



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΜΑΡΙΤΑ ΠΑΠΑΡΟΥΣΗ
ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Β. Δ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΘΕΜΑ:
ΟΛΙΒΕΡ ΤΟΥΙΣΤ
ΤΟΥ ΚΑΡΟΛΟΥ ΝΤΙΚΕΝΣ:
ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΕΝΟΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ
«ΚΕΙΜΕΝΟΥ».**



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΘ. ΣΤΑΜΟΣ

ΒΟΛΟΣ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2008



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 6362/1
Ημερ. Εισ.: 03-07-2008
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΠΔΕ
2008
ΣΤΑ

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία μελετούμε τη διαλογική σχέση που μπορούν να αναπτύξουν λογοτεχνία, εικόνα και κινηματογράφος σε σχέση με το κλασικό αριστούργημα του Ντίκενς *Όλιβερ Τουίστ*. Αρχικά, παρουσιάζουμε συνοπτικά ζητήματα λογοτεχνικού ενδιαφέροντος κι αποδοχής του έργου στη χώρα μας. Στη συνέχεια, χρησιμοποιώντας στοιχεία μορφολογίας, κοινωνικής σημειωτικής αλλά και αντικρουόμενες με τη Θεωρία της Προσαρμογής, Θεωρίες της κινηματογραφικής μεταφοράς (Barthes, Genette, Wagner), διερευνούμε την υφολογία και γλώσσα της εικόνας και του κινηματογράφου αντίστοιχα κι ασχολούμαστε με επιλεγμένες κινηματογραφικές εκδοχές (1948, 1968, 2005) και εικονογραφικές προσεγγίσεις (Cruikshank, *Κλασικά εικονογραφημένα*, ελληνικά παραδείγματα), δίνοντας έμφαση στη σκηνή αναζήτησης τροφής. Εστιάζουμε το ενδιαφέρον μας στην ανάλυση μορφολογικών και κοινωνικών όψεων των χαρακτήρων του Όλιβερ, του Φαγκίν και της Νάνσυ, όπως αυτοί παρουσιάζονται στις εξεταζόμενες εικονογραφήσεις και ταινίες. Αυτό που ουσιαστικά προκύπτει είναι η μεγάλη επιρροή που ασκεί το ποιόν του δημιουργού, καθώς επίσης το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της περιόδου δημιουργίας στη μεταφορά έργου παρελθούσης εποχής. Επιπλέον, αναδεικνύονται η διαφορετικότητα των κινηματογραφικών ρεαλισμών, η σημασία της έννοιας της αληθοφάνειας, καθώς επίσης η διαχρονικότητα του κλασικού μυθιστορήματος υπό διαφορετικό, ωστόσο, πρίσμα ανά εποχή.

Λέξεις-κλειδιά: λογοτεχνία, κινηματογράφος, εικόνα, *Όλιβερ Τουίστ*, αληθοφάνεια, κοινωνική σημειωτική, θεωρίες της μεταφοράς, *Κλασικά Εικονογραφημένα*, ρατσισμός.

Ευχαριστίες

Οφείλω κατ' αρχάς ένα μεγάλο ευχαριστώ στην κυρία **Μαρίτα Παπαρούση**, Επίκουρη Καθηγήτρια Λογοτεχνίας στο Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, για τις πάντα εύστοχες παρατηρήσεις της, την αμέριστη συμπαράσταση και βοήθεια και κυρίως για την εμπιστοσύνη που έδειξε στο άτομό μου από την πρώτη στιγμή. Επίσης, ιδιαίτερα ευχαριστώ την κυρία **Αντουανέττα Αγγελίδη**, σκηνοθέτιδα και διδάσκουσα Π. Δ. 407/ 1980 στο τμήμα Ι.Α.Κ.Α. του Πανεπιστημίου μας για τις ουσιαστικές επισημάνσεις της στα κινηματογραφικά ζητήματα που άπτονται του γνωστικού της αντικειμένου. Την κυρία **Αναστασία Φακίδου**, αποσπασμένη εκπαιδευτικό στο Π.Τ.Δ.Ε. για τη μεταδοτικότητα των γνώσεων της στο χώρο των εικαστικών και την αδιαφιλονίκητη ευστροφία της. Τους κυρίους **Π. Μανδράκη** και **Α. Σουλικιά** για τις τεχνολογικές συμβουλές τους. Την κυρία **Βασιλική Λαλαγιάννη**, που είχε διατελέσει παλαιότερα Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Λογοτεχνίας στο Π.Τ.Δ.Ε., για το ενδιαφέρον που επέδειξε. Ευχαριστώ επίσης για το ενδιαφέρον τους την Επ. Καθηγήτρια **κα Βέμη** και τη διδάσκουσα Π.Δ. 407/ 1980 **κα Λαζάρου**. Τον Καθηγητή **κ. Χαράλαμπο Χαρίτο** για την ερευνητική του νουθεσία. **Όλους τους Καθηγητές και τις Καθηγήτριες του τμήματος**, για όσα κέρδισα από τις γνώσεις και τις προσωπικότητές τους όλα αυτά τα χρόνια. Την *οικογένειά* μου δεν χρειάζεται να την ευχαριστήσω εγγράφως. Ξέρει καλά ότι της οφείλω πολλά από την πρώτη μέρα που γεννήθηκα, όχι μόνον για την αγάπη – αυτό εξυπακούεται- αλλά για τις προσωπικές θυσίες της στον βωμό των πολιτισμικών ενδιαφερόντων του γιου.

Αφήνω για το τέλος ένα μεγάλο ευχαριστώ σ' έναν ακαδημαϊκό δάσκαλο που αποχωρεί από την ενεργό εκπαιδευτική δράση, συμπληρώνοντας 42 χρόνια στο χώρο του Πολιτισμού, της Αφηγηματολογίας, της Παιδικής και Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και μου έκανε την τιμή να συνεπιβλέψει την εργασία μου. Αναφέρομαι στον Καθηγητή κύριο **Β. Δ. Αναγνωστόπουλο**, που και μόνον η συναναστροφή μαζί του είναι μάθημα όχι μόνο επιστήμης, αλλά κυρίως ζωής.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	5
2. Κ. Ντίκενς: ο συγγραφέας, το έργο, η εποχή του.....	9
3. <i>Όλιβερ Τουίστ</i>	
3.1 Σύνοψη.....	13
3.2 Χαρακτηριστικά του έργου.....	18
3.3 Η παρουσία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα.....	24
4. Ο Ντίκενς και ο Κινηματογράφος	
4.1 Λογοτεχνία και κινηματογράφος.....	31
4.2 Λογοτεχνία και κινηματογράφος: Τέχνη και Τεχνική, Γλώσσα και Αφήγηση.....	33
4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις...38	
4.4 Έργα του Ντίκενς και κινηματογραφικές τους αποδόσεις.....	42
4.5 Ο Όλιβερ Τουίστ στον κινηματογράφο.....	46
4.5.1 Όλιβερ Τουίστ (1948).....	52
4.5.2 Όλιβερ! (1968): Το Μιούζικαλ.....	59
4.5.3 Όλιβερ Τουίστ (2005).....	64
5. Ο Ντίκενς και η εικονογράφηση των έργων του	
5.1 Η γλώσσα της εικόνας.....	69
5.2 Ο <i>Όλιβερ Τουίστ</i> εικονογραφημένος	
5.2.1 Ο Ντίκενς και οι εικονογράφοι.....	73
5.2.2 <i>Όλιβερ Τουίστ</i> : πρώτη εικονογράφηση και επιρροές.....	74
5.2.3 Οι απεικονίσεις της σκηνής που ο Όλιβερ ζητά κι άλλη τροφή.....	78
5.2.4 <i>Κλασσικά Εικονογραφημένα και Όλιβερ Τουίστ</i>	81

6. Εκδοχές των προσώπων σε κινηματογράφο και εικονογράφηση	
6.1 Ο Όλιβερ Τουίστ.....	84
6.2 Ο Φαγκίν.....	91
6.3 Η Νάνσυ.....	103
7. Συμπεράσματα.....	108
8. Βιβλιογραφία.....	112

1. Εισαγωγή

Υπάρχει η κοινή αντίληψη ότι η αγάπη για την εργασία αποτελεί βασική προϋπόθεση σχετικά με την ομαλή ζωή του κάθε ανθρώπου. Πόσο μάλλον όταν η προσωπική αυτή αγάπη μετατραπεί σε «εργασία», όπως συνέβη στην περίπτωση μας, και φυσικά δίχως οιονδήποτε καταναγκασμό. Η ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα προέκυψε κατά φυσική αναγκαιότητα, μολονότι επιβεβαιώθηκε ως απόφαση από την πλευρά μας ύστερα από πολύ σκέψη. Αναφερόμαστε σε φυσική αναγκαιότητα, καθότι, ειλικρινά, λατρεύουμε από παιδιά τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, το θέατρο, την πολιτισμική δραστηριότητα γενικότερα. Οπότε δεν μπορούσαμε παρά να επιδιώξουμε έναν τέτοιο πολιτισμικό συνδυασμό με σκοπό την εκπόνηση της πτυχιακής μας εργασίας.

Είναι γεγονός, ότι οι τέχνες αλληλοτροφοδοτούνται μεταξύ τους, ιδιαίτερα η λογοτεχνία με την εικόνα και τον κινηματογράφο που διαλέγονται δημιουργικά κατά καιρούς. Έχοντας, λοιπόν, σαν αφετηρία τα προηγούμενα, έχει ενδιαφέρον, να παρακολουθήσουμε τους τρόπους υλοποίησης του διαλόγου αυτού και τα επιτεύγματά του. Πολλές φορές η εικονογράφηση και κυρίως ο κινηματογράφος έχουν τη δυνατότητα, είτε να προσδίδουν διαφορετικές διαστάσεις σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο, είτε να αναδεικνύουν «κρυμμένες» πτυχές του, κεκαλυμμένα νοήματα, πανανθρώπινους προβληματισμούς, «απρόσιτους», εκ πρώτης όψεως. Ο λογοτέχνης «βιώνει» μίαν «άλλη» εποχή σε σχέση με τον εικονογράφο ή σκηνοθέτη. Το φιλικό «κείμενο» αποδεικνύει συχνά την ομοιότητα μα και τη διαφοροποίησή του από το λογοτεχνικό κείμενο. Μία τέχνη που συναντά μίαν άλλη δεν καταφεύγει σε μια στείρα, πανομοιότυπη, περιττή «αναδιήγηση» του ίδιου αντικειμένου. Εάν ίσχυε κάτι τέτοιο, τότε ο διάλογος των τεχνών δεν θα υφίστατο. Εμείς, από την πλευρά μας, θέλουμε να αποδείξουμε πώς αυτός ο διάλογος μπορεί να είναι και δημιουργικός, και πολυσήμαντος. Να δίνει την ευκαιρία καταβύθισης στις μνήμες, σ' έναν σύγχρονο, μα και διαχρονικό προβληματισμό, με αφορμή τα χρόνια της παιδικής αθωότητας.

Επιπλέον, εάν ανατρέξουμε στα παιδικά μας χρόνια, όλοι μας σχεδόν θα συναντήσουμε τη συγκινητική ιστορία του Όλιβερ Τουίστ, αυτού του μικρού αγωνιστή-συμβόλου, είτε υπό τη μορφή βιβλίου, είτε υπό τη μορφή ταινίας, εικόνων, κόμικς ή ακόμη κι απλού ακούσματος. Γιατί, όμως, επιλέξαμε τον Όλιβερ Τουίστ;

Είναι αλήθεια πως για να αναδειχθεί ο διάλογος των τεχνών ήταν δύσκολο να βρεθεί ένας ανάλογος ελληνικός ήρωας-παιδί με τέτοιον εικονογραφικό και κινηματογραφικό πλουραλισμό ως προς τις προσεγγίσεις κι αποδόσεις. Άλλωστε, ο ήρωας του Ντίκενς έχει αγαπηθεί και «διαβαστεί» στη χώρα μας, όσο λίγοι ήρωες της ευρωπαϊκής παιδικής λογοτεχνίας. Έχει, ουσιαστικά «περάσει» στα βιώματά μας και στις μνήμες μας, σαν να ήτανε «δικός μας» εξ αρχής.

Η εργασία αυτή εξετάζει την προσεγγιστική πολυτροπικότητα στον *Όλιβερ Τουίστ* του Καρόλου Ντίκενς. Αφού γνωρίσουμε το συγγραφέα και την εποχή του, μυούμαστε στον κόσμο του συγκεκριμένου μυθιστορήματος, αναφερόμενοι σε υπόθεση, χαρακτηριστικά και κυρίως στην εκδοτική παρουσία του έργου στην Ελλάδα. Ακολουθώντας, μας απασχολεί η σχέση της εικόνας και της 7^{ης} τέχνης με τη λογοτεχνία, ζητήματα γλώσσας και τεχνικής των συγκεκριμένων τεχνών αλλά και η μεταφορά γενικότερα των έργων του Ντίκενς στον κινηματογράφο κι ειδικότερα του συγκεκριμένου. Εστιάζουμε το ενδιαφέρον μας σε τρεις κινηματογραφικές εκδοχές του λογοτεχνήματος. Επιλέξαμε τις ταινίες με κριτήρια την κάλυψη του ευρέως φάσματος διαφορετικών εποχών και κινηματογραφικών καινοτομιών, την ειδολογική διαφοροποίηση (η οποία σχετίζεται κατά κύριο λόγο με τη μιούζικαλ εκδοχή του '68), το βεληνεκές των δημιουργών και την ιδιάζουσα «εκφορά» του κινηματογραφικού τους λόγου, τη διαφοροποίηση των ηθών κατά την εποχή γυρισμάτων, την «εθνικότητα» των παραγωγών και δημιουργών. Ειδικότερα, επιλέξαμε την πλέον κλασσική Βρετανική εκδοχή του εξαιρετού David Lean (1948), το αμερικάνικο μιούζικαλ του αναγνωρισμένου Carol Reed (1968) και την πιο πρόσφατη ευρωπαϊκή συμπαραγωγή του διακεκριμένου Roman Polanski (2005). Από πλευράς εικονογράφησης επισημαίνουμε τις επιρροές που άσκησε η πρώτη εικονογράφηση του μυθιστορήματος από τον σύγχρονο του Ντίκενς George Cruikshank στις προαναφερθείσες ταινίες και σε μετέπειτα εικονογραφικές προσπάθειες. Επιλέξαμε επίσης την εικονογράφηση-σταθμό του Arnold Hicks για να επισημάνουμε τη σημασία των *Κλασικών Εικονογραφημένων* αλλά και κάποιες ελληνικών εκδόσεων, μετά από έρευνα και με κριτήριο κυρίως την αποδοχή και τις κοινές μνήμες, ωστόσο ασχοληθήκαμε, διεξοδικότερα με τον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικά, επικεντρωθήκαμε στη σκηνή-ορόσημο όπου ο Όλιβερ ζητά επιπλέον τροφή κι έτσι αναδεικνύει το πανανθρώπινο του όλου πράγματος.

Στο ουσιαστικότερο μέρος της εργασίας μας αναλύουμε τρεις από τους βασικούς χαρακτήρες του μυθιστορήματος στις εξεταζόμενες ταινίες και

εικονογραφήσεις, αφενός μεν από μορφολογική σκοπιά, αφετέρου δε από κοινωνικοιστορική. Επιλέξαμε τον Όλιβερ ως βασικό πρωταγωνιστή-παιδί, το Φαγκίν ως την πλέον πολυδιάστατη μορφή του έργου και τη Νάνσυ ως χαρακτηριστική περίπτωση της κατατρεγμένης γυναίκας. Αυτό που κυρίως θέλαμε να αναδείξουμε και πιστεύουμε πως το καταφέραμε, συνοψίζεται στις διαφοροποιημένες όψεις του Κινηματογραφικού Ρεαλισμού διαφορετικών καιρών πάνω στην ίδια ιστορία, στο πώς, δηλαδή, κάθε εποχή παρουσιάζει τους χαρακτήρες που οραματίστηκε ο συγγραφέας πολλά χρόνια πριν.

Οι άξονες μέσα από τους οποίους προσεγγίσαμε το όλο ζήτημα σχετίζονται εν μέρει με την υφολογική και γλωσσική διερεύνηση του κινηματογράφου και της εικόνας με τη λογοτεχνία. Δώσαμε ιδιαίτερη έμφαση στους τρεις συγκεκριμένους χαρακτήρες σε μορφολογική και κοινωνική διάσταση, με τα στερεότυπα να κερδίζουν τη μερίδα του λέοντος στην περίπτωση του Φαγκίν. Σε κινηματογραφικό επίπεδο βασιστήκαμε στην αντικρουόμενη σχέση της Θεωρίας της Προσαρμογής με τις Θεωρίες της μεταφοράς των Barthes, Genette, Wagner, ενώ σε εικονογραφικό επίπεδο εστίασαμε στη μορφολογία, βοηθούμενη ως ένα βαθμό από την κοινωνική σημειωτική, όπως αυτή παρουσιάζεται από τους καταξιωμένους ερευνητές G. Kress και Th. van Leeuwen. Αξίζει στο σημείο αυτό να επισημάνουμε πως στοιχεία φιλμογραφικής κυρίως υφής στα οποία δεν παρατίθεται κάποια ηλεκτρονική ή βιβλιογραφική πηγή, στηρίζονται σε γενικότερες γνώσεις του συντάκτη που προέκυψαν από αγάπη προς το πολιτισμικό γνωστικό αντικείμενο όλα αυτά τα χρόνια.

Αυτό που εκ πρώτης όψεως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί δυσκολία στην υλοποίηση της παρούσας εργασίας είναι η ευρύτητα του θέματος. Ωστόσο, οι δυσκολίες που προέκυψαν σχετίζονται με άλλες παραμέτρους. Κατ' αρχήν χρειάστηκε επιπλέον βιβλιογραφική αναζήτηση συγκεκριμένα πάνω στον Ντίκενς, καθότι η Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου μας παρουσίαζε κάποιες ελλείψεις. Επιπλέον, η πρόσληψη διδάσκοντος Π.Δ. 407/1980 στο γνωστικό αντικείμενο του κινηματογράφου προβλεπόταν μεν στο «γειτονικό» τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας ήδη από το χειμερινό εξάμηνο, ωστόσο πραγματοποιήθηκε λόγω νομικών κωλυμάτων -και με αβεβαιότητα μέχρι την τελευταία στιγμή- μόλις στο εαρινό. Το θετικό, βέβαια, είναι ότι πραγματοποιήθηκε, πράγμα το οποίο, έστω και με λίγη καθυστέρηση, μας βοήθησε αρκετά.

Τα όποια εμπόδια ευτυχώς υπερκεράστηκαν κι αυτό συνέβη χάρη στους πραγματικά εξαιρετικούς ακαδημαϊκούς δασκάλους μου κι επιβλέποντες της πτυχιακής αυτής εργασίας, καθώς επίσης σε όλους όσοι ενδιαφέρθηκαν και βοήθησαν με τον τρόπο τους στην εκπόνησή της, τους οποίους κι έχω ήδη ευχαριστήσει θερμά.

Αναμφίβολα, η όλη διαδικασία μας έδωσε περίσσια χαρά. Αναδείχθηκε ο πλουραλισμός των προσεγγίσεων μιας συγκεκριμένης ιστορίας, δανεισμένης από τη λογοτεχνία, ανάλογα με το ύφος, το ήθος, το υπόβαθρο και τις επιρροές του κινηματογραφιστή καθώς επίσης η διαφορετικότητα μα και η σύγκλιση των εικονογραφήσεων. Πάντως, αυτό που υπεράνω όλων αποδεικνύεται είναι το γεγονός ότι ένα λογοτέχνημα όπως ο *Όλιβερ Τουίστ*, υπό οποιοδήποτε καλλιτεχνικό πρίσμα, εξακολουθεί να συγκινεί πανανθρώπινα.

2. Κάρολος Ντίκενς, ο συγγραφέας το έργο, η εποχή του.



1. Ο Κάρολος Ντίκενς
(Charles Dickens, 1812-1870).

Τον χαρακτήρισαν συγγραφική ιδιοφυΐα, κοινωνικό αναμορφωτή, υπέρμετρα ταλαντούχο καλλιτέχνη. Ο Κάρολος Ντίκενς (Charles Dickens, 1812-1870) είναι χωρίς υπερβολή ένας από τους σπουδαιότερους και αρτιότερους Άγγλους μυθιστοριογράφους. Γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα στη διάρκεια της ζωής του, μεγαλύτερη ίσως από κάθε άλλον προγενέστερο συγγραφέα. Μέσα από το έργο του απευθύνεται στον καθένα, από τον απλό άνθρωπο μέχρι και τον

καλλιεργημένο, από τη φτωχολογιά μέχρι και τη βασίλισσα.¹ Μεστός στη γραφή του, ευαίσθητος, οξυδερκής, νουνεχής, άνθρωπος φιλοσοφημένος με κριτικό πνεύμα, ο Ντίκενς συνδύαζε την ποιότητα με την εμπορικότητα. Το εξεταζόμενο εν προκειμένω έργο του, ο *Όλιβερ Τουϊστ (Oliver Twist)* μαζί με τη *Χριστουγεννιάτικη Ιστορία (Christmas Carol)*, γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στην εποχή τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι όταν το εβδομαδιαίο περιοδικό *Master Humphrey's Clock* άρχισε να δημοσιεύει σε συνέχειες το έργο του *Το Παλαιοπωλείο (The old curiosity shop)* η κυκλοφορία του έφτασε στις 100.000 κι ανέβηκε ακόμη πιο ψηλά όταν το ταξίδι του «μικρού Νελ» πλησίαζε στο τραγικό τέλος του. Χαρακτηριστικά, χιλιάδες γράμματα στέλνονταν στο συγγραφέα για να μην πεθάνει ο μικρός Νελ, ενώ στο λιμάνι της Νέας Υόρκης πλήθη ρωτούσαν τους επιβάτες από τα πλοία που κατέπλεαν από την Αγγλία για το τι απέγινε ο Νελ.

Σαφώς και στην εποχή του ο Ντίκενς είχε σε επίπεδο κριτικής, τόσο υποστηρικτές, όσο και πολέμιους. Όμως είχε κερδίσει το λαό. Η διαχρονικότητά του έχει άλλωστε αποδειχτεί ως τις μέρες μας, πράγμα στο οποίο συνετέλεσαν σημαντικά

¹ Κι ας μην ξεχνάμε ότι όλα αυτά συμβαίνουν στη Βικτοριανή Αγγλία, όταν δηλαδή βασιλευε η περίφημη Βασίλισσα Βικτόρια (1837-1901) με όλες τις κοινωνικοοικονομικές συνιστώσες που αυτό συνεπάγεται).

στα 1940-41 οι κατευθύνσεις που χάραξε μεταξύ άλλων² ο γνωστός συγγραφέας Τζορτζ Όργουελ, κι οδήγησαν σε επανεκτιμήσεις και επανεκδόσεις μέχρι σήμερα.

Ο Κάρολος Ντίκενς γεννήθηκε στις 8 Φεβρουαρίου 1812 στο Πόρτσμουθ (Portsmouth) από μεσοαστική οικογένεια, το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, όμως, το πέρασε στο Λονδίνο. Εξ αιτίας οικογενειακών προβλημάτων, όπως η φυλάκιση του χρεοκοπημένου πατέρα του που ήταν υπάλληλος στο ναυτικό, αναγκάστηκε από πολύ μικρή ηλικία να εργαστεί κάνοντας διάφορα επαγγέλματα (εργάτης, στενογράφος, ανταποκριτής) με σκοπό την επιβίωση. Τα πρώτα του λογοτεχνικά βήματα τα έκανε δημοσιεύοντας έργα του σε περιοδικά κι εφημερίδες. Τα χαρτιά του Πίκγουικ (*The Pickwick Papers*, 1836) από το πρώτο κίόλας τεύχος έγιναν ανάρπαστα. Την ίδια περίοδο ανέλαβε και την έκδοση του περιοδικού *Bentley's Miscellany* μέσα από τις σελίδες του οποίου θα δημοσιεύσει με μεγάλη επιτυχία μυθιστορήματά του σε συνέχειες, όπως ο *Όλιβερ Τουίστ* (1837-1839). Τα Χριστουγεννιάτικα διηγήματα καθιερώνονται μέσα από το ευφύες γράψιμό του.

Ο Ντίκενς, όμως, είχε μια ιδιαίτερη σχέση και με άλλες, πέρα από τη λογοτεχνία, τέχνες, κι ίσως είναι κι αυτός ο λόγος που το έργο του πέρασε ταχύτατα και στο χώρο του κινηματογράφου, που κυρίως μας ενδιαφέρει στην προκειμένη περίπτωση. Πολλά από τα έργα του εικονογραφήθηκαν από τους γνωστότερους εικονογράφους της εποχής του (Hablot Browne, John Leech, George Cruikshank) ενώ ακόμη δεν ήταν λίγα εκείνα που μεταφέρθηκαν στα θέατρα του Λονδίνου. Μάλιστα, παρ' όλες τις δραστηριότητές του ο σπουδαίος Άγγλος συγγραφέας δεν ξέχασε ποτέ την πρώτη του αγάπη, το θέατρο, την ηθοποιία. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι περιόδευε στην επαρχία με δικό του θίασο, κάνοντας ο ίδιος αναγνώσεις των έργων του και γενόμενος την ειλικρινή αποδοχή του κόσμου στο ταλέντο του. Το 1846 στρέφεται στη δημοσιογραφία και ιδρύει την εφημερίδα «Daily News», καθώς επίσης το περιοδικό «Household Words». Έμεινε γνωστός για τις φιλανθρωπικές του δραστηριότητες αλλά και για τη θητεία του ως διευθυντής αναμορφωτηρίου για αρκετά χρόνια.

Δυο είναι, θα μπορούσαμε να πούμε, οι κυριότεροι άξονες των έργων του συγκεκριμένου λογοτέχνη. Ο κοινωνικός κι ο αυτοβιογραφικός. Ο κοινωνικός χαρακτηρίζεται από ευφυή κριτική του κοινωνικοπολιτικού γίγνεσθαι, από εικόνες φτώχειας, εγκλήματος, αλλοτριώσης, ατυχίας αλλά και ουσιαστικού ανθρωπισμού, σε

² Χαρακτηριστικά παραδείγματα σύγχρονων του Όργουελ υποστηρικτών στο έργο του Ντίκενς αποτελούν οι Έντμουντ Γουίλσον και Χάμφρεϊ Χάουζ

συνδυασμό με ένα ιδιάζον πικρό χιούμορ. Ο αυτοβιογραφικός, έχει να κάνει με τον πλούτο των βιωμάτων του συγγραφέα, κι αυτό αποδεικνύεται και στο κατεξοχήν αυτοβιογραφικό έργο *Δαβίδ Κόπερφηλντ*, όπου η ζωή και η μυθιστορία συμπορεύονται, αν όχι σμίγουν. Οι περιγραφές των φυλακών στη *Μικρή Ντόρριτ*, ο χαρακτήρας του Πιπ στις *Μεγάλες Προσδοκίες*, η μητρική φιγούρα της κυρίας Νίκελμπυ στο *Νικόλας Νίκελμπυ* είναι μόνον μερικά παραδείγματα.

Ο Ντίκενς συνήθιζε να γράφει ξεχωριστές ιστορίες με μια ιδιότυπη «μανιέρα», η οποία είναι τρόπον τινά συμβατική στα έργα του. Από λογοτεχνικής πλευράς παρουσιάζει «ιδεαλιστικούς» χαρακτήρες, βαθιά συναισθηματικές σκηνές, προβάλλοντας τις κοινωνικές ανισότητες της εποχής του. Χρησιμοποιεί έναν ιδιαίτερο ιδεαλισμό σε συνδυασμό με εστίαση στους μηχανισμούς κοινωνικού ελέγχου και την υποκρισία, αγγίζοντας τα όρια του μοτίβου στα έργα του.

Κυριότερα έργα του είναι τα:

- *Όλιβερ Τουίστ (The Adventures of Oliver Twist, 1837-39).*
- *Νικόλας Νίκελμπυ (The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, 1838-39).*
- *Το Παλαιοπωλείο (The Old Curiosity Shop, 1840-41).*
- *Χριστουγεννιάτικη Ιστορία (A Christmas Carol, 1843).*
- *Μάρτιν Τσέζελγουντ (The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit, 1843-44).*
- *Δαβίδ Κόπερφηλντ (David Copperfield, 1849-50).*
- *Το σκοτεινό σπίτι (Bleak House, 1852-53).*
- *Δύσκολοι Καιροί (Hard Times: For These Times, 1854).*
- *Ιστορία δύο Πόλεων (A Tale of Two Cities, 1859).*
- *Μεγάλες Προσδοκίες (Great Expectations, 1860-61).*
- *Το μυστήριο του Έντουιν Ντρούντ (The Mystery of Edwin Drood, , 1870, ημιτελές).*

Πέθανε ξαφνικά στις 9 Ιουνίου 1870. Τάφηκε στη Γωνιά των Ποιητών στο Αβαείο Ουέστμινστερ (Westminster Abbey) στο Λονδίνο, με την Αγγλία να πενθεί για έναν Μεγάλο συγγραφέα. Άφησε πίσω του περιουσία 93000 λιρών. Ήταν παντρεμένος με την Κάθριν Χόγκαρθ με την οποία απέκτησε 10 παιδιά, χώρισε όμως το 1858. Το τελευταίο του μυθιστόρημα *Το μυστήριο του Έντουιν Ντρούντ (The*

Mystery of Edwin Drood, 1870), δεν ολοκληρώθηκε και κυκλοφόρησε αργότερα, μετά το θάνατό του.

Χαρισματικός, πολύπλευρος, πολυτάλαντος, μια πολυσύνθετη προσωπικότητα διακρινόμενη για την κοινωνική του ευθύνη και συνείδηση, ο Κάρολος Ντίκενς παραμένει αγαπητός και διαχρονικά αποδεκτός από αναγνώστες και θεατές, παιδιά κι ενήλικες.

3. Όλιβερ Τουίστ

3.1 Σύνοψη

Αναμφίβολα, το να «ξετυλίξει» κανείς το κουβάρι της υπόθεσης ενός μυθιστορήματος, αφαιρεί τη χαρά της ανακάλυψης από τον αναγνώστη ή το θεατή (στην περίπτωση κινηματογραφικής μεταφοράς). Κρίνεται όμως απαραίτητο για την περαιτέρω ανάλυση και συστηματικότερη διερεύνηση του έργου στα επίπεδα λόγου και εικόνας, πράγμα το οποίο μας ενδιαφέρει σ' αυτή την εργασία. Με τον τρόπο αυτό δίδεται, άλλωστε, μια ευκαιρία τόσο να θυμηθούν τα τεκταινόμενα σ' αυτό όσοι έχουν ήδη διαβάσει το μυθιστόρημα ή παρακολουθήσει κινηματογραφικές του μεταφορές στο παρελθόν, όσο και να αποκτήσουν μια πρώτη ιδέα για την υπόθεση εκείνοι που δεν το έχουν διαβάσει ή δει αλλά ενδεχομένως θα επιστρέψουν σ' αυτό από ενδιαφέρον και περιέργεια.

Βρισκόμαστε στη Βικτοριανή Αγγλία. Ο Όλιβερ Τουίστ (Oliver Twist) γεννιέται μέσα στη φτώχεια, σ' ένα πτωχοκομείο μιας, μη προσδιορισμένης ονοματικά από το συγγραφέα, μικρής πόλης περίπου 75 μίλια από το Λονδίνο. Έχοντας χάσει στη γέννα τη μητέρα του και μη γνωρίζοντας την ταυτότητα του πατέρα του, ο νεαρός μας ήρωας βρίσκεται για τα πρώτα 9 (εννιά) χρόνια της ζωής του υπό την «προστασία» της κυρίας Μανν (Mrs. Mann). Καθώς μεγαλώνει βιώνει το «Νόμο της Φτώχειας», την πείνα, τις μηδαμινές ανέσεις.

Κοντά στα ένατα γενέθλιά του τοποθετείται από τον κύριο Μπάμπλ (Mr. Bubble), τον Ενοριακό Επίτροπο, στο τμήμα εργασίας του πτωχοκομείου για να φτιάχνει στουπιά. Το φαγητό λιγοστό. «Σας παρακαλώ κύριε θέλω κι άλλο.» είναι η παροιμιώδης φράση που λέει ο Όλιβερ, ζητώντας επιπλέον τροφή, μιας κι έλαχε σ' αυτόν, μετά από κλήρωση, να εκφράσει τις ανάγκες όλων των παιδιών του πτωχοκομείου. Αποτέλεσμα να τιμωρηθεί από το Διευθυντήριο, το οποίο δεν στερείται πλούσιων εδεσμάτων.

Μετά από αλλεπάλληλες προσπάθειες «απαλλαγής», το παιδί «πωλείται», κατά κάποιον τρόπο, για να μαθητεύσει πλάι στον κύριο Σόουερμπέρρυ (Mr. Sowerberry), το νεκροθάφτη, όπου και θα εργαστεί ως συνοδός σε κηδείες παιδιών λόγω της γαλήνιας παιδικής μορφής του. Προσβεβλημένο, όμως, από το Νώε Κλαίηπολ (Noah Claypole), έναν νεαρό, λίγο μεγαλύτερό του και βοηθό του νεκροθάφτη, που δε διστάζει να θίξει τη μητέρα του ορφανού αγοριού, ο Όλιβερ

χειροδικεί και τιμωρείται από το ζεύγος Σόουερμπερρυ αλλά και από τον κύριο Μπάμπλ. Δραπετεύει, όμως, κρυφά κι αναζητά μια καλύτερη τύχη, κατευθυνόμενος προς το Λονδίνο.

Σ' αυτό του το ταξίδι ο ήρωάς μας συναντά τον Τζακ Ντόουκινς (Jack Dawkins), γνωστό κι ως Πονηρό Τσίφτη (Artful Dodger), έναν συμπαθητικό αλητάκο, λίγο μεγαλύτερό του, που τον οδηγεί στη «σκοτεινή» πλευρά του Λονδίνου και στον Εβραίο γέρο Φαγκίν (Fagin), αρχηγό συμμορίας νεαρών πορτοφολάδων. Όμως, ο Όλιβερ δεν κάνει για πορτοφολάς, παρά τις μάταιες προσπάθειες «μύησης» στις συνήθειες της συμμορίας. Συλλαμβάνεται άδικα, μετά από μεγάλο ανθρωποκνηγητό στην αγορά του Λονδίνου, για κλοπή πορτοφολιού ανυποψίαστου πελάτη Βιβλιοπωλείου και δικάζεται, ενώ οι κλέφτες ήταν ο Τσίφτης κι άλλος ένας νεαρός συμμορίτης ονόματι Τσάρλεϋ Μπαίητς (Charley Bates). Αθώνεται την κρίσιμη στιγμή με την καθυστερημένη προσέλευση ενός μάρτυρα, αλλά καταρρέει εξαντλημένος κι άρρωστος. Ο καλοσυνάτος κύριος Μπράουνλοου (Brownlow), το θύμα της κλοπής, περιμαζεύει το άρρωστο αγόρι και το φροντίζει στο σπίτι του με τη βοήθεια της οικονόμου του κυρίας Μπέντουιν (Mrs. Bedwin), διαπιστώνοντας εν συνεχεία την ομοιότητα του (παιδιού) με το πορτραίτο μιας νεαρής γυναίκας. Μέσα σε καλές συνθήκες διαβίωσης, του χαρίζει στοργή κι αγάπη, συναισθήματα που και ο μικρός του ανταποδίδει. Ο σεβάσμιος κύριος Μπράουνλοου για να αποστομώσει το δύσπιστο, ως προς την αφοσίωση του Όλιβερ, φίλο του κύριο Γκρίμγουικ (Mr. Grimwig) στέλνει τον μικρό μας ήρωα να πληρώσει το χρέος στο βιβλιοπώλη. Λόγω της έντασης κατά τη στιγμή της κλοπής καθώς επίσης λόγω της ίδιας της απώλειας του πορτοφολιού του, δεν είχε καταστεί δυνατό να πληρώσει τα βιβλία που πήρε μαζί του από το κατάστημα.

Στο μεταξύ, η Νάνσυ (Nancy) νεαρή πόρνη και μέλος της γνωστής μας συμμορίας αναζητά τα ίχνη του μικρού, σύμφωνα με τις οδηγίες του Φαγκίν που φοβάται μήπως το αγόρι «μιλήσει». Σε συνεργασία με τον σκληρό παράνομο κι εραστή της Μπιλ Σάικς (Bill Sikes), πιάνουν τον Όλιβερ και τον οδηγούν στο κρησφύγετο του Εβραίου. Φυσικά τα χρήματα του κυρίου Μπράουνλοου μένουν στη συμμορία, παρά τις σθεναρές αντιδράσεις του παιδιού. Από την άλλη, ο κύριος Μπράουνλόου αναζητά πικραμένος πληροφορίες για το νεαρό και τις βρίσκει στο πρόσωπο του κυρίου Μπάμπλ, ο οποίος λασπολογεί εις βάρος του ορφανού.

Παρά τις αντιρρήσεις της φιλεύσπλαχνης Νάνσυ, ο φιλοχρήματος Φαγκίν κι ο σκληρός Μπιλ Σάικς θέλουν να χρησιμοποιήσουν τον αθώο Όλιβερ στα «κόλπα»

τους. Με απειλές για τη ζωή του ο Όλιβερ αναγκάζεται από τον Μπιλ Σάικς να τον βοηθήσει από κοινού με έναν μικροαπατεώνα ονόματι Τόμπυ Κράτσιτ (Toby Crachit), σε μια νυχτερινή ληστεία στην αγγλική ύπαιθρο. Όμως, κάτι πάει στραβά, οι ένοικοι του σπιτιού ξυπνούν, ο Όλιβερ τραυματίζεται κι εγκαταλείπεται από τους δυο ληστές στην ερημιά. Το αγόρι στη συνέχεια κουράρεται από τα φιλεύσπλαχνα χέρια των ανθρώπων που θα λήστευε, από τη δεσποινίδα Ροζ Μαίηλυ (Rose Maylie) και την ηλικιωμένη κυρία Μαίηλυ (Mrs. Maylie), αλλά και από τον γιατρό και φίλο της οικογένειας Δρ. Λόσμπερν (Dr. Losberne).

Στο μεταξύ, στο πτωχοκομείο, η άρρωστη γριά Σάλλυ (Sally) η οποία είχε φροντίσει τη μάνα του Όλιβερ, λίγο πριν αυτή ξεψυχήσει, εξομολογείται μυστικά γι' αυτή της την πράξη στην κυρία Κόρνεϋ (Mrs. Corney), Διευθύντρια του πτωχοκομείου και μέλλουσα σύζυγο του κυρίου Μπάμπλ. Κι ερχόμαστε στη στιγμή που ένα πρόσωπο κλειδί εμφανίζεται στην όλη υπόθεση. Στο καπηλειό «Τρεις Κουτσοί» ο Φάγκιν συναντά έναν μυστηριώδη άνδρα, ονόματι Μονκς (Monks), που πάσχει από επιληψία. Οι δυο άνδρες σχεδιάζουν να μετατρέψουν πάση θυσία τον Όλιβερ σε κλέφτη, να καταστρέψουν τη φήμη του.

Ενώ συμβαίνουν όλα αυτά, η Ροζ Μαίηλυ, ψυχοκόρη της κυρίας Μαίηλυ, είναι άρρωστη. Ο έρωτάς της με το φιλόδοξο γιο της κυρίας Μαίηλυ, Χάρρυ (Harry Maylie) δοκιμάζεται. Ο Όλιβερ καταφέρνει να έρθει σε επαφή με τον κύριο Μπράουνλοου. Τώρα έχει στο πλευρό του τόσο την οικογένεια Μαίηλυ, όσο και τον κύριο Μπράουνλοου.

Άλλος ένας παλιός μας γνώριμος επιστρέφει στην ιστορία. Ο Νάε Κλαίηπολ με μόνιμη σύντροφό του τη νεαρή Καρλόττα (Charlotte), έχοντας ληστέψει το νεκροθάφτη κύριο Σόουερμπερρυ, αναζητά την τύχη του στο Λονδίνο και μπαίνει με το ψευδώνυμο Μόρις Μπόλτερ (Morris Bolter) στη συμμορία του Φάγκιν, αντικαθιστώντας τον άρτι συλληφθέντα Τσίφτη.

Ο Μονκς συναντά τον κύριο Μπάμπλ και την κυρία Κόρνεϋ (πλέον κυρία Μπάμπλ). Εξαγοράζει κι εξαφανίζει τα έγγραφα και το μενταγιόν που γράφει «ΑΓΝΗ», όσα δηλαδή έδωσε η γρια Σάλλυ πριν ξεψυχήσει στην κυρία Κόρνεϋ. Δεν γνωρίζει, όμως, πως η Νάνσυ τον έχει παρακολουθήσει, καθώς επίσης ότι έχει ακούσει κρυφά συζητήσεις του με τον Φαγκίν.

Η Νάνσυ ενημερώνει για ό,τι γνωρίζει τη Ροζ Μαίηλυ κι εκείνη με τη σειρά της τον κύριο Μπράουνλοου· έτσι, σταδιακά λαμβάνουν γνώση των γεγονότων ο Χάρρυ Μαίηλυ, ο κύριος Γκρίμγουικ και ο Δρ. Λόσμπερν. Μια μυστική συνάντηση

ορίζεται με τη Νάνσυ κάποια μεσάνυχτα στη Γέφυρα του Λονδίνου. Εκεί η νεαρή συμμορίτισσα δίνει στη Ροζ και στον κύριο Μπράουνλοου πληροφορίες αναγνώρισης του Μονκς, δεν προδίδει, όμως, τον αγαπημένο της Μπιλ Σάικς, τον οποίο κι έχει υπνώσει (με λάβδανο) για να μπορέσει να βγεί από το σπίτι τους.

Τη μυστική συνάντηση κρυφακούει ο Νώε Κλαίηπολ, ο οποίος παρακολουθεί διαρκώς τη Νάνσυ, σύμφωνα με τις εντολές του Φαγκίν. Ο Εβραίος, μετά απ' όλα αυτά παρουσιάζει στο Μπιλ Σάικς τη Νάνσυ σαν προδότρα κι εκείνος πιστεύοντάς τον μετά από επιβεβαιώσεις του Νώε Κλαίηπολ, γυρίζει σπίτι και τη δολοφονεί σε μια σκηνή πάθους κι οργής. Στη συνέχεια, με μοναδικό σύντροφο το σκύλο του, τον οποίο επίσης θέλει να ξεφορτωθεί, αλλά και τις τύψεις να τον βασανίζουν, ο σκληρός παράνομος αναζητά τη σωτηρία του στην αγγλική ύπαιθρο. Επιστρέφει, όμως στο Λονδίνο, για να χάσει τη ζωή του λίγο αργότερα. Προσπαθώντας να ξεφύγει από τα πυρά του πλήθους και βρισκόμενος στις στέγες των σπιτιών του νησιού του Αγίου Ιακώβου στη Βρετανική πρωτεύουσα, χάνει την ισορροπία του και κρεμιέται στο σκοινί που χρησιμοποίησε ανεπιτυχώς για τη σωτηρία του.

Ο κύριος Μπράουνλοου αναγνωρίζει το Μονκς, το πραγματικό όνομα του οποίου είναι Εδουάρδος Λήφορντ (Edward Leeford) και τον αναγκάζει, απειλώντας τον ως παλιός φίλος του πατέρα του, να αποκαλύψει τα μυστικά του. Ο Μονκς, είναι ο ετεροθαλής αδελφός του Όλιβερ από την πλευρά του πατέρα του και καρπός ενός αποτυχημένου γάμου. Ο πατέρας του αγάπησε πραγματικά, όχι τη μητέρα του, αλλά μιαν άλλη γυναίκα, την Αγνή Φλέμιγκ (Agnes Fleming), κόρη ναυτικού αξιωματούχου, πέθανε όμως αφήνοντάς την έγκυο.

Απόδειξη αυτής της αγάπης ήταν και η φύλαξη του πορτραίτου της Αγνής από τον κύριο Μπράουνλοου, ο οποίος «είδε» την ομοιότητα με τον Όλιβερ. Ο Μονκς γνώριζε το θάνατο της Αγνής και τη γέννηση του Όλιβερ. Για να κερδίσει αυτός την κληρονομιά έπρεπε να ωθήσει τον Όλιβερ σε αξιόποινες πράξεις, πράγμα το οποίο δεν πέτυχε, παρά τη σκευωρία που έστησε σε συνεργασία με τον Φαγκίν. Η καταστροφή των εγγράφων και του μενταγιόν που του έδωσε το ζεύγος Μπάμπλ δεν βοήθησε τελικά την κατάσταση.

Ο φιλοχρήματος κληρονόμος παραδέχεται εγγράφως υπό την πίεση του κυρίου Μπράουνλοου τα μυστικά του και γίνεται αποδέκτης μιας δεύτερης ευκαιρίας από τον Όλιβερ, φεύγει όμως για την Αμερική, όπου κι επιδίδεται σε ασωτίες. Η Ροζ Μαιηλυ αποδεικνύεται αδελφή της Αγνής, θεία δηλαδή του Όλιβερ.

Μετά τη λύση της μυστηριώδους υπόθεσης, η Ροζ παντρεύεται το Χάρρυ Μαίηλυ. Ο Όλιβερ υιοθετείται από τον κύριο Μπράουνλοου. Ο Νόε Κλαίηπολ γίνεται πληρωμένος καταδότης. Ο κύριος Μπαμπλ χάνει τη δουλειά του εξ αιτίας της εμπλοκής του στην όλη υπόθεση και την απόκρυψη σημαντικών στοιχείων. Ο Τσάρλεϋ Μπαίητς προσπαθεί να ζήσει τίμια στην ύπαιθρο. Ο Φάγκιν συλλαμβάνεται και δέχεται τη συγκινητική επίσκεψη του Όλιβερ στο κελί του την παραμονή του απαγχονισμού του.

Το μυθιστόρημα τελειώνει με τη Ροζ και τον Όλιβερ να επισκέπτονται τον τάφο της Αγνής. Από τη δυστυχία, τον πόνο και την ταλαιπωρία, ο ήρωάς μας βρίσκει όχι μια αλλά πολλές ζεστές αγκαλιές, οικογένεια κι ευτυχία.

3.2 Χαρακτηριστικά του έργου.

Όταν ο Κάρολος Ντίκενς, το 1837, δημοσίευσε στο μηνιαίο περιοδικό Bentley's Miscellany το έργο του *Όλιβερ Τουίστ* (*The Adventures of Oliver Twist*) σε συνέχειες, ήταν ήδη ένας από τους διασημότερους συγγραφείς της εποχής του, παρά το νεαρό της ηλικίας του. Το αναγνωστικό κοινό τον είχε ήδη λατρεύει χάρη στο προηγούμενο έργο του *Τα χαρτιά του Πίκγουικ* (*The Pickwick Papers*, 1836). Από το Φεβρουάριο του 1837 μέχρι και τον Απρίλιο του 1839, για σχεδόν δυο χρόνια οι περιπέτειες του λιλιπούτειου ήρωα προκάλεσαν το έντονο ενδιαφέρον των αναγνωστών, πράγμα στο οποίο συνέβαλε ως ένα βαθμό, η εξαιρετική εικονογράφηση του Τζορτζ Κρούικσανκ (George Cruikshank, 1792–1878).

Μέσα από το συγκεκριμένο έργο, που κατ' ουσίαν είναι το δεύτερο της συγγραφικής του σταδιοδρομίας, ο Ντίκενς στηλιτεύει τον εγωισμό και την υποκρισία των κοινωνικών τάξεων. Προσφέρει μια ρεαλιστική ματιά στην καθημερινότητα και στο έγκλημα του Λονδίνου κατά τη Βικτοριανή εποχή, και συγκεκριμένα κατά τη δεκαετία του 1830, δίνοντας έμφαση στην παιδική εγκληματικότητα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι ο *Όλιβερ Τουίστ* είναι το πρώτο μυθιστόρημα στην αγγλική γλώσσα που στηρίζει την όλη εξέλιξή του εστιάζοντας σε έναν πρωταγωνιστή παιδί (Ackroyd 1990: 216-217).

Στον *Όλιβερ Τουίστ* ο συγγραφέας, όπως σημειώνει ο ίδιος στον πρόλογό του, αναζητά μέσα από το μικρό Όλιβερ την «αρχή του Αγαθού». Αναζητά, δηλαδή, την κατά κάποιον τρόπο αρχετυπική διάσταση του Αγαθού που θα υπερνικήσει τη μιζέρια της ψυχής των δημοσίων λειτουργών, καθώς επίσης την απύθμενη κακία (π.χ. του Εβραίου κλεπταποδόχου) και την απερίγραπτη βαρβαρότητα (π.χ. του χυδαίου διαρρήκτη). Επιδιώκει το θρίαμβο του Αγαθού, παρά τις όποιες αντιξοότητες. «Πάντως, αν ο σκοπός του Ντίκενς ήταν να δείξει ότι το αγνότερο αγαθό μπορεί να διδαχτεί μέσα από το χυδαιότερο κακό, τον πέτυχε σίγουρα» (Φ. Μεγαλούδη 1993 :8-9) και μάλιστα με ιδιοφυή τρόπο, μετατρέποντας ακόμη και την πόρνη Νάνσυ σε «αγνή» ως προς την ψυχή¹.

¹ Η Νάνσυ θα μπορούσε να αντιστοιχιστεί με το αρχέτυπο της Μαγδαληνής. Γενικότερα στο έργο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το χριστιανικό συμβολιστικό κώδικα, πράγμα το οποίο φαίνεται και στη συνάντηση της Νάνσυ με τη Ροζ Μαίηλυ στο σπίτι που κατοικεί η δεύτερη. Αναφέρεται στην ουσιαστική χριστιανική αγάπη, όταν η «νομιμοποιημένη» του Πτωχοκομείου αποδεικνύεται μικρή. Ωστόσο, υπάρχει και η άποψη που θέλει τον Όλιβερ σε κάθε περίπτωση να «κουβαλά» το Αγαθό, λόγω της «ευγενούς» καταγωγής του. Τα ζητήματα αυτά, καθώς επίσης κι άλλα ανάλογα θα τα θίξουμε και αναλύσουμε στη συνέχεια της εργασίας μας.

Φτώχεια, ανεργία, οικιακή βία, αλκοολισμός, ύβρις, έλλειψη στέγης είναι μόνο μερικά από τα ζητήματα που θίγονται στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα. Συν τοις άλλοις, ανοίγουν έναν κριτικό διάλογο σχετικά με τα προβλήματα που αντιμετώπιζε η Αγγλία τον 19^ο αιώνα, προβλήματα, όμως, που δεν αφορούν μόνον την Αγγλία, αλλά κι ολόκληρη την ανθρωπότητα του σήμερα, του 21^{ου} αιώνα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο συγγραφέας αποβάλλει κάθε ρομαντική διάθεση, ειδικά στον τρόπο που περιγράφει τους εγκληματίες και τις ζωές τους (Donovan 1968: 61-62). Επιδιώκει να τους παρουσιάσει όπως πραγματικά ήταν. Όμως, όπως όλες οι καταστάσεις, έτσι κι αυτή, είχε το δικό της τίμημα. Ασκήθηκε έντονη κριτική στο λογοτέχνη γι' αυτή του την πρόθεση. Το να θίγει ένας συγγραφέας του βεληνεκούς του Ντίκενς ζητήματα ταξικότητας, παρανομίας και κοινωνικού προβληματισμού, όχι με έναν τρόπο «φυγής» που νομιμοποιεί ενίοτε η λογοτεχνία (και ο κινηματογράφος) αλλά με μεγάλη αληθοφάνεια, κρίνονταν επικίνδυνο. Ο Ντίκενς ήταν αστός, άνθρωπος με αρχές κι ιδανικά, που όσο κι αν τα βλέπει να φαλκιδεύονται δεν μπορεί να τ' αρνηθεί. Τα καταγγέλλει έντεχνα, ως εκεί που ο κοινωνικός περίγυρος του επιτρέπει, θεωρώντας την κακομεταχείριση κι εκμετάλλευση των παιδιών σαν μια «στιγμιαία» καταπάτηση ιδανικών (Δρακονταειδής 1980: 47-48). Το γεγονός, όμως, ότι ήταν αφοσιωμένος προς το Αγαθό, τον ωθεί στο να «εξιδανικεύσει» τον Όλιβερ σε σχέση με τους ρεαλιστικούς «καλούς» και «κακούς» υπόλοιπους χαρακτήρες, πέραν των κωμικών (καρικατούρες υπηρετών, αστυνομικών).

Ανακεφαλαιώνοντας, μέχρι εδώ έχουμε επισημάνει πως ο *Όλιβερ Τουίστ* είναι ένα μυθιστόρημα που αναμειγνύει με επιτυχία στοιχεία μελοδράματος, ρεαλισμού κι αμείλικτης πικρής σάτιρας, θίγοντας με διαχρονικό τρόπο ζητήματα της βικτοριανής αγγλικής καθημερινότητας: πείνα, φτώχεια, ασθένεια, ανεργία, έγκλημα, εργασιακές συνθήκες, παιδική εργασία. Ουσιαστικά, συγκρίνει και κριτικάρει τη μιζέρια των κατώτερων τάξεων με τις ανέσεις των προνομιούχων.

Μα τι θέλει να δείξει ο Άγγλος μυθιστοριογράφος, όμως, με το φινάλε που είναι ρομαντικής τρόπον τινά υφής; Η πρώτη απάντηση είναι απλή. Επιδιώκει να υπερτονίσει την πρόθεσή του αλλά και την ανάγκη της κοινωνίας για κάθαρση, για το θρίαμβο της «αρχής του Αγαθού». Σε μια δεύτερη ανάγνωση του όλου πράγματος, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε την άποψη του Miller (1987: 35) που θέλει το ευχάριστο τέλος να εκφράζει την ποιότητα ζωής που επιθυμούσε κάθε ορφανό και ταλαιπωρημένο αγόρι της εποχής του Ντίκενς.

Όπως παρατηρεί ο Walder (1993: 515-525, ο Ντίκενς γράφοντας τον *Όλιβερ Τουίστ* στόχευε στο να μας συγκινήσει και να μας οδηγήσει στη συμπόνια και τη φιλανθρωπία. Η Δ. Σπυροπούλου κι ο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος συμφωνούν με την άποψη αυτή. Θεμελιώδης σκοπός του Ντίκενς είναι ν' αποκαλύψει τη δυστυχία των απόρων, ν' αντιστρέψει τις προκαταλήψεις εναντίον τους και να προκαλέσει αισθήματα συμπόνιας και φιλευσπλαχνίας μέσα μας (Σπυροπούλου 1989:38). Μέσα από αναφορές στην εξαθλίωση, τη φτώχεια, τους βασανισμούς των μικρών ή οικονομικά ανίσχυρων ανθρώπων γεννιούνται συναισθήματα συμπόνιας και πάνω απ' όλα ανθρωπιάς (Αναγνωστόπουλος 1991: 140).

Η φτώχεια, η πείνα, η εξαθλίωση βιώνονται -όπως κι όλα τα ζητήματα, άλλωστε- από τον αναγνώστη, μέσα από τα μάτια ενός τριτοπρόσωπου αφηγητή ο οποίος, όμως, μας οδηγεί σε ένα είδος συναισθηματικής ταύτισης με τον Όλιβερ, καθαρά λόγω της περιγραφής των βασάνων και της προσωπικότητάς του. Αρκεί μια απλή περιδιάβαση στον «κόσμο» του *Όλιβερ Τουίστ*. Η λιμοκτονούσα Αγνή Φλέμιγκ, το παιδί που ζητά κι άλλο φαγητό, η ευφυής αντίθεση της πενιχρής τροφής των παιδιών του Πτωχοκομείου με το πλούσιο φαγοπότι του Διευθυντηρίου που ουσιαστικά στηλιτεύει την υποκρισία της «φιλανθρωπίας» και των προκείμενων λειτουργιών της², οι συνθήκες ζωής κι εργασίας στην οικία Σόουερμπερρυ, είναι μόνο μερικές σκηνές που πραγματεύονται τέτοιες καταστάσεις. Επιπλέον, η παιδική εργασία στα στουπιά του Πτωχοκομείου, στις κηδείες που «διοργάνωνε» ο κύριος Σόουερμπέρρυ, στις κλοπές πορτοφολιών στους δρόμους του Λονδίνου, στις περιγραφές του γύρω κόσμου. Και μέσα σ' όλα αυτά, το μεγάλο επίτευγμα του Ντίκενς. Η μεγάλη αντιδιαστολή. Το αγεφύρωτο χάσμα. Το φωτεινό ζενίθ και το σκοτεινό ναδίρ της κοινωνίας, μέσα από κλειδιά και κώδικες του συμβολισμού. Οι ανέσεις των ανώτερων τάξεων. Η ποιότητα ζωής στα σπίτια του κυρίου Μπράουνλόου και των Μαίηλυ. Αλλά και η καλοσύνη που υπερνικά τις ταξικές διαφοροποιήσεις σε βαθμό αυτοθυσίας, αναγκάζεται, όμως, να συμβιβαστεί με την καθημερινότητα ως θύμα της δίχως γυρισμό (αγάπη-έρωτας-θάνατος, Νάνσυ). Η φιλοχρηματία και η πονηριά (Φαγκίν), η πονηριά κι η αφοσίωση (Τσίφτης), η προδοσία και το συμφέρον (Νώε Κλαίηπολ), το συμφέρον, η φιλοχρηματία και η αδικία (Μονκς), η αδικία και η κτηνώδης βαρβαρότητα (Μπιλ Σάικς), η ανιδιοτελής και «χριστιανική» καλοσύνη (Ροζ Μαίηλυ-κύριος Μπράουνλοου), η ιδιοτελής

² Η συμπεριφορά των επίσημων λειτουργιών της φιλανθρωπίας καθίσταται χειρότερη αυτής άλλων χαρακτήρων, όπως ο Φαγκίν (Oxford Readers Companion to Dickens 1999: 141).

χριστιανική «καλοσύνη» (κύριος Μπάμπλ- κυρία Κόρνεϋ- κυρία Μανν - Διευθυντήριο), ο συμβιβασμός και η μετάνοια (γρια Σάλλυ), η γελοιοποίηση της τότε υπάρχουσας Δικαιοσύνης (Δικαστής Φαγκ³), η ατυχία και η αγνότητα (Αγνή), η καλοσύνη και το Αγαθό (Όλιβερ).

Όλα αυτά δομούν και συναποτελούν το μεγαλείο του *Όλιβερ Τουίστ* ως έργου. Βέβαια, αρχετυπικά, μορφολογικά και συμβολιστικά χαρακτηριστικά των κεντρικών κυρίως χαρακτήρων θα τα δούμε στη συνέχεια, παράλληλα με την εικονογραφική και κινηματογραφική τους διάσταση.

Κατά συνέπεια, και στον Όλιβερ Τουίστ, η αρχέγονη πάλη του Καλού με το Κακό, βασιλεύει, σε συνδυασμό με τη σχέση αιτίας- αιτιατού που συνοψίζεται στη φράση Εγκλημα και Τιμωρία. Καλό και Κακό. Φως και Σκοτάδι. Όλιβερ και Φαγκίν. Το Αγαθό κι ο Σατανάς⁴. Κι όλα αυτά σε ένα σκοτεινό και ομιχλώδες κακόφημο Λονδίνο σε αντιδιαστολή με τα φωτεινά περίχωρα στην εξοχή. Ο Sergio Leone σκηνοθέτησε κι ο Ennio Morricone έντυσε μουσικά την ταινία *Ο Καλός, ο Κακός και ο Άσχημος* (*The Good, the Bad & the Ugly*, 1966). Εμείς παραλλάσσοντας τον τίτλο αυτό, επιχειρούμε να διακρίνουμε τους χαρακτήρες ως προς τις προσωπικότητές τους σε καλούς, ουδέτερους και κακούς. Έτσι προκύπτουν τα εξής: Οι Καλοί (Όλιβερ, Αγνή, κύριος Μπράουνλοου, κυρία Μπέντουιν, Νάνσυ, Ροζ Μαίηλυ, κυρία Μαίηλυ, Χάρρυ Μαίηλυ, κύριος Γκρίμγουικ, Δρ. Λοσπερν). Οι Ουδέτεροι (Πονηρός Τσίφτης, Τσάρλεϋ Μπαίητς, Μπέτσυ⁵, κύριος Σόουερμπερρυ, γρια Σάλλυ, Τόμπυ Κράτσιτ). Οι Κακοί (Φαγκίν, Μπιλ Σάικς, Μονκς, Νωε Κλαίηπολ, Καρλόττα, κυρία Σόουερμπερρυ, κύριος Μπαμπλ, κυρία Κόρνεϋ).

Ακολουθώντας την από τον Β. Αθανασόπουλο προτεινόμενη τυπολογία των πλασματικών χαρακτήρων, (Αθανασόπουλος 2005: 39-43), οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες διακρίνονται σε Πρωτεύοντες (πρωταγωνιστής, ανταγωνιστής, καταλύτης) και Δευτερεύοντες (διακοσμητικός, πληροφοριακός, ακροατής, σχολιαστικός, σημείο αναφοράς). Εξετάζοντας τον *Όλιβερ Τουίστ* υπό το πρίσμα αυτής της θεωρίας-τυπολογίας, κρίνουμε πως πρωταγωνιστής(«ήρωας») είναι φυσικά

³ Εκδίκασε την υπόθεση κλοπής του κυρίου Μπράουνλοου στο Βιβλιοπωλείο.

⁴ Για περισσότερα σχετικά με τους συμβολισμούς των χαρακτήρων σε επίπεδο Κωδίκων και Συμβόλων Κλασικής μυθολογίας, Χριστιανισμού, Ρομαντισμού, Ψυχανάλυσης, βλέπε επόμενο κεφάλαιο για λογοτεχνική, εικονογραφική, κινηματογραφική μορφολογία χαρακτήρων.

⁵ Φίλη της Νάνσυ, επίσης νεαρή πόρνη.

ο Όλιβερ, ανταγωνιστές⁶ οι Φαγκίν, Μπιλ Σάικς. Ο κύριος Μπράουνλοου και η Ροζ Μαίηλυ, καταλύτες⁷ η Αγνή (μέσω του πορτραίτου και του μενταγιόν), η γρια Σάλλυ (σχετίζεται άμεσα με το παρελθόν του Όλιβερ, λόγω της φροντίδας που παρείχε στην Αγνή και λόγω του μενταγιόν και των εγγράφων που έχει στην κατοχή της) και η Νάνσυ (ξεσκεπάζει τον Μονκς, βοηθά στη «διάσωση» του Όλιβερ), η οποία όμως θα μπορούσε κάλλιστα να ενταχθεί και στους ανταγωνιστές, μιας και τη συναντούμε συχνά στο βιβλίο να διάκειται ευνοϊκά απέναντι στο μικρό. Οι Δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι αρκετοί. Δεν χρειάζεται να επεκταθούμε εν προκειμένω. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους κύριο Μπριτλς και κύριο Τζιλς, υπηρέτες της οικογένειας Μαίηλυ, καθώς επίσης τους Αστυνόμους της Μπόου Στρητ, Μπλάδερς και Νταφ.

Μετά απ' όλα αυτά, εκείνο που οφείλουμε να παραδεχτούμε είναι πως ο Όλιβερ Τουίστ μέσα από τις ανθρώπινες αξίες του και τα πανανθρώπινα μηνύματά του, έγινε κλασικός. Γενιές και γενιές μεγάλωσαν με τις περιπέτειες του παιδιού-αγωνιστή, και κυρίως γενιές και γενιές παιδιών. Ανήκει, όμως, ο *Όλιβερ Τουίστ* στην παιδική λογοτεχνία; Κατά τον Miles McDowel (1973: 141-142) τα παιδικά μυθιστορήματα έχουν απαραίτητα ήρωες παιδιά. Εφόσον, λοιπόν, το έργο του Ντίκενς έχει ως κεντρικό ήρωα ένα νεαρό αγόρι, κατατάσσεται στην προαναφερθείσα λογοτεχνική κατηγορία; Η κοινωνική κριτική στην οποία επιδίδεται, μήπως το απομακρύνει, ιδίως αν σκεφτούμε ότι η Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου (1995: 32) θεωρεί πως οι κοινωνικές καταγγελίες δεν αρμόζουν στην παιδική λογοτεχνία, πράγμα το οποίο, όμως, φαίνεται αδύνατο, όχι μόνο για το μυθιστόρημα που εξετάζουμε και βρίθει τέτοιων καταγγελιών, αλλά κυρίως, επειδή η ίδια η επιβίωση, στην παρούσα κι επερχόμενη καθημερινότητα, το απαιτεί.

Ωστόσο, ο *Όλιβερ Τουίστ* δεν είναι ένα παιδικό μυθιστόρημα, ένα μυθιστόρημα που γράφτηκε για παιδιά. Μπορεί να έχει συνδεθεί με τα παιδικά χρόνια πολλών γενεών, μεταξύ αυτών και της δικής μας, όμως αυτό δεν σημαίνει και την κατάταξή του σ' αυτό που ονομάζουμε Παιδική Λογοτεχνία⁸. Ασφαλώς κι έχει παιδί-

⁶ Στην κατηγορία «Ανταγωνιστές», ανήκουν οι τόσο οι αντιτιθέμενοι στις κινήσεις, πράξεις και ιδέες του ήρωα, οι εχθροί του δηλαδή, όσο και οι θετικά διακείμενοι απέναντί του, οι οποίοι του συμπαραστέκονται, τον βοηθούν αλλά και τους βοηθά, ανάλογα με την περίπτωση.

⁷ Η προσφορά όσων χαρακτήρων ανήκουν στην κατηγορία «Καταλύτες» είναι ουσιαστικότητα, μερικώς όμως φαίνεται στο προσκήνιο της ιστορίας.

⁸ Κατά τον Peter Hunt η παιδική λογοτεχνία είναι κατώτερη αυτής των ενηλίκων (Hunt 1996: 3-17), πράγμα με το οποίο διαφωνεί καθέτως η Ζωη Βαλάση που αναγνωρίζει και τις δυο κατηγορίες ως ισάξιες (Βαλάση 2001:17). Χαρακτηριστικά, ως λογοτεχνία έχει συνδεθεί με την πνευματική, γλωσσική και ηθική ανωριμότητα των αναγνωστών στους οποίους απευθύνεται ενώ οι απόψεις για το «κύρος» της έναντι αυτής των ενηλίκων δίστανται (Hunt 1996:3-17 & Κάσσης 1997: 312-

πρωταγωνιστή κι αρκετούς δευτεραγωνιστές παιδιά. Ας μην ξεχνάμε, όμως, πως τόσο από την εποχή που κυκλοφόρησε υπό τη μορφή συνεχειών στο *Bentley's Miscellany*, όσο και στην εποχή μας, στην αξιόλογη πρωτότυπη και χωρίς περικοπές ή διασκευές μορφή του, δεν αποτελεί βιβλίο για παιδιά. Σ' αυτή μας την άποψη συνηγορεί κι ο Κυριάκος Κάσσης (1997: 313), ο οποίος ναι μεν παραδέχεται τον ουσιαστικό κι έντονο ηθικοπλαστικό χαρακτήρα του έργου, αλλά επισημαίνει τη μελαγχολία που, ως ένα βαθμό, αποπνέει και που επομένως καθιστά δύσκολη την κατάταξη του στην Παιδική Λογοτεχνία. Άλλωστε, όπως παρατηρεί ο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (1999: 91), ο *Όλιβερ Τουίστ* ανήκει στους προδρόμους των μυθιστορημάτων με κέντρο την οικογενειακή και την κοινωνική ατμόσφαιρα που διαβάστηκε κι επηρέασε ιδεολογικά την Παιδική Λογοτεχνία. Κατά συνέπεια, το έργο αυτό του Ντίκενς είναι έργο της Λογοτεχνίας ενηλίκων⁹ που «τείνει», όμως, προς τη Παιδική, κυρίως λόγω των επιρροών που άσκησε σ' αυτή. Βέβαια, στη χώρα μας δεν είναι λίγες ούτε οι μεταφράσεις και οι εκδόσεις του έργου από το πρωτότυπο, ούτε και οι παιδικές διασκευές του.

314).Υπάρχουν, όμως και περιπτώσεις που δεν παρουσιάζει θεωρητικώς ευδιάκριτα όρια από τη λογοτεχνία για μεγάλους. Συνδυάζει το τερπνό με το ωφέλιμο (Αναγνωστόπουλος 1991: 15).

⁹ Η Ζωή Βαλάση χαρακτηρίζει τον *Όλιβερ Τουίστ* «κοινωνικό μυθιστόρημα για κάθε ηλικία» (Βαλάση 2001: 105-106).

3.3 Η παρουσία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα

Ο *Όλιβερ Τουίστ* του Κ. Ντίκενς μεταφράστηκε, για πρώτη φορά στα ελληνικά το 1878 σε συνέχειες, στο περιοδικό *Εστία*¹. Τα ξένα λογοτεχνικά έργα αναπλήρωναν την εποχή εκείνη την έλλειψη της εγχώριας παραγωγής κι έδιναν τροφή στα παιδιά και τους νέους από τη διεθνή κλασική λογοτεχνία. Η επίδραση ανάλογων μεταφράσεων ήταν μεγάλη. Αιτία αυτών των ευρωπαϊκών κυρίως επιρροών αποτέλεσαν οι νέες πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις, το κίνημα του Ρομαντισμού, η Βιομηχανική Επανάσταση, οι ευρωπαϊκοί πόλεμοι (Αναγνωστόπουλος 1999: 89-94).

Στη μεταπολεμική περίοδο το ξένο μεταφρασμένο βιβλίο κυριαρχεί στην Ελλάδα. Οι εκδόσεις «Αλικιώτη» και «Δημητράκου» είναι μόνον δυο από τους εκδοτικούς οίκους της εποχής που μεταφράζουν συγγραφείς όπως οι Ι. Βερν, Αλ. Δουμάς, Ντ. Ντεφόε, Β. Ουγκώ, Μ. Τουέιν, Μ. Θερβάντες και φυσικά Κ. Ντίκενς. Δεν είναι λίγες μάλιστα οι φορές που το ίδιο το βιβλίο μπορεί να μεταφραστεί από πολλούς εκδοτικούς οίκους με ή χωρίς το όνομα του μεταφραστή, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι δεν υπάρχει σεβασμός προς το κοπιράιτ. Ο Ντίκενς μεταπολεμικά υπήρξε ο πέμπτος σε συχνότητα συγγραφέας που μεταφραζόταν και διασκευαζόταν περισσότερο².

Με διασκευές, αποδόσεις, προσαρμογές αλλά και μεταφράσεις του *Όλιβερ Τουίστ* έχουν ασχοληθεί κατά καιρούς διαπρεπείς συγγραφείς. Μεταξύ αυτών, οι Ν. Καζαντζάκης, Π. Στρατίκης, Π. Αναγνωστόπουλος, Ελένη Πολίτου. Ωστόσο πολλοί διασκευαστές «ταλαιπωρούν» μυθιστορήματα κι αναγνώστες, γιατί ξεκινούν από τη σκέψη ότι διασκευάζοντας απευθύνονται σε παιδιά, άρα θεωρούν «εύκολη» τη δουλειά τους. Μάλιστα, δεν είναι λίγες οι φορές που αντί διασκευής, δηλώνεται ότι έγινε «απόδοση στα ελληνικά», πράγμα το οποίο σηματοδοτεί μεγαλύτερη ελευθερία ή και αυθαιρεσία στο μεταφραστή, όπως στη σειρά «Δημητράκου»-«Τα ωραιότερα βιβλία του κόσμου» (Αναγνωστόπουλος 1991:26-28).

Ομολογουμένως, και σύμφωνα με στοιχεία του Β.Δ. Αναγνωστόπουλου, η μεγαλύτερη παραγωγή σε μεταφράσεις μυθιστορημάτων παρατηρήθηκε την περίοδο

¹ «Ο Όλιβερ Τουίστ», περιοδικό *Εστία* αρ.140/1878 κ.ε.

² Κυριότεροι μεταφραστές-διασκευαστές έργων του Ντίκενς μεταπολεμικά ήταν οι Γ. Αναστασιάδης, Δεληγιάννης, Κ. Γεωργίου, Ν. Β. Καμβύσης, Γ.Δ. Καχριμάνης, Πιπ.Τσιμικάλη. Οι άλλοι τέσσερις σε συχνότητα μετάφρασης-διασκευής συγγραφείς ήταν οι α)Ι.Βερν β) Αλ. Δουμάς γ) Μ. Τουέιν δ) Ντ. Ντεφόε (Αναγνωστόπουλος 1991: 28).

1949-1954. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο *Όλιβερ Τουίστ* έρχεται τρίτος σε σειρά προτίμησης στους Έλληνες εκδότες³.

Από το 1949 μέχρι το 1954 έχουν καταγραφεί οι παρακάτω εκδόσεις του έργου *Όλιβερ Τουίστ*⁴.

- Ντίκενς, Κ. (1949). *Όλιβερ Τουίστ. Η ιστορία ενός ορφανού παιδιού*. Αθήνα: Αστηρ ΕΒΕ.
- Ντίκενς, Κ. (1949)⁵. *Όλιβερ Τουίστ*. Αθήνα: «Π.Δημητράκος».
- Ντίκενς, Κ. (1955). *Όλιβερ Τουίστ*. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Ντίκενς, Κ.(1954). *Όλιβερ Τουίστ*. Αθήνα: Ατλαντίς.

Από το 1962 ως το 1984 έχουν καταγραφεί οι παρακάτω εκδόσεις του συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου⁶:

- Ντίκενς, Κ. (1962). *Όλιβερ Τουίστ*. Απόδοση Π. Στρατίκη, εικονογράφηση Θ. Ανδρεόπουλου, Αθήνα: Άγκυρα.
- Ντίκενς, Κ. (1967). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση-διασκευή Γ. Τσουκαλά, εικονογράφηση «Athena». Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδοπούλου.
- Ντίκενς, Κ. (1968). *Όλιβερ Τουίστ*. Ελευθέρα απόδοση Π.Κασκαντίρη. Εικονογράφηση Μ. Μηλιώνη. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Καμπανά.
- Ντίκενς, Κ.(1968). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Κ. Πολίτου, Αθήνα: Μίνωας.
- Ντίκενς, Κ.(1970). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Κ. Κυριαζή. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος της Εστίας.
- Ντίκενς, Κ. [χ.χ.]. *Όλιβερ Τουίστ*. Μυθιστόρημα με 23 hors-texte. Μετάφραση Π. Αναγνωστόπουλου, Αθήνα: Νίκας.
- Ντίκενς, Κ. *Όλιβερ Τουίστ*. Διασκευή Παν. Σκοπελίτη, Αθήνα: Εκδόσεις Πεχλιβανίδη.

³ Τα δώδεκα πρώτα έργα σε σειρά προτίμησης κατά την περίοδο αυτή είναι: *Οι Αθλιοι*, *Δον Κιχώτης*, *Όλιβερ Τουίστ*, *Ροβινσώνας Κρούσος*, *Δαβίδ Κόπερφηλντ*, *Τομ Σόγερ*, *Πρίγκηψ και φτωχός*, *Χωρίς οικογένεια*, *Το νησί με τους Θησαυρούς*, *Η καλύβα του Μπαρμπα-Θωμά*, *Το νησί με τους Θησαυρούς*, *Μιχαήλ Στρογκόφ* (Αναγνωστόπουλος 1991: 140-141).

⁴ Τα στοιχεία προέρχονται από την *Καταγραφή Υλικού (1945-1958)* από το Β. Δ. Αναγνωστόπουλο στην κατηγορία *Μυθιστορήματα* και στην υποκατηγορία *Μεταφράσεις και διασκευές ξένων μυθιστορημάτων*.

⁵ Ο Θ. Πετρόπουλος καταγράφει την έκδοση Δημητράκου του 1949 ως *Όλιβερ Τουίστ. Η ιστορία ενός ορφανού παιδιού*(δεν αναφέρεται μεταφραστής), Αθήνα, 1949, εκδ. Δημητράκου.

⁶ Τα στοιχεία καταγραφής προέρχονται από τον Θεόδωρη Πετρόπουλο (Πετρόπουλος 1989: 74).

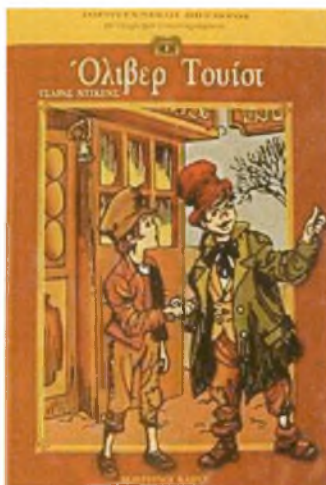
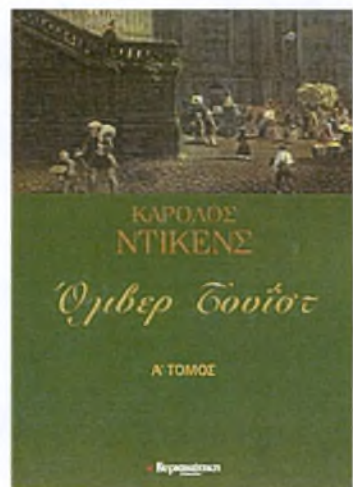
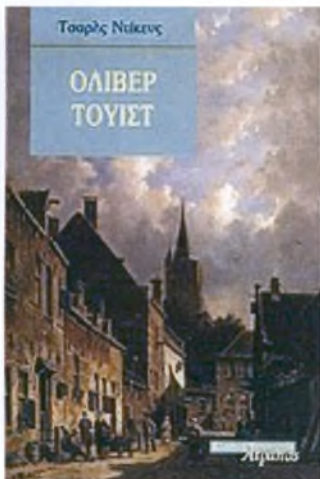
- Ντίκενς, Κ. [χ.χ.]. *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση-επιμέλεια Δ. Κωστελένου. Αθήνα: Παγκόσμια Λογοτεχνία.
- Ντίκενς, Κ. (1980). *Όλιβερ Τουίστ*. Διασκευή Δ. Κορίνη, Αθήνα: Αστήρ.
- Ντίκενς, Κ.(1981). *Όλιβερ Τουίστ*. [δεν αναφέρεται μεταφραστής] Θεσσαλονίκη: Ρέκος.
- Ντίκενς, Κ.(1984). *Όλιβερ Τουίστ*. Εικονογράφηση Cosimo Musio·δυο βιβλία σε μια έκδοση: I. εικονογραφημένη περίληψη του βιβλίου για παιδιά 6-9 χρόνων, μετάφραση Δ. Τσουκαλά. II. Διασκευή και μετάφραση Ευαγγέλου {Κ/Γρ}αμμένου για παιδιά 9-15 χρόνων· Αθήνα: Κυρ. Ι. Παππαδόπουλος.

Τα τελευταία χρόνια έχουν επανεκδοθεί αρκετές διασκευές και μεταφράσεις από τις παραπάνω, καθώς επίσης έχουν προστεθεί και νέες. Έτσι, από το 1984 έως σήμερα στην ελληνική αγορά μπορεί κανείς να βρει τις παρακάτω εκδόσεις⁷:

- Ντίκενς, Κ. [χ.χ.]. *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Κ. Κυριαζή. Αθήνα : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, (Ξένη Παιδική Λογοτεχνία).
- Ντίκενς, Κ. (1985). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Π. Αναγνωστόπουλος. - 1η έκδ. - Αθήνα : Γκοβόστης.
- Ντίκενς, Κ.(1992). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Ελένη Χρ. Πολίτου. - 5η έκδ. - Αθήνα : Μίνωας (Γαλάζια Βιβλιοθήκη).
- Ντίκενς, Κ. (1993). *Όλιβερ Τουίστ : Η τα παιδικά χρόνια ενός ορφανού*. Μετάφραση Φωτεινή Μεγαλούδη. Αθήνα : Πατάκη (Κλασική Λογοτεχνία για Παιδιά και για Νέους).
- Ντίκενς, Κ. (1996). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Δημήτρη Κορίνη. Εικονογράφηση Δημ. Αντωνόπουλου. - Αθήνα : Αστήρ (Αστέρος).
- Ντίκενς, Κ. (1996). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Νέστορας Χούνος. Εικονογράφηση Έρικ Κινκέντ. - 1η έκδ. - Αθήνα : Άγκυρα (Μεγάλα Κλασικά Έργα για Νεαρούς Αναγνώστες).
- Ντίκενς, Κ. (1996). *Όλιβερ Τουίστ : Η τα παιδικά χρόνια ενός ορφανού*. Μετάφραση Φωτεινή Μεγαλούδη. - 2η έκδ. - Αθήνα : Πατάκη (Κλασική Λογοτεχνία για Παιδιά και για Νέους).

⁷ Τα στοιχεία προκύπτουν από το δικτυακό τόπο www.vivlionet.gr (14/10/2007).

- Ντίκενς, Κ. (1996). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Π. Στρατίκης. Εικονογράφηση Θ. Ανδρεόπουλος. - 2η έκδ., Αθήνα : Άγκυρα (Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη για Παιδιά και Νέους).
- Ντίκενς, Κ. (1997). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Εύη Σγουρίδου – Κρυσβουσανάκη. Εικονογράφηση José Pérez Montero. Αθήνα : Δαρδανός Χρήστος Ε. (Τα Κλασικά του Κάρολου Ντίκενς).
- Ντίκενς, Κ. (1998). *Οι περιπέτειες του Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Δέσποινα Γκογκουλή, Θεσσαλονίκη : Ρέκος.
- Ντίκενς, Κ. (2000). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Ε. Πολίτου. Αθήνα : DeAgostini Hellas (Συλλογή Κλασικής Λογοτεχνίας).
- Ντίκενς, Κ. (2001). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Μαρία Αγγελίδου. Εικονογράφηση Πέτρος Αθανασίου. 1η έκδ. Αθήνα : Παπαδόπουλος (Τόξο: Κλασική Λογοτεχνία για Παιδιά).
- Ντίκενς, Κ. (2003). *Όλιβερ Τουίστ*. Διασκευή Αριάδνη Μοσχονά. Εικονογράφηση Γιώργος Σγουρός. Αθήνα : Κέδρος (Η Κλασική Λογοτεχνία... σαν Παραμύθι).
- Ντίκενς, Κ. (2003). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Τατιάνα Γαλάτουλα. - Αθήνα: Modern Times (Λογοτεχνικοί Θησαυροί με Έγχρωμη Εικονογράφηση).
- Ντίκενς, Κ. (2004). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Π. Στρατίκης. Εικονογράφηση Θ. Ανδρεόπουλος. - Αθήνα : Άγκυρα (Τα Κλασικά της Άγκυρας).
- Ντίκενς, Κ. (2005). *Όλιβερ Τουίστ*. Διασκευή Ελισσάβετ Βιτζηλαίου, Αθήνα : Ατραπός Περιβολάκι (Κλασική Λογοτεχνία).
- Ντίκενς, Κ. (2005). *Όλιβερ Τουίστ*. Διασκευή Ν. Καζαντζάκης. Αθήνα : Νίκας/ Ελληνική Παιδεία Α.Ε.
- Ντίκενς, Κ. (2006). *Όλιβερ Τουίστ*. Μετάφραση Π. Αναγνωστόπουλος. Αθήνα: Ελευθεροτυπία. Επανεκδοση: "Γκοβόστης", 1985. Ειδική έκδοση των εκδόσεων "Γκοβόστη" για τη Χ. Κ. Τεγόπουλος Α.Ε. Διανεμήθηκε μαζί με την "Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία" στις 10.9.2006 και 17.9.2006, σε δύο μέρη.



2. Χαρακτηριστικά εξώφυλλα εκδόσεων του *Όλιβερ Τουίστ*: από επάνω αριστερα: Άγκυρα (2004), Άγκυρα (1996), Νίκας/Ελληνική Παιδεία (2005), Ατραπός (2005), DeAgostini Hellas (2000), Ελευθεροτυπία (2006), Μοντέρνοι Καιροί(2003), Παπαδόπουλος (2001), Ρέκος (1998). Από τη vivlionet.

Επίσης, αξίζει να αναφέρουμε το ότι ο *Όλιβερ Τουίστ* πέρασε και στα *Κλασικά Εικονογραφημένα*⁸, τα οποία άρχισε να τα εκδίδει στην Ελλάδα το 1951 ο εκδοτικός οίκος «Ατλαντίς» του Μ. Πεχλιβανίδη, παίρνοντας το copyright από τον αμερικάνικο οίκο Gilberton⁹. Το έργο του Ντίκενς αποτέλεσε το δεύτερο τεύχος της ελληνικής έκδοσης, λόγω του κοινωνικο-διδασκτικού του χαρακτήρα. Όπως αναφέρουν τόσο ο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος, όσο και η Ντόρα Βυζοβίτου, η φθηνή τιμή των *Κλασικών Εικονογραφημένων* βοήθησε πολύ να γνωρίσουν τα παιδιά τους κλασικούς συγγραφείς, έστω και υπό τη συμπυγμένη εικονογραφημένη μορφή των έργων τους (Βυζοβίτου 1989: 73, Αναγνωστόπουλος 1991: 26) , μολονότι έχουν εκφραστεί και σκεπτικιστικές απόψεις για τη φιλοσοφία του όλου εγχειρήματος, της διασκευής, δηλαδή, και οπτικοποίησης του μυθιστορήματος που μπορούν να συσχετιστούν και με την κινηματογραφική μεταφορά της λογοτεχνίας.

Πάντως, έχοντας διαβάσει για τις ανάγκες αυτής της εργασίας τόσο το πρωτότυπο χωρίς περικοπές κείμενο, το οποίο χωρίς υπερβολή μας ενθουσίασε, όσο κι αρκετές από τις παιδικές διασκευές των παιδικών μας χρόνων, θα λέγαμε πως η διασκευή Δ. Κορίνη που και μόνο ως παραδοσιακή έκδοση μιας άλλης εποχής με σκληρό εξώφυλλο και χαρακτηριστικές εικόνες ξυπνά μνήμες, καταφέρνει πραγματικά και να μεταφέρει στα παιδιά το πνεύμα του πρωτοτύπου, και να μην προδώσει την αναγκαία παιδικότητα.

Αντίθετα, η εκδοχή του εξαιρέτου Π. Στρατίκη έχει μεν καλό λόγο, διαβάζετε ευχάριστα από μικρούς και μεγάλους, δομείται και σε λίγες σελίδες , πράγμα το οποίο αποτελεί δέλεαρ για τα περισσότερα παιδιά , δεν παύει όμως να είναι μια προσαρμογή αυθαιρεσίας και παιδικότητας. Για παράδειγμα, μόνο μέσα από το πρωτότυπο μπορεί ο αναγνώστης να «ζήσει» τους χαρακτήρες στις ολοκληρωμένες τους διαστάσεις (κάποιες φορές βοηθά σ' αυτό τόσο και η εικόνα, κινούμενη ή μη). Ενδεικτικά αναφέρουμε την κτηνωδία του Μπιλ Σάικς και την αλλοπρόσαλλη ψυχοσύνθεσή του που σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αποδοθεί σε παιδικές προσαρμογές της σκηνής του φόνου, ανάλογες με αυτή που προσφέρει στους αναγνώστες του ο Π. Στρατίκης, Μόνον το πρωτότυπο και μια καλή μετάφρασή του μπορούν να μεταφέρουν ολοκληρωμένα τη σκέψη του συγγραφέα, αναφερόμενοι πάντα στη λογοτεχνική θεώρηση του όλου πράγματος καθότι ο κινηματογράφος και η

⁸ Με την εικονογράφηση του συγκεκριμένου έργου του Ντίκενς, θα ασχοληθούμε εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.

⁹ Χωρίς, όμως, να αναφέρει το διασκευαστή και τον εικονογράφο, τα ονόματα των οποίων αναζητήσαμε μόνοι μας σε αντίστοιχες ξένες εκδόσεις.

εικόνα μπορούν να μας εκπλήξει ευχάριστα(όπως και να προκαλέσει ανάλογη δυσαρέσκεια, ενίοτε).Άλλωστε η εικόνα είναι το αποτέλεσμα της περιγραφής. Όταν ο κανόνας της παιδικής -κι όχι μόνο- λογοτεχνικής διασκευής είναι η αποβολή των περιγραφών, η οπτικοποίηση μπορεί να προσφέρει κατά περίπτωση ουσιαστική γνώση και τέρψη.

Ως προς τις μεταφράσεις ασχοληθήκαμε με δυο εξαιρετικές, της Φ. Μεγαλούδη και του Π. Αναγνωστόπουλου. Οφείλουμε όμως να παραδεχτούμε πως, ενδεχομένως και λόγω παλαιότητας, η μετάφραση Αναγνωστόπουλου αποπνέει έναν αέρα σε καμία περίπτωση πεπαλαιωμένο, αλλά κλασικό, μιας άλλης εποχής , νοσταλγικής, κι αυτό εμάς μας άρεσε. Αυτό που είναι εντυπωσιακό στη μετάφραση Αναγνωστόπουλου είναι η προσαρμογή του λόγου και του ύφους στα ελληνικά δεδομένα και ιδιαίτερα στη λαϊκή αργκό περασμένων χρόνων. Το κείμενο έχει «διαποτιστεί» επιτυχημένα με αυτή, όπου είναι αναγκαίο, αναδεικνύοντας τη διαφορετικότητα των τάξεων, καθώς επίσης χρησιμοποιεί δημοσιογραφικό και λογοτεχνίζοντα λόγο παραμένοντας υποδειγματικά πιστό στο πνεύμα του αγγλικού κειμένου. Πάντως για την εφηβική ηλικία η μετάφραση της Φ. Μεγαλούδη με το λεξιλογικό πλούτο και το χρονικό πλεονέκτημα υλοποίησής της σίγουρα προσφέρεται. Και μόνον το γεγονός ότι το παιδί θα διαβάσει μετάφραση κι όχι διασκευή, είναι πάρα πολύ σημαντικό.

4. Ο Ντίκενς και ο Κινηματογράφος

4.1 Λογοτεχνία και Κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος από τα πρώτα του κιόλας βήματα είχε ανοίξει «δημιουργικό» διάλογο με τη Λογοτεχνία. Δεν χρειάζεται, άλλωστε να επαναλάβουμε την παλιά άποψη του Αϊζενστάιν, σύμφωνα με την οποία το αγγλικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, και προπαντός τα έργα του Ντίκενς, αποτέλεσαν το πρώτο δομικό μοντέλο του κινηματογράφου (Διζικιρίκης 1983: 18).

Και φυσικά, η «δημιουργικότητα» αυτού του διαλόγου Λογοτεχνίας-Κινηματογράφου έχει εκτιμηθεί επανειλημμένα από την Ακαδημία Κινηματογραφικών Τεχνών κι Επιστημών στο Hollywood. Αρκεί να επισημάνουμε ότι από το 1927 έως το 2004, από τις 77 ταινίες που τιμήθηκαν με το Όσκαρ καλύτερης ταινίας, οι 47 (ποσοστό 61%) αποτελούν κινηματογραφικές μεταφορές μυθιστορημάτων (Κακλαμανίδου 2006: 11).

Εντούτοις, προκύπτουν πολλά ερωτήματα από αυτή τη στενή σχέση Λογοτεχνίας-Κινηματογράφου. Ο βιομηχανικός χαρακτήρας του κινηματογράφου επηρέασε τη λογοτεχνική παραγωγή; Το χαρακτηριστικό στοιχείο της μιας τέχνης (η λέξη) πώς μετατρέπεται σε χαρακτηριστικό στοιχείο της άλλης (εικόνα); Μήπως δεν πρέπει να συσχετίζουμε πια τις δυο τέχνες, όπως λένε οι θεωρητικοί της κάθε μιας, ή μήπως ο κινηματογράφος απόκτησε πια μια αυτόνομη γλώσσα και δεν χρειάζεται κανένα άλλο στήριγμα (Γαλάντης 1983: 13).

Πάντως, η ίδια η αξιολόγηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας όσον αφορά στο προϊόν της, αποδεικνύει μια δυνατή και σταθερή προτίμηση σε ταινίες που προέρχονται από μυθιστορήματα, ταινίες που βρίσκονται διαρκώς στις λίστες των ποιοτικότερων παραγωγών (Bluestone 1957: 3). Βέβαια, συχνά φτάνουμε και στο άλλο άκρο. Εάν το βιβλίο ήταν αναγκαίο για την ταινία, η ταινία με τη σειρά της κατέστη ζωτικής σημασίας για τη δημιουργία ενός ευρύτερου κοινού για το βιβλίο (Ott & Nicholson 1992: 1).

Γιατί όμως ο κινηματογράφος να στραφεί στη Λογοτεχνία; Όσο περίεργο κι αν φαίνεται, ο λόγος είναι απλός. Για να «ανωτατοποιηθεί» στο πάνθεον των τεχνών. Ας μην ξεχνάμε ότι αποτελεί σύγχρονη «εφεύρεση» συγκριτικά με τις άλλες έξι (6) τέχνες οι οποίες έφεραν μια μεγάλη ιστορία πίσω τους. Όπως παρατηρεί ο Β. Ραφαηλίδης, το γεγονός πως ο κινηματογράφος δεν γεννήθηκε σαν τέχνη, αλλά έγινε

τέχνη στην πορεία της εξέλιξης μιας τεχνοεπιστημονικής εφεύρεσης, το γεγονός ακόμα πως έπρεπε να βρεθούν γι' αυτόν «πνευματικοί πρόγονοι» με εχέγγυα σοβαρότητας, οδήγησε τους μελετητές του κινηματογράφου στην ανάγκη να τον προσδέσουν στην ουρά μιας «παραδοσιακής» τέχνης (Ραφαηλίδης 1983 : 14). Η Λογοτεχνία, συνεπώς, αποτέλεσε συν τοις άλλοις ένα μέσο «εξευγενισμού» της «βάρβαρης» τέχνης, όπως ειρωνικά προσθέτει ο Β. Ραφαηλίδης (1983:15), όπου από το «πανηγυριώτικο θέαμα» κερδίζεται σταδιακά η αυτονομία της κινηματογραφίας.

Είναι απαραίτητο, να γίνει εδώ κατανοητό ότι τα εκφραστικά μέσα της λογοτεχνίας δεν μπορούν με κανέναν τρόπο να μεταφερθούν ατόφια στον κινηματογράφο, χωρίς να μετατραπούν σε κινηματογραφικά εκφραστικά μέσα (Διζικιρίκης 1983: 19). Η ύπαρξη λεπτών και ουσιαστικών διαφοροποιήσεων μεταξύ φιλικού και λογοτεχνικού κειμένου είναι μια αποδεκτή πραγματικότητα. Ο Erwin Panofsky κι ο Νίκος Κολοβός συμπορεύονται στις, σχετικές με το θέμα, απόψεις τους. Ένα φιλικό κείμενο αποτελεί ένα σύστημα αυτόδηλων σημείων. Σημαίνοντα και σημαινόμενα σ' αυτό συνυπάρχουν στον ίδιο χρόνο και χώρο, «συνεκφράζονται» (Panofsky 1979: 249). Ένα λογοτεχνικό κείμενο διαβάζεται και λέει, ακούγεται και λέει. Η συνέπεια όλων αυτών των ενεργειών είναι το λέγειν, ο λόγος. Όπως βέβαια είναι και η αιτία τους (Κολοβός 1993: 42). Γίνεται δηλαδή κατανοητό ότι το λογοτεχνικό κείμενο εκθέτει σειρές από συμβολικά σημεία, «παριστάνει» τα γράμματα, δε βλέπεται.

Ο Νίκος Κολοβός (1993: 42) παρατηρεί πως οι εικόνες γεννιούνται από την ερωτική ή μηχανιστική σχέση του λογοτεχνικού κειμένου με τον αναγνώστη. Σημαίνοντα και σημαινόμενα σ' αυτό απέχουν, δίστανται κατά κάποιον τρόπο. Συνεπώς το «δείχνω» αντιτίθεται με το «λέω», η φιλική αναπαράσταση με τη λογοτεχνική περιγραφή. Όπως προκύπτει, λοιπόν, από την αντίθεση αυτή στο αισθητικό επίπεδο η απόλαυση του θεατή και του αναγνώστη είναι μεν διαφορετικής τάξης, όχι όμως υποδεέστερη η μια από την άλλη (Ropars 1970: 226).

4.2 Λογοτεχνία και Κινηματογράφος: Τέχνη και Τεχνική, Γλώσσα και Αφήγηση

Το μυθιστόρημα είναι μια αφήγηση που οργανώνεται σε κόσμο, παρατηρεί εύστοχα ο Miltry (1965: 354), η ταινία, όμως, ένας κόσμος που οργανώνεται σε Αφήγηση. Κι όλα αυτά μέσα από μια τρόπον τινά ιδιάζουσα γλώσσα που αναπτύσσει ο κινηματογράφος, με τα δικά του κλειδιά, τις δικές του συμβάσεις και με ιδιαίτερα επικοινωνιακά εργαλεία. Μέσα, λοιπόν, από αυτή τη θάλασσα τόσων πολλών και αντιφατικών πληροφοριών που μας περιτριγυρίζουν, αξίζει τον κόπο να αποσαφηνίσουμε μερικές βασικές γλωσσικές ιδιαιτερότητες του κινηματογράφου.

Κατ' αρχήν, αδιαμφισβήτητο είδος βάσης/κλειδί του κινηματογράφου αποτελεί το φιλμ, το οποίο και κομματιάζεται σε πλάνα (το ανάμεσα δηλαδή σε δυο κλεισίματα, σε δυο κολλήσεις, όπως λέμε στο Μοντάζ). Πολλοί θεωρητικοί του κινηματογράφου βρίσκουν αναλογία ανάμεσα στη λέξη και το πλάνο. Όπως μια φράση αποτελείται από λέξεις, το ίδιο και μια σεκάνς αποτελείται από πλάνα. Η αντίληψη αυτή που ξεκίνησε από τους Ρώσους κλασικούς (Αϊζενστάιν, Πουντόβκιν, Κουλεσόφ) προέρχεται από επιδράσεις της θεωρίας του ρωσικού φορμαλισμού¹. Παρόλα αυτά και στη γλώσσα και στον κινηματογράφο, τέτοιες απόψεις αμφισβητήθηκαν από άλλους μελετητές που πιστεύουν ότι και το μεμονωμένο πλάνο δεν στερείται έννοιας (Διζικιρίκης 1985: 100).

Τα πλάνα χωρίζονται με βαθμό κλίμακας και με πρότυπο τη μεγέθυνση ή σμίκρυνση της ανθρώπινης κλίμακας. Έχουμε ποικιλία ως προς τα είδη των πλάνων. Τα βασικότερα είναι το τρε γκρο πλαν (κοντινό), που πολλές φορές συνδέεται με την καταβύθιση στον ψυχισμό του ήρωα (στο βαθμό που είναι εφικτό κι εξετάζοντας το όλο ζήτημα και στη λογοτεχνική του διάσταση), το μεσαίο ή αμερικάνικο (μέχρι το γόνατο), και το γενικό ή συνόλου.

Εν συνεχεία, άλλη μια βασική έννοια είναι η σεκάνς/διηγηματικός κύκλος που ορίζεται ως χωροχρονική συνέχεια και μπορεί να αποτελείται από πολλά πλάνα². Πιο

¹ «Σύμφωνα με ορισμένες απόψεις των φορμαλιστών (με άμεσες γλωσσολογικές αναφορές) μια λέξη δεν έχει απολύτως καμία έννοια αν δεν ενταχθεί μέσα σε μια φράση. Το ίδιο (τόσο για τον Κουλεσόφ, όσο και για τον Πουντόβκιν), κανένα πλάνο δεν έχει σημασία, αν δεν ενταχθεί σε μια σεκάνς, οπότε τότε και μόνο αποκτά σημασία. Η άποψη αυτή (της λέξης που αποκτά σημασία μόνο όταν ενταχθεί σε μια πρόταση) κυριάρχησε και στις πιο πολλές σύγχρονες θεωρίες για τη γλώσσα, αυτές που επηρεάζονται από το νεοθετικισμό»(Διζικιρίκης 1985: 100).

² Αξίζει να σημειωθεί πως υπάρχει και το πλάνο-σεκάνς, ένα μεγάλο πλάνο δηλαδή που διαρκεί όσο μια σεκάνς.

συγκεκριμένα, « η δομή ενός έργου προσδιορίζεται από μεγάλα αφηγηματικά κομμάτια, τους διηγηματικούς κύκλους (sequences). Κάθε διηγηματικός κύκλος αποτελεί μια ολοκληρία, δηλαδή ένα αφηγηματικό σύνολο με αρχή μέση και τέλος. Η θέση, όμως, του διηγηματικού κύκλου μέσα στο όλο έργο, είναι απόλυτα προσδιορισμένη κι εξαρτημένη από τη σχέση με τους άλλους διηγηματικούς κύκλους. Όσο κι αν αποτελεί ένα κλειστό διηγηματικό κύκλωμα, ποτέ δεν είναι αυθύπαρκτο, αλλά είναι πάντοτε το μέρος ενός όλου»(Διζικιρίκης 1985:122-123).

Βέβαια, προκύπτει το ζήτημα κοπής κι ένωσης των πλάνων. Ο τρόπος με τον οποίο διευθετείται είναι ιδιαίτερος σημαντικός, καθότι από τη σύνδεση των εικόνων παράγεται αυτό που λέμε τρίτο νόημα.

Εδώ, μας δίδεται η ευκαιρία να αναφερθούμε στο Μοντάζ. Το Μοντάζ είναι μια «τεχνική και καλλιτεχνική διαδικασία, σύμφωνα με την οποία όλα τα μέρη του έργου που γυρίστηκαν τμηματικά στο στούντιο ή αλλού όχι σύμφωνα με τη χρονολογική τους σειρά, όπως αυτή έχει προβλεφτεί σα σχέδιο (στο σενάριο), αλλά ανακατεμένο (για λόγους οργανωτικούς και οικονομικούς) ανασυνθέτονται και πάλι με τη μορφή όμως της κινηματογραφικής εικόνας που αποτυπώνεται σε ειδική ταινία και προβάλλεται στην οθόνη έτσι, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να παρέχει ορισμένα εκφραστικά μέσα που χαρακτηρίζονται κινηματογραφικά» (Διζικιρίκης 1985:28), όπως ο κινηματογραφικός χώρος –χρόνος, η αλλαγή και η σύνθεση των πλάνων.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως το «κόψιμο» του μυθιστορήματος, η κατάτμησή του δηλαδή γίνεται μέσω του Ντεκουπάζ. Ντεκουπάζ είναι η τελική φάση επεξεργασίας του σεναρίου, δηλαδή το στάδιο της τεχνικής γραπτής εργασίας, πριν αρχίσει πρακτικά το γύρισμα του έργου. Είναι η «πλήρης και λεπτομερειακή τεχνική ανάλυση και καταγραφή όλου του μελλοντικού έργου, όπως αυτό θα φαίνεται, λίγο πολύ, στην οθόνη» (Διζικιρίκης 1985: 44).

Ποια όμως η σχέση και η συμβολή των συντελεστών στη δημιουργία και υλοποίηση μιας κινηματογραφικής ταινίας; Σύμφωνα με το Ν. Κολοβό (1993:44) , ο σεναριογράφος, ο σκηνοθέτης, ο διευθυντής φωτογραφίας, ο μοντέρ, είναι συνεργοί μιας κατασκευής. Όλοι τους αναδέχονται με τους όρους που βάζει το κινηματογραφικό λεκτικό το ρόλο των αναγνωστών του λογοτεχνικού κειμένου κι εξωτερικεύουν μια ενιαία συλλογική αναπαράσταση ενός μέρους απ' αυτό. Ο Γ. Διζικιρίκης (1985: 224) παρομοιάζει την περίπλοκη διαδικασία του κινηματογράφου με μια τεράστια πυραμίδα. Την κορυφή της την αποτελούνε μια σειρά από ζητήματα και γνώσεις αισθητικές, καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές. Όσο

προχωρούμε προς τη βάση της πυραμίδας, τα ζητήματα γίνονται πιο χειροπιαστά και αγκαλιάζουν πολλούς τομείς της σύγχρονης τεχνικής κι επιστήμης. Για να γίνει λοιπόν ένα άξιο κινηματογραφικό έργο, συνεργάζεται ένας μεγάλος αριθμός από ειδικούς σε πολλούς τομείς από τη σύγχρονη ανθρώπινη γνώση, όπως είναι η αισθητική και η φιλοσοφία της τέχνης, η λογοτεχνία και οι εικαστικές τέχνες, η ηθοποιία και η μουσική, η μηχανολογία, η οπτική, η ηλεκτρονική, η ακουστική, η χημεία.

Κατά συνέπεια, κι επιστρέφοντας στα της λογοτεχνίας, ο σεναριογράφος μετατρέπει ένα λογοτεχνικό έργο σε σενάριο, προσπαθώντας κυρίως να «εικονοποιήσει» τις περιγραφές και να «γράψει» τις σκηνές. Εάν το μυθιστόρημα στηρίζεται στις εικόνες η όλη διαδικασία είναι πιο εύκολη. Αντίθετα, εάν στηρίζεται στο λόγο, η δυσκολία είναι σαφώς μεγαλύτερη. Ακολούθως, ο κινηματογραφιστής ντεκουπάει, «μεταφέρει» το σενάριο. Ο σκηνοθέτης, σημειώνει ο Γ. Διζικιρίκης (1985: 96), είναι ο πρωταρχικός εκείνος συντελεστής που δίνει τον κυρίαρχο τόνο σ' αυτή τη συνεργασία και τελικά τη σφραγίδα της ιδιαίτερης προσωπικότητάς του. Ο σκηνοθέτης, συμπληρώνουμε εμείς, είναι αυτός που συνδέει όλους τους τομείς, συνεργάζεται με το σεναριογράφο, ντεκουπάει βρισκόμενος σε επικοινωνία με τον οπερατέρ, τοποθετεί και κατατέμνει την κάμερα, επιλέγει το φακό. Έτσι, από το αφήγημα, μέσω του σεναριογράφου επιτυγχάνεται η εικονοποίηση του μυθιστορήματος κι ο σκηνοθέτης, ντεκουπάροντας και προβαίνοντας στις κατάλληλες ενέργειες σύμφωνα με το όραμά του, πάντα συμβάλλει στη δυναμική της υλοποίησης της ταινίας.

Σε επίπεδο αισθητικών και θεωρητικών συζητήσεων για τον κινηματογράφο, η πραγματικότητα και η μυθοπλασία, που εκπροσώπησαν από τις απαρχές του κινηματογράφου οι Λυμιέρ και Μελιές αντίστοιχα, βρίσκονται στο επίκεντρο (Αγγελίδη 1999: 372). Βέβαια, η πραγματικότητα διαφοροποιείται από το πραγματικό, κυρίως στο ότι η πρώτη είναι υποσύνολο του δεύτερου, χωρίς να χρειάζεται να επεκταθούμε στη φιλοσοφική διάσταση των πραγμάτων³. Επιπλέον, ας μην ξεχνάμε πως στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν το μυθιστόρημα εγκαταλείπει το Ρεαλισμό, ο κινηματογράφος βασίστηκε σ' αυτό, όχι μόνον από πλευράς

³ Χαρακτηριστικές είναι οι πλατωνικές και αριστοτελικές θεωρήσεις του κόσμου που ουσιαστικά επεκτείνονται σε προβληματισμούς σχετικά με την πραγματικότητα, η οποία μπορεί να συσχετιστεί με το λογοτεχνικό ρεύμα του Ρεαλισμού. Η πραγματικότητα ως έννοια είναι αμφισβητούμενη. Μπορεί ο Πλάτωνας να προτάσσει τις Ιδέες στη θεωρία του, ενώ ο Αριστοτέλης τον ορατό κόσμο, πάντως στην καθημερινότητα κάνουμε λόγο για τον «απτό» κόσμο ως πραγματικό.

θεματολογίας, αλλά κι από πλευράς στησίματος κι αφηγηματικότητας. Έτσι στις Η.Π.Α. προτάσσεται από τον Griffith η αφηγηματικότητα με επιρροές από τον Ντίκενς, που εν προκειμένω μας ενδιαφέρει. Άλλωστε, ο «οικείος» αφηγηματικός κινηματογράφος και ιδιαίτερα με την έλευση του Ήχου, επικράτησε από τις άλλες κατευθύνσεις με τις οποίες συνυπήρχε κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1920-30 όπως ήταν οι Σχολές του Ρώσικου Μοντάζ, του Εξπρεσιονισμού, της Αβάντ Γκαρντ. Επίσης, το υπόβαθρο της Δύσης σε επίπεδο αφηγηματολογίας⁴ οδήγησε στην επικράτηση της γραμμικής αντίληψης του χρόνου. Τους πρώτους τρόπους αφήγησης ο κινηματογράφος τους δανείστηκε από τη λογοτεχνία.: η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, είτε σε τρίτο, η αναδρομή στο παρελθόν (flashback), είτε το μέλλον, το ξεχώρισμα της δομής σε κεφάλαια (Διζικιρίκης 1985:20).

Η δομή ή διηγηματικό τόξο⁵ ενός έργου στον κινηματογράφο έχει αριστοτελική καταγωγή. Για να γίνουμε σαφέστεροι, ως προς τη δομή ενός κινηματογραφικού έργου, υπάρχουν:

α) Η *προπαρασκευή*, που ουσιαστικά είναι μια σύντομη και δυναμική εισαγωγή σχετικά με τον προσδιορισμό προσώπων, καταστάσεων και περιβάλλοντος εξέλιξης.

β) Η *εξέλιξη*, που χαρακτηρίζεται από ένταση και δυναμικότητα. Σ' αυτή συναντούμε ορισμένα στοιχεία τα οποία στηρίζουν την ανάπτυξη στην ανοδική πορεία της δραματικής δομής. Αυτά τα στοιχεία είναι η σύγκρουση, η εκκρεμότητα (suspense) ή αναπάντεχο, η κρίσιμη σκηνή, η δραματική ακμή και η τυχόν δεύτερη ή τρίτη ιστορία.

γ) Η *λύση ή κάθαρση* που είναι η αναπόφευκτη και με συνέπεια λογική κατακλείδα του κινηματογραφικού έργου, ευθύς μετά την αποκορύφωση της δράσης στην πιο κρίσιμη στιγμή της. Έτσι, αποσαφηνίζονται η σύγκρουση ιδεών κι ανθρώπων, τα πρόσωπα και οι χαρακτήρες τους και η κεντρική ιδέα του έργου (Διζικιρίκης 1985: 126-131).

Όμως, σε μια ταινία ταυτίζεται η ιστορία με την πλοκή; Είναι αλήθεια πως πολύ συχνά συγχέουμε τις έννοιες «ιστορία» και «πλοκή» στο συγκεκριμένο συγκείμενο, δεδομένης της διαφοροποίησης λογοτεχνικής και κινηματογραφικής θεωρίας. Σύμφωνα με τους Bordwell και Thompson (2004: 120), η ιστορία, περιλαμβάνει όλα τα γεγονότα σε μια ταινία. Και εκείνα στα οποία παρακολουθώντας

⁴ Αρκεί να σκεφτούμε μόνο τη Βίβλο και τα Παραμύθια, η διάδοση των οποίων και η επιρροή τους στη γραμμική αντίληψη του χρόνου είναι ολοφάνερη σε λογοτεχνικό και κινηματογραφικό επίπεδο.

⁵ Οι έννοιες της δομής αναφέρονται εδώ μέσα στα όρια των κλασικών αντιλήψεων.

είμαστε συμμετοχοί, αλλά κι εκείνα τα οποία φανταζόμαστε για να ξεδιπλώσουμε το κουβάρι της ιστορίας⁶. Η πλοκή από την άλλη περιλαμβάνει ό,τι βλέπουμε κι ακούμε από την ταινία, είναι δηλαδή υποσύνολο της ιστορίας και «συμπληρώνει» τα κενά αυτής.

Η αφήγηση μπορεί να αντιμετωπιστεί, είτε ως σχέσεις γεγονότων με συνδυασμό αιτίας-αποτελέσματος, είτε ως ροή με την οποία η πλοκή μας δίνει τα στοιχεία της ιστορίας. Κι ας μην ξεχνάμε πως στη λογοτεχνία υπάρχει ο χαρακτήρας, στην ταινία, όμως, υπάρχει ο ηθοποιός που δανείζει τη μορφή και την κίνησή του στο χαρακτήρα⁷.

Η αφήγηση έχει εύρος και βάθος. Ως προς το εύρος μπορεί να είναι περιορισμένη ή απεριόριστη. Στην πρώτη περίπτωση, δηλαδή, ο θεατής, δύναται να γνωρίζει περισσότερα από ό,τι ο ήρωας και στη δεύτερη να ξέρει κι ο θεατής μόνον όσα ξέρει ο ήρωας. Ό,τι επιπλέον μαθαίνει, το ανακαλύπτει μαζί με τον κεντρικό ήρωα. Τέτοια χαρακτηριστικά παραδείγματα έχουμε στις μεταφορές των βιβλίων της Agatha Christie (π.χ. *Έγκλημα στο Όριεντ Εξπρές/Murder on the Orient Express*, 1974, Sidney Lumet). Ως προς το βάθος, η αφήγηση διακρίνεται σε αντικειμενική η οποία αναφέρεται στο τι κάνει και λέει ο ήρωας, και σε υποκειμενική η οποία θέτει ζητήματα αντιληπτικής (οπτική γωνία, τι βλέπει κι ακούει ο ήρωας) και νοητικής (τι φαντάζεται και ονειρεύεται ο ήρωας) υποκειμενικότητας (Bordwell & Thompson 2004: 117-120). Αξίζει, ακόμη, απλώς να αναφέρουμε την εξίσου μεγάλη σημασία όλων των ηχητικών διαστάσεων από αισθητικής άποψης στο κινηματογραφικό έργο. Τόσο ο λόγος, όσο κι ο θόρυβος αλλά και η μουσική συμβάλλουν στην υλική και πνευματική ολοκλήρωση εκάστου τέτοιου οπτικοακουστικού καλλιτεχνικού εγχειρήματος. Έτσι αναδεικνύεται η κατά κάποιον τρόπο ευρύτερη σχέση των τεχνών, όπου οι αφηγηματικοί και γλωσσικοί κώδικες γίνονται οπτικοακουστικά και «πολυαισθητικά» δημιουργήματα.

⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα, στην ταινία *Μέρα Οργής (Dies Irae)*, 1943 του Carl-Th. Dreyer που εκτυλίσσεται στη Δύση του 17^{ου} αιώνα η αναφορά στη μητέρα-μάγισσα της ηρωίδας Ανν είναι λεκτική, απαραίτητη, όμως, για να αντιληφθεί ο θεατής τα γεγονότα.

⁷ Από πλευράς ιστορίας κινηματογράφου, στο Hollywood χαρακτήρας είναι ο άνθρωπος, ενώ για παράδειγμα στη Ρωσία το πλήθος. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις Χολλυγουντιανών παραγωγών που ο κεντρικός χαρακτήρας δεν είναι άνθρωπος. Ενδεικτικά αναφέρουμε την κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Hermann Melville, *Moby Dick* από τον John Huston, όπου, όπως και στο βιβλίο, πρωταγωνιστεί η φάλαινα, με τη διαφορά ότι στον κινηματογράφο συμπρωταγωνιστής είναι ο Gregory Peck.

4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις

Η πρακτική της διασκευής και προσαρμογής είναι μια «σταθερή στην ιστορία της τέχνης» (Bazin 1959: 10), η οποία όμως δεν πρέπει να εξετάζεται δίχως την ενδελεχή μελέτη συγκεκριμένων παραμέτρων, εκ των οποίων τρεις είναι οι σημαντικότερες.

Η πρώτη παράμετρος είναι το κέρδος. Οι κινηματογραφικοί παραγωγοί δηλαδή επιλέγουν το μυθιστόρημα που θα μεταφέρουν σε ταινία με κύριο κριτήριο τα οικονομικά τους οφέλη. Η επιλογή ενός μυθιστορήματος απαντά στο ερώτημα: Διαθέτει το μυθιστόρημα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία θα αποτελέσουν πόλο έλξης και θα οδηγήσουν το κοινό στις αίθουσες; (Κακλαμανίδου 2006: 14). Η δεύτερη παράμετρος στις συγκριτικές αναλύσεις είναι η συγγραφή του σεναρίου (McDougal 1985: 5-6) κι έχει να κάνει με το εάν ζει ο συγγραφέας του μυθιστορήματος, εάν συμμετέχει και ο ίδιος ως σεναριογράφος ή εάν το σενάριο ανατίθεται σε επαγγελματία σεναριογράφο¹. Η τρίτη παράμετρος έχει να κάνει με το casting, με το ποιοι ηθοποιοί δηλαδή θα ενσαρκώσουν τους ήρωες του μυθιστορήματος. Βέβαια, υπάρχει η άποψη πως η ενσάρκωση κάποιων προσώπων από συγκεκριμένους ηθοποιούς συνιστά μια «προδοσία» στο συγγραφικό περίγραμμα (Κολοβός 1993: 52).

Η μεταφορά ενός μυθιστορήματος, κλασικού ή σύγχρονου, στον κινηματογράφο, κατά τον Μάκη Μωραΐτη, οδηγεί κάθε φορά σε μια αναπόφευκτη επέμβαση σε ό,τι αφορά καταρχήν τη διάρκεια. Για να γίνουμε πιο σαφείς, οι 500 λογοτεχνικές σελίδες για παράδειγμα μετατρέπονται σε δυο «κινηματογραφικές», πράγμα το οποίο υπόκειται στην επιλογή, αφαίρεση και συμπύκνωση προσώπων και καταστάσεων από το σεναριογράφο (Μωραΐτης 1990: 14).

Η Θεωρία της Προσαρμογής είναι εκείνη η θεωρητική προσέγγιση συγκριτικής ανάλυσης ταινιών-μυθιστορημάτων που κυριάρχησε για χρόνια, σε βαθμό που απέκτησε, τόσο ένθερμους υποστηρικτές, όσο και σκληρούς διώκτες. Έχει ως κύρια αρχή της την πιστότητα στο πρωτότυπο λογοτεχνικό κείμενο και συνήθως

¹ Ερευνητικό ενδιαφέρον έχουν και οι συνθήκες υπό τις οποίες ανατέθηκε το σενάριο σε συγκεκριμένο σεναριογράφο, επιλογής του σκηνοθέτη, του ίδιου του συγγραφέα, του παραγωγού της ταινίας ή ακόμη και των πρωταγωνιστών, όμως τέτοιου είδους πληροφορίες είναι δύσκολο να αντληθούν. Η Δ. Κακλαμανίδου (2006: 16) σημειώνει πως μόνο με αυτό τον τρόπο, ο κριτικός θα είναι σε θέση να μελετήσει τη λειτουργία του σεναρίου στην κινηματογραφική μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου.

οι όποιες παρεκκλίσεις από αυτό κρίνονται καταδικαστέες. Ο κινηματογραφιστής, δηλαδή, μπορεί να μεταφέρει ένα μυθιστόρημα στον κινηματογράφο ως ταινία: πιστή «κατά γράμμα», μη πιστή με αλλοιώσεις / βεβηλώσεις στο πρωτότυπο, πιστή στο «πνεύμα» και την «ουσία» του μυθιστορήματος.

Εφόσον η επέμβαση του σεναριογράφου θέλει να παραμείνει πιστή στο πρωτότυπο, πιστή σ' αυτά που στο πρωτότυπο πρόβαλαν ως κεντρικά ενδιαφέροντα του συγγραφέα, στην παρουσίαση των προσώπων, στην ατμόσφαιρα του έργου, μα πάνω απ' όλα πιστή στο «είδος» (κωμωδία, αλληγορία, έπος κ.α.), τότε έχουμε πολλές φορές καλά αποτελέσματα, όπως σε μεταφορές έργων του Ντίκενς (Μωραϊτής 1990: 14).

Εντούτοις, οι εποχές αλλάζουν και η Θεωρία της Προσαρμογής θεωρείται με την πάροδο των χρόνων ανεπαρκής, αφού, όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Bluestone: « η ιστορία της αισθητικής αποδεικνύει ότι ένα καθορισμένο σύνολο από μύθους, σύμβολα και συμβάσεις δεν είναι ικανό να ικανοποιήσει όλους τους θεατές σε όλες τις χρονικές στιγμές, σε όλα τα μέρη του κόσμου»(Bluestone 1957: 31). Δεν πρέπει άλλωστε να παραβλέπουμε , όσον αφορά τη διαφορετικότητα της αισθητικής πως το κινηματογραφικό έργο μεταμορφώνεται σε ένα άλλο αντικείμενο, με την ίδια λογική που ένας ιστορικός πίνακας γίνεται ένα διαφορετικό πράγμα από το ιστορικό γεγονός που απεικονίζει (Κακλαμανίδου 2006 : 36). Έτσι, στο επίκεντρο, σταδιακά, περνά «ο καθορισμός του είδους της σχέσης που δύναται να έχει ένα κινηματογραφικό έργο με το μυθιστόρημα στο οποίο βασίζεται» (McFarlane 1996: vii). Κατά συνέπεια, αποδεικνύεται η λεπτότητα χειρισμού ως προς τις αφηγηματικές τεχνικές, την οπτική γωνία, την εστίαση, το χρόνο, τη φωνή, τεχνικές, για τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τη λειτουργία των οποίων σημαντικό ρόλο έπαιξε το έργο των κορυφαίων Γάλλων θεωρητικών R. Barthes και G. Genette. Το 1966, λοιπόν, έρχεται ο R. Barthes που με το άρθρο του Introduction à l' analyse structurale des récits κάνει λόγο για Αφηγηματικές Λειτουργίες.

Οι Αφηγηματικές Λειτουργίες του Barthes διακρίνονται σε Κύριες Λειτουργίες (Fonctions) και σε Ενδείκτες (Indices). Στις κύριες Λειτουργίες περιλαμβάνονται οι Πρωτεύουσες Λειτουργίες (Fonctions cardinales/noyaux), σημαντικά γεγονότα, δηλαδή, για την εξέλιξη της ιστορίας, και Καταλύτες (Catalyses), δηλαδή δευτερεύουσες πράξεις οι οποίες συνεπικουρούν στην εξέλιξη των πρωτευουσών λειτουργιών. Οι Ενδείκτες (Indices) περιλαμβάνουν τους κύριους ενδείκτες (indices) που «ψυχολογούν» τους ήρωες και την αφηγηματική ατμόσφαιρα,

και τους πληροφοριοδότες (informants), δηλαδή, ονόματα, ηλικίες, επαγγέλματα ηρώων².

Επίσης, η Θεωρία του Genette (1982:7-12) αποπέμπει για άλλη μια φορά τη θεωρία της προσαρμογής. Χαρακτηριστικά, παραθέτουμε συνοπτικά τη θεωρία αυτή, όπως τη βλέπει η Δ. Κακλαμανίδου:

«Ο Γάλλος θεωρητικός θεωρεί ότι το αντικείμενο της ποιητικής δεν είναι το κείμενο, αλλά το αρχι-κείμενο (architexte) ή γενικότερα, η υπερ-κειμενικότητα (transtextualite). Στη συνέχεια διακρίνει 5 τύπους υπερκειμενικών σχέσεων: η δια-κειμενικότητα, (intertextualite), που παίρνει τρεις μορφές (παράθεση κειμένου-citation, λογοκλοπή-plagiat και υπαινιγμό/αναφορά-allusion), το παρα-κείμενο (paratextualite), δηλαδή, τίτλοι, υπότιτλοι, πρόλογοι, επιγραφές, σχέδια κ.λπ., το μετα-κείμενο (metatextualite), που είναι το σχόλιο, η αρχι-κειμενικότητα (architextualite) και τέλος η υπερ-διακειμενικότητα (hypertextualite). Με τον τελευταίο όρο ο Genette αντιλαμβάνεται κάθε σχέση που ενώνει ένα κείμενο Β (το οποίο το ονομάζει υπερ-κείμενο [hypertexte] με ένα προηγούμενο κείμενο Α (το οποίο το ονομάζει υπο-κείμενο [hypotexte]). Η υπερ-διακειμενικότητα μπορεί να πραγματοποιηθεί, είτε με απλή και άμεση μεταφορά του κειμένου Α στο κείμενο Β, είτε με μίμηση, λαμβάνοντας δηλαδή ως έμπνευση το υποκείμενο» (Κακλαμανίδου 2006: 58).

Συμπερασματικά, και ακολουθώντας την «κινηματογραφική» οπτική και άποψη της Δ. Κακλαμανίδου (2006: 59) η χρήση της αφηγηματολογίας και της θεωρίας της υπερ-διακειμενικότητας μπορεί να αποτελέσει αρωγό για την ορθότερη κατανόηση όλων των κινηματογραφικών κειμένων, διότι σύμφωνα με τη θεωρία του Genette, σχεδόν όλες οι ταινίες μπορούν να χαρακτηριστούν ως μεταφορές.

Αξίζει επιπλέον να αναφέρουμε την κατηγοριοποίηση των κινηματογραφικών μεταφορών λογοτεχνικών έργων από τον Geoffrey Wagner (1975:222). Στην προκειμένη περίπτωση και σε μια προσπάθεια απομάκρυνσης από το κριτήριο της πιστότητας στο πρωτότυπο, έχουμε τρεις κατηγορίες:

- Η μετάθεση (transposition) που περιλαμβάνει τις «ιστορικές» κι εκείνες με τη λιγότερη «έκδηλη επέμβαση», όπως τις χαρακτηρίζει η Δ. Κακλαμανίδου

² Οι μεταφράσεις της ορολογίας στην Ελληνική είναι της Δ.Κακλαμανίδου.

- (2006:36), μεταφορές μυθιστορημάτων. Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα μάλιστα προέρχεται από τη λογοτεχνία του Ντίκενς και δεν είναι άλλο από τις *Μεγάλες Προσδοκίες* (*Great Expectations* 1946) του David Lean.
- Το σχόλιο (commentary) με σκόπιμες αλλαγές στη δράση, στο τέλος και κυρίως με μετατόπιση χρόνου και χώρου εξέλιξης της ιστορίας.
 - Η αναλογία (analogy) με διαφοροποιήσεις στη δράση, στο τέλος, στο χωροχρονικό πλαίσιο εξέλιξης της ιστορίας πάντα σε σχέση με το μυθιστόρημα. Κυριότερο χαρακτηριστικό, η δυσκολία του θεατή στην αναγνώριση και ταυτοποίηση του έργου πάνω στο οποίο βασίστηκε η ταινία.

Εμείς στη συνέχεια, «βλέπουμε» τρεις εκδοχές του *Όλιβερ Τουίστ*, βασιζόμενοι σε στοιχεία, όλων των παραπάνω θεωριών, επικεντρώνοντας, όμως, το ενδιαφέρον μας στη διαφορετική «ματιά» ενός έργου παρελθούσης εποχής που επιβάλει, τόσο ο σκηνοθέτης με το σεναριογράφο, όσο και η εποχή τους.

4.4 Έργα του Ντίκενς και κινηματογραφικές τους αποδόσεις¹

Έχουμε ήδη αναφερθεί στο διάλογο που άνοιξε ο Κ. Ντίκενς με τις άλλες τέχνες. Ο ίδιος είχε το χάρισμα της ηθοποιίας, αγαπούσε το Θέατρο, ευτύχισε να «δει» στη σκηνή τόσο αμιγώς θεατρικά του έργα, όσο και θεατρικές διασκευές των λογοτεχνικών του αριστουργημάτων. Μέσα από τις εικονογραφήσεις των Hablot Knight Browne (1815–1882), John Leech και George Cruikshank (1792–1878), «είδε» άλλη μια οπτικοποιημένη διάσταση του έργου του. Ο κινηματογράφος, συνεπώς, ήταν η φυσική αναγκαioότητα της σύζευξης των δυο αυτών διαστάσεων, της εικόνας και του θεάτρου.

Μπορεί ο Ντίκενς να μην πρόλαβε εν ζωή να «απολαύσει» το θρίαμβο ή και την απογοητευτική, ενίοτε, τροπή του έργου του στον κινηματογράφο. Όμως παραμένει μέχρι και σήμερα ο πλέον πολυδιασκευασμένος Εγγλέζος μυθιστοριογράφος, με σχεδόν 100 εκδοχές του έργου του μόνον στην περίοδο του



3. *Ιστορία Δυο Πόλεων (A Tale of two cities, 1935)*

1920 κυριαρχεί πληθώρα διασκευών των *Χριστουγεννιάτικη Ιστορία*, *Ιστορία Δυο Πόλεων*, *Ολιβερ Τουίστ*.

Βέβαια, καλό είναι να αποσαφηνίσουμε ότι ναι μεν ο Ντίκενς αποτελεί έναν άκρως κινηματογραφίσιμο συγγραφέα, σύμφωνα και με τις απόψεις του μεγάλου Σ.Αϊζενστάιν, όμως η συμπύκνωση και διασκευή των έργων του στην οθόνη δεν είναι τόσο εύκολη όσο φαίνεται. Αυτή η ανάμειξη στοιχείων συμβολισμού και ρεαλισμού (κάτι που συμβαίνει στα έργα των τελευταίων χρόνων), καθώς επίσης η ύπαρξη γκροτέσκο χαρακτήρων, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση σε μερικά βιβλία, αφηγηματικές και συγγραφικές ιδιαιτερότητες ως προς την επικοινωνία με τον

βωβού κινηματογράφου και με υπερπληθώρα διασκευών μέχρι τις μέρες μας, δεδομένης της προστιθέμενης απήχησης τηλεοπτικών παραγωγών. Έτσι, κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου και μέχρι το

¹ Αρκετά από τα χρησιμοποιούμενα στοιχεία αντλήθηκαν από το δικτυακό τόπο: www.filmreference.com (6/10/2007).

αναγνώστη, η οπτική γωνία και η ποικιλομορφία των χαρακτήρων, τα περιστατικά, ο σκηνικός χώρος, η μυθοπλαστική πολυπλοκότητα² αλλά και ο κοινωνικοθητικός σχολιασμός αποτελούν εμπόδια που συχνά οφείλουμε να ομολογήσουμε, υπερνικούνται, άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο επιτυχημένα.

Πάντως, οφείλουμε για άλλη μια φορά να τονίσουμε τη σημασία των χρονολογούμενων από τον καιρό του Ντίκενς εικονογραφήσεων που συνόδευαν τις πρωτότυπες εκδόσεις των έργων. Ουσιαστικά, αυτές αποτελούν «οδηγό» για αρκετές



4. Δαβίδ Κόπερφηλντ (*David Copperfield*, 1935).

κινηματογραφικές μεταφορές. Τα πιο συχνά διασκευασμένα βιβλία του Ντίκενς στον κινηματογράφο είναι αναμφίβολα τα *Δαβίδ Κόπερφηλντ* (*David Copperfield*, 1849-50), *Ιστορία Δύο Πόλεων* (*A Tale of Two Cities*, 1859), *Χριστουγεννιάτικη Ιστορία* (*A Christmas Carol*, 1843), *Μεγάλες Προσδοκίες* (*Great Expectations*, 1860-61), και φυσικά το *Όλιβερ Τουϊστ* (*The Adventures of Oliver Twist*, 1837-39)³.

Η εστίαση φυσικά γίνεται, περισσότερο στους χαρακτήρες παρά στα κοινωνικοθητικά σχόλια του συγγραφέα. Ενδεικτικά αναφέρουμε το *David Copperfield* (1935), σκηνοθετημένο από τον George Cukor, (1899-1983)⁴, και με πρωταγωνιστή τον W. C.

Fields στο ρόλο του Micawber. Την ίδια χρονιά επίσης, και μάλιστα πάλι από τα studio της MGM (Metro Goldwin Mayer) έχουμε την περίφημη εκδοχή του *Ιστορία δύο Πόλεων* με τον αξέχαστο Ronald Colman στο ρόλο του Sydney Carton. Βέβαια, γνωστότερη εκδοχή του ίδιου έργου παραμένει εκείνη του 1958 σε σκηνοθεσία Ralph Thomas με πρωταγωνιστές τους Dirk Bogarde και Christopher Lee.

Ο σκηνοθέτης, όμως, που αν μη τι άλλο ταυτίστηκε με τον Ντίκενς είναι ο πολυβραβευμένος David Lean (1908-1991). Πολύ πριν ασχοληθεί με την κινηματογραφική μεταφορά των απομνημονευμάτων του T.E. Lawrence

² Αρκεί να θυμηθούμε τις συγγενικές σχέσεις στον *Όλιβερ Τουϊστ* που οδηγούν σε σεναριακή αυθαιρεσίες και προσαρμογές για την πιο ευχάριστη, ευνόητη και «εύπεπτη», συνήθως, παρακολούθηση της ταινίας.

³ Θα μιλήσουμε εκτενώς γι' αυτόν παρακάτω, στο επόμενο κεφάλαιο.

⁴ Ο οποίος αργότερα μας χάρισε τη μιούζικαλ εκδοχή του έργου *Πυγμαλίων* του George Bernard Shaw με τον ευφάνταστο τίτλο *Ωραία μου Κυρία* (*My Fair Lady*, 1964).

στο *Λώρενς της Αραβίας* (*Lawrence of Arabia*, 1962), του μυθιστορήματος του Boris



5. David Lean
(1908-1991)

Pasternak *Δρ Ζιβιάγκο* (*Dr Zhivago*, 1965) αλλά και του μυθιστορήματος του E.M. Forrester *Το Πέρασμα στην Ινδία* (*A Passage to India*, 1984), μετέφερε τα *Μεγάλες Προσδοκίες* (*Great Expectations*, 1946) και *Όλιβερ Τουίστ* (*Oliver Twist*, 1948) του Ντίκενς στον κινηματογράφο, και τα δυο χαρακτηρίσματα από έξοχη σκηνοθεσία και τις μνημειώδεις ερμηνείες του Sir Alec Guinness και στα δυο.

Η *Χριστουγεννιάτικη Ιστορία*, η οποία ειδικά στην Ελλάδα τιμάται δεόντως κάθε Χριστούγεννα απ' όλους σχεδόν τους τηλεοπτικούς σταθμούς και σε διαφορετικές φυσικά εκδοχές, μεταφέρθηκε ως *Σκροούτζ* (*Scrooge*, 1951) με τον Alaiester Sim στο ρόλο του τίτλου. Βέβαια, με το ρόλο του τσιγκούνη γέρου έχουν συνδέσει το όνομα τους πολλοί άξιοι ηθοποιοί κατά καιρούς: από τον «Πουαρώ» του Orient Express, Albert Finney στον «Πάτον» George C. Scott συμπεριλαμβανομένου πρόσφατα και του, «Σταρ Τρεκ», Patrick Stewart, για να μην επεκταθούμε στην εκδοχή του Disney με τα Muppets και τον αειθαλή Michael Cane. Ένα «ζάπικ» τα Χριστούγεννα στα κανάλια της ελληνικής τηλεόρασης αρκεί για να μας πείσει.

Πάντως, ομολογουμένως, οι εκδοχές του Lean παραμένουν πραγματικά ξεχωριστές και ιδιαίτερα αυτή του *Όλιβερ Τουίστ*. Στη συνέχεια, θα μας δοθεί η ευκαιρία να ασχοληθούμε εκτενώς με τον *Όλιβερ Τουίστ* στον κινηματογράφο που, και να φτάσουμε μέχρι την τελευταία κινηματογραφική εκδοχή του μυθιστορήματος, το 2005 από το Roman Polanski.

Ενδιαφέρουσες εκδοχές έργων του Άγγλου συγγραφέα είναι επίσης αυτές των *The Mystery of Edwin Drood* (Stuart Walker, 1935), *Nicholas Nickleby* (Alberto Cavalcanti, 1947), ο αποτυχημένος εισπρακτικά *Nicholas Nickleby* του Douglas McGrath, το 2002 και η φιλόδοξη *Little Dorrit* (Christine Edzard, 1988). Βέβαια, πάντα υπάρχουν και οι εναλλακτικές προσεγγίσεις όπως η συμπαθητική μιούζικαλ εκδοχή του *Μεγάλες Προσδοκίες* με τους Michael York, Shara Miles και James Mason και το φαντασμαγορικό μιούζικαλ *Όλιβερ!* του Carol Reed (*Oliver!* 1968) βασισμένο στο *Όλιβερ Τουίστ* για το οποίο θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω. Φυσικά, υπάρχουν πάντα και οι φροντισμένες τηλεοπτικές σειρές της Βρετανικής κυρίως Τηλεόρασης, όπως τα *Hard Times* (1977) της Granada Television αλλά και το

Bleak House (1985) του BBC, τα *Martin Chuzzlewit* (1994), και *Our Mutual Friend* (1998).

Τα τελευταία χρόνια επικρατεί η συνήθεια αλλαγής του χώρου και του χρόνου εξέλιξης ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο. Έτσι έγινε και με τα έργα του Ντίκενς. Για παράδειγμα, έχουμε το *Μεγάλες Προσδοκίες* του Alfonso Cuarón, το 1998 με τους Ethan Hawk Gwyneth Paltrow και Robert De Niro, που πιο πολύ έμεινε γνωστή για τη μουσική της παρά για τη φιλοσοφία του όλου εγχειρήματος, το οποίο μπορεί ως ιδέα να έχει καλλιτεχνική αξία, όμως δεν ευοδώθηκε σε επίπεδο σκηνοθεσίας. Σε τέτοιους αναχρονισμούς με τον Ντίκενς έχουν καταφύγει και στο παρελθόν λατινόφωνοι σκηνοθέτες (π.χ. *Tempos difíceis* (1989, João Botelho). Φυσικά, αξίζει να σημειώσουμε την παγκοσμιότητα του Ντίκενς και ως προς την κινηματογράφιση, όπως προκύπτει μέσα από τον πλουραλισμό εκδοχών των έργων του όχι μόνον σε Αγγλία, αλλά και σε Γαλλία, Γερμανία, Ιταλία, Δανία, Ρωσία, Ουγγαρία, κυρίως κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου.

4.5 Ο Όλιβερ Τουίστ στην οθόνη¹

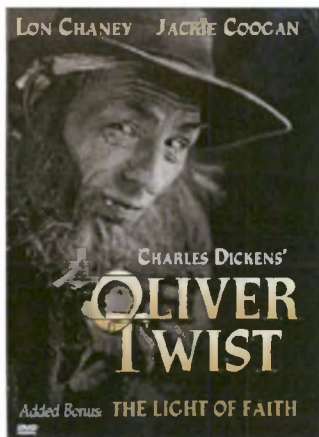
Η υπερπληθώρα διασκευών των έργων του Κ. Ντίκενς στην οθόνη αποδεικνύει τη θαυμαστή και ασυναίσθητα λεπτοδουλεμένη κινηματογραφικότητα του συγγραφέα. Εν προκειμένω, όμως μας ενδιαφέρει ο *Όλιβερ Τουίστ*. Άλλωστε, και για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, η ίδια η «γραφή», η γλώσσα στον *Όλιβερ Τουίστ* οδηγεί στην κινηματογραφική σκέψη. Ο Ντίκενς «κινηματογραφεί» τα πρόσωπα, τον περίγυρο, την υπόθεση. Κόβει τις πληροφορίες του σε σεκάνς εικόνων κι ύστερα κάνει ένα, κατά κάποιον τρόπο, μοντάζ του έργου του. Ο *Όλιβερ Τουίστ* μπορεί εξ αρχής να διαβαστεί σε μεγάλο βαθμό σαν κινηματογραφικό σκριπτ, όπου το Audio ταιριάζει με το Video.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Ντ. Γ. Γκρίφιθ (D. W. Griffith, 1875–1948), ο γνωστός αμερικανός σκηνοθέτης του κινηματογράφου έφερε πρώτος στην επιφάνεια την κινηματογραφική γραφή του Ντίκενς. Επίσης, δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι ο Σεργκέι Αϊζενστάιν υπήρξε φανατικός αναγνώστης του Ντίκενς. Μάλιστα, όπως παρατηρεί η Α. Μ. Σαμπράντο, ο Αϊζενστάιν βρήκε στα μυθιστορήματα του άγγλου συγγραφέα το ζωτικό κρίκο ανάμεσα στην παράδοση της λογοτεχνίας και του θεάτρου από τη μια μεριά, του κινηματογράφου από την άλλη. Ο ρυθμός του μοντάζ στον Ντίκενς επέδρασε σε μεγάλο βαθμό στο έργο του Αϊζενστάιν. Παρ' όλα αυτά, και παρά το γεγονός ότι ο Ντίκενς διαθέτει κινηματογραφική οπτική ποιότητα, φτιάχνει καδραρίσματα, δίνει κλόουζ-απ, ο Αϊζενστάιν δεν τον μετέφερε στον κινηματογράφο. Πάντως, κατά τον Φ. Δ. Δρακονταειδή (1980:54), εάν ο μέγας Σοβιετικός κινηματογραφιστής είχε ζήσει, όπως αποδεικνύουν σημειώσεις του, δεν αποκλείεται να είχε προσφέρει και τη δική του διασκευή του κλασικού μυθιστορήματος στην οθόνη.

Έτσι, ο *Όλιβερ Τουίστ* τα έχει «όλα». Ευαισθησία, τρυφερότητα, κοινωνιολογικές και ηθικές προεκτάσεις, χιουμοριστικά σχόλια, αγωνία, τραγικότητα, αισιοδοξία, αλλά κυρίως κινηματογραφικότητα. Η μεταφορά του συνεπώς στον κινηματογράφο- αρχικά- κι ύστερα στην τηλεόραση, ήταν τρόπον τινά αναπόφευκτη.

Από την περίοδο του βωβού κινηματογράφου ο *Όλιβερ Τουίστ* εμφανίστηκε στην 7^η Τέχνη, και μάλιστα όχι μόνον σε αμερικάνικες παραγωγές αλλά ακόμη και σε ευρωπαϊκές (π.χ. *Oliver Twist*, 1920-Γερμανία, *L' enfance d' Oliver Twist*, 1910-

¹ Αρκετά από τα χρησιμοποιούμενα στοιχεία αντλήθηκαν από το δικτυακό τόπο: www.filmreference.com (6/10/2007).



6. Ο Lon Chaney ως Φαγκίν το 1922.

Γαλλία). Ενδεικτικά, από εκείνη την περίοδο της «βωβής» κινηματογραφικής δημιουργίας μπορούμε να αναφέρουμε τις μεταφορές των σκηνοθετών:

- J. Stuart Blackton το 1909 στις Η.Π.Α. με τους Edith Storey (Όλιβερ), William Humphrey (Φαγκίν) κι Elita Proctor Otis (Νάνσυ).

- James Young, το 1916, στις Η.Π.Α. με τους Marie Doro (Όλιβερ-κι όμως, ένα κορίτσι στο ρόλο) και Tully Marshall (Φαγκίν).

- Marton Garas, το 1919 στην Ουγγαρία.

Βέβαια, «μαρτυρίες» μεταφοράς του συγκεκριμένου έργου έχουμε ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, σε μια ταινία υπό τον τίτλο «Death of Nancy Sikes», η οποία γυρίστηκε το 1897 με πρωταγωνίστρια τη Mabel Fenton στο ρόλο της Νάνσυ².

Πάντως, η μνημειώδης βωβή κινηματογραφική εκδοχή του μυθιστορήματος παραμένει αυτή του 1922, σε σκηνοθεσία Frank Lloyd και σε σεναριακή διασκευή του Walter Anthony. Ουσιαστικά, αυτή είναι και η πρώτη χολιγουντιανή εκδοχή του μυθιστορήματος, με το επτάχρονο τότε παιδί-θαύμα Jackie Coogan στο ρόλο του Όλιβερ και τον «βασιλιά» των βωβών ταινιών τρόμου Lon Chaney, στο ρόλο του Φαγκίν. Η ταινία παρέμενε χαμένη για τουλάχιστον πενήντα (50) χρόνια, μέχρι τη δεκαετία του 1970 οπότε και ανακαλύφθηκε ένα «αντίτυπό» της στην Ευρώπη.



7. Jackie Coogan, το παιδί-θαύμα του βωβού κινηματογράφου.

Το 1933 ο Όλιβερ «μιλά» για πρώτη φορά. Ο William J. Cowen σκηνοθετεί μια χαμηλού προϋπολογισμού παραγωγή που βασίζεται στο μυθιστόρημα, με τον Dickie Moore –μελαχρινό- Όλιβερ, τον Irving Pitchel ως Φαγκίν και τη Doris Lloyd ως Νάνσυ.

² Σημειωτέον, ήδη από το 1837 παιζόταν στην Αγγλία θεατρικό έργο βασισμένο στον *Όλιβερ Τουίστ*, που έμεινε στην ιστορία για τη κτηνώδη σκηνοθετική απεικόνιση της δολοφονίας της Νάνσυ επί σκηνής.

Η μεγάλη στιγμή, όμως, για τον *Όλιβερ Τουίστ* έρχεται το 1948. Λίγα χρόνια μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο διακεκριμένος Βρετανός σκηνοθέτης David Lean, (1908-1991), δυο χρόνια μετά τις αξιοπρόσεκτες ντικενσιανές πάλι *Μεγάλες Προσδοκίες* (*Great Expectations*, 1946) και σχεδόν είκοσι (20) χρόνια πριν μας χαρίσει τα *Λώρενς της Αραβίας* (*Lawrence of Arabia*, 1962) και *Δρ Ζιβιάγκο* (*Dr. Zhivago*, 1965), δημιουργεί την κλασική πλέον εκδοχή του μυθιστορήματος. Έχοντας στο πλευρό του τον Stanley Haynes στη σεναριακή προσαρμογή αλλά και ηθοποιούς, όπως τους Sir Alec Guinness (Φαγκίν), Robert Newton (Μπιλ Σάικς), Kay Walsh (Νάνσυ) και John Howard Davies (Όλιβερ), ο Lean «έφτιαξε» μια, κατά γενική ομολογία ταινία κλασική, τόσο για τον Βρετανικό, όσο και για τον παγκόσμιο κινηματογράφο, επίσης υποδειγματική ως ένα βαθμό για τη μεταφορά του Ντίκενς στον κινηματογράφο.



8. Sir Alec Guinness (Φαγκίν) και John Howard Davies (Όλιβερ) στην σκηνοθετημένη από τον David Lean εκδοχή του 1948

Η σημασία της προκειμένης εκδοχής μας οδήγησε στην περαιτέρω ανάλυση της σεναριακής και κινηματογραφικής προσέγγισης του όλου έργου σε κοινωνιολογικό και αισθητικό επίπεδο. Αξίζει να σημειώσουμε το γεγονός ότι η εκδοχή του Lean προκάλεσε πληθώρα θετικών σχολίων μα και αντιδράσεων λόγω της αντισημιτικής -κατά πολλούς- προσέγγισης του Φαγκίν. Μάλιστα, το 1951, οπότε και προβλήθηκε η ταινία στις Η.Π.Α. κόπηκαν σκηνές του Sir Alec Guinness. Το παράδοξο είναι ότι ενώ στο Ισραήλ η ταινία απαγορεύτηκε λόγω αντισημιτικής προσέγγισης του Φαγκίν, στην Αίγυπτο έγινε το ίδιο,

αλλά για λόγους υπέρμετρα θετικής και «συμπαθητικής» παρουσίασης του Εβραίου. Μόλις το 1970 η ταινία προβλήθηκε χωρίς περικοπές.

Από το 1955, στο «παιχνίδι» μπαίνει και η τηλεόραση, οπότε κι έχουμε, τόσο τηλεοπτικές σειρές όπως αυτές του 1955 και 1962 με πρωταγωνιστές τους Jaime

Barcellos και Max Adrian αντίστοιχα, όσο και εμβόλιμα επεισόδια σε άλλα τηλεοπτικά προγράμματα, όπως στο *The DuPont Show* (1959) με τον Eric Portman στο ρόλο του νεαρού ήρωα.

Ο *Όλιβερ Τουίστ* επιστρέφει στον κινηματογράφο το 1968, λόγω της μεγάλης θεατρικής επιτυχίας- μιούζικαλ *Όλιβερ!*, του Lionel Bart. Έτσι, προκύπτει η μεταφορά... της μεταφοράς. Ο σκηνοθέτης Carol Reed μεταφέρει στον κινηματογράφο το θεατρικό μιούζικαλ *Όλιβερ!*, που με τη σειρά του αποτελεί διασκευή του *Όλιβερ Τουίστ* του Ντίκενς από τον Lionel Bart. Να, λοιπόν, ο διάλογος των τεχνών. Όταν η λογοτεχνία συναντά τον κινηματογράφο, το θέατρο, τη μουσική, το αποτέλεσμα είναι, αν όχι ξεχωριστό, αναμφίβολα διαφορετικό, ιδιαίζον. Το κατά πόσον το συγκεκριμένο μιούζικαλ συνέζηξε επιτυχώς τα καλλιτεχνικά είδη και προσέδωσε την αρμόζουσα προσοχή στον Ντίκενς και τους χαρακτήρες του θα το δούμε παρακάτω, στο σχετικό κεφάλαιο. Πάντως, οι Marc Lester (*Όλιβερ*), Ron Moody (*Φαγκίν*), Oliver Reed (*Μπιλ Σάικς*) και Shanny Wallis (*Νανσυ*), έδωσαν πραγματικά τον καλύτερό τους εαυτό. Η ταινία μάλιστα προτάθηκε για έντεκα (11) Όσκαρ από τα οποία κέρδισε τα έξι (6), συμπεριλαμβανομένου και του Βραβείου Καλύτερης Ταινίας. Ο *Όλιβερ!* του Carol Reed παραμένει μέχρι σήμερα η μόνη κινηματογραφική μεταφορά του *Όλιβερ Τουίστ* που βραβεύτηκε με Όσκαρ.



9. Χαρακτηριστική αφίσα από την ταινία *Oliver!* (1968).

Η τηλεόραση θα εισβάλλει κυριολεκτικά τα επόμενα χρόνια στις ζωές των ανθρώπων. Τι πιο φυσικό συνεπώς, ο *Όλιβερ Τουίστ* να εισέλθει κι αυτός στη λογική της μίνι σειράς αλλά και της τηλεταινίας (όπως, άλλωστε, συνέβη και με άλλα μυθιστορήματα, όχι μόνο του Ντίκενς), μην αφήνοντας ασυγκίνητο ούτε το BBC (*Oliver Twist*, 1985, Gareth Davies).

Βέβαια, το θέμα μας δεν σχετίζεται με την τηλεόραση αλλά με τον κινηματογράφο, αξίζει, όμως, να αναφέρουμε ενδεικτικά κάποιες ξεχωριστές τηλεοπτικές εκδοχές του μυθιστορήματος, με καλές ερμηνείες, ως επί το πλείστον, και ικανοποιητική αισθητική.

- Η προταθείσα για Βραβείο EMMY τηλεοπτική εκδοχή του Clive Donner (1982) σε σενάριο James Goldman με τους George C. Scott (Φαγκίν), Tim Curry (Μπιλ Σάικς), Richard Charles (Ολιβερ).



9. *Oliver Twist* (1982).

- Η πολυβραβευμένη τηλεοπτική εκδοχή του Renny Rye (1999) σε σενάριο Alan Bleasdale και με πρωταγωνιστές τους Sam Smith (Ολιβερ), Robert Lindsay (Φαγκίν), Keira Knightley (Ροζ), θεωρούμενη από πολλούς ως η καλύτερη τηλεοπτική εκδοχή του μυθιστορήματος.
- Αντιπαράδειγμα στις προηγούμενες εκδοχές αποτελεί η τηλεταινία της Disney (1997) σε σκηνοθεσία Tony Bill με τον Richard Dreyfus ως Φαγκίν και τον Eliza Wood ως Τσίφτη, η οποία θεωρείται ως μια από τις πιο αυθαίρετες εκδοχές σε επίπεδο σεναρίου.

Αξίζει εδώ να παρατηρήσουμε πως ο *Όλιβερ Τουίστ* δεν έλειψε κι από το χώρο των κινουμένων σχεδίων. Πλέον πρωτότυπη εκδοχή όλων, είναι αυτή της Disney, το 1988, με τον τίτλο *Oliver & Company*, όπου ακολουθείται η συνήθης «ντισνεϊκική» πρακτική προσαρμογής των χαρακτήρων σε ζώα. Ο Όλιβερ, δηλαδή, γίνεται γάτος στους δρόμους της σύγχρονης Νέας Υόρκης αντί του Βικτοριανού Λονδίνου.



10. *Oliver & Co* (1988)

Επιστρέφοντας στον κινηματογράφο, στο ίδιο κλίμα, όχι των ζωόμορφων κινουμένων σχεδίων αλλά της χωροχρονικής σεναριακής μεταβολής, κινήθηκαν αρκετοί σκηνοθέτες. Έχουμε, δηλαδή, «πρωτοποριακά χαλαρές» εκδοχές. Για παράδειγμα, ο Jacob Tierney μεταφέρει την πλοκή στο σύγχρονο Τορόντο με την ανδρική πορνεία και τα ναρκωτικά να πρωτοστατούν αντί των κλοπών πορτοφολιών (*Twist*, 2003) ενώ ο Timothy Green τη μεταφέρει στο Καίμπ-Τάουν της Ν. Αφρικής (*A boy called Twist*, 2004).

Πάντως, η τελευταία καθαρά κλασική και φυσικά κινηματογραφική ανάγνωση του *Όλιβερ Τουίστ* είναι αυτή του Roman Polanski. Ο Πολωνοεβραίος

σκηνοθέτης, δεδομένου ότι είχε βιώματα από στρατόπεδα συγκέντρωσης και ορφανοτροφεία, αλλά και από αγάπη προς τα μικρά του παιδιά, θέλησε και κατάφερε



11. Ο Barney Clark ως Όλιβερ Τουίστ (2005).

να μεταφέρει το μυθιστόρημα του Ντίκενς σε μια μεγάλη πραγματικά και καλλιτεχνικά άρτια παραγωγή, η αξία της οποίας θεωρείται από την πλευρά μας σημαντική. Συγκεκριμένα, θεωρούμε ενδιαφέρουσα και σημαντικής αξίας την εκδοχή του Polanski λόγω του βεληνεκούς των συντελεστών της, αλλά κι εξ αιτίας της χρονικής συγκυρίας που θέλει τη συγκεκριμένη ταινία να είναι η τελευταία μέχρι σήμερα κινηματογραφική εκδοχή του μυθιστορήματος³. Ενδεικτικά, αναφέρουμε από τους συντελεστές

τον διακεκριμένο σεναριογράφο Ronald Harwood, συνεργάτη του Polanski και στον βραβευμένο *Πιανίστα* του, την αισθαντική μουσικό Rachel Portman αλλά και τους ηθοποιούς Ben Kingsley και Barney Clark στους ρόλους κλειδιά των Φάγκιν και Όλιβερ, αντίστοιχα, σ' αυτή την καλοστημένη διεθνή συμπαραγωγή του 2005.

Ένα μεγάλο ζήτημα που προκύπτει από όλες αυτές τις διαφορετικές προσεγγίσεις είναι αυτό της πιστότητας στο πρωτότυπο. Είναι επιτεύξιμη η πιστότητα σε μια κινηματογραφική διασκευή; Κι αν ναι, πόσο και πώς; Γιατί τόσες παραλλαγές; Είναι η έλλειψη πρωτότυπων σεναρίων ή η διαχρονικότητα των κειμένων; Η αδιαμφισβήτητη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου κι ο διάλογος των τεχνών στο επίπεδο της έρευνας και της αυθυπαρξίας ή οι ανάγκες κάθε εποχής; Το πιθανότερο είναι όλα αυτά να σχετίζονται μεταξύ τους. Πάντως, εμείς από την πλευρά μας εστιάζουμε στη διαφορετικότητα της εποχής, της κοινωνίας και των προτύπων. Η κοινωνική σημειωτική διαπερνά την εικόνα, όσο και το κείμενο και πολύ συχνά προσδίδει διαφορετικές διαστάσεις, ανάλογα με την εποχή, την κοινωνία, την ιδιοσυγκρασία και την ιδεολογία. Αυτός ο «πλουραλισμός» υπάρχει και στον *Όλιβερ Τουίστ*, λοιπόν, και υπό αυτό το πρίσμα προσεγγίζουμε στη συνέχεια το όλο ζήτημα.

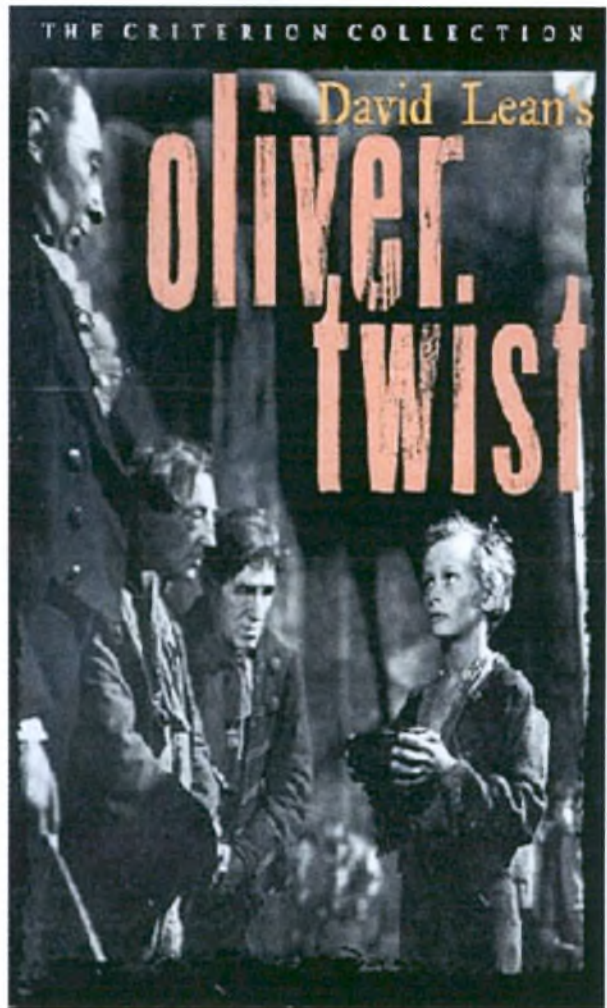
³ Σημειωτέον, η τελευταία εκδοχή του *Όλιβερ Τουίστ* (2007) αλλά ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ, με τους Timothy Spall (Φαγκίν) και William Miller (Όλιβερ) δεν έχει προβληθεί ή κυκλοφορήσει στη χώρα μας ακόμα (ή τουλάχιστον μέχρι τότε που γράφονταν αυτές οι αράδες).

4.5.1 Όλιβερ Τουίστ (1948)

Εάν επιχειρήσει κανείς να ρωτήσει λάτρεις του κινηματογράφου, του βιβλίου ή και των δυο για το τι έρχεται στο μυαλό τους ακούγοντας Όλιβερ Τουίστ, η πιο αναμενόμενη απάντηση είναι η εικόνα του «ασπρόμαυρου» σκελετωμένου παιδιού που ζητά κι άλλη τροφή στο Πτωχοκομείο. Ασυναίσθητα, η μορφή που έχει χαραχτεί στο νου πολλών, είναι αυτή του μικρού John Howard Davies από την κινηματογραφική εκδοχή του μυθιστορήματος του Ντίκενς το 1948 από τον David Lean. Η πρώτη σκέψη-αντίρρηση που θα μπορούσε να εκφραστεί είναι η ακόλουθη: Είναι φυσικό, εάν ρωτηθούν οι «παλαιότεροι», θα θυμούνται και την «παλαιότερη» εκδοχή. Κι όμως, στην εποχή της πληροφορίας, της εικόνας και του DVD, τα «χρόνια» του καθενός δεν παίζουν τόσο μεγάλο ρόλο, όσο η καλλιτεχνική αξία.

Είναι οι ασπρόμαυρες νοσταλγικές εικόνες; Τα καλοστημένα κάδρα; Η σκηνοθετική μαεστρία του David Lean; Οι προσεγμένες ερμηνείες όλων των ηθοποιών; Η ρεαλιστική προσέγγιση κι ως ένα βαθμό η πιστότητά της στο πρωτότυπο; Η εν πολλοίς συμπίεση, δηλαδή, με το μυθιστόρημα; Όλα τα παραπάνω καθιστούν σημαντικότερη την εκδοχή του «μαέστρου» David Lean.

Ο Βρετανός σκηνοθέτης είχε ήδη ασχοληθεί δυο χρόνια νωρίτερα με τις επιτυχημένες ντικενσιανές *Μεγάλες προσδοκίες*. Δεν μπορούσε, λοιπόν, παρά να προσφύγει σε πολλούς συνεργάτες του από εκείνη την ταινία, έτσι ώστε να μεταφέρει



12. Η αφίσα του κατά David Lean Όλιβερ Τουίστ (1948).

τον *Όλιβερ Τουίστ* αυτή τη φορά στη μεγάλη οθόνη. Έχοντας στο πλευρό του για άλλη μια φορά τους παραγωγούς Ronald Neame και Anthony Havelock-Allan, τον κινηματογραφιστή Guy Green, το σχεδιαστή John Bryan και τον μοντέρ Jack Harris, προχώρησε στο όλο εγχείρημα, όντας βέβαιος για την ποιότητά του. Η μουσική ανατέθηκε στον Arnold Bax, το σενάριο στον Stanley Haynes, ενώ το βασικό cast απαρτίζεται από τους:

- John Howard Davies: Όλιβερ
- Robert Newton: Μπιλ Σάικς
- Sir Alec Guinness: Φαγκίν
- Kay Walsh: Νάνσυ
- Francis L. Sullivan: κύριος Μπαμπλ
- Anthony Newley: Πονηρός Τσίφτης
- Henry Stephenson: κύριος Μπράουνλοου
- Michael Dear: Νώε Κλαίηπολ
- Diane Dors: Καρλόττα
- Frederick Lloyd: κύριος Γκρίμγουϊκ
- Mary Clare: κυρία Κόρνεϋ

Ο Lean είχε πάντα ως κύριο σκοπό του, σε όποια ταινία κι αν έκανε, να «πει» μια ιστορία που τον γοήτευε, ανεξαρτήτως θεματολογίας. Αγαπούσε πολύ τον Ντίκενς ως συγγραφέα. Οφείλεις να «γευτείς» τον Ντίκενς, πίστευε ο μεγάλος σκηνοθέτης, οφείλεις να τον απολαύσεις. Δεν είναι δυνατόν να κάνεις κάτι το επιπόλαιο σχετικά με το έργο του. Οφείλεις να τον «αναστήσεις» με δυνατή φωτογραφία, σκοτεινές σκιές προσεγμένη κι εντυπωσιακή κινηματογράφιση¹. Πραγματικά έκανε εξαιρετική δουλειά σ' αυτή την ταινία. Μπορεί να μη χρησιμοποιεί ιδιαίτερα κινηματογραφικά εφέ. Μπορεί το ντεκουπάζ του να είναι κλασικό κι αναλυτικό κι απ' τα γενικά πλάνα να μεταβαίνει ομαλά στα κοντινά. Όμως, τόσο η ερμηνευτική και σκηνοθετική διάσταση, όσο κι ο σεναριακός στόχος έχουν ασπρόμαυρο μεν, αλλά ρεαλιστικό «χρώμα».

¹ Απόψεις διατυπωμένες από τον ίδιο τον David Lean, σε ελεύθερη απόδοση από τα Αγγλικά από το συντάκτη της εργασίας. Πηγή: Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου, lean.bfi.org (14/10/2007).

Ο Όλιβερ Τούιστ του Lean, όπως παρατηρεί ο David Parker², αποτελεί ένα οπτικά πλούσιο υπερθέαμα, το οποίο παρουσιάζει μια λεπτεπίλεπτη αίσθηση σχεδιασμού κι ενόρασης. Ωστόσο και κατά περίπτωση, η προσοχή του σκηνοθέτη στην καθαρή οπτική αφήγηση και η προικισμένη σύνθεση του κάθε πλάνου, ξοδεύεται σε ένα είδος εικονογραφικού χαρακτήρα, «οργιαστικό» κατά τον Ντίκενς. Ο τρόπος που αναπαρίσταται το Λονδίνο, προσδίδει μια πραγματικά ξεχωριστή αίσθηση στην ταινία. Ο πλήρης φωτισμός «μαλακώνει» από την ομιχλώδη αίσθηση της αγγλικής πρωτεύουσας κι αυτό σχετίζεται άμεσα με την επικίνδυνη ατμόσφαιρα, όταν η ιστορία μετατίθεται στους δρόμους.

Αναμφισβήτητα, η ταινία, βρήκει οπτικής και συναισθηματικής δύναμης. Αυτό το αντιλαμβανόμαστε από την έναρξη, όπου η εκδοχή του 1948 είναι η μόνη σε σχέση με αυτές του 1968 και του 2005 που μας δείχνει ζωντανή, πέραν του πορτραίτου, τη μητέρα του Όλιβερ. Στο βιβλίο ο Ντίκενς ξεκινά με τη μάνα στο Πτωχοκομείο, στο κρεβάτι του πόνου, να γεννά το αγοράκι και λίγο αργότερα να πεθαίνει. Ο Lean εύστοχα «προτρέχει» και μας δείχνει τη μάνα να κατευθύνεται εν μέσω κακοκαιρίας στο Πτωχοκομείο, όπου άρρωστη γεννά κι ύστερα πεθαίνει.

Συγκεκριμένα ο Lean ακολουθεί την παρακάτω εναρκτήρια πορεία: Ουρανός, σύννεφα, καταιγίδα. Μια φύση γιγάντια αποκαλύπτεται στα μάτια μας, καθώς επίσης μια μικρή ανθρώπινη φιγούρα από μακριά, όλο και πλησιάζει. Η μικρότητα του ανθρώπου έναντι της φύσης γίνεται φανερή. Σταδιακά, αντιλαμβανόμαστε τον αγώνα της φιγούρας- μιας εγκύου γυναίκας, της μητέρας του Όλιβερ- να σωθεί από τη φύση. Ο σκηνοθέτης περνά το μήνυμα πως η φύση γεννά, όπως και η γυναίκα, δίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια συμπαντική διάσταση της οικογένειας. Ουσιαστικά εδώ έχουμε ένα υπόρρητο νόημα το οποίο έχει να κάνει με τη Μάνα-Φύση. Το παιδί, ο μικρός Όλιβερ, γεννιέται και η μάνα πεθαίνει, ακριβώς όπως συμβαίνει και στο μυθιστόρημα. Φύση, γέννα και θάνατος, σχεδόν ταυτόχρονα. Και στη συνέχεια, το Πτωχοκομείο. Η μαζική παιδική εργασία, οι δομές της κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα με ενοριακές και φιλανθρωπικές οργανώσεις που υποτίθεται πως προσφέρουν στους πτωχούς. Μέσα σ' όλα αυτά, «εικάζουμε» ως θεατές, την αφαίρεση του μενταγιόν της νεαρής γυναίκας³.

² Απόψεις του David Parker, σε ελεύθερη απόδοση από τα Αγγλικά από το συντάκτη της εργασίας. Πηγή: Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου, lean.bfi.org (14/10/2007).

³ Το μενταγιόν αποτελεί στοιχείο τραγικής ειρωνείας, καθότι αντιλαμβανόμαστε πως η γυναίκα που η μοίρα της έδωσε έναν τέτοιο θάνατο στο Πτωχοκομείο, κάτω από άθλιες συνθήκες είναι δυνατόν κάποτε –έστω-να ανήκε σε ανώτερη κοινωνική τάξη.

Μα γιατί, όμως, ασχολούμαστε με την αρχή της ταινίας; Ασφαλώς, επειδή ο σκηνοθέτης, από την έναρξη κιάλας, δίνει το στίγμα του που δεν είναι άλλο από το θέμα της οικογένειας και της παιδικής εργασίας. Βέβαια, στη συνέχεια προστίθενται κι άλλες παράμετροι, όπως η διάσταση της οικογένειας ως κοινωνικής, κι όχι μόνον συγγενικής, ομάδας (π.χ. η συμμορία).

Ουσιαστικά, η όλη προσέγγιση έχει να κάνει με την εποχή, όχι με τη Βικτοριανή, κατά την οποία «εξελίσσεται» το μυθιστόρημα, αλλά εκείνη της κινηματογράφησης. Βρισκόμαστε σε μια περίοδο λίγα χρόνια μόλις μετά το πέρας του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η ταινία σηματοδοτεί τη σύμπλευση με το μεταπολεμικό προβληματισμό. Ο Ψυχρός Πόλεμος δημιουργεί τα μεγάλα «μπλοκ» στον κόσμο. Η περίοδος της Βικτοριανής Εποχής και της Βιομηχανικής Επανάστασης έρχονται να «συμπληρώσουν» μέσω της Τέχνης την ψυχοπολεμική εποχή, ενώ οι Σοβιετικοί διάκινται ευνοϊκά απέναντι στη μηχανοποίηση. Η αντιμετώπιση του Εβραϊκού



13. Από αριστερά: Sir Alec Guinness (Φαγκίν), Robert Newton (Μπιλ Σάικς), Kay Walsh (Νάνου) στον *Όλιβερ Τουίστ* (1948).

λόμπυ και η σχέση του με το μυθιστόρημα του Ντίκενς επίσης είναι αξιοπρόσεκτη. Ας μην ξεχνάμε πως η ερμηνευτική και μορφολογική προσέγγιση του, ενσαρκωμένου από τον Sir Alec Guinness, Φαγκίν στην ταινία (π.χ. τα κτηνώδη χαρακτηριστικά, η μύτη που παραπέμπει στη χιτλερική περιγραφή των Εβραίων), θεωρήθηκε αντισημιτική από πολλούς. Το 1951, οπότε και προβλήθηκε η ταινία στις Η.Π.Α., κόπηκαν επίμαχες σκηνές με τον Εβραίο. Επιπλέον, όπως ήδη έχουμε αναφέρει στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο *Όλιβερ Τουίστ* του Lean, απαγορεύτηκε για τους ίδιους

λόγους στο Ισραήλ, όπως και στην Αίγυπτο, με τη διαφορά ότι οι Αιγύπτιοι έκριναν πως ο Εβραίος παρουσιάζεται υπέρμετρα συμπαθητικός. Μόλις το 1970 η ταινία προβλήθηκε δίχως περικοπές⁴.

Σε σχέση με τις άλλες τρεις, πιστές επίσης σε γενικές γραμμές στο μυθιστόρημα εκδοχές, και σύμφωνα με τη Θεωρία της Προσαρμογής⁵, η εκδοχή του Lean είναι αναμφισβήτητα η πιστότερη, χωρίς να σημαίνει πως ο σεναριογράφος Stanley Haynes δεν έχει παρακάμψει, παραλείψει ή προσαρμόσει στοιχεία του βιβλίου για τις ανάγκες της ταχύτερης και πιο εύληπτης παρακολούθησης της ταινίας. Ανήκει, δηλαδή στις πιστές στο «πνεύμα» και την «ουσία» του μυθιστορήματος εκδοχές, με πάρα πολλά στοιχεία όμως «κατά γράμμα» προσαρμογής.

Από την πλευρά της Θεωρίας του Barthes⁶, οι Πρωτεύουσες Λειτουργίες και οι Καταλύτες βιβλίου και ταινίας είναι ως ένα βαθμό κοινοί, κυρίως, όσον αφορά το μενταγιόν και το πορτραίτο που έχουν το ίδιο νόημα και την ίδια λειτουργία και χρήση, όπως και στο μυθιστόρημα, αν εξαιρέσουμε κάποιες αφαιρέσεις-συμπύξεις χαρακτήρων. Πάντως περί πιστότητας των Ενδεικτών δεν τίθεται θέμα. Υπάρχει δηλαδή η εφικτή πιστότητα σε ιδιότητες κι ονόματα των μη «αφηρημένων» χαρακτήρων. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Haynes διατηρεί αυτούσια κομμάτια κομμάτια διαλόγων που υπάρχουν στο βιβλίο, καθώς επίσης και εισαγωγικά κείμενα, παρουσιασμένα ως κείμενο στην οθόνη, για την επίτευξη της αναγκαίας συνδεσιμότητας λεκτικών κι οπτικών κεφαλαίων. Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση Wagner⁷, η ταινία ανήκει στην κατηγορία της «μετάθεσης», όπου η επέμβαση είναι ελάχιστη και αναδεικνύεται το πνεύμα του συγγραφέα.

Όπως παραδέχεται κι ο Μάκης Μωραΐτης, η σύμπτυξη των μυθιστορημάτων είναι πολλές φορές απαραίτητη στην κινηματογραφία (Μωραΐτης 1990:14). Ο Haynes, κατά συνέπεια, μένοντας πιστός κατά γενική ομολογία στο κείμενο του Ντίκενς, «απλοποιεί» τις συγγενικές σχέσεις που προκύπτουν στο τέλος. Είναι χαρακτηριστική η πολυπλοκότητα αυτή στις πλοκές των μυθιστορημάτων του Βικτοριανού συγγραφέα. Το τραγελαφικό, όμως, είναι ότι στην περίπτωση του

⁴ Για το πώς και το γιατί της προσέγγισης, δες αναλυτικά στο κεφάλαιο 6.2 Φαγκίν, σχετικά με το χαρακτήρα σε εικονογράφηση και κινηματογράφο, σσ. 91-102.

⁵ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ. 38-41.

⁶ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ. 38-41.

⁷ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ. 38-41.

Όλιβερ Τουίστ, κάθε σκηνοθέτης υπερβάλλει διασκευαστικά ενίοτε, σε βαθμό που δεν μπορεί ο λάτρης της συγκεκριμένης ιστορίας να ξεχωρίσει ποιος είναι τι, τι έχει ο καθένας ποιον, ποιος γνώριζε ποιον από παλιά, ποια μυστικά κρύβει ο καθένας κι έτσι καταλήγει σε σημείο αμφιβολιών για το τι τελικά συνέβαινε στο τέλος του πρωτότυπου μυθιστορήματος. Αν προσθέσουμε σ' αυτά δε και τις λογοτεχνικές διασκευές⁸, ο μελετητής δεν θα οδηγηθεί όπως ο Όλιβερ στο Πτωχο-κομείο αλλά... αλλού.

Ο Haynes με τον Lean αφαιρούν την οικογένεια Μαίηλυ από την υπόθεση. Ο κύριος Μπράουνλοου εκτελεί και καθήκοντα Ροζ Μαίηλυ, ενώ η κυρία Μπέντουιν «συμπύσσεται»/ «ενοποιείται» με τον χαρακτήρα της κυρίας Μαίηλυ. Οι υπηρέτες των Μαίηλυ, ο Δρ.Λόσπερν, ο Χάρρυ, οι αστυνομικοί Μπλάδερς και Νταφ, όλοι τους είναι ανύπαρκτοι στην ταινία. Και φυσικά, η αφαίρεση των Μαίηλυ συνεπάγεται κι άλλες μικροαλλαγές στην υπόθεση. Η ουσιαστικότερη είναι ότι ο κύριος Μπράουνλοου, από φίλος του πατέρα του Όλιβερ και του Μονκς, αποδεικνύεται πατέρας της μητέρας του Όλιβερ και άρα παππούς του παιδιού⁹.

Πάντως, αξίζει να σημειωθεί πως η εκδοχή του 1948 είναι η μόνη σε σχέση με τις άλλες εξεταζόμενες (1968, 2005) που συμπεριλαμβάνει τον Μονκς στο σενάριο, τον βάζει, όμως να «βλέπει» αρκετά νωρίς το παιδί, την ώρα που αυτό κοιμόταν στον Φαγκίν.

Υπάρχουν, ωστόσο, και κάποιες άλλες μεταβολές από το βιβλίο. Η Νάνσυ, απευθύνεται μόνον στον κύριο Μπράουνλοου για να τον ειδοποιήσει σχετικά με τον Όλιβερ, με μικρές βέβαια διαφοροποιήσεις σε σχέση με το μυθιστόρημα. Από την άλλη, ο Τσίφτης, που σύμφωνα με τον Ντίκενς θα έπρεπε ήδη να ήταν φυλακισμένος, γίνεται η σκιά κι προδότης (αλλά μετανιωμένος) της Νάνσυ στον Φαγκίν, αντί του Νώε Κλαίηπολ που εμφανίζεται μόνο στην οικία Σόουερμπερρυ. Ο ρόλος του Τσάρλεϋ Μπαίητς περιορίζεται. Επίσης η φίλη της Νάνσυ, Μπέτσυ, δεν εμφανίζεται στην ταινία, οπότε το πτώμα της το ανακαλύπτει ο Τσίφτης, ο οποίος στην ταινία πάλι, για να «εξιλεωθεί», μετανιωμένος για την προδοσία της φίλης του, προδίδει και τον Μπιλ Σάικς.

⁸ Εμείς έχουμε αναφερθεί μόνο σε μερικές στην ελληνική εκδοτική πραγματικότητα, όπως του Π. Στρατίκη και του Δ. Κορίνη. Δες κεφ. 3.3 Η παρουσία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα, σσ 24-30.

⁹ Ο Ντίκενς περιπλέκει τις σχέσεις για να αποφύγει τις προφανείς λύσεις αυτού του τύπου., κατ' ουσίαν δηλαδή, το στοιχείο –έκπληξη που παραμένει ευτυχώς το ίδιο είναι η ιδιότητα του Μονκς ως ετεροθαλούς αδελφού και φιλοχρήματου κληρονόμου.

Επίσης, μεταβάλλεται, ελαφρώς, ο τρόπος σύλληψης των «κακών». Όλοι, δηλαδή, συλλαμβάνονται, σεναριακή και σκηνοθετική αδειά, την ίδια βραδιά, στο ίδιο μέρος. Ακόμη, οι σκηνές με τον Φαγκίν στο κελί παραλείπονται, πράγμα το οποίο ενισχύει τις όποιες αντισημιτικές προεκτάσεις.

Η επιρροή της ταινίας του Lean στις άλλες δυο εκδοχές είναι καταφανής (κυρίως σ' εκείνη του Polanski). Ένα στοιχείο που και οι άλλες δυο δανείζονται από την προσέγγιση του Βρετανού κινηματογραφιστή, είναι η ανύπαρκτη παρουσία του Όλιβερ ως ομήρου του Μπιλ Σάικς, όταν ο λαός κυνηγά τον βρισκόμενο στις στέγες δολοφόνο.

Όλα αυτά είναι λογικά και θεμιτά, κατά κάποιον τρόπο. Η μόνη αντίρρησή μας είναι το ανεκδιήγητο και σεναριακά αυθαίρετο «παππού!» που φωνάζει ο Όλιβερ, όταν βρίσκεται στα χέρια του Σάικς λίγο πριν το φινάλε, ενώ ακόμα δεν έχουν αναγνωρίσει τις συγγενικές τους ιδιότητες με τον κύριο Μπράουνλοου, ο οποίος ισχυρίζεται ότι θα δώσει 50 λίβρες στο σωτήρα του παιδιού.

Ο πουριτανισμός της εποχής δεν επέτρεψε στο Lean να «απεικονίσει» το κρέμασμα του Μπιλ Σάικς καθαρά. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης κάνει εξαιρετική δουλειά στο φόνο της Νάνσυ, όπου πέρα από το μεγάλο ταλέντο του Αγγλου καλλιτέχνη, αναδεικνύεται κι αυτό του σκύλου! Πραγματικά, χωρίς να φανεί στιγμή η δολοφονία μπροστά στα μάτια μας, υπονοείται, με το σκύλο έντρομο, γυρισμένο στον τοίχο να προσπαθεί να ξεφύγει, μην μπορώντας ούτε αυτός να αντικρίσει το αποτρόπαιο θέαμα. Ειλικρινά, μεγαλειώδες.

Κι επειδή είθισται σε κλασικές κι όχι μόνο ταινίες να αναφέρεται και κάτι «πικάντικο» από τα γυρίσματα, αξιοσημείωτο είναι πως ο Lean παντρεύτηκε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων την Kay Walsh που ενσάρκωνε τη Νάνσυ, το άγχος όμως των γυρισμάτων οδήγησε το σκηνοθέτη σε ψυχαναλυτή και λίγο καιρό αργότερα σε διαζύγιο.

Το φινάλε του κατά David Lean *Όλιβερ Τουίστ* είναι κι αυτό συμβολικό. Στο βιβλίο είχαμε τον Όλιβερ με τη Ροζ, επισκέπτες στον τάφο της Αγνής. Εδώ, ο φακός βρίσκει τον μικρό μας ήρωα με τον «Παππού» του κύριο Μπράουνλοου και με την κυρία Μπέντουιν, έξω από το σπίτι του προαναφερθέντος κυρίου. Οι δυο ηλικιωμένοι οδηγούν το παιδί στην πόρτα του οικήματος κι ύστερα εντός του. Ο Όλιβερ, λοιπόν, βρίσκει «σπίτι», οικογένεια, χαρά, θαλπωρή. Κι έτσι πέφτουν οι τίτλοι του τέλους, με το σπίτι στο βάθος, και το θεατή ευτυχισμένο που το παιδί δικαιώθηκε.

4.5.2 Όλιβερ!(1968): Το Μιούζικαλ.

Σχεδόν είκοσι (20) χρόνια έχουν περάσει από τον *Όλιβερ Τουίστ* του David Lean. Οι εποχές έχουν αλλάξει. Ο Μάης του '68 ήταν κοντά, έτσι η γενικότερη ανατρεπτική διάθεση κατά φυσική αναγκαιότητα επηρεάζει και την κινηματογραφία. Το Hollywood, όμως, δεν επιδίωκε την αλλαγή. Αρέσκεται στο υπερθέαμα, τη διασκέδαση, την ευχαρίστηση και την ωραιοποίηση των πραγμάτων. Το μιούζικαλ είναι ένα καλλιτεχνικό είδος που συνήθως, κι ευτυχώς όχι πάντα, ωραιοποιεί υπέρμετρα ακόμη και το τραγικό. Προτάσσει δηλαδή το κωμικό στοιχείο, έχοντας δανειστεί πολλά κλειδιά και κώδικες από το αμερικανικό μουσικό θέατρο.

Στον *Όλιβερ!* Του Carol Reed, το θέατρο, η μουσική, ο χορός, το τραγούδι συναντούν τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει πρόκειται για μια μεταφορά της μεταφοράς. Δηλαδή, ο Carol Reed προσαρμόζει στα κινηματογραφικά δεδομένα την ομώνυμη μεγάλη θεατρική κι εμπορική επιτυχία του Lionel Bart, που με τη σειρά της βασίστηκε στο έργο του Ντίκενς *Όλιβερ Τουίστ*. Όλο το επιτελείο προσπάθησε να δώσει τον καλύτερό του εαυτό σ' ένα απαιτητικότατο είδος, όπως είναι το μιούζικαλ. Η παραγωγή είναι της Columbia Pictures και συγκεκριμένα του John Wolf. Η σκηνοθεσία, του Carol Reed. Το σενάριο του Vernon Harris. Η μουσική και οι στίχοι των τραγουδιών και η «ελεύθερη» απόδοση του βιβλίου του Ντίκενς ανήκει στο Lionel Bart, η μουσική



14. Η αφίσα του κατά Carol Reed *Όλιβερ!* (1968).

ενορχήστρωση στον John Green, η χορογραφία στην Onna White. Η βασική διανομή έχει ως εξής:

- Marc Lester: Όλιβερ
- Ron Moody: Φαγκίν
- Oliver Reed: Μπιλ Σάικς
- Harry Secombe: κύριος Μπαμπλ
- Shani Wallis: Νάνσυ
- Jack Wild: Πονηρός Τσίφτης

Αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας, τόσων κι ακόμη περισσότερων συντελεστών, ένα αμφιλεγόμενο αλλά βραβευμένο με έξι (6) Όσκαρ, υπερθέαμα, μια πανδαισία χρωμάτων και τεχνών. Μέχρι σήμερα ο *Όλιβερ!* αποτελεί τη μοναδική κινηματογραφική εκδοχή του βιβλίου του Ντίκενς, η οποία πήρε Όσκαρ Καλύτερης Ταινίας.

Το μιούζικαλ, παντρεύει, όλες τις τέχνες μαζί, όταν δε συναντά τον κινηματογράφο, το αποτέλεσμα είναι ιδιαίτερο. Ο Β. Ραφαηλίδης (1996: 143) γράφει: «Στο Μιούζικαλ, η αυτόνομη μουσική υφίσταται μια τέτοια διαφοροποίηση, που τελικά χάνει την αυτονομία της κι εντάσσεται οργανικά στη χορογραφία και στο ντεκουπάζ, δημιουργώντας έτσι ένα ενιαίο ρυθμικό οπτικοακουστικό σύνολο».

Μπορεί, όμως, ένα έργο, όπως ο *Όλιβερ Τουίστ* να αποτελέσει πρώτη ύλη για μιούζικαλ; Αρκεί το μαύρο χιούμορ του Ντίκενς; Είναι δυνατόν να αναδειχθεί το ζήτημα της ταξικής διαφοροποίησης με έναν πιο «χαρωπό» τρόπο; Κι αν ναι, αυτό θα θεωρείται Ντίκενς ή μήπως κάτι άλλο; Ο Μ. Μωραΐτης (1990: 12-15) αμφιβάλλει για το πόσο επιτυχημένη μπορεί να είναι μια ταινία η οποία μεταφέρει στον κινηματογράφο ένα μυθιστόρημα ανορθόδοξα, αλλάζοντάς του ειδολογική κατηγορία. Για να έχουμε σίγουρα καλό αποτέλεσμα η αλληγορία πρέπει να είναι αλληγορία, το έπος πρέπει να είναι έπος, το δράμα, δράμα και η κωμωδία, κωμωδία. Είναι, λοιπόν, αξιοπρεπής μια εκδοχή του *Όλιβερ Τουίστ* υπό τη μορφή μιούζικαλ χολιγουντιανής μορφής κι αισθητικής Broadway¹ της δεκαετίας του '60;

Για να είμαστε ειλικρινείς, δηλώνουμε λάτρεις γενικά των μιούζικαλ σε όλες τους τις διαστάσεις. Παρόλα αυτά, στην περίπτωση του *Όλιβερ!* έχουμε τις ενστάσεις

¹ Το Broadway musical υπό τους όρους της ροκ όπερας, μπορεί να έχει μια πιο καθαρή τραγική διάσταση, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα στη δεκαετία του '80¹ το *Phantom of the Opera* του Andrew Lloyd Webber, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Gaston Leroux, Η κινηματογραφική εκδοχή του μιούζικαλ παρουσιάστηκε πρόσφατα (*The Phantom of the Opera*, 2004, Joel Sumacher).

μας. Λέμε ναι στο ευχάριστο οικογενειακό θέαμα. Ναι στον πλουραλισμό των τεχνών. Όμως, τίθεται ένα ερώτημα, ανάλογο με το αν ο Όλιβερ Τούιστ τελικά ανήκει στην Παιδική Λογοτεχνία και για το αν τα παιδιά πρέπει από μικρά να προβληματίζονται κοινωνικά ή όχι. Διότι, στο συγκεκριμένο μιούζικαλ βλέπουμε έναν ιδανικό κόσμο για όλους. Χαρούμενοι οι γαλατάδες, χαρούμενοι οι ανθοπώλες, οι κρεοπώλες, οι κλέφτες, τα ορφανά, οι πλούσιοι, οι φτωχοί, οι τίμιοι και οι λωποδύτες.

Σε μian άλλη ανάγνωση, λίγο ακραία, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο *Όλιβερ!* γίνεται ως ένα σημείο ρατσιστικός, περισσότερο κι από τον «χαρακτηρισμένο» *Όλιβερ Τούιστ* του 1948. Παρωδείται η παιδική εργασία. Σε αντίθεση με την ταινία του Lean όπου η οργισμένη φύση έσπρωχνε την έγκυο γυναίκα στο Πτωχοκομείο, εδώ στην έναρξη, βλέπουμε κατευθείαν τα παιδιά κουρεμένα να δουλεύουν στη μεγάλη μηχανή, να χορεύουν και να τραγουδούν «Food, Glorious food», μια χαρούμενη κι όχι τουλάχιστον ουδέτερη μελωδία για την πείνα. Ακόμη και η κοινωνική βία «χαριτομενιάζει». Κατά τα άλλα η οπτικοποίηση των εικόνων δεν απομακρύνεται από το μυθιστόρημα. Ο σεναριογράφος ακολουθεί μια ροή κοντά στο βιβλίο. Μερικά τραγούδια είναι καλοδουλεμένα, όπως αυτό της «πώλησης» του αγοριού τραγουδισμένο από τον πειστικό κύριο Μπαμπλ Harry Secombe, στο χιονισμένο τοπίο. Ο Oliver Reed εκπέμπει αγριότητα ως Μπιλ Σάικς. Ωστόσο, η Νανσυ- Shani Wallis παρουσιάζεται υπέρμετρα ρομαντική, δίχως ουσιαστικό πόνο, θυμίζοντας περισσότερο την –κατά γενική ομολογία πολυτάλαντη- Julie Andrews στη *Mary Poppins* του Disney (*Mary Poppins*, 1964). Ο Ron Moody (Φαγκίν) είναι αναμφισβήτητα ταλαντούχος ηθοποιός. Υπάρχουν σκηνές με τον Oliver Reed-Μπιλ Σάικς που είναι πραγματικά καταπληκτικός (π.χ. η αρχική συνάντηση των δυο ανδρών, το βράδυ, έξω από το καπηλειό). Η υπέρμετρα «χαρωπή» του διάθεση, όμως, στο υπόλοιπο σχεδόν της ταινίας δεν είναι και η ιδανικότερη. Συνάντησε κι αυτός αντιδράσεις ανάλογες με αυτές του 1948, κυρίως όμως εδώ οι κατηγορίες είχαν να κάνουν με ομοφυλοφιλικά στοιχεία στο ρόλο. Ο δε Marc Lester-Όλιβερ, είναι χαριτωμένο παιδάκι, αλλά ροδαλό και καλοθρεμένο. Καμία σχέση μ' αυτό που ο Ντίκενς περιγράφει κι ο Lean υποδειγματικά ρεαλιστικά. Ωστόσο, επαναλαμβάνουμε, πως από την πλευρά μας δεν επιρρίπτουμε ευθύνες σε κάποιον, ούτε κατηγορούμε τους δημιουργούς καθότι τα ρεύματα και οι εποχές νομιμοποιούν τέτοιου είδους εναλλακτικές προσεγγίσεις, έστω και αν στο μιούζικαλ υπερισχύει του διαλόγου το τραγούδι.

Και στον *Όλιβερ!* υπάρχουν –λίγα βέβαια- αυτούσια στοιχεία διαλόγου από το βιβλίο, κυρίως στις συζητήσεις Μπαμπλ-Μπράουνλοου και Νάε-Όλιβερ. Ως προς τις διαφοροποιήσεις, τώρα, αφαιρείται η οικογένεια Μαίηλυ, ο Νάε από το δεύτερο μέρος, ο Τόμπυ Κράτσιτ και φυσικά δεν υφίσταται Μονκς. Η Μπέτσυ υπάρχει, αλλά δεν αξιοποιείται όπως στο βιβλίο. Υπάρχει, βέβαια, το πορτραίτο και μια άλλου τύπου συγγενική σχέση με τον κύριο Μπράουνλοου. Συγκεκριμένα, η μητέρα του Όλιβερ εδώ είναι ανηψιά του κυρίου Μπράουνλοου. Ο φόνος δεν πραγματοποιείται στο σπίτι της Νάνσυ, αλλά κάτω από τη γέφυρα. Γενικότερα, στο συγκεκριμένο



15. Jack Wild (Πονηρός Τσίφτης) και Marc Lester (Όλιβερ), σε χαρακτηριστική σκηνή της ταινίας *Oliver!* (1968).

σημείο υπάρχει μεγάλη διαφοροποίηση-σύμπτυξη σε σχέση με το μυθιστόρημα. Στο μιούζικαλ, δηλαδή, η Νάνσυ υπόσχεται ότι θα παεί τον Όλιβερ στη γέφυρα του Λονδίνου, για να τον παραδώσει στον κύριο Μπράουνλοου. Παίρνει τον Όλιβερ «τραγουδώντας» από το καπηλειό, ο Σάικς όμως τη σκοτώνει κάτω από τη γέφυρα², αρπάζει τον Όλιβερ ως όμηρο³ και στη συνέχεια κρεμιέται, όπως και στο βιβλίο, με τη διαφορά ότι

καθώς ο κόσμος με τους πυρσούς караδοκεί αυτός στα χέρια του έχει το παιδί.

Η ταινία, ως προς τη Θεωρία της Προσαρμογής⁴, είναι πιστή στο «πνεύμα» ως ένα βαθμό, αγγίζοντας όμως και τα όρια της «βεβήλωσης». Ως προς τις λειτουργίες του Barthes⁵ υπάρχουν πρωτεύοντα στοιχεία, αφαιρούνται, ωστόσο, αρκετά ανάλογα από το βιβλίο, όπως ο σημαντικός χαρακτήρας Μονκς. Αξίζει να σημειώσουμε ως προς τους Ενδείκτες και κυρίως ως προς τους Πληροφοριοδότες, ότι παρατηρούμε αλλαγή σε κάποια ονόματα-ιδιότητες. Χαρακτηριστικά μια νεαρή υπηρέτρια στο

² Οι θεατές βλέπουν μόνο σκιές θύτη(Μπιλ Σάικς)-θύματος (Νάνσυ).

³ Στοιχείο δανεισμένο από την εκδοχή του 1948 από το σκηνοθέτη David Lean και το σεναριογράφο Stanley Haynes.

⁴ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο:Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ 38-41.

⁵ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο:Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ 38-41.

σπίτι (παλάτι εδώ) του κυρίου Μπράουνλοου ονομάζεται Ροζ, παραπέμποντας στην ανύπαρκτη στο μιούζικαλ Ροζ Μαίηλυ. Ως προς την κατηγοριοποίηση Wagner⁶, έχουμε μια μετάθεση με στοιχεία σχολίου, καθότι οι ειδολογικές και προσεγγιστικές μεταβολές είναι έκδηλες.

Το φινάλε έχει πάλι τα συμβολικά στοιχεία από την ταινία του Lean. Κατεβαίνουν από την άμαξα ο Μπράουνλοου κι ο Όλιβερ και πάνε στο -εντός πόλης κι όχι στην εξοχή- τεράστιο σπίτι-παλάτι σχεδόν- του σεβαστού κυρίου, όπου τους περιμένει η κυρία Μπέντουιν. Από εδώ προκύπτει το επιμύθιο της δικαιοσύνης, της ανεύρεσης οικογένειας και θαλπωρής. Υπάρχει, όμως κι άλλο ένα επιμύθιο που έχει να κάνει με τη σεναριακή προσέγγιση και το «χαριτωμένο» κλίμα. Λιγό πιο πρίν, στην πριηγούμενη της τελικής σκηνή, έχουμε το «ουσιαστικό» επιμύθιο. Εδώ ο Φαγκίν-Ron Moody, ούτε συλλαμβάνεται, ούτε μεταφέρεται στο κελί, όπως στο μυθιστόρημα. Εδώ τα χρυσάφια του τα «τρώει» ο βούρκος αλλά εκείνος, τραγουδώντας «Αλλάζει κανείς;», αποφασίζει πως θα συνεχίσει να κλέβει, δεδομένου ότι συναντά τον καλό του μαθητή Πονηρό Τσίφτη-Jack Wild. Δάσκαλος και μαθητής αποχωρούν μαζί, τραγουδώντας «Αναθεωρώ την κατάσταση». Η κλοπή διαιωνίζεται και μέσω της μαθητείας, ο δολοφόνος πεθαίνει, αλλά οι απατεώνες διασώζονται. Θα μου πείτε, μπορεί αυτό να συμβαίνει όντως, αλλά πέραν της κοινωνικής γνώσης, πρέπει να μεταφέρουμε και ήθος στους θεατές, που εν προκειμένω λόγω είδους θα είναι και παιδιά.

Αξίζει να αναφέρουμε, κλείνοντας ένα εξαιρετικό εύρημα του Lionel Bart, του Vernon Harris και του Carol Reed. Υπάρχει μια σκηνή όπου ο Φαγκίν στέλνει τα παιδιά να κλέψουν. Παίζει μουσική με έναν αυλό της χειραγωγίας και τα παιδιά ακολουθούν πίσω του. Είναι ξεκάθαρη η αναφορά στο *Μαγικό Αυλό*, τη γνωστή ιστορία που μελοποίησε ο Mozart.

Ένα μιούζικαλ έχει πάντα τα υπέρ του και τα κατά του κι αυτά εν ολίγοις αναζητήσαμε και παρουσιάσαμε, συγκεκριμενοποιώντας το όλο ζήτημα σε σχέση με τον *Όλιβερ Τουίστ*. Πάντως, πρέπει να παρατηρήσουμε πως ανάλογα με την ψυχική διάθεση στην οποία βρισκόμαστε, ακόμη και το συγκεκριμένο μιούζικαλ μπορεί να μας φανεί αριστούργημα, όπως και κρίθηκε από την επιτροπή των Όσκαρ.

⁶ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ 38-41

4.5.3 Όλιβερ Τουίστ (2005)

Ο 21^{ος} αιώνας σηματοδοτεί την έλευση ενός νέου κινηματογραφικού Όλιβερ Τουίστ. Σε μια εποχή η οποία χαρακτηρίζεται από το φόβο της τρομοκρατίας και τον αγώνα πάταξης της και μόλις τέσσερα σχεδόν χρόνια από την πτώση των Δίδυμων Πύργων, ο διάσημος σκηνοθέτης Roman Polanski καταπιάνεται με το κλασικό έργο του Ντίκενς. Εικοσιέξι (26) χρόνια μετά την κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Thomas Hardy *Tess*, ο διακεκριμένος Πολωνοεβραίος σκηνοθέτης στρέφεται για άλλη μια φορά στην Αγγλική Λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα. Έχοντας στο νου του, προφανώς, ότι αυτό το λογοτεχνικό «είδος» συνδυάζει επιτυχώς το ρεαλισμό με το μελόδραμα, στήνει μια ευπρόσωπη κλασικίζουσα εκδοχή ντικενσιανού έργου, βασιζόμενος σε μια σχεδόν καθαρά ακαδημαϊκή γραφή.

Γιατί, όμως, άλλη μια εκδοχή του Όλιβερ Τουίστ; Τι παραπάνω έχει να πει ο Polanski σε σχέση με τη γνωστή ιστορία; Σίγουρα, ακολουθεί τη «γραμμή» που χάραξε ο David Lean ως προς το θεματολογικό κορμό οικογένειας και παιδικής εργασίας, θίγοντας έτσι ζητήματα διαχρονικού προβληματισμού και κοινωνικής ευθύνης. Ο Δ. Δανίκας πιστεύει πως ο δημιουργός, «επιστρέφει» στην ιστορία του μικρού αγοριού για να σχολιάσει μιαν άλλη επιστροφή, αυτή της δικής μας τεχνολογικής εποχής στα «κάτεργα της παλιάς και βιομηχανικής» (Δανίκας 2005). Αυτό το καταφέρνει και μάλιστα μέσα από την ιδιαίτερη σκηνοθετική μαεστρία που



16. Η αφίσα του κατά Roman Polanski Όλιβερ Τουίστ (2005).

τον χαρακτηρίζει. Σαφώς και δεν έχει την έμπνευση της νεότητάς του (*Chinatown*, 1974), όμως, αποδεικνύει περίτρανα την αρτιότητα του ταλέντου του και της σκέψης του με αυτή του τη δουλειά, η οποία έπεται του πολυβραβευμένου *Πιανίστα* (*The Pianist*, 2002)¹.

Μπορεί οι απόψεις για την αξία της ταινίας να δίστανται στους χώρους των κριτικών. Μάλιστα, ο Δ. Δανίκας είχε γράψει-όταν ο πολανσκικός *Όλιβερ Τουίστ* είχε πρωτοπροβληθεί στις ελληνικές αίθουσες-πως πρόκειται για ένα «καλοφτιαγμένο» αντίγραφο της ταινίας του Lean, χωρίς σημερινή πνοή (Δανίκας 2005). Από την άλλη η Lisa Schwarzbaum χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη εκδοχή ως «φωτογενή κι ευθύβολη» (Schwarzbaum, 2005)². Εμείς ανήκουμε στους υποστηρικτές της παρούσας εκδοχής, η οποία μας άφησε τις καλύτερες εντυπώσεις, όταν την πρωτοείδαμε στις σκοτεινές αίθουσες. Παρά τις όποιες σεναριακές αυθαιρεσίες και συμπυξείς στις οποίες προέβη ο πολυτάλαντος σεναριογράφος Ronald Harwood, η συγκεκριμένη εκδοχή είναι απολύτως πιστή στο πνεύμα του Ντίκενς και σε αρκετά σημεία επάξια συνέχεια-προέκταση της παράδοσης Lean. Ας μην ξεχνάμε πως δεν πρόκειται ούτε για αγγλική παραγωγή, όπως στα 1948, αλλά ούτε και για αμερικανική, όπως στα 1968. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με μια καλοστημένη ευρωπαϊκή συμπαραγωγή των Roman Polanski, Robert Benmussa και Alain Sarde, γυρισμένη στα studio Barrandon της Τσεχίας, με ένα σεναριογράφο του βεληνεκούς του Ronald Harwood, διευθυντή φωτογραφίας τον Pawel Edelman, μοντέρ τον Harvé de Luze. Βέβαια, η διανομή έγινε από την Tristar Pictures. Θα ήταν παράλειψή μας εάν δεν αναφέραμε την εξαιρετικών μουσικών επιδόσεων συνθέτρια Rachel Portman (*Chocolat*, 2000), οι «νότες» της οποίας είναι πραγματικά μαγευτικές.

Οι ηθοποιοί που επελέγησαν από τον Polanski είναι, κατά κύριο λόγο, Άγγλοι. Τι καλύτερο, άλλωστε, για μια ρεαλιστικότερη απεικόνιση ενός βιβλίου του Ντίκενς. Αξίζει να αναφέρουμε τη βασική διανομή:

- Barney Clark: Όλιβερ
- Ben Kingsley: Φαγκίν
- Jamie Foreman: Μπιλ Σάικς

¹ Μόλις το 2002 ο Roman Polanski παρέλαβε αυτοπροσώπως Όσκαρ (για την ταινία *Ο Πιανίστας*), όταν για χρόνια δεν μπορούσε να μεταβεί στις Η.Π.Α. λόγω νομικής φύσεως εκκρεμοτήτων και κατηγοριών.

² Η ελεύθερη απόδοση από τα Αγγλικά πραγματοποιήθηκε από το συντάκτη της εργασίας.



- Edward Hardwick: κύριος Μπράουνλοου
- Lean Rowe: Νάνσυ
- Harry Eden: Πονηρός Τσίφτης
- Ian McNeice: κύριος Λίμπκινς

Πέρα από τους Ben Kingsley και Barney Clark ξεχωρίζουν κατά την άποψη μας οι υποδειγματικές ερμηνείες του κυρίου Μπράουνλοου Edward Hardwick και της Lean Rowe που αποδεικνύεται «ιδανική» Νάνσυ.

Ενδεχομένως, στη θετικά διακειμένη στάση μας προς το έργο του Polanski να συνηγορεί ο εσωτερικός ρυθμός κι ο σύγχρονος χαρακτήρας των κινηματογραφικών κωδίκων. Δηλαδή, τα πολανσκικά πλάνα και η όλη «συνδεσμολογία» είναι πιο κοντά στον τρόπο σκέψης του μέσου σύγχρονου θεατή. Η σύγχρονη κινηματογραφία έχει ελιγμούς που δεν παρατηρούνταν στο παρελθόν. Αναμφίβολα, σαν «κινηματογράφος» η εκδοχή του Lean είναι ανώτερη, όμως οι θεατές και η εποχή ενίοτε βοηθούν στην αποδοχή ή μη μιας εκδοχής.



17. Barney Clark (Όλιβερ), Harry Eden (Πονηρός Τσίφτης) και Ben Kingsley (Φαγκίν) στον Όλιβερ Τουίστ (2005).

Αυτό που ουσιαστικά κάνει ξεχωριστή την εκδοχή του Polanski είναι η διαφορετική οπτική του. Μπορεί να επηρεάστηκε πολύ από τον Lean, όμως δεν έκανε μια πανομοιότυπη ταινία. Κατάφερε να δώσει πνοή σχολίου στην «ανάγνωσή»

του, χωρίς να βεβηλώσει το μυθιστόρημα. Ο σκηνοθέτης «αισθάνεται». Ξεκινά την ταινία του με γκραβούρες του 19^{ου} αιώνα και με το θλιμμένο αμίλητο παιδί, πιασμένο από το χέρι του κυρίου Μπαμπλ, στην πύλη του πτωχοκομείου. Λίγο απότομα, σε σχέση με τις άλλες εξεταζόμενες εκδοχές. Ωστόσο, η διαφορετικότητα της οπτικής έγκειται στον Εβραίο, στο ρόλο του οποίου αποδεικνύεται εξαιρετικός ο Ben Kingsley.

Ο κατά Polanski Εβραίος είναι μια πολυδιάστατη προσωπικότητα σε σχέση με εκείνους των άλλων εκδοχών. Δεδομένου ότι ο σκηνοθέτης είναι Πολωνοεβραίος κι έχει ζήσει σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, επιζητά την εναλλακτική προσέγγιση στο χαρακτήρα προσδίδοντας τη διάσταση της αναζήτησης «συγχώρεσης». Ο Φαγκίν του Polanski φέρεται καλά στον Όλιβερ, είναι ένας τρόπος τινά «πατέρας», δεν έχει αμιγώς αρνητική συμπεριφορά. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο το γεγονός ότι κουράρει τον μικρό με αλοιφές δικές του. Και φυσικά η αντιφατικότητα αυτή κορυφώνεται στη σκηνή στο κελί, με τον Όλιβερ να συγχωρεί και να ευχαριστεί τον «Κακό», πράγμα το οποίο προσδίδει καθ'όλη τη διάρκεια της ταινίας αντιφατικά συναισθήματα και στον Όλιβερ³.

Ο σεναριογράφος Ronald Harwood, σύμφωνα με τη Θεωρία της Προσαρμογής⁴, παρακάμπτει, παραλείπει και προσαρμόζει αρκετά στοιχεία του βιβλίου, ωστόσο το πετυχαίνει με ζηλευτή μαεστρία. Μπορεί, δηλαδή, να παραλείπει κάποια πρόσωπα (Μονκς, οικογένεια Μαίηλυ, Δρ. Λόσπερν, ο Νώε Κλαίηπωλ στο δεύτερο μέρος της ιστορίας) ή και κάποιες εκτενείς καταστάσεις, ωστόσο στην ταινία «οπτικοποιεί» πιστότατα σκηνές οι οποίες ποτέ σε άλλες εκδοχές δεν εμφανίστηκαν. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα η σκηνή του κελιού στην οποία προστίθεται εύστοχα και οι διαστάσεις των ευχαριστιών και της συγχώρεσης.

Το γεγονός ότι παραλείπεται η γενικότερη ύπαρξη βιολογικής συγγένειας με οποιονδήποτε από τους ήρωες (που σε άλλες ταινίες ήταν ο Μονκς ή ο κύριος Μπράουνλοου ή και οι δυο) ενισχύει την αναζήτηση της πατρικής και οικογενειακής θαλπωρής που ξεπερνά τα όρια της συγγένειας και της νομιμότητας. Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, μπορεί οι κατά Barthes⁵ Πρωτεύουσες Λειτουργίες και Καταλύτες, όπως το μενταγιόν και το πορτραίτο να εξοβελίζονται, όμως το αποτέλεσμα είναι εξίσου άρτιο. Αξίζει να σημειώσουμε ως προς τους Ενδείκτες και τους Πληροφοριοδότες ότι είναι κοινοί με τους αντίστοιχους του μυθιστορήματος-για τα πρόσωπα, βέβαια, που εμφανίζονται. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η εμφάνιση του συνήθως ανύπαρκτου σε άλλες εκδοχές Τόμπυ Κράτσιτ, καθώς επίσης η συμμετοχή του Αστυνόμου Μπλάδερς, όχι συνοδεία του συνεργάτη του Νταφ στην οικία Μαίηλυ, αλλά ως αποδέκτης της καταγγελίας του κυρίου Μπράουνλοου.

³ Περαιτέρω το ζήτημα θα αναλυθεί στις αντίστοιχες ενότητες 6.1, 6.2, 6.3 για τους χαρακτήρες.

⁴ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ 38-41

⁵ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ 38-41.

Συνεπώς, η εκδοχή, παρά τις όποιες μικροαλλαγές, κρίνουμε πως ανήκει στην κατά Wagner⁶ κατηγορία της «μετάθεσης» με κάποια στοιχεία «σχολίου» (πατρική καλοσύνη Εβραίου -συγχώρεση-ευχαριστώ) όπου η ελάχιστη επέμβαση, όχι μόνον αναδεικνύει, αλλά κι ενισχύει το πνεύμα του συγγραφέα. Άλλωστε, η ατμοσφαιρική φωτογραφία του Pawel Edelman συνετέλεσε σ' όλα αυτά, δεδομένου ότι ο Polanski έκανε μια ταινία για να «αρέσει στα μικρά παιδιά του», τα οποία κι έβαλε σε μικρούς ρόλους να παίξουν στην ταινία.

Το φινάλε στην ταινία του Polanski διαφέρει ουσιαστικά από εκείνο των άλλων εξεταζόμενων κινηματογραφικών εκδοχών του μυθιστορήματος. Εδώ δεν έχουμε τον «Παπού» και τη «Γκουβερνάντα» να οδηγούν το παιδί σε ένα όμορφο «σπίτι». Εδώ, έχουμε ένα παιδί που βρίθει αντιφατικών συναισθημάτων, στεναχωρημένο για την επικείμενη εκτέλεση του Φαγκίν που μόλις συγχώρεσε στο κελί του, να εισέρχεται στην άμαξα του κυρίου Μπράουνλοου. Οι στιγμές αμήχανες κι ο Όλιβερ παγωμένος ώσπου να τον αγκαλιάσει ο κύριος Μπράουνλοου κι όχι αυτός εκείνον. Μια κρίση «ταυτότητας» που οδηγεί τελικά στην οικογενειακή θαλπωρή, καθώς η άμαξα χάνεται σιγά σιγά από την οθόνη ανάμεσα σε όμορφα παλιά σπίτια και πέφτουν οι τίτλοι του τέλους.

⁶ Δες κεφ. 4.3 Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο: Παράμετροι συγκριτικής μελέτης και Θεωρητικές προσεγγίσεις, σσ 38-4.

5. Ο Ντίκενς και η εικονογράφηση των έργων του.

5.1 Η γλώσσα της εικόνας

Η Λογοτεχνία έχει ανοίξει προ πολλού διάλογο με την εικόνα και τον κόσμο της, διάλογο ο οποίος ενίοτε αποδεικνύεται ιδιαίτερα γόνιμος. Είτε εξετάσει κανείς το όλο ζήτημα από την εκπαιδευτική σκοπιά του οπτικού εγγραμματισμού (visual literacy), είτε από την ευρύτερη σκοπιά της παραπληρωματικής αισθητικής καλλιέργειας, το σίγουρο είναι πως το εννοιολογικό ζεύγμα λόγος-εικόνα παραμένει αδιάσπαστο και ιδιαίτερα σημαντικό για τη φιλιαναγνωσία.

Εν αρχή ην ο λόγος, ο οποίος ζωοποιεί τον μέσα κι έξω κόσμο. Όταν παίρνει μορφή και γίνεται σύμβολο γραφής, μεταπηδά σε μιαν άλλη οντότητα: γίνεται κείμενο (αφήγημα, ποίηση, θέατρο). Και η εικονοπλαστική του δύναμη γίνεται αφόρμηση για μια νέα γλώσσα: τη γλώσσα της εικόνας (Αναγνωστόπουλος, 2003: 17). Από την άλλη, η εικόνα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της συγκινησιακής και βιωματικής μας σχέσης με τη γύρω πραγματικότητα. Ζούμε πλέον στην εποχή της εικόνας. Βέβαια, όπως παρατηρεί ο Πολυδεύκης Ασωνίτης (1998: 19), μέσα στο πλαίσιο της εικονικής αφθονίας, οι πληροφορίες και οι εντυπώσεις πληθαίνουν και διαφοροποιούνται σε ποικιλία. Οφείλουμε, παρόλα αυτά να είμαστε επιφυλακτικοί, εφόσον αυτή η πληθωρική παραγωγή οπτικών ερεθισμάτων δε συνεπάγεται αυτόματα και την ανεπιφύλακτη αποδοχή της χρησιμότητάς τους. Κατά συνέπεια, η εικόνα λειτουργεί αυτόνομα ή παραπληρωματικά στο λόγο. Η σχέση που αναπτύσσει με εκείνον, δεν είναι σχέση ισοδυναμίας, αλλά προσδιορίζεται από μια κυμαινόμενη θέση του ατόμου μπροστά στην τέχνη. Ο λόγος, όπως παρατηρεί ο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (2003:18), χάνει την παντοδυναμία του και υποχωρεί στον «οπτικό μπερραλισμό» και σε μια εικόνα «ευγλωττότερη και πιο επιθετική» από ποτέ.

Η εικόνα είναι ένα είδος τέχνης και το σύστημα μιας τέχνης μπορεί γενικά να περιγραφεί στα πλαίσια της σημειωτικής σαν μια συλλογή κωδικών. Η μοναδικότητα της επίδρασης μιας τέχνης, παρόλα αυτά βρίσκεται στην τεχνοτροπία της και κατ' επέκταση στο γλωσσικό ιδίωμά της (Monaco, 2000: 65)¹. Οι Kress και van Leeuwen έχουν ασχοληθεί εκτενώς με τις ιδιαιτερότητες του οπτικού πλούτου σε επίπεδο

¹ Η ελεύθερη απόδοση από τα Αγγλικά πραγματοποιήθηκε από το συντάκτη της εργασίας.

εικονογράφησης παιδικής λογοτεχνίας, επικοινωνίας, μέσων και κινηματογραφίας. Δίνουν ιδιαίτερο βάρος στην Κοινωνική Σημειωτική Θεωρία, ως προς την αναπαράσταση, αναφερόμενοι στη σχέση της με τη Σχολή της Πράγας και τους Ρώσους φορμαλιστές, την «εικόνα» (icon), το «πλαίσιο» (index) και το «σύμβολο» (symbol)². Οι δυο ερευνητές ισχυρίζονται πως τα κοινωνικά συγκείμενα έχουν ιδιαίτερη σημασία, εξαρτώμενη από τους καθημερινούς «πραγματικούς» ανθρώπους, τις ξεχωριστές σκέψεις τους και την ιδιαίτερη νοηματοδότηση που προκύπτει από τα παραπάνω (Kress & van Leeuwen 2000: 5-8).

Από τη στιγμή, συνεπώς, που έχουμε να κάνουμε με τη γλώσσα και μάλιστα, όχι με αυτή του κλασικού επικοινωνιακού κώδικα, αλλά της εικόνας, επισημαίνεται η ύπαρξη του δρώντος υποκειμένου και του αποδέκτη, δυο αν μη τι άλλο αλληλεπιδραστικών μονάδων, όπως συμβαίνει τόσο στη Λογοτεχνία, όσο και στον Κινηματογράφο³. Οι όποιοι μορφικοί και χωροταξικοί κώδικες σχεδόν σε καμία περίπτωση δεν είναι τυχαίοι. Μια προσεκτική επισκόπηση της στάσης του σώματος απεικονιζόμενου ήρωα προσδίδει τις ανάλογες κοινωνικές και διακειμενικές ενίοτε προεκτάσεις. Ο προσανατολισμός του ήρωα, η όλη αρχιτεκτονική της εικόνας καθορίζεται από το λογοτεχνικό συγκείμενο-στην περίπτωση εικονογράφησης λογοτεχνήματος- χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης δεν καταθέτει και τη δική του άποψη, με όχημα τα κοινωνικά σημαίνόμενα.

Η οπτική σύνταξη από αριστερά προς δεξιά ή το αντίθετο, ή ομοίως, από πάνω προς τα κάτω, επικυρώνουν σημειολογικά τόσο τη σύγκρουση παλαιού και νέου, όσο και του ιδεατού με την πραγματικότητα (Kress & van Leeuwen 2000: 181-194). Επιπλέον, η οπτική γωνία καθορίζει τη «θέση» του αποδέκτη, σύμφωνα με τη θέση του πομπού. Για να γίνουμε σαφέστεροι, η ιδεολογική πρόθεση του πομπού οικοδομείται κι ύστερα από τον νομιμοποιημένο τρόπο ερμηνείας των οπτικών ερεθισμάτων κι επιδείξεων που φιλτράρει ο αποδέκτης. Η αφ' υψηλού, δηλαδή, οπτικοποίηση μιας σκηνής δίνει μια τρόπον τινά αίσθηση υπεροχής, ή η από χαμηλά «μεγεθύνει» το υποκείμενο της ιστορίας και κατ' επέκταση το ωραιοποιεί, ενώ η από απέναντι αναδεικνύει την ισοτιμία ήρωα-αποδέκτη. Το μεγάλο πρόσωπο, το κινηματογραφικό γκρο-πλαν, φανερώνει αμεσότητα και οικειότητα. Το βλέμμα του ήρωα προς τον αποδέκτη, ο επιτονισμός του κέντρου ή της άκρης, όλα αυτά είναι

² Η απόδοση ορολογίας από τα Αγγλικά πραγματοποιήθηκε από το συντάκτη της εργασίας.

³ Βλ. κεφ. 4.2 Λογοτεχνία και Κινηματογράφος: Τέχνη και Τεχνική, Γλώσσα και Αφήγηση, σσ 33-37.

στοιχεία απαραίτητα για την ανάλυση εικονοποιημένων σκηνών ή χαρακτήρων ενός μυθιστορήματος (Kress & van Leeuwen 2000: 130-140).

Στο χώρο της επιστήμης οι εικόνες, κυρίως οι νατουραλιστικές, ταυτίστηκαν σχεδόν με το «βιβλίο της φύσης» ή το «παράθυρο στον κόσμο». Το λεκτικό συγκείμενο δε, προσφερόταν για την ταυτοποίηση και την ερμηνεία σύμφωνα με ψήγματα πολιτισμικής και ηθικής φαντασίας (Kress & van Leeuwen, 2000: 17)⁴. Η ερμηνεία της εικόνας υπόκειται στο κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο της μονάδας. Ασφαλώς και η χρήση των οπτικών κλειδιών δεν είναι η ίδια σήμερα με εκείνη πενήντα χρόνια πριν στις Δυτικές κοινωνίες. Το πλαίσιο, είτε σημειολογικά, είτε ιστορικά, υπαινίσσεται, αν όχι καθορίζει και κλιμακώνει την «τάξη μέσα στο χάος του κόσμου» (Kress & van Leeuwen 2000: 33, Ασωνίτης 2001: 59-60, Κιτσάρας 1993: 68).

Η ιδιαιτερότητα των ίδιων οπτικοποιημένων προσώπων ή σκηνών σχετίζεται με το χρόνο δημιουργίας, την ιδεολογική προσθαφαίρεση στοιχείων και τη σύνδεσή της με το πρωτότυπο κείμενο ή τη διασκευή του. Συνοψίζοντας τα ορόσημα της σημειωτικής κατά τους Kress και van Leeuwen α) οι ανθρώπινες κοινωνίες χρησιμοποιούν ποικιλία αναπαραστάσεων, β) η νοηματοδότηση και η ερμηνεία κάθε τρόπου αναπαράστασης διαφοροποιείται, γ) η κάθε τεχνοτροπία έχει διαφορετικό αντικείμενο σε ιδιαίτερα κοινωνικά συγκείμενα, δ) ενυπάρχει ο παράγοντας της υποκειμενικότητας, ε) συνδέονται μορφικές υποκειμενικότητες με διαφορετικά μέσα και σύμφωνα με την επικοινωνιακή διάσταση του πολιτισμού, στ) προκύπτει ο ανάλογος συσχετισμός με την ανθρώπινη συμπεριφορά, ζ) αναζητείται η σημασία σημαινόντων και σημαινομένων, όντας σε θέση να προεκτείνει ή να μετακινήσει τη σκέψη ποικιλοτρόπως σε διαφορετικά πεδία ανάλυσης (Kress & van Leeuwen 2000: 34-40). Ασφαλώς, έχει καταστεί σαφές ότι η οπτική σύνταξη δεν αναπαράγει απλώς τη σύνταξη της πραγματικότητας. Ωστόσο, παράγονται εικόνες «πραγματικού» προσανατολισμού, σε σχέση με το κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο απευθύνονται (Kress & van Leeuwen, 2000: 45). Δεν αμφισβητούμε φυσικά την ύπαρξη ιδεολογικών προεκτάσεων, αντλημένων και από το χώρο του συμβολισμού, ακόμη και σε ένα παιδικό εικονογραφημένο ανάγνωσμα. Πάντως, όπως παρατηρεί ο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (2003: 38), το εικονογραφημένο ανάγνωσμα ενισχύει την αναγνωστικότητα, διεγείρει την όρεξη για το διάβασμα και γονιμοποιεί τη σκέψη και

⁴ Ελεύθερη απόδοση από τα Αγγλικά, από το συντάκτη της εργασίας.

τη φαντασία του παιδιού. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη άποψη, δηλαδή, χρησιμοποιούμε τη γλώσσα της εικόνας ως όπλο, ένα όπλο γνώσης και τέρψης, λόγου και εικόνας.

5.2 Ο Όλιβερ Τούιστ εικονογραφημένος

5.2.1 Ο Ντίκενς και οι εικονογράφοι

Ο Κάρολος Ντίκενς υπήρξε ένας λογοτέχνης «πολύτροπος» και πολυδιάστατος. Συνέδεσε το όνομά του, όχι μόνο με τη λογοτεχνία και τη δημοσιογραφία, αλλά και με το θέατρο, την εικονογράφιση, τον κινηματογράφο. Μπορεί ο ίδιος να αποτελούσε ένα είδος «θεατρίνου», εφόσον υπήρξε θιασάρχης και απαγγελτής των έργων του, σε καμία περίπτωση, όμως, δεν ήταν κινηματογραφιστής ή εικονογράφος με την κυριολεκτική σημασία ¹. Είχε, παρόλα αυτά εξαιρετικούς συνεργάτες όσο ζούσε και ασφαλώς, άφησε τόσο σπουδαίο έργο «πίσω» του, έτσι ώστε να εμπνέει καλλιτέχνες μέχρι και σήμερα, σχεδόν 140 χρόνια μετά το θάνατό του. Στο προκείμενο κεφάλαιο ασχολούμαστε με την εικονογράφιση.

Ο Άγγλος δημιουργός συνεργαζόταν στενά με τους εικονογράφους του. Αν κοιτάξουμε προσεκτικά τις εικονογραφήσεις έργων του από τις πρώτες τους εκδόσεις, είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε πώς ο ίδιος ο συγγραφέας περιέγραφε τους χαρακτήρες του, έτσι ώστε να «αναδειχθούν» από το ταλέντο του εικονογράφου. Δεν είναι, άλλωστε, λίγες οι φορές που οι μετέπειτα κινηματογραφιστές βασίστηκαν σ' αυτές τις πρώτες εικονογραφήσεις για να μεταφέρουν τα μυθιστορήματά του στον κινηματογράφο. Μεγάλοι εικονογράφοι συνεργάστηκαν με τον Ντίκενς. Ο Τζώρτζ Κρούικσανκ (George Cruikshank, 1792–1878) ήταν ο προεξάρχων. Ακολούθησαν κι άλλοι, όπως οι Seymour, Buss, Phiz, Cattermole, Williams, Maclise, Leech, Stone, Browne. Ιδιαίτερως αξίζει να μνημονεύσουμε τον Luke Fildes, ο οποίος εικονογράφησε το τελευταίο και ημιτελές έργο του συγγραφέα με τίτλο *Το Μυστήριο του Εντουίν Ντροντ* (*The Mystery of Edwin Drood*, 1870). Εάν αναλογιστούμε ότι μόνον οι *Μεγάλες Προσδοκίες* και τα *Δύσκολα Χρόνια* εκδόθηκαν εκείνη την εποχή χωρίς εικονογράφιση, αντιλαμβανόμαστε πόσο σημαντικοί υπήρξαν για το συγγραφέα οι εικονογράφοι. Το γεγονός ότι τα περισσότερα έργα του βικτοριανού λογοτέχνη κυκλοφορούσαν τμηματικά και μάλιστα μηνιαίως, επέτασσε εν μέρει την παρουσία πρωτότυπων εικόνων. Τα μηνιαία τεύχη εκδίδονταν με δυο εικονογραφήσεις, οι οποίες συχνά ήταν σκίτσα, εκτυπωμένα με ιδιαίτερο τρόπο και τοποθετημένα ύστερα από κάποιες διαφημίσεις και πριν το κείμενο.

¹ Βλ. Κεφ. 2 Κ.Ντίκενς: ο συγγραφέας, το έργο, η εποχή του, σσ 9-12.

5.2.2 Όλιβερ Τουίστ : πρώτη εικονογράφιση και επιρροές



18. George Cruikshank (1792–1878).

Η σπουδαιότερη φυσιογνωμία με την οποία συνεργάστηκε ο Κάρολος Ντίκενς σε επίπεδο εικονογράφισης υπήρξε ο Τζόρτζ Κρούικσανκ (George Cruikshank, 1792–1878) ο οποίος και ταυτίστηκε με τη «δουλειά» του σχετικά με το μυθιστόρημα *Όλιβερ Τουίστ*. Ο λονδρέζος ζωγράφος, γελοιογράφος και χαράκτης θεωρούνταν ο καλύτερος στο είδος του εκείνη την εποχή. Έμεινε στην ιστορία για τις συνεργασίες του με πολλά σατιρικά περιοδικά, καθώς επίσης για την ποικιλομορφία των σατιρικών του τύπων, αντλημένων από το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της Μ. Βρετανίας. Δημοσίευσε μια μεγάλη σειρά από χιουμοριστικά σκίτσα για την καταπολέμηση του αλκοολισμού, για τη *Ζωή στο Παρίσι*, τη *Ζωή στο Λονδίνο*, και εικονογράφησε μια *Συλλογή Γερμανικών λαϊκών παραμυθιών*. Ήταν αυτός που εικονογράφησε τους δεκατέσσερις πρώτους τόμους του εντύπου *Bentley's Miscellany*, όπου περιλαμβάνεται η πρώτη εικονογραφημένη έκδοση του μυθιστορήματος που μας ενδιαφέρει.

Με τον Ντίκενς γνωρίστηκε μέσω του John Macrone, εκδότη του επιτυχημένου συγγραφέα William Harrison Ainsworth. Έτσι προέκυψε η περίφημη εικονογραφική σύμπραξη στο *Sketches by Boz* το 1836. Η συνεργασία των δυο ανδρών, όμως, δεν σταμάτησε στην εικονογράφιση. Ο Κρούικσανκ ήταν και ηθοποιός του ερασιτεχνικού θιάσου του συγγραφέα. Βέβαια, αυτό που έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον σ' αυτή τους τη σχέση, είναι το γεγονός ότι μετά το θάνατο του Ντίκενς, ο εικονογράφος προσπάθησε να οικειοποιηθεί την πλοκή και αρκετούς από τους χαρακτήρες στον *Όλιβερ Τουίστ*. Ισχυριζόταν, για να γίνουμε σαφέστεροι, ότι αυτός ήταν ο δημιουργός όχι μόνο των εικόνων, αλλά και του μυθιστορήματος κατά κάποιον τρόπο. Πέθανε τη 1 Φεβρουαρίου 1878 και τάφηκε στο Ναό του Αγίου Παύλου.



19. Ντίκενς και Κρούικσανκ

Η εικονογράφηση του Κρούικσανκ για τον *Όλιβερ Τουίστ*, όπως εκδόθηκε στη Ελλάδα από τον εκδοτικό οίκο Γκοβόστης για να πλαισιωθεί η χωρίς περικοπές απόδοση του μυθιστορήματος περιλαμβάνει τις παρακάτω 23 εικόνες:

1. Η απαγωγή του Όλιβερ από τους στοργικούς του φίλους.
2. Ο Όλιβερ ζητάει κι άλλο.
3. Ο Όλιβερ γλιτώνει και δε γίνεται μαθητευόμενος καπνοδοχοκαθαριστής.
4. Ο Όλιβερ δίνει ένα καλό μάθημα στον Κλαίηπολ.
5. Η παρουσίαση του Όλιβερ στον αξιοσέβαστο κύριο Φαγκίν.
6. Ο Όλιβερ μένει κατάπληκτος από τη δουλειά του Τσίφτη.
7. Η ανάρρωση του Όλιβερ.
8. Η υποδοχή του Όλιβερ από τον Φαγκίν και τα παιδιά.
9. Ο κύριος Μπαίητς εξηγεί έναν τεχνικό όρο του επαγγέλματος.
10. Η διάρρηξη.
11. Ο κύριος Μπαμπλ και η κυρία Κόρννεϋ παίρνουν το τσάι τους.
12. Ο κύριος Κλαίηπολ όταν απουσιάζει τα' αφεντικό του.
13. Ο Όλιβερ Τουίστ στην εξώπορτα του σπιτιού της κυρίας Μαίηλυ.
14. Οι δυο αστυνομικοί.
15. Ο Μονκς κι ο Εβραίος έξω από το παράθυρο του Όλιβερ.
16. Ο κύριος Μπαμπλ εξευτελίζεται μπροστά στα μάτια των τροφίμων του Πτωχοκομείου.
17. Ο κύριος Φαγκίν και οι μαθητές του προσπαθούν να συνεφέρουν τη Νάνσυ.
18. Ο Εβραίος κι ο Μόρις Μπόλτερ αρχίζουν να συνεννοούνται.
19. Η συνάντηση κάτω από τη Γέφυρα.
20. Ο Σάικς προσπαθεί να σκοτώσει το σκυλί του.
21. Η τελευταία ελπίδα.
22. Ο Φαγκίν στο κελί του μελλοθάνατου.
23. Η Ροζ Μαίηλυ κι ο Όλιβερ μπροστά στο κενοτάφιο της Αγής.

Κατά τον Ράσκιν, ο συγκεκριμένος εικονογράφος ήταν άψογος ως προς την τεχνική αρτιότητα των έργων του. Βέβαια, η αλήθεια είναι πως εξετάζοντας προσεκτικά το έργο του μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες ιδιαιτερότητες.

Συγκεκριμένα, ήταν αδύνατον να ζωγραφίσει όμορφες γυναίκες, κι αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά, στον τρόπο που απεικονίζει, όχι μόνον τη Νάνσυ(εικ. 20), αλλά και τη Ροζ Μαίηλυ. Επιπλέον, δεν ήταν σε θέση να ζωγραφίσει ρεαλιστικά τα παιδιά. Οι παιδικές φιγούρες στον *Όλιβερ Τουίστ* μοιάζουν με μινιατούρες ενηλίκων. Δεν παρατηρούμε λεπτότητα στα χαρακτηριστικά.

Από τότε μέχρι τις μέρες μας μια πληθώρα εικονογραφήσεων για τον *Όλιβερ Τουίστ* παρουσιάστηκε ανά τον κόσμο και φυσικά ανά την Ελλάδα. Οι επιρροές από τον Κρούικσκ είναι έκδηλες, μολονότι συχνότερα διακρίνουμε



20. Ο κύριος Φαγκίν και οι μαθητές του προσπαθούν να συνεφέρουν τη Νάνσυ. Έργο του Τζ. Κρούικσανκ.

Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που ο καλλιτέχνης αποδίδει τόσο τις γυναικείες, όσο και τις παιδικές μορφές.



21. Στην εκδοχή του A. Hicks, η φτώχεια συμβαδίζει με την ασχήμια

κοινά σημεία με άλλη μια ξεχωριστή εικονογραφική προσέγγιση. Αναφερόμαστε φυσικά σε εκείνη του Arnold Hicks από τα *Κλασσικά Εικονογραφημένα*¹. Ο Hicks απεικόνισε με τέτοιο τρόπο τους χαρακτήρες, έτσι ώστε να διαφοροποιείται εκ πρώτης όψεως το Καλό με το Κακό. Ο άσχημος φτωχός και κακούργος, ο όμορφος πλούσιος κι ευγενής. Άλλωστε, κι ο Όλιβερ έχει ευγενική καταγωγή, γι αυτό φέρεται να είναι «συμπαθητικός». Ο κοινωνικός

¹ Δες Κεφ. 5.2.4 Τα Κλασσικά Εικονογραφημένα και *Όλιβερ Τουίστ*, σσ 81-83.

προσανατολισμός στα σκίτσα αποδεικνύει τη στενή σχέση εικονογράφησης και κοινωνικής σημειωτικής, εικόνων και στερεοτύπων. Ενδεχομένως, «άθελά» του ο Hicks, απεικόνισε τις εντυπώσεις που του προκάλεσε το μυθιστόρημα., βασιζόμενος, εν μέρει, στον τρόπο σκέψης του Κρούικσανκ. Ας συνυπολογίσουμε τη χρονική απόσταση από τη δεκαετία του 1830 όπου καταθέτει τη σκέψη του ο Κρούικσανκ, μέχρι τη δεκαετία του 1950 περίπου που δημιουργεί ο Hicks. Πάντως, όπως τελικά προκύπτει, ο τρόπος σκέψης δε διαφοροποιείται ιδιαίτερα από εποχή σε εποχή. Σαφώς και τα σκίτσα του Hicks αποτελούν περίτεχνο δείγμα έγχρωμου σχεδιασμού κι ενδεχομένως να υπάγονται στους κώδικες «αρεσκείας» ιδιαίτερα σε γενιές ανάλογες με τη δική μας ή και σε προηγούμενες, κατά κύριο λόγο. «Μεγαλώσαμε» με αυτή την οπτικοποίηση των *Κλασικών Εικονογραφημένων*.

Ομολογουμένως, το χάσμα των τάξεων φαίνεται και στις εικόνες 21-22, με τις έκδηλες προαναφερθείσες ταξικές διαφοροποιήσεις πέραν της κατά περίπτωση ενδυματολογικής προσέγγισης. Αντιπαραβάλλονται χαρακτηριστικά, η Ροζ και η Οικονόμος, ανάλογες περιπτώσεις με το Φάγκιν και τον Μπράουνλοου. Σκληρές γραμμές και λιτές καμπυλότητες στα «κατώτερα» στρώματα, ωραιοποίηση, λεπτότητα, περίτεχνη ομορφιά στα «ανώτερα». Η Γαλλική Σχολή εικονογράφησης της Societé Francaise d'



22. Στην εκδοχή του A. Hicks, ο πλούτος και η ευγένεια συμβαδίζουν με την ομορφιά.

Imprimerie et de Libraire που χρησιμοποιεί ο Πατάκης στην έκδοσή του μυθιστορήματος δεν κινείται αποκλειστικά στο ίδιο πλαίσιο με τον Hicks. Από την πλευρά τους, έλληνες καλλιτέχνες όπως οι Μιχ. Βενετούλιας - Θ. Ανδρεόπουλος (Αγκυρα) και Δημ. Αντωνόπουλος (Αστηρ) επηρεάζονται ή συμβαδίζουν αδιαμφισβήτητα με τη γραμμή Hicks, προφανώς σε λογικότερα πλαίσια.

5.2.3 Οι απεικονίσεις της σκηνής που ο Όλιβερ ζητά κι άλλη τροφή.



23. Η απεικόνιση της σκηνής από το Δημ. Αντωνόπουλο.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, τα κοινωνικά σημαίνοντα και σημαινόμενα των εικονογραφήσεων μπορεί και να συμβαδίζουν ως ένα βαθμό, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της απεικόνισης της περίφημης σκηνής στο Πτωχοκομείο, με τον Όλιβερ να ζητά επιπλέον τροφή. Η περίοδος δημιουργίας της κάθε εικονογραφικής προσέγγισης έχει ιδιαίτερη σημασία, ωστόσο κάθε μια είτε εκληφθεί μεμονωμένα είτε συνολικά, θίγεται μια διαχρονική και πανανθρώπινη πραγματικότητα. Αυτή της ελλιπούς τροφής, της καταπίεσης, της «ιδρυματοποίησης» (ορφανοτροφείο), τους διακειμενικούς συνειρμούς του συσσιτίου. Ο πόνος της μεταπολεμικής

Ευρώπης αλλά κυρίως οι «πληγές» κι ο αγώνας της μεταπολεμικής-μετεμφυλιακής Ελλάδας φρονούμε πως μπορεί και πρέπει να συνδεθεί με τις ελληνικές τουλάχιστον προσεγγίσεις.

Μολονότι στις εξεταζόμενες ελληνικές εκδόσεις εντοπίζουμε μόλις δυο απεικονίσεις της συγκεκριμένης σκηνής από Έλληνες εικονογράφους, οι βαθύτερες σχέσεις οι οποίες προβάλλουν το προαναφερθέν υπόρρητο νόημα καταπίεσης κι εξαθλίωσης είναι ένα σημείο σύγκλισης¹. Στη μεν περίπτωση του Δημ. Αντωνόπουλου (εκδόσεις: Αστηρ) διακρίνουμε τον οικονόμο να επιχειρεί να χτυπήσει με την κουτάλα έναν Όλιβερ έτοιμο να τραπεί σε φυγή, έχοντάς ήδη ζητήσει επιπλέον τροφή και με την караβάνα του να αιωρείται. Στη δε περίπτωση Ανδρέοπουλου (εκδόσεις: Άγκυρα), ο μικρός δεν τρέχει. Μένει ακίνητος σε ένα συνολικό, αποστασιοποιημένο -σε σχέση με το εξεταζόμενο προηγούμενο- πλάνο.

¹ Αξίζει να σημειώσουμε την άποψη πως η σύγχρονη εικονογράφηση απομακρύνεται από το συμβολισμό ηθικών αξιών και ενδυναμώνει την αντιληπτική ικανότητα των οπτικών ισοδυναμιών (Τσιλιμένη, 2008: 21).

Κρατά, μάλιστα, την καραβάνα με το ένα του χέρι σαν επαίτης. Ο μάγειρας έχει σηκώσει ψηλά την κουτάλα ως όπλο, καθώς εμείς αντιπαραβάλλουμε ως παρατηρητές το μέγεθος του καζανιού και της καραβάνας.

Θέλοντας να προχωρήσουμε ένα βήμα πιο πέρα, εξετάζουμε την κατά Κρούικσανκ πρώτη



23. Η απεικόνιση της σκηνής από το Θ. Ανδρεόπουλο.



23. Η απεικόνιση της σκηνής από τον Τζ. Κρούικσανκ.

συμβατικής καταπίεσης. Στο κατά Hicks αντίστοιχο καρέ των *Κλασικών Εικονογραφημένων* διακρίνουμε έναν συγκεκριμένο αναλογιών των ελληνικών εικονογραφικών προτάσεων κι εκείνης του Κρούικσανκ. Ο Όλιβερ ακίνητος, κρατώντας

προσέγγιση. Εν προκειμένω, παρατηρούμε έναν αθώο πιτσιρίκο να ζητά «κι άλλο», κρατώντας με το ένα χέρι την άδεια καραβάνα καθόσον με το άλλο υποδεικνύει στον «άγριο» κύριο το ελλειπές φαγητό. Εδώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην έκφραση του περιγύρου. Έντρομα παιδάκια και μια έκπληκτη γυναίκα προσδίδουν τη διάσταση του κοινωνικού πρέπει, της κοινωνικής κατακραυγής και



24. Η απεικόνιση της σκηνής από τον A. Hicks.

την караβάνα με τα δυο του χέρια, ζητά τροφή, ο μάγειρας στρέφεται με αγριότητα σ' αυτόν κι ένα άλλο παιδί κοιτάει έντρομο. Ανάλογα καρέ έχουμε δει και στις κινηματογραφικές εκδοχές, με την κάμερα να εστιάζεται στο μικρό παιδί που κρατά με τα δυο του χέρια την караβάνα (εικ. 25- 27).

Ως προς την ωραιοποίηση του ήρωα, χαρακτηριστικό παράδειγμα ανάλυσης υπό τη θεωρία των Kress και van van Leeuwen, μπορεί να αποτελέσει η απεικόνιση του Όλιβερ που τρέχει να ξεφύγει από το πλήθος του Λονδίνου, σε μια από τις γνωστότερες αφίσες της ταινίας του Polanski². Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε το νεαρό ηθοποιό Barney Clark εκ του πλησίον. Η γωνία λήψης είναι από κάτω. Επομένως, ο μικρός ήρωας «φαίνεται» σημαντικός και «ωραιοποιημένος». Για άλλη μια φορά, συνεπώς, αποδεικνύεται το πόσο πολυσήμαντη και πρόσφορη για ανάλυση είναι η πολυτροπικότητα στις προσεγγίσεις ενός λογοτεχνικού κειμένου.



25. Πλάνο από τον *Όλιβερ Τουίστ* (1948).



26. Πλάνο από τον *Όλιβερ Τουίστ* (2005).



27. Πλάνο από τον *Όλιβερ!* (1968).

² Δες εικ. 16, σ. 63.

5.2.4 Κλασσικά Εικονογραφημένα και Όλιβερ Τουίστ

Ο Όλιβερ Τουίστ, όπως έχει ήδη γίνει αντιληπτό από τις προηγούμενες ενότητες, δεν άφησε ασυγκίνητα ούτε και τα Κλασσικά Εικονογραφημένα. Από πού όμως προέκυψαν τα Κλασσικά Εικονογραφημένα; Το γεγονός ότι ένα μυθιστόρημα επιδέχεται πολλές «αναγνώσεις», εικονογραφικές και φιλικές είναι αδιαμφισβήτητο. Βέβαια, είναι θετική μια τέτοιου είδους προσέγγιση, σε κόμικς εν προκειμένω; Τι συνέβη στην περίπτωση του Όλιβερ Τουίστ;

Τα Κλασσικά Εικονογραφημένα αποτελούν την υλοποίηση μιας ιδέας του Albert Lewis Kanter. Πρωτοκυκλοφόρησαν στην Αμερική το 1941,

από τον εκδοτικό οίκο Elliot και μάλιστα με την αρχική ονομασία Classic Comics. Ο πολυσχιδής Kanter κατάφερε να μεταφέρει σύντομα το όλο εγχείρημα σε δική του εκδοτική εταιρία ονόματι Gilberton Publishing Co. Το 1947 τα Classic Comics μετονομάζονται σε Classics Illustrated και συνεχίζουν την εκδοτική τους σταδιοδρομία μέχρι το 1962. Από τότε μέχρι σήμερα υπήρξαν αρκετές λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένες επανεκδόσεις.

Το εκδοτικό αυτό φαινόμενο δεν άργησε να κατακτήσει κι άλλες χώρες μια εκ των οποίων ήταν και η δική μας. Τα Κλασσικά Εικονογραφημένα εμφανίζονται για πρώτη φορά στην πατρίδα μας το 1951, από τον εκδοτικό οίκο ΑΤΛΑΝΤΙΣ των αδελφών Πεχλιβανίδη. Σε μια Ελλάδα μεταπολεμική και μετεμφυλιακή οι αντιδράσεις ήταν αναμενόμενες. Άλλωστε, τα κόμικς αμερικάνικης κουλτούρας ουσιαστικά τότε εισβάλλουν για πρώτη φορά στο ελληνικό κράτος. Συνεπώς, οι



28. Το εξώφυλλο της ελληνικής έκδοσης του Όλιβερ Τουίστ στα Κλασσικά Εικονογραφημένα.

ανακατατάξεις κι ο επαναπροσδιορισμός των αξιών κατά τη μεταπολεμική περίοδο δεν άφησε ανεπηρέαστο το παιδικό βιβλίο και ιδιαίτερα το παιδικό έντυπο. Η «άνυδρη» πνευματική ζωή της παιδικής λογοτεχνίας εκείνη την εποχή, σημαδεύτηκε από τέτοιες «φυγόκεντρες δυνάμεις» οι οποίες απευθύνονται σε ένα ευρύτερο κοινό, ολιγογράμματο ενίοτε κι εντυπωσιασμένο από τις σύγχρονες τεχνικές της τετραχρωμίας αλλά και το χαμηλό τρόπον τινά κόστος (Αναγνωστόπουλος 1991:24).

Αποτελούν ωστόσο, απαραίτητως τα συγκεκριμένα εικονογραφημένα αναγνώσματα «φυγόκεντρες δυνάμεις» από τη λογοτεχνία; Είναι, δηλαδή, ένα είδος της χαρακτηριζόμενης ως terra incognita «παραλογοτεχνίας» κατά τον Π. Μουλλά (2007:11); Οι απόψεις της εποχής ήθελαν τα επιτυχημένα έντυπα να απομακρύνουν τη νεολαία από το βιβλίο. Η «αμερικανοποιημένη» μορφή κλασικών ηρώων ξάφνιασε, ερέθισε, ενόχλησε, εξόργισε, κρίθηκε ως υποβιβασμός της λογοτεχνίας (Τσαούσης 1996). Ακόμη κι ο Ευάγγελος Παπανούτσος, καθώς επίσης ο Ασημάκης Πανσέληνος, εξέφρασαν δημοσίως τις αντιρρήσεις τους. Ωστόσο, γιατί τα *Κλασικά Εικονογραφημένα* να μην ενισχύουν τη φιλιαναγνωσία; Πράγματι, υπάρχουν δυο απόψεις. Η πρώτη θέλει τις διασκευές αυτές να δίνουν τη δυνατότητα στο πλατύ κοινό να προσεγγίσει κλασικά λογοτεχνικά έργα, η δεύτερη, υποστηρίζει ότι το κοινό εμποδίστηκε να φθάσει στο πρωτότυπο. Στερήθηκε δηλαδή τη γοητεία και την ευχαρίστηση της λογοτεχνικής γραφής κι εξιστόρησης για χάρη της απλουστευμένης και συχνά απλοϊκής παράθεσης της ιστορίας που εκτυλίσσεται μέσα στο έργο (Βυζοβίτου 1989: 73).

Από την πλευρά μας φρονούμε ότι τα *Κλασικά Εικονογραφημένα* μπορούν ως ένα βαθμό να βοηθήσουν στην προαγωγή της φιλιαναγνωσίας αλλά και της εκπαίδευσης γενικότερα. Η «παιδαγωγική χρήση» της εικονογράφησης είναι μια πραγματικότητα της εποχής μας (Μαρτινίδης 1991: 124). Εάν αναλογιστούμε δε τη στροφή των ελληνικών εκδόσεων και σε πρωτογενή δημιουργήματα γηγενούς προέλευσης και πολιτισμικού προσανατολισμού με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τεύχη σχετικά με την Ελληνική Μυθολογία και Ιστορία, είναι έκδηλη η θετική αντιμετώπιση προς αυτόν τον έντυπο εικονογραφημένο θησαυρό. Αρκεί να αναφέρουμε μερικούς συνεργάτες της όλης προσπάθειας: συγγραφείς όπως οι Βασίλης Ρώτας, Σοφία Μαντοειδή Παπαδάκη, Γεωργία Δεληγιάννη-Αναστασιάδη, Ελένη Παπαδάκη αλλά και Σχεδιαστές όπως οι Γιώργος Βακαλό, Μποστ, Κώστας Γραμματόπουλος, Παύλος Βαλασάκης, Γεράσιμος Λιβιεράτος, Τάκης Κατσουλίδης, Γιάννης Δραγώνας, Βασίλης Ζήσης, Αλκμήνη Γραμματοπούλου, Νίκος Καστανάκης.

Εάν δε, συμπεριλάβουμε τη διαπολιτισμική διάσταση των λογοτεχνιών του κόσμου μέσα από το συγκεκριμένο είδος κόμικς, τότε πραγματικά αναδεικνύεται η θετική οπτική του όλου εγχειρήματος, τουλάχιστον για το σήμερα. Μισό αιώνα σχεδόν αργότερα τα *Κλασσικά Εικονογραφημένα* έχουν μετατραπεί σε συλλεκτικό αντικείμενο, καθώς επίσης έχουν επανεκδοθεί μεμονωμένα και σε συλλογικούς τόμους.

Ο *Όλιβερ Τουίστ* ήταν το 2^ο τεύχος των *Κλασσικών Εικονογραφημένων* στην Ελλάδα. Κυκλοφόρησε το 1951. Τα σχέδια εντυπωσιακά, δε θυμίζουν διόλου τη συνηθισμένη εικονογράφιση βιβλίων. Έχουν κάτι το τολμηρό στην οπτική, το εφιαλτικό στην προοπτική, το ανησυχητικό αλλά γοητευτικό στο πορτραίτο και κάτι εντελώς σχηματικό και προσχηματικό στο τοπίο. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες αποτυπώνονται αδρά, τα δυνατά πλάνα αντικαθιστούν την αφήγηση (Βαλάση 2001: 129). Η ιστορία απλοποιείται μεν αλλά αναδεικνύεται η γοητεία της εικόνας, ενώ ο Όλιβερ, ο Φαγκίν, η Νάνσυ, ο Τσίφτης, ο Μπιλ Σάικς, ο κύριος Μπράουνλοου, η οικογένεια Μαίηλυ, ο Μονκς, ο κύριος Μπαμπλ κι όλοι σχεδόν οι κοσμαγάπητοι ήρωες του Ντίκενς γίνονται «κτήμα» των μικρών και μεγάλων αναγνωστών.

Από την εσωτερική πλευρά του εξωφύλλου συναντούμε κατατοπιστική λογοτεχνική εισαγωγή που μας «συστήνει» το μυθιστόρημα του Βικτοριανού Λογοτέχνη. Έτσι, από τα μάτια μας παρελαύνουν οι ήρωες και υποδειγματικά συμπυκνέται η ιστορία. Αδιαμφισβήτητα δεν συναντούμε τη γοητεία του πρωτότυπου κειμένου, ωστόσο αξίζει να αναφέρουμε πως στην παρούσα εκδοχή δεν παραλείπονται οι χαρακτήρες του Μονκς, της Ροζ, του Νώε Κλαίηπολ στο δεύτερο μέρος, πράγμα το οποίο συμβαίνει συχνά στον κινηματογράφο¹.

Τα *Κλασσικά Εικονογραφημένα* γαλούχησαν γενιές και γενιές αναγνωστών, όπως και τη δική μας. Έστω σε επίπεδο επανεκδόσεων. Η υπερβολή της ευτελούς παραφιλολογίας, όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Ν. Βατόπουλος (2002) έκανε επιτακτική την ανάγκη στροφής της νεολαίας στην ασφαλή αγκαλιά του κλασικού μεγαλείου, τότε, πριν από μισό αιώνα περίπου. Η διαχρονικότητα αυτών των εκδόσεων στο σήμερα, σε μια εποχή ακατάπαυστης, ασυνείδητης εικονοποίησης και εικονολατρίας στα όρια της ασυδοσίας πιστοποιεί για άλλη μια φορά την επίκληση στους κλασικούς, έστω και από ένα εναλλακτικό πρίσμα.

¹ Ο *Όλιβερ Τουίστ* ξαναεμφανίστηκε υπό τη μορφή κόμικς. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την ετερόκλητη προσέγγιση του Will Eisner με τίτλο *Φαγκίν, ο Εβραίος (Fagin the Jew, 2003)* στην οποία παρακολουθούμε την ιστορία από την οπτική γωνία του Εβραίου.

6. Εκδοχές των προσώπων σε κινηματογράφο και εικονογράφηση

6.1 Ο Όλιβερ Τουίστ

Αν μη τι άλλο, ο ρόλος του τίτλου σε ένα μυθιστόρημα παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Πόσο μάλλον όταν πρόκειται για τον Όλιβερ Τουίστ, που αποτελεί, όπως παρατηρεί ο Ackroyd (1990: 216-217), τον πρωταγωνιστή παιδί της Αγγλικής Λογοτεχνίας.

Στο Λονδίνο του πλούτου και της ευγενείας, της εξαθλίωσης και της επαιτείας, του εγκλήματος και της βιομηχανικής επανάστασης, της Βασίλισσας Βικτορίας και του Τζακ του Αντεροβγάλτη συναντούμε ένα παιδί που

αγωνίζεται για την ευτυχία. Για μια καλύτερη ζωή, για μια ζεστή αγκαλιά, για μια οικογένεια. Στην αναζήτησή του αυτή, ως άλλος Οδυσσέας, ο Όλιβερ θα περάσει από Λαιστρυγόνες και Κύκλωπες. Θα βρει, όμως, στο τέλος την Ιθάκη του. Θα αγωνιστεί σαν τον Χριστό, καταδιωκόμενος από Ιούδες, Γραμματείς και Φαρισαίους, αλλά στο τέλος θα αναστηθεί. Η αρχή του Αγαθού, όπως τη θέλει ο Ντίκενς, τελικά θα θριαμβεύσει και το Φως θα νικήσει το Σκότος.

Ο Όλιβερ ήρθε «στον κόσμο αυτό της θλίψης και των στεναγμών»¹ από μια μάνα ετοιμοθάνατη, χωρίς πατέρα δίπλα του. Ορφανός, βασανίστηκε στο Πτωχοκομείο από τους ενοριακούς υπαλλήλους. Πείνασε («Σας παρακαλώ, κύριε,



29. Η διάρρηξη, του Τζ. Κρούικσανκ. Διακρίνουμε τον πρωταγωνιστή Όλιβερ Τουίστ, στην πρώτη εικονογράφηση του μυθιστορήματος.

¹ Ντίκενς Κάρολος, *Όλιβερ Τουίστ*, Μτφρ. Π. Αναγνωστόπουλος, Κεφ.1, σ.5, Γκοβόστης, 1985, Αθήνα. Σε όλα τα αποσπάσματα έχει κρατηθεί η ορθογραφία του μεταφραστή.

θέλω λίγο ακόμα»²). Πήρε τ' όνομά του από τη σειρά του αλφαβήτου, σύμφωνα με τον τρόπο «βάπτισης» ορφανών από τον κύριο Μπαμπλ. «Ένα πλάσμα του κλώτσου και του μπάτσου σε τούτη τη γη, να τον καταφρονάνε όλοι και κανένας να μην τον λυπάται»³. Ένα καλόκαρδο παιδάκι, αδύνατο, περίπου εννέα (9) χρονών, με ξανθά μαλλιά, όπως τα ήθελε κι ο ντικενσιανός εικονογράφος Τζ. Κρουίκσανκ, σε μια εποχή που, όπως λέει ο κύριος Γκρήμγουϊκ, υπάρχουν δυο είδη αγοριών, «τα νιάνιαρα και οι μπουνταλάδες»⁴, μόνο που ο Όλιβερ δεν ανήκει σε καμία από τις δυο αυτές κατηγορίες. Είναι μια «παιδική κ' ευγενική ψυχούλα»⁵, που όσο κι αν προσπάθησαν οι «αλήτες» να τον διαφθείρουν, δεν τα κατάφεραν⁶. Όλιβερ Τουίστ, «ένα παιδί με ευγενικό χαρακτήρα και θερμή καρδιά»⁷, όπως είπε η Ροζ, κοκκινίζοντας, στον κύριο Μπράουνλοου.

Μορφολογικά, έχουμε δει το νεαρό ήρωα και ισχνό, βουτηγμένο στη φτώχεια και την εξαθλίωση, με το χαρακτηριστικό σκουφάκι του που οδήγησε στη δημιουργία μιας μορφής συμβόλου που συναντάμε και σε ταινίες του βωβού κινηματογράφου (όπως στο ευφάνταστο *Χαμίνι* του Τσάρλυ Τσάπλιν, με τον ίδιο και το παιδί-θαύμα Jackie Coogan που ερμήνευσε και τον Όλιβερ στην κλασική βωβή εκδοχή του μυθιστορήματος), αλλά και ως αρχοντόπουλο, μέσα στις ανέσεις των ευγενών μιας εποχής αλλοτινής. Δεν αποκλείεται πηγή έμπνευσης για τον Κάρολο Ντίκενς να αποτέλεσε η ιστορία ενός ορφανού ονόματι Robert Blincoe του οποίου ο σκληρός αγώνας και η εργασία σε εκκοκκιστήρια βάμβακος ήταν ευρέως γνωστά κατά τη δεκαετία του 1830. Πάντως, κατά τον Walder (1993:515-525), ό,τι κερδίζει ο Όλιβερ είναι αποτέλεσμα της καλοσύνης του, ενίοτε σε μικρό ή σε μεγάλο επίπεδο⁸.

Σε καμία περίπτωση ο Όλιβερ δεν είναι ένας καθαρά ρεαλιστικός χαρακτήρας. Αντιπροσωπεύει την αθώα παιδική ηλικία και είναι το πρόσωπο που συγκεράζει τις χαμηλότερες με τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Επιβιώνει φορώντας μεταχειρισμένα ρούχα και ζώντας μια «μεταχειρισμένη» ζωή. Έρχεται αντιμέτωπος με φαύλους, σαδιστικούς ανθρώπους, εκμεταλλευτές των παιδιών και της «παιδικότητας» στα

² Ντίκενς,ό.π.,κεφ.ΙΙ, σ.19.

³ Ντίκενς,ό.π.,κεφ.Ι,σ.7.

⁴ Ντίκενς,ό.π.,κεφ.ΧΙΥ, σ.126.

⁵ Ντίκενς,ό.π.,κεφ. ΧΙΥ, σ.173.

⁶ Αν και υπονοείται από τον Ντίκενς ότι το αδιάβλητο του χαρακτήρα του Όλιβερ οφείλεται στην ευγενική του καταγωγή. Βέβαια, εάν σκεφτούμε τη Νάνσυ και τον κύριο Μπάμπλ, δυο εκ διαμέτρου αντίθετους χαρακτήρες, η καλοσύνη δεν συμβαδίζει πάντοτε με την ευγενική καταγωγή ή εναλλακτικά με τα αξιώματα.

⁷ Ντίκενς,ό.π.,κεφ.ΧΛΙ, σ.366.

⁸ Η ελεύθερη απόδοση από τα Αγγλικά πραγματοποιήθηκε από το συντάκτη της εργασίας.

όρια της απανθρωπιάς, καταλήγει, όμως στα χέρια μιας οικογένειας, της δικής του οικογένειας. Ο θεσμός της οικογένειας είναι ιερός στο έργο του Ντίκενς, είτε αυτή νοείται ως ομάδα ομηλικών, είτε ως φορέας αγάπης και θαλπωρής. Η Δ. Σπυροπούλου (1989: 34) συμφωνεί με την άποψη του Walder, ότι ο συγγραφέας δεν πιστεύει μόνο στην ελπιδοφόρα διευθέτηση των ανθρωπίνων ζητημάτων, αλλά και στην ύπαρξη του καλού ως υπερβατική αξία, πράγμα το οποίο «φαντάζει» ρομαντικό, όχι, όμως, ρεαλιστικό.

Δεν είναι περίεργο ότι ο *Όλιβερ Τουίστ* συγκίνησε και συγκινεί: η κακομεταχείριση ενός παιδιού, οι περιπέτειες κι οι αγωνίες του εντάσσονται στον ηθικό μας κώδικα. Εντάσσονται ταυτόχρονα στην ψυχολογία μας, αφού, λίγο πολύ όλοι μας είμαστε σε κάποιο σημείο ο Όλιβερ Τουίστ (Δρακονταειδής, 1980: 52). Μορφολογικά, στις εικονογραφήσεις δεν συναντούμε μεγάλες διαφοροποιήσεις στο χαρακτήρα του μικρού. Πάντα, παρατηρούμε ένα καλοσυνάτο ξανθό παιδάκι, με πονεμένο βλέμμα, να φορά ως «αλητάκος» τη χαρακτηριστική τραγιάσκα, ή ως «αρχοντόπουλο» αστικής φύσεως κοστουμάκια. Ο Τζ. Κρουίκσανκ είναι αυτός που «σημαδεύει» την όψη του Όλιβερ, ως πρώτος εικονογράφος του μυθιστορήματος. Βέβαια, ως καλλιτέχνης έχει μια «ιδιορρυθμία». Απεικονίζει τα πρόσωπα των παιδιών με χαρακτηριστικά ενηλίκων. Ειδικά στους συμμορίτες αυτό φαίνεται πεντακάθαρα. Ακόμη κι ο μικρός πρωταγωνιστής, δηλαδή, αποπνέει αυτόν τον πόνο, θυμίζοντας ωστόσο κι ενήλικα, ως ένα βαθμό.



30. Ο κατά A. Hicks
Όλιβερ Τουίστ
των
Κλασικών Εικονογραφημένων.

Ο Arnold Hicks πάλι, στα *Κλασικά Εικονογραφημένα* δημιουργεί τον απόλυτα κλασικό Όλιβερ. Εδώ δεν έχουμε μεγαλίστικα χαρακτηριστικά, αλλά το μικρόσωμο καλοσυνάτο παιδί, αρκετά όμορφο σε σχέση με τα «αλητάκια» της συμμορίας. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει σε σχετικό κεφάλαιο, ο Hicks ταυτίζει σχεδόν την ταξική κατωτερότητα με την «ασχήμια».

Αδιαμβισβήτητα στη «φρικιαστική» απεικόνιση των κακών σημαντικό ρόλο έπαιξαν και οι ιδιότητες των συγκεκριμένων χαρακτήρων. Δεν είναι, όμως, καθόλου τυχαία, αυτή η ταύτιση του φτωχού με το άσχημο και του πλούσιου με το όμορφο.

Ουσιαστικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως κι ο Όλιβερ παρουσιάζεται «όμορφος», γιατί κατά τον Ντίκενς έλκει την καταγωγή του από ευγενικές ρίζες⁹.

Οι εικονογραφήσεις της Γαλλικής Σχολής κινούνται σε ρεαλιστικότερο πνεύμα, με το νεαρό ήρωα πάντα μικρό, χαριτωμένο και συμπαθητικό. Ομοίως και οι ελληνικές εικονογραφήσεις των εκδόσεων Αστηρ κι Αγκυρα (τόσο στις φιλοτεχνημένες από τον Θ. Ανδρεόπουλο εικόνες, όσο κι από το εξώφυλλο-δημιουργία του Μιχ. Βενετούλια. Οι εκδόσεις Μίνωας πάλι, επηρεάζονται απευθείας από τον Κρουϊκσανκ. Πάντως, σε γενικές γραμμές δεν υπάρχουν μεγάλες διαφοροποιήσεις.



30. Ο Όλιβερ και η Ροζ στην εικονογράφιση της Societe Francaise d' Imprimerie et de Libraire.



31. Ο Όλιβερ στην εικονογράφιση του Δημ. Αντωνόπουλου.



31. Ο Όλιβερ στην εικονογράφιση του Θ. Ανδρεόπουλου.

Στον κινηματογράφο τα πράγματα είναι λίγο έως πολύ διαφορετικά. Ο John Howard Davies (1948), αποδεικνύεται ο ρεαλιστικότερος Όλιβερ όλων. Ισχνός, πονεμένος κι ερμηνευτικά πιστός στις ντικενσιανές επιταγές. Ο Marc Lester (1966) είναι πολύ συμπαθητικός και χαριτωμένος, ωστόσο δεν «πλησιάζει» ιδιαίτερα τα μηνύματα που ήθελε να περάσει ο συγγραφέας. Οι κώδικες του μιούζικαλ είναι κατ' ουσίαν αυτοί που οδηγούν στην απεικόνιση ενός χαρούμενου, ροδαλού παιδιού, που δεν φαίνεται και τόσο πεινασμένο, πλησιάζοντας τα όρια του αμερικανικού ονείρου. Ο Barney Clark (2005), από την άλλη, δεν είναι ούτε το ισχνό αγοράκι του 1948, ούτε ο

⁹ Ένας επιπλέον λόγος που κρίνεται ξεχωριστή η εκδοχή του Polanski, είναι το ότι, όχι μόνον ο Φαγκίν έχει ανθρώπινη διάσταση, αλλά κι ο Όλιβερ δεν έχει απαραίτητα αίμα ευγενούς.



33. Ο John Howard Davies
στο ρόλο του Όλιβερ
(1948).



34. Ο Marc Lester
στο ρόλο του Όλιβερ (1968).



35. Ο Barney Clark
στο ρόλο του Όλιβερ (2005).

ροδαλός και χαρωπός νεανίας του 1966. Είναι, όμως, πονεμένος. Ένα αγγελικό πρόσωπο μεν, όχι βασανισμένο ρεαλιστικά, αλλά με όλο το βαρύ φορτίο της αναζήτησης οικογενείας και του αγώνα επιβίωσης. Υπάρχει και η άποψη ότι ο μικρός Clark πλησιάζει μια κατά κάποιον τρόπο διαφημιστική αισθητική του Lester. Εμείς δεν το προσυπογράφουμε. Σε σχέση, βέβαια, με την ταινία του Lean μπορούμε να κάνουμε μια άλλη αναγωγή. Ο James Cavizel στην πολύκροτη ταινία *Τα Πάθη του Χριστού* (*Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004), υπήρξε ρεαλιστικότερος, αν όχι «νατουραλιστικότερος» Ιησούς, σε επίπεδο βασανιστηρίων, λόγω των υπέρμετρα βίαιων απεικονίσεων των Παθών. Παρόλα αυτά, ο «αγαπημένος» Ιησούς των περισσότερων παραμένει ο Robert Powel στο κατά Franco Jeffirelli *Ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ* (*Jesus of Nazareth*, F. Jeffirelli, 1977), που ναι μεν δεν παρουσιάζει με υπέρμετρα ρεαλιστική σκληρότητα τα Πάθη, αλλά αποπνέει ουσιαστικότερα τον πόνο και τα μηνύματα της χριστιανικής ηθικής. Αντίθετα στην περίπτωση της σχετικά πρόσφατης εκδοχής του Mel Gibson, η χριστιανική μεν απεικόνιση οδήγησε σε αντισημιτικά σχόλια, λιποθυμίες, ακόμη και σε θανάτους θεατών. Η αναλογία αναμφίβολα είναι «τραβηγμένη», όμως με αυτό τον τρόπο επιδιώκουμε να αποδείξουμε ότι ο πολανσκικός Όλιβερ δεν είναι «καταδικαστέος», κατά την άποψή μας.

Άλλωστε, σεναριακά ο μικρός ήρωας στην ταινία του Πωλονοεβραίου σκηνοθέτη είναι πολυδιάστατος, όπως συμβαίνει και με τον Φαγκίν, τον οποίο αναλύουμε στην επόμενη ενότητα. Το γεγονός ότι αφαιρείται η ευγενική καταγωγή και οι οποιοσδήποτε συγγενικές σχέσεις, καθιστούν ήδη τον μικρό Τουίστ πιο απτό, καθημερινό κι ανθρώπινο. Αυτό που εισπράττουμε, δηλαδή, εμείς είναι ότι η καλοσύνη δεν συμβαδίζει πάντα με τον πλούτο (Όλιβερ Τουίστ-2005) και η απανθρωπιά με την ασχήμια (Φαγκίν-2005). Όπως ο Εβραίος είναι ανθρώπινος, έτσι και το ορφανό αγόρι, όταν έρχεται η ώρα της «υιοθεσίας» από τον κύριο Μπράουνλοου-ένας επιβλητικός Edward Hardwick- με τον περίφημο εναγκαλισμό στην άμαξα, η πρώτη κίνηση γίνεται από τον ευγενικό κύριο. Το παιδί συλλογίζεται ακόμα τον καταδικασμένο, αλλά φιλεύσπλαχνο κατά Polanski Εβραίο. Στις άλλες εκδοχές τα πράγματα είναι σχεδόν νομοτελειακά. Υπάρχουν οι απόλυτα καλοί, οι απόλυτα κακοί, επομένως, το τέλος είναι προφανές. Στην εκδοχή του Polanski η θλίψη δεν κρύβεται ούτε μπροστά στα μάτια του υποτιθέμενου «παππού». Ενδεχομένως, ένα πιο έμπειρο υποκριτικά παιδί να στεκόταν καλύτερα στο ρόλο. Πάντως, εμείς πιστεύουμε πως ο νεαρός Clark ήταν κάτι παραπάνω από

ικανοποιητικός γι αυτό που ήθελε να περάσει ο σκηνοθέτης, ο οποίος πέτυχε καλό «δέσιμο» στους περισσότερους ηθοποιούς της διανομής μεταξύ τους. Ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στη χημεία Kingsley-Clark-Rowe-Hardwick, η οποία ήταν εξαιρετικά επιτυχημένη. Κατά συνέπεια, στον κατά Polanski *Όλιβερ Τουίστ* ο ρόλος της πατρικής φιγούρας διαμοιράζεται στον πολυδιάστατο Φαγκίν (B. Kingsley) και τον σεβάσμιο κύριο Μπράουνλοου (Ed. Hardwick), εκείνος της μητρικής φιγούρας σχεδόν ταυτίζεται με την Νάνσυ (L. Rowe) ενώ η θλίψη με την καλοσύνη συνδυάζονται στο πρόσωπο του συμπαθητικού Όλιβερ (B. Clark).

Λίγο πολύ όλοι κρύβουμε έναν Όλιβερ Τουίστ μέσα μας, κι αν δεν κρύβουμε, τον αναζητούμε. Αγώνας για επιβίωση, αγώνας για μια καλύτερη ζωή, χωρίς καταπίεση, με σεβασμό στις αξίες και τα ιδανικά του κάθε ανθρώπου, και κυρίως με αγάπη για το παιδί.

6.2 Ο Φαγκίν

Ο Εβραίος Φαγκίν αποτελεί μια από τις κατεξοχήν αμφιλεγόμενες και ξεχωριστές μορφές στο συνολικό έργο του Ντίκενς που χρήζουν ανάλυσης. Ο Φαγκίν δεν είναι ένας τυχαίος αρχηγός μιας συμμορίας νεαρών πορτοφολάδων. Είναι μια πολυδιάστατη μορφή μέσω της οποίας πέρασαν εθνικιστικά στερεότυπα, όχι μόνον της Βικτοριανής εποχής, αλλά και του σήμερα, δεδομένης της πολυτροπικότητας στις προσεγγίσεις του Όλιβερ



36. Η παρουσίαση του Όλιβερ στον αξιοσέβαστο κύριο Φαγκίν, του Τζ. Κρούικσανκ. Διακρίνουμε αριστερά τον Εβραίο και δεξιά στην άκρη τον Όλιβερ.

Τουίστ (λογοτεχνία-εικόνα-κινηματογράφος). Σύμφωνα με τη λογοτεχνική πένα του Ντίκενς, ο Εβραίος ήρωάς μας δεν διστάζει να διαφθείρει μικρά παιδιά, να θυσιάσει μέλη της «ομάδας» του για προσωπικό του όφελος, να αναζητήσει το χρηματικό κέρδος. Ουσιαστικά, είναι ένας απόκληρος της τότε Βρετανικής κοινωνίας που αντικατοπτρίζει στερεότυπα χρονολογούμενα από το Μεσαίωνα. Μπορούμε να τον αντιμετωπίσουμε ως φιλοχρήματο εγκληματία, ως πατρική φιγούρα με συμφεροντολογικές προεκτάσεις αλλά κυρίως ως ένα κατά κάποιον τρόπο εξιλαστήριο θύμα.

Στη Βρετανία του 19^{ου} αιώνα πολλοί ήταν οι περιορισμοί που βίωνε η εβραϊκή κοινότητα σε πολλά επίπεδα της καθημερινής ζωής και πραγματικότητας. Αποτέλεσμα τα μέλη της να κερδίζουν τα προς το ζην με «μισητό» για τους γηγενείς τρόπο. Δανειστές, έμποροι, τοκογλύφοι. Ήταν φυσικό, συνεπώς, η εβραϊκή κοινότητα να κατηγορήσει τον Ντίκενς για αντισημιτική προσέγγιση του ήρωα. Βέβαια, ο συγγραφέας υποστήριζε ότι οι περιγραφές του αντικατόπτριζαν την κοινωνία της

εποχής, στην οποία υπήρχαν ανάλογοι «λωποδύτες» με τον Φαγκίν. Το γεγονός ότι ο Άγγλος συγγραφέας δεν σκόπευε στην αφύπνιση ρατσιστικών αισθημάτων αποδεικνύει το γεγονός ότι στη συνέχεια η υπερπληθώρα αναφορών στο συγκεκριμένο χαρακτήρα ως «ο Εβραίος» περιορίστηκε στις επανεκδόσεις του *Όλιβερ Τουίστ* με το κανονικό του όνομα «Φαγκίν». Για να αποφύγει μάλιστα το στιγματισμό του αντισημιτικού, δημιούργησε στο μυθιστόρημά του *Our Mutual Friend* (1862-65) έναν Εβραίο χαρακτήρα θετικότατο, πραγματικά αντί-Φαγκίν, ονόματι Mr. Riah.

Πώς, όμως, ο Ντίκενς εμπνεύστηκε τον Φαγκίν; Το πιθανότερο κατά τον Peter Pierce, που προσυπογράφει απόψεις της Judith Sackville O' Donell, είναι από άρθρα σε εφημερίδες της εποχής, αναφερόμενα σε έναν υπαρκτό Εβραίο «λωποδύτη» ονόματι Ikey Solomons, ο οποίος πέθανε το 1850. Κι αυτός, όπως κι ο Φαγκίν, ζούσε στο East End και προέβαινε σε ανάλογες πράξεις με αυτές του ήρωα του μυθιστορήματος (Pierce, 2002).

Πάντως, είναι φανερό πως ο Εβραίος του Ντίκενς έχει στοιχεία του αρχετυπικού προδότη. Από τον Ιούδα της *Καινής Διαθήκης* και το Βαραββά, μέχρι τον *Εβραίο της Μάλτας* από το ομώνυμο έργο του Μάρλοου και τον Σάιλοκ από τον σαιξπηρικό *Έμπορο της Βενετίας*. Βέβαια, αξίζει να σημειώσουμε πως στην Αγγλία δεν υπήρχαν Εβραίοι μετά την εξορία τους το 1290, μέχρις ότου άτυπα επέστρεψαν με πρόσκληση του Oliver Cromwell το 1664. Όπως παρατηρεί όμως ο Paul Vallely, η όλη προσέγγιση του Εβραίου στον Ντίκενς θεμελιώνεται από αυτή την παράδοση, στα όρια του «φολκλόρ» (Vallely 2005)¹.

Στο μυθιστόρημα *Όλιβερ Τουίστ*, πρωτοσυναντούμε τον Φαγκίν στο κεφάλαιο VIII. «Σ' ένα τηγάνι πάνω στη φωτιά, που είταν δεμένο στο ράφι του τζακιού με έναν σπάγγο, ψήνονταν μερικά λουκάνικα, και όρθιος από πάνω τους μ' ένα πηρούνι στο χέρι στεκόταν ένας πολύ γέρος καμπουριασμένος Εβραίος που το αχρείο κι αποκρουστικό του πρόσωπο κρυβόταν κάτω από πυκνές τούφες μπερδεμένα κόκκινα μαλλιά. Είταν ντυμένος με μια λυγδιασμένη φανελένια ρόμπα που άφηνε το λαιμό του γυμνό· και φαινόταν να διαμοιράζει την προσοχή του ανάμεσα στα λουκάνικα και σε μια κρεμάστρα που απ' αυτήν κρέμονταν πολλά μεταξωτά μαντήλια»². Αυτή η σκηνή εικονογραφείται σχεδόν πάντοτε στις εκδόσεις του μυθιστορήματος από την

¹ Η ελεύθερη απόδοση από τα Αγγλικά πραγματοποιήθηκε από το συντάκτη της εργασίας

² Ντίκενς Κάρολος, *Όλιβερ Τουίστ*, Μτφρ. Π. Αναγνωστόπουλος, Κεφ.VIII, σ. 73, Γκοβόστης, 1985, Αθήνα. Σε όλα τα αποσπάσματα έχει κρατηθεί η ορθογραφία του μεταφραστή.

πρώτη κιόλας δημοσίευση με εικονογράφο τον Τζώρτζ Κρουίκσανκ (George Cruikshank, 1792–1878), αλλά και «οπτικοποιείται» φυσικά και στις κινηματογραφικές εκδοχές.

Ουσιαστικά, η μορφολογική όψη του Φαγκίν που «πέρασε» σε εικονογράφιση και κινηματογράφο επηρεάστηκε από την πρώτη εικονογραφική πρόταση του Κρουίκσανκ. Σαφώς κι ο μεγάλος σύγχρονος του Ντίκενς εικονογράφος προσέθεσε τη δική του οπτική και «πινελιά», ωστόσο έμεινε αρκετά πιστός στο πνεύμα και τις επιταγές του συγγραφέα. Άλλωστε, ο λογοτέχνης δεν περιορίζει την περιγραφή του Εβραίου στο κεφάλαιο VIII. Εάν ο αναγνώστης, εικονογράφος, σκηνοθέτης «διαβάσει» προσεκτικά ολόκληρη την πρωτότυπη έκδοση του έργου, θα διαπιστώσει πως οι αναφορές στη μορφολογία του Φαγκίν, που αντικατοπτρίζουν τα γενικότερα στερεότυπα της εποχής και συνδέονται με τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, δεν είναι λίγες. Κατά τον Ντίκενς, ο Φαγκίν έχει «απαίσιο χαμόγελο» και λαμπερά κατάμαυρα μάτια³. Είναι «αχρείος» κι «αποκρουστικός»⁴ με «κόκκινα φρύδια» και «βαθουλωτά μάτια»⁵. Ψυχολογικά βίαιος με τις γυναίκες, ειδικά με τη Νάνσυ, η οποία τον αποκαλεί παλιάνθρωπο που την παρέσυρε στους υγρούς βρώμικους δρόμους του Λονδίνου κι εκείνος την απειλεί («Θα σου κάνω ζημιά.»). «Δεν υπάρχει χειρότερο απ' το να' χεις να κάνεις με γυναίκες»⁶, λέει χαρακτηριστικά, ενώ δεν παύει στιγμή να ειρωνεύεται και να ανταποδίδει γκριμάτσες με το πανούργο πρόσωπό του. Και φυσικά, είναι κάτοχος «μεγάλης μύτης»⁷, του κατεξοχήν εβραϊκού στερεοτυπικού χαρακτηριστικού, καθώς επίσης «κοκαλιάρικων χεριών»⁸.

Ο Φαγκίν δεν μπορεί να ξεφύγει από την άβυσσο του εγκλήματος και της αθλιότητας. Στο κελί του «τα κόκκινα μαλλιά του κρέμονταν πάνω στο πανιασμένο του πρόσωπο· η αναμαλλιασμένη γενειάδα του είταν ξεριζωμένη τόπους -τόπους· τα μάτια του έλαμπαν τρομαχτικά κ' η βρώμικη σάρκα του είχε σκάσει απ' τον πυρετό που τον κατάτρωγε»⁹.

Η βίαιη και σκληρή μορφή του παρουσιάζεται τέλεια από τον Ντίκενς: «...τα μάτια του τόσο γεμάτα αίμα πού'μοιαζε περισσότερο με κανένα αποτρόπαιο φάντασμα μουσκεμένο απ' την υγρασία του τάφου και βασανισμένο από κάποιο κακό

³ Ντίκενς, ό.π., κεφ. IX, σ. 76.

⁴ Ντίκενς, ό.π., κεφ. XV, σ. 130.

⁵ Ντίκενς, ό.π., κεφ. XV, σ. 131.

⁶ Ντίκενς, ό.π., κεφ. XVI, σ. 145.

⁷ Ντίκενς, ό.π., κεφ. XLII, σ. 381.

⁸ Ντίκενς, ό.π., κεφ. XLIV, σ. 404.

⁹ Ντίκενς, ό.π., κεφ. LII, σ. 478.

πνεύμα, παρά με άνθρωπο...τα μακριά μαύρα νύχια του φαίνονταν τα φαφούτικα ούλα του, όπου εξέιχαν μονάχα κάτι σκυλόδοντες που θύμιζαν σκύλο ή αρουραίο»¹⁰.

Κατά συνέπεια έχουμε να κάνουμε με έναν κοκκινογένη αναμαλλιασμένο, σχεδόν φαφούτη γέροντα, με μεγάλη «εβραϊκή» μύτη, κοκαλιάρη, με διαπεραστικά βαθουλωτά μάτια, σκληρή συμφεροντολογική συμπεριφορά, ντυμένο με λιγδιασμένα παλιόρουχα. Μορφή αναμφίβολα μνημειώδης και –γιατί όχι–ως ένα βαθμό τρομακτική. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο συγγραφέας βάζει τον Μπιλ Σάικς να παρομοιάζει τον Εβραίο με το διάβολο, απευθυνόμενος σ' αυτόν, μόλις εκείνος τον αγγίζει: «Μου φαίνεται σαν να με γραπώνει ο διάβολος. Δεν ξαναφάνηκε άλλος άνθρωπος με φάτσα σαν και τη δικιά σου, εξόν αν είταν ο πατέρας σου και θαρρώ πως αυτή τη στιγμή θα τσουρουφλίζει στην Κόλαση τα ξεθωριασμένα κόκκινα γέννια του· εξόν αν βγήκες κατευθείαν απ' τη διαβόλισσα χωρίς πατέρα και δω που τα λέμε, δε θ' απορούσα στάλα γι αυτό»¹¹.

Εξετάζοντας τον Εβραίο σε συμβολιστική διάσταση, θα λέγαμε πως μπορεί να συσχετιστεί με τον Μεφιστοφελή. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ντίκενς τον κάνει να αποφεύγει το Φως στο κελί του. Ν' αναζητά το Σκότος. Για άλλη μια φορά έχουμε, δηλαδή, τη σύγκρουση του διπτύχου Φως-Σκότος, Χριστός-Σατανάς, Καλό-Κακό, Όλιβερ-Φαγκίν. Φυσικά, έχουμε να κάνουμε με μια γκροτέσκο φιγούρα, κάτι που άλλωστε συνηθίζεται στα έργα του συγγραφέα, ανεξάρτητα εάν εδώ συσχετίζεται με το αρχέτυπο του κακού Εβραίου ή του Ισκαριώτη.

Έχουμε ήδη αναφερθεί στη σημαντική επιρροή που άσκησε τόσο στις εικονογραφικές, όσο και στις κινηματογραφικές-παραστατικές εκδοχές ο Τζορτζ Κρουίκσανκ με την εικονογραφική του πρόταση για τον *Όλιβερ Τουίστ*. Άλλωστε, αναμενόμενο είναι η εικονογράφιση της πρώτης έκδοσης ενός τέτοιου βιβλίου να επηρεάσει κατά τι την μετέπειτα σχετική καλλιτεχνική δημιουργία. Ο Κρουίκσανκ, λοιπόν, αξιοποιεί τις περιγραφές του Ντίκενς. Δεν μένει, όμως, αποκλειστικά και μόνον σ' αυτές. Ο συγγραφέας περιγράφει τον ήρωά του σαν έναν αποκρουστικό κοκκινογένη γέρο Εβραίο. Ο πρώτος εικονογράφος τον παρουσιάζει μεσήλικα, να φορά κάπα νυχτός και χαρακτηριστικό καπέλο με ευρύ γείσο. Η επιρροή είναι έκδηλη μέχρι τις μέρες μας. Αρκεί μόνο να σκεφτούμε το λογότυπο της ταινίας του Polanski

¹⁰ Ντίκενς, ό.π., κεφ. XLVII, σ. 420.

¹¹ Ντίκενς, ό.π., κεφ. XLIV, σ. 399.

με τρεις «σκιές», η μια εκ των οποίων παραπέμπει στη συγκεκριμένη ενδυματολογία του Φαγκίν¹².

Πάντως, το μεγαλείο του καλλιτέχνη φαίνεται στην απεικόνιση του Εβραίου στο κελί του. Εκεί βλέπουμε έναν φοβισμένο Φαγκίν να «κλαίει» τη μοίρα του, καθώς μασάει τα νύχια του. Είναι μια πραγματικά περίτεχνη κι αποτελεσματική απεικόνιση, που μεταφέρει τα συναισθήματα της απομόνωσης και της ανησυχίας των «τελευταίων ωρών». Χαρακτηριστικό είναι το σκοτάδι που συνοδεύεται από το μικρό φωτεινό παράθυρο, την «ελπίδα» Φωτός που κι αυτή χάνεται στη σκέψη του συγκεκριμένου ήρωα.



36. Ο κατά A. Hicks Φαγκίν των Κλασικών Εικονογραφημένων.



37. Ο Φαγκίν στην εικονογράφιση Θ. Ανδρεόπουλου.

Ο Arnold Hicks, τη δεκαετία του 1950 έδωσε μια εξαιρετική, κοντά στο πνεύμα του βιβλίου, εικονογράφιση στα «Κλασικά Εικονογραφημένα». Στην περίπτωση, όμως, του Φαγκίν βλέπουμε ένα κράμα των περιγραφών του Ντίκενς, της εικονογράφισης του Κρουίκανκ και της προσωπικής έμπνευσης. Μορφολογικά αποπνέουν τα συναισθήματα που «ήθελε» ο Ντίκενς, ανεξάρτητα εάν ο Φαγκίν δεν παρουσιάζεται ούτε κοκκινομάλης, ούτε κοκκινογένης¹³. Παραμένει, παρ' όλ' αυτά, γέρος, με μεγάλη μύτη κι αποκρουστική μορφή και σε αρκετές σκηνές με το «καπέλο» που ο Κρουίκανκ του προσέθεσε.

¹² Είναι προφανές ότι στο λογότυπο απεικονίζονται οι σκιές του Όλιβερ, του Σάικς και φυσικά του Φαγκίν.

¹³ Το κόκκινο ως χρώμα μπορεί να συνδεθεί και με την κόλαση.



38. Εξώφυλλο του Μ. Βενετούλια για τον 'Ολιβερ Τουϊστ'.
Κάτω αριστερά διακρίνουμε τον Φαγκίν.



38. Ο Φαγκίν εικονογραφημένος από τη Societé Francaise d' Imprimerie et de Libraire.



39. Ο Φαγκίν εικονογραφημένος από τον Δημ. Αντωνόπουλο.

Στο ίδιο πνεύμα με τον Hicks κινήθηκαν κι Έλληνες συνάδελφοί του. Ο Δημ. Αντωνόπουλος, εικονογράφος της ελληνικής παιδικής έκδοσης του μυθιστορήματος από τις εκδόσεις Αστήρ, απεικόνισε τον Φαγκίν στα πρότυπα του Hicks. Στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε κι ο Θ. Ανδρεόπουλος στις εκδόσεις Άγκυρα, με έναν γενειοφόρο όμως Εβραίο. Το ξεχωριστό στην έκδοση της Άγκυρας το 1989 είναι ότι αποκλειστικά στο εξώφυλλο παρατηρούμε έναν διαφορετικό της «εσωτερικής» εκδοχής του Θ. Ανδρεόπουλου Φαγκίν, κοκκινογένη κι όχι τόσο αποκρουστικό, που παραπέμπει στον Ron Moody, φιλοτεχνημένο από τον Μιχ. Βενετούλια. Από την άλλη οι εκδόσεις Μίνωας ακολούθησαν τα πρότυπα του Κρουίκσανκ, ενώ οι εκδόσεις Γκοβόστη παρέθεσαν τις αυτούσιες δημιουργίες του καλλιτέχνη. Βέβαια , υπάρχει και η περίπτωση των εκδόσεων Πατάκη. Εκεί χρησιμοποιήθηκαν γκραβούρες της Γαλλικής Σχολής από την έκδοση Societé Francaise d' Imprimerie et de Libraire, που με λιτές γραμμές απεικονίζουν -ασπρόμαυρα φυσικά- τον Εβραίο, με ρεαλιστικές προεκτάσεις, γενειοφόρο, αυστηρό, αλλά όχι υπερβολικά αποκρουστικό. Πάντως, ο Κρουίκσανκ ήταν ίσως ο μόνος που κατάφερε να μείνει αρκετά πιστός στο πνεύμα του Ντίκενς σε επίπεδο εικονογραφικής προσέγγισης του Εβραίου, καθόσον μπόρεσε να δημιουργήσει μια σαφώς αποκρουστική αλλά σίγουρα γκροτέσκο φιγούρα, όπως περιγράφεται στο μυθιστόρημα.

Όσον αφορά τη σημασία του Φαγκίν στον μυθιστορηματικό *Όλιβερ Τουίστ* δεν υπάρχει καμία αμφιβολία. Μα εάν ο Φαγκίν είναι σημαντικός στον μυθιστορηματικό, στον λογοτεχνικό *Όλιβερ Τουίστ*, τότε σε κινηματογραφική διάσταση είναι κυρίαρχος! Πράγματι, οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, οι σκηνοθέτες που έχουν ασχοληθεί κατά καιρούς με την κινηματογραφική μεταφορά του *Όλιβερ Τουίστ*, «μυθοποιούν» τον Εβραίο θα λέγαμε τολμηρά.

Ο Εβραίος είναι ο πλέον «αβανταδόρικός» ρόλος. Έχουμε ήδη αναφερθεί από λογοτεχνική σκοπιά στην ψυχοσύνθεση, κατηγοριοποίηση, προέλευση (έμπνευση), επιτελούμενο ρόλο-αναγκαιότητα, πολυπλοκότητα και στο πολυεπίπεδο του χαρακτήρα. Είναι αυτός που κλέβει την παράσταση. Προσφέρεται για μεγάλες ερμηνείες και ξεδίπλωμα ταλέντου. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι μεγάλοι ηθοποιοί έχουν «ενσαρκώσει» κι «ερμηνεύσει» κατά καιρούς το ρόλο αυτό. Από τον βωβό τρομακτικό Lon Chaney (1922), μέχρι το «στοργικό» Ben Kingsley (2005) κι από τον αντισημιτικό Sir Alec Guinness (1948) στον «χαρωπό» Ron Moody (1968). Και, φυσικά, δεν είναι τυχαίοι οι χαρακτηρισμοί της κάθε ερμηνείας που αναφέρουμε. Ουσιαστικά, αποκαλύπτουν πτυχές των διαφορετικών διαστάσεων και

αναγνώσεων που η εκάστοτε σκηνοθετική μπαγκέτα προσδίδει στο χαρακτήρα, κατ' επέκταση καλλιτεχνικό δημιούργημα (όμως αυτό το ζήτημα θα το δούμε παρακάτω).

Μα είναι δυνατόν, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς, να συγκινηθεί ο θεατής ή ο αναγνώστης από ένα χαρακτήρα που, σε καμία περίπτωση δεν θα αποτελούσε το κατ' εξοχήν παράδειγμα προς μίμηση; Η απάντηση είναι σαφώς θετική. Σ' αυτή την περίπτωση δεν θαυμάζεις το μυθιστορηματικό χαρακτήρα σαν χαρακτήρα, σαν προσωπικότητα. Δεν τον «μυθοποιείς» με την έννοια της αρέσκειας αλλά εξ αιτίας του μεγαλείου της τεχνικής, είτε αυτό είναι συγγραφικό, είτε εικονογραφικό, είτε κινηματογραφικό. Ουσιαστικά θαυμάζεις τον καλλιτέχνη. Την περιγραφική ικανότητα του Ντίκενς, τον τρόπο με τον οποίο εισχωρεί στα εσώψυχα του χαρακτήρα αυτού αλλά και στις μύχιες σκέψεις του περιβάλλοντός του: οι σκέψεις του Φαγκίν για τον Όλιβερ και οι σκέψεις του Όλιβερ για τον Φαγκίν, κι όλα αυτά υπό το πρίσμα του αφηγητή. Την βίαιη λεπτότητα και σκληρότητα συνάμα στην εικονογράφηση του Τζ. Κρούικσανκ. Το ταλέντο και τον ερμηνευτικό οίστρο του Sir Alec Guinness ή του Ben Kingsley υπό την ατμοσφαιρική και ευφάνταστη σκηνοθετική καθοδήγηση ενός Lean ή ενός Polanski.

Είναι τυχαίο, λοιπόν, που ηθοποιοί που ερμηνεύουν τον «κακό» κλέβουν συχνά την παράσταση; Η υπεροχή τέτοιων χαρακτήρων-ρόλων και στη λογοτεχνία ή στην εικονογράφηση, αλλά κυρίως στην κινηματογραφική και θεατρική τέχνη είναι σαφής και εμμένουμε στον κινηματογράφο. Κατά γενική ομολογία ο Fred Murrey Abraham υπερείχε ως Antonio Salieri στη σκηνοθετημένη από τον βετεράνο Milos Forman κινηματογραφική μεταφορά του έργου του Peter Shaffer *Amadeus*, έναντι του σαφέστατα ικανοποιητικού αλλά όχι εξίσου εντυπωσιακού Tom Hulce ως Wolfgang Amadeus Mozart¹⁴. Επίσης, ο Sir Anthony Hopkins στη μεταφορά του βιβλίου του Thomas Harris *The Silence of the Lambs* (*Η Σιωπή των Αμνών*, 1991) ήταν συγκλονιστικός ως διαπρεπής επιστήμων, φυλακισμένος και κανίβαλος Hannibal Lector με το υγρό πέτρινό του βλέμμα¹⁵. Ακόμη και ο Javier Bardem ως ακόλαστος ιερωμένος στα *Φαντάσματα του Γκόγια* (*Goya's Ghosts*, 2006, Milos Forman) ήταν κατά πολύ εκφραστικότερος του Stellan Skarsgård που ενσάρκωνε τον Μεγάλο Ισπανό Καλλιτέχνη Γκόγια¹⁶.

¹⁴ Άλλωστε αυτό εκτιμήθηκε κι από την Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου με το Βραβείο Β' Ανδρικού Ρόλου στον F. M. Abraham)

¹⁵ Βραβείο Όσκαρ Α' Ανδρικού Ρόλου στον A. Hopkins, 1991.

¹⁶ Αξίζει να αναφέρουμε δυο ανάλογα παραδείγματα σε μεταφορές ελληνικών μυθιστορημάτων. Ο Λυκουργος Καλλέργης ξεχώριζε ως Παπα-Γρηγόρης στη μεταφορά του έργου του Ν.Καζαντζάκη

Ας δούμε όμως το όλο ζήτημα με μια λογική σειρά. Σ' αυτή την εργασία επικεντρωνόμαστε σε τρεις κινηματογραφικές εκδοχές του Όλιβερ Τουίστ, τρεις εκδοχές που προσεγγίζουν τον Φαγκίν εντελώς διαφορετικά. Η διαφορετικότητα των εποχών, η κοινωνική προκατάληψη, οι σκηνοθετικές και σεναριακές καταβολές των δημιουργών, όλα αυτά προωθούν την εναλλακτική οπτική στο ίδιο ζήτημα.

Το 1948 ο David Lean μας χαρίζει μια πιστή, σε γενικές γραμμές, προσαρμογή του μυθιστορήματος. Ο Εβραίος παρουσιάζεται με αρκετή πιστότητα σε σχέση με το βιβλίο κι ερμηνεύεται ικανοποιητικά από τον πολυτάλαντο Sir Alec Guinness. Το γεγονός, όμως, ότι οπτικοποιείται ένας τέτοιος χαρακτήρας σε μια κακεντρεχή εποχή, με το μεταπολεμικό υπόβαθρο και το ψυχροπολεμικό παρόν, καθώς επίσης το ότι οι κώδικες ερμηνείας και σεναριακής διασκευής αλλά και των κοινωνικών σημαινομένων μπορούν να διαβαστούν πολύπλευρα, προκάλεσε έντονες αντιδράσεις. Ο



40. Ο Sir Alec Guinness στο ρόλο του Φαγκίν (1948).

Φαγκίν του Lean κατηγορήθηκε ως αντισημιτικός. Το 1951, οπότε και προβλήθηκε η ταινία στις Η.Π.Α., κόπηκαν αρκετές επίμαχες σκηνές, ενώ δεν έλειψαν και οι απαγορεύσεις σε χώρες όπως το Ισραήλ και η Αίγυπτος, με τη διαφορά ότι στην Αίγυπτο η ερμηνεία του Guinness κρίθηκε υπέρμετρα «συμπαθητική»¹⁷. Η αλήθεια είναι ότι ο Lean οπτικοποίησε τον Φαγκίν πολύ κοντά στη «φρικτή» φυσιογνωμία που έπλασε ο Κρουίκσσανκ, σύμφωνα με μέρος των λογοτεχνικών επιταγών του συγγραφέα. Αξίζει να σημειώσουμε πως μορφολογικά ο Εβραίος παραπέμπει στις αντισημιτικές καρικατούρες της εβδομαδιαίας ναζιστικής εφημερίδας *Der Stuermer* του Γιούλιους Στράιχερ, όπως είχαν επισημάνει οι *New York Times*. Μεγάλη μύτη,

Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται από το Β. Γεωργιάδη (ΕΡΤ, 1975), καθώς επίσης ο Αλέκος Συσσοβίτης ως Παντιάς στη μεταφορά του έργου του Τ.Αθανασιάδη *Η Αίθουσα του Θρόνου* από την Πηγή Δημητρακοπούλου (MEGA, 1998).

¹⁷ Αρκεί να σκεφτεί κανείς πως μόλις το 1970 η ταινία προβλήθηκε χωρίς περικοπές.

σακούλες στα μάτια, άγρια φωνή και κατά κάποιον τρόπο μονοδιάστατη ερμηνεία από τον Sir Alec Guinness, ο οποίος, ναι μεν είναι εξαιρετικός, αλλά δεν αναδεικνύει μια ταυτόχρονα πιο γκροτέσκο ή συμπονετική φιγούρα, παρά μόνο μένει αποκλειστικά και μόνο στην αποπνέουσα σκληρότητα. Στις αντισημιτικές κατηγορίες ενδεχομένως να συνηγορούν και οι παραλείψεις σκηνών (π.χ. στο κελί) από τον σεναριογράφο Stanley Haynes, όμως η ταινία δεν απομακρύνεται υπερβολικά από τον Φαγκίν του βιβλίου. Ενδεχομένως, ο συγκερασμός ηθελημένος ή μη προκαταλήψεων δυο τόσο διαφορετικών μα και τόσο όμοιων ταυτόχρονα εποχών, όπως η Βικτοριανή Αγγλία κι ο μεταπολεμικός κόσμος των τελών της δεκαετίας του 1940, να οδήγησε σε τέτοιες αντιδράσεις.

Αντιδράσεις, όμως, υπήρξαν και το 1966 για την ερμηνεία του Ron Moody. Βέβαια, τότε τα πράγματα ήταν διαφορετικά. Το σενάριο-διασκευή του θεατρικού έργου του Lionel Bart ήταν έτσι δομημένο, ώστε η κακία να «προσωποποιείται» στον Μπιλ Σάικς (Oliver Reed). Ο Φαγκίν, όπως τον ενσάρκωσε ο Ron Moody, έδωσε τη γκροτέσκο διάσταση, αλλά όχι τόσο την αμιγώς τραγική. Εάν εξαιρέσουμε σκηνές υποκριτικού «κεντήματος» από τον ηθοποιό, κυρίως στις σκοτεινές συνομιλίες του με τον Oliver Reed-Σάικς, η όλη προσέγγιση καθηλώθηκε στα «χαριτωμένα» επίπεδα που επιτάσσει το απαιτητικό είδος του μιούζικαλ. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Ron Moody αποτελεί παράδειγμα πολυτάλαντου ηθοποιού που χορεύει και τραγουδάει. Είθισται, άλλωστε, όπως παρατηρεί ο Στ. Βαλούκος (2003:186), στο συγκεκριμένο είδος ο ήρωας να εκφράζει συναισθήματα χορεύοντας και τραγουδώντας. Η υπερβάλλουσα χαρωπή διάσταση της ταινίας, η οποία δόθηκε στην κατά τα άλλα ανατρεπτική διάθεση της δεκαετίας του 1960, είχε ως αποτέλεσμα να κατηγορηθεί ότι ο κατά Ron Moody Φαγκίν περνά ομοφυλοφιλικά μηνύματα. Πάντως, μορφολογικά, βρισκόμαστε μακριά από τη σκληρότητα του 1948. Εδώ δεν έχουμε σακούλες ή υπερβολικά



41. Ο Ron Moody στο ρόλο του Φαγκίν (1968).

μεγάλη μύτη, έχουμε όμως κόκκινα γένια κι ένα σκηνοθετικό εύρημα. Μια κουκουβάγια, σύντροφο του ήρωα.

Σε μιαν άλλη ανάγνωση της εκδοχής του 1968, λόγω του φινάλε της, ο Φαγκίν αποτελεί τον κατεξοχήν πονηρό αλήτη από τον οποίο προκύπτει το επιμύθιο πως ένας απατεώνας μπορεί πάντα να ξεφύγει¹⁸. Το γεγονός αυτό μπορεί να αντιμετωπιστεί είτε με διδακτικό σκεπτικισμό που όμως ενίοτε αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, είτε ως ένα χιουμοριστικό εύρημα για Happy End, όπως «αρμόζει», σύμφωνα με τους κώδικες του μιούζικαλ.

Ασφαλώς, η προσέγγιση του Polanski είναι η πιο πολυδιάστατη, άρα και η πιο ενδιαφέρουσα. Ο Πολωνοεβραίος σκηνοθέτης έχει και την καταγωγή και το υπόβαθρο εμπειριών σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, έτσι ώστε να αποζητά ένα είδος «συγχώρεσης». Δεδομένου ότι ο σεναριογράφος Ronald Harwood κι ο μέγας υποκριτής Ben Kingsley έχουν ρίζες εβραϊκές, ήταν ολοφάνερο πως η όλη προσέγγιση θα αποζητούσε έστω και ψήγματα εξιλέωσης του Φαγκίν. Κάνουμε λόγο για ψήγματα, γιατί η

ταινία παραμένει πιστή στο βιβλίο. Απλώς ο Polanski πετυχαίνει να δημιουργήσει σε συνεργασία με τους Harwood και Kingsley έναν Εβραίο πολυδιά-



42. Ο Ben Kingsley στο ρόλο του Φαγκίν (2005).

στατο. Έναν «αλήτη» που έσπρωξε στο «βούρκο» της εγκληματικότητας αθώα κορίτσια και νεαρά αγόρια, αλλά ταυτόχρονα έγινε ο «πατέρας» της ορφάνιας τους, τα φρόντισε, τα βοήθησε, έδειξε την αγάπη του προς αυτά σε πολλές σκηνές της της ταινίας, υπό το εναλλακτικό αυτό πρίσμα. Μορφολογικά η εικόνα είναι απολύτως συμβατή με το βιβλίο. Από τη μεγάλη σε λογικά πλαίσια μύτη, μέχρι τα κόκκινα γένια και τα φαφούτικα ούλα, σε συνδυασμό με την πολυσυλλεκτικότητα του ήρωα και τη γκροτέσκα φωνή κι εκφορά του λόγου, ο Ben Kingsley αναδεικνύεται, κατά την

¹⁸ Δες και κεφάλαιο 4.5.2 *Όλιβερ!* (1966): Το Μιούζικαλ, σσ 59-63.

άποψή μας, ιδανική απεικόνιση του Φαγκίν. Ποιος μπορεί να ξεχάσει ότι ο πολανσκικός Εβραίος με τις αλοιφές του κουράει τον Όλιβερ, έχει τα παιδιά στο καταφύγιο όταν η αστυνομία τους κυνηγά (εύρημα Harwood) και κυρίως την τροπή την τροπή της υπόθεσης στο κελί; «Ξέρεις τι θεωρώ τη μεγαλύτερη αμαρτία στον κόσμο αγαπητέ μου; Την αγνωμοσύνη!», λέει ο Φαγκίν σε μια στιγμή της ταινίας. Όταν ο Όλιβερ τον επισκέπτεται φυλακισμένο δεν το κάνει ως πράξη συγχώρεσης, όπως στο μυθιστόρημα, αλλά για να τον ευχαριστήσει. «Ήσουν καλός μαζί μου» του λέει ο μικρός. Και φυσικά, στο φινάλε, ο κύριος Μπράουνλοου είναι αυτός που αγκαλιάζει τον Όλιβερ, κι όχι ο Όλιβερ τον κύριο Μπράουνλοου, πράγμα το οποίο μας ωθεί στο συμπέρασμα ότι ο μικρός τελικά δεν «ξέρει» ποια είναι η οικογένειά του, ο σύντομα απαγχονισμένος Εβραίος ή ο στοργικός ευγενής¹⁹;

Ο Polanski, συνεπώς, κατάφερε να φέρει ανθρώπινες διαστάσεις και να προσδώσει την αρμόζουσα σημασία σε όλους τους χαρακτήρες. Από τον νεκροθάφτη Σόουερμπέρρυ, μέχρι το δικαστή Φάγκ κι από τον μικρό Όλιβερ μέχρι τον πολυπρόσωπο Φαγκίν. Η ποικιλία και η πολυπλοκότητα, το πολύπλευρο ενδιαφέρον και η διαφοροποίηση. Η κακία, το συμφέρον, η στοργικότητα. Η εσωτερική πάλη, η κοινωνική κατακραυγή και, πάνω απ' όλα, η εξιλέωση. Όλα αυτά αποδεικνύουν πως ένας λογοτεχνικός ήρωας ανώ των 170 ετών μπορεί να προκαλεί και να συγκινεί μέχρι τις μέρες μας.



43. Ο Φαγκίν (Ben Kingsley) έχει ανθρώπινες διαστάσεις στην εκδοχή του Polanski.

¹⁹ Έχουμε ήδη αναφέρει ότι ο σεναριογράφος R. Harwood κι ο σκηνοθέτης R. Polanski έχουν αφαιρέσει κάθε είδους βιολογική συγγένεια του Όλιβερ με οποιονδήποτε χαρακτήρα της κατά Ντίκενς ιστορίας. Δες και κεφάλαιο 4.5.3. *Όλιβερ Τουίστ* (2005), σσ 64-68.

6.3 Η Νάνσυ

Η Νάνσυ είναι μια έφηβη πόρνη. Μπορεί να μην αναφέρεται ρητά η ιδιότητά της από τον Ντίκενς, ωστόσο, γίνεται σταδιακά προφανής. «Η άθλια σύντροφος κακούργων κι απατεώνων, η ξεπεσμένη απόβλητη των καταγωγίων, η φίλη των τροφίμων των φυλακών και των κατέργων που ζούσε κ' η ίδια κάτω από τη σκιά της κρεμάλας...»¹. Μέλος της συμμορίας του Εβραίου που την οδήγησε στο «στραβό» δρόμο και σύντροφος του Μπιλ Σάικς, η νεαρή κοπέλα γίνεται η Γέφυρα Καλού και Κακού

στο μυθιστόρημα. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που πάνω σε μια γέφυρα, αυτή του Λονδίνου, δίνει στοιχεία για τη σωτηρία του Όλιβερ. Για το μικρό πρωταγωνιστή είναι ένα είδος προστάτιδας. Ένας φύλακας άγγελος, μια αδελφή, μια μάνα.

Πρωτοεμφανίζεται μαζί με τη «συναδέλφισσά» της Μπετ, στο κρησφύγετο του Φαγκίν, μετά το περίφημο παιχνίδι διδασκαλίας της κλοπής. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά: «Όταν το παιχνίδι αυτό παίχτηκε ένα σωρό φορές, δυο νεαρές δεσποινίδες ανέβηκαν να δουν τους νεαρούς κυρίους: η μια λεγόταν Μπετ κ' η άλλη Νάνση. Είχαν πάρα πολλά μαλλιά, κάπως άταχτα πίσω, κ' είχαν μάλλον ακατάστατες στα παπούτσια και στις κάλτσες. Δεν είχαν ακριβώς αυτό που λέμε όμορφες. Είχαν όμως καλό χρώμα κ' έδειχναν αρκετά καλόβολες κ' εγκάρδιες. Ελεύθερες κ'



44. Η συνάντηση κάτω από τη Γέφυρα, του Τζ. Κρούικσανκ.

Διακρίνουμε δεξιά τη Νάνσυ να συνομιλεί με τον κ. Μπράουνλοου και τη Ροζ, καθώς ο Νωε κατασκοπεύει.

¹ Ντίκενς Κάρολος, *Όλιβερ Τουιστ*, Μτφρ. Π. Αναγνωστόπουλος, κεφ.ΙΧ, σ.79, Γκοβόστης, 1985, Αθήνα. Στο απόσπασμα έχει κρατηθεί η ορθογραφία του μεταφραστή.

ευχάριστες στους τρόπους όπως είχαν, ο Όλιβερ σκέφτηκε πως είχαν πραγματικά πολύ καλά κορίτσια. Και δεν υπάρχει αμφιβολία πως είχαν»².

Η Νάνσυ είναι σχεδόν η προσωποποίηση της καλοσύνης στο «βούρκο» της σκληρής κοινωνίας. Δεν θέλει παρόλα αυτά να ξεφύγει από τη βάνουση και αδυσώπητη μοίρα της. «Η ζωή του κοριτσιού είχε σπαταληθεί ολόκληρη στους δρόμους κι ανάμεσα στις πιο κακόφημες γειτονίες και τρώγλες του Λονδίνου, όμως μέσα της είχε απομείνει ακόμα κάτι απ' την αρχική φύση της γυναίκας...»³. Παρότι βοηθά τον Όλιβερ, δεν καταδίδει τον εγκληματία σύντροφό της που, όμως, δε θα διστάσει να τη δολοφονήσει άδικα κι εξαιτίας της Εβραϊκής «ανάμειξης», όπως προκύπτει από το μυθιστόρημα. Μια κοπέλα μελαγχολική, τραγική κατά κάποιον τρόπο, που βιώνει το «αμάρτημα» της φτώχειας του 19^{ου} αιώνα. Μπορεί η θέση της ως γυναίκα να είναι περιορισμένη και υποβιβασμένη, ωστόσο, ορθώνει το ανάστημά της για το καλό του παιδιού. Ως προς την οικιακή βία αποκτά σχεδόν την ιδιότητα του συμβόλου. Ο σύντροφός της της φέρεται σκληρά και βάνουσα, τη δέρνει συχνά, μέχρι που τη δολοφονεί. Δεν επιδιώκει να ξεφύγει από την εξαθλίωση, γιατί δεν μπορεί. Ο Ντίκενς επιμένει πως κοπέλες σαν τη Νάνσυ είναι υπαρκτές, ενδεχομένως γιατί είχε δει μια νεαρή γυναίκα κάποτε στο νοσοκομείο, κακοποιημένη από τον εραστή της, η οποία δεν θέλησε να αποδώσει κατηγορίες στον δράστη. Αυτή η γυναίκα πιθανόν να αποτέλεσε και την πηγή έμπνευσης του συγγραφέα.



45. Η κατά A. Hicks Νάνσυ των Κλασικών Εικονογραφημένων .

Η κατά Κρούικσανκ απεικόνιση της Νάνσυ είναι σχετικά σκληρή. Η ομορφιά της ψυχής εδώ δεν συμβαδίζει με το εξωτερικό κάλλος. Ο Ντίκενς, όπως διαβάσαμε στο απόσπασμα, δεν περιγράφει την ηρωίδα ιδιαίτερα όμορφη, αλλά όχι και τόσο άσχημη, όσο την απεικονίζει ο πρώτος εικονογράφος. Συμβαίνει κι εδώ κάτι ανάλογο με την ιδιοτροπία χρήσης προσώπων ενηλίκων στα παιδιά. Όλες οι γυναίκες, λοιπόν, απεικονίζονται σχετικά άσχημες. Πάντως το περίφημο σάλι της κοπέλας έχει περάσει

² Ντίκενς, κεφ.ΧL, σ.356.

³ Ντίκενς,ό.π.,κεφ.ΧL,σ.356.



46. Η Νάνου στην εικονογράφηση του Θ. Ανδρέοπουλου.



47. Η Νάνου, ο Όλιβερ κι ο Φαγκίν στην εικονογράφηση του Δημ. Αντωνόπουλου.

διαχρονικά από την πρώτη εικονογράφιση μέχρι και την τελευταία κινηματογραφική εκδοχή. Η κατά Hicks εικονογραφική προσέγγιση συνδυάζει την «καλοσύνη» με τη φτώχεια σε μια μορφολογικά «ταλαιπωρημένη» γυναίκα, που δε μοιάζει με έφηβη. Οι Έλληνες εικονογράφοι ακολουθούν σε γενικές γραμμές το πρότυπο του Hicks (Θ. Ανδρεόπουλος, Δημ. Αντωνόπουλος).

Η Kay Walsh (1948) αποδίδει μια δυναμική Νάνσυ που ούτε δείχνει να φοβάται κανέναν, ούτε να αποποιείται των ιδιοτήτων της. Απλώς, χαρακτηρίζεται από αγάπη για το παιδί. Η Shani Wallis (1966) είναι η πιο ρομαντική εκδοχή της ηρωίδας. Μισεί τον Εβραίο, αγαπά παθολογικά τον Σάικς, νοιάζεται όμως και για τον μικρό πρωταγωνιστή. Επίσης, είναι θαρραλέα, και δίνει χαρά σε όλα τα παιδάκια της συμμορίας. Η Lean Rowe είναι η μόνη έφηβη, περίπου 16 χρονών, Νάνσυ στις τρεις εξεταζόμενες εκδοχές. Όμορφη, συμπαθητική, επίσης θαρραλέα και ταλαιπωρημένη, αποδεικνύεται ιδανική για το ρόλο. Ο Polanski υπονοεί ευφάνταστα τη δολοφονία της με ένα λουτρό αίματος και κοράκια. Είναι η μητρική φιγούρα σε αντιπαραβολή με τη δυσπρόστατη πατρική των Φαγκίν και Μπράουνλοου. Άλλωστε, η Ροζ Μαίηλυ δεν έχει συμπεριληφθεί στην ταινία, έτσι, κατά κάποιον τρόπο η νεαρή πόρνη επιφορτίζεται με το καθήκον της προστασίας του μικρού.

Τελικά η αρετή είναι εγγενής ή επίκτητη; Αυτό αναρωτιόταν ο Σωκράτης με τον Πρωταγόρα, αιώνες πριν. Στην περίπτωση της Νάνσυ, η αρετή είναι εγγενής, πράγμα το οποίο φαίνεται κι από τον τρόπο που απευθύνεται στη λογοτεχνική της συνάντηση με τη Ροζ Μαίηλυ που βρίθει



48. Η Kay Walsh στο ρόλο της Νάνσυ (1948).



49. Η Shani Wallis στο ρόλο της Νάνσυ (1968).

καλοσύνης⁴. Η καλή της ψυχή, σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον που έδειξε για το αθώο παιδί, αλλά ακόμη και η αυτοθυσία της αποδεικνύει τρόπον τινά, πως οι αμαρτίες μιας κοινωνίας δεν συμβαδίζουν απόλυτα με τις αμαρτίες μιας ψυχής.



50. Η Lean Rowe στο
ρόλο της Νάνσου
(2005).

⁴ Ντίκενς,ό.π.,κεφ.ΧL,σ.357.

7. Συμπεράσματα

Ο *Όλιβερ Τουίστ* του Καρόλου Ντίκενς αποτελεί μια συναρπαστική κλασική ιστορία επιβίωσης που ασκεί ακατανίκητη έλξη στους εραστές της προσεγγιστικής πολυτροπικότητας σε λογοτεχνία, κινηματογράφο και εικονογράφηση. Αντανακλά την εποχή κατά την οποία γράφτηκε, αλλά και τη δική μας, προσυπογράφοντας τον πανανθρώπινο και διαχρονικό χαρακτήρα του, θίγοντας την κοινωνική αναληγσία, εξαίροντας την αναζήτηση οικογένειας και κατ' επέκταση ειλικρινούς κι ανιδιοτελούς αγάπης. Όλα αυτά τα στοιχεία αναδείχθηκαν κατά καιρούς υπό το πρίσμα ποικίλων καλλιτεχνικών εκφάνσεων της καθημερινότητας.

Στόχος της παρούσας εργασίας μας δεν ήταν μια αμιγώς «εσωτερική» λογοτεχνική ανάγνωση, κάτι ανάλογο με αυτό που η Μ. Παπαρούση (2004: 13) επισημαίνει ως ανάδειξη του πλέγματος των σχέσεων αφήγησης και «σημασίας». Επιχειρήσαμε από την πλευρά μας μια καταβύθιση στον κόσμο της εικόνας και του κινηματογράφου, σε συνάρτηση με εκείνον της λογοτεχνίας και συγκεκριμένα της λογοτεχνίας του Ντίκενς. Ο δημιουργικός διάλογος, η αδιάσπαστη και ταυτόχρονα δημιουργική σχέση κι αλληλεπίδραση αυτών των ξεχωριστών κόσμων είναι καταφανής. Επικρατεί η άποψη πως «ο θεατής του σινεμά, όπως ο αναγνώστης του μυθιστορήματος είναι ίσως κατ' αρχήν αυτός ο άνθρωπος ο κρεμασμένος στις αφηγήσεις. Ανεξάρτητα από τα διαφορετικά είδη αφηγηματικής έκφρασης, υπάρχει αναμφίβολα η βασική επιθυμία να εισέλθουμε σε μια αφήγηση μέσα στο γεγονός ότι πάμε σινεμά ή αρχίζουμε ένα μυθιστόρημα» (Aumont, Bergala, Marie, Venet 2002: 197)¹.

Αυτό που προκύπτει από την παρούσα μελέτη είναι το γεγονός ότι η τέχνη επηρεάζεται τόσο από το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό γίνεσθαι της εκάστοτε εποχής δημιουργίας, όσο κι από την ιδιάζουσα «εκφορά» του κάθε δημιουργού, είτε αυτός είναι λογοτέχνης, είτε εικονογράφος, είτε κινηματογραφιστής. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε ένα λογοτεχνικό έργο γραμμένο κατά τη Βικτοριανή Εποχή, αποδομένο στους χώρους της εικονογράφησης και του κινηματογράφου, κάτω από ομοιογενείς ενίοτε, αλλά κατά κύριο λόγο από διαφορετικές συνιστώσες. Ασφαλώς και το έργο του Ντίκενς βρίθεται διαχρονικών προβληματισμών και

¹ Η μετάφραση από τα Γαλλικά είναι της Αντ. Αγγελίδη.

προβλημάτων, η επίλυση των οποίων δεν έχει επιτευχθεί κατά περίπτωση στον βέλτιστο βαθμό μέχρι σήμερα.

Είναι γεγονός ότι κάθε κινηματογραφική εκδοχή έχει ιδιαιτερότητες σε συνάρτηση με την εποχή στην οποία πραγματοποιήθηκε. Οι συγκυρίες είναι αυτές που πολλές φορές επιτάσσουν τη διαφοροποίηση. Παρόλα αυτά, ένα αριστούργημα της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας διατηρεί αναλλοίωτα βασικά χαρακτηριστικά του, διαχρονικούς και ουσιαστικούς προβληματισμούς. Ο ανθρώπινος πόνος, η κοινωνική αδικία, ο αγώνας για το «καλύτερο», διαποτίζουν κάθε εκδοχή του συγκεκριμένου μυθιστορήματος. Η εσωτερική ανάγκη για νίκη του φόβου, για την οικοδόμηση ενός ακέραίου «εγώ», πολυδύναμου, μα κυρίως αποδεκτού από την όποια «ομάδα», νόμιμη ή μη, εξακολουθούν να βασανίζουν τις κοινωνίες μέχρι τις μέρες μας. Ο σεβασμός και η βασική παραδοχή της αξίας των παραπάνω μετουσιώνουν συχνά τέτοιους προβληματισμούς στους συγκυριακούς χαρακτήρες προσώπων.

Δεν παύει, ωστόσο, να υπάρχει και η εναλλακτική οπτική που συνήθως εμφανίζεται μέσα από όψεις κι απόψεις σχετικά με τον Εβραίο. Ο ψυχροπολεμικός «φόβος», η αποπνέουσα «λύπη» με τις ρατσιστικές προεκτάσεις στα 1948, η ανατρεπτική διάθεση χαρακτηριζόμενη από μουσική «χαρά» του 1968 κι ο συγκερασμός των δυο κατά το 2005, η «χαρμολύπη», με το δημιουργό να αποζητά, όχι τόσο τη συγχώρεση, όσο την πάταξη της αγνωμοσύνης. Τα προαναφερθέντα φέρνουν στο προσκήνιο το ζήτημα των ταυτίσεων στον κινηματογράφο, καθώς επίσης την έννοια της αληθοφάνειας, τους κινηματογραφικούς ρεαλισμούς που διαφοροποιούνται ανά εποχή. Κατά συνέπεια, η εποχή στην οποία γυρίζεται το φιλμ, είναι σημαντικότερη αυτής στην οποία αναφέρεται. Προσθέτοντας επιπλέον την κοινωνική σημειωτική, τα κρυμμένα επιμύθια καθώς επίσης τις εσωτερικές αντιφάσεις και την πολυπλοκότητα πομπών (δημιουργών-ηρώων) και δεκτών (θεατών-παρατηρητών), αντιλαμβανόμαστε την ιδιαιτερότητα του διαλόγου των τεχνών. Αρκεί, ενδεικτικά, να επισημάνουμε για άλλη μια φορά την πολανσκική θεώρηση και οπτική που θέλει την περίπλοκη αναζήτηση της ταυτότητας του παιδιού, της αίσθησης του «ανήκειν» καθώς επίσης την ανάδειξη της ύπαρξης εξαιρετικών ανθρώπων, ακόμη και στον κόσμο της περιθωριοποίησης.

Ο ίδιος ο κόσμος της εικόνας επιδιώκει το «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση», την αναζήτηση της χαμένης παιδικότητας, της αναγκαίας ελπίδας. Πάντως, το κοινό σημείο στις «αναγνώσεις» κάθε εποχής είναι η «εσωτερική» καταβύθιση στους

εαυτούς μας με σκοπό την αναζήτηση της χαμένης παιδικότητας, των ενδεδειγμένων προτύπων, της ανόθευτης ελπίδας.

Βέβαια, υπάρχει και η άλλη συνήθης άποψη που θέλει τις οπτικές εικονοποιήσεις, είτε υπό τη μορφή κινηματογραφικών ταινιών, είτε υπό τη μορφή *Κλασικών Εικονογραφημένων*, να νοούνται άκριτα κατώτερες του λογοτεχνήματος και να χαρακτηρίζονται «παραλογοτεχνία». Ο Π. Μουλλάς (2007: 80-81) θεωρεί πως η παραλογοτεχνία ενσωματώνεται ολοένα και περισσότερο στο μόρφωμα μαζική κουλτούρα-ψυχαγωγία, ενώ η λογοτεχνία-τέχνη, είτε περιορίζεται πεισματικά σε ένα στενό κύκλο μυημένων, είτε προβαίνει καιροσκοπικά σε υποχωρήσεις και συμβιβασμούς. Εμείς, από την πλευρά μας, σαφέστατα πιστεύουμε στην αδιαφιλονίκητη αξία του λογοτεχνικού κειμένου, συμμερίζομενοι τις αγωνίες του Π. Μουλλά. Ωστόσο, δεν κρίνουμε πάντοτε καταδικαστέες τις κινηματογραφικές κι οπτικές εικονοποιήσεις των λογοτεχνημάτων. Πιστεύουμε ότι υπό προϋποθέσεις, υπό τις σωστές συνθήκες και με τους κατάλληλους δημιουργούς, η εικόνα, κινούμενη ή μη, μπορεί να αναδειξει έναν υγιή πανανθρώπινο πολιτισμικό προσανατολισμό, όπως συνέβη στην εξεταζόμενη περίπτωση του *Όλιβερ Τουίστ*.

Από τις διαφορετικές εκδοχές ενός μυθιστορήματος αναδεικνύονται ποικίλοι προβληματισμοί. Ο κινηματογράφος κατά περίπτωση έχει τη δυνατότητα να μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε πράγματα τα οποία εκ πρώτης όψεως δεν γίνονται απαραίτητως αντιληπτά. Στην προκειμένη περίπτωση ανακαλύπτουμε τη σκληρότητα των στερεοτύπων. Σαφώς και μέσω της λογοτεχνικής περιγραφής, η όψη του Εβραίου αποτυπώνεται στο μυαλό του αναγνώστη. Ωστόσο, η δύναμη της εικόνας είναι μεγάλη. Ο Ντίκενς δεν περιγράφει διαρκώς το συγκεκριμένο χαρακτήρα. Όμως, σε μια εικονογράφηση ή –κυρίως– σε μια κινηματογραφική εκδοχή, «συναντούμε» διαρκώς τα πολυσήμαντα μορφολογικά στοιχεία του. «Βιώνουμε», σίγουρα πιο εύκολα στην προκειμένη περίπτωση τις μορφολογικές, στερεοτυπικές διακρίσεις κι αντιλαμβανόμαστε τη διαχρονικότητά τους, δεδομένων των αντιρρήσεων σχετικά με την ταινία του 1948 ή –έστω– και του 1968.

Σχετικά με την ανάδειξη των διαφορετικών πτυχών και των κρυμμένων σημασιών, προκύπτει πως πράγματι ο σκηνοθέτης έχει τη δύναμη να ενισχύει απλές «νύξεις» του συγγραφέα. Ο πολανσκικός Φαγκίν αποτελεί μια κατεξοχήν κεκαλυμμένη πατρική φιγούρα. Μια πολυσύνθετη οντότητα που κοιτά μεν το συμφέρον της, καταλαβαίνει, όμως, και το ρόλο της κεφαλής της «κλίκας», της ομάδας και κατ' επέκταση της οικογένειας και της αποδοχής. Το κατά Polanski

δίλημμα ταυτότητας του Όλιβερ αγγίζει τις ψυχές των θεατών, οι οποίοι ανάγουν υποσυνείδητα την όλη προβληματική στη σημερινή κοινωνία. Κατά συνέπεια, ο διάλογος των τεχνών προσφέρει κάτι παραπάνω από απλή τέρψη στον αναγνώστη, παρατηρητή ή θεατή. Προσφέρει προβληματισμούς, προσδίδει πολυσήμαντες, ενίοτε άγνωστες, διαστάσεις ενός έργου, αλλά και του ίδιου μας του εαυτού. Ενισχύει την καλλιτεχνική δημιουργία, επιβεβαιώνει την αξία της διακειμενικότητας μα κυρίως επισημαίνει την ανάγκη για σκεπτόμενους αναγνώστες, θεατές, δημιουργούς, για σκεπτόμενους πολίτες, για σκεπτόμενους ανθρώπους

Η πεμπτουσία όλων αυτών είναι πως, αφ' ενός μεν μέσα από το βιβλίο, αφετέρου δε μέσα από την εικόνα και τον κινηματογράφο, ο καθένας μας επιδιώκει να ανακαλύψει το κατά Ντίκενς «Αγαθόν», έναν κρυμμένο Όλιβερ Τουίστ στα βάθη της αυτοσυνειδησίας του. Ο δρόμος θα αποδειχτεί μακρύς, η αναζήτηση δύσκολη, παρόλα αυτά, στο τέλος η ουσιαστικότερη προσφορά είναι η ψυχική ανταμοιβή, η αισθητική αρμονία.



Τ Ε Λ Ο Σ

8. Βιβλιογραφία

Ελληνική

Αγγελίδη, Αντ. (1999). «Σκηνοθεσία στον Κινηματογράφο» στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. 28. (σσ. 372-376). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1991). *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά τη μεταπολεμική περίοδο (1945-1958)*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (2003). «Η λειτουργία λόγου-εικόνας στο παιδικό βιβλίο και η σημασία τους για το παιδί αναγνώστη». Στο *Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά, Περιπλανήσεις στην Παιδική Λογοτεχνία-Μελετήματα*. (σσ. 15-38). Αθήνα: Ακρίτας.

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1999), *Σχέση ελληνικής και ευρωπαϊκής παιδικής λογοτεχνίας*. Ανάτυπο. Επιστημονική Επετηρίδα Αλέξανδρος Δελμούζος, Τόμος 1^{ος}, Βόλος.

Αθανασόπουλος, Β.(2005).*Οι ιστορίες του κόσμου, Τρόποι της γραφής και της Ανάγνωσης του Οράματος*. Αθήνα:Πατάκης.

Ασωνίτης, Π. (2001). *Η εικονογράφηση στο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Βαλάση, Ζ. (2001). *Εισαγωγή στη μελέτη της Λογοτεχνίας και των βιβλίων για παιδιά-Μικρό Πανόραμα*. Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα.

Βαλούκος, Στ. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου* Αθήνα: Αιγόκερως.

Βατόπουλος, Ν. (2002). «Τα Κλασσικά των παιδικών μας χρόνων», εφημ. Καθημερινή, 9 Ιουνίου.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2004). *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. Μτφρ. Κοκκινίδη Κ.. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Βυζοβίτου, Ντ. (1989). «Οι διασκευές λογοτεχνικών έργων σε κόμικς». *Διαβάζω*, 229, 73.

Γαλάντης, Γ.(1983). «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος». *Διαβάζω*, 75, Αθήνα, 13.

Δανίκας, Δ. (2005). «Η παραγωγή έφαγε τον βασιλιά», εφημ. Τα Νέα, 3 Νοεμβρίου.

Δρακονταειδής, Φ. Δ. (1980). «Ξαναδιαβάζοντας τον Όλιβερ Τουίστ του Τσάρλς Ντίκενς». *Διαβάζω*, 34, 46-54.

Διζικιρίκης, Γ. (1983). «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος». *Διαβάζω*, 75, 17-21. .

Διζικιρίκης, Γ. (1985). *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, τόμος Ι. Αθήνα: Αιγόκερως.

Διζικιρίκης, Γ. (1985). *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, τόμος ΙΙ. Αθήνα: Αιγόκερως.

Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λάροϋς Μπριτάννικα (1991), 46. «Ντίκενς, Τσάρλς» (σσ.87-91). Αθήνα: Πάπυρος.

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

Κάσσης, Κ. (1997). «Παιδική Λογοτεχνία» στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. 26. (σσ. 312-314). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Κιτσαράς, Γ. Δ. (1993). *Το εικονογραφημένο βιβλίο στη νηπιακή και πρωτοσχολική ηλικία*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Κλασικά Εικονογραφημένα: Όλιβερ Τουίστ, Κ. Ντίκενς, Νο 1004 Αθήνα: Ατλαντίς-Μ. Πεγλιβανίδης & Σια ΑΒΕΕ.

Κολοβός, Ν.(1993). *Δοκίμια Θεωρίας και Κριτικής Κινηματογράφου, Ποιητική μιας άλλης πραγματικότητας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μαρτινίδης, Π.(1991). *Comics: Τέχνη και Τεχνικές της εικονογράφησης*, Αθήνα: ΑΣΕ.

Μουλλάς, Π.(2007). *Ο χώρος του εφήμερου*, Αθήνα: Σοκόλης.

Μωραΐτης, Μ.(1990). *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Παπαρούση, Μ. (2004). *Σε αναζήτηση της σημασίας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ.(1995). *Όπως και στ' αηδόνια*. Αθήνα: Πατάκης.

Πετρόπουλος, Θ. (1989). «Ελληνική Βιβλιογραφία Καρόλου Ντίκενς». *Διαβάζω*, 229, 74-75.

Ραφαηλίδης, Β. (1996), *12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο*. Αθήνα:Αιγόκερως.

Ραφαηλίδης, Β. (1983). «Όλες οι τέχνες έχουν ανάγκη απ' τον κινηματογράφο». *Διαβάζω*, 75, 14-16.

Σπυροπούλου, Α. (1989). « Το Oliver Twist και η φιλανθρωπία». *Διαβάζω*, 229, 34-38.

Τσαούσης, Κ. (1996). «Τα εικονογραφημένα τριών γενεών Ελλήνων». Εφημ. Το Βήμα, 25 Αυγούστου.

Τσιλιμένη, Τ. Δ. (2007). *Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο, Όψεις και Απόψεις*, Βόλος: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Θεσσαλίας.

Ξενογλώσση

Ackroyd, P. (1990). «Dickens» in *Dickens*. (pp. 216-7). New York: HarperCollins.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1983). *Esthétique du film*. Nathan.

Barthes, R. (1966.1985) «Introduction à l'analyse structurale des récits». L'aventure sémiologique. 167-206. Paris: Seuil..

Bazin, A. (1971). *What is Cinema?* Μτφρ. Hugh Gray. California: University of California Press.

Bluestone, G. (1957,1971). *Novels into Film*. Baltimore: The John Hopkins Press.

Donovan, Frank (1968). *The Children of Charles Dickens*. London: Leslie Frewin.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Hunt, P.(1996). *International Companion Encyclopedia of Childrens Literature*, London: Routledge.

Kress, G., van Leeuwen, Th. (1996). *Reading Images: The Grammar of visual design*, London: Rutledge.

Mc Dowel, M.(1973), «Fiction of Children and adult, some essential differences», *Children's Literature in Education* 10, ; repr. in *Writers, Critics and Children*, eds Fox et al.

McDougal, St.(1985). *Made into Movies*. New York: CBS College Publishing.

Mc Farlane, B.(1996), *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press.

Miller, J. Hillis (1987). «The Dark World of Oliver Twist» in Harold Bloom (editor) *Charles Dickens*. New York: Chelsea House Publishers.

Miltry, J. (1965). *Esthétique et Psychologie du Cinéma, tome 2*. Editions Universitaires.

Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York-Oxford: Oxford University Press.

Orr, J. & Nicholson, C.. *Cinema and Fiction, 1950-1990, Modes of Adapting*.

Oxford Reader's Companion to Dickens (1999). Paul Schlicke (editor). Oxford: Oxford University Press.

Panofsky, E. (1979). «Style and Medium in the Motion Picture» in Mast Cohen.

Ropars, Cl. M. (1979). *L'écran de la memoire*, Seuil.

Parker, D. (7/10/2007) «David Lean as Director» in lean.bfi.org (7/10/07).

Pierce, P.(2002). «The First Fagin», November 2 2002 in www.shm.com.au (7/10/07).

Schwarzbaum, L.(2005). «OLIVER TWIST». *Entertainment Weekly*, 842 S 30.

Vallely, Paul (2005) «Dickens greatest villain», Independent, The (London) Oct 7.

Wagner, G.(1975). *The Novel and the cinema*. Rutherford, NJ: Faileigh Dickinson University Press.

Walder, Dennis (1993). «Oliver Twist and Charity» in Fred Kaplan (editor), *Oliver Twist: a Norton Critical Edition*. New York: W.W. Norton.

Πηγές

Ντίκενς, Κ. (1985), *Όλιβερ Τουίστ*. Μτφρ. Π. Αναγνωστόπουλος. Αθήνα : Γκοβόστης.

Ντίκενς, Κ.(1992). *Όλιβερ Τουίστ*. Μτφρ. Ελένη Χρ. Πολίτου. Αθήνα : Μίνωας (Γαλάζια Βιβλιοθήκη).

Ντίκενς, Κ.(1993). *Όλιβερ Τουίστ : Η τα παιδικά χρόνια ενός ορφανού*. Μτφρ. Φωτεινή Μεγαλούδη. Αθήνα : Πατάκης (Κλασική Λογοτεχνία για Παιδιά και για Νέους).

Ντίκενς, Κ. (1996). *Όλιβερ Τουίστ*. Μτφρ. Δημήτρη Κορίνη. Εικονογράφηση Δημ. Αντωνόπουλου. - Αθήνα : Αστήρ (Αστέρος).

Δικτυακοί Τόποι

charlesdickenspage.com (2/10/07)

www.filmreference.com (6/10/2007).

lean.bfi.org (7/10/2007).

www.shm.com.au (7/10/2007).

www.us.imdb.com (7/10/2007).

www.vivlionet.gr (14/10/2007).

Φιλμογραφία

David Lean, σκηνοθέτης.

Oliver Twist 1948.

Εταιρία παραγωγής: Cineguild-Arthur Rank

Σενάριο: Stanley Haynes

Διανομή ρόλων: Robert Newton (Bill Sikes), Sir Alec Guinness (Fagin), John Howard Davies (Oliver), Kay Walsh (Nancy), Francis L. Sullivan (Mr. Bubble), Anthony Newley (Artful Dodger), Henry Stephenson (Mr Brownlow).

Διάρκεια: 115΄

Carol Reed, σκηνοθέτης.

Lionel Bart's Oliver! 1968 .

Εταιρία παραγωγής: Columbia Pictures

Σενάριο: Vernon Harris

Διανομή ρόλων: Ron Moody (Fagin), Oliver Reed (Bill Sikes), Harry Secombe (Mr. Bubble), Shani Wallis (Nancy), Mark Lester (Oliver), Jack Wild (Artful Dodger),

Διάρκεια: 144΄

Roman Polanski, σκηνοθέτης.

Oliver Twist 2005.

Εταιρία παραγωγής: Tristar Pictures

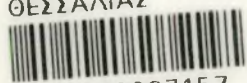
Σενάριο: Ronald Harwood

Διανομή ρόλων: Ben Kingsley (Fagin), Barney Clark (Oliver), Jamie Foreman (Bill Sikes), Edward Hardwick (Mr. Brownlow), Lean Rowe (Nancy), Harry Eden (Artful Dodger), Ian McNeice (Mr. Limpkins).

Διάρκεια:125΄



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000097157