

## BOOK REVIEW

# Ο Άγγελος Τερζάκης και ο κινηματογράφος του Θανάση Αγάθου Αθήνα: Gutenberg, 2020

Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη

Συντονίστρια-Διδάσκουσα, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου  
Διδάσκουσα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Από τη σημαντική μονογραφία του George Bluestone *Novels into Film* (1957) έως και τον πιο πρόσφατο συλλογικό τόμο *New Approaches to Contemporary Adaptation* (2020) σε επιμέλεια της Betty Kaklamanidou, η ευρύτερη περιοχή της λογοτεχνικής/θεατρικής προσαρμογής στο κινηματογραφικό μέσο έχει απασχολήσει συστηματικά ακαδημαϊκούς, ερευνητές, ερασιτέχνες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, αλλά και τους ίδιους τους θεατές. Η μεταφορά μιας παγιωμένης αφήγησης και η μαγική μετατροπή της σε ένα σύνολο εικόνων, συμβόλων και χρωμάτων οπωσδήποτε κινεί το ενδιαφέρον – κυρίως εξαιτίας της ανεύρεσης εκείνων των μηχανισμών και των στρατηγικών που επιτρέπουν τη μετακύλιση από έναν κόσμο σε έναν άλλο και την κατάλληλη υιοθέτηση (ή και όχι) τεχνικών που να επιτρέπουν την πιστότητα στο λογοτεχνικό αρχέτυπο.

Πολύ συχνά, η ατυχής (κατά τον λογοτέχνη) προσαρμογή ή η βαθύτερη εμπλοκή στην επεξεργασία του βιωματικού υλικού του δύναται να τον παρακινήσουν να αναμιχθεί και ο ίδιος με την κινηματογραφική σκηνοθεσία. Τα παραδείγματα, ειδικά από τον διεθνή χώρο, δεν είναι λίγα: σε παραγωγή Νίκου Παπατάκη, ο γάλλος θεατρικός συγγραφέας Jean Genet γύρισε την τολμηρή κινηματογραφική ταινία μικρού μήκους *Un Chant d'amour* (1950), ενώ η γαλλίδα συγγραφέας Marguerite Duras επιχείρησε τη σκηνοθετική μεταφορά μέρους της πεζογραφικής παραγωγής της, συχνά με τη γνωστή γαλλολιβανέζα ηθοποιό Delphine Seyrig ως πρωταγωνίστρια σε φιλμ, όπως τα *La musica / The Music* (1967) και *India Song* (1975).

Επίσης, στο πλαίσιο ανάπτυξης μεταποικιακών εθνικών κινηματογραφιών, συγγραφείς, όπως ο σενεγαλέζος Ousmane Sembène, δεν

δίστασαν να αποκηρύξουν το παλαιό καθεστώς και να μεταφέρουν με ζωντάνια τις κακοδαιμονίες των νεοσύστατων κυβερνήσεων (βλ. *Xala*, 1975). Πιο πρόσφατα, πέρα από την πεζογραφία και το δοκίμιο, ο σημαντικός ιάπωνας λογοτέχνης Ryū Murakami προχώρησε και στη σκηνοθεσία έργων του (*Almost Transparent Blue*, 1979). Σε περισσότερο εμπορική κατεύθυνση, ο δημοφιλής συγγραφέας τρόμου Stephen King, έχοντας απογοητευτεί από προηγούμενες μεταφορές των μυθιστορημάτων του στη μεγάλη οθόνη, αποφάσισε ο ίδιος να τα αποδώσει σκηνοθετικά στην κινηματογραφική ταινία *Maximum Overdrive* (1986).

Η απarıθμηση των παραπάνω περιπτώσεων αποτελεί μόνο μια όψη της εφαρμογής του κανόνα, που στην περίπτωση της Ελλάδας συνέβη μάλλον βίαια και υποχρεωτικά: η μεταπολεμική αγωνία της εγχώριας κινηματογραφικής βιοτεχνίας να ορθοποδήσει και να σταθεροποιήσει την παραγωγή φιλμ με πιο συστηματικό τρόπο, και η ενθουσιώδης πρόσληψη για τις δυνατότητες του νέου μέσου έφεραν πολλούς θεατρικούς συγγραφείς και λογοτέχνες στην κινηματογραφική αρένα. Συχνά, έχοντας άγνοια για την οπτικοακουστική γλώσσα και την κινηματογραφική γραμματική και σύνταξη, οι λογοτέχνες μας από κοινού με τους θεατράνθρωπους αποτέλεσαν ένα σημαντικό έμπυχο δυναμικό για τη μεταπολεμική κινηματογραφική παραγωγή, παρόλα τα λάθη και την αμηχανία τους. Και, εάν οι θεατρικοί συγγραφείς, όπως ο Δημήτρης Ψαθάς, πήραν εν μέρει άφεση αμαρτιών, γιατί δεν τόλμησαν να ασχοληθούν με την κινηματογραφική σκηνοθεσία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, άλλοι συνάδελφοί τους, όπως ο Αλέκος Σακελλάριος (*Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, 1948) ή ο Γιώργος Λαζαρίδης (*Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, 1953 – σε συνεργασία με τον Νίκο Τσιφόρο) ριψοκινδύνευσαν να εκτεθούν και να δοκιμαστούν στο απαιτητικό σκηνοθετικό πεδίο.

Εντούτοις, το θεατρικό έργο αποτέλεσε συχνά την πρώτη ύλη για τα σενάρια του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου: είχε ήδη παρασταθεί στο πάλκο, περιλάμβανε συγκεκριμένες σκηνοθετικές οδηγίες και αξιοποιούσε γνωστό καστ που ήξερε καλά τους ρόλους του – κατά συνέπεια, για τον θεατρικό συγγραφέα δεν ήταν ιδιαίτερα δύσκολη η μετάβαση από τη σκηνή στη μεγάλη οθόνη. Εκτός όμως από τους θεατρικούς συγγραφείς, και επιτυχημένοι πεζογράφοι (που σταδιοδρομούσαν και στη δημοσιογραφία, όπως ο Νίκος Τσιφόρος), δεν δίστασαν να αναμειχθούν ενεργά με την κινηματογραφική σκηνοθεσία, μεταφέροντας έργα τους ή συγγράφοντας εκ νέου σενάρια για τον κινηματογράφο σε διαφορετικά είδη, όπως το μελόδραμα *Χαμένοι άγγελοι* (1948) ή η κωμωδία *Η ωραία των Αθηνών* (1954).

Μέσα στο γενικότερο πλαίσιο απασχόλησης με την κινηματογραφική σκηνοθεσία, εντάσσονται και οι περιστασιακές κινηματογραφικές απόπειρες εξεχόντων λογοτεχνικών φυσιογνωμιών της Γενιάς του '30, όπως του Μ. Καραγάτση (*Καταδρομή στο Αιγαίον*, 1946) και του Άγγελου Τερζάκη (*Νυχτερινή περιπέτεια*, 1954). Ειδικά, για τον τελευταίο όμως, η ενασχόληση με τον κινηματογράφο μόνο περιστασιακή δεν ήταν. Αν και έδωσε μόνο ένα δείγμα

κινηματογραφικής σκηνοθεσίας, ο Άγγελος Τερζάκης, ο δεινός πεζογράφος των κλασικών έργων *Η μενεξεδένια πολιτεία* (1937), *Η πριγκιπέσσα Ιζαμπώ* (1945) και *Μυστική ζωή* (1957), μεταφραστής αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, αλλά και στυλοβάτης του Εθνικού Θεάτρου, στο οποίο υπήρξε καλλιτεχνικός και γενικός διευθυντής του Δραματολογίου και της Δραματικής Σχολής του, ασχολήθηκε με όλες τις εκφάνσεις του κινηματογραφικού φαινομένου: την κινηματογραφική αρθρογραφία, την ένταξη της 7ης τέχνης μέσα στη δραματουργία και την πεζογραφία του (δεν είναι τυχαίο που συχνά η δράση στα μυθιστορήματά του είναι εξόχως «κινηματογραφική»), τη σεναριογραφία και, τέλος, τη σκηνοθεσία. Όλα τα παραπάνω εξετάζονται ενδελεχώς στη νέα μονογραφία *Ο Άγγελος Τερζάκης και ο κινηματογράφος* (Αθήνα: Gutenberg, 2020) του Θανάση Αγάθου, αναπληρωτή καθηγητή νεοελληνικής λογοτεχνίας στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών.

Ενταγμένη μέσα στο πλαίσιο της ευρύτερης ερευνητικής δραστηριότητας του κ. Αγάθου, η μονογραφία του συμπληρώνει την έως τώρα βιβλιογραφική παραγωγή του που περιστρέφεται γύρω από τη σύνδεση κινηματογραφικού φαινομένου και λογοτεχνίας. Με την εξέταση των κινηματογραφικών διαστάσεων και διατυπώσεων του έργου εμβληματικών συγγραφέων, όπως του αναγεννησιακού Γρηγορίου Ξενόπουλου (*Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, 2016) και του Νίκου Καζαντζάκη (*Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, 2017) να έχει προηγηθεί, ο κ. Αγάθος επικεντρώνεται στην παρούσα έκδοση σε έναν από τους πλέον κομβικούς συγγραφείς και «μπροστάρηδες» της γνωστής Γενιάς του '30.

Ο ακαδημαϊκός παρουσιάζει αναλυτικά, τεκμηριωμένα και ιδιαιτέρως παραστατικά την πολυσχιδή λογοτεχνική και καλλιτεχνική δραστηριότητα του Άγγελου Τερζάκη, τον οποίο στο πρώτο κεφάλαιο χαρακτηρίζει ως «πνεύμα εγκυκλοπαιδικό». Η πολυεπίπεδη φύση της τερζακικής δημιουργίας (πεζογραφία, θέατρο, κινηματογράφος) εκτίθεται χρονολογικά, με ειδική μνεία στην πολιτική ευαισθησία του συγγραφέα: παρότι ανένταχτος, ο Τερζάκης υπήρξε «σταθερά κεντρώος και ευρωπαϊστής» (σ.22). Ειδικά για τη λογοτεχνική ενασχόλησή του, ο κ. Αγάθος παρατηρεί ότι το σύνολο του πεζογραφικού έργου χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη ομοιομορφία, με εξαίρεση την *Πριγκιπέσσα Ιζαμπώ* (1937) που διαφοροποιείται σε επίπεδο ιστορικών αναφορών και σηματοδοτεί μια προσωρινή μετάβαση του Τερζάκη από τον Μεσοπόλεμο που τον απασχόλησε αρκετά ως χρονικό καμβά στην περίοδο της Φραγκοκρατίας. Υποστηρίζοντας μια από τις πεζογραφικές μορφές με την οποία η Γενιά του '30 καθιερώθηκε στη συλλογική πολιτισμική μνήμη ως μια γενιά-κλειδί για την κατανόηση της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας και της κοινωνίας που την υποδέχτηκε, ο Τερζάκης, υπό την επιρροή των μεγάλων δραματουργών του θεάτρου των ιδεών (βλ. Ibsen), καταπιάνεται με διαφορετικά είδη δραματουργικής σύνθεσης (βυζαντινές τραγωδίες, αστικά δράματα, κ.ά.) (σ.32). Μέσα σε αυτή τη δημιουργική διάθεση, ο συγγραφέας, όπως, εξάλλου, και ο Μ. Καραγάτσης, αναγνωρίζουν την αξία και του κινηματογράφου ως αυτοτελούς

τέχνης, γράφουν κριτικές για κινηματογραφικές ταινίες και εισέρχονται στην αρένα της σκηνοθεσίας. Η ασχολία του Τερζάκη με την κινηματογραφική τέχνη (όπως και με το κουκλοθέατρο) είναι αξιοσημείωτη: αγοράζει κινηματογραφική μηχανή, καταγράφει σκετσάκια και διοργανώνει οικιακές κινηματογραφικές προβολές με το υλικό που έχει τραβήξει.

Ως προς την κινηματογραφική αρθρογραφία του Τερζάκη, η οποία αναλύεται εκτενώς στο δεύτερο κεφάλαιο της μελέτης, ο κ. Αγάθος παρουσιάζει και σχολιάζει την αρθρογραφία του συγγραφέα στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* (1935-1937), επιφυλλίδες στις εφημερίδες *Πρωΐα* (1942) και *Το βήμα* (1947-1979), χρονογραφήματα στην εφημερίδα *Καθημερινά Νέα* (1945-1946). Σε αυτήν, σχεδόν ολόκληρη η ιστορία του πρώιμου κινηματογράφου διυλίζεται μέσω της συγγραφικής πέννας του Τερζάκη: φέρνει για πρώτη φορά σε επαφή το ελληνικό κοινό με τις απόψεις του Luigi Pirandello αναφορικά με τον κινηματογράφο, σχολιάζει τον Charlie Chaplin, ενώ παρατηρεί αλλού πώς το κινηματογραφικό θέαμα έρχεται να διαβρώσει την έως τότε καθεστηκυία πρωτοκαθεδρία του θεάτρου. Σε άλλα χιουμοριστικά χρονογραφήματα αναφέρεται στην έννοια του είδους (βλ. «Καουμπόικα», 1945), στη συμπεριφορά του κινηματογραφικού ακροατηρίου που γοητεύεται από τα τεκταινόμενα της μεγάλης οθόνης και που θέλει να μοιάσει στους πρωταγωνιστές και συγκρίνει παλαιότερες ψυχαγωγικές μορφές (βλ. θέατρο σκιών) με τον κινηματογράφο. Συγχρόνως, θεωρεί ότι το έργο του Charles Dickens πρέπει να διαδοθεί στην Ελλάδα και η κινηματογραφική ταινία *Oliver Twist* (David Lean, 1948) αποτελεί μια καλή αφορμή προς αυτή την κατεύθυνση. Ανάμεσα σε όλα όσα έχει γράψει και πέρα από την κριτική κινηματογραφικών ταινιών, ο Τερζάκης δεν αμελεί να επισημάνει την αλληλοσύνδεση κινηματογράφου-θεάτρου-μυθιστορήματος, αφιερώνει επιφυλλίδες σε έργο ιταλών σκηνοθετών, όπως ο Lattuada, ο De Sica, ο Antonioni, κ.ά., δεν κρύβει τον θαυμασμό του για την ιταλίδα ηθοποιό Silvana Mangano, την οποία και θα συναντήσει, και παρακολουθεί το Φεστιβάλ Βενετίας (1951) που παρουσιάζει μέσα από εξαιρετικά φιλμ (βλ. *Λεωφορείον ο Πόθος/A Streetcar Named Desire* του Ελία Καζάν). Το δεύτερο κεφάλαιο καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της μονογραφίας, σημαντικά δε είναι τα στοιχεία που αναφέρονται στην εγχώρια κινηματογραφία, στη μεταπολεμική ανάπτυξη της (βλ. Κακογιάννης) και στους χώρους, όπου αυτή προβάλλεται (βλ. και θερινή κινηματογραφική αίθουσα). Ίσως η πιο ενδιαφέρουσα διάσταση της κινηματογραφικής αρθρογραφίας του Τερζάκη είναι η χωρίς αιδώ ενασχόληση με όλες τις εκφάνσεις του κινηματογράφου: από δημοφιλή φιλμ (βλ. *Love Story* [Arthur Hiller, 1970]) έως και το έργο του Francis Ford Coppola.

Όπως είναι προφανές, με τέτοια κινηματογραφική «εκγύμναση», ο Τερζάκης δεν θα μπορούσε να αμελήσει την τοποθέτηση του κινηματογράφου μέσα στο πεζογραφικό και δραματουργικό έργο του. Ενδεικτικά, στο τρίτο κεφάλαιο ο κ. Αγάθος εκθέτει τον ρόλο που διαδραματίζει ο κινηματογράφος ως αίθουσα και ως θέαμα για τους χαρακτήρες των μυθιστορημάτων του. Μέσα

από τις διεξοδικές περιγραφές του και τη θεματοποίηση που επιχειρεί, ο Τερζάκης δεν αμελεί να αναφερθεί και στα «τραγικά φιλμ» (βλ. *Η παρακμή των σκληρών*, 1934) που μαζί με την ποίηση του Λαμαρτίνου αποτελούν ενδείξεις γυναικείου συναισθηματισμού. Ο συγγραφέας μεταχειρίζεται με επιδεξιότητα τον «κινηματογραφικό ρυθμό» για να παρουσιάσει τη δράση των χαρακτήρων του. Παράλληλα, για εκείνον ο κινηματογράφος προβάλλεται ως μια «ψυχαγωγική διέξοδο[ς]» για τους νέους της δεκαετίας του 1950 (*Μυθιστόρημα των 4*, 1958) (σ. 199). Εκτός από την πεζογραφία, ο κινηματογράφος θεματοποιείται και στην τερζακική δραματουργία: π.χ. στο «κινηματογραφοφιλικό» θεατρικό έργο *Αγνή* (1941), οι χαρακτήρες περιγράφουν σκηνές από κινηματογραφικές ταινίες, αλλά και συγκεκριμένα φιλμ, όπως το *Extase/Ecstasy* (Machaty, 1933). Με εκτενή παράθεση αποσπασμάτων και αξιοποιώντας τη «βλεμματοκεντρική αφήγηση», ο κ. Αγάθος τεκμηριώνει τον τρόπο που ο κινηματογράφος εγγράφεται στην πεζογραφία του Τερζάκη μέσα από στρατηγικές, όπως οι «κινηματογραφικοί διάλογοι» ή η πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την ανάλυση των κινηματογραφικών τεχνικών στη δραματουργία του Τερζάκη, κυρίως μέσα από τη δόμηση «κινηματογραφικών ταμπλό», την κατάτμηση σε επεισόδια κ.ά., στοιχείο που, κατά τον κ. Αγάθο, φανερώνει μια αντιφατική στάση του Τερζάκη «μεταξύ θεωρίας και πράξης: ενώ στην αρθρογραφία του υποστηρίζει την ανάγκη να διατηρήσουν την αυτονομία τους, στη δραματουργία του δεν αποφεύγει, σε περιορισμένη κλίμακα, τα δάνεια από τον κινηματογράφο» (σ. 237).

Οι περιπέτειες του φιλμ *Νυχτερινή περιπέτεια* (1954), της μοναδικής κινηματογραφικής απόπειρας του Τερζάκη, περιγράφονται στο τέταρτο κεφάλαιο. Σε αυτό, ο κ. Αγάθος, βασιζόμενος σε σημαντικά δημοσιεύματα της εποχής, περιγράφει την προπαραγωγή και τα γυρίσματα της κινηματογραφικής ταινίας, την ολοκλήρωση και την πρόσληψή της από το κοινό. Ο Τερζάκης έχει τοποθετήσει την κινηματογραφική πλοκή σε ένα «μικροαστικό περιβάλλον» (σ. 243), αρνούμενος οποιαδήποτε σχέση με ρεύματα, όπως εκείνο του νεορεαλισμού. Έχοντας συνδυάσει τη δραματουργική και πεζογραφική πείρα με την εμπειρία του εξωτερικού (και εκπροσωπώντας τη χώρα μας στην Ιταλία ως Διευθυντής Δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου), ο Τερζάκης σε συνεργασία με τον παραγωγό Σωκράτη Καραντινό της «Ελληνικής Κινηματογραφικής Εταιρείας» ξεκινά τα γυρίσματα του φιλμ με μια μάλλον ερασιτέχνη και άβγαλτη ενζενί, τη Νταίζη Μαυράκη, η οποία είχε στεφθεί Σταρ Ελλάς το 1952. Το φιλμ γειτνιάζει θεματικά με το τερζακικό αστικό μυθιστόρημα και περιστρέφεται γύρω από τον παράνομο έρωτα ενός μεσόκοπου οικογενειάρχη, του Διαμαντή (Βασίλης Διαμαντόπουλος) με τη Νίνα (Νταίζη Μαυράκη), την οποία και ο πρώτος ανακαλύπτει στις Τρεις Γέφυρες λίγο πριν εκείνη αποπειραθεί να αυτοκτονήσει. Μεταξύ τους ξεκινά μια αρχικά «πατρικής φύσης» σχέση που σύντομα θα εξελιχθεί σε έναν μονόπλευρο (από τον Διαμαντή) απελπισμένο έρωτα. Ωστόσο, όπως συμβαίνει και σε αντίστοιχες μελοδραματικές συμβάσεις,

η ευτυχία του Διαμαντή θα είναι φρούδα και, παρόλο που θα απομακρυνθεί προσωρινά από την οικογένειά του, θα καταλάβει ότι η κοπέλα τον «πρόδωσε» για έναν περιθωριακό τύπο. Διαπιστώνοντας το λάθος του, μα και τη ζεστασιά και την ασφάλεια που του προσέφερε και θα εξακολουθεί να του παρέχει η ζεστή οικογένειά του, θα παρακάμψει τη μοναδική ερωτική παρέκβαση της ζωής του, αυτή τη νυχτερινή περιπέτεια, για να επιστρέψει στη γυναίκα και στη μονάκριβη κόρη του. Αν και το φιλμ κατείχε όλες εκείνες τις σχετικές «περγαμηνές» για να αποτελέσει μια πιο αξιόλογη πρόταση στον πρώιμο μεταπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο, εξελήφθη μάλλον χλιαρά και από το κοινό, όσο και από τους κριτικούς.

Η πεζογραφική ικανότητα του Τερζάκη μπορεί να μην κατάφερε να προσεγγίσει τις αντίστοιχες απόπειρες στην κινηματογραφική αφήγηση και τεχνική, αλλά δεν τον εμπόδισε να διασκευάσει και θεατρικά έργα σε κινηματογραφικά σενάρια (τα οποία, εντούτοις, δεν κινηματογραφήθηκαν). Στο πέμπτο κεφάλαιο περιγράφεται συστηματικά από τον κ. Αγάθο η διασκευή του σεναρίου της *Αγνής* (1951), η σύνδεσή του με το ομώνυμο θεατρικό έργο και άλλες παλιότερες πεζογραφικές δοκιμές του Τερζάκη. Επιπροσθέτως, ο Τερζάκης εμπνέεται από την Επανάσταση του 1821 και συγγράφει το κινηματογραφικό σενάριο *Θανάσης Διάκος* (1952), το οποίο διασώζεται στο αρχείο Τερζάκη ως μια λεπτομερής σύνοψη σεναρίου. Ο συγγραφέας αποτίει φόρο τιμής στους αγωνιστές που θυσιάστηκαν για την απελευθέρωση και περιλαμβάνει στο έργο του αρκετές πολεμικές σκηνές. Άλλο ένα κινηματογραφικό σενάριο του Τερζάκη προκύπτει από το μυθιστόρημά του *Ταξίδι με τον Έσπερο* (1946), το οποίο είναι επεξεργασμένο σε δυο διαφορετικές εκδοχές. Όπως παρατηρεί ο κ. Αγάθος, «η απόπειρά του να διασκευάσει για τη μεγάλη οθόνη ένα δικό του μυθιστόρημα αποτελεί μια πυξίδα για το πώς ο ίδιος οραματίζεται μια καλλιτεχνική διασκευή λογοτεχνικού έργου με μεγάλη πιστότητα στο λογοτεχνικό πρωτότυπο, αλλά και με διαφοροποίηση ως προς το φινάλε» (σ. 323). Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τον σχολιασμό ακόμα δύο σεναρίων, μαζί με την κριτική αποτίμηση του κ. Αγάθου: πρόκειται για τη διασκευή του θεατρικού έργου *Επικίνδυνη ηλικία* που θα μετονομασθεί στον κινηματογραφικό *Φονιά*, και *Το φορτηγό Ελπιδοφόρος*, μια μάλλον νεορεαλιστική προσέγγιση, που περιλαμβάνει όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν εικόνες μεταπολεμικής εξαθλίωσης: υπερπόντια μετανάστευση, το μεροκάματο, η φτωχογειτονιά με τις αυλές, κ.ο.κ. Η έκδοση συμπληρώνεται με αναλυτική παράθεση των πηγών της ελληνόγλωσσης και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας.

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον πώς η παρούσα μελέτη φωτίζει απρόσμενες κινηματογραφικές πτυχές της καλλιτεχνικής πορείας ενός πεζογράφου, ο οποίος για τον μέσο αναγνώστη είναι μάλλον γνωστός (πέρα από τα πιο δημοφιλή μυθιστορήματά του) από τις εκλαϊκευμένες τηλεοπτικές προσαρμογές του έργου του – βλ. *Μενεξεδένια πολιτεία* (EIPT, 1975) και *Οι Δεσμώτες* (YENEΔ, 1982). Η περιπέτεια της *Νυχτερινής περιπέτειας*, τα ολοκληρωμένα αλλά

αγύριστα κινηματογραφικά σενάρια και το πάθος του Τερζάκη για τον κινηματογράφο σε όλες του τις εκφάνσεις παρουσιάζονται με εξαντλητική τεκμηρίωση και ρέοντα λόγο, μεταφέροντας ταυτόχρονα τον τερζακικό ενθουσιασμό και στον αναγνώστη της μελέτης. Ο κ. Αγάθος δομεί με έναν σταθερό ρυθμό κάθε στάδιο στην κινηματογραφική πορεία του Τερζάκη και αποκαλύπτει μοναδικά τεκμήρια για την εμπλοκή του με τον κινηματογράφο. Μέσα σε αυτόν τον πλούτο δεδομένων, θα ήταν ενδεχομένως χρήσιμο ένα χρονολόγιο των πεζογραφικών/θεατρικών έργων του Τερζάκη σε σχέση με την κινηματογραφική εμπλοκή του. Εξάλλου, σημαντικές προσθήκες θα μπορούσαν να αποτελέσουν και η ανάδειξη της μορφής πεζογράφου-σκηνοθέτη στη διεθνή εμπειρία (υπάρχει μόνο σε επίπεδο υποσημείωσης) και ένας λυσιτελέστερος τρόπος παράθεσης της σχετικής κινηματογραφικής αρθρογραφίας του πεζογράφου, καθώς, πέρα από τους πλαγιότιτλους που χονδρικά διαχωρίζουν τις περιόδους συγγραφής, ο αναγνώστης (και δη ο μη ακαδημαϊκά εμπλεκόμενος) μπορεί να μπερδευτεί ή να «χαθεί».

Η κατά τα άλλα εξαιρετική εργασία του κ. Αγάθου ίσως τελικά θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πρότυπο για να διαφωτιστεί περισσότερο η σχέση της ελληνικής πεζογραφικής κοινότητας με τον κινηματογράφο – όχι απλά σε επίπεδο προσαρμογής ή ανεύρεσης μιας επίπλαστης «κινηματογραφικής ατμόσφαιρας» που συχνά διάφοροι μελετητές λανθασμένα εντοπίζουν (δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι ο πεζογράφος μπορεί να μην είχε αντίστοιχες προθέσεις). Επομένως, είναι οπωσδήποτε κρίσιμο να αναδειχθεί το ίδιο εμπειριστατωμένα και με περισσότερες μελέτες περίπτωσης η σύνδεση πεζογραφίας-κινηματογράφου και να εμπλουτιστεί με άγνωστες κινηματογραφικές πτυχές των ελλήνων λογοτεχνών.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγάθος, Θ. (2017), *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Gutenberg.
- \_\_\_\_\_ (2016), *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Αθήνα: Γκοβόστης.
- Bluestone, G. (1957), *Novels into Film*, Berkeley: University of California Press.
- Kaklamanidou, B. (ed.) (2020), *New Approaches to Contemporary Adaptation*, Detroit, MI: Wayne State University Press.