ΕΛΕΝΑ ΚΑΜΗΛΑΡΗ

ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ: ΤΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ[1]

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, σε μία συζήτηση με τη γράφουσα για την περίοδο της ενασχόλησής του με το ραδιόφωνο, περιέγραψε πολύ εύγλωττα τη διαδικασία της ραδιοφωνικής διασκευής. «Το έργο είναι ένα οικοδόμημα που αποτελείται από συγκεκριμένο αριθμό τούβλων. Η διασκευή προκύπτει, αφού το οικοδόμημα γκρεμιστεί και ξαναχτιστεί από την αρχή, με ισάριθμα αλλά μικρότερου μεγέθους τούβλα».

Ο ίδιος αντιλαμβάνεται την εμπειρία αυτή σαν μια άσκηση που αποδείχθηκε εξαιρετικά γόνιμη για την τέχνη του, καθώς προσεγγίζοντας τα θεατρικά έργα με στόχο τη διασκευή τους, κατόρθωσε να «ξεκλειδώσει» τα κείμενα, αποκαλύπτοντας τα δραματουργικά εργαλεία του κάθε συγγραφέα.

Το παρόν άρθρο αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης έρευνας,[2] με θέμα τις ραδιοφωνικές διασκευές του Ιάκωβου Καμπανέλλη.[3] Σκοπός της ήταν, αφενός να καταρτιστεί ένας κατάλο-

[1] Το άρθρο αποτελεί την επεξεργασμένη και προσαρμοσμένη στις ανάγκες του παρόντος τόμου μορφή της διπλωματικής εργασίας, που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών κατά το 2005 υπό την εποπτεία του Καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ.

[2] Οφείλω να ευχαριστήσω τον Καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, όχι μόνο για την υπόδειξη του θέματος της έρευνας, αλλά και για την αμέριστη βοήθεια και υποστήριξή του.

[3] Από την πλούσια βιβλιογραφία για τον Καμπανέλλη βλ. ενδεικτικά *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006· Δημήτρης Τσατσούλης: *Ψηφιακά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003· Γιώργος Πεφάνης: *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000· του ιδίου: «Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και το δυτικό θέατρο: Η περίπτωση του Luigi Pirandello», στον τόμο: *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα, Παράβασις – Μελετήματα [3]*, επιμ. Κωνστάντζα Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2004, σσ. 481-497, και «Απόσταγμα πενήντα θεατρικών χρόνων. Ο μοντέρνος Καμπανέλλης», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών* ΛΓ' (2001) , σσ. 177-183, καθώς και «Σκηνοθετικά ζητήματα στα κείμενα του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ο χρόνος, το πέρασμα, ο εαυτός», στον τόμο: *Ιάκωβος Καμπανέλλης. 50 χρόνια θέατρο*, Ανοιχτό Θέατρο, Αθήνα 2000, σσ. 88-94· Βάλτερ Πούχνερ: «Τα πολλαπλά εγώ του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ο εσωτερικός διάλογος των ηλικιών στο έργο *Μια συνάντηση κάπου αλλού...*», στον τόμο: *Το ελληνικό θέατρο κατά τη δεκαετία του 1990*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 45-63· του ιδίου: «Μικρά Καμπανελλικά», στον τόμο: *Είδωλα και Ομοιώματα: Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σσ. 118-126· Πλάτων Μαυρομούστακος: «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, το Θέατρο Τέχνης και το θαύμα της Αυλής», στον τόμο: *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Θέατρο, Τόμος Ζ'*, Κέδρος, Αθήνα 1998· Χαρά Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου: «Το θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο: *Κανόνες και εξαιρέσεις*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 105- 111· Ελίζα- Άννα Δελβερούδη: «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αρι-*

γος με τις διασκευές του Καμπανέλλη για το ραδιόφωνο και να εντοπιστούν όσα κείμενα έχουν διασωθεί και αφετέρου να μελετηθούν οι διασκευές, ώστε να αντλήσουμε κάποια συμπεράσματα για τις μεθόδους και τις τεχνικές που ακολούθησε ο ίδιος.

Η έρευνα στα Αρχεία του Θεατρικού Τμήματος της ΕΡΑ και στη Βιβλιοθήκη της ΕΡΤ οδήγησε στη κατάρτιση ενός καταλόγου που περιλαμβάνει 36 διασκευές θεατρικών έργων που έγιναν από το 1952 έως και το 1966. Αφού εντοπίστηκαν 25 κείμενα διασκευών, επιλέχθηκαν *Ο Κουρέας της Σεβίλλης* του Μπωμαρσαί, ο *Ματωμένος Γάμος* του Λόρκα και το πρώτο μέρος του *Ερρίκου IV* του Σαίξπηρ. Η επιλογή αυτών των κειμένων έγινε με κριτήριο την ποικιλία τεχνικών και στρατηγικών που ο χρησιμοποιεί Καμπανέλλης, τα διαφορετικά εμπόδια που παρουσιάζουν τα κείμενα για τη ραδιοφωνική τους διασκευή, αλλά και τη διαφορετική προσέγγιση του διασκευαστή σε καθένα από αυτά.

Στο παρόν άρθρο, αφού περιγραφούν οι ραδιοφωνικοί κώδικες, τα χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού έργου και οι δυνατότητές του να υποβάλλει «εικόνες», γίνεται μια απόπειρα προσέγγισης της ραδιοφωνικής διασκευής και των τεχνικών της, με αφορμή τους θεωρητικούς προβληματισμούς για τη διασκευή εν γένει. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται οι τεχνικές και οι στρατηγικές του Καμπανέλλη σε κάθε διασκευή και αναλύονται σε σχέση με την πλοκή, τις ιδιαιτερότητες και το σημασιολογικό πλαίσιο των πρωτοτύπων. Οι επεμβάσεις του συγγραφέα διαμορφώνουν αναπόφευκτα ένα νέο κείμενο. Σκοπός της ανάλυσης που επιχειρείται, δεν είναι η κριτική αξιολόγηση αυτού του νέου κειμένου με γνώμονα την πιστότητα του προς το πρωτότυπο, αλλά η διερεύνηση του νέου σημασιολογικού πλαισίου στο οποίο αυτό εγγράφεται.

ΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ

Στο τέταρτο βιβλίο του Πανταγκρυέλ ο Ραμπελαί περιγράφει ένα ταξίδι με καράβι, κατά τη διάρκεια του οποίου το πλήρωμα ακούει φωνές που μοιάζουν να έρχονται απ' τον αέρα, ένα φαινόμενο που προκαλεί μεγάλο τρόμο. Ο Πανταγκρυέλ εξηγεί ότι αυτοί οι ήχοι προέρχονται από λέξεις που έχουν παγώσει στο φθινοπωρινό αέρα κι αρχίζουν να λιώνουν, όταν τις αγγίξει κανείς· κι έτσι μπορούν ν' ακουστούν. Λέξεις αιχμηρές, τρομακτικές που επέστρεφαν στο μέρος που είχαν ειπωθεί, για να βρουν εκεί το λαιμό απ' όπου είχαν ξεπηδήσει κομμένο. Παρόλο που οι σύντροφοί του εύχονται να μπορούσαν να φυλάξουν κάποιες αυτές τις λέξεις σ' ένα μπουκαλάκι λάδι, ο Πανταγκρυέλ λέει πως δεν αξίζει τον κόπο να φυλάξει κανείς κάτι που υπάρχει παντού και σε αφθονία. Δεν θα μπορούσαμε σ' αυτό το φανταστικό σενάριο να δούμε κάποιες ομοιότητες με την ιστορία των καταβολών της ραδιοφωνίας, αναρωτιέται ο A. Weiss,[4] όπου η λέξη «βαλσαμώνεται», ο λόγος απαθανατίζεται; Μόνο «ο κομμένος λαιμός», η τελεσίδικη απώλεια του σώματος, δηλαδή ο θάνατος, επιτρέπει την αιώνια επιστροφή της φωνής. Αυτή η επιστροφή, προσαρμοσμένη στο χώρο του μοντερνισμού, έχει πολλά κοινά με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του μαγνητοφωνημένου ήχου: Αποσωματοποίηση, απομόνωση, επανάληψη, ευμεταβλησία, παραμόρφωση.

άδνη. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Τόμος 7, Ρέθυμνο 1994, σσ. 165- 195· Αφροδίτη Σιβετίδου: «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», στον τόμο: *Έκδοση πολύτιμης ύλης: 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 84-97.

[4] Βλ. Allen S. Weiss: «Radio Icons, Short Circuits, Deep Shisms», *Experimental Sound &Radio,* 40(3), σσ. 9-15.

Οι κώδικες του ραδιοφώνου είναι αποκλειστικά ηχητικοί. Αποτελούνται από ηχητικά σημεία, λόγο, μουσική, ήχους και παύσεις και γι' αυτό εγκαθιδρύουν άμεσα το χρόνο και έμμεσα το χώρο. Ο δέκτης δεν έχει τη δυνατότητα να δει τον πομπό του μηνύματος, όπως στο θέατρο η τον κινηματογράφο, ούτε μπορεί να έχει στη διάθεσή του το μήνυμα οπτικοποιημένο για όσο χρόνο επιθυμεί, όπως ο αναγνώστης ενός κειμένου. Και καθώς το αυτί μας δεν είναι το πιο «έξυπνο» από τα αισθητήρια όργανά μας, ο κίνδυνος ενός διφορούμενου μηνύματος ή της αποτυχημένης επικοινωνίας παρουσιάζεται αυξημένος.

Έτσι πρέπει να εγκαθιδρυθούν δύο ειδών περικείμενα. Πρώτον, το περικείμενο στο οποίο αναφέρεται το μήνυμα, αντικείμενα ή δράσεις που η δυνατότητα θέασης τα καθιστά αυταπόδεικτα, στο ραδιόφωνο πρέπει να σηματοδοτηθούν μέσω του λόγου ή μέσω ήχων. Δεύτερον, το περικείμενο του ίδιου του μηνύματος, ώστε ο ακροατής να συσχετίσει τις μεμονωμένες πληροφορίες και να αξιολογήσει τη σημασία τους αλλά και τη συνάφειά τους με το ίδιο το μήνυμα.[5]

Στο θέατρο και τον κινηματογράφο ο θεατής μπορεί να προσλαμβάνει ταυτόχρονα μία πληθώρα εικόνων και ήχων, που λειτουργώντας είτε συμπληρωματικά είτε αντιστικτικά μεταξύ τους μπορούν να παράγουν μηνύματα. Αντίθετα, στο ραδιόφωνο η ταυτόχρονη μετάδοση πολλών ήχων θα οδηγούσε τον ακροατή σε σύγχυση.[6] Οι λέξεις ως συμβολικά σημεία, σύμφωνα με την τριχοτόμηση των λειτουργιών των σημείων από τον Peirce,[7] συγκροτούν στο ραδιόφωνο έναν κώδικα με διττή λειτουργία. Αφ' ενός αποτελούν σύμβολά αυτού που υποκαθιστούν και αφετέρου η φωνή που τις προφέρει αποτελεί ενδεικτικό σημείο του ομιλούντος.[8] Η άλλη κατηγορία ηχητικών σημείων του ραδιοφώνου, οι ήχοι, αποτελούν «εικόνες» φυσικών ήχων που σηματοδοτούν το χώρο, το χρόνο, αντικείμενα ή δράσεις. Η πολυσημία των ήχων όμως εμποδίζει τη μονοσήμαντη πρόσληψή τους. Ο ήχος κελαηδίσματος για παράδειγμα μπορεί να παραπέμπει είτε σε έναν κήπο είτε στο δάσος. Έτσι, η γλώσσα λειτουργεί σαν οδηγός που προσανατολίζει τον ακροατή προς τη συγκεκριμένη σημασία. Ο Μπαρτ[9] εξηγεί αυτήν τη λειτουργία της γλώσσας μιλώντας για τη χρήση της σε σχέση με την εικόνα και εξηγώντας τη λειτουργία της λεζάντας της φωτογραφίας: «Στο επίπεδο του "συμβολικού" μηνύματος, το γλωσσικό μήνυμα δεν καθοδηγεί πια την ανάγνωση, αλλά την ερμηνεία, αποτελεί ένα είδος "μέγκενης" που εμποδίζει τις συμπαραδηλούμενες έννοιες να πληθύνουν».

Μια θεμελιώδης λειτουργία της θεατρικής σημείωσης εντοπίζεται στον απεικονιστικό τρόπο σήμανσης και στη λειτουργία της επιδεικτικότητας. Το θεατρικό σύστημα εκμεταλλεύεται την εικονική ταυτότητα, την ομοιότητα δηλαδή μεταξύ σημείου και αντικειμένου και τις δυνατότητες εικονισμού μέσω των ψευδαισθητικών οπτικών.[10] Στο θέατρο βλέπουμε έναν κόσμο να ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας κι όχι να μας περιγράφεται, να μας εξηγείται, να μας ορίζεται. Δεδομένου ότι το σύστημα θεατρικών σημείων αποτελείται και από οπτικά σημεία, σκηνικό, φωτισμούς, σκηνικά αντικείμενα, κοστούμια, κόμμωση, μιμικά σημεία, σημεία χειρονομιών, γειτνιαστικά σημεία, αναρωτιέται κανείς πώς το ραδιόφωνο ξεπερνά τους εγγενείς περιορισμούς του, ώστε να παρουσιάσει κάτι ανάλογο με αυτό που

[5] Βλ. A. Crisell: *Understanding Radio*, London 1984, σσ. 4-5.

[6] Βλ. M. Shingler, C. Wieringa: *On Air: Methods and Meanings on Radio*, Arnold, London 1998, σ. 81.

[7] Βλ. Κ. Elam: *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 42-50.

[8] Βλ. A. Crisell: ό.π., σ. 43.

[9] Βλ. R. Barthes: *Εικόνα-Μουσική, Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα 1997, σ. 48.

[10] Βλ. Κ. Elam: ό.π., σσ. 45-46 και 52-53.

ονομάζουμε συμβατικό δράμα. Εν μέρει αυτό συμβαίνει μέσω της υποκατάστασης του οπτικού κώδικα από τον ηχητικό.

Στο ραδιοφωνικό δράμα από την άλλη, ο διάλογος και τα αφηγηματικά μέρη μεταφέρουν στον ακροατή όλες τις απαιτούμενες πληροφορίες σχετικά με το σκηνικό, τον τόπο και χώρο της δράσης, καθώς και το ευρύτερο υποτιθέμενο φυσικό περιβάλλον, τα αντικείμενα, τα πρόσωπα, τη δράση τους, τη φυσική τους κατάσταση, το δραματικό περικείμενο, αλλά και το περικείμενο του εκφωνήματος. Παράλληλα, καθώς όποιος εμφανίζεται στη σκηνή πρέπει με κάποιο τρόπο να αναγνωριστεί, συναντάμε σε ραδιοφωνικά έργα γλωσσότυπους αναγγελίας εισερχόμενου προσώπου, εξόδου ή προετοιμασίας της, οι οποίοι συχνά συνοδεύονται με εξηγήσεις σχετικά με τα κίνητρα ή τα σχέδια δράσης. Αποκαλύπτουν την παραπέρα off-stage δραστηριότητα, δηλώνουν την επικείμενη επάνοδο κάποιου στη σκηνή και περιγράφουν την έκφραση ή την εν γένει όψη του άλλου δραματικού προσώπου.

Στο ραδιόφωνο, σε αντίθεση με το θέατρο και τον κινηματογράφο, όπου πολλά πρόσωπα αλλά και αντικείμενα μπορούν να συνυπάρχουν, τα πρόσωπα και τα αντικείμενα σηματοδοτούνται διαδοχικά. Αναπόφευκτα η ανάγκη σαφήνειας επηρεάζει τη δομή της πλοκής και την οικοδόμηση των διαλόγων. Ο λόγος, η μουσική και οι ήχοι χρησιμοποιούνται αναγκαστικά με οικονομία και διαδοχικά, χωρίς να επικαλύπτει το ένα το άλλο, ενώ δεν υπάρχει η δυνατότητα παράλληλης μετάδοσης πολλών μηνυμάτων. Τα πρόσωπα και τα αντικείμενα *υπάρχουν*, μόνο όταν ακούγονται ή γίνεται αναφορά σ' αυτά και παύουν να υπάρχουν, όταν δεν ακούγονται. Σε πολυπρόσωπες σκηνές τα πρόσωπα στο ραδιοφωνικό δράμα μιλούν, μόνο και μόνο για να υπενθυμίσουν στον ακροατή την παρουσία τους. Μιμικά ή χειρονομιακά σημεία ως αντιδράσεις εκ μέρους του συνομιλητή δεν μεταφέρονται παρά μόνο μέσα από το λόγο του ομιλητή, ενώ η τυχόν αντίστιξη λόγου και δράσης και η αντίστιξη μεταξύ παράλληλων δράσεων μεταφέρονται μόνο περιγραφικά.[11]

Σε συνδυασμό με το λόγο, στη μετάδοση του ραδιοφωνικού έργου καθοριστικό ρόλο παίζει ο ήχος, ο οποίος καταλαμβάνει μια θέση μεταξύ λόγου, του κυρίαρχου κώδικα του ραδιοφώνου και των καθαρά οπτικών κωδικών του θεάτρου.[12] Οι ήχοι διακρίνονται σε θορύβους, ήχους ξένους προς το λόγο και ακουστικά εφέ, αποτελέσματα ηχητικής επεξεργασίας της φωνής. Η διαχωριστική γραμμή μεταξύ λόγου και ακουστικών εφέ παρουσιάζεται λεπτή, αφού το echo μιας φωνής μπορεί να καταδηλώσει ό,τι και η δυνατή φωνή. Οι θόρυβοι και τα ακουστικά εφέ μπορούν να αποτελέσουν ενδείξεις του ευρύτερου υποτιθέμενου περιβάλλοντος, του σκηνικού χώρου, να προσδιορίσουν μια κατάσταση, μια δράση ή ενέργεια, μια κίνηση, να σηματοδοτήσουν ένα σκηνικό αντικείμενο ή τη χρήση του, την απόσταση ανάμεσα στα πρόσωπα, να υποβάλλουν μια ατμόσφαιρα. Το fade-up και το fade-down των φωνών ή η μουσική σηματοδοτεί το τέλος μιας σκηνής ή την έξοδο ενός προσώπου από τη σκηνή ή χρονικά άλματα. Τέλος, η κίνηση των προσώπων στο χώρο μεταφέρεται με την τεχνική προσέγγισης ή απομάκρυνσης από το μικρόφωνο. Κατά συνέπεια, ό,τι παρουσιάζεται ως οπτικό σημείο στο θέατρο, στο ραδιόφωνο μπορεί να υπάρξει ως σημαινόμενο, το οποίο αναγνωρίζεται μέσω ενός μη-οπτικού σημαίνοντος είτε λεκτικού είτε ακουστικού.

Επειδή όμως τον κόσμο τον προσλαμβάνουμε με όλες τις αισθήσεις μας, η σχέση μεταξύ ηχητικών σημείων και αυτού που σηματοδοτούν δεν είναι συμβολική. Το ραδιόφωνο μα-

[11] Βλ. A. Crisell: ό.π., σ. 144.

[12] Βλ. A. Crisell: ό.π., σσ. 146-151. Επίσης, Michael Chion: *Audio-Vision: Sound on Screen,* Columbia University Press, New York 1994, σσ. 71-76 και John Drakakis, (ed): *British Radio Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, σσ. 1-36.

σκαρεύοντας την απουσία δε ζητά να την υποκαταστήσει με κάτι άλλο δίνοντας την ψευδαίσθηση της παρουσίας, αλλά προσφέρει ενδείξεις «εικόνων».[13] Ο ήχος του κλαδιού που σπάει δεν είναι σαν το κλαδί που σπάει, αλλά σαν τον ήχο του κλαδιού που σπάει. Καθώς όμως και το θέατρο προσφέρει ενδείξεις του μυθοπλασιακού δραματικού κόσμου, και όχι πάντα με εικονικό, αλλά και μεταφορικό ή άλλο τρόπο χάρη στη μετατρεψιμότητα του θεατρικού σημείου, και αφού το δραματικό κείμενο περιλαμβάνει και εξιστορούμενες δράσεις που δεν αναπαρίστανται σκηνικά, και τα δύο μέσα προϋποθέτουν και κινητοποιούν τη φαντασία του παραλήπτη, ενώ ο λόγος έχει τόσο στη θεατρική παράσταση όσο και στο ραδιοφωνικό έργο κυρίαρχο ρόλο.

Χωρίς την τυραννία της εικόνας, που όντας δογματική περιχαρακώνει, ο ήχος στο ραδιόφωνο «δημιουργεί» χώρους και συνθήκες που είναι πέρα από τις δυνατότητες της θεατρικής σκηνής. Χρονικά άλματα, αλλαγές τόπου, κόσμοι φανταστικοί, αλληγορικοί, φουτουριστικοί, παίρνουν μορφή στο μυαλό του ακροατή. Ο Esslin[14] αποκαλεί τη ραδιοφωνική «παράσταση», «θέατρο του μυαλού». Η δυνατότητα παραμόρφωσης, διάθλασης της δραματικής πράξης, μέσα από ένα απόλυτα υποκειμενικό κάτοπτρο καταργεί τον τέταρτο τοίχο του θεάτρου και την απόσταση μεταξύ σκηνής και πλατείας, ανοίγοντας όμως άλλες προοπτικές για τον ακροατή.

Η ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ

Αν υπάρχει κάτι που μπορεί να συγκριθεί με την διαδικασία της ραδιοφωνικής διασκευής αυτό είναι η μετάφραση.[15] Η διαδικασία προσαρμογής ενός θεατρικού κειμένου σε ένα σύστημα με διαφορετικούς κώδικες, ηχητικούς στην περίπτωση της ραδιοφωνικής διασκευής, μοιάζει με αυτήν της μεταφοράς ενός κειμένου-πηγή στη γλώσσα-στόχο.

Έτσι, και στην προσέγγιση της διασκευής μπορούν να χρησιμοποιηθούν όροι της επιστήμης της μεταφρασιολογίας, για να περιγραφεί η σχέση της διασκευής με το πρωτότυπο. Τίθεται λοιπόν το ζήτημα της πιστότητας της διασκευής στο γράμμα ή στο πνεύμα του πρωτοτύπου, ή της ελεύθερης διασκευής.[16]

Ο Eric Cazdyn,[17] σε μια προσπάθεια να γεφυρώσει τη διαφορά, ακολουθεί τον Walter Benjamin και υπογραμμίζει ότι «το καθήκον του μεταφραστή δεν είναι να μεταφέρει το νόημα, αλλά να ελευθερώσει *την καθαρή γλώσσα*, που είναι φυλακισμένη τόσο στο πρωτότυπο όσο και στη γλώσσα της μετάφρασης». Ο Dudley Andrew,[18] μιλώντας για τις κινηματογραφικές διασκευές, διαπιστώνει ότι κάθε μορφή αναπαράστασης –και δεδομένου ότι το ραδιόφωνο υποβάλλει εικόνες, αναπαριστά έναν μυθοπλασιακό δραματικό κόσμο– μπορεί να θεωρηθεί διασκευή, καθώς δεν αναφέρεται άμεσα στην πραγματικότητα, αλλά διασκευάζει ή ανα-παριστά ένα προϋπάρχον μοντέλο. Και το πρωτότυπο λοιπόν και η διασκευή συλ-

[13] Βλ. M. Hill: «Developing a Blind Understanding: A Feminist Revision of Radio Semiotics», *Experimental Sound & Radio*, 40(3), σσ. 112-120.

[14] Βλ. M. Esslin: *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media,* Abacus, London 1980, σσ. 171-181.

[15] Βλ. M. Hill: «Developing a Blind Understanding: A Feminist Revision of Radio Semiotics», *Experimental Sound & Radio*, 40(3), σσ. 112-120.

[16] Βλ. C. Verevis: *Film Remakes*, Edingburgh University Press, Edinburgh 2006, σσ. 82-86.

[17] Cazdyn, Eric: *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan.* Durham, NC 2002, σσ. 95.

[18] Βλ. D. Andrew: ό.π., σ. 462.

λαμβάνουν και διασκευάζουν τη δική τους εκδοχή της πραγματικότητας. Ο Andrew στη συνέχεια συσχετίζει τη διαδικασία διασκευής με την ερμηνευτική και διαπιστώνει ότι στην ουσία η διασκευή είναι η προσαρμογή μιας έννοιας του πρωτοτύπου. Η διασκευή μπορεί να θέσει σε λειτουργία τα σημαίνοντά της σε απόλυτη συνάρτηση μόνο με τη σφαιρική κατανόηση του σημαινόμενου, στο οποίο αποβλέπει και το οποίο τελικά αποτελεί μια εκδοχή ενός Όλου, του πρωτοτύπου.

Με βάση το διαχωρισμό του Genette η διασκευή θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα υπερκείμενο (hypertext) που προέρχεται από ένα προϋπάρχον υπο-κείμενο (hypotext), που το πρώτο μεταμορφώνει, τροποποιεί, αναπτύσσει ή επεκτείνει. Το πρωτότυπο αποτελεί ένα είδος πληροφοριακού δικτύου που η διασκευή έχει τη δυνατότητα να αφομοιώσει, να επεκτείνει, να αγνοήσει, να υπονομεύσει ή να παραλλάξει.[19] Στη διασκευή, εκείνο που αποτελεί αντικείμενο μελέτης είναι οι διαδικασίες επιλογής, επέκτασης, συγκεκριμενοποίησης και πραγματοποίησης που υπαγορεύουν οι διαφορετικές αναγνώσεις του υπο-κειμένου. Προσφέρεται λοιπόν ένα ευρύ πεδίο για τη θεωρητική ανάλυση.

Οι επιλογές του διασκευαστή αξιολογούνται σε επίπεδο σημασιολογικό και υφολογικό, αφού εξεταστούν οι συνταγματικές σχέσεις των συστατικών στοιχείων του νέου κειμένου, που αναπόφευκτα εγγράφεται σ' ένα νέο σημασιολογικό πλαίσιο με νέες λειτουργίες.

Η διασκευή πραγματοποιείται μέσα στα όρια που θέτει μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδος και συνεπώς η πολιτική κατάσταση, το ευρύτερο ιδεολογικό κλίμα, ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, ή το προσωπικό ύφος του διασκευαστή. Αλλά και άλλοι παράγοντες όπως χρονικοί περιορισμοί στη διάρκεια, ή ζητήματα λογοκρισίας επηρεάζουν τις επιλογές του διασκευαστή. Συχνά όμως το ίδιο το ραδιοφωνικό μέσο καθορίζει τις επιλογές και τις λύσεις για τη διασκευή.

Στις περιπτώσεις εκείνες, που οι ηχητικοί κώδικες θέτουν περιορισμούς, όπως για παράδειγμα στη μεταφορά πολυπρόσωπων σκηνών με παράλληλη δράση ή μιας σύνθετης πλοκής με πολλές υποπλοκές, η διασκευή αναγκαστικά αναδιοργανώνει τα στοιχεία του πρωτοτύπου, ώστε να προκύψει εκ νέου η ουσία του, ή διαφοροποιείται από την πηγή της. Επειδή η μνήμη λειτουργεί πιο αποδοτικά με οπτικά ερεθίσματα, η ραδιοφωνική διασκευή οικειοποιείται και επινοεί τεχνικές για να διασφαλίσει τη σαφήνεια στη μετάδοση των μηνυμάτων.[20] Μια απ' αυτές τις τεχνικές είναι η επανάληψη και η ανακεφαλαίωση. Τα κομβικά δραματικά γεγονότα επαναλαμβάνονται, για να εντυπωθούν στη μνήμη του ακροατή, ενώ η πορεία της δράσης ανακεφαλαιώνεται πριν πάρει άλλη τροπή. Η πλοκή συχνά απογυμνώνεται σε μια βασική και εύληπτη δομή και υποπλοκές ή εκτενείς μονόλογοι απαλείφονται.[21] Η ανάγκη να μπορεί ο ακροατής να ταυτίσει τον ήχο της φωνής με τον αντίστοιχο δραματικό χαρακτήρα οδηγεί στην απαλοιφή προσώπων, ενώ οι διάλογοι στις πολυπρόσωπες σκηνές οργανώνονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε τα ομιλούντα πρόσωπα να μην αλλάζουν συχνά δεικτική κατεύθυνση. Μια άλλη γνωστή για το ραδιόφωνο γενικά τεχνική η διασκευής είναι αυτή του sign-posting, που παραπέμπει σ' αυτό που θα ακολουθήσει πληροφορώντας τον

[19] Βλ. R. Stam: «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», στον τόμο: *Film Adaptation*, New York 2000, σ. 68.

[20] Βλ. M. Shingler, C. Wierenga: ό.π., σσ. 81-87.

[21] Βλ. K. Garner: «Puting drama into dramatisation: In search of hesource of current British Radio Drama», *Sound Journal*, 991, σσ. 3-19· A. Beck: «Point-of-listening in Radio plays», *Sound Journal*, 981,σσ. 6-12· Allen S. Weiss: «Radio Icons, Short Circuts, Deep Shisms», *Experimental Sound &Radio,* 40(3), σσ. 9-15· M. Hill: «Developing a Blind Understanding: A Feminist Revision of Radio Semiotics», *Experimental Sound & Radio*, 40(3), σσ. 112-120.

ακροατή για τη συνέχεια της δράσης, ώστε να διατηρείται αμείωτο το ενδιαφέρον του και να εντείνεται η αγωνία του.

Η ραδιοφωνική διασκευή επικεντρώνεται στην προώθηση της δράσης, ενώ η πλοκή ακολουθεί μια ευθύγραμμη πορεία. Η συνοχή επιτυγχάνεται με παραλείψεις, μεταθέσεις και επιπρόσθετους διαλόγους ή διηγητικά μέρη. Ο ακροατής συνθέτει το μυθοπλασιακό κόσμο και το χρονολογικό χρόνο, ως την κατ' εξοχήν χρονική δομή του κόσμου του δράματος, μέσα από την αναδιοργανωμένη δομή της πλοκής και όχι με επαγωγικές διαδικασίες. Έτσι, προκύπτει ένας νέος χάρτης δραματικών γεγονότων. Η δράση ξεκινά με ένα κομβικό δραματικό γεγονός, ώστε να ενδιαφερθεί αμέσως ο ακροατής για την εξέλιξη. Τέλος, ό,τι δεν προωθεί αποφασιστικά τη δράση απαλείφεται. Πληροφορίες όμως που έχουν απαλειφθεί, ενώ είναι απαραίτητες για την κατανόηση της πλοκής, διοχετεύονται στο λόγο ενός άλλου δραματικού προσώπου.

ΟΙ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΤΟΥ Ι. ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ- ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ

Η ραδιοφωνική διασκευή του *Ερρίκου IV* στηρίχτηκε στη μετάφραση του Αλέξανδρου Πάλλη, και μεταδόθηκε στην εκπομπή *Το Κλασσικό Θέατρο* του Εθνικού Προγράμματος στις 13 Ιουνίου 1954. Αυτή του *Ματωμένου Γάμου* βασίστηκε στη μετάφραση του Νίκου Γκάτσου και μεταδόθηκε στην εκπομπή *Το Θέατρο της Τετάρτης* του Δευτέρου Προγράμματος στις 10 Φεβρουαρίου του 1954 και στις 28 Αυγούστου 1963, ενώ η διασκευή του *Κουρέα της Σεβίλλης*, σε μετάφραση Δημήτρη Ροντήρη, μεταδόθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1954 και στις 4 Μαρτίου 1959 στην ίδια εκπομπή.

Ο Καμπανέλλης, πέρα από τους περιορισμούς του ίδιου του μέσου, είχε να αντιμετωπίσει χρονικούς περιορισμούς στη διάρκεια (καθώς η εκπομπή *Το Θέατρο της Τετάρτης* διαρκούσε μια μόνο ώρα) και ζητήματα λογοκρισίας.

Μια από τις στρατηγικές που χρησιμοποιεί, είναι η εγκαθίδρυση από την αρχή των χωροχρονικών συντεταγμένων του δραματικού κόσμου, αλλά και πιο συγκεκριμένα του υποτιθέμενου σκηνικού χώρου, καθώς και η παρουσίαση των προσώπων στην αρχή της διασκευής. Έτσι η διασκευή του *Κουρέα της Σεβίλλης* ξεκινά ως εξής:

Κόμης: Πάει ώρα που περιμένω σ' αυτό το δρόμο της Σεβίλλης και είναι νύχτα... Μήπως έκανα λάθος και δεν βρίσκομαι απέναντι στο σπίτι που πρέπει...; Όχι!.... Μάλλον είναι νωρίτερα απ' ότι νόμιζα... Η ώρα που συνηθίζει να παρουσιάζεται ο άγγελός μου, πίσω από τις γρίλιες είναι πολύ μακριά ακόμα... Λοιπόν αν κανένας του παλατιού μπορούσε να μαντέψει πως βρίσκομαι εκατό μίλια μακριά από τη Μαδρίτη, πως κάθε νύχτα περιμένω καρφωμένος κάτω από το παράθυρο μιας γυναίκας που δεν της έχω μιλήσει ποτέ, θα με πέρναγε για Ισπανό της εποχής της Ισαβέλλας. Και γιατί όχι; Καθένας τρέχει πίσω από την ευτυχία! Για μένα η ευτυχία βρίσκεται στην καρδιά της Ροζίνας.

Ο Καμπανέλλης ακολουθώντας το πρωτότυπο, αλλά συμπτύσσοντας το πληροφοριακό υλικό χρησιμοποιεί το μονόλογο του Κόμη ως ένα είδος έκθεσης (exposition). Ο ακροατής πληροφορείται τον σκηνικό χώρο και χρόνο και τις συνθήκες της δράσης, τη δράση του ίδιου του κόμη, καθώς και την προϊστορία και τα κίνητρά του.

Αντίθετα, στον *Ερρίκο IV*, ενώ εγκαθιδρύονται πάλι από την αρχή οι χωροχρονικές συντεταγμένες και δίνονται οι πληροφορίες για τα πρόσωπα και την προϊστορία του δράματος, η πρώτη σκηνή αποτελεί έμπνευση του διασκευαστή. Ο Καμπανέλλης τοποθετεί από την αρχή τη δράση στο πανδοχείο, ενώ η πρώτη σκηνή του πρωτοτύπου εκτυλίσσεται στην αυλή του Ερρίκου και λειτουργεί επίσης σαν έκθεση της προϊστορίας του δράματος. Σ' αυτή δίνεται το πληροφοριακό υλικό για τον εμφύλιο, για την εκστρατεία στους Αγίους Τόπους, την οποία ο Ερρίκος αναγκάζεται να αναβάλλει, αλλά και για την απροθυμία του Πέρση να παραδώσει τους αιχμάλωτους στο βασιλιά. Έτσι, εγκαθιδρύεται το μακρυπερικείμενο της δράσης, ο Πόλεμος των Ρόδων, ενώ παράλληλα γίνεται αναφορά στο πρόσωπο εκείνο που θα προκαλέσει τη μεταστροφή του Χαλ, τον Πέρση, τον εκπρόσωπο του ιπποτικού πνεύματος και αντίπαλο του Χαλ. Ο Καμπανέλλης περιορίζοντας τους χαρακτήρες του έργου από τριάντα σε έντεκα, αφαιρεί από το σύνθετο ψηφιδωτό του σαιξπηρικού έργου το ιστορικό υπόβαθρο, την προϊστορία του σφετερισμού του θρόνου και της αναταραχής που αυτός προκάλεσε πυροδοτώντας μια σειρά εξελίξεων, τόσο στο στρατόπεδο των πρώην συνεργών του Ερρίκου, όσο και στην Αυλή. Αντ' αυτού, τοποθετεί στο κέντρο της δράσης το Φάλσταφ και επιλέγει ως αρχικό σκηνικό χώρο το πανδοχείο. Έτσι, εισάγει ένα από τα βασικά θέματα του δράματος, την κακή φήμη που ακολουθεί το διάδοχο, ως αποτέλεσμα των συνηθειών και των συναναστροφών του.

Διάδοχος[22]: *Καλή σου μέρα κύρα ξενοδόχαινα...*
Ξενοδόχαινα: *Καλημέρα μυλόρδε μου!... Άκουσε να σου πω, κάτι άρχοντες απ' το παλάτι ήρθανε και ρωτούσανε...*
Διάδοχος: *Για πες το να γελάσουμε....*
Ξενοδόχαινα: *Αν είναι αλήθεια πως ο γιος του βασιλιά, ο διάδοχος του θρόνου της Αγγλίας έρχεται και μπεκροπίνει με τα υποκείμενα που μένουν σε τούτο το καταγώγιο...*

Τα πρόσωπα εισάγονται σταδιακά, αφού πρώτα δοθεί το απαραίτητο πληροφοριακό υλικό για την όψη, τις συνήθειές τους και τη σχέση τους με τα υπόλοιπα πρόσωπα. Έτσι, πριν την είσοδο του Φάλσταφ ο Διάδοχος λέει:

Διάδοχος: *Για πες μου τώρα, που είναι εκείνο το είκοσι καντάρια κρέας χοιρινό, εκείνο το κρασοβάρελο, εκείνος ο γυναικογυρίστρας, ο πορτοφολάς, ο Φάλσταφ;*
Ξενοδόχαινα: *Μέσα είναι στην ταβέρνα!*
Διάδοχος: *Πάω στοίχημα το λοιπόν ότι αυτός ο γεροσατανάς που τρώει εφτά κότες και πίνει ένα τουλούμι στην καθισιά του, θα 'χει να δει τα γόνατά του από είκοσι χρονών!*
Πόντσης: *Με τέτοια κοιλιά μυλόρδε μου ούτε τα δάχτυλα των ποδιών του δεν μπορεί να δει!*
Διάδοχος: *Ας τον έβλεπα μια φορά ξεμέθυστο και τι στον κόσμο!*
Ξενοδόχαινα: *Αυτόν ξεμέθυστο; Μυλόρδε μου πιο εύκολο είναι να δεις τον Τάμεση να κόβει βόλτες στον αέρα παρά το Φάλσταφ ξεμέθυστο...!*
Διάδοχος: *Α τον παλιοπορτοφολά!... Πάμε να τον βρούμε Πόντση! (Βήματα)*

[22] Η *πλάγια* γραφή σηματοδοτεί τις προσθήκες του διασκευαστή.

Ο μυθοπλασιακός δραματικός κόσμος εγκαθιδρύεται μέσω του λόγου, αποσαφηνίζονται οι περιστάσεις, στις οποίες λαμβάνει χώρα ο διάλογος, το σύνολο των παρόντων προσώπων, ο χώρος και ο χρόνος συνάντησής τους· και με την αναφορά στον Τάμεση, ο ευρύτερος υποτιθέμενος χώρος. Μέσα από τη λεκτική διάδραση η γλώσσα εφοδιάζεται με μια δραστική κι όχι περιγραφική λειτουργία. Οι σχέσεις αναδύονται μέσα από τις *αιτούμενες-πληροφόρηση* ερωτήσεις και τις αντίστοιχες *φέρουσες-πληροφόρηση* απαντήσεις. Τα πρόσωπα χαρακτηρίζουν το ένα το άλλο μέσω της δεικτικής αναφοράς.[23] Όταν ο ομιλητής αλλάζει δεικτική κατεύθυνση, απευθύνεται σ' ένα νέο Εσύ, το ονομάζει, ώστε να είναι σαφής η ταυτότητα των ομιλούντων προσώπων. Μέσα από τον προηγούμενο διάλογο εισάγονται πληροφορίες για την όψη, τις συνήθειες του Φάλσταφ και τη σχέση του με το διάδοχο. Παράλληλα, δηλώνεται η κίνηση των προσώπων, αλλά προσδιορίζεται και ο στόχος της (*Πάμε να τον βρούμε Πόντση!*).

Ο Καμπανέλλης αναδιοργανώνει το δραματικό υλικό με στόχο τη γραμμική πορεία της δράσης. Για να γίνει πιο εύληπτη η πλοκή, συναρμολογεί σε μια συνεκτική δομή τα διάσπαρτα ψήγματα δραματικής πληροφορίας, αποφεύγει τη συχνή αλλαγή στη σύσταση των προσώπων και αλλάζει τη σειρά των σκηνών και των διαλόγων. Η χρονική δομή που ακολουθεί η πλοκή στη διασκευή οικοδομεί για λογαριασμό του ακροατή το χρονολογικό χρόνο του μύθου, καθώς η χρονική διάταξη των γεγονότων τείνει να ακολουθεί τη λογική διάταξη του μύθου. Στο *Ματωμένο Γάμο* για παράδειγμα η τρίτη σκηνή της πρώτης Πράξης τοποθετείται στη διασκευή μετά την πρώτη σκηνή. Έτσι, με το διάλογο της Μάνας με το Γαμπρό και στη συνέχεια με τη Γειτόνισσα κατασκευάζεται ο κόσμος του δράματος, παρουσιάζεται η προϊστορία του και η προϊστορία των προσώπων, ενώ εισάγεται το θέμα του επικείμενου γάμου. Αντί λοιπόν ο Καμπανέλλης να ακολουθήσει το Λόρκα στην αλλαγή σκηνικού χώρου και την εισαγωγή τριών νέων προσώπων, της Γυναίκας, της Πεθεράς και του Λεονάρδο, μένει επικεντρωμένος στα δύο πρόσωπα που εισήγαγε, επιλέγοντας μια λογική διάταξη των γεγονότων. Έτσι, μετά τη συζήτηση για το γάμο, ακολουθεί η επίσκεψη στο σπίτι της Νύφης. Μ' αυτόν τον τρόπο η πλοκή γίνεται εύληπτη, αφού ο ακροατής προσλαμβάνει πρώτα όλες τις δυνατές πληροφορίες για τα δύο πρόσωπα και έπειτα εισάγονται νέα πρόσωπα –πάντα στο πλαίσιο μιας δυναμικής αλληλουχίας των γεγονότων. Την ίδια τακτική ακολουθεί ο Καμπανέλλης και στον *Κουρέα της Σεβίλλης*. Αρχικά εκτίθεται η ιστορία του κόμη μέσα από το διάλογό του με το Φίγκαρο και στη συνέχεια αυτή του Φίγκαρο, του Μπάρτολο και της Ροζίνας. Αντί στη διασκευή να ακολουθήσει μετά την πρώτη σκηνή η σκηνή με τον Μπάρτολο και τη Ροζίνα, συνεχίζεται ο διάλογος του Φίγκαρο με τον Κόμη και εκτίθεται η προϊστορία του έρωτά του, πράγμα που στο πρωτότυπο τοποθετείται στην τέταρτη σκηνή. Μ' αυτόν τον τρόπο καταργείται η στρατηγική της μερικής πληροφόρησης του θεατή και ο ακροατής ενθρονίζεται σε προνομιακή θέση. Αντί να συνθέτει νοητά τις διάσπαρτες δραματικές πληροφορίες που διαθέτει, ώστε να συνάγει την πραγματική χρονική διάταξη των γεγονότων και την τελεολογική δομή της δράσης, ή τη μυθοπλασιακή πρόθεση των ηρώων, η δομή της πλοκής, αλλά και πρόσθετες επεξηγήσεις σχετικά με τη δράση, τις σχέσεις και τα κίνητρα των προσώπων, του παρέχουν a priori αυτές τις πληροφορίες.

Αξιοσημείωτη είναι η ικανότητα του διασκευαστή να μεταφέρει το απαραίτητο πληροφοριακό υλικό για την προϊστορία του δράματος και τις σχέσεις των ηρώων με το δικό του τρόπο, ώστε ο ακροατής να είναι σε θέση να παρακολουθήσει τη μετάβαση από τον ένα

[23] Βλ. K. Elam: ό.π., σ. 137.

σκηνικό χώρο στον άλλο και παράλληλα να εισαχθούν τα νέα σκηνικά πρόσωπα. Η δεύτερη σκηνή της πρώτης Πράξης, την οποία ο Καμπανέλλης έχει τοποθετήσει μετά κι όχι πριν τη σκηνή της επίσκεψης στο σπίτι της Νύφης, ξεκινά ως εξής:

Γυναίκα: *Κοιμάται το παιδάκι μου.*
Πεθερά: *Σωπαίνει το μωρό μου...*
Γυναίκα: *Που να 'ναι ο Λεονάρδο Κυριακάτικα;*
Πεθερά: *Άντρας σου είναι, σαν έρθει ρώτα τον.*

Ο σύντομος αυτός διάλογος αποδεικνύεται πυκνότατος σε υποδηλώσεις, καθώς περιλαμβάνει νύξεις για τη συχνή απουσία του Λεονάρδο, τους φόβους της Γυναίκας, που τελικά θα επαληθευτούν, και τους δισταγμούς της να αντιμετωπίσει τον άντρα της. Έτσι, τοποθετώντας τη σκηνή αυτή μετά το διάλογο της Νύφης με τη Δούλα, όπου η τελευταία αποκαλύπτει ότι ο Λεονάρδο την προηγούμενη νύχτα ήταν κάτω από το παράθυρο της Νύφης, ο Καμπανέλλης οδηγεί τον ακροατή να συμπληρώσει το παζλ των πληροφοριών, ενώ η αγωνία για την εμφάνιση του Λεονάρδο κορυφώνεται.

Μια άλλη στρατηγική που ακολουθεί ο Καμπανέλλης είναι η αναγγελία εισόδου ή εξόδου των προσώπων και της αλλαγής σκηνικού χώρου. Στο *Ματωμένο Γάμο* η μετάβαση από το σπίτι του Γαμπρού στο σπίτι της Νύφης καταδηλώνεται ως εξής:

(Βήματα σε χαλίκια)

Γαμπρός: *Φτάσαμε, Μάνα, να το σπίτι της Νύφης...*

Πληροφορίες για την ταυτότητα των ομιλούντων προσώπων, τη δράση, τις κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις, αλλά και για το σκηνικό χώρο και τα αντικείμενα δίνονται μέσα από το διάλογο, αλλά και από τη χρήση ήχων.

(Φωναχτά από μέσα)

Δούλα: Κοπιάστε...*Κοπιάστε...*
Μάνα: *Ποια είναι δαύτη;*
Γαμπρός: *Η δούλα τους.*
Δούλα: Καλώς ήρθατε, κοπιάστε μέσα...

(Τώρα τα βήματα σε πλάκες)

Μάνα: *Καλώς σας βρήκαμε...*
Δούλα: Καθίστε, όπου κι αν είναι έρχονται...

Η ταυτότητα του εισερχόμενου προσώπου αναγνωρίζεται μέσα από τον τρόπο προσφώνησης προς το συνομιλητή.

Γειτόνισσα *(από κάποια απόσταση)*: *Καλή σου μέρα γειτόνισσα.*
Μάνα: Καλώς ηνε... *Κόπιασε μέσα.*
Γειτόνισσα *(τα βήματα πλησιάζουν)*: Πως τα πας;

Μάνα: Δεν τα βλέπεις; *Κάτσε...*

Αντίστοιχα, στη διασκευή του *Κουρέα της Σεβίλλης* η πρόσθετη στιχομυθία μαζί με τη μουσική φράση σηματοδοτούν την αλλαγή σκηνής και σύστασης των προσώπων:

Κόμης: *Να την η Ροζίνα μου!....*
Φίγκαρο: *Να όμως και ο Μπάρτολο μαζί της...*

(Μουσική Φράση)

Σε σημεία που ο διάλογος συνοδεύεται από κίνηση ή δράση, ο λόγος λειτουργεί ως ενδεικτικό σημείο της. Στον *Ερρίκο IV* η ατμόσφαιρα της ταβέρνας και η δράση των προσώπων σηματοδοτούνται με ήχους από τσούγκρισμα ποτηριών και πρόσθετες φράσεις όπως:

Φάλσταφ: *Στην υγειά σου Χαλ!*
Χαλ: *Στην υγειά σου γεροκολασμένε!*

Φάλσταφ *(Φωνάζει): Κρασί!*
Χαλ: *Πιες, πιες να καρδαμώσεις λιγάκι!*

Το πληροφοριακό υλικό για τη σκηνική όψη διοχετεύεται στο διάλογο. Στον *Κουρέα της Σεβίλλης* ο Φίγκαρο επισημαίνει στον Κόμη:

Φίγκαρο: *Όπως βλέπεις ο γέρος το 'χει φράξει το παράθυρο με καφασωτό και το ξεκλειδώνει όποτε θέλει εκείνος...!*

Η πληροφορία αυτή είναι δηλωτική της καταπιεστικής στάσης του Μπάρτολο απέναντι στη Ροζίνα. Ο λόγος δημιουργεί την «εικόνα» του σκηνικού. Αντίστοιχα, όταν ο Κόμης με το Φίγκαρο μπαίνουν στο δωμάτιο της Ροζίνας από το παράθυρο, ο Καμπανέλλης επινοεί πάλι έναν διάλογο, ενσωματώνοντας τις σκηνικές οδηγίες του πρωτοτύπου:

(Μουσική Φράση)

Φίγκαρο: *Περάστε κύριε Κόμη!*
Κόμης: *Πέρασε Φίγκαρο.*
Φίγκαρο: *Μετά από σας εξοχώτατε!*
Κόμης: *Παράτα λοιπόν την εθιμοτυπία στο παράθυρο!*
Φίγκαρο: Να 'μαστε επιτέλους *μέσα στο κάστρο του γιατρού, κοντά στους θυσαυρούς της Ροζίνας,* παρ' όλη τη βροχή, τις αστραπές και τις βροντές!

Η παράλληλη δράση, όπως έχει ήδη επισημανθεί, στο ραδιόφωνο αναγκαστικά μεταφέρεται διαδοχικά. Στην τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης, η Ροζίνα ειδοποιεί τον Κόμη να μαζέψει το γράμμα που του πέταξε από το παράθυρο, προσποιούμενη στο Μπάρτολο πως της έπεσε, ενώ παράλληλα αυτός κατεβαίνει για να το ψάξει. Στη διασκευή η δράση μεταφέρεται ως εξής:

Φίγκαρο: *Κόβω το κεφάλι μου εξοχότατε, ότι το 'ριξε επίτηδες...*
Κόμης: *Θα 'ναι κάτι για μένα Φίγκαρο! Πάω να το πάρω...*

(Βήματα μπρος-πίσω του Κόμη)

Κόμης: *Να το. Τι να λέει;*
Φίγκαρο: *Σταθείτε εξοχότατε, για να γελάσουμε λίγο με το γέρο... βγήκε στο δρόμο και ψάχνει...*

Τα πρόσωπα περιγράφουν και επεξηγούν τη δράση, ενώ παράλληλα αναγγέλλουν την είσοδο εισερχόμενων προσώπων, αλλά και τη δική τους κίνηση ή δράση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όλες οι απαραίτητες πληροφορίες μεταφέρονται και δίνεται ο τόνος κωμικότητας.

Για την αλλαγή στη σύσταση των προσώπων ο Καμπανέλλης ακολουθεί πάλι την τεχνική της προαναγγελίας. Στο *Ματωμένο Γάμο,* στη σκηνή στο σπίτι της Νύφης, η Μάνα προαναγγέλλει την έξοδό της και ο ήχος σηματοδοτεί την κίνηση των προσώπων. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένα είδος γέφυρας που οδηγεί στο διάλογο μεταξύ Γαμπρού και Νύφης:

Μάνα: *Και τώρα να πηγαίνουμε γιατί έχουμε τέσσερις ώρες δρόμο.*

(Κάτι μικροθόρυβοι καθώς σηκώνονται, ένα-δύο βήματα. Ο παρακάτω διάλογος σιγανά)

Γαμπρός *(Σιγά)*: Ταχιά θα 'ρθώ.
Νύφη: Τι ώρα;

Ο Καμπανέλλης κατευθύνει την προσοχή του ακροατή από το ένα σημείο δράσης στο άλλο καταδηλώνοντας και τη σύσταση των προσώπων, αλλά και τη δράση τους. Τα πρόσωπα προαναγγέλλουν την κίνηση τους, αναφέρονται στη σκηνική δράση, την ερμηνεύουν, ενώ ο λόγος είναι πλούσιος σε δείξεις και αναφορές. Για να καταστεί αργότερα σαφές, ότι ο Κόμης θα διαβάσει το ραβασάκι της Ροζίνας, προστίθεται:

Φίγκαρο: *Εξοχότατε, είμαι υπηρέτης της καρδιάς σας, μπορώ ν' ακούσω κι εγώ τι γράφει το γράμμα...*

Οι εξελίξεις προαναγγέλλονται όμως και με άλλους τρόπους. Στη σκηνή που ο Φίγκαρο δίνει στον κόμη, και κατ' επέκτασιν στον ακροατή, όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για τα πρόσωπα του δράματος και τις σχέσεις μεταξύ τους, πληροφορίες που στο πρωτότυπο βρίσκονται διάσπαρτες σ' όλη την πρώτη Πράξη, ο Κόμης δηλώνει τις προθέσεις του:

Κόμης: *Πρέπει να τη σώσω! Η Ροζίνα πρέπε να γίνει δικιά μου!*

Ο ακροατής αντιλαμβάνεται ότι ο Κόμης κινεί τα νήματα της ιστορίας, αφού το κίνητρό του είναι η κατάκτηση της Ροζίνας. Όλη η δράση επικεντρώνεται σ' αυτόν τον στόχο και οι περιπέτεια εξυφαίνεται μέσα από τις δυσκολίες και τα εμπόδια που πρέπει να ξεπεραστούν, ώσπου να έρθει το αίσιο τέλος.

Για να διασφαλιστεί πως ο ακροατής έχει κατανοήσει τη μέχρι τώρα πορεία της δράσης και το ρόλο που παίζουν οι ήρωες στην εξέλιξη της πλοκής, ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί τις χαρα-

κτηριστικές για το ραδιόφωνο τεχνικές της ανακεφαλαίωσης των δραματικών γεγονότων, την επανάληψη και την επεξήγηση. Στον *Ερρίκο IV* μετά τη σκηνή της ληστείας στο Γκάτσχιλ μεταφερόμαστε στο πανδοχείο πάλι,κι όχι στον πύργο, έτσι ώστε να διατηρηθεί η συνοχή της δράσης. Τα επεισόδια που προηγήθηκαν ανακεφαλαιώνονται με τρόπο επεξηγηματικό:

Διάδοχος: *Άντε Τζακ, είμαι περίεργος τώρα να δω με τι ψευτιές θα κρύψεις τούτο το ρεζιλίκι που 'παθες!*
Φάλσταφ *(Γελάει): Ποιο ρεζιλίκι; (Γελάει) Εγώ παίζω τόση ώρα! Μα την ψυχή μου αμέσως κατάλαβα ότι εκείνοι που μας ρίχτηκαν ήσουν εσύ κι ο Πόντσης!*
Διάδοχος: *Και τότε γιατί το 'βαλες στα πόδια;*
Φάλσταφ: *Γιατί...; Για να σας ξεγελάσω Χαλ! Για να νομίζετε ότι δεν σας γνώρισα! Το τι γελούσα καθώς έτρεχα δε βάνει ο νους σου! Κι έπειτα άκου δω Χαλ, ταίριαζε εγώ να ριχτώ και να ματώσω το διάδοχο;*

Κατά τον ίδιο τρόπο, μετά την αναγγελία της επικείμενης επανάστασης ο Καμπανέλλης βρίσκει άλλη μια ευκαιρία να υπενθυμίσει στον ακροατή την άσωτη ζωή που διάγει ο διάδοχος.

Φάλσταφ: *Κι εσύ προκομμένε μου διάδοχε σουλατσάρεις όλη μέρα σαν άσωτος υιός!* Βάλε τώρα με το νου σου τι έχεις ν' ακούσεις απ' τον πατέρα σου αύριο το πρωί! Το καλό που σου θέλω μη μελετάς καμιά δικαιολογία, γιατί έχει τόσα για τη ράχη σου ο βασιλιάς, που κι η πιο κατεργάρα δικαιολογία θα πάει στράφι.

Η τεχνική της ανακεφαλαίωσης χρησιμοποιείται όμως και για να σηματοδοτήσει το πέρασμα σε άλλον άξονα δράσης ή την αλλαγή σκηνικού χώρου. Έτσι, πριν την προετοιμασία για τη μάχη του Σρούσμπερυ, λέει ο Φάλσταφ.

Φάλσταφ: *Γειά σου Τζακ...Πάει το κρασί μου, ο ύπνος μου ο γλυκός, τα ψέματά μου κι ο Θεός βοηθός! Τώρα στου πολέμου τη λύσσα θα σε δούμε κυρ Τζακ. Λοιπόν, ό,τι ξαποστάσαμε, ξαποστάσαμε.*

Η ανακεφαλαίωση συνδυάζεται με την προαναγγελία της μετάβασης στο πεδίο της μάχης. Ο ακροατής ενημερώνεται για τη νέα τροπή της δράσης μετά την ανταρσία των επαναστατών. Αντίστοιχα, στον *Κουρέα της Σεβίλλης* μεταφέροντας την εικόνα του μεταμφιεσμένου κόμη, ο Καμπανέλλης υπενθυμίζει στον ακροατή τα βασικά στοιχεία της πλοκής:

Κόμης: *Λοιπόν Φίγκαρο. Πώς μοιάζω τώρα;*
Φίγκαρο: *Σωστός δάσκαλος της μουσικής! Πηγαίνετε και καλή τύχη στο δεύτερό σας μασκάρεμα εξοχότατε κόμη...*
Κόμης: *Σιγά, σου είπα να ξεχάσεις πως είμαι ο κόμης Αλμαβίβα... Αυτή τη στιγμή ονομάζομαι Αλόντσο.*
Φίγκαρο: *Μου είναι δύσκολο να ξεχάσω πως είστε κόμης πλούσιος... Ας είναι... Πηγαίνετε, η πόρτα είναι ορθάνοιχτη.*

(Βήματα του Κόμη)

Ο πυκνός σε πληροφοριακό υλικό διάλογος αναφέρεται όχι μόνο στη νέα, αλλά και στην προηγούμενη μεταμφίεση του κόμη, στο νέο του όνομα, καθώς και στην αληθινή του ταυτότητα διασφαλίζεται έτσι η κατανόηση της πλοκής και η ταύτιση του ονόματος «Αλόντσο» με το πρόσωπο του κόμη. Η προτροπή του Φίγκαρο, «*Πηγαίνετε...*», προαναγγέλλει τη συνέχεια, ενώ ο ήχος των βημάτων σηματοδοτεί την κίνηση στο χώρο. Η συνέχεια προαναγγέλλεται, καθώς τα πρόσωπα δηλώνουν τί πρόκειται να κάνουν ή δίνουν εντολές. Στον *Ερρίκο IV,* το σχέδιο της ληστείας αποσαφηνίζεται:

Φάλσταφ: *Εν τάξει! Θα 'μαι στην κατάλληλη ώρα εκεί μαζί με τον Βαρτόφλη!*
Πόντσης: *Κυρ Τζακ, άφησε τον πρίγκιπα σε μένα και σύρε να βρεις τα τρία παλληκάρια σου!*

Μετά το διάλογο του Πόινς με τον Χαλ ο Πόινς αναγγέλλει την έξοδό του δηλώνοντας πάλι τί πρόκειται να κάνει:

Πόντσης: *Τότες να φύγω αμέσως για να ετοιμάσω ό,τι χρειάζεται... Καλή αντάμωση μυλόρδε μου.... (Βήματα)*

Εκτός από την επανάληψη και την ανακεφαλαίωση μια ακόμα τεχνική που επιβάλλει το ραδιοφωνικό μέσο είναι η επεξήγηση. Στον *Κουρέα της Σεβίλλης,* αφού ο κόμης έχει εκθέσει την ιδέα του για τον τρόπο που θα παρουσιάσει το γράμμα στη Ροζίνα, ο Μπάρτολο προσθέτει:

Μπάρτολο: *Μπράβο. Ότι δηλαδή ο κόμης λατρεύει μιαν άλλη και πως τη Ροζίνα την κοροϊδεύει.*

Η μεταφορά πολυπρόσωπων σκηνών με παράλληλη δράση αποτελούν πρόκληση για το διασκευαστή, αφού πρέπει να καταστεί μονοσήμαντη η δράση, η θέση των προσώπων στο χώρο και η ταυτότητα των ομιλούντων προσώπων. Ο Καμπανέλλης στη σκηνή του Γκάτσχιλ οργανώνει το δραματικό υλικό γράφοντας από την αρχή διαλόγους για δύο πρόσωπα, τα οποία εναλλάσσονται στην πορεία της δράσης. Ο Χαλ και ο Πόντσης μιλάνε σιγά κι έτσι συνάγεται ο συνωμοτικός χαρακτήρας της δράσης τους, ενώ κάθε κίνηση ή ενέργεια προαναγγέλλεται με φράσεις όπως:

Πόντσης: *Πάμε τώρα να κρυφτούμε πάρα πέρα! Πήρα του Φάλσταφ τ' άλογο και τσιτσιρίζει σαν καμένο βούτυρο...!*
Διάδοχος: *Τράβηξε πέρα κι έρχομαι αμέσως... Άκου τον έρχεται κατά δω! Φύγε συ Πόντση κρύψου κι έφτασα...*

(Βήματα –τ' άλογο που φεύγει)

Ο επόμενος διάλογος διενεργείται μεταξύ Χαλ και Φάλσταφ και ο επόμενος μεταξύ Βαρδόφλη και Φάλσταφ. Σ' αυτόν δίνεται όλο το πληροφοριακό υλικό για την επικείμενη ληστεία, τον αριθμό των εμπόρων, τον τρόπο που θα τους επιτεθούν, τη διάταξη στο χώρο. Οι σκηνικές οδηγίες εντάσσονται στο διάλογο:

Φάλσταφ: *Αδειάστε φρόνιμα τις τσέπες σας και πηγαίνετε ύστερα στην ευχή του Θεού... Έτσι μπράβο... Ορίστε μήτε μια τρίχα της κεφαλής σας δεν έπαθε τίποτα!*

Η επίθεση του Χαλ και του Πόντση στο Φάλσταφ και το Βαρδόφλη μεταφέρεται με τον ακόλουθο τρόπο:

Χαλ: *Τι βλέπεις Πόντση;*
Πόντσης: *Αρχίσανε τη μοιρασιά...*
Χαλ: *Πάνω τους...*

(Τρέξιμο)

Χαλ- Πόντσης: *Στον τόπο...*
Φάλσταφ: *Βοήθειαααααα...*
Χαλ: *Τα πουγκιά σας...*

(Ποδοβολητό-τρέξιμο-φωνές τρόπου που φεύγουν στο βάθος)

Χαλ *(γελάει με την καρδιά του): Πόντση... Πόντση!*
Πόντσης *(γελώντας το ίδιο): Πρίγκιπά μου, πρίγκιπά μου!*

Στον *Ματωμένο Γάμο* η πολυπρόσωπη σκηνή του γλεντιού παρουσιάζεται στη διασκευή αρκετά συνοπτική. Ο Καμπανέλλης ομαδοποιεί τους διαλόγους, έτσι ώστε ο αριθμός των ομιλούντων προσώπων να είναι περιορισμένος και η ταυτότητα τους σαφής. Ο λόγος σ' αυτήν την περίπτωση λειτουργεί σαν κάμερα μέσα σ' ένα δωμάτιο με πολλά άτομα. Εστιάζει σε κάποια πρόσωπα που μιλάνε και μετά απομακρύνεται, για να πάει σε άλλα.

Δούλα: *Καλώς τα συμπεθέρια. Κάτσε αφέντη μου, κάτσε κυρά μου.*
Μάνα: *Φχαριστώ.*

Ακολουθεί ο διάλογος μεταξύ Μάνας και Πατέρα και στη συνέχεια μεταξύ Μάνας και Γαμπρού. Ο λόγος υποδηλώνει όμως την παρουσία και της Νύφης, προοικονομώντας το διάλογό της με τη Μάνα.

Μάνα: *Καλώς τη νύφη μου.*
Πατέρας: *Καλώς το γαμπρό μου...*

Αργότερα, ακολουθεί ένα είδος εισαγωγής για το διάλογο μεταξύ Νύφης και Γαμπρού, καθώς σηματοδοτείται η απομάκρυνση της Μάνας και του Πατέρα:

Πατέρας: Τήρα τους γλέντι που στήσανε. Άλλο πράμα τούτοι οι χοροί της θάλασσας. *Έλα να πάμε κοντά στους καλεσμένους συμπεθέρα...*
Μάνα: *Πάμε...*

(Τα βήματά τους)

Πέρα από τις τεχνικές που ακολουθεί ο Καμπανέλλης, για να μεταφέρει την εικόνα του σκηνικού χώρου, τη δράση, τις κινήσεις, τη χειρονομία, την ενδυμασία, τη μιμική, να αποσαφηνίσει τη σύσταση των προσώπων, τις προθέσεις τους, τις ενέργειές τους και τη σύνδεση των δραματικών γεγονότων μεταξύ τους, χρησιμοποιεί κάποιες στρατηγικές, για να συμπτύξει το κείμενο του πρωτοτύπου, χωρίς να χαθεί χρήσιμο για την κατανόηση της πλοκής πληροφοριακό υλικό ή να θυσιαστεί η ενότητα και η συνοχή της δράσης. Οι μακροσκελείς μονόλογοι και τα σχόλια που αναχαιτίζουν το ρυθμό της δράσης απαλείφονται και οι βασικές πληροφορίες που προωθούν τη δράση συνοψίζονται. Τα πρόσωπα που δεν παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής απαλείφονται, οι εντάσεις και οι αντιπαραθέσεις φτάνουν με γοργούς ρυθμούς στην κορύφωσή τους, ενώ οι ρήσεις γίνονται πιο συνοπτικές και επικεντρώνονται στη επικείμενη δράση. Όπου κρίνεται απαραίτητο προστίθενται διαλογικά μέρη που συνδέουν τα προηγούμενα με τα επόμενα ή εισάγουν νέα δραματικά δεδομένα. Έτσι, για παράδειγμα στον *Ερρίκο IV*, αφού έχει απαλειφθεί ο εναρκτήριος διάλογος μεταξύ Φάλσταφ και Βαρδόφλη, προστίθεται ένας διάλογος μεταξύ Ξενοδόχαινας και Φάλσταφ, που λειτουργεί σαν υπόμνηση των προηγουμένων και παράλληλα προοικονομεί τη διένεξη του Φάλσταφ με την Ξενοδόχαινα.

Ξενοδόχαινα: *Το κρασάκι σου κυρ Τζακ... και το ψητό σου...*
Φάλσταφ: *Καλή μας όρεξη! Τρώγε Βαρδόφλη...*
Ξενοδόχαινα: *Είπες πως σήμερα θα με πληρώσεις τα βερεσέδια σου!*
Φάλσταφ: *Βρήκες πρώτα το πουγκί που μου βουτήξανε απ' την τσέπη; Στο ξενοδοχείο σου μένω κι είσαι υπεύθυνη για την ασφάλειά μου! Με τι λεφτά να σε πληρώσω, ε; Βρες το πουγκί που μου κλέψανε να σε ξοφλήσω!*

Οι συντμήσεις και οι απαλείψεις όμως επηρεάζουν την ενότητα και τη συνοχή του κειμένου. Ο τρόπος που θα οικοδομηθεί ο διάλογος παίζει αποφασιστικό ρόλο, ώστε να μην υπάρχουν κενά. Στο *Ματωμένο Γάμο*, ο Καμπανέλλης απαλείφει το μέρος της σκηνής με το Κορίτσι που αναγγέλλει στη Γυναίκα και τον Λεονάρδο τα νέα για τα δώρα που ψώνισε ο Γαμπρός στη Νύφη, και κατορθώνει να οδηγήσει τη σκηνή στην τελική έκρηξη του Λεονάρδο οικοδομώντας διαφορετικά το διάλογο:

Γυναίκα: Το ξέρεις ότι της ξαδέρφης μου της πάνε καλέσματα;
Λεονάρδο: [Πότε;] Τ' άκουσα.
Γυναίκα: [Ταχιά] Ο γάμος θα γενεί σ' ένα μήνα. Θα μας καλέσουνε κι εμάς πιστεύω.
Λεονάρδο (*σοβαρός*): Δεν ξέρω.
Γυναίκα: *Λες να μη μας καλέσουν;*
Λεονάρδο: *Παράτα με.*
Γυναίκα (*στον Λεονάρδο*): Τι έχεις *Λέοναρτ;* Τι σαράκι σε τρώει; Γιατί μ' αφήνεις έτσι και δε μου λες τίποτε;

Αργότερα, στη σκηνή του δάσους, παρακάμπτοντας το διάλογο του Γαμπρού με τη Ζητιάνα και το τραγούδι των Ξυλοκόπων, ο Καμπανέλλης συνδέει το διάλογο του Γαμπρού με το Παλικάρι μ' εκείνον της Νύφης με το Λεονάρδο:

Γαμπρός: Άκου. Σ' όλον τον κόσμο δεν υπάρχειπαρά ένα άλογο, κι είναι τούτο που

κυνηγάμε. Κατάλαβες;
Παλικάρι: *Ναι.*
Γαμπρός: *Τότε ακολούθα με...*

(Τα βήματά τους... Τριζόνι... Γκιώνης)

Νύφη: Να φύγω... Να φύγω...
Λεονάρδο: Πάψε!
Νύφη: Τώρα θα φύγω μόνη μου Λεονάρδο, πήγαινε! Θέλω να γυρίσεις.

Οι δύο σκηνικοί χώροι συναντιούνται. Από τη μία ο Γαμπρός που ψάχνει και από την άλλη η Νύφη με το Λεονάρδο.

Ο διασκευαστής απαλείφοντας διαλογικά μέρη εφευρίσκει τα μέσα εκείνα, με τα οποία θα αποδώσει το ζητούμενο της σκηνής. Όταν στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης γίνεται αντιληπτή η απουσία της Νύφης, ο Λόρκα έχει προετοιμάσει σταδιακά το έδαφος για το φευγιό των ερωτευμένων: Από τη μία τα κορίτσια πιέζουν τη Νύφη να τους πει σε ποια έδωσε την καρφίτσα, ενώ εκείνη παγιδευμένη στον εσωτερικό της αγώνα παρακολουθεί το Λεονάρδο να εμφανίζεται συνέχεια μπροστά της σαν σκιά, σαν απειλή, και από την άλλη ο Γαμπρός, αιφνιδιάζοντάς την, την σφίγγει δυνατά στην αγκαλιά του. Δημιουργείται για τη Νύφη η αίσθηση του αποκλεισμού. Αφού όλα τα παραπάνω στιγμιότυπα δεν αποδίδονται στη διασκευή, ο Καμπανέλλης εντείνει την αγωνία του ακροατή δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα αιφνίδια κλιμακούμενης έντασης. Στο σημείο που αναγγέλλεται η απουσία της Νύφης, οι επαναλήψεις και η ελλειπτική σύνταξη αποδίδουν το κλίμα αναστάτωσης. Ο ακροατής ακούει: «Πάω να κοιτάξω άλλη μια φορά.», «Πάω να ιδώ, πάω να ψάξω 'γω ο ίδιος.», «Δεν είναι μέσα;», «Μήτε στο μπαλκόνι δεν είναι.», «Δεν είναι;», «Μήτε μαζί σου στο μαγειριό;», «Μα δεν είναι στο χορό;», «Όχι, δεν είναι.», «Δεν είναι; Που είναι λοιπόν; Που είναι η δυχατέρα σου;» Όλοι οι πιθανοί δραματικοί χώροι παίρνουν μορφή στο μυαλό του ακροατή, εντείνοντας την αγωνία του.

Πέρα από τις απώλειες που σίγουρα εντοπίζονται σε επίπεδο είτε σημασιολογικό είτε υφολογικό, λόγω των απαλείψεων ή της συμπύκνωσης, ο διασκευαστής ορισμένες φορές επιλέγει να αναπτύξει το κείμενο του πρωτοτύπου, φωτίζοντας έτσι κάποιες πλευρές της δράσης και επεκτείνοντας τη σημασία της. Έτσι η στρατολόγηση, που στο πρωτότυπο περιγράφεται στο μονόλογο του Φάλσταφ, δραματοποιείται στη διασκευή αριστοτεχνικά με την προσθήκη δύο χαρακτήρων,[24] ενώ προστίθεται και μια σκηνή μεταξύ Φάλσταφ και βασιλιά, όπου αναφέρεται και πως ο Φάλσταφ φοράει τη στολή του βασιλιά. Δεδομένης της διαφορετικής έκβασης της πλοκής, ο Καμπανέλλης μετατοπίζει το κέντρο βάρους της δράσης, καθιστώντας το Φάλσταφ απόλυτο πρωταγωνιστή αντί του Χαλ. Επιλέγοντας ορισμένα μόνο επεισόδια της δράσης, την αναμέτρηση του Φάλσταφ με το Δόγλα, τον προσποιητό θάνατο του Φάλσταφ, την απομάκρυνση του Δόγλα, ο Καμπανέλλης σχεδιάζει τη δική του εκδοχή της ιστορίας, σύμφωνα με την οποία ο Φάλσταφ αποπειράται να σώσει το βασιλιά, παλεύει και κάνει πως έπεσε νεκρός από το σπαθί του Δόγλα, πείθοντας όλους πως θυσιάστηκε για

[24] Στο σημείο αυτό οι χαρακτήρες που προστίθενται είναι ο Πολίτης που δωροδοκεί τον Φάλσταφ, για να γλιτώσει τη στρατολογία και ο αντικαταστάτης του ο Σάμυ, που αν και δεν βλέπει από το ένα μάτι, είναι κουτσός, έχει το ένα χέρι παράλυτο, στρατολογείται από τον Φάλσταφ.

χάρη του βασιλιά του. Ο Δόγλας βλέποντάς τον με βασιλική αμφίεση, τον περνάει για τον Ερρίκο, πιστεύει ότι τον σκότωσε και αποχωρεί. Έτσι στο τέλος ο Φάλσταφ ανακηρύσσεται απόλυτος ήρωας. Η δράση καταδηλώνεται καθώς ο ήρωας απευθύνεται στον εαυτό του:

Φάλσταφ: *Έρχεται ο Δόγλας... Βάστα καλέ μου κυρ Τζακ... Κουράγιο Φάλσταφ... (Καλπασμός που πλησιάζει) αν τύχει και ξεγελάσεις ή και σκοτώσεις τούτο τον τρισκατάρατο Σκωτσέζο, γλιτώνεις τη ζωή του βασιλιά σου.... Θάρρος κυρ Τζακ...! Θάρρος..!*

(Το άλογο φτάνει)

Δόγλας: *Είσαι χαμένος βασιλιάς!*

(Σπαθιές)

Φάλσταφ: *Αχ, αχ...με σκότωσες... Ας το βρεις απ' το γιο μου, Δόγλα.. Πεθαίνω...*

ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΑ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Αν δεχτούμε, όπως ισχυρίζεται ο Μπαρτ,[25] ότι «η κατανόηση ενός κειμένου δεν είναι μόνο η παρακολούθηση της εκτύλιξης της ιστορίας, είναι επίσης η αναγνώριση των "οροφών", η προβολή των οριζόντιων αλληλουχιών του αφηγηματικού "μίτου" σε έναν εξυπονοούμενο κάθετο άξονα», αντιλαμβανόμαστε πως η διασκευή, ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας όχι μόνο μετατροπής ενός σημειακού συστήματος σε ένα άλλο, αλλά και αναδιάρθρωσης της δομής της πλοκής, οδηγεί σε ένα νέο κείμενο, με διαφορετικά «επίπεδα», διαφορετικές «λειτουργίες» και συνεπώς διαφορετικές σημασίες.

Κάθε συστατικό στοιχείο που απαλείφεται, συμπτύσσεται ή αλλάζει θέση, επιφέρει αλλαγές, όχι μόνο στη δομή και την ενότητα του όλου, αλλά και στη σχέση των υπόλοιπων συστατικών στοιχείων μεταξύ τους. Συνεπώς, κάθε επιλογή εκ μέρους του διασκευαστή, απάλειψης, συγκεκριμενοποίησης, επεξήγησης, σύντμησης ή μετατόπισης συνεπάγεται μια διαφορετική διαγραφή των χαρακτήρων και των μεταξύ τους σχέσεων, ενώ η «απλοποίηση» της πλοκής ενεργοποιεί άλλες σημασίες. Η ανάγκη συμπύκνωσης και η δραστική προώθηση της δράσης έχει ως αποτέλεσμα τη συρρίκνωση του δραματικού κόσμου, ενώ με την επικέντρωση στους βασικούς θεματικούς πυρήνες κάποιες λειτουργίες του κειμένου μοιραία θυσιάζονται. Η αντιπαράθεση της διασκευής με το πρωτότυπο όμως δεν γίνεται για να αξιολογηθεί η τυχόν πιστότητα της διασκευής, αλλά αποτελεί μια μέθοδο ανάλυσης των επιλογών του διασκευαστή, ο οποίος χρησιμοποιεί το πρωτότυπο σαν «ένα δίκτυο πληροφοριών». Ας εξετάσουμε αυτές τις επιλογές:

Στον *Ερρίκο IV*[26] ο Καμπανέλλης αφαιρώντας το ιστορικό υπόβαθρο της προϊστορίας

[25] Βλ. Barthes: ό. π. σ. 100.

[26] Για τον *Ερρίκο IV*, Α' μέρος βλ. J. Dover Wilson: «Riot and the Prodigal Prince», στον τόμο: *Shakesreare: King Henry IV. Parts 1&2,* Macmillan Press, London 1970, σσ. 92-101· A. C. Bradley: «The Rejection of Falstaff», στον τόμο: *Shakespeare: King Henry IV. Parts 1&2,* ό.π., σσ., 56-78· E. M. W., Tillyard: «Henry IV and the Tudor Epic», στον τόμο: *King Henry IV. Parts 1&2,* ό.π., σσ., 102-126· J. I. M., Steward: «The Birth and death of Falstaff», στον

του δράματος, δηλαδή το σφετερισμό του θρόνου εκ μέρους του Ερρίκου, και περιορίζοντας τους χαρακτήρες από τριάντα στους έντεκα επιλέγει να τοποθετήσει στο κέντρο της δράσης το Φάλσταφ και να απαλείψει τους χαρακτήρες των επαναστατών. Το πολιτικό πλαίσιο της δράσης καταργείται, ενώ οι άξονες της δράσης περιορίζονται.

Οι απαλείψεις προσώπων αναπόφευκτα επηρεάζουν τη συνοχή και τη λογική της ιστορίας. Έτσι, καθώς η αντιπαράθεση μεταξύ Χαλ και Πέρση δεν μεταφέρεται στη διασκευή, αφού ο χαρακτήρας του Πέρση απαλείφεται, η απόφαση του Χαλ να εγκαταλείψει την άσωτη ζωή και να αντιμετωπίσει τις ευθύνες του ως διάδοχος μένει χωρίς έρεισμα. Ο Πέρσης όμως, αποτελώντας το πρότυπο της γενναιότητας και της τιμής, καθορίζει τις σχέσεις των ηρώων. Ο Ερρίκος, συγκρίνοντας το Χαλ μαζί του, εκφράζει την απογοήτευσή του για τον άσωτο υιό και ο Χαλ, εισπράττοντας αυτήν την απόρριψη, ανταποδίδει την ψυχρότητα. Αντίθετα, στη διασκευή η σχέση πατέρα-γιου παρουσιάζεται πιο συμβατική. Ο Χαλ μετά τον «σωφρονισμό» του εξελίσσεται σ' έναν υπάκουο γιο και ο Ερρίκος σ' έναν τρυφερό πατέρα. Δεδομένου δε, ότι το θέμα του σφετερισμού της εξουσίας απουσιάζει από τη διασκευή, ο Ερρίκος παρουσιάζεται παγιδευμένος άδικα σε μια διένεξη χωρίς σαφή αίτια και αντιμέτωπος με μια κρίση χωρίς φανερό πολιτικό υπόβαθρο. Ο ρόλος του είναι μάλλον του θύματος, παρά του θύτη, ενώ η αναφορά στις *αμαρτίες* του μένει αινιγματική. Η αμφιθυμία του Χαλ απέναντι στον Ερρίκο δεν αποτυπώνεται στη διασκευή, ούτε και η ψυχρή αυστηρότητα του βασιλιά απέναντι στο γιο του.

Η μετατόπιση του κέντρου βάρους, αφού ο ρόλος του Φάλσταφ είναι μεγαλύτερος στη διασκευή, επαναπροσδιορίζει όμως και το ρόλο των προσώπων στην ανάπτυξη της πλοκής. Ο Χαλ στο πρωτότυπο, με οδηγό το Φάλσταφ βουλιάζει σε έναν κόσμο ριζικά *Άλλο*. Η εξερεύνηση αυτού του *Άλλου* θα του επιτρέψει να προσεγγίσει εκ νέου τον κόσμο και την πραγματικότητα. Στη διασκευή όμως αυτή η εναλλακτική όψη της πραγματικότητας παρουσιάζεται ως η μόνη πραγματικότητα. Ο Χαλ, από μακιαβελικός ήρωας που διατρέχει όλη την κοινωνική κλίμακα, για να εμπλουτίσει τις γνώσεις του για την ανθρώπινη φύση, ώστε αργότερα να τις αξιοποιήσει για να επιβάλλει την εξουσία του, παρουσιάζεται ως υποχωρητικός και γεμάτος ανοχή σύντροφος. Και η αναμέτρηση όμως των δύο ηρώων, που εκφράζει την αντίθεση μεταξύ Καρναβαλιού και Σαρακοστής παρουσιάζεται πιο ήπια. Οι καυστικές αιχμές του Φάλσταφ, που στρέφονται κατά του διαδόχου, στη διασκευή παρουσιάζονται εξωραϊσμένες. Δεδομένου ότι η απομάκρυνση του Φάλσταφ δεν θα λάβει χώρα, η ισορροπία στη σχέση των ηρώων δε μεταβάλλεται και ο Χαλ εξακολουθεί να αντιμετωπίζει το Φάλσταφ με μια τρυφερή ανεκτικότητα, ενώ ο Φάλσταφ φροντίζει να μην παραβιάζει τα όρια.

Αντί της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ κωμωδίας και ιστορικού δράματος, που προκύπτει από τις διαρκείς μετατοπίσεις από την ταβέρνα στην αυλή ή στο πεδίο διαβουλεύσεων των επαναστατών, ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια κωμωδία με έντονα φαρσικά στοιχεία και αίσιο τέλος. Μέσα από το ατέλειωτο σαιξπηρικό ψηφιδωτό ο Καμπανέλλης επιλέγει τα στοιχεία εκείνα που θα του χρησιμεύσουν, για να καταστήσει το Φάλσταφ απόλυτο πρωταγωνιστή και θριαμβευτή, έστω και κατά τύχη. Όπως και στο πρωτότυπο, έτσι και στη διασκευή,

τόμο: *King Henry IV. Parts 1&2,* ό.π., σσ. 127-133· M. D., Bristol: *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Auhority in Renaissance England,* Routledge, New York and London 1989, σσ., 204-206· C. L. Barber: «Rule and Misrule in Henry IV», στον τόμο: *Shakespeare: King Henry IV. Parts 1&2,* ό.π., σσ. 220-230· H.Jenkins, «The structural Problem in Shakespeare's Henry IV», στον τόμο: *Shakespeare: King Henry IV. Parts 1&2,* ό.π., σσ. 155-173.

η ανάδυση ενός χρόνου γεμάτου δυνατότητες είναι ταυτισμένη με την παχύσαρκη φιγούρα του Φάλσταφ, που οικειοποιείται τη γλώσσα του Καρναβαλιού,[27] τη γλώσσα του γέλιου, αντιστρέφει τις καταστάσεις, συνενώνει τα αντίθετα, συγχωνεύει την κατάφαση με την άρνηση, την αλήθεια με το ψέμα, τη λογική με την τρέλα, την άπιαστη χίμαιρα με την πραγματικότητα, παραβιάζοντας τα κανονικά όρια ανάμεσα στις έννοιες, τα πράγματα, τις λέξεις και τους κοινωνικούς ρόλους.

Ενώ όμως στο Σαίξπηρ η αντιστροφή αυτή διατρέχει όλο το έργο και το συνιστά, στη διασκευή η λειτουργία της περιορίζεται σε ένα επίπεδο, αυτό της κωμικής δράσης. Ο Φάλσταφ στο πρωτότυπο, αντιστρέφοντας την ιεραρχία, εκθρονίζοντας το Χαλ, απογυμνώνοντάς τον από το συμβατικό προσωπείο του αξιώματός του και φορώντας τις αλλεπάλληλες μάσκες του «ηθικού» και του «γενναίου», δεν ενθρονίζεται απλά ο ίδιος σε άρχοντα της αταξίας, αλλά παράλληλα προσφέρει μια εικόνα του κόσμου απ' την ανάποδη, εσωτερικεύοντας κατά κάποιο τρόπο την αντιφατική ουσία της ζωής, της κοινωνίας, της ανθρώπινης μοίρας.

Καθώς όμως ο κόσμος του Φάλσταφ δεν είναι εκείνος της απόδρασης από την πραγματικότητα, όπως ο «πράσινος κόσμος»[28] των κωμωδιών του Σαίξπηρ, αλλά μια μορφή αντανάκλασης του αληθινού κόσμου, η δράση του σημασιοδοτείται σε σχέση με αυτήν την πραγματικότητα. Η έκρυθμη κατάσταση ενός βασιλείου, όπου ο σφετεριστής κινδυνεύει να χάσει το θρόνο απ' αυτούς που τον προώθησαν ως εκεί, τα ιδανικά μιας επανάστασης που μόνο της στόχο έχει τη διατήρηση των κεκτημένων, ο ηρωισμός που εξαντλείται εκεί που θίγονται τα συμφέροντα, η εκστρατεία μιας επανάστασης δίχως λάμψη, ο δολερός κόσμος της εξουσίας και η αδυσώπητη σκληρότητα, της οποίας θύμα της είναι και ο ίδιος ο Φάλσταφ, αφού σταδιακά χάνει την πρωτοκαθεδρία στην ζωή του Χαλ, αποτελούν κομμάτια αυτής της πολύπτυχης πραγματικότητας, που φωτίζεται και παράλληλα υπονομεύεται, όχι μόνο μέσα από τη στάση του Φάλσταφ, τον αντιηρωικό υλισμό του, το χλευασμό του για κάθε μορφή υποχρέωσης, για κάθε ιδανικό και κατεστημένη αξία, αλλά και μέσα από τη δομή της πλοκής. Μέσα από τη διαρκή εναλλαγή σκηνικού και σύστασης προσώπων, τις αντιθέσεις, τους παραλληλισμούς και τις κωμικές αντιστροφές, η δράση των κλεφτών εξισώνεται με αυτήν του Ερρίκου και οι κώδικες και οι αξίες του «υποκόσμου» με εκείνες των επαναστατών. Κάθε φορά που πάει να εγκαθιδρυθεί κάποια αξία, τίθεται αμέσως υπό αμφισβήτηση με την παράλληλη συνύπαρξη ενός εναλλακτικού κόσμου, που αποκαλύπτει την απόσταση ανάμεσα στο Είναι και το Φαίνεσθαι και οδηγεί στην κριτική απομυθοποίηση του κόσμου, στη συνειδητοποίηση της εγγενούς σχετικότητας κάθε νοήματος.

Αντίθετα, στη διασκευή η ανατρεπτική, υπονομευτική λειτουργία των σχολίων του Φάλσταφ, αλλά και της πλοκής ακυρώνεται, αφού η πολιτική δράση απαλείφεται. Με άλλα λόγια, όσο ο Φάλσταφ επιδίδεται μαζί με το Χαλ στις ακολασίες τους, δεν αντιπαρατίθεται η *σοβαρότητα* της πολιτικής διαμάχης και των πολέμων. Η στάση του Φάλσταφ, η ακόρεστη δίψα του για γλέντι και η *κοινή του λογική* δεν αντιπαρατίθενται στην υποκρισία της πολιτικής μασκαρεμένης σε αρετή, τιμή, δίκαιο, αλλά εγγράφεται στο περικείμενο της αισιόδοξης φιλοσοφίας της ζωής, που εγκαθιδρύει η διασκευή και που εκφράζεται με τον τελικό θρίαμβο του ίδιου. Έτσι, η ευθυγράμμιση της δομής της πλοκής στη διασκευή στερεί από τη γιορτή το αντισυκτικό, ανατρεπτικό της νόημα. Ο Σαίξπηρ σπάει τη συνοχή του χρόνου και της

[27] Για την έννοια του Καρναβαλιού βλ. M. Bakhtin: *Rabelais and His World,* MIT Press, Cambridge, Mass. 1968.

[28] Βλ. N. Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, σ. 182.

δράσης εγκαθιδρύοντας την τρέλα του Καρναβαλιού κι έπειτα διαλύει πάλι τη γιορτή, για να κυριαρχήσει η πραγματικότητα. Η μοναρχική τάξη αναγεννιέται μεν μέσα από τις στάχτες του καρναβαλιού, αλλά όχι πριν το εκκρεμές ταλαντευτεί μεταξύ παλατιού και ταβέρνας, ονείρου και πραγματικότητας, υλικής αφθονίας και πειθαρχίας. Έτσι κινούμαστε από το ένα άκρο στο άλλο, με τη νηστεία να ακολουθεί το καρναβάλι. Ο χρόνος ταλαντεύεται, σαν εκκρεμές μέχρι η καρναβαλικότητα να διακοπεί στο κρίσιμο εκείνο σημείο, όπου πάει να επιβληθεί. Σκιάζεται από τα όπλα, τα συμφέροντα, τις διεκδικήσεις. Η ασυδοσία όμως του Καρναβαλιού προσλαμβάνει το πλήρες νόημά της μόνο σε σχέση με τη δυσάρεστη Σαρακοστή, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τις διαβουλεύσεις, τις συνομωσίες και τις αντιπαραθέσεις που έχουν ως κίνητρο την επικράτηση, και που στη διασκευή απουσιάζουν.

Αντίθετα, στη διασκευή ο Καμπανέλλης επιλέγοντας έναν άξονα δράσης, αυτόν της μετάβασης από την ξεγνοιασιά στις στρατιωτικές υποχρεώσεις, οδηγεί τη γιορτή στην αποθέωσή της. Ο Φάλσταφ αποδεικνύει πως οι κατεργαριές του όχι μόνο έχουν θέση στον κόσμο των υποχρεώσεων, αλλά μπορούν να τον αναδείξουν και ήρωα-πατριώτη.

Το σημείο, όπου ο Καμπανέλλης διαφοροποιείται τελείως από το πρωτότυπο εντοπίζεται πριν τη μετάβαση στο πεδίο της μάχης, όταν ο Φάλσταφ μαθαίνοντας τις νέες του αρμοδιότητες αναφωνεί ενθουσιασμένος, *«Ζήτω! Τώρα θα μάθουν οι εχθροί μου, τι πάει να πει Φάλσταφ...»*. Ο Φάλσταφ σαν άλλος Καραγκιόζης δεν διστάζει να αναμετρηθεί με κάθε πρόκληση γεμάτος αυτοπεποίθηση. Προσθέτοντας τη σκηνή γνωριμίας του Φάλσταφ με το βασιλιά, ο Καμπανέλλης χαράσσει πια τη δική του πορεία στην εξέλιξη της δράσης. Αξιοποιώντας τα γκροτέσκα χαρακτηριστικά του Φάλσταφ και αμβλύνοντας την ανατρεπτική, χλευαστική δυναμική του, τον ιδιοφυή κυνισμό του, ο Καμπανέλλης αντλεί στοιχεία για το δικό του ήρωα. Μια και ο Φάλσταφ αποτελεί ένα πλάσμα μυθικό και υπερατομικό, ένα σχήμα της πολυεθνικής παράδοσης του λαϊκού γέλιου, στο οποίο ο Σαίξπηρ επαναπροβάλλει περισσότερα από ένα επίπεδα συνείδησης της λαϊκής ύπαρξης, ο Καμπανέλλης επιλέγει να προσαρμόσει αυτό το σχήμα στην νεοελληνική κοινωνία προσδίδοντάς του πιο αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, αυτά του Καραγκιόζη δηλαδή. Φορώντας τη μάσκα του γενναίου και ατρόμητου πατριώτη ο Φάλσταφ του Καμπανέλλη απομυθοποιεί τον πόλεμο, προβάλλοντας την τρέλα του, τον ατομικισμό του και την κατεργαριά του και αδιαφορώντας για τις επιπτώσεις. Δωροδοκείται, για να απαλλάξει τους ικανούς και στρατολογεί τους ανίκανους. Συνδυάζοντας τα χαρακτηριστικά του αντιήρωα μ' αυτά του πραγματικού ήρωα, του άθλιου μασκαρά με εκείνα του τετραπέρατου και αθάνατου δαίμονα, ο Φάλσταφ του Καμπανέλλη διατηρεί την αμφισημία του· όπως ο Καραγκιόζης. Είναι και δειλός και θαρραλέος και αναίσθητος και ευαίσθητος και ειλικρινής και ψεύτης, σοφός και τρελός. Όπως ο Καραγκιόζης είναι ένας *τίμιος λωποδύτης*, έτσι κι αυτός σώζεται λόγω *ιδιωτικής ανδρείας*. Ο αχρείος αυτός ιππότης μπορεί ωστόσο να κρύβει μέσα του μια φλέβα αληθινού μεγαλείου.[29]

Διαφοροποιείται έτσι από τον ήρωα του Σαίξπηρ, καθώς παρά τον εγγενή ατομικισμό του, αποκαλύπτει μια πτυχή αληθινού πατριωτισμού και αυταπάρνησης, την οποία ο Άγγλος δραματουργός δεν έχει προσδώσει στο δικό του ήρωα. Έτσι, η διασκευή μετά το θρίαμβο του Φάλσταφ σφραγίζεται από ένα ανέμελο, πανηγυρικό κλίμα συμφιλίωσης και νίκης.

[29] Αντίστοιχα ο Καραγκιόζης σε πολλές παραστάσεις παρόλο που προσπαθεί με ζαβολιές να γλιτώσει τη μάχη, αναγκάζεται τελικά να πολεμήσει και τότε επιδεικνύοντας πρωτοφανή ηρωισμό γίνεται πραγματικός ήρωας χωρίς καλά-καλά να το καταλάβει. Βλ. Γ. Κιουρτσάκης: *Καρναβάλι και Καραγκιόζης: Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα 1985, σ. 239.

Ο Φάλσταφ θριαμβεύει, έστω και με την πονηριά του και τη βοήθεια της τύχης και μέχρι και ο βασιλιάς αναγνωρίζει το μεγαλείο της μπαγαποντιάς του. Αντίθετα, στον Σαίξπηρ η νίκη του Χαλ κι όχι του Φάλσταφ προσλαμβάνει το νόημα της εγκαθίδρυσης της νέας τάξης πραγμάτων, όπου οι αστεϊσμοί του Φάλσταφ δεν έχουν πια θέση. Η επικράτηση της Σαρακοστής είναι απόλυτη, αν και ο Σαίξπηρ υποσκάπτει και σχετικοποιεί την αξία του ζωογόνου νοήματος της αλλαγής αυτής.[30] Παρ' όλα αυτά και στα δύο κείμενα ο θάνατος του κωμικού ήρωα του θεάτρου της ζωής είναι ένα παιχνίδι, μια προσποίηση, γιατί ο Φάλσταφ όπως και ο Καραγκιόζης είναι «εκ κατασκευής» αθάνατοι και αποτυπώνουν την αθανασία του γκροτέσκου σώματος, του λαϊκού συλλογικού σώματος.[31] Έτσι, παρόλο που στη διασκευή δεν φωτίζεται η θεμελιώδης αμφισημία κάθε όψης της ζωής μέσα από την κριτική απομυθοποίηση της εξουσίας και των πολεμικών ιδανικών, αφού λόγω της λογοκρισίας λίγα χρόνια μετά τον εμφύλιο, επί κυβέρνησης Παπάγου και με τον Παύλο στο θρόνο η κριτική στην εξουσία αποκλειόταν, η διάσωση του βασιλιά από το Φάλσταφ σίγουρα κρύβει κάποιον ειρωνικό τόνο για το κύρος αυτού του βασιλιά.

Ενώ λοιπόν στη διασκευή του *Ερρίκου IV* ο Καμπανέλλης επιλέγει μέσα από ένα πολυπρόσωπο έργο που μπορεί να χαρακτηριστεί ταυτόχρονα κωμωδία, ιστορικό δράμα, πολιτικό έργο ή chronical play να πει την ιστορία του Φάλσταφ και του θριάμβου του, στον *Ματωμένο Γάμο* η ιστορία μεταφέρεται σχεδόν αυτούσια στη διασκευή. Εδώ ο Καμπανέλλης πέρα από τη δομή της πλοκής έρχεται αντιμέτωπος με την ποίηση και τις συμπαραδηλώσεις και υποδηλώσεις της, που δεν προσδίδουν στο κείμενο απλώς έναν λυρικό τόνο, αλλά –και εδώ έγκειται η ιδιαιτερότητα του κειμένου– το τοποθετούν στο μυθολογικό-τελετουργικό του πλαίσιο διαχωρίζοντάς το από το ρεαλισμό και την ηθογραφία. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του μαχαιριού για παράδειγμα, που στη διασκευή μεταφέρεται συμπυκνωμένο, πέρα από το πληροφοριακό υλικό που παρέχει, τη βεντέτα και το θάνατο του πατέρα και του γιου από την οικογένεια του Λεονάρδο, υποδηλώνει και την έμμονη προσκόλληση της Μάνας στο παρελθόν. Έτσι αποκρυσταλλώνονται οι δύο διαφορετικοί κόσμοι, ο κλειστός περιχαρακωμένος κόσμος της διατήρησης του εθιμικού δίκαιου, της μνήμης, του πένθους και των απονεκρωμένων θεσμών και ο κόσμος του Γαμπρού, ο κόσμος της κατάφασης στη ζωή και τον έρωτα, της αυτοπραγμάτωσης, της ατομικότητας, της ελευθερίας. Οι δύο αυτοί κόσμοι δεν επικοινωνούν. Θα συναντηθούν μόνο στο τέλος, όταν πια ο Γαμπρός θα έρθει αντιμέτωπος με την αναγκαιότητα της μοίρας. Στη διασκευή το χάσμα αυτό, που γίνεται έντονο με την επιμονή της Μάνας να διατηρεί τη μνήμη των νεκρών της ζωντανή αναμοχλεύοντας διαρκώς τα περασμένα, δεν είναι φανερό. Ο θάνατος στο πρωτότυπο προσλαμβάνει το νόημα του αναπόδραστου της Μοίρας. Η διάσταση αυτή δεν είναι ευδιάκριτη στη διασκευή, όπου οι επαναλήψεις απαλείφονται και ο διάλογος οικοδομείται με κριτήριο την προώθηση της δράσης. Καθώς προκύπτει η ανάγκη αναγγελίας εισερχόμενου προσώπου ή καταδήλωσης της δράσης, τα πρόσωπα στη διασκευή μιλάνε σε ορισμένα σημεία μια πιο άμεση και καθημερινή γλώσσα. Ο Καμπανέλλης προσθέτει για παράδειγμα: «Καλώς τη νύφη μου!» ή

[30] Η εικόνα του τροχού που γυρίζει, η εναλλαγή του πάνω και του κάτω, της κυριολεκτικής εκθρόνισης και ενθρόνισης, αποτελεί άλλωστε κεντρικό θεματικό πυρήνα σ' ολόκληρο το έργο του Σαίξπηρ. Κάθε τραγωδία ξεκινά μ' έναν αγώνα για την κατάληψη του θρόνου και τελειώνει με το θάνατο του μονάρχη και μια νέα στέψη. Ο κύκλος δεν κλείνει ποτέ. Κάθε τέλος είναι μεν μια νέα αρχή, αλλά μια αρχή που δεν φέρνει τίποτε καινούργιο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αέναης επανάληψης της ιστορίας είναι ο παραλληλισμός του Πέρση με τον Ερρίκο και του Χαλ με τον Ριχάρδο.

[31] Βλ. Γ. Κιουρτσάκης: ό.π. ,σ. 359.

«Τι συλλογιέσαι νυφούλα μου;» Τα πρόσωπα όμως και ιδιαίτερα η Μάνα στο τελετουργικό πλαίσιο του έργου παίρνουν μυθικές διαστάσεις.[32] Η πρώτη σκηνή της τρίτης Πράξης μεταφέρεται στη διασκευή συμπυκνωμένη. Οι Ξυλοκόποι από τρεις περιορίζονται σε δύο. Ο διάλογος όμως που προσθέτει ο Καμπανέλλης μας απομακρύνει από τον τόνο του πρωτοτύπου:

Πρώτος Ξυλοκόπος:	*Τους βρήκαν, λες;*
Δεύτερος Ξυλοκόπος:	*Τι μας νοιάζει; Εμείς δυό φτωχοί ξυλοκόποι είμαστε κι εκείνοι σφάζονται γι' αγάπες!*

Η προσθήκη είναι απαραίτητη, καθώς οι χαρακτήρες αυτοσυστήνονται μ' αυτόν τον τρόπο. Ο ρεαλιστικός τόνος όμως δεν ταιριάζει στο μυθικό-αλληγορικό τοπίο του Λόρκα. Ο διάλογος των Ξυλοκόπων, το τραγούδι με το οποίο καλούν το Φεγγάρι να βγει, και που στη διασκευή απαλείφονται, δεν εντείνουν μόνο τη ζοφερή και συγχρόνως γοητευτική ατμόσφαιρα του μυθικού δάσους –που στο ραδιόφωνο θα μπορούσε άλλωστε να μεταφερθεί πολύ πειστικά– αλλά λειτουργούν και σαν μια σκοτεινή προειδοποίηση για το θεατή. Χωρίς τον ονειρικό, υπερβατικό τόνο του λόγου των Ξυλοκόπων, «που κόβοντας τα πελώρια δέντρα κόβουν τους λεβέντες»,[33] ο ρόλος τους μένει ξεκομμένος από το σύνολο της δράσης. Οι Ξυλοκόποι δικαιώνουν τους ερωτευμένους και έτσι στο σημείο αυτό «συντελείται η βαθμιαία μετατόπιση του δικαίου: Το δίκαιο της γης, της αγροτικής κοινωνίας, κατ' επέκταση το δίκαιο της Μάνας, σχετικοποιείται και κυριαρχεί το δίκαιο του απόλυτου έρωτα.»[34] Ο άναρχος έρωτας κρύβει μέσα του το θάνατο. Στην ίδια σκηνή διαβάζουμε παρακάτω:

Πρώτος Ξυλοκόπος:	Βάσταξαν όσο μπορούσανε. Μα στα στερνά ήρθε το αίμα και τους ξεσήκωσε.
Τρίτος Ξυλοκόπος:	Το αίμα!
Πρώτος Ξυλοκόπος:	Αλλά; Κατά κει που μας πάει το αίμα τραβάμε.
Δεύτερος Ξυλοκόπος:	Ναι, αλλά αίμα που το βλέπει το φως, το πίνει η γης.[35]

Η Φύση, μέρος του μυθοποιημένου σύμπαντος, που ανακυκλώνεται χάρη στους απαράβατους νόμους του κύκλου της ζωής που τη διέπουν (Γέννηση-Θάνατος-Αναγέννηση) συνωμοτεί κατά των ερωτευμένων. Παραλείποντας το διάλογο μεταξύ Ζητιάνας και Γαμπρού, ο Καμπανέλλης αφαιρεί από το κείμενο τον τόνο του μοιραίου: Η σύγκρουση του βιολογικού όντος με τον κοινωνικό νόμο ακολουθεί το μοιραίο του κύκλου της ζωής.

Παράλληλα, η συρρίκνωση του ρόλου της Πεθεράς ανατρέπει τη συμμετρία στη δραματουργική δομή του έργου, που αναπτύσσεται σ' ένα τρίγωνο οικογενειών: Μάνα- Γαμπρός, Πατέρας-Νύφη, Γυναίκα-Πεθερά-Λεονάρδο. Τα λόγια της Πεθεράς στο τέλος του έργου

[32] Βλ. Β. Πούχνερ: «Ο "Ματωμένος Γάμος" του Federico Garcia Lorca και "Το Νυφιάτικο Τραγούδι" του Νότη Περγιάλη. Μια παράλληλη ανάγνωση», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα,* Χατζηνικολή, Αθήνα 2000, σ.300· Χ. Μπακονικόλα: «Οι αποχρώσεις του κωμικού στο θέατρο του Federico Garcia Lorca» και «Το σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα: Η ιεραρχία της στέρησης», στον τόμο: *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος,* Πατάκης, Αθήνα 1997, σσ. 156-170 και 171-182· Andy Piasecki: *File on Lorca,* London 1991.

[33] Βλ. Β. Πούχνερ: ό.π., σ. 303.

[34] Βλ. Β. Πούχνερ: ό.π., σ.293.

[35] Φ. Γκ. Λόρκα: «Ματωμένος Γάμος», στον τόμο: *Θέατρο και ποίηση,* Ίκαρος, Αθήνα 1994.

απηχούν την περήφανη εγκαρτέρηση της Μάνας υπογραμμίζοντας έτσι το τελεσίδικο του χαμού των δύο αντρών και τη μοναξιά των γυναικών. Η μοίρα αυτή είναι κληρονομική: Η Νύφη έχει το ίδιο κακό τέλος με τη μάνα της και η Γυναίκα με τη δική της.

Η επιλογή των προσώπων, του Γαμπρού, της Νύφης και του Λεονάρδο να ακολουθήσουν το πεπρωμένο τους προσδίδει στο χαμό τους το νόημα του τραγικού. Τα σημεία όμως, όπου τα πρόσωπα εκφράζουν την απόφασή τους να οικειοποιηθούν τη μοίρα τους δεν μεταφέρονται στη διασκευή. Στο τελετουργικό πλαίσιο του έργου κάθε επιλογή οδηγεί στο θάνατο.

Τέλος, στο μοιρολόι των κοριτσιών, που απουσιάζει από τη διασκευή, ο θάνατος ως η άλλη όψη της ζωής δεν έχει το νόημα του θλιβερού τέλους, αλλά της φυσικής αναγκαιότητας, που διαιωνίζει τον κύκλο της ζωής. Αφού «έτσι ήτανε γραφτό να γίνει», έτσι έπρεπε να γίνει. Η νομοτέλεια δεν παρουσιάζεται μόνο ως αναπότρεπτη μοίρα, αλλά και ως φυσική και συνεπώς δίκαια κατάληξη.

Πέρα από τις απώλειες αυτές, ο Καμπανέλλης αναδιοργανώνει επιτυχημένα το παιχνίδι της μερικής πληροφόρησης του ακροατή, μεταφέρει με συνέπεια τους χαρακτήρες και τις συγκρούσεις και εξασφαλίζει στο κείμενο συνοχή. Ο ρεαλιστικός τόνος που διακρίνεται σε ορισμένα σημεία της διασκευής δεν υπερκαλύπτει την ποιητικότητα του πρωτοτύπου, καθώς μεταφέρεται σημαντικό μέρος των τραγουδιών και οι προσθήκες είναι πολύ κοντά στο ύφος του πρωτοτύπου ακολουθώντας μια ελλειπτική σύνταξη. Οι λύσεις που επινοεί για να συμπτύξει το κείμενο, χωρίς να αναγκαστεί να απαλείψει τα τραγούδια, αποδεικνύονται λειτουργικές και εύστοχες, καθώς μεταφέρεται πυκνό πληροφοριακό υλικό πλούσιο σε υποδηλώσεις.

Στον *Κουρέα της Σεβίλλης*[36] ο Καμπανέλλης απομακρύνεται ακόμα λιγότερο από το πρωτότυπο μεταφέροντας όλο το πληροφοριακό υλικό που είναι απαραίτητο για την κατανόηση της πλοκής. Πάλι όμως η αναδιοργάνωση των δραματικών γεγονότων με στόχο μια γραμμική πορεία της δράσης και η συμπύκνωση με γνώμονα την δραστική πορεία της, σημαίνει κάποιες απώλειες σε επίπεδο διαγραφής χαρακτήρων, υφολογικό ή σημασιολογικό. Έτσι ο ακροατής παρακολουθεί τη περιπέτεια του κόμη Αλμαβίβα να τρυπώσει με τη βοήθεια του Φίγκαρο στο σπίτι του Μπάρτολο, για να προσεγγίσει την αγαπημένη του Ροζίνα, αλλά ο ρόλος του Φίγκαρο περιορίζεται σ' αυτόν του συνεργού, ενώ η εύθυμη φιλοσοφία του πανούργου και ευρηματικού ήρωα, που ζει έξω από ηθικούς ή άλλους περιορισμούς δεν μεταφέρεται στη διασκευή. Αντίστοιχα, το καυστικό του πνεύμα που στρέφεται ενάντια σε κάθε κοινωνική σύμβαση, η σατιρική του ματιά που υπονομεύει τον έρωτα, την ηθική, την ίδια την ανθρώπινη φύση, δεν διαφαίνονται στη διασκευή. Οι αιχμές του, που στρέφονται ενάντια στην αριστοκρατία και τις αυθαιρεσίες της, είτε απαλείφονται είτε παρουσιάζονται εξωραϊσμένες. Έτσι, ο πολιτικός λόγος, από το στόμα μάλιστα ενός υπηρέτη που ξεσκεπάζει την υποκρισία και την αδικία των ισχυρότερων, θυσιάζεται προς χάριν της δράσης, αλλά σίγουρα και λόγω λογοκρισίας.

Στο έργο αυτό, που χαρακτηρίζεται κωμωδία καταστάσεων και συνεπώς το κωμικό προκύπτει όχι μέσα από το λόγο, όπως συμβαίνει συχνά στον *Ερρίκο IV,* αλλά μέσα από την παράλληλη δράση, την αντίστιξη λόγου και δράσης και τις κωμικές αντιστροφές, ο Καμπανέλλης αντιμετωπίζει τους περιορισμούς που του θέτει το ραδιοφωνικό μέσο. Τα κωμικά επεισόδια που αναπτύσσονται με όχημα την κίνηση, δεν μεταφέρονται στη διασκευή. Η αντίθε-

[36] Για τον *Κουρέα της Σεβίλλης* βλ. Μαρίκα Θωμαδάκη: «Η προεπαναστατική ζύμωση στο Θέατρο του Μπωμαρσαί», *Διαβάζω*, τχ. 216, 1989, σσ. 63-67.

ση λόγου και κίνησης, που οδηγεί σε κωμικά αποτελέσματα, ή η παράλληλη κίνηση, όταν για παράδειγμα ο Μπάρτολο από τη μία ανήσυχος σφυγμομετρεί το χέρι της λιπόθυμης Ροζίνας και συγχρόνως ψάχνει να βρει το γράμμα, το οποίο και διαβάζει όση ώρα προσπαθεί να την συνεφέρει, δεν αποδίδεται με το λόγο.

Σε άλλες περιπτώσεις η τάση συμπύκνωσης, που οδηγεί τις συγκρούσεις κατευθείαν στην κορύφωσή τους, στερεί από τον ακροατή την απόλαυση επεισοδίων, που επιβραδύνοντας τη δράση εντείνουν το σασπένς. Παράλληλα, θυσιάζεται το παιχνίδι της αντιστροφής των ρόλων και οι κωμικές αντιθέσεις που αναπτύσσονται μέσα από τα παράλληλα κατ' ιδίαν. Η ανάγκη διασαφήνισης της ταυτότητας των ομιλούντων προσώπων σε πολυπρόσωπες σκηνές δημιουργεί μια αίσθηση αναληθοφάνειας, καθώς τα πρόσωπα κατά τη διάρκεια της αντιπαράθεσης τους αναφέρουν το όνομά τους ή αυτό του συνομιλητή τους συστηματικά.

Η επεξήγηση, η ευθύγραμμη πορεία της δράσης και η συμπύκνωση δεν αφήνουν χώρο για τη σύνθετη και ποικίλη κωμική δράση, την αναχαίτιση του ρυθμού, την ανάπτυξη περισσοτέρων θεμάτων στο πλαίσιο μιας συνομιλίας ή την απροσδόκητη διακοπή της επικοινωνίας. Τα στοιχεία αυτά όμως αναδεικνύουν το κωμικό, εντείνουν την αγωνία του παραλήπτη και ανανεώνουν το ενδιαφέρον του για την εξέλιξη της δράσης ή την αντίδραση των προσώπων, αιφνιδιάζοντάς τον. Αντίθετα, η προσκόλληση σε ένα θεματικό πυρήνα, η ομαδοποίηση των διαλόγων με γνώμονα τη συνοχή και η σύμπτυξη, οδηγούν σε μια εκλογικευμένη και σχηματική εκδοχή, ενώ η περιγραφική, επεξηγηματική και αναφορική λειτουργία του λόγου επικαλύπτει τη δραστική λειτουργία του. Αναπόφευκτα αναπαράγεται ο βασικός δραματουργικός ιστός και ο ακροατής παρακολουθεί μια σειρά από απόπειρες εξαπάτησης του Μπάρτολο με ευτυχή κατάληξη.

Καταλήγοντας, διαπιστώνεται ότι ανεξάρτητα από το πόσο «πιστή» είναι η διασκευή του κάθε έργου, η πυκνότητα και η υπαινικτική χρήση του λόγου, η εγκαθίδρυση του σκηνικού χώρου και χρόνου, η λειτουργικότητα των ενταγμένων στο σώμα του κειμένου διδασκαλιών, αποτελούν ενδείξεις, ότι ο Καμπανέλλης γράφει για μια παράσταση που λαμβάνει χώρα στο μυαλό και τη φαντασία των ακροατών. Ο λόγος υπαινίσσεται εικόνες. Όπως σημειώνει και ο Πούχνερ,[37] ο Καμπανέλλης αντί να ξεκινά από το λόγο για να φτάσει στη παράσταση, «αγωνίζεται να μεταδώσει τη δική του ερμηνεία, τη δική του παράσταση στον αναγνώστη». Τα χαρακτηριστικά αυτά του δραματικού λόγου είναι και αυτά που προσδίδουν στην μετέπειτα δραματουργία του την ιδιαιτερότητα που κατέχει στην μεταπολεμική παραγωγή. Έτσι, για τον ερευνητή εμφανίζεται ένα καινούργιο πεδίο έρευνας, που θα συνδέει τη μακρόχρονη εμπειρία του Καμπανέλλη στο ραδιόφωνο, με τις μετέπειτα δραματουργικές επιλογές και προτιμήσεις του.

[37] Βλ. Β. Πούχνερ: «Φιλολογικές παρατηρήσεις στα έργα του Ι. Καμπανέλλη», στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα: Πέντε μελετήματα*, Κασταniώτης, Αθήνα 1995, σσ. 393-420.