

A. ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ / ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΙ ΤΟΜΟΙ – ΠΡΑΚΤΙΚΑ

1. **Στοιχειωμένοι από τον Παζολίνι. Το κινηματογραφικό έργο του Πιερ Πάολο Παζολίνι και οι αντηχήσεις του στην Ελλάδα. Από την υποδοχή στη συνομιλία**, Αθήνα: Αιγόκερως, 2024, σελ. 576.

√ «Πιερ Πάολο Παζολίνι», ένας καλλιτέχνης στοιχειωμένος από τους προσωπικούς μας μύθους: ένας θαρραλέος ποιητής και ένας ακινητος ταξιδιώτης με οξύ βλέμμα: ένας βασανισμένος και πυρίμαχος άνθρωπος. Αντιφατικός και ελεύθερος: μια ιδιοφυΐα σε (ανα)ταραχή που πειραματίστηκε με τις έννοιες, τις αφηγήσεις και τον ανανεωμένο λυρισμό. Η παρούσα μελέτη εξετάζει την προγραμματική (ή όχι) «συνομιλία» της ελληνικής κινηματογραφικής κουλτούρας με το συνολικό έργο του Παζολίνι. Οι εκλεκτικές συγγένειες και οι άμεσες αναφορές (hommage) στο καλλιτεχνικό έργο του Παζολίνι εντοπίζονται στα πεδία της θεματολογίας, της υφολογίας και των διακειμενικών αναφορών. Ο διάλογος με την καλλιτεχνική κληρονομιά του Παζολίνι σχετίζεται με τον αρχαίο και τον χριστιανικό μύθο, τη θρησκευτικότητα και την Ιερότητα, την πολιτική της μνήμης, τις λούμπεν κοινωνικές ομάδες, τη σεξουαλικότητα και τον ομοερωτισμό, την κοινωνική και ερωτική παραβατικότητα. Ευρύτερα, με τα επιστημονικά πεδία της εθνολογίας και της ανθρωπολογίας, των κουήρ και αποαποικιοκρατικών σπουδών.

Για κάθε κεφάλαιο της μελέτης επιλέγεται μια ανάπτυξη του θέματος εστιασμένη σε δύο ενότητες: στην πρώτη παρουσιάζονται τα βασικά χαρακτηριστικά των ταινιών του Παζολίνι και οι διαδικασίες πρόσληψής τους στην Ελλάδα και στη δεύτερη ενότητα επιχειρείται ο συσχετισμός των ταινιών και η διακειμενική τους συνομιλία τους με την ελληνική κινηματογραφία. Ως κομβικά σημεία για την πρόσληψη του έργου του Παζολίνι στην Ελλάδα αναγνωρίζονται ταινίες όπως το *Κατά Ματθαίο Ευαγγέλιο* και το *Σαλό. 120 μέρες στα Σόδομα*, ο *Οιδίπους* και η *Μήδεια*, το *Δεκαήμερο* και το *Θεώρημα*. Παράλληλα, δίνεται, έμφαση στον εθνογράφο και ανθρωπολόγο καλλιτέχνη και αυτή η σύσταση του μη μυθοπλαστικού κινηματογραφικού του έργου συνδέεται με τα ίχνη του παζολινικού βλέμματος στο ελληνικό κινηματογραφικό και τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ.

Συνέντευξη: «Είναι το ελληνικό σινεμά στοιχειωμένο από τον Παζολίνι; Ο Κωνσταντίνος Κυριακός μιλάει στο Flix με αφορμή το νέο του βιβλίο με τίτλο «Στοιχειωμένοι από τον Παζολίνι», για την διαρκή παρακαταθήκη του Ιταλού αναγεννησιακού αλλά και τη «συνομιλία» του με το ελληνικό σινεμά μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης», συνέντευξη με τον Μανώλη Κρανάκη, *Flix.gr*, 11 Ιανουαρίου 2025 [<https://flix.gr/articles/konstantinos-kyriakos-interview-pasolini.html>.]

Σχόλια: √ Μανώλης Κρανάκης, «Best of 2024: 10 βιβλία από και για το σινεμά για να διαβάσεις μέχρι το τέλος του χρόνου Μια μικρή επιλογή από

εκδόσεις του 2024 που αξίζουν τον (κινηματογραφικό) χρόνο σας», 18 Δεκεμβρίου 2024. [<https://flix.gr/articles/books-to-read.html>].

2. **Έθνος, φύλο, πολιτικές ταυτότητας στις παραστατικές τέχνες και τον κινηματογράφο**, Πρακτικά Διημερίδας, Πάτρα, 27-28/5/2022, επιστημονική επιμέλεια Κατερίνα Αρβανίτη, Κωνσταντίνος Κυριακός, Ιωάννα Παπαγεωργίου, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2024, σελ. 374.
3. **Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού. Από τους «Ενωμένους Καλλιτέχνες» στο «Θέατρο Πορεία» (1944-1965)**, Αθήνα: Αιγόκερως, συμπληρωμένη έκδοση 2024, σελ. 406. [βλ. κατωτέρω-στοιχεία πρώτης έκδοσης]

√ Η συγκεκριμένη μελέτη εστιάζεται στα θιασαρχικά εγχειρήματα και τη δραματική παραγωγή του Αλέξη Δαμιανού, φέρνοντας σε πρώτο πλάνο μια υποφωτισμένη δραστηριότητα ενός σημαντικού προσώπου στον χώρο του μεταπολεμικού θεάματος. Στην προσέγγιση της θεατρικής δραστηριότητας του Δαμιανού σχολιάζονται ζητήματα που σχετίζονται με τη θεατρική του παιδεία, τη μαθητεία του στον θίασο των «Ενωμένων Καλλιτεχνών» και τη σύντομη συνεργασία του με το «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν. Ο Δαμιανός παραμένει συγγραφικά και σκηνικά μάχιμος καθ' όλη τη διάρκεια της ταραγμένης πολιτικά δεκαετίας του '40· σε καιρούς σιωπής, συγγραφικής αυτολογκρισίας και απώθησης των «επώδυνων» θεμάτων. Σε σχέση με τα καλλιτεχνικά και ιστορικά συμφραζόμενα, στη μελέτη εξετάζεται ο ανανεωτικός χαρακτήρας των θεατρικών σχημάτων στα οποία ηγήθηκε ο Δαμιανός, του «Πειραματικού Θεάτρου» (1948-1949) και του «Θεάτρου Πορεία» (1961-1964).

Σύμφωνα με τους προγραμματικούς στόχους και την πολιτική δραματολογίου των θιάσων, ο Δαμιανός συνεισέφερε στην ενίσχυση της ελληνικής δραματουργίας και στην πρόσληψη έργων από τις πρωτοποριακές τάσεις και τις αισθητικές αναζητήσεις του θεάτρου της εποχής. Ιδιαίτερα η ίδρυση και η δραστηριότητα του «Θεάτρου Πορεία» αντανακλά ορισμένα από τα πάγια αιτήματα της νεοελληνικής σκηνης της περιόδου λειτουργίας του: πίστη στις αρχές ενός ομοιογενούς υποκριτικά θιάσου υπό την καθοδήγηση ενός οραματιστή εμπυχωτή-σκηνοθέτη· προώθηση του νεοελληνικού έργου· παραγκωνισμός των εμπορικών σκοπιμοτήτων στη σύνθεση του ρεπερτορίου και ανάδειξη της δραματουργίας της βρετανικής οργισμένης γενιάς.

Από την άλλη πλευρά, τα θεατρικά έργα του Δαμιανού περιγράφουν τις ιστορικές πολιτικές και κοινωνικές καταστάσεις της εποχής τους και κυρίως όσα γράφονται μεταξύ 1945-1950 (*Το καλοκαίρι θα θερίσουμε, Τ' αγρίμια, Το σπιτικό μας, Τ' αγκάθι*) απηχούν την εφιαλτική πολιτική και κοινωνική ατμόσφαιρα των δίσεκτων χρόνων του εμφυλίου και της μετεμφυλιακής περιόδου. Ως δραματική αφορμή, άλλοτε χρησιμοποιείται ένα κοινωνικό

πρόβλημα (οικονομική ανέχεια, πάλι επιβίωσης των άνεργων και πολιτικά κατατρεγμένων, αίτημα βελτίωσης των όρων διαβίωσης, ανάγκη κοινωνικής δικαιοσύνης) και άλλοτε μια όψη της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας (εμφύλιος πόλεμος, κλίμα εχθρότητας και τρομοκρατίας, συντριβή του μέσου Έλληνα). Μέσα από τη συγγραφική και σκηνική παρουσίαση ποικίλων όψεων της μεταπολεμικής ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας αποκαλύπτεται το ουμανιστικά κριτικό πνεύμα του Αλέξη Δαμιανού.

4. **Αρρενωπότητες και μύθοι. Ο Αλέξης Δαμιανός σκηνοθετεί για την τηλεόραση τον Πατούχα του Ιωάννη Κονδυλάκη**, Αθήνα: Αιγόκερως, 2023, σελ. 254.

√ Το σίριαλ *Ο Πατούχας* (ΕΡΤ1, 1984) δεν εκφράζει ένα ευκαιριακό πάρεργο στη δημιουργική πορεία του Αλέξη Δαμιανού αλλά αποτελεί τον ελλείποντα κρίκο στην φιλμογραφία του και μια από τις πιο ιδιοσυγκρασιακές μεταγραφές του αφηγηματικού λόγου σε εικόνα. Ο *Πατούχας*, «έργο μαθητείας» στα μυστήρια της ζωής, αποτελεί έκφραση ενός προσωπικού οράματος, καθώς ο Δαμιανός υπογράφει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ως σκηνοθέτης, ηθοποιός, παραγωγός και διασκευαστής του λογοτεχνικού έργου-πηγή. Πρόκειται για ένα (ανεπίδοτο) μνημείο του τηλεοπτικού μας πολιτισμού που δεν γνώρισε την αποδοχή που άξιζε προκειμένου να ενταχθεί στον «τηλεοπτικό κανόνα» της μεταφοράς/διασκευής των λογοτεχνικών έργων.

Στην ανά χείρας μελέτη ο παραγνωρισμένος *Πατούχας* συσχετίζεται με άλλες (τηλεοπτικές, σκηνικές, κινηματογραφικές, ραδιοφωνικές) προσεγγίσεις και μεταγραφές του δημοφιλούς μυθιστορήματος του Ιωάννη Κονδυλάκη και εντάσσεται στο σύνολο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Δαμιανού – είτε πρόκειται για τα θεατρικά του κείμενα είτε για τις εμβληματικές ταινίες που έχει υπογράψει (...μέχρι το *πλοίο*, *Ευδοκία*, *Ηνίοχος*). Πέρα από την εκ του σύνεγγυς μελέτη της τηλεοπτικής σειράς, σχολιάζονται οι αναπαραστάσεις της αρρενωπότητας και η αξιοποίηση του χριστιανικού/παγανιστικού και μυθολογικού στοιχείου στην εργογραφία του Δαμιανού.

5. **Στο ενδιάμεσο. Ηθοποιός, κείμενο, ταυτότητες στο θέατρο και τον κινηματογράφο**, Αθήνα: Αιγόκερως, 2022, σελ. 666.

√ Μια επιλεκτική συναγωγή μελετών και άρθρων – με ανανεωμένο μοντάζ (προσθαφαιρέσεις, συμπληρώσεις και προσθήκες, επικαιροποιήσεις και ανασυνθέσεις) αλλά και ένα σταθερό ερώτημα στο κέντρο των προσεγγίσεων: πώς επιτελείται η διαπεραίωση και ποιες σημασίες αποκτά το «ανάμεσα» και το «ενδιάμεσο»; Ανάμεσα στη σκηνή και την οθόνη, στον ηθοποιό στο θέατρο και τον κινηματογράφο· ανάμεσα στο κείμενο και τον ηθοποιό, ανάμεσα στο πρόσωπο και το ρόλο, στο φύλο και το ρόλο, στη γυναικεία και ανδρική ταυτότητα στο θέατρο και τον κινηματογράφο· ανάμεσα στο «θέατρο βιοπορισμού» και στο «θέατρο προβληματισμού», στα ιδιώματα των καλλιτεχνών και τα συστήματα οργάνωσης των θιάσων, στους πρωταγωνιστές

και στους ηθοποιούς των υποστηρικτικών ρόλων, στο σταρ σύστημα και το βεντετισμό· ανάμεσα στον αρχαίο μύθο και την επικαιροποίησή του, στη λογοτεχνία και τη σκηνή, το θεατρικό έργο και τη σκηνική πράξη. Με έντονη την έγνοια για την τεκμηρίωση: πρωτογενείς πηγές, παραστασιογραφίες και φιλμογραφίες συμπληρώνουν τα συμπεράσματα και γίνονται παρακαταθήκη και πρόκληση για μελλοντικές προσεγγίσεις.

Μελέτες εστιασμένες σε καλλιτέχνες όπως ο Κάρολος Κουν, ο Σωτήρης Πατατζής, ο Αλέξης Δαμιανός, ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, η Λούλα Αναγνωστάκη, ο Πατρίς Σερό, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, ο Βασίλης Παπαβασιλείου, ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης· η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Τζένη Καρέζη, ο Μίμης Φωτόπουλος και ο Κώστας Βουτσάς, η Ελένη Χαλκούση.

Έχνη κινηματογραφικά από τις εμπειρίες στο χώρο της εκπαίδευσης και του στρατού, την κινηματογραφική ανατρεπτικότητα του «παρισινού Μάη», τις αναπαραστάσεις του μεταναστευτικού ζητήματος και της αρρενωπότητας, του έθνους και του φύλου· τις αναπαραστάσεις της ελληνικότητας και τις καταγραφές της ερωτικής διαφοράς· τέλος, φιλμικά είδη και αισθητικοί όροι (καμπ και ειρωνεία) σε διασταυρώσεις με την αρρενωπότητα, τη θηλυκότητα και τις υπερβάσεις των έμφυλων διπόλων. Δραματικά κείμενα, παραστάσεις και ταινίες διαφορετικού ύφους που καθόρισαν τις εποχές (τους) και ανανέωσαν τον τρόπο θεώρησης ειδών, θεσμών και προσώπων· μερικά από εκείνα τα οποία έμαθαν το κοινό να βλέπει τον κόσμο αλλιώς.

Ετεροαναφορές για άρθρα (επιλογή):

√ Ρόζη, Λίνα. «Εξιστορώντας πρώιμους έρωτες με αλλοτινές λέξεις», στο Άκης Δήμου, *Όσα η καρδιά μου στην καταιγίδα*, Αθήνα: εκδόσεις Σοκόλη, 2015, σ. 7-19: 8, 9, 10.

√ Θανάσης Αγάθος. «“Εκ δεισιδαίμονος φόβου”»: Από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη στον Βασίλη Βασιλικό», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, σ. 261.

√ Μαρία Ζαχαριουδάκη, «Πριν τη Φόνισσα: το γυναικείο σύμπαν του Παπαδιαμάντη στο θέατρο», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 507.

√ Ευγενία Μαραγκού, «Από τη Φεύγουσα κόρη στους Θαλασσινούς έρωτες: το σύμπαν του Παπαδιαμάντη στο θέατρο μέσα από το βλέμμα της σκηνοθέτιδος Μίρκας Γεμεντζάκη», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 517, 518, 519.

√ Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη, «Η παρουσία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στο κυπριακό θέατρο», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική,*

Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά), Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 557, 558.

√ Γιάννης Βαγγελοκόστας « Η Φραγκογιαννού ως (αντι)κοινωνική επαναστάτρια στην αυγή της μεταπολίτευσης: η Φόνισσα (1974) του Κώστα Φέρρη», σ. 585.

√ Κυριακή Πετράκου, «Ο Παπαδιαμάντης και οι γυναίκες του στο θέατρο», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 494.

√ Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014, σ. 636.

√ Χατζηπανταζής, Θόδωρος. «Ρωμαίικος συμβολισμός». *Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*, Ηράκλειο: Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018, σ. 373, 390, 505.

√ Γλυτζουρή, Αντώνης. «Ο Κάρολος Κουν, το Κολλέγιο Αθηνών και η παρχές του μοντερνιστή Σαίξπηρ στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου», *Τα Ιστορικά*, τόμος 30^{ος}, τχ. 58 (Ιούνιος 2013), σ. 93-106: 99, 101.

√ Πετράκου, Κυριακή. *Αφήγημα και αφηγήσεις. Έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο. Έντεκα μελετήματα*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2018, σ. 206.

√ Μόσχος, Γιάννης. *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους Βρυκόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, Αθήνα: Αμολγός, 2017, σ. 475.

√ Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα. *Ο Θ.Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή*, Ε.Κ.Π.Α., Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2018, σ. 532.

√ Σταματοπούλου, Ελένη. *Το νεοελληνικό θέατρο στα χρόνια της καχεκτικής δημοκρατίας 1944-1967*, εκδόσεις Ισνάφι, 2017, σ. 331.

√ Αγάθος, Θανάσης. «Διηγήματα του Παπαδιαμάντη στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της ταινίας *Ο μετανάστης* του Νέστορα Μάτσα», περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 23 (2012), σ. 119-131: 127, 130.

√ Αγάθος, Θανάσης. *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Αθήνα: εκδόσεις Γκοβόστη, 2016, σ. 199, 216.

√ Ευσταθία Δήμου, *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20^{ου} μέχρι και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2014, 2012, σ. 59, 220, 235, 255, 262, 263, 278, 283, 361, 385

√ Kartalou Athena. "Greek Comedians and Stardom: The Case of Lambros Costantaras", *Journal of the Hellenic Diaspora*, Volume 37.1. & 2 (2011), σ. 56, 58.

√ Δημητριάδης, Αντρέας. «Μηχανισμοί του βεντετισμού στο νεοελληνικό θέατρο» στο συλλ. *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στο Θόδωρο Χατζηπανταζή*, επιμέλεια

Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 243-251: 246, 249.

√ Φωτεινή Τσακίρη, «Ηθοποιός, είδωλο, σταρ; Οι κινηματογραφικές αναδιπλώσεις της δημόσιας εικόνας της Αλίκης Βουγιουκλάκη στην ταινία *Η Αλίκη δικτάτωρ*», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, 30.1.2016.

√ Ευσταθία Δήμου, *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20^{ου} μέχρι και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2014. 2008, 185, 237, 270, 271, 295, 358, 361, 380.

√ Δημήτρης Τσατσούλης, *Η θεωρία των πιθανών κόσμων και η δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη*, εκδόσεις Σοκόλη, 2019, σ. 188, 206.

√ Βίκυ Μαντέλη, *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, Αθήνα: Πεδίο, 2014, 110, 113, 201, 210.

√ Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2010, 3, 10, 252, 258.

√ Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη. *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, σ. 326.

√ Μπλέσιος, Αθανάσιος. *Μελέτες νεοελληνικής δραματουργίας. Από τον Χορτάση στον Καμπανέλλη*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2007, σ. 340.

√ Βαλούκος, Στάθης. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1865-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2011, σ. 169.

√ Τσατσούλης, Δημήτρης. «Νεοελληνικοί Μονόλογοι-Καθηλωτικές ερμηνείες», εφ. *Ημεροδρόμος*, 21 Δεκεμβρίου 2017.

√ Γιώργος Σαμπατακάκης, «Queer σαν χώρα», *Χάρτης*, 14 (Φεβρουάριος 2020).

√ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ο φακός και τα πρόσωπα του Ιάκωβου Καμπανέλλη από τον Γιάννη Σολδάτο», στο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο Κινηματογράφος*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 23.

√ Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, «Εστιάσεις στο μεταίχμιο θεάτρου και κινηματογράφου: μια εισαγωγή», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 29, 31.

√ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το κανόνι και το αηδόνι. Η καμπανελλική εκδοχή ενός κινηματογράφου του auteur», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 44, 45, 46, 365.

6. **Ανθοδέσμη / πλάνα. (Απο)χαιρετισμός στη μητέρα (μου). Μητρότητα και ελληνικός κινηματογράφος**, Αθήνα: Αιγόκερως, 2021, σελ. 290.

√ Μια ιδιοσυγκρασιακή περιδιάβαση σε εικόνες από το ελληνικό σινεμά που πριν μας στοιχειώσουν κατοίκησαν εντός μας. Πολλές εικόνες μητέρων από το δημοφιλή ελληνικό κινηματογράφο των δεκαετιών του '50 και του '60, τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο και το ρεύμα του Greek Weird Cinema. Ταινίες που φέρουν, μεταξύ άλλων, την υπογραφή του Μιχάλη Κακογιάννη, του Γιάννη Δαλιανίδη, του Θόδωρου Αγγελόπουλου, του Παντελή Βούλγαρη, της Τώνιας

Μαρκετάκη, του Κώστα Φέρρη, του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, του Πάνου Χ. Κούτρα, του Γιάννη Οικονομίδα, του Σύλλα Τζουμέρκα. Μητέρες του μελοδράματος και του Μύθου, της θυσιαστικής αγάπης και της σύγκρουσης ανάμεσα στη μητρότητα και τη θηλυκότητα. Εικόνες μονταρισμένες σε απρόβλεπτους σχηματισμούς και σχολιασμένες με τον οπλισμό ενός ερευνητή αλλά κυρίως ενός γιού. Μια χειρονομία αγάπης για τις μάνες και τον ελληνικό κινηματογράφο στους καιρούς των ψυχρών οικειοτήτων.

Συνέντευξη: «Ο Κωνσταντίνος Κυριακός αφιερώνει στις (δικές μας) μητέρες του ελληνικού σινεμά. Σε μια μείξη προσωπικής ανάγκης και ερευνητικής αγωνίας, ο Κωνσταντίνος Κυριακός επιστρέφει με ένα βιβλίο που επαναπροσδιορίζει τη σχέση μας με την εμβληματική φιγούρα της μητέρας, εντός κι εκτός οθόνης», συνέντευξη με τον Μανώλη Κρανάκη, *Flix.gr*, 2 Ιουλίου 2023. [<https://flix.gr/articles/konstantinos-kyriakos-interview-mothers-in-greek-cinema.html>].

7. **Ομοερωτισμός και ελληνική σκηνή. Από το «αιρετικόν πάθος» στην «ορατότητα». Η πρόσληψη του παγκόσμιου θεάτρου**, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2021, σ. 1283.

√ Η έρευνα για την ελληνική σκηνική ιστορία της σεξουαλικότητας παραμένει πεδίο υποφωτισμένο στην ελληνική θεατρολογική επιστήμη. Εκτιμώντας ότι η πολιτική των ταυτοτήτων κατέστησε τα θέματα κοινωνικού φύλου θεμελιώδη στην κουλτούρα του τέλους του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα, η ανά χειράς μονογραφία επιχειρεί να οργανώσει μια γενεαλογία αναφορικά με τις αντιπροσωπεύσεις της ομοερωτικής θεματολογίας στην ελληνική σκηνή. Μέσα από τη συστηματική πρωτογενή έρευνα και τη σύνθεση των τεκμηρίων (παραστασιογραφία και κριτικογραφία) και αρύοντας στοιχεία από την κοινωνιολογία της σεξουαλικότητας, την γκέι και λεσβιακή ιστορία και την κουίρ θεωρία, εντοπίζονται τα συναφή έργα από την παγκόσμια δραματοουργία που παρασταίνονται στην ελληνική σκηνή και εξετάζονται το ύφος των παραστάσεων και οι διαδικασίες πρόσληψής τους. Από την «περίεργη ηθική διαστροφή» της μεσοπολεμικής περιόδου μέχρι την εποχή του σκηνικού κουίρ μεταμοντερνισμού οργανώνεται στη μελέτη ένας «χάρτης αναφοράς» και συγχρόνως ένας «παραστασιολογικός κανόνας». Εστιάζοντας στο ύφος των παραστάσεων συγγραφέων όπως ο Κρίστοφερ Μάρλοου, ο Ουίλιαμ Σέξπιρ, ο Όσκαρ Ουάιλντ, ο Τενεσί Ουίλιαμς, ο Ζαν Ζενέ, ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, ο Τζο Όρτον, ο Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ και μελετώντας τόσο αντιπροσωπευτικά έργα του γκέι/λεσβιακού/κουίρ θεάτρου (Μπεντ, Ξανθιά φράουλα, Το κλουβί με τις τρελές, Ερωτική τριλογία, Άγγελοι στην Αμερική, Shopping and Fucking, Καθαροί πια) όσο και το δραματολόγιο θιάσων όπως το «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν και το «Θέατρο Έρευνας» του Δημήτρη Ποταμίτη, προσεγγίζονται τα σχήματα «φυσιολογικότητας»/«παρέκκλισης», η κινδυνολογική απαξίωση και η δαιμονοποίηση, η επιβεβλημένη σιωπή αλλά και η ομοφυλόφιλη ορατότητα.

8. **Ο θεατρικός κόσμος του Κάρολου Κουν**, συλλογικός τόμος, επιστημονική επιμέλεια Αρετή Βασιλείου, Κωνσταντίνος Κυριακός, Λίνα Ρόζη, Αθήνα: Αμολγός, 2021, σ. 457.
9. **Κώστας Βουτσάς. Ηθοποιός στην κωμωδία. Έκδοση συμπληρωμένη και αναθεωρημένη**, Αθήνα: Αιγόκερως, 2021, σ. 500.
10. **Στη χώρα Τσέχοφ. Η ελληνική σκηνή και το «μυστήριο Τσέχοφ» (1902-2019)**, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2020, σελ. 1040.

√ Οι σκηνικές και εκδοτικές τύχες του έργου του Αντόν Παύλοβιτς Τσέχοφ (Антон Павлович Чехов, 1860-1904) στον ελληνικό χώρο έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όχι μόνο γιατί αφορούν έναν από τους πυλώνες του μοντέρνου θεάτρου με παγκόσμια επιρροή αλλά και διότι επιτρέπουν να μελετήσουμε την ανέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου κατά τον εικοστό και εικοστό πρώτο αιώνα, στο βαθμό που η δεξίωση των έργων του συγγραφέα και οι απαιτήσεις που αυτά εγείρουν, εγγράφονται τόσο σε περιόδους κυριαρχίας του βεντετισμού όσο και κατά την ανάδυση και εδραίωση του σκηνοθέτη ως καλλιτεχνικού εννορηστρωτή ενός ομοιογενούς αισθητικά θεάματος. Όπως η διαδικασία της δημιουργίας του θεάτρου του Τσέχοφ υπήρξε πολύπλοκη και επίπονη, ομοίως το σκηνικό κλίμα των παραστάσεων του συγγραφέα αλλάζει ανά εποχές: λυρικός και μελαγχολικός, σαρκαστικός και σκληρός. Η παραστασιογραφία του Τσέχοφ ρίχνει έναν προβολέα στους ποικίλους τρόπους με τους οποίους παράγεται το νόημα στη θεατρική παράσταση: το θεατρικό κοινό, παρακολουθώντας τις παραστάσεις, αναγνωρίζει ως οικείες μια σειρά από πολιτισμικές (προ)ϋποθέσεις. Η δραματουργία του Τσέχοφ, προσαρμοζόμενη σε νέες κοινωνίες και νέα ακροατήρια, έχει κατακτήσει το προνόμιο της παγκοσμιοποίησης: οι άνθρωποι του θεάτρου αναζητούν/ανιχνεύουν/καταθέτουν τους τρόπους που θα λάβουν σκηνικό σχήμα οι κύριες ρητορικές τεχνικές μιας απαιτητικής και πολύπλοκης δραματουργίας, καθιστώντας κάθε σκηνική πρόταση τμήμα ενός αέναου κύκλου παραστάσεων που περιλαμβάνει στάδια όπως η ανάγνωση/επανανάγνωση, η μετάφραση/διασκευή/μετάλλαξη, η «αυθεντική» σκηνική επανασυγγραφή.

Παρότι, εν μέρει, ομόθεμη με τη διδακτορική μου διατριβή, αποτελεί μια εκ νέου διαπραγμάτευση της πρόσληψης του Τσέχοφ από τον 19^ο αιώνα μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Διαπραγμάτευση που ανοίγει διάλογο με τα συμβαίνοντα στη διεθνή σκηνή και λαμβάνει υπόψη πορίσματα και τεκμήρια μιας υπερεικοσαετούς έρευνας. Παράλληλα με τη σκηνική ιστορία των έργων του Τσέχοφ και τις σημαντικότερες και επιδραστικές παραστάσεις τους στις ευρωπαϊκές και αμερικανικές σκηνές κατά τον εικοστό αιώνα, μελετώνται, και σε δραματολογικό επίπεδο, πολύπρακτα και μονόπρακτα αλλά και διασκευές των πεζογραφημάτων του ρώσου δημιουργού. Κατόπιν αναλύονται, εκ του σύνεγγυς ή μέσω τεκμηρίων, όλες οι παραστάσεις του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή, μεταξύ 1902 και 2019. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη χρήση σχολιασμένου φωτογραφικού υλικού, προερχόμενου από αρχεία κρατικών και ιδιωτικών θιάσων και σχολιάζεται η διεθνής βιβλιογραφία αναφορικά με τις τσεχοφικές σπουδές. Βασικός στόχος της ανά χείρας μελέτης δεν υπήρξε η εκτενής

δραματουργική ανάλυση των έργων ή το χρονικό των ελληνικών παραστάσεων του συγγραφέα όσο η (υποδειγματική) αξιοποίηση διαφορετικών πηγών, τεκμηρίων και μεθόδων παραστασιολογικής ανάλυσης, προκειμένου να αναδυθεί η ιστορία των σκηνικών αναγνώσεων των έργων του Τσέχοφ. Χωρίς, ωστόσο, να εγκαταλείπεται η τεκμηρίωση: στο πολυσέλιδο επίμετρο της μελέτης καταγράφονται συστηματικά όλα τα στοιχεία των παραστάσεων, οι κριτικές για όλα τα θεάματα και οι μεταφράσεις στα ελληνικά όχι μόνο των θεατρικών έργων αλλά και των πεζογραφημάτων του συγγραφέα.

Ο Τσέχοφ υπήρξε ένας πεφιλημένος δημιουργός για τους ανθρώπους του ελληνικού θεάτρου. Στα πάμπολλα θεάματα που συγκροτούν την ελληνική παραστασιογραφία επιχειρήθηκαν συστηματικά η απόδοση της συγκίνησης μέσα από την ευθύγραμμη σκηνική αφήγηση της ιστορίας των δραμάτων, η υπογράμμιση του λυρικού και μελαγχολικού κλίματος, η ανάδυση του κρυμμένου κειμένου με τα πολύπλοκα δίκτυα υπαινιγμών, η εγγραφή εικονοκλαστικών σκηνικών κόσμων μέσα από την επισήμανση του μοντερνιστή και είρωνα δημιουργού με τη προσφυγή σε σύμβολα και ρητορικά στοιχεία. Όσο είναι επιβεβαιωμένο το ενδιαφέρον του κοινού και της συστηματικής θεατρικής κριτικής απέναντι στα πυκνά ανεβάσματα των πολύπρακτων έργων του Τσέχοφ, τόσο και επικαιροποιούνται μια σειρά από ερωτήματα και γόνιμες αντιφάσεις γύρω από την ακαταμάχητη τραγικωμικότητα του συγγραφέα. Από την άλλη, δεν θα πρέπει να παραγνωριστεί ότι η ελληνική τσεχοφική παραστασιογραφία/παραστασιολογία, με όλες τις αυτονόητες ιδιαιτερότητες, παρουσιάζει σημεία σύγκλισης με τη διεθνή σκηνική ιστορία του συγγραφέα. Κάθε παράσταση των έργων του Τσέχοφ υπήρξε απαιτητικός αναβαθμός και πολύτιμη μαθητεία που συνέβαλλε στην ωρίμανση της ελληνικής σκηνής αναφορικά με τους όρους οργάνωσης ενός σκηνικού θεάματος, την εξέλιξη της Τέχνης του ηθοποιού και εν γένει τους μηχανισμούς πρόσληψης της παράστασης.

Με βάση την εποπτική κριτική περιγραφή των παραστάσεων της τσεχοφικής ελληνικής παραστασιογραφίας/παραστασιολογίας και την εστιασμένη και λεπτομερή προσέγγιση των σημαντικότερων από αυτές μελετώνται τα σκηνικά επιχειρήματα και οι υφολογικές δεσπόζουσες των αντιπροσωπευτικότερων θεαμάτων. Η προσέγγιση της ελληνικής, κυρίως, αλλά πάντα σε σύγκριση με τη διεθνή, σκηνικής ιστορίας των έργων του Τσέχοφ οργανώνεται γύρω από όρους αλλά και παρεξηγήσεις/παραναγνώσεις αναφορικά με το «θέατρο της ατμοσφαιράς» και της συναισθηματικής υποβολής, τις συμβάσεις του νωχελικού τσεχοφισμού, την εκδοχή της «(ανθρώπινης) κωμωδίας» και τον πολυφωνικό κριτικό ρεαλισμό. Παράλληλα με τις ιστορικές στην ελληνική παραστασιολογία αναγνώσεις, οι οποίες φέρουν την υπογραφή του Καρόλου Κουν (το σύνολο σχεδόν του τσεχοφικού corpus), του Μίνου Βολανάκη (*Ο βυσσινόκηπος*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1974), του Λευτέρη Βογιατζή (*Θείος Βάνιας*, «νέα Σκηνή», 1989) και του Γιώργου Μιχαηλίδη («Ανοιχτό Θέατρο»: *Οι τρεις αδελφές*-1989, *Πλατόνοφ*-1996, *Η κυρία με το σκυλάκι*-2001, *Η ζωή είναι ωραία* [μονόπρακτα/διασκευές]-2005, *Θείος Βάνιας*-2007 και *Εθνικό Θέατρο: Ο βυσσινόκηπος*-1985) και οι οποίες αποζητούν να ζωντανέψουν τα κείμενα του Τσέχοφ με τους όρους που τα ίδια υποβάλλουν, μελετώνται και οι παραστάσεις που επιλέγουν την επανερμηνεία του τσεχοφικού κόσμου με

αποδομητική διάθεση και τολμηρή φαντασία. Η ανάγνωση των δραματικών έργων, επηρεασμένη από τις πρακτικές του (μετα)μοντερνισμού, όχι μόνο αναδύει την ποίηση των κειμένων αλλά ανασύρει νέα στοιχεία γύρω από την ψυχολογική φύση και το δομικό χαρακτήρα του τσεχοφικού σκηνικού κόσμου, κεντρίζοντας τη φαντασία του κοινού και ενθαρρύνοντας περαιτέρω αναγνωστικές πρωτοβουλίες εκ μέρους των καλλιτεχνών. Οι παραστάσεις των έργων του ρώσου κλασικού φαίνεται να αντικατοπτρίζουν τους σημερινούς ανθρώπους μέσα από την ανάδυση του παράδοξου, του ειρωνικού και του παιγνιώδους στοιχείου. Η τσεχοφική ποιητική γίνεται όχημα για μια νέα σκηνική γραφή στην ελληνική σκηνή του 21^{ου} αιώνα. Πρόκειται για ερευνητικό πεδίο ανοιχτό ακόμη σε προσεγγίσεις αλλά παγιωμένο, όπως βεβαιώνεται από ένα διόλου ευάριθμο αριθμό παραστάσεων οι οποίες, με προγραμματική διάθεση, διαφοροποιούνται υφολογικά από την τσεχοφική ελληνική παράδοση.

11. Μίμης Φωτόπουλος. Ρωμείκη καρδιά. Συμβολή στη μελέτη της υποκριτικής τέχνης στο θέατρο και τον κινηματογράφο, Αθήνα: 24γράμματα εκδόσεις, 2019, σελ. 354.

√ Μέσα από την προσέγγιση τετρακοσίων παραστάσεων και εκατό ταινιών που διατρέχουν μισό αιώνα καλλιτεχνικής δραστηριότητας, αναδύεται από τις σελίδες του βιβλίου, η συμπαγής καλλιτεχνική εικόνα ενός από τους δημοφιλέστερους καλλιτέχνες στο κόσμο του ελληνικού θεάματος κατά την μεταπολεμική περίοδο. Ο Μίμης Φωτόπουλος θα παραμείνει δημοφιλής και αγαπητός, αφήνοντας έντονα ίχνη στην ελληνική υποκριτική τέχνη του εικοστού αιώνα, εκφράζοντας μέσα από τους ρόλους του «Μάγκα» και «Πάτερ Φαμίλιας», όψεις του ρωμείκου, της λαϊκότητας και της αρρενωπότητας. Στο πρώτο μέρος της μελέτης περιγράφονται (α) ο καλλιτεχνικός τρόπος και το ήθος του Μίμη Φωτόπουλου και η καλλιτεχνική του μετάβαση από τους θιάσους των μπουλουκιών στους θιάσους ρεπερτορίου («Θέατρο Τέχνης» και «Ενωμένοι Καλλιτέχνες»). Ακολουθεί η μελέτη του χαρακτήρα των θιασαρχικών θιάσων που συγκρότησε ο πρωταγωνιστής, της πολιτικής δραματολογίου και των χαρακτηριστικών της μεταπολεμικής κωμωδίας («ηθοκωμωδία», «φαρσοκωμωδία», «φαρσοκωμωδία με παράπονο»). Έμφαση δίνεται στην συνεργασία του Σωτήρη Πατατζή και του Μίμη Φωτόπουλου με το ανέβασμα δύο ιστορικής σημασίας σατρικών κωμωδιών της εποχής (*Ο καλός στρατιώτης Σβέικ* και *Δον Καμίλλο*). Στο δεύτερο μέρος εξετάζονται τα χαρακτηριστικά του πρώτου Έλληνα εκφραστή του σταρ σίστεμ: φιλμογραφία, εισιτήρια, εταιρείες παραγωγής, σκηνοθέτες), σενάρια με θεατρική καταγωγή (θεατρικές διανομές, κινηματογραφικό κάστινγκ, υποκριτικοί κώδικες. Προσεγγίζονται (α) οι αντιπροσωπευτικότεροι χαρακτήρες και τα περιβάλλοντα δράσης, ενώ μέσα από τους ρόλους και τις φιλικές αφηγήσεις μελετώνται οι αναπαραστάσεις του «Ρωμιού», του «λαϊκού τύπου», του «αρσενικού» (νουάρ ρόλοι του αθηναϊκού ημίκοσμου, ανδρικά δίδυμα σκηνικής καταγωγής, εκφραστές της τιμιότητας και του ρωμείκου, μοντέλα του Πάτερ-φαμίλια και του «παραδοσιακού» αδελφού). Ιδαίτερη σημασία δίνεται στα επίμετρα της τεκμηρίωσης: παραστασιογραφία, φιλμογραφία, κριτικογραφία. Τα πλήρη στοιχεία για περισσότερες από

τετρακόσιες ταινίες αποτελούν μια ερευνητική κατάθεση για την ιστορία της ελληνικής σκηνής.

Στη μελέτη επιχειρείται ο συνδυασμός της ιστοριογραφικής θεατρολογικής μεθόδου και της μεθοδολογίας των πολιτισμικών σπουδών γύρω από τις προσεγγίσεις των «star studies» όπως τις οργάνωσε ο Richard Dyer. Στη θεατρική καριέρα του Φωτόπουλου η σκηνική ερμηνεία στερεοτυπικών ρόλων της κωμωδίας και της φάρσας εναλλάσσεται με τις επιτυχημένες απόπειρες ανανέωσης στο δραματολόγιο του προσωποπαγούς θιάσου. Από την μια, ρόλοι χωρίς περιθώρια δημιουργικής ερμηνείας που ενέχουν τον κίνδυνο της ερμηνευτικής επανάπαυσης και, από την άλλη, ρόλοι με πολύσημη ερευνητική υπόσταση. Στη μελέτη προσεγγίζεται και αναλύεται η μελετημένη εκφραστική και υποκριτική μανιέρα του Φωτόπουλου, το ρεπερτόριο στο οποίο διέπρεψε ως θιασάρχης, οι κώδικες της ιθαγενούς, ελληνοποιημένης φάρσας και του μπουλβάρ και οι σκηνικές, δραματικές ηθογραφίες με κωμικές αποχρώσεις. Διατυπωμένο με καίρια οξύτητα το παράπονο του Μίμη Φωτόπουλου εισάγει σε έναν προβληματισμό που αφορά στην έκφραση μιας ελληνοκεντρικής λαϊκότητας η οποία αντιπαρατίθεται προς το δυτικοπροσανατολισμένο «μοντερνισμό».

Η ευρεία χρονικά σκηνική (1932-1985) και κινηματογραφική (1948-1985, 103 ταινίες) καλλιτεχνική πορεία, παράλληλα με τη δημόσια εικόνα (λαϊκή καταγωγή, προοδευτικά πολιτικά ιδεώδη, αξία της οικογένειας) του λαοφιλούς κωμικού πρωταγωνιστή Μίμη Φωτόπουλου, σχετίζεται και εκφράζει ένα αρκετά πολύπλοκο στις (όποιες) ιδιομορφίες του σύνολο πολιτισμικών διαδικασιών (ιδεολογικό περιεχόμενο και ροπές των εποχών). Από την άλλη, η αξιοποίηση των ιδιομορφιών της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Φωτόπουλου και η ανασύσταση της εικόνας του ως σταρ φαίνεται να εξαρτάται από τέσσερις παράγοντες: τις ταινίες (ένα συμβόλαιο χρόνων, όπως αυτό με την «Φίνος Φιλμ», επιτρέπει στο στούντιο να επεξεργάζεται την εικόνα του σταρ με προσοχή στις λεπτομέρειές της), την προώθηση (στοιχεία που σκόπιμα διατίθενται στο κοινό από ένα στούντιο: πακέτα ενημέρωσης, διαφημίσεις στον Τύπο, δημόσιες εμφανίσεις, συνεντεύξεις, διαφημίσεις προϊόντων), τη δημοτικότητα (αυθόρμητες ή στημένες φέτες ζωής από τον ιδιωτικό βίο των σταρ που φτάνουν στο κοινό μέσα από τους δημοσιογράφους των περιοδικών και τις διαδόσεις στις καλλιτεχνικές και κοσμικές στήλες), την αξιολόγηση και μελέτη της δουλειάς ενός σταρ στον Τύπο, στους ακαδημαϊκούς κύκλους σπουδών και στα ειδικευμένα περιοδικά. Η σταθερή παρουσία του Φωτόπουλου στις κινηματογραφικές αίθουσες (υπερπαραγωγικότητα ως έκφραση της δημοφιλίας), η συνεργασία με τους σημαντικότερους σκηνοθέτες (Ορέστης Λάσκος, Αλέκος Σακελλάριος, Νίκος Τσιφόρος, Γιώργος Τζαβέλλας, Νίκος Κούνδουρος), το πολυετές συμβόλαιο συνεργασίας, οι ρόλοι που ερμήνευσε και οι θεατρικές τους καταβολές συνδράμουν, μεταξύ άλλων, στη διαμόρφωση δομών του σταρ σίστεμ και καθιερώνουν τον Φωτόπουλο ως τον πρώτο σταρ του ελληνικού σινεμά.

Η δυσκολία αναγνώρισης από την αυστηρά δομημένη ιεραρχία των αθηναϊκών θιάσων της εποχής (δεκαετίες '30 και '40) και η αργοπορία στην αξιοποίηση των ιδιομορφιών της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας βεβαιώνονται με τη μεσολάβηση μιας δεκαπενταετίας συνεχούς σκηνικής

δραστηριότητας πριν ο Φωτόπουλος (ηθοποιός μέτρου) καθιερωθεί ως πρωταγωνιστής. Από την οδύσσεια που βίωσε στα ενδότερα της ελληνικής επαρχίας, κατά τη δεκαετία του '30, με αυτοσχέδιους θιάσους και καθημερινές αλλαγές έργου, ως άσημος και πάμπτωχος καρατερίστας δεύτερων ρόλων και την θητεία-μαθητεία του σε καθιερωμένους πρωταγωνιστικούς θιάσους της εποχής (Κοτοπούλη, Κατερίνας, Αργυρόπουλου) και στους σημαντικότερους θιάσους ρεπερτορίου της δεκαετίας του '40 («Θέατρο Τέχνης» και «Ενωμένοι Καλλιτέχνες») μέχρι την καθιέρωσή του, στα 1948, στην επιθεώρηση *Το τραμ το τελευταίο*. Στην κατοπινή θιασαρχική και επιχειρηματική τακτική του πρωταγωνιστή (στα θέατρα «Σαμαρτζή», «Άλφα», «Βεάκη») και την υπηρετηση του θεάτρου πρόζας, οι Έλληνες συγγραφείς θα έχουν σταθερή θέση στο δραματολόγιο του «Θιάσου Μίμη Φωτόπουλου και Ντίνου Ηλιόπουλου» και του «Θιάσου Ελληνικής Κωμωδίας». Η συγκρότηση του δραματολογίου των προσωποπαγών θιάσων και η οργάνωση των θεατρικών επιχειρήσεων επιβεβαιώνουν το θεσμό του θεατρικού ντουέτου και την ύπαρξη ενός πυρήνα σταθερών συνεργατών (συγγραφέων, μεταφραστών-διασκευαστών, σκηνογράφων, μουσικών, ηθοποιών δεύτερων ρόλων). Ως θιασάρχης ο Φωτόπουλος ανέβασε και διέπρεψε σε έργα οργανωμένα σύμφωνα με τους κώδικες της ιθαγενούς, ελληνοποιημένης φάρσας και του μπουλμπάρ αλλά και σε σκηνικές, δραματικές ηθογραφίες με κωμικές αποχρώσεις. Ο Φωτόπουλος έπαιξε πρωταγωνιστικούς ρόλους, στην σκηνική και κινηματογραφική τους εκφορά, σε έργα των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου, Τσιφόρου-Βασιλειάδη, Γιαλαμά-Πρετεντέρη, Ψαθά, Φωτιάδη, Ρούσσου, Τσεκούρα. «Σειρά μακρόβιων κωμωδιών, με γνήσια ρωμείο θέμα, αληθινούς ρωμείους τύπους, σωστή παρατήρηση και έξυπνο διάλογο» (Μάριος Πλωρίτης). Στα έργα αυτά (φαρσοκωμωδίες τυπικής ιθαγένειας, με τη συνταγολογία των έργων κρεβατοκάμαρας και κωμωδίες πλοκής χωρίς προκλητικές υπερβολές) που δε λειτούργησαν ποτέ απομονωμένα από τους υπόλοιπους τομείς της ψυχαγωγικής επιχείρησης και εξυπηρέτησαν το περιλάλητο δόγμα «δύο ώρες γέλιο», διαμορφώθηκε η δημοφιλής εικόνα του πρωταγωνιστή. κοινωνικής δικαιοσύνης) και άλλοτε συγκαλυμμένες όψεις της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας.

Η ανίχνευση του υποκριτικού κώδικα του Φωτόπουλου σχετίζεται με το δραματολόγιο που υπηρέτησε (τερπνή νεοελληνική κωμωδία, σάτιρα, φάρσα, βουλευαρδιέρικα θεατρογραφήματα) και τους τύπους και χαρακτήρες που είχαν σημείο αναφοράς την ελληνική πραγματικότητα της εποχής του. Υπήρξε Ρωμιός· δεν έπαιξε γάλλους και εγγλέζους ευπατρίδες. Ενώ στις ιδιομορφίες της υποκριτικής ταυτότητας του Φωτόπουλου, δεν λείπουν δοκιμασμένα, επιτυχή και αναπαραγόμενα, εκφραστικά σχήματα. Η γλωσσική έκφραση βρίσκεται σε άμεση σχέση με την προφορικότητα και η έμφαση δίνεται στη στιχομυθία. Ως λαϊκός τύπος, συχνά μάγκας (με εκφραστικά ιδιώματα από τους τύπους του θεάτρου σκιών) και θυμόσοφος, γίνεται σκηνικός φορέας της κοινής λογικής, με έκδηλο στις ενέργειές του το πνεύμα ανθρωπισμού και σκωπτικής σοφίας· στοιχεία που ανέπτυξε με πειστική σκηνική επιχειρηματολογία, εκπέμποντας ανθρώπινη αγαθότητα. Όπως πολλοί κωμικοί, έτσι και ο Φωτόπουλος αποκτά μια (βεβαίως νόμιμη και μελετημένη) εκφραστική και υποκριτική μανιέρα (με αναγνωρίσιμα τεχνάσματα), η επιτυχία της οποίας φαίνεται να λειτουργεί

δεσμευτικά για τον ηθοποιό. Ωστόσο, ο Φωτόπουλος, συμμετέχοντας σε θιάσους του ελεύθερου θεάτρου, συχνά δεν είχε την πολυτέλεια των προσωπικών επιλογών και η εξάρτηση από τους θεατρικούς επιχειρηματίες (πρόβλημα θεατρικής στέγης) υπήρξε αναμφισβήτητη πραγματικότητα της εποχής. Από την άλλη, δεν πρέπει να υποβαθμίσουμε τη σημασία του κώδικα επαφής με το (κατά περιπτώσεις απαίδευτο) κοινό-αθηναϊκό, επαρχιακό και του απόδημου ελληνισμού, παράλληλα με τη γνώση των μηχανισμών των σκηνικών ειδών, προκειμένου να διαμορφωθεί στην παράσταση ένα κλίμα σπαρταριστής ευθυμίας. Ο Φωτόπουλος κατέχει την εμπειρική δεξιοτεχνία αλλά δεν είναι κωμικός εμπειρικής παιδείας: επινοήσεις, απουσία μπουφονισμών (κέφι υπολογισμένο και πειθαρχημένο), αιφνίδιες μεταπτώσεις κατά τη μετάβαση σε συναισθηματικές καταστάσεις. Στον τρόπο ερμηνείας του Φωτόπουλου (φυσιολογία σώματος, εκφράσεις προσώπου, προφορά) δεν θα συναντήσουμε εντάσεις που στηρίζονται στην υπερβολή, τις φωνασκίες και τις μεγαλόσχημες κινήσεις. Απουσιάζουν η εκζήτηση, η εξωστρέφεια, η εκφραστική φλυαρία. Ως ηθοποιός μέτρου δεν γελοιογραφεί και δεν καταφεύγει στην γκριμάτσα. Η αδεξιότητα, το ασυμμάζευτο της σωματικής παρουσίας, ο εκκρεμής σκηνικός λόγος, το πυρετώδες του βλέμματος που χαρακτηρίζουν άλλους κωμικούς απουσιάζουν. Η ρέουσα και όχι ακαριαία κωμική δράση στηρίζεται στην πλοκή του έργου και όχι στο αστείο. Είναι βραδυφλεγής, ειρωνικός, σχολιαστικός, εκφραστής της κοινής λογικής, με την πηγαία σταθερότητα που γεννά σκηνική πειθώ. Ο Φωτόπουλος δεν χειρίζεται με επιθετική εκφορά την πρόζα: σε κλίμα εγκράτειας και ραθυμίας, μιλά αργά με μπάσα φωνή, σε τρυφερούς τόνους και στοχαστικά, σχεδόν μελαγχολικά. Ο χρωματισμός του λόγου και η οργάνωση της έντασης απορρέει από το διάλογο. Παίζει με τη γλώσσα, σύμφωνα με το δίδαγμα του Λογοθετίδη: επαναλήψεις λέξεων και φράσεων, τονισμούς, υπονοούμενα-συνήθως χωρίς αλλαγές στη στάση του κορμιού.

12. Ως ναυάγια αί λέξεις... Η πρόσληψη του έργου του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στο θέατρο, στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση,
Αθήνα: Αιγόκερως, 2018, σελ. 238.

√ Η μελέτη προσεγγίζει τις μετα-γραφές των πεζογραφημάτων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη με προορισμό τη θεατρική σκηνή, την κινηματογραφική αίθουσα και τους τηλεοπτικούς δέκτες. Παρά τη συστηματική τεκμηρίωση όλων των θεατρικών, κινηματογραφικών και τηλεοπτικών θεαμάτων (φιλμογραφία, παραστασιογραφία, κριτικογραφία), βασικός μας στόχος υπήρξε να συνδεθεί το έργο του Παπαδιαμάντη με τις ανανεωτικές τάσεις και κατευθύνσεις που καθόρισαν άλλα πεδία της ελληνικής καλλιτεχνικής ζωής. Συγκεκριμένα, ο Παπαδιαμάντης αναδεικνύεται στον αντιπροσωπευτικότερο συγγραφέα προκειμένου να μελετηθεί ένα χαρακτηριστικό ρεύμα της σύγχρονης ελληνικής σκηνής: το αφηγηματικό θέατρο. Παράλληλα, ο δημιουργικός διάλογος του ελληνικού κινηματογράφου και της ελληνικής τηλεόρασης με την κλασική λογοτεχνία θα έχει ως αφετηρία αλλά και βάση τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα του σκιαθίτη συγγραφέα. Έτσι, σκηνοθέτες, διασκευαστές, δραματολόγοι και σεναριογράφοι, ηθοποιοί και σκηνογράφοι διατρέχουν τις φιλολογικές καθιερωμένες αξίες και τις αναθεωρητικές αναγνωστικές τάσεις

γύρω από το έργο του Παπαδιαμάντη. Με αποτέλεσμα να συνυπάρχουν, αφενός η εικόνα ενός ηθογράφου ως μνημείου του ορθόδοξου ελληνισμού και, αφετέρου, εκείνη ενός ποιητή του ψυχολογικού ρεαλισμού. Στις παραστάσεις και στις ταινίες αναδιαμορφώνεται ο προσωπικός μύθος του «αγίου των ελληνικών γραμμάτων» και ο «ερωτικός και σκοτεινός» Παπαδιαμάντης. Τα παραπάνω αναδεικνύονται με ενάργεια στις διασκευές των δημοφιλέστερων, σκηνικά και κινηματογραφικά, έργων του: *Η φόνισσα*, *Η νοσταλγός*, *Ο Αμερικάνος*, *Ο ξεπεσμένος Δερβίσης* και *Όνειρο στο κύμα*.

Κατά την τελευταία εικοσαετία, εκατό σκηνικά θεάματα, πολυπρόσωπα ή μονολογικά, αποδεικνύουν το ενδιαφέρον των ανθρώπων του θεάτρου για το συγγραφέα. Από τη μια πλευρά ανακαλύπτουμε μια (νεο)ηθογραφική προσέγγιση που μιλά για τη «χαμένη ελληνικότητα του θεάτρου» και από την άλλη τις μεταμοντέρνες περφόρμανς, όπου προέχουν η «εωσφορική» ατμόσφαιρα και ο διάλογος ανάμεσα στον Παπαδιαμάντη και τη σημερινή «Ελλάδα της κρίσης». Κατά την πρώτη φάση της κινηματογραφικής και τηλεοπτικής πρόσληψης του συγγραφέα συνυπάρχουν έργα «πολιτισμικής κληρονομιάς», όπως τα σίριαλ *Οι Έμποροι των Εθνών* (1973, Κώστας Φέρρης) και *Η γυφτοπούλα* (1974, Πάυλος Μάτεσις) και φιλμ του ελληνικού μοντερνισμού: *Η φόνισσα* (1974, Κώστας Φέρρης) και *Καλή σου νύκτα κυρ' Αλέξανδρε...* (1981, Γιάννης Σμαραγδής). Μεταγενέστερα παρακολουθούμε «ιδιοποιήσεις» και συνθέσεις διηγημάτων προκειμένου να περιγραφούν μυστηριακοί και ηθογραφικοί/ρεαλιστικοί κόσμοι: *Τα ρόδινα ακρογιάλια* (1998, Ευθύμης Χατζής), *Γωνιά του παραδείσου* (1998, Λένα Βουδούρη), *Η νοσταλγός* (2004, Ελένη Αλεξανδράκη), *Κι να φύγω... θα ξανάρθω* (2005, Δώρα Μασκλαβάνου). Η σπουδή στο έργο του Παπαδιαμάντη φαίνεται να καθόρισε την καλλιτεχνική δράση σκηνοθετών με ενδιαφέρον γύρω από το αφηγηματικό θέατρο: Σωτήρης Χατζάκης, Στάθης Λιβαθινός, Δήμος Αβδελιώδης, Μίρκα Γεμεντζάκη, Θανάσης Σαράντος, Θοδωρής Αμπαζής. Οι συναφείς παραστάσεις οργανώθηκαν με βασικό κριτήριο τα θέματα των διηγημάτων: οι γυναικείοι κόσμοι, η σύγκρουση με την κοινωνία, οι αντισυμβατικοί χαρακτήρες, το ερωτικό ιδανικό και απωθημένο, η ετερότητα και η θνητότητα. Πολλές από αυτές τις παραστάσεις υπήρξαν μακρόβιες, γνωρίζοντας την ανταπόκριση του κοινού και επιδρώντας με δυναμικό τρόπο στη σύγχρονη σκηνική δραστηριότητα (*Η φόνισσα* [1998], *Φεύγουσα κόρη* [2005], *Οι έμποροι των Εθνών* [2011]).

Οι σχέσεις ελληνικής σκηνής, κινηματογραφίας και τηλεόρασης με το «κεφάλαιο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης» έχει ευρύ χρονικά άνυσμα (1965-2019), ενώ συνεχίζει να παραμένει ανοιχτό (επέτειοι, τηλεοπτικά αφιερώματα, νέες παραγωγές) ως έκφραση σταθερού ενδιαφέροντος για μια κορυφαία μορφή της ελληνικής γραμματολογίας και τα πεζογραφήματά του («έργο πηγή»). Αυτά τα πεδία πρόσληψης του Παπαδιαμάντη (παραστάσεις, ταινίες, τηλεοπτικές εκπομπές) και η πλήρης τεκμηρίωσή τους (φιλμογραφία, παραστασιογραφία, κριτικογραφία, πίνακες) κατατίθενται στο αναλυτικό παράρτημα της παρούσας μελέτης. Είναι απαραίτητη μια αρχική γενική επισήμανση: παρότι κατά την οργάνωση του νέου φιλικού και σκηνικού κειμένου, σκηνοθέτες, διασκευαστές, δραματολόγοι και σεναριογράφοι διατρέχουν τις φιλολογικές καθιερωμένες αξίες και τις αναθεωρητικές αναγνωστικές τάσεις αναφορικά με το έργο του

Παπαδιαμάντη, η εικόνα που προκρίνεται, εμφατικά και μονόπλευρα ως μια περίοδο, είναι εκείνη του συγγραφέα ως ηθογράφου και ως εκφραστή του ορθόδοξου ελληνισμού έναντι της εικόνας του ως «ποιητή του ψυχολογικού ρεαλισμού». Κατά τη διαδικασία της σκηνικής και φιλικής διασκευής, ανθολόγησης και διασημειωτικής μεταφοράς δεν είναι λίγοι οι σκηνοθέτες που «ιεροποιούν» το κείμενο του πρωτοτύπου δηλώνοντας το διήγημα (και όχι τη σεναριοποιημένη ή τη σκηνική εκδοχή του) ως πεδίο αντιβολής με τη φιλική αποτύπωση και τη σκηνική δράση. Δίπλα στις δημιουργικές αναγνώσεις και ιδιοποιήσεις του κόσμου του Παπαδιαμάντη κατά τη δεύτερη φάση (μεταπολιτευτικά χρόνια) της κινηματογραφικής του πρόσληψης (*Η φόνισσα*, 1974, Κώστας Φέρρης και *Καλή σου νύκτα κυρ Αλέξανδρε...*, 1981, Γιάννης Σμαραγδής) συναντάμε και επικαιρικής χρήσης καλλιτεχνικά προϊόντα που εκφράζουν τις εκπαιδευτικές και επετειακές υπογραμμίσεις γύρω από το μύθο του Παπαδιαμάντη. Παράλληλα δεν απουσιάζουν όψιμες (κυρίως 21^{ος} αιώνας) φιλικές αναγνώσεις που προσιδιάζουν την ιδιοποίηση (*Κι αν φύγω... θα ξανάρθω*, 2005, Δώρα Μασκλαβάνου και *Trinity*, 1994, Ευθύμιος Χατζής), τη μεταφύτευση, το μετασχηματισμό και την παρέμβαση (*Ο Αρσιβαρίστας και ο Άγγελος*, 2008, Ελένη Αλεξανδράκη), την προσαρμογή και την αναλογία (*Η νοσταλγός*, 2004, Ελένη Αλεξανδράκη), τον υβριδισμό (*Υποβρύχιος έρωτας*, 2005, Γιάννης Σολδάτος).

Οι κινηματογραφικές λογοτεχνικές μεταφορές κινούνται μεταξύ της επιθυμίας για ομοιότητα και αναπαραγωγή του «έργου πηγή» και της αναγνώρισης της διαφοράς από αυτό. Ως ένα βαθμό, κάθε (κινηματογραφική, σκηνική, τηλεοπτική) μεταφορά διαχειρίζεται τα ενδιαφέροντα στοιχεία του πρωτότυπου (ή ένα μέρος των προθέσεων του συγγραφέα) και τα οικειοποιείται κατά τρόπο που αυτά να εντάσσονται νοηματικά μέσα στα συμφραζόμενα του παρόντος. Υπ' αυτή την έννοια θα πρέπει να αξιολογήσουμε τις ταινίες της Δώρας Μασκλαβάνου, του Ευθύμιου Χατζή και της Ελένης Αλεξανδράκη ως («μοντέρνα») κείμενα του καιρού μας, αλλά με βαθιά νοσταλγία για μια χαμένη εποχή του παρελθόντος και να μην παραγνωρίσουμε ανάμεσα στα κίνητρα της κινηματογραφικής αφήγησης τη «νοσταλγία γι' αυτό που δεν υπάρχει πια». Από την άλλη και όσον αφορά εν γένει την πρόσληψή τους, με το πέρασμα του χρόνου, κείμενα που κάποτε υπήρξαν μοντέρνα, γίνονται κλασικά και εισέρχονται στον λογοτεχνικό κανόνα με αποτέλεσμα, όταν φτάνουν στο στάδιο της κινηματογραφικής τους μεταφοράς, να μεταλλάσσονται σ' ό, τι αποκαλούμε «ταινία εποχής». Στο σημείο αυτό χρειάζεται να αναρωτηθούμε αν αυτό που προέχει είναι η κατανόηση των σημασιών ή η νοσταλγική απόλαυση: η προσοχή των θεατών μετατοπίζεται από την επιθυμία να γνωρίσουμε, με κοινωνικοπολιτικούς όρους, την εποχή στην οποία αναφέρεται το λογοτεχνικό έργο, σε επιθυμία να «δούμε/παρακολουθήσουμε» την εποχή (με όρους «σκηνικών και κοστουμιών»). Με δεδομένο ότι το πρωταρχικό υλικό καθεμιάς από τις παραστάσεις αναφοράς δεν αποτελεί κείμενο προορισμένο για το θέατρο αλλά, κατά κύριο λόγο, υλικό για ανάγνωση, είναι ανάγκη να εξετασθεί πώς, στις συγκεκριμένες παραστάσεις, η αφήγηση δραματοποιείται και γίνεται σκηνική πράξη, ειδικά στις ενότητες των εκτεταμένων αφηγήσεων. Παρά την ανάγκη ομαδοποίησης των παραστάσεων για λόγους που εξυπηρετούν τις υποθέσεις εργασίας που θα αναπτυχθούν στη συνέχεια αλλά και τις

διαφορετικές σκηνοθετικές επιδιώξεις, θα πρέπει εξαρχής να επισημανθεί μια λειτουργική διάκριση: διαφορετικά αναφερόμαστε σε παραστάσεις στις οποίες διασκευάζεται ένα και μόνο αφηγηματικό κείμενο (μυθιστόρημα, νουβέλα, διήγημα) και διαφορετικά όταν πρόκειται για σκηνικά εγχειρήματα που εδράζονται στη σύνθεση ενός αριθμού (δύο έως έξι) διηγημάτων υπό μορφή μοντάζ: συρραφή επιλεγμένων, για τη θεματική τους συνάφεια/αντίθεση, αφηγηματικών και διαλογικών αποσπασμάτων από τα διηγήματα. Πρώτη μέριμνα στις σκηνικές διασκευές φαίνεται να αποτελεί η αναζήτηση ενός θεματικού άξονα ο οποίος θα συνέχει τα επιμέρους διηγήματα και θα εγγράφει το σκηνοθετικό όραμα και σκεπτικό στον κόσμο της παράστασης. Ως αναβαθμοί στη δημιουργική πορεία διασκευαστών/δραματουργών και σκηνοθετών θα μπορούσαν να θεωρηθούν η εξιχνίαση της προσωπικής Ποιητικής του Παπαδιαμάντη, η διαχείριση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των λογοτεχνικών ειδών, τα υφολογικά όρια (ηθογραφία και κοινωνικός/ψυχολογικός ρεαλισμός), η διερεύνηση του γένους της αφηγηματικής φωνής. Όλα τα παραπάνω σε σχέση με τη συγκυρία της αναγνωστικής και σκηνικής πρόσληψης αλλά και το διαρκή προσωπικό μύθο του συγγραφέα. Στο σημείο αυτό ας σημειωθεί ότι ορισμένα από τα προνομιούχα διηγήματα φέρουν εγγενή θεατρικότητα, άλλα διακρίνονται για την ένταση της συγκίνησης που κομίζουν και κάποια εμφανίζονται απρόσφορα λόγω της αναιμικότητας σε εκμεταλλεύσιμα δραματουργικά επεισόδια.

Οι ηθοποιοί αποδίδουν τους ρόλους και, παραλλήλως, μεταμορφώνονται σε αφηγητές. Έχουμε την εν δράσει αφήγηση ως σχόλιο του ήρωα ή ως έναν εσωτερικό μονόλογο εκφερόμενο σε τρίτο πρόσωπο. Κάθε ρόλος μεταφέρει το συμβάν μέσα από τον προσωπικό του ψυχικό κόσμο, σχολιάζοντας και προωθώντας τη δράση ως παρατηρητής και ενεργούν πρόσωπο, αντίστοιχα. Οι ηθοποιοί μεταφέρουν επί σκηνής τις εικόνες που περιγράφει ο διηγηματογράφος μέσα από διαρκείς μεταμορφώσεις και οι ρόλοι εντάσσονται στην ενιαία αφήγηση. Ας μην ξεχνάμε ότι το σώμα των ηθοποιών, ως οπτικό σημείο, μεταδίδει μηνύματα (ήχοι και εικόνες) που δεν αποκαλύπτει η γλώσσα, μηνύματα προσδιοριστικά της ψυχολογίας των δραματικών ηρώων, των καταστάσεων που αντιμετωπίζουν και των πραγματικών σχέσεων που διατηρούν με τα υπόλοιπα επί σκηνής πρόσωπα. Με εντυπωσιακή άρθρωση και διακυμάνσεις φωνής για την απόδοση του παραληρηματικού ή χιουμοριστικού λόγου του συγγραφέα, αποδίδεται η διαφορά στη ψυχολογία κάθε χαρακτήρα και γίνεται διακριτή η συγκρατημένη ουδετερότητα του αφηγητή.

Κριτικογραφία (επιλογή):

√ Αγάθος, Θανάσης. «Ο κινηματογραφικός, θεατρικός, τηλεοπτικός Παπαδιαμάντης», www.oanagnostis.gr, 16 Σεπτεμβρίου 2019.

√ Μαυρέλος, Νίκος. «Παραδιαμάντης επί σκηνής και οθόνης», εφ. *Η Αυγή*. Αναγνώσεις, 16 Φεβρουαρίου 2020.

√ Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Ο Παπαδιαμάντης στη σκηνή και στην οθόνη», *the books' journal* τχ. 115, Ιανουάριος 2021, σσ. 76-178.

√ Ζωή Βερβεροπούλου, «Ως Ναυάγια αί λέξεις... Η πρόσληψη του έργου του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στον κινηματογράφο, στο θέατρο και στην τηλεόραση του Κωνσταντίνου Κυριακού», *FILMICON: Journal of Greek Film Studies* ISSUE 6, December 2019, σσ. 153-160.

Ετεροαναφορές (επιλογή):

√ Θανάσης Αγάθος. « Παπαδιαμαντικά Χριστούγεννα. [κριτική για την έκδοση Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Στο Χριστό στο Κάστρο, εικονογράφηση; Ελευθέριος Μύστακας, Ακρίτας, Αθήνα 2024]», *the books' journal*, 159, Δεκέμβριος 2024, σ. 47

√ Θανάσης Αγάθος. « “Εκ δεισιδαίμονος φόβου”: Από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη στον Βασίλη Βασιλικό», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, σ. 261

√ Κυριακή Πετράκου, «Ο Παπαδιαμάντης και οι γυναίκες του στο θέατρο», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 500.

√ Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Χαιρετισμός-Εισαγωγικό σημείωμα. Β΄ μέρος (ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική), *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, σ. 485.

√ Μαρία Ζαχαριουδάκη, «Πριν τη Φόνισσα: το γυναικείο σύμπαν του Παπαδιαμάντη στο θέατρο», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 505 και 505, 506.

√ Ευγενία Μαραγκού, «Από τη Φεύγουσα κόρη στους Θαλασσινούς έρωτες: το σύμπαν του Παπαδιαμάντη στο θέατρο μέσα από το βλέμμα της σκηνοθέτιδος Μίρκας Γεμεντζάκη», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 520.

√ Ζαφείρης Νικίτας, «Άγιοι και σαλοί των ελληνικών γραμμάτων. Το δράμα Οι συνέπειες της παλιάς ιστορίας. Όταν ο Παπαδιαμάντης συνάντησε τον Βιζυηνό στο Δρομοκαίτειο του Γιάννη Σολδάτου, *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 525, 527.

√ Δήμητρα Αναστασιάδου, «Στοιχεία αρχαίου δράμματος στις θεατρικές παραστάσεις έργων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 537.

√ Γιάννης Βαγγελοκόστας « Η Φραγκογιαννού ως (αντι)κοινωνική επαναστάτρια στην αυγή της μεταπολίτευσης: η Φόνισσα (1974) του Κώστα Φέρρη», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 585, 586, 587, 589, 591.

√ Ασπασία-Μαρία Αλεξίου, « “Το παράδοξον τούτον ταξίδιον”»: η φυγή της Νοσταλγού στον 21^ο αιώνα», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 603.

√ Πολίνα Ταμπακάκη, «Χαρτογραφώντας τη μουσική διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Ερευνητικά ζητούμενα και ο Μάνος Χατζιδάκις», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 620

√ Κώστας Καραβίδας, «Λογοτεχνία και τηλεοπτική μυθοπλασία στην ιδιωτική τηλεόραση: ειδολογικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές διαστάσεις», στο *Το κουτί. Εικόνες της σύγχρονης Ελλάδας στην ιδιωτική τηλεόραση*, επιμ.. Βασίλης Βαμβακάς και Γρηγόρης Πασχαλίδης, Archive, 2023, σ. 247, 398.

9. **Λευτέρης Βογιατζής. Ο ηθοποιός-Ο σκηνοθέτης**, κείμενα Κατερίνα Αρβανίτη, Κωνσταντίνος Κυριακός, Λίνα Ρόζη, Δημήτρης Τσατσούλης, Αθήνα: 24γράμματα εκδόσεις, 2019, σελ. 158. Ενότητα: «Ο Λευτέρης Βογιατζής και ο κινηματογραφικός φακός», σ. 105-131, 147-149.

√ Στον παρόντα συλλογικό αφιερωματικό τόμο υπογράφω τη μελέτη η οποία προσεγγίζει τη σχέση του Λευτέρη Βογιατζή με το κινηματογραφικό μέσο. Προηγείται μια εισαγωγική σύσταση ταινιών και ρόλων: (α) συμμετοχή του Βογιατζή στις ταινίες σκηνοθετών με τους οποίους συνεργάζεται και σκηνικά: Ο *επισκέπτης* (1972) του Γιώργου Μιχαηλίδη και οι τηλεοπτικές παραγωγές του «Αμφιθέατρου» του Σπύρου Ευαγγελάτου στο πλαίσιο της δημοφιλούς εκπομπής «Το Θέατρο της Δευτέρας», (β) συμμετοχή σε αντιπροσωπευτικά φιλμ εκπροσώπων μιας νεότερης γενιάς (δεκαετία '70) κινηματογραφιστών όπως ο Παντελής Βούλγαρης, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, ο Βασίλης Βαφέας, ο Χριστόφορος Χριστοφής, (γ) ευκαιριακός χαρακτήρας τηλεοπτικών εμφανίσεων: ο Βογιατζής όχι μόνο δεν θα εμφανιστεί σε καμιά μυθοπλαστική σειρά συνεχείας της δημόσιας και ιδιωτικής τηλεόρασης αλλά και κάθε εμφάνισή του στους τηλεοπτικούς δέκτες επιβεβαιώνεται ως κυρίως συναρτώμενη με τη σκηνική του δραστηριότητα (*Βάτραχοι, Πλούτος, Δεσποινίς Τζούλια, Μισάνθρωπος*) αλλά και με λογοτεχνικής-σεναριογραφικής καταγωγής εγχειρήματα όπως το τριαντάλεπτο, γυρισμένο σε φιλμ *Η βέσπα* στο πλαίσιο του τριπτύχου *Παράξενα ελληνικά διηγήματα*, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παναγιωτάτου. Η πύκνωση των κινηματογραφικών συμμετοχών του Βογιατζή

εντοπίζεται πριν την ίδρυση και εδραίωση της «Σκηνης» και της «νέας Σκηνης» (αρχές και τέλη δεκαετίας του '80) και κατά την όψιμη καλλιτεχνική του περίοδο (2008-2013). Βέβαια δεν θα λείψουν οι αφηγήσεις του Βογιατζή (φωνή off και voice-over) που επενδύουν μικρού και μεσαίου μήκους φιλμ τεκμηρίωσης, ενώ πολλά από τα έργα της φιλμογραφίας του ηθοποιού συνδέονται όχι μόνο με τον κόσμο του θεάτρου (Ακροπόλ), αλλά και εν γένει με την καλλιτεχνία (*Τα οπωροφόρα της Αθήνας, Γυμνά χέρια*), τον χώρο της παραγωγικής εργασίας (*Ο επισκέπτης, Ανατολική περιφέρεια, Ακροπόλ, Ονειρεύομαι τους φίλους μου*), τις διαδικασίες και τα τιμήματα κάθε επίπονης έρευνας (*Περιπλάνηση, Γυμνά χέρια*), τις αυτοαναφορικές υπογραμμίσεις (*Βαριετέ και Η λιμουζίνα*). Άλλοτε με τις προδιαγραφές μιας «ταινίας δρόμου» (*Ονειρεύομαι τους φίλους μου και Αθήνα-Κωνσταντινούπολη*) και άλλοτε ως ολιγόλεπτες cameo εμφανίσεις (*Η γυναίκα που έβλεπε τα όνειρα, Beautiful People. Η άλλη πλευρά του ανέμου*).

Καθοριστικής σημασίας υπήρξε η επί μακρόν (1980-2013) και συστηματική συνεργασία του Βογιατζή με τον Νίκο Παναγιωτόπουλο, έναν από τους βασικούς εκπροσώπους του μοντερνισμού στο πλαίσιο του αποκαλούμενου κινήματος του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου». Στις ταινίες του Νίκου Παναγιωτόπουλου: ο χαρακτήρας λειτουργεί ως «πειραματικό εγώ» και ο Λευτέρης Βογιατζής λειτουργεί ως «ηθοποιός της αμφισημίας». Αν οι επιλογές των ηθοποιών στη φιλμογραφία του Νίκου Παναγιωτόπουλου αποδεικνύονται απρόβλεπτες (ερμηνευτές του «ποιοτικού» και δημοφιλούς θεάτρου, μανεκέν και τηλεοπτικοί σταρ), ο Λευτέρης Βογιατζής, ακόμη και αν δεν καλείται να συνθέσει χαρακτήρα μιας παραδοσιακής δραματουργίας, αποτελεί μια από τις σταθερές του κινηματογραφικού κόσμου του σκηνοθέτη μέσα στο χρόνο. Ο Βογιατζής παίζοντας στις ταινίες του Παναγιωτόπουλου καλείται να εκφράσει μια απόκλιση από τον ερμηνευτικό κανόνα του «φυσικού παιξίματος». Ο Παναγιωτόπουλος αξιοποιώντας την καλλιτεχνική προσωπικότητα του Βογιατζή αναγκάζει το θεατή να λάβει μια πιο ενεργή στάση θέασης - μια θέση στην οποία αυτός αναλύει και σχολιάζει κριτικά τους ρόλους αντί να συμμερίζεται απλά τα «συναισθήματά» τους.

Πέρα από τις κινηματογραφικές εμφανίσεις του Βογιατζή μελετάται ο διάλογος της σκηνικής πράξης και των κινηματογραφικών εικόνων στην παράσταση της *Ήμερη* του Ντοστογιέφσκι («Η νέα σκηνή», 2007). Στην παράσταση η συνομιλία των δύο «εγώ» του πεζογραφικού/δραματικού και του κινηματογραφικού επιτρέπει να συνεξεταστούν οι αισθητικές διαφορές ανάμεσα στην «κινηματογραφική σύνθεση του ρόλου» και στην «θεατρική υπόδυση». Στη συγκεκριμένη παράσταση ο Βογιατζής έχει να διαχειριστεί τόσο ζητήματα χώρου και σκηνοθετικού ελέγχου του εαυτού του ως ηθοποιού τα οποία απορρέουν από τις φιλμικές προβολές όσο και από αισθητικής τάξης θέματα όπως η δραματική εξίσωση μεταξύ ηθοποιού και άψυχου αντικειμένου, εφόσον και τα δύο απεικονίζονται, αλλά και τη χωρική ασυνέχεια εντός του κινηματογραφικού κάδρου. Αυτό επικαιροποιεί ένα πανάρχαιο ερώτημα που δεν παύει να διακυβεύεται ανάμεσα στον κινηματογραφικό ηθοποιό και την κινηματογραφική τεχνολογία: ποιος αποτελεί βασική πηγή εκπομπής μηνυμάτων, ειδικά τη στιγμή που ο ηθοποιός αναμφισβήτητα χάνει μεγάλο μέρος του δημιουργικού του ελέγχου μπροστά στην κάμερα και στις δυνατότητες του μοντάζ. Στην

παράσταση προτείνεται ένα είδος σύνθεσης όπου το πρόσωπο του ηθοποιού συνδυάζεται με την εικόνα ενός άλλου εαυτού ο οποίος μπορεί να μεταμορφώνεται μέσα από τη χρήση ειδικών φακών, φίλτρων και φωτιστικών πηγών. Αυτός ο ψηφιακός εαυτός, κατασκευασμένος από έναν σκηνοθέτη που μπορεί και να παραπλανά έναν ηθοποιό επιζητώντας του ένα χαρακτηριστικό και υποκλέπτοντας κάποιο άλλο, είναι σε διαρκή διάλογο με έναν αμήχανο και γεμάτο ερωτηματικά επί σκηνής εαυτό.

Κριτικογραφία-παρουσιάσεις-συνεντεύξεις:

√ Θηβαίος, Απόστολος. «Ο αιώνιος ενεστώτας του Λευτέρη Βογιατζή», *fractal. Η γεωμετρία των ιδεών*, 18 Δεκεμβρίου 2019.

10. Ελληνική τηλεόραση και ομοερωτισμός. Οι σειρές μυθοπλασίας (1975-2019). Αθήνα: Αιγόκερως, 2019, σελ. 290.

√ Οι φεμινιστικές και γκέι/λεσβιακές θεωρίες για τον κινηματογράφο που αναπτύχθηκαν στη Μεγάλη Βρετανία και τις Ενωμένες Πολιτείες από την δεκαετία του 1970 έχουν εμπνεύσει και τροφοδοτήσει την έρευνα και τις σπουδές για την τηλεόραση. Η ποικιλομορφία των προσεγγίσεων στις μελέτες που συντάσσονται αποδεικνύει τη σημασία της τηλεόρασης ως αντικείμενο σπουδών, η νομιμότητα του οποίου παύει να τίθεται, πλέον, εν αμφιβόλω. Τροφοδοτούμενες και εμπνεόμενες από τη σημειολογία και την αφηγηματολογία έρευνες επικεντρώνονται στο κείμενο και τη λειτουργία του, ταυτοποιώντας τα μορφικά χαρακτηριστικά και εντοπίζοντας τα αφηγηματικά στοιχεία συγκρότησης των οπτικοακουστικών κειμένων (μορφές και είδη των προγραμμάτων). Ορισμένες μελέτες, μάλιστα, φαίνεται να πριμοδοτούν τη μορφική ανάλυση, προτείνοντας κατηγορίες ταξινόμησης ή αποτιμώντας τη στάση και τον ρόλο του τηλεοπτικού κοινού, όπως και τις εφαρμοζόμενες στρατηγικές στον προγραμματισμό των τηλεοπτικών καναλιών.

Η παρούσα μελέτη χαρτογραφεί και προσεγγίζει κριτικά το ευρύ φάσμα των αναπαραστάσεων του ομοερωτισμού στην ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης, με έμφαση στις σειρές μυθοπλασίας. Στις σελίδες του βιβλίου καταγράφονται και σχολιάζονται, για πρώτη φορά συνολικά και εποπτικά, οι τηλεοπτικές εικόνες που εκφράζουν τη «σιωπή» και τον «υπαινιγμό», την ανοιχτή ομοερωτοφοβική παρουσίαση αλλά και τις τάσεις για μια μη μονοδιάστατη και παραχαραγμένη περιγραφή του βίου και της δράσης των ομοφυλοφίλων. Ορισμένες αναπαραστάσεις προέρχονται από τις διασκευές για την τηλεόραση δημοφιλών λογοτεχνικών έργων όπως *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (1975) του Νίκου Καζαντζάκη, το *Λεμονοδάσος* (1978) του Κοσμά Πολίτη, *Ακυβέρνητες πολιτείες* (1985) και *Η χαμένη άνοιξη* (1995) του Στρατή Τσίρκα. Ανάλογα υψηλή τηλεθέαση γνωρίζουν οι μεταφορές θεατρικών έργων της γκέι δραματουργίας στην τηλεόραση (*Το Θέατρο της Δευτέρας*) αλλά και η προσέγγιση του βίου και του έργου ομοφυλόφιλων καλλιτεχνών. Σημαντικές αποδεικνύονται οι τηλεταινίες που σκηνοθετούν ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και ο Τάκης Σπετσιώτης, μεταγράφοντας στη μικρή οθόνη εικόνες από τον κόσμο του Κωνσταντίνου Καβάφη και του Γιάννη Τσαρούχη. Από τη δεκαετία του '80 οι καταγραφές της ομοφυλοφιλίας γίνονται περισσότερο αποκαλυπτικές. Η ομοφυλοφιλία εκφράζει την παραβατικότητα

και συνδέεται με άλλες μορφές του κοινωνικού περιθωρίου (*Η κάθοδος*, 1983· *Τμήμα Ηθών*, 1992· *Το τρίτο στεφάνι*, 1995). Οι στερεοτυπικές εικόνες των γκέι στα κωμικά σήριαλ γνωρίζουν μεγάλη ανταπόκριση σε σειρές υψηλής ακροαματικότητας, ενώ η περιγραφή των ομοφυλοφίλων επηρεάζεται από τους κανόνες της κινηματογραφικής φάρσας και τη μακρά παράδοση της σκηνικής επιθεώρησης (*Οι απαράδεκτοι*, 1991· *Δέκα μικροί Μήτσοι*, 1992· *Κάτω Παρτάλι*, 2014). Η ρεαλιστική απεικόνιση του γκέι ζευγαριού σε κωμικές σειρές συνεχείας και δραματικές κομεντί επηρεάζεται από την ατμόσφαιρα και τους τρόπους των ομόθεμων δημοφιλών αμερικανικών σειρών (*Υπέροχα πλάσματα*, 2007· *Πολυκατοικία*, 2008· *Εθνική Ελλάδα*, 2015· *Ηρωίδες*, 2015). Η μονογραφία τεκμηριώνεται με τα πλήρη στοιχεία ταυτότητας και πρόσληψης των τηλεοπτικών σειρών αναφοράς (1973-2019) αλλά και με πρωτοπαρουσιαζόμενα φωτογράμματα και αρχαιακό υλικό.

Τα πεδία μελέτης της σεξουαλικότητας και ειδικά της ομοφυλοφιλίας αποδεικνύονται πολυεπίπεδα και διευρυμένα, διαφορετικών μεθοδολογικών εργαλείων και οπτικής γωνίας. Η ανά χείρας μελέτη, αξιοποιώντας τα επιστημονικά πεδία των τηλεοπτικών και queer σπουδών, επιχειρεί να απεικονίσει τις πολλαπλές σημασίες που καλύπτει η παρουσία ενός ομοφυλόφιλου χαρακτήρα στις τηλεοπτικές μυθοπλασίες. Μέσα από την προσέγγιση των διαφόρων περιόδων του τηλεοπτικού μέσου θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τις συνθήκες υπό τις οποίες διαμορφώθηκαν οι εκφάνσεις του ομοερωτισμού και να επαληθεύσουμε αν όντως έχει αναδυθεί και σταθεροποιηθεί στα ελληνικά τηλεοπτικά προγράμματα ένας λόγος λιγότερο αρνητικός για την ομοφυλοφιλία. Υπογραμμίζοντας, πάντα, τις συνθήκες παραγωγής, διάχυσης και πρόσληψης των αναπαραστάσεων. Μ' άλλα λόγια, αν ο αναμφισβήτητος αυξημένος αριθμός των ομοφυλόφιλων χαρακτήρων στις τηλεοπτικές μυθοπλασίες (ορατότητα) αντικατοπτρίζει και ορισμένες από εκείνες τις διεκδικήσεις που υποστηρίζονται από οργανισμούς αγωνιζόμενους κατά της ομοερωτοφοβίας. Η συστηματική παρουσία των γκέι/λεσβιακών χαρακτήρων στις σειρές της δημοφιλούς κουλτούρας δεν σημαίνει και ουσιαστική μεταβολή στους ιδεολογικούς συσχετισμούς: οι στερεοτυπικές απεικονίσεις της κυρίαρχης νόρμας παραμένουν ενεργές και υπονομευτικές. Ελάχιστες τηλεοπτικές χειρονομίες, με τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα να προέρχονται από τις τηλεοπτικές μεταφορές λογοτεχνικών και θεατρικών έργων, προτείνουν προγραμματικά μία εναλλακτική πρόταση αναφορικά με την κατασκευή της ομοφυλοφιλίας. Η ανά χείρας μελέτη στοχεύει να προσεγγίσει είδη και αφηγηματικές φόρμες, θεματολογία και χαρακτήρες, εικόνες και ερμηνευτικούς κώδικες των ηθοποιών προκειμένου να διερευνήσει όσα κατασκευάζει η μυθοπλασία των τηλεοπτικών σειρών και συνακόλουθα να μελετήσει την πρόσληψή τους από το ελληνικό κοινό στο οποίο απευθύνονται. Ταυτόχρονα ερευνά τους ιδεολογικούς μηχανισμούς που ενεργοποιούνται για την παραγωγή των εικόνων και όλα εκείνα που, ενδεχομένως, εκφράζουν τα «τηλεοπτικά κείμενα» ακόμη και «ερήμην» τους. Με δεδομένο ότι, πέρα από όσα δηλώνονται και αποτυπώνονται από τους παραγωγούς, τους ηθοποιούς και τους σεναριογράφους των σειρών, η πρόσληψη των πολιτισμικών τηλεοπτικών εικόνων μάς επιτρέπει να αποκωδικοποιήσουμε, παράλληλα, και τα χαρακτηριστικά των κοινωνιών στις οποίες παρήχθησαν. Για την ανάλυση μιας

τηλεοπτικής σειράς, μιας τηλεταινίας, μιας εκπομπής λόγου με θέμα όψεις της ομοφυλόφιλης κουλτούρας χρειάζεται να συναρθρώσουμε τα ιδεολογικοπολιτικά συμφραζόμενα με την (αφηγηματολογική) ανάλυση των κινούμενων εικόνων, δίχως να περιοριστούμε, κατά την ανάγνωσή μας, σ' ένα και μοναδικό σύστημα μελέτης. Ειδικά αν αναλογιστούμε ότι ορισμένες προσεγγίσεις, προερχόμενες από κοινωνιολόγους του θεάματος, θέτουν το ερώτημα του συγκείμενου και των αναπαραστάσεων και διερευνούν τις πρακτικές κατανάλωσης στην τηλεόραση. Συγκειμενοποιώντας, λοιπόν, τις επιλεγμένες προς μελέτη σειρές μυθοπλασίας, εγκαθιδρύουμε συσχετισμούς ανάμεσα στις διαφορετικές συνιστώσες του «τηλεοπτικού μηνύματος», δηλαδή τις συνθήκες παραγωγής, διάχυσης και πρόσληψης. Οι συνθήκες παραγωγής επηρεάζουν το περιεχόμενο και τη μορφή κάθε οπτικοακουστικής εκπομπής, ενώ κάθε τηλεοπτικό κανάλι καθορίζει τον προγραμματισμό του σε συνάρτηση με τα υπόλοιπα κανάλια. Δεν θα πρέπει να λησμονούμε ότι οι σειρές μυθοπλασίας ενός καναλιού, απευθυνόμενες στο ευρύ και, ενδεχομένως, ιδεολογικά συντηρητικό κοινό, μπορεί να αποδεικνύονται περισσότερο άτολμες ή πρωτοποριακές από τα υπόλοιπα προγράμματα (σόου και δημοσιογραφικές έρευνες) του ίδιου καναλιού. Έτσι, όταν εντοπίζονται στις μυθοπλασίες των τηλεοπτικών ειδών «κομφορμιστικές» θέσεις στα λεγόμενα και πραττόμενα των χαρακτήρων, χρειάζεται, πέρα από το συγκείμενο της παραγωγής, να τοποθετούμε αυτές τις μυθοπλασίες και στα δεδομένα της εποχής πρώτης προβολής τους.

Αυτές τις αναπαραστάσεις της ομοφυλοφιλίας στο τηλεοπτικό μέσο τις αναζητώ σε διάφορες φάσεις της ελληνικής τηλεόρασης. Αρχικά στη σχέση της τηλεόρασης με το θέατρο και τη λογοτεχνία: πεδίο όπου οι συγκεκριμένες τηλεοπτικές εικόνες αποδεικνύονται σύνθετες και ανθεκτικές στο χρόνο. Όχι μόνο ως σχέση ομφάλιου λώρου ανάμεσα στην αρχαιότερη και τις νεότερες τέχνες (κινηματογράφος, τηλεόραση), αλλά και διότι το ευρύ τηλεοπτικό κοινό έρχεται σε συστηματική επαφή (περίοδος 1975-'85) με αντιπροσωπευτικά έργα από την αμερικανική και βρετανική δραματουργία της δεκαετίας του '50 και συνακόλουθα με την «ευαισθησία» επιφανών ομοφυλόφιλων καλλιτεχνών (Όσκαρ Ουάιλντ, Σόμερσετ Μομ, Τενεσί Ουίλιαμς, Ουίλιαμ Ίνγκ, Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, Τέρενς Ράτιγκαν, Τζον Βαν Ντρούτεν) Στις θεατρικές αυτές τηλεοπτικές παραγωγές αξιοποιείται, κυρίως, το πεδίο της λανθάνουσας και της ενοχικής ομοφυλοφιλίας. Πρόκειται για μια θεματική όπου επιβεβαιώνεται το σταθερό ενδιαφέρον και η δυνατότητα των δραματουργών να γράφουν για τις «αδελφές» χωρίς να αναφέρονται ανοιχτά στο θέμα της ομοφυλοφιλίας. Έτσι, κατά τις επιταγές της τηλεοπτικής αστικής ρεαλιστικής σύμβασης, επιτρέπεται (και) η σταδιακή αποκάλυψη της αλήθειας (βλ. σεξουαλική απόκλιση) που εντείνει το ενδιαφέρον του κοινού για τους χαρακτήρες. Στις παραγωγές της μνημειώδους και μακρόβιας σειράς *Το Θέατρο της Δευτέρας* αναγνωρίζουμε, μεταξύ πολλών άλλων, τις βαρύνουσας σημασίας υπογραφές του Γιάννη Τσαρούχη και του Δημήτρη Ποταμίτη. Ανάλογα, στο πεδίο των λογοτεχνών ξεχωρίζουν σίριαλ και τηλεταινίες που διασκευάζουν κείμενα του Καβάφη, του Ταχτσή και του Κουμανταρέα. Συγκεκριμένα, ενώ, κατά τη δεκαετία του '80, μειώνονται οι συναφείς θεματικά θεατρικές παραγωγές, αυξάνονται εντυπωσιακά οι τηλεοπτικές μεταφορές μυθιστορημάτων από την ελληνική

λογοτεχνία αλλά και οι δραματοποιήσεις διηγημάτων σε εκπομπές λόγου, Στις τελευταίες εμφανίζονται, μιλώντας για το έργο τους, καλλιτέχνες όπως ο Μένης Κουμανταρέας, ο Γιώργος Ιωάννου, ο Κώστας Ταχτσής, η Καίη Τσιτσέλη, ο Γιώργος Μανιώτης. Παράλληλα, η παραγωγή τηλεταινιών και σίριαλ με την υπογραφή σημαντικών σκηνοθετών του (queer) ελληνικού κινηματογράφου θα εμπλουτίσει το τηλεοπτικό τοπίο με έργα που οικειοποιούνται δημιουργικά τους κόσμους του Κωνσταντίνου Καβάφη, του Γιάννη Τσαρούχη και του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. Ο Τάκης Σπετσιώτης, ο Χριστόφορος Χριστοφής, ο Γιάννης Διαμαντόπουλος και, κατ' εξαίρεση, ο Γιάννης Δαλιανίδης, θα εμβολίσουν στους τηλεοπτικούς δέκτες εικόνες με ομοερωτική αύρα. Σύμφωνα με τα παραπάνω, δεν θα πρέπει να παραγνωρίσουμε την κληρονομιά στην τηλεόραση των γκέι λογοτεχνικών παραδόσεων έτσι όπως αποτυπώνονται, πρώτον, στη μορφή του καλλιτεχνικού μέντορα και το ιδανικό του παιδαγωγικού Έρωτα και της σωκρατικής μύησης από γενιά σε γενιά· δεύτερον, στον ωραιολάτρη ή δανδή, μέλος μιας εξευγενισμένης και ευαίσθητης ελίτ και τρίτον, ως αφηγηματικό φαντασιακό, όταν εντοπίζεται η εμφάνιση του καλλιτέχνη ως αυτοβιογραφικού χαρακτήρα στο δραματουργικό προσκήνιο. Σε πολλά από τα παραπάνω δείγματα το ομοφυλόφιλο υποκείμενο κοιτάει και επιθυμεί το ερωτικό αντικείμενο εντός της αφήγησης. Ως καλλιτέχνης/διανοούμενος φαίνεται να φαντασιώνεται το αρσενικό, να το κατασκευάζει αλλά και να τον εκπροσωπεί. Βέβαια, η επιθυμία δεν εκτονώνεται ούτε βρίσκει διέξοδο στην εν γένει (ετερόφυλη) τηλεοπτική λογική, αν και η αποκάλυψη της ομοφυλοφιλίας μπορεί να περιλαμβάνει ένα στοιχείο μετασηματισμού ή επιβεβαίωσης της ταυτότητας.

Ένα δεύτερο και ευρύ πεδίο αναφοράς που με απασχόλησε υπήρξε η διαμόρφωση του τηλεοπτικού ομοφυλόφιλου τύπου και στερεοτύπου· ειδικά όταν αυτός μετατρέπεται, σταδιακά, σε καθιερωμένο πρότυπο και όταν το στερεότυπο, χρησιμοποιούμενο κατ' επανάληψη σε μακρές διακειμενικές ακολουθίες, γίνεται πλήρως αποδεκτό από το κοινό και ισχύει πια ως «σύμβαση». Όπως, όμως, από τη μια πλευρά, караδοκούν οι ισοπεδωτικές γενικεύσεις, από την άλλη, τα πρότυπα μπορούν, επίσης, να χρησιμεύσουν ως μια διαρκής πρόκληση για αισθητικά φιλόδοξες ιδέες. Στην τηλεόραση, όπως στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, κοινωνικο-ψυχολογικές έρευνες συναφείς με τα στερεότυπα αποδεικνύουν ότι η αφήγηση επιτελείται, συνήθως, μέσα από συγκεκριμένα επαναλαμβανόμενα οπτικά και αφηγηματικά μοτίβα. Το τηλεοπτικό στερεότυπο μεταμορφώνεται σε μια σταθερή και επαναλαμβανόμενη δομή με χαρακτηριστικά γνωρίσματα που αναφέρονται στην υπόθεση του έργου, τη σύνθεση χαρακτήρων, την εικόνα, τον ήχο, την ηθοποιία. Ειδικά στην τηλεόραση, ως αφηγηματικά «στερεοτυπικοί» χαρακτήρες αναγνωρίζονται εκείνοι οι οποίοι ευδιάκριτα ενσωματώνουν την «εικόνα του Άλλου» ως έναν τρόπο «χαρακτηρισμού» σε λειτουργία. Οι χαρακτήρες αυτοί όχι μόνο ανταποκρίνονται στον ορισμό των στερεοτυπικών αντιλήψεων που αφορούν μέλη συγκεκριμένων ομάδων, αλλά αποτελούν και αφηγηματικές ή αισθητικές κατασκευές με πολλαπλές και επαναλαμβανόμενες αλληλεπιδράσεις. Αστυνομικές μυθοπλασίες και κωμικές σειρές, στην prime time τηλεοπτική ζώνη, με υψηλή ακροαματικότητα και ανταπόκριση στο ευρύ κοινό, προερχόμενες κυρίως από την ιδιωτική τηλεόραση, θα επιβεβαιώσουν,

επί μακρόν και αποτελεσματικά, μια σειρά ιδεολογικών στερεοτύπων (αμαρτία, ενοχή, φιληδονία, έγκλημα, τιμωρία) και αφηγηματικών λειτουργιών. Οι εικόνες επιβεβαιώνονται σε μακρόβιες σειρές που δραματοποιούν ιστορίες του αστυνομικού δελτίου (*Τμήμα Ηθών, Ανατομία ενός εγκλήματος, Ο τρίτος νόμος, 10^η εντολή*), με την υπογραφή του Πέτρου Μάρκαρη, του Πάνου Κοκκινόπουλου και του Μανούσου Μανουσάκη· σε λογοτεχνικές διασκευές γύρω από την παραβατικότητα (*Η κάθοδος, 1983· Χαμένη άνοιξη, 1995· Το τρίτο στεφάνι, 1995*)· σε camp κωμικές σειρές με επιθεωρησιακές προσθήκες και την υπογραφή των Αλέξανδρου Ρήγα και Δημήτρη Αποστόλου, της Δήμητρας Παπαδοπούλου, του Λάκη Λαζόπουλου, του Χάρη Ρώμα, του Λευτέρη Παπαπέτρου και του Γιώργου Καπουτζίδα.

Ετεροαναφορές (επιλογή):

✓ Γιώργος Σαμπατακάκης, *HIV/AIDS, θέατρο και τραύμα στην Ελλάδα (μια πρώτη αποτίμηση)*, Αθήνα: εκδόσεις Σοκόλη, 2021, σ. 13, 51.

✓ Κώστας Καραβίδας, «Λογοτεχνία και τηλεοπτική μυθοπλασία στην ιδιωτική τηλεόραση: ειδολογικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές διαστάσεις», στο *Το κουτί. Εικόνες της σύγχρονης Ελλάδας στην ιδιωτική τηλεόραση*, επιμ.. Βασίλης Βαμβακάς και Γρηγόρης Πασχαλίδης, Archive, 2023, σ. 249, 398.

11. **Μια queer νεοελληνική ιστορία. Τέχνες και Γράμματα (1900-2019). Χρονολόγιο και κριτικός βιβλιογραφικός οδηγός**, Αθήνα: Αιγόκερως, 2020, σελ. 280.

✓ Πρόκειται για τον τρίτο τόμο του επιστημονικού και ερευνητικού σχεδίου για την ανασύσταση μέσω τεκμηρίων των αναπαραστάσεων του ομοερωτισμού στην Ελλάδα. Με δεδομένη την απουσία δημοσιευμένης ή διαθέσιμης συγκεντρωτικής, έντυπης ή ηλεκτρονικής, βιβλιογραφικής μελέτης ή κριτικού οδηγού, γύρω από την queer νεοελληνική ιστορία προέβην, κατόπιν συστηματικής και πολυετούς έρευνας σε πρωτογενείς πηγές, στη συγκρότηση ενός συστηματικού χρονολογίου και κριτικού βιβλιογραφικού οδηγού στον οποίο περιλαμβάνονται τα καλλιτεχνικά, κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα που χαρτογραφούν τις αποτυπώσεις του ομοερωτισμού στο χώρο της Τέχνης κατά τον εικοστό και κατά την πρώτη εικοσαετία του εικοστού πρώτου αιώνα.

Η ανά έτος οργάνωση των στοιχείων περιλαμβάνει τις υποενότητες: (1) Κοινωνική και Πολιτική ζωή· (2) Κινηματογράφος· (3) Θέατρο· (4) Γράμματα/Ποίηση· (5) Γράμματα/Πεζογραφία· (6) Γράμματα/Μαρτυρίες-Μελέτες· (7) Γράμματα-Δραματουργία· (8) Μεταφράσεις/Ποίηση· (9) Μεταφράσεις/Πεζογραφία (άνδρες/γυναίκες)· (10) Μεταφράσεις/Μελέτες· (11) Μεταφράσεις/Δραματουργία· (12) Εικαστικά· (13) Μουσική· (14) Τηλεόραση. Ειδικά για την ελληνική σκηνή και δραματουργία, τον ελληνικό κινηματογράφο και τις τηλεοπτικές σειρές μυθοπλασίας παρατίθενται ξεχωριστοί και κατά περιπτώσεις (ελληνικός κινηματογράφος) σχολιασμένοι αξιολογικοί πίνακες. Ας σημειωθεί ότι η έμφαση δίνεται στην καλλιτεχνική ζωή, ενώ οι αναφορές στην πολιτική, νομική και κοινωνική δράση των ΛΟΑΤΚΙ+ αξιοποιούνται κυρίως πλαισιωτικά. Ενδεχομένως τα κριτήρια συμπερίληψης των λημμάτων θα μπορούσε να είναι αυστηρότερα· ωστόσο, εκτίμησα ότι η συνολική εικόνα θα

παρέμενε ελλιπής. Έτσι, δίπλα στις τιμητικές αναφορές σε μεγάλες μορφές της παγκόσμιας και ελληνικής «ελευθεριακής» κουλτούρας και τις «χειρονομίες με σημασία», έκρινα ότι δεν θα έπρεπε να αγνοηθούν στοιχεία που αφορούν και ίσως αποτελούν συμβολή στην κατάθεση πληροφοριών που σχετίζονται με τη συγκρότηση της δημόσιας γκέι και λεσβιακής ταυτότητας στην Ελλάδα.

Ο στόχος της συγκεκριμένης μελέτης δεν επιδέχεται εύκολα παρανοήσεις: ο καταγιγισμός με τίτλους ενδεχομένως να μην είχε νόημα αν επαναλάμβανε στοιχεία από αγγλικά και γαλλικά λεξικά και μελέτες ή πληροφοριακό υλικό που περιλαμβάνεται, κάποτε με εντυπωσιακή πληρότητα, σε ιστότοπους του διαδικτύου. Ωστόσο, η καταγραφή και οργάνωση του υλικού στον παρόντα τόμο θέλει να αναδείξει τις gay/lesbian/queer αναπαραστάσεις που υπήρξαν διαθέσιμες στο ελληνικό κοινό, στους ΛΟΑΤΚΙ+ κύκλους, στους κριτικούς και τους καλλιτέχνες-ομόδοξους, ετερόδοξους και μισαλλόδοξους, φιλομοφυλόφιλους ή ομοερωτοφοβικούς αλλά και να υποδείξει την πρόσληψη εκ των «έσω», από την οπτική γωνία της γκέι και λεσβιακής κοινότητας, όπως αυτή αποτυπώθηκε στον περιοδικό Τύπο ανά εποχές.

12. Μάνα και Ανασσα. Η Νέλλη Αγγελίδου στη σκηνή και την οθόνη, στο Η ηθοποιός Νέλλη Αγγελίδου, επιμέλεια Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Αθήνα: Cube Art Editions, 2017, σελ. 41-215.

√ Στη μελέτη προσεγγίζεται η καλλιτεχνική της σταδιοδρομίας της Νέλλης Αγγελίδου μέσα από τη μελέτη του υποκριτικού της κώδικα και των σκηνικών και κινηματογραφικών της ρόλων· σε συσχετισμό με τα δραματολογικά πεδία, τη σύνθεση των θιάσων που ενσωματώθηκε, την ποιότητα και τον χαρακτήρα των καλλιτεχνικών της συνεργασιών. Έτσι μελετάται εκ του σύνεγγυς ο ερμηνευτικός κώδικας και το ρεπερτόριο που υπηρέτησε η ηθοποιός αλλά και το ύφος των παραστάσεων που εμφανίσθηκε, τα επιχειρήματα των σκηνοθετικών αναγνώσεων κάθε παράστασης αλλά και η αξιολόγηση των τελευταίων στη μεταπολεμική σκηνική ιστορία. Η θέση που κατείχε η πρωταγωνίστρια στον κόσμο του θεάματος και ειδικά στις δομές των θεατρικών επιχειρήσεων και, ιδίως, των κρατικών οργανισμών. Η παρουσία της Αγγελίδου στη σκηνή και οθόνη δεν είναι ισόποσα μοιρασμένη, ωστόσο στους χαρακτήρες που ερμήνευσε, σε θεατρικά έργα και ταινίες, αναγνωρίζονται όψεις και φάσεις της θεατρικής και κινηματογραφικής μεταπολεμικής ιστορίας, όπως και η σταθερή σχέση που πέτυχε να διαμορφώσει με το ελληνικό (και διεθνές) κοινό μέσα από (μυθικές) παραστάσεις (οι οποίες περιόδευσαν ανά τον κόσμο), ενδιαφέρουσες ταινίες και δημοφιλείς τηλεοπτικές σειρές συνεχείας.

Η Νέλλη Αγγελίδου συνέδεσε την καλλιτεχνική της πορεία με θιάσους και προσωπικότητες που καθόρισαν τη μεταπολεμική σκηνή (Κάρολος Κουν και Αλέξης Μινωτής), συμμετείχε στον ιδρυτικό πυρήνα θιάσων ρεπερτορίου που έγιναν εκφραστές ανανεωτικών τάσεων («Κυκλικό Θέατρο» και «Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο» του Λεωνίδα Τριβιζά) και υπήρξε, αν και δημοφιλής στο ευρύ κοινό, ανυποχώρητη στις ποιοτικές προδιαγραφές των θεαμάτων στα οποία συμμετείχε. Καθόρισε με την υποκριτική της παρουσία τις παραστάσεις σημαντικών έργων του διεθνούς ρεπερτορίου κατά την πρώτη σκηνική τους παρουσίαση στην Ελλάδα. (Ουίλιαμς, Άλμπι, Μπρεχτ). Διέπρεψε σε ρόλους

ιστορικών πια παραστάσεων του αρχαίου δράματος (*Πέρσες*, *Λυσιστράτη*, *Φοίνισσες*) και περιόδευσε ως στέλεχος θιάσων («Θέατρο Τέχνης», Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Εθνικό Θέατρο) ανά την υφήλιο. Κατέκτησε το προνόμιο να εκπροσωπεί το κύρος της τραγωδού και συγχρόνως να συνδεθεί με νεωτεριστικές σκηνικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος. Κοντά στην εφαρμογή δοκιμασμένων και βεβαιωμένης αποτελεσματικότητας τεχνικών, ριψοκινδύνεψε δίνοντας υποκριτικό σχήμα σε παραβατικά θηλυκά. Ερμηνεύοντας μάνες, βασίλισσες και δυναμικές γυναίκες, σε παραστάσεις κρατικών οργανισμών και θιάσων ρεπερτορίου, κέρδισε τον έπαινο του δήμου και των σοφιστών. Επιβλητική και όμορφη ντάμα ρεπερτορίου και πειστική άμα τη εμφανίσει ηθοποιός φυσικών τρόπων, κινήθηκε διακριτικά, με αξιοπρέπεια και επαγγελματική συνέπεια αφήνοντας έντονο το στίγμα της στον καλλιτεχνικό χώρο.

Η Αγγελίδου ως ηθοποιός επιβλητική άμα τη εμφανίσει, με αποδεδειγμένο, εκ πείρας και καλλιτεχνικής παρουσίας, υποκριτικό ανάστημα συνεργάστηκε με σκηνοθέτες που ασχολήθηκαν συστηματικά με τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος (Κουν, Βολανάκης, Τριβιζάς, Μινωτής) και ερμήνευσε πρώτους ρόλους σε προσεγγίσεις που κόμισαν νέες σκηνικές αναγνώσεις. Πρωτότυπες αναθέσεις ρόλων συνδυάστηκαν με ανανεωτικές ερμηνευτικές απόπειρες σε παραστάσεις που άφησαν ίχνη στη συλλογική θεατρική συνείδηση και επέδρασαν στη σκηνική ιστορία των έργων. Σημαντικοί θιάσοι, μεγάλες παραγωγές περιοδεία ανά τον κόσμο: *Πέρσες* (Βρετανία, Γαλλία, Γερμανία, Πολωνία, ΕΣΣΔ, Κύπρος), *Λυσιστράτη* (Βρετανία), *Ηλέκτρα* (ΕΣΣΔ, Βρετανία, Κύπρος), *Βάκχες* (Γάνδη, Βρυξέλλες, Βέλγιο), *Εκάβη* (Μεξικό), *Αντιγόνη* (Βουλγαρία).

Η Αγγελίδου, χαρακτήρας προσηνής με επικοινωνιακή αμεσότητα, ταλέντο και γνώση, υπήρξε εκλεκτική σε ρόλους και μάλλον αδιάφορη σε κάθε είδους προβολή· η συχνή αναφορά της στα διδάγματα και το καλλιτεχνικό *modus vivendi* του δασκάλου της Καρόλου Κουν δεν είναι τυχαία. Αυτό που διείδε ο Κουν στο πρόσωπο της Αγγελίδου ήταν ταλέντο, ομορφιά, λάμψη, χάρισμα, αλλά, παράλληλα, και μια χειραφετημένη γυναίκα που μπορεί να άφησε το αποτύπωμά της στο «Θέατρο Τέχνης» κατά τη φάση 1955-1958 αλλά δεν έπαψε να συνεργάζεται με το θίασο ακόμη και λίγο πριν το θάνατο του Κουν. Η Αγγελίδου έδρασε, κατά την πρώτη φάση της καριέρας της, σε παραστασιακά περιβάλλοντα που έφεραν την καλλιτεχνική υπογραφή του Κουν, του Χατζιδάκι, του Καμπανέλλη, του Μόραλη και σε έργα μεταφρασμένα από τον Ελύτη, τον Γκάτσο, τον Πλωρίτη· ενώ δεν απέρριψε και επιλεκτικές κινηματογραφικές συνεργασίες (Νίκος Κούνδουρος).

Η Αγγελίδου δεν συγκαταλέγεται στους πρωτεύουσες ηθοποιούς: η τυπολογία των ρόλων της δεν εντυπωσιάζει για την ευρύτητά της αλλά για τις κλίμακες και τις ποικιλίες τους. Στην εργογραφία της εντοπίζουμε συχνά ρόλους που αποτελούν παρόμοιες προσωπικότητες ενός είδους θηλότητας (κυρίως «Μητέρα» και «Βασίλισσα») αλλά σε ετερόκλητες συγγραφικές εκδοχές ακόμη και από τον ίδιο συγγραφέα. Ενδεικτικά, πολλά ενώνουν και άλλα τόσα διαφοροποιούν την «Μαρία-Μάρθα» της *Εξορίας* του Παύλου Μάτεσι, έτσι όπως αποδόθηκε από την Αγγελίδου σε δύο διαφορετικά παραστασιακά περιβάλλοντα (1983 και 1987) και την «Μητέρα» στο *Προς Ελευσίνα* (1995) του ίδιου

συγγραφέα. Αν το γεγονός ότι η Αγγελίδου δεν ανήκει στον (παγιωμένο) πυρήνα (θιασαρχικών ή ρεπερτορίου) θιάσων δικαιολογεί, ως ένα σημείο, την αραιότερη επί σκηνης παρουσία της («με καλούν για ειδικούς ρόλους που πιστεύουν ότι μου πάνε»), από την άλλη πλευρά, ο εκλεκτικισμός της ηθοποιού επιβεβαιώνει και ένα αλάνθαστο κριτήριο στην επιλογή ρόλων και συνεργασιών: καμιά παράσταση που συμμετέχει η Αγγελίδου δεν είναι καλλιτεχνικά αδιάφορη. Η ηθοποιός επιλέγεται να ερμηνεύσει κυρίως πρωταγωνιστικούς ρόλους, αλλά ακόμη και όταν συμπρωταγωνιστεί τα πρόσωπα που ερμηνεύει ανήκουν στην κατηγορία «μικροί αλλά χαρακτηριστικοί ρόλοι»: ο επιτυχής τρόπος ερμηνείας, μάλιστα, των περισσότερων από αυτούς θα μετατοπίσει, συχνά, το ενδιαφέρον του κοινού και τον έπαινο της κριτικής προς το πρόσωπό της.

Η κινηματογραφική παρουσία της Νέλλης Αγγελίδου είναι αραιή αλλά όχι ποιοτικά αδιάφορη· παρότι δεν θα υπάρξει ως σταρ αλλά ούτε θα αποκτήσει και τη δυναμική μιας αναγνωρίσιμης παρουσίας του ψυχαγωγικού και δημοφιλούς κινηματογράφου. Η Αγγελίδου εμφανίζεται σε ταινίες του Νίκου Κούνδουρου (*Οι παράνομοι*, 1958), του Βασίλη Βαφέα (*Ανατολική περιφέρεια*, 1979 και *120 ντεσιμπέλ*, 1987), του Νίκου Λυγούρη (*Ομίχλη κάτω από τον ήλιο*, 1980) και του Μιχάλη Κωνσταντάτου (*Luton*, 2014), αλλά και σε ταινίες ειδών με θεατρική καταγωγή (*Ο θάνατος θα ξανάρθη*, 1961, Ερρίκος Θαλασσινός) και λογοτεχνική πρώτη ύλη (*Ψωμί για ένα δραπετή*, 1967, Κώστας Ασημακόπουλος και *Ο ήλιος του θανάτου*, 1978, Ντίνος Δημόπουλος). Πρόκειται για μια ντάμα που η ηλικία και η φυσική της εμφάνιση θα καθορίσουν τους ρόλους που θα ερμηνεύσει. Παρότι ηθοποιός με θεατρική εκπαίδευση, η κινηματογραφική και τηλεοπτική παρουσία της Αγγελίδου δεν θα είναι ασυμβίβαστη με την ανάπτυξη μιας μινιμαλιστικής υποκριτικής με οικονομία στις χειρονομίες και τις κινήσεις, την αξιοποίηση της σιωπής και της ακινησίας, την «οικονομία της φωνής».

Κριτικογραφία-παρουσιάσεις-συνεντεύξεις:

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. *Κινηματογράφος 2017. Ετήσιος οδηγός*, Αθήνα: έκδοση Πανελλήνια Έκδοση Κριτικών Κινηματογράφου, 2018, σ. 319. √ Δουλγερίδης, Δημήτρης. «Πλησιάζεις το κείμενο με βαθύ ερωτισμό. Η καλλιτεχνική διαδρομή της Νέλλης Αγγελίδου στη μονογραφία που κυκλοφορεί πέντε χρόνια μετά το θάνατο της ηθοποιού», εφ. *Τα Νέα*, 16 Ιανουαρίου 2018.

12. *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2017, 4^η έκδοση 2019, σελ. 440.

√ Παρά τη σύσταση ενός διεξοδικού καταλόγου με απαιτήσεις εξαντλητικής καταγραφής, η μελέτη δεν αποτελεί ένα γενικό χρονικό· καθώς ελλείπει κάθε συναφής βιβλιογραφική προσέγγιση, στην ανά χείρας μελέτη, επιχειρείται, πρωτίστως, η διεύρυνση και ανασύνταξη του αποδεκτού, διαμορφωμένου και περιορισμένου, με αριθμητικά κριτήρια, «ομοφυλόφιλου κανόνα» της ελληνικής κινηματογραφίας, αποφεύγοντας εκείνη τη μεθοδολογία που αφορμάται και περιορίζεται στην γραμμική ιστορία προόδου των αναπαραστάσεων και επιχειρώντας τη σύνδεση αιτημάτων των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων με την ανάδυση του queer cinema στις αρχές της δεκαετίας του '90. ανιχνεύοντας

τις έμφυλες (ανα)παραστάσεις, αναδύονται αμφίσημες εικόνες που καλούνται να καταγράψουν τη συγκρότηση της ομοφυλόφιλης ταυτότητας.

Κάθε μελέτη των όψεων της σεξουαλικότητας στο κινηματογράφο υπό το πρίσμα της queer θεωρίας μάς οδηγεί στη διαπίστωση ότι αυτή δεν παραμένει αμετάλλακτα σταθερή· αντίθετα, η προσέγγιση των queer ταινιών διερευνά πώς και γιατί η ρευστότητα όλων των μορφών της σεξουαλικότητας συνδέεται με τους μηχανισμούς παραγωγής και πρόσληψης των ταινιών, δίνοντας, συχνά, έμφαση στις παραδοσιακά αγνοημένες ή λογοκριμένες ομοφυλόφιλες σεξουαλικότητες. Αντικρίζοντας αυτόν τον χείμαρρο από τις εικόνες, τα υπονοούμενα και τις ευαισθησίες των γκέι και των λεσβιών, το ερώτημα που προκύπτει δεν είναι τόσο αν οι ομοφυλόφιλοι στον ελληνικό κινηματογράφο συμβαδίζουν με τη ζωντανή πραγματικότητα, όσο, μάλλον, ο τρόπος με τον οποίον η σεξουαλικότητα αναπαρίσταται στη μεγάλη οθόνη. Πρωτίστως (μας) ενδιαφέρει να αποκατασταθούν στη δημόσια σφαίρα οι αποσιωπημένες όψεις της ομοφυλόφιλης ζωής και ο ευρύτερος δομικός ρόλος που αυτή έπαιξε στη δημιουργική ανέλιξη και τη ψυχοδιανοητική και ιδεολογική συγκρότηση των υποκειμένων. Ποια είναι, όμως, διεθνώς τα προσδιοριστικά της χαρακτηριστικά και πώς συσχετίζονται με τη κοινή αντίληψη για τους ομοφυλόφιλους; Στην ουσία υπάρχουν δύο τρόποι ερμηνείας του όρου «γκέι κινηματογράφος». Κατά πρώτον οι χολιγουντιανές απεικονίσεις των ομοφυλόφιλων, που τυγχάνουν και χρήζουν επιπλέον διερεύνηση και, κατά δεύτερον, το σινεμά των (αυτοπροσδιοριζόμενων) γκέι κινηματογραφιστών που έχουν εργασθεί ανεξάρτητα ή και κατ' αντιπαραβολή προς τα εδραιωμένα σχήματα των προηγούμενων απεικονίσεων. Ακολουθώς, αξίζει να διευκρινιστεί ότι δεν πρέπει να συγχέουμε την ανδρική ταυτότητα με την ετεροφυλόφιλη επιβεβαίωση, αλλά να κινηθούμε πέραν της βιολογικής διχοτόμησης, πλησίον του όρου «κοινωνικό φύλο» (gender), που αναφέρεται στην κοινωνική εκφορά του «βιολογικού φύλου» (sex). Εκεί όπου τα φύλα εκλαμβάνονται ως κοινωνικές ταυτότητες, κατασκευασμένες, με ιδιαίτερο τρόπο, από κάθε κουλτούρα. Ανιχνεύοντας τις αναπαραστάσεις της ομοφυλοφιλίας, μελετώνται οι τρόποι ανάδυσής της, διερευνώντας τη διαλεκτική των εικόνων, τις συμβάσεις των φιλικών ειδών, την τυπολογία του μυθοπλαστικού χαρακτήρα, τη σύλληψη των κατηγοριών της πραγματικότητας μέσα από αντιθετικά δυαδικά σχήματα, την ταύτιση με την κοινωνική και ηθική νόρμα και την απόκλιση από αυτήν, τον προσδιορισμό των συστημάτων αξιών. Από την άλλη πλευρά, ο κόσμος των ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών δεν μπορεί να διερευνηθεί ανεξάρτητα από τον κόσμο των ετεροφυλόφιλων. Οι όποιες αναλογίες και αντιστροφές όσον αφορά τους κώδικες συμπεριφοράς (αλλά και τις αναπαραστάσεις του σώματος) χρειάζεται να αναγνωρισθούν ως σημεία συνάντησης, διαφοροποίησης και μείξης των αντιθέτων: το έμφυλο στοιχείο αποτελεί πολιτισμικό σύμβολο και κοινωνική σχέση, πεδίο διαπραγμάτευσης και κριτήριο. Τα θέματα της ανθρώπινης σεξουαλικότητας γίνονται περίπλοκα όταν ερευνώνται ζητήματα έμφυλης ταυτότητας, στο βαθμό που το φύλο αναφέρεται στους κοινωνικούς ρόλους τους οποίους κάθε πολιτισμός αναμένει να ακολουθήσουν άντρες και γυναίκες. Παρότι, δυνητικά, η έμφυλη ταυτότητα κάθε ατόμου είναι μοναδική και αρκετές φορές μεταβλητή, αναφέρεται στην αίσθηση του ατόμου για την «ανδρική» ή τη «θηλυκή» του ταυτότητα (αν νιώθει ως άνδρας ή ως γυναίκα), ενώ η

σεξουαλικότητα αναφέρεται στην επιλογή του σεξουαλικού ποθούμενου (με ποιον ή με τι γοητεύεται).

Όσον αφορά τα ζητήματα μεθόδου και τα κριτήρια διάκρισης και κατανομής των ελληνικών ταινιών στις επιμέρους ενότητες της μελέτης μας, επιχειρήθηκε ο συγκερασμός δύο κατευθύνσεων: η ιστοριογραφική / χρονολογική συνέχεια (από την απόκρυψη της ομοφυλοφιλίας στην κατάκτηση περίοπτης θέσης στο θεματογραφικό χάρτη) και ο επιμερισμός και η ανάλυση των ταινιών με βάση τις συναφείς με το ερευνητικό πεδίο θεωρίες. Στην ταξινομική μέθοδο που ακολουθήσαμε δεν προκρίθηκε ως μονάδα μέτρησης το ημερολογιακό έτος: η κατανομή των ταινιών οργανώθηκε με ποικίλα αλλά και νόμιμα κριτήρια / επιχειρήματα. Σύμφωνα με το κριτήριο της αντιπροσωπευτικότητας, καλύπτεται το χρονικό φάσμα της ελληνικής κινηματογραφίας (1924-2016), χωρισμένο σε περιόδους και είδη (κωμωδία και δράμα, «ταινία τέχνης» και εμπορικών προδιαγραφών, ανεξάρτητες παραγωγές και «ταινίες των στούντιο»). Σ' αυτό το πλαίσιο, είναι αυτονόητες οι ενδεχόμενες προμοδοτήσεις ορισμένων ταινιών, όπως και το γεγονός ότι ελήφθη υπόψη το κριτήριο της συμπερίληψης (θετικές και αρνητικές κρίσεις) και όχι του αποκλεισμού των ταινιών. Επιθυμώντας μη προφανείς συσχετισμούς ταινιών, προέβην στη συνύπαρξη φιλμ όλων των ειδών και διαφορετικής θέσης στην κατεστημένη και σύμφωνη με την ελληνόγλωσση κινηματογραφική βιβλιογραφία, αξιολόγηση και ιεράρχησή τους. Όπως είναι φυσικό, δεν παραγνωρίστηκε το κριτήριο της αξίας. Παρότι σταθμεύουμε και σε ήσσονος σημασίας ταινίες, αξιολογώντας τη θέση τους στην κινηματογραφική ιστορία των αναπαραστάσεων των σεξουαλικών ταυτοτήτων, δεν υποβαθμίζονται, στη συγκεκριμένη συνάφεια, οι αξιόλογες ή σημαντικές ταινίες γνωστών σκηνοθετών. Τέλος, όσον αφορά το κριτήριο της διαλογικότητας, δίνεται έμφαση στις αντιρρητικές αναγνώσεις των ταινιών, τις αντιμαχίες και την πολεμική που ήγειραν ορισμένες από αυτές· αρχικά στο πλαίσιο της συγκρότησης και ανάγνωσης της κριτικογραφίας και, κατόπιν, στις αντεγκλήσεις που προκλήθηκαν στον Τύπο και το κοινό των κινηματογραφικών αιθουσών. Στους στόχους της έρευνάς μου περιλαμβάνεται η αναζήτηση και ιεράρχηση θεματικών μοτίβων και εκφραστικών δομών μέσω των οποίων κατασκευάζεται η ετερότητα: άγνωστες ή λανθάνουσες πτυχές και αποκρυσταλλώσεις της (ενδύματα, χειρονομίες, ομιλία, επιμέρους λεπτομέρειες), τρόπος ύφανσης του μύθου και της αφήγησης των ταινιών, δέσμες νοημάτων που προκύπτουν από την οργάνωση των σχέσεων των προσώπων, λήψεις και οπτικές γωνίες ως έκφραση του κόσμου της ετερότητας και ως εστιάσεις του οικείου και, κατ' επέκταση, ο τρόπος οργάνωσης του χώρου του ξένου και ο βαθμός μυθοποίησης και συμβολοποίησής του (διπολικότητες απόστασης / εγγύτητας, γκέτο / κοινότητας, νοσηρότητας / υγείας), γιατί έτσι εξασφαλίζονται η οριζόντια ανάγνωση στον άξονα της αφηγηματικής λειτουργίας και της εξέλιξης της δράσης και η κάθετη στον άξονα των συμβολισμών και των μεταφορών. Τέλος, σημασία δόθηκε στις δημόσιες ταυτότητες ηθοποιών, όπως αυτές διαμορφώθηκαν από ποικίλες πηγές, και στα εκφραστικά μέσα που επελέγησαν, αφενός για τη σύνθεση ολοκληρωμένων χαρακτήρων και, αφετέρου, για τη στερεοτυπική

αναπαραγωγή του «θηλυπρεπούς άνδρα», του «κίναιδου» και της «φιλήδονης και επιθετικής τριβάδας».

Στην παρούσα μελέτη οι υποθέσεις εργασίας αποκτούν χαρακτήρα μέσα από το παρακάτω σχήμα το οποίο καλείται να καλύψει τρεις κεφαλαιώδους σημασίας φάσεις-εποχές: (I). η ανθεκτική στερεοτυπική (και κατ' εξαίρεση ευφάνταστη) διαμόρφωση, παγιοποίηση και αναπαραγωγή της εικόνας του «πολύχρωμου», χαρούμενου (gay) και υστερικού θηλυπρεπούς πλάσματος της ελληνικής κινηματογραφικής (φάρσο)κωμωδίας που καλούμαστε να διερευνήσουμε υπό δύο οπτικές γωνίες: πρώτον, μιας μη προγραμματικής camp αισθητικής (ποιότητες έκφρασης του κωμικού, πρότυπα, εικονογραφία και προσωπικότητες) και δεύτερον, ως επιβεβαίωση της εικόνας του ομοφυλόφιλου μέσα από τους τρόπους του ρητορικού όρου της «κοινοτοπίας» που αποσκοπεί στην επιβεβαίωση των διαμορφωμένων απόψεων ενός όχι περιορισμένου αριθμητικά μέρους του κοινού το οποίο ελκύεται από τις αναγνωρίσιμες αναπαραστάσεις. (II). Ο εντοπισμός και η ανίχνευση των μηχανισμών του στιγματισμού και της δαιμονοποίησης των ομοφυλοφίλων ως απόδοση κοινωνικής ευθύνης υπό μορφή κατηγορίας και με γνώμονα εκείνα τα στοιχεία στη στάση ζωής τους που καθιστούν ευκρινή τη διαφορά τους από το υπόλοιπο κοινωνικό σώμα. (III). Η ανάδυση μιας μη απολογητικής, σχεδόν απενοχοποιημένης, προσέγγισης, που ανιχνεύεται, ειδικά, στην ελληνική εκδοχή του νέου «queer cinema». Η αλλαγή οπτικής γωνίας κατά τη θέαση της ομοφυλόφιλης συνθήκης, από (και ηλικιακά) νέους σκηνοθέτες, γαλουχημένους με την κινηματογραφική παιδεία της Εσπερίας, δεν καθορίζεται από την εχθρικότητα και τον ερεθισμό της αποκρυπτόμενης απαγορευμένης επιθυμίας· αντίθετα, αρχίζει να οργανώνεται μια queer ιστορία, νοούμενη ως ευρύτατη χρονικά αλλά σαφώς αποσπασματική αναφορά των «ομοφυλόφιλων καλλιτεχνικών δομών» και της πρόσληψής τους (θέματα, μοτίβα, πορτρέτα σπουδαίων Ελλήνων ομοφυλόφιλων καλλιτεχνών). σ. Όπως προσημειώθηκε, στη μελέτη επιχειρείται η ανάλυση λεπτομερειών της αφήγησης και της εικονοποιίας ταινιών που εκτιμούνται ως «προδρομικές» και «ταινίες-πilotοι», πάντα με βάση τις κοινώς προσδιορισμένες αρχές της gay / lesbian / queer θεωρίας. Έτσι, ας θεωρηθεί ως βαρύνουσα αφετηρία το «ομοφυλόφιλο βλέμμα» και οι μεταμφιέσεις του όπως αυτό ανιχνεύεται στο έργο του Γιάννη Δαλιανίδη και του Μιχάλη Κακογιάννη. Σ' ένα άλλο επίπεδο, οι αιχμές ενός μη προγραμματικού camp μπορεί να ξεκινούν από την αισθητική και τις υπερβολές των ταινιών του Αχιλλέα Μαδρά (*Ο μάγος της Αθήνας*), αλλά και να σχετίζονται με κάθε επιτηδευμένη έκφραση της θηλυπρέπειας, συναφή με το σκηνικό είδος της επιθεώρησης, όπως λαμβάνει σχήμα στις υπερβολές της κινηματογραφικής κωμωδιογραφίας (ενδεικτικά: επιτήδευση, έπαινος δυσμορφίας, έκφραση έντονης σεξουαλικότητας). Αν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών η ομοσεξουαλικότητα ανιχνεύεται σε πολιτικές ταινίες (Κώστας Γαβράς, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παντελής Βούλγαρης), στην πρώτη μεταπολιτευτική πενταετία, εντοπίζονται δύο διαμετρικά διαφορετικές κατευθύνσεις: κατά πρώτον, η ερωτική απελευθέρωση στην εικονογραφία των σοφτ πορνό στο πλαίσιο μιας exploitation λογικής (κυρίως οι ταινίες των Όμηρου Ευστρατιάδη και Ηλία

Μυλωνάκου) και, κατά δεύτερον, ορισμένες εναλλακτικές κινηματογραφικές απεικονίσεις της σεξουαλικότητας. Στα χρόνια της κατάργησης της προληπτικής λογοκρισίας²⁰ (δεκαετία του '80) αρχίζει μια αργή και επώδυνη (λόγω γενικευμένης ομοφοβίας) πορεία προς την αναγνώριση της διαφοράς (Άγγελος του Γιώργου Κατακουζηνού) σε συνδυασμό με τα προβλήματα της ελληνικής ταυτότητας: άνδρες ως σύντροφοι και εραστές, αρρενωπότητα και γκέι κουλτούρα (κυρίως στις ταινίες των Τάκη Σπετσιώτη, Γιώργου Κόρρα και Χρήστου Βούπουρα). Ειδικά σε μια δύσκολη συγκυρία που ορίζεται, και διεθνώς, από την έξαρση του πανικού γύρω από το Α.Ι.Δ.Σ. και τη δαιμονοποίηση των ομοφυλόφιλης κοινότητας. Στις αρχές της δεκαετίας του '90, όταν αναγνωρίζουμε, σε Ευρώπη και Αμερική, τα «μαχητικά» χρόνια ενός «(New) Queer Cinema», όπου η ομοφυλοφιλία είναι επαναστατική και το αίτημα «να είσαι ο εαυτός σου» ευρίσκεται σε πρώτο πλάνο, παρατηρούμε, παράλληλα με τον καλλιτεχνικό χρηματοδοτούμενο κινηματογράφο των κρατικών βραβείων που εκφράζεται με τη βιογράφηση σημαντικών για τον ελληνισμό μορφών της ομοφυλόφιλης κουλτούρας (ο φιλέλληνας Μπάιρον και ο Αλεξανδρινός ποιητής Καβάφης), να δημιουργείται και στην ελληνική κινηματογραφία ένα αντίστοιχο ρεύμα με κύριους εκπροσώπους νέους κινηματογραφιστές όπως ο Αλέξης Μπίστικας, ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης, ο Χρήστος Δήμας, ο Παντελής Παγουλάτος, ο Πάνος Χ. Κούτρας, ο Άγγελος Φραντζής. Η προσπάθεια να διερευνηθεί η ελληνική συνεισφορά σ' αυτό το κίνημα θεωρώ ότι μπορεί να στηριχθεί σε ικανό αριθμό ταινιών και σε φιλικές αφηγήσεις που εκφράζουν έναν εναλλακτικό, με φορμαλιστικό ενδιαφέρον, «queer λόγο» (ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου και της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη). Σε διακριτή ενότητα της μελέτης διερευνώνται οι αναπαραστάσεις της γυναικείας ομοκοινωνικότητας και ομοσεξουαλικότητας, με εργαλεία τις αρχές της φεμινιστικής και λεσβιακής θεωρίας που διαφοροποιούν τις απεικονίσεις τους: το βλέμμα της κάμερας εκφράζει είτε έναν άνδρα που αναπαράγει σκοποφιλικά την επιθυμία (ταινίες Κούνδουρου και Νικολαΐδη) είτε μια (ομοφυλόφιλη ή μη) θηλυκή ματιά που σχολιάζει το γυναικείο (και λεσβιακό) continuum. Τέλος, σε ξεχωριστή ενότητα, σχολιάζεται η κινηματογραφική απεικόνιση της παρενδυσίας. Συνδεδεμένη η παρενδυσία με τις κωμωδίες μεταμφίσεως, αναγνωρίζεται ως μια πρόσκαιρη μετακίνηση από το ένα φύλο στο άλλο και λαμβάνει πολλές εκδοχές, με κυρίαρχες τις μεταμφίσεις (κυρίως γυναικών) για την εύρεση εργασίας ή την είσοδο για αισθηματικούς λόγους των δημοφιλών ενζενί της δεκαετίας του '60 στον αυστηρά ανδρικό (ακόμη) μυθοπλαστικό χώρο των ενόπλων δυνάμεων. Έπονται, χρονολογικά, οι μεταμφίσεις που σχετίζονται με τον κόσμο της θεατρικής σκηνής και οι οποίες αποτελούν την εξέλιξη ενός πανάρχαιου κωμικού ευρήματος (άνδρες που μεταμφιέζονται σε γυναίκες). τέλος, περιγράφονται οι ενδιαφέρουσες καταγραφές της διαφυλικότητας, ειδικά σε ρεαλιστικές περιγραφές χώρων «κοινωνικού μεταίχιμίου» (*Μπέττυ*, Άγγελος, *Στρέλλα*).

Εκτενείς κριτικές:

√ Alejandro Valverde García. *Erytheia. Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos* 39 (2018), σ. 374-375

√ Kallitsis, Phevos. «Book Reviews. *Epithymies kai Politiki; I Queer Istoría tou Ellinikou Kinimatografou (1924-2016) [Politics and Desire: The Queer History of Greek Cinema (1924-2016)*, Konstantinos Kyriakos (2017)», στο αφιέρωμα «New Queer Greece Performance, politics and identity in crisis», *JGMC [Journal of Greek Media & Culture]*, volume 4, number 2, 2018, Intellect Ltd Introduction. English language. Doi: 10.1386/jgmc.4.2.143-2, σ. 143-292: 281-284.

√ Psaras, Marios. «Book Review. *Politics and Desire: The Queer History of Greek Cinema (1924-2016)* by Konstantinos Kyriakos, Athens: Aigokeros, 2017», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, issue 5, December 2018, σ. 129-130.

√ Κοσσυφολόγου, Αλίκη. «Κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της αρρενωπότητας, της θηλυκότητας, της θηλυπρέπειας», εφ. *Η Αυγή της Κυριακής. Αναγνώσεις*, 8 Οκτωβρίου 2017.

√ Αγάθος, Θανάσης. «Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου», *Ο αναγνώστης*, 8 Δεκεμβρίου 2017.

√ Σπετσιώτης, Τάκης. «Το σώμα μου, το κόμμα μου», εφ. *Η Αυγή της Κυριακής. Αναγνώσεις*, 30 Δεκεμβρίου 2017.

√ Ρόζη, Λίνα. «Η εικόνα της διαφορετικότητας», εφ. *Η Αυγή. Αναγνώσεις*, 4 Νοεμβρίου 2018.

Βιβλιοπαρουσιάσεις-συνεντεύξεις:

√ Αντωνόπουλος, Θωδωρής. «Οι γκέι χαρακτήρες στον ελληνικό κινηματογράφο μέσα από τη μνημειώδη μελέτη του Κωνσταντίνου Κυριακού», εφ. *Lifo*, 20 Μαρτίου 2017.

√ Μήτσης, Χρήστος. «Κινηματογραφικά βιβλία για όλα τα γούστα», περ. *Αθηνόραμα*, 11 Απριλίου 2017.

√ 460 Φεστιβάλ Βιβλίου, 8 Σεπτεμβρίου 2017. Αφιέρωμα «Βιβλιο-Θέατρο-Κινηματογράφος». Παρουσίαση με εισηγητές-ομιλητές: Τάκης Σπετσιώτης, Παναγιώτης Ευαγγελίδης, Λίνα Ρόζη, Γιώργος Σαμπατακάκης.

√ Παρουσίαση στην ραδιοφωνική εκπομπή του σταθμού 9.84 (παρουσιαστής Κώστας Μοστράτος), Σάββατο 23 Σεπτεμβρίου 2017.

√ Κλάδης, Άγγελος Μαρία Κρύου, Γιάννης Καντέας-Παπαδόπουλος. «Η πορεία της “άλλης” καλλιτεχνικής σκηνής. Από το underground στο mainstream», περ. *Αθηνόραμα* (αφιέρωμα), 8 Φεβρουαρίου 2018.

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. *Κινηματογράφος 2017. Ετήσιος οδηγός*, Αθήνα: έκδοση Πανελλήνια Έκδοση Κριτικών Κινηματογράφου, 2018, 309-310.

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Ελληνικές Εκδόσεις για τον Κινηματογράφο 2017», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, issue 5, December 2018, σ. 148-149.

Ετεροαναφορές:

√ Routier, Hélène. *Offenbach mis en scène par Laurent Pelly*, Paris:L'harmattan, 2018, σ. 217.

√ Alejandro Valverde Garcia, «*Orestes (1969)* de Vassilis Fotopulos: La deconstrucción filmica de un mito en clave pacifista», *Dionysus ex Machina*, 8 (2017), σ. 86-103: 87, 95, 97, 102.

- √ Papanikolaou, Dimitris. “Critically queer and haunted: Greek identity, crisis and doing queer history in the present”, στο αφιέρωμα “New Queer Greece Performance, politics and identity in crisis”, *JGMC [Journal of Greek Media & Culture]*, volume 4, number 2, 2018, Intellect Ltd Introduction. English language. Doi: 10.1386/jgmc.4.2.143-2, σ. 143-292: 167-186: 175, 183.
- √ Παπανικολάου, Δημήτρης. *Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη, 2018, σ. 342, 357, 363, 364, 375.
- √ Αγάθος, Θανάσης. *Ο Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Gutenberg, 2017.
- √ Σαμπατακάκης, Γιώργος. «Η queer αισθητική του 21^{ου} αιώνα. Αντικανονικότητα και κανονικοποίηση (Η Νέα Ελληνικότητα)», στα Πρακτικά του ΣΤ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου με θέμα «Θέατρο και Ετερότητα: Θεωρία, Δραματουργία και Θεατρική κριτική», Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017 (υπό έκδοση).
- √ Chairetis, Spyridon. «Negotiating Heteronormativity in the Family Melodrama: A Case Study of Giorgos Katakouzino’s *Angelos/Angel* (1982)», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, issue 4, December 2017, 9, 19. <http://filmiconjournal.com/journal/article/page/51/2017/4/2>
- √ Petsa, Vassiliki. «Dead-ends and Uncertain Trajectories: Mapping Out the Greek Road Movie», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, issue 4, December 2017, σ. 53.
- √ Zestanakis, Panagiotis. «Historicizing Early 1980s Greek Denunciation Movie, Cultural History, volume 7, Issue 1, Edinburgh University Press σ. 48-75.
- √ Παπαϊωάννου, Ιωάννα. *Ο queer κινηματογράφος στην Ελλάδα και η ανάλυση κινηματογραφικών παραγωγών*, ΕΚΠΑ, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, 2018.
- √ Sambatakakis, George. “Bodies of truth: The terrible beauty of queer performance” στο αφιέρωμα “New Queer Greece Performance, politics and identity in crisis”, *JGMC [Journal of Greek Media & Culture]*, volume 4, number 2, 2018, Intellect Ltd Introduction. English language. Doi: 10.1386/jgmc.4.2.143-2, 143-292: 255-267: 266.
- √ Panagopoulos, Iakovos. «The Issue of the Post-gender and Transgressive Identities in Contemporary Greek Reality in the Cinematic Work of Panos Koutras», στο *Proceedings of Interdisciplinary Conference Taboo-Transgression-Transcendence in Art and Science*, editors Dalila Honorato & Andreas Giannakoulopoulos, Ionian University Faculty of Music and Audiovisual Art Department of Audio and Visual Arts, 52-60: 54, 55, 56, 57, 58, 59..
- √ Φλούδας, Γιώργος. «Μια γυναίκα στα μπουζούκια, ένας μάγκας στα σαλόνια. Μια σύντομη αναδρομή σε έμφυλες αναπαραστάσεις και queer προσδοκίες στο ελληνικό εμπορικό σινεμά και την τηλεόραση της περιόδου 1950-1980», στο συλλ. *Queer Athens. Η ιστορία μιας πόλης*, εφ. *Lifo*, τεύχος 608, 90-93: 93.
- √ Fessas, Nikitas. «English-language Bibliography on Greek Cinema (2017-2018)», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, issue 5, December 2018, 170.
- √ Αγάθος, Θανάσης. «*Eroica* (1960): Το βλέμμα του Μιχάλη Κακογιάννη πάνω στους εφήβους του Κοσμά Πολίτη», στο συλλ. *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του μεσοπολέμου*.

Τιμητικός τόμος για τον Peter Mackridge, επιμ. Έλενα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου, Αθήνα: Νεφέλη, 2018, σ. 205-218: 210, 211, 212.

√ Πούπου, Άννα. «Μοναχικοί λύκοι, έξυπνα λαγωνικά, θυμωμένοι γάτοι: ανδρισμοί στο ελληνικό κινηματογραφικό αστυνομικό θρίλερ των δεκαετιών 1950 και 1960», στο *Ανδρισμοί. Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από τη μεσαιωνική περίοδο μέχρι τη σύγχρονη εποχή*, επιμ. Δήμητρα Βασιλειάδου, Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός, Αθήνα: Gutenberg, 2019, σ. 364, 365.

√ Ζεστανάκης, Παναγιώτης. «Ανδρισμοί και οικογενειακές σχέσεις σε ένα μεταβατικό κινηματογραφικό τεκμήριο. Η ταινία *Το παίζω και πολύ άνδρας* του Ερρίκου Θαλασσινού (1983)», στο *Ανδρισμοί. Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από τη μεσαιωνική περίοδο μέχρι τη σύγχρονη εποχή*, επιμ. Δήμητρα Βασιλειάδου, Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός, Αθήνα: Gutenberg, 2019, σ. 149, 150.

√ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Πέρα απ' την εγκράτεια και την απόλαυση: ο έρωσ δημιουργεί τον κόσμο». Δύο μελετέες για τον Γιάννη Τσαρούχη, Μουσείο Μπενάκη, 2023, σ. 121.

√ Δημήτρης Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην Κρίση. Η Κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, μτφρ. Ζωή Μπέλλα-Αρμάου και Γιάννης Στάμος, Αθήνα: Gutenberg, 2022, 356, 440.

√ Δήμητρα Βασιλειάδου και Γλαύκη Γκότση, «Κοιτάζοντας πιο κοντά. Η σεξουαλικότητα στην εγχώρια έρευνα και βιβλιογραφία», στο *Ιστορίες για τη σεξουαλικότητα*, επιμέλεια Δήμητρα Βασιλειάδου και Γλαύκη Γκότση, Αθήνα: Θεμέλιο, 2020, σ. 27

√ Νικόλαος Παπαδογιάννης, *Σώματα σε κίνηση. Ανδρικές ομοερωτικές πρακτικές στην Ελλάδα και μετακινήσεις στις δεκαετίες του 1970 και 1980*, *Ιστορίες για τη σεξουαλικότητα*, επιμέλεια Δήμητρα Βασιλειάδου και Γλαύκη Γκότση, Αθήνα: Θεμέλιο, 2020, σ. 194.

√ Θανάσης Γκελτής, «Ο ομοφυλόφιλος άντρας μέσα από την πρώτη εκδοτική περίοδο του *Αμφί*», στο συλλογικό *Υγεία, καύλα & επανάσταση*, επιμέλεια Δήμητρα Τζανάκη, εκδόσεις Ασίνη, 2021, 2022, σ. 451 (δύο ετεροαναφορές).

√ Αφροδίτη Νικολαΐδου, «3ο Νοεμβρίου 1968. Εκδίδεται το βιβλίο *Decouverte du cinema grec* της Αγγλαίας Μητροπούλου. Ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου στην Ελλάδα», στο *Χώρα, σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*, επιμ. Αφροδίτη Νικολαΐδου και Δημήτρης Παπανικολάου, Νεφέλη, 2022, σ. 145

√ Δημήτρης Παπανικολάου και Αφροδίτη Νικολαΐδου, «*Χώρα, σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*. Ξανακοιτάζοντας τον 20ό αιώνα του ελληνικού σινεμά», στο *Χώρα, σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*, επιμ. Αφροδίτη Νικολαΐδου και Δημήτρης Παπανικολάου, Νεφέλη, 2022, σ. 21.

√ Γιώργος Σαμπατακάκης, 2ο Νοεμβρίου 1994. Απονομή βραβείων του 35^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Ο Αλέξης Μπίστικα στη σκηνή της απονομής. HIV/AIDS: Η χαμένη αναπαράσταση, στο *Χώρα, σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*, επιμ. Αφροδίτη Νικολαΐδου και Δημήτρης Παπανικολάου, Νεφέλη, 2022, σ. 280, 283, 284

√ Αφροδίτη Καϊράκη *Μεταμοντερνισμός και νέο χόλιγουντ*, Αιγόκερως 2021, σ. 138, 104 (Επιθυμίες και πολιτική)

√ Δέσποινα Τριανταφυλλίδου, *Το βιογραφικό φιλμ στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή*, Αιγόκερως, 2021. 23 (Διαφορετικότητα, Επιθμ)
√ Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος και ελληνική λογοτεχνία (Λόγος και εικόνα)*, Αιγόκερως, 2021. σ. 374, 375

√ Βρασίδης Καραλής, *Μια ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, μτφρ. Αχιλλέας Ντελλής, Δώμα, Αθήνα, 2023, 236, 401.
√ Γιώργος Σαμπατακάκης, *HIV/AIDS, θέατρο και τραύμα στην Ελλάδα (μια πρώτη αποτίμηση)*, Αθήνα: εκδόσεις Σοκόλη, 2021, 73.

14. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του, επιμέλεια Κωνσταντίνος Κυριακός, Πρακτικά σε ηλεκτρονική μορφή του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών - Πάτρα, 26-29/5/2011, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα, <http://www.theaterst.upatras.gr/>, 2015, σελ. 534 [Ηλεκτρονική έκδοση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, ISBN 978-960-89231-1-9].

Ετεροαναφορές:

√ Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, Τόμος Βι Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... 1876-1897*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 246.

√ Χατζηπανταζής, Θόδωρος. «Ρωμαϊκός συμβολισμός». *Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*, Ηράκλειο: Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018, σ. 115, 171, 516, 176, 342, 499, 516.

√ Puchner, Walter. *Η επιστήμη του Θεάτρου στον 21^ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα: εκδόσεις Κίχλη, 2014, σ. 73.

√ Παππάς, Θεόδωρος Γ. *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο*, Αθήνα: Gutenberg, 2016, σ. 287.

√ Διαμαντάκου, Καίτη. «Λυσιστράτη 2016. Επιλεγόμενα μιας μετάφρασης και μιας παράστασης», στο *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*, επιμ. Καλλιόπη Εξάρχου, Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών, 2018, σ. 296.

√ Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων, 1900-1940, Α' τόμος*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη Θεατρική Βιβλιοθήκη, 2020, σ. 25.

√ Διονύσιος Μουσμύτης, *Ο Διονύσιος Ταβουλάρης, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και Η Δούκισσα των Αθηνών*, εκδόσεις Πλέσσα, 2018, σ. 174, 179, 35, 65, 64.

√ Ασπασία-Μαρία Αλεξίου, «26 Μαΐου 1962. Η Ηλέκτρα κερδίζει το Βραβείο Καλύτερης Κινηματογραφικής Μεταφοράς στο Φεστιβάλ των Καννών. Κινηματογραφώντας το (τραγικό) παρελθόν», *Χώρα, σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*, επιμ. Αφροδίτη Νικολαΐδου και Δημήτρης Παπανικολάου, Νεφέλη, 2022.σ. 117, 118.

15. Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή. Η πρόσληψη της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματουργίας. Τόμος πρώτος: Οι παραστάσεις, Αθήνα: Αιγόκερως, 2012, σελ. 318.

√ Στον παρόντα τόμο, τον πρώτο που αφορά τις σχέσεις ρωσικού θεάτρου και ελληνικής σκηνής, περιλαμβάνονται τα τεκμήρια (παραστασιογραφία, κριτικογραφία, μεταφράσεις, θεατρικά προγράμματα, βιβλιογραφία) μιας πολυετούς έρευνας, συνοδευόμενα από εκτενή, εποπτική και ερμηνευτική, εισαγωγή σχετικά με την πρόσληψη του ρωσικού και σοβιετικού θεάτρου.

Αν παρακολουθήσει και μελετήσει κάποιος συστηματικά τις σχέσεις της ελληνικής σκηνής με την ρωσική, σοβιετική και μετασοβιετική δραματουργία θα πρέπει να θεωρήσει ως ουσιαστική τους αφετηρία την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και να απαριθμήσει παραμέτρους και μηχανισμούς που συντελούν στις διαδικασίες πρόσληψης όσον αφορά τόσο τη συγκρότηση του δραματολογίου των θιάσων και το χαρακτήρα των καλλιτεχνικών συνεργασιών όσο και τις σκηνικές τύχες των συγγραφέων. Η αυτονομία επίπονη και χρονοβόρα εύρεση και καταγραφή στοιχείων για περισσότερες από επτακόσιες παραστάσεις ρωσικών έργων της τσαρικής και σοβιετικής περιόδου, που αποτελεί στόχο της παρούσας μελέτης, συνοδεύεται και ολοκληρώνεται μέσα από τις ερμηνευτικές πρωτοβουλίες και τα σχόλια που φιλοδοξούν να πλαισιώσουν την παραστασιογραφική συμβολή, η οποία εντάσσεται στο ερευνητικό πεδίο της ιστορίας της παράστασης στο νεοελληνικό θέατρο.

Στην επιτομή της εικόνας της πρόσληψης που επιχειρείται στο εισαγωγικό δοκίμιο περιγράφονται και εκτιμώνται πολλαπλοί παράγοντες (πολιτιστικά πρότυπα και σημεία αναφοράς, ρωσομαθείς διαμεσολαβητές, θεατρική αγορά και επιταγές του ταμείου). Ως βασικές μονάδες του ερευνητικού σχήματος θα πρέπει να θεωρηθούν οι ρώσοι συγγραφείς και οι ελληνικές θεατρικές παραστάσεις. Για την εξαγωγή, κατά το δυνατόν, ασφαλών κρίσεων κατέφυγα σε κάθε διαθέσιμο υλικό τεκμηρίωσης: προγράμματα παραστάσεων, συνεντεύξεις καλλιτεχνών, εκδόσεις έργων, αφιερώματα λογοτεχνικών περιοδικών, αναγγελίες στον Τύπο και θεατρικές κριτικές. Μελέτες πνευματικών ανθρώπων, εκθέσεις, επετειακοί εορτασμοί και εσπερίδες έρχονται να πλαισιώσουν και να νοηματοδοτήσουν, μαζί με τις θεατρικές κριτικές και τις τάσεις τους, τις θεατρικές παραστάσεις. Το καλλιτεχνικό μέγεθος του Άντον Παύλοβιτς Τσέχοφ, μετά την αργοπορημένη είσοδό του στο δραματολόγιο των ελληνικών θιάσων, αναντίρρητα δεσπόζει. Ακολουθούν σε σημασία απόηχου, σκηνικό ενδιαφέρον, εύρος ζυμώσεων και αριθμητικά δεδομένα, παραστάσεις έργων του Νικολάι Βασίλιεβιτς Γκόγκολ, διασκευές πεζογραφημάτων του Φιόντορ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι, διασκευές και πρωτότυπα του Λεβ Νικολάγιεβιτς Τολστόι, έργα του Μαξίμ Γκόρκι και του Αλεξέι Νικολάγιεβιτς Αρμπούζοφ.

Μετά την πρώτη χαρτογράφηση του ερευνητικού πεδίου και τους όρους της πρόσληψης, ακολουθεί η κριτική και ερμηνευτική προσέγγιση των παραστάσεων. Ως κύριες ενότητες της εισαγωγικής μελέτης ορίζονται οι κάτωθι: α) Σκηνικές σπουδές από την εμπειρία στην «χώρα Τσέχοφ». Από τα «έργα ατμοσφαιράς» στις σκηνικές ανατομίες της ανθρώπινης συμπεριφοράς β)

Σατιρικές σκηνικές παραλλαγές των κοινωνικών δομών: από το τσαρικό καθεστώς στη «Νέα Σοβιετική Κοινωνία» και την «περεστρόικα». Το χνάρι του Γκόγκολ. Οι συγγραφείς της πρώτης μετεπαναστατικής δεκαετίας. Τα προτάγματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. «Εικόνες από την κάτω κοινωνία»: Μαξίμ Γκόρκι. Αλεξέι Αρμπούζοφ. «Το νέο κύμα». Λογοτεχνία και θέατρο: Λεβ Τολστόι και Φιόντορ Ντοστογιέφσκι. Μετά τη διεξοδική παρουσίαση των μεθόδων οργάνωσης του εκτεταμένου υλικού και των πηγών, ακολουθεί πλήρης παραστασιογραφία και κριτικογραφία. Συνοδευόμενες από καταλογογράφηση των μεταφράσεων των έργων και του περιεχομένου των έντυπων θεατρικών προγραμμάτων. Η μελέτη ολοκληρώνεται με εκτενή ελληνόγλωσση και ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

Με δεδομένο ότι το χρονικό άνυσμα της παραστασιογραφίας υπερβαίνει τα εκατόν είκοσι χρόνια, οι παραστάσεις διακρίνονται σε δύο ενότητες: η πρώτη αφορά συγγραφείς της ρωσικής περιόδου και η δεύτερη της σοβιετικής και μετασοβιετικής περιόδου. Για την κατάταξη των παραστάσεων προκρίθηκε ως άξονας ο συγγραφέας και η εργογραφία του σε συνδυασμό με την χρονολογική του πρόσληψη από την ελληνική σκηνή. Η κατάταξη των παραστάσεων δεν αφορά το χρόνο συγγραφής των δραμάτων αλλά το χρόνο πρώτης παράστασής τους στην ελληνική σκηνή, με γνώμονα ότι η συγκεκριμένη παραστασιογραφία αποτελεί συμβολή στην πρόσληψη των δραματοουργών από την ελληνική σκηνή. Στην παραστασιογραφία είναι ενσωματωμένες, σ' ενιαία αρίθμηση, και οι παραστάσεις των ξένων θιάσων, πρωτίστως ρωσικών, που μετακαλούνται για να παρουσιάσουν έργο από το ρωσικό δραματολόγιο. Στη συνέχεια παρατίθενται οι μεταφράσεις (ή οι ελληνικές και ξένες διασκευές) κάθε έργου και καταγράφεται αν έχουν εκδοθεί αυτόνομα, δημοσιευτεί σε περιοδικό ή θεατρικό πρόγραμμα, ή αν ευρίσκονται σε χειρόγραφο ή δαχτυλόγραφο μορφή σε δημόσια βιβλιοθήκη ή αρχείο προσβάσιμο για το κοινό και τους μελετητές. Επιπλέον, καταγράφεται αν κάθε μετάφραση δοκιμάστηκε σκηνικά, τότε και από ποιους θιάσους. Η έρευνα διευρύνεται στην αναζήτηση της θεατρικής αίθουσας που πραγματοποιήθηκε κάθε παράσταση (αθηναϊκό κέντρο και επαρχιακές αίθουσες, κατά τις περιόδους των θιάσων), τον αριθμό των παραστάσεων, τις περιόδους (αίθουσα και χρονικό διάστημα), ημερομηνίες έναρξης και λήξης των παραστάσεων, τις αλλαγές στη διανομή των ρόλων, τις πιθανές αντικαταστάσεις των ηθοποιών και τις διακοπές των παραστάσεων. Η έρευνα στα ευρισκόμενα έντυπα θεατρικά προγράμματα αποτελεί βιβλιογραφική συμβολή. Έπειτα από έλεγχο στα περιεχόμενα των θεατρικών προγραμμάτων, σημειώνεται ποια κείμενα φιλοξενούνται στις σελίδες τους, αν πρόκειται για πρωτότυπα άρθρα, μεταφράσεις και επαναδημοσιεύσεις. Ακόμη ο επί τροχάδην έλεγχος της κριτικογραφίας αποδεικνύει τις φιλοδοξίες του εγχειρήματος αναφορικά με το φάσμα των εφημερίδων και των περιοδικών. Όπως είναι επόμενο, για την εύρεση, συμπλήρωση και διασταύρωση του υλικού (έντυπος και περιοδικός Τύπος και θεατρικά προγράμματα), πέρα από το προσωπικό μου αρχείο ως συστηματικού θεατή και ερευνητή, κατέφυγα στους περισσότερους προσβάσιμους χώρους έρευνας. Έτσι, αναγνώστες και κατοπινοί μελετητές θα σχηματίσουν μια σαφή εικόνα της σκηνικής πρόσληψης συγγραφέων όπως ο Νικολάι Βασίλιεβιτς Γκόγκολ, ο Λεβ Νικολάγιεβιτς Τολστόι, ο Άντον Παύλοβιτς Τσέχοφ, ο Ιβάν Σεργκέγιεβιτς Τουργκένιεφ, ο Μαξίμ Γκόρκι, ο Φιόντορ

Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι, ο Λεονίντ Νικολάγιεβιτς Αντρέγιεφ, ο Αλεξέι Νικολάγιεβιτς Τολστόι, ο Μιχαήλ Αρτσιμπάτσεφ, ο Λεβ Ουρμάντσεφ, ο Νικολάι Νικολάγιεβιτς Εβρένοφ, π Ηλίας Σουργκούτσεφ, ο Αλεξάντρ Νικολάγιεβιτς Οστρόφσκι, ο Μιχαήλ Γιούρεβιτς Λέρμοντοφ, ο Τάρας Γκριγκόριεβιτς Σεφτσένκο, ο Αλεξέι Κονσταντίνοβιτς Τολστόι, ο Αλεξάντρ Σεργκέγιεβιτς Γκριμπογιέντοφ, ο Αλεξάντρ Βασίλιεβιτς Σουχοβό-Κομπίλιν, ο Αλεξάντρ Σεργκέγιεβιτς Πούσκιν, ο Αλεξέι Θεοφιλάκτοβιτς Πίσεμσκι, ο Νικολάι Σεμιόνοβιτς Λέσκοφ. Στη δεύτερη ενότητα της παραστασιογραφίας περιλαμβάνονται οι εκπρόσωποι της σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματουργίας: Βλαντίμιρ Μιχαϊλοβιτς Κίρσον & Α. Ουσπένσκι, Βαλεντίν Πέτροβιτς Κατάγιεφ, Αλεξέι Νικολάγιεβιτς Αρμπούζοφ, Όλγα Πρινστλάου, Λεονίντ Μαξίμοβιτς Λεόνοφ, Μιχαήλ Βασίλιεβιτς Βοντοπιάνοφ & Γ. Λαπτίεβ, Χέρμπερτ Μάρσαλ, Κονσταντίν Μαξίμοβιτς Σίμονοφ, Βλαντίμιρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόφσκι, Γεβγκένι Λβόβιτς Σβαρτς, Νικολάι Ρομπέρτοβιτς Έρντμαν, Μιχαήλ Αφanasέγιεφ Μπουλγκάκοφ, Μιχαήλ Σάτροφ, Τζούλιαν Έντλις, Αλεξάντρ Βαμπίλοφ, Αλεξάντρ Ισαάκοβιτς Γκέλμαν, Αλεξάντρ Γκάλιν Έντβαρντ Ρατζίνσκι, Όλεγκ Σόσιν, Κ. Κριβοτσένι, Μπόρις Βασίλιεφ, Λιουντμίλλα Πετροσέφσκαγια, Γκριγκόρι Γκόριν, Μαρίνα Τσβετάγεβα, Όλεγκ Ανατόλιεβιτς Μπογκάεφ, Δανιήλ Χαρμς, Τζούλια Βοζνεσένσκαγια, Λιουντμίλλα Ραζουμόφσκαγια, Μπορίς Παστερνάκ, Σβετλάνα Αλεξέγιεβιτς, Αλεξέι Σλαπόφσκι Άμπραμ Ρουμ & Βίκτορ Σκλόφσκι, Νικολάι Βλαντιμίροβιτς Κολιάντα, Ντανίλα Πριβάλοφ, Ιβάν Βιριπάεφ, Βασίλι Σίγκαρεφ, Σεργκέι Μιχαϊλοβιτς Αϊζενστάιν, Όλεγκ & Βλαντίμιρ Πρεσνιάκοφ, Όλγα Μούχινα, Ίνγκα Άμπελε, Μάριους Ιβασκαβίτσους, Νίνα Μπερμπέροβα, Βένεντικτ Εροφέεφ, Ίων Ντρούτσε, Πτούσκινα Ναντίεζντα Μιχαϊλοβνα.

Κριτικές-ετεροαναφορές (επιλογή):

- ✓ Μαυρέλος, Νίκος. «Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή», εφ. *Η Κυριακάτικη Αυγή*, Ένθετο: Αναγνώσεις. Κριτική βιβλίου, *Τεχνών και Επιστημών*, 6 Ιανουαρίου 2013.
- ✓ Puchner, Walter. *Η επιστήμη του Θεάτρου στον 21^ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα: εκδόσεις Κίχλη, 2014, σ. 92, 118.
- ✓ Τσατσούλης, Δημήτρης. «Η βάσανος του Τσέχοφ επί ελληνικής σκηνής», εφ. *Ημεροδρόμος*, 16 Φεβρουαρίου 2015.
- ✓ Πετράκου, Κυριακή. *Αφήγημα και αφηγήσεις. Έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο. Έντεκα μελετήματα*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2018, σ. 208.
- ✓ Φελοπούλου, Σοφία. *Μεταμορφώσεις και ανανεώσεις της ευρωπαϊκής δραματουργίας. Από τον 18^ο στον 21^ο αιώνα*, εκδόσεις Παπαζήση, 2019, σ. 55, 185.
- ✓ Μόσχος, Γιάννης. *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους Βρυκόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, Αθήνα: Αμολγός, 2017, σ. 475.
- ✓ Μιχαλόπουλος, Παναγιώτης. *Το Εθνικό θέατρο (1940-1950). Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, Αθήνα: Κάπα εκδόσεις, 2019.
- ✓ Σεχοπούλου, Μαρία. *Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίνμπεργκ στην Ελλάδα. Μεταφράσεις-παραστάσεις*», Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ., 2014, σ. 755.
- ✓ Καπή, Μαίρη. «Το πλέγμα των γυναικείων πορτρέτων του μοντέρνου ευρωπαϊκού ρεπερτορίου στο θίασο της Κυβέλης τα πρώτα χρόνια της λειτουργία του (1907-1912)», στο *Η πρώτη υποδοχή του Ρεαλισμού και του*

Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Μαρία Μαυρογένη, Ρέθυμνο: Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, 2016, σ. 174.

√ Βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης: Νικολάι Γκόγκολ, *Ο επιθεωρητής*, απόδοση Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, επιμέλεια Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, θέατρο «Ακροπόλ», 2012, σ. 33-35.

√ Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων, 1900-1940, Α' τόμος*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη Θεατρική Βιβλιοθήκη, 2020, σ. 132, 133, 191, 208, 285, 286, 299-3, 314, 461, 462, 553, 724, 791, 820, 878.

√ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, Γ' Τόμος: Τα πρόσωπα*, Αιγόκερως, 2022, 470 (ρωσικό θέατρο)

16. Κώστας Βουτσάς. Ηθοποιός στην κωμωδία. Ρόλοι, παραστάσεις, ταινίες. Συμβολή στη μελέτη της υποκριτικής τέχνης, Αθήνα: Αιγόκερως, 2009, σελ. 413.

√ Η μελέτη, παρακολουθώντας τα στάδια της καριέρας του συγκεκριμένου κωμικού ηθοποιού και σταρ στον οποίο και αναφέρεται, προσεγγίζει όψεις και φάσεις της ιστορίας της νεοελληνικής θεατρικής και κινηματογραφικής κωμωδίας και φάρσας κατά την τελευταία πενηνταετία. Πρόκειται για μια προσέγγιση από την οπτική γωνία ενός ερευνητή και ιστορικού των πεπραγμένων στην μεταπολεμική ελληνική σκηνή και οθόνη και όχι από εκείνη ενός συλλέκτη ανεκδοτολογικού και ανεπεξέργαστου βιοματικού υλικού.

Η φιλοδοξία της μελέτης είναι να αποτελέσει πρόταση αναφοράς στον καλλιτεχνικό βίο ενός ηθοποιού του ελληνικού θεάματος, ως σύνθεση πηγών, τεκμηρίων και μαρτυριών, ως κριτική τους επεξεργασία και ανασύνθεση, με έμφαση στις συνθήκες που παράγουν, διαμορφώνουν και υποδέχονται την καλλιτεχνική ταυτότητα και προσωπικότητα ενός ηθοποιού. Η δραστηριότητα του Κώστα Βουτσά τοποθετείται στην ελληνική υποκριτική ιστορία του είδους της κωμωδίας και της φάρσας. Ερευνητικά αντικείμενα της μελέτης αποτελούν ο υποκριτικός κώδικας του Βουτσά, οι ρόλοι (χαρακτήρες και τύποι) που ερμήνευσε σε θεατρικά έργα και ταινίες, η θέση του στον κόσμο του θεάματος (στις δομές και τις λειτουργίες των κινηματογραφικών και θεατρικών επιχειρήσεων) και η σχέση του με το ελληνικό κοινό των παραστάσεων και των ταινιών του. Τέλος, η διαμόρφωση της προσωπικότητας του Κώστα Βουτσά ως σταρ στην ελληνική εκδοχή του «συστήματος των αστεριών» («star system»). Ειδικότερα, το πρώτο μέρος του βιβλίου αναφέρεται, με τη μορφή του βιοχρονολογίου, στη ζωή και τη δημιουργική πορεία του Βουτσά. Αποτελεί σύνθεση δύο κατηγοριών πηγών: των προσωπικών αφηγήσεων του ηθοποιού και των μαρτυριών συνεργατών του αλλά και των δημοσιευμένων συνεντεύξεων, που κατά καιρούς έδωσε σε ποικίλα έντυπα. Το δεύτερο μέρος του βιβλίου παρακολουθεί και εξετάζει τη θεατρική πορεία του Βουτσά από τα επιθεωρησιακά θεάματα και τις «φάρσοκωμωδίες της Οδού Ιπποκράτους» μέχρι την Επίδαυρο και το θέατρο Ηρώδου Αττικού. Στη μελέτη περιλαμβάνονται τα

στοιχεία όλων των παραστάσεων, συνοδευμένα από κριτικό σχολιασμό που αφορά, κυρίως, στην πρόσληψή τους. Η κριτική προσέγγιση της σκηνικής δραστηριότητας του κωμικού στηρίζεται στην εξέταση της ιδιαιτερότητας του υποκριτικού του κώδικα μέσα από την ανάλυση της τυπολογίας των ρόλων του, τού δραματολογίου που υπηρέτησε και των καλλιτεχνικών συνεργασιών του. Στο τρίτο μέρος, που αφορά την κινηματογραφική δραστηριότητα του Βουτσά, οι ταινίες προσεγγίζονται με άξονα τα χαρακτηριστικά και τυπολογικά στοιχεία των ρόλων που ερμήνευσε και τα εκφραστικά μέσα που επιστρατεύθηκαν. Εμμέσως γίνεται αναφορά στα φιλμικά είδη και ήθη της κινηματογραφικής κοινότητας, αλλά και στις σκηνικές εκφάνσεις του κωμικού και φαρσικού είδους της εκάστοτε περιόδου.

Για την ανασύνθεση του ύφους των παραστάσεων που προσεγγίζονται στη μελέτη αναζητήθηκαν πρωταρχικές και δευτερεύουσες πηγές. Δραματικά κείμενα, εικονογραφικό (φωτογραφίες και βίντεο) και κριτικογραφικό υλικό των παραστάσεων. Εντοπίστηκαν επιθεωρησιακά κείμενα και ανέκδοτα έργα της μεταπολεμικής κωμωδιογραφίας. Επειδή, συγκριτικά με παραστάσεις άλλων δραματικών ειδών (π.χ αρχαίο δράμα, έργα ρεπερτορίου της αλλοδαπής), τα γραπτά τεκμήρια στις θεατρικές κριτικές αποδείχθηκαν ανεπαρκή, κατέφυγα σε συμπληρωματικές μαρτυρίες για τις παραστάσεις από συντελεστές τους αλλά και τον ίδιο των πρωταγωνιστή (ανταπόκριση κοινού, ύφος ερμηνειών). Τέλος, αξιοποιήθηκαν διαφημίσεις και θεατρικά προγράμματα, στο Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου και στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος και η σειρά προγραμμάτων του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου: Τμήμα Παραστατικών Τεχνών και Μουσικής. Στις περιπτώσεις όπου το έργο (κατά κανόνα νεοελληνική φαρσοκωμωδία) μεταφέρεται από τη σκηνή στην οθόνη, ο αναγνώστης θα συναντήσει την ανάλυση των ρόλων και των χαρακτήρων που ερμήνευσε ο Βουτσάς, στην ενότητα της φιλμογραφίας του πρωταγωνιστή, με αναφορά στις όποιες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στη σκηνική και τη φιλμική απόδοση του κωμικού χαρακτήρα. Την παραστασιογραφία συνοδεύουν επιλογές από την κριτικογραφία της παράστασης και από επεξεργασμένα και σχολιασμένα αποσπάσματα των θεατρικών κριτικών για εκείνες τις παραστάσεις που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν σταθμοί στη σκηνική πορεία του Βουτσά. Η ανασύνθεση του ύφους των παραστάσεων, όπου αυτό κατέστη εφικτό, στηρίχθηκε σε μια σύνθεση στοιχείων: προσωπικές ή δημοσιευμένες στον τύπο και σε βιογραφίες, μαρτυρίες του πρωταγωνιστή και των συντελεστών των παραστάσεων, συνεντεύξεις και σχόλια του καλλιτεχνικού ρεπορτάζ, στατιστικά στοιχεία για τις εισπράξεις των παραστάσεων, μελέτες για τα σκηνικά είδη που υπηρέτησε ο Βουτσάς. Βασική μέριμνα υπήρξε η ανάδειξη και η περιγραφή του ρόλου και της ερμηνείας του Βουτσά στην εκάστοτε παράσταση και όχι η ανασύνθεση του όλου αυτής. Στις περιπτώσεις όπου ο Βουτσάς είναι θιασάρχης-πρωταγωνιστής και θεατρικός (συμ)παραγωγός επιχειρείται η ανίχνευση των όρων οργάνωσης της παράστασης και οι στρατηγικές συντήρησης και διαίωνισης του εντόπιου «βεντετισμού» και του «σταρ-σίστεμ».

Όσον αφορά στη φιλμογραφία και την κινηματογραφική δραστηριότητα του ηθοποιού, τα παρεχόμενα από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος στοιχεία διασταυρώθηκαν με το πληροφοριακό υλικό άλλων εκδόσεων. Ας σημειωθεί ότι

η αντίστοιχη εικόνα έλλειψης που αφορά την πρόσληψη των θεατρικών παραστάσεων εμφανίζεται διογκωμένη όταν αναζητάμε τεκμήρια για ελληνικές ταινίες που ανήκουν στο είδος του αποκαλούμενου «λαϊκού κινηματογράφου». Είναι γεγονός ότι αρκετές των σκηνικών φαρσοκωμωδιών που παρασταίνονται από τους θιασαρχικούς αθηναϊκούς θιάσους κατά τη δεκαετία του '60 (στην περίπτωση του Βουτσά μέχρι και την πρώτη πενταετία της δεκαετίας του '70) διασκευάζονται και μεταφέρονται στην οθόνη. Η συγκεκριμένη μορφή φιλμαρισμένου θεάτρου θεωρώ πως είναι πολύτιμη για την εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν τη δραματοουργία μη διαθέσιμων σε έντυπη μορφή κωμωδιών, αλλά, συγχρόνως, και πρόσφορο, πρωτογενές υλικό για τη διερεύνηση του υποκριτικού ύφους των σπουδαίων ηθοποιών της μεταπολεμικής κωμωδίας και φάρσας.

Παρατίθενται τα περιεχόμενα της μελέτης: Πρόλογος- Μεθοδολογία και στόχοι. Β. Σχέδιο βιογραφίας του Κώστα Βουτσά. Στοιχεία βίου και καλλιτεχνικής δραστηριότητας Γ. Οι παραστάσεις 1. Οι σκηνικοί ρόλοι: δραματολόγιο και τυπολογία. 2. Το δραματολόγιο του θιάσου Κώστα Βουτσά. 3. Ο Βουτσάς και οι άλλοι κωμικοί της γενιάς του: βίοι σκηνικά παράλληλοι. 4. Οι συγγραφείς και το ρεπερτόριο. 5. «Σκηνοθεσία ή ρύθμιση εισόδων και εξόδων των ηθοποιών»; το σκηνικό ύφος των παραστάσεων. 6. Περί ρεπερτορίου και υποκριτικής στην ελληνική μεταπολεμική φάρσα. 7. Οι ρόλοι του Κώστα Βουτσά στην επιθεώρηση. 8. Υποκριτικοί κώδικες και εκφραστικά μέσα του Κώστα Βουτσά. Δ. Το χρονικό της σκηνικής δραστηριότητας. Παραστασιογραφία-Σχόλια-Πηγές-Κριτικογραφία. Πίνακες (α) Χρονολογικός πίνακας παραστάσεων όπου συμμετέχει ο Κώστας Βουτσάς. (β) Πίνακας παραστάσεων μεταπολεμικής κωμωδιογραφίας (1945-1985) και επιθεωρήσεων (1996-2006). Ε. Οι ταινίες. 1. Θεωρητική προσέγγιση του «συστήματος των αστεριών». 2. Οι ταινίες του Κώστα Βουτσά. 3. Μια κριτική προσέγγιση των κινηματογραφικών ρόλων. 4. Το χρονικό της κινηματογραφικής δραστηριότητας. 5. Πίνακες (α) Χρονολογικός πίνακας ταινιών. Φιλμογραφία. (β) Βιντεογραφία και τηλεοπτικές συμμετοχές. ΣΤ. Βιβλιογραφία και Πηγές έρευνας.

Ετεροαναφορές, κριτικές και παρουσιάσεις στα μέσα δημοφιλούς κουλτούρας (επιλογή):

√ Γεωργακάκη, Κωνσταντζα. *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και δικτατορίας (1967-1974)*, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Ζήτη, 2015, σ. 388.

√ Γεωργακάκη, Κωνσταντζα. *1894-2014, Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης. 1894-2014*, Αθήνα: εκδόσεις Polaris, 2013, σ. 391.

√ *Το πιο λαμπρό αρχείο. Η πλήρης ταινιοθήκη του κινηματογραφικού οργανισμού Καραγιάννης-Καρατζόπουλος*, κείμενα-έρευνα-επιμέλεια Κρίστης Κουπάτος, Κύπρος 2019, σ. 595.

√ Χρήστος Ξένος, *Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (1942-1990). Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2023, σ. 456.

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο I: Ιστορία-Κριτική-Θεωρία-Αισθητική-Τεχνική. Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», *Κινηματογράφος 2010*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα 2011, σ. 250.

√ Ζουμπουλάκης, Γιάννης. «Ο Κώστας Βουτσάς πάει... Πανεπιστήμιο», εφ. *Το Βήμα*, 10 Φεβρουαρίου 2010 [ολοσέλιδο βιβλιοκριτικό αφιέρωμα στη μελέτη και αναφορά στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας].

√ Σαρηγιάννης, Γιώργος Δ.Κ.. «Κώστας Βουτσάς», εφ. *Τα Νέα* 29 Ιουνίου 2010.

√ *Wikipedia*: αναφορά στο ηλεκτρονικό εγκυκλοπαιδικό λήμμα «Κώστας Βουτσάς».

√ Μνεία και βιβλιογραφική αναφορά στη μελέτη από το ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης που αφιερώνεται στον ηθοποιό στο πλαίσιο της ιστορικής αξίας τηλεοπτικής πολιτιστικής σειράς πορτρέτων *Μονόγραμμα* (NET, 2012, σκηνοθεσία Γιώργος Σγουράκης).

√ Αποκλειστική προδημοσίευση, αφιέρωμα και εξώφυλλο στο εβδομαδιαίο πολιτικό και καλλιτεχνικό περιοδικό *Επίκαιρα* (18-24.2.2010): Κώστας Βουτσάς: «Έτρωγα στραγάλια και έπινα νερό για να χορτάσω...», σ. 98-100.

√ Αφιέρωμα στις εφ. *Ο Πολίτης*, 16 Φεβρουαρίου 2010 και *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, Μάρτιος 2010.

Αφιέρωμα και παρουσίαση της μελέτης στις τηλεοπτικές σειρές υψηλής ακροαματικότητας:

√ *Πρωινή ζώνη*, NET, 16 Φεβρουαρίου 2010.

√ *Όμορφος κόσμος το πρωί*, MEGA, 12 Μαρτίου 2010,

√ *Αξίζει να το δεις*, ANTI, 25 Μαρτίου 2010.

√ *Εις υγείαν*, NET, χειμερινή περίοδος 2011.

17. **Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού**, Αθήνα: Αιγόκερως, 2007, σελ. 358.

√ Η μελέτη, εστιάζοντας στα θιασαρχικά εγχειρήματα και τη δραματική παραγωγή του Αλέξη Δαμιανού, φέρνει σε πρώτο πλάνο μια υποφωτισμένη σήμερα δραστηριότητα ενός σημαντικού προσώπου στο χώρο του μεταπολεμικού θεάματος. Στην προσέγγιση της θεατρικής δραστηριότητας του Δαμιανού σχολιάζονται ζητήματα που σχετίζονται με τη θεατρική παιδεία του Δαμιανού, τη μαθητεία του στον θίασο των «Ενωμένων Καλλιτεχνών» (και το προανάκρουσμά του υπό την επωνυμία το «Θέατρο του Λαού») και τη σύντομη συνεργασία του με το «Θέατρο Τέχνης». Γίνεται λόγος για τον ανανεωτικό χαρακτήρα των θεατρικών σχημάτων στα οποία ηγήθηκε, το «Πειραματικό Θέατρο» (1948-49) και το «Θέατρο Πορεία» (1961-64). Πάντα σε σχέση με τα θεατρικά και ιστορικά συμφραζόμενα των αντίστοιχων χρονικών περιόδων κατά τις οποίες δραστηριοποιήθηκαν οι συγκεκριμένοι θίασοι.

Ο Δαμιανός υπήρξε συγγραφικά και σκηνικά μάχιμος καθόλη τη διάρκεια της ταραγμένης πολιτικά δεκαετίας του '40. Σε καιρούς σιωπής, συγγραφικής αυτολογοκρισίας και απώθησης των «επώδυνων» θεμάτων. Στη μονογραφία προσεγγίζονται ερμηνευτικά οι προγραμματικοί στόχοι και η πολιτική δραματολογίου των θιάσων που ηγήθηκε ο Δαμιανός και ο τρόπος που συνεισέφερε στην ενίσχυση της ελληνικής δραματοουργίας, αλλά και στην πρόσληψη έργων από τις πρωτοποριακές τάσεις και αισθητικές αναζητήσεις του θεάτρου της εποχής. Εξηγείται γιατί η ίδρυση και η δραστηριότητα του «Θεάτρου Πορεία» αντανάκλα ορισμένα από τα πάγια αιτήματα της νεοελληνικής σκηνής της περιόδου λειτουργίας του: πίστη στις αρχές ενός ομοιογενούς υποκριτικά θιάσου υπό την καθοδήγηση ενός οραματιστή

εμπυχωτή-σκηνοθέτη· προώθηση του νεοελληνικού έργου· παραγκωνισμός των εμπορικών σκοπιμοτήτων στη σύνθεση του ρεπερτορίου μέσα από αντικομφορμιστικές επιλογές και στη συγκεκριμένη περίπτωση κυρίως από τα δράματα της βρετανικής οργισμένης γενιάς. Επιπλέον, προσεγγίζονται τα θεατρικά έργα του Δαμιανού. Ιδιαίτερα όσα παράγονται μεταξύ 1945-50 (*Το καλοκαίρι θα θερίσουμε, Τ' αγρίμια, Το σπιτικό μας, Τ' αγκάθι*) και τα οποία απηχούν την πολιτική και κοινωνική ατμόσφαιρα των δίσεκτων χρόνων του εμφυλίου και της μετεμφυλιακής περιόδου. Υπό τη συγκεκριμένη ερμηνευτική προοπτική, τα δραματικά έργα του Δαμιανού αποτελούν αξιόλογα δείγματα περιγραφής των ιστορικών περιπετειών της εποχής: χρόνια σκληρής δοκιμασίας αλλά και υψηλής ανάτασης και έξαρσης του αγωνιστικού πνεύματος, εμφύλια σύγκρουση, μεταδεκεμβριανή πολιτική κρίση και συνακόλουθη συντηρητική αναδίπλωση. Έργα στα οποία ως δραματική αφορμή άλλοτε χρησιμοποιείται ένα κοινωνικό πρόβλημα του παρόντος (οικονομική ανέχεια, πάλη επιβίωσης των άνεργων και πολιτικά κατατρεγμένων, αίτημα βελτίωσης των όρων διαβίωσης, ανάγκη κοινωνικής δικαιοσύνης) και άλλοτε μια όψη της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας (εμφύλιος πόλεμος, κλίμα εχθρότητας και τρομοκρατίας, συντριβή του μέσου Έλληνα στις πολιτικές συμπληγάδες). Μέσα από τη συγγραφική και σκηνική παρουσίαση αυτών των όψεων του μεταπολεμικού ιδιωτικού και δημόσιου βίου της εποχής αποκαλύπτεται το ανθρωπιστικό πνεύμα του Δαμιανού. Στο σημείο αυτό, ακολουθώντας το νήμα της δημιουργικής πορείας του Δαμιανού, σε σχέση με τα στάδια της ερευνητικής διαδικασίας για την ανασύνθεση της θεατρικής δραστηριότητας του ηθοποιού-θιασάρχη και δραματογράφου Αλέξη Δαμιανού, χρειάζεται να σημειωθεί ότι η προτεινόμενη προσέγγιση της δημιουργικής του δραστηριότητας και τα συνακόλουθα πορίσματά της έρευνας αποτελούν σύνθεση τριών κατηγοριών πηγών: των προσωπικών αφηγήσεων του οικογενειακού και φιλικού περιβάλλοντος του ηθοποιού και των μαρτυριών συνεργατών του· των δημοσιευμένων συνεντεύξεων, που κατά καιρούς έδωσε σε ποικίλα έντυπα και, τέλος, εξειδικευμένων μελετών για την πολιτική και καλλιτεχνική ζωή των περιόδων που έδρασε. Το διάγραμμα της καλλιτεχνικής πορείας του Δαμιανού και της δραστηριότητας των θιάσων που συνεργάστηκε καλύπτεται μέσα από την προσφυγή σε πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Στο παρόν μελέτημα, δόθηκε έμφαση στη συμπερίληψη και τον κριτικό σχολιασμόπληθώρας τεκμηρίων που αφορούν τις παραστάσεις στις οποίες συμμετείχε ο Δαμιανός. Με στόχο να γίνουν σαφέστεροι οι όροι της πρόσληψης τόσο των παραστάσεων όσο και των θεατρικών έργων που ανέβασε ο Δαμιανός, ιδίως στα θιασαρχικά του εγχειρήματα. Στη μελέτη συντάσσονται εκτενείς παραστασιογραφίες και κριτικογραφίες και δίνεται έμφαση στην ανασύνθεση του ύφους ενός μεγάλου αριθμού παραστάσεων μέσα από την επίπονη εύρεση και χρήση μιας σειράς πρωταρχικών και δευτερευουσών πηγών. Όπως δραματικά κείμενα, σχέδια σκηνικών και κοστούμιών, εικονογραφικό υλικό, μαρτυρίες για την παράσταση «από δεύτερο χέρι», διαφημίσεις και έντυπα προγράμματα παράστασης, αυτοβιογραφίες, συνεντεύξεις, επιστολές, ημερολόγια, θεατρικές κριτικές των παραστάσεων στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, μελέτες για την ιστορία της σκηνής και για τα δραματοουργικά είδη. Μέσα από τη διασταύρωση και σύνθεση ενός διασπαρμένου σε πολλούς χώρους τεκμηριωτικού υλικού

αποκρυπτογραφούνται τόσο οι προθέσεις του σκηνοθέτη όσο και η εφαρμογή τους στην σκηνική πράξη.

Κριτικογραφία (επιλογή):

√ Πούχνερ, Βάλτερ. *Παράβασις. Επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών*, Τόμος 9ος, Αθήνα: εκδόσεις Ergo, 783-785.

√ Μαυρέλος, Νίκος. «Από τα κείμενα στη θεατρική πράξη», εφ. *Η Κυριακάτικη Αυγή, Ένθετο: Αναγνώσεις. Κριτική βιβλίου, Τεχνών και Επιστημών*, 11 Νοεμβρίου 2007.

√ Τσακωνιάτης, Μίμης. *Professional Camera*, 21 (Ιούνιος-Αύγουστος 2007), σ. 94-95.

√ Καλαμάρας, Βασίλης. *Ελευθεροτυπία: ένθετο: Βιβλιοθήκη*, 461 (13 Ιουλίου 2007), σ. 28.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα. *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Ergo-E.Λ.Ι.Α., 2009, σ. 22, 275.

√ Βασιλείου, Αρετή. «“Η φωνή της ψυχής είναι δυνατότερη από τον πειρασμό της τεχνικής”»: η υποδοχή του λορκικού θεάτρου μέσα από την ελληνική μαρξιστική κριτική των δύο πρώτων μεταμφυλιακών δεκαετιών και της Μεταπολίτευσης», στο *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, εκδόσεις Παπαζήση, 2012, σ. 380, 543.

√ Σειραγάκης, Μανόλης. «Μια πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Χατζιδάκι», περ. *Νέα Εστία*, αφιέρωμα: «Η κατοχή και ο εμφύλιος στην τέχνη», 1845 (Ιούνιος 2011), σ. 112, 113.

√ Γεωργοπούλου, Βαρβάρα. *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2016.

√ Ιωαννίδης, Γρηγόριος. *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των θιάσων*, Αθήνα: Ηρόδοτος, 2014, σ. 491.

√ Ζηροπούλου, Κωνσταντίνα. *Γιώργος Σεβαστίκογλου*, Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη, 2016, σ. 420-421.

√ Τζαβολάκη, Ελένη. *Μπροστά από τον μπερντέ. Ενσαρκώσεις του Καραγκιόζη στη νεοελληνική δραματουργία στον 20^ο και τον 21^ο αιώνα*, Αιγόκερως, 2019, σ. 108, 109, 110, 124, 125, 245.

√ Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα. *Ο Θ.Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2018, σ. 532.

√ *Wikipedia*: αναφορά στο ηλεκτρονικό εγκυκλοπαιδικό λήμμα «Αλέξης Δαμιανός».

Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης Δαμιανός. Η υπέρβαση της σύγκρουσης*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2023, σ. 11, 42, 175-188, 247-263.

18. «Αναπαραστάσεις του σώματος. Θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», στο Γραφές για τον κινηματογράφο. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις, Αθήνα: Νεφέλη, 2005, σ. 37-132.

√ Όπως προκαταθέτει ο τίτλος της, η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται σε προβληματισμούς που προκύπτουν από τις αναπαραστάσεις του σώματος του

ηθοποιού στον κινηματογράφο και τις διαφοροποιήσεις κατά τη χρήση των υποκριτικών κωδίκων του στις τέχνες του θεάτρου και του κινηματογράφου. Για την ανάπτυξη των παραπάνω ζητημάτων, σε συνδυασμό με θέματα που αφορούν τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις των έμφυλων ταυτοτήτων, επελέγησαν ορισμένες αντιπροσωπευτικές ταινίες από το έργο σκηνοθετών του «Νέου», κυρίως, αλλά και «Σύγχρονου» Ελληνικού Κινηματογράφου. Έτσι, με άξονα τις σημαντικές σε αισθητικό επίπεδο ταινίες *Ευδοκία* (1971) του Αλέξη Δαμιανού, *Μπορντέλο* (1985) του Νίκου Κούνδουρου, *Singapore Sling* (1990) του Νίκου Νικολαΐδη, *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* (2001) της Αντουανέτας Αγγελίδη, επιχειρείται, πέρα από την εκ του σύνεγγυς προσέγγιση των ζητημάτων που θέτει καθεμιά από αυτές, ο συσχετιστικός σχολιασμός τους μ' έναν ευρύτερο, θεματολογικά και ειδολογικά, κύκλο ταινιών. Οι συγκεκριμένες ταινίες επελέγησαν με ορισμένα κριτήρια: ως ρεαλιστική καταγραφή των στερεοτυπικών ρόλων των φύλων στην ελληνική κοινωνία (*Ευδοκία*), ως εικαστική και «θεατρογενής» προσέγγιση του ανθρώπινου σώματος μέσα από ένα χορογραφημένο στυλιζάρισμα που μορφοποιείται στο σχήμα: σώμα-θέαμα-εξουσία (*Μπορντέλο*), ως μεταμοντέρνα σύλληψη και αναπαράσταση του γυναικείου / λεσβιακού σώματος σύμφωνα με τους παρωδιακούς / ειρωνικούς μηχανισμούς (*Singapore Sling*), ως αναπαράσταση, «δια του γυναικείου βλέμματος και της εικαστικής έμφασης», του γυναικείου και ανδρικού σώματος στις εμπειρίες του έρωτα και του πένθους (*Κλέφτης ή η πραγματικότητα*).

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Karalis, Vrasidas. *Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present*, London-New York: I.B.Tauris, 2017, σ. 259, 260.

√ Van Steen, Gonda. *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, United Kingdom, Oxford University Press, 2015, σ. 54, 334.

√ Angelidi, Antoinetta with Rea Walldén. «The Ethics of heterogeneity and Experimentation Teaching Film Direction in the Film School at the Aristotle University of Thessaloniki», στο Kazakopoulou, Tonia and Mikela Fotiou (ed.), *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, Bern: Peter Lang, 2017, σ. 369-392: 375, 391.

√ Παναγόπουλος, Παναγής. «Κοινωνική βία-πολεμική σύγκρουση κινηματογραφική εξομάλυνση. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση της απουσίας ταινίας μαχών στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Φωτεινή Τομαή (επιμέλεια), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Αθήνα: Υπουργείο εξωτερικών-Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου / εκδόσεις Παπαζήση, 2006, σ. 67-88: 88.

√ Βαλούκος, Στάθης. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1865-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2011, σ. 158.

√ Χανιωτάκης, Γιάννης. «Κοινωνική και πολιτική οριοθέτηση των σωμάτων στον κινηματογράφο: Ταυτότητες φύλου στην *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού», στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 έως σήμερα*, Πρακτικά του Δ' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Τόμος Ε', σ. 700, 702, 706, 707.

√ Χρήστος Ξένος, *Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (1942-1990). Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2023, σ. 456.

Βιβλιοπαρουσιάσεις- κριτικές (επιλογή):

√ Ντόκας, Νίκος. «Γραφές για την έβδομη τέχνη», *Βιβλιοθήκη-ένθετο για το βιβλίο, Ελευθεροτυπία*, 363 (1 Ιουλίου 2005), 28.

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο I: Ιστορία-Κριτική-Θεωρία-Αισθητική-Τεχνική. Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», *Κινηματογράφος 2005*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα 2005, 203.

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο I: Ιστορία-Κριτική-Θεωρία-Αισθητική-Τεχνική. Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», *περ. Προσεχώς*, 17 (καλοκαίρι 2006), 63.

√ Μπούρας, Κωνσταντίνος. «Ο λόγος στην έβδομη τέχνη», *εφ. Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη*, 649 (2 Απριλίου 2011).

19. Από τη σκηνή στην οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση των σχέσεων του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο, Αθήνα: Αιγόκερως, 2002, σελ. 303.

√ Η μελέτη αποτελεί τον πρώτο τόμο της ερευνητικής ενασχόλησης του γράφοντος με τη σχέση των τεχνών του θεάτρου και του κινηματογράφου και την πρώτη εποπτική συστηματική καταγραφή των παραπάνω σχέσεων στην ελληνική βιβλιογραφία. Παρότι έχει κυρίως ιστοριογραφικό χαρακτήρα, σχολιάζει, στο πλαίσιο των διεπιστημονικών προσεγγίσεων, τη διαρκή και μακροχρόνια σχέση ανάμεσα στη δραματουργία και τη σκηνική πράξη του μεταπολεμικού θεάτρου με την ελληνική κινηματογραφία. Με δεδομένο το βιβλιογραφικό κενό που παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο ερευνητικό τομέα, κύριος αρχικός στόχος της μελέτης υπήρξε η επισήμανση (σε επίπεδο εντοπισμού, καταγραφής και σχολιασμού), εκείνων των ταινιών της ελληνικού κινηματογράφου, που, κατά τον εικοστό αιώνα, συνδέθηκαν, ποικιλοτρόπως, με το θέατρο. Από τη διασκευή (1914) της *Γκόλφως* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη από τον Κωνσταντίνο Μπαχατώρη έως τη διασκευή (1999) του *Βυσσινόκηπου* του Άντον Τσέχοφ από τον Μιχάλη Κακογιάννη.

Η μελέτη είναι επιμερισμένη στις παρακάτω ενότητες: (α) «θέατρο / κινηματογράφος»: πρόκειται για μια σύντομη, εισαγωγική (στα όρια του ενδεικτικού, συγκριτικά με τον όγκο της διεθνούς βιβλιογραφίας), παρουσίαση ορισμένων όψεων του θεωρητικού λόγου για τη σχέση των δυο τεχνών. (β) «Τα πρόσωπα»: ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο. (1) Διεθνώς και (2) Η ελληνική περίπτωση»: μετά την αναφορά στις εμβληματικές μορφές του διεθνούς κινηματογράφου που συνδέθηκαν με τη θεατρική σκηνή, γίνεται λόγος για τους ανθρώπους του μεταπολεμικού, κυρίως, ελληνικού θεάτρου που ασχολήθηκαν με τον κινηματογράφο και πώς αυτή η ενασχόλησή τους αποτυπώθηκε ευκρινώς στο αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής τους δραστηριότητας. (γ) «Μέθοδοι σύγκλισης των δυο τεχνών»: όπως διαφαίνεται και στον τίτλο της ενότητας, επιχειρείται, μέσω της παραδειγματικής αναφοράς σε συγκεκριμένες ελληνικές κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές, να διερευνηθούν οι συνήθεις τρόποι σύζευξης θεάτρου και κινηματογράφου. (δ) «Θεατρικότητα / το εύρημα της «θεατρικής σκηνής»: παρά τον αναμφισβήτητο πολύπλοκο, αμφιλεγόμενο και αμφίσημο χαρακτήρα του όρου «θεατρικότητα», στο συγκεκριμένο κεφάλαιο επιχειρείται μια σύντομη διερεύνηση της χρήσης του στα νεο-μπρεχτικά συμφραζόμενα των φιλικών εγχειρημάτων σκηνοθετών

του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. (ε) «Από τη ζωή των θεατρίνων»: εξετάζονται τα φιλμικά πορτρέτα ηθοποιών της σκηνής και ο παρασκηνιακός και προσκηνιακός κόσμος του θεάτρου ως μυθοπλαστικό υλικό στην ελληνική κινηματογραφία. (στ) «Οι τραγικοί μύθοι στην οθόνη»: στο συγκεκριμένο κεφάλαιο δεν σχολιάζονται τόσο οι κορυφαίες κινηματογραφικές διασκευές των έργων της αρχαιοελληνικής δραματουργίας από τον Μιχάλη Κακογιάννη - ήδη με τεράστιο βιβλιογραφικό λόγο στο ενεργητικό τους-, όσο επιχειρείται η ανάδυση και ο σχολιασμός σημαίνουσών αλλά παραγνωρισμένων ταινιών με συναφή θεματολογία. (ζ) «Νεοελληνική δραματουργία»: γίνεται αναφορά στους τρόπους κινηματογράφησης των μεταπολεμικών (φαρσο)κωμωδιών και στην καταλυτική παρουσία των μεγάλων πρωταγωνιστών του είδους. Το μελέτημα συμπληρώνουν εκτενείς φιλμογραφικοί πίνακες, προκειμένου να τεκμηριωθούν (κατά ενότητα) οι συσχετισμοί και τα συμπεράσματα που προηγήθηκαν. Ειδικά για τις κινηματογραφήσεις των έργων του νεοελληνικού δραματολογίου, κρίθηκε χρήσιμο οι πίνακες των ταινιών να συνδυαστούν με παραστασιογραφικού χαρακτήρα αναφορές στη σκηνική τύχη των αναφερόμενων θεατρικών έργων. Το μελέτημα συμπληρώνεται με σχολιασμένο (και σε ορισμένες περιπτώσεις δυσεύρετο) φωτογραφικό υλικό (139 έγχρωμες και ασπρόμαυρες φωτογραφίες).

Είκοσι χρόνια μετά την πρώτη της έκδοση, σχεδιάζεται αναθεωρημένη και επαυξημένη επανέκδοση με στόχο την εκ νέου διαπραγμάτευση και αξιοποίηση σύγχρονων ερευνητικών πορισμάτων και προβληματισμών. Με έμφαση σε δύο πεδία: (α) την νεοελληνική δραματουργία και ειδικά τον τεράστιο κορμό της κωμωδιογραφίας, με παράλληλη συγκριτική εξέταση της δεξίωσης των συναφών παραστάσεων των θιασαρχικών θιάσων και των κινηματογραφικών διασκευών και της ερμηνευτικής και δημόσιας ταυτότητας δημοφιλών κωμικών ηθοποιών (star system) και (β) τον χειρισμό της «θεατρικότητας» στην ελληνική κινηματογραφική πρωτοπορία.

Κριτικές-παρουσιάσεις (επιλογή):

√ Stathi, Irini. «A Comparative Study. Konstantinos Kyriakos, *From the Stage to the Screen*», περ. *Ithaca* 25 (April 2003), σ. 36-37.

√ Ιωαννίδης, Γρηγόρης. «Περί θεάτρου φωνή ελληνής. Θεατρολογικός βιβλιογραφικός οδηγός 2001-2002», *Επίλογος* 2002, Αθήνα: Γαλαίος, σ. 162.

√ Ντόκας, Νίκος. «Δάνεια και αντιδάνεια θεαμάτων», *Βιβλιοθήκη-ένθετο για το βιβλίο, Ελευθεροτυπία*, 217 (16 Αυγούστου 2002), σ. 27.

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλιοπαρουσίαση», περ. *Camera-Stylo*, 6-7 (Νοέμβριος- Δεκέμβριος 2002), σ. 74.

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο I: Ιστορία-Κριτική-Θεωρία-Αισθητική-Τεχνική. Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», *Κινηματογράφος* 2002, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα 2003-2004, σ. 136.

√ Βενάρδου, Ευάννα. «Κάθε σελίδα και καρρέ», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*», 19 Ιουνίου 2002.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Michelakis Pantelis. «Greek Tragedy in Cinema, Theatre, Politics, History», στο *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*

- edited by Edith Hall, Fiona Macintosh and Amanda Wrigley, 2004 New York: Oxford University Press, 2004, σ. 199, 210.
- √ *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* edited by Edith Hall, Fiona Macintosh and Amanda Wrigley, 2004, New York: Oxford University Press, 2004, “Reference”, σ. 431.
- √ Thanouli, Eleftheria. “Film Style in Old Greek Cinema. The Case of Dinos Dimopoulos”, *Greek Cinema: Texts, Forms, Identities*, Lydia Papadimitriou & Yannis Tzioumakis (eds), Bristol-Chicago: Intellect, 2012, σ. 222-238: 238.
- √ Sotiropoulou, Chrysanthi. «Filmer quelle ville?», *Athènes. La pensée du midi*, 11 (hiver 2003-2004), σ. 91.
- √ Μαυρομούστακος, Πλάτων. «Παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος στον κινηματογράφο (1960-2000)», *Σινεμυθολογία. Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού / Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2003, σ. 305.
- √ Μαυρομούστακος, Πλάτων. *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 2005, σ. 85 και 302.
- √ Πούχνερ, Βάλτερ. *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2010, σ. 7, 289.
- √ Τσατσούλης, Δημήτρης. *Ιφενικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα: Μεταίχμιο 2003, σ. 100 και 168.
- √ Στάθη, Ειρήνη. «Όψεις θεατρικότητας», *Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών-Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2003, σ. 101.
- √ Λαμπρινός, Φώτος. «Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Από τη Μεταπολίτευση στο τέλος του 20ου αιώνα», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2004, σ. 201 και 226.
- √ Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2004, σ. 36, 513.
- √ Κολοβός, Νίκος. «“Γιαξεμπόρε”, ο διαρκής θίασος», *Πρακτικά Συνεδρίου Λαϊκό Θέατρο*, 2004, σ. 139-152: 140, 152.
- √ Λυκουρέσης, Τώνης. «Από το θεατρικό κείμενο στην κινηματογραφική οθόνη», στο *Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις ακαδημαϊκού έτους 2004-2005*, επιμέλεια έκδοσης Χ. Σταματοπούλου,-Βασιλάκου, Ναύπλιο, 2006.
- √ Αγάθος, Θανάσης. *Ο καιρός του μυθιστορήματος. Αναγνώσεις της πεζογραφίας της γενιάς του '30*, Αθήνα: εκδόσεις Γκοβόστη, 2014, σ. 107, 194.
- √ Αγάθος, Θανάσης. *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Αθήνα: εκδόσεις Γκοβόστη, 2016, σ. 162, 184-185.
- √ Χαραλαμπίδης, Αιμίλιος. «Μέσα μαζικής επικοινωνίας και αρχαίο δράμα στην Κύπρο», στο *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος. Πρακτικά Συμποσίου*, επιμέλεια Άντρη Χ. Κωνσταντίνου & Ιωάννα Χατζηκωστή, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπεζης Κύπρου, 2013, σ. 200, 205.
- √ Καλούδη, Κωστούλα. «Μορφές θεατρικότητας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου», περ. *Ουτοπία*, αφιέρωμα Θόδωρος Αγγελόπουλος, 113 (Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 2015), σ. 59-19: 69.
- √ Γεωργακάκη, Κωνσταντζίνα. «Από τις κινηματογραφικές αίθουσες της δικτατορίας στη σκηνή της επιθεώρησης», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.),

Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα είκοσι χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης», 26 έως 30 Ιανουαρίου 2011, [Ηλεκτρονική έκδοση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, 2014, 483 http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNE_DRIOUfinal.pdf [ISBN 978-618-80943-38].

√ Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη. *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2007, σ. 277.

√ Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη. «Σάρα Κέην, Φαίδρας Έρωσ / Ρακίνα, Φαίδρα / Σενέκα, Φαίδρα ή Ιππόλυτος / Ευριπίδη, Ιππόλυτος. Το παλίμψηστο μιας πολύ παλιάς ιστορίας», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τόμος 7ος*, Αθήνα: εκδόσεις Ergo, 2006, σ. 45-68: 55.

√ Βασιλείου, Αρετή. «“Η φωνή της ψυχής είναι δυνατότερη από τον πειρασμό της τεχνικής”»: η υποδοχή του λορδικού θεάτρου μέσα από την ελληνική μαρξιστική κριτική των δύο πρώτων μεταμφυλιακών δεκαετιών και της Μεταπολίτευσης», στο *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, εκδόσεις Παπαζήση, 2012, σ. 380, 543.

√ Ιατρού, Γιώργος Π. *Το κινηματογραφικό πλατώ της Λαυρεωτικής*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ανατολικής Αττικής, Αιγόκερως, 2006, σ. 40-42.

√ Σαντάς, Κωνσταντίνος. *Πως βλέπω μια ταινία. Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Μαρίνα Τουλγαρίδου, Αθήνα: εκδόσεις Γρηγόρη, 2006.

√ Βατούγιου, Στέλλα. «Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς στον κινηματογράφο», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμέλεια), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών. Μελετήματα*, αρ. 5, Αθήνα: εκδόσεις Ergo, 2007, σ. 177.

√ Μπλέσιος, Αθανάσιος. *Μελέτες νεοελληνικής δραματουργίας. Από τον Χορτάτση στον Καμπανέλλη*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2007, σ. 334.

√ Μπλέσιος, Αθανάσιος. «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 36 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2007), σ. 142.

√ Μπλέσιος, Αθανάσιος. *Το θεατρικό έργο του Δ. Κ. Βυζάντιου*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2010.

√ Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010, 42, σ. 74.

√ Βαλούκος, Στάθης. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1865-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2011, σ. 143, 158, 231.

√ Μυλωνάκη, Αγγελική. *Από τις αυλές στα σαλόνια. Εικόνες του αστικού χώρου στον ελληνικό δημοφιλή κινηματογράφο (1950-1970)*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2012, σ. 40-41, 62, 90-91, 118, 177, 189, 191, 194, 229, 231, 362, 364, 365, 414, 461.

√ Καράογλου Χ. Λ. «Θέατρο v/s κινηματογράφος. Η υποδοχή του κινηματογράφου στην Ελλάδα (1896-1930)», *Ο λόγος της απουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, επιμέλεια Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου), Αθήνα: εκδόσεις Σοκόλη, 2005, σ. 91.

√ Αρβανίτης, Δημήτρης. *Οδηγός επιβίωσης του ηθοποιού στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Μαθήματα υποκριτικής*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 2005, σ. 255.

√ Κασσαβέτη, Ορσαλία-Ελένη. *Αντεστραμμένα κοσμοείδωλα. Δικαστικό δράμα, μελόδραμα, ερωτικός κινηματογράφος (1966-1974). Μια πολιτισμική ανάγνωση*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2017, σ. 136, 171.

√ Δήμου, Ευσταθία. *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20^{ου} μέχρι και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2014, σ. 420-421*

√ Δημητρομανωλάκη, Ελευθερία. *Από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση. Ανατομία της κινηματογραφικής μεταφοράς της «Φόνισσας» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών – Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, 2009, σ. 184 και 464.

√ Νταλάσης, Στέφανος. *Κοινωνία, θρησκεία και πολιτισμός στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '50*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2019, σ. 558, 593, 616.

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλιογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου. Ιστορία-Θεωρία- Κριτική», *Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών-Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2003, σ. 159.

√ Ασπασία-Μαρία Αλεξίου, «26 Μαΐου 1962. Η Ηλέκτρα κερδίζει το Βραβείο Καλύτερης Κινηματογραφικής Μεταφοράς στο Φεστιβάλ των Καννών. Κινηματογραφώντας το (τραγικό) παρελθόν», *Χώρα, σε βλέπω. Ο εικοστός αιώνας του ελληνικού σινεμά*, επιμ. Αφροδίτη Νικολαΐδου και Δημήτρης Παπανικολάου, Νεφέλη, 2022, σ. 117, 118.

√ Χρήστος Ξένος, *Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (1942-1990). Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2023, σ. 456.

√ Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος και ελληνική λογοτεχνία (Λόγος και εικόνα)*, Αιγόκερως, 2021, σ. 16.

√ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ο φακός και τα πρόσωπα του Ιάκωβου Καμπανέλλη από τον Γιάννη Σολδάτο», στο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο Κινηματογράφος*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 23.

√ Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, «Εστιάσεις στο μεταίχμιο θεάτρου και κινηματογράφου: μια εισαγωγή», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 29, 31.

√ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το κανόνι και το αηδόνι. Η καμπανελλική εκδοχή ενός κινηματογράφου του auteur», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 44, 45, 46, 365.

√ Ιωάννα Αθανασάτου, «Έμφυλες αναγνώσεις της τραγωδίας στον κινηματογράφο. Διακειμενικές προσεγγίσεις», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 83, 85.

√ Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, «Η Αντιγόνη στον ελληνικό κινηματογράφο», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του*

κινηματογράφου, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 98, 99.

✓ Καίτη Διαμαντάκου, «Το θεατρικό και κινηματογραφικό ντεμπούτο του Αριστοφάνη στην νεότερη Ελλάδα. Οι δύο όψεις του αρχαιοελληνικού κωμικού Ιανού», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 112, 113.

✓ Μαρία Κονομή, «Ποιητική του χώρου και του ενδύματος. Όψεις της συμβολής του Γιώργου Πάτσα στο ελληνικό θέατρο και τον κινηματογράφο», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 192.

✓ Χρύσα Μάντακα, «Αναπαραστάσεις του Βυζαντίου στην ενδυματολογία του θεάτρου και του κινηματογράφου, στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 210.

✓ Αλεξία Αλτουβά, «Σημειώσεις υποκριτικής του Λευτέρη Βογιατζή. Αθησαύριστα στοιχεία από το αρχείο του με αφορμή μια παράσταση», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 289, 290.

✓ Κατερίνα Καρρά, «Από την οθόνη στη σκηνή. Οι θεατρικές διασκευές κινηματογραφικών επιτυχιών ως κυρίαρχη τάση», στο συλλ. *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης και Ιωάννα Αθανασάτου, εκδόσεις ΕΑΠ, 2021, σ. 338, 339.

20. Διαφορετικότητα και ερωτισμός, Αθήνα: Αιγόκερως, 2001, σελ. 223.

✓ Η συγκεκριμένη μελέτη έχει συνταχθεί στο τέλος του εικοστού αιώνα και αποτέλεσε την πρώτη απόπειρα εποπτικής περιγραφής και κριτικής προσέγγισης των όψεων της ετερότητας στην ελληνική κινηματογραφία. Στο πρώτο μέρος της μελέτης γίνεται αναφορά σε ποικίλες κινηματογραφικές εκφάνσεις της ετερότητας (επί παραδείγματι, άτομα με ειδικές δεξιότητες, μετανάστες, ναρκομανείς, ιερόδουλες) και στο δεύτερο μέρος, προσεγγίζονται, με βάση τις αρχές της εικονολογίας και τη θεωρία του gay /lesbian/ queer cinema, τα ελληνικά φιλμ που σχετίζονται με την ομοφυλοφιλία (ως κύριο θέμα, ως δευτερεύον στοιχείο της μυθοπλασίας, ως αισθητική [camp]). Τη μονογραφία συμπληρώνουν φιλομορφικοί πίνακες, βιβλιογραφία και σχολιασμένο φωτογραφικό υλικό (93 ασπρόμαυρες φωτογραφίες).

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

✓ Karalis, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*, New York-London: Bloomsbury Academic, 2012, σ. 163.

✓ Karalis, Vrasidas. *Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present*, London-New York: I.B.Tauris 2017, σ. 255.

✓ Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ. «Προσεγγίζοντας με σεμνή αναίδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη» στο *Γιάννης Τσαρούχης, 1910-1989*, έκδοση Μουσείο Μπενάκη στο πλαίσιο της αναδρομικής έκθεσης, Αθήνα 2009, 17-60: 47.

- √ Hadjikyriacou, Achilleas. *Masculinity and Gender in Greek Cinema, 1949-1967*, London-New York: Bloomsbury, 2015, 99, 304.
- √ Kallitsis, Phevos. *Sexualities and Public Space in Greece. Sexualidades e Espaço Público na Grécia uma busca cinematográfica*, *Revista Latino-americana de Geografia e Genero*, Ponta Grossa, v.5, n. 2, p, 69-72, ago dez. 2014, 66, 72.
- √ Dendrinou, Panayis, *Contemporary Greek Male Homosexualities. Greek Gay Men's Experiences of the Family, the Military and the LGBT Movement*, University of Glasgow, 2008, 237.
- √ Chairetis, Spyridon. «Negotiating Heteronormativity in the Family Melodrama: A Case Study of Giorgos Katakouzino's *Angelos/Angel* (1982)», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, issue 4, December 2017, 9.
- √ Sawas, Stéphane. "The gaze of the Other", *Constantine Giannaris*, 52nd Thessaloniki International Film Festival, 2001, σ. 15.
- √ Panagopoulos, Iakovos. «The Issue of the Post-gender and Transgressive Identities in Contemporary Greek Reality in the Cinematic Work of Panos Koutras», στο *Proceedings of Interdisciplinary Conference Taboo-Transgression-Transcendence in Art and Science*, editors Dalila Honorato & Andreas Giannakoulopoulos, Ionian University Faculty of Music and Audiovisual Art Department of Audio and Visual Arts, 52-60: 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59.
- √ Παπανικολάου, Δημήτρης. *Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη, 2018, σ. 358.
- √ Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2004, σ. 238 και 513.
- √ Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. «Ο έρωτας στον ελληνικό κινηματογράφο», περ. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 111 (Ιούνιος 2009), σ. 45.
- √ Κονταξόπουλος, Γιάννης. *Νίκος Παπατάκης*, 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Ελληνοαμερικανική Ένωση, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 2005, σ. 40.
- √ Σούμας, Θόδωρος. *Κινηματογράφος και έρωτας*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2005, σ. 309.
- √ Οδός Πανός: *Λουκίνο Βισκόντι. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του. Αφιέρωμα*, 134 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2006), σ. 88.
- √ *Σινεμά: Queer Cinema. Αφιέρωμα*, 183 (Νοέμβριος 2006), σ. 92.
- √ Βαλούκος Στάθης. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1865-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2011, σ. 38, 142.
- √ Χανιωτάκης, Γιάννης. «Κοινωνική και πολιτική οριοθέτηση των σωμάτων στον κινηματογράφο: Ταυτότητες φύλου στην Ευδοκία του Αλέξη Δαμιανού», στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 έως σήμερα*, Πρακτικά του Δ' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Τόμος Ε', σ. 707.
- √ *Wikipedia*: βιβλιογραφική αναφορά στο λήμμα «Άγγελος» του Γιώργου Κατακουζηνού.
- √ Διαμαντόπουλος, Βασίλης. *Ρόλοι και κώδικες στον ελληνικό κινηματογράφο 1950-1974. Φαρσοκωμωδία-ομοφυλοφιλία*, Αθήνα: Οδός Πανός, 2015, σ. 85, 86, 87, 92, 209, 289.

- √ Αλεξάνδρα Χαλκιά Αλεξάνδρα και Άννα Αποστολέλλη, *Σώμα, φύλο, σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πλέθρον 2012, σ. 254.
- √ Βαλούκος, Στάθης. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, 2011, σ. 142.
- √ Βενάρδου, Ευάννα. «Η σεξουαλική επανάσταση του ελληνικού σινεμά», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 16 Ιανουαρίου 2011.
- √ Κοσυφολόγου, Αλίκη. *Η ιδεολογία της γυναικείας σεξουαλικότητας. Αναπαραστάσεις και συγκρότηση προτύπων στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα*, ΕΚΚΠΑ, Σχολή Νομικών, Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών, Τομέας Κοινωνικής Θεωρίας και Κοινωνιολογίας, Αθήνα, 2012, σ. 156.
- √ Παπαϊωάννου, Ιωάννα. *Ο queer κινηματογράφος στην Ελλάδα και η ανάλυση κινηματογραφικών παραγωγών*, ΕΚΠΑ, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, 2018.
- √ Δέσποινα Πούλου, *Η φιλοσοφία του ερωτισμού στον κινηματογράφο. Μπατάιγ, Μπερτολούτσι, Όσιμα*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2023, σ. 123.
- √ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Πέρα απ' την εγκράτεια και την απόλαυση: ο έρωσ δημιουργεί τον κόσμο*. *Δύο μελέτες για τον Γιάννη Τσαρούχη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2023, σ. 120.
- √ Δέσποινα Τριανταφυλλίδου, *Το βιογραφικό φιλμ στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2021, σ. 23
- √ Χρήστος Ξένος, *Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (1942-1990). Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2023, σ. 456.
- √ Χρήστος Ταμπακάκης, *Η Παγώνα και οι άλλες. Ο ρόλος της υπηρέτριας στις ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2022, σ. 56, 143.
- Βιβλιοπαρουσιάσεις-κριτικές (επιλογή):**
- √ Βενάρδου, Ευάννα. «Κάθε σελίδα και καρρέ», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 19 Ιουνίου 2002.
- √ Ντόκας, Νίκος. «Διαφορετικότητα και ερωτισμός», *Βιβλιοθήκη-ένθετο για το βιβλίο*, *Ελευθεροτυπία*, 207 (7 Ιουνίου 2002), σ. 26.
- √ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλιοπαρουσίαση», περ. *Camera-Stylo*, ό.π., 74.
- √ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο I: Ιστορία, Κριτική, Θεωρία, Αισθητική, Τεχνική, Κοινωνιολογία Κινηματογράφου», *Κινηματογράφος* 2002, ό.π., 136.
- √ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλιογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου: Ιστορία-Θεωρία-Κριτική», *Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο*, ό.π., σ. 159.

ΜΕΛΕΤΕΣ ΣΕ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ-ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΥΣ ΤΟΜΟΥΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΜΕ ΚΡΙΤΕΣ

«“Ο Έρωσ ως Αγιότητα”»: για μια κουήρ θρησκευτικότητα στο έργο του Δημήτρη Παπαϊωάννου» (υπό έκδοση).

«Οι Τρωάδες του Ευριπίδη στον ελληνικό κινηματογράφο» (υπό έκδοση).

«Motherland ή διαταραχές της γενεαλογίας; Συναντήσεις με την Μητέρα στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Ταξίδι στα Κύθηρα (1984), Το βλέμμα του Οδυσσέα (1995), Μια αιωνιότητα και μια μέρα (1998) και Τριλογία II: Η σκόνη του χρόνου (2008)», στο Η γυναίκα στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Πρακτικά ημερίδας, Αίγιο, 24 Ιουνίου 2024, επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός, Αθήνα: Αιγόκερως, 2025 (υπό έκδοση).

«“Είναι καιρός να ξαναάψουμε τα αστέρια”»: Οιδίποδες και Τειρεσίες στο έργο του Πάνου Χ. Κούτρα», περ. *Voices*, τχ. 4 (2024), σ.

«Mater dolorosa και άγγελοι προστάτες/εξολοθρευτές: κουήρ πολιτική και θρησκευτικό συναίσθημα στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Έθνος, φύλο, πολιτικές ταυτότητας στις παραστατικές τέχνες και τον κινηματογράφο. Πρακτικά διημερίδας, Πάτρα, 27-28/5/2022, επιμέλεια Κατερίνα Αρβανίτη, Κωνσταντίνος Κυριακός, Ιωάννα Παπαγεωργίου, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2024, σ. 85-103.

«Εμείς ψηφίζουμε την ανθρώπινη ζωή!»: Ο Αλέξης Σολομός και η πρόσληψη του Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι (1894-1930) στην ελληνική σκηνή», στο Αλέξης Σολομός. Ο ευπατρίδης μύστης του πνεύματος, Θεατρολογικό συνέδριο, Αθήνα 17 Δεκεμβρίου 2018, επιμ. Γωγώ Βαρζελιώτη και Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Αθήνα 2024, σ. 259-270.

√ Οι σημαντικές για την πρόσληψη του Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι στην ελληνική σκηνή παραστάσεις του Κοριού (*Klop*, 1929) και του Λουτρού (*Banya*, 1930) από το «Προσκήνιο» σηματοδοτούν έναν επόμενο αναβαθμό στη διαρκή σχέση του Αλέξη Σολομού με την ρωσική δραματουργία. Πρόκειται για τα μοναδικά έργα της σοβιετικής περιόδου καθώς μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '70, οπότε ανεβαίνει ο Κοριός, ο Σολομός διασκευάζει μυθιστορήματα και μεταφράζει /σκηνοθετεί ακρογωνιαία έργα για το ρωσικό θέατρο του 19ου αιώνα. Το δίπτυχο των παραστάσεων του Κοριού (1971) και του Λουτρού (1978) αποτελεί την πρώτη και όψιμη γνωριμία της ελληνικής σκηνης με το θεατρικό έργο του δημοφιλούς φουτουριστή ποιητή της Επανάστασης. Αυτή η αργοπορία δεν ξενίζει: με την εξαίρεση των ιστορικής σημασίας για τη θεατρική πρωτοπορία παραστάσεων του Βσέβολντ Μεγιερχόλντ, τόσο στη Σοβιετική Ένωση όσο και στη Δυτική Ευρώπη, ο Μαγιακόφσκι παραμένει ένας σημαντικός και δημοφιλής ποιητής της οκτωβριανής επανάστασης. Μελετώντας το σκηνικό δίπτυχο του «Προσκήνιου» δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε και έναν άλλο παράγοντα: τα έργα του

Μαγιακόφσκι συνδιαμορφώθηκαν με τη συνδρομή του «φορμαλιστή» Μεγιερχόλντ, η πρόσληψη των σκηνικών μεθόδων του οποίου (υποκριτική, σκηνογραφία, μουσική) δεν υπήρξε έγκαιρη και απρόσκοπτη στον δυτικό κόσμο. Ειδικά το ανέβασμα του *Κοριού* υπήρξε ένα καλλιτεχνικό σχέδιο που ο Αλέξης Σολομός οραματιζόταν από καιρό. Αν και στις στήλες της καλλιτεχνικής ειδησεογραφίας επισημαίνεται η αναβαπτιστική αλλαγή ρεπερτορίου ενός δημοφιλούς και με συγκεκριμένο πολιτικό στίγμα κωμικού πρωταγωνιστή όπως ο Γιάννης Γκιωνάκης, ο Σολομός σκηνοθετεί δύο παραστάσεις συνόλου με ηθοποιούς πειθαρχημένους στο σχέδιο της σκηνοθεσίας. Στις μεγάλης χωρητικότητας αίθουσες αστικού θεάτρου «Βρετάνια» και «Μινώα», όπου ο δημοφιλής πρωταγωνιστής ανέβασε έργα του Ψαθά, προσέρχεται τόσο το «σταθερό» κοινό του Γκιωνάκη όσο και το νεανικό-φοιτητικό κοινό της εποχής. Η έφεση του Σολομού στο σατιρικό σκηνικό γένος και η προπαίδεια στην αττική κωμωδία, σε συνδυασμό με το ιδεολογικό στίγμα των έργων του Μαγιακόφσκι, θα αποτελέσουν τους αναγνωστικούς άξονες των παραστάσεων.

«Τα πένθιμα όρια του αισθησιασμού. Τάκης Σπετσιώτης, *Προσευχές έκτακτης ανάγκης*, βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 2023, σ. 376», περ. Νέα Εστία, τόμος 189^{ος}, τχ. 1898 (Ιούνιος 2024), σ. 313-317.

«Αλίκη Βουγιουκλάκη και Τζένη Καρέζη: Μια συνεξέταση της σκηνικής και κινηματογραφικής τους διαδρομής κατά τη δεκαετία 1955-65», στο *Πρακτικά Διεθνούς Διεπιστημονικού Συνεδρίου «Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη / Acting on stage- Acting on Film / La double présence de l'acteur: cinéma / théâtre»*, επιμέλεια Χριστίνα Αδάμου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Σχολή Καλών Τεχνών, 2007, εκδόσεις Πεδίο, επανέκδοση 2024.

«25 April 1977, Betty Vakalidou reads from the stage of Lusitania theatre a public announcement of trans sex workers against homophobic legislation Sexual and gender identity in Greek cinema / “1977, η Μπέτυ Βακαλίδου διαβάζει στη σκηνή του Θεάτρου Λουζιτάνια την ανακοίνωση των εκδιδόμενων τραβεστί ενάντια στο νομοσχέδιο για τα αφροδίσια”. Σεξουαλική ταυτότητα και ταυτότητα φύλου στον ελληνικό κινηματογράφο» στο συλλογικό *Χώρα σε βλέπω*, Αθήνα: Νεφέλη, 2022, σ. 191-198.

Αντώνης Κόκκινος και Γιάννης Σολδάτος, *Ο καθένas και η μουσική του. Θόδωρος Αγγελόπουλος-Νίκος Παναγιωτόπουλος*, πρόλογος-επιμέλεια Χρήστος Σκυλλάκος, Αθήνα: Αιγόκερως, 2022.

«Έχασε ο Νικολάι Έρντμαν το ραντεβού του με τη (θεατρική) ιστορία;», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Εθνικού Θεάτρου, θεατρική περίοδος 2021-2022, σ. 8-14.

«Δύο φιλικές στάσεις περί ελληνικής παλιγγενεσίας. Από τα “κλασικά εικονογραφημένα” στην “κρυπτοαναφορικότητα”», στο συλλογικό 1821.

Διαδρομές εθνικού προσδιορισμού, επιμ. Μάρθα Πύλια και Πέτρος Ιωσήφ Στανγκανέλλης, Πάτρα: εκδόσεις Διαπολιτισμός, 2021, σ. 137-142.

«Από το “αιρετικόν πάθος” στην “ορατότητα”. Λόγοι για την ερωτική διαφορά στον ελληνικό κινηματογράφο», στο συλλογικό *1821-2021: Μνήμες τεχνών – Θραύσματα ιστορίας*, επιμ. Ανδρέας Μαράτος, Αθήνα: Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς – εκδόσεις Νήσος, 2021, σ. 725-738.

«Ελληνικός κινηματογράφος και αναγνώσεις του αρχαίου δράματος στον 21^ο αιώνα», στο συλλογικό *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ιωάννα Αθανασάτου, Αθήνα: Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, 2021, σ. 117-129.

«*Στην ερημιά νυφιάτικη λαμπάδα: το ανατρεπτικό περιεχόμενο της ζωής στη σκηνική ελλαδογραφία του Αλέξη Δαμιανού*», στο *Αλέξης Δαμιανός, Άπαντα τα Θεατρικά*, Αθήνα: Αιγόκερως 2020, σ. 7-20.

«Η ερωτική διαφορά στην ελληνική δραματουργία και σκηνή. Από τη χαρτογράφηση στον κανόνα. *Gay gestus, Camp, Queer* σκηνικοί κόσμοι», στο *Θέατρο και ετερότητα. Θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική. Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ναύπλιο 17-20 Μαΐου 2017. Τόμος Β΄*, επιστημονική επιμέλεια Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Ιωάννα Καραμάνου, Μαρίνα Κοτζαμάνη, Θανάσης Μπλέσιος, Αστέριος Τσιάρας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2021, σ. 34-50.

√ Στο παρόν μελέτημα καταγράφονται, ταξινομούνται και αξιολογούνται μέσω συγκεκριμένων ερμηνευτικών σχημάτων τα σκηνικά δοκιμασμένα έργα της νεοελληνικής δραματουργίας που με άμεσο ή έμμεσο, κύριο ή δευτερεύοντα τρόπο, σχετίζονται με την ομοφυλόφιλη / ομοερωτική συνθήκη. Πέρα από τις πιθανές θεωρητικές αποκλίσεις αναφορικά με την αξιοποίηση των όρων (gay, lesbian, queer, post-queer) και την εφαρμογή στα καθ' ημάς του διεθνούς παραδείγματος μελέτης, πρέπει να σημειωθεί ότι όσο είναι απαραίτητο να αποκρυπτογραφήσουμε μια «κρυφή» κωδικοποιημένη γλώσσα άλλο τόσο είναι αναμφισβήτητο ότι η «ομοφυλόφιλη ευαισθησία» υπήρξε διαρκώς παρούσα στο έργο «καλλιτεχνών με υπόληψη». Στο μελετη επιμείναμε σε δικαιωμένες σκηνικές χειρονομίες, προβαίνοντας στην ποιοτική τους στάθμιση αλλά και ανασύραμε από τη λήθη παραστάσεις που προαναγγέλλουν ορισμένους αναβαθμούς κατά την ανίχνευση της ομοερωτικής θεματολογίας. Με την εξαίρεση του πρωτόλειου *Έξω από τα δόντια* (1964) του Ντίνου Σιδερίδη, όπου η «αποκλίνουσα» σεξουαλική ταυτότητα διερευνάται με την ψυχοκοινωνική έμφαση της δραματουργίας της βρετανικής «οργισμένη γενιάς», οι πρώτες ρεαλιστικές εικόνες της ανδρικής ομοφυλοφιλίας θα κάνουν την εμφάνισή τους στην ελληνική σκηνή κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Οι προγενέστερες δραματουργικές και σκηνικές καταγραφές υπάγονται περισσότερο στα κραταιά στερεοτυπικά σχήματα του θηλυπρεπούς κίαιδου της επιθεώρησης που παρεπιδημεί ως περιφερειακός

ρόλος στην φαρσοκωμωδία ή στην αισθηματική κομεντί και ο οποίος καλείται να εκφράσει τον υπονομευμένο και γελοιογραφημένο αντίποδα απέναντι στην ελληνοπρεπούς και «λαϊκής» κοπής αρρενωπότητα. Παρότι η συγκεκριμένη εικόνα θα καλλιεργηθεί κυρίως στην κινηματογραφική φαρσοκωμωδία, δεν θα λείψουν παραστάσεις που δια της παρενδυσίας θέτουν υπό έλεγχο και αμφισβήτηση τα χαρακτηριστικά του φύλου: ξεχωρίζουν οι μεταμφιέσεις για αισθηματικούς και εργασιακούς λόγους.

Η έρευνα αποδεικνύει ότι οι σκηνικές εικόνες που αφορούν την πολιτική και ψυχολογική διάσταση της παρενδυσίας και του τρανσβεστισμού προηγούνται άλλων θεατρικών αποτυπώσεων· κατά την πρώτη φάση της σκηνικής οικειοποίησης, το θέμα προσεγγίζεται ως παραδοξότητα στην κωμικοτραγική του διάσταση. Σε κάθε αναφορά της ανδρικής και γυναικείας ομοφυλοφιλίας, συναντάμε, ως επαναλαμβανόμενο σκηνικό και δραματοουργικό επιχείρημα, τη συνάρτηση της ομοφυλοφιλίας με τη «διαστροφή» και τη «νεύρωση» (κλινική περίπτωση). Μένει να αναρωτηθούμε αν οι ομοφυλόφιλοι δραματοουργοί, σε αντίθεση με τους ετερόφυλους συναδέλφους τους, καταδικάστηκαν στη σιωπή ή κλήθηκαν να γράφουν μόνο για «αυτά που γνωρίζουν», δραματοποιώντας αφηγήσεις αναφορικά με «διεστραμμένους». Ένα πρώτο, κύριο και συχνό θεματικό/ιδεολογικό σχήμα που πρέπει να αναπτυχθεί δραματοουργικά, αφορά την έκκληση για ανεκτικότητα που σχετίζεται με τη δημιουργία του αρσενικού ομοφυλόφιλου ως ενός προσώπου που «αποκλίνει» και το οποίο οφείλει να αποδεχθεί/αγκαλιάσει κάθε επεκτατικός, φιλελεύθερος θεατής· με την προϋπόθεση, όμως, ότι θα εξαρθρώσει στο ελάχιστο δυνατόν τη διάκριση μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας. Όψιμα και κατά αντιπαραβολή με όσα προηγήθηκαν θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ως την πλέον ριζοσπαστική συνεισφορά του queer θεάτρου την «ανακατασκευή» του γκέι άνδρα ως ένα καθολικό υποκείμενο.

«“Άνθρωποι της πλώρης”: μύθοι, πολιτικές, αισθήματα» στο 33ο Συνέδριο Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας με θέμα «Η θάλασσα στον κινηματογράφο», Νάξος 11-13.6.2021

«Κατά τες συνταγές αρχαίων ελληνοσύρων μάγων: Τσέχοφ/Στανισλάφσκι/Κουν», στο συλλ. Κάρολος Κουν, επιμέλεια Αρετή Βασιλείου, Κωνσταντίνος Κυριακός, Λίνα Ρόζη, ό.π.

«Το (σκηνικό) “αίνιγμα Τσέχοφ”. Από τα φετίχ του Στανισλάφσκι στα σχήματα του μεταμοντερνισμού», στα Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας «Ο Αντόν Πάβλοβιτς Τσέχοφ και Εμείς», Τμήμα Ρωσικής Γλώσσας και Φιλολογίας και Σλαβικών Σπουδών και Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, για τα 180 χρόνια του Πανεπιστημίου και της Φιλοσοφικής Σχολής στα πλαίσια του έτους «Ρωσία στην Ελλάδα και Ελλάδα στη Ρωσία», 2017.

«Τσέχοφ, Ντοστογιέφσκι, Γκριμπογιέντοφ: Οι Ρώσοι κλασικοί στη Νέα Σκηνή του Λευτέρη Βογιατζή», στο Λευτέρης Βογιατζής. Ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός. Μελέτες και μαρτυρίες για το έργο του, επιμέλεια Άννα Ταμπάκη και Αλεξία Αλτουβά, Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2020, σ. 222-235.

√ Παρότι το καλλιτεχνικό έργο του Αντόν Παύλοβιτς Τσέχοφ ολοκληρώνεται κατά την πρώτη πενταετία του εικοστού αιώνα και μέχρι ενός σημείου αναγνωρίζεται ότι σ' αυτό αντανακλώνονται οι ηθικοί, πολιτικοί και καλλιτεχνικοί προβληματισμοί του τελευταίου τετάρτου του 19^{ου} αιώνα, η πρόσληψη του θεατρικού του έργου στον ελληνικό χώρο θα συντονιστεί με τα σκηνικά αιτήματα και ζητούμενα τόσο ου όψιμου μεσοπολέμου όσο και των πρώτων δεκαετιών του εικοστού πρώτου αιώνα. Κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα η παρουσία του ρώσου κλασικού περιορίζεται στα αραιά ανεβάσματα των μονόπρακτων έργων και στη διασπορά δημοσιευμένων διηγημάτων του σε εφημερίδες και έγκριτα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής. Στην ελληνική σκηνή, όπως και διεθνώς, οι καινοτομίες και η πρωτοτυπία του τσεχοφικού θεάτρου θα δημιουργήσουν, στην αρχή, αμηχανία, δυσκολεύοντας τη σκηνική του πρόσληψη. Ωστόσο, το μοναδικό του καλλιτεχνικό ιδίωμα είναι και εκείνο που μετά την καθιέρωσή του θα τον αναδείξει σε έναν από τους πυλώνες του μοντέρνου θεάτρου με παγκόσμια επιρροή. Η διεθνής αλλά και η ελληνική παραστασιογραφία του Τσέχοφ ρίχνει έναν προβολέα στους ποικίλους τρόπους με τους οποίους παράγεται το νόημα στη θεατρική παράσταση, ενώ το θεατρικό κοινό, παρακολουθώντας τις παραστάσεις, αναγνωρίζει ως οικείες και καθολικές μια σειρά από πολιτισμικές (προ)ϋποθέσεις.

Το καλλιτεχνικό «μήνυμα» του Τσέχοφ μοιάζει πολύπλοκο και εφόσον έχουμε να κάνουμε με έναν συγγραφέα που έχει κατακτήσει την παγκοσμιότητα, η πρόσληψη αυτού του μηνύματος συναρτάται με την ικανότητα των ανθρώπων του θεάτρου να δώσουν σκηνικό σχήμα στις δραματικές δομές και τις βασικές ρητορικές τεχνικές του συγγραφέα· να μην αγνοήσουν το πολύπλοκο σημειωτικό του σύστημα. Αυτή η επενέργεια της λυρικής και κριτικής καταβύθισης στα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης κατέστησαν τα διηγήματα, τα δράματα και τις κωμωδίες του Τσέχοφ εξαιρετικά δημοφιλή στον καλλιτεχνικό και πνευματικό κόσμο της Ελλάδας, ενώ, μέχρι μια εποχή, ο Τσέχοφ αναγνωρίστηκε ως ισχυρή και διάχυτη επιρροή στην τεχνοτροπία του ρεαλιστικού έργου του 20ου αιώνα. Ένας από τους κύριους στόχους των παραπάνω μελετών υπήρξε η πρόθεση να υπογραμμιστεί η σημασία της ιδιαίτερης και πολυετούς σχέσης Τσέχοφ/Κουν. Η συνεισφορά του Κουν στη δεξίωση του συγγραφέα και στη διαμόρφωση συγκεκριμένου σκηνικού ύφους για το ανέβασμα των έργων του στην Ελλάδα υπήρξε καθοριστική. Ποιητικός ρεαλισμός, κείμενο-παρτιτούρα, ανάδυση του υπο-κειμένου, «υποκριτικό σύστημα Στανισλάφσκι», σιωπή και παύση αποτελούν τα πεδία προς διερεύνηση. Στις ιδιοσυγκρασιακές παραστάσεις του Κάρολου Κουν, μεταξύ 1939-1975, ο Τσέχοφ υπήρξε ένας απaráμιλλος εκφραστής του λυρικού ψυχολογικού θεάτρου, ένας ποιητής της φθοράς και των καταπιεσμένων αισθημάτων και κράτησε αμείωτο στην ελληνική σκηνή το ενδιαφέρον για το συγγραφέα. Ο Κουν, όπως προγενέστερα ο Konstantin Sergeievich Stanislavski, αναζήτησε στα τσεχοφικά έργα την υπόγεια πορεία των σκηνικών ενεργειών και το «διάλογο δευτέρου βαθμού». Ειδικά αν αναλογιστούμε ότι ο Τσέχοφ (φαίνεται να) ευθυγραμμίζεται με τις τεχνικές του συμβολισμού όταν προβαίνει στη σύνθεση μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας που δίνει έμφαση στην εσωτερική ψυχική διάθεση και την ενδοσκόπηση. Ωστόσο, θα ήταν λάθος να

χαρακτηρίσουμε τον Τσέχοφ συμβολιστή, όπως θα ήταν λάθος να τον χαρακτηρίσουμε νατουραλιστή και συγγραφέα κοινωνικής κριτικής.

Στις μελέτες προσεγγίζονται τα σκηνικά επιχειρήματα και οι υφολογικές δεσπόζουσες των παραστάσεων που αναφέρονται στο «θέατρο της ατμοσφαιράς» και της συναισθηματικής υποβολής, τις συμβάσεις του νωχελικού τσεχοφισμού, την εκδοχή της «(ανθρώπινης) κωμωδίας» και τον πολυφωνικό κριτικό ρεαλισμό. Η συμβολή του Καρόλου Κουν στην υποδοχή του Τσέχοφ στην Ελλάδα αποδεικνύεται υπό ιστορική προοπτική καθοριστική: εμβληματικά θεάματα που δημιουργούν σκηνική παράδοση, μετακένωση των αιτημάτων του Καλλιτεχνικού Θεάτρου της Μόσχας όσον αφορά το κλίμα των θεαμάτων και την ερμηνευτική προσέγγιση των ρόλων, αναμέτρηση με όλο το τσεχοφικό συγγραφικό corpus. Σε μεταγενέστερη φάση της πρόσληψης θα καταθέσουν τις σκηνικές αναγνωστικές τους προτάσεις σκηνοθέτες με ποικίλα καλλιτεχνικά πιστεύω και ιδιώματα: μεταξύ άλλων, ο Μίνως Βολανάκης, ο Λευτέρης Βογιατζής, ο Γιώργος Μιχαηλίδης, ο Γιάννης Χουβαρδάς. Η σκηνική επανερμηνεία, άλλοτε εστιασμένη στην ψυχολογική φύση και το δομικό χαρακτήρα του τσεχοφικού σκηνικού κόσμου και άλλοτε με αποδομητική διάθεση και τολμηρή φαντασία θα ανασύρει νέα στοιχεία από το «ορυχείο Τσέχοφ», καθιστώντας σαφές ότι δεν είναι μόνο ένας απaráμιλλος εκφραστής του λυρικού ψυχολογικού θεάτρου αλλά και ένας μοντέρνος συγγραφέας ετερογενών χαρακτήρων και σύνθετων δομών που αρνείται να δει τις καταστάσεις μέσα από τις αντιθέσεις καλού και κακού. Όσο η μειδιώσα θλίψη και η κριτική συμπάθεια θα συνεχίζουν να χαρακτηρίζουν τη γραφή των σκηνοθετών, τόσο θα υπογραμμίζονται μέσα από παραξενίσματα ή υπονομευμένα «τσεχοφικά στερεότυπα» η σχέση κωμικού και τραγικού, η διαφυγή στα όνειρα και τις παραισθήσεις, η αναμονή ως σύμπτωμα της θνητότητας. Η άρνηση του στανισλαφσκικού ψυχολογικού ρεαλισμού θα οδηγήσει σε μια ουδέτερη στάση απέναντι στην περίπλοκη ψυχική δομή των χαρακτήρων, αντίστοιχη με την ψύχραιμη αναλυτική ματιά του Τσέχοφ. Τα απαιτητικά αλλά και «ανοικτά» ως προς τις δραματικές δομές και τις ρητορικές τους τεχνικές έργα του Τσέχοφ συνεχίζουν να μοιάζουν προκλητικά για τους καλλιτέχνες της σκηνης, ειδικά όταν αυτοί επιχειρούν μέσα από τη σκηνική επανασυγγραφή να εναγκαλιστούν το συγχρονικό στοιχείο και τις οικείες εμπειρίες μέσα από την καθολικότητα των ανθρώπινων αισθημάτων.

Μεταβαίνοντας από τις «ιστορικές πρωτοπορίες» στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα, περνάμε από την ηθογραφία στον υποκειμενικό και τον επιστημονικό Τσέχοφ. Στην ελληνική σκηνή συναντάμε παρεμβατικές και αισθητικά συγκρουόμενες μεταξύ τους προσεγγίσεις του κόσμου του συγγραφέα, συντονισμένες με τα διεθνή σκηνικά παράλληλα. Άπαξ ο Μίνως Βολανάκης με το *Βυσσινόκηπο* (1975) και ο Λευτέρης Βογιατζής με τον *Θείο Βάνια* και συστηματικά, τείνοντας σταδιακά προς την αφαίρεση, ο Γιώργος Μιχαηλίδης (*Βυσσινόκηπος*, *Οι τρεις αδελφές*, *Πλατόνοφ*, *Η κυρία με το σκυλάκι*, *Η ζωή είναι ωραία*, *Θείος Βάνιας*) θα καταθέσουν τις σκηνικά πιο ολοκληρωμένες προσεγγίσεις του τσεχοφικού κόσμου. Παρότι η έμφαση δίνεται στα μυστικά του κειμένου (θέματα και ρητορικές) και τις επί μακρόν πρόβες, δεν απουσιάζουν τα σκηνικά ευρήματα, ίσως και η φορμαλιστική περίσσεια. Οι σκηνοθέτες εντρυφούν στις δομές της γραφής του και σε κάθε σημείο στίξης, με την έγνοια

μιας απόλυτης πιστότητας για όσα υποκρύπτονται. Οι σκηνοθέτες δεν παραγνωρίζουν την ιθαγένεια των έργων αλλά σταδιακά εγκαταλείπεται η «ρωσικότητα» των καταστάσεων. Η τσεχοφική παύση εκλαμβάνεται πια όχι μια στιγμιαία μελαγχολία, αλλά, μια σύγκρουση, ένα ατύχημα, μια σύγχυση - ειδικά στις καθημερινές δραστηριότητες των χαρακτήρων, στις επιθυμίες και τα ενδιαφέροντά τους. Το σκηνικό κλίμα της μειδιώσας θλίψης μετασχηματίζεται σταδιακά σε έκφραση του πολυφωνικού ρεαλισμού και της κριτικής συμπάθειας. Η συμφωνική δομή των έργων και τα πολλαπλά επίπεδα που υποκρύπτονται σε διαλόγους και μονολόγους μας κατευθύνουν άμεσα από ένα κωμικό σε ένα τραγικό γεγονός με ένα ρυθμό αδιάλειπτο, ενεργητικό και εναλλασσόμενο. Η εσωτερική πραγματικότητα του έργου δομείται μέσα από εικόνες που κατασκευάζονται και ανακατεύονται, κεντρίζοντας τη δημιουργική σκέψη του σκηνοθέτη, του σκηνογράφου, του ηθοποιού. Οι εικόνες είναι χειροπιαστές (οπτικές και ακουστικές) και μη χειροπιαστές (αισθήματα και ιδέες). Λειτουργούν εν συνόλω και ξεχωριστά και προάγουν τη γενική δράση του έργου, συγκροτώντας μια δραματική δομή λυρική, κάπως ιμπρεσιονιστική, φίνα και αμφιλεγόμενη. Ο Τσέχοφ ορχηστροποιεί το διάλογο με τα πλούσια σχήματα λόγου, τα αντικείμενα, τις σκηνικές περιγραφές, τα ηχητικά εφέ και τη μουσική ώστε να συνθέσει λυρικές εικόνες που επιβάλλουν το θέαμα και την ατμόσφαιρα. Στις εντελέστερες από τις παραστάσεις της περιόδου αυτή η εικονοπλασία συνδυάζεται με τη μελέτη και την αξιοποίηση των υπαινιγμών και των ιδεών για την ιστορία, τους χαρακτήρες, τη γλώσσα, το ρυθμό και τις σκηνικές περιγραφές. Χωρίς να παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι, αρκετά συχνά, οι σκηνοθέτες, προσπαθώντας να αποφύγουν προηγούμενες ερμηνείες, αναζήτησαν εκκεντρικές λύσεις με τον ενσυνείδητο παραμερισμό του συναισθηματισμού, καταφεύγοντας ακόμη και στην υπερσχηματοποίηση. Είτε, όμως, πρόκειται για «ασέλγεια» επί του κειμένου είτε για αδήλωτη επιθυμία διασκευής όλα τα σκηνικά επιχειρήματα ορίζονται σε σχέση με την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία και την αγάπη του σκηνοθέτη για το έργο και την πειθώ της σκηνικής δράσης. Οι ανατρεπτικές, ωστόσο, αυτές βλέψεις δεν παύουν να απαιτούν έναν μάστορα της σκηνης και ένα ικανό δάσκαλο ηθοποιών.

«Κινηματογράφος και τουρισμός», στον συλλογικό τόμο Το αποτύπωμα του τουρισμού στην Ελλάδα, Αθήνα: εκδόσεις Polaris, 2018.

√ Στο δημοφιλές φιλμ *Zorba the Greek* (1964, Μιχάλης Κακογιάννης), κατά τον καταληκτικό εκστατικό χορό των δύο πρωταγωνιστών (Άντονι Κουίν και Άλαν Μπέιτς), ακούμε μια σειρά από προστακτικές: «μαζί» (*together*), «πάμε» (*lets go*), «ξανά» (*again*), «κάτω» (*down*), «για σου». Αν η προστακτική είναι η έγκλιση που χρησιμοποιείται συχνότερα στο διαφημιστικό κείμενο έχοντας την έννοια της σύστασης (*speech act of recommendation*) και όχι της προσταγής (*speech act of command*) και φαίνεται να πηγάζει από μια φυσική και όχι προσχεδιασμένη επικοινωνία, τότε ο χορός, κινηματογραφημένος στο παραθαλάσσιο τοπίο σε κοντινά, μεσαία όσο και σε πολύ μακρινά πλάνα, μετατρέπεται σ' ένα δοξαστικό της χαράς της ζωής. Μισό αιώνα αργότερα, στη διεθνούς διανομής *Xenia* (2014, Π.Χ. Κούτρας) η μυθολογική αναφορά στον Ξένιο Δία και τη συνυφασμένη με την ελληνική κουλτούρα φιλοξενία θα

συνδεθεί, ευφυώς, ως ομόριζη λέξη, τόσο με την αλυσίδα ξενοδοχείων στην ελληνική επαρχία και το πρόγραμμα κατασκευής και λειτουργίας του Ε.Ο.Τ. (από την εποχή της ανοικοδόμησης έως τη μεταπολίτευση, 1950-1974) όσο και με τη σημερινή οικονομική και αξιακή κρίση. Οι δύο ταινίες, μέσα από γνώριμα θεματικά στοιχεία και αφηγηματικά σχήματα γύρω από τον ορισμό της ελληνικότητας / ταυτότητας και τη μετασχηματιζόμενη έννοια της «πατρίδας», θα εκφράσουν και τα όρια ανάμεσα στη λυρικοδραματική μυθοποίηση του στοιχείου της ελληνικής λεβέντικης λαϊκότητας και τις αναγκαιότητες των πολυπολιτισμικών σύγχρονων κοινωνιών.

Αν κατά τη δεκαετία του '60 ο ελληνικός τρόπος του ζην διαχέεται στις αίθουσες της υφηλίου με τις ταινίες του Ζυλ Ντασσέν και του Μιχάλη Κακογιάννη, εκφράζοντας μια χειρονομία εξόδου από τα (μετ)εμφυλιακά πάθη βασισμένη στην Τραγωδία και στα λογοτεχνικά best-seller (Νίκος Καζαντζάκης),¹ η πρόσφατη διατύπωση του μεγάλου καινοτόμου της κινηματογραφικής γλώσσας Ζαν-Λυκ Γκοντάρ «*Η Ελλάδα δεν μας χρωστάει. Εμείς της χρωστάμε!*» μετατρέπεται σε πολιτικό και ιδεολογικό σύνθημα, ορίζοντας το εύρος των φιλελληνικών αισθημάτων σε περιόδους γενικευμένης δυσφήμισης της χώρας. Αυτήν την πολυδιάστατη θεώρηση της ελληνικότητας πέρα από τα ελλαδικά σύνορα αλλά και τις ενσαρκώσεις της μεσογειακής συμβίωσης των πολιτισμών καλούνται οι κινηματογραφιστές να ανιχνεύσουν, με παρόμοιο κλειδί αλλά με διαφοροποιημένα τα καλλιτεχνικά μέσα, αξιοποιώντας το βλέμμα του τουρίστα, του περιηγητή και του ταξιδευτή.

Στη μελέτη επιχειρείται μέσω αναφορών σε διεθνείς και ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης η εποπτική συνεξέταση των αναπαραστάσεων της σχέσης Ελλάδας και τουρισμού. Σ' αυτήν την ανίχνευση των εποχών του τουριστικού κινηματογραφικού θεάματος κάθε επικαθορισμός και διαφοροποίηση έχει ως κριτήριο το φιλικό είδος, τη διαφορετική σκηνοθετική και σεναριογραφική σύσταση (κατάθεση μαρτυριών και αφήγηση μυθοπλασιών), τις διαδικασίες πρόσληψης των ταινιών (διάχυση των εικόνων κατά την προβολή της ταινίας σε ευρύ κύκλωμα διανομής ανά τον κόσμο) αλλά και το αυτονόητο γεγονός της πολυσημίας των εικόνων. Είτε πρόκειται για ελληνικές είτε για ξένες παραγωγές,² οι ταινίες οργανώνουν, αναπαράγουν στερεοτυπικά και μεταφέρουν ανά την υφήλιο όψεις του ελληνικού τρόπου ζωής και σκέψης και, όψιμα, παρουσιάζουν τους Έλληνες ως φορείς του ανθρωπιστικού πνεύματος στη μεταναστευτική κρίση. Παρότι κατά περιόδους τροποποιείται ή μετατοπίζεται η προσεγγιστική και ερμηνευτική δεσπόζουσα της φιλικής «Ελλάδας του Φωτός» και της «Ελλάδας της οικονομικής κρίσης», δεν παύουν να υφίστανται και οι σταθερές κατά τις κινηματογραφικές αποτυπώσεις: ειδικά τα αρχαία μνημεία και η θάλασσα που σφραγίζει τις προσλήψεις και την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία ως σύμβολο τραγικής δοκιμασίας και προσδοκίας. Ακόμη και αν είναι περιορισμένα τα κινηματογραφικά δείγματα υπαγωγής της Ελλάδας στον κόσμο του «οριενταλισμού», δεν απουσιάζει το πνεύμα ενός τουριστικού «ρομαντισμού», πρόσφορου για τις σχηματοποιήσεις των δυτικών αφηγήσεων εθνικής ταυτότητας. Οι όψεις της γραφικότητας μοιάζουν διαχρονικές και η κατά περιπτώσεις ευεργετική κατά την πρόσληψη των εικόνων δυναμική της στερεοτυπίας αποδεικνύεται διαρκής: η Ελλάδα παραμένει περισσότερο χώρα

του φωτός και της νησιωτικής, κυρίως, φυσικής ομορφιάς, της Τραγωδίας και του μύθου και λιγότερο μια τριτοκοσμική χώρα και άντρο κατασκόπων και τρομοκρατών. Όπως και να έχει, κάθε ταινία συμβάλλει με τον τρόπο της στη διαμόρφωση των αντιλήψεων που συνθέτουν την εικόνα του ελληνικού πολιτισμού και το αναδυόμενο από αυτήν εθνικό μοντέλο του κόσμου. Χαρτογραφώντας τις γεωγραφικές μετατοπίσεις και τις μυθοπλαστικές τροποποιήσεις, χρειάζεται να προσημειωθεί ότι ορισμένες ταινίες της τουριστικής φιλμογραφίας υπήρξαν blockbuster που ακολούθησαν τις προδιαγραφές μιας υψηλού προϋπολογισμού παραγωγής (περιορισμός λεπτομερειών και αποτελεσματικές ολιγόλεπτες αναφορές). Επιπλέον, ορισμένα φιλμ, απευθυνόμενα στη διεθνή αγορά, βραβεύθηκαν σε διεθνή ευρωπαϊκά φεστιβάλ ή στα όσκαρ, προσεταιρίζοντας και έναν στοχαστικό θεατή, ενώ άλλες παραγωγές αξιοποίησαν τις ευκαιριακού χαρακτήρα αναφορές στην Ελλάδα στο πλαίσιο των b-movies. Ανάλογα, ας μην παραβλεφθούν και τα αριθμητικά δεδομένα: την πύκνωση στην παραγωγή ταινιών που παρατηρείται κατά τη δεκαετία του '60, θα διαδεχθεί η κάμψη κατά τη περίοδο της δικτατορίας, ενώ ορισμένες ταινίες ανθελληνικού χαρακτήρα (τρομοκρατία) δεν θα προβληθούν ποτέ στις εντόπιες

«Ελληνική λογοτεχνία και θέατρο. Ασκήσεις επί σκηνής και χάρτου», *Πρόγραμμα 49^{ου} Φεστιβάλ Βιβλίου 2019, Σύνδεσμος Εκδοτών Βιβλιοπωλών Ελλάδος*.

«Between Two Centuries: Contemporary Greek Cinema and the Readings of Ancient Greek Tragedy», *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 8 (2018), σ. 211-248.

√ In the present paper, the Greek films that have made use of elements from ancient tragedy and myth while commenting on the current political and social changes in Greece, the Balkans and Europe, are recorded and critically presented. Ancient myth and ancient tragedy adaptations in Greek cinematography during the 21st century are determined by the landmarks of the 2004 Olympic Games and the consequences of the 2010 economic/social crisis. After describing all types of films — and especially those of Theo Angelopoulos —, the paper focuses on the relation of ancient tragedy with contemporary immigration experience in the films *Hades* (1996, Stelios Charalampopoulos) and *Hostage* (2005, Constantine Giannaris). In *Hades*, the fictional Heracles brings back Alcestis from the “Hades” of Hoxha’s regime in Albania. Constantine Giannaris in *Hostage* (2005) connects the tragedy of Sophocles’s *Aias* with xenophobia and the construction of maleness. An Index of the relevant films of the period (1989-2018) is included.

√ Το εγχείρημα της ανάγνωσης του αρχαίου μύθου και ειδικά των μεταγραφών της αρχαίας τραγωδίας στην ελληνική κινηματογραφία κατά τον 21^ο αιώνα καθορίζεται από δύο ορόσημα στη σύγχρονη πολιτική ιστορία της Ελλάδας: την Ολυμπιάδα του 2004 και τις συνέπειες της πολύμορφης οικονομικής και κοινωνικής κρίσης (2010 και μετά). Ωστόσο, αν θέλουμε να είμαστε ακριβέστεροι στα πορίσματά μας θα πρέπει να προεκτείνουμε το πεδίο έρευνας

και στην περιγραφή της ιστορικής και πολιτικής συγκυρίας κατά την τελευταία δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Στόχος του παρόντος μελετήματος είναι η απόπειρα καταγραφής και κριτικής παρουσίασης των ελληνικών ταινιών που επιχειρούν να περιγράψουν τις πολιτικές μεταβολές και τον κοινωνικό τους αντίκτυπο στον ελληνικό, βαλκανικό και ευρωπαϊκό χώρο κατά την τελευταία τριακονταετία αξιοποιώντας στοιχεία από την αρχαία τραγωδία αλλά και γενικότερα τον μύθο. Μετά την περιγραφή όλου του φάσματος των ταινιών θα εστιάσουμε στις εξής ενότητες: (α) η σχέση της αρχαίας τραγωδίας με τη σύγχρονη μεταναστευτική εμπειρία στις ταινίες *Άδης* (1996, Στέλιου Χαραλαμπόπουλος) και *Όμηρος* (2005, Κωνσταντίνος Γιάνναρης). (β) οι πολιτικές αναγνώσεις της *Αντιγόνης* από τη μεταπολίτευση μέχρι την περίοδο της κρίσης: *Η διαδικασία* (1976, Δήμος Θέος), *Οι φωτογράφοι* (1998, Νίκος Κούνδουρος), *Να κάθεσαι και να κοιτάς* (2013, Γιάννης Σερβετάς), *Βασίλισσα Αντιγόνη* (2014, Τηλέμαχος Αλεξίου). (γ) Ο τραγωδιακός μύθος μέσα από το θεατρικό και κινηματογραφικό κάτοπτρο: η ενσωμάτωση στην αφήγηση αρχαιοθέμων ταινιών εκείνων των δομών και (υπο)πλοκών που αφορούν το γύρισμα μιας ταινίας και το ανέβασμα μιας θεατρικής παράστασης. Ειδικά θα αναφερθούμε στις ταινίες *Το καλοκαίρι της Μήδειας* (1987, Βασίλης Πλαϊτάκης), *Lilly's Story* (2002, Ροβήρος Μανθούλης), *Ανακυκλώνοντας την Μήδεια* (2013, Αστέρης Κούτουλας), *Παίζοντας με τη φωτιά* (2014, Αννέτα Παπαθανασίου), *Μήδεια κρείσσων των εμών βουλευμάτων* (2014, Νίκος Γραμματικός), *A* (2014, Στάθης Αθανασίου) και *Interruption* (2015, Γιώργος Ζώης). (δ) Οι αναγνώσεις της τραγωδίας και του μύθου υπό queer βλέμμα στη φιλομορφία του Πάνου Χ. Κούτρα: *Αληθινή ζωή* (2004), *Στρέλλα* (2009), *Xenia* (2014).

Στις αρχές της δεκαετίας του '90, ο τραγωδιακός και συνολικά ο αρχαίος μύθος θα κληθεί να εκφράσει τη μεταναστευτική περιπέτεια. Η μεταναστευτική πολιτική και το γενικότερο κλίμα πολιτικής αστάθειας και ρευστότητας αλλά και η επαναδιαπραγμάτευση ζητημάτων εθνικής και προσωπικής ταυτότητας προσεγγίζονται με αναγωγές στο μύθο. Ας μην ξεχνάμε ότι η Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1990 μετατρέπεται από χώρα αποδημίας σε χώρα προορισμού μεταναστευτικών ρευμάτων, γεγονός που θα επιδράσει στον κοινωνικό ιστό αλλά και θα εγείρει πολιτικές πρωτοβουλίες. Στον ελληνικό κινηματογράφο το θέμα των συνόρων, των προσφύγων και των οικονομικών μεταναστών θα έρθει, άμεσα, στο κέντρο του προβληματισμού. Οι ταινίες διασκευάζουν μυθήματα και θέσεις των τραγωδιών. Παράλληλα, το όραμα του εκσυγχρονισμού και της εξομοίωσης με τους Ευρωπαίους υπήρξε κινητήρια δύναμη του ελληνισμού και σταθερή επιδίωξη μιας δυτικοσκεπτόμενης πολιτικής ελίτ της χώρας. Στις συναφείς ταινίες της περιόδου ενεργοποιούνται εκ νέου τα δίπολα Έλληνας-Ρωμίος, Δύση-Ανατολή, Ευρώπη-Βαλκάνια, Ευρώπη-Ελλάδα. Οι αναχρονισμοί αποσκοπούν, κυρίως, στην επικαιροποίηση των έργων και στη σύνδεση του πανάρχαιου μύθου με τη σύγχρονη εποχή. Χωρίς να απομακρυνόμαστε αναίρετικά από το πνεύμα του πρωτοτύπου και αγγίζοντας τον πολιτικό σφυγμό του παρόντος. Σε επικαιροποιήσεις του μύθου εντοπίζονται αναφορές σε σύγχρονα γεγονότα όπως η τρομοκρατία, ο προελαύνων δυτικός πολιτισμός σε αντιδιαστολή με τον πολιτισμό των «άλλων», ο κόσμος της Ανατολής και το δυτικό παράδειγμα. Είναι σαφές ότι αναφερόμαστε σε ιδεολογικές προβολές που εκμαιεύει η πραγματικότητα. Έτσι ανιχνεύεται η νέα πολιτική και

πολιτισμική τάξη των πραγμάτων: οι πολιτικές ιδέες και τα ιστορικά συμβάντα ως παράμετροι του χώρου και των κοινωνιών.

Ο Αγγελόπουλος θα καταγράψει (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*, και *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995), με ουμανιστικό πνεύμα και πολιτική διαύγεια, την υπέρβαση ορίων και συνόρων, το προσφυγικό, τις ανακατατάξεις στα Βαλκάνια και τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας: ο άνω και κάτω κόσμος και η οδυσσεική περιπέτεια. Στον Άδη (1996, Στέλιος Χαραλαμπόπουλος) το περιβάλλον της Ηπείρου, ο Αχέρωντας και ο μύθος της Άλκηστης θα συνδυαστούν με την υπαρξιακή κρίση ενός εύπορου δικηγόρου. Ειρωνεία και κοσμοπολιτισμός χαρακτηρίζουν και τη «Βασίλισσα Μαϊμού» (1999, Χριστόφορος Χριστοφής), στην οποία μεταγράφονται στοιχεία από τους μύθους των Ατρείδων και των Λαβδακιδών. Ειδικά, η διαδικασία επαναχάραξης των συνόρων και το θέμα των οικονομικών μεταναστών και προσφύγων συνδυάστηκαν με τις μεταβολές στην πολιτική και οικονομική οργάνωση του ευρωπαϊκού χώρου. Πρόκειται για μεταβολές που προέκυψαν από την πτώση των καθεστώτων στις σοσιαλιστικές χώρες και τις αλλαγές στο συσχετισμό δυνάμεων που προήλθαν από τη διάνοιξη των συνόρων. Σε πολλές από τις αρχαιότεμες ταινίες της περιόδου περιγράφηκαν ο κοινωνικός αποκλεισμός και οι μετωπιαίες εκφάνσεις της παρουσίας και του λόγου του «Άλλου».

Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* Αγγελόπουλου η νέκεια διαδραματίζεται στη σπαρασσόμενη από τον εμφύλιο Γιουγκοσλαβία και ο περίπλους του Οδυσσέα-καλλιτέχνη έχει αναδρομικό βιοματικό χαρακτήρα. Στον Άδη του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου ο Ηρακλής της μυθοπλασίας φέρνει την Άλκηστη από τον «Άδη» του καθεστώτος του Χότζα στην Αλβανία. Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης στον *Όμηρο* (2005) συνδέει τον τραγωδικό *Αίαντα* του Σοφοκλή με την ξενοφοβία και την κατασκευή της αρρενωπότητας και ο Κώστας Γαβράς στο *Παράδεισος στη δύση* (2009) συνδέει το βιοματικό προσωπικό στοιχείο, την οδυσσεική περιπέτεια και τις κατασκευασμένες κοινωνικές ουτοπίες. Αναφορές στα κόμματα ως μηχανισμούς εξουσίας και στα ΜΜΕ θα συσχετισθούν με το παρασκήνιο και τη σύγκρουση φατριών στους Οίκους των Ατρείδων και των Λαβδακιδών αλλά και τους χρησμούς. Η Εγγύς Ανατολή θα αποδειχθεί αφητηρία ενός μεταναστευτικού ρεύματος για την περιγραφή του οποίου σε ταινίες τεκμηρίωσης θα αξιοποιηθούν αναφορές από την αρχαιότητα: *Ικέτες* (2006, Σταύρος Ιωάννου), *Καντίρ. Ένας Αφγανός Οδυσσέας* (2008, Αννέτα Παπαθανασίου), *Μητριάρχια* (2014, Νίκος Κορνήλιος). Αυτά τα περιβάλλοντα θα είναι στο επίκεντρο μεταποικιοκρατικού ύφους αναφορών στο μύθο της Αντιγόνης (*Οι φωτογράφοι*, 1999, Νίκος Κούνδουρος) και της Ηλέκτρας (*Electra*, 2014, Πέτρος Σεβαστίκογλου). Παραπέρα, το τοπόσημο του Κολωνού το επεξεργάζονται με διαφορετικό τρόπο ο Γιάννης Σολδάτος στο *Αίνιγμα* (1998) και ο Φίλιππος Τσίτος στο *Ακαδημία Πλάτωνος* (2009). Στην πρώτη περίπτωση ασκείται κριτική στην επίσημη εκδοχή της ελληνικής ιστορίας μέσα από καταστάσεις που αναφέρονται στο αστικό περιθώριο (πόρνες, μετανάστες και μικροκακοποιοί) και στο δεύτερο φιλμ η κρίση ταυτότητας, η συμπεριφορά του νεοέλληνα και τα εθνικά στερεότυπα συνδυάζονται και προαναγγέλλουν την εθνική και οικονομική κρίση. Ωστόσο, η περιοχή του Κολωνού μπορεί να αποκτά και τη σημασία ενός τελικού προορισμού όπως στο φιλμ «*Βασίλισσα Μαϊμού*». Αλλά και στην ελληνική επαρχία το κακό απλώνεται ως *Σύμπτωμα*

(2015, Άγγελος Φραντζής): ο γενικευμένος φόβος που ενσπείρει ένα μυστηριώδες καταγωγής πλάσμα μοιάζει με το φιλικό παράλληλο του κλίματος ενός λοιμού (*Οιδίποδας Τύραννος*), όπως αυτός καταγράφηκε ως γενικότερη συνθήκη και στο *Αθώο σώμα* (1997, Νίκος Κορνήλιος). Το εντυπωσιακό ασπρόμαυρο χρώμα στην ταινία του Κορνήλιου και τα βάθος πεδίου στην ταινία του Φραντζή περιγράφουν αποτελεσματικά το κλίμα φόβου και ερήμωσης. Έτσι αναθερμαίνεται η επικοινωνία της τραγωδίας με το κοινό και οι αναφορές βρίσκουν ανταπόκριση μέσα από ένα πλέγμα σύγχρονου, διαχρονικού, αχρονικού.

«Ομοφυλοφιλία και ελληνική σκηνή: αρχείο, κώδικες, παραστάσεις», Πρακτικά του Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία», αφιερωμένο στον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, Πρακτικά του Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, επιμ. Αλεξία Αλτουβά και Καίτη Διαμαντάκου, Α΄ Τόμος, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2018, σ. 773-789.

√ Αν στο ελληνικό Σύνταγμα, ήδη από τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας του ελληνικού κράτους, όσα αφορούν την ποινική νομοθεσία γύρω από την ομοφυλοφιλία απο-δεικνύονται σαφή, όσον αφορά την -αντίστοιχη χρονικά- οργάνωση μιας προσεκτικής γενεαλογίας αναφορικά με τις αντιπροσωπεύσεις της ομοφυλοφιλίας στην ελληνική σκηνή, οι δυσκολίες μοιάζουν πολύπλοκες: ελλείπει ακόμη και η οργάνωση μιας προσεκτικής χαρτογράφησης ή ενός επιλεκτικού συναφούς «κανόνα». Πέρα από τις πιθανές θεωρητικές συγκρούσεις αναφορικά με τη χρήση δάνειων όρων (*gay, lesbian, queer, post-queer*) και την εφαρμογή στα καθ' ημάς του διεθνούς παραδείγματος μελέτης, θα πρέπει να κινηθούμε προς την αποκρυπτογράφηση μιας κωδικοποιημένης γλώσσας, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η «ομοφυλόφιλη ευαισθησία» υπήρξε διαρκώς παρούσα στο έργο «καλλιτεχνών με υπόληψη». Θέτοντας τους όρους προσέγγισης ενός επιστημονικού πεδίου αναμφισβήτητα υποφωτισμένου και ενδεχομένως συνειδητά παραγκωνισμένου βιβλιογραφικά, θα πρέπει εξ αρχής να σημειωθεί ότι αντιλαμβανόμαστε το θέατρο ως δημόσια τέχνη· συνακόλουθα, δεν θα αναφερθούμε σε ανεπίδοτα σκηνικά ομόθεμα θεατρικά έργα αλλά θα προκρίνουμε δικαιωμένες σκηνικές χειρονομίες, προβαίνοντας, παράλληλα, στην ποιοτική τους στάθμιση, ενώ θα ανασύρουμε από τη λήθη παραστάσεις που αποτελούν αναβαθμούς στη σκηνική ανάδυση της ομοερωτικής θεματολογίας. Κάθε προσέγγιση των ομοερωτικών αντιπροσωπεύσεων εντός ελληνικού περιβάλλοντος καταλήγει, αντικατοπτρίζοντας το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, να αφορά ζητήματα προόδου και αντίδρασης, μοντερνισμού και παράδοσης. Από τη μια, η ομοφυλοφιλία υπήρξε σύμβολο της παρακμής και έκφραση μιας εκθηλυμένης αστικής κουλτούρας (ασθένεια, αδυναμία, ξένες κοινωνικές ομάδες)· έτσι οι εκφάνσεις της κινήθηκαν στον αντίποδα μιας ελληνικής κοπής αρρενωπότητας που λάμβανε τα χαρακτηριστικά συμβόλου πολιτισμικής ισχύος. Από την άλλη, ετέθη το ερώτημα κατά πόσο η ελληνική σκηνή, ειδικά στα πρώτα μεταπολιτευτικά έτη, υπήρξε σε θέση να συλλάβει σύγχρονες ευαισθησίες· πόσο η αποδόμηση της σεξουαλικότητας υπήρξε μέρος ενός γενικότερου προβληματισμού της

ελληνικής κοινωνίας, όταν οι σεξουαλικές συμπεριφορές και ταυτότητες και κατ' επέκταση η ομοφυλόφιλη ορατότητα πολιτικοποιήθηκαν (κανονικότητα/ παραβατικότητα). Στο συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς ως σταθμός στην κοινωνική και νομική ιστορία της ομοφυλοφιλίας κατά τα μεταπολιτευτικά χρόνια εκλαμβάνεται η ίδρυση του «Απελευθερωτικού Κινήματος Ομοφυλόφιλων Ελλάδας» (Α.Κ.Ο.Ε.) και το σχέδιο νόμου «Περί της εξ αφροδισίων νόσων προστασίας και ρυθμίσεως συναφών θεμάτων» μαζί με τις (αντι)δράσεις και κινητοποιήσεις που προκάλεσε. Για λόγους συστηματοποίησης κατά τη διερεύνηση των διαφοροποιούμενων λόγων και προκειμένου να προσδιορισθεί το ιστορικό πλαίσιο αλλά και να επισημανθούν οι όροι υπό τους οποίους διαμορφώνεται η σκηνική εικόνα της ανδρικής και γυναικείας ομοσεξουαλικότητας στην Ελλάδα, θα καταφύγουμε στη συγκρότηση ορισμένων κύκλων αναφοράς. Με μια επιφύλαξη: οι «πολιτικά ορθές» εικόνες στις σκηνικές αντιπροσωπεύσεις της ομοφυλοφιλίας δεν σχετίζονται με τη γραμμική ιστορία προόδου των αναπαραστάσεων, καθώς πολλά από τα αιτήματα των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων συνδέονται, πρωτίστως, με την ανάδυση του μεταμοντέρνου θεάτρου στα τέλη της δεκαετίας του '90. Ο πρώτος ιστορικός κύκλος ορίζεται στα μεσοπολεμικά χρόνια: οι πρώτες σκηνικές εικόνες φιλοξενούνται στους θιάσους δημοφιλών πρωταγωνιστριών και αφορούν όψεις μιας αποκαλούμενης «περίεργης ηθικής διαστροφής». Εκ παραλλήλου, δεν λείπουν, ως εκφάνσεις μιας άγραφης καλλιτεχνικής ιστορίας ενός «υπόγειου» κόσμου, φημολογίες σχετικές με την ιδιωτική και δημόσια ομοερωτική εικόνα σημαντικών πρωταγωνιστριών της ελληνικής σκηνής (Μαρίκα Κοτοπούλη και Ελένη Παπαδάκη). Η Κυβέλη (*Ηαιχμάλωτος* [*La prisonnière*, 1926] του Εδουάρδου Μπουρντέ),¹¹ η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Κατίνα Παξινού (*Η γκαρσόν* [*La Garconne*, 1922] του Βικτώρ Μαργκερίτ) και η Κατερίνα Ανδρεάδη (*Οι αθώες* [*The Children's Hour*, 1934] της Λίλιαν Χέλμαν είναι εκείνες που θα κληθούν να κατασκευάσουν και ένα (αναγνωρίσιμο ή όχι, ανάλογα με τα δραματουργικά συμφραζόμενα) λεσβιακό ερμηνευτικό *gestus*.

Ο δεύτερος ιστορικός κύκλος στην προσέγγισή μας ορίζεται, σχηματικά αλλά με βάση ποιοτικά και ποσοτικά κριτήρια, μέχρι και τη Μεταπολίτευση και καθορίζεται από ορισμένους παράγοντες: ύπαρξη προληπτικής λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας για θέματα ταξικά και ερωτικά «απαίδευτο» και συντηρητικό μικροαστικό και λαϊκό κοινό που γεμίζει τις αίθουσες, αναζητώντας το οικείο και αναγνωρίσιμο στα ακμάζοντα μελοδραματικά και φαρσικά είδη. Πρόκειται για μια φάση που καθορίζεται από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης (Τένεσι Ουίλιαμς, Ουίλιαμ Ίνγκ, Έντουαρντ Άλμπι, Λόρενς Χάνσπερι, Ζαν Ζενέ), τον απόηχο της επιτυχίας ενός αμερικανικού έργου αναφορικά με την επιβεβλημένη ετεροσεξουαλικότητα και αρρενωπότητα (*Τσάι και συμπάθεια* του Ρόμπερτ Άντερσον), τα ποικίλα σκηνικά δείγματα από τη δραματουργία της «οργισμένης γενιάς» και την οικτρή αποτυχία της παράστασης του «ανοιχτά λεσβιακής θεματικής» έργου *Ο σκοτωμός της αδελφής Τζωρτζ* (*The Killing of Sister George*, 1965) του Φρανκ Μάρκους, όταν παρασταίνεται (1966) από έναν αστικό «θίασο επιτυχιών» (θίασος Κατερίνας). Πρωτίστως ο Κάρολος Κουν στο Θέατρο Τέχνης, ως βασικός σκηνικός εκφραστής του μοντέρνου ψυχολογικού δράματος, και ιδιαίτερα του αποκαλούμενου από την ελληνική κριτική «αρρωστημένου» αμερικανικού δράματος, θα συστήσει, με αποτελεσματικό για

τη δεξιώσή τους από την ελληνική σκηνή τρόπο, δράματα που αφορούν τις αναπαραστάσεις ομοφυλόφιλων χαρακτήρων. Πέρα από τις καλλιγραφημένες φιλομόφυλες επιθυμίες, ιδιαίτερα ισχυρές ως προς την επίδρασή τους αποδεικνύονται οι «εικόνες της θλίψης» κατά την περιγραφή της ομοφυλόφιλης συνθήκης στα εκάστοτε κοινωνικά της συμφραζόμενα: απώθηση και εσωτερίκευση. Ο επόμενος ιστορικός κύκλος που έχει ως αφητηρία τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια και φτάνει έως τις αρχές της δεκαετίας του '90, ορίζεται από τη δράση θιάσων ρεπερτορίου όπως το Θέατρο Έρευνας και το Ασκητικό Θέατρο, τις επιτυχίες εμπορικά και πολυθόρυβες παραστάσεις έργων από την γκέι δραματοουργία, την άρση της λογοκρισίας και τη σκηνική είσοδο εικόνων από τη σύγχρονη ελληνική ομοφυλόφιλη πραγματικότητα. Στα τέλη δεκαετίας του '70, λίγο πριν από την παράκαμψη των επίσημων κυρώσεων ενάντια στις ομοφυλόφιλες αντιπροσωπεύσεις (άρση της προληπτικής λογοκρισίας μετά το 1981), το ευρύ θεατρόφιλο κοινό μοιάζει να εξοικειώνεται με το «θέμα ταμπού» (αλλά και ανεκμετάλλευτο εμπορικά) της ομοσεξουαλικότητας, όταν προσέρχεται, μετά την προτροπή δημοσιογράφων και θεατρικών κριτικών, στις παραστάσεις τεσσάρων διαφορετικών μεταξύ τους αλλά καλοπαιγμένων έργων: Εικόνες εκδιδόμενων τρανς της λεωφόρου Συγγρού (*Ο λάκκος της αμαρτίας* του Γιώργου Μανιώτη) συνυπάρχουν μ' εκείνες ενός ζευγαριού μακρόχρονης συμβίωσης (*Ξανθιά φράουλα* του Μίνο Μπελέι) αλλά και των θυμάτων της ναζιστικής θηριωδίας (*Μπεντ* του Μάρτιν Σέρμαν) και του κοινωνικού περιθωρίου (*Πρόσωπα φυσικά και αλλόκοτα* [*Personae naturali et strafottenti*, 1973] του Τζιουζέπε Πατρόνι Γκρίφι, Θεατρικές Επιχειρήσεις Μπασιάκου, 1981, σκηνοθεσία Γιάννης Διαμαντόπουλος). Από το τέλος της δεκαετίας του '70 έως και την πρώτη πενταετία της επόμενης, όταν διευρύνεται η δαιμονοποίηση των ομοφυλόφιλων λόγω του κοινωνικού αντίκτυπου της ασθένειας του AIDS, χωρίς πια τους περιορισμούς της προληπτικής λογοκρισίας και με πρόσημο την καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία του *Μπεντ* και της *Ξανθιάς φράουλας*, θα πολλαπλασιαστούν και οι παραστάσεις με άμεση ή έμμεση αξιοποίηση της γυναικείας ή ανδρικής ομοφυλόφιλης ταυτότητας των πρωταγωνιστικών σκηνικών χαρακτήρων. Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στο προσωποπαγές Θέατρο Έρευνας ενός ευαίσθητου διανοούμενου, σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή, του Δημήτρη Ποταμίτη. Λίγο πριν η ομοφυλοφιλία ως έκφραση της σεξουαλικότητας γίνει ζήτημα και σωματικού θεάματος, στις παραστάσεις του Θεάτρου Έρευνας η ομοφυλόφιλη εμπειρία δεν γίνεται γνωστή μόνο διά της αφήγησης.

Ο τελευταίος κύκλος ορίζεται στην αρχή του εικοστού πρώτου αιώνα και βρίσκεται ακόμη υπό διαμόρφωση: Στη φάση αυτή οι φόρμες του μεταμοντέρνου θεάτρου συνδέονται με την queer θεωρία και έχουν ως παραστασιολογικό πεδίο την εργογραφία εκπροσώπων της βρετανικής γενιάς του «In-Yer-Face» (πρωτίστως: Σάρα Κέιν και Μαρκ Ρέιβενχιλ), τα διασκευαστικά εγχειρήματα αρχετυπικών λογοτεχνικών κειμένων της queer κουλτούρας, τη σκηνική επανεγγραφή κλασικών δραματικών κειμένων με υπογράμμιση των ζητημάτων της σεξουαλικότητας (Λόρκα, Σέξπιρ, Μάρλοου, Ουάιλντ). Ας μη λησμονούμε ότι η queer θεωρία επιτρέπει να ανατέμνουμε και να αναλύουμε τις (σκηνικές) εικόνες με εκείνους τους τρόπους που συντηρούν ή ανασυντάσσουν τις ποι- κίλες έννοιες και σημασίες του φύλου και της

σεξουαλικότητας. Ο χαρακτηρισμός *queer* δεν οριοθετεί μια βέβαιη έννοια αλλά μια αρχή και θέση αντιμετώπιση του κανονιστικού ετεροσεξισμού και της ομοερωτοφοβίας· αξιοποιεί μια ριζοσπαστική και εναλλακτική θεώρηση της σεξουαλικότητας ως πεδίο αυτοπροσδιορισμού. Αν ο μεταμοντερνισμός, ο φεμινισμός και η ψυχανάλυση θεωρούν την έμφυλη ταυτότητα αναπαραστατική, η εφαρμογή των σύγχρονων θεωριών περί κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας σε κλασικά έργα έχει να παρουσιάσει καινοτόμες παραστάσεις που φαίνεται να τροποποιούν και τους ερμηνευτικούς κώδικες της σκηνικής τους ιστορίας. Στους καιρούς του μεταδραματικού σκηνικού *pastiche*, αντί για καταγέλαστους θηλυπρεπείς, καταδικασμένους σε μια ηττοπαθή παθητικότητα και θύματα μιας διαβρωτικής απαξίωσης ή αποσεξουαλικοποιημένους και ψυχολογικά ασταθείς ομοφυλόφιλους, παρακολουθούμε σκηνικούς χαρακτήρες που προσδιορίζονται λιγότερο από την ετεροσεξουαλικότητά τους και περισσότερο από τον μεταμορφωτικό πόθο που γεννούν σε αμφότερα τα φύλα, διαφορετικών, μάλιστα, κοινωνικών τάξεων· κάποτε σε συνδυασμό και με την πολυσύνθετη περσόνα (και δημόσια ταυτότητα) των ηθοποιών που καλούνται να τους ερμηνεύσουν. Σε ανοιχτής δομής και πολλαπλών αναγνώσεων παραστάσεις έργων κλασικών και κλασικότροπων συγγραφέων (Σαίξπηρ, Λόρκα, Ξενόπουλος, Ρομπέρ Τομά), υπογεγραμμένες από τον Γιάννη Χουβαρδά, τον Δημήτρη Μαυρίκιο, τον Νίκο Μαστοράκη, τον Νίκο Καραθάνο, τη Λένα Κιτσοπούλου, οι έμφυλες ταυτότητες οργανώνονται ως κριτική θεώρηση του φύλου και του μικροαστισμού και ως απόπειρες ανακατασκευής του κοινωνικού ρόλου του φύλου στην ιστορία και τη σύγχρονη κοινωνία.

Ετεροαναφορές:

√ Γιώργος Σαμπατακάκης, “*Queer σαν χώρα*”, *Χάρτης*, 14 (Φεβρουάριος 2020).

«*My Soul Was On My Lips. Queer Greek Cinema*», *Non Catalog*, 59th *Thessaloniki International Film Festival (01-11.11.2018)*, σ. 122-153.

√ Οι *queer* ταινίες διαφέρουν μεταξύ τους με πολλούς και ποικίλους τρόπους. Κοινωνικές, πολιτισμικές, ιστορικές και θεσμικές παράμετροι συμβάλλουν στις διαφορές αυτές. Οι αναπαραστάσεις του ομοερωτισμού στην ελληνική κινηματογραφία μπορούν να ανιχνευθούν σε τρεις «εποχές»: αφενός όταν εικόνες και αφηγήσεις αντανakλούν ομοφοβική επιθετικότητα και γελοιογράφηση και αφετέρου όταν η ομοφυλόφιλη εμπειρία καταγράφεται, χωρίς απολογητική διάθεση, μέσα από ομοφυλόφιλη προοπτική και εστίαση. Κατά τα έτη της εσωτερικεύσης και της αποσιώπησης (δεκαετίες '50 και '60) και στις ταινίες βασικών εκπροσώπων κύριων ρευμάτων της ελληνικής κινηματογραφίας (Μιχάλης Κακογιάννης, Νίκος Κούνδουρος, Γιάννης Δαλιανίδης) αναγνωρίζονται οι μηχανισμοί της (ομοφυλόφιλης) απόκρυψης. Μέσα από κώδικες, παραβολές και μεταφορές, περιγράφονται τα περιβάλλοντα καταπιεσμένων γυναικών (*Το κορίτσι με τα μαύρα*-1956 του Κακογιάννη), λεπταίσθητων ανδρών και θηλυκών ανατρεπτικής συμπεριφοράς που διεκδικούν μεταξύ άλλων την ερωτική ελευθερία και την αλήθεια στις ανθρώπινες σχέσεις (*Στέλλα*-1955 και *Το τελευταίο ψέμα*-1958 του Κακογιάννη), αλλά και η παρεξηγημένη ταυτότητα (σωσίας) ως αποκλίνουσα ετερότητα (*Ο δράκος*-1956 του Κούνδουρου). Στην κωμωδιογραφία της περιόδου παγιώνονται, σε

δευτερεύοντες και κύριους ρόλους, η επιτηδευμένη έκφραση της θηλυπρέπειας, η γελοιογράφηση των εξευρωπαϊσμένων ανδρών και η επικρότηση του «ρωμείου ανδρισμού» (ταινίες του Νίκου Τσιφόρου και του Ορέστη Λάσκου). Η συγκεκριμένη εικόνα μπορεί να ιδωθεί υπό δύο οπτικές γωνίες: πρώτον, ως μια μη προγραμματική camp αισθητική (ποιότητες έκφρασης του κωμικού, πρότυπα, εικονογραφία και προσωπικότητες φιλικών χαρακτήρων) και, δεύτερον, ως επιβεβαίωση της αναπαράστασης του ομοφυλόφιλου μέσα από τους τρόπους του ρητορικού όρου της «κοινοτοπίας» που αποσκοπεί στην επιβεβαίωση των διαμορφωμένων απόψεων ενός κοινού που ελκύεται από τις γνώριμες και στερεοτυπικές αναπαραστάσεις.

Κατά τη δεύτερη φάση ανιχνεύονται οι μηχανισμοί που παθολογικοποιούν, στιγματίζουν και δαιμονοποιούν τους ομοφυλόφιλους. Οι ομοφυλόφιλοι είναι μελαγχολικοί και αυτοκαταστροφικοί, φιλήδονοι και επικίνδυνοι για την κοινωνική συνοχή. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών η ομοσεξουαλικότητα ανιχνεύεται με αμφίσημο τρόπο σε πολιτικές ταινίες (Κώστας Γαβράς, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παντελής Βούλγαρης), ενώ την πρώτη μεταπολιτευτική πενταετία, εντοπίζονται δύο διαμετρικά διαφορετικές κατευθύνσεις: κατά πρώτον, σοφτ πορνό στο πλαίσιο των κανόνων του exploitation (Όμηρος Ευστρατιάδης, Ηλίας Μυλωνάκος) και, κατά δεύτερον, ορισμένες avant-garde απεικονίσεις της πολύμορφης και ρευστής σεξουαλικής επιθυμίας μέσα από σύμβολα και μετωνυμίες. Στα χρόνια της κατάργησης της προληπτικής λογοκρισίας (δεκαετία του '80) αρχίζει μια αργή και δύσκολη πορεία προς την αναγνώριση της «διαφοράς» σε συνδυασμό με τα προβλήματα της ελληνικής ταυτότητας: άνδρες ως σύντροφοι και εραστές, αρρενωπότητα και γκέι κουλτούρα, λαϊκισμός. Ειδικά σε μια δύσκολη συγκυρία που ορίζεται, και διεθνώς, από την έξαρση του πανικού γύρω από το AIDS. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, οι μικρού και μεσαίου μήκους, βραβευμένες ταινίες του ελληνικού «new queer cinema» χαρακτηρίζονται από την ψύχραιμη διεμβόλιση θεμάτων της ομοφυλόφιλης εμπειρίας με γνώμονα το γεγονός ότι ο ερωτικός προσανατολισμός αποτελεί καταστατικό στοιχείο της προσωπικότητας των σκηνοθετών και των μυθοπλαστικών χαρακτήρων. Καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της φάσης διαδραματίζουν οι ταινίες που υπογράφουν οι Κωνσταντίνος Γιάνναρης, Αλέξης Μπίστικας, Παντελής Παγουλάτος, Χρήστος Δήμας, Χρήστος Βούπουρας, Πάνος Χ. Κούτρας, Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη, Άγγελος Φραντζής. Στο πολυπολιτισμικό πλαίσιο των ρευστών, ατομικών και συλλογικών, ταυτοτήτων του 21^{ου} αιώνα οι ανανεωμένες κινηματογραφικές αντιπροσωπεύσεις του ομοφυλόφιλου υποκείμενου σχετίζονται με τις μετωνυμικές εγγραφές της ετερότητας, τους μετασχηματισμούς της εθνικής ταυτότητας, το περιβάλλον στα χρόνια της «οικονομικής κρίσης» και του διεθνούς απήχησης «Weird Wave» (Παναγιώτης Ευαγγελίδης, Κώστας Ζάππας, Τηλέμαχος Αλεξίου, Ζαχαρίας Μαυροειδής, Βαρδής Μαρινάκης).

«Ελληνικός κινηματογράφος και μετα-μυθοπλασία. “Θροϊζουν λέξεις...”», στο συλλογικό *Η μεταμυθοπλασία ως αφηγηματικός τρόπος και κριτική του μεταμοντερνισμού*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2018, σ. 35-40.

√ Ντοκιμαντέρ, δραματοποιημένη ταινία τεκμηρίωσης, μη αφηγηματικός κινηματογράφος είναι χαρακτηρισμοί που συνοδεύουν ταινίες στις οποίες επιχειρείται η απόπειρα διάρρηξης της ρεαλιστικής συνέχειας και η υπόδειξη του υβριδικού χαρακτήρα ενός έργου τέχνης, άλλοτε με εθνογραφικό και άλλοτε με πολιτικό πρόσημο. Τη σχέση ζωής και τέχνης (autofiction) και την μεταγγραφή του βιώματος σε μυθοπλασία συναντάμε και στην πολυπρόσωπη και ανοιχτής δομής ταινία του Ροβήρου Μανθούλη *Lilly's Story* (2003): το υποκείμενο (εν προκειμένου ο σκηνοθέτης της ταινίας) διασχίζει υπερ-κείμενα και δια-κείμενα (ιστορίες άλλων) για να συνειδητοποιήσει το διχασμό, πριν φτάσει στον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητάς του μέσω της αναγωγής στο μυθολογικό παρελθόν. Στα *Οπωροφόρα της Αθήνας* (2010) του Νίκου Παναγιωτόπουλου, Ο συγγραφέας της ταινίας και του ομότιτλου βιβλίου του Σωτήρη Δημητρίου συγγέει επινόηση («τείνω να πιστεύω καθετί που είναι τυπωμένο») και πραγματικότητα, καταγίνεται με τα σημεία στίξης, τα λεκτικά σχήματα, τις αμφισημίες και τις επαναλήψεις λέξεων και περιφέρεται στο κέντρο της πόλης (flâneur) οργανώνοντας «πολύπλοκα διανοήματα». Στο ευθύνοπτο άρθρο γίνονται αναφορές στην κατάλυση της αφηγηματικής και διαλογικά επεξηγηματικής συνέχειας, την έμφαση στη διακειμενικότητα, το σχολιασμό της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Επίσης, σε μουσικά και οπτικά δοκίμια όπου αξιοποιούνται οι δομές του καλλιτεχνικού ρεπορτάζ, ενώ γεφυρώνονται λόγος και εικόνα, βιβλιογραφική τεκμηρίωση και δραματοποίηση (συνέντευξη), στην εναλλαγή υλικού αρχείου και δραματοποιημένων επεισοδίων. Το «σκηνοθετικό εγώ» ως ένας απροσδόκητος αφηγητής εξομολογείται, αποκαλύπτεται και διαλέγεται με τον εν δυνάμει αποδέκτη του καλλιτεχνικού προϊόντος. Η απόπειρα σχολιασμού της Ιστορίας επιχειρείται με την αξιοποίηση εμβόλιμων και ετερόκλητων υφολογικά ενοτήτων. Ειδικά στο «υποκειμενικό ντοκιμαντέρ» *Αθήνα. Τρεις επισκέψεις στην Ακρόπολη* (1983) του Θόδωρου Αγγελόπουλου η αυτοβιογραφία λαμβάνει το σχήμα ενός οδοιπορικού όπου υιοθετείται η οπτική του μαρξιστικού συνεχούς αναφορικά με το χώρο (Αθήνα), το χρόνο (Κατοχή, Δεκεμβριανά, Εμφύλιος, Επταετία, Γυάρος, εξορία, παρόν) και τα γεγονότα.

«Ελληνική τηλεόραση και ετερότητα: οι ομοφυλόφιλες ταυτότητες», στο *Ταυτότητες: γλώσσα και λογοτεχνία. Πρακτικά Επετειακού Διεθνούς Συνεδρίου. Διεθνές Συνέδριο για την επέτειο 20 χρόνων λειτουργίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ. Κομοτηνή, 9-11 Οκτωβρίου 2015 / Identities: language and literature / International Conference on the occasion of the 20th anniversary of the Department of Greek of D.U.Th. Komotini, October 9-11, 2015, Τόμος Α', Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ. Κομοτηνή, επιμέλεια Ζωή Γαβριηλίδου, Μαρία Κωνσταντινίδου, Νίκος Μαυρέλος, Ιωάννης Ντεληγιάννης, Ιωάννα Παπαδοπούλου, Γεώργιος Τσομής, εκδόσεις Σαΐτα, 2017, σ. 494-512.*

Television has been inadequately rendered as part of gay and lesbian artistic and cultural history, as milestones continue to be dismissed or ignored by lesbian and gay academics and cultural commentators. This article

comprehensively focuses on the historically close reading between homosexuality and the Greek television, from the 1970s onwards. Despite changing social and media perceptions, there is still a lingering reticence on the part of broadcast network executives to televise overt displays of homosexual affection and desire. Gay and lesbian characters in dramatic television shows have been sporadic, while Greek situation comedies have consistently featured a wide array of queer characters (problematic or not). Nevertheless, as the decades progressed, television viewers in general and queer viewers in particular have been demanding a more varied palette of characters. The second part of the essay deals with a closer look at the characters, the plots, when homosexuals became a more visible minority in Greek society, taking into account the evolution of the portrayal of gay men and lesbians in major television genres (medical series, police/detective shows, law and order dramas and situation comedies), during the 1980s and 1990s and up to this day.

√ Οι στρατηγικές και τα τεχνουργήματα που κλήθηκαν να αποτυπώσουν τις τηλεοπτικές μορφές της ετερότητας αποτελούν μέρος ενός πολιτισμικού αρχείου αναφορικά με τη μυθολογία του «Άλλου», την αλληλοτροφοδοτούμενη συνέχεια στις καταγραφές της και τους μηχανισμούς πρόσληψής της. Το φάσμα των αναπαραστάσεων της ομοφυλοφιλίας καλύπτει λογοτεχνικής καταγωγής όψεις της οθωμανικής παιδευαστίας (*Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, EIPT, 1975) και του μεσοπολεμικού γυναικείου ομοερωτισμού (*Λεμονοδάσος*, EPT, 1978), μεμπτές διασυνδέσεις της ομοφυλοφιλίας με τον κόσμο άλλων μορφών παραβατικότητας (*Η κάθοδος*, EPT, 1983 και *Τμήμα Ηθών*, ANTI, 1992) και πλήθος στερεοτυπικών και σχηματικών καταγραφών στα κωμικά σήριαλ, όπου οι συμπεριφορές των ομοφυλόφιλων, σε υποστηρικτικούς και επεισοδιακούς, κυρίως, ρόλους αποδεικνύονται δέσμιες των δραματουργικών κανόνων του τηλεοπτικού είδους. Μοιάζει, επομένως, χρήσιμο να διερευνηθεί κατά πόσο, καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας τους, οι κωμικές και δραματικές τηλεοπτικές σειρές μυθοπλασίας υπήρξαν καθρέφτης μιας κοινωνίας που απεικόνισε το παρόν ομοφυλόφιλων, λεσβιών, αμφιφυλόφιλων και διαφυλικών ανθρώπων, άλλοτε με μη κολακευτικούς τρόπους και άλλοτε με τρόπους που λαμβάνουν υπόψη ή αναγνωρίζουν την πολυπλοκότητα και ρευστότητα του πόθου. Πέρα από την αξιοποίηση ενός αυστηρά στερεοτυπικής σύνθεσης χαρακτήρα ως στόχο της ομοφοβικής γελοιογράφησης, η λανθάνουσα ομοφυλοφιλία, εντοπισμένη από το ασκημένο στην ανίχνευση της διαφοράς βλέμμα, φαίνεται να υπονοεί ότι ένας χαρακτήρας μπορεί να είναι queer και εξαιτίας της παρέκκλισής του από τους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους. Από την άλλη πλευρά, η camp θεώρηση, ως μέθοδος προσβολής της κουλτούρας των ετεροσεξουαλικών τηλεοπτικών σειρών, ανέδειξε και σατίρισε αφηγήσεις με εξωπραγματικούς χαρακτήρες και υπερβολικές καταστάσεις, και, παράλληλα, ενδιαφέρθηκε τόσο για την υπερβολικά επιτηδευμένη απόδοση της «φυσικής θηλυκότητας» όσο και για εκείνες τις προγραμματικά συνθεμένες λεπτομέρειες ορισμένων κινηματογραφικών ειδών που παρουσιάζονται ως εναλλακτική απεικόνιση μιας ετεροφυλόφιλης ιστορίας αγάπης. Έτσι κατέστη επιτρεπτό σ' ένα μέρος του τηλεοπτικού κοινού να δει το φύλο και τη σεξουαλικότητα ως «αλλόκοτη» και ως υπόδηση (κοινωνικών) ρόλων. Είναι αλήθεια ότι εξαιτίας

των (αυτο)λογοκριτικών ή απαγορευτικών μηχανισμών που επιβάλλουν οι διοικήσεις των τηλεοπτικών μηχανισμών αλλά και εξαιτίας της τιμωρητικής εποπτείας του Εθνικού Συμβουλίου Ραδιοτηλεόρασης και των πιέσεων που προέρχονται από συντηρητικές πολιτικές και θρησκευτικές οργανώσεις και ομάδες, οι αναπαραστάσεις της «μη κανονικής σεξουαλικότητας» έτειναν να είναι διακριτικά κωδικοποιημένες ώστε οι ανυποψίαστοι τηλεθεατές εύκολα να τις παραγνωρίζουν: απόκρυψη σεξουαλικών προτιμήσεων και νοεροί (ή εν κενώ) υπαινιγμοί. Η περιορισμένη εκπροσώπηση των ομοφυλοφίλων κατά την οργάνωση του τηλεοπτικού προγραμματισμού συντάσσεται με τις παραδοσιακές συντηρητικές μικροαστικές αξίες του μέσου τηλεθεατή. Παράλληλα, δημοσιογραφικές γραφίδες στον συντηρητικό Τύπο, αντιστεκόμενες σε κάθε θετική ή ενθαρρυντική απεικόνιση της ομοφυλοφιλίας, επικαλούνται, κατά την ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας τους, τις ομάδες «εξοργισμένων τηλεθεατών»: κάθε έλλειμμα λόγου κατά την προσέγγιση της ομοφυλόφιλης συνθήκης εναρμονίζεται με την υπογράμμιση μη αποδεκτών γεγονότων του ιδιωτικού βίου, τον εμπαιγμό της εκκεντρικότητας και την άρνηση κάθε σεξουαλικής πολυμορφίας. Στη σεναριακή εκτύλιξη δημοφιλών δραματικών σειρών κάθε εκδήλωση ομοφυλόφιλης τρυφερότητας περνούσε από αυστηρό έλεγχο-έτσι το έλλειμμα της αυθόρμητης και φυσικής συμπεριφοράς δεν επέτρεπε την ειλικρινή διερεύνηση χαρακτήρων και συναισθημάτων. Άλλοτε χωρίς τυμπανοκρουσίες (*Θύματα ειρήνης* MEGA, 1999) και άλλοτε με οργίλες αντιδράσεις (*Κλείσε τα μάτια*, MEGA, 2002) η ερωτική ομόφυλη οικειότητα όχι μόνο υπονοείται αλλά επιβεβαιώνεται/επικυρώνεται και οπτικά, ειδικά η φυσική αναπαράσταση της αμοιβαίας επιθυμίας μεταξύ ανδρών: φιλή κατά τη σκηνή αποπλάνησης (*Κλείσε τα μάτια*), σκηνή κρεβατοκάμαρας (*Ο άνδρας της ζωής μου*, *Καινούργια σελίδα*).

«“Να εγείρωμεν μιαν άλληνη πτυχήν, μιας άλλης φιλολογίας”»: οι πρώτες φάσεις της έντυπης και σκηνικής πρόληψης του ρωσικού θεάτρου στην Ελλάδα», στο Άννα Ταμπάκη & Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμέλεια), *Ελληνικότητα και Ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και “εθνικός χαρακτήρας” στον 19^ο αιώνα*, *Πρακτικά Συμποσίου, Β’ Τόμος*, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών και Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών – Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, 2016, σ. 451-464 [και σε e-book, ISBN 978-618-82918-2-9 / 978-618-82918-1-2].

√ Κατά την πρώτη φάση της πρόσληψης της ρωσικής δραματουργίας στην ελληνική σκηνή οι άνθρωποι του ελληνικού θεάτρου (μεταφραστές, σκηνοθέτες, θιασάρχες) άλλοτε αποδύθηκαν σε μια προσπάθεια σκηνικής απόδοσης της «ρωσικής ψυχής» (ατμόσφαιρα, σατιρική διάθεση, γκροτέσκο) και άλλοτε κατέφυγαν σε προσαρμογές των ηθών στα καθ’ ημάς, θυσιάζοντας κατά τη μεταφορά το χρώμα της ηθογράφησης και τα αυθεντικά αναγνωρίσιμα ρωσικά στοιχεία. Άλλοτε οι παραστάσεις περιορίστηκαν στη σφαίρα της φαρσικής υπερβολής και άλλοτε της ηθογραφικής κωμωδίας με έντονο κοινωνικό χαρακτήρα αναφορικά με την ιδιοτέλεια των ανθρώπινων σχέσεων. Οι μεταφράσεις των έργων υπήρξαν σε μέγιστο ποσοστό εκ του ρωσικού και όχι διαμεσολαβημένες από τα Γαλλικά ή τα Γερμανικά. Τα πρώτα βήματα στις

ελληνικές σκηνές των έργων μέγιστων δημιουργών, όπως είναι ο Τολστόι, ο Γκόγκολ και ο Τσέχοφ, κυρίως όσα φέρουν το μεταφραστικό γλωσσικό αισθητήριο του Αγαθοκλή Κωνσταντινίδη και τη σκηνοθετική μέριμνα για εκφραστική ακρίβεια του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, αποτυπώνουν δημιουργικά την έφεση για ουσιαστική ιδεολογική και αισθητική επικοινωνία μας με τα διδάγματα μιας μακράς θεατρικής παράδοσης με διεθνή απήχηση και επιρροή, όπως είναι η ρωσική.

«Που σ' αυτόν τον κόσμο Αλέξανδρε;»: αφηγηματικές μέθοδοι και ιδεολογικές συντεταγμένες στις διασκευές των έργων του Παπαδιαμάντη στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση (1965-2016), Πρακτικά Ημερίδας «Δεύτερη Γραφή: Ο Παπαδιαμάντης στις άλλες τέχνες», Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πατρών, Τμήμα Γαλλικής Φιλολογίας του ΑΠΘ και Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, 14 και 15 Δεκεμβρίου 2016.

«Έλα πιάσε με απ' τον ώμο»: Η κόρη μου η σοσιαλίστρια στη σκηνή και την οθόνη», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου, θερινή περίοδος 2016, σ. 22-34.

√ Η κόρη μου, η σοσιαλίστρια... του Αλέκου Σακελλάριου υπήρξε μια κωμωδία με περιοπτη δημοφιλία, τόσο ως εισπρακτική επιτυχία του θιάσου Αλίκης Βουγιουκλάκη-Δημήτρη Παπαμιχαήλ σε μια πολυπρόσωπη σκηνική εκδοχή που αποτύπωνε το αισθητικό δόγμα των παραστάσεων φαρσοκωμωδίας με στόχο τις «δύο ευχάριστες, ρηχές και ξένοιαστες ώρες», όσο και ως εισπρακτικός θρίαμβος κατά την κινηματογραφική της μεταφορά στο πλαίσιο της εντόπιας φιλικής δημοφιλούς κουλτούρας. Κάθε διερεύνηση της μεταφοράς έργων (πρωτίστως κωμωδιών) από το ρεπερτόριο της μεταπολεμικής δραματολογίας στην οθόνη προϋποθέτει να ληφθούν υπόψη παράγοντες όπως η σύνθεση και ο χαρακτήρας των θιάσων, το ερμηνευτικό ύφος στη διανομή των θεατρικών παραστάσεων, τα δεδομένα της κινηματογραφικής παραγωγής (αισθητικές και οικονομικές σταθερές), η προγραμματική πρόθεση περιγραφής, διαγραφής ή παραχάραξης της ελληνικής πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας, οι διαδικασίες μετατροπής της θεατρικής μυθοπλασίας σε σενάριο, η αξιοποίηση μιας αμιγώς κινηματογραφικής ή θεατρογενούς αφηγηματικής γλώσσας. Η κόρη μου, η σοσιαλίστρια..., 135¹ σκηνική κωμωδία του χαλκέντερου Αλέκου Σακελλάριου, αντανακλά ως συγγραφική πρόθεση και τελικό σκηνικό αποτέλεσμα το πνεύμα του βεντετισμού: η πρωταγωνίστρια, λαμβάνοντας υπόψη τα ενδιαφέροντα και τη δεκτικότητα του κοινού, παραγγέλνει σε συγγραφείς της αρεσκείας της έργα που ταιριάζουν στο ταμπεραμέντο της και εξυπηρετούν την εικόνα που επιθυμεί να προβάλλει στο κοινό της, προκειμένου να διατηρηθεί η υψηλή της συμπάθεια. Στην περίπτωση αυτή βεντετισμός και σταρ σύστημα τοποθετούν, εκ προοιμίου, τον πρωταγωνιστή στο κέντρο της παράστασης, τη στιγμή που οι υπόλοιποι συντελεστές καλούνται να υπηρετήσουν τη δική του ανάδειξη και προβολή. Ενώ οι κινητοποιήσεις και δράσεις μιας ανήσυχης πολιτικά περιόδου στα μέσα της δεκαετίας του '60 (Λαμπράκηδες, πορείες ειρήνης, αιτήματα «γενιάς του 14») χαρακτηρίζουν την πολιτική και κοινωνική περιρρέουσα ατμόσφαιρα, στο δραματολόγιο των θιασαρχικών θιάσων κωμωδίας

επαναπροσδιορίζεται, την ίδια εποχή, και η θεματική ορισμένων από τις δημοφιλείς φαρσοκωμωδίες: ειδικά, στο *Μίας πεντάρας νειάτα* των Ασημάκη Γιαλαμά και Κώστα Πρετεντέρη σχολιάζονται οι οικονομικές και εργασιακές δυσκολίες στο νοικοκυριό ενός νέου ζευγαριού και στο *Ξύπνα Βασίλη* του Δημήτρη Ψαθά σατιρίζονται η πολιτικομανία, η αστάθεια των πολιτικών πεποιθήσεων και ο φανατισμός. Στην ελληνική κινηματογραφία συχνά το θεατρικό πρωτότυπο καθορίζει το ύφος των ταινιών: πολλά κοντινά πλάνα με δύο πρόσωπα που συζητούν, ακινησία του φακού, ακινησία των προσώπων μέσα στα ντεκόρ, καμιά επιδίωξη αντιθέσεων μεταξύ διαδοχικών σκηνών. Η απόπειρα του Σακελλάριου να απεκδυθεί η ταινία τη σκηνική της καταγωγή εκφράζεται προσφορότερα αλλά και αναποτελεσματικά με περιττή κίνηση και τραγούδια. Γενικά στην *Κόρη μου, τη σοσιαλίστρια* δεν επιβάλλεται ο συνήθης τρόπος κινηματογράφησης των θεατρικής καταγωγής ιστοριών (σαμ κοντρ σαμ): τα γκρο πλαν των πρωταγωνιστών και τα σούπερ γκρο πλαν της πρωταγωνίστριας διαδέχονται κοντρ πλονζέ των χορευτών και πλονζέ στις συγκρούσεις (η εργοδοσία παρακολουθεί τα τεκταινόμενα από «ψηλά» («παράθυρο-πλονζέ»), υποβάλλοντας το δίπολο «εντός» / «εκτός»). Κατά την κινηματογράφηση της «πορείας ειρήνης στο Μαραθώνα» εντοπίζεται σχετική ποικιλία πλάνων (πανοραμικά, πλονζέ, μεσαία και μακρινά): ο φακός κεντράρει στα πρόσωπα αντιπροσωπευτικών ηλικιών.

«Δύο “αιρετικές” πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004)», στο Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του - Πρακτικά σε ηλεκτρονική μορφή του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών - Πάτρα, 26-29/5/2011, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα, <http://www.theaterst.upatras.gr/>, 2015, σ. 351-362. [Ηλεκτρονική έκδοση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, ISBN 978-960-89231-1-9].*

√ Στις εν λόγω προσεγγίσεις ο ομηρικός και τραγωδιακός ήρωας Αίας ο Τελαμώνιος εμφανίζεται ως μαχητής του Δημοκρατικού Στρατού (alter ego του Άρη Βελουχιώτη), στην πρόταση ανάγνωσης που σκηνοθετεί ο Βασίλης Παπαβασιλείου, υπό την αιγίδα του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, στην Επίδαυρο (1996) και ως παραβατικός Αλβανός μετανάστης στην πολύκροτη και ενοχλητική για την πρώτη μεταολυμπιακή μας ευεξία ταινία *Όμηρος* (2004). Στην ανακοίνωση διερευνώνται τα επιχειρήματα της συστέγασης των δύο καλλιτεχνικών έργων και η δυναμική της επανερμηνευτικής, πολιτικής και ρητορικής, τους εμβέλειας. Ειδικά ο συσχετισμός της τραγωδίας με την πολιτική επικαιρότητα της εκάστοτε εποχής. Όπως ο Σοφοκλής προβαίνει σε μια πολιτική ερμηνεία του ομηρικού μύθου, με προσθήκες και επινόες στην μυθική παράδοση (αττικοποιημένη Σαλαμίνα), ο Παπαβασιλείου αναφέρεται στη σύγχρονη ελληνική πολιτική ιστορία (εμφυλιακή σύγκρουση, αρχαία τραγωδία και μύθοι της αριστεράς, μηχανισμοί της σκηνικής θέασης) και ο Γιάνναρης σε ακανθώδη θέματα από τη σύγχρονη μεταναστευτική εμπειρία. Ανάμεσα στις

ευάριθμες προσεγγίσεις της ίσως αρχαιότερης από τις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, η προσέγγιση του Παπαβασιλείου φαίνεται να ξεχωρίζει για την πρωτοτυπία της, υπερβαίνοντας την συχνά μεταμφιεσμένη σε έμφοβη σεμνότητα ατομία, παραγνωρίζοντας, παράλληλα, τους όρους που επιβάλλουν ένα κατεστημένο φεστιβάλ (όπως αυτό της Επιδαύρου κατά τη δεκαετία του '90) και ο χώρος του αργολικού θεάτρου. Ενώ η ταινία του Γιάνναρη, από τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα της πρόσφατης ελληνικής κινηματογραφίας, αναμοχλεύει τους μηχανισμούς της ξеноφοβίας και προκαλεί σειρά κοινωνικών αντεγκλήσεων.

«Ομοκοινωνικότητα, σεξουαλικότητα, πολιτική: Οι παράνομοι (1958) του Νίκου Κούνδουρου και Αμόκ (1963) του Ντίνου Δημόπουλου», στο Διεθνές συνέδριο «The Unknown Greek Cinema: New Cartographies, New Protagonists, New Discoveries of The Past (1945-1967)», 1st International Film Conference on Greek Cinema, School of Film Studies Aristotle University of Thessaloniki, May 29-30, 2015 Thessaloniki.

«Ίχνη και παρουσία του Κ.Π. Καβάφη στην κινηματογραφική και τηλεοπτική οθόνη (1966-2014)», στην Ημερίδα «Καβάφης και εικόνα», 20 Μαρτίου 2015. Αρχείο Καβάφη Ιδρύματος Ωνάση Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Πολιτιστική Διαχείριση του Τμήματος Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, «Αμφιθέατρο Σάκη Καράγιωργα 2».

«Η ελληνική κωμωδιογραφία και η σκηνική καταγωγή της: ένας καθρέφτης των κοινωνικών και πολιτικών ηθών» και «Ο ηθοποιός στο θέατρο και τον κινηματογράφο: μέθοδοι, κώδικες, σταρ σίστεμ», διαλέξεις στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Θέατρο και Ελληνικός Κινηματογράφος: Ένας ανοιχτός διάλογος μεταξύ των τεχνών» (8 Φεβρουαρίου 2014), Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, Κύπρος, 5 έως 7 Φεβρουαρίου 2014.

«Ο Πιερ Πάολο Παζολίνι και η είσοδος της ελευθεριακής κινηματογραφικής κουλτούρας στην Ελλάδα», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης «Θεατρίων Θεατές»: Γιάννη Σολδάτου, Όταν ο Παζολίνι συνάντησε το αγόρι που του πρόσφερε το θάνατο, Αθήνα: Αιγόκερως, 2015, 16-21.

√ Αν και η πρώτη ταινία του Πιερ Πάολο Παζολίνι (1922-1975) που θα προβληθεί σε ευρεία διανομή στις ελληνικές αίθουσες, λίγες μέρες, μάλιστα, πριν τη δικτατορία των Συνταγματαρχών, είναι το *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (Il vangelo secondo Matteo, 1964)*, καθ' όλη την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο και μέχρι τις παραμονές της κατάργησης της προληπτικής λογοκρισίας με την άνοδο του Σοσιαλιστικού Κόμματος στην εξουσία, ο ιταλός σκηνοθέτης θα θεωρείται ένας από τους εκφραστές της ελευθεριακής κινηματογραφικής κουλτούρας. Από τον ισχυρό απόηχο της δολοφονίας του Παζολίνι που θα τύχει εκτεταμένου σχολιασμού στον ημερήσιο ελληνικό Τύπο και την προβολή (επί δέκα συνεχείς

εβδομάδες), κατά αποκλειστικότητα σε έναν αθηναϊκό κινηματογράφο («Στούντιο», στην πλατεία Αμερικής), του «οριακού» *Σαλό ή 120 ημέρες στα Σόδομα* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) μέχρι και σήμερα το έργο του Παζολίνι θα παραμείνει σε διαρκή επικαιρότητα. Με την εξαίρεση των ταινιών του Παζολίνι που σχετίζονται με τον αρχαίο και μεσαιωνικό μύθο (*Οιδίπους, ο γιος της μοίρας* [*Edipo re*, 1967], *Μήδεια* [*Medea*, 1970], *Χοιροστάσιο* [*Porcile*, 1969]), αλλά και τη *Μάμα Ρόμα* [*Mama Roma*, 1962], αμηχανία φαίνεται να προκαλούν στην ελληνική κριτική και το κοινό, οι περισσότερες από τις υπόλοιπες ταινίες του σκηνοθέτη, όταν αυτές προβάλλονται στις ελληνικές αίθουσες. Στις αρχές της δεκαετίας του '70 ο Παζολίνι καταπιάνεται με, οπτικά αποκαλυπτικές, ερωτικές διασκευές κλασικών κειμένων: οι ταινίες της «τριλογίας της ζωής» *Δεκαήμερο* (*Il Decamerone*, 1971),¹¹ *Οι θρύλοι του Καντέρμπουρι* (*I racconti di Canterbury*, 1972), *1000 και μία νύχτες* (*Il fiore delle mille e una note*, 1974), όπου πανηγυρίζεται η πολύμορφη σεξουαλικότητα, υπήρξαν, ανά την υφήλιο, μεγάλες εμπορικές επιτυχίες, ενώ στην Ελλάδα προβλήθηκαν τραυματισμένες από τις επεμβάσεις της λογοκρισίας. Η τελευταία ταινία του Παζολίνι, *Σαλό ή 120 ημέρες στα Σόδομα* (1975), ως αμφιλεγόμενος αλλά δημιουργικά τολμηρός συνδυασμός του κλίματος της φασιστικής Ιταλίας του Μουσολίνι με τη φιλοσοφία του Μαρκήσιου Ντε Σαντ, αποτελεί μια αριστουργηματική «πορνογραφική» (βιασμοί, σοδομισμοί, κοπροφαγία, σεξουαλικοί εξευτελισμοί και βασανιστήρια) εκδοχή της «θείας κωμωδίας» του Μαρκήσιου Ντε Σαντ *Οι 120 ημέρες των Σοδόμων*. Όπως, ανάλογα, η έκδοση του ομώνυμου μυθιστορήματος θα γνωρίσει μαζί με τις απαγορεύσεις της ελληνικής λογοκρισίας και νομικές διώξεις, έτσι και το *Σαλό* θα παραμείνει και στην Ελλάδα επί μακρόν απρόβλητο και απαγορευμένο, σύμφωνα με το παράδειγμα ανά την υφήλιο. Η προβολή της ταινίας στην Ελλάδα αποτελεί μια νίκη του φιλελεύθερου καλλιτεχνικού πνεύματος, όταν, στο μεταίχμιο μιας πολιτικής αλλαγής, οι αντιδράσεις από τη μεριά του δημοσιογραφικού κόσμου για τις απαγορεύσεις προβολής μιας σειράς σημαντικών φιλμ φαίνεται να συντονίζεται με την ανάγκη κατάργησης της προληπτικής λογοκρισίας.

«Το μακρύ ταξίδι του πόθου ή “Θέατρο σε σχήμα απελπισίας”», βιβλιο-πρόγραμμα παράστασης «Θεατρίνων Θεατές»: Γιάννη Σολδάτου, Όταν ο Παζολίνι συνάντησε το αγόρι που του πρόσφερε το θάνατο, Αθήνα: Αιγόκερως, 2015, σ. 11-14.

√ Στη μελέτη επιχειρείται η δραματουργική ανάλυση του πρωτότυπου και πρωτοπαρουσιάζομενου έργου με άξονα τις διακειμενικές του αναφορές και τη διερεύνηση της ιδιωτικής και δημόσιας ταυτότητας των ιστορικών προσώπων και της μυθοπλαστικής και σκηνικής τους σύνθεσης.

«Φορούν το πένθος της ζωής τους;»: η περιπέτεια της ερμηνείας του Γλάρου (Chaïka) του Άντον Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή σε σχέση με τα διεθνή παράλληλα», στα Πρακτικά του Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις», Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου, Θεσσαλονίκη, 30 Σεπτεμβρίου έως 3 Οκτωβρίου 2010,

επιμέλεια Αντρέας Δημητριάδης, Ιουλία Πιπινιά, Άννα Σταυρακοπούλου, εκδόσεις ΑΠΘ, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 275-285.

√ Στη «χώρα Τσέχοφ», καλλιτέχνες, θεατές, μελετητές, ξεκινάμε με δύο παραδοχές: πρώτον, τη θεώρηση του *Γλάρου* ως σύμβολο και καθρέφτη σκηνικών τάσεων που διατρέχει και εκφράζει τις πηγές σύγκρουσης και προόδου στον κόσμο του θεάτρου του εικοστού αιώνα και δεύτερον, το γεγονός ότι στην ελληνική σκηνική παράδοση, ο Κάρολος Κουν αποτελεί τον καθοριστικότερο καλλιτέχνη για την πρόσληψη του σλάβου δημιουργού στα μεσογειακά κλίματα, με τον ίδιο τρόπο που στην Ιταλία ο Λουκίνο Βισκόντι και ο Τζόρτζιο Στρέλερ, στην Γαλλία ο Ζορζ Πιτοέφ και ο Ζαν Λουί Μπαρό, στη Βρετανία ο Θεόδωρος Κομισαρζέφσκι και στη Σουηδία ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, καθορίζουν την πρόσληψη του συγγραφέα στις ευρωπαϊκές θεατρικές μητροπόλεις ως τα μέσα του εικοστού αιώνα. Οι παραπάνω παραστάσεις, παρά τους επιμέρους μετασχηματισμούς και τις διαφοροποιήσεις, εμφανίζονται, στην σκηνική ιστορία του κειμένου του *Γλάρου*, ευθυγραμμισμένες με το πνεύμα της παράδοσης του «Θεάτρου Τέχνης» της Μόσχας, όπως αυτό διατηρήθηκε και κατά τη σοβιετική περίοδο ή στις περιόδους του θιάσου ανά τον κόσμο μέχρι τη δεκαετία του '60. Στόχος της ανακοίνωσης είναι, πέρα από την εποπτική συνεξέταση των είκοσι πέντε ελληνικών παραστάσεων του *Γλάρου*, (συν τρεις που μετακλήθηκαν από την αλλοδαπή) η ένταξή τους σε ορισμένες φάσεις σκηνικής ανάγνωσης, στο πλαίσιο της διεθνούς παραστασιολογίας περί Τσέχοφ, όπως αυτή παίρνει σχήμα σε άλλες σκηνικές παραδόσεις στη Ρωσία, τη Γερμανία, τη Βρετανία, τη Γαλλία και την κεντροανατολική Ευρώπη. Έτσι συσχετίζονται ελληνικές παραστάσεις του *Γλάρου* από θιασαρχικές ομάδες συνασπισμού πρωταγωνιστών που μετατρέπονται σε καταναλώσιμο προϊόν ενός εντυπωσιακού θιασαρχικού σχήματος: πρόκειται για τη δοκιμασμένη και σθεναρή συνταγή του φημισμένου έργου που παίζεται από δημοφιλείς ηθοποιούς και για σκηνικά εγχειρήματα όπου η δράση περιορίζεται στα εξωτερικά περιγράμματα, χωρίς ημίτονια και «αυλαίες σιωπής». Αλλά, εκ παραλλήλου, και αξιοποίηση του τσεχοφικού αριστουργήματος ως όχημα έκφρασης των προβληματισμών νεοσύστατων θιάσων που επωμίζονται την ευθύνη ανεβάσματος ενός έργου συνόλου που απαιτεί προικισμένους καλλιτέχνες, εξυπηρετεί τόσο μια ισοκέφαλη ομάδα, όσο και ένα συνασπισμό πρωταγωνιστών και αποτελεί μια ασφαλή κίνηση δραματολογίου για το εποχιακό ρεπερτόριο που προσφέρει ζηλευτούς ρόλους σε ζεν πρεμιέ, ενζενί, ντάμες, ρολίστες, καρατερίστες.

Ετεροαναφορές (επιλογή):

√ Χατζηδημητρίου, Πηνελόπη. «*Τρεις αδελφές*: Το Τσεχοφικό μιμίδιο και η παρ' ολόγον μετάλλαξή του», *Lavart*, 7 Δεκεμβρίου 2019.

«*Antiquité, Théâtres antiques Éclairage(s)*», *Journée d' Étude du CEAC: «Éclairer la nuit*», Université Lille 3, Université Paris, Institut Acte, 10 avril 2014.

«Ο Βασίλης Παπαβασιλείου ερμηνεύει την Ελένη του Γιάννη Ρίτσου: Θέατρο γλώσσας και σκηνική παρενδυσία», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα είκοσι χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης», 26 έως 30 Ιανουαρίου 2011 [Ηλεκτρονική έκδοση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, 2014, σ. 829-836.

√ Η μακρόβια, πολυσυζητημένη και βραβευμένη, ωριαίας διάρκειας παράσταση της *Ελένης* (1970, έκδοση 1972) του Γιάννη Ρίτσου που παρουσιάζεται, με διαλείμματα, επί μια δεκαετία (1999-2009), ξεκινά ως σπουδή εν προόδω γύρω από την παράσταση των αρχαιόθεμων ποιητικών σκηνικών μονολόγων του ποιητή: από το θεατρικό αναλόγιο και την ανθολόγηση μιας σκηνικής προσωπογραφίας του Ρίτσου στην εντελή παράσταση, κλειστού (2000) και ανοιχτού χώρου (2009), στην Ελλάδα και την αλλοδαπή. Η γενεαλογία του θεάματος και οι φάσεις του προσωπικού πειράματος του Βασίλη Παπαβασιλείου, ως αυτοσκηνοθετούμενου ηθοποιού, με τις ποιητικές σκηνικές σπουδές του Γιάννη Ρίτσου, ορίζεται από μια πειραματική παράσταση του 1999, ως διαδικασία γένεσης και μεθοδικής επεξεργασίας. Τότε, ο Παπαβασιλείου «παρίστανε» τον εαυτό του, τον «σκηνοθέτη Βασίλη Παπαβασιλείου», να συζητά, με τον «βοηθό του Νίκο Σακαλίδη», το ενδεχόμενο να ανεβάσει την *Ελένη*, σχολιάζοντας εκείνα τα βιοεργογραφικά στοιχεία του ποιητή Γιάννη Ρίτσου που «φωτίζουν» το συγκεκριμένο έργο και να εκθέτει τις απόψεις του περί την ερμηνεία του ποιητικού προσώπου του Ρίτσου, παίζοντας, ενδεικτικά, μικρά αποσπάσματα και σπαράγματα στίχων του έργου (σε μια αρχική εικοσάλεπτη συμπερίληψη στο συνολικό σχέδιο). Θα ακολουθήσουν δύο εκδοχές: σε «κλειστό χώρο», με σκηνικά του Γιώργου Ζιάκα και, σε «ανοιχτό χώρο», με σκηνικά της Μαρί Νοέλ Σεμέ. Η θέση της παράστασης στη θεατρική αγορά ευρίσκεται στα όρια ενός «φτωχού θεάτρου» που εντάσσεται στο δημοφιλές ρεύμα του μονοπρόσωπου σκηνικού θεάματος. Μια παραγωγή χαμηλού οικονομικού προϋπολογισμού, όπου η σκηνική απογύμνωση του ενός ηθοποιού μπροστά στους πολλούς καθηλώνει την προσοχή του θεατή, κατά τη συνάντηση της με το ευρύ κοινό. Παρότι πρόκειται περί ενός απαιτητικού φιλοσοφικού, ακόμη και μακρόσυρτου, μονόλογου, σ' ένα, περισσότερο, εικονοπροσανατολισμένο σκηνικό βασίλειο στην νεοελληνική σκηνή της περιόδου. Ο Παπαβασιλείου, κάνοντας λόγο για την «ποιότητα της σύναξης», θέτει τους όρους πρόσληψης της παράστασης: «Υπάρχει η ομοιοπαθητική δύναμη της γλώσσας, μέσω της οποίας ο άνθρωπος σώζεται από τον ίδιο τον εαυτό του. Αυτό το επιτελεί κατεξοχήν η μεγάλη ποίηση, σαν την *Ελένη*. Μπορεί να απευθυνθεί, λοιπόν, ακόμη και σε εποχές που η γλώσσα χρησιμοποιείται ως εργαλείο επικοινωνίας, εξυπηρετώντας σκοπούς πρακτικής σκοπιμότητας. Το στοίχημα που σήμερα δίνουμε πάνω στη δυνατότητα της γλώσσας είναι να παραγάγει, πέρα από μηνύματα, ενεργήματα συγκίνησης». Από τη συνολική προσέγγιση των σημασιών της παράστασης θα σταθμεύσουμε στα δύο σημεία που παρατίθενται στον τίτλο της ανακοίνωσης: στοιχεία που αφορούν το χαρακτήρα και την εμβέλεια του αρχαιόθεμου γυναικείου μονολόγου. Συγκεκριμένα, πώς παίζεται η ποίηση και ειδικά η ποίηση του

Ρίτσου (ζητήματα γύρω από τη θεατρόμορφη ποίηση και την υποκριτική λειτουργία του ηθοποιού) και πώς οργανώνεται το θέατρο λόγου. Παραπέρα, πώς ο σκηνικός μονόλογος αποτελεί ανάγνωση της γραφής ως σκηνική παρτιτούρα που δίνει μέγεθος στην ακουστική διάσταση της σκηνικής τέχνης και πώς ο Παπαβασιλείου διαχειρίζεται το φύλο του ρόλου, το γένος της φωνής κατά τη σκηνική έκφραση προσώπων που δεν μπορούν να αναχθούν σε ψυχολογικές οντότητες.

Ετεροαναφορές (επιλογή):

√ Τσατσούλης, Δημήτρης. «Νεοελληνικοί Μονόλογοι-Καθηλωτικές ερμηνείες», εφ. *Ημεροδρόμος*, 21 Δεκεμβρίου 2017.

«Η Ελένη Χαλκούση στον ελληνικό κινηματογράφο», Πρακτικά Επιστημονική Ημερίδα «Ελένη Χαλκούση. Η ζωή και το έργο της», Αθήνα, 9 Δεκεμβρίου 2013.

√ Η Χαλκούση υπήρξε ηθοποιός της σκηνής που μετέφερε το κύρος και την πείρα της στο ελληνική κινηματογραφία. Στην αντιθετική διασταύρωση του θεατρικού στυλιζαρίσματος και επιτήδευσης με ένα λιτότερο και ρεαλιστικότερο ύφος η Χαλκούση, παρά την όποια ευελιξία της, τείνει να προσεταιρισθεί, λόγω της μακροχρόνιας άσκησης στους σκηνικούς εκφραστικούς κώδικες, την πρώτη σχολή. Η Χαλκούση είναι μια «κυρία του θεάτρου» που εμφανίζεται σποραδικά, αν όχι επιλεκτικά, στον ελληνικό κινηματογράφο· σταθερά σε δεύτερους ρόλους. Συνεργάζεται με σημαντικούς και, κατά περίπτωση, παραγωγικούς επαγγελματίες σκηνοθέτες όπως ο Γιώργος Ζερβός, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ο Ορέστης Λάσκος, ο Αλέκος Λαμπρινός, ο Ντίμης Δαδήρας, ενώ το όνομά της καταγράφεται στους τίτλους αρχής των ταινιών διακριτά από τους υπόλοιπους δευτεραγωνιστές (ως «και η Ελένη Χαλκούση»). Οι εικόνες της από τον ελληνικό κινηματογράφο, καταγεγραμμένες σε κοντινά και μεσαία πλάνα, την θέλουν μέσης ηλικίας κυρία και με σωματότυπο ευτραφούς ανθρώπου. Στις ερμηνείες της η γλώσσα μοιάζει κυριότερη εννοιολογική ερμηνευτική πηγή· οι αποχρώσεις ενός διαλόγου γνώριμου από τις αβαθείς σκηνικές κομεντί μεταφέρονται μέσω μιας αξιοπρόσεκτης φωνητικής εκφραστικότητας και ποικιλίας. Η Χαλκούση ξέρει ποιες λέξεις να τονίσει και πώς να τις τονίσει, πώς να σταματάει και για πόσο, πόσο γρήγορα ή σιγά να εκφωνεί· ακόμη και όταν προσφεύγει στην επιτήδευση. Σε επίπεδο κάστινγκ ανήκει στους καρατερίστες που εμφανίζονται σταθερά σε υποστηρικτικούς ρόλους· συχνά σε ασθενικές υποπλοκές ή σε εμβόλιμα κωμικά επεισόδια. Άλλοτε εμφανίζεται ως η καλοπροαίρετη και παιγνιώδης μητέρα ή η γιαγιά της ενζενί ή του ζεν πρεμιέ της μυθοπλασίας· συνεργός και όχι αντίμαχος στις αισθηματικές περιπέτειες και άλλοτε ως εύστροφη προξενήτρα, εκκεντρική γεροντοκόρη ή συγγραφέας αστυνομικών μυθιστορημάτων. Πάντα κοκέτα και φινετσάτη, με πλήρη (προσωπικό) εξοπλισμό γκαρνταρόμπας και καλόγουστο ενδυματολογικό κώδικα που αναδεικνύεται: ταγιέρ, γάντια, εσάρπα, κοσμήματα. Μια κυρία του κόσμου, με ευγενικούς τρόπους που φέρει αύρα κοσμοπολιτισμού στην επαρχιακή καθημερινότητα. Οι εκλεπτυσμένοι της τρόποι, η ξενική της προφορά και η ευρωπαϊκή της παιδεία δεν γελοιοποιούνται. Η Ελένη Χαλκούση φέρει στην κινηματογραφική λαϊκή κωμωδία μια γαλατική κομψότητα.

«Ancient Myth and Drama in Greek Cinema. An Overall Approach (1930-2012)», *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 3 (2013), σ. 191-233.

√ The purpose of the present article is to outline the relationship between Greek cinema and themes from Ancient Greek mythology and drama, from 1930 to 2012. For the first time, this study examines more than 260 Greek movies various length. These films' subject is based on Ancient Greek tragedy and comedy, ancient archetypes, mythical heroes, and archeological landscapes. The study classifies these films and comments on them. The films are classified according to their narrative and placed into sub-categories as per their theatrical, political, psychoanalytical and ethnological material. Films of major Greek directors (Cacoyannis, Koundouros, Tzavellas, Angelopoulos) are examined among than without excluding works of lesser known filmmakers.

√ Στόχο της μελέτης αποτελεί η καταγραφή, η κατάταξη και ο συσχετιστικός σχολιασμός όλων των ταινιών της ελληνικής κινηματογραφίας, μικρού και μεγάλου μήκους, μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης, που σχετίζονται με τον κόσμο αρχαιότητας. Έτσι αναφερόμαστε σε ταινίες που αποτελούν διασκευές και μεταφορές της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας και τραγωδίας, σε ταινίες που αναφέρονται σε αρχαίους ιερούς τόπους, σε ταινίες που αξιοποιούν στοιχεία του αρχαιοελληνικού μύθου και των λογοτεχνικών του μορφών και σε φιλμ που αποτελούν προϊόντα διακειμενικών διασταυρώσεων. Αν ο μύθος είναι ένας κώδικας που μεταφέρει αρχέτυπα, οι κινηματογραφιστές μέσα από ορισμένες τεχνικές (ρυθμός, σύνθεση πλάνων, γωνίες λήψης, μοντάζ) επιχειρούν να μετατρέψουν το αρχέγονο και διαχρονικό σε αναγνωρίσιμο και χρηστικό. Στον συνοπτικό απολογισμό της μυθολογικής θεματικής δεν θα πρέπει να παραγνωρισθεί η οικειοποίηση του ιδεολογικού και ηθικού περιεχομένου του μύθου αλλά και οι κατά καιρούς μετατοπίσεις των όρων της ερμηνείας του. Η διαγραμματική παρουσίαση των συναφών ταινιών που επιχειρείται στο παρόν άρθρο, αναπόφευκτα δεν επικεντρώνεται στις «ταινίες-πιλότους» αλλά επιχειρεί την ανάδυση και παραγκωνισμένων ή παραγνωρισμένων ταινιών, αναζητώντας τη συνέχεια του μυθολογικού νήματος και όχι μόνο τις φιλικές κορυφογραμμές. Το ερμηνευτικό σχήμα οργανώνεται στις παρακάτω ενότητες: α) η αρχαιοελληνική τραγωδία και κωμωδία και οι μεγάλες μορφές του μύθου, β) οι πολιτικές και ψυχαναλυτικές μεταφορές κατά την περίοδο του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», γ) τα έργα της λαϊκής κουλτούρας που προστρέχουν στο αρχαιοελληνικό μύθο γ) οι συνδέσεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού με το χριστιανικό τελετουργικό και τις λαϊκές και παγανιστικές δοξασίες, δ) οι νεότερες προσεγγίσεις υπό το πρίσμα των έμφυλων ταυτοτήτων. Στη διαμόρφωση του μυθολογικού κινηματογραφικού κανόνα συνδράμουν η συχνότητα των αναφορών, η πρωτοτυπία των ερμηνειών και αναγωγών, η έμφαση της επικαιρότητας και της διαχρονικότητας. Για την προτεινόμενη διάκριση των ταινιών σε υποενότητες χρησιμοποιούνται ως γενικά κριτήρια η φιλική / αναγνωστική δεσπόζουσα, η εκπεφρασμένη σκηνοθετική πρόθεση και η πρόσληψη κάθε ταινίας από το «δήμο» και στους «σοφιστές». Ειδικότερα, η ενεργοποίηση του διακειμενικού δικτύου, οι ερμηνευτικές σταθερές του

εκάστοτε μύθου, η δικαίωση της επιλεκτικής χρήσης από τη δεξαμενή των παραλλαγών, μετασκευών και ανασκευών των μυθολογικών αφηγήσεων, η συνταγματική και παραδειγματική ανάγνωση της μυθικής αφήγησης, η σύγκλιση και απόκλιση από το κανονιστικό μυθολογικό πρότυπο, έτσι όπως διαμορφώθηκε από τα σκηνικά- δραματουργικά θεατρικά παράλληλα και τα ευρωπαϊκά φιλικά εγχειρήματα (περιπτώσεις Παζολίνι και Κοκτό). Στις τυπολογικές εκδοχές των απεικονίσεων του μύθου συνυπάρχουν τόσο η κοινότοπη και στερεοτυπική ανάγνωση όσο και εκείνη που μέσω του ετεροτροπισμού και ετεροχρονισμού υπογραμμίζει την αντίφαση, το ανοίκειο και το παραξένισμα. Για την προσέγγιση της αρχαιόμυθης κινηματογραφικής θεματολογίας θα μπορούσαν να υιοθετηθούν δύο μέθοδοι: εκείνη που εξετάζει οριζόντια τις επί μέρους αναγνώσεις κάθε μύθου χωριστά και μια άλλη που προβαίνει καθέτως στη συγκρότηση μιας κινηματογραφικής τυπολογίας των ερμηνευτικών αναγνώσεων και παραναγνώσεων. Στη δεύτερη περίπτωση θα μπορούσαμε να προβούμε στον επιμερισμό, για μεθοδολογικούς λόγους, των συναφών ταινιών σε υποενοότητες: τη θεατρική-θεατρογενή, την πολιτική-ψυχαναλυτική, τη (νεο)ηθογραφική. Είναι σαφές ότι κατά την ομαδοποίηση που προτείνεται δεν παραγνωρίζεται ο κίνδυνος της στεγανοποίησης των οριζόμενων αναγνωστικών κύκλων, τη στιγμή που πολλές από τις ταινίες θα μπορούσαν να περιληφθούν σε περισσότερους του ενός κύκλους, ενώ, παράλληλα, οι ίδιες οι ταινίες επιβάλλουν για την προσέγγισή τους μεθοδολογικά εργαλεία συναφών ανθρωπιστικών επιστημών (λεξικογραφικές αναφορές, ψυχαναλυτική θεωρία, ανθρωπολογική έρευνα, εθνολογικά τεκμήρια, τελετουργικό θέατρο της Ανατολής). Στο πλαίσιο της περιοδολόγησης του ελληνικού κινηματογράφου, κατά τη χρονική φάση του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου, με το μύθο θα ασχοληθούν, κυρίως στη θεατρική του έκφανση, ως σεναριογράφοι, σκηνοθέτες και ανεξάρτητοι παραγωγοί, πρόσωπα τα οποία έχουν διαπρέψει συνδεθεί ή προέρχονται από τον κόσμο του θεάτρου: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Μιχάλης Κακογιάννης, Μανόλης Σκουλούδης, Αλέξης Πάρνης. Μια νέα εικόνα της σχέσης ελληνικού κινηματογράφου και μύθου διαμορφώνεται κατά τη δεκαετία του '70, όταν οι εκπρόσωποι του Νέου Κινηματογράφου, γνωρίζοντας ότι «ο μύθος είναι πάντα μια κλοπή γλώσσας» προβαίνουν σ' έναν, ευρηματικό ή συγκεχυμένο, συνδυασμό μυθολογικών παραβολών, ψυχαναλυτικών όρων και πολιτικών αναφορών. Η χρήση των μύθων για την παραστατικοποίηση ψυχαναλυτικών όρων και η καταφυγή στη μέθοδο των αλληγοριών σε καθεστώτα λογοκρισίας ορίζουν το βήμα προς μια ανανεωμένη και διαφορετική θεώρηση: από την προγενέστερη στοχοθεσία της τόνωσης της εθνικής συνείδησης, ο αρχέτυπος μύθος αντιμετωπίζεται, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, ως ισχυρή δομή στην οποία συνυπάρχουν το υποκειμενικό βλέμμα και ο ιδεολογικός πυρήνας. Η συνδρομή του μύθου στην πρωτοπορία της κοινωνικής αλλαγής μέσω της ιδεολογικής και αφηρημένης αντιμετώπισης των επικαιρικών μηνυμάτων μπορεί να ανιχνευθεί στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, του Δήμου Θέου, του Κώστα Φέρρη, του Νίκου Κούνδουρου. Στις ταινίες τους συνυπάρχουν οι προβληματισμοί για το λαϊκό -εθνικό θέαμα και η δραματουργική επεξεργασία του μύθου, το ιδιωτικό και το δημόσιο. Η Ιστορία ως αντικειμενική θεώρηση του κοινωνικού χώρου και η ψυχολογία ως υποκειμενική θέαση ορίζουν τους πολιτικούς και ψυχολογικούς όρους. Η

στοιχειοθέτηση μιας στάσης και πρότασης ζωής, η κατάθεση υπαρξιακών ερωτημάτων, οι προσβάσεις στο μοντερνιστικό τοπίο, οι προσλαμβάνουσες από τις «τύχες» και τις μεταμορφώσεις των μύθων και οι μετατοπίσεις των όρων του ερμηνευτικού προβλήματος ορίζουν ένα πεδίο έρευνας που αφορά στα εγχειρήματα των συγκεκριμένων κινηματογραφιστών. Η εκ νέου φιλική των μύθων θα τους επικαιροποιήσει ανοίγοντας ένα διάλογο με το ιστοριοπολιτικά δεδομένα των καιρών της νεωτερικότητας, όπου δίνεται έμφαση στη διακειμενική δυναμική τους. Έτσι οι πολιτικοί και μορφολογικοί κώδικες αναγιγνώσκονται μέσω της σύγχρονης πολιτικής εμπειρίας: αναθεωρούνται, ανανεώνονται και αναπλάθονται σε κάθε νέα παραγωγή. Η αρχαιότητα και η αναθεώρηση της ως ανασύσταση της εθνικής ταυτότητας μέσα από τη διπολική σχέση του μοντερνισμού και των εθνικοθηρησκευτικών ιδεωδών απηχεί τόσο εθνικιστικό αίτημα της διαχρονικής πολιτισμικής ταυτότητας όσο και το μικτό πολιτισμικό κλίμα της νεοτερνιστικής επαναξιολόγησης. Η ενασχόληση του ελληνικού σινεμά με την αρχαιοελληνική δραματική ποίηση χρονολογείται, κυρίως, από τη δεκαετία του '60 (Τζαβέλας, Κακογιάννης), με έμφαση αργότερα κατά την περίοδο εδραίωσης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Αγγελόπουλος, Κούνδουρος, Θέος, Φέρρης, Ντασέν). Αν στην πρώτη περίοδο προέχει η κινηματογραφική μεταγραφή του τραγικού μύθου, κατά τη δεύτερη, μέσω της διασκευαστικής διαδικασίας, επιχειρείται η εκμαίευση πολιτικών σημαινόμενων και εκτίθεται ο προβληματισμός για τη σύζευξη των εκφραστικών μέσων θεάτρου και σινεμά. Έτσι η διαδικασία οικειοποίησης των μύθων θέτει μια σειρά ερωτημάτων: πως θα παρακαμφθεί η θεατρική φόρμα, πως θα δημιουργηθούν το στιλιζάρισμα και τα οπτικά ανάλογα, πως πανάρχαιοι μύθοι, βεβαρημένοι από αναγνώσεις αιώνων, θα μεταγραφούν σε εικόνες που ερμηνεύουν σκοτεινά σημεία ή αναδεικνύουν την πολυσημία τους.

Από τις τραγωδίες διασκευάστηκαν κινηματογραφικά όσες, κυρίως, είχαν ως θεματικό άξονα το ερωτικό πάθος ή την εκδίκηση (*Ηλέκτρα*, *Μήδεια*, *Ιππόλυτος*), όσες επέτρεψαν τη στηλίτευση της Ύβρεως απέναντι στη Φύση (*Βάκχες*) και όσες με τις αντεξουσιαστικές τους αιχμές διευκόλυναν την αναγωγή στο πολιτικοκοινωνικό παρόν (*Προμηθέας Δεσμώτης*, *Αντιγόνη*). Η μυθολογία του Κάτω Κόσμου στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ανακαλεί τρεις σταθερούς κύκλους λατρείας και τελετών τους οποίους μπορούμε να ανιχνεύσουμε σε θεμιτές διασταυρώσεις: Μύθος Ορφέα και Ευρυδίκης, μύθος Δήμητρας - Περσεφόνης, μύθος του Άδη. Από τη συνοπτική προσέγγιση των ταινιών προκύπτει ως γενικό συμπέρασμα ότι το πλήθος των δοξασιών και των εθιμοτυπικών επιβεβαιώνει ότι κάθε πέρασμα από τη μυθική αφήγηση στη λογοτεχνική και, κατόπιν, στην κινηματογραφική πραγματικότητα, επιβάλλει κατά τις νεομυθολογικές συνθέσεις μια επιλεκτική χρήση ορισμένων μυθολογικών μοτίβων. Ενδεικτικά, στην κινηματογραφική διαχείριση του μύθου του Ορφέα προέχει το επεισόδιο της καθόδου του στον κόσμο των σκιών για την εύρεση της Ευρυδίκης και, εν μέρει, το μεταρομαντικό σύνδρομο του καταραμένου καλλιτέχνη. Μέσα από την παραπάνω περιγραφή με παραδείγματα της μυθικής μεθόδου (αναπαραγωγή του θεματογραφικού πλαισίου του αρχαίου μύθου και νεομυθολογικές συνθέσεις με αφορμή ορισμένα μυθολογικά μοτίβα) γίνεται σαφές ότι οι άνθρωποι του ελληνικού

κινηματογράφου προέβησαν σε θεμιτές διασταυρώσεις, χρησιμοποιώντας σταθερές και μεταβλητές της μυθικής αφήγησης.

Ιδιαίτερη σημασία δόθηκε από τον συντάκτη του άρθρου στους πίνακες που καταρτίστηκαν στο επίμετρο. Όχι μόνο γιατί αποτελούν βιβλιογραφικά την πρώτη ολοκληρωμένη καταγραφή 260 ταινιών της ελληνικής κινηματογραφίας συναφών με το προς διερεύνηση θέμα, αλλά και γιατί έγινε προσπάθεια καταμερισμού τους σε επιμέρους ενότητες με άξονες το μυθολογικό πρόσωπο, τους αρχαιολογικούς και ιερούς τόπους, ζητήματα και οπτικές πρόσληψης από τη σύγχρονη Ελλάδα (μεταξύ άλλων, ελληνισμός και διασπορά, τουριστική προβολή της χώρας, εθνικιστική εκδοχή του αρχαίου κλέους, κωμικές παραλλαγές), την ειρωνική αντιπαραβολή και αποδόμηση, την σύγχρονη πολιτική ιστορία, τελετουργικά, τις διακειμενικές ποιητικές προβολές, τις κινηματογραφήσεις παραστάσεων, τον έρωτα και τα πρότυπα κάλλους.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Alejandro Valverde Garcia. «Visual Poetry on Screen: Sets and Costumes for Ancient Greek Tragedy», στο *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, edited by Arthur J. Pomeroy, 2017, John Wiley & Sons, 2017, σ. 385-402: 389, 390, 398, 400.

√ Alejandro Valverde Garcia. «Orestes (1969) de Vassilis Fotopulos: La deconstrucción filmica de un mito en clave pacifista», *Dionysus ex Machina*, 8 (2017), σ. 86-103: 87, 90, 101.

«Λογοτεχνία-δραματουργία-σκηνική πράξη: μέθοδοι και παραδείγματα» / «Littérature-dramaturgie-acte scénique: méthodes et exemples», στα Πρακτικά της Ημερίδας Γραφή και δημιουργία/Écriture et Invention, επιμ. Φρειδερίκη Ταμπάκη-Ιωνά και Ιωάννα Παπασπυρίδου, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας / faculté des lettres, Αιγόκερως, 2013, σ. 18-67.

√ Η σημερινή υπερπροσφορά για κοινό και μελετητές παραστάσεων που στηρίζονται και μεταποιούν λογοτεχνικά κείμενα δεν είναι καινοφανές χαρακτηριστικό της θεατρικής καλλιτεχνικής ζωής. Παρότι ποιοτικά διαφορετικό από το πολύπλοκο φαινόμενο των λαϊκών εξαπλουστευμένων αναγνωσμάτων που αφορούν σημαντικά λογοτεχνήματα, οι παραστάσεις συνεισέφεραν, κατ' ανάλογο τρόπο, τόσο σε επίπεδο δραματολογίας όσο και σκηνικής φόρμας, στην επικοινωνία και εξοικείωση των σπουδαίων κειμένων με το ευρύ κοινό και ενεργοποίησαν μια σειρά από δημιουργικούς προβληματισμούς, οι οποίοι, αρχικά, κινήθηκαν στη σφαίρα ανίχνευσης όσων κινδύνων ενεδρεύουν κατά τη διαδικασία μεταγραφής του λογοτεχνικού έργου στον κώδικα της θεατρικής πράξης, στον εντοπισμό των αναπόφευκτων απωλειών κατά τη μεταφορά, στο μετωρισμό ανάμεσα στη λογική της ελάχιστης ή της δραστηρικής επέμβασης και στα ερωτηματικά γύρω από το αν πρόκειται για «καθαρό θέατρο» ή «θεατροποιημένο μυθιστόρημα». Σύμφωνα με το ιστοριογραφικό χρονικό των θεατρικών διασκευών, όπως αυτό παρατίθεται στο επίμετρο του άρθρου, επιχειρείται μια τρόπον τινά κατηγοροποίηση των δημιουργικών σκηνικών προβληματισμών που κομίζουν οι παραστάσεις υπό μορφή προτάσεων ή ανοιχτών και εν προόδω ερωτημάτων. Από τις

μουσικοχορευτικές φαντασμαγορίες, μεταξύ πρόζας και επιθεώρησης, των δεκαετιών του '50 και του '60 και την αριθμητική μέθοδο, που μετρά, συγκριτικά και κατ' αντιπαραβολή, σελίδες, θέματα και ιδέες ανάμεσα στο πρωτότυπο και το «αντίγραφο» μεταβαίνουμε σε συγκρίσεις και φορμαλιστικές ενστάσεις που επιβεβαιώνονται ή αίρονται από την ποιότητα του σκηνικού αποτελέσματος. Έτσι, ενώ υποχωρούν οι γενικές θέσεις περί δραματοποιημένης λογοτεχνίας που αφορούν μια πρωτοβάθμια απιστία είτε στο μυθιστόρημα είτε στη δραματική και σκηνική τέχνη, ανιχνεύουμε ζητήματα που αφορούν τα χωροχρονικά διαγράμματα και τις ψυχολογικές διακυμάνσεις των προσώπων που ορίζουν την εσωτερική ανάπτυξη του μύθου αλλά και τους όρους που σχετίζονται με τις δραματολογικές πρωτοβουλίες και τις συγκριτικές αντιπαραβολές με την πρωτότυπη δημιουργία. Στο πλαίσιο αυτό δεν πρέπει να παραγνωρισθεί ότι η δραματική πύκνωση που απαιτεί η σκηνή αλλάζει τη λειτουργία του χρόνου, το ειδικό βάρος των γεγονότων και κατά συνέπεια επιδρά στη φυσιογνωμία και, κατ' επέκταση, στην ψυχολογική αλήθεια των ηρώων. Από την αφετηριακή χρήση και αξιοποίηση του λογοτεχνικού έργου μεταβαίνουμε στη λογική ενός μοντάζ λόγου και εικόνας, συχνά και κατά τους τρόπους της μεταμοντέρνας δραματοουργίας. Με την υπόμνηση ότι στην ποιοτική και ποσοτική σύγκριση διασκευών για τη σκηνή πεζογραφημάτων και ποιημάτων η ζυγαριά ρέπει σαφώς προς τα πεζογραφήματα. Στη μελέτη επιχειρείται η προσέγγιση του ελληνικού παραδείγματος σε μια διεθνώς εγκαθιδρυμένη πρακτική, με την αναδρομή σε διασκευές και δραματοποιήσεις διηγημάτων, μυθιστορημάτων και ποιημάτων, με άξονα την παρουσίαση των δραματικών πυρήνων του λόγου των συγγραφέων, τις αφηγηματικές μεθόδους, τις εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα σε λογοτέχνες και καλλιτέχνες που διακονούν υπό διαφορετικές ιδιότητες την τέχνη της σκηνης. Η συγκρότηση ενός ευρύτατου σώματος από παραστάσεις τεκμηριώνει τα πορίσματα της μελέτης και αποτελεί μια πρώτη καταγραφή που συνδράμει, με ποσοτικά και ποιοτικά κριτήρια, στην αξιολόγηση του φαινομένου. Παραπέρα, ως αναβαθμοί στη δημιουργική πορεία διασκευαστών / δραματοργών και σκηνοθετών εξετάζονται η εξιχνίαση της προσωπικής Ποιητικής των συγγραφέων, η διαχείριση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των λογοτεχνικών ειδών, τα υφολογικά όρια (ηθογραφία, κοινωνικός / ψυχολογικός ρεαλισμός, φορμουλαϊκή γλώσσα), η έρευνα του γένους της αφηγηματικής φωνής, η συγκυρία της αναγνωστικής και σκηνικής πρόσληψης. Ενώ, ειδικότερα, κατά τη δραματοουργική επεξεργασία του κειμένου, πριν τη σκηνική του εκφώνηση, μελετώνται μια σειρά ζητημάτων: αφηγηματική δομή, ρυθμική γλώσσα και αξιοποίηση των παύσεων, σκηνικό στήσιμο και δραματικά στοιχεία. Όπως ξεχωριστά επισημαίνονται οι ερμηνευτικές απαιτήσεις που εγείρουν για τον ηθοποιό οι συγκεκριμένες (μονολογικές ή πολυπρόσωπες) παραστάσεις. Παράλληλα, το φάσμα των φορμαλιστικών αναζητήσεων των παραστάσεων αποδεικνύεται ευρύ: από τον μινιμαλισμό ουσίας στην επίφαση δραματοποίησης με εικαστικές παρεμβάσεις και από τις μεταμοντέρνες περφόρμανς στην προγραμματική ανάδειξη του ηθικού μεγέθους των συγγραφέων (εξαιρετικά, περιπτώσεις του Παπαδιαμάντη και του Βιζυηνού). Διατρέχοντας τις παραπάνω σκηνικές φόρμες αναγνωρίζουμε στοιχεία από το μεταδραματικό θέατρο, τη μείξη λυρικών και επικών στοιχείων αλλά και ηθογραφικά δράματα, κάποτε και μυθολογικών αποκλίσεων. Κατά στο σχολιασμό διασκευών, μεταφορών και

δραματοποιήσεων διηγημάτων, μυθιστορημάτων και ποιημάτων προσωπικότητων των νεοελληνικών γραμμάτων, με κορυφαία, ανιούσα ή κατιούσα γραμματολογική θέση, αξιοποιούνται τα σημειώματα στα έντυπα θεατρικά προγράμματα, οι συνεντεύξεις των συντελεστών των συγκεκριμένων σκηνικών εγχειρημάτων στον Τύπο, η κριτικογραφία αλλά και εκτιμήσεις από τις εμπειρίες (μας) ως συστηματικού θεατή των θεαμάτων.

Ετεροαναφορές (επιλογή):

√ Ρόζη, Λίνα. «Εξιστορώντας πρώιμους έρωτες με αλλοτινές λέξεις», στο Άκης Δήμου, *Όσα η καρδιά μου στην καταιγίδα*, Αθήνα: εκδόσεις Σοκόλη, 2015, σ. 7-19: 8, 9, 10.

√ Θανάσης Αγάθος. «“Εκ δεισιδαίμονος φόβου”»: Από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη στον Βασίλη Βασιλικό», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, σ. 261.

√ Μαρία Ζαχαριουδάκη, «Πριν τη Φόνισσα: το γυναικείο σύμπαν του Παπαδιαμάντη στο θέατρο», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 507.

√ Ευγενία Μαραγκού, «Από τη Φεύγουσα κόρη στους Θαλασσιούς έρωτες: το σύμπαν του Παπαδιαμάντη στο θέατρο μέσα από το βλέμμα της σκηνοθέτιδος Μίρκας Γεμεντζάκη», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 517, 518, 519.

√ Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη, «Η παρουσία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στο κυπριακό θέατρο», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 557, 558.

√ Γιάννης Βαγγελοκόστας « Η Φραγκογιαννού ως (αντι)κοινωνική επαναστάτρια στην αυγή της μεταπολίτευσης: η Φόνισσα (1974) του Κώστα Φέρρη», σ. 585.

√ Κυριακή Πετράκου, «Ο Παπαδιαμάντης και οι γυναίκες του στο θέατρο», *Η διαχρονία του Παπαδιαμάντη. Λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, μουσική, Πρακτικά Δ΄Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Σεπτεμβρίου 2021, Σκιάθος (διαδικτυακά) και 15-16 Οκτωβρίου 2021, Αθήνα (διαδικτυακά)*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 494.

«Ο νεαρός σκηνοθέτης κύριος Κάρολος Κουν (1939-1942)», *Σκηνή*, τχ. 4 (2012), Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σ. 16-56.

√ Στη συγκεκριμένη μελέτη παρουσιάζεται, μέσω της έρευνας σε πρωτογενείς πηγές, μια αποσιωπημένη περίοδος της δημιουργικής καλλιτεχνικής πορείας του

Καρόλου Κουν: η σκηνική του δραστηριότητα κατά το διάστημα 1939-1942, όταν ο νεαρός καλλιτέχνης γίνεται αποδεκτός από το σύνολο του θεατρικού κόσμου της ελληνικής σκηνής ως ανερχόμενος σκηνοθέτης (ιδίως μετά την ιστορική παράσταση του *Βυσσινόκηπου*, 1939) μέχρι και την ίδρυση (1942) του σημαντικότερου, στην μεταπολεμική ελληνική σκηνή, θιάσου συνόλου και ρεπερτορίου, του «Θεάτρου Τέχνης». Ειδικά πεδία της μελέτης αποτελούν τα «σχέδια σκηνοθεσίας» του Κουν και οι συνεργασίες του σκηνοθέτη με τους σημαντικότερους θιασαρχικούς θιάσους της εποχής: θιάσος Μαρίκας Κοτοπούλη και θιάσος Κατερίνας Ανδρεάδη (με έμφαση σε ζητήματα ρεπερτορίου, σκηνοθετικής διδασκαλίας και υποκριτικών κωδίκων), ενώ στο παραστασιογραφικό παράρτημα της μελέτης που αποτελεί πρωτότυπη συμβολή, τα χρονικά όρια που τίθενται στον τίτλο της μελέτης (1939-1942) εκτείνονται μέχρι και το 1954 (συνεργασία με το θίασο Κατερίνας Ανδρεάδη). Το χρονολογικό πλαίσιο της μελέτης υπαγορεύεται από την πρώτη επαγγελματική παράσταση του *Βυσσινόκηπου* (Θεατρικός Όμιλος Καρόλου Κουν, 9 Ιανουαρίου 1939) μέχρι την ίδρυση του «Θεάτρου Τέχνης» (1942), περιλαμβάνοντας το corpus σαράντα τεσσάρων παραστάσεων, πέραν των μεταγενέστερων συνεργασιών του Κουν εκτός «Θεάτρου Τέχνης». Στις είκοσι μια παραστάσεις που ο Κουν σκηνοθετεί στον θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη (1939 έως 1942) και στις είκοσι τρεις που σκηνοθετεί στον «Ελεύθερο Καλλιτεχνικό Οργανισμό» (σε αραιά διαστήματα από το 1939 έως και το 1954) διαμορφώνεται, ιδίως κατά τη πρώτη περίοδο, η σκηνοθετική ταυτότητα ενός συνεπούς επαγγελματία, και, παράλληλα, εδραϊώνεται η εικόνα του «διαπρεπούς και ιδιαίτερου» σκηνοθέτη της εποχής. Σε μια ιδιαίτερα ταραγμένη εποχή: δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου, κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου, κατοχή, δύσκολοι χειμώνες λιμού το '41 και το '42. Όπως προσημειώθηκε, ανάμεσα στα προσωπικά θιασαρχικά εγχειρήματα του Καρόλου Κουν, την ημι-επαγγελματική «Λαϊκή Σκηνή» (1934-1936) και το «Θέατρο Τέχνης» (1942-1949, κατά την πρώτη φάση λειτουργίας του), ο «φέρελπις νέος σκηνοθέτης» συνεργάζεται, άλλοτε ως έκτακτος συνεργάτης και άλλοτε ως μόνιμος σκηνοθέτης, με τους δύο σημαντικότερους και με γυναικεία ηγετική παρουσία θιασαρχικούς θιάσους της εποχής. Ο Κουν σκηνοθετεί με έμπνευση και ευρηματικότητα, δίνοντας έμφαση στη διδασκαλία των ηθοποιών, εκείνα από τα έργα ρεπερτορίου που ανταποκρίνονται στη σκηνοθετική του ιδιοσυγκρασία και διεκπεραιώνει ως ευσυνείδητος επαγγελματίας, με άψογο τρόπο για τα μέτρα της εποχής, τα ανεβάσματα των υπόλοιπων έργων. Αποδεικνύει τη διδακτική του ικανότητα, τη μεταδοτική του δύναμη και θέρμη, αλλά και την κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων κάθε έργου. Από την άλλη πλευρά, δεν λείπουν και τα προβλήματα, ιδίως όταν στη διανομή των έργων συμμετέχει η αδιαμφισβήτητη πρωταγωνίστρια της εποχής Μαρίκα Κοτοπούλη, η οποία αρνείται ή αδυνατεί να προσαρμοστεί στις όποιες ερμηνευτικές υποδείξεις του νεαρού σκηνοθέτη και να συντονιστεί με το ύφος ανανεωτικών σκηνικών αναγνώσεων. Οι δύο παραστάσεις που θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι έχουν αφετηριακό χαρακτήρα για την εδραίωση του Κουν ως σκηνοθέτη στο επαγγελματικό κύκλωμα των αθηναϊκών θιάσων αφορούν έργα ρεπερτορίου: το παρθενικό ανέβασμα του *Βυσσινόκηπου* (1939), στην ελληνική σκηνή και η πρώτη συνεργασία του Κουν με το θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη στην *Έντα Γκάμπλερ*. Ενώ με το θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη η συνεργασία δεν

εκτείνεται σε εύρος χρόνου, καθώς εντοπίζεται σε μια διετία και τέσσερις θεατρικές περιόδους: (θερινή περίοδος 1939, χειμερινή περίοδος 1939-40, θερινή περίοδος 1940 και χειμερινή περίοδος 1940-41), αποδεικνύεται πιο ενδιαφέρουσα από εκείνη με το θίασο της Κατερίνας, παρότι η τελευταία θα είναι όχι μόνο διαρκέστερη (κατά τα έτη 1939, 1941-42, 1945-46, θερινή περίοδος 1950, 1952 και 1954) αλλά και αρμονικότερη σε επίπεδο συνεργασίας. Τέλος, ο Κουν θα κληθεί να υπογράψει σκηνοθετικά το σχέδιο επετειακών παραστάσεων: η Κοτοπούλη θα εορτάσει τα θιασαρχικά της τριαντάχρονα μ' ένα έργο από το αρχαίο δράμα (*Ηλέκτρα*) και η Κατερίνα την θιασαρχική της δεκαπενταετία (στα 1950) μ' ένα απαιτητικό ψυχογραφικό δράμα του δέκατου ένατου αιώνα (*Η κυρά της θάλασσας*).

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή)

√ Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014, σ. 636.

√ Χατζηπανταζής, Θόδωρος. «*Ρωμαίικος συμβολισμός*». *Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*, Ηράκλειο: Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018, σ. 373, 390, 505.

√ Γλυτζουρή, Αντώνης. «Ο Κάρολος Κουν, το Κολλέγιο Αθηνών και η παρχές του μοντερνιστή Σαίξπηρ στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου», *Τα Ιστορικά*, τόμος 30^{ος}, τχ. 58 (Ιούνιος 2013), σ. 93-106: 99, 101.

√ Πετράκου, Κυριακή. *Αφήγημα και αφηγήσεις. Έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο. Έντεκα μελετήματα*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2018, σ. 206.

√ Μόσχος, Γιάννης. *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους Βρυκόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, Αθήνα: Αμολγός, 2017, σ. 475.

√ Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα. *Ο Θ.Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2018, σ. 532.

√ Σταματοπούλου, Ελένη. *Το νεοελληνικό θέατρο στα χρόνια της καχεκτικής δημοκρατίας 1944-1967*, εκδόσεις Ισνάφι, 2017, σ. 331.

«Λογοτεχνία και ελληνικός κινηματογράφος. Το παράδειγμα των διασκευών έργων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στην οθόνη», στα Πρακτικά της Ημερίδας Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο/*Du texte écrit au texte filmique*, επιμέλεια Φ. Ταμπάκη-Ιωνά και Μ. Ε. Γαλάνη, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή/Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αθήνα: Αιγόκερως 2012, σ. 7-18.

√ Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης κατέχει προνομιακή θέση στις σχέσεις ελληνικής κινηματογραφίας και λογοτεχνίας. Στόχοι του άρθρου αποτελούν, αφενός, η εποπτική παρουσίαση όλου του φάσματος των ταινιών που παράγονται μεταξύ 1965-2010 (καταλογογράφηση και αξιολόγηση των μικρού και μεγάλου μήκους φιλμ, τηλεταινιών και σήριαλ) και, αφετέρου, η εκ του σύνεγγυς εξέταση των στοιχείων δομής και αφήγησης που χρησιμοποιήθηκαν από τους σκηνοθέτες κατά τη μετάπλαση του πεζογραφικού λόγου σε εικόνα (πιστές μεταφορές και διασκευές, αναφορές επιπέδου εκλεκτικών συγγενειών, μυθοπλαστική αξιοποίηση του βίου του συγγραφέα σε σχέση με το λογοτεχνικό

του έργου). Αν εκλάβουμε τις (περιορισμένες αριθμητικά και αμφιλεγόμενες ποιοτικά) μεταφορές λογοτεχνικών κειμένων στην ελληνική κινηματογραφία κατά τη δεκαετία του '60, ως ένα εύρημα, ακόμη και διαφημιστικό, με το οποίο παραγωγοί και αιθουσάρχες νομιμοποιούσαν το σινεμά ως «τόπο με γούστο», προκειμένου να προσελκύσουν τις καλλιεργημένες μεσαίες τάξεις εν δυνάμει θεατών στις αίθουσες, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι αυτή η πρακτική είχε και παιδαγωγική αξία ως τρόπος διδασκαλίας / γνωριμίας ενός έθνους (μέσω του σινεμά) με κλασικά έργα από την πνευματική του κληρονομιά. Η επιλογή των κειμένων του Παπαδιαμάντη που μεταφέρονται στην οθόνη πρέπει, λοιπόν, μέχρι ενός σημείου, να ιδωθεί υπό το φως αναζήτησης μιας εθνικής «αξίας», με ορατό τον κίνδυνο εγκλωβισμού του εγχειρήματος στο πλαίσιο μιας παρελθούσας νεοελληνικής ιδιαιτερότητας.

Η κατάταξη των ταινιών γίνεται με κριτήριο την αποκλειστική ή τη συνδυαστική διασκευή ενός εκτενούς πεζογραφήματος (*Ο μετανάστης*, *Έρωτος-ήρωος*, *Η φόνισσα*, *Η νοσταλγός*), τις συνθέσεις διηγημάτων (*Καλή σου νύχτα κυρ Αλέξανδρε*, *Γωνιά του παραδείσου*, *Ρόδινα ακρογιαλία*) αλλά και τη γειτνιάσή τους με κείμενα άλλων συγγραφέων (*Ο αρσιβαρίστας και ο Άγγελος*, *Υποβρύχιος έρωτας*). Αλλά και «ελεύθερες μεταφορές» σε κλίμα ομολογημένα εμπνευσμένο από το συγγραφικό σύμπαν του Παπαδιαμάντη (*Trinity*, *Κι αν φύγω...θα ξανάρθω*), με τη δραματοποιημένη παρουσία του συγγραφέα (*Καλή σου νύχτα κυρ Αλέξανδρε*, *Γωνιά του παραδείσου*). Ως «προνομιούχα» κείμενα στον παπαδιαμαντικό κινηματογραφικό κανόνα αξιολογούνται *Η φόνισσα* (1974, Κώστας Φέρρης και 2003, τηλεταινία, Άγγελος Κωβότσος), *Η νοσταλγός* (2004, Ελένη Αλεξανδράκη και *Κι αν φύγω...θα ξανάρθω*, 2004, Δώρα Μασκαλβάνου) και τα διηγήματα *Έρωτος-ήρωος* (δύο μικρού μήκους παραγωγές, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Σπέντζου, 1967 και *Δώρας Μασκαλβάνου*, 1998) και *Όνειρο στο κύμα* (στην ταινία *Υποβρύχιος έρωτας*). Συνολικά κινηματογραφούνται τα μυθιστορήματα (*Οι έμποροι των εθνών*, *Η γυφτοπούλα*) και τα διηγήματα-νουβέλες: *Η νοσταλγός*, *Ο αμερικάνος*, *Έρωτος-ήρωος*, *Υπηρέτρα*, *Δαιμόνια στο ρέμμα*, *Στο Χριστό στο Κάστρο*, *Η Σταχομαζώχτρα*, *Πατέρας στο σπίτι*, *Τα Χριστούγεννα του τεμπέλη*, *Τύχη απ' την Αμέρিকা*, *Στης κοκκώνας το σπίτι*, *Ρόδινα ακρογιαλία*, *Ο νεκρός ταξιδιώτης*, *Η στοιχειωμένη κάμαρα*, *Ο γάμος του Καραχμέτη*, *Ξεπεσμένος δερβίσης*, *Η φωνή του Δράκου* και το άρθρο *Αι Αθήναι ως ανατολική πόλις*.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Αγάθος, Θανάσης. «Διηγήματα του Παπαδιαμάντη στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της ταινίας *Ο μετανάστης* του Νέστορα Μάτσα», περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 23 (2012), σ. 119-131: 127, 130.

√ Αγάθος, Θανάσης. *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Αθήνα: εκδόσεις Γκοβόστη, 2016, σ. 199, 216.

√ Ευσταθία Δήμου, *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20^{ου} μέχρι και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2014, 2012, σ. 59, 220, 235, 255, 262, 263, 278, 283, 361, 385

«Σκηνικές και κινηματογραφικές διασκευές των έργων του Γεώργιου Βιζυηνού», στα Πρακτικά της Διημερίδας Το εύρος του έργου του Γ.

Βιζυηνού: Παλαιότερες αναγνώσεις και νέες προσεγγίσεις, επιμέλεια Νίκος Μαυρέλος, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Αθήνα: εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη, 2012, σ. 171-189.

√ Στη μελέτη που ακολουθεί εντοπίζονται οι διασκευές και οι δραματοποιήσεις διηγημάτων του Γεώργιου Βιζυηνού και παρουσιάζονται οι δραματικοί πυρήνες του λόγου του που λαμβάνουν σχήμα στις αντιπροσωπευτικότερες συναφείς παραστάσεις (1991-2009) και ταινίες. Πρόκειται για εγχειρήματα που μεταγράφουν σε άλλη καλλιτεχνική γλώσσα το ύφος και το ήθος και εν γένει τους πνευματικούς και «αισθητικούς κόσμους» του Βιζυηνού. Σύμφωνα με εκείνη τη μέθοδο που προσφεύγει στις βιογραφικές πηγές, ο μελετητής (στην περίπτωση μας ο δραματολόγος ή ο σκηνοθέτης-διασκευαστής), δεν παραγνωρίζει, κατά την έρευνα που πραγματοποιεί, τις φιλολογικές, κατά κύριο λόγο αλλά όχι αποκλειστικά, προσεγγίσεις·θα εικάζαμε, μάλιστα, ότι οι πλέον ενημερωμένοι άνθρωποι της σκηνής επηρεάζονται ή τις λαμβάνουν υπόψη, κυρίως στο πρώτο στάδιο της διασκευής των διηγημάτων. Παραπέρα, οι διασκευαστές και σκηνοθέτες παραστάσεων και ταινιών δεν παραγνωρίζουν τον προσωπικό μύθο του συγγραφέα, τον οποίο φαίνεται να προβάλλουν σε οικογενειακές σχέσεις και δραματικές καταστάσεις που παίρνουν σχήμα σε ενύπνια, φαντασιώσεις και αναφορές ερωτικής χροιάς, όλα σε μια «παρακινδυνευμένη άλυσση ταυτίσεων». Έτσι, οι διασκευαστές επιχειρούν την προβολή του ενός έργου (λογοτεχνικό) στο άλλο (δραματικό-σκηνικό), ώστε να φανούν ως κοινός παρονομαστής οι έμμονες ιδέες σε μια ακολουθία πυρήνων, εικόνων και λεκτικών τρόπων.

«Le festival d' Athènes et d' Épidaure: un organisme en peine mutation», «Pour une histoire des festivals (XIXe-XXIe siècles), Colloque international Le Centre d' histoire social du XXe siècle, Université Paris I-Panthéon Sorbonne Le Centre d' histoire culturelle des sociétés contemporaines, Institut d' études culturelles-Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 24-26 novembre 2011.

√ La creation du Festival d' Épidaure et de celui d' Athènes dans les années cinquante s' inscrivait dans une volonté politique et socioculturelle de placer la Grèce, essentiellement agricole à l' époque, parmi les pays qui, sur la carte internationale, faisaient de la culture une composante majeure de leurs ressources économiques. Ainsi la Grèce, porteuse du lourd patrimoine de l' Antiquité, misa-t-elle sur ce qui pourrait devenir pour elle son industrie première: la tourisme. Ce n' est donc pas un hasard si, pendant un demi-siècle, l' Office du tourisme grec chapeauta ces deux festivals dépourvus de direction artistique. En 2005, pour remédier à l' isolement et à l' impasse artistiques dans lesquels s' étaient engagés les festivals, une nouvelle structure se mit en place, qui les libéra de la tutelle de l' Office du tourisme, en les plaçant sous celle du ministère de la Culture. L' une des conséquences de ces transformations fut l' adhésion immédiate des spectateurs et la création d' un nouveau public. Il s' agit là d' un événement qui permettra à la Grèce de sortir d' un état culturel un

peu sclérosé et de se mettre en phase avec la culture européenne contemporaine.

«Η δραματουργία του Σωτήρη Πατατζή. Βιοποριστικό θέατρο και θέατρο προβληματισμού», στα Πρακτικά Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στο Θόδωρο Χατζηπανταζή, επιμέλεια Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2010, σ. 107-116.

√ Η ανακοίνωση αποτελεί παρουσίαση της θεατρικής εργογραφίας (1948-1975) του πεζογράφου Σωτήρη Πατατζή. Πρόκειται για ένα έργο με ειδολογική και θεματική ποικιλία, όπως επιβεβαιώνεται από την παρακάτω κατάταξη των έργων του: (α) εικόνα του πολιτικού και κοινωνικού βίου κατά τη μεταξική και πρώτη μεταπολεμική περίοδο (*Επιστροφή από το Μπούχενβαλτ, Παράβαση καθήκοντος*) και διάλογος με το ιστορικό παρελθόν (*Ο Διάκος*), (β) προβολή ενός φιλειρηνικού και αντι-μιλιταριστικού πνεύματος μέσα από τις σάτιρες *Ο καλός στρατιώτης Σβέικ, Δον Καμίλο, Οι λεγεωνάριοι, Φάουστ ώρα μηδέν*, (γ) φαρσοκωμωδίες, γραμμένες κατά παραγγελία για θιάσους κωμωδίας. Στα καλύτερα από τα έργα του παρουσιάζονται αυθεντικοί ελληνικοί χαρακτήρες, εντός ενός ηθογραφικού πλαισίου, που οργανώνεται με διάθεση κοινωνικής παρατήρησης, και προοδευτικές κοινωνικές θέσεις σε μείζονα πολιτικά ζητήματα κοινωνικών αντιθέσεων. Τέλος, από τις παραστάσεις των έργων του ξεχωρίζουν *Ο καλός στρατιώτης Σβέικ* και *Δον Καμίλο* που παρουσιάζονται από τον θίασο του Μίμη Φωτόπουλου και υπήρξαν τεράστιες καλλιτεχνικές και εμπορικές επιτυχίες. Η εντύπωση που σχηματίζει ο μελετητής της δραματικής παραγωγής του Πατατζή είναι ότι πρόκειται για ένα σώμα έργων με ειδολογική και θεματική ποικιλία και ότι ο συγγραφέας τους χτίζει το θεατρικό του κόσμο ακολουθώντας τις βασικές αρχές της ρεαλιστικής αναπαράστασης και τους δραματουργικούς κανόνες του «καλοφτιαγμένου έργου». Σε ορισμένα, μάλιστα, θεατρογραφήματα αναγνωρίζεται άμεσα το πεδίο αναφοράς της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής συγγραφής και παράστασης τους. Με αναγνωρίσιμη την ιθαγένεια των ηρώων, ακόμη και στις διασκευές έργων της αλλοδαπής. Ο Πατατζής μοιάζει να μην παραγνωρίζει και τις απαιτήσεις του θεατρικού ταμείου: δεν αρνείται τη εύληπτη γραφή, τις οικείες καταστάσεις, τη φωνογραφική διαλογική αποτύπωση που χορηγεί η πραγματικότητα, την ευθύγραμμη εξέλιξη της πλοκής. Σέβεται τα υλικά που συνδράμουν στην επίτευξη της δραματικότητας (ύπαρξη συγκρούσεων, αντιθέσεων, αγωνία για την έκβαση). Ενώ, συνήθως, το φινάλε των έργων δεν συνοδεύεται από λογύδρια που συμπυκνώνουν το ιδεολογικό μήνυμα. Παρότι το γενικότερο πνεύμα της εποχής συγγραφής τους, ενδεχομένως να προσδίδει σε ορισμένα από αυτά, και κατ' επέκταση στους δραματικούς χαρακτήρες τους, μια αίσθηση σχηματικότητας κατά την ανάπτυξη συστηματικής επιχειρηματολογίας, τα έργα του Πατατζή έχουν πολιτικό στίγμα και το ιδεολογικό τους περιεχόμενο, είναι σαφές. Οι απόψεις του συγγραφέα, όπως αποτυπώνονται στο δραματικό του έργο, επιβεβαιώνουν ανθρωπιστικό πνεύμα και προοδευτικές κοινωνικές θέσεις πέρα από ιδεολογικές αγκυλώσεις. Με δεδομένο ότι η δεσπόμενη θεματική των

σημαντικότερων έργων του δίνει έμφαση στις ιστορικές αναφορές (μεταξική δικτατορία, μετεμφυλιακό κλίμα) αναδεικνύεται και η ευαισθησία του συγγραφέα απέναντι σε μείζονα πολιτικά ζητήματα κοινωνικών αντιθέσεων.

«Τα έργα του Φεντώ στην ελληνική σκηνή. Από την ελαφρόπετρα της φάρσας στη σπουδή του κωμικού παραλόγου», *Θεατρικά Τετράδια: Ο Ζωρζ Φεντώ και Το έξυπνο πουλί (αφιέρωμα)*, 53 (Οκτώβριος 2009), σ. 12-29.

√ Από την εργογραφία (πολύπρακτα και μονόπρακτα του Ζωρζ Φεντώ παρουσιάζονται, με όχι πάντα εφικτή την αναγνώριση του πρωτοτύπου, κατά την πρώτη εικοσαετία του αιώνα, όλες οι παρισινές επιτυχίες του γάλλου κωμωδιογράφου. Αυτή η πρωτοπαρουσιασμένη εικοσάδα έργων θα παραμείνει, με ελάχιστες προσθήκες, σταθερή καθόλη τη διάρκεια του αιώνα, δημιουργώντας και έναν, κατά κάποιον τρόπο, «δραματολογικό-σκηνικό κανόνα». Δημοφιλέστερες κωμωδίες, με βάση τις βεβαιωμένες παραστάσεις, σε εύρος χρόνου, θα αποδειχτούν: *Η κυρία του Μαξίμ, Ράφτης κυριών, Το νου σου στην Αμέλια, Ψύλλοι στ' αυτιά, Ξενοδοχείο ο Παράδεισος, Το κορόιδο, Σαμπινιόλ χωρίς να θέλη, Το κυνήγι, Η κολλιτσιδά* ενώ από τα μονόπρακτα *Το καθάρσιο του μπέμπη* και *Η μακαρίτισσα μητέρα της κυρίας*. Ενώ η σκηνική ιστορία κωμωδιών όπως *Το χαστούκι, Σύστημα Ριβαδιέ, Το μπουμπούκι, Νυχτερινά γυμνάσια, Ο γάμος του Μπαριγιόν, Μα μην τριγυρνάς θεόγυμνη!, Τενόρος της πεντάρας, Μπανιέρα για τρεις, Κυρίες περιωπής* θα είναι περιορισμένη στο πρώτο, κυρίως, ανέβασμά τους.

Με βάση το υφολογικό σχήμα των παραστάσεων έργων του Φεντώ και τις γενικότερες συνθήκες πρόσληψής τους, αλλά και τις επιφυλάξεις για την ενδεχόμενη αυθαιρεσία που συνοδεύει τη συστέγαση και ομαδοποίηση διαφορετικών παραστάσεων που καλύπτουν τη σκηνική πορεία του ελληνικού θεάτρου κατά τον εικοστό αιώνα, η υποδοχή των έργων του Φεντώ θα μπορούσε να διακριθεί σε τρεις φάσεις: η πρώτη ορίζεται συμβατικά κατά την πρώτη εικοσαετία του εικοστού αιώνα, η δεύτερη, ευρύτερη χρονικά, με σποραδικές παραστάσεις κωμωδιών από θιάσους δημοφιλών πρωταγωνιστών (Αργυρόπουλος, Λογοθετίδης, Μαυροπούλου-Παπαγιαννόπουλος-Ευθυμίου, Ρηγόπουλος-Αναλυτή, Ηλιόπουλος, Λάσκαρη, Καρέζη-Καζάκος) φτάνει μέχρι τη δεκαετία του '80 και η τρίτη ξεκινά από τις αρχές της δεκαετίας του '80 με το ανέβασμα στο Εθνικό θέατρο των μονόπρακτων της ωριμότητας του Φεντώ (*Η μακαρίτισσα μητέρα της κυρίας* και *Το καθάρσιο του μπέμπη*) και τη γενέθλια παράσταση (1984) του «Θεάτρου Πόρτα» με το *Ψύλλοι στ' αυτιά* σε σκηνοθεσία Μ. Βολανάκη. Κατά την πρώτη φάση, εκφράζεται το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των πρωταγωνιστικών θιάσων μέσα από έναν καταγιγισμό τίτλων. Η δεύτερη αφορά παραστάσεις που υπήρξαν «απλές οπισθοδρομικές εξορμήσεις στο χώρο του ανεπιτήδευτου παλιοκαιρινού βουλεβάρτου» και η τρίτη ορίζει την αναβίωση του συγγραφέα στις αθηναϊκές κεντρικές σκηνές. Ταυτισμένος αρχικά με τα γαργαλιστικά «έργα ντεκολτέ», τα «ακατάλληλα δια κυρίας, δεσποινίδας και νέους κάτω των δεκάξι ετών» που ανεβάζουν οι θίασοι προκειμένου να μην ψάλουν τον «αμανάτιον ύμνον», ο Φεντώ θα χαρεί σκηνικής μακροζωίας. Θα πρέπει, όμως, να περάσουν εξήντα χρόνια για μίαν ερμηνευτική ανάγνωση που

οδηγεί στην παλινόρθωσή του ως μεγάλος κωμωδιογράφος και στην αποκατάστασή του με παραστάσεις που υπερβαίνουν τον σκόπελο της ανυποληψίας και φαίνεται να εκφράζουν πια την καλαίσθητη και επιμελημένη ψυχαγωγία. Έτσι, από τα υποτιμημένα «μπουλβαράκια» με τις εγγενείς τους αυθαιρεσίες μεταβαίνουμε στην επαναξιολόγηση των κωμωδιών υπό το πρίσμα και την αξιοποίηση της «παραλογικής ρυθμοποιίας». Αυτή η επαναφορά του Φεντώ στο σύγχρονο ρεπερτόριο θα πρέπει να συνδεθεί με την εμπειρία (ως αντιδάνειο) από την κινηματογραφική, ακόμη και τηλεοπτική, φαρσοκωμωδία.

«Διονύσου φιλικός πλους: αναγνώσεις των Βακχών στον ελληνικό κινηματογράφο», Πρακτικά της XIV Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος με θέμα «Ξένος/Μέτοικος», Δελφοί, 2009.

✓ Οι αναγνώσεις του μύθου των Βακχών στην ελληνική κινηματογραφία εντοπίζονται κατά την χρονική περίοδο 1981-1991 και περιλαμβάνουν μια ταινία τεκμηρίωσης: *Πριν από την παράσταση* (1981, σκηνοθεσία Μίμης Κουγιουμτζής), όπου καταγράφεται η προετοιμασία από τον Κάρολο Κουν της παράστασης του «Θεάτρου Τέχνης» στα επιδαύρεια του 1981· μια φερόμενη στα κινηματογραφικά λεξικά ως «ταινία του φανταστικού», καλύτερα του θαυμαστού: *Μανία* (1985, σκηνοθεσία Γιώργος Πανουσόπουλος), ένα ψυχόδραμα, καλύτερα μια μεταμοντερνιστική ρέγγε όπερα: *Oh! Babylon* (1989, σκηνοθεσία Κώστας Φέρρης) και ένα ιστορικό δράμα, καλύτερα ένα «heritage film»: *Δύο ήλιοι στον ουρανό* (1991, σκηνοθεσία Γιώργος Σταμπουλόπουλος). Καμία από τις ταινίες δεν αποτελεί δείγμα τυπικής αξιοποίησης του θεατρικού έργου του Ευριπίδη, κατά το επιτυχημένο πρότυπο που εισήγαγαν ο Γιώργος Τζαβέλλας και ο Μιχάλης Κακογιάννης ήδη από τη δεκαετία του '60, αλλά βρίσκονται πλησιέστερα στο πνεύμα που διέπει τις ταινίες του νέου ελληνικού κινηματογράφου, ήδη από τη δεκαετία του '70, και αφορά την ενεργοποίηση και επικαιροποίηση στοιχείων από τη δεξαμενή των αρχαίων τραγικών μύθων. Παρότι οι ταινίες δεν έτυχαν θετικής υποδοχής από το κοινό, γυρισμένες σε μια περίοδο συνολικής απαξίωσης της ελληνικής ταινίας κατά την προβολή τους στις κινηματογραφικές αίθουσες, και παρότι μοιάζουν με «φιlm-αξιοπερίεργα» όσον αφορά στην εικονογραφική διαχείριση των θεμάτων τους, φαίνεται να κομίζουν, ως εντελή οπτικοακουστικά σύνολα, ορισμένα νεωτερικά στοιχεία στην ελληνική κινηματογραφία. Ειδικά αν σκεφτούμε ότι μελετώντας τις ελληνικές σκηνικές αναγνώσεις των Βακχών μέχρι εκείνη την περίοδο διαπιστώνουμε, με λίγες αλλά σημαντικές εξαιρέσεις, μια λιγότερο τολμηρή ερμηνευτική ανάγνωση του μύθου. Ως πλαισίωση των παραπάνω εγχειρημάτων από τον διεθνή κινηματογράφο θα πρέπει να αναφερθούν η μεσαίου μήκους *Dionysus in 69* (1970), κινηματογράφιση από τον αμερικανό Μπράιαν Ντε Πάλμα μιας παράστασης των Βακχών από νεϋορκέζικο θέατρο του δρόμου, η τριπλή προσέγγιση-διασκευή των Βακχών ως θεατρική παράσταση, παράσταση όπερας και τηλεοπτική διασκευή της από τον σουηδό Ίνγκμαρ Μπέργκμαν και ο εθνολογικός *Διόνυσος* (1984) του γάλλου Ζαν Ρους. Στην απόπειρα (συν)ανάγνωσης των ταινιών μυθοπλασίας που αποτελούν ομολογημένη παραλλαγή-διασκευή του μύθου των Βακχών στον ελληνικό κινηματογράφο

δίνεται έμφαση στα σημεία που αφορούν τις αναπαραστάσεις και τα περιβάλλοντα δράσης της μορφής του ξένου, καθώς και την αξιοποίηση των εικόνων του στο πλαίσιο των σκηνοθετικών αναγνώσεων.

«Παρενδυσία. Υπό ανδρικών ράσον», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Πάτρας: Εμμανουήλ Ροΐδη *Η Πάπισσα Ιωάννα*, θεατρική περίοδος 2007-2008, σ. 23-33.

√ Η προσπάθεια των ανθρώπων να υποκριθούν τους «Άλλους», να υποδυθούν διαφορετικούς ρόλους με την επικουρία της αλλαγής των ενδυμάτων είναι ένας κοινός τόπος στην τέχνη (μοτίβο ή θέμα της μεταμφίεσης /παρενδυσίας). Το άρθρο αναφέρεται στις σκηνικές διασκευές της *Πάπισσας Ιωάννας* στην ελληνική σκηνή και συμπληρώνεται με γενικότερες ιστοριογραφικού χαρακτήρα παρατηρήσεις και επισημάνσεις για την παρενδυσία στη νεοελληνική σκηνή (στοιχεία παραστάσεων και ρόλων). Η δεσπόζουσα του μεταμφιεστικού τεχνάσματος στο αντικληρικαλιστικό έργο του Ροΐδη έρχεται περισσότερο να αμφισβητήσει την ανδρική ηγεμονία, παρά να εισηγηθεί μια νέα θεώρηση των σεξουαλικών συσχετισμών. Η παρενδυσία της Ιωάννας δεν οφείλεται σε ψυχολογικά κίνητρα αλλά είναι το όπλο προκειμένου να διεκδικήσει παραδοσιακά ανδρικές διοικητικές θέσεις και αξιώματα. Σε επίπεδο δραματουργίας και σκηνικής ανάγνωσης, κάθε παράσταση / μεταφορά της *Πάπισσας Ιωάννας* θα μπορούσε να περιληφθεί σε έναν σκηνικό «κανόνα» ή μια τυπολογία που οργανώνεται με κριτήριο έργα στα οποία γυναίκα ή άνδρας ηθοποιός ερμηνεύει σκηνικά ρόλο του αντίθετου φύλου, λαμβάνοντας τη μορφή «ρεσιτάλ ηθοποιίας» (ανοίκειοι ρόλοι) και αποτελώντας έμμεση έκφραση του βεντετισμού. Παραπέρα, αναφερόμαστε στο μεγαλείο και τη ρουτίνα του επαγγελματία ηθοποιού και στη μεταμφίεση του ηθοποιού-χαμαιλέοντα: εξωτερικές μεταμορφώσεις των χαρακτηριστικών της φυσιγνωμίας του (ως εργαλείο για να ανταποκριθεί στις συμβάσεις της σκηνής) και «εσωτερική μεταμφίεση» ως απαραίτητος κανόνας της υποκριτικής τέχνης.

Ετεροαναφορά:

√ Αγάθος, Θανάσης. «Από το μυθιστόρημα του Ροΐδη στη θεατρική διασκευή του Χατζάκη», *Παράβασις. Επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμος 10 (2010), σ. 17-26: 24.

«Αλίκη Βουγιουκλάκη και Τζένη Καρέζη: Μια συνεξέταση της σκηνικής και κινηματογραφικής τους διαδρομής κατά τη δεκαετία 1955-65», στο *Πρακτικά Διεθνούς Διεπιστημονικού Συνεδρίου «Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη/Acting on stage- Acting on Film/La double présence de l'acteur: cinéma/théâtre*», επιμέλεια Χριστίνα Αδάμου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Σχολή Καλών Τεχνών, 2007, εκδόσεις Καστανιώτη, 2008, σ. 164-192.

√ Η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Τζένη Καρέζη, συμμετέχοντας και πρωταγωνιστώντας σε παραγωγές της «Φίνος Φιλμ», διαμορφώνουν μια μεγάλης λαϊκής απήχησης περσόνα κωμικού και δραματικού σταρ. Εικόνα που συνυπάρχει με τη, συνεχή και εντατική, σκηνική πρωταγωνιστική τους παρουσία. Ειδικά στο άρθρο εξετάζονται: α) η θεατρική παιδεία και τα πρώτα

βήματα προς τη διασημότητα, β) ο ιδιωτικός βίος και η διαμόρφωση της δημόσιας εικόνας τους γ) οι στρατηγικές συγκρότησης του δραματολογίου των προσωποπαγών θιάσων, η συνεργασία με τις κινηματογραφικές εταιρίες και οι αμοιβές τους, καθώς και δ) οι ρόλοι, οι ερμηνευτικοί κώδικες και εν γένει οι ταυτότητες που διαμόρφωσαν οι δύο πρωταγωνίστριες στην οθόνη και τη σκηνή. Στα συστατικά στοιχεία για τη διαμόρφωση εξετάζονται: πρώτον, αυτό που η βιομηχανία θέτει στη διάθεση του κοινού· δεύτερον, αυτό που τα μέσα ενημέρωσης υποστηρίζουν· τρίτον, αυτό που ο σταρ λέει και πράττει· τέταρτον, αυτό που εμείς, ως κοινό, μπορούμε να επιλέξουμε, με δεδομένο ότι κάθε κοινό επιλέγοντας, προσδίδει διαφορετική σημασία στα προβαλλόμενα σημεία που συνθέτουν την εικόνα του σταρ. Σύμφωνα με τα παραπάνω, στο άρθρο ερευνώνται οι σκηνικές και κινηματογραφικές καριέρες των δύο σημαντικότερων γυναικών σταρ του ελληνικού θεάματος κατά την προς εξέταση περίοδο: δεκαετίες '50 και '60. Σε επίμετρο παρατίθενται πίνακες των παραστάσεων και των ταινιών που συμμετείχαν οι δύο πρωταγωνίστριες.

Ετεροαναφορές:

√ Kartalou Athena. "Greek Comedians and Stardom: The Case of Lambros Costantaras", *Journal of the Hellenic Diaspora*, Volume 37.1. & 2 (2011), σ. 56, 58.

√ Δημητριάδης, Αντρέας. «Μηχανισμοί του βεντετισμού στο νεοελληνικό θέατρο» στο συλλ. *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στο Θόδωρο Χατζηπανταζή*, επιμέλεια Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 243-251: 246, 249.

√ Φωτεινή Τσακίρη, «Ηθοποιός, είδωλο, σταρ; Οι κινηματογραφικές αναδιπλώσεις της δημόσιας εικόνας της Αλίκης Βουγιουκλάκη στην ταινία *Η Αλίκη δικτάτωρ*», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, 30.1.2016.

Βιβλιοπαρουσιάσεις-κριτικές (επιλογή):

√ Δημοπούλου, Άντυ. «Βιβλία για τον κινηματογράφο», εφ. *Ελευθεροτυπία*. Βιβλιοθήκη, 543 (6 Μαρτίου 2009).

«Musical conception, para-musical events and stage performance in Jani Christou's, *Strychnine Lady*», 4th Conference of Interdisciplinary Musicology, Musical Structure, Thessaloniki/Greece, 3-6 July 2008, Proceedings Abstracts Book Papers CD-ROM (σε ηλεκτρονική μορφή στην ιστοσελίδα http://cimo8.web.auth.gr/cimo8_papers/Sakallieros-Kyriakos/Sakallieros-Kyriakos.pdf).

√ Από τη δεκαετία του '60 το Πειραματικό μουσικό θέατρο αποτέλεσε σημαντικό πεδίο έκφρασης της πρωτοποριακής μουσικής σύνθεσης σε Ευρώπη και Αμερική με σημαντικούς εκπροσώπους όπως οι Cage, Berio, Ligeti, Nono, Kagel, Henze, Stokhausen, Birtwistle και Maxwell Davies. Αντίστοιχο δείγμα της περιόδου αποτελεί *Η κυρία με τη στρυχνίνη (Strychnine Lady, 1967)* του Γιάννη Χρήστου, όπου τα ρεύματα της avant-garde περφόρμανς και μουσικής γραφής συναντώνται με μια νέα αντίληψη «έργου τέχνης» που περιλαμβάνει στοιχεία

από τους χώρους της φιλοσοφίας, της ψυχολογίας, των μυθικών αρχετύπων και του μυστικισμού. Στην συγκεκριμένη προσέγγιση του έργου του Γιάννη Χρήστου, η οποία αποτελεί (όπως καθορίζεται από το αντικείμενο του Διεθνούς συνεδρίου) προϊόν διεπιστημονικής ανάγνωσης, καθορίζονται και αναλύονται η μουσική σύλληψη και τα εξωμουσικά γεγονότα ως στοιχεία σκηνικής έκφρασης, σε άμεσο συσχετισμό με τα αντίστοιχα ρεύματα της ευρωπαϊκής και αμερικανικής avant-garde.

Ετεροαναφορές:

√ Χατζηλεοντιάδης, Λεόντιος. «*Η Κυρία με τη στρυχνίνη* (1967) του Γιάννη Χρήστου: συσχετισμοί, αναλογίες και διαφοροποιήσεις με το ευρωπαϊκό και αμερικανικό πειραματικό μουσικό θέατρο των δεκαετιών του 1960 και του 1970», περ. *Πολυφωνία* 17 (2010), σ. 34-63: 37-41, 50-51, 60, 62.

√ Γεροσίμου, Μαρία. *Γιάννης Χρήστου Τέχνης*, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 14, 15, 16-18, 21, 23-24, 29, 43.

«Δραματοποιήσεις διηγημάτων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και του Γεώργιου Βιζυηνού στην ελληνική σκηνή (1991-2007)», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης «Νέου Ελληνικού Θεάτρου»: Όταν ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης συνάντησε τον Γεώργιο Βιζυηνό (οι συνέπειες της παλιάς ιστορίας) του Γιάννη Σολδάτου, 2008, σ. 5-47.

√ Στη μελέτη εντοπίζονται οι διασκευές και οι δραματοποιήσεις διηγημάτων και μυθιστορημάτων δύο προσωπικοτήτων των νεοελληνικών γραμμάτων, με κορυφαία γραμματολογική θέση, του Γεώργιου Βιζυηνού (1849-1896) και του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (1851-1911) και προτείνεται, κατά συνεπτυγμένο τρόπο, μια συγκριτική παρουσίαση των δραματικών πυρήνων του λόγου των δύο συγγραφέων, έτσι όπως λαμβάνουν σχήμα στις αντιπροσωπευτικότερες συναφείς παραστάσεις. Πρόκειται για σκηνικά εγχειρήματα που μεταγράφουν σε μια άλλη καλλιτεχνική γλώσσα το ύφος και το ήθος και εν γένει τους πνευματικούς και «αισθητικούς κόσμους» του Παπαδιαμάντη και του Βιζυηνού.

Ετεροαναφορές:

√ Ευσταθία Δήμου, *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20^{ου} μέχρι και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2014. 2008, 185, 237, 270, 271, 295, 358, 361, 380.

«Ανεπαισθήτως. Αναφορά στο Θείο Βάνια του Άντον Τσέχοφ», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης «Ανοιχτού Θεάτρου»: Θείος Βάνιας, Αθήνα: Αιγόκερως, 2007, σ. 89-112.

√ Το άρθρο έχει συνταχθεί, κατόπιν παραγγελίας του σκηνοθέτη Γιώργου Μιχαηλίδη, ειδικά για την παράσταση του *Θείου Βάνια* στο «Ανοιχτό θέατρο». Στο άρθρο σχολιάζονται, αρχικά, τα στάδια συγγραφής (πρώτες εκδοχές του έργου και το δραματικό του πρόπλασμα *Το στοιχείο του δάσους*) και η σκηνική ιστορία του *Θείου Βάνια* («Καλλιτεχνικό Θέατρο της Μόσχας») και, ακολούθως, γίνεται λόγος για τη θέση που επέχει στο συγγραφικό corpus του Άντον Τσέχοφ. Ειδικότερα, σχολιάζονται οι βασικές θεματικές σταθερές, οι δραματικοί

χαρακτήρες και οι δραματουργικές τεχνικές. Πέρα από τις αναγνώσεις του συντάκτη του άρθρου, αξιοποιούνται στοιχεία από την εντελώς πρόσφατη διεθνή τσεχοφική βιβλιογραφία.

«Τα “παιδιά-θαύματα” στην ελληνική κινηματογραφία: ορισμένες υποθέσεις εργασίας», στο *Τα παιδιά-θαύματα του ελληνικού κινηματογράφου. Δύο όψεις του φαινομένου*, 10^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους, 2007, σ. 9-31.

✓ Η μελέτη εντάσσεται στον ευρύτερο τομέα που αφορά τα ζητήματα υποκριτικής και ειδικά στις σπουδές αναφορικά με το σταρ σίστεμ (star studies) 'Όταν αναφερόμαστε στα «παιδιά-θαύματα» δεν ταυτιζόμαστε με τη διερεύνηση της εν γένει παρουσίας του παιδιού στον κινηματογράφο, αλλά σ' ένα φαινόμενο του οποίου πρέπει να ορισθούν ορισμένοι παράμετροι: τα ηλικιακά όρια των μικρών πρωταγωνιστών, η οργάνωση του κάστινγκ των ταινιών, ο συσχετισμός με τα δρώμενα στην παράπλευρη τέχνη της θεατρικής σκηνης. Στο άρθρο γίνεται αναφορά στα παρακάτω ζητήματα: (α) οι όροι της σύνθεσης των δραματικών χαρακτήρων και όσα στοιχεία επιβεβαιώνουν τους μηχανισμούς τυποποίησης στα κυρίαρχα γένη των ταινιών που εμφανίζονται, (β) η πρόσληψη των συναφών ταινιών αλλά και ειδικά των ρόλων των παιδιών από το κοινό της εποχής, (γ) η θέση που καταλαμβάνουν τα «παιδιά-θαύματα» στην ελληνική βιομηχανία του θεάματος και στην παραγωγή ορισμένων ταινιών που αποτελούν οχήματα για την εμφάνισή τους, (δ) η συχνότητα της παρουσίας τους σε ταινίες που ανήκουν στο είδος του μελοδράματος, οι μηχανισμοί κινητοποίησης των δακρυγόνων αδένων των θεατών και η προγραμματική επιδίωξη της εύκολης συγκίνησης, (ε) οι τρόποι σύνθεσης των λεπτομερειών και των αποχρώσεων του ρόλου που καλούνται να ερμηνεύσουν τα «παιδιά-θαύματα» και εν γένει η εικόνα τους (λόγος και εμφάνιση) στη δραματουργία και στην αφήγηση των ταινιών.

«Corpus Politicum και απρόβλεπτοι συσχετισμοί», επίμετρο στη μελέτη Γιάννης Σολδάτος, *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2007, σ. 304-317.

«Γυναικεία πορτρέτα στο όψιμο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη. Μια παρουσίαση πτυχών του κεντρικού γυναικείου χαρακτήρα στα έργα *Διαμάντια και μπλουζ* (1990) και *Ο ουρανός κατακόκκινος* (1997)», στα *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου «Λόγος Γυναικών»*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης / Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας, Κομοτηνή, 26 έως 28 Μαΐου 2006, επιμέλεια Βασιλική Κοντογιάννη, Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2008, σ. 455-466.

✓ Στο άρθρο περιγράφονται δύο από τους γυναικείους χαρακτήρες του σκηνικού πληθυσμού της δραματουργίας της Αναγνωστάκη: οι κεντρικές ηρωίδες των έργων της *Διαμάντια και μπλουζ* (1990) και *Ο ουρανός κατακόκκινος* (1997). Πρόκειται για δραματικούς χαρακτήρες έργων τα οποία στην παραστασιογραφία της συγγραφέως τοποθετούνται post quem του κύκνειου σκηνοθετικού διαβήματος του Κουν (*Ο ήχος του όπλου*, 1987). Το πρώτο

χρονολογικά έργο διαρθρώνεται σε δύο μέρη και επτά εικόνες, ενώ το δεύτερο είναι ένας σύντομος (εικοσάλεπτης σκηνικής διάρκειας), μονοπρόσωπος σκηνικός μονόλογος. Οι αναφορές στους δραματικούς χαρακτήρες σχετίζονται με όψεις του χαρακτηρισμού (*Caractérisation*) των πρωταγωνιστικών γυναικείων προσώπων-ρόλων και τη σκηνική έκφραση αυτών των όψεων στις ερμηνείες των ρόλων, έτσι όπως τις υποδύθηκαν, αντίστοιχα, η Τζένη Καρέζη (σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου) και η Βέρα Ζαβιτσιάνου (σε σκηνοθεσία Βίκτωρα Αρδίττη).

Ετεροαναφορές:

√ Δημήτρης Τσατσούλης, *Η θεωρία των πιθανών κόσμων και η δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη*, εκδόσεις Σοκόλη, 2019, σ. 188, 206

√ Βίκυ Μαντέλη, *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, Αθήνα: Πεδίο, 2014, 110, 113, 201, 210.

«Παραστάσεις έργων του Σάμουελ Μπέκετ στη Θεσσαλονίκη (1981-1990)», *Δρώμενα: αφιέρωμα Σάμουελ Μπέκετ*, 16 (Ιανουάριος 2007), σ. 90-103.

√ Το παρόν άρθρο διερευνά την πρόσληψη της δραματουργίας του Μπέκετ από τους θιάσους της Θεσσαλονίκης, κατά την περίοδο 1981-1990. Με βάση την εκτίμηση ότι τα έργα του μεγάλου συγγραφέα περιελήφθησαν στο δραματολόγιο θιάσων που καθόρισαν τη φυσιογνωμία της θεατρικής ζωής στη Θεσσαλονίκη κατά τη δεκαετία του '80 και οι παραστάσεις τους υπήρξαν πεδίο άσκησης που οδήγησε τη σκηνική έρευνα σε γόνιμες αναζητήσεις. Ειδικά γίνεται λόγος για το ύφος των παραστάσεων κρατικών θιάσων (Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος), θιάσων ρεπερτορίου (Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» και «Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης») ή νεανικών θεατρικών ομάδων. Συγκεκριμένα, τα απαιτητικά στη σκηνική τους μεταφορά μονόπρακτα και πολύπρακτα έργα του Μπέκετ ανεβάσθηκαν από πρόσωπα όπως ο Μίνως Βολανάκης, ο Νίκος Χουρμουζιάδης και η Ρούλα Πατεράκη. Το άρθρο συμπληρώνεται με αναλυτική παραστασιογραφία και κριτικογραφία.

«Παραστάσεις ρωσικών έργων στην ελληνική σκηνή», στο συλλ. *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στο Δημήτρη Σπάθη*, επιμέλεια Νικηφόρος Παπανδρέου & Έφη Βαφειάδη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σ. 217-246.

√ Όπως προκαταθέτει ο τίτλος της μελέτης πρόκειται για μια ευσύνοπτη ιστοριογραφικού χαρακτήρα προσέγγιση της πρόσληψης της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματουργίας από την ελληνική σκηνή, για περισσότερο από έναν αιώνα (1893-2005). Στη μελέτη επιχειρείται να καταγραφούν οι παραστάσεις εκείνων των έργων της ρωσικής δραματουργίας (πρωτότυπα και διασκευές από μυθιστορήματα και διηγήματα) που καθόρισαν τις φάσεις της δεξίωσης των κλασικών και σύγχρονων συγγραφέων της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής σκηνής από τους ανθρώπους του ελληνικού θεάτρου στον εικοστό αιώνα (σκηνοθέτες, θιασάρχες, ηθοποιοί, μεταφραστές, μελετητές). Στην αναδρομή που επιχειρείται σχολιάζεται το ενδιαφέρον των προπολεμικών και μεσοπολεμικών θιάσων των μεγάλων

πρωταγωνιστών (Κυβέλη, Κοτοπούλη, Βεάκης, Κατερίνα), των θιάσων της αριστεράς («Ενωμένοι Καλλιτέχνες»), των θιάσων ρεπερτορίου («Θέατρο Τέχνης»), των κρατικών και ημικρατικών θιάσων (Εθνικό, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα). Τέλος, εξετάζονται, συνοπτικά, τόσο το ύφος ορισμένων παραστάσεων, με έμφαση στα ανεβάσματα έργων του Τσέχοφ, του Αρμπούζοφ, του Γκόρκι και των σατιρικών Γκόγκολ, Μπουλγκάκοφ, Μαγιακόφσκι, όσο και η πρόσληψη των παρουσιαζόμενων έργων από το ρεύμα της «περεστρόικα» (παραστάσεις κατά τη δεκαετία του '80). Το άρθρο συνοδεύει συγκεντρωτικός (ο πρώτος στην ελληνική βιβλιογραφία) εκτενής πίνακας των συναφών παραστάσεων κατά την περίοδο 1893-2005.

Βιβλιοκριτικές (επιλογή):

√ Πολέμη, Πόπη. εφ. *Η Αυγή*, 15 Ιουλίου 2007.

Ετεροαναφορές:

√ Ιωαννίδης, Γρηγόρης. «Το ξένο ρεπερτόριο της περιόδου 1962-1982. Πρώτες στατιστικές ανιχνεύσεις και διαπιστώσεις», *Παράβασις/Parabasis*, Τόμος 10ος, 2010, Αθήνα: εκδόσεις Ergo, σ. 111.

√ Πρόγραμμα Θεατρικής Εταιρίας «Πράξη»-«Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας-Α' Σκηνή», για την παράσταση *Ο βυσσινόκηπος*, (επιμέλεια κειμένων Παναγιώτης Μιχαλόπουλος), χειμερινή θεατρική περίοδος 2009-2010, σ. 39.

«Μυθολογικές αναφορές στο κινηματογραφικό έργο του Δήμου Θέου», στο συλλ. *Δήμος Θεός, επιμέλεια Στράτος Κερσανίδης, 47^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης & εκδόσεις Αιγόκερως, 2006, σ. 33-43.*

√ Όπως προκαταθέτει ο τίτλος, στη παρούσα μελέτη εξετάζεται η σχέση του κινηματογραφικού έργου του Δήμου Θέου με τον Μύθο. Για το προτεινόμενο σχήμα προσέγγισης των ταινιών του σκηνοθέτη χρησιμοποιούνται ως κριτήρια η δεσπόζουσα της φιλικής ανάγνωσης του μύθου, η εκπεφρασμένη σκηνοθετική πρόθεση και η πρόσληψη από την κριτική και το κοινό κάθε ταινίας αναφοράς. Για μεθοδολογικούς λόγους προέβην στον επιμερισμό των συναφών ταινιών της φιλομορφίας του σκηνοθέτη σε κατηγορίες: την πρώτη, που θα ονομάζαμε, συμβατικά, «θεατρική-θεατρογενή», τη δεύτερη, που θα χαρακτηρίζαμε «πολιτική» και σε μια τρίτη, την «ψυχαναλυτική». Πρόκειται για αναφορές που συνδέουν το μύθο με την πολιτική επικαιρότητα (*Κιέριον*, 1967-74), αναφορές που διαχειρίζονται το θεματικό υλικό της τραγωδίας (*Διαδικασία*, 1976), αναφορές που διαπραγματεύονται την εικόνα ιστορικών προσώπων που περνούν στη ζώνη του θρύλου (*Καπετάν Μείντάνος, η εικόνα ενός μυθικού προσώπου*, 1987), αναφορές από διαπλέκουν την υπαρξιακή «αναζήτηση του Πατέρα» με τους αρχαιοελληνικούς μυθολογικούς κύκλους (*Ελεάτης ξένος*, 1996).

Βιβλιοκριτικές (επιλογή):

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο 2006. Πρόσωπα του Κινηματογράφου», *Κινηματογράφος 2006*, Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 2006, σ. 192.

«Φάκελος: Σημαντικοί κινηματογραφικοί δημιουργοί. Πατρίς Σερό», *Κινηματογράφος 2005*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου-Υπουργείο Πολιτισμού, 2006, σ. 36-39.

«Αντουανέττα Αγγελίδη: Σώμα, Φύλο, Κώδικας υποκριτικής», στο συλλ. *Αντουανέττα Αγγελίδη*, επιμέλεια Στέλλα Θεοδωράκη, 46^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Αιγόκερως, 2005, σ. 24-27.

✓ Με δεδομένο ότι οι ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα εκείνων των προβληματισμών που σχετίζονται με την κινηματογραφική αποτύπωση της έμφυλης (γυναικείας) ταυτότητας ως εναλλακτικός λόγος που εξερευνά τον «εσωτερικό χώρο της γυναικείας εμπειρίας», εξετάζονται, με άξονα την τελευταία (2001) ταινία της σκηνοθέτιδος *Κλέφτης ή η πραγματικότητα*, οι μορφές και οι τρόποι αποτύπωσης της σεξουαλικότητας και οι αναπαραστάσεις του ανδρικού και γυναικείου σώματος.

Βιβλιοκριτικές (επιλογή):

✓ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο 2005. Πρόσωπα του Κινηματογράφου», *Κινηματογράφος 2005*, Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 2005, σ. 223.

«*Patrice Chéreau: Παραλλαγές της μορφής του πλάνου*», στο συλλ. *Patrice Chéreau*, επιμ. Μπάμπης Ακτσόγλου, 46^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 2005, σ. 20-29.

✓ Στόχο του άρθρου αποτελούν η προσέγγιση των ανδρικών χαρακτήρων της φιλομορφίας του γάλλου σκηνοθέτη, η επισήμανση των εκλεκτικών συγγενειών αλλά και των διαφοροποιήσεων με τους σκηνικούς και κινηματογραφικούς κόσμους του Ζαν Κοκτό και του Ζαν Ζενέ, οι στρατηγικές κατασκευής (εμφάνιση και δράση) του κεντρικού ανδρικού χαρακτήρα υπό queer οπτική γωνία.

Βιβλιοκριτικές (επιλογή):

✓ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο 2005. Πρόσωπα του Κινηματογράφου», *Κινηματογράφος 2005*, Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 2005, σ. 222.

✓ Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αιγόκερως, 2011, 142, 143, 158, 169.

«*Αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας στο κινηματογραφικό (σεναριογραφικό και σκηνοθετικό) έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη*», στα *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών & Εκδόσεις Περί Τεχνών, 2006, σ. 288-326.

✓ Το άρθρο εντάσσεται στον χώρο της επιστημονικής διερεύνησης των παράλληλων δημιουργικών δραστηριοτήτων του κορυφαίου μεταπολεμικού Έλληνα θεατρικού συγγραφέα Ιάκωβου Καμπανέλλη και επικεντρώνεται σε

εκείνες τις όψεις του κινηματογραφικού (σεναριακού και σκηνοθετικού) έργου του που σχετίζονται με τις αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας. Αναλύονται συστηματικά οι χαρακτηριστικότερες ταινίες που υπέγραψε: *Στέλλα* (1955), *Ο δράκος* (1956), *Οι άσσοι του γηπέδου* (1956), *Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα* (1960), *Η έβδομη μέρα της Δημιουργίας* (1966), *Το κανόνι και το αηδόνι* (1968). Επίσης, δίνεται έμφαση σε συγκρίσεις με τα θεατρικά έργα του Καμπανέλλη (*Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, *Η έβδομη μέρα της Δημιουργίας*, *Η γειτονιά των αγγέλων*), τους δραματικούς χαρακτήρες / ρόλους τους και τον τρόπο που ερμηνεύθηκαν από πρωταγωνιστές της σκηνής και της οθόνης (Ντίνος Ηλιόπουλος, Γιώργος Φούντας, Γιώργος Τζώρτζης, Αλέκος Αλεξανδράκης, Νίκος Κούρκουλος, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος).

Βιβλιοκρισία:

√ Πούχνερ, Βάλτερ. «Βιβλιοκρισίες», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τόμος 8ος*, Αθήνα: εκδόσεις Εργο, 2008, σ. 611-613.

Ετεροαναφορές:

√ Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2010, 3, 10, 252, 258.

√ Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη. *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, σ. 326.

√ Μπλέσιος, Αθανάσιος. *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας. Από τον Χορτάση στον Καμπανέλλη*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2007, σ. 340.

«Αλέξης Δαμιανός και θέατρο. Σύντομο χρονικό της θιασαρχικής του δραστηριότητας», στο συλλ. *Αλέξης Δαμιανός, επιμέλεια Γιάννης Σολδάτος, 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Αιγόκερως 2004, σ. 53-79.*

√ Το άρθρο επικεντρώνεται στη θεατρική δραστηριότητα του Αλέξη Δαμιανού, που καθιερώθηκε ως ένας από τους επιφανείς ανθρώπους της τέχνης του θεάτρου και του κινηματογράφου στην μεταπολεμική Ελλάδα. Στις σελίδες του άρθρου εξετάζονται τα θιασαρχικά εγχειρήματα του Δαμιανού («Πειραματικό θέατρο» 1948-49 και «Θέατρο Πορεία» 1961-64) και η πρόσληψη / τύχες των παραστάσεων των έργων που ανέβασε (μεταξύ των οποίων και τα δικά του δραματογραφήματα: *Τ' αγρίμια*, *Το σπιτικό μας*, *Το ανοιχτό κλουβί*, *Το τελευταίο φθινόπωρο*). Μέσα από ένα ιστοριογραφικού χαρακτήρα χρονικό των παραστάσεων των θιασαρχικών εγχειρημάτων του Δαμιανού επιχειρείται, μέσω τεκμηρίων, να περιγραφεί η σημασία και η συνεισφορά του Δαμιανού στην εξέλιξη της μεταπολεμικής σκηνής και στην πλήρωση εκείνων των αιτημάτων προόδου της, που κατά καιρούς προβλήθηκαν. Εξετάζονται ζητήματα που αφορούν στο χαρακτήρα και τη σύνθεση (συνεργάτες) των θιάσων, στη συγκρότηση του δραματολογίου, το σκηνοθετικό και υποκριτικό δυναμικό, τις οικονομικές συνθήκες, την θεατρική αίθουσα, το ύφος των παραστάσεων, την πρόσληψη τους από το κοινό και την κριτική της εποχής, τη θέση του θιάσου στον αθηναϊκό χάρτη των περιόδων κατά τις οποίες δραστηριοποιήθηκε. Το άρθρο συμπληρώνει εκτενές παράρτημα με την παραστασιογραφία και

κριτικογραφία των παραστάσεων στισοποιίες ο Δαμιανός συμμετείχε υπό τις ιδιότητες του συγγραφέα, ηθοποιού, σκηνοθέτη, θιασάρχη.

Βιβλιοκριτικές (επιλογή):

√ Καλαντίδης, Δημήτρης. «Βιβλία για τον κινηματογράφο 2004. Πρόσωπα του Κινηματογράφου», *Κινηματογράφος* 2005, Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 2005, σ. 222.

«**Η ανδρική ταυτότητα στην επικράτεια της ειρωνείας. Προτάσεις ανάγνωσης πτυχών του έργου του Νίκου Παναγιωτόπουλου**», στο συλλ. *Νίκος Παναγιωτόπουλος, επιμέλεια Γιάννης Σολδάτος, 44^ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Αιγόκερως, 2003, 19-38.*

√ Η μελέτη επιχειρεί την προσέγγιση του συνόλου του κινηματογραφικού έργου ενός από τους επιφανέστερους μοντερνιστές σκηνοθέτες του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», του Νίκου Παναγιωτόπουλου. Όπως διαφαίνεται και στον τίτλο του άρθρου, στη μελέτη εξετάζεται η σημαντικότερη αισθητική σταθερά του έργου του Παναγιωτόπουλου, η ειρωνεία και εν γένει η ποιητική και οι μηχανισμοί της ανατροπής, στο συσχετισμό της με τις στρατηγικές που ακολουθούνται κατά την αναπαράσταση των όψεων της ανδρικής ταυτότητας. Στο άρθρο επιχειρείται να ανατραπεί η εδραιωμένη στους κύκλους της ελληνικής κινηματογραφικής κριτικής αντίληψη περί «ασυνέχειας» στο έργο του σκηνοθέτη, άποψη που οδήγησε στην υποβάθμιση της δεύτερης δημιουργικής περιόδου (1996-2004). Τα πορίσματα προκύπτουν μετά από αναλύσεις, συσχετισμούς, ομαδοποιήσεις και αναγωγές που αφορούν τις ταινίες *Τα χρώματα της Ίριδος, Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας, Μελόδραμα;, Βαριετέ, Η γυναίκα που έβλεπε τα όνειρα, Ονειρεύομαι τους φίλους μου, Ο εργένης, Αυτή η νύχτα μένει, Beautiful People, Κουράστηκα να σκοτώνω τους αγαπητικούς σου.*

Βιβλιοκριτικές (επιλογή):

√ Βαλούκος, Στάθης. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1865-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2011, σ. 169.

«**Outlining Ancient Myth in Greek Film**», *Cinemythology. Greek Myth in World Cinema*, Hellenic Ministry of Culture/ Cultural Olympiad Athens, 2003, σ. 43-59.

«**Antike Mythenstoffe und griechischer Film Ein Überblick**», *Cinemythology. Die griechischen Mythen im Weltkino*, Kultur-Olympiade / Athen 2003, σ. 25-48.

«**Dossier: Scenographie. Dispositifs scéniques. Stages sets. Vassilis Pappavassiliou & M. N. Semet, Théâtres antiques, Athènes-Patras (Grèce)**», *Techniques & architecture*, 485 (âout-septembre 2006), σ. 60-65.

√ Το άρθρο αποτελεί παραγγελία της σημαντικότερης στο είδος της γαλλικής επιστημονικής περιοδικής έκδοσης *Techniques & architecture*. Στο άρθρο γίνεται αναφορά στα χαρακτηριστικά και υφολογικά στοιχεία της συνεργασίας

του σκηνοθέτη Βασίλη Παπαβασιλείου με τη σκηνογράφο/ενδυματολόγο και καθηγήτρια Πανεπιστημίου Μ. Ν. Semet, έτσι όπως αυτή παίρνει σχήμα στις παραστάσεις κλασικών έργων (Γκολντόνι και Γκέτε) στην Πάτρα και το Ηρώδειο.

«Αρχαιόμυθη θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος: Μια διαγραμματική παρουσίαση», στο συλλ. *Σινεμυθολογία. Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού-Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού-Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004 & Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2003, σ. 51-73.

√ Το άρθρο (και στις τρεις εκδοχές του) έχει συνταχθεί με αποδέκτη το ευρωπαϊκό κοινό και περιλαμβάνεται στο συνοδευτικό τόμο της κινηματογραφικής εκδήλωσης (2003) της «Πολιτιστικής Ολυμπιάδος 2001-2004» *Σινεμυθολογία. Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*, κατά την πραγματοποίησή της στην Αγγλία, τη Γερμανία, την Αμερική και την Ισπανία. Στόχο του άρθρου αποτελεί η παρουσίαση της διαρκούς σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με την αρχαιόμυθη (αλλά και τη λαϊκή) μυθολογία, με έμφαση στις θεατρικές εγγραφές του μύθου. Το άρθρο, επιχειρώντας να συμπεριλάβει έναν μεγάλο αριθμό ταινιών που αφορούν στο συγκεκριμένο ερευνητικό αντικείμενο, υποδιαιρείται στις παρακάτω ενότητες: α) «Τάσεις και κατηγοριοποιήσεις», όπου σχολιάζονται η διαμόρφωση του μυθολογικού κινηματογραφικού κανόνα και οι κατά καιρούς αποκλίσεις από αυτόν, σε σχέση και με τις παράλληλες εξελίξεις στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, β) «Μύθος και θέατρο: οι τραγικοί κύκλοι», όπου εξετάζονται τα εγχειρήματα της μεταφοράς και διασκευής των έργων της αρχαιοελληνικής δραματουργίας, με συχνές αναφορές και στα θεατρικά δρώμενα της μεταπολεμικής σκηνής, γ) «Μεταξύ Ιστορίας και ηθογραφίας», όπου διερευνώνται τόσο η ομάδα των ταινιών που χρησιμοποιεί τη μυθική μέθοδο ως άξονα προσέγγισης της ελληνικής ιστορίας, όσο και εκείνες οι ταινίες στις οποίες ο μύθος διασκευάζεται σε νέο-ηθογραφικά συμφραζόμενα.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη. «Σάρα Κέην, *Φαίδρας Έρωσ* / Ρακίνα, *Φαίδρα* / Σενέκα, *Φαίδρα ή Ιππόλυτος* / Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*. Το παλίμψηστο μιας πολύ παλιάς ιστορίας», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τόμος 7ος*, Αθήνα: εκδόσεις Ergo, 2006, σ. 45-68: 55.

√ Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, σ. 259.

√ Μαυρολέων Άννα Ν. *Περί αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Αθήνα: εκδόσεις Ι. Σιδέρη, 2016, σ. 502.

√ Κόλλια, Κατερίνα. «Η Ηλέκτρα του Κακογιάννη», περ. *Δρώμενα*, περίοδος Β', 2 (άνοιξη 2009), σ. 38.

«Εικόνες της ετερότητας», στο συλλ. *Ανιχνεύοντας το Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο*, επιμέλεια Διαμάντης Λεβεντάκος, Αθήνα:

Οπτικοακουστική Κουλτούρα-Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών & Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 2002, σ. 117-141.

√ Στο μελέτημα εξετάζεται μια σημαντική θεματική της ελληνικής κινηματογραφίας κατά τη δεκαετία του '90: εκείνη που σχετίζεται με την αναπαράσταση των εικόνων της ετερότητας, έτσι όπως αυτές παίρνουν σχήμα στα πρόσωπα και τα στερεότυπα των οικονομικών μεταναστών, των προσφύγων και των ομοφυλοφίλων. Στην πρώτη ενότητα του άρθρου, που αναφέρεται στη μετανάστευση, οι ταινίες επιμερίζονται σ' εκείνες που αποτελούν ρεαλιστική καταγραφή των κοινωνικών και πολιτικών δρωμένων στην ελληνική πραγματικότητα της προς εξέταση χρονικής περιόδου (ταινίες Γκορίτσα και Γιάνναρη) και σ' όσες χρησιμοποιούν συμβολικά υλικά για την αποτύπωση της έννοιας της «μεθορίου» (ταινίες Αγγελόπουλου και Χαραλαμπίδου). Στη δεύτερη ενότητα, που αναφέρεται στην φιλική εικόνα της ομοφυλοφιλίας κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, οι ταινίες διακρίνονται σε όσες αναπαράγουν τη στερεοτυπική εικόνα του ομοφυλόφιλου ως «επίφοβου» και «διεφθαρμένου» και σε εκείνες που εκπροσωπούν την ελληνική εκδοχή του «queer cinema» (ταινίες Γιάνναρη, Μπίστια, Δήμα).

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Αθανασάτου, Ιωάννα. «Trafficking γυναικών: Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας», στο συλλ. *Μέσα επικοινωνίας, λαϊκή κουλτούρα και η βιομηχανία του σεξ*, επιμέλεια Κατρίνα Σαδικάκη & Λίζα Τσαλική, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2012, σ. 201-235: 212, 227.

√ Vasiliki Petsa, «Dead-ends and Uncertain Trajectories: Mapping Out the Greek Road Movie», *Filmicon. Journal of Greek Film Studies*, issue 4, December 2017, 53.

«Ζωοδόχου Πληγής. Για την Ομάδα Εδάφους του Δημήτρη Παπαϊωάννου», *Camera Stylo*, 6-7 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2002), σ. 110-115.

√ Επιχειρείται μια συγκριτική ανάλυση δυο από τα χαρακτηριστικά χοροθεάματα που σκηνοθέτησε και χορογράφησε ο Δημήτρης Παπαϊωάννου με την «Ομάδα Εδάφους»: *Ενός λεπτού σιγή* (1995) και *Για πάντα* (2001). Η συγκριτική, εκτεταμένη περιγραφή των θεαμάτων εμμένει στη σημασία και τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων, στην κίνηση / στάση του σώματος των χορευτών, στα αισθητικά και θεματικά μοτίβα της γλώσσας των συμβόλων. Με στόχο να αναδυθούν οι συγκλίνουσες και αποκλίνουσες θεματολογικές δεσπόζουσες των δυο βιωματικών, κατά τον Παπαϊωάννου, θεαμάτων: η ερωτική οδύνη / ηδονή και η δημιουργική αγωνία του καλλιτέχνη.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Katerina Delikonstantinidou, «Non-Still Life: A Mosaic Portrait of Dimitris Papaioannou», *The Geographies of Contemporary Greek Theatre: About Utopias, Dystopias and Heterotopias*, eds Savas Patsalidis and Anna Stavrakopoulou, *Gamma*, volume 22 (2014), Aristotle University of Thessaloniki, 220, 230.

«Οι τρεις αδελφές στην ελληνική σκηνή», *Θεατρικά Τετράδια*, 30 (Νοέμβριος 1996), σ. 35-40.

«Η Άλκηστη στη σκηνή: παραστασιογραφία, κριτικογραφία, σχόλια», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Βόλου: Ευριπίδη, *Άλκηστις*, θερινή περίοδος 1995, σ. 38-65 και 98-99.

√ Το άρθρο αποτελεί καταγραφή και υφολογική προσέγγιση των παραστάσεων της *Άλκηστις* στη νεοελληνική σκηνή. Εξετάζονται οι ευάριθμες παραστάσεις ενός έργου ερεθιστικού και «ανοικτού» σε σκηνικές αναγνώσεις, που ερμηνεύθηκε ως λαϊκό πανηγύρι, ως μακάβρια φάρσα, ως παραμύθι, ως ρομαντική τραγωδία, ως σπουδή θανάτου, ως μεγαλοβδομαδιάτικο δρώμενο. Το άρθρο συμπληρώνει βιβλιογραφία για την *Άλκηστη* (πενήντα αντιπροσωπευτικά ελληνόγλωσσα και ξενόγλωσσα βιβλία και άρθρα).

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Βαφειάδη, Έφη. «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η *Άλκηστις* της Νέας Σκηνής», στο συλλ. *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στο Δημήτρη Σπάθη*, επιμέλεια Νικηφόρος Παπανδρέου & Έφη Βαφειάδη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σ. 248.

√ Καλτάκη, Ματίνα. «Ενθουσιασμός και στόχος. Άλκηστη, η πιο ενδιαφέρουσα από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου», εφ. *Ο Επενδυτής*, 9 Σεπτεμβρίου 1995.

87. «Θεατρική εργογραφία του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ και παραστάσεις των έργων του στην ελληνική σκηνή», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Βόλου: Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, *Ελευθερία στη Βρέμη*, θεατρική περίοδος 1994-1995, σ. 30-49

✓ Στο άρθρο εξετάζεται ο τρόπος υποδοχής και πρόσληψης του θεατρικού, κινηματογραφικού και τηλεοπτικού έργου του Φασμπίντερ στην Ελλάδα. Το εκδοτικό ενδιαφέρον για το Γερμανό δημιουργό γίνεται εμφανές με τη συγκρότηση της συναφούς ελληνικής βιβλιογραφίας. Το άρθρο συμπληρώνεται με την παρουσίαση και ανάλυση της θεατρικής εργογραφίας του Φασμπίντερ (δεκαεπτά πρωτότυπα θεατρικά έργα και διασκευές).

88. «Παραστασιογραφία Τενεσί Ουίλιαμς (1946-1994)», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Τενεσί Ουίλιαμς, *Ο Ορφέας στον Άδη*, θεατρική περίοδος 1994-1995, σ. 75-109.

✓ Πρόκειται για την πρώτη ολοκληρωμένη καταγραφή των παραστάσεων πολύπρακτων και μονόπρακτων έργων του συγγραφέα, η οποία συμπληρώνεται με αξιολογικές κριτικογραφικές επιλογές για κάθε παράσταση. Τα συνοδευτικά σχόλια αφορούν αριθμητικά δεδομένα και σχόλια για τους θιάσους που ανέβασαν τα έργα του Ουίλιαμς, ενώ έμφαση δίνεται έμφαση στη συμβολή του «Θεάτρου Τέχνης», κατά την υποδοχή του διάσημου αμερικανού συγγραφέα στην ελληνική σκηνή.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

✓ *Θεατρικά Τετράδια*, τχ.49 (Οκτώβριος 2007): «Ο Τεννεσή Ουίλλιαμς και ο Γυάλινος κόσμος», σχόλια για την παραστασιογραφία, σ. 24.

89. «Οι Όρνιθες στη σκηνή», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Αριστοφάνη, *Όρνιθες*, θεατρική περίοδος 1993-1994, σ. 58-71.

✓ Στα συνοδευτικά σχόλια της παραστασιογραφίας των *Όρνιθων* επιχειρείται, κυρίως, η προσέγγιση (ύφος, αποδοχή) της μυθικής παράστασης του «Θεάτρου Τέχνης» και συγκρίνονται υφολογικά οι υπόλοιπες, ευάριθμες σκηνικές προσεγγίσεις του έργου.

90. «Η Βαβυλωνία στη σκηνή», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Δ. Κ. Βυζάντιου, *Η Βαβυλωνία*, θεατρική περίοδος 1993-1994, σ. 39-51 και 102-103.

✓ Παραστασιογραφία του έργου του Δ. Κ. Βυζάντιου (19^{ος} και 20^{ος} αιώνας). Σχολιάζονται η «τύχη» της *Βαβυλωνίας* ως αναγνώσματος και το ύφος των σκηνικών της ανεβασμάτων από το Φώτο Πολίτη (Εθνικό Θέατρο, 1932), τον Κάρολο Κουν («Θέατρο Τέχνης», 1964) και τον Κώστα Τσιάνο («Θεσσαλικό Θέατρο», 1982). Περιλαμβάνεται επιλεκτική βιβλιογραφία και κριτικογραφία.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

✓ Μπλέσιος, Αθανάσιος. *Το θεατρικό έργο του Δ. Κ. Βυζάντιου*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2010, σ. 95, 103, 108, 109, 110.

91. «*Η Ορέστεια στην Ελλάδα και την Ευρώπη*», Βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: *Ξενάκη Ορέστεια Ακολουθία Αισχύλου*, θερινή περίοδος 1995, σ. 71-101.

√ Παραστασιογραφία της *Ορέστειας* του Αισχύλου, συνοδευόμενη από αποσπάσματα της κριτικογραφίας. Αναφορά (με μεταφρασμένα κριτικά σχόλια) των σημαντικών σκηνικών ανεβασμάτων του έργου στο εξωτερικό (M. Reinhardt, Jean-Louis Barrault, Vittorio Gassman, Luca Ronconi, Peter Stein, Peter Hall, Ariane Mnouchkine).

92. «*Οι Βάκχες στην ελληνική σκηνή*», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Ευριπίδη, *Βάκχες*, θεατρική περίοδος 1996-1997, 25-38 και «*Οι Βάκχες στα νέα ελληνικά*», ό.π., 39-40.

√ Παραστασιογραφία, απάνθισμα κριτικών και παρουσίαση των (σκηνικών, μουσικών και κινηματογραφικών) θεαμάτων που εμπνέονται από τις *Βάκχες*. Καταγραφή των μεταφράσεων του έργου στα νέα ελληνικά (εκδομένων και ανέκδοτων) και επισήμανση των σκηνικά δοκιμασμένων.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

Haviaras, Sotirios. «*Des Bacchantes africaines des Matthias Langhoff à Epidaure*», *Germanica*, 45 (2009), σ. 107-124

93. «*Τα έργα του Λαμπίς στην ελληνική σκηνή*», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Ευγένιου Λαμπίς, *Το κοινό ταμείο*, θεατρική περίοδος 1995-1996, σ. 87-99.

√ Σχολιάζεται η σκηνική υποδοχή των έργων του Λαμπίς, και το ύφος χαρακτηριστικών παραστάσεων τους, κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα. Παρατίθεται παραστασιογραφία του κωμωδιογράφου.

94. «*Παραστασιογραφία Κάρλο Γκολντόνι*», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Κάρλο Γκολντόνι, *Ο ιμπρεσάριος από τη Σμύρνη*, θεατρική περίοδος 1995-1996, σ. 63-85.

95. «*Παραστάσεις έργων του Χάινριχ φον Κλάιστ στην ελληνική σκηνή*», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Χάινριχ φον Κλάιστ, *Η σπασμένη στάμνα*, θεατρική περίοδος 1996-1997, σ. 61-68.

√ Από την παρατιθέμενη παραστασιογραφία του Κλάιστ σχολιάζεται η παράσταση της *Σπασμένης στάμνας* από το θίασο «*Η Σκηνή*», στα 1982, σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου και Λευτέρη Βογιατζή.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΕΠΙΦΥΛΛΙΔΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΣΕ ΕΝΘΕΤΑ ΜΕ ΚΡΙΤΕΣ/ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΒΙΒΛΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΕ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ-ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

96. «*Θόδωρος Αγγελόπουλος. Η μητέρα των αναμνήσεων στις ταινίες του*», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 15 Μαΐου 2022.

97. «Το *Queer* στην ελληνική οθόνη», στο *Vogue Greece, Proud to Be Me*, Ιούνιος 2021, σ. 82-85; 84-85.

98. *Θεατρικοί μονόλογοι*, εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 9 Μαΐου 2021.

99. «Δεν είμαι ο νέγρος σου», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 20 Ιανουαρίου 2021.

100. «Ελεύθερος σκοπευτής της ελληνικότητας;», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 25 Δεκεμβρίου 2020.

101. «Παζολίνι: Ήταν ένα μακελιό», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 5 Απριλίου 2020.

102. «Ο θεατρικός Δαμιανός», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 15 Νοεμβρίου 2020.

103. «Ένα μετασοβιετικό δράμα», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 1 Νοεμβρίου 2020.

104. «Πρώιμος Μπρεχτ», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 20 Σεπτεμβρίου 2020.

105. «Στην απαλάμη του αφηγηματικού λόγου», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 13 Σεπτεμβρίου 2020.

106. «Αναπαραστάσεις της ιστορίας», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 27 Ιουλίου 2020.

107. «Ένας κρίκος που έλειπε», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 6 Ιουνίου 2020.

108. «Κάτοπτρα των αστών», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 23 Μαΐου 2020.

109. «Παζολίνι: Ήταν ένα μακελιό», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 5 Απριλίου 2020.

110. «Gregory J. Markopoulos. Ο πιο ιδιαίτερος», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 9 Φεβρουαρίου 2020.

111. «Τηλεόραση και επικοινωνία», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 1 Σεπτεμβρίου 2019.

112. «Ανατολή και Δύση. Ρώσοι στοχαστές και καλλιτέχνες», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 21 Ιουλίου 2019.

113. «Για την ερωτική διαφορά στην ελληνική σκηνή. Παραστάσεις με σημασία», στο συλλ. *Αόρατη Ιστορία: Διαδρομές, βιώματα και πολιτικές των ΛΟΑΤΚΙ+ στην Ελλάδα*, επιμ. Δημήτρης Αγγελίδης, Νάνσυ Παπαθανασίου, Έλενα-Όλγα Χρηστίδη, *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 8 Ιουνίου 2019, σ. 36-37.

114. «Περί λογοκρισίας», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 2 Ιουνίου 2019.

115. «“Σπουδαία” και “μικρά” του Αντόν Τσέχοφ», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 17 Φεβρουαρίου 2019.

116. «Με πειθώ και γοητεία. Κώστας Γαβράς, *Αυτοβιογραφία. Πήγαινε εκεί όπου είναι αδύνατο να πας*», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 20 Ιανουαρίου 2019.

117. «Ερωτικός και πολιτικός λόγος στον queer κινηματογράφο. Η Ταινιοθήκη της Ελλάδος οργανώνει ένα διαφορετικό αφιέρωμα και ο επιμελητής του μας εισάγει στη θεματολογία και την αισθητική των ταινιών», *Documento*, 9 Δεκεμβρίου 2018.

118. «Η ζωή στα μέτρα της; Η ιστορία ενός αγνώστου του Αντόν Τσέχοφ», εφ. *Η Αυγή. Ένθετο Αναγνώσεις*, 2 Δεκεμβρίου 2018.

119. «Queer Ελληνικός Κινηματογράφος. Από το σημειωματάριο του επιμελητή, 59^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 4 Νοεμβρίου 2018.
120. «Θεατρική Ρωσική Πρωτοπορία. Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 23 Σεπτεμβρίου 2018.
121. «Θεατρική Ρωσική Πρωτοπορία. Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 9 Σεπτεμβρίου 2018.
122. «Ο ρασιοναλιστής και η Αγία», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 29 Ιουλίου 2018.
123. «Ερωτικές ιστορίες του Σωκράτη Καψάσκη», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 8 Ιουλίου 2018.
124. «Αντηχήσεις του Μάη στον ελληνικό κινηματογράφο», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 14 Μαΐου 2018.
125. «Αντιπροσωπευτική μιας “αυτοδίδακτης” εποχής. Ροζίτα Σώκου», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 29 Απριλίου 2018.
126. «Αμαζόνες και άνδρες της τρυφηλότητας», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 26 Νοεμβρίου 2017.
127. «Λούλα Αναγνωστάκη: δύο λόγια συγκίνησης για τη Νίκη της», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 23 Οκτωβρίου 2017.
128. «Γεφυρώνοντας τις Τέχνες: Εικαστικοί καλλιτέχνες και Σκηνή» [Marie-Noëlle Semet Haviaras, *Les plasticiens au défi de la scène (2000-2015)* [Οι εικαστικοί καλλιτέχνες και η πρόκληση της σκηνής], L' Harmattan (σειρά Univers Théâtral), Paris, 2017], εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 10 Ιουλίου 2017.
129. «Δύο φιλικές στάσεις περί ελληνικής παλιγγενεσίας. Από τα “κλασικά εικονογραφημένα” στην “κρυπτοαναφορικότητα”», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 26 Μαρτίου 2017.
130. «Ο κινηματογραφικός Ξενόπουλος», εφ. *Η Αυγή*. Αναγνώσεις, 5 Μαρτίου 2017.
131. «Μικροαστοί του Μαξίμ Γκόρκι: ανάμεσα στους τσεχοφικούς τρόπους και τη γένεση του “θετικού” προλετάριου χαρακτήρα», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Δημοτικού Περιφερειακού Πάτρας: Μαξίμ Γκόρκι, *Οι μικροαστοί*, Πάτρα, Δεκέμβριος 2016.
132. «Θρησκευτικό συναίσθημα και ελληνικός κινηματογράφος», εφ. *Η Αυγή*. Αναγνώσεις, 6 Νοεμβρίου 2016.
133. «Θηλυκοί κόσμοι και ανδρικά βλέμματα στον ελληνικό κινηματογράφο», εφ. *Η Αυγή*. Αναγνώσεις, 23 Οκτωβρίου 2016.
134. «Με τον τρόπο του Πιερ Πάολο Παζολίνι: θρησκευτικός, πολιτικός, ερωτικός λόγος», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 28 Αυγούστου 2016.
135. «Ως ναύγια οι λέξεις: Ο Παπαδιαμάντης στη σκηνή», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 7 Αυγούστου 2016.
136. «Ο Παπαδιαμάντης στον κινηματογράφο», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 1 Μαΐου 2016.
137. «Ιστορίες για άνδρες... Ο Μηνάς Χατζησάββας και οι ρόλοι του στον ελληνικό κινηματογράφο», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 20 Δεκεμβρίου 2015.

138. «Στρατός και ελληνικός κινηματογράφος. Από τις περιπέτειες του ελληνισμού στη φαιοπράσινη μοναξιά», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 28 Ιουνίου 2015.
139. «Διακείμενα, queer οικογένειες, ελληνικοί μύθοι. Οι κόσμοι του Πάνου Χ. Κούτρα», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 8 Μαρτίου 2015.
140. «Από την Σούζαν Σόνταγκ στην Σαπφώ Νοταρά. Camp και γυναικείες ταυτότητες στην ελληνική κωμωδιογραφία», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 1 Ιανουαρίου 2015.
141. «Μάθε παιδί μου γράμματα. Η εκπαίδευση στον ελληνικό κινηματογράφο», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 14 Σεπτεμβρίου 2014.
142. «Η πρόσληψη του πεζογραφικού έργου του Τσέχοφ στην Ελλάδα (1889-2013). Μεταφραστές και εκδόσεις», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 8 Δεκεμβρίου 2013.
- Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):**
 √ Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, «Αντόν Τσέχοφ: Μια δημιουργική πορεία» στο Αντόν Τσέχοφ, *Διηγήματα & νουβέλες*, μτφρ. Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου Αθήνα: εκδόσεις Ψυχογιός, 2019, π.
143. «Ο Αρχιερέας του Άντον Τσέχοφ», εφ. *Η Αυγή*. Αναγνώσεις, 8 Δεκεμβρίου 2013.
144. «Άγγελος: συνηγορία για τα “τέρατα”», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 17 Νοεμβρίου 2013.
145. «Οι Βάκχες του Ευριπίδη στον ελληνικό κινηματογράφο», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 29 Ιουνίου 2013.
146. «Κ.Π. Καβάφης και ελληνικός κινηματογράφος», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 16 Δεκεμβρίου 2012.
- Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):**
 √ Παπανικολάου, Δημήτρης. «Σαν κ' εμένα καμωμένοι». *Ο ομοφυλόφιλος Καβάφης και η ποιητική της σεξουαλικότητας*, Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη, 2014, σ.
147. «Ο θεατρικός Φιόντορ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι. Κόκκος άμμου ή ψαλίδισμα χαιτης λέοντα;», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 8 Ιουλίου 2012.
148. «Ελληνική λογοτεχνία και θέατρο: διασκευές και μέθοδοι», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 11 Μαρτίου 2012.
149. «Ρωμείκη καρδιά: Μίμης Φωτόπουλος», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 1 Ιανουαρίου 2012.
150. «Θεωρία της υποκριτικής στον κινηματογράφο και σπουδές αναφορικά με το σταρ σίστεμ», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 18 Δεκεμβρίου 2011.
151. «Κινηματογραφικός ρεμβασμός του Δεκαπενταυγούστου», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 14 Αυγούστου 2011.
- Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):**
 √ Αχιλλέας Ντελής, «Μιχάλης Κακογιάννης. «Κεντρομόλος μοντερνισμός και φυγόκεντρος μεταμοντερνισμός», *Επίλογος 2011, Ετήσια πολιτιστική έκδοση*, σ. 447, 448.
152. «Η καλλιτεχνική ταυτότητα του Γιάννη Κωνσταντινίδη», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 22 Μαΐου 2011.
153. «Παπαδιαμάντης και ελληνικός κινηματογράφος», εφ. *Η Αυγή*. Ένθετο Αναγνώσεις, 24 Απριλίου 2011.

154. «**Queer ταυτότητες και ελληνικός κινηματογράφος**», εφ. *Η Κυριακάτικη Αυγή*, 14 Φεβρουαρίου 2011.

155. «**Παραστάσεις έργων του Χάινριχ φον Κλάιστ στην ελληνική σκηνή**», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Χάινριχ φον Κλάιστ, *Η σπασμένη στάμνα*, θεατρική περίοδος 1996-1997, σ. 61-68.

156. «**Τα έργα του Τόμας Μπέρνχαρτ στην ελληνική σκηνή. Παραστασιογραφία-κριτικογραφία**», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Τόμας Μπέρνχαρτ, *Στον προορισμό*, θεατρική περίοδος 1995-1996, σ. 28-29.

157. «**Τα έργα του Γιώργου Σεβαστίκογλου στην ελληνική σκηνή**», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Γιώργου Σεβαστίκογλου, *Αγγέλα*, θεατρική περίοδος 1995-1996, σ. 61-65.

158. «**Ανδρέας Στάικος: εργοβιογραφικά**», βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: Ανδρέα Στάικου, 1843, θεατρική περίοδος 1994-1995, σ. 41-49.

159. «**Δυο λόγια**», πρόγραμμα της παράστασης του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Βόλου: *Νυφικά και νυχτικά* [Νεοελληνικά μονόπρακτα και θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων], θεατρική περίοδος 1995-1996, σ. 6-8.

160. «**Παραστασιογραφία της Ελίζας της Ξένιας Καλογεροπούλου**», πρόγραμμα της παράστασης του ίδιου έργου από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου, θεατρική περίοδος 1995-1996, σ. 12-13.

161. «**Οι ξένοι και ο πατέρας**», *Camera Stylo*, 8 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2003), σ. 48-55.

✓ Το άρθρο αναφέρεται και σχολιάζει τη θεματολογία εκείνων των ταινιών της ελληνικής κινηματογραφίας που παρουσιάστηκαν κατά το 43^ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (2002), με άξονα προσέγγισης ζητήματα που σχετίζονται με τις αναπαραστατικές εικόνες του «ξένου» και της «πατρότητας» και την πολυσήμαντη έννοια των «ορίων». Έμφαση δίνεται στις ταινίες *Lilly's Story* του Ροβήρου Μανθούλη, *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* του Νίκου Νικολαΐδη, *Ο βασιλιάς του Νίκου Γραμματικού*. Επειδή το άρθρο έχει ως στόχο και την παρουσίαση των υπόλοιπων ελληνικών ταινιών, η προσέγγιση των τελευταίων επιχειρείται υπό το πρίσμα της επιβεβαίωσης ή της απόκλισης από τον άτυπο φιλικό θεματικό κανόνα της περιόδου.

162. «**Το “ακατόρθωτο και”**: *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της του Μπρεχτ*», εφ. *Δημοκρατική*, 31 Οκτωβρίου 1996.

163. **Το θέατρο στα περιοδικά Πολίτης και Δεκαπενθήμερος Πολίτης**, Θεσσαλονίκη 1990.

✓ Έρευνα, κατάταξη σε θεματολογικές ενότητες και σύντομος κριτικό σχολιασμό των άρθρων και μελετών που σχετίζονται και αφορούν στο θέατρο στα τεύχη του *Πολίτη* και στα εβδομήντα τεύχη του *Δεκαπενθήμερου Πολίτη* (1983-1986). Ευρετήρια ονομάτων, θεατρικών έργων, παραστάσεων, θεατρικών χώρων, θιάσων και συνεργατών συμπληρώνουν το πόνημα.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

✓ Μετάφραση του μονόπρακτου βοντβίλ *Un bain de ménage* (1888).

[Βλ. Feydeau. *Theatre Complet*, Édition de Henry Gidel, Paris: Bordas 1988, Tome I: 404-435].

√ Μετάφραση του μονόπρακτου των Αντόν Τσέχοφ & Αλεξέι Σουβόριν: *Tatyana Repina*.

[Βλ. Racin, John (ed.). *Tatyana Repina. Two translated texts. The 1888 Four-act Tatyana Repina by Alexei Suvorin and Anton Chekhov's 1889 One-act Continuation, with introduction and Appendices Anton Pavlovich Chekhov, Alexei Suvorin*, John Racin (ed.), McFarland and Company, 1999].

√ Μετάφραση των μονόπρακτων και των σχεδιασμάτων του Τσέχοφ: *The Power of Hypnotism, Humorous Dialogues and Parodies: The Fool, or the Retired Captain, A Young Man, Unclean tragedians and Leprous Playwrights, An Ideal Examination, Chaos-Ville in Rome, A Mouth as Big as All Outdoors, Honorable Townsfolk, At the Sickbed, The Case of the Year 1884, A Drama, Before the Eclipse, The Sudden Death of a Steed or the Magnanimity of the Russian People!*

√ Μετάφραση του μονόπρακτου του Τενεσί Ουίλλιαμς: *The Travelling Comragnion* [Βλ. *Christopher Street Magazine*, 1981].

√ Μετάφραση (από τα γαλλικά: *Le Bouc*) του δράματος του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ: *Katzelmacher*.

[Βλ. Rainer Verner Fassbinder, *Le Bouc, Les Larmes amères de Petra von Kant, Liberté à Brême*, L' Arche, 1977].

√ Μετάφραση του δράματος του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ: *Σκουπίδια, πόλη, θάνατος* [*Der Müll, die Stadt und der Tod*].

√ Μετάφραση του έργου του Χάρολντ Πίντερ *Μια κάποια Αλάσκα* [*A Kind of Alaska*].

√ Θεωρητικά κείμενα έχουν κατά καιρούς δημοσιευτεί σε βιβλία-προγράμματα παραστάσεων του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Βόλου: (Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, *Ελευθερία στη Βρέμη*, θεατρική περίοδος 1994-1995 και Ευριπίδη *Άλκηστις*, θερινή θεατρική περίοδος 1995), του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Βορείου Αιγαίου και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (βλ. ενότητα του υπομνήματος με τις δραματολογικές συνεργασίες).

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

142. Τα έργα του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή, 1902-1993, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1995, σελ. 568.

√ Η προσέγγιση των σκηνικών ανεβασμάτων των έργων του Τσέχοφ στον ελληνικό χώρο καλύπτει μια περίοδο ευρύτατη χρονικά (1902-1993) και πολυποίκιλη αισθητικά, συνδυάζοντας τη συγκρότηση της ελληνικής τσεχοφικής παραστασιογραφίας με την απόπειρα αναλυτικής προσέγγισης ορισμένων παραστάσεων, οι οποίες θεωρήθηκαν πιλότοι στην πορεία αυτή μέσα στο χρόνο. Στο πρώτο κεφάλαιο, μετά την αρχική από σκηνής και μέσω άρθρων γνωριμιά του ελληνικού κοινού με τον Τσέχοφ, γίνεται λόγος για το μεταφραστικό έργο του Αγαθοκλή Κωνσταντινίδη, το ενδιαφέρον του

περιοδικού *Παναθήναια* και τις παραστάσεις των μονόπρακτων του συγγραφέα από τον Χρηστομάνο και τον Οικονόμου. Τέλος, επιχειρείται η διερεύνηση των αιτιών της καθυστέρησης ανεβάσματος πολύπρακτου έργου του Τσέχοφ. Στο δεύτερο κεφάλαιο προσεγγίζονται οι πρώτες παραστάσεις των πολύπρακτων έργων του Τσέχοφ, κατά τη δεκαετία του 30, από τους αξιολογότερους θιάσους της εποχής και με την υποκριτική κατάθεση ηθοποιών όπως ο Βεάκης, η Κοτοπούλη, η Κυβέλη, η Παπαδάκη, η Παξινού, ο Μινωτής. Παραστάσεις, ωστόσο, στις οποίες δε γίνονται σκηνικά ευδιάκριτες οι ιδιαιτερότητες της τσεχοφικής δραματουργίας. Αυτές οι ιδιαιτερότητες θα αποτελέσουν σκηνικό γεγονός με την ερμηνεία του Τσέχοφ από τον Κάρολο Κουν, που επί μια εικοσιπενταετία, σε ερασιτεχνικές παραστάσεις, στο «Θέατρο Τέχνης» της πρώτης και της δεύτερης περιόδου και στο Εθνικό Θέατρο, θα μονοπωλήσει τα ανεβάσματα των έργων του Τσέχοφ, διαμορφώνοντας και την ελληνική τσεχοφική σκηνική παράδοση, η οποία συνδέεται άμεσα με τη στανισλαφσκική οπτική. Τα παραπάνω αποτελούν το αντικείμενο του τρίτου κεφαλαίου.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και ενώ επικρατεί για το ανέβασμα των έργων του Τσέχοφ η παράδοση του Καλλιτεχνικού Θεάτρου της Μόσχας, ξεκινώντας από την κεντροανατολική Ευρώπη, θα επιχειρηθεί η επανεξέταση της σκηνικής ανάγνωσης της δραματουργίας του Τσέχοφ. Εναύσματα θα αποτελέσουν το διφορούμενο της αισθαντικής ποίησης του Τσέχοφ και ο αμφίσημος χαρακτηρισμός «κωμωδία», περισσότερο ιδεολογικού και αισθητικού παρά θεματικού περιεχομένου. Στην ελληνική σκηνή, την ίδια εποχή, επικρατεί η σκηνική παράδοση του Κουν. Η διαχείριση αυτής της παράδοσης, που έγκειται σχηματικά στην αναζήτηση της ατμόσφαιρας, στη λειτουργία των σιωπών και των παύσεων, στην απόδοση της πλήξης, στην ποιητική διάθεση και στην εκμαίευση της συγκίνησης, είναι το αντικείμενο του επόμενου κεφαλαίου. Οι παραστάσεις που εξετάζονται σ' αυτό το κεφάλαιο δεν προσδιορίζονται με βάση τη χρονολογική ακολουθία, αλλά με αισθητικά κριτήρια. Στο επόμενο κεφάλαιο, με τίτλο «Νεώτερες προσεγγίσεις Ι», συσχετίζονται παραστάσεις, ήδη από τη δεκαετία του '70 αλλά κυρίως της τελευταίας (1985- 1993), για τα χρονικά όρια της διατριβής, δεκαετίας, οι οποίες χαρακτηρίζονται από ανανεωτική διάθεση: άλλοτε αξιοποιώντας τον όρο «κωμωδία» και άλλοτε επιμένοντας στις κοινωνικές σημασίες των έργων, άλλοτε λαμβάνοντας τον χώρο και την όψη ως καθοριστικό υφολογικό στοιχείο και άλλοτε επιχειρώντας τη συνθετική σκηνική απόδοση του τσεχοφικού κόσμου, συνδυάζοντας, με κυμαινόμενη αποτελεσματικότητα, όψεις της διεθνούς παραστασιολογίας.

Αντικείμενο του έκτου κεφαλαίου «Νεώτερες προσεγγίσεις ΙΙ» αποτελεί η εκ του σύνεγγυς προσέγγιση μιας παράστασης. Η παράσταση που επελέγη είναι και η τελευταία χρονολογικά. Πρόκειται για το ανέβασμα του *Γλάρου* (1993) από το θίασο «Δρώμενα», σε σκηνοθεσία Γιούρι Λιουμπίμοφ. Παράσταση που δόθηκε κατά το διάστημα εκπόνησης της διατριβής. Γεγονός που επέτρεψε, μετά από πολλαπλές παρακολουθήσεις της, την πολύπλευρη προσέγγιση του ύφους και των χαρακτηριστικών της. Παράλληλα, στη συγκεκριμένη παράσταση, το ενδιαφέρον εστιάστηκε στην απόπειρα ανατροπής του «σκηνικού τσεχοφισμού» από τον Λιουμπίμοφ, έναν από τους ανατροπείς, και στη Ρωσία («Θέατρο Ταγκάνκα»), της παράδοσης του Καλλιτεχνικού Θεάτρου

της Μόσχας, όσον αφορά το ανέβασμα των έργων του Τσέχοφ. Τα επόμενα δυο κεφάλαια έχουν χαρακτήρα παραρτήματος. Στο πρώτο εξετάζονται αυτόνομα οι παραστάσεις των τσεχοφικών μονόπρακτων, λόγω της ιδιομορφίας της σκηνικής τους τύχης. Από τα μονόπρακτα εξαιρέθηκε το πρόγραμμα μονοπρακτων (1955), υπό τον τίτλο *Τρεις λιποθυμίες*, σε σκηνοθεσία του Κουν, που εξετάστηκε στο τρίτο κεφάλαιο, ως τμήμα μιας ευρύτερης ενότητας, η οποία έχει να κάνει με τη διαρκή και ιδιαίτερη σχέση Τσέχοφ-Κουν. Στο ίδιο, προτελευταίο, κεφάλαιο εξετάζονται οι παραστάσεις που στηρίζονται σε διασκευές διηγημάτων του Τσέχοφ και οι παραστάσεις ρωσικών θιάσων στην ελληνική σκηνή. Αντικείμενο του τελευταίου κεφαλαίου-παραρτήματος αποτελούν η παραστασιογραφία, η σκηνική τύχη των ελληνικών μεταφράσεων των τσεχοφικών έργων, ο Τσέχοφ στον κινηματογράφο, στην ελληνική τηλεόραση και το ραδιόφωνο, πίνακες όλων των θεαμάτων, των πρώτων παραστάσεων, των πολύπρακτων και μονόπρακτων έργων, αλλά και το αποτέλεσμα μιας πρώτης καταγραφής όλων των ρωσικών έργων στην ελληνική σκηνή. Το κεφάλαιο συμπληρώνεται με την παράθεση της ελληνόγλωσσης βιβλιογραφίας, επιλογών από την ξενόγλωσση, και σχολιασμένο φωτογραφικό υλικό.

Ετεροαναφορές (ενδεικτική επιλογή):

√ Σπάθης, Δημήτρης. *Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2016, σ. 740.

√ Πούχνερ, Βάλτερ. *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2010, σ. 242, 704.

√ Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, σ. 602.

√ Γραμματάς, Θόδωρος. *Το Ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία. Α' Τόμος*. Αθήνα: Εξάντας 2002, σ. 38-39.

√ Πετράκου, Κυριακή. *Αφήγημα και αφηγήσεις. Έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο. Έντεκα μελετήματα*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2018, σ. 208.

√ Βασιλείου, Αρετή. *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόζας κατά τον Μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σ. 125, 202, 453, 448, 498.

√ Βασιλείου, Αρετή. «Η εισαγωγή και η καθιέρωση της δραματουργίας του Tennessee Williams από το “Θέατρο Τέχνης” του Καρόλου Κουν», στο *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά του ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2012, σ. 482, 543.

√ Βασιλείου, Αρετή. «“Η φωνή της ψυχής είναι δυνατότερη από τον πειρασμό της τεχνικής”»: η υποδοχή του λорκικού θεάτρου μέσα από την ελληνική μαρξιστική κριτική των δύο πρώτων μεταμφυλιακών δεκαετιών και της Μεταπολίτευσης», στο *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, εκδόσεις Παπαζήση, 2012, σ. 380, 543.

√ Φελοπούλου, Σοφία. *Μεταμορφώσεις και ανανεώσεις της ευρωπαϊκής δραματουργίας. Από τον 18^ο στον 21^ο αιώνα*, εκδόσεις Παπαζήση, 2019, σ. 55, 185.

√ Γεωργοπούλου, Βαρβάρα. *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου. Β' Τόμος*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2009, σ. 177, 224.

√ Γεωργοπούλου, Βαρβάρα. *Γυναικείες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2012, σ. 231.

- √ Μόσχος, Γιάννης. *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους Βρυκόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, Αθήνα: Αμολγός, 2017, σ. 475.
- √ Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα. *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Ergo-E.Λ.Ι.Α., 2009, σ. 140.
- √ Μιχαλόπουλος, Παναγιώτης. *Το Εθνικό θέατρο (1940-1950). Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, Αθήνα: Κάπα εκδόσεις, 2019.
- √ Παπανικολάου, Βάνια. *Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Τομέας θεατρολογίας-Μουσικολογίας, Ρέθυμνο 2011, σ. 215, 451.
- √ Σεχοπούλου, Μαρία. *Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα. Μεταφράσεις-παραστάσεις*, ΕΚΠΑ, 2014, σ. 755.
- √ Βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης «Θεάτρου του Νέου Κόσμου»: Άντον Π. Τσέχοφ: *Ο γλάρος*, χειμερινή περίοδος 2002-2003, σ. 128-132.
- √ Βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης «Θεατρικής Εταιρίας Πράξη»-«Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας-Α΄ Σκηνή»: *Ο γλάρος* (επιμέλεια κειμένων & εικονογράφησης Ιωσήφ Βιβιλάκης), χειμερινή θεατρική περίοδος 2002-2003, σ. 14, 26-30, σ. 32-34.
- √ Βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης «Θεατρικής Εταιρίας Πράξη»-«Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας-Α΄ Σκηνή», για την παράσταση *Ο βυσσινόκηπος*, (επιμέλεια κειμένων Παναγιώτης Μιχαλόπουλος), χειμερινή θεατρική περίοδος 2009-2010, σ. 40-41.