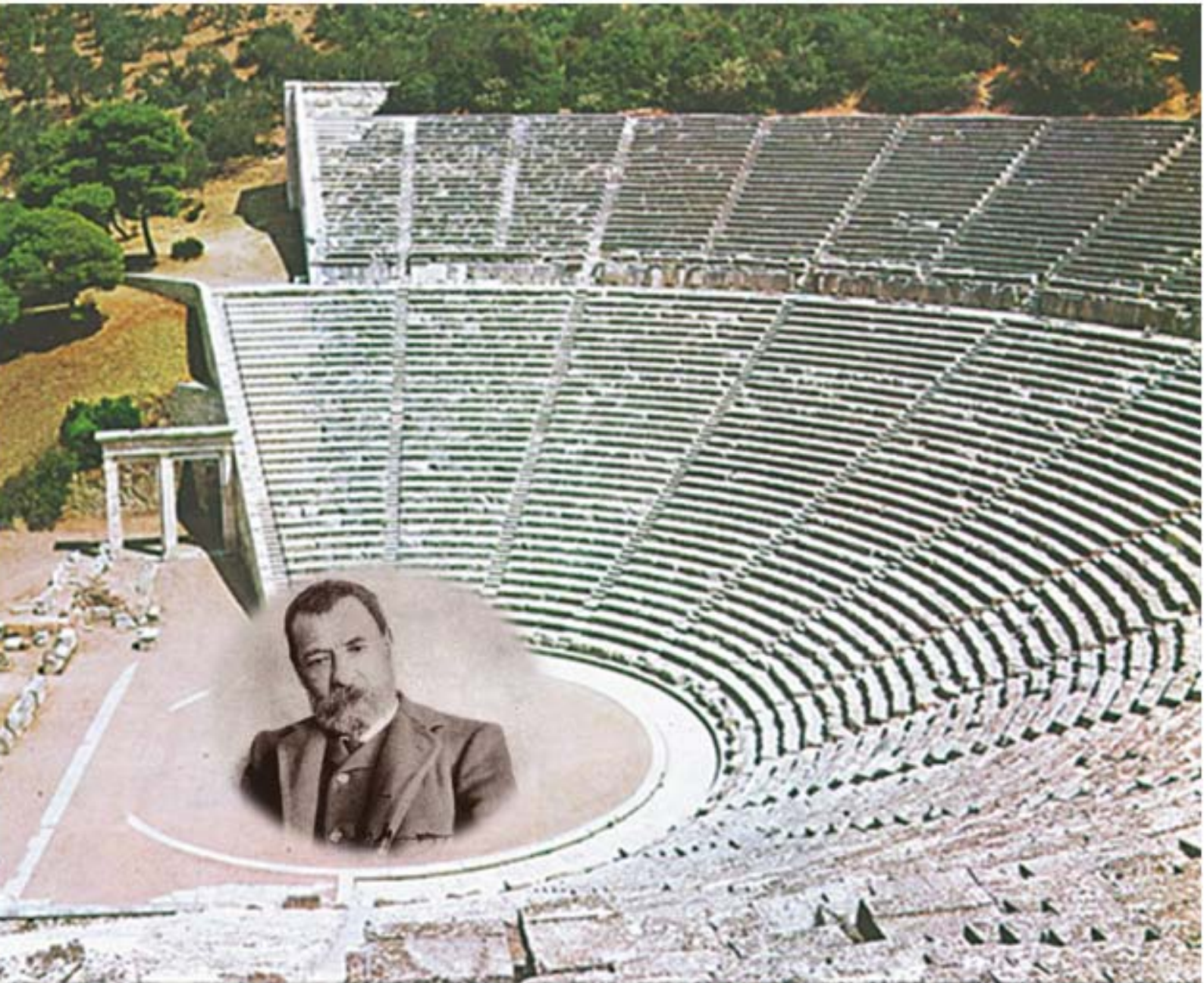




**Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**  
**Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 700**  
*Ο Παπαδιαμάντης Δραματοποιημένος*  
**Σύμβουλος-καθηγητής: Γραμματάς Θεόδωρος**



**Μεταπτυχιακή Μελέτη**  
**Τσιάκα Δήμητρας**  
**Λαμία 2014**

# **ΘΣΠ 700 ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΓΩΓΗ**

**Διατριβή-Master**

**Ο Παπαδιαμάντης δραματοποιημένος**

**Τσιάκα Δήμητρα**

**Αρ.φοιτ.ταυτ:11200850**

**Ημερομηνία:**

**31 Μάρτιου 2014**

**Καθηγητές-Σύμβουλοι:**

**Γραμματάς Θεόδωρος**

**Σιδηροπούλου Αύρα**

**Δημάκη-Ζώρα Μαρία**

*Στην κ. **Μαρινέλλα Βλαχάκη** από τα Χανιά και  
στο **Θανάση Σαράντο**, που μου έστειλαν πλούσιο  
υλικό για να εκπονήσω την εργασία μου.*

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	6
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄ .....</b>	<b>8</b>
<b>1. Ο Παπαδιαμάντης και η λογοτεχνία .....</b>	<b>8</b>
<b>2. Ο Παπαδιαμάντης δραματοποιημένος.....</b>	<b>10</b>
<b>3. Δραματοποίηση.....</b>	<b>12</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄.....</b>	<b>16</b>
<b>1. Δράση – πλοκή- συγκρούσεις, .....</b>	<b>16</b>
Τα συχνότερα θέματα που δραματοποιούνται μέσα από τα έργα του Παπαδιαμάντη.....	16
<b>1.1. Νερό- Άβυσσος.....</b>	<b>17</b>
1.1.1. <i>Όνειρο στο κύμα</i> του Θανάση Σαράντου.....	18
1.1.2. <i>Έμποροι των εθνών</i> του Θεοδωρή Αμπαζή. ....	19
1.1.3. <i>Όνειρο στο κύμα</i> του Δημήτρη Δαχτυλά. ....	20
<b>1.2. Θάνατος.....</b>	<b>22</b>
1.2.1. <i>Έμποροι των Εθνών</i> του Θεοδωρή Αμπαζή.....	23
1.2.2. <i>Η Φόνισσα</i> , του Στάθη Λιβαθινού.....	25
1.2.3. <i>Η Φόνισσα</i> Κ-Αrt Κλεινάκη. ....	27
<b>1.3. Έρωτας.....</b>	<b>32</b>
1.3.1. Καρτερικός Έρωτας. ....	33
1.3.2. Κρυφός και απαγορευμένος έρωτας.....	36
1.3.3. Παθολογικός- Σαρκικός Αρρωστημένος έρωτας. ....	39
1.3.4. Αγνός Έρωτας. ....	41
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄ .....</b>	<b>45</b>
<b>1. Χαρακτήρες: .....</b>	<b>45</b>
1.1. Φόνισσα.....	46
1.2. Ο Αμερικάνος.....	49
1.3. Η Αρχοντώ .....	50

1.4. Μοσχούλα.....	50
1.5. Η Αυγούστα.....	51
1.6. Χαλασοχώρηδες .....	52
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄ .....</b>	<b>56</b>
<b>1. Διάλογος, εσωτερικός μονόλογος. Αφηγηματικές τεχνικές.....</b>	<b>56</b>
1.1. Χαλασοχώρηδες .....	58
1.2. Φόνισσα.....	60
1.3. Ο Αμερικάνος.....	62
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄ .....</b>	<b>64</b>
<b>Γενική Συγκριτική εκτίμηση των έργων.....</b>	<b>64</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ΄ .....</b>	<b>68</b>
<b>1. Ο Παπαδιαμάντης δραματοποιημένος στο σχολικό θέατρο. ....</b>	<b>68</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>73</b>
<b>Δικτυογραφία .....</b>	<b>80</b>

## Εισαγωγή

Η πρώτη μου συνάντηση με το έργο του Παπαδιαμάντη έγινε κατά την περίοδο των Γυμνασιακών μου χρόνων και οι έντονες βιωματικές εμπειρίες μέσα από την ανάγνωση των έργων του, ιδιαίτερα των χριστουγεννιάτικων διηγημάτων του, με συγκλόνισαν.

Στη συνέχεια η σπουδή μου στις ανθρωπιστικές επιστήμες, κατά τη διάρκεια των φοιτητικών μου χρόνων, μου άνοιξε όλο και περισσότερο το δρόμο για να ερευνήσω το έργο του μεγάλου διηγηματογράφου. Η φιλοσοφία, η κοινωνιολογία, η ψυχολογία, η ιστορία, ακόμη και η θρησκεία ενσωματώνουν στην έρευνά τους, την επίδραση ενός ανθρώπινου συναισθηματικού παράγοντα και συνδιαλέγονται με τη δυναμική του: τους χαρακτήρες του. Οι αναζητήσεις μου λοιπόν στράφηκαν σ' ένα λογοτεχνικό χώρο και συγκεκριμένα μέσα από το έργο του Παπαδιαμάντη γνώρισα την αφηγηματική πλοκή, τους δυναμικούς χαρακτήρες, την αμφίδρομη επίδραση του ερωτικού στοιχείου, κυρίως σε σχέση με τα ιστορικά συμβάντα που μεταβάλλουν την κοινωνική πραγματικότητα.

Η τρίτη μου συνάντηση μαζί του έγινε από τις συγκυρίες της θεατρικής απεικόνισης. Μια αξιοσημείωτη απόδοση της *Φόνισσας* σε ερμηνεία της Μπέτη Αρβανίτη και σκηνοθεσία του Στάθη Λιβαθινού και του Στρατή Πασχάλη, στο Θέατρο της *Οδού Κεφαλληνίας*, τον Οκτώβριο του 2012, στάθηκε η μοιραία γνωριμία μου με τον Παπαδιαμαντικό κόσμο. Εκεί ο έρωτας και ο θάνατος, μειδιούν στον καθρέπτη ενός γυάλινου κόσμου, όπου η πενία, η υστεροβουλία και η υποκρισία συνθέτουν τη βάση ενός δυναμικού γυναικείου χαρακτήρα. Στη συνέχεια το έργο *Έμποροι των εθνών* από την Ομάδα Θεάτρου Όπερα, του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας που το απήλαυσα στο Δημοτικό θέατρο της Λαμίας τον Απρίλιο του 2012 ήταν κι αυτό καθοριστικό για την πορεία της επιστημονικής μου αναζήτησης. Αποτελούσε μια αποκαλυπτική ερμηνεία στην οποία η συγχώνευση της λογοτεχνικής και κοινωνικής πραγματικότητας, δεν ήταν καθόλου ευδιάκριτη, ενώ το μεταφυσικό στοιχείο κέρδιζε έδαφος αναπαράγοντας την κριτική πολυσημία. Τέλος η συναρπαστική παράσταση των *Χαλασοχώρηδων* στο μικρό θέατρο Altera Pars από το σκηνοθέτη Κώστα Παπακωνσταντίνου, τον Νοέμβριο του 2013, οριστικοποίησαν την απόφασή μου να μελετήσω πιο εμπειριστατωμένα τη λογοτεχνική προσφορά στο θέατρο, του μεγάλου αυτού διηγηματογράφου.

Η σκοποθεσία λοιπόν της παρούσας εργασίας μου είναι:

- Να γνωρίσω σε βάθος το έργο του, αλλά και την προσφορά του στο θέατρο.
- Να αναλύσω και να καταγράψω τους χαρακτήρες του, την κουλτούρα και τον πολιτισμό της εποχής του, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι σημερινοί σκηνοθέτες, τους παρέδωσαν ανέπαφους σε μας.

- Να εμβαθύνω στη δυναμική του ερωτικού του λόγου, σε αποκλειστική συνάρτηση με τη διαμόρφωση του γυναικείου προτύπου, μέσα στην Ελληνική κοινωνία της εποχής του.
- Να ερευνήσω την επίδραση που είχε τόσο η θρησκεία όσο και το παγανιστικό στοιχείο μέσα στο έργο του.
- Να αναδείξω πόσο το υπερφυσικό στοιχείο αναδύεται από τον κόσμο της μαγείας, της δεισιδαιμονίας και της νατουραλιστικής περιγραφής.
- Να τονίσω πως μέσα από το θέατρο και τη σκηνοθεσία ο καλλιτέχνης δίνει άλλη διάσταση στα πρόσωπα, στους χαρακτήρες και στις μεγάλες περιγραφές, που πηγάζουν από το έργο του μεγάλου αυτού πεζογράφου.
- Τέλος να συμπληρώσω, όσο είναι εφικτό, την επιστημονική έρευνα στον τομέα αυτόν και να προσθέσω κι εγώ τη δική μου άποψη μέσα στις τόσες που έχουν καταγραφεί.

Δεν μπορεί να παραγνωρισθεί και η λογοτεχνική προσφορά που πηγάζει από το έργο του συγγραφέα ως σημαντική βοηθητική πηγή της έρευνας μας. Άλλωστε τον Παπαδιαμάντη τον γνωρίσαμε αρχικά σαν λογοτέχνη και Λογοτεχνία είναι μια δημιουργική τέχνη που αντικατοπτρίζει την τρέχουσα κοινωνική κατάσταση και τροφοδοτεί με υλικό το θέατρο, αρκεί τα κείμενα της να μπορούν να δραματοποιηθούν και αρκεί να συντρέχουν ορισμένοι λόγοι ώστε να συντελεστεί η μετατροπή με επιτυχία.<sup>1</sup> Ο αριθμός των ηρώων του επίσης είναι τόσο σημαντικός, ώστε μπορεί να θεωρηθεί ότι ως ένα βαθμό αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα των χαρακτήρων όχι μόνο της εποχής του αλλά και της σημερινής εποχής. Αυτό συμβαίνει γιατί η κύρια συγγραφική πηγή του Παπαδιαμάντη είναι η βιωματική του εμπειρία και ο φτωχόκοσμος του νησιού του.

Η έρευνα έγινε με βάση τα Άπαντα του Τριανταφυλλόπουλου καθώς και ποικίλα άρθρα, δοκίμια, κριτικές, πηγές που καλύπτουν ένα ευρύ επιστημονικό φάσμα και προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες, κάποιες φορές αντιφατικές μεταξύ τους. Η αξιολόγησή τους υπήρξε πολύτιμο υλικό στην απόδειξη της ερμηνευτικής πολυσημίας του έργου του Παπαδιαμάντη καθώς και στη γενίκευση των συμπερασμάτων.

---

<sup>1</sup>Γραμματάς, Θ. (1996) 84.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

## 1. Ο Παπαδιαμάντης και η λογοτεχνία

Μέσα από την δραματοποίηση των έργων του προβάλλεται το ιστορικό και το κοινωνικό μεγαλείο και αναδεικνύονται οι χαρακτήρες των έργων, αρκεί να υπάρξει αρμονία, μεταξύ ιδιοφυίας και εποχής<sup>2</sup> και κάτι σαν ιδιοφυία των γραμμάτων και της εποχής του μπορεί να χαρακτηριστεί και ο Παπαδιαμάντης. Ο κόσμος του ολόκληρος είναι η φύση και οι άνθρωποι που τους πλάθει με τη δύναμη της φαντασίας του και τους φωτίζει με ‘κείνο το παράξενο μοναδικό φως που το κατέχει βαθιά μέσα του σαν ρίζα, fons vitae, και σαν πλαστουργική αιτία του κόσμου όλου και του σύμπαντος. Ο κόσμος αυτός ξεπερνάει τα όρια της ανθρώπινης διάνοησης και πραγματώνεται μέσα από τις αισθήσεις<sup>3</sup> **γι’ αυτό είναι εύκολο να παρασταθεί στο θέατρο χωρίς διασκευή και ιδιαίτερη επεξεργασία.** Πολύ περισσότερο όταν και οι ίδιοι οι ιστορικοί της λογοτεχνίας τονίζουν ότι θα πρέπει σιγά-σιγά να αναγνωριστεί η σημασία του ρόλου του αποδέκτη στη λογοτεχνική διαδικασία και να αρχίσουν να ασχολούνται με το ζήτημα της πρόσληψης, δηλαδή της υποδοχής από το κοινό των λογοτεχνικών έργων, μέσα από το θέατρο.<sup>4</sup>

Πρόσληψη είναι η στάση και η δραστηριότητα του θεατή που παρακολουθεί την παράσταση, η ανάπτυξη μιας αμφίδρομης σχέσης ανάμεσα στην σκηνή και στην πλατεία και η δημιουργία μιας ολοκληρωμένης αισθητικής εμπειρίας, από μέρος του.<sup>5</sup> Κάθε λογοτεχνικό έργο είναι απάντηση σε ερωτήματα που θέτει ένας ορισμένος ορίζοντας προσδοκιών. Το έργο δεν μπορεί να γίνει κατανοητό, αν δεν ληφθεί υπόψη η επίδρασή του στο κοινό, σύμφωνα με τη συναφή αρχή της ιστορίας της πρόληψης που έχει την αφετηρία της στην κατανοούσα συνείδηση από το υποκείμενο της αισθητικής εμπειρίας.<sup>6</sup>

Ο Τ.Σ. Έλιοτ στο δοκίμιο του “Religion and Literature” διακρίνει τον Παπαδιαμάντη μεταξύ λογοτεχνίας, κριτικής και δραματικής τέχνης. Εκτιμούσε ότι η λογοτεχνικότητα ενός κειμένου έπρεπε να αποφασιστεί μόνο βάσει λογοτεχνικών κριτηρίων, αλλά ότι η σπουδαιότητά του (από τη στιγμή που ο λογοτεχνικός του χαρακτήρας έχει αναγνωριστεί) εξαρτάται κι από αισθητικά κριτήρια ή χαρακτηρολογικά γνωρίσματα που του προσδίδουν την έννοια της θεατρικότητας και της παραστασιμότητας.<sup>7</sup> Λογοτεχνία και ερμηνεία ενός έργου στο θέατρο, βρίσκονται σε μια παραπληρωματική, συμβιωτική σχέση αλληλεξάρτησης, αποτελώντας η μια την αναγκαία συνθήκη της άλλης. Η ερμηνεία προϋποθέτει την λογοτεχνία για να υπάρξει και η λογοτεχνία αποκαλύπτεται μέσα από το νοηματικό εύρος της

---

<sup>2</sup> Smith, O. 1934 193-210.

<sup>3</sup> Λορεντζάτος, Ζ. (1994) 245.

<sup>4</sup> Jauss, H.R. (1995)11-13.

<sup>5</sup> Γραμματάς, Θ. (2001) 79-81.

<sup>6</sup> Jauss, H.R. (1995) 18.

<sup>7</sup> Eliot T.S. *Selected Prose* (επιμ. και εισαγ.) Frank Kermonde, London, Faber, 97- 106.



ερμηνείας. Δίχως την ερμηνεία αυτός ο νοηματικός πλούτος της λογοτεχνίας ενδέχεται να περάσει απαρατήρητος.<sup>8</sup>

Εν κατακλείδι, όλα τα κλασικά κείμενα του Παπαδιαμάντη, τόσο τα μυθιστορήματα, πολύ περισσότερο μάλλον τα διηγήματα του, θα μπορούσαν να θεωρηθούν όχι μόνο ιστορική παρακαταθήκη για τον πολιτισμό,<sup>9</sup> αλλά αληθινές λαϊκές τραγωδίες που μπορούν να παρασταθούν στο κοινό.<sup>10</sup> Πίσω από κάθε έργο του, ενυπάρχει η Αριστοτέλεια έννοια του **πάθους** (Ρητορ.1356a και 1378a),<sup>11</sup> **πλοκή** που προκαλεί συναισθηματικές εκκλήσεις<sup>12</sup> και διαχρονική παγίωση πάνω στην έννοια των κλασικών αντιλήψεων για το δράμα.

---

<sup>8</sup> Τζιόβας, Δ. (1987) 304-306.

<sup>9</sup> Simons, H.W. (1990) 1-13.

<sup>10</sup> Saunier, G.M. (2001) 227.

<sup>11</sup> Wisse, J. (1989) 45-54.

<sup>12</sup> Micheli, R. (2010) 1-17.

## 2. Ο Παπαδιαμάντης δραματοποιημένος.

Ολόκληρο το έργο του Παπαδιαμάντη προσφέρεται να αποδοθεί στο θέατρο και γι' αυτό αποτελεί πρόκληση για τους σκηνοθέτες. Είναι πάντα επίκαιρο και ανοικτό γι αυτούς που «διζήμενοι χρυσόν» σύμφωνα με την ηρακλείτεια έκφραση ξέρουν να βρίσκουν τον πλούτο και την αλήθεια μέσα στα διηγήματά του. Οι χαρακτήρες, η πλοκή, η γλώσσα, τα συναισθήματα είναι αυτά που καθιστούν το έργο του «παραστάσιμο». Κάθε διήγημά του είναι μια ψηφίδα κι όλο μαζί το έργο του μια εικονογραφική σύνθεση της κοινωνίας του νησιού του, ιδιαίτερα, της πρώτης δεκαετίας του αιώνα μας.<sup>13</sup> Από το λόγο αυτό πήραν αφορμή και πολλοί σκηνοθέτες να προσεγγίσουν το έργο του δημιουργικά και να το παρουσιάσουν ταυτόχρονα ο καθένας με το δικό του τρόπο στο κοινό. Ο Παπαδιαμάντης, έχει μια εξέχουσα θεατρική μαεστρία στο γράψιμό του και κατορθώνει να αφηγηθεί αυτό ακριβώς, που είναι εύκολο και να παρασταθεί επί σκηνής. Είναι γνωστό ότι, κατά την καταγραφή των έργων του, πετυχαίνει μια λογοτεχνική σύμβαση με το παιχνίδι των λέξεων-κλειδιών και των φράσεων που οδηγεί σε αληθοφάνεια και συμβάλλει στη δημιουργία κατάλληλης ατμόσφαιρας ούτως ώστε, ο λόγος του μπορεί να πάρει σάρκα, μόνο με τη διαμεσολάβηση ενός σκηνοθέτη.<sup>14</sup> Και εδώ μπορώ να αναφέρουμε το εγχείρημα του Κώστα Φέρρη το 1974 που κατόρθωσε να πραγματοποιήσει την κινηματογραφική μεταφορά της *Φόνισσας* που γνώρισε τεράστια επιτυχία. Ο Φέρρης αποκάλυψε τον τρόπο εργασίας του σ' αυτή την ταινία και ομολόγησε ότι, αντί για σενάριο χρησιμοποίησε το ίδιο το κείμενο του Παπαδιαμάντη, κομμένες δηλαδή σελίδες του βιβλίου κολλημένες σε άσπρες κόλλες. Αυτό ανοίγει μια εντελώς καινούρια προοπτική ως προς την τεχνική της συγγραφής σεναρίου.<sup>15</sup>

Σε μια κινηματογραφική ταινία όμως είναι πολύ εύκολο να παρασταθεί το φυσικό περιβάλλον και η τοπιογραφία της περιοχής. Τα βουνά, τα φαράγγια, ο γιαλός, οι πετρώδεις ακτές και όλη η γεωμορφολογία, περιγράφονται με τον πιο ζωντανό τρόπο. Στο θέατρο όμως τα πράγματα δυσκολεύουν. Όλα αυτά δεν είναι εύκολο να παρασταθούν πάνω «στη σκηνή»:

- Γιατί ο σκηνικός χώρος είναι μικρός και περιορισμένος.
- Ο αριθμός των σκηνών δεν μπορεί να είναι άπειρος.
- Δεν υπάρχει ευκολία και δεξιότητα στην αλλαγή σκηνικών.
- Το οικονομικό κόστος θα ήταν μεγάλο.
- Είναι αναγκαία η οικονομία των προσώπων.
- Ηθοποιοί και σκηνικά είναι τόσο δεμένα μεταξύ τους και παρατίθενται το ένα δίπλα στο άλλο σχηματίζοντας ένα άρρηκτο σύνολο και μια συνεχή σειρά.

<sup>13</sup> Καργάκος, Σ. (1997) 14-15.

<sup>14</sup> Culler, J. (1974) 93.

<sup>15</sup> Φέρρης, Κ. 2 Ιανουαρίου 2014 <http://gym-platan.chan.sch.gr/pap/theater.htm>

Αν έστω και ένας κρίκος της αλυσίδας κοπεί τότε η ακολουθία χάνεται και η συνέχεια του έργου και το νόημά του αλλοιώνονται.<sup>16</sup>

Για το λόγο αυτό εδώ πρέπει να θυμηθούμε αυτό που λέει σοφά ο Γκροτόφσκι: Τα εφέ των μορφών και των χρωμάτων έχουν γίνει κτήμα της τηλεόρασης και του φιλμ. Το θέατρο πρέπει να αποδεχθεί τα δικά του όρια. Αν δεν μπορεί να γίνει πλουσιότερο απ' τον κινηματογράφο, τότε ας γίνει φτωχό. Αν δεν μπορεί να γίνει σπάταλο όπως η τηλεόραση, ας γίνει ασκητικό. Αν δεν μπορεί να γίνει τεχνική attraction, ας απαρνηθεί κάθε τεχνική που θα ήταν εξωτερική. Μένουμε έτσι μ' έναν «άγιο» ηθοποιό σ' ένα φτωχό θέατρο.<sup>17</sup> Πάνω σ' αυτό ακριβώς τον κανόνα στηρίζονται και οι σύγχρονοι σκηνοθέτες που έχουν ανεβάσει τα τελευταία χρόνια στο θεατρικό «γίγνεσθαι» τα έργα του Σκιαθίτη λογοτέχνη. Αξιοποίησαν εύστοχα, στο θέατρο, την ανθρώπινη φύση και την αμαρτωλότητα του χοϊκού ανθρώπου, όπως γνωρίζει άριστα ο γέροντας των Νεοελληνικών γραμμάτων να περιγράφει. Εκμεταλλεύτηκαν τους ήρωες του, που είναι βοσκοί και αγρότες, όπως ο νεαρός βοσκός στο *Όνειρο στο κύμα*, ιερωμένοι όπως στο *Χριστό στο κάστρο*, μετανάστες και εργένηδες όπως ο *Αμερικάνος* που τον σκηνοθετεί ο Θανάσης Σαράντος, αναξιοπαθούσες χήρες ή κακομούτσουνες μάγισσες, όπως η *Φόνισσα*, που τη σκηνοθετεί ο Λιβαθινός, ή ο Χαντζάκης, όμορφες νιόπαντρες, όπως η *Νοσταλγος* που τη σκηνοθετεί ο Λιβαθινός και λογής-λογιών αγύρτισσες, τους εναρμόνισαν με τους κώδικες της παράστασης και τους παρουσίασαν στο σανίδι της σκηνης.<sup>18</sup> Απεγκλώβισαν τους χαρακτήρες του, που υπέπεσαν στις αμαρτίες της γαστριμαργίας, του πότου, της κλοπής, της πορνείας, και της ασέλγειας, τους ταύτισαν με το υποκριτικό ταλέντο των ηθοποιών και των ρόλων και παρουσίασαν ένα αισθητικά ολοκληρωμένο αποτέλεσμα.

Επωφελήθηκαν από τις μακροσκελείς περιγραφές του με άψογο τρόπο, τ' αμέτρητα λιμανάκια, τους κόρφους και τους κάβους, τους γκρεμούς, τις σπηλιές, τα νησάκια, τις αμμουδιές, τ' ακρογιάλια, με διαφορετική το καθένα μορφή, δημιουργώντας απρόβλεπτα οπτικό-ακουστικά μηνύματα, επιταχύνσεις ή επιβραδύνσεις στο ρυθμό δράσης, με εναλλαγές ήχου και κίνησης, με συνεχή ροή σκηνικής ενέργειας ή «δυναμικές σιωπές» και έδωσαν στο θεατή ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα.<sup>19</sup>

Εδώ όμως πρέπει να επαινέσουμε και τον συγκεκριμένο συγγραφέα, ο οποίος περισσότερο από κάθε άλλον δραματουργό, κατορθώνει να πετύχει μέσα από τις μεγάλες και σχολαστικές περιγραφές του, την αναπαράσταση του σκηνικού χώρου, του χρόνου αλλά και των προσώπων, με ένα ξεχωριστό τρόπο σε κάθε έργο του. Ο χώρος είναι «το φόντο» στα έργα του και αλληλοδιαπλέκεται διαλεκτικά με τα πρόσωπα, τα γεγονότα και τις ιστορίες που με δεξιοτεχνία ξεπηδούν μέσα από τα συγγράμματά του.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Πεφάνης, Γ. (2012). 43-44.

<sup>17</sup> Γκροτόφσκι, Γ. (2010) 53.

<sup>18</sup> Τωμαδάκης, Β. Ν. (1983) 348-350.

<sup>19</sup> Μπάρμπα, Σ.- Σαβαρέζε, Ν. (2008) 293.

<sup>20</sup> Ράμφορ, Σ.: (1995) 75-88.

Πρέπει όμως να ερευνήσουμε τι είναι δραματοποίηση και ποια χαρακτηριστικά αξιοποιούν οι σκηνοθέτες από το πρωτότυπο κείμενο, ώστε να λάβει «θεατρική πνοή» και να παρασταθεί σε ένα θέατρο.<sup>21</sup>

### 3. Δραματοποίηση.

Όταν μιλάμε για δραματοποίηση αναφερόμαστε στη μετατροπή, ανάπλαση και επεξεργασία ενός αφηγηματικού υπάρχοντος κειμένου, με τη βοήθεια ενός δραματικού κώδικα,<sup>22</sup> ή στην καλύτερη περίπτωση ενός συνόλου κειμένων με το ίδιο θέμα από διαφορετικές πηγές, με σκοπό να παιχτεί στο θέατρο.<sup>23</sup> Είναι δηλαδή η διαδικασία μεταγραφής του αφηγηματικού κώδικα σε δραματικό. Η δραστηριότητα αυτή βασίζεται σε ένα πρωτογενές δεδομένο κείμενο. Το δραματικό κείμενο εκθέτει γεγονότα που αποκτούν ζωή στο «εδώ και τώρα» της θεατρικής παράστασης, μέσα από τη διάδραση ζωντανών και άμεσα ορατών σωμάτων (των ηθοποιών). Αυτή η διάδραση το μορφοποιεί μέσω του διαλόγου, της δράσης, της πλοκής, των καταστάσεων, των χαρακτήρων, του χώρου και του χρόνου.<sup>24</sup>

Φυσικά η θεατρική παράσταση υπακούει αφενός μεν στους περιορισμούς του δραματικού κειμένου, αφετέρου δε, εμπλουτίζεται με κώδικες της θεατρικής πράξης, όπως η σωματική κίνηση και στάση, οι χειρονομίες και η εκφωνούμενη γλώσσα του ηθοποιού, η μουσική, τα σκηνικά, ο φωτισμός, το μακιγιάζ, τα κοστούμια.<sup>25</sup>

Συμπερασματικά το κείμενο αυτό πρέπει να εμπεριέχει χαρακτηριστικά γνωρίσματα και αρετές που να συνιστούν τη δραματικότητα του, αυτό όμως που κατεξοχήν πρέπει να το χαρακτηρίζει είναι η έννοια της θεατρικότητας, η «δυνάμει» παραστασιμότητά του δηλαδή, σ' ένα κοινό θεατών. Δηλαδή να περιέχει διάλογο, πλοκή και συγκρούσεις.<sup>26</sup> Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και οι θεατρικοί κώδικες προσιδιάζουν και περικλείονται μέσα στο τεράστιο σε μέγεθος και σε πλούτο Παπαδιαμαντικό έργο. Έχει εκπληκτική τεχνική. Είναι ένας συγγραφέας που γράφει σαν κινηματογραφιστής. Μοντάρει κάθε πλάνο του σαν να ήταν έτοιμη

---

<sup>21</sup> Μουδατσάκης, Τ.(2005) 13.

<sup>22</sup> Σέξτου, Π. (2007) 31.

<sup>23</sup> Μουδατσάκης, Τ. (1994) 87.

<sup>24</sup> Pavis, P. (2006) 101.

<sup>25</sup> Elam, K. (2001) 35-47.

<sup>26</sup> Durand, R. (1975) 117.

ταινία και σαν να μην χρειαζόταν καν σενάριο. Η γραφή του γενικά είναι νεωτερική<sup>27</sup> και στοχεύει στην κοινωνική ευαισθητοποίηση.<sup>28</sup>

**Μολονότι όμως τα έργα του έχουν στοιχεία θεατρικότητας, η δραματοποίησή τους είναι μια εκ των υστέρων διαδικασία, ένα νέο κείμενο που αποκτά υπόσταση, έτσι ώστε το δισδιάστατο της αφήγησης και της περιγραφής του λογοτεχνικού έργου, να μετατρέπεται σε τρισδιάστατο, του παραστασιοποιησιμου θεατρικού λόγου.<sup>29</sup>**

Ο κειμενικός λόγος του συγγραφέα, με την παραδοσιακά αναγνωρισμένη του μορφή μέχρι σήμερα, μεταλλάσσεται, είτε αποδυναμώνεται, η αξία του κειμένου όμως δεν παύει να υφίσταται, αλλά αναδημιουργείται μέσα από μια διαδικασία βιωματικού αυτοσχεδιασμού, σωματικής και κιναισθητικής εμπειρίας των ηθοποιών που γεννιέται και ολοκληρώνεται την ίδια στιγμή, που παρουσιάζεται μπροστά στους θεατές. Κατ' αυτόν τον τρόπο το σκηνικό θέαμα αναδεικνύεται σε μοναδικό γεγονός «άπαξ» συντελούμενο και ως τέτοιο επιβάλλει μια διαφορετική σύνθεση στη δομή του δραματικού κειμένου, ώστε αυτό να διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον και την προσοχή του θεατή στην πλατεία.<sup>30</sup>

Με τη σημασία αυτή, ως στοιχεία «θεατρικότητας» σ' ένα κείμενο (ακόμα και αν αυτό δεν είναι «φύσει» προορισμένο να παρασταθεί σκηνικά), μπορούμε να πούμε ότι είναι ο **διάλογος**, (με τη μορφή ή όχι τις **στιχομυθίας**), ο **εσωτερικός μονόλογος**, **η δράση** και η **πλοκή**, οι **συγκρούσεις**, με ποικίλες αιτίες και αποτελέσματα, οι δραματικές καταστάσεις και πάνω απ' όλα οι **χαρακτήρες**.

- Το πρώτο και κυριότερο χαρακτηριστικό του δράματος παραμένει και αναγνωρίζεται και σήμερα η «**μίμηση πράξεως**» όπως ο Αριστοτέλης την έχει ορίσει στο 6<sup>ο</sup> κεφάλαιο της *Ποιητικής* του.<sup>31</sup> Παράλληλα με τη μίμηση το ενδιαφέρον του θεατρικού διασκευαστή επικεντρώνεται στη διαμόρφωση της **πλοκής** (plot), των συγκρούσεων και των δραματικών καταστάσεων.<sup>32</sup>
- Άλλο χαρακτηριστικό του δράματος είναι τα πρόσωπα του έργου. Στις περισσότερες περιπτώσεις μέσα στο κείμενο αναδεικνύεται ένας κατάλογος δραματικών **χαρακτήρων** ή **προσώπων** (τα λεγόμενα *dramatis personae*), όπου συχνά παρέχονται επιπλέον στοιχεία σχετικά με την κοινωνική θέση, την ηλικία, τη συγγενική ιδιότητα που κατέχουν μέσα στο έργο, και είναι εύκολο να δραματοποιηθούν.<sup>33</sup> Συχνά η δράση δομείται με άξονα το δίπολο

<sup>27</sup> Ελύτης, Ο. χ.χ 14-25. και Βασιλικός, Β. «Μια απροσδόκητη συνάντηση» 02/ Μαΐου/ 2012: <http://www.youtube.com/watch?v=gm1U440FyKc> **Νεωτερικός** σημαίνει αυτός που ανοίγει νέους δρόμους, που είναι προοδευτικός, ριζοσπαστικός, προχωρημένος. Εδώ ο Βασιλικός θέλει να τονίσει την πρωτοτυπία και τη μοναδικότητα, στη γλώσσα αλλά και στη γραφή του Παπαδιαμάντη

<sup>28</sup> Αλκηστις (1991) 5-11.

<sup>29</sup> Γραμματάς, Θ. «Εργαστήριο Γραφής-Δραματοποίηση 05/Οκτωβρίου/2012 <http://theodoregrammatas.com>,

<sup>30</sup> Γραμματάς, Θ. (2010) 40-41.

<sup>31</sup> Βελουδής, Γ. (2008) 160-161.

<sup>32</sup> Γραμματάς, Θ. (2009) 140.

<sup>33</sup> Leach, R. (2008) 24-30.

«**πρωταγωνιστής**» (συνήθως ένας θετικός ήρωας)- «**ανταγωνιστής**» (τα άλλα πρόσωπα του έργου που αντιστρατεύονται τον ήρωα ή τον περιβάλλουν).<sup>34</sup> Τα δραματικά πρόσωπα (characters) μπορεί να εντάσσονται σε μια στερεότυπη τυπολογία (stock types) ή να διαγράφονται με πιο εξατομικευμένο, διακριτό και αξιομνημόνευτο τρόπο.<sup>35</sup> Αυτό φυσικά δεν ισχύει μόνο για τα δραματικά κείμενα, είναι κατεξοχήν ιδίων του λογοτεχνικού έργου.

- Τρίτο χαρακτηριστικό είναι ο **δραματικός διάλογος** που διαμορφώνεται με βάση την ιδιόλεκτο (idiolect) κάθε δραματικού προσώπου, δηλαδή τον προσωπικό του τρόπο σκέψης και έκφρασης, αλλά και την κοινωνιόλεκτό του (sociollect) δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο σκέφτεται και εκφράζεται η ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκει το κάθε δραματικό πρόσωπο.<sup>36</sup> Ο διάλογος αυτός (πρέπει να) είναι πάντοτε στοχοθετημένος και αιτιολογημένος δραματικά, να διέπεται από μια άρρητη υπό-κείμενη δομή (subtext) που παρακολουθεί αλλά και καθορίζει την ανάπτυξη της σκηνικής δράσης.<sup>37</sup> Ο δραματικός διάλογος συμπληρώνεται συχνά από εκτενείς ρήσεις **μονολόγους** (monologues) που εκφέρονται εξ ολοκλήρου από ένα δραματικό πρόσωπο, υπό τη σκηνική παρουσία άλλων προσώπων, ή soliloquies: μονόλογος δηλαδή που εκφέρεται από ένα δραματικό πρόσωπο το οποίο είναι μόνο του (π.χ. *Αμερικάνος* του Θανάση Σαράντου) πάνω στη σκηνή και δεν απευθύνει το λόγο του σε ένα άμεσο αποδέκτη. Απευθύνεται είτε σε αποδέκτη που δεν μπορεί να ανταποκριθεί με διαλογικούς όρους, επειδή π.χ. είναι ένα άψυχο αντικείμενο, ένα ζώο ή το ίδιο το θεατρικό κοινό. Ας σημειωθεί εδώ, ωστόσο, ότι οι περισσότεροι θεατρικοί μονόλογοι (soliloquies) είναι κατ' ουσίαν «διαλογικοί» με την έννοια της πολυφωνικής ετερογλωσσικής διαστρωματικότητας (doublevoicedness).<sup>38</sup>
- Για να δραματοποιηθεί εύκολα όμως ένα δραματικό κείμενο και να προσληφθεί από το κοινό και να ανταποκρίνεται απόλυτα στις ανάγκες της κοινωνίας τη συγκεκριμένη στιγμή, ο σκηνοθέτης, ως δραματοουργός δίνει οδηγίες που αφορούν την υποκριτική του ηθοποιού, τη σκηνική του κίνηση, την εκφορά του λόγου, την ενδυματολογία, το σκηνικό διάκοσμο, το φωτισμό, τη μουσική και τα οπτικοακουστικά εφέ. Είναι μια «ελάχιστη σημειολογική δομή» της παρουσίασης, που αποτελείται από μια «φέτα» των επιμέρους σημειολογικών στοιχείων και κωδίκων της παράστασης, που εμφανίζονται ταυτόχρονα στη σκηνή και ως τέτοια προσλαμβάνονται από τη συνείδηση των θεατών στην πλατεία.<sup>39</sup> Η εργασία της μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου

<sup>34</sup> Hegel, F.W. (1832) 85-96.

<sup>35</sup> Γραμματάς, Θ. (2005) 30.

<sup>36</sup> Μουδατσάκης, Τ. (1994) 116-118.

<sup>37</sup> Mukarovsky, J. (1941). 56-84.

<sup>38</sup> Bahktine, M. (1978). 75-96.

<sup>39</sup> Kowzan, T. (1975) 205-215.

στο θέατρο ακολουθεί κάποια ξεχωριστή πορεία. Ιδιαίτερα όταν το κείμενο είναι εκτενές ή μυθιστόρημα, οι θεατρικοί δημιουργοί πρέπει να βρουν τρόπους να συντμήσουν ή ακόμα και να παραλείψουν αποσπάσματα που περιέχονται στη λογοτεχνία. Αντίθετα η συμφύης συντομία του διηγήματος συνήθως ζητά να εκτείνουν το υλικό το οποίο παρέχει το πρωτότυπο έργο.<sup>40</sup> Επίσης αν δεν είναι διαιρεμένο σε σκηνές, το δραματικό κείμενο διαιρείται συνήθως σε πράξεις (μεγάλες σκηνικές ακολουθίες: acts) και σε σκηνές (μικρές ενότητες σκηνικής δράσης: scenes), ο αριθμός, η έκταση και ο τρόπος δήλωσης των οποίων ποικίλλουν από εποχή σε εποχή, από δραματικό είδος σε δραματικό είδος, από θεατρικό συγγραφέα σε θεατρικό συγγραφέα και από θεατρικό έργο σε θεατρικό έργο.<sup>41</sup> Η κάθε σκηνοθεσία ενός έργου έχει και ένα άλλο χαρακτηριστικό: Έρχεται να αναμετρηθεί με τη μνήμη του παρελθόντος άλλων παραστάσεων του ίδιου έργου, και φιλοδοξεί να τα εκτοπίσει, να τα απωθήσει στη λήθη του θεατή,<sup>42</sup> όσο κι αν λειτουργεί ως πρότυπο το προγενέστερο έργο στη μνήμη του καλλιτέχνη. Αυτό το συναντούμε μέσα στην παγκόσμια λογοτεχνία, κατεξοχήν όμως λειτουργεί ως τάση στο σύγχρονο Ελληνικό θέατρο. Ο νεότερος δημιουργός δεν επηρεάζεται άμεσα από το έργο-πηγή, αλλά διαλέγεται μ' αυτό και όσα παρόμοια υπάρχουν στο σύνολο της προϋπάρχουσας πολιτισμικής παράδοσης και δημιουργεί ένα «άλλο σημαίνον» τελείως νεότερο απ' αυτό.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Cahir, L. C. (2006) 186-234.

<sup>41</sup> Issacharoff, M.(1981) 16-25.

<sup>42</sup> Γραμματάς, Θ. (2011). 173-195.

<sup>43</sup> Πεφάνης, Γ. (1999) 69.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄.

### 1. Δράση – πλοκή- συγκρούσεις.

#### Τα συχνότερα θέματα που δραματοποιούνται μέσα από τα έργα του Παπαδιαμάντη.

Συγκρίνοντας τα έργα, όπως είναι στο πρωτότυπο και όπως μεταφέρθηκαν στη σκηνή, παρατηρούμε ότι έχουμε στη διάθεσή μας θεατρικές παραστάσεις, βασισμένες στα διηγήματα του Σκιαθίτη συγγραφέα με βασικά του θέματα, τον έρωτα, τον θάνατο, τα όνειρα, το νερό, και τη φύση. Κάποια από αυτά αρκούνται στο να θίγουν, ή να αποκαλύπτουν ανθρώπινες συμπεριφορές, να «νουθετούν» έμμεσα ή άμεσα, να προτείνουν αξίες με μεγαλύτερη εμβέλεια και άλλα να σατιρίζουν συνήθειες και κοινωνικοπολιτικές τάσεις.<sup>44</sup>

Το πιο αγαπημένο και συχνό θέμα μέσα στα αφηγήματα του συγκεκριμένου συγγραφέα, που οι σκηνοθέτες-διασκευαστές προσπάθησαν να το αξιοποιήσουν και να το μεταφέρουν στο θέατρο είναι το νερό. Η θάλασσα, που στα Σκιαθίτικα διηγήματα αποτελεί «στοιχείο αναπόσπαστο του νησιού και της ζωής των κατοίκων του»<sup>45</sup> δίνει έντονο παρόν σε όλα τα θεατρικά έργα, με ικανό αριθμό σκηνών και με διάφορους τρόπους να παριστάνονται στην πράξη. Πότε η θάλασσα παρουσιάζεται με τεχνικά μέσα και power point, πότε με ηχητικά εφέ, άλλοτε με μια τεράστια δεξαμενή στη μέση της σκηνής, σε άλλο έργο με ένα μεγάλο μπλε ύφασμα, αλλού πάλι με το γαλάζιο φόρεμα μιας χορεύτριας, ή ακόμα και μ' ένα χοντρό παλαμάρι τυλιγμένο σε σχήμα βάρκας.

---

<sup>44</sup> Γραμματάς, Θ. (2006) 16-28.

<sup>45</sup> Πολίτου- Μαρμαρινού, Ε. (1997) 133.

## 1.1. Νερό- Άβυσσος.

Ο Παπαδιαμάντης είναι ο συγγραφέας των «Θαλασσινών Ειδυλλίων», έχει το χάρισμα να αναπαριστάνει με ακρίβεια τους καμηούς της θάλασσας, τους θολούς της ήχους, το άρωμά της, τον μανιασμένο αέρα και την αύρα της, αλλά και τους ανθρώπους που την υπηρετούν και θαλασσοδέρνονται γι' αυτήν. Στις εικόνες του, που έχουν την ίδια ζωγραφική γοητεία, είτε αναφέρονται στο ηλιοπλημμυρισμένο Αιγαίο είτε στις φτωχογειτονιές της Σκιάθου, εμφυσά την πνοή της λυρικής του έξαρσης, περιπλέκει με πλαστική δύναμη πρωτόφαντη τις διάφανες περιγραφές του, και δίνει καθαρές και έντονες, αστραφτερές εικόνες, που κάνουν το διήγημα τραγούδι, ζωγραφιά, ένα πολυσύνθετο πίνακα της νησιώτικης ζωής, γεμάτο από ποικιλία μορφών, ασύλληπτης χάρης και περιπάθειας.<sup>46</sup>

Αυτός ο μάγος της Σκιάθου πλουτίζει το έργο του με μια σπατάλη θαλασσινού αρώματος από το «ρόδινο νησί του», παίρνοντας αφορμή από τ' ακρογιάλια και τις αμμουδιές του, βαπτίζει τη Μοσχούλα στο διάπλατο ασημένιο γιαλό, στο έργο του *Όνειρο στο κύμα*, σκεπάζει τον έρωτα της Λαλιώς κάτω απ' τα χοντρά βότσαλα, στο διήγημά του *η Νοσταλγός* και αφήνει τον απόμαχο ναυτικό, στον *Αμερικάνο*, να βουτά τον καημό του και την ατελείωτη μοναξιά του στην παραλία της πολίχνης.<sup>47</sup> Συχνά επίσης τα πρόσωπα του έργου, αναπτύσσουν φαντασιώσεις γύρω από το αρχικά ηδονικό και τελικά ολέθριο νερό. Απειλούνται από τη Θαλάσσια ή τη στεριανή άβυσσο, πνίγονται σε πηγάδια ή θάλασσες ή από στραγγαλισμό.<sup>48</sup> Γι' αυτό και οι σκηνοθέτες των έργων του, επηρεασμένοι από το στοιχείο της θάλασσας, έδωσαν μια άλλη ευφάνταστη και πρωτότυπη σκηνική πρόταση, ερμηνεύοντας ο καθένας και προσεγγίζοντας τα έργα του συγγραφέα από τη δική του διαφορετική ανάγνωση και ερμηνεία. Στη συνέχεια θα αναλύσουμε τον τρόπο που ο καθένας παρουσίασε το υγρό στοιχείο στη σκηνή.

---

<sup>46</sup> Merlier, O. (1981) 63, (σημ.) στο Μοσχονά, Εμμ. «Aspects de la biographie».

<sup>47</sup> Καμπερίδης, Λ. (1996) 535-543, στα *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Παπαδιαμάντη*.

<sup>48</sup> Saunier, G.M. (2001) 18.

### 1.1.1. *Όνειρο στο κύμα του Θανάση Σαράντου.*

Η πλοκή στο δραματικό κείμενο ξεδιπλώνεται όπως μας έχει παραδοθεί από το πρωτότυπο, χωρίς ιδιαίτερες παρεμβάσεις και χωρίς να αλλοιωθεί η εξέλιξη της δράσης, να απαλειφθούν ή να εξοβελισθούν λέξεις, φράσεις και στοιχεία που συγκροτούν την εξέλιξη της υπόθεσης και το πιο σημαντικό χωρίς αυτά να διαφοροποιούν ή να ανασηματοδοτούν τις συγκρούσεις και τους χαρακτήρες.<sup>49</sup>

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο **Θανάσης Σαράντος** παρουσίασε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, τον Ιούλιο του 2011, το έργο του Παπαδιαμάντη, *Όνειρο στο κύμα*. Τον κρυφό και ανεκπλήρωτο έρωτα του φτωχού βοσκού για την όμορφη γειτόνισσά του τη Μοσχούλα, που συνεχίζεται κι όταν ακόμα γίνεται δικηγόρος στην Αθήνα και κυρίως τη διάσωσή της από τον νεαρό ερωτευμένο, όταν λίγο έλειψε να πνιγεί μέσα στο κύμα της θάλασσας, όταν ήταν παιδούλα, σε αντάλλαγμα όμως του μεγάλου έρωτά του, θυσιάζει την αγαπημένη του κατσικούλα «τη μοσχούλα», που πνίγηκε από το σχοινί που ήταν δεμένη ενώ έβοσκε.

Το σκηνικό λοιπόν ήταν υγρό, με μια δεξαμενή με νερό και με ένα τραπέζι -το τραπέζι του αφηγητή δικηγόρου- στη μέση σαν σανίδα πεζότητας μέσα στο παραδείσιο κύμα. Το νερό βέβαια δεν ήταν πολύ, αλλά πρόσθετε τη μαγεία του στο σκηνικό, η εικόνα μιας νυχτερινής θάλασσας που τονίζονταν πάνω σ' ένα video-wall. Η σκηνή φωτιζόνταν, με φωτιστικά εφέ, σαν ένα ζωντανό νησιώτικο τοπίο, μέσα στο οποίο ο ήρωας αισθάνονταν έντονα την απόλυτη ταύτισή του με τη φύση. Μέσα στη λιμνοθάλασσα που πλημμύριζε το ταπεινό του γραφειάκι, ο Σαράντος έπλεκε την ιστορία του μικρού βοσκού που έζησε σε μια νύχτα την ερωτική αποθέωση. Η συγκλονιστική στιγμή ήταν, όταν ο νεαρός βοσκός άκουσε το πλατάγισμα του νερού και αντιλήφθηκε ότι πρόκειται για την κοπέλα-Μοσχούλα, η οποία μόλις είχε βουτήξει να κολυμπήσει. Σε αυτό το ατμοσφαιρικό και αισθησιακό κλίμα εντάσσεται η γυμνή ομορφιά της κοπέλας πάνω στο video-wall. Το «σφοδρό πλατάγισμα» κινητοποιεί την αίσθηση της ακοής με ένα χαρακτηριστικό ηχητικό εφέ που παράγεται από ένα πιάνο. Ο ήχος κατευθύνει τον ήρωα να ανακαλύψει αυτό ακριβώς που περίμενε: τη Μοσχούλα να κολυμπάει στη θάλασσα και τότε ακριβώς είναι που ο Θανάσης Σαράντος βγαίνει μουσκεμένος από το νερό που υπάρχει στη σκηνή ξυπόλυτος, και ταυτόχρονα ρίχνει και στο πρόσωπό του νερό για να τονίσει το βαθύτερο νόημα των «ρημάτων» που ψελλίζει: «ελιμπίστηκα», «ελαχτάρησα».<sup>50</sup> Είναι αξιοπρόσεκτο ότι σ' αυτό ακριβώς το σημείο, εμπλουτίζουν την περιγραφή στο video πολλά βουκολικά στοιχεία (περιγραφή γιαλού, κοπάδι στη θάλασσα, περιγραφή της σπηλιάς και των θαλάσσιων θηλυκών θεοτήτων) για να τονιστεί το νόημα της λέξης «σατυρικός».<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Μουδατσάκης, Τ. (2006) 54-55.

<sup>50</sup> Απαντα Παπαδιαμάντη, Α. τομ. 1ος 474.

<sup>51</sup> Σμυρής, Γ. «Όνειρο στο κύμα του Παπαδιαμάντη, Α.»

11/ Ιουλίου/2011: <http://www.monopoli.gr/our-views/item/108185>

### 1.1.2. *Έμποροι των εθνών του Θεόδωρη Αμπαζή.*

Το υγρό στοιχείο κυριαρχεί και στο μυθιστόρημα, *Έμποροι των εθνών*, που παραστάθηκε από την ομάδα θεάτρου ΟΠΕΡΑ, στο **θέατρο Αυλαία**, με σκηνοθέτη τον Θεόδωρη Αμπαζή, στη Θεσσαλονίκη, στις 6 Νοεμβρίου του 2011, και σε άλλες πόλεις στη συνέχεια, αλλά και τα δάκρυα, το αίμα και το κρασί παρουσιάζουν ενδιαφέρον και προσδίδουν στο δραματοποιημένο κείμενο αναμφισβήτητη καλλιτεχνική αξία.<sup>52</sup>

Η δράση εκτυλίσσεται στο νερό μιας δεξαμενής που βρίσκεται στη μέση της σκηνής και παριστάνει τη θάλασσα γιατί το συγκεκριμένο μυθιστόρημα περιέχει πολλαπλή πλοκή, που εξελίσσεται στο Αιγαίο και συγκεκριμένα από τη Βενετία ως τη Νάξο. Σε πρώτο επίπεδο, το **πρωτότυπο κείμενο** περιγράφει την κατάσταση του Ελληνισμού και την υποδούλωση των φτωχότερων τάξεων στους αφεντάδες. Σε δεύτερο επίπεδο, περιγράφεται ο βίος και η πολιτεία ενός «επιφανούς» τυχοδιώκτη – του Βενετού ευπατρίδη Σανούτου- και η λεπτή σχέση που είχε με τον υπηρέτη του Μιρχάν, στην οποία ο αφηγητής είναι φανερό πως δίνει ξεχωριστή σημασία. Επιπλέον διαγράφονται οι περιπέτειες της κατάκτησης του Αιγαίου από τους Βενετούς, οι μάχες τους με τους Γενουάτες πειρατές και προπαντός το ολοκαύτωμα του στόλου του Σνούτου, που παίζουν οργανικό ρόλο στην εξέλιξη της κυρίως ιστορίας. Τέλος σε ένα τρίτο επίπεδο, οι Έμποροι των εθνών πρέπει να διαβαστούν, ως μυθιστόρημα ερωτικών περιπετειών, με κεντρική ηρωίδα την Αυγούστα.<sup>53</sup>

Η δεξαμενή με το νερό λοιπόν που βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής δίνει την πρωτοτυπία στο ομότιτλο έργο του Παπαδιαμάντη, αυτό που έχει σκηνοθετήσει ο **Θεόδωρης Αμπαζής**. Και εδώ υπάρχει επίσης ένα video που παριστάνει θάλασσα.<sup>54</sup> Πάνω στη σκηνή οι ηθοποιοί υπηρετούν την αφήγηση της ιστορίας αλλά ταυτόχρονα διευρύνουν τα όρια του θεάτρου μέσα από τις δυνατότητες, που προσφέρει η τεχνολογία. Οι θεατές βλέπουν πάνω στην οθόνη την ιστορική πραγματικότητα των αρχών του 13<sup>ου</sup> αιώνα. Ένα πλαίσιο δράσης πάνω στο Αιγαίο και στα αφρισμένα νερά της νήσου Νάξου. Τον ιστορικό καμβά του έργου συνθέτει, η ενετική κατοχή των νησιών του Αιγαίου, ενώ στο video προβάλλει το θαλάσσιο τοπίο που ξετυλίγεται από την Κωνσταντινούπολη ως την Νάξο και την Πάτμο, όπου έρχεται και το τραγικό τέλος της Αυγούστας.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Dumézil, G. (1983) 127-146.

<sup>53</sup> Saunier, G.M. (2001) 166.

<sup>54</sup> Ομάδα Θεάτρου ΟΠΕΡΑ. Σκηνοθέτης: Αμπαζής Θ.

06/ Νοεμβρίου/2011. <http://www.sgt.gr/gr/programme/event/225>

<sup>55</sup> Συνέντευξη του Θεόδωρη Αμπαζή στην εφ. *Ελευθεροτυπία*.24/Οκτωβρίου/2011.

### 1.1.3. *Όνειρο στο κύμα του Δημήτρη Δαχτυλά.*

Με άλλους διάφορους τρόπους που πρωτοτυπούν στη σκηνοθεσία, παρουσίασαν τη θάλασσα άλλοι σκηνοθέτες σε διάφορα έργα. Το μπλε φόρεμα μιας νεαρής χορεύτριας, που λικνίζονταν ερωτικά και το μπλε μεταξωτό ύφασμα πάνω στο οποίο χόρευε ανάλαφρα και ευτυχισμένα, έδιναν τη χάρη και την ενότητα στο έργο *Όνειρο στο κύμα*, του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στο Θέατρο **Scarabaeus στις Βρυξέλλες** σε σκηνοθεσία και αφήγηση του **Δημήτρη Δαχτυλά**, τον Οκτώβριο του 2011. Εδώ δεν υπάρχουν video, ούτε άλλα τεχνολογικά μέσα, αλλά οι φωτοσκιάσεις σε συνδυασμό με τον ερωτικό χορό, τη μουσική και τις εκτεταμένες περιγραφές του πρωταγωνιστή σχηματίζουν μια λυρική και ζωηρή εικόνα, με έντονη εικαστική χροιά που έχει παρομοιαστεί με φλαμανδική ζωγραφική, καθώς συνυπάρχει σε αυτή η δύση του ηλίου και η ανατολή του φεγγαριού, πάνω από το βαθύ γαλάζιο χρώμα της θάλασσας (υφάσματος).<sup>56</sup>

Η θάλασσα είναι προσφιλέσ σύμβολο για το ασυνείδητο,<sup>57</sup> το οποίο εκ φύσεως θεωρείται θηλυκό και συγκεκριμένα σ' αυτό το διήγημα, η θάλασσα είναι ο χώρος όπου ο ήρωας σμίγει στιγμιαία με την αγαπημένη του. Στο θέατρο όμως η επικοινωνία των πρωταγωνιστών γίνεται με μια «αιθέρια επαφή» και όχι με «σαρκική επικοινωνία». Ούτε καν κοιτάζει την χορεύτρια ο αφηγητής, θέλοντας να τονίσει την ατομία του. Αυτός ο εξιδανικευμένος πλατωνικός έρωτας αποδίδεται με τα επίθετα «αβρόν», «απαλόν» σώμα, «εκλεκτή» «αιθέριος» επαφή, όπως ακριβώς και στο πρωτότυπο κείμενο.<sup>58</sup>

Έτσι ο μπλε διάδρομος, που μεταφορικά αποτελεί το στοιχείο της θάλασσας, μεσολαβεί προσωρινά ανάμεσα στην επιθυμία του άνδρα και την απρόσιτη γυναίκα αντιπροσωπεύοντας συνάμα τη φευγαλέα εκπλήρωση της επιθυμίας και την απελευθέρωση από τα δεσμά του χρόνου, του τόπου και της ηθικής.<sup>59</sup> Ούτως ώστε, η περιγραφή της διάσωσης της κοπέλας από τον ίδιο τον ήρωα, δίνει αμεσότητα, αληθοφάνεια και ένταση στη σκηνή, ενώ αποτελεί και την κορύφωση της πλοκής και τη συγκίνηση των θεατών. Εδώ πρέπει να παρατηρήσουμε ότι το δραματοποιημένο κείμενο ελάχιστα έχει ξεφύγει από το πρωτότυπο, εφόσον στον μονόλογο του ήρωα εμπεριέχεται ακόμη και η εγκιβωτισμένη αφήγηση που αναφέρεται στον πατήρ-Σισώη, το μοναχό που γυρίζει λυτρωτικά στη μοναχική ζωή, αφού ακολουθήσει μια παράλληλη πορεία, ερωτική, συγκρίσιμη με τη ζωή του ήρωα. Αυτή ακριβώς η αμφιθυμία που προκαλείται στην ψυχή του πρωταγωνιστή, απ' αυτή τη σύγκριση, είναι που αυξάνει τον ερμηνευτικό ζήλο αλλά και τη γοητεία του διηγήματος.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Δαχτυλάς, Δ. Σκηνοθεσία και αφήγηση: «Όνειρο στο κύμα» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στο Θέατρο Scarabaeus στις Βρυξέλλες

25/Οκτωβρίου/2011: <http://www.youtube.com/watch?v=IzGOTxTIYV0>

<sup>57</sup> Propp, V. (1987) 36-54.

<sup>58</sup> Απαντα Παπαδιαμάντη, Α. τομ. 1ος 471-473.

<sup>59</sup> Constantinides, E. (1988) τομ. 4ος 99-110.

<sup>60</sup> Ελύτης, Οδ. (χ.χ) 29.

#### 1.1.4. Η Φόνισσα, «ηχόδραμα».

Εδώ η θάλασσα αντιπροσωπεύει τη θύελλα, την καταστροφή και το θάνατο. Ο μύθος του νερού είναι αναπτυσσόμενος σε όλες τις μορφές του, στη νουβέλα του *Η Φόνισσα*. Αυτό το έργο παραστάθηκε με αφάνταστη δεξιοτεχνία από την Πολιτιστική Ομάδα «ηχόδραμα», το Δεκέμβριο του 2012. Δημιουργός της ήταν η **Σεβαστή Δημητριάδου** χορογράφος και ο **Γιάννης Πισιμίσης** μουσικοσυνθέτης.<sup>61</sup>

Το ίδιο το νερό, αλμυρό ή γλυκό (θάλασσα, ρέματα, πηγάδι, στέρνα) δεσπόζει σ' ολόκληρο το πρωτότυπο έργο, αλλά και στη σκηνή επάνω παριστάνεται με ένα πηγάδι στο οποίο πέφτει μέσα, τόσο η Ακριβούλα, όσο και οι δύο άλλες αδερφές τη στιγμή που χορεύουν. Η Φραγκογιαννού, η φόνισσα καταδιώκεται γενικώς από το νερό, τον άνεμο και τα κύματα και αυτό το δηλώνει μ' ένα χορευτικό περιδίνισμα μέσα σε μια ρευστή ατμόσφαιρα του ονείρου και της πραγματικότητας. «Τέλος βρίσκει το θάνατο στα υγρά και ανήλια υπόγεια της ανθρώπινης θέμιδος».<sup>62</sup>

Ο πολυδιάστατος και πολύπλοκος ψυχισμός της, σκεπάστηκε με πολύ μαεστρία κάτω από ένα τεράστιο ύφασμα στο τέλος του έργου. Το **ύφασμα** αυτό **με το μπλε χρώμα** του, την περίτεχνη και αέναη κίνηση, τον έντεχνο σχηματισμό, την επιτηδειότητα, την ενέργεια και τις ανάλαφρες κινήσεις των χορευτριών, που του έδιναν ζωή, μετατράπηκε σε θαλάσσιο παλιρροϊκό κύμα, που σκέπασε την ηρωίδα του έργου και «αποτέλεσε την ειρκτή και την κόλασή της, πριν οι διώκτες χωροφύλακες την παραδώσουν, ίσως για πάντα, στην ανθρώπινη δικαιοσύνη».<sup>63</sup>

Το έργο είναι μουσικοχορευτικό, και αποτελείται από συγκλονιστικές στιγμές κορύφωσης χορού, τραγουδιού και μουσικής, από κρουστά, λίρες και ακορντεόν. Είναι ένα βιβλικό κρεσέντο, με μοντέρνες χορογραφίες αλλά και νησιώτικο μπάλο, που οδηγούν τη Φραγκογιαννού στο θάνατο. Ακόμη και ο χωροφύλακας χορεύει πάνω στη σκηνή όταν παριστάνει ότι κυνηγάει τη φόνισσα. Ο Μπρεχτ τονίζει ότι «ο χορός στο θέατρο αποδίδει ελευθερία, διαφορετικά θα εξαφανίζόταν μέσα στη λαίλαπα των παθών το λυρικό του ύφος και συν τοις άλλοις, ανυψώνει το λόγο των προσώπων και δεκαπλασιάζει τις δυνατότητες της τέχνης».<sup>64</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο χορός αυτός, ιδιαίτερα στο τέλος του, μοιάζει «χορός νεκρικός», είναι ένας «danse macabre» που μπορεί να δώσει ένα «φινάλε» στο θεατρικό δρώμενο.<sup>65</sup> Στη συγκεκριμένη παράσταση επίσης παρατηρούμε ότι υπάρχει αφηγητής, διότι κρίνεται αναγκαίο να αφηγείται τα γεγονότα στους θεατές, παρότι υπονομεύεται η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας και ο χρόνος δράσης μετατίθεται στο παρελθόν.

<sup>61</sup> Πολιτιστική Ομάδα Ηχόδραμα2012: «Η Φόνισσα Μουσικοχορευτικό δρώμενο»: <http://www.echodrama.gr/index.php/gr/parastaseis/parastasi-h-fonissa>

<sup>62</sup> Πρακτικά Α΄ Διεθνούς συνεδρίου για τον Παπαδιαμάντη, Α.(1991) 81.

<sup>63</sup> Παπαντωνίου, Χ. Δ. εφ. *Καιροί* 5/1/1911.

<sup>64</sup> Schiller, F.(1968) Τομ. 2. 252.

<sup>65</sup> Lichte- Fischer E. (2012) 116.

## 1.2. Θάνατος.

Δεύτερο χαρακτηριστικό, στενά συνδεδεμένο με το πρώτο, μέσα στα συγγραφικά δρώμενα του Παπαδιαμάντη αποτελεί ο **θάνατος**. Πολλά πρόσωπα πεθαίνουν ειδικότερα παιδιά, μικρές κοπέλες ή και νέες μητέρες. Ο δίδυμος θάνατος, κάτω από το σιωπηλό σάβανο του χιονιού από τη μια και ενός θανάτου αστραπιαίου σχεδόν στην ύπουλη αγκαλιά της θάλασσας από την άλλη, είναι συχνά μοτίβα στα έργα του.<sup>66</sup>

Αυτό δεν πρέπει να μας ξενίζει καθόλου αν λάβουμε υπόψη ό τι και σε οργανωμένες κοινωνίες ήταν επίσημα επιβεβλημένη ή σιωπηρά αποδεκτή η πολιτική της «ποιοτικής κάθαρσης». Ο Πλάτων στην Πολιτεία τονίζει την αναγκαιότητα μιας ποιοτικής επιλογής των πολιτών.<sup>67</sup> Ακολουθεί λοιπόν τη νατουραλιστική θεματική, με την οποία άτομα ταπεινά και καταφρονεμένα θεωρούνται άξια να αποτελέσουν τους πρωταγωνιστές ενός έργου. Το κρασί, η ταβέρνα, ο αλκοολισμός, το έγκλημα, αποτελούν προκείμενη ύλη, παρούσα σε κάθε σχεδόν διήγημα. Αυτοί οι παράμετροι οδηγούν όχι σπάνια τους ήρωες του στο θάνατο ή στο έγκλημα, ειδικότερα μάλιστα στην παιδοκτονία. Ο θάνατος τρυφερού πλάσματος είναι άλλο κοινό μοτίβο μέσα στα έργα του. Γι' αυτό, ο συγγραφέας μας, ονομάζεται Ντοστογιέφσκι των Ελληνικών γραμμάτων και ακόμη περισσότερο παραλληλίζεται με το Zola.<sup>68</sup> Παρόμοια ακριβώς θέματα έχει εισαγάγει και ο Παπαδιαμάντης στην διηγηματογραφία του, με κεντρικούς ήρωες, αντιπροσωπευτικούς τύπους της μίζερης χαμοζωής από το νησί του, τη Σκιάθο, ή στις φτωχογειτονίες της Αθήνας και αυτά είναι που τον έχουν αναδείξει νατουραλιστή στο επίπεδο της παγκόσμιας λογοτεχνίας αλλά και δραματοποιημένο συγγραφέα, με έργα κατάλληλα να παρασταθούν «επί σκηνής». Το κακό παρουσιάζεται ως δυσλειτουργία του κόσμου τούτου, σε μian έκφανση που κλιμακώνεται από την απλή ευτέλεια ως το ειδεχθέστερο έγκλημα. Ο θάνατος θερίζει ανενόχλητος με διάφορους και συχνά φριχτούς τρόπους.

Βέβαια ο Παπαδιαμάντης στα πρωτότυπα έργα του περιγράφει τον θάνατο με πολύ ρεαλισμό, δίνοντας στα πρόσωπά του διαστάσεις συμπόνιας.<sup>69</sup> Στα θεατρικά έργα όμως η αναπαράσταση του φρικτού θεάματος είναι δύσκολη αν όχι απαράδεκτη. Από την αρχαιότητα ο Αριστοτέλης αναφέρει στην ποιητική του «Ἔστιν μὲν οὖν φοβερὸν καὶ ἔλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι ...ἀλλὰ ἐκ τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ προτιμότερον, ἄνευ τοῦ ὄραν, ἀλλὰ ἀκούοντα τα πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεειν ἐκ τῶν συμβαινόντων». Είναι προτιμότερο δηλαδή, να έρχεται ο φόβος και ο οίκτος από την πλοκή των πραγμάτων παρά ο θεατής να φρίττει βλέποντας στη σκηνή ανελέητο το θάνατο.<sup>70</sup> Για το λόγο αυτό και οι σκηνοθέτες μας, με διάφορους άλλους τρόπους και επινοήσεις παριστάνουν το θάνατο ή την τραγική κατάληξη, επί σκηνής.

<sup>66</sup> Πολίτου- Μαρμαρινού, Ε. (1996) 31-32.

<sup>67</sup> Πλάτωνος Πολιτεία. (1939) 152-153.

<sup>68</sup> Χαλβατζάκης, Μ.(1960) 30.

<sup>69</sup> Μαλεβίτση, Χ. (1981) στον τομ. *Φώτα Ολόφωτα* 328-329.

<sup>70</sup> Αριστοπέλους, *Περί ποιητικής*, κεφ. XIV, 1453b.



### 1.2.1. Έμποροι των Εθνών του Θεοδωρή Αμπαζή.

Στο θέατρο Στέγης Γραμμάτων & Τεχνών, από την Ομάδα Θεάτρου Όπερα, του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας, παίχτηκε το έργο *Έμποροι των Εθνών*, στις 16 Ιανουαρίου του 2012, με σκηνοθέτη τον Θεοδωρή Αμπαζή.<sup>71</sup> Ο θάνατος θερίζει ανενόχλητος με διάφορους και συχνά φριχτούς τρόπους,<sup>72</sup> μέσα στο πρωτότυπο έργο του συγγραφέα. Ο κόμης Προγότσης κατακρημνίζει και σκοτώνει τη γυναίκα του και το παιδί του και αργότερα τις ερωμένες του. Μετά έρχεται ο στραγγαλισμός του Σανούτου, το κρέμασμα του Μιρχάν και το ολοκαύτωμα της Αυγούστας.<sup>73</sup> Ο Μάρκος Σανούτος, είναι Βενετός, Ρωμαιοκαθολικός, τύπος αρπακτικός, που τον ενδιαφέρει μόνο η κατάκτηση εδαφών και γυναικών. Είχε την τάση να αρπάζει ό,τι ήθελε (ακόμα και την Αυγούστα) και να μοιράζει στον κόσμο τα νησιά. Υπηρέτης του ήταν ο Μιρχάν, που έπνιξε τον Σανούτο και τον πέταξε από τον πύργο στη θάλασσα «και αφού σε πνίξω ... θα σε ρίψω εις αυτόν τον κρημνόν, να ταφείς εις τα κύματα» και ο ίδιος πέθανε κρεμασμένος από τον Μηνά «εκ της κεραίας του πρόσθιου ιστού της γαλέρας του».<sup>74</sup>

Οι πολλοί θάνατοι που αραδιάζονται ένας μετά τον άλλον στο μυθιστόρημα του Σκιαθίτη μυθιστοριογράφου, παριστάνονται με έναν ιδιαίτερο και ανώδυνο τρόπο, αλλά και πολύ εντυπωσιακό, από τον σκηνοθέτη Θεοδωρή Αμπαζή. Πρώτα απ' όλα η διασκευή του έργου είναι απρόσωπη, με αποτέλεσμα όλοι οι ηθοποιοί να εναλλάσσονται τους ρόλους του κειμένου. Τους θανάτους λοιπόν, τους αφηγούνται όλοι μαζί, με ένα στόμα και μια φωνή σαν συγχορδία και με έντονο γαργαρισμό και λαρυγγισμό της φωνής τους, για να δείξουν τον στραγγαλισμό του Σανούτου, τον πνιγμό στη θάλασσα του Προγότση, το κρέμασμα του Μιρχάν ή ακόμα και την αυτοκτονία. Άλλωστε η φωνή και η λέξη πρέπει να έχει τη δύναμη να πείσει, να θωπεύσει, να παρηγορήσει, να προκαλέσει τη διαμαρτυρία, να εμπνεύσει αντιπατικά αισθήματα, τον έρωτα ή το φθόνο. Και ο ηθοποιός όταν γνωρίζει ποιον στόχο ζητά να εκπληρώσει στη σκηνή, τότε ο λόγος του και οι λέξεις του ως προφορικά ενεργήματα, θα δημιουργήσουν καθ' οδόν μια δύναμη που θα κατακτήσει τους θεατές.<sup>75</sup>

Επίσης, πάνω στη σκηνή, δημιούργησαν με τη δράση τους οι οκτώ ηθοποιοί, μια ατμόσφαιρα πιο συναισθηματική και όχι φοβική. Συγκεκριμένα, ως Αυγούστα, η ηθοποιός Τζωρτζίνα Δαλιάνη –γιατί κυκλικά την Αυγούστα την παριστάνουν και οι άλλες ηθοποιοί πάνω στη σκηνή– βυθίζει το κεφάλι του Μιρχάν μέσα στη δεξαμενή με το νερό, σε ένδειξη αποστροφής και αυξάνει την ταραχή και την αγωνία των θεατών.

Και στη συνέχεια, όταν στο πρωτότυπο έργο, έρχεται το ολοκαύτωμα της Αυγούστας και η καλλονή αυτή απάγεται από τον φιλήδονο βενετό, αριστοκράτη,

<sup>71</sup> Ομάδα Θεάτρου Όπερα, του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας: «Έμποροι των Εθνών»: 16/ Ιαν/ 2012  
[http://www.kavalanet.gr/enimerosi/news\\_static/1326743918.php](http://www.kavalanet.gr/enimerosi/news_static/1326743918.php)

<sup>72</sup> Στεργιόπουλος, Κ. (1986) 62-67.

<sup>73</sup> Saunier, G.M. (2001) 168, 176.

<sup>74</sup> Saunier, G.M. (2001) 166-170.

<sup>75</sup> Μουδατσάκης, Τ. (2005) 61.

πολεμιστή, και ο ερωτευμένος σύζυγός της, την γυρεύει απεγνωσμένα και την ανακαλύπτει πάνω στην ναυαρχίδα του Σανούτου, στην Πάτμο, την ώρα που γίνονταν στάχτη και παρανάλωμα του πυρός, πάνω στο πλατό και μπροστά στα μάτια των θεατών είναι αρκετό ένα φίλο χαρτί να γίνεται στάχτη και να βγάζει καπνούς (παριστάνοντας τη ναυαρχίδα του Σανούτου), μέσα στη δεξαμενή τη γεμάτη νερό, που παριστάνει τη θάλασσα.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Θέατρο Ν. Κόσμου «Εμποροι των Εθνών».

3/ Απριλίου /2012: <https://www.youtube.com/watch?v=KvFL0hw0Zt4>

### 1.2.2. Η Φόνισσα, του Στάθη Λιβαθινού.

Η θάλασσα αντιπροσωπεύει στα περισσότερα διηγήματα του Παπαδιαμάντη την ένωση των ερωτευμένων, ενώ η ξηρά τον αποχωρισμό τους και το θάνατο. «Η άμμος ήταν ολισθηρά. Το κύμα ανήρχετο. Δεν είχε άλλη σανίδα σωτηρίας. Οι πόδες της εγλυστρούσαν».<sup>77</sup> Εδώ γίνεται λόγος για τη *Φόνισσα* που παραστάθηκε στο **Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας**, σε σκηνοθεσία **Στάθη Λιβαθινού** και **Στρατή Πασχάλη**, στις 17 Οκτωβρίου του 2012. Η Φραγκογιαννού, το ρόλο της οποίας παριστάνει η Μπέτυ Αρβανίτη κάθεται μισοξαπλωμένη μέσα σε ένα σκάμμα με λεπτή άμμο και αναπολεί, ενώ οι αφηγητές περιγράφουν τη ζωή της. Το τραγικό τέλος της είναι όλο κίνηση και ένταση. Όλο το βάρος πέφτει πάνω στο σκάμμα αυτό με την γκριζα άμμο που λειτουργεί ως χώμα, στάχτη, τέφρα. Εκεί κάθεται, στρέφεται, κυλιέται και σηκώνεται όρθια η τυραγνισμένη Φόνισσα και προσπαθεί να ισορροπήσει σε μια σανίδα όταν λέγεται: «εύρε τον θάνατον εις το πέραμα του Αγίου Σώστη...».<sup>78</sup> Εδώ βοηθούν στην όλη ατμόσφαιρα του σκηνικού οι καρέκλες-βράχοι, που ήταν προσαρμοσμένες στην κολόνα του γυμνού υπόστεγου και οι ηθοποιοί που αναρριχούνταν, με σημαίνουσες ακροβατικές κινήσεις, ακόμη και ένας σιδεροσωλήνας με απεριόριστες ηχητικές χρήσεις, που «έπαιξε» ως κουδουνάκι των αιγοπροβάτων, ως κιάλι, ακόμα και ως φυσητήρας ανέμου.<sup>79</sup>

Συγκρίνοντας το τέλος του έργου, τόσο του πρωτότυπου, όσο και του δραματοποιημένου, που εν πολλοίς ταυτίζονται, μπορούμε να πούμε ότι το πέραςμα της Φραγκογιαννούς από το λαιμό που ενώνει την ξηρά και το ερημητήριο, εκεί που τελικά πνίγεται, μπορεί να σημαίνει ένα είδος θανάτου παρόμοιο με αυτό που επέβαλε στα θύματά της. Μπορεί όμως να εννοηθεί και ως διαδικασία κάθαρσης-βαφτίσματος που εξαφανίζει το άτομο για να το προετοιμάσει για μια αναγέννηση.<sup>80</sup> Αλλά και ο Παλαμάς τονίζει ότι τα έργα του Παπαδιαμάντη έχουν μέσα τους μια πνοή Σαιξπηρική. Στο ίδιο χώρο κινείται και το έκτο όνειρο της Φραγκογιαννούς. «Ο θάνατος θα είναι ο κάλλιστος των ύπνων- αρκεί να μην έχει κακά όνειρα! Αυτά τα λόγια αποτελούν διασκευή των λόγων του Άμλετ: “To die, to sleep... To sleep, perchance to dream” έχουν εν μέρει το ίδιο νόημα. Η φαντασίωση του φόνου της μάνας ανήκει στον ψυχισμό του Άμλετ.»<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Άπαντα Παπαδιαμάντη, Α. τομ. 1<sup>ος</sup> 573.

<sup>78</sup> Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας, σκηνοθεσία Λιβαθινού, Σ. «Η Φόνισσα» 17/ Οκτωβρίου/ 2012: <http://www.elculture.gr/theater/fonissa-43935>

<sup>79</sup> Μουδατσάκης, Τ. (2005) 19.

<sup>80</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 67.

<sup>81</sup> Jones, E. (1949) 87-89. Ο Άμλετ στο έργο του Σαίξπηρ αναφέρει: «Πεθαίνεις θα πει κοιμάσαι, τίποτα παραπάνω. Και με τον ύπνο αυτό, βάζεις ένα τέλος στους πόνους της ψυχής και στα χίλια βάσανα που σου δίνει το κορμί σου». Ο Δανός πρίγκιπας έχει όλα τα χαρακτηριστικά της αθωότητας και της αβεβαιότητας. Στην περίπτωση του Άμλετ, ο ήρωας φθάνει στο φόνου μετά από ψυχρούς συλλογισμούς. Βασανίζεται πολύ πριν απονείμει δικαιοσύνη και στο τέλος πεθαίνει κι ο ίδιος, λυγίζοντας κάτω από το βάρος των φόνων. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τη Φόνισσα. Σκοτώνει για να επιφέρει ανακούφιση στον κόσμο και στο τέλος πεθαίνει κι αυτή τιμωρημένη από τις πράξεις της.

Και το σκάμμα, που είναι πολύ παραστατικά κατασκευασμένο από τους σκηνοθέτες, δηλώνει τον τάφο της, και η ατμόσφαιρα είναι νεκρική. Την ίδια στιγμή ακούγονται ψαλμωδίες, δημοτικά τραγούδια και ηλεκτρονική μουσική, οι οποίες δένουν με την υπόθεση και προξενούν αγωνία, ένταση, συγκίνηση και τρόμο. Ακόμη και τα χρώματα είναι σκοτεινά, στις αποχρώσεις της γης (το φόρεμα της γριάς Χαδούλας, γκρι-μαύρο), γιατί με την κατάλληλη χρήση του χρώματος θα επιτευχθεί η ενεργοποίηση του ευαίσθητου ψυχισμού του θεατή, θα προκληθεί το ενδιαφέρον του, θα καθηλωθεί η μνήμη του και θα συγκινηθεί.<sup>82</sup>

Αλλά και ένα δάκρυ με συναισθηματική ροή από την πρωταγωνίστρια, ένα άλμα πάνω στο σκάμμα, μια εμπεδωμένη γκριμάτσα πόνου, δικαιώνουν την εργαστηριακή προσπάθεια που κατέβαλαν οι σκηνοθέτες για να δραματοποιήσουν το συγκεκριμένο θεατρικό κείμενο, γιατί η εκφραστική δύναμη που εξωτερικεύει ο ηθοποιός είναι ζήτημα διαθέσεως και έμπνευσης που πρέπει να κερδηθεί πριν από κάθε θεατρικό εγχείρημα για να πείσει τον θεατή στην πλατεία.<sup>83</sup> Κι αυτό το εγχείρημα το επιτυγχάνει η πρωταγωνίστρια με τις περιεκτικές αναφορές της, τον νευρώδη και τηρουμένων των αναλογιών εκτενή λόγο της, αλλά και ο Στρατής Πασχάλης που έχει σκύψει με αγάπη και σεβασμό στο παπαδιαμαντικό κείμενο και έχει προσθέσει επιτυχημένα σχόλια και επεξηγηματικές πληροφορίες, με αποτέλεσμα να καθηλώνουν τους θεατές και να τους οδηγούν σε έκσταση και ψυχικό οίστρο.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Zeki, S. (2002) 202,261.

<sup>83</sup> Μουδατσάκης, Τ. (2005) 118.

<sup>84</sup> Βαμβούσης, Μ. σχόλια στη «Φόνισσα»: 1 /Φεβ /2012: <http://www.mixtape.gr/i-fonissa-sto-theatro-tis-odou-kefallinias/>

### 1.2.3. Η Φόνισσα K-Art Κλεινάκη.

Μια άλλη θεατρική παράσταση στην Κρήτη είναι αφιερωμένη στο ίδιο έργο του Παπαδιαμάντη. Η παράσταση παρουσιάστηκε στα **Χανιά** και στο **Ρέθυμνο** το 2011, απ' την **ομάδα τέχνης K-Art Κλεινάκη**.<sup>85</sup> Πρωτοτυπία στο συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα πρόσωπο, που παριστάνει τη μοίρα και τραγουδάει μοιρολόγια, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζονται κι άλλες νέες με μωρά στην αγκαλιά και συνοδεύουν στο τραγούδι. Αυτές οι αδικοθάνατες που τις αναφέρει στο έργο του ο Σκιαθίτης συγγραφέας, έχουν συγγένεια με τη Mignon του Goethe, τη Fantine του Hugo και την Eleonora του Edgar Allan Poe.<sup>86</sup>

Βασική προϋπόθεση για να προκαλέσει ο σκηνοθέτης το ενδιαφέρον των συμμετεχόντων στη δραματική κατάσταση, είναι να εστιάσει σε μια πολύ ειδική πλευρά, από την οποία θέλει να προσεγγίσει το θέμα και να δημιουργήσει ένα ισχυρό και ξεκάθαρο εναρκτήριο σημείο, το λεγόμενο «point-of-view», στο ξεκίνημα της δράσης, που θα είναι καθοριστικό για την κατανόηση του νοήματος από τους θεατές, αλλά να περάσει και κάποια μηνύματα, που πηγάζουν από το πρωτότυπο κείμενο με το δικό του τρόπο.<sup>87</sup> Αυτό το εναρκτήριο σημείο είναι ένα τραγούδι (μοιρολόι) στο δραματοποιημένο κείμενο και ένα σάλι πάνω στη σκηνή, που το φοράει η Φόνισσα και στα χέρια της παίρνει σχήμα μικρού παιδιού και αποτελεί σύμβολο. Αλλά και τα ονόματα, που τα δηλώνει στην αρχή της παράστασης, είναι σύμβολα. Οι γονείς του πρώτου θύματός της, λέγονταν Νταντής Τραχήλης και Δελχαρώ Τραχίλαινα, φέρνοντας έτσι στ' όνομά τους το μοιραίο σημάδι που προδιαγράφει τη μοίρα της κόρης τους, η οποία σημειωτέον δεν λέγεται μόνο Χαδούλα σαν τη Φόνισσα γιαγιά της, αλλά και Χαδούλα Τραχίλαινα, πραγματοποιώντας στο πρόσωπό της ένα συνδυασμό (χάδι θανάτου<sup>88</sup> και τράχηλος) που καθιστά ακόμα πιο φανερή την απειλή.<sup>89</sup>

Και στο τέλος της διαδρομής της η Φραγκογιανού θα βρει το θάνατο «...εις τον λαϊμόν τον ενώνοντα τον βράχον του ερημητηρίου με την ξηράν».<sup>90</sup> Στη σημειωτική το σύμβολο είναι ένα σημείο, που παραπέμπει στο αντικείμενο,<sup>91</sup> αλλά και ο Stanislavsky προέτρεπε τους ηθοποιούς, να μεταδίδουν με τον προφορικό λόγο στο κοινό τις εικόνες, ως εικαστικά, φωνητικά πανοράματα.<sup>92</sup> Με την έννοια αυτή και εδώ, η συνδηλωτική σημασία των λέξεων (το κατ' εξοχήν θεατρικό μόρφωμα), συναιρεί το εσωτερικό με το εξωτερικό συναίσθημα και δημιουργεί μια εικονική, θεατρική πραγματικότητα.<sup>93</sup> Αυτή η δήλωση των ονομάτων σε συνδυασμό με το

<sup>85</sup> artΚλεινάκη. «Φόνισσα :Στιγμές με τον Αλέξανδρο»

6 Αυγούστου 2012: <http://www.youtube.com/watch?v=33dEXuOYUxE>

<sup>86</sup> Poe, E. A. (1984) 19.

<sup>87</sup> Παπαδόπουλος, Σ. (2010) 215.

<sup>88</sup> Νικολαΐδης, Α. χ.χ. 127.

<sup>89</sup> Saunier, G.M. (2001) 233.

<sup>90</sup> Άπαντα Παπαδιαμάντη, Α. τομ 1ος 573.

<sup>91</sup> Peirce, C. (1978) 140.

<sup>92</sup> Moore, S. (1992) 71-87.

<sup>93</sup> Μουδατσάκης, Τ. (2005) 60.

θρήνο των νέων γυναικών που αποτελούν το χορό, θυμίζει, ότι βρισκόμαστε στην περιοχή του προδιονυσιακού μαιναδισμού.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Ασλανίδης, Ε. Γ., (1988) 312-313.

#### 1.2.4. Το μοιρολόι της φώκιας.

Στο θεατρικό αφιέρωμα που έχει σκηνοθετήσει ο **Μανουσιάκης Δημήτρης** μαζί με τον **Τηλέγραφο Ζήση** το Φεβρουαρίου του 2010, στη Σκιάθο, παρουσιάζεται το *Μοιρολόι της Φώκιας* και ο οικτρός θάνατος ενός μικρού κοριτσιού. Η προσπάθεια ξεκίνησε μέσα από μια σχολική αίθουσα και κατέληξε στη μεταφορά του διηγήματος το καλοκαίρι του 2010 στη Σκιάθο από δύο μαθητές Λυκείου. Η ζωή και ο θάνατος διαπλέκονται αξεδιάλυτα όσο και ανεπαίσθητα και διαγράφουν το σκηνικό της δράσης.<sup>95</sup>

*Το μοιρολόι της φώκιας* παραπέμπει τον θεατή στο σύγχρονο ιστορικό γίνεσθαι, στο δράμα της ζωής που εξακολουθεί να υπάρχει και να απειλεί και εκτός θεάτρου.<sup>96</sup> Στο πρωτότυπο κείμενο, η γριά-Λούκαινα, η βασανισμένη αυτή γυναίκα, έχει χάσει τόσους από την οικογενειά της, χάνει τελικά και την εγγονή της, που πνίγεται πέφτοντας από τον γκρεμό στη θάλασσα ενώ ψάχνει τη γιαγιά της. Ο χαμός της μικρής θυμίζει τους ανελέητους θανάτους και στη σημερινή ζωή και παριστάνει τη νατουραλιστική πραγματικότητα καθεαυτή, μη εξωραϊσμένη και στυλιζαρισμένη και εμμένει στον πόνο της ανθρώπινης ύπαρξης, με μια φωτογραφική αναπαράσταση της πραγματικότητας, μέσα από το άκουσμα του τραγουδιού που εκφράζει πόνο και υποβάλλει τον θεατή με ένα υπερ-ψυχολογικό τρόπο στην ιδέα ότι «δεν έχουν τελειωμό τα βάσανα και οι καημοί του κόσμου».<sup>97</sup>

Εδώ θαυμάζει κανείς, τη μουσική σύνθεση των οργανωτών της παράστασης. Εκτός από την απουσία μύθου και πλοκής στο θεατρικό αφιέρωμα, δεν υπάρχουν και πρόσωπα ολοκληρωμένα, αλλά «Αρχέτυπα». Τα πρόσωπα αποκτούν συμβολικές διαστάσεις, όπως ο αθέατος βοσκός, η γριά Λούκαινα, αλλά και η Ακριβούλα εκφράζονται ως αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις στο ιδεολογικό υπόστρωμα, ενώ το μοιρολόι για το χαμό της μικρής, αναλαμβάνει να το πει μια φώκια και κανείς άλλος.<sup>98</sup>

Όλα αυτά είναι τέλεια ενορχηστρωμένα και πολύ συγκινητικά δοσμένα, ακόμη και ο θάνατος της Ακριβούλας μέσα από τους ήχους της μουσικής του **Σταμάτη Σπανουδάκη**, της **Ευανθίας Ρεμπούτσικα** και της συγκινητικής φωνής του **Λουδοβίκου των Ανωγείων**. Τον ήχο από τη φλογέρα του «Σουραυλή», μας τον αναπαριστά ο Λουδοβίκος των Ανωγείων με το μαντολίνο του, αλλά το άκρως συγκινητικό σκηνικό ολοκληρώνεται από ένα θρηνητικό μοιρολόι, που βγαίνει από τη λύρα του ίδιου καλλιτέχνη, και από τη παραστατικότατη φωνή της ερμηνεύτριας Ευανθίας Ρεμπούτσικα.

<sup>95</sup> Παραγωγή: Τηλέγραφος Ζήσης, Μανουσιάκης Δημήτρης, Σκηνοθεσία: Μανουσιάκης Δημήτρης. «Το μοιρολόι της φώκιας» 13/ Φεβρουαρίου/ 2010: [www.papadiamandis.blogspot.com](http://www.papadiamandis.blogspot.com)

<sup>96</sup> Chevrel, Y. (1982) 144.

<sup>97</sup> Απαντα Παπαδιαμάντη, Α. τομ 1<sup>ος</sup> 450-452.

<sup>98</sup> Στεργιόπουλος, Κ. στα πρακτικά του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Παπαδιαμάντη, σ. 54.



### 1.2.5. Έρωτας στα χιόνια

Τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη τα διακρίνει μια ηθογραφική αναπαραστατικότητα. Η συμπόνια που αισθάνεται για τον ταπεινό άνθρωπο και η αξιοπρέπεια με την οποία περιβάλλει ακόμα και τον πιο απλό, τον πιο ασήμαντο βιοπαλαιστή τον κάνει ισάξιο και συγκρίσιμο με τον Maupassant και τον Τσέχοφ.<sup>99</sup> Ακολουθεί επίσης μια πλαστική δεξιότητα, με την οποία άτομα που ανήκουν στα κατώτερα και κατώτατα κοινωνικά στρώματα θεωρούνται για πρώτη φορά άξια να αντιμετωπιστούν με σοβαρότητα και να πλέξουν τους χαρακτήρες ενός διηγήματος.<sup>100</sup>

Πρωταγωνιστής του συγκεκριμένου έργου ήταν ο μπάρμπα- Γιαννιός ο Έρωντας που αγαπούσε τη γειτόνισσα του την πολυλογού και ψεύτρα. Ο μονήρης κυρ- Αλέξανδρος δεν είναι δυνατόν παρά να συμπονεί τους μονήρεις ήρωες του. Ένα δρομάκι της Σκιάθου γίνεται, με την συνδρομή του χιονιού [στοιχείου πάλι της φύσης], η νεκρική κλίνη όπου αφήνει την τελευταία του πνοή ένας απόμαχος ναυτικός. Κατά τον ίδιο τρόπο γίνεται και ο **πεζόδρομος της οδού Βενιζέλου**, στην πλατεία Ταχυδρομείου στη Λάρισα, «σοκάκι» για να ζωντανέψει πάλι ο μύθος του ερωτευμένου εργένη καπετάνιου, μέσα από τα μάτια ενός νέου σκηνοθέτη του **Άκου Μητσούλη** αυτή τη φορά.<sup>101</sup>

Ο σκηνοθέτης, με δυο άλλους ηθοποιούς έχει εξωραΐσει το πρωτότυπο κείμενο, μόνο με τη σκηνοθετική του ικανότητα, χωρίς βέβαια να αλλάξει τίποτα από τη δομή του και τη γλώσσα του, ενισχύει αντίθετα την αμεσότητα και την παραστασιμότητα και εμπλουτίζει το σκηνικό διάλογο με δραματικά στοιχεία που η ίδια η φύση τα παραχωρεί σαν σκηνικά (γιατί η παράσταση διαδραματίζεται στην ύπαιθρο) και ενθουσιάζει τους θεατές με τα εικαστικά δεδομένα της περιοχής και του γειτονικού χώρου, αλλά και με κάποια οπτικοακουστικά εφέ. Χρησιμοποιεί το χώρο και τα τραπεζάκια του γειτονικού καφενείου, καλεί τους παραβρισκόμενους να πιούν μαζί του, χρησιμοποιεί όλους τους σύγχρονους θεατρικούς κώδικες, όπου χρειάζεται με δραματικά στοιχεία και προκαλεί το ενδιαφέρον και την προσοχή των θεατών.<sup>102</sup>

Η γειτόνισσα τραγουδά πολύ όμορφα και συνοδεύει με τη μουσική της τον ερωτευμένο αφηγητή /πρωταγωνιστή, που πάσχει πραγματικά όταν υποδύεται το ρόλο του μπάρμπα- Γιαννιού και η φύση υπάρχει σ' όλα αυτά όλη σαν απλή σκηνογραφία αλλά σαν έντονη παρουσία δίπλα στους θεατές από την αρχή ως το τέλος του διηγήματος. Κι εκεί που η δυναμική παρουσία του Χριστουγεννιάτικου τοπίου παραπλανά τους θεατές και τους μεταφέρει νοερά στο στενό δρομάκι της Σκιάθου που ξεψύχησε ο ήρωας, ο καλλιτέχνης σαν άλλος μπάρμπα- Γιαννιός μηρυκάζει μόνος τις αναμνήσεις του, εξομολογείται στον εαυτό του τον έρωτά

<sup>99</sup> Πολίτου- Μαρμαρινού, Ε. (1996) 30-51.

<sup>100</sup> Chevrel, Y. (1982) 100-103.

<sup>101</sup> Μητσούλη, Α. «Έρωτας στο χιόνι του Αλ. Παπαδιαμάντη» στον πεζόδρομο Βενιζέλου.

22 Δεκέμβριου 2012: <http://www.artfools.gr/?p=18048>

<sup>102</sup> Παπακώστα, Α. (2008) 40, 43-46.

του, πεθαίνει τέλος, μόνος του στο χιονισμένο σοκάκι μ' ένα πολύ πρωτότυπο τρόπο, αφού τυλιχτεί σε άσπρες γάζες με πολύ επιδεξιότητα και με τη βοήθεια της συμπρωταγωνίστριάς του και εξαγνίζεται, αφήνοντας έκθαμβο και συγκινημένο το κοινό του, με το ταλέντο και τις ικανότητές του.

Παρατηρούμε λοιπόν εδώ, την ιδανική διαδικασία επικοινωνίας μέσω της θεατρικής παράστασης και την καταλυτική επίδραση της επέμβασης του σκηνοθέτη. «Η αισθητική και νοηματική απόδοση του μηνύματος, ανακαλούν την προσωπικότητα του και φανερώνουν την ποιοτική και ποσοτική του δέσμευση απέναντι στο κοινό και στο σκηνικό αποτέλεσμα».<sup>103</sup> Αλλά και η επιλογή του κατάλληλου δραματικού χώρου επηρεάζει τη δυναμική του συνολικού περιβάλλοντος, καθορίζει τις δυνατότητες της εξέλιξης και προδιαγράφει τόσο την ισχύ της δραματικής έντασης και του εστιακού κέντρου, όσο και τη συμπεριφορά των ρόλων.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Θωμαδάκη, Μ. (1989) 21.

<sup>104</sup> Παπαδόπουλος, Σ. (2010) 222.

### 1.3. Έρωτας

Τρίτο χαρακτηριστικό, το πιο συνηθισμένο, αλλά και πιο όμορφο είναι ο έρωτας. Ο ανέφικτος έρωτας, η ενθουσιώδης κατάφαση προς το συναίσθημα, η ανεξέλεγκτη φαντασία, η μελαγχολία, η ηδονή της μοαξιάς, η αυτοκαταστροφή, αλλά και ο βαθύς αμαρτωλός, ο απαγορευμένος, ο παγανιστικός έρωτας, είναι θέματα με τα οποία καταπιάνεται ο Παπαδιαμάντης και καθίσταται τεχνίτης στο είδος.<sup>105</sup> Ο κρυφός ή ο απεγνωσμένος έρωτας, ο φανταστικός κι ο αιμομικτικός, είναι η εσωτερική επανάσταση που προελαύνει για να προλάβει το μαρασμό και τη φθορά της κοινωνίας, για να υπερνικήσει την πενία, τις ασθένειες, τη φυσική μοίρα του ανθρώπου και τέλος τον θάνατο.<sup>106</sup> Δεν επιδέχεται κοινωνικούς και πολιτικούς φραγμούς, συχνά έρχεται σε μερική ή ολική ρήξη με τους θεσμούς και «ανατρέπει τα δεδομένα που διαμορφώνει το κοινωνικό status».<sup>107</sup>

Σπάνια συναντά κανείς στην ερωτική μας φιλολογία τόσο δυνατές μα και τόσο αιθέριες σελίδες όπως αυτή που κλείνει το *Όνειρο στο κύμα*, που μέσα σε λίγα λεπτά το όνειρο γίνεται πλάνη και γοητεία και διαφέρει απ' όλες εκείνες τις ιδιοτελείς περιπτώσεις και τους κυνέρωτες του κόσμου, η εκλεκτή, η αιθέρια εκείνη επαφή.<sup>108</sup> Η όταν στο μυθιστόρημά του *Η Γυφτοπούλα*, ο νεαρός φιλόλογος, ζει είκοσι μέρες αληθινά θεϊκού έρωτα με ένα θεσπέσιο πλάσμα όταν ταξιδεύει με βαπόρι προς τη Νάπολη. Αλλά κι ο Γιωργής της Μπούρμπαινας του διηγήματος *Έρωτος-Ήρωος*, βρίσκεται σε παρόμοια ερωτική Εδέμ, όταν σκοτίζεται ο νους του και κυριεύεται από παραισθήσεις και ζει ένα ύπαρ, ξυπνητό όνειρο.<sup>109</sup>

Εκείνο που προξενεί εντύπωση όμως είναι, πως όλο αυτό το πάθος χαρακτηρίζει έναν απλησίαστο, μοναχικό, απομονωμένο, επιφυλακτικό, κλεισμένο στον εαυτό του άνθρωπο. Εδώ είναι όμως που ο πεζογράφος δίνει την πένα στον ποιητή και ζωγραφίζει τα κρυφά, δυνατά του αισθήματα πάνω στο χαρτί, με ένα ποιητικότατο πεζό λόγο και τον αφήνει παρακαταθήκη σε μας, για να τον απολαμβάνουμε μετά από χρόνια και να ζούμε μια οπτασία, ένα ξυπνητό όνειρο.<sup>110</sup> Αυτός λοιπόν, ο έντονος ερωτισμός, η εσωτερικότητα, η μυστικοπαθής υποβολή, **μέσα στα έργα του Παπαδιαμάντη, είναι το στοιχείο που έχουν εκμεταλλευτεί περισσότερο οι σκηνοθέτες και οι άνθρωποι του θεάτρου και το έχουν αξιοποιήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.**<sup>111</sup>

<sup>105</sup> Constandinides, E.(1985) 121-133.

<sup>106</sup> Saunier, G.M. (2001) 18.

<sup>107</sup> Κούλογλου, Στ. (2001) 11,56.

<sup>108</sup> Πάσχος, Π. Β. χ.χ. 66.

<sup>109</sup> Τριανταφυλλόπουλος, Ν.Δ. (1991) 35-49.

<sup>110</sup> Πάσχος, Π. Β. χ.χ. 70-75.

<sup>111</sup> Πλάκας, Δ. (1981) 184-202.

### 1.3.1. Καρτερικός Έρωτας.

- Στον Παπαδιαμάντη πάνω από δέκα διηγήματα ασχολούνται με το θέμα του ανέφικτου, αλλά ανεκπλήρωτου έρωτα. Στη συνέχεια θα μιλήσουμε για τον **καρτερικό έρωτα** που τον έχει περιγράψει κι αυτόν ο συγγραφέας με τρυφερά και συμπονετικά λόγια. Στην εποχή αλλά και στο έργο του λογοτέχνη, οι γυναίκες των ξενιτεμένων και των ναυτικών αποτελούσαν μια ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα. Η ζωή τους καθορίζονταν από την εναλλαγή της ανδρικής παρουσίας ή απουσίας. Κατ' αυτόν το λόγο το πρότυπο της γυναικείας καρτερικότητας και η λεπτομερής περιγραφή της αγωνίας και της εσωτερικής διαταραχής της ερωτευμένης, καλλιεργείται με ιδιαίτερη ευαισθησία στο έργο του Παπαδιαμάντη και επιβιώνει μέσω των παραδόσεων.<sup>112</sup>

Στο *Άνθος του γιαλού* διασώζεται ο σχετικός μύθος του χαμένου βασιλόπουλου, που το περιμένει η καλή του, για να το παντρευτεί τη μέρα που θα γεννηθεί ο Χριστός.<sup>113</sup> Το άνθος είναι ένα σύμβολο στο πρωτότυπο κείμενο, που αποτελεί ιεροφάνεια και οδηγεί στη ταύτιση του αισθητού και του υπεραισθητού.<sup>114</sup> Αλλά το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στο δραματικό κείμενο με τους θεματικούς άξονες και με τα πρόσωπα, με τον ερωτευμένο νέο και με την αγαπημένη του ώστε η διακειμενική σύνθεση να αναδεικνύεται σε εξαιρετικά γόνιμο και πρόσφορο πεδίο θεατρικής δράσης και η πλοκή συντίθεται πάνω σε αφομοιωμένα πολιτισμικά πρότυπα, πάνω σε στερεότυπα και αξίες.<sup>115</sup>

Το διήγημα αυτό είναι δραματοποιημένο και το αποδίδει θαυμάσια στο θέατρο, με έναν αδιάκοπο μονόλογο, ως παραμυθιάς, ο **Τάκης Χρυσικάκος** και τον συνοδεύει με τη μουσική του, ο **Λουδοβίκος των Ανωγείων**, όταν παραστάθηκε στο Κάστρο της Πάτρας στις 27 Οκτωβρίου του 2012.<sup>116</sup> Μεταφέρει αυτούσιο το λόγο του Παπαδιαμάντη χωρίς να αλλάζει ούτε λέξη, τον αφηγείται δηλαδή παραστατικά. Οι κυριότερες εικόνες που σχηματίζονται, βγαίνουν μέσα από τα λόγια του αφηγητή. Το σκηνικό είναι λιτότατο. Μόνο ένα λευκό πέπλο, που θυμίζει τον ανεκπλήρωτο γάμο και το ανεκπλήρωτο όνειρο της Λουλούδως,<sup>117</sup> κυματίζει ανάλαφρα δεμένο πάνω σ' ένα σαπρό ξύλο. Οι μεταφορές, οι παρομοιώσεις, οι υπερβολές και οι αντιθέσεις δίνουν στο θεατή να καταλάβει το χρώμα του τοπίου κι ένας βαθυπράσινος προβολέας φωτίζει το χώρο, για να θυμίζει τα βαθιά κι άπατα νερά της θάλασσας, που δεν θα μπορέσει να τα ξαναπλησιάσει το βασιλόπουλο. Ο Χρυσικάκος με ρυθμικές κινήσεις των χεριών και του σώματος κωπηλατεί συνεχώς νοερά για να δώσει την ψευδαίσθηση στους θεατές ότι η θάλασσα είναι αυτή που χωρίζει τους αγαπημένους για πάντα.

<sup>112</sup> Καργάκος, Σ. (1997) 19-24.

<sup>113</sup> Θεοδοσοπούλου, Μ. (2001) 130-133.

<sup>114</sup> Eliade, M. (1975) 267-382.

<sup>115</sup> Γραμματας, Θ. (2004) 26.

<sup>116</sup> Τάκης Χρυσικάκος -Λουδοβίκος των Ανωγείων: «Το άνθος του γιαλού» Κάστρο Πάτρας . 27 /Οκτωβρίου/2012: <https://www.youtube.com/watch?v=cfWWXYoivyY>

<sup>117</sup> Άπαντα Παπαδιαμάντη, Α. τομ 4<sup>ος</sup> 156.

- Παρόμοια περίπτωση είναι το έργο *T' αγνάντεμα*. Μια παράσταση λιτή και ουσιαστική που παρουσιάστηκε στην αίθουσα τέχνης *Εύμαρος* στους *Αμπελοκήπους*, τον Δεκέμβριο του 2011, από την εταιρεία τέχνης «*Βιολέτα*» (από τα Χανιά της Κρήτης), η οποία ασχολείται κυρίως με τη θεατροποίηση λογοτεχνικών κειμένων.<sup>118</sup>

Το έργο εκτυλίσσεται μέσα σε ελάχιστη ώρα, σε ελάχιστο χώρο, σε ελάχιστο φως, ακόμα και με ελάχιστα λόγια. Το πρωτότυπο έργο αναφέρεται στις γυναίκες των ναυτικών και στις θυγατέρες τους, που πήγαιναν ν' ανάψουν τα καντήλια στην Παναγία την Κατευοδώτρια κι αγνάντευαν το πέλαγο και περίμεναν να επιστρέψουν οι άνδρες τους, οι ναυτικοί. Μεταξύ αυτών ήταν και η Φλανδρώ, που περίμενε το όμορφο παλληκάρι που αγαπούσε να γυρίσει, αλλά δεν γύρισε ποτέ και πέτρωσε κι έγινε βράχος κι έμεινε εκεί και την χτυπάει το κύμα.

Αυτή η μικρή ιστορία είναι σκηνοθετημένη ανάμεσα στους βράχους και στη θάλασσα, ανάμεσα στο σκοτάδι και στο φως, ανάμεσα στα νιάτα και τα γηρατειά, ανάμεσα στο μοιρολόγι και στο ποιμενικό άσμα, ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο. Είναι ένα μυστικό, όπου πριν προφτάσει κανείς να καταλάβει τι συμβαίνει, όλα έχουν συμβεί. Η σκηνοθεσία έχει το ρίγος της τραγωδίας και το θάμπος του παραμυθιού. Άλλωστε η αφήγηση γίνεται στη γλώσσα του Παπαδιαμάντη, αυτούσια, με μεγάλη ζωντάνια και πειστικότητα. Οι αφηγητές θυμίζουν παραμυθάδες, που κρατούν ζωντανά τα παραμύθια στην καρδιά τους και με την προφορική παράδοση τα κληροδοτούν στις επόμενες γενιές.<sup>119</sup>

Το εύρημα της παράλληλης «αφήγησης», συνοδευμένης με τραγούδι και μουσική, με το πλατάγισμα των κυμάτων (ακουστικά εφέ), με κινήσεις διακριτικές, δημιουργούν μια αισθησιακή ατμόσφαιρα στη σκηνή. Εντύπωση προξενεί το νεαρό «αναγεννησιακής ομορφιάς» κορίτσι, αριστερά στη σκηνή, που κάθεται πάνω σ' ένα βράχο ειδικά φτιαγμένο για την περίπτωση. Παριστάνει τη Φλανδρώ ή Φλάνδρα, που λειτουργεί ως σύμβολο μέσα στο κείμενο. Από τη μια πλευρά ανήκει στην κατηγορία εκείνη των λαογραφικών παραδόσεων, που ονομάζονται «Μαρμαρώματα»<sup>120</sup> και από την άλλη σε μια λόγια παράδοση που ξεκινά στη συγκεκριμένη περίπτωση από το βιβλίο VI των Μεταμορφώσεων του Οβίδιου,<sup>121</sup> όπου υπάρχει η ιστορία της Νιόβης που μεταμορφώνεται σε βράχο.

Το φόρεμα της Φλανδρώς έχει χρώμα ανοιχτό γαλάζιο. Εδώ μπορούμε να πούμε ότι το χρώμα δεν προσδιορίζεται στο πρωτότυπο κείμενο, αλλά είναι ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του δραματικού κειμένου και σύλληψη του σκηνοθέτη.

<sup>118</sup> Βλαχάκη, Μ. «T' αγνάντεμα» Δεκέμβριος /2011: [http://panagiotisandriopoulos.blogspot.gr/2012/02/blog-post\\_20.html](http://panagiotisandriopoulos.blogspot.gr/2012/02/blog-post_20.html)

<sup>119</sup> Σέξτου, Π. (2007) 71.

<sup>120</sup> Λουκάτος, Δ. Σ. (1977) 151-156. Ανάμεσα στις παραδόσεις του λαού μας είναι και τα μαρμαρώματα. Στην αρχαία Ελλάδα υπήρχαν τέτοιες παραδόσεις, όπως μια από αυτές μιλάει για τις Νιοβίδες πέτρες στη Μ. Ασία, που έχουν σχήμα γυναίκας που θρηνεί. Πίστευαν ότι ήταν η Νιόβη που έκλεγε για τα χαμένα παιδιά της και πέτρωσε.

<sup>121</sup> Οβίδιου, βιβλίο VI στιχ. 145-312.

Είναι αυτό το σαπφείρινο ουρανό. Ο σάπφειρος είναι πολύτιμος λίθος, με χρώμα κυανού και συμβολίζει την καθαρότητα και τη λαμπρότητα της βασιλείας του Θεού. Ο καθαρός νους συμβολίζεται με το σαπφείρινο γαλάζιο του ουρανού, που προσπαθεί να αποδιώξει τις επιβουλές του δαίμονα όπως και η Φλανδρώ προσπαθούσε να ζήσει μια ηθική ζωή. Πρόκειται για τοποθέτηση αντίστοιχη με εκείνη της θεωρίας των χρωμάτων του Γκαίτε, ο οποίος υποστηρίζει με θέρμη και υπεροχική πειθώ, ότι τα «φυσιολογικά» χρώματα, είναι δημιουργία των ματιών. Η θεωρία εκκινείται από την Πλατωνική ιδέα των φωσφόρων οφθαλμών. Το μάτι ταυτίζεται με το χρώμα και το χρώμα ταυτίζει το μάτι με το πνεύμα.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Ράμφος, Στ. (2010) 125-126.

### 1.3.2. Κρυφός και απαγορευμένος έρωτας

Σ' αυτή την περίπτωση τα θύματα είναι οι άνδρες. Υπάρχουν βέβαια δυστυχημένες γυναίκες μέσα στις σελίδες του διηγηματογράφου αλλά στην πλάστιγγα της αγάπης η γυναίκα φαίνεται πάντα λιπόβαρη και ο άνδρας γίνεται πολλές φορές το θύμα.<sup>123</sup>

Όταν το Λαλιώ της Νοσταλγού ξεμακραίνει με το Μαθιό στην κλεμμένη βάρκα και τα ρέματα, τους απομακρύνουν για να μην τους βρουν ο άντρας της και οι άντρες της μεγάλης σκαμπαβίας, δεν διστάζει να δει το δάκτυλο κάποιου θεού σ' αυτό, που ήθελε να καλύψει, την όποια της διάθεση φυγής ή απιστίας. Ο κυρ- Αλέξανδρος τολμά και στέλνει στους αγαπημένους τον φύλακα Άγγελο να τους σώσει όταν πονούν ή κινδυνεύουν.<sup>124</sup>

Εδώ υπάρχει μια «Ρομαντική ειρωνεία». Μπορούμε να πούμε ότι η ειρωνεία πηγάζει από την αντίληψη της σύγκρουσης ανάμεσα στο είναι και στο φαίνεσθαι ή μεταξύ του πραγματικού και του ιδανικού.<sup>125</sup> Ο Friedrich Schlegel ήταν ο πρώτος ρομαντικός που ασχολήθηκε γενικά με το θέμα της ειρωνείας. Πιο συγκεκριμένα τη «ρομαντική ειρωνεία». Είναι ένας τρόπος έκφρασης με τον οποίο ο συγγραφέας ανατρέπει σκόπιμα και απότομα, την ατμόσφαιρα του σοβαρού ή υψηλού που έχει δημιουργήσει.<sup>126</sup> Καταφανής είναι η ειρωνική παρένθεση που διακόπτει την περιγραφή του πάθους του Μαθιού στη Νοσταλγού, «Οξεία μάχαιρα έσχισε την καρδιάν του νέου... Ω! πόση φλόγα είχε μέσα του!». Εδώ απότομα απευθύνεται ο συγγραφέας στον θεατή: Δεν του επιτρέπει η συνειδήσή του, μας λέει, να δημιουργήσει μια τραγική σκηνή ρομαντικού τύπου, με φόνους, πνιξίματα κ.α.

Το ίδιο και στο θέατρο ο **Στάθης Λιβαθινός** δημιουργεί ένα ρομαντικό τέλος. Ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης παρουσίασε την άνοιξη του 2001 στην Αθήνα στον Τεχνοχώρο «Υπό Σκιάν», το θεατρικό *Η Νοσταλγός*, βασισμένο σε επτά διηγήματα του Παπαδιαμάντη. Συνδεδειγμένος κρίκος αυτών των διηγημάτων ήταν ο ερωτισμός.<sup>127</sup> Ο Μαθιός συνεχίζει το ταξίδι του με τη Λαλιώ. Σε μια κρίσιμη στιγμή της δράσης η Λαλιώ προσφέρει το άσπρο της κολόβιο στο Μαθιό για να σηκώσει πανί στη βάρκα. Μπορούμε νομίζω να θεωρήσουμε αυτή τη σκηνή ως απήχηση ενός επεισοδίου της Οδύσσειας εκεί που δίνει η Λευκοθέα τον κρηδεμόν της στον ναυαγό Οδυσσέα.<sup>128</sup> Οι ηθοποιοί και τα σκηνικά εναλλάσσονταν τόσο γρήγορα, δίνοντας την αίσθηση ότι όλα τα φυσάει η αύρα της νυχτερινής θάλασσας. Ένας βιντεοπροβολέας έδειχνε πίσω από τους πρωταγωνιστές ένα μικρό ξύλινο ιστιοφόρο με άσπρο πανί (που ήταν το κολόβιο της Λαλιώς), να λικνίζεται απαλά στη νυχτερινή θάλασσα, ενώ οι δυο ηθοποιοί τραβούσαν εναγώνια ένα σχοινί για να ξεκολλήσουν τη βάρκα.

<sup>123</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 198-203.

<sup>124</sup> Πάσχος, Π. Β. χ.χ. 69-71.

<sup>125</sup> Abrams, M.H. (2001) 243-250.

<sup>126</sup> Wellek, R. για τον Schlegel, F. (1955) 14.

<sup>127</sup> Λιβαθινού, Σ. «Η Νοσταλγός» 1 /Οκτωβρίου /2001:

<http://www.e-go.gr/timeout/article.asp?catid=18205&subid=2&pubid=46068>

<sup>128</sup> Constandinides, E. (1988) 99-110.



Εδώ το σκηνικό προδιαθέτει τον θεατή για τη ρομαντική και ειδυλλιακή σκηνή που θα ακολουθήσει. Η πρωταγωνίστρια δίνει το πουκάμισο της στον αγαπημένο της για να κινηθεί η βάρκα και μέσα στο μυστήριο της νύχτας, κάτω από το φεγγάρι, η ηθοποιός- Λαλιώ φαίνεται να έχει, όπως οι θεές των αρχαίων μύθων, εξουσία πάνω στα φαινόμενα της φύσης και στην καρδιά του Μαθιού, και με το τραγούδι της, τα νάζια και το χορό της, σαγηνεύει το Μαθιό.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 197-201.

- Ένα άλλο ερωτικό έργο είναι το *Έρως-Ήρως*, που δραματοποιήθηκε και αποδόθηκε με αξιόλογο τρόπο από τον Πολιτιστικό & Μορφωτικό Σύλλογο "Το Αιτωλικό" από την Ερασιτεχνική Ομάδα "Θεάτρου Όψεις" σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Σιούντα στις 19 Σεπτεμβρίου του 2012. Κατάλληλα επιλεγμένα μουσικά ιδιώματα και τραγούδια παίζονται ζωντανά και συνοδεύουν τον Παπαδιαμαντικό λόγο, ο οποίος αποδίδεται μέσα από συνεχείς εναλλαγές αφήγησης και δραματοποίησης.<sup>130</sup> Κι εδώ έχουμε μια παρόμοια ιστορία αγάπης. Δυο νέοι παίζουν μαζί από μικρά παιδιά. Ο Γιωργής και η Αρχοντώ. Η καρδιά του Γιωργή φλέγεται από αγάπη για την όμορφη κοπέλα και κρύβει τον έρωτά του στα κατάβαθα της ψυχής του, όταν μαθαίνει ότι η καλή του παντρεύεται.

Υποδύονται τους ρόλους η Κωνσταντίνα Αντωνιάδου και ο Δημήτρης Σιούντας, ενώ τραγουδά ερωτικά τραγούδια και παίζει ούτι και κρουστά η Μάνια Ασημακοπούλου και ο Γιώργος Τσιλιγιάννης (κιθάρα, βέι). Η αισθητική ατμόσφαιρα δίνεται στους θεατές με ερωτικά λόγια, αλλά και με τον κατάλληλο φωτισμό. Το ερωτικό συναίσθημα προς την κοπέλα, η στοργή και η αγάπη είναι κρυμμένα στην ψυχή του ναυτικού Γιωργή και εκφέρονται με διλήμματα και αμφιταλαντεύσεις. Η ηθοποιός υποδύεται και το ρόλο της γριάς- Μπούρμπαινας (μάνας του Γιωργή), αλλάζοντας μόνο ρούχα και βάζοντας ένα μαύρο μαντήλι. Στη συγκεκριμένη δραματοποίηση/διασκευή, η ερωτική απόδραση των δύο νέων μπορεί να αποτελέσει τον καμβά μιας τέτοιας μυθοπλασίας, που δομείται ως συνισταμένη περισσότερων έργων και όψεων της ηρωίδας και του Γιωργή, όπως ακριβώς αυτά εμφανίζονται μέσα στην παγκόσμια δραματοουργία. Ας παραβάλουμε τον μύθο της Ελένης και του Πάρη από το Τρωικό πόλεμο που δραπέτευσαν κατά τον ίδιο τρόπο πάνω στο πλοίο της αγάπης τους.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Θεατρική Ομάδα Σιούντα, Δ. «Έρως-Ήρως» στο "Θέατρο Χωρίς Αυλαία" 19/ Σεπτεμβρίου/ 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=cJt6pri-Ou0>

<sup>131</sup> Γραμματάς, Θ. (2004) 26.

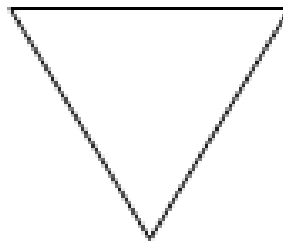
### 1.3.3. Παθολογικός- Σαρκικός Αρρωστημένος έρωτας.

Μια άλλη όψη του έρωτα είναι ο **παθολογικός, σαρκικός, αρρωστημένος**. Στο έργο του Παπαδιαμάντη *Έμποροι των εθνών* που είχε σκηνοθετήσει ο Θοδωρής Αμπαζής στη Θεσσαλονίκη, στο θέατρο **Αυλαία**, ομολογείται ο έρωτας του Σανούτου για την Αυγούστα με αλλεπάλληλες εξομολογήσεις και εξελισσόμενες παρορμήσεις, που υποδηλώνουν τον ψυχικό αναβρασμό και παριστάνουν την πορεία των πρωταγωνιστών προς το ερωτικό πάθος. Η ηρωίδα είναι παραδομένη εντελώς στον παγανιστικό έρωτα. Οι άγριες ενορμήσεις της ενσαρκώνουν ένα μέρος της προσωπικότητας της, τη σαρκική, ζωική της υπόσταση.<sup>132</sup> Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στην εξομολόγηση της Αυγούστας, που γίνεται πάνω στη σκηνή με τα ίδια τα λόγια, όπως είναι στο πρωτότυπο κείμενο: «Αγαπώ εκείνον... τον αγαπώ τοσούτον διαπύρως και τοσούτον εμμανώς, ώστε ο έρωσ ούτος είναι δαιμόνιον κατοικούν εις την σάρκα μου...».<sup>133</sup>

Η Αυγούστα, που δεν την υπο δέεται πάντα η ίδια ηθοποιός αλλά κυκλικά παίρνουν αυτό το ρόλο και οι τέσσερις γυναίκες πάνω στη σκηνή, ξεχωρίζει ως μια από τις πιο εντυπωσιακές μορφές ερωτευμένων γυναικών της παγκόσμιας λογοτεχνίας, δίπλα στη Διδώ του Βιργιλίου ή τη Φαίδρα του Ρακίνα.<sup>134</sup> Η ερωτική πλοκή είναι γεμάτη περιπλανήσεις ανά το Αιγαίο, και τη Βενετία, φυγές, αναζητήσεις, αποτυχημένες συναντήσεις, μέσα από μια πολυεπίπεδη αφήγηση και τελειώνει με την επιστροφή στον αρχικό τόπο, σημαδεμένο από το θάνατο, με έναν υβριδικά μεταμοντέρνο τρόπο.<sup>135</sup> Στις ερωτικές σχέσεις κυριαρχεί το παραδοσιακό τρίγωνο: άνδρας, γυναίκα, εραστής.

Άνδρας

Γυναίκα



Εραστής

Το τρίγωνο είναι σύμβολο ερωτικό και ο Saussure αναφέρει ότι το σύμβολο είναι ένα σημείο που παρουσιάζει τουλάχιστον ένα στοιχείο φυσικού δεσμού, μεταξύ

<sup>132</sup> Saunier, G.M. (2001)166-171.

<sup>133</sup> Άπαντα Παπαδιαμάντη, Α. том 3ος 127.

<sup>134</sup> Ζηροπούλου Κ. Ο.Μ. Ρακίνα: Η Φαίδρα (2013)

<sup>135</sup> Bouchet, Rr. (1995) 71-110.

σημαίνοντος και σημαιομένου.<sup>136</sup> Κάθε βλέμμα και χειρονομία δηλώνουν κάτι μέσα στο έργο, δημιουργώντας μια απροσδόκητη εκδοχή, ζωντανή και ιλαροτραγική γεμάτη αντιφάσεις και συνθέσεις.<sup>137</sup> Συμβολική λοιπόν είναι και η κίνηση ερωτισμού που διαγράφεται μέσα στην παράσταση από τον πρωταγωνιστή χάριν της Αυγούστας. Η ηδονή και ο αισθησιασμός παριστάνεται επί σκηνής με ένα χάδι πάνω στο στόμιο του ποτηριού που κρατά ο ηθοποιός στο δεξί του χέρι και με το αριστερό κάνει κυκλικές κινήσεις με ερωτισμό, στο χείλος του ποτηριού. Το χέρι ως γνωστόν, συμβολίζει τη δύναμη και, ειδικά το αριστερό χέρι τη σεξουαλική ικανότητα.<sup>138</sup>

Συμβολικό είναι και το όνομα του Μάρκου Σανούτου, για το λόγο αυτό όλοι μαζί οι ηθοποιοί το προφέρουν δυνατά και συλλαβιστά, για να καταδείξουν τη σημασία του. Το όνομα Σανούτος συγγενεύει με το λατινικό *sanus* και το ιταλικό *sano*, ενώ ο ίδιος κάθε άλλο παρά υγιής είναι και παρουσιάζει έναν εσωτερικό διχασμό.<sup>139</sup> Η Αυγούστα και ο Μούχρας, αλλάζουν όνομα κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η Αυγούστα εμφανίζεται στην αρχή του Β΄ μέρους ως αδερφή Αγάπη. Το δεύτερο αυτό όνομα είναι κι αυτό ειρωνικό: Δηλώνει τη Χριστιανική αγάπη, ενώ η ηρωίδα είναι εντελώς παραδομένη στον παγανιστικό έρωτα.

Πιο ενδιαφέρουσα ακόμα είναι η έμμεση και κάπως κρυπτογραφική σχέση του Μούχρα με τον υπηρέτη του Μιρχάν. Η σχέση αυτή συμβολίζεται από τα ονόματά τους, που έχουν την ίδια δομή, εν μέρει ανεστραμμένη.<sup>140</sup> Και εδώ οι ηθοποιοί με τις ανεξάντλητες επικοινωνιακές δυνατότητες που διαθέτουν, και με την εναλλαγή και κυκλική παρουσίαση των ρόλων, αξιοποιούν τα φυσικά τους προσόντα, αποφεύγουν τον κίνδυνο παγίωσης ενός κοινωνικού ρόλου (καλός- κακός), ενώ ταυτόχρονα καταργούν τα κοινωνικά στερεότυπα και ανακουφίζουν το θεατή από αυτή την δεσμευτική προκατάληψη.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Saussure, (de) F. (1971) 101.

<sup>137</sup> Κριτική στο περ. *Αθηνόγραμμα* (3/11/2011)

<sup>138</sup> Saunier, G.M. (2001) 174.

<sup>139</sup> ο.π. 178.

<sup>140</sup> ο.π. 182.

<sup>141</sup> Γραμματας, Θ. (2004) 28-29.

### 1.3.4. Αγνός Έρωτας.

Αυτή η γλυκιά και άφατος μαγεία της αγάπης έρχεται πολύ συχνά στις σελίδες του Παπαδιαμάντη όταν γίνεται νοσταλγική αναπόληση **αγνών παιδικών αισθημάτων**, όπου έχει κανείς την εντύπωση, πως κάτι εξάισιο μα συγχρόνως και κάτι ιερό γεμίζει τη μνήμη του και αναστατώνει την καρδιά του. Όταν ο συγγραφέας μας πιάνει να περιγράψει κάποια σκηνή ανάλογη, ντύνεται με προσοχή κι ευαισθησία ο έμπειρος κάλαμος του.<sup>142</sup> «Έβλεπα τον τράχηλόν της, τας λευκάς ως γάλα ωμοπλάτας. Διέβλεπα την οσφύν της την ευλίγιστον, τα ισχία της, τας κνίμας, τους πόδας της, μεταξύ σκιάς και φωτός βαπτιζόμενα εις το κύμα. Εμάντευα το στέρνον της, τους κόλπους της γλαφυρούς προέχοντας, δεχομένους όλας τας αύρας, τας ριπάς και της θαλάσσης το θείον άρωμα.»<sup>143</sup> Τι θα μπορούσε να αλλάξει ο σκηνοθέτης απ' αυτή την τολμηρή και τόσο παραστατική εξομολόγηση του διηγηματογράφου. Δεν αλλάζει ούτε λέξη αλλά όπως είναι αυτούσια την αφήνει να εξέλθει από το έμπειρο στόμα του ηθοποιού. Ο αγνός ερωτισμός του Παπαδιαμάντη μεταστοιχειώνεται και εκτονώνεται στο θέατρο, σε ένα είδος άτολμης ηδονοβλεψίας.<sup>144</sup>

Αυτή την αθωότητα θέλει να περιγράψει στο έργο **Όνειρο στο κύμα**, στο θέατρο **Scarabaeus** στις **Βρυξέλλες τον Οκτώβριο του 2011**, ο **Δημήτρης Δαχτυλάς** κι ήταν ντυμένος στα λευκά ως δικηγόρος- πρωταγωνιστής που αγαπά τη Μοσχούλα. Προβάλλει στη σκηνή σαν μια βασανιζόμενη ύπαρξη ηλικιακά ώριμη, που ζει έντονα την απουσία μιας ευτυχισμένης και ονειρικής μνήμης. Ζει εγκλωβισμένος στο σκληρό γι αυτόν Αθηναϊκό περιβάλλον, αυτοσαρκαζόμενος ως αποτυχημένος, έχοντας απαξιώσει στη συνείδησή του τις σπουδές και τα πτυχία. Μέσα από το έργο και το «παίξιμο» του πρωταγωνιστή αντιπαρατίθεται έντονα η δυστυχία της εγγράμματης ωριμότητας με την ευτυχία της αγράμματης εφηβικής αθωότητας. Διακρίνουμε επίσης μια αδιόρατη αμηχανία πάνω στα χέρια του, που τρέμουν ελαφρά σφίγγοντας το καπέλο του και στριφογυρίζοντας το, με αδέξιες κινήσεις για να κάνει τη σκηνή δηλωτική, και να τονίσει την αντίθεση ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα που μπορεί να θεωρηθεί ως η σύγκρουση ανάμεσα στην ελεύθερη εκδήλωση της σεξουαλικότητας και την καταστολή της. Η επιθυμία μπορεί να εκφραστεί ως όνειρο αλλά να μην μπορεί να εκπληρωθεί.<sup>145</sup> Αυτή η αποξένωση από το φυσικό περιβάλλον είναι χαραγμένη στο πρόσωπο του καλλιτέχνη πολύ παραστατικά σε όλη τη διάρκεια του έργου και δημιουργεί άκρα δυστυχία και αβάσταχτο πόθο για την ανάκτηση της χαμένης ενότητας.<sup>146</sup>

Στο θέατρο της **Μαρινέλας Βλαχάκη** στα **Χανιά**<sup>147</sup> που παριστάνεται το **Όνειρο στο κύμα** στις 22 Ιανουαρίου 2012, ο συγγραφέας αποκρύπτεται έντεχνα και με διπλό τρόπο. Ως αφηγηματική φωνή κρύβεται πίσω από το πρόσωπο του

<sup>142</sup> Πάσχος, Π. Β. χ.χ. 64-65

<sup>143</sup> Άπαντα Παπαδιαμάντη, Από το διήγημα *Όνειρο στο κύμα*. Α. τομ 1ος 476.

<sup>144</sup> Μουλάς, Π. (1974) 52.

<sup>145</sup> Τζιόβας, Δ. (1996) 71-83.

<sup>146</sup> Goethe, F.W. (1949) 384.

<sup>147</sup> Εταιρεία Τέχνης "Βιολέττα" «Όνειρο στο κύμα» 22/ Ιανουαρίου/ 2012:

<http://www.youtube.com/watch?v=wo8nM4Eapcw>

δυστυχημένου δικηγόρου, που λειτουργεί ως μια πρώτη persona. Ως δρών πρόσωπο απέκρυψε τον εαυτό του πίσω από το αμέριμο και ευτυχισμένο βοσκόπουλο, που αποτελεί μια δεύτερη persona.<sup>148</sup> Τρίτη persona είναι η αφηγήτρια- Μοσχούλα (Μαρνέλα Βλαχάκη), που κρατά το κέντημα «επί των γονάτων της και εργάζεται πάνω σ' αυτό νυχθημερόν». Εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι συνδυασμός δύο έργων του συγγραφέα. 1) Το *Όνειρο στο κύμα* και 2) *Τα άγια και τα πεθαμένα*. Όπου «η κόρη, η Σειραϊνώ, εκέντα τα προικιά της μόνη της, χωρίς καμίαν ανάγκην, μόνον δια ν' ακολουθήσει το έθιμον του χωρίου». Η μεταφορά ως πρωτογενής φάση του συμβόλου λειτουργεί μέσα στο έργο κατά τρόπο γνωσιολογικό, αποκαλύπτοντας και ονοματοθετώντας νέες διαστάσεις στις σχέσεις των πραγμάτων, ερμηνεύοντας τα, δηλαδή με μια νέα οπτική, την πραγματικότητα.<sup>149</sup>

Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται σχεδόν σε όλα τα δραματοποιημένα έργα του Παπαδιαμάντη, κι έτσι μόνο ένα σύμβολο ως σκηνική παρουσία, μπορεί να αναδείξει τα έργα του «επί σκηνης». Ένα σχοινί για παράδειγμα είναι αρκετό, ένα караβόσκοινο, στην παράσταση της Μαρινέλλας Βλαχάκη *Όνειρο στο κύμα*, ως σκηνικό διάκοσμο στα χέρια του δικηγόρου για να πάρει διαστάσεις συμβόλου. Συμβολίζει την αποπνικτική ζωή του αφηγητή, τον περιορισμό του από τη δουλειά του, τη στενοχώρια της πόλης, αλλά και το δέσιμό του με αυτή την πραγματικότητα από την οποία δεν μπορεί να ξεφύγει. Το σχοίνιασμα αυτό δεν ήταν τυχαίο, αλλά του φέρνει στο νου το πνίξιμο της κατσίκας του και γι αυτόν αποτελεί, ένα σχοίνιασμα κληρονομιάς. Καταδεικνύει δηλαδή το δικό του μερίδιο στη ζωή, στο οποίο είναι εγκλωβισμένος, δεμένος, ανίκανος να ξαναβρεί την ευτυχία του.<sup>150</sup>

Ο Αντώνης Περαντωνάκης από το θέατρο της **Μαριλένας Βλαχάκη** στα Χανιά, αλλά και ο **Δημήτρης Δαχτυλάς** στο έργο, *Όνειρο στο κύμα* πετυχαίνουν, μέσα από το ταλέντο τους και τη δεξιοτεχνία των κινήσεών τους να δώσουν στο θεατή την οπτικοακουστική εικόνα του τοπίου. Με την αντιληπτική οξύτητα που έχουν οι δύο ηθοποιοί, προσποιούνται ότι κοιτάζουν μέσα από ένα νοητό παράθυρο και μακραίνοντας το βλέμμα το ιε με νόημα, μας δίνω το στίγμα το υ χώρο υ Πλατάνια, κλήματα, θάμνοι, αγριελιές, μπουστάνια, ελαιώνες, αμπέλια, αποτελούν σαφή γεωγραφικό προσδιορισμό. Όλη αυτή η ποικιλία της χλωρίδας, μαζί με τις αγροτικές εργασίες (όργωμα, σπορά, θειάφισμα, τρύγος) συμπληρώνουν το ειδυλλιακό βουκολικό σκηνικό, μέσα στο οποίο θα εκτυλιχθεί η ερωτική ιστορία κατά τα πρότυπα του Αρκαδισμού. Στη συγκεκριμένη περίπτωση και οι δύο ηθοποιοί ενσαρκώνουν το ρόλο τους και αφήνουν να εννοηθεί, ότι επινοεί το κείμενο, τη στιγμή που το εκφέρουν. Δίνουν την εντύπωση ότι πήραν ένα κομμάτι πραγματικότητας, ένα περιβάλλον και το παραθέτουν αυτούσιο μπροστά στα μάτια των θεατών. Η παράθεσή τους αυτή πραγματοποιείται με:

<sup>148</sup> Τέτσης, Π. (2011) 215.

<sup>149</sup> Ricœur. P. (1975) 121-321.

<sup>150</sup> Kristeva, J. (1969) 86-94.

- Μιμικές κινήσεις του προσώπου, γιατί το ανθρώπινο πρόσωπο είναι το πιο λεπτό και ευέλικτο όργανο της μεταγλωσσικής επικοινωνίας, με σχεδόν απεριόριστη εκφραστικότητα, μέσω του οποίου μεταδίδονται συναισθήματα.<sup>151</sup>
- Με κινήσεις του σώματος και χειρονομίες (gestural), χωρίς αλλαγή στάσης.
- Με κινήσεις «γεινίασης» (proxemic) δηλαδή κινήσεις του σώματος ενσωματωμένες με το χώρο.<sup>152</sup>

Εκείνο που θαυμάζουμε περισσότερο, είναι η λεπτομερής περιγραφή του γυναικείου σώματος. Η ένταση των ηθοποιών είναι μεγάλη και τη διαδέχεται και η συγκίνηση. Όταν εισέρχεται η κόρη στη σκηνή, (ηθοποιός Μαρία Πράντζου), είναι ελκυστική και ταυτόχρονα επικίνδυνη, «νηρηής, σειρήν», τότε θα επέλθει μια χαλάρωση στα μέλη του ηθοποιού, Δημήτρη Δαχτυλά, που μεταφράζεται σε αφοσίωση του υποκειμένου, δηλαδή σε πλήρη απορρόφησή του από την κοπέλα. «Είχα μείνει χάσκων, εν εκστάσει και δεν εσκεπτόμην πλέον τα επίγεια».<sup>153</sup>

Οι ηθικοί κανόνες, ο φόβος και η ταλάντευση υποχωρούν και το σώμα και οι απαιτήσεις του προβάλλουν κυρίαρχες. Τη στιγμή αυτή ο ηθοποιός ρίχνει τα χέρια του στο πλάι, αδέξια, νεκρά, άβουλα. Ωστόσο διαπιστώνει ότι η ανεψιά του Κυρ Μόσχου έγινε «άφαντη εις το κύμα», ορμάει να τη σώσει πράγμα που πετυχαίνει τελικά με μια δρασκελιά που κάνει πάνω στο μπλε ύφασμα που λικνίζεται η κόρη. «Τώρα και θέλει και δύναται και γνωρίζει τι να κάνει και πετυχαίνει την κύρια δοκιμασία».<sup>154</sup>

Εκείνο όμως που προκαλεί μεγαλύτερο ενδιαφέρον και απεικονίζει πάθος είναι η στιγμή που ο ηθοποιός Αντώνης Περαντωνάκης (από την παράσταση στα Χανιά), μεταφέρει το σώμα της κοπέλας. Ο ήρωας είναι ικανός να εκφράσει τα αισθήματα του. Οι αξίες αυτές σωματοποιούνται όταν αγκαλιάζει και σφίγγει πάνω στην καρδιά και στο πρόσωπό του, ένα λευκό μεταξένιο ύφασμα που με περιπαθή έλξη το τραβάει σιγά-σιγά από μια κασέλα. Ο πρωταγωνιστής βρίσκεται σε μια κατάσταση θαυμασμού, κατάπληξης και έκστασης, που προέρχεται από την αληθινή επαφή του καλλιτέχνη με το λευκό ύφασμα που συμβολίζει την αγνότητα. Γιατί στη συγκεκριμένη παράσταση δεν υπάρχει ηθοποιός, αλλά την νεαρή ηθοποιό αντικαθιστά το μεταξένιο πανί, που το χαϊδεύει ερωτικά, το μόνο ανδρικό πρόσωπο που βρίσκεται στη σκηνή και υποδύεται τον δικηγόρο και το βοσκό ταυτόχρονα.<sup>155</sup>

Μια βάλιτσα είναι ωστόσο αρκετή πάνω στο πλατό για να περιγράψει τη «μετάβαση» του νεαρού ήρωα/βοσκού από την ελευθερία, τη φύση και την ύπαιθρο στη στενάχωρη ζωή του δικηγόρου σε ένα αποπνικτικό γραφείο μακριά από τη χαρά και τον έρωτα. Μια δεύτερη βάλιτσα μάλιστα,<sup>156</sup> στα χέρια της νεαρής ηθοποιού δηλώνει μια άλλη «μετάβαση». Το πέρασμα της νεαρής Μοσχούλας της αθώας

<sup>151</sup> Ekman, P. (1975) 169-220.

<sup>152</sup> Πούχγερ, Β. (2010) 105.

<sup>153</sup> Απαντα Παπαδιαμάντη, Α. том 1<sup>ος</sup> 475-477.

<sup>154</sup> Greimas, A. J. (1966) 196-198.

<sup>155</sup> Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1991) 34.

<sup>156</sup> Πούχγερ, Β. (2010) 130,137,139.

κοπέλας, που ζει στο βουνό με το θείο της, το Μόσχο και την ερωτεύεται το νεαρό βοσκόπουλο, στη μεγάλη κυρία της πόλης που έχει ξεχάσει πια το παρελθόν, έχει φτιάξει τη ζωή της κι έχει λησμονήσει την αθώα βουκολική ζωή.

Ένα άλλο σημείο πάνω στον ηθοποιό /αφηγητή είναι πολύ δυνατό και μας δίνει την «αγιότητα» για την οποία μιλάει ο Πολωνός σκηνοθέτης, Γκροτόφσκι. Το βλέμμα του,<sup>157</sup> με το οποίο στην αρχή κοιτάζει την κοπέλα και τη φύση ταυτόχρονα με ηδυπάθεια και λαγνεία, κυριαρχεί στο χώρο, έχει σφαιρική αντίληψη του περιβάλλοντος και το περιγράφει με λεπτομέρειες.<sup>158</sup> Στη συνέχεια όμως η οπτική γωνία του, μεταβάλλεται. Το τοπίο συνεχίζει να παραμένει ωραίο, αλλά ένας από τους κρίκους της αλυσίδας έχει σπάσει. Ο αφηγητής γίνεται ένας μύωψ. Βλέπει κατακερματισμένο το χώρο, μεμονωμένα τα αντικείμενα, πράγμα που του προκαλεί φοβικά αισθήματα. Θέλει να δηλώσει ότι βρίσκεται σε μια κατάσταση υπονοούμενης στέρησης, εφόσον ενδιαφέρεται για ένα ποθητό πρόσωπο που δεν το έχει στην κατοχή του.<sup>159</sup> Αλλά ταυτόχρονα δηλώνει και τη διαχωριστική γραμμή στις κοινωνικές τάξεις της Μοσχούλας από τη μια και του φτωχού βοσκού από την άλλη.

---

<sup>157</sup> Γκροτόφσκι, Γ. (2010) 120

<sup>158</sup> Ekman, P. (1973) 169-220.

<sup>159</sup> Propp, V. (1968) 35-36.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

### 1. Χαρακτήρες:

Μια βασική αξία στο δραματικό έργο αποτελεί ο εντοπισμός των ψυχοπνευματικών ιδιαιτεροτήτων που συγκροτούν τα δομικά γνωρίσματα της προσωπικότητας των ηρώων. Με άλλα λόγια, η σκιαγράφηση της προσωπικότητας του δρώντος υποκειμένου.<sup>160</sup>

Στην περίπτωση των έργων του Παπαδιαμάντη μπορούμε να κάνουμε λόγο για χαρακτήρες, γιατί τα γνωρίσματά τους υπερβαίνουν τις διαστάσεις του συγκεκριμένου ήρωα και αποκτούν περιεχόμενο που χαρακτηρίζεται από καθολική και διαχρονική ισχύ. Ο Αμερικάνος, η Φόνισσα, η Αυγούστα στους *Εμπόρους των εθνών*, η Λαλιώ στη *Νοσταλγία*, ο δικηγόρος στο *Όνειρο στο κύμα*, ο μπαρμπαγιαννός στο *Έρωτας στα χιόνια*, ο παπάς στο *Χριστό στο κάστρο* και οι απλοί άνθρωποι στους *Χαλασοχώρηδες*, είναι άνθρωποι που ο συγγραφέας τους παρουσιάζει πολυδιάστατα, φωτίζει τα στοιχεία της προσωπικότητάς τους και τους αναδεικνύει σε συμβολικές μορφές με εμβληματικό περιεχόμενο. Γενικά μοχθούν και υποφέρουν χωρίς συχνά να τους το αναγνωρίζουν οι άλλοι. Απομένουν φτωχοί και ανήμποροι και πεθαίνουν με μόνο σάβανο το χιόνι ή γλιστρούν άξαφνα χωρίς κανείς να τους πάρει είδηση.<sup>161</sup>

Ο συγγραφέας μας, ως εκ τούτου πετυχαίνει να προσδώσει αληθοφάνεια και γνησιότητα στους ήρωες του, προκειμένου, ως τέτοιοι, να γίνουν ευκολότερα κατανοητοί από το κοινό. Αλλά και ο σκηνοθέτης μέσα από το θέατρο, τους κάνει τρισδιάστατους και ολοκληρωμένους πάνω στη σκηνή. Αυτά τα μικρά, αντιρωικά, λησμονημένα πρόσωπα τα σφραγίζει με την αίγλη της αισθητικής καταξίωσης, τα ανασύρει από την αφάνεια και τα καθιστά προσιτά στη δική μας ευαισθησία.<sup>162</sup> Έτσι η άρνηση συμπάθειας και κατανόησης με την οποία η πραγματική ζωή προσπερνά τα ατομικά αυτά δράματα, αίρεται όταν η πραγματικότητα γίνει παράσταση, μεταφερθεί δηλαδή σε αισθητικό επίπεδο. Με αυτόν τον τρόπο η λογοτεχνία αποκτά μια ηθική λειτουργία καταξιώνοντας αυτά τα πρόσωπα μέσα από το κείμενο, ενώ ταυτόχρονα το θέατρο τους προσδίδει την ηθική δικαίωση της ύπαρξής τους, μπροστά στα μάτια του θεατή.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Γραμματάς, Θ. (2005) 30.

<sup>161</sup> Μανουσάκης, Γ. (2002) 8-9.

<sup>162</sup> Γραμματάς, Θ. (2005)155-159.

<sup>163</sup> Κολυβάς, Ι. Κ. (1991) 33.

## 1.1. Φόνισσα

Ας πάρουμε για παράδειγμα τη Φόνισσα. Η θεία Χαδούλα ή αλλιώς Φραγκογιαννού ήταν μια γυναίκα 60 χρονών, καλοκαμωμένη, με αδρά χαρακτηριστικά και αντρίκιο χαρακτήρα. Πονηρή, ετοιμόλογη, δυναμική, πολυπράγμων, δουλευταρού, οικονόμα, όλη της η ζωή ήταν ένας αγώνας για την επιβίωση. Ξενοδούλευε, έκανε τη μαμή, την ψευτογιάτρισσα, γνώριζε βότανα, έφτιαχνε μαντζούνια και τα πούλαγε ως αλάνθαστα γιατρικά κατά διαφόρων παθήσεων. Πίστευε ότι η καλύτερη δούλεψη που θα μπορούσε να προσφέρει στη φτωχολογιά, ήταν το στερφοβότανο ή έστω το παλληκαροβότανο. Η Φραγκογιαννού αποτελεί μια από τις δαιμονικές μορφές στο έργο του Παπαδιαμάντη που ανήκει στο Πάνθεον του Κακού. Πρόκειται για ένα ψυχοπαθές άτομο με αβυσσαλέα ψυχολογία και διεστραμμένη σκέψη.<sup>164</sup>

Ο Στρατής Πασχάλης λοιπόν, και ο Στάθης Λιβαθινός, , πραγματοποίησαν αντίστοιχα μια πολύ καλή διασκευή στο έργο αυτό και έχουν σαν πρωταγωνίστρια την Μπέττυ Αρβανίτη, που υποδύεται με μεγάλη επιδεξιότητα τον πραγματικά δύσκολο ρόλο της Φόνισσας και η ερμηνεία της είναι εξαιρετική. Ενσαρκώνει την γυναίκα αυτή του χωριού, όπου η σκληρή και ανελέητη ζωή την έχει κάνει ν' αλλοφρονήσει, και αφηγείται τα «πάθια» της, σε άψογη παπαδιαμαντική καθαρεύουσα.<sup>165</sup> Άλλοι πέντε νέοι ηθοποιοί, σαν δορυφόροι, κινούνται γύρω της, αφηγούμενοι κομμάτια του κειμένου, περιδιαβαίνουν στο σήμερα τις αναμνήσεις της και διαβάζουν τις αφηγήσεις του Παπαδιαμάντη ενώ ταυτόχρονα ανασύρουν ντοκουμέντα της εποχής και αναλαμβάνουν εναλλάξ τους δραματικούς ρόλους της ιστορίας της.

Το ίδιο πρόσωπο βέβαια, τη Φόνισσα, μπορούμε να το δούμε και σε άλλη σκηνοθεσία από τη θεατρική ομάδα του Αιτωλικού. Εκεί η πρωταγωνίστρια συγγενεύει περισσότερο με τις ηρωίδες των αρχαίων τραγικών, που εκδιώκονται στο χώρο της ύβρεως, αλλά και με αρχετυπικές μορφές των μεγάλων κλασικών κειμένων, όπως είναι ο Ρασκόλνικοφ στο «Εγκλημα και τιμωρία» του Ντοστογιέφσκι.<sup>166</sup> Γύρω της ένας άλλος «Χορός» τραγωδίας, από νεαρά κοριτσόπουλα, ίσως αυτά που είχε πνίξει με τα ίδια της τα χέρια, ενσαρκώνουν τη συλλογική συνείδηση της φραγκογιαννούς και μετέχουν στα δρώμενα, προσωποποιώντας τους χαρακτήρες της αφήγησης. Ο σκηνοθέτης εδώ στηρίχθηκε στο λόγο του Παπαδιαμάντη για να αναπλάσει το χορικό του: «Κοιμάται επιτέλους τον δικόν της ύπνο και ξανάρχονται στο όνειρό της οι τρεις κόρες της συγχρόνως, η Δελχαρώ, η Αμέρσα και η Κρινιώ

<sup>164</sup>Καργάκος, Σ. (1997) 40-48.

<sup>165</sup>Ροζοκόκη, Α. «Η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη στο Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας» *critique*: ηλεκτρονικό περιοδικό κριτικής για τέχνες και γράμματα: <http://www.critique.gr/index.php?&page=article&id=1006>

<sup>166</sup> Ντοστογιέφσκι, Φ. (1982) 30-31.

αλλά και τα άλλα κοράσια τα μικρά η Ματούλα, η Μίλσοῦδα, η Ξενοῦλα και της εζήτησαν θωπείας, ασπασμούς και φιλεύματα..... Εκρεμάσθησαν αίφνης από τον λαιμόν της και της επέλιζαν –Φίλησέ μας! – Πάρε μας! – Χόρεψέ μας! – Κάνε μας νάνι! –Φόνισσα! –Φόνισσα! –Φόνισσα!». <sup>167</sup> Ένας χορός λοιπόν από νεαρά κορίτσια περικυκλώνουν τη φραγκογιαννού και «ορχούμενα» γύρω της ως άλλες Δαναΐδες ή Ικέτιδες στο μύθο του Αισχύλου, <sup>168</sup> φωνάζουν στ’ αυτιά της τα λόγια αυτά του συγγραφέα. Στο μύθο του Αισχύλου όμως οι κοπέλες του χορού ήταν πενήντα τον αριθμό, εδώ είναι μόνο τέσσερεις γιατί τέτοιες δυνατότητες δίνει ο σκηνικός χώρος αλλά και οι απαιτήσεις του έργου. Με εσωτερικό ρυθμό, λοιπόν, συγκροτημένο πάθος, εκφραστική ευλυγισία και αυστηρό έλεγχο του σώματός τους, στροβιλίζονται ρυθμικά γύρω της, ξεδιπλώνοντας τον δύσκολα παραστάσιμο ίλιγγο της ανθρώπινης παραφροσύνης της. <sup>169</sup>

Με τον ίδιο χορό από κοπέλες έχει παρασταθεί και το ομότιτλο δραματικό έργο που παραστάθηκε από την **art«Κλεινάκη»** στα Χανιά. Όμως εκεί η σύλληψη του σκηνοθέτη εστιάζεται στη φράση «ήκουε συχνά μέσα της βαθειά στα σωθικά της τον κλαυθμυρισμό εκείνου του νηπίου και το νανάριζε μόνη της». Τρεις νεαρές λοιπόν κοπέλες ναναρίζουν μωρά, πλασμένα από πανιά και λικνίζονται ήρεμα γύρω από τη μαυροφορεμένη Φραγκογιαννού.

Στο ίδιο έργο βέβαια παρατηρούμε και μια μορφή σκυμμένη πάνω στα χαρτιά της, στη γωνία της σκηνής (ηθοποιός Ξανθουδάκης Νεκτάριος) πίσω από ένα αναμμένο κερί. Τα ίδια τα στοιχεία στο θέατρο είναι κάποτε υλικά, αποκτούν όμως έννοια ανάλογα με τη χρήση τους, οριοθετούν τις κινήσεις και αυξάνουν τη σημειωτική δύναμη μιας δράσης. Η φλόγα ενός κεριού για παράδειγμα εμπρός σ’ ένα σκεπτικό άνδρα, δηλώνει τη μοναξιά του. <sup>170</sup> Αυτό ακριβώς χαρακτηρίζει τον Παπαδιαμάντη. Μας συγκινεί ιδιαίτερα βέβαια ο σκηνοθέτης εδώ, γιατί επιθυμεί να εισαγάγει στη σκηνή και τον ίδιο το συγγραφέα, όπως τον φανταζόμαστε κι εμείς, οι κατοπινοί του, οι τωρινοί, βλέποντας την ασκητική μορφή του, με το κεφάλι αλαφριά γερμένο, στη στάση της σεμνής εγκαρτέρησης, της σιγηλής, βαθειάς υποταγής, απέναντι του πόνου και της μοίρας που μας διέπει και μας διαθέτει, με πρωτοφανή βεβαίως σκληρότητα, αλλά και με σοφία απροσμέτρητη. Φανταζόμαστε έναν μονήρη φαντασιοκόπο, που μεθά με την ίδια του την έμπνευση, κυνηγητή της αιώνιας χίμαιρας, την οποία είχε θέσει προ οφθαλμών, ακλόνητος στην πίστη του αν και χωρίς ελπίδα πληγωμένος. <sup>171</sup>

<sup>167</sup> Άπαντα Παπαδιαμάντη, Α. τομ 1<sup>ος</sup> 550.

<sup>168</sup> Lesky, A. (1981) 362.

<sup>169</sup> Θεατρική ομάδα Αιτωλικού: «Η Φόνισσα» 5/ Μαρτίου/ 2011:

<http://www.youtube.com/watch?v=G4ig72Hxv4s>

<sup>170</sup> Μουδατσάκης, Τ. (2005) 119.

<sup>171</sup> Λαπαθιώτης, Ν. εφ. *Ελεύθερος Λόγος* 16.

Από χορό περιστοιχίζεται επίσης η **Φόνισσα του Σωτήρη Χατζάκη** με πρωταγωνίστρια τη Λυδία Κονιόρδου που παραστάθηκε στο θέατρο «Πολιτεία» το 1998. Ο σκηνοθέτης προσπάθησε, με μια δωρική, θα λέγαμε, σύλληψη του έργου να μιμηθεί ένα πρόσωπο δαιμονικό που ανάγει το θεατή στη μυθολογία της γυναίκας των αρχών του αιώνα μας. Η Φόνισσα αφαιρεί τη ζωή για να την προστατέψει και έτσι αυτομάτως εκδιώκεται στον χώρο της ύβρεως και μετατρέπεται σε πρόσωπο τραγικό. Ο άξονας ο οποίος την περιβάλλει είναι ο χορός των γυναικών, δείγμα τυπικό του γυναικωνίτη της κλειστής αγροτικής κοινότητας με δράση που εκτείνεται από την κουτοπονηριά ως την ενόραση. Αυτή η απλότητα των προσώπων και η λιτότητα του ύφους τους, θυμίζει λαϊκά δρώμενα παρότι ο σκηνοθέτης προσπαθεί να αποφύγει την ηθογραφική παράσταση και το φολκλόρ. Ο σκηνικός χώρος χρησιμοποιείται λειτουργικά και οι θεατές είναι μέσα στη δράση. Δεν κάθονται σε καρέκλες αλλά σε μαξιλάρες, σε σκαμνιά ή σε πάγκους. Τα δρώμενα εξάλλου αποτελούν έναν δρόμο μέσα από τον οποίο μπορεί κανείς να πλησιάσει ένα μη θεατρικό κείμενο χωρίς να το προδώσει, γιατί αφήνεται μια ελευθερία αντίχενυσης, μέσα από τα μάτια ενός στοχαστικού ερευνητή. Από την άλλη, ο ίδιος σκηνοθέτης, έχει βάλει αυτούσια τα λόγια του Παπαδιαμάντη στον χορό. Οι λαϊκοί τύποι, χρησιμοποιούν στο έργο του την καθομιλουμένη ενώ ο αφηγητής που είναι ο ίδιος ο συγγραφέας κρατά μια ιδιότυπη καθαρεύουσα.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Χατζάκης, Σ. (Σκηνοθεσία). *Το βήμα* 22/ Μαρτίου /1998:  
<http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=97557>

## 1.2. Ο Αμερικάνος.

Άλλος ήρωας χαρακτηριστικός στον Παπαδιαμάντη που έχει παρασταθεί επί σκηνής είναι ο Αμερικάνος. Είναι ένας Έλληνας μετανάστης, που ύστερα από 25 χρόνια επιστρέφει στο νησί του και δεν τον αναγνωρίζει κανείς. Περιπλανιέται μόνος του στην αποβάθρα του λιμανιού και τριγυρνά στα σοκάκια της μικρής συνοικίας και στα χαλάσματα του πατρικού σπιτιού του. Το μόνο που τον κάνει να συνεχίζει να ελπίζει είναι ο έρωτας: Η ελπίδα ότι η αγαπημένη του είναι ακόμα εκεί και τον περιμένει.

Αυτόν τον χαρακτήρα τον ζωντανεύει επί σκηνής ο Θανάσης Σαράντος, που παρουσίασε το έργο *Ο Αμερικάνος* (Σκηνοθεσία-Ερμηνεία του ιδίου) με μουσική σύνθεση του Λάμπρου Πηγούνη στις 12 Ιουλίου του 2013. Ο Σαράντος λοιπόν, μόνος του, υποδύεται όλα τα πρόσωπα του έργου, με μια σμιλευμένη απλότητα, που ταιριάζει στη γοητευτική πλαστικότητα του πρωτότυπου κειμένου.<sup>173</sup> Με ένα μακρύ παλτό, σύμβολο, ένα χοντρό κασκόλ και μερικά νομίσματα στο χέρι συνδηλώνει πλούτο, αλλά και απόκλιση από τον κοινό τύπο εμφάνισης κατά την εποχή που διαδραματίζεται η ιστορία.<sup>174</sup> Άλλωστε στο θέατρο η ενδυμασία δεν έχει σχεδόν καμιά πρακτική λειτουργικότητα, αλλά είναι αποκλειστικά ένα σημείο που καταδηλώνει κυρίως χαρακτηριστικές ιδιότητες του σκηνικού ρόλου. Με την πρώτη εμφάνιση του ο ηθοποιός στη σκηνή δίνει στο θεατή τα πρώτα στοιχεία για το ρόλο που παριστάνει και συνδέεται στη συνέχεια με όλα τα άλλα σημειωτικά συστήματα της σκηνικής τέχνης.<sup>175</sup> Στο συγκεκριμένο έργο ο ηθοποιός, από τη μια θέλει να δηλώσει την κοινωνική επιφάνεια του αμερικάνου, κι από την άλλη τον τρόπο ζωής, τη φτώχεια, τη μοναξιά και την απομόνωση του συγγραφέα. Το κασκόλ στα έμπειρα χέρια του Θανάση Σαράντου είναι θεατρικό σημείο που μπορεί να παραγάγει σχεδόν απεριόριστες σημασίες, (αλλά και χαρακτήρες του έργου), μαζί με διάφορα σημειωτικά συμφραζόμενα.<sup>176</sup>

Τυλιγμένο κατάλληλα γύρω από το κεφάλι του, παριστάνει τη χήρα «θεια Κυρατσώ», που πονάει για την ανύπανδρη κόρη της, τυλιγμένο γύρω από τη μέση του θέλει να δείξει ότι είναι ο ταβερνιάρης ο «Μπέρδες» στου οποίου το μαγαζί διαδραματίζεται όλη η υπόθεση, όταν το κρατά στα χέρια του, θυμίζει τη Μελαχρώ την ανύπαντρη θυγατέρα που κεντά τα προικιά της και τέλος όταν το φορά στο λαιμό του είναι απλά ο Αμερικάνος.

---

<sup>173</sup> Πατσαλίδης, Σ. «Ο Αμερικάνος» *Αγγελιοφόρος* Θεσσαλονίκης- Παρασκευή 21 Σεπτεμβρίου, ώρα 9.00 μ.μ.2011: <http://www.pkdi.gr/content/%CE%BF/>

<sup>174</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 140.

<sup>175</sup> Craig, E. G. (1970) 101-126.

<sup>176</sup> Πούχγερ, Β. (2010) 121-122.

### 1.3. Η Αρχοντώ

Μέσα από τα πορτρέτα του ο Παπαδιαμάντης στοχεύει στην διαρκή ανατροφοδότηση (feeding-back) ενός δραματικού κειμένου, με πλούσιο υλικό που μπορεί να το εκμεταλλευτεί ένας θεατρικός σκηνοθέτης και να το παραγάγει άριστα στη σκηνή.<sup>177</sup> Από τη μία πλευρά υπογραμμίζεται η ομορφιά της γυναίκας με τα πορτραίτα των κοριτσιών που προικίζονται συνήθως με χάρη, ταμπεραμέντο, θηλυκότητα, ευθραυστότητα, και γενικά αγγελικές ιδιότητες που οδηγούν σε ένα μοντέλο της σημερινής εποχής, κι από την άλλη η κοινωνική θέση του άνδρα με τα πορτρέτα των προεστών και των απλών χωρικών που φαίνονται τελείως επίπεδοι, αφελείς και άβουλοι.<sup>178</sup>

Πάνω στη σκηνή για παράδειγμα η Αρχοντώ, στο έργο *Έρωτας-ήρωας*, που σκηνοθετήθηκε από τη Θεατρική Ομάδα του Δημήτρη Σιούντα στο «Θέατρο Χωρίς Αυλαία», στις 19 Σεπτεμβρίου του 2012, ζει τον έρωτά της μέσα σε μια βάρκα καμωμένη από χοντρό σχοινί (παλαμάρι), και κοιτάζει στα μάτια το Γιωργή, ενώ εκείνος κωπηλατεί νοερά, κινώντας γρήγορα τα χέρια του, χωρίς να κρατά κουπιά, με μια ενδόμυχη προσπάθεια να απομακρυνθεί από τα εξωτερικά γεγονότα που κινούνται με διαφορετική από τη δική του κατεύθυνση. Είναι ερωτεύσιμη, ναζιάρα, προκλητική ιδιαίτερα όταν περπατά ισοροπώντας πάνω στο σχοινί που παριστάνει τη βάρκα.

### 1.4. Μοσχούλα

Το ίδιο ερωτική είναι και η Μοσχούλα στο θεατρικό έργο *Το όνειρο στο κύμα*, που παραστάθηκε στο Θέατρο Scarabaeus στις Βρυξέλλες, αλλά εκείνη δεν προσπαθεί να προκαλέσει κανέναν παρά μόνο βρίσκεται μέσα στα όνειρα του φτωχού δικηγόρου και λικνίζεται ερωτικά μέσα σ' ένα δεύτερο χώρο, που θεωρείται φανταστικός. Εδώ πρόκειται για έναν ανέφικτο και αδιέξοδο έρωτα. Πάνω στη σκηνή λοιπόν τονίζεται η ψυχική ανάγκη να δραπετεύσει ο πρωταγωνιστής- δικηγόρος, από ένα πιεστικό παρόν φθοράς και υπαρξιακής αποτυχίας, στο εξιδανικευμένο παρελθόν που μοιάζει με επίγειο παράδεισο. Οι αρχαίες καταβολές αυτού του εξιδανικευμένου έρωτα βρίσκονται στα Ειδύλλια του Θεόκριτου (:ρεαλιστικό φυσικό περιβάλλον αναπλάσμενο από μνήμες της παιδικής ηλικίας) και στις Εκλογές του Βιργίλιου (:εξιδανικευμένο φυσικό περιβάλλον, η μυθική Αρκαδία, και αλληγορικό περιεχόμενο).<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Schaeffer, J. M. (1986) 193.

<sup>178</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 55, 155.

<sup>179</sup> Πετράκου Κ. (2012) Ο.Μ. 14.

## 1.5. Η Αυγούστα

Η πιο τολμηρή απ' όλες όμως είναι η Αυγούστα, που εγκαταλείπει τον σύζυγό της Ιωάννη Μούχρα, και ακολουθεί το Βενετό Μάρκο Σανούτο, ορμώμενη από μια ακατανίκητη ερωτική επιθυμία, που την οδηγεί στο θάνατο. Ο Σανούτος όχι μόνο ασκεί καταστρεπτική επίδραση πάνω στην Αυγούστα σε ηθικό επίπεδο, αλλά γίνεται έμπρακτα, αιτία του θανάτου της, διατάζοντας την πυρπόληση του Βενετικού στόλου και της ναυαρχίδας του, που θα λειτουργήσει ως θανατηφόρα παγίδα για την ερωμένη του. Είναι εραστής με πατρικά γνωρίσματα, αλλά και δολοφόνος της κόρης και ερωμένης του.<sup>180</sup>

Αυτή η σχεδόν γκροτέσκα τάση για αναπαραγωγή του είδους αλλά και σεξουαλική επιλογή,<sup>181</sup> παριστάνεται από το Θοδωρή Αμπαζή σε μια τολμηρή σκηνοθετική απόπειρα στην οποία δεν υπάρχουν ρόλοι προσωπικοί, αλλά οι οκτώ ηθοποιοί ξαναζωντανεύουν το λόγο και τα πρόσωπα του Παπαδιαμάντη με όρους σύγχρονου μουσικού θεάτρου (όπως είναι φωνή σε πρόζα, τραγούδια, οπτικοί ήχοι και ζωντανή μουσική) χωρίς να θυσιάζεται η ποιότητα της υποκριτικής.<sup>182</sup> Οι δυο γυναίκες ηθοποιοί η Τζωρτζίνα Δαλιάνη και η Μαρία Παρασύρη φώτισαν πρισματικά τις αντικρουόμενες πλευρές της ασπαίρουσας από το πάθος Αυγούστας και δεν δίστασαν να δείξουν το γυμνό σώμα τους στο κοινό για να τονίσουν το πάθος και την ερωτική πλοκή.<sup>183</sup> Μάλιστα βουτάνε, εξαφανίζονται στο νερό, αναδύονται πάλι στην επιφάνεια τόσο πάνω σε ένα μεγάλο video wall, όσο και μέσα σε μια δεξαμενή που χρησιμεύει σαν σκηνοθετικό σύμβολο, ακριβώς για να τονίσουν το σημασιολογικό πεδίο των λέξεων του συγγραφέα (βουτώ, πυθμίν, βυθίζω, ακτή, κρημνός, κρημνίζω, πίπτω κ.α), που εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στο πρωτότυπο κείμενο και αποκτούν ειδική βαρύτητα.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Saunier, G.M. (2001) 177.

<sup>181</sup> Πολίτη, Τζ. (1995) 253-269.

<sup>182</sup> Συνέντευξη του Θοδωρή Αμπαζή στην εφ. *Ναυτεμπορική* 1/Νοέμβριου/2011)

<sup>183</sup> Κριτική στην εφ. *Ο Κόσμος του Επενδυτή* (5/Νοεμβρίου/2011)

<sup>184</sup> Saunier, G.M. (2001) 170.

## 1.6. Χαλασοχώρηδες

Τέλος σαν τις τοιχογραφίες του Masaccio<sup>185</sup> προβάλλουν μέσα από τα έργα του Παπαδιαμάντη και οι ανδρικοί χαρακτήρες του. Φυσικότατοι, απλοϊκοί, πότε αγαθοί και πότε πονηροί, πότε νοικοκυραίοι και πότε απατεωνίσκοι. Οι ιστορίες του ξετυλίγονται μπροστά μας, σα Φλωρεντινές τοιχογραφίες με ζωντάνια, γιατί ο τεχνίτης που τις έφτιαξε φρόντισε να βάλει μέσα όχι μόνο ότι έβλεπαν τα μάτια του αλλά και ότι έβλεπε η ψυχή του. Ανάμεσα σ' αυτές τις θαυμαστά ξεχωρισμένες φυσιογνωμίες ξεχωρίζουν οι Χαλασοχώρηδες.<sup>186</sup>

Ψεύτες, ρουσφετολόγοι, πολιτικάντηδες, εκμεταλλευτές, όπως ακριβώς είναι οι σημερινοί πολιτικοί. Θα λέγαμε βάσιμα πως μ' αυτό το διήγημα ο Παπαδιαμάντης περνάει σε έλεγχο και καυστική σάτιρα των τρωτών της εποχής του από κοινωνικοπολιτική πλευρά! Άλλωστε κι ο τίτλος *Οι Χαλασοχώρηδες*, που σαφώς σημαίνει αυτούς που χαλάνε τη χώρα, υποδηλώνει τους πολιτικούς, που με το κομματικό σύστημα, τους κομματάρχες, τις δωροδοκίες, τις εξαγορές ψήφων, το πελατειακό σύστημα, εκφυλίζουν πρόσωπα και θεσμούς. Και πάνω απ' όλα, με μόνο θεό το χρήμα.<sup>187</sup>

Όλα αυτά άψογα τα έχει παραστήσει στο θέατρο Altera Pars ο σκηνοθέτης **Κώστας Παπακωνσταντίνου**, τον Νοέμβριο του 2013, σε μια παράσταση που είναι ρεαλιστική, διαχρονική αλλά και γεμάτη χιούμορ. Τόσο καθαρά τυπώνεται της ζωής η σφραγίδα πάνω στους ρόλους και στους χαρακτήρες, που υποδύονται οι ηθοποιοί, ούτως ώστε, σε κανενός το νου δεν θα μπορεί να περάσει πως δεν τον είδε στα σωστά, όλον αυτόν τον κόσμο δίπλα του, πως δεν έζησε αγκαλιαστά μ' αυτόν κι αδελφωμένα, πως δεν άκουσε τα ίδια τα ονόματα στη διπλανή του πόρτα, πως δεν του 'ταξαν κάτι στ' αυτί κι ακόμα- ακόμα πως δεν τους χειροκρότησε ή δεν τους έβρισε κάποτε.<sup>188</sup> Η παράσταση ακολουθεί ακριβώς το κείμενο, με τους επτά ηθοποιούς να υποκρίνονται εκάστοτε εκ του σύνεγγυς το πρόσωπο που θα μπορούσε να εκφέρει το λόγο. Ο σκηνοθέτης είναι μαέστρος στο να δένει μαζί την ατμόσφαιρα, το φυσικό χώρο και την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων του. Έχει άψογη θεατρικότητα που τη μεταφέρει στη συνείδηση του κάθε θεατή. Γι' αυτό καταφέρνει και τον πιο μικρό ρόλο να τον ενσωματώνει άριστα μέσα στην πλοκή του έργου του.

Οι **χαλασοχώρηδες** παρουσιάστηκαν σε ένα θέατρο μικρό, με πολύ μικρό σκηνικό χώρο, το altera pars. Εκ των πραγμάτων επομένως, οι συνθήκες δεν επέτρεπαν μεγάλη σκηνική ευχέρεια και εναλλαξιμότητα. Οι επτά λοιπόν ηθοποιοί πετυχαίνουν θαύματα πάνω σ' αυτόν τον τομέα και αφήνουν έκθαμβους τους θεατές.

---

<sup>185</sup> Ο Μαζάτσο (Masaccio, πραγματικό όνομα Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, 1401-1428) ήταν Ιταλός ζωγράφος, από τους πρώτους μεγάλους της Ιταλικής Αναγέννησης. Ζωγράφιζε με ανατομική ακρίβεια τα σχέδιά του. Η ζωγραφική του έδινε την αίσθηση του τρισδιάστατου και η χρήση που έκανε της πηγής φωτός, ήταν απaráμιλλη. Η επίδρασή του, στην εν συνεχεία αναγεννησιακή ζωγραφική ήταν τεράστια.

<sup>186</sup> Καργάκος, Σ. (1997) 26.

<sup>187</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 158,177,187.

<sup>188</sup> Παλαμάς, Κ. (1899) 310-319.



Γενικά, οι Χαλασοχώρηδες είναι μια πολύ αξιόλογη παράσταση, σύγχρονη, παιχνιδιάρικη, κωμική, αλλά και με έντονες πολιτικές αιχμές.

Οι συντελεστές, με πρώτο τον σκηνοθέτη, Κώστα Παπακωνσταντίνου, αγάπησαν το έργο του Παπαδιαμάντη, είδαν τις δυνατότητες του και τις ανέδειξαν στο έπακρο, παρουσιάζοντας ένα πολιτικό σύστημα κωμικό και τραγικό και πολίτες διεφθαρμένους, αλλά πολύ ανθρώπινους και οικείους. Το έργο γίνεται διασκεδαστικό επειδή παρουσιάζει μια ευρεία γκάμα αστείων χαρακτήρων, αλλά και γιατί προβάλλει σατυρικά την έντονη αγωνία των υποψηφίων να μαζέψουν τις περισσότερες ψήφους. Φυσικά, εκτός από τις δωροδοκίες, υπάρχουν και άλλα στοιχεία διαφθοράς.

Πέρα από τα διάφορα ταξίματα για διορισμούς και συντάξεις, συμβαίνει και το εξής: οι διάφοροι διαμεσολαβητές μεταξύ υποψηφίου βουλευτή και ψηφοφόρων, χρεώνουν τον «πελάτη» τους με δωροδοκίες που δεν γίνονται ποτέ, αλλά τα λεφτά τα βάζουν οι ίδιοι στην τσέπη τους. Μέσα σε αυτό το σάπιο σύστημα, ο ψηφοφόρος είναι ορθότερο να δεχθεί να δωροδοκηθεί, παρά να μην πάρει τα λεφτά, γιατί έτσι στην ουσία τα χαρίζει στον μεσάζοντα.<sup>189</sup>

Το σκηνικό είναι πολύ λιτό. Αποτελείται από τέσσερα τραπέζια και δυο καρεκλάκια. Τα τραπέζια με τις γρήγορες κινήσεις και την επιδεξιότητα των ίδιων των ηθοποιών τότε γίνονται πόρτες σπιτιών, τότε αναποδογυρίζουν και γίνονται βάρκες και τότε βήμα πάνω στο οποίο ανεβαίνουν οι ψηφοφόροι και απαγγέλουν τον προεκλογικό τους λόγο.<sup>190</sup> Εκείνο που πλαισιώνει το σκηνικό και δίνει το στίγμα σε όλο το έργο είναι η κάλπη με το άσπρο και μαύρο χρώμα, με το «ΝΑΙ» από τη μια πλευρά άσπρο και το «ΟΧΙ» από την άλλη μαύρο. Στην κάλπη έριχναν μέσα μεταλλικά σφαιρίδια αντί για ψηφοδέλτια. Πρόκειται για μουσειακό κατάλοιπο της εποχής, που το σύστημα εκλογής βουλευτών απαιτούσε να υπάρχουν σε κάθε εκλογικό τμήμα τόσες τέτοιες κάλπες, όσοι και οι υποψήφιοι της περιοχής.<sup>191</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι υποψήφιοι ήταν πέντε ( Αβαρίδης, Αλικιάδης, Γεροντιάδης, Καψιμαΐδης, Χαρτουλάριος). Και εδώ γίνεται και το ανάλογο χιούμορ με πρωτοβουλία του σκηνοθέτη, πράγμα το οποίο δεν υπάρχει στο πρωτότυπο κείμενο. Σε ένα σχολικό πίνακα που εμφανίζεται ταχύτατα στη σκηνή γίνεται λογοπαίγνιο με τα ονόματα των υποψηφίων και τη σειρά επιτυχίας ανάλογα με την αλφαβητική σειρά τους (Αβαρίδης, Αλικιάδης ενώ Αλικιάδης > Αβαρίδης). Βασικό επίσης χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης παράστασης είναι η ενδυματολογία, που δίνει στον ηθοποιό ζωντάνια και αμεσότητα με το ρόλο, αλλά και

<sup>189</sup> Σμυρνής, Γ. «Χαλασοχώρηδες, Παζάρι ψήφων» 5/ Νοεμβρίου/2013: <http://www.monopoli.gr/our-views/item/123335-Eidame-toys-%C2%ABChalasochwrhdes%C2%BB-toy-Papadiamant-Pazari-pshfwn>

<sup>190</sup> Schöne, G. (1944) 11-26.

<sup>191</sup> Δημοκρατία και εκπαίδευση: «Το δικαίωμα της ψήφου: Από τα σφαιρίδια και τα ψηφοδέλτια στην ηλεκτρονική ψηφοφορία»: [http://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site\\_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/Koinotites/0\\_5koinotites.pdf](http://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/Koinotites/0_5koinotites.pdf)

στο θεατή ευχάριστη διάθεση και πειστικότητα. Μας πληροφορεί για το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική τάξη, το επάγγελμα, την προσωπικότητα του ηθοποιού, ακόμη και την εποχή που γίνονταν οι εκλογές, αλλά και για το κόμμα ίσως το οποίο υποστήριζαν.<sup>192</sup>

Το σκηνικό κοσμείται με κάποιες στολές χαρακτηριστικές τις οποίες οι ηθοποιοί μπροστά στο κοινό τις φορούν ή τις αλλάζουν για να δώσουν κάποια σημασία στο ρόλο που υποδύονται. Τρία κοστούμια με καπέλα, ένα φόρεμα, μία στολή χωροφύλακα, και ένα ράσο, είναι κρεμασμένα στον τοίχο του θεάτρου για να δείξουν ακριβώς τις κοινωνικές τάξεις και τον αγώνα που κάνουν οι κομματάρχες να πλησιάσουν όλα τα μέλη μιας μικρής κοινωνίας. Η σχέση αυτή αναδεικνύεται κυρίαρχη στην εξέλιξη της ιστορίας και προχωράει κι ένα βήμα πιο πέρα από την απλή ψυχογράφηση, στην αξιοποίηση των δυνατοτήτων που προσφέρονται σε κάθε ένα από τα πρόσωπά του: οι προσωπικές στρατηγικές και η μεταβολή θέσεων ανάλογα με τον συνομιλητή ανάγονται σε ύψιστη αξία στον αγώνα αυτόν της διεκδίκησης, αποδομώντας τη δημοκρατία με τους όρους που λειτουργούσε τον προπερασμένο αιώνα.<sup>193</sup>

Στην παράσταση δεν υπάρχει αφηγητής. Οι ηθοποιοί είναι εκείνοι που επωμίζονται και τα αφηγηματικά και τα διαλογικά μέρη. Με ρυθμό και ζωντάνια κινούνται ανάμεσα στο λιτό ευρηματικό (υπέροχη ιδέα τα τραπέζια που ορθωμένα γίνονται πόρτες που ανοίγουν) κι ευέλικτο σκηνικό χώρο (σκηνικά-κοστούμια Λυδίας Κοντογιώργη).<sup>194</sup> Ιδιαίτερος είναι ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει να αποδώσει ο σκηνοθέτης τα αφηγηματικά μέρη στα οποία ο συγγραφέας εκθέτει τις μύχιες σκέψεις και τους υπολογισμούς των υποψηφίων. Οι εσωτερικές τους φωνές αποδίδονται πάνω σε προεκλογικά βήματα σαν να πρόκειται για πολιτική ομιλία – μετατρέπονται δηλαδή έτσι σε δημόσιο λόγο.

Το πιο χαρακτηριστικό κινητικό εφέ στη συγκεκριμένη παράσταση είναι η στιγμή της οινοποσίας. Το χέρι και των επτά ηθοποιών ταυτόχρονα περνά γρήγορα μπροστά από τη μύτη και το στόμα για να αντιληφθεί ο θεατής την ωραία μυρουδιά της μαστίχας ή του ποτού, στη συνέχεια ακούγεται ο θόρυβος της «ρουφηξιάς» και ταυτόχρονα το «εβίβα» ενώ το χέρι χτυπά στο τραπέζι αφήνοντας το εννοούμενο άδειο ποτήρι. Είναι αυτό που χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μπρέχτ, «εφέ ρήξης», μια διακοπή της ροής του λόγου, μια αποδόμηση της συνοχής κειμένου και μυθοπλασίας.<sup>195</sup> Στο έργο, η λεπτή σάτιρα απογυμνώνει τον πομπώδη πολιτευτή από τη μια, από την άλλη όμως, δεν αφήνει αμέτοχους και τους ταπεινούς ήρωες και έτσι βλέπουμε το βοσκό να έρχεται έξω από το εκλογικό κέντρο με όλο το κοπάδι για να εξαγοράσει την ψήφο του. Είναι χαρακτηριστικό το χιούμορ τη στιγμή αυτή, όταν η σημασιολογικά οργανωμένη ομάδα των καλλιτεχνών περπατώντας στα τέσσερα

---

<sup>192</sup> Πούχγερ, Β. (2010). 121.

<sup>193</sup> Κουγέας, Σ. «Οι Χαλασοχώρηδες» Το Βήμα, 14/ Απριλίου/2012 05:45:

<http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=453095>

<sup>194</sup> Γαλανοπούλου, Ε. «Οι Χαλασοχώρηδες» στο Διακόνημα 3/ Νοεμβρίου/ 2013:

<http://www.diakonima.gr/2013/11/03/>

<sup>195</sup> Brecht, B. (1972) 396.

μιμούνται άριστα τις φωνές των προ βάτων. Βέβαια εδώ πρέπει το δίχως άλλο να επαινέσουμε και τον συγγραφέα μας, γιατί, μια τέτοια περιγραφή του, παίρνει στο υφολογικό επίπεδο τη μορφή της έκφρασης (ekphrasis), έχοντας ως στόχο της το χιούμορ, καταπλήσσει τον θεατή με το σπάνιο λεξιλόγιο και τα εφέ της απαριθμησης. (λέξεις όπως κροαίνωσι, βρέμωσι, ηχώσι, πλαταγώσι, κλαγγασμός, κακαβισμός, κρωγμός, τιτιβισμός είναι πολύ παραστατικές και συναρπάζουν).<sup>196</sup>

Τα παραγάδια μπλέχτηκαν και οι ηθοποιοί έχουν μπλέξει τόσο καλά τα χέρια τους που εντυπωσιάζουν. Το τραπέζι αναποδογυρίζεται και μέσα όλοι οι πρωταγωνιστές λικνίζονται ρυθμικά για να παραστήσουν ότι κωπηλατούν πάνω σε μια «μπαντέρα» (κότερο). Το έργο τελειώνει ευχάριστα με το τραγούδι του Μάνου Λοΐζου και μουσική του ιδίου, ενώ όλοι οι ηθοποιοί μέσα στην αυτοσχέδια «μπαντέρα», τραγουδούν σαν «μερμήγκια μ' ενθουσιασμό»:

...εν- δυο προσκυνάμε,  
εν- δυο πολεμάμε,  
εν- δυο μα πεινάμε.

Ο θεατής νιώθει ότι συμμετέχει καθ' όλη τη διάρκεια στην εξιστόρηση της κοινής μας ιστορίας. Αντιλαμβάνεται τόσο τη δύναμη της εξουσίας όσο και την ευθύνη του. Και όταν έχει τελειώσει η παράσταση, το μήνυμα που αποκομίζει, είναι το δράμα της Ελλάδας, που "αιμορραγεί" μέσα από ένα διεφθαρμένο πολιτικό σύστημα εξαγοράς ψήφων και συνειδήσεων και έχει γίνει αφορμή για αστείες αφηγήσεις από την πένα του Παπαδιαμάντη, αλλά και από το παραστατικότατο παίξιμο των επτά ηθοποιών. Αισθάνεται ότι μέσα απ' όλα αυτά καυτηριάζεται η πολιτική συμπεριφορά που εκδηλώνει η εκτελεστική εξουσία, από την οποία ο πολίτης ως ιδιότυπος επαίτης, επιδιώκει να κερδίσει, ζητιανεύοντας, ένα μικρό αντάλλαγμα για την παραχώρηση της ψήφου του. Οι ψηφοφόροι περιμένουν, περιμένουν το δικό τους μικρό μερίδιο που θα τους κάνει να νιώσουν καλύτερα εκείνη τη στιγμή. Οι υποψήφιοι περιμένουν κι αυτοί, περιμένουν με κάθε τρόπο να κερδίσουν την έδρα τους για τα προσωπικά τους μικροσυμφέροντα. Επαίτες και οι δύο, χωρίς έμπνευση, χωρίς ιδανικά.<sup>197</sup>

<sup>196</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 110, 117.

<sup>197</sup> Αλιβιζάτος, Ν. Κ. (2011) 342-370.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄

### 1. Διάλογος, εσωτερικός μονόλογος. Αφηγηματικές τεχνικές.

Το κύριο στοιχείο του δραματικού κειμένου είναι ο διάλογος. Διάλογος όμως υπάρχει και στην αφηγηματική πεζογραφία. Για το λόγο αυτό, είναι δυνατόν, να μεταφερθεί από το αφηγηματικό στο δραματικό κείμενο. Οι διάλογοι όμως χρειάζονται κάποιες τροποποιήσεις για να μεταφερθούν στη θεατρική πράξη. Άλλοτε αυξάνονται και προστίθενται κι άλλοτε αφαιρούνται και μειώνονται.<sup>198</sup>

Όσο αφορά τη δραματοποίηση των διηγημάτων τα πράγματα είναι πιο εύκολα γιατί υπάρχει ένας ισομορφισμός ανάμεσα στο διήγημα και το μονόπρακτο. Και τα δύο επικεντρώνονται συνήθως σε ένα κεντρικό επεισόδιο, υπάρχουν λίγα πρόσωπα και η έκτασή τους είναι εξίσου μικρή. Το μυθιστόρημα όμως όταν δραματοποιείται, που προσφέρει ένα πανόραμα ζωής, με άφθονα στοιχεία περισσότητας<sup>199</sup> (redundancy) επικεντρώνεται σταθερά στις κρίσιμες κορυφώσεις, τις γεμάτες σασπένς.<sup>200</sup> Παρ' όλα αυτά σε πολλά έργα του Παπαδιαμάντη η αφήγηση γίνεται από ένα πρωτοπρόσωπο αυτοδιηγητικό αφηγητή ο οποίος μας εξιστορεί την προσωπική του ιστορία, όπως αυτή εκρέει μέσα από τη λειτουργία της αφηγηματικής του μνήμης.

Αυτό ακριβώς πετυχαίνει ο Θανάσης Σαράντος στον *Αμερικάνο* και στο *Όνειρο στο κύμα* αλλά και ο Δημήτρης Δαχτυλάς στο ίδιο έργο. Ο αυτοδιηγητικός αφηγητής (αυτός δηλαδή που αφηγείται μόνος του όλες τις φωνές γιατί δεν υπάρχει άλλος ηθοποιός), δεν παρουσιάζεται ως απλή φωνή, αλλά ως πολλαπλές φωνές, ανθρώπων απλοϊκών του λαού της Σκιάθου από τη μια μεριά, αλλά και ως πλήρης βιολογική ύπαρξη από την άλλη που διαφοροποιείται σε τέτοιο βαθμό ώστε οι θεατές να αντιλαμβάνονται διαφορετικές οντότητες κάθε φορά, αλλά και να είναι δύσκολο να ταυτίσει κανείς το ένα πρόσωπο με το άλλο. Δημιουργεί τον τύπο του εξομολογούμενου αφηγητή που αποφασίζει να καταγράψει το μετασχηματισμό του από «βοσκού εις τα όρη» σε δικηγόρο με «δίπλωμα προλύτου», που αντιστοιχεί με το πέρασμά του από το βουνό στην Αθήνα, από την εφηβεία στην ωριμότητα και από την παραδοσιακή ελευθερία στην όλο μέριμνες δουλειά αυτού του κόσμου. Παρατηρούμε λοιπόν τη συλλειτουργία δύο φωνών από τον ηθοποιό μέσα στην παράσταση και το κυρίαρχο πρόσωπο λειτουργεί με δύο ρόλους: ως αφηγητής στο τώρα και ως πρωταγωνιστής στο τότε, αυτό το γεγονός ονομάστηκε διφυΐα του

<sup>198</sup> Μουδατσάκης, Τ. (2005) 114.

<sup>199</sup> Το **μυθιστόρημα** κανονικά είναι μια εκτεταμένη (πολυσέλιδη) αφήγηση, γι' αυτό λέμε ότι έχει **περισσότητα**. Η έκταση, βέβαια, δεν είναι το μοναδικό γνώρισμα που διακρίνει και αντιδιαστέλλει το μυθιστόρημα από το διήγημα. Υπάρχουν και άλλα χαρακτηριστικά όπως: 1) ο μύθος, είναι εκτεταμένος, πολυεπεισοδιακός, πολύπτυχος και πολύ πολύπλοκος στην όλη του οργάνωση, διάρθρωση και εξέλιξη 2) τα μυθιστορήματα κανονικά είναι πολυπρόσωπα και οι προβαλλόμενοι ανθρώπινοι χαρακτήρες, διαγράφονται με πληρότητα και με ολοκληρωμένο τρόπο 3) ο μύθος κανονικά αναπτύσσεται και εξελίσσεται σε πολλά επίπεδα χώρου.

<sup>200</sup> Lucacs, G. (1972) 59-86.

αφηγητή (ερμηνεύει δύο ρόλους ταυτόχρονα και μεταβαίνει από τον ένα στον άλλο μέσω της μνήμης του, τον δικηγόρο στην Αθήνα ώριμο πια και τον νεαρό βοσκό στο νησί του).<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Frye, (1996) 245-249.

## 1.1. Χαλασοχώρηδες

Μπορούμε να δούμε άλλες φορές τον ηθοποιό ή τους λίγους ηθοποιούς που υποδύονται τους ρόλους των έργων του Παπαδιαμάντη να αναλώνονται σε έναν αναγκαστικό μονόλογο διαλογικής υφής, τον διφωνικό διάλογο όπως τον ονομάζει ο Bakhtin.<sup>202</sup> Είναι ένας λόγος μιμητικός του ήρωα που εστιάζεται ταυτόχρονα πάνω στο λόγο του άλλου και γίνεται λόγος διφωνικός. Αποτελεί μια μεταμοντέρνα τάση της δραματοποίησης και πρόκληση για τους σύγχρονους σκηνοθέτες αλλά και ένα πρωτοποριακό μέσο παράστασης το οποίο έχει τύχει ευρείας αποδοχής. Συγκεκριμένα το έργο *Χαλασοχώρηδες* σε σκηνοθεσία Κώστα Παπακωνσταντίνου που παραστάθηκε σε πολλά θέατρα, αλλά τελευταία και στο Altera Pars, το Νοεμβρίου του 2013, ακολουθεί αυτή την σκηνοθετική νεοτερικότητα. Ο λόγος ρέει πολύ γρήγορα στο έργο και παραθέτει την αληθινή διάσταση των πραγμάτων. Η προοπτική του φτωχού πολίτη από τη μια μεριά αντιπαραβάλλεται με τις κομματικές ομάδες και το ληστρικό κράτος από την άλλη. Η αφέλεια του πρώτου παραβάλλεται με την καταποσίωση των δευτέρων.

Αυτός ο διαλογικής υφής λόγος αποτελεί κρυφή καταγγελία και καλυμμένη πολεμική. Λόγω έλλειψης επικοινωνιακού διαλόγου από τους χωρικούς ή τους Αθηναίους μικροαστούς ή τους ψηφοφόρους γενικά που υποδύονται απρόσωπα τους χαρακτήρες του έργου, όταν τους δίνεται η δυνατότητα να μιλήσουν τείνουν να γίνονται αφηγητές μάλλον παρά συζητητές.<sup>203</sup> Αυτοί οι διάλογοι/αφηγήσεις, καταλήγουν σε φιλονικία μέσα στο καφενείο και οι θεατές το αντιλαμβάνονται αυτό, όταν ο κάπηλος τους κυνηγά, ή οι ψηφοφόροι διηγούνται τις αναμνήσεις τους στους στενούς δρόμους και στις πλατείες της πόλης, κρατώντας ένα αναμμένο φανάρι και ψάχνοντας για γνωστά πρόσωπα. Αυτού του είδους οι διάλογοι αποτελούν επίτευγμα και πυρήνα της Αριστοτελικής αντιδιαστολής μεταξύ «διήγησης» και «μίμησης»<sup>204</sup> την οποία δέχτηκε και εφάρμοσε η αρχαία ποιητική και την καλλιέργησε η μεταγενέστερη θεατρική πράξη.<sup>205</sup>

Στο θεατρικό έργο *Οι Χαλασοχώρηδες*, επιπλέον γίνεται χρήση από τους ηθοποιούς, ενός τριτοπρόσωπου διαλόγου όταν φτάνει ο λόγος στους κομματάρχες και τα κόμματα, που γυρίζουν μέσα στους δρόμους της πόλης για να μαζέψουν ψήφους και συζητούν μεταξύ τους. Σατιρίζουν τον τρόπο με τον οποίο, κεκτημένα δικαιώματα, όπως το δικαίωμα της ψήφου, σε συγκεκριμένη ημέρα και ώρα, γίνεται αντικείμενο προσωπικής εκμετάλλευσης.<sup>206</sup>

Κατά την εξέλιξη του έργου ένας από τους συνομιλητές υποδύεται τον Λεάνδρο Παπαδημούλη, έναν σώφρονα Αθηναίο, νοσταλγό της Πατρίδας του, της Σκιάθου, παλιό πολιτικό, ο οποίος είτε επειδή τον καλούν είτε επειδή αισθάνεται την

<sup>202</sup> Bakhtin, M. (1981) 44-51.

<sup>203</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 176-177.

<sup>204</sup> **Διήγηση:** Λεκτικός τρόπος αφήγησης ενός γεγονότος ή έργου, με υποκειμενική παρουσίαση, ενώ **μίμηση:** υποκριτική, δράση, πιο αντικειμενική η παρουσίαση, σα να διαδραματίζεται μπροστά στα μάτια των θεατών.

<sup>205</sup> Stanzel, F. K. (1999) 230.

<sup>206</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 181.

ανάγκη ν' αναπτύξει τις απόψεις του, καταλήγει σε μια μικρή ομιλία, μέσα από την οποία κατηγορεί και στιγματίζει την νοοτροπία αυτών που καπηλεύονται την ψήφο του φτωχού λαού. Αυτός ο διάλογος καταλήγει σε μονόλογο επειδή ως υπέρτατος σκοπός τίθεται η έκθεση της αλήθειας, όπως την κατέχει ένα από τα πρόσωπα του έργου. Θα μπορούσε πάντως να ιχνηλατηθεί μια θεματική σχέση με τον Σωκρατικό διάλογο, που πάντα καταλήγει σε μονόλογο προσποιούμενος στην αρχή άγνοια.<sup>207</sup>

Το χτύπημα επίσης του ρολογιού που χρησιμοποιείται ως εφέ στους Χαλασοχώρηδες θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μοντέλο της χρονικής οργάνωσης ενός κλασικού κειμένου. Το τικ- τακ<sup>208</sup> επιλεγμένο από μια πραγματικότητα, είναι η απλή χρονολογική διαδοχή μεταξύ μιας αρχής (τικ) και ενός τέλους (τακ).<sup>209</sup> Το τικ είναι η αρχή του αγώνα των κομματαρχών. Η προσέλκυση των ψηφοφόρων, το «δέλεαρ» των ψηφοθήρων, η συλλογή περισσότερων σφαιριδίων και η ανακοίνωση του «κρυφού» δηλαδή της υπόσχεσης που έδιναν οι αρχηγοί των κομμάτων στον απλό λαό για να τους ψηφίσει. Το τακ είναι το κλείσιμο της κάλπης, το σύνθημα που έδωσε ο δικαστικός αντιπρόσωπος για να εξαχθεί το αποτέλεσμα των εκλογών. Η πρόκληση του ενδιαφέροντος βέβαια προέρχεται από την κρίσιμη στιγμή (καιρός), που σηματοδοτεί το τέλος από το οποίο και πηγάζει και το διαχρονικό μήνυμα της θεατρικής αυτής παράστασης.<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> Mukarovsky, J. (1977) 109-112.

<sup>208</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 46.

<sup>209</sup> Kermode, F. (1976) 58-91.

<sup>210</sup> Culler, J. (1975)224.

## 1.2. Φόνισσα

Ας έρθουμε όμως πάλι στη *Φόνισσα του Σωτήρη Χατζάκη*, ο οποίος δεν υπογράφει μόνο τη σκηνοθεσία της παράστασης, αλλά έχει κάνει και τη θεατρική διασκευή του ομώνυμου έργου το 1998. Η Φόνισσα, ένα πρόσωπο δαιμονικό με δύο μορφές, τη μία σκοτεινή, αυτή της Φραγκογιαννούς, και την άλλη λευκή, αυτή της Χαδούλας, ερμηνεύει η Λυδία Κονιόρδου, η οποία διευθύνει μαζί με τον Θέμη Μουμουλίδη το ΔΗΠΕΘΕ Βόλου.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι αρχίζει το διάλογο ύστερα από μια σειρά γνωστών πράξεων που την απομακρύνουν από την ανθρώπινη κοινότητα. Τα λόγια της, σε πρώτο επίπεδο, δραματοποιούν αυτόν το βαθμό της απομόνωσής της και η ηρωίδα φτάνει στο διάλογο με μια παράδοξη για τις συνήθειές της εξομολογητική διάθεση. Η γλώσσα όμως της εξομολόγησης της δεν είναι προσωπική αλλά γενικευτική («Να 'μουν πουλί να πέταγα!!!»), και το περιεχόμενο των λόγων της είναι μόνο μερικά αληθινό, επειδή παρουσιάζει τ' αποτελέσματα κρύβοντας τα αίτια. Μπορεί όμως να συνδηλώνεται και η απροθυμία της φραγκογιαννούς να επικοινωνήσει με τους άλλους, όπως ακριβώς παρουσιάζεται και στο πρωτότυπο κείμενο.<sup>211</sup> Παρ' όλα αυτά ο λόγος της είναι γλαφυρός και πειστικός και στην πράξη η ρητορική της γλαφυρότητας επιδρά στους θεατές στατικά, κάνοντας τους να θαυμάσουν την ομορφιά ή το πνεύμα της. Η ρητορική της πειθούς προσπαθεί να τους οδηγήσει κινητικά σε μια πορεία δράσης και συμμετοχής στα δρώμενα επί σκηνής. Η μια αρθρώνει το συναίσθημα, η άλλη το χειραγωγεί. Πάντως ότι κι αν αποφασίσουμε το τελικό συμπέρασμα είναι ότι το ύφος του σκηνοθέτη στο συγκεκριμένο θεατρικό, ερωτοτροπεί μ' αυτό που ο Beck αποκαλεί «τέχνη σε πρόζα».<sup>212</sup>

Η γλώσσα επίσης της πρωταγωνίστριας παρουσιάζει μια ενδιάθετη και όχι εξεζητημένη μουσικότητα, ένα ομοιοπρόφορο (alliteratio) όπως αναφέρει ο Lanham,<sup>213</sup> γι' αυτό ακριβώς και ο σκηνοθέτης την παρουσιάζει σ' αυτό το σύγχρονο θέατρο, εμπλουτισμένη και πλαισιωμένη με την ανάλογη μουσική. Η μορφή της συνδέεται με έναν χώρο αρχετυπικό αντίστοιχο με εκείνο από τον οποίο αντλούνται τα πρόσωπα της Μήδειας και της Αγαύης.<sup>214</sup> Συνδέει το νεοελληνικό «τώρα» με τη διαδρομή του ελληνικού πολιτισμού, μόνο που σ' αυτό το «τώρα» συναντάμε τη μητέρα και τη γιαγιά της διπλανής πόρτας.

Πολύ παραστατικό είναι σαν ηχητικό εφέ το λάλημα του πετεινού<sup>215</sup> στην παράσταση η *Φόνισσα* του θεάτρου της οδού *Κεφαλληνίας*. Το πρώτο λάλημα είναι η αρχή των αναμνήσεων. «Ο πετεινός ελάλησε και πάλιν!» επαναφορά στην πραγματικότητα. «Ελάλησε το δεύτερον ο πετεινός!»: Επίσκεψη της Αμέρσας και διήγηση του προφητικού ονείρου, «τρίτον λάλημα!»: φόνος. Η επανάληψη αυτού του σχήματος, που γίνεται μοτίβο, φαίνεται να προσδιορίζει, σ' ένα πρώτο επίπεδο, με

<sup>211</sup> Weinberg, D.R. (1977) 66,73.

<sup>212</sup> Beck, H. G. (1965) 101-112.

<sup>213</sup> Lanham, R. A. (1990) 6-7.

<sup>214</sup> Μποζιζίο, Π. Τομ. 1<sup>ος</sup> 69.

<sup>215</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 50.



κάποια ακρίβεια την ώρα. Αποκτά πάντως σ' ένα δεύτερο επίπεδο, συμβολική αξία, που χαρακτηρίζει την πράξη της Φραγγογιαννούς ως πράξη προδοσίας.<sup>216</sup> Το θέατρο όμως είναι πρωτίστως δραματική πράξη, και η αφήγηση<sup>217</sup> πρέπει να υποβοηθά. Ακριβώς αυτό συμβαίνει σε 'τούτη τη θεατρική παράσταση με τη συχνότατη εναλλαγή 5-6 αφηγητών που ο καθένας τους λέει μια φράση ή μισή ή μόνο μια λέξη.<sup>218</sup> Σ' αυτό το θεατρικό έργο επίσης πολύ καλές είναι οι μουσικές επιλογές του Τηλέμαχου Μουσά και δένουν με την υπόθεση. Ήχοι από μεικτά ακούσματα (ηλεκτρονική μουσική, ψαλμωδίες, δημοτικά τραγούδια) προξενούν αγωνία, ένταση, συγκίνηση και τρόμο.

---

<sup>216</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. (1987) 121, 50.

<sup>217</sup> Είδαμε ότι ο συγγραφέας / αφηγητής επιλέγει, ανάλογα με την οπτική του γωνία, τα γεγονότα που θα αποτελέσουν το υλικό της **αφήγησής** του. Το υλικό αυτό μπορεί να το παρουσιάζει με δυο αφηγηματικούς τρόπους: την αφήγηση και το διάλογο. Στην **αφήγηση** διηγείται ο ίδιος τα γεγονότα και μεταδίδει με πλάγιο τρόπο τα λεγόμενα των ηρώων του, στο διάλογο δίνει το λόγο στους ήρωές του, δείχνοντας έτσι τα γεγονότα να συμβαίνουν, όπως εξάλλου κάνει και ο θεατρικός συγγραφέας. Η εναλλαγή και ο συνδυασμός αυτών των δυο αφηγηματικών τρόπων δίνουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της κάθε αφήγησης. Η αφηγηματική ύλη, σύμφωνα και πάλι με την αρχαία ρητορική, οφείλει να κατανέμεται σε περιστατικά σύντομα, σαφή και επαληθεύσιμα από την εμπειρία. Επαληθεύσιμα είναι τα συμβάντα που έχουν γνωρίσματα σαν αυτά που συναντούμε στην πραγματική ζωή.

<sup>218</sup> Ροζοκόκη, Α. «Η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη στο Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας» *critique*:

ηλεκτρονικό περιοδικό κριτικής για τέχνες και γράμματα:  
<http://www.critique.gr/index.php?&page=article&id=1006>

### 1.3. Ο Αμερικάνος

Στον *Αμερικάνο*, που ξεκίνησε να ζωντανεύει επί σκηνής τον Δεκέμβριο του 2009, ο Θανάσης Σαράντος ως αφηγητής, ερμηνεύει όλους τους ρόλους του κειμένου. Ο ευθύς λόγος του ήρωα, που εμφανίζεται με τη μορφή διαλόγου, μέσα στο πλαίσιο της αναπαράστασης, έχει χαρακτηριστεί ως «**φωνογραφική**» **αναμετάδοση** και έχει επαινεθεί για τη ζωντάνια και το χρώμα του.<sup>219</sup>

Ο ηθοποιός παριστάνει μόνος του όλες τις φωνές. Πότε μιμείται τους ανθρώπους του καφενείου και μιλά με το χαρακτηριστικό θεσσαλικό ιδίωμα, πότε κόβει και παραφράζει τις λέξεις όταν παριστάνει τον παραγιού του καφετζή που βοηθά στα κεράσματα ( αμές!... μες!... ες!... όταν θέλει να πει αμέσως) πότε τη χήρα που φιλεύει τα παιδιά που τραγουδούν τα κάλαντα («Όχι πιδάκια μ' τι να τραγδ'ήσιτι απου μας!»), και πότε τέλος χρησιμοποιεί ξενόφερτες λέξεις με μεγάλη παραστατικότητα («Μπόνο Πράτιγο, σινιόρε!» «Να κάνουμε τωκ!» talk!)<sup>220</sup> με τη συνδρομή της μουσικής και των ήχων από τον συνθέτη Λάμπρο Πηγούνη. Ο συγκεκριμένος πρωτοτυπεί παρουσιάζοντας όλους τους ήχους και τα εφέ της παράστασης με τη βοήθεια ενός πιάνου. Το σύμπαν των ατμοσφαιρικών ήχων που παράγονται από μια αλλιότιχη χρήση του πιάνου συνάδει με όλη την ποικιλία, την δύναμη και τον πλούτο της συγκλονιστικής γλώσσας του κλασσικού διηγήματος.<sup>221</sup>

Η τρικυμισμένη θάλασσα, η βάρκα που τη χτυπούν τα κύματα, με την οποία παρομοιάζεται το καπηλειό που Δημήτρη του Μπέρδε, ο ήχος των κερμάτων που πέφτουν στο ανοιχτό συρτάρι του κάπηλου, το κλείσιμο του συρταριού με κρότο, το χτύπημα της πόρτας, αλλά και το τσούγκρισμα των ποτηριών των θαμώνων της ταβέρνας με σκοπό να κάνουν «τα μουσαφιρίκια!» ή «τα σαλαμιτλίκια!» όπως αναφέρει ο συγγραφέας στο πρωτότυπο κείμενο είναι συναρπαστικά. Ακόμα και ο ήχος της κρύας νύχτας, της μοναξιάς και της αγωνιάς είναι τόσο αληθοφανής κάτω από τους ήχους του πιάνου, που μεταφορικά ανακαλούν στις μνήμες όλων των θεατών ομοιότητες και εντυπώσεις από παλιότερες στιγμές που οι περισσότεροι ίσως κάποτε να έχουν ζήσει. Η ένταση και η χροιά του ήχου από τα ακουστικά εφέ συνδυάζεται με την οπτική εντύπωση και ενεργοποιεί όλες τις αισθήσεις αλλά και μετωνυμικά σχετίζει τη μουσική με το μέρος από το οποίο προέρχεται ή το αντικείμενο που την προκαλεί.<sup>222</sup> Επειδή μιλάμε και για μουσική πρέπει να τονίσουμε τη σημειωτική λειτουργικότητα που έχει στις παραστάσεις τις αναφερόμενες σε θεατρικά έργα του Παπαδιαμάντη. Η μουσική έχει αναλάβει δραστηριότητες, παρόμοιες με γλωσσικά και παραγλωσσικά και κινησιακά σημεία του ηθοποιού ή των ηθοποιών, γιατί πάντα είναι λίγοι αριθμητικά, αυτοί που υποδύονται τους διάφορους ρόλους, αλλά επιπλέον συνεπικουρεί και σε κάποιες λειτουργίες των σημείων του χώρου. Με βάση αυτές τις λειτουργίες έχουν παρασταθεί τα έργα του Σκιαθίτη

<sup>219</sup> Vitti, M. (1980) 76.

<sup>220</sup> Ρωμαίος, Κ. (1979) 191-206.

<sup>221</sup> Σαράντος, Θ. «Ο Αμερικάνος» (Σκηνοθεσία-Ερμηνεία) Μουσική σύνθεση : Λάμπρος Πηγούνης.

12/ Ιουλίου/ 2013: [ithikonakmeotaton@gmail.com](mailto:ithikonakmeotaton@gmail.com)

<sup>222</sup> Πούχγερ, Β. (2010) 100.

συγγραφέα χωρίς να είναι πάντα οπωσδήποτε αναγκαία για τη θεατρική διαδικασία.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Eberle, O. (1954) 39-62.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε.΄

### Γενική Συγκριτική εκτίμηση των έργων.

Αναμφίβολα η κινητήριος δύναμη όλων των έργων είναι ο πρωταρχικός δημιουργός, ο συγγραφέας. Αυτός κινεί τα νήματα όλων αυτών των ανθρώπων και των χαρακτήρων, με μεγάλη ευκολία και χωρίς να κουράζει, σαν να έχει ζωγραφίσει έναν πολυάνθρωπο πίνακα. Εντούτοις όμως κάθε δημιούργημα, που έχει προβληθεί στο θέατρο έχει τη δική του τεχνική, τη δική του πρωτοτυπία και συγκινεί το κοινό για τις ιδιαιτερότητες με τις οποίες παριστάνεται. Το *Όνειρο στο κόμα* του **Θανάση Σαράντου**, που παραστάθηκε στο **Φεστιβάλ Αθηνών**, τον Ιούλιο του 2011, αλλά και *ο Αμερικάνος*, που παραστάθηκε από τον ίδιο ηθοποιό στις 12 Ιουλίου του 2013, είναι **αφηγηματικά**. Η μεγάλη βαρύτητα δίνεται στον πρωταγωνιστή, ο ίδιος είναι θεατής και ήρωας μαζί. Μέσα σ' αυτά τα έργα είναι συσσωρευμένη μεγάλη λιτότητα. Μέσα από τη λιτότητα πηγάζει η ευγένεια και ο συναισθηματισμός. Πόσες διαφορετικές ψυχές κινούνται και ενεργούν μέσα από αυτόν τον ηθοποιό. Ζούνε, αγαπούνε, παλεύουνε, μισούνε, χαίρονται τη ζωή αλλά και απογοητεύονται στο τέλος. Μόνο βοηθό του έχει την τεχνολογία, τα ηχητικά εφέ και τους προβολείς. Όλα τα άψυχα έπιπλα, ρούχα, κασέλες που κρύβουνε λησμονημένες προίκες, στασίδια, σεντούκια, όλα ζουν μια ζωή συμπαθητική και ταιριασμένη με την ψυχή του ανθρώπου και τα άψυχα έχουν μέσα από το ταλέντο του ηθοποιού μια βιογραφία, που δένεται σφιχτά με τη βιογραφία των ανθρώπων. Ο ηθοποιός λοιπόν, ο Θανάσης Σαράντος, την ίδια στιγμή που το κοινό παρακολουθεί, μεταμορφώνεται από τύπο σε τύπο, από χαρακτήρα σε χαρακτήρα, από σιλουέτα σε σιλουέτα, μ' ένα τρόπο φτωχό, λιτό, χρησιμοποιώντας μονάχα το σώμα του και την τέχνη του. Ο συνδυασμός μιας πάγιας έκφρασης του προσώπου, με τη χρησιμοποίηση των μυώνων του ηθοποιού και των εσωτερικών παρορμήσεων του, φέρνει το αποτέλεσμα μιας εξαιρετα θεατρικής μετουσίωσης.<sup>224</sup>

Από την άλλη, το *Όνειρο στο κόμα του Δημήτρη Δαχτυλά*, που παραστάθηκε στο Θέατρο Scarabaeus στις Βρυξέλλες, τον Οκτώβριο του 2011, στηρίζεται περισσότερο στη **μουσική**, που πάντα συνοδεύει την αφήγηση του ηθοποιού. Και ο Δαχτυλάς άξιος και χαρισματούχος συγκινεί τους θεατές με το παίξιμό του και αναδίδει μια βαθύτατη φυσιολατρία και ένα θελκτικό ηδονισμό, αλλά το έργο φαίνεται περισσότερο **μουσικό –ποιητικό**. Ας δούμε όμως εδώ τι προσφέρει και η μουσική στο συγκεκριμένο έργο. Ο ηθοποιός- ήρωας του έργου, μετά από μια σχολαστική περιγραφή της Μοσχούλας, σύμφωνα με τους κώδικες της απόλυτης ομορφιάς για την κόρη, κάνει μια παύση για να δώσει η μουσική το πλήρες σημασιολογικό νόημα στην αφήγησή του και να τονίσει με άμεσο και έμμεσο τρόπο την αλήθεια της αποσπασματικής ερμηνείας. Η Γεωργία Λασσάδου παίζοντας κρουστά, και τραγουδώντας τραγούδια του έρωτα και της ομορφιάς, μαζί με τον

<sup>224</sup> Γκροτοφσκι, Γ. (2010) 27.

Τάσο Λίλλη που παίζει ούτι, μας εισάγει στο καθαρά λυρικό τμήμα του διηγήματος. Καθώς η όμορφη χορεύτρια Μαρία Πράντζου χορεύει ερωτικά πάνω στο μπλε της υπονοούμενης θάλασσας, οι **αισθήσεις** όλες των θεατών είναι σε εγρήγορση.

- Η **ακοή** διεγείρεται άμεσα, με την παράθεση του άσματος, που αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο μέσα στο θεατρικό έργο, μετά από μια εκτεταμένη αφήγηση του πρωταγωνιστή. Μοιάζει θα λέγαμε με τα επεισόδια της αρχαίας τραγωδίας που διακόπτονται από τα στάσιμα.
- Η **όραση** κι αυτή ικανοποιείται, με τη θέαση της κοπέλας, ενός στερεότυπου ομορφιάς, πράγμα που πρέπει να είναι και η πρόθεση του περιγράφωντος.
- Η **όσφρηση** αναδύεται έμμεσα,<sup>225</sup> στο επαναλαμβανόμενο άκουσμα του ονόματος της κοπέλας. «Μοσχούλα!, Μοσχούλα!» Παίρνει το όνομά της από το «Μόσχος» που προέρχεται από το παχύρευστο και σκουρόχρωμο άρωμα που εισάγονταν από την Ασία και παράγονταν από τους κοιλιακούς αδένες ενός ελαφιού (μοσχομυρίζω, μοσχοβολώ).<sup>226</sup> Άρα η Μοσχούλα είναι η «ευωδιαστή».
- Έμμεσα μπορεί κάπως να συγκινούνται και οι άλλες αισθήσεις, η **γεύση** και η **αφή**,<sup>227</sup> όταν ο Τάσος Λίλλης τραγουδά με το ούτι του, τραγούδια της θάλασσας και του αλμυρού νερού, και μας ταξιδεύει από το όνειρο στην πραγματικότητα.<sup>228</sup>

**Μουσικό** είναι και το έργο *Οι έμποροι των εθνών, του Θεοδωρή Αμπαζή* που παραστάθηκε στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών το Νοέμβριο του 2011. Είναι μια παράσταση που πιο πολύ ακούς παρά βλέπεις. Το έργο μοιάζει με «Όπερα» και ο Παπαδιαμαντικός λόγος σαν μουσική παρτιτούρα ή ένα θεατρικό ορατόριο. Μάλιστα ο σκηνοθέτης, έφτασε στο σημείο να χωρίσει τις σκηνές με μουσική ορολογία: i) Νάξος- Η αρπαγή: adagio, ii) Βενετία: Η εκδίκηση: animato, iii) Πάτμος- Η εξομολόγηση: grave, iv) Νάξος- Η επιστροφή: presto adagio. Η παράσταση έχει οικοδομηθεί σαν ένα συμφωνικό έργο. Ο θεατής παρακολουθεί μια καλοδουλεμένη σκηνική μηχανή που αφηγείται λέξη-λέξη το έργο του Παπαδιαμάντη με όχημα τη φωνή σε πρόζα αλλά και λαρυγγισμούς και τραγούδια και οπτικούς ήχους και ζωντανή μουσική με τσέλο και κρουστά και βίντεο με θάλασσα σε διαρκή κίνηση μιζαρισμένη και διαθλασμένη με προβιντεοσκοπημένο υλικό.<sup>229</sup>

Σ' αυτό το έργο όμως εκείνο που προέχει και αξιολογείται με την καλύτερη απόδοση είναι ο ρόλος του σκηνοθέτη. Με μεγάλη μαεστρία αξιοποιεί την θεατρολογικά έγκυρη αρχή του «πολλαπλασιασμού του ρόλου» σύμφωνα με την οποία περισσότεροι ηθοποιοί μορφοποιούν τον ίδιο το ρόλο-ήρωα. Και όπως έχουμε αναφέρει πιο πάνω, κυκλικά όλοι οι ηθοποιοί αποδίδουν τον κάθε ρόλο μέσα στο

<sup>225</sup> Καραμήτρου Κ. (2010) 35-38.

<sup>226</sup> Μπαμπινιώτης, Γ. (1998) 1132.

<sup>227</sup> Καραμήτρου Κ. (2010) 35-38.

<sup>228</sup> Stratilio «Όνειρο στο κύμα» 21/ Μαΐου/ 2012, 7:20 μμ: <http://blogs.sch.gr/stratilio/archives/2188>

<sup>229</sup> Συνέντευξη του Θεοδωρή Αμπαζή στην εφ. *Ελευθεροτυπία* 24/Οκτωβρίου/2011.

κείμενο, κι έτσι αποφεύγεται ο κίνδυνος παγίωσης από τον συγκεκριμένο ηθοποιό ενός θεατρικού-κοινωνικού ρόλου. Καταργούνται τα κοινωνικά στερεότυπα και παρέχεται η δυνατότητα σε όλους μαζί, αλλά και στον καθέναν χωριστά να αυτενεργήσει και ταυτόχρονα να αναπτυχθεί η δυναμική της ομάδας. Οι παύσεις, ο ελλειπτικός λόγος, η εναλλαγή των διαλογικών με τα μονολογικά μέρη, οι συγκρούσεις, οι χαρακτήρες, αποτελούν τα δομικά στοιχεία αυτής της παράστασης.<sup>230</sup>

Το έργο *Όνειρο στο κύμα* που παραστάθηκε στα Χανιά στις 22 Ιανουαρίου του 2012, στο οποίο πρωταγωνιστής είναι ο **Αντώνης Περαντωνάκης**, θα λέγαμε πως κι αυτό είναι μια αφήγηση συνεχής από τον ηθοποιό, αλλά εδώ υπάρχει έντονο το ρομαντικό στοιχείο. Είναι μια **ρομαντική αφήγηση**, με λίγη μουσική απόχρωση από τον ήχο μιας θάλασσας. Ο αφηγητής δηλώνει αδυναμία να αντισταθεί στον έρωτά του, παρασύρεται από την ανεξέλεγκτη φαντασία προς το συναίσθημα, αλλά και προς το άγνωστο, παρουσιάζει μια τάση μελαγχολίας και μοναξιάς, ενώ κλείνεται απεγνωσμένα στον εαυτό του. Όλα αυτά είναι χαρακτηριστικά του ρομαντισμού, συνδυασμένα με την πολλαπλότητα της αφήγησης, προκειμένου να μορφοποιηθεί σκηνικά το έργο.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και το *Άνθος του γιαιλού* που το αφηγείται ο **Τάκης Χρυσικάκος** μόνο που εκεί η αφήγηση είναι παραμυθιακή γιατί η δομή του έργου του Παπαδιαμάντη είναι δοσμένη σαν παραμύθι. Δεν ξεφεύγει από την τάξη του φανταστικού και του υπερφυσικού. Ο Τάκης Χρυσικάκος ως σύγχρονος παραμυθός αξιοποιεί όλους τους κώδικες του θεάτρου, τη σωματική κίνηση και την αλλαγή στο χώρο, τον εικαστικό διάκοσμο, το φωτισμό, ακόμα και τη μουσική, μετατρέπόμενος σε μια μορφή «performer».

*Η Φόνισσα*, που παραστάθηκε στο **Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας**, σε σκηνοθεσία **Στάθη Λιβαθινού** και **Στρατή Πασγάλη**, είναι ένα έργο που έχει παρασταθεί με έναν μεταμοντέρνο τρόπο, αλλά, θα λέγαμε, ότι έχει κάποιες τάσεις **συμβολισμού**. Είναι γεγονός ότι επί σκηνής κάθε στοιχείο κάτι συμβολίζει και αποτελεί σημείο για το θεατή. Το σκάμμα, οι φωτογραφίες στις κολώνες, τα σκοτεινά χρώματα, οι ψαλμωδίες, οι καρέκλες των θεατών, έχουν όλα αντι-ιδεαλιστικό στυλ και στηρίζονται στην ελεύθερη απόδοση. Ο Συμβολισμός στο θέατρο δίνει έμφαση στην εσωτερική ζωή των ονείρων και στις φαντασιώσεις. Επιδιώκει να ντύσει την ιδέα με μια αισθητική μορφή. Αυτό ακριβώς γίνεται και στο συγκεκριμένο θέατρο. Και όπως λέει ο Dort προσπαθεί να συστήσει επί σκηνής ένα σύμπαν το οποίο δανείζεται ορισμένα στοιχεία από τη φαινομενική πραγματικότητα, η οποία όμως δια της μεσολάβησης του ηθοποιού, παραπέμπει το θεατή σε μια άλλη πραγματικότητα που πρέπει ν' ανακαλύψει.<sup>231</sup>

Χαρακτηριστικά:

- Το εννοιολογικό περιεχόμενο περιορίζεται στο ελάχιστο.
- Τα αντικείμενα εκφράζουν ψυχικές καταστάσεις. Γίνονται δηλαδή σύμβολα.

<sup>230</sup> Γραμματας, Θ. (2004) 28,39.

<sup>231</sup> Dort, B. (1982) 11.

Στα πλαίσια της **τραγωδίας** κινούνται οι δύο άλλες διασκευές της **Φόνισσας**, τόσο η μία που παραστάθηκε από τη θεατρική ομάδα Αιτωλικού στις 5 Μαρτίου του 2011, όσο και η άλλη που παρουσιάστηκε στα Χανιά και στο Ρέθυμνο, τον Αυγούστο του 2012 από την ομάδα τέχνης art- Κλεινάκη. Και στα δύο αυτά δραματοποιημένα έργα οι σκηνοθέτες εντυπωσίασαν με τις χορικές καινοτομίες τους. Η μίμηση γίνεται με «ηδυσμένο» λόγο, κατά το πρότυπο των αρχαίων τραγωδιών και η δράση έχει ρυθμό, αρμονία, μελωδία, που εκδηλώνεται εύστοχα πίσω από τον τραγικό λόγο, από τη χροιά της φωνής και τις ρυθμικές κινήσεις των ηθοποιών πάνω στη σκηνή. Οι πρωταγωνίστριες συγκρούονται με τη μοίρα εξ' αιτίας των λαθών το η και συντρίβονται. Οι θεατές ζουν έντονα τον ανθρώπινο μύθο μέσα από το τραγικό μεγαλείο του έργου και λυτρώνονται από τη μαγεία της τέχνης. Το λυρικό στοιχείο είναι έντονο και φανερώνεται από την αρχή της πλοκής των έργων, ενώ οι ηθοποιοί διαλέγονται είτε με συνεχείς λόγους, είτε με στιχομυθίες. Ο χορός των κορασίδων μπαίνει στη σκηνή με ρυθμικό βηματισμό και χορευτικές κινήσεις και θυμίζει στάσιμο. Η μετάβαση από την άγνοια στη γνώση γίνεται με διλήματα, αδιέξοδα, ενοχές, συντριβή και λύτρωση. Η μοίρα υποβόσκει σε όλη τη διάρκεια της παράστασης και η θεία δίκη επιφέρει τη λύση στο τέλος και την επικράτηση του ηθικού συμφέροντος.

Η παράσταση της **Φόνισσας** από το Σ. Χατζάκη, (Σκηνοθεσία), το Μάρτιο του 1998, είναι μια παράσταση που θυμίζει, λίγο, Λαϊκό θέατρο. Ο θεατής είναι άμεσος συνδημιουργός και συμμετέχει στο διάλογο και η λειτουργικότητά του συμπίπτει με αυτή του ηθοποιού. Μέσα από το δραματικό «γίγνεσθαι» στη σκηνή δηλώνεται ζωντανά ο μηχανισμός λειτουργίας της θεατρικής πράξης. Η αμφίδρομη δηλαδή επικοινωνία ανάμεσα σ' έναν ηθοποιό κι έναν θεατή. Ο σκηνοθέτης διατυπώνει προσωπικές απόψεις, που μέσα από τον ίδιο κοινό επικοινωνιακό κώδικα, βρίσκει τη δυνατότητα να προκαλέσει μια στρωματογραφική εξέλιξη που, προστιθέμενη σε προϋπάρχουσες, επιτείνει και ανανεώνει τις διαστάσεις της αρχικής εκδοχής του, συμβάλλοντας ουσιαστικά στη διαμόρφωση της έννοιας «παράδοση». Μέσα στο έργο διαχέεται έντονη συναισθηματική φόρτιση και συγκινησιακές καταστάσεις ακόμα και μηνύματα που είναι διαχρονικά και παγκόσμια.<sup>232</sup>

Τέλος οι **Χαλασοχώρηδες**, που έχει παρασταθεί στο θέατρο altera pars το Νοέμβριο του 2013, είναι μια **σύγχρονη ευχάριστη κωμωδία**, που σατιρίζει χαρακτήρες και καταστάσεις. Από τη μια είναι γεμάτη κίνηση και δράση, αλλά και από την άλλη περιγράφει πρόσωπα, τα σκιαγραφεί με μεγάλη ακρίβεια, αλλά τονίζει και τα ψυχολογικά και ηθικά τους χαρακτηριστικά.

---

<sup>232</sup> Γραμματάς, Θ. «Λαϊκό» και «Έντεχνο» στο Θέατρο. Πολιτισμική διάδραση και ώσμωση των ειδών 20/3/2012. <http://theduarte.org/2032012->

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ.΄

### 1. Ο Παπαδιαμάντης δραματοποιημένος στο σχολικό θέατρο.

Τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη προσφέρονται να δραματοποιηθούν στο σχολικό θέατρο γιατί τα περισσότερα είναι εορταστικά αλλά και επίκαιρα. Η γλώσσα του δυσκολεύει κάπως τους μαθητές στην κατανόηση της, αλλά τα ίδια τα παιδιά επιλέγουν να ακούνε τα διηγήματά του σ' αυτό το πρωτότυπο γλωσσικό ιδίωμα, γιατί φαίνεται ότι τα γοητεύει. Η καθαρεύουσά του είναι εντελώς προσωπική και ιδιότυπη. Θα έλεγα πως υπάρχει στη γλώσσα του τρεις αναβαθμοί στο ιε διαλόγο ιε το υ χρησιμοποιεί, μια σχεδόν φωτογραφικά αποτυπωμένη, ομιλούμενη λαϊκή γλώσσα, με τους σκιαθίτικους ιδιοματισμούς. Αυτή είναι ακριβώς που συναρπάζει τα παιδιά και την μιμούνται με μεγάλη επιτυχία. Υπάρχει μία άλλη γλώσσα για την αφήγηση, με βάση βέβαια την καθαρεύουσα, αλλά με πρόσμειξη πολλών στοιχείων της δημοτικής, που βοηθάει τους νεαρούς ηθοποιούς να απομνημονεύουν το πρωτότυπο κείμενο και αυτό αποτελεί ίσως το πιο προσωπικό του ύφος. Και τέλος, μια προσεγμένη και αυστηρή καθαρεύουσα, παραδομένη από την παλαιότερη γενιά της πεζογραφίας, που ο Παπαδιαμάντης την επιφυλάσσει στις περιγραφές καθώς και στις λυρικές του παρεκβάσεις και αυτή είναι που όταν δραματοποιείται στα περισσότερα σχολικά θέατρα μεταφέρεται σε μια πιο απλή δημοτική συνήθως.

Τα γνησιότερα διηγήματά του, ο Παπαδιαμάντης τα γράφει για το Πάσχα, γιατί κρύβουν κάτι το χαρμόσυνο μέσα τους, αλλά και την αναγέννηση της φύσης. Έχει γράψει και πολλά χριστουγεννιάτικα διηγήματα στα οποία δίνει ένα αίσθημα ευφορίας. Όπως, *Η Ντελισιφέρω*, που είναι ένα ιλαρό διήγημα, μέσα στο οποίο ανιστορούνται, όσα κωμικά συμβαίνουν στη διάρκεια της θείας λειτουργίας, εντός του ναού, στα διαμερίσματα των γυναικών. Σε άλλα όμως περιγράφει ήρωες που είναι δυστυχείς και αμαρτωλοί και συχνά φτάνουν σε πράξεις εγκληματικές. Όπως το *Χριστόψωμο*, όπου η κακιά πεθερά θέλοντας να σκοτώσει τη νύφη της, δολοφονεί τον ίδιο το γιό της.<sup>233</sup> Γενικά τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη ενδείκνυται να δραματοποιούνται σε ένα σχολικό θέατρο γιατί διδάσκουν τους μαθητές αλλά ταυτόχρονα παρέχουν και παιδαγωγική, ιστορική, ιδεολογική, και αισθητική γνώση στα παιδιά αλλά και στους εφήβους. Συγκεκριμένα:

- Προβάλλουν αξιακά πρότυπα, και καλλιεργούν ανθρωπιστικά ιδεώδη, μέσα από τα παραδείγματα των ιδιόμορφων χαρακτήρων του.
- Συμβάλλουν στην ανάπτυξη των κατάλληλων ψυχικών ευαισθησιών και νοητικών αποδοχών, μέσα από τις ανθρώπινες ιστορίες και τους προβληματισμούς του.

<sup>233</sup> Καθημερινή, Επτά ημέρες, « Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη» 24 Δεκεμβρίου 2000.



- Ενημερώνουν τους νεαρούς θεατές που συμμετέχουν στην αναπαράσταση των έργων του Παπαδιαμάντη πάνω στο ιστορικό, κοινωνικό αλλά και πολιτισμικό περιβάλλον των αρχών του αιώνα μας.<sup>234</sup>
- Φέρνουν σε επαφή τους σύγχρονους μαθητές με το γλωσσικό ιδίωμα του συγκεκριμένου συγγραφέα, αλλά και με τα αισθητικά ρεύματα και τις μορφές τέχνης, όπως αυτές εκφράστηκαν στο πέρασμα της ιστορίας.
- Διδάσκουν τους νέους, μέσα από την αποφυγή της ταύτισης με τους αντί-ήρωες και τις ενέργειές τους.
- Τους υποδεικνύει κανόνες συμπεριφοράς, που απορρέουν μέσα από τη δράση των ηρώων του.
- Τέλος τους παρέχει ψυχαγωγία και ευχαρίστηση μέσα από τα διηγήματα που είναι γραμμένα με χιούμορ.

Αυτά λοιπόν τα διηγήματα του Σκιαθίτη συγγραφέα έχουν παρασταθεί σε διάφορα σχολεία της Ελλάδος, και ιδιαίτερα σε Γυμνάσια, με μεγάλη επιτυχία για τα δεδομένα της μαθητικής κοινότητας. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε, τα έργα: *Στο Χριστό στο κάστρο*, *Το Χριστόψωμο* και *Τα Χριστούγεννα του Τεμπέλη*, που προσπάθησα ως σκηνοθέτης-εκπαιδευτικός να τα παρουσιάσω στη σκηνή τον Δεκέμβριο του 2010 και του 2011, με επιτυχία στο Γυμνασίο Μακρακώμης στη Φθιώτιδα.

Τα παιδιά ερμήνευσαν άριστα το ρόλο του παπά, της παπαδιάς, του Κυρ-Αλέξανδρου του ψάλτη, αλλά και το ρόλο του τεμπέλη στην ταβέρνα του Πατσόπουλου. Μέσα σ' ένα δραματικό περιβάλλον, με θεαματικές σκηνικές εικόνες και με την εποπτεία που παρέχουν, βαθαίνουν στη συνείδηση των συμμετεχόντων το αίσθημα ενός άλλου κόσμου. Η διαμόρφωση του χώρου, οι φωτισμοί, τα σκηνικά αντικείμενα, τα κοστούμια και το μακιγιάζ, οι μουσική και οι ήχοι, δυναμώνουν το στίγμα του φανταστικού αυτού κόσμου, καθώς με τη φυσική τους υπόσταση εμπλουτίζουν το σκηνικό αποτέλεσμα. Με ένα δικό μας ριζοσπαστικό τρόπο που επινοήσαμε μαζί με τα παιδιά, δίνουμε στους θεατές να αντιληφθούν το μυθοπλαστικό χώρο και χρόνο πάνω στη σκηνή.<sup>235</sup>

Χωρίζουμε το σκηνικό περιβάλλον, σε δυο μικρότερες περιοχές δράσης και ζωντανεύουμε από τη μια πλευρά τον **χώρο** και από την άλλη τον **αντί-χώρο** με τα δικά μας πάντα δεδομένα. Στο διήγημα *Στο Χριστό στο κάστρο*, στη μια πλευρά που είναι ο **χώρος** αναβιώνει η θαλπωρή και η ζεστασιά του σπιτιού ή της εκκλησίας του παπά- Φραγκούλη. Με τη συμπληρωματική χρήση διάφανων και χρωματιστών φίλτρων, κάποιων επίσης βυζαντινών εικόνων, μαζί με κάποια κηροπήγια και μανουάλια κατασκευασμένα κατάλληλα από τα παιδιά, νιώθει ο θεατής ότι βλέπει μπροστά του ένα πολύχρωμο ψηφιδωτό που θυμίζει ξωκλήσι από την Βυζαντινή παράδοση του τόπου μας. Εδώ παρουσιάζεται η σεβάσμια μορφή του παπά και η αξιαγάπητη πρεσβυτέρα με όλη την καλοσύνη και την αφέλεια που διαθέτει ταυτόχρονα. Ο θεατής προσανατολίζεται αμέσως, γιατί οι μικροί καλλιτέχνες

<sup>234</sup> Γραμματάς, Θ. (2001) 89.

<sup>235</sup> Παπαδόπουλος, Σ. (2010) 301.

προσδιορίζουν τη χρονολογία της δράσης, κατονομάζουν συγκεκριμένα πρόσωπα, και συζητούν για δυο συντοπίτες τους που αποκλείστηκαν από το χιόνι σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Οι απορίες αυτών που παρακολουθούν την παράσταση περιορίζονται σε πρακτικά ζητήματα της ιστορίας. «Αν θα προφτάσουν να γιορτάσουν τα Χριστούγεννα με τους δικούς τους».

Εδώ μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε όρους του Οράτιου για δυο παραδοσιακούς τρόπους έναρξης των διηγημάτων. Αν και φαινομενικά αρχίζουν *in medias res* (ο παπά- Φραγκούλης είναι ήδη καθισμένος στο τραπέζι με την παρέα του) στην πραγματικότητα ξεκινάει *ab ovo* (ο παπά- Φραγκούλης αναφέρεται ρητά στην αφετηρία της δράσης του διηγήματος).<sup>236</sup> Παρότι οι μαθητές έχουν δημιουργήσει ένα τέλειο και μάλλον λεπτομερειακό σκηνικό, η αφαιρετική αντίληψη στη διαμόρφωση του χώρου, μπορεί να εγγηθεί την κινητοποίηση της φαντασίας του θεατή,<sup>237</sup> γι' αυτό ξεναγούν το θεατή με την αφήγηση τους, στο ερειπωμένο Κάστρο και στις αναμνήσεις των παιδικών εκδρομών, με τη συνοδεία γηραιών γυναικών με αποτέλεσμα να αποκρυπτογραφείται ο ιστορικός χώρος και να «ζωοποιείται» ο χρόνος της παράστασης.<sup>238</sup> Οι μικροί ηθοποιοί κατορθώνουν εύστοχα να συλλάβουν και το χιούμορ του Παπαδιαμάντη και το μεταδίδουν με έναν άριστο τρόπο. Ο παπά-Φραγκούλης πηγαίνοντας στο κάστρο για τη Χριστουγεννιάτικη Θεία λειτουργία ρωτά τον Κυρ-Αλεξάνδρη τον ψάλτη τι σημαίνει «Ο ανυψώσας το κέρας ημών»<sup>239</sup> κι εκείνος εννοεί ότι ο ανυψώσας, είναι ο ανιψιός σας. Σ' αυτό λοιπόν το χώρο επικρατεί η γαλήνη, η κατανόηση και η μυσταγωγία.<sup>240</sup>

Ας πάμε όμως τώρα και στο δεύτερο χώρο της σκηνής τον **αντι- χώρο**. Τον δημιουργήσαμε να είναι διαφορετικός, ένας βράχος απόκρημνος κρύος όπου επικρατεί η θύελλα και η τρικυμία. Η χρήση κάποιων προβολέων, μαζί με κάποια ηχητικά εφέ από ένα αρμόνιο, που παριστάνουν τρικυμία και δυνατό άνεμο, δημιουργούν ένα χώρο αρνητικό, γεμάτο φόβο ανησυχία και υποψία.<sup>241</sup> Ένας ροοστάτης, μάλιστα αυξομειώνει την ένταση του φωτός, και δίνει τα δικά του συναισθηματικά και καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Πάνω στο μέρος αυτό της σκηνής βρίσκεται μια βάρκα και το πλήρωμα καταφέρει να ανεβεί πάνω με μια σκάλα. Μαζί με τον παπά- Φραγκούλη, την παπαδιά, τη μεγάλη τους κόρη και τον ανήλικο γιο, βρίσκονται, ο μπάμπια-Στεφανής με τον δεκαεπταετή γιό του, που ήταν και ο ναύτης του, η θειά- Μαλαμώ, ο κυρ-Αλέξανδρος ο ψάλτης, τρεις άλλοι πανηγυριστές και τέσσερεις προσκυνήτριες.<sup>242</sup> Σιγά- σιγά σβήνουν τα φώτα και μια στοχαστική ατμόσφαιρα δημιουργείται και ανεβάζει την ψυχοδιανοητική και δραματική ένταση. Η ένταση από το έρεβος, το άκουσμα φωνών, ομιλιών και τρόμου, κινητοποιεί το

<sup>236</sup> Nuttall, A. D. (1992) 63-84.

<sup>237</sup> Μπακονικόλα, Χ. (2002) 80-81.

<sup>238</sup> Μερακλής, Μ. Γ. (1981) 299-305.

<sup>239</sup> Είναι η καταβάσια της γ' ωδής του κανόνα των Χριστουγέννων, ποίημα Κοσμά επισκόπου Μαΐουμά.

<sup>240</sup> Καβάσιλα, Ν. χ.χ. 150.

<sup>241</sup> Greimas, A. J. (1966) 52-53.

<sup>242</sup> Κεσελόπουλου, Α. Γ. (2006) 70-71.

ενδιαφέρον των θεατών, που κι αυτοί βρίσκονται στο σκοτάδι. Ο χώρος γίνεται ενιαίος, χάνονται τα όρια ανάμεσα στη σκηνή και στους θεατές. Η απουσία κάθε ίχνους φωτός διευκολύνει τη φαντασία τους να δημιουργεί τις δικές της εικόνες και σκέψεις.<sup>243</sup> Και έτσι όλη αυτή η δημιουργική συνεργασία των νεαρών ηθοποιών, αφού λάβει υπόψη της, τις βιωματικές εμπειρίες, τη συσσωρευμένη γνώση και τη γενικότερη καλλιέργεια του κοινού, επιτυγχάνει μια καλλιτεχνική δημιουργία που συνενώνει και συνδέει αρμονικά και ισόρροπα περισσότερες μορφές τέχνης (Λογοτεχνία, μουσική, χορό ζωγραφική), που συνιστούν όλες μαζί το θέατρο, ένα πολιτισμικό φαινόμενο και ένα αγαθό, η αξία του οποίου δικαιολογημένα έχει αναγνωρισθεί και ο ρόλος του διαχρονικά παραμένει αναλλοίωτος.<sup>244</sup>

Την επόμενη χρονιά τα Χριστούγεννα του 2011, στο ίδιο Γυμνάσιο, της Μακρακώμης παρουσιάσαμε το έργο του Παπαδιαμάντη, *Τα Χριστούγεννα του Τεμπέλη*. Το έργο αυτό, επιλέχθηκε από τα ίδια τα παιδιά, και μπορεί να εκληφθεί ως πεδίο προβολής προτύπων. Ο τεμπέλης είναι ένας αντί-ήρωας, και μπορεί να συμβάλλει στη διαπαιδαγώγηση των μαθητών με την αποφυγή και τη σύνεση. Είναι ένας άνθρωπος οκνηρός, που πίνει συνεχώς σε μια ταβέρνα και αδιαφορεί για την οικογένειά του και τα παιδιά του. Οι νεαροί δημιουργοί της παράστασης χρειάστηκε να αντιμετωπίσουν κριτικά το έργο του συγγραφέα και να προχωρήσουν στη συνέχεια σε μια πρωτότυπη δική τους δημιουργία, γεμάτη διδάγματα, αλλά και απάντηση στις σύγχρονες προκλήσεις της δικής τους κοινωνίας και εποχής.

Εκτός των άλλων παραστάθηκε μέσα σ' ένα περιβάλλον ευχάριστης και δημιουργικής επικοινωνίας, γιατί ήταν έντονο το στοιχείο της χαράς και της διασκέδασης ενόψει των εορτών. Ο μαθητής που υποδύθηκε το ρόλο του πρωταγωνιστή, επιλέχθηκε πολύ εύκολα και μετά από γενική ομοφωνία, γιατί ήταν ο ευχάριστος τύπος, που μπορούσε να υλοποιήσει με ευκολία και χάρη όλες τις παραξενιές του τεμπέλη. Και οι άλλοι μαθητές έμαθαν με ευκολία το ρόλο τους και όλοι βοήθησαν συνολικά για να έχει επιτυχία η παράσταση. Η επιλογή τους έγινε με "audition" μέσα στην τάξη, ενώπιον των άλλων μαθητών, γεγονός που αποτέλεσε κοινή επιλογή απ' όλους και δεν αμφισβητήθηκε τίποτα κι από κανέναν. Άλλωστε το μήνυμα του συγκεκριμένου έργου το πέρασαν οι νεαροί μαθητές και έκαναν τους θεατές-δέκτες, κοινωνούς της παράστασης και πραγματοποίησαν τους στόχους και τις επιδιώξεις που είχαν θέσει από την αρχή. Το σκηνικό, που πάλι τα ίδια τα παιδιά το μορφοποίησαν, παρίστανε τον εσωτερικό χώρο μιας ταβέρνας, της ταβέρνας του «Πατσόπουλου». Ο δικός μου ρόλος ως σκηνοθέτη ήταν καθοδηγητικός και διορθωτικός. Μεσολαβούσα ανάμεσα στο κείμενο του συγγραφέα, με επεξηγηματικό τρόπο, ιδιαίτερα σε γλωσσικά θέματα. Γενικά η αναπαράσταση του συγκεκριμένου έργου καλλιέργησε την κριτική σκέψη των μαθητών, αλλά και τη φαντασία τους, κέντρισε το αισθητικό και το γλωσσικό τους κριτήριο, και επί πλέον ανέπτυξε το ταλέντο τους, για την εύρεση εναλλακτικών λύσεων.

---

<sup>243</sup> Παπαδόπουλος, Σ. (2010) 303.

<sup>244</sup> Γραμματάς, Θ. (2009) 423.

**Ολοκληρώνοντας** θα λέγαμε ότι, για την υλοποίηση της θεατρικής παράστασης γενικότερα και την επιτυχή πρόσληψη του σκηνικού θεάματος από τους θεατές στην πλατεία, απαιτείται η συνεργασία και αρμονική συνύπαρξη περισσότερων αισθητικών κωδίκων και καλλιτεχνικών δεδομένων, τα οποία προέρχονται από περισσότερους σαφώς διακριτούς τομείς της πολιτιστικής δραστηριότητας του ανθρώπου. Αρχικά βέβαια είναι το ίδιο το δραματικό κείμενο, που ως ιδιαίτερη μορφή έντεχνου λόγου, προσδιορίζει τις αρετές και τα ζητούμενα της λογοτεχνίας: και αυτό ακριβώς αντιπροσωπεύει η τέχνη του Παπαδιαμάντη, που με μεγάλη αλήθεια τυπώνει τη σφραγίδα της ζωής μέσα απ' τα έργα το υ με αμεσότητα και παραστατικότητα, συνδηλωτική χρήση του λόγου, αφηγηματικές τεχνικές, μεταφορική- συμβολιστική αναγωγή της πραγματικότητας, παράλληλα όμως και ο σκηνοθέτης με αυθόρμητη και αυτόνομη δημιουργική πρωτοβουλία,<sup>245</sup> διασκευάζει τις σκέψεις και τα μηνύματα του συγγραφέα και με τη φαντασία και το όραμα του ηθοποιού, παρουσιάζει στο κοινό με άρτια έκφραση, τις αξίες και τα ιδανικά, που τα βιώνει αισθητικά και τους δίνει διαχρονική και καθολική ισχύ.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Στανισλάβσκι, Κ. (1986)29.

<sup>246</sup> Αντονέν, Α. (1992) 45.

## Βιβλιογραφία

1. Abrams, M.H. 2001: *Ο καθρέφτης και το φως: Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*, μτφρ. Μπερλής, Α. Αθήνα: Κριτική.
2. Bahktine, M. 1978: *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris.
3. Bakhtine, M. 1981: *The Dialogic Imagination*. Texas.
4. Beck, H. G. 1965: «Η ρητορική των Βυζαντινών ως έκφρασις του βυζαντινού πνεύματος» *Επιστ. Επετ. Φιλολ. Σχολ. Αριστ. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, 9.σ. 101-112.
5. Bouchet, Rr. 1995: «Les romans de Papadiamantis et l'elaboration d'un mythe personnel. 1. Un lieu d'origine incertain, investi par la mort», *Revue des Études Néo-helléniques* 4.
6. Bouchet, Rr.1994: *Le Nostalgique. L'Imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Ppd.*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris : Sorbonne.
7. Brecht, B. 1972-1979: *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris 2 vol.
8. Cahir, L. C. 2006: «Short Stories into Film», *Literature Into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson N.C., McFarland.
9. Chevrel, Y. 1982 : *Le Naturalisme*, Paris: PUF.
10. Constantinides, E. 1985: “Toward a Redefinition of Greek Romanticism”, *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 3.
11. Constantinides, E. 1988: «Love and Death: The Sea in the Work of Alexandros Papadiamantis», *Modern Greek Studies Yearbook*, τομ.4<sup>ος</sup> 99-100.
12. Craig, E. G. 1970: *Die Kunst des Theatres. Erster Dialog. Über die Kunst des Theatres*. Berlin.
13. Culler, J. 1974: *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. London: Elek.
14. Culler, J. 1975: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
15. Dort, B. 1982. *Un jeu du temps. Notes prematurees*. Journal du theatre national de Chaillot, Paris.
16. Dumézil, G. 1983: *Du mythe au roman*. Παρίσι: β' έκδοση: PUF.
17. Durand, R. 1975: “Problèmes d'analyse structural et sémiotique de la forme théâtrale” in: *Sémiologie de la représentation*, (col.) Bruxelles, éd. Comrlexe.
18. Eberle, O. 1954: *Cenarola. Glaube, Tanz un Theater der Uruölker*, Olten/ Freiburg.
19. Ekman, P. 1973: *Cross-Cultural Studies of Facial Expression. A Century of Research in Review*. New York/ London.
20. Ekman, P. 1975: *Unmasking the Face*, Englewood Cliffs. New York.
21. Elam, K. 2001: *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*. Μετφρ. Διαμαντάκου, Κ. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
22. Eliade, M. 1975: *Traité D'Histoire des Religions*, Petite Bibliotheque Paris: Payot, κεφάλ. «La Structure des Symboles».

23. Fischer-Lichte, E. 2012. *Ιστορία του ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου*, μτφρ. Καλιφατίδης, Γ. 2 τόμ., Αθήνα: Πλέθρον,
24. Frye, N. 1996: *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957: *Ανατομία της Κριτικής, Τέσσερα δοκίμια*, εισαγωγή Ζ. Ι. Σιαφλέκης, πρόλογος – ελλ. Μετφρ.- επιμέλεια Γεωργουλέα, Μ. Αθήνα: Gutenberg (Το μυστικό και το παράδειγμα. 4), 1996.
25. Goethe, F.W. 1949: *Die Leiden des jungen Werthers*, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Zürich, Artemis Verlag, τ.4. 384.
26. Greimas, A. J. & Fontanille, J.1991: *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris: Seuil.
27. Greimas, A. J. 1966: *Sémantique structural. Recherche de méthode*. Paris : Larousse.
28. Hegel, F.W. 1832: *Esthétique* (traduction de S. Jankélévitch), Aubier- Montaigne, Paris, 1965.
29. Issacharoff, M. 1981: “Space and Reference in Drama” *Poetics Today*, vol. II, n<sup>o</sup> 3.
30. Jauss, H.R. 1995: *Η Θεωρία της Πρόσληψης: Τρία μελετήματα*, μετφρ., Πεχλιβάνος, Μ. Αθήνα: Εστία.
31. Jones, E. 1949: *Hamlet and Oedipus*. London.
32. Kermode, F. 1976: *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
33. Kowzan, T. 1975: *Littérature et spectacle*. Mouton, Παρίσι: Χάγη.
34. Kristeva, J. 1969 : *Recherches pour une Sémanalyse*, Éditions du Seul, Paris : Point.
35. Lanham, R. A. 1990: *A Handlist of Rhetorical Terms*, 2<sup>η</sup> έκδ., Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press. [ αρχική έκδοση 1968].
36. Leach, R. 2008: *Theatre studies: The Basics*, London.
37. Lesky, A. 1981: *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* μτφρ. Τσοπανάκη, Α. Θεσσαλονίκη.
38. Lucacs, G. 1972: *The historical novel*. New York: Penguin.
39. Mauron, Ch. 1962: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, José Corti.
40. Micheli, R. 2010: “Emotions as Objects of Argumentative Constructions”, *Argumentation* 24, σσ. 1-17.
41. Moore, S. 1992: *Το σύστημα Stanislavsky: Η επαγγελματική εκπαίδευση ενός ηθοποιού*. (μετφρ.) Τσάκας, Α. Αθήνα: Παρασκήνιο.
42. Mukarovsky, J. 1941: “Dialog a monolog”, *Kapitoly z Ceské poetiky*, vol. I, Praha (trad.anglaise dans J.M.1977).
43. Mukarovsky, J. 1977: “Two Studies of Dialogue” Στους Burbank- Steiner (εκδ.) σ. 81-115.
44. Nuttall, A. D. 1992: *Openings: Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*. Οξφόρδη.
45. Pavis, P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Στρουμπούλη, Α. Αθήνα: Gutenberg

46. Peirce, C. 1978: *Écrits sur le signe* (textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle) Paris: Le Seuil.
47. Poe, E. A. 1984: *Essays and Reviews*, New York, The Library of America από το δοκίμιο “The Philosophy of Composition”
48. Propp, V. 1968: *Morphology of the Folktale*. trans.Scott, L. Austin and London: University of Texas.
49. Propp, V. 1987: *Μορφολογία του παραμυθιού*. (μετφρ.) Παρίση, Αρ. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
50. Ricœur. P. 1975: *La Métaphore Vive*, Éditions du Seuil, Collection, L’Ordre Philosophique, Paris.
51. Saunier, G.M. 2001: *Εωσφόρος και Άβυσσος: Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Άγρα.
52. Saussure, (de) F. 1971: *Cours de Linguistique Générale*. Publié par C. Bally & A. Sechehaye, et al. Payot.
53. Schaeffer, J. M. 1986: “Du texte au genre” στο συλλογικό έργο *Théorie des genres* υπό τη διεύθυνση των Gérard Genette και Tzvetan Todorov, Seuil. Paris.
54. Schiller, F.1968: *Sämtliche Werke*, Winckler Verlag. München, 2 vol.
55. Schöne, G. 1944: *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Calli-Bibbiena nach den Perspektivbühne*. Leipzig.
56. Simons, H.W.1990: “The Rhetoric of Inquiry as an Intellectual Movement” στον τόμο Simons, H.W. (έκδ.), *The Rhetorical Turn: Invention and Persuasion in the Conduct of Inquiry*, Chicago and London: The University of Chicago Press, σσ.1-13.
57. Smith, O. 1934: «*Relativism in Bonald’s Literary Doctrine*» *Modern Philology*, XXXII. σσ.193-210.
58. Stanzel, F.K. 1999: *Theorie des Erzählens*, 3<sup>η</sup> αναθεωρ. Εκδ., Göttingen:Vandenhoeck & Ruprecht (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher. 904), 1985= *Θεωρία της αφήγησης*, ελλ. Μτφρ. Κ. Χρυσομάλλη-Henrich. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
59. Vitti, M. 1980: *Ιδεολογική Λειτουργία της Ελληνικής Ηθογραφίας*. Δεύτερη έκδοση. Αθήνα: Κέδρος.
60. Weinberg, D.R. 1977: *The Nature, Style and Aesthetics of Papadiamantian Prose*. Michigan State University.
61. Wellek, R. για τον Schlegel, F. 1955: *A History of Modern Criticism:1750-1950*. Vol. II: *The Romantic Age*, New Haven: Yale University Press.
62. Wisse, J. 1989: *Ethos and Pathos. From Aristotle to Cicero*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, Publisher.
63. Zeki, S. 2002: *Εσωτερική όραση. Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ηράκλειο.
64. Αλιβιζάτος, Ν. Κ.: *Το σύνταγμα και οι εχθροί του στη Νεοελληνική Ιστορία 1800-2010*. Πόλις.
65. Άλκηστις 1991: *Η δραματοποίηση για παιδιά*. Αθήνα: Πεδίο.
66. Άπαντα Παπαδιαμάντη, χ.χ Αθήνα: Κουτσούμπος, Π.

67. Αριστοτέλους, 1975: *Μετά τα Φυσικά 1074b*, μτφρ. Κυριόπουλου, Ν. Αθήνα: Πάπυρος.
68. Αριστοτέλους, 1960: *Περί ποιητικής*: μετάφρασις υπό Σ. Μενάρδου, Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία υπό Ι. Συκουτρή, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
69. Αρτώ, Α. 1992: *Το θέατρο και το είδωλό του*. (μετφρ.) Μάτεσις, Π. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.
70. Ασλανίδης, Ε. Γ. 1988: *Το μητρικό στοιχείο στη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Ράππας.
71. Βελουδής, Γ. 2008: «Δράμα» Στο *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
72. Γκροτόφσκι, Γ. 2010: *Για ένα φτωχό θέατρο*. Αθήνα: Κοροντζή.
73. Γραμματάς Θ. 2004: *Το θέατρο στο σχολείο*. Αθήνα: Ατραπός.
74. Γραμματάς, Θ. 1996: *Fantasyland. Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Αθήνα: τυπωθήτω.
75. Γραμματάς, Θ. 2001: *Διδακτική του θεάτρου*. Αθήνα: τυπωθήτω.
76. Γραμματάς, Θ. 2005: *Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση των εκπαιδευτικών*. Αθήνα: τυπωθήτω.
77. Γραμματάς, Θ. 2009: *Θέατρο και Παιδεία*. Αθήνα: Copyright.
78. Γραμματάς, Θ. 2010: *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*. (επιμ.) Πατάκη
79. Γραμματάς, Θ. 2011: *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*. Αθήνα: Εξάντας.
80. Γραμματάς, Θ. 2006: «Δραματουργικές τεχνικές και κώδικες του θεάτρου σε διασκευές κλασικών έργων για ανήλικους θεατές», *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους*. Επιμ. Γραμματάς, Θ. σειρά Θέατρο- Λογοτεχνία. Αθήνα: ΙΜΠ
81. Ελύτης, Ο. χ.χ. *Η Μαγεία του Παπαδιαμάντη*. Ύψιλον.
82. Ζηροπούλου, Κ. 2013: Θ.Σ.Π.50: Οδηγός Μελέτης. Ρακίνα: Φαίδρα.. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
83. Θεοδοσοπούλου, Μ. 2001: *Μετ' έρωτος και στοργής. Κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Νεφέλη.
84. Θωμαδάκη, Μ. 1989: «Η επέμβαση του σκηνοθέτη στη διαδικασία της παράστασης» *Εκκύκλημα* 20,20-23.
85. Καβάσιλα, Ν. χ.χ.: *Ερμηνεία της θείας Λειτουργίας* ΡC. 150,372B.
86. Καραμήτρου Κ. 2010: *Η καλλιέργεια της κιναισθητικής νοημοσύνης μέσα από το θεατρικό παιχνίδι*. Αθήνα: Παπαζήσης.
87. Καργάκος, Σ. 1997: *Ξαναδιαβάζοντας τη Φόνισσα*: Μια νέα κοινωνική και πολιτική θεώρηση του Παπαδιαμάντη. Αθήνα: Gutenberg.
88. Κεσελόπουλου, Α. Γ. 2006: *Η λειτουργική παράδοση στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*. Θεσσαλονίκη: Πουρναρά, Π.
89. Κολυβάς, Ι. Κ. 1991: *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου. Μελετήματα για τον Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Νεφέλη.
90. Κούλογλου, Στ. 2001: *Μην πας ποτέ μόνος στο ταχυδρομείο*. Αθήνα: Ωκεανίδα.



91. Λαπαθιώτης, Ν. «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης» εφ. *Ελεύθερος Λόγος* 16. 23/3/1924.
92. Λορεντζάτος, Ζ. 1994: *Μελέτες*. Τομος Α΄. Αθήνα: Δόμος και Μουσείο Μπενάκη.
93. Λουκάτος, Δ. Σ. 1977: *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
94. Μαλεβίτση, Χ. 1981: «Ο αρχέγονος Παπαδιαμάντης» στον τόμο *Φώτα Ολόφωτα*. Αθήνα: ΕΛΙΑ.
95. Μανουσάκης, Γ. 2002: *Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη: Ο έρωτας στα χιόνια*. Βιολέττα.
96. Μερακλής, Μ. Γ. 1981: Ηθογραφικός Νατουραλισμός, Μερικά σχόλια στο «Φτωχό Άγιο» του Παπαδιαμάντη στο συλλογικό τόμο «Φώτα Ολόφωτα». Επιμέλεια Τριανταφυλλόπουλος, Ν.Δ. Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α.
97. Μοσχονάς, Εμμ. Ι. 1981: (επιμ.-εισαγ.) *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Αλληλογραφία*. Σημ. Ο. Merlier: Αθήνα: Οδυσσέας.
98. Μουδατσάκης, Τ. 1994: *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το Θεατρικό παιχνίδι. Η Δραματοποίηση*. Καρδαμίτσα.
99. Μουδατσάκης, Τ. 2005: *Το θέατρο ως πρακτική τέχνη στην εκπαίδευση: Από τον Stanislavsky, τον Brecht και τον Grotowski στο σκηνικό δοκίμιο*. Αθήνα: Εξάντας.
100. Μουλάς, Π. 1974: (επιμ.) *Ο Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος* Αθήνα: Ερμής.
101. Μπακονικόλα, Χ. 2002: *Η Θεατρική σχολική δημιουργία*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς- Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών.
102. Μπαμπινιώτης, Γ. 1998: *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
103. Μπάρμπα, Σ.- Σαβαρέζε, Ν. 2008: *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού*. Αθήνα: Κοάν.
104. Μποζιζίο Π., 2010: *Η Ιστορία του θεάτρου*, Α΄ Τόμος, μετάφραση Νταρακλίτσα Ε., Αθήνα: Αιγόκερως.
105. Νικολαΐδης, Α. χ.χ. «Το αρχιπέλαγος του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη» *Τετράδια «Ευθύνης»* 15.
106. Ντοστογιέφσκι, Φ. 1982: *Έγκλημα και τιμωρία*. Τομ. 2<sup>ος</sup> μετφρ. Πατατζής, Σ. Αθήνα: Γράμματα.
107. Παλαμάς, Κ. 1899: « Η μούσα του Παπαδιαμάντη» *Άπαντα Κωστή Παλαμά*. Τομ.10<sup>ος</sup> 310-319.
108. Παλαμάς, Κ. 1899: *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης*. Τέχνη 1.
109. Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ. χ.χ *Το περιβόλι της Παναγιάς: Αγιορείτικα και άλλα οδοιπορικά*. Αθήνα: Ακρίτας.
110. Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος 1989: Άπαντα, τόμοι 1-5, Κριτική έκδοση Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, Αθήνα: Δόμος
111. Παπαδόπουλος, Σ. 2010: *Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Αθήνα.
112. Παπακώστα, Α. 2008: «Θέατρο για παιδιά: Σύγχρονες προσεγγίσεις - επιλογές και αξιολογήσεις», *Δελτίο* 40, 43-46.

113. Παπαντωνίου, Χ. Δ. «Το διηγηματογραφικόν έργον του Παπαδιαμάντη» εφ. *Καιροί* 5/1/1911.
114. Πάσχος, Π.Β. χ.χ. *Παπαδιαμάντης: Μνήμη δικαίου μετ' εγκωμίων*. Αθήνα: Αρμός.
115. Πετράκου Κυριακή. 2012. Θ.Σ.Π.50: Οδηγός Μελέτης. *17η Εβδομάδα*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
116. Πεφάνης, Γ. 2012 *Το Θέατρο και τα σύμβολα*. Αθήνα: Παπαζήση.
117. Πλάκας, Δ. 1981: «Η Ρομαντική διάσταση του Παπαδιαμάντη» στο *Μνημόσυνο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Τετράδια Ευθύνης 15.
118. Πλάτωνος, *Πολιτεία*. 1939: μετφρ. Γεωργούλη, Κ.
119. Πολίτη, Τζ. 1995: «Δαρβινικό κείμενο και η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη. Πρόταση ανάγνωσης», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας*. Δόμος. 253-269.
120. Πολίτου- Μαρμαρινού, Ε. 1996: *Παπαδιαμάντης, Maurassant και Τσέχωφ. Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη*. [Ανακοίνωση στο Διεθνές συνέδριο για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη. Σκιάθος, 20-24 Σεπτεμβρίου 1991]. Σύγκριση. Comp. 7.
121. Πολίτου- Μαρμαρινού, Ε. 1997: «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης» σειρά *Η παλιότερη Πεζογραφία μας*, τομ. ΣΤ' Αθήνα: Σοκόλης σ. 114-158.
122. Πούχγερ, Β. 2010: *Θεωρητικά Θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήση.
123. *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Παπαδιαμάντη*, Α.1996: ( Σκιάθος 20-24 Σεπτεμβρίου 1991) Αθήνα: Δόμος.
124. Ράμφος, Σ. 2010: *Το αδιανόητο τίποτα. Φιλοκαλικά ριζώματα του Νεοελληνικού μηδενισμού*. Αθήνα: Αρμός.
125. Ράμφος, Σ.: 1995: *Τριώδιον. Τόπος ύπερουράνιος- Ή παλινωδία του Παπαδιαμάντη. Μελέτη θανάτου*. Αρμός.
126. Ρωμαίος, Κ. 1979: «Το γλωσσικό Ιδίωμα της Σκιάθου και οι Διάλογοι του Παπαδιαμάντη» *Στον Τριανταφυλλόπουλο*. (εκδ) 191-206.
127. Ρώτας Β. (χ.χ.): *Οδηγός για σχολικές παραστάσεις*. Αθήνα: Μπούρας.
128. Σέξτου, Π. 2007: *Δραματοποίηση. Το βιβλίο του θέατρο-παιδαγωγού*. (Μέθοδος- Εφαρμογές- Ιδέες). Καστανιώτη, Αθήνα.
129. Στανισλάβσκι, Κ. 1986: *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*. (μετφρ.) Κονδύλης, Φ. Αθήνα: Δαμιανός.
130. Στεργιόπουλος, Κ. 1986: «Ο Παπαδιαμάντης σήμερα», στο *Περιδιαβάζοντας, Β': Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας*. Αθήνα: Κέδρος.
131. Τέτσης, Π. Απρίλιος/ Μάιος /Ιούνιος 2011: «Ο ερωτικός και αισθητικός Παπαδιαμάντης». (περ.) *Φιλολόγος*. Τομ. ΛΔ'. Τευχ.144. Ιανός.
132. Τζιόβας, Δ. 1987: «*Λογοκεντρισμός, Αποδομισμός και το μίasma της γραφής*» στο *μετά την Αισθητική*. Αθήνα: Γνώση.
133. Τζιόβας, Δ. 1993: *Το παλίμνηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*. Αθήνα: Οδυσσέας. 227-238.
134. Τζιόβας, Δ. 1996: «Ερμηνεύοντας το Όνειρο στο κύμα», *Πρακτικά του Α' Διεθνούς συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη [1991]*. Αθήνα: Δόμος.

135. Τριανταφυλλόπουλος, Ν. Δ: 1991. *Με τον τρόπο του Παπαδιαμάντη: Μια ανθολογία αφηγημάτων*. Αθήνα: Κέδρος.
136. Τωμαδάκης, Β. Ν. 1983: *Νεοελληνικά, Δοκίμια και μελέται*. Τομ. Β' Αθήνα.
137. Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. 1987: *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887- 1910*. Κέδρος.
138. Φαρίνου- Μαλαματάρη, Γ. 2005: (επιμ.) *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Παπαδιαμάντη: Επιλογή κριτικών κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
139. Χαλβατζάκης, Μ. 1960: *Ο Παπαδιαμάντης μέσα από το έργο του*. Αλεξάνδρεια.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Δικτυογραφία

1. artΚλεινάκη. «Φόνισσα : Στιγμές με τον Αλέξανδρο»  
06 /Αυγούστου/ 2012:  
<http://www.youtube.com/watch?v=33dEXuOYUxE>
2. Βαμβούσης, Μ. Σχόλια στη «Φόνισσα»: 01/ Φεβ /2012:  
<http://www.mixtape.gr/i-fonissa-sto-theatro-tis-odou-kefallinias/>
3. Βασιλικός, Β. «Μια απροσδόκητη συνάντηση» 02/ Μαΐου/ 2012:  
<http://www.youtube.com/watch?v=gm1U440FyKc>
4. Βλαχάκη, Μ. «Τ' αγνάντεμα» Δεκέμβριος /2011:  
[http://panagiotisandriopoulos.blogspot.gr/2012/02/blog-post\\_20.html](http://panagiotisandriopoulos.blogspot.gr/2012/02/blog-post_20.html)
5. Γαλανοπούλου, Ε. «Οι Χαλασοχώρηδες» στο Διακόνημα  
03/Νοεμβρίου/2013: <http://www.diakonima.gr/2013/11/03/>
6. Γραμματάς, Θ. «Εργαστήριο Γραφής-Δραματοποίηση» 05/Οκτωβρίου/2012  
<http://theodoregrammatas.com>
7. Γραμματάς, Θ. «Λαϊκό» και «Έντεχνο» στο Θέατρο. Πολιτισμική διάδραση και ώσμωση των ειδών 20/Μαρτίου/2012. <http://theduarte.org/2032012->
8. Δαχτυλάς, Δ. Σκηνοθεσία και αφήγηση: «Όνειρο στο κύμα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη» στο Θέατρο Scarabaeus στις Βρυξέλλες: 25/Οκτωβρίου/2011  
<http://www.youtube.com/watch?v=IzG0TxTIYV0>
9. Δημοκρατία και εκπαίδευση: «Το δικαίωμα της ψήφου: Από τα σφαιρίδια και τα ψηφοδέλτια στην ηλεκτρονική ψηφοφορία»:  
[http://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site\\_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/Koinotites/0\\_5koinotites.pdf](http://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/Koinotites/0_5koinotites.pdf)
10. Εταιρεία Τέχνης "Βιολέττα" «Όνειρο στο κύμα» 22 /Ιανουαρίου /2012:  
<http://www.youtube.com/watch?v=wo8nM4Eapcw>
11. Θέατρο Ν. Κόσμου «Έμποροι των Εθνών».  
03/ Απριλίου/ 2012:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KvFL0hw0Zt4>
12. Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας, σκηνοθεσία Λιβαθινού, Σ. «Η Φόνισσα»  
17/Οκτωβρίου/ 2012: <http://www.elculture.gr/theater/fonissa-43935>
13. Θεατρική ομάδα Αιτωλικού: «Η Φόνισσα» 05 /Μαρτίου/ 2011:  
<http://www.youtube.com/watch?v=G4ig72Hxv4s>
14. Θεατρική Ομάδα Σιούντα, Δ. «Έρωσ- Ήρωσ» στο " Θέατρο Χωρίς Αυλαία"  
19/ Σεπτεμβρίου/ 2012:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cJt6prl-Ou0>
15. Κουγέας, Σ. «Οι Χαλασοχώρηδες» *Το Βήμα*: 14 /Απριλίου/2012 05:45:  
<http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=453095>

16. Λιβαθινού, Σ. «Η Νοσταλγός» 01 /Οκτωβρίου /2001:  
<http://www.e-go.gr/timeout/article.asp?catid=18205&subid=2&pubid=46068>
17. Μητσούλη, Α. «Έρωτας στο χιόνι του Αλ. Παπαδιαμάντη» στον πεζόδρομο Βενιζέλου. 22 /Δεκέμβριου/ 2012:  
<http://www.artfools.gr/?p=18048>
18. Ομάδα Θεάτρου Όπερα, του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας: «Εμποροι των Εθνών»: 16/ Ιανουαρίου/ 2012  
[http://www.kavalanet.gr/enimerosi/news\\_static/1326743918.php](http://www.kavalanet.gr/enimerosi/news_static/1326743918.php)
19. Ομάδα Θεάτρου ΟΠΕΡΑ. Σκηνοθέτης: Αμπαζής Θ.6/ Νοεμβρίου/2011:  
<http://www.sgt.gr/gr/programme/event/225>
20. Πατσαλίδης, Σ. «Ο Αμερικάνος» *Αγγελιοφόρος* Θεσσαλονίκης- Παρασκευή 21 /Σεπτεμβρίου/2011, ώρα 9.00 μ.μ.  
<http://www.pkdi.gr/content/%CE%BF/>
21. Πολιτιστική Ομάδα Ηχόδραμα/2012: «Η Φόνισσα Μουσικοχορευτικό δρώμενο»:  
<http://www.echodrama.gr/index.php/gr/parastaseis/parastasi-h-fonissa>
22. Ροζοκόκη, Α. «Η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη στο Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας» *critique*: ηλεκτρονικό περιοδικό κριτικής για τέχνες και γράμματα:  
<http://www.critique.gr/index.php?&page=article&id=1006>
23. Σαράντος, Θ. «Ο Αμερικάνος» (Σκηνοθεσία-Ερμηνεία) Μουσική σύνθεση : Λάμπρος Πηγούνης. 12/ Ιουλίου /2013:  
[ithikonakmeotaton@gmail.com](mailto:ithikonakmeotaton@gmail.com)
24. Σμυρής, Γ. «Όνειρο στο κύμα του Παπαδιαμάντη, Α.» 11 /Ιουλίου/2011:  
<http://www.monopoli.gr/our-views/item/108185>
25. Σμυρής, Γ. «Χαλασοχώρηδες, Παζάρι ψήφων» 05/ Νοεμβρίου/2013:  
<http://www.monopoli.gr/our-views/item/123335-Eidame-toys-%C2%ABChalasochwrhdes%C2%BB-toy-Papadiamanth-Pazari-pshfwn>
26. Stratilio «Όνειρο στο κύμα» 21 /Μαΐου/ 2012, 7:20 μμ:  
<http://blogs.sch.gr/stratilio/archives/2188>
27. Τηλέγραφος, Ζ. και Μανουσιάκης, Δ. (Σκηνοθεσία): «Το μοιρολόι της φώκιας» 13/ Φεβ /2011: [www.papadiamandis.blogspot.com](http://www.papadiamandis.blogspot.com)
28. Φέρρης, Κ. 02/ Ιανουαρίου/2014  
<http://gym-platan.chan.sch.gr/pap/theater.htm>
29. Χατζάκης, Σ. (Σκηνοθεσία). *Το βήμα*: 22 /Μαρτίου /1998:  
<http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=97557>
30. Χρυσικάκος, Τ.-Λουδοβίκος των Ανωγείων: «Το άνθος του γαλού» Κάστρο Πάτρας . 27/ Οκτωβρίου/2012:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cfWWXYoivyY>



Φωτογραφία από την παράσταση *Στο χριστό στο κάστρο* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, στο θέατρο του Γυμνασίου Μακρακώμης Φθιώτιδος, με την Γ΄ τάξη του Γυμνασίου, τα Χριστούγεννα του 2010.

**Τσιάκα Δήμητρα**  
**Αρ.φοιτ.ταυτ:11200850**