

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

*Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



S2S

(Screen To Stage)

Από την Οθόνη στη Σκηνή:

Δυο περιπτωσιολογικές μελέτες στην Κύπρο

Αγγέλα Κωνσταντινίδου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:  
Χριστίνα Αδάμου

Ιούνιος 2017

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

**Θεατρικές Σπουδές**

**S2S**

**(Screen To Stage)**

**Από την Οθόνη στη Σκηνή:**

**Δυο περιπτωσιολογικές μελέτες στην Κύπρο**

**Αγγέλα Κωνσταντινίδου**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:  
Χριστίνα Αδάμου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Ιούνιος 2017**



## Περίληψη

Η μεταπτυχιακή διατριβή επικεντρώνεται στη διασκευή κινηματογραφικών ταινιών σε θεατρικές παραστάσεις. Παρουσιάζει τη θεωρία της διασκευής και των ειδικών χαρακτηριστικών της, επιχειρώντας να καλύψει τη βιβλιογραφική και μεθοδολογική έλλειψη συγκεκριμένων εργαλείων για τις διασκευές από την οθόνη στη σκηνή. Επίσης χρησιμοποιεί και αναλύει και άλλα μεθοδολογικά εργαλεία όπως η αφηγηματολογία και η σημειολογία, προκειμένου να μελετήσει σε βάθος τις διασκευές.

Η μεταπτυχιακή διατριβή επικεντρώνεται στο δεύτερο μέρος της στην διασκευή ταινιών σε θεατρικές παραστάσεις στην Κύπρο, χρησιμοποιώντας τα παραδείγματα των ταινιών *THE FULL MONTY* και *DEATH AT A FUNERAL* τα οποία διασκευάστηκαν σε θεατρικά έργα με τις ονομασίες *σώβρακLess* και *ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ* αντίστοιχα, από την θεατρική ομάδα «Point To», στη Λευκωσία. Από τις περιπτωσιολογικές μελέτες προκύπτουν συμπεράσματα ως προς τη σχέση των δύο μέσων και τη χρήση της αμεσότητας του θεάτρου αλλά και ως προς τη μεταφορά στο παρόν της κυπριακής πραγματικότητας.

## Summary

The postgraduate dissertation focuses on the Adaptation of Films into Theatrical Performances. It presents the theory of adaptation and its concepts, in an attempt to cover the bibliographical and methodological lack of certain methodological tools for screen to stage adaptations. It also uses and analyzes other methodological tools such as Narratology and Semiotics in order to study adaptations in depth.

The postgraduate dissertation focuses in its second part on the adaptation of films into theatrical performances in Cyprus, using the examples of the films *Full Monty* and *A Death at a Funeral*, which were presented under the names of *σώβρακLess (sovraless)* and *Ένας Θάνατος σε μία Κηδεία (Enas Thanatos se mia Kideia)* respectively, by the theatrical group "Point To" in Nicosia. With the help from these two case studies we can draw conclusions as to the relationship between the two means and the use of the theater's immediacy as well as the adaptation to the Cypriot reality.

### **Ευχαριστίες για την πολύτιμη βοήθειά τους:**

- Στην **κα Ευαγγελία Ονουφρίου** (ηθοποιό), ιδρυτικό (και ενεργό) μέλος της θεατρικής ομάδας «Point To».
- Στην **κα Δέσπω Νικολάου**, φιλόλογο.
- Στον **κο Αντώνη Ιωαννίδη**, σκηνοθέτη κινηματογράφου.

### **Ευχαριστίες για την επικοινωνιακή συνεργασία και βοήθεια:**

**Στην Τριμελή Επιτροπή** που απαρτίζεται από τις: **Χριστίνα Αδάμου** (Επόπτρια, μέλος ΣΕΠ, ΜΠΣ Θεατρικές Σπουδές, ΑΠΚυ), **Ελένη Τιμπλαλέξη** (Μέλος α', μέλος ΣΕΠ, ΜΠΣ Θεατρικές Σπουδές, ΑΠΚυ), **Ευγενία Αρσένη** (Μέλος β', μέλος ΣΕΠ, ΜΠΣ Θεατρικές Σπουδές, ΑΠΚυ).

# Περιεχόμενα

	<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>1-3</b>
<b>1</b>	<b>Η Διασκευή.....</b>	<b>4-19</b>
1.1	Θεωρητική Προσέγγιση.....	4-6
1.2	Ειδικά χαρακτηριστικά, Μεθοδολογικά Εργαλεία, Σύγκριση των δύο μέσων.....	6-19
1.2.1	Αφηγηματολογία.....	6-13
1.2.2	Σημειωτική.....	13-17
1.2.3	Οι Ηθοποιοί.....	17
1.2.4	Το Κοινό.....	17-18
1.2.5	Οι Συνθήκες.....	18-19
1.2.6	Εμπορική Διάσταση.....	19
<b>2</b>	<b>Περιπτωσιολογικές Μελέτες.....</b>	<b>20-41</b>
2.1	<i>THE FULL MONTY</i> / <i>σώβρακLess</i> .....	20-33
2.1.1	Η ταινία: <i>Full Monty</i> (1997).....	20-22
2.1.2	Η θεατρική Διασκευή: <i>σώβρακLess</i> (2013).....	22-24
2.1.3	Από την Οθόνη στη Σκηνή.....	24-33
2.2	<i>DEATH AT A FUNERAL</i> / <i>ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ</i> .....	33-41
2.2.1	Η ταινία: <i>DEATH AT A FUNERAL</i> (2007).....	33-34
2.2.2	Η θεατρική Διασκευή: <i>Ένας θάνατος σε μία κηδεία</i> (2014).....	34-35
2.2.3	Από την Οθόνη στη Σκηνή.....	35-41
<b>3</b>	<b>Επίλογος.....</b>	<b>42-45</b>
	<b>Παραρτήματα .....</b>	<b>46-107</b>
A	Επιπλέον Πληροφορίες για τις ταινίες και τα θεατρικά.....	46-94
B	Εικόνες και Σχεδιαγράμματα.....	95-107
	<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>108-109</b>
	<b>Ιστοσελίδες.....</b>	<b>110</b>
	<b>Βίντεο.....</b>	<b>111</b>

# Εισαγωγή

Ως το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα οι βασικές μορφές του θεάματος ήταν η λαϊκή γιορτή, ο χορός και το θέατρο, με παραλλαγές που επέβαλαν οι κοινωνικές ανάγκες κι επεξεργάσθηκαν διάφοροι παραγωγοί στις αντίστοιχες εποχές. Το θέαμα, από αυτή την άποψη, παρουσίασε μία εξέλιξη. Καμία όμως ριζική ανανέωση ως αυτό το χρονικό όριο. Στον 20<sup>ο</sup> αιώνα εμφανίστηκε μία καινούργια μορφή θεάματος, ο κινηματογράφος, που κάλυψε ανάγκες ανάλογες με τη λογοτεχνία γι' αυτό και η σχέση μεταξύ των δύο είναι στενότερη. Ο θεατής περίμενε να ψυχαγωγηθεί, να μάθει και να πληροφορηθεί από τον κινηματογράφο, αλλά και να αναγνωρίσει μέσα από τις ταινίες τη δική του κατάσταση, να βρει τους χώρους που επιθυμούσε να είναι ή που πέρασε, να δει τα πρόσωπα που τον αντικαθιστούν στην περιοχή του φανταστικού ή που ανταποκρίνονται στην επιθυμία για ένα δικό του τρόπο ζωής και δράσης, να επιβεβαιώσει μια εμπειρία, μια φαντασίωση ή άποψη, διαδικασίες που διευκολύνει η καθαρότητα και η αμεσότητα της κινηματογραφικής εικόνας (Κολοβός 1988: 28-32), που ικανοποιεί παράλληλα την αρχέγονη ανάγκη του ανθρώπου για μυθολογία και μυθογνωσία, προσφέρει διασκέδαση, πληροφόρηση, εξυπηρετεί ιδεολογικές και πολιτικές σκοπιμότητες, ικανοποιεί την ανθρώπινη ανάγκη για χαρά, συγκινεί και ξυπνά τη συνείδηση, τροφοδοτεί τη φαντασία, ξυπνά το ερέθισμα της νοσταλγίας και της επιθυμίας, έχει αισθητική αξία, μεταδίδει μηνύματα, μεταβιβάζει εικόνες, και ιδέες και είναι παράλληλα βιομηχανία, μορφή τέχνης και μέσο μαζικής επικοινωνίας (Κολοβός 1988: 79-81). Ο κινηματογράφος αποτελεί μια σχετικά πρόσφατη ανακάλυψη, ενώ οι περισσότερες διασκευές που έχουν μελετηθεί αφορούν έργα που προέρχονται από λογοτεχνικές πηγές, καθώς μεγάλο μέρος από την πρώτη γενιά των μελετητών, που εισήγαγαν τη διασκευή στις κινηματογραφικές σπουδές, προέρχονταν από τμήματα της φιλολογίας ή φιλοσοφίας (Welsh, Lev 2007: 46). Ο McFarlane υποστηρίζει ότι η θεωρία της διασκευής εμποδίζει την ανάπτυξη πιθανώς ικανοποιητικότερων και ουσιαστικότερων θεωρητικών προσεγγίσεων όσον αφορά στο φαινόμενο της, καθώς δεν αντιμετωπίζει τη μεταφορά ως δημιουργική διαδικασία σύγκλισης μεταξύ των τεχνών (Κακλαμανίδου 2006: 35). Επιπλέον, δεν εξετάζονται οι ιδιαίτερες κινηματογραφικές παράμετροι παραγωγής που επηρεάζουν τη διαδικασία,



όπως για παράδειγμα η οικονομία, καθώς συχνά ο κινηματογράφος χαρακτηρίζεται ως εμπορικό προϊόν, ενώ γίνεται δέκτης και ταξικής προκατάληψης, αφού μεγάλο μέρος του κοινού του προέρχεται από χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις. Είναι προφανές πως υπάρχουν μεθοδολογικά κενά σε σχέση με το φαινόμενο και οι μεταφορές θεατρικών έργων στον κινηματογράφο έχουν μελετηθεί ελάχιστα, ενώ υπάρχει και έλλειψη βιβλιογραφίας.

Εκδοχές θεατρικών έργων έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο ενώ η θεωρία και η πρακτική τέτοιων διασκευών έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον κριτικών και θεωρητικών του είδους όπως η Deborah Cartmell, ο Gerard Genette, ο George Bluestone, η Linda Hutcheon, ο Thomas Leitch, ο Brian McFarlane, η Julie Sanders και ο Robert Stam. Ελάχιστη όμως έρευνα φαίνεται να έχει γίνει για διασκευές προς την αντίθετη κατεύθυνση, παρόλο που στο πρόσφατο παρελθόν έχουν γίνει προσπάθειες για μεταφορές ταινιών στο θεατρικό σανίδι. Στόχος της παρούσας διατριβής είναι η μελέτη των διασκευών κινηματογραφικών ταινιών στο θέατρο, με τη βοήθεια περιπτωσιολογικών μελετών, μέσω της μελέτης των διασκευών τους, προσδιορίζοντας τις προκλήσεις αυτών των μεταφορών με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των δύο μέσων.

Αρχικά γίνεται μια επισκόπηση της θεωρίας της διασκευής, και ακολουθεί η παρουσίαση των ειδικών χαρακτηριστικών και των μεθοδολογικών εργαλείων που θα χρησιμοποιηθούν με παράλληλη σύγκριση των δύο μέσων. Κατά τη δημιουργία μιας πετυχημένης διασκευής τίθενται διάφορα ερωτήματα όπως: Πώς μπορούμε να καλύψουμε ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό χάσμα πιο αποτελεσματικά; Είναι οι πολιτιστικές ή ιστορικές αναφορές προσιτές στο κοινό και, αν όχι, πώς γεφυρώνονται τα κενά; Υπάρχουν αναφορές σε συγκεκριμένες μουσικές; Ποιο είναι το γενικό ύφος του έργου και πώς μπορεί ή πρέπει να διατηρηθεί (Zatlin 2000: 87); Ποιες θα είναι οι σκηνοθετικές οδηγίες; Τι σκηνικά και κοστούμια θα χρησιμοποιηθούν; Η συγκεκριμένη μελέτη θα προσπαθήσει να απαντήσει ερωτήματα όπως: Ποια μεθοδολογικά εργαλεία θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε για τις διασκευές κινηματογραφικών ταινιών σε θεατρικές παραστάσεις; πώς έχουν διασκευαστεί κινηματογραφικά έργα στην Κύπρο και ποια εργαλεία έχουν χρησιμοποιηθεί;

Η αφηγηματολογία που μελετά τον τρόπο αφήγησης και η σημειολογία, κατά την οποία μελετώνται αναλυτικότερα ο χώρος και ο χρόνος όπου τα έργα διαδραματίζονται, η

μουσική, η ενδυματολογία, η υποκριτική, ο διάλογος και το κείμενο κ.λπ. που χρησιμοποιούνται, θα μπορέσουν να βοηθήσουν στη σύγκριση των δύο μέσων και τον εντοπισμό των διαφορών και ομοιοτήτων. Η παρουσίαση των ταινιών και η σύγκρισή τους με τις θεατρικές διασκευές τους έχει ως στόχο τα χαρακτηριστικά και τα εργαλεία αυτά να συγκεκριμενοποιηθούν και να κατανοηθούν καλύτερα βάσει των συγκεκριμένων παραδειγμάτων και την επιβεβαίωση της σπουδαιότητάς τους.

# Κεφάλαιο 1

## Η Διασκευή<sup>1</sup>

### 1.1 Θεωρητική Προσέγγιση

Η θεωρητική συζήτηση σε σχέση με τη διασκευή δεν εμφανίστηκε παρά μέχρι τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα ακολουθώντας μελέτες για το δομισμό και αποτελώντας μέρος των πολιτισμικών σπουδών. Πολλές ταινίες προέρχονται από μυθιστορηματικές πηγές και η σύγκριση των γραπτών και οπτικοακουστικών κειμένων αποτελεί ειδικό κλάδο των κινηματογραφικών σπουδών (Κακλαμανίδου 2006: 5). Από το 1927 μέχρι το 2004 από τις εβδομήντα επτά (77) ταινίες που τιμήθηκαν με Όσκαρ καλύτερης ταινίας οι σαράντα επτά (47) αποτελούσαν μεταφορές μυθιστορημάτων. Οι περισσότερες διασκευές που έχουν με άμεση σχέση με το θέατρο έχουν γίνει για έργα του Σαίξπηρ (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1968), *Οθέλλος*(1951), *Τίτος* (1999) κ.λπ.) και μιούζικαλ (*West Side Story*(1961))(Κακλαμανίδου 2006: 11).

Η διασκευή αποτελεί πολιτισμική πρακτική που απαιτεί εμπειριστατωμένη έρευνα και κριτική ικανότητα (Aragay 2005: 19). Αποτελεί πράξη μνήμης (κυκλικής μνήμης, καθώς είναι ένας αμοιβαία αντίστροφος μετασχηματισμός) και δημιουργίας και πράξη μετασχηματισμού του παρελθόντος με τη μορφή του παρόντος, ενώ έχει ισχυρή επίδραση στο κοινό και αντανακλά τη μετασχηματιστική φύση της πολιτιστικής μετάδοσης των νοημάτων(Aragay 2005: 27). Αποτελεί ένα παραγωγικό μηχανισμό που, μετά από μια δεύτερη ανάγνωση και με την αξιοποίηση συγκεκριμένων μετασχηματιστικών τεχνικών και κωδίκων, καταλήγει στην παραγωγή κάποιου άλλου,

---

<sup>1</sup> Στην μεταπτυχιακή διατριβή χρησιμοποιείται ο όρος «διασκευή», αντί για τον όρο «δραματοποίηση», καθώς η μεθοδολογία που χρησιμοποιείται για τη σύγκριση των δύο μέσων αντλείται από τη θεωρία της διασκευής, όπου έχει αναπτυχθεί μεθοδικά και σε βάθος η έννοια της «διασκευής».

μεταγενέστερου έργου, το οποίο αποτελεί αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία με δικό του συγγραφέα και δική του παρουσία. Συνιστά δηλαδή, μια μεταγραφή σε άλλη γλώσσα. Τα δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου έργου, όπως ο μύθος και η δράση, η πλοκή και οι δραματικές καταστάσεις, η αφήγηση, το αξιακό και εννοιολογικό του σύστημα αποτελούν συνήθως σταθερά στοιχεία πάνω στα οποία θα αναπτυχθεί το νέο έργο. Παρ' όλα αυτά, είναι σύνηθες το φαινόμενο να υπάρχει μια σχετική απόσταση ανάμεσα στο πρωτότυπο έργο και τη διασκευή του. Αυτό δεν οφείλεται μόνο στην αφαίρεση πληροφοριών αλλά και σε συγκεκριμένες επιλογές του διασκευαστή. Η προσωπικότητά του, το φύλο, η ηλικία, η εθνικότητα, η κοινωνική τάξη, οι κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές πιέσεις (Welsh, Lev 2007: 75), η ιδεολογία της εποχής, η λειτουργία της νέας γλώσσας, οι κώδικες έκφρασης και επικοινωνίας παίζουν καθοριστικό ρόλο, ενώ δεν πρέπει να παραγκωνίζεται το γεγονός ότι ο ηθικός, κοινωνικός, αισθητικός και πνευματικός κόσμος των θεατών για τους οποίους γράφτηκε το έργο ίσως να μην υφίστανται πλέον<sup>2</sup>.

Σημαντικές είναι οι διαφορές στη συμβατική αφήγηση των δύο μέσων. Το θεατρικό κείμενο, διαιρείται σε μέρη (τις πράξεις) που χωρίζονται μεταξύ τους από τα διαλείμματα και το κλείσιμο της αυλαίας. Η κατάτμηση είναι σαφής και υποδηλώνεται από παύσεις στον καλλιτεχνικό χρόνο. Ο σημερινός κινηματογράφος, αφότου ελευθερώθηκε από τη θεατρική γλώσσα και καλλιέργησε δική του, δε γνωρίζει τέτοιο τεμαχισμό (εκτός από τα «επεισόδια»). Εξάλλου το κείμενο ενός θεατρικού έργου δε χωρίζεται μόνο σε πράξεις, αλλά και σε σκηνές. Το πέρασμα από τη μία σκηνή στην άλλη γίνεται με τρόπο συνεχή, διατηρώντας την ομοιότητα με τη ροή των γεγονότων στη ζωή, ενώ κάθε καινούργια σκηνή προσφέρει μια συμπύκνωση στη δράση. Η προσπάθεια για πιστότητα με το πρωτότυπο πολλές φορές φτωχαίνει το συντακτικό ενός έργου μειώνοντάς το και αγνοώντας κώδικες (κινηματογραφικούς και πολιτιστικούς) που συμβάλουν στο να καταστεί κατανοητό (Aragay 2005: 19). Δεν πρέπει όμως να αγνοείται το γεγονός ότι η πιστότητα βοήθησε κυρίως τον κινηματογράφο να γίνει η κατ' εξοχήν τέχνη πληροφόρησης και του εξασφάλισε ένα ευρύ κοινό (Λότμαν 1982: 28). Ποιος μπορεί όμως να εγγυηθεί ότι η εικόνα του έργου που ένας συγκεκριμένος αναγνώστης έχει δημιουργήσει στο μυαλό του, είναι καλύτερη από κάποιου άλλου; Ποιος μπορεί να προσδιορίσει με ακρίβεια τα στοιχεία του έργου που είναι απαραίτητα; Η ανάγνωση ενός έργου είναι ατομική πράξη γνωστικής λειτουργίας και ερμηνείας καθιστώντας το

---

<sup>2</sup> <https://goo.gl/XdqFdT>

κριτήριο της πιστότητας ακατάλληλο για τη κατανόησή του (Cartmell, Whelehan 2007: 28). Η σύγκριση των διασκευών με το κριτήριο της πιστότητας θα έλεγε κανείς ότι αποτελεί παράγοντα που περισσότερο περιορίζει την ελευθερία της δημιουργίας (Marciniak 2007: 59-67). Ο στόχος για πιστότητα έχει πλέον ξεπεραστεί προσφέροντας στους δημιουργούς τη δυνατότητα μιας πιο ελεύθερης διασκευής των έργων.

Κατά τον Wagner υπάρχουν τρεις τρόποι διασκευής: η μεταφορά, όπου ένα μυθιστόρημα δίδεται απευθείας στην οθόνη με ελάχιστες παρεμβάσεις, το σχόλιο, όπου λαμβάνεται το πρωτότυπο και μεταβάλλεται σε κάποιο βαθμό, αποκαλύπτοντας μια διαφορετική πρόθεση από την πλευρά του σκηνοθέτη και η αναλογία, που αποτελεί μια μυθοπλασία που δεν παραβιάζει το λογοτεχνικό πρωτότυπο αφού ο σκηνοθέτης δεν έχει επιχειρήσει να το αναπαράγει (Aragay 2005: 16). Αυτές οι κατηγορίες αναγνωρίζονται και χρησιμοποιούνται ευρέως σήμερα.

## **1.2 Ειδικά Χαρακτηριστικά, Μεθοδολογικά Εργαλεία και Σύγκριση των δύο μέσων<sup>3</sup>**

Το θέατρο αποτελεί μια τρισδιάστατη και εφήμερη απόδοση των γεγονότων όπου οι ηθοποιοί παίζουν ζωντανά και σε πραγματικό χρόνο, ενώ απευθύνεται σε ένα επίσης ζωντανό ακροατήριο δημιουργώντας μια άμεση σχέση μεταξύ ηθοποιών και κοινού που βρίσκονται στον ίδιο χώρο την ίδια στιγμή. Αντίθετα, ο κινηματογράφος αποτελεί μια μόνιμη δισδιάστατη οπτική καταγραφή των γεγονότων, με ασυνεχείς και μικρότερες ενέργειες, με στόχο το φακό της κάμερας, παρέχοντας ένα παράθυρο σε έναν κόσμο που επεκτείνεται πέρα από την ορατή οθόνη με την οπτική της πραγματικότητας. Το κοινό του θεάτρου γνωρίζει ότι όσο ρεαλιστικός και να εμφανίζεται ο κόσμος στη σκηνή δεν εκτείνεται πέρα από αυτόν. Παράλληλα, στη σκηνή έχουμε την ζωντανή παρουσία του ηθοποιού ενώ το κοινό επιλέγει τι ακριβώς θα δει από αυτά που συμβαίνουν, ενώ παρόλο που η εμπειρία στη θεατρική αίθουσα είναι ομαδική, ο ηθοποιός έχει τον έλεγχο στη σκηνή. Αντίθετα, στον κινηματογράφο δεν υπάρχει άμεση ή φυσική αλληλεπίδραση μεταξύ των ηθοποιών και του κοινού, ενώ το ρόλο του αφηγητή και μάτι του θεατή έχει η κάμερα (Hutcheon, O'Flynn 2013: 154). Στο θέατρο, το μάτι του θεατή εστιάζει σε ό,τι

---

<sup>3</sup> Η εργασία αδυνατεί, λόγω περιορισμένης έκτασης, να καλύψει όλες τις μορφές του θεάτρου και του κινηματογράφου. Γι' αυτό γίνεται αναφορά μόνο σε σύγχρονες και δημοφιλείς μορφές καθώς πολλά από τα εργαλεία δε συναντώνται στο μοντέρνο και μεταμοντέρνο θέατρο και κινηματογράφο.

τον ελκύει αισθητικά ή σε ό,τι επιλέγει διανοητικά. Επίσης, το θέατρο, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, έχει μόνο ένα πλάνο, την πλήρη εικόνα στη σκηνή. Η παρακολούθηση μιας ταινίας μπορεί να είναι μια μοναχική εμπειρία, ειδικά αν παρακολουθείται στο σπίτι, ενώ μπορεί και να αναπαραχθεί. Τα διαλείμματα στο θέατρο είναι κοινά για ηθοποιούς και θεατές και οι σκηνικές αλλαγές αργές και επίπονες καθιστώντας το διάστημα λιγότερο εύχρηστο και το χρόνο λιγότερο ευέλικτο, ενώ τα διαλείμματα στον κινηματογράφο είναι σπάνια και οι σκηνικές αλλαγές (κοστούμια, μακιγιάζ, φωτισμός κ.λπ.) επιτυγχάνονται γρήγορα και εύκολα μέσω του μοντάζ καθιστώντας το διάστημα εύχρηστο και το χρόνο ευέλικτο.

### **1.2.1 Αφηγηματολογία**

Η αφηγηματολογία αποτελεί σημαντικό εργαλείο για την ανάλυση πτυχών της διασκευής ταινιών. Σύμφωνα με τον Zettl, ένα απλό κινηματογραφικό κάδρο εμπεριέχει αφηγηματικότητα καθώς η σύνθεση του πραγματοποιείται σύμφωνα με αισθητικούς κώδικες, που στοχεύουν στην καθοδήγηση του βλέμματος του θεατή, έτσι ώστε να γίνεται αντιληπτό το επιδιωκόμενο νόημα. Η ταινία απαιτεί να δώσουμε προσοχή στην περίπλοκη αλληλεπίδραση των *mise-en-scene*, του μοντάζ και του ήχου. Κάθε μία από αυτές τις τρεις κατηγορίες, που αποτελούν αφηγηματικά μέσα, έχει πολλές υποδιαίρεσεις σε διάφορα επίπεδα της συνείδησης (Cartmell, Whelehan 2007: 34). Όταν βλέπουμε μια ταινία, βλέπουμε δυο αφηγήσεις, την οπτική και την ηχητική και με αυτό τον τρόπο αντιλαμβανόμαστε το νόημα των εικόνων, με την βοήθεια διαδοχικών και μη στοιχείων και κωδικοποιημένων κανόνων (Lowe 2000: 40). Στον αφηγηματικό κινηματογράφο η δομή της αφήγησης αποτελείται από το χρόνο, το χώρο, τους χαρακτήρες, τις κινήσεις και τους εξωτερικούς κανόνες που πρέπει να πληρούνται για να ολοκληρωθεί στην ιστορία του χρόνου. Ο χρόνος αφήγησης είναι ρευστός και μπορεί να ξεκινήσει, να σταματήσει, να τρέξει πιο γρήγορα ή πιο αργά, να αναστείλει την κίνηση, να επαναφέρει σε προγενέστερο ή μεταγενέστερο χρόνο ή να τρέχει προς τα πίσω καταγράφοντας το πέρασμα της πρωτογενούς (πρώτου επιπέδου) αφήγησης, ενώ ο χώρος είναι ό,τι παρουσιάζεται στον αναγνώστη άμεσα και συνδέεται με μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Οι βασικές αρχές της αφηγηματικής στον κινηματογράφο είναι η πλοκή και η ιστορία, το αίτιο και το αποτέλεσμα, ο χρόνος και ο χώρος, η αρχή, το τέλος, τα σχήματα ανάπτυξης, το βάθος των πληροφοριών και ο αφηγητής (Bordwell, Thompson 2011: 116-129). Η τάση του κινηματογράφου για αναδιάρθρωση ή επαναδιάρθρωση σε γραμμικές ή μη αφηγήσεις

με μέσα όπως το flashback και το flashforward, τον κάνουν ένα τέλειο μέσο για την επανεφεύρεση της πλοκής διατηρώντας τον σκελετό της αφήγησης (Ingham 2017: 215).

Το θέατρο είναι μια πιο περιορισμένη διάλεκτος της ίδιας αφηγηματολογικής γλώσσας με σταθερή οπτική γωνία και περιορισμένο πεδίο εφαρμογής. Το κλασικό θέατρο έχει μια σειρά από τεχνικές της αφηγηματικής λειτουργίας, τις τέσσερις θεμελιώδεις δραματικές επιλογές: το πού τοποθετείται η δράση, πότε θα ξεκινήσει η αφήγηση, πότε θα τελειώσει, και ποια μορφή θα έχει, αν και ο βαθμός ελευθερίας είναι πιο περιορισμένος από ό,τι στην ταινία. Ο χρόνος κυλά με σταθερό συνήθως ρυθμό, και μπορεί να επιταχυνθεί ή να επιβραδυνθεί κυρίως μέσω ειδικών συμβάσεων. Παρόλα ταύτα, και στα δύο μέσα υπάρχει πάντα η ανάγκη για περιορισμό, λόγω της διάρκειας που πρέπει να έχει το έργο, γι' αυτό και η δράση χωρίζεται σε πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια όπου και δίνεται αντίστοιχα η ανάλογη βαρύτητα (Lowe 2000: 179).

Ο Barthes διακρίνει δύο κατηγορίες αφηγηματικών λειτουργιών, τις κύριες λειτουργίες και τους ενδείκτες. Η πρώτη κατηγορία αναφέρεται σε σημαντικά γεγονότα τα οποία αφορούν άμεσα στην ανάπτυξη της ιστορίας, με τους καταλύτες να αναφέρονται σε δευτερεύουσες πράξεις που συνεπικουρούν στην εξέλιξη των πρωτευουσών λειτουργιών. Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τις υποκατηγορίες των κύριων ενδεικτών και των πληροφοριοδοτών με κύριους ενδείκτες τις ψυχολογικές πληροφορίες σχετικά με τους χαρακτήρες και την ατμόσφαιρα της αφήγησης και τους πληροφοριοδότες με πληροφορίες με άμεση σημασία όπως ονόματα, ηλικίες κ.λπ. (Κακλαμανίδου 2006: 38).

Υπάρχουν διάφοροι τύποι αφηγητή που χωρίζονται βάσει συγκεκριμένων κριτηρίων. Με κριτήριο τη συμμετοχή του αφηγητή στην ιστορία, οι αφηγητές χωρίζονται στον α) ομοδιηγητικό, ο οποίος συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται (είτε ως βασικός ήρωας είτε ως απλός παρατηρητής ή αυτόπτης μάρτυρας) και αφηγείται σε πρώτο ρηματικό πρόσωπο (πρωτοπρόσωπη αφήγηση) και τον β) ετεροδιηγητικό που δεν συμμετέχει στην ιστορία αλλά αποτελεί μέλος του μυθοπλαστικού κόσμου και η αφήγησή του μπορεί να είναι ομοδιηγητική, αυτοδιηγητική και ετεροδιηγητική (Κακλαμανίδου 2006: 50-51). Με κριτήριο τα αφηγηματικά επίπεδα υπάρχουν τρία είδη αφηγητών: α) με βάση το εξωδιηγητικό επίπεδο, που συγκροτείται από την εξωτερική αφήγηση γεγονότων, β) με βάση το διηγητικό (ενδοδιηγητικό) επίπεδο που αποτελείται από τα γεγονότα της κύριας

αφήγησης, και γ) με βάση το μεταδιηγητικό επίπεδο όπου η δευτερεύουσα αφήγηση εγκιβωτίζεται στην κύρια. Αντίστοιχα οι αφηγητές είναι τριών ειδών: ο εξωδιηγητικός, ο ενδοδιηγητικός και ο μεταδιηγητικός. Με βάση την οπτική γωνία, τη σκοπιά δηλαδή μέσα από την οποία βλέπει, αντιλαμβάνεται τα δρώμενα και την απόσταση που παίρνει από τα πρόσωπα ή πράγματα, η αφήγηση χωρίζεται σε: α) εσωτερική, που την αφηγείται ο βασικός ήρωας ή ένα δευτερεύον πρόσωπο και β) εξωτερική, όπου ο αφηγητής βρίσκεται έξω από την υπόθεση. Σ' αυτή τη περίπτωση έχουμε τρεις τύπους αφηγητών: α) τον παντογνώστη που γνωρίζει τα πάντα, ακόμη και τις σκέψεις των προσώπων και βρίσκεται παντού και πάντα, β) τον παρατηρητή, που λειτουργεί ως θεατής ή πρόσωπο της ιστορίας που συμμετέχει στη δράση και γ) τον πρωταγωνιστή που διηγείται τη δική του ιστορία. Ανάλογα με την εστίαση, υπάρχουν οι ακόλουθοι τύποι αφήγησης: α) η αφήγηση με μηδενική εστίαση όπου ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τα πρόσωπα της ιστορίας, β) η αφήγηση με εσωτερική εστίαση όπου ο αφηγητής γνωρίζει όσα και τα πρόσωπα της ιστορίας, ταυτίζεται με ένα πρόσωπο του έργου και ξέρει όσα του επιτρέπει η ανθρώπινη φύση του και γ) η αφήγηση με εξωτερική εστίαση όπου ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από τα πρόσωπα της ιστορίας. Ο κινηματογράφος έχει μεγαλύτερες τεχνικές δυνατότητες όσον αφορά στην εστίαση. Η μηδενική εστίαση χαρακτηρίζεται από γενικά ή πανοραμικά πλάνα, όπου η κάμερα παίζει το ρόλο του παντογνώστη αφηγητή, ενώ η εσωτερική εστίαση χαρακτηρίζεται από πλάνα στα οποία, καθώς η κάμερα ακολουθεί ένα ήρωα, επιπλέον πληροφορίες μπορούν να μεταδοθούν στο κοινό, ενώ προστίθενται άλλες πιο σύνθετες τεχνικές (surimpressions, travellings) (Κακλαμανίδου 2006: 51-55). Τα κοντινά πλάνα βοηθούν στην εσωτερική εστίαση των χαρακτήρων, δηλαδή αυτό που ο χαρακτήρας σκέφτεται, φαντάζεται κ.λπ. και εξοικειώνουν τον θεατή με τους ήρωες.

Στον κινηματογράφο, τεχνικές που βοηθούν στην εντόπιση της αφηγηματικής φωνής είναι το voice over, όπου ακούμε τον χαρακτήρα αλλά δεν τον βλέπουμε, οι υποκειμενικές λήψεις, όπου υπάρχει ταυτοποίηση του φακού της κάμερας με τα μάτια του ήρωα και ο θεατής βλέπει το αντικείμενο / πρόσωπο που κοιτά ο ήρωας, πλάνα που δείχνουν αυτό που ο χαρακτήρας σκέφτεται, ονειρεύεται, φαντάζεται και το champ-contre-champ, όπου υπάρχει εναλλαγή ανάμεσα στον χαρακτήρα και σε αυτό που βλέπει. Η τοποθέτηση προσώπων και πραγμάτων σε ένα πλάνο έχει μια αφηγηματική διάσταση καθώς αυτό που βλέπουμε εδώ και τώρα σε κάθε πλάνο λαμβάνει το νόημά του σε σχέση με τα πλάνα που προηγούνται ή έπονται.



Στο θέατρο υπάρχουν οι μη ενδεδειγμένες απρόσωποι αφηγητές, δηλαδή οι αφηγητές που παρουσιάζουν είτε λεκτικά, είτε με την παρουσία και τις κινήσεις τους χωρίς περαιτέρω προσωπικές κρίσεις, τους χαρακτήρες, τις καταστάσεις κ.λπ. Ο αφηγητής οργανώνει και παρουσιάζει το υλικό της αφήγησης με δύο τρόπους: α) κρατώντας τον λόγο, αφού αφηγείται ο ίδιος τα γεγονότα και μεταδίδει με πλάγιο ύφος τα λεγόμενα των ηρώων του και β) δίνοντας τον λόγο στους ήρωές του. Οι τεχνικές αφήγησης που μπορούν να χρησιμοποιηθούν είναι η διήγηση, όπου γίνεται εξιστόρηση γεγονότων από τον αφηγητή με δικά του λόγια εκθέτοντας σκέψεις και συναισθήματα των ηρώων χωρίς άμεση παράθεση των λόγων τους, η περιγραφή, όπου έχουμε λεπτομερή απόδοση και αναπαράσταση τόπων, καταστάσεων και χαρακτήρων, ο διάλογος, ο μονόλογος, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, και ο εγκιβωτισμός.

Ο αφηγηματικός χρόνος μπορεί να παραβιαστεί με διάφορες τεχνικές. Ο αφηγητής μπορεί να μην ξεκινά από την αρχή αλλά να μας μεταφέρει στο κρίσιμότερο σημείο της πλοκής και έπειτα με αναδρομή στο παρελθόν να μας παρουσιάσει όσα προηγήθηκαν, μέσα στην κύρια αφήγηση μπορεί να υπάρχουν και μικρότερες δευτερεύουσες αφηγήσεις που να διακόπτουν την ομαλή ροή του χρόνου (εγκιβωτισμός), μπορεί να υπάρχει ψυχολογική προετοιμασία του θεατή για το τι πρόκειται να ακολουθήσει (προϊδεασμός) ή η εξέλιξη της πλοκής να είναι φυσική και λογική βάσει του τρόπου ταξινόμησης των γεγονότων και βάσει προϋποθέσεων (προοικονομία).

Η χρονική διάρκεια μπορεί να αλλοιωθεί βάσει επίσης τεχνικών και η ιστορία να συντομευθεί, να επιβραδυνθεί (γεγονότα μικρής διάρκειας παρουσιάζονται εκτεταμένα), να παραλειφθεί μέρος της (κάποια γεγονότα δεν αναφέρονται), μέρος της να παρουσιαστεί περιληπτικά (συνοπτική παρουσίαση ενδιάμεσων γεγονότων), ενώ μπορεί να υπάρχει και αφηγηματικό κενό όπου παραλείπεται ένα τμήμα της ιστορίας ή κάποια γεγονότα που εννοούνται εύκολα ή δε συμβάλλουν ουσιαστικά στην πλοκή. Η χρήση μοτίβων (επαναλαμβανόμενες φράσεις ή βασικά θέματα που επαναλαμβάνονται κατά διαστήματα) κλιμακώνει τη δράση και μπορεί να δώσει επιπλέον πληροφορίες για την κατανόηση μιας ψυχολογικής κατάστασης ενός χαρακτήρα.

Το παρόν μιας θεατρικής παράστασης, που εκτυλίσσεται μπροστά στους θεατές, είναι κατά κάποιο τρόπο η ανάσταση ενός χρόνου με τα γεγονότα του και τους ήρωές του.

Είναι η δημιουργία μιας πραγματικής ψευδαίσθησης του παρόντος όπου ο ηθοποιός συγχέεται με το πρόσωπο που υποδύεται και ο χρόνος που παρουσιάζεται στη σκηνή συγχέεται με τον χρόνο των θεατών στην αίθουσα. Ο καλλιτεχνικός χρόνος δεν είναι ένας συμβατικός χρόνος, είναι η ίδια η δράση που είναι συμβατική. Η ερμηνεία είναι πάντα ιστορική, με την έννοια ότι σχετίζεται με μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, τον συγκεκριμένο χώρο, τη μορφή τέχνης και το έργο, σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο.

Μια ταινία διαθέτει μέσα ποικιλίας της χρονικότητας της εικόνας. Έχει την ικανότητα να συγκρούεται αιώνια, με την έννοια ότι είναι ένα προϊόν αναλλοίωτο (ενώ το έργο στο θέατρο αλλάζει κάθε μέρα) (Lehman 201: 36), ενώ υπάρχει και μεγαλύτερη ευελιξία στη χρονική μεταβίβαση (Cartmell, Whelehan 2007: 36). Η ευελιξία του χρόνου και η δυνατότητα μεταφοράς από το παρελθόν στο μέλλον και αντίθετα οφείλεται επίσης στην αμεσότητά του. Ο Stam υποστηρίζει πως ο κινηματογράφος είναι ιδανικά εξοπλισμένος για να πολλαπλασιάζει τους χρόνους και χώρους και έχει την ικανότητα να σμίγει διαφορετικές χρονικότητες και χωρικότητες. Στην ταινία, οι άνθρωποι εμφανίζονται μέσα σε ένα περιβάλλον σε δράση χωρίς διαμεσολάβηση ενώ αντίθετα, μια θεατρική παράσταση παρουσιάζεται σε πραγματικό χρόνο. Ο ήχος και η εικόνα είναι κατασκευασμένα και έτσι το οπτικό πλαίσιο και ο ήχος μπορούν να συνδυαστούν με τη βοήθεια κάποιου που χειρίζεται τη σχέση του χρόνου και του χώρου. Ο παρατηρητής και αποδέκτης δεν είναι ένας παθητικός αποδέκτης δεδομένων, αλλά ένας ενεργός μοχλός κινητοποίησης δομών και διαδικασιών οι οποίες δίνουν τη δυνατότητα αναζήτησης πληροφοριών σχετικών με το στόχο που επιδιώκεται και τα δεδομένα που προσφέρονται. Ο θεατής ταυτίζει κάποια στοιχεία που τον παρακινούν στο να εκτελέσει πολλές δραστηριότητες εξαγωγής συμπερασμάτων (Σταθή 2011: 196). Έτσι, σε αφαιρετικό επίπεδο, η εικόνα είναι ένα είδος χώρου που παρουσιάζεται και αναπτύσσεται στο χρόνο. Η χωροχρονική αφαίρεση δομείται στον κινηματογράφο στο εσωτερικό της μίμησης μέσω τεχνικής που είναι προϊόν της τεχνολογίας. Έτσι δημιουργείται εννοιολογικός χώρος και χρόνος στο εσωτερικό της ταινίας. Οι τεχνικές της εικόνας περιλαμβάνουν τόσο αυτές που αφορούν στο χώρο (*mise en scene*) όσο και αυτές που αφορούν στον χρόνο (*μοντάζ*) (Σταθή 2011: 203). Οι Eisenstein και Balazs υποστηρίζουν πως το μοντάζ αποτελεί το βασικότερο και ουσιαστικότερο κεφάλαιο της φιλικής διαδικασίας και υπερισχύει της επιλογής των εικόνων. Αυτό συμβαίνει γιατί ο κινηματογραφικός παραδειγματικός άξονας είναι αρκετά ευρύς. Ο χρόνος, τόσο στο

θέατρο όσο και στον κινηματογράφο αποκλείει το παρελθόν και το μέλλον και τα πάντα συμβαίνουν για το θεατή σε ενεστώτα χρόνο (Λότμαν 1982: 121-122).

Όσον αφορά τον χώρο, στον κινηματογράφο, η εικόνα που προβάλλεται στην οθόνη είναι επίπεδη και απεικονίζει μια σύνθεση μέσα σε ένα πλαίσιο. Η σύνθεσή της αναπαριστά ένα τρισδιάστατο χώρο. Η αίσθηση χώρου δημιουργείται με ενδείξεις βάθους (depth cues) που διαχωρίζουν την εικόνα σε επίπεδα. Το πλάνο έχει σαν όρια το πλαίσιο της ταινίας (για τους δημιουργούς) και τα άκρα της οθόνης (για τους θεατές), ενώ υπάρχουν έξι ζώνες εκτός οθόνης, ο χώρος πέρα από τα τέσσερα όρια του κάδρου, ο χώρος πίσω από το σκηνικό και ο χώρος πίσω από τη κάμερα. Ο χώρος της οθόνης έχει αποσυνδεθεί από το χώρο του πραγματικού κόσμου που τον προβάλλει και το πλάνο ενσωματώνεται στο σύνολο του φιλμ διατηρώντας την αυτονομία του ως φορέας ιδιαίτερου νοήματος (Λότμαν 1982: 44-48). Αυτή ακριβώς η απομόνωση του πλάνου, που ενισχύεται από ολόκληρη τη δομή της κινηματογραφικής γλώσσας, το βοηθά να ξεπεράσει την αυτονομία του, να συμπεριληφθεί σε πολυπλοκότερες νοηματικές ενότητες και να τεμαχιστεί, κυρίως με τη βοήθεια του μοντάζ.

Όσον αφορά το θέατρο, η ανάγκη για επικαιροποίηση ενός έργου μέσα από την οπτική ερμηνεία του τονίζει τη σημασία της σκηνογραφίας ως κομμάτι της παράστασης που δεν αποτελεί μια απλή διακόσμηση της σκηνής. Αρχιτέκτονες του χώρου όπως ο Appia, που δημιουργεί χώρους που επιτρέπουν τη μετακίνηση των ηθοποιών μέσα σε αυτούς και ο Craig, που χρησιμοποιεί τα τελάρα που μετακινούν οι ηθοποιοί για να προσδώσει κίνηση στη σκηνή, προτείνουν τη ρήξη με το παραδοσιακό μοντέλο της θεατρικής αίθουσας και οραματίζονται ένα θέατρο με ασαφή όρια. Η αυλαία και το ζωγραφιστό σκηνικό δεν έχουν πια θέση στη σκηνή, που απογυμνώνεται από τα διακοσμητικά στοιχεία. Ο σκηνικός φωτισμός έχει κυρίαρχο ρόλο στην απομάκρυνση της σκηνής από τον διακοσμητικό της χαρακτήρα τονίζοντας την τρισδιάστατη μορφή της. Χρησιμοποιούνται νέα υλικά, τα οποία θα επιτρέπουν πολλαπλές χρήσεις και όψεις της σκηνογραφίας (π.χ. ημιδιαφάνεια), με αποτέλεσμα το σκηνικό να αποτελεί πλέον όχι μόνο το πλαίσιο της σκηνικής δράσης, αλλά και οργανικό στοιχείο του παιχνιδιού και της σκηνοθεσίας. Ο φωτισμός παύει να χρησιμοποιείται απλώς για να φωτίζει τη σκηνή. Χρησιμοποιούνται φωτιστικές μονάδες χαμηλής τάσης και προβολείς και έτσι το φως οριοθετεί τη σκηνή και προσφέρει μία ιδιαίτερη ατμόσφαιρα. Η χωρική διάσταση τονίζεται με την τοποθέτηση των φωτιστικών μονάδων σε διαφορετικές θέσεις

χρησιμοποιώντας το βάθος της σκηνής και την τρισδιάστατη δομή της. Πολλοί είναι οι σύγχρονοι δημιουργοί που χρησιμοποιούν τη σύλληψη του σκηνικού χώρου και την εισβολή της εικόνας, για να σπάσουν τα όρια της σκηνής. Ο Robert Lepage ερευνά τις δυνατότητες που προσφέρουν οι σύγχρονες τεχνικές προσδίδοντας στη σκηνική εικόνα την ρευστότητα και το καδράρισμα της κινηματογραφικής εικόνας.

Στις νέες παραστατικές μορφές οι θεατές έχουν σημαντικό ρόλο τόσο ως προς μια πιο διαδραστική συμμετοχή τους όσο και ως προς τη θέση τους μέσα στο χώρο. Η σκηνογραφία έχει πλέον απελευθερωθεί από τα κλειστά όρια του θεάτρου και την αυστηρή οριοθέτηση της πλατείας και της σκηνής και προσφέρει νέες προοπτικές στη δημιουργική χρήση της δυναμικής του χώρου, μέσω της χρήσης πολλαπλών σκηνών, τη τοποθέτηση θεατών πάνω στη σκηνή και την κινητικότητα του θεατή μέσα στο χώρο (Στούρνα 2016: 6-28).

### **1.2.2 Σημειωτική<sup>4</sup>**

Η συστηματική θεωρία και μέθοδος της επιστήμης της σημασίας είναι αναγκαίες στο πλαίσιο των σύγχρονων, πολύπλοκων κοινωνιών, όπου η παραγωγή σύνθετων, μικτών μηνυμάτων αναζητά την αποκρυπτογράφηση, την αποκωδικοποίηση των συνεχώς εξελισσόμενων συστημάτων σημασίας, με στόχο την ανάδειξη του ουσιαστικού ρόλου που διαδραματίζει ο αναγνώστης στην ερμηνευτική του προσέγγιση. Η σημειωτική μας παρέχει ένα θεωρητικό πλαίσιο και μια σειρά μεθόδων και όρων που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε στο πλήρες εύρος των κοινωνικών πρακτικών για να μάθουμε πώς οι άνθρωποι στις διαφορετικές κοινωνίες επικοινωνούν συμβολικά (Chandler 2001).

Τα σημεία αποτελούνται από αμετάβλητες ή κυριολεκτικές σημασίες που ονομάζονται καταδηλώσεις ή μεταβλητές (συνειρμικές) που ονομάζονται και συνδηλώσεις και είναι κοινές σε περιορισμένες κοινωνικές ομάδες ή άτομα. Τα σημεία χωρίζονται σε δύο ομάδες: τα συμβατικά και τα παραστατικά. Συμβατικά είναι εκείνα που ανάμεσα στην παράσταση και το περιεχόμενό τους δεν υπάρχει εσωτερική σχέση που να μπορεί να δικαιολογηθεί, η πληροφορία που δίνεται φαίνεται σαν κωδικοποιημένη και απαιτεί, για

---

<sup>4</sup> Δε χρησιμοποιείται ο όρος πολυτροπικότητα (multimodality), καθώς συνήθως παραπέμπει σε χρήση διαφορετικών μέσων, ενώ η εργασία επικεντρώνεται στις μεταφορές στο θέατρο και στη χρήση του θεατρικού μέσου (Schonmann 2011).

να γίνει κατανοητή, τη γνώση ενός ειδικού κώδικα (Λότμαν 1982: 16). Αντίθετα, τα παραστατικά σημεία φαίνονται «φυσικά» και «σαφή» (Λότμαν 1982: 18). Από αυτούς τους δύο τύπους σημείων γεννήθηκαν και οι δύο τύποι τέχνης, οι παραστατικές τέχνες και οι τέχνες του λόγου (Λότμαν 1982: 22). Ο κινηματογράφος και το θέατρο είναι παραστατικές τέχνες, αλλά ταυτόχρονα αποτελούν και εικονογραφικές (pictorial) τέχνες με τα σημεία τους να είναι παραστατικά (iconic) (Σταθή 2011: 54). Ο Peirce διαιρεί τις σημειωτικές λειτουργίες σε εικονικό (εικόνα), ενδεικτικό (ενδείκτη) και συμβολικό σημείο (σύμβολο) (Διαμαντάκου 2011α: 6). Η τριαδική τυπολογία των σημείων αυτών γίνεται βάση του διαφορετικού τρόπου συσχέτισης του εκάστοτε σημείου με την εξωτερική πραγματικότητα. Ο Morris αναλύει τη σημείωση και τη σημασιοδότηση σε τρία πεδία: στη συνταγματική, τη σημαντική, και την πραγματιστική τους διάσταση. Η διαφοροποίηση αυτή εξηγεί την ενδεχόμενη αλλαγή της σημασίας ενός σημείου σε διαφορετικό συνδυασμό σημείων, σε άλλο αντικείμενο ή με τη χρήση από άλλον ερμηνεύοντα. Η αισθητική και ρευστή φύση των θεατρικών σημείων, αλλά και η μεγάλη ελαστικότητα και οι πολλές δυνατότητες συνδυασμού τους, δημιούργησε την ανάγκη διάκρισης σε τρία διαφορετικά επίπεδα κατά τον Coseriu: του θεατρικού συστήματος, της νόρμας και της ομιλίας. Η ανάλυση του θεατρικού κώδικα στο επίπεδο της νόρμας βασίζεται στην ιστορική φαινομενολογία, η ανάλυση στο επίπεδο της ομιλίας στο μεμονωμένο έργο, ενώ η ανάλυση στο επίπεδο του συστήματος ευνοεί τη συγκρότηση μιας καθολικής θεωρίας (Διαμαντάκου 2011β: 3).

Η Erika Fischer-Lichte εφαρμόζει διαφορετικά κριτήρια, όπως οπτικά ή ακουστικά σημεία, πρόσκαιρα ή σταθερά που αναφέρονται στον ηθοποιό ή σημεία που αναφέρονται στον χώρο, δημιουργώντας σημεία συστήματος τα οποία διακρίνονται σε τρεις ομάδες και δεκατέσσερις υποκατηγορίες. Η πρώτη ομάδα αφορά στις πράξεις του ηθοποιού ως σημεία και χωρίζεται σε δύο υποκατηγορίες. Η πρώτη υποκατηγορία είναι τα ακουστικά σημεία που αποτελούνται από τα γλωσσικά σημεία (το απαγγελλόμενο κείμενο ή ο εκφωνούμενος από τον ηθοποιό λόγος) και τα παραγλωσσικά σημεία (προσωδία, επιτονισμός, ρυθμός του εκφωνούμενου λόγου με φωνητικές και μη φωνητικές ποιότητες). Τα παραγλωσσικά σημεία διαμορφώνουν το νόημα, αλλά δεν μπορούν να διαχωριστούν και έτσι εμφανίζονται σε συνδυασμούς, αχώριστα από τη γλώσσα, όπως το ύψος, η δύναμη της φωνής, η άρθρωση, ο τονισμός, η ποιότητα, και ο ρυθμός ενώ κάποια απαιτούν μετρήσεις όπως η ένταση, ο χρόνος η συχνότητα. Τα ακουστικά εφέ (θόρυβοι, μουσική) χαρακτηρίζουν το χώρο, καταστάσεις ή δράσεις και δημιουργούν

ατμόσφαιρα. Η δεύτερη υποκατηγορία είναι τα κινησιακά σημεία. Σε αυτήν ανήκουν τα μιμικά σημεία, (κινήσεις και εκφράσεις προσώπου), τα σημεία χειρονομιών (οι κινήσεις του προσώπου και του σώματος χωρίς αλλαγή στάσης) και τα γειτνιαστικά ή προσεγγιστικά σημεία που είναι οι κινήσεις του σώματος μέσα και σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Η δεύτερη ομάδα αφορά στην εμφάνιση του ηθοποιού ως σημείο. Τα σημεία εμφάνισης διακρίνονται σε φυσικά στοιχεία και σε στοιχεία μεταμόρφωσης. Στοιχεία της εμφάνισης αποτελούν το μασκάρωμα, η κόμμωση και η ενδυμασία. Βάσει των τριών αυτών οπτικών στοιχείων ο θεατής ταυτίζει τον ηθοποιό με το αναπαριστώμενο πρόσωπο (Πούχνερ 2010: 114). Η τρίτη ομάδα αφορά στα σημεία του χώρου και περιλαμβάνει το χώρο των ηθοποιών και του κοινού, το σκηνικό και τα σκηνικά αντικείμενα. Τα σημεία της σκηνογραφίας καθορίζουν τον τόπο και χρόνο της σκηνικής δράσης και δίνουν πληροφορίες για την υπόθεση ή επηρεάζουν την υποκριτική. Η σκηνογραφία συνυποδηλώνει ατμόσφαιρα, ενώ αποκτά και συμβολικές σημασίες ή υλοποιεί ορισμένες κοσμοθεωρίες. Ο φωτισμός, φυσικός και τεχνητός, με όλες τις ιδιότητές του (ένταση, χρώμα, διάδοση, κίνηση) αναδεικνύει τον σκηνικό χώρο, ενώ έχει επίσης πολλές συμβολικές σημασίες και ιδιότητες (Διαμαντάκου 2011β: 91-132).

Ο κινηματογράφος αποτελεί μία γλώσσα (langage) καθώς στερείται αυθαιρεσίας του γλωσσικού σημείου και δεν διαθέτει δεύτερη άρθρωση, με άλλα λόγια, δεν υπάρχει αντίστοιχο του φωνήματος σε ένα κινηματογραφικό πλάνο. Ο Saussure θεωρούσε ότι η σύνταξη αποτελεί ένα μέρος του συνταγματικού άξονα της γλώσσας. Στον κινηματογράφο, η σύνταξη περιλαμβάνει τους τρόπους, με τους οποίους το μέσο αυτό διαχειρίζεται τον χρόνο και τον χώρο. Άρα, σε αναλογία με τη φυσική γλώσσα, η κινηματογραφική σύνταξη συμπεριλαμβάνει χρονική και χωρική διαχείριση, με σκοπό τη δημιουργία φιλικών φράσεων (Κακλαμανίδου 2006: 30). Οι κινηματογραφικοί κώδικες επικαθορίζονται ιδεολογικά, ανάλογα με τη θέση τους στο φιλικό κείμενο και τη σχέση μεταξύ τους (Κολοβός 1988: 149). Κάθε εικόνα στην οθόνη είναι ένα σημείο, δηλαδή έχει ένα νόημα, αποτελεί φορέα πληροφορίας. Ωστόσο, αυτό το νόημα μπορεί να έχει διπλό χαρακτήρα. Από τη μία, οι εικόνες της οθόνης αναπαράγουν αντικείμενα του πραγματικού κόσμου, ενώ από την άλλη, μπορούν να περιέχουν συνακόλουθα νοήματα (συμβολικά, μεταφορικά, μετωνυμικά κ.λπ.). Αν τα πρώτα απ' αυτά τα νοήματα είναι παρόντα σε ένα πλάνο, τα συμπληρωματικά χρειάζονται μια μικροσειρά, μια ακολουθία πλάνων για να γίνουν κατανοητά (Λοτμαν 1982: 54-55). Κατά τους Paul και Wells, ο κινηματογράφος είναι η διήγηση ιστοριών που προβάλλονται μέσα από κινούμενες

εικόνες. Στη βάση κάθε διήγησης υπάρχει μία πράξη επικοινωνίας που προϋποθέτει αυτόν που μεταδίδει την πληροφορία (πομπός), αυτόν που δέχεται την πληροφόρηση (δέκτης) και το κανάλι επικοινωνίας (αγωγός). Όταν κάτι μεταβάλλεται σε οπτική εικόνα, η οποία, αποτυπωμένη από ένα οποιοδήποτε υλικό γίνεται σημείο, η αντίληψή μας γι' αυτό προϋποθέτει την αντιπαραβολή της οπτικής εικόνας με το φαινόμενο ή με το πράγμα στο οποίο αντιστοιχεί στη ζωή, την αντιπαραβολή της με μία άλλη εικόνα, και την αντιπαραβολή της με την ίδια την εικόνα, σε μία άλλη χρονική ενότητα (Λότμαν 1982: 70-71). Ένας σκηνοθέτης του θεάτρου, που εργάζεται πάνω σε οπτικά στοιχεία περισσότερο, μπορεί να καθοδηγήσει το βλέμμα του θεατή ελέγχοντας ολόκληρη τη σκηνή, διαχειριζόμενος τον χώρο ανάμεσα στους ηθοποιούς.

Η συνολική οπτική και ακουστική διαμόρφωση μιας ταινίας (θέση της κάμερας και της κίνησης, φωτισμός, μοντάζ, μουσική, πολιτιστικό και σημειωτικό υλικό) μπορεί να θεωρηθεί φόντο. Μια ταινία αποπνέει μια σειρά πολιτιστικών σημείων, όπως οι εκφράσεις του προσώπου, οι χειρονομίες, οι διάλεκτοι, τα ρούχα και το στυλ των χαρακτήρων, η αρχιτεκτονική, η διαφήμιση, το τοπίο, η σημειωτική έκφραση ενός πολιτισμού σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Η Σημειωτική είναι ένας πιο απλός τρόπος για να προσεγγίσουμε το σύστημα σηματοδοτήσεων της ταινίας καθώς αποτελεί έγκυρη θεωρητική σκοπιά (Cardwell 2002: 57). Η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου είναι στενότερη γι' αυτό και αναμένουμε μια αίσθηση «πραγματικού» μέσα από τις μικρολεπτομέρειες του κόσμου της ταινίας, δημιουργώντας την ανάγκη να συγκεκριμενοποιηθούν τα πράγματα δίδοντας έμφαση στη λεπτομέρεια. Η φαντασία παραμένει ενεργή και βασίζεται στις ποικιλόμορφες αντιληπτικές πληροφορίες που λαμβάνονται και αφορούν κώδικες (Cartmell, Welehan 2007: 34). Η Σημειωτική αποτελεί μια μεθοδευμένη ανάλυση του κάθε έργου καθώς δεν ασκείται κριτική σε σχέση με τις προσωπικές θέσεις του μελετητή αλλά βάσει των νοηματικών διαδικασιών του έργου. Παράλληλα, η τυπολογία των σημείων μας βοηθά στην καλύτερη κατανόηση της πολυπλοκότητας του θεατρικού και του κινηματογραφικού κώδικα. Αυτό το είδος ανάλυσης αποκτά διαχρονική και οικουμενική σημασία, καθώς γίνεται κατανοητό από διαφορετικούς πολιτισμούς, κοινωνίες και εποχές. Το κοινό συνήθως δεν κατέχει επαρκώς τον θεατρικό ή κινηματογραφικό κώδικα γι' αυτό και χρησιμοποιούνται σημεία που είναι πιο οικεία (Πούχνερ 2010: 149). Τα σημεία που εξετάζονται αποτελούν μεταγραφές σημείων που προέρχονται από το εξωτερικό πολιτισμικό σύστημα και είναι

πιο εύκολα αντιληπτά και κατανοητά από το κοινό που μπορεί να ταυτιστεί μαζί τους (Διαμαντάκου 2010γ: 133-140).

### **1.2.3 Οι Ηθοποιοί**

Η επιλογή των ηθοποιών, που γίνεται μέσω του κάστινγκ, είναι σημαντική καθώς ο θεατής ταυτίζει τον ήρωα με τον ηθοποιό που τον ενσαρκώνει και του προσδίδει όλες τις ιδιότητές του (Κολοβός 1988: 103). Η στάση του θεατή ως προς τους χαρακτήρες μιας ταινίας ή ενός θεατρικού έργου χαρακτηρίζεται από τις υποκριτικές ικανότητες των ηθοποιών καθώς μια εξαιρετική απόδοση ενός ηθοποιού μπορεί να αναδιοργανώσει ακόμα και την ιεραρχία των χαρακτήρων που ο θεατής έχει στο μυαλό του βοηθώντας έναν περιθωριοποιημένο χαρακτήρα να αναδυθεί (Marciniak 2007: 59-67). Ο αριθμός των ηθοποιών που επιλέγεται είναι αρκετά σημαντικός στο θέατρο αφού πρέπει να είναι ανάλογος των δυνατοτήτων του χώρου που επιλέγεται αλλά και της ομάδας που ανεβάζει το έργο. Το μικρό μέγεθος του «καστ» έχει το πλεονέκτημα μιας λιγότερο δαπανηρής παραγωγής ενώ είναι κατάλληλό για μικρά θέατρα και πειραματικούς χώρους και είναι πιο εύκολο να περιοδεύσει. Ο θεατρικός ηθοποιός βρίσκεται σε απόλυτη σύνδεση με τον περιβάλλοντα χώρο στον οποίο διαδραματίζεται η σκηνή και συνδέεται άμεσα και έντονα, ενώ αντίθετα ο κινηματογραφικός ηθοποιός συνδέεται πιο φυσικά. Ο περιορισμός του χώρου στο θέατρο δίνει στον ηθοποιό άλλες δυνατότητες, ενώ η ταινία απαιτεί αλλαγή κίνησης και θέσης (Zatlin 2000: 170).

### **1.2.4 Το Κοινό**

Το κοινό αποτελεί βασικό συστατικό των δύο τεχνών. Στο θέατρο συμμετέχει έμμεσα, με φυσική αντίδραση, όπως το γέλιο, το κλάμα, το χειροκρότημα κ.λπ. ή άμεσα καθώς μπορεί να επηρεάζει την εξέλιξη της πλοκής ή να γίνει μέρος της. Λόγω της άμεσης επαφής λειτουργούν όλες οι αισθήσεις τόσο του ηθοποιού όσο και του κοινού, ενώ δίδεται περισσότερη έμφαση στο κοινό, με την έννοια της κοινότητας. Πρόκειται για ένα ομοιογενές κοινό που χαρακτηρίζεται από έντονο συναισθηματισμό και φαντασία<sup>5</sup>. Είναι σχετικά εύκολο να υπάρχει δυσπιστία στο θέατρο δεδομένου της άμεσης παρουσίας του θεατή με τον ηθοποιό και την εκτέλεση των σκηνών την ίδια ώρα, ενώ αντίθετα στον

---

<sup>5</sup> <https://goo.gl/24Huuk>



κινηματογράφο θεατής και ηθοποιός απαλλάσσονται από την ένταση που συνοδεύει τις ζωντανές παραστάσεις με τη συνεχή πιθανότητα ανθρώπινου λάθους, παρόλο που οι τεχνικές δυνατότητες, που μπορεί να προσφέρει ο κινηματογράφος, μπορούν να δημιουργήσουν και γκάφες, όπως μη συγχρονισμένο ήχο και εικόνα, ορατά boom από μικρόφωνα αλλά και λάθη πλοκής (Cardullo 2012: 9-10). Ο Peter Brook υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος «πνίγει» το κοινό του με τις αμέτρητες εικόνες και την γρήγορη κίνησή του: «όταν η εικόνα υπάρχει σε όλες της τις δυνάμεις, ο θεατής δεν μπορεί ούτε να σκεφτεί, ούτε να αισθανθεί ή να φανταστεί». Το θέατρο επιτρέπει στον θεατή να βιώσει μια κατάσταση με πιο ισχυρό τρόπο, διατηρώντας μια ορισμένη ελευθερία. Αυτή η διπλή ψευδαίσθηση είναι το θεμέλιο της εμπειρίας του θεάτρου. Στον κινηματογράφο το αποτέλεσμα είναι πολύ διαφορετικό λόγω της διαφοράς μεταξύ των ενεργών δράσεων και αυτών που μεσολαβούν (Hutcheon, O'Flynn 2013: 152). Υποστηρίζεται η άποψη ότι ο θεατής από την ώρα που συσκοτίζεται η αίθουσα προβολής απομονώνεται από τον περίγυρό του και αρχίζει μια αυτόνομη και ανεξάρτητη από τους υπόλοιπους σχέση με αυτό που προβάλλεται. Το ίδιο ισχύει και για την έξοδο του από την κατοικία του και την εκούσια ανάμειξή του στην δημόσια κινηματογραφική προβολή. Ο Jarvie (1970) αναφέρει τις θεωρίες της ταύτισης και της φυγής, σύμφωνα με τις οποίες το κοινό καταφεύγει στο θέατρο ή στον κινηματογράφο από ανάγκη να ταυτιστεί, να εισχωρήσει σε μια κατάσταση πρόσκαιρα, να ξεφύγει από την πραγματικότητα (Κολοβός 1988: 109). Η παρουσία του σε αυτή τη συλλογική θέαση δεν παύει όμως να είναι μια πράξη κοινωνικής συμμετοχής σε ένα κατεξοχήν κοινωνικό γεγονός. Με τον τρόπο αυτό ο κινηματογράφος δημιουργεί επίσης μια αίσθηση κοινότητας. Υπάρχουν πολλά είδη θεατών, όπως ο ειδικός θεατής που ονομάζεται και πολλαπλός ή διαρκής θεατής, που επανέρχεται και ξαναβλέπει το έργο, ο ιστορικός και ο θεωρητικός θεατής. Στο θέατρο ο θεατής μπορεί να δει το έργο όσες φορές θέλει και στον κινηματογράφο μπορεί να δει τις ταινίες ολόκληρες, τμηματικά ή κατά σκηνή και να κάνει πολλαπλές αναγνώσεις (Κολοβός 1988: 128-134).

### **1.2.5 Οι Συνθήκες**

Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες γίνεται μία θεατρική παράσταση είναι μεταβαλλόμενες. Είναι δεδομένο ότι κάθε φορά που το κοινό αλλάζει, διαφοροποιείται και η φυσική, πνευματική, ψυχική κατάσταση των ηθοποιών. Γι' αυτό κάθε θεατρική παράσταση είναι μοναδική. Η μαγνητοσκόπηση μιας θεατρικής παράστασης

(«κονσερβοποιημένο θέατρο») δεν διατηρεί την ατμόσφαιρα, καθώς είναι αδύνατον αυτή να καταγραφεί και να μεταφερθεί. Ο Mast έχει καθορίσει τρία βασικά προβλήματα στην μαγνητοσκόπηση: το λεκτικό κείμενο που πρέπει να μετατραπεί σε εικόνες και ήχους, η θεατρική διακόσμηση που πρέπει να μετατραπεί σε ένα κινηματογραφικό ντεκόρ, και η δραματική εργασία που πρέπει να μετατραπεί σε μια «επική» αφήγηση (Zatlin 2000: 183). Οι συνθήκες αντίθετα στον κινηματογράφο, είναι μεταβαλλόμενες μόνο από την πλευρά του κοινού.

### **1.2.6 Εμπορική Διάσταση**

Όσον αφορά στην εμπορική διάσταση των δύο μέσων, ο κινηματογράφος επιβάλλεται να επιφέρει χρηματικό κέρδος, να έχει δηλαδή έσοδα δεκάδων εκατομμυρίων δολαρίων και για να το καταφέρει αυτό ο πρέπει να ικανοποιήσει τους καταναλωτές. Γι' αυτό και το κόστος παραγωγής μιας ταινίας είναι τεράστιο και τα έργα παράγονται κάτω από ισχυρή οικονομική πίεση (Κακλαμανίδου 2006: 7). Αντίθετα, οι οικονομικές απαιτήσεις από μια θεατρική παραγωγή είναι λιγότερες.

# Κεφάλαιο 2

## Περιπτωσιολογικές Μελέτες

### 2.1. *THE FULL MONTY* / σώβρακ*Less*

#### 2.1.1 Η ταινία: *THE FULL MONTY* (1997)

Πρόκειται για μια κωμωδία σε σκηνοθεσία του Peter Cattaneo και σενάριο του Simon Beaufoy. Σε αυτή λαμβάνουν μέρος τριάντα πέντε (35) ηθοποιοί, είκοσι (20) άντρες και δεκαπέντε (15) γυναίκες. Για τη δημιουργία της (παραγωγή και λοιποί συντελεστές) εργάστηκαν πάνω από εκατόν είκοσι (120) άτομα. Γυρίστηκε στα αγγλικά, στο Ηνωμένο Βασίλειο και κατηγοριοποιήθηκε στις ταινίες R λόγω της γλώσσας που χρησιμοποιήθηκε και του γυμνού που περιλαμβάνει. Η ταινία χαρακτηρίζεται από συχνή χρήση αργκό, και ειδικότερα της «slang» του Sheffield. Ο τίτλος *THE FULL MONTY* αποτελεί αγγλική φράση αργκό και σημαίνει σε ελεύθερη μετάφραση «όλα στη φόρα». Είχε κέρδη πάνω από £3.500,000.

Η αρχική ακολουθία (εισαγωγή) της ταινίας προέρχεται από την διαφημιστική ταινία Sheffield, *City on the Move*<sup>6</sup> του 1975 που είχε ως στόχο την προώθηση της πόλης του Sheffield ως κέντρο τουρισμού και εμπορίου. Η ταινία παρουσίαζε μια σύγχρονη και ακμάζουσα πόλη που εξελίχθηκε ταχέως χάρη στην βιομηχανία χάλυβα, ενώ αναφέρονται επίσης και άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πόλης, όπως η ενασχόληση με το ποδόσφαιρο και η λειτουργία μεγάλων πολυκαταστημάτων στα οποία εργάζονται οι κάτοικοι. Πρόκειται για μία ταινία με πολιτική διάσταση, αφού σχολιάζει την περίοδο που η Βρετανία όδευε προς μια νέα και πιο αισιόδοξη εποχή, καθώς το κόμμα των Εργατικών είχε κερδίσει τις εκλογές. Η ταινία σήμανε το τέλος μιας εποχής και την αρχή μιας άλλης.

---

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ta22CtZx7sw>

Το *THE FULL MONTY* αποτελεί φόρο τιμής στον σκηνοθέτη και ακτιβιστή Ken Loach αλλά και αντίκτυπο της ταινίας *Brassed Off* που εξιστορεί τον αγώνα της κοινότητας του Yorkshire να κρατηθεί ζωντανή μετά το κλείσιμο του τοπικού ορυχείου χάλυβα. Το *THE FULL MONTY* είναι λιγότερο συναισθηματικό και πιο αστείο αλλά και οι δύο ταινίες στρέφονται εναντίον του σκληρού σκηνικού μιας Βρετανίας στην οποία οι πόλεις βρίσκονται σε αποσύνθεση, καθώς τα ορυχεία, τα ναυπηγεία και τα χαλυβουργεία έχουν κλείσει. Η επιτυχία της δεν οφείλεται μόνο στο χιούμορ αλλά και στο γεγονός ότι το κοινό μπόρεσε να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες και αυτά που περνούσαν. Η ιστορία του *THE FULL MONTY* εξελίσσεται στο Sheffield είκοσι-πέντε (25) χρόνια αργότερα - όπως μας διευκρινίζεται με υποτίτλους - δηλαδή το 2002.

Οι χαρακτήρες διαθέτουν ανθρώπινες ιδιορρυθμίες και ο καθένας από αυτούς θέλει την απογύμνωση για διάφορους λόγους, ενώ διακυβεύονται πολύ περισσότερα από τα προφανή, όπως η αξιοπρέπεια που ελπίζουν οι ήρωες να ξανακερδίσουν και η αρρενωπότητα. Αποπροσανατολισμένοι, αναρωτιούνται αν είναι ακόμα αρεστοί, ειδικότερα όταν οι γυναίκες της ιστορίας εξακολουθούν να εργάζονται και παρουσιάζονται πιο δυναμικές από τους άνδρες. Οι άνδρες αναπτύσσουν μια δυνατή σχέση φιλίας μέσα από την περιπέτεια στην οποία εμπλέκονται. Το Sheffield της ταινίας μοιάζει περισσότερο με ένα φιλικό και ερειπωμένο χωριό, παρά με τη μητρόπολη της εισαγωγής, όπου όλοι γνωρίζονται μεταξύ τους. Οι ήρωες είναι άνδρες που παραμένουν έφηβοι και δεν καταλαβαίνουν τις γυναίκες, αλλά επιθυμούν να τις καταλάβουν και που τελικά αποδέχονται τις ανεπάρκειές τους. Η παρουσία των γυναικών στην ταινία μοιάζει συνοπτική. Οι άντρες τις βλέπουν «από απόσταση» (π.χ μέσα από την κλειδαρότρυπα της τουαλέτας). Αποκλείονται από τον θηλυκό κόσμο της ενήλικης ζωής και σχηματίζουν τη δική τους κοινωνία. Οι άνδρες της ιστορίας δε αποκτούν μια νέα ικανότητα που θα αλλάξει τη ζωή τους αλλά αποκτούν τόλμη. Ο Robert Carlyle, συμπληρώνει: «Ξαφνικά αυτοί οι τύποι αναγκάστηκαν να κοιτάζουν τον εαυτό τους με τον τρόπο που έβλεπαν πάντα τις γυναίκες, έπρεπε να επανεκτιμήσουν τη θέση τους στην κοινωνία, επειδή οι γυναίκες είχαν τώρα δουλειά και αυτοί όχι. Υπάρχει πολλή θλίψη αλλά και τρυφερότητα στην ταινία».

Για το στριπτίζ, οι πρωταγωνιστές ντύνονται φύλακες ασφαλείας, τη στολή του πιο κακοποιημένου και ηθικά κενού επαγγέλματος της δεκαετίας του '90. Η ταινία εξέπληξε

τους κριτικούς κερδίζοντας παγκόσμια αναγνώριση, ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκάλεσε το γεγονός πως οι πρωταγωνιστές παρουσιάζουν πραγματική παράσταση στριπτίζ μπροστά από τετρακόσιους (400) βοηθητικούς ηθοποιούς (extras) σε μια σκηνή που γυρίστηκε ως μονοπλάνο (one-take). Η ταινία κέρδισε το Βραβείο BAFTA για την Καλύτερη Ταινία το 1997 και ο πρωταγωνιστής, Robert Carlyle, κέρδισε το Βραβείο BAFTA Καλύτερου Ηθοποιού. Η ταινία ήταν επίσης υποψήφια για τέσσερα βραβεία Όσκαρ: καλύτερης φωτογραφίας, καλύτερου σκηνοθέτη, καλύτερης πρωτότυπης μουσικής και σεναρίου κερδίζοντας τελικά το Όσκαρ καλύτερης πρωτότυπης μουσικής. Επιπλέον, η ταινία διασκευάστηκε για το Broadway το 2000 στο Eugene O'Neill Theatre, με τον ίδιο τίτλο και από τον αρχικό σκηνοθέτη, Simon Beaufoy και για το θέατρο Lyceum του Sheffield το 2013 και το West End στο Noël Coward Theatre το 2014. Διασκευάστηκε επίσης και προσαρμόστηκε στην Πορτογαλική γλώσσα για μια θεατρική παράσταση στη Βραζιλία.

Το έργο διαδραματίζεται στο Sheffield της Αγγλίας, μια πόλη με μεγάλη βιομηχανική παράδοση, την περίοδο που η πόλη βρίσκεται σε οικονομική κρίση, καθώς το ένα μετά το άλλο τα χαλυβουργεία κλείνουν και χιλιάδες άνδρες χάνουν τις δουλειές τους. Ο Gary, ένας πρώην εργαζόμενος, κινδυνεύει να χάσει τον γιο του επειδή δεν μπορεί να πληρώσει για την από κοινού επιμέλειά του. Οι φίλοι του, και πρώην συνάδελφοι, δεν τα πηγαίνουν καλύτερα: ο Dave είναι καταθλιπτικός και με χαμηλή αυτοεκτίμηση, ο Lomper πρέπει να αναλάβει τη φροντίδα της μητέρας του και έχει τάσεις αυτοκτονίας και ο Gerald λέει ψέματα στη γυναίκα του εδώ και έξι μήνες για το γεγονός ότι έχει χάσει τη δουλειά του. Όταν βλέπουν σε ένα κέντρο διασκέδασης πολλές γυναίκες να πληρώνουν για να δουν άντρες να χορεύουν ο Gary αποφασίζει πως αυτό μπορεί να τους αποφέρει χρήματα. Οι τέσσερις άντρες διεξάγουν ανοιχτή ακρόαση για να προσλάβουν περισσότερα μέλη και έτσι προσλαμβάνουν ακόμη ένα άνδρα, γνωστό και ως «Horse», και τον Guy, ο οποίος δεν μπορεί να χορέψει αλλά αποδεικνύεται «προικισμένος». Οι έξι άνδρες αποφασίζουν να διοργανώσουν μια παράσταση στριπτίζ και μάλιστα να βγουν στη σκηνή εντελώς γυμνοί.

### **2.1.2 Η Θεατρική Διασκευή : *σώβρακLess* (2013)**

Το *σώβρακLess* ήταν ένα έργο σε σκηνοθεσία Ευαγγελίας Ονουφρίου και Μιχάλη Ασιήκκα και διασκευή και δραματουργική επεξεργασία Ευαγγελίας Ονουφρίου και Νικόλα Δημητρίου, στην οποία συμμετείχαν οκτώ (8) βασικοί ηθοποιοί και δέκα (10)

υποστηρικτικοί (25). Πέραν των ηθοποιών, στην εκτέλεση και παραγωγή του έργου συμμετείχαν ακόμη εννέα (9) άτομα. Το πιο ενδιαφέρον εύρημα της διασκευής ήταν η σκηνογραφία αλλά και ο χώρος στον οποίο παρουσιάστηκε που είναι μια βιομηχανική αποθήκη. Οι θεατές τοποθετήθηκαν στο κέντρο της σκηνής και γύρω τους στήθηκαν διάφοροι σκηνικοί χώροι δημιουργώντας ένα περίπλοκο χορογραφημένο τράφικ εναλλαγής σκηνικών χώρων και μεταβάσεων από τη μια σκηνή στην άλλη. Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός πως κατά την διάρκεια των προβών του έργου ξέσπασε η οικονομική κρίση στη Κύπρο, θέμα που το έργο διαπραγματεύεται, το οποίο άγγιξε το κυπριακό κοινό που ήταν πολύ ευαίσθητο ως προς αυτό το θέμα εκείνη τη περίοδο. Η αφίσα των παραστάσεων παρουσιάζει τους άνδρες γυμνούς χωρίς να αποκαλύπτονται όμως τα γεννητικά τους όργανα, ενώ ενδιαφέρον είχε και ο τίτλος του έργου της διασκευής (σώβρακLess) που είναι ένα λογοπαίγνιο με χρήση της ελληνικής σε συνδυασμό με την αγγλική γλώσσα, με την λέξη να σημαίνει ουσιαστικά ότι και το The Full Monty του τίτλου της ταινίας (χωρίς εσώρουχα, γυμνοί).

Η ιστορία της διασκευής διαδραματίζεται στην Κύπρο της οικονομικής κρίσης, όπου πέντε άνεργοι άνδρες, αν και δεν διαθέτουν κανένα ιδιαίτερο φυσικό προσόν, αποφασίζουν να λύσουν το οικονομικό τους πρόβλημα βγάζοντας τα ρούχα τους σε ένα σόου στριπτίζ. Οι ήρωες, μαζί με τα ρούχα τους, αποτινάσσουν κάθε ταμπού της σύγχρονης κοινωνίας που επιβάλλει συγκεκριμένα πρότυπα. Η ανάγκη των χαρακτήρων του έργου να βγάλουν τα ρούχα τους γίνεται επιτακτική κατά τη διάρκεια της θεατρικής δράσης και παρόλο που το έργο σφύζει από χιούμορ ξεπροβάλουν βαθύτερα μηνύματα και προβληματισμοί. Κρατώντας την ιστορία αυθεντική, αλλά και όλες τις αλήθειες και τα προβλήματα που πραγματεύεται, η διασκευή στην κυπριακή διάλεκτο προσαρμόζει το έργο στα μέτρα των Κυπρίων, τους πολίτες μιας πατρίδας σε κρίση. Πρόκειται για μια μικρο-κοινωνία με τρυφερές ευαισθησίες και αναζητήσεις καθημερινών ανθρώπων που προσπαθούν να βγουν από το αδιέξοδο. Η αλήθεια είναι η ίδια, όπου κι αν διαδραματίζεται. Οι χαρακτήρες, μέσα από την προσπάθεια ολοκλήρωσης του σχεδίου τους, βρίσκουν ελπίδα και δύναμη να συνεχίσουν. Το χιούμορ και η συγκίνηση συνυπάρχουν και ενώ μπορεί οι χαρακτήρες, ο καθένας για διαφορετικούς λόγους, να είναι διασκεδαστικοί και απολαυστικοί, δεν παύει ο καθένας χωριστά και όλοι μαζί να ζουν το δράμα τους. Πίσω από τις κωμικές καταστάσεις της προσπάθειάς τους να εξοικονομήσουν χρήματα κρύβεται η δύσκολη και σκληρή πραγματικότητα μιας Κύπρου που, εξαιτίας της κρίσης, της ανεργίας και της φτώχειας, οδηγεί πολλές οικογένειες στην

απόγνωση. Γι' αυτούς το στριπτίζ δεν είναι απλώς ένας εύκολος και γρήγορος τρόπος για να κερδίσουν χρήματα αλλά ένα μέσο για να αντιδράσουν στην αδράνεια και τον εξευτελισμό στον οποίο τους καταδίκασε η ανεργία. Η σκηνοθετική προσέγγιση είναι επηρεασμένη από το κινηματογραφικό πεδίο και οι σκηνοθέτες δούλεψαν πολύ με αυτοσχεδιασμούς<sup>7</sup>.

### 2.1.3 Από την Οθόνη στη Σκηνή

Η δράση και η πλοκή παραμένουν σταθερά χαρακτηριστικά στην διασκευή σε σχέση με το πρωτότυπο έργο αλλά το θεατρικό είναι προσαρμοσμένο στις εθνικές, πολιτικές, πολιτιστικές και κοινωνικές συνθήκες της Κύπρου με στόχο την επικοινωνία των μηνυμάτων στους θεατές μέσω της ταύτισης. Αναφέρεται συνεχώς το γεγονός πως η Κύπρος είναι μικρή, οπότε και παίρνει μεγάλες διαστάσεις το παραμικρό που συμβαίνει, ενώ δίδεται σημασία στην υπόληψη που φοβάται ο κόσμος συνεχώς να μην χάσει, θέματα που απασχολούν τον Κύπριο πολίτη. Η εικόνα της κοπέλας που κατουράει όρθια σαν άνδρας στις τουαλέτες ενώ ο θεατής βλέπει τα οπίσθιά της, παραλήφθηκε στην διασκευή, αν και οι άνδρες της διασκευής εμφανίστηκαν στο τέλος επίσης γυμνοί, επιλογή που αντικατοπτρίζει την πατριαρχική κοινωνία της Κύπρου.

Η δομή της παράστασης, που αποτελείται από τον χρόνο, το χώρο και τις δράσεις (κινήσεις) σε συνδυασμό με κωδικοποιημένους κανόνες δημιουργεί ένα ολοκληρωμένο έργο. Αφηγητής δεν υπάρχει στη διασκευή, αντίθετα από την κινηματογραφική απόδοση του έργου όπου ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός, μη ενδελεχής απρόσωπος αφηγητής και μιλά μόνο στην αρχή με την αφηγηματική φωνή να παρουσιάζεται σε μορφή voice over. Το απόσπασμα αφήγησης που παρουσιάζεται στην ταινία αποτελεί μέρος μιας άλλης ταινίας, με το όνομα *Sheffield, City on The Move*, ένα οδοιπορικό (travelogue) του 1972, που βασίστηκε σε μια ιδέα του Peter Wigley, του πρώτου Υπεύθυνου Δημοσίων Σχέσεων της πόλης του Sheffield, σε σκηνοθεσία των Jim και Marie-Luise Coulthard και είναι μια αφηγηματική ιστορία της πόλης με πραγματικές λεπτομέρειες που υποστηρίζονται με εικόνες. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή φαίνεται να έχει γίνει με στόχο να εντάξει το κοινό, που προέρχεται από διαφορετικά πολιτιστικά, κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια, στον τόπο και τον χρόνο που διαδραματίζεται η ιστορία στην ταινία. Το απόσπασμα προτιμήθηκε καθώς στις 9 Ιανουαρίου 1972 η Εθνική Ένωση Εργολάβων των Ορυχείων

---

<sup>7</sup> <http://www.ilovestyle.com/article/10930/sovrakless-sto-wherehause-612>

προέβη σε απεργία η οποία είχε διάρκεια επτά εβδομάδων, γεγονός που έμεινε στην ιστορία, σε συσχετισμό με την αρχή του *THE FULL MONTY* που παρουσιάζει μια πόλη σε οικονομική κρίση και τους άνεργους, πρώην εργάτες σε εργοστάσιο χάλυβα, να ψάχνουν τρόπους για να κερδίσουν χρήματα. Στη θεατρική διασκευή η προσθήκη αφηγητή δεν απαιτείται καθώς το κυπριακό κοινό γνωρίζει ήδη το τι συμβαίνει στο κυπριακό τοπίο και οι εξελίξεις σε σχέση με την οικονομική κρίση ήταν πρόσφατες.

Όσον αφορά τις εστιάσεις, που διευκρινίζουν την καταδηλωτική αξία του έργου, έχουν την ίδια βαρύτητα τόσο στην ταινία όσο και στη θεατρική διασκευή αλλά γίνονται με διαφορετικές μεθόδους και τεχνικές βάσει των δυνατοτήτων που μπορεί να προσφέρει το κάθε μέσο και βάσει των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του. Στην ταινία χρησιμοποιούνται γενικά και μεσαία πλάνα και πλάνα με εσωτερική εστίαση, όπου η κάμερα ακολουθεί τους ήρωες μεταφέροντας παράλληλα πληροφορίες σχετικά με το χώρο, το χρόνο, τους χαρακτήρες και τη πλοκή, βοηθώντας το κοινό να διαμορφώσει απόψεις και συναισθήματα. Η ποιότητα και ο τρόπος προβολής της ομιλίας τόνιζαν τη δράση, ενώ η μουσική δημιουργούσε επιπλέον συναισθήματα και έξαπτε την φαντασία και στα δύο μέσα.

Η δράση στη διασκευή μεταφέρεται σε άλλο χώρο και άλλη εποχή λαμβάνοντας υπόψη τα τοπικά κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηριστικά του τόπου. Το θεατρικό τοποθετείται στην Κύπρο της οικονομικής κρίσης το 2013 και έτσι το παρόν της θεατρικής παράστασης αντανακλά χωρο-χρονικά την πραγματικότητα. Η επιλογή των σκηνοθετών να μεταφέρουν την ιστορία ως προς τον τόπο και τη χρονική περίοδο αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την κατανόηση των νοημάτων καθώς πρόκειται για γεγονός που θα άγγιζε το ευαίσθητο ήδη κυπριακό κοινό<sup>8</sup>. Η ευελιξία του χρόνου, με τη δυνατότητα μεταφοράς στο παρελθόν στην ταινία, ήταν κάτι στο οποίο υστερούσε η θεατρική διασκευή, καθώς, παρουσιάστηκε σε πραγματικό χρόνο.

Η αίσθηση του χώρου τονίζεται στη διασκευή χάριν της έμφασης που έδωσαν οι σκηνοθέτες στη διαμόρφωση του χώρου σε σχέση με το φωτισμό, που λειτουργεί

---

<sup>8</sup> Η οικονομική κρίση ξεκίνησε το 2012 με κύρια αιτία της τη μεγάλη έκθεση των κυπριακών τραπεζών σε ελληνικά ομόλογα που κουρεύτηκαν την άνοιξη του 2012. Μετά από την υποβάθμιση της κυπριακής οικονομίας από τον οίκο Moody's, στις 25 Ιουνίου 2012, η Κύπρος αιτήθηκε την ένταξή της στον Ευρωπαϊκό μηχανισμό στήριξης, και στις 25 Μαρτίου οι Υπουργοί Οικονομικών της Ευρωπαϊκής Ένωσης και το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο κατέληξαν σε σχέδιο με βάση το οποίο κουρεύτηκαν κατά 40% οι καταθέσεις των κυπριακών τραπεζών που υπερέβαιναν τα €100.000, που είχε ως άμεση συνέπεια την αύξηση της ανεργίας.



υποσυνείδητα επηρεάζοντας τα συναισθήματά του κοινού και δημιουργεί ατμόσφαιρα (Reid 1995:21), καθώς η δυναμική αλλά και το μέγεθος του χώρου τονίζονται και οι κινήσεις και το ανάγλυφο του ανθρώπινου σώματος αναδεικνύονται, ειδικότερα στην τελική σκηνή της παράστασης στριπτίζ. Το φως επίσης αλλάζει ένταση για να ανταποκριθεί στις μεταβαλλόμενες διαθέσεις των ηθοποιών και γενικά ακολουθεί το ρυθμό της παράστασης. Το κοινό είναι παρόν και αυτόπτης μάρτυρας των εναλλαγών με μεγαλύτερο και πιο ελεύθερο το οπτικό του πεδίο. Όσον αφορά στην σκηνογραφική πρόταση, οι ηθοποιοί κινούνταν κυκλικά γύρω από τον καθορισμένο από τέσσερις κολώνες χώρο του κοινού. Κάθε πλευρά από τις τέσσερις ήταν και νέος σκηνικός χώρος. Ως επιπλέον επίπεδα χρησιμοποιήθηκαν ο χώρος εισόδου του θεάτρου από τον οποίο εισήλθε ένα αυτοκίνητο που σταμάτησε σε σημείο ορατό από το κοινό για να πραγματοποιηθεί η σκηνή της απόπειρας αυτοκτονίας, αλλά και μία άλλη στην οποία ο ιδιοκτήτης του παίρνει κάτι από το εσωτερικό του οχήματος και φεύγει. Επιπλέον επίπεδο έχουμε και στη σκηνή της συνέντευξης του Βαρνάβα για δουλειά, που διαδραματιζόταν στον εσωτερικό χώρο του θεάτρου, ενώ οι υπόλοιποι ηθοποιοί μετέβαιναν στον εξωτερικό χώρο του θεάτρου (αυλή) και το κοινό τους έβλεπε από φεγγίτες. Το βλέμμα των θεατών καθοδηγείτο με τη χρήση έντονου φωτισμού στο εξωτερικό κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης σκηνής.

Τα σκηνικά και τα αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν στη διασκευή είχαν μιμιμαλιστική μορφή και ήταν τα ελάχιστα απαραίτητα, ώστε το είδος του χώρου να είναι ευδιάκριτο και κατανοητό. Για τα γραφεία (αστυνομικό τμήμα, γραφείο εξευρέσεως εργασίας) χρησιμοποιήθηκαν δύο γραφεία και κάποιες καρέκλες ανάλογα με τα άτομα της σκηνής, ενώ για τον εξωτερικό χώρο των σπιτιών χρησιμοποιήθηκε μόνο μια θύρα. Για το εσωτερικό του σπιτιού χρησιμοποιήθηκε μόνο ένας καναπές με ένα τραπεζάκι, ενώ οι νάνοι στον κήπο του σπιτιού Gerald (Βαρνάβα) αντικαταστάθηκαν με γύψινες Αφροδίτες, Καρυάτιδες και κίονες (18). Οι υπόλοιποι χώροι δεν είχαν έπιπλα. Η πρόταση αυτή προτιμήθηκε λόγω της πολυπλοκότητας του σκηνικού και των απαιτητικών εναλλαγών των σκηνών, ενώ το γεγονός πως η γυναίκα του Βαρνάβα αγοράζει συνεχώς με πιστωτικές κάρτες, που δηλώνεται με αναφορές του ιδίου και με σκηνές όπου απλά παρουσιάζεται η γυναίκα του να ψωνίζει, χρησιμοποιήθηκε για να δοθεί χρόνος για να ετοιμαστούν άλλες σκηνές με περιπλοκότερα σκηνικά. Η πρόταση αυτή προϋποθέτει και δικαιολογεί παράλληλα τη σκηνή όπου άτομα από την τράπεζα έρχονται στο σπίτι του Βαρνάβα για να κατάσχουν τα έπιπλά του, ενώ αντίθετα στην ταινία είναι μαφιόζοι (19),

ενώ αποτελεί και συνδήλωση της χρηματικής αυθαιρεσίας (σπατάλης) που χαρακτήριζε τους Κύπριους πριν την οικονομική κρίση που είχε ως αποτέλεσμα πολλοί από αυτούς να χάσουν ολόκληρες περιουσίες σε τράπεζες από τον υπερδανεισμό. Οι σκηνικές εναλλαγές, ανάγκαζαν το κοινό να στρέφει το βλέμμα και να αλλάζει τη θέση του σώματός του ακολουθώντας και σωματικά τη δράση, ενώ η μινιμαλιστική απόδοση των σκηνικών, πέραν της πρακτικότητας, ενεργοποιούσε τη φαντασία του κοινού καθιστώντας το ακόμη πιο ενεργό.

Η σκηνή με τις παράλληλες εικόνες στη διασκευή λειτούργησε ως οι παράλληλες σκηνές στην ταινία, που γίνονταν με την βοήθεια των cut, με τη διαφορά ότι στη διασκευή είχαν μεγαλύτερη διάρκεια λόγω των τεχνικών δυσκολιών του μέσου. Η ταινία διαθέτει όμορφη και καλλιτεχνική φωτογραφία που περιλαμβάνει φυσικά τοπία και cityscapes της πόλης με τα εργοστάσια, εικόνες που βοηθούν τον θεατή να αντιληφθεί καλύτερα τον τόπο στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα (16). Αντίθετα, στη διασκευή δόθηκε έμφαση στον φωτισμό, που ήταν τεχνητός και χαμηλός καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης και συγκεντρωτικός στις σκηνές με δραματική ένταση, αναδεικνύοντας τους χαρακτήρες (π.χ. η σκηνή της κρεβατοκάμαρας όπου η γυναίκα του Πάμπου νομίζει ότι την απατά και τον αντιμετωπίζει ζητώντας εξηγήσεις), ενώ δυνάμωνε στις σκηνές με περισσότερη δράση ή περισσότερο κόσμο (σκηνή του στριπτίζ, σκηνή συνέντευξης για δουλειά). Το σκοτεινιάσμα των σκηνών ανάλογα αποφόρτιζε το κοινό από τις σκηνές με ένταση και βοηθούσε στις σκηνικές αλλαγές. Οι ηθοποιοί κινούνταν στον χώρο με τρόπο φυσικό και αναμιγνύονταν με το κοινό εντάσσοντάς το στη δράση. Η άμεση επαφή και η πραγμάτωση των γεγονότων σε μικρή απόσταση από το κοινό καταργούσε τα όρια του τέταρτου τοίχου και ο θεατής γινόταν μέρος της παράστασης. Σ' αυτό συνέτεινε επίσης η θέση «παπάκι» όπου ο θεατής είχε την ευκαιρία για ένα πολύ προσωπικό στριπτίζ από ένα ηθοποιό, με τα απαραίτητα κωμικά στοιχεία να συνοδεύουν το σκηνικό αλλά και τη συμμετοχή του υπόλοιπου κοινού που τον επιδοκίμαζε, η χρήση της οποίας θέσης ήταν άγνωστη μέχρι τη στιγμή της πραγμάτωσης της σκηνής αυτής.

Όσον αφορά στην γλώσσα στην ταινία οι θεατές με διαφορετική μητρική γλώσσα υποβοηθούνταν με υποτίτλους, που όμως λειτουργεί μειονεκτικά ως προς την χρήση της γλώσσας καθώς οι ήρωες μιλούσαν με διάλεκτο και προφορά της αγγλικής επαρχίας που έδινε άλλη χροιά στο έργο, υποδηλώνοντας τον τόπο. Στη διασκευή οι ήρωες μιλούσαν την κυπριακή διάλεκτο. Κατά τη μετάφραση του κειμένου χρησιμοποιήθηκαν κυπριακές

ιδιωματικές εκφράσεις («καλαμαράες<sup>9</sup>»), αναφορές σε κυπριακές τοποθεσίες (φώτα του Γαβριηλίδη<sup>10</sup>, Πύργος του Σιακόλα<sup>11</sup>, Γκάβερνος <sup>12</sup>, το κολυμβητήριο του Λέλλου<sup>13</sup> ) ή γεγονότα και συνήθειες, όπως η σκηνή όπου ο Πάμπος κοροϊδεύει τον Νικόλα όταν κάνει στριπτιζ παρουσιάζοντάς τον από το μικρόφωνο του εργοστασίου, αντίθετα από την ταινία όπου ο Dave προσποιείται τον υπάλληλο που διαφημίζει τις προσφορές από το μεγάφωνο στα πολυκατάστημα, αλλά και το σημείο της πλοκής όπου ψάχνουν για μουσικά κομμάτια και ο Νικόλας αναφέρει πως κάποια από τα δισκάκια μουσικής που διαθέτει τα πήρε δώρο με την αγορά εφημερίδων κάτι που συνηθίζεται σε Ελλάδα και Κύπρο. Χαρακτηριστική είναι επίσης η σκηνή με τον Γιάννο (Guy) που αναφέρει ότι συνηθίζει να παρακολουθεί μαθήματα παραδοσιακών χορών στα επιμορφωτικά, ενώ χορεύει το «λατινικόν» (κίνηση πολύ γνωστή από reality persona της Κύπρου). Αγγλικές εκφράσεις, λέξεις, ονόματα, ονομασίες και τοποθεσίες απαλήφθηκαν από τη διασκευή χωρίς όμως να αλλάζει η βασική ιστορία του έργου όπως: «bloody hell», «quid», «lassies», «widgees», «I am on the dole», «give a toss», «nicking cars», «I clocked you», «dickhead», «get some brass», «bugger», «nutter», «turn at 6 o clock», «Chippendales<sup>14</sup>», «a stiffy», «pissing about», «Chuffing Nora», το όνομα της Jane Torvill<sup>15</sup> όταν μιλάνε για τις χορευτικές τους κινήσεις, το πολυκατάστημα Asda, οι ομιλίες της βασίλισσας, το μουσικό άλμπουμ των Dire Straits <sup>16</sup> και η φράση «have a cup of tea», χαρακτηριστική συνήθεια των Άγγλων. Οι αφίσες στην ταινία τοποθετούνται σε χαρακτηριστικούς χώρους (20) ενώ βλέπουμε τον χαρακτηριστικό κόκκινο τηλεφωνικό θάλαμο όταν ο «Horse» μιλάει στο τηλέφωνο (22). Η απαλοιφή έγινε καθώς το αγγλικό χιούμορ διαφέρει σημαντικά από το κυπριακό και υπήρχε κίνδυνος κάποιες σκηνές να χάσουν την κωμικότητα τους αν μεταφράζονταν αυτολεξεί, ενώ κάποια από τα αστεία δεν ήταν δυνατό να μεταφραστούν και να γίνουν κατανοητά ή να έχουν νόημα στα ελληνικά, ενώ οι αναφορές θα ήταν άγνωστες στο κυπριακό κοινό. Η ταινία διέθετε μια γκεστ εμφάνιση (καμέο) από τον Bruce Jones του *Raining Stones* (23), ένα γνωστό ηθοποιό στην Αγγλία, όπου κατά τη διάρκεια μιας οντισιόν προσπαθεί να βγάλει το μπουφάν του, η οποία

---

<sup>9</sup> Έλληνες

<sup>10</sup> Τα «Φώτα Γαβριηλίδη» βρίσκονται στη συμβολή της λεωφόρου Νίκης και Θεμιστοκλή Δέρβη στη Λευκωσία. Ο Γαβριηλίδης εργάστηκε ως Διευθυντής στην Ηλεκτρική Εταιρεία Λευκωσίας και αργότερα έγινε γνωστός και πετυχημένος επιχειρηματίας, ενώ βοήθησε στον αγώνα της ΕΟΚΑ. Επί της συμβολής των οδών βρίσκεται η πολυκατοικία «Gavriilides».

<sup>11</sup> Ο Νίκος Σιακόλας είναι ένας από τους πιο γνωστούς και πλούσιους επιχειρηματίες στη Κύπρο. Η πολυώροφη πολυκατοικία στην οποία αναφέρεται ο ήρωας βρίσκεται στο πεζόδρομο της οδού Λήδρας, στη Λευκωσία.

<sup>12</sup> Το Governor's Beach είναι γνωστή παραλία στη μεταξύ Λάρνακας και Λεμεσού.

<sup>13</sup> Ο Λέλλος Δημητριάδης υπηρέτησε ως Δήμαρχος Λευκωσίας για 30 χρόνια. Με τον όρο «κολυμβητήριο του Λέλλου» εννοούμε το κολυμβητήριο που ανήκει στο Δήμο Λευκωσίας.

<sup>14</sup> Οι Chippendales είναι περιοδεύουσα χορευτική ομάδα γνωστή για τις παραστάσεις στριπτιζ της.

<sup>15</sup> Η Jayne Torvill είναι Αγγλίδα ολυμπιονίκης χορεύτρια.

<sup>16</sup> Οι Dire Straits είναι βρετανικό ροκ συγκρότημα της δεκαετίας του '70.

αποσκοπούσε να λειτουργήσει ως έκπληξη για τους οπαδούς του (επίσης η ταινία *Raining Stones* είναι του Ken Loach, φόρος τιμής στον οποίο είναι το *THE FULL MONTY*). Η σκηνή αποτέλεσε απλά μια επιπλέον αστεία σκηνή στο θεατρικό χωρίς το στοιχείο της έκπληξης. Σε γενικές γραμμές η κυπριακή προφορά, έφερνε το έργο ακόμη πιο κοντά στην κυπριακή πραγματικότητα ενώ ακόμα και οι σκηνικές οδηγίες ήταν στα κυπριακά.

Η μουσική που χρησιμοποιήθηκε είναι η ίδια με αυτή της ταινίας, κάποια όμως από τα τραγούδια παρουσιάζονταν με διαφορετική σειρά. Οι σκηνοθέτες θεώρησαν πως τα τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν στην ταινία ήταν οι ιδανικότερες επιλογές για το θεατρικό καθώς, ήταν τραγούδια -επιτυχίες και παγκοσμίως γνωστά («Hot stuff», «You sexy thing» κ.α), ενώ είχαν ρυθμό και ήταν ευχάριστα. Τα τραγούδια λειτουργούσαν παράλληλα και ως διακειμενικές αναφορές στην ταινία. Τα δισκάκια με τραγούδια του Νικόλα ήταν από Έλληνες τραγουδιστές όπως η Άννα Βίση, η Πάολα και ο Σταμάτης Γονίδης (τσιφτετέλια) ενώ διέθετε ελάχιστα αγγλικά («Hot chocolate», «I believe in Miracles»). Οι θόρυβοι που ακούγονταν στο θεατρικό (φωνές, σπάσιμο αγαματιδίων κ.λπ.) συνέβαιναν παράλληλα με τους θορύβους από τους θεατές (γέλιο κ.λπ.), ενώ αντίθετα οι θόρυβοι στην ταινία ήταν ανεμπόδιστοι, ανεπηρέαστοι από εξωτερικούς παράγοντες και με την βοήθεια του μιξάζ ακούγονταν σε μεγαλύτερη ένταση και καθαρότερα. Στην διασκευή, βάσει σκηνοθετικής επιλογής αλλά και φύσης του μέσου, το κοινό συμμετείχε τόσο έμμεσα μέσω των φυσικών του αντιδράσεων όσο και άμεσα, συμμετέχοντας, δίνοντας μια νέα διάσταση στην ιστορία.

Οι κινήσεις, οι εκφράσεις του προσώπου και οι χειρονομίες ήταν άμεσες, αφού γίνονταν σε πραγματικό χρόνο και χωρίς τεχνικές παρεμβολές με έντονο το στοιχείο του απροόπτου (λάθη κατά την εκτέλεση) και του αυτοσχεδιασμού (σε σχέση με την αντίδραση του κοινού). Οι τεχνικές δυνατότητες της ταινίας (κοντινά πλάνα, μοντάζ) έδιναν την ευκαιρία στο θεατή να δει καλύτερα τις εκφράσεις του προσώπου και να εισχωρήσει με μεγαλύτερη ευκολία στον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα (24), ενώ η θεατρική διασκευή έδινε την δυνατότητα παρακολούθησης ολόκληρης της ροής κίνησης του σώματος αλλά και τη μελέτη ολόκληρης της στάσης του, ενώ είχε καλύτερη αίσθησή του σώματος στο χώρο.

Η εμφάνιση των ηθοποιών στο θεατρικό διέφερε από την εμφάνιση τους στην ταινία, καθώς οι ήρωες στην ταινία ήταν ηλικιακά μεγαλύτεροι (25), δεν ήταν γυμνασμένοι ή

εμφανίσιμοι και δεν ήξεραν να χορεύουν, ενώ υπήρχε και μαύρος ηθοποιός. Στο θεατρικό αντίθετα κανείς δεν ήταν ιδιαίτερα εύσωμος και οι πρωταγωνιστές ήταν μικρότεροι σε ηλικία (28). Οι μεγαλύτεροι σε ηλικία ηθοποιοί στην ταινία έδιναν έμφαση στην παραδοξότητα του εγχειρήματος της ιστορίας, αν και ο Paul Barber (που έπαιζε τον ήρωα με το παρατσούκλι «Horse») είναι στην πραγματικότητα τρία χρόνια νεότερος από τον Tom Wilkinson που υποδυόταν τον Gerald κάτι που δεν ίσχυε στη ταινία. Η επιλογή του καστ της θεατρικής διασκευής οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι η θεατρική ομάδα του «Point To» αποτελείται από συγκεκριμένα άτομα τα οποία εργοδοτούνται και συμμετέχουν στις παραγωγές, ενώ η ομάδα ήθελε περισσότερο να τονίσει το θέμα της οικονομικής κρίσης και της ανεργίας, παρά το ότι αυτοί οι άνδρες προετοιμάζουν ένα σόου στριπτίζ ενώ δεν τους το «επιτρέπει» η φυσική τους κατάσταση. Η ανεργία στη Κύπρο μαστίζει κυρίως του νέους, πράγμα που συνδηλώνει το νεαρό της ηλικίας των πρωταγωνιστών, ενώ δημιουργείται ταύτιση του νεαρού θεατή με τα πρόσωπα της ιστορίας. Οι βασικοί χαρακτήρες του έργου παραμένουν οι ίδιοι στη διασκευή, όμως οι δευτερεύοντες και οι βοηθητικοί είναι λιγότεροι. Από το θεατρικό απουσιάζει ο μικρός γιος του Gary, επηρεάζοντας έτσι σκηνές της ιστορίας οι οποίες παραλείπονται, αλλά κυρίως το τέλος του έργου όπου στην ταινία ο Gary αποφασίζει να μην βγει στη σκηνή γιατί δε θέλει να χάσει τον γιό του, και αυτός τον πείθει να εμφανιστεί. Αντίθετα, στη θεατρική διασκευή, η πρώην γυναίκα του (Δάφνη) τον παροτρύνει καθώς πείθεται πως με την πράξη αυτή αποδεικνύει ποσό πολύ αγαπά τον γιο του. Ο γιός του άλλα και η νέα σχέση της Δάφνης, όπως επίσης και η μητέρα του Lomper (17) απλά αναφέρονται στους διαλόγους του κειμένου της διασκευής. Ο ρόλος του έγχρωμου ηθοποιού επίσης αφαιρέθηκε από την διασκευή. Η συμμετοχή του συγκεκριμένου ηθοποιού στην ταινία πιθανόν να αποτελεί προσπάθεια του σκηνοθέτη να θίξει το θέμα των φυλετικών διακρίσεων (ικανότητα των έγχρωμων στο χορό, μεγάλο μέγεθος των γεννητικών οργάνων), πρόβλημα που δεν απασχολεί τόσο έντονα την κυπριακή κοινωνία. Στη διασκευή προστέθηκαν και χαρακτήρες όπως η Κυρία Καίτη στη σκηνή που παραδίδει τον λογαριασμό του ρεύματος στη Δάφνη που υποδηλώνει την κακή της οικονομική κατάσταση. Οι στόχοι των χαρακτήρων της διασκευής καθορίζονται με βάση το τοπικό κυπριακό πολιτισμικό πλαίσιο, ενώ οι εσωτερικοί παράγοντες της προσωπικότητας του καθενός καθώς και οι διαπροσωπικές τους συγκρούσεις και οι εξωτερικές συνθήκες, που ωθούσαν τη δράση τους για εκπλήρωση του στόχου τους, παρέμειναν οι ίδιες. Ως διαφορετικές παρουσιάζονται οι προθέσεις των ρόλων σε στιγμές, όπως για παράδειγμα όταν ο Πάμπος (Dave) αποφασίζει σε διάλογό του με τον Νικόλα (Gary) πως θα ορθώσει

ανάστημα στη γυναίκα του ενώ αντίθετα στην ταινία παρουσιάζεται με χαμηλή αυτοεκτίμηση μέχρι το τέλος. Η υποκριτική των ηθοποιών δεν διέθετε εξάρσεις και υπερβολές τόσο στην ταινία όσο και στη διασκευή της, ενώ τα κοστούμεια τους ήταν σύγχρονα, απλά και ανεπιτήδευτα.

Το κοινό στην θεατρική παράσταση συμμετείχε τόσο άμεσα όσο και έμμεσα και έτσι μπορούσε να βιώσει το τι συνέβαινε πιο έντονα. Οι θεατές τοποθετήθηκαν στο κέντρο της σκηνής, σε στρογγυλά τραπεζάκια και μπορούσαν να πίνουν ποτό. Αυτό δημιουργούσε την αίσθηση ότι βρίσκονταν σε μπαρ και τους προϊδέαζε σε σχέση με τη θεματολογία του έργου και κυρίως για την τελική σκηνή της παράστασης στριπτίζ καθιστώντας το στριπτίζ στην παράσταση δεδομένο και κεντρικό στοιχείο. Αντίθετα στην ταινία δεν είμαστε σίγουροι ως το τέλος ότι θα γίνει στριπτίζ και ενδεχομένως επικεντρωνόμαστε και περισσότερο στα κοινωνικά μηνύματα που προσπαθεί η ταινία να μεταφέρει.

Άλλες σκηνές που διαφοροποιήθηκαν στη διασκευή είναι οι εξής: Απαλείφτηκε η σκηνή της ταινίας όπου οι άνδρες που καταφέρνουν να κάνουν σωστά την χορευτική τους ρουτίνα όταν τους επεξηγείται με ποδοσφαιρικούς όρους, συνδήλωση της αγάπης των κατοίκων του Sheffield για το ποδόσφαιρο, ενώ αναφέρονται και τα Χόμπιτ από την ταινία *Lord of The Rings*. Επίσης στη διασκευή ακούγονται πολλές συζητήσεις για δονητές, κάτι που δεν συμβαίνει στην ταινία, ενώ βοηθά με την προκαταβολή για το νυκτερινό κέντρο ο γιός του Gary και στη διασκευή μοιράζονται μεταξύ τους το ποσό. Στη διασκευή, κατά την σύλληψη των ανδρών, αντί κασέτας οι αστυνομικοί φέρνουν usb, καθώς η διασκευή έγινε μια δεκαετία αργότερα, υποδηλώνοντας την εξέλιξη της τεχνολογίας, ενώ η γυναίκα του Βαρνάβα θέλει να πάει ταξίδι στο Μαρόκο και όχι για σκι. Ακόμη, στην ταινία ο Lomper παίζει τρομπέτα στη φιλαρμονική (21) ενώ στη διασκευή όχι.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως η δομή της κινηματογραφικής αφήγησης αλλάζει, καθώς αλλάζει ο χρόνος και ο χώρος στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα. Η μετάθεση της ιστορίας από την αγγλική επαρχία του 2002 στην Κύπρο του 2013, είχε ως στόχο τη μεταφορά της ίδιας ιστορίας στο παρόν της θεατρικής παράστασης, αλλά κυρίως αποτέλεσε προσπάθεια των σκηνοθετών να θίξουν το θέμα της οικονομικής κρίσης που μάστιζε την Κύπρο εκείνη την περίοδο που είχε ως άμεση και τραγικότερη συνέπεια την

αύξηση της ανεργίας κυρίως μεταξύ των νέων. Οι στόχοι των ηρώων με αυτό τον τρόπο επικαθορίζονταν από το πολιτιστικό αυτό πλαίσιο. Η απαλοιφή του αφηγητή ανατρέπει την αρχή της κινηματογραφικής αφήγησης, καθώς μεταφέρει το χρόνο αφήγησης στο τώρα και τα γεγονότα παρουσιάζονται άμεσα στο θεατή, σε πραγματικό χρόνο, με σταθερό ρυθμό αντίθετα από τη χρήση κινηματογραφικών τεχνικών, όπως του flashforward (επιτάχυνση) ή του flashback (επιβράδυνση), στην ταινία. Η μετατροπή του θεατρικού χώρου, ώστε να δείχνει νυκτερινό κέντρο διασκέδασης, αλλάζει το τέλος της ιστορίας καθώς μας προϋδεάζει για την παράσταση του στριπτίζ κάτι που δεν ήταν σίγουρο από την αρχή στην ταινία. Το τέλος του έργου επηρεάζει και η αφαίρεση του ρόλου του γιού του Gary, καθώς αλλάζει ο λόγος που πείθεται να λάβει μέρος στη παράσταση.

Παρατηρούνται επίσης αλλαγές στην διανομή των πληροφοριών αλλά και στην κατανομή της εξουσίας μεταξύ των χαρακτήρων, καθώς πληροφορίες παραλείπονται (ο Lomper που παίζει τρομπέτα) ή αλλάζουν (ο λόγος πτώχευσης του Βαρνάβα), ενώ προστίθενται ή αφαιρούνται χαρακτήρες (κα Καίτη, μαύρος ηθοποιός). Επίσης, οι χαρακτήρες στο έργο αποκτούν την ίδια βαρύτητα, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τα προβλήματα με το σωματότυπο του Lomper και του Dave (Πάμπος) που στην ταινία απλά αναφέρονται, ενώ στο θεατρικό χρησιμοποιούνται συνεχώς (παίρνουν τη μορφή μοτίβου). Όλα τα πιο πάνω έχουν ως στόχο να απομακρύνουν την διασκευή από τις εσωτερικές ιστορίες, δίνοντας έμφαση στο πρόβλημα που αντιμετωπίζει η ομάδα (ανεργία). Τονίζεται η δύναμη της ομάδας και του κοινού στόχου που μπορεί να δημιουργήσει ελπίδα και να παρακινήσει για αλλαγή, σε μια προσπάθεια των σκηνοθετών να ταυτίσουν τους ήρωες του έργου με τον Κύπριο πολίτη και να του αναπτερώσουν το ηθικό.

Υπάρχουν πολλών ειδών ήχοι στην ταινία (εξωτερικός και εσωτερικός διηγητικός, «καβαλήματα», ετεροχρονισμοί κ.λπ.) που μετατρέπονται σε ένα, τον ταυτόχρονο διηγητικό στη διασκευή, σε μια προσπάθεια των δημιουργών να μιλήσουν για το τώρα. Τα παραγλωσσικά σημεία αλλάζουν, καθώς αλλάζει ο εκφωνούμενος λόγος για να συνάδει με τον τόπο και το χρόνο της διασκευής. Όσον αφορά στα κινησιακά / γειτνιαστικά σημεία, οι ηθοποιοί κινούνται κυκλικά γύρω από το κοινό που βρίσκεται κεντρικά, και σε στιγμές αναμιγνύονται με αυτό ή έρχονται σε άμεση επαφή (π.χ. θέση «παπάκι»), ενώ ο φωτισμός αναδεικνύει την τρισδιάστατη μορφή του χώρου και

δημιουργεί ατμόσφαιρα φωτίζοντας τον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων. Η μινιμαλιστική απόδοση των σκηνικών, οι σκηνικές εναλλαγές και οι σκηνικές εικόνες ωθούν το κοινό σε μια πιο ενεργή συμμετοχή τόσο πνευματικά όσο και σωματικά. Τα σημεία εμφάνισης των ηθοποιών (ηλικία, κοστούμια) δημιουργούν ταύτιση του ηθοποιού με το ίδιο το κοινό. Οι πιο πάνω συνδηλώσεις αποκαλύπτουν μια διαφορετική πρόθεση από την πλευρά του σκηνοθέτη, κατατάσσοντας την διασκευή στο είδος του σχολίου.

## **2.2 DEATH AT A FUNERAL / ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ**

*«...Grief does strange things to people doesn't it?» / «...Ο καθένας εκδηλώνει τη θλίψη του με διαφορετικό τρόπο»*

### **2.2.1 Η ταινία: DEATH AT A FUNERAL (2007)**

Πρόκειται για μία κωμωδία που σκηνοθετήθηκε από τον Frank Oz σε παραγωγή των Sidney Kimmel, Laurence Malkin, Diana Phillips και Share Stallings και σενάριο του Dean Graig. Σε αυτήν πρωταγωνιστούν δεκαεννέα (19) άτομα, δεκατέσσερις (14) άνδρες και πέντε (5) γυναίκες, ενώ στην παραγωγή δούλεψαν πάνω από εκατόν είκοσι (120) άτομα. Είχε διάρκεια περίπου 90 λεπτά και ήταν μια συμπαραγωγή του Ηνωμένου Βασιλείου, των Ηνωμένων Πολιτειών, της Ολλανδίας και της Γερμανίας. Γυρίστηκε στην αγγλική γλώσσα, με προϋπολογισμό τα £9.000,000 και κέρδη πάνω από £46.000,000. Κατηγοριοποιήθηκε στις ταινίες R για τη γλώσσα και το περιεχόμενό της. Η ταινία διαθέτει στοιχεία φάρσας, slapstick και εκκεντρικότητας ως προς τη θεματολογία.

Πρωτοπροβλήθηκε στο European Film Market και έλαβε μέρος σε πολλά φεστιβάλ, ενώ προβλήθηκε σε πάνω από εκατόν εβδομήντα (170) χώρες. Ο σκηνοθέτης της, Frank Oz, βραβεύτηκε με το Βραβείο Κοινού στο US Comedy Arts Festival και το Locarno International Film Festival. Διασκευές του έργου έγιναν το 2009, στα Hindi, με τον τίτλο *Daddy Cool* και το 2010 με τον ίδιο τίτλο και πρωταγωνιστή τον Chris Rock που σκηνοθετήθηκε από τον Neil LaBute. Ο Peter Dinklage επέστρεψε στο ρόλο του Peter αλλά μετονομάστηκε σε Frank.



Ο τίτλος της ταινίας μας προϊδεάζει θεματολογικά, καθώς αφορά στην κηδεία ενός ατόμου και τον θάνατο ενός άλλου. Η αντίθεση της θεματολογίας σε σχέση με το περιεχόμενο κάνει την ταινία ακόμη πιο αστεία. Πρόκειται για την ιστορία μιας δυσλειτουργικής βρετανικής οικογένειας, της οποίας ο πατριάρχης πεθαίνει. Η ιστορία εξελίσσεται τη μέρα της κηδείας του, κατά την οποία αποκαλύπτεται ένα μεγάλο μυστικό που τον αφορά, το οποίο τα παιδιά του προσπαθούν με κάθε τρόπο να διατηρήσουν κρυφό. Η συνάντηση συγγενών και φίλων περιπλέκει ακόμη περισσότερο την κατάσταση και φέρνει στην επιφάνεια ακόμη περισσότερα μυστικά τους.

Η ιστορία διαδραματίζεται στην Αγγλία, στο σπίτι της οικογένειας του αποθανόντος. Ο Daniel, είναι ένας αξιοπρεπής νεαρός άνδρας που εξακολουθεί να ζει, μαζί με τη γυναίκα του Jane, στο σπίτι του πατέρα του. Όταν ο πατέρας του πεθαίνει, εναπόκειται σε αυτόν να οργανώσει την κηδεία του. Ο Daniel είναι έτοιμος να υποδεχτεί τους φίλους και τους συγγενείς του πατέρα του. Το λάθος με το πτώμα, η επιστροφή από την Αμερική του διάσημου αλλά εγωιστή αδελφού του, ο αρραβωνιαστικός της ξαδέλφης του που έχει κατά λάθος καταναλώσει ναρκωτικά, η παρουσία ενός γνωστού που εκμεταλλεύεται το θλιβερό γεγονός για να κερδίσει πίσω την ξαδέλφη του, ο ανάπηρος θείος του και η παρουσία μεταξύ των πενθούντων ενός μυστηριώδους νάνου που κανείς δε φαίνεται να γνωρίζει αποτελούν παράγοντες που θα κάνουν πολύ δύσκολο το έργο του Daniel να διατηρήσει την αξιοπρέπειά του.

### **2.2.2 Η Θεατρική Διασκευή: *ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ (2014)***

Το έργο αποτελεί μια συνεργασία των θεατρικών Ομάδων «Ολβος» και «Point To Contemporary Theater» και του συνδέσμου «Παιδικό Χαμόγελο Κύπρου». Σκηνοθετήθηκε από τον Ευτύχιο Πουλλαΐδη σε μετάφραση και προσαρμογή στα κυπριακά από την Ευαγγελία Ονουφρίου και τον Νικόλα Δημητρίου, ενώ στην παραγωγή (μουσική, σκηνικά, κουστούμια, φωτισμός κ.λπ.) συνεργάστηκαν ακόμη δέκα (10) άτομα. Τους βασικούς ρόλους είχαν δέκα (10) ηθοποιοί, ενώ συμμετείχαν και πέντε (5) υποστηρικτικοί. Πρόκειται για ένα έργο με πολλές και συνεχείς ανατροπές αλλά και πολλά πράγματα να συμβαίνουν ταυτόχρονα, πράγμα που απαιτεί γρήγορο ρυθμό, ένταση και υπερβολή στις κινήσεις. Ενδιαφέρον είχαν οι αφίσες που δημιουργήθηκαν

που έμοιαζαν περισσότερο γραφιστικά με αγγελίες θανάτου, ενώ το flyer που δημιουργήθηκε ήταν η αγγελία θανάτου και η «πρόσκληση» στη κηδεία του νεκρού .

Πρόκειται για μια μαύρη κωμωδία που αφορά μια εύπορη κυπριακή αστική οικογένεια. Η κηδεία ενός αγαπημένου, συγγενικού προσώπου καταλήγει σε χάος, όπου έρωτες, ζήλιες, εκκεντρικοί συγγενείς, παραισθησιογόνες ουσίες και εκβιασμοί σμίγουν και σκοτεινά μυστικά βγαίνουν στην φόρα. Ο έλεγχος χάνεται, οι ήρωες ξεγυμνώνονται και όλα ανατρέπονται προβάλλοντας την αλήθεια. Το έργο εστιάζει σε άτομα και καταστάσεις όπου ο καθωσπρεπισμός και το φαίνεσθαι κυριαρχεί<sup>17</sup>.

### **2.2.3 Από την Οθόνη στη Σκηνή**

Η πλοκή του θεατρικού είναι η ίδια με αυτή της κινηματογραφικής ταινίας προσαρμοσμένη και πάλι στις εθνικές, πολιτιστικές και κοινωνικές συνθήκες της Κύπρου (αν και οι επικήδειοι συνήθως λέγονται στην εκκλησία και όχι στο σπίτι του αποβιώσαντος) με αναλλοίωτα όμως τα βασικά νοήματα του έργου. Η ταινία αρχίζει με ένα animation στο οποίο παρουσιάζεται ένας χάρτης με ένα φέρετρο να κινείται ακολουθώντας μία πορεία, ενημερώνοντας τον θεατή ως προς το τι συνέβη πριν ξεκινήσει η δράση (1). Η πορεία του φέρετρου τελειώνει καθώς φτάνει σε ένα περίγραμμα που μοιάζει με σπίτι, και έτσι μεταφερόμαστε από το animation στην πραγματική εικόνα, το αληθινό σπίτι, στο οποίο θα διαδραματιστούν τα γεγονότα. Το φέρετρο αποκτά πραγματική μορφή και γίνεται η νεκροφόρα μέσα από την οποία βγαίνουν άνδρες που μεταφέρουν το φέρετρο με τον νεκρό στο σπίτι. Στη θεατρική διασκευή, η εισαγωγή παραλείπεται και το θεατρικό αρχίζει με τους άνδρες να μεταφέρουν το φέρετρο (12). Οι διαδρομές που κάνουν οι καλεσμένοι μέχρι να φτάσουν στο χώρο που θα διαδραματιστεί η υπόθεση παραλείπονται επίσης από στη διασκευή. Στην ταινία βλέπουμε την Martha με τον Simon να παραλαμβάνουν τον Troy από το σπίτι του, όπου και διαδραματίζεται η σκηνή με τον Troy να μιλά για τα παραισθησιογόνα στο τηλέφωνο και την κατάποση των φαρμάκων από τον Simon, αλλά και την αστεία διαδρομή των Howard και Justin.

Η αρχή της ταινίας διαθέτει σοβαρότητα, κάνοντάς μας να περιμένουμε ένα έργο με βαρύ περιεχόμενο, που στην πραγματικότητα προετοιμάζει το έδαφος για την πρώτη κωμική

---

<sup>17</sup> <http://www.eprovoli.com/enas-thanatos-se-mia-kideia/>

σκηνή του έργου κάνοντας την ακόμη αστεία, καθώς ο γιος του εκλιπόντος ανακαλύπτει πως οι άνδρες έχουν φέρει το λάθος νεκρό. Η θεατρική διασκευή διακωμωδεί την ίδια σκηνή αντικαθιστώντας τον νεκρό με έναν Κινέζο και προσθέτοντας το στοιχείο με τα χαμένα κλειδιά του νεκροθάφτη τα οποία ξεχνά στο φέρετρο. Στο θεατρικό δε βλέπουμε τον λάθος νεκρό ενώ στην ταινία μπορούμε να τον δούμε με την βοήθεια κοντινού πλάνου.

Στη διασκευή διακωμωδούνται στοιχεία των κυπριακών κηδειών όπως το ότι η χήρα έχει παραγγείλει catering για τους καλεσμένους και το γεγονός πως οι προσκεκλημένοι παραγγέλλουν στεφάνι για να το εναποθέσουν στο φέρετρο («πούντο στεφάνι;»). Επίσης το νοικοκυριό διαθέτει ξενόφωνη υπηρέτρια και στο σπίτι υπάρχουν επίσημα πιάτα τα οποία διατάζει η χήρα όπως τοποθετηθούν αντί των καθημερινών, κάτι που συνηθίζεται στις επίσημες εκδηλώσεις στην Κύπρο. Όταν ο Δημήτρης (Daniel) ζητά από το Ρένο (Robert) να πάρει τη μητέρα τους για λίγο μαζί του στην Αγγλία να δει και τους συγγενείς της, υποδηλώνεται το γεγονός πως πολλοί Κύπριοι έχουν συγγενείς στην Αγγλία που έχουν ξενιτευτεί, ειδικά μετά την τουρκική εισβολή.

Όσον αφορά την οπτική και ηχητική αφήγηση του έργου, ο χώρος και ο χρόνος διαφέρουν καθώς η δράση μεταφέρεται στην Κύπρο το 2014, και ο διάσημος συγγραφέας που έρχεται από την Νέα Υόρκη στο Λονδίνο στην ταινία, καταφθάνει στη Λευκωσία από το Λονδίνο. Λήφθηκαν επίσης υπόψη τα τοπικά κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηριστικά της Κύπρου αν και είναι διαφορετικός ο τρόπος με τον οποίο γίνονται οι επικήδαιοι στην Κύπρο και στη διασκευή διατηρήθηκε ο τρόπος με τον οποίο έγινε στην ταινία. Το παρόν της θεατρικής παράστασης αποτελεί χωροχρονικά το παρόν της πραγματικότητας. Παρουσιάζονται δύο αφηγητές στο θεατρικό, αντίθετα από την ταινία στην οποία δεν υπήρχε αφηγητής. Ο πρώτος αφηγητής είναι ένας κινηματογραφιστής που κινηματογραφεί συνεχώς το τι συμβαίνει στο σπίτι, καθώς ο ένας από τα δύο αδέρφια είναι διάσημος συγγραφέας (9, 11). Ο ηθοποιός που τον υποδύεται ακολουθεί συνεχώς τη δράση κρατώντας κάμερα, χωρίς όμως να μιλά. Η υπηρέτρια που ακολουθεί την χήρα παντού αποτελεί τον δεύτερο αφηγητή (14). Οι δύο ηθοποιοί εκτελούν χρέη ενδοδιηγητικού αφηγητή και αποτελούν μέρος της ιστορίας αλλά δεν συμμετέχουν ενεργά σε αυτήν. Θα λέγαμε ότι εκτελούν τον ρόλο της κάμερας καθώς καθοδηγούν το βλέμμα στη δράση τονίζοντάς την.

Όσον αφορά τις εστιάσεις, στην ταινία χρησιμοποιούνται γενικά και μεσαία πλάνα και πλάνα με εσωτερική εστίαση. Τόσο στην ταινία όσο και στο θεατρικό, χρησιμοποιούνται κείμενο (ομιλία), μουσική και θόρυβοι. Η ποιότητα και ο τρόπος προβολής της ομιλίας και στα δύο μέσα τόνιζαν τη δράση, ενώ η μουσική δημιουργούσε επιπλέον συναισθήματα και έξαπτε την φαντασία. Η μουσική στην διασκευή διέφερε καθώς χρησιμοποιήθηκε πρωτότυπη μουσική, ενώ στη σκηνή όπου η Martha με τον Simon τραγουδούν το «Twinkle, twinkle little star» ο Στέφανος με την Μάρθα τραγουδούν το «Είσαι τόσο παιδί κατά βάθος». Οι θόρυβοι που ακούγονταν στο θεατρικό συνέβαιναν παράλληλα με τους θορύβους από τους θεατές, μίας και το κοινό, λόγω της φύσης του μέσου, συμμετείχε έμμεσα στην παράσταση με τις αντιδράσεις του κατά την εξέλιξη της πλοκής.

Όσον αφορά τον χώρο στη διασκευή, το σκηνικό ήταν σταθερό και τα σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν τα ελάχιστα απαραίτητα. Κεντρικό ρόλο κατείχε το φέρετρο που τοποθετήθηκε στο μέσο της σκηνής με άσπρους κύβους, που αποτελούσαν τα καθίσματα του σαλονιού εκατέρωθέν του. Πίσω βρισκόταν το γραφείο, με πιο ιδιαίτερα έπιπλα, υποδηλώνοντας την ιδιαιτερότητα του νεκρού, ενώ ακόμη πιο πίσω το υπνοδωμάτιο κι ο χώρος υγιεινής, με ένα σανίδι στο οποίο ανέβαινε ο ήρωας που έπινε τα παραισθησιογόνα, που λειτουργούσε ως επιπλέον επίπεδο. Ακόμη πιο πίσω καθόταν ο νεκρός με κλειστά τα μάτια. Ο εσωτερικός χώρος σηματοδοτείτο από τις τέσσερις κολώνες της σκηνής. Οτιδήποτε βρισκόταν εκτός του χώρου αυτού θεωρείτο εξωτερικός χώρος (κήπος) ενώ υπήρχαν παγκάκια όπου επίσης διαδραματιζόνταν σκηνές. Κάποιες στιγμές, όταν οι ηθοποιοί ακουμπούσαν στις κολώνες, εσωτερικός και εξωτερικός χώρος συγχέονταν (6). Στην ταινία όμως μπορούμε να δούμε και παράλληλες σκηνές, όπως τη σκηνή όπου τα αδέλφια να καυγαδίζουν μυστικά στην αποθήκη της κουζίνας με παράλληλη εικόνα το υπηρετικό προσωπικό στην κουζίνα να τους ακούει σιωπηλά. Ο ρόλος του φωτισμού ήταν επίσης σημαντικός, κυρίως όσον αφορά στον μυστηριώδη επισκέπτη και τον νεκρό, καθώς ήταν συγκεντρωτικός και με μεγαλύτερη ένταση σε αυτούς. Ο νεκρός μετακινείτο στο θεατρικό από το φέρετρο στο πίσω μέρος της σκηνής ως εξής: σταματούσε το έργο με συσκοτισμό, οι ηθοποιοί έβγαιναν εκτός ρόλου πανικόβλητοι για λίγοι ώρα φωνάζοντας τον φωτιστή, για να δοθεί χρόνος στον ηθοποιό που υποδυόταν τον νεκρό να μεταφερθεί στη θέση του. Όταν μια σκηνή με συναισθηματική φόρτιση τέλειωνε, ακολουθούσε και πάλι συσκότιση που διευκόλυνε τη

μετάβαση στην επόμενη σκηνή δίνοντας στον θεατή το χρόνο να επεξεργαστεί την προηγούμενη. Η υποκριτική ήταν νατουραλιστική.

Η μετάφραση του κειμένου λειτούργησε υποβοηθητικά ως προς την κατανόηση της υπόθεσης χωρίς όμως να αλλάζει τη πλοκή και τα μηνύματα του έργου. Η προφορά έφερνε το έργο ακόμη πιο κοντά στην κυπριακή πραγματικότητα ενώ τα παραγλωσσικά σημεία καθορίζονταν από την ίδια τη γλώσσα. Αφαιρέθηκαν ή διασκευάστηκαν αγγλικές εκφράσεις και λέξεις που δεν χρησιμοποιούνται στα ελληνικά ή δεν μεταφράζονται με την ίδια σημασία («keep your hair on», «he is off his tits», «bloody thing», «is in tatters», «skinny dipping», «I have got a lot on my plate right now», «twat» κ.λπ.) ενώ αφαιρέθηκε και η φράση «would you like a cup of tea?». Παράλληλα, προστέθηκαν κυπριακές εκφράσεις και λέξεις («είδα τον χάρο τίτσιρο», «να του κάμει ππα», «ρόκολος», «άξιππα», «στο κωλο τους ρεπάνι», «τσιαρλούι», «μαμμόθρεφτος») που έδιναν μια πιο ανάλαφρη και ευχάριστη νότα, ενώ ο ξενιτεμένος στην Αγγλία αδελφός ανακάτευε αγγλικά και ελληνικά στην ομιλία του. Οι κινήσεις, οι εκφράσεις του προσώπου και οι χειρονομίες ήταν άμεσες. Η εμφάνιση των ηθοποιών στο θεατρικό διέφερε από την εμφάνιση τους στην ταινία καθώς, αν και όλοι ήταν ντυμένοι στα μαύρα, ο νεκρός και ο εραστής του φορούσαν άσπρα, πράγμα που τους διαχώριζε από τους υπόλοιπους δίνοντάς τους παράλληλα βαρύτητα (6).

Οι χαρακτήρες στο θεατρικό ήταν περίπου όσοι και οι χαρακτήρες στην ταινία, όμως τα ονόματά τους, πέραν της Μάρθας, έχουν αντικατασταθεί με ελληνικά, ενώ ακούγονται και διάφορα αρχαία ελληνικά ονόματα όπως Πραξιτέλης, Αλέξανδρος, Φίλιππος την ώρα που ο Μανώλης με τον Μίλτο προσπαθούν να ξυπνήσουν τον αναίσθητο εραστή του νεκρού του οποίου δε θυμούνται το όνομα. Από το θεατρικό απουσιάζει ο θεός στο αναπηρικό καροτσάκι, που ήταν μία από τις πιο κωμικές φιγούρες της ταινίας με τις πιο αστείες σκηνές (και μια αποκρουστική στην τουαλέτα), που είναι διάσημος ηθοποιός στην Αγγλία, και ο Justin, ο στόχος του οποίου (να κατακτήσει τη Μάρθα) συμπυκνώνεται με τον ρόλο του Howard σε ένα πρόσωπο (Μανώλης). Ο κληρικός επίσης δεν εμφανίζεται, εξ' ου και δεν ακούγεται από αυτόν το αγαπημένο κομμάτι του νεκρού από την Βίβλο (Samuel 18:1-4<sup>18</sup>), που αποτελεί και την πρώτη αναφορά στη Βίβλο μίας

---

<sup>18</sup> Samuel 18:1-4: «And it came to pass, when he had made an end of speaking unto Saul, that the soul of Jonathan was knit with the soul of David, and Jonathan loved him as his own soul. And Saul took him that day, and would let him go no more home to his father's house. Then Jonathan and David made a covenant, because he loved him as his own soul.

πιο ρομαντικής σχέσης μεταξύ δύο αντρών. Στην ταινία βλέπουμε τον κληρικό να διαβάζει και μετά η κάμερα μετακινείται (travelling) δείχνοντάς μας τις αντιδράσεις των συγγενών καθώς αυτός συνεχίζει να μιλά. Η σκηνή παραλείπεται λόγω απουσίας του ρόλου αλλά και για το γεγονός πως δεν υπάρχει η δυνατότητα να καθοδηγηθεί το βλέμμα, καθώς ο θεατής στο θέατρο μπορεί να επιλέξει πότε και ποιον θα κοιτάξει σε μια σκηνή με παράλληλα γεγονότα.

Συνεχώς παρόν και ακίνητος αλλά φωτισμένος με συγκεντρωτικό φωτισμό στο πίσω μέρος της σκηνής, κάθετα ο νεκρός, γύρω από τον οποίο κινείται η πλοκή. Αυτό έγινε κυρίως για πρακτικούς σκοπούς, καθώς, αντίθετα με την ταινία όπου υπήρχε η δυνατότητα του μοντάζ, ο νεκρός στο θεατρικό δεν μπορούσε να είναι κλεισμένος στο φέρετρο καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Τοποθετήθηκε όμως σε κεντρική θέση με συμβολικό και σημειολογικό χαρακτήρα μέσω του φωτισμού (6). Ο ηθοποιός που υποδυόταν τον εραστή, που είναι και ο σκηνοθέτης του έργου, κινείτο αργά και διακριτικά πίσω από τους άλλους βασικούς χαρακτήρες για το μεγαλύτερο μέρος του έργου, χωρίς να μιλά και παρακολουθώντας, ενώ έπαιρνε ένα πιο ενεργό ρόλο τη στιγμή που φανέρωνε την ιδιότητά του και τον στόχο του. Σημαντική είναι και η απουσία του νάνου από την διασκευή που αντικαταστάθηκε από άτομο κανονικής σωματικής διάπλασης. Το γεγονός πως ο εραστής είναι νάνος έκανε την σχέση ακόμη αστεία, αλλά ο χαρακτήρας του Peter δε γράφτηκε για νάνο και στο έργο δεν αναφέρεται η σωματική του διάπλαση. Εξάλλου και στη διασκευή ξεχωρίζει καθώς είναι ο μόνος που φορά άσπρα ρούχα από τους ζώντες. Στη διασκευή επίσης, ο Μανώλης, που ενοχλεί τη Μάρθα, είναι συμπαθής από τον πατέρα της αντίθετα από την ταινία. Το τέλος είναι επίσης διαφορετικό καθώς η ταινία τελειώνει με τον θείο να κάθετα γυμνός στη στέγη (όπως ο Simon) και να αναφωνεί «όλα είναι πράσινα!». Αντίθετα, στην διασκευή του έργου, χήρα και εραστής παίζουν μπιρίμπα, με τον εραστή να αναφωνεί όμως την ίδια φράση. Ενδιαφέρον έχουν και οι τίτλοι τέλους της ταινίας που, όπως και οι τίτλοι αρχής, είναι animation με το φέρετρο να μπαίνει στο χώμα (ταφή) ολοκληρώνοντας τον κύκλο της πλοκής (1,2).

---

And Jonathan stripped himself of the robe that was upon him, and gave it to David, and his garments, even to his sword, and to his bow, and to his girdle».

Άλλα γεγονότα και περιστατικά που έχουν διαφοροποιηθεί από την ταινία είναι τα εξής: Η Μαρία νευριάζει και σχολιάζει το γεγονός πως ο Φαίδωνας διάβασε το βιβλίο του και αυτή όχι, ενώ αντίθετα στην ταινία το γεγονός δεν αναφέρεται. Στη διασκευή επίσης θέλει συνεχώς να κάνει σεξ με τον άνδρα της για να αποκτήσει παιδί. Ακόμη, σχολιάζεται το γεγονός πως ο Στέφανος φοράει αθλητικά στην κηδεία κάτι που δεν σχολιάστηκε στην ταινία καθώς ο αντίστοιχος ηθοποιός ήταν ντυμένος με επίσημη ενδυμασία. Επιπλέον, αναφέρεται το επάγγελμα της γυναίκας του Δημήτρη (interior designer), ενώ στην ταινία όχι. Η Φλώρα γνωρίζεται με τον Φαίδωνα πριν από την αποκάλυψη της σχέσης του με το σύζυγό της καθώς αυτός την πλησιάζει κάποια στιγμή και συζητούν (10). Η Φλώρα σχολιάζει το γεγονός πως ο άνδρας της περίμενε να αφυπηρητήσει για να κάνει αυτά που ήθελε, κάτι που συνηθίζεται στη Κύπρο, ενώ παραπονιέται, όπως κάθε κύπρια μάνα, ότι δεν έχει εγγονάκι («ένα εγγονάκι δε μου κάμνετε»), και σχολιάζει το γεγονός πως συνόδευε τον άνδρα της σε κάθε εκδήλωση της εταιρίας, πράγμα που επίσης συμβαίνει στη Κύπρο. Ο Φαίδωνας αναφέρει στα αδέλφια πως με τον πατέρα τους επισκέφθηκε τον Πρωταρά, τη Μύκονο (γνωστός προορισμός ομοφυλόφιλων ζευγαριών) και ένα αγροτουριστικό στην Κακοπετριά. Ο νεκρός, όπως αναφέρεται στον επικήδειο, είναι από την Άλωνα, ένα χωριό της Επαρχίας Λευκωσίας. Αναφέρεται επίσης η οικονομική κρίση και «το κούρεμα των τραπεζών» όταν ο Δημήτρης ζητά εξηγήσεις από τον Ρένο για το γεγονός ότι ταξίδεψε πρώτη θέση, τονίζοντας του πως με το «κούρεμα» μειώθηκαν οι μισθοί των δασκάλων (ενημερώνοντας μας παράλληλα και για το επάγγελμά του). Αναφέρονται επίσης το iPhone και το Facebook, που πρόσφατα είχαν μπει στη ζωή μας.

Στην πιο πάνω διασκευή, η δομή της κινηματογραφικής αφήγησης αλλάζει καθώς αλλάζει ο χρόνος και ο χώρος στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα. Η ιστορία μετατίθεται από αγγλική επαρχία του 2007 στην Κύπρο του 2014. Επίσης αλλάζει η αρχή και το τέλος καθώς αφαιρείται το animation των τίτλων αρχής και τέλους, αλλά και οι διαδρομές που κάνουν οι ήρωες πριν φτάσουν στο σπίτι όπου θα διαδραματιστεί βασική πλοκή και η δράση. Ο αφηγητής, τα flashback, το παρελθόν, πριν τα γεγονότα της ιστορίας αφαιρείται και η δράση στο θεατρικό αρχίζει άμεσα, με την αρχή του έργου. Οι αφηγητές εμφανίζονται αργότερα, ως ενδοδιηγητικοί αφηγητές, με την βοήθεια νέων ρόλων, από ηθοποιούς που δε μιλούν αλλά κινούνται στο χώρο καθοδηγώντας τον βλέμμα του θεατή στη δράση (κινηματογραφιστής, υπηρέτρια), που γίνονται το μάτι της κινηματογραφικής κάμερας, που δημιουργεί τα travellings, και τα κοντινά και μεσαία πλάνα. Παρατηρούνται επίσης αλλαγές στην διανομή των πληροφοριών καθώς

προστίθενται πληροφορίες, όπως κυπριακά ήθη και έθιμα (επίσημο σερβίτσιο σε επίσημες εκδηλώσεις, στεφάνι σε κηδεία κ.λπ.) και αλλάζουν τα παραγωγιστικά σημεία με την αλλαγή του εκφωνούμενου λόγου για να συνάδει με τον τόπο και το χρόνο της διασκευής. Όσον αφορά στο χώρο, δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στο φέρετρο, που αποτελεί το κεντρικό στοιχείο του σκηνικού και στο χρώμα (άσπρο φέρετρο, άσπροι κύβοι για καθίσματα) που στόχο έχει να τονίσει την θεματολογία του έργου αλλά και υποσυνείδητα να δείξει ότι παρόλη την επιφανειακή «καθαρότητα» που επικρατεί (άσπρο, μαύρο) όλοι κρύβουν μυστικά. Ο σκηνικός χώρος οριοθετείται από τις κολώνες του θεατρικού χώρου. Οτιδήποτε βρίσκεται μπροστά από αυτές είναι εσωτερικός χώρος και οτιδήποτε βρίσκεται πίσω τους εξωτερικός. Μερικές φορές εσωτερικό και εξωτερικό συγχέονται αποδεικνύοντας για μια ακόμη φορά την ευελιξία και ρευστότητα του μέσου. Όσον αφορά τα σημεία εμφάνισης των ηθοποιών, η ενδυμασία όλων είναι τα μαύρα ρούχα, με εξαίρεση τα άσπρα κοστούμια του νεκρού και του εραστή του που αναδεικνύουν τους χαρακτήρες και τους δίνουν μια επιπλέον βαρύτητα. Ο φωτισμός είναι χαμηλός και συγκεντρωτικός στους δύο κεντρικούς χαρακτήρες για τον ίδιο λόγο. Η χρήση του κόλπου με τον φωτιστή, για να μετακινηθεί ο νεκρός από το φέρετρο σε άλλη θέση, λειτουργεί ως το κινηματογραφικό μοντάζ της ταινίας. Η διασκευή κατατάσσεται ως μεταφορά κατά τον Wagner.



# Επίλογος

«Νομίζω ότι [η τεχνολογία] μου επιτρέπει να προσκαλέσω το φιλμ ή την τηλεόραση στο θέατρο και πιστεύω ότι αυτό είναι ένα πάρα πολύ σημαντικό βήμα για το θέατρο, γιατί το θέατρο δεν μπορεί να επιβιώσει μόνο του, αν δεν λάβει υπόψη του όλες τις διαφορετικές αφηγηματικές γλώσσες που υπάρχουν».

**Robert Lepage (Σιδηροπούλου 2016: 2)**

Η δράση, η ιστορία και η πλοκή, οι καταστάσεις και οι χαρακτήρες παραμένουν επί το πλείστον σταθερά χαρακτηριστικά στις πιο πάνω διασκευές σε σχέση με το πρωτότυπο, αλλά προσαρμόζονται στις εθνικές, πολιτικές, πολιτιστικές και κοινωνικές συνθήκες της Κύπρου για καλύτερη κατανόηση από το κοινό στο οποίο απευθύνονται. Αυτό είχε θετική ανταπόκριση καθώς τα αστεία που λέχθησαν προσέφεραν γέλιο, ενώ η αναφορά σε ονόματα και τοποθεσίες δημιουργούσε ευχάριστες αντιδράσεις από τους θεατές και ενίσχυε την αμεσότητα των παραστάσεων. Το γεγονός πως η διασκευή του *THE FULL MONTY* συνέπεσε χρονικά με την οικονομική κρίση στη χώρα, σε συνδυασμό με το κωμικό περιεχόμενο του έργου αποτέλεσε κινητήριο δύναμη που ώθησε το κοινό να δει το έργο καθώς αποτέλεσε προσωρινή διέξοδο από τα προβλήματα και μια ευκαιρία για να ξεχαστεί. Μέσα από μηνύματα, όπως τη δύναμη της αγάπης και της ομαδικότητας το κοινό άντλησε ελπίδα και δύναμη. Ο θεατής κατάφερε να αναγνωρίσει μέσα από τις διασκευές καταστάσεις, να δει την πραγματικότητά της κοινωνίας που ζει, να ταυτιστεί και να νιώσει πως αποτελεί μέλος μιας κοινότητας.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως και τα δύο μέσα ,εξαιτίας της φύσης τους, παρέχουν συγκεκριμένες δυνατότητες και παράλληλα έχουν συγκεκριμένους περιορισμούς. Ο κινηματογράφος έχει την δυνατότητα να επεκτείνει τη φαντασία μέσω των τεχνικών του δυνατοτήτων (μπορεί να μας μεταφέρει στο παρελθόν και στο μέλλον, μπορεί να μας δείξει αληθινά τοπία κ.λπ.) ενώ το θέατρο έχει μόνο τον χώρο της σκηνής και του θεάτρου. Εντούτοις, η αμεσότητά του θεάτρου μπορεί να εντείνει συναισθήματα και να δημιουργήσει άμεσες αντιδράσεις που μπορούν να μεταδοθούν όχι μόνο ανάμεσα στο

κοινό, αλλά και ανάμεσα στο κοινό και τους ηθοποιούς. Η χρήση περίτεχνων τεχνικών εξάλλου δεν είναι απαραίτητη για το είδος των έργων που μελετήθηκε (κωμωδίες) καθώς βασίζεται κυρίως στο έξυπνο σενάριο και την υποκριτική ικανότητα των ηθοποιών που συμμετέχουν. Η ταχύτητα στη δράση, που προσφέρεται στον κινηματογράφο, μπορεί να παραγκωνίσει μηνύματα του έργου και κάποιες έννοιες να χαθούν.

Η διαμόρφωση του χώρου σε σχέση με το φωτισμό αλλά και το γεγονός πως το κοινό είναι παρόν κατά τις σκηνικές εναλλαγές με το οπτικό του πεδίο να είναι μεγαλύτερο και πιο ελεύθερο, είναι ένα από τα μεγαλύτερα πλεονεκτήματα του θεάτρου. Η τοποθέτηση του κοινού στο κέντρο, στο έργο *σώβρακLess*, δημιούργησε υποσυνείδητα την έννοια συμμετοχής. Ο φωτισμός, αν και τεχνητός, έδινε τη δυνατότητα να αναδειχτούν καλύτερα οι σκηνές με δραματική ένταση ή με περισσότερη δράση. Η άμεση επαφή και η πραγμάτωση των γεγονότων σε μικρή απόσταση από το κοινό καταργούσε τα όρια του τέταρτου τοίχου και ο θεατής γινόταν μέρος της παράστασης. Το απλοποιημένο σκηνικό βοηθά γενικότερα το θεατή να μη χαθεί στη φλυαρία της εικόνας, καθώς τα βαρυφορτωμένα σκηνικά συχνά απομακρύνουν το κοινό από την ιστορία. Η μινιμαλιστική απόδοση του χώρου στο *σώβρακLess*, οι σκηνικές εναλλαγές και η μετάθεση της δράσης στα τέσσερα σημεία του δωματίου, αλλά και η μετάβαση της δράσης σε άλλα επίπεδα (αυτοκίνητο, εξωτερικός χώρος), σε συνδυασμό με τη μεταφορά της δράσης στη Κύπρο του σήμερα, με τη δημιουργία καταστάσεων όπου ο θεατής μετέχει πιο άμεσα (θέση «παπάκι»), ενεργοποιούν τη φαντασία του κοινού και το παροτρύνουν να μετάσχει ενεργά τόσο σε πνευματικό όσο και σε σωματικό επίπεδο καθώς η ιστορία το αφορά.

Η μετάφραση του κειμένου μπορεί να λειτουργήσει υποβοηθητικά ως προς την κατανόηση των έργων χωρίς να αλλάξει η βασική ιστορία. Εντούτοις, η δύναμη της φωνής στον κινηματογράφο είναι μεγαλύτερη καθώς ο ήχος είναι πιο συγκεντρωμένος, απομονωμένος και καθαρός, ενώ δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στον αφηγητή που εκφράζεται λεκτικά (και όχι με κινήσεις), μέσω του *voice over*, πάνω από εικόνες που επεξηγούν ή δίνουν έμφαση σε αυτό που λέει ετερόχρονα, ως ηχητική γέφυρα κ.λπ.

Η αμεσότητα των κινήσεων στο θέατρο, που εμπεριέχει το στοιχείο του απρόβλεπτου, μπορεί να αποδοθεί στον κινηματογράφο μέσω του μοντάζ και του μιξάζ. Το θέατρο όμως, με την οπτική ελευθερία που προσφέρει, δίνει τη δυνατότητα παρακολούθησης

ολόκληρης της ροής κίνησης, τη μελέτη ολόκληρης της στάσης και καλύτερη αίσθησή του σώματος των ηθοποιών στο χώρο. Επίσης, ο θεατής έχει την δυνατότητα να αισθανθεί συναισθήματα ταυτόχρονα με τον ηθοποιό, καθώς αυτός αναπνέει δίπλα του, κλαίει και γελά. Η δυνατότητα του κοινού να δει όλες τις κινήσεις και τις εκφράσεις των ηθοποιών στο θέατρο και η δυνατότητα να συναισθανθεί μαζί τους, αυτόβουλα και χωρίς παρέμβαση, του δίνει την ελευθερία να επικεντρωθεί σε ότι του κινεί προσωπικά το ενδιαφέρον διαβάζοντας τον ήρωα σε μια δεύτερη, δική του ανάγνωση.

Τα κοντινά πλάνα στον κινηματογράφο υπογραμμίζουν την επιλογή του δημιουργού για εστίαση στην ψυχολογική κατάσταση των ηρώων τη δεδομένη στιγμή και τα βλέμματα βοηθούν στην εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα. Τα κοντινά πλάνα λειτουργούν ως πρωτοπρόσωπη αφήγηση, ενώ τα μεσαία και γενικά υπονοούν την ύπαρξη ή υπεροχή ενός τριτοπρόσωπου εξωδιηγητικού ή παντογνώστη αφηγητή. Η τεχνική *champ - contre - champ* παρουσιάζει τους ήρωες ως ομοδιηγητικούς, πρωτοπρόσωπους αφηγητές. Μερικές φορές, στον κινηματογράφο, η εικόνα μπορεί επίσης να εντείνει το συναίσθημα καθώς ο θεατής βλέπει κάτι πραγματικό στην οθόνη ενώ στο θέατρο πρέπει να το φανταστεί, ενώ η χρήση εξωτερικών σκηνών επίσης βοηθά τον θεατή να κατανοήσει καλύτερα τον τόπο στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία. Η κινηματογραφική εστίαση γενικότερα αντιπροσωπεύει τα γεγονότα που ο χαρακτήρας αντιλαμβάνεται, σκέφτεται, θυμάται, πιστεύει, φοβάται.

Μια δεύτερη ανάγνωση του έργου, μια διασκευή, μας δίνει τη δυνατότητα να αφαιρέσουμε αχρείαστες σκηνές, τονίζοντας παράλληλα άλλες και βοηθώντας υποσυνείδητα τον θεατή να κατανοήσει καλύτερα τα νοήματα του έργου, ή τουλάχιστον αυτά που θέλει ο δημιουργός να μεταδοθούν, καθώς με αυτό τον τρόπο απλοποιείται η δράση. Υπάρχει με άλλα λόγια άμεση σχέση μεταξύ διασκευής και στόχων του δημιουργού, βάσει επιπλέον του χαρακτήρα του, ενώ ρόλο παίζουν και οι κοινωνικές συμβάσεις της κάθε εποχής. Όσον αφορά στον κινηματογράφο, το μοντάζ βοηθά στο να διορθωθούν σκηνές και το αποτέλεσμα να είναι αισθητικά καλύτερο και πιο καλλιτεχνικό.

Οι συνθήκες στο θέατρο είναι μεταβαλλόμενες καθώς το κοινό είναι διαφορετικό σε κάθε παράσταση και έχει διαφορετικές αντιδράσεις. Οι συνθήκες από την πλευρά των ηθοποιών στην ταινία είναι αντίθετα σταθερές. Όσον αφορά την εμπορική διάσταση των

δύο μέσων, οι κινηματογραφικές εκδοχές των έργων επιφέρουν χρηματικά κέρδη πολλών εκατομμυρίων, ενώ οι θεατρικές διασκευές τους δεν έχουν την ίδια επιτυχία. Δεν πρέπει όμως να παραγκωνίζεται το γεγονός πως, στις συγκεκριμένες διασκευές που μελετήθηκαν σε αυτή τη μεταπτυχιακή διατριβή, ο χώρος στον οποίον ανέβηκαν οι παραγωγές είναι ένας μικρός χώρος χωρητικότητας 50-70 ατόμων, ενώ η ομάδα «Point To» είναι μια σχετικά νέα θεατρική ομάδα.

Καταλήγοντας, θα λέγαμε πως η ζωντανή εμπειρία του θεάτρου απομυθοποιεί τον καλλιτέχνη και ταυτόχρονα δημιουργεί ταυτοποίηση με τον θεατή. Το θέατρο λειτουργεί ανάμεσα στο πλήθος, σαν ομάδα, αφού η σχέση του κοινού με τους ηθοποιούς του έργου είναι άμεση και αλληλένδετη, ενώ γίνεται σε πραγματικό χρόνο και αυτό την κάνει αληθινή και έντονη. Παρότι ο κινηματογράφος διαθέτει περισσότερα τεχνολογικά μέσα και συνήθως περισσότερους πόρους, όταν βλέπουμε μια καλή θεατρική παράσταση, θαυμάζουμε το πώς, με λίγους πόρους, οι ερμηνευτές κατάφεραν να μας ταξιδέψουν. Μια επιτυχημένη διασκευή οφείλει να αξιοποιεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μέσου.

# Παράρτημα Α

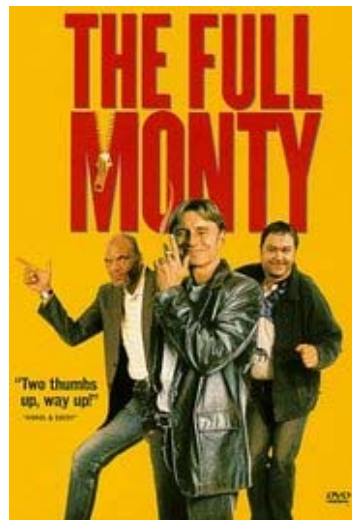
## Επιπλέον Πληροφορίες για τις ταινίες και τα θεατρικά

### 1. THE FULL MONTY / σώβρακLess

#### 1.1 Η Ταινία

*THE FULL MONTY* (1997)

R | 1h 31min | Comedy, Drama | 19 September 1997 (USA)



**Director:** Peter Cattaneo

**Writer:** Simon Beaufoy

#### Popularity

3,886 (313) - 7.2/10 (83.969)

#### Cast

1. Robert Carlyle: Gary (Gaz)
2. Mark Addy: Dave

3. William Snape: Nathan
4. Steve Huison: Lomper
5. Tom Wilkinson: Gerald
6. Paul Barber: Horse
7. Hugo Speer: Guy
8. Lesley Sharp: Jean
9. Emily Woof: Mandy
10. Deirdre Costello: Linda
11. Paul Butterworth: Barry
12. Dave Hill: Alan
13. Bruce Jones: Reg
14. Andrew Livingston: Terry (as Andrew Livingstone)
15. Vinny Dhillon: Sharon
16. Kate Layden: Bee
17. Joanna Swain: Sheryl
18. Diane Lane: Louise
19. Kate Rutter: Dole Clerk
20. June Broughton: Lomper's Mum
21. Glenn Cunningham: Police Inspector
22. Chris Brailsford: Duty Sergeant
23. Steve Garti: Policeman
24. Malcolm Pitt: Job Club Manager
25. Dennis Blanch: Director
26. Daryl Fishwick: Social Worker
27. David Lonsdale: Repossession Man
28. Muriel Hunt: Horse's Mum
29. Fiona Watts: Beryl
30. Theresa Maduemezia: Horse's Sisters
31. Fiona Nelson: Horse's Sisters
32. The British Steel Stocksbridge Band: Brass Band
33. Marie Jackman: audience member
34. Enn Reitel: narrator
35. Elaine Young: Audience member

**Produced by**

1. Paul Bucknor: co-producer
2. Polly Leys: co-producer
3. Uberto Pasolini: producer
4. Lesley Stewart: associate producer

**Music by**

Anne Dudley

**Cinematography by**

John de Borman: DOP

**Film Editing**

David Freeman

Nick Moore

**Casting**

Susie Figgis

**Production design**

Max Gottlieb

**Art Direction**

Chris Roope

**Costume design**

Jill Taylor

**Make up department**

1. Lucy Bennett: makeup trainee
2. Christine Blundell: hair designer (as Chris Blundell) / makeup designer (as Chris Blundell)
3. Marese Langan: assistant makeup artist

4. Scott Beswick: makeup artist: second unit (uncredited)
5. Louise Burton: assistant makeup artist: second unit (uncredited)
6. Sian Richards: hair stylist supervisor (uncredited) / makeup supervisor (uncredited)

### **Second Unit Director or Assistant Director**

1. David Gilchrist: first assistant director
2. Claire Hughes: second assistant director
3. Ben Johnson: third assistant director
4. Harry Boyd: third assistant director (uncredited)
5. Natasha Ross: second unit director (uncredited)

### **Art Department**

1. Mark Adams: painter
2. Emma Dibb: assistant art director
3. Paul Fogarty: carpenter
4. Mike Houseman: construction manager
5. Gus Lupton: stand-by props
6. Leon McCarthy: stand-by carpenter
7. John Mills: property master
8. Steve Puttock: prop man (as Steve Buttock)
9. Duncan Wheeler: production buyer (as Duncan W. Wheeler)
10. Terry Woods: property master
11. Jess Alexander: art department assistant: second unit (uncredited)

### **Sound Department**

1. Michael Bottomley: sound trainee
2. Torin Brown: re-recording assistant
3. Felicity Cottrell: foley artist
4. Alistair Crocker: sound recordist
5. Chris Dibble: sound recording engineer
6. Eddie Dougall: sound maintenance engineer
7. Stewart Henderson: adr editor / dialogue editor
8. Steve Price: sound recording engineer



9. Adrian Rhodes: re-recording mixer
10. Jack Stew: foley artist
11. Ted Swanscott: adr re-recordist / foley re-recordist
12. Ian Wilson: sound editor
13. John Avery: sound: second unit (uncredited)
14. Keith Quirk: sound: second unit (uncredited)
15. Geoff Tookey: sound: second unit (uncredited)

### **Special Effects**

Ian Rowley: special effects

Tim Baxter: optical effects (uncredited)

### **Visual Effects**

Rob Gordon: digital online editor

### **Stunts**

Terry Forrestal: stunt arranger

### **Camera and electrical department**

1. Peter Bateson: camera trainee
2. Jim Bradshaw: electrician (as Jimmy Bradshaw)
3. Simon Bray: Steadicam operator
4. Pete Cavaciuti: Steadicam operator (as Peter Cavaciuti)
5. Ross Chapman: electrician
6. Vinny Cowper: electrician
7. Tony Diffley: electrician
8. Tom Hilton: still photographer
9. Baz Irvine: focus puller
10. Kirstin McMahon: clapper loader (as Kirsten McMahon)
11. Geoff Read: best boy
12. Ted Read: gaffer
13. Peter Scolah: second grip
14. Peter Sinclair: photographer: second unit
15. Robin Stone: grip (as Robin A. Stone)

16. Alan Stoyles: rigger
17. David Worley: camera operator
18. Stuart Brereton: second assistant camera: second unit (uncredited)
19. Danny Cohen: photography: second unit (uncredited)
20. Sam Osborne: camera operator: second unit (uncredited)
21. Chris Roach: photography: second unit (uncredited)

### **Casting Department**

1. Jocelyn Cammack: extras casting
2. Carol Crane: extras casting (as Carole Crane)

### **Costume and Wardrobe Department**

1. Tessa Phillips: assistant costume designer
2. Nikita Rae: wardrobe assistant
3. Dennis Brack: costumes: second unit (uncredited)

### **Editorial department**

1. Jatinderpal Chohan: second assistant editor
2. Giles Gardner: second assistant editor
3. Rob Gordon: digital on-line editor
4. Celia Haining: second assistant editor
5. Bob Rodger: color timer
6. Gabrielle Smith: first assistant editor
7. Ben Yeates: second assistant editor
8. Alex Nikolic: tv editor: Yugoslavia (uncredited)

### **Location Management**

1. Robert How: location manager
2. Sarah Tapsfield: location assistant

### **Music Department**

1. Niall Acott: assistant recording engineer
2. Hugh Burns: musician: acoustic guitar
3. Anne Dudley: conductor / orchestrator

4. Karen Elliott: orchestral recording supervisor: Air Edel Associates Limited
5. Liz Gallacher: music consultant
6. Isobel Griffiths: musicians contractor
7. Julian Jackson: musician: harmonica
8. Erik Jordan: assistant recording engineer
9. Graham Lawrence: music editor
10. Mark Berrow: musician: violin (uncredited)
11. Anne Dudley: music producer: "You Can Leave Your Hat On" (uncredited)

### **Transportation Department**

John Dempsey: driver: dining bus

Jeff Edwards: wardrobe vehicle driver

Ronald Green: driver: winnebago (as Ron Green)

Colin Stephenson: driver: road train and make-up

Gordon Vickers: driver: Winnebago

### **Other Crew**

1. Nicky Agnew: caterer
2. Brendan Diver: caterer
3. Cathy Doubleday: script supervisor
4. Suzanne Facenfield: production secretary
5. Juan J.J. Falero: stand-in (as Juan J. J. Falero)
6. Tony Flaherty: caterer
7. Suzanne Grand: choreographer
8. Lynne Greenshields: assistant accountant
9. Phillip Hoppner: tutor
10. Kate Ledger: production coordinator
11. Vikki Luya: unit publicist (as Vikky Luya)
12. Suzanne Lynch: floor runner
13. Olivia Monti: floor runner
14. Vicky Nottingham: stand-in
15. Gavin Ricketts: production runner
16. Jenny Snape: chaperone
17. Darren Spencer: production runner

18. Julia Wilson Dickson: voice coach (as Julia Wilson-Dixon)
19. Jon Wilson: floor runner
20. Jennifer Woods: floor runner
21. Susanna Wyatt: accountant
22. Tyler Atkinson: digital distribution (uncredited)
23. Victoria Chambers-Pike: script supervisor: second unit (uncredited)
24. Simon Dowling: title designer (uncredited)
25. James Wilson: production executive: Fox Searchlight Pictures (uncredited)

**Genres:**

Comedy | Drama

**Parent Guide:**

**Sex & Nudity**

- The film is about a bunch of men performing in a striptease act so you see plenty of scenes where the men are practicing their routine; however no frontal nudity is seen.
- A woman pulls down her pants and urinates up a urinal; you only see a minimal part of her bottom.
- A man is seen in a telephone box with what is implied to be a penis enlarger. The man appears to be talking on the phone to someone asking advice on how to use it.
- A man is talking to another man about how he is subject to spontaneous erections.
- Two men are running through gardens and jumping over walls completely naked, no frontal nudity is seen but you do get a brief glimpse of their bare buttocks.
- Two men stare at each other lovingly it is implied that they are gay and later you see the same two men holding hands.

**Violence & Gore**

A man tries to kill himself by gassing himself in his car, but the scene is very comical.

**Profanity**

Plenty of language, with a dozen or so f-words.

### **Alcohol/Drugs/Smoking**

The main characters especially Gary smoke a lot there are a few scenes in a working men's club where everyone is drinking alcohol and a young boy drinks from some left over glasses behind his father's back.

### **Frightening/Intense Scenes**

None

### **MPAA:**

Rated R for language and some nudity

### **Filming Locations**

1. ASDA Supermarket, Orgreave Way, Sheffield, South Yorkshire, England, UK
2. Meadowbank Road, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Dave's House)
3. Bacon Lane, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Canal Scene)
4. Crookes Cemetery, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Graveyard)
5. Eversure Textiles, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Mandy's Factory)
6. (Keep Fit sequence)
7. (Burger Bar)
8. Ruskin Park, Sheffield, South Yorkshire, England, UK
9. Sanderson Special Steels, Sheffield, South Yorkshire, England, UK
10. Shiregreen Working Mens Club, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Strip scene)
11. Whirlow Park Road, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Gerald's House)
12. Haugh Lane, Sheffield, England, UK (Dale and Jeanne's house)
13. 66 Whirlow Park Road Sheffield, England, UK (Gerald and Linda's Hose)
14. Oxford street Sheffield, England, UK (Gaz's House)
15. Rolling Mill, Sheffield, England, UK (Shirebrook Collery)
16. Blake Street corner, Sheffield, England, UK (Gerald sat on bench feeding pigeons)
17. Chesterfield, Derbyshire, England, UK (exteriors of Millthorpe Working men's Club)
18. Former Langsett School, Burton Street, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Interiors for Job Club, & Gerald's dancing class- exterior Nathan's school)

19. 66 Peveril Road, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Lomper/s mother's House)
20. Lane near Ski Village, Sheffield, South Yorkshire, England, UK (Where Lomper attempts to kill himself)

**Official Sites:**

Fox Searchlight

**Country:**

UK | USA

**Language:**

English

**Release Date:**

19 September 1997 (USA)

Box Office

**Budget:**

\$3,500,000 (estimated)

**Opening Weekend:**

\$244,375 (USA) (15 August 1997)

**Gross:**

\$45,857,453 (USA) (24 April 1998)

**Company Credits**

Production Companies

1. Redwave Films
2. Channel Four Films (developed by)
3. Twentieth Century Fox Film Corporation (copyright owners)

## Distributors

1. 20th Century Fox (1997) (UK) (theatrical)
2. Fox Searchlight Pictures (1997) (USA) (theatrical)
3. Twentieth Century Fox Film Corporation (1997) (USA) (theatrical) (as Twentieth Century Fox)
4. 20th Century Fox of Germany (1997) (Germany) (theatrical)
5. Bandur Film (1997) (Federal Republic of Yugoslavia) (theatrical)
6. Bandur Film (1997) (Yugoslavia) (theatrical)
7. Columbia TriStar Films (1997) (Netherlands) (theatrical)
8. UGC-Fox Distribution (UFD) (1997) (France) (theatrical)
9. 20th Century Fox Home Entertainment (1997) (USA) (VHS) (pan and scan)
10. 20th Century Fox de Argentina (1998) (Argentina) (theatrical)
11. Gativideo (1998) (Argentina) (VHS)
12. Gativideo (1999) (Argentina) (DVD)
13. Fox Network (2000) (USA) (TV)
14. 20th Century Fox (1997) (Japan) (theatrical)
15. Finnkino (1997) (Finland) (theatrical) (VHS)
16. Fox Film (1997) (Sweden) (theatrical)
17. 20th Century Fox Home Entertainment (Brazil) (DVD)
18. 20th Century Fox Home Entertainment (2013) (UK) (Blu-ray) (DVD)
19. 20th Century Fox Home Entertainment (2014) (USA) (DVD) (Blu-ray included in "Fox Searchlight 20th Anniversary Collection")
20. 20th Century Fox Home Entertainment (2014) (USA) (Blu-ray) (DVD)
21. 20th Century Fox Television (USA) (TV)
22. AVROTROS (2017) (Netherlands) (TV) (NPO1)
23. Abril Vídeo (Brazil) (VHS)
24. Egmont Entertainment (2000) (Finland) (DVD)
25. Film1 (2015) (Netherlands) (TV) (limited)
26. Hispano Foxfilms S.A.E. (Spain) (all media)
27. Mainostelevisio (MTV3) (2001) (Finland) (TV)
28. New Star Home Entertainment (1998) (Sweden) (VHS)
29. SF Home Entertainment (2001) (Sweden) (DVD)
30. SF Home Entertainment (2006) (Sweden) (DVD)
31. SF Home Entertainment (2009) (Sweden) (Blu-ray) (DVD)

32. SubTV (2005) (Finland) (TV)
33. Twentieth Century Fox Home Entertainment (2000) (Netherlands) (DVD)

#### Other Companies

1. Air-Edel Associates (orchestra recording)
2. Angel Recording Studios (music recorded at)
3. C.T.S. Studios (music recorded at) (as CTS Studios, Wembley)
4. Capital FX (titles and opticals)
5. Corbett & Keene (publicity) (as Corbett & Keene)
6. Coulthard Productions ("Sheffield - City on the Move": courtesy of)
7. De Lane Lea (re-recorded at)
8. Descriptive Video Works (descriptive video)
9. Film Finances (completion guarantor)
10. Hothouse Music (music supervisor)
11. Jeremy Walker + Associates (publicity)
12. Lee Lighting (electrical equipment)
13. Movietech (camera equipment) (as Movietech Camera Rentals)
14. Olswang (legal services provided by)
15. Panavision (grip equipment)
16. Paramount Pictures (scenes from: "Flashdance" courtesy of)
17. RCA Victor (soundtrack) (uncredited)
18. Sampson & Allen (insurance provided by)
19. Sapex Scripts (post-production script services)
20. Sheffield City Council (thanks to)
21. Sheffield District Works Department (thanks to)
22. Stones Bitter (thanks to)
23. Studios (media production: Yugoslavia)
24. Trebor Bassett (thanks to)
25. Tru-Cut (negative cutting) (uncredited)
26. Video Film & Grip Company (grip equipment) (as Video Film & Grip)
27. Yorkshire Screen Commission (thanks to)

#### **Technical Specifications**

Runtime: 1 hr 31 min (91 min)



Sound Mix: Dolby Digital

Color: Color

Aspect Ratio: 1.85 : 1

Camera: Moviecam Cameras

Laboratory: Metrocolor, London, UK (color)

Film Length: 2,502 m (Sweden) 2,582 m

Negative Format: 35 mm (Kodak)

Cinematographic Process: Spherical

Printed Film Format: 35 mm

### **Λέξεις – Κλειδιά**

Εργαζόμενοι, ανεργία, στρίπερ, Βόρεια Αγγλία, βοήθημα ανεργίας, εργατική τάξη, απελπισία, γυμνότητα, χορός, στριπτίζ, Λέσχη, χαλυβουργείο, επιμέλεια, ομοφυλόφιλος, απογύμνωση, οικογενειακές σχέσεις, απόλυση, αποθήκη, εσώρουχα, κλοπή, κασετόφωνο, μηχανή μαυρίσματος, υποψία, κάμερα παρακολούθησης, κοστούμι και γραβάτα, άγαλμα, κοινωνικός λειτουργός, ποδόσφαιρο, φύλακας, μαθητής, οικονομίες, αστυνομία, αστυνομικό τμήμα, πέος- μέγεθος, νυχτερινό κέντρο, παρατσούκλι, εφημερίδα, είδηση, μουσικός, δάνειο, ταχυδακτυλουργός, συνέντευξη για δουλειά, επικεφαλίδα, καπέλο, τριχωτό στήθος, νάνος, κήπος, κηδεία, πρώην σύζυγός, μπαρ, ζώνη, απόπειρα αυτοκτονίας, σύλληψη, 1980, συνάδελφοι, κάπνισμα, ασέλγεια, φίλια, μάθημα χορού Βρετανοί, διαζύγιο, ακοή, πρόβα, δίαιτα, σχολείο, σύντροφος, υπερηφάνεια.

### **Trivia**

1. Προκειμένου να βοηθηθούν οι ηθοποιοί να αντιμετωπίσουν το άγχος της τελικής σκηνής το αλκοόλ επιτρεπόταν.
2. Το φιλί του Robert Carlyle δεν ήταν στον σενάριο με αποτέλεσμα την αμήχανη αντίδραση των ηθοποιών.
3. Το αρχικό μέγεθος της ταινίας ήταν πολύ μικρό και έτσι προβλήθηκε λίγο περισσότερο υλικό με σκηνές στις οποίες ο Robert Carlyle δεν ήταν εκεί καθώς δούλευε σε ένα άλλο έργο.
4. Η χορογράφος βρισκόταν ακριβώς μπροστά από τους πρωταγωνιστές φωνάζοντας οδηγίες στους ηθοποιούς κατά την διάρκεια των χορογραφιών τους.
5. Ο Danny Boyle προσφέρθηκε αρχικά να σκηνοθετήσει την ταινία για να την απορρίψει αργότερα καθώς δεν εντυπωσιάστηκε με την ιστορία.

6. Η σκηνή στον τηλεφωνικό θάλαμο γυρίστηκε τρεις φορές: η πρώτη με μια ηλικιωμένη γυναίκα να κρυφακούει τη συνομιλία, η δεύτερη με μια ομάδα κοριτσιών να κρυφακούει και την τρίτη όπου κανείς δεν ακούει η οποία και χρησιμοποιήθηκε τελικά.
7. Ο αρχικός τίτλος της ταινίας ήταν «Αυγά, φασόλια και Chippendales».
8. Ο Rik Mayall προτάθηκε για το ρόλο της Gary.
9. Ο Nicholas Lyndhurst ήταν η πρώτη επιλογή για το ρόλο του Gary, ωστόσο απόρριψε το ρόλο με τη δικαιολογία ότι «θα ήταν πάρα πολύ κρύο εκείνη την εποχή του χρόνου για να βγάλει τα ρούχα του».
10. Είναι η πρώτη κινηματογραφική ταινία της Emily Woof.
11. Ο Russ Abbot κλήθηκε να παίξει Gerald, αλλά δεν ήταν ελεύθερος.

## Γκάφες

1. Ήχου / Μη συγχρονισμένης εικόνας
  - Στην σκηνή της κηδείας, ο Lomper παίζει ένα ύμνο και τα δάχτυλά του είναι ορατά όταν παίζει τις νότες. Παίζει κάθε νότα σωστά μέχρι την τελευταία γραμμή.
  - Μετά τη σκηνή της σύλληψης, όταν ο Gaz μιλά στον Dave ο ήχος λέει κάτι άλλο από αυτό που λέει ο ηθοποιός στην πραγματικότητα.
  - Όταν οι Gaz, Dave και Nathan εγκλωβίζονται στο εργοστάσιο στην αρχή του έργου ο Nathan κοιτάζει τον Dave και λέει κάτι χωρίς να υπάρχει ήχος.
2. Ορατό boom

Αντανάκλαση του μικροφώνου τη στιγμή της έκρηξης που είναι ορατή από το παράθυρο του αυτοκινήτου όταν ο Dave σπρώχνει τον Lomper μακριά.
3. Σφάλμα χαρακτήρα

Ενώ τα παιδιά παρακολουθούν το Flashdance, ο Dave επικρίνει το κορίτσι λέγοντας ότι το μείγμα συγκόλλησης που χρησιμοποιεί είναι λάθος.
4. Συνέχεια

Όταν ο Dave κυνηγά τον Gaz τρέχει αρκετά γρήγορα για αρκετή απόσταση ενώ ο Dave είναι σε απόστασή αναπνοής από ότι φαίνεται στα κοντινά πλάνα.
5. Διάφορα

Αναφέρεται ότι η παράσταση είναι την Παρασκευή, αλλά οι αφίσες αναφέρουν ότι η παράσταση είναι το Σάββατο.
6. Τρύπες στην πλοκή

Σε κανένα στάδιο δεν εκτελείται το κομμάτι που κάνουν πρόβα.

7. Λάθη αποκάλυψης
  - Κατά τη διάρκεια της πρόβας, ο Dave βλέπει ένα ζευγάρι να κρατάει τα χέρια. Βλέπουμε το ίδιο ζευγάρι και πάλι μέρες αργότερα, στην ίδια θέση και φορώντας τα ίδια ρούχα.
  - Όταν η ομάδα παρακολουθεί την ταινία Flashdance στη πραγματικότητα βλέπουν τη μουσική.
  - Όταν ο Gaz βρίσκεται με τον Dave πάνω από ένα αυτοκίνητο κάποιος έρχεται.

### **Μουσική (soundtracks)**

1. The Zodiac
2. Slaidburn
3. I'm The Leader of the Gang (1974)
4. Moving on Up (1994)
5. Hot Stuff (1979)
6. You Sexy Thing (1975)
7. Adios Muchachos (1927)
8. Je t'aime...moi non-plus (1969)
9. Land of a Thousand Dances (1971)
10. Flashdance (What a Feeling) '95 (1983)
11. The Stripper (1964)
12. Make Me Smile (Come Up and See Me) (1975)
13. We Are Family (1969)
14. Rock and Roll Part 2 (1972)
15. Deep Fried in Kelvin (1993)
16. You Can Leave Your Hat On (1975)
17. Abide with Me (1861)

## **1.2 Η θεατρική Διασκευή**

### **Συντελεστές**

Διασκευή/ Δραματουργική επεξεργασία: Ευαγγελία Ονουφρίου, Νικόλας Δημητρίου

Σκηνοθεσία: Ευαγγελία Ονουφρίου, Μιχάλης Ασιήκκας

Χορογράφος: Έρρικα Χαραλάμπους

Σκηνικά: Ευαγγελία Ονουφρίου, Ιωάννα Παττίχη

Κατασκευή σκηνικών: Κυριάκος Παναγιώτου, Λήδα Καραγιάννη  
Κουστούμια: Ευαγγελία Ονουφρίου  
Σχεδιασμός φωτισμού: Ευριπίδης Δίκαιος, Πέτρος Γιάννακας  
Διεύθυνση σκηνής/φροντιστήριο: Σέτα Αστραίου, Ιωάννα Παττίχη  
Ομάδα παραγωγής: Νικόλας Δημητρίου, Ελεάννα Τυμπανίδου

### **Παραστάσεις**

12, 13, 19, 20, 26 και 27 Απριλίου (Παρασκευή και Σάββατο)  
10, 11, 12, 17, 18, 19, 24, 26, 31 Μαΐου (Παρασκευή, Σάββατο και Κυριακή)  
1, 2, 7, 8, 9 Ιουνίου (Παρασκευή, Σάββατο και Κυριακή)  
Όλες οι παραστάσεις στις 20:30 μ.μ.

### **Χώρος**

WhereHause 612, Μιχαήλ Κουσουλίδη 5, Βιομ. Παλλουριώτισσας, Λευκωσία

### **Είσοδος - Τιμή**

€15 (κανονικό), €12 (μειωμένο)

*\*Η παράσταση απευθυνόταν σε άτομα άνω των 18 ετών.*

### **Πρόσωπα του Έργου**

Οκτώ βασικοί ηθοποιοί, δέκα υποστηρικτικοί.

#### Ηθοποιοί:

Ευριπίδης Δίκαιος, Νικόλας Δημητρίου, Γιώργος Ιωσήφ, Νίκος Κορομιάς, Νικόλας Αρκαδίου, Αστέρω Κυπριανού, Ελεάνα Χαραλάμπους, Ευαγγελία Ονουφρίου.

#### Υποστηρικτικοί ηθοποιοί:

Ελεάννα Τυμπανίδου, Σιμόνη Συμεωνίδου, Ειρήνη Αντωνίου, Άννα Κοκκίδου, Έλενα Μαραθεύτη, Χριστίνα Τσιάρτα, Παναγιώτα Σταύρου, Κωνσταντίνος Βαρνάβα, Γιώργος Ράφτης, Γιώργος Λαμπρόπουλος.

### **Σκηνές**

#### **Σκηνή 1<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Πάμπος, Ντίνος, μια κοπέλα, πολλές γυναίκες.

Χώρος: Αποθήκη και Εξωτερικό Κέντρο

Περίληψη: Ο Πάμπος και ο Νικόλας βρίσκονται σε μια εγκαταλελειμμένη αποθήκη και προσπαθούν να κλέψουν παλιοσίδερα για να τα πουλήσουν και να βγάλουν λεφτά καθώς είναι και οι δύο άνεργοι. Εκεί ήταν η προηγούμενη δουλειά του Νικόλα, στην οποία δούλεψε για τέσσερα χρόνια. Έρχεται όμως ο Ντίνος και κλειδώνει, αφήνοντάς τους μέσα. Αποφασίζουν να φύγουν από το παράθυρο του γραφείου, μαζί με ένα παλιοσίδερο. Ο Νικόλας τραυματίζει κατά λάθος τα δάκτυλα του Πάμπου την ώρα που προσπαθούν. Βγαίνουν έξω και συναντώνται με μια κοπέλα. Σχολιάζουν για το αν είναι όμορφη ή όχι. Προχωρούν και φτάνουν έξω από ένα νυκτερινό κέντρο με μία γραμμή με γυναίκες που περιμένουν να μπουν μέσα. Αφίσες στον τοίχο τους ενημερώνουν πως πρόκειται για ένα θέαμα στριπτίζ, από Έλληνες που ήρθαν στη Κύπρο. Το σχολιάζουν ενώ ο Πάμπος αναφέρει πως η φιλενάδα του η Ελένη ήθελε να το δει.

### **Σκηνή 2<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Ελένη, Δέσπω, Σοφία, πολλές γυναίκες, Νικόλας

Χώρος: Εσωτερικό κέντρου / Χώρος Υγιεινής (μια πόρτα που συμβολίζει το χώρο της τουαλέτας. Ένα ουρητήριο στον τοίχο. Καθρέφτης και ένα παράθυρο από όπου φαίνεται το κεφάλι του Νικόλα. Ο Νικόλας χώνεται και κρυφακούει)

Περίληψη: Μεταφερόμαστε στο εσωτερικό του κέντρου, όπου οι κοπέλες κάθονται σε ένα τραπέζι και βλέπουν το θέαμα. Θέλουν να πάνε τουαλέτα και αποφασίζουν να πάνε στις ανδρικές τουαλέτες που έχει πιο λίγο κόσμο. Εκεί βρίσκεται ο Νικόλας που κρυφακούει. Σχολιάζουν το θέαμα και μιλούν για την ερωτική τους ζωή. Η Ελένη παραπονιέται ότι έχει καιρό να κάνει κάτι με τον Πάμπο ενώ αναφέρει και τον Λουκαΐδη που την παρενοχλεί στη δουλειά.

### **Σκηνή 3<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Πάμπος, Βαρνάβας, Γιάννος και άλλος κόσμος

Χώρος: Γραφείο Εξευρέσεως Εργασίας: Μια σειρά από τρεις μπλε καρέκλες. Δύο Τραπέζια, λάπτοπ, άλλες καρέκλες, ηλεκτρονική πινακίδα που αλλάζει αριθμούς.

Περίληψη: Ο Γιάννος και ο Πάμπος παίζουν χαρτιά. Ο Βαρνάβας κάθεται σε ένα τραπέζι μόνος του και ο Νικόλας κάθεται δίπλα του. Συζητούν για τις γυναίκες αλλά και για το στριπτίζ. Υπολογίζουν το οικονομικό του κέρδος και σκέφτονται να το κάνουν και αυτοί. Ο Βαρνάβας αρχίζει να τους κοροϊδεύει και με τον Νικόλα πιάνονται στα χέρια. Οι άλλοι προσπαθούν να τους χωρίσουν.

#### **Σκηνή 4<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Δάφνη, Νικόλας, κυρία Καίτη

Χώρος: Έξω από το σπίτι της Δάφνης

Περίληψη: Με τα φώτα σβηστά, ακούγονται γυναικεία τακούνια. Ανάβουν τα φώτα και εμφανίζεται η Δάφνη να περπατά κουβαλώντας τσάντες με ψώνια. Διασταυρώνεται με μια γειτόνισσα, την κυρία Καίτη. Όταν φτάνει στην πόρτα, αφήνει κάτω τα ψώνια και ψάχνει τα κλειδιά της. Την βρίσκει η κυρία Καίτη και της δίνει το λογαριασμό του ρεύματος που άφησε κατά λάθος σπίτι της ο ταχυδρόμος. Αυτή τον παίρνει και σκέφτεται πως δεν έχει να πληρώσει. Η κα Καίτη φεύγει. Ακούγεται από μακριά ο Νικόλας λαχανιασμένος που τρέχει προς αυτήν κρατώντας ένα ανοιχτό φάκελο με χαρτί από το δικηγόρο που του έστειλε η Δάφνη. Αυτός της λέει ότι προσπαθεί και αυτή του μιλά για κούφιες υποσχέσεις. Ο Νικόλας φωνάζει τον Χρίστο για να της αποδείξει ότι περνά καλά μαζί του όποτε βγαίνουν.

#### **Σκηνή 5<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Πάμπος, Ντίνος

Χώρος: Δρόμος /παγκάκι / αυτοκίνητο (το αυτοκίνητο είναι σκονισμένο, έχει πάνω κλήσεις, κουτσουλιές και ξερά φύλλα).

Περίληψη: Ο Νικόλας και ο Πάμπος κάνουν τρέξιμο. Συζητούν για την παράσταση που ετοιμάζουν. Ο Πάμπος είναι διστακτικός και προσπαθεί να βρει εναλλακτικούς τρόπους να βγάλουν λεφτά, όπως να πουλήσουν παλιοσίδερα. Ο Νικόλας δε πείθεται, προχωρά λίγο και απλώνει πάνω σε ένα παγκάκι. Προσπερνούν ένα αυτοκίνητο που δεν ξεκινά με το καπό ανοικτό και ο Πάμπος πάει κοντά για να μιλήσει στον οδηγό. Τον βοηθά να ξεκινήσει το αμάξι και αντιλαμβάνεται πως πρόκειται για τον φύλακα της αποθήκης. Ο Ντίνος κλείνει το τζάμι, ενώ το εσωτερικό του αυτοκινήτου αρχίζει να γεμίζει με καπνούς και έτσι ο Πάμπος ανοίγει την πόρτα και τραβά έξω τον Ντίνο. Εκείνος δε θέλει να βγει οπότε ο Πάμπος τον κλείνει πάλι μέσα. Αυτός τότε κτυπά το τζάμι για να βγει έξω και ο Πάμπος του ανοίγει και τον βοηθά να βγει έξω. Όλοι του λένε πως ήταν χαζός αυτός ο τρόπος για να αυτοκτονήσει.

#### **Σκηνή 6<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Ειρήνη

Χώρος: Κατάστημα ρούχων.

Περίληψη: Η Ειρήνη ψωνίζει μαγιό, καπέλα και παρεό.

### **Σκηνή 7<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Πάμπος, Ντίνος

Χώρος: Αποθήκη, καθισμένοι μπροστά από τις οθόνες του φύλακα. Τραπέζι και καρέκλες.

Περίληψη: Ο Νικόλας και ο Πάμπος συζητούν για τον Ντίνο που έχει δουλειά αλλά και πολλά ψυχολογικά προβλήματα και ανησυχούν που τον έβαλαν στη παράταση. Ο Πάμπος παραπονιέται ότι πεινά και ο Νικόλας του λέει για το πάχος του.

### **Σκηνή 8<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Πάμπος, Ντίνος, Βαρνάβας, Ειρήνη.

Χώρος: Σχολή χορού

Περίληψη: Ένα ζευγάρι προχωρά αγκαζέ στο δρόμο. Μπαίνουν μέσα στη σχολή. Βλέπουμε ζευγάρια που χορεύουν βαλς και αναμεταξύ τους ο Βαρνάβας με την Ειρήνη. Οι άνδρες τους κοιτάζουν και τους κοροϊδεύουν.

### **Σκηνή 9<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Ντίνος

Χώρος: Δρόμος / παγκάκι / εγκαταλελειμμένο αυτοκίνητο

Περίληψη: Δύο έφηβοι γράφουν με σπρέι πάνω στο παρατημένο αυτοκίνητο του Ντίνου. Αυτός πλησιάζει και κοντοστέκεται. Οι νεαροί τον βλέπουν και τρέχουν να φύγουν αλλά τους πέφτει ένα σπρέι. Ο Ντίνος, χωρίς να δείξει ότι ενοχλείται, μπαίνει μέσα στο αυτοκίνητο και παίρνει κάποια πράγματα από μέσα. Καθώς βγαίνει από το αυτοκίνητο και ξεκινά να φύγει κοντοστέκεται ξανά και το κοιτάζει. Παίρνει το σπρέι και σχεδιάζει στο αυτοκίνητο. Απομακρύνεται λίγο και βλέπει αυτό που σχεδίασε. Χαμογελά. Γυρίζει και φεύγει.

### **Σκηνή 10<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Βαρνάβας, Ειρήνη, Πάμπος, Νικόλας.

Χώρος: Σπίτι του Βαρνάβα και δρόμος. Η σκηνή αρχίζει με το εσωτερικό του σπιτιού του Βαρνάβα.

Περίληψη: Βγαίνει ο Βαρνάβας από την πόρτα κρατώντας ένα ανοιχτό φάκελο και τον προλαβαίνει η Ειρήνη για να του δώσει το φαγητό του. Παρατηρεί πως είναι πιο χαρούμενος από ότι τις τελευταίες μέρες. Η Ειρήνη του προτείνει κρουαζιέρα και αυτός

δε μπορεί να της πει ότι έχει απολυθεί. Η Ειρήνη μπαίνει μέσα στο σπίτι. Ο Βαρνάβας προχωρά και συναντά το Νικόλα και τον Πάμπο που κρατά μια γύψινη Αφροδίτη και σαχλαμαρίζει. Τον παρακαλούν να τους βοηθήσει με το χορευτικό αλλά εκείνος τους λέει ότι πάει συνέντευξη για δουλειά και πως και αυτοί θα έπρεπε να ψάχνουν και όχι να ασχολούνται με το στριπτίζ.

### **Σκηνή 11<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Βαρνάβας, Πάμπος, Ντίνος, Νικόλας, Υπεύθυνος Προσωπικού

Χώρος: Γραφείο. Η συνέντευξη για δουλειά του Βαρνάβα με τον υπεύθυνο προσωπικού.

Περίληψη: Η σκηνή είναι συνέχεια της προηγούμενης. Ένας άντρας πίσω από ένα γραφείο και ο Βαρνάβας κτυπά την πόρτα και μπαίνει. Οι άλλοι τρεις τον ακολουθούν και κάνουν τρέλες έξω από το γραφείο. Ο Βαρνάβας τους παρακολουθεί από το παράθυρο και δε μπορεί να συγκεντρωθεί στη συνέντευξη. Ο υπεύθυνος του λέει πως θα επικοινωνήσει μαζί του σύντομα.

### **Σκηνή 12<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Βαρνάβας, Πάμπος, Ντίνος, Νικόλας

Χώρος: Γραφείο Εξευρέσεως Εργασίας.

Περίληψη: Ο Νικόλας, ο Πάμπος και ο Ντίνος κάθονται και γελούν. Ο Βαρνάβας μπαίνει αναστατωμένος, τρέχει κατά πάνω τους έξω φρενών, τους πετά το χαρτοφύλακα και φωνάζει ότι του στοίχησαν την δουλειά και ότι η γυναικά του συνεχίζει να κάνει σπατάλες και να θέλει ταξίδια ενώ με τη δουλειά θα έπαιρνε μισθό για να συντηρεί τις ορέξεις της και δε θα καταλάβαινε πως απολύθηκε.

### **Σκηνή 13<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Ειρήνη

Χώρος: Κατάστημα ρούχων

Περίληψη: Η Ειρήνη ψωνίζει.

### **Σκηνή 14<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Πάμπος, Ντίνος, Βαρνάβας

Χώρος: Παγκάκι / Δρόμος

Περίληψη: Ο Βαρνάβας κάθεται στο παγκάκι απογοητευμένος. Ανοίγει τη τσάντα του και βγάζει από μέσα το φαγητό του και τρώει λίγο. Πλησιάζουν οι άλλοι σιγά - σιγά, φανερά



μετανιωμένοι για αυτό που του έκαναν και του δίνουν το αγαλματάκι της Αφροδίτης που έσπασαν και απολογούνται. Του ζητούν βοήθεια και πάλι με το χορό.

### **Σκηνή 15<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Ειρήνη

Χώρος: Δρόμος και σπίτι του Βαρνάβα

Περίληψη: Η Ειρήνη περπατά στο δρόμο φορτωμένη με τσάντες γεμάτες ρούχα και άλλα που αγόρασε. Φτάνει στην εξώπορτα του σπιτιού της και ψάχνει τα κλειδιά της. Τα βρίσκει, ξεκλειδώνει και μπαίνει μέσα.

### **Σκηνή 16<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Πάμπος, Ντίνος, Βαρνάβας, Γιάννος, Πέτρος.

Χώρος: Αποθήκη. Οντισιόν για το στριπτίζ. Τραπέζι, καρέκλες, cd player.

Περίληψη: Ο Πέτρος προσπαθεί να κάμει στριπτίζ φανερά ντροπιασμένος. Οι άλλοι τον βλέπουν, αισθάνονται άσχημα και σταματούν τη μουσική. Μπαίνει μέσα ο Γιάννος, ομπογιατζής πουμπογιατζε το σπίτι του Βαρνάβα για να δοκιμαστεί. Ο Βαρνάβας αναστατώνεται. Αυτός ισχυρίζεται ότι ξέρει να χορεύει και πως έχει το παρατσούκλι «Τούρμπο» λόγω των ανατομικών προσόντων του.

### **Σκηνή 17<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Πάμπος, Ελένη

Χώρος: Υπνοδωμάτιο Πάμπου.

Περίληψη: Η Ελένη κάθεται στο κρεβάτι και ο Πάμπος κοιτάζεται στον καθρέφτη εκφράζοντας τις ανασφάλειές του με τα κλά του. Η Ελένη τον καθησυχάζει λέγοντάς του πως της αρέσει όπως είναι.

### **Σκηνή 18<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Πάμπος, Ντίνος, Γιάννος, Βαρνάβας

Χώρος: Αποθήκη.

Περίληψη: Παρακολουθούν το Flashdance και σχολιάζουν την κοπέλα που χορεύει. Ο Γιάννος επιμένει ότι είναι καλή ενώ ο Βαρνάβας προσπαθεί να τους μάθει να χορεύουν και αρχίζουν να προβάρουν την είσοδό τους.

### **Σκηνή 19<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Οι πέντε του στριπτίζ

Χώρος: Σπίτι του Βαρνάβα.

Περίληψη: Περιεργάζονται το σπίτι και σχολιάζουν πόσο χλυδάτο είναι. Αποφασίζουν να προβάρουν το κομμάτι τους και έτσι αρχίζουν να βγάζουν τα ρούχα τους. Ο Πάμπος αρχίζει πάλι με τις ανασφάλειές του, ενώ οι υπόλοιποι λένε στον Βαρνάβα πως είναι υπερβολικά μελαχρινός και στον Ντίνο πως έχει πεσμένα βυζιά. Έρχονται δυο αστυνομικοί να κατάσχουν τα έπιπλα του σπιτιού αλλά βλέποντας τους γυμνούς άνδρες πανικοβάλλονται, φοβούνται και φεύγουν.

### **Σκηνή 20<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Οι πέντε του στριπτίζ.

Χώρος: Αποθήκη.

Περίληψη: Κάνουν πρόβα όλοι εκτός από το Νικόλα, ο οποίος κάθεται και ράβει στολές που να μπορούν να ανοίγουν πιο εύκολα για το στριπτίζ. Δεν τα καταφέρνουν και αρχίζουν να παραπονιούνται. Ο Νικόλας λέει ότι κανόνισε με το κέντρο που θα εμφανιστούν. Ο Ντίνος, ο Γιάννος και ο Βαρνάβας δίνουν λεφτά στον Νικόλα για την ενοικίαση του κέντρου.

### **Σκηνή 21<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Δάφνη.

Χώρος: Σπίτι της Δάφνης

Περίληψη: Ο Νικόλας χτυπά το κουδούνι και η Δάφνη ανοίγει την πόρτα. Της ζητά να του δανείσει 150 ευρώ και αυτή του προτείνει μια δουλειά ως αποθηκάριος την οποία δε δέχεται, οπότε αυτή του κλείνει τη πόρτα.

### **Σκηνή 22<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Οι πέντε άντρες του στριπτίζ, Δέσπω, Σοφία.

Χώρος: Δρόμος

Περίληψη: Οι άνδρες κολλάνε αφίσες, κάνουν γυμναστική και παίζουν μπάλα. Ενώ κολλούν αφίσες έρχονται δύο γυναίκες και τις διαβάζουν. Τους κοροϊδεύουν ενώ ο Νικόλας για να τους πείσει λέει πως σε αυτή την παράσταση θα τα βγάζουν όλα. Οι γυναίκες φεύγουν γελώντας. Οι άντρες κοιτάζουν άγρια τον Νικόλα και αυτός τους λέει πως μόνο έτσι θα βγάλουν λεφτά.

### **Σκηνή 23<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Οι πέντε του στριπτήζ και άλλοι άνεργοι άντρες.

Χώρος: Γραφείο Εξευρέσεως Εργασίας

Περίληψη: Οι άνδρες στέκονται στην γραμμή για να παραδώσουν αιτήσεις, χωρίς να μιλά κανένας. Ακούγεται μουσική από το ραδιόφωνο. Όταν τελειώνει το πρόγραμμα για τον καιρό ακούγεται το μουσικό κομμάτι που χρησιμοποιούν στη χορογραφία τους και ασυναίσθητα ξεκινούν να κάνουν τα βήματα της χορογραφίας.

### **Σκηνή 24<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Οι πέντε του στριπτήζ.

Χώρος: Αποθήκη

Περίληψη: Κάθονται και βλέπουν μια κοπέλα σε πορνοπεριοδικό και τη σχολιάζουν, μιλούν για τις ανασφάλειές τους ενώ μπαίνει ο Νικόλας με κόκκινα στρίνγκ και αυτοί αγχώνονται περισσότερο καθώς πλησιάζει η μέρα.

### **Σκηνή 25<sup>η</sup>:**

Έξι (6) παράλληλες σκηνές / εικόνες:

1. Ο Πάμπος με την Ελένη στο κρεβάτι. Ξεκινούν για να κάνουν έρωτα, αλλά ο Πάμπος σταματά και κάθεται στην άκρη του κρεβατιού.
2. Ο Γιάννος θαυμάζει το περιεχόμενο μέσα από το σώβρακό του στον καθρέφτη.
3. Ο Νικόλας κάνει πρόβα τα βήματα.
4. Ο Πάμπος σηκώνεται από το κρεβάτι, τυλίγεται σελοφάν για να αδυνατίσει και τρώει σοκολάτα.
5. Ο Βαρνάβας ψάχνει αγγελίες μέσα σε μια εφημερίδα.
6. Ο Ντίνος κάνει ασκήσεις στήθους με βαράκια.

### **Σκηνή 26<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Οι πέντε του στριπτήζ, τέσσερις (4) γυναίκες.

Χώρος: Αποθήκη

Περίληψη: Τέσσερις γυναίκες κάθονται σε ένα καναπέ και περιμένουν να δουν τη πρόβα. Οι άνδρες κάνουν πρόβα με συγγενείς και φίλους. Ο Βαρνάβας ανησυχεί γιατί μπορεί να έχει στύση μόλις βγει. Μπαίνει ο Πάμπος και ανακοινώνει πως δε θα λάβει μέρος καθώς έχει βρει δουλειά. Ο Νικόλας τρέχει από πίσω του καθώς πάει να φύγει για να τον πείσει αλλά δε τα καταφέρνει. Βάζει τη μουσική και κάνουν το χορευτικό. Μόλις βγάζουν τα

ρούχα, ένας αστυνομικός μπαίνει μέσα. Παγώνουν όλοι για μερικά δευτερόλεπτα. Ο Ντίνος και ο Γιάννος τρέχουν και φεύγουν, σβήνει το φως στους υπόλοιπους και ανάβει στη διαδρομή που θα κάνουν ο Ντίνος και ο Γιάννος. Περνούν από ένα σπίτι που έχει ρούχα απλωμένα. Τυλίγονται ο ένας ένα σεντόνι και ο άλλος με μια γυναικεία ρόμπα. Όπως είναι κρυμμένοι μέσα στα ρούχα, γελούν χαμηλόφωνα, κοιτάζονται με πάθος και φιλιούνται.

#### **Σκηνή 27<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Βαρνάβας, Αστυνομικοί.

Χώρος: Αστυνομικός σταθμός / Ανάκριση.

Περίληψη: Ο Νικόλας υποστηρίζει ότι πήγαν εκεί να κλέψουν παλιοσίδερα. Ο αστυνομικός ανακοινώνει πως οι κάμερες ασφαλείας στην εγκαταλελειμμένη αποθήκη λειτουργούσαν και κατέγραψαν το περιστατικό το οποίο βάζει και το βλέπουν. Αρχίζουν να σχολιάζουν ότι δεν ήταν συγχρονισμένοι στη χορογραφία.

#### **Σκηνή 28<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Βαρνάβας, Ειρήνη, δύο άνδρες.

Χώρος: Σπίτι του Βαρνάβα.

Περίληψη: Ο χώρος είναι σχεδόν άδειος. Η Ειρήνη κοιτάζει έντονα και θυμωμένα τον Βαρνάβα, ενώ οι άνδρες κουβαλούν τα υπάρχοντά τους. Η Ειρήνη φωνάζει που δεν της είχε πει τίποτα και του αποκαλύπτει πως τα αγάλματα που έφερε για διακόσμηση ποτέ δεν της άρεσαν.

#### **Σκηνή 29<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Γιάννος, Νικόλας, Πάμπος, Βαρνάβας, Ντίνος.

Χώρος: Αποθήκη, Δρόμος και Γραφείο Εξευρέσεως Εργασίας.

Περίληψη: Αποθήκη: Η μία τηλεόραση του φύλακα είναι αναμμένη και δείχνει την είδηση της σύλληψης του Βαρνάβα, του Νικόλα και του Πάμπου. Ο Ντίνος και ο Γιάννος κλείνουν την τηλεόραση, βγαίνουν στο δρόμο και ξεκινούν ελαφρό τροχάδην. Προσπερνούν μια παρέα γυναικών. Η μία προσποιείται ότι βγάζει τα ρούχα της και τραγουδά ένα ρυθμό που προσφέρεται για στριπτίζ. Την προσπερνούν χαμογελώντας και συναντούν τον Βαρνάβα. Ο Βαρνάβας φορά κουστούμι και γραβάτα και κρατάει μια στοίβα εφημερίδες τις οποίες ρίχνει κρυφά σε ένα κάδο σκουπιδιών. Περπατούν και οι τρεις και συναντούν

τον Νικόλα έξω από το Γραφείο Εξευρέσεως Εργασίας. Ο Πάμπος κάθεται ανέκφραστος. Συζητούν για τη μέρα που πλησιάζει.

### **Σκηνή 30<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Πάμπος, Ελένη.

Χώρος: Υπνοδωμάτιο Πάμπου.

Περίληψη: Η Ελένη καθισμένη στο κρεβάτι και κλαίει κρατώντας στα χέρια της το στρίνγκ που θα φορούσε ο Πάμπος στο σόου. Ο Πάμπος της φωνάζει από έξω και εκείνη δεν απαντά. Ο Πάμπος μπαίνει στο δωμάτιο και της αποκαλύπτει τι θα έκανε. Αυτή τον παροτρύνει λέγοντάς του πως δεν θα έπρεπε να ντρέπεται.

### **Σκηνή 31<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Δάφνη

Χώρος: Σπίτι της Δάφνης.

Περίληψη: Ο Νικόλας κτυπά βίαια την πόρτα. Κρατά έναν ανοιχτό φάκελο. Η Δάφνη ανοίγει την πόρτα και αυτός της λέει για το γράμμα που πήρε από το δικηγόρο. Αυτή του λέει πως προστατεύει το γιό της και είναι ανένδοτη.

### **Σκηνή 32<sup>η</sup>:**

Πρόσωπα: Νικόλας, Δάφνη, Πάμπος, Ντίνος, Γιάννος, Βαρνάβας, πολλές γυναίκες, λίγοι άντρες θεατές.

Χώρος: Στο κέντρο, παρασκήνια και σκηνή.

Περίληψη: Όλοι είναι αγχωμένοι. Έρχεται και ο Πάμπος που κανονικά δε θα χόρευε. Ο Νικόλας λέει ότι δε θα χορέψει καθώς υποσχέθηκε της Δάφνης να μην το κάνει για να μην χάσει το γιό του. Έρχεται η Δάφνη και του λέει πως ο γιος του θέλει να χορέψει και πως αυτή εκτιμά αυτό που κάνει και έτσι ο Νικόλας αποφασίζει να χορέψει με τους υπόλοιπους.

### **Σκηνή 33<sup>η</sup>:** Χορευτικό

## **2. DEATH AT A FUNERAL / ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ**

### **3.1 Η Ταινία**

**DEATH AT A FUNERAL (2007)**

**7.4/10 (91.936)**

**R | 1h 27min | Comedy | 7 September 2007 (USA)**



**Director:** Frank Oz

**Writing Credits (WGA)**

**Writer:** Dean Craig

### **Cast**

1. Matthew Macfadyen as Daniel
2. Keeley Hawes as Jane
3. Andy Nyman as Howard
4. Ewen Bremner as Justin
5. Daisy Donovan as Martha
6. Alan Tudyk as Simon
7. Jane Asher as Sandra
8. Kris Marshall as Troy
9. Rupert Graves as Robert
10. Peter Vaughan as Uncle Alfie
11. Thomas Wheatley as The Reverend

12. Peter Egan as Victor
13. Peter Dinklage as Peter
14. Brendan O'Hea as Undertaker
15. Jeremy Booth as Mourner
16. Angela Curran as Sandra's Friend
17. Gareth Milne as Stunt Coordinator / Edward
18. Paul Buchanan as Pall Bearer (uncredited)
19. Kelly Eastwood as Katie (uncredited)

## **Crew**

### Produced by

1. Philip Elway (executive producer)
2. Andreas Grosch (producer)
3. William Horberg (executive producer)
4. Josh Kesselman (co-producer)
5. Sidney Kimmel (producer)
6. Alex Lewis (co-producer)
7. Laurence Malkin (producer)
8. Diana Phillips (producer)
9. Share Stallings (producer)
10. Bruce Toll (executive producer)
11. Bruce Webb (co-producer (uncredited))

### Music By

Murray Gold

### Cinematography by

Oliver Curtis: director of photography

### Film Editing by

Beverley Mills

### Casting by

Gail Stevens

Production Design by

Michael Howells

Art Direction by

Lynne Huitson: supervising art director

Set Decoration

Jody Farr: as Key set decorator

Costume Design by

Natalie Ward

Makeup Department

1. Julie Dartnell: hair stylist / makeup artist
2. Frances Hannon: hair designer / makeup designer
3. Marilyn MacDonald: hair stylist (as Marilyn McDonald) / makeup artist (as Marilyn McDonald)
4. Gemma Richards: hair stylist / makeup artist

Production Management

1. Stephen Barker: post-production supervisor
2. Richard Hewitt: production supervisor
3. Diana Phillips: unit production manager
4. Hugo Smith-Bingham: unit manager
5. Kerstin Dyroff: production manager: VIP Medienfonds (uncredited)
6. Aaron Merrell: director of production: SKE (uncredited)

**Second Unit Director or Assistant Director**

1. Joey Coughlin: 3<sup>rd</sup> assistant director
2. Sean Guest: 1<sup>st</sup> assistant director (as Sean Cameron Guest)
3. James Andrew Haven: 2<sup>nd</sup> assistant director (as James Haven)
4. Sarah MacFarlane: 2<sup>nd</sup> assistant director



## **Art Department**

1. Bruce Bigg: property master
2. Matthew Broderick: stand-by propman
3. Rob Brown: construction manager
4. Ged Dale: prop storeman
5. Judy Farr: set decoration buyer
6. James Fennessy: stand-by painter
7. Hal Forbes-Adam: art department work experience
8. John Greaves: storyboard artist
9. Peter Hasler: dressing propman
10. Robert Irvine: stand-by painter
11. Paul Lynford: stand-by carpenter
12. Katie MacGregor: art department assistant
13. Lisa Meller: art department work experience
14. Graham Mitchell: carpenter
15. Mitch Niclas: stand-by propman
16. Matthew Robinson: draftsperson (as Matt Robinson)
17. Warren Stickley: dressing propman
18. Lee Thurbun: construction chargehand
19. Andy Tomlinson: stand-by art director
20. Stuart Watson: construction manager
21. Max Woodhead: art department work experience
22. Graham Caulfield: drapes master (uncredited) / upholstery (uncredited)
23. Robert J. Dugdale: scenic artist (uncredited)

## **Sound Department**

1. Lucy Barnes: foley artist
2. Phil Freudenfeld: foley mixer
3. Rachel H. Gibson: foley editor
4. Stephen Gilmour: sound assistant (as Steve Gilmour)
5. Peter Gleaves: adr mixer / foley mixer
6. Tim Hands: supervising sound editor
7. Mary Whitby James: foley artist

8. Philip Jenkins: assistant sound re-recording mixer
9. Nick Kray: foley mixer
10. John Midgley: sound mixer
11. Clive Osborne: boom operator
12. Adrian Rhodes: re-recording mixer / sound effects editor
13. Gavin Rose: assistant sound editor
14. Ruth Sullivan: foley artist
15. Garry Fiferman: sound (uncredited)
16. Steve Gilman: assistant sound (uncredited)

### **Visual Effects by**

1. Louie Alexander: retouch and restoration: Framestore CFC
2. Ben Baker: head of digital lab: Framestore CFC
3. Helen Bunker: lead compositor: Framestore CFC
4. Jason Burnett: scanning and recording: Framestore CFC
5. Andy Burrow: scanning and recording manager: Framestore CFC
6. Eric D'Souza: digital lab engineer: Framestore CFC
7. Keith Devlin: lead 2D compositor: Cinesite
8. Jerome Dewhurst: digital lab engineer: Framestore CFC
9. Paul Doogan: scanning and recording: Framestore CFC
10. Paul Edwards: visual effects producer: Cinesite
11. James D. Fleming: digital paint & rotoscope artist: Framestore CFC (as James Fleming)
12. Joe Godfrey: scanning and recording: Framestore CFC
13. Adam Hawkes: retouch and restoration: Framestore CFC
14. Yan Jennings: film mastering engineer: Framestore CFC
15. Aaron Lear: retouch and restoration: Framestore CFC
16. Ben Lock: visual effects producer: Framestore CFC
17. Kevin Lowery: film mastering engineer: Framestore CFC
18. Roz Lowrie: visual effects editorial: Framestore CFC
19. Savneet Nagi: retouch and restoration: Framestore CFC
20. Dan Perry: scanning and recording: Framestore CFC
21. Ian Redmond: digital lab engineer: Framestore CFC
22. Sue Rowe: visual effects supervisor: Cinesite

23. Donna Smith: visual effects editorial: Framestore CFC
24. Vishal Songara: data operator: Framestore CFC
25. Odean Thompson: retouch and restoration: Framestore CFC
26. Dan Victoire: data operator: Framestore CFC
27. Simon Wessely: scanning and recording: Framestore CFC
28. Erik Dekhoda: digital retouching (uncredited)
29. David Johnston: data operator: Framestore CFC (uncredited)
30. Adrian Lee: digital I/O: Cinesite (uncredited)
31. Guy Nesfield: data operator (uncredited)
32. Stuart Nippard: retouch and restoration: Framestore CFC (uncredited)
33. Aatesh Shah: systems engineer: Framestore CFC (uncredited)
34. Nick Stanley: retouch and restoration: Framestore CFC (uncredited)
35. Shahin Toosi: digital paint & roto artist: Framestore CFC (uncredited)

### **Stunts**

1. Nick Hobbs: stunt driver
2. Gareth Milne: stunt coordinator
3. Peter Pedrero: stunt rigger (uncredited)

### **Camera and electrical Department**

1. Lou Bogue: electrician (as Louis Bogue)
2. Paul Borg: generator operator
3. John Campbell: electrician
4. Ryan Claffey: b camera trainee
5. Paul Cronin: generator operator
6. Camilla Drennan: second assistant camera: "a" camera
7. John Fennelly: stand-by rigger (as John Fenelly)
8. Lee Godfrey: camera trainee
9. Stuart Godfrey: key grip
10. Keith Hamshere: still photographer
11. Dylan Jones: digital video assist operator
12. Kenny Monger: best boy electric
13. Gary Parnham: additional electrician
14. James Perry: camera trainee

15. Hilda Sealy: first assistant camera: "a" camera
16. Paul Toomey: gaffer
17. Dan Garlick: second grip (uncredited)
18. Jo Gibbs: additional camera loader (uncredited)
19. Oliver Loncraine: first assistant camera: "b" camera (uncredited)
20. Tom Scott: rigger (uncredited)

### **Casting Department**

1. William Davies: casting associate
2. Louis Elman: adr voice casting

### **Costume and Wardrobe Department**

1. Mark Ferguson: assistant costume designer
2. Fiona MacKinnon: extras costumer
3. David Otzen: costume assistant
4. Tamsin Wright: costume assistant

### **Editorial Department**

1. Gavin Buckley: first assistant editor
2. Sarah Gower: digital intermediate producer: Framestore CFC (as Sarah Micallef)
3. Jan HogevoId: digital intermediate executive producer: Framestore CFC
4. Brian Krijgsman: digital intermediate colorist: Framestore CFC
5. Natasha McLeod: post-production coordinator (as Natasha Marsh)
6. Mike Morrison: digital intermediate production manager: Framestore CFC
7. Angus Munro: avid engineer
8. Edward Randolph: editorial trainee
9. Donna Smith: digital intermediate editorial: Framestore CFC
10. Annabel Wright: digital intermediate conform editor: Framestore CFC
11. Marc Eskenazi: on-line editor (uncredited)
12. Matthew Streatfield: assistant editor: Technicolor (uncredited)

### **Location management**

1. Rod Haak: location manager
2. Steve Hart: location scout

## **Music Department**

1. Becky Bentham: music supervisor: Hot House Music
2. Mark Berrow: musician: violin
3. Paul Clarvis: musician: drums
4. Mitchell Dalton: musician: guitar (as Mitch Dalton)
5. Philippa Davies: musician: alto flute and flute
6. Olga FitzRoy: assistant music engineer (as Olga Fitzroy)
7. Ben Foscett: additional orchestrator / music preparation
8. Ben Foster: conductor / orchestrator
9. Murray Gold: music arranger
10. Tracey Goldsmith: musician: accordion
11. Isobel Griffiths: musician contractor (as Isobell Griffiths)
12. Dave Hartley: musician: piano
13. Allan Jenkins: music editor
14. Gary Kettel: musician: percussion
15. Gabrielle Lester: orchestra leader: The London Metropolitan Orchestra (as Gaby Lester)
16. Steve McManus: musician: double bass
17. John Parricelli: musician: guitar, mandolin, banjo, ukelele
18. Nyree Pinder: music supervisor: Hot House Music
19. Owen Slade: musician: tuba
20. Mark Tucker: music mixer / music recordist
21. Bruce White: viola
22. Jake Jackson: music recording mixer (uncredited)

## **Transportation Department**

1. Phil Allchin: transportation captain
2. Danny Brown: driver: wardrobe truck
3. John Burden: driver: minibus
4. Simon Burgess: driver: make-up & hair truck
5. Colin Davies: driver: producers
6. Lloyd Eaton: facilities coordinator
7. Mike Elliott: driver: Mr. Oz

8. Tim Harrison: driver: stand-by construction truck
9. Pat Jinks: driver: camera truck
10. Steve John: driver: stand-by props truck (as Stevie John)
11. Martin Lewis: driver: camera truck
12. Vic Minay: unit driver
13. Abbi Ozturk: unit driver
14. Terry Rhys: unit driver
15. Gary Barnes: daily unit driver (uncredited)
16. Guy Bostock: vehicle coordinator (uncredited)
17. Peter Collins: daily unit driver (uncredited)
18. Tony Jayes: daily unit driver (uncredited)
19. Roy Kirkman: daily unit driver (uncredited)

#### **Other crew**

1. Josef Brandmaier: bank manager
2. Kate Brontë-Stewart: floor runner (as Kate Bronte-Stewart)
3. Julie Burnham: unit nurse
4. Donna Casey: second assistant accountant
5. Anna Cash: stand-in
6. Hannah Collett: assistant production coordinator
7. Dennis Davidson: International publicity
8. Paul Davies: stand-in
9. Carolyn Davis: travel services: US, New Act Travel
10. Greg Doherty: stand-in
11. Simon Hill: first assistant accountant
12. Julia Hilliard: production assistant
13. Mex Horne: stand-in
14. Mick Hurrell: health and safety officer
15. Julia Jones: unit publicist
16. Solomon J. LeFlore: production financing
17. Sandrine Loisy: floor runner
18. Natasha McLeod: assistant: Mr. Oz (as Natasha Marsh)
19. Jeremy Pelzer: studio director ealing studios
20. Felix Phillips: legal consultant: USA

21. Luke Randolph: completion guarantor: for International Film Guarantors
22. Gemma Louise Read: floor runner (as Gemma Read)
23. Sue Roberts: travel services: UK, Scallywag Travels
24. Julie Roze: production runner
25. Tom Fenwick Smith: production runner (as Tom Fenwick-Smith)
26. Karen Smithson: stand-in
27. Maxine Stanley: post-production accountant
28. Trevor Stanley: production accountant
29. Isobel Thomas: production coordinator
30. Elizabeth West: script supervisor (as Liz West)
31. San San F. Young: production assistant
32. Cassandra Barbour: rights and clearances (uncredited)
33. Finn Brandt: title designer (uncredited)
34. Florian Harms: legal counsel: VIP (uncredited)
35. Eva Neufahrt: production controller: VIP Medienfonds (uncredited)
36. Berit Norrenberg: legal counsel: VIP (uncredited)
37. Nick Pearson: construction nurse (uncredited)
38. Laura Sevier: rights and clearances (uncredited)
39. Daniel Villagomez: credits administrator (uncredited)
40. Chris Wilson: stand-in (uncredited)
41. Sylvi Woitusch: production assistant: VIP Medienfonds (uncredited)

## **Thanks**

### Special thanks

Michelle Booker

Leslie Converse

Adam Davies

Michael Emptage

Martin Haines

Anna Hugo

Lorraine Leonida

Joel Mendoza

John Rea

Annemarie Stroo

Chad Thumann  
Henry Tomlinson  
Adam Ziff

### Thanks

Lisa Garner

### **Genres:**

Comedy

### **Parents Guide**

#### Sex & Nudity

A man's bare buttocks are shown for an extended scene and there are some shots of his pubic region too. There is a subplot involving a homosexual affair, and a few sexual references.

#### Violence & Gore

A man falls and hits his head on a table, . We see a dead man's body in a casket a few times.

#### Profanity

Some strong language (30 f-words)

#### Alcohol/Drugs/Smoking

A big part of the plot is that a few characters accidentally take hallucinogens and it shows the very comedic effects of them.

Frightening/Intense Scenes

### **MPAA:**

Rated R for language and drug content (certificate # 43149)

### **Details**

#### Country:

USA | Germany | UK | Netherlands

#### Language:

English

#### Filming Locations



1. Ealing Studios, Ealing, London, England, UK
2. Poynatts Manor, Skirmett, Buckinghamshire, England, UK
3. London, England, UK

### **Box office**

#### Budget

\$9,000,000 (estimated)

#### Opening Weekend

\$1,282,973 (USA)

£696,280 (UK)

#### Gross

\$8,579,684 (USA) (30 December 2007)

### **Technical Specifications**

Runtime: 1 hr 27 min (87 min)

Sound Mix: DTS | SDDS | Dolby Digital

Color: Color

Aspect Ratio: 1.85 : 1

Camera: Arriflex Cameras and Lenses

Laboratory: Technicolor, UK

Film Length: 2,471 m (Sweden), 2,491 m (Portugal, 35 mm)

Negative Format: 35 mm (Kodak)

Cinematographic Process: Digital Intermediate (master format), Spherical (source format)

Printed Film Format: 35 mm

### **Company Credits**

#### Production Companies

1. Sidney Kimmel Entertainment
2. Parabolic Pictures Inc.
3. Stable Way Entertainment
4. VIP 1 Medienfonds
5. VIP 2 Medienfonds
6. Target Media Entertainment (co-production)

## 7. Film Sales Financing

### Distributors

1. Ascot Elite Entertainment Group (2007) (Switzerland) (theatrical)
2. Compañía General de la Imagen (CGI) (2008) (Argentina) (theatrical)
3. Concorde Filmverleih (2007) (Germany) (theatrical)
4. Film Messenger (2008) (South Korea) (theatrical)
5. Golden Village Entertainment (2007) (Singapore) (theatrical)
6. Impacto Cine (2008) (Argentina) (theatrical)
7. Lighthouse Pictures (2007) (Singapore) (theatrical)
8. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) (2007) (USA) (theatrical)
9. Presidio (2009) (Japan) (theatrical)
10. RCV Film Distribution (2007) (Netherlands) (theatrical)
11. SND Films (2007) (France) (theatrical)
12. Scanbox Entertainment (2007) (Finland) (DVD) (theatrical)
13. Scanbox Entertainment (2007) (Sweden) (theatrical)
14. Telexcel/ImpactoCine (2008) (Argentina) (theatrical)
15. Verve Pictures (2007) (UK) (theatrical)
16. Concorde Home Entertainment (2008) (Germany) (DVD)
17. DeA Planeta Home Entertainment (2007) (Spain) (all media)
18. Lizard Cinema Trade (2007) (Russia) (all media)
19. Pinema (2007) (Turkey) (all media)
20. RCV Home Entertainment (2007) (Netherlands) (DVD)
21. TV5 (2013) (Finland) (TV)
22. Yleisradio (YLE) (2013) (Finland) (TV)

### Special Effects

1. Cinesite (digital opticals)
2. Framestore CFC (digital opticals)

### Other Companies

1. AON/Albert G. Ruben Insurance Services (insurance) (as AON Albert G Ruben)
2. ARRI Lighting Rental (lighting)
3. ARRI Media (camera equipment provided by)

4. Action Cars (picture vehicles)
5. Air Studios (music recording and mixing facility)
6. All England Caterers (catering)
7. Bellwood Media (product placement and clearances)
8. Bickers Action Vehicles (low loaders)
9. Brandt Animation (title design)
10. Casting Collective (extras casting)
11. DDA Public Relations (DDA) (international publicity)
12. DDA Public Relations (DDA) (public relations) (as DDA Public Relations)
13. De Lane Lea (sound post-production)
14. Diva Cars (limo service: UK)
15. Dynamic International Freight Services (air freight service)
16. ELP (rigging equipment)
17. Entertainment Clearances (rights and clearances)
18. Film World Freight (air freight service)
19. Framestore CFC (digital intermediate)
20. Hot-House Music (music supervision) (as Hot House Music)
21. Hothouse Music (music supervision by)
22. Hyperactive Broadcast (editorial equipment)
23. International Film Guarantors (completion bond)
24. JHA safe T (health and safety consulting) (as JHF Safe T)
25. Joe Dunton & Company (video assist equipment) (as Joe Dunton & Co.)
26. Lofty's Lab (stills processing)
27. Media Services (stationery supplier)
28. Metro Rigging (rigging equipment)
29. Movie Lot, The (security)
30. New Act Travel (travel services: USA)
31. Nice Guy Limos (limo service: UK)
32. On Set Location Services (facilities vehicles) (as On-Set Location Services)
33. PNC (negative management)
34. Production Copier Company (production equipment and services)
35. Ray Knight Casting (extras casting)
36. SJ Berwin (legal representation: UK)
37. Sapex Scripts (post-production services)

38. Scallywag Travel (travel services: UK)
39. Shand Air Cargo (air freight service)
40. Solomon Artistes (extras casting)
41. Specialist Rigging (rigging equipment)
42. Synxspeed (sound mag transfers)
43. Technicolor (laboratory services)
44. Unicredit, HVB Media Group (banking services)
45. Watson Brown (construction company)
46. West Trend Apartments (private apartments)

### **Trivia**

1. Οι ηθοποιοί που έπαιξαν το παντρεμένο ζευγάρι (Ντάνιελ, Τζέιν) είναι σύζυγοι και στην πραγματική ζωή.
2. Ο Alan Tudyk εμπνεύστηκε για την σκηνή όπου σκαρφαλώνει στην οροφή γυμνός από τα εφηβικά του χρόνια όταν, σε κατάσταση μέθης, σκαρφάλωσε γυμνός σε ένα τραπέζι.
3. Γυρίστηκε σε επτά εβδομάδες.
4. Ο ηθοποιός που παίζει τον Simon, είναι από το Τέξας αλλά καταφέρνει πολύ καλά την βρετανική προφορά. Πετυχημένη προφορά έχει και ο Peter Dinklage.
5. Σύμφωνα με τον Frank Oz, οι φωτογραφίες που χρησιμοποιούνται είναι πραγματική γκέι πορνογραφία, με στόχο να αποσπάσει μια πιο ρεαλιστική αντίδραση.
6. Ο ηθοποιός που παίζει τον θείο Alfie έπαιξε επίσης τον κ. Helmann στη Βραζιλία, ένα άλλο ηλικιωμένο καθηλωμένο επίσης σε αναπηρικό καροτσάκι.

### **Γκάφες**

1. Ο Τρόι ρίχνει το μπουκάλι Valium στο τραπέζι της κουζίνας με την ετικέτα προς τα επάνω για να απαντήσει την πόρτα. Η αδελφή του Μάρθα το μαζεύει και η ετικέτα είναι προς τα κάτω.
2. Όταν ο Ντάνιελ λέει τον επικήδειο η Τζέιν σε γκρο πλαν τον κοιτάζει, ωστόσο στο επόμενο κιάλας πλάνο κοιτάζει μια φωτογραφία στο χέρι της.

### **Τρύπες στην πλοκή**

1. Αν ο θεός Άλφι ήταν καθηλωμένος σε αναπηρικό καροτσάκι, τότε πώς καταφέρνει να πάει πάνω στη στέγη;
2. Αν και ο Σάιμον βγαίνει έξω στη στέγη γυμνός μπορούμε να δούμε την άκρη των εσωρούχων του στο κάτω δεξιά μέρος της οθόνης.

**Remake:** έχουν γίνει 7-8 remake με το ίδιο ή παρόμοιο θέμα.

**Λέξεις - κλειδιά:** θεός, μυστικό, κηδεία, Αγγλία, ψευδαισθήσεις, αφόδευση, φίμωμα, valium, πτώμα, θάνατος, Αμερική, φωνές, νεκρός, εγκυμοσύνη, παρεξήγηση, λάθος, προσβολή, παραίσθηση, αρραβωνιαστικός, δυσλειτουργική οικογένεια, επιταγή, επίθεση, χήρα, απόηχος, εφημέριος, ανεπιθύμητο φιλί, εισιτήριο, αδελφός, μυστικός εραστής, στέγη, χάπια / μπουκάλι, φωτογραφία, μυθιστόρημα, μητέρα, παράνομη σχέση, σύζυγος, νεκροφόρα, κήπο, εγκώμιο, ξάδελφος / ξαδέλφη, φέρετρο, εκβιασμός, θεία, αναπηρικό καροτσάκι, νάνος, γκέι.

## **Η πλοκή**

Ο Daniel και η Jane σκοπεύουν να αγοράσουν ένα διαμέρισμα για να φύγουν από το πατρικό σπίτι. Ο Robert, ο μικρότερος αδελφός του, ένας διάσημος συγγραφέας που ζει στη Νέα Υόρκη, προτιμά να ξοδεύει τα χρήματά του σε αεροπορικά εισιτήρια πρώτης θέσης παρά να χρηματοδοτήσει την κηδεία, αφήνοντας τον Daniel να καλύψει όλα τα έξοδα. Καθώς οι επισκέπτες αρχίζουν να καταφθάνουν στο σπίτι της οικογένειας όπου θα πραγματοποιηθεί η νεκρώσιμη ακολουθία, ο Daniel αγωνίζεται να ολοκληρώσει τον επικήδειο, αν και όλοι αναμένουν πως ο διάσημος αδελφός του θα τον κάνει. Η ξαδέλφη του Martha και ο αρραβωνιαστικός της Simon προσπαθούν να κάνουν καλή εντύπωση στον νευρικό πατέρα της, Victor. Οι ελπίδες τους καταρρίπτονται καθώς η Martha, ελπίζοντας να ηρεμήσει τα νεύρα του Simon, του δίνει χάπια που πιστεύει ότι είναι βάλιουμ, αλλά στην πραγματικότητα είναι παραισθησιογόνα ναρκωτικά που κατασκεύασε ο σπουδαστής φαρμακοποιός αδελφός της Troy. Στην πορεία ο Simon αρχίζει να αισθάνεται την επίδρασή τους. Παράλληλα, ένας νάνος, ο Peter, συστήνεται στον Daniel που είναι πολύ απασχολημένος για να μιλήσει εκείνη τη στιγμή, και του προτείνει να μιλήσουν αργότερα. Κανένας από τους συγγενείς δε φαίνεται να γνωρίζει τον περίεργο ξένο. Όταν το παραισθησιογόνο αρχίζει να επιδρά, ο Simon βλέπει το φέρετρο να κινείται και αναστατώνεται προκαλώντας την πτώση του στο πάτωμα. Ακολουθεί χάος, ο Simon πανικοβάλλεται και κλειδώνεται στο μπάνιο στον όροφο. Η

Martha προσπαθεί να τον πείσει να ανοίξει την πόρτα αποκρούοντας παράλληλα τις ορμές του Justin με τον οποίο κάποτε είχε μία σχέση μιας βραδιάς. Ο Simon βγαίνει και περπατά έξω από το παράθυρο του μπάνιου γυμνός ενώ βλέπει τον Justin να φιλά την Μάρθα. Σκεπτόμενος ότι τα αισθήματα των δύο είναι αμοιβαία, ανεβαίνει στην οροφή από όπου απειλεί να πηδήξει. Ελπίζοντας να τον ηρεμήσει, η Martha του αποκαλύπτει ότι είναι έγκυος με το παιδί τους. Ενώ οι περισσότεροι από τους επισκέπτες επικεντρώνονται στον Simon, ο Peter συναντιέται με τα δυο αδέλφια και τους αποκαλύπτει ότι ήταν ο εραστής του πατέρα τους. Δυσανεστημένος για το ότι ο εραστής του δεν του άφησε τίποτα στη διαθήκη του, τους δείχνει φωτογραφίες που αποδεικνύουν τη σχέση του και επιχειρεί να εκβιάσει την οικογένεια για £15.000. Οι αδελφοί πανικόβλητοι τον δένουν και τον φιμώνουν ενώ του δίνουν παραισθησιογόνο ναρκωτικό που πιστεύουν ότι είναι Βάλιουμ. Ο Peter καταφέρνει να ελευθερωθεί αλλά από τις παραισθήσεις του ναρκωτικού πηδάει επανειλημμένα στον καναπέ πριν πέσει και χτυπήσει το κεφάλι του σε ένα γυάλινο τραπέζι. Ο Troy και ο οικογενειακός φίλος τους Howard, που βρίσκονται επίσης μαζί τους, δεν αισθάνονται παλμό στο νάνο και έτσι πιστεύουν ότι είναι νεκρός. Αναγκασμένοι να κρύψουν σύντομα και γρήγορα το πτώμα του, τα αδέλφια αποφασίζουν να το τοποθετήσουν στο ίδιο φέρετρο με τον πατέρα τους. Η κηδεία συνεχίζεται, αλλά και πάλι ο επικήδειος διακόπτεται όταν ο Peter, που είναι ακόμη ζωντανός, βγαίνει από το φέρετρο και ρίχνει τις φωτογραφίες μπροστά σε όλους. Ο Daniel προσπαθεί να ηρεμήσει το κόσμο με τα λόγια του επικήδειου. Το ίδιο βράδυ μετά που όλοι έχουν φύγει, ο Ρόμπερτ λέει στον Daniel ότι θα πάρει την μητέρα τους στη Νέα Υόρκη, για να μπορέσουν να πάρουν με τη Jane διαμέρισμα. Η συνομιλία τους διακόπτεται όταν η Jane λέει ότι ο θεϊός (Alfie) θα φιλοξενηθεί τη νύχτα γιατί, λόγω του πανικού του, του έδωσε Βάλιουμ. Το έργο κλείνει με τον θείο, γυμνό στην οροφή.

## **II. Η θεατρική διασκευή: *ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ(2014)***

### **Συντελεστές**

Μετάφραση/ Προσαρμογή στα κυπριακά: Ευαγγελία Ονουφρίου, Νικόλας Δημητρίου.

Σκηνοθεσία: Ευτύχιος Πουλλαϊδης

Βοηθός σκηνοθέτη: Έλενα Μελετιίου

Μουσική: Γιώργος Κολιάς

Σκηνικά: Μυρτώ Μακρίδου

Κοστούμια: Ευαγγελία Ονουφρίου

Σχεδιασμός φωτισμού: Ευριπίδης Δίκαιος

Σχεδιασμός αφίσας: Ιωάννα Παττίχη

Φωτογραφίες: Δημήτρης Βαττής

Βίντεο/ Παραγωγή trailer: Φίλιος Κκανιός

Κατασκευή σκηνικού: Κυριάκος Παναγιώτου, Γιώργος Ράφτης

Διευθυντής σκηνής: Ιωάννα Παττίχη

Ηθοποιοί: Τους βασικούς ρόλους είχαν δέκα ηθοποιοί, ενώ συμμετείχαν και πέντε υποστηρικτικοί ηθοποιοί και άλλοι συντελεστές: Ευτύχιος Πουλλαίδης, Γιώργος Ιωσήφ, Έλενα Μελετίου, Ευαγγελία Ονουφρίου, Νικόλας Δημητρίου, Ευριπίδης Δίκαιος, Αστέρω Κυπριανού, Γιώργος Χριστοδούλου, Νικόλας Αρκαδίου, Ιάκωβος Ιακώβου, Κωνσταντίνος Βαρνάβα.

### **ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: δώδεκα (12)**

Επαμεινώντας Βάρης: Το πτώμα.

Δημήτρης: 35 χρονών, πρωτότοκος γιος του Επαμεινώνδα.

Ρένος: 34 χρονών, δευτερότοκος γιος του Επαμεινώνδα, πετυχημένος συγγραφέας.

Μαρία: 30 χρονών, γυναίκα του Δημήτρη.

Φλώρα: 54 χρονών, σύζυγος του Επαμεινώνδα.

Μάρθα: 30 χρονών, ξαδέλφη του Δημήτρη.

Στέφανος: 31 χρονών, αρραβωνιαστικός της Μάρθας.

Μίλτος: 28 χρονών, αδελφός της Μάρθας.

Αναξαγόρας: 60 χρονών, αδελφός του Επαμεινώνδα, πατέρας της Μάρθας και του Μίλτου.

Μανώλης: 35 χρονών, φίλος του Δημήτρη.

Φαίδων: Ένας μυστηριώδης, γοητευτικός κύριος σε ώριμη ηλικία, εραστής του Επαμεινώνδα

Άντρας: Υπεύθυνος Γραφείου Κηδειών.

3 άντρες: από το Γραφείο Κηδειών.

Παρευρισκόμενοι στην κηδεία.

Παραστάσεις: 4, 5, 11, 12, 25, 26, 27 Απριλίου 2014, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 16, 17, 18 23, 24, 25, 30 31 Μαΐου 2014 και 1 Ιουνίου 2014, Παρασκευή και Σάββατο: από 4 μέχρι 12 Απριλίου, Παρασκευή, Σάββατο και Κυριακή: από 25 Απριλίου μέχρι 1 Ιουνίου.

Ώρα: 20:30

Χώρος: WhereHaus 612, Μιχαήλ Κουσουλίδη 5, Βιομ. Περιοχή Παλλουριώτισσας, Λευκωσία.

Είσοδος: €15 (κανονικό), €10 (μειωμένο)

Κρατήσεις: 99 740 773, 99 588 103

Facebook: point to, WhereHaus 612, Θεατρική ομάδα ΟΛΒΟΣ

## **Σκηνές:**

### **Σκηνή 1<sup>η</sup>: Κήπος – Σαλόνι**

(Δημήτρης, Μαρία, Νεκροθάφτης και βοηθοί, Φλώρα, Ρένος)

Ο Δημήτρης περιμένει τα άτομα από το γραφείο κηδειών να φέρουν το φέρετρο με τον πατέρα του. Οι άντρες έρχονται και εκεί αποκαλύπτεται ότι έχουν φέρει λάθος νεκρό. Αναστατωμένος, τους στέλνει πίσω για να του φέρουν τον πατέρα του. Έρχεται η γυναίκα του, επιμένει για να μετακομίσουν ενώ ζητά και έρωτα καθώς είναι στις γόνιμες μέρες της. Οι άντρες από το γραφείο κηδειών επιστρέφουν με τον σωστό νεκρό. Εμφανίζεται και η μητέρα του καθαρίζοντας, που θρηνεί τον άντρα της.

### **Σκηνή 2<sup>η</sup>: Κήπος**

(Μάρθα, Μίλτος, Στέφανος)

Η Μάρθα συζητά με τον Στέφανο για το ατύχημα που παραλίγο να είχαν με ένα νεαρό καθώς έρχονταν στη κηδεία. Ο Μίλτος είναι χαλαρός ενώ ο Στέφανος αγχωμένος γιατί θα συναντήσει τον μέλλοντα πεθερό του που δε συμπαθεί. Ο Μίλτος απομακρύνεται σε ένα παγκάκι και μιλά με ένα φίλο στο τηλέφωνο (φαίνεται πως μιλά για ένα μπουκαλάκι δοκιμαστικά χάπια που έχει δημιουργήσει). Στην αφηρημάδα του ρίχνει κάτω το μπουκαλάκι με τα χάπια. Η Μάρθα το παίρνει και νομίζοντάς τα για βάλιουμ δίνει μερικά στο Στέφανο για να τον ηρεμήσει. Παράλληλα συναντούν τον Μανώλη που είναι ακόμη ερωτευμένος με τη Μάρθα.

### **Σκηνή 3<sup>η</sup>: Σαλόνι**

(Ρένος, Δημήτρης, Φλώρα, Αναξαγόρας, Μανώλης, Μαρία, Φαίδων)

Ο Ρένος θρηνεί τον πατέρα του ενώ ο Δημήτρης τον πλησιάζει και του ζητά χρήματα για τη κηδεία ανακοινώνοντάς του πως μετακομίζει μαζί με τη γυναίκα του από το πατρικό τους. Μπαίνουν η Φλώρα και ο Αναξαγόρας. Η Φλώρα ανακοινώνει στον Αναξαγόρα πως ο Δημήτρης μετακομίζει ενώ αυτός απογοητεύεται όταν μαθαίνει πως τον επικήδειο θα



προσφωνήσει αυτός και όχι ο Ρένος. Στη σκηνή κάνει πέρασμα και ο Μανώλης. Ο Φαίδων εμφανίζεται στο τέλος και συστήνεται στον Δημήτρη.

#### **Σκηνή 4<sup>η</sup>: Κήπος -Παράλληλες Σκηνές**

(Στέφανος, Μάρθα, Μίλτος, Φλώρα, Φαίδων, Αναξαγόρας)

Στο παγκάκι ο Στέφανος θαυμάζει το πράσινο ενώ η Μάρθα τον τρέχει από πίσω. Η Μάρθα αποκαλύπτει στον Μίλτο ότι έδωσε τα βάλιουμ στον Στέφανο και αυτός της αποκαλύπτει ότι ήταν παραισθησιογόνα. Σε άλλο μέρος του κήπου η Φλώρα και ο Φαίδων γνωρίζονται και συζητούν. Έρχεται ο Αναξαγόρας να διακόψει λέγοντας ότι είναι έτοιμοι για την τελετή.

#### **Σκηνή 5<sup>η</sup>: Σαλόνι και κήπος**

(Δημήτρης, Μαρία, Φαίδων, Ρένος, Αναξαγόρας, Στέφανος, Μίλτος, Μανώλης)

Ο Δημήτρης προβάρει τα λόγια του και η Μαρία έρχεται να του μιλήσει. Πλησιάζει και ο Φαίδων και προσπαθεί να του μιλήσει και αυτός. Έρχονται η Μάρθα, ο Στέφανος, ο Μίλτος και ο Αναξαγόρας που θυμώνει καθώς η τελετή έχει αρχίσει. Ο Μίλτος και η Μάρθα προσπαθούν να συγκρατήσουν τον Στέφανο ενώ παρουσιάζεται η Φλώρα. Ο Στέφανος συμπεριφέρεται παράξενα και ο Μανώλης λέει στη Μάρθα ότι αυτός δεν της αξίζει. Αρχίζει ο επικήδειος και ο Στέφανος, που βλέπει και ακούει διάφορα, νομίζει ότι κάτι ακούγεται από το φέρετρο. Δημιουργεί φασαρία και το φέρετρο αναποδογυρίζεται με αποτέλεσμα ο νεκρός να βρεθεί στο πάτωμα και όλοι να αναστατωθούν. Ο Στέφανος τρέχει να φύγει.

#### **Σκηνή 6<sup>η</sup> : Σαλόνι**

(Φαίδων , Δημήτρης, Ρένος, Μαρία, Μανώλης)

Ο Δημήτρης μιλά με το Ρένο και τον Μανώλη για το γεγονός. Ο Φαίδων πλησιάζει θέλοντας να μιλήσει του Δημήτρη κάπου πιο ήσυχα και αυτός του λέει να πάνε στο γραφείο.

#### **Σκηνή 7<sup>η</sup>: Τουαλέτα**

(Στέφανος, Μάρθα, Μίλτος, Μανώλης)

Η Μάρθα προσπαθεί να πείσει τον Στέφανο να βγει από την τουαλέτα για να φύγουν. Ο Μίλτος ψάχνει το κουτί με τα χάπια. Έρχεται ο Μανώλης και επιμένει η Μάρθα να του πει γιατί προτιμά τον Στέφανο. Αυτή εκνευρίζεται και του λέει να φύγει.

### **Σκηνή 8<sup>η</sup>: Γραφείο και Σαλόνι**

(Φαίδων, Δημήτρης, Ρένος, Μιράντα)

Ο Φαίδων και ο Δημήτρης συζητούν στο γραφείο και ο Φαίδων αποκαλύπτει ότι ο πατέρας του και αυτός ήταν ζευγάρι και ζητά από την οικογένεια €80.000 από τη διαθήκη. Ο Δημήτρης αναστατώνεται και τρέχει για βοήθεια στον Ρένο που βρίσκεται στο σαλόνι και κάνει καμάκι στη Μιράντα.

### **Σκηνή 9<sup>η</sup> : Τουαλέτα**

(Μάρθα, Μαρία, Φλώρα)

Οι τρεις τους συζητούν για τους άντρες.

### **Σκηνή 10<sup>η</sup>: Σαλόνι και Κήπος**

(Μίλτος, Δημήτρης, Ρένος)

Ο Μίλτος ψάχνει ακόμη το μπουκαλάκι με τα βάλιουμ. Ο Δημήτρης αποκαλύπτει στο Ρένο τι συνέβη και αυτός του λέει ότι πρέπει να τον πληρώσουν αλλά θα πρέπει να πληρώσει όλα τα λεφτά ο Δημήτρης καθώς ο ίδιος δεν έχει.

### **Σκηνή 11<sup>η</sup>: Τουαλέτα**

(Στέφανος, Μάρθα, Μανώλης)

Η Μάρθα προσπαθεί ακόμη να πείσει τον Στέφανο να βγει από τη τουαλέτα. Ο Μανώλης την ενοχλεί και πάει να τη φιλήσει μόλις βγαίνει ο Στέφανος (γυμνός, τυλιγμένος με χαρτί τουαλέτας) έξω. Τους βλέπει και ξαναμπαίνει μέσα απογοητευμένος.

### **Σκηνή 12<sup>η</sup> : Γραφείο και Κήπος**

(Ρένος, Φαίδων, Δημήτρης, Μανώλης, Μίλτος)

Ο Δημήτρης ετοιμάζεται να υπογράψει επιταγή στο Φαίδωνα και αυτός τον εμπαίζει για την προσπάθειά του να γράψει βιβλίο. Αυτός θυμώνει και του λέει πως δεν φοβάται και τον προκαλεί να δείξει τις φωτογραφίες. Ο Φαίδωνας ετοιμάζεται να βγει έξω και τον σταματά ο Ρένος. Τον δένουν χειροπόδαρα και μπαίνει ο Μανώλης που τους δίνει να τον ποτίσουν από τα χάπια που έχει βρει. Εκείνη την ώρα μπαίνει και ο Μίλτος.

### **Σκηνή 13<sup>η</sup>: Κήπος**

(Στέφανος)

Ο Στέφανος βγαίνει από το παράθυρο του μπάνιου γυμνός και σκαρφαλώνει σε μια σκαλωσιά που φαίνεται καθώς γίνονταν κάποιες επιδιορθώσεις για το σπίτι. Κάθεται και αρχίζει να φτύνει, να αναστενάζει και να απολαμβάνει το πράσινο.

### **Σκηνή 14<sup>η</sup> : Γραφείο**

(Ρένος, Φαίδων, Δημήτρης, Μανώλης, Μίλτος)

Οι παρόντες στο γραφείο αποκαλύπτουν στο Μίλτο πως έδωσαν στον Φαίδων βάλιουμ και αυτός με τη σειρά του τους λέει πως πρόκειται για ναρκωτικά. Αυτοί αναστατώνονται πεπεισμένοι πως τον έχουν σκοτώσει. Πλησιάζει η Φλώρα και τους φωνάζει. Ο Μίλτος και ο Μανώλης μένουν στο γραφείο για να προσέχουν το Φαίδων και οι άλλοι δυο βγαίνουν έξω.

### **Σκηνή 15<sup>η</sup>: Κήπος**

(Ρένος, Δημήτρης, Μαρία)

Ο Ρένος και ο Δημήτρης συζητούν για το γεγονός και καταλήγουν να καυγαδίζουν. Έρχεται η Μαρία και ο Ρένος της αποκαλύπτει τι έγινε. Της λέει πως ο Δημήτρης αρνήθηκε να πληρώσει τον εκβιαστή γιατί δεν του άρεσε το βιβλίο του και αυτή θυμώνει που ο εκβιαστής διάβασε το βιβλίο και εκείνη όχι.

### **Σκηνή 16<sup>η</sup> : Κήπος**

(Στέφανος, Φλώρα, ο Αναξαγόρας, η Μαρία, Μιράντα)

Ο Στέφανος είναι γυμνός πάνω στη σκαλωσιά (βγήκε από το παράθυρο της τουαλέτας). Η Φλώρα, ο Αναξαγόρας, η Μαρία, η Μιράντα και άλλοι που είναι έξω τον βλέπουν να κάνει ακροβατικά. Φοβούνται ότι θα πέσει και βάζουν τις φωνές. Σιγά - σιγά βγαίνουν όλοι έξω για να δουν τι συμβαίνει.

### **Σκηνή 17<sup>η</sup>: Γραφείο**

(Δημήτρης, Ρένος, Μίλτος, Μανώλης, Φαίδων)

Ο Δημήτρης, ο Ρένος, ο Μίλτος και ο Μανώλης τρέχουν μέσα, ξεκλειδώνουν την πόρτα και βλέπουν τον Φαίδων πεσμένο σε άλλη στάση και το τραπεζάκι αναποδογυρισμένο.

Παγώνουν και οι τρεις νομίζοντας πως έχει πεθάνει. Σκέφτονται πως αφού έχουν το φέρετρο και καθώς τώρα όλοι παρακολουθούν τον Στέφανο είναι καλή ιδέα να τον βάλουν μαζί με τον νεκρό και να τους θάψουν μαζί.

### **Σκηνή 18η: Κήπος και Σαλόνι – Παράλληλες Σκηνές**

Στον κήπο, η Μάρθα είναι πάνω στην σκαλωσιά και προσπαθεί να καλμάρει τον Στέφανο. Ο Μανώλης στέκεται κοντά στην είσοδο και έρχεται και ο Μίλτος και στέκεται δίπλα του. Ο Μανώλης παρακολουθεί την σκηνή και γελά και ο Μίλτος τον κοιτάζει και δεν το πιστεύει. Σε κάποια φάση φεύγει και αφήνει μόνο του τον Μανώλη να φυλάει την είσοδο. Στο σαλόνι, ο Δημήτρης και ο Ρένος κουβαλούν το πτώμα και το βάζουν στο φέρετρο. Η Μάρθα αποκαλύπτει στο Στέφανο πως είναι έγκυος και όσοι το παρακολουθούν χαίρονται. Ο Μανώλης κάνει καμάκι στη Φλώρα, αυτή μπαίνει στο σαλόνι και την ακολουθούν και άλλοι καλεσμένοι. Ο Στέφανος είναι τυλιγμένος σε μια κουβέρτα και μπαίνει με την Μάρθα, που τον οδηγεί εκτός σκηνής. Ο Δημήτρης και ο Ρένος κλείνουν απότομα το φέρετρο. Ο Μανώλης, ο Μίλτος, ο Ρένος και ο Δημήτρης συνεννοούνται με τα μάτια ότι έχουν ολοκληρώσει την αποστολή τους. Οι καλεσμένοι παίρνουν τις θέσεις τους και ο Δημήτρης αρχίζει τον επικήδειο. Μέσα από το φέρετρο ακούγεται ένας ακαθόριστος ήχος. Ο Δημήτρης σταματά πανικοβλημένος και κοιτάζει τους άλλους. Ακούγεται ξανά ήχος πιο δυνατός αυτή τη φορά. Φαίνεται να ακούν και άλλοι τον ήχο και ανταλλάζουν ματιές. Ο Δημήτρης συνεχίζει για να καλύψει τον ήχο αλλά ακούγεται πιο καθαρός και όλοι αρχίζουν να το συζητούν. Ακούγεται ένα μουρμουρητό από όλους και ξαφνικά ακούγεται μια κραυγή και ανοίγει το φέρετρο από όπου πετάγεται ο Φαίδων ουρλιάζοντας. Μόλις τον βλέπουν ουρλιάζουν και οι άλλοι. Ο Φαίδων είναι μαστουρωμένος από τα φάρμακα και τα μάτια του είναι κατακόκκινα. Μόλις βλέπει ξανά τον Επαμεινώνδα πέφτει από πάνω του, κλαίει και τον φιλά. Ο Μίλτος και ο Ρένος αρπάζουν τον Φαίδων και τον τραβούν. Αυτός φωνάζει και κρατά τον νεκρό από τα πόδια. Ενώ τον τραβούν για να τον βγάλουν έξω από το φέρετρο πέφτουν οι φωτογραφίες από την τσέπη του στα πόδια της Φλώρας, εκείνη τις βλέπει και βγάζοντας μια κραυγή ορμά πάνω του. Ο Φαίδων, η Φλώρα και ο Ρένος είναι στο πάτωμα και παλεύουν. Ακούγεται ο Δημήτρης που φωνάζει πιο δυνατά. Σταματούν όλοι, μένουν ακίνητοι και ακούν. Μεγάλη παύση. Ο Δημήτρης ανακτά τη ψυχραιμία του και τελειώνει τον μονόλογό του. Τους προσπερνά όλους και φεύγει από το δωμάτιο. Μεγάλη παύση. Σκοτάδι.

### **Σκηνή 19<sup>η</sup> : Σαλόνι**

Μετά την τελετή, όταν όλοι οι καλεσμένοι έχουν φύγει, ο Δημήτρης βρίσκεται ξαπλωμένος στον καναπέ και ο Ρένος μπαίνει στο δωμάτιο και τον συγχαίρει για τον επικήδειο. Ο Δημήτρης τον ευχαριστεί και του λέει πως μπορεί να διαβάσει το βιβλίο του. Μπαίνει η Μαρία και λέει πως έδωσε λίγα βάλιουμ της Φλώρας να ηρεμήσει. Οι δυο αλληλοκοιτάζονται τρομοκρατημένοι.

### **Σκηνή 20<sup>η</sup> : Κήπος**

Πάνω στην σκαλωσιά. Ο Φαίδων και Φλώρα με τα εσώρουχα παίζουν μπιρίμπα μαστουρωμένοι.

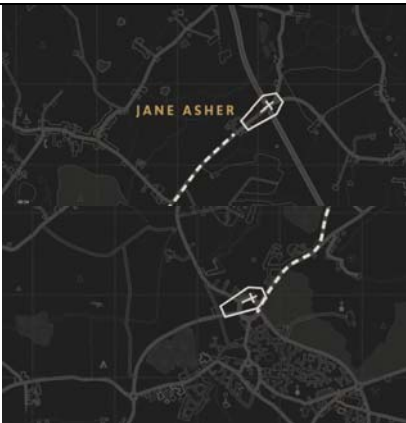
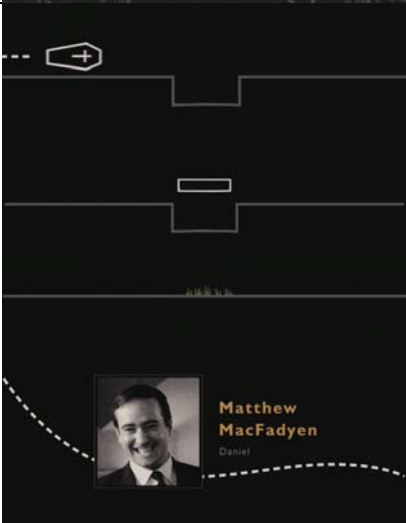

### **Η Θεατρική Ομάδα «Point To»**

Η ομάδα «Point To» ιδρύθηκε τον Σεπτέμβριο του 2011, στη Λευκωσία και αποτελεί σύμπραξη των θεατρικών ομάδων «Παραπλεύρως Παραγωγές», «Point To Contemporary Theater» και «D-tale» με σκοπό την προώθηση του θεάτρου και των τεχνών γενικότερα. Η αποθήκη, που ονομάστηκε «WhereHaus 612», αποτελεί τον χώρο-πλατφόρμα στον οποίο η ομάδα δραστηριοποιείται, όπου καλλιτέχνες παρουσιάζουν τη δουλειά τους και αλληλεπιδρούν με άλλους επαγγελματίες. Στόχος, η βοήθεια και η ανταλλαγή απόψεων και γνώσεων με σκοπό τη δημιουργία μιας κοινότητας. Στον χώρο φιλοξενούνται επίσης εκθέσεις, μουσικές παραστάσεις και θεατρικά εργαστήρια. Η ομάδα, εκμεταλλευόμενη την αμεσότητα που προσφέρει το θέατρο, ασχολείται με σύγχρονους, πειραματικούς τρόπους θεατρικής έκφρασης μέσα στον μη συμβατικό θεατρικό χώρο για να έρθει σε επαφή με το κοινό προσεγγίζοντας έτσι τη ρευστότητα της αφηγηματικής λειτουργίας του κινηματογραφικού χώρου.

# Παράρτημα Β

## Εικόνες και Σχεδιαγράμματα


### 1. DEATH AT A FUNERAL / ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ

Α/Α	ΕΙΚΟΝΑ	ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ
1		<p>Το animation των τίτλων αρχής.</p>
2		<p>Το animation των τίτλων τέλους.</p>
3		<p>Ο θείος Alfie (που απουσιάζει από τη διασκευή) με τον Howard.</p>

4		<p>Το σπίτι της ταινίας όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα.</p>
5		<p>Ο κληρικός της ταινίας.</p>
6		<p>Ο Φαίδωνας δείχνει τις φωτογραφίες στο Ρένο. Πίσω φαίνεται ο νεκρός που κάθετα ακίνητος φωτισμένος με συγκεντρωτικό φωτισμό.</p>
7		<p>Το σκηνικό.</p>
8		<p>Ο Στέφανος στο σανίδι πάνω από την τουαλέτα. Τον παρακολουθούν οι παρευρισκόμενοι από κάτω.</p>
9		<p>Η χήρα κλαίει στο φέρετρο. Ο κινηματογραφιστής την κινηματογραφεί.</p>
10		<p>Ο Φαίδωνας δείχνει φωτογραφικό υλικό στην χήρα. Πίσω η υπηρέτρια.</p>







11		Η στιγμή που ο Στέφανος αναποδογυρίζει το φέρετρο.
12		Η αρχή του έργου. Το φέρετρο καταφθάνει στο σπίτι με τη βοήθεια του προσωπικού από το γραφείο κηδειών. Μπροστά ο νεκροθάφτης.
13		Στο γραφείο, οι άνδρες βλέπουν τον αναίσθητο Φαίδωνα στο πάτωμα.
14		Η χήρα με την υπηρέτριά της που την ακολουθεί παντού.
15		Στο γραφείο. Ο Φαίδωνας δεμένος κάτω στο πάτωμα.

## 2. THE FULL MONTY / σώβρακLess



A/A	ΕΙΚΟΝΑ	ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ
16		Εικόνες από τοπία του Sheffield και εργοστάσια. Μας δίνουν την εικόνα της βιομηχανικής πόλης που όμως συνδυάζει το φυσικό της τοπία με τη σύγχρονη πόλη.






17		<p>Η μητέρα του Lomper που δεν εμφανίζεται στη διασκευή.</p>

18		Οι νάνοι που αντικαταστήθηκαν στη διασκευή με Αφροδίτες.
19		Οι μαφιόζοι της ταινίας έρχονται να πάρουν τα έπιπλα του Gerald.
20		Οι αφίσες της παράστασης στη ταινία. Τοποθετούνται σε χαρακτηριστικά σημεία για το τόπο που τοποθετείται η δράση. (Αγγλική επαρχία).
21		Ο Lomper στο έργο παίζει τρομπέτα στη φυλαρχονική του εργοστασίου.
22		Ο «Horse» τηλεφωνεί στην εταιρία από την οποία αγόρασε τον μεγενθυνητή πέους μέσα από τον χαρακτηριστικό κοκκινο τηλεφωνικό θάλαμο που υπήρχε στην Αγγλία.
23		Ο Bruce Jones του <i>Raining Stones</i> .

24		Μεσαίο πλάνο του συγκινημένου Gary.
25		Οι βασικοί συντελεστές της ταινίας.
26	 	Η σκηνή της συνέντευξης με το γενικό και τα κοντινά και μεσαία πλάνα που δείχνουν τις αντιδράσεις.
27		Οι βασικοί συντελεστές της διασκευής με τους σκηνοθέτες.
28	  	Φωτογράφιση των βασικών συντελεστών.

		
29		Πλάνα του θεατρικού χώρου (Ο πολυχώρος WhereHaus 612)

30		<p>Το σόου στριπτιζ στο οποίο επιδίδονταν οι ηθοποιοί στη διασκευή.</p>
31		<p>Σκηνή από τη παράσταση (Στο γραφείο εξευρέσεως εργασίας)</p>
32		<p>Σκηνή από πρόβα (Πρίν το σόου στριπτιζ, στα παρασκήνια του νυκτερινού κέντρου)</p>

### 3. ΟΙ ΑΦΙΣΣΕΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΔΙΑΣΚΕΥΩΝ

## ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ

Ο αποκαρπωματός ενός αγαπημένου, συγγενικού προσώπου καταλήγει σε ένα ανέξελεγκτο χάος, όταν έρωτες, ζήλιες, εκκεντρικοί συγγενείς, παραισθησιολόγες σούσιες και εκβιασμοί, σμίγουν ώστε τα σκοτεινά μυστικά, που τόσκιπκαν να βοηθούν με τον πθθαμένο, βγαίνουν στην φόρα, την πιο ακατέλληλη στιγμή.

Το έργο είναι μια μαύρη κωμωδία που διαδραματίζεται στους κόλπους μια σπαστικής, εύπορης, κυπριακής οικογένειας, όπου τα κοινωνικά πλαίσια στενεύουν και οι κακές γλώσσες παίρνουν φωτιά, το σκάνδαλο γίνεται πιο έντονα και τραγολογικά. Το έργο, τρωπημένο καθώς είναι, υπερνικάει άπομα και καταστάσεις, όπου ο καθωσπρεπισμός και το φαίνοσε κυριαρχεί. Οι άπιστευτες εκρήξεις που λαμβάνουν χώρα, πυροδοτούν τουτόχρονα πολλά μύηπο. Ο έλεγχος χάνεται, οι μάσκες πέφτουν, οι ήρωες ξεγυμνώνονται, όλα ανατρέπονται και δεν μένει τίποτα για να σωθεί. Τίποτα εκτός ίουσε από την αλήθεια.

**Η σκηνολετική προσέγγιση του Ευτύχιου Πουλλαΐδη:**  
Το έργο είναι μια μελέτη ακραίων τρόπων συμπεριφοράς του ανθρώπου και κατ' επέκταση της ερμηνείας των πθθασιών. Εμπειρείες την πολλαπλάτητα, συνδυάζοντας το γκροτέσκο με το ρεαλιστικό, το ρεαλιστικό με το παρόλογο, το παρόλογο με την ουσία. Όλα αυτά σποικιοθετούν την αλήθεια. Και, παρόλο που πρόκειται για «μούρη» κωμωδία, μέχρι το όπορο οι αποχρώσεις είναι άπειρες.

**ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ:**

Σκηνολεσία: Ευτύχιος Πουλλαΐδης. Μετόφραση/Προσαρμογή στα κυπριακά: Ευαγγελία Ονοουριού, Νικόλας Δημητρίου. Βοηθός σκηνολετής: Έλενα Μελειού. Μουσική: Γιώργος Κολής. Σκηνικά: Μυρτώ Μακρικού. Κοστούμια: Ευαγγελία Ονοουριού. Σχεδιασμός φωτισμού: Ευριπίδης Δίκαιος. Χειρισμός φάπα - ήχος: Ζωή Κονίτη. Κατασκευή σκηνικού: Μυρτώ Μακρικού, Κυριάκος Παναγιώτου, Γιώργος Ρόβης. Διευθυντής σκηνής: Ιωάννα Παττίκα. Χορογραφία: Κατερίνα Αλλαγιάνη.

  
Φαΐδων:  
Ευτύχιος Πουλλαΐδης

  
Δημήτρης:  
Γιώργος Ιωακίμ

  
Μαρία:  
Έλενα Μελειού

  
Φλόρα:  
Ευαγγελία Ονοουριού

  
Ρένος:  
Νικόλας Δημητρίου

  
Στέφανος:  
Ευριπίδης Δίκαιος

  
Μάρθα:  
Ασπτρα Κυριακού

  
Μίλος:  
Γιώργος Χριστοδούλου

  
Μανώλης:  
Νικόλας Αρακιδίου

  
Αναστόργος:  
Ιακωβός Ιωακίμ

  
Νεκροθάφης:  
Κωνσταντίνος Βορνώφα

**ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΙΚΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ:**  
Φωτεινή Πετροπούλου, Μυρτώ Μακρικού, Ιωάννα Παττίκα, Ανδρέας Χατζηπαρής, Φίλιππος Γρηγορίου, Κυριάκος Γιαννακού, Δημήτρης Νικολάου, Δημήτρης Δημητρίου, Αντώνης Χαρολάμους, Reinis Kristians Sirakovs.



## ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ

Τον πολυαγαπημένο μας σύζυγο, πατέρα, αδερφό, θείο και πεθερό  
**Επαμεινώντα Βάρη**  
ετών 66, δικηγόρο

κπεύοουμε στις 4, 5, 11, 12, 25, 26, 27 Απριλίου, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 30, 31 Μαΐου και 1 Ιουνίου 2014



Οι τεθλιμμένοι: ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ: Σκηνολεσία: Ευτύχιος Πουλλαΐδης. Μετόφραση/Προσαρμογή στα κυπριακά: Ευαγγελία Ονοουριού, Νικόλας Δημητρίου. Βοηθός σκηνολετής: Έλενα Μελειού. Μουσική: Γιώργος Κολής. Σκηνικά: Μυρτώ Μακρικού. Κοστούμια: Ευαγγελία Ονοουριού. Σχεδιασμός φωτισμού: Ευριπίδης Δίκαιος. Χειρισμός φάπα - ήχος: Ζωή Κονίτη. Κατασκευή σκηνικού: Μυρτώ Μακρικού, Κυριάκος Παναγιώτου, Γιώργος Ρόβης. Διευθυντής σκηνής: Ιωάννα Παττίκα. Χορογραφία: Κατερίνα Αλλαγιάνη. • ΗΘΟΠΟΙΟΙ: Ευτύχιος Πουλλαΐδης, Γιώργος Ιωακίμ, Έλενα Μελειού, Ευαγγελία Ονοουριού, Νικόλας Δημητρίου, Ευριπίδης Δίκαιος, Ασπτρα Κυριακού, Γιώργος Χριστοδούλου, Νικόλας Αρακιδίου, Ιακωβός Ιωακίμ, Κωνσταντίνος Βορνώφα. • ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΙΚΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ: Φωτεινή Πετροπούλου, Μυρτώ Μακρικού, Ιωάννα Παττίκα, Ανδρέας Χατζηπαρής, Φίλιππος Γρηγορίου, Κυριάκος Γιαννακού, Δημήτρης Νικολάου, Δημήτρης Δημητρίου, Αντώνης Χαρολάμους, Reinis Kristians Sirakovs.

ΟΡΑ: 20:30 Μ.Μ. • ΧΩΡΟΣ: WHEREHAUS 612, ΜΑΧΑΡΑ ΚΟΥΣΟΥΛΗ 5, ΒΙΟΜ. ΠΑΛΑΟΥΡΙΤΣΙΑΣ, ΛΕΥΚΩΙΑ • ΕΙΣΩΔΟΣ: €15 (ΚΑΝΟΝΙΚΟ), €10 (ΜΕΙΩΜΕΝΟ) • ΚΡΑΤΗΣΕΙΣ: 99 122562, 99 740773





# σώβρακLess



ΒΑΣΙΣΜΕΝΟ ΣΤΟ THE FULL MONTY



12, 13, 19, 20, 26, 27 ΑΠΡΙΛΙΟΥ • 10, 11, 12, 17, 18, 19, 24, 26, 31 ΜΑΪΟΥ • 1, 2, 7, 8, 9 ΙΟΥΝΙΟΥ



**ΩΡΑ:** 20:30 Μ.Μ. • **ΧΩΡΟΣ:** WHERETHAUS 612, ΜΙΧΑΗΛ ΚΟΥΣΟΥΛΙΔΗ 5, ΒΙΟΜ. ΠΑΛΛΟΥΡΙΩΤΙΣΣΑΣ, ΛΕΥΚΩΣΙΑ • **ΕΙΣΟΔΟΣ:** €15 (ΚΑΝΟΝΙΚΟ), €12 (ΜΕΙΩΜΕΝΟ) • **ΚΡΑΤΗΣΕΙΣ:** 99 740773, 99 588103

**ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:** ΜΙΧΑΗΛ ΑΣΗΚΚΑΣ, **ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ** • **ΔΙΑΣΚΕΥΗ/ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ:** ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ, ΝΙΚΟΛΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ • **ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΕΣ:** ΕΡΙΚΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ • **ΣΚΗΝΙΚΑ:** ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ, ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΤΤΙΧ • **ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΣΚΗΝΙΚΩΝ:** ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, ΑΝΔΡΑΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ • **ΚΟΥΣΤΟΥΜΙΑ:** ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ • **ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΦΩΤΙΣΜΟΥ:** ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ ΔΙΚΑΙΟΣ, ΠΕΤΡΟΣ ΠΑΝΙΝΑΚΑΣ • **ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΚΗΝΗΣ/ΦΩΡΟΤΙΣΤΗΡΙΟ:** ΣΕΤΑ ΑΣΤΡΑΙΟΥ, ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΤΤΙΧ • **ΟΜΑΔΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ:** ΝΙΚΟΛΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΕΛΕΑΝΝΑ ΤΥΜΠΑΛΙΔΟΥ  
**ΗΘΟΛΟΙ:** ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ ΔΙΚΑΙΟΣ, ΝΙΚΟΣ ΚΟΡΟΜΙΑΣ, ΝΙΚΟΛΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΣΗΦ, ΝΙΚΟΛΑΣ ΑΡΚΑΔΙΟΥ, ΑΣΤΕΡΟ ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ, ΕΛΕΑΝΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ • **ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΙΚΟΙ ΗΘΟΛΟΙ:** ΕΛΕΑΝΝΑ ΤΥΜΠΑΛΙΔΟΥ, ΣΙΜΟΝΗ ΣΥΜΕΩΝΙΔΟΥ, ΕΙΡΗΝΗ ΑΝΤΩΝΙΟΥ, ΑΝΝΑ ΚΟΚΚΙΔΟΥ, ΕΛΕΝΑ ΜΑΡΑΒΕΥΤΗ, ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΣΙΑΡΤΑ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΤΑΥΡΟΥ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΡΝΑΒΑ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΑΦΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΣ

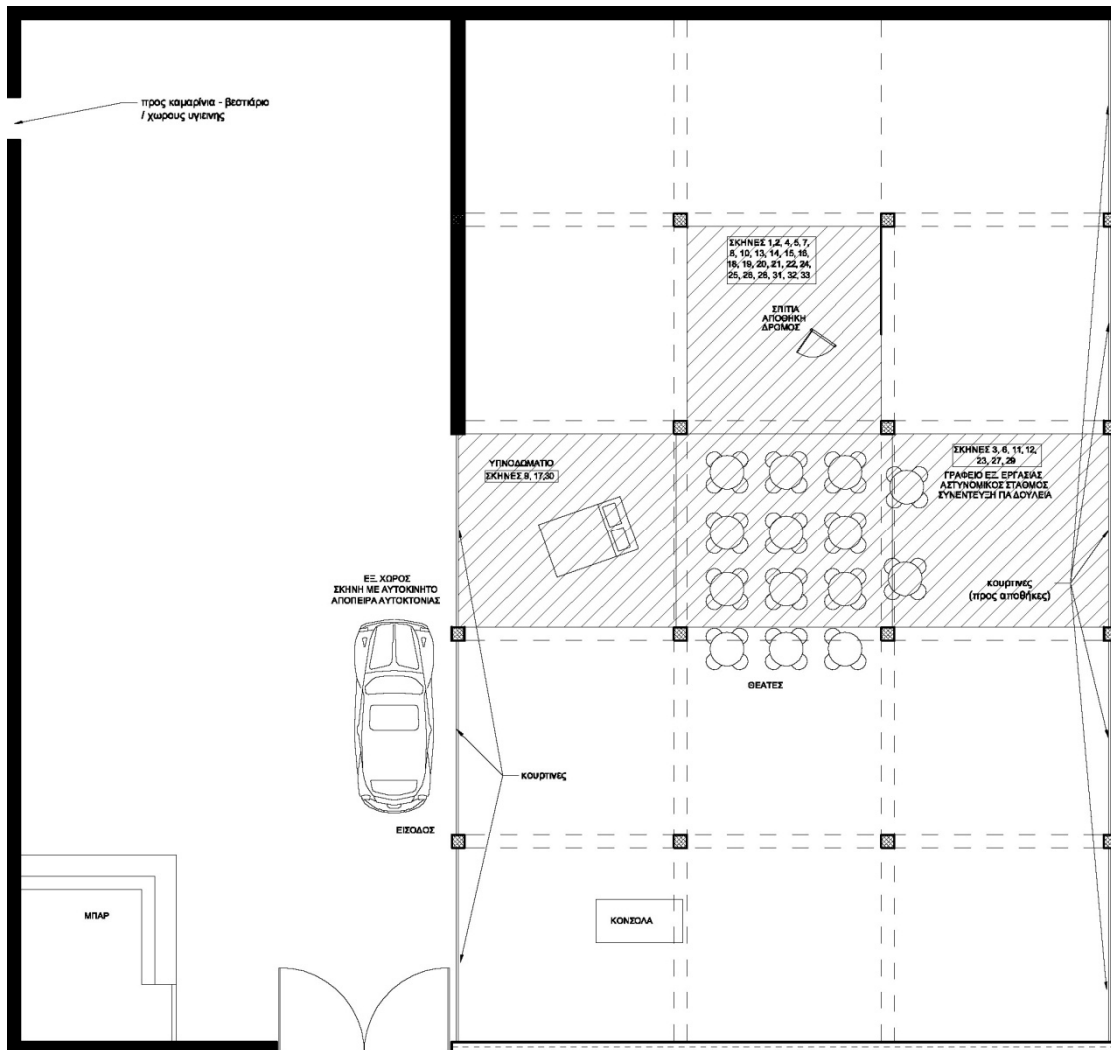


ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ: ΙΩΑΝΝΑΣ ΒΑΤΣΙΑΣ

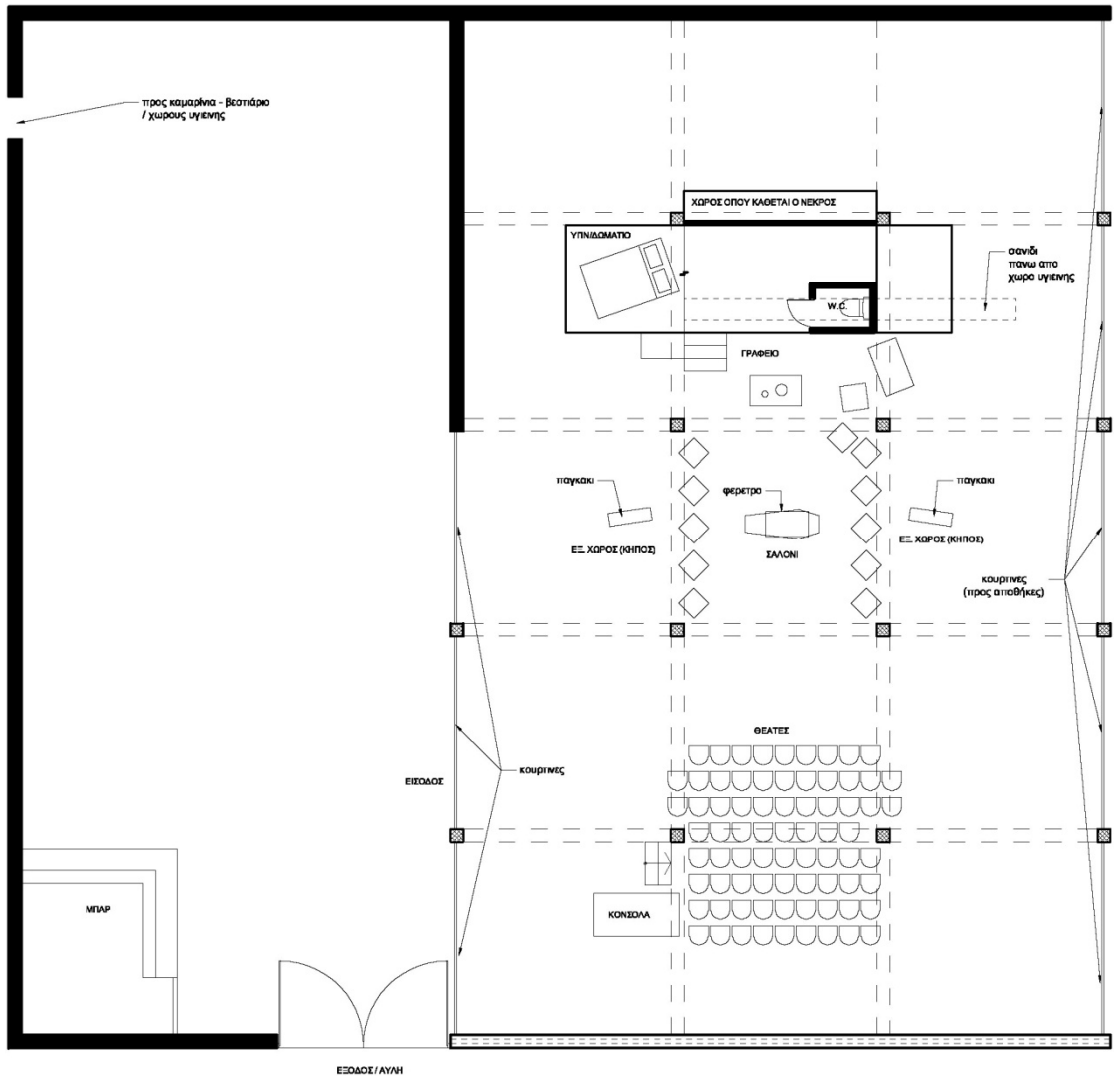
Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΠΕΥΘΥΝΕΤΑΙ ΣΕ ΑΤΟΜΑ ΑΝΩ ΤΩΝ 18 ΕΤΩΝ



# 4. ΚΑΤΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΣΚΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ



σώβρακLess



*ΕΝΑΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ*

# Βιβλιογραφία

1. Διαμαντάκου, Κ. 2011α. Fortier M., «*Θεωρία Θεάτρου: Εισαγωγή*»: *Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου: 17-81, 82-150, 151-222.
2. Διαμαντάκου, Κ. 2011β. Πούχνερ Β., «*Θεωρίες του Θεατρικού Φαινομένου*». Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου: 81-90 και 91-132.
3. Διαμαντάκου, Κ. 2011γ. Πούχνερ Β., «*Θεωρίες του Θεατρικού Φαινομένου*». Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου: 133-140 και 141-150.
4. Κακλαμανίδου, Δ. 2006. *Όταν ο Κινηματογράφος Συνάντησε τη Λογοτεχνία: Θεωρητικές Προσεγγίσεις & Συγκριτικές Αναλύσεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.
5. Κολοβός, Ν. 1988. *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερος.
6. Λοτμαν, Γ. 1982. *Αισθητική και Σημειωτική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πλέθρον.
7. Στάθη, Ε. 2011. *Σημεία και Σύμβολα στη Φιλμική Γλώσσα*. Αθήνα: Αιγόκερος.
8. Πούχνερ, Β. 2010. *Θεωρητικά Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
9. Σιδηροπούλου, Α. 2016. *ΘΣΠ63, Θεατρική Πρακτική: Εφαρμογές Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας, Ενότητα: «Σκηνοθετώντας στον 21<sup>ο</sup> αιώνα: Ο Σκηνοθέτης, Συγγραφέας, Θέατρο και Τεχνολογία*»: *Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου: 2.
10. Στούρνα, Α. 2016. *ΘΣΠ63, Θεατρική Πρακτική: Εφαρμογές Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας, Ενότητα: «Σκηνογραφία και ενδυματολογία θεάτρου*»: *Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου: 6-28.
11. Aragay, M. (επιμ.) 2005. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship* Amsterdam; New York: Rodopi.
12. Bordwell, D., Thompson K., 2011. *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου* (μετάφρ.) Κοκκινίδη Κ., Αθήνα: ΜΙΕΤ (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)
13. Chandler, D. (2001). *“Semiotics for beginners”*. Wales: Aberystwyth University.
14. <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>
15. Cardullo, B. (επιμ.). 2012. *Stage and Screen Adaptation Theory from 1916 to 2000*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.
16. Cardwell, S. 2002. *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. UK: Manchester University Press.

17. Cartmell, D. and Whelehan, I. 2007. *The Cambridge companion to literature on screen*. UK: Cambridge University Press.
18. Hutcheon, L. and O'Flynn, S. 2013. *A Theory of Adaptation*, Second edition. UK: Routledge.
19. Ingham, M. 2017. *Stage-Play and Screen-Play: The intermediality of theatre and cinema*. UK: Routledge.
20. Lehman, B. S. 2013. *Directors: From Stage to Screen and back again*. USA: Intellect, The University of Chicago Press.
21. Lowe, N. J. 2000. *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. UK: Cambridge University Press.
22. Marciniak, M. 2007. *The appeal of literature to film adaptations*. Poland: Lingua ac Communitas 17: 59-67.
23. Reid F. 1995. *Lighting the stage: A Lighting Designer's Experiences*. UK: Focal Pr.
24. Schonmann S. (επιμ.) 2011. *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. The Netherlands: Sense Publishers.
25. Welsh, J. M. & Lev, P. (επιμ.). 2007. *The Literature Film Reader: Issues of Adaptation*. USA: Scarecrow Press.
26. Zatlin, Ph. 2000. *Theatrical translation and film adaptation: A practitioner's view*. Bristol: Multilingual Matters, Channel View Publications.

# Ιστοσελίδες

- <http://www.imdb.com/>
- <https://www.facebook.com/wh612/>
- <https://www.facebook.com/point.to?fref=ts>
- <http://theodoregrammatas.com>
- <http://www.adaptation.uk.com/publications/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Full\\_Monty](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Full_Monty)
- <http://www.marxist.com/britain-1972-year-of-struggle.htm>

# Βίντεο (YouTube)

- [https://www.youtube.com/watch?v=uNoUn6nO-U&index=9&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs\\_vEggVX8q&t=4s](https://www.youtube.com/watch?v=uNoUn6nO-U&index=9&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs_vEggVX8q&t=4s)
- [https://www.youtube.com/watch?v=jVf-mzavBL8&index=8&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs\\_vEggVX8q&t=18s](https://www.youtube.com/watch?v=jVf-mzavBL8&index=8&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs_vEggVX8q&t=18s)
- [https://www.youtube.com/watch?v=lh2IEDq46z4&index=7&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs\\_vEggVX8q&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=lh2IEDq46z4&index=7&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs_vEggVX8q&t=19s)
- [https://www.youtube.com/watch?v=SuMEwe59zo4&index=10&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs\\_vEggVX8q](https://www.youtube.com/watch?v=SuMEwe59zo4&index=10&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs_vEggVX8q)
- [https://www.youtube.com/watch?v=sfLb5EuS5i4&index=11&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs\\_vEggVX8q](https://www.youtube.com/watch?v=sfLb5EuS5i4&index=11&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs_vEggVX8q)
- [https://www.youtube.com/watch?v=VnXUSGA4-Ks&index=12&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs\\_vEggVX8q&t=16s](https://www.youtube.com/watch?v=VnXUSGA4-Ks&index=12&list=PLdGoLf7p68wruNg-8SaohbNs_vEggVX8q&t=16s)