

ΤΟ *DECAMERON* ΤΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ* ΕΝΑ ΣΕΝΑΡΙΟ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΘΕΑΤΡΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΗ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ἐκτός ἀπὸ τὶς πολλαπλὲς γόνιμες ἐπιδράσεις ποὺ ἄσκησε στὴν παγκόσμια λογοτεχνία τὸ *Decameron*¹, δὲν ἦταν λίγες καὶ οἱ φορὲς ποὺ οἱ ἱστορίες του μεταπλάσθηκαν σὲ κινηματογραφικὰ σενάρια. Ξεκινώντας ἀπὸ τὶς ἀσπρόμαυρες βουβὲς ταινίες *Decamerone* (1912) τοῦ Gennaro Righelli, *Boccaccios Liebesnachte*

* Τὸ σενάριο (*Scenario*) σώζεται, σὲ δακτυλογραφημένη μορφή, στὸ Μουσεῖο Νίκου Καζαντζάκη (στὴ Μυρτιά, Ἡράκλειο Κρήτης), πρὸς τὸ Δ. Σ. τοῦ ὁποῖου ἐκφράζουμε εὐχαριστίες γιὰ τὴν ἀποστολὴ φωτοαντιγράφου τοῦ κειμένου. Προτιθέμεθα στὸ ἐγγὺς μέλλον νὰ ἐκδώσουμε τὸ πᾶν πλὴρες κείμενο τοῦ σεναρίου (τὸ ὁποῖο ἤδη τὸ ἔχουμε μεταγράψει), ἐνῶ στὴν παρούσα μελέτῃ παραθέτουμε –ἐνδεικτικὰ καὶ μόνον– ὁρισμένα χωρία τοῦ σεναρίου. Οἱ παραπομπὲς στὸ *Decameron* τοῦ Βοκκάκιου, στὴν ἐλληνικὴ μετάφρασή του ποὺ εἶχε φιλοτεχνήσει ὁ Κοσμᾶς Πολίτης, καθὼς καὶ στὴ γαλλικὴ μετάφραση ποὺ εἶχε συμβουλευθεῖ ὁ Καζαντζάκης, γίνονται ἀντίστοιχα στὶς ἐξῆς ἐκδόσεις: –Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, commenti e note a cura di Antonio Enzo Quaglio, Garzanti, Milano 2002, –Τζοβάννι Βοκκάκιου, *Τὸ Δεκάημερο εἰκονογραφημένο*, Εἰσαγωγή καὶ Πρόλογος Mario Montuori, Μετάφραση Κοσμᾶ Πολίτη, Ἐκδοτικὸς οἶκος Χρήστου Γιοβάννη, Ἀθήνα 1966, – *Contes de Boccace*, traduits par A. Sabatier de Castres, Nouvelle édition, revue et corrigée, Garnier Frères Libraires [1927].

1. Ὁ Κωστής Παλαμᾶς στὸ ἄρθρο του «Ἡ φιλολογία διὰ τῶν φυλῶν καὶ διὰ τῶν πατρίδων» συνόψιζε ἐπιγραμματικὰ τὶς γόνιμες ἐπιδράσεις ποὺ ἄσκησε τὸ *Decameron* στὴν παγκόσμια λογοτεχνία (Κωστῆ Παλαμᾶ, Ἄπαντα, Μπίρης, Ἀθήνα, τόμ. 16, σ. 119: «Ἡ Δεκάημερος τοῦ Βοκκακίου παρέσχε πλουσίαν τροφὴν εἰς τὸν Λαφονταῖν καὶ εἰς τοὺς Γάλλους διηγηματογράφους τῆς ἐποχῆς, συνεδέθη δὲ μὲ τὴν ἀγγλικὴν φιλολογίαν διὰ τοῦ Σαίξπηρ, μὲ τὴν γερμανικὴν διὰ τοῦ Χάν Σάχς, ἐνὸς ἐκ τῶν ἀρχαιοτέρων καὶ λαϊκατέρων ποιητῶν τοῦ τευτονικοῦ Παρνασσοῦ»). Εἰδικότερα γιὰ ἐπιδράσεις ποὺ ἄσκησε τὸ *Decameron* στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία, βλ. Γεώργιος Θ. Ζώρας, *Ξένα πρότυπα ἐλληνικῶν ἔργων: Διηγήματα τοῦ Βοκκακίου πρότυπα τοῦ Τριβώλη καὶ τοῦ Βηλαρά*, Σπουδασθήριον Βυζαντινῆς καὶ Νεοελληνικῆς Φιλολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1957. Τὶς ἐπιδράσεις καὶ ἄλλων ἔργων τοῦ Βοκκάκιου στὴ λογοτεχνία μας ἀνίχνευσε καὶ σχολίασε ἡ Elena Cappellaro στὴ διδακτορικὴ διατριβή της *Ἡ νεοελληνικὴ τύχη τοῦ Giovanni Boccaccio*, ἡ ὁποία ἐγκρίθηκε ἀπὸ τὸ Τμήμα Φιλολογίας τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, τὸ 2003.

(1920) τοῦ Michael Curtiz, *Decameron Nights* (1924) τοῦ Herbert Wilcox, περᾶμε σὲ δημιουργίες τῶν δεκαετιῶν '50, '60 καὶ '70, ὅπως τὸ *Decameron Nights* (1953) τοῦ Hugo Fregonese, τὸ *Boccaccio '70* (1962), σπονδυλωτὸ ἔργο, κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ τέσσερα μέρη τοῦ ὁποίου σκηνοθετήθηκε ἀπὸ ἓναν σκηνοθέτη (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica), τὸ *Decameron '69* (1969) τοῦ Bernard Clarens, καὶ τὸ γνωστότερο ἀπ' ὅλα *Il Decameron* (1971) τοῦ Pier Paolo Pasolini². Φθάνουμε ἔτσι στὸ *Decameron Pie* (2007) τοῦ David Leland καὶ στὸ *Bop Decameron* τοῦ Woody Allen³. Μὲ τὴν τελευταία ταινία ἀποδεικνύεται ὅτι καὶ σήμερα ἀκόμη τὸ κείμενο τοῦ Βοκκάκιου διατηρεῖ τὴ διαχρονικὴ γλαφυρότητά του, ἀφοῦ ἐνέπνευσε ἓναν μεγάλο σκηνοθέτη-σεναριογράφο, τὸν Woody Allen, ποὺ μετέφερε τὶς μεσαιωνικὲς ἱστορίες στὴ σύγχρονη Ρώμη (τὰ γυρίσματα τῆς ταινίας ξεκίνησαν στὶς 11 Ἰουλίου 2011)⁴, δίνοντας πρωταγωνιστικοὺς ρόλους σὲ παγκοσμίου φήμης ἡθοιοί-

2. Τὸ σενάριο τῆς ταινίας περιλαμβάνεται στὸν τόμο Pier Paolo Pasolini, *Per Cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2001, τόμ. 1, σσ.1291-1411.

3. Ἡ κειμενικὴ διαλεκτικότητα ποὺ ἀναπτύσσεται ἀνάμεσα σὲ αὐτὲς τὶς ταινίες καὶ στὸ *Decameron* λειτουργεῖ—σύμφωνα μὲ τὸν Genette—ὡς ὑποκειμενικότητα. Βλ. σχετικὰ Robert Stam, *Εἰσαγωγή στὴ Θεωρία τοῦ Κινηματογράφου*, Μετάφραση Κατερίνα Κακλαμάνη, Ἐπιμέλεια Εὐά Στεφανῆ, Ἐκδόσεις Πατάκη, Ἀθήνα 2006, σσ. 267-268: «Ἡ ὑποκειμενικότητα ἀναφέρεται στὴ σχέση ἑνὸς κειμένου, ποὺ ὁ Genette ὀνομάζει ὑποκείμενο, μὲ ἓνα προηγούμενο κείμενο ἢ ὑπερκείμενο, ποὺ τὸ πρῶτο μεταμορφώνει, τροποποιεῖ, ἀναπτύσσει ἢ ἐπεκτείνει. (...) Ἡ ὑποκειμενικότητα ἐπικαλεῖται, γιὰ παράδειγμα, τὴ σχέση τῶν κινηματογραφικῶν διασκευῶν καὶ τῶν μυθιστορημάτων στὰ ὁποῖα βασίζονται, οἱ ὁποῖες διασκευὲς τώρα θεωροῦνται ὑποκείμενα ποὺ προῆλθαν ἀπὸ συγκεκριμένα ὑπερκείμενα, ποὺ μεταμορφώθηκαν ἀπὸ διαδικασίες ἐπιλογῆς, ἐπέκτασης, συγκεκριμενοποίησης καὶ πραγματοποίησης. Οἱ διάφορες κινηματογραφικὲς διασκευὲς τῆς Μαντὰμ Μποβαρί (Renoir, Minnelli, Chabrol, Mehta) μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς ὑποκειμενικὲς ἀναγνώσεις ποὺ προέκυψαν ἀπὸ ἓνα παανομιότυπο ὑπερκείμενο. Ὄντως, οἱ ποικίλες προηγούμενες διασκευὲς μπορεῖ νὰ ἀποτελέσουν μέρος τοῦ ὑπερκειμένου ποὺ γίνεται διαθέσιμο σὲ ἓνα σκηνοθέτη ποὺ μπαίνει σχετικὰ ἀργὰ στὴ σειρά. Πρόσφατες συζητήσεις γιὰ κινηματογραφικὲς διασκευὲς μυθιστορημάτων ἔχουν περάσει ἀπὸ τὴν ἠθικολογικὴ ἐπιχειρηματολογία τῆς πιστότητας καὶ προδοσίας σὲ μιὰ πιὸ ἐπικριτικὴ ἐπιχειρηματολογία διακειμενικότητας. Οἱ διασκευὲς εἶναι ἐξ ὁρισμοῦ αἰχμάλωτες τῆς συνεχοῦς δίνης τῶν διακειμενικῶν μεταμορφώσεων, τῶν κειμένων ποὺ παράγουν ἄλλα κείμενα σὲ μιὰ ἀτελείωτη διαδικασία ἀνακύκλωσης, μεταμόρφωσης, μεταλλαγῆς, χωρὶς ξεκάθαρο σημεῖο ἀφετηρίας».

4. Ὁ ἴδιος ὁ Woody Allen, σὲ πρόσφατη συνέντευξή του στὴν ἐφημερίδα *La Repubblica* (14 maggio 2011), ἀνέφερε τὰ ἑξῆς: «Ho pescato qua e là molti piccoli pezzi dal *Decameron*, li ho liberamente interpretati e inseriti in un racconto corale, con tante storie che s'intrecciano e interagiscono nella Roma di oggi. Roma è una città capace di far coesistere antico e moderno in un bel caos urbanistico che la rende la città più carismatica del mondo».

ούς, όπως οι Alec Baldwin, Ellen Page, Jesse Eisenberg, Penelope Cruz, Judie Davis, Roberto Benigni, καθώς και ο ίδιος ο Woody Allen.

Το συγκεκριμένο αριστούργημα θα ήταν παράξενο να αφήσει ασυγκίνητο έναν πνευματικό άνθρωπο όπως ο Καζαντζάκης, που γνώριζε σέ βάθος τον πολιτισμό της Ιταλίας, έχοντας διαβάσει αριστουργήματα της λογοτεχνίας της και έχοντας επισκεφθεί πολλές περιοχές της, κυρίως την Ούμπρια και την Τοσκάνη⁵. Ειδικότερα, οι πρώτες εντυπώσεις που αποκόμισε από τη Φλωρεντία (όπου διαδραματίζεται ή υπόθεση του *Decameron*) συνοψίζονται σε επιστολή που έστειλε, τον Μάρτιο του 1909, προς τους γονείς του: «Εδώ οι άνθρωποι δε μιλούν, τραγουδούν. Είναι μουσική ή γλώσσα τους. Εύγενείς όλοι, χαρούμενοι, τεμπέληδες, φωνακλάδες. Κάθε μέρα πηγαίνω σε τρεις-τέσσερις εκκλησίες, ταχτικά. Έδώ σε κάθε βήμα κι εκκλησία. Πηγαίνω να θαμάσω τις περίφημες ζωγραφιές των αγίων, που μεγάλοι ζωγράφοι κάμανε. Όλο περιηγητές ή Φλωρεντία και παντού άκοις τις Άγγλιδες με το βιβλίο στο χέρι να κοιτάζουν τις ζωγραφιές και να φωνάζουν: "Γιές! όλ ράιτ! γιές!". Δίπλα στο σπίτι μου είναι ο Σάν Μάρκος, παρακάτω ο Σάν Λορέντζος, έπειτα ή Σάντα Μαρία Νοβέλλα και ή Σάντα Μαρία Άνουντσιάτα! Βλέπετε; Είδατε τί ωραία είναι ή γλώσσα τους; Μόνο να την προφέρει κανείς χαίρεται»⁶. Άλλα και στο κύκνειο άσμα του, την *Αναφορά στον Γκρέκο*, έπαναλάμβανε για τελευταία φορά τον θαυμασμό του για τη μαγευτική αυτή πόλη: «Θυμούνται στη Φλωρεντία ήμουν τόσο εύτυχισμένος που κατάλαβα πως αυτό πιά ξεπερνάει τ' ανθρώπινα δικαιώματα (...) σεργιάνιζα στους όχτους του Άρνου, περνούσα τὰ γεφύρια, ανέβαινα στο Σάν Μινιάτο, και τὸ βραδάκι φυσούσε ένα άγεράκι δροσερό κι οί άνθρωποι περνούσαν μέσα στις στερνές άχτίδες του ήλιου, ντυμένοι κατ'αχρυσά»⁷. Μετά τὸ πρώτο άκολούθησαν και άλλα ταξίδια, είτε σύντομα (τὸν Σεπτέμβριο του 1917, τὸν Αύγουστο του 1919 και τὸν Ιανουάριο του 1921), είτε πολυήμερα, άκόμη και πολύμηνα, όπως αὐτὸ του 1924 και του 1926 (όποτε είχε τὴν ευκαιρία να γνωρίσει καλύτερα τὴ Φλωρεντία⁸ και τὰ αριστουργήματα τέχνης

5. Βλ. σχετικά Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Ο Καζαντζάκης και ή Ιταλία», επίμετρο στὸν τόμο Νικόλὸ Μακιαβέλλι, *Ο Ήγεμόνας, Μετάφραση Νίκου Καζαντζάκη, Πρόλογος-Επιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου, Κείμενα* Ἐπιμέτρου Γεράσιμος Γ. Ζώρας, Marco Riccobon, Ἐκδόσεις Καζαντζάκη, Ἀθήνα 2006, σσ. 107-122.

6. Ἐλένη Ν. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης ὁ Ἀσυμβίβαστος. Βιογραφία βασισμένη σὲ ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του*, Ἐπιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου, Γ' Ἐκδοση, Ἐκδόσεις Καζαντζάκη, Ἀθήνα, σ. 55.

7. Ν. Καζαντζάκης, *Αναφορά στὸν Γκρέκο*, Β' Ἐπανεκτύπωση, Ἐκδόσεις Ἐλένης Ν. Καζαντζάκη, Ἀθήνα 1982, σσ. 179-180.

8. Βλ. σχετικά Ἐλένη Ν. Καζαντζάκη, *Ο Ἀσυμβίβαστος*, ὁ.π., σσ. 185-186, ὅπου δημοσιεύεται επιστολή του Καζαντζάκη που είχε στείλει ἀπὸ τὴ Φλωρεντία πρὸς τὴν Ἐλένη Καζαντζάκη, στίς 28 Σεπτεμβρίου, τονίζοντας πως αἰσθάνεται σὰν ἄλλος Ὀδυσσεύς που ἔλκεται ἀπὸ τίς ὁμορφιές τῆς Ιταλίας: «αὐριο θὰ γυρίζω στὴ Φλωρεντία κι ή καρδιά μου πηδάει, θέλει νὰ ξεφύγει ἀπὸ τίς tentations τούτες τῆς ωραιότητας, που δὲν είναι τῆς ἐποχῆς

πού την κοσμοῦν⁹), ἀλλὰ καὶ τοῦ 1951 (ὅταν διέμεινε στὴ Villa Fabbriotti, via Vittorio Emanuele, ἀρ. 64), τοῦ 1952 καὶ τοῦ 1955.

Καρποὶ τῆς γνωριμίας του μὲ τὴν Ἰταλία —μέσα ἀπὸ τὰ ταξίδια του καὶ τὰ διαβάσματά του— ὑπῆρξαν οἱ μεταφράσεις πού φιλοτέχνησε, ἐπιλέγοντας ὀρισμένα μνημειώδη κείμενα τῆς ἰταλικῆς λογοτεχνίας¹⁰: τὴν κωμωδία *La Calandria* τοῦ Bibbiena (τὸ 1932), τὴ *Divina Commedia* τοῦ Δάντη¹¹ (σὲ δύο ἐκδοχὲς 1934¹² καὶ 1954-1955¹³), τὸ θεατρικὸ ἔργο *Questa sera si recita a soggetto* τοῦ Luigi Pirandello (τὸ 1936) —τὸ ὁποῖο ἐπιπλέον τοῦ ἐνέπνευσε τὴ συγγραφή τῆς κωμωδίας *Ὁ Ὁθέλλος ξαναγυρίζει*¹⁴ (στὴν ὁποία ὁ Καζαντζάκης χρησιμοποιεῖ τὴν πιραντελλικὴ τεχνοτροπία τοῦ μεταθέατρου¹⁵)—, καὶ τὴν πραγμα-

μας, μὰ πού εἶναι τόσο γοητευτικὴ, πού μπορεῖ νὰ παραλῦσει καὶ τὴν πιὸ γενναία ψυχὴ. Τὸ σύστημα τοῦ Ὀδυσσεᾶ νὰ δένεται στὸ κατάρτι, καταργώντας τὴν ἐλευθερία του ἀπὸ φόβο μὴν παρασυρθεῖ, εἶναι ἀντίθετο στὴ φύση μου. Θέλω ν' ἀκούσω ὅλο το τραγούδι, νὰ νιώσω ὅλο τὸν ἔλιγγο —καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ 'μαι λεύτερος, πού νὰ 'χω frisson πὼς κάθε στιγμὴ κιντυνεῶ (...). Τώρα, ξαναγυρίζοντας στὴν Ἰταλία, νιώθω τί δρόμο ἔχω κάμει τὰ δύο τελευταῖα χρόνια. Πίσου μου ὅλη τούτῃ ἡ Ἰταλία, μακριὰ ἀπὸ τὴν αἰχμὴ τῆς βούλησός μου! Γροικῶ τὸ τραγούδι τῆς Σειρήνας, κάποτε, (σὰν ἀπόψε τὸ δειλινὸ πού κοίταξα τὰ νερά τοῦ ποταμοῦ καταφλόγιστα, πηχτά, καὶ τὸ φῶς εἶταν ὑγρὸ καὶ blafard κι ἡ καρδιά μου ὅλο πικρία), κάποτε φρίσσω, γιατί νιώθω πὼς κιντυνεῶ.

9. Ἑλένη Ν. Καζαντζάκη, *Ὁ Ἀσυμβίβαστος*, ὁ.π., σσ. 186-187.

10. Βλ. σχετικὰ Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Ὁ Καζαντζάκης καὶ ἡ Ἰταλία», ἐπίμετρο στὸν τόμο Νικολὸ Μακιαβέλλι, *Ὁ Ἡγεμόνας*, ὁ.π., σσ. 122-139.

11. Βλ. σχετικὰ Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Ὁ Καζαντζάκης καὶ ἡ Θεία Κωμωδία», στὰ *Πρακτικὰ τῆς Ἡμερίδας γιὰ τὸν Νίκο Καζαντζάκη. Τρίτη, 27 Νοεμβρίου 2007*, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 2010, σσ. 31-40 [=«Ὁ Καζαντζάκης μεταφραστὴς τῆς Θείας Κωμωδίας», *Ἐπίμετρο στὸν τόμο Δάντη, Ἡ Θεία Κωμωδία*, Ἑμμετρὴ μετάφραση Νίκου Καζαντζάκη, Ἐπίμετρα Νίκου Καζαντζάκη, Πάτροκλος Σταύρου, Γεράσιμου Γ. Ζώρα, Παντελῆ Πρεβελάκη, Ἐκδόσεις Καζαντζάκη, Ἀθήνα 2010, σσ. 647-662].

12. Ἡ πρώτη μορφή τῆς μετάφρασης κυκλοφορήθηκε ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Κύκλος* (πρῶτα ἀποσπασματικὰ σὲ τεύχη του, καὶ κατόπιν αὐτοτελῶς): Δάντη, *Ἡ Θεία Κωμωδία*, στὰ Ἑλληνικὰ ἀπ' τὸν Ν. Καζαντζάκη, Ἐκδόση Κύκλου, Ἀθήνα 1934.

13. Ἡ δευτέρη ἀναθεωρημένη μετάφραση κυκλοφορήθηκε ἀπὸ τὶς Ἐκδόσεις Δίφρος τοῦ Γιάννη Γουδέλη, μὲ ἐπιμέλεια τοῦ Ἑμμανουὴλ Κάσδαγλη: τὰ δύο πρῶτα μέρη τῆς ἐκδόθηκαν τὸ 1954, ἐνῶ τὸ τρίτο τὸ ἐπόμενο ἔτος (ἡ μετάφραση ἔχει κυκλοφορηθεῖ σχολιασμένη πρόσφατα ἀπὸ τὶς Ἐκδόσεις Καζαντζάκη, βλ. παραπάνω σημ. 11).

14. Δημοσιεύθηκε μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Καζαντζάκη στὸ περιοδικὸ *Νέα Ἑστία*, τόμ. 72 (1962), σσ. 1522-1569. Ἀνάλυση τοῦ ἔργου βλ. στὸ Θόδωρος Γραμματᾶς, «Ὁ Ὁθέλλος ξαναγυρίζει, τὸ μεταθέατρο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», στὸν τόμο *Ἀπὸ τὴν τραγωδία στὸ δράμα. Μελέτες συγκριτικῆς θεατρολογίας*, Ἀφοὶ Τολίδη, Ἀθήνα 1994, σσ. 83-94. Πβλ. Κυριακὴ Πετράκου, *Ὁ Καζαντζάκης καὶ τὸ Θέατρο*, Ἐκδόσεις Μίλητος, Ἀθήνα 2005, σσ. 289-302.

15. Βλ. σχετικὰ Θόδωρος Γραμματᾶς, «Ὁ Ὁθέλλος ξαναγυρίζει, τὸ μεταθέατρο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», στὸν τόμο: *Ἀπὸ τὴν τραγωδία στὸ δράμα*, ὁ.π., σ. 86. Σύγκριση τῆς καζαντζακικῆς κωμωδίας καὶ τοῦ πιραντελλικοῦ ἔργου βλ. στὸ Γεράσιμος Γ. Ζώρας,

τεία *Il Principe* του Niccolò Machiavelli (τὸ 1944)¹⁶. Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ διαχρονικὸ πλαίσιο ἐνδιαφερόντων καὶ ἐνασχολήσεών του, ὁ Καζαντζάκης –κατὰ τὴν πολύμηνη διαμονή του στὸ Gottesgab τῆς Τσεχοσλοβακίας– ἀποφάσισε, στὶς ἀρχές τοῦ 1932, νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ *Decameron*¹⁷ τοῦ Βοκκάκιου (ἀποκλειστικὰ σχεδὸν μὲ τὴν *ἑβδομη ἡμέρα* του)¹⁸, συνθέτοντας σενάριο γιὰ τὸν κινηματογράφο¹⁹. Αὐτὸ καταδεικνύεται ἀπὸ ἐπιστολὴ πού ἔστειλε στὸν Πρεβελάκη, στὶς 5 Φεβρουαρίου: «Τώρα σκέφτηκα κι ἄλλο scénario, πού θά 'ναι πολὺ ἐνδιαφέρον: τὸ *Δεκαήμερο* τοῦ Βοκκάκιου. Ἀπὸ κεῖ μπορεῖ ἴσως νὰ βγεῖ ἓνα ζωντανό, γιὰ πολὺ κοινὸ scénario. Κι ἀπὸ τὸν τίτλο πολλοὶ θά ἔλκυστουν. Ὅταν λοιπὸν εὐκαιρήσετε, μοῦ στέλνετε μιὰ κοινὴ ἔκδοση τοῦ *Décaméron*»²⁰.

«Pirandello καὶ Καζαντζάκης. Ὁ Ὅθελλος ξαναγυρίζει καὶ αὐτοσχεδιάζει», Ὅδὸς Πανός, τεύχ. 136, Ἀπρίλιος-Ιούνιος 2007, σσ. 12-20.

16. Νικολὸ Μακιαβέλλι, *Ὁ Ὑγεμόνας*, Μετάφρασις Νίκου Καζαντζάκη, Ἐκδόσεις Γαλαξία, Βιβλιοθήκη Ἑλλήνων καὶ Ξένων Συγγραφέων, Ἀθῆνα 1961. Τὸ 2006 ἡ μετάφραση ἐπανεκδόθηκε ἀπὸ τὶς Ἐκδόσεις Καζαντζάκη (βλ. παραπάνω σημ. 5).

17. Τὸ *Decameron* διαθέτει θεατρικότητα πού εἶναι ἤδη ἐγγεγραμμένη στὸ κείμενο τοῦ Βοκκάκιου. Πρόκειται γιὰ ἓνα κείμενο πού διαθέτει χαρακτηριστικὰ δραματικοῦ ἔργου, καὶ ὡς ἐκ τούτου περικλείει μῆτρες παραστατικότητας πού ἐπιτρέπουν τὴ σκηνικὴ ἐγγραφή καὶ νοηματοδότησή του. Σχετικὰ μὲ τὸν μετασχηματισμὸ πού ὑφίσταται ἡ θεατρικότητα ὡς βασικὸ γνῶρισμα τοῦ δραματικοῦ κειμένου, κατὰ τὴν τηλεοπτικὴ ἀπόδοσή του, βλ. Θόδωρος Γραμματῆς, «Ἀπὸ τὴ θεατρικότητα στὴ θεαματικότητα», στὸν συλλογικὸ τόμο *Τηλέοραση καὶ ἐπι-κοινωνία*, Ἐπιμέλεια Κλήμης Ναυρίδης, Γιάννης Δημητρακόπουλος, Γρηγόρης Πασχλίδης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 284-285.

18. Ἡδὴ μία πενταετία νωρίτερα, τὸ 1927, ὁ Καζαντζάκης εἶχε συγγράψει ἓνα σύντομο λήμμα γιὰ τὸν Βοκκάκι, πού σκόπευε νὰ τὸ δημοσιεύσει, γιὰ βιοποριστικούς λόγους, εἴτε στὸ Ἑγκυκλοπαιδικὸ *Λεξικὸ Ἐλευθερουδάκη* εἴτε στὴ *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἑγκυκλοπαιδεῖα*, ὅπως τεκμηριώνεται ἀπὸ δύο ἐπιστολές πού εἶχε στείλει στὸν Πρεβελάκη, στὶς 24 καὶ στὶς 30 Σεπτεμβρίου 1927, βλ. Παντελὴ Πρεβελάκη, *Τετρακῶσια γράμματα τοῦ Καζαντζάκη στὸν Πρεβελάκη, καὶ σαράντα ἄλλα Αὐτόγραφα ἐκδιδόμενα μὲ Σχόλια, ἓνα Σχεδιάγραμμα Ἑσωτερικῆς Βιογραφίας καὶ τὴ Χρονογραφία τοῦ Βίου τοῦ Ν. Καζαντζάκη ἀπὸ τὸν Π. Πρεβελάκη*, Β' Ἐκδοση, Ἐκδόσεις Καζαντζάκη, Ἀθῆνα 1984, σσ. 45 καὶ 47, ἀντίστοιχα.

19. Ὁ Καζαντζάκης, κατὰ τὴ συγγραφὴ τῶν σεναρίων του (*Μουχαμέτης*, *Don Quichotte* καὶ *Boccaccio*), βοήθηθηκε ἀπὸ τὴ χαρακτηριστικὴ θεατρικὴ γραφὴ πού δίδετε, ἡ ὁποία τεκμηριώνεται ὄχι μόνον ἀπὸ τὰ θεατρικὰ ἔργα του, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μυθιστορήματά του πού ἀργότερα μπόρεσαν ἀβίαστα νὰ μεταπλαστοῦν σὲ κινηματογραφικὲς ταινίες: Ὁ Χριστὸς ξανασταυρώνεται (*Celui qui doit mourir* τοῦ Jules Dassin), *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ* (*Zorba the Greek* τοῦ Κακογιάννη), Ὁ τελευταῖος πειρασμὸς (*The Last Temptation of Christ* τοῦ Scorsese). Βλ. σχετικὰ Θανάσης Ἀγάθος, Ἀπὸ τὸ *Βίος καὶ πολιτεία* τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ στὸ *Zorba the Greek*: *κριτικοὶ βίου παράλληλοι*, Αἰγόχερως, Ἀθῆνα 2007, σσ. 91-92.

20. Παντελὴ Πρεβελάκη, *Τετρακῶσια γράμματα*, ὁ.π., σ. 290. Ὁ Πρεβελάκης σχολιάζοντας τὴν ἐπιστολὴ αὐτὴ τοῦ Καζαντζάκη καὶ ἐπιβραβεύοντας τὴν ἰδέα του γιὰ κινηματογραφικὴ μετάπλαση τοῦ *Decameron*, δὲν παρέλειψε νὰ ἀναφέρει ὅτι τέσσερις κορυφαῖοι Ἴταλοὶ σκηνοθέτες ἀποτόλμησαν τὸ ἴδιο ἐγχείρημα, μὲ τριάντα χρόνια διαφορά (Παντελὴ Πρεβελάκη, *Τετρακῶσια γράμματα*, ὁ.π., σ. 293, σημ. 3: «Ἡ ἰδέα τοῦ Κ[αζαντζάκη]

Τὴν παράκλησίν του πρὸς τὸν Πρεβελάκη νὰ τοῦ δανείσει ἀντίτυπο τοῦ *Decameron* τὴν ἐπαναλαμβάνει δύο ἀκόμη φορὲς μέσα στὸν ἴδιον μῆνα²¹. Στὶς 27 Φεβρουαρίου, ἔχοντας ἤδη σχεδιάσει τὸν κορμὸ τῆς ὑπόθεσης, ἐνημέρωνε τὸν Πρεβελάκη: «Τὸ *Decameron* μπορεῖ νὰ κάμει μεγάλη ἐντύπωση καὶ θὰ 'χει φοβερὲς πιένες, γιατί ὁλος ὁ κόσμος θὰ σκανταλιστεῖ ἀπὸ τὸν τίτλο καὶ θὰ θέλει νὰ τὸ δεῖ. Μὰ εἶναι δυσκολώτατο νὰ βγάλει κανεὶς λιμπρέτο. Ἐλπίζω ὅμως νὰ τὰ καταφέρω. Ἦδη διάλεξα ἀπὸ τὰ ἑκατὸ ἀνέκδοτα²², δέκα ἱστορίες καὶ θὰ τις γκρουπάρω μὲ ὀρισμένο ρυθμὸ crescendo²³. Δὲ θὰ τις δηγοῦνται φυσικά, μὰ σκέφτηκα (ἡ Ἑλένη μοῦ πρωτόδωκε τὴν ιδέα) νὰ τις παίζουν. Θὰ ντύνονται ἐτσι μπροστὰ σὲ ὁλους, θὰ βάνουν ὅ,τι ρούχα βροῦν πὼς ταιριάζουν καὶ ποὺ ὑπάρχουν στὴ villa τῆς Φλωρεντίας ὅπου ἔχουν μαζωχτεῖ οἱ δέκα νέοι καὶ νέες, καὶ θὰ παίζουν αὐτοὶ οἱ ἴδιοι τὴν κάθε ἱστορία²⁴. Ὡστόσο ἡ Πανούκλα θὰ περιζῶσει τὴ villa, θὰ θέλει νὰ σκαλώσει στὰ τειχιά της. Ἡ α' σκηνὴ θὰ 'ναι ἡ φοβερὴ θέα τῆς Φλωρε-

δὲν ἦταν κακὴ. Στὰ 1961 οἱ Ἴταλοι σκηνοθέτες Φελλίνι, Ντὲ Σίκα, Μονιτέλλι καὶ Βισκόντι συμφώνησαν νὰ γυρίσουν ὁ καθένας τους ἀπὸ μιὰ ἱστορία τοῦ *Δεκαήμερου*. [Ἡ εἰδηση στὴν *Καθημερινή*, τῆς 30-4-61]. Τὸ φιλμ τὸ εἶδαμε στὴν Ἀθήνα στὰ 1964». Βλ. σχετικὰ Chris Wiegand, *Φεντερίκο Φελίνι. Πατέρας τῶν ὀνείρων 1920-1993*, Μετάφραση Ἰ. Φ. Βλαχόπουλος, Ἐπιμέλεια Ἀχιλλέας Κυριακίδης, Taschen-Γνώση 2004, σ. 88: «Ἡ ταινία *Βοκκάκιος '70* εἶχε ἀρχικὰ σχεδιαστεῖ ὡς μεταφορὰ τοῦ *Δεκαήμερου* στὴ σύγχρονη ἐποχὴ. Παραγωγὸς ἦταν ὁ Κάρλο Πόντι, συντονιστὴς ὁ Τσαβατίνι. Ἀπαρτίζεταν ἀπὸ τέσσερα ἐπεισόδια. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Φελίνι, συμμετεῖχαν ὁ Βισκόντι [*Il lavoro* (Ἡ δουλειά)], ὁ Βιτόριο ντὲ Σίκα [*La ruffa* (Ἡ λοταρία)], καὶ ὁ Μάριο Μονιτέλλι [*Renzo e Luciana* (Ρέντσο καὶ Λουτσιάνα)]. Αὐτὴ ἡ κινηματογραφικὴ τετράδα, συνολικῆς διάρκειας τρεισήμισι ὥρων, ἔγινε ἓνα εἶδος μαρτυροῦντος κατὰ τῆς λογοκρισίας. (...) Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Φελίνι, *Οἱ πειρασμοὶ τοῦ δόκτορα Ἀντόνιο* (1962), γυρισμένο σὲ Τεχνικολὸρ καὶ γραμμένο μέσα σὲ δύο ἐβδομάδες, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀπάντηση στὶς ἀντιδράσεις γιὰ τὴ *Γλυκιὰ ζωὴ*».

21. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σ. 295 («Σᾶς παρακάλεσα νὰ μοῦ στείλετε τὸ *Δεκαήμερο* τοῦ Βοκκάκιου, ἴσως βγεῖ κι ἀπὸ κεῖ κανένα λιμπρέτο») καὶ σ. 296 («Περιμένω τὸ *Βοκκάκιου*»).

22. Ἐννοεῖ τὶς ἑκατὸ νουβέλες ποὺ περιέχονται στὸ *Decameron*.

23. Μὲ τὴν ἐπεξεργασία αὐτὴ τοῦ σεναρίου, τὸ ἔργο ἐντάσσεται στὸ εἶδος ἐκεῖνο τῶν ταινιῶν ποὺ ἔχουν σπονδυλωτὴ μορφή καὶ ἀποτελοῦνται ἀπὸ συνάρμωση ἐπεισοδίων. Βλ. σχετικὰ Siegfried Kracauer, *Θεωρία τοῦ Κινηματογράφου. Ἡ ἀπελευθέρωση τῆς φωνικῆς πραγματικότητος*, Μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος 1983, σ. 363: «Στὴ δευτέρη περίπτωση ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ταινίες ποὺ ἀποτελοῦνται ἀπὸ μιὰ σειρά ἐπεισοδιογραφικῶν μονάδων. Οἱ μονάδες αὐτὲς μπορεῖ νὰ εἶναι σχετικὰ αὐτόνομα ἐπεισόδια, ποὺ συνδέονται σὰν χάντρες, ἔτσι ὥστε ν' ἀποκοτῶν ὡς ἓνα βαθμὸ συνοχῆ. Ἡ μπορεῖ νὰ χάνουν τὴν ἀνεξαρτησία τους καί, χωρὶς νὰ ξεχωρίζουν εὐκολὰ τὸ ἓνα ἀπ' τὸ ἄλλο, νὰ γίνονται τμήματα μιᾶς ἱστορίας τους. Αὐτὴ ἡ ἀναδιήγησις θὰ ἦταν προφανῶς βαρετὴ στὸν κινηματογράφο, γι' αὐτὸ κι ὁ Καζαντζάκης ἀποφάσισε νὰ βάλει τοὺς νέους νὰ ἀναπαριστοῦν τὶς ἱστορίες.

24. Στὸ πρωτότυπο, φυσικά, οἱ τρεῖς νέοι καὶ οἱ ἑπτὰ νέες —ποὺ κατὰ τὴν περίοδο τῆς πανούκλας (1348) καταφεύγουν γιὰ νὰ προφυλαχθοῦν σὲ μιὰ ἀγροικία— ἀφηγοῦνται τὶς ἱστορίες τους. Αὐτὴ ἡ ἀναδιήγησις θὰ ἦταν προφανῶς βαρετὴ στὸν κινηματογράφο, γι' αὐτὸ κι ὁ Καζαντζάκης ἀποφάσισε νὰ βάλει τοὺς νέους νὰ ἀναπαριστοῦν τὶς ἱστορίες.

ντίας με την Πανούκλα· και θα 'ρχεται ώραϊα ἔτσι ἡ ἀντίθεση με τὸ κέφι, με τὴ licence, τὴν ξενοιασιά τῶν δέκα νέων ποὺ ὀχυρώθηκαν στὴ villa καὶ στὸν ἔρωτα νὰ γλυτώσουν τῆς Πανούκλας. Τὸ θέμα εἶναι δύσκολο, κι ὕστερα ἀπὸ τὶς ἐνθαρρυντικὲς πληροφορίες ποὺ μοῦ δίνετε, θὰ τὸ καταπιастῶ ἀπὸ αὔριο. Εἶμαι πνιμένος στὴν ἀντιγραφὴ τῆς *Ὁδ[ύσσειας]*. Ἀπὸ τὰ ξημερώματα ὡς τὸ βράδυ ἀντιγράφω, καὶ μόλις μπορῶ ν' ἀντιγράψω ἕνα γράμμα ἐπὶ τρεῖς μέρες ἀλάκερες. Βρίσκουμαι τώρα στὸ Z. Μὰ θὰ τὴν ἀφήσω καὶ θὰ πιάσω τὸν *Βοκκάκιο*. Δὲν ξέρω ἂν πρέπει νὰ πεῖτε τὴν ιδέα σὲ κανένα. Ἴσως θὰ 'ταν καλύτερο νὰ ἐντοπίσουμε τώρα τὶς ἐνέργειές μας στὸ *Μουχαμ[έτη]*. Νὰ γυριστεῖ, κι ὥστόσο ἐνεργοῦμε γιὰ τὸν *B[οκκάκιο]*, ποὺ τοῦ ἀποδίδω μεγάλη οἰκονομικὴ σημασία²⁵. Ἔτσι, ὅταν θὰ 'χουν γυρίσει ἕνα μας σενάριο, θὰ 'χουμε τὴ δύναμη νὰ ζητήσουμε περισσότερα δικαιώματα γιὰ τὸν *B[οκκάκιο]*, ποὺ σίγουρα θὰ 'χει μεγάλη χρηματικὴ ἀπόδοση»²⁶. Καὶ τὴν ἐπόμενη ἡμέρα, πρὶν ταχυδρομήσει τὴν ἐπιστολὴ, τῆς προσέθεσε ἕνα ὑστερόγραφο: «Σήμερα δούλεψα *Βοκκάκιο*. Βρῆκα μιὰ ἐξοχὴ *trouvaille*²⁷. Ἐχω τὴν ιδέα πὼς θὰ γίνει πρώτης τάξεως καὶ πολὺ προσοδοφόρο *scenario*. Προλείνετε τὸ δρόμο νὰ βροῦμε νὰ τὸ γυρίσουμε. Χάρηκα πολὺ ποὺ βρῆκα πὼς νὰ γίνε. Τώρα πρέπει νὰ πραγματοποιήσω καὶ στὶς λεπτομέρειες τὴν *trouvaille*»²⁸.

Ἀξίζει νὰ παραθέσουμε, ἐμβόλιμα, ἀντίστοιχες σκέψεις ποὺ ἀπασχολοῦσαν τὸν Pasolini, ὅταν σαράντα περίπου χρόνια ἀργότερα —τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1970—, συνέγραφε τὸ σενάριο τῆς δικῆς του ταινίας. Σὲ ἐπιστολὴ ποὺ ἔστειλε τότε στὸν παραγωγὸ τοῦ Franco Rossellini σημείωνε, μεταξὺ ἄλλων, τὰ ἑξῆς: «Caro Rossellini, portando a termine la lettura del *Decamerò*n e maturandolo, la mia prima idea del film si è modificata. Non si tratta più di scegliere tre, quattro o cinque novelle di ambiente napoletano, ossia di una riduzione di tutta l'opera a una parte "scelta da me": si tratta piuttosto di scegliere il maggior numero possibile di racconti (in questa prima stesura sono 15) per dare quindi un'immagine completa e oggettiva del *Decamerò*n. Va previsto dunque un film di almeno tre ore. Per ragioni pratiche —e per fedeltà alla prima idea ispiratrice— il gruppo più grosso di racconti restano i racconti napoletani, così che

25. Σύμφωνα με τὸν Κοκτό, οἱ συγγραφεῖς δὲν πρέπει —ἀποσκοπώντας σὲ οἰκονομικὰ ὀφέλη— νὰ ἀφήνουν τὰ ἔργα τους νὰ μεταπλάθονται κινηματογραφικὰ καὶ νὰ σκηνοθετοῦνται ἀπὸ ἄλλους. Βλ. Ζὰν Κοκτό - Ἀντρέ Φρενιό, *Κινηματογράφος καὶ Ποίηση. Μιά συζήτηση, Μετάφραση Μάκης Μωραΐτης, Αἰγόκερως*, Ἀθήνα 1986, σ. 17: «Ὅταν κάποιος γράφει κάτι καὶ μετὰ ἕνας ἄλλος τὸ μεταφέρει στὴν θύβη, τότε ἡ πράξη αὐτὴ δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ μιὰ μετάφραση καὶ, πράγματι, πολὺ μικρὸ ἐνδιαφέρον μπορεῖ νὰ ἔχει γιὰ ἕναν ἀληθινὸ συγγραφέα (ἢ τὸ ἐνδιαφέρον, ἂν εἶναι μεγάλο, εἶναι οἰκονομικῆς φύσης)».

26. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σσ. 300-301.

27. Πρόκειται προφανῶς γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ στὸ σενάριο ἐνὸς νέου προσώπου: τοῦ μικροῦ φτερωτοῦ Ἑρώτα (ἐρωτιδέα).

28. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σσ. 304-305.

la Napoli popolare continua ad essere il tessuto connettivo del film; ma a questo gruppo centrale e ricco verranno ad aggiungersi altri racconti, ognuno dei quali rappresenta un momento di quello spirito interregionale e internazionale che caratterizza il *Decamerò*n. Nel suo insieme il film verrà dunque ad essere una specie di affresco di tutto un mondo, tra il medioevo e l'epoca borghese: e, stilisticamente, rappresenterà un intero universo realistico»²⁹.

Τὸν Μάρτιο τοῦ 1932, ἡ συγγραφή τοῦ σεναρίου ἔχει πλέον τελειώσει. Ἀπὸ ἐπιστολὴ πού ἔστειλε τότε ὁ Καζαντζάκης στὸν Πρεβελάκη, πληροφοροῦμαστε ποιά θὰ ἤθελε νὰ εἶναι ἡ τύχη τοῦ σεναρίου του: «Σὰς ξαναγράφω ὅμως πῶς, ἐπειδὴ τὸ θέμα εἶναι τὰ μέγιστα ἐλκυστικὸ καὶ δὲν εἶναι πιά εὐκολο νὰ βροῦμε ἰσάξιο, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐνταθοῦμε νὰ πλασάρουμε τὰ δυὸ πρῶτα λιμπρέτα»³⁰, καὶ τὸ *Β[οκκάμιο]* νὰ τὸν διαπραγματευτοῦμε μὲ ὑπομονή μὲ τὶς δυὸ μεγάλες ἐταιρεῖες Οὐφα³¹ καὶ Παραμάουντ³². Ἄν ὁ *Β[οκκάμιος]* γυριστεῖ σὲ μεγάλη ἐταιρεία, τὸ οἰκονομικὸ μας πρόβλημα εἶμαι βέβαιος θὰ λυθεῖ γιὰ πολλὰ χρόνια»³³.

29. Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Giulio Einaudi editore, Torino 1988, σσ. 670-671. Σχετικὰ μὲ τὴν ταινία τοῦ Pasolini, βλ. Ἀντρέας Ταρνανᾶς, *Πιέρ Πάολο Παζολίνι*, Αἰγόκερος, Ἀθήνα 1986, σσ. 59-63.

30. Ἐννοεῖ τὸν *Μουχαμέτ* καὶ τὸν *Δὸν Κιχώτη*.

31. Πρόκειται γιὰ τὴ γερμανικὴ ἐταιρεία Universum Film AG (UFA). Βλ. σχετικὰ Κιθ Ρίντερ, *Ἱστορία τοῦ Παγκόσμιου Κινηματογράφου (1895-1975)*, Μετάφραση Σώτη Τριανταφύλλου, Αἰγόκερος 2000, σσ. 57-58: «Μετὰ τὸν Α' Παγκόσμιον Πόλεμο, ἡ UFA ἀναπτύχθηκε γρήγορα (ἂν καὶ περισσότερο στὸν τομέα τῆς διανομῆς παρὰ στὸν τομέα τῆς παραγωγῆς) καὶ ἔγινε ἡ πιὸ ἐπιτυχημένη ἐταιρεία ἐξαγωγῆς ταινιῶν στὴν Εὐρώπη. Σὲ μιὰ ἐποχὴ οἰκονομικῶν δυσκολιῶν —λίγο μετὰ τὸ 1926— ἐπέζησε ἐξαίτιας μιᾶς σειρᾶς μειωτικῶν συμφωνιῶν μὲ ἀμερικανοὺς χρηματοδότες, γιὰ νὰ πέσει τελικὰ στὰ χέρια ἀκροδεξιῶν τραπεζιτῶν. Ἡ UFA ἔδωσε στὴ γερμανικὴ βιομηχανία τὴν μοναδικὴ εὐκαιρία νὰ παράγει εὐρωπαϊκὰ φιλμ γιὰ παγκόσμια κατανάλωση. Πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ φιλμ πού γυρίστηκαν στὴ δεκαετία τοῦ '20, ἦταν ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμό πού ἀποτελοῦσε τὸ κυρίαρχο αἰσθητικὸ ρεύμα στὶς εἰκαστικὲς τέχνες καὶ τὸ θέατρο καὶ γύριζε τὶς πλάτες στὸ νατουραλισμό. Ὁ ἐξπρεσιονισμὸς ἦταν μιὰ τάση πού ἔδινε μεγάλῃ σημασία στὸ γεωμετρικὸ στίλ καὶ στὶς παραισθητικὲς ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιάς πού συμβόλιζαν τὴν ἄβυσσο καὶ τοὺς δαίδαλους τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς».

32. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀμερικανικὴ ἐταιρεία Paramount Pictures. Βλ. σχετικὰ Jacqueline Nacache, «Ὁ ἄνθρωπος "ἀνάμεσα": ἡ ὁδὸν ὡς σκηνὴ, ὁ acteur ὡς comédien», στὸν συλλογικὸ τόμο *Ὁ ἥθοποιὸς ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ τὴν ὁδόν*, Ἐπιμέλεια Χριστίνα Ἀδάμου, Ἐκδόσεις Καστανιώτη, Ἀθήνα 2008, σ. 31: «"Διάσημοι ἐρμηνευτὲς γιὰ διάσημα ἔργα": αὐτὴ εἶναι ἡ συνταγὴ πού θὰ λανσάρει ἡ ἐταιρεία Paramount καὶ στοχεύει χωρὶς ἀμφιβολία στὴν προσέλκυση τοῦ θεατρικοῦ κοινοῦ στὸν κινηματογράφο, μὲ τὴν ἔγνοια τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἡ ὁποία συνδυάζεται μὲ ἐμπορικὸς σκοποὺς. Ἡ καταφυγὴ στὸ θέατρο, στὰ ἔργα, στὴν ἀκτινοβολία τῶν ἥθοποιῶν καὶ ἀκόμη καὶ σὲ αὐτὴ τῶν δημιουργῶν πού ἔχουν μιὰ θεατρικὴ παιδεία γίνεται ἔκτοτε στοιχεῖο ἐμπορικῆς στρατηγικῆς γιὰ τὶς ἐταιρεῖες, οἱ ὁποῖες ἀναζητοῦν καὶ ἕνα καλλιτεχνικὸ κύρος».

33. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σ. 309.

Τὸ σενάριο ἄρρεσε στὸν Πρεβελάκη, πράγμα ποὺ χαροποίησε τὸν Καζαντζάκη πού, στὶς 23 Μαρτίου, τοῦ ἀπάντησε: «Χάρηκα πὺ Σᾶς ἄρρεσε ὁ Βοκ[κάκιος]. Σ' αὐτὸν πρέπει νὰ στηρίζουμε μεγάλες ἐλπίδες»³⁴. Καὶ δυὸ μέρες ἀργότερα, ὁ Καζαντζάκης σκέφθηκε ἐπιπρόσθετα ὅτι θὰ ἦταν χρήσιμο καὶ «πολὺ πιὸ πραχτικὸ κι εὐκολο καὶ προσοδοφόρο νὰ μετατραπεῖ ὁ Βοκκάκιος σὲ ἔργο θεατρικόν». Καὶ προσέθετε: «Θὰ 'ταν εὐκολο νὰ γίνεῖ μὲ τὴ συνεργασία κάποιου Γάλλου πὺ νὰ ξέρεῖ καλὰ τὴ γλώσσα τοῦ θεάτρου· θὰ τὸ 'παιζαν οἱ Pitoeff³⁵ ἐξαισια: decadent, φίνα, μὲ ὅλη τὴ σόκιν λεπτότητα πὺ ἐβαλαν παίζοντας καὶ τὸ *Volpone*»³⁶. Στὶς 5 'Απριλίου, ἐπανερχόταν, τονίζοντας: «Σπουδαιότατη οἰκονομικὰ θεωρῶ τὴν ἰδέα πὺ Σᾶς εἶχα γράψει: Νὰ διασκευαστεῖ ὁ Βοκ[κάκιος] γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Πιτοέφ. Σ' ἓνα μῆνα μπορεῖ νὰ γίνεῖ ἡ διασκευή, ἀρκεῖ νὰ 'χουμε ἓνα καλὸ Γάλλο συνεργάτη. Μπορεῖ νὰ τὸ κάμει αὐτὸ ὁ J[ouvenel]³⁷; Τέλεια ταιριάζει στὸ χαρακτήρα τῶν Πιτοέφ καὶ θὰ 'χει μεγάλῃ ἐπιτυχία. Κι ἐτσι εὐκολώτερα θὰ τὸ πλασάρουμε κι ὡς scenario. (...) Μακάρι νὰ μπορούσατε νὰ δεῖτε τὸν Πιτοέφ μὲ τὸν J[ouvenel]. Θὰ μιλοῦσατε γιὰ τὸν Βοκ[κάκιον]»³⁸. Καὶ οἱ μῆνες περνοῦσαν, χωρὶς νὰ ἐπιτευχθεῖ τίποτα, ὅπως προκύπτει ἀπὸ ἐπιστολὴ πὺ ὁ Καζαντζάκης ἔστειλε, στὶς 10 Νοεμβρίου 1932, ἀπὸ τὴ Μαδρίτη στὸν Πρεβελάκη: «Θὰ Σᾶς εἶπε ἡ Ἑλένη πὺς ὁ ἄνθρωπος πὺ μᾶς σύστησε ὁ López³⁹ (Boris Bureba, διευθυντὴς ἐδῶ τοῦ [Πρακτορείου] Hachette καὶ δημοσιογράφος στὸν *Socialista*) εἶναι ὁ μόνος πὺ συναντήσαμε ὡς τώρα νὰ συγκεντρώνει ὅ,τι προσόντα μᾶς χρειάζονται γιὰ νὰ πλασάρει *Lidio* καὶ *scenaria*... Τοῦ ἔδωκα *Lidio*, *Don Quichotte* καὶ *Boccaccio*, καὶ τώρα περιμένω νὰ μοῦ τηλεφωνῇ ἂν ἔκωμε τίποτα. (...) Ο [Bureba] εἶναι δραστηριότατος καὶ ξέρεῖ ὅλους (εἶναι *critique theatral* καὶ *κινηματ[ογράφου]* στὸν *Socialista*). Νὰ ἐλπίσουμε;»⁴⁰. Καὶ καθὼς κυλοῦσε ὁ καιρὸς, ἡ ἀπογοήτευση τοῦ Καζαντζάκη ἀποτυπωνόταν στὶς ἐπιστολές του, ὅπως σὲ ἐκείνη πὺ ἔστειλε —στὶς 21 Ἰανουαρίου 1933— στὸν ἴδιο πάντα παραλήπτη: «Τὰ scénaria, τώρα καὶ τρεῖς μῆνες, καὶ δὲν τὰ διάβασαν! Κάθε μέρα τηλεφωνᾷ ὁ Bureba καὶ κάθε μέρα τοῦ ὑποσχονται»⁴¹. Καὶ πέρασαν ὅχι

34. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σ. 310.

35. Πρόκειται γιὰ τὸν θίασο τοῦ ζεύγους Georges καὶ Ludmilla Pitoeff, μὲ ἔδρα ἀρχικὰ τὴν Πετρούπολη καὶ ὕστερα τὸ Παρίσι, καὶ μὲ πλούσιο καὶ μοντέρνο γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ρεπερτόριο (Cechov, Shaw, Pirandello, Anouilh).

36. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σ. 313.

37. Πρόκειται γιὰ τὸν ἐκδότη τοῦ περιοδικοῦ *Revue des Vivants*, τὸν Renaud de Jouvenel.

38. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σσ. 317-318.

39. Πρόκειται γιὰ τὸν κοινὸ τους φίλο Jose Lopez, Ἰσπανὸ δημοσιογράφου καὶ μεταφραστή.

40. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σσ. 345-346.

41. Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια γράμματα*, ὁ.π., σ. 358.

μόνον μῆνες, ἀλλὰ ὁκτὼ δεκαετίες γιὰ νὰ φθάσουμε σήμερα νὰ γίνεται ἀναγκω-
στικό ἀντικείμενο τὸ ξεχασμένο σενάριο.

Οἱ παραπάνω πληροφορίες ποὺ παρεῖχε ὁ Καζαντζάκης στὸν Πρεβελάκη εἶναι διαφωτιστικές, ὄχι μόνον γιὰ τὸν τρόπο συγγραφῆς τοῦ σεναρίου, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν προσδοκώμενη μελλοντικὴ τύχη του: νὰ γυριζόταν ταινία ἀπὸ μεγάλη κι-
νηματογραφικὴ ἐταιρεία, ἀπὸ τὴν Οὐφα ἢ τὴν Παραμάουντ, ἢ ἀκόμη καὶ νὰ ἀνέ-
βαινε στὸ θέατρο (ἀφοῦ τὸ κείμενο ὑφίστατο τὶς ἀναγκαῖες μετατροπές), ἀπὸ τὸν
θίασο Pitoëff. Δυστυχῶς τὰ σχέδια τοῦ Καζαντζάκη δὲν ὑλοποιήθηκαν: τὸ ἔργο
δὲν παραστάθηκε ποτὲ στὴ σκηνή ἢ τὴν ὀθόνη, οὔτε καὶ ἐκδόθηκε⁴². Εὐτυχῶς
ὁμως τὸ κείμενο τοῦ σεναρίου σώζεται, σὲ δακτυλογραφημένη μορφή, στὸ Μου-
σεῖο Νίκου Καζαντζάκη. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ γνωρίσου-
με τὸ μέχρι σήμερα λαθάνον κείμενο καὶ νὰ ἐρευνήσουμε τὸν γόνιμο τρόπο συ-
νάντησης τῶν δύο μεγάλων πνευμάτων.

Ἐξετάζοντας τὸ κείμενο, διαπιστώνουμε ἐν πρώτοις ὅτι ὁ Καζαντζάκης
ἐπιμέρισε τὸ σενάριό του σὲ ἑννέα βασικὲς ἐνότητες-νύχτες⁴³ (*Première nuit* ἔως
καὶ *Neuvième nuit*), στὶς ὁποῖες μετέπλασε μὲ τὴν ἀκόλουθη σειρὰ ἰσάριθμες
νουβέλες ἀπὸ τὸ *Decameron*: ἀρχικὰ τὸν ἐνέπνευσε ἡ *τρίτη νουβέλα* τῆς *τρίτης*
ἡμέρας, ἐνῶ ἀκολούθησαν ὁκτὼ νουβέλες ὅλες ἀπὸ τὴν *ἐβδομη ἡμέρα* (ἡ *πέμπτη*,
ἡ *δεύτερη*, ἡ *πρώτη*, ἡ *ἕκτη*, ἡ *τρίτη*, ἡ *τέταρτη*, ἡ *ἐβδομη*, ἡ *ἑνατη*). Στὸ σενάριο
προτάσσεται ἐπεξηγηματικὴ *Notice Préliminaire* (ἐκτεινόμενη σὲ δύο δακτυλο-
γραφημένες σελίδες μὲ δική τους ἀρίθμηση), ὅπου ἀναφέρεται, μεταξὺ ἄλλων,
ἡ ἀντιστοιχία τῶν ἑννέα ἐνοτήτων-νυχτῶν πρὸς τὶς νουβέλες τοῦ *Decameron*.
Στὶς ἐπόμενες 53 σελίδες ποὺ φέρουν συνεχῆ ἀρίθμηση (ἀπὸ 1 ἔως 54⁴⁴) περι-
λαμβάνονται οἱ ἑννέα βασικὲς ἐνότητες-νύχτες τοῦ σεναρίου, ἐνῶ ἐπιτάσσεται
καὶ μία καταληκτικὴ ἐνότητα, ἡ *δέκατη νύχτα* (*Dixième nuit*), ποὺ ὑποβοηθά-
ει τὸ κλείσιμο τοῦ σεναρίου-ταινίας. Ὅλο το σενάριο (μὲ ἐξαίρεση τὴν προτασ-
σόμενη *Notice Préliminaire*), διαιρεῖται σὲ 332 σκηνές⁴⁵, τὸν ἀριθμὸ τῶν ὁποί-

42. Μόνον μία φωτογραφία τῆς ἀρχῆς τοῦ σεναρίου περιλαμβάνεται στὸ βιβλίο τοῦ
Γιώργου Ἀνεμογιάννη, Ὁ ἄλλος Καζαντζάκης. Σεναριογράφος, Μεταφραστὴς θεατρικῶν
ἔργων, Τὸ Μουσεῖο του, Ἀθήνα 1997, σ. 29.

43. Ὁ Καζαντζάκης ὀνομάζει τὴν κάθε ἐνότητα *νύχτα* (*nuit*), ἀντὶ γιὰ *ἡμέρα* (*giornata*),
ὅπως συμβαίνει στὸ *Decameron*, ἀφενὸς γιὰ νὰ πρωτοτυπήσει καὶ ἀφετέρου γιὰ ὑπογραμμί-
σει ὅτι οἱ ἀναπαραστάσεις τῶν ἱστοριῶν γίνονταν τὶς νυχτερινὲς ὥρες. Κάτι τέτοιο, βέβαια, θὰ
ἦταν ἀδύνατο νὰ συμβεῖ στὸ ἔργο τοῦ Βοκκάκιου, ἀφοῦ ἐκεῖ τὰ μέλη τῆς παρέας διηγούνταν
ἡμερησίως ὄχι μίαν ἀλλὰ δέκα ἱστορίες.

44. Ὁ ἀριθμὸς τῶν σελίδων φαίνεται πλασματικὰ μεγαλύτερος, γιὰτὶ ἡ σελίδα 32 φέρει
καὶ δευτέρη ἰδιόχειρη ἀρίθμηση (33). Προφανῶς ὁ Καζαντζάκης εἶχε κάνει λάθος στὴν ἀρίθ-
μηση τῶν σελίδων, παραλείποντας τὸν ἀριθμὸ 33, καὶ στὴ συνέχεια προτίμησε νὰ τὸν προσθέ-
σει στὴ σελίδα 32, ἀντὶ νὰ διορθώσει ὅλους τοὺς ἀριθμοὺς τῶν ἐπόμενων σελίδων.

45. Στὸ δακτυλόγραφο κείμενο, μέχρι τὴ σελίδα 44, ὑπάρχει ὀρθὴ ἀρίθμηση τῶν σκηνῶν
(1-282). Μὲ τὴν ἀλλαγὴ σελίδας, ὁ Καζαντζάκης ἐσφαλμένα ἔθεσε στὴν ἐπόμενη σκηνὴ τὸν

ων ακολουθώσας θὰ σημειώνουμε ἐντὸς ὀρθογώνιων ἀγκυλῶν. Ὅρισμένες σκηνές, κυρίως διαλογικὲς ἢ βασικὲς γιὰ τὴν ἐκτύλιξη τῆς ὑπόθεσης, τίς παραθέτουμε αὐτοῦσις ἐντὸς εἰσαγωγικῶν.

Συγκρίνοντας τὸ σενάριο μὲ τὸ κείμενο τοῦ Βοκκάκιου, παρατηροῦμε ὅτι ὁ Καζαντζάκης ἄφησε ἀρκετὰ ἐλεύθερο τὸ πνεῦμα του νὰ ἀποδώσει τὰ μηνύματα τοῦ μεσαιωνικοῦ ὁμοτέχνου του⁴⁶. Ὅπως θὰ φανεῖ στὴ συνέχεια, δύο εἶναι οἱ βασικὲς καινοτομίαι ποὺ ἐφευρίσκει ὁ Καζαντζάκης καὶ λειτουργοῦν ὡς ἄξονες-θεμέλια τοῦ σεναρίου: α) ἡ παρουσία ἑνὸς φτερωτοῦ μικροῦ Ἑρωτα (ἑρωτιδέα) ποὺ ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος κάθε ἐνότητας-νύχτας τοῦ σεναρίου ὡς συνδετικὸς κρίκος, καὶ β) τὸ εὑρημα νὰ ἀνατίθενται καὶ δεῦτεροι ρόλοι σὲ καθένα ἀπὸ τοὺς δέκα πρωταγωνιστές. Συγκεκριμένα, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀρχικοὺς ρόλους τοὺς —τῶν δέκα, δηλαδή, φίλων ποὺ συγκεντρώνονται σὲ μιὰ ἑπαυλὴ γιὰ νὰ ξορκίσουν μὲ τίς εὐθυμες ἱστορίες τοὺς τὴν Πανώλη—, ὑποδύεται ὁ καθένας τοὺς καὶ ἓναν ἐπιπλέον ρόλο: τοῦ ἐφήμερου βασιλιά / βασίλισσας ποὺ ἐκτελεῖ καὶ χρέη σκηνοθέτη, τοῦ πρωταγωνιστῆ / πρωταγωνίστριας σὲ κάποια ἀπὸ τίς ἑνέα ἱστορίες, ἢ τέλος τοῦ θεατῆ τοὺς. Οἱ διττοὶ αὐτοὶ ρόλοι παραπέμπουν στὴν τεχνικὴ μεταθεάτρου, γνωστὴ καὶ ἀγαπητὴ στὸν Καζαντζάκη, ὅπως καταδεικνύεται ἀπὸ τὴ μετάφρασή του τοῦ ἔργου *Questa sera si recita a soggetto* καὶ ἀπὸ τὴ συγγραφὴ ἑνὸς πιραντελλικῆς ἐμπνευσης θεατρικοῦ ἔργου, τοῦ Ὁ Ὅθελλος ξαναγυρίζει⁴⁷. Ἡ λειτουργικὴ χρησιμότητα τῶν δύο αὐτῶν καζαντζακικῶν εὐρημάτων —ποὺ λαμβάνουν χώρα στὶς εἰσαγωγικὲς σκηνές τῆς κάθε μιᾶς ἀπὸ τίς ἑνέα νύχτες⁴⁸— θὰ φανεῖ περισσότερο κατὰ τὴν ἀναλυτικὴ παρουσίαση τοῦ σεναρίου ποὺ ἀκολουθεῖ.

ἀριθμὸ 293 ἀντὶ 283, γι' αὐτὸ διορθώνουμε σιωπηρὰ τὴν ἀρίθμηση τῶν σκηνῶν. Ἐπίσης μετὰ τὴ σκηνὴ 174 ἔχει θέσει ἐκ νέου τὴν ἰδία ἀρίθμηση καὶ στὴν ἐπόμενη σκηνή (ἀριθμώντας ὡς 175 τὴ μεθεπόμενη σκηνή). Σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωσι διατηροῦμε τὴν (ἐσφαλμένη) ἀρίθμηση τοῦ Καζαντζάκη, γιὰτὶ ὑπάρχει ἡ πιθανότητα νὰ θέλησε ὁ συγγραφέας νὰ ἐνοποιήσει τίς δύο σκηνές ποὺ φέρουν τὸν ἴδιο ἀριθμὸ (174). Σὲ ἀντίθετη περίπτωσι, πρέπει νὰ συνυπολογίσουμε αὐτὴ τὴ σκηνή, θεωρώντας ὅτι τὸ σενάριο διαίρεται σὲ 333 σκηνές (καὶ ὄχι 332).

46. Ἡ ποσοτικὴ ἀντιστοιχία (μὲ βάση τὸν ἀριθμὸ τῶν λέξεων) τῶν μεταπλασμένων κειμένων πρὸς τὰ πρότυπά τοὺς ποικίλει καὶ ἔχει ὡς ἑξῆς (ξεκινώντας ἀπὸ τὴν *Première nuit* καὶ φθάνοντας ἕως τὴ *Neuvième nuit*): 61,5%, 71%, 86,5%, 93%, 92,5%, 102,5%, 105,5%, 65%, 71,5%. Συντομότερες λογοτεχνικὲς μεταπλάσεις τῶν ἀντίστοιχων νοβελῶν βλ. στὸ βιβλίο Giovanni Boccaccio, *The Decameron. An English Adaptation*, by C. Gariano, *Scripta Humanistica*, The Classic for the Modern Reader, Maryland 1986, σσ. 74-76 καὶ 152-170.

47. Βλ. σχετικὰ Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Pirandello καὶ Καζαντζάκης. Ὁ Ὅθελλος ξαναγυρίζει καὶ αὐτοσχεδιάζει», *Ὁδὸς Πανός*, ὁ.π., 12-20.

48. Γιὰ τὴν ἐλευθερίαν ποὺ ἔχει ὁ σεναριογράφος νὰ προσθέσει ἐπιπλέον σκηνές, κατὰ τὴν μετάπλαση ἑνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου σὲ σενάριο, βλ. Syd Field, *Τὸ Σενάριο: ἡ τέχνη καὶ ἡ τεχνικὴ (Οἱ βάσεις τῆς σεναριογραφίας)*, Μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάργου, Κάλβος 1986,

Notice Préliminaire.

Στὴν προτασσομένη *Notice Préliminaire*, τονίζονται —προεξαγγελτικά και μὲ τρόπο ἐπιγραμματικό— ἐννέα βασικά στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ σενάριο («Voici l'ensemble de pensées que nous avons suivies pour adapter le *Décameron* de Boccace au cinema»):

1^ο) Ἀρχικά ἀναφέρεται ἡ ἐπιλογή τῶν ἐννέα ἱστοριῶν ποὺ ἀκολουθοῦν καὶ ἡ ἀντιστοιχία τους μὲ τὶς ἱσάριθμες ἱστορίες τοῦ προτύπου, ἐνῶ ταυτόχρονα γίνονται παραπομπές, ἐντὸς παρενθέσεων, σὲ γαλλικὴ ἔκδοση-μετάφραση τοῦ ἔργου τοῦ Βοκκάκιου. Συγκεκριμένα, ἐπισημαίνονται τὰ ἑξῆς: «Des cent histoires amoureuses dont se compose le *Décameron* nous avons choisi neuf; les suivantes: "Le confesseur complaisant sans le savoir" (I. 142-149) [=τρίτη νομβέλα τῆς τρίτης ἡμέρας], "Le mari confesseur" (II. 91-97) [=πέμπτη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας], "Perronnella" (II. 80-83) [=δεύτερη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας], "Tête d'âne" (II. 77-80) [=πρώτη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας], "Double défaite" (II. 97-100) [=ἕκτη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας], "Les oraisons pour santé" (II. 83-87) [=τρίτη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας], "Le jaloux corrigé" (II. 87-94) [=τέταρτη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας], "Le mari battu, cocu et content" (II. 100-5) [=ἑβδομη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας], "Le poirier enchanté" (II. 111) [=ἑνατη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας] (*Contes de Boccace*, Edition Garnier⁴⁹)».

2^ο) Στὴ συνέχεια διευκρινίζεται ὅτι τὸ σενάριο ἀποτελεῖ ἓνα ἐνιαῖο σύνολο, στὰ ἐννέα μέρη τοῦ ὁποῖου παρουσιάζονται ἐρωτικὰ τεχνάσματα γυναικῶν: «Ces neuf histoires ont toutes une idée intérieure, un thème unique les ruses sataniques que les femmes inventent pour tromper leurs maris. Ainsi le scénario,

σ. 199: «Ἄν χρειαστεῖ νὰ προσθέσετε σκηνές, κάντε το χωρὶς φόβο. Ἄν εἶναι ἀναγκαῖο, βάλετε μιὰ ἐλόκληρη σειρὰ ἀπὸ σκηνές, ὥστε ὁ μῦθος νὰ γίνῃ πιὸ προσωπικὸς καὶ πιὸ ἀκριβὲς τὸ ἱστορικὸ ἀποτέλεσμα».

49. Πρόκειται γιὰ μετάφραση ποὺ εἶχε φιλοτεχνήσει, τὸ 1779, ὁ λόγιος Antoine Sabatier γνωστότερος ὡς abbe Sabatier de Castres (1742-1817). Τὴ συγκεκριμένη μετάφραση, ποὺ κυκλοφορήθηκε πολλὲς φορὲς ἀπὸ τὶς Ἐκδόσεις Garnier (ἄλλοτε σὲ ἓναν, ἄλλοτε σὲ δύο καὶ ἄλλοτε σὲ τρεῖς τόμους), διέθετε στὴν κατοχὴ τοῦ ὁ Πρεβελάκης καὶ τὴν ἔστειλε στὸν Καζαντζάκη, ὕστερα ἀπὸ ἐπιστολιμαῖες παρακλήσεις τοῦ τελευταίου (βλ. παραπάνω σμ. 20 καὶ 21). Στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν ἐπισημάνανε μονότομη ἔκδοση αὐτῆς τῆς μετάφρασης (*Contes de Boccace*, traduits par A. Sabatier de Castres, Nouvelle édition, revue et corrigée, Garnier Frères Libraires, Paris [1927]), τὴν ὁποία καὶ χρησιμοποίησαμε γιὰ τὶς σχετικὲς παραπομπές. Ὡστόσο, στὶς ἐννέα παραπάνω παραπομπὲς τοῦ Καζαντζάκη, διαφέρουν οἱ ἀριθμοὶ τῶν σελίδων, γιατί προφανῶς εἶχε χρησιμοποιήσει δίτομη ἢ τρίτομη ἔκδοση τῆς μετάφρασης (ὅπως φανερώνεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι, πρὶν ἀπὸ τοὺς ἀραβικοὺς ἀριθμοὺς τῶν σελίδων, προτάσσονται λατινικοὶ ποὺ ἀντιστοιχοῦν προφανῶς στὸν τόμο).

au lieu de tomber dans le défaut de la mosaïque —juxtaposition d'anecdotes disparates— acquiert une unité complète; il devient une comédie en neuf tableaux concordants qui enrichissent le sujet multiforme).

3^{ου}) 'Επίσης τονίζεται ότι τὸ βασικὸ θέμα τοῦ ἔργου τοῦ Βοκκάκιου παρέμεινε ἀμετάβλητο, ἀλλὰ ἀφαιρέθηκαν ὁρισμένες κουραστικὲς καὶ ἐπουσιώδεις λεπτομέρειες, ἔτσι ἐπιταχύνθηκε ὁ ρυθμὸς τῆς δράσης, ἡ ὁποία μερικὲς φορὲς μεταφέρθηκε σὲ διαφορετικὲς ἐποχὲς καὶ τόπους⁵⁰. Μὲ τὸν τρόπο αὐτόν, διαφαίνεται ἀκόμη περισσότερο ἡ διαχρονικὴ τῶν βασικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς γυναικείας φύσης. 'Επίσης μεταβλήθηκε κατὰλληλα μίᾳ ἱστορίᾳ ποὺ ἔφεγε τὴ διαφθορὰ τῶν μοναχῶν, γιὰ νὰ μὴν σοκαριστοῦν οἱ σύγχρονοι θεατῆς. "Ἐγγραφε ὁ Καζαντζάκης: « Dans ces neuf histoires nous avons apporté les modifications nécessaires (en laissant toujours intacte la base de Boccace): a. nous les avons simplifiées en les dépouillant de tous les accessoires fastidieux et inutiles; elles deviennent ainsi plus courtes, plus rapides et plus intéressantes; b. nous avons transposé quelques unes de ces histoires en des temps et des pays différents (2, 3, 6, 7, 8, nuit); nous voyons ainsi des costumes variés et des races différentes (nègres, Algériens, juifs, Romains antiques). On voit ainsi que dans tous les temps et dans tous les pays la femme reste toujours la même; c. par ce truc nous avons pu intercaler une histoire sur la dépravation des moines (thème si fréquent et si favori de Boccace), sans que les chrétiens d'aujourd'hui en soient choqués: il ne s'agit plus (comme chez Boccace) d'un moine chrétien mais d'un antique prêtre romain (6 nuit)». "Ὅλες τὲς παραπάνω ἐπισημάνσεις θὰ τὲς δοῦμε νὰ ὑλοποιοῦνται, κατὰ τὴν ἀνάλυση τοῦ σεναρίου ποὺ ἀκολουθεῖ.

4^{ου}) Τονίζεται ὅτι ἀφαιρέθηκαν ὁρισμένες πολὺ ρεαλιστικὲς, ἄκομψες καὶ ὑπερβολικὰ χυδαῖες σκηνές, μὲ σκοπὸ νὰ μπορεῖ καὶ τὸ εὐρύτερο κοινὸ νὰ πα-

50. Γιὰ τὸν τρόπο ἐπεξεργασίας ἑνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου, ὅταν αὐτὸ μετατρέπεται σὲ σενάριο, βλ. Anne Huet, *Τὸ Σενάριο, Μετάφραση Εἰρήνη Πύρπασου*, Ἐπιμέλεια μετάφρασης Μαρία Γαβαλά, Ἐκδόσεις Πατάκη, Ἀθήνα 2007, σ. 39: «Ἡ διασκευὴ συνεπάγεται τὸ πέρασμα, ἀπὸ τὴ μυθιστορηματικὴ στὴν κινηματογραφικὴ γραφὴ. Συχνὰ ἀπαιτοῦνται κάποιες μεταβολὲς στὴν ἀφήγηση, ἐνῶ σὲ σχέση μὲ τὸ ἀρχικὸ λογοτεχνικὸ ἔργο, πολλὲς φορὲς γίνονται συμπτώσεις καὶ παραλείψεις. Ἀκόμα, ἡ ταινία μπορεῖ νὰ μεταφέρει τὴν ἱστορία σὲ μίᾳ ἄλλῃ ἐποχῇ, γιὰ νὰ βροῦνται πιὸ κοντὰ στὰ βιώματα τοῦ θεατῆ. Μίᾳ τέτοια ἐπιλογῇ δικαιολογεῖται, ὅταν μέσα σὲ ἓνα παλαιὸ κείμενο ἀντηχοῦν συγκεκριμένες ἰδέες τῆς σύγχρονης ἐποχῆς». Βλ. ἐπίσης Χριστίνα Κallas-Καλογεροπούλου, *Σενάριο. Ἡ τέχνη τῆς ἐπινόησης καὶ τῆς ἀφήγησης στὸν Κινηματογράφο [66 Ἀσκήσεις καὶ 1 Μέθοδος]*, Ἐκδόσεις Νεφέλη, Ἀθήνα 2006, σ. 77: «Γεγονὸς εἶναι ὅτι ὁ σεναριογράφος πρέπει ὡς δημιουργὸς νὰ παίρνει συνεχῶς ἀποφάσεις καὶ μίᾳ ἀπὸ τὲς σημαντικότερες ποὺ καλεῖται νὰ πάρει εἶναι τὸ τί θὰ διηγηθεῖ στὴν ὀθόνη ("on screen") καὶ τί ἔκτος ὀθόνης ("off screen") —ξεκινώντας ἀπὸ τὲς σκηνές ποὺ θὰ διαλέξει νὰ διηγηθεῖ, συνεχίζοντας μὲ τὸ χρονικὸ σημεῖο καὶ τὴ χρονικὴ σειρὰ στὴν ὁποία θὰ διαλέξει νὰ τὲς διηγηθεῖ καὶ καταλήγοντας βέβαια στὰ χρονικὰ σημεῖα στὰ ὁποία θὰ ἀποφασίσαι νὰ εἰσαγεῖ, ἀλλὰ καὶ νὰ ἐγκαταλείψει μίᾳ συγκεκριμένη σκηνή».

ρακολουθήσει την ταινία: «Nous avons enlevé toutes les grossièretés du texte, en ne retenant que l'espièglerie de l'amour. Nous ne faisons que suggérer la licence; tout le monde pourra ainsi assister à ce film».

5^{α)} Στη συνέχεια επισημαίνεται ότι επαναφορτίσθηκε έννοιολογικά το έργο για να προβληθεί ο αγώνας ανάμεσα στον έρωτα και τον θάνατο και να εξαρθεί ο τελικός θρίαμβος του πρώτου: « Nous avons donné à toute l'œuvre une signification plus large: la lutte entre l'amour et la mort et la victoire de l'amour ».

6^{α)} Συμπληρωματικά αναφέρεται ότι, για την επίτευξη της προβολής αυτού του αγώνα και του θριάμβου, δημιουργήθηκε ένας ρόλος που δεν υπήρχε στο πρότυπο: ο ρόλος του μικρού Έρωτα (έρωτιδέα) που εμφανίζεται στην αρχή ή και στο τέλος κάθε νύχτας: « C'est pourquoi nous avons créé un personnage nouveau, qui n'existe pas chez Boccace: le petit amour qui joue un rôle significatif dans toutes les nuits ».

7^{α)} Ακολούθως δηλώνεται ότι, για να μειωθούν τα αφηγηματικά μέρη του προτύπου και να αυξηθεί ή δράση, ή καθεμιά από τις έννέα ιστορίες παρουσιάζεται σαν μία κωμωδία επί σκηνής, κατά την οποία όρισμένα από τα δέκα πρόσωπα ενδύονται τα ρούχα των αντίστοιχων ρόλων της ιστορίας και στη συνέχεια παίζουν αυτούς τους ρόλους: «Pour éviter les récits et donner plus du mouvement et d'intérêt au film nous avons présenté chaque jouée comme une petite comédie: nos dix personnages revêtent des habits etc. de chaque personnage de l'histoire et jouent en acteurs».

8^{α)} Επίσης τονίζεται ότι η δέκατη νύχτα λειτουργεί ως κατακλείδα των προηγούμενων έννέα. Έτσι όλες οι ιστορίες οδηγούν σε ένα τέλος λογικό και το σενάριο καθίσταται έναίο στο σύνολό του, σε αντίθεση με το πρότυπο, οι ιστορίες του οποίου δεν καταλήγουν σε ένα φυσικό-όριστικό τέλος, αλλά θα μπορούσαν δυνητικά να συνεχισθούν: «C'est ainsi que la dernière nuit, la 10^{ème}, vient mettre une fin inévitable aux neuf nuits qui precedent. Ainsi les histoires de Boccace, qui peuvent continuer à l'infini, trouvent ici leur fin logique et psychologique. L'œuvre entière devient un tout, un organisme vivant».

9^{α)} Τέλος, αναφέρονται δύο σημαντικές οδηγίες: α) ότι το έργο θα έπρεπε να γυρισθεί χωρίς χυδαίες υπερβολές, και β) ότι το βάψιμο των ήθοποιων (εκείνων που —εκτός από μέλη της δεκαμελούς ομάδας— θα υποδύονταν επιπλέον τους πρωταγωνιστές των έννέα ιστοριών) θα έπρεπε να γίνεται φανερά μπροστά στην κάμερα, ώστε οι θεατές της ταινίας να σχηματίζουν την εντύπωση πως παρακολουθούν συνεχώς τη δράση της ομάδας των δέκα εύγενων Φλωρεντινών: «L'œuvre doit être jouée: a. Sans aucune grossièreté; b. L'une façon totalement moderne enjouée et caricaturale. Il faut que le maquillage, trucage etc. soit fait ostensiblement devant les spectateurs, il faut qu'on sente en tout moment qu'il s'agit d'un société de nobles dames florentines et de nobles seigneurs, raffinés, pervers et polis».

Εισαγωγικές σκηνές [σκηνές 1-15].

Μετά τη *Notice Préliminaire* και πριν από την πρώτη νύχτα, καταχωρούνται οι αρχικές δεκαπέντε σκηνές με τις οποίες ξεκινάει το έργο. Αὐτὲς ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης ἡμέρας τοῦ προτύπου⁵¹. Τὸ ἔργο ξεκινάει, λοιπόν, με τὸν ἥχο ἀπὸ κιθάρες καὶ μαντολίνα, ἐνῶ στὸ βάθος, μέσα στὸ χάραμα, ξεχωρίζει ἡ Φλωρεντία με τὸν καθεδρικό ναὸ τῆς Santa Maria dei Fiori σὲ πρῶτο πλάνο («On entend des sons allègres de guitare et de mandoline. Florance apparaît: au commencement la coupole de la cathédrale Santa Maria dei Fiori avec son campanile; peu à peu les maisons et les palais moyennageux de Florance. Le soleil n'est pas encore levé») [1]. Στὸν δρόμο ποὺ ὁδηγεῖ στὸν ναὸ προχωροῦν πέντε ἀρχοντοπούλα⁵² τραγουδώντας. Ὁ νεότερός τους κάθεται κατὰχαμα καὶ λέει ἕνα παλαιὸ γλυκὸ τραγούδι [2]. Ὁ ἥλιος ὑψώνεται, οἱ δρόμοι γεμίζουν ἀπὸ κόσμο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ θρήνους καὶ πτώματα, ἐνῶ οἱ καμπάνες χτυποῦν πένθιμα [3]. Πέντε θλιμμένες ἀρχοντοπούλες κατευθύνονται στὸν καθεδρικό ναό, παρατηρώντας με φρίκη τὰ πτώματα τριγύρω τους. Φαίνεται σὰν νὰ καταδιώκονται [4]. Ἡ νεότερη ἀπὸ αὐτὲς ἡ Flammette, ἀκουμπώντας σὲ ἕναν τοῖχο παρατηρεῖ μιὰ γριά ποὺ στριγγλίζει. Οἱ συντρόφισσές της τὴ ρωτοῦν τί παρακολουθεῖ με τόσο προσοχή [5]. Ἡ Flammette τοὺς δείχνει τὴ γριά ποὺ σέρνει τὰ πτώματα ἀπὸ τὰ πόδια. «Ὅλες τότε τὴν ἀναγνωρίζουν καὶ φωνάζουν μαζί δυνατά: («*Ἡ Πανούκλα!*»)⁵³ («*La Peste!*»)) [6]. Στὴ συνέχεια ἐμφανίζεται μιὰ λιτανεία ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸν ναό [7]. Οἱ πέντε νεαρὲς κάνουν τὸν σταυρό τους καὶ παρακολουθοῦν τὴ λιτανεία [8]. Οἱ ἀρχοντοπούλες πλησιάζουν τὸν κατὰφωτο ναὸ ποὺ ἔχει ὀρθάνοιχτες τὲς θύρες του, ἐνῶ ἀκούγονται ἀπὸ μέσα ψαλμωδίες καὶ ἐμφανίζεται ἐκ νέου μιὰ πένθιμη πομπή [9]. Ἀνεβαίνουν σιγὰ-σιγὰ στὰ σκαλιὰ τοῦ ναοῦ, παρακολουθοῦν τὴν πομπή καὶ ἀνασπενάζοντας ψελλίζουν πὼς εἶναι χαμένες («*Ah! La mort! La mort! Nous sommes perdues!...*»)). Ἡ Flammette κλαίει μουρμουρίζοντας πὼς δὲν θέλει νὰ πεθάνει, ἀφοῦ εἶναι μόλις εἴκοσι χρονῶν («*Je ne veux pas! Je ne veux pas! J'ai vingt ans!*»)) [10]. Ἐμφανίζονται μπροστὰ τους τὰ πέντε ἀρχοντόπουλα, ἐνῶ ὁ λαμπρὸς ἥλιος φωτίζει καὶ αὐτοὺς καὶ τὰ πλοῦσια ροῦχα τους [11]. Οἱ ἀρχοντοπούλες τοὺς παρατηροῦν θαμπωμένες, ἀναγνωρίζοντας πὼς πρόκειται γιὰ τὴν παρέα τοῦ Dionéo («*Voici le noble Dionéo, avec ses amis*»)), καὶ στέκο-

51. *Decameron*, β.π., σσ. 19-26 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σσ. 38-44 =*Contes de Boccace*, β.π., σσ. 6-9].

52. Στὸ πρότυπο τὰ ἀρχοντόπουλα εἶναι τρία καὶ οἱ ἀρχοντοπούλες εἶναι ἑπτὰ.

53. Σχετικὰ μετὰ τὴν Πανώλη καὶ τὴν ἐπιδημία ποὺ ἐξαπλώθηκε στὴν Εὐρώπῃ στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα, βλ. William H. McNeill, *La peste nella storia. Epidemie, morbi e contagio dall'antichità all'età contemporanea*, Giulio Einaudi editore, Torino 1982, σσ. 149-152.

νται στὸ πλατύσκαλο τοῦ ναοῦ [12]. Τὰ ἀρχοντόπουλα τὶς πλησιάζουν, προσφέροντάς τους λουλούδια, καὶ τὶς ὀδηγοῦν στὸν κῆπο ποὺ βρίσκεται στὴν αὐλὴ τοῦ ναοῦ, ἐνῶ τὰ πουλιὰ κελαηδοῦν γιὰ νὰ ὑποδεχοῦν τὴ νέα ἡμέρα [13]. Ὁ μεγαλύτερός τους—γύρω στὰ τριάντα— ὁ Dionéo ἀπειθύνεται στὶς κοπέλες (καὶ προφανῶς τὶς καλεῖ στὴν ἔπαυλὴ του). Ἔτσι, ἀκολούθως φαίνεται μιὰ πανέμορφη ἔπαυλη, περιτριγυρισμένη ἀπὸ ψηλὸ φράχτη, ἐνῶ μακριὰ ξεχωρίζει ἡ Φλωρεντία. Ἐνας μικρὸς Ἑρωτας (ἐρωτιδέας) πρόσχαρος ξεπροβάλλει καὶ ἀνοίγει διὰ πλάτα τὴν ἐξώθυρα, ὑποκλίνεται καὶ χαιρετᾶται, ἐνῶ τὰ πέντε ζευγάρια τοῦ χαμογελοῦν καὶ εἰσέρχονται [14]. Πίσω τους ἀκολουθεῖ ἡ Πανούκλα ποὺ προσπαθεῖ καὶ αὐτὴ νὰ εἰσχωρήσει στὴν ἔπαυλη, ἀλλὰ τὴν ἐμποδίζει ὁ Ἑρωτας, κλειδώνοντας μὲ δύναμη τὴν ἐξώθυρα («Derrière eux la Peste apparaît, et tâche de s'introduire furtivement par la porte. Mais le petit amour fronce les sourcils courroucé, saisit son arc... La Peste, effrayée, s'en va en jetant des cris... L'amour rit et referme la porte soigneusement à clef; il fourre la grande clef sans sa ceinture et disparaît, en bondissant sous les arbres en fleurs») [15].

Ἀκολουθοῦν οἱ σκηνές ποὺ ἀναφέρονται στὶς ἑννέα νύχτες-ἐνότητες, στὴν κάθε μία ἀπὸ τὶς ὁποῖες προτάσσονται—ὡς πρῶτα (εἰσαγωγικά) μέρη— σκηνές ποὺ ἀφοροῦν στὴ δράση ἀφενὸς τοῦ Ἑρωτα (ὡς συμβόλου ἐμπνευσης καὶ ἐμψύχωσης), καὶ ἀφετέρου τῶν βασιλέων / βασιλισσῶν (ὡς σκηνοθετῶν) ποὺ συμβάλλουν στὴν προοικονομία τῆς ἱστορίας ποὺ ἀκολουθεῖ. Ἔτσι, ἡ κάθε νύχτα χωρίζεται σὲ δύο μέρη: τὸ πρῶτο (εἰσαγωγικό) μὲ τὶς καινοτομίες τοῦ Καζαντζάκη (Ἑρωτας καὶ τεχνικὴ μεταθεάτρου), καὶ τὸ δεύτερο (κυρίως) μέρος, ὅπου μεταπλάθεται ἡ ἀντίστοιχη κάθε φορὰ *nouvéla* τοῦ *Decameron*.

I. Première nuit [16-53].

α) Τὸ πρῶτο μέρος [16-38] τῆς πρώτης νύχτας, ἀρχίζει μὲ σκηνές ποὺ λειτουργοῦν ὡς γενικὴ εἰσαγωγή σὲ ὅλο το ἔργο [16-31] καὶ ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης ἡμέρας τοῦ προτύπου⁵⁴. Συγκεκριμένα περιγράφεται ἡ ἔπαυλη, τὸ κλίμα εὐωχίας ποὺ ἐπικρατεῖ μέσα στοὺς κήπους της, μὲ ἐπὶ κεντρο τὴ δεκαμελῆ συντροφιά, ἡ προσπάθεια τῆς Πανούκλας νὰ τοὺς προσεγγίσει καὶ ἡ ἐπικράτηση τοῦ Ἑρωτα ποὺ τὴν διώχνει μακριὰ ἀπὸ τὴν ἔπαυλη. Στὴ συνέχεια ὁ Dionéo καλωσορίζει ὅλα τα μέλη τῆς ὁμήγυρης στὴν ἔπαυλὴ του, τονίζοντάς τους πὼς ὁ θάνατος δὲν ὑφίσταται γι' αὐτοὺς («-Mes nobles dames et Messires, soyez les bienvenus dans ma villa. Buvons! Chantons! La mort n'existe pas!») [23], ὅλοι συμφωνοῦν, καὶ μάλιστα ἡ μεγαλύτερη σὲ ἡλικία ἀρχοντοπούλα προτείνει

54. *Decameron*, β.π., σσ. 26-31 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σσ. 44-48 =Contes de Boccace, β.π., σσ. 10-12].

να χρησιμοποιήσουν —ώς αποτρεπτικό μέσο για τὸν θάνατο ποὺ караδοκεῖ— τὴ διήγηση ἐρωτικῶν ἱστοριῶν («-Ecoutez, messires et mesdames! Une idée m'est venue: Racontons des histoires drolatiques! Conjurons par la joie le peur de la mort!») [25]. Ἡ πρόταση γίνεται ἀσμένως ἀποδεκτὴ ἀπὸ ὅλους, ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς ὁποίους θέλει νὰ ξεκινήσει νὰ διηγεῖται τὴν ἱστορία ποὺ ξέρει. Ἡ ἀρχοντοπούλα προτείνει νὰ τηρηθεῖ σειρὰ προτεραιότητας μὲ βάση κλήρωση ποὺ θὰ γίνεται κάθε ἡμέρα. "Οποῖος θὰ κληρώνεται θὰ καταλαμβάνει τὸ ἐφήμερο ἀξίωμα τοῦ βασιλιᾶ-βασίλισσας, δηλαδὴ τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς παρέας, ποὺ θὰ ἀφηγεῖται, ἢ μᾶλλον κατ' οὐσίᾳ θὰ σκηνοθετεῖ τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἱστορίας ποὺ θέλει νὰ παρουσιάσει, μὲ τὴ βοήθεια κάποιων μελῶν τῆς ὁμήγυρης ποὺ θὰ ἐκτελοῦν χρέη ἡθοιοῦν («-Messires et mesdames, il faut mettre de l'ordre à la joie! Nous élire au sort, chaque soir, un Roi ou une Reine! Un chef. C'est lui qui va conter chaque nuit une histoire galante ») [28]. Καθένας, λοιπόν, γράφει τὸ ὄνομά του σὲ ἓνα χαρτί, ὁ Dionéo βάζει ὅλα τα χαρτιά μέσα στὸ ἀνεστραμμένο καπέλο του καὶ ἓνα λευκὸ περιστέρι τραβάει τὸν πρῶτο λαχνὸ ποὺ ἔχει τὸ ὄνομα τῆς Laurette [30]. "Ολοὶ ζητωκραυγάζουν καὶ ἐπευφημοῦν τὴν πρώτη βασίλισσα [31]. Παραπλήσιος εἶναι ὁ τρόπος ἐπιλογῆς τοῦ ἀρχηγοῦ στὸ πρότυπο, τουλάχιστον γιὰ τὴν πρώτη ἡμέρα (γιατί στὴ συνέχεια ὁ ἐπόμενος θὰ ἐπιλέγεται ἀπὸ τὸν προηγούμενο: «Ma, per ciò che le cose che sono senza modo non possono lungamente durare, io, che cominciatrice fui de' ragionamenti da' quali questa così bella compagnia è stata fatta, pensando al continuare della nostra letizia, estimo che di necessità sia convenire esser tra noi alcuno principale, il quale noi e onoriamo e ubbidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea di doverci a lietamente viver disporre. E acciò che ciascun pruovi il peso della sollecitudine insieme col piacere della maggioranza, e per conseguente, d'una parte e d'altra tratto, non possa chi nol pruova invidia avere alcuna, dico che a ciascun per un giorno s'attribuisca e 'l peso e l'onore; e chi il primo di noi esser debba nella elezion di noi tutti sia: di quelli che seguiranno, come l'ora del vespro s'avvicinerà, quegli o quella che a colui o a colei piacerà che quel giorno avrà avuta la signoria; e questo cotale, secondo il suo arbitrio, del tempo che la sua signoria dee bastare, del luogo e del modo nel quale a vivere abbiamo ordini e disponga»⁵⁵.

Τὸ πρῶτο μέρος τῆς *Première nuit* συνεχίζεται μὲ ἐπτὰ σκηνές [32-38], οἱ ὁποῖες —ἔπως καὶ οἱ εἰσαγωγικές σκηνές τῶν ἐπόμενων *νυχτῶν*— ἀναφέρονται στὶς σκηνοθετικὲς ὁδηγίες ποὺ δίνει ὁ / ἡ ἀρχηγὸς σὲ ἐκεῖνα τὰ μέλη τῆς ομάδας ποὺ τοὺς ἀναθέτει νὰ ὑποδυθοῦν τοὺς ρόλους τῆς ἱστορίας. Ἐτσι ἡ πρώτη βασίλισσα, ἡ Laurette ἀπευθύνεται στὴ δεκαμελῆ παρέα, τονίζοντας ὅτι δὲν εἶναι αὐταρχικὴ

55. Decameron, β.π., σσ. 27-28 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σ. 45 =*Contes de Boccace*, β.π., σ. 10].

καὶ τύραννος, ὥστε νὰ μονοπωλῇ ὅλη τὴ βραδιά μόνη της, διηγούμενη τὴν ἱστορία ποὺ ξέρει, ἀλλὰ ἀπεναντίας θέλει νὰ συνεργασθεῖ μὲ τοὺς ὑπόλοιπους, ὥστε νὰ τὴν ἀναπαραστήσουν ἀπὸ κοινοῦ («*Ecoutez, mes chers sujets. Ecoutez! Je ne suis pas un tyran; je désire collaborer avec mon peuple. Je ne veux pas raconter toute seule, je veux jouer, avec votre aide, mon histoire!*») [32]. Στὴ συνέχεια ἐπιλέγει τοὺς πρωταγωνιστές της, μὲ πρῶτο τὸν Dionéo ποὺ θὰ ὑποδυθεῖ ἕναν γέρο, στὸν ὁποῖο δίνει ὁδηγίες γιὰ τὸ πὼς θὰ ἐμφανισθεῖ, ψάλλοντας τὸ Πάτερ ἡμῶν: («*Eh, Dionéo, approchez, mon seigneur! Dionéo s'approche, il s'incline. La reine lui commande: -Vous allez vous travestir en vieillard. Mon histoire a besoin d'un homme vénérable, très très vieux. Dites: Pater noster... Dionéo dit d'une voix profonde de vieillard: -Pater noster. La reine hoche la tête: -Non! Non! Une voix encore plus basse... Come ça: Pater noster! Dionéo répète d'une voix plus basse encore: -Pater noster! La reine lui tape l'épaule: -Bien! Très bien! Allez vite vous habiller... Vous savez: une longue barbe, un chapelet, un bâton...*») [33]. Στὴ συνέχεια καλεῖ τὴ Philomène ποὺ τῆς ἀναθέτει τὸν ρόλο μιᾶς νεαρῆς γυναίκας («*Philomène, vous êtes une dame très, très honnête... Vous n'avez que un seul amour... Vous aimez...*») [34]. Τέλος ἐπιλέγει τὸν Pamphile γιὰ τὸν ρόλο τοῦ ἐραστῆ καὶ γιοῦ τοῦ γέρου («*Eh, messire, Pamphile, approchez! Pamphile s'approche joyeux; il murmure à ses amis, en se pavanant: -Je suis l'amant! Je suis l'amant! La reine continue: -Vous aimez ce jeune homme, le fils du vieillard... Maintenant voici que vous allez faire... La reine jette ses bras au cou des deux personnages et les entraîne sous les arbres...*») [35]. Ἀπομένουν στὸν κῆπο οἱ ὑπόλοιποι ἔξι ποὺ ἐκτελοῦν χρέη θεατῶν, ἐνῶ ὑπηρετές φέρνουν φρουτὰ καὶ κρασί, τὰ ποὺλιά κεληδοῦν, καὶ ξεπροβάλλουν στὸν οὐρανὸ τὰ πρῶτα ἄστρα [36]. Ὁ μικρὸς Ἑρώτας ἐμφανίζεται ἀνάμεσα στὰ δέντρα καὶ ξετυλίγει μιὰ ἐπιγραφή ποὺ ἐπισημαίνει ὅτι ἀρχίζει ἡ πρώτη νύχτα, ἐνῶ ἀφήνει νὰ τοῦ πέσει ἡ ζώνη, στὴν ὁποία ἀναγράφεται ἡ φράση ἀγάπα με («*Le petit amour apparaît entre les arbres... Il traîne, essoufflé, une grande tabelle; ses petits pieds trébuchent; il lève la tabelle et l'accroche à un arbre; on lit en grosses lettres brillantes: 1 Nuit. Le petit amour s'essuie le front, s'incline devant le public; sa ceinture se délie et tombe; il la ramasse vite, la regarde. Il la déploie et nous lisons: Aime-moi come je t'aime. Il jette un petit cri espiègle, il joue avec la ceinture en la tournoyant et s'en va en bondissant*») [37]. Οἱ ἔξι θεατὲς γελοῦν καὶ θορυβοῦν, γι' αὐτὸ ἡ βασίλισσα τοὺς ἐπαναφέρει στὴν τάξη («*Chut ! Restez tranquilles! Ne riez pas! Ils viennent!*») [38].

β) Στις ἐπόμενες σκηνὲς [39-53] περνάμε⁵⁶ στὸ δεύτερο-κυρίως μέρος τῆς

56. Τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ πρῶτο στὸ δεύτερο-κυρίως μέρος κάθε νύχτας θὰ μπορούσε νὰ

πρώτης νύχτας που αντιστοιχεί προς την τρίτη νουβέλα της τρίτης ημέρας του προτύπου⁵⁷. Πρόκειται για την ιστορία μιᾶς γυναίκας που εξομολογείται κατ' ἐπανάληψιν σὲ ἕναν ιερωμένο πῶς δῆθεν τὴν παρενοχλεῖ ἕνας νεαρὸς γνωστός του (τάχα τὴν παρακολουθεῖ, τῆς στέλνει γιὰ δῶρα μία ζώνη καὶ ἕνα πουγκί, τὴν κρυφοκοιτάζει γυμνὴ ἀπὸ ἕνα δέντρο). Πρόθεσή της εἶναι ὁ ἐξομολόγος νὰ ψέξει τὸν νέο, ὥστε ἐκείνος νὰ ὑποψιαστεῖ γιὰ τὶς ἐπιθυμίες καὶ τὰ ἐρωτικὰ αἰσθήματα ποὺ τρέφει γι' αὐτὸν ἡ γυναίκα. Ὁ ὁμορφος Φλωρεντινὸς καταλαβαίνει τὸ μῆ-
 νυμα καὶ ἀνταποκρίνεται στὸν ἔρωτα τῆς γυναίκας. Ὁ Καζαντζάκης στὴν πα-
 ραλλαγή του βάζει τὴ γυναίκα νὰ προσεγγίζει τὸν πατέρα τοῦ νέου, καὶ ὅχι τὸν
 πνευματικό του, γιὰ νὰ καταγγεῖλει πῶς δῆθεν δέχεται ἀπὸ αὐτὸν ἐρωτικὲς πα-
 ρενοχλήσεις («O mon père, votre fils me l'a envoyée... Il veut attenter à mon
 honneur. Tous les jours il passe et repasse devant ma porte... Sauvez-moi!
 Hier, il a osé m'envoyer cette ceinture en cadeau!...») [40]. Ἐτσι ὁ πατέρας
 τοῦ εἶναι αὐτὸς ποὺ τοῦ δίνει τὴ ζώνη ποὺ τάχα εἶχε στείλει στὴ γυναίκα. Ὁ
 νέος καταλαβαίνει τὸν συμβολισμό τῆς ζώνης ποὺ δὲν τὴν εἶχε βέβαια ξαναδεῖ
 («Le fils, resté seul, déploie la ceinture, l'examine... Il sourit, il l'aspire... Il
 murmure: -*Quel parfum, mon Dieu!* Tout à coup il sursaute; il voit en lettres
 d'or tout autour de la ceinture: *Aime-moi comme je t'aime*. Il sourit... Il
 regard tout autour... Il murmure: -*Qui est-ce? Qui est-ce?* Il éperonne son
 cheval et s'en va») [45]. Ὁ Καζαντζάκης παρεμβάλλει μία σκηνὴ ποὺ ζουμάρει
 στοὺς "θεατές", χρησιμοποιοῦντας πάλι τὴν τεχνικὴ τοῦ μεταθεάτρου («L'audi-
 toire se met à applaudir... On rit... On crie: -*Bravo! Bravo!* La reine se lève:
 -*Silence! Trois jours se sont passés... Silence! L'amoureuse va apparaître de
 nouveau!*») [46]. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ ἐπεισοδίου,
 ὅταν ὁ νεαρὸς σκαρφαλώνει σὲ ἕνα δέντρο γιὰ νὰ μπεῖ στὸ ὑπνοδωμάτιο τῆς γυ-
 ναίκας. Ἡ βασίλισσα προτρέπει τοὺς "θεατές", νὰ πλησιάσουν κάτω ἀπὸ τὸ πα-
 ράθυρο γιὰ νὰ παρακολουθήσουν τὴν τελικὴ σκηνή («La reine met le doigt sur
 la bouche: -*Chut! Eteignez quelques torches... Allons sous la fenêtre...*»)

ἐπιτυγχάνεται μὲ τεχνικὴ φλὰς μπάκι. Βλ. σχετικὰ Henri Agel, Ὁ Κινηματογράφος, Μετά-
 φραση Εὐγενίης Χατζίσκου-Καραγκούνη, Ἐκδοτικὸς Οἶκος Γ. Φέξη, Ἀθῆναι 1965, σ. 91:
 «Ἡ ἀναδρομὴ στὸ παρελθὸν τώρα πιά ὑποβάλλεται: ἡ κάμερα ξεκινᾷ ἀπὸ ἀντικείμενο ἢ
 ἀπὸνα πορτραῖτο, ἀπὸ μιὰ φωτογραφία, ἀπὸνα χωριό. Προσηλώνεται γιὰ λίγα δευτερόλε-
 πτα ἀρκετὰ ἐπίμονα σ' αὐτὸ τὸ μεταβατικὸ στοιχεῖο. Ὅστερα μὲ φοντὴ ἀνσαινὲ βλέπουμε τὸ
 ἀντικείμενο τοποθετημένο σ' ἕνα ἄλλο σύνολο (ποὺ ἀνήκει στὸ παρελθόν). Τὸ φωτογραφημέ-
 νο γροῦπ ἢ τὸ σχεδιασμένο πρόσωπο ζωντανεύουν. Τὸ χωριὸ κατοικεῖται ἀπὸ διαφορετικὲς
 παρυσίες. Αὐτὸ τὸ γλιστρημα πραγματοποιεῖται ἐνῶ μιὰ φωνὴ ὅφ (ἐκτὸς πλάνου) διηγεῖται.
 Αὐτὴ ἡ φωνὴ ἀντικαθίσταται συχνὰ ἀπὸ μουσικὴ φράση. Ἐτσι, αἰσθανόμαστε νὰ γλιστράμε
 στὸ παρελθὸν μὲ μοναδικὴ ἄνεση».

57. Decameron, ὁ.π., σσ. 245-255 [=Τὸ Δεκάμηρο εἰκονογραφημένο, ὁ.π., σσ. 261-
 272 =Contes de Boccace, ὁ.π., σσ. 133-140].

[54]. Πράγματι ὅλοι μαζί παρακολουθοῦν τὴ συνάντηση τῶν δύο ἐρωτόληπτων («Tous se lèvent et suivent la reine sous la fenêtre de la villa... La fenêtre est illuminée, ouverte. L'amant escalade un petit mur, tombe dans le jardin, avance sous les arbres... Il lève la tête, regarde la fenêtre illuminée, il sourit... Il s'élance vers un haut arbre qui se dresse jusqu'à la fenêtre, y grimpe, très svelte. Derrière lui grimpe le petit amour. La dame demi-nue se penche de la fenêtre, haletante... Elle tend ses bras. Elle chuchote: *-Enfin! Enfin, mon amour, tu as compris!* Le fils rit. Il saisit les mains de la belle, fait un bond et entre par la fenêtre. La fenêtre se referme... La lumière s'éteint...») [52]. Ἡ πρώτη νύχτα κλείνει μὲ τὴν ἐπανεμφάνιση τοῦ μικροῦ Ἑρώτα («Le petit amour, debout, devant la fenêtre, étend ses ailes et sourit ») [53].

II. Deuxième nuit [54-90].

α) Τὸ πρῶτο μέρος [54-58] τῆς δεύτερης νύχτας ξεκινáει μὲ τὸν μικρὸ Ἑρώτα ντυμένο σὰν ἀστρονόμο, ποὺ κρατáει τὴν ἐπιγραφή 2 Nuit [54], ἐνῶ ὁ βασιλιάς τῆς ἡμέρας αὐτῆς καλεῖ τὰ μέλη τῆς συντροφιᾶς νὰ μεταφέρουν τὰ κατáλληλα σκηνικά γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς δεύτερης ἱστορίας («Les dix compagnons échafaudent en cartons deux maisons sans façade [de façon que tout ce qui se passe soit visible des personnages-spectateurs]. On rit, on va et vient pressé... Le roi, à la couronne de roses, commande: *-Allons, vite! vite! Bâissez-moi une église en face. Et apportez-moi un froc de moine et un habit d'astrologue... Et une longue ficelle!*») [55]. Πράγματι ὅλοι καταπιάνονται μὲ τὸ στήσιμο τῶν σκηνικῶν («Les compagnons se mettent à bâtir l'église, bien vite... On entasse des blocs énormes de carton, Dionéo porte sur la ponte de ses doigts le clocher tout entier et le superpose à l'église... En quelques secondes l'église est prête. Entre-temps on apporte le froc, l'habit d'astrologue, la ficelle; on remet le tout entre les mains du Roi») [57]. Τέλος, ὁ βασιλιάς ἐπιλέγει τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς ἱστορίας του καὶ τοὺς δίνει τὶς ἀπαραίτητες ὁδηγίες («Le Roi appelle: *-Eh, ma noble dame Philine, approchez-vous, et vous, Léon, et vous Gaétano.* Les trois s'approchent en riant. Le roi donne l'habit de l'astrologue à Gaétano: *-Tenez, Gaétano, habillez-vous. Vous êtes un astrologue très très jaloux de votre femme!* Gaétano s'habille vite vite. Le roi lui commande: *-Faites le bossu! Mettez un oreiller sur le dos. Encore un peu... Bien! Prenez aussi ce froc et cette ficelle. Ailez! Vous, madame, vous êtes la femme de l'astrologue; habillez-vous comme vous voulez. Vous habitez là, dans la première maison... A côté habite un jeune homme, très beau. Vous, Léon! Et maintenant débrouillez-vous!») [58].*

β) Ἀκολουθεῖ τὸ κυρίως μέρος [59-90] τῆς δεύτερης νύχτας ποὺ ἀντιστοιχεῖ

πρὸς τὴν πέμπτη νουβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας τοῦ προτύπου⁵⁸. Πρόκειται γιὰ μιὰ σύζυγο ποὺ λέει στὸν ζηλιάρη σύζυγό της ὅτι δῆθεν κάθε βράδυ βλέπει ἕναν ἐρωτικό ἐφιάλτη. Ἐτσι, καταφέρει νὰ τὸν ἐξωθήσει νὰ μεταμφιεσθεῖ σὲ ἐξομολόγο καὶ ἡ ἴδια, χωρὶς τάχα νὰ τὸν ἀναγνωρίζει, τοῦ ἐπαναλαμβάνει μὲ περισσότερες λεπτομέρειες ὅτι δῆθεν τὴν ἐπισκέπτεται ἕνα φάντασμα-δαίμονας (στὸ πρότυπο ἀναφέρεται ἕνας σατανικὸς ἱερωμένος) ποῦ, ἀφοῦ μὲ τρόπο μαγικὸ κοιμίζει τὸν σύζυγό της, κατόπιν ξαπλώνει μαζὶ της στὸ κρεβάτι («La porte de la sacristie s'ouvre, un prêtre se dirige vers le confessionnal. La dame s'approche. Elle se met à se confesser agenouillée. On entend leurs voix. -Aimes-tu ton mari? La femme répond avec passion: -Oh, oui, mon père! Je l'adore! Je l'adore! -As-tu commis quelque péché contre lui? -Oh non, jamais! Mais... -Mais quoi? Parle, ma fille! Confesse tout! Soulage ton cœur! Pense à ton âme! Pense à l'enfer! La femme d'une voix tremblante: -Mais, mon père, il arrive quelque chose de terrible toutes les nuits! -Toutes les nuits! Quoi donc? Quoi? -Un homme, un fantôme, un démon... je ne sais pas... -Eh bien! Eh bien! [la voix du confesseur est haletant]. La femme continue: -... et... et il dort avec moi! -Ciel! Mille tonnerres! Et ton mari? -Le diable, ah! C'est sûrement un diable, murmure quelques paroles magiques et mon mari... couché à côté de moi... s'endort profondément et n'entend rien! Et, Dieu sait, si le diable fait du tapage!... Le confessionnal est secoué. Le confesseur hors de lui crie: -Malheur à toi, femme perdue! Malheur à toi! Non, je ne crois pas au diable, moi, non, je ne crois pas! Ça doit être un homme! La femme se met à pleurer: -Qu'y puis-je faire, mon père? Je suis une femme faible. Priez pour moi! Sauvez-moi! La voix du confesseur retentit sourde: -Je vais prier ce soir Dieu! Ah! Ah! Et à quelle heure vient-il? -Un peu avant minuit, mon père! -Un peu avant minuit? Bien! A cette heure là je serai en prière. Oh, malheureuse, tremble! La femme éclate en sanglots... -Va, rentre chez toi... en ne dis rien à ton mari!») [71]. Ὁ μεταμφιεσμένος σὲ ἐξομολόγο σύζυγος ἔχοντας πλέον πεισθεῖ γιὰ τὴ βραδινὴ ἔλευση τοῦ μαγικοῦ ἐπισκέπτη ξημεροβραδιάζεται ἔξω ἀπὸ τὴν πόρτα, κάνοντας χρὴν φρουροῦ. Ἐτσι ἡ γυναίκα του βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ δεχτεῖ στὸ ὑποδωμάτιό της τὸν ἐραστὴ της («La femme derrière la porte de sa chambre écoute. Elle entend des pas. Quelqu'un gratte à sa porte. La dame tourne doucement la clef une, deux fois. L'amant se précipite dans la chambre. La porte se referme. Les deux amants s'entrelacent. La veilleuse s'éteint») [84].

58. Decameron, β.π., σσ. 603-611 [=Τὸ Δεκάμηρο εἰκονογραφημένο, β.π., σσ. 619-628 =Contes de Boccace, β.π., σσ. 325-330].

III. *Troisième nuit* [91-118].

α) Τὸ πρῶτο μέρος [91-104] ἀρχίζει, ὅπως πάντα, μὲ τὸν μικρὸ Ἑρωτα – μεταμφιεσμένο αὐτὴ τῇ φορὰ σὲ μαῦρο παιδάκι–, τὸν κηπουρὸ τῆς ἑπαυλῆς, τὸν Jules, καὶ ἓνα πιθάρι ποὺ προοιδεάζει γιὰ τὴν ἱστορία ποὺ θὰ ἀκολοθῇ («Une jarre tourne, tourne comme une toupie... Enfin elle s'arrête. Le petit amour travesti en négrillon [il porte des anneaux aux chevilles, aux bras et au nez] sort de la jarre, salue le public, plante une tabelle: *3 Nuit*, s'incline de nouveau et disparaît dans la jarre») [91]. Ὁ Dionéo λέει στὸν κηπουρὸ τοῦ ὅτι ἔχει ἀνάγκη τὸ σπιτάκι τοῦ γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἐπόμενης ἱστορίας («Eh, mon vieux Jules! Nous avons besoin de ta maisonnette ce soir!») [94]. Ὅταν πλέον μεταβαίνουν ἐκεῖ, ὁ Dionéo τονίζει ὅτι ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα πιθάρι («Ah! Une jarre! Une jarre! J'ai tout ce qu'il me faut; une femme, un mari, un amant et une jarre! En avant, mes enfants, l'histoire commence! Fermez la porte!») [96]. Ὁ ἴδιος ἐπιλέγει τοὺς τρεῖς πρωταγωνιστὲς τῆς ἱστορίας τοῦ (ποὺ θὰ ὑποδυθοῦν ἓναν χτίστη, τὴ γυναῖκα τοῦ καὶ τὸν ἐραστή της), τοὺς ὁποίους προτρέπει νὰ μεταμφιεστοῦν σὲ νέγρους («Vite, mes braves! Barbouillez-vous de suie... Noircissez-vous. Vous êtes des nègres! Mettez des pagnes... un drap autour de la ceinture! Bon! C'est tout! Et vous, madame la négresse, où sont vos bijoux? Des anneaux aux chevilles, aux bras, au nez, aux oreilles! Des colliers, de coquillages... Parfait... Eh, monsieur le mari, sortez! Revenez dans cinq minutes [il se tourne vers les deux amants] N'est-ce pas? Cinq minutes ça suffit... La femme s'écrie... -De grâce, un quart d'heure! Dionéo rit: -Entendez-vous, monsieur le mari? Un quart d'heure») [98]. Ὅταν φεύγει ὁ σύζυγος, ὁ Dionéo ἀπευθύνεται στοὺς δύο ἐραστὲς προτρέποντάς τους νὰ ἐκμεταλλευθοῦν τὴν ἀπουσία τοῦ («Maintenant, amusez-vous, mes gaillards! La vie est brève!») [99]. Τοὺς χοροὺς καὶ τὶς περιπτύξεις τῶν ἐραστῶν παρακολουθοῦν οἱ ἑπτὰ "θεατές" καὶ ὁ κηπουρός. Ὁ μικρὸς Ἑρωτας παίζει καὶ πάλι πρωταρχικὸ ρόλο, ἀφοῦ σπρώχνει τοὺς δύο ἐραστὲς σὲ μιὰ ψάθα («Les deux amantes, excitées ainsi par la danse, s'enlacent. Le petit amour étend sur le sol une natte; les amants s'apprentent à s'y étendre. L'amour négrillon va et vient impatient. Il les pousse vers la natte») [104].

β) Τὸ κυρίως μέρος [105-118] τῆς *τρίτης νύχτας* ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν *δεύτερη νουβέλα* τῆς *ἑβδομῆς ἡμέρας* τοῦ προτύπου⁵⁹. Πρόκειται γιὰ τὴ γνωστὴ ἱστορία τῆς Peronella⁶⁰, τῆς νεαρῆς συζύγου ποὺ κρύβει τὸν ἐραστή της μέ-

59. Decameron, ὁ.π., σσ. 586-590 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, ὁ.π., σσ. 599-604 =Contes de Boccace, ὁ.π., σσ. 315-317].

60. Τὴν ἱστορία αὐτὴ τὴν περιέλαβε στὴν ταινία τοῦ καὶ ὁ Pasolini, μὲ τίτλο «Episodio "Peronella"». Βλ. σχετικὰ Pier Paolo Pasolini, *Per Cinema*, ὁ.π., σσ. 1384-1389.

σα στὸ πιθάρι, ὅταν ἀπρόσμενα ἐπιστρέφει ὁ σύζυγός της στὸ σπίτι γιὰ νὰ τῆς ἀνακινῶσει περιχαρῆς ὅτι πούλησε τὸ πιθάρι. Ἡ Peronella τοῦ λέει ὅτι δῆθεν τὸ πούλησε σὲ καλύτερη τιμὴ στὸν νεαρὸ ποὺ βρίσκεται μέσα του γιὰ νὰ ἐλέγξει τὴν κατάστασή του («Le mari entraîne sa femme par la main, traversent la petite cour, entrent dans la chambre. Le mari se dirige droit à la jarre, il la tape en s'écriant: -Eh bien, ma femme, sais-tu? Cette jarre je l'ai vendue! Je vais l'emporter tout de suite et empocher l'argent! La jarre se met à remuer. La femme se met devant la jarre, écarte son mari et s'écrie: -Vendue! Vendue! Et combien? Le mari se frotte les mains: -Quatre écus! La femme éclate de rire: -Ah que tu es sot! Tu fais toujours des bêtises! Quatre écus! Mais moi, idiot, je l'ai déjà vendue pour sept écus! Le mari émerveillé, embrasse sa femme: -Pour sept écus! Oh! Oh! Et qui a été l'imbécile qui... La femme lui ferme la bouche... -Chut! [elle lui montre la jarre] Chut! L'acheteur est là... là dedans! Le mari ouvre les yeux ébahi: -Là dedans? Dans la jarre? -Dans la jarre! -Et qu'est-ce qu'il fiche là? -Chut! Il examine la jarre si elle est en bon état!») [111]. Ὁ ἐραστής, ἔχοντας ἀκούσει τὴ στιχομυθία, βγάζει τὸ κεφάλι του ἀπὸ τὸ πιθάρι καὶ λέει πὼς συμφωνεῖ γιὰ τὴν ἀγορά, ἀλλὰ προφασίζεται πὼς τὸ πιθάρι εἶναι δῆθεν πολὺ βρώμικο μέσα, καὶ τονίζει ὅτι θὰ τὸ ἀγοράσει μόνον ἂν καθαριστεῖ. Ἔτσι ὁ σύζυγος ἀναγκάζεται νὰ μπεῖ μέσα καὶ οἱ ἐραστές βρίσκουν τὴν εὐκαιρία νὰ συνεχίσουν ἀνενόχλητοι τὶς ἐρωτικές τους περιπτύξεις («Il est presque suffoqué. Il s'écrie: -Ohé! La bonne femme! Le mari s'empresse: -Me voici! L'amant lève la tête, regarde le mari, l'écarte: -Je demande la femme avec qui j'ai fait le marché de cette jarre! Le mari s'incline: -Je suis son mari! A vos ordres! L'amant dit essoufflé, en s'essuyant le front: -La jarre me paraît bonne... Mais il y a là dedans des ordures! Je ne la prendrai pas qu'elle ne soit nettoyée! La femme intervient: -Oh! Voici mon mari qui va la nettoyer à l'instant! Il s'y connaît... Mon ami, entre là dedans! -Volontiers! Répond le mari») [113]. Ὄταν πλέον ὀλοκληρωθεῖ τὸ ξύστρισμα τοῦ πιθαριοῦ ἀπὸ τὸν σύζυγο καὶ ἡ ἐρωτικὴ πράξη ἀπὸ τοὺς ἐραστές, ὅλοι εἶναι εὐτυχισμένοι («On ouvre la porte, l'amant sort en trébuchant. Le mari referme la porte, gambade dans la cour, embrasse sa femme: -Bravo, bravo, ma petite, tu l'as mis dans le sac!») [118].

IV. Quatrième nuit [119-146].

α) Στὴν ἀρχὴ τοῦ πρώτου μέρους [119-126] τῆς τέταρτης νύχτας ἐμφανίζεται ὁ μικρὸς Ἑρωτας, ἔχοντας μεταμφιεσθεῖ σὲ διάβολο καὶ βαστώντας τὴν ἐπιγραφή 4 *Nuit* ποὺ στὴν κορυφὴ της ἔχει ἓνα ὁμοίωμα κεφαλίου γαϊδάρου [119]. Αὐτὸ ἀκριβῶς μᾶς προἰδεάζει γιὰ τὴν ἱστορία ποὺ θὰ ἀκολουθήσει. Μάλιστα ὅλο σχεδὸν τὸ πρῶτο μέρος τῆς συγκεκριμένης νύχτας ἀφιερώνεται στὸν τρόπο ἐξεύ-

ρεσης τοῦ ὁμοιώματος αὐτοῦ. Ἀρχικὰ ἡ βασίλισσα ζητάει ἀπὸ τὸν οἰκοδεσπότη Dionéo ἕνα κεφάλι γαϊδάρου, ἀναγκαίου γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἱστορίας της («-Dionéo, j'ai besoin d'une tête d'âne! Tous s'esclaffent. -D'une tête d'âne? La reine répond: -Oui, oui... ne riez pas! Sans ça mon histoire est fichue!») [121]. Αὐτὸς μὲ τὴ σειρὰ του συμφωνεῖ καὶ καλεῖ τὸν κηπουρό του, τὸν Jules, γιὰ νὰ τοῦ βρεῖ τὸ παράξενο αὐτὸ ἀντικείμενο. Ὁ κηπουρὸς φοβᾶται μήπως θέλουν νὰ ἀποκεφαλίσουν τὸν γαϊδάρο του, ἀλλὰ τὸν καθησυχάζουν («-Mon vieux Jules, tu sais, nous avons besoin d'une tête d'âne! Jules recule épouvanté: -D'une tête d'âne! O mon pauvre ânon! Dionéo éclate de rire: -N'aie pas peur, Jules. Nous n'allons pas égorger ton âne! J'ai vu épouvantail au milieu du potager! C'est une tête d'âne, n'est-ce pas? Apporte-la vite! Jules, soulagé, s'en va») [123]. Στὴ συνέχεια ἡ βασίλισσα προβαίνει στὴν ἐπιλογὴ τῶν "ἡθοποιῶν" τῆς, στοὺς ὁποίους καὶ δίνει τὶς πρῶτες ὁδηγίες («-O cher trio, approchez! Vous, vous êtes le mari! Un docteur célèbre... Vous habitez aux environs de Florence... mettons ici, dans cette villa! Vous Amélie, vous êtes sa femme... Naturellement vous la trompez... Voici l'amant! -Et la tête d'âne? Demande l'amant. La reine sourit: -La tête d'âne, mon ami, chut! Elle est votre complice! Elle se tourne vers le mari: -Mais, monsieur le docteur, donnez le bras à madame votre femme, je vous prie, et allez vous coucher...») [124]. Ἀφοῦ ἀποχωρήσει τὸ ὑποτιθέμενο ἀντρώγυνο, ἡ βασίλισσα ἐπεξηγεῖ σὲ αὐτὸν ποῦ θὰ παίξει τὸν ἐραστὴ τῇ χρῆση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ γαϊδαροῦ μὲ συμβολικὸ τρόπο (γιὰ νὰ γίνονται σινιάλα): ὅταν αὐτὸ εἶναι στραμμένο πρὸς τὴν Φλωρεντία, σημαίνει ὅτι ὁ σύζυγος λείπει καὶ ἔτσι αὐτὸς μπορεῖ νὰ πάει νὰ συναντήσει τὴν ἀγαπημένη του, ὅταν ὅμως εἶναι στραμμένο πρὸς τὸ σπίτι, τότε δηλώνεται ἡ παρουσία ἐκεῖ τοῦ συζύγου, ὁπότε δὲν πρέπει νὰ πλησιάσει («-Ouvrez vos oreilles, monsieur l'amant, écoutez bien: La tête d'âne est votre complice. Lorsque le mari se trouve à Florence la tête d'âne est tournée vers cette direction là [elle montre Florence]. Et alors vous comprenez, vous entrez dans la villa, et vous remplacez monsieur le mari. Lorsqu'elle est tournée vers ici [elle montre la villa] alors, mon pauvre ami, le mari est chez lui et l'on n'a pas besoin de vos services. Compris?») [125]. Πρόκειται γιὰ τὸ βασικὸ εὐρημα πάνω στὸ ὁποῖο ὁ Βοκκάκιος οἰκοδομεῖ τὴν ἱστορία τῆς πρώτης νουβέλας τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας τοῦ *Decameron* («Ma, non intendendo essa che questa fosse così l'ultima volta come stata era la prima, né Federigo altresì, acciò che ogni volta non convenisse che la fante avesse ad andar per lui, ordinarono insieme a questo modo: che egli ognindì, quando andasse o tornasse da un suo luogo che alquanto più su era, tenesse mente in una vigna la quale allato alla casa di lei era, ed egli vedrebbe un teschio d'asino in su un palo di quelli della vigna, il quale quando col muso volto vedesse verso Firenze, sicuramente e senza alcun fallo la sera di notte se ne venisse a lei, e se non trovasse l'uscio

aperto, pianamente, picchiasse tre volte, ed ella gli aprirebbe; e quando vedesse il muso del teschio volto verso Fiesole, non vi venisse, per ciò che Gianni vi sarebbe. E in questa maniera facendo, molte volte insieme si ritrovarono»⁶¹. Τέλος, ἀφοῦ φθάνει ὁ Jules, μεταφέροντας τὸ ζητούμενο κεφάλι, ἡ βασίλισσα δίνει τις τελικὲς ὁδηγίες καὶ πρὸς τὸν σύζυγο («-Voyez-vous! Monsieur le mari lui! Care à vous! Elle se tourne vers la compagnie: -Maintenant, messires et mesdames, entrons dans la chambre à coucher de madame la docteur! Là nous allons tout voir à notre aise!») [126].

β) Ἔτσι, ὅλα εἶναι ἑτοιμα ὥστε, στὸ κυρίως μέρος [127-146], νὰ ἀρχίσει ἡ ἀναπαράσταση τῆς ἱστορίας τῆς τέταρτης νύχτας ποὺ ἀντιστοιχεῖ, ὅπως προαναφέραμε, πρὸς τὴν πρώτη νουβέλα τῆς εβδομῆς ἡμέρας⁶². Ἡ πλοκὴ ξεκινάει μὲ τὴν ἀπροσδόκητὴ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ γαιδάρου πρὸς τὴ Φλωρεντία, δίνοντας ἔτσι λαμβασμένο σῆμα στὸν ἑραστὴ νὰ ἔρθει στὸ σπίτι τῆς ἐρωμένης του. Αὐτὴ ὅμως κοιμᾶται μὲ τὸν σύζυγό της, καὶ ὅταν χτυπᾷ τὴν πόρτα ὁ ἑραστής, αὐτὴ προσπαθεῖ νὰ πείσει ἀρχικὰ τὸν σύζυγό της πὼς πρόκειται γιὰ θόρυβο ποὺ προκαλεῖ ἓνα ποντίκι, ἐνῶ στὴ συνέχεια τοῦ λέει πὼς μᾶλλον εἶναι ἓνα φάντασμα στὴν ἐξώπορτα ποὺ θέλει νὰ τοῦ κάνει κακὸ («La femme met le doigt sur la bouche: -Chut! C'est un revenant! Un esprit!... Lorsque tu es là il rôde autour de la maison! Lorsque tu dors il entre par la fissure de la porte... il veut te tuer! Le mari, les yeux hagards, balbutier: -Me tuer! Me tuer! -Oui, oui... il frappe la queue, il menace... Mais moi je le serre bien fort dans mes bras, je le jette par terre... je ne le lâche pas! Le mari murmure: -O mon Dieu! Et maintenant? Je suis perdu! Un revenant! Et qu'est-ce qui il a dit? -N'as-tu pas entendu? Il menaçait...») [135]. Ἔτσι, τὸν πείθει νὰ κάνουν ξόρκια, καὶ μεταξὺ ἄλλων τὸν βάζει νὰ λέει δυνατὰ (τὰ ἀκαταλαβίστικα γι' αὐτὸν λόγια) πὼς ὁ ἄνεμος γύρισε τὸ κεφάλι τοῦ γαιδάρου («-Crie fort! Qu'il entende la voix! Le mari d'une voix défaillante: -Que dois-je crier? -Crie: Le vent, le vent a tourné la tête d'âne! Le mari fixe sa femme soupçonneux: -Que signifie cela? La femme met le doigt sur la bouche: -Chut! C'est l'enchantement! Crie-le! Crie-le! Sinon nous sommes tous les deux perdus ce soir!») [142]. Πράγματι ὁ σύζυγος κραυγάζει δυνατὰ τὰ ὑποτιθέμενα μαγικὰ λόγια («Le mari crie en bégayant: -Le vent... le vent... a tour... tour... tourné la tête d'âne!») [143]. Ἔτσι ὁ ἑραστής καταλαβαίνει τὸ λάθος ποὺ προκλήθηκε, ἐξαιτίας τοῦ ἀνέμου ποὺ γύρισε τὸ κεφάλι τοῦ γαιδάρου, καὶ ἀποχωρεῖ. Ὁ σύζυγος, εὐτυχῆς ποὺ ἀποτράπηκε ἡ εἴσοδος στὸ σπίτι τοῦ "φαντάσματος" ποὺ ἤθελε νὰ τοῦ κάνει κακὸ,

61. Decameron, β.π., σσ. 582-583 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σσ. 594-595 =Contes de Boccace, β.π., σ. 313].

62. Decameron, β.π., σσ. 581-585 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σσ. 593-598 =Contes de Boccace, β.π., σσ. 312-315].

εὐχαριστεῖ τὴ γυναῖκα του γιὰ τὸ ξόρκι («Le mari, épuisé, tombe dans les bras de sa femme: -Merci, merci ma chérie! Tu m'as sauvé la vie! La femme répond avec modestie: -Mon ami, je n'ai fait que mon devoir!») [146].

V. Cinquième nuit [147-169].

α) Τὸ πρῶτο μέρος [147-149] τῆς πέμπτης νύχτας εἶναι σύντομο καὶ ἐκτείνεται μόλις σὲ τρεῖς σκηνές, στὶς ὁποῖες ἀρχικὰ ἐμφανίζεται ὁ μικρὸς Ἑρωτας, κρατώντας μία ὀμπρέλα καὶ τὴν ἐπιγραφή *5 nuit*, τὰ γράμματα τῆς ὁποίας σβήνονται ἀπὸ τὶς σταγόνες τῆς βροχῆς [147]. Κατόπιν περιγράφεται ἓνα ὑπνοδωμάτιο, ὅπου κοιμᾶται ἡ πρωταγωνίστρια τῆς ἱστορίας μὲ τὸν ἐραστὴ της, ἐνῶ ἡ βασίλισσα προτρέπει τὰ ὑπόλοιπα μέλη τῆς ὁμάδας νὰ κρυφτοῦν πίσω ἀπὸ τὰ ἐπιπλα σιγὰ-σιγὰ, γιὰ νὰ μὴν τοὺς ξυπνήσουν («-Cachez-vous derrière les meubles... Ne bougez pas! La dame dort avec son amant! Ne les réveille pas!») [148]. Ὅλοι τοὺς ὑπακούουν, ἐνῶ ἔξω πέφτει δυνατὴ βροχὴ [149].

β) Τὸ κυρίως μέρος [150-169] τῆς πέμπτης νύχτας ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν ἕκτη νομβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας⁶³. Πρόκειται γιὰ τὴν ἱστορία μιᾶς γυναίκας ποὺ κρύβει πίσω ἀπὸ τὴν κουρτίνα τοῦ κρεβατιοῦ ἓναν ἐραστὴ της, μόλις ἡ ὑπηρέτριά της τὴν πληροφορεῖ ὅτι κατέφθασε ἀπρόσμενα ἓνας ἱππότης ποὺ τὴν ὀρεγόταν, ἀλλὰ αὐτὴ δὲν τὸν ᾔθελε. Προσπαθεῖ, λοιπόν, νὰ ἀποφύγει τὶς περιπτώξεις τοῦ ἱππότη καὶ ταυτόχρονα νὰ τὸν κρατήσῃ μακριὰ ἀπὸ τὴν κρυψώνα. Τότε ἡ ὑπηρέτρια ἐπανεμφανίζεται γιὰ νὰ ἀνακοινώσει ὅτι γύρισε ὁ σύζυγός της («La porte, soudain, s'ouvre; la servante apparaît éperdue: -Madame! Madame! Monsieur votre mari vient! La dame effrayée se jette à genoux devant la Vierge: -O ma petite Vierge, viens à mon aide!») [159]. Μετὰ τὴν πρώτη ταραχὴ της, σκέφτεται ἓνα σχέδιο ποὺ θὰ τὴ γλυτώσει καὶ ἀπὸ τὸν ἀνεπιθύμητο ἐραστὴ καὶ ἀπὸ τὸν σύζυγο. Παρακαλεῖ, λοιπόν, τὸν ἱππότη —γιὰ νὰ μὴν τὸν δεῖ ὁ σύζυγός της— νὰ ἀρχίσει νὰ τρέχει κραδαίνοντας τὸ σπαθί του σὰν νὰ κυνηγᾷ κάποιον («-Ecoute! Si tu m'aimes, fais ce que je vais te dire. Brandis ton épée nue, cours par l'escalier et crie de toutes tes forces: -Ah! Il m'est échappé! Où est-il? Je vais le tuer! Ah! Ah! Si mon mari veut t'arrêter et demander des explications, ne t'arrête pas, saute sur ton cheval et pars à bride abattue») [160]. Ὅταν φθάνει ὁ σύζυγος, ἡ γυναῖκα τοῦ λέει ὅτι μπῆκε στὸ δωμάτιό της ἓνας νεαρὸς ζητώντας της νὰ τὸν κρύψει, γιὰ τὸν κυνηγοῦσε νὰ τὸν σκοτώσει ἓνας ἱππότης, αὐτὸς ποὺ μόλις εἶχε φύγει μὲ τὸ σπαθί στὸ χέρι («-Ecoute... écoute... [Elle parle suffoquée] Un jeune homme inconnu ouvrit tout à coup

63. *Decameron*, β.π., σσ. 612-616 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σσ. 629-632 =*Contes de Boccace*, β.π., σσ. 331-333].

ma porte en tremblant... Il criait: -"Noble dame, sauvez-moi! Sauvez-moi! Il veut me tuer!". En ce moment survint ce chevalier rustre que tu as vu, l'épée à la main. Il criait: -"Où est-il? Où est-il que je le tue!". Il a osé entrer dans ma chambre, il a fouillé partout... il a mis tout sens dessus dessous. Regarde les meubles mon ami! Regarde le lit! Le mari regarde le lit, les meubles renversés...) [165]. Ὁ σύζυγος, ἔχοντας πεισθεῖ, φωνάζει δυνατὰ στὸν νεαρὸ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴν κρυψώνα του, γιατί ὁ (ὑποτιθέμενος) διώκτης του εἶχε φύγει («-Eh, jeune homme, où es-tu? N'aie pas peur! Ton ennemi est loin! Montre-toi!») [167]. Τελικὰ τὸν βρίσκει καὶ τὸν σέρνει ἔξω λιπόθυμο, χωρὶς νὰ ὑποψιάζεται τὸν πραγματικὸ λόγὸ ποὺ αὐτὸς βρίσκεται στὸ ὑπνοδωμάτιό του («Le mari avance avec précaution... Il se penche, étende la main, il tire... tire... Nous voyons les pieds, les jambes, le corps, le tête inerte de l'amant... Il s'est évanoui... Le mari le regarde avec pitié: -Pauvre garçon, de peur il s'est évanoui!») [169].

VI. Sixième nuit [170-218].

α) Τὸ πρῶτο μέρος [170-189] τῆς ἑκτῆς νύχτας ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἐνότητες. Στὴν πρώτη ἐμφανίζεται ὁ κηπουρὸς τῆς ἑπαυλῆς ποὺ εἰσέρχεται στὸν κῆπο τῆς πάνω στὸν φορτωμένο μὲ προμήθειες γαῖδαρό του, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὰ δύο σκυλιά του, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν Πανούκλα ποὺ τρέχει νὰ κρυφτεῖ πίσω ἀπὸ τὰ δέντρα. Ἐνῶ πέφτει ἡ νύχτα ἐμφανίζεται ὁ μικρὸς Ἑρωτὰς ντυμένος σὰν ἀρχαῖος Ρωμαῖος καὶ ἀρχίζει νὰ κατασκευάζει μὲ φωσφορίζοντα γράμματα μίαν ἐπιγραφή ποὺ θὰ γράφει *6 nuit*, ἀλλὰ διακόπτεται ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση ἀφενὸς ἐνὸς Ρωμαίου ἱερέα ποὺ τὸν καταδιώκει καὶ τοῦ ἀρπάζει ἕνα ζευγάρι σκουλαρίκια (αὐτὸς θὰ πρωταγωνιστεῖ στὴν ἀκόλουθη ἱστορία), καὶ ἀφετέρου τῆς Πανούκλας. Μόνον ἀφοῦ τὴν ἐκδιώξει, κατορθώνει νὰ ὀλοκληρώσει τὴν κατασκευὴ τῆς φωτεινῆς ἐπιγραφῆς [170-177]. Στὴν δεύτερη ἐνότητα ἐμφανίζεται ὁ βασιλιάς τῆς ἑκτῆς νύχτας καὶ ἀναθέτει στὸν Διονέο τὸν ρόλο ἐνὸς συζύγου, μὲ μεταμφίεση ἀνθρώπου-ὄρχηστρας («il porte un grand tambour sur le dos, un clairon dans la bouche, des timbales aux mains... des sonnettes aux pieds... A chacun de ses mouvements il résonne des pieds à la tête –comme une bande») [179]. Τὸν προτρέπει νὰ ἀπέλθει, ὥστε νὰ ἀφήσει τοὺς ἐραστές ἀνενόχλητους («-Eh bien, éloignez-vous un peu. Laissez à votre femme le temps de vous tromper...») [180]. Στὴ συνέχεια καλεῖ τὴν ἄπιστη σύζυγο καὶ τὴν ρωτᾷ ποῦ ἔχει τὸ μωρὸ τῆς (μὴ χοντροκομμένη κούκλα) μὲ τὴν κούνια («-Eh, la femme de l'homme-orchestre! Une dame trapue apparaît; elle est en train de s'envelopper dans un long drap blanc, elle est chaussée de sandales, ses cheveux sont noués à la romaine. -Où est le bébé? La dame répond: -Dans le berceau; il dort») [181]. Τὰ ὑπόλοιπα μέλη τῆς παρέας, καθ' ὑπόδειξιν τοῦ βασιλιά, ἀναλαμβάνουν τὸ

στήσιμο τῶν ἀπαραίτητων σκηναϊκῶν («Le roi appelle les compagnons: -Vite, entrons! Installons le berceau... le lit... la statuette de Priape! Venez! [Tous entrent dans l'enclos]. Une petite cour, un petit potager au milieu, au fond une cabane. On installe au milieu du potager sur un petit autel la statuette de Priape. On étend des feuilles sèches devant la cabane, on les arrange en lit...») [182]. Ὁ βασιλιάς, συνεχίζοντας τὸ σκηνοθετικό του ἔργο, δίνει ὁδηγίες στὴ σύζυγο («-Ecoutez, ma matrone! Il fait très chaud, vous dormez à la belle étoile, sur ces feuilles... Mettez le berceau à côté... Où est l'amant?») [183], ἐνῶ καλεῖ «ἐπὶ σκηναῖς» τὸν ἑραστή, ἕναν ἀπὸ τοὺς νεαροὺς ποὺ ἔχει ἡδὴ μεταμφιεσθεῖ σὲ γέρο καὶ κουφὸ Ρωμαῖο ἱερέα, αὐτὸν ποὺ προηγουμένως κυνηγοῦσε τὸν μικρὸ Ἑρώτα («Il est très vieux, à la barbe blanche... très vénérable, la tête couronnée de lauriers») [184]. Μάλιστα, ἔχει τόσο μπεῖ στὸν ρόλο τοῦ κουφοῦ ποὺ δὲν ἀκούει τίς σκηνοθετικὲς ὁδηγίες τοῦ βασιλιᾶ («Le roi lui crie: -Eh vénérable prêtre, dépêchez-vous donc un peu. Le mari est parti! Une dame dit au roi: -Mon roi, avez-vous donc oublié? Vous l'avez fait sourd. Il n'entend pas!») [185]. Γι' αὐτὸ προσπαθοῦν καὶ ἄλλοι νὰ τὸν εἰδοποιήσουν ὅτι ὁ σύζυγος ἔφυγε καὶ ἔχει μείνει ἐλεύθερο τὸ πεδίο δράσης («Quelqu'un s'approche du vieillard, il le secoue, lui crie à l'oreille, très haut: -Le mari est parti! Le sourd ouvre la bouche: -Hein? Hein? Les boucles d'oreille? Les voici!») [186]. Ὑστερα ἀπὸ ἄκαρπες προσπάθειες ὁ βασιλιάς κατορθώνει νὰ τὸν πληροφορήσει μὲ νύματα («Alors le roi lui explique par des gestes que la dame est là et attend à bras ouverts. Le sourd comprend, il s'écrie: -Ah! Bien, bien! Il avance dans la cour») [188]. Τέλος ὁ βασιλιάς ἀπευθύνεται στὰ ὑπόλοιπα μέλη τῆς ὁμήγουρης, προτρέποντάς τα νὰ ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ τὸν σκηναϊκὸ χῶρο καὶ νὰ σκαφρालώσουν στὸν περίβολο, ὥστε νὰ ἀφήσουν ἀνεόχλητους τοὺς ἡθοποιούς («Le roi s'écrie: -Eh, mes amis, l'histoire commence! Escaladons tout autour les murs. Là nous allons voir tout. Les spectateurs sortent et escaladent le mur; on ne voit tout autour que les têtes penchées dans la cour») [189].

β) Τὸ κυρίως μέρος [190-218] τῆς ἑκτῆς νύχτας ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν *τρίτη νουβέλα* τῆς *ἑβδομῆς ἡμέρας* τοῦ *Decameron*⁶⁴. Ἐχουν, ὥστόσο, γίνει ἀρκετὲς χωροχρονικὲς ἀλλαγές σὲ σύγκριση μὲ τὸ πρότυπο, ἐνῶ ὁ ἑραστής ἀντὶ γιὰ ἄμφια μεσαιωνικοῦ καλόγερου ἔχει ἐνδυθεῖ τὴν ἐσθῆτα Ρωμαῖου ἱερέα. Ἡ πρωταγωνίστρια προσφέρει ὡς ἀνάθημα στὸν Πρίαπο ἕνα ἀγγούρι, ἐνῶ ἐμφανίζεται ὁ γέρο-ἱερέας, κρατώντας στὰ χέρια του τὰ σκουλαρίκια. Ἡ γυναίκα τὰ θέλει, ἀλλὰ ὁ γέροντας δὲν τῆς τὰ δίνει ἀκόμη, θέλοντας νὰ τὴν ἐξαναγκάσει νὰ δεχτεῖ προηγουμένως τίς θαπεῖες του («La femme tend la main: -Donne! Donne! Le vieillard remet les boucles d'oreille dans sa poche; il crie à l'oreille de la

64. *Decameron*, β.π., σσ. 591-597 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σσ. 605-612 =*Contes de Boccace*, β.π., σσ. 318-321].

femme: -Après! La femme fait la noue; elle lui crie à l'oreille: -Avant! Le vieillard hoche la tête; il lui répète dans l'oreille: -Après!)) [192]. Φοβούμενος, ωστόσο, για τις επιδόσεις του, προσεύχεται στον Πρίαπο να του δώσει δυνάμεις να άντεπεξέλθει στις έρωτικές επιθυμίες του. 'Η γυναίκα τον προτρέπει να μην καθυστερεί («La femme impatientée crie au prêtre: -Holà! Holà! Laisse les prières! Laisse les prières! Ce sont les ouvres qui comptent! Holà!)) [198]. Όταν πιά την πλησιάζει έρωτικά ο γέροντας, ή γυναίκα άκούει τον σύζυγό της που έπιστρέφει και είδοποιεί με νεύματα τον κουφό ιερέα για τὸ δυσάρεστο γεγονός, ενώ ταυτόχρονα τὸ μωρό της μέσα από την κούνια αρχίζει να καλεῖ τὸν πατέρα του. Τὸ μόνο που τῆς μένει εἶναι νὰ προσευχηθεῖ στον Πρίαπο, και ἔτσι τῆς ἔρχεται μιὰ ιδέα που τὴν σημειώνει σὲ ἓνα πίνακα για νὰ τὴν γνωστοποιήσει στον κουφό γέροντα, ὁ ὁποῖος μπαίνει άμέσως στὸ κόλπο και χαίρεται («Le vieillard lit, jette un cri de joie, se jette au berceau, saisit le bébé —une grande poupée grossière— il se met à lui cracher et à psalmodier bien haut») [207]. Υποτίθεται ὅτι ὁ ιερέας ἤρθε για νὰ γιατρέψει με ξόρκια τὸ μωρὸ που κινδύνευε νὰ πεθαίνει, ενώ ή γυναίκα κρατάει σὲ απόσταση τὸν σύζυγό της, ὥστε νὰ προλάβει νὰ ντυθεῖ ὁ γέροντας («La femme ramasse vite les habits du vieillard, elle les lui jette, lui fait signe de s'habiller. Le vieillard s'habille vite, vite, en psalmodiant») [208]. Στὸ τέλος, αφού ὁ ιερέας ανακοινώνει τὴν δῆθεν ἰαση τοῦ μωροῦ, ὁ πατέρας τὸν ἀγκαλιάζει περιχαρής, ενώ ή γυναίκα βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ ἀρπάξει τὰ σκουλαρίκια («Le mari pleure de joie, embrasse le vieillard, il ne le lâche plus. La femme en profite, décroche en cachette les boucles d'oreille suspendues au-dessus du lit, les empoche...») [217]. Όταν ἀντιλαμβάνεται ὁ ιερέας τὴν ὑφαρπαγή τῶν σκουλαρικιῶν, εἶναι πλέον ἀργά. Σὲ ἀντάλλαγμα ή γυναίκα τοῦ προσφέρει τὸ ἀγγούρι που εἶχε ἀφήσει ὡς ἀνάθημα μπροστὰ στὸ ἄγαλμα τοῦ Πρίαπου («Le vieillard enfin se dégage des embrassements du mari, va trouver les boucles d'oreille. Il ne les trouve plus, il retourne furieux vers la femme. La femme lui rit au nez; elle se dirige vers l'autel, saisit des bras du Priape le concombre et l'offre au vieillard. Elle dit d'une voix caressante: -Mon père, nous sommes pauvres gens; nous n'avons que cette concombre. Daignez l'accepter!)) [218].

VII. Septième nuit [219-256].

α) Ὁ Καζαντζάκης επιλέγει νὰ μετατρέψει σὲ Ἰουδαίους τοὺς ἥρωες τῆς τέταρτης νοβέλας τῆς ἔβδομης ἡμέρας τοῦ *Decameron*. Ἐτσι, στὸ πρῶτο μέρος [219-226] ὁ Ἑρωτας ἐμφανίζεται μεταμφιεσμένος σὲ μικρὸ Ἰουδαῖο που βαστάει τὴν ἐπιγραφή: 7 Nuit, ενώ ὅλα τα μέλη τῆς παρέας, με προεξάρχοντα τὸν Dineo, δουλεύουν για τὸ στήσιμο τῶν σκηνηκιῶν που παριστάνουν προσό-

φεις σπιτιῶν καὶ μιᾶς ταβέρνας, καθὼς καὶ ἓνα πηγάδι. Ἡ βασίλισσα προτρέπει ὅλους νὰ μεταμφιεσθοῦν σὲ Ἰουδαίους καὶ δίνει ὁδηγίες στὴν πρωταγωνίστρια νὰ πάει νὰ περιμαζέψει τὸν μεθυσμένο ἄντρα της ἀπὸ τὴν ταβέρνα. Ἐπίσης λέει στὸν ἑραστὴ νὰ πάει νὰ ἐτοιμάσει τὸ κρεβάτι του, ὅπου θὰ ξαπλώσει μὲ τὴ γυναίκα, ἀφοῦ αὐτὴ προηγουμένως μεταφέρει καὶ ἐναποθέσει στὸ σπίτι της τὸν σύζυγό της. Στους ὑπόλοιπους λέει νὰ φωνασκοῦν σὰν Ἑβραῖοι («-Eh! La femme! (Une dame juive, robuste, joviale, se présente) Enivre ton mari! Cours à la taverne; il y est déjà installé... [La femme s'en va]. Et vous, monsieur l'amant, rentrez cher vous... préparez la dinette, préparez le lit... attendez votre belle! [L'amant s'en va]. Non! Non là... à l'autre porte! En face de la taverne... Et, vous autres, lorsque je donnerai le signal, ouvrez-moi toutes les fenêtres, mettez vous à vous égosiller en vrais juifs! Voyons, essayons!») [225]. Ἡ βασίλισσα δίνει τὸ σύνθημα γιὰ νὰ ἀρχίσει ἡ παράσταση («La reine frappe des mains: -Chut! Les voilà déjà!... le mari paraît ivre-mort. Allez, débarrassez leur porte, là tout près du puits... Ne criez pas!») [226].

β) Τὸ κυρίως μέρος [227-256] τῆς ἑβδομῆς νύχτας ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν τέταρτη νοβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας τοῦ προτύπου⁶⁵. Πρόκειται γιὰ τὴν ἱστορία τῆς γυναίκας ποὺ μεθοῦσε τὸν σύζυγό της, ὥστε αὐτὴ νὰ βρίσκει εὐκαιρία νὰ πηγαίνει στὸ σπίτι τοῦ ἑραστῆ της. Αὐτὸς ὅμως ὑποψιασμένος, μιὰ φορὰ ἔκανε δῆθεν τὸν μεθυσμένο καὶ τὴν κλείδωσε ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι. Αὐτὴ μὲ τὴ σειρά της ἔκανε ὅτι ἔπεσε στὸ πηγάδι, καὶ ὅταν ὁ σύζυγος βγῆκε γιὰ νὰ τὴν σώσει, τὸν κλείδωσε ἔξω. Ὁ Καζαντζάκης βάζει τοὺς ἡθοποιούς ποὺ ὑποδύονται τοὺς θεατὲς νὰ ἀντιλαμβάνονται πὼς ὁ σύζυγος δὲν εἶναι στὰ ἀλήθεια μεθυσμένος, καθὼς ἡ γυναίκα του τὸν μεταφέρει ἀπὸ τὴν ταβέρνα («Les spectateurs se détachent des murs où ils restaient blottis. Ils portent leurs masques suspendus au cou; ils se mettent à rire. Une dame dit: -Ce mari me paraît malin; il s'est trop vite enivré. Quelqu'un ajoute: -Il va jouer quelque mauvais tour à sa femme!») [228]. Ἡ βασίλισσα ἐπανεμφανίζεται, συνεχίζοντας νὰ δίνει ὁδηγίες στοὺς ἡθοποιούς («La reine commande: -Chut! On entend dans la maison de l'ivrogne de cris, des injures... La fenêtre de l'amant s'ouvre... La tête de l'amant apparaît. La reine lève la tête: -Eh, monsieur l'amant, ayez donc patience! Fermez la fenêtre! Elle va venir!») [229]. Στὴ συνέχεια ἡ σύζυγος ἀνυποψίαστη πηγαίνει στὸ σπίτι τοῦ ἑραστῆ της, ἐνῶ ὁ ἄντρας της τὴν παρακολουθεῖ ἀπὸ τὸ παράθυρο νὰ ξεμακραίνει. Ἀποφασίζει, λοιπόν, νὰ τὴν τιμωρήσει, κλειδώνοντάς τὴν ἔξω. Ἡ βασίλισσα πάλι ἐμφανίζεται δίνοντας ὁδηγίες στοὺς δευτεράγωνιστές («La reine avance vers la porte du mari; elle tend l'oreille; on entend la porte du mari qui se verrouille du dedans avec fracas. La reine

65. Decameron, β.π., σσ. 598-602 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σσ. 613-618 =Contes de Boccace, β.π., σσ. 322-325].

frappe des mains, elle s'écrie: *-Aux fenêtres! Vite! Mettez vos masques!»*) [233]. Ἡ γυναίκα, ὅταν τελειώνει τὴν ἐπίσκεψή της στὸ σπῆτι τοῦ ἑραστοῦ, ἀντιλαμβάνεται ὅτι ὁ σύζυγός της τὴν κλείδωσε ἔξω καὶ ἀκολουθοῦν ἔντονοι μεταξὺ τους διαξιφισμοί. Ἐπειδὴ αὐτοὶ ἀποβαίνουν ἄκαρποι, ἡ γυναίκα ἀπειλεῖ ὅτι θὰ πέσει στὸ πηγάδι, ἀφήνοντας νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι τὴν πέταξε ὁ σύζυγός της (*«-Je vais me jeter dans le puits... Voilà! Tout le monde croira que c'est toi, soulard, que tu m'as noyée... Mes frères vont te tuer... Tu vas voir! Tu vas voir!»*) [238]. Ἀντὶ ὅμως νὰ πέσει ἡ ἴδια, πέταξε μέσα μιὰ πέτρα. Ὁ σύζυγος ἀκούγοντας τὸν κρότο, πιστεύει ὅτι ἔπεσε μέσα ἡ γυναίκα του καὶ τρέχει νὰ τὴν σώσει, συγχωρώντας τὴν (*«Il ferme vite la fenêtre et se précipite dans la rue... Il porte un seau, et la corde... il se penche au-dessus du puits; il y jette le seau, il crie essoufflé; -Rahel! Rahel! Je te pardonne! Saisis la corde! Saisis la corde! Je tire!»*) [242]. Αὐτὴ βρίσκει τότε τὴν εὐκαιρία: βγαίνει ἀπὸ τὴν κρυψώνα της, τρέχει στὸ σπῆτι, τὸν κλείδωνει ἔξω καὶ ξεπροβάλλει στὸ παράθυρο γιὰ νὰ τὸν κοροιδέψει καὶ νὰ ζητήσει βοήθεια ἀπὸ τοὺς γείτονες, προφασιζόμενη ὅτι ὁ σύζυγός της ἤθελε νὰ τὴν σκοτώσει (*«La femme continue à crier: -Non! Non! Tu n'entreras pas! Non! J'en ai assez! Chaque soir tu me bats, tu me menaces, tu veux me tuer. Non! Non! C'est fini! Holà, voisins! Il veut me tuer! Mon mari veut me tuer! Au secours!»*) [246]. Οἱ γείτονες βγαίνουν στὰ παράθυρά τους καὶ βλέποντας τὸν σύζυγο νὰ κρατᾷ ἓνα σχοινί (μὲ αὐτὸ ἤθελε νὰ βγάλει ἔξω ἀπὸ τὸ πηγάδι τὴ γυναίκα του) πιστεύουν τὰ λόγια τῆς Rahel (*«Les voisins enragés se mettent à crier tous ensemble: -Attends! Attends! Brute! -Ah, tu veux étrangler ta pauvre femme! -Ah! Ah!»*) [249]. Γι' αὐτὸ κατεβαίνουν νὰ τὴν βοηθήσουν καὶ δέρνουν τὸν σύζυγο, χωρὶς νὰ ἀκοῦν τίς παρακλήσεις του καὶ τίς δικαιολογίες του (*«Ils se jettent, furieux, sur le mari... Ils se mettent à le frapper sans pitié. Le mari se défend, désespéré. Ils supplie: -Mes voisins, mes chers voisins... écoutez-moi!... -Tais-toi brute! Ferme ta gueule!»*) [251]. Οἱ γείτονες—ἀνάμεσά τους εἶναι καὶ ὁ ἑραστός πὺν ξυλοφορτώνει καὶ αὐτὸς τὸν σύζυγο—συμβουλεύουν τὴ γυναίκα νὰ μὴν τοῦ ἀνοίξει τὴν πόρτα καὶ φεύγουν (*«Les voisins s'en vont, reconduisent la femme; ils la plaignent, les dames la caressent et la consolent: -Pauvre femme! -C'est un martyr! -O ma Rahel! Ferme bien ta porte. Ne la laisse pas entrer... La femme, en sanglotant, verrouille sa porte»*) [255]. Ἡ ἱστορία τελειώνει, καθὼς ὁ δρόμος ξαναβρίσκει τὴν ἡσυχία του, μὲ μόνον “ἐπὶ σκηνῇ” τὸν ἡμιθανή σύζυγο (*«La rue reprend son calme. On entend de nouveau le chien qui aboie au loin... Un hibou. Le mari, en gémissant, roule sur la rue. Il soupire. Il se relève avec effort: -Aïe! Aïe! Il se frotte les yeux, regarde tout autour; il murmure stupéfait: -Mon Dieu, est-ce que j'ai rêvé?»*) [256].



VIII. Huitième nuit [257-285].

α) Στὸ πρῶτο μέρος [257-266] τῆς ὀγδοῦς νύχτας ἐμφανίζεται ὁ μικρὸς Ἑρωτας, κρατώντας τὴ σχετικὴ ἐπιγραφή: 8 *Nuit*, μεταμφιεσμένος αὐτὴ τὴ φορὰ σὲ Ἀλγερινό [257]. Ἐτσι δηλώνεται ἐξαρχῆς ἡ πρόθεση τοῦ Καζαντζάκη νὰ μεταφέρει στὴν Ἀνατολὴ τὸν σκηνικὸ χῶρο, ἀντὶ γιὰ τὴ Μπολόνια, ὅπου ἐκτυλίσσεται ἡ πλοκὴ τῆς ἀντίστοιχης ἱστορίας τοῦ *Decameron*. Ὁ βασιλιάς πληροφορεῖ τὰ μέλη τῆς ομάδας γιὰ τὸν χῶρο ποὺ θὰ παρασταθεῖ ἡ ἐπόμενη ἱστορία καὶ γιὰ τὸ θέμα της, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸν ἐξαπατημένο, δαρμένο καὶ εὐτυχῇ σύζυγο («-*Mes chers sujets, il fait frais dehors; nous allons jouer notre histoire ici même, sur cette petite scène... Vous allez voir un mari superbe! Le modèle des maris: battu, cocu et content!*») [258]. Στὴ συνέχεια καλεῖ τὸν Léon γιὰ νὰ τοῦ ἀναθέσει τὸν ρόλο τοῦ συζύγου, ἀλλὰ αὐτὸς ἀρνεῖται, γιατί ἤδη ἔφαγε πολὺ ξύλο στὴν προηγούμενη ἱστορία, ὅταν ὑποδύοταν τὸν Ἑβραῖο σύζυγο. Τώρα θὰ ἤθελε νὰ κάνει τὸν ἐραστή. Ὁ βασιλιάς, ὥστόσο, τελικὰ τὸν πείθει («*Le roi fait signe qu'on se taise et appelle: -Eh, Léon, venez ici. Ce sera vous le mari! Léon proteste: -Non! Non! Je l'ai déjà été, hier soir! On m'a battu... voyez-vous? [il montre ses bras, sa gorge, ses jambes]. J'en ai assez! Je veux être maintenant l'amant. Le roi refuse avec énergie: -Non! Non! Vous êtes corpulent, majestueux, très grave... Vous ferez un cocu magnifique! C'est décidé: Vous serez le mari!*») [259]. Καὶ ὁ βασιλιάς συνεχίζει, λέγοντάς του πὼς ὁ τωρινὸς ρόλος του θὰ εἶναι ἐνὸς ἐξαπατημένου συζύγου, ἀλλὰ μεγαλοπρεποῦς: θὰ ὑποδύεται τὸν Πασὰ τῆς Ἀλγερίας καὶ θὰ πρέπει νὰ ντυθεῖ κατάλληλα («-*Tenez, endossez ces habits superbes. Vous êtes un pacha d'Alger, Souleiman pacha. [Il tape Léon à l'épaule, il le console] Vous allez voir, Léon, ce sera amusant! Léon hoche la tête incrédule, il prend les habits et se met à les mettre par-dessus les siens*») [260]. Στὴ συνέχεια ἀναθέτει τὸν ρόλο τοῦ Marco, τοῦ σκλάβου τοῦ Πασᾶ, στὸν Francesco, στὸν ὁποῖο λέει ψιθυριστὰ —γιὰ νὰ μὴν τὸν ἀκούσει ὁ Leon— νὰ ἔχει μαζί του ἓνα μεγάλο ραβδί («-*Eh, Francesco. Vous serez l'amant Marco, un esclave du pacha. Le pacha vous aime comme son propre fils, il faut que vous ayez de très beaux habits... Tenez! [il lui donne un riche costume algérien] Il se penche à son oreille et lui chuchote: -Prenez aussi un gros bâton!*») [261]. Ὡστόσο, ὁ Léon τοὺς ἀκούει καὶ παρακαλεῖ τὸν βασιλιά νὰ εἶναι ἐλαφριὲς οἱ ξυλιὲς καὶ ἡ παράκλησή του εἰσακούεται. Ἀκολούθως ὁ βασιλιάς καλεῖ τὴν Elena γιὰ νὰ τῆς ἀναθέσει τὸν ρόλο τῆς εὐνοούμενης τοῦ Πασᾶ («-*Eh! Ma noble dame, Elena! [La dame s'approche] Endossez ces habits magnifiques. Vous êtes la favorite du pacha. Teignez-vous les yeux, les sourcils, les joues, la bouche, les oreilles. Parfumez-vous! Vite! Vite! [La dame se teint précipitamment] Mettez ces petites babouches brodées des perles. [La dame*

fouffe ses pieds dans les babouches] *Prenez des airs languissants... Allons, essayez un peu... Marchez en vous dandinant*») [264]. 'Ο βασιλιάς, ένθουσιασμένος από τὸ κουνιστὸ περπάτημα τῆς χανούμισσας, δίνει τὸ σύνθημα νὰ ἀρχίσει ἡ ἀναπαράσταση τῆς ἱστορίας, ἀλλὰ οἱ τρεῖς ἡθοποιοὶ ἀνήσυχοι τοῦ λένε πὼς δὲν γνωρίζουν τὴν ὑπόθεση («-C'est bien... Parfait! Maintenant l'histoire commence. Les trois personnages, inquiets, entourent le roi: -Qu'allons-nous faire? Qu'allons-nous dire? Nous n'en savons rien!») [265]. 'Εκεῖνος τοὺς καθισχάζει, λέγοντάς τους πὼς θὰ κρατᾷ ἀνὰ χεῖρας τὸ χειρόγραφο μὲ τὴν ὑπόθεση καὶ θὰ τοὺς τὸ ψιθυρίζει (σὰν ὑποβολέας). Γιὰ νὰ ἀρχίσει, λοιπόν, ἡ ἱστορία στέλνει τὸν Πασὰ καὶ τὴ χανούμισσα νὰ ξαπλώσουν στὸ κρεβάτι τους («-N'ayez pas peur! Je serai là manuscrit en main... Je vais vous soufflet tout. Allons! Oh! Mon excellence Souleiman pacha! O madame la sultane, allez vous coucher!») [266].

β) Τὸ κυρίως μέρος [267-285] τῆς ὁδοῦς νύχτας ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν ἑβδομὴ νουβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας τοῦ προτύπου⁶⁶. Καὶ ὅπως ὁ Καζαντζάκης μετέφερε τὴ δράση ἀνατολικότερα, στὴν Ἀλγερία, ἔτσι καὶ τρεῖς αἰῶνες νωρίτερα ὁ Ἰάκωβος Τριβώλης, μετέφερε τὴ δράση δυτικότερα, στὴν Ἀγγλία, μεταπλάθοντας τὴ συγκεκριμένη νουβέλα σὲ 376 δεκαπεντασύλλαβους στίχους, μὲ τίτλο «Ἱστορία τοῦ ρὲ τῆς Σκότζιας μὲ τὴν ρήγισσα τῆς Ἑγγλιτέρας»⁶⁷. Στὸ σενάριο περιγράφεται ἀρχικὰ ὁ σκηνικὸς χῶρος («Nous voyons une chambre à coucher orientale: des divans, des armes aux murs, des tapis, des aiguillères, des narguiles... Un lit somptueux... Un grand croissant lumineux au dessus du lit; [le croissant, debout comme il est, ressemble à deux grandes cornes qui illuminent la chambre]. Les époux, vite, vite, se dévêtissent, se mettent au lit») [267]. 'Ο βασιλιάς συνεχίζει τὶς ὁδηγίες του, λέγοντας στὸ ζευγάρι νὰ κάνει ὅτι κοιμᾶται καὶ καλεῖ "ἐπὶ σκηνῆς" τὸν σκλάβο. Ἐπίσης ψιθυρίζει ὁδηγίες στὴν πρωταγωνίστρια, ἡ ὁποία στὴ συνέχεια ξυπνάει τὸν Πασὰ καὶ τὸν ρωτᾷ ἐν ποίῳ σκλάβο του ἀγαπάει περισσότερο. Αὐτὸς τῆς ἀναφέρει ἀμέσως τὸ ὄνομα τοῦ Marco, ποὺ τὸν ἀγαπάει σὰν νὰ ἦταν γιὸς του. Ἡ χανούμισσα τότε τοῦ λέει πὼς κάνει λάθος καὶ πὼς ὁ Marco εἶναι ἀχάριστος, ἀφοῦ τῆς ρίχτηκε. 'Ο Πασὰς δὲν μπορεῖ νὰ πιστέψει στὰ αὐτιά του («-Aime! Aime! Mon cher Souleiman pacha! Tu te trompes! Tu te trompes! Marco est un esclave perfide. Tue-le! Tue-le! Le pacha se redresse au lit, troublé: -Le tuer! Pourquoi? Qu'a-t-il fait? Qu'a-t-il fait? -Eh bien, écoute! Il a eu l'audace de me parler d'amour! Il a voulu attenter à mon honneur! Le mari s'écrie ébahi et menaçant: -Non,

66. Decameron, ὁ.π., σσ. 617-623 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, ὁ.π., σσ. 633-640 =Contes de Boccace, ὁ.π., σσ. 334-338].

67. Βλ. Γεώργιος Θ. Ζώρας, Ξένα πρότυπα ἐλληνικῶν ἔργων: Διηγήματα τοῦ Βοκκακίου πρότυπα τοῦ Τριβώλη καὶ τοῦ Βηλαρά, ὁ.π., σσ. 21-30.

par Allah! C'est impossible! Marco! Marco! Impossible! La femme répond en soupirant: -Hélas! Je dis la vérité! Veux-tu te convaincre? Descends dans le jardin, sous le grand pin, devant la porte! Tu y trouveras ton fidèle esclave Marco! Il est là, à cette heure-ci et il m'attend, le perfide! Car, tu sais, j'ai feint de lui donner un rendez-vous, pour le livrer plus sûrement à ta juste vengeance!») [272]. 'Ο Πασάς αρπάζει τὸ γιαταγάνι του γιὰ νὰ τὸν σκοτώσει, ἀλλὰ ἡ χανούμισσα τοῦ προτείνει νὰ μεταμφιεσθεῖ μὲ τὰ ρούχα της καὶ νὰ κατεβεῖ στὸν κῆπο, ὥστε ὁ σκλάβος νὰ τὴν πατήσῃ, νομίζοντας ὅτι εἶναι αὐτή, καὶ ἐκεῖ νὰ τὸν σκοτώσῃ, ἀποδίδοντας δικαιοσύνη. Πράγματι ὁ Πασάς κάνει ὅσα τὸν συμβούλευσε ἡ χανούμισσα, τρέχοντας νὰ κατεβεῖ στὸν κῆπο, ἐνῶ αὐτὴ τοῦ λείει νὰ περιμένει ἐκεῖ τὸν σκλάβο μέχρι νὰ πάει («Le mari, hors de lui, en hurlant toujours: -Allah! Allah! Revêt les habits de sa femme, cache le yata-gan et se dirige vers la porte. La femme crie: -Chéri, s'il n'est pas encore là... aie patience! Attends-le! Sûrement qu'il va venir! Attends-le!») [274]. Στὴν πραγματικότητα, ὁ σκλάβος ἔχει πάει στὸ κρεβάτι τοῦ Πασά καὶ γλεντάει μὲ τὴ χανούμισσα. 'Ο βασιλιάς βγαίνοντας πίσω ἀπὸ τὴν κουρτίνα καὶ διαβάζοντας τὸ χειρόγραφο μὲ τὴν ὑπόθεση, λείει στοὺς δύο ἔραστές νὰ κάνουν ἔτι θέλουν, ἀλλὰ γρήγορα («Le roi sort, tout joyeux de derrière le rideau, le manuscrit en main. Il tourne le dos aux deux amants, il leur dit: -Faites ce que vous voulez mais vite!») [276]. 'Ο μικρὸς Ἐρωτας κλείνει τὶς κουρτίνες τοῦ κρεβατιοῦ, ὥστε οἱ δύο ἔραστές νὰ ἐπιδιοθοῦν στὸ ἔργο τους ἀνενόχλητοι, καὶ τὶς ξανανοίγει μόνον ὅταν αὐτοὶ ἔχουν τελειώσει («Le petit amour écarte les rideaux du lit, la voix joyeuse des deux amantes se fait entendre derrière le roi: -Nous avons fini!») [279]. Στὴ συνέχεια ὁ βασιλιάς, συνεχίζοντας τὸ ἔργο του ὡς σκηνοθέτη, παίρνει παράμερα τὸν ἔραστή σκλάβο καὶ τοῦ διαβάζει τὴ συνέχεια τῆς ὑπόθεσης ἀπὸ τὸ χειρόγραφο. Τὸν συμβουλεύει νὰ μὴν χτυπήσῃ δυνατὰ τὸν Πασά («Le roi se retourne, prend à part l'amant et lui lit du manuscrit; l'amant écoute, pouffe de rire; le roi lui donne son gros bâton: -Allez! Mais ne frappez pas trop fort, je vous en prie! L'amant s'élance hors de la chambre») [280]. 'Ο βασιλιάς-σκηνοθέτης μαζὶ μὲ τὴ γυναῖκα παρακολουθοῦν ἀπὸ τὸ παράθυρο, κάτω ἀπὸ τὸ σελιγνώφως, τὸν Πασά πού —μεταμφιεσμένος σὲ χανούμισσα— πηγαίνει ἐρχεται περιμένοντας τὸν σκλάβο του γιὰ νὰ τὸν σκοτώσῃ. Τότε ἔξαφνα ἐμφανίζεται αὐτός, χτυπώντας μὲ τὸ μπαστούνι τὸν Πασά, γιατί δῆθεν νομίζει ὅτι εἶναι ἡ χανούμισσα καὶ θέλει νὰ τὴν τιμωρήσῃ γιὰ τὴν ἀπιστίαν της: ἤθελε τάχα νὰ τὴν δοκιμάσῃ ἂν εἶναι πιστὴ στὸν ἀφέντη του, καὶ ὅταν εἶδε ὅτι ἀνταποκρίνεται στὸ ἐρωτικὸ του κάλεσμα τὴν ξυλοφόρτωσε («Tout à coup l'esclave apparaît cachant derrière lui son gros bâton. Le pacha, en se dandinant, avance et lui ouvre les bras. Alors l'esclave lève le bâton et lui assène deux grands coups, en s'écriant furieux: -Scélérate, ingrate, femme perfide! N'as-tu honte? J'ai voulu t'éprouver! Comment moi, moi, le fidèle esclave, as-tu

cru... Ah monstre!») [282]. 'Ο Πασάς ἄν καὶ δαρμένος, εἶναι πανευτυχής, γιατί εἶναι πεπεισμένος γιὰ τὰ αἰσθήματα πίστεως ποὺ τρέφουν πρὸς αὐτὸν ὁ ἀγαπημένος σκλάβος του καὶ ἡ εὐνοούμενη χανούμισσά του, ποὺ καθέννας τους ἤθελε νὰ τὸν προφυλάξει μὲ τὸν τρόπο του («La porte s'ouvre, le mari entre triomphant, en s'essuyant le front, en se frottant le dos. La femme se relève: -Eh bien? Mon chéri, Eh bien? Ne te disais-je pas la vérité? Le mari, essoufflé, tombe sur le divan, il s'écrie: -Allah, comme je suis heureux! Allah, comme je suis heureux!») [285]. Ἔτσι, στὸ μέλλον δὲν θὰ περνοῦσε ἀπὸ τὸ μυαλὸ τοῦ Πασᾶ πῶς τὰ δύο αὐτὰ πρόσωπα θὰ μπορούσαν ποτὲ νὰ τὸν ξεγελάσουν καὶ νὰ συνάψουν ἐρωτικὴ σχέση μεταξύ τους.

IX. Neuvième nuit [286-326].

α) Ἡ ἱστορία τῆς ἑνατῆς νύχτας ξεκινάει γρήγορα, ἀφοῦ μόνον μία σκηνὴ χρησιμοποιεῖται ὡς εἰσαγωγικὸ πρῶτο μέρος [286]. Ὡς συνήθως, ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ ὁ μικρὸς Ἑρωτας μὲ τὴν κατάλληλὴ ἐπιγραφή 9 Nuit («Le petit amour, costumé en trouvère, apparaît. Un masque de nègre est suspendu à son cou. Il se penche, plants dans le sol un⁶⁸ grain⁶⁹, il souffle dessus... Une tige sort de la terre, un arbre se lève à clin d'œil, l'arbre se couvre de fleurs, l'amour y grimpe. Il joue de la flûte... Un air très doux, très pathétique. Au-dessus de lui de grandes lettres phosphorescentes se groupent en culbutant: 9 Nuit») [286].

β) Τὸ κυρίως μέρος [287-326] τῆς ἑνατῆς νύχτας ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν ἑνατὴ νουβέλα τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας τοῦ προτύπου⁷⁰. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ γνωστὲς ἱστορίες τοῦ *Decameron* (ποὺ ὑπῆρξε μάλιστα καὶ πηγὴ ἐμπνευσης γιὰ τὸν Βηλαρὰ ὅταν συνέθετε τὸ ποίημά του «Τὸ μαγεμένο δέντρο»)⁷¹. Ὡστόσο, μᾶς ξαφνιάζει τὸ γεγονὸς ὅτι, ἐνῶ στὸ πρότυπο ἡ ἱστορία διαδραματίζεται σὲ ἀρχαία ἐλληνικὴ πόλη, τὸ Ἄργος («In Argo, antichissima città di Grecia, per li suoi passati re molto più famosa che grande, fu già uno nobile uomo il quale appellato fu Nicostrato, a cui già vicino alla vecchiezza la fortuna concedette per moglie una gran donna, non meno ardita che bella, detta per nome

68. Ἀρχικὰ εἶχε γραφεῖ: «quelque». Ἡ λέξη «un» προστέθηκε —μὲ τὸ χέρι— πάνω ἀπὸ τὴ γραμμὴ.

69. Ἐχει διαγραφεῖ τὸ τελικὸ «s».

70. *Decameron*, ὁ.π., σσ. 633-644 [=Τὸ Δεκαήμερο εἰκονογραφημένο, ὁ.π., σσ. 651-664 =*Contes de Boccace*, ὁ.π., σσ. 343-351].

71. Βλ. Γεώργιος Θ. Ζώρας, *Ξένα πρότυπα ἐλληνικῶν ἔργων: Διηγήματα τοῦ Βοκκαίου πρότυπα τοῦ Τριβώλη καὶ τοῦ Βηλαρᾶ*, ὁ.π., σσ. 42-48.

Lidia)»⁷², στο σενάριο του ό Καζαντζάκης άποσιωπά τὰ συγκεκριμένα χωροχρονικά πλαίσια, μεταθέτοντας τή δράση στη μεσαιωνική Ιταλία. Τὰ βαθύτερα αίτια αὐτῆς τῆς απόκλισης από τὸ πρότυπο θά πρέπει νά αναζητηθοῦν στὴ γενικότερη άποψη ποὺ εἶχε ό Καζαντζάκης γιὰ τὸν τρόπο ποὺ λειτουργοῦσε ἡ σατιρική γραφή τοῦ Βοκκάκιου, καὶ συνεπῶς καὶ ἡ δική του: θεωροῦσε προφανῶς ὅτι συνεπακόλουθο στοιχεῖο τῆς σάτιρας ἦταν ἡ διακωμώδηση. Ἐτσι—όταν ἐμπνεόταν από τὴν τρίτη νουβέλα τῆς ἑβδομης ἡμέρας τοῦ *Decameron*, γιὰ νά συνθέσει τὴν ἕκτη νύχτα—φρόντισε νά μετατρέψει τὸν μεσαιωνικό μοναχό σὲ ἀρχαῖο ἱερέα γιὰ νά μὴν θιγεί τὸ κύρος τῶν μοναχῶν, πράγμα ποὺ θά σοκάριζε τὸν θεατῆ τῆς ταινίας του. Αὐτὴ τὴν ἀλλαγὴ δὲν εἶχε παραλείψει νά τὴ δηλώσει προεξαγγελτικὰ στὴν τρίτη παράγραφο τῆς *Notice Préliminaire*, ἀναφέροντας καὶ τὴν αίτία ποὺ τὸν ὥθησε: «nous avons pu intercaler une histoire sur la dépravation des moines (thème si fréquent et si favori de Boccace), sans que les chrétiens d'aujourd'hui en soient choqués: il ne s'agit plus (comme chez Boccace) d'un moine chrétien mais d'un antique prêtre romain». Αὐτός, λοιπόν, θά ἦταν καὶ ό λόγος ποὺ δὲν τοῦ ἐπέτρεψε νά παρουσιάσει ὡς διακωμωδούμενο σύζυγο ἕνα ὁμοεθνή του, ἔστω καὶ ἀρχαῖο. Συνεπῶς ἡ πόλη τοῦ Ἄργους ἔπρεπε νά ἀπαλειφθεῖ από τὸ σενάριο.

Ἡ ἱστορία ἔχει ὡς ἑξῆς: μιὰ γυναίκα ἀναθέτει στὴν καμαριέρα της νά ἀποκαλύψει τὸν ἔρωτά της σὲ ἕνα ἀνυποψίαστο νέο. Αὐτὸς ὅμως ὄντας δίσπιτος, ζητάει στὴν καμαριέρα νά πεῖ στὴν κυρά της ὅτι θέλει τρεῖς ἀποδείξεις γιὰ νά πιστέψει τὸν ἔρωτά της: νά σκοτώσει τὸ ἀγαπημένο καναρίνι τοῦ συζύγου της, νά τοῦ βγάλει μιὰ τούφα από τὰ γένια του καὶ νά τοῦ ξεριζώσει ἕνα γερό δόντι («La servante prend le jeune homme par la main: -O jeune chanteur, viens! Ma maîtresse t'attend! Le trouvère résiste, il dégage sa main. La servante lui chuchote: -N'aie pas peur! Mon seigneur dort! Le trouvère ricane: -Je connais la perfidie des femmes! Ta maîtresse va me livrer à son terrible époux... -Oh, non, mon petit! Elle t'aime! Elle languit pour toi! Le trouvère hoche la tête: -Je veux des preuves sûres! -Quelles preuves? Dis! -Voici: Dis à ta maîtresse: Je vais croire à son amour si elle accomplit ces trois choses: qu'elle tue le perroquet bien-aimé de son mari en sa présence; qu'elle arrache et me donne une touffe de sa barbe; qu'elle arrache et me donne une de ses meilleures dents!») [290]. Ἡ ὑπηρετρία γυρίζει καὶ ἀπελπισμένη ἀνακοινώνει στὴν κυρά της τίς τρεῖς ἀποδείξεις ποὺ ζητάει ό νεαρός. Ἐκεῖνη δὲν πτοεῖται, ἀλλὰ τὴν στέλνει πίσω στὸν νεαρό τραγουδιστὴ γιὰ νά τοῦ ἀνακοινώσει πῶς δέχεται («-Cours vite lui dire: Demain il aura tout ce qu'il demande!») [293]. Καὶ μάλιστα δὲν χάνει καθόλου καιρό, ἀλλὰ μπαίνει στὸ ὑπνόδωμάτιο καὶ ἀρχίζει δῆθεν ἔρωτικά παιχνίδια μὲ τὸν σύζυγό της. Ἐτσι βρίσκει εὐκαιρία νά τοῦ τραβήξει τὰ γέ-

72. *Decameron*, β.π., σ. 633.

νια και νὰ τοῦ βγάλει μερικὲς τρίχες («La dame, feignant l'amoureuse tire ses longues moustaches, le mord, lui tire avec insistance une touffe de sa barbe... Le mari crie de douleur, mais il sourit, flatté de caresses violentes... -*Ne tire pas, ma chérie! Tu vas m'arracher la barbe!* Le perroquet réveillé commence à crier: -*Co-co! Co-co!* La femme répond avec passion: -*Oh mon amour! Mon amour!* Elle lui tire une touffe de la barbe et la fourre vite sus son oreiller. Le mari, criant de douleur, se redresse sur le lit: -*Aïe! Aïe! Mais tu es folle ce soir!* La femme répond câline: -*Je t'aime!*») [296]. Λίγο ἀργότερα κατεβαίνει ἀπὸ τὸ κρεβάτι (τὶς κουρτίνες τοῦ ὁποῦ ἀνοίγει ὁ μικρὸς Ἑρωτας) καὶ κατευθύνεται πρὸς τὸ καναρίνι γιὰ νὰ τὸ στραγγάλισι («Le petit amour entre par la porte, inondé de clair de lune, avance lentement; il se dirige vers le lit, ouvre les rideaux et la dame descend et avance sur la pointe de ses pieds vers le perroquet. Le perroquet se met à crier: -*Co...* mais il ne finit pas; un cri rauque étrangle sa voix») [298]. Ὅταν ὁ σύζυγός της τὸ ἀντιλαμβάνεται καὶ τὴν ρωτᾷ ἐξ ἄλλος γιατί ἔκανε αὐτὴ τὴν ἀποτρόπαιη πράξη, ἡ γυναῖκα προφασίζεται πὼς ζήλευε τὰ αἰσθήματα ποὺ ἔτρεφε ἐκεῖνος γιὰ τὸ καναρίνι («-*Je t'aime! Je t'aime! J'étais jalouse du perroquet! Tu l'aimais plus que moi! Oh! Oh! Oh!*») [300]. Κολακευμένος, ἐκλαμβάνει τὴν πράξη αὐτὴ ὡς ἐκδήλωση ἀγάπης καὶ μουρμουρίζει γεμάτος ἱκανοποίηση («-*Oh l'amour des femmes! L'amour des femmes!* La femme lui embrasse les genoux. Le mari la relève. Il lui murmure: -*Je ne savais pas que tu m'aimes tant!*») [301]. Τὴν ἐπόμενην ἡμέρα, ὅταν ἡ καμαριέρα τοὺς πηγαίνει τὸ πρωινό, ἡ κυρά της τῆς δίνει κρυφὰ τὴν τούφα ἀπὸ τὰ γένια καὶ στὴ συνέχεια τὸ καναρίνι, λέγοντας στὸν σύζυγό της πὼς θέλει νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ νεκροῦ καναρινιοῦ, γιατί δῆθεν τὸ ζηλεύει ἀκόμη. Ὁ πραγματικὸς λόγος εἶναι πὼς θέλει νὰ τὰ στείλει στὸν νεαρό. Ἀπομένει ἡ τρίτη ἀπόδειξη τῆς ἀγάπης της: τὸ δόντι. Ἐτσι προφασίζεται ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ πλησιάσει τὸν σύζυγό της, γιατί τὸ στόμα του μυρίζει ἄσχημα ἀπὸ κάποιο χαλασμένο δόντι. Τὸν ὁδηγεῖ κοντὰ στὸ παράθυρο καὶ βρίσκει τὸ δῆθεν χαλασμένο δόντι («La femme lui embrasse les genoux: -*Ne t'emporte pas, mon amour! Ce n'est rien... Peut-être quelque dent gâtée...* Le mari tâte de son doigt une à une ses dents... La femme se lève: -*Viens, mon amour, auprès de la fenêtre...* Je vais voir... Viens... Elle conduit son mari auprès de la fenêtre: -*Ouvre ta bouche!* Le mari ouvre la bouche. La femme regarde... et, tout à coup, elle se met à crier: -*Ciel! Quelle infection! Tu as une dent non seulement gâtée mais pourrie... pourrie tout à fait!... La voici... là, là, au fond!*») [304]. Ὁ σύζυγος πείθεται καὶ μάλιστα δέχεται τὴν πρόταση τῆς γυναίκας του νὰ τοῦ βγάλει τὸ δόντι ἢ ἴδια καὶ ὅχι ὁ ὀδοντίατρος («Le mari tâte la dent de son doigt... Il murmure: -*Oui... oui... tu as raison...* Elle est pourrie... que faire? La femme le caresse: -*Mais c'est tout simple, mon amour!... Appeler un dentiste?* [la femme s'écrie effrayée]: -*Oh non! Non! Ces gens là sont des bourreaux! Laisse-moi,*

je vais essayer moi... tu verras... Tu ne sentiras aucun mal... Tu verras...») [305]. Ἔτσι, τραβώντας τὸ δόντι ἡ κυρὰ καὶ ἡ ὑπηρετρία μὲ μιὰ πένσα, κατορθώνουν νὰ τὸ βγάλουν, ἐνῶ οὐρλιάζει ἀπὸ τὸν πόνο ὁ σύζυγος («Le mari ouvre la bouche, la dame approche le davier à une de ses plus belles dents... Elle tire... Le mari gémit... Elle tire encore... Le mari déchire la serviette... il hurle de douleur... La dame se tourne vers la servante: -*Allons, Ermelinda, tous les deux! Tire de tous tes forces!* Toutes les deux tirent, le mari hurle. Enfin un cri de joie de la dame: -*La voilà!*») [308]. Ἀμέσως ἡ καμαριέρα μεταφέρει τὰ λάφυρα στὸν νεαρὸ ποὺ τραγουδάει στὸν κῆπο, μεταμφιεσμένος μὲ μάσκα ἀράπη [311].

Ἀπὸ τὴν ἐπόμενη σκηνή [312], ἡ γυναίκα καὶ ὁ νεαρὸς —ποὺ ἔχει πλέον πεισθεῖ γιὰ τὰ αἰσθήματά της— συντονίζουν τὶς προσπάθειές τους γιὰ νὰ ξεγελάσουν τὸν σύζυγο. Ἀποφασίζουν νὰ κάνουν μπροστά του ὅσες περιπτώξεις θέλουν, χωρὶς ὁ ἴδιος νὰ τοὺς παρεξηγήσει. Αὐτὸ τὸ κατορθώνουν προφασιζόμενοι ὅτι τὸ δέντρο ποὺ βρίσκεται ἐκεῖ δίπλα εἶναι μαγικό. Ἀρχικά, λοιπόν, ἡ γυναίκα κατεβαίνει μὲ τὸν σύζυγό της στὸν κῆπο, ὅπου ἀκοῦνε τὸ τραγούδι τοῦ νεαροῦ. Τὸν καλοῦν νὰ πάει κοντά τους γιὰ νὰ τοὺς παίξει φλάουτο. Αὐτὸς ἀποδέχεται, σκαρφαλώνει σὲ μιὰ ἀχλαδιὰ καὶ ἀρχίζει νὰ παίξει τὴ μουσικὴ του. Ὅμως ἔξαφνα προφασίζεται πὼς βλέπει τὸ ζευγάρι νὰ ἀγκαλιάζεται ἐρωτικά («*Tout à coup la flûte se tait. Le trouvère se met à crier indigné: -Oh! Oh! Qu'est-ce que je vois! Oh mon seigneur, n'avez-vous pas honte? A ma présence! Le mari, surpris, répond en riant: -Qu'est-ce qu'il te prend, fol oiseau? Que vois-tu? -Qu'est-ce que je vois? Oh! Mais, mon seigneur, vous embrassez madame... et quelles caresses, mon Dieu, quelles caresses! J'ai honte! Il se cache le visage*») [317]. Ὁ σύζυγος ξαφνιάζεται καὶ ἀρχικά ξεκαρδίζεται στὰ γέλια. Ὁ τραγουδιστὴς ὅμως ἐπιμένει καὶ μάλιστα διατείνεται πὼς δὲν βλέπει πλέον τὸν σύζυγο νὰ θωπεύει τὴ γυναίκα, ἀλλὰ ἕναν μαῦρο («*-Oh! Oh! Où est mon seigneur? Au secours! Je ne vois là qu'un nègre... Des flammes sortent de sa bouche! Il se jette sur la châtelaine... il la renverse... Au secours! Mon Dieu! Je m'évanouis!*») [318]. Κατεβαίνει, λοιπόν, ἀπὸ τὸ δέντρο καὶ προτρέπει τὸν ἐκπληκτο σύζυγο νὰ ἀνεβῇ ἐκεῖνος στὴν ἀχλαδιὰ γιὰ νὰ πεισθεῖ πὼς εἶναι μαγική: ὅποιος ἀνεβαίνει πάνω της βλέπει ἐρωτικὰ ὁράματα («*Le trouvère se fâche: -Vous ne croyez pas à mes paroles, Monseigneur? Montez donc, si vous voulez, montez et vous verrez des choses terribles!* Le mari, intrigué, regarde sa femme. Le trouvère cligne de nouveau l'œil à la dame. La femme lui dit en souriant: -*Monte, mon amour!* Le trouvère le pousse doucement: -*Montez, mon seigneur, et vous verrez des choses terribles! Ce poirier, vous dis-je, est enchanté!*») [321]. Ἀμέσως μὲν σκαρφαλώνει στὸ δέντρο ὁ σύζυγος, ὁ τραγουδιστὴς φοράει τὴ μάσκα τοῦ ἀράπη καὶ ἀρχίζει νὰ χαϊδεύει τὴ γυναίκα. Ἀπὸ πάνω ἀπὸ τὸ δέντρο τοὺς βλέπει ὁ σύζυγος καὶ ἐξοργίζεται, ὁ νεαρὸς ὅμως τοῦ

λέει ὅτι ἀπλῶς βλέπει ὁράματα, ἐξαιτίας τοῦ μαγικοῦ δέντρου («Le trouvère répond tranquillement: -Ne vous le disais-je pas, mon seigneur? Ce poirier est enchanté! Il lève la tête. Le mari voit le nègre est s'écrie effrayé: -Oh! Mon Dieu! Je vois un nègre! Des flammes sortent de sa bouche... Il embrasse ma femme! Oh! Oh! Oh! La dame rit: -Mais qu'est-ce cela, tu rêves! Tu rêves, mon ami! N'as tu pas honte! Aucun nègre n'est là! Comment oses-tu me calomnier ainsi, moi, moi!») [324]. Καὶ μέχρι ὁ σύζυγος νὰ κατεβεῖ μαινόμενος ἀπὸ τὸ δέντρο, ὁ τραγουδιστὴς πετάει τὴ μάσκα καὶ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἀρχόντισσα. Ἔτσι, ὁ σύζυγος πείθεται πὼς ὅσα εἶδε ἦταν ἀποκυήματα τῆς φαντασίας του, ἐξαιτίας τῶν μαγικῶν ιδιοτήτων τοῦ δέντρου, καὶ ζητάει συγγνώμη ἀπὸ τὴ γυναῖκα του γιὰ τὰ ὅσα εἶπε προηγουμένως («Le mari regarde, bouche bée... Il remet l'épée dans son fourreau. Il saisit la main de sa femme, l'embrasse et murmure implorant: -Oh, chérie, pardonne-moi... Pardonne-moi! J'ai cru voir... Oh! Ce poirier est enchanté!») [326].

X. Dixième nuit [327-332].

Τὸ ἔργο κλείνει μὲ τὴ δέκατη νύχτα καὶ ἓνα ἐπιπλέον εὔρημα τοῦ Καζαντζάκη: δὲν πρόκειται γιὰ μία ἀκόμη ἱστορία ποὺ θὰ ἀναπαρασταθεῖ ἀπὸ τὰ μέλη τῆς ομάδας, ἀλλὰ γιὰ τὴ δική τους ἐρωτικὴ ἱστορία, τὴν πραγματικὴ. Συγκεκριμένα, ἐνῶ πέφτει ἡ νύχτα καὶ ἀνηφορίζει ἡ πανσέληνος, ἀκούγεται τὸ κελαίdisμα ἐνὸς ἀηδονιοῦ καὶ ξεχωρίζει μακριὰ μέσα στὸ σούρουπο ἡ Φλωρεντία. Τὰ μέλη τῆς παρέας συγκεντρώνονται στὸν ἐξώστη, ἐνῶ οἱ ὑπηρετές τοὺς φέρνουν φρούτα καὶ κρασί («Le soir tombe. La pleine lune monte. Un rossignol comment à chanter quelques notes claires... Les dix, assis à la terrasse, regardent au loin, Florence, s'effacer peu à peu dans les brumes du soir... Les servantes apportent des fruits, du vin... On boit, on est un peu triste... On se parle à voix basse, deux à deux... On se tait, on écoute le rossignol qui, de plus en plus, lève sa voix») [327]. Ὁ οἰκοδεσπότης Dionéo στεφανώνει μὲ τριαντάφυλλα τὸ κεφάλι τῆς βασίλισσας τῆς δέκατης νύχτας, τῆς Flammette, καὶ τῆς λέει ὅτι περιμένουν τίς διαταγές της γιὰ τὸ τί θὰ κάνουν («Dionéo se lève. Il couronne de roses la reine de cette nuit, la plus jeune, la plus frêle des cinq dames; il dit: -Ô Flammette, ô reine de cette nuit, donnez-nous vos ordres!») [328]. Μέχρι ἐδῶ ὑπάρχει ἀντιστοιχία μὲ τὸ πρότυπο, τὸ τέλος δηλαδὴ τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας τοῦ *Decameron* («Zefiro era levato per lo sole che al ponente s'avvicinava, quando il re, finita la sua novella né alcuno altro restandogli a dire, levatasi la corona di testa, sopra il capo la pose a Lauretta, dicendo: "Madonna, io vi coronò di voi medesima reina della nostra brigata; quello omai che crederete che piacer sia di tutti e consolazione, sì come donna, comanderete"; e riposesi

a sedere»)⁷³. "Όμως στη συνέχεια τοῦ σεναρίου ἡ βασίλισσα Flammette, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν παραδοχὴ πὼς ἡ ζωὴ εἶναι βραχεία καὶ ἀπὸ τὴ διαπίστωση πὼς ἡ νύχτα εἶναι πολὺ γλυκιὰ, προτρέπει τὰ μέλη τῆς ὁμήγυρης νὰ ἀνταλλάξουν ροῦχα: οἱ νέοι νὰ φορέσουν τὰ ροῦχα τῶν κοριτσιῶν καὶ τὰ δικά τους νὰ τὰ φορέσουν ἐκεῖνες («-*Mes amis, la vie est brève, le soir est très doux, écoutez le rossignol! Elle s'arrête émue... On entend la voix douce, enivrée du rossignol. La reine continue, après avoir humecté ses lèvres dans sa coupe de vin: -Je suis la reine d'un soir, j'en profite. Mes amis, ô beaux éphèbes, donnez-vous vos habits d'hommes, et prenez les nôtres!*») [329]. "Όταν πλέον τελειώνουν τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν ρούχων καὶ ὁλοκληρώνουν τὸ ντύσιμό τους, ἡ βασίλισσα δίνει τὸ καλὸ παράδειγμα, πέφτοντας στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Dinéo. Τοὺς ἀκολουθοῦν καὶ τὰ ὑπόλοιπα ζευγάρια («*Aussitôt l'échange terminé, la reine se jette dans les bras de Dionéo. Toutes les dames travesties en jeunes éphèbes imitent l'exemple de Flammette. Cinq couples s'entrelacent* ») [331]. Γιὰ νὰ καταστεῖ δυνατὴ ἡ τελικὴ αὐτὴ ἐρωτικὴ συνεύρεση τῶν πρωταγωνιστῶν, φαίνεται ὅτι ὁ Καζαντζάκης ἐπέλεξε νὰ ἀλλάξει τὸν ἀριθμὸ τῶν τριῶν ἀρένων καὶ ἑπτὰ θηλέων μελῶν τῆς παρέας (ὅπως ἦταν στὸ πρότυπο), αὐξάνοντας τοὺς πρώτους κατὰ δύο καὶ μειώνοντας τὶς δεύτερες ἀντίστοιχα, ὥστε νὰ εἶναι ἴσοι ἀριθμητικὰ μετὰξὺ τους (πέντε καὶ πέντε). Τὸ τέλος τῆς ταινίας τὸ δηλώνει ὁ μικρὸς Ἔρωτας, ἐμφανιζόμενος αὐτὴ τὴ φορὰ ὅχι στὴν ἀρχή, ἀλλὰ στὸ κλείσιμο τῆς ἐνότητας (δέκατης νύχτας). Συγκεκριμένα, πάνω στὶς κλειστὲς κουρτίνες σχηματίζει, μὲ φλόγες ποὺ χορεύουν, τὴν ἐπιγραφὴ τῆς τελευταίας νύχτας («*Aussitôt le petit amour, tout nu, accourt, ouvre les bras et tire les rideaux... Il reste debout, souriant, espiègle, le doigt sur la bouche, devant le rideau fermé. Sur le rideau on voit écrit en grandes lettres de flammes dansantes: 10 NUIT. Le rossignol chante, chante éperdument*») [332].

Συμπεράσματα

Οἱ σκηνὲς στὶς ὁποῖες ὁ Καζαντζάκης ἀκολουθεῖ τὶς ἱστορίες τοῦ *Decameron* εἶναι 250. Αὐτὲς ἀποτελοῦν κυρίως τὰ δεύτερα μέρη κάθε νύχτας (συνολικὰ 219), στὶς ὁποῖες προστίθενται οἱ 15 εἰσαγωγικὲς σκηνές, καθὼς καὶ οἱ 16 ἀρχικὲς σκηνὲς τοῦ πρώτου μέρους τῆς πρώτης νύχτας. Ἀντίθετα, οἱ σκηνὲς ποὺ ἔχουν πλασθεῖ καθ' ὁλοκληρίᾳ ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ φαντασία τοῦ Καζαντζάκη εἶναι 82 καὶ ἀποτελοῦν τὰ πρώτα μέρη κάθε νύχτας⁷⁴. Μὲ αὐτὸν τὸν ὑπολογισμό

73. *Decameron*, β.π., σ. 649 [=Τὸ Δεκάήμερο εἰκονογραφημένο, β.π., σ. 668 =*Contes de Boccace*, β.π., σ. 354].

74. Ἀπὸ αὐτὲς ἐξαιροῦνται οἱ πρώτες 16 σκηνὲς τοῦ πρώτου μέρους τῆς πρώτης νύ-

φαίνεται ξεκάθαρα ότι τα εύρηματα του Καζαντζάκημπολιάζουν δημιουργικά το σενάριο, αφού αποτελούν σχεδόν το 1/4 των σκηνών του⁷⁵. Άν μάλιστα λάβουμε υπόψη και όλες τις υπόλοιπες καινοτομίες που εισάγει στα δεύτερα μέρη (άλλαγές χωροχρονικές, άπλοποιήσεις της πλοκής, προσθαφαιρέσεις προσώπων και τόπων), τότε αντιλαμβανόμαστε το μέγεθος των διασκευαστικών έπεμβάσεων του Καζαντζάκη.

Το πιο σημαντικό, ωστόσο, και πιο πρωτότυπο εύρημα που χρησιμοποιεί ο Καζαντζάκης στο σενάριό του είναι ή τεχνική του μεταθεάτρου. Η Ζωή Σαμαρά έπισημαίνει σχετικά με αυτή την τεχνική τα εξής: «Όταν βλέπουμε έργο μέσα σέ έργο, πέφτουμε σέ παγίδα: άν πάνω στή σκηνή παίζεται διπλό παιχνίδι, ταυτιζόμαστε με τό έργο στήν πρώτη δύναμη και κρατάμε άπόσταση (ώς θεατές) άπό τό έργο στή δεύτερη δύναμη, τό όποιο βλέπουμε ως θέατρο και όχι ως πραγματικότητα. Ταύτιση και άποστασιοποίηση έμπλέκονται στο ίδιο έργο, για νά μάς δώσει ένα έντυπωσιακό άποτέλεσμα»⁷⁶. Αυτό τό έπιτυγχάνει και ο Καζαντζάκης: με την τεχνική του μεταθεάτρου που εφαρμόζει, φέρνει έγγύτερα τόν θεατή στή δεκαμελή παρέα (πρώτη δύναμη: πρώτα μέρη των έννέα νυχτών), αφήνοντας σέ δεύτερο πλάνο τις έννέα ιστορίες (δύτερη δύναμη: δεύτερα μέρη των έννέα νυχτών).

Ό Θόδωρος Γραμματάς, σχολιάζοντας τό θεατρικό έργο Ό Όθέλλος ξαναγυρίζει που συνέγραψε ο Καζαντζάκης τό 1937, τονίζει άνάμεσα στα άλλα και τα εξής: «Οί ήθοποιοί ως δρώντα πρόσωπα μετέχουν ταυτόχρονα σ' ένα διπλό

χτας, στις όποιες ο Καζαντζάκης ακολουθεί τό πρότυπο, και γι' αυτό τις προσθέσαμε στα δεύτερα μέρη.

75. Τό σενάριο που προκύπτει άπό διασκευή προϋπάρχοντος λογοτεχνικού έργου πρέπει νά άντιμετωπίζεται κι αυτό ως πρωτότυπο έργο. Βλ. σχετικά Syd Field, *Τό Σενάριο: ή τέχνη και ή τεχνική (Οί βάσεις της σεναριογραφίας)*, ό.π., σσ. 192-193: «Η διασκευή θά πρέπει άπό την άρχή νά θεωρείται πρωτότυπο σενάριο. Τό μυθιστόρημα, τό θεατρικό έργο, τό άρθρο, ή τό τραγούδι που διασκευάζεται πρέπει νά θεωρείται μόνο τό άρχικό έρέθισμα, ή πηγή, ή πρώτη ύλη, τίποτε άλλο».

76. Ζωή Σαμαρά, *Τά άδύτα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, Έλληνικά Γράμματα, Άθήνα 2002, σ. 68. Πβλ. Γιώργος Πεφάνης, *Τό θέατρο και τά σύμβολα. Οί διαδικασίες συμβόλσης του δραματικού λόγου*, Έλληνικά Γράμματα, Άθήνα 1999, σ. 234: «Αυτή ή δραματοργία του έγκιβωτισμού κάνει κάτι παραπάνω άπό τό νά εγκλείει άπλώς ένα θέαμα μέσα σέ ένα άλλο θέαμα: επιβάλλει μίαν ειδική στάση άπέναντι στο θεατρικό φαινόμενο, μιά κριτική άντιμετώπιση των στοιχείων της δομής του: τοποθετείται άρχικά στήν πλευρά του θεάματος και διατέμνει τούς συντελεστές του, ώστε νά χωριστούν σέ δύο τουλάχιστον μέρη, στή συνέχεια μετατοπίζει τό ένα μέρος προς την πλευρά των θεατών, που έχει άφήσει άθικτη εξ ύπαρχής, και τό άλλο προς τό βάθος μιάς προοπτικής που διανοίγεται άπό τόν μύθο του έργου». Σχετικά με τό μεταθέατρο βλ. επίσης Gerhard Fischer and Bernhard Greiner, «The Play within the Play: Scholarly Perspectives», στον συλλογικό τόμο *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Edited by Gerhard Fischer and Bernhard Greiner, Rodopi, Amsterdam – New York 2007, σσ. xii-xiii.

θεατρικό παιχνίδι που γίνεται στη σκηνή με αυτούς και εξαιτίας τους, κατευθυνόμενο από κάποιον άλλο ήθοποιό (τὸ διευθυντή), που στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου παρακολουθεῖ ὡς θεατῆς τὰ διαδραματιζόμενα. Ἔτσι τὸ σκηνικὸ θέαμα ποὺ ἐμφανίζεται ἀρχετυπικά (ὁ σαιξπηρικὸς Ὁθέλλος) διασκευασμένο καὶ κατάλληλα προσανατολισμένο ἀπὸ τὸ διευθυντὴ-συγγραφέα ἔρχεται ν' ἀποτελέσει τὸ ἀντικείμενο μιᾶς ὑποθετικῆς παρακολούθησης ἀπὸ δυνάμει θεατῆς. Μ' αὐτὴ τὴ σημασία οἱ διαστάσεις τοῦ ἔργου διευρύνονται μὲ μιὰ δια-κειμενικὴ νοηματοδότηση, ἀφοῦ τὸ ἔργο ποὺ παίζεται στὴ σκηνή ἀποτελεῖ ἀπάντηση τοῦ διευθυντῆ-συγγραφέα σὲ ἤδη γνωστὰ καὶ ὑπαρκτὰ δραματουργικὰ πρότυπα (Ὁρέστεια, Φάουστ, Ὁθέλλος)»⁷⁷. Τὸ ἴδιο ὅμως μήπως συνέβη μιὰ πενταετία νωρίτερα, τὸ 1932, ὅταν ὁ Καζαντζάκης συνέγραψε τὸ σενάριο τοῦ *Δεκαήμερου*; Καὶ ἐδῶ οἱ ἡθοποιοὶ παίζουν ταυτόχρονα διπλοὺς ρόλους, καθοδηγούμενοι ἀπὸ κάποιον ἄλλο ἡθοποιό (τὸν ἐκάστοτε βασιλιά / βασίλισσα), ποὺ ταυτόχρονα παρακολουθεῖ ὡς θεατῆς τὰ διαδραματιζόμενα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτόν, τὰ σκηνικὰ θεάματα ποὺ ἐμφανίζονται ἀρχετυπικά (οἱ ἑννέα ἱστορίες τοῦ *Decameron*) διασκευασμένα καὶ κατάλληλα προσανατολισμένα ἀπὸ τὸν ἐκάστοτε βασιλιά / βασίλισσα —ποὺ ἐκτελεῖ χρέη σκηνοθέτη— ἀποτελοῦν τὸ ἀντικείμενο μιᾶς ὑποθετικῆς παρακολούθησης ἀπὸ δυνάμει θεατῆς, καὶ ἔτσι οἱ διαστάσεις τοῦ ἔργου διευρύνονται διακειμενικά, ἀφοῦ ὁ ἐκάστοτε βασιλιάς / βασίλισσα μεταπλάθει τὰ ἑννέα δραματουργικὰ πρότυπα-ἱστορίες τοῦ Βοκκάκιου. Στὸ μέλλον θὰ ἦταν χρήσιμο νὰ συνεξετασθοῦν οἱ σκηνοθετικὲς ὁδηγίες ποὺ δίνονται ἀπὸ τοὺς συγκεκριμένους ἡθοποιούς τῶν δύο ἔργων (βασιλεῖς / βασίλισσες καὶ διευθυντὴς θεάτρου, ἀντίστοιχα) καὶ ὁ τρόπος ἐνστερνισμού τους ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς τῶν δευτέρων ἐπιπέδων, ὥστε νὰ διαπιστωθοῦν τυχὸν ἀλλαγές τεχνικῆς ποὺ μπορεῖ νὰ προέκυψαν, ἐξαιτίας τῆς ἐξοικείωσης τοῦ Καζαντζάκη μὲ τὸ πιραντελλικὸ μεταθέατρο.

Θὰ πρέπει, ὥστόσο, νὰ προβοῦμε στὴν ἐπισήμανση κάποιων στοιχείων-παραμέτρων τοῦ σεναρίου, ποὺ ἐνῶ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση τοῦ κειμένου, δὲν ἀφοροῦν ἀποκλειστικά αὐτό, ἀλλὰ ἐπεκτείνονται στὴν ἐνδεχόμενη κινηματογραφικὴ ἐκδοχὴ του. Αὐτὴν, ἐξάλλου, εἶχε κατὰ νοῦ ὡς τελικὸ σκοπὸ τοῦ ἐγχειρήματός του ὁ Καζαντζάκης. Μὲ βάση, λοιπόν, τὸ κείμενο τοῦ σεναρίου, στὸ ὁποῖο χρησιμοποιεῖται ἡ τεχνικὴ τοῦ μεταθέατρου, κάνουμε ἀρχικά δύο διαπιστώσεις:

1^ο) ὅτι τὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς παράστασης δὲν εἶναι θεατρικὸ, ἀλλὰ κινηματογραφικὸ, ἐπομένως δὲν πρόκειται γιὰ «θέατρο ἐν θεάτρῳ», ἀλλὰ γιὰ «θέατρο ἐν κινηματογράφῳ» (μὲ ὅ,τι αὐτὸ συνεπάγεται, λόγω τῶν διαφορῶν ποὺ ἔχουν μεταξύ τους ἡ τέχνη τῆς σκηνῆς καὶ ἡ τέχνη τῆς ὀθόνης)⁷⁸.

77. Θόδωρος Γραμματᾶς, «Ὁ Ὁθέλλος ξαναγυρίζει. Τὸ μεταθέατρο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», στὸν τόμο *Ἀπὸ τὴν τραγωδίαν στὸ δράμα. Μελέτες συγκριτικῆς θεατρολογίας*, ὅ.π., σσ. 92-93.

78. Γιὰ τίς διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν στὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν, ὅταν αὐτοὶ ἐμφανίζο-

2^α) ότι τούς ρόλους του δεύτερου επιπέδου δεν τούς υποδύονται υποτιθέμενοι ήθοποιοί (όπως συμβαίνει συνήθως σε έργα μεταθεάτρου, λ.χ. στο πιραντελικό *Questa sera si recita a soggetto* και στο καζαντζακικό *Ο Όθελλος ξαναγυρίζει*), αλλά Φλωρεντινά αρχοντόπουλα και αρχοντοπούλες. Από αυτές τις δύο διαπιστώσεις απορρέουν και οι ακόλουθες δευτερογενείς:

3^α) ότι οι ήθοποιοί που παίζουν σε δεύτερο επίπεδο (δευτέρη δύναμη), έφ' όσον δεν εμφανίζονται ως κατ' επάγγελμα ήθοποιοί, θα πρέπει να υποδύονται τούς δεύτερους ρόλους τους με τρόπο ώστε το παίξιμό τους να δίνει την εντύπωση πώς είναι έρασιτεχνικό και όχι έπαγγελματικό. Με τον τρόπο αυτόν θα άκυρώνεται ή θεατρική ψευδαίσθηση (επιδικαζόμενη στα περισσότερα θεατρικά έργα, αλλά όχι στην παρούσα περίπτωση), καθιστώντας συνεχώς πρόδηλο ότι δεν πρόκειται για αυθύπαρκτα θεατρικά δράματα, αλλά για παιχνίδια ήθοποιίας των μελών μις παρέας⁷⁹. Επιπρόσθετα θα πρέπει να δίνουν την εντύπωση πώς δεν γνωρίζουν εκ των προτέρων τούς ρόλους τους (άλλα πώς καθοδηγούνται στο παίξιμο από τούς βασιλείς / βασίλισσες, μοναδικούς γνώστες των ιστοριών), χωρίς αυτό το γεγονός να μειώνει την πειστικότητα και τον ρεαλισμό των ιστοριών («ό ήρωας που παίζουμε δεν πρέπει να ξέρει τί θα αντιμετώπισει πιό πέρα»⁸⁰). Έτσι, λ.χ. το Φλωρεντινό αρχοντόπουλο που θα υποδυθεί στο δεύτερο μέρος της έκτης νύχτας τον γέρο και κουφό ιερέα, άρχίζει ήδη από το πρώτο μέρος της (όταν δηλαδή δεν έχει ακόμη άρχισει να υποδύεται τον δεύτερο ρόλο του) να κάνει δήθεν τον κουφό, μη μπορώντας τάχα να άκούσει τις οδηγίες του βασιλιά [185-188]. Αυτό συμβαίνει όχι έπειδή έχει κατορθώσει να μπει "πρώιμα" στο πετσί του δεύτερου ρόλου του, αλλά αντίθετως γιατί θέλει να τον διακωμωδήσει (κάτι που δεν θα το έκανε ένας έπαγγελματίας ήθοποιός). Αντίστοιχη περίπτωση έγκλιβωτισμού μορφών θεατρικής έκφρασης (και μάλιστα δήθεν έρασιτεχνικών) μέσα σε θεατρικό έργο έχουμε στον πιραντελικό *Enrico IV*, όπου τέσσερεις νεαροί που μισθώθηκαν για να υποδυθούν (σε δεύτερο επίπεδο) αυτοκρατορικούς μυστικοσυμβούλους (Landolfo, Arialdo, Ordulfo, Bertoldo) προσπαθούν να συντονίσουν τις ύποκριτικές τους ικανότητες και να ένδυναμώσουν την ψευδαίσθηση του πρωταγωνιστή πώς είναι δήθεν ό Έρρίκος ό Δ' της Γερμανίας: «Landolfo: Peccato veramente! Perché, come vedi, qua l'apparato ci sarebbe; il nostro vestiario si presterebbe a fare una bellissima comparsa in

νται επί σκηνής και όταν δρουν επί της όθνης, βλ. Β. Πουντόβκιν, *Η τέχνη του ήθοποιού στο θέατρο και τον κινηματογράφο*, Μετάφραση από τή ρωσικά Γιώργος Μεταξάκης, Έκδοτικός οίκος Δαμιανός, Αθήνα.

79. Όπως τό παιχνίδι της παντομίμας, σύμφωνα με τό όποιο πρέπει κάποιος να άνακαλύπτει τον τίτλο ένός έργου, παρακολουθώντας τις μιμητικές κινήσεις ένός φίλου του.

80. Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Μετάφραση Άγγελου Νίκα, Έκδόσεις Γκόνι, Αθήνα 72006, σ. 199.

una rappresentazione storica, a uso di quelle che piacciono tanto oggi nei teatri. E stoffa, oh, stoffa da cavarne non una ma parecchie tragedie, la storia di Enrico IV la offrirebbe davvero. Mah! Tutti e quattro qua, e quei due disgraziati là (indica i valletti) quando stanno ritti impalati ai piedi del trono, siamo... siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rappresentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? la forma, e ci manca il contenuto! Siamo peggio dei veri consiglieri di Enrico IV; perché sì, nessuno neanche a loro aveva dato da rappresentare una parte; ma essi, almeno, non sapevano di doverla rappresentare: la rappresentavano perché la rappresentavano: non era una parte, era la loro vita, insomma; facevano i loro interessi a danno degli altri; vendevano le investiture, e che so io. Noi altri, invece, siamo qua, vestiti così, in questa bellissima Corte... per far che? niente... Come pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola»⁸¹. Ἡ ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὶς δύο περιπτώσεις αὐξάνει, ἂν λάβουμε ὑπόψη μας τὸ γεγονός ὅτι τὸ πιραντελλικὸ ἔργο γυρίστηκε σὲ ταινία, τὸ 1984, σὲ σκηνοθεσία τοῦ Marco Bellocchio καὶ μὲ πρωταγωνιστὲς τὸν Marcello Mastroianni καὶ τὴν Claudia Cardinale. Ἐτσι ἔχουμε καὶ ἐδῶ «θέατρο ἐν κινηματογράφῳ», ποὺ ὅταν οἱ ἡθοποιοὶ ὑποδύονται ρόλους στὸ δεύτερο ἐπίπεδο (δευτέρη δύναμη) ὑποτίθεται ὅτι παίζουν ἐρασιτεχνικά. Αὐτὸ τὸ κάνουν, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ προσδώσουν ἀληθοφάνεια στὴν ὑπαρξιακὴ φαντασίωση τοῦ ὑποτιθέμενου Ἑρρίκου τοῦ Δ', ποὺ ὥστόσο αὐτὸς ἔχει πλέον γιαντρε-

81. Luigi Pinandello, *Enrico IV*, στὸν τόμο *Maschere nude*, Edizione integrale, A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Grandi Tascabili Economici, Newton, Roma 1994, σ. 157 [=Λουίτζι Πιραντέλλο, *Ἑρρίκος ὁ Δ', Μετάφραση Ἑρρίκος Μπελιές*, Ἡριδανός, Ἀθήνα 2006, σσ. 18-19: «Λαντόλφο: Κρίμα, πραγματικά κρίμα. Γιατί, ὅπως βλέπετε, τὸ σκηνικὸ εἶναι ἑτοιμο. Καὶ τὰ κουστούμια μας θὰ φαίνονταν ὑπέροχα σὲ μιὰ παράσταση ἱστορικοῦ ἔργου, ἀπ' αὐτὰ ποὺ σήμερα ἀρέσουν τόσο στὸ κοινόν. Καὶ ἂς λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι μὲ τὸ ἱστορικὸ ὕλικὸ ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸν Ἑρρίκο τὸν Δ' βγαίνουν ὄχι μία, ἀλλὰ δέκα τραγωδίες. Naί, ἡ ἱστορία τοῦ Ἑρρίκου τοῦ Δ' προσφέρεται γιὰ δραματοποίηση. Ἀλλὰ, τί νὰ σοῦ κάνουμε ἐμεῖς οἱ τέσσερις ταλαίπωροι καὶ αὐτοὶ οἱ δύο ἄσχετοι (Δείχνει τοὺς δύο Ὑπηρέτες) ποὺ στέκονται ὀρθοὶ καὶ ἀκίνητοι σὰ πόδια τοῦ θρόνου... "Ὅλοι ἐμεῖς ἀπλῶς βρισκόμαστε ἐδῶ, χωρὶς κανέναν νὰ μᾶς σκηνοθετήσει, κανέναν νὰ μᾶς δώσει ἐντολὲς νὰ παίζουμε. Τὴ γενικὴ κατεύθυνση, τὴ φόρμα τὴν ἔχουμε, ἀλλὰ μᾶς λείπει τὸ συγκεκριμένο κείμενο, ἡ οὐσία. Εἴμαστε χειρότεροι ἀπὸ τοὺς ἀληθινούς μυστικοσύμβουλους τοῦ Ἑρρίκου τοῦ Δ'. Καὶ σ' ἐκείνους, φυσικά, δὲν εἶχαν ὀρίσει συγκεκριμένους ρόλους νὰ παίζουν. "Ὅμως, τουλάχιστον, ἐκεῖνοι δὲν ἤξεραν ὅτι πρέπει νὰ παίζουνε τὸ ρόλο τους. Τὸν ἐπαίξαν γιατί τὸν ἐπαίξαν. Γιατὶ γιὰ ἐκείνους δὲν ἦταν ρόλος, ἦταν ἡ ζωὴ τους. Ἐκεῖνοι κοιτάζαν τὸ συμφέρον τους καὶ δὲν τοὺς ἐνοιαζαν καθόλου οἱ ἄλλοι. Πούλαγαν ἀξιώματα καὶ ἐγὼ δὲν ξέρω τί ἄλλο! Ἐνῶ ἐμεῖς, ντυμένοι μ' αὐτὰ τὰ ρούχα, σὲ τούτη τὴν ὑπέροχη Αὐλή, τί κάνουμε; Τίποτα! Εἴμαστε σὰν ἑξι μαριονέτες κρεμασμένες στὸν τοῖχο, περιμένοντας νὰ ἔρθει κάποιος νὰ μᾶς πάρει γιὰ νὰ μᾶς κουνήσει καὶ νὰ μᾶς δώσει νὰ ποῖμε καμιά λέξη»].

τεῖ ἀπὸ τὶς ψευδαισθήσεις του καὶ ἀπλῶς ὑποκρίνεται πῶς τὶς διατηρεῖ (ἐπομένως λειτουργεῖ καὶ αὐτὸς σὲ δεύτερο ἐπίπεδο ἡθοποιίας ἐρασιτεχνικῆς).

4^{α)} ὅτι ὅταν οἱ ἡθοποιοὶ παίζουν σὲ πρῶτο ἐπίπεδο θὰ πρέπει νὰ ἀκολουθοῦν τοὺς κανόνες τοῦ κινηματογραφικοῦ γυρίσματος, χωρὶς ἰδιαίτερη ἐπιτήδευση στὶς κινήσεις, τὶς χειρονομίες, τὴ φωνή, ἀφοῦ «βοηθεῖ πολὺ ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ λήψης καὶ τὸ μικρόφωνο, ποὺ εἶναι σὲ θέση νὰ πλησιάζουν πολὺ κοντὰ τὸν ἡθοποιὸ καὶ νὰ καταγράφουν ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῶν κινήσεων ἢ καὶ τῆς φωνῆς»⁸², ἐνῶ ὅταν ὑποδύονται ρόλους σὲ δεύτερο ἐπίπεδο θὰ πρέπει νὰ παίζουν μὲ θεατρικότητα, σὰν νὰ ἔδιναν θεατρικὴ παράσταση, καὶ μάλιστα μὲ κάποια στοιχεῖα ὑπερβολῆς.

5^{α)} ὅτι τὰ ἐνδύματα τῶν δέκα Φλωρεντινῶν νεαρῶν καὶ κοριτσιῶν θὰ πρέπει νὰ εἶναι πλούσια καὶ ρεαλιστικά⁸³, ὥστε νὰ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἐκεῖνα τοῦ 14ου αἰῶνα, ἐνῶ ἀντιθέτως αὐτὰ μὲ τὰ ὁποῖα μεταμφιέζονται στὰ δεύτερα ἐπίπεδα, θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἀπλὰ καὶ συμβολικά⁸⁴, ὥστε —μὲ τὸν ἀνορθόδοξο συνδυασμὸ τους καὶ μόνον— νὰ μποροῦν νὰ ἀποδώσουν μορφές Ρωμαίων, Ἑβραίων, Μουσουλμάνων.

6^{α)} ὅτι τὰ σκηνικά (ἐνῶ στὶς σκηνές τῶν πρώτων μερῶν κάθε νύχτας πρέπει νὰ εἶναι ρεαλιστικά⁸⁵ καὶ νὰ ἀποδίδουν πειστικὰ τὴν εἰκόνα καὶ τὸ κλίμα μιᾶς μεσαιωνικῆς ἔπαυλης τῆς Φλωρεντίας) στὰ δεύτερα ἐπίπεδα —δηλαδὴ στὶς κυρίως ἱστορίες τοῦ σεναρίου— θὰ πρέπει νὰ εἶναι ὑποτυπώδη καὶ ἐξπρεσσιονιστικά⁸⁶, ἐφόσον δὲν πρόκειται γιὰ αὐτόνομες ἱστορίες (ὅπως, λ.χ., οἱ ἱστορίες ποὺ παρουσιάζονται στὴν ὁμόθεμη παζολινικὴ ταινία), ἀλλὰ γιὰ «θεατρικὲς» παραστάσεις⁸⁷ ποὺ γίνονται ἐκ τοῦ προχείρου (αὐτὸ τὸ ὑποδηλώνει στὸ σεναρίο του ὁ Καζαντζάκης μὲ τὸ εὔρημα νὰ στήνουν πρόχειρα τὰ σκηνικά οἱ ἴδιοι οἱ ἡθοποιοί).

82. Β. Πουντόβκιν, *Ἡ τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ στὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο*, ὅ.π., σ. 101.

83. Βλ. σχετικὰ Μαρσέλ Μαρτέν, *Ἡ γλῶσσα τοῦ Κινηματογράφου*, Μετάφραση Ε. Χατζίκου, Ἀθήνα 1969, σ. 78: «Ρεαλιστικά: δηλαδὴ σύμφωνα μὲ τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια, τουλάχιστον στὶς ταινίες ὅπου ὁ ἐνδυματολόγος προστρέχει σὲ ντοκουμέντα ἐποχῆς καὶ ἀφήνει νὰ προηγηθῇ ἡ ἀκρίβεια ἀπ' τὶς ἐνδυματολογικὲς ἀπαιτήσεις τῶν βενεττιτῶν».

84. Βλ. σχετικὰ Μαρσέλ Μαρτέν, *Ἡ γλῶσσα τοῦ Κινηματογράφου*, ὅ.π., σ. 78: «Συμβολικά: δηλαδὴ ἡ ἱστορικὴ ἀκρίβεια δὲν ἔχει σημασία καὶ τὸ κοστοῦμι ἔχει πάνω ἀπ' ὅλα σὰν ἀποστολὴ νὰ ἐρμηνεύσει συμβολικὰ τοὺς χαρακτήρες, τοὺς κοινωνικοὺς τύπους ἢ τὶς ψυχικὲς καταστάσεις».

85. Βλ. σχετικὰ Μαρσέλ Μαρτέν, *Ἡ γλῶσσα τοῦ Κινηματογράφου*, ὅ.π., σ. 80: «Στὴν περίπτωσή αὐτή, τὸ σκηνικὸ δὲν ἔχει ἄλλη ἐφαρμογὴ ἀπ' τὸ ἴδιο του τὸ ὑλικό, δὲν σημαίνει τίποτ' ἄλλο ἀπ' αὐτὸ ποὺ εἶναι».

86. Βλ. σχετικὰ Μαρσέλ Μαρτέν, *Ἡ γλῶσσα τοῦ Κινηματογράφου*, ὅ.π., σ. 81: «τὸ ἐξπρεσσιονιστικὸ εἶναι σχεδὸν πάντα τεχνητὰ δημιουργημένο γιὰ νὰ ὑποβάλλει πλαστικὴ ἐντύπωση σὲ συμφωνία μὲ τὴν κυρίαρχη ψυχολογία τῆς δράσης».

87. Βλ. σχετικὰ Μαρσέλ Μαρτέν, *Ἡ γλῶσσα τοῦ Κινηματογράφου*, ὅ.π., σ. 79: «Ἐνα

7^ο) ὅτι ἐνῶ στὰ πρῶτα μέρη-ἐπίπεδα τῶν ἐννέα νυχτῶν οἱ ρόλοι θὰ μποροῦν νὰ κομματιάζονται, «ἔτσι πού νὰ γίνεται ἀντιληπτὴ ἡ ἐναλλαγὴ τῶν σκηνῶν» ἀπὸ τὸν θεατὴ⁸⁸, στὰ δεύτερα μέρη-ἐπίπεδα θὰ πρέπει νὰ μεγαλώνουν χρονικὰ τὰ διάφορα πλάνα, ὥστε τὸ παίξιμο νὰ προσλάβει θεατρικὸ χαρακτήρα («μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ ὁ κινηματογράφος παραλληλίζεται μὲ τὸ θέατρο ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη»)⁸⁹.

8^ο) ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ τεχνικὴ προσιδιάζει στὶς ἐπιλογές καὶ τὶς προτιμήσεις τοῦ Woody Allen, ὁ ὁποῖος σχολιάζοντας τὴν τεχνικὴ του τονίζει: «Εἶναι ἓνα εἶδος σκηνοθεσίας πού, κατὰ κάποιον τρόπο, μοιάζει μὲ τὴ σκηνοθεσία τοῦ θεάτρου. Τὸ κάδρο πού διαλέγω καθορίζει τὰ ὅρια τῆς θεατρικῆς σκηνῆς. Γενικά, δὲ γυρίζω μιὰ σκηνὴ ἀπ' ὅλες τὶς ὀπτικές γωνίες. Συνήθως προσπαθῶ νὰ γυρίσω κάθε σκηνὴ μὲ ἓνα μονοπλάνο ἢ ὅσο πιὸ κοντὰ σ' αὐτὸ γίνεται. Δὲν κόβω, ἐφόσον δὲ χρειάζεται, καὶ ποτὲ δὲ γυρίζω μιὰ σκηνὴ ἀπὸ διαφορετικὴ γωνιά. Ἐπίσης, ὅταν κόβω, συνεχίζω τὸ ἐπόμενο πλάνο ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀκριβῶς σημεῖο πού εἶχα κόψει πιὸ πρίν»⁹⁰. Ἴσως ὁ Woody Allen, μὲ ἐφόδιο καὶ τὴ δική του προσέγγιση στὸ ἔργο τοῦ Βογκάκιου, θὰ ἦταν ὁ καταλληλότερος νὰ γυρίσει σὲ ταινία τὸ σενάριο τοῦ Καζαντζάκη.

9^ο) ἡ καζαντζακικὴ ἐκδοχὴ τοῦ *Decameron* εἶναι φανερό ὅτι παρέχει τὴ δυνατότητα σὲ ἡθοποιοὺς νὰ φορέσουν μιὰ μάσκα (καὶ ἀκόμη καὶ μιὰ δεύτερη) «πού πίσω της κρύβεται τὸ ἄτομο ἡθοποιός. Προφυλαγμένος ἀπ' αὐτὴ, μπορεῖ ὁ ἡθοποιὸς νὰ ξεγυμνώσει τὴν ψυχὴ του ὡς τὴν τελευταία της μυστικὴ λεπτομέρεια»⁹¹. Παρέχει ἐπίσης τὴ δυνατότητα καὶ στοὺς ρόλους πού εἶχαν διαπλασθεῖ ἀπὸ τὸν Βογκάκι νὰ ἐπαναφορτισθοῦν μὲ τὰ παλιά τους ἀλλὰ καὶ μὲ νέα γνωρίσματα, ὥστε νὰ ἀποδείξουν τὴ διαχρονικότητά τους⁹².

θεατρικὸ ἔργο μπορεῖ τέλεια νὰ παιχτεῖ σ' ἓνα ἀπόλυτα σχηματικὸ σκηνικὸ καὶ ἀκόμα μᾶλλον στὴν αὐλαία, ἐνῶ δὲν εἶναι νοητὴ μιὰ κινηματογραφικὴ δράση ἔξω ἀπὸν πραγματικὸ καὶ αὐθεντικὸ πλαίσιο: ὁ ρεαλισμὸς πού συνδέεται μὲ τὸν κινηματογραφούμενο ἀντικείμενο μοιάζει νὰ ἀπαιτεῖ ἀναγκαστικὰ τὸν ρεαλισμὸ τοῦ κάδρου καὶ τοῦ περιβάλλοντος», ἐκτὸς βέβαια —θὰ προσθέταμε ἐμεῖς— ἂν πρὶν κείται γιὰ περιπτώσεις ὅπως ἡ παρούσα, πού ἔχουμε ὑποτιθέμενο θεατρικὸ δρώμενο μέσα στὸν κινηματογραφικὸ ἔργο.

88. Β. Πουντόβκιν, *Ἡ τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ στὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο*, ὁ.π., σ. 54.

89. Β. Πουντόβκιν, *Ἡ τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ στὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο*, ὁ.π., σ. 42.

90. Laurent Tirard, «Master Class μὲ τὸν Woody Allen», στὸν τόμο *Master Class. Μαθήματα σκηνοθεσίας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους σύγχρονους κινηματογραφιστές*, Μετάφραση Ἀλκυόνη Τσέγκου, Ἐπιμέλεια Εὐα Στεφανῆ, Ἐκδόσεις Πατάκη, Ἀθήνα 2008, σ. 78.

91. Κωνσταντῖν Στανισλάβσκι, *Πλάθοντας ἓνα ρόλο*, ὁ.π., σ. 37.

92. Ἀς θυμηθοῦμε τὸ μεταφυσικὸ (στὸν «ἄλλο κόσμον») παιχνίδι ἀνταλλαγῆς ρόλων πού διεξάγεται ἀνάμεσα σὲ ρόλους καὶ ἡθοποιούς πού κάποτε τοὺς εἶχαν ἐνσαρκώσει, ὅπως περιγράφεται σατιρικὰ ἀπὸ τὸν Μάνο Ἐλευθερίου στὸ *Πρίν ἀπ' τὸ ἡλιοβασιλεμα. Μιὰ ἱστορία ἀγάπης. Μυθιστόρημα*, Μεταίχμιο, Ἀθήνα 2011.