

## BOOK REVIEW

**Ώς Ναυάγια αὶ λέξεις... Η  
πρόσληψη του έργου του  
Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στον  
κινηματογράφο, στο θέατρο και  
στην τηλεόραση  
του Κωνσταντίνου Κυριακού  
Αθήνα: Αιγόκερως, 2019**

**Ζωή Βερβεροπούλου**

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Ανάμεσα στους μετρημένους Έλληνες συγγραφείς που συγκεντρώνουν διαχρονικά και σε τέτοιο βαθμό το ενδιαφέρον των μελετητών, ώστε να δικαιολογούν τη σύσταση εξειδικευμένου ακαδημαϊκού πεδίου με τους ίδιους ως αποκλειστικό ερευνητικό αντικείμενο, συγκαταλέγεται σίγουρα ο Παπαδιαμάντης. Μπορούμε, επομένως, να μιλήσουμε για «Παπαδιαμαντικές Σπουδές» με τη σύγχρονη έννοια των 'Studies' και με το ίδιο πνεύμα που ο Shakespeare ή ο Montaigne αποτελούν διεθνώς αναγνωρισμένες επιστημονικές περιοχές με πλούσια θεωρητική βιβλιογραφία, όπως καταδηλώνει και η σχετική ορολογία (Shakespeare Studies, Études Montaignistes).

Σε αυτόν λοιπόν τον ήδη ευρύ βιότοπο που συνθέτουν οι ποικίλες παπαδιαμαντικές μελέτες έρχεται τώρα να προστεθεί η μονογραφία του Κωνσταντίνου Κυριακού *Ώς Ναυάγια αὶ Λέξεις... Η Πρόσληψη του Έργου του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στον Κινηματογράφο, στο Θέατρο και στην Τηλεόραση* (2019), επιβεβαιώνοντας την ανεξάντλητη δυναμική ενός έργου του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που εν προκειμένω αναγονιμοποιείται χάρη στη διασταύρωσή του με άλλα γνωστικά αντικείμενα.

Πράγματι, έχουμε ενώπιόν μας μια μελέτη με έντονο διεπιστημονικό πρόσημο, η οποία, μολονότι κατά βάση φιλολογική, καταφέρνει να συνδέσει τη λογοτεχνική πρώτη ύλη της ταυτόχρονα με τις Κινηματογραφικές, τις Τηλεοπτικές και τις Θεατρικές Σπουδές, μέσω της πυρηνικής έννοιας της διασκευής/απόδοσης και των σχετικών θεωριών (Adaptation Studies).

Δεν είναι βέβαια η πρώτη φορά που ο Κυριακός, Αναπληρωτής Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, ασχολείται με ζητήματα διασκευής και διακαλλιτεχνικών σχέσεων (λογοτεχνία-κινηματογράφος, λογοτεχνία-θέατρο, θέατρο-κινηματογράφος). Το πιστοποιούν τόσο ορισμένες πρότερες ερευνητικές δημοσιεύσεις του, όσο και η αρθρογραφία του σε εφημεριδικά ένθετα βιβλίου, που αναλύουν διάφορες όψεις του θέματος, μαρτυρώντας μια επίμονη και δημιουργική επιστημονική αναζήτηση. Σταθμό σε αυτήν αποτελεί το συγκεκριμένο βιβλίο, όπου επιχειρείται πλέον μια συνολική και συστηματοποιημένη εξέταση-σύγκριση των μεταγραφικών διεργασιών, ανάλογα με το μέσο (μεγάλη οθόνη, μικρή οθόνη, σκηνή) και τους αφηγηματικούς τρόπους που αυτό ευνοεί ή επιτρέπει, πάντα με κοινό άξονα την παπαδιαμαντική πεζογραφία.

Στη λογική αυτή βασίζεται και η διμερής δομή της μελέτης: το πρώτο μέρος έχει τίτλο «Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών εικόνων» και εστιάζει στην οθονική πρόσληψη του συγγραφέα από το 1965 μέχρι το 2018· το δεύτερο επιγράφεται «Ο Παπαδιαμάντης και η σύγχρονη ελληνική σκηνή» και ανατέμνει τους κώδικες θεατρικής απόδοσης της παπαδιαμαντικής πεζογραφίας, με δείγματα που καλύπτουν την περίοδο από τη δεκαετία του '90 μέχρι και το 2019<sup>1</sup>. Υπάρχει όμως και μια συνοδευτική, ιδιαίτερα κατατοπιστική, τρίτη ενότητα, που τιτλοφορείται «Επίμετρα» και αποτυπώνει όλο το χρονικό εύρος και τον τεκμηριωτικό μόχθο της έρευνας. Περιλαμβάνει α) φιλμογραφική λίστα (στην οποία εντάσσονται και οι τηλεοπτικές παραγωγές) όπου παρατίθενται οι συντελεστές, αλλά και επιμέρους επιστημονικές και μιντιακές πηγές χωριστά για κάθε ταινία, β) αναλυτική παραστασιογραφία οργανωμένη σε ενότητες, επίσης με τους συντελεστές και με πηγές για την εκάστοτε παράσταση (συνεντεύξεις, κριτικές, θεατρικά προγράμματα), καθώς και γ) μια ενδεικτική λίστα με ραδιοφωνικές παραγωγές, χρήσιμη προσθήκη για την καλύτερη εποπτεία του θέματος, παρόλο που ο ραδιοφωνικός Παπαδιαμάντης δεν αποτελεί αντικείμενο

---

<sup>1</sup> Το «φρέσκο» και ενημερωμένο corpus είναι ένα από τα βασικά προτερήματα της μελέτης. Παραμένει βέβαια διαρκώς in progress, αφού στο μεταξύ, μέσα στο 2019, μόνο στη Θεσσαλονίκη παρουσιάστηκαν άλλες δυο εκδοχές της *Φόνισσας*: μια από την Πειραματική Σκηνή της Τέχνης σε σκηνοθεσία Πάνου Δεληνικόπουλου (προσαρμογή κειμένου Νικηφόρος Παπανδρέου, Πάνος Δεληνικόπουλος, ο θίασος) και μια δεύτερη από το Θέατρο του Άλλοτε, σε διασκευή-σκηνοθεσία της Βαρβάρας Δουμανίδου.

της εν λόγω μονογραφίας. Ακολουθούν πίνακες με τα διασκευασμένα μυθιστορήματα και διηγήματα του συγγραφέα, πίνακες ταινιών, τηλεοπτικών θεαμάτων και παραστάσεων, ευρητήρια και, βέβαια, η βιβλιογραφική λίστα, που φέρει τον χαρακτηρισμό «επιλεκτική». Η χρήση του όρου σχετίζεται άμεσα με την οπτική και τους στόχους του βιβλίου: ο Κυριακός σταχυολογεί συνειδητά μόνο ό,τι του χρειάζεται από την παπαδιαμαντική βιβλιογραφία, καθώς η μελετητική εστίαση δεν είναι στον συγγραφέα, αλλά στην προσαρμογή και την προσαρμοστικότητα του έργου του σε αισθητικές και τεχνολογικές απαιτήσεις άλλων τεχνών και μέσων. Εξ ου και, εκτός από τα δημοσιεύματα που αφορούν τον Παπαδιαμάντη, παρατίθενται (επιλεκτικά πάντα) μελέτες βάσης για το θέατρο, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και την προβληματική τής διασκευής, που παρέχουν την απαραίτητη θεωρητική πλαισίωση για την προσέγγιση του θέματος.

Δεν κάνει βέβαια ο ερευνητής καθαρή θεωρία της διασκευής, ούτε και είναι αυτή η πρόθεσή του. Μας δείχνει όμως ότι τη γνωρίζει και τη λαβαίνει υπόψη του, αφού την αξιοποιεί διακριτικά ως εισαγωγικό υπόβαθρο και στα δυο μέρη της μελέτης του, τόσο όσο του χρειάζεται για να ενισχύσει την προβληματική του και χωρίς να επιμένει στην ειδική ορολογία (ενδεικτικά, σσ. 11, 21-25, 105-107, 112-113). Αναφέρεται δηλαδή στα ζητήματα πιστότητας και αυθεντικότητας που, κατά τη διασημειωτική μεταφορά, καθορίζουν τη σχέση μεταξύ λογοτεχνικού πρωτοτύπου και κινηματογραφικού-θεατρικού προϊόντος, περισσότερο όμως στέκεται στους αφηγηματικούς μετασχηματισμούς που επιτάσσουν οι διασκευές, προσθέτοντας γι' αυτό τον λόγο στην μεθοδολογική σκευή του και έννοιες της αφηγηματολογίας.

Όμως, ως ιστορικός του θεάτρου και του Ελληνικού κινηματογράφου (αυτό είναι και το ακαδημαϊκό, γνωστικό αντικείμενό του), ο Κυριακός στέκεται επίσης στη διαμεσική διαχείριση των στοιχείων που παραδοσιακά συνδέθηκαν με την παπαδιαμαντική πεζογραφία, όπως η ορθοδοξία, η ελληνικότητα και οι ηθογραφικές/νοσταλγικές όψεις του παρελθόντος, τις οποίες εύστοχα αντικρίζει υπό το φως του όρου 'heritage film'. Γνώστης της πρότερης βιβλιογραφίας και με αναφορές σε μεταγραφικά δείγματα που είτε αναπαράγουν στερεοτυπικές και φολκλορικές προσεγγίσεις του συγγραφέα – στα στενά όρια μιας εθνικής και παιδαγωγικής αντιμετώπισης – είτε αναθεωρούν και εκσυγχρονίζουν το κείμενο-πηγή, υιοθετώντας μια πιο κριτική ματιά απέναντι στο περίφημο «ιδεολόγημα της ελληνικότητας», ο μελετητής σχολιάζει και το πολιτισμικό-ιδεολογικό στίγμα των ευρημάτων του, συνυπολογίζοντας τις τάσεις, τις χρονικότητες και τις πολιτικές περιστάσεις που καθόρισαν το είδος των παραγωγών (π.χ. δικτατορία, μεταπολίτευση, σύγχρονη εποχή, μεταμοντέρνες επιδράσεις). Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, ότι και οι απαρχές της ελληνικής τηλεμυθοπλασίας σηματοδοτήθηκαν από τα παπαδιαμαντικά *Χριστούγεννα του Τεμπέλη*: πρόκειται για το πρώτο

δραματοποιημένο πρόγραμμα που σκηνοθέτησε το 1970 για το τότε ΕΙΡΤ ο Σταμάτης Χονδρογιάννης, σε μια πρώιμη απόπειρα του είδους που αποκαλούμε «τηλεοπτικό θέατρο», η οποία και θα απογειωθεί αργότερα με το θρυλικό «Θέατρο της Δευτέρας».

Με αφετηρία τους ανωτέρω πυρηνικούς προβληματισμούς, ο μελετητής προχωρά σε μια σειρά φιλικών και παραστασιολογικών αναλύσεων, οι οποίες παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον. Αποδεικτικά ντοκουμέντα πρόσληψης, τούτες σχολιάζουν με λεπτομέρεια το σκηνοθετικό και υποκριτικό προφίλ συγκεκριμένων σημαντικών διασκευών, στοιχειοθετώντας, στην ουσία, γλαφυρές μικρο-σπουδές ερμηνείας στην πιο εφαρμοσμένη εκδοχή τους. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά.

Στο πρώτο μέρος του βιβλίου, ανάμεσα στα 81 συνολικά έργα του Παπαδιαμάντη που έχουν διασκευαστεί μέχρι σήμερα για τον κινηματογράφο, τη σκηνή, την τηλεόραση και το ραδιόφωνο, ο Κυριακός επισημαίνει την ξεχωριστή προτίμηση των κινηματογραφιστών για τη *Φόνισσα*, τη *Νοσταλγό* και τα διηγήματα *Έρωσ-Ήρωσ* και *Όνειρο στο Κύμα*, καθώς και το αυξανόμενο ενδιαφέρον τους για τον συγγραφέα από το τέλος της δεκαετίας του '90 και μετά. Τυπολογικά, οι φιλικές μεταγραφές ταξινομούνται ως εξής: μπορεί να αφορούν ένα και μόνο παπαδιαμαντικό πεζογράφημα, να είναι συνθέσεις διηγημάτων, να συνυπάρχουν με διηγήματα άλλων συγγραφέων, να αποτελούν ελεύθερες μεταφορές που εμπνέονται από τους παπαδιαμαντικούς κόσμους ή να δραματοποιούν περιόδους από τον βίο του συγγραφέα, με τον ίδιο ως μυθοπλαστικό χαρακτήρα.

Ανάμεσα στις διασκευαστικές στρατηγικές που σχολιάζει ο Κυριακός, βρίσκουμε τη συχνή αξιοποίηση (και) ερασιτεχνών ηθοποιών, την παρουσία και τον τύπο του αφηγητή (εξωδιηγητικός, ενδοδιηγητικός, ομοδιηγητικός), καθώς και τις εναλλαγές πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης αφήγησης. Εξετάζονται επίσης οι χωροχρόνοι της πλοκής, οι τεχνικές εικονοποίησης κλίματος και χαρακτήρων μέσα από τα κατάλληλα πλάνα και την ανάλογη φωτογραφία, καθώς και οι προσπάθειες διατήρησης της αμαλαματικής γλώσσας του Παπαδιαμάντη, σε συνδυασμό με τα μουσικά θέματα και τα ηχοτοπία με φυσικούς θορύβους, ως στοιχεία που συγκαθορίζουν τη φυσιογνωμία της εκάστοτε ταινίας.

Δύο δείγματα μοιάζει να θεωρεί ορόσημα στη μεταποιητική, παπαδιαμαντική ταινιογραφία ο μελετητής, τη *Φόνισσα* του Κώστα Φέρρη (1974) για την καινοτομική αισθητική της, και την τηλεταινία *Καλή σου Νύκτα κυρ' Αλέξανδρε...* του Γιάννη Σμαραγδή (1981) για τον αφηγηματικό μοντερνισμό της. Τους αφιερώνει μάλιστα εκτενές, χωριστό κεφάλαιο (σσ. 56-74), με παρατηρήσεις

ζωντανές και λεπτομερείς, που αποκαλύπτουν τον μελετητή ως προσηλωμένο θεατή:

Οι στιγμές της δημιουργίας αποδίδονται με μανική διάθεση συγγραφής, βαθύ συλλογισμό, απλανή βλέμματα, ανασήκωμα φρυδιών (...), σφούγγισμα ιδρώτα, αίσθημα κόπωσης με γεμμένο κεφάλι, κυρτή στάση σώματος, χέρια στα γόνατα (σ. 70-71).

Το ανωτέρω απόσπασμα αφορά την υποκριτική τεχνική του Βασίλη Διαμαντόπουλου, που υποδύθηκε τον Παπαδιαμάντη στην ταινία του Σμαραγδή και θεωρείται από τον Κυριακό ένας από τους ηθοποιούς, οι οποίοι καθόρισαν με την ποιότητα της παρουσίας και τις ιδιοσυγκρασιακές ιδιαιτερότητές τους το νόημα και την αισθητική των ταινιών όπου πρωταγωνίστησαν. Στο σχετικό υποκεφάλαιο για το ειδικό βάρος όσων υποδύθηκαν κεντρικούς ρόλους (ήρωες, αφηγητές, Παπαδιαμάντης) στην παπαδιαμαντική κινηματογραφία, ο μελετητής μνημονεύει (μεταξύ άλλων) τις ερμηνείες των Αντιγόνης Βαλάκου και Αλέκου Αλεξανδράκη στον *Μετανάστη* (Μάτσας, 1965), της Μαρίας Αλκαίου (Φραγκογιαννού) και του Μάνου Κατράκη (Αφηγητής) στη *Φόνισσα* του Φέρρη, του Αλέξη Δαμιανού (Αφηγητής) στα *Ρόδινα Ακρογιάλια* (Χατζής, 1998), αλλά και της Μαρίας Κεχαγιόγλου στην ελεύθερη διασκευή της *Νοσταλγού* με τίτλο *Κι αν Φύγω... θα Ξανάρθω* της Δώρας Μασκλαβάνου (2005).

Ακολουθώντας, σε μια προσπάθεια ταξινομητικής ομαδοποίησης των παραδειγμάτων και των ευρημάτων του, ο Κυριακός αναλύει τους σκηνοθετικούς και σεναριακούς χειρισμούς στις συνθέσεις διηγημάτων του Παπαδιαμάντη, με βάση τις ταινίες *Γωνιά του Παραδείσου* (Βουδούρη, 1998), *Υποβρύχιος Έρωτας* (Σολδάτος, 2007) και *Ο Αρσιβαρίστας και ο Άγγελος* (Αλεξανδράκη, 2008), ενώ *Τα Ρόδινα Ακρογιάλια* του Χατζή (1998), *Η Νοσταλγός* της Ελένης Αλεξανδράκη (2004) και το *Κι αν Φύγω... θα Ξανάρθω* (2005) της Μασκλαβάνου εξετάζονται ως αντιπροσωπευτικές κινηματογραφικές αποδόσεις των μυστηριακών και ηθογραφικών κόσμων του συγγραφέα.

Η τηλεοπτική φωνή του Παπαδιαμάντη προσεγγίζεται στο ομότιτλο κεφάλαιο, όπου ορθά υπογραμμίζεται η τεχνολογική διάσταση του μέσου και οι συνέπειές της στην αφηγηματική δομή και την αισθητική του τελικού οπτικού προϊόντος. Το συγκεκριμένο στοιχείο συνεκτιμάται από τον μελετητή κυρίως για τις σηριαλικές εκδοχές των παπαδιαμαντικών έργων, ειδικά όμως η τηλεταινία του Σμαραγδή αντιμετωπίζεται ως εξαιρετικό δείγμα και αναλύεται με κινηματογραφικούς μάλλον παρά με τηλεοπτικούς όρους, οι οποίοι θα την συνέδεαν ενδεχομένως με τις ποιότητες της μαζικής, οικιακής μετάδοσης-κατανάλωσης.

Πρώιμο αλλά εμβληματικό σταθμό στην πρόσληψη του συγγραφέα από τη μικρή οθόνη αποτελούν, υπενθυμίζει ο Κυριακός, τα σήριαλ *Οι έμποροι των εθνών* (σκηνοθεσία Κώστας Φέρρης και Δημήτρης Ποντίκας, ΕΙΡΤ, 1973) και *Η γυφτοπούλα* (διασκευή-σκηνοθεσία Πάυλος Μάτεσις, ΥΕΝΕΔ, 1974), σηματοδοτώντας τη δημοφιλή, από τη δεκαετία του '70 και μετά, τάση για σειρές συνεχείας, με βάση το έργο καθιερωμένων πεζογράφων όπως ο Καζαντζάκης, ο Βενέζης, ο Καραγάτσης κ.ά. Με επιλεγμένες αναφορές στην πρότερη, σχετική βιβλιογραφία και χρήσιμο και για την ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης, το κεφάλαιο αυτό (σσ. 42-55) θίγει εν τάχει πολλά από τα ζητήματα των τηλεπροσαρμογών, όπως π.χ. τη συγκριτική ιεράρχηση λογοτεχνίας, κινηματογράφου και μικρής οθόνης, τις λεπτές ισορροπίες μεταξύ λογοτεχνίας και μιντιακής ψυχαγωγίας, τις «θεατρογενείς τηλεοπτικές προδιαγραφές» (σ. 49). Αρκετές μάλιστα από τις παρατηρήσεις και πληροφορίες που τοποθετούνται στις σημειώσεις, θα άξιζε, πιστεύουμε, να αναπτυχθούν και να συμπεριληφθούν στο κυρίως κείμενο της μελέτης.

Από τη φιλική στην παραστασιακή υποδοχή του Παπαδιαμάντη μετατοπίζεται ο ερευνητικός άξονας στο δεύτερο μέρος του βιβλίου. Ως ευρύτερο πλαίσιο μελέτης αναδεικνύονται οι πολύκλωνες σχέσεις λογοτεχνίας και θεάτρου, ενώ τονίζεται και η συχνότητα του φαινομένου των διασκευών στις ελληνικές σκηνές. Από την πρακτική των αναλογιών, τις ασκητικά απαγγελτικές και μονολογικές εκδοχές μέχρι την πλήρη επανεγγραφή με δραματικούς πλέον κώδικες, ο Κυριακός ανθολογεί διάφορες καλλιτεχνικές «απαντήσεις» στο εσαεί ανοιχτό, δημιουργικό ερώτημα «πώς παίζεται η λογοτεχνία» (σ. 110). Ένα βασικό δίπολο φαίνεται πάντως να αναδύεται μέσα από τις ποικίλες προσεγγίσεις: Από τη μια πλευρά αναγνωρίζεται η (νέο ή μετα)ηθογραφική προσέγγιση που μιλά για τη «χαμένη ελληνικότητα του θεάτρου» και από την άλλη, σε μεταμοντέρνες περφόρμανς (μίξη μουσικής και θεάτρου ως σύγχρονο μουσικό θέατρο) προκρίνεται η «εωσφορική» ντοστογιεφσκική ατμόσφαιρα και αναπτύσσεται ένας διάλογος ανάμεσα στον Παπαδιαμάντη και το σήμερα (σ. 108).

Συνοψίζοντας την κεντρική προβληματική της δραματοποίησης αφηγηματικών κειμένων και τις θεωρητικές συζητήσεις περί εγγενούς ή μη θεατρικότητάς τους, με συνεχείς, διαφωτιστικές αναγωγές σε σκηνικά παραδείγματα και πάντα σε διάλογο με την ομόθεμη βιβλιογραφία, την κριτική, αλλά και τις σκηνοθετικές τοποθετήσεις, ο Κυριακός απογράφει μια σειρά μετασχηματιστικών μεθόδων, μέσω των οποίων υλοποιείται το πέρασμα από το πεζογραφικό σύμπαν στο μιμητικό. Αφού τονίσει τη βαρύτητα της διασκευαστικής οπτικής γωνίας, εντοπίζει στη συνέχεια τις εξής εκδοχές (σσ. 112-113): α) παραδοσιακές διασκευές που αποδίδονται «ως παρατακτική, οριζόντια ακολουθία γεγονότων», β) μίξεις βιογραφικών στοιχείων

του συγγραφέα και του λογοτεχνικού έργου του, γ) εγκιβωτισμό αυτοσχολίων ποιητικής με χαρακτήρα διακαλλιτεχνικών αναλογιών και δ) αποσπασματική χρήση πεζογραφημάτων, μετατροπή αφηγηματικών μερών σε μονολόγους και απάλειψη ή ανάδειξη στοιχείων, ανάλογα με τις ανάγκες της σκηνικής δράσης.

Σταθμούς στη θεατρική πρόσληψη του Παπαδιαμάντη για την αισθητική τους πρόταση, τη μακροβιότητα, την επιδραστικότητά τους και ενίοτε την εισπρακτική επιτυχία τους, θεωρεί ο Κυριακός τη *Φόνισσα* του Σωτήρη Χατζάκη (1998), τη *Νοσταλγό* (2001) και τη *Φόνισσα* (2011) του Στάθη Λιβαθινού, τη *Φεύγουσα Κόρη* της Μίρκας Γεμεντζάκη (2005), καθώς και τους *Εμπόρους των Εθνών* που σκηνοθέτησε ως θεατρικό ορατόριο ο Θοδωρής Αμπαζής (2011). Η παπαδιαμαντική πεζογραφία μοιάζει έτσι να αξιοποιείται ως μείζον ερευνητικό εργαλείο για να πειραματιστούν οι Έλληνες δημιουργοί με το αφηγηματικό θέατρο και τις δυνατότητές του, όπως εξάλλου συνέβη και με τον Δήμο Αβδελιώδη (*Η Νοσταλγός*, 2011· *Όνειρο στο Κύμα*, 2014· *Έρως-Ήρωας*, 2015· *Το Καμίνι*, 2016), τον Θοδωρή Γκόνη (*Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*, 2007· *Τραγούδια του Θεού*, 2011), τον Δαμιανό Κωνσταντινίδη (*Φτωχοί και Άγιοι*, 1999· *Η Φόνισσα*, 2006), τον Θανάση Σαράντο (*Ο Αμερικάνος*, 2009 και *Όνειρο στο Κύμα*, 2011), τον Κώστα Παπακωνσταντίνου (*Οι Χαλασοχώρηδες*, 2012).

Συγκριτικό αλλά και γενικότερο ενδιαφέρον για την ελληνική παραστασιολογία παρουσιάζει το υποκεφάλαιο με τον εύγλωττο τίτλο «Φόνισσες», όπου αντιπαραβάλλονται αναλυτικά δραματολογικές, σκηνοθετικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις, με κύριο άξονα το πρόσωπο της Φραγκογιαννούς. Άλλες υποενοήτες αφιερώνονται στις λεπτές ισορροπίες μεταξύ αφηγητή και ρόλου, στις επιλογές υπόκρισης που επιτάσσει η σύμπυκνη και γλωσσικά ιδιόζουσα παπαδιαμαντική γραφή, στις μπρεχτικές επιρροές, στις σκηνογραφικές προτάσεις, αλλά και στη «δραματοποιημένη περσόνα» του ίδιου του Παπαδιαμάντη (σ. 149), με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα το έργο του Γιάννη Σολδάτου *Όταν ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης Συνάντησε τον Γεώργιο Βιζυηνό* (σκηνοθεσία Γιώργου Αρμένη, 2008).

Επίλογος στο βιβλίο δεν υπάρχει, ωστόσο η αλήθεια είναι πως τα σημαντικά έχουν ήδη ειπωθεί και τεκμηριωθεί εντός των κεφαλαίων, το χρονικό ταινιών, σειρών και παραστάσεων έχει συστηματικά ξετυλιχθεί, η αίσθηση σφαιρικής εποπτείας του θέματος έχει επιτευχθεί. Προσιτή, αν και με δεδομένη την επιστημονικότητα και τη σχολιαστική πυκνότητά της, η μονογραφία διαβάζεται ευχάριστα και ως παπαδιαμαντικό μετα-αφήγημα, χάρη στις ζωντανές συνδέσεις της με το νεοελληνικό καλλιτεχνικό και μιντιακό τοπίο. Ειδικά οι αναφορές σε παλαιές παραστάσεις και τηλεσειρές χωρίς αντίγραφα αρχείου, ενισχυμένες όμως από το

καίριο φωτογραφικό περιεχόμενο του βιβλίου (πλάνα και σκηνές), επιβεβαιώνουν ότι, εκτός των άλλων, η μελέτη διασώζει και κληροδοτεί στη συλλογική, πολιτισμική μας μνήμη τον πολυδιασκευασμένο Παπαδιαμάντη (και) μέσα από μια αναντικατάστατη, πρωτογενή και χρόνια μαρτυρία πρόσληψης: εκείνη ενός προνομιακού θεατή-γνώστη, όπως είναι, εντέλει, ο ίδιος ο Κυριακός.