

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η Θεατρική Διασκευή του Δοκιμίου της Βιρτζίνια Γουλφ *A Room of One's Own - Ένα Δικό σου Δωμάτιο*, από τους σκηνοθέτες Γιάννη Λασπιά και Patrick Garland.

Άνδρεα Θεοχαρίδου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη

Μάιος 2022

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Θεατρική Διασκευή του Δοκιμίου της Βιρτζίνια Γουλφ *A Room of One's Own* – Ένα Δικό σου Δωμάτιο, από τους σκηνοθέτες Γιάννη Λασπιά και Patrick Garland.

Άνδρεα Θεοχαρίδου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη**

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.

Μάιος 2022

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή έχει σκοπό να εμβαθύνει στη θεατρική διασκευή του εμβληματικού δοκιμίου της Βιρτζίνια Γουλφ *A Room of One's Own* – Ένα δικό σου δωμάτιο τόσο στην ελληνική όσο και στη διεθνή σκηνή. Η διατριβή έχει διαθεματικό χαρακτήρα αφού στηρίζεται σε δύο στενά συνδεδεμένους κλάδους της τέχνης: του θεάτρου και της λογοτεχνίας.

Η έρευνα για την εκπόνηση της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής διατριβής κινήθηκε σε ποιοτικό επίπεδο. Αρχικά, έγινε μελέτη ακαδημαϊκών δοκιμίων και βιβλίων σε θέματα που αφορούν τη διασκευή για να καταλήξουμε σε μια ολοκληρωμένη επεξήγηση του όρου. Προχωρώντας, ερευνήθηκε η σχέση της Βιρτζίνια Γουλφ με το θέατρο καταλήγοντας στη δημιουργία της δικής της θεωρίας για το θέατρο. Ακολούθως μελετήθηκε το δοκίμιο της Γουλφ *A Room of One's Own* με κύριο γνώμονα τα μηνύματα που ήθελε να περάσει η Γουλφ και κατ' επέκταση αποκαλύπτονται οι λόγοι που μπορούν να παρακινήσουν ένα σκηνοθέτη να επιλέξει να διασκευάσει αυτό το έργο, καθώς και πως προσεγγίζεται η αποτύπωση της Γουλφ ως θεατρικός χαρακτήρας, αφού η παρουσία της επί σκηνής απαιτείται από τη φύση του κειμένου της. Συνεχίζοντας αναλύθηκαν ξεχωριστά οι δύο διασκευές του κειμένου. Η διασκευή του Patrick Garland αναλύθηκε με βάση τη θεατρική παράσταση η οποία βιντεοσκοπήθηκε για σκοπούς αναμετάδοσης της στην τηλεόραση, ενώ η διασκευή του Γιάννη Λασπιά με τίτλο *Το δικό της δωμάτιο* μελετήθηκε βάση του τυπωμένου κειμένου του θεατρικού. Ακολουθεί η σύγκριση της προσέγγισης των δύο αυτών διασκευαστών φτάνοντας στον επίλογο όπου τίθεται το ερώτημα: σε ποιόν ανήκει τελικά το νέο κείμενο. Η απάντηση σε αυτή την ερώτηση μέσω των συμπερασμάτων που ανάχθηκαν σε αυτή τη μεταπτυχιακή διατριβή είναι ότι τόσο το αυθεντικό κείμενο όσο και το διασκευασμένο δεν μπορούν να ανήκουν αποκλειστικά σε ένα δημιουργό, αφού και τα δύο οφείλουν την ύπαρξη τους σε όλα τα άλλα κείμενα που γράφτηκαν πριν από αυτά, και ταυτόχρονα στον κάθε αναγνώστη που με την πράξη της ανάγνωσης ερμηνεύει εκ νέου το κείμενο προσδίδοντας του νέες σημασίες.

Summary

This master's dissertation aims to delve into the theatrical adaptation of Virginia Woolf's emblematic essay *A Room of One's Own* for both the Greek and international stage. The dissertation has an interdisciplinary character as it is based on two closely related branches of art, those of theatre and literature.

The research for this master's dissertation was carried out at a qualitative level. Initially, a study of academic essays and books on issues related to adaptation was conducted, in order to arrive at a comprehensive explanation of the term. In addition, Virginia Woolf's relationship with theatre was investigated, leading to the creation of her own theory of theatre. Then, Woolf's essay *A Room of One's Own* was studied based on the messages that Woolf wanted to convey and consequently we uncover the reasons that might motivate a director to choose to adapt this play, as well as how Woolf's portrayal as a theatrical character is approached, since her presence on stage is required by the nature of her text. Moving forward, the two adaptations of the text were analysed separately. Patrick Garland's adaptation was analysed based on the theatrical performance which was videotaped for the purpose of being broadcast on television, while Giannis Laspas' adaptation entitled *Το δικό της δωμάτιο* was analysed based on the playscript that was made into a book, and following there is a comparison of the two adapters' approach. Finally, we reach the epilogue where the question "to whom does the new text ultimately belong?" arises. The answer to this question through the conclusions drawn in this master's thesis is that both the original text and the adapted one cannot belong exclusively to one author, since both texts owe their existence to all the other texts that have been written before them, and at the same time to each reader who, through the act of reading, reinterprets the text assigning it new meanings.

Ευχαριστίες

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω την Ελένη Γκίνη για την υπομονή και τις πολύτιμες συμβουλές της. Επίσης ευχαριστώ την οικογένεια μου για τη στήριξη και τη συμπαράσταση τους σε αυτό το ταξίδι. Τέλος δεν θα μπορούσα να παραλείψω την Εύη που πίστεψε σε έμένα και που μου γνώρισε τη Βιρτζίνια Γουλφ μεταφέροντας μου την αγάπη που τρέφει για αυτή.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
1 Πως Ορίζουμε την Έννοια της Διασκευής;	4
1.1 Η Διασκευή ως μετάφραση.....	6
1.2 Η διασκευή και το ζήτημα της πιστότητας	7
1.3 Το ζήτημα της ελευθερίας των διασκευών.....	9
1.4 Η σχέση της λογοτεχνίας και του θεάτρου	11
2 Η Σχέση της Γουλφ με το Θέατρο	13
2.1 Η θεωρία της Γουλφ για το θέατρο	15
3 Η Γουλφ στο Θέατρο	18
3.1 <i>A Room of One's Own – Ένα δικό της δωμάτιο</i>	18
3.2 Η αισθητική και πολιτική σκοπιμότητα της επιλογής του <i>A Room of One's Own</i> για διασκευή	19
3.3 Η Γουλφ ως θεατρικός χαρακτήρας.....	21
4 Οι διασκευές του «δωματίου» της Γουλφ	24
4.1 <i>A Room of One's Own</i> του Patrick Garland	24
4.1.1 Η Παράσταση	25
4.1.2 Το κοινό	27
4.1.3 Η ερμηνεία του Garland.....	28
4.2 <i>Το δικό της δωμάτιο</i> από τον Γιάννη Λασπιά	29
4.2.1 Η οπτική του Λασπιά.....	30
4.2.2 Οι χαρακτήρες του έργου	31
4.2.3 Σκηνικές Οδηγίες.....	32
4.3 Σύγκριση των δύο διασκευών.....	34
Επίλογος Σε ποιον ανήκει τελικά το κείμενο;.....	38
Βιβλιογραφία.....	41

Εισαγωγή

Η παρούσα διατριβή με τίτλο «Η Βιρτζίνια Γουλφ στην ελληνική και διεθνή θεατρική σκηνή: η διασκευή του δοκιμίου της *A Room of One's Own* – Ένα δικό σου δωμάτιο, από τους Γιάννη Λασπιά, και Patrick Garland» έχει σκοπό να εμβαθύνει στη θεατρική διασκευή του εμβληματικού δοκιμίου της Βιρτζίνια Γουλφ *A Room of One's Own* – Ένα δικό σου δωμάτιο τόσο στην ελληνική όσο και στη διεθνή σκηνή. Θα ερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο έχει διασκευαστεί το έργο της συγγραφέως, δηλαδή το αισθητικό όραμα και το αποτύπωμα των σκηνοθετών αυτών καθώς και για ποιο σκοπό επιλέχθηκε το συγκεκριμένο έργο. Η διατριβή έχει διαθεματικό χαρακτήρα αφού στηρίζεται σε δύο στενά συνδεδεμένους κλάδους της τέχνης: του θεάτρου και της λογοτεχνίας. Η έρευνα για την εκπόνηση της εργασίας κινήθηκε κυρίως σε ποιοτικό επίπεδο, δηλαδή έγινε μελέτη ακαδημαϊκών δοκιμίων, έργων της Γουλφ και των γραπτών διασκευών τους, καθώς και συνεντεύξεις που αφορούν την παράσταση και την επιλογή του συγκεκριμένου έργου, μελέτη ή και παρακολούθηση σχετικών παραστάσεων, όπως και κριτικές των συγκεκριμένων έργων.

Έμπνευση για τη συγκεκριμένη διατριβή αποτέλεσε η εμβληματική λογοτεχνική φιγούρα της Βιρτζίνια Γουλφ και το κείμενο της *A Room of One's Own* που ήταν και η πρώτη μου επαφή με το έργο της. Η Γουλφ έχει αναγνωριστεί ως μια από τις σημαντικότερες παρουσίες της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Η ξεχωριστή φωνή που δίνει στα έργα της μέσω του ιδιαίτερου τρόπου γραφής της, ενίοτε τα καθιστά δύσβατα στα μάτια ενός ανυποψίαστου αναγνώστη. Παρόλα αυτά, τα έργα της έχουν διασκευαστεί αρκετές φορές τόσο για τον κινηματογράφο όσο και για το θέατρο, με τους σκηνοθέτες να βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στις πολυάριθμες εικόνες που δημιουργεί η Γουλφ. Στο άρθρο της *The Movies and Reality*¹ η Γουλφ υποστηρίζει ότι οι δημιουργοί στις τέχνες του

¹ Το άρθρο κυκλοφόρησε την Άνοιξη του 1926 με τον τίτλο "The Cinema" στο περιοδικό *Arts* και αργότερα εμφανίστηκε ελαφρώς επεξεργασμένο με τον τίτλο "The Movies and Reality" τον Αύγουστο του

θεάματος δεν πρέπει να βασίζονται τόσο στην πλοκή για την επιτυχία του έργου, καθώς πίστευε ότι αν το σινεμά, το οποίο ακόμη βρισκόταν στα αρχικά του βήματα, αφηνόταν να χρησιμοποιήσει τα δικά του ξεχωριστά μέσα (κυρίως το μοντάζ) τότε μόνο θα κατάφερνε να δημιουργήσει κάτι σπουδαίο και εντελώς καινούργιο. Το ίδιο ισχύει φυσικά και για το θέατρο που από τον 20ο κιόλας αιώνα είχε αρχίσει να εντάσσει στις διάφορες παραγωγές αντισυμβατικές για την εποχή τεχνικές και μέσα τα οποία άλλαξαν το πρόσωπο του θεάτρου (κάτι το οποίο θα εκτιμούσε ιδιαίτερα η Γουλφ), φτάνοντας στη σημερινή εποχή και τη χρήση οθονών για την αναπαραγωγή βίντεο. Μέσα τα οποία άλλοτε χρησιμεύουν για να δείξουν αναδρομές στο παρελθόν (flashback) ή ακόμη και για να ενισχύσουν το σκηνικό για την δημιουργία μιας άρτιας και εκμοντερνισμένης παράστασης. Ανεβάζοντας το πλέον αναγνωρισμένο δοκιμακό της έργο *A Room of One's Own* στη θεατρική σκηνή, οι σκηνοθέτες επιλέγουν να δημιουργήσουν ως κεντρικό δραματικό πρόσωπο την ίδια τη συγγραφέα, δημιουργώντας ενδεχομένως μια υποδηλωτική, αυτοαναφορική εκδοχή του έργου.

Σκοπός της συγκεκριμένης έρευνας είναι να διαφανεί ο τρόπος που ερμηνεύουν και ανταποκρίνονται οι σκηνοθέτες στο *A Room of One's Own*, ένα καθοριστικό για την φεμινιστική σκέψη βιβλίο, ένα έργο το οποίο προοριζόταν μόνο ως ομιλία σε πανεπιστημιακό ακροατήριο. Θα ερευνηθεί πώς οι σκηνοθέτες Patrick Garland στην ομώνυμη παράσταση του και ο Γιάννης Λασπιάς με *Το δικό της δωμάτιο*, μετέφεραν το έργο στη σύγχρονη σκηνή έτσι ώστε τα σαφή πολιτικά μηνύματα του να παραμένουν επίκαιρα καθώς την ίδια στιγμή οι ίδιοι παραμένουν πιστοί στο σκηνοθετικό τους ιδίωμα και στη μορφή της Γουλφ, η οποία «ξαναζωντανεύει» στη θεατρική σκηνή, ως ο κύριος ή και μοναδικός χαρακτήρας και ερμηνεύει το έργο της. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου από τους σκηνοθέτες φανερώνει τον θαυμασμό τους στο μνημειώδες έργο της Γουλφ, αλλά και τις πεποιθήσεις τους που συντάσσονται με αυτές τις Γουλφ και αφορούν στον αγώνα της για ισότητα των φύλων και ελευθερία.

Παρά τις πολυάριθμες θεατρικές και κινηματογραφικές διασκευές των έργων της Βιρτζίνια Γουλφ σε ολόκληρο τον κόσμο, οι παραστάσεις και οι ταινίες που βασίζονται στα έργα της θεωρούνται τις περισσότερες φορές ως αποτυχημένες προσπάθειες από

1926 στο περιοδικό *The New Republic* (μπορείτε να διαβάσετε το άρθρο εδώ: <https://newrepublic.com/article/120389/movies-reality>)

τους φανατικούς αναγνώστες της συγγραφέως, καθώς οι ίδιοι θεωρούν ότι οι διασκευές δεν ανταποκρίνονται στην αναγνωστική εμπειρία και απόλαυση που - ενδεχομένως - προσφέρει η ανάγνωση των λογοτεχνημάτων της Γουλφ. Η διατριβή αυτή δεν έχει σκοπό να ερευνήσει το κατά πόσο η διασκευή συμβαδίζει με το αυθεντικό έργο, αλλά να εμβαθύνει στην αισθητική σκοπιά και την πολιτική στόχευση της θεατρικής μεταφοράς του *A Room of One's Own*, παρουσιάζοντας συγκεκριμένες διασκευές του έργου της, σε παραστάσεις όπου το έργο παραμένει πιστό στο πρωτότυπο (όπως η περίπτωση του Garland) ή ο σκηνοθέτης απλώς αντλεί τις κατευθυντήριες ιδέες του από αυτό, δημιουργώντας κάτι εντελώς καινούργιο (όπως η περίπτωση του Λασπιά).

Στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής θα ασχοληθούμε με τη διασκευή, θα δούμε τον ορισμό της, τη σχέση της με τη μετάφραση καθώς και θέματα πιστότητας και ελευθερίας των διασκευών. Στο δεύτερο κεφάλαιο βλέπουμε την προσωπική σχέση της Γουλφ με το θέατρο αλλά και τη δική της θεατρική θεωρία. Το τρίτο κεφάλαιο έχει να κάνει με τη Γουλφ στο θέατρο και πραγματεύεται τις πτυχές του δοκιμίου της Ένα δικό σου δωμάτιο και πιθανούς λόγους που σκηνοθέτες επιλέγουν να το διασκευάσουν, καθώς και την ενσάρκωση της συγγραφέως ως χαρακτήρα πάνω στη σκηνή. Το επόμενο κεφάλαιο εμβαθύνει στις διασκευές του Patrick Garland και του Γιάννη Λασπιά και καταλήγει σε μια σύγκριση των δύο παραστάσεων. Τέλος στον επίλογο γίνεται μια ανασκόπηση των προαναφερθέντων θεμάτων και ακολουθεί η βιβλιογραφία.

Κεφάλαιο 1

Πως Ορίζουμε την Έννοια της Διασκευής;

Η διασκευή ορίζεται ως η αναδιατύπωση ενός κειμένου (Krebs 2014: 1). Στην πραγματικότητα όμως είναι ένας όρος ο οποίος είναι αρκετά ρευστός, αφού ο χαρακτήρας της αλλάζει αναλόγως των συγκεκριμένων συνθηκών μέσα στις οποίες συμβαίνει (Reilly 2018: xxi). Η έννοια της διασκευής όπως την γνωρίζουμε σήμερα ήταν κάτι που πάντα υπήρχε στον χώρο του θεάτρου μέσω της διακειμενικότητας, ο διάλογος μεταξύ διαφόρων κειμένων είναι εμφανής από τις πρώτες θεατρικές παραστάσεις στην αρχαία Ελλάδα αλλά και στα έργα του Σαίξπηρ, αφού και στις δύο περιπτώσεις τα έργα βασιζόνταν πάνω σε μύθους αλλά και ιστορικά γεγονότα (Reilly 2018: xxi) δημιουργώντας ένα είδος παλίμψηστου. Για παράδειγμα οι αρχαίοι Έλληνες δραματουργοί αντλούσαν την έμπνευσή τους από το χώρο της ιστορίας αλλά και του μύθου και φυσικά της προφορικής παράδοσης, μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου και ο *Ορέστης* του Ευριπίδη. Ο Σαίξπηρ βασιζόταν τόσο σε παλαιότερα κείμενα και μύθους αλλά επίσης αντλούσε υλικό και από την αρχαία ελληνική γραμματεία, όπως τα γραπτά του Πλούταρχου από τα οποία εμπνεύστηκε για να γράψει τα έργα του *Τίμων ο Αθηναίος* και *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*. Αντιλαμβανόμαστε ότι το θέατρο, από τη φύση του, είναι μια τέχνη η οποία βρίσκεται σε συνεχή διάλογο με όλες τις τέχνες, αλλά και την ιστορία. Στην περίπτωση της θεατρικής διασκευής, ο δραματουργός συχνά ανατρέχει στην Ιστορία, προκειμένου να αντλήσει από αυτήν χρήσιμα στοιχεία έμπνευσης και εμπλουτισμού του υλικού του, όπως ανατρέχει και σε προηγούμενα κείμενα τα οποία συνδέονται με το θέμα του και με το προς διασκευή έργο και συνομιλεί με αυτά τα δημιουργήματα του παρελθόντος, τα οποία ξαναζωντανεύει έστω και στιγμιαία μέσα από τη δική του εκδοχή (Reilly 2018: xxiv).

Ο Walter Benjamin γράφει πως η εξιστόρηση, όπως την γνωρίζουμε, είναι η τέχνη του να επαναλαμβάνεις μια ιστορία (Benjamin 1968: 5). Βασιζόμενοι στη ρήση αυτή θα μπορούσαμε να πούμε πως ο διασκευαστής κατά τη διάρκεια της δημιουργίας μιας διασκευής είναι και ο ίδιος ένας αφηγητής ο οποίος παίρνει μια ιστορία που ήδη υπάρχει και την επαναλαμβάνει, κάνοντας την με αυτό τον τρόπο δική του. Έτσι, η διασκευή δεν έχει την ανάγκη να υπηρετήσει το αυθεντικό έργο, χρωστά την ύπαρξη της σε αυτό. Η νέα ιστορία που προκύπτει δεν έρχεται για να κλέψει οτιδήποτε από τον «πρόγονό» της, αλλά να αποτίνει ένα φόρο τιμής σε αυτόν. Η ουσία της διασκευής δεν βρίσκεται στη προσπάθεια του νέου κειμένου να μοιάσει στο αυθεντικό, αλλά είναι μια προσπάθεια να ξαναζωντανέψει το παλιό κείμενο και να του δώσει μια νέα υπόσταση. Το αυθεντικό κείμενο έχει κάνει τον κύκλο του και έχει ήδη πάρει τη θέση του στον χώρο της μνήμης, από εκεί θα το ανασύρει ο διασκευαστής και θα το αλλάξει δίνοντας του νέα πνοή.

Φτάνουμε δε στο συμπέρασμα ότι μέσω της αναδιήγησης η διασκευή μπορεί να θεωρηθεί και ως μια δημιουργική επανάληψη του αυθεντικού κειμένου. Η επανάληψη είναι βαθιά ριζωμένη στις αρχές του θεάτρου, αφού έχει να κάνει με την αναδιήγηση ιστοριών που ειπώθηκαν, την αναπαράσταση γεγονότων, την αναβίωση συναισθημάτων (Carlson 2004: 3) και αυτό το βλέπουμε από την πρόθεση ανά- (δηλώνει επανάληψη) στις προαναφερθείσες λέξεις. Η αίσθηση της επανάληψης δεν υπάρχει μόνο στη θεωρητική πτυχή του θεάτρου, δηλαδή ως έννοια στα θεατρικά κείμενα, αλλά και στην πρακτική, όπως για παράδειγμα στις πρόβες. Οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης δουλεύουν ξανά και ξανά το ίδιο κείμενο, και το τελικό αποτέλεσμα παρουσιάζεται μπροστά στο κοινό ξανά και ξανά κάθε βράδυ. Όμως η κάθε παράσταση δεν μπορεί ποτέ να είναι ακριβώς ίδια με την προηγούμενη και αυτό δηλώνει τον ρευστό χαρακτήρα του θεάτρου, αφού κάθε φορά μπροστά σε κάθε διαφορετικό κοινό αναπαρίσταται η συγκεκριμένη ιστορία η οποία δεν μπορεί ποτέ να είναι ακριβώς η ίδια. Παρόλα αυτά οι συνθήκες που αναπαρίστανται στη σκηνή είναι γνώριμες τόσο στους ηθοποιούς όσο και στους θεατές, έτσι ακόμα και όταν δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε την ομοιότητα με την πηγή μπορούμε να διακρίνουμε μια κοινή ταυτότητα την οποία μοιράζεται η παράσταση με το κείμενο της έμπνευσης της. (Carlson 2004: 6) Αυτή η κοινή ταυτότητα δεν δηλώνεται κάπου, γίνεται όμως γνωστή στο ακροατήριο λόγω της αδιάσπαστης πολιτιστικής μνήμης η οποία διατηρείται ζωντανή σε θρησκευτικά, κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια.

Αυτή η αίσθηση του γνώριμου και της επιστροφής σε κάτι οικείο που προκαλεί το θέατρο συνιστά αυτό που ο Herbert Blau αποκαλεί «στοίχειωμα» (ghosting).

Ο Blau επινόησε αυτό τον όρο κατά τη διάρκεια ενός θεατρικού παιχνιδιού με την ομάδα του, όπου χρησιμοποιούσαν σκηνές, φράσεις και χαρακτήρες από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ για να δημιουργήσουν μια καινούργια δική τους παράσταση με την ονομασία *Elsinore* (Hind & Winters 2020: 21-22). Ο διακειμενικός χαρακτήρας που προσδίδει το «στοίχειωμα» στο νέο θεατρικό έργο υπογραμμίζει πως δεν έχει τόση σημασία η αυθεντικότητα του νέου «προϊόντος» (Carlson 2004: 5) αφού το καίριο θέμα είναι η πρόσληψη του έργου τόσο από τους διάφορους θεατρικούς συντελεστές όσο και από τους θεατές. Το «στοίχειωμα» του θεάτρου μπορεί να έρθει σε αναλογία με το όνειρο (Carlson 2004: 3) αφού και στα δύο επαναχρησιμοποιούνται μνήμες και εμπειρίες οι οποίες διαμορφώνονται με νέα στοιχεία και έτσι παρόλο που δεν βιώνουμε το ίδιο γεγονός υπάρχει η αίσθηση της επανάληψης και της αναγνώρισης. Επίσης, η θεωρία του Blau ίσως να είναι ακόμα πιο έντονη στην πρακτική εφαρμογή του θεάτρου αφού το θέατρο λειτουργεί ως ένα είδος αποθήκης της συλλογικής μνήμης όπου μαζί με τις ιστορίες ανακυκλώνονται τα σώματα, τα αντικείμενα, οι ηθοποιοί, η γλώσσα, τα μέσα, ακόμα και ο ίδιος ο χώρος (Carlson 2004: 15, Hind & Winters 2020:23).

1.1 Η Διασκευή ως μετάφραση

Η διαδικασία της διασκευής έχει αρκετά στοιχεία με αυτή της μετάφρασης, αφού και στις δύο περιπτώσεις το αυθεντικό κείμενο υπόκειται σε μια διαδικασία μετατροπής από μία γλώσσα σε μια άλλη είτε σε κυριολεκτικό επίπεδο όπως είναι για παράδειγμα η μετάφραση ενός έργου από τα Αγγλικά στα Ελληνικά, είτε σε μεταφορικό επίπεδο, δηλαδή μια μετάφραση/μεταφορά στην οποία ένα έργο μεταφέρεται από ένα μέσο έκφρασης σε ένα άλλο, όπως η περίπτωση που μελετάμε σε αυτή τη διατριβή όπου το κείμενο μεταφέρεται από το χώρο της πεζογραφίας στο χώρο του θεάτρου. Η θεωρία του Walter Benjamin για το έργο του μεταφραστή μπορεί να εφαρμοστεί στο έργο το οποίο καλείται να κάνει ο διασκευαστής στη προσαρμογή ενός κειμένου. Υποστηρίζει ότι η μετάφραση δεν αποσκοπεί στο να μεταφέρει αυτούσιο το αυθεντικό έργο, αλλά να μεταφέρει στην άλλη γλώσσα την ουσία, την αίσθηση του αυθεντικού, μια ηχώ του παλιού στο καινούργιο (Benjamin 2002: 257). Σε αυτό το δοκίμιο διαχωρίζει επίσης και

τους όρους «σχέση» και «συγγένεια» όσον αφορά το πρωτότυπο κείμενο (Benjamin 2002: 256). Υποστηρίζει ότι αν και το νέο έργο που προκύπτει, δεν βασίζεται στη συγγένεια του με το αυθεντικό, δεν προέρχονται από την ίδια πηγή, δηλαδή από τον ίδιο συγγραφέα, παρόλα αυτά η σύνδεσή τους τους είναι εμφανής και αυτονόητη, αφού χωρίς το αυθεντικό κείμενο η μετάφραση και κατ' επέκταση η διασκευή δεν θα μπορούσε να υπάρξει ποτέ. Δεν είναι απαραίτητο η νέα μετάφραση του έργου να ακολουθεί πιστά τις λέξεις του αυθεντικού για να είναι αξιόλογη, αντιθέτως η καλή μετάφραση συνήθως συμβαίνει στα σημεία της «απιστίας» του μεταφραστή από το αυθεντικό κείμενο (Sanders 2006: 20).

Θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως η διαδικασία της δημιουργίας μιας παράστασης-όταν κειμενικά στηρίζεται σε διασκευή- διαθέτει εγγενώς τη διαδικασία της μετάφρασης, σε διάφορες μορφές της. Όπως ο μεταφραστής κατά τη διαδικασία της μετάφρασης πρέπει να λάβει υπόψη του τις διάφορες στιλιστικές και μορφολογικές διαφορές, έτσι και κατά τη διασκευή ενός έργου για το θέατρο πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι διαφορετικές «συμβάσεις» που ισχύουν στο θέατρο. Για τις ανάγκες της παράστασης ο διασκευαστής σίγουρα θα εντάξει μέσα στο κείμενο του σκηνικές οδηγίες, μπορεί ακόμη να θεωρήσει σκόπιμη την εισαγωγή διάφορων άλλων μέσων όπως η χρήση του χορού για τον σχολιασμό διάφορων γεγονότων που συμβαίνουν στη σκηνή. Η τέχνη της διασκευής είναι στην ουσία μια αναδιήγηση, δεν είναι μια αντιγραφή ή αναπαραγωγή του ήδη υπάρχοντος κειμένου αλλά ένας αναπροσδιορισμός ο οποίος δημιουργεί κάτι νέο διατηρώντας όμως τη βάση του παλιού και ενίοτε τον απόηχο του. Η διασκευή θα μπορούσε να λογίζεται ως ένα παλίμψηστο που φέρει το αρχικό κείμενο, την ιστορία, τη συλλογική μνήμη που το έχει εν πολλοίς «συντηρήσει» και τη δημιουργική φαντασία του διασκευαστή. Είναι ένα είδος μετάφρασης συχνά από ένα καλλιτεχνικό είδος σε ένα άλλο, μια «μετάφραση» η οποία συμβαίνει στη μεταθανάτια ζωή του αυθεντικού κειμένου (Benjamin 2002: 224).

1.2 Η διασκευή και το ζήτημα της πιστότητας

Το θέμα της διασκευής και της πιστότητας στις στο αυθεντικό κείμενο είναι αρκετά ευαίσθητο. Η πλειοψηφία του κοινού και των κριτικών προσκολλάται συχνά στο θέμα της πιστής αναπαραγωγής του κειμένου μέσω ενός άλλου καλλιτεχνικού μέσου, είτε αυτό

είναι το θέατρο είτε ο κινηματογράφος, και αυτό έχει ως αποτέλεσμα παραστάσεις και ταινίες που βασίζονται σε λογοτεχνικά έργα να δέχονται σκληρές κριτικές. Μια απόλυτα πιστή διασκευή του λογοτεχνικού έργου σε άλλο μέσο πάλι δεν θα μπορούσε να ικανοποιήσει τους θεατές, γιατί η αυστηρή συμμόρφωση με το παλιό μόνο και μόνο για χάρη της πιστότητας καταλήγει να μην θεωρείται καν συμμόρφωση (Eliot 1975: 39) αφού στην ουσία δεν θα υπάρξει η δημιουργία κάτι καινούργιου. Το πραγματικό ζητούμενο σε μια καλή διασκευή είναι να μεταφερθεί με δημιουργικό τρόπο το νόημα και τα συναισθήματα που παράγει το αρχικό κείμενο στον παραλήπτη. Ο Benjamin όταν γράφει για τη μετάφραση αναφέρεται στη διαφορά ανάμεσα στην πιστότητα στο πρωτότυπο όπου στόχος είναι να διατηρηθεί η σημασία του αυθεντικού και την ελεύθερη μετάφραση στο λεκτικό επίπεδο στην οποία ο μεταφραστής μπορεί να διατηρήσει την ουσία χωρίς να προσκολλάται σε επιφανειακές γλωσσικές λεπτομέρειες (Benjamin 2002: 260). Καταλήγει δε στο συμπέρασμα πως πολλές φορές η προσκόλληση στην πιστότητα του πρωτότυπου αφαιρεί το κυριότερο στοιχείο που έχει να προσφέρει μια μετάφραση, ή μια διασκευή ενός κειμένου, που είναι το συναίσθημα. Είναι προτιμότερο ο διασκευαστής όταν μεταφράζει το κείμενο για να μεταφερθεί από τον χώρο της λογοτεχνίας στον χώρο του θεάτρου να επιλέξει να αλλάξει πιο αισθητά το κείμενο του σε ότι αφορά την ακριβή μετάφραση των λέξεων έτσι ώστε να θριαμβεύσει το συναίσθημα.

Η διασκευή είναι μια τέχνη που του επιτρέπει να εμπλουτίσει, αποκόψει, σχολιάσει και να πραγματώσει στη σκηνή τα βιώματα του κατά την επαφή του με το πρωτότυπο. Αφήνει χώρο για την ελευθερία της έκφρασης με το αποτέλεσμα να είναι κάτι καινούργιο αλλά και συχνά γνώριμο. Το κοινό μπαίνοντας στο χώρο του θεάτρου γνωρίζει ότι πρόκειται να παρακολουθήσει μια διασκευή, γεγονός που φέρνει τους πιο πιστούς οπαδούς του κειμένου σε αντιπαράθεση με το ηθικό καθήκον τους ως αναγνώστες. Η περιέργεια και η «ηδονοβλεπτική» τάση τους βρίσκεται αντιμέτωπη με την επιθυμία τους – που παρακινείται από ενοχές – να δουν το κείμενο να μεταχειρίζεται με τελετουργικό σεβασμό πάνω στη σκηνή (Sidiropoulou 2021, 133). Η διασκευή δεν πρέπει να θεωρείται απαραίτητα ως δευτερεύουσα ή παράγωγη πράξη (Sanders 2006: 108), και όπως έχει γράψει και ο Τ. Σ. Έλιοτ, δεν υπάρχει παρθενογένεση στην τέχνη, αντιθέτως οι σπουδαίοι καλλιτέχνες είναι αυτοί που στη δουλειά τους αφήνουν να φανούν τα ίχνη των νεκρών που απαθανατίζονται μέσω αυτού του νέου έργου (Eliot 1975: 37). Όλες οι μορφές

τέχνης δανείζονται η μία από την άλλη και μοιράζονται το υλικό τους, εμπνέονται από τη φύση, την κουλτούρα, την ιστορία και ανακατασκευάζουν αυτό το υλικό με διαφορετικούς τρόπους.

Καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως η διασκευή δεν μπορεί να κριθεί υποκειμενικά βάσει της πιστότητας της στο αυθεντικό κείμενο, αλλά βάσει της ανάλυσης όλων των παραγόντων που επηρεάζουν τη δημιουργία ενός τέτοιου έργου όπως είναι η διαδικασία της μελέτης του έργου, της επιλογής των σημείων που θέλει να φωτίσει, αλλά φυσικά και η ιδεολογία, οι αισθητικές επιλογές και η προφανώς η μεθοδολογία που ακολουθεί ο διασκευαστής (Sanders 2006: 20). Συχνά δε ο διασκευαστής, καλείται να μπει στη θέση του αναγνώστη, του δραματουργού αλλά και του σκηνοθέτη και του ηθοποιού γιατί με αυτό τον τρόπο θα μπορέσει να αντιληφθεί στην ολότητα του πώς θα λειτουργήσει το έργο πάνω στη σκηνή και ενδεχομένως προσληφθεί από το κοινό. Αρχικά, ο ίδιος ο διασκευαστής λειτουργεί ως αναγνώστης ο οποίος γνωρίζει άριστα το πρωτότυπο κείμενο, κατόπιν ως δραματουργός αφού καλείται να συγγράψει ένα νέο έργο για να ανέβει στη σκηνή και τέλος ως σκηνοθέτης και ηθοποιός προκειμένου να σιγουρευτεί ότι η μετάβαση από τη σελίδα στη σκηνή μπορεί να γίνει απρόσκοπτα (Zatlin 2005: 4). Ωστόσο η πρωτοτυπία δεν είναι το απόλυτο ζητούμενο και ο στόχος των διασκευών, η αξία τους, φαίνεται στο πώς διαλέγονται με το αυθεντικό κείμενο και τι είδους σκέψεις, εικόνες και φυσικά, συναισθήματα προκαλούν στο κοινό τους.

1.3 Το ζήτημα της ελευθερίας των διασκευών

Οι πιο ελεύθερες δημιουργικά διασκευές συνήθως αντιμετωπίζονται από ένα κλίμα καχυποψίας λόγω της προσκόλλησης των κριτικών ή του κοινού σε μια υποτιθέμενα αδιαφιλονίκητη αυθεντικότητα – άποψη η οποία κυριάρχησε στα χρόνια του ρομαντισμού – η οποία εδράζει κυρίως σε έργα που κατατάσσονται στην κλασική λογοτεχνία. Αυτός ο φόβος για την ιεροσυλία που διαπράττουν οι διασκευαστές είναι τουλάχιστο αβάσιμος αφού, ο ανοιχτός χαρακτήρας των κλασικών κειμένων μπροστά στην αναστάτωση που προκαλεί η οποιαδήποτε αλλαγή είναι αυτό που τα καθιέρωσε ως καθολικά και διαχρονικά (Sidiropoulou 2021, 133), και είναι ακριβώς αυτός ο λόγος που αυτά τα κείμενα είναι τόσο αγαπητά στο χώρο της διασκευής. Οι διασκευαστές, όπως και ο κάθε δημιουργός, επιθυμούν να διατηρήσουν την αυτονομία τους πάνω στο έργο

που δημιουργούν, έτσι η «προδοσία» προς τον συγγραφέα του πρωτότυπου, «μια προδοσία που ωθείται από το πάθος και τον ενθουσιασμό» (Sidiropoulou 2015) του διασκευαστή, είναι μια απαραίτητη προϋπόθεση για τη διατήρηση της κυριαρχίας τους στο νέο κείμενο. Η Hutcheon (2004: 109) αναφέρει πως πίσω από αυτή την αντιμετώπιση της τέχνης της διασκευής ίσως να κρύβεται και το θέμα του πολιτιστικού κεφαλαίου, αφού μια παραγωγή θα προτιμήσει να ευχαριστήσει την πλειοψηφία, κάτι το οποίο θα επιφέρει κέρδος, ενώ μια παραγωγή που ξεφεύγει από γνωστές ή/και τετριμμένες νόρμες διατρέχει τον κίνδυνο να προκαλέσει τη δυσαρέσκεια κοινού και κριτικών ή/και της πιθανής απόρριψής της. Συχνά δε οι ελεύθερες διασκευές, είτε αυτές ανήκουν στον κόσμο του θεάτρου είτε του κινηματογράφου, χαρακτηρίζονται ως «παραποίηση, παραμόρφωση, βεβήλωση, απιστία, προδοσία, διαστροφή» (Hutcheon 2004: 109) του αυθεντικού κειμένου. Όμως αυτή η αντιμετώπιση αγνοεί το γεγονός πως κάθε κείμενο, ακόμη και αυτά που θεωρούνται πρωτότυπα, είναι ένας ανοιχτού τύπου χώρος όπου συναντιούνται στοιχεία και αναφορές από άλλα έργα τα οποία «ανακυκλώνονται» καταλήγοντας σε κάτι νέο (Carlson 2004: 5).

Όπως αναφέρει η Phyllis Zatlin, στη θεατρική διασκευή υπάρχουν δύο δρόμοι που μπορεί να ακολουθήσει κάποιος: ή θα παραμείνει πιστός στον συγγραφέα ή θα προσπαθήσει να μιλήσει στο κοινό του. Η τυφλή συμμόρφωση με το αρχικό κείμενο μπορεί να ικανοποιήσει επιφανειακά, αλλά δεν έχει να προσφέρει κάτι ουσιαστικό σε κανέναν. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι είναι απαραίτητο να υπάρχει ένας βαθμός «προδοσίας» (Zatlin 2005: 1) στη διασκευή. Αυτή η «προδοσία» ενσαρκώνεται με τη μορφή μιας ανεπίσημης συνεργασίας του συγγραφέα και του διασκευαστή. Ο πρώτος, αφού μπει στη διαδικασία της γραφής αυτομάτως «πεθαίνει» (Barthes 1986: 49), δεν είναι αυτός κυρίαρχος των λέξεων αλλά οι λέξεις του υπαγορεύουν τι θα γράψει, και όταν έρθει η στιγμή για να παραδώσει το κείμενο του στο κοινό δεν του ανήκει πλέον. Η κυριαρχία πάνω στο κείμενο ανήκει πλέον στον αναγνώστη. Ο αναγνώστης αναπλάθει το κείμενο στο «εδώ και τώρα» (Barthes 1986: 52) και το κείμενο αναγεννιέται με κάθε νέα ανάγνωσή του. Και ο διασκευαστής, που φαίνεται ως ο «ιδανικός» αναγνώστης, αρπάζει την ευκαιρία που του δίνει η παράδοση του κειμένου και το αναπλάθει στη δημιουργική του φαντασία σε κάτι καινούργιο, είναι αναγνώστης και συν-δημιουργός ταυτόχρονα. Για να επιτευχθεί αυτό χρειάζεται ο διασκευαστής να μεταφράσει και να μεταφέρει σκηνικά με τέτοιο τρόπο το έργο που να απομακρύνεται αισθητά από το χώρο

της λογοτεχνικής γραφής και των αισθητικών κανόνων της που πιθανώς έχει επιβάλει και καλείται να εισέλθει στον χώρο της θεατρικής γραφής ακολουθώντας τους δικούς της κώδικες και ερμηνείες.

1.4 Η σχέση της λογοτεχνίας και του θεάτρου

Η λογοτεχνία και το θέατρο είναι δύο πολύ στενά συνδεδεμένες τέχνες. Ένα θεατρικό έργο ανάλογα από την πλευρά που το προσεγγίζουμε, προσφέρει δύο οπτικές ανάλυσης: από την σκοπιά της λογοτεχνίας, ως κείμενο αναλύεται με τους όρους της δραματικής λογοτεχνίας, ενώ από την οπτική των θεατρικών σπουδών, το κείμενο γίνεται κατανοητό και αναλύεται από την αποτύπωση του στη σκηνή. (Putzel 2013: xii). Ένα δραματικό κείμενο ιδανικά πρέπει να αναλύεται ταυτόχρονα και από τις δύο αυτές οπτικές, αφού ο σκοπός του δράματος είναι να παρασταθεί. Ωστόσο τα θεατρικά κείμενα, από τη μεριά των θεωρητικών του θεάτρου, των φιλόλογων και των μεταφρασιολόγων μελετώνται συχνά για τη λογοτεχνική τους αξία και όχι για την ενσάρκωσή τους πάνω στη σκηνή, πράγμα το οποίο αφορά κυρίως τους κριτικούς και θεωρητικούς της δραματικής τέχνης, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τον Σαίξπηρ τον οποίο θα χαρακτηρίζαμε πρώτα ως ένα καταξιωμένο συγγραφέα και δραματουργό και μετά ως ένα ταλαντούχο σκηνοθέτη και ηθοποιό (Hutcheon 2004: 108), στοιχείο/ταυτότητα που εξετάζει η Ιστορία του θεάτρου και η Κριτική.

Αλλά η τέχνη του θεάτρου και της λογοτεχνίας, εκτός από τις λέξεις που αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι τους, μοιράζονται και την ιδιότητα του ονείρου (Rich 1972: 21, Carlson 2004: 3). Και στις δύο περιπτώσεις η εμπειρία του διαβάσματος και η εμπειρία της παρακολούθησης μιας παράστασης μοιάζουν με ένα όνειρο, με κάτι γνώριμο το οποίο νιώθεις ότι το έχεις ξαναζήσει αλλά συνάμα εμπεριέχει και το στοιχείο του αγνώστου όπου το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον πλέκονται σε ένα εκστατικό μωσαϊκό και χαρίζουν μια ανεπανάληπτη εμπειρία. Η συλλογική αλλά και ενδεχομένως ατομική μνήμη ανασχηματίζονται και ανακαλούνται σε κάθε επαφή με ένα λογοτεχνικό ή θεατρικό έργο (Carlson 2004: 2) και έτσι η εμπειρία της ανάγνωσης και της παρακολούθησης μιας παράστασης πάντα θα εμπεριέχει στοιχεία από κάθε έργο τέχνης που έχει καταγράψει ο παραλήπτης είτε στο συνειδητό είτε στο ασυνείδητο. Η ιδιότητα του ονείρου φαίνεται ακόμα πιο ξεκάθαρα στην βασική προϋπόθεση του θεάτρου και της λογοτεχνίας: ο

θεατής και ο αναγνώστης αναλόγως εισέρχονται συνειδητά σε ένα νέο κόσμο όπου αναμένονται να αφήσουν στην άκρη τη λογική της πραγματικότητας και να παραδοθούν στη φαντασία του καλλιτέχνη. Το κάθε είδος τέχνης είναι φτιαγμένο για να διεγείρει τις εντυπώσεις του κοινού που καλείται να έρθει σε επαφή με το έργο τέχνης για να το ερμηνεύσει (Carlson 2004: 5).

Κεφάλαιο 2

Η Σχέση της Γουλφ με το Θέατρο

Η Βιρτζίνια Γουλφ (κατά κόσμον: Άντελιν Βιρτζίνια Στίβεν) γεννήθηκε το 1882 στην Αγγλία από εύπορη οικογένεια. Ο πατέρας της καταγόταν από αριστοκρατική οικογένεια και ήταν ένας μορφωμένος άνθρωπος, έτσι η μόρφωση των παιδιών του ήταν για εκείνον προτεραιότητα. Η Βιρτζίνια και τα αδέρφια της είχαν διδαχθεί την κλασική παιδεία και έτσι ήταν εξοικειωμένη τόσο με τα κείμενα του αρχαίου ελληνικού δράματος, όσο και με τους Άγγλους συγγραφείς, κυρίως της ελισαβετιανής περιόδου, όπως ο Σαίξπηρ (Putzel 2013: 1). Κατά τα παιδικά και εφηβικά της χρόνια είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει πολλές θεατρικές παραστάσεις που χρονολογικά εντάσσονται κυρίως στη βικτωριανή εποχή. Εκείνη την περίοδο, όπως αναφέρει ο Steven Putzel, το θεατρικό κοινό αποτελείτο στην πλειοψηφία του από γυναίκες, αφού οι περισσότερες παραστάσεις γίνονταν κατά τις απογευματινές ώρες (Putzel 2013: 3). Το θεατρικό κοινό της εποχής ήταν κοινωνικά ετερογενές, δηλαδή οι παραστάσεις δεν προοριζόταν αποκλειστικά για ανώτερες οικονομικά τάξεις αλλά απευθυνόταν σε όλες τις τάξεις, αν και η διάκριση των τάξεων γινόταν πρακτικά αντιληπτή από τις θέσεις στην πλατεία που δίνονταν στο κοινό (Putzel 2013: 2).

Οι παραστάσεις της εποχής φυσικά αντικατόπτριζαν τις προσδοκίες του αυστηρού και σεμνότυφου κοινού τους. Πολύ συχνά οι μεγαλύτερες γυναίκες έπαιρναν μαζί τους στο θέατρο τις κόρες και τις μικρότερες αδελφές τους, έτσι το περιεχόμενο των παραστάσεων έπρεπε να είναι κατάλληλο για τις νεαρές κοπέλες και να συμβαδίζει με τα πρότυπα της συντηρητικής αγγλικής κοινωνίας. Ένας ανώνυμος κριτικός της εποχής γράφει πως η διαδικασία της διασκευής είναι απαραίτητη έτσι ώστε να διατηρηθεί το πνεύμα και «η γνήσια διασκέδαση» που προσφέρει η παράσταση καθώς θα εξαλειφθούν όλα τα ανήθικα στοιχεία (Putzel 2013: 17). Η εύνοια της εποχής στις αναπροσαρμογές

των θεατρικών έργων, αλλά και η ανέκαθεν αγάπη του κοινού για το θέαμα φυσικά επηρέασε και την ιδέα της Γουλφ για το θέατρο αφού ήταν και η ίδια μέρος του Βρετανικού θεατρικού κοινού. Η νεαρή Βιρτζίνια παρακολούθησε δύο φορές μία ελεύθερη διασκευή του Έμπορου της Βενετίας του Σαίξπηρ από τον παραγωγό Imre Kiralfy, που ήταν ένα υπερπολυτελές θέαμα ελάχιστα βασισμένο στον Σαίξπηρ παρά μια δομημένη διασκευή, γεγονός που φαίνεται να σημάδεψε αισθητά την άποψη της για το θέατρο, αφού στα γραπτά της Γουλφ διαφαίνεται να υπήρχε μια αίσθηση εχθρότητας από μέρους της ως προς τη διαδικασία της μεταφοράς έργων από το χαρτί στη σκηνή. Συγκρίνοντας το θέαμα που είχε δει με το κείμενο το οποίο είχε μελετήσει δεν είναι περίεργο που ένιωθε πως τα θεατρικά κείμενα προορίζονταν για ανάγνωση και όχι για να εμφανίζονται στη σκηνή (Putzel 2013: 9).

Η εμπειρία του να βρίσκεται ως ακροατής και να παρακολουθεί διαφόρων ειδών παραστάσεις (θέατρο, παντομίμες, όπερα, μουσικές συναυλίες) συνέβαλε σημαντικά στην αισθητική της καλλιέργεια. Η ίδια γνώριζε πολύ καλά και εκτιμούσε τον χώρο του θεάτρου και ιδίως τα δραματικά κείμενα μεγάλων δραματουργών όπως των Σαίξπηρ, Τσέχωφ, Ίψεν και Σω, η επιρροή των οποίων είναι εμφανής στα έργα της, αφού «το δράμα, το θέατρο και η παράσταση δημιουργούν ένα συνεχές υποκείμενο στην τέχνη και τη ζωή της» (Putzel 2013: xiv). Με την πάροδο του χρόνου το ενδιαφέρον της για το χώρο του θεάτρου αυξανόταν αφού πολλοί από τους λογοτέχνες φίλους της, όπως ο Τόμας Έλιοτ, καταπιάνονταν με τη θεατρική γραφή, αλλά και αρκετοί άνθρωποι από το καλλιτεχνικό της περιβάλλον αποφάσισαν να ακολουθήσουν το επάγγελμα του ηθοποιού (Putzel 2013: 109). Είναι επίσης σημαντικό να αναφερθεί ότι η Γουλφ μαζί με τα αδέρφια της διατηρούσαν ανεπίσημα μια οικογενειακή εφημερίδα με την ονομασία *The Hyde Park Gate News* στην οποία έγραφαν για τις διάφορες καθημερινές δραστηριότητές της οικογένειάς τους, μεταξύ αυτών και τις επισκέψεις τους στο θέατρο (Putzel 2013: 9). Έτσι, η Βιρτζίνια Γουλφ ήδη από νεαρή ηλικία είχε την παιδεία και τα ανάλογα ερεθίσματα για να μπορέσει να αναπτύξει την κριτική της ικανότητα αλλά και την προσωπική της θεωρία για το θέατρο.

2.1 Η θεωρία της Γουλφ για το θέατρο

Η στενή επαφή της Γουλφ με το θέατρο τόσο στα παιδικά και νεανικά της χρόνια, αλλά και το γεγονός ότι εργάστηκε ως κριτικός θεάτρου για ένα διάστημα συντέλεσαν στο να καταφέρει η ίδια να διατυπώσει μια δική της προσωπική θεωρία. Σε μία επιστολή της προς τον φίλο της Hugh Walpole γράφει πως το θέατρο είναι το να «βλέπεις τις ιδέες σου να ενσαρκώνονται» (Putzel 2013: xv). Ωστόσο, παρέμενε με ιδιαίτερο σκεπτικισμό απέναντι στις διασκευές μυθιστορημάτων για το θέατρο. Η Γουλφ όπως είδαμε προτιμά να διαβάζει τα δραματικά κείμενα παρά να τα βλέπει να παίρνουν σάρκα και οστά στη σκηνή, είναι ένας «μοναχικός αναγνώστης» (Putzel 1999: 437), ένας αναγνώστης που αντιστέκεται (Putzel 2013: 21) και έτσι ακόμη και όταν η θέση της ήταν ως θεατής μιας παράστασης έκρινε το θέαμα μπροστά της ως δραματικό κείμενο και όχι ως θεατρικό κείμενο (Putzel 1999: 437, Putzel 2013: 21).

Μέσω της εμπειρίας της ως αναγνώστριας και συγγραφέας καλλιέργησε την ικανότητα να δημιουργεί εικόνες καθώς διάβαζε ένα κείμενο, και αυτή της η ικανότητα την έφερε σε ένα είδος αντιπαράθεσης όταν παρακολουθούσε θέατρο γιατί δεν είχε άλλη επιλογή παρά να συγκρίνει την εικόνα που η ίδια είχε δημιουργήσει μέσα στο μυαλό της με την εικόνα που έβλεπε ζωντανά στη σκηνή. «Η απόσταση της σκηνής» θεωρούσε πως απαιτεί από τους χαρακτήρες, τις πλείστες φορές, να είναι μεγαλύτεροι και πιο έξυπνοι από τη ζωή (Putzel 1999: 436). Αυτή η «απόσταση της σκηνής» φαίνεται στις διάφορες σχέσεις που δημιουργούνται στο θέατρο, όπως του ηθοποιού με τον χαρακτήρα που υποδύεται και της παράστασης με το κοινό. Ο ηθοποιός όταν βρίσκεται στη σκηνή καλείται να εξαλείψει την απόσταση που έχει ο πραγματικός του εαυτός με τον χαρακτήρα που ενσαρκώνει, παρομοίως το κοινό από τη στιγμή που εισέρχεται στον χώρο του θεάτρου αναμένεται να αναστείλει τη δυσπιστία και τους ενδοιασμούς του κατά τη διάρκεια της παράστασης και να αφήσει τον εαυτό του ελεύθερο να παραδοθεί συναισθηματικά σε αυτό που ξετυλίγεται μπροστά του. Η «απόσταση της σκηνής» τότε μπορεί να εξηγηθεί ως η διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία, αφού κατά τη σύντομη διάρκεια της παράστασης ο ηθοποιός αναπαριστά γεγονότα τα οποία κανονικά χρειάζονται μέρες, ίσως και χρόνια για να συμβούν, και το κοινό πρέπει να βρίσκεται στη θέση να αντιληφθεί και να αποδεχτεί αυτό το γεγονός. Επίσης, υπάρχει η φυσική απόσταση του κοινού από τον χώρο της σκηνής, αλλά και η απόσταση μεταξύ δύο

ιστορικών εποχών: της εποχής που γράφτηκε το κείμενο και της εποχής που παρουσιάζεται επί σκηνής, όπου και οι δύο ιστορικότητες έχουν τα δικά τους λογοτεχνικά και κοινωνικά περιβάλλοντα (Putzel 2013: 112).

Ο δημόσιος χαρακτήρας του θεάτρου ήταν κάτι που γοήτευε την Γουλφ αφού έβρισκε πολύ ενδιαφέρον να παρατηρεί τις αυθόρμητες αντιδράσεις των ακροατών δίπλα της, αλλά ταυτόχρονα η εμπλοκή του κοινού στη θεατρική εμπειρία διατάρασσε την απρόσκοπτη παρακολούθηση της παράστασης αφού δεν υπήρχε καθόλου η αίσθηση της μοναχικότητας που προσφέρει η ατομική εμπειρία του διαβάσματος. Όπως το έθεσε και η ίδια σε ένα δοκίμιο της, στο θέατρο «όλα είναι κοινά, γίνονται ορατά, ακουστά, δραματικά» (Putzel 1999: 440). Θεωρούσε πως το θέατρο μπορούσε να προσφέρει μια πολύ έντονη εμπειρία τόσο σε εικόνες όσο και σε λέξεις, αλλά αμφισβητούσε την ικανότητα του να προσφέρει πνευματική αλληλεπίδραση με το κοινό (Putzel 1999: 438). Υπήρχαν όμως και στιγμές που η αυστηρή αναγνώστρια Γουλφ άφηνε για λίγο την απόστασή της με τη σκηνή να μειωθεί και αντιλαμβανόταν ότι στο θέατρο σε αντίθεση με την ανάγνωση μπορεί να δημιουργηθεί και να αποδοθεί νόημα ακόμη και όταν δεν υπάρχει απολύτως τίποτα να ειπωθεί όπως στις παύσεις (Putzel 1999: 439) αλλά και με τον τόνο, την ένταση και τη χροιά της φωνής (Putzel 2013: 113) Άλλωστε παρακολουθώντας μια παράσταση δίνεται η ευκαιρία να αντιληφθείς πράγματα τα οποία μπορεί να μην είχες εντοπίσει κατά την ανάγνωση του έργου, ή ακόμη και να δεις αυτό που νομίζεις ότι ήδη γνωρίζεις από μια νέα οπτική γωνιά.

Για τη Γουλφ, η σχέση μεταξύ του θεατρικού δράματος και του δραματικού μυθιστορήματος χαρακτηρίζεται από ένα μεγάλο χάσμα αφού όταν παρακολουθούσε παραστάσεις βασισμένες σε κείμενα που είχε διαβάσει, όπως για παράδειγμα ήταν τα έργα του Σαίξπηρ, ο *Peter Pan* του J. M. Barrie, ο *Βυσσινόκηπος* και *Οι Τρεις Αδελφές* του Τσέχωφ (Putzel 2012, 199-211), σπανίως έφευγε από το θέατρο νιώθοντας ότι η σκηνική αποτύπωση είχε καταφέρει να επηρεάσει έστω και λίγο την προσωπική της ανάγνωση για το έργο (Putzel 2013: 113). Έβρισκε αρκετά προβληματική την προσκόλληση του θεατρικού δράματος στην εξωτερική δράση και επιθυμούσε τη δυνατότητα ύπαρξης ενός θεάτρου στο οποίο δεν ήταν απαραίτητο να συμβαίνει κάτι συνέχεια (Putzel 2013: 114). Η μεγάλη έμφαση στην πλοκή θεωρούσε ότι αφαιρούσε από την παράσταση την αληθοφάνεια της, αφού ισχυριζόταν πως στην πραγματική ζωή οι δραματικές στιγμές

που βιώνει ο κάθε ένας «προέρχονται κυρίως από τα συναισθήματα, χωρίς πάντα να υπάρχει σαφής εξωτερική δράση» (Putzel 2013: 114) Αυτό που την έλκυε πιο πολύ στο θέατρο ήταν η χορική του φύση, αφού θεωρούσε ότι η χρήση ενός σχετικά στατικού χορού βασισμένου στο αρχαιοελληνικό θέατρο μπορούσε να απελευθερώσει το θέατρο. Ο χορός θα ήταν η ιδανική θεατρική σύμβαση για να μετατοπιστεί η βάση του δράματος από την πλοκή και τη μίμηση στην εσωτερική σκέψη με την προϋπόθεση ότι θα «παρείχε σχολιασμό χωρίς δράση» (Putzel 1999: 441). Αυτή της η επιθυμία για τη μετατόπιση της εστίασης του θεάτρου από την απλή παραστατική απομίμηση των συναισθημάτων στην έμφαση στον ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων μπορεί να συνδεθεί με την εσωτερική αλήθεια που διδάσκει το σύστημα Στανισλάβσκι, όπου κάθε τι που συμβαίνει επί σκηνής πρέπει να δικαιολογείται και όχι να γίνεται απλά για χάρη της παράστασης.

Κεφάλαιο 3

Η Γουλφ στο Θέατρο

Στο παρόν κεφάλαιο υπάρχει μια εισαγωγή στο δοκίμιο της Γουλφ *A Room of One's Own* και αναφέρεται η σημασία του, καθώς αναπτύσσονται οι λόγοι – πολιτικοί και αισθητικοί – που αφορούν την επιλογή του συγκεκριμένου έργου για να διασκευαστεί για το θέατρο. Τέλος γίνεται αναφορά στη Βιρτζίνια Γουλφ ως θεατρικό χαρακτήρα, αφού η παρουσία της στη σκηνή είναι μια συνθήκη που απαιτείται από τη διασκευή του συγκεκριμένου δοκιμίου.

3.1 *A Room of One's Own* – Ένα δικό της δωμάτιο

Το *A Room of One's Own* θεωρείται ως ένα από τα εμβληματικά έργα της Γουλφ, ένα δοκίμιο το οποίο πραγματεύεται τα βασικά δικαιώματα των γυναικών. Το κείμενο γράφτηκε με αφορμή μια διάλεξη που κλήθηκε να δώσει σε φοιτήτριες του Cambridge στο Arts Society του κολλεγίου Newnham και στη λέσχη Odaata του Girton τον Οκτώβριο του 1928 θέμα: «Γυναίκες και Λογοτεχνία.» Το έργο, στο πέρασμα του χρόνου, έχει λάβει την ιδιότητα ενός φεμινιστικού μανιφέστου και είναι ένα από τα σημαντικότερα δοκίμια που γράφτηκαν τον 20ο αιώνα. Η Γουλφ ως άνθρωπος ήταν αντισυμβατική και φεμινίστρια αν και η ίδια χάρηκε κοινωνικές και ατομικές ελευθερίες λόγω της οικογένειάς της και της εύπορης οικονομικής της κατάστασης. Στο κείμενό της φαίνεται να αναγνωρίζει πως είχε πλεονεκτήματα σε σύγκριση με παλαιότερες συγγραφείς και σύγχρονες της γυναίκες και αυτό στάθηκε ένα από τα κυριότερα σημεία του έργου της το οποίο συνοψίζεται στη γνωστή μας πλέον φράση: «Μια γυναίκα χρειάζεται χρήματα και ένα δικό της δωμάτιο για να μπορέσει να γράψει» (Woolf 1945: 2).

Η Γουλφ θεωρούσε ότι η έλλειψη των γυναικείων φωνών στη λογοτεχνία, αλλά και το γεγονός πως η αντιπροσώπευσή τους γινόταν σχεδόν αποκλειστικά από την αντρική σκοπιά οφειλόταν κυρίως στο γεγονός πως οι γυναίκες δεν είχαν την ίδια οικονομική

ανεξαρτησία άρα και αυτονομία σε σύγκριση με τους άντρες. Συγκεκριμένα η Γουλφ ήθελε να τονίσει το πόσο σημαντικό είναι για την κάθε γυναίκα καλλιτέχνη να έχει τα δικά της χρήματα και «ένα δικό της δωμάτιο». Αυτό το δωμάτιο μπορούμε να το ερμηνεύσουμε κυριολεκτικά ως τον δικό της προσωπικό χώρο στον οποίο θα μπορεί να υπάρχει ελεύθερα, να γράψει, να δημιουργήσει και να εκφραστεί χωρίς κανένα περιορισμό, αλλά και μεταφορικά όπου το προσωπικό δωμάτιο συμβολίζει την πνευματική ελευθερία (Kronnenberger 1929). Η οικονομική ανεξαρτησία αλλά και η προστασία και βίωση της ιδιωτικότητας είναι βασικές ανθρώπινες ανάγκες οι οποίες δεν ήταν δεδομένες για τις γυναίκες εκείνης της εποχής αλλά και για την σημερινή εποχή δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν επιλυθεί ακόμη και για τις γυναίκες του λεγόμενου δυτικού κόσμου.

3.2 Η αισθητική και πολιτική σκοπιμότητα της επιλογής του *A Room of One's Own* για διασκευή

Η Adrienne Rich στην έκθεσή της “When We Dead Awaken” αναφέρει πως η πράξη της ανα-θεώρησης των ήδη καθιερωμένων έργων και κυρίαρχων αφηγήσεων είναι κρίσιμη για τη συλλογική αφύπνιση η οποία έχει δυστυχώς καθυστερήσει. Ο όρος της ανα-θεώρησης σύμφωνα με την Rich είναι η πράξη του να κοιτάζεις πίσω με καθαρά μάτια και να εισέρχεσαι σε ένα παλιό κείμενο με μια νέα κριτική ματιά (Rich 1972: 18). Η διαδικασία της γραφής χρειάζεται ένα βαθμό πνευματικής ελευθερίας, έτσι ώστε να ξεφύγει από την αδράνεια που μπορεί να διέπει την καθημερινότητα και να ωθήσει προς τη δράση. Η πράξη της γραφής και μόνο, είναι μια πράξη αντίστασης, μια πράξη μετονομασίας (Rich 1972: 23) αφού ο συγγραφέας αναλαμβάνει ενεργά να δράσει με σκοπό να αμφισβητήσει και να ξεφεύγει από τον στενό κλοιό που έχει δημιουργηθεί από τα αυστηρά κοινωνικά πρότυπα και τους τύπους. Η λογοτεχνία που δημιουργούν σήμερα οι γυναίκες συχνά διακατέχεται από ένα αίσθημα θυμού που σχετίζεται με την καταπίεση που έχουν υποστεί και ενίοτε αποτελεί και το θέμα των έργων τους. Ίσως το ίδιο ισχύει και για τη Γουλφ όταν γράφει το δοκίμιο Ένα δικό της δωμάτιο. Θεωρείται πλέον καθήκον μας ως γυναίκες αλλά και ως συγγραφείς να αφήσουμε τα συναισθήματα μας ελεύθερα, να δράσουμε συλλογικά και συντεταγμένα για να πετύχουμε μια πραγματική αλλαγή. Μέσω του θεάτρου και της διασκευής αυτό που προτείνει η Rich μπορεί να γίνει εφικτό, αφού ανοίγεται ένας ευρύτατος ορίζοντας έκφρασης και ίσως διεκδίκησης

κάποιων δικαιωμάτων. Η ελευθερία που μας εγγυάται το θέατρο δίνει τη δυνατότητα στον καλλιτέχνη να εμβαθύνει σε θέματα που ήταν σε δεύτερη μοίρα σε παλιότερα έργα.

Η μεταφορά άρα και η διασκευή οποιουδήποτε έργου της Γουλφ αποτελούν μια πράξη που υποδηλώνει μια ξεκάθαρη πολιτική στάση γιατί η συγγραφέας είναι πλέον τόσο στενά συνδεδεμένη με συγκεκριμένες ιδεολογίες όπως αυτή του φεμινισμού και έτσι τα έργα της είναι πολύ δύσκολο να διαβαστούν εκτός αυτού του φάσματος. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου από τους σκηνοθέτες δεν είναι καθόλου τυχαία. Η συγγραφέας όταν μιλούσε σε αυτές τις νεαρές γυναίκες δεν παρέθετε απλώς μια συνηθισμένη πανεπιστημιακή ομιλία για τις «Γυναίκες και τη Λογοτεχνία», κάτι το οποίο αναφέρει και η ίδια όταν μιλά για τη δυσκολία της να βάλει σε ένα καλούπι το θέμα που της είχε δοθεί. Η Γουλφ εκμεταλλευόμενη το γεγονός ότι της ζητήθηκε να μιλήσει μπροστά σε ένα κοινό που απαρτίζεται από νεαρές κυρίως γυναίκες ήλπιζε να τις εμπνεύσει και να τις αφυπνίσει να αναλάβουν δράση και να πάρουν τον έλεγχο της ζωής τους στα χέρια τους, να μην μείνουν απλώς η «αδελφή του Σαίξπηρ», αλλά να καταφέρουν να γίνουν οι ίδιες «Σαίξπηρ». Κάπως έτσι και οι σκηνοθέτες που αναλαμβάνουν να διασκευάσουν αυτό το έργο, λειτουργούν σαν την ηχώ της Γουλφ στο σήμερα. Ο λόγος της, ο οποίος έμεινε στην ιστορία είναι ακόμη σημαντικός και χρειάζεται να συνεχίσει να ακούγεται και ίσως αυτό θα πρέπει να είναι το καθήκον του σκηνοθέτη που καταπιάνεται με αυτό το εγχείρημα: να φωτίζει το λόγο (άρα και τις ιδέες της Γουλφ) στο κοινό πυροδοτώντας τόσο το αισθητικό όσο και το πολιτικό του ενδιαφέρον.

Αν και όπως έχει προαναφερθεί, συνήθως οι διασκευές των έργων της Γουλφ τόσο για το θέατρο όσο και για τον κινηματογράφο αντιμετωπίζονται εχθρικά από τους κριτικούς και το κοινό, όπως η διασκευή του *To the Lighthouse* από την θεατρική ομάδα Empty Space Theatre Company το 1995 (Putzel 2012, 154-5) αλλά και η διασκευή του *Orlando* το 1992 από την ομάδα Red Shift (Putzel 2012, 162), το έργο της *Ένα δικό της δωμάτιο* διαφέρει από τα άλλα της βιβλία γιατί δεν είναι μυθιστόρημα, αλλά ένα δοκίμιο το οποίο – όπως έχουμε ήδη αναφέρει – βασίζεται πάνω σε διαλέξεις που είχε δώσει. Είναι ένα πολύ ενδιαφέρον κείμενο το οποίο προσφέρεται για διασκευή λόγω του χαρακτήρα του, αφού δεν χρειάζεται να γίνει διαμόρφωση/δραματοποίηση του αρχικού κειμένου για τη σκηνή γιατί το ίδιο το κείμενο είναι γραμμένο σε μορφή μονολόγου εφόσον προοριζόταν να διαβαστεί μπροστά στο κοινό από την ίδια τη συγγραφέα. Η διασκευή ενός δοκιμιακού

έργου απαιτεί διαφορετική προσέγγιση από τη διασκευή ενός μυθιστορηματικού έργου, αφού το δοκίμιο αν και πεζογράφημα βρίσκεται εκτός του χώρου της μυθοπλασίας και έτσι παρουσιάζονται προκλήσεις ως προς τη σκηνική του αποτύπωση. Οι σκηνοθέτες δεν καλούνται να φέρουν μόνο το έργο στη θεατρική σκηνή, αλλά περνώντας στη διαδικασία της διασκευής η φύση του συγκεκριμένου κειμένου απαιτεί να εμφανιστεί η ίδια η Βιρτζίνια Γουλφ στη σκηνή, σαν να πρόκειται για έναν δραματικό χαρακτήρα του ίδιου της του έργου. Η πρόκληση που αντιμετωπίζει ο σκηνοθέτης βρίσκεται στον τρόπο που θα πλησιάσει μια τόσο σημαντική λογοτεχνική και κοινωνική προσωπικότητα και να την ξαναφέρει στη ζωή, βάζοντας την πάνω στη θεατρική σκηνή ανακατασκευάζοντας το πνευματικό υλικό που η ίδια παρουσίασε και υποστήριξε δεκάδες χρόνια πριν. Για να επιτευχθεί η αναγέννηση της Γουλφ πάνω στη σκηνή θα πρέπει σίγουρα να συμπεριληφθούν βιογραφικά στοιχεία από τη ζωή της συγγραφέα, γραπτά της και ενδεχομένως να δοθεί μια μυθοπλαστική βάση προκειμένου να αναπτυχθεί το νέο καλλιτέχνημα (Latham 2018: 22). Τα φανταστικά στοιχεία που θα προστεθούν πάνω στα πραγματικά φανερώνουν τις προσωπικές απόψεις και τις εικασίες του κάθε σκηνοθέτη για το ποια ήταν πραγματικά η Γουλφ και εν τέλει φέρνουν στο προσκήνιο πτυχές του χαρακτήρα και της ζωής της που να ήταν άγνωστες στο ευρύ κοινό.

3.3 Η Γουλφ ως θεατρικός χαρακτήρας

Η μορφή της Γουλφ συνεχίζει να κερδίζει σε αναγνωρισιμότητα και φυσικά σε κύρος και αίγλη με το πέρασ του χρόνου και έχει ως αποτέλεσμα πολλοί καλλιτέχνες να προσπαθούν να την ενσαρκώσουν στη σκηνή, στη μεγάλη οθόνη, ακόμη και στη λογοτεχνία χρησιμοποιώντας την ως αναφορά ή ως κεντρικό πρόσωπο στα κείμενα τους (Latham 2021: 2). Μερικά ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι δύο παραστάσεις που θα αναλυθούν στη συνέχεια της εργασίας μας, οι ταινίες *The Hours*² και *Vita and Virginia*³ καθώς και οι πολλές βιογραφίες της. Η πνευματική/καλλιτεχνική κληρονομιά που άφησε πίσω της συνεχίζει να ζει και η φωνή της ως συγγραφέα εξακολουθεί να ακούγεται

² Ο Stephen Daldry σκηνοθετεί την ταινία (2002) εμπνευσμένη από το μυθιστόρημα της Γουλφ *Mrs. Dalloway*. Στην οθόνη εμφανίζεται ως χαρακτήρας και η Βιρτζίνια Γουλφ (Nicole Kidman) καθώς και άλλες δύο γυναίκες, που όλες έχουν με κάποιο τρόπο επηρεαστεί από το έργο της Γουλφ *Η Κυρία Νταλογουέι*.

³ Ταινία της Chanya Button (2018) βασισμένη στην παράσταση της Eileen Atkins (1992) με το ίδιο όνομα. Το έργο εμπνευσμένο από τα γράμματα Βιρτζίνια Γουλφ και της Βίτα Σάκβιλ-Γουέστ πραγματεύεται την ερωτική σχέση μεταξύ των δύο γυναικών.

δυνατή τόσα χρόνια μετά από το θάνατό της. Για να επιτευχθεί η διατήρηση και κυρίως η ενδυνάμωση της φωνής της Γουλφ μέσα από τα καινούργια έργα που δημιουργούνται χρειάζεται προσεκτική μελέτη γύρω από τη ζωή της καθώς τόσο τα στοιχεία του βίου της καθώς και των έργων της θα βγουν εκτός του αρχικού του πλαισίου, θα αναπλαισιωθούν και θα αναδιαρθρωθούν, θα εμπλουτιστούν με φανταστικά στοιχεία και τότε θα παρουσιαστούν ως κάτι καινούργιο (Latham 2018: 21). Εφόσον ο τελικός στόχος αυτής της διαδικασίας δεν είναι η δημιουργία μιας βιογραφίας αλλά ενός “biofiction” (Latham 2021: 2) – ένας όρος ο οποίος εμπεριέχει τόσο τη βιογραφία όσο και τη μυθοπλασία – τότε η ελευθερία που προσφέρει ο χώρος της διασκευής είναι η ιδανική. Με την «ανάσταση» της Γουλφ στη σκηνή, το φάντασμα της που συνεχίζει να μας «στοιχειώνει» ακόμα και σήμερα βρίσκει ένα βήμα το οποίο της παραχωρείται συνειδητά για να υπάρξει και να ακουστεί η φωνή της (Latham 2018: 22).

Η ίδια η Γουλφ είχε εκφράσει την επιθυμία της να παραμείνει αθάνατη και να συνεχίζει να ζει μέσα από τα έργα της (Schrimper 2018: 17). Η φιγούρα της δεν έπαψε ποτέ να ενδημεί στο χώρο της Ακαδημίας, αφού τα έργα της και οι ιδέες της δεν σταμάτησαν ποτέ να απασχολούν και να αναλύονται από τους ακαδημαϊκούς, τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, του θεάτρου και του κινηματογράφου. Τόσο τα έργα της όσο και η ίδια της η προσωπικότητα παραμένουν ζωντανά στους καλλιτεχνικούς κύκλους, υπογραμμίζοντας πως πρόκειται για μια προσωπικότητα η οποία συνεχίζει να γοητεύει αλλά και να διατηρεί ένα πέπλο μυστηρίου γύρω της. Μέσα σε αυτό το ενδιαφέρον για το ποια ήταν πραγματικά η Γουλφ ως προσωπικότητα, έρχονται τα έργα της ως αναπόσπαστο κομμάτι της αίγλης της και την καθιστούν αλώβητη από τη φθορά του χρόνου, δηλαδή από τη λήθη (Schrimper 2018: 17). Η πραγματική ζωή της Γουλφ έχει δεθεί τόσο στενά με το έργο της ως συγγραφέα, με την εκάστοτε διασκευή των έργων της, με κάθε προσπάθεια για τη δημιουργία ενός biofiction , δηλαδή με τα διαφορετικά στοιχεία με τα οποία καταπιάνεται ο δημιουργός κατά τη διαδικασία της διασκευής, τα οποία συνεφάπτονται και επικαλύπτονται ακούσια μεταξύ τους.

Η Γουλφ συνεχίζει να παραμένει επίκαιρη αφού η εικόνα της ενδυναμώνεται συνεχώς από τα διάφορα έργα που δημιουργούνται για τη ζωή της και έτσι η φήμη της, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχει πλέον περάσει στην ποπ-κουλτούρα. Έχει υπερβεί την ακαδημαϊκή και λογοτεχνική της ταυτότητα καθώς το όνομα Βιρτζίνια Γουλφ είναι πλέον

γνωστό ακόμη και σε άτομα που δεν γνωρίζουν απολύτως τίποτα για το έργο της (Latham 2021: 229). Έχει γίνει πλέον μια εμβληματική διασημότητα με συνέπεια να εκτίθεται στο γεμάτο περιέργεια βλέμμα του κοινού και ικανοποιεί την ηδονοβλεψία τους με την αυτοχειρία της να προέχει «της δημιουργικότητας και των κατορθωμάτων της» (Latham 2021: 122). Ασφαλώς ο χαρακτήρας που παρουσιάζεται στο κοινό δεν μπορεί ποτέ να είναι ίδιος με τον αυθεντικό χαρακτήρα (Welsh 2007: xxiii) και εκμεταλλευόμενοι αυτό το γεγονός οι διασκευαστές δεν αποσκοπούν στη δημιουργία μιας πιστής αναπαράστασης του ατόμου της Γουλφ, αλλά επανερμηνεύουν τη ζωή της με τέτοιο τρόπο ώστε να συνάδει με το παρελθόν καθώς εισάγουν μέσα τις δικές τους απόψεις και οράματα.

Η συνεχής ανάσταση της Γουλφ αποτελεί πλέον μια μόνιμη προσπάθεια μυθοποίησης της (Latham 2021: 216) και με αυτό τον τρόπο η Βιρτζίνια έχει περάσει στην αθανασία, ως ένας χαρακτήρας μυθικών διαστάσεων έχει αποκτήσει στοιχεία που την κάνουν να υψώνεται πάνω από την απλή ζωή κάτι που αποζητούσε από το θέατρο και τους θεατρικούς χαρακτήρες της δικής της εποχής (Putzel 1999: 436). Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τη Γουλφ ως ένα λογοτεχνικό σύμβολο που για να εκθέσουν την κουλτούρα και να ασκήσουν κριτική στην κοινωνία του σήμερα. Οι καλλιτέχνες κρύβονται μεταφορικά – αλλά και κυριολεκτικά όσο αφορά τις ηθοποιούς – πίσω από τα ρούχα της Γουλφ για να μεταφέρουν τα δικά τους μηνύματα μέσω του βάρους που τους προσφέρει το κύρος της. Η ίδια προσκαλεί και προκαλεί τους σύγχρονους συγγραφείς να εξερευνήσουν δημιουργικά τους «χίλιους εαυτούς της» που δεν μπορούν να αποτυπώσουν οι βιογράφοι (Latham 2021: 220). Τα βιογραφικά της στοιχεία σε συνάρτηση με αποσπάσματα από τη δουλειά της εισέρχονται μέσα στη φαντασία του συγγραφέα και τον ωθούν στη δημιουργία μιας αληθινής Βιρτζίνια, ίσως όχι με απόλυτη ιστορική ακρίβεια, αλλά ενός πολύπλευρου και σύνθετου ανθρώπου. Τα «μυθοπλαστικά της πορτρέτα» δεν αντικατοπτρίζουν μονάχα την ίδια αλλά και τον συγγραφέα που καταπιάνεται με αυτό το έργο που φέρνει στο προσκήνιο τις αξίες και τις απόψεις του μαζί με τα κοινωνικοπολιτικά, λογοτεχνικά και ιστορικά συμφραζόμενα της δικής του εποχής (Latham 2021: 224). Η συνεχής ανάδυση των αμέτρητων προσώπων της Βιρτζίνια Γουλφ αψηφούν τον θάνατο της και της προσφέρουν την αιωνιότητα.

Κεφάλαιο 4

Οι διασκευές του «δωματίου» της Γουλφ

Το έργο της Γουλφ *Ένα δικό σου δωμάτιο* έχει κινήσει το ενδιαφέρον πολλών σκηνοθετών πέρα από τους Γιάννη Λασπιά και Patrick Garland. Έχει δραματοποιηθεί από την Carissa Licciardello και τον Tom Wright το 2020 με τον τίτλο *A Room of One's Own* σε μια παράσταση που συνδυάζει την υποκριτική με τον χορό, και επίσης το έργο της Patricia Lamkin *Balancing the Moon* είναι εμπνευσμένο από το δοκίμιο της Γουλφ. Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται στις διασκευές του δοκιμίου της Γουλφ από τον Patrick Garland με τίτλο *A Room of One's Own* και από τον Γιάννη Λασπιά με την ονομασία *Το δικό της δωμάτιο*, αναπτύσσονται διάφορες πτυχές που αφορούν τις δύο αυτές διασκευές και ακολουθεί η σύγκριση τους.

4.1 *A Room of One's Own* του Patrick Garland

Το 1990 ο Patrick Garland ανεβάζει στο θέατρο (Hampstead Theatre και Playhouse Theatre στο Λονδίνο) με πρωταγωνίστρια την Eileen Atkins τη διασκευή του εμβληματικού έργου της Βιρτζίνια Γουλφ *A Room of One's Own* με το ίδιο όνομα. Συγκρίνοντας τη παράσταση στη βιντεοσκοπημένη της απόδοση το 1991 για την τηλεόραση με το κείμενο της Γουλφ, αλλά και λαμβάνοντας υπόψη τις κριτικές της εποχής μπορούμε να σχηματίσουμε μια αρκετά ολοκληρωμένη εντύπωση για το έργο του Garland. Η παράσταση πρώτα ανέβηκε στο Λονδίνο και αργότερα παίχτηκε και στην Αμερική. Η Atkins τιμήθηκε με το βραβείο για Outstanding Solo Performance / One Person Show από τα Drama Desk Awards. Η παράσταση του Garland έχει μια πολυεπίπεδη υπόσταση αφού με την μεταφορά των διαλέξεων στο χαρτί η Γουλφ «μυθιστορηματοποιεί» το έργο της (Putzel 2013: 175) και πάνω σε αυτή τη νέα ζωή του κειμένου το αναδομεί ξανά ο Garland. Το αποτέλεσμα είναι μια πολύ συγκινητική παράσταση, όπου ο σκηνοθέτης/διασκευαστής συλλαμβάνει το πνεύμα και το έργο

αυτής της σπουδαίας λογοτεχνικής προσωπικότητας και μέσα στη σύντομη διάρκεια της παράστασης καταφέρνει να περάσει το μήνυμά της στον θεατή του χωρίς να κουράζει ή να προωθεί κάποια προπαγάνδα.

4.1.1 Η Παράσταση

Η παράσταση ξεκινά με τη Βιρτζίνια (Eileen) να περπατά κατά μήκος του διαδρόμου και να φτάνει στη σκηνή (Cantwell 1991) όπου και παίρνει τη θέση της σε ένα αρκετά μινιμαλιστικό δωμάτιο με ένα γραφείο, δύο καρέκλες, μια λάμπα και βιβλιοθήκη. Η σκηνή είναι λιτά φωτισμένη και έτσι δημιουργείται αίσθηση της ζεστασιάς και της οικειότητας. Το θεατρικό μπορεί να διαδραματίζεται σε μια κλασική αίθουσα μελέτης της εποχής, ή ακόμα και σε μια πανεπιστημιακή αίθουσα, και έτσι τίθεται η βάση για τη διάθεση της παράστασης που αντικατοπτρίζει με μεγάλη ακρίβεια το κλίμα της εποχής. Η Βιρτζίνια κατά την είσοδο της στον θεατρικό χώρο φορά ένα παλτό και καπέλο τα οποία αφαιρεί με την είσοδο της στη σκηνή παρουσιάζοντας από κάτω ένα αντρικού στυλ κοστούμι το οποίο πέφτει χαλαρά πάνω στο σώμα της. Η ενδυματολογική επιλογή φανερώνει τον δυναμισμό αλλά και την αντισυμβατικότητα της Γουλφ με τα πρότυπα της εποχής, και προιδεάζει τον θεατή για τον τόνο της ομιλίας που θα ακολουθήσει.

Ο Garland στη σκηνοθεσία του έργου αποφεύγει να καταπιαστεί με το γνωστό κλισέ που επιλέγουν πολλοί ακαδημαϊκοί που ασχολούνται με το έργο της, και αυτό είναι η απεικόνιση της Γουλφ ως μιας λογοτεχνικής ιδιοφυΐας στοιχειωμένης από τις σκοτεινές πτυχές του χαρακτήρα της, δηλαδή την περιβόητη αυτοκτονία της. Αντιθέτως, δίνει έμφαση στον εκρηκτικό αλλά συνάμα και διασκεδαστικό χαρακτήρα της Γουλφ. Η διασκευή αλλά και η παραγωγή του έργου επιστρέφουν στον πυρήνα του κειμένου φέρνοντας στη σκηνή την πειστική απόδοση της «πολεμικής, παρακλητικής και κριτικής» (Billington 2001) ομιλίας της Γουλφ. Η διάσημη συγγραφέας ήταν μια καθηλωτική ομιλήτρια, ο λόγος της ήταν γεμάτος πάθος και ζωντάνια και αυτό προσπαθεί να αποδώσει σκηνικά ο Garland με την επιλογή της ηθοποιού του (Cantwell 1991).

Τη Βιρτζίνια Γουλφ ενσαρκώνει στη σκηνή η Eileen Atkins, η οποία παραδέχεται ότι είναι πλήρως γοητευμένη με την προσωπικότητα και τα έργα της Βιρτζίνια Γουλφ (Atkins 2018). Πάνω στη σκηνή η Βιρτζίνια και η Eileen μεταμορφώνονται στο ίδιο πρόσωπο

(Cantwell 1991), γεγονός στο οποίο βοηθά και η εκπληκτική ομοιότητα της ηθοποιού με τη συγγραφέα. Η ηθοποιός συλλαμβάνει τον ρόλο της στην ολότητα του και στο παίξιμο της φαίνεται έντονα η συναισθηματική προσέγγιση που ακολούθησε. Ο κριτικός Matt Wolf γράφει ότι η Atkins με αυτή της την παράσταση «διεκδικεί για το θέατρο ένα επιχείρημα ιστορικά δεμένο στο χαρτί» (Wolf 1991) αφού καταφέρνει να ζωντανέψει στη σκηνή το πνεύμα της Γουλφ, μιας γυναίκας με χιούμορ και καυστική ειρωνεία, κάνοντας το κείμενο να μην ακούγεται σαν προπαγάνδα αλλά ως εξύμνηση της φωνής και του ταλέντου της Γουλφ (Billington 2001). Η Atkins στη σκηνή αποπνέει αυτοπεποίθηση και σιγουριά. Τόσο οι χειρονομίες της όσο και οι εκφράσεις του προσώπου της κάνουν τον θεατή να νιώθει πως ο λόγος της απευθύνεται σε αυτόν, κινείται με άνεση και σιγουριά στο χώρο αξιοποιώντας τα σκηνικά αντικείμενα και μεταμορφώνεται σε μια γεμάτη αυτοπεποίθηση ομιλήτρια μέσα στη δική της τάξη την ώρα που παραδίδει το μάθημα της.

Γενικά δεν υπάρχει βιασύνη στην ομιλία της Atkins, όλα ενώνονται με φυσικό τρόπο δημιουργώντας μια συνεχόμενη ροή του λόγου γεμάτη νόημα αν και αξίζει να σημειωθεί πως στις στιγμές που δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο κείμενο το όλο κλίμα της παράστασης αλλάζει. Μια τέτοια στιγμή είναι για παράδειγμα όταν η Γουλφ μιλά για το δικό της δημιούργημα, την ταλαντούχα αδελφή του Σαίξπηρ, την Τζούντιθ. Όταν συστήνει τη φανταστική αυτή ύπαρξη ξεκινά μιλώντας πολύ έντονα και παραστατικά δημιουργώντας εικόνες στο μυαλό του θεατή, καθώς όμως προχωρά με την εξιστόρηση της σύντομης ζωής της Τζούντιθ Σαίξπηρ η ατμόσφαιρα γίνεται πιο βαριά, η ομιλία της Atkins γίνεται πιο αργή και τονίζει την κάθε λέξη. Υπάρχει ξεκάθαρα έντονο συναίσθημα εκείνη τη στιγμή καθώς Βιρτζίνια και Eileen γίνονται ένα και νιώθουν την σκληρή αλήθεια πίσω από τις λέξεις. Είναι το πρώτο σημείο στην παράσταση που ακολουθείται από μια μεγάλη παύση. Η ίδια ατμόσφαιρα δημιουργείται επίσης στο τέλος της παράστασης, στην ανακεφαλαίωση της διάλεξης, όταν επαναλαμβάνει αυτά που είπε για την αδελφή του Σαίξπηρ. Η Atkins πλησιάζει την άκρη της σκηνής, ο λόγος της είναι γεμάτος συναίσθημα, η φωνή της τρέμει και τα κόκκινα μάτια της είναι δακρυσμένα, «όπως και του κοινού της» (Cantwell 1991).

4.1.2 Το κοινό

Αναπόσπαστο κομμάτι του κειμένου της Γουλφ είναι το κοινό που ακούει τη διάλεξη. Το κείμενο γράφτηκε αρχικά με σκοπό να ομιληθεί από την ίδια τη Γουλφ μπροστά από ένα ακροατήριο αποτελούμενο από φοιτήτριες, αν και αργότερα με την έκδοση του κειμένου της σε βιβλίο αφήνει να φανεί ότι ίσως να θεωρεί ως ιδανικό και καταλληλότερο ακροατήριο τον μοναχικό αναγνώστη που θα δώσει την πλήρη προσοχή του σε αυτά που διαβάζει. Ο Garland γνωρίζει το κείμενο της Γουλφ από τη δική του «μοναχική» ανάγνωση, αλλά στην αναδιατύπωση του για τη σκηνή δίνει μεγάλη έμφαση στο κοινό που ακούει τα λόγια της Γουλφ. Μέσω του κλίματος οικειότητας που δημιουργείται από το σκηνικό και τις κινήσεις της Atkins, ο Garland φαίνεται να ζητά από τους θεατές του να φανταστούν ότι υπάρχει αυτό το κοινό μπροστά από την ηθοποιό την ώρα της παράστασης, ή πιο ιδανικά να παίξουν οι ίδιοι τον ρόλο του κοινού (Putzel 2013: 174, Billington 2001). Με αυτή την προϋπόθεση που θέτει έμμεσα ο σκηνοθέτης δημιουργείται μια διαδραστική σχέση ανάμεσα στο κοινό και την ηθοποιό, αφού και οι δύο συμμετάσχουν στο έργο, γεγονός που αντικατοπτρίζει στο παρόν της παράστασης τις συνθήκες της διάλεξης που είχε δώσει η Γουλφ.

Αυτή η προσδοκία του σκηνοθέτη υπογραμμίζει τον διαλογικό χαρακτήρα του κειμένου και τραβά το ενδιαφέρον του θεατή. Η δημιουργία της αλληλεπίδρασης θεατή και σκηνής είναι ιδιαίτερος σημαντική για τη συγκεκριμένη παράσταση, αφού με αυτό τον τρόπο ο σκηνοθέτης μεταφέρει στο κοινό την επιτακτική ανάγκη να ακουστεί το μήνυμα της Γουλφ. Επίσης σε διάφορες στιγμές κατά τη διάρκεια του έργου η Atkins καθώς μιλά δείχνει το κοινό δημιουργώντας αμεσότητα στα λόγια της σαν να απευθύνεται σε συγκεκριμένα άτομα που αυτομάτως μεταμορφώνονται σε φοιτητές οι οποίοι παρακολουθούν την ομιλία της Γουλφ. Ωστόσο οι θεατές δεν παύουν να βρίσκονται στο χώρο του θέατρο όπου παρακολουθούν μια παράσταση από μια μόνο ηθοποιό η οποία ευφυώς καταρρίπτει τον τέταρτο τοίχο και απευθύνεται στους θεατές της περιμένοντας από αυτούς να αγκαλιάσουν τον προσωρινό τους ρόλο. Η όλη εμπειρία της παράστασης είναι καθηλωτική και φυσικά εξόχως αφυπνιστική, αφού το κοινό δεν έχει άλλη επιλογή παρά να συμμετέχει. Η αμεσότητα που εκπέμπει η ερμηνεία της Atkins καθώς και το έντονο συναίσθημα «αγγίζει το κοινό της πιο άμεσα από ό,τι η ίδια η Γουλφ στις δικές της διαλέξεις στο Cambridge.» (Putzel 2013: 175).

4.1.3 Η ερμηνεία του Garland

Κειμενικά η διασκευή του Garland παραμένει πιστή στην πηγή της, αν και λόγω οικονομίας χρόνου δεν παραθέτει το κείμενο στην ολότητα του. Η επιδέξια επιμέλεια που έχει κάνει στο κείμενο δεν αφήνει νοηματικά κενά και έτσι το θεατρικό κείμενο δεν φαίνεται υποδεέστερο του αυθεντικού. Ο θεατής που γνωρίζει το κείμενο της Γουλφ μπορεί να ακολουθήσει τα λόγια που απαγγέλει η Eileen Atkins στη σκηνή με μεγάλη ευκολία αφού ο Garland ενσωματώνει στο κείμενό του τα πιο σημαντικά αποσπάσματα από τα σημεία που αναλύει η Γουλφ στο δοκίμιο της. Η επιλογή του να αφαιρέσει εντελώς το πέμπτο κεφάλαιο του δοκιμίου στο οποίο γίνεται αναφορά στη φανταστική συγγραφέα Mary Carmichael είναι κρίσιμη για τον χαρακτήρα που θέλει να προσδώσει στη διασκευή του αφού αφιερώνει τον σκηνικό χρόνο που θα αναλογούσε στο εν λόγω κεφάλαιο στην εκτενή εμβάθυνση του τρίτου κεφαλαίου στο οποίο η Γουλφ συστήνει στο κοινό της την διάσημη πλέον φιγούρα της Τζούντιθ Σαίξπηρ. Όσο για τα υπόλοιπα τέσσερα κεφάλαια του δοκιμίου ο Garland ενώνει τον αποσπασματικό λόγο της Γουλφ φέρνοντας στην επιφάνεια τα κυριότερα σημεία τους φτιάχνοντας μια άρτια περίληψη του κάθε κεφαλαίου χωρίς το τελικό αποτέλεσμα να φαίνεται σαν μια πρόχειρη σύνοψη του κειμένου. Η διασκευή που έκανε ο Garland στο κείμενο της Γουλφ δεν αφαιρεί τίποτα από το νόημα και το μήνυμα που ήθελε να μεταφέρει η συγγραφέας, αντιθέτως το αναδομεί και το μεταφέρει στο δικό του θεατή με ένα τόσο αριστοτεχνικό τρόπο, έτσι ώστε το σύγχρονο κοινό να παραδοθεί στην παράσταση και να κατανοήσει τη διάνοια της Βιρτζίνια Γουλφ.

Παρόλο που η διασκευή του Garland δίνει έμφαση στα πιο κομβικά σημεία του δοκιμίου της Γουλφ, η θεατρική διατύπωση του κειμένου του δεν περιέχει καμία πρόθεση διδακτισμού και προσποιητής ανωτερότητας. Η επιλογή του διασκευαστή να επαναλάβει δύο από τα πιο έντονα συναισθηματικά φορτισμένα σημεία του κειμένου στο τέλος του έργου, δείχνουν την πρόθεση του να προωθήσει ένα σαφές φεμινιστικό μήνυμα. Η πρώτη επανάληψη όπως έχει ήδη αναφερθεί είναι ενταγμένη μέσα στο πρωτότυπο κείμενο και είναι το σημείο που η Γουλφ βαθιά συγκινημένη μιλά για την αδελφή του Σαίξπηρ και προτρέπει το κοινό της να δουλέψει και να πολεμήσει ώστε να μπορέσει να ξαναγεννηθεί η Τζούντιθ. Το δεύτερο σημείο του κειμένου που επαναλαμβάνεται είναι προσθήκη του Garland ο οποίος το παραθέτει αρχικά στη θέση που του ανήκει στο κείμενο, αλλά το προσθέτει ξανά στο τέλος της παράστασης δημιουργώντας ένα κυκλικό σχήμα,

κλείνοντας το έργο του ίσως με το πιο ισχυρό μήνυμα του κειμένου: “Literature is open to everybody. I refuse to allow you, Beadle though you are, to turn me off the grass. Lock up your libraries if you like; but there is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind.”⁴ (Woolf 1945: 88) Ο θεατής φεύγει από το θέατρο έχοντας αυτές τις λέξεις εντυπωμένες στο μυαλό του, γίνεται αυτοστιγμεί φορέας της επιθυμίας για ελευθερία και της έκφρασης της.

4.2 Το δικό της δωμάτιο από τον Γιάννη Λασπιά

Ο Γιάννης Λασπιάς έφερε στην ελληνική θεατρική σκηνή μια ευφυέστατη και καινοτόμα διασκευή του κειμένου της Γουλφ. Διασκευάζει το κείμενο και ανεβάζει την παράσταση το 2020, σε μια Ελλάδα η οποία έμελλε να αφυπνιστεί σε θέματα που αφορούν τις εκφάνσεις της βίας κατά των γυναικών. Το κίνημα #metoo θα έφτανε στην Ελλάδα και θα ενθάρρυνε τις γυναικείες φωνές να πουν τη δική τους ιστορία. Την ίδια χρονική περίοδο είδαμε το κίνημα να πρωτοστατεί μέσα στους καλλιτεχνικούς κύκλους και ιδιαίτερα στον χώρο του θεάτρου. Η παράσταση παίχτηκε για πρώτη φορά στο *Θέατρο 104* τον χειμώνα του 2020 με πρωταγωνίστριες τις: Πηνελόπη Μαρκοπούλου, Φωτεινή Παπαχριστοπούλου, Μαρλέν Σαΐτη και Άντα Κουγιά. Η διασκευή του Λασπιά δεν ακολουθεί πιστά το δοκίμιο της Γουλφ, αλλά μέσα στο κείμενο ενσωματώνει διάφορα αποσπάσματα από το πρωτότυπο τα οποία θεωρεί σημαντικά και πάνω σε αυτά χτίζει τη βάση του δικού του κειμένου εμπλουτίζοντας το με προσωπικά σχόλια από τις πρωταγωνίστριες του όσο και με ιστορικά στοιχεία βασισμένα στους αγώνες των γυναικών για ισότητα και ελευθερία. Όπως είναι για παράδειγμα το απόσπασμα από το δοκίμιο όταν η Βιρτζίνια δεν μπορεί να εισέλθει στη βιβλιοθήκη γιατί είναι γυναίκα (Woolf 1945, 8). Ο Λασπιάς παραθέτει το σύντομο απόσπασμα από το κείμενο προσθέτοντας στα λόγια του επιστάτη της βιβλιοθήκης «οι κύριοι, αντιθέτως, κυκλοφορούν ελεύθερα στον παράδεισο» προκαλώντας έτσι την αγανάκτηση των πρωταγωνιστριών οι οποίες απαντούν όλες μαζί «Αι στον διάολο!» (Λασπιάς 2020, 33)

⁴ Μετάφραση: Η Λογοτεχνία είναι ανοιχτή σε όλους. Αρνούμαι να σου επιτρέψω, ακόμη και αν είσαι επιστάτης, να με διώξεις από το γρασιδί. Κλειδώστε τις βιβλιοθήκες σας αν θέλετε, αλλά δεν υπάρχει πύλη, ούτε κλειδαριά, ούτε σύρτης που να μπορείτε να βάλετε στην ελευθερία του μυαλού μου.

4.2.1 Η οπτική του Λασπιά

Οι προθέσεις του Λασπιά για την επιλογή του να διασκευάσει Το δικό της δωμάτιο διαγράφονται ξεκάθαρα πριν καν ο αναγνώστης έρθει σε επαφή με το κυρίως κείμενο. Τόσο στο σημείωμα του συγγραφέα όσο και στην εισαγωγική αφιέρωση το μήνυμα του Λασπιά είναι αναμφισβήτητο ο απόηχος του μηνύματος της Γουλφ και έχει ως στόχο να αφυπνίσει όσους θα έρθουν σε επαφή μαζί του. Στην αφιέρωση διαβάζουμε: «Αφιερωμένο σε όλες εκείνες τις γυναίκες που πάλεψαν και παλεύουν για το δικό τους δωμάτιο.» (Λασπιάς 20020: 18) Ο σκηνοθέτης επέλεξε να διασκευάσει και να ανεβάσει το συγκεκριμένο έργο για τον φεμινιστικό του χαρακτήρα και για τα δυνατά μηνύματα του που επεκτείνονται πέρα από τη δημιουργική ελευθερία της γυναίκας, σε θέματα που αφορούν τα δικαιώματα της γυναίκας και γενικότερα τα ανθρώπινα δικαιώματα, που συνεχίζουν να είναι επίκαιρα σχεδόν ένα αιώνα μετά. Ο ίδιος ο Λασπιάς είπε πως είχε έρθει σε επαφή με το δοκίμιο αυτό στα φοιτητικά του χρόνια και καθώς ήταν η πρώτη του επαφή με τη Γουλφ και τελικά αποδείχθηκε ως ένα κείμενο που τον σημάδεψε (Λασπιάς 2021). Επίσης δικαιολογεί περαιτέρω την επιλογή του λέγοντας πως «πάντα με γοητεύουν και μ' ενδιαφέρουν έργα που αγαπούν βαθιά τον άνθρωπο και του δίνουν δύναμη να επαναστατήσει και να αντιταχθεί στην αδικία και στην καταπάτηση αναφαίρετων δικαιωμάτων του.» (Λασπιάς 2021).

Επιστρέφοντας στο κείμενο της Βιρτζίνια Γουλφ βλέπουμε πως η πράξη της διασκευής του συγκεκριμένου κειμένου από ένα άντρα μας φέρνει αντιμέτωπους με ένα παράδοξο. Η Γουλφ στο δοκίμιο της γράφει πως για χιλιάδες χρόνια οι άντρες ήταν αυτοί που έγραφαν κείμενα απευθυνόμενα σε γυναίκες και έπλαθαν γυναικείους χαρακτήρες (Woolf 1945: 30-1) χωρίς να γνωρίζουν και να αναγνωρίζουν τη γυναικεία ύπαρξη, προωθώντας με αυτό τον τρόπο στερεότυπα και διδακτισμούς σε ένα κοινό που δεν είχε επιλογή παρά να καταναλώσει αυτό το περιεχόμενο. Ο Γιάννης Λασπιάς δεν παύει να είναι ένας άντρας ο οποίος γράφει για τη γυναικεία εμπειρία και οι χαρακτήρες στο έργο του είναι γυναίκες. Παρ' όλα αυτά μέσω του δραματικού χαρακτήρα της Γουλφ, ο δραματουργός δεν παραλείπει να αναφερθεί σε αυτή την παρατήρηση. Συγκεκριμένα, μια από τις ηθοποιούς αναφέρει: «επειδή οι άνδρες έχουν γράψει την ιστορία, δεν σημαίνει πως και εμείς οι γυναίκες δεν έχουμε μια αξιόλογη κληρονομιά. Μαζί με τη γνώση έρχεται συχνά και η οργή. Οργή, επειδή έχουμε στερηθεί αυτή την τόσο σημαντική κληρονομιά.» (Λασπιάς 2020: 24). Οι άντρες δεν γράφουν μόνο την ιστορία αλλά

γράφουν και για τις γυναίκες σαν να γνωρίζουν αυτοί καλύτερα από ό,τι οι ίδιες. Φυσικά ο Λασπιάς καταφέρνει να ξεφύγει από αυτή την κατηγορία συγγραφέων που χαρακτηρίζονται από αλαζονεία έχοντας την εντύπωση πως αυτός γνωρίζει καλύτερα, αφού πλησιάζει το έργο της Γουλφ με σεβασμό. Επιπρόσθετα, αναλαμβάνει την ευθύνη να φέρει στο προσκήνιο τη γυναικεία εμπειρία και να φωτίσει ονόματα σπουδαίων γυναικών που κατάφεραν με τον δικό τους τρόπο να διαμορφώσουν την ιστορία και δεν είχαν λάβει την αναγνώριση που τους άξιζε, δείχνοντας έτσι πως δεν έχει απλά μελετήσει το έργο της Γουλφ αλλά έχει μελετήσει τις ζωές και τις ιστορίες των υπόλοιπων χαρακτήρων του έργου του αλλά και για την πληθώρα των γυναικών που αναφέρει στο κείμενο. Οι γυναίκες μέσα στο έργο του Λασπιά δεν παραμένουν κρυμμένες και ανώνυμες, κατονομάζονται και αναγνωρίζεται η προσφορά τους, τόσο στον χώρο της λογοτεχνίας και των τεχνών όσο και της επιστήμης.

4.2.2 Οι χαρακτήρες του έργου

Πρωταγωνίστριες στο έργο του Λασπιά είναι τέσσερις σπουδαίες γυναικείες προσωπικότητες. Τρεις από αυτές είναι υπαρκτά ιστορικά πρόσωπα: η Βιρτζίνια Γουλφ, η Σιμόν ντε Μποβουάρ και η Σύλβια Πλαθ, ενώ η τέταρτη γυναίκα είναι δημιούργημα της φαντασίας της Γουλφ, η περίφημη Τζούντιθ Σαίξπηρ. Ο Λασπιάς επέλεξε πολύ προσεκτικά τους κεντρικούς χαρακτήρες του έργου του αφού και τα τρία υπαρκτά πρόσωπα «διέπρεψαν με την τόλμη και το ελεύθερο πνεύμα τους» (Κώτσια: 9 βλ. Λασπιάς 2020). Αυτές οι γυναίκες πρόσφεραν πολλά στον χώρο της λογοτεχνίας και όχι μόνο, με τις ιδέες τους να πρωτοστατούν στη φιλοσοφία της γυναικείας χειραφέτησης. Η Γουλφ, αν και σε αυτή οφείλεται η κυρίως έμπνευση και ο τίτλος του κειμένου, δεν επισκιάζει τους υπόλοιπους χαρακτήρες, αλλά και οι τέσσερις γυναίκες μαζί φέρνουν στο φως τους αγώνες όλων των γυναικών που παλεύουν για να βρουν τη δική τους φωνή. Το γεγονός ότι ο Λασπιάς επιλέγει έναν από τους χαρακτήρες του να είναι το δημιούργημα της φαντασίας της Γουλφ δίνει φωνή και στις φανταστικές γυναικείες φιγούρες της λογοτεχνίας που είχαν γραφτεί από άντρες και τώρα τους δίνεται η ευκαιρία να πουν τη δική τους ιστορία. Η έμπνευσή του για την ενσάρκωση της Τζούντιθ Σαίξπηρ στη σκηνή βασίζεται στο σχόλιο της Γουλφ ότι για εκατοντάδες χρόνια οι γυναίκες δεν στερούνταν μόνο τη φωνή και τα δικαιώματά τους, αλλά αδικήθηκαν και από την ιστορία και τη λογοτεχνία (Woolf 1945: 30-31).

Πέρα από τους δυνατούς γυναικείους χαρακτήρες που είναι οι πρωταγωνίστριες στο έργο του, στον πρόλογο και την πρώτη σκηνή ακούμε και μια αντρική φωνή. Είναι ένας ανώνυμος εκφωνητής του οποίου η ραδιοφωνική του εκπομπή χαρακτηρίζεται ως «παράξενη» (Λασπιάς 2020: 19). Η απόμακρη φωνή του επαναλαμβάνει συνεχώς τις πρώτες δύο προτάσεις του δοκιμίου της Γουλφ: «Μα εμείς σας ζητήσαμε να μας μιλήσετε για τις γυναίκες και την πεζογραφία. Τι σχέση έχουν όλα αυτά με το θέμα μας;» (Λασπιάς 2020: 19) Αυτή τη φράση επαναλαμβάνει συνολικά τέσσερις φορές. Αυτή η φωνή η οποία διακόπτει συνεχώς τον γυναικείο λόγο, αυτή η φωνή που δεν ακούει ποτέ πραγματικά είναι η αντρική φωνή της ιστορίας, της λογοτεχνίας που για εκατοντάδες χρόνια τώρα μιλά για τις γυναίκες χωρίς να γνωρίζει τίποτα για αυτές, που περιόρισε και ποτέ δεν αναγνώρισε τη γυναικεία φωνή και ύπαρξη. Αν η φωνή αυτή σταματήσει να μιλά για λίγο και ακούσει πραγματικά θα καταλάβει πως παίρνει την απάντηση που ζητά από τις τέσσερις γυναίκες στη σκηνή, αλλά πιθανό δεν είναι πρόθυμος να την ακούσει. Το γεγονός ότι την τελευταία φορά που ακούμε αυτή τη φωνή τα λόγια της αντηχούν σε διάφορες άλλες γλώσσες μας δείχνει πως το πρόβλημα με την αποσιώπηση της γυναικείας φωνής και την αμφισβήτηση της ύπαρξης της είναι ένα οικουμενικό πρόβλημα, το οποίο δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα μόνο χώρο και χρόνο. Επιπλέον, με την παράλειψη του ονόματος της αντρικής φωνής έστω και για λίγο οι ρόλοι αντιστρέφονται, αφού οι γυναικείοι χαρακτήρες διεκδικούν το χώρο τους και το όνομα τους, ενώ ο ισχυρός τυπικά άντρας δεν είναι τίποτα άλλο από μια ενοχλητική παρέμβαση.

4.2.3 Σκηνικές Οδηγίες

Η σκηνική αποτύπωση του κειμένου του Λασπιά φαίνεται αρκετά μινιμαλιστική. Δεν υπάρχουν πολλά σκηνικά αντικείμενα, και όσα υπάρχουν χρησιμεύουν για πολλαπλές χρήσεις, αφήνοντας χώρο στις ηθοποιούς να κινηθούν ελεύθερα πάνω στη σκηνή και στο τέλος να δημιουργήσουν οι ίδιες το δικό τους δωμάτιο (Λασπιάς 2020: 61). Η σκηνή είναι διαμορφωμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να διευκολύνει τις ηθοποιούς να διεκδικήσουν τον χώρο που τους ανήκει. Ο Λασπιάς καταφέρνει να πραγματοποιήσει, έστω και σκηνικά, αυτό για το οποίο μίλησε τόσο παθιασμένα και με επιτακτικότητα η Γουλφ. Πέρα από αυτό είναι ενδιαφέρον να αναφερθεί ότι οι τέσσερις πρωταγωνίστριες εμφανίζονται στη σκηνή αρχικά ως περφόρμερς και σταδιακά αρχίζουν να παίρνουν στοιχεία από τον χαρακτήρα που υποδύονται (Λασπιάς 2020: 27), μέχρι που η πραγματικότητα και η φαντασία να γίνουν ένα. Εμφανίζονται στη σκηνή ως τέσσερις απλές γυναίκες και

μεταμορφώνονται μπροστά στα μάτια του κοινού σε τέσσερις σπουδαίες γυναικείες προσωπικότητες. Αποκτούν όνομα και τη δική τους ιστορία. Αυτή η επιλογή του σκηνοθέτη δείχνει πως καμία γυναίκα δεν είναι κατώτερη από την άλλη, θεωρεί τις ηθοποιούς εξίσου σημαντικές προσωπικότητες και καλλιτέχνες όσο και οι επώνυμες γυναίκες, των οποίων τα ονόματα και η φήμη γίνονται μέσα ενίσχυσης του λόγου των ηθοποιών. Μεταξύ των γυναικών υπάρχει ένα κλίμα αποδοχής και αναγνώρισης, έχουν όλες αλλάξει την ιστορία με τον δικό τους τρόπο και το επιβεβαιώνουν η μια στην άλλη. Αυτή η ένωση των ηθοποιών με τις τέσσερις σπουδαίες γυναίκες επίσης φανερώνει πως η κάθε μια από εμάς κρύβει μέσα της μια επαναστάτρια που μπορεί να αλλάξει τον κόσμο.

Έντονος είναι και ο χορικός χαρακτήρας του έργου. Οι πρωταγωνίστριες απευθύνονται στο κοινό τους σε αρκετά σημεία, όπως έκανε και η Γουλφ κατά τη διάρκεια της ομιλίας της στα κολλέγια του Cambridge. Σε αρκετά σημεία του κειμένου υπάρχει μια «πολυφωνική εκφορά» του λόγου αφού οι ηθοποιοί μιλούν ταυτόχρονα, ή απαγγέλλουν μαζί τα λόγια τους κάτι που παραπέμπει σε «σχολιασμό αρχαίου χορού» (Κώτσια: 10 βλ. Λασπιάς 2020). Αυτή η τεχνική προσδίδει ένα δυναμισμό στην παράσταση αφού η γυναικεία φωνή ενδυναμώνεται με τη βοήθεια των υπόλοιπων γυναικών που βρίσκονται μαζί της. Ακόμη ο γυναικείος αυτός χορός σχολιάζει και παραθέτει τις δικές του σκέψεις και όνειρα, όπως την επιθυμία να αποκτήσουν τα δικά τους χρήματα, να έχουν ελευθερία στην έκφραση και την επιθυμία για ζωή (Λασπιάς 2020, 21), βασισμένα πάνω σε αποσπάσματα από το ίδιο το κείμενο της Γουλφ τα οποία εντάσσει ο Λασπιάς στο κείμενο διατηρώντας το διαλογικό στυλ της Γουλφ, και αφήνοντας να διαφανεί τόσο ο δυναμισμός αλλά και το χιούμορ της. Ο γυναικείος χορός γίνεται κυριολεκτικά η ηχώ του λόγου της Γουλφ πάνω στη σκηνή, με τις τέσσερις ηθοποιούς να επαναλαμβάνουν η μια τις λέξεις της άλλης και να συμπληρώνουν τις προτάσεις τους δίνοντας έτσι έμφαση στον αποσπασματικό λόγο της Γουλφ, τονίζοντας επίσης και τα σαρκαστικά σχόλια της, όπως φαίνεται στο απόσπασμα με το δείπνο του πανεπιστημίου:

«ΤΖΟΥΝΤΙΘ: Η σούπα σας.

ΒΙΡΤΖΙΝΙΑ: Η σούπα μου.

ΣΥΛΒΙΑ: Μια απλή κρεατόσουπα.

ΣΙΜΟΝ: Ένα κομμάτι σκληρό κρέας.

ΣΥΛΒΙΑ: Με πολύ νερό.

ΒΙΡΤΖΙΝΙΑ: Τίποτα που να εξάπτει τη φαντασία.» (Λασπιάς 2020, 36)

Η παράσταση κλείνει με την επανάληψη των ονομάτων σπουδαίων γυναικείων προσωπικοτήτων που διέπρεψαν τόσο στον ελληνικό χώρο αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο. Τα δεκάδες ονόματα που ακούγονται ξανά και ξανά από τα χείλη των ηθοποιών – αναφέρω ενδεικτικά τις Σαπφώ, Υπατία, Έμιλι Ντίκινσον, Μαίρη Γουόλστονκραφτ και την Ελένη Παντελίδου⁵ – είναι ονόματα που όλοι μας πρέπει να γνωρίζουμε. Η πράξη αυτή συνιστά ένα νεύμα στο Ένα δικό σου δωμάτιο όπου η Γουλφ κατονομάζει σπουδαίες γυναίκες συγγραφείς και τις χρησιμοποιεί ως παράδειγμα και έμπνευση για τις φοιτήτριες που την ακούνε. Σε παρόμοιο κλίμα ο Γιάννης Λασπιάς κατονομάζει αυτές τις γυναίκες για να εμπνεύσει το δικό του κοινό και για να αναγνωρίσει δημόσια την προσφορά τους.

4.3 Συγκριτική αποτίμηση των δύο διασκευών

Η πιστή διασκευή του *A Room of One's Own* του Patrick Garland είναι πραγματικά μια αριστουργηματικά εκτελεσμένη παράσταση, τόσο στη σύνθεση του κειμένου όσο και στην αποτύπωση του στη σκηνή. Καταφέρνει να ενσαρκώσει το κλίμα της εποχής και κάνει τον θεατή να μεταφερθεί νοητά στο εκεί και τότε του αυθεντικού κειμένου. Ο θεατής της παράστασης μεταμορφώνεται σε ακροατή της Γουλφ, μιας γυναίκας που πέρα από τα κλισέ που συνοδεύουν την εικόνα της, ήταν δυναμική και γεμάτη πάθος. Η Eileen Atkins εκτελεί θαυμάσια τον ρόλο της ως Βιρτζίνια και πλησιάζει αυτή τη φιγούρα που τόσο θαυμάζει με σεβασμό ως προς την ιστορική της σημασία, αλλά κυρίως με θαυμασμό για την ξεχωριστή της προσωπικότητα. Δίνει στον λόγο της Γουλφ μια αναζωογονητική ένταση και απαιτεί την πλήρη προσοχή από τους ακροατές της. Αν και ως παράσταση είναι απλά δομημένη και μινιμαλιστική ως προς τον σκηνικό σχεδιασμό και τα κοστούμια, αποτυπώνει με τις σωστές αναλογίες το κλίμα της εποχής και κυρίως φέρνει στο παρόν τον εκρηκτικό λόγο της Γουλφ. Ο Patrick Garland φέρνει στη σκηνή μια παράσταση που μπορεί να ικανοποιήσει ακόμη και τους φανατικούς αναγνώστες της Γουλφ οι οποίοι δεν θα ήθελαν να δουν ένα τόσο σημαντικό έργο να γίνεται ένα απλό θέαμα. Καταφέρνει μέσα σε λιγότερο από μια ώρα να καθηλώσει και να συγκινήσει το

⁵ Μετά την αποφοίτηση της από το σχολείο θέλησε να φοιτήσει στο πανεπιστήμιο. Χλευάστηκε από τους άντρες συμφοιτητές της και η αίτηση της απορρίφθηκε (Λασπιάς 2020, 64). Με την αυτοκτονία της ως ένδειξη διαμαρτυρίας κατάφερε να αλλάξει η νομοθεσία και να γίνεται δεκτή η φοίτηση γυναικών στα ελληνικά πανεπιστήμια.

ακροατήριο του τόσο μέσω της αποτύπωσης της Γουλφ, αλλά και με την άμεση εμπλοκή του κοινού στην παράσταση. Φέρνοντας τους θεατές του στη θέση του κοινού της διάλεξης του Γουλφ καταφέρνει να καταρρίψει τον τέταρτο τοίχο δημιουργώντας μια κατάσταση αλληλεπίδρασης της πραγματικότητας του παρόντος του κοινού με το παρελθόν της Γουλφ.

Από την άλλη μεριά η ελεύθερη διασκευή του Γιάννη Λασπιά στο *Δικό της δωμάτιο* φέρνει την Γουλφ στο πνεύμα της δικής του εποχής. Αν ο θεατής γνωρίζει το κείμενο της Γουλφ τότε μπορεί πολύ εύκολα να αναγνωρίσει τα αποσπάσματα στα οποία βασίζει ο Λασπιάς το έργο του, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να εκτιμήσει και τις μοναδικές πινελιές που πρόσθεσε ο διασκευαστής, οι οποίες αν και είναι ξεκάθαρα προσωπικές του επιλογές ακολουθούν την ίδια γραμμή που χάραξε η Γουλφ. Οι δυναμικές γυναικείες προσωπικότητες που απαρτίζουν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους δεν επισκιάζουν η μία την άλλη, αντιθέτως δημιουργούν ένα ασφαλές κλίμα αποδοχής, αναγνώρισης και ενδυνάμωσης των μεταξύ τους σχέσεων. Ο Λασπιάς καταπιάνεται με το έργο πρώτα κατανοώντας το βασικό του ρόλο ως διασκευαστή και σκηνοθέτη, δηλαδή καταλαβαίνει την ιστορικότητα στην οποία βρίσκεται τόσο ο ίδιος όσο και το κείμενο που διασκευάζει (Putzel 2013: 112). Η διασκευή του Λασπιά ενστερνίζεται το μήνυμα της Βιρτζίνια Γουλφ και το παρουσιάζει στο κοινό του μέσω μιας ανατρεπτικής ανάγνωσης του κειμένου. Η διασκευή αυτή αν και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως πιστή στο πρωτότυπο, θεωρώ ότι έχει πολλά να προσφέρει στον θεατή αφού πραγματεύεται στα σημερινά δεδομένα τα θέματα που έθεσε σχεδόν ένα αιώνα πριν η Γουλφ.

Αν και τεχνικά οι δύο αυτές διασκευές χαρακτηρίζονται από αντίθετους όρους (πιστή και ελεύθερη), στην ουσία παραμένουν και οι δύο πιστές τόσο στην πηγή τους αλλά και στο πνεύμα της Βιρτζίνια Γουλφ και προσφέρουν μια αναζωογονητική ματιά στον χαρακτήρα της. Δεν ακολουθούν τα γνωστά κλισέ για τα θέματα με τη ψυχική υγεία και την αυτοκτονία της συγγραφέως. Αρνούνται να ενδώσουν στην δημιουργία ενός θεάματος που απλώς θα ικανοποιήσει την περιέργεια και την ηδονοβλεψία του θεατή / αναγνώστη. Αντιθέτως παρουσιάζουν και οι δύο μια δυναμική και γεμάτη ζωή Βιρτζίνια. Και οι δύο διασκευές φανερώνουν την αφοσίωση των διασκευαστών στη μελέτη της ζωής αλλά και του συγγραφικού έργου της Γουλφ γενικότερα. Η εξοικείωση τους με το έργο και την τέχνη της, τους βοήθησε να «αναγνωρίσουν την πραγματική [της] φωνή»

(Genette 1997: 82) να αφουγκραστούν τα λόγια της και να αναγνωρίσουν την αλήθεια πίσω από τις λέξεις του κειμένου της, έτσι με τη σειρά τους να ανακαλύψουν νέες λέξεις με τις οποίες δημιούργησαν τα έργα τους.

Τόσο ο Garland όσο και ο Λασπιάς στέκονται αρκετά στον χαρακτήρα της Τζούντιθ Σαίξπηρ, της φανταστικής αδελφής του Γουίλιαμ Σαίξπηρ και ενός από τα ευφυέστερα δημιουργήματα της Γουλφ. Η Τζούντιθ χρησιμοποιείται ως ένα μέσο για να διαφανεί η ανισορροπία ανάμεσα στα δύο φύλα, αφού και αυτή κατείχε τη διάνοια του αδελφού της, αλλά την περιόρισε το γεγονός ότι γεννήθηκε γυναίκα. Η Γουλφ γράφει: «ποιος μπορεί να μετρήσει τη θέρμη και τη βία της καρδιάς του ποιητή όταν πιάνεται και μπλέκεται μέσα στο σώμα μιας γυναίκας;» (Woolf 1945: 56) Έτσι η Τζούντιθ ήταν καταδικασμένη να καταπνίξει την ελευθερία του πνεύματός της και να πεθάνει ξεχασμένη. Ο Garland στη διασκευή του χρησιμοποιεί τις ακριβείς λέξεις της Γουλφ αφήνοντας την Τζούντιθ να παραμείνει στο χώρο της φαντασίας ως ένα σύμβολο του αγώνα των γυναικών για την ελευθερία τους. Ωστόσο ο Λασπιάς χρησιμοποιεί την ευκαιρία που του δίνει ο χώρος της διασκευής και δίνει σάρκα και οστά στην Τζούντιθ και πραγματοποιεί έστω και εικονικά την ευχή της Γουλφ για την αναγέννηση αυτής της σπουδαίας γυναίκας που θα έχει πλέον τα δικά της χρήματα και το δικό της δωμάτιο.

Και οι δυο διασκευές φέρνουν στο προσκήνιο το ερώτημα που προσπαθεί να απαντήσει η Γουλφ «γιατί γράφουν οι γυναίκες;» (Λασπιάς 2020: 69). Μέσω των χαρακτήρων που δημιουργούν είτε αυτή είναι αποκλειστικά η Βιρτζίνια Γουλφ, είτε συνοδεύεται από άλλες σπουδαίες γυναικείες προσωπικότητες οι δύο διασκευαστές φανερώνουν την ανάγκη των γυναικών για ελευθερία, δημιουργική, οικονομική, σεξουαλική και οποιοδήποτε άλλο είδος ελευθερίας επιθυμούν. Προσπαθούν να επαναφέρουν τη γυναίκα στην θέση που της στέρησε η ιστορία, αλλά κυρίως θέλουν να αφυπνίσουν το κοινό τους. Άντρες και γυναίκες χρειάζεται να ανοίξουν τα μάτια τους στον κόσμο, να επιτρέψουν στις φωνές που μέχρι τώρα σιωπούσαν να ακουστούν και να πουν τη δική τους ιστορία, έτσι όλες μας να μπορούμε να έχουμε χρήματα και ένα δικό μας δωμάτιο. Είναι δύο παραστάσεις που φέρνουν την πολεμική της Γουλφ στη δική τους εποχή και μιλούν στο κοινό τους με αμεσότητα. Δεν εισάγουν στη σκηνή μια συνηθισμένη ιστορία που να έχει αρχή, μέση και τέλος, αλλά δύο παραστάσεις μανιφέστο που αποσκοπούν στο να επιφέρουν κοινωνική αφύπνιση και αλλαγή.

Το ιδανικό κοινό της Γουλφ είναι ο μοναχικός αναγνώστης που θα ασχοληθεί ενεργά με το κείμενο την ώρα της ανάγνωσης, ένας αναγνώστης που δεν περιμένει να καλυφθούν όλα τα κενά από τις λέξεις που βρίσκονται μπροστά του και είναι πρόθυμος να αναλογιστεί και να σχηματίσει τις δικές του απόψεις και θεωρίες. Οι μεταφορές των έργων της Βιρτζίνια Γουλφ στη σκηνή, λόγω του διαλογικού χαρακτήρα των κειμένων της δεν αρμόζουν σε ένα παθητικό κοινό (Putzel 2013: 176), αλλά σε ένα σκεπτόμενο ακροατήριο που εισέρχεται στο χώρο του θεάτρου όχι για να παρακολουθήσει ένα θέαμα, αλλά για να ερμηνεύσει την παράσταση. Και αυτές οι δύο παραστάσεις αποζητούν αυτό το ενεργό κοινό, και μέσω των τεχνικών που χρησιμοποιούν καταφέρνουν να καθλώσουν το κοινό τους και να το μετατρέψουν σε ένα αναπόσπαστο μέρος της παράστασης. Το συγγραφικό στυλ της Γουλφ ήταν ο λόγος που ήταν πολύ επιφυλακτική με τις ικανότητες του θεάτρου της δικής της εποχής, και είναι επίσης και ο λόγος που παραστάσεις βασισμένες σε συμβατικά μέσα όπως είναι ο έντονος ρεαλισμός και ο αφελής συμβολισμός «αποτυγχάνουν παταγωδώς» (Putzel 2013: 176) να συλλάβουν το πνεύμα της Γουλφ και να το μεταφέρουν στη σκηνή. Σε αντίθεση, η προσέγγιση των δύο διασκευών που αναλύθηκαν, αλλά και γενικότερα παραστάσεις που χρησιμοποιούν πιο σύγχρονες τεχνικές σκηνοθεσίας και τεχνολογίες, όπως για παράδειγμα είναι η χρήση χορογραφίας, βίντεο αλλά και *contrapuntal music*⁶ (Putzel 2013: 176) δείχνει ότι οι διασκευαστές αντιλαμβάνονται την ιδιόμορφη φύση των έργων της Γουλφ και παρουσιάζουν ένα πιο αρμονικό και ολοκληρωμένο αποτέλεσμα που δεν φαντάζει προσποιητό. Και ίσως η δημιουργική ενασχόλησή τους με μια προσωπικότητα που έχει περάσει στην αθανασία, να τους προσφέρει την προσδοκία να παραμείνουν και οι ίδιοι αθάνατοι μέσω του έργου τους.

⁶ Μουσικός όρος που αναφέρεται σε δύο αντιστικτικές μελωδίες σε ένα τραγούδι. Στο θέατρο αυτό συμβαίνει όταν η μουσική είναι αντίθετη με το κλίμα που δημιουργείται στη σκηνή.

Επίλογος

Σε ποιον ανήκει τελικά το κείμενο;

Σκοπός αυτής της μελέτης ήταν η εμβάθυνση στον χαρακτήρα των θεατρικών διασκευών και στο θέμα της πιστότητας που αναπόφευκτα τις ακολουθεί. Μελετώντας τις διασκευές των Garland και Λασπιά του δοκιμίου της Γουλφ *Ένα δικό σου δωμάτιο* αντιλαμβανόμαστε πόσο διαφέρουν οι διασκευές του ίδιου έργου. Ο Garland ακολουθεί το δρόμο της πιστής διασκευής, χωρίς όμως να φέρνει στη σκηνή μία επανάληψη του αυθεντικού κειμένου. Αποφεύγει μια περιοριστική λέξη-προς-λέξη μεταφορά του κειμένου και αντιθέτως, προσφέρει μια νέα ανάγνωση του έργου δίνοντας έμφαση στα σημεία που επίσης θεωρεί πιο βασικά, καταφέροντας να αγγίξει τον θεατή του και παράλληλα εμπλέκοντας τον σε ενεργό διάλογο με το κείμενο κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ο Λασπιάς ωστόσο επιχειρεί να δημιουργήσει μια ελεύθερη διασκευή η οποία αντλεί τις βάσεις της από το πρωτότυπο κείμενο, καθώς επίσης θέτει ο ίδιος τις δικές του απόψεις και σχόλια στο κείμενο με την ένταξη νέων χαρακτήρων. Και οι δύο σκηνοθέτες ζωντανεύουν τη Γουλφ στη σκηνή τους και της δίνουν την ευκαιρία να μιλήσει για ακόμη μια φορά μπροστά από ένα κοινό, με την ελπίδα να το εμπνεύσει και να το αφυπνίσει στα θέματα που αφορούν την πνευματική ελευθερία των γυναικών και την ανισότητα που βιώνουν. Το δοκίμιο της Γουλφ έχει αποδειχθεί διαχρονικό και αυτό που επιτυγχάνεται με τις διασκευές του για το θέατρο δεν είναι η αμαύρωση της αξίας και της ιστορικότητας του, αντιθέτως κάθε μια από τις νέες εκδοχές του – επιτυχημένες και μη – συμβάλλουν στη διατήρηση της ήδη καθιερωμένης του αξίας (Sidiropoulou 2021, 131). Κανείς δεν μπορεί να συγκρίνει αυτές τις δύο διασκευές μεταξύ τους γιατί χρησιμοποιούν δύο πολύ διαφορετικές προσεγγίσεις στο κείμενο της Γουλφ.

Επίσης τα νέα κείμενα που δημιουργήθηκαν για χάρη των διασκευών δεν μπορούν να συγκριθούν με το αυθεντικό, για τον απλό λόγο ότι δεν είναι τα ίδια. Η διασκευή δεν είναι

μια προσπάθεια αντιγραφής και αναπαραγωγής του αυθεντικού κειμένου, αλλά η αναδιατύπωση του υπό το πρίσμα μιας νέας ερμηνείας. Η αποτύπωση ενός έργου στη σκηνή δεν αφορά μόνο την θεατρική του εκτέλεση, αλλά την ανακάλυψη του (Sidiropoulou 2021, 133) στη δική μας εποχή μέσω μιας διαφορετικής ματιάς. Το μόνο που μπορούμε να πούμε για το *A Room of One's Own* του Patrick Garland και *Το δικό της δωμάτιο* του Γιάννη Λασπιά είναι ότι και τα δύο κείμενα παραμένουν πιστά στο μήνυμα που θέλει να μεταφέρει η Γουλφ με το δικό της κείμενο. Αποτίνουν φόρο τιμής στη προσωπικότητα και το πραγματικό πνεύμα της Βιρτζίνια Γουλφ και φωτίζουν με τον δικό τους τρόπο το δοκίμιο της, φέρνοντας το μπροστά από ένα νέο ακροατήριο που διψά για ελευθερία.

Όσο αφορά την ερώτηση της ιδιοκτησίας του νέου κειμένου, η απάντηση είναι απλή. Η λογοτεχνία, δεν μπορεί να ανήκει αποκλειστικά σε κανένα, ούτε το νέο κείμενο που δημιουργείται αλλά ούτε και το αυθεντικό. Όπως γράφει η Γουλφ στο *Ένα δικό σου δωμάτιο*: «Η Λογοτεχνία είναι ανοιχτή για όλους.» (Woolf 1945: 88) Το κάθε έργο τέχνης, είτε εμπίπτει στο χώρο της λογοτεχνίας, του θεάτρου ή των καλών τεχνών οφείλει την ύπαρξη του σε όλα τα υπόλοιπα έργα που υπήρξαν πριν από αυτό. Με τη δημιουργία του νέου έργου δεν αλλάζει μόνο το παρόν, αλλά και όλα τα άλλα έργα που ήδη υπάρχουν (Eliot 1975: 38) γιατί μαζί του εμφανίζεται μια νέα οπτική που μεταμορφώνει έστω και ελάχιστα τα πάντα γύρω της. Ο καλλιτέχνης μέσω της τέχνης του δεν εκφράζει μια προσωπικότητα, αντιθέτως αυτό που έχει στη διάθεση του είναι ένα μέσο «μέσα στο οποίο εντυπώσεις και εμπειρίες συνδέονται με ένα ιδιόμορφο και απρόσμενο τρόπο» (Eliot 1975: 42) δημιουργώντας κάτι νέο, αλλά και γνώριμο συνάμα. Η σημασία του καλλιτέχνη φαίνεται στη σχέση που δημιουργεί το έργο του με τους καλλιτέχνες πριν από αυτόν. Η αλληλεπίδραση του παρόντος με το παρελθόν ανοίγει νέους ορίζοντες στην ερμηνεία (Sidiropoulou 2021, 139) και κατ' επέκταση στη δημιουργία ενός νέου έργου. Βλέπουμε έτσι ότι το κάθε λογοτεχνικό έργο, δεν μπορεί να ανήκει αποκλειστικά σε ένα άτομο αφού πριν από τη «δημιουργία» του συγγραφέα υπήρχαν χιλιάδες άλλοι συγγραφείς που τον επηρέασαν, και φυσικά υπήρχε η προφορική παράδοση και εκεί δεν υπήρχε ένας δημιουργός και ένα όνομα για την κάθε ιστορία.

Η ανακήρυξη του «θανάτου του συγγραφέα» (Barthes 1986: 55) από τον Barthes, ανατρέπει πολλά από αυτά που θεωρούσαμε μέχρι τώρα αδιαμφισβήτητες αλήθειες. Ο

Barthes καταρρίπτει κάθε έννοια αυθεντικότητας και ιδιοκτησίας του κειμένου. Έτσι και αλλιώς η αυθεντικότητα ως έννοια δεν είναι εύκολο να συλληφθεί. Με την απόδοση ενός συγκεκριμένου ονόματος σε ένα λογοτεχνικό έργο το κείμενο αμέσως περιορίζεται, του αποδίδεται μια συγκεκριμένη σημασία και όσα έχει να προσφέρει τελειώνουν εκεί. Σκοπός του κειμένου είναι να διαβαστεί και να ερμηνευθεί από τον αναγνώστη, γιατί κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης ενός κειμένου του δίνεται η ευκαιρία να γίνει συν-συγγραφέας, αφού προσδίδει στο κείμενο τη δική του σημασία και σκέψεις. Τα κείμενα είναι διαπερατά και μεταβάλλονται συνεχώς με κάθε νέα ανάγνωση, και έτσι φαίνεται πως η διαδικασία της «ανα-ανάγνωσης να είναι ισάξια με αυτή της ανα-γραφής» (Sidiropoulou 2015) αφού και οι δύο αυτές προσπάθειες φέρνουν στο φως νέες οπτικές και ερμηνείες του κειμένου. Σε αυτές τις γραμμές, ο συγγραφέας που καταπιάνεται με τη δημιουργία μιας διασκευής λειτουργεί περισσότερο σαν αναγνώστης, αφού δημιουργεί ελεύθερα τη δική του εκδοχή του κειμένου καθώς φέρει τις φωνές όλων των συγγραφέων που υπήρξαν πριν από αυτόν. Καταλήγουμε λοιπόν στο συμπέρασμα πως το κείμενο – αυθεντικό ή διασκευή – δεν ανήκει σε κανέναν αποκλειστικά. Συγγραφέας, διασκευαστής, αναγνώστης όλοι γίνονται συν-δημιουργοί του κειμένου, το οποίο είναι ανοικτό σε όλους όσους επιθυμούν να έρθουν σε επαφή μαζί του και να προσφέρουν τη δική τους ερμηνεία.

Βιβλιογραφία

- Atkins, E. 2018. "The Wylde Interview: Eileen Atkins", *Wylde Magazine* 3 Ιουνίου (URL <https://wyldemag.com/interviews/2017/8/12/the-wylde-interview-eileen-atkins>).
- Barthes, R. 1986. "The Death of the Author", *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Benjamin, Walter. 1968. "The Storyteller: Reflections on Nikolai Leskón.", *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Benjamin, W. 2002. "The Task of the Translator", *Selected Writings Volume 1 1913-1926*. England: Harvard University Press.
- Billington, M. 2001. "A Room of One's Own", *The Guardian* 17 Νοεμβρίου (URL https://www.theguardian.com/stage/2001/nov/17/theatre.artsfeatures3?CMP=gu_com).
- Cantwell, M. 1991. "Editorial Notebook; A Stage of Her Own", *The New York Times* 8 Μαΐου (URL <https://www.nytimes.com/1991/05/08/opinion/editorial-notebook-a-stage-of-her-own.html>).
- Carlson, M. A. 2004. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. United States of America: The University of Michigan Press.
- Eliot, T. S. 1975. "Tradition and the Individual Talent", *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber.
- Garland, P. 1991. *A Room of One's Own*. (URL https://www.youtube.com/watch?v=NFxrBUPsSUQ&list=PLOFjYHvAbh_VRXn0zjWB4MYhcLnOKREUF&index=1).
- Genette, G. 1997. *Palimpsests*. United States of America: University of Nebraska Press.
- Hind, C. Winters, G. 2020. *Embodying the Dead: Writing, Playing, Performing*. London: RED GLOBE PRESS.
- Hutcheon, L. 2004. *On the Art of Adaptation*. American Academy of Arts & Sciences.
- Krebs, K. 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York: Routledge.
- Kronnenberger, L. 1929. "Virginia Woolf Discusses Women and Fiction", *The New York Times*.

- Latham, M. 2018. "I have been dead yet now am alive again", *Virginia Woolf Miscellany* 93: 21-22.
- Latham, M. 2021. *Virginia Woolf's Afterlives: The Author as Character in Contemporary Fiction and Drama*. New York: Routledge.
- Putzel, S. 1999. *Virginia Woolf and "The Distance of the Stage"*, *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*. 28: 435-469.
- Putzel, S. D. 2013. *Virginia Woolf and the Theater*. United Kingdom: Fairleigh Dickinson University Press.
- Reilly, K. 2018. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. United Kingdom: Macmillan Publishers.
- Rich, A. 1972. *When We Dead Awaken*. National Council of Teachers of English.
- Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Schrimper, M. R. 2018. "What Would Woolf Think About Her Presence in Biofiction?", *Virginia Woolf Miscellany* 93: 17-18.
- Sidiropoulou, A. 2021. "Adaptation as a Love Affair," *The Ethics of Directing the Greeks*. Cambridge University Press 131-153.
- Sidiropoulou, A. 2015. "Mise-en-Scène as Adaptation," *Critical Stages/Scènes critiques* 12 (URL <http://criticalstages.org>)
- Welsh, J. M. 2007. *The Literature Film Reader: Issues of Adaptation*. USA: Scarecrow Press INC.
- Wolf, M. 1991. "THEATER; Eileen Atkins, In a Class by Herself", *The New York Times* 3 Μαρτίου (URL <https://www.nytimes.com/1991/03/03/theater/theater-eileen-atkins-in-a-class-by-herself.html>).
- Woolf, V. 1945. *A Room of One's Own*. London: Penguin Books.
- Zatlin, P. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Great Britain: Cromwell Press.
- Λασπιάς, Γ. 2021. «Η άγνοια και ο παρτακισμός δημιουργούσαν ανέκαθεν τέρατα», in 11 Απριλίου (URL <https://www.in.gr/2021/04/11/life/culture-live/giannis-laspas-agnoia-kai-o-partakismos-dimiourgousan-ane-kathen-terata/>).
- Λασπιάς, Γ. 2020. *Το δικό της δωμάτιο*. Αττική: Κάπα Εκδοτική.