



Thanassis Agathos

National and Kapodistrian University of Athens

Έγκλημα στο Κολωνάκι: το «αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα» του Γιάννη Μαρή στις ελληνικές οθόνες του 1960

Murder at Kolonaki: an “Athenian detective story”
by Yannis Maris on the Greek screens of 1960

Eglima sto Kolonaki (Murder at Kolonaki), first novel by Yannis Maris, is first published in the weekly magazine *Oikogeneia (Family)* in 1953 with the subtitle “an Athenian detective story”: indeed, the novel takes place in modern Athens, has Greek heroes/heroines and is adapted to the Greek social reality of the time. In this novel, obviously influenced by the work of prolific Belgian novelist Georges Simenon, Maris introduces the figure of detective Bekas -which will appear in many of his later works- and creates an impressive gallery of suspects around the mysterious murder of painter Nasos Karnezis, a former Nazi collaborator. *Murder at Kolonaki* is adapted for the screen in 1960 by Tzanis Aliferis, who is both the director and producer of the film, using a screenplay written by Maris himself and utilizing a brilliant cast of major actors of the period (Gelly Mavropoulou, Andreas Barkoulis, Michalis Nikolinakos, Eleni Chatziargyri, Christos Tsaganeas, Maro Kodou, Stefanos Stratigos, Dionysis Papagiannopoulos). The paper proposes a comparative reading of the emblematic Maris novel and its film adaptation. Aliferis’ film belongs to the category of film adaptation called “transposition”, where a novel is directly given on the screen with the minimum of apparent interference; the screenplay retains most of the important episodes and characters of the novel, while several dialogues of the novel are transferred verbatim in the film. The main topics of the novel (German Occupation, betrayal, identity theft, happy ending of the affair between a man and a woman who fell in love under adventurous circumstances)

are also eminent in the film. In both works the historical center and the suburbs of Athens play a major role and the film keeps all the exciting monitoring and tracking episodes of the novel, most of which take place at night and are filtered through the superb expressionist images of Aristeidis Karydis-Fuchs and Giannis Hatzopoulos and the exciting musical score by Kostas Kapnisis. The film utilizes the novel's flashbacks and offers numerous point-of-view shots, which correspond to the variable internal focalization of the novel and create an intense claustrophobic feeling. Aliferis' adaptation, however, omits episodes of the novel taking place in the houses of positive characters, favors the domestic milieu of negative characters and proposes a slightly different ending. Other issues discussed are plot twists, time, space, delineation of characters, choice and interpretation of actors, and critical reception of both works.

Το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* ξεκινά τη ζωή του ως ένα «αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα» στις σελίδες του εβδομαδιαίου περιοδικού *Οικογένεια* το 1953. Πρόκειται για το πρώτο μυθιστόρημα του μετέπειτα διάσημου Γιάννη Μαρή, ο οποίος το υπογράφει με το πραγματικό του όνομα (Γιάννης Τσιριμώκος), αφού έχει ήδη διαγράψει μια πολύ επιτυχημένη πορεία στον χώρο της δημοσιογραφίας¹. Εδώ, ο Μαρή εισάγει τη μορφή του αστυνόμου Μπέκα—που θα κυριαρχήσει στα μεταγενέστερα έργα του— και στήνει έναν χορό υπόπτων γύρω από ένα μυστηριώδες έγκλημα, ακολουθώντας, με εντυπωσιακή ωριμότητα και άνεση, τους κώδικες της αστυνομικής λογοτεχνίας. Το βιβλίο μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1960 από τον Τζανή Αλιφέρη, ο οποίος αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία και την παραγωγή, χρησιμοποιώντας σενάριο του ίδιου του Μαρή, επιστρατεύοντας ένα λαμπρό καστ πρωταγωνιστών (Γκέλλυ Μαυροπούλου, Ανδρέας Μπάρκουλης, Μιχάλης Νικολινάκος, Ελένη Χατζηαργύρη, Χρήστος Τσαγανέας, Μάρω Κοντού, Στέφανος Στρατηγός, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) και αξιοποιώντας συνεργάτες, όπως οι Αριστείδης Καρύδης-Φουκς και Γιάννης Χατζόπουλος (διεύθυνση φωτογραφίας), οι Γιώργος Θεοδώρου και Ντίνος Μαγκρέλ (καλλιτεχνική διεύθυνση) και ο Κώστας Καπνίσης (μουσική). Προτείνω εδώ μια συγκριτική ανάγνωση του εμβληματικού μυθιστορήματος του Μαρή και της δημοφιλούς κινηματογραφικής διασκευής του, που, κατά κάποιον τρόπο, ανοίγει τον δρόμο στο ελληνικό φιλμ νουάρ της δεκαετίας του 1960.

Το 1953 αποτελεί μια σημαντική χρονιά στην ιστορία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος, λόγω της δημοσίευσης του *Έγκλήματος στο*

Κολωνάκι, γεγονόςτος που θα σημάνει την αρχή της θριαμβευτικής καριέρας του Μαρή στο συγκεκριμένο είδος, στο οποίο θα θητεύσει με επιτυχία ως το τέλος της ζωής του, το 1979. Φυσικά, έχουν προηγηθεί πεζογραφήματα του λογοτεχνικού κανόνα με αστυνομικό ενδιαφέρον κατά τον 19^ο αιώνα (*Ο συμβολαιογράφος* και η *Εκδρομή εις Πόρον* του Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή, *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου* του Γεωργίου Βιζυηνού)², όπως και στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα (*Η φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και το *Έγκλημα του Ψυχικού* του Παύλου Νιρβάνα)³, αλλά και πεζογραφήματα που κινούνται στον χώρο της παραλογοτεχνίας, όπως το *Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλο*, που γράφτηκε το 1913 από άγνωστο συγγραφέα και *Η σύζυγος του κατασκόπου Κάιζερ* (1918) του Αριστείδη Κυριακού. Επιπλέον, ληστρικά μυθιστορήματα (*Ο Μαύρος Αρχιληστής στο Παρίσι και η μυστηριώδης συμμορία των 333* του Ηλία Οικονόμου, 1922) ή μυθιστορήματα όπως *Τα μυστήρια των κατασκόπων* (1931) του Γιώργου Τσουκαλά, *Το μυστικό της ζωής του Πέτρου Βερίνη* (1938) της Ελένης Βλάχου, αποτελούν κείμενα, που ως επί το πλείστον, είναι μιμήσεις ξένων συγγραφέων ή και πρωτότυπα κείμενα με ξένους ήρωες που δρουν στην Ελλάδα, όπως του Νίκου Μαράκη και του Φέλιξ Καρ – ψευδώνυμο του Ορφέα Καραβία (Tonnet 2005, 331· Αποστολίδης 2009, 278). Όμως, το συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Μαρή ξεχωρίζει, γιατί είναι τοποθετημένο στη σύγχρονη Αθήνα, έχει Έλληνες ήρωες και είναι προσαρμοσμένο στην ελληνική κοινωνική πραγματικότητα της εποχής⁴, με έναν ήρωα, τον αστυνόμο Μπέκα, που οφείλει αρκετά σε pulp περιοδικά όπως η *Μάσκα* και το *Μυστήριο*, που κυκλοφορούν ήδη από τη δεκαετία του 1930, αλλά και στα μυθιστορήματα του Georges Simenon (Marcou 2014).

Το μυθιστόρημα του Μαρή, χαρακτηριστικό δείγμα αστυνομικού μυθιστορήματος-αινίγματος, όπου «ο αναγνώστης παρακολουθεί την εξέλιξη του μύθου με τα στοιχεία που διαθέτει ο ερευνητής της υπόθεσης» (Μαρτινίδης 1994, 254)⁵, περιστρέφεται γύρω από τις προσπάθειες του αστυνόμου Μπέκα, του δημοσιογράφου Μακρή και του πολιτευτή Δέλιου να εξιχνιάσουν το μυστήριο της δολοφονίας του διάσημου ζωγράφου Νάσου Καρνέζη, το πτώμα του οποίου βρίσκεται με το πρόσωπο φρικτά παραμορφωμένο στο διαμέρισμά του στο Κολωνάκι. Οι υποψίες στρέφονται στον χρηματιστή Φλωρά, σύζυγο της γοητευτικής Ζανέτ, με την οποία ο Καρνέζης διατηρούσε ερωτικές σχέσεις. Ο Φλωράς συλλαμβάνεται, ενώ ο γιος του Δημήτρης επιστρέφει από το Παρίσι και προσπαθεί και αυτός να αποδείξει την αθωότητα του πατέρα του, με τη συνδρομή της νεαρής Μυρτώς Καγή.

Το μυθιστόρημα διαιρείται σε οκτώ κεφάλαια, που φέρουν τους τίτλους «Ο δολοφόνος ήρθε τη νύχτα», «Ο αστυνόμος Μπέκας», «Ο ζιγκολό», «Το άλλοθι του Τζόνυ Παυλίδη», «Μαντάμ Ζουλιέτ», «Ένα πτώμα στα ρηγά», «Ο άνθρωπος με την τραγιάσκα», «Αυτός...;». Πρόκειται για θεματικούς τίτλους, που αποδίδουν το θέμα των κεφαλαίων και δημιουργούν αναμονές στον/την αναγνώστη/τρια. Οι πέντε από αυτούς –όπως και ο τίτλος του μυθιστορήματος– περιέχουν λέξεις αστυνομικού ενδιαφέροντος (έγκλημα, δολοφόνος, αστυνόμος, άλλοθι, πτώμα), κάποιοι αναφέρονται σε χαρακτήρες που θεωρούνται ύποπτοι («Ο ζιγκολό», «Το άλλοθι του Τζόνυ Παυλίδη», «Μαντάμ Ζουλιέτ»), κάποιοι αναφέρονται σε χαρακτήρες που δολοφονούνται («Ένα πτώμα στα ρηγά», «Ο άνθρωπος με την τραγιάσκα»), ένας αναφέρεται στον χαρακτήρα του Μπέκα, ενώ ο τίτλος του τελευταίου κεφαλαίου («Αυτός...;») αποδίδει το στοιχείο της ισχυρής έκπληξης, του σοκ, που υφίστανται κάποιοι από τους χαρακτήρες –και ο/η αναγνώστης/τρια–, όταν αποκαλύπτεται η ταυτότητα του δολοφόνου.

Στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, όπως και σε όλα τα μεταγενέστερα μυθιστορήματά του, ο Μαρής ακολουθεί όλους τους βασικούς «νόμους» της πλοκής (Αθανασόπουλος 2005, 33-34), δηλαδή τον «νόμο» της αληθοφάνειας (σύμφωνα με τον οποίο η πλοκή πείθει τον/την αναγνώστη/τρια με τα δικά της μέσα, με μια συνέπεια της δράσης), τον «νόμο» της έκπληξης (σύμφωνα με τον οποίο επιδιώκεται το ξάφνιασμα και η διάψευση των προσδοκιών του/της αναγνώστη/τριας), τον «νόμο» της αγωνίας (που δημιουργείται με την επίγνωση της αρχικής αβεβαιότητας σε μια κατάσταση, με τις διαμορφούμενες αναγνωστικές αναμονές να ικανοποιούνται μερικώς) και τον «νόμο» της ενότητας (σύμφωνα με τον οποίο η πλοκή κατανοείται ως μια μοναδική, πλήρης και οργανωμένη δομή των πράξεων, η οποία κατευθύνεται προς το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα και όπου κανένα μέρος δεν είναι περιττό).

Αλλά και στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* μπορεί να θεωρηθεί το πρώτο πραγματικό ελληνικό φιλμ νουάρ. Φυσικά, έχουν προηγηθεί ταινίες με αστυνομικό ενδιαφέρον, όπως το *Χαμένοι άγγελοι* (1948) και *Το ποντικάκι* (1954) ή με νουάρ στοιχεία όπως *Ο Δράκος* (1956) και *Ο άνθρωπος του τραίνου* (1958). Ειδικά, την τελευταία αυτή ταινία –πάλι σε σενάριο του Μαρή, βασισμένο σε βιβλίο του– ο Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου τη θεωρεί επίσημη έναρξη του είδους στην Ελλάδα, δίνοντάς της πολύ ενδιαφέρουσες πολιτικές προεκτάσεις (Δερμεντζόγλου 2007, 10). Ο Άγγελος Βεζυρόπουλος τη διαβάζει από μια ψυχαναλυτική σκοπιά (Βεζυρόπουλος 2007,

39-42), αλλά, κατά την άποψή μου, η ταινία είναι ένα ρομαντικό μελόδραμα, με στοιχεία μυστηρίου· ο ίδιος ο Μαρής, το 1955, όταν πρωτοδημοσιεύει το σχετικό μυθιστόρημα σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ακρόπολις* με τον τίτλο *Ο άνθρωπος με το γκρι κοστούμι*, το χαρακτηρίζει ως την «αισθηματική τραγωδία μιας γυναίκας που είδε στο παράθυρο ενός τραίνου έναν νεκρό που άλλαξε τελείως τη ζωή της» (Αποστολίδης 2012, 150).

Η κινηματογραφική μετάπλαση του βιβλίου *Έγκλημα στο Κολωνάκι* ανήκει στην κατηγορία της μετάθεσης (transposition), όπου το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με ελάχιστη έκδηλη επέμβαση (Wagner 1975, 222· Κακλαμανίδου 2006, 39). Ο Μαρής, που υπογράφει ο ίδιος το σενάριο της ταινίας⁷, έχει διατηρήσει όλα τα σημαντικά γεγονότα, όλες τις πρωτεύουσες λειτουργίες⁸ (τον αρχικό φόνο, τη σύλληψη του Φλωρά, τον φόνο της Ζουλιέτ, τον φόνο του ανθρωπάκου με την τραγιάσκα, τον εντοπισμό του δολοφόνου από τον Δημήτρη και τη Μυρτώ) και τους χαρακτήρες του βιβλίου του, χωρίς αξιοσημείωτες διαφοροποιήσεις, ενώ και αρκετοί από τους διαλόγους του μυθιστορήματος μεταφέρονται αυτολεξεί στην οθόνη.

Στην ταινία του Αλιφέρη διατηρούνται όλα τα κυρίαρχα μοτίβα του μυθιστορήματος, μοτίβα που επαναλαμβάνονται σταθερά στο σύνολο σχεδόν της πεζογραφίας του Μαρή. Έτσι, το μοτίβο της Κατοχής⁹ κατέχει και εδώ εξέχουσα θέση, με τον Καρνέζη να θεωρείται ο πιθανότερος προδότης της αντιστασιακής ομάδας στην οποία ανήκε και τη Μυρτώ Καψή να θεωρείται αρχικά ύποπτη, λόγω του γεγονότος ότι ο πατέρας της ήταν ο αρχηγός της ομάδας. Διατηρούνται στην ταινία, επίσης, το μοτίβο της πλαστοπροσωπίας, με τον Καρνέζη να προσποιείται τον νεκρό, ενώ στην πραγματικότητα το πτώμα ανήκει στον Νέστορα Κανταντζόγλου, το μοτίβο του ζιγκολό (μέσα από την υπο-πλοκή σχετικά με τον Τζώνυ Παυλίδη, έναν παλαιότερο εραστή της Ζανέτ), αλλά και αυτό της αίσιας κατάληξης του ειδυλλίου δύο καλών νέων που ερωτεύονται υπό περιπετειώδεις συνθήκες (το ζευγάρι αυτό είναι ο Δημήτρης και η Μυρτώ).

Στο βιβλίο και στην ταινία πρωταγωνιστεί η πόλη των Αθηνών, με επίκεντρο το Κολωνάκι, «πρώτο λήμμα στον κόσμο του Γιάννη Μαρή» (Αποστολίδης 2012, 88), με αναφορές στην οδό Σκουφά όπου βρίσκεται το διαμέρισμα του Καρνέζη. Στο μυθιστόρημα αναφέρονται πολλά σημεία του ιστορικού κέντρου, όπως το ζαχαροπλαστείο «Φλόκα» (Μαρής 2012, 8), το Εθνικό Θέατρο (Μαρής 2012, 8), τα Ανάκτορα (Μαρής 2012, 14), οι καφετέριες «Γιαννάκη», «Ορφανίδη» και «Ζόναρς» (Μαρής 2012, 31), το καφενεδάκι του

Ζαπτείου (Μαρής 2012, 33), τα ξενοδοχεία «Μεγάλη Βρεταννία» (Μαρής 2012, 34) και «Κινγκ Τζωρτζ» (Μαρής 2012, 122), το βιβλιοπωλείο «Αετός» στη Βουκουρεστίου (Μαρής 2012, 59), τα ταβερνάκια της Πλάκας (Μαρής 2012, 89), η Ακρόπολη (Μαρής 2012, 89), η οδός Ακαδημίας (Μαρής 2012, 109), η πλατεία Κάνιγγος (Μαρής 2012, 109), η οδός 3^{ης} Σεπτεμβρίου (Μαρής 2012, 109), η οδός Πατησίων (Μαρής 2012, 109), η οδός Αγίου Μελετίου (Μαρής 2012, 109), η Ομόνοια (Μαρής 2012, 110), ο κινηματογράφος «Κοτοπούλη» (Μαρής 2012, 110), η οδός Αγίου Κωνσταντίνου (Μαρής 2012, 110), ο σταθμός Λαρίσης (Μαρής 2012, 110), η οδός Πειραιώς (Μαρής 2012, 111), καθώς και προάστια όπως η Βουλιαγμένη (Μαρής 2012, 37) και η Βάρκιζα (Μαρής 2012, 205). Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Δημήτρης προβληματίζεται για το εάν θα επιβιώσουν τα παλαιά κτίρια γύρω από την Πλατεία Συντάγματος (Μαρής 2012, 55). Στο φιλμ δεν βλέπουμε τα περισσότερα από τα παραπάνω μέρη, αλλά αναγνωρίζουμε την οδό Σκουφά, την πλατεία Κολωνακίου, τη Βουλή, την πλατεία Συντάγματος, την «Αίγλη» του Ζαπτείου, τον κινηματογράφο «Άστρον», το τουριστικό γραφείο «Γκιόλμαν» και τη Βάρκιζα.

Παράλληλα, ορισμένα από τα επεισόδια του μυθιστορήματος (αυτά που περιστρέφονται γύρω από τις επισκέψεις της Ζουλιέτ στο μυστηριώδες χαμόσπιτο και αυτά που έχουν ως άξονα τον μικροαπατεώνα Σωτήρη, που επιχειρεί να εκβιάσει τον δολοφόνο) διαδραματίζονται σε ταπεινές συνοικίες του Πειραιά, όπως η Αγία Σοφία γεγονός που ο Φίλιππος Φιλίππου εκλαμβάνει ως δείγμα του ενδιαφέροντος του Μαρή για την εργατική τάξη (Φιλίππου 2010). Ωστόσο, αυτά τα επεισόδια, αν και κομβικά για την εξέλιξη της πλοκής, είναι σχετικά περιορισμένα και ο κοινωνικός προβληματισμός μάλλον περνάει επιφανειακά. Οι περισσότεροι χαρακτήρες κινούνται σε «καλές» περιοχές (Κολωνάκι, Ψυχικό, Βάρκιζα, Κηφισιά) και ανήκουν στη μεγαλοαστική και μεσοαστική τάξη (χρηματιστές, ζωγράφοι, δημοσιογράφοι, πολιτευτές). Αντίστοιχα, στην ταινία εμφανίζονται οι ηλεκτρικοί σταθμοί του Νέου Φαλήρου και των Κάτω Πατησίων, το τραμ και κάποιες φτωχικές συνοικίες του Πειραιά, όπου εκτυλίσσονται οι σκηνές των συναντήσεων του δολοφόνου με τον Σωτήρη και τη μαντάμ Ζουλιέτ.

Επίσης, διατηρούνται στο φιλμ όλα τα συναρπαστικά επεισόδια παρακολούθησης και καταδίωξης, που διαδραματίζονται κυρίως τις νυχτερινές ώρες και φιλτράρονται μέσα από τις έξοχες εξπρεσιονιστικές εικόνες των Καρύδη-Φουκς και Χατζόπουλου: η παρακολούθηση της Ζουλιέτ από τον Δημήτρη (Μαρής 2012, 109-116)¹⁰, το επεισόδιο όπου ο Δέλιος παρακολουθεί

τον Σωτήρη μέχρι το κρησφύγετο του Καρνέζη στον Πειραιά (Μαρής 2012, 159-165) και, υπεράνω όλων, η νυχτερινή παρακολούθηση του Καρνέζη από τον Δημήτρη και τη Μυρτώ στην ερημική βίλα της Βάρκιζας (Μαρής 2012, 212-214) λίγο πριν από την αποκάλυψη της αλήθειας, επεισόδιο που ανεβάζει την αδρεναλίνη τόσο των αναγνώστών/τριών του μυθιστορήματος όσο και των θεατών της ταινίας.

Στην ταινία του Αλιφέρη κυριαρχούν διάφορα πλάνα που παρουσιάζουν ρολόγια τοίχου, ακολουθώντας αντίστοιχα σημεία στο βιβλίο¹¹, ώστε να υπογραμμίζεται η σημασία του χρόνου στις κρίσιμες για την εξέλιξη της πλοκής στιγμές. Επιπρόσθετα, υπογραμμίζεται ο κομβικός ρόλος της τηλεφωνικής επικοινωνίας σε μιαν εποχή, βεβαίως κατά την οποία δεν υπήρχαν ούτε κινητά τηλέφωνα, ούτε Διαδίκτυο: το βιβλίο και η ταινία ξεκινούν με το νυχτερινό τηλεφώνημα του Φλωρά στον Καρνέζη, ενώ διατηρούνται στο φιλμ οι μυστηριώδεις κλήσεις προς τη Ζουλιέτ, τα τηλεφωνήματα της Μυρτώ στον Δημήτρη και το τηλεφώνημα που εναγωνίως περιμένει ο Σωτήρης στο καφενείο του Πειραιά.

Το μυθιστόρημα του Μαρή περιέχει αναφορές τόσο στην αστυνομική λογοτεχνία («Η ζωή δεν είναι αστυνομικό μυθιστόρημα», λέει κάποια στιγμή ο Δέλιος στον Δημήτρη, Μαρής 2012, 42) όσο και στις αστυνομικές ταινίες: το επεισόδιο της παρακολούθησης της Ζουλιέτ από τον Δημήτρη (Μαρής 2012, 109-116) είναι γεμάτο από κινηματογραφοφιλικές αναφορές, με τον Δημήτρη να αναλογίζεται «πόσο ωραία κι εύκολα είναι όλα αυτά στις ταινίες του κινηματογράφου», αλλά «πόσο δυσάρεστα στην πραγματικότητα» (Μαρής 2012, 114) και να διερωτάται πώς θα αντιδρούσε ο Humprey Bogart σε ανάλογη περίπτωση («Ο Χάμφρεϋ Μπόγκαρντ, συλλογίστηκε, θα πηδούσε τώρα τον τοίχο, θα έφτανε στο σπίτι και θα έβαζε το αυτί του στο κλεισμένο παράθυρο. Θ' άκουγε κι ίσως θα 'βλεπε κιόλας. Αυτός όμως δεν ήταν πρωταγωνιστής κινηματογραφικής ταινίας», Μαρής 2012, 115). Αυτές οι αναφορές δεν περιλαμβάνονται στην ταινία, όπου, όμως, εντοπίζονται αναφορές σε διάσημες ταινίες του αστυνομικού είδους, όπως *Ο μεγάλος αμαρτωλός* (*White Heat*, 1949) του Raoul Walsh (η πτώση του Καρνέζη στην ταράτσα θυμίζει το αντίστοιχο τέλος του Cody Jarrett, τον οποίο υποδύεται ο James Cagney) και *Ο τρίτος άνθρωπος* (*The Third Man*, 1949) του Carol Reed (τα πλάνα με τη σκιά του άγνωστου που τελικά αποκαλύπτεται ότι ανήκει στον –φερόμενο ως νεκρό– Καρνέζη θυμίζουν αντίστοιχα πλάνα της μυστηριώδους σκιάς που αποκαλύπτεται

ότι δεν είναι άλλος από τον –επίσης θεωρούμενο ως νεκρό– Harry Lime, τον οποίο υποδύεται ο Orson Welles).

Στο κινηματογραφικό του σενάριο ο Μαρής επιφέρει ορισμένες αλλαγές σε καταλύτες/δευτερεύουσες πράξεις¹². Απουσιάζει εντελώς η οικογενειακή ζωή του Μπέκα, ο οποίος και στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα και σε διάφορα μεταγενέστερα «είναι παντρεμένος, έχει μια κόρη [...] και ζει σε ένα μικροαστικό διαμέρισμα, όπου δεσπόζουν η αριστοτεχνική μαγειρική και η στοργή των παλαιών καλών τρόπων» (Πρεβελάκη 1992, 98). Απουσιάζουν, επίσης, η ανάκριση του Φλωρά από τον Μπέκα (Μαρής 2012, 33-34), η αναλυτική συζήτηση Μακρή-Δημήτρη-Δέλιου για την πιθανή πορεία που ακολούθησε ο άγνωστος δολοφόνος (Μαρής 2012, 89-93), η συζήτηση του αστυνόμου Καλλέργη με τον Δημήτρη (Μαρής 2012, 100-102) και η απόδραση και δολοφονία του λαθρέμπορου Νικολάου (Μαρής 2012, 124). Εξάλλου, το όργανο του εγκλήματος στο φιλμ δεν είναι ο μικρός χάλκινος Ερμής του Πραξιτέλους (Μαρής 2012, 14), αλλά δύο κηροπήγια. Ακόμα, η Γαλλίδα στριπτιζέζ του καμπαρέ «Καλαμαζού» (Μαρής 2012, 35-37), που διατηρεί δεσμό με τον Παυλίδη, γίνεται τραγουδίστρια στην ταινία. Επιπλέον, έχουν προστεθεί δύο σκηνές που δεν υπάρχουν στο βιβλίο και τονίζουν την καλή σχέση του φυλακισμένου Φλωρά με τη Μυρτώ, λειτουργώντας ως «ανάσες» ηρεμίας στην καταγιστική δράση και αυξάνοντας την αγωνία: στην πρώτη, ο Δημήτρης και η Μυρτώ επισκέπτονται τον Φλωρά στη φυλακή και του φέρνουν κάποια βιβλία, ενώ στη δεύτερη, ο Φλωράς προσφέρει στη Μυρτώ το δαχτυλίδι της μητέρας του, επισημοποιώντας τον δεσμό της κοπέλας με τον γιο του.

Σε σχέση με τον εσωτερικό χώρο, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι στο κινηματογραφικό σενάριο, ο Μαρής απαλείφει όλες τις σκηνές του μυθιστορήματος που διαδραματίζονται στα σπίτια των «καλών» χαρακτήρων, όπως η Μυρτώ, ο Μακρής, ο Μπέκας και ο Δημήτρης. Αντίθετα, παραμένουν –και κυριαρχούν– οι οικείοι χώροι των «κακών»: το διαμέρισμα του Καρνέζη στο Κολωνάκι, τόπος του εγκλήματος, αλλά και χώρος της ύποπτης Ζουλιέτ, το χαμόσπιτο του Πειραιά και η απομονωμένη βίλα στη Βάρκιζα, χώροι που χρησιμεύουν ως καταφύγια του δολοφόνου, το διαμέρισμα της μοιραίας Ζανέτ, το καμπαρέ και το δωμάτιο του φτηνού ξενοδοχείου, όπου μένει ο Τζόνου Παυλίδης. Στον αντίποδα, βρίσκονται δημόσιοι χώροι με θετικό πρόσημο, όπως το γραφείο της εφημερίδας όπου είναι αρχισυντάκτης ο Μακρής ή οι καφετέριες όπου συναντιούνται ο Δημήτρης και η Μυρτώ. Όλες

αυτές οι επιλογές αναφορικά με τον χώρο λειτουργούν παράλληλα με την κάπως απόλυτη κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων που επιχειρείται στην ταινία: οι «καλοί» δεν έχουν να κρύψουν τίποτα και η ιδιωτική σφαίρα τους δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον (με εξαίρεση το ειδύλλιο Μυρτώ-Δημήτρη), ενώ οι «κακοί» κινούνται σε κλειστούς χώρους, προσπαθώντας να «προστατέψουν» τα μυστικά και τα ψέματά τους.

Το βιβλίο κλείνει με το πρωταγωνιστικό ζευγάρι να μπαίνει στο αυτοκίνητο μετά τον θάνατο του Καρνέζη και να δίνει όρκους αιώνιας αγάπης, ενώ η τελευταία σκηνή της ταινίας παρουσιάζει τον Δημήτρη και τη Μυρτώ να υποδέχονται τον Φλωρά στην έξοδό του από τη φυλακή και να αγνοούν επιδεικτικά τη Ζανέτ, που φεύγει μόνη της. Το κινηματογραφικό φινάλε κινείται προς μια πιο ηθικοπλαστική κατεύθυνση, επιδιώκοντας να προβάλλει την τιμωρία της άπιστης συζύγου, η οποία μένει ολομόναχη, σε αντίθεση με την επιβράβευση της ενάρετης Μυρτώ, που στο τέλος της περιπέτειας εμφανίζεται να έχει βρει όχι μόνο σύζυγο, αλλά και ένα πατρικό υποκατάστατο (στο πρόσωπο του μελλοντικού πεθερού της).

Στο φιλμ διατηρούνται αρκετές από τις αναλήψεις που εντοπίζονται στην αφήγηση του μυθιστορήματος, με κυριότερη την αναδρομική αφήγηση της δολοφονίας του Καυταντζόγλου και της πολτοποίησης του προσώπου του, που δίνεται από τον ίδιο τον Καρνέζη λίγο πριν από το τέλος (Μαρής 2012, 220-221). Διατηρούνται, όμως, και οι αναλήψεις σχετικά με την κοινή έξοδο Φλωρά-Ζανέτ-Καρνέζη (Μαρής 2012, 8-9), την πρώτη ερωτική επαφή της Ζανέτ και του Καρνέζη (Μαρής 2012, 10-11), το παρελθόν της σχέσης Καρνέζη-Ζουλιέτ, όπως το αφηγείται ο Βαλμάς (Μαρής 2012, 105-106). Ως επί το πλείστον, πρόκειται για «μικρές αναληπτικές αφηγήσεις (flash-back), με απόκλιση λίγων ωρών ή ημερών, προκειμένου να συμπληρωθεί το νόημα μιας σκηνής από άλλες σύντομες, δευτερεύουσες» (Ιωακειμίδου 2005, 49).

Ο Μαρής στο μυθιστόρημά του χρησιμοποιεί την εσωτερική εναλλασσόμενη εστίαση, με τη συχνή μετάβαση από τον έναν εστιαστή στον άλλον (Καρνέζης, υπηρέτρια Άννα, Μπέκας, Δημήτρης Φλωράς, Τζόνου Παυλίδης, μαντάμ Ζουλιέτ, Μακρής, Δέλιος, Μυρτώ, άνθρωπος με την τραγιάσκα). Μία από τις αντιστοιχίες αυτής της εστίασης στον κινηματογράφο αποτελεί η τεχνική της υποκειμενικής λήψης (Κακλαμανίδου 2006, 53), της ταυτοποίησης της κάμερας με τα μάτια ενός χαρακτήρα, την οποία ο Αλιφέρης χρησιμοποιεί αρκετά συχνά και συστηματικά, επιδιώκοντας να δημιουργήσει ένα έντονο κλειστοφοβικό αίσθημα στους/τις θεατές: για παράδειγμα,

ο Καρνέζης από το παράθυρο του διαμερίσματός του βλέπει μian ανδρική σκιά στον δρόμο, η υπηρέτρια βλέπει το πτώμα σωριασμένο στο πάτωμα, η Ζανέτ, ενώ ανακρίνεται από τον Μπέκα, βλέπει έντρομη τον ξενυχτισμένο Φλωρά, η Μυρτώ βλέπει την ύποπτη σκιά μέσα στη νύχτα.

Ιδιαίτερα προσεκτική και επιτυχής θα πρέπει να θεωρηθεί η επιλογή των ηθοποιών που ενσαρκώνουν τα πρόσωπα της ιστορίας, με εντυπωσιακή, συχνά, ανταπόκριση στις περιγραφές των αντίστοιχων χαρακτήρων του μυθιστορήματος. Εκπρόσωπος της προσφιλούς στον Μαρή κατηγορίας της «πολυτελούς γυναίκας» είναι εδώ η φιλήδονη Ζανέτ, που ενσαρκώνεται στο φιλμ από τη Μάρω Κοντού, η οποία αναδύει ερωτισμό σε κάθε εμφάνισή της και αποδίδει τη διπροσωπία μιας *femme fatale*, ωραίας και χυμώδους, αλλά ικανής για τα πάντα. Στον αντίποδα της Ζανέτ, κινείται ο εξιδανικευμένος χαρακτήρας της αέρινης, γλυκιάς και σοβαρής Μυρτώς, που βρίσκει την ιδεώδη ερμηνεύτρια στην Γκέλλυ Μαυροπούλου, η οποία συνδυάζει φινέτσα, αισθαντικότητα και δυναμισμό και σχεδιάζει μια θετική ηρωίδα που εμπνέει εμπιστοσύνη. Ο τρίτος βασικός γυναικείος χαρακτήρας του μυθιστορήματος, η μυστηριώδης και «σκοτεινή» μαντάμ Ζουλιέτ, με το αυστηρό πρόσωπο, ερμηνεύεται από την Ελένη Χατζηαργύρη, η οποία ηλεκτρίζει στις λιγοστές εμφανίσεις της και χαρίζει κάποια εκπληκτικά γκρο πλαν στη σκηνή της δολοφονίας της. Για τον ρόλο του ζιγκολό Τζώνυ Παυλίδη, που στο βιβλίο εμφανίζεται ως το αρσενικό αντίστοιχο της Ζανέτ, με έμφαση στο κομψό του ντύσιμο, αποδεικνύεται εξαιρετική επιλογή ο Στέφανος Στρατηγός, που παίζει με χιούμορ και μian ελαφρά ειρωνική αποστασιοποίηση. Ο Ανδρέας Μπάρκουλης ενσαρκώνει πειστικά τον Δημήτρη Φλωρά ως μian ήρεμη δύναμη, έναν νέο άντρα που τον χαρακτηρίζει η εντιμότητα και η καλοσύνη. Στους χαρακτήρες του Καρνέζη και του χρηματιστή Φλωρά, ο Μιχάλης Νικολινάκος και ο Χρήστος Τσαγανέας αντίστοιχα πλάθουν δύο αξέχαστες φιγούρες: ο πρώτος εμφανίζεται ως γοητευτικός ζωγράφος της μόδας στις πρώτες σκηνές και αινιγματικός, σκοτεινός και σχεδόν παράφρων δολοφόνος στις τελευταίες και ο δεύτερος πιάνει τις λεπτές αποχρώσεις του απατημένου συζύγου, που οδηγείται στη φυλακή κατηγορούμενος για φόνο που δεν έχει διαπράξει.

Στο βιβλίο, όπως ήδη αναφέρθηκε, εισάγεται η μορφή του αστυνόμου Μπέκα, ο οποίος υπήρξε «εμβληματική φυσιογνωμία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος» (Αποστολίδης 2012, 29), με έντονη ανθρωπολογική ομοιότητα με τον επιθεωρητή Μαιγκρέ, ήρωα του Georges Simenon, και βασικό κοινό άξονα τον επαρχιωτισμό τους (Τσοκόπουλος 1995, 158). Η παρουσία

του είναι πιο περιορισμένη σε σχέση με μεταγενέστερα μυθιστορήματα του Μαρή και στην ταινία δίνεται ο ρόλος στον καρατερίστα Γιάννη Μπέρτο, τον μόνο σχετικά άγνωστο ηθοποιό σε μια διανομή γεμάτη από διασημότητες της εποχής· τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στο φιλμ, ο Μπέκας, «άνθρωπος ντόμπος, τίμιος, αυθόρμητος και λιγάκι πρωτόγονος» (Μαρής 2012, 15), διεξάγει τις πρώτες έρευνες αμέσως μετά την ανακάλυψη του πτώματος και κατόπιν χάνεται από την αφήγηση, για να επανέλθει δυναμικά μετά τη μέση.

Ωστόσο, αντίθετα με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, η επιλογή των ηθοποιών για τους ρόλους του αρχισυντάκτη Μακρή και του πολιτευτή Δέλιου δεν ανταποκρίνεται στις περιγραφές του μυθιστορήματος του Μαρή. Ο «γερός όμορφος άντρας των τριάντα χρόνων» (Μαρής 2012, 41) και ο «αδύνατος διανοούμενος με τη μικρή φαλάκρα και τα μυωπικά γυαλιά» (Μαρής 2012, 41) απέχουν πολύ εμφανισιακά από τον Άγγελο Μαυρόπουλο και τον Διονύση Παπαγιαννόπουλο, που τους υποδύονται –πολύ ικανοποιητικά– στην οθόνη. Έξοχος, τέλος, είναι και ο Νάσος Κεδράκας, στον ρόλο του Σωτήρη, του «ανθρωπάκου με την τραγιάσκα».

Καθοριστικό ρόλο στην επιτυχημένη κινηματογραφική απόδοση του κλίματος του μυθιστορήματος διαδραματίζει η μουσική του Κώστα Καπνίση, η οποία, κατά τον Βρασίδα Καραλή, είναι «ένα εξωτικό μείγμα διαφόρων ήχων, που ανακατευόταν με την αργή αλλά ατμοσφαιρική δράση με έναν οργανικό τρόπο» (Karalis 2012, 93). Κομβικό ρόλο παίζει και το τραγούδι «Σιγά σιγά ξημέρωσε», που ακούγεται στη σκηνή του καμπαρέ και συνδυάζει τη μελαγχολία με το σασπένς. Ο Κώστας Μυλωνάς (2001, 53) παρατηρεί ότι «το σφύριγμα της μελωδίας του είναι το λάιτμοτιφ που υποδηλώνει την παρουσία του δολοφόνου· κάθε φορά που το ακούμε, ξέρουμε ότι βρίσκεται εκεί κοντά» (Μυλωνάς 2001, 53). Τέλος, οι στίχοι του αποτελούν αντανάκλαση της συναισθηματικής κατάστασης κάποιων από τους χαρακτήρες.

Η ταινία πραγματοποιεί την αθηναϊκή της πρεμιέρα τη Δευτέρα 18 Ιανουαρίου 1960· η διαφήμισή της στον ημερήσιο τύπο¹³ προβάλλει σε πρώτο πλάνο το πρωταγωνιστικό ζευγάρι Ανδρέα Μπάρκουλη-Γκέλλυς Μαυροπούλου, με δύο ανδρικές σκιές και την Ελένη Χατζηαργύρη σε δεύτερο πλάνο, ενώ, πέρα από χαρακτηρισμούς του τύπου «συναρπαστικό... με τεράστιο ενδιαφέρον... αγωνιώδη πλοκή... βαθιά συγκίνηση», «τίποτα δεν έχει να ζηλέψει από τα καλύτερα φιλμ του εξωτερικού», υπάρχει η συμβουλή- παράκληση προς τους/τις υποψήφιους/ες θεατές, που θυμίζει αντίστοιχες διαφημίσεις ξένων ταινιών μυστηρίου: «Προσοχή!!! Παρακαλείσθε να

παρακολουθήσετε την ταινία από την αρχή και να μην αποκαλύψετε το μυστικό της σε κανέναν».

Η κριτική της εποχής αντιμετωπίζει μάλλον θετικά την ταινία (βλ. Μαμάκης 1960· Παπαμιχάλης 1960· Μάτσας 1960· Μοσχοβάκης 1960· Σταματίου 1960 και Βλάχου 1960). Γίνεται αναφορά στη λογοτεχνική πηγή της ταινίας και στον ρόλο του Μαρή στη θεμελίωση του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος, υπογραμμίζεται ότι η πρώτη προσπάθεια για δημιουργία ελληνικής αστυνομικής ταινίας είναι επιτυχημένη, επαινούνται ιδιαίτερα η σκηνοθετική μαεστρία, η φωτογραφία, με τα πολλά νυχτερινά πλάνα, τα σκηνικά, οι ερμηνείες των ηθοποιών –ιδιαίτερα της Χατζηαργύρη και του Νικολινάκου–. Ωστόσο, γίνεται λόγος και για βραδύτητα και επαναλήψεις στην πλοκή και έλλειψη φυσικότητας στους διαλόγους, ενώ, παραδόξως, δεν υπάρχει καμία αναφορά στη μουσική του Καπνίση.

Ως προς την πρόσληψη της ταινίας στα νεότερα χρόνια, οι ιστορικοί του ελληνικού κινηματογράφου είτε παραλείπουν να την αναφέρουν (Μητροπούλου 2006) είτε αναφέρονται σε αυτήν πολύ επιγραμματικά (Σολδάτος 2010, 248), είτε υποτιμούν την αξία της (Κοκκαλένιος 2007, 15). Εξαίρεση αποτελεί η πρόσφατη αγγλόφωνη ιστορία του Καραλή, ο οποίος εκφράζει τον θαυμασμό του για το φιλμ, επαινώντας το δυνατό σενάριο του Μαρή, μία ελληνική μείξη Raymond Chandler και Simenon, τη σκηνοθετική εργασία του Αλιφέρη, τη φωτογραφία του Καρύδη-Φουκς και τη μουσική του Καπνίση (Karalis 2012, 93). Ίσως το γεγονός ότι ο Αλιφέρης δεν έδωσε άλλες πραγματικά σημαντικές ταινίες να εξηγήει την απροθυμία της ελληνικής κινηματογραφικής κριτικής να τη συμπεριλάβει στον κανόνα, όπου εξετάζονται συχνότερα και αβίαστα το *Έγκλημα στα παρασκήνια* (1960) του Ντίνου Κατσουρίδη¹⁴, ο οποίος συνέχισε την εξερεύνηση του είδους και την προσαρμογή του στα ελληνικά δεδομένα με το εξαιρετικό φιλμ *Οι αδίστακτοι* (1965). Ωστόσο, η αγάπη που τρέφει για την ταινία –και για το μυθιστόρημα του Μαρή– το νεότερο κοινό, οι συζητήσεις που γίνονται στο Διαδίκτυο, οι συχνές τηλεοπτικές μεταδόσεις της και ο υψηλός αριθμός προβολών της στο youtube μαρτυρούν την εξέχουσα θέση της στην ιστορία και τη μυθολογία του ελληνικού κινηματογράφου.

References

- Αθανασόπουλος, Βαγγέλης. 2005. *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Ανανίδης, Ανδρέας. 2015. "Greek Noir". Προσπελ. 28 Οκτωβρίου 2015. <https://theblogathonians.wordpress.com/author/nandiaf/>
- Αποστολίδης, Ανδρέας. 2009. *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*. Αθήνα: Άγρα.
- Αποστολίδης, Ανδρέας. 2012. *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*. Αθήνα: Άγρα.
- Β. (=Ελένη Βλάχου). 1960. «Ο κόσμος της οθόνης. Επικαιρότητες. Εντυπώσεις και κρίσεις». *Η Καθημερινή*, 17 Ιανουαρίου.
- Barthes, Roland. 1985. «Introduction à l'analyse structural des récits», *L'aventure sémiologique*, 167- 206. Paris: Seuil.
- Βασιλικός, Βασίλης. 2013. «Δέκα συνιστώσες στο έργο του Γιαννη Μαρή». *Εφημερίδα των Συντακτών*, 2 Ιανουαρίου.
- Βεζιρόπουλος, Άγγελος. 2007. «Ο άνθρωπος του τραίνου». Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμ. Αλέξης Δερμεντζόγλου, 39-42. Θεσσαλονίκη: Ερωδιός - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,
- Δερμεντζόγλου, Αλέξης Ν. 2007. «Είναι δικές μας, πιστέψτε το (τες)». Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμ. Αλέξης Δερμεντζόγλου, 9-11. Θεσσαλονίκη: Ερωδιός - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ιωακειμίδου, Λητώ. 2005. «Αισθητικά κριτήρια (παρα)λογοτεχνικότητας στο έργο του Γιάννη Μαρή και του Ανδρέα Αποστολίδη: η άρση της αμφισημίας και ο αναγνώστης». *Δια-κείμενα* 7: 47-56.
- Κακλαμανίδου, Δέσποινα. 2006. *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καλφόπουλος, Κώστας και Σπύρος Γιανναράς. 2015. «Loïc Marcou, ένας Γάλλος σε αναζήτηση του Γιάννη Μαρή (και όχι μόνο)». *Momentum* 3: 69-76.
- Karalis,Vrasidas. 2012. *A History of Greek Cinema*. New York / London: Continuum.
- Κοκκαλένιος, Πάνος. 2007. «Αναζητώντας τα ίχνη του φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο 1954-1974». Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμ. Αλέξης Δερμεντζόγλου, 15-18. Θεσσαλονίκη: Ερωδιός-Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Κοντοπίδου, Άννα. 2009. *Πτυχές του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*. Διπλωματική εργασία. Φιλοσοφική Σχολή ΑΠΘ.

Κουζέλη, Λαμπρινή. 2011. «Γιάννης Μαρής. Έγραφε για να είναι δημοφιλής». *Το Βήμα*, 17 Απριλίου

Λεονταρίτης, Γ.Α. 1995. «Ο Μαρής και η εποχή του».

Διαβάζω 356: 144-148. Λεονταρίτης, Γιώργος. 2013. *Ο*

Γιάννης Μαρής και η εποχή του. Αθήνα: Άγρα.

McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film*. Oxford:

Clarendon Press.

Μαμάκης, Αχιλλέας. 1960. «Ποια ταινία της εβδομάδος είναι καλύτερη;». *Έθνος*, 19 Ιανουαρίου.

Marcou, Loïc. 2013. "Yannis Maris, le roman policier et le cinéma", 18 Δεκεμβρίου. Προσπελ. 28 Οκτωβρίου 2015. <http://www.desmos-archives.com/www/desmos-/mots-images-musique/item/279-yannis-maris-le-roman-policier-et-le-cin%C3%A9ma>

Marcou, Loïc. 2014. *Le roman policier grec (1953-2013) Les enjeux littéraires du genre policier en Grèce*. Thèse de doctorat. Université Paris-Sorbonne.

Μαρής, Γιάννης. 2012. *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Αθήνα: Το Βήμα.

Μαρτινίδης, Πέτρος. 1994. *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*. Αθήνα: Υποδομή.

Μαστρογιαννίτης, Δημήτρης. 2015. «Οι τηλεοπτικές σειρές αλλάζουν το αστυνομικό μυθιστόρημα». *Athens Voice* 522: 20.

Μάτσας, Νέστορας. 1960. «Οι ταινίες της εβδομάδος». *Εθνικός*

Κήρυξ, 19 Ιανουαρίου. Μητροπούλου, Αγλαΐα. 2006. *Ελληνικός*

Κινηματογράφος. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση. Μοσχοβάκης,

Αντώνης. 1960. «Κινηματογραφική κριτική. Οι ταινίες της

εβδομάδας»,

Ανεξάρτητος Τύπος, 19 Ιανουαρίου.

Μυλωνάς, Κώστας. 2001. *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος.

Μυρογιάννης, Στράτος. 2012. *Από τις ιστορίες μυστηρίου στην αστυνομική πλοκή. Αναζητώντας την εμφάνιση ενός αινιγματικού είδους στον ελληνικό 19ο αιώνα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Παπαμιχάλης, Βίων. 1960. «Ποια φιλμ προβάλλονται την τρέχουσα εβδομάδα».

Απογευματινή, 19 Ιανουαρίου.

Πρεβελάκη, Μάρω. 1992. «Ο φίλος μας Γιάννης Μαρής». Στο *La Littérature grecque de l'après-guerre: Thématiques et formes d'écriture*, 93-103. Paris: Langues'O, -INALCO.

Ρούβας, Άγγελος και Χρήστος Σταθακόπουλος. 2005. *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία – Φιλμογραφία – Βιογραφικά. Τόμος Α' (1905 – 1970)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σολδάτος Γιάννης. 2010. *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Α' τόμος 1900-1967*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σταματίου, Κώστας. 1960. «Ο κινηματογράφος». *Αυγή*, 20 Ιανουαρίου.

Todozon, Tzvetan. 1986. «Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος». Στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, 221-240. Αθήνα: Άγρα.

Tonnet, Henri. «Σκέψεις για την εξέλιξη του νεοελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος». 2005. Στο *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά, επιμ. Μαρία Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου*, 329-341. Αθήνα: Σοκόλης.

Τσοκόπουλος, Βάσις. 1995. «Ο ασυνόμος Μπέκας. Ο επαρχιωτισμός στο έργο του Μαρή». *Διαβάζω* 356: 157-159.

Wagner, Geoffrey. 1975. *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Whelehan, Imelda. 1999. «Adaptations. The Contemporary Dilemmas». In *Adaptations, From Text to Screen, Screen to Text*, edited by Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, 3-19. New York: Routledge

Φιλίππου, Φίλιππος. 2010. «Ο Γιάννης Μαρής, η εποχή του και οι επίγονοί του».

Ελευθεροτυπία, ένθετο Βιβλιοθήκη, 24 Ιουλίου.

Notes

1 Μετά το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου ο Μαρής ξεκινάει να ασχολείται επαγγελματικά με τη δημοσιογραφία. Εργάζεται στην αριστερή εφημερίδα *Μάχη* ως αρχισυντάκτης, σχολιογράφος και κριτικός κινηματογράφου. Αναλυτικά για τον βίο του Μαρή, βλ. Λεονταρίτης 2013.

2 Ο Στράτος Μυρογιάννης υποστηρίζει ότι η ελληνική λογοτεχνική παραγωγή του 19^{ου} αιώνα εμφανίζει κείμενα του Ραγκαβή, του Βικέλα και του Βιζυηνού, στο πλαίσιο των οποίων δοκιμάζονται πειραματικά δείγματα γραφής μιας πρώιμης, ωστόσο αναγνωρίσιμης, αστυνομικής πλοκής. (Μυρογιάννης 2012).

3 Βλ. σχετικά Marcou 2014.

4 Βλ. την επισήμανση της Άννας Κοντοπίδου: «Ο δρόμος ανοίγει πλέον και για άλλους Έλληνες συγγραφείς να πλάσουν τους δικούς τους ήρωες πια απαλλαγμένους από το ευρωπαϊκό ή αμερικανικό περιβάλλον και ενταγμένους πια πιο κοντά στο ελληνικό κοινωνικό και ιστορικό

γίνεσθαι» (Κοντοπίδου 2009). Πβ. την τοποθέτηση του Ανδρέα Αποστολίδη: «Υπήρξαν συγγραφείς που έγραφαν αστυνομικά μέχρι το 1950 και την εμφάνιση του Μαρή, αλλά μιμούνται τους ξένους, έγραφαν με αγγλοαμερικάνικα ψευδώνυμα και η δράση των βιβλίων τους εξελίσσεται πάντα σε πόλεις του εξωτερικού. Οι ιστορίες τους δημοσιεύονταν στις εφημερίδες. [...] Πάντως με το “Έγκλημα στο Κολωνάκι” το ’53 είναι που πλέον η σκηνογραφία ενός ελληνικού αστυνομικού όχι μόνο μένει μέσα στα σύνορα της χώρας αλλά και στην καρδιά της πρωτεύουσας. Βέβαια για την αποκατάσταση της αλήθειας έχει προηγηθεί η Ελένη Βλάχου, που γράφει από το 1938 σε συνέχειες στην Καθημερινή “Το μυστικό της ζωής του Πέτρου Βερίνη”, ένα αστυνομικό με ελληνική σκηνογραφία» (Μαστρογιαννίτης 2015, 20).

5 Ο όρος «μυθιστόρημα-αίνιγμα» πρωτοχρησιμοποιείται από τον Todorov, ο οποίος διακρίνει τρία είδη αστυνομικού μυθιστορήματος κρίνοντας το είδος των ιστοριών που διαπλέκονται στο έργο: το μυθιστόρημα-αίνιγμα, το μαύρο μυθιστόρημα, το οποίο μοιάζει ειδολογικά με το είδος που διαφορετικοί ερευνητές χαρακτηρίζουν *σκληρό*, και το μυθιστόρημα αγωνίας (Todorov 1986, 221-240).

6 Χρησιμοποιώ την κατηγοριοποίηση του Gérard Genette, που χωρίζει τους τίτλους σε θεματικούς (thématiques), ρηματικούς (rhématiques), αυτούς δηλ. που αναφέρονται στους τρόπους με τους οποίους το κείμενο πραγματοποιεί τις προθέσεις του, μεικτούς (mixtes), αυτούς δηλ. που περιέχουν ένα θεματικό και ένα ρηματικό στοιχείο, και αμφίσημους (ambigus), οι οποίοι δεν εμπίπτουν σε κάποιαν από τις παραπάνω κατηγορίες (Genette 1987, 54-97).

Αποτελεί πάγια τακτική του Μαρή, φανατικού κινηματογραφόφιλου, να υπογράφει ο ίδιος τα σενάρια των κινηματογραφικών ταινιών, που βασίζονται σε βιβλία του: *Ο άνθρωπος του τραίνου* (1958), *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (1960), *Μωρό μου / Ένας Δον Ζουάν για κλάματα* (1960), *Έγκλημα στα παρασκήνια* (1960), *Χωρίς ταυτότητα* (1963), *Αμφιβολίες* (1964), *Μια γυναίκα κατηγορείται* (1966), *Αντάρτες των πόλεων* (1972), *Ως την τελευταία στιγμή* (1972), *Ζήτημα ζωής και θανάτου* (1973), *Το χαμόγελο της Πυθίας* (1979). Γράφει, επίσης, πρωτότυπα σενάρια για τις ταινίες: *Ένας Έλληνας στο Παρίσι* (1959), *Η Λίζα τόσκασε* (1959), *Καλημέρα Αθήνα* (1960), *Λάθος στον έρωτα* (1961), *Ο άντρας της γυναίκας μου* (1962), *Ο μπαμπάς μου και εγώ* (1963), *Το πρόσωπο της ημέρας* (1965), *Οι τελευταίοι του Ρούπελ* (1971).

7 Οι πρωτεύουσες λειτουργίες, σύμφωνα με το μοντέλο των αφηγηματικών λειτουργιών του Barthes, που προσαρμόζεται για τον κινηματογράφο από τους McFarlane, Cartmell και Whelehan, αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα, τα οποία αφορούν άμεσα στην ανάπτυξη της ιστορίας (Barthes 1985, 167- 206· McFarlane 1996, 14-15· Whelehan 1999, 10· Κακλαμανίδου 2006, 38).

8 Την τάση του Μαρή να εκμεταλλεύεται τις μνήμες της Κατοχής στα μυθιστορήματά του επισημαίνει και ο Henri Tonnet, υπογραμμίζοντας, ωστόσο, την έλλειψη αναφορών στον Εμφύλιο και στον κατατρεγμό των κομμουνιστών, στοιχείο ενδεικτικό του «κυνήγιου μαγισσών», που τότε κυριαρχούσε στην Ελλάδα (Tonnet 2005, 333). Από τη δική του οπτική γωνία, ο Βασίλης Βασιλικός υπενθυμίζει την αριστερή προέλευση του Μαρή και τονίζει: «[...] δεν ασχολείται με το τραγικό παρόν της εποχής του (Εμφύλιος, κινήγι ανελέητο αριστερών, εξορίες, αποστασίες, χούντα), αλλά βρίσκει στην περίοδο της Κατοχής τη δεξαμενή απ’ όπου αντλεί το απαραίτητο βάθος πεδίου που πρέπει να έχει ένα καλό μυθιστόρημα. Όλοι οι “κακοί” στα βιβλία του υπήρξαν κάποτε δοσίλογοι, μεταμφιεσμένοι σε “έντιμους” μετακατοχικούς πολίτες. Τέτοιον κόλαφο κατά του δωσιλογισμού στην Ελλάδα δεν συνάντησα σε άλλον Έλληνα συγγραφέα, ούτε στους ακραίους της Αριστεράς» (Βασιλικός 2013). Πβ. και τις ενδιαφέρουσες επισημάνσεις του Ανδρέα Αποστολίδη: «Είναι πιθανό αφορμή για τον Μαρή να ήταν το πραγματικό

γεγονός πως ορισμένοι διαβόητοι συνεργάτες των Γερμανών, προσπαθώντας να σώσουν τη ζωή τους, εξαφανίζονταν, έσβηναν τα ίχνη τους ή προσποιούνταν τους νεκρούς. Το 1953, μόλις οκτώ χρόνια από το τέλος του πολέμου, το θέμα της τιμωρίας των συνεργατών των ναζιστών στην Ελλάδα παραμένει ανοιχτό σε πολλές περιπτώσεις» (Αποστολίδης 2012, 53).

9 Η συγκεκριμένη σκηνή της ταινίας, κατά τον Ανδρέα Ανανίδη, αποτελεί μοντέλο κινηματογραφικής καταδίωξης για τα ελληνικά φιλμ νουάρ, καθώς «οι σκιές που εμφανίζονται στους τοίχους της πόλης αυξάνουν την αγωνία και δημιουργούν μια επιπλέον ατμόσφαιρα ανησυχίας» (Ανανίδης 2015).

10 Βλ. ενδεικτικά στο μυθιστόρημα του Μαρή: «Το ρολόι, στο κομοδίνο, έδειχνε τρεις» (Μαρής 2012, 7): «Το ρολόι του χολ χτύπησε μισή. Τεσσερισήμισι; Κοίταξε την ώρα στον μεγάλο λευκό δίσκο... Ήταν πέντε και μισή!» (Μαρής 2012, 13): «Στις πεντέμισι. Είδα το ρολόι. Το άκουσα που χτυπούσε και κοίταξα...» (Μαρής 2012, 19).

12 Αποκαλούνται καταλύτες οι δευτερεύουσες πράξεις στο σχήμα των αφηγηματικών λειτουργιών του Barthes, το οποίο προσαρμόζεται για τον κινηματογράφο από τους McFarlane, Cartmell και Whelehan (Barthes 1985, 167-206· McFarlane 1996, 14-15· Whelehan 1999, 10· Κακλαμανίδου 2006,

38).

13 *Ελευθερία*, 1960. 17 Ιανουαρίου.

14 Σύμφωνα με τον Loïc Marcou, πάντως, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* και το *Έγκλημα στα παρασκήνια* αποτελούν τα δύο εμβληματικά δείγματα του φιλμ νουάρ “à la grecque” (Marcou 20

