

Ο Παπαδιαμάντης στη σκηνή και στην οθόνη

Από τη ΓΕΩΡΓΙΑ ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ

Κωνσταντίνος Κυριακός,
Ως νανάγια αι λέξεις...
Η πρόσληψη του έργου του
Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη
στον κινηματογράφο, στο
θέατρο και στην τηλεόραση,
Αιγόκερως, Αθήνα 2019,
246 σελ.

Μια όχι και τόσο γνωστή πληροφορία σχετικά με τον Παπαδιαμάντη είναι ότι το έργο του, «Η Γυφτοπούλα» (1885), το οποίο δημοσιεύεται στην *Ακρόπολι* σε συνέχειες, έγινε σχεδόν συγχρόνως με τη δημοσίευσή του, εκτός από αντικείμενο μετάφρασης στα ιταλικά από τον Αγησίλαο Γιαννόπουλο Ηπειρώτη, και αντικείμενο θεατρικής διασκευής από τους Δ. Σιαπάτη και Ι. Μαργαρίτη, *Γυφτοπούλα. Δράμα εις εξ πράξεις μετά προλόγου εις μίαν πράξιν μεταποιηθέν εκ του ομωνύμου πρωτοτύπου μυθιστορήματος* (1885), χωρίς μνεία του ονόματος του Παπαδιαμάντη.¹

Άρα το παπαδιαμαντικό (μυθιστορηματικό) κείμενο είχε από νωρίς αρχίσει να διασκευάζεται, ακολουθώντας την ευρωπαϊκή πρακτική των διασκευών λογοτεχνικών έργων για το θέατρο, προκειμένου η λογοτεχνία να απευθυνθεί και σε ένα ευρύτερο κοινό. Μάλιστα, τα διασκευασμένα κείμενα ενίοτε χρησιμοποιήθηκαν και ως ενδιάμεσο κείμενο για τις φιλμικές μεταγραφές των μεγάλων έργων.

81 ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ

Το βιβλίο του Κωνσταντίνου Κυριακού, *Ως νανάγια αι λέξεις...* *Η πρόσληψη του έργου του Παπαδιαμάντη στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση*, μελετά τις διασκευές-«μεταποιήσεις»-μεταγραφές-μεταφορές του παπαδιαμαντικού έργου από το 1965 έως το 2018, οι οποίες ανέρχονται στον όχι ευκαταφρόνητο αριθμό των 81, και έχουν ήδη αυξηθεί στο μεταξύ.

Ο Κωνσταντίνος Κυριακός, καθηγητής της ιστορίας του θεάτρου και του ελληνικού κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο της Πάτρας, που έχει



Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος υποδύεται τον Παπαδιαμάντη στη νεανική ταινία του Γιάννη Σμαραγδή, *Καλή σου νύχτα κυρ Αλέξανδρε* (1981).

ασχοληθεί τα τελευταία χρόνια συστηματικά με το θέμα των διασκευών (βλ. Βιβλιογραφία), διαιρεί το βιβλίο του σε τρία μέρη: στο πρώτο εντάσσει τις τηλεοπτικές και κινηματογραφικές διασκευές, στο δεύτερο τις θεατρικές, ενώ στο τρίτο (Επίμετρα) δίνει μια εκτενή, αναλυτική και εξαιρετικά χρήσιμη καταγραφή της σχετικής φιλμογραφίας και παραστασιογραφίας.

Στην αρχή κάθε κεφαλαίου κάνει μια γενική επισκόπηση της κάθε περιοχής (με τα κυριότερα δείγματα) και στη συνέχεια προβαίνει σε αναλυτικότερη (αφηγηματολογική κυρίως, αλλά και παραστασιολογική) εξέταση τηρώντας τη χρονολογική σειρά εμφάνισης, μολονότι στη συνέχεια προβαίνει και σε ομαδοποιήσεις των μεταγραφών βάσει των τεχνικών μεθόδων, των διαδοχικών παραστάσεων του ίδιου έργου, είτε βάσει των διασκευών του ίδιου σκηνοθέτη. Οι δύο κατηγορίες αναγκαστικά δεν έχουν στεγανά, και αναπόφευκτα υπάρχουν επικαλύψεις.

Η σχέση κειμένου και διασκευών για την τηλεόραση και τον κινηματογράφο διαιρείται σε τρεις φάσεις.

Στην πρώτη (1965-74) ο Παπαδιαμάντης εκλαμβάνεται ως εκφραστής των παραδοσιακών αξιών και της «ελληνικότητας» ή ως ποιητής του ψυχολογικού ρεαλισμού. Εδώ τοποθετούνται οι τηλεοπτικές διασκευές των (βυζαντινών-«ιστορικών») μυθιστορημάτων «Έμποροι των Εθνών» και «Γυφτοπούλα», καθώς και η ταινία «Μετανάστης» του Μάτσα (μια ανάμειξη «ομόθεμων» διηγημάτων του Παπαδιαμάντη προκειμένου να αναδειχτεί από μια πλειάδα γνωστών ηθοποιών, με έμφαση στο ηθογραφικό στοιχείο, το μεταναστευτικό ζήτημα που αναβιώνει τη δεκαετία του 1960). Με δεδομένο ότι η κόπια της πρώτης τηλεταινίας (*Έμποροι των εθνών*) δεν σώζεται, είναι άξια προσοχής η λεπτομερής παρουσίαση που συγκροτείται από τα προγράμματα της *Ραδιοτηλεόρασης*, η οποία αναδεικνύει, όπως και στη «Γυφτοπούλα», το ρομαντικό μελόδραμα και όχι το «ιστορικό» στοιχείο.

Στην δεύτερη περίοδο (1974-1998) «των δημιουργικών αναγνώσεων» κυριαρχούν η μοντερνιστική *Φόνισσα* (1974) του Κ. Φέρρη (ανοίκεια φόρμα, θεατρικό ύφος

στην εκφορά του λόγου, χρωματικές εναλλαγές, αντιρεαλιστικά σκηνικά, παραλλαγή του τέλους) και η τηλεταινία του Γ. Σμαραγδή, *Καλή σου νύχτα κυρ Αλέξανδρε* (1981), σύνθεση από ήρωες ή αποσπάσματα παπαδιαμαντικών διηγημάτων με αυτοαναφορική παρουσίαση της κινηματογραφικής δράσης (στήσιμο ταινίας για τη ζωή και το έργο του Παπαδιαμάντη), της σημασίας του τίτλου, των χωροχρονικών επιπέδων της φιλμικής αφήγησης (ανάκληση περιστατικών της ζωής του συγγραφέα που είναι πηγή των έργων του κατά την τελευταία του επιστροφή στη Σκιάθο), των χαρακτήρων, και ιδιαίτερα της ηθοποιίας του Βασίλη Διαμαντόπουλου, ο οποίος σταδιακά συναιρείται πλήρως με τον ρόλο του ως Παπαδιαμάντη.

Στην τρίτη περίοδο (που μερικώς επικαλύπτεται με τη δεύτερη) εντάσσονται οι «όψιμες αναγνώσεις» οι οποίες αναφέρονται σε ένα διήγημα ή σε μια ομάδα διηγημάτων του ίδιου του Παπαδιαμάντη ή και άλλων με κοινή θεματική (π.χ. *Η Νοσταλγός* της Ελένης Αλεξανδράκη, *Έρωτες-ήρωες* της Δώρας Μασκλαβάνου, *Γωνιά του Παραδείσου* της Λένας Βουδούρη). Το παπαδιαμαντικό κείμενο υφίσταται ποικιλότροπους μετασχηματισμούς, όπως περικοπές και αυξήσεις (με φανταστικά περιστατικά, ή με βιογραφικά στοιχεία και παρέμβλητα αποσπάσματα άλλων διηγημάτων του Παπαδιαμάντη), αλλαγές στους χαρακτήρες, στην πλοκή (με αφαιρέσεις ή αλλαγή της σειράς των γεγονότων), τον χρόνο και τον χώρο δράσης, επικαιροποίηση κ.τ.λ. Οι αλλαγές σε μερικές από αυτές τις ταινίες είναι τόσο μεγάλες ώστε διατηρείται μόνο μια πολύ χαλαρή σχέση με το παπαδιαμαντικό πρωτότυπο (Μασκλαβάνου, *Και να φύγω... θα ξανάρθω*, Γιάννης Σολδάτος, *Υπο-*

βρίχιος έρωτας, Αλεξανδράκη, Ο αρισβαρίστης και ο άγγελος).

Οι ταινίες εξετάζονται κυρίως ως προς την οπτική γωνία και τη φωνή (ρόλος του αφηγητή, κατανομή του αφηγητή σε περισσότερα πρόσωπα, άνδρες και γυναίκες, παπαδιαμαντικό κείμενο ως *voise over* με τις υποβλητικές φωνές, όπως του Μάνου Κατράκη στη *Φόνισσα* του Φέρρη και του Αλέξη Δαμιανού στα *Ρόδινα Ακρογιάλια* του Ευθ. Χατζή ως τριτοπρόσωπων αφηγητών, διάλογοι σε τοπικό ιδίωμα της Νισύρου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή ηθοποιών προς εξυπηρέτηση των αναγκών της κάθε μεταγραφής, οι οποίοι, αντίστροφα, δίνουν το δικό τους στίγμα στο ρόλο (π.χ. Αλκαίου και Σταθοπούλου στη *Φόνισσα*, Λαζαρίδου και Κεχαγιόγλου στη *Νοσταλγία*), ή η χρήση επαγγελματιών αλλά και ερασιτεχνών, και μάλιστα με τους ερασιτέχνες ως κεντρικούς ηθοποιούς του ανδρικού καστ και γυναίκες επαγγελματίες ηθοποιούς ως βουβά πρόσωπα (*Ρόδινα Ακρογιάλια* του Χατζή). Η τελευταία ταινία θεωρείται μελέτη φωτός που τείνει προς το μυστηριακό: σε συνδυασμό με τη σκιαθίτικη φύση γίνεται όχημα για τις ιστορίες (βιώματα, αναμνήσεις και φαντασιώσεις) των τριών ηρώων σχετικά με την αγάπη, όπως το δηλώνουν και οι μεσότιτλοι της ταινίας με βυζαντινά γράμματα στην αρχή κάθε επί μέρους ιστορίας.

ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

Με την πληθώρα των παραστάσεων, ο Παπαδιαμάντης αναδεικνύεται ο αντιπροσωπευτικότερος συγγραφέας το έργο του οποίου διασκευάζεται για το θέατρο, όπως περιγράφεται στο δεύτερο κεφάλαιο. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς αν η προτίμηση και εδώ οφείλεται στην ενδιαφέρουσα δραματικότητα του παπαδιαμαντικού έργου αναφορικά με τον χρόνο, τον τόπο και τα δρώμενα πρόσωπα ή στο ότι ο Παπαδιαμάντης θεωρήθηκε ότι εκφράζει το θρησκευτικό και εθνικό ιδεώδες του νέου Έλληνα (όπως συνέβη στις πρώτες τηλεοπτικές μεταφορές) ή στο ότι το έργο του (σύμφωνα με νεότερες προσεγγίσεις) υπερβαίνει κατά πολύ την παραπάνω θεώρηση και μένει πάντοτε «ανοιχτό», δηλαδή προσφέρεται ως διηγετική απάντηση στα λεγόμενα αιώνια προβλήματα (έρωτας, θάνατος, αμαρτία) ή και σε άλλα της εποχής του που εμφανίζονται σε διαφορετικά συμφραζόμενα σήμερα (π.χ. μετανάστευση-προσφυγιά, κοινω-



Η Μπέτυ Αρβανίτη, Φραγκογιαννού στη θεατρική διασκευή της *Φόνισσας* από τον Στάθη Λιβαθινό (2011).

νικός αποκλεισμός, κλιματική αλλαγή). Όπως κι αν έχει το πράγμα, συνάγεται από τις παραστάσεις ή και από τις σχετικές συνεντεύξεις ότι ο Παπαδιαμάντης (και ιδιαίτερα η παπαδιαμαντική γλώσσα) ερεθίζει τους πειραματισμούς των σκηνοθετών που ασχολούνται με το αφηγηματικό θέατρο, πειραματισμούς που αφορμώνται από εκλεκτικές συγγένειες ή από σύγχρονες φιλολογικές αναγνώσεις ή από την εφαρμογή τεχνικών του (μετα)μοντέρνου θεάτρου.

Έτσι έχουμε θεατρικές διασκευές ενός έργου (συνήθως εκτεταμένου) είτε συνθέσεις δραματοποιημένων διηγημάτων αποκλειστικώς του Παπαδιαμάντη ή σε συνδυασμό με διηγήματα άλλων (Θ. Γκόνι, *Ο ξεπεσμένος Δερβίσης*), με κοινό θεματικό άξονα, ο οποίος υποσημαίνεται συνήθως στον τίτλο (π.χ. Ευ. Στιβανάκη, *Ο άνδρας και ο έρωτας*, Αντ. και Κ. Κούφαλης, *Φτωχοί και άγιοι*, Μ. Γεμεντζάκη, *Θαλασσινοί έρωτες*). Και στις δύο περιπτώσεις και ιδίως στη δεύτερη –και αν αφήσουμε κατά μέρος τα θεατρικά αναλόγια– οι μέθοδοι μεταγραφής περιλαμβάνουν αφενός σχεδόν μονολογικές ή μονοπρόσωπες παραστάσεις στις οποίες προέχει η εκφορά του λόγου («ως ερμηνεία που πρέπει να είναι τέτοια ώστε να αναδύεται το πνεύμα του συγγραφέα και να επικοινωνεί διανοητικά με τον θεατή», π.χ. Δ. Αβδελιώδης, *Η νοσταλγία, Όνειρο στο Κύμα και Έρωτας Έρωτας*), εκφορά που εξυπηρετείται διακριτικά από το σκηνικό, την προβολή βίντεο και τη μουσική (ενίοτε και την κίνηση), αφετέρου

πολυπρόσωπες παραστάσεις που πειραματίζονται με σύνθετες αφηγηματικές τεχνικές ή προχωρούν ακόμη και σε ανάμειξη των ειδών. Με οδηγό π.χ. την οπτική γωνία του διασκευαστή/σκηνοθέτη αναθέτουν τον λόγο των ηρώων σ' έναν αφηγητή ή κατανέμουν τον ρόλο του αφηγητή σε πολλούς ήρωες ή μετατρέπουν την αφήγηση σε διάλογο (ενίοτε σε τρίτο πρόσωπο) ή αλλάζουν το φύλο των αφηγητών ή δημιουργούν σκηνικές συνθέσεις («θεατρικό ορατόριο») όπου το «γλωσσικό ιδίωμα του Παπαδιαμάντη συνδιαλέγεται με την εντός σκηνής μουσική και κίνηση δημιουργώντας «εκφραστικές» χειρονομίες που φωτίζουν την ιστορία δίνοντας συμβολική υπόσταση στα γεγονότα» (Θ. Αμπαζής, *Οι έμποροι των εθνών*).

Ιδιαίτερος λόγος γίνεται για τη συγκριτική παρουσίαση των διαφόρων παραστάσεων της *Φόνισσας*, ιδίως από τον Χατζάκη (1998) και τον Λιβαθινό (2011) που αποτελούν δύο ενδιαφέρουσες αντιθετικές προσεγγίσεις. Η *Φόνισσα* ερμηνεύεται είτε ως συνδυασμός αρχαίου δράματος και λαϊκού δρώμενου με τον άνδρα στον ρόλο του αφηγητή και του ηθοποιού, ο οποίος ενσαρκώνει τους ανδρικούς ρόλους, και τη γυναίκα ως πρωταγωνίστρια και χορό (Σωτ. Χατζάκης), είτε ως μελέτη αφηγηματικού θεάτρου, όπου όλος ο θίασος δραματοποιεί συλλογικά τη θεατρική διαδικασία μέχρι την υπόδυση και την κριτική αντιμετώπιση του ρόλου (Στ. Λιβαθινός). Αντίστοιχη και η παρουσία των δύο πρωταγωνιστριών που

ενσαρκώνουν τη Φραγκογιαννού, είτε ως διφυή και διχασμένη φυσιογνωμία (Λυδία Κονιόρδου, με παρελθόν σε τραγικούς ρόλους) είτε ως έγκλειστη, στατική και άχρονη ηρωίδα η οποία ταυτοχρόνως εξομολογείται και αποστασιοποιείται από την πράξη της (Μπέτυ Αρβανίτη). Αντίστοιχο και το τέλος με την κάθαρση διά της καταβύθισης-καθάρσεως της Χαδούλας (Χατζάκης) ή της ανάληψής της – αλλά Μήδεια:] (Λιβαθινός).

Σχεδόν όλες οι παραστάσεις χρησιμοποιούν λιτά, αφαιρετικά, λειτουργικά –ωστόσο– σκηνικά, μακριά από οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί ηθογραφικό-φοκlorικό στοιχείο. Και η χρήση της παραδοσιακής μουσικής (ψαλμοί, νανουρίσματα, μοιρολόγια) λειτουργεί υπαινικτικά, όταν δεν συνδυάζεται με κλασική ή ηλεκτρονική μουσική.

Το ενδιαφέρον είναι ότι όλοι οι σκηνοθέτες δείχνουν να εξυμνούν τη μουσικότητα της παπαδιαμαντικής γλώσσας-αμάλγαμα, την οποία προσπαθούν να διατηρήσουν ανέπαφη κατά την εκφορά της είτε με τη σωματοποίησή της (με τον χορό και τη ρυθμική κίνηση, με πρώτη διδάσσα τη Μ. Γεμεντζάκη) είτε με τη βοήθεια της μουσικής (συνήθως ζωντανής επί σκηνής) σε βαθμό που ενίοτε αποκτά και η ίδια (ίσως και περισσότερα) δικαιώματα με τον λόγο.

Ιδιαίτερος λόγος πρέπει να γίνει για το πλούσιο φωτογραφικό υλικό που παρατίθεται στο βιβλίο με φωτογραφίες των παραστάσεων ή και των σχετικών αφισών, καθώς και για τα επίμετρα: Φιλμογραφία (1965-2018), Παραστασιογραφία/Κρι-

τικογραφία (1991-2018), και τους τρεις Πίνακες Θεαμάτων (γενικός, ταινιών κινηματογράφου και τηλεόρασης, καθώς και θεάτρου). Τα δύο πρώτα περιέχουν λήμματα με πλήρη στοιχεία του θιάσου, του χρόνου, του τόπου, των συντελεστών της παράστασης, όλου του παρα-κειμενικού υλικού, της κριτικογραφίας και επιλεκτικά της βιβλιογραφίας γύρω από το συγκεκριμένο παπαδιαμαντικό πρωτότυπο.

Τα επίμετρα Φιλμογραφία και Παραστασιογραφία μπορεί να διαβαστούν οριζόντια, οπότε δείχνουν το χρονικό σημείο έναρξης των μεταγραφών με ό,τι αυτό συνεπάγεται (τέλη δεκαετίας του 1960 για τις ταινίες, δεκαετία του 1990 για το θέατρο), καθώς και τη χρονολογική εξέλιξη, μπορεί όμως να διαβαστούν και κάθετα. Σε συνδυασμό μάλιστα με την συστηματική εκμετάλλευση της ακμάζουσας θεωρητικής συζήτησης περί διασκευών (Adaptation Studies) μπορεί να δώσουν έναυσμα σε πολλές επιμέρους μελέτες για την πρόσληψη του Παπαδιαμάντη στον κινηματογράφο και το θέατρο, που άπτονται των λογοτεχνικών, θεατρικών, πολιτισμικών και κοινωνιολογικών σπουδών.

Η «ΠΛΑΝΗ ΤΗΣ ΠΙΣΤΟΤΗΤΑΣ»

Ως φιλόλογος που προσπαθεί να απεμπλακεί από τη θεωρούμενη πλέον «πλάνη της πιστότητας», η οποία προϋποθέτει την ανωτερότητα της λογοτεχνίας, νομίζω πως οι νύξεις που γίνονται στη μελέτη του Κυριακού, καθώς και τα Επίμετρα δείχνουν ότι η μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου σε ένα άλλο σημειωτικό σύστημα καθορίζεται αλληλένδετα τόσο από την ερμηνεία των συντελεστών της παράστασης, απότοκη προφανώς του ιστορικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος στο οποίο αυτή διαμορφώνεται, όσο και από τις προδιαγραφές του μέσου.

Σε αυτά τα συμφοραζόμενα λοιπόν μπορούμε να θέσουμε ορισμένα ερωτήματα προς περαιτέρω διερεύνηση:

1. Γιατί έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο και το θέατρο ορισμένα (μερικές φορές τα ίδια) κείμενα του Παπαδιαμάντη (συνολικά 81) και όχι άλλα; Πού οφείλονται οι πολλαπλές μεταφορές των ίδιων κειμένων, και εν τέλει ποιο είναι το πρωτότυπο, το κείμενο του Παπαδιαμάντη ή κάποια προγενέστερη



Η Όλια Λαζαρίδου, *Νοσταλγός* στην ομώνυμη παπαδιαμαντική ταινία της Ελένης Αλεξανδράκη (2005)

διασκευή;

2. Τι μπορεί να προκύψει αν εξετάσουμε τις αλληπάλληλες διασκευές της «Νοσταλγού» π.χ. ως υπερ-κειμένου (hypertexte) στον κινηματογράφο και το θέατρο σε σχέση με το παπαδιαμαντικό υπο-κείμενο (hypotexte), αλλά και μεταξύ τους;² Το ίδιο ισχύει για την τηλεοπτική, τις κινηματογραφικές και τις θεατρικές μεταγραφές της «Φόνισσας», οπότε έχουμε αλλαγή του μέσου.

3. Τι δηλώνει η ύπαρξη μεγάλου αριθμού γυναικών σκηνοθετών; Μπορεί να υποσημαίνει μια ιδιαίτερη (φεμινιστική;) ανάγνωση των παπαδιαμαντικών κειμένων;

4. Γιατί η ίδια σκηνοθετίς (π.χ. Αλεξανδράκη και Μασκλαβάνου) επανέρχεται μετά από μια μεταγραφή με σκόπιμες αλλαγές σε μια ελεύθερη μεταφορά με εντελώς χαλαρή σχέση με το κείμενο;

5. Αντίστοιχα, τι μπορεί να δηλώνει η προσέγγιση του Παπαδιαμάντη από την Όλια Λαζαρίδου π.χ., η οποία έχει υπηρετήσει το παπαδιαμαντικό έργο από διάφορες θέσεις: της ηθοποιού στον κινηματογράφο (*Νοσταλγός*) και στο θέατρο (αναλόγιο: *Το μυρολόγι της φώκιας/Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*) ή της σκηνοθέτιδος στην εμβληματική παράσταση *Ο γάμος του Καραχμέτη*;

6. Ποιοι είναι οι σεναριογράφοι στον κινηματογράφο και οι διασκευαστές στο θέατρο; Είναι οι ίδιοι με τους σκηνοθέτες; Τι γίνεται στην περίπτωση που οι διασκευαστές είναι λογοτέχνες (π.χ. Παύλος Μάτεσις, *Η Γυφτοπούλα*, Δημήτρης Νόλλας, *Ρόδινα Ακρογιάλια*, Στρατής Πασχάλης, *Φόνισσα*, ο τελευταίος και ανθολόγος στα *Σκοτεινά παραμύθια*); Η χρήση με-

λετητών ως σεναριογράφων προηγείται ή έπεται της σκηνοθεσίας (Κ. Γανωτής, *Γωνιά του Παραδείσου* της Βουδούρη) και σε ποιον βαθμό την επηρεάζει;

7. Τι μπορεί να σημαίνει η τακτική της ένθεσης ενδιαμέσων τίτλων στις ταινίες ή στις παραστάσεις; Ποια ακριβώς λειτουργία εξυπηρετεί; Την έμμεση υπόμνηση της σχέσης του λόγου με την εικόνα, την υποβοηθητική περιλήψη του περιεχομένου ή την επισήμανση μιας συγκεκριμένης ερμηνευτικής;

8. Παρατηρούμε αρκετά ενωρίς σε τηλεοπτικές διασκευές διηγημάτων (π.χ. *Λαμπριάτικος Ψάλλης*, *Η Βλαχοπούλα* του Ανδρέα Θωμόπουλου σε σενάριο Βαγγέλη Γκούφα) την προσθήκη επικαιροποιημένου υλικού ή της διαδικασίας για την κατασκευή της τηλεταινίας. Η τακτική αυτή επαναλαμβάνεται –τηρουμένων των αναλογιών– και σε μεταγενέστερες επί το πλείστον πολυπρόσωπες θεατρικές παραστάσεις με νεότερους ηθοποιούς (*Οι Ελαφροϊσκιωτοί*, *Οι Χαλασχωρήδες*), όπου γίνεται λόγος για συνεχείς αυτοσχεδιασμούς κατά τις πρόβες και μεταφορά τους στη σκηνή. Ποια η λειτουργία και η αποτελεσματικότητα της αυτοαναφορικότητας που μεταφέρει τον στόχο από τη βίωση του έργου στη βίωση της δραματοποίησής του;

9. Μπορεί τελικώς να κάνει κανείς λόγο για costume film ή ακόμη περισσότερο για heritage film τόσο στη μεταφορά των «ιστορικών» μυθιστορημάτων στην τηλεόραση όσο και των «ηθογραφικών» διηγημάτων, αν λάβουμε υπόψη τη σημασία των συγκεκριμένων όρων στη βρετανική φιλμογραφία;

10. Σε ποιο ακριβώς κοινό απευθύνονται οι μεταγραφές παπαδια-

μαντικών έργων στο θέατρο και τον κινηματογράφο; Έχουμε μαρτυρίες για την υψηλή τηλεθέαση των μεταφορών των «ιστορικών» μυθιστορημάτων και για τη σχετική εισπρακτική επιτυχία ορισμένων ταινιών και παραστάσεων (ιδίως τα επετειακά χρόνια 2001 και 2011), οι οποίες παίχτηκαν για περισσότερες της μιας σαιζόν και περιόδευσαν σε πολλά μέρη της χώρας. Θα ήταν ενδιαφέρον να μελετηθούν τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του κοινού με βάση τους λόγους για τους οποίους βλέπουν μια παράσταση βασισμένη σε έργο του Παπαδιαμάντη; Επιβεβλημένη παρακολούθηση σχολείων ως τμήμα της εξοικείωσης με τη Νεοελληνική Λογοτεχνία ώστε να συνδυάζεται η παιδεία με την ψυχαγωγία; Ένδειξη μεσοαστικής καλλιέργειας, εφόσον πρόκειται για έργα του κανόνα με εξασφαλισμένη ποιότητα; Επιβεβαίωση εθνικών και κυρίως θρησκευτικών πεποιθήσεων λόγω της καθιερωμένης εικόνας του συγγραφέα; Αναβίωση εντυπώσεων που έχουν προέλθει από παλαιότερες (νεανικές ίσως) αναγνώσεις; Θαυμασμός απέναντι στη διαχρονικότητα του παπαδιαμαντικού έργου και στη λοξή ματιά με την οποία αντιμετωπίζει τα αιώνια προβλήματα; Παρακολούθηση του έργου συγκεκριμένων σκηνοθετών ή και ηθοποιών γνωστών για την ευστοχία ή τον πειραματισμό τους στην μεταφορά των κλασικών έργων;

Είναι ευτυχής συγκυρία ότι τα ερωτήματα αυτά και άλλα ειδικότερα, που απορρέουν από το βιβλίο του Κ. Κυριακού, μπορούν να ενταχτούν στη θεματική του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου της Εταιρείας Παπαδιαμαντικών Σπουδών, «Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη (λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική)» (Οκτώβριος 2021). Βλ. αναλυτικά www.papadiamantis.net ■

1. Για τις διαφορές μεταξύ μυθιστορήματος και δραματικού κειμένου βλ. Σοφία Μπόρα, «Ο Παπαδιαμάντης και οι αναγνώστες του. Ζητήματα ιστορίας της πρόσληψης του έργου (1879-1961)», αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Αθήνα 2008, σ. 144-45.

2. Η ορολογία του G.Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δεύτερον βαθμού*, μετάφραση: Βασ. Πατσουγιάννης, επιμέλεια: Μαρία Στεφανοπούλου και Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2018, σ. 36-38.