

Πανεπιστήμιο Κρήτης

Τμήμα: Φιλολογίας

Σχολή: Φιλοσοφική

Τομέας: Νεοελληνικών Σπουδών

Υπεύθυνος Καθηγητής: Δ. Πολυχρονάκης

Θέμα

Η μεταφορά της *Φόνισσας* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στη μεγάλη οθόνη

Στοιχεία Φοιτητή

Όνοματεπώνυμο: Τσουράκη Ελένη

A.M.: 0637

Εξάμηνο Σπουδών: Ζ'

Ρέθυμνο: Ιανουάριος 2016

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
A. ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ	
1. Η πλοκή	4
2. Ανάλυση λογοτεχνικού έργου	
2.1. Τόπος, χρόνος, αφηγηματικές τεχνικές	6
2.2. Νατουραλισμός και ηθογραφία στη <i>Φόνισσα</i>	12
2.3. Βασικά χαρακτηριστικά των ηρώων	24
B. Η <i>Φόνισσα</i> του Κώστα Φέρρη (1974)	
1. Το ιστορικό πλαίσιο της ταινίας	30
2. Σχολιασμός ταινίας: σύγκριση με το λογοτεχνικό έργο	33
Επίλογος	59
Βιβλιογραφία	60

Πρόλογος

Στόχο της παρούσας εργασίας αποτελεί η εξέταση του λογοτεχνικού έργου, *Φόνισσα* (1903) του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη σε σχέση με την ταινία *Φόνισσα* του Κώστα Φέρρη (1974). Πιο συγκεκριμένα, πραγματοποιείται μια προσπάθεια κατανόησης της μεταφοράς της νουβέλας στη μεγάλη οθόνη. Το λογοτεχνικό έργο αναλύεται με βάση το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται και τις επιρροές που δέχεται ο δημιουργός του. Η κατάτμησή του αναδεικνύει τις αφηγηματικές τεχνικές που ακολουθεί ο συγγραφέας, τα χαρακτηριστικά των ηρώων, τη χρονική ακολουθία των γεγονότων και τα μέρη όπου εξελίσσεται η δράση του έργου. Η ουσία στη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη εντοπίζεται στις ενδόμυχες σκέψεις και στους προβληματισμούς της ηρωίδας. Έτσι, εξετάζονται αναλυτικά οι παράγοντες που διαμορφώνουν τη συνείδησή της και οδηγούν την ηρωίδα στο έγκλημα.

Έπειτα, ακολουθεί η σύγκριση του λογοτεχνικού έργου με την ταινία. Στην ανάλυση της *Φόνισσας* του Κώστα Φέρρη πραγματοποιούνται τα ίδια βήματα με τη νουβέλα. Η κατάτμηση των γεγονότων στην ταινία συμβάλλει στον εντοπισμό των αλλαγών που δημιουργούνται σε σχέση με το λογοτεχνικό έργο. Οι διαφορές που παρατηρούνται στην ταινία, δηλαδή προσθήκες, παραλείψεις και αφαιρέσεις ερμηνεύονται, τόσο από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε το κινηματογραφικό έργο, όσο και από την προσωπική παρέμβαση του σκηνοθέτη να μεταφέρει τη δική του εκδοχή στην απόδοση των φόνων.

Το ερώτημα που τίθεται στην εργασία είναι κατά πόσο μεταφέρεται η ουσία του λογοτεχνικού έργου στην ταινία. Ποιο είναι το κέντρο βάρους της *Φόνισσας* του Παπαδιαμάντη και κατά πόσο μετατοπίζεται από αυτό ή παραμένει πιστή σε αυτό η *Φόνισσα* του Φέρρη.

A. ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ

1. Η πλοκή

Το κεντρικό πρόσωπο του λογοτεχνικού έργου είναι η Φραγκογιαννού, μια ηλικιωμένη χήρα που ξαγρυπνά προσέχοντας τη νεογέννητη και άρρωστη εγγονή της. Η ηρωίδα, καθώς νανουρίζει το μικρό κορίτσι, αναπολεί το παρελθόν της. Η ζωή της περνά μπροστά από τα μάτια της σαν ταινία. Σκέφτεται τα βασανισμένα παιδικά της χρόνια, τότε που υπηρετούσε τους γονείς της και ανεχόταν τη σκληρή συμπεριφορά της μητέρας της. Εξίσου επίπονη ήταν η ζωή της όταν παντρεύτηκε και υπηρετούσε τα παιδιά της. Δεινοπάθησε για να χτίσει το δικό της σπίτι και να προικίσει τις κόρες της. Όταν κατάφερε να παντρέψει τη Δελχαρώ, τη μεγάλη της κόρη, αντί να ξεκουραστεί, ξενυχτούσε υπηρετώντας την εγγονή της.

Η Φραγκογιαννού συνειδητοποιεί μέσα από τις σκέψεις της την επώδυνη ζωή και τους καημούς που βιώνει μια γυναίκα από τα παιδικά της χρόνια έως το τέλος της ζωής της. Αναρωτιέται κατά πόσο αξίζει να γεννηθεί και να μεγαλώσει ένα κορίτσι, αφού το μόνο που βιώνει είναι η δυστυχία. Όσο προβληματίζεται, τόσο θολώνει το μυαλό της και πνίγει την εγγονή της. Με αυτό τον τρόπο θεωρεί ότι απαλλάσσει την κόρη της από ένα αφόρητο βάρος και σώζει το κορίτσι από τα δεινά που το περιμένουν. Ο θάνατος της μικρής θεωρείται φυσιολογικός και κανένας δεν υποπτεύεται τη Φραγκογιαννού.

Η ηρωίδα αρχικά νιώθει τύψεις και περιμένει ένα σημάδι από τον Θεό για να ηρεμήσει μέσα της. Αντιλαμβάνεται ως σημάδι την τυχαία συνάντησή της με τα δυο μικρά κορίτσια του Γιάννη του Περιβολά. Η Φραγκογιαννού θεωρεί ότι πρέπει να απαλλάξει τον κόσμο από τα κορίτσια. Έτσι, πνίγει τις δύο μικρές στη στέρνα που ήταν γεμάτη νερό. Όταν καταφθάνει η χωροφυλακή, η Φραγκογιαννού αποκρύπτει την αλήθεια αποπροσανατολίζοντας τις αστυνομικές αρχές.

Στη συνέχεια, η ηρωίδα κατηγορείται για τον πνιγμό της Ξενούλας. Πρόκειται για ένα κορίτσι που έπεσε από μόνο του στο πηγάδι την ώρα που η Φραγκογιαννού έπλενε ρούχα. Αν και η Φραγκογιαννού δεν διέπραξε το συγκεκριμένο έγκλημα, οι χωροφύλακες την καταδιώκουν και αυτή αναγκάζεται να ζητήσει καταφύγιο στην Μαρούσα, μια παλιά της φίλη.

Έπειτα καταφεύγει στα βουνά. Εκεί διαπράττει και άλλο έγκλημα. Αυτή τη φορά σκοτώνει το βρέφος ενός βοσκού που την έχει καλέσει σπίτι του για να βοηθήσει τη λεχώνα γυναίκα του. Όταν η γιαγιά του μωρού αντιλαμβάνεται το έγκλημα, αρχίζει να καταδιώκει τη Φραγκογιαννού. Όμως, αυτή ξεφεύγει και σώζεται σε μια απομακρυσμένη σπηλιά.

Η ηρωίδα, παρόλο που ζει μόνη της στη σπηλιά, δεν μπορεί να ηρεμήσει. Βλέπει συνέχεια εφιάλτες και χάνει τον ύπνο της. Αποφασίζει, λοιπόν, να επισκεφτεί το ερημητήριο ενός ασκητή με σκοπό να εξομολογηθεί τα αμαρτήματά της. Η Φραγκογιαννού κατευθύνεται προς τον Αϊ – Σώστη γνωρίζοντας ότι την ακολουθούν οι χωροφύλακες. Στο τέλος, καθώς προσπαθεί να περάσει από ένα στενό πέρασμα, την προλαβαίνει η παλίρροια και πνίγεται. Έτσι, δεν κατορθώνει να φτάσει στο ερημητήριο, ούτε πέφτει στα χέρια της αστυνομίας.

2.Ανάλυση λογοτεχνικού έργου

2.1. Τόπος, χρόνος, αφηγηματικές τεχνικές

Η *Φόνισσα* είναι μια νουβέλα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια* (Ιανουάριος – Ιούνιος 1903) έχοντας τον υπότιτλο «κοινωνικόν μυθιστόρημα». Το λογοτεχνικό έργο αποτελείται από 17 κεφάλαια και η δράση εκτυλίσσεται στη Σκιάθο, την ιδιαίτερη πατρίδα του συγγραφέα. Θα ακολουθήσει μια κατάτμηση του έργου με σκοπό να εξεταστεί η χρονική ακολουθία των γεγονότων και οι βασικές αφηγηματικές τεχνικές που εφαρμόζει ο Παπαδιαμάντης. Το κείμενο σύμφωνα με το περιεχόμενό του μπορεί να διαιρεθεί σε τρεις ενότητες.¹

Στην πρώτη ενότητα, στα κεφάλαια Α' - Ζ', παρουσιάζονται τα πιο σημαντικά γεγονότα της ζωής της Φραγκογιαννούς. Από την πρώτη νύχτα που προσέχει τη νεογέννητη εγγονή της έως την τρίτη που διαπράττει το έγκλημα η αφήγηση δεν είναι γραμμική, αλλά διακόπτεται μέσω αναδρομικών αφηγήσεων. Το πρώτο βράδυ η Φραγκογιαννού θυμάται τον φθονερό χαρακτήρα της μητέρα της και την καταδίωξή της από τους Κλέφτες της εποχής. Στη συνέχεια, η ηρώιδα σκέφτεται τον γάμο της και την αδικία που υπέστη, καθώς οι γονείς της δεν της έδωσαν καλή προίκα. Αυτές οι αναμνήσεις παρέχουν στον αναγνώστη πληροφορίες από τα πρώτα χρόνια της ζωής της Φραγκογιαννούς.

Το επόμενο βράδυ η ηρώιδα επανέρχεται μέσω των αναμνήσεών της στον γάμο της. Αυτή τη φορά η αναδρομή προσθέτει νέες πληροφορίες για το συγκεκριμένο γεγονός. Περιλαμβάνει την αποτυχημένη προσπάθεια της Φραγκογιαννούς, μέσω των νευμάτων που έκανε στον μέλλοντα σύζυγό της, να αποκτήσει μεγαλύτερη προίκα. Έπειτα, θυμάται τη συγκατοίκησή της με την

¹ Γ. Φαρινού – Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887 – 1910*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 48.

κουριάδα της και τους κόπους της για να χτίσει το δικό της σπίτι και να μεταφερθεί εκεί. Η αναπόληση λήγει με το κλάμα του μωρού και το ξύπνημα του πατέρα του.

Το τελευταίο βράδυ οι αναδρομές της Φραγκογιαννούς επιστρέφουν σε γεγονότα που έχουν ήδη αναφερθεί. Η αφήγηση δεν οδηγείται σε επανάληψη, ούτε συμπληρώνει κενά που πιθανότατα να είχε αφήσει. Αυτό που επιτυγχάνει είναι η απόδοση μιας νέας ερμηνείας για τον τρόπο ζωής της ηρωίδας.² Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη αναδρομή της δεύτερης νύχτας καλλιεργείται μέσω των αναμνήσεων της Φραγκογιαννούς η εικόνα μιας γυναίκας που έκανε οικονομία. Δούλευε ως υφάντρα, και ως μαμή. Μάζευε βότανα και τα πουλούσε με σκοπό να μεγαλώσει τα παιδιά της και να αποκτήσει το δικό της σπίτι. Ωστόσο, στη δεύτερη αναδρομή του ίδιου θέματος ο αναγνώστης μαθαίνει πως τα κατάφερε όλα αυτά παίρνοντας με τη βία τα μεροκάματα του άντρα της. Παράλληλα, έκανε καλή διαχείριση των χρημάτων που είχε κλέψει από τους γονείς της, όταν έμενε μαζί τους.

Στην πρώτη αναδρομή η Φραγκογιαννού γίνεται συμπαθητική στα μάτια του αναγνώστη, οποίος συμπάσχει στα δεινά της ηρωίδας. Στη συνέχεια, όταν ο αναγνώστης διαπιστώνει πως η αρχική πληροφορία τροποποιήθηκε, νιώθει έκπληξη.³ Αιφνιδιάζεται και αναθεωρεί τη γνώμη του, επειδή του δίνεται μια άλλη πλευρά της αλήθειας που ξέρει. Γίνεται πιο επιφυλακτικός στις υποθέσεις του σχετικά με την εξέλιξη της πλοκής και τις νέες πληροφορίες που θα λάβει. Έχει ήδη αντιληφθεί πως στην πρώτη αναδρομή δεν του είχε δοθεί ολόκληρη η πραγματικότητα, αλλά ένα τμήμα της. Ωστόσο, δεν φτάνει στο σημείο να αντιπαθήσει την ηρωίδα. Στη συνείδησή του δεν αναιρούνται η εργατικότητα και οι θυσίες που έκανε η

² Ο.π. σ. 52 – 53.

³ Ο.π.

Φραγκογιαννού για τα παιδιά της. Όλα αυτά, όμως, αποτελούν ένα μέρος της αλήθειας. Δεν είναι η καθεαυτή αλήθεια.

Η επόμενη αναδρομή της τρίτης νύχτας δίνεται μέσω των αναμνήσεων της Αμέρσας. Η Αμέρσα θυμάται τον αδερφό της, τον Μούρο, και τα προβλήματα που τους είχε δημιουργήσει λόγω του χαρακτήρα του. Μια μέρα ο Μούρος μεθυσμένος είχε χτυπήσει τη μητέρα τους, ενώ τον κυνηγούσαν οι χωροφύλακες. Έπειτα, μαχαίρωσε την Αμέρσα φοβούμενος μήπως τον παραδώσει στην αστυνομία. Η ηρωίδα έκρυψε το τραύμα της και προστάτευε τον αδερφό της από τις αρχές. Σε αυτό το σημείο σταματά η ανάληψη για την ζωή του Μούρου. Η αφήγηση επανέρχεται στη Φραγκογιαννού που ξαγρυπνά. Οι τελευταίες αναδρομές της ηρωίδας, πριν το έγκλημα αφορούν τον αγώνα της να προικίσει και να παντρέψει τη Δελχαρώ.

Μετά το έγκλημα της Φραγκογιαννούς ακολουθεί μια συμπληρωματική ανάληψη για την ζωή του Μούρου. Η Αμέρσα σκέφτεται πάλι τον αδερφό της και τον φόνο που διέπραξε, αφού εγκατέλειψε το σπίτι της μητέρας τους. Ο Μούρος δουλεύοντας σε ένα πλοίο σκότωσε τον λοστρόμο. Εδώ ο αφηγητής εξιστορεί τις δυσκολίες που πέρασε η Φραγκογιαννού πηγαίνοντας πρώτα στην Πλατάνα, το χωριό που ζούσε η γυναίκα του λοστρόμου (με σκοπό να την πείσει να καταθέσει υπέρ του γιού της), και στη συνέχεια στη Χαλκίδα όπου θα γινόταν η δίκη του Μούρου. Ενώ η κύρια πλοκή, αλλά και οι αναδρομές, έχουν ως σταθερό σημείο τη Σκιάθο, για πρώτη φορά παρατηρείται αλλαγή του τόπου στο λογοτεχνικό έργο. Η Φραγκογιαννού επισκέπτεται δύο μέρη και στη συνέχεια ταξιδεύει για το νησί της.

Έπειτα η δράση εξελίσσεται γραμμικά, ακολουθεί το δεύτερο έγκλημα και ο πνιγμός της Ξενούλας. Στο τέλος της δεύτερης ενότητας (Η' - ΙΑ') εκεί που η Φραγκογιαννού διώκεται από τους χωροφύλακες πραγματοποιείται η τελευταία αναδρομή. Η Φραγκογιαννού βρίσκει καταφύγιο στην Μαρούσα, την οποία είχε

βοηθήσει στο παρελθόν για να κάνει έκτρωση. Σε αυτό το σημείο, ο αναγνώστης διαπιστώνει για ακόμα μια φορά μια διαφορετική πλευρά της πραγματικότητας που του είχε παρουσιαστεί. Στην πρώτη αναδρομή, όπου γινόταν λόγος για το επάγγελμα της Φραγκογιαννού, δινόταν η εντύπωση της γιάτρισσας, της γυναίκας που μάζευε βότανα με σκοπό να θεραπεύσει τους αρρώστους, όχι της γυναίκας που σκότωνε ζωές.

Η συγκεκριμένη ανάληψη, σε συνδυασμό με την προηγούμενη, όπου η δούλα κόρη και η υπηρέτρια γυναίκα κλέβει τους γονείς της και τον σύζυγό της αντίστοιχα, επηρεάζει ίσως και αλλάζει την αντιμετώπιση του αναγνώστη απέναντι στην ηρωίδα. Η αφήγηση επιτυγχάνει κάτι ιδιαίτερο, την ουδετεροποίηση του αναγνώστη. Αρχικά, η ανάληψη δίνει μέσα από τα γεγονότα μια θετική εντύπωση για την ηρωίδα. Στη συνέχεια, ακολουθεί η συμπληρωματική ανάληψη, η οποία δεν ολοκληρώνει την αρχική εντύπωση, ούτε την αναιρεί, δίνει όμως μια άλλη ερμηνεία στα γεγονότα. Έτσι, αποδίδεται η πραγματικότητα. Η Φραγκογιαννού θεράπευε αρρώστους, έκανε όμως και εκτρώσεις. Πρόκειται για μια αντίθεση που δημιουργεί την ουδέτερη στάση του αναγνώστη και ολοκληρώνει την αποστασιοποίησή του από τα γεγονότα, μία αποστασιοποίηση που είχε ήδη καλλιεργηθεί, όταν είχε μάθει ότι η Φραγκογιαννού έκλεβε χρήματα.

Στην τρίτη ενότητα (ΙΒ΄- ΙΗ΄) η αφήγηση δεν περιλαμβάνει μεγάλες αναδρομές. Γενικότερα στο λογοτεχνικό έργο υπάρχουν πολλές αναλήψεις που είναι μικρές και συμπληρωματικές. Οι πιο σημαντικές, που επηρεάζουν και προοικονομούν ως ένα βαθμό την εξέλιξη της πλοκής, αναφέρθηκαν παραπάνω. Αξίζει να σημειωθεί πως οι συγκεκριμένες αναδρομές είναι διασκορπισμένες μέσα στο κείμενο, χωρίς να ακολουθούν μια αυστηρή χρονολογική πορεία. Για παράδειγμα, ενώ η Φραγκογιαννού έχει ήδη παντρευτεί και έχει πάρει την προίκα της, η αφήγηση

συνεχίζει με τον αρραβώνα της, δηλαδή με την εξιστόρηση γεγονότων που είχαν γίνει πριν από τον γάμο της. Ωστόσο, το τέλος της κάθε αναδρομής ουσιαστικά αποτελεί την αρχή της επόμενης ανάληψης. Ο αφηγητής συνεχίζει την εξιστόρηση των αναμνήσεων από το σημείο που είχε σταματήσει την προηγούμενη φορά. Οι αναδρομές που εξετάστηκαν αποτελούν ένα πολύ μεγάλο μέρος της αφήγησης και συνθέτουν το παρελθόν μέσα από τις αναμνήσεις της κεντρικής ηρωίδας και της Αμέρσας.

Επίσης, οι αναλήψεις φέρνουν στην επιφάνεια κάποιες από τις αιτίες που οδηγούν την ηρωίδα στον φόνο. Αποδίδουν το ψυχολογικό υπόβαθρο μιας γυναίκας που δεν έλαβε ποτέ αγάπη από τη μητέρα της, καθώς την αντιμετώπιζε σκληρά και εκδικητικά: «Ε!μωρή Στριγκλίτσα! Υπεψιθύρισε μέσα της. Έννοια σου!...κ' εγώ δε σιάζω».⁴ Η Φραγκογιαννού έχει καταλάβει από πολύ μικρή ηλικία πόσο ανεπιθύμητη είναι η γέννηση κοριτσιών για τις φτωχές οικογένειες. Έπειτα, η περιγραφή της ζωής της αποδίδει όλους τους καημούς που της έδωσε ο γιος της, ο Μούρος, και γενικότερα όλες τις ταλαιπωρίες που πέρασε για να σταθεί στα πόδια της. Ταπεινώθηκε, έζησε την φτώχεια, δούλεψε σκληρά και δεν ξεκουράστηκε ποτέ της. Μέσω της προσωπικής της εμπειρίας συνειδητοποιεί τα άπειρα προβλήματα που αντιμετωπίζει μια γυναίκα. Εγκληματεί για να λυτρώσει τα κορίτσια από τις δυστυχίες της ζωής.

Όλοι οι φόννοι, που διαπράττει η Φραγκογιαννού, κινούνται ανάμεσα στα όρια της μέρας και της νύχτας. Ο πρώτος γίνεται τα ξημερώματα, στο τρίτο συμβολικό λάλημα του πετεινού. Ο δεύτερος πραγματοποιείται το σούρουπο και ο τρίτος πάλι τα ξημερώματα. Όλοι γίνονται σε έναν ενδιάμεσο χρόνο, όπου τα πράγματα δεν φαίνονται καθαρά. Επικρατεί ένα ημίφως που αντικατοπτρίζει την ψυχολογία της

⁴ Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Η φόνισσα*, εκδ.Εστία, Αθήνα 2005, σ. 40.

ηρωίδας. Η Φραγκογιαννού εγκληματεί ανάμεσα στα όρια του συνειδητού και του ασυνειδητού. Δεν ελέγχει πλήρως τις πράξεις της. Το μισό τμήμα της σκέψης της πατάει στην λογική της, στο λιγοστό φως που της δίνει η μέρα και το άλλο μισό ξεπερνά τη λογική της και φτάνει στα όρια του παράλογου, στο σκοτάδι που της δίνει η νύχτα. Πρόκειται για ένα χρονικό μεταίχμιο που φωτίζει τον διχασμό της ηρωίδας και όλη την ψυχολογική της προετοιμασία, πριν φτάσει στο έγκλημα.

Εξίσου λειτουργικός είναι και ο χώρος που πραγματοποιούνται οι φόνοι. Το πρώτο και το τρίτο έγκλημα διαπράττονται σε κλειστούς χώρους, σε μικρά και αποπνικτικά σπίτια. Σε αυτούς τους χώρους μυρίζεται μονάχα ο θάνατος. Οι γυναίκες είναι άρρωστες και ξαπλωμένες, χωρίς πνοή ζωής μέσα τους. Το ίδιο και τα νεογέννητα. Βρίσκονται πιο κοντά στον θάνατο παρά στην ζωή. Ο συγγραφέας έχει διαμορφώσει κατάλληλα αυτούς τους χώρους, ώστε ο θάνατος να έρχεται σαν φυσικό επακόλουθο. Ο μοναδικός χώρος που δίνει ζωή είναι η φύση. Εκεί η ηρωίδα νιώθει άνετα και αναπνέει καθαρό αέρα. Σε αυτό το περιβάλλον, όπου εξελίσσεται ένα μεγάλο μέρος του λογοτεχνικού έργου, προσφέρεται καταφύγιο στη Φραγκογιαννού. Η φύση συμπάσχει μαζί της και γίνεται το σπίτι της. Ωστόσο, δεν μένει για πάντα δίπλα της. Στο τέλος, παρουσιάζεται καταστροφική και έτοιμη να εκδικηθεί την ηρωίδα που παρενέβη στο έργο της. Η φύση είναι αυτή που πνίγει την Φραγκογιαννού και βάζει τέλος στη ζωή της.

Κλείνοντας, η αφήγηση της *Φόνισσας* δίνεται από έναν εξωδιηγητικό – ετεροδιηγητικό αφηγητή που δεν συμμετέχει στην ιστορία και αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο. Η εστίαση είναι μηδενική, καθώς ο αφηγητής γνωρίζει τα γεγονότα που αφηγείται και παρέχει πληροφορίες στον αναγνώστη, τις οποίες αγνοεί.

2.2. Νατουραλισμός και ηθογραφία στη Φόνισσα

Στη Φόνισσα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη εντοπίζονται βασικές αρχές που πραγματεύεται ο νατουραλισμός, ένα ευρωπαϊκό λογοτεχνικό ρεύμα που εμφανίζεται στη Γαλλία τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Παράλληλα, ο συγγραφέας εστιάζει στα προβλήματα της ελληνικής υπαίθρου αποδίδοντας τον τρόπο ζωής της επαρχίας. Έτσι, επιτυγχάνει τη σύζευξη του τοπικού στοιχείου με τα ευρωπαϊκά γράμματα και το έργο του ανταποκρίνεται στο κάλεσμα των νέων ιδεών της Ευρώπης. Αυτή η σύζευξη θα αναλυθεί παρακάτω, αφού πρώτα εξεταστεί η πορεία του ευρωπαϊκού νατουραλισμού και η εμφάνισή του στον χώρο της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Αρχικά, ο νατουραλισμός υιοθετεί τη βασική αρχή του ρεαλισμού ότι η τέχνη «αποτελεί στην ουσία μια μιμητική αντικειμενική απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας».⁵ Προσπαθεί, δηλαδή, μέσω της τέχνης να αποτυπώσει αντικειμενικά την πραγματικότητα και να εστιάσει σε θέματα της ανθρώπινης καθημερινότητας. Ο νατουραλισμός στηρίζεται στον μιμητικό ρεαλισμό, ωστόσο διαμορφώνεται πλήρως από τις επιστημονικές και κοινωνικές τάσεις του 19^{ου} αιώνα και εξελίσσεται σε ένα οργανωμένο κίνημα με κύριο εκφραστή τον Γάλλο, Εμίλ Ζολά. Ο Ζολά ωθώντας στα άκρα τις αρχές του ρεαλισμού περιγράφει μέσω των φυσικών επιστημών τη μέθοδο που θα οδηγούσε στη σύλληψη της πραγματικότητας.⁶

Πιο συγκεκριμένα, ο 19^{ος} αιώνας διακρίνεται από την ανάπτυξη των θετικών επιστημών. Η θεωρία του Δαρβίνου που επανεξετάζει την προέλευση και την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους σε συνδυασμό με τη θεωρία της κληρονομικότητας του Ταιν

⁵Lilian Furst R. – Peter Skrine N., *Ο νατουραλισμός – η γλώσσα της κριτικής*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 16.

⁶Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, «Εισαγωγή» (2007) στο: *Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, επιμ. Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Βίκυ Πάτσιου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 12.

θέτουν τις βάσεις για τη δημιουργία της νατουραλιστικής ιδεολογίας. Έτσι, στον νατουραλισμό ο άνθρωπος υποβιβάζεται στο επίπεδο του ζώου και αγωνίζεται σκληρά για την επιβίωσή του. Η πορεία του καθορίζεται από την κληρονομικότητά του, από την επίδραση που δέχεται από το περιβάλλον του και από τις συγκυρίες της στιγμής, δηλαδή από τα τυχαία εκείνα περιστατικά που μπορούν για μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή να καθορίσουν την συμπεριφορά του.⁷ Ο ήρωας ενός νατουραλιστικού λογοτεχνικού έργου διαμορφώνεται, τόσο από τις βιολογικές του καταβολές, τα έμφυτα χαρακτηριστικά του, το ένστικτό του, όσο και από το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ζει και τις ιδιαίτερες εμπειρίες που βιώνει.

Επιπλέον, οι νατουραλιστές υιοθετούν την επιστημονική μεθοδολογία από τον χώρο των θετικών επιστημών και κυρίως από την ιατρική, στον χώρο της λογοτεχνίας. Ο Εμίλ Ζολά το 1865 στο έργο του *Το Πειραματικό Μυθιστόρημα* ταυτίζει τον συγγραφέα με τον επιστήμονα. Θεωρεί ότι ο συγγραφέας πρέπει να περιγράφει ουδέτερα, αμέτοχα και σχολαστικά τα γεγονότα που παρέχει στον αναγνώστη, όπως ακριβώς κάνει ένας επιστήμονας στην ανάλυση κάποιου φυσικού φαινομένου. Αυτή η φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας έχει ως στόχο την αντικειμενική σύλληψή της. Στη συνέχεια, ο συγγραφέας θα πρέπει να τοποθετεί τον ήρωά του στις κατάλληλες συνθήκες, όπου ο χαρακτήρας και οι πράξεις του ήρωα θα ερμηνεύονται σύμφωνα με τους θεμελιώδεις φυσικούς νόμους.⁸

Ουσιαστικά ο Ζολά προτείνει ως μέθοδο την εξονυχιστική παρατήρηση και το πείραμα. Ο λογοτέχνης μελετά την ανθρώπινη συμπεριφορά και προσπαθεί να την αιτιολογήσει με βάση τους κοινωνικούς και φυσικούς νόμους που ισχύουν.

⁷ «Η θετικιστική κριτική. Το επιστημονικό μυθιστόρημα.» στο: *Ευρωπαϊκά Γράμματα. Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, τόμος Β', εκδ. Σοκόλης, σ. 484.

⁸ Lilian Furst R. – Peter Skrine N., Ο.π. σ. 33 – 35.

Έπειτα, η θεματολογία των νατουραλιστικών έργων επηρεάζεται σε σημαντικό βαθμό από τις κοινωνικές αντιθέσεις που δημιουργεί η βιομηχανική επανάσταση. Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα επικρατεί μια γενικότερη πρόοδος μέσω της ίδρυσης εργοστασίων, της ανάπτυξης πόλεων, της ανακάλυψης νέων πηγών ενέργειας και της δημιουργίας περισσότερων τρόπων επικοινωνίας και συγκοινωνίας.⁹ Στο πλαίσιο αυτής της εξέλιξης παρατηρείται μια πτώση του βιοτικού επιπέδου του λαού που οφείλεται στην υπερβολική συσσώρευση πλούτου μόνο από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Το συγκεκριμένο γεγονός έρχεται σε αντίθεση με τα επιτεύγματα και τις κατακτήσεις του σύγχρονου κόσμου. Οι νατουραλιστές αποτυπώνουν στα έργα τους αυτή την αντίθεση. Καταγγέλλουν την κοινωνική εξαθλίωση και την αξία του χρήματος που αλλοτριώνει την ανθρώπινη προσωπικότητα. Έτσι, ενσωματώνουν στον χώρο της λογοτεχνίας τα χαμηλά λαϊκά στρώματα, τους καταπιεσμένους και τους αδικημένους της ζωής.

Σε αυτές τις συνθήκες διαμορφώνεται ο νατουραλισμός στη Γαλλία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Στην Ελλάδα εμφανίζεται με τη μετάφραση της *Νανά* του Εμίλ Ζολά από τον Ιωάννη Καμπόρογλου το 1880. Το έργο συνοδεύεται από μια «Επιστολιμαία Διατριβή αντί Προλόγου» και υπογράφεται από τον Αγησίλαο Γιαννόπουλο Ηπειρώτη. Ο Γιαννόπουλος στο κείμενό του σέβεται το αίτημα της εθνικής ανεξαρτησίας της χώρας του και το όραμα της Μ. Ιδέας, ωστόσο θεωρεί ότι η Ελλάδα πρέπει να ανοίξει τα σύνορά της και να υποδεχτεί τα νέα λογοτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης. Διακηρύσσει την ιδέα του κοσμοπολιτισμού, της προόδου και της εξέλιξης, καθώς θεωρεί ότι ο ελληνικός πολιτισμός δεν απειλείται από αυτά. Έχει μεγάλη ιστορία και ισχυρή παράδοση. Αναφέρεται, επίσης, στη σχολή του Ζολά και στην ευθύνη που έχουν οι λογοτέχνες να εγκαταλείψουν τον ιδανικό κόσμο με τους

⁹Ο.π. σ. 20 – 23.

εξιδανικευμένους ήρωες και να προβάλουν στον χώρο της τέχνης την πραγματικότητα έτσι όπως είναι. Ο Γιαννόπουλος παροτρύνει τους συγγραφείς να γράψουν για την εξαθλίωση του ανθρώπου και την υποβάθμισή του στα ένστικτά του και στην κληρονομικότητά του.¹⁰

Οι παραπάνω δηλώσεις, που εισάγουν τον νατουραλισμό στην Ελλάδα, προκαλούν πολλές αντιδράσεις. Η πιο οργανωμένη προσπάθεια για να μην αποπροσανατολιστούν οι Έλληνες πεζογράφοι από τις νέες ευρωπαϊκές ιδέες και τα ξενόφερτα θέματα γίνεται από το περιοδικό *Εστία* το 1883. Το περιοδικό προκηρύσσει διαγωνισμό διηγήματος με σκοπό να ενισχυθεί ο εθνικός χαρακτήρας της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Έτσι, προτείνεται στους συγγραφείς να στραφούν σε θέματα ελληνικά και να εμπνευστούν από τα ήθη, τα έθιμα, τους μύθους και τις παραδόσεις του ελληνικού λαού. Οι διαγωνιζόμενοι μπορούν, επίσης, να αναδείξουν τον ελληνικό πολιτισμό μέσα από την ιστορία του. Ένας είναι ο κύριος όρος για την συγγραφή του διηγήματος: « Η υπόθεση του διηγήματος είναι ελληνική, τουτέστι θα συνίσταται εις περιγραφίν του βίου του ελληνικού εν οιαδήποτε των περιόδων της ιστορίας αυτού».¹¹ Δημιουργούνται, λοιπόν, λογοτεχνικά έργα που εστιάζουν στον χαρακτήρα του ελληνικού λαού.

Ο Παπαδιαμάντης ακολουθώντας τις λογοτεχνικές συμβάσεις της εποχής του στρέφεται προς την ελληνική πραγματικότητα και περιγράφει τα ήθη και τα έθιμα της ελληνικής υπαίθρου. Τα περισσότερα διηγήματά του αναφέρονται στον τρόπο ζωής του ελληνικού χωριού, εκεί όπου οι άνθρωποι διατηρούν την επαφή τους με τις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού. Ωστόσο, στη Φόνισσα ο συγγραφέας δεν παρουσιάζει την

¹⁰ Mario Vitti, «Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία από ειδυλλιακό βαυκάλημα σε κοινωνική καταγγελία» στο: *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 37 – 96. <<http://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/education/european/movements/realism/15.html>>, 16 Νοεμβρίου 2015.

¹¹ «Διαγώνισμα της εστίας προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος», *Νέα Εστία*, τχ. 309, Αθήνα (12 Μαΐου 1883), σ. 1487.

ειδυλλιακή πλευρά της αγροτικής ζωής. Στο λογοτεχνικό έργο αποτυπώνονται οι σκληρές συνθήκες στις οποίες ζουν οι άνθρωποι της υπαίθρου. Το έργο αποδίδει πιστά την πραγματικότητα θέτοντας έναν προβληματισμό για την κοινωνία που δημιουργεί εγκληματικές μορφές σαν τη Φόνισσα.

Η Φόνισσα δημοσιεύεται το 1903, σε μια χρονική περίοδο όπου οι πεζογράφοι έχουν εγκαταλείψει την ειδυλλιακή περιγραφή του αγροτικού βίου και αντιμετωπίζουν την κοινωνική πραγματικότητα με μια κριτική διάθεση. Είναι η περίοδος όπου οι ιδέες του Ζολά βρίσκουν πρόσφορο έδαφος. Οι λογοτέχνες συνειδητοποιούν τη σκληρή πλευρά της ζωής του χωριού και υποτάσσουν τα ηθογραφικά στοιχεία στο ευρωπαϊκό αίτημα της αντικειμενικής παρατήρησης και ερμηνείας των κοινωνικών φαινομένων.¹² Έτσι, η λογοτεχνία αποκτά έναν κοινωνικό προσανατολισμό.

Ο Παπαδιαμάντης ως άνθρωπος των γραμμάτων και ως μεταφραστής ξένων έργων είχε έρθει σε επαφή με τις νέες ευρωπαϊκές ιδέες.¹³ Δημιουργεί, λοιπόν, τη Φόνισσα, ένα έργο που διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα έργα του ως προς την θεματική του, εξετάζοντας τον φόνο μικρών κοριτσιών. Ασχολείται με μια φρικτή αλήθεια της εποχής και αποδίδει τον τρόπο που η ηρωίδα του οδηγείται στον φόνο μέσα από μια σειρά κοινωνικών και φυσικών παραγόντων, προσωπικών εμπειριών και σκέψεων.

Η Φραγκογιαννού γίνεται φόνισσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον που προβάλλει τη μειονεκτική θέση της γυναίκας. Η γυναίκα μεγαλώνει με σκοπό να υπηρετήσει τους γονείς της, τον άντρα της, τα παιδιά της και τέλος τα εγγόνια της. Ο ρόλος της

¹² Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, «Ηθογραφία», λήμμα στην εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τομ. 26, Αθήνα 1984, σ. 219 – 221.
<<http://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/education/european/prose/pirantello/06.html>>, 16 Νοεμβρίου 2015.

¹³ Γεωργία Πατερίδου, « Η Φόνισσα (1903): ένα νατουραλιστικό έργο με κοινωνικά μηνύματα» στο: *Πρακτικά Β' διεθνούς συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2001, σ. 419.

είναι προκαθορισμένος από την γέννησή της. Έτσι, η ίδια στερείται κάθε μορφή ελευθερίας και προσωπικής βούλησης. Δεν έχει δικαίωμα να επιλέξει τον σύζυγό της, ταλαιπωρείται από τις συνεχείς εργασίες στο σπίτι και στα χωράφια και αφοσιώνεται στην ανατροφή των παιδιών της. Στη συνέχεια, αναλαμβάνει την αποκατάσταση των κοριτσιών της, καθώς θα πρέπει να τις προικίσει για να μπορέσουν να παντρευτούν.

Όσον αφορά την εκπαίδευση της γυναίκας, στη Φόνισσα αναφέρεται η δημιουργία ειδικού σχολείου που προετοιμάζει τα κορίτσια για να εξελιχθούν σε καλές μητέρες και συζύγους. Ούτε, λοιπόν, μέσω της εκπαίδευσης δίνεται κάποια διέξοδος. Η γυναίκα είναι καταδικασμένη μέσα στο στενό και κοινωνικό περιβάλλον που μεγαλώνει να γίνει δυστυχημένη.

Στην Φόνισσα, συνεπώς, η γυναίκα παρουσιάζεται εγκλωβισμένη σε μια δυσάρεστη κατάσταση από την οποία δεν μπορεί να ξεφύγει. Τα βάσανα και οι στενοχώριες που βιώνει κληρονομούνται στα κορίτσια που γεννάει. Και αυτά μεγαλώνουν με μια προκαθορισμένη μοίρα. Η υποταγή και η αφοσίωση της γυναίκας στην οικογένεια μεταφέρονται στις επόμενες γενιές κοριτσιών. Η Φραγκογιαννού σκέφτεται το κακό που διαιωνίζεται. Σε αυτό το σημείο διακρίνεται η ιδέα της κληρονομικότητας, η οποία στη συνέχεια ενισχύεται από την ομοιότητα της Φραγκογιαννούς με τη μητέρα της. Η μητέρα της ηρωίδας ήταν μάγισσα, μια γυναίκα φθονερή και κακιά που έκλεβε τον άντρα της και ζούσε από τα βότανα που πουλούσε σε αρρώστους. Ομοίως και η Φραγκογιαννού «Χάρι εις την φύσιν κ' εις τα μαθήματα της μητρός της, τα εκούσια και τα ακούσια είχε γίνει πολύ πονηρή, αναλόγως της ηλικίας της».¹⁴ Η ηρωίδα κλέβει τον άντρα της και τους γονείς της, επιβιώνει από τις εκτρώσεις που κάνει και από τα βότανα που συλλέγει. Η εκδήλωση της εγκληματικής

¹⁴ Παπαδιαμάντης, ο.π. σ. 38.

συμπεριφοράς της Φραγκογιαννού οφείλεται και στην κληρονομική διαδοχή του κακού από τη μητέρα της.

Η ιδέα της κληρονομικότητας, εντοπίζεται και στα παιδιά της ηρωίδας. Η Αμέρσα, κόρη της Φραγκογιαννούς έχει μαγικές ικανότητες όπως η γιαγιά της. Το βράδυ που η κεντρική ηρωίδα σκοτώνει τη μικρή εγγονή της, η Αμέρσα έχει ονειρευτεί τον θάνατο του μωρού και έχει εκμυστηρευτεί στη μητέρα της τον φόβο της. Το προφητικό όνειρο της Αμέρσας μετά από λίγες ώρες γίνεται πραγματικότητα. Επίσης, ο Μούρος υπό την επήρεια αλκοόλ εγκληματεί δυο φορές, μία απέναντι στην αδερφή του και μία απέναντι στον λοστρόμο που σκοτώνει. Τα εγκλήματα του Μούρου γίνονται σε μια στιγμή, όπου ο ήρωας δεν έχει συνείδηση. Λειτουργεί περισσότερο με το ένστικτό του και υποβιβάζεται στο επίπεδο του ζώου, όπως ακριβώς γίνεται με έναν χαρακτηριστικό ήρωα του νατουραλισμού. Ο γιος έχει κληρονομήσει την εγκληματική φύση της μητέρας του, η οποία κάνει εκτρώσεις και στη συνέχεια σκοτώνει μικρά κορίτσια.

Ωστόσο, τα εγκλήματα που διαπράττει ο Μούρος πραγματοποιούνται σε διαφορετικές συνθήκες από αυτές που ενεργεί η Φραγκογιαννού. Ο Μούρος σκοτώνει εν βρασμό ψυχής, μεθυσμένος. Ενώ η ηρωίδα εγκληματεί, μετά από μια σειρά σκέψεων. Το πρώτο της έγκλημα ευνοείται από τις συγκυρίες της στιγμής. Η Φραγκογιαννού παραμένει άυπνη για πολλές νύχτες. Το κλάμα και ο βήχας του μωρού εμποδίζουν τον ύπνο της. Έτσι, η ηρωίδα θυμάται το παρελθόν της, ένα παρελθόν όμοιο με το παρόν που βιώνει. Μια ζωή κουραζόταν και φρόντιζε τους άλλους, όπως ακριβώς κάνει και με τη μικρή της εγγονή. Αυτή η επαναλαμβανόμενη ταλαιπωρία της δημιουργεί εκνευρισμό. Το δολοφονικό ένστικτο της ηρωίδας ενεργοποιείται σε μια στιγμή παραλογισμού. Η Φραγκογιαννού υπό την πίεση των

σκέψεών της σκοτώνει την εγγονή της, πνίγει το παρελθόν της και κατά επέκταση τον εαυτό της. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η μικρή φέρει το όνομά της.

Επιπλέον, ένα σημαντικό κοινωνικό πρόβλημα που έρχεται στην επιφάνεια μέσω των σκέψεων της Φραγκογιαννούς είναι ο θεσμός της προίκας. Πρόκειται για έναν άγραφο νόμο που ταλαιπωρεί κυρίως τις φτωχές οικογένειες, καθώς είναι υποχρεωμένες να καταβάλλουν πολλές προσπάθειες για να εξασφαλίσουν στα κορίτσια τους μια καλή προίκα και να παντρευτούν. Ο θεσμός της προίκας αποτελεί πηγή δυστυχίας και πίκρας για την ηρωίδα. Η ίδια αδικήθηκε από τη μητέρα της και αναγκάστηκε να δουλέψει σκληρά για να εξασφαλίσει το δικό της σπίτι και στη συνέχεια να προικίσει τη μεγάλη της κόρη. Η γέννηση θηλυκών για μια οικογένεια αποτελεί ένα δυσβάσταχτο οικονομικό πρόβλημα. Η Φραγκογιαννού αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πάσα πτωχή οικογένεια, πάσα μήτηρ χήρα, με δυο στρέμματα αγρούς, μ' ένα πενιχρόν οικίσκον, ταλαιπωρούμενην, ξενοδουλεύουσα, (...) φορολογούμενη ασπλάγχως, τρώγουσα κρίθινον άρτον ποτισμένον με ιδρώτα αλμυρόν - ώφειλεν εξ άπαντος ν' αποκαταστήσει όλα τα θήλεα ταύτα, και να δώση πέντε, εξ, ή επτά προίκας! Ω Θεέ μου!».¹⁵

Έτσι, καταλήγει στη σκέψη ότι δεν πρέπει να γεννιούνται κορίτσια. Η αγχώδης αποκατάστασή τους επιφυλάσσει μια σειρά από στερήσεις σε κάθε οικογένεια. Σύμφωνα με ιστορικές μαρτυρίες είχαν γίνει πολλές προσπάθειες για να σταματήσει ο θεσμός της προίκας. Το 1836 οι δημογέροντες της Σκοπέλου είχαν υποβάλει στη γραμματεία της Δικαιοσύνης ένα έγγραφο, όπου απαιτούσαν την οριστική κατάργηση του εθίμου. Σύμφωνα με το έγγραφο η προικοδότηση των κοριτσιών συνεχιζόταν με αποτέλεσμα να καταστρέφονται οικονομικά οι γονείς και να μην θέλουν τη γέννηση κοριτσιών. Όμως, το πιο φοβερό νέο, το οποίο οι

¹⁵ Ο. π. σ. 54.

δημογέροντες ντρέπονται να αναφέρουν είναι: «Αι μυστικά βρεφοκτονία των θηλυκών, ασέλγεια... αδιάλειπτοι έριδες και μίση των ανδρογύνων όταν γεννήσωσι θηλυκά».¹⁶ Παρατηρείται ότι η βρεφοκτονία δεν είναι μια άγνωστη πρακτική. Είναι ένα κρυφό κοινό μυστικό στις αγροτικές οικογένειες. Ο Παπαδιαμάντης αναδεικνύει την κοινωνική ανοχή απέναντι στις βρεφοκτονίες και καταδεικνύει την ρίζα του προβλήματος που είναι ο θεσμός της προίκας. Στην Φόνισσα αυτό το έθιμο σε συνδυασμό με τη θέση της γυναίκας αποτελούν τους πιο βασικούς κοινωνικούς παράγοντες που οδηγούν την ηρωίδα στον φόνο.

Ένα επιπλέον κίνητρο που ωθεί τη Φραγκογιαννού στο έγκλημα, είναι η υπερπαραγωγή κοριτσιών σε μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από λειψανδρία. Οι άντρες λόγω των άσχημων οικονομικών συνθηκών αναγκάζονται να μεταναστεύσουν και οι γυναίκες οδηγούνται μεταξύ τους σε έναν απίστευτο ανταγωνισμό για την αποκατάστασή τους. Η Φραγκογιαννού αποφασίζει «να λειτουργήσει ως δύναμη φυσικού ελέγχου. Στόχος της είναι ο περιορισμός του αριθμού των θηλυκών όντων, συμβάλλοντας έτσι στην αρχή της φυσική επιλογής και στον αφανισμό των ασθενέστερων».¹⁷ Η ηρωίδα αποκαθιστά την φυσική τάξη των πραγμάτων σκοτώνοντας τα αδύναμα κορίτσια. Διορθώνει το λάθος της φύσης, δηλαδή την ανεξέλεγκτη γέννηση κοριτσιών που δημιουργεί μόνο δυστυχία. Απαλλάσσει τα κορίτσια από τα δεινά που τα περιμένουν και τους γονείς από το βάρος της προίκας. Έτσι, η κατάρα της δυστυχίας δεν κληρονομείται, καθώς δεν βρίσκει απογόνους. Η ιδέα του ανταγωνισμού, της επικράτησης του πιο ισχυρού και της πάλης για την επιβίωση που ανιχνεύονται στο λογοτεχνικό έργο, ανταποκρίνονται στη θεωρία του Δαρβίνου.

¹⁶ Γιάννης Βλαχογιάννης, «Ένας άγραφος νόμος και η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη», *Νέα Εστία*, τχ. 265, Αθήνα (1 Ιανουαρίου 1938), σ. 12.

¹⁷ Τζίνα Πολίτη, « Δαρβινικό κείμενο και η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη» στο: *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιμ. Γ. Φαρινού – Μαλαματάρη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σ. 461.

Η ηρωίδα παρόλο που είναι γυναίκα, ξεπερνά τις αδυναμίες και τις αδικίες του φύλου της και αγωνίζεται σκληρά για την επιβίωσή της. Λειτουργεί με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης και υπομένει την κάθε δυσκολία προκειμένου να αποκτήσει το δικό της σπίτι και να μεγαλώσει τα παιδιά της. Η Φραγκογιαννού δεν παραιτείται στιγμή από τη ζωή. Ακόμα και όταν την καταδιώκουν οι χωροφύλακες, ψάχνει καταφύγιο στη φύση. Όσο εξαντλημένη και να είναι από το κυνήγι της αστυνομίας βρίσκει νερό και τροφή για να συνεχίσει. Η ηρωίδα πάντα προστατεύει και σώζει τον εαυτό της. Αφανίζει τα μικρά της θύματα, επειδή είναι άρρωστα και αδύναμα. Τα κορίτσια που σκοτώνει είναι ετοιμοθάνατα και ανίσχυρα να παλέψουν για τη ζωή τους. Δεν μπορούν να τα βοηθήσουν ούτε οι μητέρες τους, καθώς κοιμούνται στο κρεβάτι εξουθενωμένες από τις γέννες. Στο τέλος όμως, η ηρωίδα εξουδετερώνεται από τη φύση που είναι πιο δυνατή από αυτήν. Στην πάλη της επιβίωσης επικρατεί πάντα ο πιο ισχυρός.

Στη Φόνισσα, εκτός από τη θεωρία του Δαρβίνου και του Ταιν, εντοπίζονται και οι αλλαγές που έχουν προκληθεί στην κοινωνική δομή του νησιού από την ανάπτυξη του εμπορίου και των συγκοινωνιών. Το έργο εκτυλίσσεται σε μια κοινωνία μεταβατική προς τις σύγχρονες αστικές τάσεις. Οι έμποροι και οι νέοι κρατικοί υπάλληλοι εισάγουν νέα ήθη στο νησί, τα οποία διαταράσσουν την παλαιά τάξη πραγμάτων: «εκόμιζον νέας, ελευθέρας θεωρίας περί όλων των πραγμάτων. Ούτοι την αιδώ και την συστολήν ωνόμαζον βλακείαν, την εγκράτειαν και την σωφροσύνην ευήθειαν. Την διαφθοράν και την λαγνείαν ωνόμαζον φυσικά πράγματα».¹⁸ Θύμα των νέων συνθηκών παρουσιάζεται η Μαρούσα, η οποία έπρεπε να απαλλαγεί από μια ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη.

¹⁸ Παπαδιαμάντης, ο.π. σ. 133 - 134.

Στην Ελλάδα η βιομηχανία δεν έχει εξελιχθεί σε τόσο σημαντικό βαθμό όπως στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες. Η οικονομία είναι κατά βάση αγροτική. Ωστόσο, στο λογοτεχνικό έργο περιγράφονται οι κοινωνικές αντιθέσεις ανάμεσα στη φτώχεια του αγροτικού πληθυσμού και στην ευμάρεια των αρχόντων του νησιού. Η εύπορη Μαρούσα ζει μόνη σε ένα μεγάλο και όμορφο σπίτι σε αντίθεση με τους βοσκούς και τους αγρότες που ζουν με σε μια κάμαρα με τα πολλά παιδιά τους και την πεθερά τους. Στη Φόνισσα σκιαγραφούνται επίσης, οι φορείς της εξουσίας, όπως ο ειρηνοδίκης, ο εισαγγελέας, οι χωροφύλακες και ο τελωνοφύλακας. Ο λαός καταδυναστεύεται από τους φορείς της εξουσίας και τους αντιμετωπίζει με καχυποψία. Ο συγγραφέας ασκεί κριτική στις κοινωνικές δομές και στους επίσημους και ανεπίσημους θεσμούς. Στο τέλος, απαξιώνει πλήρως την ανθρώπινη δικαιοσύνη και εξουσία, καθώς αποφασίζει να μην παραδώσει την ηρωίδα στην κρίση τους.

Όπως διαπιστώνεται, ο Παπαδιαμάντης παρουσιάζει την αποκρουστική πλευρά της ζωής, χωρίς καμία προσπάθεια ωραιοποίησής της. Εμπνέεται από τις αναμνήσεις του και αποδίδει την πραγματικότητα έτσι όπως είναι. Βασίζεται στα γεγονότα με σκοπό να προβάλλει τις αιτίες που η Φραγκογιαννού γίνεται φόνισσα. Παρόλο που καταγράφει αναλυτικά τις συνθήκες που οδηγούν την ηρωίδα στο έγκλημα, δεν υιοθετεί πιστά την αντικειμενική παρατήρηση και την πειραματική μέθοδο του νατουραλισμού. Για παράδειγμα στην περιγραφή του θεσμού της προίκας φαίνεται η αγανάκτηση όχι μόνο της ηρωίδας, αλλά και του ίδιου του συγγραφέα. Η παρεμβολή του αποδεικνύεται από την χρήση του α' προσώπου «αν δεν απατώμαι»¹⁹ στο σημείο που παρέχει πληροφορίες για το έθιμο των μετρητών στην Κωνσταντινούπολη. Ο συγγραφέας εκφράζει την προσωπική του γνώμη και κάνει ο ίδιος αναφορά στα έθιμα της Κωνσταντινούπολης, καθώς η Φραγκογιαννού θα ήταν αδύνατον λόγω του

¹⁹ Ο.π. σ. 54.

κλειστού κοινωνικού περιβάλλοντος που μεγάλωσε και της μόρφωσης που έχει να γνωρίζει τι γίνεται έξω από το νησί της.

2.3. Βασικά χαρακτηριστικά των ηρώων

Η κεντρική ηρώίδα του λογοτεχνικού έργου είναι η Φραγκογιαννού, μια γυναίκα χήρα, εξήντα χρονών με αντρικά χαρακτηριστικά. Παρουσιάζεται γεροδεμένη με μουστάκι πάνω από τα χείλη της. Τα βασικά γεγονότα που σημαδεύουν την ηρώίδα και διαμορφώνουν την προσωπικότητά της δίνονται μέσω των αναμνήσεών της. Από μικρή ηλικία η Φραγκογιαννού υπηρετεί την οικογένειά της και υπομένει την αδικία του φύλου της. Καταδικασμένη σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία ζει μέσα στην ανέχεια και στην καταπίεση που της έχει επιβληθεί. Δεν επιλέγει τον σύζυγό της, δεν παίρνει καλή προίκα από τους γονείς της και αναγκάζεται να δουλέψει σκληρά για την επιβίωσή της. Αποδεικνύεται ικανή και εργατική. Αναλαμβάνει τον οικονομικό έλεγχο του σπιτιού, καθώς ο άντρας της είναι ανίκανος να διαχειριστεί ακόμα και τα μεροκάματά του. Χτίζει το σπίτι της και παντρεύει τη μεγάλη της κόρη. Παρουσιάζεται ως μια γυναίκα που πιστεύει στον Θεό, πηγαίνει στην εκκλησία και εξομολογείται τα αμαρτήματά της.

Αυτή είναι η καλή πλευρά της ηρώιδας. Έπειτα τα πράγματα αλλάζουν. Η μητέρα που παλεύει για τα παιδιά της και υπομένει την κάθε στενοχώρια για να τα μεγαλώσει, εγκληματεί εναντίον τους. Η γυναίκα που μαζεύει βότανα για να θεραπεύσει αρρώστους, κάνει εκτρώσεις. Και το πιο σημαντικό από όλα η χριστιανή που πιστεύει στον Θεό, ζητά δικαίωση για το έγκλημά της. Στην αρχή παρουσιάζεται ως πηγή ζωής. Γεννάει πολλά παιδιά και σώζει ανθρώπινες ψυχές. Στη συνέχεια όμως, σκορπά τον θάνατο. Η διττή υπόσταση της ηρώιδας οφείλεται στην ταραγμένη ψυχολογία της και στον αγώνα της για επιβίωση. Οι ενδόμυχες σκέψεις της διαποτισμένες από τα προσωπικά της τραύματα την οδηγούν στην σύγχυση της πραγματικότητας. Διαπράττει το έγκλημα σε μια στιγμή παραλογισμού και πείθει τον

εαυτό της ότι εκτελεί θεάρεστο έργο. Έτσι, το χρόνιο θύμα μιας άθλιας ζωής γίνεται θύτης που βάζει τέλος στη στέρηση, στη φτώχεια και στα βάσανα.

Η ηρωίδα είναι θρησκευόμενη και θεοφοβούμενη. Στην ψυχολογία της αποτυπώνεται η πάλη του καλού με το κακό. Σε αυτή τη μάχη το κακό διαστρεβλώνεται, παρουσιάζεται ως καλό. Για τη Φραγκογιαννού τα πράγματα δεν είναι έτσι όπως φαίνονται. Στον επίγειο κόσμο τα πράγματα είναι ανάποδα: «η λύπη είναι χαρά, και ο θάνατος είναι ζωή και ανάστασις».²⁰ Ο Άγγελος του θανάτου είναι Άγγελος της ζωής και της ευτυχίας. Όταν πεθαίνει ένα παιδί, οι γονείς θα πρέπει να χαίρονται που βρίσκεται στην αγκαλιά του Θεού, απαλλαγμένο από τα πάθη της ζωής. Η Φραγκογιαννού θεωρεί ότι πρέπει να βοηθήσει το έργο των αγγέλων. Σκοτώνει για να λυτρώσει. Αρνείται την αξία της ζωής και παραποιεί την αλήθεια. Ωστόσο, ένα κομμάτι του εαυτού της νιώθει τύψεις. Βρίσκεται στα όρια του λογικού και του παράλογου. Στην προσπάθεια της να βρει μια διέξοδο παρερμηνεύει την παρουσία των κοριτσιών στη στέρνα και συνεχίζει το έργο της επικροτούμενο από τη θεϊκή βούληση.

Ο ανάποδος κόσμος της ηρωίδας, όπου η ζωή είναι ο θάνατος και ο θάνατος είναι η ζωή, αποτυπώνεται ως άποψη του συγγραφέα σε ένα άρθρο του για τον εορτασμό του Αγίου Γεωργίου στα 1897. Ο Παπαδιαμάντης χαρακτηριστικά αναφέρει: « τίς οίδεν αν οι θνητοί βλέπομεν ορθώς τα πραγματά, αν δεν κατοπτρίζονται ανάποδα εις τους οφθαλμούς μας; (...) αν ο άγγελος του θανάτου, κατ' εξοχήν τροπαιοφόρος δεν είναι ο αισιώτερος των αγγέλων; (...) και αν εις τον άλλον κόσμον, η στοργή του ουρανίου Πατρός δεν είναι μυριάκις ενθερμότερα της στοργής επιγείων γονέων;».²¹ Τα λόγια του συγγραφέα ταυτίζονται με τα λόγια της

²⁰ Ο.π. σ. 76.

²¹ Ξ. Α. Κοκόλης, « αυτό – και ετερό – βιογραφισμός στη *Φόνισσα*», στο: *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιμ. Γ. Φαρινού – Μαλαματάρη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σ. 278.

ηρωίδα. Η Φραγκογιαννού είναι μια πλασματική μορφή που δεν μοιάζει με τους υπόλοιπους ήρωες του Παπαδιαμάντη, τους απλούς και αφελείς χωρικούς. Είναι ένα πρόσωπο που διαλέγεται με ανώτερα ζητήματα. Διακατέχεται από υπαρξιακούς και φιλοσοφικούς προβληματισμούς. Η ηρωίδα κινείται έξω από τα όρια της κοινωνικής πραγματικότητας. Κατακρίνει τους θεσμούς της και αποστρέφεται την κάθε καινοτομία της. Καταφεύγει στη φύση, στην αρχέγονη τάξη των πραγμάτων εκεί που η ζωή είναι απλή και ορίζεται μονάχα από τους φυσικούς νόμους.

Η απαισιόδοξη βιοθεωρία της Φραγκογιαννούς, όπου η ζωή είναι ένα μαρτύριο, αποτυπώνει ένα κομμάτι από τις σκέψεις του δημιουργού της. Ο Παπαδιαμάντης πνίγεται στην κοινωνία της εξέλιξης και της προόδου και συνεχώς αναζητά την επιστροφή στο παρελθόν και στη φύση.²² Είναι καταδικασμένος, όπως και η ηρωίδα του να προσαρμόζεται με τις κοινωνικές συμβάσεις και να ζει δυστυχισμένος μέσα σε αυτές. Επίσης, ο συγγραφέας αντιμετώπιζε το ίδιο προσωπικό και οικογενειακό πρόβλημα με την ηρωίδα του. Αφού πέθανε ο πατέρας του έπρεπε να αποκαταστήσει τις αδερφές του και να τους δώσει προίκα. Έπρεπε να παίξει τον ίδιο ρόλο που έπαιξε και η Φραγκογιαννού για τα παιδιά της, δηλαδή να σταθεί δίπλα τους σαν πατέρας και μητέρα μαζί. Σύμφωνα με τον άγραφο νόμο της εποχής ο Παπαδιαμάντης δεν μπορούσε να νυμφευτεί, εάν δεν έβρισκαν γαμπρό οι αδερφές του.²³ Αυτή τη δυσβάσταχτη προσωπική του εμπειρία μεταφέρει στην ηρωίδα του και παρουσιάζει τα πάθη της.

Ο συγγραφέας δημιουργεί μια σκοτεινή μορφή, μια ηρωίδα που αρνείται τη ζωή και επαναστατεί εναντίον της. Η Φραγκογιαννού φτάνει στο έγκλημα, μια πράξη που ο θεοσεβούμενος Παπαδιαμάντης δεν θα έπραττε. Δεν μπορεί λοιπόν να ταυτιστεί

²² Π. Μουλλάς, «Το διήγημα, αυτοβιογραφία του Παπαδιαμάντη» στο: *Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος*, επιμ. Π. Μουλλάς, ΝΕΒ, Αθήνα 1974, σ. μζ'.

²³ Γιώργος Βελουδής, «Η Φόνισσα είμαι εγώ», *Το βήμα*, (12. 10. 2002).

< <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=146132> >, 1 Δεκεμβρίου 2015.

μαζί της, αλλά δεν μπορεί και να την απορρίψει. Είναι ένα κομμάτι από την ψυχή του που αντικατοπτρίζει τον ανάποδο κόσμο του, τη ματαιότητά του για τη ζωή και την απαισιοδοξία του για τη βελτίωση αυτού του κόσμου. Ο ίδιος αμφιταλαντευόταν σε όλη του τη ζωή ανάμεσα στην παραμονή του μέσα στον κόσμο, που αυτό είχε ως βασική προϋπόθεση τη σκληρή του πάλη για επιβίωση και στην απόδραση του από αυτόν. Ακριβώς αυτός ο διχασμός αποτυπώνεται στην ηρωίδα του.

Στο λογοτεχνικό έργο εκτός από τη Φραγκογιαννού παρουσιάζονται και άλλες γυναικείες μορφές. Η Αμέρσα, κόρη της κεντρικής ηρωίδας αντιπροσωπεύει τις γυναίκες που μένουν ανύπαντρες, γεροντοκόρες και απαλλαγμένες από τα δεινά του γάμου. Έχει ήθος ανδρικό, όπως και η μητέρα της. Πιστεύει στα όνειρα και στην ικανότητα της να προβλέπει το μέλλον. Η ηρωίδα λυπάται την αδερφή της τη Δελχαρώ που ταλαιπωρείται από τις οικογενειακές της υποχρεώσεις. Η Δελχαρώ είναι καταδικασμένη να υπηρετεί την οικογένειά της, όπως και οι υπόλοιπες γυναίκες του νησιού.

Η γυναίκα που διαφοροποιείται από τα συνηθισμένα πρότυπα είναι η Μαρούσα, η οποία ζει πλουσιοπάροχα μακριά από τη φτώχεια και την ανέχεια. Η Μαρούσα δεν είναι από την Σκιάθο, είναι εβραία και υιοθετημένη. Παρόλο που παντρεύεται δεν μένει πιστή στον γάμο της. Επηρεάζεται από τον νέο τρόπο ζωής που εισάγουν οι έμποροι και οι κρατικοί υπάλληλοι και μένει έγκυος με έναν από αυτούς. Αντιμετωπίζει την κοινωνική κατακραυγή από τις άλλες γυναίκες και οδηγείται στην έκτρωση. Διαφοροποιείται επίσης και η μητέρα της Φραγκογιαννούς, μια γυναίκα σκληρή και βίαιη που κάνει μάγια. Αντιμετωπίζει την κόρη της εκδικητικά και ανταγωνιστικά. Η συμπεριφορά της στιγματίζει τη Φραγκογιαννού.

Η κοινωνία της *Φόνισσας* είναι ανδροκρατούμενη. Ωστόσο, οι άνδρες παρουσιάζονται άβουλοι και αδύναμοι. Είναι ανίκανοι να ανταποκριθούν στον ρόλο

τους. Οι περισσότεροι εξαπατούνται από τη Φραγκογιαννού και από τη μητέρα της. Ο σύζυγος της Φραγκογιαννούς, ανίκανος να διαχειριστεί τα χρήματα του ελέγχεται από τη γυναίκα του. Αυτή κανονίζει τα μεροκάματά του και του δίνει ένα ποσό για τα προσωπικά του έξοδα. Χειραγωγεί τον άντρα της και αναλαμβάνει τον ρόλο του. Ο μόνος άντρας που εμφανίζεται δυναμικός είναι ο Μούρος. Είναι δημιουργικός, ικανός και σκέφτεται με θηλυκό νου. Για αυτό και διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους άντρες. Είναι ένας αντιπροσωπευτικός ήρωας του νατουραλισμού. Λειτουργεί κυρίως με το ένστικτό του. Υποτάσσεται στα πάθη του και γίνεται βίαιος. Σκοτώνει μεθυσμένος και ανίκανος να ελέγξει τον εαυτό του. Έχει κληρονομήσει την εγκληματική φύση της μητέρας του, καθορίζεται από τα έμφυτα χαρακτηριστικά του και γίνεται έρμαιο των δολοφονικών του ενστίκτων.

Στο λογοτεχνικό έργο οι γυναίκες αποδεικνύονται πιο δυναμικές και ικανές από τους άντρες. Αυτές διατηρούν τη συνοχή της οικογένειας και δουλεύουν σκληρά όχι μόνο στο σπίτι αλλά και στα χωράφια. Οι άντρες παρουσιάζονται με μια ειρωνική διάθεση. Είναι μαλθακοί και στέκονται αδύναμοι δίπλα στις γυναίκες τους. Αυτή η εικόνα αναδεικνύει τα δεινά που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες και την ικανότητά τους να ανταποκρίνονται όχι μόνο στον δικό τους ρόλο αλλά και στον ρόλο των συζύγων τους.

Η περιγραφή των ηρώων και του περιβάλλοντος που ζει η Φραγκογιαννού συνθέτουν την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής που έζησε ο Παπαδιαμάντης. Ο συγγραφέας μέσω της *Φόνισσας* ασκεί κριτική στη μειονεκτική θέση της γυναίκας, στην ανικανότητα των ανδρών να ανταπεξέλθουν στις δυσκολίες, στον θεσμό της προίκας, και στην πίστη του αμόρφωτου λαού στη μαγεία και στις προλήψεις. Αυτά είναι τα κοινωνικά προβλήματα που ερμηνεύουν τον υπότιτλο «κοινωνικών

μυθιστόρημα» της νουβέλας και συμβάλλουν στη διαμόρφωση της προσωπικότητας της ηρωίδας.

Παράλληλα, στο λογοτεχνικό έργο αποδίδεται ο έντονος ψυχολογικός κόσμος της Φραγκογιαννούς με τη λεπτομερή καταγραφή των σκέψεών της. Ο συγγραφέας διεισδύει στα βάθη της ψυχής της προσπαθώντας να ερμηνεύσει τις εσωτερικές της συγκρούσεις, τα διλήματά της και τέλος την απόφασή της να σκοτώσει. Η ηρωίδα υποφέρει από τα προσωπικά της τραύματα και υπερβαίνει τα όρια της λογικής. Στη *Φόνισσα* εξετάζονται οι αιτίες που οδηγούν την ηρωίδα στον παραλογισμό και στην καταπάτηση των φυσικών και ανθρώπινων νόμων. Αυτό είναι το νόημα του λογοτεχνικού έργου, η ανάδειξη όλων εκείνων των παραγόντων που διαμορφώνουν μια εγκληματική μορφή σαν τη Φραγκογιαννού. Θα ακολουθήσει η ανάλυση της ταινίας *Φόνισσα* του Κώστα Φέρρη (1974) με σκοπό να εξεταστεί η μεταφορά της ουσίας του λογοτεχνικού έργου στη μεγάλη οθόνη.

Β. Η Φόνισσα του Κώστα Φέρρη (1974)

1. Το ιστορικό πλαίσιο της ταινίας

Η *Φόνισσα* του Κώστα Φέρρη προβάλλεται το 1974, μετά την πτώση της δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967 – 1974), στο 15^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πρόκειται για την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Φέρρη στα πλαίσια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ο όρος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK) καθιερώνεται με την ταινία *Αναπαράσταση* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, η οποία βραβεύεται στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1970.

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος γεννιέται περίπου στα μέσα της δικτατορίας. Με την άνοδο της Χούντας στην εξουσία (1967) επιβάλλεται στον χώρο του κινηματογράφου η λογοκρισία με αποτέλεσμα να καταργείται η ελευθερία της έκφρασης. Ο NEK διαμορφώνεται από την ανάγκη των κινηματογραφιστών να παρακάμψουν τις απαγορεύσεις της λογοκρισίας και να αντισταθούν απέναντι στη δικτατορία. Οι νέοι σκηνοθέτες ευαισθητοποιούνται από τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα και καταγγέλλουν τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της χώρας τους με έμμεσο και διαφορούμενο τρόπο.²⁴ Κυρίως οι πρώτες ταινίες του NEK αποτυπώνουν μια τάση κοινωνικής διαμαρτυρίας και ιδεολογικού προβληματισμού πάνω σε θέματα ιστορίας και πολιτικής. Μια συνοπτική αναφορά σε κάποιες από αυτές τις ταινίες θα μεταφέρει το πνεύμα της εποχής.

Στην *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου με αφορμή ένα έγκλημα αναδεικνύεται το θέμα της μετανάστευσης και της ερήμωσης της ελληνικής επαρχίας ως συνέπεια της οικονομικής εξαθλίωσης των κατοίκων. Στην *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού (1971) στα πλαίσια ενός αταίριαστου κοινωνικά ζευγαριού (πόρνη και λοχίας), ασκείται κριτική στον θεσμό της ηθικής και στις καθιερωμένες αξίες που δυσκολεύουν την

²⁴ Γ.Αθανασάτου, Ε.Α.Δελβερούδη, Ν.Κολοβός, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)*—*Κινηματογράφος*, τομ. Β. *Ο Ελληνικός κινηματογράφος*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2002, σ. 158.

επανένταξη του ατόμου στο κοινωνικό σύνολο. Παράλληλα, παρουσιάζεται η εικόνα μιας Ελλάδας του υποκόσμου με λούμπεν στοιχεία. Οι *Μέρες του '36* του Αγγελόπουλου (1972) είναι μια ταινία με καθαρά πολιτικό χαρακτήρα που αμφισβητεί την επίσημη ιστορία και αναφέρεται στο παρασκήνιο που επικρατούσε λίγο πριν την άνοδο του Μεταξά στην εξουσία. Η ταινία αναδεικνύει μια εποχή τρόμου, καχυποψίας και συνωμοσίας όμοια με αυτή της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Επίσης, το *Προξενικό της Άννας* του Παντελή Βούλγαρη (1972) αναφέρεται στα πρότυπα μιας μεσοαστικής αθηναϊκής οικογένειας που χάνει τον έλεγχο της εξουσίας της απέναντι στην ψυχοκόρη της, Άννα. Η οικογένεια αποκτά ξανά τη μικροαστική της σταθερότητα εγκλωβίζοντας την ελευθερία της ηρωίδας.

Οι παραπάνω ταινίες που παράγονται στα πλαίσια του ΝΕΚ αποδίδουν κάποια από τα χαρακτηριστικά του, κυρίως όσον αφορά το περιεχόμενό του. Ωστόσο, ο ΝΕΚ δεν αποτέλεσε ποτέ σχολή ή ρεύμα με συγκεκριμένες αισθητικές αρχές και περιεχόμενο. Για αυτό και οι ταινίες του ΝΕΚ δεν μοιάζουν μεταξύ τους. Οι ταινίες διακρίνονται από τη θελκτική πολυμορφία και την αισθητική πολλαπλότητα του κάθε σκηνοθέτη.²⁵ Η αυτονομία του σκηνοθέτη και η κατάκτηση της προσωπικής του έκφρασης τόσο στα θέματα, όσο και στη φόρμα της ταινίας οφείλονται στην αλλαγή που πραγματοποιήθηκε στον χώρο της παραγωγής.

Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας παρατηρείται μια πτώση των εισιτηρίων στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου. Ο εμπορικός κινηματογράφος που κυριαρχεί, πριν την άνοδο της Χούντας, αρχίζει να παρακμάζει. Αυτή η παρακμή οφείλεται στην επιλογή ενός νέου μέσου ψυχαγωγίας από το κοινό, την τηλεόραση. Η τηλεόραση αρχίζει να εκπέμπει σε πειραματική μορφή το 1966. Μετά το 1971 η εξάπλωση της τηλεόρασης γίνεται ιλιγγιώδης. Η μικροαστική και η εργατική τάξη

²⁵ Ο.π. σ. 161.

των πόλεων που αποτελούσε το κοινό των ελληνικών ταινιών μαγεύεται από την τηλεόραση. Το κοινό μπορεί πλέον να παρακολουθεί δωρεάν και στο σπίτι του ελληνικές σειρές και ελληνικές ταινίες.²⁶ Έτσι, απομακρύνεται από τους χώρους του κινηματογράφου.

Οι παραγωγοί του εμπορικού κινηματογράφου συνειδητοποιώντας τη νέα πραγματικότητα εγκαταλείπουν τον χώρο του κινηματογράφου. Συνεχίζουν στον κερδοφόρο χώρο της τηλεόρασης ως διανομείς των παλαιών ταινιών τους. Έτσι, οι σκηνοθέτες του ΝΕΚ αναλαμβάνουν τον απόλυτο έλεγχο της παραγωγής. Αυτός ο έλεγχος τους εξασφαλίζει την ελευθερία της έκφρασης που αναφέρθηκε παραπάνω. Οι ίδιοι οι σκηνοθέτες αναλαμβάνουν τα οικονομικά και διοικητικά βάρη της παραγωγής.²⁷ Ο ΝΕΚ, με εξαίρεση την προσφορά κάποιων ερασιτεχνών παραγωγών που δεν είχαν άμεση σχέση με τον κινηματογράφο, διακρίνεται για τον εθελοντισμό του. Οι σκηνοθέτες του ΝΕΚ δεν νοιάζονται για την εμπορική επιτυχία της ταινίας τους. Δημιουργούν έναν καλλιτεχνικό κινηματογράφο, τον κινηματογράφο του Δημιουργού που έρχεται σε ρήξη με τον εμπορικό παλιό κινηματογράφο.

Αυτή η ρήξη θεωρείται αναγκαία λόγω των νέων συνθηκών που επικρατούν. Μόνο η δημιουργία μιας νέας κινηματογραφικής γλώσσας θα μπορούσε να αποδώσει τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Προς αυτή την κατεύθυνση συμβάλλει και η έκδοση του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Το περιοδικό αποτελεί τον εκδοτικό λίκνο των ασυστηματοποίητων αρχών του ΝΕΚ. Πρόκειται για έναν χώρο προβληματισμού, κριτικής και κατάθεσης απόψεων.²⁸

²⁶ Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Ένα σύντομο ιστορικό» στο: *όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Επιμέλεια Διαμαντής Λεβεντάκος, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002, σ. 13.

²⁷ Ο.π. σ. 15.

²⁸ Γ.Αθανασάτου, Ε.Α.Δελβερούδη, Ν.Κολοβός, ο.π. σ. 155.

2. Σχολιασμός ταινίας: σύγκριση με το λογοτεχνικό έργο

Ο Κώστας Φέρρης ανήκει στην ομάδα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Στο παρελθόν είχε μαθητεύσει στον εμπορικό κινηματογράφο και το 1965 είχε σκηνοθετήσει την πρώτη του μεγάλη ταινία *Μερικοί το προτιμούν χακί* που αποτελεί μεταφορά της ταινίας *Μερικοί το προτιμούν καυτό* του Μπίλι Γουάιλντερ (1959).²⁹ Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών αυτοεξορίζεται στο Παρίσι, όπου συνεργάζεται με τον Γάλλο σκηνοθέτη Ζαν Ντανιέλ Πολέ.

Μετά την επάνοδό του στην Ελλάδα το 1973 σκηνοθετεί τη *Φόνισσα*. Η ταινία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, προβάλλεται το 1974 στο 15^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Η κριτική επιτροπή απονέμει στην ταινία το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας μεγάλου μήκους και το βραβείο α΄ γυναικείου ρόλου στη Μαρία Αλκαίου, πρωταγωνίστρια της ταινίας. Το σενάριο αποτελεί συνεργασία του Κώστα Φέρρη με τον Δήμο Θέο.

Η ταινία αρχίζει με το προφητικό όνειρο της Αμέρσας. Το όνειρο δεν φαίνεται καθαρά, ούτε αποδίδεται με σαφήνεια. Ο θεατής βλέπει ένα χέρι σε μια απόχρωση του γαλάζιου. Στη συνέχεια, εμφανίζεται μια γυναικεία μορφή που κρατάει μια μαγκούρα και ένα καλάθι. Η γυναίκα σκυμμένη και έχοντας τεντωμένη την παλάμη της περνάει βιαστικά μπροστά από τον φακό. Η σύνθεση των έντονων χρωμάτων, του ροζ με το γαλάζιο μεταφέρει τον θεατή στον κόσμο του ασυνείδητου και του ονείρου. Αυτή η αίσθηση ενισχύεται και από την εικόνα των σύννεφων που περνάνε πάνω από τη γυναικεία φιγούρα.

Παράλληλα, η μουσική με τον ήχο των κρουστών και το τραγούδι του γρύλλου δημιουργεί μια αίσθηση αναμονής και προετοιμασίας για ένα αόριστο κακό που έπεται. Η κάμερα προχωράει με τα ίδια ψυχεδελικά χρώματα στο εσωτερικό του

²⁹ Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 285.

χώρου. Εκεί εμφανίζεται έγχρωμα η Αμέρσα, η οποία ξυπνάει έντρομη από τον εφιάλτη. Λίγο πριν ξυπνήσει τα χτυπήματα των κρουστών γίνονται περισσότερα ως προμήνυμα της απότομης εξέλιξης, δηλαδή της αφύπνισης της ηρωίδας. Αυτό συμβαίνει για πολύ λίγο.

Ο Φέρρης επιλέγει μία διαφορετική αρχή σε σχέση με τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη. Η ταινία δεν αρχίζει με την εικόνα της κουρασμένης Φραγκογιαννούς που ξαγρυπνά προσέχοντας την άρρωστη εγγονή της, αλλά με το όνειρο της Αμέρσας. Το όνειρο εξυπηρετεί δύο στόχους. Αρχικά, προοικονομεί τα εγκλήματα που θα ακολουθήσουν. Η γυναικεία μορφή είναι η Φραγκογιαννού, η οποία πνίγει τα θύματά της με τα ίδια της τα χέρια. Έτσι, εξηγείται η εικόνα του χεριού. Επίσης, σε ένα δεύτερο επίπεδο θα μπορούσε η ασαφή απόδοση του ονείρου να υπονοεί ότι οι φόνοι που θα διαπράξει η ηρωίδα θα αποτελούν εκδηλώσεις του υποσυνείδητού της. Θα είναι εγκλήματα που θα πραγματοποιηθούν στον χώρο του μη πραγματικού και του μη συνειδητού. Το χέρι, η γυναικεία φιγούρα, τα περίεργα χρώματα και η μουσική που τρέμει δημιουργούν την αίσθηση του παράλογου. Σε μια τέτοια κατάσταση η Φραγκογιαννού θα εγκληματήσει, δηλαδή σε μια κατάσταση ονείρου.

Ακολουθούν οι τίτλοι της ταινίας με μουσικά όργανα που παίζουν πολύ γρήγορα και παράλληλα ακούγονται παιδικές φωνές. Αυτή η ένταση που δημιουργεί μια αίσθηση παράνοιας σταδιακά σταματά και ξεκινά η ταινία με το ξύπνημα της Αμέρσας. Η ηρωίδα επισκέπτεται το σπίτι της Δελχαρώς, όπου η Φραγκογιαννού προσέχει την άρρωστη εγγονή της. Η Αμέρσα εκφράζει στη μητέρα της τον φόβο της για τον ενδεχόμενο θάνατο του νεογέννητου κοριτσιού. Η κάμερα δείχνει τις δυο γυναίκες που συνομιλούν στη σκιαθίτικη διάλεκτο, έτσι όπως αποτυπώνεται και στο λογοτεχνικό έργο. Ο διάλογος τους μεταφέρεται σχεδόν αυτούσιος.

Μόλις φεύγει η Αμέρσα, η Φραγκογιαννού κλειδώνει την πόρτα και για λίγα δευτερόλεπτα παραμένει σε αυτό το σημείο όρθια και αμίλητη. Η κάμερα εστιάζει στο κουρασμένο πρόσωπο της ηρωίδας. Τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή ακούγεται το πρώτο λάλημα του πετεινού που σηματοδοτεί την πρώτη ανάμνηση της Φραγκογιαννούς.

Το πρώτο flash back ξεκινά έγχρωμα με την εικόνα της νεαρής Δελχαρώς, της μητέρας της Φραγκογιαννούς που την κυνηγάνε οι Κλέφτες της εποχής. Ο θεατής πληροφορείται για τον φθονερό χαρακτήρα της Δελχαρώς. Το flash back συνεχίζει σε ώχρα χρώμα αυτή τη φορά με τον αρραβώνα της δεκαεφτάχρονης Χαδούλας. Η ηρωίδα αρραβωνιάζεται χωρίς τη θέλησή της υπακούοντας στον αυταρχικό χαρακτήρα της μητέρας της. Η κάμερα μέσα από ένα εσωτερικό ανοιχτό παράθυρο του σπιτιού δείχνει όλα τα πρόσωπα που παρευρίσκονται στον αρραβώνα. Το παράθυρο αυτό ενώνει οπτικά τον χώρο που πραγματοποιείται ο αρραβώνας με τον χώρο ενός υπνοδωματίου. Η κάμερα πηγαίνει προς τα πίσω και δείχνει την κεντρική ηρωίδα να μπαίνει από αριστερά στο υπνοδωμάτιο και να κλέβει κρυφά χρήματα από το κομπόδεμα της μητέρας της. Παράλληλα, φαίνεται μέσα από το παράθυρο η μητέρα της με τον παπά. Η Χαδούλα απογοητευμένη από την πενιχρή προίκα που της δίνουν οι γονείς της αναγκάζεται να κλέψει.

Το flash back τοποθετείται περίπου σαράντα χρόνια πριν και συνεχίζει χωρίς διακοπή με τον θάνατο της Δελχαρώς (τριάντα χρόνια πριν). Η σκηνή δεν αλλάζει. Η μητέρα της ηρωίδας βρίσκεται ετοιμοθάνατη στο ίδιο κρεβάτι που η Χαδούλα είχε βρει το κομπόδεμα. Η κάμερα προχωράει στο εσωτερικό του παραθύρου, στον χώρο που είχε πραγματοποιηθεί ο αρραβώνας, δείχνοντας τη Χαδούλα σε μεγαλύτερη ηλικία πια να παίρνει τη θέση της μητέρας της. Έχει γίνει και η ίδια μητέρα, όπως φαίνεται από τα τρία αγόρια που διώχνει για να μην βλέπουν τον θάνατο της γιαγιάς

τους. Ο θεατής διαβάζει τις παραπάνω πληροφορίες από αποσπάσματα της νουβέλας, τα οποία τα συνδυάζει με τις εικόνες που βλέπει. Έτσι, συνθέτει το παρελθόν της ηρωίδας.

Το διπλό flash back γυρισμένο σε ώχρα χρώμα αποτυπώνει δύο σημαντικές στιγμές από την ζωή της ηρωίδας. Τόσο το χρώμα, όσο και η αργή μουσική συνθέτουν μια ατμόσφαιρα μελαγχολίας και θλίψης. Τα πρόσωπα δεν μιλάνε, δρουν αθόρυβα. Η μουσική είναι αυτή που εκφράζει το συναίσθημα της αναπόλησης και της πίκρας της ηρωίδας. Το παρελθόν είναι βαριά φορτισμένο από απογοήτευση και στενοχώρια. Η μουσική μεταφέρει στον θεατή το παρελθόν σαν ένα μακρινό όνειρο που επανήλθε στη μνήμη της ηρωίδας. Οι αναμνήσεις είναι εικόνες που πηγάζουν από το υποσυνείδητό της. Τις είχε βιώσει και τις είχε θάψει μέσα της. Για αυτό ίσως επιλέγεται και η ώχρα ως χρώμα της ανάμνησης. Το χρώμα λειτουργεί ως υποδήλωση μιας μακρινής, αλλά όχι ξεχασμένης κατάστασης, μιας ιστορίας θλιβερής που επηρεάζει την ψυχολογία της ηρωίδας και στο παρόν.

Στο αφηγηματικό παρόν η Φραγκογιαννού βρίσκεται ακριβώς στο ίδιο σημείο που την είχε αφήσει ο θεατής. Τόση ώρα στεκόταν στην πόρτα και έβλεπε τη ζωή της να περνάει μπροστά από τα ματιά της. Παράλληλα, ακούγεται η ίδια μουσική που συνόδευε τις αναμνήσεις της, υποδηλώνοντας με αυτό τον τρόπο ότι η ηρωίδα δεν έχει επιστρέψει απολύτως στο παρόν. Η Φραγκογιαννού με αργές κινήσεις πλησιάζει προς το εικονοστάσι και προσεύχεται. Καθώς κάνει τον σταυρό της, ακούγεται το δεύτερο λάλημα του πετεινού και ακολουθεί το δεύτερο flash back.

Η μουσική αλλάζει, λίγο πριν από το flash back. Γίνεται έντονη με καθαρά ροκ στοιχεία (ακούγεται ο ήχος της ηλεκτρικής και της ακουστικής κιθάρας) αναδεικνύοντας τον ατίθασο και ασυμβίβαστο χαρακτήρα του γιου της ηρωίδας, του Μούρτου ή Μούρου. Ο ήρωας ενοχλεί τις αστυνομικές αρχές και διώκεται από αυτές.

Στην προσπάθεια του να ξεφύγει σπρώχνει και ρίχνει κάτω τη μητέρα του. Η Φραγκογιαννού βρίσκει τη δύναμη να σηκωθεί και να τρέξει για να εμποδίσει τους χωροφύλακες. Η σκηνή είναι φορτισμένη συναισθηματικά από το άγχος της ηρωίδας να σώσει τον γιο της. Αυτό το συναίσθημα του φόβου και της ανησυχίας το μεταφέρει κυρίως η μουσική. Η μουσική είναι αυτή που δημιουργεί μια αίσθηση αγωνίας και ανασφάλειας. Εκφράζει, τόσο την προσπάθεια του Μούτρου να ξεφύγει από την αστυνομία, όσο και τον πόνο της μάνας για το μέλλον του παιδιού της.

Ο θεατής, καθώς βλέπει τη μάταιη προσπάθεια της ηρωίδας να προστατεύσει τον γιο της, ακούει μια κραυγή. Και στη συνέχεια βλέπει τους χωροφύλακες να ανεβαίνουν τρέχοντας τα σκαλιά ενός σπιτιού και την Αμέρσα να κρύβει ένα μαχαίρι. Έπειτα, κατεβαίνει τη σκάλα ο ένας από τους δυο χωροφύλακες και λίγο πριν μπει στο υπόγειο του σπιτιού, εμφανίζεται ο Μούρτος. Ο ήρωας σπρώχνει τον χωροφύλακα και φεύγει τρέχοντας. Η φωνή που ακούγεται και η σκηνή με την Αμέρσα δημιουργούν ερωτήματα στον θεατή, τα οποία παραμένουν αναπάντητα μέχρι και το τέλος της αναδρομής.

Πρόκειται για μια σκηνή καταδίωξης, όπου όλοι οι ήρωες εκτός από την Αμέρσα τρέχουν. Η αναδρομή είναι γυρισμένη σε όχρα, όπως και η προηγούμενη ανάληψη. Η ανάμνηση της Φραγκογιαννούς τοποθετείται περίπου πριν από είκοσι χρόνια και αποδίδει όλους τους καημούς και τα βάσανα που της έδωσε ο γιος της.

Η ίδια μουσική αγωνίας και φόβου συνεχίζεται και στο παρόν. Η κάμερα δείχνει τη Φραγκογιαννού στο εικονοστάσι. Η μουσική της ανάμνησης εκφράζει τη σκέψη της ηρωίδας που βρίσκεται ακόμα στο παρελθόν. Σταδιακά, η Φραγκογιαννού απομακρύνεται από το εικονοστάσι. Όσο προχωράει, τόσο η μουσική σβήνει. Ωστόσο, ο θεατής δεν βλέπει προς τα πού κατευθύνεται. Όταν η μουσική σταματά, το

καντήλι που φωτίζει τις εικόνες μέσα στο βάθος σβήνει και το πρόσωπο της ηρωίδας σκοτεινιάζει. Τότε ακούγεται το τρίτο λάλημα του πετεινού.

Έπεται το τρίτο flash back που αποτελεί μια επανάληψη της επίσκεψης της Αμέρσας. Αυτή τη φορά υπάρχει μια προσθήκη. Η κάμερα δείχνει τη Δελχαρώ να ξυπνάει από το κλάμα του μωρού. Δίπλα της είναι η κούνια του παιδιού και λίγο πιο πέρα η Φραγκογιαννού που προσέχει το μωρό. Η ανάμνηση είναι κινηματογραφημένη από διαφορετική γωνία λήψης. Μόλις σηκώνεται η Φραγκογιαννού για να ανοίξει στην Αμέρσα, η κάμερα στρέφεται στην κούνια και στο νεογέννητο. Οι δυο γυναίκες δεν φαίνονται καθόλου. Ο διάλογός τους μεταφέρεται αυτούσιος, όπως και στην πρώτη επίσκεψη.

Τα γεγονότα επαναλαμβάνονται με την ίδια σειρά. Η Φραγκογιαννού, κατευθύνεται προς την πόρτα, όπου ακούγεται το πρώτο λάλημα του πετεινού. Έπειτα, πηγαίνει στο εικονοστάσι να προσευχηθεί. Εκεί ακούγεται το δεύτερο λάλημα. Ενώ η Φραγκογιαννού φεύγει από το πλάνο, η κάμερα για λίγα δευτερόλεπτα εστιάζει στο εικονοστάσι. Το καντήλι που βρίσκεται δίπλα στις εικόνες αρχίζει να τρεμοσβήνει. Μόλις ακούγεται το τρίτο λάλημα του πετεινού, το καντήλι σβήνει και η εικόνα σκοτεινιάζει. Με αυτό τον τρόπο προικονομείται το έγκλημα και αναδεικνύεται η ταραγμένη συνείδηση της ηρωίδας. Η Φραγκογιαννού, πριν διαπράξει τον φόνο, έχει κάνει τον σταυρό της.

Έπειτα η κάμερα δείχνει τη διαδρομή που έκανε η Φραγκογιαννού για να φτάσει από το εικονοστάσι κοντά στην κούνια. Η ηρωίδα στέκεται ακίνητη με το δεξί χέρι που έκανε το σταυρό της να ακουμπάει το στήθος της. Με αργά βήματα κατευθύνεται προς την κούνια. Απλώνει το χέρι της χαϊδεύοντας απαλά το πρόσωπο του μωρού και μετά το πνίγει.

Στο τρίτο flash back ο θεατής βλέπει τις ίδιες κινήσεις και πράξεις της ηρωίδας στο χρώμα της ανάμνησης, της ώχρας. Στο ίδιο χρώμα είναι γυρισμένα και τα δυο προηγούμενα flash back. Σε αυτό το χρώμα κινηματογραφείται και ο φόνος, μια πράξη που δεν έχει τελεστεί στο παρελθόν και κατά επέκταση δεν αποτελεί ανάμνηση. Είναι μια καινούρια δράση που πραγματοποιείται σε έναν απροσδιόριστο χρόνο, σε έναν χρόνο αόριστο και αμφίσημο. Σύμφωνα με τον Φέρρη πρόκειται για ένα «παράδοξο υπνωτιστικό παρόν που θα δώσει στη Γιαννού το άλλοθι να κάνει το πρώτο έγκλημα».³⁰ Στη συνέχεια το ονομάζει «flash in – between» και αναφέρει ότι αποτελεί μια μεταγραφή του λογοτεχνικού «ψηλώματος του νου».³¹

Η Φραγκογιαννού εγκληματεί σε έναν χρόνο ονειρικό. Ο φόνος γυρίζεται σε ώχρα χρώμα για να δείξει ότι προέρχεται από τον χώρο του ασυνείδητου. Δεν είναι έγχρωμος γιατί η σκέψη της ηρωίδας δεν βρίσκεται στο παρόν. Έτσι, το έγκλημα αποτελεί μια μη συνειδητή πράξη. Αυτό είναι το άλλοθι στο οποίο αναφέρεται ο Φέρρης. Η ηρωίδα βρίσκεται εκτός πραγματικότητας. Οι αναμνήσεις της και κυρίως η τελευταία που προοικονομεί το έγκλημα ταράζουν τη συνειδησή της και λειτουργούν ως μια υπόγεια δύναμη που την οδηγούν στον φόνο.

Το «ψηλώμα του νου» στο λογοτεχνικό έργο εκφράζει την υπέρβαση των λογικών ορίων και αποδίδει τον φόνο στον χώρο του παράλογου. Στην ταινία το «ψηλώμα του νου» είναι το «υπνωτισμένο παρόν», αυτή η αόριστη χρονική στιγμή που οδηγεί την ηρωίδα στο έγκλημα. Είναι η στιγμή που πραγματοποιείται ο φόνος ως μια εκδήλωση του υποσυνείδητου της ηρωίδας. Αυτή η κατάσταση αποδίδεται στην ταινία μέσω των χρωμάτων και των αναμνήσεων. Τη στιγμή του φόνου επανέρχεται στη μνήμη της ηρωίδας μια εικόνα από το παρελθόν. Πρόκειται για την αρχή της ανάμνησης του

³⁰ Γιάννης Φραγκούλης, *Κώστας Φέρρης*, επιμ. Κωνσταντίνος Μπλάθρας, εκδ. Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 2004, σ. 97.

³¹ Ο.π. σ.

Μούρτου. Φαίνεται ο δυναμίτης που πέταξε ο Μούρτος στους χωροφύλακες. Η ανάμνηση είναι έγχρωμη, ενώ ο φόνος σε άχρα. Ο Φέρρης πειραματίζεται με τα χρώματα για να μεταφέρει τη σύγχυση της ηρωίδας ανάμεσα στην πραγματικότητα και στο όνειρο.

Έτσι, η παράνοια εκφράζεται σαν μια μορφή έκρηξης, όμοια με την ανάμνηση της Φραγκογιαννούς (δυναμίτης). Η επιλογή της συγκεκριμένης ανάμνησης πιθανότατα δηλώνει αυτό το εσωτερικό ξέσπασμα της ηρωίδας και παράλληλα την καταδίωξη που θα βιώσει από τις αστυνομικές αρχές ως συνέπεια της πράξης της. Η ανάμνηση λειτουργεί ως αφύπνιση και ως συνειδητοποίηση του εγκλήματός της. Αποτυπώνει αυτό το μεταίχμιο στο οποίο βρίσκεται η ψυχολογία της ηρωίδας. Η εικόνα με τους χωροφύλακες συμβάλλει στην επαναφορά της Φραγκογιαννούς στην πραγματικότητα. Η ηρωίδα βλέπει τις αστυνομικές αρχές, γιατί αρχίζει να συνειδητοποιεί το έγκλημα και την πιθανή τιμωρία της. Αφού διαπράττει τον φόνο, έρχεται η ανάμνηση ως ενδόμυχος φόβος για το κακό που έκανε.

Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι αμέσως μετά η εικόνα χρωματίζεται από ένα εξωπραγματικό κόκκινο που γρήγορα εξαφανίζεται. Πιθανότατα αποτελεί μια μεταφορά του φόνου και υπονοεί ότι η ηρωίδα με το έγκλημα που διέπραξε έβαψε κόκκινα τα χέρια της. Η κάμερα δείχνει έγχρωμη την ηρωίδα να κοιτάζει το χέρι της. Είναι πλέον βέβαιο ότι έχει συνειδητοποιήσει την πράξη της.

Παράλληλα, η μουσική κατά τη διάρκεια της ανάμνησης και του φόνου δημιουργεί μία αίσθηση μυστηρίου και μελαγχολίας. Είναι αργή, όσο αργές είναι και οι κινήσεις της ηρωίδας. Η μουσική δεν αλλάζει, όταν η ηρωίδα διαπράττει τον φόνο. Δεν αλλάζει ούτε στην ανάμνηση του Μούρτου. Με αυτό τον τρόπο συμβάλλει στη σύγχυση της πραγματικότητας αφήνοντας μετέωρη τη χρονική στιγμή που γίνεται ο φόνος. Η μουσική είναι ίδια και συνεχόμενη από την αρχή της ανάμνησης μέχρι και

το τέλος του φόνου. Έτσι, λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί και το χρώμα. Αλλάζει μόνο στο σημείο που η εικόνα χρωματίζεται κόκκινη και η ηρωίδα κοιτάζει το χέρι της. Είναι η στιγμή που η ηρωίδα συνειδητοποιεί την πράξη της. Τότε η μουσική γίνεται γρήγορη και έντονη μεταφέροντας μια αίσθηση αγωνίας.

Με τις παραπάνω τεχνικές και τη μουσική ο Φέρρης δημιουργεί μια αίσθηση σχιζοφρένειας. Ο σκηνοθέτης στο περιοδικό *φιλμ* εξηγεί την επιλογή του προς μια πειραματική κατεύθυνση. Εμπνέεται από τους στίχους του Jim Morrison για να αναφέρει τις διαφορές ανάμεσα σε έναν φωτισμένο και σε έναν τρελό άνθρωπο. Και οι δυο έχουν τις ίδιες δυνατότητες αντίληψης και έρχονται σε σύγκρουση με το περιβάλλον τους. Ωστόσο, ο φωτισμένος άνθρωπος έρχεται σε έξαρση συνειδητά. Ο τρελός οδηγείται σε αυτήν ασυνείδητα, συνήθως από κοινωνική και οικογενειακή καταπίεση.³² Όπως ακριβώς συμβαίνει με την ηρωίδα της ταινίας. «Το ψήλωμα του νου» που πραγματοποιείται στη Φραγκογιαννού έχει τις ρίζες του σε κοινωνικά αίτια.

Ο Φέρρης αντιμετωπίζει την ηρωίδα ως ένα πρόσωπο που θα μεταφέρει τον θεατή στον κόσμο των πνευμάτων.³³ Ο κόσμος των πνευμάτων είναι ο κόσμος του αόριστου και του ασυνείδητου. Είναι ο χώρος που προσπαθεί να αποδώσει ο Φέρρης με τις συνεχόμενες αναδρομές, τις αργές κινήσεις, τους χρωματισμούς και τη μουσική. Όλα αυτά συνθέτουν μια ατμόσφαιρα ονειρική. Σε αυτό το σημείο εντοπίζεται η βασική διαφορά της ταινίας με το λογοτεχνικό έργο. Η ταινία απομακρύνεται από την ηθογραφική και νατουραλιστική διάσταση της νουβέλας. Ο Φέρρης δεν ενδιαφέρεται να καταγράψει τους λόγους που διαμορφώνουν τον εγκληματικό χαρακτήρα της Φραγκογιαννούς. Δεν εστιάζει στο περιβάλλον, στην κληρονομικότητα και στις συγκυρίες της στιγμής. Αυτό που κάνει είναι ένας πειραματισμός πάνω στην απόδοση

³² Κώστας Φέρρης, «Ο κινηματογράφος, διεύρυνση του αντιληπτού», *Φιλμ*, τχ. 3 (τριμηνιαία έκδοση 1974), σ. 408.

³³ Ο.π. σ. 409.

του φόνου. Θέλει να καταγράψει το δολοφονικό ένστικτο ως εκδήλωση του υποσυνείδητου. Για αυτό η ταινία παίζει με την αμφισημία και την ασάφεια.

Στην ταινία η ηρωίδα πνίγει μια ψεύτικη κούκλα. Αυτό συμβαίνει, επειδή ο Φέρρης δεν ενδιαφέρεται για την αιτία που γίνεται το έγκλημα. Το θέμα του δεν είναι ο πνιγμός της εγγονής της Φραγκογιαννούς ως λύτρωση για τα δεινά που θα βιώσει. Ο Φέρρης αυτό που επιδιώκει είναι η δημιουργία αισθήσεων. Θέλει να μεταφέρει στον θεατή την ατμόσφαιρα του παράλογου και του μη συνειδητού, τον χώρο δηλαδή όπου πραγματοποιείται το έγκλημα. Για αυτό δίνεται στον θεατή η εντύπωση πως ο φόνος γίνεται στα πλαίσια του ονείρου. Ωστόσο, δεν αμφισβητείται ότι έχει συμβεί.

Έπειτα, ακολουθεί μια μελλοντική σκηνή, ένα flash forward. Απεικονίζεται η αρχή της σκηνής με την Ξενούλα. Το μικρό κορίτσι παίζει κουτσό και στη συνέχεια σκαρφαλώνει στο πηγάδι. Αυτή η σκηνή πραγματοποιείται μετά από δέκα λεπτά. Ωστόσο, στο μέλλον ο θεατής θα δει την Ξενούλα από το κουτσό κατευθείαν να κρέμεται. Το ενδιάμεσο χρονικό διάστημα που περπατάει για να φτάσει στο πηγάδι δεν επαναλαμβάνεται.

Η ταινία συνεχίζει με το πρωινό ξύπνημα της Δελχαρώς. Η κάμερα δείχνει δυο φορές το πρόσωπο της Φραγκογιαννούς και στη συνέχεια εστιάζει στα χέρια της. Η ηρωίδα κάθετα ακίνητη χωρίς να μιλάει. Δεν απαντάει στη Δελχαρώ που την ρωτάει για το παιδί. Δεν ακούει ούτε τον γαμπρό της που της μιλάει. Είναι χαμένη στη σκέψη της.

Έπειτα η σκηνή αλλάζει. Η κάμερα δείχνει μια εκκλησία και από αριστερά στο βάθος φαίνεται η Φραγκογιαννού που έρχεται να προσευχηθεί. Η ηρωίδα προβληματίζεται για την πράξη της και αναζητά τη λύτρωσή της. Η συνείδησή της φαίνεται έμμεσα στην ταινία και δηλώνεται κυρίως με την προσευχή της. Η Φραγκογιαννού θέλει να γαληνέψει η ψυχή της και να αποβάλλει το βάρος που φέρει

μέσα της. Ο Φέρρης μεταφέρει αυτούσια από το λογοτεχνικό έργο τα λόγια της ηρωίδας: «Αν έκαμα καλά Αι – Γιάννη μου, να μου δώσεις σημείο σήμερα ... να κάμω μια καλή πράξη, ένα ψυχικό για να γαληνιάσ' η ψυχή μου κ' η καρδούλα μου!».

Ακολουθεί η σκηνή του πνιγμού της Ξενούλας. Η Φραγκογιαννού μαζί με τη μικρή της κόρη, την Κρινιώ πλένουν ρούχα σε μια κλειστή και μεγάλη αυλή. Η μουσική ξεκινά λίγο πριν εισέλθουν τα παιδιά στην αυλή. Μόλις ανοίγει η πόρτα και τα παιδιά μπαίνουν στο εσωτερικό της αυλής, η μουσική κορυφώνεται. Παράλληλα με τη μουσική ακούγονται τα έντονα γέλια και οι φωνές των παιδιών. Η μουσική είναι ίδια με αυτή που ακούγεται στους τίτλους της έναρξης. Είναι γρήγορη και δημιουργεί μια αίσθηση παράνοιας. Η κάμερα δείχνει τα παιδιά που παίζουν, ενώ η Φραγκογιαννού τα κοιτάζει εξουθενωμένη από την πολύωρη εργασία της στον ήλιο. Τα παιδιά τρέχουν ασταμάτητα μπροστά από το σημείο που η Φραγκογιαννού πλένει τα ρούχα. Το γρήγορο τρέξιμο τους σε συνδυασμό με τη γρήγορη μουσική δημιουργούν μια αίσθηση σύγχυσης και ζάλης στον θεατή. Ακριβώς αυτό το συναίσθημα νιώθει και η ηρωίδα.

Οι επαναλαμβανόμενες κυκλικές κινήσεις των παιδιών μπροστά από τα μάτια της ηρωίδας δημιουργούν μια αίσθηση ιλίγγου. Τα παιδιά πηγαινοέρχονται ανεξέλεγκτα. Η Φραγκογιαννού είναι κουρασμένη και εξαντλημένη. Το παιχνίδι και οι φωνές την ερεθίζουν. Είναι σαν να παίζουν με την υπομονή της και τα νεύρα της. Η ηρωίδα κοιτάζει τα μικρά με μένος. Η μουσική έχει φτάσει στο ύστατο σημείο της κορύφωσής της και ο θεατής περιμένει το ξέσπασμα της Φραγκογιαννούς. Όμως, σε αυτό το σημείο τα παιδιά φεύγουν από την αυλή και η μουσική ηρεμεί. Ακούγεται πιο χαμηλά.

Η κάμερα εστιάζει στο κουρασμένο πρόσωπο της ηρωίδας που σκουπίζει τον ιδρώτα της. Έπειτα πηγαίνει πιο πίσω δείχνοντας στο βάθος τη Φραγκογιαννού με την Κρινιώ να πλένουν ρούχα. Στο μπροστινό μέρος του πλάνου ο θεατής αναγνωρίζει το κουτσό που είχε δει στο flash forward, πριν από δέκα λεπτά. Η Φραγκογιαννού διώχνει την Κρινιώ για να πάει να φέρει φαγητό. Η μουσική ακούγεται πολύ απαλά και σταματά στο σημείο που η κάμερα δείχνει την Ξενούλα να παίζει κουτσό. Στην αυλή έχει μείνει το κοριτσάκι και η Φραγκογιαννού.

Η ηρωίδα παρατηρεί τη μικρή που παίζει. Ξαφνικά η κάμερα δείχνει την Ξενούλα σκαρφαλωμένη στο πηγάδι. Το κορίτσι κοιτάζει τη Φραγκογιαννού και η ηρωίδα εύχεται στη μικρή να πέσει. Η Ξενούλα επαναλαμβάνει ειρωνικά τα λόγια της Φραγκογιαννούς και πέφτει στο πηγάδι. Ακούγεται δυνατά η κραυγή της μικρής. Η βέργα πηγαينوέρχεται δείχνοντας την προσπάθεια της Ξενούλας να κρατηθεί και να σωθεί. Παράλληλα, στο βάθος φαίνεται η θολή φιγούρα της Φραγκογιαννούς που περιμένει ακίνητη τον πνιγμό της μικρής. Η κλίση του σώματός της δείχνει την ανυπομονησία της για τον θάνατο της Ξενούλας.

Σε αυτό το σημείο ακούγεται μια μουσική μυστηρίου. Επιπλέον, το μυστήριο ενισχύεται από ένα ειδικό εφέ. Ο θεατής βλέπει μια εικόνα από σύννεφα να περνάνε πάνω από το πηγάδι. Τα σύννεφα περνάνε και πάνω από το πρόσωπο της ηρωίδας. Έπειτα εξαφανίζονται. Η Φραγκογιαννού με αργές κινήσεις πλησιάζει προς το πηγάδι. Σκύβει λίγο για να επιβεβαιώσει τον θάνατο της μικρής. Στο πρόσωπό της φαίνεται μια άγρια χαρά για την πραγματοποίηση της ευχής της. Μόλις συνειδητοποιεί τον κίνδυνο να συνδεθεί η παρουσία της με τον πνιγμό της μικρής, φεύγει βιαστικά.

Στην ταινία παρατηρείται μια αντιστροφή στη σκηνή του χαμού των παιδιών. Στο λογοτεχνικό έργο η Φραγκογιαννού πρώτα πνίγει τα δυο μικρά κορίτσια στη στέρνα

και μετά παρακολουθεί τον πνιγμό της Ξενούλας στο πηγάδι. Στην ταινία προηγείται η σκηνή της Ξενούλας και έπεται ο πνιγμός των δυο κοριτσιών. Η συγκεκριμένη αλλαγή θεωρείται αναγκαία από τον σκηνοθέτη για να νιώσει ο θεατής «τη διαδοχική σειρά της μεταλλακτικής διαδικασίας ενός όντος που αποφάσισε επιτέλους να επαναστατήσει».³⁴

Στη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη ο αναγνώστης έχει τον χρόνο να σκεφτεί και να κατανοήσει την ψυχοσύνθεση της ηρωίδας. Μπορεί να διεισδύσει στον εσωτερικό της κόσμο και να ερμηνεύσει τις πράξεις της. Η Φραγκογιαννού σκοτώνει για να λυτρώσει αυτές τις αθώες ψυχές από τα βάσανα που τις περιμένουν. Στην ταινία ένας δεύτερος διαδοχικός φόνος θα καταδίκασε την ηρωίδα ως εγκληματία στη συνείδηση του θεατή. Ο σκηνοθέτης ανάγει τον πρώτο φόνο στον χώρο του ασυνείδητου. Έπειτα, ο πνιγμός της Ξενούλας στο πηγάδι αναδεικνύει την επιθυμία της ηρωίδας για τον θάνατο της μικρής. Ο πνιγμός προέρχεται από τον χώρο του επιθυμητού. Παράλληλα, αυτή η σκηνή λειτουργεί ως σημάδι δικαίωσης για την παράλογη σκέψη της ηρωίδας. Η Φραγκογιαννού σταδιακά συνειδητοποιεί τον ρόλο της και τις πράξεις της.

Στη συνέχεια ακολουθεί σε όχρα χρώμα το πρώτο flash back, μετά από τον πνιγμό της Ξενούλας. Τη μουσική του μυστηρίου τη διαδέχεται χωρίς παύση η μουσική της αναπόλησης. Στην αναδρομή η Φραγκογιαννού τρέχει προς τη θάλασσα έχοντας πλάτη στην κάμερα. Έπειτα γυρνάει και η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπο της ηρωίδας. Η εξωτερική εμφάνιση της Φραγκογιαννούς είναι όμοια με αυτή της σκηνής του Μούρτου. Άρα η ανάμνηση τοποθετείται είκοσι χρόνια πριν.

Έπεται το δεύτερο flash back που αποτελεί ένα υποκειμενικό πλάνο της ηρωίδας. Η Φραγκογιαννού μέσα από το πρώτο flash back φαίνεται ότι βλέπει τον εαυτό της

³⁴ Μητροπούλου, ο.π. σ. 285.

είκοσι χρόνια πριν. Έτσι, δίνεται το δεύτερο flash back, όπου η νεαρή Χαδούλα, δεκαεπτά χρονών καθρεφτίζεται στα νερά μιας λίμνης. Πίσω της είναι η θάλασσα. Η εικόνα είναι έγχρωμη και ακούγεται η ίδια μουσική αναπόλησης. Ουσιαστικά πραγματοποιείται ένας εγκιβωτισμός, μια αναδρομή στην ήδη υπάρχουσα αναδρομή.

Έπειτα, η κάμερα επιστρέφει στο πρώτο flash back, όπου η ηρωίδα ξεσπάει σε κλάματα. Πιθανότατα για τις πίκρες που της έχει δώσει ο γιος της, ο Μούρτος. Η Φραγκογιαννού κοιτάζει ξανά τον εαυτό της πριν από είκοσι χρόνια. Η κάμερα επιστρέφει στην έγχρωμη εικόνα. Σε αυτό το σημείο, μέσα από τα μάτια της δεκαεπτάχρονης Χαδούλας πραγματοποιείται το τρίτο flash back. Η τρίτη αναδρομή τοποθετείται άλλα είκοσι χρόνια πριν. Η νεαρή Χαδούλα βλέπει την καταδίωξη της μητέρας της από τους Κλέφτες της εποχής. Πρόκειται για άλλο ένα υποκειμενικό πλάνο της ηρωίδας. Η εικόνα είναι έγχρωμη και συνοδεύεται από τη μουσική της αναπόλησης.

Στο τρίτο flash back, η εξιστόρηση του παρελθόντος συνεχίζεται με την ηχητική παρουσία ενός αφηγητή, ο οποίος είναι άγνωστος και δεν έχει καμιά σχέση ούτε με τα πρόσωπα, ούτε με την υπόθεση. Πρόκειται για έναν ετεροδιηγητικό αφηγητή που εξιστορεί την καταδίωξη της Δελχαρώς, της μητέρας της Φραγκογιαννούς από τους οπλαρχηγούς της εποχής της. Ο θεατής μαθαίνει πως ήταν μάγισσα, μια γυναίκα μοχθηρή και κακιά. Η Δελχαρώ δεν πιάνεται στα χέρια των οπλαρχηγών και εξαφανίζεται δια μαγείας από το πλάνο.

Τα τρία συνεχόμενα flash back αποδίδουν τον ταραγμένο υποκειμενικό κόσμο της ηρωίδας και καταλύουν κάθε γραμμική αφήγηση του χρόνου. Η εξιστόρηση του παρελθόντος διέπεται από ασάφεια. Αυτό οφείλεται κυρίως στη συνειρμική δομή της αφήγησης. Η κάμερα πηγαινοέρχεται ανάμεσα σε πολλά διαφορετικά επίπεδα του χρόνου. Αυτή η παρατήρηση δεν εντοπίζεται μόνο σε αυτό το σημείο, αλλά στο

σύνολο της ταινίας. Σύμφωνα με τον Φέρρη «ότι γίνεται στην ταινία είναι για να χτυπηθεί ακριβώς ο αφηγηματικός κινηματογράφος, δηλαδή μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος, όπως ήταν δομημένο το μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα».³⁵ Πρόκειται για μια ταινία καλλιτεχνική που πειραματίζεται με τον χρόνο και το χώρο. Ακόμα και τα χρώματα δημιουργούν σύγχυση. Τα δύο flash back είναι έγχρωμα και όχι σε ώχρα που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης για να αποδώσει την ανάμνηση.

Μετά από τα τρία συνεχόμενα flash back η ταινία επιστρέφει στο αφηγηματικό παρόν. Η Φραγκογιαννού καταθέτει στις αστυνομικές αρχές πως βρέθηκε η Ξενούλα στο πηγάδι. Η ηρωίδα με σκυμμένο το κεφάλι και με τρεμάμενη φωνή από τον υποτιθέμενο κλονισμό που έχει υποστεί αναφέρει ότι το σώμα της μικρής βρέθηκε τη στιγμή που η Κρινιώ προσπάθησε να πάρει νερό από το πηγάδι.

Η ταινία συνεχίζεται με την επίσκεψη της Φραγκογιαννούς στο σπίτι της Μαρούσας. Η κεντρική ηρωίδα οδηγείται σε μια προσωπική εξομολόγηση, όπου περιγράφει τα βάσανα της ζωής της. Η Φραγκογιαννού ανακαλεί τη μνήμη της και με πίκρα εκφράζει στη Μαρούσα την ολοκληρωτική υποταγή της στους γονείς της, στα παιδιά της και στα εγγόνια της. Σε όλη τη διάρκεια της ζωής της ήταν δούλα και υπηρετούσε τους άλλους. Αναφέρεται αναλυτικά σε όλα τα παιδιά της ξεχωρίζοντας τον Μούρτο. Ο θεατής πληροφορείται από την ηρωίδα ότι ο Μούρτος βρίσκεται στη φυλακή.

Η Φραγκογιαννού συνεχίζει την εξομολόγησή της καταδικάζοντας τον θεσμό της προίκας. Η ηρωίδα, όπως και η κάθε γυναίκα της εποχής της ήταν αναγκασμένη να προικίσει τις κόρες της. Για αυτό τον λόγο δούλεψε σκληρά ως μαμή, ως υφάντρα και ως γιάτρισσα. Έζησε μέσα στη φτώχεια και στην ανέχεια. Ταπεινώθηκε και

³⁵ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Λογοτεχνία και Ελληνικός κινηματογράφος. Το παράδειγμα των διασκευών έργων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στην οθόνη» στο: *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, επιμ. Φ. Ταμπάκη – Ιωνά, Μ. Ε. Γαλάνη, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, σ. 9.

στερήθηκε μια αξιοπρεπή ζωή. Ο βίος της Φραγκογιαννού αποτελεί το προκαθορισμένο μέλλον για κάθε γυναίκα του περιβάλλοντός της. Τα κορίτσια από τη μέρα της γέννησής τους είναι καταδικασμένα να βιώσουν την αδικία και τη δυστυχία του φύλου τους. Για αυτό είναι προτιμότερο να μην έρχονται στη ζωή και όσα γεννιούνται να πεθαίνουν και να φεύγουν αναμάρτητα από αυτό τον κόσμο.

Ο θεατής μέσω της εξομολόγησης της ηρωίδας καταλαβαίνει τα πάθη της και δικαιολογεί το έγκλημά της. Η θεϊκή εντολή στην οποία υπακούει η Φραγκογιαννού έχει καθαρά κοινωνική αιτία. Το περιβάλλον στο οποίο ζει διαμορφώνει την προσωπικότητά της και την οδηγεί στον φόνο. Ο σκηνοθέτης σε αυτό το σημείο μεταφέρει δυο από τις κεντρικές ιδέες του λογοτεχνικού έργου, τη δεινή θέση της γυναίκας και τον δυσβάσταχτο θεσμό της προίκας.

Παράλληλα, ο Φέρρης βρίσκει την ευκαιρία να σχολιάσει και να καταγγείλει την καταπίεση που βιώνει η γυναίκα ως σύγχρονο κοινωνικό πρόβλημα της εποχής του.³⁶ Αυτή η δυσάρεστη πραγματικότητα εξακολουθεί να συμβαίνει και στη χρονική περίοδο που ζει ο δημιουργός της ταινίας. Ο σκηνοθέτης νιώθει την ανάγκη να πάρει θέση. Έτσι, προσφέρει τον λόγο στην ηρωίδα και όχι στον αφηγητή.

Η εξομολόγηση της ηρωίδας διακόπτεται από μία σύντομη ανάμνηση γυρισμένη σε ώχρα χρώμα. Στο flash back η ηρωίδα ταλαιπωρημένη και κουρασμένη αποχαιρετά την Αμέρσα και κατευθύνεται προς το σπίτι της Δελχαρώς για να βοηθήσει τη μικρή εγγονή της. Η κάμερα επανέρχεται στη Φραγκογιαννού που μιλάει στη Μαρούσα για τον θάνατο της μικρής και είναι έτοιμη να βάλει τα κλάματα. Η στενοχώρια της δεν οφείλεται στη απώλεια της εγγονής της, αλλά στα δεινά που θα πρέπει να αντιμετωπίσει κάθε κορίτσι από τη γέννησή του.

³⁶ Τάσος Ζωγράφος, «Σκηνοθετώντας Παπαδιαμάντη», στο: *Πρακτικά Β' διεθνούς συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2001, σ. 658.

Η Φραγκογιαννού μετά από μια μικρή περιπλάνηση είναι έτοιμη να χτυπήσει την πόρτα ενός σπιτιού. Η κάμερα δείχνει το χέρι της να μένει ακίνητο, γιατί εκείνη τη στιγμή αντιλαμβάνεται τα δυο κοριτσάκια που παίζουν στη στέρνα. Η ηρωίδα με αργές κινήσεις τα πλησιάζει. Στο πλάνο φαίνεται κυρίως η στέρνα που είναι γεμάτη νερό. Παράλληλα, ακούγεται η ίδια αργή μουσική που άκουγε ο θεατής στη σκηνή με την Ξενούλα. Η αργή μουσική σε συνδυασμό με τον εκτενή διάλογο της ηρωίδας με τα κορίτσια εντείνουν την αγωνία του θεατή. Το υγρό στοιχείο κυριαρχεί και ο πνιγμός υπονοείται.

Ωστόσο, υπάρχει μια καθυστέρηση του φόνου που πιθανότατα υποδηλώνει την αμφιταλάντευση της ηρωίδας. Αφού ολοκληρώνεται ο διάλογος, στον οποίο η Φραγκογιαννού έχει σιγουρευτεί πως τα κορίτσια είναι εκεί μόνα τους, με αργά βήματα περνάει από πίσω τους και τα προσπερνάει. Η Φραγκογιαννού όση ώρα περπατάει έχει καρφωμένο το βλέμμα της πάνω στα κορίτσια. Σε αυτό το σημείο δίνεται η εντύπωση πως η ηρωίδα είναι έτοιμη να φύγει. Όμως, δεν φεύγει. Στο πλάνο διακρίνονται σύννεφα, τα οποία συμβολίζουν το θόλωμα του νου της ηρωίδας. Ο δισταγμός που υπονοείται κυρίως μέσω της αργής κίνησης σταματάει εδώ. Η ηρωίδα μένει για πολύ λίγο ακίνητη και αφήνει κάτω το καλάθι της. Το μυστήριο και η αγωνία κορυφώνονται.

Η Φραγκογιαννού πλησιάζει από πίσω τα κορίτσια και αρχίζει τρυφερά να χαϊδεύει τα κεφάλια τους. Πρόκειται για μια ειρωνική κίνηση, καθώς η ηρωίδα θα τα οδηγήσει στον θάνατο. Ο πνιγμός των κοριτσιών κινηματογραφείται από τρεις διαφορετικές γωνίες λήψης. Αρχικά, δεν φαίνεται η στέρνα αλλά, η Φραγκογιαννού που βρίσκεται ανάμεσα στα δυο κοριτσάκια και χαϊδεύει τα κεφάλια τους. Το ένα παίζει με το καλάμι του και το άλλο το κοιτάζει. Στη δεύτερη λήψη φαίνεται και η στέρνα. Στην τρίτη φαίνεται από αριστερά η στέρνα και από δεξιά η Φραγκογιαννού

που χαϊδεύει τα κορίτσια. Αυτή η αναμονή που δημιουργείται παρατείνει την αγωνία και τονίζει την ειρωνεία της κατάστασης, πριν από τον φόνο.

Η Φραγκογιαννού σπρώχνει τα κορίτσια στη στέρνα. Η κάμερα εστιάζει στην άγρια χαρά που αποτυπώνεται στο πρόσωπο της ηρωίδας. Στη συνέχεια, ο θεατής βλέπει στην επιφάνεια του νερού να επιπλέει μια πάνινη κούκλα, παιχνίδι των κοριτσιών. Οι εικόνες εναλλάσσονται ανάμεσα στη στέρνα και στο πρόσωπο της ηρωίδας. Η κάμερα καταλήγει με ζουμ στο πρόσωπο. Το ζουμ αναδεικνύει το χαμόγελο της ικανοποίησης της Φραγκογιαννούς. Ο φόνος έχει πραγματοποιηθεί. Η μουσική του μυστηρίου και της αγωνίας σταματάει στο σημείο, όπου η Φραγκογιαννού αποφασίζει να μην φύγει, αλλά να υποκριθεί για τη σωτηρία των κοριτσιών. Έτσι, αρχίζει να φωνάζει δυνατά βοήθεια.

Στο σημείο, όπου η Φραγκογιαννού υποτίθεται ότι προσπαθεί να συνεφέρει τα κορίτσια, πραγματοποιείται η δεύτερη αναδρομή στη σκηνή του Μούρτου. Αυτή τη φορά δίνεται στον θεατή μια σφαιρική προσέγγιση της καταδίωξης του Μούρτου από τις αστυνομικές αρχές. Το flash back έρχεται να επεξηγήσει και να συμπληρώσει την αποσπασματική δράση που παρακολούθησε ο θεατής στην πρώτη αναδρομή. Είναι γυρισμένο σε όχρα, στο χρώμα της ανάμνησης. Ο ρυθμός της μουσικής είναι πολύ γρήγορος και αποδίδει την αγωνία του Μούρτου να ξεφύγει από τις αρχές.

Αρχικά ο ήρωας βρίσκει καταφύγιο στο υπόγειο του σπιτιού του. Μέσω μιας καταπακτής ανεβαίνει στον όροφο που κάθεται η Αμέρσα μόνη της. Τα δυο αδέρφια παρακολουθούν από τη χαραμάδα του πατώματος τις κινήσεις των δυο αστυνομικών. Όταν ο ένας από αυτούς ανεβαίνει στο σπίτι, ο Μούρτος μαχαιρώνει την Αμέρσα για αντιπερισπασμό. Έτσι, εξηγείται η κραυγή που είχε ακούσει ο θεατής στην πρώτη αναδρομή. Η εξέλιξη της δράσης αυτή τη φορά δίνεται από το εσωτερικό του σπιτιού.

Έπειτα, η Αμέρσα κρύβει το μαχαίρι για να προστατεύσει τον αδερφό της, ενώ αυτός φεύγει μέσω της καταπακτής. Ο δεύτερος χωροφύλακας που τον περιμένει στο υπόγειο δεν καταφέρνει να τον πιάσει. Ο Φέρρης αναδεικνύει την απαξίωση προς τις αρχές, όπως αυτή φαίνεται και στο λογοτεχνικό έργο. Οι χωροφύλακες είναι ανίκανοι να συλλάβουν τον διώκτη και να αντιληφτούν το σχέδιό του. Στη συνέχεια, εξαπατούνται από τη Φραγκογιαννού που τους πείθει ότι η Αμέρσα είναι άρρωστη και τους παραπλανεί για την κατεύθυνση της διαφυγής του γιου της. Έτσι, ολοκληρώνεται και εξηγείται η αφήγηση του Μούρτου.

Στην καταδίωξη του Μούρτου υπάρχει μια σκηνή, όπου οι αρχές ψάχνουν στο υπόγειο του σπιτιού τα προσωπικά αντικείμενα του Μούρτου. Ο ήρωας βρίσκεται στον πάνω όροφο με την Αμέρσα. Οι χωροφύλακες μαζεύουν τα όπλα του και στη συνέχεια σκίζουν τον μπερντέ - οθόνη που κλείνει την είσοδο του υπογείου. Αυτή η σεκάνς αποτελεί ένα σχόλιο για τη διαδικασία της αναπαράστασης και τους κώδικές της. Αρκετά φιλμ της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου περιείχαν τέτοια σχόλια.³⁷ Πρόκειται για ένα σχόλιο αυτοαναφορικότητας. Η ίδια η ταινία αναφέρεται στον εαυτό της ως καλλιτεχνική δημιουργία και αποδίδει τον τρόπο που σκηνοθετήθηκε. Ουσιαστικά υπενθυμίζει στον θεατή 'ότι που παρακολουθεί είναι ταινία και όχι πραγματικότητα.

Η σκηνή με τον Μούρτο θα μπορούσε να δοθεί σε μια ενιαία αναδρομή. Ωστόσο, ο χωρισμός της σε δυο μέρη δείχνει τον πειραματισμό του σκηνοθέτη πάνω στον χρόνο. Ο Φέρρης με την πρώτη αναδρομή του Μούρτου είχε καταφέρει να δημιουργήσει την αίσθηση του ονείρου και της φυγής από την πραγματικότητα ως έκφραση της ηρωίδας. Το πρώτο flash back ήταν αφηρημένο με πολλά κενά. Το

³⁷ Ο.π.

δεύτερο που απαντά στα ερωτήματα εμφανίζεται πολύ αργότερα, περίπου στα μισά της ταινίας.

Ο σκηνοθέτης τοποθετεί την αναδρομή του Μούρτου μετά από τον χαμό των κοριτσιών στη στέρνα για να αναδείξει τον χαρακτήρα της εξουσίας και να συνδέσει ομαλά τον ρόλο των αρχών στο αφηγηματικό παρόν. Αφού ολοκληρώνεται η ανάληψη, οι φορείς της εξουσίας συγκεντρώνονται και εκφράζουν τις υποψίες τους για τη Φραγκογιαννού. Οι αστυνομικές αρχές παρακολουθούν το σπίτι της. Η Φραγκογιαννού διώκεται, όπως και ο γιος της. Η ηρωίδα αντιλαμβάνεται την παρακολούθηση των αστυνομικών και φεύγει από το σπίτι. Η φυγή της ηρωίδας συνοδεύεται από τη μουσική του πρώτου φόνου, αργή και μυστήρια.

Η ηρωίδα αναζητά καταφύγιο στη Μαρούσα και μετά στη φύση. Κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής της στη φύση ο θεατής ακούει τη μουσική της πρώτης αναπόλησης. Η ηρωίδα συναντά τον Γιάννη τον Λυρίγκο, έναν βοσκό που της προτείνει να κοιμηθεί σπίτι του για να βοηθήσει τη λεχώνα γυναίκα του και το νεογέννητο κορίτσι τους. Ο θεατής προετοιμάζεται για τον επόμενο φόνο. Ενώ οι ταχτικοί βλέπουν τη *Φόνισσα* από μακριά να συνομιλεί με τον βοσκό, ο ίδιος αρνείται σε αυτούς ότι συνάντησε τη Φραγκογιαννού. Ο ήρωας αντιμετωπίζει την εξουσία με την ίδια καχυποψία που την αντιμετωπίζει και η ηρωίδα.

Ο Φέρρης τονίζει τον καταπιεστικό ρόλο της εξουσίας μεταφέροντας και ένα σύγχρονο μήνυμα της εποχής του. Οι κινηματογραφιστές του Νέου Ελληνικού κινηματογράφου έχουν έντονη πολιτική συνείδηση και συχνά δέχονται παρεμβάσεις από την εξουσία στο καλλιτεχνικό τους έργο και στην προσωπική τους δράση. Ο Φέρρης μόλις είχε γυρίσει από την αυτοεξορία του και είχε αποφύγει μια σύλληψη

του από την ασφάλεια.³⁸ Για αυτό δίνει έμφαση στη δυσαρέσκεια του απλού λαού της *Φόνισσας* απέναντι στην εξουσία.

Ακολουθεί η σκηνή στη σπηλιά, όπου η ηρωίδα ξεκουράζεται από την καταδίωξή της. Πρόκειται για μια προσθήκη, καθώς η σκηνή αυτή απουσιάζει από το λογοτεχνικό έργο. Στη σπηλιά παρουσιάζονται τρεις ληστές. Ο ένας από αυτούς ρωτάει τη Φραγκογιαννού εάν πράγματι έχει διαπράξει τα εγκλήματα για τα οποία κατηγορείται. Η υπεκφυγή της ηρωίδας στην ερώτηση ερμηνεύεται ως έμμεση παραδοχή. Ωστόσο, η κάμερα δεν δείχνει τη Φραγκογιαννού που απευθύνεται στους ληστές, αλλά τους ληστές που κοιτάνε ίσια μέσα στο φακό.³⁹ Η ηρωίδα νιώθει οικειότητα και ασφάλεια μαζί τους. Για αυτό τον λόγο αφήνει τον εαυτό της ελεύθερο και εκφράζει τον συσσωρευμένο πόνο της με τα δάκρυά της. Δέχεται την παρηγοριά του τσιγάρου από τους ληστές και καπνίζει μαζί τους. Στο τέλος, ο ληστής που είχε βγει έξω από τη σπηλιά για να παίξει το μπαγλαμαδάκι του κατευθύνεται προς τη Φραγκογιαννού και της δίνει ένα μαχαίρι. Η ηρωίδα το παίρνει μαζί της και η σκηνή ολοκληρώνεται.

Η παραπάνω σκηνή είναι η μοναδική που δείχνει την ηρωίδα ανακουφισμένη και ήρεμη. Το μαχαίρι που παίρνει στα χεριά της θα λειτουργήσει είτε ως μέσο αυτοάμυνας, είτε ως όργανο αυτοτιμωρίας. Αυτή είναι η υπόθεση που μπορεί να κάνει ο θεατής. Ωστόσο, η απάντηση θα δοθεί στο τέλος της ταινίας.

Η συνολική δράση στη σπηλιά μπορεί να ερμηνευτεί σε συνδυασμό με τη χρονική περίοδο που σκηνοθετεί την ταινία ο Φέρρης. Η *Φόνισσα* προβάλλεται την ίδια χρονιά που πραγματοποιείται και η πτώση της χούντας. Οι κινηματογραφιστές έχουν βιώσει τη σκληρή λογοκρισία και την κατάργηση της ελεύθερης έκφρασης από τη δικτατορία. Κινήματα νεωτερικής κουλτούρας, όπως ο χιπισμός, η ροκ και το

³⁸ Ο.π.

³⁹ Κώστας Φέρρης, ο.π. σ. 415.

underground έχουν απαγορευτεί.⁴⁰ Θεωρούνται επικίνδυνα για τη νεολαία και φορείς ηθικής διαφθοράς. Ωστόσο, μετά τη πτώση της χούντας τέτοια περιθωριοποιημένα θέματα αναδεικνύονται μέσω της τέχνης. Ο Φέρρης δημιουργεί αυτή τη σκηνή προωθώντας το κίνημα του χιπισμού ενταγμένο στα ελληνικά πλαίσια. Οι ληστές έχουν μούσια, μακριά μαλλιά και φοράνε παραδοσιακές ελληνικές στολές.

Ο μπαλαμάς που παίζει ο ληστής λειτουργεί ως σύμβολο της λαϊκής μουσικής και κατά επέκταση του λαϊκού ανθρώπου. Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός που ακούγεται λέγεται ταξίμι στη γλώσσα της ρεμπέτικης - λαϊκής μουσικής. Το ταξίμι είναι τούρκικη λέξη και σημαίνει αυτοσχεδιασμός.⁴¹ Στη ρεμπέτικη μουσική έπαιζαν ταξίμι, είτε για να εκφράσουν μια κατάσταση που περιβάλλεται από πόνο και θλίψη, είτε για να περιγράψουν παραβατικές και παρεκκλίνουσες καταστάσεις. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι όσο ακούγεται το ταξίμι οι ήρωες κάνουν χρήση ναρκωτικών ουσιών. Συχνά το ρεμπέτικο ιδίωμα συνδέεται με τη χρήση ναρκωτικών.⁴²

Μετά από τη σκηνή της σπηλιάς η Φραγκογιαννού επισκέπτεται την καλύβα του βοσκού για να φροντίσει το άρρωστο νεογέννητο. Η Φραγκογιαννού για άλλη μια φορά εξομολογείται τα πάθη της στην πεθερά του Λυρίγκου και τονίζει την θεόσταλη επίσκεψη της. Η ηρωίδα είναι πεπεισμένη ότι εκτελεί θεάρεστο έργο. Μόλις κοιμάται η γιαγιά του μωρού ακούγεται η ίδια μουσική που ακούγεται και στο όνειρο της Αμέρσας. Έτσι, προμηνύεται ο φόνος. Παράλληλα, περνάνε τα σύννεφα που συμβολίζουν «το ψήλωμα του νου», τη θολή σκέψη της ηρωίδας και το μεταίχμιο στο οποίο διαπράττει τον φόνο. Τα σύννεφα μεταφέρουν τον θεατή στον κόσμο του

⁴⁰ Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965 – 1981) Ιστορία και Πολιτική*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2011. < <https://camerastyloonline.wordpress.com/2013/02/23/neos-ellinikos-kinimatografos-enarxi-orismos-xarakteristika/>>, 27 Δεκεμβρίου 2015.

⁴¹ Βάσω Κιούση, *Λεξικό μουσικών όρων*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1995, σ. 108.

⁴² Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. faggoto, Αθήνα 1999, σ. 19.

ονείρου, εκεί όπου πραγματοποιείται το έγκλημα. Η Φραγκογιαννού πνίγει το μωρό και φεύγει τρέχοντας.

Στο τέλος της ταινίας ο Φέρρης προβαίνει στην ανάγνωση μια συρραφής αποσπασμάτων από το λογοτεχνικό έργο, εκφωνημένων από τον Μάνο Κατράκη. Η φωνή του ηθοποιού παρεμβαίνει στην ταινία εκπροσωπώντας τη φωνή της λογικής. Πρόκειται για ένα καινούριο στοιχείο που έρχεται σε αντίθεση με το ονειρικό κλίμα της ταινίας.⁴³ Η αφήγηση έρχεται στο τέλος για να συνδέσει τα αφηγηματικά μέρη. Η εξιστόρηση του παρελθόντος δεν έχει αποδοθεί με χρονική συνέπεια και διακρίνεται από ασάφεια. Ο αφηγητής δίνει μια σειρά στα γεγονότα.

Αρχίζει με την καταδίωξη της Δελχαρώς από τους οπλαρχηγούς της εποχής. Η ηρωίδα τους είχε κάνει μάγια, για αυτό την κυνηγούσαν. Η ανάμνηση γυρισμένη σε ασπρόμαυρο, δεν αποτελεί βίωμα της Φραγκογιαννούς. Πρόκειται για μια ιστορία που την είχε ακούσει από τη μητέρα της και την ανακαλεί στη μνήμη της. Ακολουθεί η έγχρωμη εικόνα της νεαρής Χαδούλας που κοιτάζει ευθεία μέσα στο φακό, σαν να έβλεπε από πριν τη σκηνή της καταδίωξης της μητέρας της. Ο αφηγητής συνεχίζει με τον αρραβώνα της ηρωίδας και τη σκηνή που κλέβει χρήματα από το κομπόδεμα της μητέρας της. Η εικόνα γίνεται ξανά ασπρόμαυρη. Παρεμβάλλεται μια έγχρωμη εικόνα από το παρόν που δείχνει στο βάθος τη Φραγκογιαννού να τρέχει και από πίσω να την ακολουθεί ένα πλήθος. Η αφήγηση συνεχίζεται κανονικά σε ασπρόμαυρο με τον θάνατο της Δελχαρώς. Οι αναδρομές έχουν σχεδόν ολοκληρωθεί.

Ο αφηγητής αναφέρεται στο παρόν και η κάμερα δείχνει τη Φραγκογιαννού που διώκεται από τους χωροφύλακες. Σε αυτό το σημείο δίνεται και η ανάμνηση από την καταδίωξη του Μούρτου, ως ανάλογη κατάσταση με αυτή που βιώνει η Φραγκογιαννού. Η κάμερα επανέρχεται στην καταδίωξη της ηρωίδας. Η

⁴³ Κυριακός, ο.π. σ. 11.

Φραγκογιαννού τρέχει προς τη θάλασσα, ενώ την κυνηγά όλο το χωριό. Μόλις φτάνει στη θάλασσα, γυρνά προς την κάμερα. Η θάλασσα είναι πλάτη της. Η ηρωίδα κάνει μερικά βήματα κρατώντας στα χέρια της το μαχαίρι που της είχαν δώσει οι ληστές.

Σε αυτό το σημείο εξηγείται η ευρηματική σκηνή της σπηλιάς. Η ηρωίδα στρέφει το μαχαίρι προς τον εαυτό της με σκοπό να σκοτωθεί. Όμως, ανακαλεί στη μνήμη της την Ξενούλα και πετάει κάτω το μαχαίρι. Συνειδητοποιεί πως ο θάνατος που της αρμόζει θα πρέπει να είναι ο ίδιος με αυτόν των θυμάτων της. Έτσι, κατευθύνεται με βεβαιότητα προς τη θάλασσα και πνίγεται. Βιώνει ακριβώς αυτό που βίωσαν και τα κορίτσια που έπνιξε. Η Φραγκογιαννού αυτοτιμωρείται με τον ίδιο τρόπο και η ψυχή της εξαγνίζεται. Ο Φέρρης ήθελε να δώσει την ευκαιρία στη Φόνισσα να αντιληφθεί από μόνη της το τέλος που της ταιριάζει.

Στο λογοτεχνικό έργο η καταδίωξη της Φραγκογιαννούς πραγματοποιείται μόνο από τους χωροφύλακες. Στην ταινία την κυνηγά όλο το χωριό. Η ψυχοσύνθεση των πολιτών επηρεάζεται από τους κατεστημένους τρόπους συμπεριφοράς. Η Φραγκογιαννού έχει διαπράξει έγκλημα σύμφωνα με τους νόμους και πρέπει να τιμωρηθεί. Όλη η κοινωνία του χωριού συμφωνεί με αυτό και συμμετέχει στην καταδίωξή της.

Η μουσική προς το φινάλε γίνεται ψυχεδελική. Όσο η Φραγκογιαννού κατευθύνεται προς τη θάλασσα για να πνιγεί, τόσο η μουσική αποφορτίζεται. Αποχωρεί η ηλεκτρονική μουσική και μένουν τα κρουστά. Στο τέλος, όταν χάνεται η Φόνισσα, χάνεται και η μουσική. Η σκηνή κλείνει με την εικόνα της θάλασσας. Η Φραγκογιαννού έχει πνιγεί. Στην αμμουδιά βρίσκεται το καλάθι και η μαγκούρα της.

Από την παραπάνω ανάλυση διαπιστώνεται η επιθυμία του Φέρρη να μεταφέρει τον θεατή στον κόσμο του ονείρου. Στην ταινία μέσα από τις συνεχόμενες εναλλαγές των χρωμάτων δίνεται η εντύπωση ότι τα εγκλήματα διαπράττονται μέσα σε ένα

όνειρο. Δεν είναι τυχαία η εικόνα του σύννεφου που φαίνεται πάντα λίγο πριν τον φόνο. Ο Φέρρης με αυτή την ταινία προσπαθεί να διεισδύσει στον χώρο του ασυνείδητου. Σε αυτό τον κόσμο τα πράγματα είναι θολά. Δεν είναι ξεκάθαρα. Κατά επέκταση ούτε η ταινία είναι σαφής. Το κινηματογραφικό έργο απομακρύνεται από την κλασική αφήγηση, καθώς δεν εστιάζει στη δράση αλλά στη δημιουργία αισθήσεων. Έτσι, εξηγείται η σύγχυση που δημιουργείται στο θέμα του χρόνου. Ο σκηνοθέτης θέλει να καταγράψει τα παιχνίδια της μνήμης και την πραγματοποίηση των φόνων σε ένα χρόνο και χώρο μη πραγματικό.

Παράλληλα, η μουσική που επιλέγεται δημιουργεί και τα ανάλογα συναισθήματα. Για παράδειγμα η μουσική της αναπόλησης είναι αργή, ενώ η μουσική που συνοδεύει την καταδίωξη είναι γρήγορη. Πολλές φορές η μουσική υπονοεί με το μυστήριο που δημιουργεί το έγκλημα. Η μουσική στην ταινία αφηγείται μια κατάσταση. Σε πολλά σημεία είναι ψυχεδελική, γιατί προσπαθεί να αποδώσει το έγκλημα στον χώρο του ασυνείδητου. Για αυτό ο θεατής ακούει συχνά τον ήχο της ηλεκτρονικής μουσικής. Με αυτό τον τρόπο, μεταφέρεται το αίσθημα της ταραγμένης συνείδησης.

Η ταινία του Φέρρη βασίζεται ως προς την υπόθεση στο λογοτεχνικό έργο του Παπαδιαμάντη και μεταφέρει κάποιες από τις ιδέες του. Ωστόσο, δεν επικεντρώνεται σε αυτές. Δεν ενδιαφέρεται να καταγράψει τις αιτίες που οδηγούν την ηρωίδα στο «ψήλωμα του νου», όπως αυτό συμβαίνει στο λογοτεχνικό έργο. Ο Φέρρης εστιάζει στη σημασία αυτής της φράσης και προσπαθεί με τις τεχνικές που χρησιμοποιεί να αποδώσει το «ψήλωμα του νου». Έτσι, δημιουργεί μια ταινία αμφίσημη που απέχει από τον ρεαλισμό του Παπαδιαμάντη. Στη νουβέλα αυτό που αναδεικνύεται είναι ο ταραγμένος εσωτερικός κόσμος της ηρωίδας μέσα από τα βιώματά της. Οι αναμνήσεις έρχονται για να δικαιολογήσουν το έγκλημα και να συμβάλλουν στην πραγματοποίησή του. Η ταινία από αυτή την άποψη απομακρύνεται από το

λογοτεχνικό έργο, καθώς εστιάζει στη δημιουργία μιας ονειρικής ατμόσφαιρας και όχι στους λόγους που οφείλονται τα εγκλήματα.

Επίλογος

Στη *Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη εξετάστηκαν οι παράγοντες που συντέλεσαν στη διαμόρφωση της εγκληματικής μορφής της Φραγκογιαννούς. Στο κοινωνικό περιβάλλον που μεγαλώνει η ηρωίδα αναδεικνύεται η μειονεκτική θέση της γυναίκας, τα βάσανα των φτωχών οικογενειών και η προσπάθεια της κάθε μητέρας να προικίσει τις κόρες της. Η Φραγκογιαννού αγωνίζεται σκληρά για την επιβίωσή της. Όλες οι αναμνήσεις της αφηγούνται τα πάθη της και δικαιολογούν την κλονισμένη ψυχολογία της. Η ηρωίδα οδηγείται στο έγκλημα σε μια στιγμή παραλογισμού. Στον ανάποδο κόσμο της Φραγκογιαννούς ο θάνατος είναι ζωή. Συνεχίζει λοιπόν τα εγκλήματά της με σκοπό να λυτρώσει τις ανθρώπινες ψυχές από τον θάνατο του επίγειου κόσμου.

Στη *Φόνισσα* του Κώστα Φέρρη το κέντρο βάρους μετατοπίζεται στη δημιουργία αισθήσεων μέσα από τα χρώματα και τη μουσική. Η ταινία δεν αναδεικνύει τους λόγους που η Φραγκογιαννού εγκληματεί. Δεν ενδιαφέρεται να εξηγήσει την ταραγμένη συνείδηση της ηρωίδας. Εστιάζει περισσότερο στον κόσμο του ονείρου, ως χώρο που πραγματοποιούνται τα εγκλήματα. Ο Φέρρης θέλει να μεταφέρει την ατμόσφαιρα του φόνου και να καταγράψει το δολοφονικό ένστικτο. Για αυτό οι κινήσεις της ηρωίδας είναι αργές και συνοδεύονται από την ανάλογη μουσική. Τα συνεχόμενα flash back δεν δημιουργούνται για να επεξηγήσουν το παρελθόν της ηρωίδας. Αντίθετα, η εξιστόρηση του παρελθόντος δεν είναι σαφής. Η ταινία παίζει με την ασάφεια και αφήνει στον θεατή την αίσθηση του ονείρου. Έτσι, απομακρύνεται από κάθε έννοια ρεαλισμού που διέπει το λογοτεχνικό έργο.

Βιβλιογραφία

Βαλούκος Στάθης, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965 – 1981) Ιστορία και Πολιτική*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2011.

<<https://camerastyloonline.wordpress.com/2013/02/23/neos-ellinikos-kinimatografos-enarxi-orismos-xarakteristika/>>, 27 Δεκεμβρίου 2015.

Βελουδής Γιώργος, «Η Φόνισσα είμαι εγώ», *Το βήμα*, (12. 10. 2002).

< <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=146132> >, 1 Δεκεμβρίου 2015.

Βλαχογιάννης Γιάννης, «Ένας άγραφος νόμος και η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη», *Νέα Εστία*, τχ. 265, Αθήνα (1 Ιανουαρίου 1938), σ. 12.

Furst R. Lilian –Skrine N. Peter, *Ο νατουραλισμός – η γλώσσα της κριτικής*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990.

Κιούση Βάσω, *Λεξικό μουσικών όρων*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1995.

Κοκόλης Ξ. Α., « αυτό – και ετερό – βιογραφισμός στη Φόνισσα», στο: *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιμ. Γ. Φαρινού – Μαλαματάρη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.

Κολοβός Ν, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)—Κινηματογράφος*, τομ. Β. *Ο Ελληνικός κινηματογράφος*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2002.

Κυριακός Κωνσταντίνος, «Λογοτεχνία και Ελληνικός κινηματογράφος. Το παράδειγμα των διασκευών έργων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στην οθόνη» στο: *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, επιμ. Φ. Ταμπάκη – Ιωνά, Μ. Ε. Γαλάνη, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.

Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2006.

Μουλλάς Π, «Το διήγημα, αυτοβιογραφία του Παπαδιαμάντη» στο: *Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος*, επιμ. Π. Μουλλάς, ΝΕΒ, Αθήνα 1974.

Μπακογιαννόπουλος Γιάννης , «Ένα σύντομο ιστορικό» στο: *όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Επιμέλεια Διαμαντής Λεβεντάκος, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002.

Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, *Η φόνισσα*, εκδ.Εστία, Αθήνα 2005.

Πατερίδου Γεωργία, « *Η Φόνισσα* (1903): ένα νατουραλιστικό έργο με κοινωνικά μηνύματα» στο: *Πρακτικά Β' διεθνούς συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2001.

Πολίτου – Μαρμαρινού Ελένη, «Εισαγωγή» (2007) στο: *Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, επιμ. Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Βίκυ Πάτσιου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007.

Πολίτου – Μαρμαρινού Ελένη, «Ηθογραφία», λήμμα στην εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τομ. 26, Αθήνα 1984.

<<http://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/education/european/prose/pirantelo/06.html>>, 16 Νοεμβρίου 2015.

Μαυροειδής Μάριος Δ. , *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. faggoto, Αθήνα 1999

Πολίτη Τζίνα, « Δαρβινικό κείμενο και η *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη» στο: *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιμ. Γ. Φαρινού – Μαλαματάρη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.

Φαρινού – Μαλαματάρη Γ., *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887 – 1910*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2001.

Φέρρης Κώστας, «Ο κινηματογράφος, διεύρυνση του αντιληπτού», *Φιλμ*, τχ. 3 (τριμηνιαία έκδοση 1974), σ.408 – 415.

Φόνισσα (Κώστας Φέρρης 1974)

Φραγκούλης Γιάννης, *Κώστας Φέρρης*, επιμ. Κωνσταντίνος Μπλάθρας, εκδ. Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 2004.

Vitti Mario, «Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία από ειδυλλιακό βαυκάλημα σε κοινωνική καταγγελία» στο: *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991.

<<http://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/education/european/movements/realism/15.html>>, 16 Νοεμβρίου 2015.

«Διαγώνισμα της εστίας προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος», *Νέα Εστία*, τχ. 309, Αθήνα (12 Μαΐου 1883), σ. 1487.

«Η θετικιστική κριτική. Το επιστημονικό μυθιστόρημα.» στο: *Ευρωπαϊκά Γράμματα. Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, τόμος Β', εκδ. Σοκόλης.