

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ & ΖΩΗ

Π 06.08 23 ΡΑΘΥΡΟ

Πολίτης της Κυριακής

Το Παράθυρο σε συνεργασία με τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, δημοσιεύουν τις 4 Κυριακές του Αυγούστου 4 κείμενα αποφοίτων του πανεπιστημίου

Η λογοτεχνία στο κυπριακό θέατρο ως σκηνοθετική επιλογή

Γράφει η δρ Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη, διδάκτωρ θεατρολογίας, φιλόλογος

Στο κυπριακό θεατρικό τοπίο την τελευταία, περίπου, εικοσαετία (2000-2020) παρουσιάζεται μια ανανεωτική τάση και μια ενδιαφέρουσα ποικιλομορφία. Πέραν των νέων προσώπων και ομάδων που εμπλουτίζουν τη θεατρική σκηνή, παρατηρούνται και νέες σκηνοθετικές προσεγγίσεις/τάσεις. Εστιάζουμε στη συχνή χρήση της λογοτεχνίας στη σκηνή. Καταγράφεται ένας αξιοπρόσεκτος αριθμός θεατρικών παραστάσεων που δεν βασίζονται αμιγώς σε θεατρικά έργα αλλά αποτελούν διασκευές πεζογραφημάτων (μυθιστορημάτων και διηγημάτων) κλασικών, κυρίως, συγγραφέων και σπανιότερα σκηνικές συνθέσεις με ποίηση. Είναι ένα φαινόμενο στο οποίο αξίζει τον κόπο να σταθούμε, αντιμετωπίζοντας τη διασκευή ως μέρος της σκηνοθετικής διαδικασίας. Από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση προκύπτει ότι παρόλο που χρησιμοποιείται, κυρίως, ο όρος διασκευή, συναντούμε, συνάμα, τους όρους μεταφορά και δραματοποίηση. Επιστημαίνεται ότι στο παρόν κείμενο χρησιμοποιούνται και οι τρεις όροι ανάλογα με την κάθε περίπτωση ξεχωριστά και την ακριβή έννοια που την αποδίδει, σύμφωνα πάντοτε με τη γνώμη της ερευνήτριας. Καταρχάς, με τον όρο «διασκευή» ενός θεατρικού έργου εννοείται ο παραγωγικός εκείνος μηχανισμός που, ύστερα από μια δεύτερη ανάγνωση-ερμηνεία ενός λογοτεχνικού (θεατρικού ή μη) έργου, καταλήγει στην παραγωγή ενός νέου θεατρικού έργου, το οποίο συνιστά αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία με δικό του συγγραφέα και δική του παρουσία στο «σώμα» της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής.[1] Διασκευή είναι η μετατροπή ενός έργου τέχνης σε μια άλλη μορφή, μέσο ή μετατόπιση σε άλλο τόπο. Σύμφωνα με την Hutcheon, η φόρμα αλλάζει κατά τη διασκευή, όμως το περιεχόμενο παραμένει. Το τι ακριβώς παραμένει και πώς μεταφέρεται το πραγματεύεται στο βιβλίο της *The theory of adaptation*. [2] Η διασκευή για τη σκηνή σχετίζεται με τη μελέτη πρωτότυπου υλικού, την ανακάλυψη σε αυτό στοιχείων που ενδιαφέρουν τον διασκευαστή και την παρουσίασή του στο κοινό μαζί με τις σκέψεις, τα συναισθήματα και γενικά τις αντιδράσεις που του προκλήθηκαν. Η διαδικασία της διασκευής αφορά είτε ένα νέο θεατρικό έργο βασισμένο σε



Perkins Hamly American

ΟΙ ΟΡΟΙ

Από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση προκύπτει ότι παρόλο που χρησιμοποιείται, κυρίως, ο όρος διασκευή, συναντούμε, συνάμα, τους όρους μεταφορά και δραματοποίηση. Επιστημαίνεται ότι στο παρόν κείμενο χρησιμοποιούνται και οι τρεις όροι ανάλογα με την κάθε περίπτωση ξεχωριστά και την ακριβή έννοια που την αποδίδει, σύμφωνα πάντοτε με τη γνώμη της ερευνήτριας

ένα προϋπάρχον δραματικό ή λογοτεχνικό κείμενο, είτε μια ανατρεπτική σκηνοθετική προσέγγιση που διαφοροποιεί ένα κλασικό έργο. Στη βάση της ερμηνείας ενός κλασικού έργου μέσα από μια σύγχρονη οπτική, υπάρχει πάντα η επιθυμία για ανανέωση. Η έννοια της διασκευής σχετίζεται άμεσα με την επικαιροποίηση, δηλαδή τη μεταφορά του πρωτότυπου κειμένου σε ένα σύγχρονο πλαίσιο. Για κάποιους, ο σύγχρονος τρόπος αντιμετώπισης των κλασικών κειμένων είναι επιβεβλημένος, δεδομένης της συνεχούς αλλαγής της κοινωνίας, όπως και της αισθητικής του κοινού. Ο διασκευαστής ενός κλασικού κειμένου για το θέατρο, έρχεται αντιμέτωπος με την πραγματικότητα της εποχής, όπου γράφτηκε το κείμενο και την πραγματικότητα της εποχής στην οποία θα παρουσιαστεί αυτό, η οποία αναγκάζει τον θεατή να χρησιμοποιήσει διαφορετικά ερμηνευτικά κριτήρια στην πρόσληψη του αρχικού κειμένου.[3] Κατά τον Πατσαλίδη, κάθε πράξη γραφής, νοήματος, συμπεριφοράς, κάθε φορά που εντάσσεται σε ένα ιστορικό περιβάλλον, εκ των πραγμάτων κάνει μέρος του αρχικού πλαισίου που τη φιλοξενούσε και πλέον ασκείται στο ελεύθερο και άπειρο παιχνίδι των σημείων, απελευθερώνοντας στην πορεία νοήματα και σημασίες εντελώς διαφορετικά από το πρωτότυπο. Από τη στιγμή που βάζουμε κάτι σε καινούριο πλαίσιο,

μοιραία το αλλάζουμε, ακόμη κι όταν προσπαθούμε να είμαστε απόλυτα πιστοί σε αυτό.[4] Επίσης, επιστημαίνεται ότι «κάθε νέα παραγωγή ενός κειμένου, κυρίως κλασικού, ακόμη κι όταν δεν το επιδιώκει, δημιουργεί (ή οφείλει να δημιουργεί) μια νέα ιστορικότητα».[5] Δηλαδή «ανανοηματοδοτεί» το παρόν ή ανανοηματοδοτείται από αυτό, ανακαλύπτει νέες πτυχές του σύγχρονου πραγματικού, απελευθερώνει τη δυνατότητα μιας νέας ερμηνείας του κόσμου και του εαυτού μας, αναεπιγράφει την πραγματικότητα.[6] Κατά τη Σιδιροπούλου, η διασκευή χρησιμεύει για να μας θυμίσει την αζεπέραστη θνησιμότητα του κλασικού και ταυτόχρονα να αξιολογήσει τον δια-ιστορικό, πάντα ρευστό πυρήνα του. Οι μεταφορές μας βοηθούν να επανεξετάσουμε το παρελθόν με μια κριτική ματιά που θα μπορούσε να αποκαλέσει κάποιος ειρωνική.[7] Όπως προτείνει ο Umberto Eco δεδομένου ότι το παρελθόν δεν μπορεί να καταστραφεί, γιατί «η καταστροφή του οδηγεί σε σιωπή», πρέπει να επανεξεταστεί: «αλλά με ειρωνεία, όχι αθώα».[8] Η δραματοποίηση πεζών, αφηγηματικών κειμένων για το θέατρο δεν έχει πάντα ευνοϊκά αποτελέσματα, γιατί μεγάλο μέρος της δράσης συμβαίνει εσωτερικά, στην ίδια την ψυχολογία των χαρακτήρων, και συχνά δυσκολεύει ουσιαστικά τη θεατρική ένταση, το βάθος, ακόμα και τη συναισθηματική εμπλοκή. Η τάση στους πιο εναλλακτικούς σκηνοθέτες να στηρίζονται υπερβολικά στην οικονομία κατά τη διασκευή ενός κλασικού έργου ενδέχεται να αφήσει αδιάφορο τον θεατή, ιδίως όταν δεν συνοδεύεται από σοβαρή εμβάθυνση στους προβληματισμούς του έργου (κοινωνικούς, υπαρξιακούς κ.ά.). Σύμφωνα με τη Σιδιροπούλου, στην υπερβολική χρήση των σκηνοθετικών ευρημάτων ελλοχεύει ο κίνδυνος ισοπέδωσης του έργου. Η διασκευή στο θέατρο μπορεί να αποτελεί μια γοητευτική διαδικασία για τους σκηνοθέτες, αλλά απαιτείται προσοχή στην αντιμετώπιση του κειμένου, ώστε αυτό να μην θυσιάζεται χάριν άσκοπων σκηνοθετικών πειραματισμών.[9] Η συζήτηση περί διασκευής παραμένει πάντοτε ανοικτή και ως εκ τούτου, δεν μπορεί κανείς να ελπίζει ότι έχει καταλήξει σε οριστικές

απαντήσεις ή ότι ανακάλυψε τη συνταγή για μια «δυνατή ανάγνωση», ενώ ο Pavis επιστημαίνεται ότι σε οποιοδήποτε σκηνοθετικό πρότζεκτ είναι χρήσιμο να «διακρίνουμε την αποδόμηση από την πρόκληση».[10] Επιπρόσθετα σε αυτό, η Σιδιροπούλου υποστηρίζει ότι το ερώτημα που παραμένει είναι πόσο έξυπνη είναι μια μεταφορά τελικά, πώς το σκηνικό, η χρονική περίοδος, η γλώσσα, η απεικόνιση χαρακτήρων και η δράση μπορούν να συντονιστούν σε νέους ρυθμούς και να οριστούν υπό νέες έννοιες, των οποίων η δύναμη να αναθεωρήσουν, να επικαιροποιήσουν και να νοηματοδοτήσουν δεν προέρχεται από την επιθυμία απλώς να σοκάρουν, ούτε από μια εφυσαστική στάση απέναντι στην πρόσληψη, αλλά δοκιμάζονται συνεχώς και το κάνουν για να προστατεύουν και να επεκτείνουν περαιτέρω τα όρια της ερμηνείας κατά την αντιμετώπιση ενός κλασικού έργου.[11] Εδώ αναφέρεται και το ερώτημα τι ακριβώς ωθεί τους καλλιτέχνες να καταφεύγουν ολοένα και περισσότερο στη μεταφορά μη θεατρικών κειμένων στη σκηνή. Οι απόψεις των μελετητών είναι ποικίλες και ενδιαφέρουσες. Σύμφωνα με τον Πατσαλίδη, το φαινόμενο αυτό σχετίζεται «με την αμφισβήτηση των εγγενών χαρακτηριστικών του είδους, ως επίσης και με την κατάρρευση των ειδολογικών διαφοροποιήσεων παραμέτρων».[12] Ο Κυριακός, σε άρθρο του, που πραγματεύεται το θέμα της διασκευής κειμένων της ελληνικής λογοτεχνίας με σκοπό την παρουσίασή τους στη σκηνή, παραθέτει τους εξής λόγους ως απάντηση στο πιο πάνω ερώτημα: «Στα σκηνικά εγχειρήματα χρειάζεται να αναγνωρίζουμε την αγάπη για λογοτεχνικά κείμενα που οδηγεί στην απόπειρα ανάδειξής τους, την ερευνητική και πειραματική διάθεση για την εύρεση νέων σκηνικών εκφραστικών τρόπων, τον έμφυτο ναρκισσισμό ηθοποιών ή σκηνοθετών που εκφράζεται μέσα από την «σκηνική πρωτοκαθεδρία» τους, την ανάγκη εξόδου από την απραξία που επιβάλλει η οικονομική δυσπραγία κατά το ανέβασμα μικρού κόστους παραγωγών (μονολογικό έργο, μικρή θεατρική αίθουσα, υποτυπώδη σκηνικά), την κρίση ρεπερτορίου, την επιθυμία για ανάδειξη της φωνής σε πολυδύναμο εκφραστικό μέσο».[13]

1. Γραμματάς & Μουδατσάκης (2008) 50.  
2. Hutcheon (2006).  
3. Sidiropoulou (2015) *Critical Stages*, Issue No 12, December.  
4. Πατσαλίδης (2013) 148.  
5. Πατσαλίδης (2013) 152.

6. Ξηροπούλου (1998) 611, Γκιβαλος (2011) 100-120.  
7. Sidiropoulou (2015) *Adaptation*, Volume 8, Issue 1, March, 34.  
8. Eco (1985) 67.  
9. Sidiropoulou (2015) *Critical Stages*, Issue No 12, December.

10. Pavis (2013) 233.  
11. Sidiropoulou (2015) *Adaptation*, Volume 8, Issue 1, March, 44.  
12. Πατσαλίδης (2000) 94.  
13. Κυριακός (2012) *Η Αυγή*, 10/3/12.

# Μεταφορά μη θεατρικών κειμένων στην

**Τ**ο γεγονός ότι η διασκευή ή η μεταφορά ενός κειμένου στις πλείστες περιπτώσεις γίνεται από τον ίδιο τον σκηνοθέτη/τιδα της παράστασης, την καθιστά αυτόματα μέρος της σκηνοθετικής διαδικασίας. Ακολουθεί ενδεικτική αναφορά τόσο συμβατικών όσο και πειραματικών σκηνοθετικών προσεγγίσεων, που αποτελούν μεταφορά μη θεατρικών κειμένων με σκοπό να διερευνηθεί η συχνότητα του φαινομένου στην κυπριακή σκηνή, οι λόγοι που οδηγούν ολοένα και περισσότερο την τελευταία εικοσαετία σε αυτή την επιλογή, καθώς και η πρόσληψη του εγχειρήματος εν γένει από την κριτική.

Η πρώτη απόπειρα μεταφοράς, που εντοπίστηκε στην εικοσαετία που μελετάται, έγινε από το Σατιρικό Θέατρο, το οποίο ανέβασε τους Άθλιους του Victor Hugo (2001), σε σκηνοθεσία Στέλιου Καυκαριδίου και διασκευή Μαριάννας Καυκαριδίου. Πρόκειται για ένα πολυπρόσωπο μυθιστόρημα με πολυεστιακή δράση, που καθιστά εξαρχής δύσκολο και απαιτητικό το κάθε εγχείρημα μεταφοράς του στη σκηνή. Τους Άθλιους επιχείρησε να ανεβάσει και ο Ανδρέας Αραούζος, παραγωγή της Alpha Square (2015) και διασκευή της Ανθής Ζαχαριάδου. Ο Αραούζος δούλεψε με την τεχνική της προβολής εικόνων, χρησιμοποίησε αφαιρετικά σκηνικά, ψηφιακά εφέ, όπου προβάλλονταν οι φοιτητικές εξεγέρσεις του Μαΐου του '68 με ταυτόχρονη συνύπαρξη πληθώρας εικόνων και πινάκων για τη δημοκρατική εξέγερση στο Παρίσι τον Ιούνιο του 1832 κατά της Μοναρχίας. Το Σατιρικό Θέατρο ανέβασε, επίσης, τη Γυναίκα της Ζάκουθος (2008), ένα εκ των δύο πεζών κειμένων που έγραψε ο ποιητής Διονύσιος Σολωμός σε δραματοποίηση και σκηνοθεσία Δέσποινας Μπεμπεδέλη. Η ομάδα Persona έκανε την εμφάνισή της στη θεατρική σκηνή της Κύπρου με την παράσταση Ορλάντο (2004), σε διασκευή και σκηνοθεσία της Λέας Μαλένη, η οποία αποτελεί μεταφορά της ομότιτλης νουβέλας της Virginia Woolf. Πρόκειται για ένα κείμενο, όπου ο ρευστός λόγος της Woolf κινείται ορμητικά, γεμάτος αναδρομές, γεγονός που καθιστά οποιαδήποτε προσπάθεια τιθάσσευσης αυτού του κόσμου εξαιρετικά δύσκολη.

Ο σκηνοθέτης Χρίστος Ζάνος επιδεικνύει ιδιαίτερη προτίμηση σε κείμενα πεζογράφων της Νέας Αθηναϊκής Σχολής (1880-1920), όπως Ιωάννη Κονδυλάκη, Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Γεώργιου Βιζυνοπούλου. Όπως δήλωσε ο ίδιος:

«Από τα μαθητικά μου χρόνια αγάπησα με πάθος δύο μεγάλους Έλληνες συγγραφείς: τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη και τον Γεώργιο Βιζυνοπούλου. Ήταν η εποχή που στα σχολεία μας καταλαβαίναμε ακόμη τη γλώσσα τους και εμένα ως παιδί, με βαθιές ρίζες στην αγροτική ζωή, με συνάρπαζαν τα θέματα των δύο συγγραφέων. Αφηγούνταν ιστορίες που μοιάζανε σχεδόν απόλυτα με τη δική μου ζωή στο χωριό μας, στο κέντρο του κάμπου της Μεσοορίας



Σατιρικό: «Η γυναίκα της Ζάκουθος», 2008. (αρχείο εφ. ΠΟΛΙΤΗΣ)

## ΟΙ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ

Ο σκηνοθέτης Χρίστος Ζάνος επιδεικνύει ιδιαίτερη προτίμηση σε κείμενα πεζογράφων της Νέας Αθηναϊκής Σχολής (1880-1920), όπως Ιωάννη Κονδυλάκη, Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Γεώργιου Βιζυνοπούλου.

[...] Ένα από τα όνειρά μου ως σκηνοθέτης ήταν να ανεβάσω στη σκηνή διηγήματα του Παπαδιαμάντη και του Βιζυνοπούλου.[14]

Ο Ζάνος διασκεύασε και σκηνοθέτησε τα μυθιστορήματα Πατούχας (2001) του Ιωάννη Κονδυλάκη και Φόνισσα (2007) του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στο Σατιρικό Θέατρο, μένοντας πιστός στα κείμενα σε μια προσπάθεια ρεαλιστικής προσέγγισης του κόσμου των συγγραφέων. Ο Ζάνος διασκεύασε και σκηνοθέτησε, επίσης, το διήγημα Το αμάρτημα της μητρός μου (2010) του Γεώργιου Βιζυνοπούλου στο Θέατρο Ένα. Πρόκειται για ένα κείμενο στο οποίο ενυπάρχουν όλα εκείνα τα δραματικά στοιχεία που συνθέτουν ένα ολοκληρωμένο θεατρικό έργο, δηλαδή ο μύθος, η περιπέτεια, οι δομημένοι χαρακτήρες, η λύση με την αναγκαία κάθαρση. Συνεπώς, το έργο είναι βαθιά εξαρτημένο από το ίδιο το εγχείρημα της θεατροποίησης του και κάθε αποτυχία αυτής ενέχει τον κίνδυνο εξαφάνισης όλης της μαγείας που το διατρέχει. Στη σκηνοτική μεταφορά έχουν χρησιμοποιηθεί, επίσης, αποσπάσματα από δύο άλλα διηγήματα του Βιζυνοπούλου, ποιήματα του ίδιου του συγγραφέα και δημοτικά τραγούδια. Το Φόνισσα επιχείρησε να μεταφέρει στη σκηνή σε δική του διασκευή και ο Σπύρος Αντωνέλλος (2017), παραγωγή της ομάδας Κράμα. Σε σημείωμά του ο σκηνοθέτης αναφέρει:

«Το «Φόνισσα» δεν μπορού να τη δω παρά μόνο κινηματογραφικά στη σκηνή ενός θεάτρου... Εικόνες, εικόνες, εικόνες που έχουν όλα εκείνα τα πένθημα αρώματα της εβδομάδας των Παθών: τη μυρωδιά

του κρίνου, της μωβ βιολέτας, του γαρύφαλου και της μυρσίνης... Την αναμονή μιας ανάστασης που δεν έρχεται, τον αγέρα της απομόνωσης σε ένα νησί που τυραννεί με την ασύλληπτη ομορφιά του. Ήχοι αργόσυρτων μυρολογιών, που πνίγονται στο λιβάνι και στη σκοτεινιά των σπιτιών, που καταδίκασαν τους κατοίκους τους σε ισόβια κάθειρξη, χωρίς να ακούγεται η αλυσιδα του ισοβίτη... και ψαλμοί πρόθεσης νεκρών κοριτσιών».[15] Με το έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη ασχολήθηκε και ο Τάκης Τζαμαργιάς σκηνοθετώντας την παράσταση Φτωχοί και Άγιοι (2008) σε μια παραγωγή της ΕΘΑΑ. Πρόκειται για πέντε διηγήματα διασκευασμένα για το θέατρο από τους Αντώνη και Κωνσταντίνου Κούφαλη: Το Χριστόψωμο, Η Σταχομαζώτριά, Η Ντελνισυφέρω, Ο Αμερικάνος, Ο Πολιτισμός εις το Χωριό και Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης. Στην προσέγγισή της, η παράσταση είχε περισσότερο αφηγηματικό χαρακτήρα. Τόσο οι διασκευαστές όσο και ο σκηνοθέτης προσπάθησαν, όσο τους ήταν δυνατόν, να μείνουν πιστοί στο κείμενο. Επίσης, ο Τζαμαργιάς σκηνοθέτησε τα μυθιστορήματα Το τρίτο στεφάνι του Κώστα Ταχτσής (2014) και Τον μεγάλο περίπατο του Πέτρου της Άλκης Ζέη στον ΘΟΚ (2016), και τα δύο σε δραματοποίηση του Σάββα Κυριακίδη. Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου, μυθιστόρημα με πολυεστιακή δράση, απευθυνόμενο τόσο σε παιδικό όσο και σε ενήλικο κοινό, ανέβηκε για δύο συνεχόμενες χρονιές στον ΘΟΚ.

## Τα μη θεατρικά κείμενα

Ο Αντρέας Χριστοδουλίδης είναι από τους σκηνοθέτες που μετέφερε και



σκηνοθέτησε μη θεατρικά κείμενα, πολλές φορές, στο Θέατρο Ένα. Μετέφερε στη σκηνή το ποίημα 9η Ιουλίου[16] (2001) του εθνικού ποιητή της Κύπρου, Βασίλη Μιχαηλίδη και το φιλοσοφικό κείμενο του Πλάτωνα Απολογία του Σωκράτη (2006). Η θεατροποίηση ενός φιλοσοφικού σύνθετου έργου αποτελεί εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα, αφού ελλοχεύει πάντοτε ο κίνδυνος να απλοποιηθούν και ενίοτε να καθούν τα πολύπλοκα φιλοσοφικά ζητήματα που θίγονται, κάτι που μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα το έργο να κάνει την ουσία και το βάθος που το χαρακτηρίζει και να παραμείνει σε μια επιφανειακή προσέγγιση. Το 2011 διασκεύασε και σκηνοθέτησε το διήγημα του Κύπριου συγγραφέα Νίκου Βραχίμη Ο Άγνωστος, το οποίο πραγματεύεται την ιστορία του Νίκου, άλλως Σέργιου, που συναντά σε ένα ονειρικό μέρος άλλες δύο διαστάσεις του εγώ του, τον Σάρλυ και τον Σύλβι. Στην παράσταση παρεμβλήθηκαν ποιήματα του Νίκου Βραχίμη, επιλεγμένα από τον Αντρέα Χριστοδουλίδη, μελοποιημένα από τον συνθέτη Σάββα Σάββα και ερμηνευμένα από την Τζούλι Τσόλα. Με τη συγκεκριμένη παράσταση ο Χριστοδουλίδης κατάφερε να κάνει γνωστό στο ευρύ κοινό το έργο του Νίκου Βραχίμη. Επιπρόσθετα, το 2014 διασκεύασε και σκηνοθέτησε δύο κλασικά μυθιστορήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, τη Φάρμα των ζώων του George Orwell για δεύτερη φορά, αφού η πρώτη ήταν το 1989, και Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέου του Oscar Wilde, καθώς και το διήγημα του Δημήτρη Καραγιάννη «Ντεφόν-Σμύρνη 1922» το 2017. Η Έφη Θεοδώρου σκηνοθέτησε τη

[14] Πρόγραμμα παράστασης Το αμάρτημα της μητρός μου, Θέατρο Ένα, Μάρτιος 2010.

[15] Σημείωμα Σπύρου Αντωνέλλου: [http://parathyro.politis.com.cy/2018/01/i-fonissa-tou-aleksandrou-paradiamanti-epi-skinis/].

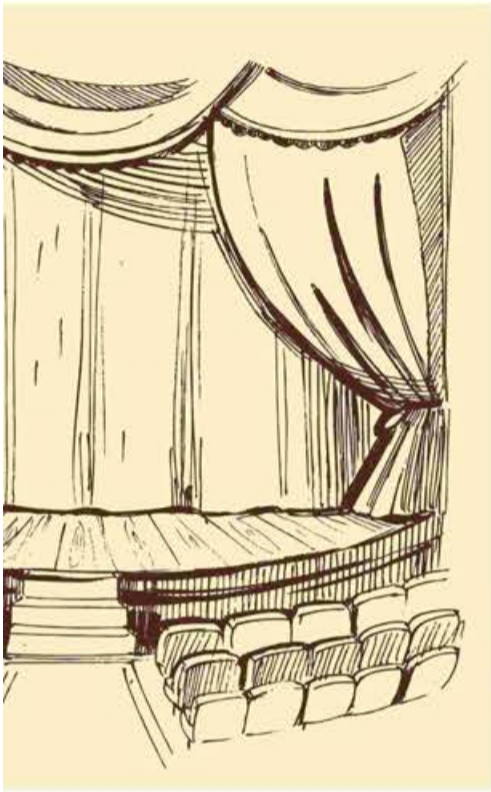
[16] Το ποίημα αποτελείται από 560 δεκαπεντασύλλαβους στίχους, αναφέρεται στον απαγχονισμό του Αρχιεπισκόπου Κύπρου Κυπριανού στις 9 Ιουλίου 1821 από τους Τούρκους και γράφτηκε στην κυπριακή διάλεκτο. Φαίνεται να γράφτηκε την περίοδο 1884-1895 και εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1911.

[17] Συνέντευξη Γιάννη Ιορδανίδη στη Μαρία Παναγιώτου, Ο Φιλελεύθερος, 25/10/2017.

[18] Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, Σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης του ΘΟΚ Το ημερολόγιο ενός τρελού (2007).

**έρευνα**

**ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΣΚΗΝΗ**



Persona: «Ορλάντο», 2004. (αρχείο εφ. ΠΟΛΙΤΗΣ)

**ΟΙ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ**

Η ομάδα Paravan Proactions επιχείρησε αρκετές φορές να μεταφέρει στη σκηνή μη θεατρικά κείμενα. Τα μέλη της ομάδας αξιοποιούν την όλη φιλοσοφία του εκάστοτε κλασικού έργου που επεξεργάζονται, ώστε να δημιουργήσουν ένα καινούργιο παραστατικό κείμενο, το οποίο αποτελεί ένα νέο σύμπαν και πηγαίνει ένα βήμα πέρα από το πρωτότυπο κείμενο

Λωξάντρα της Μαρίας Ιορδανίδου (ΘΟΚ 2015) σε δραματοποίηση Σάββα Κυριακίδη. Ένα εγχείρημα εξαιρετικής δύσκολο για κάθε σκηνοθέτιδα/τη, αφενός μεν γιατί βρίσκεται αντιμέτωπος/η με την επικυνημένη τηλεοπτική μεταφορά του έργου και κατά δεύτερον, η Λωξάντρα είναι ένα κείμενο που χαρακτηρίζει μια ολόκληρη εποχή. Μέσα από τις σελίδες της συγγραφείας παρελαύνει ένας ολόκληρος κόσμος με ποικίλους χαρακτήρες, ήχους, χρώματα, μυρωδιές, τα οποία υποδηλώνουν την εποχή και δημιουργούν στον αναγνώστη μια νοσταλγική ατμόσφαιρα. Το Θέατρο Διόνυσος ανέβασε το κλασικό μυθιστόρημα του Fedor Dostojevskij Έγκλημα και Τιμωρία (2017), σε δραματουργική μεταφορά και σκηνοθεσία Πάννη Ιορδανίδη. Σε συνέντευξή του ο σκηνοθέτης, ερωτηθείς για τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τα κλασικά κείμενα που μεταφέρει στη σκηνή, απάντησε: «τα κλασικά κείμενα, πρέπει να αντιμετωπίζονται με ένα σύγχρονο τρόπο, διότι η κοινωνία αλλάζει, όπως και η αισθητική του κοινού [...]. Αυτό που έχει σημασία είναι να βάλεις το κλασικό κείμενο να λειτουργήσει στη σύγχρονη εποχή και να μιλήσει το ίδιο στον θεατή [...]. Οι παραστάσεις με νέες προσεγγίσεις των κλασικών αποτελούν πια μια από τις θεατρικές προτεραιότητες της εποχής μας, αφού τα μεγάλα κλασικά κείμενα θέτουν ερωτήματα που επιδέχονται πολλαπλές απαντήσεις».[17] Επίσης, μεταφέρθηκε στη σκηνή το διήγημα του Nikolai Gogol Το ημερολόγιο ενός τρελού από τρεις διαφορετικούς σκηνοθέτες, τη

Μόνικα Βασιλείου, τη Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά και τον Σπύρο Χαλαλάμπους. Το 2003, η Μόνικα Βασιλείου σκηνοθέτησε το έργο του Gogol, διασκευή των Roger Coggio και Sylvie Luneau, σε μια παραγωγή του Θεάτρου Ένα. Η δεύτερη απόπειρα έγινε το 2007 από τη Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά σε μετάφραση του Κώστα Σταματίου, σε μια παραγωγή του ΘΟΚ. Στο σκηνοθετικό της σημείωμα η Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά αναφέρει ότι αυτά που τη γοήτευσαν στον Gogol είναι: «η φαινομενική αντανάκλαση της πραγματικότητας που στερείται αναταράξεις του μυαλού». Αυτά θέλησε να αποτυπώσει μέσα από την ερμηνευτική και εικαστική προσέγγιση του κειμένου. Η γοητεία της Λευκής τρέλας να αεροβατεί στο περίγραμμα του δραματικού κόσμου, να διεσδύει αμείλιχτα στα βάθη του, να ελέγχει, να υπερικεύει και ο Ποπρίστσιν να πρωταγωνιστεί».[18] Η τρίτη απόπειρα να ανέβει στη σκηνή το έργο του Gogol έγινε την ίδια χρονιά από το Θέατρο Λέξη, σε σκηνοθεσία Σπύρου Χαλαλάμπους, σε μια μεταφορά στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο: άλλη μια ενδιαφέρουσα σκηνοθετική τάση της περιόδου που εξετάζεται.

**Αντισυμβατικές προσεγγίσεις**  
Ακολουθώντας, καταγράφονται μεταφορές μη θεατρικών κειμένων που αποτελούν πιο πειραματικές, αντισυμβατικές προσεγγίσεις, ιδεολογικές και αισθητικές. Η ομάδα Paravan Proactions επιχείρησε αρκετές φορές να μεταφέρει στη σκηνή μη θεατρικά κείμενα. Τα μέλη

της ομάδας αξιοποιούν την όλη φιλοσοφία του εκάστοτε κλασικού έργου που επεξεργάζονται, ώστε να δημιουργήσουν ένα καινούργιο παραστατικό κείμενο, το οποίο αποτελεί ένα νέο σύμπαν και πηγαίνει ένα βήμα πέρα από το πρωτότυπο κείμενο. Η ομάδα έκανε την εμφάνισή της στην κυπριακή σκηνή με την παράσταση Zoo (2007), βασισμένη στο μυθιστόρημα του George Orwell Η φάρμα των ζώων. Για τη δημιουργία του κειμένου και των χαρακτήρων χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από το βιβλίο του Orwell, καθώς και άρθρα από εφημερίδες και στοιχεία από μια ομιλία του πρώην προέδρου των ΗΠΑ George Bush. Ανέβασαν, επίσης, Το Παλτό (2013), βασισμένο στο ομότιτλο διήγημα του Nikolai Gogol και σκηνοθετημένο συλλογικά (Μελίτα Κούτα, Διομήδης Κουφτερός, Φώτης Νικολάου, Χάρης Καυκαρίδης, Νεκτάριος Θεοδώρου, Μάριος Μεττής, Ελένη Σιδερά). Το κείμενο της παράστασης βασίστηκε κυρίως στο κείμενο του Gogol, εμπλουτισμένο με αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών και της ομάδας σκηνοθεσίας. Συνεπώς, θα λέγαμε ότι το παραστασιακό κείμενο των προαναφερθέντων παραστάσεων συντίθεται από πολλές «γραφές». Είναι, δηλαδή, ένας χώρος με πολλές διαστάσεις, όπου παρατηρείται ένα πάντρεμα και μια αμφισβήτηση ειδών και υλικού από διαφορετικά πεδία του πολιτισμού. Σύμφωνα με τον Roland Barthes, το κείμενο δεν μπορεί να εγκλωβιστεί μέσα σε μια ιεράρχηση, ούτε καν σε ένα απλό κατακερματισμό των ειδών. Αυτό που το συγκροτεί είναι η ανατρεπτική του δύναμη απέναντι στις παλιές ταξινομήσεις. Αν το κείμενο θέτει προβλήματα

ταξινόμησης (αυτό είναι, άλλωστε, μια από τις «κοινωνικές» λειτουργίες του), είναι γιατί εξυμνοεί πάντα μια ορισμένη εμπειρία του ορίου.[19] Το φαινόμενο, όπου ένα κείμενο συγκροτείται ως μωσαϊκό παραθεμάτων αποδίδεται με τον όρο «διακειμενικότητα», η οποία μαζί με την άρση των ειδολογικών συνόρων αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας αισθητικής, αν και προϋπήρξε αυτής. Καταγράφονται, επίσης, δύο παραστάσεις του ΘΟΚ: η Διαβολιάδα (2012), βασισμένη στο διήγημα του Bulgakov Michail και σκηνοθετημένη από την Αθηνά Κάσιου και Τα ψέματα που λένε πάντα την αλήθεια (2014), βασισμένη σε ποιήματα Κυπρίων ποιητών του 20ού και 21ου αιώνα σε σκηνοθεσία και δραματουργική επεξεργασία Άδωνι Φλωρίδη. Η Μαγδαλένα Ζήρα σκηνοθέτησε την παράσταση Φορτουνάτος (2015),[20] βασισμένη στο ομότιτλο γερμανικό μυθιστόρημα της αναγεννησιακής λογοτεχνίας, που εκδόθηκε το 1509 στο Augsburg και σε αυτό πρωταγωνιστεί ένας Κύπριος ταξιδιώτης από την Αμμόκωστο, ο Φορτουνάτος. Μεταξύ παραμυθιού και πρώιμου μυθιστορήματος, αποτελεί αφήγηση με περιπέτειες, ταξίδια σε ολόκληρο τον τότε γνωστό κόσμο, μεταφυσικά στοιχεία και έντονο κοινωνικό-πολιτικό σχόλιο. Η ραχοκοκαλιά του έργου είναι κυρίως αφηγηματική, με διαλογικά μέρη. Η σκηνοθετική προσέγγιση, εμπνευσμένη από το κείμενο και την εποχή του, παίρνει στοιχεία από τα λαϊκά δράματα της Αναγέννησης, από το θεατρικό μπουλουκι, τον περιπλανώμενο θίασο, από την Commedia dell'Arte.[21]

Η ομάδα One/Off ανέβασε την παράσταση Madame B.[22] (2009), σε δραματουργική επεξεργασία και σκηνοθεσία της Μαρίας Κυριάκου. Πρόκειται για μια ελεύθερη διασκευή του μυθιστορήματος Madame Bovary του Gustave Flaubert, που στόχευε στην αντιπαράθεση των ανησυχιών και προβληματισμών της κλασικής πρωϊδας με αυτούς μιας σύγχρονης γυναίκας, και στην προβολή, μέσω της διαχρονικής αυτής αλληλεπίδρασης, της διαφοροποίησης των εννοιών που ορίζουν την κοινωνική πραγματικότητα. Η Μαρία Κυριάκου σκηνοθέτησε, επίσης, την παράσταση Αναγέλαστα: λογιών λογιών γενναίτζες (2018), βασισμένη σε δεκαπέντε ποιήματα της ομότιτλης ποιητικής συλλογής της Στέλλας Βοσκαρίδου Οικονόμου.[23] Η προσέγγιση της Κυριάκου παρουσιάζει επιδράσεις από το παράλογο του Μπέκετ, και συγκεκριμένα τους έγκλειστους χαρακτήρες του. Ο Κώστας Σιλβέστρος σκηνοθέτησε τον Μικρό πρίγκιπα (2019) σε θεατρική προσαρμογή Ανδρέα Νικολαΐδη. Πρόκειται για μια μεταφορά του μυθιστορήματος του Antoine de Saint-Exupéry, που απευθύνεται τόσο σε παιδικό όσο και σε ενήλικο κοινό.

[19] Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σ.153.  
[20] Συνέντευξη Μαγδαλένας Ζήρα στη γράφουσα (30/1/2017).  
[21] Συνέντευξη Μαγδαλένας Ζήρα στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/1/2017).

[22] Συνέντευξη Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016). Απόσπασμα από την παράσταση: <https://youtu.be/xcLP2NqYrVc>  
[23] Στέλλα Βοσκαρίδου-Οικονόμου, *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γενναίτζες*, Τεχνοδρόμιον, 2013.

04/42

Πολίτης της Κυριακής 6 Αυγούστου 2023

## έρευνα



Paravan Proactions: Zoo, 2007. (αρχείο ομάδας)



ΘΟΚ: Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου, 2016. (φωτό: αρχείο ΘΟΚ)



Κώστας Σιλβέστρος: Μικρός πρίγκιπας, 2019. (αρχείο εφ. ΠΟΛΙΤΗΣ)



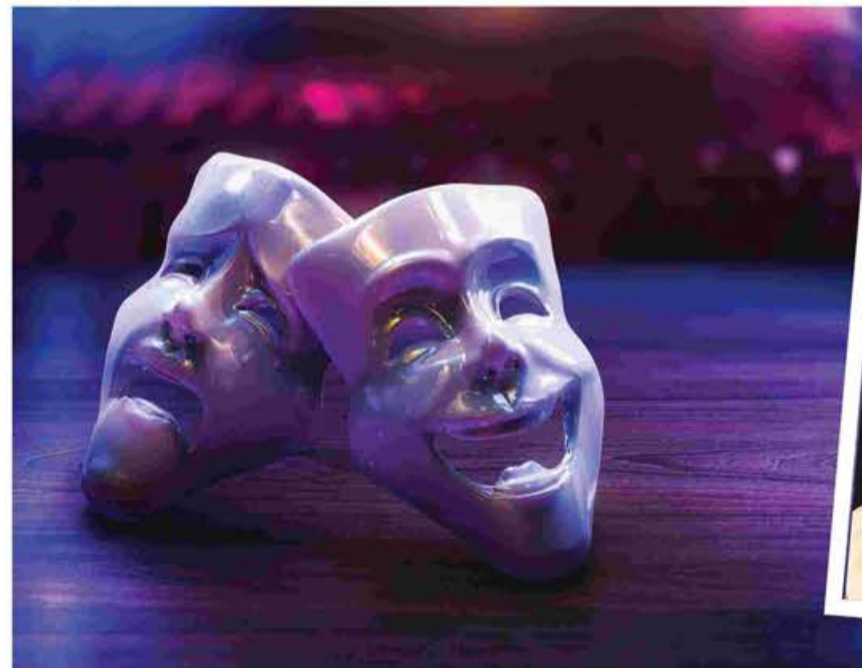
Thomas Rowlandson, metmuseum



Φανταστικό θέατρο: Φορτουνάτος. (φωτογραφία: Σωκράτης Σωκράτους)

## Συμπεράσματα

Καταληκτικά, θα λέγαμε ότι κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα συναντάται συχνά το φαινόμενο της μεταφοράς μη θεατρικών κειμένων (πεζογραφημάτων και ποιημάτων) στην κυπριακή σκηνή, προερχομένων τόσο από την ελληνική όσο κι από την ξένη λογοτεχνία. Σχεδόν σε ολόκληρο το χρονικό εύρος της εικοσαετίας παρατηρούμε τέτοιες απόπειρες και μάλιστα κάποιες χρονιές ανεβαίνουν ακόμη και τρεις παραγωγές που αφορούν διασκευές. Σκηνοθέτες/τιδες από την Κύπρο και την Ελλάδα ανέβασαν, στις πλείστες περιπτώσεις σε δική τους διασκευή, κλασικά λογοτεχνικά κείμενα, έχοντας συχνά να αντιμετωπίσουν την πρόκληση ότι πολλά από αυτά τα κείμενα είτε διασκευάστηκαν για τον κινηματογράφο όπως οι Άθλιοι, Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ, Έγκλημα και τιμωρία, είτε έγιναν σενάρια για επιτυχημένες τηλεοπτικές σειρές, όπως η Λωξάντρα και Το τρίτο στεφάνι. Επανειλημμένα, σκηνοθέτες όπως ο Χρίστος Ζάνος και ο Αντρέας Χριστοδουλίδης επιχειρούν να αναμετρηθούν με μη θεατρικά κείμενα, δημιουργώντας, μάλιστα, δικές τους διασκευές. Από το σύνολο των παραστάσεων που κατέστη δυνατόν να μελετηθούν για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, διαπιστώνεται ότι άλλες προσεγγίστηκαν πιο συμβατικά ακολουθώντας μια ρεαλιστική αισθητική και επιχειρώντας να αποδώσουν το πνεύμα της εποχής του έργου, κυρίως, μέσω του σκηνογραφικού και ενδυματολογικού κώδικα, αλλά ταυτόχρονα με διάθεση ανανεώσης, αποφεύγοντας τους κινδύνους μιας μουσειακής αναπαράστασης, ενώ άλλες ακολούθησαν πιο σύγχρονες και



πειραματικές φόρμες. Λαμβάνοντας υπόψη τις κριτικές που γράφτηκαν για τις παραστάσεις διαπιστώνεται ότι αρκετές από αυτές τις μεταφορές θεωρήθηκαν επιτυχημένες τόσο ως προς τη διασκευή όσο και τη σκηνοθετική προσέγγιση, γιατί κατάφεραν να μεταφέρουν στη σκηνή το πνεύμα των έργων, αν μιλάμε για μια δραματική προσέγγιση, ή γιατί κατάφεραν να ξεπεράσουν το πνεύμα των κλασικού έργου δημιουργώντας ένα καινούργιο σύμπαν στη βάση του κλασικού, αν μιλάμε για μια πιο πειραματική προσέγγιση. Κάποιες όμως δεν έτυχαν κοινής αποδοχής και οι απόψεις της κριτικής διίστανται. Σχεδόν σε

όλες τις περιπτώσεις των κριτικών επισημαίνεται ότι το εγχείρημα της μεταφοράς ενός μη θεατρικού κειμένου στη σκηνή θεωρείται δύσκολο και για κάποια έργα σχεδόν αδύνατο και εξαρχής, καταδικασμένο λόγω της πολυπλοκότητας της δομής των κειμένων και της ποικιλίας των θεμάτων που περιλαμβάνουν, γεγονός που δυσκολεύει πολύ το έργο ενός/μιας σκηνοθέτη/τιδας. Κλείνοντας, θα λέγαμε ότι η στροφή των καλλιτεχνών, όλο και περισσότερο, προς μη θεατρικά κείμενα, αποτελεί φαινόμενο και σκηνοθετική τάση των αρχών του αιώνα μας. Τόσο μέσα από τις συνεντεύξεις των σκηνοθετών και τα σκηνοθετικά σημειώματα, όσο

και από την ανάλυση των ίδιων των παραστάσεων, όπου ήταν δυνατόν, διαπιστώνουμε ότι κάποιοι σκηνοθέτες, επιλέγουν να μεταφέρουν στη σκηνή ένα μη θεατρικό κείμενο εξαιτίας της αγάπης τους για τα ίδια τα κείμενα, άλλοι, που παρουσιάζουν μια πιο πειραματική διάθεση, αναζητούν νέους σκηνικούς εκφραστικούς τρόπους και επιθυμούν να αναδείξουν τη φωνή των κλασικών έργων σε πολυδύναμο εκφραστικό μέσο, ίσως και κάποιοι να αναζητούν τη «σκηνική πρωτοκαθεδρία».[24] Τέλος, το εγχείρημα της ενασχόλησης ενός/μιας σκηνοθέτη/τιδας με ένα μη θεατρικό κείμενο σχετίζεται «με την αμφισβήτηση των εγγενών

χαρακτηριστικών του είδους, ως επίσης και με την κατάρρευση των ειδολογικών διαφοροποιητικών παραμέτρων».[25] ενισχύοντας έτσι την υβριδικότητα και την πολυμορφία που τείνουν να χαρακτηρίζουν τον πολιτισμό και τις τέχνες όλο και περισσότερο στην εποχή της παγκοσμιοποίησης.

Το κείμενο προέρχεται από το κεφάλαιο «Η λογοτεχνία στο κυπριακό θέατρο ως σκηνοθετική επιλογή» του βιβλίου της γράφουσας Η σκηνοθεσία στην Κύπρο κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα. Δραματικό, μεταδραματικό θέατρο και ζητήματα ταυτότητας, εκδόσεις OTAN, Αθήνα, 2022.



Το βιβλίο της δρος Μαρίας Αθανασίου-Τάκη.

[24] Κυριακός (2012) Η Αυγή, 10/3/12.

[25] Πατσαλίδης (2000) 94.