού Γιωργή, έναν κόσμο όπου η καθημερινή στέρηση συνυπάρχει με το όνειρο, τη φαντασία και την ελπίδα για ένα διαφορετικό μέλλον.

Ο ονειρικός αυτός κόσμος συνεχίζεται από τον φακό του Παπαστάθης με την εισαγωγή στην ταινία των Τούρκων δευτεραγωνιστών. Ο νάνος που αναγγέλλει την άφιξη του βασιλιά, αλλά και ο ίδιος ο βασιλιάς και οι ακόλουθοί του αποδίδονται με στοιχεία έντονης θεατρικότητας, με ελαφρώς κωμικό και γραφικό τρόπο, μοιάζοντας να έχουν αναδυθεί από τις σελίδες ενός παραμυθιού.⁷¹ Ωστόσο, η παραμυθιακή αυτή ατμόσφαιρα διακόπτεται απότομα και ο θεατής επαναφέρεται στην πραγματικότητα. Ο μικρός Γιωργής χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «Η μαστόρισσα είναι μουγγή κι εγώ δεν είχα ακόμη την ευκαιρία να τραγουδήσω» καθώς και ότι «στο εργαστήριο ράβουμε σκυμμένοι όλη μέρα με τον αφεντικό και τη μαστόρισσα από πάνω μας», τονίζοντας με αυτό τον τρόπο τη διαφορά μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Στο ίδιο μοτίβο κινείται και η σκηνή της επίσκεψης του Γιωργή στο παλάτι: η επικοινωνία του με τη

⁶⁸ Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin 1968, σ. 4.

⁶⁹ Το τραγούδι που ερμηνεύει η μαστόρισσα φαίνεται να αποτελεί παραλλαγή του γνωστού θρακιώτικου σκοπού «Σύντα να δώσ' η χαραυγή», οι στίχοι του οποίου εξυμνούν την Κωνσταντινούπολη, τα εργαστήριά της και την Αγία Σοφία.

⁷⁰ Σκηνή: 08:16–09:29.

⁷¹ Σκηνή: 09:29–14:21.

βασιλοπούλα μέσω του ξύλινου κυλίνδρου κορυφώνει προσωρινά το παραμυθιακό στοιχείο, όμως η εξέλιξη της σκηνης ανατρέπει τις προσδοκίες του. Ο νεαρός ήρωας εκδιώκεται βίαια από τους ευνούχους και καταλήγει στα υπόγεια του παλατιού, τα οποία ο Παπαστάθης κινηματογραφεί με τρόπο που παραπέμπει ευθέως σε φρενοκομείο: κάγκελα, στοιβαγμένοι άνθρωποι που κοιτούν προς τα έξω και πρόσωπα που γελούν αλλόκοτα μέσα στον εγκλεισμό τους. Με αυτή την επιλογή ο σκηνοθέτης δημιουργεί μία από τις πρώτες συνδέσεις ανάμεσα στον κόσμο του μικρού Γιωργή και στον κόσμο του εγκλειστού Βιζυηνού,⁷² προετοιμάζοντας διακριτικά τη σύγκλιση των δύο αφηγηματικών επιπέδων που θα ακολουθήσει στη συνέχεια της ταινίας.

Προχωρώντας στο κύριο μέρος της πλοκής, ο λογοτεχνικός παππούς εμφανίζεται ιδωμένος από τα μάτια του εγγονού του, ως ένας κοσμογυρισμένος ταξιδευτής, ένας άνθρωπος μνημένος στα μυστήρια και τα θαύματα του κόσμου. Σταδιακά, ωστόσο, αποκαλύπτεται πως τα περισσότερα από αυτά τα ταξίδια δεν υλοποιήθηκαν ποτέ στην πραγματικότητα, αλλά αποτέλεσαν επιθυμίες και όνειρα. Για τεκμηρίωση των λεγομένων του παππού, ο οποίος φαίνεται να κρίνεται ως μη αξιόπιστος αφηγητής βάσει των παρελθοντικών του επινοήσεων, ο Παπαστάθης αξιοποιεί εκτενώς τις αναδρομές, οι οποίες εντάσσονται σαν σύντομες ανάσες στη βασική ροή της ταινίας.

Η ταινία ολοκληρώνεται με τον θάνατο του Βιζυηνού και με τη σκηνή της βαλίτσας που ανοίγει αποκαλύπτοντας τα χειρόγρατά του.⁷³ Η τελευταία αυτή εικόνα λειτουργεί ως συμβολική σύνδεση ανάμεσα στη ζωή, τη μνήμη και το λογοτεχνικό έργο του συγγραφέα, ενώ παράλληλα υποδηλώνει τη διαχρονικότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τη συνέχιση του «ταξιδιού» μέσα από το ίδιο το έργο του.

3.1.1. Υποδοχή και κριτική της ταινίας

Η ταινία γνώρισε ιδιαίτερα θερμή υποδοχή τόσο από την ελληνική κριτική όσο και από το κοινό. Τιμήθηκε με επτά Κρατικά Βραβεία Ποιότητας, μεταξύ των οποίων και το βραβείο καλύτερης ταινίας, ενώ παράλληλα έλαβε το βραβείο κοινού στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Προβλήθηκε επίσης στο Διεθνές Φεστιβάλ

⁷² Η σκηνή αυτή μπορεί να ιδωθεί ως παράδειγμα δημιουργικής μεταστοιχείωσης, καθώς ο Παπαστάθης συνδέει συμβολικά τον κόσμο του μικρού Γιωργή με τον εγκλεισμό του Βιζυηνού, δημιουργώντας μια νοηματική γέφυρα που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο διήγημα.

⁷³ Για τη βαλίτσα, ένα στοιχείο με ιδιαίτερη συμβολική σημασία στη διασκευή του Παπαστάθη, βλ. αναλυτικότερα ενότητα 3.7.

Κινηματογράφου του Τορόντο και αποτέλεσε την επίσημη ελληνική πρόταση για το βραβείο Όσκαρ Ξενόγλωσσης Ταινίας.

Η κριτική στάθηκε ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο ο Παπαστάθης κατόρθωσε να μεταφέρει κινηματογραφικά το ιδιαίτερο ύφος και τον ψυχισμό του βιζυηνικού έργου. Σε σχετικές κριτικές διατυπώθηκε η άποψη ότι η κινηματογραφική απόδοση του διηγήματος χαρακτηρίζεται από σεβασμό προς το πρωτότυπο⁷⁴ και αποτελεί «μικρή πραγματεία πάνω στο γλυκό ταξίδι της ζωής και στη “βαθιά ηρεμία” του θανάτου»⁷⁵. Αλλού, αναφέρεται πως η διασκευή του Παπαστάθης γίνεται «μέσα από ένα καθαρά ονειρικό βλέμμα που τιμά δεόντως τον ιδιαίτερο ψυχισμό του λογοτέχνη, ηθογραφώντας παράλληλα μια μεταβατική για τον ελληνισμό ιστορική περίοδο».⁷⁶ Η προσέγγιση αυτή αναδεικνύει τη διττή λειτουργία της ταινίας: αφενός ως οπτική αναπαράσταση ενός λογοτεχνικού έργου και αφετέρου ως στοχασμό πάνω στην ιστορική, πολιτισμική και προσωπική μνήμη. Η ταινία επίσης χαρακτηρίστηκε ως δείγμα υψηλού επιπέδου κινηματογραφικής τέχνης, «που όταν αρδεύεται από τη λογοτεχνία, ισορροπώντας λόγο και εικόνα, παρασύρει τον θεατή χωρίς να προδίδει τον αναγνώστη».⁷⁷ Σε αφιερώματα για το έργο του Παπαστάθης δόθηκε ακόμη έμφαση στη στενή σχέση του σκηνοθέτη με τη νεοελληνική λογοτεχνία και ειδικότερα με τη γενιά του 1880. Ο ίδιος ο δημιουργός είχε αναφερθεί επανειλημμένα στη βαθιά συγκίνησή του για μορφές όπως ο Βιζυηνός και ο Παπαδιαμάντης,⁷⁸ θεωρώντας πως ο πρώτος υπερτερεί του δεύτερου⁷⁹ και επισημαίνοντας ότι πολλά από τα θέματα που τον απασχολούν στην ταινία — η μνήμη, η απώλεια, η φθορά και η ματαίωση — επανέρχονται συνολικά στο κινηματογραφικό του έργο. Υπ’ αυτό το πρίσμα, η ταινία

⁷⁴ Χ. Λ. Καράογλου, «Λογοτεχνία και κινηματογράφος: Εντυπώσεις από την ταινία του Λάκη Παπαστάθης “Το μόνον της ζωής του ταξίδιον”», στο Φωτεινή Τομαή – Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: Πηγή και σχολιασμός της Ιστορίας στο κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθης*, Πρακτικά Ημερίδας, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου – Κινηματογραφικό Αρχείο – Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σσ. 136-141.

⁷⁵ «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον», εφ. *Ριζοσπάστης* (09/02/2002). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1142299> (τελευταία πρόσβαση: 19/03/2026).

⁷⁶ Γιάννης Καντέα – Παπαδόπουλος, «Αφιέρωμα στον σκηνοθέτη Λάκη Παπαστάθης από την Ταινιοθήκη. Το έργο ενός εκ των σημαντικότερων δημιουργών του ελληνικού σινεμά έρχεται σε πρώτο πλάνο», *Αθηνόραμα* (16/04/2025). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: https://www.athinorama.gr/cinema/3044875/afieroma-ston-skinotheti-laki-papastathi-apo-tin-tainiothiki/?utm_source=chatgpt.com (τελευταία πρόσβαση: 20/03/2026).

⁷⁷ Μαρία Κατσούνακη, «Το ελληνικό σινεμά σε καλή ώρα», εφ. *Καθημερινή* (17/11/2001). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.kathimerini.gr/culture/105596/to-elliniko-sinema-se-kali-ora/> (τελευταία πρόσβαση: 16/04/2026).

⁷⁸ Ενδεικτική της διακειμενικής αυτής διάστασης είναι και η πιθανή αναφορά στον Παπαδιαμάντη μέσω της σκηνής του ραφτόπουλου από τη Σκιάθο, η οποία εξετάζεται εκτενέστερα παρακάτω. Βλ. ενότητα 3.7.

⁷⁹ Βασίλης Τσιαμπούσης, «“Το μόνον της ζωής του ταξίδιον”...», ό.π., σ. 135.

δεν λειτουργεί μόνο ως κινηματογραφική διασκευή του εμβληματικού διηγήματος του Βιζυηνού, αλλά και ως προσωπικός φόρος τιμής του Παπαστάθη προς τον κόσμο της ελληνικής λογοτεχνίας και τους δημιουργούς της.

Οι σημαντικότερες διακρίσεις της ταινίας πιστοποιούν αφενός την αδιαμφισβήτητη σκηνοθετική δεινότητα του Λάκη Παπαστάθη και αφετέρου αποδεικνύουν ότι με τη διασημειωτική μετάφραση η ανασύνθεση του λογοτεχνικού πρωτοτύπου μπορεί να οδηγήσει σε ένα νέο έργο με πλήρη αφηγηματική αυτοτέλεια, ιδωμένο από σύγχρονη κινηματογραφική σκοπιά, ένα έργο που δύναται να ενθουσιάσει επίσης σύγχρονη κριτική και κοινό. Επιβεβαιώνεται έτσι η βασική αρχή του Umberto Eco πως η διασημειωτική μετάφραση αποτελεί μία δημιουργική διαδικασία μετασχηματισμού.⁸⁰

3.1.2 Ο Παπαστάθης και η σχέση του με τη λογοτεχνία

Ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση της κινηματογραφικής μεταφοράς του έργου του Βιζυηνού έχει η ίδια η δημιουργική φυσιογνωμία του Λάκη Παπαστάθη και η σχέση του με τη λογοτεχνία. Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, ο Παπαστάθης τρέφει ιδιαίτερο θαυμασμό για τη γενιά του 1880 και, σύμφωνα με τον ίδιο, ο 19^{ος} αιώνας ήταν η μήτρα όλων των πνευματικών ζητημάτων και η εποχή των μεγάλων συγγραφέων.⁸¹ Ο Παπαστάθης δεν προσεγγίζει το λογοτεχνικό έργο ως απλό αφηγηματικό υλικό προς κινηματογραφική αξιοποίηση, αλλά ως σύνθετη μορφή γραφής, την οποία επιχειρεί να μεταφέρει στο κινηματογραφικό μέσο. Όπως διασώζεται από συνέντευξή του στον Μίμη Τσακωνιάτη το 2001, η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στο σινεμά, συνεπάγεται τη μετάφραση από ένα σύστημα κωδικών σε ένα άλλο, κάτι το οποίο αποτελεί μεγάλη πρόκληση:

Ήμασταν τα παιδιά των κινηματογραφικών λεσχών και τα παιδιά της ελληνικής λογοτεχνίας. Νιώθαμε ότι ανήκαμε στη μεγάλη πνευματική παράδοση της ελληνικής λογοτεχνίας, των ποιητών και των συγγραφέων. Αλλά, το να θαυμάζεις τη λογοτεχνία και να αγαπάς τη λογοτεχνία κάνοντας σινεμά είναι ζόρικο. Μεταφέρεις σε μία άλλη τέχνη τους κώδικες μιας άλλης τέχνης, κι αυτό

⁸⁰ Umberto Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης...*, ό.π., σσ. 424-430.

⁸¹ Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 12.

είναι πάρα πολύ δύσκολο. Δημιουργεί ένα βραχυκύκλωμα, αλλά είναι και πάρα πολύ γοητευτικό μέσα στη δυσκολία του. Αυτό είναι το δικό μου στίγμα.⁸²

Η σχέση του με τη λογοτεχνία δεν περιορίζεται σε επίπεδο θεωρητικής τοποθέτησης, αλλά διαπερνά το σύνολο της δημιουργικής του πρακτικής. Ο ίδιος άλλωστε στο διάστημα 2002-2014 εξέδωσε τέσσερις συλλογές διηγημάτων: *Η νυχτερίδα πέταξε* (Νεφέλη, 2002), *Η ήσυχη και άλλα διηγήματα* (Νεφέλη, 2005), *Το καλοκαίρι θα παίζει την Κλυταιμνήστρα* (Πόλις, 2011), *Ο δάσκαλος αγαπούσε το βωβό σινεμά* (Πόλις, 2014). Αναφορικά με τα συγγραφικά του εγχειρήματα, ο Παπαστάθης έχει δηλώσει πως αρχική του πρόθεση δεν αποτέλεσε ποτέ η συγγραφή. Κατά τη διάρκεια, ωστόσο, των γυρισμάτων της ταινίας *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*, και ιδίως μέσα από την εμπειρία των γυρισμάτων στην Κωνσταντινούπολη και την Ανατολική Θράκη, οδηγήθηκε σε αναστοχασμό σχετικά με τη σημασία της παιδικής μνήμης και της βιοματικής αφήγησης. Όπως επισημαίνει, τότε συνειδητοποίησε «πόσο όμορφο είναι να γράφει κανείς για την παιδική του ηλικία»,⁸³ γεγονός που τον ώθησε να στραφεί στη συγγραφή διηγημάτων. Σε συνέντευξή του δήλωσε πως τα διηγήματα της πρώτης του συλλογής γράφτηκαν κατά τη διάρκεια προετοιμασίας της εν λόγω ταινίας, όχι επειδή τα είχε ανάγκη η ταινία, αλλά επειδή ο ίδιος τα χρειαζόταν για να γυρίσει την ταινία.⁸⁴ Πράγματι, η κινηματογραφική διασκευή του υπό μελέτη διηγήματος φαίνεται να αποτέλεσε σταθμό στην καριέρα του, καθώς στοιχεία και θεματικές του έργου εμφανίζονται και σε μεταγενέστερες ταινίες του.

Η πρόεδρος του ΔΣ της Ταινιοθήκης Μαρία Κομνηνού χαρακτηρίζει τον Λάκη Παπαστάθη ως «έναν ποιητή της εικόνας, ο οποίος διερεύνησε με πάθος τη σχέση κινηματογράφου με τη λογοτεχνία, το θέατρο και τη ζωγραφική»,⁸⁵ επισημαίνοντας έτσι τον βαθιά διακειμενικό χαρακτήρα του έργου του. Σύμφωνα με την εκτίμηση του συγγραφέα Γιάννη Κιουρτσάκη, η λογοτεχνική ματιά του υπήρξε εξίσου διεισδυτική με την κινηματογραφική: «Αντλώντας έμπνευση από απλά καθημερινά περιστατικά,

⁸² Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 218.

⁸³ Μυρτώ Λιαλιούτη, «Στο μυαλό του Λάκη Παπαστάθη: 180 λεπτά με ένα ιερό τέρας», *Popaganda* (22/11/2015). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://popaganda.gr/lakis-papastathis-interview/> (τελευταία πρόσβαση: 20/03/2026).

⁸⁴ Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ.227.

⁸⁵ Γιάννης Καντέα – Παπαδόπουλος, «Αφιέρωμα στον σκηνοθέτη Λάκη Παπαστάθη...», ό.π.

διέθετε την ικανότητα να τα μεταπλάθει με τέτοια πειστικότητα σε λόγο και εικόνα, ώστε συχνά η αρχική αφορμή να υποχωρεί μπροστά στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα».⁸⁶

Στο ίδιο πλαίσιο, ο ίδιος ο Παπαστάθης υπογραμμίζει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τη μελέτη και συλλογή λογοτεχνικών περιοδικών και ετήσιων λογοτεχνικών ημερολογίων του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, τα οποία δεν αντιμετώπιζε απλώς ως ιστορικά τεκμήρια, αλλά ως ζωντανές πηγές έμπνευσης.⁸⁷ Η ενασχόλησή του με το έντυπο αυτό υλικό αποκαλύπτει μια συστηματική προσπάθεια ανασύνθεσης της πολιτισμικής μνήμης, καθώς τα κείμενα και τα αισθητικά πρότυπα των υπό μελέτη εποχών μεταφέρονται και μετασχηματίζονται στο κινηματογραφικό του έργο. Ως εκ τούτου, το έργο του συγκροτείται ως διασταύρωση διαφορετικών τεχνών και σημειωτικών συστημάτων, στοιχείο που συνδέεται άμεσα με τη λογική της διασημειωτικής μετάφρασης. Σημειώνουμε ότι λάτρης της πολιτισμικής και συλλογικής μνήμης της Βιζύης και της περιοχής της υπήρξε και ο ίδιος ο Βιζυηνός,⁸⁸ εντάσσοντας αυτή του την ματιά στο σύνολο της συγγραφικής του δημιουργίας.

Καθοριστικής σημασίας για την κατανόηση της ευρύτερης καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Παπαστάθης είναι και η μακρόχρονη ενασχόλησή του με την τηλεοπτική εκπομπή *Παρασκήνιο* (1976–2013).⁸⁹ Η εκπομπή αποτέλεσε έναν κατεξοχήν χώρο καταγραφής και ανάδειξης της νεοελληνικής πολιτισμικής παραγωγής, λειτουργώντας ως «κιβωτός του λόγου και της εικόνας» σημαντικών πνευματικών προσωπικοτήτων.⁹⁰ Σύμφωνα με σχετικό αφιέρωμα, ο Παπαστάθης θεωρούσε ότι η συνδυαστική ενασχόληση του *Παρασκηνίου* με θεματικές από την

⁸⁶ Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 223.

⁸⁷ Λάκης Παπαστάθης, «Η διαδικασία της μετουσίωσης πληροφοριών...», ό.π., σσ. 98-101.

⁸⁸ Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου ...*, ό.π., σσ. 29-33.

⁸⁹ Το *Παρασκήνιο* θεωρείται μία από τις μακροβιότερες πολιτιστικές εκπομπές της ελληνικής τηλεόρασης. Σύμφωνα με άποψη του σκηνοθέτη Μάνου Ευστρατιάδη, η μακροήμερησή της οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη διαφορά της ιδιοσυγκρασίας των δύο βασικών παρουσιαστών της, του Παπαστάθης και του Χατζόπουλου: «Ο Λάκης, με τους ενθουσιασμούς του, πετούσε συχνά σαν αερόστατο που κινδύνευε να χαθεί στον ουρανό και ο Τάκης ήταν το γερό σκοινί που τον κρατούσε δεμένο με τη γη». Εδώ, μας δίδεται ένα ακόμη βασικό στοιχείο της προσωπικότητας του Παπαστάθης. Η παρομοίωσή του με ένα αερόστατο που κινδυνεύει να χαθεί στον ουρανό αναδεικνύει την έντονη ροπή του προς τη φαντασία, την ονειροπόληση και την ποιητική θέαση του κόσμου, στοιχεία τα οποία γίνονται εύκολα διακριτά στη διασκευή του έργου «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον». Βλ. Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σσ. 86-87.

⁹⁰ Χρήστος Παρίδης, «Λάκης Παπαστάθης: Ένας ανήσυχος καλλιτέχνης, ένας υπέροχος άνθρωπος», *Lifo* (02/04/2025). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/lakis-papastathis-enas-anisyhos-kallitehnis-enas-yperohos-anthropos> (τελευταία πρόσβαση: 26/03/2026).

ποίηση, τη φιλοσοφία, το θέατρο και τον κινηματογράφο μπορούσε να λειτουργήσει ως μια γόνιμη δεξαμενή γνώσης και πολιτισμικής παιδείας για τις νεότερες γενιές.⁹¹

3.2 Η μεταφορά της αφηγηματικής φωνής

Όσον αφορά την αφηγηματική τεχνική που ακολούθησε ο Λάκης Παπαστάθης κατά τη διασκευή του εμβληματικού διηγήματος του Βιζυηνού, βλέπουμε ότι αξιοποιήθηκε ιδιαίτερα η τεχνική της εγκιβωτισμένης αφήγησης (αφήγηση μέσα στην αφήγηση), ένα σχήμα κατά το οποίο η βασική, πρωτογενής αφήγηση πλαισιώνεται από μια δευτερογενή. Στην προκειμένη περίπτωση, η ιστορία του παππού —στην οποία, άλλωστε, παραπέμπει και ο τίτλος του διηγήματος— παρουσιάζεται μέσα από την αφήγηση του εγγονού. Ο Παπαστάθης ακολούθησε σε μεγάλο βαθμό την αφηγηματική τεχνική του πρωτότυπου διηγήματος, επιλέγοντας να διατηρήσει την αφηγηματική οπτική του μικρού Γιωργή ενώ παράλληλα, προσέθεσε ένα πλαισιωτικό αφηγηματικό επίπεδο μέσω της παρουσίας του ίδιου του Βιζυηνού.⁹²

Μάλιστα, ο Παπαστάθης επέλεξε να εκκινήσει την ταινία με τη σκηνή του εγκλεισμού του Βιζυηνού στο ψυχιατρείο, εστιάζοντας στην εμμονή του λογοτέχνη με τη μαθήτριά του Μπετίνα Φραβασίλη. Η εικόνα του Βιζυηνού επανέρχεται στην ταινία με τον ίδιο να αφηγείται αυτούσια τμήματα του διηγήματος, ιδέα την οποία συνέλαβε ο Παπαστάθης ερχόμενος σε επαφή με προσωπική μαρτυρία του διδάκτορα Ιατρικής Γ. Βασιλειάδη,⁹³ σύμφωνα με την οποία σε περιπάτους που είχε με το Βιζυηνό, ο ίδιος του απήγγελλε ποιήματά του.⁹⁴ Η ταινία ολοκληρώνεται με τη λήξη της ανάγνωσης του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», η οποία συμπίπτει με τον θάνατο του κεντρικού ήρωα-παππού και του ίδιου του συγγραφέα, δημιουργώντας έναν παραλληλισμό ανάμεσα στο τέλος της αφήγησης, τον θάνατο του παππού και το βιολογικό τέλος του ίδιου του Βιζυηνού. Η ευρηματική αυτή επιλογή του Παπαστάθη

⁹¹ Αργυρώ Μποζώνη, «“Παρασκηνίο”, η θρυλική εκπομπή του Λάκη Παπαστάθη. Η μακροβιότερη τηλεοπτική εκπομπή πολιτισμού, που κατέβασε αυλαία το 2015, συνδέθηκε με το όνομα του Λάκη Παπαστάθη, που πέθανε σαν σήμερα», *Lifo* (09/03/2023). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.lifo.gr/culture/cinema/paraskinio-i-thryliki-ekpompi-toy-laki-papastathi> (τελευταία πρόσβαση: 26/03/2026).

⁹² Erato Bassea, “Vizyenos Adapted...”, ό.π., σ. 4: “Had it not been for the addition of a frame-narrative, the film would have been a rather dull adaptation”.

⁹³ Ο Νικόλαος Βασιλειάδης υπήρξε διδάκτορας της Ιατρικής, φίλος και βιογράφος του Γεωργίου Βιζυηνού.

⁹⁴ Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 206.

προσδίδει στην ταινία έναν έντονα αναστοχαστικό χαρακτήρα, καθώς η αφήγηση υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση των γεγονότων και αποκτά μετα-αφηγηματική διάσταση,⁹⁵ αναφερόμενη έμμεσα στη διαδικασία της ίδιας της δημιουργίας του διηγήματος.

3.3 Το ταξίδι ως υπαρξιακό μοτίβο

Επιβεβαιώνοντας τον τίτλο τόσο του διηγήματος όσο και της ταινίας, βασική θεματική της κινηματογραφικής μεταφοράς είναι το ταξίδι, όχι τόσο ως κυριολεκτική έννοια, αλλά κυρίως ως μεταφορική. Η φυσική πορεία του ανθρώπου, το αναπόφευκτο ταξίδι του από την ανυπαρξία, στη γέννηση και, εν τέλει, τον μοναδικό του προορισμό, τον θάνατο – το μόνον της ζωής του ταξείδιον. Η υπαρξιακή διάσταση του ταξιδιού υπογραμμίζεται στη διασκευή μέσα από μια χαρακτηριστική σκηνοθετική παρέμβαση. Μετά τον θάνατο του παππού, ο μικρός Γιωργής αναφέρει ότι η γιαγιά θα έκανε τα πάντα για να τον εμποδίσει από «αυτό το ταξίδι». Τη στιγμή εκείνη εμφανίζεται ο ίδιος ο Βιζυηνός, ο οποίος διορθώνει, τεντώνοντας το δάχτυλο και τονίζοντας τη λέξη «ταξείδιον», απομονώνοντάς την από τη ροή της αφήγησης.⁹⁶ Με τον τρόπο αυτό, ο σκηνοθέτης μετατρέπει τη λέξη σε ερμηνευτικό κλειδί του έργου,⁹⁷ υπονοώντας πιθανώς ότι αυτό είναι ακριβώς το ταξίδι στο οποίο αναφέρεται ο τίτλος.

Σύμφωνα με τον ίδιο τον Παπαστάθη, «ο τρόπος που προσεγγίζεται ο θάνατος στην ταινία, δεν είναι αρνητικός, δεν υπάρχει ο φόβος του θανάτου. Είναι ένας καθαρά ανατολικός τρόπος. Είναι σαν να κλείνει και η ζωή».⁹⁸ Για οπτικοποίηση αυτής της αλληγορίας, ο σκηνοθέτης επιλέγει να εντάξει στην ταινία εικόνες από χωράφια που έκλεισαν τον κύκλο τους, την έλευση του φθινοπώρου, αποκαΐδια που καίγονται, μια μέρα που τελειώνει.⁹⁹ Αυτή η κινηματογραφική τεχνική συμπορεύεται με την εκτενή περιγραφή της πεδιάδας της Βιζύης από ψηλά στο διήγημα, που αντιστοίχως λειτουργεί ως προϊδεασμός για τον επικείμενο θάνατο του παππού.¹⁰⁰ Οι κινηματογραφικές

⁹⁵ Η διάσταση αυτή καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής σε σκηνές όπου ο Βιζυηνός παρεμβαίνει άμεσα στην αφήγηση ή απαγγέλλει αποσπάσματα από το έργο του, όπως θα φανεί αναλυτικότερα στην ενότητα 3.7.

⁹⁶ Σκηνή: 01:16–01:17.

⁹⁷ Η εν λόγω παρέμβαση αποτελεί ερμηνευτική προσθήκη, κατά την οποία ένα από τα χαρακτηριστικά του πρωτότυπου έργου απομονώνεται και αναδεικνύεται κατά το δοκούν του σκηνοθέτη.

⁹⁸ Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 197.

⁹⁹ Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π.

¹⁰⁰ Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου ...*, ό.π., σσ. 82-83.

εικόνες είναι οπτικά ισοδύναμα της ανθρώπινης πορείας προς τη φθορά και το τέλος. Έξοχο δείγμα αυτής της κινηματογραφικής πρακτικής αποτελεί η σκηνή με τον νεαρό παππού να πραγματοποιεί την πρώτη του απόπειρα να ταξιδέψει έως την υποτίθεται μακρινή Τούμπα.¹⁰¹ Στην αρχή, ο νεαρός παππούς ξεκινάει με ορμή, η μέρα είναι λαμπερή και τα ψηλά στάχνα γύρω του δίνουν την αίσθηση της κίνησης, της ζωντάνιας και της προσδοκίας. Όσο περνάει η ώρα, ο ουρανός σκοτεινιάζει, η ημέρα παραχωρεί τη θέση της στο σούρουπο, αλλά αντιστοίχως και η φύση γύρω του μεταλλάσσεται, τα στάχνα χαμηλώνουν, ξεραίνονται, φαίνονται σχεδόν καμμένα. Ομοίως, στην τελευταία σκηνή της Μπαήρας,¹⁰² ο παππούς αποχωρεί υποβασταζόμενος από τον μικρό Γιωργή (βλ. Εικόνα 6), διασχίζοντας χωράφια που καίγονται, ενώ λίγο νωρίτερα είχε διαπιστώσει ότι «έβαλε κρύο». Μέσω αυτών των εικόνων, ο Παπαστάθης μετατρέπει το ταξίδι του ήρωα σε αλληγορία της ανθρώπινης ζωής, όπου η νεότητα και η ελπίδα δίνουν σταδιακά τη θέση τους στη φθορά και στην επίγνωση της θνητότητας. Ο παππούς που άλλοτε στήριζε τον μικρό Γιωργή, του διηγούνταν ιστορίες και του εξηγούσε τον κόσμο, καταλήγει να υποβαστάζεται από αυτόν. Ο ένας οδηγείται προς το τέλος, ο άλλος συνεχίζει. Ευρηματική είναι εδώ η επιλογή του Παπαστάθη να χρησιμοποιήσει αντίστοιχη φωτογραφία στην αρχή και στο τέλος του ταξιδιού του παππού (Τούμπα – Μπαήρα), σχηματίζοντας έναν κύκλο που κλείνει, σε αντιστοιχία πιθανώς του φυσικού κύκλου της ζωής.

Αυτή η κινηματογραφική σύνδεση ανθρώπου και φύσης, όπως παρουσιάζεται μέσα από τον φακό του Παπαστάθη, αναδεικνύει την αντίληψη σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος, παρά τη λογική και τη συνείδηση που τον διαφοροποιούν από τα υπόλοιπα έμβια όντα, παραμένει αναπόσπαστο μέρος του φυσικού κύκλου, και μάλιστα τονίζει την τραγικότητα της ύπαρξής του, εφόσον είναι καταδικασμένος να γνωρίζει την αναπόδραστη λήξη της πορείας του, συνεπεία της λογικής με την οποία τον πλούτισε η φύση. Αυτό ακριβώς το γεγονός είναι που καθιστά το ταξίδι μια πλέον υπαρξιακή εμπειρία.

Μια διαφορετική υπαρξιακή διάσταση του ταξιδιού μπορεί να ερμηνευθεί μέσω της απεικόνισης του παππού σε ένα πλαίσιο ακινησίας¹⁰³ τόσο στο τέλος της ζωής του όπου συναντιέται και με τον εγγονό του, όσο και στις αναδρομές στο παρελθόν που στέκεται

¹⁰¹ Σκηνή 01:08–01:10.

¹⁰² Σκηνή 01:11–01:13.

¹⁰³ Για τη σύνδεση της ακινησίας με τη ματαίωση των επιθυμιών του παππού, βλ. αναλυτικότερα ενότητα 3.5.

αδύναμος να πάρει τη ζωή στα χέρια του. Στο πλαίσιο αυτό, το «ταξίδι» προς τον θάνατο δεν παρουσιάζεται ως μια ενεργητική πορεία του ήρωα προς έναν προορισμό. Αντίθετα, ο παππούς εμφανίζεται να παραμένει ακίνητος, ενώ το τέλος προσεγγίζει σταδιακά τον ίδιο ως αναπόφευκτη κατάληξη της ανθρώπινης πορείας.

3.4 Η οπτικοποίηση της μνήμης και του φαντασιακού

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του διηγήματος είναι η διαρκής εναλλαγή του φαντασιακού με το πραγματικό, του ονειρικού με το αληθινό.¹⁰⁴ Στο αφηγηματικό σύμπαν του Βιζυηνού καταργούνται τα όρια ανάμεσα στην αλήθεια και τη φαντασία, την επιθυμία και την πραγματικότητα, όπως αυτά ενσαρκώνονται μέσα από τις αφηγήσεις του παππού. Ιστορίες για ανθρώπους παράξενους και πλάσματα φανταστικά, όπως οι σκυλοκέφαλοι,¹⁰⁵ για τόπους μακρινούς, όπου οι άνθρωποι ζουν μαρμαρωμένοι. Οι αναφορές αυτές αντλούνται από τη λαϊκή παράδοση, τα παραμύθια και τις προφορικές αφηγήσεις της εποχής,¹⁰⁶ εντάσσοντας το διήγημα σε έναν κόσμο όπου το φαντασιακό στοιχείο λειτουργεί ως φυσική προέκταση της καθημερινότητας. Για τον μικρό Γιωργή, οι αφηγήσεις αυτές δεν αντιμετωπίζονται ως υπερβολές ή ψεύδη, αλλά ως μια διαφορετική μορφή αλήθειας, μέσα από την οποία επιχειρεί να γνωρίσει τον κόσμο, λαμβάνοντας υπ' όψιν το νεαρό της ηλικίας του και τη μικρή του πείρα στην πραγματική ζωή.

Το φαντασιακό φαίνεται να λειτουργεί ως μέσο διαφυγής του παππού από τη σκληρή πραγματικότητα της ζωής του. Παρότι παρουσιάζεται ως άνθρωπος που μιλά αδιάκοπα για ταξίδια και τόπους μακρινούς, στην πραγματικότητα δεν κατάφερε ποτέ να πραγματοποιήσει όσα ονειρεύτηκε. Έτσι, οι αφηγήσεις του λειτουργούν ως υποκατάστατο της εμπειρίας· μέσω της φαντασίας επιχειρεί να υπερβεί τα όρια μιας ζωής περιορισμένης στα στενά πλαίσια οικογενειακών και κοινωνικών υποχρεώσεων. Το φαντασιακό στοιχείο, επομένως, ξεφεύγει από τα όρια μιας απλής αφηγηματικής

¹⁰⁴ Είναι αυτή η σύμπλευση που ο Κωστής Παλαμάς χαρακτήρισε «ονειρόδραμα,» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», ό.π., σ. ριζ'.

¹⁰⁵ Οι αναφορές στους σκυλοκέφαλους εντάσσονται στον κόσμο της λαϊκής φαντασίας και των παραμυθιακών αφηγήσεων που διατρέχουν το έργο του Βιζυηνού. Όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Τσατσούλης, «Το παραμύθι ως στοιχείο διαλογικότητας...», ό.π., σ. 90, οι σκυλοκέφαλοι παραπέμπουν σε μυθολογικά και λαϊκά φανταστικά όντα της ελληνικής παράδοσης: τους Κυνοκέφαλους.

¹⁰⁶ Για έθιμα και λαϊκούς θρύλους που εντάσσονται στο διήγημα βλ. Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου ...*, ό.π., σσ. 92-94.

διακόσμησης και παίρνει τη θέση βαθιάς υπαρξιακής ανάγκης του ήρωα. Το φανταστικό στοιχείο ως μέσο διαφυγής από τη δύσκολη καθημερινότητα δεν αφορά αποκλειστικά τον παππού αλλά και τον μικρό Γιωργή. Στο θαυμαστό και ονειρικό στοιχείο καταφεύγει για να αντιμετωπίσει τη φτώχεια και τη σκληρή δουλειά που αποτελούν την πραγματικότητα της ζωής του.

Σκηνοθετικά χαρακτηριστική είναι η σκηνή¹⁰⁷ κατά την οποία αφού ο παππούς έχει ρωτήσει τον μικρό Γιωργή αν είδε τους σκυλοκέφαλους και τη φώκια, καταλήγει με εμφανή πικρία στη διαπίστωση: «Αχ, ψυχή μου... τίποτε δεν είδες στη ζωή σου... τίποτε». Τα μάτια του είναι βουρκωμένα. Ο μικρός Γιωργής πράγματι δεν έχει δει τίποτα από αυτά τα θαυμαστά που περιγράφει ο παππούς. Το ίδιο όμως ισχύει και για τον παππού, ο οποίος στρέφει τα βουρκωμένα μάτια του στον ουρανό. Τα μαύρα πουλιά που διασχίζουν τον ουρανό και κυρίως, τα πένθιμα κρωξίματά τους ενισχύουν οπτικά το αίσθημα της ματαιότητας και προοικονομούν το τέλος της διαδρομής του.¹⁰⁸ Αυτό το τέλος οπτικοποιείται αριστοτεχνικά μέσω του ονείρου του μικρού Γιωργή που ακούει να φωνάζουν το όνομά του από μακριά και βλέπει την Τούμπα να καίγεται¹⁰⁹ (βλ. Εικόνα 8). Η Τούμπα, η οποία σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης λειτουργεί ως σύμβολο του ανεκπλήρωτου πόθου, μετατρέπεται τώρα σε εικόνα καταστροφής. Αυτή η εικόνα αποτελεί χαρακτηριστικό είδος διασημειωτικής μετάφρασης, καθώς επιλέγεται από τον Παπαστάθη ως κινηματογραφικό σύμβολο ικανό να αναπαραστήσει το τέλος και τη ματαιώση, χωρίς αυτά να χρειαστεί να ειπωθούν. Με τον τρόπο αυτό, ο σκηνοθέτης υποδηλώνει ότι μαζί με τον θάνατο του παππού χάνεται και η τελευταία του δυνατότητα να εκπληρώσει τις επιθυμίες του,¹¹⁰ χάνεται ο κόσμος των αφηγήσεών του, ο κόσμος των ονείρων που συντρόφευσε την παιδική ηλικία του Γιωργή. Αξιοπρόσεκτο στοιχείο εδώ είναι η αδιευκρίνιστη προέλευση της φωνής που καλεί το παιδί.¹¹¹ Η φωνή μπορεί να ερμηνευθεί ως απόηχος της παρουσίας του παππού, χωρίς

¹⁰⁷ Σκηνή: 53:02–53:23.

¹⁰⁸ Ενδιαφέρουσα η επιλογή του Παπαστάθη να εντάξει τη σκηνή αυτή αμέσως πριν από τη διαπίστωση του μικρού Γιωργή «Πολλά ταξίδια θα έκανες στη ζωή σου, παππού», με τον παππού να απαντά «Εγώ; Ταξίδια, εγώ; Η γιαγιά σου, η Χατζίδενα». Η γειννίαση των δύο στιγμών ενισχύει την αντίθεση ανάμεσα στον κόσμο των αφηγήσεων του παππού και στην πραγματικότητα.

¹⁰⁹ Λάκης Παπαστάθης (σκην.), Το μόνον της ζωής του ταξείδιον, σκηνή 01:14–01:15.

¹¹⁰ Ως τελικό κάδρο της σκηνής εμφανίζεται η Τούμπα ολοσχερώς καμμένη.

¹¹¹ Η ίδια εκτός κάδρου φωνή που καλεί τον «Γιωργή» επανέρχεται σε περισσότερα σημεία της ταινίας, μεταξύ των οποίων η σκηνή κατά την οποία ο Βιζυηνός αντιδρά στο άκουσμά της μέσα στο κελί του πριν αποκαλυφθεί ότι η κλήση απευθύνεται στον μικρό ήρωα, καθώς και στον εφιάλτη του μικρού Γιωργή όταν επιστρέφει στο χωριό για να συναντήσει τον παππού. Η προσφώνηση αυτή, λόγω και της συνωνυμίας, θα μπορούσε να αφορά είτε τον μικρό Γιωργή είτε τον ίδιο το Βιζυηνό. Η προσθήκη αυτή από τον Παπαστάθη λειτουργεί ως αντιπροσωπευτικό δείγμα διασημειωτικής μετάφρασης, καθώς αντί

ωστόσο να αποκλείεται η σύνδεσή της με τον ίδιο τον Βιζυηνό, καθώς ο Παπαστάθης επιδιώκει σε όλη τη διάρκεια της ταινίας να προβάλλει τα χαρακτηριστικά του δημιουργού πάνω στον λογοτεχνικό του ήρωα.

Η συνύπαρξη φαντασιακού και πραγματικού συνδέεται άμεσα και με την παιδική ματιά του αφηγητή. Ο μικρός Γιωργής προσλαμβάνει τον κόσμο με αφέλεια, θαυμασμό και περιέργεια, χωρίς να αισθανθεί την ανάγκη να διαχωρίσει το αληθινό από το φανταστικό. Η παιδική αυτή οπτική¹¹² επιτρέπει στο φαντασιακό στοιχείο να αποκτήσει αυθεντικότητα και συναισθηματική δύναμη, ενώ ταυτόχρονα συμβάλλει στη δημιουργία της ιδιαίτερης ποιητικής ατμόσφαιρας του έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή κατά την οποία από το κάψιμο μιας τρίχας εμφανίζεται μια νεράιδα, σε ένα επεισόδιο που παραπέμπει ευθέως στον κόσμο των λαϊκών παραμυθιών και του θαυμαστού.¹¹³ Η εμφάνισή της συνοδεύεται από χρυσόσκονη και από τη φωνή του αφηγητή Βιζυηνού, ο οποίος αναφέρει ότι «τα νεραϊδόπουλα ράφτουν και ράφτουν, και τραγουδούν και αστεϊάζονται», αναλαμβάνοντας να κατασκευάσουν το νυφικό χωρίς κλωστή και ράμμα. Η σκηνή εντάσσεται οργανικά στη ροή της αφήγησης, επιτρέποντας στον θεατή να δει τον κόσμο μέσα από τα μάτια του παιδιού, όπου υπερφυσικές δυνάμεις μπορούν με μεγάλη ευκολία να επέμβουν για να πραγματοποιήσουν το ακατόρθωτο. Μετά από την παρέμβαση των ουράνιων δυνάμεων, ακολουθεί η σκηνή της επιβράβευσης του μικρού Γιωργή, όπου του παραδίδεται η βασιλοπούλα ως νύφη. Σε επόμενη σκηνή κατά την επιστροφή στο χωριό, ο μικρός Γιωργής βλέπει μια ουράνια οπτασία δύο μορφών που παλεύουν μεταξύ τους – ο παππούς και ο άγγελος. Αποτελεί στην ουσία τον τρόπο πρόσληψης του επερχόμενου θανάτου μέσα από τα μάτια ενός παιδιού.

Αν πρωτίστως η συνύπαρξη του ονειρικού με το πραγματικό υποβοηθείται από την παιδική οπτική του αφηγητή, δευτερευόντως υποστηρίζεται από την εικόνα, τον ήχο

η σύνδεση του Γιωργή με τον παππού να μεταφέρεται λεκτικά, δίνεται στο κοινό μέσω ενός ηχητικού μοτίβου.

¹¹² Η ιδιαίτερη θέση που κατέχει το παιδί στο έργο του Βιζυηνού διαπερνά το σύνολο σχεδόν της δημιουργίας του. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», ό.π., σ. 107: «το παιδί που ζει μέσα του δεν εννοεί να ενηλικιωθεί ή να πεθάνει». Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι ο Βιζυηνός ασχολήθηκε και επιστημονικά με την παιδική ηλικία, αφιερώνοντας τη διδακτορική του διατριβή στο παιδικό παιχνίδι και τη σχέση του με την ψυχολογία και την παιδαγωγική. Βλ. Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Το παιδικό παιχνίδι σε σχέση με την Ψυχολογία και την Παιδαγωγική. Πρωτότυπη επί διδακτορία διατριβή για την απόκτηση του τίτλου του Διδάκτορα της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Γοττίγγης*, εισαγωγή – μτφρ. – σχόλια Α. Σιδεράς – Π. Σιδερά-Λύτρα, Αδελφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2009.

¹¹³ Σκηνή: 16:15–17:17.

και τη συνολική σκηνοθετική ατμόσφαιρα. Τα ήρεμα μουσικά μοτίβα, η μελωδική χρήση της αφηγηματικής φωνής του Ηλία Λογοθέτη που εναλλάσσεται με την παιδική φωνή της Φραγκίσκης Μουστάκη (βλ. Εικόνα 3), οι αργοί ρυθμοί, οι στολές των Τούρκων και η γενικότερη εικαστική σύνθεση των πλάνων δημιουργούν ένα περιβάλλον που κινείται ανάμεσα στην ιστορική πραγματικότητα και στην ποιητική αναπαράστασή της. Ο Παπαστάθης δεν επιχειρεί να διαχωρίσει αυστηρά τα πραγματικά γεγονότα από όσα ανήκουν στη σφαίρα της ανάμνησης, του ονείρου ή της επιθυμίας. Αντίθετα, διατηρεί τη ρευστότητα που χαρακτηρίζει και το βιζυηνικό κείμενο, επιτρέποντας στον θεατή να βιώσει την πραγματικότητα όπως αυτή αναδύεται μέσα από τη μνήμη των προσώπων. Ενδεικτικό παράδειγμα εδώ είναι η σκηνή κατά την οποία ο μικρός Γιωργής φαντάζεται τον παππού του νεκρό να τον περιμένει με τα μάτια ανοιχτά.¹¹⁴ Το όνειρο αυτό οπτικοποιείται ερμηνεύοντας το σύνολο των φόβων που τον διακατέχουν για το άγνωστο του θανάτου. Ο παππούς βρίσκεται ξαπλωμένος στο κρεβάτι με ανοιχτά μάτια, εμφανώς νεκρός, ενώ το σώμα του και η είσοδος του σπιτιού καλύπτονται από ξεραμένα φύλλα. Η παρουσία τους λειτουργεί ως σύμβολο φθοράς και μαρasmus,¹¹⁵ μετατρέποντας το ζεστό οικογενειακό περιβάλλον σε χώρο αναμονής του θανάτου. Με τον τρόπο αυτό ο Παπαστάθης μεταφέρει στην εικόνα ένα εσωτερικό συναίσθημα του ήρωα, επιτρέποντας στον θεατή να δει όχι αυτό που συμβαίνει πραγματικά, αλλά αυτό που φοβάται και φαντάζεται το παιδί.

3.5 Η κινηματογραφική απόδοση της ψυχολογίας των ηρώων

Η απόδοση της εσωτερικής ζωής και της ψυχολογίας των κεντρικών ηρώων ενός λογοτεχνικού έργου αποτελεί μία από τις κυριότερες προκλήσεις κάθε κινηματογραφικής διασκευής. Σε αντίθεση με το λογοτεχνικό κείμενο, το οποίο έχει τη δυνατότητα άμεσης πρόσβασης στις σκέψεις, τα συναισθήματα και τους προβληματισμούς των προσώπων, ο κινηματογράφος οφείλει να μεταφράσει αυτές τις ψυχικές διεργασίες σε εικόνες, κινήσεις, σιωπές και εκφράσεις. Στην περίπτωση της κινηματογραφικής μεταφοράς του έργου «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», ο Λάκης Παπαστάθης αντιμετωπίζει την πρόκληση αυτή με ιδιαίτερη λεπτότητα, επιλέγοντας

¹¹⁴ Σκηνή 41:46–42:33.

¹¹⁵ Η σκηνή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα διασημειωτικής μετάφρασης, καθώς αφηρημένες έννοιες όπως η φθορά και η απώλεια μετατρέπονται σε εικόνες με ισχυρό συμβολισμό, άμεσα κατανοητό στον μέσο θεατή.

να αποδώσει την ψυχολογία των προσώπων όχι μέσα από επεξηγηματικούς διαλόγους, αλλά κυρίως μέσω της οπτικής αφήγησης.

Εδώ, αποκτά ιδιαίτερη σημασία η επιλογή των ηθοποιών και η λειτουργία τους μέσα στο αφηγηματικό σύμπαν της ταινίας. Ο Παπαστάθης αναθέτει στον Ηλία Λογοθέτη (βλ. Εικόνα 1) τόσο τον ρόλο του παππού όσο και εκείνον του ίδιου του Βιζυηνού,¹¹⁶ δημιουργώντας έναν άμεσο συσχετισμό ανάμεσα στον δημιουργό και στο λογοτεχνικό του δημιούργημα. Η επιλογή αυτή δεν εξυπηρετεί απλώς πρακτικές ανάγκες της διασκευής, αλλά υποδηλώνει μια βαθύτερη ταύτιση των δύο μορφών, εντάσσοντας στο έργο αυτοαναφορική διάσταση.¹¹⁷ Ο παππούς προβάλλεται ως φορέας εμπειριών, επιθυμιών και ματαιώσεων που αντανakλούν στοιχεία της προσωπικότητας του ίδιου του συγγραφέα, καθιστώντας ρευστά τα όρια μεταξύ του δημιουργού και των χαρακτήρων του.¹¹⁸

Η ψυχολογική κατάσταση των ηρώων αποδίδεται κυρίως μέσω της σιωπής. Ιδιαίτερα ο παππούς παρουσιάζεται εσωστρεφής και στοχαστικός, ένας άνθρωπος του οποίου τα συναισθήματα δεν εξωτερικεύονται εύκολα. Η αργή κίνηση της κάμερας και τα παρατεταμένα κοντινά πλάνα στο πρόσωπό του λειτουργούν ως οπτικά ισοδύναμα των λεκτικών σημάνσεων του λογοτεχνικού κειμένου. Με άλλα λόγια, στο πλαίσιο της διασημειωτικής μετάφρασης, η εσωτερική κατάσταση αποδίδεται μέσω της εικόνας και της διάρκειας του πλάνου. Σύμφωνα με τον Μουλλά, στο διήγημα η αναπόληση των φανταστικών ταξιδιών γίνεται σε ένα καθεστώς ακινησίας που υποδηλώνει την αδυναμία του παππού να ξεπεράσει το αδιέξοδό του, δηλαδή «τον ολοκληρωτικό ευνουχισμό των επιθυμιών του», εφόσον η γιαγιά έχει ταξιδέψει, ο εγγονός κατάφερε να πάει έστω μέχρι την Κωνσταντινούπολη, ενώ ο παππούς στη λήξη της ζωής του δεν έχει καταφέρει καν να επισκεφθεί ούτε την αντικρινή τούμπα.¹¹⁹ Σκηνοθετικά η ακινησία αυτή αποτυπώνεται στη σκηνή του λόφου της Μπαήρας,¹²⁰ όπου ο παππούς,

¹¹⁶ Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 200: «Ο Φλομπέρ λέει “πως η μαντάμ Μποβαρί είμαι εγώ”. Το ίδιο θα μπορούσε να πει και ο Βιζυηνός πως “ο παππούς μου είμαι εγώ”. Αυτός είναι ο λόγος που ο ίδιος ηθοποιός παίζει στην ταινία τον συγγραφέα Γεώργιο Βιζυηνό και το λογοτεχνικό του δημιούργημα, τον παππού». Και εδώ έχουμε ένα χαρακτηριστικό δείγμα δημιουργικής μεταστοιχείωσης από τον Παπαστάθη, καθώς δημιουργεί μια συνάφεια, η οποία δεν καταγράφεται στο πρωτότυπο έργο.

¹¹⁷ Erato Bassea, “Vizyenos Adapted...”, ό.π., σ. 4.

¹¹⁸ Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, μτφρ. Kathleen Blamey, University of Chicago Press, Chicago and London 1992, σσ. 140-148.

¹¹⁹ Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», ό.π., σσ. ρκ'-ρκά'.

¹²⁰ Σύμφωνα με την Ειρήνη Ξανθοπούλου, «Η πολιτισμική ταυτότητα...», ό.π., σσ. 4-5, ο εν λόγω ανήφορος υποδηλώνει τα αξεπέραστα εμπόδια που υψώνονται στη ζωή του κάθε ανθρώπου, του παππού αλλά και της μελλοντικής εκδοχής του μικρού Γιωργή.

έχοντας στο πλευρό του τον μικρό Γιωργή, ανακαλεί ταξίδια που δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ, αλλά και αφηγήσεις που ανήκουν εξ ολοκλήρου στη σφαίρα του φανταστικού. Τα ανεκπλήρωτα όνειρα και τα φαντασιακά στοιχεία εξισώνονται σταδιακά, μετατρέποντας ολόκληρη τη ζωή του σε ένα νοερό ταξίδι. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η επαναλαμβανόμενη εικόνα του παππού να πλέκει. Η δραστηριότητα αυτή τον καθηλώνει σωματικά σε έναν συγκεκριμένο χώρο. Την ίδια στιγμή που οι αφηγήσεις του περιπλανώνται σε μακρινούς τόπους με θαυμαστούς ήρωες, το σώμα του παραμένει σταθερό κι αμετακίνητο, κάνοντας μία δραστηριότητα επαναληπτική όπως είναι το πλέξιμο, ενώ η φαντασία του ελεύθερη και απεριόριστη ταξιδεύει στον κόσμο. Με τον τρόπο αυτό, η λεκτικά προσδιορισμένη στο διήγημα ψυχosύνθεση του παππού μετασχηματίζεται στην ταινία σε οπτικό μοτίβο. Παράλληλα, η επιλογή του Παπαστάθης να τον παρουσιάζει να πλέκει ενδέχεται να συνδέεται διακριτικά με το γεγονός ότι έως την ηλικία των δέκα ετών ο παππούς αναγνώριζε τον εαυτό του ως κορίτσι. Αν και η ταινία δεν προβαίνει σε ρητή σύνδεση των δύο στοιχείων, η συγκεκριμένη δραστηριότητα λειτουργεί ως διακριτική υπενθύμιση του παρελθόντος που ο ίδιος ο παππούς έχει αφηγηθεί στον εγγονό του.

Ξεχωριστή θέση στην ψυχογράφηση του παππού κατέχει η σκηνή κατά την οποία αποκαλύπτεται η «πραγματική» ταυτότητα του νεαρού Γιωργή. Έχοντας ανατραφεί ως κορίτσι από τη γέννησή του, βιώνει μια πρώτη, καθοριστική εμπειρία ματαίωσης τη στιγμή που του ανακοινώνεται η «πραγματική» του ταυτότητα ως αγοριού. Η επιλογή της οικογένειας να τον μεγαλώσει ως κορίτσι, προκειμένου να προστατευθεί από το παιδομάζωμα¹²¹ και τον εξισλαμισμό,¹²² μετατρέπει την παιδική του ηλικία σε μια περίοδο αμφίσημης και ασταθούς ταυτότητας, μιας ταυτότητας διαρκώς υπό συγκρότηση.¹²³ Ο μικρός Γιωργής καλείται να υπάρξει μέσα σε έναν ρόλο που του

¹²¹ Ο Δημήτρης Τσατσούλης, «Το παραμύθι ως στοιχείο διαλογικότητας...», ό.π., σ. 96, επισημαίνει ότι η αναφορά του Βιζυηνού στο παιδομάζωμα συνιστά ιστορική αναχρονία περίπου ενάμιση αιώνα. Κατά τον μελετητή, η επιλογή αυτή δεν αποτελεί ιστορική αβλεψία, αλλά εντάσσεται στην παιγνιώδη και παραμυθιακή λογική του έργου, όπου ιστορικά δεδομένα, λαϊκή παράδοση και μυθοπλασία συνυπάρχουν δημιουργικά. Για το συγκεκριμένο ζήτημα βλ. και Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Μελέτες για τον Γ. Μ. Βιζυηνό και το θρακικό συγκείμενο των διηγημάτων του*, Υψικάμινος, Αθήνα 2024, σ. 96.

¹²² Όπως επισημαίνει ο Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», ό.π., σ. νγ', στο παιδικό περιβάλλον του Βιζυηνού κυριαρχεί: «η γειτνίαση των αλλοεθνών, ταυτόχρονα ως ομοιότητα και ως διαφορά, ως διαρκής απειλή, εμπειρία κατατρεγμού και ανάγκη ανακωχής», στοιχεία που οδηγούν στη συνείδηση του ξεριζωμένου, Μέσα σε αυτό το περιβάλλον ανασφάλειας και φόβου, η αμφίσημη ταυτότητα του παιδιού αποτελεί αναγκαία στρατηγική επιβίωσης.

¹²³ Stuart Hall, «Cultural Identity and Diaspora», στο J. Rutherford (επιμ.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London 1990, σ. 225: «Cultural identity in this second sense is a matter of “becoming” as well of “being”. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists transcending place, time, history and culture”.

επιβάλλεται ως μέσο επιβίωσης, πριν ακόμη αποκτήσει τη δυνατότητα προσωπικής επιλογής ή αυτοπροσδιορισμού. Η μετάβαση από τη μία ταυτότητα του Γιωργή στην άλλη αποδίδεται κινηματογραφικά με ιδιαίτερα εύγλωττο και συμβολικά φορτισμένο τρόπο από τον Παπαστάθη.

Η σκηνή¹²⁴ κατά την οποία ο πατέρας κόβει με μία μόνο ψαλιδιά την κοτσίδα του παιδιού λειτουργεί ως βίαιο τελετουργικό μετάβασης από τη μία ταυτότητα στην άλλη. Ο Παπαστάθης μάλιστα επιλέγει να υπερτονίσει τον ήχο που κάνουν τα μαλλιά που κόβονται, και αυτό δεν γίνεται τυχαία· με αυτόν τον τρόπο μεταφράζεται κινηματογραφικά το ψυχολογικό τραύμα που υφίσταται ο μικρός Γιωργής. Η απότομη αυτή κίνηση της αφαίρεσης των μαλλιών δεν δηλώνει μόνο την εξωτερική αλλαγή εμφάνισης, αλλά κυρίως τη βίαιη αποκοπή από την προηγούμενη εκδοχή του εαυτού. Μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα, το παιδί χάνει όχι μόνο το όνομα και την εμφάνισή του, αλλά και ολόκληρο τον τρόπο με τον οποίο είχε μάθει να υπάρχει μέσα στον κόσμο. Μετά το κούρεμα, ο πατέρας γδύνει το παιδί και το αφήνει γυμνό κι εκτεθειμένο μπροστά στον καθρέφτη, μεταξύ της παλιάς και της νέας του ενδυμασίας, της νέας του ταυτότητας, την οποία καλείται να υποδεχτεί αμέσως. Με την ένδυση της νέας φορεσιάς ολοκληρώνεται αυτό το ιδιότυπο τελετουργικό μετάβασης. Η εν λόγω σκηνή αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία ιδωμένη σε συνδυασμό με την άμεση κοινωνική αλλαγή που ακολουθεί. Το παιδί δεν καλείται απλώς να «γίνει αγόρι», αλλά να αναλάβει άμεσα και τον αντίστοιχο κοινωνικό ρόλο που συνοδεύει αυτή την ταυτότητα. Ο πατέρας του ανακοινώνει πως πλέον θα ονομάζεται Γιωργής και πως στο μέλλον θα παντρευτεί τη Χρυσή, το κορίτσι με το οποίο μέχρι πρότινος έπαιζαν μαζί «κούκλαις και πεντόβολα».¹²⁵ Η μετάβαση αυτή παρουσιάζεται σχεδόν ως κοινωνική επιβολή ενηλικίωσης, όπου η παιδικότητα διαγράφεται ακαριαία, ακολουθώντας την εξαφάνιση της προηγούμενης εικόνας του εαυτού. Εξαιρετικά λειτουργεί και η μουσική υπόκρουση της σκηνής, καθώς ακούγεται μια παραλλαγή του παραδοσιακού θρακιώτικου τραγουδιού «Βάλε κινά στα χέρια σου» (βλ. Παράρτημα Β'), οι στίχοι του οποίου περιστρέφονται γύρω από την προίκα και την προετοιμασία της νύφης για τον επικείμενο γάμο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι στίχοι του τραγουδιού αναφέρονται στη μελλοντική νύφη, ενώ στη σκηνή συντελείται η μετάβαση του παιδιού προς τον κοινωνικό ρόλο του αγοριού και του μελλοντικού

¹²⁴ Σκηνή: 01:01–01:05.

¹²⁵ Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, ό.π., σ. 195.

γαμπρού. Η αντίστιξη αυτή τονίζει τη δραματικότητα της αποκοπής από τον παλιό εαυτό.

Η ακύρωση του παλαιού εαυτού φαίνεται να επηρεάζει καθοριστικά τη στάση του παππού απέναντι στις συνεχείς ματαιώσεις που βιώνει. Μοιάζει να αποδέχεται σχεδόν μοιρολατρικά κάθε νέα απώλεια,¹²⁶ αναβολή ή απαγόρευση, σαν οι προσωπικές του επιθυμίες να μην είχαν ποτέ πραγματικά δικαίωμα εκπλήρωσης. Τα κοντινά πλάνα στο πρόσωπό του από τον Παπαστάθη δεν φανερώνουν οργή, θυμό ή αγανάκτηση. Μόνο μια βαθιά λύπη και ματαιώση.¹²⁷ Οι κοινωνικές επιταγές, οι οικογενειακές υποχρεώσεις και οι αποφάσεις των άλλων επιβάλλονται διαρκώς πάνω στη ζωή του χωρίς ουσιαστική αντίσταση. Υπό αυτή την έννοια, η αρχική εμπειρία της επιβεβλημένης αλλαγής ταυτότητας λειτουργεί συμβολικά ως η πρώτη μεγάλη παραίτηση του ήρωα από την προσωπική του βούληση.

Σημαντική θέση για την κατανόηση της ψυχολογίας του παππού έχει η απεικόνιση της συζύγου του, Χρουσής, η οποία λειτουργεί ως καθοριστικός παράγοντας στη ματαιώση των ταξιδιών που ονειρεύεται ο παππούς ήδη από την παιδική του ηλικία, όπως χαρακτηριστικά υποδηλώνεται και από το επεισόδιο κατά το οποίο, ως κοριτσάκι, τον πετροβολεί τη στιγμή που εκείνος επιχειρεί, συμβολικά, να «φτάσει στον ουρανό».¹²⁸ Η παρουσία της λειτουργεί ως μηχανισμός αναστολής της επιθυμίας. Σε αντιδιαστολή προς τον παππού, ο οποίος διαπνέεται από όνειρα και φαντασία, η γιαγιά εκπροσωπεί τον περιορισμό, τη διαρκή νουθεσία και την ιδιοτέλεια, καθώς τον αντικαθιστά σε κάθε προγραμματισμένο ταξίδι. Η κινηματογραφική της απεικόνιση συνάδει με τον χαρακτήρα που σκιαγραφείται στο ομώνυμο διήγημα.¹²⁹ Η αυστηρή μορφή, το αγέλαστο πρόσωπο και το διαπεραστικό βλέμμα της ενισχύουν την αίσθηση εγκλωβισμού που συνοδεύει τον ήρωα.

¹²⁶ Σύμφωνα με τον Παν. Μουλλά, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», ό.π., σ. ρκα', ο καταναγκασμός φαίνεται να είναι συνυφασμένος με την ύπαρξη του παππού σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής του.

¹²⁷ «Πες πως ήμουν κορίτσι, ψυχή μου...Αφού κι εγώ έτσι νόμιζα, κι ο κόσμος το ίδιο πίστευε...» Σκηνή: 01:00–01:01.

¹²⁸ Σκηνή: 01:08–01:09.

¹²⁹ Η αρνητική σκιαγράφηση της γιαγιάς από τον εγγονό γίνεται δηκτικά και με χιούμορ σε όλη την έκταση του διηγήματος. Βλ. Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, ό.π., σσ. 184–188: «Ἡ γιαγιά [...] θὰ ἔχῃ τὴν ἀπαίτησιν νὰ βγαίνει ὁ παπποῦς ἀπὸ τὸν τάφον νὰ κάμνῃ τὰς ἐργασίας [...] καὶ τὸ ἐσπέρας νὰ γυρίσῃ πάλιν ὀπίσω εἰς τὸν λάκκον του!» [...] «Ὁλος ὁ κόσμος [...] ἐγνώριζεν ὅτι ὁ παπποῦς ἀνέβαινε τόσο ψηλά [...] μόνον αὐτοῦ ἐπειδὴ δὲν ἐμποροῦσε νὰ ἀναβῇ διὰ νὰ τὸν περιμαζένη» [...] «Περίεργον πράγμα! ἐσκέφθην ἐγώ. Ὡς καὶ στὸν ἄλλον κόσμον τὸν παραφυλάγει τὸν ἄνθρωπο, γιὰ νὰ ξέυρη τί κάμνει».

3.6 Η απεικόνιση του κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου

Ο Παπαστάθης κατορθώνει να ανασυνθέσει κινηματογραφικά τον βιζυηνικό κόσμο, κάνοντας στοχευμένη χρήση των κοστούμιών, της σκηνογραφίας και των εξωτερικών πλάνων. Η ταινία παρουσιάζει έναν κόσμο όπου τα ζώα πωλούνται ζωντανά στις υπαίθριες αγορές, οι μεταφορές γίνονται με γαϊδούρια, και οι άνθρωποι πλένονται στα δημόσια λουτρά. Παράλληλα, αναδεικνύονται κοινωνικά μοτίβα όπως η παιδική εργασία, με τα μαστορόπουλα να μαθητεύουν από μικρή ηλικία στα εργαστήρια των μαστόρων. Ο μάστορας μάλιστα, παρουσιάζεται ως αδιαμφισβήτητος αφέντης¹³⁰ και φαίνεται να έχει απόλυτη εξουσία στους μαθητευόμενους του (σε μία σκηνή χτυπάει τα χέρια του μικρού Γιωργή με βίτσα για τιμωρία). Η κοινωνία η οποία απεικονίζεται είναι μία κοινωνία στην οποία η μόρφωση δεν είναι αυτονόητη για όλα τα παιδιά.¹³¹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η φαντασία και η μόρφωση προβάλλουν ως οι μόνες δυνατότητες διαφυγής από μία ζωή καθορισμένη από τη φτώχεια και την ανέχεια (βλ. ενότητα 3.7).

Εξίσου σημαντική για την απεικόνιση της υποχρέωσης των παιδιών να αναλάβουν από πολύ νωρίς ρόλους που δεν τους αντιστοιχούν είναι η σκηνή με το γάμο του νεαρού παππού με τη Χρυσή¹³² (βλ. Εικόνα 4). Τα δύο παιδιά απεικονίζονται παράταιρα μέσα στα γαμπριάτικα και νυφικά κοστούμια τους, ενώ μοιάζουν σα να μην αντιλαμβάνονται πλήρως το νόημα της τελετής στην οποία συμμετέχουν. Οι γονείς τους δεν προβληματίζονται καθόλου από τη στάση των παιδιών, αλλά γλεντούν και χαίρονται. Η διαφορετική κοινωνική θέση των δύο φύλων είναι επίσης στοιχείο που αναδεικνύεται στην ταινία (όπως και στο πρωτότυπο κείμενο). Δεν είναι τυχαίο ότι η επιθυμία του παππού να ταξιδέψει στη μακρινή Τούμπα μπόρεσε να επιχειρηθεί μόνο μετά την αποκάλυψη ότι ήταν στην πραγματικότητα αγόρι,¹³³ γεγονός που σκιαγραφεί σημαντική διαφορά στην ελευθερία κινήσεων αναλόγως φύλου.

¹³⁰ «τον φοβόμουν...ήθελα να αναπνεύσω καθαρότερο αέρα». Σκηνή: 23:35–23:38.

¹³¹ Χαρακτηριστική είναι εδώ η σκηνή όπου ο μικρός Γιωργής ρωτάει τη μαστόρισσα τί γράφει η ταμπέλα που ζητά από τους πιστούς να ρίπτουν τα χρήματα για την αγορά των κεριών στο κιβώτιο. Η σκηνή διακόπτεται απότομα μετά από την απορία του παιδιού. Σκηνή: 23:08–23:12.

¹³² Σκηνή: 01:05–01:07.

¹³³ Βλ. Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, ό.π., σ. 197: «Μα έλα που ήμουν κορίτσι! Πώς να βγω μέσα στους δρόμους

Η πολυπολιτισμικότητα της Κωνσταντινούπολης αναπαράγεται τόσο μέσα από τα κοστούμια, τις ανατολίτικες φορεσιές και τα φέσια αλλά μέσα από τις ανθρώπινες σχέσεις που παρουσιάζονται στην ταινία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή κατά την οποία η μαστόρισσα συνοδεύει τα μαστορόπουλα που εποπτεύει — Τούρκους, Αρμένιους και Έλληνες — σε μια περιήγηση στην πόλη, επισκεπτόμενη μαζί τους τόσο τζαμιά όσο και χριστιανικούς ναούς.¹³⁴ Με αυτόν τον τρόπο η Κωνσταντινούπολη αναδεικνύεται ως τόπος συνάντησης διαφορετικών γλωσσών, πολιτισμών και θρησκειών. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή κατά την οποία ο μαστορας απευθύνεται στα ελληνικά σε έναν Τούρκο πελάτη του, ο οποίος φαίνεται να κατανοεί τη γλώσσα και απαντάει στα Τουρκικά, σε ένα διάλογο ρέοντα και ευχάριστο. Η σκηνοθετική αυτή λεπτομέρεια αποτυπώνει τη γλωσσική συνύπαρξη των διαφορετικών κοινοτήτων στην Πόλη.¹³⁵

Παράλληλα, η ταινία αναπαριστά και τον κόσμο των αστικών στρωμάτων με τα οποία συνδέθηκε αργότερα ο ίδιος ο Βιζυηνός. Οι εύπορες κατοικίες, τα μουσικά όργανα, τα ψηλά καπέλα και τα παλτά αποτυπώνουν ένα διαφορετικό κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο αντιπαραβάλλεται έντονα προς τον κόσμο της φτώχειας και της χειρωνακτικής εργασίας που χαρακτηρίζει τα παιδικά χρόνια του μικρού Γιωργή αλλά και τα χρόνια του ίδιου του Βιζυηνού στο Δρομοκαΐτειο. Πέραν της εικόνας, αξιοπρόσεκτη είναι η επιλογή του Παπαστάθη να διατηρήσει το γλωσσικό ιδίωμα του βιζυηνικού κειμένου. Η αξιοποίηση της καθαρεύουσας συμβάλλει ουσιαστικά στην ανασύσταση του πολιτισμικού περιβάλλοντος της εποχής, καθώς εναρμονίζεται με τα σκηνικά, τα κοστούμια και τη γενικότερη αισθητική της ταινίας.¹³⁶ Υπό το πρίσμα της θεωρίας της διασημειωτικής μετάφρασης, η επιλογή του Παπαστάθη δηλώνει την πρόθεσή του να διατηρήσει ισχυρό δεσμό με το λογοτεχνικό πρωτότυπο, προκειμένου να μεταφέρει στον θεατή την αυθεντική γλωσσική αλλά και αισθητική ατμόσφαιρα. Η διατήρηση του βιζυηνικού ιδιώματος ωστόσο έχει και άλλο σκοπό. Μέσω της γλωσσικής σύνδεσης με το πρωτότυπο κείμενο ενισχύεται η αίσθηση ότι οι ιστορίες εκφέρονται

¹³⁴ Σκηνή: 21:40–23:12.

¹³⁵ Σκηνή: 22:57–25:04.

¹³⁶ Η παρατήρηση αυτή συνδέεται με τη θέση των Γιούρι Μ. Λότμαν – Μπ. Α. Ουσπένσκυ, «Για τον σημειωτικό μηχανισμό της κουλτούρας», ό.π., σ. 105, ότι η γλώσσα δεν λειτουργεί απομονωμένα αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό σύστημα, με το οποίο συγκροτεί ένα ενιαίο σύνολο.

από τον ίδιο, σαν να ανακαλεί ή να διαβάζει το διήγημά του μέσα από τον χώρο του εγκλεισμού.¹³⁷

3.7 Δημιουργικές παρεμβάσεις και αποκλίσεις από το πρωτότυπο

Παρότι η κινηματογραφική διασκευή του Παπαστάθη ακολουθεί σε γενικές γραμμές τη δομή και το αφηγηματικό πνεύμα του πρωτότυπου διηγήματος, ο σκηνοθέτης προχωρά σε μια σειρά ουσιαστικών παρεμβάσεων προκειμένου να αναδείξει πτυχές που δεν είναι άμεσα ορατές στο κείμενο του Βιζυηνού.

Η σημαντικότερη δομική προσθήκη είναι η εμφάνιση του ίδιου του Βιζυηνού ως αυτόνομου χαρακτήρα στην ταινία. Στο διήγημα ο συγγραφέας παραμένει αθέατος πίσω από την αφήγηση, ενώ στην κινηματογραφική διασκευή αποκτά φυσική παρουσία και συμμετέχει ενεργά στον αφηγηματικό κόσμο. Αξιόλογο δείγμα είναι η σκηνή κατά την οποία ο Βιζυηνός εμφανίζεται να διαβάζει το διήγημά του «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» δημοσιευμένο στο περιοδικό *Εστία*.¹³⁸ Η επιλογή αυτή μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την απλή εξιστόρηση των γεγονότων προς τη σχέση ανάμεσα στον δημιουργό και το έργο του. Ο Παπαστάθης φαίνεται να αντιμετωπίζει τον παππού όχι μόνο ως λογοτεχνικό πρόσωπο αλλά και ως αντανάκλαση του ίδιου του Βιζυηνού, υπογραμμίζοντας τη στενή σύνδεση ανάμεσα στη βιογραφική εμπειρία και στη λογοτεχνική δημιουργία. Η παρουσία του Βιζυηνού στις σκηνές του Δρομοκαϊτειου ενισχύει ακόμη περισσότερο αυτή τη διάσταση. Οι σκηνές αυτές λειτουργούν ως υπενθύμιση της τραγικής πορείας του συγγραφέα προς την ψυχική κατάρρευση και τον θάνατο. Παράλληλα, δημιουργούν έναν έντονο παραλληλισμό ανάμεσα στη ματαίωση του παππού και στη μοίρα του ίδιου του Βιζυηνού. Και στις δύο περιπτώσεις, πρόκειται για ανθρώπους που είδαν τα όνειρά τους να καταποντίζονται. Στην περίπτωση του Βιζυηνού ωστόσο, το τραγικό τέλος του απαλύνεται μέσα από την παρακαταθήκη του πνευματικού του έργου.¹³⁹ Επιλέγοντας

¹³⁷ Το εύρημα της προσθήκης του Βιζυηνού ως ενεργού παρουσίας στην ταινία εξετάζεται αναλυτικότερα στην ενότητα 3.7.

¹³⁸ Σκηνή: 11:36-11:50.

¹³⁹ Σύμφωνα με τον Θανάση Αγάθο, «Ο Βιζυηνός ως τρόφιμος του Δρομοκαϊτειου...», ό.π., στην ταινία του Λάκη Παπαστάθη η μοναδική ουσιαστική σύνδεση του Βιζυηνού με τον «πραγματικό» κόσμο εντοπίζεται μέσα από τη λογοτεχνία και τη δύναμη της αφήγησης.

την ανάδειξη της βαλίτσας με τα χειρόγραφα του Βιζυηνού ως συμβόλου,¹⁴⁰ ο Παπαστάθης αναπαριστά τη δυνατότητα του πνευματικού έργου να υπερνικά τη φθορά και τον θάνατο και αναδεικνύει τη διαχρονικότητα της πνευματικής δημιουργίας. Η καταληκτική σκηνή της ταινίας, όπου η σωρός του Βιζυηνού μεταφέρεται προς ταφή έχει αλληγορική σημασία υποδηλώνοντας πως το φυσικό σώμα είναι φθαρτό και οδηγείται στην επανένωσή του με τη φύση, το πνευματικό έργο όμως είναι αιώνιο και μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά. Μέσα από τα χειρόγραφα, το πνεύμα του συγγραφέα φαίνεται να συνεχίζει το δικό του «ταξίδι» στον χρόνο, υπερβαίνοντας τα όρια της βιολογικής ύπαρξης και της φθαρτότητας.¹⁴¹

Εύκολα παρατηρεί κανείς επίσης ότι ο Παπαστάθης αφιερώνει σχεδόν το μισό της συνολικής διάρκειας της ταινίας στην περίοδο της μαθητείας του μικρού Γιωργή στην Κωνσταντινούπολη, γεγονός που υποδηλώνει ότι ο σκηνοθέτης αναγνωρίζει τη βαρύτητα που κατέχει η παιδική ηλικία στο συγγραφικό έργο του Βιζυηνού και επιλέγει να την αναδείξει κινηματογραφικά.¹⁴² Παράλληλα, υποδεικνύει ότι το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη έχει εστιάσει και στην ανάδειξη βιογραφικών στοιχείων του ίδιου του Βιζυηνού, καθώς η περίοδος της μαθητείας αποτελεί και μία εκτεταμένη κινηματογραφικά περίοδο έμμεσης συνομιλίας του Βιζυηνού με το μικρό Γιωργή και, κατά συνέπεια, με το έργο του. Η επιλογή αυτή διαφοροποίησης ως προς την έκταση της εναρκτήριας ιστορίας συνιστά χαρακτηριστική περίπτωση δημιουργικής μεταστοιχείωσης, κατά την οποία η έμφαση μετατοπίζεται από την αφηγηματική οικονομία του πρωτοτύπου στις ερμηνευτικές προτεραιότητες του σκηνοθέτη.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα προσθήκη του Παπαστάθη είναι η σκηνή κατά την οποία ένας μακρινός ξάδερφος επισκέπτεται τον μικρό Γιωργή στο ραφτάδικο της Κωνσταντινούπολης.¹⁴³ Αφού τον βοηθήσει να συντάξει γράμμα προς τον παππού του, τον ρωτά αν επιθυμεί να μάθει γράμματα και στη συνέχεια του δείχνει πώς να γράφει

¹⁴⁰ Η βαλίτσα μπορεί να ιδωθεί ως οπτικό ισοδύναμο εννοιών που στο διήγημα αποδίδονται λεκτικά, στοιχείο που παραπέμπει στη διαδικασία της διασημειωτικής μετάφρασης. Βλ. Erato Bassea, “Vizyenos Adapted...”, ό.π., σ. 4: “This suitcase, essential in the film as several close-ups indicate, stands as a metaphor for literature”.

¹⁴¹ Erato Bassea, “Vizyenos Adapted...”, ό.π., σσ. 4-5: “When in the last scene the author has just died, his life, Papastathis seems to imply, would have been lost forever had it not been for ‘his books [...] his manuscripts’ which a nurse places with care in a suitcase. [...] Only through his written work can the author leave his confinement and make the main ‘journey’ of his life”.

¹⁴² Για την ακρίβεια, στην περίοδο της μαθητείας αφιερώνονται καθαρά 37 λεπτά από τα συνολικά 82 της ταινίας, σημαντικά υψηλότερο μέρος συγκριτικά με το πρωτότυπο διήγημα όπου η εν λόγω αφήγηση καταλαμβάνει 9 σελίδες από τις συνολικά 34 στην έκδοση Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, ό.π., σσ. 168-201.

¹⁴³ Σκηνή: 32:49–34:16.

τη λέξη «παππούς». Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο εδώ είναι ότι η φράση «θέλεις να μάθεις γράμματα;» του ξαδέλφου διατυπώνεται μετά από τη δήλωση του μικρού Γιωργή ότι «δεν ήρθε η βασιλοπούλα ακόμη». Η σκηνή φαίνεται έτσι να αντιπαραθέτει δύο διαφορετικούς τρόπους υπέρβασης της κοινωνικής πραγματικότητας: από τη μία την παραμυθιακή προσδοκία μιας θαυματουργής αλλαγής της μοίρας και από την άλλη τη μόρφωση ως ρεαλιστική δυνατότητα ατομικής αλλαγής. Η σκηνή δεν συνδέεται άμεσα με τις ανάγκες της πλοκής αλλά έχει συμβολική λειτουργία. Η συνεχής εναλλαγή πλάνων μεταξύ του μικρού Γιωργή και του Βιζυηνού, ενόσω απαγγέλλεται το απόσπασμα: «Η αηδής και ανιαρά μονοτονία του ραφτικού βίου[...] Υπό το βάρος αυτών άρχισα να καχεκτώ και να μαραίνομαι [...] καθειργμένος εκεί [...] όπισθεν των σιδηρών πυλών», δημιουργεί έναν υπαινικτικό παραλληλισμό ανάμεσα στον περιορισμό του παιδιού στο ραφτάδικο και στον εγκλεισμό του συγγραφέα στο Δρομοκαϊτειο.¹⁴⁴ Ο Παπαστάθης εισάγει στο αφηγηματικό σύμπαν του έργου το ζήτημα της εκπαίδευσης¹⁴⁵ και της σχέσης με τον γραπτό λόγο, δημιουργώντας έναν διακριτικό υπαινιγμό προς τη μετέπειτα πορεία του ίδιου του Βιζυηνού. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το εν λόγω πρόσωπο αποτελεί τη σύνθεση των προσώπων που συνέβαλλαν καθοριστικά στη μόρφωση του συγγραφέα. Μέσα από αυτή την προσθήκη, ο σκηνοθέτης γεφυρώνει τον κόσμο του λογοτεχνικού ήρωα με τη βιογραφική πραγματικότητα του Βιζυηνού, αναδεικνύοντας τη μόρφωση ως μία δεύτερη δυνατότητα υπέρβασης, διαφορετική από την προσδοκία του γάμου με τη βασιλοπούλα.

Αξίζει επιπλέον να γίνει μνεία στη σκηνή κατά την οποία ο μικρός Γιωργής συνομιλεί το βράδυ με ένα ραφτόπουλο και το ρωτά για τον τόπο καταγωγής του.¹⁴⁶ Η απάντηση «από τη Σκιάθο» αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα για τον σύγχρονο θεατή, καθώς συνδέεται αναπόφευκτα με τον γενέθλιο τόπο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Αν και η αναφορά αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί βέβαιη διακειμενική νύξη, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν ληφθεί υπόψη η διαχρονική ενασχόληση του Παπαστάθης με το έργο και την

¹⁴⁴ Σκηνή: 34:59–35:29.

¹⁴⁵ Το θέμα της εκπαίδευσης αναδύεται σε αρκετά σημεία της ταινίας. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η σκηνή κατά την οποία ο μικρός Γιωργής ρωτά τη μαστόρισσα αν γνωρίζει γράμματα, αν έχει επισκεφθεί τη Βιζύη ή το παλάτι, λαμβάνοντας και στις τρεις περιπτώσεις αρνητική απάντηση. Η αρνητική απάντηση και στις τρεις αυτές ερωτήσεις αναδεικνύει τα όρια που θέτουν η κοινωνική θέση και οι συνθήκες ζωής των λαϊκών στρωμάτων της εποχής. Ταυτόχρονα τονίζεται ακόμη μία φορά η νοσταλγία και η επιθυμία για επιστροφή στην πατρίδα αλλά και η προσμονή μιας διεξόδου φαντασιακής και παραμυθιακής. Σκηνή: 25:05–25:36.

¹⁴⁶ Σκηνή: 36:09–36:33.

προσωπικότητα του συγγραφέα από τη Σκιάθο, καθώς και η έλξη του από τη γενιά συγγραφέων του 1880. Η σκηνή με το Γιωργή διακόπτεται για να εμφανιστεί ο ίδιος ο Βιζυηνός, ο οποίος επαναλαμβάνει εμμονικά το ίδιο ερώτημα, για να καταλήξει στο τέλος να απαντήσει στον εαυτό του θριαμβευτικά «Απ' τη Βιζύη!». Η επιστροφή της κάμερας στον μικρό Γιωργή, ο οποίος γυρνάει πλευρό και αποκοιμιέται αμέσως μετά την αναφώνηση «Απ' τη Βιζύη!» επιτρέπει να διαβαστεί η σκηνή ως μια έμμεση συνομιλία ανάμεσα στον Βιζυηνό και το παιδί. Ταυτόχρονα, η σκηνή αναδεικνύει τον γενέθλιο τόπο ως φορέα μνήμης και νοσταλγίας, ιδιαίτερα αν ληφθεί υπόψη η προηγούμενη αναφορά στην «παιδική καρδιοβόρο νοσταλγία». Παρόμοια κατάργηση των ορίων μεταξύ συγγραφέα και μικρού Γιωργή παρατηρείται και στη σκηνή κατά την οποία ακούγεται μια φωνή να καλεί «Γιωργήηηηη», κι ενώ η κάμερα δείχνει αρχικά τον Βιζυηνό να ακούει τη φωνή και να προσπαθεί να καταλάβει από πού προέρχεται, στην επόμενη σκηνή αποκαλύπτεται ότι η προσφώνηση αφορούσε το μικρό Γιωργή προκειμένου να του ανακοινωθεί η σοβαρή κατάσταση υγείας του παππού του. Η σκηνοθετική αυτή επιλογή μετατρέπει τον γενέθλιο τόπο από απλό γεωγραφικό σημείο σε βασικό στοιχείο προσωπικής ταυτότητας, όπως άλλωστε έχει γραφεί πολλάκις για τον Βιζυηνό.¹⁴⁷

Άλλη εξαιρετικά σημαντική προσθήκη του Παπαστάθη αποτελεί η ενσωμάτωση στην ταινία στίχων από το ποίημα «Η Τέχνη μου» (βλ. Παράρτημα Γ') της ποιητικής συλλογής *Ατθίδες Αύραι*. Σε μία σκηνή ο έγκλειστος Βιζυηνός απαγγέλει: «Ραφτάκι μ' ήθελ' άλλοτες η τύχη, γιατί να ντροπιαστώ και να τ' αρνούμαι; Λησμόνησα τα ράμματα, την πήχη, μα την ιδέα της τέχνης την θυμούμαι».¹⁴⁸ Εδώ έχουμε μία ακόμη εισαγωγή βιογραφικών στοιχείων του ίδιου του Βιζυηνού, όχι μόνο ως ραφτόπουλου αλλά και ως ποιητή. Με τον τρόπο αυτό ο Παπαστάθης συνθέτει μια συνολικότερη προσωπογραφία του Βιζυηνού, αξιοποιώντας υλικό από διαφορετικές φάσεις της δημιουργίας του (ας μην ξεχνούμε ότι ξεκίνησε ως ποιητής, πριν βρει τη θέση του στην πεζογραφία).

¹⁴⁷ Βλ. Θανάσης Β. Κούγκουλος, *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου ...*, ό.π.

¹⁴⁸ Αξιοσημείωτη εδώ είναι η επανεμφάνιση του μοτίβου της δημιουργίας «χωρίς ραφή και ράμμα», από «τα κοπέλια της Τέχνης», το οποίο απαντά και στο διήγημα «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» κατά την κατασκευή του νυφικού της βασιλοπούλας από τη νεράιδα. Στο ποίημα, μάλιστα, ο Βιζυηνός παρουσιάζει την τέχνη ως διαδικασία «ένδυσης» ονείρων, μύθων και παραδόσεων: των παιδιών της πατρίδας του. Υπό αυτή την έννοια, δεν στερείται ενδιαφέροντος η αναλογία με την κινηματογραφική πρακτική του Παπαστάθη, ο οποίος συνενώνει βιογραφικά και λογοτεχνικά στοιχεία σε μια ενιαία αφήγηση, χωρίς τα όρια μεταξύ τους να είναι πάντοτε ευδιάκριτα.

Σε επίπεδο διανομής ρόλων αξιοπρόσεκτη σκηνοθετική επιλογή αποτελεί η ανάθεση του ρόλου του μικρού Γιωργή αλλά και του παππού σε νεαρή ηλικία στην ηθοποιό Φραγκίσκη Μουστάκη.¹⁴⁹ Η διπλή αυτή ερμηνευτική παρουσία δημιουργεί μια οπτική σύνδεση ανάμεσα στις διαφορετικές χρονικές βαθμίδες της αφήγησης¹⁵⁰ και υποδηλώνει ότι οι δύο μορφές αποτελούν διαφορετικές εκδοχές της ίδιας ανθρώπινης εμπειρίας. Μέσω αυτής της σκηνοθετικής επιλογής, η παιδική ηλικία παρουσιάζεται όχι ως ένα παρελθόν που έχει οριστικά παρέλθει, αλλά ως ενεργό στοιχείο που συνεχίζει να επηρεάζει την ενήλικη ύπαρξη.

¹⁴⁹ Ο ίδιος ο Παπαστάθης είχε καταθέσει ότι «Ο καλλιτέχνης πρέπει να αυθαιρετήσει. Χρειάζεται μια βία το κείμενο, μια βία ερωτική, σύγχρονου βλέμματος για να γίνει το καινούργιο έργο». Βλ. Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 196.

¹⁵⁰ Η σύνδεση του νεαρού παππού και του μικρού Γιωργή ενισχύεται από την επανάληψη οπτικών μοτίβων. Χαρακτηριστικά, τόσο στη σκηνή του παραμυθιακού γάμου του μικρού Γιωργή με τη βασιλοπούλα όσο και στον γάμο του νεαρού παππού με τη Χρυσή, οι νεόνυμφοι (δύο μικρά παιδιά επί της ουσίας) αποχωρούν με άμαξα (μικρός Γιωργής) / κάρο (νεαρός παππούς). Η πρώτη σκηνή ανήκει στο χώρο του φαντασιακού, η δεύτερη στο χώρο της πραγματικότητας. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι, καθώς εξελίσσεται η ταινία, το ιδανικό μετασχηματίζεται σε πραγματικό: η βασιλοπούλα δίνει τη θέση της στη Χρυσή, η παιδικότητα στην ενηλικίωση και το όνειρο στη ζωή, η οποία παρουσιάζεται λιγότερο εξιδανικευμένη από τον κόσμο των προσδοκιών.

4. Συμπεράσματα

Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν η προσέγγιση της κινηματογραφικής μεταφοράς του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» του Γεώργιου Βιζυηνού από τον Λάκη Παπαστάθη, υπό το πρίσμα της διασημειωτικής μετάφρασης. Για τον σκοπό αυτό έγινε εκτενής βιβλιογραφική μελέτη και παρουσιάστηκε η έννοια της διασημειωτικής μετάφρασης, ιδιαίτερα χρησιμοποιώντας τις προτάσεις των Roman Jakobson και Umberto Eco, η οποία και αποτέλεσε τον κεντρικό άξονα του θεωρητικού μέρους της εργασίας μας. Μέσω αυτής της θεωρίας κατέστη δυνατή η προσέγγιση της διασκευής ως μετάφρασης από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο. Έτσι, η συναισθηματική ένταση δεν παράγεται πλέον αποκλειστικά από τον αφηγηματικό λόγο, αλλά από παύσεις, βλέμματα, μουσικά μοτίβα και τον ίδιο τον ρυθμό της κινηματογραφικής εικόνας.

Η μελέτη του έργου και της προσωπικότητας του Βιζυηνού, καθώς και η ανάλυση του ίδιου του διηγήματος, ανέδειξαν τη βαθιά ψυχογραφική διάσταση της γραφής του και τη διαρκή παρουσία θεμάτων όπως η μνήμη, η νοσταλγία και η ματαιώση. Παράλληλα, αναδείχθηκε η ιδιαίτερη θέση που κατέχει η παιδική ηλικία στο έργο του συγγραφέα, στοιχείο το οποίο ο Παπαστάθης φαίνεται να αναγνωρίζει και να ενισχύει κινηματογραφικά. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι σχεδόν το μισό της συνολικής διάρκειας της ταινίας αφιερώνεται στην περίοδο της μαθητείας του μικρού Γιωργή στην Κωνσταντινούπολη, προσδίδοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στις εμπειρίες που διαμόρφωσαν τον χαρακτήρα του αλλά και κάνοντας εντονότερη τη μετάβασή του από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα.

Προχωρώντας στην περαιτέρω ανάλυση της κινηματογραφικής διασκευής είδαμε ότι ο Παπαστάθης διατήρησε τον βασικό θεματικό πυρήνα του διηγήματος, χρησιμοποιώντας ωστόσο οπτικά μέσα και συμβολισμούς για να προάγει σημεία του πρωτότυπου έργου αλλά και του βίου του δημιουργού του. Η σιωπή, η μουσική, η φωτογραφία, οι αναδρομές, οι υπαινικτικοί διάλογοι λειτουργούν ως ισοδύναμα του βιζυηνικού λόγου, επιτρέποντας τη μεταφορά όχι μόνο της πλοκής αλλά και του συναισθηματικού φορτίου του κειμένου. Ιδιαίτερη σημασία αποκτούν εικόνες όπως τα καμένα χωράφια, τα ξερά φύλλα, τα μαύρα πουλιά και η φλεγόμενη Τούμπα, οι οποίες οπτικοποιούν πανανθρώπινους και διαχρονικούς προβληματισμούς όπως η ματαιότητα και η θνητότητα. Οι ανωτέρω σκηνοθετικές επιλογές επαληθεύουν το διασημειωτικό

χαρακτήρα της διασκευής του Παπαστάθη. Ό,τι πλέον δεν μπορεί να παρασταθεί λεκτικά, αποδίδεται μέσω της χρήσης των κινηματογραφικών μέσων. Η μνήμη μέσα από τις συνεχείς αναδρομές στο παρελθόν, η ψυχική κατάσταση των προσώπων μέσα από την ακινησία, τη σιωπή ή τα βλέμματα και οι αφηρημένες έννοιες, όπως η φθορά και η ματαίωση μέσα από τη χρήση επαναλαμβανόμενων οπτικών μοτίβων.

Κορυφαία στο σύνολο των δημιουργικών παρεμβάσεων του Παπαστάθη είναι αδιαμφισβήτητη η εισαγωγή του ίδιου του Γεώργιου Βιζυηνού ως ενεργού προσώπου της αφήγησης. Η παρέμβαση αυτή αποτελεί ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα δημιουργικής μεταστοιχείωσης του πρωτοτύπου, καθώς ο σκηνοθέτης δεν μεταφέρει απλώς το διήγημα στην οθόνη, αλλά ενσωματώνει στον αφηγηματικό κόσμο τον ίδιο τον δημιουργό του. Ο συγγραφέας εμφανίζεται να περιπλανιέται μέσα στον κόσμο του έργου του, να συνομιλεί έμμεσα με την παιδική εκδοχή του εαυτού του και τους ήρωες του διηγήματός του και να παρεμβαίνει στην εξέλιξη της αφήγησης. Με τον τρόπο αυτό, η ταινία αποκτά έντονη μετα-αφηγηματική διάσταση, καθώς το ενδιαφέρον μετατοπίζεται όχι μόνο στην ιστορία του παππού αλλά και στη σχέση του δημιουργού με το έργο του, τη μνήμη του και τις προσωπικές του εμπειρίες.

Η κινηματογραφική ανάγνωση του διηγήματος από τον Παπαστάθη ανέδειξε επίσης στοιχεία όπως η ταυτότητα, η παιδικότητα, η μνήμη και η νοσταλγία, το ανεκπλήρωτο, η διαρκής συνύπαρξη του φαντασιακού με το πραγματικό. Η διερεύνηση της ταινίας κατέδειξε ότι το έργο του Παπαστάθη εξακολουθεί να κρύβει αθησαύριστα ερμηνευτικά στοιχεία, τα οποία αναδύονται μέσα από την προσεκτική παρατήρηση των σκηνοθετικών επιλογών του δημιουργού. Το διήγημα του Βιζυηνού αποτελεί από μόνο του ένα έργο πολλαπλών νοηματικών επιπέδων, ενώ η κινηματογραφική του ανάγνωση από τον Παπαστάθη προσθέτει νέες διαστάσεις συμβολισμού, διακειμενικότητας και αυτοαναφορικότητας. Αυτή η δημιουργική σύνθεση δύο τόσο πυκνών και σύνθετων κόσμων παράγει ένα έργο του οποίου οι νοηματικές δυνατότητες δεν εξαντλούνται, αλλά ανανεώνονται μέσα από κάθε νέα θέαση και ερευνητική προσέγγιση.

Συνοψίζοντας, η κινηματογραφική μεταφορά του Παπαστάθη αποτελεί ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό έργο που συνομιλεί με το πρωτότυπο διήγημα του Βιζυηνού. Μέσα από αυτή τη διαδικασία διασημειωτικής μετάφρασης και μεταστοιχείωσης, η μνήμη, η νοσταλγία, η ματαίωση και το ανεκπλήρωτο αποκτούν νέα κινηματογραφική μορφή,

επιβεβαιώνοντας τόσο τη διαχρονικότητα του έργου του Βιζυηνού όσο και τη δημιουργική δύναμη της κινηματογραφικής τέχνης.

5. Δημιουργικό τμήμα εργασίας

Στο δημιουργικό τμήμα εργασίας γίνεται απόπειρα επαναπροσέγγισης του σεναρίου από το σημείο όπου ο μικρός Γιωργής φεύγει για να συναντήσει τον παππού του στο λόφο της Μπαήρας. Στην παραλλαγή μας, ο Γιωργής βρίσκει τον παππού του σε έναν μόλο, μέσα σε μία βάρκα, έτοιμο να σαλπάρει στα ανοιχτά. Μαζί ξεκινούν ένα θαλάσσιο ταξίδι στις αναμνήσεις του παππού, για τη ζωή που πέρασε, τις ευκαιρίες που χάθηκαν και όλα τα ταξίδια που δεν πραγματοποίησε. Κεντρικό προβληματισμό της εν λόγω διασκευής αποτελεί ακριβώς το ανεκπλήρωτο ταξίδι, που συμβολίζει και εμπεριέχει το σύνολο των ανθρώπινων επιθυμιών που έμειναν ανεκπλήρωτες κατά τη σύντομη διαδρομή του στη ζωή. Η βάρκα χρησιμεύει ως αλληγορία για το τελικό πέρασμα προς τον θάνατο, αντλώντας στοιχεία από την ελληνική μυθολογία όπου η βάρκα αποτελεί το μεταφορικό μέσο για το πέρασμα από τη ζωή προς την είσοδο του Άδη στις όχθες του Αχέροντα. Με τον τρόπο αυτό, διατηρείται στην ταινία το παραμυθιακό, αλληγορικό στοιχείο, κατά τον τρόπο του Λάκη Παπαστάθη. Παράλληλα, γίνεται προσπάθεια το κινηματογραφικό ύφος να διατηρηθεί λιτό και ρεαλιστικό, όπως ακριβώς το σινεμά του Παπαστάθη. Τα ονειρικά στοιχεία επιλέγεται να υπαινιχθούν ή να περιγραφούν μέσα από τις λέξεις και τις εκφράσεις των βασικών ηρώων, και όχι να παρασταθούν απόλυτα, διότι αυτό αντιβαίνει στη σκηνοθετική πρακτική του δημιουργού. Ακολουθώντας τις πρακτικές της διασημειωτικής μετάφρασης, χρησιμοποιήσαμε τη σιωπή, τις παύσεις, τα βλέμματα προς τον ορίζοντα και τον υπαινικτικό διάλογο, προκειμένου να μεταφέρουμε στη μεγάλη οθόνη το σύνολο του συγκινησιακού φορτίου του διηγήματος, αξιοποιώντας τη δυνατότητα του κινηματογραφικού μέσου να επιτρέπει την ανάδυση νοήματος μέσα από το μη ειπωμένο.

Ιδιαίτερη έμφαση σε αυτό το τελικό ταξίδι της ζωής του παππού δίνεται στη σχέση του με το μικρό Γιωργή, ο οποίος δεν μένει απλώς ακροατής αλλά γίνεται συνοδοιπόρος σε ένα ταξίδι που σταδιακά μετατρέπεται από πραγματικό σε συμβολικό. Ξεπροβодίζοντας εν ουσία τον παππού από τη ζωή, ο Γιωργής λαμβάνει ως δυνατότητα το σύνολο των ανεκπλήρωτων ονείρων του παππού.

Παράλληλα, παραμένοντας πιστή στη βιζυηνική προσέγγιση, η διασκευή δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη λειτουργία της μνήμης· το παρελθόν δεν παρουσιάζεται ωστόσο

ως ολοκληρωμένη εικόνα, αλλά επανέρχεται και διακόπτει τη γραμμικότητα της αφήγησης ως θραύσμα από εικόνες, ήχους και εμπειρίες που επανανοηματοδοτούνται πλέον από τη σκοπιά του παρόντος. Με τον τρόπο αυτό, η μνήμη δεν λειτουργεί ως απλή εξήγηση του παρόντος, αλλά ως οργανικό μέρος του. Η αφήγηση ως κυκλικός χαρακτήρας διατηρείται έως τη δραματουργική κατάληξη του έργου μας όπου διασταυρώνεται παρόν, παρελθόν και μέλλον (μέσω της παρακαταθήκης του βιζυηνικού έργου).

Σημαντικό ρόλο στη δραματουργία διαδραματίζουν επίσης τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, όπως η φράση «ψυχή μου», η αναφορά σε τόπους που ο παππούς δεν κατάφερε να επισκεφθεί (Σηλυβριά, Ραιδεστός), αλλά και η εικόνα της σκάλας. Το μοτίβο της φράσης συνομιλεί απευθείας με το πρωτότυπο διήγημα ενώ οι συμβολισμοί των τόπων και της σκάλας χρησιμοποιούνται ως υπερρεαλιστικά στοιχεία για να ενισχύσουν την αλληγορική πλευρά της διασκευής μας. Η σκάλα, ειδικότερα, αποτελεί ένα ισχυρό σύμβολο της ανθρώπινης επιθυμίας για υπέρβαση, η οποία, αν και δεν πραγματώνεται, παραμένει ενεργή ως εσωτερική κίνηση μέχρι τον θάνατο.

Παράλληλα, διατηρείται πιστά η παράλληλη απεικόνιση του Βιζυηνού, ως δημιουργού και εμπνευστή του διηγήματος και κατ' επέκταση της προσωπικότητας του παππού. Συνδεδετική εικόνα των δύο πρωταγωνιστών αποτελεί η βαλίτσα, στοιχείο το οποίο αντλήθηκε από την πρωτότυπη ταινία, εμπλουτίστηκε και νοηματοδοτήθηκε με διαφορετικό τρόπο στη δική μας παραλλαγή. Εδώ η βαλίτσα λειτουργεί ως αποθετήριο αναμνήσεων και ανεκπλήρωτων πόθων που κουβαλάει ένας άνθρωπος έως το τέλος της ζωής του, συμβολίζοντας παράλληλα και την αιωνιότητα του πνευματικού έργου που αποτελεί την παρακαταθήκη του δημιουργού στην ανθρωπότητα. Η επιλογή συγκεκριμένα η βαλίτσα να εμφανίζεται άδεια στο περιβάλλον του σπιτιού και γεμάτη στο χώρο του νοσοκομείου λειτουργεί ως οπτική μεταφορά της διάκρισης ανάμεσα στη ζωή και το έργο. Η ζωή, γεμάτη ματαιώσεις, αφήνει τη βαλίτσα άδεια· το έργο, αντίθετα, γεμίζει το κενό αυτό με γραφή, μετατρέποντας την απουσία σε παρουσία.

Η καταληκτική σκηνή της διασκευής μας στόχο έχει να μετατοπίσει το ενδιαφέρον του θεατή από τη φθορά, τον θάνατο και το τέλος στην αιωνιότητα και τη διαχρονικότητα του πνευματικού έργου. Η εικόνα της αιωρούμενης σελίδας που ταξιδεύει προς τον ουρανό και το φως, σε αντιπαραβολή με τον Γιωργή που ακούει τη φωνή του παππού μέσα από το φως και χαμογελάει αλλά και με τον παππού σε νεαρή ηλικία που

κατορθώνει πια να φθάσει στην Τούμβα και να στήσει τη σκάλα προς τον ουρανό, αφήνει ως τελικό μήνυμα την ελπίδα για μία δεύτερη ευκαιρία, όπου μέσω της διάσωσης του πνευματικού έργου του δημιουργού, αποκτά και μία νέα ζωή το σύνολο των δραματουργικών του χαρακτήρων.

1. ΕΞΩΤ. ΛΟΦΟΣ ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΓΙΩΡΓΗΣ, ένα νεαρό μελαχρινό παιδί φοράει κοντό παντελονάκι και λευκό πουκάμισο με φουσκωτά μανίκια. Τα γόνατά του είναι σημαδεμένα από παλιά χτυπήματα. Βγαίνει τρέχοντας από ένα χαμηλό, παλιό ασβεστωμένο σπίτι, αφήνοντας την πόρτα να τρίξει και να πηγαινοέρχεται μέσα-έξω. Τρέχει με όλη του τη δύναμη, τα χέρια του ανεβοκατεβαίνουν πλάι στο σώμα του και σταματάει συχνά για να βρει την ανάσα του. Συνεχίζει πέρα από το σημείο που τελειώνει ο δρόμος, περνάει μέσα από χωράφια με ψηλά στάχυα που του πληγώνουν τα πόδια. Τα απομακρύνει με τα χέρια του. Φτάνει λαχανιασμένος στο λόφο της Μπαήρας.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Παπού; Παπού;

(κοιτάζει προς τον ορίζοντα)

Πού πήγε;

Στο βάθος, μετά από διαδοχικούς χαμηλούς καταπράσινους λόφους, φαίνεται η θάλασσα. Ο ήλιος αντικατοπτρίζεται στην επιφάνειά της, δημιουργώντας μια γραμμή λευκού φωτός. Ο Γιωργής σμίγει τα μάτια του τυφλωμένος από το φως και κοιτάζει.

ΓΙΩΡΓΗΣ

(V.O.)

«Επέρασες από της θάλασσας τον αφαλό Και είδες το νερό που γυρίζει γύρω, γύρω, γύρω...»

(μονολογεί)

Της θάλασσας τον αφαλό

(παύση)

Τον αφαλό...

...Στη θάλασσα!

(χτυπάει το πλαϊνό του κεφαλιού του γελώντας)

Ξεκινάει να κατηφορίζει το λόφο τρέχοντας,
πηγαίνοντας προς τον ορίζοντα. Στο δρόμο
σκοντάφτει, σηκώνεται ξανά. Συνεχίζει να
ξεμακραίνει ώπου γίνεται μια μικρή κουκκίδα στους
λόφους.

2. ΕΞΩΤ. ΜΙΚΡΟΣ ΜΩΛΟΣ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Γιωργής φτάνει λαχανιασμένος λίγα μέτρα μακριά
από τη θάλασσα. Βάζει τα χέρια στα γόνατα και
σκύβει να πάρει μια ανάσα. Ο ήλιος δύει και
σκορπάει ένα πορτοκαλοκόκκινο χρώμα στο νερό.
Ουρανός και θάλασσα έχουν το ίδιο χρώμα. Στο βάθος
φαίνεται ένας μικρός πετρινός μώλος σε σχήμα Γ,
όπου είναι δεμένη μία μόνο ολόλευκη βάρκα και πάνω
της καθισμένος ένας ηλικιωμένος άντρας (ΠΑΠΠΟΥΣ)
που κοιτάζει σκεπτικός προς τον ορίζοντα. Ο
Γιωργής βάζει το χέρι σκιάστρο στα μάτια του και
κοιτάζει.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Ο παππούς...;

(ρωτάει με απορία)

Εστιάζει πιο έντονα το βλέμμα του, σφίγγει τα
μάτια του. Χαμογελάει, τα μάτια του λάμπουν.

ΓΙΩΡΓΗΣ

(τον αναγνωρίζει)

Παπού! Παπού!

(Τρέχει προς το μέρος του)

Παπού!

Ο ΠΑΠΠΟΥΣ σηκώνει τα μάτια του. Χαμογελάει και
κουνάει το κεφάλι του δεξιά-αριστερά. Η βάρκα στην
οποία κάθεται φαίνεται παλιά – σε πολλά σημεία η
μπογιά έχει ξεφτίσει. Το όνομα είναι επίσης
σβησμένο και πολυκαιρισμένο. Διακρίνεται μόνο ένα
Μ στην αρχή και ένα Ν λίγο πιο μετά. Τα υπόλοιπα

είναι θραύσματα γραμμάτων που δε διακρίνονται. Ο
παππούς μαδάει λίγη μπογιά από το πλάι της
καρίνας. Το κρατάει ανάμεσα στα δάχτυλά του και
σηκώνεται όρθιος.

ΠΑΠΠΟΥΣ

(παίρνει πομπώδες παιχνιδιάρικο ύφος)

Γιωργάκη μου, ποιαν αγαπάς κι ολημερίς την
τραγουδάς;

Ο παππούς απλώνει τα χέρια του. Ο Γιωργής πέφτει
άτσαλα μέσα στη βάρκα. Σκοντάφτει πάνω σε μία
παλιά μαύρη δερμάτινη βαλίτσα. Την σπρώχνει στην
άκρη με το πόδι του και πέφτει στην αγκαλιά του
παππού.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Ωστ' ήρθες, ψυχή μου.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Ήρθα, παππού.

Ο Γιωργής τρίβει το πρόσωπό του στο στήθος του
παππού και χαμογελάει.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Πες μου, ψυχή μου.

Πες τα μου όλα.

Πήγες εις την Πόλιν; Τον κόσμο τον είδες;
(του χαϊδεύει τα μαλλιά)

ΓΙΩΡΓΗΣ

Πήγα, παππού.

(χαμογελάει ενθουσιασμένος)

Είδα τη Σηλυβριά, είδα το Παραπόρτι...
(μετράει με τα δάχτυλά του, ένα, δύο)

ΠΑΠΠΟΥΣ

(τον διακόπτει)

Ας' τα αυτά.

(κάνει νεύμα με το χέρι του)

Πάμε τώρα. Λύσε.

(γυρίζει την πλάτη του)

ΓΙΩΡΓΗΣ

(τον κοιτάζει με απορία)

Τί να λύσω, παππού; Τούτο δα το σκοινάκι;
Του δείχνει ένα μικρό φθαρμένο μπεζ σκοινί που
είναι δεμένο σε ένα πρόχειρο κάβο στο μώλο.

ΠΑΠΠΟΥΣ

(Γυρίζει προς το μέρος του. Αναστενάζει)

Αυτό, ψυχή μου.

Δεν έμεινε και τίποτ' άλλο.

Αντέστε, τράβα το να πάμε.

ΓΙΩΡΓΗΣ

(Πιάνει το σκοινί και για λίγα λεπτά το ζυγίζει
στα χέρια του. Κοιτάζει έντονα τη στεριά. Γυρίζει
και κοιτάζει τον παππού. Κουνάει αδιάφορα τους
ώμους. Το λύνει και το δίνει στον παππού).

Πάμε, παππού.

(παύση)

Πού πάμε;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Πάμε, ψυχή μου.

Πιάνει το σκοινί, το δένει σε κουλούρα και το
σπρώχνει με το πόδι του να κρυφτεί στο μπροστινό
μέρος της βάρκας. Το σπρώχνει κι άλλο να βεβαιωθεί
ότι δε φαίνεται. Κάθεται στο πίσω μέρος της βάρκας
κι αρχίζει να τραβάει κουπί. Η βάρκα γλιστράει στο
ήρεμο νερό. Είναι τόσο γαλήνια η θάλασσα που
μοιάζει με επιφάνεια λίμνης. Ο παππούς κοιτάζει
τον αντικατοπτρισμό του στη θάλασσα. Λίγα
δευτερόλεπτα μετά εμφανίζεται δίπλα του και το
πρόσωπο του Γιωργή.

(παύση)

ΓΙΩΡΓΗΣ

(V.O.)

Κοίτα, παππού.

(δείχνει με το χέρι του τα είδωλά τους στο νερό)

Εμείς. Γλιστράμε στο νερό!

ΠΑΠΠΟΥΣ

(V.O.)

Γλιστράμε, ψυχή μου.

(παύση)

Ο παππούς αγκαλιάζει από τον ώμο το Γιωργή
(εξακολουθούμε να βλέπουμε την αντανάκλαση των
ειδώλων). Τα είδωλά τους προχωρούν και χάνονται
στον ορίζοντα και βλέπουμε τις ήπιες ρυτιδώσεις
του νερού που πλέον αντανakλούν μόνο τον ουρανό.
Ακούγεται μόνο ο ήρεμος παφλασμός της θάλασσας.

3. ΕΞΩΤ.ΘΑΛΑΣΣΑ – ΔΕΙΛΙΝΟ

Ο παππούς τραβάει κουπί και με τα δύο χέρια. Ο
Γιωργής κάθεται στη δεξιά άκρη της βάρκας και
κοιτάζει τον ορίζοντα.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Έβαλε κρύο, παππού.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Έβαλε, ψυχή μου. Πες μου όμως, τί είδες εκεί που
πήγες;

(παύση)

Είδες ποτέ σου θάλασσα σα λίμνη;

(δείχνει την επιφάνεια του νερού)

Είδες ποτέ σου θάλασσα ποτάμι;

ΓΙΩΡΓΗΣ

Όχι, παππού, δεν είδα. Είδα τη Σηλυβριά, είδα το

Παραπόρτι...

(μετράει με τα δάχτυλα, ένα-δύο)

ΠΑΠΠΟΥΣ

(τον διακόπτει)

Ασ' τα αυτά.

(κουνάει αποτρεπτικά το χέρι του)

Επέρασες από την χώρα που ψην' ο ήλιος το ψωμί;

Τους σκυλοκέφαλους τους είδες;

ΓΙΩΡΓΗΣ

Όχι, παππού.

(σκύβει το κεφάλι χαμηλά)

Δεν τους είδα.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Αχ, τίποτε δεν είδες, ψυχή μου. Τίποτε.

(κοιτάζει μακριά στον ορίζοντα. Σιωπή για λίγα
δευτερόλεπτα).

ΓΙΩΡΓΗΣ

Παππού, εμείς που πάμε; Στης θάλασσας τον αφαλό

που πάνε τα νερά γύρω και γύρω και γύρω;

(γυρίζει τα χέρια του κυκλικά και κοιτάζει τον
παππού με ενθουσιασμό)

ΠΑΠΠΟΥΣ

(γελάει πικρά)

Τα νερά που πάνε γύρω και γύρω, ε;

(γέρνει στα δεξιά της βάρκας και πιάνει στη χούφτα
του λίγο νερό)

Τί χρώμα είναι το νερό της θάλασσας, ψυχή μου;

ΓΙΩΡΓΗΣ

(το κοιτάζει)

Μωβ, παππού.

ΠΑΠΠΟΥΣ

(βάζει τα χέρια του μέσα στη βάρκα και αφήνει το
νερό να τρέξει μέσα από τα δάχτυλά του)

Τώρα, ψυχή μου;

ΓΙΩΡΓΗΣ

(το κοιτάζει)

Διάφανο, παππού.

(κοιτάζει τον παππού με απορία)

ΠΑΠΠΟΥΣ

Είδες, ψυχή μου;

(χαϊδεύει το κεφάλι του Γιωργή)

Πώς φαίνοντ' αλλιώς τα πράγματα από κοντά;

(αποστρέφει το βλέμμα του στον ορίζοντα)

ΓΙΩΡΓΗΣ

Αλλιώς, παππού; Δηλαδή και οι σκυλοκέφαλοι και η

φώκια η μάνα του Μέγα-Αλέξανδρου..;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Όλα, ψυχή μου. Ας' τα αυτά όμως.

(κουνάει αποτρεπτικά το χέρι του)

Πιάσε το κουπί κι εσύ γιατί κουράστηκα λίγο, ψυχή
μου.

(του δίνει το ένα κουπί. Τρίβει το χέρι του και
κάνει ένα μορφασμό πόνου).

ΓΙΩΡΓΗΣ

Προς τα πίσω, παππού;

(δοκιμάζει με το μικρό χεράκι του να τραβήξει
κουπί προς τα πίσω)

Έτσι;

(τραβάει άτσαλα, το κουπί ίσα που χαϊδεύει την
επιφάνεια του νερού)

ΠΑΠΠΟΥΣ

Προς τα πίσω πάμε μπρος, ψυχή μου. Μόνο.

Κάνε το πιο δυνατά.

Έτσι.

Του παίρνει το χέρι και τραβάνε μαζί κουπί για να
του δείξει. Μετά πηγαίνει στο αριστερό μέρος της
βάρκας πιάνει το δικό του κουπί. Δουλεύουν κι οι
δύο ταυτόχρονα για λίγα δευτερόλεπτα. Ξαφνικά, ο
παππούς σταματάει. Κάνει νόημα και στον Γιωργή να
σταματήσει.

ΠΑΠΠΟΥΣ

(γυρίζει το κεφάλι του από την άλλη μεριά και
κοιτάζει για λίγο τον ορίζοντα)

Σου έχω πει ψυχή μου πώς όταν γεννήθηκα ήμουν
κορίτσι;

ΓΙΩΡΓΗΣ

(τον κοιτάζει έκπληκτος)

Κορίτσι, παππού;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Ναι, ψυχή μου. Κορίτσι.

(κατεβάζει το κεφάλι του)

Αφού ολοένα όποιονα γεννιότανε αγόρι τον εμαζεύε
το Γενιτσαριό να τον ετουρκέψει. Γινήκαν
τουρκόπαιδα όλα τα γειτονάκια μας.

(παύση)

Όλα...

Έτσι δα κι εμένανε μου βάλανε φουστάνια και
Γεωργιά με φωνάζανε μέχρι να πάω καμιά δεκαριά
χρονώ.

(παύση)

Δέκα χρονώ... παλικάρι, κορίτσι, όπως θες πες το.

(καγχάζει)

Τότες πήρε ο πατέρας μου και μο' κοψε με μια
ψαλιδιά μονοκόμματα τα μαλλιά και μο' πε πως από
δω και πέρα θα λέγομαι Γιωργής.

(παύση)

Γιωργής...και πως θα πάρω για γυναίκα τη Χρουσή
(λυπημένο γέλιο – κουνάει το κεφάλι του πάνω-κάτω)

FADE OUT

4. ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ- ΑΝΑΔΡΟΜΗ

FADE IN

Ένας άντρας κόβει με ένα μεγάλο ψαλίδι τα μακριά
μαλλιά ενός κοριτσιού. Τα μαλλιά πέφτουν σιγά σιγά
στο πάτωμα δίπλα στα παιδικά πόδια με τις
κοριτσίστικες παντόφλες. Σε λίγο πέφτει κάτω και

μία κούκλα. Το παιδί σηκώνει το βλέμμα του προς
τον πατέρα. Εκείνος του κλείνει το μάτι και του
δίνει ένα πλαστικό αυτοκίνητο. Γυρνάει το παιδί
προς τον καθρέφτη και του δίνει ένα φιλί στο
μέτωπο. Χαμογελάει. Το παιδί παραμένει ουδέτερο.
Κατεβάζει τα μάτια. Οι παντόφλες στα πόδια είναι
ακόμα κοριτσίστικες.

FADE OUT

5. ΕΞΩΤ. ΘΑΛΑΣΣΑ - ΔΕΙΛΙΝΟ (συνέχεια σκηνής 3)

ΠΑΠΠΟΥΣ

Τη Χρουνσή, που μέχρις τότε παίζαμε τις κούκλες και
τα πεντόβολα.

(γελάει)

Σα να' μουν πίνακας μου με'σβησαν και πάνω μου
έγραψαν ξανά.

(παύση)

Κι έπρεπε ίχνος κιμωλίας απ' τα παλιά να μη
μείνει.

Ίχνος.

Αχ, ψυχή μου. Αχ...

(παύση)

Από φουστάνια, παντελόνια κι από φιληνάδες
αντρόγυνο με τη Χρουνσή.

(παύση)

Αντρόγυνο.

(μετράει τα δάχτυλά του)

Αυτή 'τανε η καταδίκη μου.

(κουνάει το κεφάλι του πάνω-κάτω. Κοιτάζει μακριά
στον ορίζοντα)

ΓΙΩΡΓΗΣ

(του πιάνει το μπράτσο για να γυρίσει)

Η γιαγιά, παππού;

ΠΑΠΠΟΥΣ

(δε γυρίζει)

Η γιαγιά, ψυχή μου; Ότι γεννήθηκ' άντρας; Μήτε ξέρω
πια.

(παύση)

Μήτε ξέρω. Και γυναίκα άλλη δεν εγνώρισα για να το
πω με σιγουριά.

(παύση)

Ο παππούς πιάνει και πάλι το κουπί. Ο Γιωργής τον
μιμείται. Συνεχίζουν σιωπηλοί να τραβάνε κουπί
προς τα πίσω. Ακούγεται αχνός ήχος από νταούλια
και γέλια.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Παπού, ακούς;

ΠΑΠΠΟΥΣ

(κοιτάζει μακριά)

ΓΙΩΡΓΗΣ

Παπού;

(τον σκουντάει. Του δείχνει με το χέρι μακριά)

Ακούς; Μουσικές!

ΠΑΠΠΟΥΣ

Τ' ακούω, ψυχή μου.

(παύση)

ΓΙΩΡΓΗΣ

Να πάμε προς τα' κει...

(κάνει να αλλάξει κουπί προς τα μπροστά)

ΠΑΠΠΟΥΣ

(Του σταματάει τα χέρια)

Είναι αργά για' κει, ψυχή μου.

(Παύση. Οι ήχοι απομακρύνονται)

Πολύ αργά.

(συνεχίζει να τραβάει κουπί προς τα πίσω)

Νυχτώνει.

(ακούγεται ο ήχος των κυμάτων που σκίζουν τα
κουπιά)

Σου' χω πει ψυχή μου τότες που πήγαινα προς το
πανηγύρι της Παναγιάς της Σαρακηνούς;
(μελαγχολικό γέλιο)

Ο ψωμοκαταλύτης...Ο αχρημάτιστος... Ο χουλούζης...
(μιμείται κοροϊδευτικά γυναικεία φωνή)

Ποια ήταν ψυχή μου;

Ποια άλλη; Η Χατζίδενα... Μ' 'εφαε τ' αυτιά για τη
γελάδα τη γκαστρομένη.

(παύση)

Και πού θα πας; Που ν' η αγελάδα τοιμόγεννη...

Ο το ένα, ο το άλλο...

(μιμείται πάλι κοροϊδευτικά γυναικεία φωνή)

Τί να κάνω κι εγώ, έξεψα τη Χατζίδενα στη σέλα του
αλόγου και την έστειλα στο καλό της Παναγιάς.

6. ΕΞΩΤ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ – ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Η Χρουνσή περνάει από την είσοδο του σπιτιού και
προσπερνάει τον παππού. Ένας βαστάζος τοποθετεί τα
σακιά στο άλογο και τη βοηθάει να ανέβει στη σέλα.
Το άλογο ξεκινάει. Η Χρουνσή γυρίζει και κοιτάζει
τον παππού και κουνάει το κεφάλι της προς τα κάτω
ως αποχαιρετισμό. Ο παππούς σκουπίζει τον ιδρώτα
από το μέτωπό του με ένα λευκό μαντίλι, γυρίζει,
κλείνει την καγκελόπορτα και προχωράει αργά προς
το σπίτι.

7. ΕΞΩΤ.ΘΑΛΑΣΣΑ – ΔΕΙΛΙΝΟ (συνέχεια σκηνής 5)

Ο Γιωργής και ο παππούς συνεχίζουν να τραβάνε
κουπί. Ακούγεται ο ήρεμος παφλασμός των κυμάτων.
Το νερό σκουραίνει, αρχίζει να νυχτώνει
περισσότερο.

ΓΙΩΡΓΗΣ

(σταματάει να τραβάει κουπί)

Κι εσύ, παππού;

ΠΑΠΠΟΥΣ

(σταματάει κι εκείνος να τραβάει κουπί. Και οι δύο
συνεχίζουν να το κρατάνε στο χέρι)

Έμεινα να φυλάγω ψυχή μου τη γελάδα, που μόνο που
δε το χώνεψε το παιδί της. Μόνο που δε το χώνεψε,
γιατί να το γεννήσει στην ώρα του ούτε λόγος.

(πικρό γέλιο – κουνάει το κεφάλι πάνω-κάτω)

Μα τι τα θες...Γυναίκα δεν ειν'κι η αγελάδα, ψυχή
μου; Γυναίκα είναι.

(παύση. Γυρνάει και κοιτάει το Γιωργή τρυφερά)

Θα πούντιασες, ψυχή μου εσύ.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Να πάρω παππού από τη βαλίτσα σου να βάλω;

(σκύβει και κάνει ν' ανοίξει τη βαλίτσα)

ΠΑΠΠΟΥΣ

(του σταματάει το χέρι)

Δεν έχει μέσα ρούχα, ψυχή μου. Αχρείαστα σου' ναι
ότ' έχει.

Ο Γιωργής τον κοιτάζει παραξενεμένος. Κάνει να
μιλήσει, μα το μετανιώνει και μένει σιωπηλός.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Δες τώρα το νερό, ψυχή μου.

(παύση)

Ως περνάει η ώρα σκουραίνει κι αυτό.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Ναι, παππού, αφού παίρνει τ' ουρανού το χρώμα.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Και της ψυχής, ψυχή μου.

Τραβάει μια βελέντζα από τον πάτο της βάρκας και
τυλίγει τρυφερά τον Γιωργή. Σκύβει και του τραβάει
απαλά το κουπί.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Άσε το τώρα το κουπί εσύ. Παιδάκι πράμα. Θα τραβάω
εγώ πια.

(παύση)

ΓΙΩΡΓΗΣ

(κάνει να τραβήξει πίσω το κουπί)

Μπορώ, παππού!

ΠΑΠΠΟΥΣ

(τραβάει το κουπί προς τη μεριά του. Ο Γιωργής
παραπατάει ελαφρώς προς τα πίσω)

Τα παιδάκια πράματα δεν πρέπει να κάνουν τέτοια,
ψυχή μου. Άκου που σου λέω.

(παύση)

(δείχνει το Γιωργή με το δάχτυλο)

Εσύ να συνοδεύεις εμένα απ' όλα μου τα ταξίδια σε
τούτο;

(δείχνει ταραγμένος)

Παιδάκι πράμα...

(παύση)

Πού μείναμε παιδί μου;

(ξύνει το κεφάλι του προσπαθώντας να θυμηθεί)

Α, στη γελάδα.

(γελάει)

Την άτιμη. Από τότες που λες παιδάκι μου, δεν
αξιώθηκα να φύγω από τον τόπο μου. Όσες φορές
ετοιμάσθηκα...

(γελάει πικρά)

όλο κάτι εγινόταν...

(μετράει με τα δάχτυλά του, ένα-δύο)

μια ξεγεννούσ' ένα πράμα, πότ' αρρωστούσε
κάποιος...

ποτ' ερχόταν μουσαφिरαίος...

(μετράει τρία- καγχάζει γελώντας).

Μουσαφिरαίοι...Ακόμη κι αυτοί τα κάναν τα ταξιδάκια
τους...

(πικρό γέλιο)

Και δεν ξεύρω ψυχή μου ποιον να βαρύνω για τούτο,
τη γιαγιά σου τη Χατζίδενα για τη γελάδα που μου
εσήκωσε το ογούρι!

(παύση)

Ογούρι να σου πετύχει.

(ξύνει τα νύχια του το ένα με το άλλο)

Δες μακριά ψυχή μου, που ανοίγει το μάτι.

(δείχνει με τα χέρια του τον ορίζοντα)

Με τ' ύστερο φως φαίνεται ακόμη. Τη γη δες που
ξανοίγεται μπροστά δα που τελειώνει η θάλασσα.

(παύση)

Η Σηλλυβριά...

(γουρλώνει τα μάτια του και τα τρίβει. Σταματάει,
τα ανοιγοκλείνει. Τα τρίβει πάλι)

Άλλο και τούτο πάλι...

Φαίνεται στο βάθος του ορίζοντα ένα περίγραμμα
γης, πολύ αχνό και απροσδιόριστο, λίγο πιο σκούρο
από το χρώμα του ορίζοντα. Φώτα μοιάζουν να
τρεμοπαίζουν στο κάτω μέρος που είναι οι ακτές.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Τελειώνει η θάλασσα ποτέ, παππού;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Όπως όλα, ψυχή μου.

(παύση. Τρίβει πάλι τα μάτια του)

Ο ακαμάτης...Ο χαϊμάνας...

(μιμείται κοροϊδευτικά και με οργή γυναικεία
φωνή).

Έλα, Θεέ μου.. Η Ραιδεστός;

(σφίγγει τα μάτια και κοιτάζει απορημένος προς τον
ορίζοντα)

Εξακολουθεί να φαίνεται αχνά περίγραμμα γης, το
οποίο όσο πάει και σβήνει όσο πέφτει το φως. Ο
παππούς ανάβει ένα φαναράκι και το στερεώνει στη

βάρκα. Κοιτάζει καλύτερα. Τα μάτια του γεμίζουν
δάκρυα.

ΓΙΩΡΓΗΣ

(σφίγγει τα βλέφαρά του κι εκείνος προσπαθώντας να
δει καλύτερα)

Πού, παππού;

ΠΑΠΠΟΥΣ

(γυρίζει προς το μέρος του)

Πουθενά, ψυχή μου. Πουθενά δεν πήγα τελικώς.

(παύση)

ΓΙΩΡΓΗΣ

Όχι, εννοώ η Ραιδεστός. Πού είναι; Πού τη βλέπεις;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Εδώ, ψυχή μου.

(δείχνει την καρδιά του)

Κι εδώ.

(δείχνει το πλάι το κεφαλιού του)

ΓΙΩΡΓΗΣ

(δείχνει με το χέρι του προς τον ορίζοντα)

Δεν την είδες τώρα δα, παππού; Εκεί που τελειώνει
η θάλασσα, που' πες η Ραιδεστός...;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Νόμισα, ψυχή μου.

(παύση)

Νόμισα.

(V.O.)

Έτσι και η Σηλυβριά, έτσι κι η Ραιδεστός...

8. ΕΞΩΤ. ΑΥΛΗ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΠΡΩΙ – ΑΝΑΔΡΟΜΗ

FADE IN

Η λιτή αυλή ενός σπιτιού με ένα ξύλινο τραπέζι στη
μέση και δύο καρέκλες. Μια γυναίκα (ΧΡΟΥΣΗ)
ντυμένη με παραδοσιακή ελληνική φορεσιά και
μαντίλα στο κεφάλι βοηθάει τον παππού σε νεότερη

ηλικία να ξεφορτώσει τα πράγματά του από ένα
μουλάρι. Ο παππούς της δίνει ένα μάλλινο σάκο
φαρδύ κι άλλο ένα μικρότερο. Εκείνη τον κοιτάζει
αυστηρά. Απλώνει το χέρι της και του κάνει νόημα
να κάνει πιο γρήγορα. Ο παππούς σταματάει για
λίγο, ξεφορτώνει και το τελευταίο σακίδιο και το
κρατάει για λίγη ώρα στο χέρι του. Τον κοιτάζει
έντονα. Της τον δίνει και κατεβάζει το κεφάλι του.
Η γυναίκα μπαίνει μέσα στο σπίτι. Βγαίνει ξανά
φορώντας μία μαντίλα στο κεφάλι της. Τον
ξανακοιτάζει αυστηρά. Ανεβαίνει στο μουλάρι. Πίσω
της ένας υποτακτικός. Φεύγουν. Η εικόνα
τρεμοπαίζει.

FADE OUT

9. ΕΞΩΤ. ΘΑΛΑΣΣΑ – ΒΡΑΔΥ (συνέχεια σκηνής 7)

ΠΑΠΠΟΥΣ

(κουνάει το κεφάλι του πάνω-κάτω με πικρία)

Έτσι και σε όλα, ψυχή μου. Εγώ να ετοιμαζόμουνα,
εκείνη τα πήγαινε τα ταξίδια μου.

(παύση)

Μόν ' ένα...Αχ ένα, ένα που το 'τοίμαζα καιρό για
καιρό. Ένα που το 'χα απ' την αρχή σχεδιάσει έτσι,
(χτυπάει το ένα χέρι του μέσα στο άλλο)

άρνηση να μη χωρεθεί καμιά.

(γελάει)

Η Χατζίδενα...δεν μπόραγε να με σταματήσει, το 'χα
βάλει αμέτι μουχαμέτι πως θα πάω.

(χτυπάει το χέρι του στο γόνατό του με πείσμα και
γελάει ξανά)

Όλα τα 'χα προνοήσει, ψυχή μου. Μέχρις και το
σπίτι πρόκαμα να της μεταβιβάσω. Σαν ήρθ' η ώρα της
λέγω Χατζίδενα έχουμε ζωή και θάνατο. Έλα δωνα και
φίλα με, κι ο θεός να σε συγχωρέσει.

(Σοβαρεύει)

Και τότε...

(παύση)

(πιάνει στη χούφτα του νερό από τη θάλασσα)
Μαύρα δάκρυα, ψυχή μου. Μαύρα, σαν το νερό και σαν
τον ουρανό πάνω στα κεφάλια μας.

10. ΕΩΤ. ΤΡΑΠΕΖΑΡΙΑ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΒΡΑΔΥ – ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Η Χρουνσή κάθεται σε ένα ξύλινο τραπέζι στη μέση
του δωματίου και έχει το κεφάλι της σκυμμένο
ανάμεσα στα χέρια. Οι ώμοι της τραντάζονται από το
κλάμα. Ο παππούς στέκεται αμίλητος απέναντί της.
Αφήνει αργά το σάκο που κρατάει στον ώμο, να πέσει
στην καρέκλα.

11. ΕΞΩΤ. ΘΑΛΑΣΣΑ – ΒΡΑΔΥ (συνέχεια σκηνής 9)

Ο παππούς σφίγγει τα δάχτυλά του να κρατήσει όσο
νερό έμεινε μέσα.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Αυτό δεν το περίμενα, ψυχή μου. Να δω τη γιαγιά
σου να κλαίει...

(Κοιτάζει την παλάμη του για μερικά λεπτά. Σιωπή)

Κι όπως φεύγει τούτο δα το νερό μέσα από τα χέρια
ψυχή μου,

(ανοίγει τα δάχτυλά του και γλιστράει το νερό
σιγά-σιγά)

έτσι έφυγε και το τελευταίο μου ταξίδι.

(παύση)

Έτσι ακριβώς.

(κουνάει το κεφάλι του πάνω-κάτω. Μένει με το
κεφάλι χαμηλωμένο και το βλέμμα προς τα πόδια).

Σα το νερό.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Πού θα πήγαινες, παππού;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Στον Άγιο Τάφο, ψυχή μου.

Εκεία ήμουν ταμμένος να πάω.

(γελάει πικρά)

Ακόμη και το τάμα μου 'κλεψε η αθεόφοβη...ίδιο' ναι
λέει να πάει αυτή αφ' είμαστε ανδρόγυνο.
Σαν λες να μου κόψουν εμένα το πόδι και να πονάει
αυτή, ένα πράμα.

(γελάει πικρά)

Ίδιο θα' ναι για να το λέει.
Τα βάζει κανείς με τη Χατζίδενα;
Για τόλμα, ψυχή μου κι αν βγάλεις άκρη έλα να με
βρεις.

Πού να' ρθεις δηλαδή... Κάτσε εκεί που κάθεσαι.
(σφίγγει τη βελέντζα πάνω στο παιδί πιο σφιχτά).
Κάτι τραβάει την προσοχή του στα δεξιά. Γουρλώνει
τα μάτια του.

ΠΑΠΠΟΥΣ

(δείχνει με το χέρι του στο Γιωργή και χαμογελάει)
Η Τούμπα... Το πρώτο μου ταξίδι!Δες δω να, ψυχή μου!

ΓΙΩΡΓΗΣ

Πού, παππού;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Στου λόφου την κορυφή, ψυχή μου, δες με με το
κοντό το παντελονάκι που ανεβαίνω!
Δείχνει με το δάχτυλό του μπροστά. Φαίνεται μία
ανεπαίσθητη σκιά, σαν περίγραμμα ενός λόφου,
ελαφριά πιο ανοιχτό από το σκοτάδι του ουρανού.

12. ΕΞΩΤ. ΛΟΦΟΣ – ΗΜΕΡΑ – ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Ένα μικρό αγόρι με κοντό παντελόνι και φθαρμένη
μπλούζα κρατάει παραμάσχαλα ένα μεγάλο ξύλο και
προχωράει κάτω από τον καυτό ήλιο. Πέρα μακριά
φαίνεται θαμπός από τον ήλιο ένας λόφος. Ένα νεαρό
κορίτσι (Χρυσή) πιάνει μία πέτρα από κάτω και την
πετάει μακριά προσπαθώντας να πετύχει το αγόρι.
Εκείνος γυρνάει να δει ποιος είναι και με το που
την βλέπει αρχίζει να τρέχει. Οι πέτρες συνεχίζουν

να έρχονται καταπάνω του με φόρα. Τρέχει όλο και
πιο γρήγορα. Λαχανιάζει. Του πέφτει το ξύλο και
σταματάει να το σηκώσει.

ΠΑΠΠΟΥΣ

(V.O.)

Με τη σκάλα θα' φτανα στου ουρανού την άκρη.
Στης Τούμβας την κορυφή θα την έστηνα και θα'πιανα
το γαλάζιο...

Ο μικρός Γιωργής σκουπίζει τον ιδρώτα του με την
ανάστροφη της παλάμης του και σκύβει μπροστά
βάζοντας τις παλάμες του στα γόνατα, πασχίζοντας
να βρει την ανάσα του. Γυρνάει το κεφάλι προς τα
πίσω – τα σπίτια φαίνονται πια σα μικρά σημαδάκια
στον ορίζοντα. Κοιτάζει μπροστά, η Τούμπα φαίνεται
το ίδιο μακριά με πριν. Ισιώνει το ξύλο στα χέρια
του και συνεχίζει να προχωράει. Ο ήλιος πέφτει,
πλησιάζει το ηλιοβασίλεμα. Σηκώνει τα μάτια. Η
Τούμπα ακόμη θαμπή στο βάθος του ορίζοντα.
Κοιτάζει πάλι πίσω.

13. ΕΞΩΤ. ΘΑΛΑΣΣΑ – ΒΡΑΔΥ (συνέχεια σκηνής 11)

ΠΑΠΠΟΥΣ

(συνεχίζει να δείχνει με το δάχτυλο τον ορίζοντα
και να χαμογελάει)

Μια σκάλα φτιάχνω ψυχή μου, να την εστήσω στην
κορυφή της για να φτάσω στον ουρανό.

(παύση)

Να, ιδές με τι μικροπαίδι ήμουν. Με τα
κοντοπαντέλωνα.

(γελάει)

Φαινόταν τόσο κοντά στον ουρανό η Τούμπα τότε.

(παύση)

Μα όλα τότε...

κοντινά και μπορετά μου φαίνονταν, ψυχή μου...

(παύση)

Το μικρό σημάδι στον ορίζοντα ξεθωριάζει τελείως,
τώρα φαίνεται μόνο σκοτάδι.

ΠΑΠΠΟΥΣ

Την Τούμβα δεν την έφτασα ποτέ, τη σκάλα όμως την
εκκρατώ ακόμη.

(παύση)

Όλο ξεμάκραινε, όσο την πλησίαζα αυτή μου' φευγε
όλο και πιο μακριά, και πιο μακριά.

Δείλιασα, φοβήθηκα μη με πιάσει η νύχτα.

(παύση)

Και να 'τα τώρα.

Με έπιασε.

(πιάνει το γόνατο του Γιωργή)

Από τη νύχτα δεν ξεφεύγεις, ψυχή μου.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Πού την εκρατείς τη σκάλα, παππού;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Τη σκάλα;

Δω μέσα είν' ψυχή μου

(δείχνει τη βαλίτσα)

ΓΙΩΡΓΗΣ

Πού, παππού; Πού να χωρέσει εδώ' να αυτή;

ΠΑΠΠΟΥΣ

Τα πράγματα, ψυχή μου, όσο πιο βαριά είναι κι όσο
πιο μεγάλα είναι, τόσο τα χωράς παντού και τα
κουβαλάς μαζί σου.

(παύση)

Έτσι κι η Σηλυβριά, έτσι κι η Ραιδεστός...

Κάνει να πάρει το κουπί. Το πιάνει και το αφήνει
από τα χέρια του.

Κουράστηκα, ψυχή μου.

14. ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

FADE IN

Ένα λιτό δωμάτιο με ένα μόνο ξύλινο κρεβάτι, ένα
μπαούλο και μία βαλίτσα. Ο παππούς είναι ξαπλωμένος
στο κρεβάτι, φορώντας μόνο μία λευκή φανέλα. Είναι
χλωμός και στάλες ιδρώτα λαμπυρίζουν στο δέρμα του.
Ανασαίνει βαριά κι έχει τα μάτια του κλειστά.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Παπού; Παπού;

(σκουντάει τον παπού)

Ο παπούς βαριανασαίνει. Προσπαθεί να μιλήσει μα
το μόνο που βγαίνει από το στόμα του είναι
άναρθοι ήχοι.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Παπού μου; Μίλα μου, παπού!

ΠΑΠΠΟΥΣ

Η Τούμπα...

(προφέρει ψιθυριστά μέσα από τα χείλη του και
χαμογελάει)

ΓΙΩΡΓΗΣ

Παπού, μην αφήσεις τον άγγελο να σε πάρει! Ακούς;
(ταρακουνάει το σώμα του παπού)

Ακούς, παπού μου!

ΠΑΠΠΟΥΣ

Η Τούμπα, Γιωργή μου...

(αγκομαχάει)

Η σκάλα...

(χαμογελάει γαλήνια)

Ψυχή μου...

Ο παπούς γέρνει το κεφάλι του δεξιά και ξεψυχάει.
Ο Γιωργής γουρλώνει τα μάτια του και ανοίγει το
στόμα του τρομαγμένος. Πισωπατάει με ανοιχτά τα
χέρια από το κρεβάτι. Ακούγεται ένας ήχος, γυρίζει
το κεφάλι και βλέπει τη Χρυσή που στέκεται στην
είσοδο της πόρτας.

ΧΡΟΥΣΗ

Ο χουλούζης...

Η Τούμβα...

(καγχάζει)

Ακούς εκεί.

Λέξη του στερνή.

(Σκουπίζει τα μάτια της με το μανίκι)

Ο ακαμάτης...Μια ζωή με το παντελονάκι το κοντό. Ο
γέρος των εκατό χρονώ.

Η Χρουνσή γυρνάει την πλάτη της, κρύβει το πρόσωπο
στα χέρια και βγαίνει γρήγορα από το δωμάτιο.

Ο Γιωργής γυρίζει πάλι προς τη σωρό του παππού. Το
βλέμμα του ταξιδεύει από το πρόσωπο, στον κορμό,
στα δάχτυλα των χεριών, στα πόδια. Στο κάτω μέρος
του κρεβατιού βλέπει τη βαλίτσα.

ΠΑΠΠΟΥΣ

(V.O.)

Δω μέσα είν' ψυχή μου

ΓΙΩΡΓΗΣ

(ψιθυρίζει)

Η βαλίτσα...

Γυρνάει και κοιτάζει στην πόρτα. Βεβαιώνεται ότι
δεν είναι κανένας εκεί. Πηγαίνει σιγά-σιγά στην
άκρη του κρεβατιού. Σκύβει να πιάσει τη βαλίτσα.
Ακούγεται ένας κοφτός ήχος. Ο Γιωργής τινάζεται
και σηκώνεται όρθιος. Κοιτάζει πάλι προς την
πόρτα. Σκύβει ξανά. Γυρνάει τη βαλίτσα οριζόντια.
Την ανοίγει σιγά-σιγά. Είναι άδεια. Σκύβει και
ψάχνει νευρικά το εσωτερικό της. Την γυρίζει
ανάποδα και την τινάζει. Δεν πέφτει τίποτα. Αφήνει
τη βαλίτσα ανοιχτή κάτω στο πάτωμα.

ΓΙΩΡΓΗΣ

Η... σκάλα;

(κοιτάζει τα χέρια του που είναι αδειανά)

Σκύβει και ρίχνει το πάνω μέρος της βαλίτσας για να κλείσει. Ακούγεται ένα κλακ την ώρα που κλείνει. Πετάγεται σκόνη.

FADE OUT

15. ΕΞΩΤ. ΑΥΛΗ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ

Ένας μεσήλικας άντρας (ΓΙΑΤΡΟΣ) με λευκή ρόμπα, ελάχιστα λευκά μαλλιά και μικρά στρογγυλά γυαλιά περπατάει βιαστικά προς την είσοδο του νοσοκομείου. Μία νεαρή (ΝΟΣΟΚΟΜΑ – 30 ετών) ντυμένη επίσης με λευκή ρόμπα έρχεται να τον προϋπαντήσει. Δένει τα χέρια της μπροστά στην ποδιά της και χαιρετάει τον γιατρό με ένα νεύμα του κεφαλιού.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Ωστε έφυγε;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

(κουνάει το κεφάλι της καταφατικά)

Σήμερα το πρωί.

Ο γιατρός κουνάει το κεφάλι του συγκαταβατικά.

Κοιτάει στον ορίζοντα.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Δεν τον προλάβαμε.

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

Όχι, γιατρέ.

ΓΙΑΤΡΟΣ

(γυρίζει αργά και την κοιτάζει)

Καλώς. Υπάρχει κάτι να αποδοθεί στους οικείους
του;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

Μια βαλίτσα. Εκείνη εκεί γιατρέ.

(δείχνει με το χέρι της τη βαλίτσα στην εσωτερική
είσοδο του νοσοκομείου)

ΓΙΑΤΡΟΣ

Θα τη φροντίσω εγώ, αδελφή.

(παύση)

Σας ευχαριστώ.

Κουνάει το χέρι του και την αποδεσμεύει. Εκείνη
απομακρύνεται προς το εσωτερικό. Πλησιάζει
σκεφτικός τη βαλίτσα. Βάζει το χέρι του στο
πιγούνι του.

16. ΕΞΩΤ. ΑΥΛΗ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ – ΑΝΑΔΡΟΜΗ (ΔΥΟ
ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΙΝ)

FADE IN

Δύο άντρες περπατούν πιασμένοι αγκαζέ στην αυλή
του νοσοκομείου. Ο ένας (ΓΙΑΤΡΟΣ) φοράει την
ιατρική μπλούζα και ο άλλος (ΒΙΖΥΗΝΟΣ) φθαρμένο
καφέ κοστούμι και ένα περιποιημένο καπέλο στο
κεφάλι. Ξαφνικά, σταματούν. Ο γιατρός στρέφει το
σώμα του προς την πλευρά του Βιζυηνού.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Σας θαυμάζουν όλοι, κύριε Βιζυηνέ. Σας το λέω με
τιμή.

(σιωπή)

Θυμούνται τους καλούς καιρούς.

(σιωπή)

(τον χτυπάει καθησυχαστικά στον ώμο)

Τα καλά μένουν.

Ο ΒΙΖΥΗΝΟΣ γυρνάει απότομα και τον κοιτάζει
σοβαρά. Παίρνει μια έκπληκτη, ειρωνική έκφραση,
γυρλώνει τα μάτια και ανοίγει το στόμα του.
Δείχνει με το δάχτυλο το γιατρό και σκάει στα
γέλια. Προχωράει με τα χέρια στα πλάγια,
ανασηκώνοντάς τα εναλλάξ λες και κάνει παρέλαση.
Χαιρετάει στρατιωτικά.

ΒΙΖΥΗΝΟΣ

Πώς βαστάς ανάθεμά σε
Μαργαρώνα Μαργαρώ
Πώς βαστάς και δεν θυμάσαι
Τον αξέχαστο καιρό
Πομ, πομ, πομ, παραπαπομ, πομ, πομ!
Ο γιατρός τον κοιτάζει έκπληκτος.

ΒΙΖΥΗΝΟΣ

(γυρνάει και τον κοιτάει, κλείνει συνωμοτικά το
μάτι του)

Και ξανα πομ, πομ, πομ, παραπαπομ, πομ, πομ!

FADE OUT

17. ΕΞΩΤ. ΑΥΛΗ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ (συνέχεια σκηνής
6)

Ο γιατρός στέκεται πάνω από τη βαλίτσα. Κουνάει τα δάχτυλά του αναποφάσιστος στο πλάι του ποδιού του. Σκύβει πάνω της. Χαϊδεύει με τα δάχτυλά του το δέρμα. Κοιτάζει προς το εσωτερικό του νοσοκομείου. Σηκώνεται πάλι. Κοιτάζει ξανά λίγα δευτερόλεπτα προς τα κάτω. Σκύβει και ξαπλώνει τη βαλίτσα οριζόντια. Την ανοίγει διστακτικά. Είναι γεμάτη χειρόγραφα, μπουζουρωμένα, διορθωμένα, με κυκλωμένες λέξεις στο περιθώριο. Στο κάτω μέρος ένα βιβλίο – φαίνονται μόνο τα χρυσά γράμματα «Γ.Μ. Βιζυηνός». Ο γιατρός περνάει τα ακροδάχτυλά του πάνω από τις χειρόγραφες σελίδες. Κλείνει τα μάτια και παίρνει μια ανάσα. Κλείνει τη βαλίτσα. Μια σελίδα φεύγει, την παίρνει ο αέρας. Την παρακολουθεί να φεύγει μακριά, χωρίς να κάνει προσπάθεια να την πιάσει. Η σελίδα πετάει στον ουρανό όλο και πιο μακριά. Ανεβαίνει προς τα πάνω. Στριφογυρίζει. Ο γιατρός την κοιτάζει. Η σελίδα συνεχίζει να στριφογυρίζει ανεβαίνοντας προς τον

ουρανό μέχρι που τη θαμπώνει το εκτυφλωτικό φως
του ήλιου.

FADE OUT

18. ΕΞΩΤ. ΛΟΦΟΣ – ΗΜΕΡΑ

FADE IN

Εκτυφλωτικό φως που ανοίγει σιγά-σιγά. Ο Γιωργής
στέκεται στην κορυφή ενός καταπράσινου λόφου.
Κοιτάζει τον ουρανό σιωπηλός.

ΠΑΠΠΟΥΣ

(V.O.)

Αχ, τίποτε δεν είδες, ψυχή μου
Χαμογελάει.

FADE OUT

19. ΕΞΩΤ. ΤΟΥΜΒΑ – ΗΜΕΡΑ

FADE IN

Ο μικρός Γιωργής ανεβαίνει με το κοντό του
παντελονάκι το λόφο. Στο χέρι του κρατάει ένα ξύλο.
Φτάνει λαχανιασμένος στην κορυφή.

ΜΙΚΡΟΣ ΓΙΩΡΓΗΣ

(μονολογεί)

Η Τούμβα...

(χαμογελάει)

Στήνει το ξύλο όρθιο. Προς τον ουρανό.

FADE OUT

Βιβλιογραφία

Αγάθος Θανάσης, «“Το μόνον της ζωής του ταξείδιον” επί σκηνής. Το διήγημα του Βιζυηνού στη θεατρική μεταφορά του Αβδελιώδη», στο Ν. Δεληγιαννάκη (επιμ.), *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα. Μνήμη Παν. Μουλλά. Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Τμήμα Φιλολογίας – Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών – Σοκόλης-Κουλεδάκης, Αθήνα 2014, σσ. 446-458.

Αγάθος Θανάσης, «Ο Βιζυηνός ως τρόφιμος του Δρομοκαΐτειου στην ταινία του Λάκη Παπαστάθης “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”», *Μανδραγόρας* 54 (Απρίλιος 2016), σσ. 66-67.

Βαρβούνης Μ. Γ., «Οι ρίζες της νοσταλγίας του Γεωργίου Βιζυηνού», *Εξώπολις* 5 (Καλοκαίρι 1996), σσ. 201-203.

Βαρελάς Λάμπρος, «Ο μεγαλοϊδεάτης Γ. Μ. Βιζυηνός», *Νέα Εστία* 1830 (Φεβρουάριος 2010), σσ. 196-219.

Βαρελάς Λάμπρος, *Μετά θάρρους ανησυχίαν εμπνέοντος. Η κριτική πρόσληψη του Γ. Μ. Βιζυηνού (1873-1896)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2014.

Βαρελάς Λάμπρος, «Γ. Μ. Βιζυηνός: Μεταξύ αυτοβιογραφίας και μυθοπλασίας», στο Ι. Πολέμης – Α. Μπρούζος – Α. Βογιατζόγλου - Δ. Σ. Γεωργακόπουλος (επιμ.), *Δώρα σεμνά. Τιμητικός τόμος για την καθηγήτρια Μάρθα Καρπόζηλου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2021, σσ. 233-243.

Βαρελάς Λάμπρος (επιμ.). *Εισαγωγή στο έργο του Βιζυηνού: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2024.

Bassea Erato, “Vizyenos Adapted: Georgios Vizyenos in Contemporary Greek Cinema, Literature and Theatre”, στο *The 3rd HO PhD Symposium on Contemporary Greece Structures, Context and Challenges*, Hellenic Observatory – London School of Economics and Political Science, June 14 & 15, London 2007, σσ. 1-13. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.lse.ac.uk/Hellenic-Observatory/Assets/Documents/HO-PhD-Symposia/The-3rd-HO-PhD->

[Symposium/15-June/Session-2/Panel-2-Culture-and-Society-VI.pdf](#)

(τελευταία

πρόσβαση: 24/05/2026).

Βασιλειάδης, Ν. Ι. «Γεώργιος Μ. Βιζυηνός. Ο Έλλην Γκυ Δε Μωπασσάν», Ετήσιον Ημερολόγιον Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν και Γελοιογραφικόν, μετά εικόνων του έτους 1894. Έτος Έννατον (1893), σ. 297-313. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <http://hdl.handle.net/10797/13960> (τελευταία πρόσβαση 16/4/2026).

Βιζυηνός Γ. Μ., *Νεοελληνικά Διηγήματα*, Εστία, Αθήνα 1994.

Βιζυηνός Γεώργιος Μ., *Το παιδικό παιχνίδι σε σχέση με την Ψυχολογία και την Παιδαγωγική. Πρωτότυπη επί διδακτορία διατριβή για την απόκτηση του τίτλου του Διδάκτορα της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Γοττίνγης*, εισαγωγή – μτφρ. – σχόλια Α. Σιδεράς – Π. Σιδερά-Λύτρα, Αδελφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2009.

Βρεττάκος Νικηφόρος, «Η Κιβωτός του Βιζυηνού», στο Κώστας Ε. Τσιρόπουλος (επιμ.), *Ποίος ήταν ο Γεώργιος Βιζυηνός. Εκατόν σαράντα έτη από τον θάνατό του*, Τετράδια Ευθύνης 29, Αθήνα 1988, σσ. 9-10.

Γανίδου, Εύα. «Ένας “ανθρώπινος” Βιζυηνός στη μικρή οθόνη: Η σιωπή των αγγέλων και οι (μυθο)βιογραφικές πηγές της», ανθρώπινο 1, Θεσσαλονίκη (Φεβρουάριος 2016), σσ. 26-39.

Γανίδου Εύα, *Μυθοπλαστικές βιογραφίες του Γ. Μ. Βιζυηνού (1898-2005)*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2015.

Γιαλούρης, Αντώνιος. *Στερνοί Φαναριώτες Λόγιοι. Γεώργιος Βιζυηνός. Ο άνθρωπος και το έργο του: κριτικό σημείωμα*, Πειραιάς 1934: Ανατύπωση από το περιοδικό «Ρυθμός».

Δήμου Ευσταθία, *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι τις αρχές του 21ου αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα 2014.

Δήμου, Ευσταθία. «Η θεατρική αναβίωση του Βιζυηνού», Χάρτης 35 (Νοέμβριος 2021). Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <https://www.hartismag.gr/hartis-35/theatro/h-oeatrikh-anabiwsh-toy-bizyhnoy#> (τελευταία πρόσβαση 31/05/2026).

Eco Umberto, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1994.

Eco Umberto, *Εμπειρίες μετάφρασης. Λέγοντας σχεδόν το ίδιο*, μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.

Ευαγγελάκου Κατερίνα (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης. Γενικό πλάνο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2025.

Hall Stuart, “Cultural Identity and Diaspora”, στο J. Rutherford (επιμ.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London 1990, σσ. 222-237.

Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York & London 2006.

ΙΑτρού Μαρία, «Γ. Μ. Βιζυηνού “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”»: Δρόμοι των
κειμένων και μεταφορές του θανάτου», *Σύγκριση* 23 (2012), σσ. 67-97.

Jakobson Roman, «Η μετάφραση από τη σκοπιά της γλωσσολογίας», στο *Δοκίμια για
τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφρ. Άρης Μπερλής, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα
2009, σσ. 139-148.

Καντέα – Παπαδόπουλος Γιάννης, «Αφιέρωμα στον σκηνοθέτη Λάκη Παπαστάθη από
την Ταινιοθήκη. Το έργο ενός εκ των σημαντικότερων δημιουργών του ελληνικού
σινεμά έρχεται σε πρώτο πλάνο», *Αθηνόραμα* (16/04/2025). Διαθέσιμο στον δικτυακό
τόπο: https://www.athinorama.gr/cinema/3044875/afieroma-ston-skinotheti-laki-papastathi-apo-tin-tainiothiki/?utm_source=chatgpt.com (τελευταία πρόσβαση:
20/03/2026)

Καράογλου Χ. Λ., «Λογοτεχνία και κινηματογράφος: Εντυπώσεις από την ταινία του
Λάκη Παπαστάθη “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”», στο Φωτεινή Τομαή –
Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: Πηγή και
σχολιασμός της Ιστορίας στο κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθη*, Πρακτικά
Ημερίδας, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου –
Κινηματογραφικό Αρχείο – Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σσ. 136-141.

Κατσουνάκη Μαρία, «Το ελληνικό σινεμά σε καλή ώρα», εφ. *Καθημερινή*
(17/11/2001). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
<https://www.kathimerini.gr/culture/105596/to-elliniko-sinema-se-kali-ora/> (τελευταία
πρόσβαση: 16/04/2026).

Κλήμη-Παναγιωτοπούλου Σ., «Βιζυηνός και Βίζω», *Θρακικά Χρονικά* 17-19 (Χειμώνας Άνοιξη 1965), σσ. 52-54. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <https://www.greeklanguage.gr/periodika/mags/thrakika/1965/17-18/133011> (τελευταία πρόσβαση: 02/05/2026).

Κούγκουλος Θανάσης Β., *Η αναπαράσταση του γενέθλιου τόπου στα διηγήματα του Γ. Μ. Βιζυηνού*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2020.

Κούγκουλος Θανάσης Β., «Η πρόσληψη της λογοτεχνίας του Γ. Μ. Βιζυηνού στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα μέσα από τις εφημερίδες “Το Βήμα” και “Τα Νέα”», Παναγιώτα Παπαδοπούλου – Γιάννης Θ. Διαμαντής (επιμ.), *Ο πολιτισμός στο Ιστορικό Αρχείο των εφημερίδων «Το Βήμα» και «Τσα Νέα»: Γλώσσα και λογοτεχνία. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα 5–6 Δεκεμβρίου 2022*, Ιστορικό Αρχείο «Το Βήμα» / «Τα Νέα» – Alter Ego Media, Αθήνα 2024, σσ. 109–134.

Κούγκουλος Θανάσης Β., *Μελέτες για τον Γ. Μ. Βιζυηνό και το θρακικό συγκείμενο των διηγημάτων του*, Ψικάμινος, Αθήνα 2024.

Κουτριάνου Ελένα, «Εισαγωγή. Γ. Μ. Βιζυηνός (1849-1896). Οι διαδρομές της ζωής και του έργου του», στο Γ. Μ. Βιζυηνός, *Τα ποιήματα*, φιλολογική επιμ. Ελ. Κουτριάνου, τ. Α΄, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 11-230.

Λαζαράτος Γιάννης, *Umberto Eco: Διασημειωτική Μετάφραση & Μετάφραση και Επιστημολογία*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.

Λιαλιούτη Μυρτώ, «Στο μυαλό του Λάκη Παπαστάθης: 180 λεπτά με ένα ιερό τέρας», *Popaganda* (22/11/2015). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://popaganda.gr/lakis-papastathis-interview/> (τελευταία πρόσβαση: 20/03/2026).

Λότμαν Γιούρι Μ. – Ουσπένσκυ Μπ. Α., «Για τον σημειωτικό μηχανισμό της κουλτούρας», μτφρ. Αρης Μπερλής, *Σπείρα* 1–Β΄ περίοδος (Καλοκαίρι 1984), σσ. 103-127.

Μουλλάς Παν, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», στο Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, Ερμής, Αθήνα 1980, σσ. ιζ΄-ρλζ΄.

Μποζώνη Αργυρώ, «“Παρασκήνιο”, η θρυλική εκπομπή του Λάκη Παπαστάθης. Η μακροβιότερη τηλεοπτική εκπομπή πολιτισμού, που κατέβασε αυλαία το 2015, συνδέθηκε με το όνομα του Λάκη Παπαστάθης, που πέθανε σαν σήμερα», *Lifo*

(09/03/2023). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
<https://www.lifo.gr/culture/cinema/paraskinio-i-thryliki-ekpompi-toy-laki-papastathi>
(τελευταία πρόσβαση: 26/03/2026).

Ξανθοπούλου Ειρήνη, «Η πολιτισμική ταυτότητα του Γ. Βιζυηνού μέσα από τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του διηγήματος *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Λογοτεχνίας και διαπολιτισμικές διαδρομές*, Κομοτηνή 2015, σσ. 1-18. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
https://utopia.duth.gr/mdimasi/cng/index_hm_files/Xanthopoulou_cng.pdf (τελευταία πρόσβαση: 24/05/2026).

Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. (1954). Γεώργιος Βιζυηνός. Αθήνα: Αετός. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: https://e-didaskalia.blogspot.com/2014/04/blog-post_8372.html
(τελευταία πρόσβαση: 06/06/2026)

Παπακώστας Γιάννης, *Το περιοδικό Εστία και το διήγημα*, Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, Αθήνα 1982.

Παπαστάθης Λάκης, «Η διαδικασία της μετουσίωσης πληροφοριών για τη ζωή και το έργο του Βιζυηνού σε σενάριο», στο Ξανθή Κατσαρή-Βαφειάδη (επιμ.), *Γεώργιος Βιζυηνός. Η ζωή και το έργο του. Περιφερειακό Συνέδριο*, Δήμος Κομοτηνής – Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κομοτηνής, Κομοτηνή 1997, σσ. 95-101.

Παρίδης Χρήστος, «Λάκης Παπαστάθης: Ένας ανήσυχος καλλιτέχνης, ένας υπέροχος άνθρωπος», *Lifo* (02/04/2025). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
<https://www.lifo.gr/culture/eikastika/lakis-papastathis-enas-anisyhos-kallitehnis-enas-yperohos-anthropos> (τελευταία πρόσβαση: 26/03/2026).

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1985.

Propp Vladimir, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin 1968.

Ricoeur Paul, *Oneself as Another*, μτφρ. Kathleen Blamey, University of Chicago Press, Chicago and London 1992.

Stam Robert, *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Blackwell Publishing, Oxford 2005.

Στεργιόπουλος Κώστας, *Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία: Τα πρώτα έργα κι οι πρώτοι σημαντικοί πεζογράφοι*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1977.

Τετεπουλίδου Αναστασία, «Οι περιπέτειες του Βιζυηνού: Διασκευές του διηγήματος *Το
μόνον της ζωής του ταξείδιον* για την παιδική λογοτεχνία», *KEIMENA για την έρευνα,
τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας* 42
(2025), σσ. 50-64. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
<https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/2300/2059> (τελευταία
πρόσβαση: 16/04/2026).

«Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», εφ. *Ριζοσπάστης* (09/02/2002). Διαθέσιμο στον
δικτυακό τόπο: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1142299> (τελευταία πρόσβαση:
19/03/2026).

Τσατσούλης Δημήτρης, «Το παραμύθι ως στοιχείο διαλογικότητας και παρωδίας στην
αφηγηματική του Γ. Βιζυηνού», *Εξώπολις* 5 (Καλοκαίρι 1996), σσ. 88-98.

Τσιαμπούσης Βασίλης, «“Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”». Εισήγηση που διαβάστηκε
στο 42ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης», στο Φωτεινή Τομαή –
Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας: Πηγή και
σχολιασμός της Ιστορίας στο κινηματογραφικό έργο του Λάκη Παπαστάθης*, Πρακτικά
Ημερίδας, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου –
Κινηματογραφικό Αρχείο – Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σσ. 129-135.

Φιλιππίδου Ε., *Διασχίζοντας τα σύνορα, ενώνοντας τους ανθρώπους. Κυβερνητική
προσέγγιση του χορού στο γαμήλιο θρακικό δρώμενο του «Κ'να» σε Ελλάδα και Τουρκία*,
Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα
2018.

Χρυσανθόπουλος, Μιχάλης. *Γεώργιος Βιζυηνός: Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*.
Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1994.

Παράρτημα Α'

Το παρόν παράρτημα περιλαμβάνει επιλεγμένο φωτογραφικό υλικό από το ψηφιακό αφιέρωμα του Μουσείου Μπενάκη στον Λάκη Παπαστάθη και τη διασκευή του διηγήματος «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον» του Γ.Μ. Βιζυηνού από τον Λάκη Παπαστάθη. Οι εικόνες χρησιμοποιούνται υποστηρικτικά προς την ανάλυση της κινηματογραφικής διασκευής του έργου και ιδιαίτερα ως προς τη θεματική της ταυτότητας, της μνήμης και της αφηγηματικής αναπαράστασης.



Εικόνα 1: Ο Ηλίας Λογοθέτης σε διπλό ρόλο

του παππού του διηγήματος και του Γεώργιου Βιζυηνού

Πηγή: Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης. Γενικό πλάνο*,
Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2025, σ. 199.



Εικόνα 2: Ο εγκλεισμός του Γεώργιου Βιζυηνού στο Δρομακαΐτειο Ψυχιατρείο

Η αναφορά στον εγκλεισμό λειτουργεί στην ταινία ως βασικός άξονας της βιογραφικής και αφηγηματικής ανασύστασης του συγγραφέα αλλά και του διπόλου συγγραφέας – κεντρικός ήρωας της ιστορίας.

Πηγή: Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 196.



Εικόνα 3: Η Φραγκίσκη Μουστάκη ως δεκάχρονος Γιωργής

Πηγή: Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 197.



Εικόνα 4: Ο γάμος του παππού με τη Χρυσή

Ο εν λόγω πρόωρος γάμος παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της κοινωνικής και ιστορικής πίεσης που ασκούσε ο φόβος του παιδομαζώματος στις χριστιανικές κοινότητες.

Πηγή: Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 199.



Εικόνα 5: Επίσημο προωθητικό υλικό της κινηματογραφικής διασκευής του Λάκη Παπαστάθη, *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* (2001).

Πηγή: Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 198.



Εικόνα 6: Ο παππούς υποβασταζόμενος από το μικρό Γιωργή

Πηγή: Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 200.



Εικόνα 7: Η πρώτη απόπειρα του μικρού Γωργή να φτάσει στη μακρινή Τούμπα

Πηγή: Ταινία (01:09).



Εικόνα 8: Η φλεγόμενη Τούμπα στο όνειρο του μικρού Γιωργή προοικονομεί τον θάνατο του παππού.

Πηγή: Ταινία (01:14).



Εικόνα 9: Ο παππούς πλέκει αφηγούμενος τα ταξίδια που δεν πραγματοποίησε ποτέ.

Πηγή: Ταινία (53:32).



Εικόνα 10: Ο σκηνοθέτης Λάκης Παπαστάθης

Πηγή: Κατερίνα Ευαγγελάκου (επιμ.), *Λάκης Παπαστάθης...*, ό.π., σ. 196.

Παράρτημα Β'

Στο παρόν παράρτημα παρατίθενται οι στίχοι δύο παραδοσιακών θρακιώτικων τραγουδιών που αξιοποιούνται στην ταινία *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* του Λάκη Παπαστάθη. Η καταγραφή τους κρίνεται χρήσιμη, καθώς αφενός χρησιμεύουν στην παρουσίαση του πολιτισμικού πλαισίου της ταινίας και αφετέρου συμβάλλουν ερμηνευτικά στην κατανόηση των θεματικών που αναπτύσσονται από τον σκηνοθέτη.

Α.1 Φέγγουν της πόλης τα τζαμιά / Σύντα να δώσ' η χαραυγή

Σύντα να δώ κλαιν τα ματάκια μου
(ή ν' αμάν πανώρια μου),
σύντα να δω να δώσ' η χαραυγή
πανώρια ξακουσμένα σύντα,
σύντα να ξημερώσει
Φέγγουν της Πόλης τα τζαμιά¹⁵¹, της Πόλης τ' αργαστήρια
Φέγγει κι η Αγία Σοφιά, το μέγα μοναστήρι
Με τα ψηλά καμπαναριά και τις χρυσές καντήλες
Να δώσει και μια χαραυγή να δώσει και μια μέρα
Κι μέσα στην Αγία Σουφιά να πα' να προυσκυνήσου

¹⁵¹ Το θρακιώτικο δημοτικό τραγούδι «Σύντα να δώσ η χαραυγή», το οποίο ακούγεται στην ταινία και χορεύεται ως «Σβαρνιστός» (παραλλαγή του ζωναράδικου χορού), περιλαμβάνει αναφορές στην Κωνσταντινούπολη και την Αγία Σοφία («Φέγγουν της Πόλης τα τζαμιά», «Φέγγει κι η Αγία Σοφιά»). Οι στίχοι του παραπέμπουν στη συλλογική μνήμη για την Πόλη και τη σημασία που είχε η απώλειά της για τον πολιτισμό της Θράκης.

Α.2 Βάλε κινά στα χέρια σου

Βάλε κινά¹⁵² στα χέρια σου, στα πέντε σου δαχτύλια,
που κάτσαν και κεντήσανε της προίκας τα μαντήλια.
Όταν σ' εγέννα η μάνα σου, χρυσή 'ταν η κοιλιά της
και σ' έκαμ' εμορφότερη απ' όλα τα παιδιά της.
Βάλε κινά στα χέρια σου, στα πέντε δαχτυλά σου,
να πάρεις και τον τσελεμπή μέσα στ' αρχοντικά σου.
Ήρθε ο τίμιος καιρός κι' η βλογημένη ώρα
να σμίξω το γαρύφαλλο με τη χρυσή τη βιόλα.
Βιόλα μου φαραγκωμένη
και στο ανθός στολισμένη.
Το ταίρι π' αξιώθηκε να κάμει τη χαρά σου
σύρμα και τέλι σ' έστειλε να πλέξης τα μαλλιά σου.
Τα μαλλιά σου είν' μετάξι
και πλεγμένα με την τάξη.
Χριστέ μεγαλοδύναμε, μεγάλο τ' όνομά σου,
παραμικρό δεν γίνεται χωρίς το θέλημά σου.

Πηγή: <https://xorio.gr/vale-kina-sta-cheria-soy/>

¹⁵² Η «κινά» (ή «κ'να») αποτελεί τοπική ονομασία της χέννας*, η οποία χρησιμοποιείται στο πλαίσιο προγαμήλιων τελετουργιών στη Θράκη. Σύμφωνα με το τελετουργικό, πριν από το γάμο οι συγγενείς του γαμπρού δωρίζουν στη νύφη μία κούπα με χέννα, με την οποία θα πρέπει να βάψει τα χέρια της για καλοτυχία. Η χέννα κατόπιν θα πρέπει να ζυμωθεί καλά από νιόπαντρα και πρωτοστέφανα κορίτσια, τα οποία εν συνεχεία καλούνται να χορέψουν γύρω από την κούπα. Ε. Φιλιππίδου, *Διασχίζοντας τα σύνορα, ενώνοντας τους ανθρώπους. Κυβερνητική προσέγγιση του χορού στο γαμήλιο θρακικό δρώμενο του «Κ'να» σε Ελλάδα και Τουρκία*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2018, σσ. 169-170.

*Η λέξη χέννα προέρχεται από την αραβική ονομασία *Al-Hinna* του φυτού *Lawsonia Inermis*.

Παράρτημα Γ'

Στο εν λόγω παράρτημα παρατίθεται το ποίημα «Η τέχνη μου» του Γ.Μ. Βιζυηνού. Στίχοι από το εν λόγω ποίημα αξιοποιούνται στην κινηματογραφική διασκευή του Λάκη Παπαστάθη για τη συγκρότηση μιας ευρύτερης κινηματογραφικής προσωπογραφίας του συγγραφέα. Το ποίημα παρατίθεται σε μονοτονική γραφή για λόγους αναγνωσιμότητας. Το πρωτότυπο δημοσιεύθηκε στην ποιητική συλλογή *Αττίδες Αύραι* (1883). Εδώ χρησιμοποιείται η δεύτερη έκδοση του 1884.

Η Τέχνη μου

Ραφτάκι μ' ήθελ' άλλοτες η Τύχη—

Γιατί να 'ντροπιασθώ και να τ' αρνούμαι;

'Λησμόνησα τα ράμματα, την πήχη,
μα την ιδέα της τέχνης την 'θυμούμαι.

Την ώρα, που της νύχτας η αύρα φέρει
την πρώτη δρόσο στ' άνθη και τα κρίνα,
εγώ 'ξυπνώ και κάθομαι νυχτέρι,
σκυμμένος 'μπρος 'σε θεϊκήν ακτίνα.

Μες στην σιγή, που γύρω βασιλεύει,
μόνο τα όνειρ' αγρυπνούν του κόσμου—
Ποια είν' αυτή η ωραία, που με γενέει
με μια 'ματιά, που 'μοιάζει της μητρός μου;

Με την στολή την εθνική 'νδυμένη,
με την αγνή κι αρχοντική της χάρη,
βασίλισσά 'ναι, λέγεις, 'ξακουσμένη,
Αγία σ' εκκλησιάς προσκυνητάρι.

“Θεός μαζί σ'. Αρχόντισσα! Λυπήσου
έν' άγνωστο κι' ανήξερο τεχνίτη!

Δεν είμ' εγώ άξιος για δουλειά 'δική σου,
άξιος να μ' έρθεις στο φτωχό μου 'σπίτι!”

Μα 'Κείνη, με χαμόγελο με βλέπει,
και λέγει με στοργή και καλοσύνη.

“Έχω δουλειά, πολλή δουλειά. Και πρέπει,
αφού όχι απ’ άλλον, από σε να γίνει.

"Τ’ αυτί σου κλάματα, φωνές δεν νιώθει;—
Είναι παιδάκι’ απ’ τα δικά μου στήθη:
Αισθήματα, και όνειρα, και πόθοι,
κ’ εικόνες, και παράδοσες, και μύθοι.

”Ο ήλιος τρώγει τ’ ανθηρό τους σώμα,
κ’ η παγωνιά τα μέλη τους πληγώνει.
Αν μείνουν άνδυτα, σαν είν’ ακόμα,
θα τ’ αφανίσουν τα ορφανά μ’ οι χρόνοι!

”Και θα τολμήσει των εχθρών μ’ η σπείρα
να με ’νειδίσει, τέκνο μου, μια ’μέρα,
να ’πει πως είμαι μια μητέρα στείρα,
μια ανάξια των Αρχαίων θυγατέρα."

Εμπρός της πέφτω πα στα γόνατά μου:
“Εσύ ’σαι, λέγω, η άγια μου Πατρίδα!”
“Ναι, μ’ είπε. Κ’ είν’ αυτά ’δικά μου.”
Και λέγοντας, μ’ εσήκωσε και είδα:

Ένας σωρός παιδάκια την ’προφθάσαν,
αβράκωτ’, αζυπόλυτα, με κάλλη
που μόλις πλέον φαίνονται. Σαν νάσαν
ξεθωριασμέν’ απ’ αρρωστία μεγάλη!

Για διες τα! Πως πηδούν και σκαρβελώνουν,
ποια πρώτα στ’ αργαστήρι μου να ’μβούνε!
Εντρέπονται τα δύστυχα! Κρυώνουν!
Και δίκιο τους να θέλουν να ’νδυθούνε.

“Δεν είν’ αυτό δουλειά μου, το γνωρίζω·
μα υπακούω, Πατρίδα μου, σ’ εσένα.
Ίσως τελειώσ’ αυτό, που ’γω αρχίζω,
άλλος κανείς καλύτερ’ από ’μένα.”

Από την άπειρ' ευμορφιά, που είδα
νάχ' ο Θεός μονάχα φορεσιά του,
δανείζομαι μίαν ακρινή λωρίδα,
κατάλληλη να φορεθεί 'δω κάτου.

Και κόφτω ένα ρούχο στο καθένα,
μια φορεσιά που πρέπει και φαντάζει—
Κατά το σχέδιο που μ' αρέσ' εμένα,
το σχέδιο, που στο σώμα τους 'ταιριάζει.

Απαί, 'ξυπνώ της Τέχνης τα κοπέλια—
Και διες εσύ, 'σε μια στιγμή τι θάμα!

Μου ράφτουν τα κομμάτια και τα φέλια,
που ούτε ραφή διακρίνεις, ούτε ράμμα!

Και μόλις τους φορώ τα ρούχ' ακόμη,
δείχνουν την θεία αυτά καταγωγή τους:
Τους κάμνουν ευγενέστερη την γνώμη,
ωραία την χωριάτικη μορφή τους.

Και παίρνουν ανθρωπιά τα σαμμιαμύθια·
και γίνοντ' αρεστά μέσα στην ψώρα.
Στην χώρα, που— ας πούμε την αλήθεια—
τα ρούχα κάμνουν τους ανθρώπους τώρα.

Έτσι κι' αυτόν τον “Γαλαξία”, Γέρο.
Παιδάκι της Πατρίδας ξεχασμένο,
μου τώδωκες γυμνό, και σου το φέρω
με την στολή που βλέπεις ενδυμένο.

Του 'πάγει; Δεν του 'πάγει;— Ποιος ηξέρει
καλύτερ' από σε ν' αποφασίσει;
Εσύ 'σαι πρώτος μάστορης, με χέρι,
π' ως κι άυλας ιδέες έχ' ενδύσει.

Σ' αρέσκ' εσέ; Κ' εμέ μ' αρέσκ' εξίσου.
Και δεν ρωτώ της μάνας του την γνώμη.

Κι' αν θυμωθεί – Ε, ben'! Ας παρ' οπίσου
την πλερωμή, που μας χρωστάει ακόμη!

Πηγή: Γ. Μ. Βιζυηνός, *Ατθίδες Αύραι*, Trübner and Co., Λονδίνο 1884, σσ. 248-251.

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.