

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΟΥ

ΧΡΗΣΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ

**Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΗΣ ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗΣ:
NOUVELLE VAGUE- FREE CINEMA.**

**Η ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ &
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΑΦΑΙΡΕΣΗΣ ΣΤΟΝ ΥΠΟΤΙΤΛΙΣΜΟ ΤΩΝ DVDs.**

ΕΠΟΠΤΕΥΟΥΣΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

**Κος ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΙΛΙΑΣ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
(ΕΠΟΠΤΕΥΩΝ)**

Κα ΜΑΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

**Κος ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ**

ΚΕΡΚΥΡΑ, 2014

Abstract

This dissertation focuses on literary adaptations on cinema. Particularly, it examines the way novels are adapted on cinema, meaning the procedure of deconstruction, as well as cases of reduction during subtitling process. The films studied belong to French New Wave as well as British Free Cinema.

As one might well notice, in most cases, the film directors have been faithful to the original text showing their respect to the writer who produced it. It is really interesting that in cases where the script is written by the writer of the original text, the whole script maintains a literary character.

As far as subtitling is concerned, the subtitler cannot help but doing the necessary reductions, due to technical issues, but in the meantime he tries to be faithful to the original script.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	3
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	19
ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	19
1.1 Νέο Κύμα: Τεχνική-Στρατηγικές-Περιεχόμενο	20
1.2 Το Νέο Κύμα στην Αμερική	26
1.3 Διεθνής Επιτυχία του Νέου Κύματος	34
1.4 Η Επιρροή του Αμερικανικού Κινηματογράφου στο Νέο Κύμα	36
1.5 Η Αισθητική του Νέου Κύματος	42
1.6 Πολιτική Διάσταση	46
1.7 Το Γαλλικό «Νέο Κύμα» και οι Αριστεροί Κριτικοί.....	53
1.8 Νέοι Κινηματογραφιστές/ Νέα Ματιά.....	56
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	64
ΑΓΓΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	64
2.1 Το Ντοκιμαντέρ στην Αγγλία.....	65
2.2 Ο Αγγλικός Κινηματογράφος στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο	68
2.3 Βρετανικό Free Cinema-Βρετανικό Νέο Κύμα.....	71
2.4 Νέο Κύμα- Κοινωνικός Ρεαλισμός.....	76
2.5 Ένας Διαφορετικός Ρεαλισμός	82
2.6 Νεανικός Θυμός και Επαναστατικότητα	85
2.7 Εξάλειψη της Παραδοσιακής Εργατικής Τάξης.....	87
2.8 Περιθωριοποίηση των Γυναικών στον Κινηματογράφο	89
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	92
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	92

3.1 Η Λογοτεχνία στον Κινηματογράφο	93
3.2 Κινηματογραφική Προσαρμογή και Προσεγγίσεις	103
3.3 Από τη Λογοτεχνία στην Οθόνη	107
3.4 Αναπαράσταση του Κειμένου	113
3.5 Η Κριτική των Κινηματογραφικών Προσαρμογών	115
3.6 Κινηματογραφικές Προσαρμογές και Πιστότητα.....	133
3.7 Μία Νέα Προσέγγιση	139
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ.....	147
ΥΠΟΤΙΤΛΙΣΜΟΣ	147
4.1. Ορισμός & Ιστορία.....	148
4.2 Κινηματογραφικοί- Τηλεοπτικοί Υπότιτλοι.....	153
4.3 Υποτιτλισμός και Μετάφραση.....	159
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ.....	173
ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	173
ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ	173
5.1 Fahrenheit 451	174
5.2 Le Mépris	189
5.3 L'Année Dernière à Marienbad	212
5.4 Hiroshima Mon Amour	230
5.5 Look Back in Anger	247
5.6 Billy Liar.....	260
5.7 Room at the Top	272
5.8 The Loneliness of the Long Distance Runner	284
5.9 Tirez sur le Pianiste.....	298
5.10. Saturday Night and Sunday Morning	310
5.11 This Sporting Life	322
5.12 A Taste of Honey	332

5.13. A Kind of Loving	338
5.14 Tom Jones	348
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ	358
6. 1 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	359
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	368
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	373
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	375
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι	390
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ	401

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διατριβή εκπονήθηκε στο τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου.

Από τα πρώτα χρόνια των πανεπιστημιακών μου σπουδών, στο τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, το επιστημονικό πεδίο που κέντρισε το ερευνητικό μου ενδιαφέρον ήταν η Αγγλόφωνη Λογοτεχνία. Για το λόγο αυτό, επέλεξα να ακολουθήσω την κατεύθυνση "Λογοτεχνία- Πολιτισμός", ως βασική κατεύθυνση σπουδών.

Στη συνέχεια, η εμβάθυνσή μου στο χώρο της λογοτεχνίας ενισχύθηκε και με τις επόμενες προπτυχιακές μου σπουδές στο τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Στο συγκεκριμένο τμήμα, είχα τη δυνατότητα να μελετήσω γαλλόφωνους συγγραφείς αλλά και γενικότερα να έρθω σε επαφή με τη γαλλική κουλτούρα.

Έχοντας την επιθυμία να συνεχίσω περαιτέρω τις σπουδές μου, παρακολούθησα το μεταπτυχιακό πρόγραμμα "Επιστήμη της Μετάφρασης", του τμήματος Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, με κατεύθυνση "Θεωρία και Διδακτική της Μετάφρασης και της Διερμηνείας. Κατά τη διάρκεια του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού προγράμματος, μελέτησα θέματα μεταφρασεολογίας και διερμηνείας. Στα πλαίσια αυτών των σπουδών ήρθα σε επαφή με το χώρο του υποτιτλισμού, με τον οποίο ασχολήθηκα περαιτέρω μέσω εκπαιδευτικού προγράμματος της Ελληνοαμερικάνικης Ένωσης. Οφείλω να τονίσω ότι κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, διατήρησα το ενδιαφέρον μου για τις λογοτεχνικές σπουδές, επιλέγοντας ως τομέα έρευνας στα πλαίσια της διπλωματικής μου εργασίας, τη λογοτεχνική μετάφραση.

Ολοκληρώνοντας το μεταπτυχιακό πρόγραμμα στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, αποφάσισα να συνεχίσω και σε επόμενες μεταπτυχιακές σπουδές στο πανεπιστήμιο Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Στο εν λόγω μεταπτυχιακό πρόγραμμα, με τίτλο: " Langues, Lettres et Civilisations Étrangères: Monde Anglophone", μελέτησα εις βάθος την αγγλόφωνη και συγκριτική λογοτεχνία αλλά και γενικότερα το χώρο των τεχνών.

Έτσι λοιπόν, μου γεννήθηκε η επιθυμία να συνδυάσω τα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα με τον κινηματογράφο και πιο συγκεκριμένα με τις κινηματογραφικές προσαρμογές¹. Συγκεκριμένα, θεώρησα φυσική συνέχεια των σπουδών μου, τη σύγκλιση αυτών των διαφορετικών αλλά και συνάμα αλληλένδετων επιστημονικών πεδίων.

Τα κινηματογραφικά ρεύματα τα οποία επέλεξα να ερευνήσω εις βάθος είναι το γαλλικό Νέο Κύμα και το βρετανικό Free Cinema. Οι λόγοι που συντέλεσαν στο να επικεντρωθώ σε αυτά τα δύο κινηματογραφικά ρεύματα είναι πολλοί. Πρώτα απ' όλα, οι προπτυχιακές μου σπουδές εστίαζαν απόλυτα στον αγγλικό και γαλλικό πολιτισμό. Επιπρόσθετα, τόσο το Νέο Κύμα όσο και το Free Cinema ανήκουν περίπου στην ίδια χρονική περίοδο και χαρακτηρίζονται από ένα έντονο πολιτικό περιβάλλον. Πρόκειται για έναν κινηματογράφο στον οποίο οι σκηνοθέτες επέλεξαν την καινοτομία και τη ρηξικέλευθη ματιά κατά την κινηματογράφιση. Πρέπει επίσης να υπογραμμίσουμε ότι και στα δύο αυτά είδη κινηματογράφου, οι περιπτώσεις μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων στην οθόνη είναι πολλές και παρουσιάζουν έντονο ενδιαφέρον

¹ Στην παρούσα διατριβή χρησιμοποιείται ο όρος "κινηματογραφική προσαρμογή" ως απόδοση του όρου "film adaptation".

μιας και σε αρκετές από αυτές, ο συγγραφέας του πρωτότυπου κειμένου επιμελήθηκε και τη συγγραφή του σεναρίου.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη της διατριβής μου κύριο Δημήτρη Φίλια για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε καθόλη τη διάρκεια της έρευνάς μου, για τη βοήθεια και τη συνεχή υποστήριξη που μου παρείχε όλο αυτό το διάστημα και για την ουσιαστική συμβολή του, η οποία με βοήθησε να ολοκληρώσω τη διδακτορική μου διατριβή. Είναι πραγματικά ευτύχημα για κάθε σπουδαστή να συναντά στην ακαδημαϊκή του ζωή επιστήμονες και ανθρώπους σαν τον κύριο Δημήτρη Φίλια.

Ευχαριστίες επίσης οφείλω και στα επόμενα μέλη της επιβλέπουσας επιτροπής, τον κύριο Νίκο Παπαδημητρίου, την κυρία Μαρία Παραδείση, τον κύριο Γεώργιο Κεντρωτή, τον κύριο Βασίλη Λέτσιο, τον κύριο Χανς Σλουμ και τον κύριο Πασχάλη Νικολάου, για την τιμή που μου έκαναν να επιβλέψουν τη διατριβή μου. Σημαντική ήταν και η συνδρομή όλου του διδακτικού προσωπικού του ΠΜΣ Επιστήμη της Μετάφρασης στην ακαδημαϊκή μου πορεία.

Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Paris Ouest Nanterre La Défense, κυρία Hélène Aji για τη συμβολή της στην ακαδημαϊκή μου πορεία και για την   λη υποστήριξη της. Επίσης, σημαντική ήταν και η συμβολή της καθηγήτριας του τμήματος Αγγλικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, κυρίας Χριστίνα Ντόκου αλλά και της κυρίας Αφροδίτης Παναγή, καθηγήτρια στο ίδιο τμήμα, καθώς κατάφεραν να μου εμφυσήσουν, από τις προπτυχιακές μου ήδη σπουδές, την αγάπη για τη λογοτεχνία αλλά και το   νειρο για συνέχιση των σπουδών μου σε υψηλότερο επίπεδο.

Επιπρόσθετα, η διατριβή αυτή προχώρησε χάρη στη βοήθεια του φίλου Δημήτρη Καραμάνη αναφορικά με τεχνικά ζητήματα της διατριβής, καθώς και με την έρευνά μου στο Λονδίνο.

Από τον κατάλογο των ανθρώπων στους οποίους χρωστώ ευγνωμοσύνη, δε θα μπορούσαν να απουσιάζουν οι φίλοι μου Αγγελική Γαλανάκη και Anatole Foiret χάρη στη συμπαράστασή τους και τη βοήθειά τους κατά τη διαμονή μου και την έρευνά μου στο Παρίσι αλλά και η φίλη Αμαλία Λιάκου, χάρη στην όλη της την υποστήριξη στο Παρίσι αλλά και τη δυνατότητα που μου έδωσε να έρθω σε επαφή με σκηνοθέτες στη Γαλλία. Θα ήθελα να ευχαριστήσω και τη φίλη Βίβιαν Σπυροπούλου για την υποστήριξή της και για όλο της το ενδιαφέρον.

Θερμές ευχαριστίες στο σκηνοθέτη κύριο Ροβήρο Μανθούλη, για την άμεση ανταπόκρισή του, το ενδιαφέρον που έδειξε αλλά και για τις προσωπικές του απόψεις που μου παρέθεσε, οι οποίες ήταν ένα πραγματικό μάθημα. Θα ήθελα να ευχαριστήσω το σκηνοθέτη κύριο Ντίνο Σπυρόπουλο που μου παρέθεσε τις σκέψεις του, οι οποίες ήταν πολύτιμες για τη διατριβή μου καθώς και το σκηνοθέτη κύριο Αδριανό Γεωργαντά που δέχτηκε να μου εκφράσει τις απόψεις του αναφορικά με το θέμα της διατριβής μου, αλλά και το σκηνοθέτη κύριο Jean François Amiguet για την άμεση ανταπόκρισή του και για το ενδιαφέρον που έδειξε για τη διδακτορική μου διατριβή.

Το πιο θερμό ευχαριστώ... στην οικογένειά μου για τη συνεχή συμπαράσταση και υποστήριξη όλα τα χρόνια των σπουδών μου. Χωρίς τη βοήθειά τους δε θα κατάφερνα ποτέ να πραγματοποιήσω τα όνειρά μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στη δεύτερη ήδη δεκαετία του 21ου αιώνα, οι σπουδές και η έρευνα γύρω από την τέχνη του κινηματογράφου εξακολουθούν να απασχολούν την παγκόσμια, επιστημονική κοινότητα, διευρυνόμενες προς άλλες κατευθύνσεις, όπως για παράδειγμα η μεταφορά λογοτεχνικών κειμένων στην οθόνη και η οπτικοακουστική/ κινηματογραφική παιδεία και συνεχίζουν να εμπλουτίζονται με βάση νέες τάσεις, δεδομένα αλλά και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Πάντα όμως η εποχή του Νέου Κύματος και του Free Cinema θα εξακολουθεί να προσελκύει το ενδιαφέρον των μελετητών και των κριτικών κινηματογράφου τόσο για τις τεχνικές κινηματογράφησης που χρησιμοποιήθηκαν από τους σκηνοθέτες αλλά και για την ξεχωριστή αισθητική των δύο αυτών κινηματογραφικών ρευμάτων. Το ενδιαφέρον των μελετητών θα εξακολουθεί επίσης να κεντρίζει η "συνάντηση" του Νέου Κύματος και του Free Cinema με το λογοτεχνικό κείμενο. Στην Ελλάδα, η σχετική έρευνα δεν είναι ιδιαίτερα αισθητή μιας και γενικότερα οι κινηματογραφικές σπουδές έρχονταν μέχρι πρότινος σε δεύτερη θέση, αν και η ερευνητική δραστηριότητα πολλών μελετητών είναι πολύ σημαντική. Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι η Ελλάδα ήταν μέχρι πρόσφατα από τις λίγες χώρες που δε διέθετε μια κρατική σχολή κινηματογράφου παρόλο που υπήρχαν άξιοι σκηνοθέτες και κριτικοί, σε έναν τόπο με πλούσιο κινηματογραφικό παρελθόν.

Η παρούσα διατριβή επικεντρώνεται σε τρία διαφορετικά ερευνητικά πεδία: α) το πεδίο των κινηματογραφικών σπουδών (film studies) b) το πεδίο των λογοτεχνικών σπουδών (literary studies) και γ) το πεδίο των μεταφραστικών σπουδών (translation studies) με αντικείμενο προς μελέτη, τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο. Πιο συγκεκριμένα, θα επικεντρωθούμε στην αποδόμηση του λογοτεχνικού έργου προκειμένου να μετατραπεί σε σενάριο και έπειτα θα αναλύσουμε

τον υποτιτλισμό στις συγκεκριμένες ταινίες που έχουν επιλεχθεί για μελέτη μιας και πρόκειται για μία διαδικασία παρόμοια με αυτή της μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο. Όσον αφορά στον υποτιτλισμό, θα μελετήσουμε τις περιπτώσεις αφαίρεσης. Η έρευνα ακολουθεί τη μέθοδο της Ανάλυσης Περιεχομένου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η αναλυτική παρουσίαση και μελέτη κινηματογραφικών ρευμάτων όπως το Nouvelle Vague αλλά και το Free Cinema, είναι απαραίτητη καθώς αποτελούν τη βάση για την εξέλιξη των κινηματογραφικών σπουδών αλλά και της τέχνης της κινηματογράφησης. Πρόκειται για δύο ρεύματα που αποτελούν στην ουσία μια παγκόσμια κληρονομιά. Είναι δύο ευρωπαϊκά ρεύματα τα οποία έχουν κοινή αφετηρία και παρόμοιο πολιτικό περιβάλλον. Η συμβολή τους και η επιρροή τους στο χώρο της έβδομης τέχνης είναι αδιαμφισβήτητες. Επιπλέον, επιλέχθηκαν τα συγκεκριμένα κινηματογραφικά ρεύματα μιας και ανήκουν στην ίδια χρονική περίοδο (με κοινό πολιτικό παρασκήνιο) αλλά και στην ίδια ήπειρο, γεγονός που μας επιτρέπει να αποκτήσουμε μια ολοκληρωμένη άποψη ως προς το αντικείμενο που μελετάμε.

Αναλυτικά, θα ξεκινήσουμε από μία παρουσίαση και μελέτη του κινηματογραφικού ρεύματος Nouvelle Vague στη Γαλλία. Συγκεκριμένα, θα μελετηθεί η αισθητική του ρεύματος, οι τεχνικές που υιοθέτησαν οι κινηματογραφιστές του, καθώς και ο ρόλος της θρυλικής ομάδας Cahiers du Cinéma. Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε στις επιρροές που δέχτηκε από άλλα είδη κινηματογράφου και πιο συγκεκριμένα από το χολλυγουντιανό κινηματογράφο αλλά και στον αντίκτυπο που είχε στην Αμερική και σε όλο τον υπόλοιπο κόσμο. Πρόκειται για ένα κινηματογραφικό ρεύμα το οποίο άφησε ανεξίτηλα σημάδια στις μελλοντικές γενιές σκηνοθετών για τους οποίους άλλωστε θα αποτελεί ένα σημείο αναφοράς. Επίσης, θα γίνει αναφορά και στην πολιτική διάσταση του γαλλικού αυτού

κινηματογραφικού ρεύματος που σηματοδότησε την παγκόσμια ιστορία κινηματογράφου, ερχόμενο σε αντίθεση με τα στερεότυπα και τις τεχνικές του παρελθόντος.

Στο δεύτερο μέρος, θα προχωρήσουμε στη μελέτη και παρουσίαση του βρετανικού Free Cinema αλλά και του βρετανικού New Wave μιας και είναι αλληλένδετα. Θα γίνει εκτενής αναφορά στον κοινωνικό ρεαλισμό αλλά και σε άλλα είδη ρεαλισμού (όπως για παράδειγμα ο ποιητικός ρεαλισμός) που χαρακτηρίζουν τις βρετανικές ταινίες και στην περιθωριοποίηση των γυναικών στο βρετανικό αυτό κινηματογράφο. Αναφορά επίσης θα γίνει και στα λεγόμενα "οργισμένα νιάτα" και στην πολιτική και κοινωνική κατάσταση της Αγγλίας τη δεδομένη περίοδο. Θα γίνει λόγος δηλαδή για μια γενιά που ένιωσε "προδομένη" από το κράτος της και θέλησε να επαναστατήσει. Σκηνοθέτες όπως ο John Osborne , ο Tony Richardson κ.ά, κατάφεραν επάξια να μεταφέρουν στις κινηματογραφικές αίθουσες αυτή την "οργή" των νέων, έναντι της κοινωνίας και της κυβέρνησης και αυτή την άρνηση για καθετί συμβατικό. Δε θα μπορούσε βέβαια να παραλειφθεί μία μελέτη στην παρουσίαση της εργατικής τάξης στις συγκεκριμένες ταινίες, μέσα από μία λεπτομερή έρευνα στις τοποθεσίες που επιλέχθηκαν από τους σκηνοθέτες για τη λήψη των σκηνών αλλά ακόμα και στους ηθοποιούς που επιλέχθηκαν να πρωταγωνιστήσουν.

Στο τρίτο μέρος, θα μελετήσουμε τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, θα μελετήσουμε περιπτώσεις κινηματογραφικών προσαρμογών αλλά και διάφορες θεωρίες και προσεγγίσεις, σχετικές με τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στην οθόνη. Θα αναφερθούμε επίσης και σε θέματα κριτικής των κινηματογραφικών προσαρμογών, αναφορικά δηλαδή με θέματα αισθητικής, αλλοίωσης του πρωτοτύπου, δημιουργίας ενός νέου καλλιτεχνικού έργου αλλά επίσης

και σε θέματα πιστότητας ως προς το πρωτότυπο έργο. Κατά πόσο δηλαδή μπορεί μία ταινία να παραμείνει απόλυτα πιστή ως προς το πρωτότυπο κείμενο και αν πρέπει αυτό να γίνεται. Πόσο καταλυτικός είναι ο ρόλος του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου και ποια είναι η νέα προσέγγιση που μπορεί να υιοθετηθεί για την προσαρμογή λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο;

Στο τέταρτο μέρος, ερευνούμε πλέον τον τομέα του υποτιτλισμού ταινιών. Αρχικά, θα γίνει μία ιστορική αναδρομή στη χρήση υποτίτλων και στη λειτουργικότητά τους. Ιδιαίτερα, θα αναφερθούμε σε τεχνικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα το χρόνο έκθεσης των υποτίτλων αλλά και τον προβλεπόμενο αριθμό χαρακτήρων ανά υπότιτλο, σε διαφορετικά είδη υποτίτλων, όπως επίσης και σε θέματα κριτικής τους. Επίσης, σημαντική είναι και η διάκριση, ή αντιπαράθεση, ανάμεσα στον υποτιτλισμό και τη μετάφραση. Θα γίνει λόγος για παράδειγμα για την απουσία της δυνατότητας προσθήκης μεταφραστικού σχολίου αλλά και για άλλες μεταφραστικές προκλήσεις, όπως η απόδοση κωμικών ή υβριστικών σχολίων.

Στο πέμπτο μέρος, το οποίο αποτελεί και το πρακτικό κομμάτι της παρούσας διατριβής, θα παρουσιαστούν και θα μελετηθούν οι ταινίες που ανήκουν στα κινηματογραφικά ρεύματα που αναφέρθηκαν παραπάνω. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται η αποδόμηση του λογοτεχνικού έργου, ή αποκωδικοποίησή του. Μελετάται δηλαδή η μεταφορά του λογοτεχνικού κειμένου στο κινηματογραφικό πανί και οι αλλαγές που υπέστη το πρωτότυπο κείμενο (ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν εδώ οι περιπτώσεις στις οποίες ο συγγραφέας του μυθιστορήματος, καταπιάνεται και με τη συγγραφή του σεναρίου, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της Marguerite Duras). Επίσης, παρατίθενται περιπτώσεις αφαίρεσης στους υπότιτλους καθώς και κριτική στην τεχνική του

υποτιλιστή (αξίζει να τονιστεί ότι ο υποτιλιστής δέχεται συχνά έντονη κριτική από τους θεατές για τις μεταφραστικές του επιλογές). Συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για τη διατήρηση, ή μη, του γλωσσικού μητρώου, για τη σκόπιμη, ή μη, παράλειψη μετάφρασης σχολίων, για θέματα ηθικής του μεταφραστή αλλά και για πολλά τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν.

Στο επόμενο μέρος της διατριβής θα αναλυθούν τα συμπεράσματα, ύστερα από μία αντιπαραβολική ανάλυση ανάμεσα στις ταινίες και τα λογοτεχνικά έργα που αποτελούν το corpus της διατριβής..

Να σημειωθεί ότι θα ακολουθήσει η φιλμογραφία και η βιβλιογραφία της εργασίας και στη συνέχεια το παράρτημα στο οποίο παρατίθεται το ερωτηματολόγιο που διανεμήθηκε σε μορφή συνέντευξης σε σκηνοθέτες και συνοδεύεται από τις απαντήσεις τους, καθώς και πρωτότυπες αφίσες απο τις ταινίες που αναλύθηκαν στην παρούσα διατριβή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ
ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

1.1 Νέο Κύμα: Τεχνική-Στρατηγικές-Περιεχόμενο

Είναι γεγονός ότι το ξεκίνημα του Γαλλικού Νέου Κύματος εντοπίζεται στην *politique des auteurs*, ένα κίνημα που ξεπήδησε μέσα από το περιοδικό *Cahiers du cinéma*. Η δημιουργία του κινήματος αποτελεί ιδέα του André Bazin, ο οποίος ήταν έντονα επηρεασμένος από τον Leerhardt.

Αναμφίβολα, το Νέο Κύμα αποτέλεσε σταθμό στη μέχρι τότε συνήθη τεχνική κινηματογραφικών παραγωγών. Εισηγήθηκε νέες τεχνικές παραγωγής, έξω από τα πλαίσια της τρέχουσας κινηματογραφικής βιομηχανίας, χρησιμοποιώντας πιο εξελιγμένη τεχνολογία και συστήνοντας νέους σκηνοθέτες, ηθοποιούς, παραγωγούς και συνθέτες. Αποτέλεσε επίσης επανάσταση στον τρόπο με τον οποίο έβλεπαν μέχρι τότε ταινίες αλλά και στον τρόπο με τον οποίο έγραφαν γι' αυτές, κάνοντας όλο και πιο δημοφιλή την *politique des auteurs*. Αυτός ο «θρύλος» ή και «μύθος», σύμφωνα με τον Antoine de Baecque² ο οποίος είχε θεοποιήσει τον François Truffaut και τον Jean-Luc Godard, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής. Αυτό συμβαίνει πρώτα γιατί τόσα χρόνια μετά, κάποιοι ακόμα γυρίζουν ταινίες αλλά και γιατί τόσα χρόνια μετά, όλοι θυμούνται τους ηθοποιούς που πρωταγωνίστησαν στα αριστουργήματα του Νέου Κύματος. Βέβαια, η γοητεία και η φρεσκάδα αυτών των ταινιών είναι ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας. Στη μετέπειτα γενιά μελλοντικών κινηματογραφιστών και κριτικών κινηματογράφου, οι ασπρόμαυρες και

² De Baecque, A. *La nouvelle vague: Portrait d'une jeunesse*, (Paris: Flammarion, 1998).

γεμάτες λυρισμό εικόνες του Παρισιού που παρουσιάστηκαν από ταινίες όπως *À bout de souffle* [Jean-Luc Godard, 1960]) και *Cléo de 5 à 7* [Agnès Varda, 1962]), τα σεξουαλικά υπονοούμενα του *Paris nous appartient* [Jacques Rivette, 1960]), του *Tirez sur le pianiste* [François Truffaut, 1960], του *Les bonnes femmes* (Claude Chabrol, 1960) και του *Jules et Jim* (Truffaut, 1962), η ελικοκρίνεια του *Les 400 coups* [Truffaut, 1959], είναι μία αποκάλυψη. Με λίγα λόγια, αυτές οι ταινίες του παρελθόντος έχουν μια φρεσκάδα και μια ένταση που είναι αξιοσημείωτες ακόμα και σήμερα.

Ιδιαίτερα πνευματώδης θεωρήθηκε η τάση των σκηνοθετών του Νέου Κύματος να διαιωνίσουν το μύθο τους μέσα από ένα είδος ιστοριογραφίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το άρθρο του François Truffaut “Une certaine tendance du cinéma français”, το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Cahiers du Cinéma*³ και στο οποίο ο Truffaut επιτίθεται έντονα στον εμπορικό κινηματογράφο εκείνης της εποχής αλλά και στα μελοδράματα που ανήκαν στη λεγόμενη, Παράδοση της Ποιότητας. Το ίδιο το άρθρο αποτελεί στην ουσία μια έντονη κριτική, εκ μέρους του Truffaut, του Godard και του Chabrol, του γαλλικού εμπορικού κινηματογράφου, παρουσιάζοντας τους ιδίους ως μια νέα αλλαγή. Αυτή η στρατηγική την οποία κάποιος θα μπορούσε κάλλιστα να αποκαλέσει πρωτοποριακή και η οποία έθετε μια διαχωριστική γραμμή στο κινηματογραφικό τοπίο της Γαλλίας, κρίθηκε επιτυχημένη επειδή προωθούσε τους νέους κινηματογραφιστές και κριτικούς. Για ένα μεγάλο διάστημα, ακόμα και σήμερα, ο γαλλικός κινηματογράφος της δεκαετίας του '50 και του '60, πέρα από ταινίες του Νέου Κύματος και πέρα από

³ Παρόλο που το συγκεκριμένο άρθρο είχε ήδη μεταφραστεί στα αγγλικά, ωστόσο κυκλοφόρησε μια νέα μετάφραση από τον Peter Graham, στο *The French New Wave: Critical Landmarks* ed. Peter Graham and Ginette Vincendeau (London: British Film Institute, 2009), σελ.39-63.

κάποιους παλαιότερους κινηματογραφιστές (Jacques Tati, Jean-Pierre Melville, Robert Bresson, Jacques Becker), δεν έχει μελετηθεί επαρκώς.

Από τις αρχές ήδη της δεκαετίας του '60, υπήρξαν διάφορα άρθρα και κριτικές για το Νέο Κύμα. Πρόκειται για ανθολογίες έργων, γραμμένες από κριτικούς του Νέου Κύματος, για έργα συγγραφέων αφιερωμένα σε νέους σκηνοθέτες από το 1960 και μετά, τα οποία ακολούθησαν μαρξιστικές κριτικές στη δεκαετία του '70 καθώς και ακαδημαϊκές δημοσιεύσεις τη δεκαετία του '80 και του '90 με κορύφωση το 1998, δηλαδή λίγο πριν την τεσσαρακοστή επέτειο του ρεύματος αυτού⁴. Την ίδια χρονιά, έκαναν την εμφάνισή τους τρία σημαντικά έργα αφιερωμένα στο Νέο Κύμα: πρώτα, το *La nouvelle vague: Une école artistique* του Michel Marie, η κοινωνιολογική μελέτη του Antoine de Baecque, *La nouvelle vague: Portrait d'une jeunesse* καθώς και ένα εικονογραφημένο αφιέρωμα του Jean Douchet με τίτλο *Nouvelle Vague*. Ο Marie και ο de Baecque καθώς και η μελέτη του Richard Neupert το 2002 με τίτλο *A History of the French New Wave Cinema*, αποτέλεσαν χρήσιμη πηγή πληροφοριών για το Νέο Κύμα, τη θέση του στη γαλλική κοινωνία, στη γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία αλλά και στη γαλλική πολιτισμική πραγματικότητα και σταθεροποίησε τη θέση του στον ακαδημαϊκό χώρο⁵.

⁴Βλ. Ginette Vincendeau, "Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia," in Graham and Vincendeau, *The French New Wave*, σελ. 1-29.

⁵ Michel Marie, *The French New Wave: An Artistic School (La nouvelle vague: Une école artistique* [1997]), trans. Richard Neupert (Malden, MA: Blackwell, 2003); Antoine de Baecque, *La nouvelle vague: Portrait d'une jeunesse* (Paris: Flammarion, 1998); Jean Douchet, *French New Wave (Nouvelle vague* [1998]), trans. Bonnono, R., (New York: Distributed Art Publishers, 1999); και Neupert, R., *A History of the French New Wave Cinema*, 2nd ed. (Madison: University of Wisconsin Press, 2002).

Δύο Αμερικανοί μελετητές, ο Richard Neupert και η Vanessa Schwartz, τονίζουν τη σημασία της σύνδεσης του συγκεκριμένου κινηματογραφικού ρεύματος με την Αμερική. Επεκτείνοντας τη μελέτη του, *A History of the French New Wave Cinema*, ο Neupert προχωράει πέρα από το διαχωρισμό του Παρισιού σε Αριστερή και Δεξιά όχθη, εστιάζοντας κυρίως στον τρόπο με τον οποίο η αμερικανική κοινωνία αποδέχτηκε το Νέο Κύμα αλλά και κατά πόσο η εμβέλειά του, τόσο στη Γαλλία όσο και στην Αμερική, διέφερε απ' ό,τι ξέρουμε μέχρι σήμερα. Συγκεκριμένα, τονίζει τη σημασία της ταινίας του Jean-Pierre Mocky, *Les Dragueurs* (1959), την οποία παρέλειπαν να αναφέρουν οι ιστορικοί κινηματογράφου και η οποία δεν αποτέλεσε ποτέ κομμάτι του Νέου Κύματος. Το 2007, στο βιβλίο της *It's So French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*⁶, η Vanessa Schwartz επισημαίνει την ουσία των «κινηματογραφικών» σχέσεων μεταξύ Αμερικής και Γαλλίας και κυρίως τους λόγους εκείνους που οδήγησαν στην «υπερατλαντική» επιτυχία του Νέου Κύματος. Καταδεικνύει πώς η παρουσίαση του Chabrol, του Truffaut και του Godard ως προαγγέλων του μοντερνισμού, επισκίασε πρότερες δουλειές όπως το *La Pointe-Courte* (1954) της Varda ή πασίγνωστες ταινίες της Brigitte Bardot ή και μεταγενέστερες δουλειές όπως για παράδειγμα ταινίες του Jacques Demy.

Δύο άλλοι Γάλλοι πανεπιστημιακοί, οι Geneviève Sellier και Philippe Mary, μελέτησαν το Νέο Κύμα εγκαταλείποντας την κυρίαρχη γαλλική αισθητική και τις έως τότε υπάρχουσες προσεγγίσεις, εστιάζοντας κυρίως στις πολιτισμικές σπουδές, σε σπουδές ισότητας φύλων και στην κοινωνιολογία. Η Sellier επεκτείνει κι άλλο τη φεμινιστική κριτική της για

⁶ Schwartz, V., *It's So French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

το Νέο Κύμα, στο βιβλίο της *Masculine Singular: French New Wave Cinema*⁷, θεωρώντας ότι οι δύο ελάχιστα μελετημένες ταινίες, *Les jeux de l'amour* [Philippe de Broca, 1960] και *Ce soir ou jamais* [Michel Deville, 1961], ανήκουν στο γαλλικό *libertinage*. Η Sellier αποκαλύπτει την ανισότητα των φύλων αλλά και το μισογυνισμό, τα οποία στις συγκεκριμένες ταινίες όπως και σε πολλές άλλες καλύπτονται λόγω ενός αποκάλυπτου μοντερνισμού. Στο βιβλίο του, *La nouvelle vague et le cinéma d' auteur. Socio-analyse d' une révolution artistique*⁸, ο Philippe Mary εξετάζει πώς το πολιτισμικό τοπίο του Νέου Κύματος αναδομήθηκε από τους ίδιους τους καλλιτέχνες του, από μια βιομηχανική, ιστορική και κοινωνιολογική σκοπιά. Συγκεκριμένα, παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο κινηματογραφιστές όπως ο Truffaut και ο Godard, έκαναν τις καλλιτεχνικές επιλογές τους, οι οποίες αποτέλεσαν στη συνέχεια και το σήμα κατατεθέν τους, προσδίδοντας τους δημοσιότητα και μια θέση στο καλλιτεχνικό προσκήνιο.

Είναι επομένως αντιληπτό, ότι και οι τέσσερις πανεπιστημιακοί παρουσιάζουν μια ξεκάθαρη εικόνα. Είτε μελετούν νέα θέματα (Sellier, Neupert, Schwartz), είτε μελετούν γνωστά θέματα μέσα από ένα νέο πρίσμα (Mary, Sellier), όλοι τους μας κάνουν γνωστό ότι πρέπει να επεκτείνουμε τον «όρο» Νέο Κύμα και σε άλλους κινηματογραφιστές (Mocky, de Broca, Deville, Demy, Bardot) και σε άλλες ταινίες. Επίσης, εκφράζουν το αίτημα να αναθεωρηθεί η μέχρι τώρα αποδεκτή χρονολογική περίοδος παρουσίας του Νέου Κύματος (1959-1963) και να συμπεριληφθούν και ταινίες της δεκαετίας του '50 και ταινίες που γυρίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '60. Τέλος, επισημαίνουν την

⁷Sellier, G., *Masculine Singular: French New Wave Cinema (La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier* [2005]), trans. Kristin Ross (Durham, NC: Duke University Press, 2008).

⁸ Mary, P., *La nouvelle vague et le cinéma d' auteur. Socio-analyse d' une révolution artistique*, (Paris: Editions du Seuil, 2006).

ανάγκη να αποδεχτούμε την καινοτομία του Godard, του Truffaut και άλλων, όχι σαν καλλιτεχνική αναζήτηση ή σαν τυχαίο γεγονός αλλά σαν μια προσπάθεια νέων ανδρών κινηματογραφιστών να παρουσιάσουν την ιστορική αλλαγή κυρίως σε σχέση με τις γυναίκες, διατηρώντας εντούτοις τον έλεγχο της παραγωγής και της αισθητικής αξίας των ταινιών.

1.2 Το Νέο Κύμα στην Αμερική

Ενώ ο πανεπιστημιακός Noël Burch έδωσε μια συνολική εικόνα για τη χρονιά 1959 και για τους νικητές στο Φεστιβάλ Καννών για το *Film Quarterly*⁹, ο Τύπος έδειξε να προσθέτει τη δική του ματιά σχετικά με τις ταινίες και τις προσωπικότητες που συγκέντρωναν την προσοχή όλου του πλανήτη. Το φθινόπωρο του 1959, με την άφιξη των νέων γαλλικών ταινιών στις ΗΠΑ, το περιοδικό *Time* συμπεριέλαβε ολόκληρο άρθρο εξηγώντας τι σήμαινε *Les Vagueistes*. Η *The New Yorker* και η *New York Times* ενσωμάτωναν συχνά άρθρα και κριτικές για τις ταινίες του εν λόγω κινήματος αλλά και συνεντεύξεις Γάλλων σκηνοθετών και ηθοποιών. Το χειμώνα του 1962, η εμβέλεια του Νέου Κύματος ήταν τέτοια ώστε το περιοδικό *Esquire* παρουσίασε ένα άρθρο με τίτλο “Paris in the Sixties: The Great Upsurge” (Το Παρίσι στη Δεκαετία του ‘60: Η Μεγάλη έξαρση). Σύμφωνα με το περιοδικό « Το Νέο Κύμα είναι η πιο συναρπαστική μορφή τέχνης της δεκαετίας του ‘60, ένα αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμού και της διανόησης που προωθεί το Παρίσι ως μία απ’ τις μεγαλύτερες πόλεις του κόσμου»¹⁰. Αυτό το Παρίσι φαίνεται να αποτελείται από μία νέα και δημιουργική γενιά και για το λόγο αυτό οι Αμερικανοί επιθυμούν να γνωρίσουν αυτή τη νέα καλλιτεχνική τάση και τους πρωταγωνιστές της. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η αμερικάνικη προσκόλληση με τη «γαλλική κοσμοπολίτικη ζωή» συμπίπτει με την εποχή κατά τη διάρκεια της οποίας η Γαλλία ήταν συνώνυμη της κομψότητας¹¹. Αυτή όμως η

⁹Burch, N., “Qu’ est-ce que la nouvelle vague?” *Film Quarterly* 13, no. 2 (Winter 1959): σελ.16–30.

¹⁰Schoenbrun, D., “Paris in the Sixties: The Great Upsurge,” *Esquire*, February, 1962, σελ.134.

¹¹*Ibid*, Schwartz,σελ.7.

αμεσότητα των ταινιών του Νέου Κύματος δίνει μια άλλη ερμηνεία στο τι είναι «γαλλικό».

Η εμβέλεια του Νέου Κύματος διέφερε από μέρος σε μέρος. Είναι γεγονός όμως ότι η επιρροή του στις ΗΠΑ ήταν αξιοσημείωτη. Υπήρχαν βέβαια και πολλά κενά. Λόγω του ότι οι Αμερικανοί κριτικοί δεν είχαν άμεση πρόσβαση στις ταινίες αυτού του κινήματος, τους εκπροσώπους του και το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, το Νέο Κύμα εξελίχθηκε σε μία κλίκα σκηνοθετών ακόμα πιο «κλειστή» απ' ότι ήταν στη Γαλλία.

Αδιαμφισβήτητα, το ενδιαφέρον των Αμερικάνων για το Νέο Κύμα ήταν άμεσο. Τον Ιούνιο του 1959, η εφημερίδα *New York Times* έσπευσε να δηλώσει : «Το Νέο Κύμα (όπως αποκαλούνται) βρίσκεται στο προσκήνιο του γαλλικού τύπου. Πέραν του γεγονότος ότι οι περισσότεροι από αυτούς είναι φίλοι, πρώην κριτικοί κινηματογράφου και φιλόδοξοι, εντούτοις δεν υπάρχει ισχυρός δεσμός που να τους ενώνει ώστε να σχηματίζουν ένα κίνημα ή μια σχολή»¹². Η ιδέα ότι μια ομάδα νέων δημιουργεί ταινίες χαμηλού κόστους, πήρε μεγαλύτερη διάσταση και από το περιοδικό *Time* όταν έφτασαν οι δύο βραβευμένοι σκηνοθέτες του Φεστιβάλ Καννών, ο Marcel Camus για το *Orfeus Negro* και ο François Truffaut για το *Les Quatre Cents Coups*. Το περιοδικό *Time* συνέβαλε στη διατήρηση αυτού του μύθου των νέων που αγωνίζονταν με λίγα χρήματα να γυρίσουν αξιόλογες ταινίες, τονίζοντας ότι ο Marcel Camus γύριζε ταινίες μόνο όταν είχε την οικονομική δυνατότητα και ότι προσπαθούσε με κάθε τρόπο να εξοικονομήσει χρήματα για το σκοπό αυτό. Το ίδιο περιοδικό επίσης εξύμνησε τη χαμηλού κόστους ταινία του Louis Malle, *Les Amants* (1958) το οποίο τότε έκανε την εμφάνισή του στους αμερικανικούς κινηματογράφους¹³.

¹²Grenier,C., "Noted in the French Film Capital,"(*New York Times*, June 7, 1959).

¹³"Cinema: New Wave," σελ.119.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ρόλος κάποιων περιοδικών όπως για παράδειγμα το *Time* και το *Newsweek*, κρίθηκε καταλυτικός για τη δημιουργία πρόσφορου εδάφους για τις επόμενες ταινίες του Νέου Κύματος. Ενώ οι κριτικές του *Newsweek* ήταν σχετικά συγκρατημένες ωστόσο το περιοδικό *Time* εστίασε στον τολμηρό ερωτισμό των νέων αυτών ταινιών: «Οι νέες γαλλικές ταινίες είναι αρκετά ερωτικές...Είναι επίσης, κατά το στυλ του Νέου Κύματος, ρομαντικές στον τρόπο που παρουσιάζονται οι ερωτικές σκηνές και για τις οποίες χρησιμοποιούν συγκεκριμένα φίλτρα». Αλλά το *Time* εστίασε επίσης σε μια άποψη που απασχόλησε αρκετούς κριτικούς και ανθρώπους που λογόκριναν τις συγκεκριμένες ταινίες, σύμφωνα με την οποία οι ταινίες αυτές δημιουργήθηκαν από μια ομάδα αμοραλιστών νέων¹⁴. Όπως βέβαια τονίζει το *Time*: «Οι εκπρόσωποι του Νέου Κύματος μισούν την εμπορευματοποίηση»¹⁵.

Επιπρόσθετα, το περιοδικό *Time* έδωσε εντυπωσιακές ερμηνείες και κριτικές για τις νέες αυτές ταινίες, αποδεικνύοντας ότι οι νέοι αυτοί απείθαρχοι σκηνοθέτες δημιουργούσαν έργα τέχνης, ισοδύναμα με αυτά του Ingmar Bergman και άλλων ευρωπαϊών σκηνοθετών. Για παράδειγμα, σύμφωνα με την κριτική του *Time* για την ταινία *Les quatre cents coups*, ο σκηνοθέτης δεν είναι ακόμα διάσημος αλλά το περιοδικό εστιάζει στον Antoine: «Ψάχνει για την ελευθερία. Η μηχανή που ανακαλύπτει καταργεί το φυσικό νόμο της βαρύτητας. Του στερεί κάθε του συγγενή. Το παιδί αντιπροσωπεύει το σύγχρονο άνθρωπο που ζει μόνος σε μια κοινωνία». Η ταινία αυτή φέρεται να απεικονίζει το υπαρξιακό άγχος της γαλλικής λογοτεχνίας, στη δεκαετία του '50, από έναν άγνωστο μέχρι

¹⁴Neupert, R., "Dead Champagne: *Variety's* New Wave," *Film History* 10, no. 2 (1998),σελ. 219-230.

¹⁵"Cinema: New Wave", σελ.119.

τότε σκηνοθέτη. Το περιοδικό *Time* υιοθετεί μια σύγχρονη ματιά όσον αφορά το τελευταίο πλάνο της ταινίας: «Αποκαρδιωμένος πλέον ο Antoine, επιστρέφει για να αντιμετωπίσει τη ζωή, την κοινωνία και το κοινό. Ο θεατής κατηγορείται για ό,τι συνέβη στο παιδί». Το *Time* κλείνει το άρθρο τονίζοντας ότι ο Truffaut έχει τον πλήρη έλεγχο της τέχνης που ασκεί¹⁶.

Μόλις μέσα σε ένα χρόνο, το *Time* εξυμνεί την ταινία *Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, 1959) ως «το αναγνωρισμένο αριστούργημα του Νέου Κύματος»¹⁷ και την επόμενη χρονιά την ταινία *À Bout de Souffle* (Jean Luc Godard, 1960) η οποία λαμβάνει μία απ' τις καλύτερες κριτικές: « Η ταινία *À Bout de Souffle* είναι ένα θρίλερ το οποίο είχε κοινό διότι για μισό περίπου αιώνα, η σύγχρονη τέχνη εκπαίδευε τους θεατές...Αυτή ταινία του Godard θυμίζει έργο του James Joyce. Ο ήρωας είναι μια προσωποποίηση του *acte gratuit* του Gide». Στην ίδια κριτική τονίζεται επίσης ότι : « ο τρόπος με τον οποίο ο Godard αλλοιώνει και χειρίζεται το χρόνο θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο ο Picasso χειρίστηκε το χώρο στο έργο του *Les Demoiselles d'Avignon*»¹⁸.

Όσον αφορά τώρα στο περιοδικό *The New Yorker*, η Janet Flanner, με το ψευδώνυμο Genet, κρατά ενημέρους τους αναγνώστες της μέσα από τη στήλη της «Letter from Paris». Το καλοκαίρι του 1960, φανερώνει τη λογοκρισία που δέχτηκαν πολλές ταινίες του Νέου Κύματος οι οποίες δεν είχαν ακόμα εγκριθεί για εξαγωγή στην Αμερική, όπως για παράδειγμα οι κακές κριτικές της ταινίας *Les Liaisons Dangereuses* (Roger Vadim, 1959). Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι η ίδια προωθεί οποιαδήποτε καλή κριτική και σχόλιο για τη νέα αυτή γενιά κινηματογραφιστών, πχ. « φρέσκια,

¹⁶“The New Pictures,” *Time*, December 14, 1959, σελ.96.

¹⁷“Love in a Mass Grave: *Hiroshima mon amour*,” *Time*, May 16, 1960, σελ.88.

¹⁸“Cubistic Crime: *Breathless*,” *Time*, (February 17, 1961),σελ. 62.

ρεαλιστική και τονωτική τεχνική». «Αυτό που οι νέοι αυτοί σκηνοθέτες παρουσίασαν καλά, είναι αυτό που γνωρίζουν καλά- την αναρχική, άνομη και επαναστατική ζωή μερικών νέων Γάλλων»¹⁹. Είτε επρόκειτο για την «άσχημη γοητεία» του Jean-Paul Belmondo, είτε τη δύναμη του νεαρού Jean-Pierre Léaud και τη γοητεία της Jeanne Moreau, ο αμερικανικός τύπος παρέμενε γοητευμένος από τη νέα γενιά γαλλικού κινηματογράφου. Υπήρχαν στιγμές που οι ίδιοι οι δημοσιογράφοι και οι κριτικοί ήλπιζαν να γεννηθεί ένα παρόμοιο ρεύμα και στην Αμερική. Στο *Time* το 1960 συναντάται το ακόλουθο : « ένα ζωντανό νέο κύμα κινηματογραφικής δημιουργίας κατακλύζει τις ΗΠΑ». Απόδειξη αποτελεί η ταινία *Pull My Daisy* (Robert Frank και Alfred Leslie, 1959), η ταινία *The Savage Eye* (Ben Maddow, Sidney Meyers, και Joseph Strick, 1960) και η ταινία *Private Property* (Leslie Stevens, 1960)²⁰. Αντίθετα με μετέπειτα ταινίες όπως *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) και *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), αυτές οι χαμηλού κόστους ταινίες φαίνονται να είναι εξίσου τολμηρές στη δομή, το περιεχόμενο και την παραγωγή όσο και κάποιες απ' τις καλύτερες ταινίες του Νέου Κύματος.

Είναι βέβαια γνωστό ότι παρόλη τη θετική αποδοχή του Νέου Κύματος στην Αμερική, δεν παρουσιάστηκαν πολλές ταινίες στους αμερικανικούς κινηματογράφους. Το συγκεκριμένο πλάνο άλλαξε, χάρη στη διανομή ταινιών 16mm σε πανεπιστήμια. Ανάμεσα σε πολλές ταινίες αυτού του ρεύματος, κάποιες όπως η ταινία *Les dragueurs*, (Jean-Pierre Mocky, 1959) ή και οι ταινίες *Orfeu Negro*, *Hiroshima mon amour* και *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962) θεωρήθηκαν πολύ σημαντικές. Στη *New York Times*, η ταινία *Les dragueurs* επισημάνθηκε ως «παραδειγματική», λόγω του γεγονότος ότι «γέμιζε τους καλύτερους κινηματογράφους στο Παρίσι»

¹⁹Genet, "Letter from Paris," *New Yorker*, (August 16, 1960), σελ.91, 92.

²⁰New Wavelet," *Time*, May 23, 1960, σελ.69.

αλλά θεωρήθηκε «ανήθικη»²¹. Έπειτα την αποκάλεσαν «εφευρετική» με μία «άμεση» παρουσίαση της σεξουαλικής δραστηριότητας, τονίζοντας ότι αποτέλεσε ένα μικρό δείγμα της τέχνης του Νέου Κύματος²². Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο Παρίσι τον Απρίλιο του 1959, λίγο πριν την επιτυχία του Truffaut και του Resnais στις Κάννες. Ο Jean Pierre Mocky αποτελεί σίγουρα μέλος της νέας γενιάς κινηματογραφιστών. Γεννήθηκε το 1929 και ξεκίνησε ως ηθοποιός και έπειτα δημιούργησε τη δική του ταινία. Σημαντική ήταν και η βοήθεια του παραγωγού Joseph Lisbona ο οποίος εκτέλεσε και χρέη βοηθού σκηνοθέτη στην πρώτη ταινία του Mocky.

Σύμφωνα με τον Philippe Mary : « οι ταινίες του Νέου Κύματος παρουσιάζουν την κοινωνία όπως ακριβώς είναι , με μια πιο ελεύθερη σεξουαλικότητα όμως»²³. Βέβαια ο Mary δεν αναφέρει ποτέ τον Mocky. Μία από τις λίγες κριτικούς που αναφέρει την ταινία, είναι η Susan Hayward, η οποία αναγνωρίζει το γεγονός ότι η ταινία *Les Dragueurs* παρουσιάζει την επιθετική σεξουαλικότητα αυτής της γενιάς η οποία όμως διατηρεί έντονα ρομαντικά στοιχεία²⁴. Επίσης, η Geneviève Sellier τονίζει σχετικά με την ταινία : « Πίσω από το αναγνωρίσιμο στυλ του Mocky...βρίσκεται το θέμα του Νέου Κύματος, δηλαδή ο σύγχρονος άνδρας που υποφέρει, αλλά και ένας έντονος μισογυνισμός, καλά καμουφλαρισμένος»²⁵.

Ενώ ορισμένοι Γάλλοι κριτικοί κινηματογράφου θεωρούσαν ότι ο Mocky δεν μπορούσε να ενταχθεί σε μια κατηγορία, η Claire Clouzot επισημαίνει ότι ο Mocky αποτελούσε ένα ελπιδοφόρο ταλέντο του Νέου

²¹Ibid, Grenier.

²²Weiler, A. H., "Rootless French," *New York Times*, May 3, 1960.

²³Ibid, Mary,σελ.12.

²⁴Hayward, S., *French National Cinema* (London: Routledge, 1993), σελ.261–262.

²⁵Ibid, Sellier, σελ.112.

Κύματος πριν ακολουθήσει τη δική του πορεία. Για την ακρίβεια, ο Mocky ήταν ιδιαίτερα ενεργός την εποχή του Νέου Κύματος. Για παράδειγμα, δήλωσε στο Φεστιβάλ Καννών το 1959 : « Είναι αναγκαίο να αποτινάξουμε από τον κινηματογράφο οποιοδήποτε περιττό βάρος κουβαλάει»²⁶. Το 1960, έγινε ο ίδιος παραγωγός, καθιερώνοντας τη Balzac Films, και ακολουθώντας τα μοντέλα που καθιέρωσαν οι Louis Malle, Claude Chabrol και ο François Truffaut. Ο Mocky είναι χαρακτηριστική φιγούρα του κινήματος, μιας και σκηνοθέτησε πάνω από σαράντα ταινίες και πολλά τηλεοπτικά σόου.

Παρόλο που κάποιες ταινίες, όπως η *Les Dragueurs* χαρακτηρίστηκαν εξαρχής σημαντικές, πολλές δεν κατάφεραν να συγκεντρώσουν την προσοχή του κοινού και των κριτικών. Η ταινία του Jacques Rozier *Adieu Philippine*, η οποία χαρακτηρίστηκε από το *Cahiers du Cinéma* ως «υποδειγματική ταινία του Νέου Κύματος» και μπήκε στο εξώφυλλο του γνωστού τεύχους *nouvelle vague* το 1962²⁷, ωστόσο δεν κυκλοφόρησε στις ΗΠΑ την εποχή του Νέου Κύματος. Παρόλο που ο παραγωγός της, Georges de Beauregard, κατάφερε να δεσμεύσει τα δικαιώματα της αγγλικής έκδοσης της ταινίας *Adieu Philippine* με την ταινία, *Une Femme est une Femme* (Godard, 1961) και με τη *Lola* (Jacques Demy, 1961) στο Ηνωμένο Βασίλειο, τον Καναδά και τις ΗΠΑ, ωστόσο η ταινία *Adieu Philippine* δε διανεμήθηκε ποτέ στους κινηματογράφους των ΗΠΑ. Τελικά, έκανε πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη δέκα χρόνια μετά, το 1973, έτσι για το διεθνές κοινό η ταινία δεν αποτέλεσε ποτέ μέρος του κινήματος Νέο Κύμα. Άλλες επίσης χαρακτηριστικές ταινίες σε αυτή την περίπτωση είναι : *Le bel âge* (Pierre Kast, 1959), *L' eau à la bouche* (Jacques Doniol-Valcroze, 1959), *Ce soir ou jamais* (Michel Deville, 1961]), και η *Une simple histoire* (Marcel Hanoun

²⁶Ibid, Neupert, σελ.39.

²⁷ Jacques, R., *Cahiers du cinéma* 138 (December 1962),σελ. 81.

1958). Είναι λοιπόν φανερό ότι ο απόηχος του Νέου Κύματος στις ΗΠΑ διέφερε πολύ απ' ότι σε άλλα μέρη του πλανήτη.

Το 1963, η προσοχή του αμερικανικού Τύπου ήταν στραμμένη στον Truffaut και τον Godard. Στο διάστημα ανάμεσα στην προβολή των πρώτων ταινιών του Νέου Κύματος και τη δημοσίευση του έργου James Monaco, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*,²⁸ αυτοί οι σκηνοθέτες συνέχιζαν να παράγουν ταινίες και η φήμη τους συνέχιζε να αυξάνει.

²⁸Monaco, J., *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette* (New York: Oxford University Press, 1976).

1.3 Διεθνής Επιτυχία του Νέου Κύματος

Σε ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε από το *Sight and Sound* το χειμώνα του 1959-1960 από την Penelope Huston και Duncan Crow με τίτλο « In the Sixties», προβλέφθηκε το μέλλον αυτού του κινήματος:

«Αργά η γρήγορα κάθε δεκαετία της ιστορίας του κινηματογράφου αποκτά προσωπικότητα, εικόνα...πάντα υπάρχουν ταινίες και προσωπικότητες που φαίνεται σαν να ανήκουν σε μια άλλη εποχή. Ξέρουμε όμως πάντα ποια είναι τα όριά τους. Έτσι λοιπόν γράφεται η ιστορία του κινηματογράφου». ²⁹

Οι δημιουργοί επισήμαναν ότι «η νοσταλγία για τη δεκαετία του '50, θα κάνει την εμφάνισή της» όπως θα έκανε και για τη δεκαετία του '60, μια δεκαετία την οποία έφερε στα ύψη το Νέο Κύμα ³⁰. Πολλά ήταν τα σύμβολα που χαρακτήθηκαν στην κινηματογραφική μνήμη αυτής της δεκαετίας, όπως ο Jean Pierre Léaud ή η Jean Seberg που πουλούσε τη *Herald Tribune* στα Ηλύσια Πεδία. Είναι άξιο απορίας το πώς οι στιγμιαίες εικόνες μια ταινίας καταλήγουν να απεικονίζουν μια ολόκληρη εποχή, ή το πώς μία ταινία καταλήγει να αντιπροσωπεύει πολλές. Ένας από τους παράγοντες που συμβάλλουν στην επιτυχία μιας ταινίας είναι η χρονική περίοδος κατά την οποία κάνει την εμφάνισή της στους κινηματογράφους, καθώς και η δεδομένη κοινωνικοπολιτική κατάσταση. Ο Truffaut αναγνωρίζει πως ξεπέρασε τον προϋπολογισμό του για την ταινία *Les quatre cents coups*, από 20000 £ στις 25000£ πιστεύοντας ότι

²⁹ Houston, P., Crow, D., 'Into the Sixties', *Sight and Sound*, Winter 1959/60, σελ.4.

³⁰ *Ibid*, σελ.4.

κινείται σε επικίνδυνα μονοπάτια ³¹. Η ίδια η ταινία παρουσιάζεται ως ένα έργο με καθαρά προσωπικό στυλ. Ποτέ δεν προωθήθηκε ως μια εμπορική ταινία. Ο Truffaut δήλωσε σχετικά : «Η ταινία απέφερε πολλά κέρδη. Αν αναλογιστούμε μόνο τις ΗΠΑ εκεί πωλήθηκε για 35000£» ³². Πολλές από τις πρώτες ταινίες του Νέου Κύματος απέφεραν μεγάλο οικονομικό κέρδος. Όπως τόνισε ο Truffaut το 1957 : «Μία ταινία η οποία κόστισε 300 εκατομμύρια φράγκα, πρέπει να ευχαριστεί οποιοδήποτε κοινό σε οποιαδήποτε χώρα. Μία ταινία η οποία κόστισε 60 εκατομμύρια φράγκα μπορεί να κάνει επιτυχία στη Γαλλία μόνο και ενδεχομένως σε συγκεκριμένες ομάδες ανθρώπων σε άλλες χώρες»³³. Η επιτυχία των ταινιών του Νέου Κύματος οφειλόταν επίσης και στο χαμηλό προϋπολογισμό τους. Η γαλλική κυβέρνηση βράβευσε το Chabrol (βραβείο αξίας 35 εκατομμυρίων φράγκων) για να αναζωογονήσει την κινηματογραφική της βιομηχανία και έτσι ο Chabrol κατάφερε να γυρίσει δύο ταινίες, τη *Le Beau Serge* και τη *Les Cousins* στο κόστος της μίας ταινίας. Οι δύο ταινίες παρουσιάστηκαν ταυτόχρονα στα Ηλύσια Πεδία ³⁴.

Είναι λοιπόν γεγονός ότι αυτές οι ταινίες ταξίδεψαν σε όλο τον κόσμο και γνώρισαν διεθνή επιτυχία. Αυτή η διεθνής επιτυχία υποδηλώνει πρώτον, ότι είχαν μεγάλη προσέλευση κοινού στους κινηματογράφους και δεύτερον, ότι ενσωματώθηκαν στην παγκόσμια ιστορία κινηματογράφου.

³¹Truffaut, F., 'Interview with François Truffaut', *Cahiers du Cinéma*, 138, 1962 in Peter Graham (ed.), *The New Wave* (London: Secker & Warburg/BFI, 1968), σελ.9.

³²Ibid.

³³Truffaut, F., *Arts*, 15 May 1957; in T. Jefferson Kline, 'The French New Wave' in Elizabeth Ezra (ed.), *European Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 2004), σελ.163.

³⁴Sadoul, G., 'Notes on a New Generation', *Sight and Sound*, Summer and Autumn 1959, σελ.115.

1.4 Η Επιρροή του Αμερικανικού Κινηματογράφου στο Νέο Κύμα

Αρχικά, πρέπει να αναγνωριστεί το γεγονός ότι το Νέο Κύμα εισήγαγε πολλά είδη ταινιών, επηρεασμένα από την αμερικανική κοινωνία, όπως για παράδειγμα η μουσική κωμωδία (musical comedy), η κωμωδία με στοιχεία δράματος (dramatic comedy), το ιστορικό δράμα (historical drama) αλλά και ταινίες επιστημονικής φαντασίας (science fiction)³⁵. Ο θαυμασμός για την αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία είναι εμφανής ακόμα και μέσα στις σελίδες του *Cahiers du Cinéma*.

Αν μελετήσει κανείς προσεκτικά τα τεύχη του *Cahiers du Cinéma*, θα διαπιστώσει ότι ο αμερικανικός κινηματογράφος ήταν αντικείμενο θαυμασμού των κριτικών κινηματογράφου. Η πλειοψηφία των άρθρων εκείνης της περιόδου (δεκαετία του '50) αφορούσαν κινηματογραφικές παραγωγές του Χόλλυγουντ τα οποία συνοδεύονταν από αφιερώματα σε ηθοποιούς και κινηματογραφικές προσωπικότητες της Αμερικής. Στο τεύχος του Δεκεμβρίου 1955, «Situation du Cinéma American», ο Eric Rohmer επισημαίνει: «η Καλιφόρνια λειτουργεί, όπως λειτουργούσε η Φλωρεντία για τους ζωγράφους». Ενώ ο ίδιος αρχικά θέλει να δείχνει σχετικά δύσπιστος με αυτό το είδος κινηματογράφου, ωστόσο το σύγχρονο στοιχείο αλλά και τον κλασικισμό των ταινιών του Howard Hawks. Ο Rohmer χρησιμοποιεί δύο λέξεις για να περιγράψει τον αμερικανικό κινηματογράφο: «αποτελεσματικός» και «κομψός»³⁶.

³⁵Πχ. *Une femme est une femme* (1961), *Jules et Jim* (1962), *Alphaville* (1965), *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Viva Maria!* (1965).

³⁶Rohmer, E., "Redécouvrir l'Amérique." *Cahiers du cinéma* 54 (1955). 11.

Ο χώρος της κινηματογραφικής κριτικής στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του '50, ήταν έντονα πολιτικοποιημένος οπότε ήταν σχεδόν δεδομένο ότι δύσκολα θα εξυμνούσε δείγματα αμερικανικού κινηματογράφου. Για παράδειγμα, το *Ecran Français* ήταν ένα γνωστό περιοδικό, το οποίο φιλοξενούσε κριτικές του André Bazin, του Alexandre Astruc και του Pierre Kast και ήταν εμφανώς εχθρικό απέναντι στον αμερικανικό κινηματογράφο. Άλλα περιοδικά της εποχής, όπως το *Positif*, το *Arts* και το *Esprit*, ασκούσαν έντονη κριτική επίσης στο συγκεκριμένο είδος.

Ο André Bazin, ο οποίος ήταν συγκρατημένος όσον αφορά στο θαυμασμό του για τον αμερικανικό κινηματογράφο, τόνισε στο άρθρο του «The Evolution of the Language of Cinema» την υπεροχή και το θρίαμβο του αμερικανικού κινηματογράφου σε κάποια κινηματογραφικά είδη, όπως για παράδειγμα οι ταινίες τρόμου, οι κωμωδίες, οι ταινίες φαντασίας, οι χορευτικές καθώς και οι αστυνομικές ταινίες³⁷.

Η τεχνική αλλά και η φιλοσοφία του Χόλλυγουντ άρχισε να εξάπτει το ενδιαφέρον των κριτικών, κυρίως τη στιγμή που οι κριτικοί κινηματογράφου άρχισαν να αναρωτιούνται με ποιο τρόπο θα μπορούσαν να βελτιώσουν τη γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία. Αρχικά, οι κριτικοί παρατήρησαν, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, τη δημόσια απήχηση του αμερικανικού κινηματογραφικού είδους. Όπως επισήμανε ο Bazin σχετικά με τα Western, η επιτυχία του συγκεκριμένου είδους μπορεί να αποδοθεί στο γεγονός ότι έχει τις ρίζες του στην αμερικανική παράδοση και κουλτούρα: «μια καλλιτεχνική εξέλιξη η οποία βρίσκεται σε

³⁷Bazin, A. "The Evolution of the Language of Cinema." 1950. Rpt. In *What is cinema?* Vol. 1. (Berkeley: University of California Press, 2005), σελ. 23-40.

μια υπέροχη αρμονία με το κοινό της»³⁸. Είναι αλήθεια ότι τον ενδιέφερε πραγματικά το Western ως κινηματογραφικό είδος καθώς αποτελούσε για τον ίδιο συνδυασμό μιας κλασικής τελειότητας και ενός τρόπου να κάνει κανείς σημαντικές δηλώσεις για την κατάσταση του ανθρώπου³⁹.

Όπως τονίζει ο Jim Hillier “ η κυρίαρχη άποψη των κριτικών του *Cahiers* για το κινηματογραφικό είδος δεν ήταν ξεκάθαρη»⁴⁰. Το κοινό σημείο των κριτικών ήταν ο ενθουσιασμός τους για τα χολλυγουντιανά θρίλερ, τις αστυνομικές ταινίες και τα φιλμ νουάρ, των οποίων ο «πλούτος» εξυμνήθηκε από τον Claude Chabrol στο άρθρο του στο *Cahiers* “ *Evolution du film policier*”⁴¹. Στο συγκεκριμένο άρθρο, ο Chabrol υπογραμμίζει ότι τα κλασσικά φιλμ νουάρ, όπως για παράδειγμα τα *The Maltese Falcon*, *The Big Sleep*, *Murder My Sweet*, *High Sierra* και το *Out of the Past*, δεν εκφράζουν τίποτα άλλο παρά μόνο « τα ειλικρινή αισθήματα και τις ανησυχίες των δημιουργών τους»⁴². Όσον αφορά τώρα το Nicholas Ray, ο Rohmer δηλώνει ότι «είναι ένας από τους λίγους σκηνοθέτες στο Χόλλυγουντ, ο οποίος διατηρεί το δικό του προσωπικό στυλ, τη δική του οπτική για τον κόσμο, τη δική του ποίηση»⁴³.

Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι οι κριτικοί προτιμούσαν δημιουργούς όπως οι: Billy Wilder, Howard Hawks, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock και ο Orson Welles οι οποίοι ασχολήθηκαν με τα φιλμ νουάρ.

³⁸Hillier, J., ed. *Cahiers du Cinéma: The 1950s, Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985, σελ.81.

³⁹Bazin, A., “Evolution du Western.” *Cahiers du cinéma* 54, 1955, σελ. 22-26.

⁴⁰Ibid. Hillier, σελ.80.

⁴¹Chabrol, C., “Evolution du film policier.” *Cahiers du cinéma* 54:9, σελ. 27-33

⁴²Ibid. Chabrol, σελ.30.

⁴³Ibid. Hillier, σελ.76.

Δεν αποτελεί έκπληξη και το γεγονός ότι οι κριτικοί του *Cahiers* τάσσονταν υπέρ των Γάλλων σκηνοθετών, οι οποίοι ήταν συνδεδεμένοι κατά κάποιο τρόπο με τον αμερικανικό κινηματογράφο. Επίσης, πολλοί απ' αυτούς, όπως για παράδειγμα ο Jean Renoir, ο Robert Bresson, ο Jacques Becker και ο Jean-Pierre Melville είχαν σκηνοθετήσει και κάποιες αστυνομικές ταινίες. Οι κριτικοί ανέπτυξαν μια πολύ στενή σχέση με τον Becker και τον Melville, μετατρέποντας το δεύτερο σε μέντορά τους, σε κάθε συνέντευξη. Είναι γεγονός, ότι η ταινία του Becker, *Touchez pas au Grisbi* (1954) και η ταινία του Melville, *Bob le Flambeur* (1956) επηρέασαν σε τέτοιο βαθμό την αισθητική του Νέου Κύματος, που από πολλούς θεωρήθηκαν πρόδρομοι του συγκεκριμένου κινηματογραφικού ρεύματος.

Μία ακόμη αστυνομική ταινία του Νέου Κύματος είναι και η ταινία του Jules Dassin, *Du Rififi chez les hommes* (1955). Το σενάριο αποτελεί προσαρμογή ενός αστυνομικού μυθιστορήματος του Albert Simonin, το οποίο έχει έντονη ομοιότητα με αρκετά αμερικανικά ασπρόμαυρα φιλμ. Ο Jules Dassin ήταν ένας αμερικανός σκηνοθέτης ο οποίος ξεκίνησε την καριέρα του γυρίζοντας εμπορικές ταινίες για την MGM, όπως για παράδειγμα η ταινία κατασκοπείας *Nazi Agent* (1942). Επίσης, τη δεκαετία του '40, ο Dassin ήρθε σε επαφή με το δημοσιογράφο και παραγωγό Mark Hellinger, γυρίζοντας το δράμα *Brute Force* (1947) και το ασπρόμαυρο φιλμ *The Naked City* (1948). Η κριτική της ταινίας σχετικά με τον τρόπο που «οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες οδηγούν τους ανθρώπους σε συγκεκριμένες πράξεις»⁴⁴, είχε ως αποτέλεσμα να μπει ο σκηνοθέτης στη «μαύρη λίστα» του Χόλλυγουντ και να διωχθεί σε εξορία.⁴⁵ Ερχόμενος στην Ευρώπη τη δεκαετία του '50, ανέλαβε τη σκηνοθεσία της ταινίας των

⁴⁴Phillips, *Alistair. Rififi*, (London: I.B. Tauris, 2009), σελ.7.

⁴⁵Ο Dassin κατάφερε να γυρίσει την τελευταία του ταινία για την 20th Century Fox, *Night and the City* (1950), πριν μπει στη «μαύρη λίστα» των χολιγουντιανών στούντιο.

Pathé, *Du Rififi chez les hommes* αφού ο Jean-Pierre Melville εγκατέλειψε τη δουλειά.

Οι κριτικοί του *Cahiers* εξέφρασαν έντονο ενθουσιασμό για την ταινία την οποία θεώρησαν ικανή «να αναζωογονήσει ένα είδος κινηματογράφου που παραλίγο να ξεχαστεί απ' το κοινό»⁴⁶. Η επιτυχία του γαλλικού αστυνομικού κινηματογράφου δεν ήταν σε κανένα βαθμό όμοια με την αντίστοιχη του αμερικανικού. Έτσι λοιπόν, η δουλειά του Dassin θεωρήθηκε αναζωογονητική γι' αυτό το κινηματογραφικό είδος στη Γαλλία. Ένας από τους κριτικούς ήταν και ο Bazin, ο οποίος έγραψε εκτενείς κριτικές για τα έργα του Dassin. Πρωτίστως, λάτρεψε την ενέργεια και την αυθεντικότητά του, χαρακτηριστικά τα οποία έρχονταν σε αντίθεση με τα γαλλικά φιλμ νουάρ της εποχής⁴⁷.

Είναι γεγονός ότι πολλές φορές οι κριτικοί κινηματογράφου εξυμνούσαν τη δουλειά άλλων σκηνοθετών, λόγω των ρεαλιστικών στοιχείων που διάνθιζαν τις ταινίες τους. Για παράδειγμα, ανάλογη περίπτωση αποτελεί και η ταινία του Roger Vadim, *Et Dieu créa la femme* (1956), η οποία τιμήθηκε απ' το *Cahiers* για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει τη νιότη και τη σεξουαλικότητα. Ο βασικός λόγος του ενθουσιασμού τους για το έργο του Vadim, σύμφωνα με τον Truffaut, ήταν η απεικόνιση «της νεαρής γυναίκας του γαλλικού κινηματογράφου της εποχής». Ο Truffaut εξυμνεί την απόπειρα του Vadim να «αντιγράψει τη ζωή» αλλά και την απόλυτα φυσική υποκριτική της Brigitte Bardot.

Ένας ακόμη λόγος για τον οποίο οι κριτικοί θαύμασαν την ταινία *Et Dieu créa la femme*, ήταν και η «αμερικανική ματιά» του σκηνοθέτη όσον αφορά στο θέμα της νιότης και της σεξουαλικότητας. Επιπλέον, η απεικόνιση της Bardot ως Juliette, της οποίας η ανεμελιά προκαλεί την

⁴⁶Ibid Phillips, σελ.86.

⁴⁷Ibid, Phillips, σελ.87.

αντιζηλία των ανδρών στο Saint Tropez, είναι σαφώς επηρεασμένη απ' το αμερικανικό μοντέλο αλλά και από τη χολλυγουντιανή τάση απεικόνισης της γυναικείας σεξουαλικότητας. Στο έργο *Riding the wave*, ο ιστορικός Ivan Jobs τονίζει:

«Πέρα απ' όλα, η τρομερή απήχηση της Bardot ήταν αποτέλεσμα της ασυγκράτητης νεανικότητάς της. Η εικόνα της *femme fatale* δεν ήταν καινούρια στον κινηματογράφο, αν αναλογιστεί κανείς τη Mae West ή τη Marlene Dietrich, αλλά για πρώτη φορά ο θεατής γίνεται μάρτυρας ενός συνδυασμού μεταξύ του *enfant terrible* και της *femme fatale*»⁴⁸.

Έτσι, λοιπόν, ακόμη και μια ταινία η οποία με την πρώτη ματιά φαίνεται να είναι λίγο επηρεασμένη από το χολλυγουντιανό κινηματογράφο, ωστόσο με μια προσεκτική ανάλυση διαπιστώνει κανείς ότι υιοθετεί απόλυτα τα βασικά στοιχεία του αμερικανικού κινηματογράφου.

⁴⁸Ivan Jobs, R., *Riding the New Wave*, (Standford: Standford University Press, 2007), σελ..203.

1.5 Η Αισθητική του Νέου Κύματος

Αρχικά, πρέπει να σημειωθεί ότι οι καλλιτέχνες του Νέου Κύματος ενστερνίζονταν, στο σύνολό τους, την άποψη ότι ο κινηματογράφος πρέπει να αποτελεί απεικόνιση της «αντικειμενικής αλήθειας». Για παράδειγμα, στην ταινία *Le Petit soldat*, ο Godard πειραματίζεται με τη λεγόμενη «κινηματογραφική φαινομενολογία», δηλαδή με την ιδέα ότι το ανθρώπινο πρόσωπο μπορεί να ενσαρκώσει, σύμφωνα με τα λόγια της Amédée Ayfre, «την ανθρώπινη συμπεριφορά στο σύνολό της»⁴⁹. Ο χαρακτήρας που υποδύεται η Anna Karina σε αυτή την ταινία ονομάζεται Veronica Dreyer, προφανής νύξη στον Carl Theodor Dreyer, του οποίου η ταινία *La Passion de Jeanne d'Arc*, είναι γνωστή για τα κοντινά πλάνα στο θλιμμένο πρόσωπο της ηθοποιού Maria Falconetti. Ο Godard θα εστιάσει και πάλι την κάμερά του στην Anna Karina, στην ταινία του *Vivre sa vie*, με την πρόθεση να της προσφέρει «κινηματογραφική υπόσταση».

Εντούτοις, ενώ ο Godard συνεχίζει να πειραματίζεται με κινηματογραφικές έννοιες. Η άποψη ότι ο κινηματογράφος μπορεί να απεικονίσει την αντικειμενική αλήθεια, τίθεται υπό αμφισβήτηση όπως και η απλότητα των δημιουργών να παρουσιάσουν τον κόσμο «όπως ακριβώς είναι». Έτσι λοιπόν, η άποψη των Rouch και Morin σχετικά με τον κινηματογράφο-αλήθεια («cinéma-vérité») αλλά και η σκέψη τους ότι «η κάμερα μπορεί να διεισδύσει στο βάθος της καθημερινότητας, με τον τρόπο που τη ζει κάποιος» καθώς και η άποψη ότι η κάμερα μπορεί να

⁴⁹Ibid, Hillier, σελ.183.

«απεικονίσει την πραγματική ζωή»⁵⁰, βρίσκονται στο κέντρο της συζήτησης. Η κληρονομιά που άφησαν στο Νέο Κύμα ήταν να δείξουν ότι η «κινηματογραφική αλήθεια δεν είναι απλή»⁵¹.

Όπως τονίζει ο de Baecque στο *L'Histoire caméra*, «ο ρεαλισμός του Νέου Κύματος εμφανίζεται στην τεχνολογική επανάσταση κατά την επιστροφή σε ένα κινηματογράφο πιο πρωτόγονο»⁵². Όπως και στα χολλυγουντιανά φιλμ νουάρ, έτσι και στο Νέο Κύμα χρησιμοποιήθηκαν εκλεπτυσμένες τεχνικές σκηνοθεσίας και μια μεγάλη γκάμα αφηγηματικών και κινηματογραφικών στρατηγικών, όπως για παράδειγμα οι φορητές κάμερες. Η έννοια της σκηνοθεσίας, η οποία σύμφωνα με τον Jim Hillier ήταν «στο κέντρο ενδιαφέροντος του *Cahiers* αλλά και το πρώτο μέσο έκφρασης των δημιουργών»⁵³, είναι κυρίαρχη στην αισθητική του Νέου Κύματος. Ο Hillier επικαλείται τον ορισμό του Fereydoun Hoveyda σχετικά με τη σκηνοθεσία, ο οποίος υποστηρίζει ότι : «πρόκειται για την τεχνική που εφευρίσκει κάθε σκηνοθέτης για να εκφράσει τις ιδέες του και να καθιερώσει τη δουλειά του»⁵⁴. Η σκηνοθεσία επομένως συνδέεται άρρηκτα με την έννοια της «τεχνικής» και συνεπώς με την «τέχνη».

Πολλοί κριτικοί θεώρησαν ότι το Νέο Κύμα δεν είχε ουδεμία σχέση με το στρατευμένο κινηματογράφο. Βέβαια, ο de Baecque επισημαίνει ότι στα φιλμ του Νέου Κύματος, όπου συναντάται η απεικόνιση της ζωής

⁵⁰Ibid, Rouch, σελ.230-232.

⁵¹Ibid, Nowell-Smith.

⁵²Ibid, De Baecque, σελ.178.

⁵³ Ibid, Hillier, σελ..9-11.

⁵⁴Ibid. Hillier, σελ..9.

αλλά και των φιλοδοξιών και απογοητεύσεων των νέων, είναι έντονο το πολιτικό στοιχείο.

Ο de Baecque υποστηρίζει ότι ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες βιντεοσκοπούσαν τη νεολαία, η μορφή των ταινιών τους καθώς και οι τεχνικές που χρησιμοποιούσαν (όπως για παράδειγμα ο φωτισμός, ο τόπος που δημιουργούνταν οι σκηνές, το γενικότερο στυλ), είναι στοιχεία στρατευμένης τέχνης.

Σύμφωνα με τον ίδιο, οι καλλιτέχνες αυτού του ρεύματος θέλησαν να απεικονίσουν τη δύσκολη κατάσταση εκείνης της εποχής, η οποία συνδέεται με πολιτικά γεγονότα, όπως για παράδειγμα η διαμάχη στην Αλγερία ή ακόμα και με την «αμερικανοποίηση» του παριζιάνικου αστικού τοπίου.

Όπως έχουμε ήδη τονίσει, τα φιλμ νουάρ απεικόνιζαν την πιο σκοτεινή πλευρά της αμερικανικής κοινωνίας, μέσα από ένα συνδυασμό εξπρεσιονιστικών τεχνικών και εξονυχιστικής ματιάς στο αστικό τοπίο. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία του Dassin *The Naked City*, στην οποία είναι φανερό η τάση των φιλμ νουάρ να βιντεοσκοπούν «αστικά τοπία υπό κατάρρευση»⁵⁵.

Επίσης, η ταινία *Cléo de 5 à 7*, περιλαμβάνει μια κριτική της εισροής αμερικανικών προτύπων μόδας στη γαλλική κοινωνία. Ο κόσμος της Cléo κινείται γύρω από ναρκισσιστικές απολαύσεις, όπως για παράδειγμα η δόξα ή η κατανάλωση υλικών αγαθών, και το σπίτι της απεικονίζει τον αμερικανικό τρόπο ζωής. Η ίδια, έχοντας αποκτήσει δόξα ως ποπ καλλιτέχνης, μετατρέπεται σιγά σιγά σε σύγχρονη εικόνα αμερικανίδας

⁵⁵Dimendberg, E., *Film Noir And the Spaces of Modernity*, (Cambridge: Harvard University Press, 2004), σελ.64.

σταρ⁵⁶. Το επιφανειακό στοιχείο της προσωπικότητας της πρωταγωνίστριας είναι εμφανές. Οι ειδήσεις που αφορούν τα δυσάρεστα γεγονότα στην Αλγερία έπονται ενός ραδιοφωνικού διαφημιστικού μηνύματος σχετικό με «σαμπουάν», το οποίο είχαν ήδη λατρέψει οι Αμερικανίδες. Θέλοντας να σχολιάσει το συγκεκριμένο στιγμιότυπο, η Kristen Ross αναφέρει ένα κόμικ στο οποίο ένας στρατιώτης πλένει ένα βασανισμένο θύμα με απολυμαντικό, λέγοντάς του : « πρέπει το βασανιστήριο να είναι καθαρό». Έτσι, λοιπόν, πιστεύει η Ross ότι η Varda χρησιμοποιεί στην ταινία της αυτή τη μετωνυμία για να κάνει ένα παραλληλισμό με το «βρώμικο πόλεμο» στην Αλγερία και τον αμερικανικό καταναλωτισμό⁵⁷.

Τέλος, απ' όλες τις ταινίες του Νέου Κύματος, οφείλουμε να τονίσουμε ότι η ταινία του Rohmer , *Le Signe du Lion*, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της τεχνικής των Γάλλων σκηνοθετών να απεικονίζουν το παριζιάνικο αστικό τοπίο, θέλοντας ταυτόχρονα να κριτικάρουν τη μεταμόρφωση της κοινωνίας σε μια σύγχρονη και καπιταλιστική κοινωνία βασισμένη στο αμερικανικό μοντέλο.

⁵⁶Οι τραγουδίστριες της προηγούμενης γενιάς έγιναν γνωστές μέσα από τις εμφανίσεις τους σε καμπαρέ και όχι μέσα από ραδιοφωνικές επιτυχίες.

⁵⁷Ross, K., *Fast cars, clean Bodies*, (Cambridge: MIT, 1996), σελ.69,108.

1.6 Πολιτική Διάσταση

Είναι γεγονός ότι, το 1958, ο Georges Sadoul γνωστοποίησε την ανησυχία του σχετικά με την παραγωγή ταινιών στη Γαλλία. Πίστευε ότι, όσον αφορά στις τελευταίες κινηματογραφικές παραγωγές, υπήρχε μία έκπτωση τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή. Εντούτοις, έκρινε ως αρκετά υποσχόμενα τα έργα : *Courte Tête* του Norbert Carbonnaux , το *Et Dieu Créa La Femme* του Roger Vadim και το *Ascenseur Pour L'Échafaud* του Louis Malle. Πολλά όμως έργα ήταν επίσης αξιόλογα, όπως για παράδειγμα το *Mon Oncle* του Jacques Tati , το *Les Misérables* του Jean-Paul Le Chanois και το *Une Vie* του Alexandre Astruc. Ο ίδιος ο Sadoul τόνισε : «Θα πρέπει λοιπόν να ελπίζουμε όλοι μας ότι η παρούσα αδυναμία του Γαλλικού Κινηματογράφου θα είναι πρόσκαιρη και ότι η παραγωγή μας σύντομα θα αποδείξει τη δύναμή της»⁵⁸.

Στα τέλη του 1958, ο Sadoul ήταν ικανοποιημένος με την αποδεδειγμένη πρόοδο της νέας γενιάς του Γαλλικού Κινηματογράφου. Επισημαίνει δύο σημαντικά έργα: το έργο *Les Tricheurs*⁵⁹ του Marcel Carné και το έργο *Les Amants* του Louis Malle. Για τον ίδιο, η νέα γενιά αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς της Γαλλίας. Γενικά οι αριστεροί κριτικοί τέχνης τείνουν να συνδέουν την καινοτομία με την παράδοση. Το ίδιο λοιπόν έγινε και με το Νέο Κύμα. Αυτό φαίνεται κιόλας στην κριτική του Sadoul για το έργο *Les Amants*:

⁵⁸Sadoul, G., *Le cinéma français a-t-il perdu courage* T, BEFI, F. Sadoul, GS-A 137.

⁵⁹Πρόκειται για ένα έργο το οποίο απεικόνιζε τη ζωή της πλούσιας νεολαίας στη Γαλλία του 1958, ένα θέμα επίκαιρο και ταυτόχρονα κοινό με άλλα έργα της νέας γενιάς κινηματογράφου στη Γαλλία.

«Πολλοί μίλησαν για πορνογραφία και ερωτισμό, όσον αφορά σε αρκετές σκηνές του έργου, οι οποίες όμως δεν είναι πιο προκλητικές από το έργο *Kiss* του Rodin ή το *Mars and Venus* του Tintoretto. Οι Γάλλοι καλλιτέχνες ανέκαθεν ασχολούνταν με τον έρωτα, είτε πρόκειται για λογοτεχνία, ζωγραφική ή γλυπτική. Σε οποιαδήποτε άλλη χώρα μπορεί να προκαλούσε σκάνδαλο το συγκεκριμένο έργο. Όποια όμως και αν είναι η άποψη κάποιου για το έργο, δεν μπορεί να επισκιάσει την έντονη προσωπικότητα του σκηνοθέτη. Ο Louis Malle συγκαταλέγεται πλέον στους καλύτερους κινηματογραφιστές της Γαλλίας»⁶⁰.

Το 1959, στο Φεστιβάλ Καννών, αποδείχτηκε ότι, κατόπιν του Sadoul πολλοί αριστεροί κριτικοί ακολούθησαν έναν πιο διαλλακτικό δρόμο και έγιναν πιο δεκτικοί στην καινοτομία. Τα δύο πιο πολυσυζητημένα έργα του Φεστιβάλ ήταν το έργο του François Truffaut *Les quatre cents coups* και το έργο του Alain Resnais *Hiroshima mon amour*. Αξίζει να σημειωθεί ότι και τα δύο έργα γνώρισαν μεγάλη αποδοχή από τον αριστερό τύπο με εμφανή βέβαια προτίμηση στο έργο του Resnais. Όμως, τόσο ο Sadoul στο *Lettres Françaises* όσο και ο Samuel Lachize στο *L'Humanité* αλλά και ο Albert Cervoni (αριστερός κριτικός από τη Μασσαλία), τόνισαν ότι το έργο δεν καταγγέλλει τη γαλλική κοινωνία⁶¹. Με άλλα λόγια, ο φόρος τιμής του Truffaut στον Vigo, το έργο του *Les*

⁶⁰ Παρόλο που ο Sadoul είναι πλέον πιο ανεκτικός, ωστόσο ο Raymond Le Bourre της Force Ounvière αντιτίθεται στο συγκεκριμένο έργο και σε άλλα, όπως το *En Cas de Malheur* καθώς και το *Les Tricheurs*, γιατί πιστεύει ότι βλάπτουν τη νεολαία αλλά και το κύρος της Γαλλίας στο εξωτερικό: Le Bourre, Raymond. *Essai sur la signification politique du cinéma ; l'exemple français, de la libération aux événements de Mai 1968* (Paris: Cujas, 1971), σελ. 210.

⁶¹ Ασκήθηκε κριτική στο έργο για το λόγο ότι επιτέθηκε στο λεγόμενο «*école laïque*», ήτοι το κρατικό σύστημα πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Ο ίδιος ο Lachize πιστεύει ότι για το λόγο αυτό η Καθολική Επιτροπή Ταινιών έδωσε το βραβείο στον Truffaut: “le temps cruel de l’adolescence”, *L'Humanité*, 5 June 1959.

Quatre Cents Coups , δεν είχε την πολιτική και κοινωνική διάσταση των έργων του Vigo. Εντούτοις, το έργο τιμήθηκε για την αυθεντικότητά του και την καινοτομία του. Όπως τονίζει και ο Albert Cervoni, «αν κάποιος έχει να διαλέξει ανάμεσα στον Duvivier και τον Chabrol ή ανάμεσα στον Jeanson και τον Truffaut, θα διαλέξει αναμφισβήτητα τον Chabrol και τον Truffaut». Ενδεικτικό της αλλαγής εκ μέρους του Αριστερού χώρου είναι και η δήλωσή του ότι το έργο του Truffaut δεν απέχει πολύ από αυτό που ο Bazin αποκαλεί πεμπτουσία της κινηματογραφικής τέχνης⁶².

Όπως ήταν αναμενόμενο, το πρώτο έργο του Resnais προκάλεσε έντονες συζητήσεις. Παρόλο που η ατμόσφαιρα είχε αλλάξει, ωστόσο κάποιες προκαταλήψεις είχαν διατηρηθεί ακόμα και στον αριστερό χώρο. Οι όποιες επιφυλάξεις είχαν οι κριτικοί, σχετικά με το έργο *Hiroshima Mon Amour*, επικεντρώνονταν στο επεισόδιο Nevers, σύμφωνα με το οποίο κατά την απελευθέρωση μιας πόλης, ο όχλος ξυρίζει το κεφάλι μιας νέας γυναίκας ως ένδειξη τιμωρίας για το γεγονός ότι ερωτεύτηκε Γερμανό στρατιώτη. Το γεγονός αυτό ήταν κάτι το οποίο οι αριστεροί κριτικοί δεν μπορούσαν να αποδεχτούν, μιας και οποιαδήποτε αμαύρωση της Αντίστασης ισοδυναμούσε με προδοσία. Η *L'Humanité* δημοσίευσε αντικρουόμενες κριτικές. Ο Lachize, μίλησε θριαμβευτικά για την ταινία : « είναι ένα έργο κατά του πολέμου, ένα έργο για την αγάπη» ενώ ο Armand Monjo είχε εντελώς αντίθετη άποψη, απορρίπτοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ταινία : « Φυσικά δεν υπάρχει κάτι σκανδαλώδες στο να δείχνεις μια Γαλλίδα να ερωτεύεται ένα Γερμανό ή έναν Ιάπωνα. Το να θέτεις όμως την τραγωδία του Nevers μέσα στα πλαίσια της απελευθέρωσης (γυναίκα με ξυρισμένο κεφάλι) είναι σκάνδαλο το οποίο

⁶²Cervoni, A., 'Les 400 coups... Une vérité qui n'est pas sans limite', France Nouvelle, no 716,16, (July 1959), σελ. 28-29.

ταιριάζει απόλυτα με τους παλιότερους αποικιοκράτες»⁶³. Ακόμα και ο ίδιος ο Sadoul φαίνεται μπερδεμένος σχετικά με το συγκεκριμένο επεισόδιο, αλλά αυτό δεν τον εμποδίζει τελικά απ' το να θαυμάσει το εξαιρετικό ταλέντο του Resnais : « Ένα καταπληκτικό έργο! Η σκηνοθεσία του Resnais είναι ένα θαύμα. Είναι ένας απ' τους καλύτερους σκηνοθέτες της γενιάς μας. Αλλά όσο πιο πολύ αναπολώ αυτό το αλησμόνητο έργο, τόσο πιο πολύ άβολα νιώθω με το σενάριο της Marguerite Duras»⁶⁴.

Ένας ακόμα μεγάλος θαυμαστής του Resnais ήταν και ο Albert Cervoni, ο οποίος τόνισε : « Ο Resnais είναι ο μοναδικός νέος δημιουργός ο οποίος διατηρεί μια κριτική ματιά προς τον κόσμο, που δεν εφησυχάζει, που δεν ξεχνά ποτέ τη δική του ευθύνη αλλά και τη δική μας. Για το λόγο τούτο, είναι ο μοναδικός απ' τους νέους συγγραφείς για τον οποίο θα έλεγε κάποιος ότι είναι ιδιοφυΐα, όπως έκανε άλλωστε και ο Truffaut. Ο Resnais είναι ο μοναδικός, ο οποίος χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο όχι μόνο ως μια έξυπνη απεικόνιση ενός γεγονότος αλλά και ως μια νέα μορφή σκέψης»⁶⁵. Ο Cervoni απέρριψε τόσο την ένσταση του Monjo για το επεισόδιο Nevers, όσο και την κριτική του Sadoul για το σενάριο της Duras. Σύμφωνα με τον Cervoni, η αρμονία που διέπει το σενάριο της Duras και την κινηματογραφική ματιά του Resnais είναι απόλυτη καθώς το έργο αποτελεί μια ξεκάθαρη ενότητα. Το να διαχωρίζει κανείς τη Duras

⁶³ «Το πιο πολυσυζητημένο έργο της χρονιάς διχάζει τις κριτικές μας», L'Humanité 13 Ιουνίου 1959. Ακόμα και ο Claude Mauriac ήταν αρχικά ενοχλημένος με την σύγχυση των δύο τραγωδιών. Έπειτα όμως επέλεξε μια θετική στάση ως προς το έργο του Resnais : « Ένα έργο που πρέπει να δείτε : Hiroshima Mon Amour ή τη διαλεκτική της αγάπης και τη λήθη», Le Figaro Littéraire, 20 Ιουνίου 1959.

⁶⁴ Sadoul, G., «Univers et la rosée», Les Lettres françaises, (18 Ιουνίου 1959), σελ. 6.

⁶⁵ Ibid, Cervoni σελ.28-29.

απ' τον Resnais είναι κάτι το οποίο αντιτίθεται στο ίδιο το έργο όπου οι λέξεις, οι λήψεις και το μοντάζ είναι απόλυτα συνδεδεμένα ⁶⁶.

Ενώ ο Cervoni ήθελε τον Truffaut να προχωρά ένα βήμα παρακάτω, όσον αφορά στα πλαίσια της «αμφιβολίας» στην ταινία του *Les Quatre Cents Coups* και ενώ ο Sadoul εξυμνούσε τη σκηνοθεσία του Resnais, οι Αριστεροί θεωρητικοί κινηματογράφου υιοθέτησαν μια πιο κριτική ματιά κάτι το οποίο τους έφερε κοντά στην αντίληψη του André Bazin.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Cervoni όσον αφορά στη θέση του Orson Welles στον παγκόσμιο κινηματογράφο, το οποίο δημοσιεύτηκε έξι μήνες μετά το Φεστιβάλ Καννών του 1959 ⁶⁷. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Orson Welles προσδίδει μια «έξω-αμερικανική» διάσταση στην αμερικανική κουλτούρα, αν κρίνει κανείς απ' την αντιμετώπιση των κοινωνικών θεμάτων απ' την πλευρά του σκηνοθέτη. Το *The Magnificent Ambersons* απέκτησε ένα νόημα αντίστοιχο των έργων του Balzac, ενώ το *Touch of Evil* ήταν ένα μοραλιστικό έργο το οποίο καυτηρίαζε τη σκοτεινή πραγματικότητα της Αμερικής. Ήταν σαν να ανακάλυψε ο ίδιος τα γραπτά του Bazin στον Orson Welles.

Σύμφωνα τώρα με τον Sadoul η προσέγγιση του Bazin όσον αφορά την κινηματογραφική κριτική ήταν γενναιόδωρη και προοδευτική:

«Δεν υπάρχει τίποτα πιο ζωντανό από αυτές τις σελίδες. Δίνουν πάντα στον αναγνώστη τροφή για σκέψη. Κάποιος πεθαίνει όταν η φωνή του δεν έχει ηχώ ή όταν η φωνή του μεταμορφώνεται σε ένα ανούσιο ξόρκι. Ο Bazin αρνήθηκε κάθε πλαίσιο. Όποιος συμμετείχε σε συζήτηση με τον Bazin θα τον έβλεπε να υποκύπτει σε θυελλώδη επιχειρήματα. Ο Bazin πατούσε

⁶⁶ Cervoni, A., «Les points sur les 'i' de Hiroshima mon amour», *France Nouvelle*, n° 714,2, (July 1959), σελ. 28-29.

⁶⁷ Cervoni, A. «Citizen Welles», *France Nouvelle*, no 735, (26 Νοεμβρίου 1959), σελ.24-25.

γερά στη γη, μπορεί να υπέκυπτε αλλά δε λύγιζε ποτέ. Κάθε κριτικός και ιστορικός κινηματογράφου μπορεί να εμπνευστεί από τις αρχές του Bazin»⁶⁸.

Μια αναπροσαρμογή της Αριστερής θεώρησης για τη «μορφή», ήταν πλέον εμφανής στα έργα των κριτικών. Στις μέρες μας, είναι ευρέως γνωστό ότι η πλειοψηφία των σκηνοθετών του γαλλικού Νέου Κύματος δεν παρέκλιναν πολύ όσον αφορά στην αντιμετώπιση κοινωνικών και πολιτικών θεμάτων. Θα έλεγε κανείς ότι η έντονη πολιτική χροιά απουσίαζε από τα έργα τους. Οι «απολιτίκ» τάσεις της ομάδας Cahiers du Cinéma είναι καταγεγραμμένες⁶⁹. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, ο François Truffaut δήλωσε ότι δε συμμετέχει στις μάχες του αριστερού μετώπου⁷⁰.

Η απολιτίκ φύση του Νέου Κύματος δε στάθηκε εμπόδιο στην έκφραση του θαυμασμού του Αριστερού μετώπου της Γαλλίας για το νέο κινηματογραφικό ρεύμα. Ο Sadoul, αναθεωρώντας το *Les Amants* του Louis Malle, συμφωνεί ότι η κοινωνική κριτική δεν αποτελεί το μοναδικό στόχο αυτού του ποιήματος⁷¹. Ο Samuel Lachize, ο οποίος θεωρεί το έργο *A Bout de Souffle* ελκυστικό, μετανιώνει που το θέμα της ταινίας τον αφήνει παγερά αδιάφορο, παρόλο που η σκηνοθεσία είναι εξαιρετικά ποιοτική⁷².

Ο Sadoul κάνει ό,τι μπορεί για να υποβαθμίσει τη μη-συμμετοχή τους: «Δεν πρέπει κανείς να περιορίζει τη συμβολή των νεαρών σκηνοθετών απλά και μόνο για την αναζήτηση νέων κινηματογραφικών

⁶⁸Sadoul, G., «André Bazin», November 1958, BIFI, Fonds Sadoul, GS-A 143.

⁶⁹De Baecque, A., Cahiers du cinéma, histoire d'une revue - vol. I. A l'assaut du cinéma (Paris: Cahiers du cinéma, 1995), σελ. 169-179.

⁷⁰Ibid, σελ.169-172.

⁷¹Sadoul, G., «Enfin un film d'amour», Les Lettres françaises, 13 November 1958, σελ. 6.

⁷²Lachize, S., *L'Humanité*, 19 Septembre 1962.

μορφών. Ο φορμαλισμός τους είναι λιγότερο χαρακτηριστικός απ' ό,τι θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί. Το ενδιαφέρον για τα κοινωνικά δε λείπει από τα έργα τους»⁷³. Είναι γεγονός ότι η νέα γενιά έβαλε στο επίκεντρο της τα κοινωνικά θέματα περίπου στα μέσα της δεκαετίας του '60. Τα συναισθηματικά προβλήματα και οι περιπέτειες μια προνομιούχας νεολαίας η οποία απεικονιζόταν στα έργα του Νέου Κύματος , δεν προκάλεσε καμιά διαμάχη . Αυτή η πιο θετική στάση απέναντι στη «μορφή» συνοδεύτηκε από μια πλήρη εγκατάλειψη του Νέο-Ρεαλισμού.

⁷³Sadoul, G., «Nouveaux réalisateurs et nouveaux films», June 1959, BIFI, F. Sadoul, GS-A σελ.,149.

1.7 Το Γαλλικό «Νέο Κύμα» και οι Αριστεροί Κριτικοί

Είναι γεγονός ότι η νέα γενιά σκηνοθετών έτυχε θερμής υποδοχής από τους αριστερούς κριτικούς. Όπως τονίζει και ο Sadoul, μετά από το φεστιβάλ Καννών του 1959, αυτή η νέα γενιά κινηματογραφιστών ταράζει τα νερά του γαλλικού κινηματογράφου. Για την ακρίβεια, τον ανανεώνει, το μεταμορφώνει, παρά τα όποια οικονομικά εμπόδια της εποχής. Το πιο εκπληκτικό χαρακτηριστικό αυτών των σκηνοθετών, είναι το πόσο διαφέρει ο ένας από τον άλλον στο ταλέντο αλλά και την καλλιτεχνική αντίληψη, όπως για παράδειγμα η κοφτερή ματιά του Resnais, το δηκτικό χιούμορ του Chabrol, η σκληρή γενναιοδωρία του Truffaut, η αγριότητα του Franju ή ο ανθρωπισμός του Rouch κτλ. Αυτό που συνδέει όλους αυτούς του κινηματογραφιστές είναι ένας λυρισμός, ο οποίος αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του ρομαντισμού.⁷⁴

Από τα πρώτα κιόλας βήματα των νέων αυτών σκηνοθετών, ο Sadoul έσπευσε να τους αποδώσει χαρακτηρισμούς, όπως «Η νέα σχολή του Παρισιού», «Η γενιά του 1960», ή ακόμα »Νέο-Ρομαντισμός». Οι χαρακτηρισμοί αυτοί δεν είναι τυχαίοι, μιας και απηχούν πρότερα γαλλικά καλλιτεχνικά κινήματα στη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο. Το γεγονός αυτό, επέτρεψε στο Sadoul να ενσωματώσει τη νέα γενιά κινηματογραφιστών στην ευρύτερη γαλλική πολιτισμική κληρονομιά. Για τον ίδιο, ήταν πολύ σημαντικό να θεωρηθεί το νέο αυτό κύμα ως μια λογική συνέχεια της προηγούμενης πολιτισμικής

⁷⁴Sadoul, G., 'Notes on a new generation', *Sight and Sound*, vol. 28, n' 3/4, Summer/Autumn 1959, σελ. 111-117.

κληρονομιάς τους. Το 1959, στο *Les Lettres Françaises*, ο Sadoul υποστηρίζει τους χαρακτηρισμούς που απέδωσε στη νέα αυτή ομάδα, παρόλο που θεώρησε κάποιους από αυτούς ανάρμοστους⁷⁵.

Λόγω του γεγονότος ότι κάποιοι από τους νέους κινηματογραφιστές αρνήθηκαν να ενταχθούν σε ένα νέο κίνημα ή σε μια νέα ομάδα (όπως για παράδειγμα ο Kast, ο Kyrou, ο Astruc, ο Malle και ο Bernard-Aubert), ο Sadoul αναγκάστηκε να ανακαλέσει τον όρο «Γενιά του '60» αλλά τονίζει ότι δεν αντιλήφθηκαν σωστά τον όρο «Νέα σχολή του Παρισιού» που ο ίδιος χρησιμοποίησε, θέλοντας να επισημάνει ότι δεν το χρησιμοποίησε με την έννοια του δόγματος.

Ο Sadoul συγκρίνει τη νέα γενιά κινηματογραφιστών, με το λογοτεχνικό κίνημα του 1830, υπενθυμίζοντας στους αναγνώστες του ότι πολλοί από αυτούς ήταν κάτω των τριάντα (Gautier, Musset, Hugo) και ότι οι υπόλοιποι απέκτησαν φήμη την ίδια εποχή (Balzac, Lamartine, Stendhal). Αυτό που ενώνει το Νέο Κύμα με την ποίηση του 1830, είναι «αυτή η λατρεία για τη ζωή, αυτή η σκανδαλώδης φύση». Εδώ, παρατηρείται μια σημαντική αλλαγή σε σχέση με τη δεκαετία του '50 κατά τη διάρκεια της οποίας συνήθιζαν να χρησιμοποιούν τέτοιους όρους για να κατηγορήσουν το μη-εθνικιστικό κινηματογράφο.

Το Μάρτιο του 1960 το Γαλλικό Αριστερό Μέτωπο βλέπει από μια διαφορετική οπτική τα καλλιτεχνικά θέματα και τονίζει: «Ο τρόπος με τον οποίο αντικατοπτρίζει, το Νέο Κύμα, τη Γαλλία αλλά και τους

⁷⁵Sadoul, G., 'Naissance d'un néo-romantisme', *Les Lettres françaises*, (9-15 Avril 1959), σελ. 11.

κατοίκους της δεν αρμόζει με την εθνική μας παράδοση, όπως άλλωστε έκαναν και ο Zola και ο Maupassant.⁷⁶

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η Αριστερή Κριτική του Νέου Κύματος χαρακτηρίστηκε από μια αναγνώριση του στυλ αυτού του κινήματος, από μια εγκατάλειψη του δόγματος του Νέο-ρεαλισμού και από τη διατήρηση μιας εθνικιστικής ματιάς όσον αφορά τον πολιτισμό. Η συνολικά θετική αποδοχή του Νέου Κύματος από τους κριτικούς, προκάλεσε έντονη αντίδραση μέσα στο Αριστερό Μέτωπο αλλά και ανάμεσα στους κριτικούς κινηματογράφου, ο βαθμός της οποίας ποίκιλλε ανάλογα με το αν η αντίδραση ήταν εκ των έσω ή όχι.

⁷⁶Sadoul, G., 'Le cinéma français au début de 1960', Paris, Mars 1960, BIFI, Fonds Sadoul. GS-A, σελ.159.

1.8 Νέοι Κινηματογραφιστές/ Νέα Ματιά

Μια σημαντική καινοτομία του Νέου Κύματος ήταν ο τρόπος με τον οποίο οι σκηνοθέτες αντιμετώπιζαν θέματα που είχαν σχέση με την παραγωγή, κάτι το οποίο ερχόταν σε αντίθεση με την καθιερωμένη τακτική που είχε επικρατήσει στη Γαλλία και αποτελούσε πλέον παράδοση. Ο τρόπος με τον οποίο αρνούνταν να συμβιβαστούν με τους κανόνες της εποχής, πυροδότησε έντονες αντιδράσεις από τις κινηματογραφικές ενώσεις οι οποίες διατηρούσαν ακόμα το 1960 μια σημαντική δύναμη. Οτιδήποτε ήταν αντίθετο με το σύστημα, θεωρούνταν εχθρικό απέναντι στην κινηματογραφική βιομηχανία. Ως εκ τούτου, οι νέοι σκηνοθέτες ήρθαν αντιμέτωποι με την αποδοκιμασία των παλαιότερων σκηνοθετών. Από τους νέους σκηνοθέτες, αυτοί που αποτέλεσαν τους πιο δεινούς κριτικούς του κινηματογράφου της δεκαετίας του '50, δηλαδή η ομάδα του Cahiers du cinema (Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette, Godard etc), ήταν και αυτοί οι οποίοι αποτέλεσαν το στόχο της κριτικής της παλαιότερης γενιάς σκηνοθετών.

Όταν παρουσιάστηκε το έργο *Le Beau Serge*, το Φεβρουάριο του 1959, ο Sadoul και ο Lachize δεν αποδέχτηκαν την «ανεξαρτησία» του Chabrol αλλά εκτίμησαν ιδιαίτερα το ελεύθερο πνεύμα του. Ο Lachize, συγκεκριμένα, εξαίρει το θάρρος του Chabrol αλλά τονίζει ότι «η συγκεκριμένη ταινία μεγάλου μήκους του Chabrol έπρεπε να παρουσιαστεί ως ένα είδος ταινίας που υλοποιήθηκε έξω από τα όρια της παράδοσης»⁷⁷. Σύμφωνα με τον Sadoul, το έργο υλοποιήθηκε εξαιτίας της αδιαφορίας και της ανοχής που έδειξαν οι κινηματογραφικές ενώσεις και

⁷⁷Lachize, S., 'Une réussite (où personne n'a triché)', L'Humanité, 14 February 1959.

ομάδες και κατ' αυτόν τον τρόπο επέτρεψαν να υλοποιηθεί μια ταινία έξω από τους όρους της νόρμας. Εντούτοις, υποστηρίζει τους νέους σκηνοθέτες και παραδέχεται την ανεξαρτησία τους⁷⁸. Αυτή η θετική διάθεση που διακρίνεται, εκ μέρους του Sadoul και του Lachize, όσον αφορά στους νέους σκηνοθέτες, σηματοδοτεί ένα διαχωρισμό απόψεων ανάμεσα, από τη μία, στους Αριστερούς κριτικούς και, από την άλλη, στους Αριστερούς κινηματογραφιστές και τεχνικούς.

Είναι γεγονός ότι ο Louis Daquin και ο Jean-Paul Le Chanois δεν έδειξαν ανοχή στις τεχνικές παραγωγής των νέων συναδέλφων τους. Συγκεκριμένα, και οι δύο σκηνοθέτες οι οποίοι κατείχαν σημαντική θέση στη Fédération du Spectacle, κατέκριναν την προσέγγιση των νέων σκηνοθετών : « Μερικοί από αυτούς εκμεταλλεύονται τις καταστάσεις για να δημιουργήσουν αναστάτωση και ως εκ τούτου να καταφέρουν να παρουσιάσουν γρήγορα την ταινία τους. Από καλλιτεχνικής άποψης δεν πρόκειται για ενδιαφέροντα έργα, παρά αποτελούν δείγματα ενός παράλογου εγωισμού»⁷⁹.

Όσον αφορά στην κριτική για την «κληρονομιά» του Chabrol, ο Sadoul είπε τα ακόλουθα:

«Τόσο ο Truffaut, όσο και ο Chabrol, ξεκίνησαν την καριέρα τους σε μια αρκετά κλειστή ομάδα νέων κριτικών, σχηματίζοντας το διάσημο Cahiers du Cinéma. Είναι δε γεγονός ότι υποστήριξαν όσο καλύτερα μπορούσαν τα λεγόμενα «films d'auteurs». Και οι δύο είναι πλέον στη θέση να κάνουν τις πρώτες τους ταινίες με δικά τους έξοδα...όχι σαν κάποιους συγγραφείς ή ποιητές που δημοσιεύουν με δικά τους έξοδα τις δουλειές τους επειδή δεν μπορούν να πείσουν τους εκδότες. Αυτό συνέβαινε και με μερικούς ακόμα

⁷⁸Sadoul, G., 'Un jeune auteur complet', Les Lettres françaises, (19-25 February 1959), σελ. 6.

⁷⁹Paris, BIFI, Fonds Jean-Paul Le Chanois, 163 - B. 35.

όπως για παράδειγμα ο Louis Malle. Δε θα έπρεπε όμως να θεωρηθεί ότι η γέννηση της νέας σχολής κινηματογράφου στη Γαλλία οφειλόταν στη γενναιοδωρία των «πλούσιων» δημοσίων σχέσεων οι οποίες επέτρεπαν στους νέους κινηματογραφιστές να κάνουν ταινίες με μια δεδομένη ανεξαρτησία.

Ήταν βέβαια μια «κληρονομιά», η οποία επέτρεψε στο Chabrol να ρισκάρει ό,τι είχε για την παραγωγή της ταινίας *Le Beau Serge*, στην οποία δε συμμετείχαν διάσημοι. Η ταινία είχε τέτοια επιτυχία, που κατάφερε να πωληθεί σε ξένες εταιρείες διανομής. Το γεγονός αυτό έδωσε στο Chabrol το κεφάλαιο για να προχωρήσει στην παραγωγή της επόμενης ταινίας του με τίτλο *Les Cousins*. Το αποτέλεσμα ήταν να μπορέσει αυτός ο νέος σκηνοθέτης να δει τις δύο πρώτες του δουλειές να παρουσιάζονται σε κινηματογράφους του Παρισιού»⁸⁰.

Στη συνέχεια, όσον αφορά στο Louis Daquin, η τοποθέτηση του ήταν η ακόλουθη:

«Μπορούν άραγε πλέον όλοι οι νέοι σκηνοθέτες να εκφραστούν; Δυστυχώς όχι.

Σημαίνει απλά ότι όλοι εκείνοι οι νέοι άνθρωποι που περίμεναν πολλά χρόνια για μια ευκαιρία και που ανησυχούσαν έντονα γιατί δεν έβλεπαν κάποια αλλαγή στην επικρατούσα κατάσταση, παραγκωνίστηκαν εν τέλει από κάποια «παιδιά» που κατάφεραν και βρήκαν το «διαβατήριο».

Το εν λόγω «διαβατήριο» είναι στην ουσία η περιουσία μιας οικογένειας ή μιας συζύγου.

⁸⁰Sadoul, G., 'Notes on a new generation', σελ. 111- 117

Τα έχουμε δει όλα αυτά ξανά...ιδίως σε μια περίοδο κρίσης όπως αυτή»⁸¹.

Ενώ λοιπόν ο Sadoul τονίζει την ανάληψη ρίσκου εκ μέρους του Chabrol, αναγνωρίζει εν τούτοις τον παράγοντα της τύχης που συνετέλεσε στο ξεκίνημα της κινηματογραφικής του καριέρας. Από την πλευρά των Αριστερών σκηνοθετών στην οποία ανήκε και ο Daquin και ο Le Chanois (όπου και κατείχαν πρωταρχική θέση), έτειναν να παρουσιάζουν τους νέους σκηνοθέτες ως κακομαθημένα πλουσιόπαιδα που προτίμησαν να διαθέσουν τα χρήματά τους κατ' αυτόν τον τρόπο.

Τον Ιανουάριο του 1963, μια περίοδο κατά την οποία το Νέο Κύμα γνώριζε δημόσια δυσαρέσκεια, ο Georges Sadoul ήταν ένας από τους ελάχιστους κριτικούς που συνέχιζε να υποστηρίζει τη νέα αυτή γενιά. Πέραν τούτου, φέρεται να ενστερνίζεται πλήρως τις μεθόδους παραγωγής των νέων αυτών σκηνοθετών : « όσοι κατηγορούν το Νέο Κύμα για σπατάλη χιλιάδων φράγκων , ξεχνούν να επισημάνουν τις εκατοντάδες χιλιάδες φράγκα που σπαταλούνται σε 'εμπορικές' παραγωγές (οι οποίες δεν είναι στην ουσία καθόλου εμπορικές αλλά και καθόλου επιτυχημένες)»⁸². Επίσης, στο ίδιο άρθρο, ο Sadoul εκφράζει τη βαθειά του πίστη στο Νέο κύμα σκηνοθετών και κινηματογραφιστών. Συγκεκριμένα, εξύμνησε το έργο της Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7* («σπαρακτική εικόνα»), το έργο *Vivre sa vie*, ως το καλύτερο έργο του Godard καθώς και το *Jules et Jim* το οποίο αποτελεί την πλήρη «επιβεβαίωση του ταλέντου του Truffaut». Η στάση αυτή του Sadoul θα

⁸¹Le Chanois, J. P., BEFI, F. Jean-Paul Le Chanois,σελ. 163 - B. 35.

⁸²Sadoul, G., 'Euthanasie du cinéma français', Les Lettres françaises, (17 January 1963), σελ. I &7.

φτάσει στο ζενίθ μια μακροχρόνια διαμάχη στους χώρους του γαλλικού, αριστερού κριτικού χώρου.

Τον Ιούνιο του 1962, ένα τόμος του *Positif* ανακεφαλαίωσε τους διαχωρισμούς του γαλλικού μαρξιστικού χώρου κριτικής ταινιών. Ενώ φαινομενικά κατήγγελλε τον τρόπο με τον οποίο ο Αριστερός χώρος προσέγγιζε το Νέο Κύμα, η αγριότητα της κριτικής πρόδιε μια ιδεολογική διαμάχη στους χώρους των Γάλλων Μαρξιστών, η αρχή της οποίας έλαβε χώρα τη δεκαετία του '40 και που οι διαστάσεις της ξεπερνούν το γαλλικό κινηματογράφο. Έτσι, ο Borde καυτηριάζει οξύτατα την κριτική του Georges Sadoul:

«Ο *Sadoul* «ξεπούλησε» τον Αριστερό κριτικό χώρο. Διαστρέβλωσε τις αξίες τις οποίες ενστερνιζόμαστε. Βρίσκεται στο κέντρο μιας ιδεολογικής σύγχυσης η οποία δεν είναι ανεκτή. Επίσης, οι κριτικές του είναι τόσο εξοργιστικές που σπίλωσαν το Γαλλικό Κινηματογράφο.

Για δύο ολόκληρα χρόνια, ο *Sadoul* αγκιστρώθηκε σε παλιές αξίες, όπως ακριβώς προσπαθεί κάποιος να πιαστεί από μια ξύλινη σανίδα στη θάλασσα. Στη συνέχεια όρμησε με λαχτάρα στο Νέο Κύμα. Αυτή η απαράδεκτη αλλά και απρόβλεπτη συμπεριφορά μπορεί μόνο να εξηγηθεί στα ακόλουθα σημεία:

-Το Νέο Κύμα ήταν ένα γαλλικό φαινόμενο και ο *Sadoul* είχε δεχτεί πλήση εγκεφάλου από το κόμμα σχετικά με την «εθνική πολιτιστική κληρονομιά και παράδοση». Δεν είχε στην ουσία τις γνώσεις να κρίνει το Γαλλικό Κινηματογράφο.

-Το Νέο Κύμα είχε το πλεονέκτημα να βρίσκεται στον αντίποδα των εσωτερικών διαμαχών του Γαλλικού Μαρξισμού.

-*Ηρθε την κατάλληλη στιγμή για να προκαλέσει ή ίσως και να απεικονίσει την ψυχολογική «μετατροπή» του ίδιου του Sadoul.*

-*Όντας κινηματογράφος-θέαμα, το Νέο Κύμα επέφερε μια εκτροπή στην πολιτική συνείδηση και ίσως και ένα άλλοθι.*

Δοξάζοντας το Νέο Κύμα ως «Σχολή του Παρισιού», ως «Νέο-Ρομαντισμό» ή ακόμα και ως « Γενιά του 1960», ο Sadoul δήλωνε ξεκάθαρα ότι υποχωρούσε. Ήταν σαν να ντρεπόταν και να γύριζε πλέον στην καρδιά της αστικής τάξης την οποία είχε αποκηρύξει.

Αυτός είναι ο άνθρωπος, ο οποίος θεωρώ ότι δεν έχει θέση ανάμεσα στους αριστερούς κριτικούς πλέον. Έχει ήδη προκαλέσει αρκετή ζημιά»⁸³.

Στα παραπάνω λεγόμενα παρατηρούνται δύο θέσεις σχετικά με την αποκήρυξη του Sadoul: 1) η μη αποδοχή του ως μέλους του PCF και 2) η μη αποδοχή του ως οπαδού και θαυμαστή του Νέου Κύματος.

Είναι γεγονός, ότι πολλές φορές οι κριτικοί κινηματογράφου τείνουν να είναι αυστηροί στην κριτική των συναδέλφων τους⁸⁴. Εντούτοις, η βίαιη φύση της κριτικής που ασκήθηκε στο συγκεκριμένο κριτικό ξεπερνούσε κάθε όριο. Πέρα από κάθε διαφωνία που χώριζε τους Μαρξιστές κριτικούς εντός και εκτός PCF, οι «πληγές» που

⁸³Ως ο πιο μεταφρασμένος Γάλλος κριτικός κινηματογράφου, ο Sadoul έχει κατηγορηθεί ότι έδινε λανθασμένη εικόνα στους ξένους αναγνώστες του όπως για παράδειγμα ότι έκανε τους αναγνώστες του να πιστεύουν ότι πρόκειται για «αριστερό» είδος κινηματογράφου. Ο τίτλος ενός άρθρου σε μεξικάνικη εφημερίδα αποδεικνύει ότι σε πολλές ξένες χώρες, κυρίως στην ανατολική Ευρώπη, τα λόγια του Sadoul είναι σαν προσευχή.

⁸⁴Βλ. La Critique de cinéma en France, ed. by Michel Vincent and Jacques Zimmer (Paris: Ramsay, 1997), σελ.86 & 96.

δημιουργήθηκαν από τον Ψυχρό πόλεμο, από τη Σοβιετική επέμβαση στην Ουγγαρία αλλά και από τον πόλεμο στην Αλγερία, ήταν εμφανείς.

Πολλοί έχουν την τάση να ξεχνούν ότι το Νέο Κύμα έκανε την εμφάνισή του σε μια περίοδο κατά την οποία η Γαλλία βρισκόταν σε εμπόλεμη κατάσταση. Πάρα πολλοί Γάλλοι είχαν επιστρατευτεί στον πόλεμο που μαινόταν στην Αλγερία, ανάμεσα στο διάστημα από 1 Νοεμβρίου 1962 και 18 Μαρτίου 1962. Η Γαλλική Αριστερά καταδίκασε το γεγονός και απαιτούσε τη λήξη του πολέμου. Μελετώντας το Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα αλλά και τα γεγονότα κατά τον πόλεμο στην Αλγερία, η Danièle Joly δίνει μια ξεκάθαρη εικόνα για τις θέσεις του κόμματος αλλά και των αντιφρονούντων⁸⁵. Είναι πολύ σημαντικό να γνωρίζουμε πως η όλη διαμάχη σχετικά με τον πόλεμο στην Αλγερία επηρέασε τη γαλλική κοινωνία. Η ευρέως γνωστή και παραδοσιακή, σε περιόδους κρίσης, παρέμβαση των διανοούμενων στα πολιτικά δρώμενα, ήρθε και πάλι στο προσκήνιο. Πολλές «αριστερές» ομάδες δημιουργήθηκαν. Η *Appel des 121*, μια αναφορά προς υποστήριξη του *droit à l'insoumission* (του δικαιώματος κάθε στρατιώτη να απουσιάζει χωρίς να υπηρετεί στον πόλεμο στην Αλγερία) ξεκίνησε από τους Dionys Mascolo, Marguerite Duras και Maurice Blanchot και αποτέλεσε μια από τις πιο πολυδιαφημισμένες κινητοποιήσεις της εποχής. Πολλοί κριτικοί κινηματογράφου, μεταξύ των οποίων ο Robert Benayoun, ο Raymond Borde και ο Louis Seguin υπέγραψαν την αναφορά. Αρχικά τους ακολούθησαν και σκηνοθέτες όπως ο Alain Resnais και Claude Sautet (ο

⁸⁵Daniele J., *The French Communist Party and the Algerian War*, (London: Macmillan, 1991), σελ. 130-144.

Truffaut υπέγραψε αργότερα) καθώς και η ηθοποιός Simone Signoret ⁸⁶. Το γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα δε ζήτησε από τα μέλη του να υπογράψουν την αναφορά παρόλο που εξέφραζε την υποστήριξη του σε όσους είχαν υποστεί διωγμό⁸⁷. Σύμφωνα με τον Borde το γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα δέχτηκε θετικά το Νέο Κύμα ακόμα και τους σκηνοθέτες από την ομάδα Cahiers du Cinéma.

Κάτι που τόσο ο Borde όσο και ο Benayoun δεν μπορούν να δεχτούν εκ μέρους του Sadoul, είναι το γεγονός ότι ο Sadoul εξυμνούσε τον Marker, τον Chabrol, τον Resnais και τον Truffaut, το Malle και τον Godard, καθώς πιστεύουν ακράδαντα ότι υπάρχει μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην ομάδα του Cahiers και τους υπόλοιπους. Αυτή η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στους σκηνοθέτες ήταν στην ουσία και πολιτική.

⁸⁶Ο François Truffaut υπέγραψε την *Appel des 121* στις 13 Σεπτεμβρίου 1960. Για τους συγγραφείς της βιογραφίας του Truffaut η κίνηση αυτή σήμανε την μετατόπισή του από τη Δεξιά στην Αριστερά, κίνηση η οποία τον έκανε να κερδίσει την εκτίμηση του Benayoun, του Seguin και του Borde. Από την ομάδα των *Cahiers*, μόνο ο Doniol-Valcroze και ο Kast ακολούθησαν τον Truffaut στην υπογραφή της αναφοράς. Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut* (Paris: Gallimard, 1996), σελ. 242-245

⁸⁷Sadoul, G., *Les Lettres françaises*, (6-12 October 1960), σελ. 1&7

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ
ΑΓΓΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

2.1 Το Ντοκιμαντέρ στην Αγγλία

Το κίνημα ντοκιμαντέρ του Grierson⁸⁸, στην Αγγλία, θεωρείται θεμέλιος λίθος του Βρετανικού κινηματογράφου στο σύνολό του⁸⁹. Το εν λόγω κίνημα, έβλεπε τον κινηματογράφο ως "σοβαρό και στρατευμένο" και του απέδιδε, αντίθετα με το Χολλυγουντιανό κινηματογράφο, μια κοινωνική ευθύνη⁹⁰. Σύμφωνα με τα λόγια του Grierson, το ντοκιμαντέρ προορίζεται για την "εθνική εκπαίδευση" και γι' αυτό το λόγο πρέπει να προβάλλει στην οθόνη τον εργαζόμενο άνθρωπο⁹¹. Για τους σκηνοθέτες του κινήματος, όπως για παράδειγμα ο Anstey, "ο εργαζόμενος μπορεί να αποτελέσει ηρωική φιγούρα"⁹², μιας και πίστευαν ότι η παρουσίαση θετικών στοιχείων της εργατικής τάξης θα συντελούσε στην αρμονία και τη συνοχή της κοινωνίας.

⁸⁸Το βρετανικό κίνημα ντοκιμαντέρ (British Documentary Movement) αφορά σε μια ομάδα κινηματογραφιστών καθώς και στα έργα τους, στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στα μέσα της δεκαετίας του '40. Πρωτοπόρος του κινήματος θεωρείται ο John Grierson (1898-1972) ο οποίος υλοποίησε τις ιδέες του περί ντοκιμαντέρ στην ταινία του *Drifters* (1929).

⁸⁹Dodd, K., & Dodd, P., *Engendering the nation: British documentary film 1930-1939*. In A. Higson (Ed.), *Dissolving views: Key writings on British cinema*, (London: Cassell, 1996), σελ.38.

⁹⁰Higson, A., *Britain's outstanding contribution to the film: The documentary-realist tradition*. In C. Barr (Ed.), *All our yesterdays: 90 years of British cinema*, (London: British Film Institute, 1986), σελ.74.

⁹¹Murphy, R., *British cinema and the Second World War*. (London: Continuum, 2000), σελ.125.

⁹²Hood, S., Grierson, J., and the documentary film movement. In J. Curran & V. Porter (Eds.), *British cinema history*, (London: Weidenfeld & Nicolson, 1983), σελ. 107.

Οι κινηματογραφιστές του συγκεκριμένου κινήματος ήταν κατά κάποιο τρόπο "κοινωνιολόγοι". Χρησιμοποιώντας το ντοκιμαντέρ ως κοινωνιολογικό στοιχείο, γύρισαν πολλές ταινίες με θέματα όπως η φτώχεια, η μόλυνση, η διατροφή, η εκπαίδευση, η ανεργία καθώς και θέματα και επιθυμίες του συνόλου της εργατικής τάξης και όχι μόνο ενός πρωταγωνιστή.

Η ταινία *Drifters* (1929) αφορά στη δουλειά των ψαράδων στη Βόρεια Θάλασσα. Δίνεται έμφαση στη σκληρή δουλειά καθώς και στην τεχνική του ψαρέματος. Μέσα από την απεικόνιση της επίπονης δουλειάς στο λιμάνι αλλά και πάνω στα πλοία, ο σκηνοθέτης επιτυγχάνει την επιβράβευση της αρρενωπότητας αλλά και της αξιοπρέπειας της εργατικής τάξης. Η ταινία *Industrial Britain* (1933) παρουσιάζει την κοινότητα των τεχνιτών στην Αγγλία καθώς και της παράδοσής τους, ενώ η ταινία *Night Mail* (1936) παρουσιάζει κυρίως τη δουλειά στο Ταχυδρομείο. Στη συνέχεια, η ταινία *Coalface* (1935) εστιάζει στη διαδικασία παραγωγής άνθρακα, στις δύσκολες συνθήκες εργασίας στα ανθρακωρυχεία καθώς και στις εμπειρίες των ανθρακωρύχων, ενώ η ταινία *Today We Live* (1937) παρουσιάζει τα κοινωνικά προβλήματα που προκαλεί η ανεργία.

Είναι εμφανές, ότι τα ντοκιμαντέρ του Grierson αφορούν κυρίως στη δουλειά ενός συγκεκριμένου δημόσιου οργανισμού, όπως για παράδειγμα το Ταχυδρομείο, το οποίο έχει κοινωνικές διαστάσεις. Αξίζει να σημειωθεί ότι το κοινό στο οποίο απευθύνονται αναφέρεται ως "πολίτης του έθνους και όχι σαν μέλος μιας ανταγωνιστικής τάξης, φυλής ή και φύλου"⁹³. Έτσι λοιπόν, η ταινία *Housing Problems*, η οποία είχε ως χορηγό τη Βρετανική Ένωση Αερίου καθώς και το Δημοτικό Συμβούλιο του Λονδίνου, δημοσιοποίησε το ρόλο των εταιριών αερίου για την

⁹³Ibid, Higson σελ.77.

εξάλειψη των παραγκουπόλεων αλλά και τη αποτελεσματικότητα του Συμβουλίου, όσον αφορά και πάλι στην καταπολέμηση της φτώχειας. Παρόλο που οι ιστορίες των ανθρώπων που ζούσαν στις παραγκουπόλεις, σχετικά με την παιδική θνησιμότητα αλλά και τα προβλήματα υγείας εξαιτίας της φτώχειας, ειπώθηκαν από τους ίδιους που ζούσαν εκεί και όχι χρησιμοποιώντας την τεχνική του voice-over⁹⁴, κατάφεραν ωστόσο να παρουσιάσουν την εργατική τάξη ως θύμα της σύγχρονης κοινωνίας και ως άτομα που χρειάζονταν πραγματική βοήθεια. Στην ταινία *Enough to Eat*, παρουσιάζεται ως καθήκον του κράτους να παρέχει τα κατάλληλα μέσα στους ανθρώπους για σωστή διατροφή. Τα κοινωνικά προβλήματα έχουν απομακρυνθεί από οποιεσδήποτε ανταγωνιστικές σχέσεις εξουσίας και τα μέλη της εργατικής τάξης είναι τα θύματα που χρειάζονται τη "δική" μας (ήτοι του λαού) τη βοήθεια⁹⁵. Η τεχνική του μοντάζ συντέλεσε επίσης στην παρουσίαση μιας κατάστασης αρμονίας και ενότητας.

⁹⁴**Voice-over** (ή αλλιώς γνωστό και ως **off-stage/off-camera commentary**) :είναι μια τεχνική σύμφωνα με την οποία μία φωνή -η οποία δεν αποτελεί μέρος τη αφήγησης- χρησιμοποιείται σε ραδιοφωνικές, τηλεοπτικές και κινηματογραφικές παραγωγές αλλά και σε άλλες παρουσιάσεις. Είναι ηχογραφημένη και παίζεται "πάνω" από το βίντεο. Χρησιμοποιήθηκε ευρέως στα ντοκιμαντέρ.

⁹⁵Ibid, Higson, σελ.78.

2.2 Ο Αγγλικός Κινηματογράφος στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο

Αρχικά, πρέπει να σημειωθεί ότι οι ταινίες πολέμου υιοθετούν ρεαλιστικές μεθόδους αλλά και γενικότερα ένα προοδευτικό στυλ, μια τάση η οποία προκύπτει από μια διαπίστωση, ότι είναι θεμιτή η παρουσίαση ανθρώπων σε διάφορα στάδια της ζωής τους που μάχονται για το κοινό καλό. Για το λόγο αυτό, θα λέγαμε ότι ο πόλεμος προώθησε τη δημιουργία ντοκιμαντέρ⁹⁶. Πολλοί από την ομάδα του Grierson δούλεψαν για την Crown Film υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πληροφοριών. Οι όποιες κοινωνικές ανισότητες και πολιτισμικές διαφορές του κινήματος των ντοκιμαντέρ, εξαλείφθηκαν. Όπως παρατήρησε ο George Orwell, "το αίσθημα της τάξης πέρασε στο προσκήνιο και ξαναεμφανίστηκε μόλις πέρασε ο άμεσος κίνδυνος"⁹⁷. Ωστόσο και οι βρετανικές ταινίες πολέμου προσπάθησαν να προβάλλουν αξίες όπως η γενναιότητα, η αυτοθυσία και η πίστη.

Το κίνημα των Ντοκιμαντέρ συνεχίστηκε με ντοκιμαντέρ μικρότερης διάρκειας όπως για παράδειγμα το *Listen to Britain* (1941) και το *London Can Take It* (1940). Ένας μεγάλος αριθμός πολεμικών ταινιών μετατράπηκαν σε ιστορικά ντοκιμαντέρ (μείγμα ντοκιμαντέρ και ταινίας μυθοπλασίας). Η ταινία *The Lion Has Wings* (1939), η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους για τον πόλεμο, αποτελούσε στην ουσία προπαγάνδα υπέρ της Βασιλικής Αεροπορίας Επίσης, στην ταινία *Target for Tonight* (1941), μια

⁹⁶Richards, J. National identity in British wartime films. In P. M. Taylor (Ed.), *Britain and the cinema in the Second World War*, (London: MacMillan, 1988), σελ.59.

⁹⁷Ibid, Richards σελ. 60.

ομάδα βομβιστών επιτίθεται στη Γερμανία και δέχεται κατόπιν επίθεση από τη Βασιλική Αεροπορία. Στην ταινία έπαιξαν και μέλη της Αεροπορίας. Έπειτα, στην ταινία *Fires We Started* (1943), η οποία αφορούσε την κατάσβεση φωτιάς στο Λονδίνο κατά τη διάρκεια του Blitz, πρωταγωνίστησαν αληθινοί πυροσβέστες. Στην ταινία *Millions Like Us* (1943), πρωταγωνιστεί μία νέα κοπέλα η οποία αποχωρίζεται την οικογένειά της, βρίσκει δουλειά σε ένα εργοστάσιο κατασκευής αεροσκαφών και έπειτα ερωτεύεται έναν πιλότο της Βασιλικής Αεροπορίας. Η επίκληση του γυναικείου κοινού είναι εμφανής καθώς στόχευαν στη συμβολή τους όσον αφορά στην περίοδο του πολέμου.

Επιπρόσθετα, κάποιες από τις ταινίες που γυρίστηκαν κατά τη διάρκεια του πολέμου, δεν είχαν ως θέμα μόνο τη συμβολή στον πόλεμο, αλλά και τις δυσκολίες της εργατικής τάξης καθώς και τις ελπίδες της ότι μετά τον πόλεμο θα αποκατασταθεί το οικονομικό και κοινωνικό πλαίσιο. Επικρατούσε μια γενικότερη πεποίθηση ότι η αδικία, η ανεργία, η φτώχεια και η κοινωνική ανισότητα δε θα επαναλαμβάνονταν. Η ταινία *Love on the Dole*, του John Baxter, εξιστορεί τη ζωή δύο αδερφών στο Salford οι οποίοι υποφέρουν από φτώχεια και ανεργία και ως εκ τούτου αναγκάζονται να λάβουν δύσκολες αποφάσεις για να επιβιώσουν. Η ανάγκη για αλλαγή, για ένα κόσμο καλύτερο, είναι εμφανής από μια επισήμανση στο τέλος της ταινίας, με την υπογραφή του πολιτικού A.V. Alexander : «οι εργαζόμενοι και οι εργαζόμενές μας ανταποκρίθηκαν πλήρως σε κάθε μας κάλεσμα. Η ανταμοιβή τους πρέπει να είναι μία Νέα Βρετανία»⁹⁸. Η ταινία υμνήθηκε για το μήνυμά της, ότι δηλαδή η φτώχεια της προηγούμενης δεκαετίας δεν πρέπει να επαναληφθεί και πρέπει να

⁹⁸Aldgate, A., & Richards, J., *Britain can take it: The British cinema in the Second World War*. (Oxford: Basil Blackwell, 1986), σελ.14.

αντικατασταθεί από ένα νέο και θετικό ξεκίνημα. Η ταινία *The Proud Valley*, παρουσιάζει ένα χωριό ανθρακωρύχων με την ηρωική εικόνα της εργατικής τάξης, έτοιμη για τον κίνδυνο και την αυτοθυσία. Στην ταινία πρωταγωνιστούσε ο γνωστός ακτιβιστής Paul Robeson. Τέλος, η ταινία *The Stars Look Down*, κάνει λόγο για την έλλειψη δικαιοσύνης σε μια πόλη ανθρακωρύχων της βορειοανατολικής Αγγλίας και παρουσιάζει τις διαφορετικές επιλογές φυγής των ανθρώπων. Ωστόσο, όλες οι προσπάθειες του πρωταγωνιστή να ξεφύγει καταλήγουν να έχουν δραματικό τέλος. Θα λέγαμε γενικά, ότι τα μέλη της εργατικής τάξης είναι τα θύματα του συστήματος, ενός συστήματος που πρέπει άμεσα να αλλάξει.

2.3 Βρετανικό Free Cinema-Βρετανικό Νέο Κύμα

Το βρετανικό Free Cinema αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του Κοινωνικού Ρεαλισμού στη Βρετανία. Κατά τη διάρκεια αυτού του κινήματος, οι κινηματογραφιστές πειραματίστηκαν αρκετά με την τεχνική, την αισθητική και το στυλ. Αξίζει να σημειωθεί, ότι έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στο κοινωνικό περιθώριο της τότε εποχής, αλλά και στην απεικόνιση της βρετανικής εργατικής τάξης.

Όπως τονίζει ο John Hill: «*Η καινοτομία του συγκεκριμένου κινήματος έχει να κάνει κυρίως, με τα θέματα που επέλεξαν να παρουσιάσουν οι κινηματογραφιστές- όπως για παράδειγμα η παρουσίαση ανθρώπων της εργατικής τάξης σαν πραγματικούς, ρεαλιστικούς χαρακτήρες, ενταγμένους σε ένα ρεαλιστικό περιβάλλον και όχι σαν κωμικά- παράταιρα στοιχεία του εμπορικού βρετανικού κινηματογράφου. Προτίμησαν να παρουσιάσουν την καθημερινότητα αυτών των ανθρώπων με τα προβλήματά τους, την κουλτούρα τους, τα μέρη στα οποία ζουν ή δουλεύουν, τις συνήθειές τους, τους προβληματισμούς τους κτλ*»⁹⁹.

Αν θέλει κάποιος να μιλήσει για τους παράγοντες ή τις συνθήκες που οδήγησαν στην εμφάνιση αυτού του ρεύματος, θα πρέπει οπωσδήποτε να αναφερθεί εκτενώς στη χρονιά 1956. Σύμφωνα με τον John Caughie, πρόκειται για μια χρονιά που σηματοδότησε το τέλος της βρετανικής κυριαρχίας ύστερα από την αποτυχημένη επέμβαση στο Σουέζ. Όλη η δυσφορία και το μίσος του λαού βρήκε έκφραση, μέσα από τη λογοτεχνία, στο πρόσωπο ενός νέου άνδρα. Πρόκειται για μια νέα

⁹⁹Hill, J., *British Cinema in the 1980's: Issues and Themes*, (Oxford: Oxford University Press, 1999),σελ. 130.

λογοτεχνική τάση, άρρηκτα συνδεδεμένη με το Βρετανικό Νέο Κύμα, τα Οργισμένα Νιάτα, μια τάση η οποία παρουσιάστηκε έντονα στα έργα των Kingsley Amis και John Osborne. Την ίδια περίοδο, έκανε την εμφάνισή της και η Νέα Αριστερά¹⁰⁰. Το ενδιαφέρον της Νέας Αριστεράς εστιάζεται κυρίως στο ρόλο του πολιτισμού και της κουλτούρας, ως προς τη διαμόρφωση της ταυτότητας και της κοινωνικής τάξης. Ένα πλήθος έργων σχετικών με την κουλτούρα της εργατικής τάξης δημοσιεύτηκαν από τους Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall και τον Edward Thompson¹⁰¹.

Οι θέσεις της Νέας αριστεράς βρήκαν πρόσφορο έδαφος στο χώρο των φοιτητών. Το ίδιο συνέβη και με το Βρετανικό Νέο Κύμα. Οι Lindsay Anderson, Karel Reisz και Gavin Lambert ίδρυσαν το *Sequence* το 1947. Στο άρθρο του *Stand up! Stand up!* το 1956 για το *Sight and Sound*, ο Anderson τονίζει τη σημασία μιας κριτικής θεώρησης στην κινηματογράφιση. Αυτή του η στάση, ως κινηματογραφιστή, μπορεί εύκολα να παρομοιαστεί με αυτή του Γάλλου André Bazin. Ο σύνδεσμος μεταξύ του Βρετανικού Νέου Κύματος και του ευρωπαϊκού, διαφαίνεται και μέσω της έκθεσης Free Cinema, μιας έκθεσης ταινιών μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ στην οποία παρουσιάστηκαν έργα των Truffaut, Lenica, Borowczyk του Polanski και άλλων.

Θα μπορούσε κανείς να πει, ότι τα κύρια σημεία αυτής της έκθεσης ήταν: πρώτον, η απόλυτη ελευθερία του κινηματογραφιστή, δεύτερον, η ιδιότητα του κινηματογραφιστή ως σχολιαστή της σύγχρονης κοινωνίας και τρίτον, η δέσμευση εκ μέρους του κινηματογραφιστή και του

¹⁰⁰Caughie, J., *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), σελ.60.

¹⁰¹Ibid Caughie, σελ. 60.

κριτικού¹⁰². Η προβολή των συγκεκριμένων ταινιών μικρού μήκους και των ντοκιμαντέρ, ανέδειξε ξεκάθαρα τη σημασία και την αναγκαιότητα για την έκφραση των σκηνοθετών, την έκφραση μιας "δημιουργικής κριτικής" της σύγχρονης κοινωνίας. Αξίζει να σημειωθεί, βέβαια, η επιρροή της έκθεσης από τα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '30. Αποτέλεσμα του κινήματος των ντοκιμαντέρ στην Αγγλία ήταν η ανάδειξη της ταινίας ως μορφή τέχνης¹⁰³.

Ένα από τα πιο διακριτά χαρακτηριστικά των ταινιών του Βρετανικού Νέου Κύματος, είναι η επιτόπια λήψη, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τη συμβατική κινηματογραφική λήψη στα στούντιο. Η επιτόπια λήψη αποτελεί τεχνική των ντοκιμαντέρ η οποία δίνει μια αίσθηση αυθεντικότητας στις ταινίες. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Hill, οι εικόνες μιας βιομηχανικής πόλης, περικυκλωμένης από εργοστάσια με ψηλές καμινάδες, προσθέτουν ένα στοιχείο ρεαλισμού. Η επιτόπια λήψη στις ταινίες του Βρετανικού Νέου Κύματος κατάφερε να παρουσιάσει την πραγματικότητα της σύγχρονης ζωής των ανθρώπων, δίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο στο θεατή τη δυνατότητα να ταυτιστεί με τον ήρωα, να αναγνωρίσει στοιχεία του εαυτού του, της ζωής του και της καθημερινότητάς του.

Το Βρετανικό Νέο Κύμα παρουσιάζει ανθρώπους που διακατέχονται από μία επιθυμία-τάση φυγής (όπως για παράδειγμα ο Arthur στην ταινία *Saturday Night and Sunday Morning*), ή και από μία επιθυμία να ανελιχθούν κοινωνικά (όπως για παράδειγμα ο Joe στην

¹⁰²Lovell , A., Hillier, J., *Studies in Documentary*, (London: Secker and Warburg (for) the British Film Institute,1972), σελ. 136.

¹⁰³Ibid, Lovell, Hillier, σελ.138.

ταινία *Room at the Top*), γεγονός που συνδέεται με την τάση για παρουσίαση της εργατικής τάξης στο κινηματογραφικό πανί.

Στη συνέχεια, αξίζει να σημειωθεί, η ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στην "τοποθεσία" και την "αφήγηση". Πολλές φορές, οι επιτόπιες λήψεις αποτελούν εμπόδιο στην κινηματογραφική αφήγηση. Όπως τονίζει και ο Higson, πολλές φορές οι λήψεις, όπως για παράδειγμα στην ταινία, *That Long Shot of Our Town from That Hill*, παρουσιάζουν εικόνες μιας βιομηχανοποιημένης κωμόπολης και όχι μιας σκληρής πραγματικότητας¹⁰⁴. Επίσης, σύμφωνα με τον Hill, οι κινηματογραφικές λήψεις είναι τόσο αλληλένδετες και ακολουθούν μια τέτοια σειρά με αποτέλεσμα "να διαχωρίζεται ο τόπος από τη δράση"¹⁰⁵.

Το Βρετανικό Νέο Κύμα δεν είχε μεγάλη διάρκεια καθώς οι περισσότερες ταινίες δεν είχαν οικονομική επιτυχία. Ο Hill εντοπίζει την αιτία στο γεγονός ότι η κινηματογραφική βιομηχανία στη Βρετανία βασιζόταν σε ένα μονοπώλιο, όσον αφορά στη διανομή και την έκθεση, από εταιρείες, όπως η Rank και η ABC, αλλά και στην άρνηση να επενδύσουν σε ταινίες κοινωνικού ρεαλισμού¹⁰⁶. Μετά το Νέο Κύμα, οι συγκεκριμένοι σκηνοθέτες είτε μετακόμισαν στο Χόλλυγουντ είτε πειραματίστηκαν με άλλα μέσα έκφρασης, όπως για παράδειγμα η

¹⁰⁴Higson, A., *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, (London: Wellington House, 1996), σελ. 150.

¹⁰⁵Hill, J., *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*, (London: BFI, 1986), σελ. 130.

¹⁰⁶Hill, J., *Ideology, Economy and the British Cinema* " *Ideology and Cultural Production* Michele Barrett, Philip Corrigan, Annette Kuhn and Janet Wolff, (London: Croom Helm, 1979), σελ. 132.

τηλεόραση (πολλοί ασχολήθηκαν με τηλεοπτικές σειρές του BBC μετά το 1964)¹⁰⁷.

¹⁰⁷Caughie, J., *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), σελ.58 .

2.4 Νέο Κύμα- Κοινωνικός Ρεαλισμός

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Βρετανικός κοινωνικός ρεαλισμός, είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την απεικόνιση της εργατικής τάξης. Αυτό είναι άλλωστε διακριτό, μέσα από τις πιο χαρακτηριστικές ταινίες του Βρετανικού Νέου Κύματος, όπως για παράδειγμα οι: *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959), *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1960), *The Entertainer* (Tony Richardson, 1960), *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960), *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961), *A Kind of Loving* (John Schlesinger, 1962), *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962) και *This Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963). Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό ρεαλισμού αυτών των ταινιών, έναντι των μέχρι τότε ταινιών, ήταν τα νεωτεριστικά θέματα που παρουσίαζαν. Δεν πρόκειται μόνο δηλαδή για την απεικόνιση της εργατικής τάξης, αλλά και για την απεικόνιση της νεανικής κουλτούρας της τότε εποχής αλλά και πολλών αμφιλεγόμενων θεμάτων όπως: απιστία, ακολασία, επανάσταση ενάντια στο σύστημα, άμβλωση κτλ. Εντούτοις, ιδιαίτερος χώρος δόθηκε στην απεικόνιση της εργατικής τάξης.

Σύμφωνα με τον Hill, η σύνδεση του ρεαλισμού με την απεικόνιση της εργατικής τάξης, οφείλεται στην έλλειψη οποιασδήποτε απεικόνισης αυτής της κοινωνικής ομάδας¹⁰⁸. Το επιχείρημα του Hill αποτελεί γενίκευση της φράσης του Raymond William, σχετικά με τις νέες τάσεις

¹⁰⁸Hill, J., "From the New Wave to 'Brit-Grit'" , Continuity and Difference in Working-Class Realism", in (Eds.) Ashby & Higson, *British Cinema: Past and Present* (London; New York: Routledge, 2000), σελ.251.

στο ρεαλισμό («αποτελούν ένα κίνημα με στόχο την κοινωνική διεύρυνση»)¹⁰⁹..

Όσον αφορά στην απεικόνιση της κοινωνίας, το περιβάλλον της παραγωγής ταινιών ήταν πολύ πιο περιοριστικό στις αρχές της δεκαετίας του '60, απ' ό,τι τώρα. Η εργατική τάξη, ως κεντρικό θέμα στις ταινίες, ήταν εντελώς παραγκωνισμένη. Οι ήρωες αυτής της τάξης ήταν συνήθως δευτερεύοντες χαρακτήρες. Για το λόγο αυτό, το περιβάλλον της εργατικής τάξης και η πραγματικότητά της απείχαν πολύ απ' ό,τι παρουσιαζόταν στον κινηματογράφο.

Η αρχική αντίδραση στο Βρετανικό Νέο Κύμα αλλά και στον κοινωνικό ρεαλισμό, που το ίδιο είχε παρουσιάσει στην κινηματογραφική οθόνη, ήταν εντυπωσιακή, γεγονός που σηματοδοτούσε την καινοτομία και τη ρηξικέλευθη ματιά αυτών των κινηματογραφιστών. Για παράδειγμα, μία ταινία χαρακτηριστική για τις αντιδράσεις που δέχτηκε το Βρετανικό Νέο Κύμα ήταν η ταινία, *Room at the Top* (1959). Ο Leonard Mosley, από τη *The Daily Express*, υποστηρίζει ότι η ταινία του Clayton ήταν "άκρως ειλικρινής και αληθινή"¹¹⁰.

Σύμφωνα με τον Hill, η προσέγγιση του Νέου Κύματος ως προς την απεικόνιση της εργατικής τάξης, ήταν στην ουσία συγκρατημένη:

«Παρόλη την έντονη διάθεση για απεικόνιση της εργατικής τάξης, η υιοθέτηση μιας συμβατικής αφηγηματικότητας και ενός συμβατικού

¹⁰⁹Raymond, W., "A Lecture on Realism" in *Screen* (vol.18, no.1, 1977),σελ. 63.

¹¹⁰Lowenstein, A., "Under-The-Skin Horrors" Social Realism and Classlessness in *Peeping Tom* and The British New Wave, in Ashby & Higson (Eds.) *British Cinema: Past and Present* (London; New York: Routledge, 2000), σελ.225.

«ρεαλισμού» είχε το αντίθετο αποτέλεσμα, ήτοι τη δημιουργία ενός άκρατου ατομικισμού». ¹¹¹

Αδιαμφισβήτητο γεγονός, αποτελεί και η εμπορική επιτυχία του Βρετανικού Νέου Κύματος. Όπως τονίζει ο Hutchings: στο παρελθόν, οι κριτικοί είχαν την τάση να συσχετίζουν το «ρεαλισμό» του Νέου Κύματος με οτιδήποτε αντίθετο με τον "εμπορικό κινηματογράφο". «Σίγουρα ο ρεαλισμός συνδέεται με εμπλοκή σε σοβαρά κοινωνικά θέματα αλλά την περίοδο 1959-1963 συνδυάστηκε και με εμπορική επιτυχία» ¹¹².

Σύμφωνα με τον Higson, ο ρεαλισμός που παρουσιάζεται στον κινηματογράφο του Βρετανικού Νέου Κύματος μπορεί να χωριστεί σε τρεις κατηγορίες : «ηθικός», «επιφανειακός» και «ποιητικός» . Όσον αφορά στον «ηθικό ρεαλισμό», σύμφωνα με τον Higson, πρόκειται «για μια δέσμευση-εμπλοκή με κοινωνικά προβλήματα και λύσεις» ¹¹³. Όσον αφορά στον «επιφανειακό ρεαλισμό», οι ταινίες του Βρετανικού Νέου Κύματος έπρεπε να γυρίζονται σε πραγματικά βρετανικά τοπία, με άγνωστους Άγγλους ηθοποιούς ή Άγγλους ηθοποιούς οι οποίοι διατηρούσαν την προφορά του μέρους από το οποίο κατάγονταν ¹¹⁴.

Οι ιδέες, οι επιρροές και όλο το περιβάλλον της περιόδου στην οποία άνθισε το Βρετανικό Νέο Κύμα, αποτελούν αντικείμενο έρευνας για την περαιτέρω ανάλυση της προέλευσης του Βρετανικού Νέου Κύματος. Ο

¹¹¹Ibid, Hill, *Sex Class and Realism*, σελ.143 .

¹¹²Hutchings, P., "Beyond the New Wave: Realism in British Cinema, 1959-63, in, Murphy, Robert (ed.), *The British Cinema Book: 2nd Edition* (London: BFI Publishing, 2001), σελ.151.

¹¹³Higson, A., "Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film" in Higson, (Ed), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema* (London; New York: Cassell, 1996), σελ.136.

¹¹⁴Ibid, Higson, σελ.136.

Lindsay Anderson, σκηνοθέτης της ταινίας *This Sporting Life* (1963), έγραψε το 1957 ένα άρθρο για τον «ρεαλιστικό κινηματογράφο», με τίτλο *Get Out and Push*, το οποίο αποτελούσε μέρος του έργου *Declaration*¹¹⁵. Το άρθρο του περιέγραφε την «εικονική απόρριψη μιας πολύ μεγάλης μερίδας του πληθυσμού στην οθόνη» και πως αυτή συντέλεσε «στην απομάκρυνση από τη σύγχρονη πραγματικότητα»¹¹⁶. Σε ένα άλλο του άρθρο, ο Anderson έγραψε: «θέλω να κάνω τους ανθρώπους (τους συνηθισμένους ανθρώπους) να νιώσουν την αξιοπρέπειά τους και την αξία τους»¹¹⁷. Η πιο σημαντική βέβαια δήλωση του Anderson σχετική με το Βρετανικό Νέο Κύμα είναι η ακόλουθη: «ο κινηματογράφος είναι βιομηχανία...είναι όμως και κάτι άλλο...είναι ένα μέσο σύνδεσης...ικανοποιεί την ανάγκη της αίσθησης του να ανήκει κάποιος σε κάποιον»¹¹⁸. Από τα παραπάνω, φαίνεται η ροπή του Βρετανικού Νέου Κύματος προς τον «ηθικό ρεαλισμό» και τον "επιφανειακό".

Το κινηματογραφικό ρεύμα *Free Cinema*, ήταν ένα κίνημα στο οποίο πρωταγωνιστούσαν οι σκηνοθέτες του Βρετανικού Νέου Κύματος (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson). Το εν λόγω κίνημα ήταν αντίθετο με τα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '30 και την προσέγγιση του Grierson. Το κίνημα του ντοκιμαντέρ, του οποίου ηγούταν ο John Grierson, έδινε ιδιαίτερη έμφαση στους «καθημερινούς ανθρώπους» και κοινωνικές αξίες, σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από το *Free Cinema*. Προτεραιότητα του Grierson ήταν η κοινωνική συνεισφορά, μέσω μιας δημιουργικής διαχείρισης της επικαιρότητας. Για κινηματογραφιστές, όπως ο Anderson,

¹¹⁵Anderson, L., "Get Out and Push" in Maschler, Tom (ed.), *Declaration* (St. Albans: Macgibbon and Kee, 1957)

¹¹⁶ibid, Anderson, "Get out and Push", σελ.158-9.

¹¹⁷Anderson, L., *Free Cinema in Universities and Left Review* (Vol. 1, No.2, 1957),σελ. 52.

¹¹⁸Anderson, L., "Get out and Push", σελ.160-1, 177.

προτεραιότητα δινόταν στη «δημιουργική» πλευρά, η οποία και διαχώριζε το ντοκιμαντέρ από την καθαρή δημοσιογραφία. Το Free Cinema και το Βρετανικό Νέο Κύμα είχαν ως στόχο τη δημιουργία τέχνης και όχι την κοινωνιολογική ανάλυση. Συγκεκριμένα, τα διττά κίνητρα των σκηνοθετών του Βρετανικού Νέου Κύματος- από τη μία η απεικόνιση της εργατικής τάξης και από την άλλη η ολοκλήρωση του προσωπικού οράματος- ήταν κατά κάποιο τρόπο αντιφατικά. Για παράδειγμα, ο Anderson ήταν απόλυτα απενοχοποιημένος όσον αφορά στην «αστική» του καταγωγή, όπως επίσης και ο Karel Reisz, ο οποίος αρνούταν κάθε σύγκριση με τον Arthur Seaton από το *Saturday Night and Sunday Morning*¹¹⁹. Ποτέ βέβαια δεν αρνήθηκαν οι σκηνοθέτες του Βρετανικού Νέου Κύματος και του Free Cinema την παιδεία τους, ή την καταγωγή τους, ωστόσο κάποιοι διατηρούν μια κριτική στάση σχετικά με τον τρόπο που παρουσιάζεται επομένως η εργατική τάξη από τους συγκεκριμένους κινηματογραφιστές.

Πρέπει να υπογραμμίσουμε, ότι το Βρετανικό Νέο Κύμα υπήρξε ένα λογοτεχνικό-κινηματογραφικό ρεύμα, το οποίο δέχτηκε επιρροές, όχι μόνο από τα μυθιστορήματα της εργατικής τάξης, αλλά και από μια μερίδα μυθιστοριογράφων τους οποίους ο J.D. Scott αποκαλούσε «Το Κίνημα (The Movement)»¹²⁰. Μία άλλη καλλιτεχνική προσωπικότητα της εποχής, ο John Osborne, μετέτρεψε την περιφρόνηση σε μορφή τέχνης με το έργο του *Don't Look Back in Anger* (1958). Έτσι λοιπόν, η δεκαετία του '50 ήταν μία επαναστατική δεκαετία για τη Βρετανία.

Το Free Cinema υπερασπιζόταν δύο είδη ελευθερίας: την ελευθερία από κάθε εμπορικό περιορισμό και την ελευθερία να προωθήσει κάποιος

¹¹⁹Βλ. Colin, G., *Karel Reisz* (Manchester: Manchester University Press: 2007)

¹²⁰Βλ. Blake, M., *The Movement* (London: Oxford University Press, 1980)

το προσωπικό του όραμα. Τίθεται λοιπόν το ερώτημα: Γιατί αυτή η ομάδα σκηνοθετών, η οποία είναι απόλυτα ελεύθερη να εκφράσει το προσωπικό της όραμα, επιλέγει να ασχοληθεί με ένα θέμα το οποίο δεν είχε καμία σχέση με το «προσωπικό τους όραμα»; Όπως τονίζει ο Alan Lovell, « η απαίτηση για ρεαλισμό περιορίσε την ελευθερία καθώς ο σκηνοθέτης ήταν περιορισμένος από τη φύση του κόσμου που ήθελε να παρουσιάσει στο κοινό»¹²¹. Το γεγονός ότι, τόσο το θέμα της «εργατικής τάξης», όσο και η αντι-συστημική συμπεριφορά, είχαν αποκτήσει ιδιαίτερη προβολή στη Βρετανία της δεκαετίας του '50, ίσως είναι και ο λόγος που αποτέλεσαν και κεντρικά θέματα στις ταινίες του Βρετανικού Νέου Κύματος.

¹²¹Lovell, A., "The Chequered Career of Karel Reisz", in *Movie* (Vol 57, 1981),σελ. 1127.

2.5 Ένας Διαφορετικός Ρεαλισμός

Αρχικά, αξίζει να σημειωθεί, ότι ο ποιητικός ρεαλισμός χαρακτήριζε την αφηγηματική τεχνική του Βρετανικού Νέου Κύματος. Οι συγκεκριμένοι κινηματογραφιστές διακατέχονταν από την επιθυμία να βιντεοσκοπούν τις πραγματικές συνθήκες της εργατικής τάξης, τα αληθινά μέρη προσαρμόζοντας αντίστοιχα και την αφήγησή τους γύρω από αυτά. Σύμφωνα άλλωστε και με τον Hill, «είναι το μέρος που έχει σημασία και όχι οι πράξεις»¹²². Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και η συνέχεια του *Saturday Night and Sunday Morning*, το 'Saturday Morning'. Το πλάνο ανοίγει με τρεις λήψεις: πρώτα, ξεκινά από ένα αστικό τοπίο όπου η λήψη γίνεται από ψηλά η οποία βέβαια μετά προχωρά σε ευρυγώνια, μακριά λήψη απεικονίζοντας την αυλή κάποιων σπιτιών. Τέλος, προχωράμε σε εσωτερική λήψη, με τον Arthur ξαπλωμένο στο κρεβάτι. Το μήνυμα είναι ξεκάθαρο: εδώ ακριβώς ζει ο Arthur. Σύμφωνα με τον Higson : «πρόκειται για μία κλασική κίνηση, από το γενικό στο ειδικό μέσα σε μία σκηνή...ο χώρος χρησιμοποιείται ως μέρος της αφήγησης»¹²³.

Σύμφωνα με τον V.F Perkins, αυτές οι καλλιτεχνικές απόψεις υποβαθμίζουν την πιστή απεικόνιση του κεντρικού θέματος:

«Ο Richardson, ο Reisz, ο Schlesinger και ο Clayton είναι συνεχώς υποχρεωμένοι να "καθιερώσουν" το χώρο με λήψεις οι οποίες επιτυγχάνουν

¹²²Ibid Hill, *Sex, Class and Realism*, σελ.131 .

¹²³Ibid Higson, "Space, Place, Spectacle", σελ.139.

μόνο να μας πείσουν ότι η σκηνογραφία δεν έχει καμία οργανική σύνδεση με τους χαρακτήρες». ¹²⁴

Οι κινηματογραφιστές του Free Cinema χρησιμοποιούν συχνά την τεχνική του voiceover για να εκφράσουν τις ιδέες των ηρώων (πχ. *Saturday Night and Sunday Morning*) ή και το flashback (πχ. *The Loneliness of the Long Distance Runner, This Sporting Life*), αν και όλα αυτά έπονται της «λήψης από ψηλά». Μία από τις πιο σημαντικές σκηνές της ταινίας *Saturday Night and Sunday Morning*, είναι ο διάλογος μεταξύ του Arthur και της Brenda, πάνω σε ένα λόφο με θέα όλο το Νότινχαμ. Βέβαια δεν είναι οι χαρακτήρες που αντλούν το ενδιαφέρον αλλά ο τόπος όπου εκτυλίσσονται οι ζωές των ηρώων.

Οι δημιουργοί προσπαθούν να φωτογραφίσουν τα μέρη της εργατικής τάξης με ένα τρόπο που, σύμφωνα με τον Higson, «υπερβαίνει το συνηθισμένο, τη νόρμα» και δημιουργεί κάτι εξίσου «όμορφο και ποιητικό» ¹²⁵. Η Isabel Quigley, την περίοδο που βγήκε η ταινία *A Taste of Honey*, έγραψε στο *Spectator*: «Ο Richardson χρησιμοποίησε το χώρο και τα αντικείμενα όπως χρησιμοποιεί τους ανθρώπους...με αγάπη, δημιουργώντας ομορφιά από την αθλιότητα» ¹²⁶. Ο Higson υπογραμμίζει ότι «για τους κριτικούς που ζουν στο Λονδίνο, ταινίες όπως η *Taste of Honey*, είναι ένα μαγικό ταξίδι στα μέρη της εργατικής τάξης, στην ενδοχώρα και το "μακρινό" βορρά» ¹²⁷.

¹²⁴Perkins, V.F., "The British Cinema" in Cameron, Ian (ed.), *Movie Reader* (London: November Books, 1967), σελ.9.

¹²⁵Ibid Higson, "Space, Place, Spectacle", σελ.136.

¹²⁶Quigley, I., *The Spectator* (22nd September, 1961) in Hill, *Sex, Class and Realism*, σελ.62.

¹²⁷Ibid Higson, "Space, Place, Spectacle", σελ.142-143.

Σύμφωνα με την Pauline Kael, στο *The Entertainer* (1960), «οι τοποθεσίες φαίνονται σχετικά αυθαίρετες. Είναι όμως κατάλληλα επιλεγμένες καθώς είναι 'αποκαλυπτικές' και 'φωτογενείς' »¹²⁸.

Η πιο κοινότοπη κριτική γι' αυτόν τον ποιητικό ρεαλισμό είναι, ότι παρόλο που αυτές οι ταινίες αφορούν στην εργατική τάξη, εντούτοις παρουσιάζουν την οπτική ενός περιθωριακού. Ο Roy Armes σχολιάζει : «αστοί με πανεπιστημιακή μόρφωση δημιουργούν ταινίες για την 'εργατική' ζωή χωρίς να αναλύουν τις όποιες ασάφειες σχετικά με τη δική τους προνομιούχα θέση»¹²⁹.

Είναι γεγονός, ότι οι ταινίες του Βρετανικού Νέου Κύματος δομούνται γύρω από τον κεντρικό ήρωα. Η μετάφραση από τα αυθεντικά μυθιστορήματα άφηγε κατά μέρος τους δευτερεύοντες χαρακτήρες. Ο Higson επισημαίνει την έντονη αντίθεση, ανάμεσα στην «πόλη» και την «εξοχή», κάτι το οποίο , σύμφωνα με τον ίδιο, συμβαίνει επειδή η εξοχή προσφέρει τη δυνατότητα της φυγής, της απόδρασης. Για το λόγο αυτό, οι ταινίες αφορούσαν τις προσπάθειες του ανθρώπου να αποδράσει. Σύμφωνα με τον Raymond Williams, στη λογοτεχνία του 19ου αιώνα, η εργατική τάξη περιελάμβανε ανθρώπους οι οποίοι "έπρεπε να αποδράσουν, να ξεφύγουν ή ανθρώπους οι οποίοι προσπαθούσαν να ξεφύγουν από την απωθητική μάζα"¹³⁰, τάση η οποία ταιριάζει με την απεικόνιση της εργατικής τάξης στο Βρετανικό Νέο Κύμα.

¹²⁸ Kael, P., *I Lost it at the Movies* (London: Jonathan Cape, 1966),σελ. 71.

¹²⁹ Armes, R., *A Critical History of British Cinema* (London: Secker & Warburg, 1978),σελ. 264.

¹³⁰ Williams, R., *The Country and the City* (London: Chatto and Windus, 1973) .

2.6 Νεανικός Θυμός και Επαναστατικότητα

Οι ταινίες του Νέου Κύματος αποκαλύπτουν την ανάγκη των πρωταγωνιστών για ελευθερία από οποιαδήποτε καταπιεστική Αρχή, για επιτυχία και για μια καλύτερη ζωή¹³¹. Επικρατεί δυσαρέσκεια και θυμός. Πρόκειται για ένα θυμό με βάσεις πολιτικές και πολιτισμικές.

Από μια πολιτική ματιά, ο θυμός έχει ως αποδέκτη τις Αρχές και τους θεσμούς και εντείνεται εξαιτίας της συνεχιζόμενης κοινωνικής αδικίας. Στην ταινία *Look Back in Anger*, ο Jimmy Porter εκφράζει το παράπονό του για την έλλειψη μιας «καλής, γενναίας αιτίας». Όντας αριστερός και επηρεασμένος από το παρελθόν του στην εργατική τάξη, μισεί την άρχουσα τάξη για την αδικία και τη φτώχεια που προκάλεσαν αλλά μισεί και την κοινωνία η οποία δεν κατάφερε να αλλάξει καθόλου προ το καλύτερο.

Στην ταινία *Saturday Night and Sunday Morning*, ο Arthur εκφράζει την επαναστατική του στάση: «Δε χρειάζεται να δουλεύουμε κάθε λεπτό που μας δίνει ο Θεός, αυτό είναι το μότο μου. Μην αφήσεις τους άθλιους να σε τραβήξουν κάτω. Αυτό είναι ένα από τα πράγματα που έμαθα...Θα ήθελα να δω κάποιον να προσπαθεί να με τραβήξει κάτω. Αυτή θα ήταν μια καλή μέρα. Όλα τα υπόλοιπα είναι προπαγάνδα». Επαναστατεί εναντίον κάθε αρχής καταρρίπτοντας του εκλογικούς νόμους, περιφρονώντας τους συναδέλφους του που υπερασπίζονται τη διοίκηση και δέχονται την εκμετάλλευση.

¹³¹Leese, P., *Britain since 1945: Aspects of identity*, (NY: Palgrave Macmillan, 2006), σελ. 98.

Στην ταινία, *The Loneliness of the Long Distance Runner*, ο Colin εκφράζει με πιο έντονο τρόπο τη δυσαρέσκειά του και το θυμό του και επαναστατεί ενάντια στο σύστημα. Ταυτίζεται με τον πατέρα του, ο οποίος υπήρξε εργάτης και συνδικαλιστής. Γνωρίζει πολύ καλά πόσο υποφέρει η εργατική τάξη και το βαθμό εκμετάλλευσης που δέχεται καθώς θεωρεί και του δύο παράγοντες υπαίτιους για τον πρόωρο θάνατο του πατέρα του: «Πρέπει να γίνει η αλλαγή». Υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει λόγος να βρει κάποιος δουλειά απλά και μόνο για να αυξήσει τα κέρδη του μελλοντικού αφεντικού του. Λέει στην κοπέλα του : «Δε λέω ότι μισώ τη δουλειά...λέω ότι δε θέλω να γίνω σκλάβος για να αυξήσει το αφεντικό μου τα κέρδη του. Μου φαίνονται όλα αυτά λάθος. Ο πατέρα μου έλεγε ότι τα κέρδη έπρεπε να πηγαίνουν στους εργάτες και όχι στα αφεντικά. Ωστόσο, δεν ξέρω από πού να ξεκινήσω». Έτσι, ο Colin επαναστατεί αρνούμενος, ύστερα από το θάνατο του πατέρα του, την προσφορά εργασίας που δέχτηκε από το εργοστάσιο όπου δούλευε ο πατέρας του. Το αναμορφωτήριο στηρίζει τις ελπίδες του στον Colin και στο γεγονός ότι θα κερδίσει τον αγώνα των πέντε μιλίων (αγώνας ανάμεσα στο αναμορφωτήριο και σε ένα δημόσιο σχολείο της περιοχής). Ο Colin τους πείθει ότι θα συμμορφωθεί αλλά στο τέλος προκαλεί εσκεμμένα την ήττα του, χάνοντας την ευκαιρία να βελτιώσει την κατάστασή του αλλά δείχνοντας ταυτόχρονα την περιφρόνησή του στις αρχές.

2.7 Εξάλειψη της Παραδοσιακής Εργατικής Τάξης

Σύμφωνα με τον Richards , η παραδοσιακή απεικόνιση τη εργατικής τάξης- αγώνες ποδοσφαίρου, παμπ, οικογενειακές συγκεντρώσεις κτλ- ήταν αναπόσπαστο κομμάτι των ταινιών του Βρετανικού Νέου Κύματος¹³². Αλλά ήταν ένας κόσμος ο οποίος επρόκειτο να εξαφανισθεί.

Η μετα-πολεμική μανία για υλικά αγαθά, οδήγησε στη διάβρωση των παραδοσιακών αξιών, συντέλεσε στην εξάλειψη της εργατικής τάξης η οποία είχε συνδυαστεί με μία όλο και πιο αυξανόμενη τάση διάβρωσης από τη «μαζική κουλτούρα» και τον υλισμό.

Στις ταινίες του Νέου Κύματος, η ηθική και η αρρενωπότητα της παραδοσιακής εργατικής τάξης, απειλούνταν από τη μαζική κουλτούρα. Παραδείγματος χάριν, στην ταινία *Saturday Night and Sunday Morning*, οι εργάτες αναπολούν τις «παλιές καλές μέρες». Στην ταινία *Look Back In Anger*, ο Jimmy Porter καταδικάζει την «αμερικανοποίηση» της κουλτούρας και του τρόπου ζωής. Επίσης, στην ταινία *A Kind of Loving*, η παραδοσιακή κουλτούρα της εργατικής τάξης, αντιπαρατίθεται με τη μαζική κουλτούρα της τηλεόρασης. Ο Vic θέλει να παρακολουθήσει μια συναυλία πνευστών (στην οποία συμμετέχει και ο πατέρας του) αλλά δεν τα καταφέρνει μιας και η γυναίκα του τη θεωρεί «παλιομοδίτικη». Μόνο στην ταινία *Room At The Top*, δε βλέπουμε τη διάβρωση της εργατικής τάξης από τον καταναλωτισμό.

¹³²Richards, J. (1992). New Waves and old myths: British cinema in the 1960s. In B. Moore-Gilbert & J. Seed (Eds.), *Cultural revolution? The challenge of the arts in the 1960s*, (London: Routledge,1992), σελ.226.

Είναι γεγονός, ότι σε όλες αυτές τις ταινίες, οι ανδρικοί χαρακτήρες τίθενται ενάντια στον καταναλωτισμό. Ο καταναλωτισμός συνδέεται κυρίως με τις γυναίκες, οι οποίες παρουσιάζονται ως «απειλή» για την αρρενωπότητα. Έτσι λοιπόν, προκαλείται στο θεατή μια συμπάθεια, θα λέγαμε, ως προς τον άντρα εργάτη και τη διάθεση του να αντισταθεί στις πιέσεις του καταναλωτισμού και της μαζικής κουλτούρας.

Πρέπει να σημειωθεί, ότι η εξάλειψη της παραδοσιακής εργατικής τάξης συμβολίζεται και από την «απουσία ή την αδυναμία της πατρικής φιγούρας»¹³³. Όπως τονίζει και ο John Hill, η έλλειψη της πατρικής φιγούρας στο σπίτι είναι αισθητή. Για παράδειγμα, οι γονείς του Joe Lampton στην ταινία *Room At The Top*, έχουν πεθάνει και αντίστοιχα ο Colin βιώνει το θάνατο του πατέρα του στην ταινία *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Εν συνεχεία, στην ταινία *Saturday Night and Sunday Morning*, η Doreen δεν έχει πατέρα, κάτι το οποίο συμβαίνει και με την Ingrid στο έργο *A Kind of Loving*. Από την άλλη, ο πατέρας του Arthur βρίσκεται «σε ένα τηλεοπτικό κώμα»¹³⁴.

¹³³Hill, J. , Working class realism and sexual reaction: Some theses on the British "New Wave". In J. Curran & V. Porter (Eds.), *British cinema history*, (London: Weidenfeld and Nicolson,1983), σελ.305.

¹³⁴Lay, S., *British social realism from documentary to Brit Grit*, (London: Wallflower, 2002), σελ.72.

2.8 Περιθωριοποίηση των Γυναικών στον Κινηματογράφο

Αρχικά, έχει παρατηρηθεί, ότι οι γυναίκες στις ταινίες του Νέου Κύματος, τίθενται στο περιθώριο. Με εξαίρεση την ταινία, *A Taste of Honey*, μία καθαρά γυναικοκεντρική ταινία, οι πρωταγωνιστές σε όλες τις ταινίες είναι νεαροί άνδρες.

Σύμφωνα με τον Hill, ο τρόπος που απεικονίζονται οι γυναίκες είναι εντελώς αντίθετος με την πεποίθηση των σκηνοθετών, ότι επρόκειτο για ένα προοδευτικό ρεύμα¹³⁵. Στη συνέχεια, καταδικάζει το Βρετανικό Νέο Κύμα για το μισογυνισμό του: «δεν πρόκειται για ένα λανθάνοντα μισογυνισμό, αλλά για ένα μισογυνισμό βαθιά ριζωμένο στις δομές των ταινιών»¹³⁶. Συνεχίζει, κατηγορώντας το Βρετανικό Νέο Κύμα για μισογυνισμό και για το γεγονός, ότι θέτει στο περιθώριο όλους τους γυναικείους χαρακτήρες ή καλύτερα, ότι περιορίζει τις γυναίκες στα συζυγικά καθήκοντα και τις δουλειές του σπιτιού¹³⁷. Προχωρά ακόμη πιο πολύ στα άκρα, υποστηρίζοντας, ότι το βασικό θέμα της ταινίας *Look Back in Anger*, δεν ήταν η κοινωνική αδικία αλλά η υποβάθμιση της γυναίκας¹³⁸. Ο Murphy, από την άλλη, χαρακτηρίζει ως «άκρως τολμηρή», τη θέση του Hill, υπογραμμίζοντας ότι κατ'αυτόν τον τρόπο δείχνει να αγνοεί το ιστορικό πλαίσιο αλλά αγνοεί κυρίως το γεγονός ότι οι γυναίκες, στις ταινίες του Νέου Κύματος, είχαν ένα σημαντικό συναισθηματικό

¹³⁵Ibid, Hill (1983), σελ.304.

¹³⁶Ibid, Hill (1983), σελ.304.

¹³⁷Hill, J., *Sex, class and realism: British cinema 1956-63*, (London: British Film Institute,1986), σελ.174.

¹³⁸Ibid, Hill 91986), σελ.25.

υπόβαθρο και διέφεραν ολοκληρωτικά από τους γυναικείους ρόλους του Βρετανικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '50¹³⁹.

Παρατηρείται γενικά, ότι οι γυναίκες έπαιζαν πολλές φορές το ρόλο του αντικειμένου του πόθου των ανδρών ή και της απειλής για την αρρενωπότητα της εργατικής τάξης (πχ. εμμονή για το γάμο, για τη μητρότητα κτλ.,) ή συμβόλιζαν ακόμη και τον καταναλωτισμό¹⁴⁰. Ο καταναλωτισμός συνδέεται κυρίως με τις γυναίκες, καθώς θεωρούνται υπεύθυνες για την υποβάθμιση της κουλτούρας της εργατικής τάξης. Για παράδειγμα, η μητέρα του Colin παρουσιάζεται ως ένα άτομο χωρίς συναισθηματισμό, χωρίς ηθική και με εμμονή στον καταναλωτισμό. Έτσι λοιπόν, η αφήγηση επικεντρώνεται στην «τιμωρία» της γυναίκας¹⁴¹.

Στη συνέχεια, όπως επισημαίνει και ο Lovell, ο διαχωρισμός των φύλων είναι ξεκάθαρος, όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται ο "χώρος" και το "σκηνικό" στις ταινίες¹⁴². Οι γυναίκες, λοιπόν, συνδέονται άρρηκτα με τον οικιακό χώρο ενώ οι άνδρες παρουσιάζονται να κυριαρχούν στο δημόσιο χώρο και να αντιστέκονται σθεναρά στον οικιακό περιορισμό.

Εντούτοις, υπάρχει και μια θετική χροιά στην όλη παρουσίαση της γυναίκας. Παραδείγματος χάριν, η Brenda παρουσιάζεται ως ένα άτομο θαρραλέο και έτοιμο να αντέξει τη δυσκολία της εγκυμοσύνης: «Αποφάσισα να το κρατήσω και να αντιμετωπίσω οποιοδήποτε πρόβλημα προκύψει». Επίσης, στην ταινία *The Loneliness of the Long Distance Runner*, ο μισογυνισμός δεν είναι έντονος. Όπως τονίζει ο Claydon, «ο Colin και ο

¹³⁹Murphy, R., *Sixties British cinema*, (London: British Film Institute, 1992), σελ. 29-33.

¹⁴⁰Lay, S., *British social realism from documentary to Brit Grit*, (London: Wallflower, 2002), σελ. 16.

¹⁴¹Ibid, Hill (1983), σελ.305.

¹⁴²Lovell, T., Landscape and stories in 1960s British realism. (*Screen*, 31(4), 1990),σελ. 374.

Mike δε συμπεριφέρονται στην Audrey και τη Gladys με τον ίδιο τρόπο που συμπεριφέρονται ο Arthur και ο Jim στις γυναίκες της ζωής τους»¹⁴³. Η Audrey συμβολίζει κάτι οικείο και «ζεστό» για τον Colin. Δέχεται να ακούσει τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες του Colin. Μοιράζεται τις σκέψεις του και συμπάσχει αλλά δεν είναι τόσο επαναστατική όσο εκείνος. Εν τέλει, η Audrey φέρεται να αντιπροσωπεύει για τον Colin, «αυτή την αίσθηση της ανθρώπινης ολοκλήρωσης που του αρνήθηκε το ίδιο του το περιβάλλον»¹⁴⁴.

Σε γενικές γραμμές, οι γυναίκες στις συγκεκριμένες ταινίες φαίνονται να έχουν συνήθως το δεύτερο ρόλο και οι πρωταγωνιστές είναι συνήθως άνδρες, οι οποίοι μάχονται για κάτι καλύτερο στη ζωή τους.

¹⁴³Claydon, E.A. (2005). *The representation of masculinity in British cinema of the 1960s*. (Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2005), σελ. 137.

¹⁴⁴Laing, S., *Representations of working class*. (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1968), σελ. 129.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

3.1 Η Λογοτεχνία στον Κινηματογράφο

Από το 1930 κι έπειτα, σε όλο τον κόσμο, τόσο ο κινηματογράφος όσο και η λογοτεχνία είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι. Ο Orr επισημαίνει ότι το Χόλλυγουντ παρήγαγε πολλές κινηματογραφικές προσαρμογές εκείνη την περίοδο, όπως για παράδειγμα οι ταινίες: *Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *Wuthering Heights* αλλά και στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο για παράδειγμα ο Josef von Sternberg μετέφερε στον κινηματογράφο έργο του Heinrich Mann, ο Jean Renoir μετέφερε έργα του Zola αλλά και ο David Lean μετέφερε έργα του Dickens¹⁴⁵. Στη σημερινή πλέον εποχή το Χόλλυγουντ μεταφέρει στην οθόνη έργα του Stephen King, του Mario Puzo καθώς και του Thomas Harris. Επίσης, δεν πρέπει να παραλειφθεί το γεγονός ότι έργα των Marcel Proust, John Fowles, Milan Kundera και Garcia Marquez καθώς και πολλών άλλων συγγραφέων, μεταφέρθηκαν στο κινηματογραφικό πανί.

Οι προσαρμογές αποτελούν τις περισσότερες φορές πολύ επιτυχημένες δουλειές, καθώς τόσο η ταινία όσο και το μυθιστόρημα αποτελούν αφηγηματικές μορφές με κάποιο σημείο αναφοράς. Το πρωτεύον εργαλείο του κινηματογράφου είναι η εικόνα ενώ της λογοτεχνίας, οι λέξεις. Το σημείο σύγκλισής τους είναι το γεγονός ότι τόσο οι λέξεις όσο και οι εικόνες έχουν διαφορετική σημασία για τον αναγνώστη/θεατή. Βέβαια η αφηγηματική γλώσσα που χρησιμοποιείται στη λογοτεχνία, δίνει στο συγγραφέα τη δυνατότητα να απεικονίσει κατά

¹⁴⁵ Orr, J. & Nicholson, C. . Ed. *Cinema and fiction: new modes of adapting 1950-1990*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), σελ.1.

κάποιο τρόπο τη σκέψη του ήρωά του, το συνειδητό του στοιχείο, κάτι το οποίο είναι δύσκολο για το σκηνοθέτη. Όπως τονίζουν και πάρα πολλοί κριτικοί, απ' τη στιγμή που ο κινηματογράφος εξαρτάται από την εικόνα, τις εκφράσεις του προσώπου του ηθοποιού ή τις κινήσεις του, χάνει την πολυπλοκότητα της λογοτεχνίας. Παρόλες τις τεχνικές του σκηνοθέτη, η πολυπλοκότητα της γλώσσας του συγγραφέα και του συναισθηματικού φορτίου κάθε λέξης, είναι αδύνατο να αποδοθεί στον κινηματογράφο.

Όταν γίνεται λόγος για τη μεταφορά ενός βιβλίου στον κινηματογράφο, αναρωτιέται κανείς πως γίνεται η όλη διαδικασία, ποια είναι η προσέγγιση που ακολουθείται. Εάν επικεντρωθούμε στο χώρο της κριτικής κινηματογραφικών προσαρμογών, οι κριτικοί εμμένουν στο τι «χάθηκε» κατά την προσαρμογή του βιβλίου και όχι στο τι «κέρδισε» το έργο. Αυτή η μοραλιστική άποψη είναι διανθισμένη από όρους όπως «προδοσία, εκλαϊκευση, παραβίαση και παραποίηση»¹⁴⁶. Καθένας απ' αυτούς του όρους φέρει ένα αρνητικό φορτίο όσον αφορά στη λογοτεχνική προσαρμογή, ενδυναμώνοντας την ιδέα ότι η λογοτεχνία είναι ανώτερη του κινηματογράφου ως μορφή τέχνης.

Σύμφωνα με το Stam, πολλοί θεωρητικοί τάσσονται υπέρ της λογοτεχνίας έναντι του κινηματογράφου, όσον αφορά στις προσαρμογές¹⁴⁷. Επικρατεί, για την ακρίβεια, η άποψη ότι η λογοτεχνία υπερέχει της νεαρότερης τέχνης του κινηματογράφου, κάτι το οποίο αποκαλείται «αρχαιότητα/παλαιότητα» (“seniority”). Αυτή και μόνο η διαπίστωση καθιερώνει τη λογοτεχνία ως πιο παλαιά μορφή τέχνης και συνεπώς ανώτερη μορφή τέχνης. Μία ακόμα πηγή εχθρότητας έναντι των προσαρμογών είναι και η προκατάληψη έναντι των οπτικών τεχνών και

¹⁴⁶ Stam, R.. *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, (Blackwell Publishing, 2004), σελ.3.

¹⁴⁷ Ibid. Stam, σελ.3-7.

των μέσων ενημέρωσης. Ο όρος *εικονοφοβία* αναφέρεται σε μία ριζωμένη άποψη ότι οι οπτικές τέχνες είναι κατώτερες της λογοτεχνίας. Ο όρος *λογοφιλία* αναφέρεται στην επικράτηση του γραπτού λόγου ως ανώτερου μέσου επικοινωνίας. Μία ακόμη πηγή προκατάληψης είναι και ο όρος *anti-corporeality*, σύμφωνα με τον οποίο ο κινηματογράφος επηρεάζει διάφορες αισθήσεις. Έτσι, λοιπόν, ο κινηματογράφος «προσβάλλει με την υλική του φύση, τους αληθινούς του χαρακτήρες και την ασέλγειά του, το νευρικό σύστημα»¹⁴⁸. Ο όρος *parasitism* (παρασιτισμός) είναι μία ακόμη πηγή εναντίωσης καθώς αναφέρεται στην άποψη ότι οι προσαρμογές αποτελούν κακέκτυπα του πρωτοτύπου και αντιγράφοντας το πρωτότυπο χάνεται το ζωτικό στοιχείο του κειμένου. Έτσι λοιπόν οι ταινίες που αποτελούν προσαρμογές λογοτεχνικών έργων, είτε θα κατηγορηθούν ως κακέκτυπα, στην περίπτωση που ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος ακολουθούν πιστά το πρωτότυπο κείμενο, είτε ότι προδίδουν το πρωτότυπο κείμενο, στην περίπτωση που δεν το ακολουθούν κατά γράμμα.

Ανατρέχοντας πλέον στις θεωρίες του δομισμού και του μεταδομισμού, θα παρατηρήσει κανείς ότι επηρέασαν κατά πολύ την κριτική στις προσαρμογές και μάλιστα θετικά καθώς εξάλειψαν οποιαδήποτε από τις παραπάνω προκαταλήψεις. Αρχικά, η σημειωτική του δομισμού, κατά τις δεκαετίες '60 και '70, επικεντρώνεται ως επί το πλείστον, στην ανάλυση των κειμένων. Το κείμενο επομένως είναι ένα σύνολο σημείων, λέξεων, εικόνων ή και ήχων και μπορεί να υφίσταται είτε σε λεκτικό μέσο, είτε σε μη λεκτικό είτε και στα δύο. Πρόκειται για μία θεωρία η οποία καταργεί οποιαδήποτε ιεραρχία ανάμεσα στο κινηματογραφικό «κείμενο» και το «λογοτεχνικό».

¹⁴⁸ Ibid. Stam, σελ.6.

Μπορούμε να αναφερθούμε αρχικά στη θεωρία της Julia Kristeva (1982) η οποία είναι και μία μετα-δομιστική φεμινιστική θεωρία. Η φεμινιστική θεωρία έχει τις ρίζες της στο Γυναικείο Απελευθερωτικό Κίνημα, ένα πολιτικό κίνημα το οποίο είναι ενεργό ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '60. Σκοπός του φεμινιστικού κινήματος είναι η κατάρριψη της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας. Με τον όρο «πατριαρχική δομή», εννοούμε τις σχέσεις εξουσίας, στις οποίες τα δικαιώματα των γυναικών υποβιβάζονται. Ωστόσο, κεντρικό σημείο της συγκεκριμένης θεωρίας αποτελεί και η γλώσσα. Για το λόγο αυτό, επιδιώκεται η αποδόμηση της πατριαρχικής γλώσσας και η δημιουργία ενός νέου, φεμινιστικού λόγου στον οποίο οι λέξεις αποκτούν νέα σημασία επιβραβεύοντας μια πιο θετική άποψη για τις γυναίκες αλλά και την αντίστασή τους στην πατριαρχία. Γάλλοι φεμινιστές, επηρεασμένοι από την ψυχαναλυτική θεωρία του Jacques Lacan για τη γλώσσα, τη βλέπουν να περιθωριοποιείται και να καταπιέζεται από τον ορθολογισμό. Η μελέτη της σχέσης μεταξύ της γλώσσας, της κοινωνικής οργάνωσης και της εξουσίας, είναι αντικείμενο αυτής της μετα-δομιστικής, φεμινιστικής θεωρίας.

Εκπρόσωπος της συγκεκριμένης θεωρίας είναι και η Julia Kristeva η οποία έβλεπε το κείμενο σαν «ιδεολόγημα» (*idéologème*). Η αποδοχή ενός κειμένου ως «ιδεολογήματος», μας επιτρέπει να εντάξουμε το συγκεκριμένο κείμενο σε ένα ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον. Το «ιδεολόγημα» είναι μια διακειμενική λειτουργία την οποία μπορούμε να διακρίνουμε σε όλα τα επίπεδα της δομής του κειμένου, προσδίδοντάς του κοινωνικά και ιστορικά χαρακτηριστικά¹⁴⁹. Για το λόγο αυτό, αποδεχόμενοι το κείμενο ως «ιδεολόγημα», το μελετούμε σαν μια

¹⁴⁹ Kristeva, J., *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*, (Éditions du Seuil : France, 1969), σελ.56.

«διακειμενικότητα, απ' τη στιγμή που το εντάσσουμε σε συγκεκριμένο κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον».

Η σημειωτική προσέγγιση της Kristeva μελετά το κείμενο σε μια διευθέτηση στοιχείων η οποία έχει διπλή σημασία : α) τη σημασία μέσα στο ίδιο το κείμενο και β) τη σημασία μέσα στο ιστορικό και κοινωνικό «κείμενο». Έτσι, λοιπόν, κάνει την εξής κατηγοριοποίηση :

α) **Οριζόντια Διάσταση της λέξης** : η λέξη μέσα στο κείμενο απευθύνεται τόσο στο συγγραφέα όσο και στον αναγνώστη (συνδέει δηλαδή το συγγραφέα με τον αναγνώστη).

β) **Κάθετη Διάσταση της λέξης** : η λέξη μέσα στο κείμενο απευθύνεται σε ένα πρότερο ή και σύγχρονο σώμα κειμένου (συνδέει δηλαδή το κείμενο με άλλα κείμενα).

Η επικοινωνία μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη ταυτίζεται με την επικοινωνία ή τη διακειμενική σχέση μεταξύ των ποιητικών λέξεων και της ύπαρξής τους σε προηγούμενα ποιητικά έργα.¹⁵⁰

Αξίζει επίσης να αναφερθεί και η θεωρία του Gérard Genette. Ο Δομισμός είναι ένας τρόπος σκέψης και έχει να κάνει τόσο με την αντίληψη, όσο και με την περιγραφή των δομών. Η πεποίθηση ότι ο κόσμος αποτελείται από διαφόρων ειδών σχέσεις και όχι από πράγματα, είναι και η βασική αρχή αυτού του ρεύματος. Συγκεκριμένα, κάθε στοιχείο καθορίζεται από τη σχέση του με άλλα στοιχεία σε μια δεδομένη πάντα κατάσταση. Έτσι, λοιπόν, καμιά οντότητα δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή εάν δεν ενσωματωθεί στη δομή της οποίας αποτελεί και μέρος. Σκοπός του Δομισμού είναι, όπως περιγράφει και ο Fredric Jameson, «μια αναζήτηση για τις μόνιμες δομές του ίδιου του νου, για τις οργανωμένες

¹⁵⁰ Ibid, Kristeva, J., σελ.56.

κατηγορίες και μορφές μέσα από τις οποίες ο νους καταφέρνει να αποκτήσει μια εμπειρία του πραγματικού κόσμου ¹⁵¹.

Ο Jean Piaget είναι αυτός ο οποίος δίνει τον ορισμό της «δομής». Σύμφωνα με τα λεγόμενά του , η δομή μπορεί να παρατηρηθεί σε μια διάταξη οντοτήτων η οποία χαρακτηρίζεται από: α) την έννοια της «ολότητας» (idea of wholeness), β) την έννοια της «μετατροπής» (idea of transformation) και γ) την έννοια της «αυτορύθμισης» (idea of self-regulation). Με την έννοια της «ολότητας», θέλει να περιγράψει την συνεκτικότητα. Τα μέρη αυτής της δομής δεν μπορούν να είναι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, αλλά υπακούουν σε κάποιους κανόνες, ούτως ώστε αυτή η δομή να είναι ολοκληρωμένη. Τονίζοντας, τώρα, την έννοια της μετατροπής θέλει να επισημάνει ότι η δομή δεν μπορεί να είναι στατική, όπως για παράδειγμα η γλώσσα η οποία είναι μια βασική ανθρώπινη δομή και πολλές φορές δέχεται νέο υλικό οπότε υφίσταται τη διαδικασία της μετατροπής. Τέλος, με την έννοια της αυτορύθμισης επισημαίνει ότι κάθε δομή είναι υπεύθυνη για τις διαδικασίες της μετατροπής. Για παράδειγμα η γλώσσα που προαναφέρθηκε έχει τους δικούς της εσωτερικούς κανόνες γι' αυτό παρατηρείται ότι όποιο νέο υλικό δεν μπορεί να ενσωματωθεί , η γλώσσα από μόνη της το απωθεί¹⁵².

Ένας από τους κύριους εκπροσώπους του ρεύματος του Δομισμού ή αλλιώς και Στρουκτουραλισμού, είναι ο Gerard Genette. Πρόκειται για ένα σημαντικό Γάλλο θεωρητικό της λογοτεχνίας, ο οποίος υιοθέτησε από τον Claude Levi-Strauss την έννοια του «bricolage». Όσον αφορά στο θέμα της διακειμενικότητας, η συμβολή του ήταν σημαντική.

¹⁵¹ Hawkes, T., *Structuralism and Semiotics*, (Clays Ltd, St Ives plc: London, 1977), σελ.18.

¹⁵² Ibid. Hawkes, σελ.16.

Συγκεκριμένα, ο Gerard Genette προτείνει, αντί του όρου *intertextuality*, τον όρο *transtextuality* και διακρίνει πέντε είδη:

α) **Διακειμενικότητα (*intertextuality*)** : δηλαδή οι παραπομπές, η λογοκλοπή και οι υπαινιγμοί.

β) **Παρακειμενικότητα (*paratextuality*)** : πρόκειται για τη σχέση του κειμένου με το παρακειμενικό περιβάλλον (*paratext*), αυτό δηλαδή που περιβάλλει το κύριο σώμα του κειμένου όπως για παράδειγμα, ο τίτλος, οι υπότιτλοι, οι επιγραφές, οι ευχαριστίες, οι υποσημειώσεις, οι αφιερώσεις, ο πρόλογος κ.ά.

γ) **Αρχικειμενικότητα (*architextuality*)** : ο προσδιορισμός ενός κειμένου ως μέρος ενός είδους κειμένων ή και ειδών κειμένου.

δ) **Μετακειμενικότητα (*metatextuality*)** : πρόκειται για ένα ρητό ή και υποβόσκοντα σχολιασμό ενός κειμένου για κάποιο άλλο κείμενο.

ε) **Υποκειμενικότητα (*hypotextuality*)** : πρόκειται για τη σχέση ενός κειμένου με ένα προϋπάρχον «υποκείμενο» (*hypotext*), ένα κείμενο δηλαδή πάνω στο οποίο βασίζεται, το τροποποιεί όμως ή και το επεκτείνει ενδεχομένως, συμπεριλαμβανομένων της μετάφρασης και της παρωδίας.

Δεν πρέπει επίσης να παραλειφθεί και η άποψη της Hélène Cixous. Η Hélène Cixous είναι γνωστή για τη γραφή της η οποία σπάει τα παραδοσιακά όρια του ακαδημαϊκού λόγου και δημιουργεί μια νέα ποιητική γλώσσα. Η ίδια απολαμβάνει μεγάλης αναγνώρισης λόγω της ανάπτυξης της λεγόμενης «*écriture féminine*» η οποία έρχεται να καταργήσει τα στενά όρια του Δυτικού λογοκεντρισμού (*logocentrism*)¹⁵³. Η Hélène Cixous τόνισε τη σημασία της γραφής ως αντίστασης. Για την

¹⁵³ Logocentrism: έκφραση η οποία δημιουργήθηκε από το Γερμανό φιλόσοφο Ludwig Klages αναφερόμενος στο Δυτικό τρόπο σκέψης ο οποίος θεωρούσε ως κέντρο κάθε κειμένου το «λόγο» (λογική).

ίδια, η «*écriture feminine*» είναι ένα είδος γραφής το οποίο σχετίζεται με την «ανοιχτή» μορφή των κειμένων αλλά και της πολλαπλότητάς τους. Δεν υποστηρίζει την έννοια της ταυτότητας και θεωρεί ότι τα *feminine texts* καταργούν την κειμενικότητα, τα οποία βέβαια δεν είναι απαραίτητα προϊόν γυναικάς. Η άποψη αυτή μας θυμίζει την έννοια της *differance* που ανέπτυξε ο Derrida και έχει να κάνει με τη ρευστότητα της σημασίας που χαρακτηρίζει το γλωσσικό σύστημα. Απ' τη στιγμή που χρησιμοποιείς τη γλώσσα, αντιλαμβάνεσαι πώς χειρίζεται ο καθένας διαφορετικά τις σημασίες. Καταργούν τη στατικότητα του στρουκτουραλισμού και παρουσιάζουν αυτή τη ρευστότητα. Το κείμενο είναι το ίδιο το σώμα οπότε γράφοντας η γυναίκα, είναι σαν να γυρνά πίσω στο σώμα της το οποίο είχε «χάσει», το οποίο είχε τεθεί σε έκθεση. Εάν, τώρα, λογοκρίνεις το σώμα-κείμενο, είναι σαν να λογοκρίνεις την ανάσα και το λόγο την ίδια στιγμή.

Στην ουσία, η Hélène Cixous, καταδεικνύει μια μορφή γραφής η οποία είναι ενάντια στον πατριαρχικό(patriarchal) λόγο και σύμφωνα με την οποία το κείμενο αποτελεί αποδόμηση ενός άλλου κειμένου. Άρα τα κείμενα δεν είναι αυθύπαρκτα, ούτε μοναδικά αλλά επηρεάζονται και εμπνέονται πάντα από άλλα κείμενα. Η συγκεκριμένη θεωρητικός δίνει μια πολιτική χροιά στην έννοια της διακειμενικότητας, αν και αναφέρεται κυρίως σε λογοτεχνικά κείμενα. Η «*écriture feminine*» δεν προσφέρει ταυτότητα και επαναλήψεις, αλλά αγάπη, εμπιστοσύνη, επιβεβαίωση και γενναιοδωρία πνεύματος. Ωστόσο, αδιαφορεί για τους «αντρικούς» σκοπούς όπως η κυριότητα και η ιδιοκτησία. Ο έλεγχος και η «κλειστή» μορφή των κειμένων, αντικαθίστανται τώρα από τη γενναιοδωρία και την «ανοιχτή» μορφή των κειμένων. Τέλος, εάν ο άντρας συμβολίζει τον

ορθολογισμό και την έννοια της ταυτότητας, τότε η γυναίκα συμβολίζει την τρέλα και τη γενναιοδωρία πνεύματος¹⁵⁴.

Μπορεί επίσης να γίνει λόγος και για τη θεωρία της «αποδόμησης» του Derrida, σύμφωνα με την οποία καταργείται η άποψη της προσαρμογής ως αντιγραφής. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, το ενδιαφέρον εστιάζεται στο κείμενο καθώς «δεν υπάρχει τίποτα πέρα από το κείμενο» και οι λέξεις αναφέρονται μόνο σε άλλες λέξεις. Σύμφωνα με τη θεωρία της αποδόμησης, δεν υπάρχει ιεραρχία ανάμεσα στο αυθεντικό κείμενο και στο αντίγραφο του. Είναι τα αντίγραφα που προσδίδουν κύρος στο αυθεντικό κείμενο, χωρίς τα οποία καταργείται η έννοια της αυθεντικότητας. Συνεπώς, η κινηματογραφική προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι κατώτερη του αυθεντικού κειμένου γιατί ακόμη και το αυθεντικό κείμενο αποτελεί αντιγραφή κάποιου άλλου κειμένου.

Σύμφωνα με τον Robert B. Ray, η κινηματογραφική προσαρμογή δεν είναι μία ανιαρή απομίμηση ενός ανώτερου αυθεντικού κειμένου. Πρόκειται για «μία παραπομπή που ενσωματώθηκε σε ένα νέο συγκεκριμένο και απέκτησε νέα λειτουργία»¹⁵⁵. Ως εκ τούτου, η κινηματογραφική προσαρμογή δεν καταστρέφει το λογοτεχνικό κείμενο. Το 1988, στο έργο του, “The Cinema of Poetry”¹⁵⁶, ο Pasolini εισάγει τον όρο “im-segno”. Αυτός ο όρος επινοήθηκε όταν η σημειολογία του κινηματογράφου ήταν στο απόγειό της. Για παράδειγμα, ο Christian Metz

¹⁵⁴ Οι πληροφορίες της συγκεκριμένης ενότητας αντλήθηκαν από το βιβλίο *The Norton Anthology of Theory and Criticism* και από τις ιστοσελίδες : www.egs.edu/.../cixous.html, prelectur.stanford.edu/.../cixous/dunn.html, www.cddc.vt.edu/.../cixous.html.

¹⁵⁵ Naremore, J., *Film adaptation.*, (New Jersey: Rutgers University Press., 2000), σελ.45.

¹⁵⁶ Pasolini, P. P. “The cinema of poetry.” *Heretical empiricism*, trans. B. Lawton & L. K. Barnett, (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

υποστηρίζει ότι η κινηματογραφική εικόνα προσαρμόζεται σε σχέση με όρους τους οποίους συναντούμε συνήθως στη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική¹⁵⁷. Σύμφωνα με τον Pasolini, η κινηματογραφική εικόνα είναι ένα σημείο, πολιτισμικά καθορισμένο το οποίο μεταβάλλεται ανάλογα με τις πολιτισμικές επιρροές.

¹⁵⁷Metz, C. *“Film Language: a Semiotics of the cinema”*, (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

3.2 Κινηματογραφική Προσαρμογή και Προσεγγίσεις

Σύμφωνα με τον Brian McFarlane, «οι συζητήσεις περί προσαρμογών επηρεάζονται έντονα και σε αρνητικό βαθμό από το θέμα της πιστότητας»¹⁵⁸. Παρόλο που ο McFarlane αρχικά επιτίθεται στους κριτικούς περί πιστότητας, πρωταρχικό του ενδιαφέρον είναι να επιδείξει πως τα βασικά χαρακτηριστικά της αφήγησης, κυρίως από μυθιστορήματα του 19^{ου} αιώνα, μπορούν να διατηρηθούν αναλλοίωτα στις ταινίες¹⁵⁹.

Η προσέγγιση του McFarlane δέχτηκε έντονη κριτική από τον James Naremore, ο οποίος υποστηρίζει ότι η μελέτη των προσαρμογών θα έπρεπε να κινείται πέρα από τα όρια του λογοτεχνικού φορμαλισμού και να θέτει πιο ενδιαφέροντα ερωτήματα¹⁶⁰.

Σύμφωνα με τον Stam, η έννοια της πιστότητας της κινηματογραφικής προσαρμογής ως προς το μυθιστόρημα-πηγή, έχει μία εγκυρότητα. Περιμένουμε την ταινία να εμπλουτίζει την εμπειρία που είχαμε διαβάζοντας το λογοτεχνικό έργο. Εντούτοις, η ταινία φαίνεται να «χάνει» κάποια από τα βασικά αφηγηματικά και αισθητικά στοιχεία του πρωτοτύπου. Προφανώς, η ποιότητα των προσαρμογών διαφέρει αλλά όλες αποτελούν μία μορφή λογοτεχνικής κριτικής. Απ' τη στιγμή που γνωρίζουμε τους χαρακτήρες και τα γεγονότα, «όταν ερχόμαστε πλέον σε

¹⁵⁸McFarlane, B. *Novel to film: an Introduction to the Theory of Adaptation*, (Oxford: Clarendon Press, 1996), σελ.8.

¹⁵⁹Ibid, σελ.8.

¹⁶⁰Ibid, Naremore σελ.9.

επαφή με τη φαντασία κάποιου άλλου, νιώθουμε αυτή την έλλειψη της δικής μας φαντασίας ως προς το λογοτεχνικό έργο, γεγονός που επηρεάζει αρνητικά την κινηματογραφική προσαρμογή»¹⁶¹. Η διαφορά μεταξύ ταινίας και βιβλίου είναι αναπόφευκτη απ' τη στιγμή που οι λέξεις του βιβλίου φέρουν μία συμβολική σημασία πολλές φορές. Στην ταινία, αντίθετα, ο σκηνοθέτης κάνει τις δικές του συγκεκριμένες επιλογές οι οποίες πολλές φορές μας απογοητεύουν μιας και δεν ανταποκρίνονται στη φαντασία μας, στον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης έπλασε στο μυαλό του τους χαρακτήρες, το χώρο, το χρόνο ή και την ατμόσφαιρα. Πρόκειται βέβαια για δύο εντελώς αντίθετα μέσα επικοινωνίας. Πέρα από τα διαφορετικά μέσα επικοινωνίας που χρησιμοποιούν, το βιβλίο είναι έργο ενός και μόνο ανθρώπου ενώ η ταινία αποτέλεσμα μιας δημιουργικής ομάδας ανθρώπων. Έτσι λοιπόν, προβλήματα που έχουν να κάνουν με την παραγωγή και τον προϋπολογισμό μιας ταινίας, καθιστούν αναπόφευκτη την «πιστότητα» ως προς το πρωτότυπο.

Η έννοια της πιστότητας καθιστά έγκυρη την άποψη ότι το λογοτεχνικό κείμενο έχει μία και μόνο ερμηνεία, ένα και μόνο σκοπό, αγνοώντας το γεγονός ότι το λογοτεχνικό κείμενο είναι μια «ανοιχτή» δομή, όπως τόνισε και η Kristeva και ότι επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες¹⁶².

Η κριτική περί πιστότητας αδιαφορεί για θέματα διαφοράς χρόνου και χώρου. Ο Stam παραθέτει το παράδειγμα του έργου *Robinson Crusoe*, τονίζοντας ότι οι αναφορές που ήταν προφανείς για τους αναγνώστες του 18^{ου} αιώνα, δεν είναι απαραίτητα προφανείς και για τους αναγνώστες του

¹⁶¹ Ibid. Naremore, σελ.55.

¹⁶² Ibid. Stam, σελ.57.

20^{ου} αιώνα καθώς και αναφορές προφανείς για τους Άγγλους αναγνώστες, δεν είναι προφανείς και για τους Γάλλους.

Στο έργο του, *Adaptation, or the cinema as digest*, ο André Bazin αναφέρεται στο ίδιο θέμα και τονίζει ότι οι κινηματογραφικές προσαρμογές πρέπει να μελετώνται σε σχέση με τον καταναλωτισμό, τη βιομηχανοποίηση και τη δημοκρατία, επισημαίνοντας το γεγονός ότι με την κινηματογραφική προσαρμογή το λογοτεχνικό έργο-πηγή γίνεται προσβάσιμο σε όλους μας. Τονίζει βέβαια ότι «πρέπει κάποιος να γνωρίζει για ποιο σκοπό γίνεται η προσαρμογή: για τον κινηματογράφο ή για το κοινό του. Πρέπει επίσης να γνωρίζει ότι τις περισσότερες φορές αυτός που αναλαμβάνει να κάνει την προσαρμογή ενδιαφέρεται κυρίως για το κοινό και όχι για τον ίδιο τον κινηματογράφο»¹⁶³. Αναφέρει επίσης ότι η σύγχρονη τεχνολογία καθώς και η σύγχρονη τέχνη προσεγγίζουν το κοινό, αντικαθιστώντας τον κλασικό τρόπο επικοινωνίας που έχει την τάση να υποβαθμίζει τον πολιτισμό λόγω του ρητού «όχι πολιτισμός χωρίς πνευματική προσπάθεια» (no culture without mental effort). Προχωρά ακόμα επισημαίνοντας την παιδαγωγική σημασία των κινηματογραφικών προσαρμογών. Ο Bazin πιστεύει ότι οι κινηματογραφικές προσαρμογές λογοτεχνικών έργων λειτουργούν ως εισαγωγές για όσους δεν έχουν έρθει σε επαφή με το εκάστοτε μυθιστόρημα. Παραθέτει επίσης ένα παράδειγμα: μιλάει συγκεκριμένα για την περίπτωση του έργου *The Idiot*, του Dostoyevsky, το οποίο απογοητεύει τους αναγνώστες του μιας και η ταινία δε χαρακτηρίζεται από την ίδια πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζεται το λογοτέχνημα, αλλά από την άλλη κάνει πιο εύκολη την πρόσβαση στο δημιούργημα του συγγραφέα. Τονίζει έπειτα το ρόλο των κινηματογραφικών προσαρμογών

¹⁶³ Ibid. Naremore, σελ.21

στη δημιουργία εθνικών μύθων, αναφερόμενος στην περίπτωση του Δον Κιχώτη, ο οποίος είναι χαραγμένος στο μυαλό πολλών ανθρώπων παρόλο που αρκετοί δε γνωρίζουν το Θερβάντες¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Ibid Naremore, σελ.22.

3.3 Από τη Λογοτεχνία στην Οθόνη

Στο βιβλίο "Screen Adaptation", οι Deborah Cartmell και Imelda Whelehan παρουσιάζουν τρεις συγκεκριμένους τρόπους, σύμφωνα με τον Geoffrey Wagner, για να κατηγοριοποιείς τις προσαρμογές:

α) Μεταφορά ("transposition"): όταν η ταινία είναι αρκετά πιστή ως προς την πρωτότυπη λογοτεχνική πηγή.

β) Σχολιασμός ("commentary"): όταν το πρωτότυπο υφίσταται αλλαγές με την πρόθεση του κινηματογραφιστή.

γ) Αναλογία ("analogy") : ένα εντελώς διαφορετικό έργο το οποίο έχει ως σημείο εκκίνησης το πρωτότυπο κείμενο.¹⁶⁵

Όπως επισημαίνει η Linda Seger¹⁶⁶, "το να αποφασίσει κάποιος να μεταφέρει ένα λογοτεχνικό έργο στο κινηματογραφικό πανί ισοδυναμεί με το να πληρώσει το εγχείρημά του επί δύο- πρώτα να πληρώσει για να αποκτήσει τα δικαιώματα και δεύτερον να πληρώσει για τη συγγραφή του σεναρίου. Αντίστοιχα, το υλικό πρέπει να εκτιμηθεί δις: πρώτα να εκτιμηθεί η δυνατότητα του έργου να μεταφερθεί στον κινηματογράφο και δεύτερον να εκτιμηθεί κατά πόσο το σενάριο αποτελεί την τελειότερη μετάφραση του πρωτοτύπου".

¹⁶⁵Cartmell, D., Whelehan, I., *Screen Adaptation: Impure Cinema*, (New York: Palgrave Macmillan, 2010), σελ. 5.

¹⁶⁶Seeger, L., *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, (New York: Henry Holy and Company Inc., 1992), σελ.13.

Τα στούντιο που πρόκειται να αγοράσουν τα δικαιώματα του εκάστοτε έργου, αντιλαμβάνονται το ρίσκο, αλλά η καλλιτεχνική ακεραιότητα του σκηνοθέτη είναι που παίζει το σημαντικότερο ρόλο. Στις κινηματογραφικές προσαρμογές μπορούν εύκολα να προστεθούν ή και να αφαιρεθούν χαρακτήρες ή ακόμα και να αλλάξουν στοιχεία από την πλοκή του έργου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η δημιουργική ματιά του σκηνοθέτη πρέπει πάντα να συμβαδίζει με την έννοια του λεγόμενου "αφηγηματικού κινηματογράφου" (narrative cinema). Ο αφηγηματικός κινηματογράφος αφορά στις ταινίες όπου δίνεται έμφαση στην ιστορία-την πλοκή¹⁶⁷. Σύμφωνα με πολλούς σκηνοθέτες, η κινηματογραφική προσαρμογή αποτελεί μια ευκαιρία για τον ίδιο το σκηνοθέτη να αναδείξει την προσωπική του αισθητική, η οποία αν ακολουθεί κάθε του δουλειά μπορεί να αποτελέσει και το λεγόμενο "προσωπικό στυλ" του καλλιτέχνη. Η ματιά του σκηνοθέτη μπορεί να επηρεάσει και τον τρόπο με τον οποίο θα αποδεχτεί την ταινία το κοινό. Ταινίες που ανήκουν σε εναλλακτικές κατηγορίες κινηματογράφησης, όπως για παράδειγμα ο σουρεαλισμός, ο πειραματικός κινηματογράφος, το γαλλικό Νέο Κύμα, χρησιμοποιούν ειδικές τεχνικές αφήγησης.

Μία κινηματογραφική προσέγγιση, κατά την ανάλυση μιας ταινίας που βασίζεται σε λογοτεχνικό έργο, κρίνεται απαραίτητη. Σύμφωνα με τον Jeffrey Geiger, πολλοί κινηματογράφοφιλοι θεωρούν τον κινηματογράφο ένα είδος ψυχαγωγίας το οποίο δε χρήζει ιδιαίτερης

¹⁶⁷Konigsberg, I., *The Complete Film Dictionary, Second Edition*, (New York: Penguin Putnam Inc., 1998), σελ.261.

ανάλυσης¹⁶⁸. Για το λόγο αυτό πολλοί θα θεωρούσαν κουραστική και ανούσια την αποδόμηση και ανάλυση μιας ταινίας. Πολλοί όμως είναι και αυτοί που ενδιαφέρονται για τον τρόπο με τον οποίο οι κινηματογραφικές προσαρμογές αποδίδουν το αυθεντικό λογοτεχνικό έργο (Bluestone, Leitch, Harrington, Cartmell, Whelehan). Είναι θεμιτό να μελετούμε αυτές τις προσαρμογές υιοθετώντας μια προσέγγιση η οποία:

*"εξετάζει τις αφηγηματικές, θεματικές και στυλιστικές επιλογές οι οποίες αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της ταινίας. Αυτό θα μας επέτρεπε να τις συγκρίνουμε με άλλες ταινίες αλλά και με άλλα έργα τέχνης αλλά και θα μας ωθούσε εν τέλει να συσχετίζουμε τις ταινίες με τον κόσμο γύρω μας"*¹⁶⁹

Οι διαφορές μεταξύ των κινηματογραφικών και λογοτεχνικών ιστοριών είναι εμφανείς: "τα δύο αυτά μέσα έχουν τόσο διαφοροποιητικά στοιχεία που τα κατατάσσουν σε δύο διαφορετικά καλλιτεχνικά είδη"¹⁷⁰. Καθώς ο κινηματογράφος είναι ένα οπτικό μέσο, χρησιμοποιεί στοιχεία τα οποία συνδράμουν αποτελεσματικά στην αφήγηση, ενώ το μυθιστόρημα είναι ένα "γλωσσικό μέσο"¹⁷¹ το οποίο επικεντρώνεται κυρίως στη χρήση των λέξεων ούτως ώστε να εξάψει τη φαντασία του αναγνώστη. Σύμφωνα με τον George Bluestone:

"η ταινία αφήνει κατά μέρος αυτά τα κομμάτια σκέψης τα οποία μόνο η γλώσσα προσεγγίζει: όνειρα, αναμνήσεις, συνείδηση. Η ταινία προσφέρει

¹⁶⁸Geiger, J., Rutsky, R.L., *Film Analysis: A Norton Reader*, (London: W.W. Norton & Company, 2005).

¹⁶⁹Ibid, Geiger, J., Rutsky, R.L., σελ.18-19.

¹⁷⁰Bluestone, G., *Novels into Film*, (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1957), σελ.6

¹⁷¹Ibid, Bluestone, σελ.6.

πολλές παραλλαγές χώρου, εικόνες πραγματικότητας καθώς και τις τεχνικές του μοντάζ"¹⁷².

Θα έλεγε βέβαια κανείς ότι τα πράγματα έχουν αλλάξει από την εποχή του Bluestone. Υπάρχουν ταινίες που δημιουργήθηκαν με μόνο σκοπό την ερμηνεία της συνείδησης, την περιγραφή ονείρων και αναμνήσεων, όπως για παράδειγμα ταινίες του Χόλυγουντ. Σκηνοθέτες όπως ο David Lynch ή οι αδερφοί Cohen χρησιμοποιούν την ταινία σαν μια ευκαιρία για να εξερευνήσουν ιδεολογίες προσαρμόζοντας τα αυθεντικά έργα στο δικό τους τρόπο σκέψης.

Τη δεκαετία 1950, με την εμφάνιση του Γαλλικού Νέου Κύματος, επινοήθηκε μια σειρά "αντι-κανόνων" από κινηματογραφιστές οι οποίοι ήθελαν να δημιουργήσουν κάτι εντελώς διαφορετικό από το Χόλλυγουντιανό κινηματογράφο. Το *Cahiers du Cinéma* έθεσε κανόνες για το πώς οι Γάλλοι κινηματογραφιστές θα δημιουργούσαν ταινίες, εισάγοντας παράλληλα τον όρο "auteur" (ένας σκηνοθέτης ο οποίος τροποποιεί τη δουλειά του σύμφωνα με την προσωπικότητά του και του οποίου οι ταινίες χαρακτηρίζονται από παρόμοια τεχνική και θεματολογία)¹⁷³. Σύγχρονα παραδείγματα τέτοιων σκηνοθετών θα λέγαμε ότι είναι ο Quentin Tarantino, ο Kevin Smith, ο Lars von Trier κ.ά.

Τόσο ο André Bazin όσο και ο François Truffaut, τοποθετήθηκαν όσον αφορά τις λογοτεχνικές προσαρμογές. Ο Truffaut πίστευε ότι ο σκηνοθέτης έπρεπε να διατηρεί το ρόλο του συγγραφέα και "να πάρει τον κινηματογράφο μακριά από τους λογοτέχνες και να τον δώσει στους

¹⁷²Ibid, Bluestone, σελ.6-7.

¹⁷³Ibid, Konigsberg, σελ.224.

σκηνοθέτες¹⁷⁴. Αυτό θα έδινε την πλήρη ελευθερία στο σκηνοθέτη, ακόμα και στην περίπτωση των λογοτεχνικών προσαρμογών. Εάν επρόκειτο για σκηνές οι οποίες ήταν δύσκολο να γυριστούν, τότε θα τροποποιούσαν το κείμενο και δε θα προσπαθούσαν να βρουν έναν άλλο τρόπο να το οπτικοποιήσουν¹⁷⁵. Από την άλλη, ο Bazin πίστευε ότι ο κινηματογράφος διευρύνει την τέχνη και πίστευε ότι η προσκόλληση στο πρωτότυπο κείμενο είναι ο μόνος τρόπος να σεβαστεί κανείς τη λογοτεχνία¹⁷⁶. Πιστεύει επίσης ότι πολλά λογοτεχνικά έργα (όπως για παράδειγμα τα αστυνομικά μυθιστορήματα), γράφτηκαν με διττό σκοπό: όχι μόνο τη δημοσίευση αλλά και μια ενδεχόμενη μεταφορά στον κινηματογράφο, κυρίως το Χολλυγουντιανό¹⁷⁷. Το γεγονός αυτό επιτρέπει στο σκηνοθέτη να ερμηνεύσει τις πράξεις όχι μόνο του έργου αλλά και του συγγραφέα. Πολλές από τις πράξεις που μεταφέρθηκαν στην οθόνη βασίζονται στο πώς σκιαγράφησε το χαρακτήρα ο συγγραφέας. Έτσι, πολλοί κινηματογραφιστές αντιλαμβάνονται ότι μένοντας πιστοί στο πρωτότυπο κείμενο είναι ο μόνος τρόπος να δημιουργήσουν ένα πιστό αντίγραφο του λογοτεχνικού έργου. Όπως τονίζει και ο Bazin, πολλοί κινηματογραφιστές καταφεύγουν στους μυθιστοριογράφους για έμπνευση αλλά και δημιουργία χαρακτήρων¹⁷⁸.

Σύμφωνα με τον Harry Geduld, τη δεκαετία του '60, το 40% όλων των ταινιών που προβάλλονταν, βασίζονταν σε βιβλία. Το 1979, ο Morris

¹⁷⁴Sklar, R., *Film: An International History of the Medium*, (New York: Times Mirror Company, 1993), σελ.367.

¹⁷⁵Ibid, Sklar, σελ.367.

¹⁷⁶Harrington, J., *Film And/As Literature*, (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1977), σελ.5.

¹⁷⁷Bazin, A., "In Defense of Mixed Cinema." *Film And/As Literature*, ed. John Harrington, (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1977), σελ.14.

¹⁷⁸Ibid, Bazin, σελ.13.

Beja δηλώνει ότι το 30% και παραπάνω, των ταινιών προέρχονταν από λογοτεχνικά έργα και ότι τα 16 από τα 20 πιο εμπορικά έργα ήταν προσαρμογές λογοτεχνικών έργων¹⁷⁹. Ακόμα και όσον αφορά στην απονομή των βραβείων Όσκαρ, οι περισσότερες βραβευμένες ταινίες ήταν προσαρμογές βιβλίων.

Όπως είναι λοιπόν αντιληπτό, η κινηματογραφική προσαρμογή είναι μια υπόθεση που απασχολεί την έβδομη τέχνη εδώ και πολλά χρόνια. Πολλοί κριτικοί δεν μπορούν να καταλήξουν στο τι συνιστά μια προσαρμογή καλή ή κακή, επιτυχημένη ή όχι. Ο Jenkins τονίζει:

*"Ακόμα και αυτοί που επιβραβεύουν τις πιστές προσαρμογές, εντούτοις δεν μπορούν να πουν πώς γίνεται πράξη η προσαρμογή ή πώς μπορεί κανείς να την αξιολογήσει".*¹⁸⁰

¹⁷⁹Beja, M., *Film and Literature*. (New York: Longman, 1979), σελ.78.

¹⁸⁰Jenkins, G., *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films*, (Jefferson: McFarland, 1997), σελ.8.

3.4 Αναπαράσταση του Κειμένου

Αρχικά είναι αναγκαίο να γίνει μία διαφοροποίηση των μέσων-ταινία, βιβλίο. Μία ταινία δεν μπορεί ποτέ να αποτελέσει πιο εξελιγμένη μορφή του βιβλίου (μιας και πρόκειται για δύο διαφορετικά είδη τέχνης) οπότε θα ήταν μέγιστο λάθος να τα συγκρίνουμε. Σύμφωνα όμως με τον Dudley Andrew, "οι κώδικες της αφήγησης λειτουργούν στο επίπεδο των συνειρμών", και μπορούν να συγκριθούν στις ταινίες και τα βιβλία" και τέλος η ανάλυση μιας προσαρμογής οδηγεί σε μία εξερεύνηση των διαφορετικών κινηματογραφικών στυλ και εποχών σε σχέση πάντα με τα διαφορετικά λογοτεχνικά ρεύματα ποικίλλων εποχών"¹⁸¹. Με λίγα λόγια, τόσο οι ταινίες όσο και τα βιβλία παρουσιάζουν ιστορίες, όπως επίσης και οι προσαρμογές, άρα υπάρχει μια δυνατότητα σύγκρισης των δύο μέσων. Οι ταινίες μπορούν επομένως να θεωρηθούν σαν ένα είδος μετάφρασης του λογοτεχνικού έργου, μια διαφορετική εξιστόρηση του ίδιου γεγονότος.

Ωστόσο, ο Jean Mitry υποστηρίζει ότι "δύο διαφορετικά μέσα έκφρασης, εκφράζουν διαφορετικές απόψεις και όχι τις ίδιες απόψεις με διαφορετικό τρόπο"¹⁸². Η προσαρμογή δεν είναι η μετάφραση από τη μία γλώσσα στην άλλη αλλά το "πέραςμα από ένα μέσο έκφρασης σε ένα άλλο, ένα είδος μεταφοράς, ή και αναδόμησης"¹⁸³. Κατά την προσαρμογή ενός έργου, ο κινηματογραφιστής μπορεί είτε να ακολουθήσει την πιστή αναγραφή του κειμένου είτε και να ακολουθήσει το "πνεύμα" του έργου,

¹⁸¹ Ibid, Dudley Andrew, σελ.28.

¹⁸² Mitry, J., *Remarks on the Problem of Adaptation*, (Midwest Modern Language Association Bulletin, 1971), σελ.1.

¹⁸³ Ibid, Mitry, σελ.1.

κάνοντας κάποιες αλλαγές στα γεγονότα, διατηρώντας όμως την ίδια στιγμή αναλλοίωτο το αποτέλεσμα¹⁸⁴. Σύμφωνα με τον Mitry και οι δύο προσπάθειες θα ήταν αποτυχημένες: στην περίπτωση της πρώτης, η διαδικασία στερείται φαντασίας και ο κινηματογραφιστής θα κατέληγε αναπόφευκτα στην παραποίηση του πρωτότυπου κειμένου παρόλες τις προθέσεις του, ενώ στη δεύτερη περίπτωση αφού προδίδει τη "γραφή", συνεπώς προδίδει και το "πνεύμα" του έργου μιας και τα δύο συνυπάρχουν, είναι αλληλένδετα¹⁸⁵. Η εν λόγω άποψη θα θεωρούταν ακραία μιας και οδηγεί στην άποψη ότι υπάρχει μία και μόνο ερμηνεία ενός λογοτεχνικού έργου την οποία αδυνατεί να παρουσιάσει ο κινηματογράφος.

Σύμφωνα με τον Robert Ray, ο κινηματογράφος ξεπήδησε από τη ρεαλιστική λογοτεχνία του 19ου αιώνα¹⁸⁶. Στην ουσία ο κινηματογράφος λειτουργεί σαν προέκταση της λογοτεχνίας. Αλλά ο κινηματογράφος φέρει ένα νέο "λεξιλόγιο". Δε συζητούμε πλέον για το ποια είναι η γνώμη του συγγραφέα αλλά για το πώς εκλαμβάνει ο θεατής την ιστορία. Το στυλ δεν αφορά πλέον τη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας αλλά τις σκηνοθετικές επιλογές του κινηματογραφιστή όσον αφορά στις λήψεις, στο φωτισμό, στον ήχο κτλ. Ο κινηματογράφος επομένως πρέπει να αντιμετωπιστεί σαν ένα διαφορετικό μέσο το οποίο ανοίγει το έδαφος για νέες ερμηνείες των έργων.

¹⁸⁴Ibid, Mitry, σελ.4.

¹⁸⁵Ibid, Mitry, σελ.4.

¹⁸⁶Βλ. A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980. Princeton: Princeton UP, 1985. 34-35. και Noël Burch. "How We Got into Pictures: Notes to Accompanying Correction Please." *Afterimage* (London) 8/9 (Spring 1981), 22-28.

3.5 Η Κριτική των Κινηματογραφικών Προσαρμογών

Όσον αφορά στην κριτική των κινηματογραφικών προσαρμογών, το έργο του Bazin, *In Defense of Mixed Media* (1959), και το έργο του Bluestone, *Novels into Film* (1957), θεωρούνται τα δύο πρώτα βασικά εγχειρίδια για την κριτική των κινηματογραφικών προσαρμογών. Στο έργο *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism* (1979), ο Robert Eberwein αποκάλεσε τον Bazin τον πιο σημαντικό κριτικό κινηματογράφου μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο¹⁸⁷.

Ο Bazin θεωρούσε το μυθιστόρημα, πιο εξελιγμένη μορφή τέχνης για το λόγο ότι απ' τη στιγμή που είναι πιο παλιά μορφή τέχνης από τον κινηματογράφο, μπορούσε να ελέγξει τις καλλιτεχνικές τεχνικές που χρησιμοποιούνταν στον κινηματογράφο¹⁸⁸. Παρατήρησε ότι επικρατούσε μία κοινή τάση ανάμεσα στους κινηματογραφιστές, ήτοι να χρησιμοποιούν το πρωτότυπο κείμενο με μία χαρακτηριστική χαλαρότητα. Δανείζονταν χαρακτήρες-ήρωες από τον Dumas και τον Hugo σαν να ήταν ανεξάρτητοι από το μυθιστόρημα¹⁸⁹. Για τον ίδιο, η μεταφορά από το βιβλίο στην οθόνη, διαταράσσει την ισορροπία. Πίστευε όμως ότι εάν "ο δημιουργικός" κινηματογραφιστής μπορούσε να βρει έναν τρόπο να αναδομήσει το πρωτότυπο σε μία "νέα ισορροπία", θα

¹⁸⁷Eberwein, R., *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism*, (Metuchen, NJ: Scarecrow, 1979), σελ.71.

¹⁸⁸Ibid, Bazin, σελ.65.

¹⁸⁹Ibid, Bazin, σελ.53.

δημιουργούσε ένα νέο έργο το οποίο δε θα ήταν παρόμοιο με το πρωτότυπο αλλά ισάξιο με το πρωτότυπο¹⁹⁰.

Αντιθέτως, το βιβλίο του Bluestone αποτελεί μία παρατήρηση και κριτική. Το βιβλίο χωρίζεται σε δύο μέρη- το πρώτο "The Limits of the Novel and the Limits of the Film" ("Τα όρια του μυθιστορήματος και τα όρια της ταινίας") και το δεύτερο το οποίο αφορά στην ανάλυση έξι προσαρμογών: —*The Informer* (1925), *Wuthering Heights* (1939), *Pride and Prejudice* (1940), *The Grapes of Wrath* (1940), *The Ox-Bow Incident* (1943), και *Madame Bovary* (1949). Υποστηρίζει ότι τα δύο μέσα είναι τόσο διαφορετικά που είναι φοβερά δύσκολο να τα συγκρίνεις:

Η ταινία γίνεται κάτι τόσο διαφορετικό όσο ένας ιστορικός πίνακας ζωγραφικής σε σύγκριση με το ιστορικό γεγονός που αναπαριστά. Είναι περιττό να πει κανείς ότι η Ταινία Α είναι καλύτερη ή χειρότερη από το Μυθιστόρημα Β¹⁹¹.

Καθώς μία συσχέτιση είναι δύσκολή έως και αδύνατη, οι κινηματογραφικές προσαρμογές θα μπορούσαν να αποτελούν παράφραση, στην οποία οι χαρακτήρες απομακρύνθηκαν από τη γλώσσα και απέκτησαν μια μυθική ζωή από μόνοι τους¹⁹². Ως αποτέλεσμα, ο κινηματογραφιστής δε μεταφράζει το μυθιστόρημα στην οθόνη αλλά γίνεται ο ίδιος ο συγγραφέας μιας νέας δουλειάς. Παρόλο που ο Bluestone επιμένει στην αυτόνομη ύπαρξη των δύο αυτών μέσων ως ξεχωριστών μορφών τέχνης, ωστόσο αγγίζει θέματα πιστότητας ως προς το πρωτότυπο.

¹⁹⁰Ibid, Bazin, σελ.68.

¹⁹¹Bluestone, G., *Novels in Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, (Berkeley: University of California P, 1957), σελ.5-6.

¹⁹²Ibid, Bluestone, σελ. 62.

Παρόλο που ο Bazin και ο Bluestone θεωρούνται οι πρωτοπόροι στον τομέα των προσαρμογών, εντούτοις το θέμα της προσαρμογής συζητήθηκε για πρώτη φορά τριάντα χρόνια πριν στο *The Forum*, από τον κινηματογραφιστή Allan Dwan, με το άρθρο του : “Filming Great Fiction: Can Literature Be Preserved in Motion Pictures?” (1919). Ο Dwan έγραψε το σενάριο για δύο προσαρμογές: *Robinson Crusoe* και για το *Uncle Tom’s Cabin*, τα οποία εμφανίστηκαν το 1913. Στο άρθρο του, ο Dwan παραδέχτηκε την προσπάθεια που έκανε να παραμείνει πιστός ως προς το πρωτότυπο έργο, δίνοντας έμφαση στους χαρακτήρες, το πλαίσιο και το ύφος του κειμένου. Δε συνήθιζε να χρησιμοποιεί διάσημους ηθοποιούς γιατί φοβόταν ότι οι ιδιορρυθμίες τους θα υποβάθμιζαν την "αυθεντική γοητεία" του έργου¹⁹³. Παρέμεινε ιδιαίτερα ευαίσθητοποιημένος ως προς τα "οπτικά στοιχεία" του κειμένου, ενσωματώνοντας την "ακρίβεια των κοστούμιών και της τοποθεσίας"¹⁹⁴. Για την ακρίβεια προώθησε μυθιστορήματα με "καθαρούς, τίμιους, τολμηρούς, γενναίους, περιπετειώδεις άνδρες και γοητευτικές γυναίκες"¹⁹⁵. Ο γενικός του στόχος κατά την προσαρμογή γνωστών έργων ήταν:

να πάρει το θέμα, τις καταστάσεις και τους χαρακτήρες από τις σελίδες του συγγραφέα και να τις μεταφέρει στην οθόνη, έτσι ώστε εσύ, έχοντας στο μυαλό την ιστορία, να ευχαριστηθείς καθώς και εσύ που δεν είχες ποτέ την ευκαιρία να το διαβάσεις¹⁹⁶.

¹⁹³ Dwan, A., “Filming Great Fiction: Can Literature Be Preserved in Motion Pictures?” *The Forum* 62 (1919), σελ. 299.

¹⁹⁴ Ibid, Dwan, σελ.301.

¹⁹⁵ Ibid, Dwan, σελ.303.

¹⁹⁶ Ibid, Dwan, σελ.299.

Περίπου μία δεκαετία αργότερα, η Leda Bauer ασχολήθηκε και αυτή με το θέμα της προσαρμογής στο "In The Movies Tackle Literature" (1928). Αντίθετα με τον Dwan, η Leda δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με προσαρμογές κλασικής λογοτεχνίας αλλά επικεντρώθηκε κυρίως στο Χόλλυγουντ¹⁹⁷. Οι παραγωγοί ταινιών, επιζητώντας το κέρδος, έψαχναν ανάμεσα σε δημοφιλή μυθιστορήματα, να βρουν κάποια που να μην έχουν δημοσιευτεί, να τα αγοράσουν, να τα τροποποιήσουν και να τα μεταφέρουν στην οθόνη όσο το δυνατόν γρηγορότερα και με το λιγότερο κόστος¹⁹⁸. Το αποτέλεσμα αυτής της τακτικής ήταν η δημιουργία ενός συστήματος που είχε εμμονή με το κέρδος, παράγοντας την ίδια στιγμή κινηματογραφικές προσαρμογές χωρίς ποιότητα, με στόχο τη μαζική κατανάλωση¹⁹⁹. Το 1936, ο Gilbert Seldes πήρε αντίθετη θέση από την Bauer και υποστήριξε στο "In The Vandals of Hollywood" ότι οι κινηματογραφικές προσαρμογές δε στερούνται από τη φύση τους ποιότητα, αλλά χαρακτηρίζονται από μία διαφοροποίηση²⁰⁰. Σύμφωνα με τον ίδιο, είναι απόλυτα λογικό να συμβαίνει αυτό. Οι προσαρμογές επωφελούνται από αυτή τη διαφθορά μέσω της παραποίησης των χαρακτήρων, την τροποποίηση στοιχείων από την πλοκή του έργου ή ακόμα και των μηνυμάτων που ήθελε να μεταδώσει στον αναγνώστη ο συγγραφέας²⁰¹. Ισχυρίζεται ότι τα δύο μέσα έκφρασης είναι εντελώς διαφορετικά και για το λόγο αυτό η προσαρμογή δεν μπορεί ποτέ να είναι μία καλή αναπαραγωγή ενός μυθιστορήματος²⁰². Συνεχίζει συγκρίνοντας

¹⁹⁷Bauer, L., "The Movies Tackle Literature." *American Mercury*, (1928), σελ.288.

¹⁹⁸Ibid, Bauer, σελ. 293.

¹⁹⁹Ibid, Bauer, σελ. 294.

²⁰⁰Seldes, G., "The Vandals of Hollywood: Why 'a Good Movie Cannot Be Faithful to the Original Book or Play'." *Saturday Review of Literature*, (1936), σελ.3.

²⁰¹Ibid, Seldes, σελ.3.

²⁰²Ibid, Seldes, σελ.3.

τις ταινίες με τα τραγούδια, τονίζοντας ότι πολλές φορές ο ακροατής δε θυμάται τους ακριβείς στίχους ενός τραγουδιού παρά μόνο τη μελωδία του. Έτσι λοιπόν και στις ταινίες τα λόγια είναι δευτερεύουσας σημασίας. Αυτό που μένει στο μυαλό του θεατή είναι μία κίνηση, μία πράξη, η οποία συνοδεύεται συχνά από έναν ήχο. Ο θεατής δε συγκρατεί τα λόγια ή το θέμα²⁰³. Ο Selder υποστηρίζει επίσης ότι η αναγραφή ενός μυθιστορήματος και η μετατροπή του σε σενάριο, μέσω σύμπτυξης και παράλειψης πληροφοριών, είναι απαραίτητη. Δεν είναι προϊόν ενός συστήματος που έχει εμμονή με το κέρδος αλλά το φυσικό αποτέλεσμα της ανάγκης να δημιουργηθούν ταινίες κατάλληλης διάρκειας²⁰⁴. Οι κινηματογραφιστές δεν έχουν άλλη επιλογή από το να μειώσουν τις περιγραφές και τους διαλόγους στηριζόμενοι στην οπτική φύση του μέσου η οποία μπορεί να καλύψει τα όποια κενά²⁰⁵.

Η πρώτη επιστημονική εργασία πάνω στην κινηματογραφική προσαρμογή, ήταν η διατριβή του Lester Asheim, το 1949, με τίτλο "From Book to Film", μία μελέτη 24 μυθιστορημάτων και των αντίστοιχων προσαρμογών τους. Σε αυτή τη μελέτη, ο Asheim παρουσιάζει την πρώτη συγκριτική μελέτη των κινηματογραφικών προσαρμογών και ανακάλυψε πολλές ομοιότητες με τις προσπάθειες του Χόλλυγουντ να "απλοποιήσει" τα λογοτεχνικά κείμενα για το κοινό. Στην περίληψή του, ο Asheim προβάλλει μια συνολική εικόνα των "τεχνικών της προσαρμογής που χρησιμοποιούνται από τη βιομηχανία του κινηματογράφου όταν έχει να κάνει με ένα μυθιστόρημα αξίας και με πολλούς αναγνώστες" οι οποίες περιλαμβάνουν έξι κατηγοριοποιήσεις και 39 αρχές οι οποίες επηρεάζουν

²⁰³Ibid, Seldes, σελ.4.

²⁰⁴Ibid, Seldes, σελ.13.

²⁰⁵Ibid, Seldes, σελ.13.

το πώς γίνονται οι αλλαγές στις προσαρμογές²⁰⁶. Επίσης, δημιούργησε έξι ξεκάθαρες αρχές τις οποίες λαμβάνει υπόψη όταν μελετά μία κινηματογραφική προσαρμογή: την τεχνολογία, την καλλιτεχνικότητα, το κοινό, τη βιομηχανία των σταρ, τις κοινωνικές πιέσεις και την πιστότητα. Για παράδειγμα, αναφορικά με τον όρο "τεχνολογία", ο Asheim παραθέτει μία ανάλυση σχετική με τη μορφή, από το λεκτικό στο οπτικό, ενώ όσον αφορά την "καλλιτεχνικότητα", σχολιάζει τις σκηνοθετικές επιλογές του κινηματογραφιστή οι οποίες δίνουν έμφαση στην πλοκή ούτως ώστε να μην παραπέμπει σε κείμενο. Ιδιαίτερες είναι και οι απόψεις του σχετικά με το κοινό. Πιο συγκεκριμένα, θεωρεί ότι οι παραγωγοί πιστεύουν πως το κοινό του κινηματογράφου έχει χαμηλότερο επίπεδο κατανόησης από το αναγνωστικό κοινό της λογοτεχνίας καθώς και ότι οι ήρωες που τους υποδύονται διάσημοι ηθοποιοί αποκτούν τεράστια προβολή και σημασία παρόλο που δε συνέβαινε το ίδιο στο βιβλίο. Παρά τις αναπόφευκτες όμως αλλαγές, οι βασικοί ήρωες, η πλοκή και το θέμα διατηρούνται και έτσι λοιπόν η προσαρμογή παραμένει πιστή ως προς το πρωτότυπο.

Στο βιβλίο της *Hollywood USA* (1952), η Alice Evans Field δε δείχνει να την απασχολεί ιδιαίτερα, σε αντίθεση με τους προκάτοχούς της, η σύγκριση προσαρμογών με τα πρωτότυπα κείμενα. Ήθελε απλά να απαντήσει στην ερώτηση : "Γιατί οι παραγωγοί ταινιών κάνουν τόσες πολλές αλλαγές για να μεταφέρουν στον κινηματογράφο ένα μυθιστόρημα;"²⁰⁷. Στο βιβλίο της παραθέτει διάφορες απόψεις, συμπεριλαμβανομένων και αυτών της Frances Marion, η οποία υποστήριζε ότι μόνο το ένα τρίτο ενός μυθιστορήματος περιέχει δράση η οποία μπορεί

²⁰⁶Asheim, L., "From Book to Film: A Comparative Analysis of the Content of Selected Novels and the Motion Pictures Based Upon Them.", (Diss. Chicago, 1949), σελ.259.

²⁰⁷Field, A., *Hollywood U.S.A.: From Script to Screen*, (New York: Vantage, 1952), σελ.46.

να μεταφερθεί στο κινηματογραφικό πανί²⁰⁸. Επιπλέον, όσον αφορά τον κινηματογράφο, οποιαδήποτε περιττή πληροφορία παραλείπεται ενώ τα ίδια τα γεγονότα που παρουσιάζονται είναι είτε ξεκάθαρα είτε δικαιολογούνται σε κοντινές σκηνές²⁰⁹. Στη συνέχεια, η Field παραθέτει τρεις αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στην περίπτωση των προσαρμογών: συμπύκνωση, ενσωμάτωση, τροποποίηση ("condensation, incorporation, modification"). Η "συμπύκνωση" αφορά στην επιλογή ή και την απόρριψη στοιχείων της πλοκής ενώ η "ενσωμάτωση" αφορά στην προσθήκη σκηνών για την κάλυψη κενών που δημιουργήθηκαν λόγω της "συμπύκνωσης" με στόχο την "ενίσχυση του δράματος"²¹⁰. Ενώ η "τροποποίηση" αφορά στην προσαρμογή του ύφους του βιβλίου με τους κινηματογραφικούς κώδικες. Συνεπώς, η μελέτη της Field είναι μία συνολική παρουσίαση των τεχνικών της κινηματογραφικής προσαρμογής και όχι απλά θεωρία.

Στο έργο "Screen Adaptations" (1954), ο κινηματογραφιστής Jerry Wald υποστήριξε ότι η ταινία είναι μία αυθεντική μορφή τέχνης και σύγκρινε την κινηματογραφική προσαρμογή ενός μυθιστορήματος με το να ζεις "στο καθαρήριο πριν ακόμα περάσεις το επικίνδυνο πέρασμα της Σκύλλας (συγγραφέας) και της Χάρυβδης (κοινό)"²¹¹. Υποστηρίζει επίσης ότι οι σεναριογράφοι που δημιουργούν μία καλή προσαρμογή είναι καλλιτέχνες και θα έπρεπε να τιμούνται ανάλογα με μεγάλους μυθιστοριογράφους, όπως για παράδειγμα οι Thomas Mann και Somerset Maugham γιατί προωθούν τόσο την εικόνα όσο και τη λογοτεχνία²¹². Ο

²⁰⁸Ibid, Field, σελ.46.

²⁰⁹Ibid, Field, σελ.46.

²¹⁰Ibid, Field, σελ.51.

²¹¹Wald, J., "Screen Adaptations." *Films in Review* 5 (1954): 62.

²¹²Ibid, Wald, σελ.63.

ίδιος ανέφερε το σεναριογράφο David Taradash του οποίου το *From Here to Eternity* (1953), θεωρεί υποδειγματική προσαρμογή και τονίζει ότι: "Το να μεταφέρεις ένα μυθιστόρημα στον κινηματογράφο είναι εξίσου δύσκολο με το να είσαι γονιός. Πρέπει να είσαι αυστηρός με το παιδί αλλά να το αγαπάς συνεχώς έχοντας πάντα στο μυαλό σου ότι πρέπει εσύ να το φροντίζεις και όχι το αντίθετο"²¹³. Σύμφωνα με τον Wald, οι δύο πιο σημαντικές προκλήσεις που έχει να αντιμετωπίσει όποιος αναλαμβάνει να μεταφέρει ένα μυθιστόρημα στον κινηματογράφο είναι το μήκος του σεναρίου και η αναγνώριση των απαραίτητων αλλαγών που πρέπει αναπόφευκτα να λάβουν χώρα²¹⁴. Με λίγα λόγια, ο σεναριογράφος που αναλαμβάνει την ευθύνη να μεταφέρει ένα μυθιστόρημα στην οθόνη, πρέπει να διατηρήσει την πλοκή και τους χαρακτήρες, λαμβάνοντας υπόψη την ίδια στιγμή την έννοια της οικονομίας και το γεγονός ότι κάποιες αλλαγές είναι αναπόφευκτες αλλά είναι στη δική του κρίση ποιες αλλαγές θα λάβουν χώρα και πώς²¹⁵.

Το 1963, ο σεναριογράφος DeWitt Bodeen έγραψε ένα άρθρο στο οποίο επισημαίνει τη διαδικασία που περνάει ένας σεναριογράφος που καλείται να μεταφέρει στον κινηματογράφο ένα γνωστό μυθιστόρημα²¹⁶. Θεωρεί ότι το να γράφει κάποιος πρωτότυπα σενάρια είναι μια απλή διαδικασία γιατί είναι ελεύθερος να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του όπως θέλει, ενώ γράφοντας μία προσαρμογή καλείται να κάνει μία επιλεκτική ερμηνεία του έργου διατηρώντας κάποια στοιχεία και κάποιες πληροφορίες αναλλοίωτες²¹⁷. Στο έργο *The Enchanted Cottage* (1945),

²¹³Ibid, Wald, σελ.64.

²¹⁴Ibid, Wald, σελ.64.

²¹⁵Ibid, Wald, σελ.66.

²¹⁶Bodeen, D., "The Adapting Art." *Films in Review* 14 (1963), σελ.349.

²¹⁷Ibid, Bodeen, σελ.356.

βασισμένο στο έργο του Arthur Wing Pinero, ο ίδιος παρέλειψε πολλά στοιχεία εκτός από τα κυρίαρχα στοιχεία της πλοκής ενώ στο έργο *I Remember Mama* (1948), βασισμένο σε μία συλλογή διηγημάτων της Kathryn Forbes, συγκέντρωσε πολλά στοιχεία από όλα τα διηγήματα σε μια προσπάθεια να τα ενσωματώσει σε μία και μοναδική αφήγηση²¹⁸. Έχοντας αποκτήσει γνώσεις από τα δύο του πρώτα εγχειρήματα, ο Bodeen στο *Billy Budd* (1962), προσέγγισε το έργο με απόλυτη προσοχή, ψάχνοντας παράλληλα τα κρυφά νοήματα του κειμένου²¹⁹.

Το 1973, στο έργο *The Impact of Film*, ο Roy Paul Madsen δήλωσε ότι μόνο επιφανειακές είναι οι ομοιότητες που υπάρχουν ανάμεσα στις ταινίες και τα μυθιστορήματα καθώς και τα δύο είναι τόσο διαφορετικά όσο "η μουσική με τη γλυπτική"²²⁰. Στη συνέχεια παραθέτει κάποια στοιχεία που πρέπει να λαμβάνει υπόψη ένας κινηματογραφιστής για μία επιτυχημένη προσαρμογή: καταλληλότητα για προσαρμογή, συμπύκνωση, οπτική, βασικοί ήρωες, φυσικός διάλογος σε αντίθεση με τον ποιητικό λόγο²²¹. Όσον αφορά στις κινηματογραφικές προσαρμογές, το κοινό έχει μεγάλες προσδοκίες, καθότι το αντίστοιχο λογοτεχνικό έργο του είναι γνώριμο. Για το λόγο αυτό, σε κρίσιμα σημεία της ιστορίας το κοινό νιώθει απογοήτευση ίσως και προδοσία απ' τη στιγμή που η ταινία δεν ακολουθεί το έργο "λέξη προς λέξη"²²².

²¹⁸Ibid, Bodeen, σελ.350-352.

²¹⁹Ibid, Bodeen, σελ.356.

²²⁰Madsen, R.P., *The Impact of Film: How Ideas are Communicated through Cinema and Television*, (New York: Macmillan, 1973), σελ.254.

²²¹Ibid, Madsen, σελ.254-63.

²²²Eidsvik, C., "Toward a 'Politique des Adaptations'." *Literature/Film Quarterly* 3 (1975),σελ.255.

Το 1983, ο σεναριογράφος William Goldman, στο έργο του *Adventures in the Screen Trade*, ξεχωρίζει τα δύο βασικά στοιχεία της συγγραφής μίας προσαρμογής: τη δομή και το "κέντρο"²²³. Με τον όρο "κέντρο" εννοεί αυτό το "απόλυτο στοιχείο" που κάνει το μυθιστόρημα μοναδικό και είναι αυτό το οποίο ο σεναριογράφος πρέπει εντοπίσει και να παλέψει "να διατηρήσει μέχρι θανάτου"²²⁴. Από τη στιγμή που ο σεναριογράφος θα καθορίσει τη δομή και θα εντοπίσει το "κέντρο", πρέπει να απαντήσει σε μία σειρά από ερωτήσεις πριν γράψει την προσαρμογή: Σε τι αναφέρεται η ιστορία; Ποιο είναι το πραγματικό της νόημα; Τι πρέπει να γίνει αναφορικά με το χρόνο; Ποιος διηγείται την ιστορία; Πού εκτυλίσσεται η ιστορία; Τι αλλαγές πρέπει να γίνουν στους βασικούς ήρωες; Τι πρέπει να διατηρηθεί αναλλοίωτο;²²⁵ Σύμφωνα με τον Goldman, εάν ο σεναριογράφος μπορεί να απαντήσει σε όλες αυτές τις ερωτήσεις, τότε μπορεί να δημιουργήσει μία επιτυχημένη προσαρμογή.

Αντίστοιχα και οι σεναριογράφοι Dwight V. and Joye Swain παρουσιάζουν τρεις διαφορετικούς τρόπους προσαρμογής στο βιβλίο τους *Film Scriptwriting: A Practical Manual* (1988): ο σεναριογράφος μπορεί να ακολουθήσει πιστά τη δομή του βιβλίου, ο σεναριογράφος μπορεί να επιλέξει σημαντικές σκηνές από το βιβλίο οι οποίες είναι ενδεικτικές της σύλληψης του συγγραφέα ή ακόμα να γράψει ένα αυθεντικό σενάριο εμπνευσμένος από το βιβλίο²²⁶. Θα λέγαμε ότι και οι τρεις αυτές μέθοδοι έχουν πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα. Το να ακολουθεί κανείς πιστά

²²³Goldman, W., *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*, (New York: Warner, 1983), σελ.195.

²²⁴Ibid, Goldman, σελ.196.

²²⁵Ibid, Goldman, σελ.312-324.

²²⁶Swain, Dwight V. and Joye. *Film Scriptwriting: A Practical Manual*, (Stoneham, MA: Butterworth, 1988), σελ.196.

ένα μυθιστόρημα είναι αρκετά δύσκολο μιας και στο μυθιστόρημα οι χαρακτήρες είναι πιο πολλοί όπως και οι σκηνές κάτι το οποίο δεν είναι εφικτό στις ταινίες²²⁷. Η δεύτερη μέθοδος απαιτεί από το σεναριογράφο να τις κατατάξει στη σωστή σειρά χρησιμοποιώντας παράλληλα καινούρια υλικά²²⁸. Το μεγαλύτερο μειονέκτημα των δύο αυτών μεθόδων είναι η δημιουργία "ψεύτικων" σεναρίων και χαρακτήρων καθώς και αποτυχημένων σκηνών²²⁹. Τείνουν λοιπόν να προωθήσουν κυρίως την τρίτη μέθοδο η οποία επιτρέπει στο σεναριογράφο τη δομή, την πλοκή και το θέμα του βιβλίου αλλά του δίνει και την ελευθερία να παραλείψει τις περιττές πληροφορίες²³⁰.

Στο έργο *Concepts in Film Theory* (1984), ο Dudley Andrew στράφηκε προς τη σημειολογία για τη δημιουργία μίας θεωρίας περί προσαρμογών, δηλώνοντας ότι προσαρμογή είναι "το συγκέρασμα του κινηματογραφικού σημειολογικού χάρτη με μία πρότερη επιτυχία ενός άλλου συστήματος"²³¹. Ταιριάζοντας τα συστήματα, θα μπορούσε κανείς να ανακαλύψει τριών ειδών σχέσεις ανάμεσα στην κινηματογραφική προσαρμογή και το πρωτότυπο κείμενο: "δανεισμός", "διασταύρωση", "πιστότητα στη μεταφορά"²³². Ο "δανεισμός" (η πιο συνηθισμένη σχέση σύμφωνα με τον Andrew), συνίσταται στην άντληση στοιχείων από ένα γνωστό κείμενο και την παρουσίασή του στο κοινό έτσι ώστε να "νιώθουν την προηγούμενη ύπαρξή του αλλά και τις νέες διαστάσεις που έχει

²²⁷Ibid, Swain, Dwight V. and Joye, σελ.196.

²²⁸Ibid, Swain, Dwight V. and Joye, σελ.197.

²²⁹Ibid, Swain, Dwight V. and Joye, σελ.200.

²³⁰Ibid, Swain, Dwight V. and Joye, σελ.197.

²³¹Dudley, A., *Concepts in Film Theory*, (Oxford: Oxford UP, 1984), σελ.96.

²³²Ibid, Dudley, σελ.98.

αποκτήσει"²³³. Η "διασταύρωση" είναι στην ουσία μία προσπάθεια διατήρησης "της ακεραιότητας του αυθεντικού κειμένου"²³⁴ ενώ η "πιστότητα στη μεταφορά" έχει να κάνει με τη μεταφορά πληροφοριών από το αυθεντικό κείμενο σε ένα άλλο μέσο μένοντας πιστοί όσο το δυνατόν πιο πολύ στο πρωτότυπο κείμενο²³⁵.

Το 1985, η Joy Gould Boyoum, στο έργο *Double Exposure: Fiction into Film*, επιχειρεί να υπερασπιστεί τις κινηματογραφικές προσαρμογές. Ούσα καθηγήτρια αλλά και κριτικός κινηματογράφου, η Boyoum παρουσιάζει μία διπλή όψη των προσαρμογών. Δέχεται ότι ενώ η λογοτεχνία συνδέεται με τη γλώσσα, ο κινηματογράφος συνδέεται με τις εικόνες και για το λόγο αυτό στερείται αφηγηματικότητας. Η ταινία έχει απόλυτη ανάγκη ενός "δυνατού σεναρίου" ή την "τεχνική ενός συγγραφέα"²³⁶. Στο γεγονός αυτό, σε αυτή την έλλειψη των ταινιών, στηρίζει το επιχείρημά της ότι οι προσαρμογές παρέχουν στις ταινίες μία ιστορία και μετατρέπουν έτσι τον κινηματογράφο σε μία αληθινή μορφή τέχνης τονίζοντας τις αφηγηματικές του ικανότητες. Η ίδια χωρίζει τη μελέτη της σε τρία μέρη, το πρώτο στο οποίο μελετά τις προκαταλήψεις ως προς τις προσαρμογές, το δεύτερο στο οποίο εξετάζει την προσαρμογή ως ερμηνεία και το τρίτο στο οποίο μελετά τη ρητορική της προσαρμογής μέσα από μία σειρά περιπτώσεων χωρισμένες σε κατηγορίες: οπτική, στυλ και ύφος, μεταφορά, σύμβολα και αλληγορίες και "εσωτερικά θέματα". Στο πρώτο μέρος, παρουσιάζει την ιστορία των κινηματογραφικών προσαρμογών, προβάλλοντας παράλληλα και τις προκαταλήψεις ως προς

²³³Ibid, Dudley, σελ.98.

²³⁴Ibid, Dudley, σελ.99.

²³⁵Ibid, Dudley, σελ.100.

²³⁶Boyoum, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction into Film*, (New York: Universe Books, (1985), xi.

τις προσαρμογές οι οποίες υπάρχουν κυρίως στον ακαδημαϊκό χώρο. Στο δεύτερο μέρος, μελετά τόσο το κοινό όσο και τον κινηματογραφιστή ως "αναγνώστη". Ο τίτλος "Adaptation as Interpretation" ("Η προσαρμογή ως ερμηνεία") που αποδίδει σε αυτό το μέρος της μελέτης είναι παραπλανητικός. Υποστηρίζει ότι διαφορετικοί θεατές δίνουν διαφορετική "ερμηνεία" μίας προσαρμογής, ανάλογα βέβαια με το εάν έχουν διαβάσει ήδη το μυθιστόρημα ή όχι, αλλά και τις προσδοκίες που έχουν από την ταινία²³⁷. Στο δεύτερο μέρος, με τίτλο "The Filmmaker As Reader" (Ο κινηματογραφιστής ως αναγνώστης), τίθεται το ζήτημα της πιστότητας.

Στο έργο , *Novel to Film* (1996), ο Brian McFarlane επιχειρεί να μας παρουσιάσει μία εισαγωγή στη θεωρία της προσαρμογής. Στον πρόλογό του, ο ίδιος δηλώνει ξεκάθαρα ότι σκοπός της μελέτης του είναι να "προσφέρει αλλά και να αξιολογήσει μία μεθοδολογία σχετικά με τη διαδικασία μεταφοράς ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο, όχι όμως αξιολογώντας το ένα σε σύγκριση με το άλλο αλλά για να αναπτυχθεί μία σχέση ανάμεσα στην ταινία και το έργο στο οποίο βασίζεται"²³⁸. Στην ουσία, το βιβλίο του McFarlane δεν αποτελεί εισαγωγή στη θεωρία της προσαρμογής αλλά εισαγωγή στη δική του θεωρία προσαρμογής. Στην εισαγωγή του υπάρχει ένα τμήμα με τίτλο "On Being Faithful" όπου τονίζει ότι η ουσία της ταινίας και του μυθιστορήματος είναι η αφήγηση και έτσι λοιπόν συνεχίζει σχολιάζοντας την αφηγηματική τεχνική και τη δυνατότητα μεταφοράς της στον κινηματογράφο²³⁹. Τελειώνει την εισαγωγή του με τη "New Agenda":

²³⁷ Ibid, Boyoum, σελ.61.

²³⁸ Ibid, McFarlane, σελ.7.

²³⁹ Ibid, McFarlane, σελ.11,15.

Τίποτα και κανείς δεν μπορεί να σταματήσει το θεατή από την αναπόφευκτη σύγκριση της ταινίας με το μυθιστόρημα-πηγή και συνήθως αυτή η σύγκριση γίνεται εις βάρος της ταινίας. Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να χρησιμοποιήσει αυτές τις έννοιες και τις μεθόδους που επιτρέπει και η πιο αντικειμενική και συστηματική αξιολόγηση της διαδικασίας μεταφοράς ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο. Δεδομένου ότι οι ερμηνείες και οι αναμνήσεις από το πρωτότυπο μυθιστόρημα αποτελούν κυρίαρχα στοιχεία αλλά και στοιχεία διακειμενικότητας στην ταινία, είναι λοιπόν δύσκολο να πει κάποιος ότι η ταινία μπορεί να σταθεί αυτόνομα. Αξίζει όμως να ερευνήσει κάποιος τι προσπάθησε να διατηρήσει αναλλοίωτο ο σκηνοθέτης από το μυθιστόρημα²⁴⁰.

Η "αντικειμενική και συστηματική αξιολόγηση" του McFarlane χωρίζεται σε δύο κατηγορίες: τη μεταφορά και την προσαρμογή, οι οποίες χωρίζονται περαιτέρω σε υποκατηγορίες. Λέγοντας "μεταφορά", ο McFarlane εννοεί ότι κατά την αξιολόγηση μίας προσαρμογής είναι αναγκαίο να λάβει κάποιος υπόψη πρώτα τι μπορεί να μεταφερθεί από το ένα μέσο στο άλλο και τι όχι²⁴¹. Έπειτα πρέπει να λάβει υπόψη τις διαφορετικές στρατηγικές που περιλαμβάνει η διαδικασία της "μεταφοράς" : διάκριση ιστορίας/πλοκής, λειτουργίες χαρακτήρων και πεδία δράσης²⁴². Στη συνέχεια όταν κάποιος επιθυμεί να αξιολογήσει την προσαρμογή, θα πρέπει να λάβει υπόψη διάφορες διακρίσεις: τα δύο

²⁴⁰ Ibid, McFarlane, σελ.23.

²⁴¹ Ibid, McFarlane, σελ.23.

²⁴² Ο McFarlane χρησιμοποιεί αυτούς τους όρους κατά τη θεωρία του Vladimir Propp σύμφωνα με την οποία το ενοποιητικό στοιχείο σε μία αφήγηση βρίσκεται στο ρόλο τον οποίο παίζουν οι χαρακτήρες στην πλοκή και στο γεγονός ότι αυτοί οι ρόλοι περιορίζονται από τις "σφαίρες δράσης"(23).

συστήματα-λεκτικό και οπτικό-, τη γραμμική αφήγηση του μυθιστορήματος σε αντίθεση με την αφήγηση του κινηματογράφου η οποία βασίζεται στην έννοια του χώρου, τους κώδικες (γλώσσα, οπτικός, μη -γλωσσικός ήχος και πολιτιστικός) αλλά και τις ιστορίες που εξιστορούνται σε αντίθεση με αυτές που προβάλλονται²⁴³.

Αφού λοιπόν ο McFarlane παρουσίασε το σύστημά του, το αξιολόγησε σε πέντε περιπτώσεις-ταινίες: *The Scarlet Letter* (1926), *Random Harvest* (1942), *Great Expectations* (1946), *Daisy Miller* (1974), και *Cape Fear* (1991). Έτσι όπως γίνεται αντιληπτό, ο McFarlane, σε αντίθεση με την Boyoum, επέλεξε να αξιολογήσει έργα από διάφορα είδη λογοτεχνίας. Στον επίλογό του, επισημαίνει το θέμα της πιστότητας, την επιλογή μίας "ιμπρεσιονιστικής" διάθεσης κατά τη σύγκριση των δύο μέσων αλλά και την υποβόσκουσα αίσθηση της υπεροχής του μυθιστορήματος σε αντίθεση με την αυτονομία της ταινίας.

Μία από τις πιο πρόσφατες μελέτες σχετικές με τις κινηματογραφικές προσαρμογές είναι η μελέτη της Kamilla Elliott με τίτλο *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003). Ξεκινά τη μελέτη της τονίζοντας το παράδοξο της όλης διαφωνίας:

Από τη μία, τα μυθιστορήματα και οι ταινίες είναι εκ διαμέτρου αντίθετα όπως οι "λέξεις" με τις "εικόνες". Από την άλλη, τα μυθιστορήματα και οι ταινίες είναι αλληλένδετα, σαν κοντινές μορφές τέχνης οι οποίες χρησιμοποιούν από κοινού τεχνικές, αξίες, πηγές, αρχέτυπα, αφηγηματικές τεχνικές ακόμα και το κοινό²⁴⁴. Η Elliott εντόπισε το ίδιο παράδοξο, στην έρευνά της, όσον αφορά στη διαφωνία

²⁴³Ibid, McFarlane, σελ.26-29.

²⁴⁴Elliott, K., *Rethinking the Novel/Film Debate*, (Cambridge: Cambridge UP, 2003), σελ.1.

μεταξύ ποίησης και ζωγραφικής το 18ο αιώνα²⁴⁵. Η ίδια ξεκινά τη μελέτη της από το 18ο αιώνα και σκιαγραφεί τη συνέχεια της διαφωνίας μέσα από τα εικονογραφημένα μυθιστορήματα του 19ου αιώνα και στη συνέχεια στον κινηματογράφο του 20ου αιώνα. Υποστηρίζει ότι η προσαρμογή λογοτεχνικών έργων τονίζει ακόμα πιο πολύ το παράδοξο καθώς η προσαρμογή είναι εκ φύσεως και θεωρητικά κάτι αδύνατο να συμβεί, εάν λάβουμε υπόψη ότι οι λέξεις και οι εικόνες είναι αντίθετες έννοιες. Έπειτα, παρέχει έξι διαφορετικές απόψεις για τις κινηματογραφικές προσαρμογές. Οι απόψεις αυτές αντλήθηκαν από τη θεωρία της κριτικής και τη ρητορική, από τον απολογισμό των κινηματογραφιστών για τη δουλειά τους αλλά και από τις ερμηνείες των προσαρμογών²⁴⁶. Σε αυτή την παρουσίαση η Elliott συλλέγει απόψεις διάφορων κριτικών όπως των , Bluestone, McFarlane και Seymour Chatman και επεξηγεί κάθε άποψη μέσα από την προσαρμογή που έκανε ο William Wyler το 1939 του έργου *Ανεμοδαρμένα Ύψη*. Η Elliott κλείνει τη μελέτη της με μία έκκληση για την υιοθέτηση μίας νέας προσέγγισης στις κινηματογραφικές προσαρμογές, την οποία ονομάζει "The Looking Glass Analogy". Η συγκεκριμένη προσέγγιση είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με πρόσφατες μελέτες στη γνωστική γλωσσολογία και σύμφωνα με την οποία προσφέρει την καλύτερη λύση στη διαφωνία μεταξύ μυθιστορήματος και ταινίας²⁴⁷.

Είναι προφανές ότι η Elliott δανείστηκε το όνομα για τη συγκεκριμένη προσέγγιση από τα κλασικά, παιδικά μυθιστορήματα του Lewis Carroll και χρησιμοποιεί και τα μυθιστορήματα για την *Alice* αλλά και τις αντίστοιχες προσαρμογές της Walt Disney ως παράδειγμα μελέτης

²⁴⁵Ibid, Elliott, σελ.1.

²⁴⁶Ibid, Elliott, σελ.135.

²⁴⁷ Ibid, Elliott, σελ.185.

στο έργο της. Ξεκινά με τα λόγια της Alice μόλις ξυπνά από το όνειρό της στο *Through the Looking Glass*: " Ας αναλογιστούμε ποιος τα ονειρεύτηκε όλα αυτά...μπορεί να ήμουν εγώ ή ο Κόκκινος Βασιλιάς. Ήταν μέρος του ονείρου μου φυσικά αλλά έπειτα ήμουν κι εγώ μέρος του ονείρου του". Στη συνέχεια η Elliott υποθέτει ότι εάν η Alice είναι μέρος του ονείρου του Κόκκινου Βασιλιά και εκείνος αντίστοιχα του δικού της ονείρου, τότε η αμοιβαία ονειροπόλησή τους λειτουργεί σαν δύο καθρέφτες όπου ο ένας ενυπάρχει στον άλλο, δημιουργώντας μία αμοιβαία συνοχή²⁴⁸. Με λίγα λόγια, η Alice ονειρεύεται τον Κόκκινο Βασιλιά να την ονειρεύεται, να τον ονειρεύεται κ.ο.κ. Για την Elliott, με παρόμοιο τρόπο λειτουργούν και οι προσαρμογές. Οι προσαρμογές αποτελούν τον καθρέφτη των μυθιστορημάτων στα οποία βασίζονται, όπως επίσης και τα μυθιστορήματα είναι οι καθρέφτες των αντίστοιχων ταινιών. Διατηρούν τις αντιθέσεις τους αλλά και τις ενσωματώνουν σαν δευτερεύουσες ταυτότητες²⁴⁹. Τα μυθιστορήματα και οι προσαρμογές τους ενσωματώνουν και αλλάζουν την ετερότητα του άλλου. Η μία μορφή δεν είναι καλύτερη από την άλλη. Είναι απλά διαφορετικές. Ή καλύτερα είναι κατά τον ίδιο τρόπο διαφορετικές²⁵⁰.

Τέλος, από τα παραπάνω μπορεί κάποιος να συμπεράνει ότι η κριτική των προσαρμογών είναι τόσο παλιά όσο και η ίδια η διαδικασία της προσαρμογής. Παρόλο που δεν υπάρχει μία ξεκάθαρη θεωρία για τη διαδικασία των κινηματογραφικών προσαρμογών, ωστόσο υπάρχουν κοινές απόψεις σχετικά με τις ουσιώδεις διαφορές ανάμεσα στα δύο μέσα έκφρασης αλλά και για το κατά πόσο πιστή πρέπει να είναι μία προσαρμογή ως προς το πρωτότυπο κείμενο.

²⁴⁸Ibid, Elliott, σελ.209.

²⁴⁹Ibid, Elliott, σελ.212.

²⁵⁰Ibid, Elliott, σελ.212

3.6 Κινηματογραφικές Προσαρμογές και Πιστότητα

Όπως είναι γνωστό, η κριτική της πιστότητας κατέχει σημαντική θέση στις μελέτες περί κινηματογραφικών προσαρμογών. Οι κριτικοί επομένως προσκολλώνται στο ζήτημα της πιστότητας, εξετάζουν την αξία μιας ταινίας ως προς το μυθιστόρημα στο οποίο βασίζεται και αξιολογούν το βαθμό της πιστότητας ως προς το πρωτότυπο κείμενο άρα και της επιτυχίας της κινηματογραφικής προσαρμογής. Ο McFarlane μας δίνει έναν ορισμό:

Η κριτική περί πιστότητας βασίζεται στην έννοια του κειμένου το οποίο διατηρεί μία και μόνο "ερμηνεία" στην οποία επικεντρώθηκε ο κινηματογραφιστής ή κατά κάποιο τρόπο την παραβίασε. Θα υπάρχει πάντα διαχωρισμός ανάμεσα στο να είναι κάποιος πιστός "κατά γράμμα" (στη γλώσσα του κειμένου)- μία προσέγγιση την οποία κανένας συγγραφέας δε θα θεωρούσε λύση για μια επιτυχημένη προσαρμογή- και στο να είναι πιστός στο "πνεύμα" / την "ουσία" του κειμένου²⁵¹.

Ένα πρόβλημα αυτής της προσέγγισης περί κινηματογραφικών προσαρμογών, είναι ότι δίνει προτεραιότητα στο μυθιστόρημα και αντιμετωπίζει την ταινία σαν να είναι κατώτερο έργο τέχνης. Σύμφωνα με τον κινηματογραφιστή Alain Resnais, απ' τη στιγμή που ο μυθιστοριογράφος έχει εκφραστεί μέσω της δουλειάς του, το να κάνει κάποιος μία προσαρμογή είναι σαν να "ξαναζεσταίνει φαγητό"²⁵². Σύμφωνα με τον Eidsvik, οι προσαρμογές δεν είναι κατώτερα έργα τέχνης, απλώς "μεταχειρισμένα"²⁵³. Ένα ακόμη πρόβλημα όσον αφορά

²⁵¹Ibid, McFarlane, σελ.8.

²⁵²Ibid, Beja, σελ.79.

²⁵³Ibid, Eidsvik, σελ.30.

στην κριτική περί πιστότητας, είναι η προσπάθεια να συγκρίνει κάποιος σε κοινό παρονομαστή δύο εκ φύσεως διαφορετικά πράγματα. Ενώ το μυθιστόρημα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη γλώσσα, η ταινία είναι οπτική ή όπως τονίζει και ο John Orr το "μυθιστόρημα λειτουργεί μέσω μίας προϋπάρχουσας γλώσσας και η ταινία μέσα από ένα σύνολο πληροφοριών του φυσικού κόσμου που μαγνητοσκοπεί η κάμερα"²⁵⁴. Για τους παραπάνω λόγους, πολλοί είναι αυτοί που αμφισβητούν την κριτική περί πιστότητας, παρόλ' αυτά παραμένει μία χρήσιμη μέθοδος για να συγκρίνει κάποιος τα μυθιστορήματα με τις προσαρμογές τους.

Σε ένα μεγάλο μέρος της μελέτης του, ο Bluestone προτρέπει τους κριτικούς να λάβουν υπόψη τους τις πολύ ουσιαστικές διαφορές που χαρακτηρίζουν τα δύο μέσα²⁵⁵ και υποστηρίζει ότι μόνο κατά το στάδιο της συγγραφής σεναρίου θα μπορούσε να δικαιολογήσει κανείς κάποια ομοιότητα με τα μυθιστορήματα:

Σαν δυο γραμμές που τέμνονται, έτσι και το μυθιστόρημα με την ταινία ενώνονται σε ένα σημείο κι ύστερα πάλι παρεκκλίνουν. Στο σημείο που τέμνονται, το βιβλίο και το σενάριο είναι δυσδιάκριτα. Αλλά όταν οι γραμμές αρχίζουν να παρεκκλίνουν, τότε χάνουν οποιαδήποτε ομοιότητα. Και οι δύο μορφές τέχνης έχουν κάνει εκτεταμένη χρήση των υλικών τους, έτσι δεν μπορούν να υποστούν μετατροπή χωρίς να δεχτούν και τις αλλαγές²⁵⁶.

Για τους παραπάνω λόγους, πολλοί είναι αυτοί που βασίστηκαν στα λόγια του Bluestone, λόγω της επιθυμίας τους να ξεφύγουν από την κριτική περί πιστότητας. Η Elliott αφιερώνει το βιβλίο της στον Bluestone:

²⁵⁴Orr, J., "Introduction: Proust, the Movie." *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*. Eds. John Orr and Colin Nicholson, (Edinburgh: Edinburgh UP, 1992),σελ.2.

²⁵⁵Ibid, Bluestone, σελ.63.

²⁵⁶Ibid, Bluestone, σελ.63.

"με σεβασμό και ευγνωμοσύνη", χαρακτηρίζοντας τον Bluestone "μέντορα". Στην πραγματικότητα, ο Bluestone κριτικάρει έντονα όσους ασχολούνται με την πιστότητα καθώς θεωρεί ασταθείς τις θέσεις τους. Για την ακρίβεια, τους κατηγορεί ότι εκφράζουν το παράπονό τους μόνο όταν δεν τους ικανοποιεί η ταινία. Εάν, για παράδειγμα, η ταινία θεωρείται επιτυχημένη τότε δε γίνεται καθόλου λόγος για πιστότητα²⁵⁷. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με το κοινό όπως υπογραμμίζει ο ίδιος. Έτσι λοιπόν, εάν μια ταινία είναι επιτυχημένη- από οικονομική άποψη ή σύμφωνα με τους κριτικούς κινηματογράφου-τότε δεν τίθεται θέμα πιστότητας μιας και κατά κάποιον μυστήριο τρόπο η ταινία "συνέλαβε το πνεύμα του βιβλίου"²⁵⁸. Ο Bluestone κατακρίνει την εξίσωση των όρων "πιστό" και "μη πιστό" με τους χαρακτηρισμούς "πετυχημένο" και "μη", αξιολογώντας τη ως μία "ρηχή προσέγγιση", όσον αφορά στη μελέτη των κινηματογραφικών προσαρμογών²⁵⁹. Αν και ο ίδιος ο Bluestone υπογράμμισε την αυτονομία του μυθιστορήματος αλλά και της ταινίας και έκρινε ως ανώφελη οποιαδήποτε σύγκριση μεταξύ των δύο μέσων, δε στάθηκε αρνητικός απέναντι στη θεωρία της "πιστότητας"²⁶⁰. Αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό μέσα από την ανάλυσή του αναφορικά με την κινηματογραφική προσαρμογή του έργου *Ανεμοδαρμένα Ύψη* (*Wuthering Heights*) από τον William Wyler (1939) και του έργου *Περρηφάνια και Προκατάληψη* (*Pride and Prejudice*) (1940).

Στην ανάλυσή του ο Bluestone τόνισε ότι η κινηματογραφική προσαρμογή *Wuthering Heights* του William Wyler περιείχε πολλές "παραλείψεις, προσθήκες και αλλαγές" σε σχέση με το πρωτότυπο

²⁵⁷Ibid, Bluestone, σελ.114.

²⁵⁸Ibid, Bluestone, σελ.114.

²⁵⁹Ibid, Bluestone, σελ.114.

²⁶⁰Ibid, Bluestone, σελ.6.

μυθιστόρημα της Brontë²⁶¹. Η μεγαλύτερη παράλειψη αφορά στην αφαίρεση " ενός σημαντικού αριθμού βασικών σκηνών από το πρωτότυπο κείμενο, κυρίως αυτές που αφορούν στον πόνο της τρίτης γενιάς" και από αυτή την παράλειψη ξεκινά ένας μεγάλος αριθμός παρεκκλίσεων από το πρωτότυπο κείμενο²⁶². Το δεύτερο μισό του μυθιστορήματος έχει παραλειφθεί εντελώς, οδηγώντας σε ένα μεγάλο αριθμό προσθηκών για να ενισχύσουν την πλοκή του έργου²⁶³. Το αποτέλεσμα είναι η παραποίηση της ουσίας και της σημασίας του μυθιστορήματος²⁶⁴. Ωστόσο, επιμένει ότι πρόκειται για μία καλή ταινία. Υποστηρίζει: *ήθελα απλά να δείξω ότι πρόκειται για μια καλή ταινία η οποία αλλάζει το τελικό νόημα του μυθιστορήματος χωρίς όμως να το καταστρέφει*²⁶⁵. Συνεχίζει δηλώνοντας ότι παρόλο που η ταινία είναι αρκετά διαφορετική από το μυθιστόρημα ωστόσο κατάφερε να συλλάβει το πνεύμα του έργου και για το λόγο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως μία επιτυχημένη και πιστή προσαρμογή.

Μία ακόμα πιο επιτυχημένη κινηματογραφική προσαρμογή κατά τον Bluestone είναι και η μεταφορά του μυθιστορήματος *Pride and Prejudice* από τον Robert Leonard το 1940. Υποστηρίζει ότι η ταινία είναι πιο επιτυχημένη γιατί όπως και το έργο *Wuthering Heights* είναι ανεξάρτητο από το μυθιστόρημα αλλά αντίθετα με το *Wuthering Heights* δεν παρεκκλίνει πολύ από το πρωτότυπο κείμενο. Ο Bluestone αποδίδει την επιτυχία της προσαρμογής στο γεγονός ότι το μυθιστόρημα της Jane Austen διαθέτει στοιχεία κατάλληλα για τη μετατροπή του σε

²⁶¹Ibid, Bluestone, σελ.92.

²⁶²Ibid, Bluestone, σελ.92.

²⁶³Ibid, Bluestone, σελ.92.

²⁶⁴Ibid, Bluestone, σελ.92.

²⁶⁵Ibid, Bluestone, σελ.111.

κινηματογραφικό σενάριο²⁶⁶. Καθώς η Austen αποφεύγει τις λεπτομερείς εξωτερικές περιγραφές των ηρώων, ο Leonard έχει την ελευθερία να τους παρουσιάσει όπως αυτός κρίνει²⁶⁷. Επίσης, αποδίδει την ικανότητά του να μεταφέρει στην οθόνη το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, στην έλλειψη της μεταφορικής γλώσσας και στην απόλυτη σκέψη της Austen²⁶⁸. Προφανώς, κανείς δε θα μπορούσε να θεωρήσει τα μυθιστορήματα της Jane Austen ρηχά. Το μεγάλο ταλέντο της φαίνεται και από τον τρόπο που χειρίζεται το στοιχείο της ειρωνείας στα έργα της. Σύμφωνα με τον Bluestone, η σύζευξη των αντιθέτων, η έλξη του ενός πόλου από τον άλλο είναι στοιχεία των έργων της²⁶⁹. Αυτό είναι διακριτό και από τους τίτλους που επιλέγει για τα έργα της: *Persuasion*, *Sense and Sensibility* και το *Pride and Prejudice*. Ο Bluestone περιγράφει την πλοκή αυτού του έργου σαν να περιγράφει χορό:

Οι εραστές προχωρούν μέσα από μία σειρά παρεξηγήσεων και αποκαλύψεων που κορυφώνονται σε δύο σημαντικά σημεία του βιβλίου-η απόρριψη του Darcy από την Elisabeth, χωρίζοντας το ζευγάρι, και η αποδοχή του Darcy από την Elisabeth, φέρνοντας και πάλι κοντά το ζευγάρι.²⁷⁰

Στην ταινία έχουν γίνει κάποιες προσθήκες τις οποίες ο Bluestone υπερασπίζεται καθώς δεν αποτελούν "ξένο σώμα" στην ταινία αλλά "αληθοφανή στοιχεία του κόσμου της Jane Austen"²⁷¹. Ίσως η επιτυχία της ταινίας *Pride and Prejudice* οφείλεται στο γεγονός ότι στην ταινία μπορεί κάποιος να δει ότι δεν μπορεί να του φανερωθεί από το μυθιστόρημα,

²⁶⁶Ibid, Bluestone, σελ.117.

²⁶⁷Ibid, Bluestone, σελ.118.

²⁶⁸Ibid, Bluestone, σελ.118.

²⁶⁹Ibid, Bluestone, σελ.118.

²⁷⁰Ibid, Bluestone, σελ.124-126.

²⁷¹Ibid, Bluestone, σελ.137.

μένοντας πάντα πιστοί οι δημιουργοί στις προθέσεις της Austen. Ωστόσο, παρόλο που η ταινία είναι επιτυχημένη και αρκετά πιστή ως προς το πρωτότυπο-κατά ένα μεγάλο μέρος- δεν καταδεικνύει ότι είναι επιτυχημένη επειδή είναι και πιστή στο πρωτότυπο μυθιστόρημα. Για παράδειγμα, οι κριτικοί δε χρησιμοποιούν ποτέ ως παράδειγμα την κινηματογραφική προσαρμογή του *The Great Gatsby* (1974) από τον Jack Clayton. Οι χαρακτήρες, οι σκηνές και οι διάλογοι φαίνονται να μεταφέρθηκαν αναλλοίωτα στο κινηματογραφικό πανί, από το μυθιστόρημα. Η αλήθεια είναι ότι η ταινία δεν καταφέρνει να διατηρήσει το πνεύμα του βιβλίου και για το λόγο αυτό κριτικοί, όπως ο Ebert, κατηγορούν την ταινία ότι διατηρεί ορισμένα σύμβολα του βιβλίου χωρίς όμως να τα επεξηγεί στο κοινό, τα οποία λειτουργούν σαν "αναμνηστικά του μυθιστορήματος στο οποίο είχαν αποκτήσει νόημα". Κάποιοι κριτικοί θεωρούν ότι το εν λόγω μυθιστόρημα περιέχει ιδέες και νοήματα που ξεπερνούν την εποχή του ενώ η ταινία προσκολλάται στην επιφάνεια χάνοντας την ουσία.

Από τις τρεις κινηματογραφικές προσαρμογές που αναφέρθηκαν- *Wuthering Heights* (1939), *Pride and Prejudice* (1940), και *The Great Gatsby* (1974)- η πρώτη αλλάζει ριζικά το μυθιστόρημα χωρίς όμως να αλλοιώνει το τελικό του νόημα, στη δεύτερη προσαρμογή γίνονται μικρές προσθήκες οι οποίες βέβαια είναι απόλυτα συναφείς με τις προθέσεις της/του συγγραφέα και η τρίτη παραμένει πιστή ως προς το πρωτότυπο κείμενο αλλά άνευ ουσίας. Οι πρώτες δύο θεωρούνται αναμφισβήτητα επιτυχημένες προσαρμογές, αντίθετα με την τρίτη. Με αυτά τα λίγα παραδείγματα μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι η επιτυχία και η πιστότητα δεν έχουν τίποτα κοινό, δικαιολογώντας τον ισχυρισμό του Bluestone ότι "η κριτική περί πιστότητας είναι μία προσέγγιση άνευ ουσίας και περιττή".

3.7 Μία Νέα Προσέγγιση

Όπως έχει γίνει ήδη αντιληπτό από το προηγούμενο κεφάλαιο, η υιοθέτηση μίας νέας προσέγγισης η οποία θα αντικαταστήσει την κριτική περί πιστότητας, κρίνεται αναγκαία. Αυτή η νέα προσέγγιση πρέπει να μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες τις κινηματογραφικές προσαρμογές αδιακρίτως, λαμβάνοντας υπόψη τις ουσιαστικές διαφορές των δύο εκφραστικών μέσων.

Η κινηματογραφική προσαρμογή *Pride and Prejudice*, είναι επιτυχημένη επειδή αλληλεπιδρά με το κείμενο ενώ η κινηματογραφική προσαρμογή *The Great Gatsby* είναι αποτυχημένη γιατί δεν αλληλεπιδρά καθόλου με το πρωτότυπο κείμενο, απλά το μεταφέρει αναλλοίωτο στην οθόνη. Αλλά αυτό θα έλεγε κανείς ότι είναι αδύνατο αν αναλογιστούμε τις τεράστιες διαφορές των δύο μέσων. Οι κριτικοί λογοτεχνίας συχνά κάνουν λόγο για ανάγνωση και προσέγγιση των κειμένων μέσω "φακού". Όταν βέβαια γίνεται λόγος για ταινίες τότε μιλάμε για "κανονικό φακό", το φακό της κάμερας. Στην ουσία ο φακός είναι ένα αντικείμενο το οποίο δεσμεύει το φως και το χειρίζεται κατά τρόπο τέτοιο ώστε να δημιουργήσει εικόνα. Επιπλέον, δίνει έμφαση σε κάποια αντικείμενα ενώ άλλα τα παραλείπει. Όταν λοιπόν ένας κινηματογραφιστής σκηνοθετεί μία προσαρμογή, επιλέγει ποια στοιχεία του πρωτότυπου κειμένου θα διατηρήσει και ποια θα παραλείψει. Πρόκειται λοιπόν για μία ερμηνευτική διαδικασία η οποία καταλήγει σε ένα ανεξάρτητο και αυτόνομο έργο τέχνης, το οποίο όχι μόνο ασκεί κριτική στο πρωτότυπο κείμενο αλλά σχολιάζεται και το ίδιο με βάση όμως τη δική του αξία. Μέσα από αυτή τη προσέγγιση, η μελέτη της κινηματογραφικής προσαρμογής δεν περιορίζεται στο εάν ή όχι ανταποκρίνεται η ταινία στις

προθέσεις του συγγραφέα. Αντίθετα γίνεται λόγος κυρίως για θέματα διακειμενικότητας και ερμηνείας. Η μελέτη του Bluestone άνοιξε το δρόμο για μία τέτοια προσέγγιση αλλά δυστυχώς προτεραιότητα δόθηκε στο μυθιστόρημα και το μυθιστοριογράφο. Στην ανάλυση της ταινίας *Pride and Prejudice*, ο Bluestone υποστηρίζει ότι "οι κινηματογραφιστές προσπαθώντας να αποκωδικοποιήσουν τις προθέσεις και τα νοήματα της Jane Austen αλλά και να βρουν κινηματογραφικά ισοδύναμά της, αναγκάστηκαν να αναθεωρήσουν το υλικό του δικού τους εκφραστικού μέσου"²⁷². Στην πραγματικότητα, οι προσαρμογές δε θα μπορούσαν ποτέ να αποτελούν κινηματογραφική αναπαράσταση των προθέσεων ενός συγγραφέα. Κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο καθώς προϋποθέτει και προσωπική σχέση με το συγγραφέα.

Όπως τονίζει ο Seymour Chatman στο έργο του *Coming to Terms* (1990), "έχει χυθεί πολύ μελάνι όσον αφορά στην πιστότητα ως προς το πρωτότυπο λογοτεχνικό κείμενο σαν να ήταν το κείμενο κάτι το ιερό το οποίο έπρεπε να ακολουθήσει κάποιος κατά γράμμα"²⁷³. Είναι καιρός για μια νέα προσέγγιση.

Στο έργο *Filming Literature* (1986), ο Neil Sinyard έχει ένα κεφάλαιο με τίτλο "Adaptation as Criticism: Four Films", στο οποίο υποστηρίζει ότι η τέχνη του να μεταφέρεις ένα λογοτεχνικό έργο στον κινηματογράφο αφορά κυρίως "ερμηνεία και όχι αναπαραγωγή" και στο τέλος "προσεγγίζεται καλύτερα σαν ένα είδος κριτικής στη λογοτεχνία και όχι κινηματογράφιση ενός μυθιστορήματος"²⁷⁴. Επιπλέον ο Bazin, τονίζει ότι

²⁷²Ibid, Bluestone, σελ.136.

²⁷³Chatman, S., *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, (Ithaca: Cornell UP,1990), 163.

²⁷⁴Sinyard, N., *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*, (London: Croom Helm,1986), σελ.117.

η κινηματογραφική προσαρμογή είναι εξ ορισμού μία διαδικασία μεταφοράς, μετατροπής κατά την οποία δε θα έπρεπε να γίνεται προσπάθεια αναπαραγωγής των βασικών στοιχείων του έργου. Είναι καθήκον του κινηματογραφιστή να "έχει αρκετή φαντασία ούτως ώστε να δημιουργήσει το κινηματογραφικό ισοδύναμο του στυλ που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας στο μυθιστόρημα. Η πιστότητα στη μορφή αποτελεί ψευδαίσθηση: αυτό που έχει τελικά σημασία είναι η ισότητα ως προς τη σημασία των μορφών"²⁷⁵. Έργο του κινηματογραφιστή δεν είναι η παραγωγή ενός πιστού "μεταφράσματος" το οποίο στερείται ουσίας αλλά η προσαρμογή του λογοτεχνικού υλικού στη δική του προσέγγιση διαλέγοντας σκηνές και απορρίπτοντας άλλες, προσφέροντας μια εναλλακτική ματιά. Δίνοντας έμφαση σε συγκεκριμένα στοιχεία και αγνοώντας παράλληλα κάποια άλλα, ο κινηματογραφιστής δημιουργεί μία ένταση και προσφέρει μία νέα κριτική στο πρωτότυπο μυθιστόρημα²⁷⁶.

Ο Chatman ερεύνησε τη σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου στο έργο του, *Story and Discourse* (1978), στο οποίο προσπάθησε να δώσει απάντηση στην ερώτηση: "ποια είναι τα συστατικά στοιχεία που δομούν μία αφήγηση;"²⁷⁷. Για το λόγο αυτό, μας παραπέμπει στον Αριστοτέλη και στο διαχωρισμό "πράξη", "λόγος", "μύθος". Στη συνέχεια αναφέρεται στη θεωρία του Δομισμού σύμφωνα με την οποία κάθε αφήγηση αποτελείται από την "ιστορία" και το "λόγο". Η "ιστορία" είναι το περιεχόμενο, τα αλυσιδωτά γεγονότα, ενώ ο "λόγος" είναι η "έκφραση" της ιστορίας, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο μεταδίδεται στο

²⁷⁵Ibid, Bazin, σελ.42.

²⁷⁶Ibid, Sinyard, σελ. 117.

²⁷⁷Chatman, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, (Ithaca: Cornell UP, 1978), σελ.19.

κοινό. Σύμφωνα με τον ίδιο η "ιστορία" είναι το "τι" ενώ ο "λόγος" το "πώς"²⁷⁸.

Στο *Coming into Terms*, ο Chatman κάνει τη θεωρία του περί κινηματογραφικών προσαρμογών πράξη, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το έργο του Karel Reisz, *The French Lieutenant's Woman* (1981), βασισμένο στο μυθιστόρημα του John Fowles. Σύμφωνα με τον Chatman, ένα βασικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο κινηματογραφιστής είναι το "πώς να μετατρέψει κάποια γλωσσικά, αφηγηματικά στοιχεία σε ένα οπτικό μέσο που έχει να κάνει με πραγματικό χρόνο"²⁷⁹. Συνεχίζει λέγοντας:

Υπάρχουν πολλοί τρόποι για έναν κινηματογραφιστή να μεταφέρει στον κινηματογράφο ένα μυθιστόρημα και είναι χρήσιμο να τους μελετήσουμε. Αλλά θέλω να σταθώ σε μία μόνο ερώτηση αλλά αρκετά ουσιαστική. Πώς μια καλή κινηματογραφική προσαρμογή στέκεται απέναντι σε ένα διακεκριμένο συγγραφέα, ένα σχολιαστή, ένα φιλόσοφο; Είναι πιο εύκολο να μεταφέρεις στον κινηματογράφο ένα μυθιστόρημα το οποίο χαρακτηρίζεται από μία μοναδική και μεστή αφήγηση απ' ό,τι ένα στο οποίο ο συγγραφέας μακρηγορεί²⁸⁰.

Ο Chatman συνεχίζει λέγοντας ότι "προκειμένου να διατηρηθεί ο ήχος της φωνής του διακεκριμένου συγγραφέα, οι κινηματογραφιστές συνηθίζουν να χρησιμοποιούν την τεχνική του voice-over"²⁸¹. Άλλοι κινηματογραφιστές αγνοούν εντελώς το συγγραφέα και "εμπιστεύονται κυρίως οπτικές τεχνικές για να μεταδώσουν τις εμπειρίες των ηρώων"²⁸².

²⁷⁸Ibid, Chatman, σελ.19.

²⁷⁹Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.162.

²⁸⁰Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.163-164.

²⁸¹Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.164.

²⁸²Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.164.

Αφού μελετά και τα δύο στυλ, επικεντρώνεται στο έργο *The French Lieutenant's Woman*, και την πρωτοποριακή λύση που προσφέρει ο κινηματογραφιστής για να παρουσιάσει το μυθιστόρημα. Υπογραμμίζει ότι παρόλο που δεν πρόκειται για τη μοναδική τεχνική ως προς τη μεταφορά και αφήγηση ενός μυθιστορήματος, ωστόσο είναι "μία πολύ έξυπνη λύση καθώς δίδαξε στο κοινό νέες μεθόδους αφηγηματικής πρωτοπορίας"²⁸³.

Θα έλεγε κανείς ότι το μυθιστόρημα του Fowles, είναι γραμμένο σε στυλ βικτωριανού μυθιστορήματος χρησιμοποιώντας παράλληλα έναν μετα-μοντέρνο εσωτερικό αφηγητή:

Η ιστορία που σας αφηγούμαι είναι πέρα για πέρα φανταστική. Οι ήρωες που επινοώ δεν υπάρχουν στον αληθινό κόσμο παρά μόνο στο μυαλό μου. Εάν έχω προσποιηθεί μέχρι τώρα ότι γνωρίζω τις μύχιες σκέψεις των ηρώων μου, είναι επειδή γράφω σύμφωνα με μία σύμβαση διεθνώς αναγνωρισμένη τον καιρό που εκτυλίσσεται η ιστορία μου: ο συγγραφέας δηλαδή στέκεται δίπλα στο Θεό. Μπορεί να μην τα γνωρίζει όλα, ωστόσο προσποιείται ότι τα γνωρίζει. Αλλά εγώ ζω στην εποχή του Allain Robbe-Grillet και του Roland Barthes²⁸⁴.

Ο Chatman υποστηρίζει ότι "το μυθιστόρημα είναι μία αφήγηση η οποία πλαισιώνεται από το σχολιασμό του αφηγητή"²⁸⁵. Η αφήγηση περιλαμβάνει την ερωτική σχέση μεταξύ του Charles Smithson, ενός νεαρού της Βικτωριανής εποχής ο οποίος βιώνει υπαρξιακή κρίση και της Sarah Woodruff, μίας γυναίκας πολύ μπροστά από την εποχή της²⁸⁶. Η

²⁸³Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.165.

²⁸⁴Fowles, J., *The French Lieutenant's Woman*, (Boston: Little, Brown and Company, 1969), σελ.95.

²⁸⁵Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.166.

²⁸⁶Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.166.

ιστορία τοποθετείται γύρω στο 1867, μία χρονιά όπου δημοσιεύεται το έργο του Καρλ Μαρξ αλλά και μία χρονιά όπου ξεκινά η εκστρατεία για τη χειραφέτηση των γυναικών. Ο αφηγητής τα γνωρίζει όλα αυτά πολύ καλά και έχει εμμονή με την ιστορία αλλά και με όλες της πτυχές της Βικτωριανής ζωής. Πρέπει να αναφέρουμε ότι ο σχολιασμός του αφηγητή είναι τόσο έντονος που επισκιάζει τη σχέση μεταξύ των δύο ηρώων. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα θα λέγαμε έχει δύο τελικές εκδοχές: σύμφωνα με την πρώτη, ο Charles επιστρέφει και πάλι στη Sarah, η οποία έχει γεννήσει το παιδί τους, και ζουν ευτυχισμένα σαν οικογένεια. Σύμφωνα με τη δεύτερη, ο Charles είναι εξοργισμένος με την απόφαση της Sarah να μείνουν φίλοι και ζει το υπόλοιπο της ζωής του σε κατάσταση μελαγχολίας.

Εν προκειμένω πλέον, πώς θα μπορούσε κάποιος να μεταφέρει στον κινηματογράφο ένα τόσο περίπλοκο και με βαθιά νοήματα έργο; Μία λύση θα ήταν να χρησιμοποιηθεί αφηγητής με την τεχνική του voice-over αν και για κάποιους θα ήταν κάπως ενοχλητικό. Μία άλλη λύση θα ήταν να γυρίσει ο κινηματογραφιστής ταινία για το πώς γυρίζεται μια ταινία, κάτι αντίστοιχο με το *La Nuit Américaine*, του François Truffaut, αν και αυτή η λύση θα ήταν και πάλι αρκετά κουραστική έως και δυσνόητη για το θεατή.

Στην ταινία του Reisz, δεν επιλέγεται κάποια από τις δύο λύσεις. Το αποτέλεσμα είναι (όπως έχουμε προαναφέρει), "μία ταινία η οποία άφησε εποχή στην ιστορία του κινηματογράφου και δίδαξε στο κοινό νέες τεχνικές αφήγησης"²⁸⁷. Στην ταινία δε γίνεται προσπάθεια να προσεγγίσουν τη φωνή του αφηγητή μέσω της τεχνικής του voice-over. Ο Reisz δεν προσεγγίζει την ταινία με τον ίδιο τρόπο που την προσεγγίζει ο Truffaut. Ενώ ο Truffaut εστιάζει στο σκηνοθέτη και την ομάδα του, ο Reisz

²⁸⁷Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.165.

εστιάζει στους ηθοποιούς και τους ρόλους τους οποίους υποδύονται αλλά και στις συνέπειες ενός ηθοποιού "ο οποίος ερωτεύεται όχι μια ηθοποιό αλλά το ρόλο που υποδύεται αυτή η ηθοποιός"²⁸⁸.

Παρόλο που ο συγγραφέας του μυθιστορήματος επιχειρεί να αναδομήσει την πραγματικότητα της Βικτωριανής εποχής η οποία προσκολλάται σε στερεότυπα και προκαταλήψεις, η ταινία "παρουσιάζει τη σύγχρονη εποχή ως την πιο δυσνόητη"²⁸⁹. Στο βιβλίο η Sarah είναι ένας χαρακτήρας περίπλοκος ενώ στην ταινία είναι η ηθοποιός (Anna). Οι διαφορές τους είναι αρκετές γιατί ό,τι μπορεί να κάνει η ταινία δεν μπορεί το μυθιστόρημα και αντίθετα. Στην ταινία χρησιμοποιούνται αληθινοί ηθοποιοί (Jeremy Irons, Meryl Streep) οι οποίοι υποδύονται ρόλους (Mike, Anna) οι οποίοι ρόλοι αναφέρονται σε λογοτεχνικούς ήρωες (Charles, Sarah). Έτσι λοιπόν ο κινηματογραφιστής βρήκε έναν τρόπο να δημιουργήσει μία κινηματογραφική προσαρμογή η οποία δεν είναι "παρόμοια" με το πρωτότυπο λογοτεχνικό κείμενο αλλά "ισοδύναμη" του.

Ένα ακόμα στοιχείο που δείχνει ότι ο κινηματογραφιστής δημιούργησε μία κινηματογραφική προσαρμογή ισοδύναμη ως προς το πρωτότυπο είναι η προσπάθειά του να απεικονίσει τις σκέψεις του Charles. Ο αφηγητής στο μυθιστόρημα ασχολείται ιδιαίτερα με το να ανακαλύψει τον τρόπο σκέψης του Charles αλλά και τον τρόπο με τον οποίο εκλαμβάνει τα γεγονότα. Η Sarah παραμένει ένα μυστήριο. Όταν η ίδια διηγείται στον Charles τη σχέση της με ένα Γάλλο αξιωματικό, ο αναγνώστης δε λαμβάνει μόνο τις πληροφορίες για τη σχέση της Sarah, από την ίδια, αλλά και τη αντίδραση του Charles στο γεγονός. Όπως τονίζει ο Chatman, " ο αφηγητής κινείται συνεχώς μέσα και έξω από το μυαλό του Charles, ερμηνεύοντας τα συναισθήματά του καθώς ο ίδιος

²⁸⁸Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.165.

²⁸⁹Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.170.

αδυνατεί να το κάνει"²⁹⁰. Στην ταινία γίνεται ακριβής μεταφορά του διαλόγου από το μυθιστόρημα. Δεν υπάρχει αφηγητής μέσω voice-over ο οποίος να μας αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο αντιδρά ο Charles. Αντίθετα, ο Reisz βάζει τους ήρωες σε ένα δάσος και τα κλαδιά των δέντρων μπλέκονται ανάμεσα στο ζευγάρι δημιουργώντας την αίσθηση ενός ιστού αράχνης²⁹¹. Ενώ η κάμερα κάνει κύκλο γύρω από το ζευγάρι παρατηρούμε ότι ο Charles πλησιάζει όλο και πιο πολύ τη Sarah καθώς "παγιδεύεται" από την ιστορία της.

Είναι γεγονός ότι το μυθιστόρημα είναι ένα έργο τέχνης το οποίο ο κάθε αναγνώστης ερμηνεύει διαφορετικά. Έτσι λοιπόν πώς θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για μία πιστή κινηματογραφική προσαρμογή;

²⁹⁰Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.171.

²⁹¹Ibid, Chatman, *Coming into Terms*, σελ.173.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ
ΥΠΟΤΙΤΛΙΣΜΟΣ

4.1. Ορισμός & Ιστορία

Αρχικά, θα λέγαμε ότι ο «υπότιτλος» είναι ένα γραπτό κείμενο το οποίο παρουσιάζεται στο κάτω μέρος της οθόνης, παρέχοντας πληροφορίες στο θεατή σχετικά με τους διαλόγους των ηθοποιών αλλά και άλλα γλωσσικά στοιχεία που σχετίζονται με την εικόνα ή με το soundtrack²⁹². Συνήθως, βρίσκονται στο κάτω μέρος της οθόνης και είναι στοιχειοθετημένοι στο κέντρο²⁹³. Επίσης, οι υπότιτλοι χωρίζονται σε : μονογλωσσικούς (intralingual), διαγλωσσικούς (interlingual) και πολυγλωσσικούς (multilingual). Το πρώτο είδος υπότιτλων χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις ανθρώπων με ακουστικά προβλήματα και πρόκειται για υπότιτλους στη μητρική γλώσσα των θεατών με τα ακουστικά προβλήματα. Το δεύτερο είδος υπότιτλων χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις που ένας θεατής επιθυμεί να δει μία ταινία, της οποίας οι διάλογοι είναι σε ξένη προς αυτόν γλώσσα. Πρόκειται για μία μεταφορά γλωσσικών στοιχείων και απευθύνεται κυρίως σε ανθρώπους χωρίς προβλήματα ακοής²⁹⁴. Τέλος, οι «πολυγλωσσικοί» υπότιτλοι είναι εκείνοι που χρησιμοποιούνται σε χώρες όπου επικρατούν δύο ή περισσότερες επίσημες γλώσσες, όπως για παράδειγμα η Ελβετία²⁹⁵. Έτσι λοιπόν,

²⁹²Diaz-Cintas, J., *Audiovisual Translation in the Third Millennium*, In: ANDERMAN, G. M. (ed.) *Translation Today: Trends and Perspectives*, (Clevedon: Multilingual Matters Limited,2003), σελ.195.

²⁹³Bartoll, E., *Parameters for the classification of subtitles*, In: ORERO, P. (ed.) *Topics in Audiovisual Translation*, (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company,2004).

²⁹⁴ Ibid, Bartoll.

²⁹⁵Gambier, Y., *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, *Meta*, XLIX,2004, σελ. 1-11.

γίνεται λόγος για την περίπτωση όπου υπότιτλοι σε διάφορες γλώσσες εμφανίζονται ταυτόχρονα στην οθόνη.

Όσον αφορά στην ιστορία των υπότιτλων, πρέπει να τονίσουμε ότι την περίοδο του Βωβού Κινηματογράφου, οι υπότιτλοι έπαιζαν το ρόλο ενός πολιτισμικού διαμεσολαβητή, καθιστώντας ταυτόχρονα την επικοινωνία πιο εύκολη μιας και θεατές από όλο τον κόσμο μπορούσαν να καταλάβουν τι έβλεπαν. Στις ταινίες του Βωβού Κινηματογράφου, οι διαγλωσσικοί υπότιτλοι χρησιμοποιούνταν για να μεταφέρουν τους διαλόγους της ταινίας και αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος της. Επίσης ήταν πολύ εύκολοι στη χρήση τους μιας και το μόνο που απαιτούνταν ήταν η μετάφρασή τους.

Με την έλευση των ταινιών ήχου από το 1927 και μετά, το κοινό μπορούσε πλέον να ακούει τις φωνές των ηθοποιών, έτσι οι διαγλωσσικοί υπότιτλοι εξαφανίστηκαν και το θέμα της μετάφρασης ταινιών πήρε νέες διαστάσεις. Οι διαγλωσσικοί υπότιτλοι είναι, θα λέγαμε, οι προκάτοχοι των υπότιτλων όπως τους γνωρίζουμε σήμερα²⁹⁶.

Αρχικά, οι συγκεκριμένες ταινίες προβάλλονταν στο κοινό χωρίς καθόλου μετάφραση, χωρίς να φαίνεται παράξενο μιας και εκείνη την εποχή ακόμα και η ύπαρξη ήχου στις ταινίες ήταν πρωτοπορία. Μετά το 1929, οι παραγωγοί ταινιών θεώρησαν ότι ο καλύτερος τρόπος για να διατηρήσουν τις ξένες αγορές, ήταν να κινηματογραφήσουν επιπρόσθετες παραλλαγές της ταινίας, βάζοντας τους ηθοποιούς να μιλάνε διαφορετική γλώσσα σε κάθε ταινία²⁹⁷. Την ίδια χρονιά, η MGM έφερε σε επαφή ηθοποιούς και σκηνοθέτες επιθυμώντας να γυρίσει γαλλικές, γερμανικές

²⁹⁶Diaz-Cintas, J., *La Traducción Audiovisual: El Subtitulado*, Salamanca, (Ediciones Alamar: Salamanca, 2001), σελ.54.

²⁹⁷Thompson, K. & Bordwell, D., *Film History: An Introduction*, (London: McGraw- Hill, 1994).

και ισπανικές παραλλαγές ταινιών, δημιουργώντας έτσι ένα πολυγλωσσικό σύστημα²⁹⁸. Αξίζει να αναφερθεί, ότι χάριν σε αυτές τις επιπρόσθετες παραλλαγές ταινιών δόθηκε η ευκαιρία σε λαούς, όπως ο ισπανικός, να έρθουν σε επαφή με τις πρώτες ακουστικές ταινίες. Έτσι λοιπόν πολλοί Ισπανοί ηθοποιοί κλήθηκαν στην Αμερική για να γυρίσουν ταινίες με το σενάριο μεταφρασμένο πλέον στα Ισπανικά²⁹⁹.

Μετά το 1932-1933, έγινε αντιληπτό ότι οι «πολυγλωσσικές» ταινίες δεν αποτελούν ικανοποιητική λύση στο γλωσσικό πρόβλημα και εγκαταλείφθηκε αργότερα για πολλούς λόγους, όπως για παράδειγμα το υψηλό κόστος³⁰⁰. Επιπλέον, θα έλεγε κανείς ότι ένα ακόμη πρόβλημα είναι ότι δε θα μπορούσε ποτέ κανείς να δημιουργήσει την ίδια ατμόσφαιρα και το ίδιο αισθητικό αποτέλεσμα με την πρωτότυπη ταινία.

Μία ακόμη τεχνική που χρησιμοποιήθηκε, είναι η τεχνική του voice-over, η οποία σχολιάστηκε και σε προηγούμενα κεφάλαια. Μέσω του voice-over, ο αφηγητής δίνει περιληπτικά το νόημα που διατηρούσαν άλλοτε οι διαγλωσσικοί υπότιτλοι. Πρέπει να αναφέρουμε ότι επικράτησε κάποια στιγμή και ένα μείγμα διαγλωσσικών υπότιτλων και των καθιερωμένων υπότιτλων. Το μείγμα αυτό αποτελείτο από προβολές, οι οποίες έδιναν περιληπτικά το νόημα των σκηνών που θα ακολουθούσαν ανά είκοσι λεπτά και ήταν γνωστοί ως «επεξηγηματικοί υπότιτλοι»³⁰¹. Αυτοί οι υπότιτλοι εμφανίζονταν σε ολόκληρη την οθόνη και διέκοπταν τη ροή ανά δέκα λεπτά. Μία ακόμη εναλλακτική ήταν οι «υπότιτλοι διαλόγων» οι οποίοι αποτελούνταν από μία ή περισσότερες γραμμές και

²⁹⁸Ibid, Thompson & Bordwell.

²⁹⁹Williams, P., The New Spanish Cinema. *Movie Maker Magazine* [Online], Fall, 2002.

³⁰⁰Danan, M., Dubbing as an Expression of Nationalism, *Meta*, XXXVI,1991,σελ. 606-614.

³⁰¹Ibid, Diaz-Cintas, 2001.

παρεμβάλλονταν σε μία σκηνή της οποίας η ροή διακοπτόταν προσωρινά. Όπως είναι λογικό, καμία από τις δύο αυτές μεθόδους δε θεωρήθηκε επιτυχημένη μιας και διέκοπτε τη ροή και ήταν αρκετά κουραστική για το θεατή.

Η αποτυχία των παραπάνω μεθόδων για προβολή ταινιών διεθνώς, πρόβαλλε την ανάγκη υιοθέτησης μιας νέας προσέγγισης, αυτής των υπότιτλων. Υπάρχει μία διαφωνία σχετικά με το πότε εμφανίστηκαν οι πρώτοι υπότιτλοι με τη μορφή που τους γνωρίζουμε σήμερα. Σύμφωνα με τον Ivarsson, οι πρώτοι υπότιτλοι που χρησιμοποιήθηκαν με τη μορφή που τους γνωρίζουμε σήμερα, εμφανίζονται την περίοδο του Βωβού Κινηματογράφου.

Αντίθετα με τον Ivarsson, οι Shuttleworth και Cowie ισχυρίζονται ότι η πρώτη εμφάνιση των υπότιτλων με τη σύγχρονή τους μορφή έγινε το 1929. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Gottlieb:

«Η πρώτη εμφάνιση ακουστικής ταινίας με τη χρήση υπότιτλων, ήταν όταν η ταινία *The Jazz Singer* προβλήθηκε στο Παρίσι τον Ιανουάριο του 1929, με γαλλικούς υπότιτλους. Έπειτα ακολούθησε η Ιταλία και η Δανία με ταινίες σε ιταλικούς και δανέζικους υπότιτλους αντίστοιχα»³⁰².

Στη Γαλλία, τοποθετήθηκε ειδική οθόνη με προτζέκτορα στο πλάι της κεντρικής οθόνης, όπου προβαλλόταν η μετάφραση των διαλόγων. Με το πέρασμα των χρόνων, επινοήθηκαν πολλοί τρόποι για την προσθήκη υπότιτλων σε ταινίες και φυσικά οι υπότιτλοι στο κινηματογραφικό πανί διέφεραν από εκείνους της τηλεόρασης. Το

³⁰²Gottlieb, H., *Titles on Subtitling 1929-1999 An International Annotated Bibliography Interlingual Subtitling for Cinema, TV Video & DVD. Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 34, 2002, σελ.2.

πρόβλημα, τότε, ήταν η προσθήκη υπότιτλων στα αντίγραφα των ταινιών μιας και τα αρνητικά τους φυλάσσονταν στη χώρα προέλευσης της εκάστοτε ταινίας. Απ' τη στιγμή που προμηθεύονταν το αντίγραφο, ακολουθούσαν διαδικασίες προσθήκης υπότιτλων, όπως για παράδειγμα η οπτική μέθοδος, η μηχανική ή και η χημική. Η οπτική μέθοδος χρησιμοποιείται ακόμα και στις μέρες μας σε ορισμένες περιπτώσεις και χαρακτηριστικό τους είναι ότι αποτελούν μόνιμο κομμάτι του αντίγραφου.

Το 1930, ο Νορβηγός εφευρέτης Leif Eriksen ξεκίνησε να «κολλάει» τους υπότιτλους κατευθείαν στις εικόνες του φιλμ. Οι υπότιτλοι ήταν δακτυλογραφημένοι, τυπωμένοι σε χαρτί και σε φωτογραφικό αντίτυπο για να παράγουν πολύ μικρή γραμματοσειρά- το ύψος των χαρακτήρων έφταναν τα 0,8 mm.

Το 1988, ο Dennis Auboyer ανέπτυξε στο Παρίσι μία τεχνική προσθήκης υπότιτλων μέσω λέιζερ. Η γραμματοσειρά που δημιουργήθηκε θεωρήθηκε τέλεια για το λόγο αυτό η τεχνική του λέιζερ για την προσθήκη υπότιτλων θεωρείται ακόμα και στις μέρες μας αποτελεσματική³⁰³.

³⁰³Ivarsson, J., M., *Subtitling*, (Stockholm: Transedit, 1998), σελ.9-26.

4.2 Κινηματογραφικοί- Τηλεοπτικοί Υπότιτλοι

Αρχικά, μία πολύ σημαντική διαφορά των κινηματογραφικών υπότιτλων και των τηλεοπτικών, είναι ότι οι πρώτοι είναι στοιχισμένοι στο κέντρο ενώ οι δεύτεροι από τα αριστερά και αυτό συνέβαινε για τουλάχιστον 70 χρόνια. Ο λόγος για τη στοίχιση στο κέντρο είναι προφανής. Οι χαμηλής ποιότητας προτζέκτορες, καθώς και οι επίπεδες οθόνες που χρησιμοποιούνταν για την προβολή ταινιών, είχαν ως αποτέλεσμα να θολώνουν τις άκρες της ταινίας. Το κέντρο της εικόνας ήταν το ιδανικό σημείο για ευανάγνωστους υπότιτλους³⁰⁴. Παρόλο που οι προτζέκτορες βελτιώθηκαν, ωστόσο η στοίχιση παρέμεινε στο κέντρο μιας και σε περίπτωση που οι θεατές κάθονταν προς τα δεξιά δε θα ήταν σε θέση να διακρίνουν εύκολα τους υπότιτλους.

Μία ακόμη διαφορά των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών υπότιτλων είναι το πλαίσιο. Στην τηλεόραση, χρησιμοποιήθηκε ένα μαύρο πλαίσιο για τους υπότιτλους κάτι το οποίο τους έκανε ιδιαίτερα ευανάγνωστους (τους ξεχώριζε εύκολα ο θεατής από την εικόνα). Αντίθετα, στον κινηματογράφο χρησιμοποιήθηκε διάφανο πλαίσιο με αποτέλεσμα πολλές φορές να είναι δυσδιάκριτοι από το φόντο, για παράδειγμα σε μία σκηνή χιονισμένου τοπίου. Για το λόγο αυτό, στον κινηματογράφο το περίγραμμα των χαρακτήρων της γραμματοσειράς πρέπει να είναι έντονο.

³⁰⁴Tveit, J., *Translating for Television. A Handbook in Screen Translation*, (Bergen: JK Publishing, 2004), σελ.98.

Είναι απαραίτητο να τονίσουμε ότι ο χρόνος εμφάνισης των υπότιτλων στην κινηματογραφική οθόνη είναι πολύ μικρότερος από τον αντίστοιχο της τηλεοπτικής οθόνης. Σύμφωνα με τον Ivarsson, οι θεατές χρειάζονται 30% λιγότερο χρόνο να διαβάσουν τους υπότιτλους σε μία μεγάλη οθόνη (όπως το κινηματογραφικό πανί) απ' ό,τι στην τηλεόραση. Τονίζεται ότι «είναι ευκολότερο να διαβάζεις μεγάλα γράμματα από μεγάλη απόσταση απ' ό,τι στο βιβλίο παρόλο που είναι ίδια η οπτική γωνία»³⁰⁵.

Σύμφωνα με τον Michinton, ακόμα και το είδος μιας ταινίας μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο που την προσλαμβάνει ο θεατής. Για παράδειγμα, όπως τονίζει ο ίδιος, στην περίπτωση των ταινιών αγάπης:

«οι θεατές δε χρειάζεται να διαβάσουν όλους τους υπότιτλους, γνωρίζουν την ιστορία, μαντεύουν τη ροή του διαλόγου, κρυφοκοιτάνε λίγο τους υπότιτλους για κάποιες πληροφορίες. Στην ουσία είναι σαν να τους φωτογραφίζουν και όχι να τους διαβάζουν»³⁰⁶.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η έρευνα σχετικά με τον τρόπο που προσλαμβάνει το μάτι τους υπότιτλους, είναι σχετικά ελλιπής. Όσον αφορά στην ταχύτητα ανάγνωσης αλλά και έκθεσης των υπότιτλων, ο Ivarsson εξηγεί, μεταφέροντας τα λόγια του Zachrissons:

«τα μάτια μας μπορούν να διαβάσουν μια σελίδα δέκα φορές πιο γρήγορα απ'ό,τι κάνουμε συνήθως. Υπό κανονικές συνθήκες, ο αναγνώστης χρησιμοποιεί περιορισμένη ταχύτητα λόγω κατανόησης. Ο αναγνώστης διαβάζει για να κατανοήσει. Η φύση ενός κειμένου είναι

³⁰⁵Ibid, Ivarsson, σελ.66.

³⁰⁶Ibid, Tveit, σελ.105.

εξίσου σημαντικός παράγοντας όπως και η ικανότητα του αναγνώστη να το κατανοήσει»³⁰⁷.

Σύμφωνα με έρευνες, το 90% των θεατών μπορούν να διαβάσουν έναν υπότιτλο δύο γραμμών στην τηλεόραση, σε λιγότερο από τέσσερα δευτερόλεπτα, ενώ κάποιοι άλλοι ακόμα και στο μισό χρόνο³⁰⁸. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, θα μας έκανε εντύπωση το γεγονός ότι ο προτεινόμενος χρόνος έκθεσης του υπότιτλου στην οθόνη είναι από πέντε έως εφτά δευτερόλεπτα.

Ο Tveit διεξήγαγε μία έρευνα στην οποία ήθελε να μελετήσει τον προβλεπόμενο χρόνο έκθεσης ενός υπότιτλου δύο γραμμών ούτως ώστε να είναι ευανάγνωστος από το κοινό³⁰⁹. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνάς του, μία μείωση στο χρόνο έκθεσης από έξι σε πέντε δευτερόλεπτα, οδήγησαν στη μείωση λήψης της πληροφορίας του κειμένου αλλά στην αύξηση της συγκράτησης της οπτικής πληροφορίας³¹⁰. Έτσι, λοιπόν, μία μείωση του χρόνου έκθεσης δε θα προκαλούσε σημαντική απώλεια πληροφοριών από τους υπότιτλους, αντίθετα ο θεατής θα κέρδιζε πολύ από τη συγκράτηση των πληροφοριών της εικόνας. Σύμφωνα με τον ίδιο, η μείωση του χρόνου έκθεσης κατά ένα δευτερόλεπτο, περισσότερο πλεονέκτημα θα αποτελούσε παρά μειονέκτημα³¹¹.

Ο Ivarsson σημειώνει ότι το κοινό το οποίο επισκέπτεται κατά κόρον τους κινηματογράφους, είναι ένα κοινό το οποίο είναι από νωρίς

³⁰⁷Ivarsson, J., *Subtitling for the Media*, (Stockholm: Transedit, 1992), σελ.37.

³⁰⁸Ibid, Ivarsson, 1992, σελ.37.

³⁰⁹Ibid, Tveit, σελ.2.

³¹⁰Ibid, Tveit, σελ.64.

³¹¹Ibid, Tveit, σελ.62.

εξοικειωμένο με την τεχνολογία, τη γρήγορη πληροφορία και εικόνα. Για το λόγο αυτό, είναι συνηθισμένοι στις γρήγορες εικόνες και στη γρήγορη λήψη πληροφοριών. Ο χρόνος έκθεσης των υπότιτλων στις μέρες μας είναι λιγότερος από τον αντίστοιχο πολλά χρόνια πριν³¹². Επίσης, τονίζει ότι στην περίπτωση που ο θεατής είναι γνώστης της γλώσσας που χρησιμοποιείται από τους ηθοποιούς, τότε ο υπότιτλος παίζει ρόλο επικουρικό, βοηθώντας στην πλήρη κατανόηση του διαλόγου. Ο θεατής κοιτά φευγαλέα τους υπότιτλους σε περίπτωση που δεν κατανόησε πλήρως το διάλογο³¹³.

Επιπρόσθετα, έχει παρατηρηθεί ότι οι υπότιτλοι των οποίων ο χρόνος έκθεσης στην οθόνη είναι αρκετός ούτως ώστε ο θεατής να μπορεί να τους διαβάσει δύο φορές, είναι εξίσου ενοχλητικοί με εκείνους τους οποίους ο χρόνος έκθεσης δεν επαρκεί ούτε για μία πλήρη ανάγνωση³¹⁴. Είναι απαραίτητο να λαμβάνεται υπόψη το κοινό-στόχος γιατί σε περίπτωση θεατών οι οποίοι είναι γνώστες της γλώσσας αφετηρίας τότε ένας μικρός χρόνος έκθεσης των υπότιτλων είναι θεμιτός, σε περίπτωση όμως ανθρώπων με ακουστικά προβλήματα ή ανθρώπων που δε γνωρίζουν καθόλου τη γλώσσα, τότε πρέπει να γίνονται οι απαραίτητες τροποποιήσεις³¹⁵.

Πολλοί κινηματογραφόφιλοι επισημαίνουν τα διάφορα μειονεκτήματα των υπότιτλων. Πρώτον, ένα βασικό μειονέκτημα των υπότιτλων είναι το χαρακτηριστικό τους στοιχείο ότι αποσπών την προσοχή των θεατών μακριά από την εικόνα και δεύτερον ότι σε πολλές

³¹²Ibid, Ivarsson, 1998, σελ.66.

³¹³Ibid, Ivarsson, 1998, σελ.67.

³¹⁴Ibid, Ivarsson, 1998, σελ.67.

³¹⁵Ibid, Ivarsson, 1998, σελ.70.

περιπτώσεις οι υπότιτλοι είναι ανακριβείς και κατά κάποιο τρόπο αλλοιώνουν το νόημα.

Άλλα βασικά μειονεκτήματα των υπότιτλων είναι η δυσκολία μεταφοράς πολιτισμικών στοιχείων της γλώσσας αφετηρίας, μιας και κατά τη διαδικασία του υποτιτλισμού ο υποτιτλιστής δεν έχει τη δυνατότητα της προσθήκης παραπομπής, όπως για παράδειγμα ο μεταφραστής λογοτεχνικών έργων, ούτως ώστε να δώσει κάποια επιμέρους επεξήγηση ενός δυσνόητου όρου. Ένα ακόμα πρόβλημα αποτελεί η «αφαίρεση». Ο υποτιτλιστής είναι αναγκασμένος να αποδομεί το διάλογο για να διαμορφώσει τους υπότιτλους μιας και γίνεται λόγος για συγκεκριμένη χωρητικότητα χαρακτήρων γραμματοσειράς.

Γίνεται λοιπόν αντιληπτό, ότι ο υποτιτλιστής καλείται να αποδομήσει το διάλογο και να μεταφέρει το μήνυμα στο κοινό αφίξεως, μέσα σε δύο γραμμές χωρητικότητας 30-40 χαρακτήρων. Καλείται λοιπόν να επιλέξει ποια μέρη του διαλόγου θα μεταφέρει στο κοινό και ποια θα παραλείψει. Μία τέτοια διαδικασία είναι αρκετά δύσκολη μιας και πρέπει να λάβει υπόψη του διάφορες παραμέτρους όπως για παράδειγμα, το κοινό αφίξεως, το περιεχόμενο της ταινίας ή και τη γλώσσα που χρησιμοποιείται.

Κάτι όμως που πρέπει να αναφερθεί, είναι ότι στις μέρες μας πάρα πολλοί θεατές είναι γνώστες της γλώσσας αφετηρίας της ταινίας και για το λόγο αυτό μπορούν να συγκρίνουν τις μεταφραστικές επιλογές του υποτιτλιστή και τις περισσότερες φορές αυτή η κριτική θα είναι εις βάρος του αφ'ής στιγμής δεσμεύεται από την περιορισμένη χωρητικότητα. Αυτή είναι και η μέγιστη διαφορά μεταξύ υποτιτλισμού και μετάφρασης. Όσον αφορά στη λογοτεχνική μετάφραση, για παράδειγμα, ο αναγνώστης δεν έχει άμεση πρόσβαση στο πρωτότυπο κείμενο. Αντίθετα, στην τηλεοπτική

μετάφραση αλλά και στον υποτιτισμό κινηματογράφου η σύγκριση γίνεται άμεσα και η σύγκριση αυτή είναι συχνά «άδικη».

4.3 Υποτιτλισμός και Μετάφραση

Είναι γεγονός ότι πολλοί θεωρητικοί δε θεωρούν ότι ο υποτιτλισμός είναι συνώνυμος της μετάφρασης μιας και αρνούνται τη μετάφραση από προφορικό κείμενο σε γραπτό. Ένα ακόμα επιχείρημά τους, είναι ότι ο υποτιτλισμός υπόκειται σε πολλούς περιορισμούς, όπως για παράδειγμα ο αριθμός χαρακτήρων σε κάθε υπότιτλο. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε πολλές περιπτώσεις μετάφρασης υπάρχουν περιορισμοί³¹⁶. Ωστόσο, τα τελευταία είκοσι χρόνια η τεχνική του υποτιτλισμού έχει ενσωματωθεί στον όρο «Translation Studies».

Από τη στιγμή που ο υποτιτλισμός θεωρείται κλάδος της μεταφρασεολογίας, είναι απαραίτητο να γίνει και μία αναφορά σε σημαντικές θεωρίες περί μετάφρασης, όπως για παράδειγμα το φαινόμενο της «ισοδυναμίας».

Το φαινόμενο της ισοδυναμίας δείχνει να απασχόλησε όλους όσους συμμετείχαν στη μεταφραστική πράξη, ήδη από την εμφάνιση της μετάφρασης ως πρακτικής. Από την εποχή του Κικέρωνα, πολλοί χρησιμοποιούσαν όρους, όπως «πιστή μετάφραση» ή «κατά λέξη μετάφραση» και «ελεύθερη μετάφραση», αναφερόμενοι σε αυτό το φαινόμενο που σήμερα αποκαλούμε «ισοδυναμία».³¹⁷

³¹⁶Zabalbeascoa, P., *Dubbing and the nonverbal dimension of translation*, F. Poyatos (ed.), (Nonverbal Communication and Translation, 1997), σελ.330.

³¹⁷Βλ. Φ.Μπατσαλιά- Ε.Σελλά-Μάζη Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης, 1997 σελ. 20. Ο Κικέρων στο έργο του *“De optimo genere*

Ο Λούθηρος, κατά τη μετάφραση της Βίβλου, έκανε λόγο για την κοινωνική διάσταση της μετάφρασης, δηλαδή να προσαρμόζεται το μετάφρασμα στον πολιτισμό και τη νοοτροπία της γλώσσας-στόχος. Έτσι, λοιπόν, ο Λούθηρος τόνισε την αναγκαιότητα να απομακρύνεται το μετάφρασμα από τη δομή και τη μορφή του πρωτοτύπου³¹⁸.

Ο F.Scleiermacher το 1813, στο έργο του με τίτλο, *Uber die verschiedenen Methoden des Ubersetzens*, παρουσιάζει δύο διαφορετικές μεταφραστικές μεθόδους, την «προσαρμογή» και τη «διεθνοποίηση», επισημαίνοντας ότι ο μεταφραστής είτε θα φέρει το συγγραφέα του πρωτοτύπου κοντά στο αναγνωστικό κοινό «naturalization» είτε θα φέρει το αναγνωστικό κοινό κοντά στο συγγραφέα του πρωτοτύπου «foreignization». Στην πρώτη περίπτωση, ο μεταφραστής κάνει τις απαραίτητες αλλαγές ούτως ώστε να δίνεται η εντύπωση στον αναγνώστη ότι το έργο έχει γραφτεί στη γλώσσα αφίξεως. Στη δεύτερη περίπτωση, ο μεταφραστής διατηρεί κάποιες δομές του πρωτοτύπου με σκοπό να μην αλλοιωθεί το «θέλιν ειπείν» του συγγραφέα» καθώς και το ύφος του και να δίνεται στον αναγνώστη η ίδια εντύπωση που θα είχε αν διάβαζε το πρωτότυπο κείμενο και όχι το μετάφρασμα³¹⁹.

oratorum”, κάνει διαχωρισμό μεταξύ «κατά λέξη» μετάφρασης και «ελεύθερης» μετάφρασης

³¹⁸Μπατσαλιά, Φ., Σελλά-Μάζη, Ελ., *Γλωσσολογική προσέγγιση στη θεωρία και τη διδακτική της μετάφρασης*, (χ.τ.: Έλλην, 1997), σελ.20.

³¹⁹Munday, J., *Introducing Translation Studies*, (London and New York: Routledge, 2001), σελ.27-28.Όπως αναφέρουν και οι Φ. Μπατσαλιά & Ελ. Σελλά-Μάζη στο *Γλωσσολογική προσέγγιση στη θεωρία και διδακτική της μετάφρασης*, ο F.Schleiermacher θεωρεί αυτή την πρώτη μέθοδο «μάλλον προσαρμογή κα παράφραση παρά μετάφραση». σελ. 21.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η θεωρία των E.Nida και C.Taber αποτελεί καινοτομία καθώς αυτοί οι δύο θεωρητικοί είναι οι πρώτοι που παρουσίασαν τη σύνδεση του φαινομένου της ισοδυναμίας με την επιστήμη της γλωσσολογίας προσδίδοντας τους όρους όπως «μορφική αντιστοιχία» και «δυναμική ισοδυναμία».

Προσπαθώντας να λύσουμε το πρόβλημα της ισοδυναμίας, θα έπρεπε να λάβουμε υπόψη, όπως τονίζει και η Susan Bassnett, ότι η ισοδυναμία είναι μία σημειωτική κατηγορία η οποία αποτελείται από σημασιολογικά, συντακτικά και πραγματολογικά στοιχεία, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Peirce³²⁰. Δε θα έπρεπε, όμως, να θεωρηθεί ότι ένα μετάφρασμα το οποίο δεν είναι πιστό στο πρωτότυπο κείμενο, δεν έχει και αισθητική αξία. Όπως τονίζει και ο W.Benjamin, «καμία μετάφραση δεν θα ήταν δυνατή αν ο τελικός της σκοπός ήταν η απόλυτη ομοιότητα με το πρωτότυπο». Και ο W.Benjamin, μιλά για το συγκινησιακό φορτίο των λέξεων και θεωρεί ότι η «κατά λέξη» μετάφραση καταργεί την απόδοση του νοήματος³²¹. Τέλος, όπως επισημαίνει και ο George Mounin «μερικές φορές πρέπει να μεταφράζουμε την αυθεντικότητα ενός κειμένου χωρίς όμως την αυθεντικότητα της ξένης γλώσσας του»³²².

Πολλοί θεωρητικοί που ασχολούνται με το φαινόμενο της ισοδυναμίας, τείνουν να ταυτίσουν την ισοδυναμία με την ίδια τη

³²⁰Bassnett, S., *Translation studies*, 3rd. edition, (London: Routledge, 2002), σελ.34.Αυτά τα στοιχεία διέπονται από μία ιεραρχική σχέση σύμφωνα με την οποία η σημασιολογική ισοδυναμία προηγείται της συντακτικής και της πραγματολογικής.

³²¹Benjamin, W., *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Γλώσσας*, μετάφρ. Φ.Τερζάκης, (Αθήνα: νήσος, 1999), σελ.64.

³²²Mounin, G., *Les belles infideles*, (Presses Universitaires de Lille, c.1994), σελ.74.

μετάφραση και τούτο γιατί τις περισσότερες φορές ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται χωρίς να καθορίζεται επακριβώς το περιεχόμενό του. Η ισοδυναμία όμως δε θα έπρεπε να ορίζει τη μετάφραση, αλλά να ορίζεται από αυτή³²³. Για να χαρακτηρίσουμε, επομένως, ένα κείμενο ως ισοδύναμο, θα πρέπει να δώσουμε έναν ορισμό της ισοδυναμίας. Ωστόσο, είναι πολύ δύσκολο να καθορίσουμε το περιεχόμενο του όρου ισοδυναμία.³²⁴ Γι' αυτό το λόγο, θα πρέπει να ορίσουμε ως προς τι μετρούμε την ισοδυναμία. Παρατηρούμε επομένως, ότι «από τη στιγμή που θέτουμε το πλαίσιο και τους όρους χρήσης του όρου «ισοδυναμία», προκύπτουν διάφορα είδη ισοδυναμίας, όπως η υφολογική, η μορφική, η λειτουργική, η κειμενική, η πραγματολογική, η επικοινωνιακή κ.ά.»³²⁵.

Στη Θεωρία της Μετάφρασης, η προσπάθεια για να δοθεί ένας ορισμός της ισοδυναμίας διακρίνεται από δύο τάσεις. Σύμφωνα με την πρώτη, δίνεται έμφαση σε θέματα σημασιολογίας και στη μεταφορά του σημασιολογικού περιεχομένου από τη γλώσσα αφετηρίας στη γλώσσα αφίξεως. Σύμφωνα με τη δεύτερη, ακολουθούμενη από τους Ρώσους Φορμαλιστές και τη Σχολή της Πράγας, γίνεται λόγος για την εφαρμογή της ισοδυναμίας σε λογοτεχνικά κείμενα ³²⁶.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, το φαινόμενο της ισοδυναμίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την επιστήμη της γλωσσολογίας . Ο R.Jakobson είναι ο πρώτος ο οποίος έθεσε τις γλωσσολογικές βάσεις στο φαινόμενο

³²³Κεντρωτής, Γ., *Θεωρία και πράξη της μετάφρασης*, (Αθήνα: Διάυλος, 2000), σελ.56.

³²⁴Garnier, G., *Linguistique et traduction*, Caen: Paradigme, 1985.σελ.40.(Συγκεκριμένα γράφει ότι " *Très difficile en effet paraît être la définition même de la notion d' équivalence*" Garnier, 1985 :40).

³²⁵Ibid, Κεντρωτής, σελ.280.

³²⁶Bassnett, S., *Translation studies*, 3rd. edition,(London: Routledge, 2002), σελ.34.

της ισοδυναμίας.³²⁷ Εκ των υστέρων, άλλαξε και η σκέψη όλων των θεωρητικών καθώς διαπίστωσαν αυτή την αναπόφευκτη συσχέτιση της ισοδυναμίας με τη γλωσσολογία καθώς και του γεγονότος ότι δεν μπορεί να υπάρξει απόλυτη ισοδυναμία μεταξύ δύο γλωσσών παρά μόνο μερική.

Έτσι , λοιπόν, οι όροι των E.Nida και C.Taber περί «μορφικής αντιστοιχίας» και «δυναμικής ισοδυναμίας» θεωρούνται πρωτοποριακοί καθώς συνδυάζουν τη γλωσσολογία , λαμβάνοντας υπόψη το συγγραφέα και τον αναγνώστη του πρωτότυπου κειμένου και του μεταφράσματος καθώς σύμφωνα με τον E.Nida το μετάφρασμα πρέπει να έχει την ίδια απήχηση που έχει και το πρωτότυπο κείμενο³²⁸.

Στο έργο των J.P.Vinay και J.Darbelnet, "*Stylistique comparée du français et de l' anglais*" παρουσιάζονται επτά μεταφραστικές μέθοδοι οι οποίες , σύμφωνα με τον G.Garnier, μπορούν να ταυτιστούν με την ισοδυναμία³²⁹. Σύμφωνα με τους J.P.Vinay και J.Darbelnet, το «δάνειο» (emprunt) αποτελεί μια μεταφραστική λύση την οποία επιλέγουν οι μεταφραστές

³²⁷Βλ. R.Jakobson, *On linguistic aspects of translation*,σελ.262.

"Equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics" .

³²⁸Larose, R., *Théories contemporaines de la Traduction*, (Québec: Presses de l' Université de Québec, 1989), σελ.78 " To put the same idea in a different perspective, if Paul had been writing directly to us rather than for his original audience, he would no doubt have said the same things differently, and the differences would not have been only linguistic"(Nida , Taber, 1969: 24). Ολο το πρόβλημα έγκειται στην έκφραση «no doubt». Ο μεταφραστής δεν είναι ο συγγραφέας του πρωτότυπου κειμένου αλλά φέρει ηθική ευθύνη έναντι στους αναγνώστες του.

³²⁹Ibid, Garnier, σελ. 40.

Ο G. Garnier παραλληλίζει τις τρεις πρώτες μεθόδους ("emprunt, calque, traduction littérale") με τη «μορφική αντιστοιχία» ενώ τις τέσσερις επόμενες ("transposition, modulation, équivalence, adaptation") με τη «δυναμική ισοδυναμία» .

για να παράγουν ένα υφολογικό αποτέλεσμα. Πολλές φορές, οι μεταφραστές χρησιμοποιούν τα «δάνεια» για να γίνουν γνωστά τα έθιμα της γλωσσικής κοινότητας. Ένα «δάνειο» ενσωματώνεται όταν έχει ήδη ενσωματωθεί μορφολογικά. Το εκτύπωμα (calque) είναι η μεταφορά ενός λεξικού συνδυασμού ή συντάγματος και έχουμε τα εκφραστικά εκτυπώματα (calques d'expression) και τα δομικά εκτυπώματα (calques de structure)³³⁰. Αναφορικά στην «κατά λέξη μετάφραση» (traduction littérale), πρόκειται για μια χρήσιμη τεχνική εφόσον βέβαια υπάρχει κοινή δομή μεταξύ του ζεύγους γλωσσών και δε θίγεται η δομή της γλώσσας αφίξεως³³¹.

Στη συνέχεια, γίνεται λόγος για την «μετάταξη» (transposition), η οποία αφορά στην αλλαγή στην τάξη των μονημάτων, χωρίς να γίνεται αλλαγή στο νόημα³³². Η «μετατροπία»(modulation) είναι μια άλλη εκδοχή του μηνύματος. Συγκεκριμένα, δύο γλώσσες προσπαθούν να λεξικοποιήσουν μια πραγματικότητα από διαφορετική, όμως, οπτική

³³⁰Τα εκφραστικά εκτυπώματα σέβονται τη συντακτική δομή της γλώσσας αφίξεως ενώ τα δομικά εκτυπώματα μεταφέρουν τη συντακτική δομή που είχαν στη γλώσσα αφετηρίας. Παράδειγμα εκφραστικού εκτυπώματος : « Πρώτη Κυρία» εκ του « First Lady» (μεταφέρεται ως έχει χωρίς να δημιουργεί πρόβλημα). Παράδειγμα δομικού εκτυπώματος : « κράτος- μέλος»(πρόκειται για ένα μη λειτουργικό εκτύπωμα καθώς δεν μπορεί να ενσωματωθεί συντακτικά).

³³¹Βλ. .Vinay, J.P., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l' anglais* , 1977, σελ.46-50. Συγκεκριμένα γράφουν «στην κατά λέξη μετάφραση περνάμε από τη γλώσσα αφετηρίας στη γλώσσα αφίξεως, χωρίς να χρειάζεται να μεριμνήσουμε για κάτι άλλο, παρά μόνο για τις γλωσσολογικές διορθώσεις και επισημαίνουν, πως αυτή η μέθοδος χρησιμοποιείται σε γλώσσες οι οποίες προέρχονται από την ίδια οικογένεια και κουλτούρα».

³³²Παράδειγμα «μετάταξης» : ένα επίθετο μετατρέπεται σε ουσιαστικό ή για παράδειγμα, μια μετοχή μετατρέπεται σε αναφορική πρόταση. Πχ. no smoking -> defense de fumer.

γωνία καθεμιά³³³. Στην «ισοδυναμία» (Équivalence), έχουμε να κάνουμε με ισοδύναμη κατάσταση και βρίσκουμε το αντίστοιχο λεξικό υπόβαθρο. Τέλος, στην «προσαρμογή» (adaptation), αναγκαζόμαστε να αποδώσουμε την εμπειρία όπως στη γλώσσα αφετηρίας και να την προσαρμόσουμε στη γλώσσα αφίξεως³³⁴.

Ένας ακόμα θεωρητικός που ασχολήθηκε με το θέμα της ισοδυναμίας είναι ο W.Koller. Ο γερμανός θεωρητικός κάνει λόγο για «ισοδυναμία» (“Korrespondenz”) και «αντιστοιχία», (“Äquivalenz”). Συγκεκριμένα, θεωρεί πως η ισοδυναμία είναι αντικείμενο της Επιστήμης της Μετάφρασης και αναλύει ισοδύναμα μεταξύ συγκεκριμένων συγκεκριμένων. Από την άλλη, η αντιστοιχία αποτελεί αντικείμενο της Αντιπαραβολικής Γλωσσολογίας αναζητά ομοιότητες και διαφορές ενός ζεύγους γλωσσών, μέσα από τη σύγκριση δύο γλωσσικών συστημάτων.

Στη συνέχεια, ο W.Koller διακρίνει πέντε είδη ισοδυναμίας: α) την «καταδηλωτική ισοδυναμία» (“denotative Äquivalenz”), η οποία αφορά στην ισοδυναμία του εξωγλωσσικού περιεχομένου του κειμένου, β) την «συνδηλωτική ισοδυναμία» (“konnotative Äquivalenz”), η οποία σχετίζεται με τις λεξιλογικές επιλογές γ) την «κειμενοκανονιστική ισοδυναμία» (“textnormative Äquivalenz”), η οποία σχετίζεται με τα είδη των κειμένων και τις νόρμες της γλώσσας, δ) την «πραγματολογική (ή επικοινωνιακή) ισοδυναμία» (“pragmatische Äquivalenz”), η οποία έχει στο κέντρο του ενδιαφέροντος τον αναγνώστη και ε) τη «μορφική ισοδυναμία» (“formale

³³³ Παράδειγμα «μετατροπίας»: “the lower part”-“ le bas”.

³³⁴ Vinay, J., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l' anglais*,. (Paris: Didier, 1977/1958), σελ.46-50.(Παράδειγμα «προσαρμογής»: Dad kissed his daughter in the mouth. Σε αυτή την περίπτωση κάνουμε προσαρμογή γιατί γνωρίζουμε ότι αυτή την πράξη την έκαναν οι Άγγλοι από έντονη χαρά).

Äquivalenz”), η οποία σχετίζεται με τη μορφή και την αισθητική του κειμένου και δεν πρέπει να συγχέεται με τη μορφική ισοδυναμία του E.Nida³³⁵.

Όσον αφορά τώρα στον υποτιτλισμό και την ισοδυναμία, σύμφωνα με τον Gottlieb, « το μετάφρασμα δεν μπορεί ποτέ να είναι αντίγραφο του πρωτοτύπου»³³⁶. Στη συνέχεια, ο Gottlieb αναφέρεται στη θεωρία των Nida-Taber περί «δυναμικής ισοδυναμίας και μορφικής αντιστοιχίας». Οι δύο θεωρητικοί στα *Toward a Science of Translating*, του E.Nida (1964) και στο *The Theory and Practice of Translation*, των E.Nida και C.Taber (1969) κάνουν λόγο για την έννοια της «μορφικής αντιστοιχίας» και της «δυναμικής ισοδυναμίας»³³⁷. Η θεωρία τους αυτή προέκυψε ύστερα από μετάφραση της Βίβλου και των συμπερασμάτων που εξήγαγαν.

Στο βιβλίο του *Toward a Science of Translating*, ο E.Nida κάνει λόγο για τη «μορφική ισοδυναμία» (formal equivalence) και τη «δυναμική ισοδυναμία» (dynamic equivalence). Με τον όρο «μορφική ισοδυναμία», εννοεί την πιστή μεταφορά ενός μηνύματος από τη γλώσσα αφετηρίας στη γλώσσα αφίξεως, δίδοντας έτσι μεγαλύτερη έμφαση στη δομή και το περιεχόμενο του συγκεκριμένου μηνύματος. Σε μια τέτοια μετάφραση, ο μεταφραστής στοχεύει στη μορφή και το περιεχόμενο του πρωτοτύπου προσπαθώντας να αναπαράγει στοιχεία όπως: γραμματικές μονάδες, νόημα κτλ. Πρόκειται, επομένως, για μία μετάφραση η οποία προσανατολίζεται προς το πρωτότυπο κείμενο.

³³⁵Ibid, Κεντρωτής, σελ.280-281.

³³⁶Gottlieb, H., *Subtitles, translation & idioms*, (Copenhagen: Centre for translation studies, University of Copenhagen, 1997), σελ.88.

³³⁷Είναι αξιοσημείωτο ότι ενώ στο πρώτο του βιβλίο ο E.Nida κάνει λόγο για «μορφική αντιστοιχία» και «μορφική ισοδυναμία», στο δεύτερο βιβλίο που συντάσσει μαζί με τον C.Taber μιλούν για «μορφική αντιστοιχία» και «δυναμική ισοδυναμία».

Ο ίδιος ο E.Nida, για να αποφύγει να θεωρηθεί εχθρός της «μορφικής ισοδυναμίας», τονίζει ότι η συγκεκριμένη προσέγγιση είναι εξίσου σημαντική όταν το προς μετάφραση κείμενο απευθύνεται σε συγκεκριμένο κοινό όπως για παράδειγμα η περίπτωση ενός μεσαιωνικού γαλλικού λογοτεχνικού κειμένου το οποίο πρέπει να μεταφραστεί στα γαλλικά και φυσικά αναφέρεται σε συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό.

Από την άλλη πλευρά, στη μετάφραση με βάση την προσέγγιση της «δυναμικής ισοδυναμίας» αυτό που μας αφορά είναι η απήχηση του μηνύματος του μεταφράσματος στη γλώσσα αφίξεως να είναι ίδια με την απήχηση του πρωτότυπου κειμένου στη γλώσσα αφετηρίας. Με λίγα λόγια, η σχέση του αναγνώστη με το μήνυμα του μεταφράσματος να είναι ίδια με τη σχέση του αναγνώστη της γλώσσας αφετηρίας με το πρωτότυπο κείμενο. Ο μεταφραστής στοχεύει να παράγει ένα απόλυτα «φυσικό» κείμενο, προσαρμοσμένο στις γλωσσικές και πολιτισμικές συνήθειες του αναγνωστικού κοινού της γλώσσας αφίξεως. Η αντίδραση φυσικά του αναγνώστη της γλώσσας αφίξεως, ως προς το μήνυμα, δεν μπορεί να ταυτίζεται απόλυτα με την αντίδραση του αναγνώστη της γλώσσας αφετηρίας ως προς το πρωτότυπο κείμενο αλλά αυτό που επιδιώκει ο μεταφραστής είναι ο μεγαλύτερος βαθμός ισοδυναμίας.

Σε μια μετάφραση όπου ακολουθείται η προσέγγιση της «δυναμικής ισοδυναμίας», ο μεταφραστής αναζητά το «πλησιέστερο φυσικό ισοδύναμο» (the closest natural equivalent)³³⁸. Για να επιτευχθεί η

³³⁸ Ένα παράδειγμα που δίδεται είναι το ακόλουθο: πολλοί θεωρούν ότι στη σύγχρονη αγγλική γλώσσα το πλησιέστερο φυσικό ισοδύναμο της έκφρασης "demon-possessed" είναι το "mentally-distressed". Παρόλαυτα, η έκφραση "mentally-distressed" δε λαμβάνει υπόψη το κουλτουραλικό περιβάλλον καθώς και τις γλωσσικές συνήθειες των ανθρώπων της εποχής της Βίβλου.

μεταφορά του μηνύματος με φυσικό τρόπο απαιτείται προσαρμογή στις πολιτισμικές και γλωσσικές συνήθειες της γλώσσας αφίξεως, προσαρμογή στο συγκείμενο του μηνύματος καθώς και προσαρμογή στο αναγνωστικό κοινό της γλώσσας αφίξεως. Σε περίπτωση βέβαια που οι πολιτισμοί που αντιπροσωπεύονται από τη γλώσσα αφετηρίας και από τη γλώσσα αφίξεως απέχουν παρασάγγας ο ένας από τον άλλον, τότε θεωρείται πιθανή τυχόν αδυναμία μεταφοράς του μηνύματος με φυσικό τρόπο.

Στο επόμενο βιβλίο που συντάσσει ο E.Nida με τον C.Taber το 1969, με τον τίτλο *The Theory and Practice of Translation*, οι συγγραφείς δίνουν διαφορετικά παραδείγματα και μετονομάζουν τη «μορφική ισοδυναμία» σε «μορφική αντιστοιχία», τονίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη διαφορά της από τη «δυναμική ισοδυναμία» καθώς και το ότι στη συγκεκριμένη προσέγγιση δίδεται έμφαση στην αναζήτηση αντιστοιχιών μεταξύ του μεταφράσματος και του πρωτότυπου κειμένου.

Οι συγγραφείς τάσσονται φανερά υπέρ της «δυναμικής ισοδυναμίας» και δηλώνουν ότι αυτό που μας αφορά στη μετάφραση ενός ειδικού κειμένου, όπως η Βίβλος, δεν είναι η σωστή γραμματική ή το σωστό συντακτικό αλλά η επίδραση που έχει το μήνυμα του μεταφράσματος στο αναγνωστικό κοινό και η αντίδραση του ίδιου του αναγνώστη σε αυτό (receptor response).³³⁹

Είναι γεγονός, ότι η θεωρία των E.Nida και C.Taber σχετικά με τη διάκριση «μορφικής αντιστοιχίας» και «δυναμικής ισοδυναμίας», δέχτηκε

³³⁹Οι πληροφορίες του συγκεκριμένου υποκεφαλαίου προέρχονται από τα εξής βιβλία: E.Nida, *Toward a Science of Translating*, E.J.Brill, Leiden, 1964. σελ. 156-171 και E.Nida, C.Taber, *The Theory and Practice of Translation*, E.J.Brill, Leiden, 1982. σελ. 20-32.

έντονη κριτική. Οι αντιδράσεις των επικριτών τους στηρίχτηκαν στο γεγονός ότι η συγκεκριμένη θεωρία καθώς και η προώθηση, εκ μέρους των συγγραφέων, της «δυναμικής ισοδυναμίας» έναντι της «μορφικής αντιστοιχίας» δεν μπορεί να είναι αξιόπιστη απ' τη στιγμή που προέκυψε κατόπιν μελέτης ενός ειδικού κειμένου όπως αυτό της Βίβλου το οποίο χαρακτηρίζεται για την ιδιομορφία του.

Αρχικά, ο Robert Larose ασκεί την κριτική του σχολιάζοντας πρωτίστως τη δήλωση των Nida και Taber : *“To put the same idea in a different perspective, if Paul had been writing directly to us rather than for his original audience, he would **no doubt** have said the same things differently, and the differences would not have been only linguistic”*³⁴⁰. Ο Larose επικεντρώνει την προσοχή του στην έκφραση **no doubt**, δηλώνοντας ότι ο μεταφραστής δεν είναι ο συγγραφέας του πρωτότυπου κειμένου, αλλά φέρει ηθική ευθύνη ως προς τους αναγνώστες του. Επιπλέον, εναντιώνεται ως προς την «αντίδραση του αναγνώστη» (receptor response) τονίζοντας ότι λόγω διαφορετικού κουλτουραλικού και ιστορικού περιβάλλοντος δεν μπορεί σε καμία περίπτωση η αντίδραση του αναγνώστη της γλώσσας αφίξεως να είναι ίδια με την αντίδραση του αναγνώστη της γλώσσας αφετηρίας³⁴¹.

³⁴⁰ Ibid, Nida, Taber, σελ.24.

³⁴¹ Ibid, Larose, σελ.78-79.

Όπως τονίζει και ο Larose στο βιβλίο του : *Théories contemporaines de la traduction* Québec : Presses de l' Université de Québec, 1989. *L'empirisme ne peut pas théoriser l'expérience, déclare Meschonnic (1973 :350). Seule une conception qui ne sépare pas l'écriture et la traduction dans leur histoire et dans leur théorie peut poser pourquoi un texte ne vieillit pas quand sa traduction vieillit, pourquoi certaines traductions qui ne sont plus « traductions » mais œuvres ne vieillissent pas. Le succès de la Vulgate et de la King James Version non seulement n'est pas expliqué par Nida, il contredit même la théorie de Nida. Il ruine l'opposition de la forme et du sens-réponse, de l'équivalence formelle et de l'équivalence dynamique.*

Τέλος, ο Larose εναντιώνεται στη θέση του Nida, ότι δηλαδή η «μορφή» του μηνύματος πρέπει να αποτελεί το βασικό παράγοντα κατά τη μεταφραστική πράξη, τονίζοντας ότι ο μεταφραστής, επιλέγοντας ανάμεσα σε «νόημα» και «μορφή», πρέπει να θυσιάσει τη «μορφή», απ' τη στιγμή που η μεταφραστική πράξη συνίσταται στην παραγωγή του «πλησιέστερου φυσικού ισοδύναμου» στη γλώσσα αφίξεως παραθέτοντας το ρητό του E.Fitzgerald " *Better a live sparrow than a stuffed eagle*".

Αντίθετος με τη θεωρία των Nida και Taber, σχετικά με την «αντίδραση του αναγνώστη», είναι και ο P.Newmark ³⁴² ο οποίος τονίζει ότι δεν πρέπει να δίνονται όλα έτοιμα στον αναγνώστη και ότι αποτελεί χρήσιμη λειτουργία γι' αυτόν η αναζήτηση σε λεξικά.

Η πιο έντονη κριτική που έχει ασκηθεί μέχρι τώρα στο έργο των E.Nida και C.Taber, θα λέγαμε ότι είναι αυτή του E.Gentzler, στο βιβλίο του " *Contemporary Translation Theories*" (1993). Ο ίδιος θεωρεί ότι κύριος σκοπός για τη διατύπωση της συγκεκριμένης θεωρίας, ήταν η θέληση των συγγραφέων να ενώσουν τους ανθρώπους σε μια κοινή πίστη προς το Θεό, επηρεασμένοι βέβαια από τις προσωπικές τους θρησκευτικές πεποιθήσεις. Αναφορικά δε με την «αντίδραση του αναγνώστη», ο Gentzler θεωρεί ότι σκοπός των συγγραφέων είναι να δημιουργήσουν την κατάλληλη αντίδραση η οποία θα προκαλέσει την έναρξη ενός

³⁴²Ο P.Newmark στο βιβλίο του: *Approaches to Translation*, (Oxford and New York: Pergamon Press, 1982), τονίζει ότι: " *In theory a communicative translation is ipso facto a subjective procedure, since it is intended primarily to achieve a certain effect on its readers' minds, which effect could only be verified by a survey of their mental and/or physical reactions.*"

εποικοδομητικού διαλόγου μεταξύ του δέκτη του μηνύματος και του Θεού³⁴³.

Μέσα από μια διεξοδική βιβλιογραφική έρευνα, θα μπορούσαμε να ανακαλύψουμε πολλούς πολέμιους της θεωρίας των E.Nida και C.Taber περί «μορφικής αντιστοιχίας» και «δυναμικής ισοδυναμίας» και πολλούς θεωρητικούς να αμφιβάλλουν για τα αγνά κίνητρα των συγκεκριμένων συγγραφέων ή και να τονίζουν ξεκάθαρα ότι κίνητρό τους ήταν ο προσηλυτισμός των αναγνωστών. Αυτό όμως που πρέπει να καταστεί σαφές, είναι το γεγονός ότι τα κίνητρα και οι προθέσεις των συγγραφέων ποσώς ενδιαφέρουν τον κλάδο της Διδακτικής της Μετάφρασης. Το κατά πόσο η «μορφική αντιστοιχία» και η «δυναμική ισοδυναμία» μπορούν να βοηθήσουν τους μεταφραστές(εκπαιδευόμενους και μη), σε προβλήματα που προκύπτουν κατά τη μεταφραστική πράξη και να αποτελέσουν χρήσιμες μεταφραστικές προσεγγίσεις, ενδιαφέρει τον κλάδο της Διδακτικής της Μετάφρασης.

Το μεγαλύτερο, θα λέγαμε , μειονέκτημα της θεωρίας των E.Nida και C.Taber είναι το γεγονός ότι στήριξαν τη μελέτη τους στη μετάφραση ενός και μόνο κειμένου. Εάν μελετούσαν περισσότερα είδη κειμένων και όχι μόνο τη Βίβλο, ενδεχομένως να κατέληγαν σε πιο εμπειριστατωμένα αποτελέσματα. Εν τούτοις, παραμένει μια επιστημονική θεωρία η οποία θα λέγαμε ότι κατάφερε να ενσωματώσει τις απόψεις και άλλων θεωρητικών υπό το δικό της πρίσμα. Για παράδειγμα, η «μορφική αντιστοιχία» εμπερικλείει έννοιες όπως «κατά λέξη» μετάφραση, «σημασιολογική μετάφραση» και «εκτύπωμα». Η, δε, «δυναμική

³⁴³Gentzler, E., *Contemporary Translation Theories*, (London and New York : Routledge, 1993), σελ.52-60.

ισοδυναμία», εμπειρικλείει έννοιες όπως,» ελεύθερη μετάφραση», επικοινωνιακή μετάφραση», «μετατροπία», «προσαρμογή» κ.ά.³⁴⁴

Σύμφωνα με τον Chaume, σκοπός του υποτιτλισμού είναι η μεταφορά του ίδιου μηνύματος στο κοινό αφίξεως με το μήνυμα που δόθηκε στο κοινό αφετηρίας³⁴⁵. Εντούτοις, ο υποτιτλιστής δεν επικεντρώνεται τόσο πολύ στο γλωσσικό κομμάτι καθώς τον ενδιαφέρει κυρίως να διατηρήσει τις προθέσεις του σεναριογράφου και όχι τη γλώσσα καθαυτή.

³⁴⁴Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα πέντε είδη ισοδυναμίας που προτείνει ο W.Koller : «καταδηλωτική ισοδυναμία», «συνδηλωτική ισοδυναμία», «κειμενοκανονιστική ισοδυναμία», «πραγματολογική ισοδυναμία» και «μορφική ισοδυναμία», σχηματίζουν τη «δυναμική ισοδυναμία» που προτείνουν ο E.Nida και ο C.Taber.

³⁴⁵ Chaume, F., *Discourse markers in audiovisual translating*, (Meta. 49 (4),2004), σελ.844.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ
ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

5.1 *Fahrenheit 451*

Η ανάλυση, στην παρούσα διατριβή, θα ξεκινήσει από μία ταινία σταθμό στην ιστορία του κινηματογράφου, σκηνοθετημένη από τον François Truffaut το 1966.

Όπως είναι ήδη γνωστό, η ταινία βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Ray Bradbury (1953). Είναι γεγονός ότι το συγκεκριμένο μυθιστόρημα καθιέρωσε τον Bradbury ως συγγραφέα μυθιστορημάτων επιστημονικής φαντασίας κατά τον εικοστό αιώνα. Ο ίδιος, αρνείται να ανήκει σε κάποιο είδος καθότι το θεωρεί πολύ περιοριστικό και πιστεύει ότι κάθε συγγραφέας δημιουργεί λόγω κάποιας ανάγκης. Έτσι, δημιούργησε το έργο *Fahrenheit 451* και θεώρησε τον εαυτό του συγγραφέα επιστημονικής φαντασίας επειδή ένιωθε την ανάγκη να γράψει για "κάτι που απεχθανόταν στην κοινωνία την οποία ζούσε"³⁴⁶.

Το έργο *Fahrenheit 451* αφορά στη ζωή του Guy Montag, ενός πυροσβέστη ο οποίος βάζει φωτιά σε βιβλία και μυθιστορήματα αντί να σβήνει φωτιές. Η κοινωνία στην οποία ζει ο Montag, χαρακτηρίζεται από την άνθιση των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Οι τρεις τοίχοι του σαλονιού του Montag είναι στην ουσία οθόνες τηλεόρασης αλλά καμία από αυτές δεν παρουσιάζει κάποιο αξιόλογο πρόγραμμα. Αντίθετα, οι οθόνες παρουσιάζουν ένα μείγμα χρωμάτων, θορύβων και αδιάφορων διαλόγων τα οποία προκαλούν μία ένταση στον κόσμο. Το ίδιο συμβαίνει και με τα ραδιόφωνα που χρησιμοποιεί η Mildred, η σύζυγος του Montag, δείχνοντας ότι είναι και αυτή επηρεασμένη από τη μαζική κουλτούρα. Ο

³⁴⁶Steven, A., *Conversations with Ray Bradbury*, (Jackson: University Press of Mississippi, 2004), σελ.192.

συνδυασμός αυτών των δύο αποτελεί ένα βομβαρδισμό εικόνων, οι οποίες στην ουσία δεν έχουν κάποια θετική επίδραση στους θεατές. Η μόνη θετική επίδραση μπορεί να προέλθει από τη λογοτεχνία, παρόλαυτά η λογοτεχνία έχει παραμεληθεί καθώς θεωρείται αιτία σύγχυσης του κοινού. Οι Αρχές, για να εξασφαλίσουν την ευχάριστη διάθεση του κόσμου, κάνουν ο,τιδήποτε για να εξαλείψουν οποιοδήποτε είδος δυσαρέσκειας και αμφισβήτησης. Έτσι λοιπόν, οι πυροσβέστες καίνε βιβλία, όσοι άνθρωποι δείχνουν μια κριτική στάση και ματιά στα γεγονότα ή και μια ένδειξη διανόησης, είτε εξαφανίζονται είτε σκοτώνονται τη στιγμή που τα μέσα ενημέρωσης αρέσκονται στην τρομολαγνεία του κόσμου. Ο Montag αντιλαμβάνεται τι γίνεται και διαπιστώνει πόσα πράγματα έχουν πια χαθεί: λογοτεχνία, ιστορία, γλώσσα ακόμα και η ευτυχία. Στο τέλος, ο ίδιος βρίσκεται να επιπλέει σε ένα ποτάμι ενώ η πόλη του καίγεται. Ο πόλεμος πλέον έχει φτάσει ενώ οι πολίτες είναι ακόμα καθηλωμένοι μπροστά στις τηλεοράσεις τους, αγνοώντας τον κίνδυνο.

Με το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, ο Ray Bradbury κατάφερε να λειτουργήσει σαν μία πολύ αποτελεσματική διαφήμιση για τη λογοτεχνία επιστημονικής φαντασίας και άλλαξε και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε ο κόσμος το συγκεκριμένο είδος λογοτεχνίας. Το «ανθρωποκεντρικό ύφος του έργου του Bradbury έδωσε στη λογοτεχνία επιστημονικής φαντασίας την αξία και το σεβασμό που της έλειπε»³⁴⁷. Πολλά στοιχεία του έργου, όπως για παράδειγμα το αστικό τοπίο, ήταν πολύ γνώριμα στο αμερικανικό κοινό. Ο αντίκτυπος της τεχνολογίας τόσο στην κοινωνία όσο και στην ανθρωπότητα είναι εμφανής σε όλο το έργο. Για παράδειγμα, μία τρομακτική συνέπεια της τεχνολογίας ήταν η

³⁴⁷Adam R., *The History of Science Fiction* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), σελ. 195-196.

ατομική βόμβα "η οποία μετέτρεψε την πόλη σε σκόνη", ωστόσο ο Bradbury καταφέρνει να το παρουσιάσει από τη θετική του πλευρά³⁴⁸.

Το *Fahrenheit 451* μπορεί να θεωρηθεί ένα κοινωνικοπολιτικό μυθιστόρημα το οποίο παρουσιάζει τη χρήση της τεχνολογίας από τους "λάθος" ανθρώπους. Ο Bradbury χρησιμοποιεί το ίδιο του το έργο σαν όπλο έναντι της μαζικής κουλτούρας η οποία είναι άκρως καταστροφική για την κοινωνία.

Το 1953, διάφοροι κριτικοί λογοτεχνίας σχολίασαν το μυθιστόρημα του Ray Bradbury. Πολλοί κριτικοί το λάτρεψαν και άλλοι το θεώρησαν απογοητευτικό. Είναι αλήθεια, όμως, ότι έτυχε ένθερμης υποδοχής από το κοινό. Το ίδιο αυτό κοινό αναγνώρισε ότι η κοινωνία των ΗΠΑ δε διέφερε πολύ από την πραγματικότητα όπως αυτή παρουσιάστηκε στο εν λόγω μυθιστόρημα και αναγνώρισε επίσης τον Bradbury ως αξιόλογο συγγραφέα επιστημονικής φαντασίας. Συγκεκριμένα, ο Doug Guzman, στην *LA Times*, τόνισε: «Ο Bradbury συνέλαβε το σύγχρονο φόβο και τις σκέψεις των ανθρώπων και τα παρουσίασε...δεν του αρέσει ο πολιτισμός στον οποίο ζούμε», επίσης τον θαυμάζει γιατί αφύπνισε το κοινό με την αφηγηματική του τεχνική και την πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία του³⁴⁹. Το μυθιστόρημα παρουσιάστηκε στο κοινό κατά το τέλος του Μακαρθισμού έτσι έγιναν μάρτυρες της εμφάνισης αλλά και της εξάλειψης της λογοκρισίας.

Το 1966 παρουσιάζεται στις κινηματογραφικές οθόνες η ομότιτλη ταινία του Francois Truffaut. Η ταινία ξεκινά με αφήγηση. Όταν οι πυροσβέστες καλούνται να κάψουν τα βιβλία, ερχόμαστε αντιμέτωποι με τα άσχημα και επιβλητικά κτίρια, που λειτουργούν ως ενδεικτικά των

³⁴⁸Bradbury, R., *Fahrenheit 451*, (New York: Simon and Schuster, 1950), σελ. 147.

³⁴⁹Guzman, D., "Storyteller of Future Also a Social Critic." *Los Angeles Times*, 25 Οκτωβρίου 1953.

ολοκληρωτικών καθεστώτων. Πρόκειται στην ουσία για έναν εκμοντερνισμό άνευ αισθητικής και πνεύματος.

Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή η κατασκευασμένη πραγματικότητα έρχεται σε αντίθεση με τις πανέξυπνες μεθόδους που βρήκαν οι άνθρωποι για να κρύψουν τα βιβλία τους, μέθοδοι γεμάτη φαντασία, όπως για παράδειγμα: κάποιιοι τα έβαλαν πάνω από το φωτιστικό και άλλοι μέσα σε ένα άδειο κουτί τηλεόρασης. Αυτός είναι στην ουσία ο ρεαλισμός. Ο θεατής γίνεται μάρτυρας μιας διττότητας που επιβάλλεται στους ανθρώπους από το ολοκληρωτικό καθεστώς. Άλλοι καίνε τα βιβλία και άλλοι καταβάλλουν πολλές προσπάθειες, χρησιμοποιώντας τη φαντασία τους, για να τα κρύψουν.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι, παρόλο που η ταινία προβλήθηκε το 1966, παραμένει τόσο σύγχρονη και τόσο διδακτική ακόμα και για το σύγχρονο κοινό. Για το κοινό του 1966, η ταινία ήταν μια αλληγορία του μέλλοντος, μία προοικονομία για τους κινδύνους που ελλοχεύουν στη μαζική κουλτούρα και στα ολοκληρωτικά καθεστώτα. Τόσο η ταινία όσο και το μυθιστόρημα του Ray Bradbury, έχουν ως στόχο τον άνθρωπο αλλά προβάλλουν παράλληλα και την απάνθρωπη συμπεριφορά των ανθρώπων.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της ταινίας είναι το πώς το ολοκληρωτικό καθεστώς εμποδίζει τους ανθρώπους να αναγνωρίσουν τι είναι πραγματικό. Για παράδειγμα, αφού ο Montag καλείται να κάψει ένα μεγάλο αριθμό βιβλίων επιστρέφει στον αρχηγό ο οποίος τον ρωτάει τι είδους βιβλία έκαψε. Είναι αλήθεια ότι αυτή η ερώτηση δεν είναι απλή ούτε αθώα αλλά ενδεικτική ενός κράτους εκφοβισμού. Ο Montag απαντά ότι δε γνωρίζει και στη συνέχεια ο αρχηγός ρωτάει ξανά : «Τι κάνει ο Montag σε μία μέρα άδειας από τη δουλειά του;». Η χρήση του τρίτου προσώπου σε ευθεία ερώτηση, αντί για τη φυσιολογική ερώτηση με χρήση

του δεύτερου προσώπου, δηλώνει αυτή την απόσταση που δημιουργείται μεταξύ αυτών που ασκούν τον έλεγχο και αυτών που το υπομένουν. Παράλληλα, κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι είναι ενδεικτικό επίσης του παραλογισμού που επικρατεί σε ένα τέτοιο κράτος. Ο Montag απαντά : «Κουρεύω το γκαζόν κύριε» και ο αρχηγός δεν πείθεται και συνεχίζει: «και αν ο νόμος το απαγορεύει αυτό Montag;», «τότε θα το βλέπω απλά να μεγαλώνει κύριε» απαντά ο Montag. Και τότε ο αρχηγός χαμογελάει με ευχαρίστηση μιας και έλαβε την απάντηση που ήθελε. Θα έλεγε κανείς ότι η όλη διαδικασία θυμίζει τη θεωρία των συμπεριφοριστών, «ερέθισμα-αντίδραση-επιθυμητό αποτέλεσμα». Το κράτος επομένως καταφέρει να χειραγωγεί τους ανθρώπους και να δημιουργεί στην ουσία σύγχρονα ανδρείκελα που υπακούν στις εντολές των ανωτέρων και πράττουν δίχως προσωπική βούληση.

Μετά τη δουλειά του, ο Montag επιβιβάζεται στο τρένο για να επιστρέψει στο σπίτι του. Μέσα στο τρένο, τον πλησιάζει μια γυναίκα, η οποία του υπενθυμίζει ότι ταξιδεύουν συχνά στο ίδιο βαγόνι και είναι καιρός πια να μιλήσουν. Πρόκειται για ένα έξυπνο και πολύ αποτελεσματικό εύρημα του Truffaut, ούτως ώστε να αντιπαραθέσει τον κυνικό, ψυχρό και απεχθή Αρχηγό με αυθόρμητη και ελκρινή γυναίκα στο τρένο. Η γυναίκα τον ρωτά αν τον πειράζει να μιλήσουν και ο ίδιος απαντά : «Όχι, όχι, εξάλλου δεν ξέρω τι να απαντήσω». Σε μία φυσιολογική κοινωνία αυτή η απάντηση θα ήταν δείγμα έλλειψης κοινωνικότητας. Αλλά το γεγονός ότι πρόκειται μία αυτοματοποιημένη κοινωνία, η απάντηση του Montag προκαλεί τον οίκτο στο θεατή.

Στη συνέχεια, αφού ο Montag και η συνεπιβάτης κατεβαίνουν από το τρένο και αρχίζουν να προχωρούν μαζί, τον ρωτάει η γυναίκα τι σημαίνουν οι λέξεις *Fahrenheit 451* που αναγράφονται στο γιακά της στολής του και ο Montag της απαντά ότι είναι στην ουσία οι βαθμοί στους

οποίους καίγεται το χαρτί. Έπειτα η γυναίκα (Clarisse) τον ρωτάει αν πολύ παλιά οι πυροσβέστες έσβηναν φωτιές αντί να καίνε βιβλία και ο Montag αποκρίνεται :«Έσβηναν φωτιές; Ποιος σας το είπε αυτό; Τι παράξενο πράγμα;», προκαλώντας και πάλι στο θεατή τον οίκτο ως προς το πρόσωπο του Montag και των θυμάτων της μαζικής κουλτούρας και των ολοκληρωτικών καθεστώτων. Το κράτος έκανε τους ανθρώπους του, όπως τον Montag, να νιώθουν περήφανοι για τη δουλειά τους. Ο ίδιος πιστεύει ότι τα βιβλία κάνουν τους ανθρώπους δυστυχημένους...άλλωστε για το κράτος κάθε είδους απόλαυση θεωρείται αμαρτία, πόσο μάλλον τα βιβλία που οξύνουν το πνεύμα, μιας και πρέπει να είναι όλοι σε εγρήγορση. Σύμφωνα με την Erika Gottlieb, η Clarisse είναι η αιτία για την αφύπνιση του Montag και τη διαπίστωση ότι δουλεύει για ένα παράλογο σύστημα³⁵⁰.

Η ταινία του Truffaut είναι πολύ πειστική. Το μεγάλο του επίτευγμα είναι ότι κατάφερε να ενσωματώσει και να συνδυάσει το ρεαλισμό με την ανθρώπινη ύπαρξη και το χρόνο. Η κινηματογραφική του προσαρμογή είναι ένας φόρος τιμής στο μυθιστόρημα του Ray Bradbury, παρόλο που είναι πιο ρεαλιστική απ' ότι το βιβλίο. Αυτό είναι λογικό μιας και πρόκειται για οπτικό μέσο. Αυτό όμως το εγχείρημα δεν ήταν καθόλου εύκολο για τον Truffaut. Σ' ένα γράμμα το 1963 γράφει: "Μετά το Fahrenheit νομίζω ότι δε θα ξανασχοληθώ με κινηματογραφικές προσαρμογές αλλά με αυθεντικά σενάρια μιας και είναι πολύ πιο εύκολη δουλειά"³⁵¹.

Αναμφισβήτητα, η ταινία του Truffaut είναι ένα πολύ επιτυχημένο παράδειγμα ταινιών επιστημονικής φαντασίας. Προβάλλει καταστάσεις

³⁵⁰Gottlieb, E., *Dystopian Fiction East and West*, (McGuill-Queen's University Press, Quebec, 2001), σελ.88.

³⁵¹Truffaut, F., *Correspondence 1945-1984*, Edited by Gilles Jacob and Claude de Givray, (New York: Cooper Square Press, 2000), σελ. 205.

και ιδεολογίες που ακόμα και σήμερα δε φαίνονται εξωπραγματικές. Ένα πραγματικά ρεαλιστικό έργο με μεγάλη αισθητική αξία και αφηγηματική ευκρίνεια.

Ο Truffaut εμπλουτίζει την ταινία με μία λογοτεχνική και πολιτισμική υπόσταση που καθλώνει ακόμα και το σύγχρονο κοινό. Είναι η εικόνα της μελλοντικής κοινωνίας που μας τρομάζει. Ο σκηνοθέτης δημιουργεί ένα κλειστοφοβικό και μηχανοποιημένο περιβάλλον, για να αναδείξει την καταπίεση και την απόγνωση.

Το τέλος, βέβαια, της ταινίας είναι άξιο θαυμασμού. Ο Αρχηγός καίει τα βιβλία του Montag παράλληλα τον ρωτάει: «τι περιμένει ο Montag από όλα αυτά τα βιβλία, την ευτυχία;». Ο ευρηματικός σκηνοθέτης κάνει κοντινή λήψη στα βιβλία τη στιγμή που καίγονται, μια λήψη που αναδεικνύει τη δύναμη του κινηματογράφου και γενικά της εικόνας. Ο θεατής αισθάνεται έντονα το βάρος του να ζει κανείς υπό ένα ολοκληρωτικό καθεστώς, δίχως ελευθερία σκέψης και έκφρασης.

Παρόλο βέβαια που η κινηματογραφική προσαρμογή αναπαράγει πολλά από τα θέματα του βιβλίου, ωστόσο υπάρχουν αρκετές διαφορές ανάμεσά τους.

Αρχικά, μία βασική διαφορά με το μυθιστόρημα του Bradbury είναι ότι η ίδια ηθοποιός (Julie Christie) παίζει το ρόλο της Linda και της Clarisse. Ενδεχομένως, αυτή η σκηνοθετική επιλογή να είναι εσκεμμένη. Ο Montag δε δίνει σημασία στην εμφάνιση της γυναίκας αλλά στην προσωπικότητα και την ιδεολογία της. Προσπαθεί να βρει στη γυναίκα του κάποια από τα θετικά χαρακτηριστικά της Clarisse, όπως για παράδειγμα η ενέργειά της και ο ενθουσιασμός της³⁵². Η Clarisse πεθαίνει σύμφωνα με την ιστορία του Bradbury ενώ στην κινηματογραφική προσαρμογή γίνεται δασκάλα

³⁵² Snodgrass, M.E., *Encyclopedia of Utopian Literature*, (ABC-CLIO: Santa Barbara, 1995), σελ.210.

του Montag αντικαθιστώντας θα λέγαμε το ρόλο του Faber ο οποίος δεν εμφανίζεται στην ταινία. Είναι γεγονός βέβαια ότι οι γυναίκες δεν εμφανίζονται στο τέλος του μυθιστορήματος ενώ αντίθετα στην ταινία παίζουν καταλυτικό ρόλο στη δημιουργία της νέας κοινωνίας.

Ο Truffaut σέβεται το πρωτότυπο κείμενο προσθέτοντας παράλληλα τη δική του ματιά στο έργο. Η γυναίκα αποκτά σημαντικό ρόλο και είναι παρούσα σε όλη την ταινία. Ακόμα και το γεγονός ότι η Julie Christie παίζει δύο ρόλους καίριους στην ιστορία, συμβολίζει τη διττότητα που έχουμε ήδη αναφέρει. Η διπλή υπόσταση των πραγμάτων ή αλλιώς το λεγόμενο *doppelgänger* ("διπλούν")³⁵³.

Πρόκειται για μία πιστή κινηματογραφική προσαρμογή σύμφωνα με τους Martin Scorsese, τη Laura Carroll αλλά και πολλούς κριτικούς. Άρα, θα λέγαμε ότι σύμφωνα με τη θεωρία του Wagner, πρόκειται για μία "μεταφορά" (*transposition*). Πολλοί βέβαια επισημαίνουν και κάποια προβλήματα παραγωγής λόγω του γεγονότος ότι ο σκηνοθέτης δε μιλούσε καλά την αγγλική γλώσσα. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί, ότι ο Truffaut μας προσφέρει ένα πιο αισιόδοξο τέλος απ' ότι ο Bradbury ο οποίος αφήνει ένα κατεστραμμένο τοπίο πίσω του. Για τον Truffaut παίζει μεγάλο ρόλο η εξιλέωση. Ο άνθρωπος πρέπει να νιώθει ότι υπάρχει ελπίδα, ότι το παρελθόν μπορεί να εξαγνιστεί ούτως ώστε να προχωρήσει με μεγαλύτερη ασφάλεια προς το μέλλον, αβέβαιο μεν αλλά μέλλον.

³⁵³ Παρόλο που η έννοια του Διπλού αναπτύχθηκε κυρίως το δέκατο ένατο αιώνα και αποτέλεσε βασικό μοτίβο στη Ρομαντική λογοτεχνία, ωστόσο με τη μελέτη του Otto Rank, *The Double*, η έννοια του Διπλού, όπως αυτή χρησιμοποιείται στη λογοτεχνία, απέκτησε μια νέα διάσταση καθώς ο μελετητής τη συνέδεσε άρρηκτα με την ψυχολογία. Σε πολλά θεατρικά έργα, ταινίες, λογοτεχνικά έργα και ποιήματα παρουσιάζεται το μοτίβο του Διπλού, άλλοτε ως αντανάκλαση στον καθρέφτη, ως πνεύμα, ως σκιά και άλλοτε ως ένα φυσικό πρόσωπο με τη μορφή ενός επαίτη ή και ενός εισβολέα.

Χρόνια αργότερα ο ίδιος ο Bradbury τόνισε ότι "υπάρχουν παραπάνω από ένας τρόποι να κάψεις ένα βιβλίο".

Το μυθιστόρημα του Bradbury αποδομείται. Ο χρόνος και ο τόπος είναι απροσδιόριστοι. Ακόμα και τα ίδια τα αντικείμενα δεν είναι ομώνυμα (αντικείμενα μιας άλλης εποχής συνυπάρχουν με αντικείμενα του μέλλοντος). Ο θεατής γίνεται σκλάβος της εικόνας και αναγνωρίζει κάποια από τα αντικείμενα που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης και κατ' αυτόν τον τρόπο ο Truffaut θέλει να μας δείξει ότι αυτή η συγκεκριμένη κοινωνία δεν είναι τόσο μακριά μας.

Ο σκηνοθέτης πειραματίζεται ακόμα και με τις φωνές των ηθοποιών: η άτονη φωνή του Montag σε σχέση με τη ζωνρή φωνή της Clarisse. Η φωνή του Montag αλλάζει όταν αυτός διαβάζει το απόσπασμα από το βιβλίο *David Copperfield*, κάτι το οποίο λείπει από το μυθιστόρημα του Bradbury, δημιουργώντας μια ένταση στην ατμόσφαιρα. Πολλές είναι βέβαια και οι φορές όπου ο σκηνοθέτης επιλέγει τη σιωπή για να προβάλλει τη δύναμη της εικόνας (όπως για παράδειγμα τη στιγμή που καίγεται το βιβλίο, ένα σύμβολο μνήμης του πολιτισμού).

Είναι βέβαια γεγονός ότι ο Truffaut έχει κάνει αναγκαστικά κάποιες απαραίτητες αλλαγές ούτως ώστε να προσαρμοστεί το βιβλίο σε σενάριο. Για παράδειγμα ο λόγος έγινε πιο σύντομος, πιο "απότομος". Ενδεχομένως ο σκηνοθέτης θέλει να τονίσει με αυτόν τον τρόπο αυτό το κράτος των ανδρείκελων που έχει δημιουργηθεί. Άτομα δίχως βούληση και πνεύμα άρα άτομα με στυλιζαρισμένο λόγο. Πολλές είναι βέβαια οι φορές που ο σκηνοθέτης έχει κρατήσει σχεδόν αναλλοίωτα τα λόγια από το μυθιστόρημα. Πχ:

1)"long ago firemen put fires out instead of going to star them"

³⁵⁴(απόσπασμα βιβλίου)

³⁵⁴ Ibid, Bradbury, σελ.8.

"a long time ago firemen used to put out fires and not burn books?"

³⁵⁵(ταινία)

2)"burn'em to ashes, then burn the ashes. That's our official slogan"³⁵⁶(
απόσπασμα βιβλίου)

"we burn them to ashes and then burn the ashes" (ταινία)

Υπάρχουν βέβαια και φορές όπου πολλά στιγμιότυπα του μυθιστορήματος παραλείπονται και αυτό είναι φυσικό λόγω εξοικονόμησης χρόνου. Για παράδειγμα στην πρώτη συνάντηση του Montag με την Clarisse, ενώ συζητάνε για το γεγονός ότι τα βιβλία τα καίνε, η Clarisse αλλάζει θέμα συζήτησης και ο Montag της το επισημαίνει: "You're changing the subject" ³⁵⁷.

Το οπτικό μέσο χαρακτηρίζεται από ταχύτητα καθώς η εικόνα αλλάζει γρήγορα, για το λόγο αυτό είναι αναπόφευκτη η παράλειψη σκηνών. Εν προκειμένω, λειτουργεί επικουρικά και στην επιθυμία του σκηνοθέτη να παρουσιάσει ένα κράτος καταπίεσης, ελέγχου και στέρησης ελευθερίας, με λίγα λόγια ένα κλειστοφοβικό περιβάλλον.

Ας περάσουμε, τώρα, στον υποτιτλισμό της συγκεκριμένης ταινίας. Είναι γνωστό βέβαια ότι ο υποτιτλισμός είναι μία δύσκολη διαδικασία γιατί δεν πρόκειται απλά για τη μετάβαση από ένα γλωσσικό σύστημα σε ένα άλλο αλλά και από τον προφορικό στο γραπτό λόγο καθώς τα λόγια των ηθοποιών εκτίθενται πλέον ως γραπτό κείμενο στην οθόνη. Σύμφωνα με τον Gottlieb πρόκειται για μία "Diagonal translation" (διαγώνια μετάφραση, συμβολίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τις

³⁵⁵ *Fahrenheit 451*, François Truffaut, Universal Studios, 1966.

³⁵⁶ Ibid, Bradbury, σελ.8.

³⁵⁷ Ibid, Bradbury, σελ.8.

μεταβάσεις από ένα γλωσσικό σύστημα σε ένα άλλο και από προφορικό σε γραπτό)³⁵⁸

Ας επισημάνουμε λοιπόν περιπτώσεις αφαίρεσης στους υπότιτλους της ταινίας:

1.What sort were these then, Montag?	1. Λοιπόν, Μόνταγκ, τι είδους ήταν?
2. Has this oncle of yours ever warned you never to speak to strangers?	2. Αυτός ο θείος σου δε σου έχει πει να μη μιλάς σε ξένους;
3.Good work with lots of variety.	3. Δουλειά με ενδιαφέρον.
4. And I don't think I said the right things.	4. Δε νομίζω ότι τα είπα καλά.
5. A man's superior weight.	5. Το βάρος ενός άνδρα.
6.Linda how many of these pills have you taken today?	6. Πόσα πήρες;
7. Real life will be purely coincidental.	7. Η πραγματική ζωή είναι συμπτωματική.

³⁵⁸Gottlieb, H., "Subtitling: Diagonal Translation." In *Perspectives: Studies in Translatology*, Volume 2, Number 1, 1994, σελ. 101-102.

8. If Linda thinks it's all right...	8. Αν το λέει η Λίντα...
9. Well, well, what's all this we hear, Montag?	9. Τι ακούμε Μόνταγκ;
10. How do you feel about it?	10. Πώς νιώθεις;
11. I told you two I did not want to see you sitting next to each other.	11. Σας είπα ότι δε θέλω να σας βλέπω να κάθεστε δίπλα.
12. You must remind me to let you.	12. Θύμισέ μου να σε αφήσω.
13. We need of them, you know, two sets of six.	13. Χρειαζόμαστε δώδεκα.
14. She'll be on top of the world.	14. Θα είναι τέλεια.
15. Whether that station will be held by anybody else.	15. Θα είναι κάποιος άλλος.
16. What reason did they give you?	16. Τι σου είπαν;
17. What's he want to find out?	17. Τι ψάχνει;
18. You have your pills haven't you?	18. Δεν έχεις τα χάπια σου;
19. Because the secret they carry , it's	19. Γιατί το μυστικό τους είναι το

Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι ο υποτιτλιστής παραλείπει στοιχεία λόγω εξοικονόμησης χρόνου και χώρου. Πολλές φορές πρόκειται για δεικτικές αντωνυμίες (πχ. υπότιτλος 1), άλλες φορές επιλέγει άλλα ρήματα που καταλαμβάνουν λιγότερο χώρο (πχ. υπότιτλος 2, warn=προειδοποιώ) και πολλές φορές παραλείπει γλωσσικά στοιχεία ή τα παραλλάσει με ισοδύναμες εκφράσεις στη γλώσσα αφετηρίας μιας και σκοπός του υποτιτλιστή είναι να μεταφέρει το νόημα.

Ο Luyken επισημαίνει το διαχωρισμό που κάνει ο Newmark ανάμεσα σε "σημασιολογική" (semantic) και "επικοινωνιακή" (communicative) μετάφραση. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο υποτιτλισμός ανήκει στη δεύτερη κατηγορία καθώς ο μεταφραστής δεν προσκολλάται στο τι ακριβώς λέει ο ηθοποιός αλλά στις προθέσεις του³⁵⁹.

Αυτό προσπαθεί και ο υποτιτλιστής στην ταινία του Truffaut. Δεν εμμένει στα ακριβή λόγια των ηθοποιών αλλά κυρίως στο να μεταφέρει τις προθέσεις τους και όλη την ατμόσφαιρα της ταινίας. Για παράδειγμα, στη σκηνή όπου οι πυροσβέστες μπαίνουν σε ένα πάρκο παιδιών, ο υποτιτλιστής δε μεταφράζει τα λόγια των παιδιών που ακούγονται καθώς παίζουν. Αργότερα όμως στη σκηνή όπου ο Montag και η Clarisse μπαίνουν στο διάδρομο ενός σχολείου, ο υποτιτλιστής επιλέγει, πολύ σωστά, να μεταφράσει τις φωνές των παιδιών που ακούγονται μέσα από τις αίθουσες χωρίς να τα βλέπει ο θεατής. Τα παιδιά κάνουν μαθηματικές πράξεις χρησιμοποιώντας τον ίδιο επιτονισμό και την ίδια χροιά. Ο υποτιτλιστής μεταφράζει τα λόγια καθώς κατ' αυτόν τον τρόπο συμβάλλει στο να μεταφέρει στο θεατή την ατμόσφαιρα μιας κοινωνίας

³⁵⁹ Luyken, G., *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*, (Manchester: The European Institute for the Media, 1991), σελ.156.

ρομπότ που ήθελε να παρουσιάσει ο Truffaut αλλά και ο Bradbury. Ακόμα και τα μικρά παιδιά φαίνονται να στερούνται ελευθερίας και κριτικής σκέψης. Κάνουν μαθηματικές πράξεις σαν να είναι μηχανήματα.

Επιπρόσθετα, ο υποτιτλιστής επιλέγει να διατηρήσει το τρίτο ενικό πρόσωπο κατά τη συνομιλία του Αρχηγού με τον Montag:

What does Montag do with his day off duty?	Τι κάνει ο Μόνταγκ όταν έχει ρεπό;
Not very much, sir. Mow the lawn.	Λίγα πράγματα, κύριε. Κουρεύει το γρασίδι.

Αυτό γίνεται για τον ίδιο ακριβώς λόγο που το κάνει και ο Truffaut: να προβάλλει την έλλειψη βούλησης των ανθρώπων σε αυτή την κοινωνία της μαζικής κουλτούρας.

Επίσης, ο υποτιτλιστής διατηρεί τις τεχνικές του υποτιτλισμού, όπως για παράδειγμα τη χρήση των αποσιωπητικών για να δηλώσει την παύση αλλά επίσης προσπαθεί να προσαρμόσει το κείμενο στο κοινό της γλώσσας αφετηρίας:

Eight hundred and thirty six pounds	1400 κιλά
Do you have the answer Linda?	Έχεις να πεις κάτι Λίντα;

Τέλος, παραλείπει λέξεις του σεναρίου σε περιπτώσεις που η ίδια η εικόνα τον βοηθά:

What sort were these then, Montag?	Λοιπόν, Μόνταγκ, τι είδους ήταν?
-------------------------------------------	----------------------------------

Ο υποτιτλιστής παραλείπει τη δεικτική αντωνυμία (demonstrative pronoun this/these) η οποία αναφέρεται στα βιβλία που καίγονται καθώς ο Αρχηγός τη στιγμή που μιλάει δείχνει παράλληλα τα φλεγόμενα βιβλία.

Σε γενικές γραμμές, πρόκειται για μια ταινία στην οποία θα λέγαμε ότι πρωταρχικό ρόλο παίζει η εικόνα και ο θεατής γίνεται μάρτυρας της δύναμής της. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι το σενάριο επιτελεί επικουρικό ρόλο στην πλοκή και στη μετάδοση των μηνυμάτων. Ο υποτιτλιστής είναι στην ουσία ένας πολιτισμικός διαμεσολαβητής...επηρεασμένος τόσο από το βιβλίο του Bradbury όσο και από το δημιούργημα του Truffaut προσπαθεί με λακωνικό τρόπο να μεταδώσει το μήνυμα χωρίς να μειώσει τη δύναμη της εικόνας. Ένα πραγματικό αριστούργημα που δείχνει με ξεκάθαρο τρόπο τις συνέπειες της τεχνολογίας και της μαζικής κουλτούρας, αφήνοντας, σε αντίθεση με το μυθιστόρημα, μια ελπίδα για κάτι νέο.

5.2 *Le Mépris*

Η επόμενη ταινία με την οποία θα ασχοληθούμε, είναι η ταινία *Le Mépris*, η οποία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Alberto Moravia, *Il Disprezzo* (1954).

Το μυθιστόρημα εκτυλίσσεται γύρω από τον Riccardo Molteni, ένα φιλόδοξο δραματουργό, ο οποίος εξαναγκάζεται, σύμφωνα με τα δικά του λόγια, να γράφει σενάρια για ταινίες ούτως ώστε να διατηρήσει ένα ωραίο προφίλ για να ικανοποιήσει τη γυναίκα του Emilia. Η Emilia προέρχεται από μία φτωχή οικογένεια και ο Molteni θεωρεί ότι την έσωσε από μία στερημένη ζωή.

Στο μυθιστόρημα, η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο και ο πρωταγωνιστής επιμένει στην ιδέα ότι η γυναίκα του δεν τον αγαπάει. Η εμμονή του σε αυτή την ιδέα τον ώθησε σε βίαιες συμπεριφορές ως προς τη σύζυγό του. Ο Molteni δεν περιφρονεί μόνο την Emilia αλλά και τον Battista, έναν παραγωγό ταινιών ο οποίος, σύμφωνα με τον Molteni, δε φημίζεται για την ομορφιά του αλλά ούτε για το γούστο του στις ταινίες. Η αρνητική διάθεση του Molteni, ως προς την κινηματογραφική βιομηχανία, απεικονίζεται και στις απόψεις του, όπως για παράδειγμα ότι ο σεναριογράφος είναι ουσιαστικά σε δυσχερέστερη θέση από το σκηνοθέτη και τον παραγωγό. Δεν έχει καμία εξουσία και αναγκάζεται να συνεργαστεί με ανθρώπους που δεν επιθυμεί ή που τους θεωρεί ακαλλιέργητους. Για το λόγο αυτό, ο Molteni δε θέλει να συνεργαστεί ούτε με τον Rheingold, το μελλοντικό σκηνοθέτη της Οδύσσειας του Ομήρου. Ο Molteni υποτιμά δυστυχώς τον Rheingold κρίνοντάς τον από την εμφάνισή του. Αλλά, ο Rheingold είναι στην ουσία το άλλο του μισό. Ο ίδιος αρνείται να σκηνοθετήσει μία απλή ταινία δράσης και θέλει, με τη

βοήθεια του Molteni, να γυρίσει μία πιο ενδιαφέρουσα ταινία εν αγνοία του Battista. Για το λόγο αυτό προκαλεί τον Molteni να χρησιμοποιήσει το μυαλό του (" try to use your brain").

Είναι γεγονός ότι τόσο το μυθιστόρημα του Moravia όσο και οι ταινίες του Godard αφορούν τόσο τον κινηματογράφο όσο και τη λογοτεχνία. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Godard επέλεξε να μεταφέρει το εν λόγω μυθιστόρημα στον κινηματογράφο αλλά και να γράψει το σενάριο. Σε μία του συνέντευξη από τον Tom Milne, ο Godard δήλωσε: «Το μυθιστόρημα του Moravia είναι πολύ καλό, γεμάτο κλασικά, ξεπερασμένα συναισθήματα αντίθετα με το σύγχρονο στοιχείο της κατάστασης που παρουσιάζει. Αλλά είναι αυτό το είδος μυθιστορήματος, το οποίο μπορεί κάποιος να μετατρέψει σε μία αξεπέραστη ταινία»³⁶⁰.

Θα έλεγε κανείς, ότι η ταινία αποτελείται στην ουσία από τρία μέρη: το πρώτο μέρος περιλαμβάνει κατά προσέγγιση το πρώτο και το δεύτερο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τα κεφάλαια 3 έως και το ενδέκατο ενώ το τρίτο μέρος περιλαμβάνει τα κεφάλαια 12 έως και το εικοστό τρίτο.

Πρόκειται για μία μεγάλη επιτυχία του Godard, τοποθετημένη σε μία εποχή όπου ο ίδιος είχε χαρακτηριστεί «προκλητικός» και «αντισυμβατικός», ενώ ο κριτικός Michel Ciment του περιοδικού *Positif*, τον είχε χαρακτηρίσει ως «τον πιο σύγχρονο από όλους»³⁶¹. Θα έλεγε κανείς ότι είναι ένα από τα πιο κλασικά έργα του Godard...κλασικό στη μορφή, εγκαταλείποντας οποιαδήποτε χαρακτηριστικά στοιχεία του Νέου Κύματος. Είναι γεγονός ότι αποτέλεσε ένα από «τα πιο επιτυχημένα φιλμ της εποχής, τόσο από καλλιτεχνικής όσο και από βιομηχανικής-

³⁶⁰Milne, T., *Godard on Godard, Critical Writing by Jean Luc Godard*, (New York: Da Capo Press, 1972), σελ.96.

³⁶¹Ciment, M., « Mon nom est personne (histoire, théorie,...) », *Positif*, n° 544, juin 2006,σελ.. 2.

οικονομικής πλευράς»³⁶². Η παραγωγή της ταινίας έγινε από αμερικανικές, ιταλικές και γαλλικές εταιρίες και η κινηματογράφηση έγινε στα διάσημα στούντιο της Cinécitta αλλά και σε διάφορες τοποθεσίες στο Capri.

Η ασταθής σχέση ανάμεσα στο κλασικό και το μοντέρνο απεικονίζεται στη σχέση των δύο ζευγαριών της ταινίας: του Paul και της Camille καθώς και του Odysseus και της Penelope. Ο Prokosch, ο οποίος θέλει να ερμηνεύσει το αρχαίο ζευγάρι, δηλώνει ότι το έπος του Ομήρου είναι «η ιστορία ενός άνδρα ο οποίος αγαπούσε τη γυναίκα του ενώ εκείνη δεν τον αγαπούσε». Ο Paul θα επιβεβαιώσει τη σκέψη του Prokosch ύστερα από έναν καβγά που έχει με την Camille. Ο Lang απορρίπτει αυτή την άποψη θεωρώντας ότι ο Οδυσσέας «δεν ήταν ένας σύγχρονος νευρωτικός άνθρωπος αλλά ένας πανούργος άνθρωπος ο οποίος δε φοβόταν τίποτα». Προσπαθώντας ο ίδιος να συνδυάσει το κλασικό παρελθόν με το σύγχρονο παρόν, δηλώνει ότι «το σύγχρονο τρέφεται από το κλασικό παρελθόν αλλά δεν μπορεί να το χωνέψει»³⁶³. Το έργο του Godard επιτυγχάνει να μεταδώσει στο θεατή το μήνυμα, ότι το καλλιτεχνικό μέσο είναι απόλυτα ικανό να συλλάβει τις ετερότητες και τα αντίθετα στοιχεία.

Η μόνη σύνδεση του κλασικού με το μοντέρνο είναι η κινηματογραφική προσαρμογή του ποιήματος του Ομήρου. Ο Palance, ο Lang, ο Piccoli, η Bardot αλλά και ο Godard, που υποδύεται το βοηθό του Lang λειτουργούν ως ζωντανές αναφορές της κινηματογραφικής

³⁶²Aumont, J., "The Fall of the Gods: Jean---Luc Godard's *Le Mépris*," in *French Film: Texts and Contexts*, (New York: Routledge, 2000),σελ..174

³⁶³Paige, N., "Bardot and Godard in 1963: Historicizing the Postmodern Image," *Representations* Fall 2004, σελ.3.

ιστορίας³⁶⁴. Καθένας τους ξεχωριστά αντιπροσωπεύει μία διαφορετική στιγμή στην ιστορία της κινηματογραφικής παραγωγής: η Bardot και ο Piccoli απεικονίζουν το διάσημο, νεανικό γαλλικό κινηματογράφο, ο Palance κουβαλάει όλη του τη φήμη ενσαρκώνοντας τον Prokosch και ο Lang ο οποίος μας μεταφέρει στις εποχές του γερμανικού εξπρεσιονισμού αλλά και στα στούντιο του Χόλλυγουντ.

Επιπλέον, μέσα από τη συγκεκριμένη ταινία μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι ο Godard ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το πώς ένα κείμενο ή και ένα γεγονός μπορούν να δεχτούν διαφορετικές ερμηνείες. Η χαρακτηριστική εμμονή της ταινίας στην παρεξήγηση και τη μετάφραση φαίνεται και μέσα από τη γραμματέα του Prokosch, τη Francesca, η οποία είναι και η μόνη που μπορεί να συνεννοηθεί με όλους στη μητρική τους γλώσσα. Επίσης, τα ερωτήματα που εγείρει η Οδύσσεια- όπως για παράδειγμα θέματα περί γυναικείας πίστης ή ανδρικής ροπής προς την περιπέτεια- διαφαίνονται και μέσα από το γάμο της Camille και του Paul. Όπως και η Penelope, έτσι και η Camille, επιθυμεί ένα σπίτι-κάτι δύσκολο για τον Paul να πετύχει εκτός και εάν κάνει μία συγκεκριμένη προσπάθεια. Επίσης, η Camille δεν είναι αρκετά ξεκάθαρη στα λόγια της: κυρίως οι κινήσεις του κορμιού της είναι αυτές που υποδηλώνουν την τρυφερότητα προς τον άντρα της και όχι τόσο τα λόγια της (ξεχωριστή σκηνή συζυγικής οικειότητας αλλοιωμένη μέσα από κίτρινα, μπλε και κόκκινα φίλτρα). Η περιφρόνησή της ("mépris") είναι εμφανής στη σκηνή στο Carpi: κάνει ηλιοθεραπεία και κολυμπάει γυμνή στη θάλασσα αφήνοντας το κορμί της έκθετο όχι μόνο για τον Paul. Ο Paul ψάχνει για την προέλευση της περιφρόνησής αυτής όπως και ο Οδυσσεύς έψαχνε την Ιθάκη του. Η ταινία είναι μια αναζήτηση στο παρελθόν, μία αναζήτηση μέσα από το φακό μίας κάμερας.

³⁶⁴Ibid, Aumont, σελ.176.

Η Camille μετατρέπεται σε μία αινιγματική φιγούρα για τον Paul ο οποίος δε διαθέτει αυτή τη συναισθηματική νοημοσύνη για να την καταλάβει, για να καταλάβει την περιφρόνησή της. Ο Paul θέτει ακόμα θέματα μετάφρασης, σημαντικό στοιχείο στη συγκεκριμένη ταινία: ο ίδιος αδυνατεί να μεταφράσει τις απαλές κινήσεις της Camille σε μία εξήγηση της απελπισίας της και της περιφρόνησής της. Ίσως, όπως τονίζει και ο Dave Kehr, η αλλαγή της διάθεσής της να "μην είναι συνειδητή"³⁶⁵.

Η ιδιόρρυθμη φύση της ταινίας του Godard είναι εμφανής από την αρχή κιόλας των τίτλων. Η αφήγηση του σκηνοθέτη, η οποία καταδεικνύει ότι η ταινία είναι μία ιστορία αυτού του (κινηματογραφικού) κόσμου, έχει διττή έννοια η οποία διαφεύγει σε μη γαλλόφωνο κοινό. Η διττή σημασία της λέξης "L'histoire" (ιστορία ή Ιστορία) καθιστά αμφίβολο το κατά πόσο η ταινία αποτελεί προβολή ή αντανάκλαση του κινηματογραφικού κόσμου και των συμβάσεών του³⁶⁶. Όντας σκηνοθέτης αλλά και κριτικός του *Cahiers du Cinéma*, ο Godard εμπλέκεται και στις δύο αυτές διαδικασίες. Ο Godard, μαζί με τους άλλους κριτικούς, αγωνιζόταν για μία νέα ερμηνεία της ταινίας, σαν "ένα γλωσσικό σύστημα"³⁶⁷.

Μέσα από το ιδιαίτερα λακωνικό του στυλ, το οποίο βασίστηκε αρκετά στις κινήσεις των ηθοποιών, τις χειρονομίες τους, τις εκφράσεις τους, τη γλώσσα του σώματος ακόμα και τον επιτονισμό τους πιο πολύ και από τα λόγια τους, ο Godard πετυχαίνει να δημιουργήσει ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Η ταινία δεν περιέχει ηθικολογίες. Ο Godard αφήνει το θεατή να αποφασίσει τι συνέβη και για ποιο λόγο.

³⁶⁵Kehr, D., "Gods in the Details: Godard's *Contempt*," *Film Comment*, 33.5 (Fall, 1997), σελ. 22

³⁶⁶Bersan, L., Dutoit, U., *Forming Couples: Godard's "Contempt"*, (Oxford: Legenda, 2003), σελ.8.

³⁶⁷Flitterman-Lewis, S., "Varda in Context: French Film Production in the Early Sixties---the New Wave," in *To Desire Differently*, (New York: Columbia UP, 1996), σελ.221.

Για να προχωρήσουμε σε μία σύγκριση της ταινίας με το μυθιστόρημα, πρέπει να σημειώσουμε ότι στο έργο του Moravia ο αφηγητής συνδέεται με τον πρωταγωνιστή και γίνεται το κεντρικό θέμα της ιστορίας που αφηγείται άλλωστε σε πρώτο πρόσωπο. Πρόκειται λοιπόν για μία ενδοσκόπηση, θα λέγαμε, για έναν αφηγητή που ταλαντεύεται ανάμεσα στη ζήλια και τη μνησικακία, έναν αφηγητή που επαναστατεί απέναντι στην αδικία³⁶⁸. Όλο το μυθιστόρημα επικεντρώνεται στην αναζήτηση αυτού του άνδρα που κατάφερε να ανατρέψει τη σταθερότητα της ζωής του, στην κατανόηση της περιφρόνησης της γυναίκας του, την αιτία της οποίας ψάχνει ακόμα και ο ίδιος να ανακαλύψει. Είναι ένας άνδρας που βρίσκεται φυλακισμένος στα λόγια της γυναίκας του που μιλάει λίγο αλλά πάντα με στοιχεία. Οι διάλογοι του μυθιστορήματος θα λέγαμε ότι είναι σύντομοι, λακωνικοί. Στην ουσία αποτελούν εισαγωγή σε μεγάλα αποσπάσματα αφήγησης του συγγραφέα.

Τα τελευταία λόγια της πρώτης λογομαχίας που έχει το ζευγάρι: "Je te méprise ! Voilà le sentiment que j'ai pour toi et la raison pour laquelle je ne t'aime plus... Tu as voulu la vérité ;bien, je te méprise et tu me dégoûtes"³⁶⁹ ακολουθούνται από ένα μεγάλο απόσπασμα αφήγησης. Διαβάζουμε επίσης σχετικά με την αλλαγή στη γλώσσα που χρησιμοποιεί η ίδια: "L'accent avec lequel elle avait prononcé cette phrase ne me laissait aucun doute : c'était l'accent du mot à sa naissance, directement émané de la chose elle-même, prononcé par quelqu'un qui s'en servait peut-être pour la première fois"³⁷⁰. Αντίθετα βέβαια, ο σεναριογράφος δεν έχει τη δυνατότητα αυτής της επεξήγησης που διατηρεί ο συγγραφέας του

³⁶⁸ Moravia, A., *Romans*, (Paris: Flammarion, 1998), σελ.358.

³⁶⁹ Ibid, Moravia, σελ.419.

³⁷⁰ Ibid, Moravia, σελ.421.

πρωτότυπου έργου. Θα μπορούσε βέβαια να χρησιμοποιήσει την τεχνική του Voice-over όπως κάνει άλλωστε σε κάποια ελάχιστα σημεία στα μέσα της ταινίας.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αλλαγής του πρωτοτύπου είναι και το αντίστοιχο απόσπασμα από το μυθιστόρημα:

« Autrefois, tout se passait comme dans un nuage d'élan emporté, d'inconscience enivrée, de complicité ravie. Quand l'esprit est distrait par quelque profonde pensée, il vous arrive parfois de poser un objet quelconque, livre, brosse ou chaussure, n'importe où et puis, la distraction passée, de chercher vainement l'objet pendant des heures et de le trouver enfin dans l'endroit le plus singulier, presque inconcevable, tel qu'il fallait un véritable effort pour l'atteindre : en haut d'une armoire, dans un coin retiré, au fond d'un tiroir... C'est ce qui m'est arrivé avec l'amour. Tout s'accomplissait avec une inadvertance rapide, folle, enchantée, et je me retrouvais dans les bras d'Emilia sans presque me souvenir de ce qui s'était passé et de ce que nous avions fait, entre le moment où nous étions assis l'un en face de l'autre, tranquilles et sans désirs, et celui où nous nous étions enlacés dans l'étreinte suprême » το οποίο στην ταινία του Godard μετατρέπεται σε:

«Autrefois tout se passait comme dans un nuage d'inconscience, de complicité rare ;tout s'accomplissait avec une inadvertance rapide, folle, enchantée. Je me retrouvais dans les bras de Paul, sans presque me souvenir ce qui s'était passé ».

Ο αφηγητής του βιβλίου λείπει από την ταινία. Ο Alain Bergala επισημαίνει στην κριτική του στο *Cahiers du Cinéma*, με αφορμή τα λόγια του Godard τη στιγμή που ξεκινά η ταινία: « Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde »("ο κινηματογράφος, έλεγε ο André Bazin, υποκαθιστά στα μάτια μας έναν κόσμο που ταιριάζει με τις επιθυμίες

μας. Η ταινία *Le Mépris* είναι η ιστορία αυτού του κόσμου") αλλάζει την άποψή του σε : « Que serait un monde qui s'accorderait au désir cinématographique de Godard ? Un monde où tout ce qui nous affecte pourrait être rendu visible à la surface des choses, dans la musique des mouvements et la vitesse des corps. Un monde où il serait inutile de recourir à l'explication par l'intériorité pour comprendre ce qui se passe entre les personnages, qui est pour Godard le seul sujet de cinéma possible. »³⁷¹("πώς θα ήταν ένας κόσμος ο οποίος θα ταίριαζε με τις κινηματογραφικές επιθυμίες του Godard; Ένας κόσμος στον οποίο ό,τι μας επηρεάζει μπορεί να οπτικοποιηθεί στην επιφάνεια των πραγμάτων, στη μουσική των κινήσεων και στην ταχύτητα των σωμάτων. Ένας κόσμος στον οποίο θα ήταν άσκοπο να ανατρέχουμε στην επεξήγηση μέσω της εσωτερικότητας για να καταλάβουμε τι συμβαίνει ανάμεσα στους ανθρώπους, κάτι το οποίο σύμφωνα με τον Godard αποτελεί και το μοναδικό θέμα του κινηματογράφου").

Ας δούμε τώρα και τις αλλαγές στους ήρωες του έργου, από το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο:

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ	—	ΤΑΙΝΙΑ
Emilia Molteni	<i>Μετατρέπεται σε</i>	Camille Javal (Brigitte Bardot)
Riccardo Molteni	<i>Μετατρέπεται σε</i>	Paul Javal (Michel Piccolli)
Battista	<i>Μετατρέπεται σε</i>	Prokosch (Jack Palance)

³⁷¹Bergala, A., « Nul mieux que Godard... », Les cahiers du cinéma, n°329, 1981, σελ.6

Rheingold	<i>Μετατρέπεται σε</i>	Fritz Lang
-----------	------------------------	------------

Οι αναφορές σε μέρη και σε αντικείμενα είναι πολυάριθμες στο μυθιστόρημα του Moravia. Ωστόσο στην ταινία του Godard έχουν διατηρηθεί οι κυριότερες ενώ άλλες παραλείπονται όπως για παράδειγμα το σπίτι του σκηνοθέτη Pasetti. Άλλες πάλι αλλάζουν, όπως για παράδειγμα το γραφείο του παραγωγού το οποίο μετατρέπεται σε αίθουσα προβολής και άλλες επινοούνται, όπως για παράδειγμα η αίθουσα των θεατών.

Όσον αφορά στο στυλ του σκηνοθέτη, θα λέγαμε ότι ο Godard επιλέγει μία γραφή ρεαλιστική και ταυτόχρονα λυρική, αφήνοντας μία μεγάλη ελευθερία στους ηθοποιούς. Για το λόγο αυτό θα μπορούσαμε να καταλάβουμε και τα λεγόμενά του: " Διατήρησα το κυριότερο υλικό του μυθιστορήματος και άλλαξα κάποιες λεπτομέρειες όπως για παράδειγμα τη μεταμόρφωση του ήρωα ο οποίος, από το βιβλίο στην οθόνη, περνάει από μία ψεύτικη περιπέτεια σε μία αληθινή"³⁷². Η κινηματογραφική προσαρμογή του Godard διατηρεί αρκετές σκηνές από το πρωτότυπο αναλλοίωτες όπως για παράδειγμα: το επεισόδιο με το κόκκινο αυτοκίνητο του Battista και της Emilie, η αρχή της αφήγησης με τον Molteni που ψάχνει για ταξί κ.ά. Αλλά προχωρά και σε αλλαγές, εκτός από τους ήρωες που έχουμε ήδη επισημάνει:

1. Συμπυκνώνει την αφήγηση σε δύο μέρες: την πρώτη στη Ρώμη και τη δεύτερη στο Capri. Τα γεγονότα εκτυλίσσονται με μεγαλύτερη βία μετατρέποντας τη δομή του μυθιστορήματος σε δράμα.

2. Αλλάζει εντελώς την εθνικότητα των ηρώων. Παρόλο που η δράση εκτυλίσσεται στη Ρώμη και στο Capri, ο μόνος ρόλος του έργου με ιταλική εθνικότητα είναι ο ρόλος της μεταφράστριας. Ο

³⁷²Jean, C., *Jean-Luc Godard*, (Ed. Seghers, 1963).

κινηματογραφιστής παραμένει Γερμανός αλλά ο Rheingold μετατρέπεται σε Fritz Lang ο οποίος υποδύεται τον εαυτό του. Ο Battista μετατρέπεται σε Αμερικανό παραγωγό της δεκαετίας του '50 ενώ ο Richard και η Emilie δεν είναι πλέον Ιταλοί αλλά Γάλλοι .

Ας προχωρήσουμε τώρα στη μελέτη περιπτώσεων αφαίρεσης στους υπότιτλους της ταινίας:

1. Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.	1. Το σινεμά υποκαθιστά τον κόσμο όπως τον επιθυμούμε.
2. J'sais pas...j'pense que j'irai chez maman...mais après j'sais pas.	2. Ίσως πάω στη μητέρα μου μετά, δεν ξέρω.
3. Viens me chercher si tu veux.	3. Έλα να με πάρεις.
4. Je dois discuter avec cet Américain.	4. Πρέπει να δω τον Αμερικάνο.
5. Et mes chevilles...tu les aimes?	5. Σου αρέσουν οι αστράγαλοί μου;
6. Tu les aimes mes genoux aussi?	6. Και τα γόνατά μου;
7. Et mes seins, tu les aimes?	7. Σου αρέσει το στήθος μου;

8. Moi, je trouve qu'elles ne sont pas assez rondes.	8. Δεν είναι αρκετά στρογγυλοί;
9. Dites-moi, qu'est-ce qui se passe...il n'y a personne ici.	9. Τι έγινε; Δεν είναι κανείς εδώ;
10. Jerry a renvoyé presque tout le monde , cela va très mal dans le cinéma italien.	10.Ο Τζέρυ τους έδιωξε όλους . Το σινεμά περνά κρίση.
11. Toutes les émotions humaines...	11. Με αληθινά ανθρώπινα συναισθήματα.
12. And how they're going to build five or ten stores of Prisunic on this...	12. Θα χτίσουν ένα σούπερ μάρκετ εδώ.
13. On dit ça depuis 50 ans, mais je crois que le cinéma existera toujours.	13. Το σινεμά θα υπάρχει πάντα.
14. They told me it's you...wrote this wonderful success for motion pictures "Toto against Hercules".	14. Εσύ έγραψες το σενάριο του "Τοτός εναντίον Ηρακλή";
15. You don't have to be modest with me. I don't believe in	15. Άσε τις μετριοφροσύνες.

modesty, I believe in pride, I believe in this pride of making good films.	
16. <i>Soyez pas modeste, il faut être orgueilleux pour faire du cinéma.</i>	16. Έγραψες μια καλή ταινία. Να είσαι περήφανος.
17. No! I've already lost the studio and I'm not gonna lose my shirt because of him.	17. Θα χάσω ό,τι έχω και δεν έχω εξαιτίας του.
18. Because the <i>Odyssee</i> needs a German director, everybody knows that a German, Schliemann, discovered Troy.	18. Η <i>Οδύσσεια</i> θέλει ένα Γερμανό σκηνοθέτη σαν το Σλίμαν.
19. <i>Je ne crois pas que Lang acceptera.</i>	19. Ο Λανγκ δε θα δεχτεί.
20. <i>En 33, Goebbels a proposé à Lang de diriger le cinéma allemand et le soir même Lang avait passé la frontière.</i>	20. Το 1933, ο Γκέμπελς ζήτησε τη συνεργασία του Λανγκ. Το ίδιο βράδυ ο Λανγκ πέρασε τα σύνορα.
21. It looks great stuff, what we are seeing today Fritz?	21. Τι αριστούργημα θα δούμε σήμερα Φριτς;

22. C'est Minerve là, non?	22. Η Αθηνά είναι;
23. C'est la protectrice d'Ulysse.	23. Η προστάτιδα του Οδυσσέα.
24. I know exactly how they feel.	24. Τους καταλαβαίνω απόλυτα.
25. Ce n'est pas les Dieux qui ont créé les hommes, mais les hommes qui ont créé les Dieux.	25. Δε δημιούργησαν οι θεοί τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος δημιούργησε τους θεούς.
26. Fritz, that's wonderful for you and me, but do you think the public is gonna understand that?	26. Εμείς τη βρίσκουμε υπέροχη αλλά το κοινό θα καταλάβει;
27. I have a theory about the Odyssee. I think Penelope has been unfaithful.	27. Έχω μία θεωρία. Η Πηνελόπη ήταν άπιστη.
28. Apprenez-vous quelle est votre origine, vous n'avez pas été fait pour être mais pour connaître la science et la vertu.	28. Μάθετε ότι δε γεννηθήκατε για να υπάρξετε.
29. Je ne me suis pas présenté: Paul Javal, Monsieur Prokosch vous a dit.	29. Πολ Ζαβάλ, ανέλαβα να...

<p>30. "Include me out", as one of the real producers of Hollywood once said.</p>	<p>30. "Εμένα μη με υπολογίζετε", όπως λένε και στο Χόλλυγουντ.</p>
<p>31. Je ne parle plus d'anglais que toi.</p>	<p>31. Δεν ξέρω αγγλικά.</p>
<p>32. Quoi...je suis en retard. J'ai dû marcher , je ne sais pas combien de temps.</p>	<p>32. Γι' αυτό άργησα...περπάτησα πολύ.</p>
<p>33. D'ailleurs, je m'en fous , ton histoire m'intéresse pas.</p>	<p>33. Δε με ενδιαφέρει η ιστορία σου.</p>
<p>34. Finalement, si ça m' a pris vingt minutes.</p>	<p>34. Περπατούσα είκοσι λεπτά.</p>
<p>35. Où est-ce que je peux me laver les mains?</p>	<p>35. Πού είναι το μπάνιο;</p>
<p>36. Qu' est-ce qu'il y a? Ça n'a pas l'air d'aller.</p>	<p>36. Τι έχετε;</p>
<p>37. il avait un disciple qui ne croyait absolument plus à l'enseignement de son maître.</p>	<p>37. Είχε ένα μαθητή που δεν πίστευε πια τις διδαχές του.</p>

38. Paul, I found a book...on Roman paintings, I thought it will help you for the <i>Odyssee</i> .	38. βρήκα ένα βιβλίο με ρωμαϊκές τοιχογραφίες. Θα σε βοηθήσει.
39. Tu vois que j'avais raison.	39. Είχα δίκιο.
40. Quand est-ce que tu téléphoneras à ton copain pour les rideaux?	40. Πότε θα έρθει ο φίλος σου για τις κουρτίνες; Βαρέθηκα.
41. Quand il sera rentré d'Espagne Roberto m'a dit qu'il rentrait vendredi.	41. Θα γυρίσει από την Ισπανία την Παρασκευή.
42. Du velours rouge, j'veux ça ou rien du tout.	42. Ή κόκκινο βελούδο ή τίποτα.
43. Ça me va bien non?	43. Μου πάει;
44. Non, moi je te préfère avec les cheveux blonds.	44. Σε προτιμώ ξανθιά.
45. Moi, je te préfère sans chapeau et sans cigare.	45. Κι εγώ χωρίς καπέλο.
46. J'sais pas si tu veux faire comme	46. Εμένα μου θυμίζεις το

Dean Martin, mais en tout cas tu fais comme l'âne Martin.	γάιδαρο Μάρτιν.
47. -Qui est-ce? -Tu connais pas les aventures de l'âne Martin?	47. - Ποιος είναι αυτός; - Δεν ξέρεις την ιστορία;
48. Tu es bizarre, depuis tout à l'heure, Camille qu'est-ce qu'il y a ?	48. Φέρεσαι παράξενα. Τι έχεις;
49. Tu n'avais qu'à me répondre, pourquoi est-ce que tu ne me réponds pas au lieu de rester là avec les bras en bras. Pourquoi est-ce que je me suis marié avec une dactylo de 28 ans!	49. Γιατί δε μου απαντάς ευθέως; Γιατί παντρεύτηκα μία 28χρονη δακτυλογράφο;
50. D'ailleurs j'aime pas ce type Jeremie Prokosch et je l'ai déjà dit.	50. Δε μου αρέσει καθόλου αυτός ο Προκός!
51. Figure-toi que c'est parce-que je pense à quelque chose. Ça t'étonne?	51. Γιατί σκέφτομαι όλως παραδόξως.
52. Allez accompagne-moi, alors quoi, j'vais pas y aller seul?	52. Δε θέλω να πάω μόνος.

<p>53. Sois pas fâché, simplement je peux plus dormir la fenêtre ouverte.</p>	<p>53. Μη θυμώνεις απλά δεν αντέχω το ανοιχτό παράθυρο.</p>
<p>54. D'accord, on fermera la fenêtre.</p>	<p>54. Θα το κλείσουμε.</p>
<p>55. Non. Tu dis toujours que tu étouffes. Non...non...il n'y a qu'à se séparer la nuit.</p>	<p>55. Θα ζεσταίνεσαι. Καλύτερα να κοιμόμαστε χωριστά.</p>
<p>56. Qu'est-ce que je t'ai fait, dis-le moi...je te demande pardon si j'ai dit que tu n'étais pas là, c'est pour ça que tu es de mauvaise humeur?</p>	<p>56. Συγγνώμη που είπα ότι δεν ήσουν εδώ. Γι' αυτό θύμωσες;</p>
<p>57. Laisse-moi passer.</p>	<p>57. Άσε με.</p>
<p>58. Mais enfin c'est pour toi que je travaille , cet appartement c'est pour toi , c'est pas seulement pour moi.</p>	<p>58. Για σένα δουλεύω. Για να έχεις αυτό το διαμέρισμα.</p>
<p>59. Non, ce travail ne m'intéresse plus. Tu peux le dire à Prokosch au téléphone je ne veux pas lui parler.</p>	<p>59. Δε με ενδιαφέρει αυτή η δουλειά. Πες το στον Προκός.</p>

60. Si je le faisais...c'était par amour pour toi.	60. Για σένα θα το έγραφα.
61. Tu sais que ça te va mal de dire des mots vulgaires?	61. Δε σου πάει να λες τέτοιες λέξεις.
62. J'avais prononcé à...dessein de cette phrase , avec un intime sentiment de vengeance.	62. Ότι έκανα το έκανα για να τον εκδικηθώ.
63. Moi, je t'aime, me le fais pas répéter.	63. Σ'αγαπώ, δεν το ξαναλέω.
64. Tu ferais mieux de prendre tes idées dans ta tête plutôt que de les voler chez les autres.	64. Βρες δικές σου ιδέες. Μην τις κλέβεις από τους άλλους.
65. De quel intérêt tu parles?	65. Τι συμφέρον;
66. Rester dans cet appartement que tu aimes bien.	66. Για να κρατήσεις το σπίτι.
67. Je veux que tu me laisses tranquille.	67. Παράτα με.
68. Oui, admettons que c'est ça.	68. Ας πούμε ναι. Ας μην το

Bon maintenant c'est fini, on en parle plus.	συζητήσουμε άλλο.
69. Et les Prétendants alors, il les a bien tués non?	69. Τότε γιατί σκότωσε τους μνηστήρες;
70. On peut le justifier.	70. Υπάρχει εξήγηση.
71. Camille, come here. I want to show you something.	71. Καμίλ έλα να σου δείξω κάτι.
72. How beautiful...the sea...the trees...the rocks...the boat.	72. Κοίτα τι όμορφη που είναι η θάλασσα, τα βράχια...
73. J'ai décidé de ne pas faire le scénario que vous m'avez demandé.	73. Αποφάσισα να μη γράψω το σενάριο.
74. Je suis un écrivain de théâtre...pas un écrivain de cinéma.	74. Είμαι συγγραφέας όχι σεναριογράφος.
75. Même si ce scénario est très beau et même parfait, ça je vous le dis franchement maintenant je le sais...je le fais uniquement pour l'argent.	75. Όσο καλό κι αν είναι το σενάριο, το κάνω για τα λεφτά.

76. Le monde moderne est fait de telle façon qu'on est toujours forcé d'accepter ce que veulent les autres.	76. Στο σύγχρονο κόσμο όλοι υποτασσόμαστε στους άλλους.
77. Vous aspirez à un monde pareil à celui d'Homère.	77. Ονειρεύεστε τον κόσμο του Ομήρου.
78. Il y a cinq minutes au moins que je te regarde, j'ai l'impression de te voir pour la première fois.	78. Σε κοιτάζω και νιώθω ότι σε βλέπω για πρώτη φορά.
79. Avant-hier quand tu es venue me chercher et j'ai pris le taxi, tu as cru que je faisais exprès de te laisser partir dans sa voiture?	79. Τότε που έφυγα απ' το στούντιο με ταξί, νόμιζες ότι ήθελα να μείνεις μόνη μαζί του;

Μέσα από μία προσεκτική παρακολούθηση της ταινίας και των υπότιτλων παρατηρούμε εύκολα ότι ο υποτιτλιστής έχει παραλείψει να μεταφράσει αρκετά λόγια από το σενάριο, λόγω εξοικονόμησης χρόνου και χώρου αλλά επίσης έχει παραλείψει και πολλά γλωσσικά στοιχεία σε κάθε υπότιτλο όπως για παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά από τα παραπάνω:

On dit ça depuis 50 ans, mais je crois que le cinéma existera toujours.	Το σινεμά θα υπάρχει πάντα.
--------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------

<p>Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.</p>	<p>Το σινεμά υποκαθιστά τον κόσμο όπως τον επιθυμούμε.</p>
<p>J'sais pas si tu veux faire comme Dean Martin, mais en tout cas tu fais comme l'âne Martin</p>	<p>Εμένα μου θυμίζεις το γάιδαρο Μάρτιν.</p>

Παρατηρεί κανείς, ότι ο υποτιτλιστής παραλείπει πληροφορίες τις οποίες θεωρεί περιττές. Δεν κρίνει δηλαδή απαραίτητες τις συγκεκριμένες γλωσσικές πληροφορίες στην κατανόηση του περιεχομένου.

Επίσης, παρατηρούμε ότι διατηρεί το γλωσσικό μητρώο³⁷³ αναλλοίωτο και ο υποτιτλιστής προσπαθεί, παρόλες τις απαραίτητες παραλείψεις, να μεταφέρει αναλλοίωτο το μήνυμα στο κοινό αφίξεως. Θα λέγαμε ότι κάνει όλες τις απαραίτητες γλωσσολογικές και κουλτουραλικές προσαρμογές ούτως ώστε να μοιάζει το κείμενο σαν να γράφτηκε απευθείας στη γλώσσα αφίξεως ("naturalization") πχ.:

<p>And how they're going to build five or ten stores of Prisunic on this.</p>	<p>Θα χτίσουν ένα σούπερ μάρκετ εδώ.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------

³⁷³ Ο όρος "γλωσσικό μητρώο" χρησιμοποιείται ως απόδοση του αγγλικού όρου "language register".

Επιπρόσθετα, ο υποτιτλιστής δε διατηρεί είδη γαλλικής σύνταξης αποφεύγοντας έτσι να περιπέσει σε γαλλισμούς, όπως για παράδειγμα στις ακόλουθες περιπτώσεις:

Et mes chevilles...tu les aimes?	Σου αρέσουν οι αστράγαλοί μου;
Tu les aimes mes genoux aussi?	Και τα γόνατά μου;
Et mes seins, tu les aimes?	Σου αρέσει το στήθος μου;

Και στις τρεις περιπτώσεις, παρατηρούμε ότι ο σεναριογράφος διατηρεί μία κλασική δομή σύνταξης στη γαλλική γλώσσα, κατά την οποία χρησιμοποιεί : υποκείμενο, ρήμα, ονοματικό σύνολο ως αντικείμενο ("et mes seins") αλλά και complement d'objet direct με αντωνυμία ("les"), για να δώσει έμφαση και κυρίως για να τονίσει το σεξουαλικό στοιχείο της συγκεκριμένης σκηνής.

Όσον αφορά και πάλι στη γαλλική σύνταξη, αξίζει να τονίσουμε ότι αρκετές φορές παρατηρείται στη γαλλική γλώσσα η χρήση της pronon tonique αλλά και του υποκειμένου μαζί ούτως ώστε να δοθεί έμφαση, όπως για παράδειγμα:

Moi je trouve qu'elles ne sont pas assez rondes.	Δεν είναι αρκετά στρογγυλοί.
---------------------------------------------------------	------------------------------

Βλέπουμε ότι στο πρωτότυπο σενάριο χρησιμοποιείται η αντωνυμία "moi" αλλά και το υποκείμενο "je". Η αντωνυμία θα μπορούσε να

παραλειφθεί μιας και είναι περιττή αλλά όπως τονίσαμε προστίθεται για λόγους έμφασης. Από την άλλη, όπως γίνεται αντιληπτό, ο υποτιτλιστής δεν καταφεύγει σε παρόμοια σύνταξη.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει τις γλωσσικές πληροφορίες του Jerry τις οποίες στη συνέχεια τις μεταφράζει στα γαλλικά η Francesca. Αντίθετα, ο υποτιτλιστής επιλέγει να μεταφράσει μία και μόνο φορά τα λόγια του Jerry. Θα έλεγε βέβαια κανείς ότι πρόκειται για ατόπημα μιας και ο θεατής δεν μπορεί στην ουσία να καταλάβει τη διαφορά αλλά μένουν μεγάλα διαστήματα κενά χωρίς υπότιτλους. Μία λύση θα μπορούσε να είναι η απόδοση των λόγων του Jerry κανονικά στη γλώσσα αφετηρίας τους, δηλαδή στα αγγλικά και με πλάγια γραφή, ούτως ώστε να αντιληφθεί ο θεατής τη δυσκολία στην επικοινωνία του Paul και του Jerry.

5.3 *L'Année Dernière à Marienbad*

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, από την αρχή της παρούσας διατριβής, στόχος είναι η μελέτη και η παρουσίαση μυθιστορημάτων που μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο, αλλά και σε μεμονωμένες περιπτώσεις, σενάρια τα οποία γράφτηκαν από συγγραφείς και έγιναν ταινίες.

Μια αντίστοιχη περίπτωση αποτελεί και η ταινία *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), το σενάριο της οποίας έγραψε ο Alain-Robbe Grillet και τη σκηνοθεσία της οποίας ανέλαβε ο Alain Resnais. Οι ήρωες δεν έχουν όνομα και βρίσκονται παγιδευμένοι σε παράξενο τόπο και χρόνο. Ένας άγνωστος άνδρας προσπαθεί να πείσει μία άγνωστη γυναίκα ότι διατηρούσαν σχέση την προηγούμενη χρονιά και ότι είχαν δώσει ραντεβού σε αυτό το μπαρόκ μέρος. Η ίδια επιμένει ότι δεν τον γνωρίζει, ωστόσο τα λόγια του και η ιστορία του της δημιουργούν ένα παρελθόν το οποίο μπλέκεται με το παρόν της. Ένας ακόμη άγνωστος άνδρας, ο οποίος ενδεχομένως να είναι ο σύζυγός της, προσπαθεί συνέχεια να φανεί πιο ισχυρός από τον πρώτο. Στο βιβλίο η γυναίκα αναφέρεται ως "A", ο πρώτος άνδρας ως "X" και ο δεύτερος ως "M". Και οι τρεις ήρωες περιτριγυρίζουν σε ένα σουρεάλ κόσμο, χωρίς την αίσθηση του χρόνου. Ο Grillet δημιουργεί ένα σενάριο το οποίο δίνει την εντύπωση στον αναγνώστη ότι βασίζεται σε ένα άλλο κείμενο. Πολλοί είναι βέβαιοι αυτοί που θεωρούν ότι το έργο βασίζεται στο διήγημα του Adolfo Bioy Casares, *The Invention of Morel*, το οποίο μιλά για τον Morel ο οποίος ζει σε ένα

απομονωμένο νησί και ο οποίος μια μέρα ξυπνά και συνειδητοποιεί ότι στο ίδιο νησί ζουν άνθρωποι ντυμένοι με ρούχα άλλης εποχής³⁷⁴.

Στο πρώτο μέρος του έργου, ο θεατής γίνεται μάρτυρας γεγονότων τα οποία του φαίνονται ασύνδετα αλλά έπειτα μέσα από την επανάληψη τους αποκτούν νόημα. Αρχικά, η κάμερα εστιάζει στο εσωτερικό ενός κάστρου και η λήψη είναι τέτοια ούτως ώστε να προβάλλει ξεκάθαρα τις διαστάσεις του. Η οροφή είναι γεμάτη από μία, θα λέγαμε, μπαρόκ διακόσμηση η οποία βέβαια συνοδεύεται από την αντίστοιχη μουσική. Το ύφος του αφηγητή αλλά και η επανάληψη στοιχείων περί αρχιτεκτονικής, δίνει την αίσθηση στο θεατή ότι παρακολουθεί εκπομπή σχετική με την ιστορία της τέχνης. Η φωνή και ο τόνος του αφηγητή σε συνδυασμό με την απουσία προσώπου δημιουργεί μία μυστηριακή ατμόσφαιρα.

Πρόκειται για ένα λόγο χωρίς παύση με συνεχείς επαναλήψεις. Ακόμα και στο σενάριο, ο Grillet δε χρησιμοποιεί τελεία αλλά παύλες για να τονίσει ακόμη πιο πολύ την άβολη και παράξενη ατμόσφαιρα. Το μονότονο ύφος συνοδεύουν οι λήψεις της κάμερας σε σημεία του χώρου για να λάβει ο θεατής μια πλήρη εικόνα της διακόσμησης.

Τα αγάλματα στους διαδρόμους είναι παγωμένα, παρατηρώντας τους καλεσμένους την ίδια στιγμή που παγώνουν και οι ίδιοι και γίνονται αγάλματα. Σύμφωνα με τον Roy Armes, ενδεχομένως η πλοκή να εκτυλίσσεται σε μία κλινική ³⁷⁵. Η σκηνοθεσία δε μας παρακινεί να σκεφτούμε κάτι ανάλογο παρά μόνο ότι πρόκειται για ένα λαβύρινθο από τον οποίο οι καλεσμένοι δεν μπορούν να ξεφύγουν. Ο "X" συνεχίζει με την τεχνική του voice-over να περιγράφει και να τονίζει ότι κανείς δεν μπορεί

³⁷⁴Βλ. Bioy-Casares, Adolfo, *The Invention of Morel and Other Stories* (from *La Trama Celeste*), translated by Ruth L.C. Simms, (Austin: University of Texas Press, 1964).

³⁷⁵Armes, R., *The Cinema of Alain Resnais*, (New York: A. S. Barnes & Co. 1968), σελ.103.

να ξεφύγει. Σύμφωνα με την Pauline Kael, πρόκειται για ένα μέρος στο οποίο «μαζεύτηκαν όλες οι άρρωστες ψυχές της Ευρώπης», συμβολίζοντας την άρρωστη φύση της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας και της αστικής τάξης³⁷⁶

Θα έλεγε κανείς ότι υπάρχει άμεση σύνδεση με τους ευγενείς που κατοικούσαν στις Βερσαλλίες και με τους καλεσμένους στο Marienbad. Όπως άλλωστε και οι συγκεκριμένοι καλεσμένοι, έτσι και οι ευγενείς στις Βερσαλλίες περνούσαν τον ελεύθερο χρόνο τους κατά τη διάρκεια της μέρας με διασκεδαστικές δραστηριότητες, όπως για παράδειγμα χορό, θέατρο, χαρτιά, περίπατοι κτλ. Για τους καλεσμένους βέβαια δεν είναι πλέον διασκέδαση μετά από τις συνεχείς επαναλήψεις. Ακόμα και το τελετουργικό του δείπνου εκλείπει από το Marienbad. Οι καλεσμένοι είναι σαν φαντάσματα, σαν απόκοσμα πλάσματα τα οποία δεν νιώθουν καν την ανάγκη για τροφή.

Ομολογουμένως, η σκηνοθεσία είναι ευρηματική. Σύμφωνα με τον Vidler, οι λήψεις στις διακοσμημένες οροφές δημιουργούν την αίσθηση του βάθους και της προοπτικής³⁷⁷. Επίσης, αναφορικά με τους κήπους, έχουμε μία περιγραφή τους στο τέλος της ταινίας, ενώ είμαστε στο σκοτάδι. Η περιγραφή αυτή συνδέεται με την περιγραφή του εσωτερικού στην αρχή της ταινίας, μέσω voice-over αλλά και με τη βοήθεια λήψεων. Η περιγραφή του "X" βοηθά το θεατή να καταλάβει ότι πρόκειται για κήπο δίχως ζωή και βλάστηση παρά μόνο πέτρες. Η χρήση της μουσικής βοηθά ακόμα πιο πολύ στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας.

³⁷⁶Ibid, Kael,σελ.186.

³⁷⁷Vidler, A., *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), σελ.91.

Είναι αλήθεια ότι η έννοια του χώρου παίζει πρωταρχικό ρόλο στην ερμηνεία της ταινίας, μιας και φαίνεται να ταλανίζει εξίσου τους ήρωες όσο και τους θεατές. Το δωμάτιο έχει μνήμη, παίζει ρόλο στη μνήμη των ηρώων και στο τι πραγματικά συνέβη εκεί μέσα. Είναι ξεκάθαρο ότι ο "X" και η "A" αντιλαμβάνονται διαφορετικά το χώρο και πιο συγκεκριμένα το δωμάτιο. Ωστόσο, βλέποντας σκηνές που εκτυλίσσονται στο δωμάτιο δε μας βοηθά και πάλι να ενστερνιστούμε μία από τις δύο απόψεις.

Πολλοί είναι βέβαιοι οι κριτικοί οι οποίοι υποστηρίζουν ότι η ταινία μιλά ξεκάθαρα για το βιασμό της "A" από τον "X" στο παρελθόν. Το κείμενο του Grillet περιλαμβάνει μία σκηνή βιασμού, την οποία βέβαιο ο Resnais επιλέγει να παραλείψει³⁷⁸. Πολλοί επίσης λένε ότι δε θυμίζει απλά μια ταινία αλλά και ένα φιλοσοφικό δοκίμιο ή ακόμα και ταινία επιστημονικής φαντασίας.

Όπως και στην ταινία *Hiroshima Mon Amour*, έτσι κι εδώ ο Resnais αρνείται τη γραμμική αφήγηση αλλά και γενικά τους κανόνες αφήγησης ούτως ώστε να δημιουργήσει ένα έργο διαφορετικό, πρωτοποριακό και μυστηριακό. Πρόκειται για την αποδόμηση ενός κειμένου. Ο σκηνοθέτης δεν επιθυμεί να δημιουργήσει κάτι προβλέψιμο, γι' αυτό και παρατηρούμε ότι δεν επικρατεί λογική συνέχεια σχήματος "δράση-αντίδραση" και ο θεατής δεν μπορεί να επαναπαυτεί. Δεν υπάρχει σύνδεση ούτε μεταξύ φωνής και σώματος. Άλλοτε έχουμε φωνή (voice-over) χωρίς σώμα και άλλοτε σώμα χωρίς φωνή. Θα λέγαμε ότι πρόκειται για ένα ρηξικέλευθο είδος κινηματογράφου. Δεν υπάρχει η έννοια της χρονολογικής σειράς/ακολουθίας. Οι ήρωες είναι φυλακισμένοι μέσα σε ένα δικό τους κόσμο-φάντασμα, ένα κόσμο ασφυκτικό.

³⁷⁸Leutrat, J.-L., *Last Year in Marienbad*, Trans. Paul Hammond, (London: BFI, 2000), σελ.54.

Ο Resnais δημιουργεί ένα λαβύρινθο χωρίς έξοδο και αφήνει στο θεατή την ελευθερία να επιλέξει τους ήρωες, τα ονόματά τους, το παρελθόν τους, τον τόπο και την εποχή που ζουν , ακόμα και το τέλος τους. Ο θεατής είναι εκείνος που τελικά θα ανακατασκευάσει την ιστορία ανάλογα με τις επιθυμίες του. Δε θα μάθουμε ποτέ τίνας η ιστορία είναι αληθινή: του "X" ή της "A", δε θα μάθουμε ποτέ τι έγινε πραγματικά πέρασι στο Marienbad. Ο "X" και η "A" υπάρχουν γιατί υπάρχει το Marienbad και το Marienbad υπάρχει επειδή υπάρχει ο "X" και η "A", ένας φαύλος κύκλος που στροβιλίζει το θεατή και του δημιουργεί την έννοια της κλειστοφοβίας και της αγοραφοβίας. Άνθρωποι που έγιναν αγάλματα μέσα σε χώρο ψυχρό με βαριά διακόσμηση...για τον Resnais αυτός είναι ο κόσμος που είναι καταδικασμένος να ζει ο θεατής.

Μετά από την παρουσίαση της ταινίας θα περάσουμε σε περιπτώσεις αφαίρεσης στον υποτιτλισμό της συγκεκριμένης ταινίας:

<p>1. Tapis si lourds, si épais, qu'aucun bruit de pas ne parvient à sa propre oreille.</p>	<p>1. Χαλιά τόσο βαριά, τόσο χοντρά, που κανείς δεν ακούει κανένα βήμα.</p>
<p>2. ...couloirs silencieux, déserts surchargés d'un décor sombre.</p>	<p>2. ...επενδυμένοι με ψυχρή, βαριά διακόσμηση.</p>
<p>3. ...des salles silencieuses où les pas de celui qui s'avance sont absorbés</p>	<p>3. σιωπηλά δωμάτια που απορροφούν τα βήματα.</p>

4. ...comme si l'oreille elle-même était très loin.	4. ...σαν το αυτί να ήταν πολύ μακριά.
5. entre ces murs chargés de boiseries.	5. ανάμεσα από πλαισιωμένους τοίχους.
6. ...de tableaux, de gravures encadrées, parmi lesquels je m'avançais.	6. ...πίνακες ανάμεσα από τους οποίους περνώ.
7. très loin de ce décor où je me trouve...	7. πολύ μακριά από εδώ που βρίσκομαι τώρα.
8. Il nous faut encore attendre- quelques minutes- encore,- plus que quelques minutes, quelques secondes...	8. Πρέπει να περιμένουμε λίγα λεπτά, λίγες στιγμές.
9. Quelques secondes encore, comme si vous hésitez vous-même.	9. Λίγες στιγμές ακόμη, λες και διστάζεις ακόμη.
10. ...comme si sa silhouette, déjà grise pourtant, déjà pâlie, risquait encore de reparaitre....	10. ...λες και η φθίνουσα εικόνα σου εμφανιστεί πάλι.

<p>11. ...à cette même place, où vous l'avez imaginée avec trop de force...</p>	<p>11. ...στο ίδιο μέρος που τη φαντάζεσαι.</p>
<p>12. ...le fait que lui, ou elle, ait pu dire ou faire certaines choses, qui feraient croire.</p>	<p>12. ...και το γεγονός πως μπορεί αυτός ή αυτή να έκαναν κάτι.</p>
<p>13. Pas moyen de mettre le nez dehors pendant des mois.</p>	<p>13. Δεν μπορούσαμε να βγούμε.</p>
<p>14. Les autres, qui sont les autres? Ne vous occupez donc pas tant de ce qu'ils pensent.</p>	<p>14. Μη σε νοιάζει τι νομίζουν οι άλλοι.</p>
<p>15. Alors, entendez mes plaintes. Je ne peux plus supporter ce rôle.</p>	<p>15. Άκου λοιπόν. Δεν αντέχω άλλο αυτό το ρόλο.</p>
<p>16. Je ne peux plus supporter ce silence, ces murs, ces chuchotements où vous m'enfermez.</p>	<p>16. Αυτή τη σιωπή, αυτούς τους τοίχους.</p>
<p>17. Parlez plus bas, je vous en supplie.</p>	<p>17. Μην υψώνεις τη φωνή σου.</p>

18. ...que nous vivons ici côte à côte, vous et moi...	18. που ζούμε μαζί δίπλα δίπλα.
19. Vraiment, cela semble incroyable.	19. Απίστευτο.
20. Je ne me rappelle pas bien. Ça devait être en vingt-huit...en vingt-huit ou en vingt-neuf...	20. Νομίζω πως πρέπει να ήταν το '28, το 28 η '29.
21. ...marchant le long de ces couloirs...	21. ...βαδίζοντας στους διαδρόμους...
22. ...qui doivent se détourner de vous- vers ces murs chargés d'ornements d'un autre siècle...	22. ...αλλά αναγκάστηκαν να στραφούν σ'αυτούς τους τοίχους από άλλη εποχή...
23. En réalité, ça n'était pas tellement extraordinaire.	23. Δεν ήταν δα και τόσο εξαιρετικό.
24. C'est lui-même qui avait monté l'affaire de toutes pièces, si bien qu'il connaissait d'avance toutes les issues.	24. Το ξεκίνησε έχοντας μελετήσει όλες τις πιθανότητες.
25. Mais j'y suis déjà venue, vous savez.	25. Όχι έχω ξανάρθει.

26. Moi, non tellement.	26. Όχι ιδιαίτερα.
27. Frank lui avait fait croire qu'il était un ami de son père et qu'il venait pour la surveiller.	27. Ο Φρανκ είπε πως ο πατέρας της του ζήτησε να την προσέχει.
28. C'était une surveillance plutôt bizarre, bien entendu.	28. Περιεργη προσοχή όπως κατάλαβε.
29.... il prétendait lui donner des explications sur les tableaux anciens qui se trouvaient chez elle...	29. ... για να της εξηγήσει τους πίνακες.
30. Mais sa présence ici, ça n'a aucun rapport, mon cher, absolument aucun rap.	30. Η παρουσία του εδώ δεν έχει καμία σχέση.
31. Chacun des joueurs ramasse des cartes, à tour de rôle, autant de cartes qu'il veut, à condition de n'en prendre que dans une seule rangée à chaque fois.	31. Καθένας μπορεί να σηκώσει όσα χαρτιά θέλει αλλά από μία μόνο σειρά.
32. Voulez-vous commencer.	32. Θα ξεκινήσετε;

<p>33. Vous êtes toujours la même. J'ai l'impression de vous avoir quittée hier.</p>	<p>33. Είσαι η ίδια. Σαν να σε άφησα μόλις χθες.</p>
<p>34. Rien, vous voyez, puisque je suis toujours la même.</p>	<p>34. Τίποτα εφόσον είμαι η ίδια.</p>
<p>35. Mais vous ne semblez guère vous souvenir.</p>	<p>35. Αλλά μόλις που θυμάστε.</p>
<p>36. Pourtant, vous connaissez déjà ces ornements baroques, ces linteaux décorés, ces rinceaux , cette main de stuc qui tient une grappe...L'index tendu semble retenir un raisin prêt à se détacher.</p>	<p>36. Κι όμως γνωρίζετε αυτή τη μπαρόκ διακόσμηση, αυτό το χέρι από στόκο που κρατάει τα σταφύλια.</p>
<p>37. Avec plaisir. Cet hôtel contient-il tant de secrets?</p>	<p>37. Τόσα μυστικά υπάρχουν εδώ;</p>
<p>38. Vous étiez seule, un peu à l'écart des autres...</p>	<p>38. Καθόσασταν μακριά από τους υπόλοιπους...</p>
<p>39. Vous étiez tournée, un peu de côté, vers la grande allée centrale...</p>	<p>39. Κοιτάζατε προς την αυλή...</p>

<p>40. Seul le bruit de mes pas sur le gravier a fini par attirer votre attention et vous avez tourné la tête.</p>	<p>40. Μετά αντιληφθήκατε τα βήματά μου στο χαλίκι.</p>
<p>41. Vous devez vous tromper.</p>	<p>41. Κάνετε λάθος.</p>
<p>42. Vous m'avez demandé qui étaient ces personnages.</p>	<p>42. Με ρωτήσατε ποιοι ήταν.</p>
<p>43. Vous vous êtes à demi détournée, pour regarder de nouveau vers la grande allée centrale.</p>	<p>43. Γυρίσατε να κοιτάξετε πάλι την αυλή.</p>
<p>44. Clefs pendues à leurs anneaux.</p>	<p>44. Κλειδιά στους κρίκους.</p>
<p>45. ...la même façon d'étendre le bras comme pour écarter quelque chose...</p>	<p>45. ...την ίδια χαλαρή κίνηση στο χέρι...</p>
<p>46. Mais je me suis arrêté à une certaine distance, et je vous ai regardée.</p>	<p>46. Αλλά σταμάτησα και σας κοίταξα.</p>
<p>47. En guise de réponse, vous vous êtes contentée de sourire.</p>	<p>47. Μόλις που χαμογελάσατε.</p>

<p>48. ...il avait aperçu quelque chose- un danger sûrement...</p>	<p>48. ...είχε αντιληφθεί κάτι, έναν κίνδυνο...</p>
<p>49. Il retient sa compagne, pour qu'elle ne s'approche pas du bord...</p>	<p>49. Αυτός τη σταματά στην άκρη...</p>
<p>50. Ensuite, vous m'avez demandé le nom des personnages.</p>	<p>50. Μετά με ρώτησες τα ονόματά τους.</p>
<p>51. Pardonnez-moi, cher Monsieur. Je crois que je peux vous renseigner d'une façon plus précise...</p>	<p>51. Επιτρέψτε μου. Μπορώ να εξηγήσω το άγαλμα.</p>
<p>52. En quel lieu...Ça n'a pas d'importance.</p>	<p>52. Πού; Δεν έχει σημασία.</p>
<p>53. Ils étaient en train de parler, sur le mode plaisant, à bâtons rompus, de je ne sais trop quelle affaire du moment, dont j'ignorais tout.</p>	<p>53. Μιλούσαν για κάτι που δεν ήξερα.</p>
<p>54. De toute évidence vous le faisiez exprès-avec application.</p>	<p>54. Φανερά το έκανες επίτηδες.</p>

<p>55. Vos yeux, allant de l'un à l'autre, passaient sur moi comme si je n'avais pas existé.</p>	<p>55. Η ματιά σου με διαπέρασε σαν να μην υπήρχα.</p>
<p>56. Le talon était presque détaché, ne tenant plus que par une mince garniture de peau.</p>	<p>56. Το τακούνι κρεμόταν από ένα κομμάτι δέρμα.</p>
<p>57. Vous avez dû, ce jour-là, rentrer vos souliers à la main, sur les graviers, jusqu' à l'hôtel.</p>	<p>57. Πρέπει να γύρισες πίσω κουβαλώντας τις γόβες σου.</p>
<p>58. Vous n'aviez jamais l'air de m'attendre ,mais nous nous retrouvions à chaque détour d'allée.</p>	<p>58. Δε με περίμενες ποτέ αλλά συναντιόμασταν συνέχεια.</p>
<p>59. Mais pour reprendre ensuite, sans doute, au même point, ou ailleurs.</p>	<p>59. Αν και σίγουρα την άρπαζαν αργότερα.</p>
<p>60. Il y avait partout des écriteaux: taisez-vous, taisez-vous.</p>	<p>60. Υπήρχαν παντού ταμπέλες "Ήσυχία".</p>
<p>61. Mais il s'agit d'une chose facile à contrôler. Dans n'importe quelle</p>	<p>61. Μπορούμε να κοιτάξουμε τις αναφορές καιρού σε οποιαδήποτε</p>

collection de journal, vous trouverez tous les bulletins de la météorologie.	εφημερίδα.
62. Mais il est l'heure , je crois, d'aller au concert. Me permettez-vous de vous accompagner?	62. Είναι ώρα για το κονσέρτο.
63. Mais vous demeuriez toujours à une certaine distance, comme sur le seuil, comme à l'entrée d'un lieu trop sombre, ou inconnu...	63. Αλλά συγκρατιόσουν σαν να ήσουν στο κατώφλι...
64. -Approchez-vous. - Approchez-vous plus près.	64. -Έλα πιο κοντά. - Ακόμη πιο κοντά.
65. -Qui êtes-vous? - Vous le savez.	65. -Ποιος είσαι; -Γνωρίζεις.
66. Oh, laissez-moi...laissez-moi...laissez-moi!	66. Αφησέ με.
67. Non...je ne vous attendais pas. Je n'attendais personne!	67. Δεν περίμενα κανέναν.
68. Bien avant d'avoir pu distinguer les traits de votre	68. Πολύ πριν ξεχωρίσω το πρόσωπό σου.

visage.	
69. Il vous cherchait , ou bien passait - il là par hasard.	69. Σε ζητούσε ή απλώς περνούσε από εδώ.
70. Je vous avais prévenue que je viendrais.	70. Σου το είπα ότι θα ξανάρθω.
71. Je n'ai eu qu'à les pousser , l'une après l'autre , et à les refermer , l'une après l'autre, derrière moi.	71. Έπρεπε να τις σπρώξω και να τις κλείσω πίσω μου τη μία μετά την άλλη.
72. Je ne sais pas de quelle chambre vous parlez.	72. Δε θυμάμαι το δωμάτιο.
73. Mais je me souviens très bien de cette chambre...et de ces dentelles blanches au milieu desquelles vous gisiez, sur le grand lit.	73. Θυμάμαι πως ήσουν ξαπλωμένη ανάμεσα σε κάτι λευκά φτερά.
74. Qu'est-ce que vous donne cette certitude?	74. Πώς είστε τόσο σίγουρος;
75. Partir pour aller où?	75. Πού θα πάμε;

76. Je ne sais quelle scène violente avait eu lieu entre vous, un instant auparavant...	76. Μια βίαιη σκηνή μόλις είχε συμβεί ανάμεσά σας.
77. Il faut vous reposer. N'oubliez pas que nous sommes là pour ça.	77. Πρέπει να ξεκουραστείς. Άλλωστε γι' αυτό είσαι εδώ.
78. Mais si. Je vous ai répondu d'entrer.	78. Είπα περάστε.
79. Une fois la porte refermée, vous avez guetté les bruits de pas, dans le petit salon qui sépare vos chambres, mais vous n'avez rien distingué, et vous n'avez pas entendu non plus, d'autres bruits de portes.	79. Μόλις έκλεισε η πόρτα προσπάθησες να τον ακούσεις να φεύγει αλλά δεν άκουσες τίποτα.
80. C'est vous vivante qu'il me faut.	80. Σε θέλω ζωντανή.
81. Ce qu'il faut, c'est prendre à chaque fois le complément à sept.	81. Θα έπρεπε να παίζεις με βάση το εφτά.

Όπως είναι φυσικό σε περιπτώσεις υποτιτλισμού, έτσι και στη συγκεκριμένη ταινία παρατηρείται το φαινόμενο της αφαίρεσης. Ο υποτιτλιστής αφαιρεί ολόκληρες προτάσεις χωρίς να αλλοιώνει το νόημα ή και λέξεις. Βέβαια στην ταινία του Resnais, όπως αναφέρθηκε και

προηγούμενως, παρατηρούνται πολλές επαναλήψεις κυρίως όταν μιλά ο αφηγητής "X" τις οποίες πολλές φορές ο υποτιτλιστής παραλείπει να μεταφράσει στο θεατή. Θα χαρακτηρίζαμε αυτή την κίνηση ως λανθασμένη μιας και η επανάληψη δεν είναι τυχαία αλλά γίνεται εσκεμμένα, με σκοπό να βοηθήσει το θεατή να εγκλιματιστεί στην ατμόσφαιρα της ταινίας. Επίσης, ένα ακόμα λάθος από την πλευρά του υποτιτλιστή, θα έλεγε κανείς ότι είναι και η παράλειψή του να χρησιμοποιήσει πλάγια γραφή τις στιγμές όπου μιλά ο αφηγητής.

Όπως αναφέρθηκε ο υποτιτλιστής παραλείπει γλωσσικά στοιχεία όπως για παράδειγμα:

<p>...comme si l'oreille elle-même était très loin</p>	<p>...σαν το αυτί να ήταν πολύ μακριά.</p>
<p>Quelques secondes encore , comme si vous hésitez vous-même...</p>	<p>Λίγες στιγμές ακόμη, λες και διστάζεις ακόμη.</p>

Παρατηρούμε επομένως ότι παραλείπεται το επίθετο "même" το οποίο είναι χαρακτηριστικό στη γαλλική γλώσσα σε περιπτώσεις που ο ομιλητής θέλει να δώσει έμφαση. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τη χρήση της pronom tonique (μοί, τοί κτλ) η οποία και αυτή χρησιμοποιείται για έμφαση δίπλα από το υποκείμενο. Ο υποτιτλιστής βέβαια λόγω εξοικονόμησης χρόνου και χώρου την παραλείπει.

Επίσης, πρέπει να τονιστεί μία ακόμη σημαντική παράλειψη στη μετάφραση. Παρατηρείται η πλήρης παράλειψη του φαινομένου που στα γαλλικά ονομάζεται "vouvoyer". Με λίγα λόγια, ενώ στο πρωτότυπο

σενάριο αλλά και στο βιβλίο οι ήρωες απευθύνονται ο ένας στον άλλο σε δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο (ενδεικτικό ευγένειας), στην απόδοση μετατρέπεται σε δεύτερο ενικό. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

Je vous avais prévenue que je viendrais.	Σου το είπα ότι θα ξανάρθω.
Laissez-moi, laissez-moi...	Άφησέ με, άφησέ με...
Vous avez dû ce jour-là rentrer vos souliers à la main...	Πρέπει να γυρίσεις πίσω κουβαλώντας τις γόβες σου...
Vos yeux, allant de l'un à l'autre, passaient sur moi comme si je n'avais pas existé.	Η ματιά σου με διαπέρασε σαν να μην υπήρχα.

Μία ακόμη επισήμανση σχετικά με την απόδοση των διαλόγων της ταινίας είναι ότι σε αρκετές περιπτώσεις ο υποτιτλιστής δε διατηρεί τη λεγόμενη *conditionnel présent*, και πάλι λόγω εξοικονόμησης χρόνου. Για παράδειγμα, η απόδοση του "Je vous avais prévenue que je **viendrais**" θα έπρεπε να ήταν : Σας είχα προειδοποιήσει ότι **θα ξαναερχόμουν**.

Συνοπτικά, θα λέγαμε ότι πρόκειται για μία καλή προσπάθεια απόδοσης της ταινίας ούτως ώστε να διατηρηθεί όσο γίνεται καλύτερα το νόημα των διαλόγων και η γενικότερη ατμόσφαιρα της ταινίας, με σημαντικές βέβαια παραλείψεις.

5.4 *Hiroshima Mon Amour*

Η ταινία *Hiroshima Mon Amour* (1959) ήταν το αποτέλεσμα της συνεργασίας της μυθιστοριογράφου και σεναριογράφου, Marguerite Duras και του σκηνοθέτη Alain Resnais. Αρχικός στόχος της ταινίας, ήταν η εστίαση στο θέμα της ατομικής βόμβας αλλά και γενικά της καταστροφής που υπέστη η πόλη Χιροσίμα. Και οι δύο εστίασαν στην ιστορία από μια μυθοπλαστική πλευρά, πιο συγκεκριμένα παρουσίασαν τη σχέση μιας Γαλλίδας και ενός Γιαπωνέζου στη Χιροσίμα. Δεν ακολούθησαν τη γραμμή ενός ντοκιμαντέρ με απλή και ξεκάθαρη παρουσίαση των γεγονότων που συνέβησαν εκείνη την περίοδο στη Χιροσίμα.

Οι κριτικές ήταν αντιφατικές. Σύμφωνα με τον Pingaud ο κεντρικός ήρωας της ταινίας είναι ο ίδιος ο χρόνος και η ίδια η «μνήμη» παρουσιάζεται με ένα παράδοξο τρόπο σαν «μια διαδικασία που οδηγεί στη λήθη, σε ένα τραγικό στάδιο της ζωής»³⁷⁹. Στην ταινία επισημαίνεται συχνά ότι κανένας από τους ήρωες δεν ήταν παρών στο βομβαρδισμό της Χιροσίμα και οποιαδήποτε γνώση έχουν για το γεγονός αυτό, προέρχεται από εικόνες κατεστραμμένων κτιρίων και από τη γενικότερη τραγωδία που επικρατούσε. Εντούτοις, η ανάμνηση της Γαλλίδας από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι ριζωμένη μέσα στο μυαλό της και στη μνήμη της, στην αρχή της ταινίας και έπειτα διακόπτει τη ροή με συνεχόμενα flashback.

Το γεγονός ότι η μνήμη είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λήθη αντηχεί και στα λόγια της Duras: «είναι αδύνατο να μιλήσει κανείς για τη

³⁷⁹Pingaud, B., 'À propos d'Hiroshima mon amour', in Goudet, S. (ed.), *Positif: Alain Resnais anthologie*, (Paris: Gallimard, 2002), σελ.72.

Χιροσίμα. Το μόνο που μπορεί να κάνει κάποιος είναι να επισημάνει την αδυναμία να μιλήσουμε για τη Χιροσίμα»³⁸⁰.

Στη συνέχεια, ο Pingaud υπογραμμίζει το πώς η ιστορία της Γαλλίδας ξεδιπλώνεται στην ταινία με τη μορφή, θα έλεγε κανείς, μιας ψυχοθεραπείας. Η επίσκεψή της στη Χιροσίμα λειτουργεί καταλυτικά στην ανάσυρση αναμνήσεων από το παρελθόν της στη Γαλλία. Η όλη αυτή διαδικασία τείνει να διακόπτει την παροντική αφήγηση, μέχρι του σημείου που ο Γιαπωνέζος εραστής της, υιοθετεί το ρόλο του ψυχαναλυτή και τη βοηθά να εξομολογηθεί επιτέλους την ερωτική σχέση που διατηρούσε στη Γαλλία με ένα Γερμανό στρατιώτη³⁸¹.

Πολλοί είναι βέβαιοι οι κριτικοί που εκλαμβάνουν το συγκεκριμένο μυθιστόρημα ως μυθιστόρημα που συνδέεται με το «τραύμα». Σύμφωνα με την Caruth " η αινιγματική γλώσσα, των ιστοριών που δεν έχουν ακόμα ειπωθεί , που αντηχεί σε ολόκληρη την ταινία είναι στην ουσία ένας καινούριος τρόπος να βλέπεις ή να ακούς, λαμβάνοντας πάντα υπόψη το τραύμα"³⁸².

Ο Resnais είχε ήδη εξερευνήσει τη σχέση μεταξύ μνήμης και τραύματος στην προηγούμενη ταινία του *Nuit et Brouillard* (1955) , ένα ντοκιμαντέρ για τη δέκατη επέτειο από την απελευθέρωση των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης. Αφού, επομένως, βίωσε τους περιορισμούς του ντοκιμαντέρ, με τη νέα του ταινία στόχευε σε μία εναλλακτική παρουσίαση του βομβαρδισμού της Χιροσίμα. Ενσωμάτωσε, επομένως, μία μυθοπλαστική αφήγηση η οποία παρουσίαζε τη μνήμη

³⁸⁰Duras, M., *Hiroshima, Mon Amour and Une Aussi Longue Absence*, (trans. Richard Seaver and Barbara Wright), (London: Calder and Boyars, 1966), σελ.10.

³⁸¹Ibid, Pingaud, σελ.74.

³⁸²Caruth, C., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996), σελ.56.

από το βομβαρδισμό εστιάζοντας παράλληλα στο βίωμα ενός προσωπικού τραύματος.

Ο Resnais ζήτησε από την Duras να γράψει το σενάριο για τη συγκεκριμένη ταινία. Ο σκηνοθέτης πίστευε ότι οι ρεαλιστικές κινηματογραφικές τεχνικές δε θα μπορούσαν να απεικονίσουν με αποτελεσματικότητα τα γεγονότα και τις συνέπειες του βομβαρδισμού. Το ίδιο πίστευε και η Duras. Η γραφή της Duras απεικονίζει τη συστολή της, το σκεπτικισμό της σχετικά με την παρουσίαση γεγονότων και εμπειριών που είναι δύσκολο να εκφραστούν με γλωσσικά μέσα. Η γραφή της περιλαμβάνει σημεία σιωπής, κενά, αποσιωπητικά για να προβάλλει ότι η ανακατασκευή της μνήμης παραμένει ανολοκλήρωτη.

Η Γαλλίδα συναντά το Γιαπωνέζο σε ένα μπαρ και ξεκινούν μία ερωτική σχέση γνωρίζοντας ότι η γυναίκα θα φύγει από τη Χιροσίμα την επόμενη μέρα. Η γυναίκα είναι ηθοποιός και επισκέφτηκε τη Χιροσίμα για να γυρίσει μία ταινία για την ειρήνη ενώ ο άνδρας είναι αρχιτέκτονας. Η γυναίκα μιλά για τη σχέση της με ένα Γερμανό στρατιώτη στην πόλη Nevers κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στη Γαλλία. Θυμάται επίσης ότι κατά την απελευθέρωση της Γαλλίας, ο άνδρας της πυροβολήθηκε από έναν αντιστασιακό ενώ η ίδια υπέστη τιμωρία για συνεργασία με τον εχθρό. Της ξύρισαν το κεφάλι στο κέντρο της πόλης και οι γονείς της μην αντέχοντας την ντροπή, την κλείδωσαν στο σπίτι. Αφού σταμάτησε να φωνάζει και να μνημονεύει τον άνδρα της, οι γονείς της αποφάσισαν να την αφήσουν ελεύθερη. Η μητέρα της είπε ότι έπρεπε να φύγει από την πόλη και η ίδια πάει στο Παρίσι όπου και θυμάται το όνομα Χιροσίμα να αναγράφεται σε όλες τις εφημερίδες. Επομένως, ο βομβαρδισμός της πόλης συμβολίζει κάτι εντελώς διαφορετικό για τη γυναίκα και για το Γιαπωνέζο: για την ίδια ο βομβαρδισμός της Χιροσίμα

σήμαινε το τέλος του πολέμου και συνάμα συνέπιπτε με την απελευθέρωση της ίδιας.

Το έργο αποτελείται από πέντε σκηνές οι οποίες διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους. Η πρώτη σκηνή αποτελείται από τρία μέρη και αναμειγνύει αφηγηματικές κινηματογραφικές τεχνικές, με τεχνικές ντοκιμαντέρ αλλά και την τεχνική του voice-over. Μετά την εστίαση στη συλλογική τραυματική εμπειρία, το κέντρο μετατοπίζεται στην προσωπική τραυματική εμπειρία. Η γυναίκα αρνείται το τραύμα του παρελθόντος και προτιμά την τωρινή της ζωή. Είναι σαν ο ένας της εαυτός να πέθανε μαζί με τον αγαπημένο της. Η ίδια ξαναγεννιέται τη μέρα που φτάνει στο Παρίσι, τη μέρα που βομβαρδίστηκε η Χιροσίμα. Η όλη ταινία κινείται γύρω από τη σχέση της γυναίκας με τη μνήμη.

Στη σκηνή του μπαρ, παρατηρούμε πολλές ψυχαναλυτικές έννοιες-θεωρίες οι οποίες παρουσιάζονται ως συμπτώματα: «συνεχής καταναγκασμός» (η ανάγκη της να αναπαριστά παρελθοντικά γεγονότα αντί απλά να τα μνημονεύει), «παλινδρόμηση» (φυγή σε ένα πρώιμο αναπτυξιακό στάδιο, ανήμπορη να σηκώσει τα χέρια της για να πιάσει το ποτήρι), «υποκατάσταση και μεταφορά» (βλέπει στο πρόσωπο του Γιαπωνέζου, το Γερμανό στρατιώτη που είχε ερωτευτεί και μεταφέρει τα ίδια ακριβώς ερωτικά συναισθήματα που έτρεφε για Γερμανό στο νέο αυτό άνδρα) και τέλος «νεύρωση» (λόγω της προβληματικής σχέσης του παρόντος με το παρελθόν)³⁸³.

Η διασύνδεση του παρόντος με το παρελθόν προβάλλεται και στο τέλος της ταινίας όπου οι ήρωες χάνουν την ταυτότητά τους. Η γυναίκα λέει στον άνδρα: «Χι-ρο-σί-μα. Αυτό είναι το όνομά σου και ο άνδρας

³⁸³Higgins, L., 'Myths of Textual Autonomy: From Psychoanalysis to Historiography in *Hiroshima mon amour*', *New Novel, New Wave, New Politics*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), σελ.37.

απαντά: Αυτό είναι το όνομά μου. Ναι. Το όνομά σου είναι Νέ-βερ.»³⁸⁴. Και οι δύο ήρωες συνδέονται άρρηκτα με τα μέρη από τα οποία προέρχονται, με τα μέρη στα οποία ξεκίνησε η τραυματική τους εμπειρία. Εκεί δομείται και η ταυτότητά τους.

Αξίζει να τονιστεί, ότι το στυλ της Duras είναι αξεπέραστο. Η συγγραφέας γράφει το σενάριο για μια ταινία, ή καλύτερα ένα μυθιστόρημα με προοπτική να γίνει ταινία. Χρησιμοποιεί αρκετές στρατηγικές για να αποσταθεροποιήσει κάθε έννοια λογικής και συνοχής στην ταινία. Αυτό το επιτυγχάνει, με τη χρήση παραδόξων και αντιθέσεων. Για παράδειγμα, όταν η γυναίκα λέει ότι το Nevers «είναι μία πόλη του κόσμου...την ονειρεύομαι κυρίως τα βράδια...και την ίδια στιγμή είναι κάτι το οποίο σκέφτομαι λιγότερο απ' όλα»³⁸⁵. Όσον αφορά πλέον στην εικόνα, καταλύει κάθε συνοχή με τη χρήση των flashbacks. Για παράδειγμα όταν η γυναίκα κοιτά τον Ιάπωνα να κοιμάται και ξαφνικά βλέπει σε αυτόν ένα άλλο σώμα, «το σώμα ενός νεαρού άνδρα, σε στάση θανάτου»³⁸⁶.

Είναι άξιο αναφοράς ότι η ταινία *Hiroshima Mon Amour*, αποτελεί ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα τόσο όσον αφορά στη Duras όσο και στο Resnais. Για τη μυθιστοριογράφο, αποτέλεσε το πρώτο της κινηματογραφικό σενάριο ενώ για το Resnais αποτέλεσε κάτι διαφορετικό μιας και μέχρι τότε ασχολούταν κυρίως με το ντοκιμαντέρ.

Εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι ο Resnais με τη σκηνοθετική του ματιά προσπαθεί να αναπαράγει το ύφος και το στυλ γραφής της Duras. Για παράδειγμα, κατά τις λήψεις στο Τόκυο, είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο

³⁸⁴Duras, M., *Hiroshima mon amour*: text for the film by Alain Resnais, trans. Richard Seaver, (New York: Grove Press, 1961), σελ.77.

³⁸⁵Ibid, Duras, σελ. 36.

³⁸⁶Ibid, Duras, σελ. 30.

ίδιος ζήτησε από τη Duras να την ηχογραφήσει διαβάζοντας τους διαλόγους, ούτως ώστε να αναπαράγει οπτικά τον ίδιο ρυθμό με τη φωνή της Duras. Ο συγγραφέας συμμετέχει πλέον ενεργά στη διαδικασία προσαρμογής του έργου³⁸⁷.

Βέβαια, δεν είναι δυνατό, όταν ένα μυθιστόρημα μεταφέρεται στον κινηματογράφο, να μην υποστεί αποδόμηση ούτως ώστε να θυμίζει η μορφή του κινηματογραφικό σενάριο. Για παράδειγμα, όταν η Duras τονίζει ότι η αρχική σκηνή πρέπει να προκαλεί την επιθυμία, ή όταν τονίζει στο τέλος την ακρότητα του πολέμου, ή ακόμα όταν τονίζει και περιγράφει ιδιαίτερα τον κήπο, στον οποίο σκότωσαν το Γερμανό στρατιώτη. Σε καμία περίπτωση δε θα μπορούσε ο Resnais να τα αποτυπώσει όλα αυτά στο πανί.

Στο τελικό στάδιο της συνεργασίας τους, ο Resnais φαίνεται να αλλάζει εντελώς πορεία και τρόπο δουλειάς και να προχωρά ένα βήμα παρακάτω όσον αφορά στη χρήση του κειμένου της Duras. Η σχέση μεταξύ του κειμένου της Duras και των σκηνών στο Nevers, είναι ιδιαίτερα περίπλοκες απ' ό,τι στο υπόλοιπο έργο. Αυτό συμβαίνει διότι η ιστορία στο Nevers υπάρχει σε τρεις γραπτές μορφές ήδη: οι σκηνές που περιλαμβάνονται στο αυθεντικό σενάριο, στα μετέπειτα "σχόλια" της Duras για κάθε σκηνή, και τέλος στο μονόλογο ο οποίος είναι γραμμένος με τη φωνή της Γαλλίδας. Εδώ, η γυναίκα εξιστορεί την ιστορία της, σε χρονολογική σειρά για πρώτη φορά. Καμία από τις τρεις εκδοχές δε συμπίπτει ακριβώς με την άλλη. Καθεμία περιλαμβάνει σκηνές αλλά και γεγονότα τα οποία απουσιάζουν από τις άλλες. Η εκδοχή επομένως του Resnais είναι η τέταρτη στη σειρά και αντλεί στοιχεία από τις άλλες τρεις αλλά τις προχωράει κιόλας παρακάτω. Ενίοτε, αναπαράγει ακριβώς τα λόγια και την περιγραφή της Duras, όπως για παράδειγμα όταν

³⁸⁷Adler, L., *Marguerite Duras: a life*, (London: Gollancz, 2000), σελ.219.

περιγράφει τη Γαλλίδα στο δωμάτιό της, μετά το θάνατο του άνδρα της, «με το ένα πόδι υψωμένο γεμάτο επιθυμία»³⁸⁸. Πολλές βέβαια φορές, ο Resnais επιλέγει οπτικά ισοδύναμα για όσα η Duras περιγράφει λεκτικά. Θα έλεγε κανείς ότι ο σκηνοθέτης σε αυτή την περίπτωση, αλλά και στις άλλες περιπτώσεις κινηματογραφικών προσαρμογών, αποτελεί στην ουσία και τον πρώτο μεταφραστή του μυθιστορήματος. Ο υποτιτλιστής έπεται. Και τούτο γιατί ο Resnais επιλέγει τι θα προβάλλει, πώς θα το προβάλλει, ούτως ώστε να φτάσει το μήνυμα στο κοινό αφίξεως.

Η συγγραφική ιδιότητα της Duras είναι έκδηλη σε όλο το σενάριο. Είναι πολλές οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η Duras περιγράφει ακριβώς τη σκηνή που θα ακολουθήσει, τους διαλόγους ακόμα και τη μουσική. Και άλλες στις οποίες ο σκηνοθέτης πρέπει να επιλέξει προσεκτικά πώς θα ερμηνεύσει τη σκηνή. Η γραφή της Duras είναι χαρακτηριστική, λυρική και με βάθος. Δεν πρόκειται για ένα συμβατικό κινηματογραφικό σενάριο.

Ας προχωρήσουμε τώρα σε περιπτώσεις αφαίρεσης στον υποτιτλισμό της ταινίας:

1. Ainsi, l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre.	1. Είδα το νοσοκομείο. Αυτό το ξέρω.
2. J'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs...	2. Είδα ανθρώπους να περπατούν σκεφτικοί...
3. J'ai vu des capsules en bouquet:	3. Είδα μπουκέτα από πώματα

³⁸⁸ Ibid, Duras, σελ.58.

qui y aurait pensé?	μπουκαλιών...αφάνταστο.
4. Des peaux humaines flottantes, survivantes dans la fraîcheur de leurs souffrances.	4. Ανθρώπινο δέρμα αιωρείται με τα σημάδια του πόνου.
5. Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées.	5. Καμένες πέτρες. Τσακισμένες πέτρες.
6. ...dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont resurgi des profondeurs de la terre et des cendres.	6. ...τη δεύτερη μέρα κάποια ζώα αναδύθηκαν απ' τα βάθη της γης και τις στάχτες.
7. Les femmes risquent d'accoucher d'enfants mal venus, de monstres...	7. Οι γυναίκες κινδυνεύουν να γεννήσουν παιδιά-τέρατα.
8. Les hommes risquent d'être frappés de stérilité...	8. Οι άνδρες ίσως είναι στείροι...
9. Des pluies de cendres sur les eaux du Pacifique.	9. Βρέχει στάχτη στον Ειρηνικό.
10. Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli...	10. Όπως εσύ έχω παλέψει ενάντια στη λησμονιά...

11. J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur...	11. Πάλεψα σκληρά κάθε μέρα ενάντια στη φρίκη...
12. Un désordre profond régnera.	12. Το χάος θα κυριαρχήσει.
13. Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour?	13. Πώς να ξέρω ότι αυτή η πόλη έχει φτιαχτεί για τον έρωτα;
14. Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même?	14. Πώς να ξέρω ότι έχεις φτιαχτεί για το κορμί μου;
15. Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre?	15. Γιατί όχι εσύ σ'αυτή την πόλη, σ' αυτή τη νύχτα που δεν ξεχωρίζει από τις άλλες.
16. Oh...je crois ..., oui... je crois qu'ils sont verts.	16. Ναι, νομίζω είναι πράσινα.
17. C'est parce-que tu ne me connais pas.	17. Το λες επειδή δε με ξέρεις.
18. Tu y étais, toi, à Hiroshima...	18. Ήσουν εκεί, στη Χιροσίμα...

<p>19. Et avant d'être à Hiroshima, où étais tu?</p>	<p>19. Και πριν τη Χιροσίμα, πού ήσουν;</p>
<p>20. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend.</p>	<p>20. Πιστεύω ότι αν κοιτάξεις καλά μπορείς να μάθεις.</p>
<p>21. C'est ce que j'ai remarqué hier soir dans ce café. La façon dont tu es laide. Et puis...</p>	<p>21. Χτες βράδυ στο καφέ πρόσεξα πώς μπορείς να είσαι άσχημη.</p>
<p>22. Tu t'ennuyais de la façon qui donne aux hommes l'envie de connaître une femme.</p>	<p>22. Έπληττες με τρόπο που κάνει τον άνδρα να σε πλησιάσει.</p>
<p>23. N'est-ce pas? Je suis content que tu remarques enfin comme je parle bien le français.</p>	<p>23. Χαίρομαι που πρόσεξες ότι μιλάω καλά γαλλικά.</p>
<p>24. Est-ce que tu avais remarqué que c'est toujours dans le même sens que l'on remarque les choses?</p>	<p>24. Πρόσεξες ότι με τον ίδιο τρόπο προσέχουμε κάποια πράγματα;</p>
<p>25.Non. Je t'ai remarqué toi, c'est tout.</p>	<p>25. Μόνο εσένα πρόσεξα.</p>

26. Et puis aussi, pour nous, le commencement d'une peur inconnue.	26. Και μετά "αρχή ενός φόβου".
27. ...J'ai entendu dire, n'est-ce pas?	27. ...έτσι έχω ακούσει.
28. Un film sur la Paix. Qu'est-ce que tu veux qu'on tourne à Hiroshima sinon un film sur la Paix?	28. Την ειρήνη. Τι άλλο μπορεί να γυριστεί στη Χιροσίμα;
29. Qu'est-ce que tu appelles être d'une moralité douteuse?	29. Τι εννοείς αμφίβολης ηθικής;
30. Je voudrais te revoir. Même si l'avion part demain matin.	30. Θέλω να σε ξαναδώ ακόμα κι αν φεύγεις αύριο το πρωί.
31. Ça faisait partie des difficultés de la vie française après la guerre?	31. Είχε σχέση με τις δυσκολίες στη μεταπολεμική Γαλλία;
32. En si peu de temps ce n'est pas revoir les gens. Je voudrais bien.	32. Σε τόσο λίγο χρόνο. Θα το ήθελα πολύ.
33. Comment elle est, ta femme?	33. Πώς είναι η γυναίκα σου;
34. Moi aussi je suis une femme	34. Κι εγώ είμαι ευτυχισμένη με

qui est heureuse avec son mari.	τον άνδρα μου.
35. C'est pour moi que tu perds ton après-midi?	35. Για χάρη μου χάνεις το απόγευμά σου;
36. Et, entre les milliers et les milliers de choses de ta vie, je choisis Nevers.	36. Απ' τις χιλιάδες πράγματα στη ζωή σου διάλεξα τη Νεβέρ.
37. C'est toi qui dois me dire pourquoi.	37. Πρέπει να μου πεις το γιατί.
38. C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli...te perdre...et que j'ai risqué ne jamais te connaître.	38. Εκεί απ' ό, τι κατάλαβα, εκεί σε έχασα.
39. La ville s'étage le long d'un fleuve qu'on appelle la Loire.	39. Η πόλη είναι χτισμένη δίπλα σ' ένα ποταμό, το Λίγηρα.
40. La Marseillaise passe au-dessus de ma tête...	40. Η Μασσαλιώτιδα πάνω από το κεφάλι μου.
41. Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs...à se faire saigner.	41. Τα χέρια γίνονται άχρηστα μέσα στο κελάρι. Γαντζώνονται στον τοίχο μέχρι να ματώσουν.

<p>42. Mon père préfère. Parce que je suis déshonorée, mon père préfère.</p>	<p>42. Ο πατέρας το προτιμά αυτό επειδή είμαι ατιμασμένη.</p>
<p>43. Ce sont des caves très anciennes, très humides, les caves de Nevers...tu disais...</p>	<p>43. Τα κελάρια στη Νεβέρ ήταν πολύ παλιά και υγρά, έλεγες...</p>
<p>44. Elle regarde ma tête. Chaque nuit elle regarde ma tête avec attention.</p>	<p>44. Κοιτάζει το κεφάλι μου. Κάθε βράδυ κοιτάζει με προσοχή.</p>
<p>45. Ils croient de leur devoir de bien tondre les femmes.</p>	<p>45. Νομίζουν είναι το καθήκον τους.</p>
<p>46. A six heures du soir, la cathédrale Saint- Etienne sonne, été comme hiver.</p>	<p>46. Στις 6 χτυπάει η καμπάνα, χειμώνα καλοκαίρι.</p>
<p>47. Quand je suis arrivée à midi sur le quai de la Loire il n'était pas tout à fait mort.</p>	<p>47. Όταν πήγα εκεί το μεσημέρι, δεν είχε πεθάνει ακόμα.</p>
<p>48. Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante.</p>	<p>48. Έμεινα δίπλα στο άψυχο κορμί του, όλη μέρα κι όλη νύχτα.</p>

<p>49. Les cloches de l'église Saint-Etienne sonnaient...sonnaient...</p>	<p>49. Οι καμπάνες των εκκλησιών χτυπούσαν αδιάκοπα...</p>
<p>50. Je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien...</p>	<p>50. Δεν έβρισκα καμιά διαφορά στα κορμιά μας.</p>
<p>51. Ce n'est pas tellement longtemps après que ma mère m'annonce qu'il faut que je m'en aille...</p>	<p>51. Σε λίγες μέρες, η μητέρα μου, μου είπε να φύγω.</p>
<p>52. Mais un jour, je ne m'en souviendrai plus. Du tout. De rien.</p>	<p>52. Αλλά μια μέρα δε θα θυμάμαι τίποτα απολύτως.</p>
<p>53. Comme ça me plaît...les villes où toujours il y a des gens qui sont réveillés, la nuit , le jour...</p>	<p>53. Μ' αρέσει αυτό. Πόλεις όπου οι άνθρωποι είναι ξύπνιοι.</p>
<p>54. Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand...</p>	<p>54. Ο πρώτος της έρωτας στη Νεβέρ ήταν Γερμανός.</p>
<p>55. Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé...le goût d'un amour</p>	<p>55. Δεκατέσσερα χρόνια δεν είχα τη γεύση ενός χαμένου έρωτα.</p>

impossible.	
56. Nous allons rester seuls, mon amour.	56. Θα μείνουμε μόνοι.
57. Nous n'aurons plus rien d'autre à faire, plus rien que pleurer le jour défunt.	57. Δε θα έχουμε τίποτα άλλο να κάνουμε παρά να θρηνούμε.
58. Ça n'existe pas. Ni le temps d'en vivre. Ni le temps d'en mourir.	58. Δεν υπάρχει. Ούτε να ζήσουμε, ούτε να πεθάνουμε.
59. Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde, comme je t'oublie! Regarde-moi!	59. Θα σε ξεχάσω. Σε ξέχασα κιόλας.

Όπως γίνεται αντιληπτό, υπάρχουν και σε αυτή την κινηματογραφική προσαρμογή πολλές περιπτώσεις αφαίρεσης, οι οποίες παρουσιάζονται στον παραπάνω πίνακα.

Όπως και στις προηγούμενες γαλλικές ταινίες που έχουν παρουσιαστεί, έτσι και στη συγκεκριμένη, ο υποτιτλιστής εξοικονομεί χρόνο μη μεταφράζοντας για παράδειγμα τις pronoms toniques ή και σε άλλες περιπτώσεις μετατρέποντας ρηματικά σύνολα σε παθητικές μετοχές:

Une ville entière se met en colère.	Μια πόλη θυμωμένη.
--------------------------------------------	--------------------

Επιπλέον, ο υποτιτλιστής παραλείπει, λόγω εξοικονόμησης χρόνου, να μεταφράσει επίθετα ή και εκφράσεις, συνήθεις στη γαλλική γλώσσα, όπως για παράδειγμα: *c'est que, c'est lui que* κτλ ούτως ώστε να αποφύγει γαλλισμούς. Πέραν τούτου, σε πολλές περιπτώσεις προσπαθεί να μεταφέρει το μήνυμα κοντά στο κοινό αφίξεως ("localisation"), όπως για παράδειγμα:

Les cloches de l'église Saint-Etienne sonnaient...sonnaient...	Οι καμπάνες των εκκλησιών χτυπούσαν αδιάκοπα.
-----------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------

Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί ότι ο υποτιτλιστής της συγκεκριμένης ταινίας, καταφεύγει στη μετάφραση των πινακίδων που κουβαλούν οι διαδηλωτές μιας και θεωρεί ότι είναι μία κίνηση απαραίτητη ούτως ώστε να μεταφερθεί σωστά το μήνυμα στο θεατή:

Si une bombe atomique vaut 20000 bombes ordinaires.	Αν μια ατομική βόμβα κόστιζε όσο 20000 συνηθισμένες βόμβες.
------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------

Σε άλλη περίπτωση, χρησιμοποιεί αόριστο, ενώ στο πρωτότυπο κείμενο γίνεται χρήση του ιστορικού ενεστώτα:

Ce n'est pas tellement longtemps	Σε λίγες μέρες η μητέρα μου, μου
-----------------------------------------	----------------------------------

après que ma mère m'annonce qu'il faut que je m'en aille...	είπε να φύγω.
------------------------------------------------------------------------	---------------

Σε γενικές γραμμές, ο υποτιτλιστής σεβάστηκε αρκετά το πρωτότυπο κείμενο, θέλοντας να αποδώσει όσο το δυνατόν αρτιότερα την όλη ατμόσφαιρα της ταινίας στο κοινό. Σεβάστηκε τόσο τη σκηνοθεσία του Resnais όσο και το κείμενο της Duras.

5.5 *Look Back in Anger*

Το Μάιο του 1955, ο John Osborne ξεκίνησε να γράφει το έργο *Look Back in Anger*, ένα έργο βασισμένο στον αποτυχημένο του γάμο με την Pamela Lane. Ο ήρωας του, Jimmy Porter, είναι εξαγριωμένος και διακρίνεται για τους πολύ έντονους και οξείς διαλόγους. Θα έλεγε κανείς ότι το έργο είναι αρκετά αυτοβιογραφικό: για παράδειγμα ο χαρακτήρας της Alison βασίζεται εμφανώς στη γυναίκα του. Το έργο σκηνοθετήθηκε από τον Tony Richardson, σύμφωνα με τον οποίο πρόκειται για το καλύτερο έργο μετά τον Πόλεμο³⁸⁹.

Η καινοτομία του έργου οφείλεται στην οργή του πρωταγωνιστή του, μιας και συμβολίζει τη γενικότερη οργή της βρετανικής εργατικής τάξης. Πρόκειται για μια «οργή προς τη Βρετανία, για την οποία τόσο πολλοί είχαν θυσιαστεί κατά τη διάρκεια του πολέμου και ανακάλυψαν ότι δεν ήταν αυθεντική»³⁹⁰. Η πλοκή του έργου βασίζεται στο έργο *Λεωφορείον ο Πόθος* (1947) του Tennessee Williams. Και στα δύο έργα, παρατηρούμε μία γυναίκα της αστικής τάξης η οποία παντρεύεται με κάποιον χαμηλότερης κοινωνικής τάξης και η οποία δέχεται όλη την οργή³⁹¹.

Στο συγκεκριμένο έργο, η γυναίκα της αστικής τάξης είναι η Alison και ο άνδρας της εργατικής τάξης είναι ο Jimmy Porter ο οποίος εκφράζει πάνω της την οργή του. Αφού η Alison και ο Jimmy χώρισαν, η καλύτερη φίλη της Alison, η Helena συνάπτει σχέση με τον Jimmy αλλά στο τέλος του έργου τη διαλύει από ντροπή που εισέβαλε στο γάμο της φίλης της.

³⁸⁹Heilpern, J., *John Osborne: A Patriot for Us*, (London: Chatto & Windus, 2006), σελ.153.

³⁹⁰Innes, C., *Modern British Drama: 1890-1990*, (Cambridge: University Press, 1992), σελ.102.

³⁹¹Ibid, Heilpern, σελ.116.

Όταν ο Jimmy μαθαίνει ότι η Alison έχασε το παιδί που κυοφορούσε, συμφιλιώνεται μαζί της.

Καθόλη τη διάρκεια του έργου, ο Jimmy μιλάει για πολιτική, θρησκεία και άλλα κοινωνικά θέματα. Ο ίδιος αισθάνεται προδομένος από την προηγούμενη γενιά γιατί η δική του βιώνει τα άσχημα αποτελέσματα του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Ωστόσο ο ίδιος ψάχνει για κάτι καλό, επηρεασμένος από τον πατέρα του ο οποίος πίστευε ότι, μετά ακόμα και την τραγωδία του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, υπήρχαν αρκετές αιτίες για να μάχεται κανείς για κάτι καλύτερο στη ζωή του.

Ένας ακόμη βασικός χαρακτήρας του έργου, είναι ο στενός φίλος του Jimmy, ο Cliff ο οποίος αποτελεί και "προσωποποίηση της εργατικής τάξης"³⁹². Ο πέμπτος χαρακτήρας του έργου είναι ο πατέρας της Alison, Redfern, ο οποίος βρισκόταν στο μέτωπο στην Ινδία και επιστρέφοντας στη Βρετανία δεν μπορούσε εύκολα να προσαρμοστεί στα νέα κοινωνικά δεδομένα.

Σύμφωνα με τον Heilpern, το έργο *Look Back in Anger*, είναι το πιο αυτοβιογραφικό έργο του John Osborne:

«Ο συγγραφέας και ο πρωταγωνιστής είναι τα ακριβώς αντίθετα...Όπως και η Alison έτσι και η Pamela έμεινε έγκυος, έκανε έκτρωση και τον εγκατέλειψε. Οι γονείς της κατέκριναν τη σχέση τους ήδη. Ακόμα και η ύπαρξη ενός τρίτου ατόμου το οποίο ισοσκελίζε τις δύο πλευρές, είναι αυτοβιογραφικό στοιχείο μιας και ο Osborne μοιραζόταν το διαμέρισμά του με τη γυναίκα του αλλά και τον Anthony Creighton »³⁹³.

³⁹²Skovmand, M., - Skvomand, S., *The Angry Young Men: Osborne, Sillitoe, Wain, Braine, Amis*, (Oslo: Akademisk Forlag, 1975), σελ.87.

³⁹³Ibid, Innes, σελ.99.

Είναι αλήθεια ότι ο Jimmy Porter έχει πολλές κοινές αντιλήψεις και ιδέες με τον Osborne. Για παράδειγμα, μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, υπήρξε μεγάλη εισροή γαλλικών έργων στη Βρετανία με αποτέλεσμα τα γαλλικά να γίνουν ιδιαίτερα δημοφιλή στην Αγγλία, κάτι το οποίο δεν έβρισκε σύμφωνο τον Osborne. Το ίδιο επισημαίνει και ο Jimmy: "I've just read three whole columns on the English novel. Half of it's in French. Do the Sunday papers make *you* feel ignorant?"³⁹⁴.

Ο Heilpern προβάλλει το λόγο για τον οποίο το συγκεκριμένο έργο έγινε μεγάλη επιτυχία στη Βρετανία: "Ήταν το πρώτο βρετανικό έργο το οποίο εξέφραζε το γενικότερο συναίσθημα και ήταν το πρώτο το οποίο έδωσε στη βρετανική εργατική τάξη και στη νεολαία το όπλο"³⁹⁵. Ο Osborne οραματίστηκε το έργο του σαν ένα όπλο για την εργατική τάξη με τη βοήθεια του οποίου θα μπορούσε να πολεμήσει τα ταξικά εμπόδια³⁹⁶.

Όσον αφορά στη δομή του έργου, αποτελείται από τρεις πράξεις, πέντε σκηνές και δύο διαλείμματα. Αυτή είναι και η δομή που είχε μάθει ο ίδιος κατά την πορεία του ως ηθοποιός, μια δομή που την προτιμούσαν ιδιαίτερα στο West End του Λονδίνου³⁹⁷. Η τρίτη σκηνή ανοίγει με τον ίδιο τρόπο που κάνει η πρώτη σκηνή, με τη διαφορά ότι στη θέση της Alison βρίσκεται η Helena. Και πάλι έχουμε τρεις ήρωες στη σκηνή: στην πρώτη έχουμε τον Cliff, τον Jimmy και την κοπέλα του (στην πρώτη την Alison και στην τρίτη την Helena). Στην πρώτη σκηνή, ο Jimmy εύχεται να

³⁹⁴ Osborne, J., *Almost a Gentleman: An Autobiography Vol II: 1955-1966*, (London: Faber and Faber, 1991), σελ.2.

³⁹⁵ Ibid, Heilpern, σελ.184.

³⁹⁶ Taylor, J., "Ten Years of the English Stage Company." *The Tulane Drama Review* 11.2 (1966): 120- 131. JSTOR. Web., σελ.123.

³⁹⁷ Ibid, Heilpern, σελ.184.

αποκτήσει η Alison ένα νεκρό παιδί: "If you could have a child and it could die"³⁹⁸, ενώ στην τρίτη πράξη, η Alison αναφέρει το γεγονός ότι έχασε το παιδί: "I lost the child. It's a simple fact"³⁹⁹.

Η Alison γνωρίζει πολύ καλά ότι ο Jimmy προσπαθεί να εξαργιώσει και την ίδια και δε θέλει να του δώσει αυτή την ικανοποίηση. Σύμφωνα με τον Gilleman, το έργο αποτελείται από "μία σειρά αναβολών και προκλήσεων"⁴⁰⁰. Ακόμη και ο υποτακτικός και ήρεμος χαρακτήρας της Alison ως προς τις εκφράσεις οργής του Jimmy είναι μια μορφή επιθετικότητας μιας και αντιδρά παθητικά και με επιθετικότητα. Ίσως βέβαια είναι και ένα όπλο για να σώσει η ίδια τον εαυτό της από τις επιθέσεις του Jimmy.

Ακόμη και τα σκηνικά, θα έλεγε κανείς, συμβολίζουν αυτή την οργή, την κλειστοφοβία μιας οργισμένης κοινωνίας. Το έργο εκτυλίσσεται στο μικρό σπίτι του Jimmy. Όλες οι λειτουργίες γίνονται εκεί: φαγητό, διασκέδαση και ύπνος. Όλα αυτά δείχνουν το επίπεδο ζωής του πρωταγωνιστή.

Το έργο σκηνοθετήθηκε από τον Tony Richardson ο 1959, ο οποίος αποτελούσε κυρίαρχη φιγούρα του ρεύματος Free Cinema. Η ταινία αποτελεί κινηματογραφική μεταφορά του έργου του John Osborne. Ο ίδιος ο Richardson είχε ήδη σκηνοθετήσει το έργο για τη θεατρική σκηνή του Royal Court πριν το μεταφέρει στο κινηματογραφικό πανί. Είναι εμφανές στο θεατή ότι πρόκειται για μεταφορά θεατρικού έργου μιας και οι διάλογοι είναι καθαρά θεατρικοί και παρατηρείται και μικρή εναλλαγή σκηνικών. Η ατμόσφαιρα, η επιλογή σκηνικού, η ασπρόμαυρη εικόνα και

³⁹⁸Ibid, Osborne, σελ.36.

³⁹⁹Ibid, Osborne, σελ.97.

⁴⁰⁰Gillemann, L., "The Logic of Anger and Despair." *John Osborne: A Casebook.*, (New York: Garland, 1997), σελ.76.

οι έντονοι διάλογοι καταφέρνουν να μεταφέρουν στο θεατή την εκρηκτική κατάσταση που ήθελε ο Osborne να μεταφέρει με το έργο του.

Ας περάσουμε τώρα στον υποτιτλισμό της ταινίας και σε περιπτώσεις αφαίρεσης:

1. We should certainly dance.	1. Ας χορέψουμε.
2. Come and sit down with me.	2. Έλα κάθισε.
3. There's some in the kitchen.	3. Έχω στην κουζίνα.
4. It's better?	4. Καλύτερα;
5. I don't think I want anything more to do with love.	5. Δε νομίζω να θέλω πια να αγαπώ.
6. You're too young to start giving up.	6. Είσαι πολύ νέα για να παραδοθείς.
7. Too young and too lovely .	7. Νέα και υπέροχη.
8. I keep looking back as far as I remember.	8. Προσπαθώ να θυμηθώ όσο μπορώ.
9. Wondering how much longer I	9. Αναρωτιέμαι πόσο θα αντέξω.

can go on.	
10. How old is she?	10. Πόσο είναι;
11. Let's put something on that burn.	11. Ας φροντίσουμε το κάψιμο.
12. On the ironing, I was careless.	12. Στο σιδέρωμα, απροσεξία.
13. Is it too late, I mean, to do anything?	13. Είναι αργά για να γίνει κάτι;
14. ...or try to do anything foolish.	14. ...μην κάνεις βλακεία.
15. Hey, there's mum Turner.	15. Η "μαμά" Τάνερ.
16. Are you doing well?	16. Καλά;
17. Who's the old girl?	17. Ποια είναι η κυρία;
18. He set him up with the store.	18. Του άφησε τον πάγκο.
19. The store is doing fine.	19. Ο πάγκος μια χαρά.
20. We were just talking about you.	20. Για 'σένα μιλούσαμε.

21. Let me catch you a little something.	21. Να σου φέρω κάτι.
22. What about you, mum? You didn't take anything?	22. Εσύ μαμά δεν πήρες κάτι;
23. I don't like him to think I'm neglecting him.	23. Δε θέλω να ξέρω ότι είναι απεριοποίητος.
24. I wish I've done it years ago.	24. Το έκανα κάποτε.
25. That's enough for an old girl like me.	25. Είναι αρκετό για ένα κορίτσι σαν εμένα.
26. She's an old friend .	26. Μια παλιά φίλη.
27. Two years being in the same room with you.	27. Δύο χρόνια στο ίδιο δωμάτιο.
28. Everything about him seemed to burn.	28. Ολόκληρος έδειχνε να φλέγεται.
29. I thought of a title of a new song today.	29. Σκέφτηκα τον τίτλο από ένα νέο κομμάτι.
30. ...'cause you'll find my position	30. ...γιατί θα με βρεις κλειστό.

is closed.	
31. Either he learns to behave like everyone else or...	31. ή θα μάθει να συμπεριφέρεται...
32. Everything seems so different with you here now.	32. Όλα μοιάζουν διαφορετικά με εσένα εδώ.
33. Do you want me to tell you the slightly truth about her?	33. Να σου πω την αλήθεια γι' αυτή;
34. I'll meet Helena for lunch.	34. Θα δειπνήσω με την Έλενα.
35. I like you to meet a new friend of mine.	35. Να σου συστήσω ένα φίλο μου.
36. How's your heart this morning?	36. Πώς είναι η καρδιά σου;
37. There's nothing I want anymore.	37. Δε θέλω τίποτα πια.
38. I was the only one who cared .	38. Μόνο εγώ νοιαζόμουν.
39. I've been on trial each day and night of my life for the last two years.	39. Κρίνομαι κάθε μέρα και νύχτα, τα τελευταία δύο χρόνια.

40. Perhaps, I am....what is it.	40. Τι είμαι;
41. I'd better put this on the car.	41. Πάω να φορτώσω το αυτοκίνητο.
42. Are you really going?	42. Φεύγεις λοιπόν;
43. Take care of yourself.	43. Να προσέχεις.
44. How could she be so bloody wet?	44. Πώς είναι τόσο ψυχρή;
45. What are you doing here anyway?	45. Εσύ τι κάνεις εδώ;
46. Well, doesn't that mean anything?	46. Δε σημαίνει τίποτα;
47. Go, slap my face.	47. Χαστούκισέ με.
48. Her injustice is almost perfect.	48. Τέλεια αδικία.
49. Wrong people dying hungry.	49. Λάθος άνθρωποι πεινάνε.
50.... but for me she is still a	50....αλλά για εμένα είναι μια

queen.	βασίλισσα.
51. Talk about it then.	51. Θα τα πούμε μετά.
52. -I love you -Perhaps you do.	52. -Σ'αγαπώ. - Ίσως ναι.
53. Perhaps it means something to everyone.	53. Ίσως σημαίνει κάτι.
54. You must go back to him.	54. Γύρνα σε αυτόν.
55. Alison it's all over.	55. Άλισον τελείωσε.
56. All I wanted was to die.	56. Ήθελα μόνο να πεθάνω.
57. ...and all I could think of was you...	57. Σκεφτόμουν μόνο εσένα.
58. Listen. I'm trying to better myself. Let me get on with it, you big, horrible man. Give it me.	58. Προσπαθώ να μορφωθώ. Άσε με να το κάνω απαίσιε άνθρωπε.
59. Oh, give it to him, Jimmy, for heaven's sake. I can't think.	59. Δώστη Τζίμυ, δεν μπορώ να σκεφτώ.
60. Can't think! She hasn't had a	60. Τόσα χρόνια δεν μπορείς να

thought for years! Have you?	σκεφτείς.
61. Why don't you leave all that, and sit down for a bit?	61. Γιατί δεν τα παρατάς λίγο να ξεκουραστείς;
62. She's a beautiful girl, isn't she?	62. Είναι πανέμορφο κορίτσι.
63. That's what they all tell me.	63. Έτσι ακούγεται.
64. And don't let the Marquess of Queensbury manner fool you.	64. Μην αφήνεις τη Μαρκησία της Βασιλομουριάς να σε κοροϊδεύει.
65. They'll kick you in the groin while you're handing your hat to the maid.	65. Θα φας κλωτσιά μέχρι να κρεμάσεις το καπέλο σου.
66. ...for Nigel and Alison- Nigel and Alison. They're what they sound like: sycophantic, phlegmatic and pusillanimous.	66. Ο Nigel , η Alison. Όπως τον ακούς, συκοφαντικός, φλεγματικός.
67. You'd think that this indigestible mess would stir up some kind of tremor.	67. Αυτή η δύσπεπτη μάζα που κουνιέται με φόβο.

Θα λέγαμε ότι ο υποτιτλιστής στη συγκεκριμένη ταινία κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια για να μεταδώσει το μήνυμα στο κοινό αφίξεως αλλά

παράλληλα να διατηρήσει την εκρηκτική ατμόσφαιρα του έργου, είτε μέσω του λεξιλογίου, είτε των παύσεων κτλ. Πολλές φορές έγιναν παραλείψεις και αφαιρέσεις λόγω εξοικονόμησης χρόνου. Αυτό συνέβη σε πολλές περιπτώσεις στα σημεία εκείνα όπου ο θεατής παρακολουθεί το μονόλογο του Jimmy. Οι μονόλογοι του Jimmy χαρακτηρίζονται από μεγάλη ταχύτητα, δυσκολεύοντας τον υποτιτλιστή να μεταφράσει ολόκληρο το μονόλογο, αν αναλογιστεί κανείς και τον απαραίτητο χρόνο που πρέπει να μένει ο υπότιτλος στην οθόνη.

Για τους παραπάνω λόγους, έγιναν αφαιρέσεις όσον αφορά σε ολόκληρες φράσεις αλλά πολλές φορές σε επιρρήματα ή και επίθετα. Πχ.:

I like you to meet a new friend of mine.	Να σου συστήσω ένα φίλο μου.
What are you doing here anyway?	Τι κάνεις εδώ;

Πολλές φορές, λόγω και πάλι εξοικονόμησης χρόνου, παραλείπει να μεταφράσει, τα λεγόμενα στην αγγλική γλώσσα, "question tags", όπως για παράδειγμα στην ακόλουθη περίπτωση:

She's a beautiful girl, isn't she?	Είναι ένα πανέμορφο κορίτσι.
-------------------------------------------	------------------------------

Άλλες πάλι φορές, καταφέρει και επεξηγεί πληροφορίες μέσα στον ίδιο υπότιτλο (κάτι το οποίο δε συναντάται συχνά), θέλοντας να επιβεβαιώσει ότι ο θεατής έχει καταλάβει απόλυτα το μετάφρασμα (όπως

για παράδειγμα στο σημείο όπου επεξηγεί τι είναι το West End του Λονδίνου, ή ακόμα και ποιος είναι ο Ben Hogan).

Επίσης, πρέπει να προστεθεί ότι σε πολλές περιπτώσεις, κυρίως σε όλες, αποφεύγει να μεταφράσει ή να βρει κάποιο λειτουργικό ισοδύναμο του εμφατικού "I do ..." πχ. "I do love you Jimmy".

5.6 *Billy Liar*

Το έργο *Billy Liar* γράφτηκε το 1959, από την Keith Waterhouse και κάνει λόγο για τη ζωή ενός νεαρού από το Yorkshire. Ο συγκεκριμένος νεαρός είναι απογοητευμένος από τη ζωή του και τη δουλειά του. Για το λόγο αυτό, δημιουργεί μία άλλη πραγματικότητα στη φαντασία του και λέει συνεχώς ψέματα.

Παρόλο που ο Billy ψεύδεται συνεχώς, τόσο στην οικογένειά του όσο και στις δύο τους αρραβωνιαστικιές, ωστόσο παραμένει συμπαθής στο θεατή. Θα έλεγε κανείς, ότι η συγκεκριμένη ταινία ήταν κάτι το ευχάριστο σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα του συγκεκριμένου ρεύματος και της συγκεκριμένης εποχής.

Ο Billy εκφράζει βέβαια την οργισμένη γενιά. Τα όνειρά του και η φαντασία του πολλές φορές περιλαμβάνουν φόνους και βία ακόμη και προς την οικογένειά του. Ο Billy δεν μπορεί να συμβιβαστεί με την πραγματικότητα, με την πραγματικότητα που κάποιοι άλλοι επέλεξαν γι' αυτόν.

Τα οικονομικά προβλήματα τον έφεραν σε αυτή τη θέση. Προσπαθεί να μαζέψει λίγα χρήματα ακόμα και από αυτά που του έδωσαν για να ταχυδρομήσει τα ημερολόγια: "in order to get at the postage money which I had kept for myself"⁴⁰¹. Όλη αυτή η κατάσταση επιδεινώνεται, λαμβάνοντας υπόψη το δίλημμά του εάν θα φύγει για το Λονδίνο ή όχι αλλά και για πόσο καιρό θα μπορεί να συνεχίσει να ζει με αυτά τα χρήματα:

⁴⁰¹Waterhouse, K. *Billy Liar*, (London: Penguin, 1988), σελ.17.

"Seven pounds...get a room for thirty bob a week, call it three weeks, three quid left, half a crown a day, egg and chips one and three pence, cup of tea three pence, bus fares a tanner"⁴⁰²

Η πραγματικότητα και η φαντασία συνυπάρχουν στο μυαλό του Billy. Προχωρώντας όμως, η πραγματικότητα γίνεται πολύ σκληρή για τον ίδιο όπως και τα όνειρά του. Έτσι, αρχίζει να διαπιστώνει ότι η φυγή στο Λονδίνο είναι πραγματικά ένα δύσκολο όνειρο για να πραγματοποιήσει λόγω των οικονομικών του δυσκολιών.

Σε όλο το έργο ο Billy μάχεται να βρει την ταυτότητά του:

"I tried hard to shut it down and find myself, myself, but not knowing what to do for characteristics,' he muses, casting about for a personality that will get him through one of his excruciating moments of embarrassment..."⁴⁰³.

Σε όλη την ταινία ζει τις πολλαπλές ζωές του...ακόμα και το δίλημά του: να μείνει στο Yorkshire ως ταπεινός υπάλληλος ή να φύγει για το Λονδίνο και να γίνει σπουδαίος σεναριογράφος. Τον ελκύει η μοναξιά και η απομόνωση της μεγάλης πόλης ωστόσο νοσταλγεί το παλιό Yorkshire με τις pubs και την ατμόσφαιρα εκεί. Ο Billy εκφράζει τη γενιά του, τη νοσταλγία του παρελθόντος, το φόβο για το μέλλον και τη δυσαρέσκεια για το παρόν όπως αυτοί το ζουν, η νεολαία, η εργατική τάξη.

Ο John Schlesinger καταφέρνει να μεταφέρει στον κινηματογράφο το έργο της Waterhouse, με μεγάλη επιτυχία. Πρόκειται για μια ταινία αφιερωμένη στη βρετανική εργατική τάξη. Από την αρχή κιόλας, η κάμερα εστιάζει στις ταρατσες ομοίομορφων σπιτιών, μέσα από μια ασπρόμαυρη εικόνα, με τη μουσική από το μουσικό πρόγραμμα του BBC,

⁴⁰²Ibid, Waterhouse, σελ.186.

⁴⁰³Ibid, Waterhouse, σελ.186.

Housewives' Choice, τονίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την καταπιεστική, μονότονη και δύσκολη ζωή σε μια βιομηχανική πόλη της Βόρεια Αγγλίας.

Ο Billy εξαγριώνεται με τον πατέρα του που τον έστειλε από μικρό σε κλασικό σχολείο για να αποκτήσει καλή μόρφωση και υποτίθεται μια καλή δουλειά. Εδώ, έχουμε άμεση αναφορά στην έλλειψη του κοινωνικού κράτους της εποχής να προσφέρει καλές ευκαιρίες εργασίας σε μορφωμένους νέους, κάτι το οποίο παρουσιάζεται ακόμα και τώρα επίκαιρο.

Η ταινία αφορά πολλούς τομείς και αγγίζει ποικίλα θέματα. Μιλά για την εργατική τάξη, την επανάσταση, την οικογένεια και τις ανθρώπινες σχέσεις γενικότερα αλλά και για την απογοήτευση της νέας γενιάς. Είναι ένα έργο διαχρονικό που δεν μπορεί να αφήσει ασυγκίνητο ακόμα και το σύγχρονο θεατή. Η σκηνοθεσία του Schlesinger καταφέρνει να δημιουργήσει ένα βαθιά ανθρώπινο έργο, ένα έργο μεγάλης κινηματογραφικής αξίας, ένα έργο εξίσου σημαντικό και σπουδαίο όσο και το βιβλίο.

Περνώντας τώρα στον υποτιτλισμό της ταινίας, θα αναφερθούμε και πάλι σε περιπτώσεις αφαίρεσης:

1. Yes, it's you Mrs...	1. Ναι, εσείς κυρία...
2. ...not forgetting the girls next door.	2. ...καθώς και απ' τα κορίτσια του διπλανού σπιτιού.
3. I hope you and your neighbors enjoy hearing the...	3. Ελπίζω εσείς και οι γείτονες να απολαύσετε το...

4. Go talk to him yourself.	4. Μίλα του εσύ.
5. Well, come on then.	5. Έλα επιτέλους.
6. You're half an hour late for work already.	6. Ήδη έχεις αργήσει μισή ώρα.
7. It's you I'm talking to.	7. Σε 'σένα μιλάω.
8. What time did you get in last night, well it wasn't last night , it was bloody morning.	8. Τι ώρα γύρισες χθες το βράδυ ή μάλλον σήμερα το πρωί.
9. Half past eleven I suppose.	9. Γύρω στις εντεκάμιση.
10. Never mind who says or doesn't say.	10. Ξέχνα ποιος το είπε.
11. If Barbara is coming for a tea tomorrow I should tell her , so don't you think I won't.	11. Κι αν έρθει η Μπάρμπαρα για τσάι θα της πω. Να το ξέρεις.
12. Never played fair with that girl.	12. Συνέχεια την κοροϊδεύεις.

13. Every bloody night alike.	13. Κάθε βράδυ τα ίδια.
14. What bloody job?	14. Τι δουλειά;
15. A job scriptwriting.	15. Σαν σεναριογράφος.
16. What do you mean scriptwriting ?	16. Τι εννοείς θα κάνεις;
17. He's read them. He's read them and likes them.	17. Τα διάβασε και του άρεσαν.
18. What do you mean he likes your material?	18. Του αρέσει το υλικό σου;
19. If you wanna know I'll tell ya, if you don't wanna know I'll shut up.	19. Γιατί αν θέλετε θα σας πω. Αν δε θέλετε θα σκάσω.
20. It's your wardrobe? Who paid for it?	20. Δική σου; Ποιος πλήρωσε;
21. You were given these calendars to post them last Christmas.	21. Σου έδωσαν να τα ταχυδρομήσεις τα περασμένα Χριστούγεννα.

22. You'll set up one day and see yourself coming back.	22. Κάποια μέρα θα συναντήσεις τον εαυτό σου να επιστρέφει.
23. You've got to earn your living now.	23. Πρέπει να κερδίζεις το ψωμί σου.
24. I've been to the doctor's.	24. Στο γιατρό.
25. I don't like to look at my wife.	25. Δε μ' αρέσει η γυναίκα μου.
26. You two don't have a work to do ?	26. Δεν έχετε δουλειά να κάνετε;
27. There's too much relaxity...too much relaxity.	27. Υπάρχει πολλή χαλαρότητα.
28. He's been going through all the books this morning...	28. Εξετάζει όλα τα βιβλία...
29. State your position please, state your position.	29. Αναφέρατε τη θέση σας.
30. Hey, what's you're writing to Godfrey Winn for?	30. Καλά, γράφεις στον Γκοντφράι Γουίν;
31. Dear Sir, could you please just play song of twilight for me?	31. Αγαπητέ κύριε, θα μπορούσατε να παίξετε το

	"τραγούδι στο λυκόφως";
32. Is that Midland hotel?	32. Είναι το ξενοδοχείο Μίντλαντ;
33. ...when we were a bit younger than now ...	33. ...όταν ήμαστε λίγο νεώτεροι...
34. We haven't discussed the terms yet...	34. Δε το συζητήσαμε ακόμη.
35. I don't wanna bother you at the moment.	35. Δε θέλω να σας ενοχλήσω.
36. Better go to your office.	36. Πήγαινε επάνω.
37. I was wondering if I could have a word with you before you go out.	37. Θα μπορούσα να σας μιλήσω πριν φύγετε;
38. Sometimes I think you're avoiding me, you know , Billy.	38. Μερικές φορές νομίζω με αποφεύγεις Μπίλλυ.
39. Didn't you tell your father and mother yet?	39. Το είπες στους γονείς σου;
40. So, when it's gonna be ready then?	40. Πότε θα είναι έτοιμο;

41. ...the man told me it might take a week.	41. ...είπε ότι μπορεί να πάρει μία εβδομάδα.
42. Hello darling! Still slimming?	42. Καλή μου ακόμη αδυνατίζεις;
43. Would you mind coming up here?	43. Θα ήθελες να έρθεις;
44. Is that your ambition, isn't it, scriptwriting?	44. Είναι η φιλοδοξία σου να γράφεις;
45. For example, those calendars to be explained.	45. Φερ' ειπείν εκείνα τα ημερολόγια.
46. I think you know what calendars my friend.	46. Νομίζω ότι ξέρεις φίλε μου.
47.No, it wasn't a misunderstanding.	47. Καθόλου.
48. ...I don't know if you remember...	48. ...άραγε θυμάστε...
49. I saw some lovely stuff in the curtains .	49. Είδα κάτι πολύ όμορφες κουρτίνες.

50. I still say this ring is big.	50. Πιστεύω ότι το δαχτυλίδι είναι μεγάλο.
51. Well, they taste fine.	51. Θαυμάσια.
52. You're waiting Barbara for tea tomorrow...	52. Περιμένεις την Μπάρμπαρα αύριο.
53. I went to the right shop.	53. Στο σωστό πηγά.
54. I don't know where I am with you Billy.	54. Δε σε καταλαβαίνω Μπίλλυ.
55. I want that ring back and I want it tonight.	55. Θέλω το δαχτυλίδι και το θέλω πίσω.
56. He's not old enough to go to London or anywhere else.	56. Δεν είναι αρκετά μεγάλος για να πάει στο Λονδίνο.
57. I offer you nothing but liberty, fraternity and equality.	57. Σας προσφέρω ελευθερία, αδελφoσύνη και ισότητα.
58. We had to make our music if we wanted it.	58. Έπρεπε να φτιάχνουμε εμείς τη μουσική μας.

59. What, what is going there for?	59. Για ποιο λόγο;
60. So, talk as your mother and father brought you up to talk.	60. Μίλα όπως σου έμαθε ο πατέρας σου και η μητέρα σου.
61. I was wondering if I could have a word with him.	61. Θα μπορούσα να του μιλήσω;
62. He's an extremely busy man.	62. Είναι πολύ απασχολημένος.
63. In front of a witness.	63. Με μάρτυρα.
64. It makes no difference to me.	64. Σκασίλα μου.
65. I think I'm getting engaged too often.	65. Αρραβωνιάζομαι πολύ συχνά.
66. What I'd like to be is invisible.	66. Θα ήθελα να είμαι αόρατη.
67. That's all you have to do.	67. Αυτό είναι.
68. We could go tonight.	68. Απόψε κιόλας.
69. You posted a bloody nothing.	69. Κολοκύθια ταχυδρομήσες.
70. And what the hell you think you'll be doing in London?	70. Και τι θα κάνεις στο Λονδίνο;

71. Would you like to take you something to drink?	71. Θες κάτι να πεις;
-----------------------------------------------------------	-----------------------

Όπως γίνεται αντιληπτό και σε αυτή την περίπτωση παρατηρούνται σημεία αφαίρεσης. Ο υποτιτλιστής παραλείπει φράσεις, επίθετα ή και επιρρήματα. Σε πολλές περιπτώσεις, παραλείπει ακόμα και ρήματα όπως για παράδειγμα:

We could go out tonight	Απόψε κιόλας.
--------------------------------	---------------

Αν κάποιος δει αποσπασματικά τον υπότιτλο χωρίς την εικόνα, θα θεωρήσει, δικαιολογημένα, ότι ο υποτιτλιστής δεν καταφέρνει να αποδώσει σωστά το νόημα του κειμένου. Εντούτοις, η εικόνα λειτουργεί επικουρικά ούτως ώστε ο υποτιτλιστής να μη χρειάζεται να επαναλαμβάνει λέξεις και σημεία τα οποία κρίνει περιττά.

Στη συγκεκριμένη ταινία, ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει τα λεγόμενα question tags. πχ.:

It's a lovely ring, isn't it?	Είναι υπέροχο δαχτυλίδι.
--------------------------------------	--------------------------

Αλλά επίσης αποφεύγει να μεταφράσει υβριστικά σχόλια σε αρκετά σημεία, όπως για παράδειγμα:

Every bloody night alike.	Κάθε βράδυ τα ίδια.
What bloody job?	Τι δουλειά;

Υπάρχουν βέβαια και σημεία, όπου επιλέγει για παράδειγμα να μεταφράσει τα πανό των διαδηλωτών: «Ο Γουίλλιαμ Φίσερ για πρόεδρος» ή και τα ημερολόγια που έχει ο Μπίλλυ : «Σάντρακ και Ντούξμπερι Γραφείο Τελετών» .

Σε γενικές γραμμές, ο υποτιτλιστής της συγκεκριμένης ταινίας δεν παραλείπει σημαντικά στοιχεία και προσπαθεί όσο το δυνατόν περισσότερο να μείνει πιστός ως προς το πρωτότυπο κείμενο. Το γλωσσικό μητρώο που χρησιμοποιεί, αναδεικνύει την ατμόσφαιρα του έργου και τη δεδομένη κοινωνική κατάσταση. Όπως είναι φυσικό ο λόγος του θυμίζει προφορικό λόγο.

5.7 Room at the Top

Το ομότιτλο μυθιστόρημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1957 και θεωρήθηκε μεγάλη επιτυχία και εκφράζει τις ιδέες και τα συναισθήματα της εργατικής τάξης και η αφήγηση γίνεται σε πρώτο ενικό πρόσωπο.

Η όλη ιστορία αφορά στον Joe Lampton, ένα φτωχό νεαρό άνδρα που κατοικεί στη Βόρεια Αγγλία και μετακομίζει σε μία πλουσιότερη πόλη για μια καλύτερη δουλειά. Από την πρώτη κιόλας στιγμή που μετακομίζει στο Warley, ενθουσιάζεται με το παραμικρό, με την παραμικρή λεπτομέρεια που θεωρεί καινούρια γι' αυτόν και για την πόλη στην οποία έως τότε κατοικούσε. Όσο πιο πολύ συγκρίνει το Warley με την πόλη του (Dufton), τόσο πιο πολύ απορεί και με τον ίδιο του τον εαυτό, πώς δηλαδή μπορούσε και ζούσε τόσα χρόνια στο Dufton. Μετακομίζει στο σπίτι των Thompson, όπου και προσαρμόζεται γρήγορα με το περιβάλλον. Δείχνει να δένεται ιδιαίτερα με την κυρία Thompson στην οποία θυμίζει το γιο που είχε χάσει.

Ο Joe ερωτεύεται γρήγορα τη Susan, ένα κορίτσι αστικής τάξης, η οποία βέβαια έχει ήδη σχέση με τον Jack Wales. Στη συνέχεια συναντά και την Alice, μία γυναίκα μεγαλύτερης ηλικίας η οποία δεν έχει ευτυχισμένο γάμο. Ο Joe συνάπτει σχέση και με τις δύο γυναίκες μιας και η Susan συμβολίζει για τον ίδιο το όραμα για μια πλούσια και πολυτελή ζωή, την αθωότητα, την ομορφιά αλλά και τις αναστολές όσον αφορά στον έρωτα. Από την άλλη η Alice, είναι μια ανεξάρτητη ώριμη γυναίκα, χωρίς καθόλου περιορισμό και αναστολή.

Στη συνέχεια η Susan μαθαίνει για τη σχέση του με την Alice και αποχωρεί. Ο ίδιος μη θέλοντας να τη χάσει της στέλνει ένα ερωτικό

γράμμα και η Susan αποφασίζει να τον συγχωρήσει. Ο Joe χωρίζει πλέον με την Alice και αποφασίζει να παντρευτεί τη Susan όταν μαθαίνει από τον πατέρα της ότι είναι έγκυος και ότι αυτός προτίθεται να του προσφέρει μια «καλή» δουλειά στην επιχείρησή του.

Στο τέλος, η Alice, έχοντας καταναλώσει μεγάλη ποσότητα αλκοόλ, πεθαίνει σε τροχαίο ατύχημα. Ο Joe, σοκαρισμένος από το τραγικό νέο, κατηγορεί τον εαυτό του ότι στην ουσία αυτός προκάλεσε το ατύχημα, λόγω της συμπεριφοράς του απέναντί της.

Ο Joe είναι ένας άνδρας με αυτοπεποίθηση και έτσι δεν τον νοιάζει τι λένε οι άλλοι γι' αυτόν: "...there wasn't a damn thing I couldn't do. Say what you like of me when I was younger"⁴⁰⁴. Αυτή βέβαια η συμπεριφορά είναι απαραίτητη για τον ίδιο εάν θέλει να "ανέβει" κοινωνικά.

Σε όλο το έργο, ο Braine παρουσιάζει τη συνεχή μάχη του πραγματικού εαυτού του Joe με τον ιδεατό εαυτό του. Η όλη διαδικασία γίνεται υπό την επιρροή του Warley: η φυσική μετακίνηση από τη γενέτειρά του στο Warley, του επιτρέπει να κάνει το πρώτο βήμα μακριά από το παρελθόν του⁴⁰⁵.

Ο Joe ζει το προσωπικό του όραμα, το δικό του αμερικανικό όνειρο. Το Warley είναι μία μικρή πόλη που του προσφέρει πολλές ευκαιρίες να ανελιχθεί κοινωνικά και να εκπληρώσει τις επιθυμίες και τα όνειρά του. Ο Head τον αποκαλεί «σύγχρονο Φάουστ»⁴⁰⁶. Ο ήρωας θυσιάζει τα πάντα για την κοινωνική καταξίωση και επιτυχία. Θυσιάζει ακόμα και τις προσωπικές του σχέσεις και έπειτα αντιλαμβάνεται το κόστος που πρέπει

⁴⁰⁴Braine, J., *Room at the Top*. 6th edition, (New York: The New American Library, 1960), σελ. 70.

⁴⁰⁵Wilson, C., *The Angry Years*, (London: Robson Books, 2007), σελ.36.

⁴⁰⁶Head, D., *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), σελ.53.

να πληρώσει. Χαρακτηριστικά γράφτηκε: "He sold himself for a good price"⁴⁰⁷ ("πούλησε τον εαυτό του σε πολύ καλή τιμή").

Βέβαια, ο Joe δεν είναι έτοιμος να εγκαταλείψει τις προσπάθειές του για να πετύχει αυτό που οραματίστηκε και έτσι μετατρέπεται σε "zombie"⁴⁰⁸, οδηγείται δηλαδή στον πνευματικό θάνατο. Το πιο βασικό βέβαια βήμα στην προσωπική του μεταμόρφωση, είναι η στιγμή που μαθαίνει για το θάνατο της Alice και κατηγορεί τον εαυτό του για ό,τι της προκάλεσε και για το γεγονός ότι προτίμησε τη Susan αντί γι' αυτή.

Από την άλλη, ο θάνατος της Alice καταδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο ένα κύριο χαρακτηριστικό του Joe, τον άκρατο εγωισμό του. Πληροφορείται για το θάνατό της και ο ίδιος σκέφτεται και τον εαυτό του και τι θα πουν οι άλλοι γι' αυτόν, ή αν θα έχει κάποιον αντίκτυπο στην κοινωνική του καταξίωση: "Oh merciful God, I thought, she is committed suicide and left a note blaming me. That's finished it. That's finished me in every possible way"⁴⁰⁹.

Όπως και στο μυθιστόρημα, έτσι και στην ταινία ο Joe, νιώθει απόλυτη αυτοπεποίθηση αναφορικά με τις σχέσεις του με τις γυναίκες. Ωστόσο, οι δύο σχέσεις του που προβάλλονται στο έργο αναδεικνύουν διαφορετικές πτυχές της προσωπικότητάς του και του χαρακτήρα του. Από τη μια μεριά, ο αυθόρμητος και ανθρωπίνος χαρακτήρας του και από την άλλη αναδεικνύεται η φιλοδοξία του και ο εγωισμός του.

Ο σκηνοθέτης καταφέρνει να αναδείξει την ατμόσφαιρα του βιβλίου. Ο θεατής αντιλαμβάνεται το κόστος που πρέπει να πληρώσει κάποιος για να πετύχει τις φιλοδοξίες του. Αντιλαμβάνεται τις συνέπειες του να πουλάει κάποιος την ψυχή του για ένα ψεύτικο όνειρο, ένα όνειρο

⁴⁰⁷Ibid, Braine, σελ.123.

⁴⁰⁸Allsop, K., *The angry decade*, (London: Peter Owen Ltd, 1964), σελ.26.

⁴⁰⁹Ibid, Braine, σελ.183.

που σχετίζεται μόνο με το χρήμα και τα υλικά αγαθά. Η ατμόσφαιρα του βιβλίου αναδεικνύεται μέσα από την ασπρόμαυρη εικόνα του Jack Clayton και τους υπέροχους ηθοποιούς που πλαισιώνουν την ταινία. Πρόκειται για μία πολύ καλή κινηματογραφική προσαρμογή, η οποία καταφέρει να αναδείξει την οργή και τους προβληματισμούς της νεολαίας και της εργατικής τάξης, γενικότερα, στη μεταπολεμική Βρετανία. Ο σκηνοθέτης σέβεται το πρωτότυπο κείμενο και προσπαθεί μέσα από τους διαλόγους και τη σκηνοθεσία να μεταφέρει στο θεατή το συναίσθημα που θα λάμβανε εάν διάβαζε το κείμενο του Braine.

Αναφορικά τώρα με τους διαλόγους, και σε αυτή την ταινία έχουν γίνει οι αναπόφευκτες αφαιρέσεις στον υποτιτλισμό της:

1. It's not exactly that...	1. Όχι ακριβώς...
2. We're not exactly savages there you know.	2. Δεν είμαστε και αγροίκοι εκεί.
3. Lampton is the new member.	3. Ο Λάμπτον είναι ο καινούριος.
4. Where did you get that preparatorial plural?	4. Προς τι ο ιδιοκτησιακός τόνος;
5. ...could you get me an outside line?	5. Δώσε μου γραμμή.

6. Hello, is that you Mrs Thomson?	6. Γεια σας, κυρία Τόμσον.
7. I was wondering if I might bring there Mr. Lampton.	7. Μήπως θα μπορούσα να φέρω τον κ. Λάμπτον να σας δει;
8. Thank you Mrs Thomson.	8. Ευχαριστώ.
9. Is that what you really want?	9. Αυτό λοιπόν θέλεις;
10. Kids didn't have the chance to fish or to swim.	10. Δεν μπορούσαν να ψαρέψουν ή να κολυμπήσουν.
11. That's where the money is.	11. Εκεί είναι τα λεφτά.
12. ...a semi-detached downtown.	12. ...σπίτι στο κέντρο.
13. What do you do for entertainment around here?	13. Πώς διασκεδάζετε εδώ;
14. Then we have an amateur dramatic society.	14. Έχουμε ερασιτεχνικό θίασο.
15. But she's not married, couldn't be?	15. Δεν είναι παντρεμένη.

16. She's the daughter of a billionaire.	16. Η κόρη του εκατομμυριούχου.
17. I want you to meet a friend of mine.	17. Να σου γνωρίσω ένα φίλο.
18. You were fine.	18. Μια χαρά.
19. We are going to need it tomorrow night.	19. Θα το χρειαστούμε αύριο.
20. We're going out to Clarens. Are you coming?	20. Θα έρθετε στο Κλάρενς;
21. This is Cyril. He's my husband.	21. Αυτός είναι ο Σύριλ, ο άντρας μου.
22. You two have a lot in common.	22. Έχετε πολλά κοινά.
23. What do you mean by that?	23. Τι εννοείς;
24. Whoever marries June marries her mother too.	24. Όποιος την παντρευτεί θα πάρει και τη μαμά της.
25. You want a bet on it?	25. Βάζεις στοίχημα;

26. You know I never get the chance to speak to you.	26. Δε βρίσκω ποτέ την ευκαιρία να σου μιλήσω.
27. What do you mean by that inspector?	27. Τι εννοείτε επιθεωρητά;
28. Let me tell you, I am working class.	28. Ανήκω κι εγώ στην εργατιά.
29. Working class and proud of it.	29. Είμαι περήφανος γι' αυτό.
30. We'll start again.	30. Από την αρχή.
31. I want you to make a turn, half turn...	31. Θέλω να γυρίσεις.
32. I know she doesn't want him.	32. Δεν τον θέλει.
33. You remind me of a boy I used to know from the university in Paris.	33. Μου θυμίζεις κάποιον από το πανεπιστήμιο στο Παρίσι.
34. Hold on a minute.	34. Ένα λεπτό.
35. I've got an engagement on Saturday.	35. Έχω άλλη μια υποχρέωση.

36. I told him I had a previous appointment.	36. Του είπα ότι είχα κάτι άλλο.
37. I'm not that fragile. I won't break.	37. Δεν είμαι τόσο εύθραυστη.
38. Hello George, is this a surprise?	38. Τί έκπληξη είναι αυτή;
39. And of course Joe Lampton, my lover in the play.	39. Κι αυτός είναι ο εραστής μου στο έργο.
40. I'll pick you up at your house at seven o'clock.	40. Θα περάσω στις εφτά.
41. No. I'd like to meet you there.	41. Όχι, τα λέμε εκεί.
42. Or, you'll come tomorrow with some designs I can use.	42. Ή θα μου φέρετε αύριο χρήσιμα σχέδια.
43. Susan just told me she's going out tonight.	43. Η Σούζαν θα βγει απόψε.
44. You know I love you both .	44. Σας αγαπώ και τους δύο.

45. I happen to be Susan's mother.	45. Είμαι η μητέρα της Σούζαν.
46. A girl of my own class.	46. Της δικής μου τάξης.
47. ...there will be no promotion for you.	47. ...ξέχνα την προαγωγή.
48. What are you going to do about it?	48. Τι θα κάνεις;
49. I told you once. I told you a thousand times.	49. Δε θα στο πω δέκα φορές.
50. I haven't seen him yet.	50. Όχι ακόμα.
51. You know I wouldn't do that.	51. Δε θα το έκανα αυτό.
52. Alice is an angel, a perfect angel.	52. Η Άλις είναι ένας άγγελος.
53. Why did you have to do it?	53. Γιατί το έκανες;
54. Would you refuse the profit?	54. Θα αρνιόσουν το κέρδος;
55. Sometimes I don't feel very kind.	55. Καμιά φορά είμαι απαίσιος.

56. You know we must. Besides your mother...	56. Ξέρεις γιατί. Η μαμά σου...
57. Nobody is meant to be as happy as I am now.	57. Δε γίνεται να είναι κάποιος τόσο ευτυχισμένος.
58. I can keep her because I love her.	58. Ναι, γιατί την αγαπώ.
59. She doesn't have a penny of her own.	59. Δεν έχει μία.
60. I'm not trying to tell you anything.	60. Δε θέλω να πω τίποτα.
61. What is so funny about that young man?	61. Γιατί γελάς νεαρέ;
62. You're trying to buy her now.	62. Αυτό κάνετε τώρα.
63. It's the best chance you'll ever have.	63. Δε θα έχεις άλλη ευκαιρία.

Παρατηρεί κανείς ότι η απόδοση των διαλόγων είναι αρκετά πιστή ως προς το πρωτότυπο αν λάβουμε βέβαια υπόψη και τις απαραίτητες αφαιρέσεις. Όπως και στις προηγούμενες ταινίες ο υποτιτλιστής επιλέγει

πολλές φορές να μη μεταφράζει επιρρήματα ή ακόμα και ρήματα, προκειμένου να εξοικονομήσει χρόνο αλλά και να μην αλλοιώσει το νόημα. πχ.:

I've been to the doctor's.	Στο γιατρό.
Better go to your office.	Πήγαινε επάνω.

Και σε αυτή την ταινία όπως και στις προηγούμενες, παρατηρούμε ότι ο υποτιτλιστής αποφεύγει πολλές φορές να μεταφράσει τα question tags μιας και θεωρεί ότι είναι περιττά και ότι η απουσία τους δεν αφαιρεί κάτι από το συνολικό νόημα της πρότασης. Επιπλέον, έχει παραλείψει να μεταφράσει ολόκληρους διαλόγους, όταν βέβαια κρίνει ότι η παράλειψη αυτή δε θα αλλοιώσει το νόημα του κειμένου γενικότερα.

Άλλες πάλι φορές αποφεύγει να μεταφράσει υβριστικές λέξεις ή βρίσκει ένα λειτουργικό ισοδύναμό τους στη γλώσσα αφίξεως με λιγότερο συναισθηματικό φορτίο βέβαια. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι αποφεύγει (λόγω εξοικονόμησης χρόνου) να επεξηγήσει κάποιους όρους, όπως για παράδειγμα:

A semi-detached downtown.	Σπίτι στο κέντρο.
----------------------------------	-------------------

Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται τη διαφορά. Θα λέγαμε όμως ότι ο όρος "semi-detached" που χρησιμοποιήθηκε έχει ως σκοπό να τονίσει την οικονομική κατάσταση του ήρωα, κάτι το οποίο δε γίνεται αντιληπτό από το μετάφρασμα.

Σε γενικές γραμμές θα λέγαμε ότι πρόκειται για μία μετάφραση αρκετά πιστή ως προς το πρωτότυπο λαμβάνοντας πάντα υπόψη ότι πρόκειται για υποτιτλισμό ταινίας, οπότε γίνονται και οι απαραίτητες αφαιρέσεις. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται στην απόδοση καθώς και το αντίστοιχο γλωσσικό μητρώο, ταιριάζουν στη συγκεκριμένη συγκυρία και στους ήρωες του έργου: άλλο είναι για παράδειγμα το λεξιλόγιο που θα χρησιμοποιήσει η Susan και άλλο αυτό που χρησιμοποιεί ο Joe, μιας και δεν έχει την ίδια μόρφωση με αυτή της Susan. Μία ακόμη παρατήρηση, είναι ότι η Alice προβάλλεται ως Γαλλίδα όπως και η ηθοποιός που ενσαρκώνει το ρόλο (η θρυλική Simon Signoret). Ως εκ τούτου η προφορά της ακούγεται ξεκάθαρα γαλλική κάτι το οποίο παραλείπεται να δοθεί με κάποιο τρόπο και στη μετάφραση. Αυτό το επισημαίνουμε, γιατί αυτή η προφορά δεν είναι άσκοπη αλλά προσθέτει μια γοητεία και ένα εξωτικό χαρακτηριστικό στην προσωπικότητα της ηρώιδας.

5.8 The Loneliness of the Long Distance Runner

Το έργο *The Loneliness of the Long Distance Runner* είναι το διήγημα του Alan Sillitoe το οποίο δημοσιεύτηκε το 1959 ως μέρος της ομότιτλης συλλογής διηγημάτων.

Το συγκεκριμένο διήγημα μοιάζει με μονόλογο που εκφωνεί ο πρωταγωνιστής, Smith, ένας νεαρός από το Νότινχαμ, ο οποίος αντιπροσωπεύει την εργατική τάξη. Ο ίδιος έκλεψε κάποια χρήματα και για το λόγο αυτό του επιβλήθηκε η ποινή την οποία έπρεπε να εκτίσει στη φυλακή του Borstal, για παιδική εγκληματικότητα. Εκεί προπονείται ούτως ώστε να συμμετάσχει στον καθιερωμένο αγώνα τρεξίματος. Κατά τη διάρκεια του αγώνα, ο Smith, παρόλο που προηγείται από τους άλλους διαγωνιζόμενους, αποφασίζει ηθελημένα να σταματήσει και να αφήσει τους άλλους να κερδίσουν ως ένδειξη αμφισβήτησης στις Αρχές που ασκούν πίεση. Δε μετανιώνει καθόλου για την πράξη του, προβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το ελεύθερο πνεύμα του και την ανεξαρτησία του.

Ο Smith βλέπει τη ζωή σαν έναν αγώνα και μία συνεχή πάλη με την εξουσία. Σκοπός του είναι να αντισταθεί σε όσους θέλουν να τον κάνουν να συμβιβαστεί με τις ιδέες τους και τις αντιλήψεις τους και κατ' αυτόν τον τρόπο να διατηρήσει την ακεραιότητά του. Το ταλέντο του Smith, είναι το τρέξιμο το οποίο συμβολίζει από τη μία, την αγωνιστικότητά του και από την άλλη τον τρόπο με τον οποίο θα καταφέρει να απογοητεύσει τις Αρχές και να τις παραπλανήσει. Το να κερδίσει τον αγώνα είναι, για τον Smith, σαν να αποδέχεται τις αρχές και τις αξίες που θέλουν να του μεταδώσουν αλλά το να χάσει τον αγώνα είναι ο μόνος τρόπος να κερδίσει την ανεξαρτησία του.

Στο δεύτερο μέρος, παρατηρεί κανείς μια πιο συμβατική αφήγηση, σε παρελθοντικό χρόνο και σε πρώτο πρόσωπο. Σε αυτό το μέρος λαμβάνουν χώρα γεγονότα όπως ο θάνατος του πατέρα του Smith καθώς και η σύλληψη του Smith.

Στο τρίτο μέρος, η αφήγηση γίνεται πιο ιδιαίτερη. Πρόκειται για έναν απολογισμό του αγώνα στον οποίο ο Sillitoe μεταφέρει την αφήγηση από τον παρελθοντικό χρόνο σε παροντικό ούτως ώστε να διηγηθεί στον αναγνώστη κάποια γεγονότα με μεγαλύτερη αμεσότητα.

Παρατηρούμε το πώς δελεάζουν το Smith για να κερδίσει τον αγώνα. Ωστόσο, ο ίδιος δεν πείθεται από τίποτα αλλά παρουσιάζεται πρόθυμος να κάνει αυτό που θέλουν παρόλο που στο τέλος κάνει αυτό ακριβώς που του επιτάσσει η συνείδησή του και η θέλησή του.

Όσον αφορά στην αφήγηση και τη γλώσσα του Sillitoe, θα λέγαμε ότι στο συγκεκριμένο έργο παρατηρείται ένα μείγμα τοπικής διαλέκτου και νόρμας. Είναι ευρέως αποδεκτό ότι δε θα μπορούσε κάποιος συγγραφέας να απευθυνθεί σε ευρύ κοινό χρησιμοποιώντας μόνο τοπική διάλεκτο. Ο Sillitoe δεν ενδιαφέρεται να δημιουργήσει μια πιστή αναπαράσταση της τοπικής διαλέκτου αλλά εστιάζει κυρίως σε κάποια σημεία στην προφορά των λέξεων (φαίνεται μέσα από τη γραφή της λέξης) ούτως ώστε να δώσει την εικόνα μιας διαλέκτου της περιοχής East Midlands της Αγγλίας⁴¹⁰. Στην ουσία βέβαια, ο συγγραφέας δε θέλει να τονίσει τόσο τη διαφορετική καταγωγή του Smith όσο τις "κοινωνικές" θα λέγαμε διαφορές, όπως για παράδειγμα στη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο αστυνομικός και σε αυτή που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Smith.

Στη συνέχεια, κάτι που πρέπει να αναφερθεί είναι ότι γίνεται χρήση της προσωπικής αντωνυμίας "I". Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός

⁴¹⁰Elmes, S., *Talking for Britain. A Journey through the Nation's Dialect*, (London: Penguin, 2005), σελ.140.

ότι σε μία αφήγηση πρώτου προσώπου γίνεται χρήση της συγκεκριμένης αντωνυμίας αλλά το γεγονός ότι αυτή η αντωνυμία χρησιμοποιείται μόνο όταν μιλά ο Smith και σε ελάχιστες περιπτώσεις από άλλους, όπως για παράδειγμα ο υπεύθυνος ("governor") όταν λέει στο Smith: "I know you'll get us that cup"⁴¹¹ ή όταν του λέει: "I'll do all I can for you. I'll get you trained."⁴¹². Αυτή, βέβαια, η τάση του συγγραφέα δε γίνεται αντιληπτή στην κινηματογραφική εκδοχή και μεταφορά του έργου του Sillitoe.

Εξίσου, ιδιαίτερη είναι και η χρήση της προσωπικής αντωνυμίας, του δεύτερου προσώπου, "you" η οποία χρησιμοποιείται τόσο ως μέρος της αφήγησης όσο και ως τρόπος για να απευθυνθεί ο αφηγητής στον αναγνώστη, κάτι το οποίο και πάλι λείπει από την κινηματογραφική μεταφορά του έργου. Ο Smith θέλει απεγνωσμένα να σταθεροποιήσει τη σχέση του με τον αναγνώστη, τονίζοντας συνέχεια ότι είναι ένας τίμιος άνθρωπος ο ίδιος: "to tell you the truth"⁴¹³, ή όταν του λέει "I'm telling you straight"⁴¹⁴. Η εν λόγω χρήση της αντωνυμίας "you" στοχεύει στο να δημιουργηθεί μία αμεσότητα με τον αναγνώστη και να τον κάνει κατά κάποιο τρόπο μέρος της ιστορίας.

Θα έλεγε κανείς, ότι ο πιο μεγάλος και ενδιαφέρων διάλογος στο έργο είναι αυτός μεταξύ του Smith και του αστυνομικού ο οποίος καταδεικνύει με αποτελεσματικό τρόπο ότι οι ερωτήσεις είναι ένα μέσο των Αρχών να επιβάλλονται εύκολα στους άλλους. Όπως για παράδειγμα, η χρήση των αρνητικών question tags : " you know where

⁴¹¹Sillitoe, A., *The Loneliness of the Long distance Runner*, (London: Flamingo, 1959), σελ.13.

⁴¹²Ibid, Sillitoe, σελ.40.

⁴¹³Ibid, Sillitoe, σελ.7.

⁴¹⁴Ibid, Sillitoe, σελ.7.

Papplewick Street is, don't you?"⁴¹⁵. Με το συγκεκριμένο τρόπο είναι σαν να επιβάλλουν στον αποδέκτη την "κατάλληλη" απάντηση, ήτοι την απάντηση που θέλουν αυτοί να ακούσουν (κατά τον υποτιλισμό βέβαια τα question tags πολλές φορές μεταφράζονται ως ρητορικές απαντήσεις).

Θα λέγαμε, γενικότερα, ότι πρόκειται για μία κινηματογραφική προσαρμογή αρκετά πιστή ως προς το πρωτότυπο με αναπόφευκτες διαφορές βέβαια. Μία ακόμα βασική διαφορά είναι αυτή και της γλώσσας που χρησιμοποιείται στο έργο. Ενώ ο Smith δε χρησιμοποιεί, όπως τονίσαμε, τα λεγόμενα standard English, αντιθέτως οι άνθρωποι που εκπροσωπούν τις Αρχές τα χρησιμοποιούν. Αυτό δε γίνεται τυχαία μιας και θέλει να τονίσει ο συγγραφέας την απομόνωση του Smith αλλά και τις αγεφύρωτες διαφορές του με τις Αρχές. Στην ταινία αυτό δε γίνεται πάντα αντιληπτό.

Ας προχωρήσουμε τώρα σε περιπτώσεις αφαίρεσης στον υποτιλισμό της ταινίας:

1. Look at that, a right stackers' borstal.	1. Κοίτα!
2. Sit down and let's get these bracelets off you.	2. Κάτσε να στα βγάλουμε.
3. I hope it's better than that detention center.	3. Καλύτερα δεν είναι εδώ;

⁴¹⁵Leech, G. , M., Short, *Style in Fiction*, (London: Longman, 1981), σελ.31.

4. Hello, Harry. Still busy?	4. Γεια. Έχεις δουλειά;
5. Get your hands out of your pockets, lads. Come on line up!	5. Βγάλτε τα χέρια σας. Πάμε!
6. Keep it quiet. What do you think this is, a holiday camp?	6. Ησυχία. Δεν είμαστε σε διακοπές.
7. All right, get your clothes off, all of you, and put them on the floor. Come on, move.	7. Ξεντυθείτε άντε.
8. Say "sir" when you answer the Governor.	8. Να λες "κύριε" όταν απαντάς.
9. You are here for us to try and make something of you.	9. Ήρθατε για να σας αλλάξουμε.
10. Well, Stacey, I'm putting these lads in your charge...	10. Σου τους αφήνω υπό την επίβλεψή σου.
11. That's good news, sir.	11. Ωραία!
12. But theories don't always work out in practice, remember.	12. Άλλο η θεωρία κι άλλο η πράξη.

13. I'm greatly looking forward to doing what I can to help these boys.	13. Θα κάνω τα πάντα να τους βοηθήσω.
14. Well, he sort of runs things around here.	14. Ελέγχει τα πάντα εδώ.
15. Well, you're a new boy here, aren't you, Smith?	15. Είσαι νέος εδώ;
16. Now, for instance, how do you come to be here?	16. Πώς και είσαι εδώ;
17. Anything you say is strictly confidential. It doesn't go beyond these four walls. OK!	17. Ότι πεις θα μείνει εδώ.
18. Bakery yes! What were you thinking about at the time?	18. Τι σκεφτόσουν;
19. I wasn't thinking about anything. I was too busy breaking in.	19. Δε σκεφτόμουν. Με ένοιαζε να μπω.
20. I think you can do a bit better than this, Smith.	20. Θα τα πας καλύτερα.

21. Why did you say that? Is your father dead? When did he die?	21. Πέθανε ο πατέρας σου; Πότε έγινε;
22. No. But how do we tackle the basic aggression which these lads obviously feel?	22. Πώς θα τους ηρεμήσουμε όμως;
23. I was just wondering whether life was just a bit more complicated than a football match.	23. Η ζωή είναι πιο δύσκολη από έναν αγώνα;
24. Quiet! Quiet in the shower! All correct sir. Class 22.	24. Ησυχία!
25. Where the bloody hell you been?	25. Πού ήσουν;
26. No, you can't. Go to your Auntie Vi's and watch television.	26. Πήγαινε στη θεία σου και δες τηλεόραση.
27. Where did you learn to drive like this?	27. Πού έμαθες να οδηγείς;
28. Well, you can count me out. I've got better things to do with my time.	28. Μη με υπολογίζετε εμένα.

<p>29. Your old man must be well-off buying you a car for your birthday.</p>	<p>29. Ο γέρος σου πρέπει να έχει λεφτά.</p>
<p>30. You'll end up in prison one of these days.</p>	<p>30. Θα καταλήξεις στη φυλακή.</p>
<p>31. You're a bloody poet. ain't yer? Ere ya' are!</p>	<p>31. Είσαι ένας ποιητής.</p>
<p>32. You mean you didn't plan it? You didn't think it out?</p>	<p>32. Δεν το είχες σχεδιάσει;</p>
<p>33. Well, it was a good effort anyway.</p>	<p>33. Καλή προσπάθεια.</p>
<p>34. You don't get anywhere without effort, do you, lad?</p>	<p>34. Χωρίς αυτή δεν πας πουθενά.</p>
<p>35. And who knows, with a bit more style and strategy and, of course, effort, you might win that cup for us, eh?</p>	<p>35. ίσως με λίγη στρατηγική να κερδίσεις;</p>
<p>36. Looks like you're going to be our champion runner now, Smithy.</p>	<p>36. Θα 'σαι ο πρωταθλητής μας Σμιθ.</p>

37. And this is your son, is it?	37. Αυτός είναι ο γιος σας?
38. I was sorry to hear about your husband.	38. Λυπάμαι για το σύζυγό σας.
39. He will be, when he gets a job.	39. Ναι όταν βρει δουλειά.
40. I don't need any help with this. I can manage right enough.	40. Δε θέλω καμία βοήθεια.
41. I don't know , I can't get a word out of him. I don't know what's up with him.	41. Δεν ξέρω τι έχει. Δε βγάζει λέξη.
42. The food in this place stinks.	42. Χάλια φαγητό!
43. I shall have to make a pretty good effort to forget.	43. Πρέπει να ξεχάσω.
44. What do you think you are doing? You can't stay there all morning.	44. Τι νομίζεις ότι κάνεις;
45. People get married young nowadays, you know.	45. Παντρεύονται νωρίς πλέον.

46. What did your old man do before he died?	46. Τι δουλειά έκανε ο πατέρας σου;
47. They used to fight like cat and dog.	47. Μάλωναν έντονα.
48. Smashing. What are we going to do when we get back to Nottingham?	48. Τι θα κάνουν όταν επιστρέψουμε;
49. We don't want the sound on.	49. Χωρίς ήχο.
50. Colin? What the hell you playing at?	50. Κόλιν! Τι κάνεις;
51. Eh, we shouldn't have come in here. We won't find nought.	51. Δεν έπρεπε να έρθουμε εδώ.
52. It seems a lad in your condition should be in the hospital, not roaming the streets. I think you had better come along with me.	52. Άλλος στη θέση σου θα ήταν νοσοκομείο.
53. I feel tired after thinking up an idea like that.	53. Είμαι κουρασμένος απ' την τόση σκέψη.

54. Tell me where that money is.	54. Πού είναι τα λεφτά;
55. Mother, get my lawyer on the phone, will you.	55. Πάρε το δικηγόρο μου.
56. It is not that I don't like work. It's that I don't like the idea of slaving me guts out so the bosses can get all the profits.	56. Δε μου αρέσει να με εκμεταλλεύονται.
57. It will be if I have anything to do with it. The thing is, I don't know where to start though.	57. Δεν ξέρω από που να αρχίσω.
58. I don't suppose there is any honor that would give a man greater satisfaction ...	58. Δεν υπάρχει μεγαλύτερη τιμή για κάποιον...
59. Oh by the way, is your mother coming down for the big day against Ranleigh School?	59. Θα έρθει η μητέρα σου στον αγώνα;
60. 'Orrible smell. Wouldn't be you by any chance, would it?	60. Τι απαίσια μυρωδιά;
61. Whose bloody side are you on,	61. Με τίνος το μέρος είσαι;

all of a sudden?	
62. Good luck to you boys.	62. Καλή τύχη.
63. Oh this is Smith, sir, who I was telling you about.	63. Αυτός είναι που σας έλεγα.
64. I'm afraid your boys haven't a hope of catching him now.	64. Δεν έχετε καμιά ελπίδα.
65. The sooner we have your cooperation, the sooner you will be out of here.	65. Αν συνεργαστείς θα σε αφήσουμε.
66. Whose bloody side are you...on all...of a sudden?	66. Με ποιον είσαι;

Σε γενικές γραμμές θα λέγαμε ότι πρόκειται για μία πιστή ως προς το πρωτότυπο μετάφραση με απαραίτητες βέβαια αφαιρέσεις. Όπως και στις προηγούμενες ταινίες του Αγγλικού κινηματογράφου έτσι και σε αυτή ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει τα question tags ή σε ορισμένες περιπτώσεις τα αποδίδει ως ρητορικές ερωτήσεις, προς εξοικονόμηση χρόνου και χώρου στους υπότιτλους:

And this is your son, is it?	Αυτός είναι ο γιος σας;
-------------------------------------	-------------------------

Να τονίσουμε, επίσης, ότι πέρα από τα question tags ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει και τα stative verbs μιας και τα θεωρεί περιττά και ότι σε περίπτωση παράλειψής τους δεν αλλοιώνεται το νόημα της πρότασης:

I think you can do a bit better than this, Smith.	Θα τα πας καλύτερα.
----------------------------------------------------------	---------------------

Όπως και σε προηγούμενες αγγλικές ταινίες που παρουσιάστηκαν, έτσι και στη συγκεκριμένη ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει το υβριστικό λεξιλόγιο και αυτό είναι κάτι το οποίο δεν μπορεί κανείς να κρίνει ως σωστό ή λάθος μιας και επαφίεται στην ηθική του μεταφραστή για το κατά πόσο θα έπρεπε να μεταφράζεται :

Where the bloody hell you been?	Πού ήσουν;
----------------------------------------	------------

Τέλος, ας αναφέρουμε ότι σε περιπτώσεις όπου ο σεναριογράφος προσπαθεί να τονίσει τη διαφορά στη γλώσσα που χρησιμοποιείται μεταξύ των ηθοποιών, ο υποτιτλιστής απ' την άλλη δε διατηρεί αυτές τις διαφορές, δε βρίσκει δηλαδή κάποιο μεταφραστικό τέχνασμα ούτως ώστε να διατηρήσει αυτές τις γλωσσικές διαφορές (όπως για παράδειγμα μία τοπική ελληνική ιδιόλεκτο μιας και δεν μπορεί να γίνει επεξήγηση μέσω σχολίου του μεταφραστή στους υπότιτλους) :

You're a bloody poet, ain't yer?	Είσαι ένας ποιητής.
-----------------------------------------	---------------------

'Ere ya' are!	
---------------	--

Συνοπτικά, θα έλεγε κανείς ότι πρόκειται για μία επιτυχημένη κινηματογραφική προσαρμογή με έναν υποτιτλισμό αρκετά πιστό ως προς το πρωτότυπο σενάριο της ταινίας. Η σκηνοθετική ματιά του Tony Richardson σε συνδυασμό με το καλογραμμένο σενάριο συντελούν στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού αποτελέσματος που κρατά το θεατή καθηλωμένο μέχρι το τέλος της ταινίας.

5.9 *Tirez sur le Pianiste*

Μετά την επιτυχία της ταινίας *Les 400 Coups* (1959), ο François Truffaut θέλησε να γυρίσει μία ταινία η οποία να έχει μία αμερικανική ατμόσφαιρα περισσότερο παρά γαλλική. Έτσι λοιπόν, αφού είχε ενθουσιαστεί διαβάζοντας το βιβλίο του David Goodi *Down There* (το οποίο είχε μεταφραστεί στα γαλλικά ως *Tirez sur le Pianiste*) αποφάσισε να το μεταφέρει στον κινηματογράφο, δημιουργώντας ένα μείγμα θρίλερ, κωμωδίας και ρομαντικής ταινίας, ξεφεύγοντας από τις παραδοσιακές μορφές κινηματογράφησης. Αυτό το αριστούργημα του Γαλλικού Νέου Κύματος δέχτηκε φοβερές κριτικές, όχι όμως από την πρώτη στιγμή μιας και οι κριτικοί έπρεπε να συνηθίσουν πρώτα αυτό το πρωτότυπο μείγμα κινηματογραφικών ειδών.

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Charlie Kohler, ο πιανίστας ο οποίος παίζει πιάνο σε ένα μικρό μπαρ στο Παρίσι. Τον Charlie ερωτεύεται η Lena, σερβιτόρα στο μαγαζί. Μαθαίνουμε βέβαια ότι ο Charles Kohler είναι στην ουσία ο Edward Saroyan. Αυτό το μαθαίνουμε από τον αδερφό του, τον Chico, ο οποίος καταζητείται από γκάνγκστερ για χρέη και σπεύδει στο συγκεκριμένο μπαρ για να ζητήσει βοήθεια από τον αδερφό του. Αφού αποκαλύπτει την πραγματική ταυτότητα του Charlie, μαθαίνουμε ότι στο παρελθόν υπήρξε ένας πολύ γνωστός πιανίστας.

Ο Truffaut προχωρά σε κάποιες μικρές αλλαγές από το πρωτότυπο μυθιστόρημα. Εστιάζει κυρίως στη διαφορά τέχνης και εμπορευματοποίησης, αλλά και στο αμερικανικό είδος κινηματογράφου, *noir*. Όσον αφορά στον πρωταγωνιστή, ο David Goodi δημιουργεί έναν ήρωα, τον Edward Webster Lynn, ο οποίος είναι ένας δυνατός χαρακτήρας

με αυτοπεποίθηση και ο οποίος διάλεξε μόνος του την απομόνωση. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα του οποίου η αφήγηση θυμίζει παραμύθι. Αντίθετα, ο Truffaut δημιουργεί τον Charlie Kohler/ Edward Saroyan έναν ήρωα συνεσταλμένο ο οποίος δεν επέλεξε ηθελημένα την απομόνωση, έναν κλασικό ήρωα film noir ο οποίος έλκει τη τραγωδία με έναν απίστευτο τρόπο. Αξίζει βέβαια να τονιστεί, ότι ο Truffaut διατήρησε αναλλοίωτη τη δραματική και μελαγχολική ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος του Goodi. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο σκηνοθέτης άλλαξε και τον πρωτότυπο τίτλο του έργου με σκοπό προφανώς να τραβήξει την προσοχή και το ενδιαφέρον των θεατών.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η μεγάλη επιτυχία της ταινίας οφείλεται και στη μείξη διαφορετικών κινηματογραφικών ειδών. Από την πρώτη κιόλας σκηνή, ερχόμαστε αντιμέτωποι με τη δράση. Ένας άγνωστος άνδρας καταδιώκεται από κάποιους άλλους. Πριν μάθουμε ποιος είναι αυτός ο άνδρας, συναντούμε έναν άλλο χαρακτήρα, τον περαστικό, ο οποίος λέει την προσωπική του ιστορία και ο οποίος δεν ξαναεμφανίζεται στην ταινία. Η ιστορία του ωστόσο δημιουργεί αυτό τον μελαγχολικό τόνο που θέλει να προκαλέσει ο Truffaut στην ταινία του.

Αυτή η δράση συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή όπου και μαθαίνουμε την ταυτότητα του άνδρα που καταδιωκόταν. Η ατμόσφαιρα στο μικρό μπαρ γίνεται πιο ρομαντική όταν ο Charlie αντιλαμβάνεται τον έρωτα της Lena γι' αυτόν, για να μετατραπεί στη συνέχεια σε κωμωδία όταν οι γκάνγκστερ πλησιάζουν τον Charlie και τη Lena. Στη συνέχεια, μετατρέπεται σε δράμα όταν αποκαλύπτονται οι λόγοι για τους οποίους ο Charlie βρίσκεται σε αυτή την κατάσταση.

Στο κέντρο της ιστορίας βρίσκεται βέβαια ο Charlie ο οποίος, όπως και οι υπόλοιποι αντλήρωες των ταινιών του Χόλλυγουντ της δεκαετίας '40 και '50, προσπαθεί να κρύψει το παρελθόν του. Οι πληροφορίες για το

παρελθόν του προκαλούν τέτοια συγκίνηση στο θεατή που έρχονται σε έντονη αντίθεση με τις προηγούμενες και επόμενες σκηνές.

Είναι αλήθεια ότι ο Truffaut μαζί με τον κινηματογραφιστή Raoul Coutard δημιουργούν ένα φανταστικό ασπρόμαυρο τοπίο του Παρισιού, οι πλακόστρωτοι δρόμοι, τα γραφικά σπίτια, τα νυχτερινά μαγαζιά. Το voice-over του Charlie χρησιμεύει για να εκφράσει τις αμφιβολίες του, ωστόσο στο τέλος πληρώνει και ο ίδιος το τίμημά του.

Ας συνεχίσουμε τώρα με το σχολιασμό των υποτίτλων της ταινίας εστιάζοντας σε σημεία όπου έγινε αφαίρεση:

1. Ah! Moi, j'aimerais bien être marié aussi.	1. Ας ήμουν κι εγώ παντρεμένος.
2. Vous avez dit ça comme si vous le pensiez.	2. Το εννοείτε;
3. Mais je le pense vraiment.	3. Βέβαια.
4. ...et puis je n'arrivais jamais à trouver de bonnes raisons.	4. ...και δεν έβρισκα απάντηση.
5. Je me suis fait à elle, on avait eu du bon temps ensemble.	5. Περνούσαμε καλά μαζί.
6. Bon, ben moi, je tourne à droite.	6. Εγώ στρίβω εδώ.

7. Alors, je vous dis adieu et...soignez-vous bien.	7. Αντίο και να προσέχετε.
8. Oh, pas les flics, en tout cas, sans ça, je t'aurais pas foutu dans le coup.	8. Όχι αστυνομικοί...αλλιώς δε θα σ'έμπλεκα.
9. C'est pour ça que tu es venu, pour me mettre dans le coup.	9. Ήρθες για να με μπλέξεις;
10. Oh, ben tout le monde est en pleine forme...le vieux...la vieille.	10. Όλοι είναι καλά.
11. Ils ont voulu jouer les gros bras et nous désavantager.	11. Θέλανε να μας βγάλουν απ' το κόλπο.
12. Je ne peux pas être à deux endroits à la fois.	12. Δεν μπορώ να 'μαι παντού.
13. Je ne tolère pas le tutoiement entre nous.	13. Δε μ' αρέσει ο ενικός.
14. Charlie, je l'aime beaucoup.	14. Τον αγαπώ.
15. Il faut que vous m'excusiez, les clients attendent.	15. Συγχωρέστε με, με περιμένουν.

16. Intéressant, intéressant ou curieux.	16. Ενδιαφέρον!
17. ...je voudrais bien que ce soit moi qu'elle regarde ainsi.	17. Μακάρι να κοίταγε εμένα.
18. Moi, je vais me coucher, parce que , quand même, on ne peut pas rester sans rien faire.	18. Πάω για ύπνο, μην κάθομαι άπραγος.
19. Il faut que tu dises n'importe quoi.	19. Πες κάτι.
20. Bonsoir Charlie. Tu dors toujours sans pyjama.	20. Γεια. Έτσι κοιμάσαι;
21. Bon, bon, j'insiste pas. Je m'en vais.	21. Καλά, φεύγω εγώ.
22. Mais non, je me moque pas de toi , ma poulette.	22. Δε σε κοροϊδεύω.
23. Dis donc! Je croyais que t'étais timide.	23. Νόμιζα ότι ήμουν ντροπαλή.
24. Clarisse va dans ta chambre,	24. Πήγαινε, θα ξυπνήσει ο Φίντο.

Fido va se réveiller. Allez, vite!	
25. Allez! Vite! Tu vas être en retard.	25. Άντε θ' αργήσεις.
26. Y a pas besoin de faire des présentations.	26. Χωρίς συστάσεις.
27. Je crois savoir mais je ne suis pas certain.	27. Μάλλον ξέρω.
28. ...S'il y a une chose que je sais faire, hein, c'est de conduire.	28. Μόνο να οδηγώ ξέρω.
29. ...un jour ça finira mal...T'écraseras un mec.	29. Μια μέρα θα χτυπήσεις κανέναν.
30. Maintenant, je vais vous dire une bonne chose.	30. Θα σας πω κάτι.
31. Je l'aime, ma parole, je veux l'épouser, je voudrais lui faire des gosses.	31. Την αγαπώ, θέλω να την παντρευτώ.
32. La porte! Vous, merde, aidez-moi!	32. Την πόρτα, βοηθήστε με.

33. C'est ça, passez nous voir, on vous attend.	33. Ελάτε, θα σας περιμένουμε.
34. Nous n'acceptons jamais de cadeau des clients, Monsieur.	34. Δε δεχόμαστε δώρα κύριε.
35. Tu sais ce que je voudrais: que tu ne travailles plus à la cafétéria.	35. Θα 'θελα να μη δουλεύεις εκεί.
36. Je sais, pour moi c'est pareil, chaque jour plus fort.	36. Κάθε μέρα πιο πολύ.
37. Permettez-moi de me présenter...	37. Ας παρουσιαστώ.
38. Vous êtes pianiste et vous êtes venu me voir, il y a un an à mon bureau.	38. Είστε πιανίστας κι ήρθατε πέρυσι να με δείτε.
39. Il faut que je vous explique...Enfin...je vous présente ma femme.	39. Να σας παρουσιάσω τη γυναίκα μου.
40. Ah vous avez une de ces chances, cher ami.	40. Είστε τυχερός.

41. Rien, il n'y a rien.	41. Τίποτα.
42. Dans la voiture tu étais très gai.	42. Πριν ήσουν χαρούμενος.
43. Tu t'es brusquement arrêté de parler comme si j'avais dit quelque chose qui t'ait déplu.	43. Σταμάτησες λες κι είπα κάτι κακό.
44. J'en ai marre, t'entends, j'en ai marre!	44. Βαρέθηκα!
45. Je ne demande tout de même pas grand-chose, bon Dieu!	45. Δε ζητάω τίποτα Θεέ μου.
46. Je préférerais que tu sois prétentieux et plus sûr de ton génie.	46. Μακάρι να είχες αυτοπεποίθηση.
47. Pardon, je dis des bêtises, parce que je suis jalouse.	47. Τα λέω γιατί ζηλεύω.
48. J'aime toute ce qui est beau, sans distinction de sexe.	48. Μου αρέσει το ωραίο.
49. Au début, on se disputait maintenant c'est beaucoup plus	49. Τώρα είναι πιο σοβαρά.

grave.	
50. Moi, non plus, au début je ne pouvais pas y croire.	50. Ούτε εγώ ήθελα.
51. Laisse-moi tranquille, je t'en prie, va -t-en.	51. Άσε με ήσυχη.
52. Pourquoi tu cries? Jamais tu n'as crié après moi. Pourquoi tu cries maintenant.	52. Γιατί φωνάζεις; Ποτέ δε φώναζες.
53. Tu passais ton temps à le regarder, à te détourner, à le regarder encore.	53. Περνούσες το χρόνο σου κοιτώντας το.
54. Dis donc, j'ai l'impression que Plyne, il est vachement amoureux de toi.	54. Νομίζω ότι είναι ερωτευμένος μαζί σου.
55. T'es timide, tu respectes les femmes.	55. Σέβεσαι τις γυναίκες.
56. Pour moi et puis pour toi aussi...pour nous deux.	56. Για 'μένα και για 'σένα.

57. J'aime pas beaucoup le blanc. J'aime bien le jaune.	57. Μ' αρέσει πιο πολύ το κίτρινο.
58. Bonjour Mademoiselle. Mes compliments. C'est par où?	58. Καλημέρα. Από πού;
59. J'espère que t'hésites pas. D'ailleurs laisse-moi faire et regarde bien.	59. Άστο σ' εμένα και κοίτα.
60. Là, je comprends pas, je suis hors du coup, moi.	60. Δεν καταλαβαίνω τίποτα.
61. Tel que tu me vois, Léna, je vais te tuer.	61. Θα σε σκοτώσω.
62. Pour l'instant, ce n'est pas elle qui m'intéresse mais vous.	62. Εσείς μ'ενδιαφέρετε.
63. Ah! Qu'est-ce que tu veux que j'en sache.	63. Τι να ξέρω;
64. Je sais pas, on peut essayer.	64. Ας δοκιμάσουμε.
65. Si elle t'avait laissé boire toute la bouteille, la séparation serait plus facile.	65. Αν σ' άφηνε να πιεις ο χωρισμός θα ήταν εύκολος.

66. Bon, ben alors, je te le laisse.	66. Στον αφήνω.
---------------------------------------------	-----------------

Μετά την παρουσίαση των υποτίτλων, γίνεται αντιληπτό ότι ο υποτιτλιστής παρέμεινε όσο το δυνατόν πιστός ως προς το πρωτότυπο σενάριο αλλά έγιναν και οι αναγκαίες αφαιρέσεις λόγω εξοικονόμησης χρόνου και χώρου.

Αρχικά, σε πολλές περιπτώσεις ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει τις προσφωνήσεις ή και γενικά τα κύρια ονόματα, όπου αυτός κρίνει ότι η ενδεχόμενη παράλειψή τους δεν αλλοιώνει το νόημα του κειμένου. πχ:

Charlie, je l'aime beaucoup.	Τον αγαπώ.
-------------------------------------	------------

Όπως έχουμε παρατηρήσει και σε ταινίες που έχουμε ήδη παρουσιάσει, έτσι και στη συγκεκριμένη ταινία ο υποτιτλιστής αποφεύγει, όσο αυτό είναι δυνατόν, τη μετάφραση υβριστικών λέξεων:

La porte! Vous, merde, aidez-moi!	Την πόρτα, βοηθήστε με!
------------------------------------------	-------------------------

Όπως και σε προηγούμενες γαλλικές ταινίες έτσι και στη συγκεκριμένη ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει τις *pronoms toniques* απ' τη στιγμή που και αυτές χρησιμοποιούνται στο πρωτότυπο κείμενο για λόγους έμφασης, όπως για παράδειγμα:

Là, je comprends pas, je suis hors du coup, moi.	Δεν καταλαβαίνω τίποτα.
---------------------------------------------------------	-------------------------

Στη συνέχεια, αξίζει να τονίσουμε ότι και σε αυτή τη γαλλική ταινία ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει ορισμένες κλασικές γαλλικές εκφράσεις που θα τον οδηγούσαν στην παραγωγή γαλλισμών (πχ. c'est lui qui...).

Επιπρόσθετα, λόγω εξοικονόμησης χρόνου και χώρου αποφεύγει να μεταφράσει επαναλήψεις, παρόλο που και στο πρωτότυπο χρησιμοποιούνται επί τούτου...για να τονίσουν ακόμα πιο πολύ το συναισθηματικό φορτίο της φράσης:

J'en ai marre, t'entends, j'en ai marre.	Βαρέθηκα!
-------------------------------------------------	-----------

Σε γενικές γραμμές, ο υποτιτλιστής όπως και ο σεναριογράφος επιλέγει να μεταφέρει την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος και στο θεατή, με σκοπό να αναπαράγει την αντίδραση του αναγνώστη, στο θεατή της ταινίας. Οι αναπόφευκτες περιπτώσεις αφαίρεσης θα λέγαμε ότι δεν αδικούν το πρωτότυπο κείμενο ούτε το αλλοιώνουν. Λαμβάνοντας υπόψη τα τεχνικά χαρακτηριστικά και τις τεχνικές απαιτήσεις ενός υπότιτλου δύο σειρών, ο υποτιτλιστής προσπάθησε να παραμείνει όσο το δυνατόν πιο πιστός γίνεται ως προς το σενάριο.

5.10. *Saturday Night and Sunday Morning*

Το μυθιστόρημα, *Saturday Night and Sunday Morning*, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1958 και θεωρήθηκε ένα πολύ σημαντικό έργο για την εργατική τάξη, κατά τη δεκαετία του '50.

Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα, γραμμένο από τον Alan Sillitoe το οποίο απεικονίζει με πολύ ξεκάθαρο και αποτελεσματικό τρόπο την εργατική τάξη στη μεταπολεμική Αγγλία. Δεν οφείλει άλλωστε την επιτυχία του μόνο εκεί αλλά και στα αυτοβιογραφικά στοιχεία του Sillitoe που ενσωματώνονται στο έργο.

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, έχουμε δύο αφηγητές, σε τρίτο πρόσωπο ο αφηγητής που εξιστορεί τα γεγονότα και σε πρώτο πρόσωπο ο αφηγητής ο οποίος παρουσιάζει τις σκέψεις του Arthur. Ο Arthur είναι ένας 21χρονος νεαρός που δουλεύει σε εργοστάσιο και ο οποίος διασκεδάζει έξω με τη Brenda, τη σύζυγο ενός συναδέλφου του και συμμετέχει σε ένα διαγωνισμό αλκοόλ. Αφού έχει μεθύσει από το διαγωνισμό αυτό, η Brenda επιστρέφει σπίτι μαζί του και περνάνε παρέα το βράδυ. Ο Arthur συνάπτει σχέση και με την αδερφή της Brenda αλλά και με μία τρίτη κοπέλα, μέχρι να αποκαλυφθεί και να δεχτεί τις επιπτώσεις. Την Κυριακή το πρωί πλέον μόνο η τρίτη κοπέλα παραμένει μαζί του (παρά το άπιστο παρελθόν του) και σχεδιάζουν το γάμο τους.

Η κινηματογραφική προσαρμογή έχει κάποιες διαφορές από το μυθιστόρημα, όσον αφορά στην πλοκή αλλά πολλές από αυτές οφείλονται και σε θέματα λογοκρισίας, όπως για παράδειγμα η σκηνή της άμβλωσης της Brenda που ενώ περιγράφεται ξεκάθαρα στο βιβλίο, στην ταινία δέχτηκε λογοκρισία. Ωστόσο, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Arthur

πετυχαίνει να μεταφέρει στην οθόνη ακριβώς εκείνα τα στοιχεία που ήθελε να του αποδώσει και ο Sillitoe.

Ο Arthur είναι ένας επαναστατικός χαρακτήρας: "Once a rebel, always a rebel. You can't help being one."⁴¹⁶ Όπως και ο Sillitoe έτσι και ο σκηνοθέτης της ταινίας, Karel Reisz, δεν κατακρίνουν τον ήρωα. Ο Arthur κάνει ακριβώς αυτό που θέλει δίχως να λαμβάνει υπόψη τις συνέπειες των πράξεών του ή τις επιπτώσεις που ενδεχομένως να φέρουν στους γύρω του.

Ωστόσο, ο Arthur προβάλλει και την ευαίσθητη πλευρά του. Δεν είναι δυνατό ούτε για τον αναγνώστη ούτε για το θεατή να επιπλήξει το συγκεκριμένο ήρωα για ανάρμοστη συμπεριφορά μιας και είναι ένας χαρακτήρας αληθοφανής, ένας χαρακτήρας συνώνυμος του σύγχρονου ανθρώπου, με την καλή και την κακή του πλευρά.

Παρόλο που εκπροσωπεί την εργατική τάξη και δουλεύει και ο ίδιος σε εργοστάσιο, ωστόσο προσέχει την εμφάνισή του ιδίως όταν πρόκειται να συναντήσει γυναίκες. Θέλει να παραμένει κομψός χωρίς να υιοθετεί την τυποποιημένη εμφάνιση του εργάτη.

Σαν κλασικός εργάτης σε εργοστάσιο, προσπαθεί και ο ίδιος να απολαμβάνει ιδιαίτερα τα Σαββατοκύριακα μιας και είναι το μόνο διάστημα που έχει μακριά από τη δουλειά του. Επομένως, η ζωή του κινείται γύρω από τις παμπ, τη δουλειά και τις γυναίκες, με μοναδικό του ρητό: " plenty of work and plenty of booze and a piece of skirt every month till I m ninety"⁴¹⁷.

Στην ουσία, ο Arthur δεν έχει καμία φιλοδοξία να ανελιχθεί κοινωνικά αλλά κυρίως να απολαύσει τη ζωή του. Τριγυρνάει στις παμπ

⁴¹⁶Sillitoe, A., *Saturday Night and Sunday Morning*, (London: W. H. Allen & Co. Ltd, 1979), σελ.207.

⁴¹⁷Ibid, Sillitoe, σελ.187.

αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι άνθρωπος της πόλης. Λατρεύει τη φύση, το ψάρεμα και την απόλυτη ελευθερία: "No one bothered you: you were a hunter, a dreamer, your own boss, away from it all"⁴¹⁸.

Είναι γεγονός ότι δεν του αρέσει η δουλειά που κάνει μιας και τη θεωρεί βρώμικη και ανιαρή αλλά έχει μάθει να προσαρμόζεται εύκολα. Για τον ίδιο, η δουλειά δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα μέσο να κερδίζει τα προς το ζην. Είναι εκπρόσωπος της γενιάς του, της νεολαίας στη μεταπολεμική Αγγλία και κρίνει τόσο τη συγκεκριμένη κοινωνία όσο και την κυβέρνηση.

Ως επαναστατικός νέος, αρνείται κάθε είδους συμβιβασμό και επιλέγει την αντίδραση σε οποιαδήποτε μορφή εξουσίας. Είναι απόλυτα απογοητευμένος με όσα τους είχε υποσχεθεί η κυβέρνηση και για το λόγο αυτό αμφισβητεί όλους τους θεσμούς και τους νόμους μιας και τους θεωρεί ψεύτικους και περιττούς. Πρόκειται λοιπόν για ένα εργατικό μανιφέστο που βρήκε σάρκα και οστά μέσα από τον Arthur.

Η ταινία του Reisz κατάφερε να αναδείξει τον Arthur ως το λεγόμενο "οργισμένο νιάτο" ("angry young men") ακόμα και με την επιτυχημένη επιλογή ηθοποιού (Albert Finney). Πρόκειται για ένα πρωτοποριακό έργο για την εποχή του. Ακόμα και η σκηνή όπου ο Arthur ξυπνάει πλάι στην ερωμένη του αποτελεί ίσως και την πρώτη σκηνή εξωσυζυγικού έρωτα στο Βρετανικό κινηματογράφο. Ωστόσο, για λόγους και πάλι λογοκρισίας, πολλοί από τους διαλόγους του βιβλίου στη συγκεκριμένη σκηνή έχουν αφαιρεθεί. Εντούτοις, αποτελεί χαρακτηριστικό έργο του Free Cinema με τις διάφορες τεχνικές ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιεί για να αναπαραστήσει τη ζωή της εργατικής τάξης.

⁴¹⁸Ibid, Sillitoe, σελ.221.

Ας περάσουμε τώρα στην παρουσίαση περιπτώσεων αφαίρεσης στον υποτιτλισμό της ταινίας *Saturday Night Sunday Morning*:

1. Try some.	1. Δοκίμασε.
2. You've been taking a time.	2. Τόση ώρα;
3. Another beer Mrs.	3. Άλλη μια μπύρα μαύρη.
4. Is your mum a bit deaf then?	4. Η μητέρα σας είναι λίγο κουφή;
5. Ever go to pictures?	5. Πάτε ποτέ σινεμά;
6. Fast worker aren't you?	6. Γρήγορο πιστόλι δεν είστε;
7. I'll see you on Wednesday then.	7. Την Τετάρτη λοιπόν.
8. Don't be late then.	8. Μην αργήσετε.
9. I can't see your dad.	9. Δε βλέπω τον πατέρα σας.
10. But he is coming.	10. Δεν έρχεται;
11. I'd take a tip from the fishes.	11. Πήρα ένα μάθημα από το ψάρεμα.

12. You've got to get married sometime aren't you?	12. Κάποια στιγμή παντρεύεσαι.
13. That's too much to get married.	13. Αυτά είναι αρκετά.
14. Take some good tips from the fishes.	14. Πάρτε μερικές συμβουλές απ' τα ψάρια.
15. They all get caught in the end, don't they?	15. Όλα πιάνονται στο τέλος.
16. Make sure it is, so as well.	16. Ελπίζω.
17. She won't believe you, she can trust me.	17. Μου έχει εμπιστοσύνη.
18. Friends are right. He's one of them who knows how to spend his money.	18. Δεν είναι από αυτούς τους φτωχομπινέδες.
19. Do you need any money mum?	19. Θέλεις τα λεφτά σου μαμά;
20. Everything go for a hard work dad?	20. Όλα πήγαν καλά στη δουλειά;
21. Busy night, isn't it?	21. Πολλή δουλειά απόψε.

22. You should have seen next door.	22. Και που να δεις δίπλα.
23. Eight pounds already. He's having a good time.	23. Οχτώ; Καλά πάει;
24. Bring us a couple of pounds here George.	24. Φέρτε μας άλλες δύο πίντες.
25. Not even apologize.	25. Ούτε καν συγγνώμη.
26. Don't you sit like that. Go do something.	26. Μην κάθεται έτσι. Κάνε κάτι.
27. You never think. Do you?	27. Ποτέ δεν σκέφτεσαι.
28. You'll have all the neighbors talking you know.	28. Θα έχουν να μιλάνε οι γείτονες.
29. Yes, I've heard all about it.	29. Άκουσα όλα τα σχετικά.
30. Falling downstairs and spitting a beer all over that woman.	30. Έπεσες από τις σκάλες κι έχυσες μύρα πάνω σε μια γυναίκα.
31. I can smell it a mile.	31. Το μυρίζω από ένα μίλι

	μακριά.
32. ...two beers and a couple of orange squashes.	32. ...ήπια δυο μπύρες και δυο πορτοκαλάδες.
33. Don't let it stay here too long. Let's go upstairs.	33. Να μη μείνουμε εδώ κάτω.
34. I always was a liar I wanted to know.	34. Πάντα ήμουν μεγάλος ψεύτης, ο καλύτερος απ' όλους.
35. What a time we had last night.	35. Τι ωραίο βράδυ περάσαμε χθες.
36. You know you're lovely Brenda.	36. Είσαι όμορφη Μπρέντα.
37. It's gonna be the last breakfast you ever had at this house if you don't hurry.	37. Θα είναι το τελευταίο πρωινό που παίρνεις σ'αυτό το σπίτι αν δε βιαστείς.
38. No more kiss and cuddle if "he" sees you.	38. Όχι πλέον φιλιά κι αγκαλιές αν σε δει.
39. Do we want Jack to start catching on the door, do we?	39. Δε θέλουμε να μας πιάσει ο Τζακ έτσι;

40. What about the welfare?	40. Τι γίνεται με το κλαμπ;
41. It's not life if you're not awaken.	41. Δεν είναι χώρος ανάπαυσης για τους αδύναμους.
42. Get a move on love.	42. Κουνήσου.
43. Get going will ya?	43. Έλα κουνήσου.
44. Come on Tommy love, let's get your clothes off.	44. Έλα Τόμυ βγάλε τα ρούχα σου.
45. We had a nice time. Didn't we Tommy?	45. Περάσαμε καλά έτσι δεν είναι;
46. We had a clear road all the way down from Lincoln.	46. Είχαμε ελεύθερο δρόμο μετά το Λίνκολν.
47. He's on the road as well. Don't you remember?	47. Το έβαλε στα πόδια θυμάσαι;
48. ...rather than get a good wash.	48. ...κι όχι να κάνει κρύο μπάνιο.
49. We never got a word after that did we?	49. Ποτέ δεν άκουσα καμία λέξη μετά απ' αυτό;
50. You're out of your way, aren't	50. Έχασες το δρόμο σου;

you?	
51. ...when she went back home instead of going out with him.	51. ...όταν αυτή έφυγε σπίτι μαζί μας, πριν απ' αυτόν.
52. She's all right. She's got a lot to do though.	52. Καλά.. Έχει πολλά να κάνει.
53. He never did well in this country, did he?	53. Ποτέ δεν πήγε καλά σ' αυτή τη χώρα.
54. Although he was a good worker you know that.	54. Αν και ήταν πάντα εργατικός.
55. He had to be the poor beggar.	55. Ήταν καλός ο καημένος. Είχε κάποιες δυσκολίες στα νιάτα του.
56. It won't happen again, I can tell you that.	56. Δε θα ξανασυμβεί, σας το λέω.
57. You can't beat the good old days.	57. Δεν μπορείς να πετύχεις τις παλιές καλές μέρες.
58. Not me. I'm caught already.	58. Εγώ έχω ήδη φλερτ.
59. Neither lost our license.	59. Σχεδόν χάσαμε την άδειά μας.

60. It took us a lot of days to clean up after that.	60. Μας πήρε κάμποσες μέρες για να καθαρίσουμε.
61. Two packets of crisp please.	61. Δύο πατατάκια.
62. Make a bomb fire.	62. Θα τις έκαιγα.
63. I don't go around so many women.	63. Δε μου αρέσει να βασανίζω τις γυναίκες.
64. All my life, I've got to blame for everything.	64. Τι ζωή, κατηγορούμαι για τα πάντα.
65. And don't think you ever will.	65. Δε θα τη μάθεις ποτέ.
66. Look I'll try one last thing.	66. Θα προσπαθήσω κάποιο τελευταίο πράγμα.
67. Don't think you're backing up now.	67. Δε θα κάνεις πίσω τώρα.
68. And I'd never would either.	68. Ποτέ.
69. When though?	69. Πότε;
70. You're getting of light, are you?	70. Φέρεσαι σωστά.

71. Stop telling me off then.	71. Σταμάτα να σας το ηθικό.
72. All right if you like.	72. Αν σ' αρέσει.

Υστερα από την παρουσίαση περιπτώσεων αφαίρεσης στη συγκεκριμένη ταινία, θα λέγαμε ότι ο υποτιτλιστής πετυχαίνει να μεταφέρει στο κοινό αφίξεως το μήνυμα του πρωτότυπου κειμένου. Υπάρχουν στιγμές, όπου δε διστάζει να μεταφράσει ακόμα και υβριστικά σχόλια που περιέχονται ήδη στο πρωτότυπο κείμενο μιας και τα θεωρεί απαραίτητα για την κατανόηση του κειμένου και τη μεταφορά του μηνύματος.

Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις, όπου ο υποτιτλιστής προσκολλά τόσο πολύ στο αυθεντικό κείμενο, προσφεύγοντας σε «κατά λέξη μετάφραση» η οποία, θα λέγαμε, δεν είναι απόλυτα λειτουργική στη γλώσσα αφίξεως:

Mum has her birthday if you want to know.	Η μαμά έχει επέτειο εάν θέλετε να ξέρετε.
You'll have all the neighbors talking.	Θα έχουν να μιλάνε οι γείτονες.

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις ο υποτιτλιστής δε μεταγράφει ούτε τα κύρια ονόματα ούτε τα τοπωνύμια, μη λαμβάνοντας υπόψη ότι πρόκειται για μια κλασική ταινία η οποία κάλλιστα θα μπορούσε να απευθύνεται

και σε κοινό μεγαλύτερης ηλικίας που πολύ πιθανόν να αγνοεί τη γλώσσα αφετηρίας:

πχ. Flying Fox, Brenda, Arthur κτλ.

Σε γενικές γραμμές, πρόκειται για μία μετάφραση πολύ πιστή ως προς το πρωτότυπο κείμενο ή καλύτερα για μία σχεδόν «κατά λέξη» μετάφραση παρόλο που πρόκειται για υποτιτλισμό. Βέβαια, επειδή ο λόγος των ηθοποιών τυγχάνει να είναι αρκετά γρήγορος σε ορισμένες σκηνές, ο υποτιτλιστής θέλοντας να παραμείνει απόλυτα πιστός ως προς το πρωτότυπο κείμενο, μείωσε το χρόνο έκθεσης του υπότιτλου προκειμένου να έχει το χρόνο να μεταφράσει όσο το δυνατόν περισσότερες φράσεις από το πρωτότυπο κείμενο- το σενάριο.

5.11 *This Sporting Life*

Η ταινία *This Sporting Life* αποτελεί κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος, του David Storey. Σκηνοθετήθηκε από τον Lindsay Anderson και βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1963. Η αλήθεια είναι ότι δε γνώρισε μεγάλη επιτυχία, το αντίθετο μάλιστα. Πολλοί θεωρούν ότι η αποτυχία της ταινίας οφείλεται στο θέμα της αλλά και στο απαισιόδοξο τέλος της. Εύκολα παρατηρεί κανείς, ότι και οι προηγούμενες ταινίες των λεγόμενων «Οργισμένων Νιάτων» ναι μεν πρόβαλλαν «δύσκολα» θέματα και όχι σίγουρα ευχάριστα αλλά πάντα άφηναν στο θεατή μία αίσθηση ελπίδας, ότι κάτι δηλαδή εν τέλει θα αλλάξει στη ζωή των ηρώων και κατ' επέκταση στη δική του.

Ο πρωταγωνιστής, Frank Machin, είναι ένας ανθρακωρύχος που καταφέρνει να πετύχει στο χώρο του ράγκμπι. Ο Frank μένει με την κυρία Hammond η οποία είναι χήρα. Ο άνδρας της σκοτώθηκε την ώρα της δουλειάς (δούλευε για τον κύριο Weaver ο οποίος είναι και στέλεχος στην ομάδα ράγκμπι "The City"). Η Hammond πεθαίνει στο νοσοκομείο, ύστερα από έναν καρβιά που είχαν. Ο Frank αρνείται τις προκλήσεις εκ μέρους της συζύγου του Weaver και αντιλαμβάνεται ότι μόνο μέσα στο γήπεδο είναι επιτυχημένος και στο τέλος ο θεατής μένει με την εξαθλιωμένη εικόνα του Frank.

Ο Frank εξομολογείται ότι νιώθει αγάπη, αλλά η Hammond δεν είναι σε θέση να ανταποκριθεί μιας και ο ίδιος μπορεί να εκφράσει τα συναισθήματα αγάπης που τρέφει γι' αυτή, μόνο μέσω της βίας.

Η Hammond δεν έλκεται από τον Frank αλλά μάλλον θα λέγαμε ότι υπάρχουν πολλές στιγμές που τον κοιτάζει με απέχθεια ενώ ο ίδιος

την ποθεί, μιας και του θυμίζει το συντηρητικό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε. Πρόκειται θα λέγαμε ακόμα και για μία μαζοχιστική αγάπη.

Το άθλημα με το οποίο ασχολείται ο Frank, συμβολίζει στην ουσία την αντίθεση ανάμεσα στο συναισθηματικό πόνο του Frank και στον πόνο που προκαλεί στους άλλους μέσα στο γήπεδο. Ενώ ο Frank είναι ο πιο σκληρός του γηπέδου και δε δειλιάζει μπροστά σε κανένα εμπόδιο, ούτε διστάζει να χρησιμοποιήσει βία μέσα στο γήπεδο προκειμένου να πετύχει το στόχο του, ωστόσο εκτός γηπέδου είναι ένας αδύναμος άνθρωπος. Ο Weaver και η σύζυγός του τον μεταχειρίζονται όπως θέλουν και ο ίδιος είναι ανίκανος να οδηγήσει τη γυναίκα με την οποία συζεί, στην ευτυχία. Ακόμα και η πρώτη τους ερωτική σκηνή θυμίζει σκηνή βιασμού παρά ερωτική σκηνή.

Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ταινίας του Free Cinema με διάφορες επιρροές από τα ντοκιμαντέρ του Ιταλικού νεορεαλισμού. Είναι γεγονός ότι ο Anderson σε πολλές σκηνές γηπέδου χρησιμοποίησε πραγματικούς αθλητές για να τονίσει το ρεαλιστικό στοιχείο της ταινίας.

Ο σκηνοθέτης θαυμάζει τη διεισδυτική γραφή του Storey και επιχειρεί να την απεικονίσει στο κινηματογραφικό πανί. Εδώ, πρόκειται για ιδιαίζουσα μορφή κινηματογραφικής προσαρμογής μιας και ο συγγραφέας του πρωτότυπου κειμένου, του μυθιστορήματος, ο David Storey, είναι και ο σεναριογράφος της ταινίας, οπότε είναι και ο ίδιος που μπορεί να σεβαστεί απόλυτα την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος καθώς και τα μηνύματα που θέλει να περάσει στο κοινό και να τα μεταφέρει όλα αυτά στον κινηματογράφο. Μεταφέρει την ένταση του γηπέδου, τη δυστυχία αλλά και τη μυστηριακή αύρα της κυρίας Hammond, την οργή του Frank αλλά και την όλη ατμόσφαιρα των γηπέδων.

Η ασπρόμαυρη εικόνα του Anderson, οι λήψεις της κάμερας, η επιλογή των ηθοποιών αλλά και των σημείων γυρίσματος συντελούν όλα στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας, όπως ακριβώς την είχε φανταστεί και ο David Storey κατά τη συγγραφή του μυθιστορημάτος του.

Ας προχωρήσουμε τώρα στη μελέτη περιπτώσεων αφαίρεσης κατά τον υποτιτλισμό της ταινίας *This Sporting Life* :

1.He's just a bit dizzy.	1. Λίγο ζαλισμένος.
2. I don't mind telling Mrs. Hammond, when I first came here...	2. Κυρία Χάμοντ, όταν πρωτοήρθα εδώ...
3. Can't I talk to you for once as a person?	3. Μπορώ να σας μιλήσω προσωπικά;
4. I asked you before to leave me alone that way.	4. Σας ζήτησα προηγουμένως να με αφήσετε μόνη.
5. ...like you used to.	5. ...όπως πριν.
6. Frank is ready whenever you want.	6. Ο Φρανκ είναι έτοιμος.

7. ... forget the bloody price.	7. ...όσο και να κάνει.
8. Have you eaten recently?	8. Έχεις φάει;
9. I'm bloody sick of living here.	9. Είμαι άρρωστος που ζω εδώ.
10. I swear to God, I never touched him .	10. Ορκίζομαι, δεν τον πείραξα.
11. That's what I don't call football.	11. Αυτό δεν είναι ποδόσφαιρο.
12. Well, you played a good game today Frank.	12. Έπαιξες καλά σήμερα.
13. What about him?	13. Τί;
14. Well, I don't think they'll find that too difficult.	14. Νομίζω ότι δε θα τους φανεί δύσκολο.
15. After today's match, he'll be able to ask whatever he likes.	15. Αλλά μπορεί να ζητήσει ό,τι θέλει.
16. Frank, isn't that right?	16. Έτσι δεν είναι;
17. I think it's only right.	17. Είναι το σωστό.

18. Well, excited then, what are you getting on about?	18. Γιατί συνεχίζεις;
19. How do you know he's never worked?	19. Πώς το ξέρεις;
20. Have they fixed you yet?	20. Σε τακτοποίησαν;
21. I'm afraid there's nothing else...	21. Δεν υπάρχει τίποτα άλλο.
22. Don't spend all at once, will you lad?	22. Μην τα ξοδέψεις όλα αμέσως.
23. I'm afraid that's my fault.	23. Εγώ φταίω.
24. How much of it do you want Dad?	24. Πόσα θες;
25. Come on have a guess.	25. Μάντεψε.
26. You don't sound very excited about it.	26. Δεν είσαι πολύ ενθουσιασμένη.
27. She's so bloody small.	27. Είναι μικρή.

28. Look the way he talks about me.	28. Άκουσέ τον.
29. Would you like a drink?	29. Ποτό;
30. That's not bloody crime.	30. Δεν είναι έγκλημα.
31. When I see all these frogs gathered around...	31. Όταν τους βλέπω μαζεμένους...
32. Why wouldn't she come?	32. Γιατί όχι;
33. I wouldn't be so sure about that.	33. Δε θα ήμουν τόσο σίγουρος.
34. They're never satisfied, are they Morris?	34. Δεν είναι ποτέ ικανοποιημένες.
35. You don't need a full time job.	35. Δε χρειάζεται να δουλεύεις.
36. Like what for example?	36. Για παράδειγμα;
37. I must say you're being very successful.	37. Είσαι πολύ πετυχημένος.

38. It's as simple as that.	38. Πολύ απλό.
39. You make it sound very simple.	39. Ακούγεται πολύ απλό.
40. You're playing football this afternoon, are you?	40. Δεν παίζετε ποδόσφαιρο σήμερα;
41. Nothing happened to upset you, has it?	41. Σε αναστάτωσε κάτι;
42. I think I have to go.	42. Πρέπει να φύγω.
43. I thought you were behaving so nicely.	43. Φερόσουν καλά.
44. Well, there's no need you can see it.	44. Δε χρειάζεται.
45. You've got to give me time Frank.	45. Δώσε μου χρόνο Φρανκ.
46. When are you going to give us some peace?	46. Πότε θα κάνουμε ειρήνη;
47. They make a lot of noise downstairs.	47. Κάνουν πολύ θόρυβο.

48. What do you mean by that?	48. Τι εννοείς;
49. Are you trying to tell me that you've carried me or something?	49. Με βοήθησες στ' αλήθεια.
50. They're false.	50. Ψεύτικα.
51. Frank are you all right?	51. Είσαι εντάξει;
52. I see you've had a visitor.	52. Είχες επισκέπτη;
53. But whose bloody family?	53. Αλλά σε ποια οικογένεια;
54. I thought you said you're a friend of mine.	54. Είσαι φίλος μου;
55. I can take care of it lad.	55. Μπορώ να τα φροντίσω.
56. Come down I've got something to show you.	56. Έχω κάτι να σου δείξω.
57. We won't be back too late.	57. Δε θ'αργήσουμε.
58. Aren't you gonna kiss her, go on.	58. Δε θα τη φιλήσεις.

59. If you think that why are you stick with me still?	59. Γιατί είσαι ακόμα μαζί μου;
60. I reckon you'll leave me soon.	60. Θα με αφήσεις σύντομα.
61. I know what you are.	61. Σε ξέρω.

Παρουσιάζοντας περιπτώσεις αφαίρεσης στη συγκεκριμένη ταινία, παρατηρεί κανείς ότι ο υποτιτιστής προχώρησε στις αναγκαίες παραλείψεις, μένοντας παράλληλα αρκετά πιστός ως προς το πρωτότυπο κείμενο, όσο αυτό είναι εφικτό βέβαια όταν γίνεται λόγος για υποτιτισμό.

Όπως και σε προηγούμενες ταινίες, έτσι και σε αυτή, ο υποτιτιστής αποφεύγει να μεταφράσει υβριστικά σχόλια, παρόλο που πρόκειται και για σκηνές όπου το συγκεκριμένο θα επέτρεπε ένα αντίστοιχο γλωσσικό μητρώο (όπως για παράδειγμα στις σκηνές που εκτυλίσσονται μέσα στο γήπεδο ράγκμπι):

But whose bloody family?	Αλλά σε ποια οικογένεια;
She's so bloody small.	Είναι μικρή.

Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις, στις οποίες αντιλαμβάνεται εύκολα κανείς ότι ο υποτιτιστής θέλησε να μείνει αρκετά κοντά ως προς το πρωτότυπο κείμενο παράγοντας φράσεις οι οποίες δεν είναι λειτουργικά ισοδύναμες στη γλώσσα αφίξεως:

I'm bloody sick of living here.	Είμαι άρρωστος που ζω εδώ.
----------------------------------------	----------------------------

Τέλος, πρέπει να αναφερθεί ότι και στη συγκεκριμένη ταινία ο υποτιτλιστής καταφέρει να εξοικονομήσει χώρο και χρόνο από τους υπότιτλους παραλείποντας τη μετάφραση κύριων ονομάτων, επιρρημάτων ή αντωνυμιών, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο «απλές προτάσεις». Βέβαια, όπως έχουμε ήδη τονίσει, πολλές παραλείψεις λαμβάνουν χώρα μιας και η εικόνα λειτουργεί επικουρικά καλύπτοντας πολλές φορές το οποιοδήποτε κενό στην αφήγηση.

Συνολικά, πρόκειται για μία αρκετά πιστή ως προς το πρωτότυπο, μετάφραση. Η χρήση του λεξιλογίου και των σημείων στίξης βοηθά πολλές φορές στην αναπαραγωγή της ατμόσφαιρας της ταινίας. Βέβαια, μπορεί το κοινό αφίξεως να μη γνωρίζει τη γλώσσα αφετηρίας, ωστόσο η αναπαραγωγή της ατμόσφαιρας επιτυγχάνεται επίσης και μέσω της εικόνας, της φωτογραφίας της ταινίας ακόμα και μέσω των εκφράσεων των ηθοποιών.

5.12 *A Taste of Honey*

Η ταινία *A Taste of Honey* βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1961 και βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο της Shelagh Delaney. Το σενάριο της κινηματογραφικής μεταφοράς του έργου επιμελήθηκε η ίδια η Shelagh Delaney μαζί με το σκηνοθέτη της ταινίας Tony Richardson.

Το έργο αφορά στη δεκαεπτάχρονη Jo, η οποία διατηρεί μία έντονη σχέση με την ιδιόρρυθμη μητέρα της. Μία ημέρα μετά το σχολείο, συναντά το Jimmy ο οποίος είναι ναυτικός και συνάπτουν σχέση μέχρις ότου ο ίδιος να σαλπάρει και πάλι με το καράβι του. Οι σχέσεις της Jo με τη μητέρα της πλήττονται και πάλι όταν η Helen (η μητέρα της Jo) αποφασίζει να ξαναπαντρευτεί. Η Jo ξεκινάει δουλειά σε ένα μαγαζί και αποφασίζει να νοικιάσει μόνη της ένα διαμέρισμα για να μείνει. Στο δρόμο της συναντά τον Geoffrey, έναν ομοφυλόφιλο άνδρα με τον οποίο αποφασίζει να συγκατοικήσει. Ο Geoffrey είναι ιδιαίτερα υποστηρικτικός και τη βοηθά αρκετά στην καθημερινότητά της ακόμα και όταν η Jo μαθαίνει ότι τελικά έμεινε έγκυος από τον Jimmy. Η ταινία κλείνει με την επιστροφή της Helen, μιας και διέλυσε και πάλι τη σχέση της με τον άνδρα που είχε παντρευτεί, η οποία συμβολίζει και το τέλος στη σχέση μεταξύ της Jo και του Geoffrey.

Η ταινία είναι χαρακτηριστική της εποχής, στη μεταπολεμική Αγγλία. Η κινηματογραφική προσαρμογή προφανώς θεωρείται επιτυχημένη μιας και το σενάριο και την επιμέλεια ανέλαβε η ίδια η συγγραφέας του πρωτότυπου κειμένου αλλά και ο σκηνοθέτης της ταινίας. Δεν μπορούσε, επομένως, παρά να δημιουργηθεί μία πιστή μεταφορά χωρίς έντονες αλλοιώσεις στη γενικότερη ατμόσφαιρα του

έργου, λαμβάνοντας βέβαια υπόψη τις απαραίτητες αλλαγές για τη μετατροπή του αφηγηματικού λόγου σε σενάριο.

Η ταινία του Richardson αίρει έντονα ζητήματα κοινωνιολογικού περιεχομένου, όπως για παράδειγμα ο ρατσισμός, η κοινωνική τάξη, οι σεξουαλικές επιλογές, η φτώχεια και πολλά άλλα. Είναι χαρακτηριστικό το στιγμιότυπο κατά το οποίο η Jo ανακοινώνει κλαίγοντας στη μητέρα της ότι μπορεί το μωρό της να είναι μαύρο. Όταν συνειδητοποιεί η Helen ότι ο Jimmy, ο πατέρας του μωρού, είναι μαύρος σοκάρεται. Ο θεατής βέβαια εκπλήσσεται από το γεγονός ότι ένας χαρακτήρας των άκρων όπως η Helen, η οποία δε δίστασε να θέσει την κόρη της σε δεύτερη θέση για να μη ρισκάρει την προσωπική της ευτυχία, μια γυναίκα η οποία μεγαλώνει ένα παιδί ούσα αλκοολική, μια μάνα η οποία δεν προσφέρει τη σταθερότητα στη ζωή του παιδιού της, ωστόσο σοκάρεται από το γεγονός ότι ο Jimmy είναι μαύρος. Είναι εμφανές λοιπόν ότι πρόθεση των συντελεστών είναι να θίξουν το θέμα του ρατσισμού και την αντιμετώπιση του κόσμου σε τέτοια θέματα.

Οι χαρακτήρες υποφέρουν από φτώχεια. Για το λόγο αυτό η Helen δε διστάζει να εγκαταλείψει το παιδί της προκειμένου να απολαύσει τα υλικά αγαθά που της υπόσχεται ο άνδρας της. Έντονες είναι και οι αναφορές στη δύσκολη κατάσταση που βιώνουν λόγω φτώχειας με χαρακτηριστική τη σκηνή όπου η Jo και η Helen μετακομίζουν γι' ακόμη μια φορά και η Jo ομολογεί ότι «δεν είναι το σκοτάδι έξω που την τρομάζει αλλά αυτό μέσα στο σπίτι».

Η ένταση των χαρακτήρων αλλά και οι προβληματισμοί τους είναι εμφανείς και στους διαλόγους, στο λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται καθόλη τη διάρκεια της ταινίας, με σημεία βέβαια σιωπής που συντελούν και αυτά στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας. Ας περάσουμε

επομένως και στην απόδοση των διαλόγων στα ελληνικά μελετώντας σημεία αφαίρεσης:

1. You never go anywhere, do you?	1. Εσύ δεν πας πουθενά.
2. You do get on my nerves, you do.	2. Μου τη δίνεις στα νεύρα.
3. It's my daughter.	3. Η κόρη μου.
4. I know she should.	4. Το ξέρω.
5. It's like a coffin.	5. Σαν φέρετρο.
6. It's a long way from here to school each day.	6. Είναι μακριά από εδώ μέχρι το σχολείο.
7. Come on I'll fix it for you.	7. Έλα θα στο φτιάξω.
8. Sure, you're centuries older than him.	8. Σίγουρα είσαι μεγαλύτερή του.
9. Of course I'm not.	9. Και βέβαια όχι.

10. It's a present from the new man of mine.	10. Δώρο από το νέο μου άνδρα.
11. I thought it was rather nice.	11. Νόμιζα ήταν ωραία.
12. What time do you have to be up in the morning?	12. Τί ώρα πρέπει να σηκωθείς;
13. You know what happens when you do things like that.	13. Ξέρεις τι συμβαίνει όταν σκέφτεσαι έτσι.
14. I've got it from the clinic you know.	14. Το πήρα από την κλινική.
15. A silly little lower.	15. Ανόητη.
16. It's only a dream I had.	16. Ήταν μόνο ένα όνειρο.
17. We're not playing doctor's now you know.	17. Δε θα κάνουμε τους γιατρούς.
18. Are you glad she's back really?	18. Χαίρεσαι που γύρισε;

Αφού παρουσιάσαμε περιπτώσεις αφαίρεσης στην ταινία *A Taste of Honey*, πρέπει να τονίσουμε ότι ο υποτιλιστής καταφέρνει να μεταφέρει το μήνυμα από τη γλώσσα αφητηρίας στη γλώσσα αφίξεως, διατηρώντας παράλληλα την ατμόσφαιρα του έργου αναλλοίωτη.

Σε γενικές γραμμές, ο υποτιτλιστής παραμένει αρκετά πιστός ως προς το πρωτότυπο κείμενο χωρίς να απομακρύνεται πολύ από το νόημα. Σαφώς υπάρχουν και περιπτώσεις αφαίρεσης μέσα στους υπότιτλους ή ακόμα και παράλειψη ολόκληρων φράσεων, λόγω εξοικονόμησης χρόνου.

Υπάρχουν περιπτώσεις όπου ο υποτιτλιστής αποτυγχάνει βέβαια να μεταφέρει την ένταση του ηθοποιού ή καλύτερα το σημείο που θέλει να δώσει έμφαση, όπως για παράδειγμα στη φράση:

You do get on my nerves, you do.	Μου τη δίνεις στα νεύρα.
-----------------------------------------	--------------------------

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, στο πρωτότυπο κείμενο γίνεται χρήση του βοηθητικού ρήματος "do" στην κατάφαση. Όπως γνωρίζουμε ήδη, στον απλό Ενεστώτα το ρήμα "do" χρησιμοποιείται για να σχηματίσουμε την άρνηση (don't/ doesn't) ή την ερώτηση. Στην κατάφαση χρησιμοποιείται μόνο για λόγους έμφασης, κάτι το οποίο δε φαίνεται στη μετάφραση.

Όπως και σε προηγούμενες αγγλικές ταινίες, έτσι και στη συγκεκριμένη, ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει τα λεγόμενα και "modal verbs":

I know she should.	Το ξέρω.
---------------------------	----------

Με την επιλογή του αυτή, ο υποτιτλιστής θεωρεί ότι δεν αλλοιώνει το νόημα ούτε ότι εμποδίζει τη μεταφορά του μηνύματος στη γλώσσα αφίξεως. Παρόμοιες παραλείψεις παρατηρούμε στις προσφωνήσεις, σε επιρρήματα ή ακόμα και σε question tags.

Συνοπτικά, θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια αρκετά πιστή, ως προς το πρωτότυπο , μετάφραση. Ο υποτιτλιστής, τις περισσότερες φορές, επιτυγχάνει να βρει τα λειτουργικά ισοδύναμα στη γλώσσα αφίξεως διατηρώντας την ατμόσφαιρα του έργου και το γλωσσικό μητρώο του πρωτότυπου κειμένου.

5.13. *A Kind of Loving*

Η ταινία *A Kind of Loving*, εμφανίστηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1962, υπό τη σκηνοθεσία του John Schlesinger, η οποία και αποτελούσε κινηματογραφική προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματος του Stan Barstow.

Η ταινία γυρίζεται στο χειμερινό τοπίο της Βόρειας Αγγλίας με πολλές εικόνες από μέρη του Lancashire. Ο Barstow μας μιλούσε για τα μέρη τα οποία έζησε, την πόλη, τα κέντρα διασκέδασης, τους εργασιακούς χώρους...όλα αυτά μεταφέρθηκαν με επιτυχία στην οθόνη. Θεωρήθηκε μια ταινία η οποία απεικόνιζε με μεγάλη ακρίβεια τη ζωή στη βιομηχανική Αγγλία.

Η ταινία ξεκινά με το γάμο της αδερφής του πρωταγωνιστή, του Vic. Ο ίδιος παρατηρεί στο γάμο μία νεαρή γραμματέα, την Ingrid Rothwell, την οποία και είχε συναντήσει για πρώτη φορά στη δουλειά, μιας και εργάζονται στον ίδιο χώρο.

Ο Vic αρχίζει σύντομα να φλερτάρει την Ingrid ακόμα και να την ακολουθεί στο λεωφορείο. Η ίδια δείχνει ιδιαίτερα συνεσταλμένη και σκεπτική και ανησυχεί τι εικόνα παρουσιάζει η ίδια στο Vic. Ο Schlesinger καταφέρνει να παρουσιάσει αυτή την έλλειψη συναισθήματος από την πλευρά του Vic. Η Ingrid εκφράζει με έντονο τρόπο τα συναισθήματά της και προσδοκεί μία σταθερή σχέση , ένα γάμο και μία οικογένεια. Διακρίνεται για τις σταθερές και παραδοσιακές αξίες της. Ωστόσο, ο Vic δε διακρίνεται για τη σταθερότητά του. Άλλοτε δείχνει ερωτευμένος με την Ingrid και άλλοτε αποστασιοποιημένος. Θεωρεί ότι υπάρχουν και άλλα στη ζωή τα οποία δεν έχει ακόμα ζήσει.

Όταν η Ingrid συνειδητοποιεί ότι είναι έγκυος αποφασίζουν να παντρευτούν. Το τελευταίο μέρος αφηγείται τον έγγαμο βίο της Ingrid και του Vic. Ενώ κάποιος θα έλεγε εν πρώτοις, ότι πρόκειται για μία παρωχημένη εικόνα: η έγκυος νύφη, η ιδιόρρυθμη πεθερά και ο αδιάφορος γαμπρός, ωστόσο ο Schlesinger καταφέρνει με μαεστρία να μας παρουσιάσει τη συνεχή απομάκρυνση του Vic από την Ingrid λόγω της παρεμβατικής συμπεριφοράς της μητέρας της.

Ενώ το πρώτο μέρος της ταινίας συνδέεται κυρίως με τη νιότη, τον έρωτα και την εκτροπή, το δεύτερο μέρος μιλά για την ωριμότητα και την αλλαγή στη ζωή των πρωταγωνιστών. Η Ingrid δυστυχώς αποβάλλει και τότε είναι η στιγμή που αποφασίζει ο Vic ότι πρέπει να νοικιάσουν ένα δικό τους σπίτι, για να μείνουν μακριά από τις επιρροές των τρίτων και να μπορέσουν έτσι να βρουν την ευτυχία.

Αναφορικά με τον Stan Barstow, οφείλουμε να τονίσουμε ότι το εν λόγω μυθιστόρημα τον έκανε ευρύτερα γνωστό στο λογοτεχνικό χώρο και τον καταξίωσε. Δημοσιεύτηκε το 1960 μέσα σε μια περίοδο επανάστασης στο χώρο της Αγγλικής λογοτεχνίας μιας και ήταν το διάστημα κατά το οποίο η εργατική τάξη της Βόρειας Αγγλίας έκανε έντονες προσπάθειες στο συγκεκριμένο χώρο.

Αρχικά, είχε προταθεί στον ίδιο τον Barstow η συγγραφή του σεναρίου αλλά ο ίδιος αρνήθηκε κάτι τέτοιο, καθώς θεωρούσε ότι ήταν τόσο συνδεδεμένος με το κείμενο που δεν μπορούσε να κάνει οποιαδήποτε τροποποίηση πάνω του. Για το λόγο αυτό, η συγγραφή του σεναρίου ανατέθηκε στην Keith Waterhouse και τον Willis Hall (και οι δύο είχαν συνεργαστεί και για τη θεατρική μεταφορά του *Billy Liar*). Είναι προφανές ότι η συγγραφή των Waterhouse και Hall και η σκηνοθεσία του Schlesinger συντέλεσαν στη δημιουργία ενός θαυμάσιου καλλιτεχνικού αποτελέσματος, δοσμένου τόσο απλά στο θεατή και με τέτοια έντονη και

συναισθηματική εικόνα, που τον καθλώνει μέχρι το τελευταίο λεπτό. Ο Barstow χρησιμοποιεί σε πολλά σημεία στοιχεία αγγλικής argo αλλά και αμερικανικής τα οποία δεν είναι πάντα εμφανή στην ταινία. Επίσης, ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι ότι ο συγγραφέας επιλέγει αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο μιας και ένιωθε απόλυτα ταυτισμένος με τον Vic. Αυτό μπορεί εύκολα να δικαιολογηθεί μιας και ο ίδιος ο Barstow ήταν παιδί της εργατικής τάξης, με όλες τις δυσκολίες που παρουσιάζονται και στην ταινία.

Σε γενικές γραμμές, πρόκειται για μία επιτυχημένη μεταφορά που προδίδει το λογοτεχνικό στοιχείο της Waterhouse και του Hall. Η ατμόσφαιρα που δημιουργεί ο Schlesinger δείχνει να σέβεται απόλυτα το πρωτότυπο κείμενο χωρίς καμία διάθεση αλλοίωσής του.

Μιλώντας λοιπόν για το σενάριο, ας περάσουμε στην παρουσίαση περιπτώσεων αφαίρεσης στον υποτιτλισμό της ταινίας:

1. Just look this way please.	1. Από 'δώ παρακαλώ.
2. That's the way. Hold it!	2. Ωραία!
3. Let's have a nice big smile.	3. Χαμογελάστε.
4. I go to Paris next year.	4. Θα πάω στο Παρίσι.
5. You think so?	5. Λες;
6. I wish I've never started this.	6. Γιατί το ξεκίνησα;

7. Go on write it down.	7. Γράψε.
8. It's funny isn't it?	8. Αστείο ε;
9. Yes, I'd like too.	9. Βέβαια.
10. This is where I turn off.	10. Εδώ είμαι εγώ.
11. Thanks for saving my life again.	11. Ευχαριστώ και πάλι.
12. We can't meet tomorrow.	12. Όχι αύριο.
13. Come on, she won't wait for me.	13. Άντε θα φύγει.
14. What do you mean "what you do"?	14. Τί εννοείς;
15. I like your perfume .	15. Ωραίο άρωμα.
16. I wear it for special occasions.	16. Είναι για ιδιαίτερες περιστάσεις.
17. This place isn't a playground.	17. Δεν είναι παιδική χαρά.
18. Why she came for anyway?	18. Γιατί ήρθε;
19. You had a date with me not her.	19. Με εμένα βγήκες.

20. Yeah looks like it.	20. Ναι σίγουρα.
21. Not too much for me. It's too rich for me.	21. Είναι πολύ για 'μένα.
22. If you have anything to say just say it out loud.	22. Ότι είναι πες το δυνατά.
23. I'm glad you got the letter.	23. Χαίρομαι που το έλαβες.
24. Why should I?	24. Γιατί;
25. Yeah, I'll send you a postcard.	25. Θα σου γράψω.
26. Are you reckoning on staying there?	26. Θα μείνεις;
27. I'm always waiting for something else to happen.	27. Περιμένω κάτι άλλο.
28. I bet she's surprised to see me here.	28. Δε με περίμενε εδώ.
29. You were not listening a word I was saying.	29. Δε μ'άκουγες.

30. I forgot to mention it.	30. Το ξέχασα.
31. Not really. It's lovely.	31. Είναι υπέροχο.
32. They've got one for me over there.	32. Με περιμένουν.
33. Wanna go there one of these days?	33. Θες να πάμε;
34. What's wrong? What have I done?	34. Τί έκανα;
35. I've been busy. I've got a lot to do.	35. Έχω πολλά να κάνω.
36. Leave it to me. Leave it to me.	36. Δώσ'το μου.
37. Ingrid you know how I feel about you.	37. Ξέρεις πως νιώθω.
38. Of course I do.	38. Βέβαια.
39. May I introduce my wife.	39. Από εδώ η γυναίκα μου.
40. Have a look around. Enjoy yourself.	40. Διασκέδασε.

41. I've got to talk to you.	41. Να σου μιλήσω.
42. You know what I mean.	42. Καταλαβαίνεις.
43. I'm sure Vic.	43. Είμαι Βικ.
44. We'll get married then if we have to.	44. Να παντρευτούμε.
45. What's your address?	45. Διεύθυνση;
46. Would you take a sit there?	46. Καθίστε.
47. Vic don't you think it might be dangerous.	47. Δεν είναι επικίνδυνο;
48. What do you mean dangerous?	48. Τι εννοείς;
49. It's nice to be home again.	49. Ωραία η επιστροφή!
50. I've got a man coming look at it this afternoon.	50. Θα 'ρθουν να τη δουν.
51. Well, here we are.	51. Ορίστε.
52. Well, it all looks very nice to me.	52. Όλα είναι ωραία.

53. You can't rely on anyone these days.	53. Ποιον να εμπιστευτείς;
54. You don't expect to go to everyone.	54. Δε θα πάμε παντού.
55. You'll have to do sacrifices when you're married Victor.	55. Πρέπει να κάνεις θυσίες.
56. It's the only way to deal with these people Victor.	56. Μόνο έτσι τα βγάζεις πέρα.
57. You never back me up do you?	57. Ποτέ δε με υποστηρίζεις.
58. Perhaps you're sorry you married me.	58. Μετάνιωσες;
59. Yes I wanted to speak to you Mr. Brown.	59. Ήθελα να σας δω λίγο.
60. I was at work I didn't know.	60. Δεν το ήξερα.
61. Is there anything you'd like me to tell her?	61. Να της πω κάτι;
62. I thought we were in a hurry.	62. Δε βιαζόμασταν;

63. It's been three months Ingrid. I've waited three months.	63. Τρεις μήνες περιμένω.
64. How dare you? How dare you saying such filthy discussing things?	64. Πώς τολμάς να μιλάς έτσι;
65. I want Ingrid, I want my wife.	65. Θέλω τη γυναίκα σου.

Ύστερα από την παρουσίαση αρκετών υπότιτλων της ταινίας *A Kind of Loving*, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι ο υποτιτλιστής και στη συγκεκριμένη ταινία κατέφυγε στις αναπόφευκτες παραλείψεις και αφαιρέσεις.

Όπως έχει παρατηρηθεί και σε προηγούμενες αγγλικές ταινίες, έτσι και σε αυτή, ο υποτιτλιστής εξοικονομεί χρόνο και χώρο μη μεταφράζοντας τα question tags.

It's funny, isn't it?	Αστείο ε;
You never back me up do you?	Ποτέ δε με υποστηρίζεις.

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, οι οποίες έχουν παρατηρηθεί και σε πολλές άλλες αγγλικές ταινίες, ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει τα modal verbs εξοικονομώντας έτσι χρόνο και χώρο:

Why should I?	Γιατί;
----------------------	--------

Όπως είναι αναμενόμενο και σε αυτή την ταινία ο υποτιτλιστής αποφεύγει να μεταφράσει τις προσφωνήσεις, τις επαναλήψεις, πολλά επιρρήματα αλλά και ερωτηματικές λέξεις. Τις περισσότερες φορές βέβαια παράγει λειτουργικά ισοδύναμα στη γλώσσα αφίξεως και χρησιμοποιεί το κατάλληλο κάθε φορά λεξιλόγιο για την επικοινωνιακή περίσταση.

Λαμβάνοντας υπόψη τις απαραίτητες και αναπόφευκτες αφαιρέσεις που λαμβάνουν χώρα κατά τη διαδικασία του υποτιτλισμού μιας ταινίας, θα έλεγε κανείς ότι πρόκειται για μία αρκετά πιστή ως προς το πρωτότυπο μετάφραση η οποία βέβαια δεν αλλοιώνει το νόημα του κειμένου αλλά ούτε τη γενικότερη ατμόσφαιρα της ταινίας. Σε αυτό το σημείο αξίζει να τονίσουμε ότι ακόμα και τα κύρια ονόματα μεταγράφονται στη γλώσσα αφίξεως ούτως ώστε να είναι πιο προσιτό το κείμενο στο θεατή.

5.14 Tom Jones

Η ταινία *Tom Jones* είναι μία κωμωδία του Βρετανικού κινηματογράφου, η οποία βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1963. Πρόκειται για μία κινηματογραφική προσαρμογή του μυθιστορήματος του Henry Fielding με τίτλο, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749). Αποτέλεσε μία κινηματογραφική επιτυχία η οποία απέσπασε αρκετά βραβεία. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Tony Richardson και τη συγγραφή σεναρίου ο John Osborne.

Η ιστορία αφορά στον νεαρό Tom, ο οποίος μεγαλώνει και γίνεται ένας άνδρας με καλό χαρακτήρα και ωραία εμφάνιση, γεγονός που τον κάνει ιδιαίτερα δημοφιλή στο γυναικείο φύλο. Ο ίδιος όμως ερωτεύεται τη Sophie η οποία και ενδίδει στον έρωτά του αλλά δέχεται την έντονη κριτική και αντίδραση του περιβάλλοντός της, μιας και ο Tom προέρχεται από χαμηλά κοινωνικά στρώματα οπότε είναι αδύνατον να μπορεί να παντρευτεί μία κοπέλα της "υψηλής κοινωνίας".

Ο νεαρός που προσορίζουν για τη Sophie (Blifil), της είναι απεχθής και τούτο γιατί είναι ένας πονηρός και κακόβουλος άνθρωπος ο οποίος ζηλεύει την καλοσύνη και την ομορφιά του Tom. Καταφέρνει να πείσει τον άνθρωπο που μεγάλωσε τον Tom ότι ο Tom είναι ένας κακός άνθρωπος και έτσι ο ίδιος τον διώχνει από το σπίτι. Η Sophie φεύγει από το σπίτι αφού πληροφορείται για τον Tom και κατευθύνονται και οι δύο στο Λονδίνο. Εκεί ο Tom δέχεται την πρόκληση από τη Lady Bellaston, μια γυναίκα της υψηλής κοινωνίας και αρκετά μεγαλύτερή του. Ωστόσο ο Tom δείχνει να υποκύπτει με τη θέλησή του.

Στο τέλος της ταινίας, ο Allworthy ανακαλύπτει το γράμμα που είχε αφήσει η μητέρα του Blifil και στο οποίο αποκαλύπτεται ότι ο Tom

είναι ανιψιός του Allworthy και έτσι ο ίδιος τον φέρνει και πάλι πίσω στο σπίτι. Η ταινία κλείνει με τον Tom να αγκαλιάζει τη Sophie.

Αρχικά, θα έπρεπε να σημειώσουμε ότι εύκολα καταλαβαίνει κανείς ότι η συγκεκριμένη ταινία απομακρύνεται αρκετά από τον κοινωνικό ρεαλισμό της δεκαετίας του '60. Πρόκειται για ένα μελόδραμα εποχής (τοποθετημένο γύρω στο 18ο αιώνα), το οποίο δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τη Βρετανική κοινωνία του '60, την ποπ κουλτούρα της εποχής και την όλη ενέργεια της νεολαίας. Εντούτοις, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η ταινία αποτέλεσε μία μεγάλη επιτυχία για την εποχή και απέσπασε αρκετά βραβεία.

Ο Tony Richardson επισήμανε ότι για πρώτη φορά ήθελε να γυρίσει μία ταινία που να μην έχει καμία σχέση με ρεαλισμό ή που να καυτηριάζει κοινωνικά και πολιτικά θέματα της εποχής. Βέβαια, θα έλεγε κανείς ότι η ταινία έχει αρκετά ρεαλιστικά στοιχεία λόγω των τοποθεσιών όπου έγινε η κινηματογράφηση αλλά και της ιδιαίτερα προσεκτικής επιλογής κοστούμιών, σκηνικών και αντικειμένων. Πρόκειται για μία πολύ λεπτομερή αφήγηση η οποία επιτυγχάνει να μεταφέρει το κλασικό διήγημα στον κινηματογράφο αναλλοίωτο.

Ο σκηνοθέτης θέλησε να μεταφέρει την αφήγηση του Fielding στην ταινία του και για το λόγο αυτό παρατηρούμε σε αρκετά σημεία της ταινίας, τους ηθοποιούς να απευθύνονται στο κοινό κοιτάζοντας την κάμερα.

Πρόκειται, επομένως, για μια ταινία η οποία φέρει το λογοτεχνικό στοιχείο τόσο λόγω του γεγονότος ότι αποτελεί κινηματογραφική προσαρμογή αλλά και λόγω της γραφής του Osborne. Η ταινία ακολουθεί τις τεχνικές του Γαλλικού Νέου Κύματος αλλά και πολλές μη παραδοσιακές τεχνικές όπως για παράδειγμα, όπως τονίσαμε πριν λίγο, την αφήγηση των ηθοποιών με στόχο το θεατή. Ένα ακόμα ιδιαίτερο

στοιχείο της ταινίας, είναι τα αρχικά στιγμιότυπα όπου παρουσιάζονται οι τίτλοι θυμίζοντας λίγο το Βωβό Κινηματογράφο αλλά και τα αρκετά σημεία στα οποία η λήψη γίνεται με κάμερα χειρός.

Συνοπτικά, θα λέγαμε ότι πρόκειται για μία αξεπέραστη κωμωδία η οποία παρουσιάζει με λεπτομέρεια την αφήγηση και την περιγραφή του Fielding με έκδηλη τη διάθεση του σκηνοθέτη να παράγει μία ταινία εποχής, αρκετά πιστή ως προς την αναπαράσταση των ανθρώπων, των τοπίων ακόμα και των κοστούμιών του 18ου αιώνα. Η αφήγηση του Fielding προωθείται επίσης και μέσω της τεχνικής του voice-over καθόλη τη διάρκεια της ταινίας.

Ας περάσουμε τώρα σε περιπτώσεις αφαίρεσης στον υποτιτλισμό της ταινίας:

1. Over the years they tried with little success...	1. Για χρόνια προσπαθούσαν...
2. This young man was quite different from Tom.	2. Δεν έμοιαζε με τον Τομ.
3. I'm afraid neither of you can touch his bastard's heart.	3. Κανείς σας δεν μπορεί να τον αγγίξει.
4. Tom you are kind to me.	4. Είσαι καλός μαζί μου.
5. Most of the time I was in France.	5. Κυρίως ήμουν στη Γαλλία.
6. Oh yes father told me the story.	6. Ναι μου είπε ο πατέρας.

7. Welcome home.	7. Καλωσόρισες.
8. Don't worry Sophie, I'll get it back for you.	8. Μην ανησυχείς θα στο φέρω.
9. Be careful Tom! Tom take care.	9. Πρόσεχε Τομ!
10. I'm sorry to cause you this distress.	10. Με συγχωρείτε γι' αυτό.
11. The weeks passed.	11. Πέρασε καιρός.
12. Father I have a headache.	12. Έχω πονοκέφαλο.
13. She's upstairs, in bed.	13. Είναι στο κρεβάτι.
14. It's me Tom.	14. Εγώ είμαι.
15. He's the most handsome man I ever saw in my life.	15. Είναι ο ωραιότερος άνδρας που έχω δει.
16. I do believe you're in love with him.	16. Είσαι ερωτευμένη μαζί του;
17. If you were I see no reason you should be ashamed of it.	17. Δε θα έπρεπε να ντρέπεσαι.

18. The young gentleman is awake.	18. Είναι ξύπνιος.
19. She will be with the angels my boy.	19. Πήγε με τους αγγέλους.
20. She was a great lady.	20. Ήταν σπουδαία.
21. Sometime before your mother died, she gave me a letter.	21. Η μητέρα σου μου είχε δώσει ένα γράμμα.
22. Hand it to me. I will give it to my uncle.	22. Θα το δώσω εγώ στο θείο μου.
23. I intend to recommend you.	23. Θα συστήσω εσένα.
24. I'm convinced my boy that you have much goodness.	24. Είμαι σίγουρος για την καλοσύνη σου.
25. If you add prudence and religion to these you must be happy.	25. Αν είσαι συνετός και θρήσκος θα ευτυχήσεις.
26. Let's go and find the wicked girl.	26. Πάμε να τη βρούμε.
27. What's the matter with you?	27. Τι συμβαίνει;
28. Please father I do not feel very	28. Δεν αισθάνομαι καλά πατέρα.

well.	
29. Have you not noticed something very extraordinary about my niece Sophie?	29. Πρόσεξες κάτι απίστευτο στην ανιψιά μου;
30. You know I love that girl more than my own soul.	30. Ξέρεις την αγαπώ πιο πολύ κι από εμένα.
31. Sophie dear what book is that you're reading?	31. Τι διαβάζεις;
32. I've news that would delight you.	32. Έχω καλά νέα.
33. I'm sorry to hear you say this.	33. Λυπάμαι.
34. ...the joy of my heart.	34. ...τη χαρά μου.
35. The same evening we, unlikely, saw him with the girl.	35. Τον είδαμε όμως με το κορίτσι.
36. What objection can you have to the young gentleman?	36. Τι δε σου αρέσει στο νεαρό;
37. I should never marry a man I detest.	37. Δε θα παντρευόμουν ποτέ τέτοιο άνδρα.

38. However, I have educated you like my own child.	38. Σε μεγάλωσα σα δικό μου παιδί.
39. No man dies for love except upon the stage.	39. Μόνο στη σκηνή πεθαίνει κανείς από αγάπη.
40. Don't worry madam. I will repay you.	40. Θα σας πληρώσω.
41. But cousin what are you doing alone in London?	41. Τι κάνεις εδώ ξαδέρφη;
42. You can stay with me.	42. Μείνε μαζί μου.
43. He's away for a few days.	43. Λείπει τώρα.
44. Do you think I don't know his voice?	44. Δεν ξέρω εγώ τη φωνή του;
45. I will not stand for you sir.	45. Δε θα το κάνω.
46. Your money or your life.	46. Τα λεφτά σου.
47. Be merciful sir I didn't mean any harm.	47. Δείξτε έλεος κύριε.

48. How I can get up for the suffering you had on mu account?	48. Πώς μπορώ να επανορθώσω;
49. You see, Bella, how persistent he is.	49. Βλέπεις πόσο επίμονος είναι;
50. You can always rely on me.	50. Βασίσου πάνω μου.
51. He's a very pretty fellow.	51. Είναι πολύ όμορφος.
52. People come to see and to be seen.	52. Έρχονται συνέχεια άνθρωποι.
53. Madam, that is the last thing I would wish.	53. Δε θα ευχόμουν κάτι τέτοιο.
54. We will not follow this particular conversation further.	54. Δε θα επεκταθούμε άλλο.
55. Send the bill to me sir.	55. Ο λογαριασμός σε 'μένα παρακαλώ.
56. I came to look for you.	56. Ήρθα για 'σένα.
57. How dare you mention that place to me?	57. Πώς τολμάς και το αναφέρεις;

58. Nor I either Madam.	58. Ούτε εγώ.
59. Forgive me, teasing you.	59. Συγχώρεσέ με.
60. But I don't think I intend to.	60. Αλλά δεν το νομίζω.
61. You'd be mad to refuse him.	61. Μην τον απορρίψεις.
62. I shall not wait here anymore.	62. Δε θα μείνω άλλο.
63. I beg you stop.	63. Σταματήστε.
64. We must make the best use of this moment.	64. Ας περάσουμε καλά.
65. Have you seen a man with a big scar on his chick?	65. Είδατε κάποιον με ουλή;

Υστερα από την παρουσίαση περιπτώσεων αφαίρεσης στους υπότιτλους της ταινίας *Tom Jones*, αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο υποτιτλιστής προχωρά στις απαραίτητες αφαιρέσεις, αναφορικά με επιρρήματα, προσφωνήσεις αλλά και question tags. Επίσης, παραλείπει και ολόκληρες φράσεις, αποφεύγει να μεταφράσει τις επαναλήψεις ή μετατρέπει δύο κύριες προτάσεις σε κύρια και δευτερεύουσα αλλά και σε άλλες περιπτώσεις μετατρέπει ολόκληρη πρόταση σε ονοματικό σύνολο:

Send the bill to me sir.	Ο λογαριασμός σε 'μένα κύριε.
---------------------------------	-------------------------------

Επιπρόσθετα, εύκολα παρατηρεί κανείς ότι ο υποτιτλιστής αποτυγχάνει να διατηρήσει το γλωσσικό μητρώο του κειμένου στη γλώσσα αφετηρίας. Πιο συγκεκριμένα, επειδή πρόκειται για ταινία εποχής οι εκπρόσωποι της λεγόμενης αριστοκρατικής τάξης χρησιμοποιούν και το αντίστοιχο γλωσσικό μητρώο στο λόγο τους ο οποίος χαρακτηρίζεται από εκτεταμένη χρήση επιρρημάτων, από τη χρήση modal verbs αλλά και πολλών question tags , τα οποία δε διατηρούνται στη γλώσσα αφίξεως.

Πρέπει βέβαια να τονίσουμε ότι ο υποτιτλιστής μεταφράζει κανονικά όλα τα αποσπάσματα από το voice-over καθώς και από τα σημεία όπου η ταινία θυμίζει Βωβό Κινηματογράφο. Η απόδοσή του πολλές φορές μένει πιστή ως προς το πρωτότυπο αλλά η απουσία του κατάλληλου γλωσσικού μητρώου αποτελεί σημαντική παράβλεψη.

Όσον αφορά στις παραλείψεις του υποτιτλιστή, θα έπρεπε κανείς να επισημάνει και την παράλειψή του να μεταφράσει τα γαλλικά αποσπάσματα (όπως για παράδειγμα στην περίπτωση των σκηνών όπου εμφανίζεται η Lady Bellaston) με τέτοιο τρόπο ούτως ώστε να μεταφέρει στο θεατή την αλλαγή της γλώσσας ή το γεγονός ότι η γαλλική γλώσσα θεωρούνταν η γλώσσα της αριστοκρατίας.

Σε γενικές γραμμές, ο υποτιτλιστής επιτυγχάνει να μεταφέρει τα χιουμοριστικά στοιχεία του πρωτότυπου κειμένου , κάτι το οποίο είναι και το πιο βασικό μιας και πρόκειται για κωμωδία. Οπότε, από αυτή την άποψη, καταφέρνει να διατηρήσει την ατμόσφαιρα της ταινίας αναλλοίωτη, με σημαντική βέβαια παράλειψη όπως τονίσαμε και προηγουμένως, την απουσία του κατάλληλου γλωσσικού μητρώου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

6. 1 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αν μελετήσουμε, προσεκτικά, όλες τις ταινίες που παρουσιάζονται στην παρούσα διατριβή, θα μπορούσαμε να σημειώσουμε αρκετές ομοιότητες αλλά και διαφορές όσον αφορά τόσο στη διαδικασία μεταφοράς του μυθιστορήματος στον κινηματογράφο αλλά και στον υποτιτλισμό.

Αρχικά, θα λέγαμε ότι στην πλειοψηφία τους πρόκειται για έργα τα οποία βασίστηκαν σε μυθιστορήματα με έντονο πολιτικό περιεχόμενο, αν αναλογιστεί κανείς και την περίοδο κατά την οποία εμφανίστηκαν. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η τέχνη του κινηματογράφου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την καταναλωτική κοινωνία θα λέγαμε ότι τις περισσότερες φορές τα βιβλία τα οποία μεταφέρονται στο κινηματογραφικό πανί είναι στην ουσία βιβλία που μπορούν να προσελκύσουν το κοινό, βιβλία με ενδιαφέρον. Επομένως, δεν είναι τυχαίο ότι και στα δύο κινηματογραφικά ρεύματα που μελετήθηκαν τα μυθιστορήματα που μεταφέρθηκαν στην οθόνη ήταν και έργα τα οποία απεικόνιζαν την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της εποχής.

Επιπλέον, διαπιστώθηκε ότι βασικός παράγοντας για τη μεταφορά ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο είναι ο σεβασμός ως προς το πρωτότυπο κείμενο. Είναι αποδεκτό ότι η κινηματογραφική μεταφορά ενός βιβλίου είναι μία δουλειά εξαιρετικά δύσκολη η οποία απαιτεί ιδιαίτερες τεχνικές. Ειδικά, στην περίπτωση κατά την οποία πρόκειται για ένα πασίγνωστο μυθιστόρημα ή κλασικό. Τότε και ο ίδιος ο θεατής θα είναι αδυσώπητος απέναντι σε οποιαδήποτε αλλοίωση. Σαφώς, δεν μπορεί να υπάρξει κινηματογραφική προσαρμογή ή οποία δεν επιφέρει

και τις απαραίτητες αλλαγές. Για παράδειγμα, η αφήγηση ενός μυθιστορήματος μπορεί να είναι ιδιαίτερα περίπλοκη, με δύσκολο λεξιλόγιο ή και συντακτικά σχήματα. Αυτό βέβαια είναι κάτι το οποίο πρέπει να επιμεληθεί ο σεναριογράφος της ταινίας, μιας και το κοινό αφίξεως είναι πολύ μεγαλύτερο από το αναγνωστικό κοινό του βιβλίου. Ως εκ τούτου, πρέπει και η κινηματογραφική γλώσσα και αφήγηση να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Ο σκηνοθέτης δηλαδή παραθέτει τη δική του ερμηνεία από το έργο.

Σε καθεμία από τις ταινίες που μελετήθηκαν, παρατηρείται ότι το μυθιστόρημα πάνω στο οποίο βασίστηκαν, αποτελεί στην ουσία έναυσμα για τη δημιουργία ενός αυτόνομου καλλιτεχνικού έργου. Ναι μεν αφορμή της δημιουργίας τους στάθηκε ένα λογοτεχνικό έργο εντούτοις αποτελούν ξεχωριστά έργα τέχνης με ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία. Κανένας σκηνοθέτης δεν αρέσκεται στο να αναπαράγει δημιουργίες άλλων καλλιτεχνών. Για το λόγο αυτό θα λέγαμε ότι και η κινηματογραφική προσαρμογή είναι μία αυθύπαρκτη καλλιτεχνική οντότητα που τυγχάνει να βασίζεται στην πρωταρχική σύλληψη ενός μυθιστοριογράφου. Αυτό όμως δε μειώνει την ουσία που του έχει προσδώσει ο ίδιος ο σκηνοθέτης.

Επιπρόσθετα, μια καλή κινηματογραφική προσαρμογή αποτελεί στην ουσία φόρο τιμής ως προς το πρωτότυπο μυθιστόρημα στο οποίο βασίστηκε. Επιπλέον, υπάρχουν μυθιστορήματα κατάλληλα να μεταφερθούν στο κινηματογραφικό πανί και άλλα τα οποία από τη φύση τους είναι αδύνατον να μεταφερθούν. Πρόκειται για μυθιστορήματα τα οποία βασίζονται τόσο πολύ στην ομορφιά και τον πλούτο της γλώσσας που δίχως αυτή δεν μπορούν να υπάρξουν. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, δε συναντήσαμε έργα τα οποία δε θα μπορούσαν να μεταφερθούν στον κινηματογράφο, αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι στερούνται και γλωσσικού πλούτου.

Κάποιος μεταφραστής θα μπορούσε να σχολιάσει ότι όλο αυτό το θέμα εμπίπτει και στη θεωρία περί μεταφρασιμότητας. Άλλωστε θα λέγαμε ότι μία κινηματογραφική προσαρμογή αποτελεί στην ουσία και ένα είδος μετάφρασης. Εμπίπτει επομένως στις ικανότητες, την ηθική και τις γνώσεις του "μεταφραστή-σκηνοθέτη-σεναριογράφου" η σωστή προσαρμογή ενός μυθιστορήματος, είτε μένοντας πιστός ως προς το πρωτότυπο κείμενο με ελάχιστες παρεμβάσεις είτε προσαρμόζοντας το νέο έργο στο κοινό αφίξεως λαμβάνοντας υπόψη και το νέο μέσο έκφρασης, ήτοι τον κινηματογράφο. Σε όλες τις ταινίες που παρουσιάστηκαν ο σκηνοθέτης "μεταφράζει" στην ουσία το λογοτεχνικό έργο και το αποδίδει στο κοινό αφίξεως μέσω ενός διαφορετικού εκφραστικού μέσου.

Είναι γεγονός ότι ο αναγνώστης πλάθει στο μυαλό του τους ήρωες, το σκηνικό, την εικόνα σύμφωνα με τη δική του φαντασία ενώ βλέποντας τη κινηματογραφική του προσαρμογή αναγκάζεται να υποκύψει στη φαντασία κάποιου άλλου. Το γεγονός όμως αυτό, δε σημαίνει ότι ο σκηνοθέτης δεν πρέπει ποτέ να «αγγίζει» ένα λογοτεχνικό έργο με σκοπό να το μεταφέρει στον κινηματογράφο. Προφανώς και ο σκηνοθέτης θα παρουσιάσει στο θεατή τη δική του οπτική, ένα μέρος από τη δική του φαντασία και πως έχει πλάσει ο ίδιος τους ήρωες και το σκηνικό στο μυαλό του. Είναι σαν να περιμένουμε ένα ζωγράφο που θέλει να απεικονίσει για παράδειγμα την ειρήνη, να την αποτυπώσει στον καμβά όπως ακριβώς την έχουμε φανταστεί εμείς. Η τέχνη λειτουργεί λυτρωτικά για τον άνθρωπο. Ο σκηνοθέτης σου παρουσιάζει τη δική του ματιά και σου αφήνει το περιθώριο να τον κρίνεις κατά πόσο σε "άγγιξε" η αισθητική του ή όχι.

Οι περισσότερες από τις κινηματογραφικές προσαρμογές που παρουσιάστηκαν και μελετήθηκαν, αποτελούν προσαρμογές που

δείχνουν ότι οι καλλιτέχνες σεβάστηκαν το πρωτότυπο κείμενο, το αντιμετώπισαν ως κάτι το ιερό. Αυτό γίνεται αντιληπτό, τόσο από το σενάριο, όσο και από τη σκηνοθεσία, τη φωτογραφία, την επιλογή των ηθοποιών αλλά και του σκηνικού. Είδαμε σε αρκετές αγγλικές ταινίες, για παράδειγμα, ότι ο σκηνοθέτης επέλεξε αληθινά σημεία και εικόνες προσθέτοντας στοιχεία ντοκιμαντέρ στις ταινίες. Αλλά και στις γαλλικές ταινίες η επιλογή των ηθοποιών αλλά και του σκηνικού βοήθησαν αρκετά στην ανάδειξη του πρωτότυπου κειμένου. Σε ταινίες όπως η *Hiroshima Mon Amour*, οι πραγματικές εικόνες από τα θύματα του βομβαρδισμού προσέδωσαν στοιχεία ντοκιμαντέρ στην ταινία ήτοι ρεαλισμού.

Είναι απαραίτητο να τονίσουμε ότι δε θα ήταν επιστημονικά και καλλιτεχνικά αποδεκτό να χαρακτηρίσουμε μία ταινία ως αντιγραφή του πρωτοτύπου. Αντίθετα, θα κρίναμε μία ταινία ως προς την πιστότητά της αναφορικά με το πρωτότυπο κείμενο. Υπάρχουν βέβαια καλλιτέχνες οι οποίοι κατακρίνουν ακόμα και το γεγονός της πιστότητας, θεωρώντας ότι πρόκειται για ένα νέο καλλιτεχνικό δημιούργημα, μία νέα οντότητα, κάτι το οποίο είναι απόλυτα αποδεκτό. Από την άλλη, άλλοι θα τόνιζαν ότι δεν πρόκειται για κάτι αυτόνομο αλλά για μία διαφορετική ερμηνεία ενός έργου. Δεν πρόκειται δηλαδή για την αναγραφή ενός μύθου αλλά για την παρουσίαση ενός έργου από μία άλλη οπτική, με εργαλείο μία άλλη μορφή τέχνης, ένα άλλο μέσο έκφρασης. Όπως και να το δεχτεί κανείς, μιας και πρόκειται για κάτι καθαρά υποκειμενικό, οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι των ταινιών που μελετήθηκαν, θέλησαν να δημιουργήσουν κάτι καινούριο παραμένοντας βέβαια πιστοί κατά κάποιο τρόπο ως προς το πρωτότυπο κείμενο, ως ένδειξη σεβασμού στους συγγραφείς.

Όσον αφορά στις ταινίες που παρουσιάστηκαν στη διατριβή, θα έλεγε κανείς ότι στις ταινίες τις οποίες το σενάριο συντάχθηκε από

συγγραφέα λογοτεχνικών έργων (όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της Marguerite Duras και όχι μόνο), είναι έκδηλο το λογοτεχνικό στοιχείο τόσο από άποψη λεξιλογίου και γλωσσικού μητρώου όσο και από την άποψη της πλοκής ή και των κινηματογραφικών τεχνικών (πχ. τεχνική voice over για αφήγηση). Πόσο μάλλον όταν πρόκειται και για τον ίδιο το συγγραφέα του μυθιστορήματος. Για να το παραλληλίσουμε με τον τομέα της μετάφρασης, θα έλεγε κανείς ότι είναι σαν ο συγγραφέας του λογοτεχνικού έργου να μεταφράζει ο ίδιος το έργο του σε μία γλώσσα αφίξεως. Είναι επομένως αναμενόμενο ότι θα σεβαστεί το ίδιο του το πόνημα και θα καταφέρει να μεταδώσει το αρχικό μήνυμά του μέσω ενός διαφορετικού μέσου έκφρασης, του κινηματογράφου.

Όπως έχει ήδη τονιστεί, ενδεχομένως πολλοί να υποστηρίζουν ότι η εικόνα λυγίζει τη φαντασία μας, ή ότι κυρίως προδίδει το βιβλίο. Όταν γίνεται όμως λόγος για ταινίες όπως αυτές που παρουσιάστηκαν, με εικόνες που επιμελήθηκαν ο Reisz, ο Richardson, ο Godard, ο Truffaut κ.ά. τότε μιλάμε απλά για ένα έργο τέχνης. Εικόνες λιγόλογες, που μόνο η φωτογραφία και το σκηνικό αφήνουν το θεατή να ονειρευτεί και να γίνει κομμάτι της ιστορίας. Ρεαλιστικά στοιχεία, ρεαλιστικοί ήρωες σε ρεαλιστικά σκηνικά τις περισσότερες φορές. Η λήψη της κάμερας επιμένει στη λεπτομέρεια, στην ανθρωπιά και τον προβληματισμό των ηρώων. Η εικόνα στην προκειμένη περίπτωση παίζει ρόλο επικουρικό...δεν υποδεικνύει στο θεατή τον τρόπο που θα συλλάβει τον ήρωα ή το σκηνικό αλλά του προτείνει, του δίνει δηλαδή μία επιλογή, μία εναλλακτική στην περίπτωση που έχει ήδη διαβάσει το βιβλίο πριν το δει σαν κινηματογραφική μεταφορά.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι όλοι οι παραπάνω σκηνοθέτες ήταν πραγματικοί καλλιτέχνες οι οποίοι σεβάστηκαν το πρωτότυπο κείμενο και αυτό φαίνεται από τον τρόπο που το αντιμετώπισαν, από το πόσο

προσεκτικοί και επιφυλακτικοί ήταν κατά τη διαδικασία της κινηματογράφησης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την περίπτωση του Truffaut που παραδέχτηκε τον υψηλό βαθμό δυσκολίας ενός τέτοιου εγχειρήματος.

Πρόκειται για πολιτικοποιημένους καλλιτέχνες οι οποίοι επέλεξαν τα εν λόγω μυθιστορήματα, όχι μόνο για την απήχησή τους αλλά και για το θέμα που πραγματεύονταν, για την αλήθεια τους. Για εκείνη την εποχή, η καθεμία από αυτές τις ταινίες δεν ήταν απλά ένα ακόμα έργο τέχνης, ήταν ένα πολιτικό μανιφέστο, ένας τρόπος να εκφράσει ο καλλιτέχνης τις ανησυχίες του και τους προβληματισμούς του. Η ρηξικέλευθη ματιά τους φαίνεται και από τον τρόπο που χειρίστηκαν την κάμερα και την εικόνα εν γένει.

Αναφορικά πλέον με τον υποτιτλισμό των ταινιών, θα λέγαμε ότι ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η μελέτη των συγκεκριμένων έργων. Σε όλες τις ταινίες, παρατηρήσαμε περιπτώσεις αφαίρεσης στους υπότιτλους, γεγονός αναπόφευκτο μιας και όπως έχουμε ήδη τονίσει υπάρχουν και τεχνικοί λόγοι που υπαγορεύουν αυτές τις αφαιρέσεις (χρόνος έκθεσης υποτίτλων, περιορισμένος αριθμός χαρακτήρων ανά σειρά κτλ).

Επιπλέον, παρατηρεί κανείς ότι σε γενικές γραμμές στις γαλλικές ταινίες, παραλείπονταν αρκετές φράσεις από το πρωτότυπο σενάριο. Σε αυτές τις περιπτώσεις, ο υποτιτλιστής απέφυγε τη μετάφραση των *pronoms toniques*, οι οποίες τις περισσότερες φορές χρησιμοποιούνταν στη γλώσσα αφετηρίας για λόγους έμφασης. Υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες ο υποτιτλιστής δε μεταφράζει τις επαναλήψεις, αλλά και περιπτώσεις στις οποίες δε διατηρεί το γλωσσικό μητρώο του πρωτότυπου κειμένου (εν προκειμένω θα λέγαμε το φαινόμενο "vounoyer").

Στις περιπτώσεις των αγγλικών ταινιών, ο υποτιτλιστής προχωρεί και εκεί στις απαραίτητες αφαιρέσεις. Ως επί το πλείστον, αποφεύγει να μεταφράσει επαναλήψεις, επιρρήματα, προσφωνήσεις αλλά και question tags. Υπάρχουν και εδώ περιπτώσεις στις οποίες δε διατηρείται το γλωσσικό μητρώο του πρωτότυπου κειμένου (όπως για παράδειγμα στην ταινία *Tom Jones*).

Κάτι ακόμα που παρατηρείται, στον υποτιτλισμό των αγγλικών ταινιών, είναι η μη μεταγραφή των κύριων ονομάτων, σε ορισμένες περιπτώσεις. Θα λέγαμε ότι από τη στιγμή που πρόκειται για κινηματογραφική προσαρμογή και όχι για βιβλίο, θα ήταν σωστό να μεταγραφούν φωνητικά μιας και το κοινό αφίξεως δεν είναι καθορισμένο.

Αξίζει, βέβαια, να τονίσουμε ότι υπάρχουν και ταινίες στις οποίες ο υποτιτλιστής μεταγράφει φωνητικά το κύριο όνομα και σε πολλές περιπτώσεις προσθέτει και επεξήγηση, για να δώσει μία πρόσθετη πληροφόρηση στο θεατή. Κάτι σπάνιο για περίπτωση υποτιτλισμού μιας και αυτή είναι μία από τις μεγαλύτερες δυσκολίες του υποτιτλιστή, ότι δηλαδή στερείται της δυνατότητας μεταφραστικού σχολίου.

Στις περισσότερες ταινίες, οι υποτιτλιστές έδειξαν να αποφεύγουν τη μετάφραση των υβριστικών σχολίων, είτε μη μεταφράζοντας καθόλου το υβριστικό σχόλιο είτε βρίσκοντας ένα λειτουργικό ισοδύναμό του στη γλώσσα αφίξεως με λιγότερο βέβαια συναισθηματικό φορτίο. Το γεγονός αυτό είναι δύσκολο να το κρίνει κανείς, μιας και κάποιος θα έλεγε ότι εφόσον συνάδει με την ατμόσφαιρα του έργου και με το συγκεκριμένο καλόν θα ήταν να μεταφραστεί, άλλος πάλι θα υποστήριζε ότι από τη στιγμή που το κοινό αφίξεως δεν είναι καθορισμένο καλό θα ήταν να αποφευχθεί η μετάφραση υβριστικού σχολίου. Σε γενικές γραμμές η μεταφραστική αυτή επιλογή ανήκει στον υποτιτλιστή και εξαρτάται κυρίως από την ηθική του ίδιου και από την αισθητική του.

Είναι απαραίτητο, βέβαια, να αναφέρουμε ότι οποιαδήποτε παράλειψη ή καλύτερα περίπτωση αφαίρεσης, αντικαθίσταται και υποβοηθάται από την ίδια την εικόνα. Η εικόνα είναι αυτή η οποία παίζει βοηθητικό ρόλο τόσο στη μεταφορά του μυθιστορήματος στο κινηματογραφικό πανί όσο και στη σύνταξη των υποτίτλων. Ο υποτιτλιστής επομένως καταφέρνει να "κερδίσει" χρόνο μέσω της ίδιας της εικόνας.

Αναφορικά πλέον με τα τεχνικά στοιχεία, θα λέγαμε ότι στις περισσότερες περιπτώσεις οι υποτιτλιστές σεβάστηκαν και διατήρησαν τον προβλεπόμενο χρόνο έκθεσης των υποτίτλων. Το γεγονός αυτό εξυπηρετεί τον ίδιο το θεατή ο οποίος μπορεί να παρακολουθεί τη ροή της ταινίας χωρίς να "χάνει" το νόημα του σεναρίου. Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις στις οποίες ο υποτιτλιστής θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιήσει την πλάγια γραφή για σωστότερο αποτέλεσμα αλλά αυτό δεν είναι κάτι το οποίο υποβαθμίζει το μετάφρασμα.

Συνοπτικά, θα έλεγε κανείς ότι τόσο ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος όσο και ο υποτιτλιστής, σεβάστηκαν, ο καθένας από την πλευρά του, το πρωτότυπο κείμενο στα πλαίσια του δυνατού. Επισημάνθηκαν και κατά την ανάλυση της κάθε ταινίας περιπτώσεις σημαντικών ελλείψεων οι οποίες ωστόσο δεν λειτούργησαν αρνητικά στο τελικό αποτέλεσμα.

Παρακολουθώντας και μελετώντας κανείς τις συγκεκριμένες ταινίες, θα λέγαμε ότι δύσκολα θα στεκόταν στο κατά πόσο τηρήθηκε κατά γράμμα η πλοκή του έργου, το γλωσσικό μητρώο, η απεικόνιση των χαρακτήρων, η αφήγηση, το σκηνικό κ.ά. Και αυτό γιατί πρόκειται για περιπτώσεις κλασικών ταινιών που βασίστηκαν σε πολύ σημαντικά λογοτεχνικά έργα. Επομένως, αφής στιγμής ο κάθε θεατής έρχεται σε επαφή με το λογοτεχνικό έργο έστω και μέσω μιας άλλης μορφής τέχνης,

ο στόχος του συγγραφέα αλλά και του σκηνοθέτη έχει επιτευχθεί. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τη λογοτεχνική μετάφραση. Σίγουρα το θεμιτό είναι να μπορεί κάποιος να διαβάζει το λογοτεχνικό έργο στη γλώσσα αφητηρίας του, από το πρωτότυπο δηλαδή ούτως ώστε να έχει πλήρη και αναλλοίωτη την εικόνα που ήθελε να δημιουργήσει ο συγγραφέας και να συλλάβει το μήνυμά του χωρίς διαμεσολαβητή. Εάν όμως αυτό δεν είναι εφικτό γιατί να χάσει τη δυνατότητα να έχει πρόσβαση στο κάθε έργο τέχνης επειδή απλά δε γνωρίζει τη γλώσσα, ή επειδή δεν έτυχε να διαβάσει το βιβλίο (στην περίπτωση των προσαρμογών);

Όσον αφορά τον υποτιτλιστή σε περιπτώσεις κινηματογραφικών προσαρμογών, όπως εδώ, τότε παίζει το ρόλο του δεύτερου διαμεσολαβητή, έπεται δηλαδή του σκηνοθέτη. Παραλαμβάνει το έργο του σκηνοθέτη και προσπαθεί να το αποδώσει στο κοινό αφίξεως έχοντας παράλληλα στο μυαλό του το πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο. Επομένως, ο ρόλος του είναι εξίσου σημαντικός και καταλυτικός μιας και αφορά πλέον στο τελικό στάδιο. Μια πολύ καλή κινηματογραφική προσαρμογή μπορεί να καταστραφεί από έναν πολύ κακό υποτιτλισμό. Στις ανωτέρω όμως περιπτώσεις δε γίνεται λόγος σαφώς για κακό υποτιτλισμό, το αντίθετο μάλιστα.

Συνοπτικά, επομένως, θα λέγαμε, για τις ταινίες που έχουν ήδη παρουσιαστεί, ότι πρόκειται για επιτυχημένες κινηματογραφικές προσαρμογές, με εξαιρετικό σενάριο. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι πρόκειται για έργα που σημάδεψαν το Βρετανικό κινηματογράφο αλλά και το Γαλλικό.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα διατριβή, μελετήθηκαν ταινίες από δύο πολύ σημαντικά κινηματογραφικά ρεύματα στην ιστορία της έβδομης τέχνης. Πρόκειται για ταινίες που βασίστηκαν σε πολύ γνωστά λογοτεχνικά έργα, τα οποία κατάφεραν οι σκηνοθέτες τους να μεταφέρουν στον κινηματογράφο.

Όσον αφορά τόσο στο Γαλλικό όσο και στο Βρετανικό κινηματογράφο, γίνεται λόγος για ταινίες «σταθμό» στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Αυτό συμβαίνει διότι γίνεται λόγος για ταινίες οι οποίες πραγματεύονταν τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής αλλά και τους προβληματισμούς και την "οργή" των νέων.

Επιπρόσθετα, η ποιότητά τους δεν προέρχεται μόνο από το περιεχόμενό τους αλλά και από τις πρωτοποριακές τεχνικές που χρησιμοποιούσαν σε αυτές τις ταινίες οι κινηματογραφιστές. Οι σκηνοθέτες στάθηκαν απέναντι από το κοινωνικό σύστημα αλλά και τον εμπορικό κινηματογράφο της εποχής. Θέλησαν να δημιουργήσουν κάτι καινούριο και πρωτοποριακό για να σημαδέψουν κατ' αυτόν τον τρόπο την εποχή τους αλλά και την τέχνη που υπηρετούν.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι συγκεκριμένοι κινηματογραφιστές κατάφεραν, πολλές φορές με λίγα και φτωχά μέσα να δημιουργήσουν αριστουργήματα. Δε χρειάστηκαν τα μέσα του τότε "εμπορικού" κινηματογράφου για να παρουσιάσουν τη δική τους καλλιτεχνική ματιά. Ωστόσο, η έλλειψη μεγάλου προϋπολογισμού γι' αυτές τις ταινίες δε σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι υπάρχει και έλλειψη ποιότητας καθώς η ποιότητα δεν είναι συνώνυμη του χρήματος.

Οι ταινίες που μελετήθηκαν και παρουσιάστηκαν παρουσιάζουν μία ιδιαιτερότητα, αποτελούν κινηματογραφικές μεταφορές γνωστών λογοτεχνικών έργων. Η διαδικασία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι

αρκετά δύσκολη και απαιτητική με πρωταρχική απαίτηση, το σεβασμό ως προς το συγγραφέα αλλά και το ίδιο το λογοτεχνικό έργο.

Είναι γεγονός ότι και στα δύο είδη τέχνης παρατηρούνται αλλαγές. Ο χώρος της λογοτεχνίας εξελίχθηκε όπως ακριβώς και αυτός του κινηματογράφου. Η αφήγηση απέκτησε νέες τεχνικές και βρήκε στον κινηματογράφο ένα νέο μέσο έκφρασης, μια άλλη εκφραστική γλώσσα η οποία απευθυνόταν πλέον σε ένα πολύ μεγαλύτερο κοινό. Σε αυτό το νέο εκφραστικό μέσο ο θεατής δεν είχε τη δυνατότητα να επιστρέψει σε μία προηγούμενη "σελίδα" οπότε ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος έπρεπε να δημιουργήσουν κάτι τόσο δυνατό και διαπεραστικό που να καθλώνει το θεατή μέχρι το τέλος.

Η αποκωδικοποίηση ή μάλλον η αποδόμηση του εκάστοτε λογοτεχνικού έργου με σκοπό τη μεταφορά του στο κινηματογραφικό πανί, είναι μία υπόθεση δύσκολη αλλά και πολύ ενδιαφέρουσα. Το μυθιστόρημα και η αφήγησή του μετατρέπεται σε σενάριο, πράγμα το οποίο σημαίνει όχι μόνο διαλόγους αλλά και αφήγηση μέσω voice-over όπως επίσης και οδηγίες για κάθε κίνηση των ηθοποιών. Το μυθιστόρημα επομένως αποδομείται, γίνεται λόγος πολύ πιο λιτός, ο οποίος στερείται των λογοτεχνικών μέσων και τεχνικών αλλά εμπλουτίζεται με τη δύναμη της εικόνας. Επομένως, ό,τι στερείται ο λόγος από το πρωτότυπο κείμενο, το αναπληρώνει με την εικόνα.

Αναφέρθηκε ότι η δύναμη και ο ρόλος της εικόνας είναι τόσο καταλυτικοί που καταφέρνουν να συμπεριλάβουν όλο το νόημα ενός μυθιστορήματος μέσα σε μία ταινία μιάμισης ώρας. Αυτή η εικόνα δε "φυλακίζει" τη φαντασία του θεατή. Δεν προσπαθεί να του υποδείξει τον τρόπο που πρέπει να συλλάβει τους ήρωες, το σκηνικό και τη γενικότερη εξέλιξη της υπόθεσης. Η εικόνα απλά του δείχνει έναν άλλο τρόπο σύλληψης του έργου, μία ακόμα εναλλακτική. Αυτό θα λέγαμε ότι είναι η

μεγαλύτερη απάντηση σε όσους πιστεύουν ότι απλά ο κινηματογράφος καταστρέφει το βιβλίο. Πώς θα μπορούσε άλλωστε αυτό να συμβαίνει; Πώς θα μπορούσε ένα είδος τέχνης να καταστρέφει ένα άλλο; Πρόκειται για δύο αλληλένδετα είδη τέχνης. Ένα μέσο έκφρασης δηλαδή που υποβοηθά ένα άλλο.

Σίγουρα υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες το λογοτεχνικό έργο «αδικήθηκε» ή δεν το σεβάστηκαν αρκετά. Εντούτοις θα λέγαμε ότι και μια αποτυχημένη κινηματογραφική προσαρμογή είναι η καλλιτεχνική ματιά ενός ανθρώπου που θέλησε να εκφραστεί ακόμα κι αν δεν τα κατάφερε αρκετά καλά, που και το γεγονός αυτό είναι κάτι εντελώς υποκειμενικό.

Στη συνέχεια, ο υποτιτλισμός είναι το τελευταίο στάδιο της κινηματογραφικής προσαρμογής. Ο υποτιτλιστής είναι ένας άλλος πολιτισμικός διαμεσολαβητής. Ένας άνθρωπος ο οποίος προσπαθεί να μεταφέρει το μήνυμα του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη στο κοινό αφίξεως, έχοντας πάντα στο πίσω μέρος του μυαλού του το λογοτεχνικό έργο. Είναι δηλαδή σαν να δουλεύει με δύο πρωτότυπα κείμενα. Η προσπάθεια του είναι πολύ δύσκολη καθώς πρέπει να λάβει υπόψη του και το κοινό στο οποίο μπορεί να απευθύνεται η ταινία (όπως για παράδειγμα σε περιπτώσεις υβριστικών σχολίων).

Ο υποτιτλιστής έχει και νιώθει παράλληλα ένα διπλό «χρέος» το οποίο είναι να μην προδώσει το σκηνοθέτη-σεναριογράφο αλλά ούτε το συγγραφέα του μυθιστορήματος. Με πολλούς περιορισμούς, τεχνικούς και γλωσσικούς, που έχει στο μυαλό του, προσπαθεί να φέρει το θεατή πιο κοντά σε ένα νέο έργο τέχνης, που πολύ πιθανόν να το έχει ήδη γνωρίσει στη γραπτή του μορφή και σε αυτή την περίπτωση γίνεται πιο απαιτητικός γιατί είναι υποψιασμένος. Ο υποτιτλιστής πρέπει να τον διαψεύσει, να του εξαλείψει την προκατάληψη ότι η κινηματογραφική

προσαρμογή αδικεί το βιβλίο. Και τονίζουμε τον υποτιτλιστή, γιατί όπως έχει ήδη παρατηρηθεί είναι και αυτός που δέχεται τις περισσότερες φορές την πιο έντονη κριτική.

Τέλος, αυτό που πρέπει να επισημανθεί γι' ακόμη μία φορά είναι ότι η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο είναι κάτι το θεμιτό. Η διακειμενικότητα μεταξύ των τεχνών εμπλουτίζει γενικότερα τον καλλιτεχνικό χώρο. Όμως, κάθε τέτοια προσπάθεια πρέπει να γίνεται με τον απαραίτητο και απόλυτο σεβασμό στον καλλιτέχνη του πρωτότυπου έργου. Κάθε έργο τέχνης οφείλει να οδηγεί το θεατή στη λύτρωση και τούτο επιτυγχάνεται μόνο εάν το έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από αγνότητα και ειλικρίνεια.

Είναι επομένως αποδεκτό ότι κάθε προσπάθεια μεταφοράς μυθιστορημάτων στον κινηματογράφο, πρέπει να γίνεται με την ευαισθησία του Truffaut, την ειλικρίνεια του Godard, την αμεσότητα του Resnais, το θάρρος του Richardson, την τόλμη του Schlesinger, την καλλιτεχνική ματιά του Reisz, την οξύτητα του Anderson και την απλότητα του Clayton.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Alain Resnais,- *Hiroshima mon amour*, 1959.

-*L'année dernière à Marienbad*, 1966.

Jack Clayton, *Room at the top*, 1959.

Jean-Luc Godard, *Le mépris*, 1964

John Schlesinger ,-*A kind of loving*, John Schlesinger, 1962.

-*Billy liar*, 1963.

François Truffaut,-*Shoot the piano player*, 1960.

-*Fahrenheit 451*, 1966.

Karel Reisz, *Saturday night and Sunday morning*, 1960.

Lindsay Anderson *This sporting life*, 1963.

Lindsay Anderson *This sporting life*, 1963.

Tony Richardson, *Look back in anger*,1958.

-*A taste of honey*,1961.

-*The loneliness of the long distance runner*, 1962.

-*Tom Jones*, 1963.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adam R., *The History of Science Fiction* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), σελ. 195-196.
- Adler, L., *Marguerite Duras: a life*, (London: Gollancz, 2000).
- Aldgate, A., & Richards, J., *Britain can take it: The British cinema in the Second World War*. (Oxford: Basil Blackwell, 1986).
- Anderson, L., Free Cinema in *Universities and Left Review* (Vol. 1, No.2, 1957).
- Anderson, L., "Get Out and Push" in Maschler, Tom (ed.), *Declaration* (St. Albans: Macgibbon and Kee, 1957).
- Allsop, K., *The angry decade*, (London: Peter Owen Ltd, 1964).
- Armes, R., *The Cinema of Alain Resnais*, (New York: A. S. Barnes & Co. 1968).
- Armes, R., *A Critical History of British Cinema* (London: Secker & Warburg, 1978).
- Asheim, L., "From Book to Film: A Comparative Analysis of the Content of Selected Novels and the Motion Pictures Based Upon Them.", (Diss. Chicago, 1949).
- Aumont, J., "The Fall of the Gods: Jean-Luc Godard's *Le Mépris*," in *French Film: Texts and Contexts*, (New York: Routledge, 2000).
- Bartoll, E., *Parameters for the classification of subtitles*, In: ORERO, P. (ed.) *Topics in Audiovisual Translation*, (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004).
- Bassnett, S., *Translation studies*, 3rd. edition, (London: Routledge, 2002).
- Bauer, L., "The Movies Tackle Literature." *American Mercury*, (1928).
- Bazin, A., "Evolution du Western." *Cahiers du cinéma* 54 ,1955.
- Bazin, A., "In Defense of Mixed Cinema." *Film And/As Literature*, ed. John Harrington, (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1977).

- Bazin, A. -"The Evolution of the Language of Cinema." 1950. Rpt. In *What is cinema?* Vol. 1.(Berkeley: University of California Press, 2005).
- Beja, M., -*Film and Literature*. (New York: Longman, 1979).
- Bergala, A., « *Nul mieux que Godard...* », *Les Cahiers du Cinéma*, n°329, 1981.
- Bersan, I., Dutoit, U., *Forming Couples: Godard's "Contempt,"* (Oxford: Legenda, 2003).
- Bioy-Casares, Adolfo, *The Invention of Morel and Other Stories* (from *La Trama Celeste*), translated by Ruth L.C. Simms, (Austin: University of Texas Press, 1964).
- Bluestone, G., -*Novels into Film*, (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1957).
- Bluestone, G., *Novels in Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, (Berkeley: University of California P, 1957).
- Bodeen, D.,. "The Adapting Art." *Films in Review* 14 (1963).
- Boyum, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction into Film*, (New York: Universe Books, (1985), xi.
- Bradbury, R., *Fahrenheit 451*, (New York: Simon and Schuster, 1950).
- Braine, J., *Room at the Top*. 6th edition, (New York: The New American Library, 1960).
- Burch, N., "Qu' est-ce que la nouvelle vague?" *Film Quarterly* 13, no. 2 (Winter 1959).
- Cartmell, D., Whelehan, I., *Screen Adaptation: Impure Cinema*, (New York: Palgrave Macmillan, 2010).
- Caruth, C., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996).

Caughie, J., *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*, (Oxford: Oxford University Press, 2000)

Cervoni, A., «Citizen Welles», *France Nouvelle*, no 735, (26 Νοεμβρίου 1959).

Cervoni, A., -'Les 400 coups... Une vérité qui n'est pas sans limite', *France Nouvelle*, no 716,16, (July 1959).

Chabrol, C., "Evolution du film policier." *Cahiers du cinéma* 54:9.

Chatman, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, (Ithaca: Cornell UP, 1978).

Chatman, S., -*Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, (Ithaca: Cornell UP,1990).

Chaume, F., *Discourse markers in audiovisual translating*, (*Meta*. 49 (4),2004).

Ciment, M., « Mon nom est personne (histoire, théorie,...) », *Positif*, n° 544, juin 2006.

Claydon, E.A. (2005). *The representation of masculinity in British cinema of the 1960s*. (Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2005).

"Cubistic Crime: *Breathless*," *Time*, (February 17, 1961).

Danan, M., Dubbing as an Expression of Nationalism, *Meta*, XXXVI,1991.

Daniele J., *The French Communist Party and the Algerian War*, (London: Macmillan, 1991).

De Baecque, A., *Cahiers du cinéma, histoire d'une revue - vol. I. A l'assaut du cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma, 1995).

De Baecque, A. *La nouvelle vague: Portrait d'une jeunesse*, (Paris: Flammarion, 1998).

De Baecque, A., *L' Histoire -caméra* , (Paris: Gallimard, 2008).

Diaz-Cintas, J., *La Traducción Audiovisual: El Subtitulado*, Salamanca, (Ediciones Alamar: Salamanca, 2001).

Diaz-Cintas, J., *Audiovisual Translation in the Third Millennium*, In: ANDERMAN, G. M.(ed.) *Translation Today: Trends and Perspectives*, (Clevedon: Multilingual Matters Limited, 2003).

Dimendberg, E., *Film Noir And the Spaces of Modernity*, (Cambridge: Harvard University Press, 2004).

Dodd, K., & Dodd, P. , *Engendering the nation: British documentary film 1930-1939*. In A. Higson (Ed.), *Dissolving views: Key writings on British cinema*, (London: Cassell, 1996).

Dudley, A., *Concepts in Film Theory*, (Oxford: Oxford UP, 1984).

Duras, M., *Hiroshima, Mon Amour and Une Aussi Longue Absence*, (trans. Richard Seaver and Barbara Wright), (London: Calder and Boyars, 1966).

Duras, M., *Hiroshima mon amour: text for the film by Alain Resnais*, trans. Richard Seaver, (New York: Grove Press, 1961).

Dwan, A., "Filming Great Fiction: Can Literature Be Preserved in Motion Pictures?" *The Forum* 62 (1919).

Eberwein, R., *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism*, (Metuchen, NJ: Scarecrow, 1979).

Eidsvik, C., "Toward a 'Politique des Adaptations'." *Literature/Film Quarterly* 3 (1975).

Elliott, K., *Rethinking the Novel/Film Debate*, (Cambridge: Cambridge UP, 2003).

Elmes, S., *Talking for Britain. A Journey through the Nation's Dialect*, (London: Penguin, 2005).

Field, A., *Hollywood U.S.A.: From Script to Screen*, (New York: Vantage, 1952).

Flitterman-Lewis, S., "Varda in Context: French Film Production in the Early Sixties---the New Wave," in *To Desire Differently*, (New York: Columbia UP, 1996).

Fowles, J., *The French Lieutenant's Woman*, (Boston: Little, Brown and Company, 1969).

Gambier, Y., *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, *Meta*, XLIX, 2004.

Garnier, G., *Linguistique et traduction*, (Caen: Paradigme, 1985).

Geiger, J., Rutsky, R.L., *Film Analysis: A Norton Reader*, (London: W.W. Norton & Company, 2005).

Genet, "Letter from Paris," *New Yorker*, (August 16, 1960).

Gentzler, E., *Contemporary Translation Theories*, (London and New York: Routledge, 1993).

Gilleman, L., "The Logic of Anger and Despair." *John Osborne: A Casebook*, (New York: Garland, 1997).

Goldman, W., *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*, (New York: Warner, 1983).

Gottlieb, H., "Subtitling: Diagonal Translation." In *Perspectives: Studies in Translatology*, Volume 2, Number 1, 1994.

Gottlieb, H., *Subtitles, translation & idioms*, (Copenhagen: Centre for translation studies, University of Copenhagen, 1997).

Gottlieb, H., *Dystopian Fiction East and West*, (McGuill-Queen's University Press, Quebec, 2001).

Gottlieb, H., -Titles on Subtitling 1929-1999 An International Annotated Bibliography Interlingual Subtitling for Cinema, TV Video & DVD. *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 34, 2002.

Grenier, C., "Noted in the French Film Capital," (*New York Times*, June 7, 1959).

Guzman, D., "Storyteller of Future Also a Social Critic." *Los Angeles Times*, 25 Οκτωβρίου 1953.

Harrington, J., *Film And/As Literature*, (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1977).

Hawkes, T., *Structuralism and Semiotics*, (Clays Ltd, St Ives plc: London, 1977).

Hayward, S., *French National Cinema* (London: Routledge, 1993), σελ.261–262.

Head, D., *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002),

Heilpern, J., *John Osborne: A Patriot for Us*, (London: Chatto & Windus, 2006).

Higgins, L., 'Myths of Textual Autonomy: From Psychoanalysis to Historiography in *Hiroshima mon amour*', *New Novel, New Wave, New Politics*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996).

Higson, A., Ideology, Economy and the British Cinema" *Ideology and Cultural Production* Michele Barrett, Philip Corrigan, Annette Kuhn and Janet Wolff, (London: Croom Helm,1979).

Higson, A., Working class realism and sexual reaction: Some theses on the British "New Wave". In J. Curran & V. Porter (Eds.), *British cinema history*, (London: Weidenfeld and Nicolson,1983).

Higson, A., -Britain's outstanding contribution to the film: The documentary-realist tradition. In C. Barr (Ed.), *All our yesterdays: 90 years of British cinema*, (London: British Film Institute, 1986).

Higson, A., *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*, (London: BFI, 1986).

Higson, A., *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, (London: Wellington House,1996).

Higson, A., "Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film" in Higson, (Ed), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema* (London; New York: Cassell, 1996)

Higson, A., "From the New Wave to 'Brit-Grit'" , Continuity and Difference in Working-Class Realism", in (Eds.) Ashby & Higson, *British Cinema: Past and Present* (London; New York: Routledge, 2000)

Hill, J., *British Cinema in the 1980's: Issues and Themes*, (Oxford: Oxford University Press, 1999).

Hillier, J., ed. *Cahiers du Cinéma: The 1950s, Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Hood, S., Grierson, J., and the documentary film movement. In J. Curran & V. Porter (Eds.), *British cinema history*, (London: Weidenfeld & Nicolson, 1983).

Houston, P., Crow, D., 'Into the Sixties', *Sight and Sound*, Winter 1959/60.

Hutchings, P., "Beyond the New Wave: Realism in British Cinema, 1959-63, in, Murphy, Robert (ed.), *The British Cinema Book: 2nd Edition* (London: BFI Publishing, 2001).

Innes, C., *Modern British Drama: 1890-1990*, (Cambridge: University Press, 1992).

Ivan Jobs, R., *Riding the New Wave* , (Stanford: Stanford University Press, 2007).

Ivarsson, J., M., *Subtitling for the Media*, (Stockholm: Transedit, 1992).

Ivarsson, J., M., *Subtitling*, (Stockholm: Transedit, 1998).

Jacques, R., *Cahiers du cinéma* 138 (December 1962).

Jean, C., *Jean-Luc Godard*, (Ed. Seghers, 1963).

Jenkins, G., *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films*, (Jefferson: McFarland, 1997).

Kael, P., *I Lost it at the Movies* (London: Jonathan Cape, 1966).

Kehr, D., "Gods in the Details: Godard's *Contempt*," *Film Comment*, 33.5 (Fall, 1997).

Konigsberg, I., *The Complete Film Dictionary, Second Edition*, (New York: Penguin Putnam Inc., 1998).

Kristeva, J., *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*, (Éditions du Seuil : France, 1969).

Lachize, S., 'Une réussite (où personne n'a triché)', *L'Humanité*, (14 February 1959)

Lachize, S.,- *L'Humanité*, (19 Septembre 1962).

Laing, S., *Representations of working class*. (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1968).

Larose, R., *Théories contemporaines de la Traduction*, (Québec: Presses de l' Université de Québec, 2^e1989).

Lay, S., *British social realism from documentary to Brit Grit*, (London: Wallflower, 2002).

Leech, G. , M., *Short, Style in Fiction*, (London: Longman, 1981).

Leese, P., *Britain since 1945: Aspects of identity*, (NY: Pal grave Macmillan, 2006).

Leutrat, J.-L., *Last Year in Marienbad*, Trans. Paul Hammond, (London: BFI. 2000).

"Love in a Mass Grave: *Hiroshima mon amour*," *Time*, May 16, 1960.

Lovell, A., Hillier, J., *Studies in Documentary*, (London: Secker and Warburg (for) the British Film Institute,1972)

Lovell, A., "The Chequered Career of Karel Reisz", in *Movie* (Vol 57, 1981).

Lovell, A., T., Landscape and stories in 1960s British realism. (*Screen*, 31(4), 1990).

Lowenstein, A., "Under-The-Skin Horrors" Social Realism and Classlessness in *Peeping Tom* and The British New Wave, in Ashby & Higson (Eds.) *British Cinema: Past and Present* (London; New York: Routledge, 2000).

Madsen, R.P., *The Impact of Film: How Ideas are Communicated through Cinema and Television*, (New York: Macmillan, 1973).

Mary, P., *La nouvelle vague et le cinéma d' auteur. Socio-analyse d' une révolution artistique*, (Paris: Editions du Seuil, 2006).

McFarlane, B. *Novel to film: an Introduction to the Theory of Adaptation*, (Oxford: Clarendon Press, 1996).

Metz, C. "Film Language: a Semiotics of the cinema", (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

Mitry, J., *Remarks on the Problem of Adaptation*, (Midwest Modern Language Association Bulletin, 1971).

Milne, T., *Godard on Godard, Critical Writing by Jean Luc Godard*, (New York: Da Capo Press, 1972).

Monaco, J., *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette* (New York: Oxford University Press, 1976).

Moravia, A., *Romans*, (Paris: Flammarion, 1998).

Mounin, G., *Les belles infidèles*, (Presses Universitaires de Lille, c.1994).

Munday, J., *Introducing Translation Studies*, (London and New York: Routledge, 2001).

Murphy, R., *Sixties British cinema*, (London: British Film Institute, 1992).

Murphy, R., *British cinema and the Second World War*. (London: Continuum, 2000).

Naremore, J., *Film adaptation.*, (New Jersey: Rutgers University Press., 2000).

Neupert, R., "Dead Champagne: *Variety's* New Wave," *Film History* 10, no. 2 (1998).

Newmark, P., *Approaches to Translation*, (Oxford and New York: Pergamon Press, 1982).

Nowell-Smith, G., *Making Waves: New Cinemas of the 1960s* , (London: Continuum, 2008).

Orr, J., "Introduction: Proust, the Movie." *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*. Eds. John Orr and Colin Nicholson, (Edinburgh: Edinburgh UP, 1992).

Orr, J. & Nicholson, C. . Ed. *Cinema and fiction: new modes of adapting 1950-1990*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992).

Osborne, J., *Almost a Gentleman: An Autobiography Vol II: 1955-1966*, (London: Faber and Faber, 1991).

Paige, N., "Bardot and Godard in 1963: Historicizing the Postmodern Image," *Representations* Fall 2004.

Pasolini, P. P. "The cinema of poetry." *Heretical empiricism*, trans. B. Lawton & L. K. Barnett, (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

Perkins, V.F., "The British Cinema" in Cameron, Ian (ed.), *Movie Reader* (London: November Books, 1967).

- Phillips, Alistair. *Rififi* , (London: I.B. Tauris, 2009).
- Pingaud, B., 'À propos d'Hiroshima mon amour', in Goudet, S. (ed.), *Positif: Alain Resnais anthologie*, (Paris: Gallimard,2002).
- Quigley, I., *The Spectator* (22nd September, 1961) in Hill, *Sex, Class and Realism*.
- Raymond, W., "A Lecture on Realism" in *Screen* (vol.18, no.1, 1977).
- Richards, J., National identity in British wartime films. In P.M.Taylor (Ed.), *Britain and the cinema in the Second World War*, (London: MacMillan, 1988).
- Richards, J., New Waves and old myths: British cinema in the 1960s. In B. Moore-Gilbert & J. Seed (Eds.), *Cultural revolution? The challenge of the arts in the 1960s*, (London: Routledge,1992)
- Rohmer, E., "Redécouvrir l' Amérique." *Cahiers du cinéma* 54 (1955).
- Rouch, J., *Ciné-ethnography* , (Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).
- Ross, K., *Fast cars, clean Bodies*, (Cambridge: MIT, 1996);
- Sadoul, G., «André Bazin», November 1958, BIFI, Fonds Sadoul, GS-A 143.
- Sadoul, G., 'Un jeune auteur complet', *Les Lettres françaises*, (19-25 February 1959).
- Sadoul, G., 'Notes on a New Generation', *Sight and Sound*, Summer and Autumn 1959.
- Sadoul, G., «Univers et la rosée», *Les Lettres françaises*, (18 Iouviou 1959).
- Sadoul, G., 'Le cinéma français au début de 1960', Paris, Mars 1960, BIFI, Fonds Sadoul. GS-A.
- Sadoul, G., 'Euthanasie du cinéma français', *Les Lettres françaises*, (1963),

Schoenbrun, D., "Paris in the Sixties: The Great Upsurge," *Esquire*, February, 1962.

Schwartz, V., *It's So French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

Seeger, L., *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, (New York: Henry Holy and Company Inc., 1992).

Seldes, G., "The Vandals of Hollywood: Why 'a Good Movie Cannot Be Faithful to the Original Book or Play'." *Saturday Review of Literature*, (1936).

Sellier, G., *Masculine Singular: French New Wave Cinema (La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier [2005])*, trans. Kristin Ross (Durham, NC: Duke University Press, 2008).

Sillitoe, A., *The Loneliness of the Long distance Runner*, (London: Flamingo, 1959).

Sillitoe, A., *Saturday Night and Sunday Morning*, (London: W. H. Allen & Co. Ltd, 1979).

Sinyard, N., *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*, (London: Croom Helm,1986).

Sklar, R., *Film: An International History of the Medium*, (New York: Times Mirror Company, 1993).

Skovmand, M., - Skvomand, S., *The Angry Young Men: Osborne, Sillitoe, Wain, Braine, Amis*, (Oslo: Akademisk Forlag, 1975).

Snodgrass, M.E., *Encyclopedia of Utopian Literature*, (ABC-CLIO: Santa Barbara, 1995).

Stam, R.. *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, (Blackwell Publishing, 2004).

Steven, A., *Conversations with Ray Bradbury*, (Jackson: University Press of Mississippi, 2004).

Swain, Dwight V. and Joye. *Film Scriptwriting: A Practical Manual*, (Stoneham, MA: Butterworth, 1988).

Taylor, J., "Ten Years of the English Stage Company." *The Tulane Drama Review* 11.2 (1966): 120- 131. *JSTOR*. Web.

The New Pictures, *Time*, December 14, 1959.

Thompson, K. & Bordwell, D., *Film History: An Introduction*, (London: McGraw- Hill, 1994).

Truffaut, F., -'Interview with François Truffaut', *Cahiers du Cinéma*, 138, 1962 in Peter Graham (ed.), *The New Wave* (London: Secker & Warburg/BFI, 1968).

Truffaut, F., *Correspondence 1945-1984*, Edited by Gilles Jacob and Claude de Givray, (New York: Cooper Square Press, 2000).

Truffaut, F., *Arts*, 15 May 1957; in T. Jefferson Kline, 'The French New Wave' in Elizabeth Ezra (ed.), *European Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

Tveit, J., *Translating for Television. A Handbook in Screen Translation*, (Bergen: JK Publishing, 2004).

Vidler, A., *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. (Cambridge, MA: MIT Press, 2001).

Vinay, J., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l' anglais*,. (Paris: Didier, 1977/1958).

Wald, J., "Screen Adaptations." *Films in Review* 5 (1954): 62.

Waterhouse, K. *Billy Liar*, (London: Penguin, 1988).

Weiler, A. H., "Rootless French," *New York Times*, May 3, 1960.

Williams, P., The New Spanish Cinema. *Movie Maker Magazine* [Online], Fall, 2002.

Williams, R., *The Country and the City* (London: Chatto and Windus, 1973).

Wilson, C., *The Angry Years*, (London: Robson Books, 2007).

Zabalbeascoa, P., *Dubbing and the nonverbal dimension of translation*, F. Poyatos (ed.), (Nonverbal Communication and Translation, 1997).

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Benjamin, W., *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Γλώσσας, μετάφρ. Φ.Τεοζάκης*, (Αθήνα: νήσος, 1999).

Κεντρωτής, Γ., *Θεωρία και πράξη της μετάφρασης*, (Αθήνα: Δίαυλος, 2000).

Μπατσαλιά, Φ., Σελλά-Μάζη, Ελ., *Γλωσσολογική προσέγγιση στη θεωρία και τη διδακτική της μετάφρασης*, (χ.τ. :Έλλην, 1997).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ

1) Ποια είναι η γνώμη σας σχετικά με την αισθητική αξία του βρετανικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '60 (Free Cinema) ?

ΡΟΒΗΡΟΣ ΜΑΝΘΟΥΛΗΣ: Είχα την τύχη να παρακολουθήσω ένα σεμινάριο για τον Βρετανικό κινηματογράφο το 1959 όταν βασίλευε το Free Cinema στην Αγγλία, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 50. Πριν πάρει ακόμα σάρκα και οστά η γαλλική Nouvelle Vague. Μια από τις διαφορές ανάμεσα στα δύο αυτά κινήματα είναι ότι το πρώτο ξεκίνησε και ανδρώθηκε σαν ένα κίνημα ντοκιμανταριστών που φιλοδοξούσε να είναι κληρονόμος της χρυσής εποχής του "δημιουργικού ντοκιμαντέρ" που οφείλεται στον Τζον Γκρίρσον και τους σκηνοθέτες του, αλλά με περισσότερη "κοινωνική συνείδηση"(social conscience). Στην "κοινωνική συνείδηση" οδήγησαν τρεις συγκυρίες. Η μία ήταν ότι το "αριστερό" ντοκιμαντέρ της ομάδας Γκρίρσον, που υποστήριξαν ωστόσο οι Συντηρητικές κυβερνήσεις της δεκαετίας του 30 και καταργήθηκε από την Εργατική κυβέρνηση που ήρθε στην εξουσία μετά τον πόλεμο. Ο Γκρίρσον, θυμωμένος, αυτό-εξορίστηκε στον Καναδά (όπου δημιούργησε το εξίσου θαυματουργό για τα ντοκιμαντέρ του National Film Board of Canada). Μια δεύτερη συγκυρία ήταν ότι ο πόλεμος που είχε προηγηθεί προκάλεσε, σε μεγάλη έκταση, κοινωνικούς προβληματισμούς. Οι νεαροί σκηνοθέτες επιθυμούσαν να ασχοληθούν μ'αυτούς παρά με προβλήματα των εξωτικών αποικιών της Μεγάλης Βρετανίας. Μια τρίτη συγκυρία ήταν ότι

βρήκαν σπόνσορες, μη κρατικούς, που δέχτηκαν να χρηματοδοτήσουν τις παραγωγές τους, χωρίς να επεμβαίνουν σ'αυτές. Η Nouvelle Vague ήταν σποραδικές πειραματικές ενίοτε ταινίες μεγάλου μήκους από νεαρούς κριτικούς που έγραφαν σε περιοδικά και σύχναζαν στην Γαλλική Ταινιοθήκη. Οι Γάλλοι ήταν πλιότερο φιλόσοφοι, οι Βρετανοί πιο κοντά στο ανθρώπινο δράμα. Άλλωστε, πριν περάσουν, στη συνέχεια, στις ταινίες μυθοπλασίας (όπου θα διαπρέψουν όσο και οι Γάλλοι συνάδελφοί τους) ασχολήθηκαν αρκετά με σκηνοθεσίες στο θέατρο. Η ονομασία Free Cinema δόθηκε σε μια σειρά 6 προβολών με ταινίες της ομάδας, σίγουρα γιατί γύριζαν τα ντοκιμαντέρ που ήθελαν και όχι αυτά που θα τους τα επέβαλε μια κρατική υπηρεσία ή ακόμα ένας ιδιώτης παραγωγός.

Οι σημαντικότεροι σκηνοθέτες του Free Cinema ήταν, κατά τη γνώμη μου, ο Lindsay Anderson, ο Tony Richardson, ο John Schlesinger και ο Karel Reisz. Στο σεμινάριο του 1959 είχα δάσκαλο τον Κάρελ Ράις, τον οποίον και γύρισα αργότερα σ' ένα δικό μου ντοκιμαντέρ, όταν ετοιμάζονταν να γυρίσει την (εκπληκτική) "Έρωμένη του Γάλλου Ανθυπολοχαγού". Ένας που έπαιξε μεγάλο ρόλο στην αισθητική "συγκόλληση" όλων αυτών των ταινιών είναι ο Γουόλτερ Λάσαλυ, ο κάμεραμαν που τις κινηματογράφησε σχεδόν όλες. (Ο Λάσαλυ γύρισε την έξοχη ΗΛΕΚΤΡΑ του Κακογιάννη, αγάπησε την Ελλάδα και μένει από χρόνια στην Κρήτη, αν δεν κάνω λάθος).

ΝΤΙΝΟΣ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ: Οι ταινίες μυθοπλασίας του Free cinema, όπως και τα λογοτεχνικά έργα των οποίων αποτέλεσαν προσαρμογές, βρίσκονταν σε ρήξη με την κυρίαρχη κουλτούρα του καθεστώτος. Απέφευγαν τα λονδρέζικα σαλόνια και γενικότερα

την Νότια Αγγλία, την οποία θεωρούσαν εξαιρετικά μεγαλοαστική, για χάρη της εμπειριστατωμένης περιγραφής της εργατικής τάξης των επαρχιακών πόλεων του Βορρά, παρουσιάζοντας ήρωες περιθωριακούς της εργατικής τάξης, που διακήρυσσαν την εξέγερσή, ή την απόγνωσή τους. Η αισθητική των ταινιών αυτών αντικατοπτρίζει την γενικότερη εικόνα της αγγλικής κοινωνίας που είναι επηρεασμένη ιδικά η νεολαία από τη ποπ μουσική, την ψυχεδέλεια, τη μίνι φούστα, τα φανταχτερά χρώματα, των ελεύθερων ερωτικών σχέσεων, της λατρείας του κάθε τι νέου και εκκεντρικού

ΑΔΡΙΑΝΟΣ ΓΕΩΡΓΑΝΤΑΣ: Δεν είμαι ειδικός σ' αυτό το θέμα, και αδυνατώ (προτιμώ να μην) απαντήσω. Παρ' αυτά, θα έλεγα πως βασικό χαρακτηριστικό είναι η μεταστροφή από το σενάριο διαλόγου στην εικαστική προσέγγιση της ιστορίας. Από τον ηθικό-συντηρητικό-διδασκισμό στην εσωτερική δύναμη του ανθρώπου.

JEAN-FRANÇOIS AMIGUET: D'un point de vue général, je dirais que le "Free Cinema" s'est inspiré – lointainement – du « néo-réalisme » italien. Les « *jeunes hommes en colère* » anglais filmaient de manière frontale, un peu à la manière de Rossellini. Et puis, au niveau des sujets traités, ils n'hésitaient pas à partir de ce qui constituait leur environnement

2) Πιστεύετε ότι κατά κάποιο τρόπο συνδέεται καλλιτεχνικά με το Γαλλικό Νέο Κύμα?

P.M. : Υπάρχει ένας ουμανισμός στα "δημιουργικά ντοκιμαντέρ" (δημιουργικά για να τα ξεχωρίσουμε από τα πρόχειρα ρεπορτάζ) είτε στις παραγωγές του Γκρίρσον είτε σ' αυτές του Free Cinema. Ο ίδιος ουμανισμός που ξεκινάει από τους Φλάερτυ και Βερτόβ. Ο ουμανισμός αυτός συνοδεύει και τις ταινίες του Νέου Κύματος τόσο

στη Γαλλία όσο και στη Μεγάλη Βρετανία. Και άλλο τόσο στο σοβιετικό Νέο Κύμα της δεκαετίας του 60, στο τσέχικο Νέο Κύμα, στο Γιουγκοσλάβικο και στο Ελβετικό. Όλες αυτές οι ταινίες δεν είναι μόνο αισθητικά άκρως ενδιαφέρουσες (για τον πειραματισμό τους κυρίως) αλλά είναι που σκύβουν πάνω στην ανθρώπινη μοίρα, όσο και οι αρχαίες τραγωδίες. Θα μπορούσαμε ακόμα να τις πούμε πολιτικές ή κρυπτο-πολιτικές. Δεν βρίσκω καμιά σοβαρή καλλιτεχνική ή εικαστική σύνδεση ανάμεσα στο αγγλικό και στο γαλλικό Νέο Κύμα. Αν εξαιρέσουμε μερικούς σκηνοθέτες του γαλλόφωνου Ελβετικού Νέου Κύματος της δεκαετίας του 1970 οι οποίοι σπούδασαν στην Αγγλία την εποχή του Free Cinema. Αυτό που ισχύει είναι ότι όλους τους καλούς σκηνοθέτες τους συνδέει ο Αιζενστάιν!

Ν.Σ.: Φυσικά και δεν θα μπορούσε το αγγλικό φρι σινεμά να μην επηρεαστεί από το γαλλικό ανεξάρτητο κίνημα. Οι επιρροές είναι αμφίδρομες και στο πέρασμα του χρόνου διαμόρφωσαν τον Ευρωπαϊκό ανεξάρτητο κινηματογράφο ο οποίος αφομοιώνοντας τα κύρια ευρωπαϊκά ρεύματα απέκτησε μια δικιά του ταυτότητα κρατώντας κάθε χώρα την ιδιαιτερότητα της.

Α.Γ. : Σαφώς και συνδέεται, αλλά κυρίως στην πολιτικοκοινωνική ανάγκη αλλαγής. Οι δύο αυτές κουλτούρες παρ' ότι είναι τόσο κοντινές (και γεωγραφικά) είναι παράλληλα πολύ διαφορετικές.

J.A. : Peut-être au niveau des moyens techniques utilisés, mais pour le reste, je dirais que les cinéastes de la « Nouvelle Vague » étaient beaucoup moins politisés que leurs homologues anglais. Ce débat a d'ailleurs nourri des générations de critiques et de cinéphiles, notamment dans les années 60-70. Il y avait les tenants du « Free

Cinema » que défendaient « Positif » d'un côté, et de l'autre « Les Cahiers du Cinéma » qui soutenaient les cinéastes comme Godard, Truffaut et Chabrol.

3) Θεωρείτε ότι το Free Cinema αντιπροσώπευε την πολιτική και κοινωνική κατάσταση που επικρατούσε εκείνη την εποχή στην Αγγλία?

P.M.: Ναι αυτό είναι μια αλήθεια (και ισχύει για όλες τις χώρες και τις περιπτώσεις). Έχω πει αλλού ότι "μια πολιτική ταινία δεν είναι αναγκαστικά καλή, όμως μια καλή ταινία είναι πάντα πολιτική".

N.Σ.: Ακριβώς η άνοδος των φιλελευθέρων και η κατάρρευση της Αγγλικής Αυτοκρατορίας βοήθησε στο να βγουν προς τα έξω τα κρυμένα προβλήματα της εργατικής τάξης.

A.Δ.: Προτιμώ να το δω πιο σφαιρικά: Πρόκειται για την «γενιά των παιδιών αυτών που έκαναν τον Β' παγκόσμιο πόλεμο». 15 χρόνια μετά «οι γονείς» βρίσκονται ακόμα στην εξουσία και επιβάλλουν τις παλιές δικές τους αξίες. Είναι μια γενικευμένη ανάγκη, κυρίως της γηραιάς Ευρώπης, να αλλάξει, να απαλλαγεί απ' αυτόν την συντηρητισμό. Σε όλους τους τομείς της τέχνης.

J.A.: Pas vraiment, car les scénaristes et les metteurs en scène appartenant à cette école étaient plutôt issus de milieux bourgeois et s'intéressaient plus à leur propre existence qu'à celle des milieux plus défavorisés dépeint par les « *jeunes hommes en colère* » anglais. De mon point de vue, la « Nouvelle Vague » est un extraordinaire « coup de marketing », un coup d'état contre l'Establishment (ce que Truffaut a appelé la « qualité française »). Mais en réalité, ces mêmes cinéastes et critiques (puisqu'ils se retrouvaient au sein du comité de rédaction des « Cahiers ») se sont empressés – une fois leur premier film réalisé –

d'aller solliciter l'aide des scénaristes (Gruault, Aurenche, Bost, etc...) qui ont fait la gloire du cinéma français des années 40-50.

4) Στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό ρεύμα έγιναν αρκετές κινηματογραφικές προσαρμογές όπως: *A kind of loving*(1962), *A taste of honey* (1961), *Billy liar* (1963), *Saturday night and Sunday morning* (1960), *The loneliness of the long distance runner* (1962) κτλ.

Ποια είναι η γνώμη σας για τη λογοτεχνική προσαρμογή? Θεωρείτε ότι ο κινηματογράφος ως μέσο επικοινωνίας και πολιτισμού αναδεικνύει το λογοτεχνικό έργο ή το υπονομεύει?

P.M. : Εξαρτάται. Υπάρχουν λογοτεχνικά έργα που εμπνέουν έναν σκηνοθέτη χωρίς να είναι αριστουργήματα. Αυτό το λογοτεχνικό έργο δεν κινδυνεύει, ό,τι και αν πάθει από τη διασκευή. Όταν όμως διασκευάζεις ένα έργο σταθμό στην ιστορία της ανθρωπότητας, θα πρέπει να το σεβαστείς. Αυτό που κάνω εγώ και που συμβουλεύω είναι να κάνεις ό,τι χρειάζεται για να γίνει κινηματογραφικό το σενάριο και όχι φλύαρο, αρκεί αυτός που γνωρίζει το πρωτότυπο να μην πάρει χαμπάρι τις αλλαγές ! Το έκανα με τις Ακυβέρνητες Πολιτείες και στο σενάριο του βιβλίου του Σεφέρη ΕΞΙ ΝΥΧΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ. Μόνο αυτή η μεθόδευση αναδεικνύει το πρωτότυπο. Γιατί οπωσδήποτε θα γίνουν αλλαγές. Αλλά χρειάζεται τεχνική. Γιατί είναι δουλειά επικίνδυνη. Ο ρόλος του σινεμά δεν είναι να αναδεικνύει έργα αλλά τουλάχιστο να μην τα υπονομεύει όταν είναι πασίγνωστα. (Όταν δεν τα ξέρει κανείς, ας τα κάνει ό,τι θέλει)

N.S.: Πολλές φορές ναι αλλά τις περισσότερες όχι γιατί το λογοτεχνικό έργο είναι έτσι δομημένο ώστε ο αναγνώστης να δημιουργεί τις δικές του μοναδικές εικόνες τις οποίες δεν εκθέτει

αλλά της κρατά ως ανάμνηση της απόλαυσης και της αναγνωστικής του εμπειρίας. Η κινηματογραφική μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στο σινεμά μπορεί να ξεφύγει από τις προθέσεις του συγγραφέα και το αποτέλεσμα να είναι ένα άλλο έργο που μπορεί να έχει και ενδιαφέρον αλλά θα λειτουργεί πλέον ως ανεξάρτητο, αυτόνομο δημιούργημα.

Α.Γ.: Διαβάζοντας ένα λογοτεχνικό έργο, ο αναγνώστης δημιουργεί τις δικές του εικόνες, χαρακτήρες, συναισθήματα, συνήθως «ψαρεύοντας» από τις δικές του εμπειρίες, γνωριμίες, κλπ. Τον κάνει να συμμετέχει πιο ενεργά στην ιστορία. Σε μια ταινία βασισμένη σε λογοτεχνικό έργο, ο σεναριογράφος και κυρίως ο σκηνοθέτης, μας «επιβάλλουν» τις δικές τους εικόνες, τις δικές τους εμπειρίες. Η συμμετοχή του θεατή είναι λιγότερη. Αν ο αναγνώστης γίνει θεατής του ίδιου λογοτεχνικού έργου, συχνά νοιώθει «προδομένος» γιατί δεν «βρήκε» τις εικόνες και τα συναισθήματα της ανάγνωσης που «απαιτούσε» να δει. Σπάνια η «φαντασία» του σκηνοθέτη ξεπερνά αυτή του αναγνώστη, για τον εκάστοτε αναγνώστη. Στην αντίθετη περίπτωση, εάν ο θεατής γίνει αναγνώστης του ίδιου λογοτεχνικού έργου, τότε «βλέπει» στην ανάγνωση με τις εικόνες του σκηνοθέτη. Άρα, για να απαντήσουμε στην ερώτηση πρέπει να αξιολογήσουμε αντικειμενικά την αξία μιας ταινίας: Μια καλή ταινία δεν μπορεί παρά μόνο να αναδείξει ένα λογοτεχνικό έργο.

J.A.: Là encore, il faut se méfier des généralités. Lorsque Resnais adapte Duras, il se réapproprie complètement l'œuvre de l'écrivain, crée son propre langage et dans ces conditions, je dirais que l'œuvre cinématographique rend hommage et promeut le roman adapté. Malheureusement, ce n'est pas souvent le cas aujourd'hui. La condition

nécessaire et suffisante pour que le pari soit tenu tient souvent – ça peut paraître paradoxal – au fait que pour être réussie, l'adaptation doit trahir le roman !

5) Πιστεύετε ότι στην περίπτωση των κινηματογραφικών προσαρμογών, το βιβλίο γίνεται θύμα της δικτατορίας της εικόνας ή λειτουργεί επικουρικά στην καλλιτεχνική αξία αυτού του είδους τέχνης?

P.M.: Ένα καλό βιβλίο μπορεί να εμπνεύσει ένα σκηνοθέτη. Αλλά μπορεί και να τον δεσμεύσει. Η εικόνα αυτή καθαυτή δεν είναι μέγαιρα. Εικόνες είναι και αυτές που περιγράφει το βιβλίο. Όμως ο κάθε αναγνώστης άλλη εικόνα έχει στο νου του. Είναι σαν τους ιμπρεσιονιστές που ο καθένας ζωγράφιζε διαφορετικά το ίδιο θέμα. Και ο σκηνοθέτης τη δική του ανάγνωση κάνει της εικόνας του βιβλίου. Αρκεί να είναι έντιμη (και όχι "εμπορική").

N.Σ.: Σπανίως λειτουργεί επικουρικά. Τις περισσότερες φορές πέφτει θύμα του ανταγωνισμού μεταξύ σκηνοθέτη και συγγραφέα. Οι λογοτεχνικοί ήρωες έχουν μεγαλύτερη αξία όταν ζωντανεύουν στο μυαλό του αναγνώστη και λιγότερη όταν ζωντανεύουν στο πανί της οθόνης. Πολύ λίγοι σκηνοθέτες έχουν καταφέρει να ξεπεράσουν το μυθιστόρημα και να φτιάξουν μια ταινία ισάξια η και ανώτερη αυτού.

A.Γ.: Θα δώσω πάλι την ίδια απάντηση: μια αντικειμενικά καλή ταινία δεν βλάπτει ποτέ κανένα βιβλίο, αντίθετα μπορεί να ωφελήσει μέτρια λογοτεχνικά έργα. Και το αντίθετο, φυσικά...

Δεν πιστεύω πως υπάρχει «δικτατορία της εικόνας»: υπάρχει η «τεμπελιά» του θεατή (να δέχεται παθητικά επί 2 ώρες την «άποψη» του σκηνοθέτη). Ένα ακόμα κριτήριο αξιολόγησης μιας

καλής ταινίας είναι το κατά πόσο η ταινία καταφέρνει να κάνει τον θεατή «ενεργό».

J.A.: Une chose est sûre, la qualité de l'écriture d'un roman n'influence en rien celle du futur film. Je dirais même, nouveau paradoxe, qu'il est extraordinairement plus difficile d'adapter un chef-d'œuvre de la littérature comme « Le Quatuor d'Alexandrie » par exemple, que de se saisir d'une « nouvelle » médiocrement rédigée. Certains textes sont faits pour être portés à l'écran, alors que d'autres – dont la qualité repose essentiellement sur la beauté de la langue – ont peu de chance de faire de grands films.

6) Στην περίπτωση και πάλι των κινηματογραφικών προσαρμογών τι θεωρείτε ότι πρέπει με κάθε τρόπο να διατηρεί ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος αναλλοίωτο: την υπόθεση-πλοκή, το ύφος του συγγραφέα, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα του έργου, τα πιθανά πολιτικά κοινωνικά σχόλια του συγγραφέα ή όλα τα παραπάνω και γιατί?

P.M.: Ανάλογα με τον σεβασμό που θέλει να έχει για το έργο. Όλα είναι θεμιτά. Και η αλλοίωση και το αναλλοίωτο. Αν θέλει να υπηρετήσει το έργο, θα τα πάρει όλα και θα τα μαγειρέψει έτσι που να μην καταλάβει ούτε ο ίδιος ο συγγραφέας ότι έγιναν αλλαγές. Τι νόημα έχει να ασχοληθείς με έναν συγγραφέα αν δεν πάρεις αυτά που σε έκαναν να ασχοληθείς με το έργο του ; Αλλά είναι επίσης σίγουρο ότι (ιμπρεσιονιστικά, όπως είπαμε) δυο σκηνοθέτες καλοί που θα διασκευάσουν το ίδιο -καλό- έργο θα κάνουν δύο διαφορετικά φιλμ, εξίσου καλά. Εξίσου πιστά ; Αμφιβάλλω.

N.Σ.: Την ψυχή του έργου που εμπεριέχει όλα τα παραπάνω. Όμως μην περιμένουμε ποτέ να δούμε στην οθόνη αυτό που διαβάσαμε γιατί απλά έχουμε ήδη υμείς φτιάξει την δικιά μας μοναδική ταινία

όταν το διαβάζαμε και αυτή η βερσιόν θα είναι για τον καθένα ξεχωριστά μοναδική

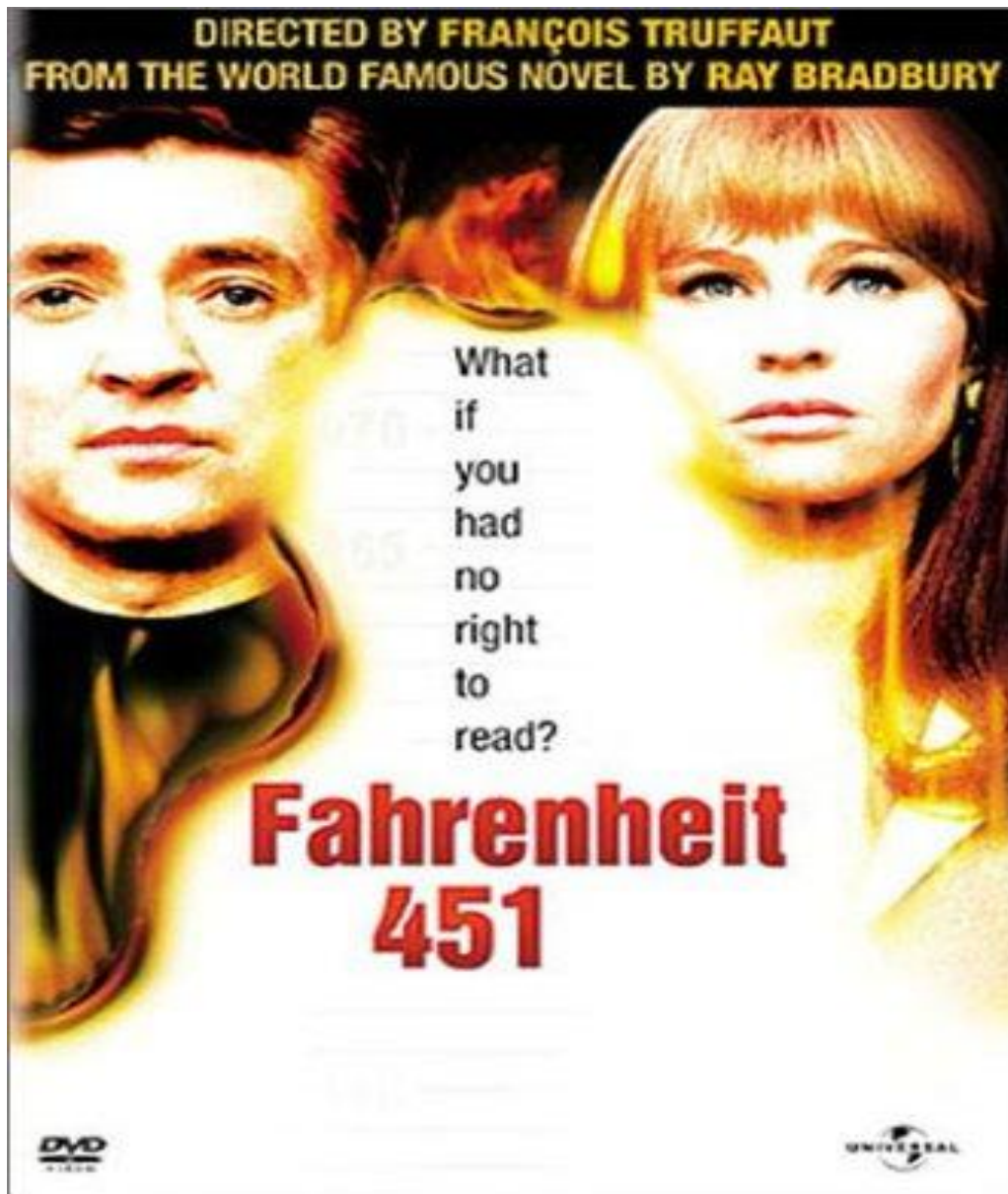
A.Γ.: Δεν θεωρώ πως (πρέπει να) υπάρχει «πρέπει». Ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί ακόμα να λειτουργήσει μόνο ως έμπνευση στον σκηνοθέτη, ή να χρησιμοποιήσει όλα τα «υλικά» του βιβλίου. Αυτός θα κρίνει τι του χρειάζεται για την ταινία. Η ταινία είναι ξεχωριστό, αυτόνομο έργο τέχνης. (σημ: πνευματικά δικαιώματα έχουν ο σεναριογράφος και ο σκηνοθέτης της ταινίας, κι όχι ο συγγραφέας που έγραψε το βιβλίο, στο οποίο βασίστηκε η ταινία!) Μια ταινία δεν γίνεται για να υπηρετήσει ή να προωθήσει τις πωλήσεις του βιβλίου.

Από προσωπική εμπειρία γνωρίζω πως δεν μπορείς να κρατήσεις «όλα» του βιβλίου. Προσπαθείς όμως να κρατήσεις την «δύναμη» του, αυτό που σε «συγκίνησε», αυτό που σε «διέγειρε», αυτό που σου «έμεινε» μετά την ανάγνωση. Και η δυσκολία έγκειται στο να τα «βρεις» μέσα από τις αμέτρητες λεπτομέρειες του βιβλίου. Αν το πετύχεις, δεν έχεις «προδώσει» το λογοτεχνικό έργο.

J.A.: De mon point de vue, la seule chose qui ne devrait pas être modifiée est « the plot », même si parfois l'adaptateur va devoir très sérieusement resserrer l'exposition et/ou modifier la fin. De même, je pense qu'il est correct de respecter le contexte sociopolitique d'une oeuvre.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

FAHRENHEIT 451



LE MÉPRIS



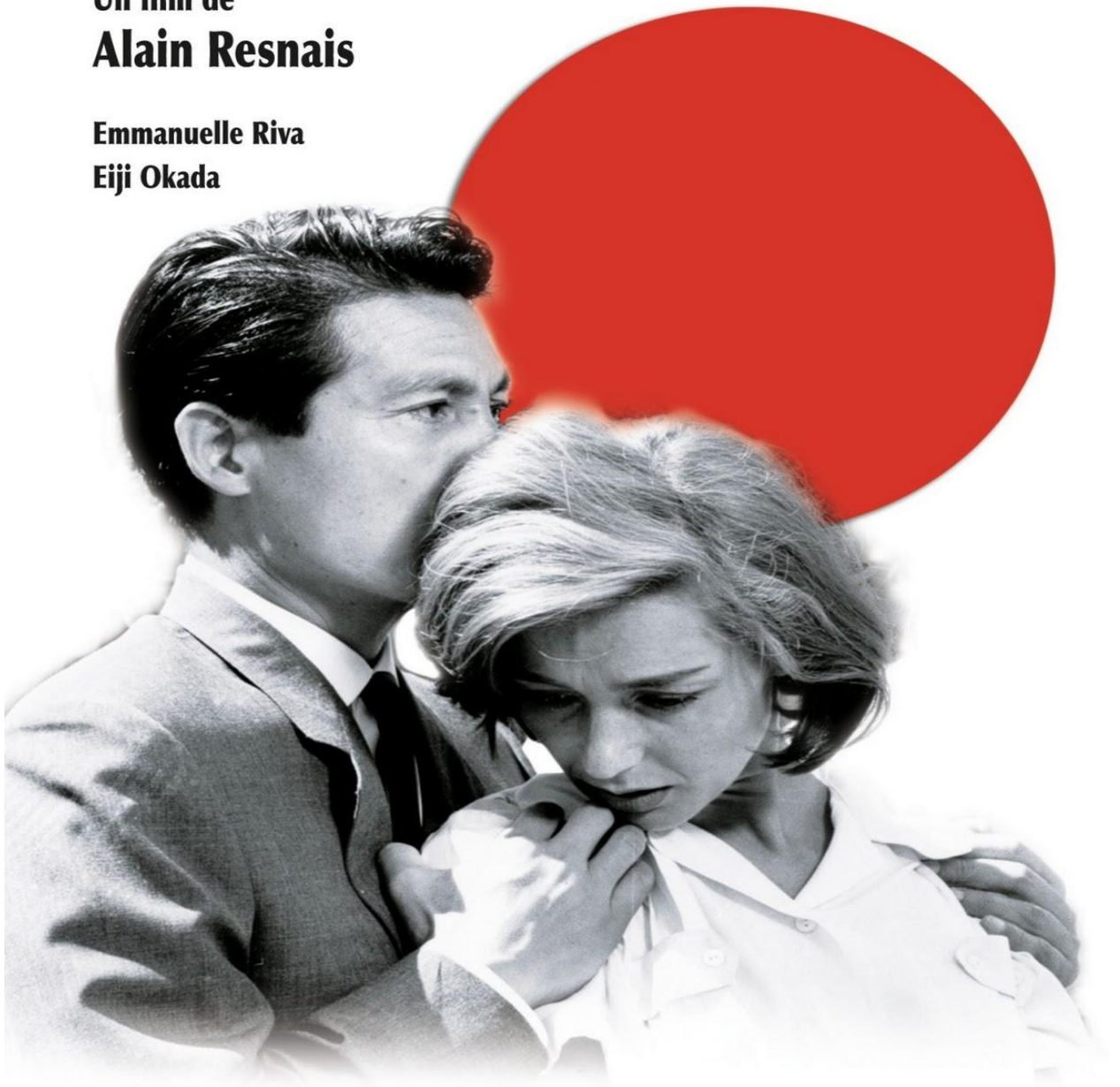
L'ANNÉE DERNIÈRE Á MARIENBAD



HIROSHIMA MON AMOUR

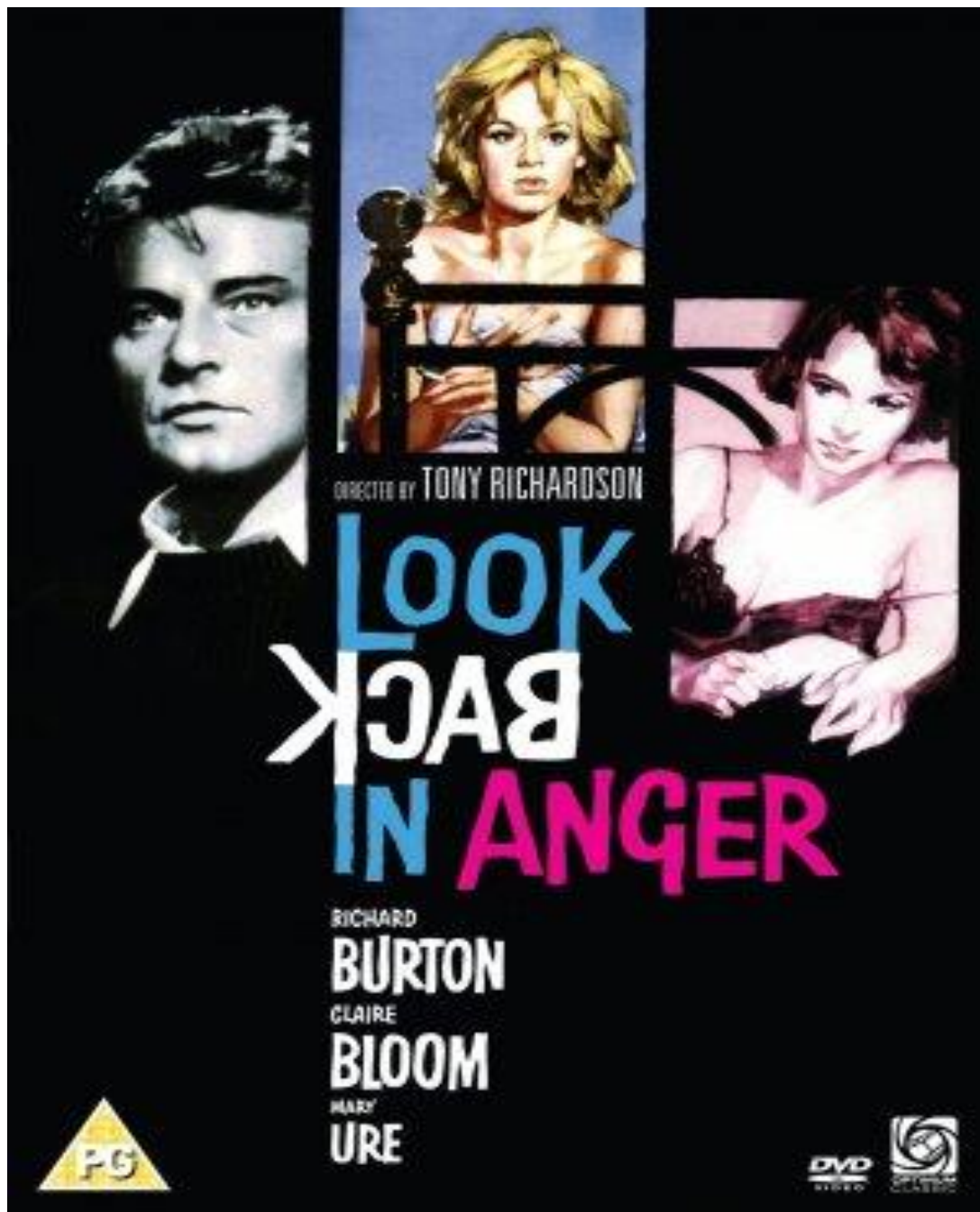
Un film de
Alain Resnais

Emmanuelle Riva
Eiji Okada



HIROSHIMA MON AMOUR

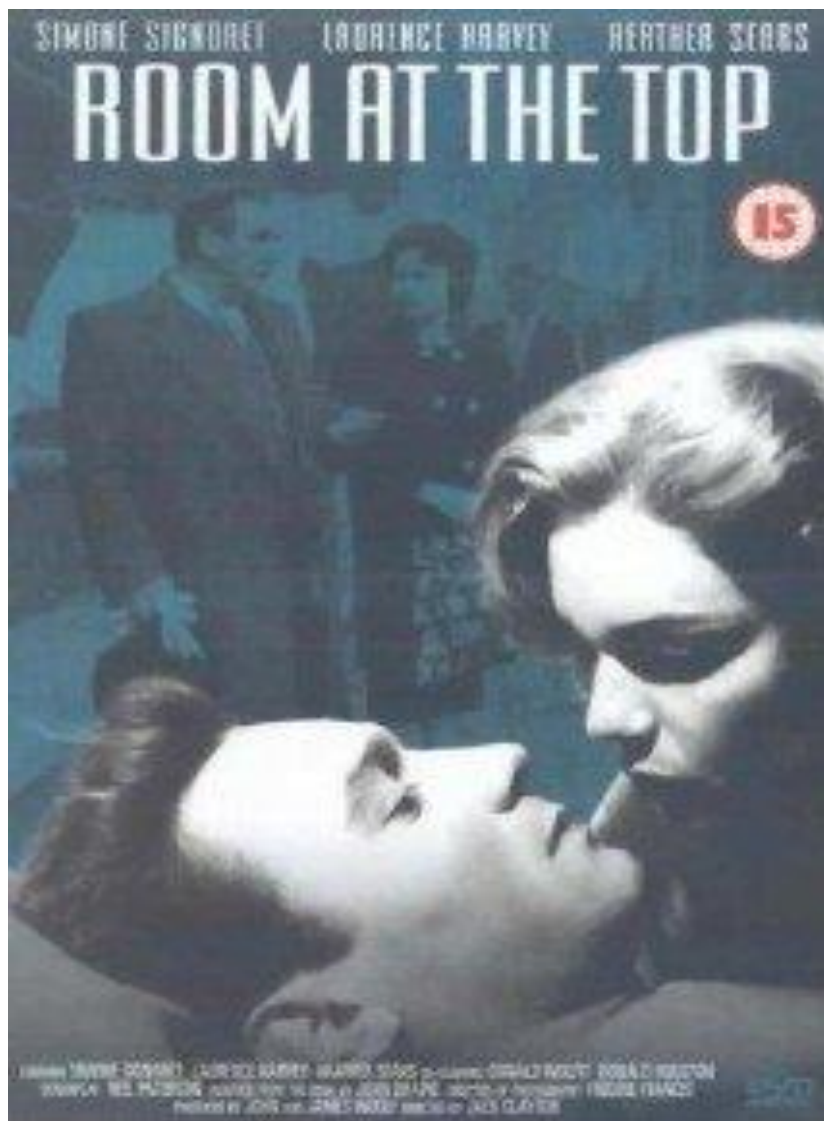
LOOK BACK IN ANGER



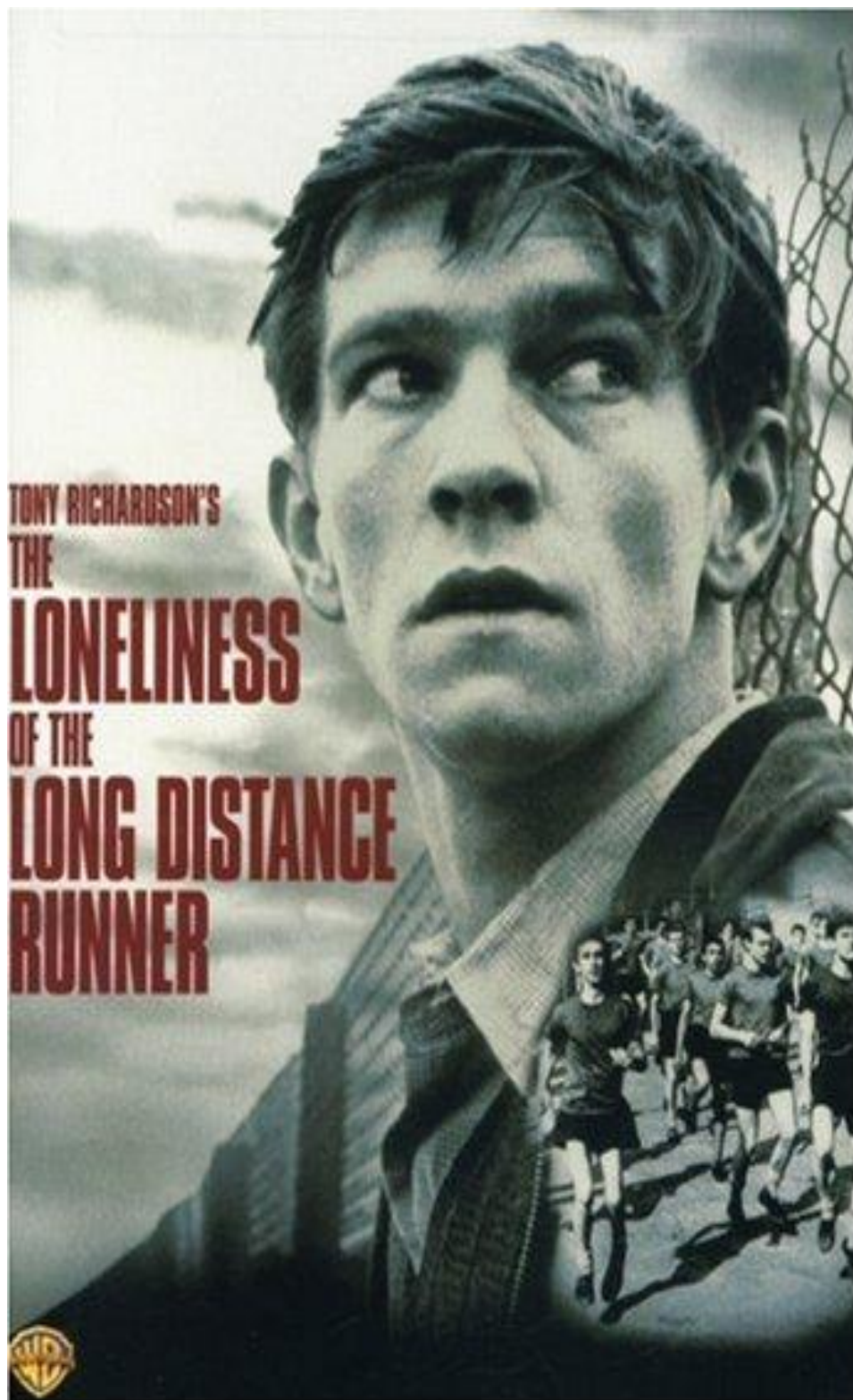
BILLY LIAR



ROOM AT THE TOP



THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER



TIREZ SUR LE PIANISTE



SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING



THIS SPORTING LIFE

NEVER BEFORE HAS THE SCREEN
EXPLODED WITH SUCH
RAW EMOTIONS!

R ADMITTANCE
RESTRICTED
TO PERSONS
16 YEARS OF AGE OR OVER

**RICHARD
HARRIS**

★★★★... Daily News

**"THIS
SPORTING
LIFE"**

**RACHEL
ROBERTS**

Alan BADEL
William HARTNELL

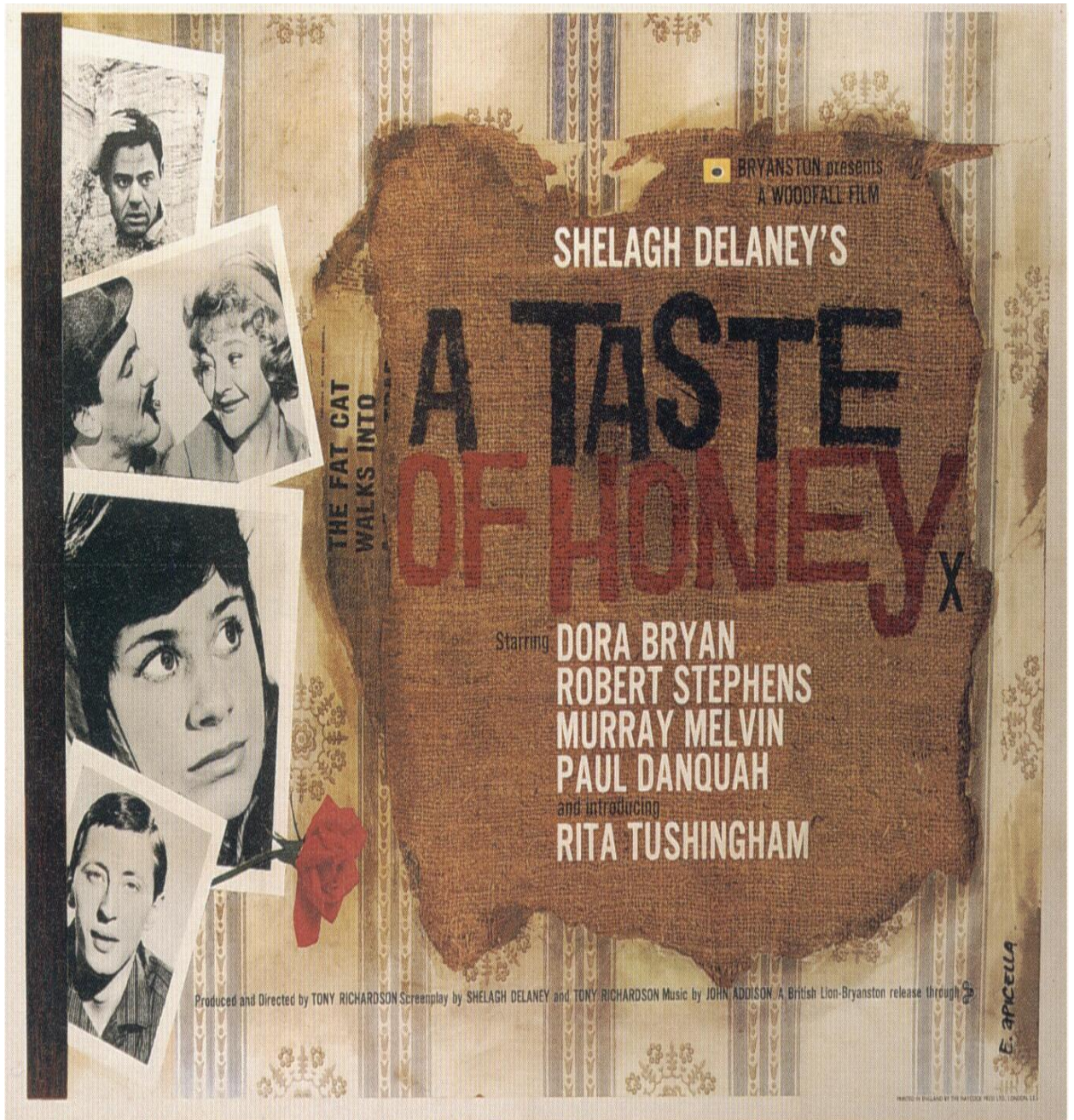
SCREENPLAY BY / PRODUCED BY / DIRECTED BY
DAVID STOREY / KAREL REIZ / LINDSAY ANDERSON

A JULIAN WINTLE-LESLIE PARKYN PRODUCTION
FOR THE RANK ORGANIZATION
A WALTER READE-STERLING PRESENTATION

"Best Picture" for 1963
INTERNATIONAL FILM CRITICS

"Best Actor" for 1963
CANNES FILM FESTIVAL

A TASTE OF HONEY



A KIND OF LOVING

A KIND OF LOVING THAT KNEW NO WRONG
UNTIL IT WAS TOO LATE!

A JOSEPH JANNI PRODUCTION
ALAN BATES
A KIND OF LOVING
with **THORA HIRD** and **JUNE RITCHIE**

Screenplay by WILLS HALL and KEITH WATERHOUSE. Adapted from a novel by STAN BARSTOW. Produced by JOSEPH JANNI. Associate Producer JACK HANBURY. Directed by JOHN SCHLESINGER.

TOM JONES

