

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Ρωμαίος Και Ιουλιέτα: Παραστασιακές Εκδοχές Ενός
Πασίγνωστου Μύθου: Σκηνοθετική Πρόταση Για Μια Site-
Specific Παρουσίαση Του Έργου Του Shakespeare**

Μαρία Ράπτη

**Επιβλέπων Καθηγητής
Αύρα Σιδηροπούλου**

Ιούνιος 2015

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Ρωμαίος Και Ιουλιέτα: Παραστασιακές Εκδοχές Ενός
Πασίγνωστου Μύθου: Σκηνοθετική Πρόταση Για Μια Site-
Specific Παρουσίαση Του Έργου Του Shakespeare**

Μαρία Ράπτη

**Επιβλέπων Καθηγητής
Αύρα Σιδηροπούλου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση
των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στις *Θεατρικές Σπουδές*
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνιος 2015

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	6
Α' μέρος: Παραστασιακές εκδοχές	9
1. Το έργο	9
2. Ανάλυση (2) παραστάσεων του έργου με γνώμονα τους παρακάτω άξονες:	
2.1 Μοτίβα, κείμενο και δραματουργία	12
2.1.2 Dromgoole Shakespeare's Globe	12
2.1.3 Yukio Ninagawa	16
2.2. Δραματικά πρόσωπα, χώρος, κοστούμια	20
2.2.1. Dromgoole	20
2.2.2. Yukio Ninagawa	24
2.3 Επικαιροποιήσεις και νέες εστιάζσεις	28
2.3.1 Dromgoole	28
2.3.2. Yukio Ninagawa	33
Β' μέρος: Σκηνοθετική πρόταση	
1.Εισαγωγή: Ο λόγος επιλογής του δραματικού κειμένου αλλά και του σκηνικού χώρου.	37
1.1. Εισαγωγή στο site-specific theatre	37
1.2 Το δραματικό κείμενο και ο χώρος	39
2. Η παράσταση	43
2.1 Ο χώρος και η σκηνογραφία	45
2.2 Μουσική, κοστούμια και φωτισμοί	53
3. Ανάλυση σκηνών και καθοδήγηση των ηθοποιών	55

3.1 Πρόλογος και Πρώτη Πράξη	55
3.2 Δεύτερη Πράξη	57
3.3 Τρίτη πράξη	59
3.4 Τέταρτη πράξη	61
3.5 Πέμπτη Πράξη	62
Συμπεράσματα	64
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	
A. Αναφορά σε (2) κινηματογραφικές μεταφορές του έργου	65
A.1 Franco Jeffirelli (1968)	65
A.2 Baz Lurhman(1996)	67
Βιβλιογραφία	69

Εισαγωγή

Η παρούσα έρευνα έχει ως στόχο την διερεύνηση των παραμέτρων της σύγχρονης ανάγνωσης κλασικών έργων. Στο πρώτο μέρος η διερεύνηση αυτή επιχειρείται θεωρητικά, με την ανάλυση δύο σύγχρονων παραστασιακών εκδοχών του ίδιου έργου. Στο δεύτερο και πρακτικό κομμάτι ακολουθεί η σύνθεση μιας σκηνοθετικής πρότασης, έτσι ώστε να υπάρξει μια πιο εφαρμοσμένη διερεύνηση των ίδιων ζητημάτων. Το έργο που έχει επιλεγεί είναι το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, του Ουίλιαμ Σαίξπηρ.

Ένα από τα βασικότερα ζητήματα που προκύπτουν σχετικά με νέα ανεβάσματα έργων των οποίων η υπόθεση και η έκβαση είναι γνωστά στο μεγαλύτερο μέρος του κοινού είναι όχι μόνο ο τρόπος με τον οποίο θα μπορέσει να κερδηθεί το ενδιαφέρον των θεατών, αλλά και το τι καινούριο έχουν αυτά να κομίσουν, σε σχέση με παλαιότερα ανεβάσματα. Για αυτό το λόγο πολλοί σκηνοθέτες προχωρούν σε διασκευές και προσαρμογές των έργων αυτών, αναζητούν νέες οπτικές γωνίες διεύρυνσης των μηνυμάτων του αρχικού κειμένου αλλά και επικαιροποιήσεις¹. Όλα αυτά τα στοιχεία διαφοροποιούν σημαντικά τα δραματικά έργα και τα απομακρύνουν από τα λεγόμενα «κλασικά ανεβάσματα». Ο όρος «κλασικό ανέβασμα», ωστόσο, είναι από μόνος του προβληματικός. Χρησιμοποιείται καταχρηστικά μεν, αλλά ανοιχτό παραμένει το ερώτημα για το ποια σκηνοθετική προσέγγιση θα πρέπει να θεωρούμε «κλασική», καθώς πολλές φορές η ματιά που έχει καθιερωθεί στις μέρες μας ως τέτοια, διαφοροποιείται σημαντικά από εκείνη που ίσχυε κατά την εποχή της συγγραφής και των πρώτων παραστάσεων του εκάστοτε

1 Η επικαιροποίηση ενός κλασικού έργου συνίσταται στην προσαρμογή αυτού στο σήμερα. Ο κεντρικός μύθος διατηρείται μεν, αλλά προσαρμόζεται η χρονολόγησή του. Η επικαιροποίηση μπορεί να αφορά επιμέρους στοιχεία μιας παράστασης (π.χ να υπάρχει εκσυγχρονισμός των κοστουμιών) αλλά και ολόκληρη την παράσταση (π.χ. μεταφορά ολόκληρου του έργου σε σύγχρονα συμφραζόμενα, με αναφορές στην επικαιρότητα) (Pavis 2006, 147).

δραματικού κειμένου. Το έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* αναμφίβολα αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα θεατρικών έργων που έχουν εκτεθεί σε πολλαπλές σκηνικές αναγνώσεις ανά τους αιώνες.

Με αφορμή τους παραπάνω συλλογισμούς, στόχος της παρούσης εργασίας θα είναι η ανάλυση των πρακτικών στις οποίες καταφεύγουν οι σκηνοθέτες έτσι ώστε να νοηματοδοτήσουν εκ νέου το κείμενο, με άξονα την αποτελεσματικότητά τους και τον βαθμό «πιστότητας» ή απόκλισης των πρακτικών αυτών από το έργο του Σαίξπηρ. Θα επιχειρηθεί ακόμη η σύνθεση μιας σκηνοθετικής πρότασης, η οποία ως στόχο θα έχει την αξιοποίηση σύγχρονων θεατρικών πρακτικών (όπως αυτή του *site-specific theatre*) έτσι ώστε να αποτελέσει μια νέα, διαφορετική ερμηνεία του έργου.

Για την επίτευξη των παραπάνω στόχων έχουν επιλεγεί δύο πολύ διαφορετικές μεταξύ τους υπάρχουσες σκηνοθετικές εκδοχές του έργου, οι οποίες θα αποτελέσουν το έναυσμα για τη διερεύνηση των διαφορετικών πεδίων που επιλέγει η καθεμιά τους, τόσο ως προς νοηματοδότηση που αυτές επιχειρούν, όσο και στις σκηνικές πρακτικές που χρησιμοποιούν. Ως αντικείμενα μελέτης θα χρησιμοποιηθούν οι σκηνοθετικές εκδοχές του Βρετανού σκηνοθέτη -και μέχρι προσφάτως καλλιτεχνικού διευθυντή του Globe Theatre- Dominic Dromgoole και του Ιάπωνα σκηνοθέτη Yukio Ninagawa. Για τους λόγους που αναφέρθηκαν, η σκηνοθετική πρόταση θα προσανατολιστεί στην προσαρμογή του έργου σε έναν μη θεατρικό χώρο έτσι ώστε να διερευνηθούν οι διαφορετικές δυνατότητες που μπορεί να δώσει αυτός στην διεύρυνση ή και στην διαφοροποίηση των νοημάτων. Επιπλέον θα δώσει την δυνατότητα να στοιχειοθετηθεί μια νέα σχέση μεταξύ κοινού και ηθοποιών. Με αυτή την επιλογή το κοινό θα ενταχθεί στη δράση, παρακολουθώντας «εκ των έσω» τα γεγονότα με αποτέλεσμα την πιο άμεση συναισθηματική του εμπλοκή.

Πιο συγκεκριμένα, στη δική μου εκδοχή, η μοίρα του ζευγαριού των ερωτευμένων θα αντιμετωπιστεί ως μια αλληγορία πάνω στο τέλος της λογικής μέσα σε έναν κόσμο ο οποίος σπαράσσεται από τον παραλογισμό. Το έργο θα τοποθετηθεί σε ένα άχρονο πλαίσιο, σε έναν κόσμο στον οποίο η δύναμη που κινεί τα νήματα είναι ο ανταγωνισμός των δύο οικογενειών. Τα μοτίβα της καταραμένης αγάπης, του μίσους, της μοίρας και του χρόνου θα αναλυθούν για να τονίσουν την αίσθηση ότι οι χαρακτήρες του έργου ζουν μέσα σε μια οριακή κοινωνία, όπου όλα τα δεδομένα έχουν αναιρεθεί και οι σταθερές έχουν ακυρωθεί. Οι δύο νέοι, μέσα στο πλαίσιο αυτό, θα αρθρώσουν έναν λόγο που θα μπορούσε να αντιστοιχεί στο requiem ενός ολόκληρου κόσμου, στο πώς αυτός παραδόθηκε στο μίσος και απέτυχε να προφυλάξει τα πιο βασικά ένστικτα και συναισθήματα.

Α' μέρος: Παραστασιακές εκδοχές

Κεφάλαιο 1

Το Έργο

Το έργο αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά και αγαπημένα θεατρικά έργα όλων των εποχών. Με την υπόθεσή του βασισμένη σε ένα ιταλικό παραμύθι το οποίο μεταγράφηκε από τον Arthur Brooke² και αργότερα από τον William Painter, (Roberts 1902, 41) βρίσκει στην θεατρική μεταγραφή του Shakespeare μια διαχρονική και παγκόσμια εξάπλωση την οποία λίγα έργα έχουν γνωρίσει. Το κεντρικό θέμα του έργου, σφοδρότητα του έρωτα δύο νέων που βρίσκει τραγική κατάληξη, αποτελεί αναμφισβήτητα έναν από τους βασικούς λόγους της μεγάλης αυτής δημοφιλίας του. Ακόμη, ο αριστοτεχνικός τρόπος με τον οποίο ο δραματουργός δομεί την ιστορία του, η ανάπτυξη και η αντίθεση των χαρακτήρων μεταξύ τους αλλά και η αριστουργηματική γλώσσα του Σαίξπηρ, σίγουρα έπαιξαν ιδιαίτερο σημαντικό ρόλο. Το πιο δυνατό, ίσως, όμως σημείο του συγκεκριμένου έργου είναι κατά κύριο λόγο τα θέματά του, τόσο το κεντρικό όσο και τα επί μέρους, τα οποία κωδικοποιούν με έξοχο τρόπο θέματα που απασχολούσαν πάντα τον άνθρωπο: ο αδιέξοδος έρωτας, το μίσος και τα όριά του, η γονεϊκή αγάπη και η υπακοή, το θέμα της επιλογής και της τύχης.

2 Κύρια πηγή για το έργο του Shakespeare αποτέλεσε το έργο του Arthur Brooke *The tragical story of Romeus and Juliet*, δημοσιευμένο περίπου 30 χρόνια πριν. Ο Shakespeare παράλλαξε την ιστορία του Brooke συντομεύοντας τα γεγονότα αρχικά κάλυπταν μια περίοδο εννέα μηνών, σε λίγες μόνο ημέρες. Μια ακόμη πρωιμότερη εκδοχή (1530) είναι εκείνη του Ιταλού Luigi Da Porto (Furnes 1871,397).

Η ανάλυση των παραστάσεων που έχουν επιλεγεί φιλοδοξεί να καθορίσει τον τρόπο με τον οποίο οι σκηνοθέτες διαχειρίζονται η παραλλάσσουν το άνω έργο. Είναι γνωστό πως κάθε σκηνοθετική μεταφορά, είτε αυτή περιέχει επεμβάσεις και παραλλαγές στο κείμενο είτε όχι, εμπεριέχει με κάποιον τρόπο το όραμα του εκάστοτε σκηνοθέτη (Sanders 2006, 2). Η σκηνοθετική διασκευή άλλωστε, η οποία μπορεί να εμπεριέχει παραλλαγές πάνω στη φόρμα αλλά μπορεί και όχι (Sanders 2006, 2), μοιραία σημαίνει τόσο την επανερμηνεία όσο και την -ως έναν βαθμό- επαναδημιουργία του έργου (Hutcheon 2006, 8). Μεμονωμένα μέρη του μύθου βεβαίως μπορεί να αλλάξουν, μπορεί να υπάρξει σύμπτυξη ή ανάπτυξη δράσεων και νοημάτων και του ρυθμού (Hutcheon 2006, 11). Οι σκηνοθέτες, ως νέοι ερμηνευτές του έργου καλούνται, όταν βρίσκονται στο σημείο της σκηνοθετικής σύνθεσης, να επιλέξουν να αποσαφηνίσουν, να παραλείψουν ή να εισάγουν νέες αναλογίες (Hutcheon 2006, 3). Οι πολυάριθμες θεατρικές προσαρμογές του συγκεκριμένου μάλιστα έργου, θα λέγαμε πως είναι ένα έξοχο παράδειγμα του πώς οι προσαρμογές αυτές -και όχι μόνο απαραίτητα οι θεατρικές- συμβάλλουν στη διαρκή παραγωγή νοημάτων (Sanders 2006, 3). Για την ιστορία των διασκευών του έργου χαρακτηριστικά μπορούμε να αναφερθούμε στην μεταγραφή του σε μπαλέτο από τους Adrian Piotrovski και Sergei Prokofiev (1935), στην μεταγραφή του κεντρικού του θέματος σε μουσικό θέατρο στην παράσταση *West Side Story* των Leonard Bernstein και Stephen Sondheim (1957) αλλά και στις κινηματογραφικές μεταφορές του από τους Franco Zeffirelli (1968), Baz Luhrmann (1996) και Carlo Carlei (2013). Στο θέατρο το έργο γνώρισε επίσης πολυάριθμες διασκευές, με τις πιο πρόσφατες από αυτές να είναι εκείνη του Μιχαήλ Μαρμαρινού *Ρομέο και Ιουλιέτα, η Τρίτη μνήμη* και εκείνη του Κώστα Γάκη *Ρωμαίος και Ιουλιέτα για δύο*.

Η ανάλυση των παραστάσεων που έχουν επιλεγθεί για την παρούσα έρευνα αφορούν την διαφορετική σκηνοθετική οπτική των σκηνοθετών Dominic Dromgoole και Yukio Ninagawa. Η ανάλυση αυτή φιλοδοξεί να διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους διαχειριστήκαν το άνω έργο, έτσι ώστε να λειτουργήσει σαν θεωρητική βάση του πρακτικού μέρους της έρευνας.

Κεφάλαιο 2

Ανάλυση (2) Παραστάσεων Του Έργου Με Γνώμονα Τους Παρακάτω Άξονες:

2.1 Μοτίβα, κείμενο και δραματουργία

2.1.2 Dromgoole Shakespeare's Globe

Πρόκειται για την παραγωγή του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του 2010, στο Shakespeare's Globe στο Λονδίνο, το θέατρο που δημιουργήθηκε ως ακριβές αντίγραφο του θεάτρου Globe του μεγάλου δραματουργού³. Τη σκηνοθεσία της παράστασης ανέλαβε ο Dominic Dromgoole, ο οποίος διατέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου από το 2006 έως το 2014 και έχει σκηνοθετήσει αρκετά έργα του συγγραφέα (*Άμλετ*, *Βασιλιάς Ληρ*, *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* κ.α.)⁴. Ο Dromgoole έχει εκφράσει επανειλημμένα την αντίθεσή του στον εκμοντερνισμό του δράματος του Σαίξπηρ, υποστηρίζοντας πως όχι μόνο τον μειώνει, αλλά και «στερεί από το κοινό τον εξωτισμό και όλα εκείνα που ήταν διαφορετικά στην εποχή του» (Dromgoole 2013, 300).

Ο Dromgoole, ανεβάζοντας την παράσταση στο Globe Theatre, μια σύγχρονη αναπαραγωγή του χώρου όπου δημιούργησε και ανέβασε τα έργα του ο μεγάλος δραματουργός, θα βρεθεί στο ιδανικό μέρος που θα του επιτρέψει να ακολουθήσει

3 Το θέατρο Globe μεταφέρθηκε και ανακατασκευάστηκε το 1599 από τον ίδιο τον Shakespeare και καταστράφηκε από πυρκαγιά το 1613, κατά την διάρκεια της παράστασης *Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο 8ος* (Orell 1983, xii). Αποτέλεσε το δημιουργικό κέντρο του δραματουργού και υπήρξε ο χώρος όπου πρωτοανέβηκαν όλα τα μεγάλα δημιουργήματά του. Το Shakespeare's Globe άνοιξε τις πόρτες του στο κοινό το 1997, φιλοδοξώντας να προσφέρει παραστάσεις στο πνεύμα του συγγραφέα και να αποτελέσει την συνέχεια του αρχικού θεάτρου.

4 Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τον ιστότοπο <http://www.shakespearesglobe.com/>

ευλαβικά τις επιταγές τόσο του Ελισαβετιανού θεάτρου, όσο και του κειμένου που έχει στα χέρια του. Η σκηνοθετική του γραμμή θα είναι αυστηρά «κλασική»⁵, τόσο από άποψη αισθητική (η παράσταση θα παιχτεί με φυσικό φως, όλα τα κοστούμια αλλά και τα σκηνικά αντικείμενα θα παραπέμπουν στην εποχή του Σαίξπηρ), όσο και δραματουργική. Οι ηθοποιοί του θα κληθούν να αναπαράγουν, στον βαθμό του δυνατού, την εντύπωση μιας αυθεντικής ελισαβετιανής παράστασης, αλλά και η χρήση ζωντανών μουσικών οργάνων της εποχής (όπως το αναγεννησιακό λαούτο και φαγκότο) θα επιτείνει αυτήν την εντύπωση. Μοναδική διαφοροποίηση θα αποτελέσει, για λόγους που θα αναλυθούν παρακάτω, η φυλετική διαφοροποίηση των δύο πρωταγωνιστών.

Το κείμενο θα διατηρηθεί -στο μεγαλύτερο τουλάχιστον μέρος του- αυτούσιο, λίγες μόνο περικοπές που θα γίνουν δεν θα αφορούν ολόκληρες σκηνές, παρά μόνο την συντόμευση κάποιων μακροσκελών λόγων (όπως για παράδειγμα του Μπενβόλιου και του Μοντέγου στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης), κατά πάσα πιθανότητα για χάρη συντομίας. Το υπόλοιπο σώμα του κειμένου διατηρείται και ο λόγος του Σαίξπηρ δονεί και δίνει τον τόνο και τον ρυθμό όλης της παράστασης. Ίσως θα ήταν περιττό να μιλήσει κανείς για την αξία της διατήρησης του αυτούσιου κειμένου σε ένα κλασικό ανέβασμα -αφού αυτή συνήθως τείνει να θεωρείται αυτονόητη- ωστόσο δεν θα ήταν άτοπο να την υπογραμμίσουμε, καθώς είναι αυτή που υποστηρίζει αλλά και ολοκληρώνει το ανέβασμα. Εν τέλει είναι το κείμενο, αυτό το γνωστό και «χιλιοπαιγμένο» κείμενο, που δίνει την τελική ταυτότητα στην παράσταση, που μας κάνει δηλαδή να αναγνωρίζουμε και να αντιλαμβανόμαστε τόσο το γεγονός ότι πρόκειται για αυτό ακριβώς το έργο, όσο και την ίδια την πλοκή της παράστασης

5 Θα επιχειρήσει την λεγόμενη «αρχαιολογική ανακατασκευή» του έργου, προσπαθώντας να το αναπαραστήσει όπως αυτό πρωτοπαίχτηκε (Pavis 2012, 207).

(δείτε παρακάτω, περίπτωση Ninagawa). Αναζητώντας τα στοιχεία εκείνα που θα κάνουν έναν σκηνοθέτη να ασχοληθεί με ένα τόσο γνωστό μύθο και ένα τόσο δημοφιλές κείμενο δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε τη λειτουργία του ίδιου του κειμένου, το οποίο, στην περίπτωση τουλάχιστον του *Ρωμαίος και της Ιουλιέτα*, φαίνεται να είναι ο σούπερ σταρ κάθε ανεβάσματος. Θα μπορούσε, άραγε κανείς να φανταστεί *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* χωρίς το “My only love sprung from my only hate”⁶ (Shakespeare 2000, 55) ή το “O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?”⁷ (Shakespeare 2000, 59) και το “A pair of star-crossed lovers”⁸ (Shakespeare 2000, 35);

Ο Dromgoole θα διατηρήσει τα βασικά μοτίβα του έργου του Σαίξπηρ. Η αγάπη των δύο νέων, γρήγορη και αυθόρμητη αλλά ταυτόχρονα δυνατή είναι εκείνη που διαπερνά όλη τη σκηνοθετική γραμμή και τους οδηγεί από την αφέλεια και την αθωότητα στην ενηλικίωση και στον θάνατο. Η βασική αυτή ραχοκοκαλιά νοήματος συμπληρώνεται με τα μοτίβα της τύχης και της μοίρας, αλλά και του χρόνου, ενάντια στον οποίο μάχονται οι δύο πρωταγωνιστές για να μπορέσουν να βρεθούν μαζί. Ο δραματουργός βάζει τους δύο νέους να μάχονται ενάντια στον ίδιο τον κόσμο (Nicoll 2001, 124), προορισμένους μόνο να ηττηθούν. Η ήττα τους είναι ο θάνατος, ο οποίος θα τους απαγορεύσει να είναι μαζί αλλά θα τους καταστήσει πρότυπο και σύμβολο στους αιώνες, δικαιώνοντάς τους και κατά κάποιο τρόπο ενώνοντάς τους για πάντα στην αιωνιότητα.

6 Η μόνη αγάπη μου απ' το μόνο μίσος μου βγαλμένη (Σαίξπηρ 2011, 59)

7 Ρωμαίε, Ρωμαίε! Αλλοίμονο, γιατί να 'σαι ο Ρωμαίος! (Σαίξπηρ 2011, 64)

8 ...κάτω από αστέρια βάσκανα, δυο νιοι που αγαπηθήκαν (Σαίξπηρ 2011, 21)

Σε επίπεδο σκηνοθετικής σύλληψης, ο θάνατος αυτός θα μπορούσε και να μην είναι τίποτε άλλο παρά ένας συμβολισμός του περάσματος από την παιδική και εφηβική ζωή στην ενήλικη, η οποία, φορτωμένη με όλες τις έγνοιες, τα προβλήματα και τις αμαρτίες της πιο ώριμης ηλικίας, έρχεται σε άμεση αντίθεση με την αθωότητα και την ανεμελιά που χαρακτηρίζουν την αμέσως προηγούμενη φάση του ανθρώπου. Η άποψη αυτή μπορεί εύκολα να υποστηριχθεί από το φινάλε που επιλέγει ο Dromgoole, το οποίο φυσικά αποτελεί και πάλι κληρονομιά του Ελισαβετιανού θεάτρου. Μετά το πέρας της παράστασης, όταν θα ακουστεί και πάλι η μουσική, όλα τα δραματικά πρόσωπα θα βρεθούν επάνω στη σκηνή, θα τραγουδήσουν και θα χορέψουν. Είναι ο παραδοσιακός τρόπος με τον οποίον αποφορτίζονται οι θεατές και μπορούν να φύγουν από το θέατρο λυτρωμένοι. Οι πρωταγωνιστές αλλά και όλα τα δραματικά πρόσωπα που «έχασαν τη ζωή τους» επί σκηνής θα βρεθούν και πάλι μπροστά τους, ζωντανοί και χαρούμενοι. Ακόμη κι αν η δημιουργία του συνειρμού αυτού δεν υπήρξε στις προθέσεις των δημιουργών, για το σύγχρονο θεατή είναι σε μεγάλο βαθμό κατανοητή, ακόμη ίσως και αυτονόητη. Όλα όσα διαδραματίστηκαν δεν θα μπορούσαν να είναι παρά ένα παιχνίδι, ένας τελετουργικός αυτοσχεδιασμός που σκοπό του θα είχε να καταδείξει το συχνά συναισθηματικά βίαιο πέραςμα από την αθωότητα της ηλικίας της άγνοιας στην αμαρτία και την πολυπλοκότητα της ηλικίας της γνώσης. Πρόκειται, ίσως, για μια μεταγραφή από τον σκηνοθέτη των σύντομων χορευτικών (jigs) που συχνά ακολουθούσαν το φινάλε των παραστάσεων του Σαίξπηρ (Gurr, A&Ichikawa, M. 2000, 162).

Η ίδια αφοσίωση στο «κλασικό» (με συμμόρφωση στους παραστασιακούς κώδικες του Ελισαβετιανού θεάτρου) ανέβασμα διατρέχει και όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της εκδοχής αυτής, από την γενικότερη αισθητική επένδυση μέχρι την τήρηση των

παραδοσιακών συμβάσεων της σαιξπηρικής παράστασης. Έτσι, οι σκηνές διαδέχονται η μία την άλλη υπό τη μουσική υπόκρουση ήρεμων και μελωδικών αναγεννησιακών μουσικών, τις οποίες ερμηνεύουν ζωντανά τα ίδια τα μέλη του θιάσου (Lawrence. 1920, 194). Κάποιες ελάχιστες αλλαγές σκηνικών (για παράδειγμα η είσοδος του κρεβατιού της Ιουλιέτας για την 3ης σκηνή της τέταρτης πράξης) γίνονται με ανάλογο τρόπο: στα επάνω ανοίγματα της σκηνής εμφανίζονται δύο μουσικοί και συνοδεύουν την εκάστοτε αλλαγή. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, το κείμενο αλλά και η δραματουργική προσέγγιση του Dromgoole μοναδικό στόχο έχουν να μας μεταφέρουν, σε μιαν άλλη εποχή και σε θεατρικές πρακτικές που σήμερα ίσως παραξενέψουν, ακόμη και να ξενίσουν, αποτελούν όμως χαρακτηριστικά στοιχεία των παραστασιακών διαδικασιών της εποχής του μεγάλου δραματουργού.

2.1.3 Yukio Ninagawa

Πρόκειται για την παραγωγή του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* από τον Ιάπωνα σκηνοθέτη Yukio Ninagawa⁹, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 2004 στο Theatre Nissay στο Tokyo και η οποία μάλιστα είναι η τρίτη κατά σειρά απόπειρα προσέγγισης του συγκεκριμένου έργου από τον σκηνοθέτη (οι άλλες δύο προηγήθηκαν το 1974 και το 1998). Οι παραστάσεις του Ninagawa έχουν συχνά αναφορές στην Ιαπωνική παράδοση του Καμπούκι και του Θεάτρου No (Nouryeh 2004, 260) ενώ οι οπτικές του σκηνικές συνθέσεις είναι φτιαγμένες «για οικιακή χρήση, ως πυροκροτητές της συλλογικής μνήμης των Ιαπώνων» (Kennedy&Lilan 2010, 163). Με άλλα λόγια η

9 Ο Yukio Ninagawa έχει ασχοληθεί επισταμένα με τη διασκευή και την μεταφορά αρχαίων τραγωδιών και έργων του Σαίξπηρ στην Ιαπωνική σκηνή. Έχει ανεβάσει σε έξι εκδοχές τον *Αμλετ* και σε τρεις το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Ανάμεσα σε άλλα έχει ανεβάσει παραγωγές των: *Ηλέκτρα*, *Μήδεια*, *Ορέστης*, *Βασιλιάς Αηρ*, *Όνειρο Θερινής Νυκτός*.

οπτική κωδικοποίηση των παραστάσεών του απευθύνεται απ' ευθείας στο υποσυνείδητο του κοινού του.

Ο Yukio Ninagawa, στο δικό του ανέβασμα, θα ακολουθήσει έναν αρκετά διαφορετικό δρόμο από τον σκηνοθέτη του Globe Theatre. Η δική του παραστασιακή εκδοχή θα διαφοροποιηθεί ριζικά από εκείνη μιας παραδοσιακής προσέγγισης. Παρ' όλα αυτά ο σκηνοθέτης θα επιλέξει να διατηρήσει τα βασικά μοτίβα του έργου, φροντίζοντας μάλιστα να τα τονίσει με σύγχρονους τρόπους. Στον κατάλογο αυτών που θα διατηρηθούν αλώβητα, ακόμη θα πρέπει να προστεθεί και το κείμενο του έργου, το οποίο διατηρείται αυτούσιο και μάλιστα σε μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι συμβαίνει στην εκδοχή του Dromgoole. Από το ανέβασμα του Ninagawa θα παραλειφθούν μόνο δύο πολύ μικρές σκηνές (ο διάλογος των υπηρετών στην αρχή της 5ης σκηνής στην πρώτη πράξη και το μεγαλύτερο μέρος της 5ης σκηνής από την τέταρτη πράξη -ο θρήνος της Παραμάνας και του Πατρός Λαυρέντιου αλλά και η ανακοίνωση του θανάτου της Ιουλιέτας στους δικούς της), οι οποίες πολύ λίγο συντελούν στην πλοκή του έργου, θα λέγαμε μάλιστα πως μάλλον έχουν προστεθεί από τον δραματουργό για να λειτουργήσουν ως διασκεδαστικά ιντερμέδια - παραλείπονται άλλωστε αρκετά συχνά σε αρκετά ανεβάσματα του έργου. Το υπόλοιπο κείμενο διατηρείται -σε ιαπωνική μετάφραση φυσικά- αυτούσιο.

Αυτό που αξίζει να σημειωθεί για την εκδοχή του Ninagawa, με άξονα πάντα το κείμενο και με δεδομένο την παράστασή του σε μια άγνωστή μας γλώσσα, είναι πως η διατήρηση αυτούσιου του πρωτότυπου κειμένου είναι εκείνη που δίνει πνοή και ρυθμό σε όλη την παράσταση. Πατώντας πάνω σε ένα πασίγνωστο κείμενο ο λόγος των ηθοποιών, αν και στα Ιαπωνικά, μας είναι οικείος και κατανοητός. Οι εναλλαγές

των σκηνών αλλά και οι ατάκες των ηθοποιών δεν μας είναι άγνωστες- θα μπορούσαμε ακόμη και να κάνουμε παράλληλη μετάφραση εάν χρειαζόταν. Αυτό βέβαια δεν θα μπορούσε να συμβεί σε πολλά έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου, αλλά στην περίπτωση του έργου *Ρωμαίος και της Ιουλιέτα*, ενός κειμένου τόσο γνωστού και τόσο πολυερμηνευμένου, έχει την ιδιαίτερη αξία του. Εδώ φαίνεται ότι το πολύ γνωστό κείμενο γίνεται από μόνο του κίνητρο για το ανέβασμά του. Το κείμενο είναι τόσο γνωστό που θα μπορούσαμε να το καταλάβουμε σε οποιαδήποτε γλώσσα. Είναι συνεπώς πανανθρώπινο και παγκόσμιο, γεγονός που φαίνεται να υποστηρίζει ιδιαίτερα ο σκηνοθέτης. Στην περίπτωση του Ninagawa, βέβαια, το γεγονός ότι το κείμενο γίνεται αντιληπτό σε οποιαδήποτε γλώσσα δεν θα έχει, ενδεχομένως, κάποια ιδιαίτερη σημασία καθώς η παράσταση απευθυνόταν στο Ιαπωνικό κοινό. Το Ιαπωνικό και όχι το διεθνές κοινό είναι αυτό που έχει συνήθως ο σκηνοθέτης στο μυαλό του (Kishi&Bradshaw. 2006, 91) και αυτό προφανώς θα αναγνώριζε τη γλώσσα. Παρ' όλα αυτά αξίζει ιδιαίτερα να αναφερθεί το φαινόμενο αυτό, ως ένδειξη του πόσο η γλωσσική κατανόηση ή όχι του δραματικού κειμένου θα καθόριζε ολόκληρη την παράσταση. Έτσι, εξαιρώντας μόνο λίγες σκηνές, ο σκηνοθέτης διατηρεί το χαρακτηριστικό εκείνο που κάνει τη συγκεκριμένη παράσταση αναγνωρίσιμη· το χαρακτηριστικό εκείνο που κάνει το έργο να θυμίζει το έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*.

Ο Ninagawa μεταχειρίζεται τα μοτίβα του σαιξπηρικού δράματος με καθαρότητα και συνέπεια. Ο έρωτας των δύο νέων είναι το κεντρικό εκκρεμές που θέτει σε κίνηση όλη την πλοκή της παράστασης: αυθόρμητος, ειλικρινής και σαρωτικός, υπογραμμίζει τα κίνητρά τους και βρίσκεται πίσω από κάθε πράξη τους. Είναι ένας έρωτας ορμητικός, ίσως ένας από τους πιο χαρακτηριστικά εφηβικούς έρωτες που

έχουν καταγραφεί σε παράσταση του έργου. Κάνει τους ήρωες να απελπιστούν, να λάμψουν, να γελάσουν δυνατά, να κραυγάσουν και να κλάψουν με λυγμούς και ορμή (στο τέλος της δεύτερης σκηνής της δεύτερης πράξης, μετά τη σκηνή του μπαλκονιού ο Ρωμαίος θα σωριαστεί στο πάτωμα γελώντας, με το κορμί του να τραντάζεται από την αγωνία και την προσμονή). Τα υπόλοιπα μοτίβα, εκείνα της τύχης, της μοίρας αλλά και του φωτός-σκοταδιού περιστρέφονται γύρω από αυτόν τον κεντρικό άξονα· είναι τα επιπλέον στοιχεία που θα διαφοροποιήσουν την εξέλιξη της πλοκής και θα την καταστήσουν τελεσίδικη και τραγική.

Ιδιαίτερο ρόλο, όπως θα αναφερθεί και παρακάτω, θα δώσει ο σκηνοθέτης στο μοτίβο του φωτός και του σκοταδιού. Αυτό το μανιχαϊστικό δίδυμο, το οποίο σε κλασικά ανεβάσματα όπως εκείνο του Dromgoole αποτελεί μόνο κειμενική αναφορά (καθ' ότι η παράσταση παίζεται σε φυσικό φως), εδώ υπογραμμίζεται ιδιαίτερα. Αξίζει να σημειωθεί πως δεν είναι λίγες οι φορές κατά τις οποίες το κείμενο εμφανίζει το σκοτάδι ως παράγοντα ασφάλειας, ως καταφύγιο ενώ αντίστοιχα το φως ως εκείνο που θα έρθει για να μαρτυρήσει κρυμμένες παρουσίες, συναισθήματα αλλά και συναντήσεις. Ο έρωτας ανήκει στη νύχτα, το ίδιο και η ασφάλεια (Nicoll. 2001, 124) γιατί η έλλειψη φωτός μπορεί να επιτρέψει να συμβούν τα πιο απαγορευμένα πράγματα..Αρκεί να θυμηθούμε τη φράση της Ιουλιέτας στη σκηνή του μπαλκονιού “Ξέρεις, η μάσκα της νυχτός κρύβει το πρόσωπό μου” (Σαίξπηρ. 2011, 66). Έτσι και η νύχτα την οποία θα περάσουν μαζί οι δύο ήρωες ως εραστές πια, αλλά και η μέρα που θα έρθει απειλητικά να επαναφέρει τους κινδύνους της πραγματικότητας (στην πέμπτη σκηνή της τρίτης πράξης, μετά την νύχτα που περνούν μαζί οι δύο εραστές) στην παράσταση του Ninagawa θα οπτικοποιηθούν ιδιαίτερα έντεχνα. Η πόρτα θα ανοίξει και το κρεβάτι όπου ξαπλώνει αγκαλιασμένο το ζευγάρι θα λουστεί στο φως

κάνοντας τα σώματά τους και πάλι πραγματικά, επαναφέροντάς τα από την επικράτεια του έρωτα στη σκληρή επικράτεια της ημέρας μέσα στην οποία ο Ρωμαίος θα πρέπει να εξοριστεί.

2.2. Δραματικά πρόσωπα, χώρος, κοστούμια

2.2.1. Dromgoole

Ο Dromgoole, ανεβάζοντας την παράστασή του στο Globe επιχειρεί ουσιαστικά να ταξιδέψει το κοινό του στην εποχή των παραστάσεων που ανέβαζε ο ίδιος ο δραματουργός και ως έναν βαθμό το καταφέρνει πολύ ικανοποιητικά. Τα δραματικά του πρόσωπα είναι σαν να ξεπηδούν από γκραβούρες εκείνης της εποχής και η διδασκαλία των ηθοποιών έχει γίνει με τέτοιο τρόπο ώστε να παραπέμπουν σε αντίστοιχους χρονικά τρόπους και συμπεριφορές. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί αναμφισβήτητα η παραμάννα (ερμηνευμένη από την Penny Layden), η οποία εμφανίζεται ως ένα χαρακτηριστικό δείγμα γυναίκας κατώτερης τάξης, λίγο άξεστη, λίγο αφελής αλλά και ιδιαίτερα παρορμητική. Στους γυναικείους ρόλους αντίστοιχη εντύπωση προκαλεί το παίξιμο της Ιουλιέτας (ερμηνευμένη από την Ellie Kendrick), η οποία για πρώτη φορά ίσως μας πείθει πως η Ιουλιέτα είναι πράγματι ένα κορίτσι δεκατεσσάρων ετών¹⁰. Ο ενθουσιασμός η αφέλεια και ο ρομαντισμός της στερούνται της εξιδανικευτικής πινελιάς που συνήθως επιβάλλεται στον ρόλο. Έχουμε πια να κάνουμε με έναν πραγματικό άνθρωπο, με ένα παιδί και μάλιστα με ένα παιδί της εποχής του Σαίξπηρ, το οποίο δέχεται με θαυμασμό αλλά και με απορία τα όσα του συμβαίνουν. Ένα κορίτσι που πέφτει στο πάτωμα όταν δεν μπορεί να αντέξει τη λύπη ή την χαρά, που πεισμώνει και κλαίει με ορμή είναι αναμφισβήτητα ένα κορίτσι που

¹⁰ Συνήθως, στη διανομή αλλά και τη διδασκαλία του συγκεκριμένου ρόλου, προτιμούνται ηθοποιοί οι οποίες έχουν στοιχεία θηλυκότητας και ωριμότητας που δεν συνάδουν με την ηλικία ενός κοριτσιού δεκατεσσάρων ετών. Σπάνια επιλέγονται ηθοποιοί οι οποίες θα μπορούσαν πραγματικά να παραπέμπουν σε μια γυναίκα τόσο νεαρής ηλικίας.

δύσκολα θυμίζει τις Ιουλιέτες που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε, οι οποίες συνήθως αναπαρίστανται με υπερχειλίζουσα θηλυκότητα αλλά και ωριμότητα.

Την ίδια ειλικρίνεια και ρεαλιστική απόδοση διαπιστώνουμε σε όλους τους υπόλοιπους ρόλους, ανδρικούς και γυναικείους. Αν αξίζει να σταθούμε για λίγο ακόμη στους δύο γυναικείους που προαναφέραμε, όμως, είναι γιατί αυτοί παρουσιάζουν ακόμη μια έκπληξη. Όλοι οι γυναικείοι ρόλοι αλλά κυρίως αυτοί της Ιουλιέτας και της Παραμάνας ερμηνεύονται με τέτοιον τρόπο που να μας φέρουν στο μυαλό ότι την εποχή που πρωτοεμφανίστηκαν παίχτηκαν από ηθοποιούς άντρες και όχι από γυναίκες. Αυτό είναι κάτι που δεν έχουμε συνηθίσει να αντιμετωπίζουμε ως θεατές, αντιθέτως θα λέγαμε πως το παγκόσμιο θέατρο πασχίζει να ξεχάσει αυτή την ιστορική λεπτομέρεια (ή την ανασύρει μόνο για να σχολιάσει ή να σαρκάσει). Ο Dromgoole όμως, πιστός στο ιστορικό του ανέβασμα, μας προσφέρει ερμηνείες διάφανες, ειλικρινείς και –το κυριότερο– δοσμένες με τέτοιον τρόπο που θα μπορούσαν να έχουν αποδοθεί, σε γενικές γραμμές, και από άντρα ηθοποιό. Η περίπτωση της απόδοσης Ιουλιέτας, για παράδειγμα, η οποία και λόγω του νεαρού της ηλικίας της στερείται αισθησιασμού και υπερβολικής θηλυκότητας, μας αφήνει αρκετό χώρο ώστε να μπορούμε να φανταστούμε την ίδια ηρωίδα ερμηνευμένη από ένα νεαρό αγόρι. Αυτή είναι μια ιδιαιτέρως σημαντική πτυχή της συγκεκριμένης παράστασης, η οποία και πάλι τη διαφοροποιεί σημαντικά –σε ερμηνευτικό επίπεδο– από τις παραστάσεις που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε.

Τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης –όπως έχουμε ήδη πει– κινούνται με απόλυτη συνέπεια στα πλαίσια της παραδοσιακής σκηνικής παρουσίασης των δραμάτων του

Σαίξπηρ. Ο χώρος, με την γνωστή διάταξη του θεάτρου του Globe¹¹ είναι τόσο απαραίτητος για το συγκεκριμένο ανέβασμα όσο και το ίδιο το κείμενο: δεν θα μπορούσε να υπάρξει τέτοιο ανέβασμα σε άλλον χώρο. Το κεντρικό μπαλκόνι και οι υπόλοιποι εξώστες βοηθούν λειτουργικά στην είσοδο και στην έξοδο των ηθοποιών αλλά και των μουσικών στα ιντερμέδια. Ολόκληρος ο σκηνικός χώρος αξιοποιείται ανάλογα, αλλά εκείνο που έχει την μεγαλύτερη σημασία είναι η αισθητική του αξία. Δύσκολα θα μπορούσαμε να φανταστούμε το συγκεκριμένο ανέβασμα σε διαφορετικό χώρο. Το ελισαβετιανό κτίριο δίνει τον αισθητικό τόνο, ολοκληρώνει το οπτικό αποτέλεσμα και κάνει το ανέβασμα ιστορικό¹². Δέχεται, αγκαλιάζει και τελικά ενοποιεί τους ηθοποιούς με το κείμενο υπογράφοντας έτσι το τελικό προϊόν.

Η μουσική, τα κοστούμια και τα ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα της παράστασης θα κινηθούν και αυτά στο ίδιο πλαίσιο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το κοστούμι του Άρχοντα, με το μακρύ γιλέκο και τον λευκό γιακά. Τα κοστούμια της Ιουλιέτας επίσης, τόσο εκείνο του χορού, με τις χαρακτηριστικές στολισμένες βάτες και τις στρώσεις διαφορετικών πολυτελών υφασμάτων (εικόνα 1), όσο και καθημερινό που φορά αργότερα -αρκετά πιο απλό- (εικόνα 2) κινούνται στο ίδιο ύφος και συντάσσονται με τη συνήθεια του ελισαβετιανού θεάτρου για κοστούμια σύγχρονα με την εποχή του (Jackson 2015, 12). Με λιτότητα και απόλυτο σεβασμό στην εποχή που

11 Το θέατρο Globe χτίστηκε, όπως και τα υπόλοιπα ανοιχτά θέατρα της περιόδου ακολουθώντας το πρότυπο των αυλών των πανδοχείων, με ένα σύστημα από εξώστες που βρίσκονται ο ένας πάνω στον άλλον γύρω από τη σκηνή. Περιβάλλονταν από ψηλά περιμετρικά τείχη τα οποία στήριζαν μια οροφή που προστάτευε τους ψηλότερους εξώστες (Μποζίζιο 2010, 238-240). Η σκηνή ήταν και αυτή καλυμμένη από σκεπή -καλυμμένη με κεραμίδια στο δεύτερο Globe (Shaughnessy 2011, 50) και αναπτυσσόταν σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο ανοίγονταν τρεις είσοδοι-έξοδοι, ενώ το αμέσως επάνω ήταν ένας ευρύχωρος εξώστης, ενώ πίσω και από τα δύο ανοίγονταν οι λεγόμενες εσωτερικές σκηνές (Brockett&Hildy 2008, 121). Ο ελεύθερος χώρος μπροστά στη σκηνή προοριζόταν για τους όρθιους θεατές.

12 Ακολουθεί δηλαδή το ύφος, την αισθητική και τις τεχνικές της εποχής κατά την οποία γράφτηκε (Downs&Right&Ramsey 2013, 17)

επιχειρούν να αναπαραστήσουν, θα πλαισιώσουν τους ηθοποιούς και τον σκηνικό χώρο.



(Εικόνα 1)



(Εικόνα 2)

2.2.2. Yukio Ninagawa

Ο Ninagawa μεταχειρίζεται τα δραματικά πρόσωπα του έργου με ευλάβεια και σεβασμό αλλά και με μια πρωτόγονη ειλικρίνεια. Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα του, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις θα επιχειρήσει, είναι γνήσια παιδιά τόσο του δραματουργού όσο και των στερεοτύπων που ο χρόνος έχει δημιουργήσει πάνω στον μύθο των δυο εραστών. Οι δυο βασικοί πρωταγωνιστές του έργου του Σαίξπηρ, μέσα από τις τόσες μεταγραφές, διασκευές, διαφοροποιήσεις αλλά και τις παρουσιάσεις τους από τόσα διαφορετικά μέσα (θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, έντυπος τύπος, ψηφιακά μέσα), έχουν αναχθεί εδώ και παρά πολλά χρόνια σε σύμβολα, σε μοτίβα αυτόνομα, που περισσότερο καθορίζουν το έργο παρά καθορίζονται από αυτό. Προϊόντα κινηματογράφου και τηλεόρασης, μπλουζάκια, ρητά, ονόματα μαγαζιών και πούρων, ομάδες σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης, ακόμα και εφαρμογές σε iPad είναι μερικές μόνο από τις μορφές και τις πτυχές οι οποίες αναδιαμόρφωσαν το μοτίβο των δυο ερωτευμένων¹³. Τους κατέστησαν, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, αυτόνομο πολιτιστικό προϊόν, αποδεσμευμένο από το δραματικό κείμενο. Θα μπορούσαν όμως αυτά τα επαναδημιουργμένα σύμβολα να λειτουργήσουν και αντίστροφα, χαρακτηρίζοντας και επηρεάζοντας το έργο που τα γέννησε; Η απάντηση δεν μπορεί παρά να είναι καταφατική. Είναι μάλιστα κάτι παραπάνω από βέβαιο πως η αναγωγή των δύο ηρώων σε μοτίβα επηρεάζει τις αναγνώσεις του έργου που τα γέννησε. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο συλλογικό μας ασυνείδητο, παραβλέποντας το πολύ νεαρό της ηλικίας τους και τον ενθουσιασμό τους, έχουμε όλοι τη τάση να του αποδίδουμε χαρακτηριστικά και ποιότητες (όπως την απόλυτη αγάπη και τον ο υπέρτατο ιδεαλισμό) τα οποία τους εξιδανικεύουν και τους

13 Ενδεικτικά: τα πούρα *Romeo Y Julieta*, η εταιρία ρούχων *Romeo and Juliet Couture*, το άρωμα *Romeo and Juliet* αλλά και το *Juliet has a gun*, σειρά ρολογιών από την *Swatch*. Στο διαδίκτυο το όνομα του έργου βρίσκεται σε πλήθος ομάδες στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αλλά και σε ιστοτόπους αναζήτησης γνωριμιών, διακοπών κ.λπ.)

ανεβάζουν στη σφαίρα που έχουν ανάγκη οι άνθρωποι για να μπορούν να θαυμάζουν κάτι: στη σφαίρα του μύθου.

Παρ' όλα αυτά ο Ninagawa, ο οποίος αρνείται την απόδοση τέτοιων ελιτίστικων και εξιδανικευτικών στοιχείων στα πρόσωπα του Άγγλου δραματουργού (Trivedi&Tyuta. 2010, 81) φιλοδοξεί να αποδεσμεύσει κάπως τους ήρωες του από το βάρος του φορτισμένου συμβόλου. Αυτό είναι και το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του ανεβάσματος του σε σχέση με τα δραματικά πρόσωπα. Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα, παρ' όλο που εξακολουθούν να είναι οι ρομαντικοί και παρορμητικοί νέοι που περιμένουμε, έτοιμοι για την υπέρτατη θυσία στο όνομα της αγάπης τους, στην παράσταση του Ninagawa είναι δυο αληθινά και ενθουσιώδη παιδιά, που απεκδύονται των συμβολισμών και των πολλαπλών των φορτίσεων που τους αποδίδονται και κατεβαίνουν στον υπαρκτό κόσμο μας. Οι ήρωες δεν παλεύουν ούτε για την αιώνια αγάπη, ούτε ενάντια στο παράλογο μίσος, είναι απλώς δύο ερωτευμένοι νέοι. Η διδασκαλία των ηθοποιών είναι ξεκάθαρη: ο σκηνοθέτης θέλει να μας τονίσει τόσο το νεαρό της ηλικίας τους (το οποίο συχνά έχει γίνει όχημα -σε άλλες παραστασιακές εκδοχές- για να τους θεωρήσουμε εξιδανικευμένους, άρα για να τους φορτώσουμε με επιπλέον νοήματα) όσο και τον ενθουσιασμό και την ορμή με την οποία υποδέχονται στη ζωή τους τον έρωτα.

Η άποψη αυτή του σκηνοθέτη μεταφέρεται σε όλους τους ρόλους που αντιστοιχούν σε άτομα πολύ νεαρής ηλικίας. Γι αυτό και η παράσταση, ειδικά στις νεανικές σκηνές της, κινείται σε ρυθμούς ιλιγγιώδεις. Η νεανική ορμή των πρωταγωνιστών οι οποίοι φωνάζουν, τρέχουν, ενθουσιάζονται και σωφριάζονται στο πάτωμα αναλογιζόμενοι με θέρμη τον ή την αγαπημένη τους τούς φέρνει πιο κοντά στην πραγματική ζωή, πιο

κοντά σε μας. Μας θυμίζουν μοιραία δικές μας στιγμές, χτυποκάρδια και αντιδράσεις της νιότης, σε μια σωματική γλώσσα πλούσια και εξωστρεφή που δεν περιορίζεται από πολιτισμικά σύνορα. Η κίνηση των ηθοποιών αντλεί από την παράδοση του θεάτρου Καμπούκι, στο οποίο οι χειρονομίες συχνά υπογραμμίζουν τα λόγια του αφηγητή (Jochum 2008, 25) για να μας δώσει μια σκηνική γλώσσα ιδιαίτερα ευανάγνωστη. Γίνεται αντιληπτή και καταληπτή εύκολα, ακόμα κι αν προέρχεται από την άλλη άκρη του κόσμου κι από έναν λαό με πολύ διαφορετική παράδοση σε ό,τι αφορά την σωματική κίνηση και έκφραση.

Η βασική - και πιο εμφανής - διαφοροποίηση που επιχειρεί ο Ninagawa εντοπίζεται εύκολα στον σχεδιασμό του σκηνικού χώρου, ο οποίος απέχει σημαντικά τόσο από τον παραδοσιακό χώρο του σαιξπηρικού θεάτρου, όσο και από ό,τι έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε στα λεγόμενα “κλασικά ανεβάσματα”. Η αντικατάσταση, άλλωστε των ρεαλιστικών στοιχείων με μη-ρεαλιστικά στοιχεία αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του σκηνοθέτη (Kennedy&Li Lan. 2010, 18). Έτσι, οι τρεις τοίχοι της σκηνής χωρίζονται σε τρία επίπεδα, τα οποία επικοινωνούν με σκάλες μεταξύ τους και με πόρτες με τα παρασκήνια. Αυτά τα επίπεδα, καθώς και το δάπεδο της σκηνής είναι ο χώρος όπου κινούνται οι ηθοποιοί. Αυτά ακριβώς θα χρησιμοποιήσει ο σκηνοθέτης για να παραστήσει δρόμους, περάσματα από εσωτερικούς σε εξωτερικούς χώρους, αλλά και το μπαλκόνι της περίφημης σκηνής (το οποίο μάλιστα ουσιαστικά υπονοείται, άλλη μια ένδειξη της παντοδυναμίας της διάδοσης του μύθου). Αξίζει ακόμη να σημειωθεί πως οι τρεις αυτοί τοίχοι που διαμορφώνουν τα επίπεδα είναι οργανωμένοι σε κύβους, καθένας από τους οποίους φέρει στην όψη του μια φωτογραφία, ένα πορτραίτο, δημιουργώντας έτσι ένα ψηφιδωτό από πρόσωπα, όλων των φύλων και των ηλικιών (εικόνα 3). Οι κύβοι μάλιστα, οι οποίοι κρύβουν πόρτες,

δεν έχουν κανένα χαρακτηριστικό που τους διαφοροποιεί και εμφανίζονται αναπάντεχα, σαν να ξεφουτρώνουν περάσματα από το πουθενά. Η προσέγγιση αυτή είναι ενδεικτική του ασφυκτικού περιβάλλοντος που χτίζει ο σκηνοθέτης το οποίο δεν δίνει περιθώρια απόδρασης. Αποτελεί επιπλέον τελική υπενθύμιση πως όσο αδιέξοδα και εάν φαίνονται τα πράγματα υπάρχει πάντοτε περιθώριο διαφυγής - έστω και της έσχατης, δηλαδή του θανάτου. Όποια κι αν είναι η απάντηση, αυτό είναι το σκηνικό στο οποίο θα κινηθούν οι δυο νέοι και όσοι τους περιβάλλουν, ένας χώρος ιδιαίτερα λιτός και χαρακτηριστικά μη ρεαλιστικός. Σε αυτόν θα προσδώσει δυναμική ακόμη και η χρήση των φωτισμών, κάτι που γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στην περίπτωση του Πατρός Λαυρέντιου, ο οποίος θα εμφανιστεί και τις τρεις φορές από την κεντρική πόρτα του πρώτου, χαμηλότερου επιπέδου. Καθώς λοιπόν θα ανοίξει η πόρτα, το φως θα σχηματίσει έναν σταυρό, στο κέντρο του οποίου θα υπάρχει και το φωτεινό αποτύπωμα ενός γυάλινου βιτρό. Με αυτόν τον τρόπο το κοινό θα μεταφερθεί απευθείας στο περιβάλλον μίας καθολικής εκκλησίας, χωρίς να χρησιμοποιηθεί ούτε ένα αντικείμενο. Το εύρημα αυτό αποτελεί έναν εξαιρετικά πετυχημένο τρόπο χρήσης των φωτισμών ως βοήθημα, ή καλύτερα ως ακόμη ένα εξάρτημα του σκηνικού χώρου.



(εικόνα 3)

Ο φωτισμός θα αποτελέσει ξανά και ξανά θεμελιώδες στοιχείο διαμόρφωσης του σκηνικού χώρου, τόσο στις σκηνές του Πατρός Λαυρέντιου, όσο και στις συναντήσεις των δυο εραστών: την πρώτη φορά που θα εμφανιστεί η Ιουλιέτα, ντυμένη με ένα λευκό φόρεμα, θα είναι μέσα σε ένα σκούρο, έντονο κόκκινο χρώμα, προοιωνίζοντας τον έρωτα ή τον θάνατο ή ακόμη και τα δυο ταυτόχρονα. Ο σκηνοθέτης, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αξιοποιώντας τα μοτίβα φωτός- σκοταδιού του σαιξπηρικού δράματος θα αναδείξει το φως σε ρυθμιστικό παράγοντα της παράστασης, άλλοτε βυθίζοντας τη σκηνή στο ημίφως και άλλοτε καταναγάζοντας την με φως. Όλα αυτά βέβαια για να επιστρέψει εκεί που ξεκίνησε: από το σκοτάδι. Αυτό που θα μείνει εντυπωμένο στη μνήμη των θεατών είναι τα πρόσωπα-πορτραίτα του σκηνικού, τα οποία αποτελούν το πρώτο στοιχείο που θα φωτιστεί στην έναρξη της παράστασης αλλά και το τελευταίο που θα μείνει φωτεινό στο τέλος της. Και οι δυο σκηνές θα δονηθούν από τις νότες και τα φωνητικά της άριας που θα τις συνοδεύσει. Η μουσική, όχι ιδιαίτερα παρούσα σε αυτό το ανέβασμα, σίγουρα υπογραμμίζει την έναρξη και το φινάλε της παράστασης. Παράλληλα, σηματοδοτεί την αρχή, δηλαδή την ελπίδα, αλλά και το τέλος, δηλαδή την απελπισία και τον θρήνο για τον χαμό όχι μόνο των δυο παιδιών, αλλά και της αγάπης μεταξύ των ανθρώπων.

2.3 Επικαιροποιήσεις και νέες εστιάσεις

2.3.1 Dromgoole

Τόσο στην παράσταση του Globe όσο και σε εκείνη του Ninagawa, κυρίαρχος είναι ο μύθος και το μοτίβο της ρομαντικής αγάπης που ξεπερνά όλα τα εμπόδια και γι' αυτό είναι καταδικασμένη στον αφανισμό. Καμία από τις δύο παραστάσεις δεν θα αγγίξει ή θα αμφισβητήσει αυτή τη βασική θέση, αντίθετα η θέση αυτή θα αποτελέσει τον

κύριο άξονα πάνω στον οποίο θα κινηθούν αμφότερες οι δύο εκδοχές, δεδομένου ότι το κείμενο έχει κατά κανόνα διατηρηθεί αυτούσιο. Και οι δύο σκηνοθέτες δίνουν, ωστόσο, τη δική τους εκδοχή πάνω στον Σαιξπηρικό μύθο.

Η εκδοχή του Globe, παρ' όλο που σέβεται και αναπαράγει συνειδητά –και σε μεγαλύτερο βαθμό από εκείνη του Ninagawa- τα μοτίβα που υπαγορεύει ο συγγραφέας και η εποχή του, φέρνει παράλληλα μια απλή και αφοπλιστική θα λέγαμε επικαιροποίηση: την διαφορά χρώματος μεταξύ των δύο τραγικών ηρώων.

Αυτή είναι και η μοναδική αλλαγή που θα επιχειρηθεί σε αυτό το ανέβασμα, «κραυγαλέα» αλλά και εύστοχη, καθώς θα επιχειρήσει ένα άνοιγμα του νοήματος του έργου σε ακόμα περισσότερες ερμηνείες. Με αυτόν τον τρόπο η ιστορία όσο κι αν εξακολουθεί να αφορά πάντα το μίσος των δύο ισχυρών οικογενειών της Βερόνας-υψώνεται σε μια νέα σφαίρα -που μοιραία θα προσδώσει νέες νοηματοδοτήσεις στο έργο, αφού πλέον θα εμπλακούν έννοιες όπως φυλετικός και ο εθνοτικός ρατσισμός. Και παρόλο που, όπως γνωρίζουμε, οι φυλετικές διακρίσεις δεν ήταν άγνωστες στην εποχή του Σαίξπηρ (θυμόμαστε χαρακτηριστικά το έργο *Οθέλλος*), η εικόνα μιας λευκής και ενός έγχρωμου που εμπλέκονται ερωτικά μας παραπέμπει σε άλλες ιστορικές εποχές, εποχές όπως εκείνη του Αμερικανικού νότου και της σκλαβιάς στις φυτείες, αλλά και εκείνη των γειτονιών του Μπρονξ, της Jazz και του αγώνα για την ελευθερία και την ισότητα των Αφρό-Αμερικανών. Μοιραία, το μυαλό μας θα πάει και μέχρι το *West Side Story*¹⁴. Μοιραία, όμως, επιπλέον η σκέψη μας θα φτάσει μέχρι το σήμερα και μέχρι το ερώτημα κατά πόσον αυτές οι διαφορές έχουν πλέον

14 Στην μεταφορά αυτή του έργου σε μιούζικαλ από τους Leonard Bernstein και Stephen Sondheim (1957) οι δύο νέοι που ερωτεύονται ανήκουν σε δύο αντίπαλες συμμορίες της Νέας Υόρκης.

εξαλειφθεί. Αυτός, άλλωστε, φαίνεται να είναι και ο στόχος της εκδοχής αυτής. Χρησιμοποιώντας το μοτίβο των αντιθέτων, ο σκηνοθέτης βάζει τους πρωταγωνιστές τους να ανήκουν σε διαφορετικές και ιστορικά φορτισμένα αντίθετες φυλές, έτσι ώστε να καταθέσει το δικό του σχόλιο για την διαφορετικότητα.

Αξίζει εδώ, βέβαια, να σημειωθεί ότι μπορεί μεν οι δύο ήρωες να ανήκουν σε διαφορετικές φυλές, αυτή όμως η διαφορά η οποία θα λέγαμε ότι μοιάζει αυθαίρετη, διότι δεν αφορά ολόκληρες τις οικογένειες των ηρώων, αλλά μόνο τους ίδιους. Ολόκληρη η οικογένεια των Μοντέγων, ανήκει στη λευκή φυλή, με τον Ρωμαίο να αποτελεί τον μοναδικό έγχρωμο. Αντίστοιχα, στην οικογένεια της Ιουλιέτας, υπάρχει επίσης ένας έγχρωμος, ο Τυβάλτος, γεγονός που προσθέτει ένα ακόμα επίπεδο πολυπλοκότητας στην ήδη φορτισμένη «πολυ-πολιτισμική» ερμηνεία του έργου. Εδώ πια έχουμε την αναγωγή της διαφορετικής φυλής σε σύμβολο: τόσο ο Ρωμαίος όσο και ο Τυβάλτος είναι μόνοι τους μέσα σε μια οικογένεια διαφορετική- διαφορετικοί οι ίδιοι και μοιραία καταδικασμένοι να βρεθούν αντιμέτωποι, με τον έναν να απειλεί τη ζωή του άλλου.

Στην παράσταση αυτή τα μοτίβα της διαφορετικότητας και της εθνοτικής καταγωγής διαφοροποιούνται και διευρύνονται, γίνονται πανανθρώπινα. Ο άνθρωπος τελικά θα είναι υπεύθυνος για την μοίρα του, οι δύο ερωτευμένοι ήρωες θα διαφοροποιηθούν και θα αποσχιστούν από το σύνολο- η εθνικότητα ή η φυλή του δεν θα παίξουν κάποιον ιδιαίτερο ρόλο, για την ακρίβεια δεν θα παίξουν κανέναν ρόλο. Δεν θα παίξουν κανέναν ρόλο ούτε στην αγάπη ούτε στο μίσος.

Εάν ψάχναμε την παράσταση του Dromgoole για περαιτέρω εστιάσεις και επικαιροποιήσεις θα δυσκολευόμασταν ιδιαίτερα στο να ανακαλύψουμε και να επισημάνουμε κάτι. Το ανέβασμα αυτό στο Globe Theatre, στο φυσικό θα λέγαμε χώρο των έργων του Σαίξπηρ, ακολουθεί με ευλάβεια τις επιταγές του Ελισαβετιανού δράματος, αντλώντας από μια εποχή για την οποία όσες πληροφορίες και εάν έχουμε, δεν παύει να είναι ιδιαίτερα μακρινή.

Εδώ όμως θα άξιζε να σταθούμε για λίγο. Διότι η πιστότητα με την οποία αποδίδεται το έργο στην συγκεκριμένη παραστασιακή εκδοχή του θα μπορούσε να αποτελέσει έναν παράγοντα όχι νέας, αλλά σίγουρα διαφορετικής εστίασης σε σχέση τουλάχιστον με τα ανεβάσματα του έργου που έχουμε μάθει να αποκαλούμε «κλασικά». Και εδώ φυσικά προκύπτει ένα ακόμη πρόβλημα, αυτό του ορισμού του όρου κλασικός¹⁵ (αν όχι γενικά, τουλάχιστον για την περίπτωση του έργου του Σαίξπηρ). Είναι «κλασικό» άραγε αυτό που μένει πιστό στις επιταγές του Ελισαβετιανού θεάτρου ή μήπως θα πρέπει να υιοθετηθεί ως «κλασικό» αυτό έχει καθιερωθεί και είναι πιο ευρέως διαδεδομένο στις μέρες μας; Φαίνεται, με βάση αυτόν τον συλλογισμό να προκύπτει μια νέα διάκριση του όρου, ανάμεσα στο “ιστορικό-κλασικό” και στο “σύγχρονο-κλασικό”.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, τα δύο βασικά πρόσωπα του έργου του Σαίξπηρ, οι νεαροί πρωταγωνιστές, έχουν επιφορτιστεί με διάφορες ποιότητες και ιδιότητες που δεν προκύπτουν –ακόμη κι εάν ως έναν βαθμό υπαγορεύονται υποδόρια- αναγκαία από το ίδιο το κείμενο. Τα σύγχρονα κλασικά ανεβάσματα του έργου *Ρωμαίος και της Ιουλιέτα* δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην ρομαντική πλευρά των δύο πρωταγωνιστών,

15 Ο Pavis υιοθετεί την άποψη ότι κλασικό θεωρείται ένα κείμενο που ανακαλύπτεται ξανά και ξανά, ένα κείμενο το οποίο έχει παρουσιαστεί πάρα πολλές φορές (Pavis 2012, 205).

προβάλλοντας την Ιουλιέτα ως μια νεαρή, εύθραυστη αλλά και συνάμα δυναμική κοπέλα. Ο Ρωμαίος αντίστοιχα παρουσιάζεται ιδεαλιστής και παρορμητικός. Και οι δύο τους όμως είναι συνήθως ελαφρώς «φασματικοί», δεν είναι δηλαδή τόσο πραγματικοί ή αληθοφανείς όσο οι υπόλοιποι ήρωες του έργου, σαν να κουβαλούν από πάντα τον θάνατό τους, σαν να τον γνωρίζουν και οι ίδιοι εξ' αρχής.

Στην εκδοχή του Dromgoole δεν ισχύει κάτι τέτοιο. Οι δύο πρωταγωνιστές, ακολουθώντας την ερμηνευτική γραμμή που προαναφέρθηκε, είναι τόσο συνδεδεμένοι με την εποχή του συγγραφέα που σχεδόν μας μεταφέρουν στο «άλλοτε». Με την έλλειψη αισθησιασμού, την παιδικότητα και την εξωστρέφειά της Ιουλιέτα μάλιστα μας θυμίζει ή, καλύτερα, μας παραπέμπει σε εκείνη την ίδια εποχή όταν τους γυναικείους ρόλους τους υποδύονταν άντρες. Οι δύο πρωταγωνιστές, πλαισιωμένοι από τον υπόλοιπο θίασο και καθοδηγούμενοι από έναν σκηνοθέτη με ιδιαίτερα καθαρή οπτική, μας προσφέρουν κάτι που σπάνια προσφέρεται στον θεατή, ακόμη και στα λεγόμενα «κλασικά» ανέβασματα του έργου: την εντύπωση πως παρακολουθούμε ένα αυθεντικό ανέβασμα της εποχής του μεγάλου δραματουργού. Το επίτευγμα αυτό είναι που προσδίδει μοναδικότητα αλλά και νέα εστίαση στη συγκεκριμένη παράσταση. Ο σκηνοθέτης όχι μόνο επιχειρεί ένα ιστορικό ανέβασμα και το πετυχαίνει, αλλά μας δείχνει πως γνωρίζει πολύ καλά τον λόγο μιας τέτοιας επιλογής και το διαφορετικό που έχει να προσφέρει. Με τη σύγχρονη ματιά του η ιστορικότητα του ανέβασματος γίνεται καίρια και πετυχημένη: αφορά τη σύγχρονη εποχή και δεν γίνεται μια μουσειακή αναπαράσταση.

2.3.2 Ninagawa

Στην περίπτωση του Ιάπωνα σκηνοθέτη η ανάγνωση των επικαιροποιήσεων και των διαφορετικών εστιάσεων είναι πολύ πιο εύκολη, ακριβώς επειδή πρόκειται για μια παράσταση που επιλέγει συνειδητά να κινηθεί σε δρόμους διαφορετικούς από εκείνους των κλασικών ανεβασμάτων.

Βασικός άξονας της διαφορετικής ανάγνωσης που θα επιχειρήσει ο Ninagawa είναι το ίδιο το σκηνικό. Η όψη του δεν μπορεί παρά να ξενίσει τον θεατή- από την πρώτη κιόλας στιγμή που θα το δει, καθώς τα πρόσωπα-πορτραίτα του θα είναι τα πρώτα που θα φωτιστούν στην αρχή της παράστασης. Το ψηφιδωτό προσώπων με ανθρώπους όλων των φύλων και όλων των ηλικιών θα είναι ο καμβάς που θα πλαισιώσει όλη την πορεία των δύο νέων, από την άγνοια στην γνώση, στον έρωτα και στον θάνατο. Και παρά το γεγονός ότι οι αναγνώσεις αυτής της σκηνική επιλογής θα μπορούσαν να είναι πολυάριθμες και πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, μία είναι εκείνη που αποδεικνύεται περισσότερο ορατή και ευανάγνωστη: το σκηνικό δεν είναι παρά ένας ηχηρός τρόπος να τονιστεί η διαχρονικότητα αλλά και η πανανθρώπινη ακτινοβολία του έργου. Αποτελεί κατά κάποιον τρόπο έναν παγκόσμιο ανθρώπινο χάρτη, λες και όλη η ανθρωπότητα έχει μαζευτεί στη σκηνή του θεάτρου για να γίνει μάρτυρας της πιο ξακουστής και μεγάλης ιστορίας αγάπης, της αγάπης που νίκησε το μίσος, τον θάνατο και τον χρόνο. Ταυτόχρονα το σκηνικό, με τα πρόσωπα να κοιτούν να αντικρίζουν τους θεατές, αποτελεί θα λέγαμε τον αντίποδα του κοινού: βλέπει από τη δική του πλευρά τους ήρωες αλλά και το κοινό, όπως ακριβώς το κοινό βλέπει τους ήρωες και τα πρόσωπα του σκηνικού. Με αυτόν τον τρόπο οι ήρωες τοποθετούνται στο κέντρο ενός κλειστού σύμπαντος, προορισμένοι να παρουσιάζουν ξανά και ξανά την τραγική ιστορία τους σε μάτια τα οποία είναι είτε ζωντανά είτε

φωτογραφημένα. Κατά κάποιον τρόπο βρίσκονται εκεί μόνο και μόνο για να τους κοιτάζουν. Βρίσκουν, θα λέγαμε και πάλι τη θέση τους μέσα στον κόσμο –σε έναν κόσμο που θεωρεί την ιστορία τους την πιο μεγάλη ιστορία αγάπη όλων των εποχών: ακριβώς στο κέντρο του.

Η παράσταση του Ninagawa ανατρέπει για μια -και μοναδική φορά- ακόμη και την παραδοσιακή ροή του έργου και αυτό μάλιστα γίνεται στην αρχή. Αφού λοιπόν ανάψουν τα φώτα, στην σκηνή εμφανίζεται μια νεκρική πομπή, ακολουθούμενη από θρήνο, μια εμβόλιμη σκηνή που φυσικά δεν υπάρχει στο πρωτότυπο έργο. Αμέσως μετά μια γυναίκα θα ορμήσει στο φέρετρο, αυτό θα ανατραπεί και το καπάκι θα πέσει για να αποκαλύψει πως μέσα στο φέρετρο δεν υπάρχουν παρά μονάχα λευκά, τσαλακωμένα χαρτιά. Εάν σκεφτούμε πως η παράσταση είναι προορισμένη να λήξει όχι απλά με μία κηδεία αλλά μέσα σε μια νεκρική κρύπτη, θα μπορούσε η επιπλέον αυτή σκηνή να λειτουργεί ως στρατηγική προοικονομίας, ακόμη και εάν έχουμε να κάνουμε με μια ιστορία της οποίας η κατάληξη είναι γνωστή σε όλο τον κόσμο. Οι ερμηνείες είναι πολλές και ανοιχτές, ωστόσο εάν συσχετίσουμε αυτή τη σκηνή και με τα προηγούμενα συμπεράσματα, έχουμε ακόμη ένα άνοιγμα: η ιστορία επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά, όχι μόνο τώρα αλλά και πάντα, όχι μόνον εδώ αλλά και παντού. Το φέρετρο που ανοίγει την παράσταση δεν είναι παρά οι προηγούμενοι νεκροί που ήρθαν να δώσουν τη σκυτάλη στους επόμενους και να περάσουν στην ιστορία, να γραφούν στις λευκές σελίδες. Οι επόμενοι, αν και καταδικασμένοι να πεθάνουν, θα προσπαθήσουν και πάλι. Η αγάπη προσπαθεί να γλιτώσει και να βγει νικήτρια, προσπαθεί και θα προσπαθεί, ακόμη κι αν αποτυγχάνει συνεχώς. Η αγάπη προσπαθεί να επιβιώσει μέσα στον κόσμο. Η διαρκής, άλλωστε ενασχόληση του εν λόγω σκηνοθέτη με το συγκεκριμένο έργο (1979-1998-2004) μαρτυρά αυτή ακριβώς

την εικόνα: εκείνη των εραστών, που σε πείσμα του χρόνου και του κόσμου, προσπαθούν ξανά και ξανά να καταλήξουν μαζί (Schoichiro. 2009, 270).

Μια άλλη σημαντική ιδιαιτερότητα της παράστασης του Ninagawa μπορεί να εντοπιστεί στα κοστούμια της παράστασης. Ο σκηνοθέτης, έχοντας ήδη μετατοπίσει το κέντρο βάρους του στη νεαρή ηλικία αλλά και στη νεανική ορμή των πρωταγωνιστών του, επιχειρεί μια ασυνήθιστη παρέμβαση στον τρόπο ντυσίματός τους, σε σχέση με τους μεγαλύτερους ηλικιακά ήρωες. Έτσι, ενώ οι μεγαλύτεροι σε ηλικία φορούν κοστούμια εμπνευσμένα από την Ελισαβετιανή εποχή, οι νέοι εμφανίζονται με σύγχρονα νεανικά ρούχα- χαρακτηριστικά αυτό ισχύει μόνο για τους ανατρεπτικούς νέους και όχι για τον συντηρητικό Πάρη: δερμάτινα παντελόνια, φανελάκια, σκισμένα ρούχα και αρβύλες είναι κάποια πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα, που παραπέμπουν στην κουλτούρα των μηχανόβιων αλλά και της πανκ. Ειδική μνεία αξίζει σίγουρα στον Τυβάλτο, ο οποίος, γυμνόστηθος με δερμάτινο παντελόνι και γυαλιά ηλίου που θυμίζουν εκείνα του John Lennon, αναδεικνύεται σε μορφή σύγχρονου μεσσία αντί-ήρωα. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια ιδέα, η οποία ως στόχο έχει να ενδυναμώσει την άλλη βασική ιδέα του σκηνοθέτη: η παράσταση αυτή είναι παράσταση νέων, γεμάτη ορμή και πάθος. Οι μεγαλύτεροι κοιτάζουν στο παρελθόν αλλά οι νέοι τελικά θα γεννήσουν το μέλλον. Ακόμη κι αν κάποιοι από αυτούς πεθάνουν ή ηττηθούν από τα σχέδια των υπολοίπων στην πορεία του έργου, με κάποιον τρόπο θα φέρουν την αλλαγή. Αυτό δεν μπορεί να το σταματήσει κανείς, ούτε καν ο θάνατος. Ακόμη και οι δύο πρωταγωνιστές, μέσα στην ήττα τους θα γνωρίσουν όχι μόνο την αιώνια αναγνώριση, αλλά και την άμεση ανατροπή του κλίματος μίσους μεταξύ των οικογενειών τους. Έτσι, κατά κάποιο τρόπο θα αναδειχθούν όχι μόνο οι νικητές της ιστορίας αλλά και εκείνοι που θα

καθορίσουν το μέλλον, τόσο των οικογενειών τους όσο και ολόκληρου του κόσμου,
μένοντας για πάντα στη μνήμη των ανθρώπων ως αρχέτυπα.

Β' μέρος: Σκηνοθετική πρόταση

Κεφάλαιο 1

Ο Λόγος Επιλογής Του Δραματικού Κειμένου Αλλά Και Του Σκηνοθετικού Χώρου.

1.1. Εισαγωγή στο site-specific theatre

Από τις αρχές ακόμη του 20ου αιώνα παρατηρείται πολύ συχνά η τάση εγκατάλειψης των παραδοσιακών θεατρικών χώρων και ειδικότερα της σύμβασης που θέλει την σκηνή υπερυψωμένη (Puchner 2014, 72). Πολλές θεατρικές παραγωγές αναζητούν χώρους μη θεατρικούς, είτε αυτοί είναι σε εσωτερικούς, είτε σε εξωτερικούς τόπους. Στόχος αυτής της αλλαγής αποτελεί και η διαφοροποίηση της σχέσης μεταξύ των ηθοποιών και του κοινού, καθώς αμφισβητείται η σκοπιμότητα της μεταξύ τους απόστασης. Οι Φουτουριστές, οι οποίοι συνηθίζουν να απαγγέλλουν τα κείμενά τους ανάμεσα στο κοινό (Brockett & Hildy 2008, 518) αλλά και το θέατρο των Ντανταϊστών αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της νέας αυτής τάσης. Το 1920, με την ευκαιρία της τρίτης επετείου της Οκτωβριανής Επανάστασης, ο Nikolai Evreinov με το ιστορικό πια *Storming of the Winter Palace*¹⁶ δημιούργησε μια αναβίωση του συγκεκριμένου περιστατικού της επανάστασης, εκεί ακριβώς όπου είχε συμβεί: έξω και μέσα στο ίδιο το ανάκτορο (Corney 2004, 73). Από τότε μέχρι και σήμερα πολυάριθμοι σκηνοθέτες και θίασοι επιλέγουν χώρους εκτός του παραδοσιακού θεατρικού οικοδομήματος. Η ομάδα του Living Theatre συχνά παρουσίασε παραστάσεις της σε γκαράζ και αποθήκες, ενώ ιδιαίτερα σημαντική

¹⁶ Η αναπαράσταση της εισβολής στα χειμερινά ανάκτορα πραγματοποιήθηκε στις 8 Οκτωβρίου του 1920, μέσα και γύρω από τα ανάκτορα. Συμμετείχαν οκτώ χιλιάδες άτομα και μια ορχήστρα πεντακοσίων ατόμων, ενώ το θέαμα παρακολούθησαν πάνω από εκατό χιλιάδες θεατές (Corney 2004, 76).

υπήρξε η δουλειά του Augusto Boal με το *Αόρατο Θέατρο*, ένα είδος θεάματος το οποίο θα μπορούσε να παρασταθεί σε οποιαδήποτε τοποθεσία και μάλιστα στο μέρος όπου τα γεγονότα θα ήταν πιθανότερο να συμβούν (Boal 2006, 6). Με αυτόν τον τρόπο διαμορφώνεται βαθμιαία ένα είδος θεάτρου το οποίο δημιουργείται για να παρασταθεί σε έναν συγκεκριμένο χώρο, ο οποίος -όταν πρόκειται για κτίριο- χρησιμοποιείται τόσο ως κτίσμα αλλά και ως σκηνικός χώρος. Στα χρόνια που ακολουθούν πλήθος σημαντικών καλλιτεχνών, όπως η Ariane Mnouchkine με το Theatre Du Soleil και η Marina Abramovic αναζητούν μη θεατρικούς χώρους, ενώ σχηματίζονται θεατρικές ομάδες οι οποίες δουλεύουν αποκλειστικά επάνω στο *site-specific theatre*¹⁷. Στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ιδιαίτερη αύξηση του ενδιαφέροντος πάνω στον τομέα αυτό, με τον σκηνοθέτη Μιχαήλ Μαρμαρινό (με τις παραστάσεις του *Insenso* και *Αυτοκρατορία, I have your data*), να αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Στο *site-specific theatre*¹⁸ κυρίαρχο μέρος της παράστασης είναι το κτίριο αυτό καθ' αυτό, που λειτουργεί σαν ένα δεύτερο κείμενο (Tompkins 2012, 2), καθώς τα γεγονότα που διαδραματίζονται μέσα σε αυτό σχηματίζουν με τον χώρο στον οποίο διαδραματίζονται σχέσεις απόλυτες (Kaye 2000, 1). Συχνά, όταν πρόκειται για κτίρια και χώρους οι οποίοι είναι ιστορικά φορτισμένοι, οι ίδιοι οι χώροι μπορούν να λειτουργήσουν ως μέσα ενεργοποίησης της μνήμης των θεατών, αλλά και να δημιουργήσουν στο κοινό την εντύπωση ότι αποτελεί μια ομάδα για όσο διαρκεί μια παράσταση (Harvie 2005, 42). Άλλωστε σε τέτοιου είδους παραστάσεις συχνά αποδίδονται στο κοινό συγκεκριμένες ιδιότητες (ανάμεσα στις οποίες, πχ., αυτή των

17 Ενδεικτικά οι Dummies Theatre από τον Καναδά και οι Grid Iron Theatre και οι Kabosh από την Ιρλανδία.

18 Παρ' όλο που δεν υπάρχει αντίστοιχος ελληνικός όρος, ο όρος *θέατρο τοποθεσίας* θα μπορούσε να αποδώσει ικανοποιητικά το περιεχόμενο του *site-specific theatre*.

καλεσμένων σε μια δεξίωση). Σε κάθε περίπτωση, στο site specific theatre η σχέση μεταξύ του κοινού και των ηθοποιών είναι ριζικά διαφορετική από ό,τι στο συμβατικό θέατρο, γεγονός που συνεπάγεται διαφορετικούς κανόνες που διέπουν τόσο την σκηνοθεσία όσο και τα λειτουργικά μέρη της παράστασης.

1.2 Το δραματικό κείμενο και ο χώρος

Ως αποτέλεσμα της αρχικής προβληματικής της συγκεκριμένης έρευνας επιλέχθηκε το έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, καθώς πρόκειται για ένα από τα πιο διαδεδομένα έργα αλλά και μύθους όλων των εποχών. Το μοτίβο των καταραμένων εραστών, οι οποίοι πρέπει να ξεπεράσουν εμπόδια και να παλέψουν για την πραγμάτωση του έρωτά τους -ανεξαρτήτως της τελικής έκβασης- είναι, άλλωστε, κοινός τόπος τόσο στην παγκόσμια λογοτεχνία όσο και στην παγκόσμια μυθοπλασία εν γένει (Ward 2009, 68). Με την μεταγραφή του μοτίβου αυτού από τον Σαίξπηρ όμως, οι ήρωες πια γίνονται συγκεκριμένοι, αποκτούν ονόματα, συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και ιστορία. Αυτοί τώρα πια θα γίνουν το μέτρο και πρότυπο των καταραμένων εραστών αλλά θα δανείσουν ακόμη και τα ονόματά τους σε άλλους αδιέξοδους έρωτες (δεν είναι άλλωστε λίγες οι φορές που η ειδησεογραφία θα αναφερθεί σε «σύγχρονους Ρωμαίους και Ιουλιέτες»).

Μέσα σε αυτό το σύνθετο πλαίσιο, όπου τα δραματικά πρόσωπα λειτουργούν πλέον ως σύμβολα, εγείρονται σίγουρα ερωτήματα που αφορούν τους λόγους επιλογής του συγκεκριμένου έργου από έναν σκηνοθέτη. Ποιο κίνητρο θα μπορούσε να έχει ένας σκηνοθέτης να ασχοληθεί με ένα κείμενο τόσο κορεσμένο και με τόσες πιθανές παραστασιακές εκδοχές; Αυτή ακριβώς η πληθώρα των παραστασιακών εκδοχών συχνά προκαλεί την εντύπωση πως κάθε νέα σκηνοθετική απόπειρα θα έπρεπε να

κομίζει κάτι διαφορετικό, κάτι νέο σε σχέση με τις προηγούμενες. Η τάση αυτή αναμφισβήτητα δεν είναι γόνιμη όταν υπαγορεύεται από παράγοντες εξωτερικούς και όχι ουσιαστικούς. Αντίστοιχη δυσκολία -ή καλύτερα αντίστοιχο ερώτημα- θα έπρεπε να διατυπωθεί και για το κοινό για το οποίο θα προοριζόταν η παράσταση. Ποιο κίνητρο λοιπόν θα μπορούσε να δοθεί στο κοινό ώστε να θελήσει να παρακολουθήσει ένα έργο με την πλοκή του οποίου είναι εξοικειωμένο (ακόμη κι αν δεν έχει παρακολουθήσει παράσταση ή δεν έχει διαβάσει το κείμενο); Κι ακόμη περισσότερο: πόσο δικαιολογημένες και σε αρμονία με το πνεύμα του κειμένου θα μπορούσαν να αποδειχτούν νέες εστιάσεις πάνω σε αυτό; Τα ερωτήματα αυτά λαμβάνονται ως αφορμή και διαμορφώνουν το πεδίο διερεύνησης και σύνθεσης της συγκεκριμένης σκηνοθετικής πρότασης, αποτελώντας ταυτόχρονα και τον λόγο επιλογής του συγκεκριμένου δραματικού κειμένου. Εδώ αξίζει να αναφερθεί ακόμη ότι ως κείμενο εκκίνησης θα οριστεί η μεταφραστική εκδοχή του Κώστα Καρθαίου, ενώ θα γίνουν κάποιες παραλείψεις σκηνών κι επεισοδίων για τα οποία θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στην ανάλυση των σκηνών της παράστασης. Η μετάφραση θα διατηρηθεί αυτούσια, χωρίς διαφοροποιήσεις σε εκφράσεις ή στο μέτρο του λόγου.

Για να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο θα λειτουργήσει μια νέα, διαφοροποιημένη εκδοχή του έργου, η μέθοδος που έχει επιλεγεί για να δουλευτεί το έργο είναι εκείνη του site-specific theatre. Η μέθοδος αυτή επιτρέπει τόσο την ένταξη του δράματος σε έναν χώρο αντισυμβατικό και μη θεατρικά χαρακτηρισμένο, όσο και την διαφορετική τοποθέτηση του κοινού απέναντι στα τεκταινόμενα του δράματος.

Ως χώρος ανεβάσματος της παράστασης έχει επιλεγεί το κτίριο Μπενσουσάν Χαν, στα άνω Λαδάδικα της Θεσσαλονίκης στην οδό Εδέσσης 6 (εικόνα 4). Πρόκειται για

έναν ιδιαίτερο και ιστορικά φορτισμένο χώρο της πόλης, ο οποίος τα τελευταία χρόνια χρησιμοποιήθηκε αρκετά ως χώρος ανεβίσματος θεατρικών παραστάσεων, έτσι ώστε στη συνείδηση μεγάλου μέρους του κοινού της πόλης έχει πια συνδεθεί με το θέατρο. Χτισμένο πριν την πυρκαγιά του 1917, επιβίωσε από αυτήν, χρησιμοποιήθηκε για αρκετά χρόνια ως πανδοχείο και αργότερα έπεσε για αρκετά χρόνια σε αχρησία, μέχρι την πρόσφατη χρησιμοποίησή του σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες (ενδεικτικά αναφέρεται η δραστηριότητα της ομάδας Θέατρο του Άλλοτε, η οποία έχει χρησιμοποιήσει αρκετές φορές το κτίριο για τις θεατρικές παραγωγές της)



(Εικόνα 4)

Βασικός άξονας για την αξιοποίηση της αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης του συγκεκριμένου κτιρίου είναι η κατάργηση της θεατρικής σύμβασης της απόστασης του κοινού από τους ηθοποιούς αλλά και από τα δρώμενα του έργου. Έτσι το κοινό έρχεται πιο κοντά στη δράση αλλά επιπλέον, έως ένα βαθμό εντάσσεται σε αυτή αφού τη βλέπει σε μεγάλο μέρος να εκτυλίσσεται όχι μόνο μπροστά του αλλά και

γύρω του. Αυτή η μετατόπιση του κέντρου βάρους, η ενοποίηση θα λέγαμε των λειτουργιών της παραδοσιακής σκηνής και της πλατείας είναι εκείνη που υπαγορεύει και αρχικά την επιλογή του συγκεκριμένου χώρου. Τα δωμάτια αλλά και ο κεντρικός χώρος του κτηρίου δίνουν να εκτυλίσσεται η δράση μέσα σε ένα απόλυτα ρεαλιστικό σκηνικό πλαίσιο: ο θεατής θα έχει τη δυνατότητα να μπει στο δωμάτιο της Ιουλιέτας αλλά και να αποτελέσει μέρος του χορού των μεταμφιεσμένων. Η αξιοποίηση, ακόμη, της σκάλας αλλά και του εξωτερικού χώρου του κτίσματος θα δώσουν ακόμη περισσότερες δυνατότητες (πχ. ορισμένες σκηνές του έργου θα διαδραματιστούν στον δρόμο). Με αυτόν τον τρόπο το αρχιτεκτονικό κτίσμα δεν αποτελεί πια μόνο τον χώρο που ανεβαίνει μια παράσταση, όπως στην περίπτωση του συμβατικού θεάτρου με την ιταλική σκηνή, αλλά λειτουργεί ταυτόχρονα και ως σκηνικό του έργου. Ο θεατής, με την εκμηδένιση της απόστασης από τον ηθοποιό και την κατάργηση της σύμβασης πλατείας- σκηνής, τίθεται στο κέντρο της δράσης. Η βίωση μια τέτοιας παράστασης από μια τέτοια οπτική γωνία, δεν μπορεί παρά να αποτελέσει για τον θεατή μια πρωτόγνωρη και έντονα συναισθηματική διαδικασία.

Κεφάλαιο 2

Η παράσταση

Βασικός στόχος της παράστασης είναι η δημιουργία της εντύπωσης πως η πλοκή της τοποθετείται σε έναν απροσδιόριστο χρόνο. Πιο συγκεκριμένα, σε ένα πλαίσιο όχι τόσο άχρονο, αλλά συγχρονικό (στο οποίο θα συνυπάρχουν πολλές ιστορικές εποχές ταυτόχρονα), στο οποίο θα υπάρχουν στοιχεία και συστατικά ετερόκλητα μεταξύ τους. Έτσι η γενικότερη όψη της παράστασης και το ύφος θα είναι εκλεκτικό, θα έχει ως στόχο να συγκεράσει στοιχεία διαφορετικών ιστορικών εποχών, αναμειγμένα όμως μαζί με άλλα, φανταστικά. Στόχος λοιπόν είναι η σύνθεση ενός «πίνακα», μιας εικόνας ενός κόσμου που θα μπορούσε να έχει υπάρξει στο παρελθόν ή ακόμη και στο μέλλον, ενός κόσμου που θα μπορούσε να έρθει στο προσκήνιο της ιστορίας ανά πάσα στιγμή. Με την επίτευξη αυτού του στόχου θα τονιστεί η διαχρονικότητα των μοτίβων του έργου που αφορούν τη δύναμη και την σφοδρότητα του ερωτικού συναισθήματος και τον θρίαμβο της αγάπης ενάντια σε όλα τα εμπόδια αλλά και τη συντριβή της από τον θάνατο και το μίσος. Ο κόσμος της παράστασης είναι ένας κόσμος σκληρός, παράλογος και εχθρικός και ο στόχος της συνύπαρξης πολλών ετερόκλητων στοιχείων είναι να τον κάνει να φαντάζει εφιαλτικό. Να τον κάνει να μοιάζει σχεδόν «μετά-αποκαλυπτικό», έναν κόσμο στον οποίο ο πολιτισμός έχει καταρρεύσει και η ανθρωπότητα προσπαθεί να ξανασταθεί στα πόδια της. Σε αυτόν τον κόσμο οι αριστοκρατικές οικογένειες, όπως εκείνη της Ιουλιέτας, είναι τυχερές γιατί μπορούν να μένουν σε κτίρια όπως το συγκεκριμένο. Οι κανόνες του κόσμου αυτού, έτσι όπως τίθενται από τις οικογένειες των πρωταγωνιστών, υπαγορεύονται

από την δίψα του ανθρώπου για εξουσία και υπεροχή και είναι στείροι και στενόμυαλοι. Αυτός ο κόσμος μάλιστα -στη σκηνική μεταφορά του κτιρίου- θα μείνει όρθιος ακόμη και μετά το τέλος του έργου, όταν οι δύο εραστές πια χαθούν, υπογραμμίζοντας την αδυναμία του ανθρώπου για ουσιαστική αλλαγή και την διαιώνιση του κόσμου της βίας και του μίσους, ενός κόσμου παράλογου.

Με την επίτευξη του στόχου αυτού τα νοήματα της παράστασης διευρύνονται. Ένας τέτοιος κόσμος δεν μπορεί παρά να υπογραμμίσει τα στοιχεία εκείνα που έχουν να κάνουν με τη βίαιη και εκδικητική φύση του ανθρώπου και με την ανικανότητα του να δημιουργήσει έναν κόσμο που δεν θα είναι πια εχθρικός προς τον ίδιο τον άνθρωπο.

Η παράσταση, λόγω της ιδιαιτερότητας του χώρου, θα απευθύνεται σε περιορισμένο αριθμό θεατών (που δεν θα ξεπερνούν τους σαράντα ανά παράσταση). Οι θεατές θα πρέπει να είναι ενημερωμένοι και έτοιμοι να ακολουθήσουν τις υποδείξεις των ηθοποιών. Η παρουσία όρθιου κοινού στη συγκεκριμένη παραστασιακή εκδοχή θα κάνει τη συμμετοχή των ηθοποιών μια ιδιαίτερα σύνθετη διαδικασία. Οι ηθοποιοί θα κληθούν να είναι σε εγρήγορση έτσι ώστε να κατευθύνουν κατάλληλα το κοινό σε περίπτωση που αυτό φανεί αμήχανο ή αβέβαιο ως προς το πού να κατευθυνθεί, αλλά και ερμηνεύσουν τους ρόλους τους σε ένα περιβάλλον ιδιαίτερα δυναμικό, το οποίο δεν θα τους παρέχει την ασφάλεια της σκηνής και της απόστασης από τον θεατή. Ακόμη και η θέση στην οποία θα σταθούν για να παίξουν δεν θα είναι βέβαιη και δεδομένη, καθώς η θέση του κοινού ενδέχεται να αλλάζει σε κάθε παράσταση. Μέρος της σκηνοθετικής προετοιμασίας του ηθοποιού αναπόφευκτα θα είναι η άσκηση της εγρήγορσης και της ετοιμότητάς του έτσι ώστε αντιδρά με φυσικότητα σε

οποιοδήποτε απρόβλεπτο στοιχείο μπορεί να προκύψει. Ακόμη, σημαντική είναι και η ενεργοποίησή του σε συχνότητες διαφορετικές από εκείνες που έχει συνηθίσει να χρησιμοποιεί επάνω σε μια σκηνή θεάτρου, όπου η έκταση της φωνής και της χειρονομίας είναι, σε μεγάλο βαθμό επιβεβλημένες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η εγγύτητα με το κοινό θα είναι τέτοια που το παίξιμό του -για να φαίνεται ρεαλιστικό- θα πρέπει να είναι εξαιρετικά καθημερινό και σύγχρονα αναγνωρίσιμο.

Η υποκριτική γραμμή των ηθοποιών θα είναι αυστηρά ρεαλιστική. Καθώς το τι είναι ρεαλιστικό και τι όχι επαναπροσδιορίζεται από εποχή σε εποχή (Styan 1981, 30), η ρεαλιστική προσέγγιση θα πρέπει να γίνει με βάση πάντα τα σύγχρονα συμφραζόμενα, έτσι ώστε να προσλαμβάνεται εύκολα από το κοινό. Τόσο στις δραματικές όσο και στις ερωτικές σκηνές (βλέπε σκηνή του μπαλκονιού), στόχος είναι να ενεργοποιηθεί το συναίσθημα των θεατών, ώστε αυτοί να ανασύρουν δικές τους αντίστοιχες αναμνήσεις.

2.1 Ο χώρος και η σκηνογραφία

Το Bensusan Han είναι ένα παλιό εβραϊκό πανδοχείο το οποίο βρίσκεται στην περιοχή των Άνω Λαδάδικων, μια περιοχή στην οποία διατηρούνται αρκετά ιστορικά κτίρια της πόλης και η οποία για αυτόν τον λόγο διατηρεί και μια πολύ ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, που θα αξιοποιηθεί ιδιαίτερα στην παράσταση. Η οδός Εδέσσης, κυρίως όταν κάποιος στρίβει σε αυτήν για να φτάσει το κτίριο της παράστασης, δημιουργεί την αίσθηση ότι μπαίνει κανείς σε μίαν άλλη, παλαιότερη εποχή της πόλης, την εποχή όπου τα περισσότερα εβραϊκά κτίσματα ήταν ακόμη στην θέση τους.

Η εμφάνιση του κτιρίου, τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά φαίνεται αρκετά παραμελημένη (εικόνα 5) , ενώ οι φθορές στους τοίχους και τα πατώματα είναι εμφανείς. Το χαρακτηριστικό αυτό, σε συνδυασμό με την έτσι κι αλλιώς πολυκαιρισμένη μορφή του κτιρίου, είναι ακόμη ένα στοιχείο το οποίο θα ενισχύσει την εντύπωση του θεατή ότι εισέρχεται σε έναν χώρο στον οποίο ο χρόνος λειτουργεί διαφορετικά, αλλά ταυτόχρονα θα συμπληρώσει την συνολική εντύπωση της παράστασης κατά την οποία ο κόσμος του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, του μίσους και της αντιπαλότητας, είναι ένας κόσμος κουρασμένος και παλιός, ένας κόσμος ο οποίος θα έπρεπε κανονικά να έχει τελειώσει από καιρό.



(εικόνα 5)

Η είσοδος του κτιρίου, το οποίο είναι διώροφο (στο ισόγειό του, που άλλοτε ήταν ο στάβλος τώρα διατηρείται κατάστημα με διακοσμητικά είδη) είναι μια μεγάλη, βαριά σιδερένια καγκελόπορτα πίσω από την οποία ξεκινά το κλιμακοστάσιο που οδηγεί στο πρώτο πάτωμα. Αμέσως μόλις ανέβει κάποιος τη σκάλα βρίσκεται σε ένα πλατύ κεφαλόσκαλο και μπορεί να δει την κεντρική αίθουσα του πανδοχείου. Η αίθουσα αυτή είναι μεγάλη και οκταγωνική και γύρω της ανοίγονται επτά δωμάτια και μια έξοδος η οποία, πάλι μέσω κλιμακοστασίου οδηγεί στην σκεπή. Στο κέντρο της αίθουσας, ιδιαίτερα εντυπωσιακός είναι ο γυάλινος θόλος που δεσπόζει στην οροφή. Επιτρέπει την είσοδο του φωτός κατά τη διάρκεια της μέρας και την θέαση του ουρανού. Επιτρέπει ακόμη την απρόσκοπτη παρακολούθηση διαφόρων καιρικών φαινομένων και αποτελεί ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο που προσδίδει ιδιαίτερη ομορφιά αλλά και ατμόσφαιρα στην αίθουσα. Ο θόλος αυτός, αλλά και τα παράθυρα του πανδοχείου, τα οποία επίσης θα χρησιμοποιηθούν στην παράσταση, είναι σημαντικά στοιχεία που θα αξιοποιηθούν για να υπενθυμίσουν στους θεατές το «έξω» και να εντάξουν τη δράση σε έναν πιο πραγματικό και καθημερινό χώρο. Δεν πρόκειται για ένα θέατρο και το μαύρο κουτί του, αλλά για ένα κτίριο πραγματικό, στο οποίο οι ένοικοι έρχονται και φεύγουν, ανοίγουν τα παράθυρα, βλέπουν τη βροχή και νιώθουν το κρύο, όπως ο καθένας στο σπίτι του.

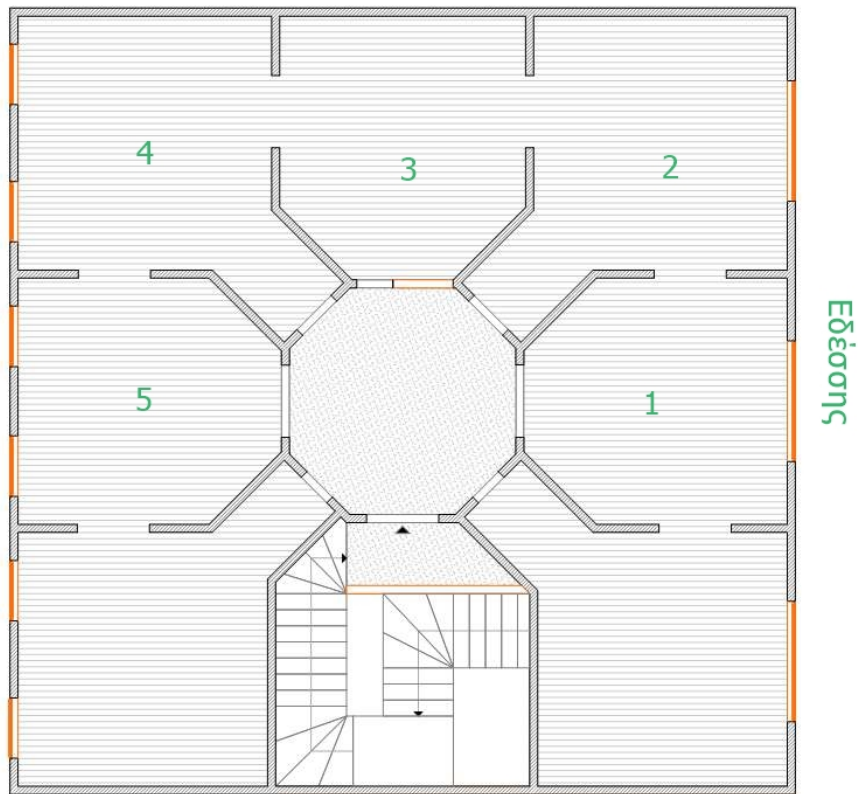
Τα επτά δωμάτια του κτιρίου αναπτύσσονται γύρω από την κεντρική αίθουσα και συνδέονται όλα μεταξύ τους με εσωτερικές πόρτες, κάτι που θα είναι ιδιαίτερα χρήσιμο στην κίνηση των ηθοποιών αλλά και στην τεχνική υποστήριξη του έργου, καθώς κάποια από αυτά θα χρησιμοποιηθούν ως παρασκήνια για τις αλλαγές των ηθοποιών αλλά και ως χώροι για τον χειρισμό του ηχητικού εξοπλισμού της παράστασης. Ακολουθεί μια σύντομη αναφορά στα δωμάτια που θα χρησιμοποιηθούν

σε συγκεκριμένες σκηνές του δράματος καθώς και μία περιγραφή της σκηνικής διαμόρφωσής τους.

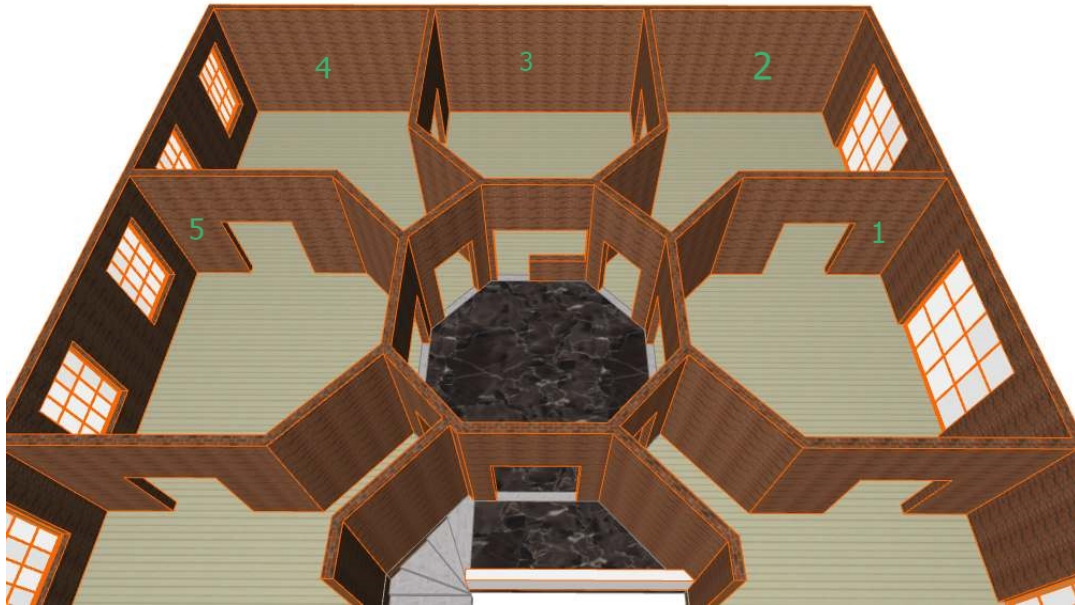
Βασικό σκηνογραφικό άξονα της ανάπτυξης του δράματος θα αποτελέσει ο κεντρικός χώρος του κτιρίου (εικόνα 7&8). Ο χώρος αυτός θα παραμείνει λιτός χωρίς επιπλέον σκηνικά αντικείμενα, αποτελώντας χώρο δράσης για τις πολυπληθείς σκηνές. Με το παράθυρο και την πόρτα του δωματίου που βρίσκεται ακριβώς πίσω του (δωμάτιο 3) να παραμένουν ανοιχτά θα «μεγαλώσει» ακόμη περισσότερο και θα αποκτήσει βάθος, έτσι ώστε να κινούνται με άνεση τόσο το κοινό όσο και οι ηθοποιοί. Ακόμη, θα δώσει στους θεατές τη δυνατότητα να γίνουν μέρος σκηνών όπως αυτή του χορού των μεταμφιεσμένων, καθώς η δράση θα εκτυλίσσεται γύρω τους και αυτοί θα αποτελέσουν το κέντρο της. Στον τοίχο που θα φαίνεται στο βάθος, απέναντι ακριβώς από την είσοδο θα τοποθετηθεί μια οθόνη η οποία κατά τη διάρκεια του χορού των μεταμφιεσμένων θα προβάλλει φωτογραφίες από την οικογενειακή ζωή των Καπουλέτων. Οι φωτογραφίες αυτές θα αφορούν τα παιδικά χρόνια της Ιουλιέτας και θα δείχνουν στιγμές ξεγνοιασιάς, εορτών και ταξιδιών, με μια αισθητική που θα παραπέμπει στις φωτογραφίες της δεκαετίας του 80, με τη μέθοδο cross process (ενδεικτικά η αισθητική απόδοση στην εικόνα 6).



(εικόνα 6)



(εικόνα 7)



(εικόνα 8)

Δεξιά από την είσοδο, το δωμάτιο (δωμάτιο 1) θα παραμείνει άδειο, αλλά θα χρησιμοποιηθεί αρκετές φορές ως χώρος φιλοξενίας των θεατών, έτσι ώστε να μπορέσουν να παρακολουθήσουν από ψηλά τα όσα συμβαίνουν κάτω, στην οδό Εδέσσης. Στις σκηνές που θα περιγραφούν παρακάτω, ανάλογη χρήση θα έχει και το αμέσως δίπλα δωμάτιο (δωμάτιο 2), το οποίο όμως κατά κύριο λόγο θα αποτελέσει το δωμάτιο της Ιουλιέτας. Στον αριστερό του τοίχο θα τοποθετηθεί ένα ψηλό στρώμα σε τάβλα και μια κουνουπιέρα λειτουργώντας ως το κρεβάτι της ηρωίδας. Ο υπόλοιπος χώρος θα παραμείνει βασικά άδειος, ενώ τα μοναδικά άλλα αντικείμενα που θα υπάρχουν στον χώρο θα είναι ένας σκαλιστός καθρέφτης στον τοίχο, ένας λευκός κύκνος- παιχνίδι (όπως τα ξύλινα κουνιστά αλογάκια) και μια αντιασφυξιογόνος μάσκα. Τα αντικείμενα αυτά έχουν λειτουργική αλλά και συμβολική σημασία: χωρίς να καταλαμβάνουν μεγάλη επιφάνεια του χώρου, ο κύκνος μαζί με το κρεβάτι θα

αποτελέσουν επιφάνειες όπου οι ηθοποιοί θα μπορούν να καθίσουν, έτσι ώστε να δημιουργούνται επίπεδα στη δράση. Ακόμη, το κάθε ένα από αυτά, σε συμβολικό επίπεδο θα φέρει τη δική του φόρτιση καθώς με την παρουσία τους θα υπονοούν την «κοριτσίστικη» αλλά και ταυτόχρονα θηλυκή φύση της ηρωίδας καθώς και τη ζωή σε έναν κόσμο επικίνδυνο και παράλογο. Επιπλέον, θα συμβάλλουν στο εκλεκτικό ύφος του ανεβάσματος.

Αριστερά από το δωμάτιο που ανοίγεται πίσω από τον κεντρικό χώρο θα είναι ο χώρος που θα διεξαχθούν οι σκηνές που τοποθετούνται σε θρησκευτικό χώρο (δωμάτιο 4), οι σκηνές δηλαδή στην εκκλησία και το κελί του Πατρός Λαυρέντιου αλλά και η τελευταία σκηνή του έργου, στο κοιμητήριο. Εκεί θα τοποθετηθεί ένας ορθογώνιος όγκος που θα χρησιμεύσει ως επιφάνεια για να κάθονται οι ηθοποιοί αλλά αργότερα θα μετατραπεί και σε νεκροκρέβατο για την Ιουλιέτα. Δίπλα στον όγκο αυτό θα τοποθετηθεί ένα άγαλμα αγγέλου που θρηνεί. Στις δύο γωνίες του δωματίου ακόμη θα υπάρχουν -σε μικρό μέγεθος έτσι ώστε να μην φορτωθεί ιδιαίτερα ο χώρος- αγαλματίδια και χαρακτηριστικά διαφόρων θρησκειών. Τέτοια μπορούν να είναι αγαλματίδια του Βούδα, ινδουιστικά, χριστιανικά, ινδιάνικα ομοιώματα ανθρώπων, τοτέμ, θεοί προϊόντα μυθοπλασίας (από την λογοτεχνία ή τον κινηματογράφο) αλλά και άλλα πιο δύσκολα αναγνωρίσιμα κράματα και μείξεις συμβόλων. Και εδώ στόχος είναι να τονιστεί η άχρονη ατμόσφαιρα του έργου αλλά και η ποικιλότητα του θρησκευτικού στοιχείου ανά τον κόσμο.

Το δωμάτιο αμέσως αριστερά (δωμάτιο 5) θα αποτελέσει μια ακόμη σάλα του σπιτιού, στην οποία θα συναντηθούν ο Πάρης με τον Καπουλέτο και την γυναίκα του στην 4η σκηνή της Γ' πράξης, όταν ο Πάρης θα προτείνει και πάλι τον γάμο του με

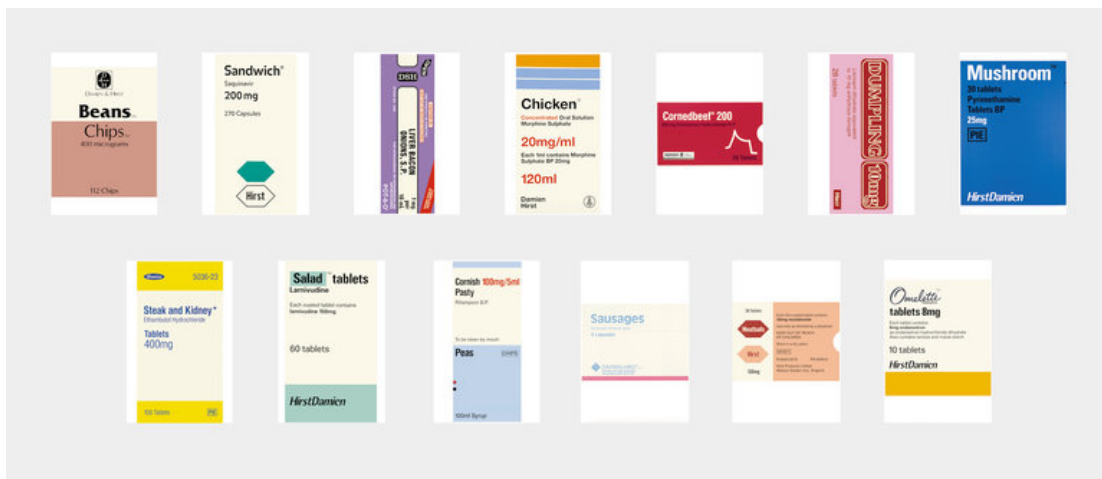
την Ιουλιέτα. Ο χώρος αυτός θα διαμορφωθεί και πάλι λιτά αλλά ακολουθώντας το γενικότερο πνεύμα της βασικά εκλεκτιστικής αισθητικής των υπόλοιπων χώρων. Θα τοποθετηθούν δύο δερμάτινοι καναπέδες, έτσι ώστε να δημιουργούνται και πάλι επίπεδα και μια παλιά, μαντεμένα σόμπα. Τους τοίχους του δωματίου θα κοσμούν από τη μία ο *Εφιάλτης* (σε εκτυπωμένο καμβά), του Henry Fuseli (εικόνα 9) και το *The Last Supper* (σε απλή ψηφιακή εκτύπωση) του Damien Hirst από την άλλη (εικόνα 10)¹⁹. Οι πίνακες αυτοί θα συμβάλουν σημαντικά και στην ενίσχυση της ατμόσφαιρας καθώς φαίνονται και οι δύο, ο καθένας με τον δικό του διαφορετικό τρόπο αρκετά αινιγματικοί και δυσοίωνοι.



(εικόνα 9)

¹⁹ Αντιπροσωπεύοντας διαφορετικές εποχές δημιουργίας αλλά και καλλιτεχνικό ύφος, τα δύο αυτά έργα ενοποιούν το σκηνικό ύφος της παράστασης. Έτσι το σύγχρονο έρχεται αντιμέτωπο και τελικά συνυπάρχει με το παλιότερο. Επιπλέον και οι δύο πίνακες, μέσα στα δικά του συμφραζόμενα ο καθένας, υποβάλλουν συναισθήματα κατά κύριο λόγο δυσάρεστα: ο πρώτος με την πιο ρομαντική απειλή του εφιάλτη του και ο δεύτερος με τον σύγχρονο εφιάλτη της βιομηχανοποίησης των πάντων, ακόμη και τις τροφές.

Βασικό ρόλο, τέλος, στην παράσταση θα παίξει και ο εξωτερικός χώρος του κτιρίου και πιο συγκεκριμένα η οδός Εδέσσης, αφού πολλές από τις σκηνές του έργου θα



διαδραματιστούν εκεί, όπως θα γίνει σαφές και παρακάτω.

(εικόνα 10)

2.2 Μουσική, κοστούμια και φωτισμοί

Τα κοστούμια της παράστασης θα κινηθούν και αυτά σε ένα αρκετά λιτό ύφος, με κυρίαρχα τα χρώματα του γκρι και του μαύρου. Το μαύρο θα αποτελεί χαρακτηριστικό των πιο ηλικιωμένων χαρακτήρων, ενώ το γκρι των πιο νεαρών. Τα κοστούμια λοιπόν, ενώ κανονικά θα αποτελούνται από απλά, καθημερινά κομμάτια όπως φορέματα, παντελόνια, μπλουζάκια t-shirt ή σακάκια, θα φέρουν όλα τους είναι ένα εμφανές «παράταιρο» στοιχείο. Ένα τέτοιο θα μπορούσε να είναι ένας βικτοριανός γιακάς, ένα μανίκι που να παραπέμπει σε κιμονό, ένας κορσές, ένα σακάκι από φράκο και άλλα πολλά άλλα αντίστοιχου ύφους. Πιο συγκεκριμένα, το κοστούμι του Ρωμαίου θα αποτελείται από ένα γκρι παντελόνι το οποίο όμως θα παίρνει στα μπατζάκια του το χαρακτηριστικό σχήμα της παραδοσιακής βράκας και από ένα t-shirt του οποίου τη λαιμόκοψη θα κοσμεί ένα χαρακτηριστικό σχέδιο των

Ένκας. Αντίστοιχα, το φόρεμα της Ιουλιέτας στον ποδόγυρο θα έχει την χαρακτηριστική χρυσή ρίγα των ινδικών φορεμάτων και στην πλάτη κεντημένο ένα φανταστικό πλάσμα, μια σύνθεση θαλάσσιου τέρατος και παγονιού, που θα θυμίζει αντίστοιχα παρόμοια μυθικά τέρατα, αλλά δεν θα αναπαράγει κάποιο ήδη υπάρχον. Η προσέγγιση αυτή έχει ως στόχο την συμπλήρωση του ύφους της παράστασης, με τον συνδυασμό ετερόκλητων αισθητικών στοιχείων.

Η μουσική της παράστασης θα αποτελεί κι αυτή ένα αμάλγαμα μουσικών διάφορων εποχών και περιοχών. Συγκεκριμένα μουσικά κομμάτια αλλά και η λειτουργία τους μέσα στην παράσταση θα περιγραφούν στην ανάλυση των σκηνών που θα ακολουθήσει. Τέλος, ο φωτισμός της παράστασης θα είναι κατά κύριο λόγο ο συμβατικός ηλεκτρικός φωτισμός που διαθέτει το κτίριο, ενισχύοντας την αληθοφανή εντύπωση που αυτή θέλει να προξενήσει στο κοινό.

Κεφάλαιο 3

Ανάλυση σκηνών και καθοδήγηση των ηθοποιών

3.1 Πρόλογος και Πρώτη Πράξη

Η παράσταση θα ξεκινήσει από τον δρόμο μπροστά από κτίριο, όπου οι θεατές θα ακούσουν τον πρόλογο από μεγάφωνα, θα παρακολουθήσουν τον καβγά ανάμεσα στους Μοντέγους και τους Καπουλέτους και θα δουν τον Άρχοντα να εμφανίζεται από ψηλά, από το παράθυρο του πρώτου αριστερά δωματίου (δωμάτιο 1). Στόχος της παράστασης θα είναι η απόδοση της σκηνής με πλήρη ρεαλισμό, σαν να επρόκειτο για έναν καβγά στον οποίο τυχαία οι διερχόμενοι περαστικοί γίνονται μάρτυρες. Εκεί, θα διεξαχθούν και οι υπόλοιποι διάλογοι, ενώ κατά την κουβέντα του Καπουλέτου με τον Πάρη, ο Καπουλέτος θα ανοίξει την σιδερένια καγκελόπορτα και καθώς οι δυο τους θα αρχίσουν να ανεβαίνουν στο κτίριο, θα κάνει ένα ελαφρύ νεύμα στους θεατές να τον ακολουθήσουν.

Μόλις οι θεατές βρεθούν στον κεντρικό χώρο θα ανοίξει η πόρτα του δωματίου της Ιουλιέτας (δωμάτιο 2) και θα φανεί η Δέσποινα Καπουλέτου, που θα αναζητεί την κόρη της. Το κοινό θα προσκληθεί να εισέλθει στο δωμάτιο, ενώ Ιουλιέτα θα εμφανιστεί από την εσωτερική πόρτα του δωματίου της. Το κοινό θα προσκληθεί και πάλι να εξέλθει μέσω του υπηρέτη, ο οποίος θα αναγγείλει πως οι καλεσμένοι έχουν φτάσει. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί και πάλι ότι οι σκηνές που προηγούνται βασίζονται στην απόλυτα ρεαλιστική απόδοση των χαρακτήρων. Έτσι η ηθοποιός που παίζει την παραμάνα θα κληθεί να υποδυθεί μια λαϊκή, απλοϊκή και ελαφρώς άξεστη

γυναίκα, η μητέρα της Ιουλιέτας μια μεγαλοαστή για την οποία εκείνο που προέχει είναι πάνω από όλα ο καθωσπρεπισμός και η εικόνα της προς τον υπόλοιπο κόσμο, αλλά και η ίδια η Ιουλιέτα ένα κορίτσι της ηλικίας της, που μιλά και ονειροπολεί για το μέλλον της χωρίς να ξέρει για τι ακριβώς πρόκειται. Και στους δύο πρωταγωνιστές του έργου, αυτό που κατ' αρχήν θα πρέπει να διαφαίνεται είναι τόσο μια άγνοια, αλλά και μια αγωνία για τη ζωή. Η ρεαλιστική απόδοση των χαρακτήρων θα γίνει με βάση τα σύγχρονα πρότυπα, ώστε να είναι πιο εύκολη η πρόσληψή τους από τους θεατές.

Όταν το κοινό βρεθεί και πάλι στον κεντρικό χώρο στο πλατύσκαλο θα εμφανιστούν ο Μπενβόλιος, ο Ρωμαίος και ο Μερκούτιος. Ο Μερκούτιος θα παρουσιαστεί ως μια μεταίχμιακή φιγούρα, ιδιαίτερα εκκεντρικής συμπεριφοράς, με έντονη σωματικότητα, κινούμενος σε μεγάλο βαθμό μέσα στα στερεότυπα που έχουμε στο μυαλό μας σχετικά με τους καταραμένους ποιητές. Ο Μερκούτιος αγαπά και αποστρέφεται τη ζωή εξ' ίσου και αυτό είναι που τον κάνει να φιλοσοφεί αδιάλειπτα. Καθώς ο Μερκούτιος προφέρει τα τελευταία λόγια του σχετικά με τα όνειρα (Σαίξπηρ 201, 50), θα τον διακόψει ο Καπουλέτος, κηρύσσοντας την έναρξη της γιορτής, ενώ θα εισέλθουν και οι υπόλοιποι ηθοποιοί στον χώρο.

Το μουσικό κομμάτι που θα εισάγει τη γιορτή θα είναι το μεσαιωνικό Rokatanε από τους Vox Vulgaris²⁰, το οποίο θα συμβάλλει στην γιορτινή ατμόσφαιρα προσδίδοντάς της και την αίσθηση της εποχής του συγγραφέα και το οποίο θα συνεχίσει μέχρι τον διάλογο των δύο νέων. Η δράση της γιορτής θα εξελιχθεί γύρω από το κοινό, αλλά σταδιακά, η προσοχή θα μεταφερθεί στο παράθυρο του πίσω δωματίου (δωμάτιο 3),

20 <https://www.youtube.com/watch?v=tMXwluMcGrg>

το οποίο θα λειτουργήσει σαν πλαίσιο για τη συνάντηση των δύο πρωταγωνιστών, ενώ οι υπόλοιποι ηθοποιοί θα συνεχίζουν σαν να μην έχουν καν αντιληφθεί τους δύο νέους. Μόλις βρεθούν εκεί ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα, η μουσική θα αλλάξει και θα ακολουθήσει το La Saeta των National Fanfare of Kadebostany²¹. Οι ηθοποιοί θα κληθούν εδώ να αποδώσουν τη συνάντησή τους με ιδιαίτερο ενθουσιασμό, με μια σχεδόν παιδική ενέργεια. Κυρίαρχο κομμάτι της σκηνής θα πρέπει να είναι η χαρά, η αγωνία και η λαχτάρα που θα έχουν ο ένας για τον άλλον, η οποία θα υποσκελίζεται μόνο από τον μελαγχολικό τόνο της μουσικής.

Η σκηνή θα ολοκληρωθεί όταν, μετά τα τελευταία λόγια της Ιουλιέτας, οι ηθοποιοί αναχωρήσουν, δίνοντας στο κοινό να καταλάβει ότι η γιορτή ολοκληρώθηκε. Στο κεφαλόσκαλο θα μείνει μόνος ο Ρωμαίος.

3.2 Δεύτερη Πράξη

Από την πρώτη σκηνή της πράξης ελάχιστα πράγματα θα ακούσει το κοινό. Τα περισσότερα από αυτά θα ειπωθούν στη σκάλα, όπου ο Μπενβόλιος και ο Τυβάλτος θα αποχαιρετήσουν τον Ρωμαίο και θα φύγουν. Παρομοίως, θα ακουστούν ελάχιστα λόγια από τον μονόλογο του Ρωμαίου (Σαίξπηρ 2011, 62-63) με κυρίαρχα όσα απευθύνονται στη σελήνη, την οποία ο ηθοποιός αντικρίζει μέσα από τον θόλο της αίθουσας. Αμέσως μετά θα κατέβει τη σκάλα και θα χαθεί από το οπτικό πεδίο του κοινού. Ταυτόχρονα θα ανοίξουν οι πόρτες του δωματίου της Ιουλιέτας (δωμάτιο 2), προσκαλώντας το κοινό και πάλι μέσα. Το μουσικό κομμάτι που θα ακούγεται σιγανά

21 <https://www.youtube.com/watch?v=xFqhzI3n54c>

στο δωμάτιό της θα είναι το Σμυρναίικο Μινόρε, από την Μαρία Παπαγκίκα²², το οποίο, συμβάλλοντας στον εκλεκτικό χαρακτήρα της παράστασης, θα την συνδέσει με την εποχή και την αισθητική της σμυρναϊκής μουσικής. Η Ιουλιέτα θα μονολογεί δίπλα στο ανοιχτό παράθυρο. Εκεί ακριβώς θα βρεθεί ο Ρωμαίος, σκαρφαλώνοντας από το επίπεδο του δρόμου και εκεί θα διαδραματιστεί ολόκληρη η δεύτερη σκηνή. Κύριο χαρακτηριστικό της υποκριτικής γραμμής των ηθοποιών θα είναι και πάλι ο απόλυτος ρεαλισμός, βασικός στόχος του οποίου είναι να υποβάλλει στο κοινό την εντύπωση πως παρακολουθεί μια σκηνή που θα μπορούσε να εκτυλίσσεται στην πραγματικότητα σε κάποιο ανοιχτό παράθυρο. Αμέσως μετά την έξοδο της Ιουλιέτας και την κάθοδο του Ρωμαίου το κοινό θα απομείνει μόνο του στην αίθουσα. Τότε θα ανοίξει η εσωτερική πόρτα που ενώνει το δωμάτιο με την κεντρική πίσω αίθουσα (δωμάτιο 3) και θα εμφανιστεί ο Πάτερ Λαυρέντιος, ο οποίος, ξεκινώντας τον μονόλογό του, θα κάνει νόημα στο κοινό να τον ακολουθήσει και θα κατευθυνθεί στο κελί του, όπου και θα τον συναντήσει ο Ρωμαίος. Ο ρόλος του Πατρός Λαυρέντιου θα αποδοθεί με λιτότητα, σχηματίζοντας έναν χαρακτήρα πράο και έντονα πνευματικό, στα πρότυπα των σύγχρονων ανθρώπων που ασχολούνται με την ανατολική φιλοσοφία και τον εσωτερισμό. Κάτι τέτοιο θα αποδοθεί έντονα στις κινήσεις του, που θα είναι ήρεμες και αργές, αποκτώντας η κάθε μία της ιδιαίτερη σημασία. Η σκηνή θα ολοκληρωθεί με τον Πάτερ Λαυρέντιο να απευθύνει τα τελευταία του λόγια στο κοινό, προτρέποντας το να εγκαταλείψει τον χώρο.

Μόλις το κοινό βγει στην κεντρική αίθουσα θα αντικρίσει στο κεφαλόσκαλο την Παραμάνα να περιμένει τον Ρωμαίο, που θα σπεύσει να έρθει. Με τον τρόπο αυτό το

22 https://www.youtube.com/watch?v=Ux_whsih1M

πρώτο μέρος της τέταρτης σκηνής (ο διάλογος του Μπενβόλιου και του Μερκούτιου αλλά και τα πειράγματά τους προς την Παραμάνα) θα παραλειφθεί και θα παρακολουθήσουμε μόνο τη συνομιλία της Παραμάνας και του Ρωμαίου, χωρίς την παρουσία του Πέτρου. Η πέμπτη σκηνή θα διεξαχθεί και πάλι στον ίδιο χώρο, όταν η Ιουλιέτα θα ανοίξει την πόρτα για να ελέγξει εάν έρχεται η παραμάνα της. Αμέσως μετά θα ακολουθήσει η σκηνή του γάμου και πάλι στο κελί του Πατρός Λαυρέντιου.

3.3 Τρίτη πράξη

Η πρώτη σκηνή της τρίτης πράξης θα ξεκινήσει όταν το κοινό, βγαίνοντας από το κελί του Πατρός Λαυρέντιου, θα αντικρίσει ανοιχτές τις πόρτες των δύο δωματίων της πρόσοψης (δωμάτια1&2) και θα ακούσει θόρυβο από τον δρόμο. Από εκεί θα παρακολουθήσουν οι θεατές τόσο τον καβγά, τη σύγκρουση και τον θάνατο του Μερκούτιου και του Τυβάλτου, όσο και την παρέμβαση του Άρχοντα. Σκοπός και πάλι των σκηνών βίας είναι η ρεαλιστική απόδοσή τους, μέσω των κινήσεων των ηθοποιών, αλλά και μέσω της χρήσης τεχνητού αίματος (δεδομένης και της απόστασης του κοινού από την δράση- στην οδό Εδέσσης). Χωρίς να αλλάξει θέση το κοινό θα παρακολουθήσει την συνάντηση της Ιουλιέτας με την παραμάνα (στο δωμάτιο 2), όταν εκείνη μάθει τα νέα σχετικά με τον θάνατο του Τυβάλτου και την εξορία του Ρωμαίου. Στην σκηνή αυτή θα ακούγεται το κομμάτι *The Angry River* των Hat ft. Father John Misty & S.I. Istwa²³, που θα αναδείξει ακόμη περισσότερο την σκοτεινή και απειλητική διάθεση που αρχίζει να δημιουργείται απέναντι στους δύο ερωτευμένους.

23 <https://www.youtube.com/watch?v=QohZXA8wvIA>

Οι ηθοποιοί, στις σκηνές της συντριβής τους (δεύτερη σκηνή της πράξης για την Ιουλιέτα και τρίτη για τον Ρωμαίο), θα πρέπει και πάλι να είναι ρεαλιστικοί, μένοντας όμως πάντα πιστοί στην ηλικία τους. Αυτό σημαίνει πως ο πόνος και η απόγνωση, τα οποία σε ένα ρεαλιστικό παίξιμο τείνουν να είναι πιο υπόγεια, εδώ θα πρέπει να έχουν μερικά ξεσπάσματα, χαρακτηριστικά του αυθορμητισμού της ηλικίας τους.

Η συνάντηση του Καπουλέτου με τον Πάρη θα πραγματοποιηθεί στην κεντρική αίθουσα και η τελευταία σκηνή, η συνάντηση του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, στο δωμάτιό της ηρωίδας (δωμάτιο 2). Κατά τη διάρκεια αυτής της συνάντησης, θα ακουστεί το μουσικό κομμάτι Smirneiko Minore από τους Kronos Quartet²⁴, που είναι μια παραλλαγή του κομματιού της πρώτης συνάντησης του ζευγαριού. Το μουσικό αυτό κομμάτι έχει ως στόχο να επαναφέρει στο μυαλό των θεατών την πρώτη συνάντηση που πραγματοποιήθηκε στον ίδιο ακριβώς χώρο, αλλά και να τους υπενθυμίσει ότι τώρα πια τα πράγματα είναι λιγότερο αισιόδοξα. Η πράξη θα ολοκληρωθεί με την Ιουλιέτα να οδηγεί το κοινό στο κελί του Πατρός Λαυρέντιου.

3.4 Τέταρτη πράξη

Το κελί του πατρός θα φωτίζεται τώρα μόνο με κεριά, τονίζοντας την ζοφερή ατμόσφαιρα αλλά και την «βλασφημία», του λόγου της επίσκεψης της ηρωίδας. Ο χαμηλός φωτισμός θα προετοιμάσει στη συνείδηση του κοινού τη μεταμόρφωση του χώρου σε χώρο ταφής κατά την πέμπτη πράξη. Σε αυτή τη μυστηριακή ατμόσφαιρα θα γίνει η συνάντησή των δύο ηρώων και η ανάλυση του σχεδίου του Πάτερ, υπό το

24 <https://www.youtube.com/watch?v=ewVkDbF6i2A>

μουσικό κομμάτι Alleluia, Behold the Bridegroom (άγνωστου συνθέτη)²⁵, το οποίο θα επιτείνει τη μυστηριακή ατμόσφαιρα. Βγαίνοντας στην κεντρική σάλα η Ιουλιέτα θα συναντήσει τους γονείς της έτσι ώστε να τους ενημερώσει για την αλλαγή της διάθεσής της (το υπόλοιπο της δεύτερης σκηνής θα παραλειφθεί για λόγους σκηνικής οικονομίας). Ακολούθως η Ιουλιέτα, αλλά και το κοινό, θα εισέλθει στην κάμαρά της. Εκεί θα παρακολουθήσει την τρίτη (όπου η Ιουλιέτα παίρνει το φάρμακο του Πατρός Λαυρέντιου) και την πέμπτη σκηνή του έργου (όπου διαπιστώνεται ο θάνατός της), ενώ η τέταρτη (ο διάλογος μεταξύ Δέσποινας, Καπουλέτου και Παραμάνας) επίσης θα παραλειφθεί.

Κατά τη διαπίστωση του θανάτου της Ιουλιέτας, το κλίμα της παράστασης θα μεταστραφεί δραματικά. Καθώς υποκριτικά η παράσταση κινείται σε αυστηρά ρεαλιστικά πλαίσια, αντίστοιχη θα πρέπει να είναι η απόδοση του θρήνου. Το κοινό πρέπει να σχηματίσει την εντύπωση μια πραγματικής προετοιμασίας κηδείας, όπου στην Ιουλιέτα θα φορεθεί το νυχτικό της και η σορός της θα τοποθετηθεί πάνω στην τάβλα του κρεβατιού της, ενώ γύρω της οι υπόλοιποι χαρακτήρες θα θρηνολογούν. Με την είσοδο του Πατρός Λαυρέντιου μάλιστα η μητέρα της Ιουλιέτας θα ξεκινήσει -αρχικά ψιθυρίζοντας και αργότερα πιο δυνατά- ένα παραδοσιακό μοιρολόι²⁶. Η φωνή της, μπερδεμένη με εκείνη του Πατρός Λαυρέντιου θα συνοδεύσουν την έξοδο των ηθοποιών από το δωμάτιο. Η μείξη αυτή του Σαιξπηρικού λόγου με ένα παραδοσιακό θρηνητικό τραγούδι, έχει και πάλι ως στόχο να τονίσει τον διαχρονικό και παγκόσμιο χαρακτήρα του έργου. Στον χώρο θα παραμείνει μόνο η Παραμάννα, η

25 <https://www.youtube.com/watch?v=kSxk8Nyc8LU>

26 Ενδεικτικά: <https://www.youtube.com/watch?v=TJxqC4fiqM>

οποία θα κάνει νεύμα στο κοινό παραμείνει και θα ανοίξει τα παράθυρα των δύο δωματίων της πρόσοψης (δωμάτια 1&2), έτσι ώστε να υπάρχει οπτική επαφή με τον δρόμο.

3.5 Πέμπτη Πράξη

Από τα παράθυρα της πρόσοψης το κοινό θα παρακολουθήσει την συνάντηση του Ρωμαίου με τον Βαλτάσαρ, αλλά και τον διάλογό του με τον φαρμακοποιό. Ο ηθοποιός που τον ενσαρκώνει θα παραπέμπει σε σύγχρονο χρήστη ναρκωτικών ο οποίος θα προσπαθεί απλά να διασχίσει τον δρόμο, έτσι ώστε να δημιουργηθεί η εντύπωση πως βρισκόμαστε σε έναν κόσμο όπου τα δηλητήρια είναι διαθέσιμα ανά πάσα στιγμή. Η δεύτερη σκηνή της πράξης θα ξεκινήσει όταν ο Ιωάννης ανοίξει τις πόρτες των δωματίων ψάχνοντας τον Λαυρέντιο και οδηγώντας νόημα τους θεατές έξω. Εκεί, στην κεντρική αίθουσα, θα πληροφορηθεί ο Λαυρέντιος για την αποτυχία παράδοσης του γράμματος. Έξω ακριβώς από την πόρτα του τάφου (δωμάτιο 4) θα συναντήσει Ρωμαίος τον Πάρη και θα ακολουθήσει η σύγκρουσή τους. Ο Ρωμαίος θα τραβήξει τον νεκρό Πάρη μέσα στο δωμάτιο, ενώ το κοινό θα ακολουθήσει.

Από το σημείο αυτό και πέρα η απόδοση του έργου θα είναι ιδιαίτερα λιτή. Αμέσως μετά τον θάνατο του Ρωμαίου θα ξυπνήσει η Ιουλιέτα, ενώ μετά και από τον δικό της θάνατο στο δωμάτιο θα μπουν σταδιακά όλοι οι υπόλοιποι ήρωες του έργου, αντιμέτωποι με την τραγωδία. Δεν θα υπάρξουν άλλοι διάλογοι, αλλά μόνο η βουβή συμφιλίωση του Μοντέγου και του Καπουλέτου, όταν μπροστά στα πτώματα των παιδιών τους και υπό την υποβλητική και θρηνητική μουσική του κομματιού First

Flute του Zbigniew Preisner²⁷ θα πλησιάσουν αργά, θα αγκαλιαστούν και θα σωριαστούν στο έδαφος. Οι γυναίκες (οι δύο μητέρες και η Παραμάννα) θα ξεκινήσουν νέο θρήνο, πιο ψιθυριστό και χωρίς κορυφώσεις. Παρ' όλα αυτά, η ρεαλιστική απόδοση θα παραμείνει· η ηρεμία της σκηνής θα πρέπει υποβάλει στο κοινό την εντύπωση πως το μέγεθος της τραγωδίας έχει παραλύσει τους ήρωες, πως ο πόνος εμποδίζει τη φωνή τους να βγει και πως για αυτόν τον λόγο κλαίνε βουβά και πνιχτά. Μέσα σε αυτή την ιδιαίτερα φορτισμένη ατμόσφαιρα θα εμφανιστεί ο Άρχοντας, ο οποίος μετά τα σύντομα λόγια του θα οδηγήσει σιωπηλός το κοινό έξω από το δωμάτιο, κάτω στη σκάλα και τελικά έξω. Αντικρίζοντάς τους, θα κλείσει τη σιδερένια πόρτα και θα εξαφανιστεί. Από τα ανοιχτά παράθυρα του κτιρίου το κοινό θα μπορεί να δει πέντε ματωμένα ρούχα να κρέμονται, τόσα όσοι και οι θάνατοι του έργου, ενώ από τα μεγάφωνα της αρχής θα ακούγεται αρκετά δυνατά το κομμάτι From her to eternity, του Nick Cave²⁸. Το κομμάτι αυτό θα ολοκληρώσει και θα συμπληρώσει την παράσταση επαναφέροντας το κοινό στη σύγχρονη εποχή. Το τέλος της παράστασης δεν θα ακολουθήσει χειροκρότημα.

27 <https://www.youtube.com/watch?v=7FOdbFo1Ac8>

28 <https://www.youtube.com/watch?v=IPDvaxGH4wI>

Συμπεράσματα

Η διασκευή ενός κλασικού και πολύ ευρέως διαδεδομένου κειμένου σίγουρα εγείρει όλα τα ζητήματα που σχολιάστηκαν παραπάνω. Οι σκηνοθετικές επιλογές και οπτικές είναι πολυάριθμες και αυτό που φαίνεται να κατευθύνει κάθε παραγωγή είναι τελικά το προσωπικό όραμα του κάθε σκηνοθέτη, ο οποίος θα επιλέξει να υπηρετήσει ή να διαφοροποιήσει το αρχικό ύφος ενός δραματικού έργου. Βέβαια στο σύγχρονο θέατρο (αν παραφράσουμε λίγο τον Baudrillard) τα σημεία και οι διαφοροποιήσεις συχνά είναι τόσα πολλά που τελικά το νόημα τείνει να κατακερματίζεται ή ακόμη και να διαλύεται, δεν είναι, άλλωστε, λίγες οι θεατρικές παραγωγές που στο όνομα της πρωτοπορίας θυσιάζουν την ουσία.

Επανεξετάζοντας τόσο τις δύο παραστάσεις που διερευνήθηκαν, όσο και την σκηνοθετική σύνθεση η οποία επιχειρήθηκε, γίνεται φανερό ότι ο βασικός άξονας καθεμίας από αυτές είναι πάντα το κείμενο του δραματουργού, όσο κι αν αυτές ξεκινούν από διαφορετικές οπτικές. Τόσο τα κλασικά όσο και τα σύγχρονα ανεβάσματα, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις επιχειρούν, εφορμούν όλες από αυτό και είναι τα δικά του μοτίβα που επιχειρούν να φωτίσουν ή να διευρύνουν. Ίσως να είναι και η ανάδειξη αυτή του κειμένου ο παράγοντας που διατηρεί την ουσία μιας παράστασης, σε αντιπαράθεση με κάποια άλλη που μπορεί να το αλλοιώνει ή ακόμη και να το ακυρώνει. Τα κλασικά θεατρικά κείμενα άλλωστε παραμένουν κλασικά ως κείμενα και όχι ως παραστασιακές εκδοχές, άρα η κειμενικότητά τους είναι αυτή που τα καθιστά κλασικά. Διατηρώντας και υπηρετώντας το κλασικό κείμενο, μια παράσταση μπορεί να είναι είτε κλασική είτε πρωτοποριακή, μπορεί να αναζητά νέες οπτικές ή και όχι, ξεκινά πάντα όμως από την ίδια βάση: εκείνη των λέξεων του συγγραφέα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Αναφορά Σε (2) Κινηματογραφικές Μεταφορές Του Έργου

A.1 Franco Jefferelli (1968)

Αυτό που φαίνεται να είναι ο πρωταρχικός στόχος του Jefferelli στη δική του κινηματογραφική ανάγνωση του έργου, είναι ο ρεαλισμός. Η ιστορία του είναι, βέβαια, πιστή τόσο στον τόπο (Βερόνα) όσο και στην εποχή του έργου, αλλά στα κινηματογραφικά πλάνα του σκηνοθέτη αποκτά μια ιδιαίτερη ζωντάνια. Ο χειρισμός της κάμερας, που ακολουθεί τα δραματικά πρόσωπα μας δίνει συχνά την εντύπωση ότι παρακολουθούμε ένα ντοκιμαντέρ, ότι βλέπουμε τα γεγονότα τη στιγμή ακριβώς που συμβαίνουν (Woods 2013, 149).

Για να εξυπηρετήσει αυτήν την επιλογή του για ρεαλισμό, ο Jefferelli κράτησε περίπου το 1/3 του αρχικού κειμένου, χρησιμοποιώντας αυτή του την επιλογή μάλιστα ως μέσον για να παραλείψει πολύ συγκεκριμένα κομμάτια του κειμένου. Από την δική του εκδοχή λοιπόν παραλείπονται όλα όσα υπονοούν την τραγική κατάληξη των δύο ηρώων· κάθε αναφορά σε θάνατο και σε κακή τύχη διαγράφεται²⁹ (Lehmann 2010, 147). Με αυτόν τον τρόπο οι ήρωές του όχι μόνο γίνονται περισσότερο αθώοι, όχι μόνο μετέχουν λιγότερο στη βία και στον παράλογο πόλεμο, αλλά γίνονται και λιγότερο σύνθετοι (Tatspaugh 2007, 147), λιγότεροι αιγιματικοί· όσο κι αν κατι τέτοιο τους απλοποιεί υπερβολικά και ενδεχομένως αποτελεί και αδυναμία της συγκεκριμένης διασκευής, κάνει πιο εύκολο στον θεατή την ταύτιση μαζί τους. Μια άλλη διαφορετική ανάγνωση που θα επιχειρήσει ο σκηνοθέτης αφορά την σκηνή της μάχης μεταξύ του Τυβάλτου και του Μερκούτιου. Για την ακρίβεια η σκηνή αυτή θα

²⁹ Όπως, ενδεικτικά η αναφορά της Ιουλιέτας στον θάνατο του Ρωμαίου, στην δεύτερη σκηνή της τρίτης πράξης “Κι όταν πεθάνει, πάρε τον και σκόρπισε το κορμί του” (Σαίξπηρ 2011, 105).

αποδοθεί ως παιχνίδι και όχι ως μάχη· οι δύο ομάδες, οι Καπουλέτοι και οι Μοντέγοι γελούν και πειράζουν η μία την άλλη λίγο πριν γίνει το φονικό, το οποίο μάλιστα παρουσιάζεται ως ατύχημα όπως μαρτυρά το όλο απόγνωση βλέμμα του Τυβάλτου. Μόνο εκείνος, άλλωστε, και κανένας άλλος από την ομήγυρη θα αντιληφθεί τον θανάσιμο τραυματισμό του Μερκούτιου,. Ο ίδιος ο Μερκούτιος, συνεχίζοντας το παιχνίδι, θα κρύψει τον τραυματισμό ανάμεσα σε γέλια και κωμικά βήματα, τόσο που όταν στην πραγματικότητα ξεψυχά, οι υπόλοιποι νομίζουν πως έχουν να κάνουν με ένα ακόμη κομμάτι του ρόλου του. Η σκηνή αυτή αντιλαμβάνεται και αποδίδει με πλήρη διαύγεια τον υβριδικό λόγο του Σαίξπηρ (που συχνά ακροβατεί ανάμεσα στην κωμωδία και την τραγωδία) (Woods 2013, 151) αλλά απαλλάσσει και τους νέους πρωταγωνιστές από το ηθικό βάρος της βία και του φόνου.

Ο ρεαλισμός, στον οποίο τόσο πιστά φαίνεται να είναι ταγμένος ο σκηνοθέτης, συχνά αίρεται. Αυτό συμβαίνει κατά κύριο λόγο στην πρώτη συνάντηση των δύο πρωταγωνιστών στη γιορτή του Καπουλέτου, όταν τα λόγια τους πλαισιώνονται από το τραγούδι και μπλέκονται με αυτό, σε μια οργάνωση πλάνων που θυμίζει περισσότερο μουσικό βίντεο της εποχής του Jeffirelli. Θα λέγαμε ότι εδώ ο σκηνοθέτης βγάζει τους ήρωές του από το αναγεννησιακό κόσμο για να τους φέρει στη σύγχρονή του εποχή ώστε το κοινό να μπορέσει να συνδεθεί περισσότερο μαζί τους. Τα υπόλοιπα μη- ρεαλιστικά στοιχεία της ταινίας αφορούν κατά κύριο λόγο αναχρονισμούς-αναφορές του σκηνοθέτη στη σύγχρονή του εποχή: τα ψυχεδελικά, έντονα χρώματα των ενδυμασιών, οι κομμώσεις των ηρώων που παραπέμπουν στη μόδα της δεκαετία του εξήντα ακόμη και τα γράμματα της αρχής που θυμίζουν εξώφυλλα ροκ συγκροτημάτων, όλα μας υπενθυμίζουν ότι ο σκηνοθέτης, παρόλο που αναφέρεται στην αναγέννηση, φτιάχνει μια ταινία για τους νέους (Woods 2013, 152).

A.2 Baz Lurhman (1996)

Ο θεατής της κινηματογραφικής εκδοχής του Lurhman καταλαβαίνει, από τα πρώτα δευτερόλεπτα του έργου, ότι αυτό που πρόκειται να παρακολουθήσει αποτελεί μια μη συμβατική απόδοση του Σαιξπηρικού δράματος. Το πρώτο πλάνο της ταινίας είναι μια τηλεόραση με παράσιτα, στην οποία έπειτα προβάλλεται η εισαγωγή του έργου, σε μορφή τηλεοπτικών ειδήσεων. Τα καταγιστικά πλάνα της Βερόνας, παρμένα από ελικόπτερο και αναμειγμένα με εικόνες βίας κάνουν τον θεατή να αναρωτιέται για το πού μπορεί να βρίσκεται. “Στην όμορφη Βερόνα” (Σαίξπηρ 2011, 21), θα ακούσει, αλλά για το ποια είναι αυτή η Βερόνα θα πληροφορηθεί αργότερα. Πρόκειται λοιπόν για την Verona Beach, ένα “υβρίδιο της Βερόνας” (Lehmann 2010, 170) του αρχικού δράματος, στην οποία μαίνεται ο πόλεμος των δύο οικογενειών. Αυτός θα αποδοθεί πάλι με ύφος τηλεοπτικό, σχεδόν ντοκυμαντερίστικο, σε μια γρήγορη σεκάνς άρθρων από εφημερίδες, παρουσίασης των βασικών ηρώων στα πρότυπα των σπαγγέτι γουέστερν ταινιών και ακόμη περισσότερων πλάνων της πόλης από το ελικόπτερο. Αμέσως μετά θα προβληθεί ο τίτλος της ταινίας, *Romeo + Juliet*.

Ο Lurhman διατηρεί μεν αυτούσιο τον λόγο του συγγραφέα, από την ταινία όμως απουσιάζουν σχεδόν τα 2/3 του πρωτότυπου κειμένου (Lehmann 2010, 179). Αποτέλεσμα είναι μια ταινία με ρυθμούς σχεδόν ιλιγγιώδεις, ειδικότερα στις σκηνές της βίας τις οποίες σκηνοθετεί σχεδόν στα πρότυπα των μουσικών βίντεο εμπλουτίζοντάς τες με έντονη, σύγχρονη μουσική. Η αισθητική αυτή διατρέχει ολόκληρη την εικονοποιία του, η οποία δεν απέχει από το να χαρακτηριστεί μεταμοντερνιστική: τα πλάνα του βρίθουν από εικόνες -προϊόντα μείξης πολιτισμικών στοιχείων και όχι μόνο: η παραλία της Βερόνας διακοσμείται από διαφημιστικές ταμπέλες που παραθέτουν αποσπάσματα από άλλα έργα του δραματουργού, ο

Αρχοντας είναι ο αρχηγός της αστυνομίας, η μεταμφίεση του Μερκούτιου στον χορό των Καπουλέτων παραπέμπει σε drug queen. Η ταινία πολύ συχνά μάλιστα επιδιώκει να προσεγγίσει το παρωδιακό ύφος, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα της μητέρας της Ιουλιέτας, που θυμίζει τηλεοπτικές ξεπεσμένες περσόνες, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Πάρης, ιδιαίτερα άκομψος και “σαχλός”.

Βασικό χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής γλώσσας του Lurhman είναι ακόμη και οι πολυάριθμοι συμβολισμοί, με εκείνον του νερού να κατέχει τον πρώτο λόγο. Για τον Lurhmann το νερό αποτελεί σύμβολο της ανδρικής εξουσίας. Ο Καπουλέτος και ο Πάρης συζητούν τον γάμο -και την τύχη της Ιουλιέτας- μέσα σε θερμά λουτρά. Μέσα στο νερό, ή καλύτερα μέσα από το νερό είναι και η πρώτη φορά που βλέπουμε την ίδια (Ross 2009, 43). Μέσα από το ενυδρείο που χωρίζει τις ανδρικές από τις γυναικείες τουαλέτες θα πρωτοειδωθούν και οι δύο πρωταγωνιστές, αφού αυτό - δηλαδή η πατρική/ανδρική εξουσία- είναι που έτσι κι αλλιώς τους χωρίζει. Στο νερό θα βρεθούν και πάλι όταν θα πέσουν στην πισίνα της αυλής των Καπουλέτων, όπου μεταφέρει η συγκεκριμένη ταινία τη σκηνή του μπαλκονιού. Η ανάδυση της Ιουλιέτας από εκεί, συμβολίζει πιθανόν την απελευθέρωσή της από την εξουσία αυτή, την οποία εφεξής αμφισβητήσει: θα προσποιηθεί τη νεκρή έτσι ώστε να ξεφύγει από τον γάμο με τον Πάρη, που είναι η επιλογή του πατέρα της (Γεωργοπούλου 2010, 83). Ως ενδιαφέροντες συμβολισμοί αξίζουν να αναφερθούν ακόμη τόσο το ερειπωμένο (ελισαβετιανό;) θέατρο στην παραλία όπου σκοτώνεται ο Μερκούτιος όσο και το επαναλαμβανόμενο σύμβολο «+» που με τη σχεδόν φετιχιστική του χρήση (είτε ως σταυρός είτε ως σύμβολο πρόσθεσης) προσπαθεί να μας υπενθυμίσει ότι στους στόχους του σκηνοθέτη είναι να προσθέσει και εκείνος κάτι στον μακρύ κατάλογο των αποδόσεων του συγκεκριμένου έργου (Lehmann 2010, 177).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

Γεωργοπούλου, Ξ. 2010. *Ζητήματα φύλλου στο θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης*. Εκδόσεις Παπαζήση.

Μποζιζίο, Π. 2010. *Ιστορία του Θεάτρου*. (Τόμος 1ος). Μτφρ: Νταρακλίτσα, Ε. Αθήνα: Αιγόκερως

Σαίξπηρ, Ο. 2011. *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Μτφ: Καρθαίος, Κ. Αθήνα: Πατάκη.

Ξενόγλωσση

Boal, A. 2006. *The Aesthetics of the Oppressed*. Routledge.

Brockett, O.G. & F.J. Hildy. 2008. *History of the Theatre*. Pearson.

Corney, F. C. 2004. *Telling October: Memory and the Making of the Bolshevic Revolution*. Cornell University.

Downs, W & Wright, L. A. & Ramsey, A. 2013. *The art of Thestre: Then and now*. Wadsworth.

Dromgoole, D. 2013. "Playing Shakespeare at the Globe". In: *Shakespeare and me*. Edit: Carson, S. London: Oneworld.

Furnes, H. H. 1871. *A New Variorum Edition of Shakespeare: Romeo and Juliet*. J.B. Lippincott&CO.

Gurr, A&Ichikawa, M. 2000. *Staging in Shakespeare's Theatres*. Oxford University Press.

Harvie, J. 2005. *Staging the UK*. Manchester University Press.

Hutcheon, L. 2006. *A theory of Adaptation*. Routledge.

Jackson, R. 2015. "Brief Overview: A stage history of Shakespeare and costume". In: *Shakespeare and Costume*. Edit: Lennox, P& Mirabella, B. Bloomsbury Publishing.

- Jochum, E. 2008. *Inclining East: Theatrical Appropriation of Kabuki*. ProQuest.
- Kaye, N. 2000. *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Routledge.
- Keneddy, D & Y, Li Lan. 2010. *Shakespeare in Asia: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kishi, T. & G. Bradshaw. 2006 *Shakespeare in Japan*. A&C. Black.
- Lehmann, C. 2010. *Screen Adaptations: Romeo and Juliet: A close study of the relationship between text and film*. Bloomsbury.
- Lawrence, W.J. 1920. "Music in the Elizabethan Theatre" In: *The Musical Quarterly* (Vol. 6. No.4). Oxford University Press.
- Nicoll, A. 2001 *Shakespeare in the Modern World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nouryeh, A. J. 2004. "Shakespeare and the Japanese stage". In: *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Orell, J. 1983. *The Quest for Shakespeare's Globe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του Θεατρού*. Αθήνα: Gutenberg.
- Pavis, P. 2012. *Contemporary Mise en Scène*. Routledge.
- Puchner, M. "The problem of the ground: Martin Heidegger an site-specific performance. In: *Encounters in Performance Philosophy*. Palgrave MacMillan.
- Roberts, A.J. 1902. "The sources of Romeo and Juliet. In: *Modern Language Notes*. (Vol. 17, No 2). The Johns Hopkins University Press.
- Ross, C. S. 2009. "Underwater Women in Shakespeare on Film". In: *Shakespeare in Hollywood, Asia, and Cyberspace*. Edit: Huang, A.C.Y& Ross, C.S. Purdue University Press.

Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*. Routledge

Shakespeare, W. 2000. *Romeo and Juliet*. Wordsworth Editions

Shaughnessy, P. 2011. *The Routledge Guide to William Shakespeare*. Routledge.

Shoichiro, K. “Yukio Ninagawa”. 2009. In: *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare*. Routledge.

Styan, J. L. 1981. *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 1, Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tatspaugh, P. 2007. “The tragedies of love on film”. In: *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tompkins, J. The “Pace” and Practice of Site-Specific Theatre and Performance. In: *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*. Edit: Tompkins&Birch. Palgrave Macmillan.

Trivedi, P. & M. Tyuta. 2010 *Re-playing Shakespeare in Asia*. Routledge.

Ward, M. 2009. *The Literature of Love*. Cambridge: Cambridge University Press.

Woods, G. 2013. *Shakespeare: Romeo and Juliet*. Palgrave Macmillan.

Διαδίκτυο

www.youtube.com

www.shakespearesglobe.com