

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις των Έργων του W. Shakespeare
από τους A. Mnouchkine, R. Wilson και Th. Ostermeier**

Στυλιανός Γιαννακός

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη**

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις των Έργων του W. Shakespeare
από τους A. Mnouchkine, R. Wilson και Th. Ostermeier**

Στυλιανός Γιαννακός

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη**

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 2016

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή θέτει ως πεδίο έρευνας τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις των Ariane Mnouchkine, Robert Wilson και Thomas Ostermeier σε έργα του William Shakespeare. Τα ερευνητικά ερωτήματα που αναμένεται να απαντηθούν αφορούν το πως διαμορφώνεται η αισθητική του κάθε σκηνοθέτη, ποια η οπτική με την οποία προσεγγίζει το έργο, ποια η μέθοδος δουλειάς του, και ποιες ομοιότητες και διαφορές παρατηρούνται μεταξύ τους. Τα τρία πρώτα κεφάλαια εξετάζουν τον κάθε σκηνοθέτη ξεχωριστά, παρουσιάζοντας την ως τώρα πορεία του, την αισθητική και τις επιρροές του, και αναλύοντας στη συνέχεια τις σκηνοθεσίες του σε έργα του Shakespeare. Στο τελευταίο κεφάλαιο προσεγγίζονται συγκριτικά οι βασικότερες παράμετροι αυτών των σκηνοθεσιών, εντοπίζονται σημεία σύγκλισης και σημεία απόκλισης των τριών δημιουργών, και εξάγονται συμπεράσματα.

Summary

This dissertation's academic field of research concerns the directorial approaches of Ariane Mnouchkine, Robert Wilson and Thomas Ostermeier of William Shakespeare's plays. The research questions of the study explore the ways these directors form their aesthetics, their artistic angle on the plays, their methodological lines along with the possible differences or similarities that may be observed among them. The first three chapters examine each director separately, presenting his or her artistic career up to now, their influences and their focus on specific directed performances of Shakespearean plays. In the last chapter, there is the comparative analysis of the basic strategies employed by these directors; there is also an attempt to unfold any point of convergence and deviation among the three creators. In the end, there is the section exploring how certain conclusions could be met.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κα Άννα Τσίχλη, της οποίας η βοήθεια, η καθοδήγηση, η συνεχής υποστήριξη και ο ενθουσιασμός, υπήρξαν κάτι παραπάνω από ανεκτίμητα για την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής μου διατριβής.

Επίσης, ευχαριστώ τις καθηγήτριες μου κατά τη διάρκεια των σπουδών, κ. Ελένη Γκίνη, Αγγελική Σπυροπούλου και Αύρα Σιδηροπούλου, και τους υπόλοιπους διδάσκοντες του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Θεατρικές Σπουδές του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, για αυτά τα δύο, εντυπωσιακά ενδιαφέροντα και δημιουργικά, χρόνια. Νιώθω πραγματικά ευγνώμων που είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω το συγκεκριμένο μεταπτυχιακό πρόγραμμα, υπήρξε για μένα ένα υπέροχο ταξίδι.

Τέλος, θέλω να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένεια μου, στους γονείς μου, Αποστόλη και Ειρήνη, και στον αδερφό μου, Λάζαρο, για την παντοτινή αγάπη και στήριξή τους.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
1. Ariane Mnouchkine	3
1.1 Αισθητική και επιρροές.....	6
1.2 Η Mnouchkine και ο Shakespeare	10
1.2.1 Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας	10
1.2.2 Ο Κύκλος του Shakespeare	13
1.2.2.1 Ριχάρδος Β΄	14
1.2.2.2 Δωδέκατη Νύχτα.....	17
1.2.2.3 Ερρίκος Δ΄.....	20
1.2.3 Μακμπέθ.....	23
2. Robert Wilson.....	26
2.1 Αισθητική και επιρροές.....	28
2.2 Ο Wilson και ο Shakespeare	33
2.2.1 Βασιλιάς Ληρ	33
2.2.2 Άμλετ	37
2.2.3 Σονέτα.....	40
3. Thomas Ostermeier.....	43
3.1 Αισθητική και επιρροές.....	45
3.2 Ο Ostermeier και ο Shakespeare.....	47
3.2.1 Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας.....	48
3.2.2 Άμλετ	50
3.2.3 Οθέλλος	53
3.2.4 Ριχάρδος Γ΄.....	55
4. Συγκριτική αποτίμηση	59
4.1 Κείμενο.....	59
4.2 Σκηνικό και αντικείμενα	61
4.3 Κοστούμια και αξεσουάρ.....	62
4.4 Μακιγιάζ και μάσκες	64
4.5 Μουσική.....	65
4.6 Φωτισμοί και χρήση τεχνολογίας	65
4.7 Υποκριτική.....	67
4.8 Κοινό	68
Επίλογος.....	70
Βιβλιογραφία.....	71

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1 <i>Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας</i> (1968). Φωτογραφία: Marie-Jésus Diaz	12
Εικόνα 2 <i>Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας</i> (1968). Φωτογραφία: Martine Franck	13
Εικόνα 3 <i>Ριχάρδος Β'</i> (1981). Φωτογραφία: Michèle Laurent	16
Εικόνα 4 <i>Ριχάρδος Β'</i> (1981). Φωτογραφία: Martine Franck	17
Εικόνα 5 <i>Δωδέκατη Νύχτα</i> (1982). Φωτογραφία: Michèle Laurent	20
Εικόνα 6 <i>Δωδέκατη Νύχτα</i> (1982). Φωτογραφία: Martine Franck	20
Εικόνα 7 <i>Ερρίκος Δ'</i> (1984). Φωτογραφία: Michèle Laurent.....	22
Εικόνα 8 <i>Ερρίκος Δ'</i> (1984). Φωτογραφία: Michèle Laurent.....	23
Εικόνα 9 <i>Μακμπέθ</i> (2014). Φωτογραφία: Michèle Laurent	25
Εικόνα 10 <i>Μακμπέθ</i> (2014). Φωτογραφία: Michèle Laurent	25
Εικόνα 11 <i>Βασιλιάς Ληρ</i> (1990). Φωτογραφία: Abisag Tüllmann.....	36
Εικόνα 12 <i>Βασιλιάς Ληρ</i> (1990). Φωτογραφία: Abisag Tüllmann.....	37
Εικόνα 13 <i>Άμλετ</i> (1995). Φωτογραφία: Charles T. Erickson	39
Εικόνα 14 <i>Άμλετ</i> (1995). Φωτογραφία: Tilde de Tullio.....	40
Εικόνα 15 <i>Σονέτα</i> (2009). Φωτογραφία: Lesley Leslie-Spinks	42
Εικόνα 16 <i>Σονέτα</i> (2009). Φωτογραφία: Lesley Leslie-Spinks	42
Εικόνα 17 <i>Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας</i> (2006). Φωτογραφία: Arno Declair	49
Εικόνα 18 <i>Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας</i> (2006). Φωτογραφία: Arno Declair	50
Εικόνα 19 <i>Άμλετ</i> (2008). Φωτογραφία: Arno Declair	53
Εικόνα 20 <i>Άμλετ</i> (2008). Φωτογραφία: Arno Declair.....	53
Εικόνα 21 <i>Οθέλλος</i> (2010). Φωτογραφία: Tania Kelley	55
Εικόνα 22 <i>Οθέλλος</i> (2010). Φωτογραφία: Tania Kelley	55
Εικόνα 23 <i>Ριχάρδος Γ'</i> (2015). Φωτογραφία: Arno Declair.....	58
Εικόνα 24 <i>Ριχάρδος Γ'</i> (2015). Φωτογραφία: Arno Declair	58

Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής προέκυψε ως αποτέλεσμα της επιθυμίας μου να μελετήσω το έργο των συγκεκριμένων σκηνοθετών και της πεποίθησής μου πως μια συγκριτική προσέγγιση των σκηνοθεσιών τους θα μπορούσε να παράγει ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Φέτος συμπληρώνονται τετρακόσια χρόνια από το θάνατο του William Shakespeare, με τα έργα του να αποτελούν σημείο αναφοράς για τους τρεις δημιουργούς, ένα κοινό πεδίο ενασχόλησης, βάσει του οποίου θα εξεταστούν η αισθητική, ο τρόπος προσέγγισης και εργασίας τους, και θα επιχειρηθεί μια συγκριτική αποτίμηση αυτών. Το ερώτημα που τίθεται είναι αν οι τρεις σκηνοθέτες, φαινομενικά εντελώς διαφορετικοί μεταξύ τους αλλά ο καθένας με το δικό του, αναγνωρίσιμο ύφος, μοιράζονται κάποια κοινά στοιχεία όσον αφορά τις προσεγγίσεις τους σε έργα του Βάρδου.

Η μεθοδολογία που ακολουθείται, περιλαμβάνει αποδελτίωση των παραστάσεων από τους τρεις σκηνοθέτες, μελέτη βιβλιογραφίας, αρθρογραφίας, και οπτικοακουστικού υλικού, όπως βίντεο των παραστάσεων, φωτογραφιών και ηχογραφήσεων. Η δομή της διατριβής αφορά αρχικά την παρουσίαση του εκάστοτε δημιουργού, της αισθητικής και των επιρροών του, στη συνέχεια την ανάλυση των σκηνοθεσιών του σε έργα του Shakespeare, και τέλος την συγκριτική εξέταση των βασικών παραμέτρων αυτών των παραστάσεων, κατά την οποία εντοπίζονται διαφορές και ενδεχόμενες ομοιότητες.

Το πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζει την πορεία της Ariane Mnouchkine, συνυφασμένη με το ιστορικό Théâtre du Soleil, την αισθητική της και πως αυτή διαμορφώθηκε, και αναλύει τις σκηνοθεσίες της στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (1968), στις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*, *Ριχάρδος Β΄* (1981), *Δωδέκατη Νύχτα* (1982), *Ερρίκος Δ΄* (1984), και στον *Μακμπέθ* (2014). Οι σκηνοθεσίες αυτές διατρέχουν χρονικά όλη τη δημιουργική πορεία της Mnouchkine και του Θεάτρου του Ήλιου, προσφέροντας χρήσιμα στοιχεία για τα στάδια εξέλιξης της σκηνοθετιδας και της ομάδας.

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στον Robert Wilson, εξετάζει τη διαδρομή του προς τη δημιουργία του ιδιαίτερου, εντελώς προσωπικού του ύφους, τις επιρροές που δέχτηκε, και αναλύει τις σκηνοθεσίες του στο *Βασιλιά Ληρ* (1990), στον *Άμλετ* (1995) και στα *Σονέτα* (2009), ερευνώντας το πώς η ξεχωριστή αισθητική του εφαρμόζεται στα κλασικά αυτά κείμενα.

Το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζει την καριέρα του Thomas Ostermeier, από τις πρώτες του σκηνοθεσίες στο Baracke ως την μέχρι σήμερα πετυχημένη του πορεία στην καλλιτεχνική διεύθυνση της Schaubühne. Οι σκηνοθεσίες που αναλύονται είναι το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (2006), ο *Άμλετ* (2008), ο *Οθέλλος* (2010) και ο *Ριχάρδος Γ'* (2015), με το Shakespeare να αποτελεί, μαζί με τον Ibsen, το συγγραφέα στον οποίο ο Γερμανός σκηνοθέτης επανέρχεται συχνότερα.

Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο, με άξονα τις υπό εξέταση παραστάσεις, επιχειρείται μια συγκριτική προσέγγιση, κατά την οποία εντοπίζονται διαφορές και ομοιότητες στις σκηνοθεσίες των τριών δημιουργών. Η σύγκριση εξετάζει το πώς οι τρεις σκηνοθέτες χειρίστηκαν τις βασικές παραμέτρους των παραστάσεων τους, δηλαδή το κείμενο, το σκηνικό, τα αντικείμενα, τα κοστούμια, τα αξεσουάρ, το μακιγιάζ, τις μάσκες, τη μουσική, τους φωτισμούς, τη χρήση τεχνολογίας, την υποκριτική και το κοινό.

Κεφάλαιο 1

Ariane Mnouchkine

Το Θέατρο του Ήλιου ήδη από το 1979 χαρακτηρίστηκε ως «η σημαντικότερη περιπέτεια του γαλλικού θεάτρου από την εποχή του Jean Vilar και του Theatre National Populaire». (Bablet 1979, 88)

Η Ariane Mnouchkine, γεννημένη στις 3 Μαρτίου του 1939, σκηνοθέτις, ιδρυτικό μέλος και αδιαμφισβήτητη αρχηγός του Θεάτρου του Ήλιου, ήρθε από μικρή σε επαφή με τη δημιουργία και την τέχνη. Ο πατέρας της, Alexander Mnouchkine, ο οποίος είχε γεννηθεί στη Ρωσία και εξορίστηκε στο Παρίσι ως συνέπεια της Ρωσικής Επανάστασης, ήταν ένας από τους σημαντικότερους κινηματογραφικούς παραγωγούς της Γαλλίας. Η Mnouchkine αγάπησε τον κινηματογράφο, ωστόσο κατάλαβε νωρίς πως δεν ήταν αυτό που αναζητούσε, «ένα μέρος όπου ο κόσμος μεταμορφώνεται ή που μπορεί να μεταμορφωθεί». (Μνουςκίν 2010, 53) Τη δυνατότητα να βρει ένα τέτοιο μέρος θα της την έδινε το θέατρο.

Η συμμετοχή της σε ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις κατά τη διάρκεια των σπουδών της στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης το 1957, αποτέλεσε ένα είδος αποκάλυψης για τη Mnouchkine, «αυτό είναι η ζωή μου, αυτό το ομαδικό παιχνίδι, να μπαίνουμε όλοι μαζί σ' ένα πλοίο που φεύγει, μακριά, πολύ μακριά, να ανακαλύψει μια γη μαγική και ανέγγιχτη». (Μνουςκίν 2010, 54) Επιστρέφοντας από την Αγγλία, αποφασισμένη πλέον να αφιερωθεί στο θέατρο, ιδρύει το 1959 την Εταιρία Θεάτρου των Φοιτητών του Παρισιού (ΑΤΕΡ). Η ομάδα αυτή θα αποτελέσει τον πυρήνα του Θεάτρου του Ήλιου, που ιδρύεται επίσημα το 1964 από τη Mnouchkine και άλλα οχτώ μέλη, καθένα από τα οποία συνεισέφερε 900 φράγκα.

Η Mnouchkine, επηρεασμένη από το Jacques Coreau και την αντίληψη του θεάτρου ως μια συλλογική εργασία, θεωρεί την ομάδα ως το ιδανικό πλαίσιο για δημιουργία: «Το να

ονειρεύεσαι μια ομάδα είναι η ίδια η παιδική ηλικία του θεάτρου... Είναι μια από τις τελευταίες ανθρώπινες περιπέτειες που μπορούμε ακόμη να ζήσουμε. Είναι όπως μια μεγάλη εξερευνητική αποστολή το 18^ο ή το 19^ο αιώνα». (Μνουςκίν 2010, 19, 232)

Το Θέατρο του Ήλιου, όπως πολλές ομάδες την ανήσυχη δεκαετία του 60, δημιουργήθηκε σαν αντίδραση στην υπερ-εμπορευματοποίηση του θεάτρου και στην απώλεια της δύναμης του να συγκινεί και να παιδαγωγεί το κοινό. Η πρώτη τους παράσταση ήταν οι *Μικροαστοί* (1964) του Maxim Gorki, «ένα είδος εξορκισμού του τι θα μπορούσαν να γίνουν τα μέλη του αν συμμορφώνονταν με τις απαιτήσεις της τάξης τους». (Miller 2007, 7) Από τότε ακολούθησε μια εντυπωσιακή πορεία με παραστάσεις-σταθμούς, όπως οι *1789* και *1973* (1970-3), *Η Χρυσή Εποχή* (1975), *Μεφίστο* (1979), *Ινδιάδα* (1987), *Οι Ατρείδες* (1990-3), *Ταρτούφος* (1995), *Το Τελευταίο Καραβάνσεράι* (2003), *Οι Ναυαγοί της Τρελής Ελπίδας* (2010) κ.ά.

Το 1970 η ομάδα απέκτησε το δικό της σπίτι, την περίφημη Cartoucherie, ένα εγκαταλελειμμένο πρώην καλυκοποιείο στο δάσος της Βενσέν, το οποίο χάρη στη σκληρή δουλειά των μελών της μετατράπηκε σε έναν πλήρως λειτουργικό θεατρικό χώρο. Από τότε όλες οι πρεμιέρες των παραστάσεων δόθηκαν εκεί, ενώ σήμερα ο χώρος στεγάζει πέντε θέατρα και μια σχολή θεάτρου, την ARTA (Association de Recherche des Traditions de l'Acteur), που ιδρύθηκε το 1989 και προσφέρει εργαστήρια πάνω σε μη-Δυτικές θεατρικές τεχνικές.

Βασικές αρχές του Θεάτρου του Ήλιου, από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα, αποτελούν η συλλογικότητα, η πολιτική ματιά, η αντίληψη του θεάτρου ως δημόσια υπηρεσία και η πολυπολιτισμικότητα. Τα μέλη της ομάδας αποτελούν μια κολεκτίβα που χαρακτηρίζεται από ισότητα, αφού όλοι λαμβάνουν τον ίδιο μισθό, μοιράζονται τις δουλειές που απαιτούνται για τη συντήρηση της Cartoucherie, ενώ συμμετέχουν ισότιμα στη δημιουργική διαδικασία, με τη Mnouchkine βέβαια να έχει τον τελευταίο λόγο. Τα κείμενα πολλών παραστάσεων αποτελούν συλλογικές δημιουργίες, οι οποίες προήλθαν από αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών, τους οποίους η Mnouchkine επέλεξε και οργάνωσε, ενώ η διανομή των ρόλων δε γίνεται από την αρχή, αλλά πολλοί ηθοποιοί δοκιμάζουν διάφορους ρόλους και στο τέλος επιλέγονται οι καλύτεροι. Όσοι ηθοποιοί μείνουν εκτός παραγωγής αφοσιώνονται στις δουλειές που απαιτούνται εκτός σκηνής. Για τη Mnouchkine «ο σκηνοθέτης έχει επιτύχει τη μεγαλύτερη δύναμη που είχε ποτέ στην

ιστορία. Στόχος μας είναι να προχωρήσουμε πέρα απ' αυτή τη κατάσταση, όπου θα είναι δυνατό για όλους να συνεργάζονται χωρίς να υπάρχουν σκηνοθέτες, τεχνικοί κλπ., με την παλιά έννοια». (Williams 1999, 1)

Για την ίδια, το θέατρο έχει λειτουργία ουσιαστικά πολιτική, οφείλει να μην είναι απομονωμένο, αλλά να αποτελεί δύναμη κοινωνικής αλλαγής. Στην ερώτηση αν κάνει πολιτικό θέατρο, η Mnouchkine απαντά: «Όταν μια παράσταση μιλά για τον κόσμο, αν αυτοί που την παρακολουθούν μιλούν γι' αυτό στον εαυτό τους και αναρωτιούνται, τότε ναι, είναι πολιτικό θέατρο... Αυτό δε σημαίνει πως πρέπει να είναι στρατευμένο. Είναι στο χέρι μας να ενσαρκώσουμε, με μια μορφή ποιητική, ένα σημερινό γεγονός που αφορά όλη την κοινωνία, που ανήκει στην Ιστορία». (Μνουςκίν 2010, 178, 190) Αριστερή, χωρίς ποτέ να ενταχθεί σε κάποιο συγκεκριμένο πολιτικό κίνημα, η ίδια η Mnouchkine αναδεικνύει τη σπουδαιότητα του κοινωνικού χαρακτήρα του θεάτρου τόσο μέσω των παραστάσεων της όσο και μέσω των ενεργειών της εκτός σκηνής. Για παράδειγμα, το 1789 μιλά για τη Γαλλική Επανάσταση, *Το Τελευταίο Καραβάνσεραί* για το θέμα των προσφύγων, ενώ ακόμη κι όταν καταπιάνεται με κλασικά κείμενα το κάνει με στόχο τον πολιτικό σχολιασμό και την κοινωνική αφύπνιση, όπως με τον *Ταρτούφο*, τον οποίο τοποθέτησε σε μια σύγχρονη φονταμενταλιστική ισλαμική κοινότητα. Επίσης, έχει επιδείξει έντονο πολιτικό ακτιβισμό με ενεργή συμμετοχή σε διαδηλώσεις, καθιστικές διαμαρτυρίες και απεργίες πείνας για αιτήματα όπως βελτίωση των συνθηκών στις φυλακές και δικαίωμα των γυναικών στην έκτρωση, ενώ χαρακτηριστική είναι η προσφορά ασύλου από το θέατρο του Ήλιου σε 382 παράνομους μετανάστες το 1996.

Η Mnouchkine επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τις ιδέες και οι προσπάθειες του Jean Villar για ένα «δημοφιλές» θέατρο, «ένα ελιτίστικο θέατρο για άλλους». (Donahue 1991, 36) Ένας από τους βασικούς στόχους του Θεάτρου του Ήλιου είναι να φέρει σε επαφή με το θέατρο όσο το δυνατόν περισσότερους ανθρώπους από όλα τα κοινωνικά στρώματα. Για το σκοπό αυτό έχει δημιουργήσει έναν οργανισμό που επικοινωνεί με το κοινό και έχει θεσπίσει μια ευρεία κοινότητα αφοσιωμένων θεατών, ενώ οι τιμές των εισιτηρίων επιτρέπουν σε ανθρώπους μέτριας οικονομικής κατάστασης, και ιδιαίτερα σε φοιτητές, να παρακολουθούν τις παραστάσεις.

Τέλος, η πολυπολιτισμικότητα αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά της ομάδας, που έχει στους κόλπους της μέλη από 35 χώρες, που μιλούν 22 διαφορετικές γλώσσες. Η

συνύπαρξη και η ανταλλαγή μεταξύ ανθρώπων με τόσο διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο συμβάλει στη δημιουργικότητα και την ποικιλία, ενώ για τη Mnouchkine «η ύπαρξη τόσων εθνικοτήτων στην ομάδα οφείλεται στο γεγονός πως πρόκειται για γαλλικό θέατρο και γι' αυτό αποτελεί μια αντανάκλαση του πως είναι η Γαλλία σήμερα.» (Feral 2001, 98)

1.1 Αισθητική και επιρροές

Από την αρχή της πορείας της η Mnouchkine αντιτάχθηκε στο «δηλητήριο του ψυχολογικού ρεαλισμού», που κατά την ίδια τείνει να επιβεβαιώνει παρά να διαταράσσει αυτά που οι άνθρωποι πιστεύουν για τον εαυτό τους και την κοινωνία. «Στο θέατρο του Ήλιου η ψυχολογία έχει αρνητικό νόημα. Όταν λέω σε έναν ηθοποιό 'πρόσεξε, αυτό είναι ψυχολογικό', είναι κριτική. Ξέρει πολύ καλά τι εννοώ- η ερμηνεία του δε φτάνει στην αλήθεια, είναι αργή, μπερδεμένη και ναρκισσιστική» (Mnouchkine στο Féral 1989, 95) Σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση της αισθητικής της αποτέλεσε ο Antonen Artaud, ο οποίος αποκήρυξε τόσο τη ψυχολογική αντίληψη περί θεάτρου όσο και το λογοκεντρικό του χαρακτήρα πρεσβεύοντας την ανάγκη να αποκτήσει η σκηνή «μια δίκη της συγκεκριμένη γλώσσα, μια γλώσσα που αποτείνεται στις αισθήσεις και είναι ανεξάρτητη από το λόγο». (Αρτώ 1992, 41) Η Mnouchkine ενστερνίζεται το όραμα του Artaud για ένα τελετουργικό θέατρο που έχει μεταφυσική επίδραση στους θεατές, όπως και την αντίληψή του για ένα θέατρο σαν γιορτή και κοινωνικό γεγονός. (Sidiropoulou 2011, 87, 102) Υιοθετεί ακόμη την πεποίθηση του πως οι μη-δυτικές, πιο συγκεκριμένα οι ασιατικές, μέθοδοι αναπαράστασης αποτελούν τη μόνη εναλλακτική στις λογοκρατούμενες φόρμες.

Πράγματι, οι ασιατικές μορφές τέχνης αποτελούν έναν από τους βασικούς άξονες στις δημιουργίες του Θεάτρου του Ήλιου, ιδιαίτερα από το 1980 και μετά. Η Mnouchkine είχε παρακολουθήσει παραστάσεις Κατακάλι και μπαλινέζικου χορού στο Παρίσι ήδη σαν κορίτσι, ωστόσο ήταν το μεγάλο ταξίδι της στην Ασία το 1963 που υπήρξε καθοριστικό για τη διαμόρφωση της αισθητικής της. Εκεί ήρθε σε επαφή με το Νο, το Καμπούκι, το Μπουνράκου και άλλες ασιατικές φόρμες που πραγματικά τη μάγεψαν, «για μένα αυτό ήταν ένα θαύμα. Είχα την εντύπωση πως ανακάλυπτα όχι μόνο το θέατρο, αλλά τον αρχαίο κόσμο. Ένα κόσμο ξεγυμνωμένο, ριζοσπαστικό». (Μνουσκίν 2010, 61) Ο θαυμασμός της για το ασιατικό θέατρο στηρίζεται στην πεποίθηση πως αποτελεί ένα

ολοκληρωτικό είδος θεάτρου που συνδυάζει μουσική, χορό, πανδαισία χρωμάτων και εικόνων, σωματικότητα, αλήθεια, επαφή με το κοινό και το αίσθημα του ιερού.

Η πεποίθηση αυτή απέκτησε πιο στέρεες βάσεις όταν, επιστρέφοντας από την Ασία, παρακολούθησε μαθήματα για έξι μήνες με τον Jacques Lecoq, ουσιαστικά η μόνη επίσημη εκπαίδευση που έχει λάβει. «Ο Lecoq με είχε κάνει να καταλάβω αυτό που είχα δει και διαισθανθεί συγκεχυμένα στην Ιαπωνία, στην Ινδία κλπ. Καλύτερα από οποιονδήποτε άλλο, ο Lecoq καταλάβαινε σε τι χρησίμευε το σώμα» (Μνουςκίν 2010, 36) Η έμφαση στη σωματικότητα, οι ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί, η δουλειά πάνω σε διάφορους ρόλους από τους ηθοποιούς πριν την τελική διανομή έχουν τις ρίζες τους στον Lecoq.

Καθοριστική υπήρξε επίσης η δουλειά του Lecoq με τη μάσκα, η οποία υπήρξε σημείο αναφοράς για το θέατρο του Ήλιου. Για τη Mnouchkine, «η μάσκα είναι ο Άλλος μετασηματισμένος». (Μνουςκίν 2010, 237) Δουλεύοντας με τη μάσκα, ο ηθοποιός είναι σε θέση να ενσωματώσει το χαρακτήρα χωρίς να καταφεύγει στη ψυχολογία, μετατρέπεται σε σύμβολο, όπως στις ασιατικές φόρμες, ενώ γίνεται πιο εύκολα κατανοητή η θέση του ήρωα στην κοινωνία και οι σχέσεις του με τον κόσμο γύρω του. «Πιστεύω πως η μάσκα δεν κρύβει τον ηθοποιό αλλά τον εαυτό. Στην πραγματικότητα δεν κρύβει τίποτα απολύτως, αλλά αποκαλύπτει. Ένας μεγεθυντικός φακός για την ψυχή. Με τη μάσκα όλοι οι θεατρικοί νόμοι συναντιούνται». (Feral 1998, 29) Η Mnouchkine δουλεύει με δύο ειδών μάσκες, της Commedia dell' arte και μπαλινέζικες, ενώ στην Cartoucherie υπάρχει ειδικό εργαστήριο κατασκευής μάσκας.

Οι ασιατικές φόρμες και οι μάσκες είναι τα δύο μέσα που χρησιμοποιεί η σκηνοθέτις για να επιτύχει την περίφημη θεατρικότητα (*théâtralité*), που είναι για την ίδια συνώνυμο του μη-ρεαλισμού και βασικός αισθητικός στόχος των παραστάσεων του Ήλιου. «Το θέατρο πρέπει πάνω απ' όλα να είναι θεατρικό. Πρέπει να βάζουμε στο θέατρο μόνο ότι υπάρχει στο θέατρο». (Williams 1999, 43) Ο ηθοποιός είναι «ένα πρόσωπο που μετατρέπεται σε μεταφορά ένα συναίσθημα» (Williams 1999, 43) και πρέπει να αναζητά συνεχώς τη θεατρικότητα, ώστε να πετύχει μια ποιητική μεταφορά της εμπειρίας. Στην αναζήτηση αυτής της θεατρικότητας έχει επηρεαστεί σημαντικά τόσο από τον Vsevolod Meyerhold όσο και από τον Giorgio Strehler, που είχαν επίσης ως κοινό χαρακτηριστικό την προσπάθεια αναβίωσης της Commedia dell' arte.

Η θεατρικότητα δεν αφορά μόνο τις παραστάσεις αλλά και όσα προηγούνται αυτής. Η ίδια η Mnouchkine υποδέχεται το κοινό ανοίγοντας τις πόρτες και αναγγέλλοντας το τελετουργικό, «Το κοινό μπαίνει!». (Feral 2001, 96) Οι θεατές επιλέγουν οι ίδιοι τις θέσεις τους και έχουν την ευκαιρία να δουν αφίσες, εικόνες και βιβλία από την τωρινή και παλιότερες παραγωγές, να παραγγείλουν γεύμα το οποίο είναι εμπνευσμένο απ' την παράσταση που πρόκειται να παιχτεί, ενώ μπορούν να παρακολουθήσουν τις ετοιμασίες των ηθοποιών πριν αυτοί βγουν στη σκηνή. Ουσιαστικά, η Cartoucherie αποτελεί μια *mise-en-scène* που περιλαμβάνει τη *mise-en-scène* που παίζεται από τους ηθοποιούς, ένας απόλυτα θεατροποιημένος χώρος, ο οποίος, εκτός του ότι εισάγει τους θεατές στο κλίμα του έργου, επιτυγχάνει τη συγκέντρωση των ηθοποιών. (Innes & Shevtsova 2013, 99)

Η θεατρικότητα που επιδιώκει το Θέατρο του Ήλιου δεν αρνείται τον πολιτικό χαρακτήρα του θεάτρου του, αντίθετα το θέατρο που δείχνει πως είναι θέατρο και οι ηθοποιοί που μπαίνουν και βγαίνουν στους χαρακτήρες υπογραμμίζουν τον πολιτικό σχολιασμό. Η Mnouchkine ενστερνίζεται την αντίληψη του θεάτρου ως μέσο κοινωνικής αλλαγής που πρόσβευε ο Bertolt Brecht, ο οποίος για την ίδια «δεν είναι μια φόρμα, αλλά ένα όραμα για το θέατρο». (Williams 1999, 56) Παρουσιάζοντας στις παραστάσεις της χαρακτήρες αισθητικά απομακρυσμένους από την πραγματικότητα και χρησιμοποιώντας φόρμες όπως το Κατακάλι και το No, κάνει το κοινό να εργαστεί σκληρότερα για να νιώσει τις συχνά τραγικές περιστάσεις «του άλλου» (Miller 2007, 34), μια μέθοδος που φέρνει στο μυαλό την «αποστασιοποίηση» του Brecht. Για τον Tatlow, το θέατρο της Mnouchkine αποτελεί «μια επέκταση του Brecht... που μας επιτρέπει να συλλάβουμε μια αλήθεια κρυμμένη από τις καθημερινές συνήθειες, γεγονός που φέρνει διαφώτιση και επιθυμία για δράση». (Tatlow 2001, 62)

Όσον αφορά την αντίληψη περί υποκριτικής έχει δεχτεί, πέραν της Ασίας, την επιρροή της *Commedia dell'arte*, του Meyerhold, με την αντίληψη του για έναν ηθοποιό που είναι ταυτόχρονα τραγουδιστής, χορευτής, αθλητής και ακροβάτης, αλλά και του Edward Gordon Craig με το ιδανικό του για ηθοποιούς-υπερμαριονέτες που αποβάλλουν το εγώ τους και εξυπηρετούν το συνολικό όραμα της παράστασης.

Μεγάλη επιρροή στη Mnouchkine άσκησε επίσης ο Coreau, αφού και αυτός αναζητούσε την ποίηση στη σκηνή, τον απασχόλησε ο συνδυασμός προφορικής και σκηνικής γλώσσας που γεννά τη θεατρικότητα, ενώ προσπάθησε να δημιουργήσει μια νέα μορφή της *Commedia dell' arte*. (Donahue 1991, 40) Επίσης, υποστήριξε τη συλλογική δημιουργία, για ένα θέατρο με συμβολικούς χαρακτήρες που θα ασχολείται με τα σύγχρονα θέματα, ενώ κοινό τους στοιχείο, όπως και με το Jean Villar, αποτέλεσε η επιθυμία για αποκεντροποίηση του θεάτρου.

Σημαντική ήταν η επιρροή του και όσον αφορά το θεατρικό χώρο και τη σκηνογραφία: «Αισθάνομαι κοντά στον Coreau, ο οποίος σε όλη του τη ζωή αναζήτησε αυτό το μοναδικό χώρο που μπορούμε να παίξουμε τα πάντα.. Ο μοναδικός χώρος που μπορούμε να παίξουμε τα πάντα, είναι το κατά δυνατόν πιο όμορφο κενό. Το καταλληλότερο κενό, το καλύτερο έδαφος για περιπέτειες. Ένα έξοχο ανοιχτό έδαφος... Με την εξαίρεση των *Μικροαστών* δεν υπήρξε τίποτα άλλο στις παραστάσεις του Ήλιου, παρά μόνο ένας κενός χώρος, ο οποίος καταλαμβάνεται, γεμίζει και αδειάζει». (Μνουςκίν 2010, 234-235)

Επηρεασμένη από τους Villar, Coreau και Artaud προσπάθησε να αλλάξει τη σχέση του κοινού με τους ηθοποιούς, μια προσπάθεια φανερή ως το 1980, όταν και καθιερώθηκε πλέον η απόσταση μεταξύ των δύο. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της προσπάθειας υπήρξε βέβαια το 1789, όπου «εφάρμοσε το ιδανικό του Artaud για να ένα θέαμα που περιβάλλει τους θεατές». (Sidiropoulou 2011, 90)

Τέλος, από τους σύγχρονους της σκηνοθέτες, η Mnouchkine μπορεί σίγουρα να συνδεθεί με τους Peter Brook, με τον οποίο διατηρεί στενή φιλία, και Eugenio Barba όσον αφορά την έρευνα και τη δουλειά σε ασιατικές φόρμες, τη συλλογικότητα και την πολυπολιτισμικότητα. Μάλιστα, ο Barba έχει αναπτύξει στενή συνεργασία με το Θέατρο του Ήλιου, η οποία περιλαμβάνει συχνές επισκέψεις και ανταλλαγές εργαστηρίων.¹

¹ Πρόσφατα, τον Μάρτιο του 2016, διοργανώθηκε στην Cartoucherie άλλο ένα εργαστήριο με τη συμμετοχή του Barba και του L'Odin Teatret, ενώ ο σκηνοθέτης έχει παρουσιάσει στο Θέατρο του Ήλιου παραστάσεις όπως *Mythos, rituel pour le siècle bref* (2000), *La vie chronique* (2012) και *Dans le squelette de la baleine* (2016).

1.2 Η Mnouchkine και ο Shakespeare

Μεγάλη θαυμάστρια του Άγγλου θεατρικού συγγραφέα, η Mnouchkine εξέφρασε από νωρίς την επιθυμία της να ανεβάσει με το θέατρο του Ήλιου ένα από τα έργα του. Παρά τους ενδοιασμούς και τις αμφιβολίες για την ικανότητα μιας τόσο νέας και άπειρης ομάδας να αναμετρηθεί με έργα αυτού του επιπέδου, η σκηνοθέτις αποφάσισε τελικά πως άξιζε το ρίσκο. Στη συνέχεια θα γίνει μια παρουσίαση των παραστάσεων των έργων του Shakespeare σε σκηνοθεσία της Mnouchkine.

1.2.1 *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*

Η πρώτη σκηνοθεσία της Mnouchkine σε έργο του Shakespeare ήταν το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* το 1968, μόλις η τέταρτη παραγωγή της ομάδας. Θέλοντας να πάει κόντρα στην μέχρι τότε παράδοση του γαλλικού θεάτρου που αντιμετώπιζε το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* ως παραμύθι και ελαφριά φάρσα, η Mnouchkine στήριξε τη σκηνοθεσία της στην ερμηνεία του έργου από τον Jan Kott, όπως αυτή εκτέθηκε στο βιβλίο, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, που εκδόθηκε στη Γαλλία το 1962. Η ανάγνωση του *Ονείρου Καλοκαιρινής Νύχτας* ως ένα έργο «γεμάτο κτηνωδία και βιαιότητα... με την αναγωγή των προσώπων σε απλούς ερωτικούς συντρόφους ως το τυπικό χαρακτηριστικό αυτού του ωμού ονείρου», (Κοττ 217, 219) αποτέλεσε τη βάση για τη σκηνοθεσία που επιχείρησε να αναδείξει αυτόν τον έντονο και ωμό ερωτισμό.

Η παράσταση παίχτηκε στο τσίρκο της Μονμάρτης, σε μετάφραση του Philippe Léotard, που εν πολλοίς έμεινε πιστή στο πρωτότυπο. Χαρακτηριστικό της επιθυμίας να γίνουν οι χαρακτήρες πιο ανθρώπινοι αποτέλεσε η επιλογή να αντικατασταθούν τα παραμυθένια ονόματα των μαστόρων, που υπήρχαν στις μεταφράσεις των Victor Hugo και Jean-Louis Supervielle, με ρεαλιστικά ονοματεπώνυμα όπως Pierre Lecoine, Nicolas Bouton και Richard Palafitte. (Singleton 1988, 66) Δύο χρόνια αργότερα, το 1970, ο Peter Brook παρουσίασε τη δική του σκηνοθεσία στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, στην οποία το στοιχείο του τσίρκου ήταν ιδιαίτερα έντονο, με πολλούς να θεωρούν πως επηρεάστηκε από το ανέβασμα της Mnouchkine. (Knowles 1998, 196)

Το έδαφος του τσίρκου ήταν καλυμμένο με 120 δέρματα κατσίκας, που δημιουργούσαν την αίσθηση μιας καφετιάς βλάστησης, ενώ τα δέντρα του δάσους, σκαλισμένα σε απλές σανίδες, αιωρούνταν από ψηλά. Το φόντο ήταν μια ημικυκλική κουρτίνα από λωρίδες

ξύλου, που χρησίμευε σαν φίλτρο για τα πολλά φεγγάρια που υπήρχαν πίσω και έλαμπαν, κάποιες φορές συγχρόνως. Το σκηνικό δεν παρέπεμπε σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και στόχο είχε να απελευθερώσει το έργο από την τοπικότητα, ενώ, παρότι εντυπωσιακό, περιείχε κατάλοιπα των μέχρι τότε ανεβασμάτων, όπου κυριαρχούσαν το τεχνητό γρασίδι και τα δέντρα.

Τα κοστούμια αποτελούσαν μια μίξη σύγχρονων ρούχων και υφασμάτων, όπως τζιν, με ρούχα εμπνευσμένα από την παράδοση των Ινδιάνων, ενώ οι περισσότεροι ηθοποιοί ήταν ξυπόλυτοι. Οι τεχνίτες φορούσαν κοστούμια του 19^{ου} αιώνα, μια αισθητική επιλογή που σκοπό είχε να δημιουργήσει αντίθεση και, σε συνδυασμό με την κλασική σκηνή με κουρτίνα όπου έστηναν το έργο τους, να αποτελέσει ένα σχόλιο για το θέατρο της εποχής. (Singleton 1988, 66)

Η υποκριτική των ηθοποιών βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στη σωματικότητα, με την παράσταση να αποτελεί πιθανότατα το πιο σωματικό ανέβασμα κωμωδίας του Shakespeare που είχε συμβεί ως τότε στο γαλλικό θέατρο. (Singleton 1988, 72) Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως το θέατρο του Ήλιου προσέλαβε δύο χορευτές, τον Germinal Casado και την Ursula Kubler, για να ερμηνεύσουν τους ρόλους του Όμπερον και της Τιτάνιας. Οι ηθοποιοί δούλεψαν για καιρό πάνω σε ασκήσεις με βάση τη συμπεριφορά και την κίνηση των ζώων, χρησιμοποίησαν στοιχεία της Commedia dell'arte, αλλά και της μεθόδου ψυχολογικού ρεαλισμού του Konstantin Stanislavski, που είχε δοκιμαστεί στους *Μικροαστούς*. Στόχος ήταν να σωματοποιηθεί και να προβληθεί ο ζωώδης ερωτισμός που η σκηνοθέτης ήθελε να αναδείξει, με χαρακτηριστική εικόνα τον, γυμνό από τη μέση και πάνω, Πουκ να κυλιέται αισθησιακά πάνω στα δέρματα.

Η μουσική, των Jacque Lasry και Bernard Baschet, αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια των προβών, παράλληλα με την εξέλιξη των χαρακτήρων, και κατείχε κεντρικό ρόλο στην παράσταση, συνοδεύοντας κάθε χαρακτήρα και κάθε συναίσθημα με κάποιον ήχο ή ακόμη και με κάποιο συγκεκριμένο όργανο.

Το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* παίχτηκε για τρεις μήνες, όταν ο Μάης του '68 οδήγησε την ομάδα στην απόφαση να εγκαταλείψει το έργο και να επιστρέψει στην προηγούμενη παραγωγή της, την *Κουζίνα* του Arnold Wesker, που ανταποκρινόταν καλύτερα στο κλίμα των καιρών. Τα γεγονότα της περιόδου σε μεγάλο βαθμό διαμόρφωσαν την

ιδεολογία του Θεάτρου του Ήλιου, ενίσχυσαν τη πνεύμα ομαδικότητας, την κοινωνική συνείδηση και οδήγησαν στην απομάκρυνση από τα κλασικά κείμενα και στη δημιουργία συλλογικών κειμένων με ιστορικό κυρίως περιεχόμενο, με χαρακτηριστικότερο το *1789* (1970). Δε θα ήταν παρά μετά από δεκατρία χρόνια που επέστρεψαν σε κλασικό κείμενο, για να ξαναπιάσουν το νήμα από εκεί που το είχαν αφήσει, από τον Shakespeare.



Εικόνα 1 *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (1968). Φωτογραφία: Marie-Jésus Diaz



Εικόνα 2 *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (1968). Φωτογραφία: Martine Franck

1.2.2 Ο Κύκλος του *Shakespeare*

Ο Κύκλος του *Shakespeare* αποτελούσε ένα μεγάλο εγχείρημα, το οποίο η Mnouchkine πρότεινε στους ηθοποιούς του Θεάτρου του Ήλιου, και το οποίο αποτελείτο αρχικά από οκτώ ιστορικά δράματα, τρεις κωμωδίες και μια όπερα. Η σκηνοθέτις επιθυμούσε να παρουσιάσει ένα έργο του Shakespeare τον μήνα κατά τη διάρκεια ενός έτους. Το 1981 υπήρχαν έξι έργα: *Ριχάρδος Β΄*, *Ερρίκος Δ΄ (1ο Μέρος)*, *Ερρίκος Δ΄ (2ο Μέρος)*, *Ερρίκος Ε΄* και δύο κωμωδίες, *Δωδέκατη Νύχτα* και *Αγάπης Αγώνας Άγονος*. Στο τέλος, ο Κύκλος του *Shakespeare* ήταν μια τριλογία: *Ριχάρδος Β΄* (1981), *Δωδέκατη Νύχτα* (1982) και *Ερρίκος Δ΄ (1ο μέρος)* (1984).» (Picon-Vallin 2014, 117)

Μετά από χρόνια συλλογικής δημιουργίας κειμένων, η Mnouchkine ένιωσε την ανάγκη να επιστρέψει στον Shakespeare, ώστε να αναμετρηθεί με μεγάλα, κλασικά κείμενα, αλλά και να δημιουργήσει ένα δραματικό σύμπαν με συγκεκριμένους χαρακτήρες να εμφανίζονται από το ένα έργο στο άλλο, με σκοπό να μιλήσει για την κοινωνία και την ιστορία. (Miller 2007, 77) «Παραμένω πεπεισμένη ότι μπορούμε ακόμα να δράσουμε πάνω στο κοινό, πάνω στον κόσμο, να αφυπνίσουμε τις συνειδήσεις με τον Shakespeare». (Μνουσκίν 2010, 250) Η ίδια η Mnouchkine έκανε την μετάφραση, αποδίδοντας τα

κείμενα σε ελεύθερο ανομοιοκατάληκτο στίχο, και παρουσίασε το δικό της όραμα πάνω στον Shakespeare, ένα όραμα που έφερε τη σφραγίδα της Ανατολής, τόσο σε επίπεδο αισθητικής όσο και σε επίπεδο τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν. (Picon-Vallin 2014, 125-126)

1.2.2.1 Ριχάρδος Β΄

Ο *Ριχάρδος Β΄* αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη απόλυτα βασισμένη στην Ανατολή παραγωγή του Θεάτρου του Ήλιου και το πρώτο ανέβασμα Shakespeare στη Γαλλία με εξολοκλήρου ανατολίτικη αισθητική. (Singleton 1989, 111) Η μακρόχρονη αγάπη της Mnouchkine για τις ασιατικές φόρμες βρήκαν την απόλυτη εφαρμογή τους σε αυτήν την παράσταση, η οποία αποτελεί ορόσημο για την ομάδα αφού οι φόρμες αυτές θα έπαιζαν κυρίαρχο ρόλο σε αρκετές παραγωγές του μέλλοντος.

Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στην Cartoucherie το 1981, παίχτηκε στο Φεστιβάλ της Αβινιόν και περιόδευσε, ενώ κέρδισε το Γαλλικό βραβείο θεάτρου Grand Prix για την καλύτερη παράσταση της χρονιάς. Η δράση του έργου τοποθετήθηκε στη μεσαιωνική Ιαπωνία, αφού, όπως ανέφερε το πρόγραμμα της παράστασης, η Mnouchkine πιστεύει πως οι χαρακτήρες της μεσαιωνικής ιαπωνικής ιστορίας παρουσιάζουν ομοιότητες με αυτούς της αντίστοιχης αγγλικής. (Singleton 1989, 115) Η παράσταση αποτελούσε ένα συνδυασμό ασιατικών μορφών αναπαράστασης, ιδιαίτερα Καμπούκι, No και μπαλινέζικου χορού. Εμπνευσμένη η ίδια από την επική ταινία του Akira Kurosawa, *Kagemusha*, έβαλε τους ηθοποιούς της να μελετήσουν ταινίες σαμουράι και τα τοπία των αχανών μογγολικών στεπών για να εσωτερικοποιήσουν την επεκτατική διάθεση/φύση του ανθρώπου. Ακολούθησαν ένα απαιτητικό πρόγραμμα σωματικής άσκησης και διατροφής και έκαναν φωνητικές ασκήσεις με ειδικό δάσκαλο. (Miller 2007, 79)

Η σκηνή ήταν ένας μεγάλος, άδειος χώρος, διαστάσεων 14x14, ενώ υπήρχαν δύο διάδρομοι όμοιοι με αυτούς που συναντιούνται στο Καμπούκι, στο τέλος των οποίων υπήρχαν δύο μικρές ριγέ σκηνές, όπου οι ηθοποιοί άλλαζαν κοστούμια. Η σκηνή χωριζόταν από επτά κάθετες γραμμές, που δημιουργούσαν οχτώ χώρους των δύο μέτρων, που σε ορισμένες σκηνές οριοθετούσαν το πεδίο δράσης των ηθοποιών. Το φόντο αποτελείτο από τεράστια υφάσματα, έντεκα στο σύνολο, καθένα από τα οποία έπεφτε όταν ολοκληρωνόταν μια ενότητα. Χρυσό με κόκκινες λεπτομέρειες στην αρχή, βαθύ κόκκινο κατά τις κατηγορίες του Μπόλινμπροουκ για προδοσία, μαύρο με ένα

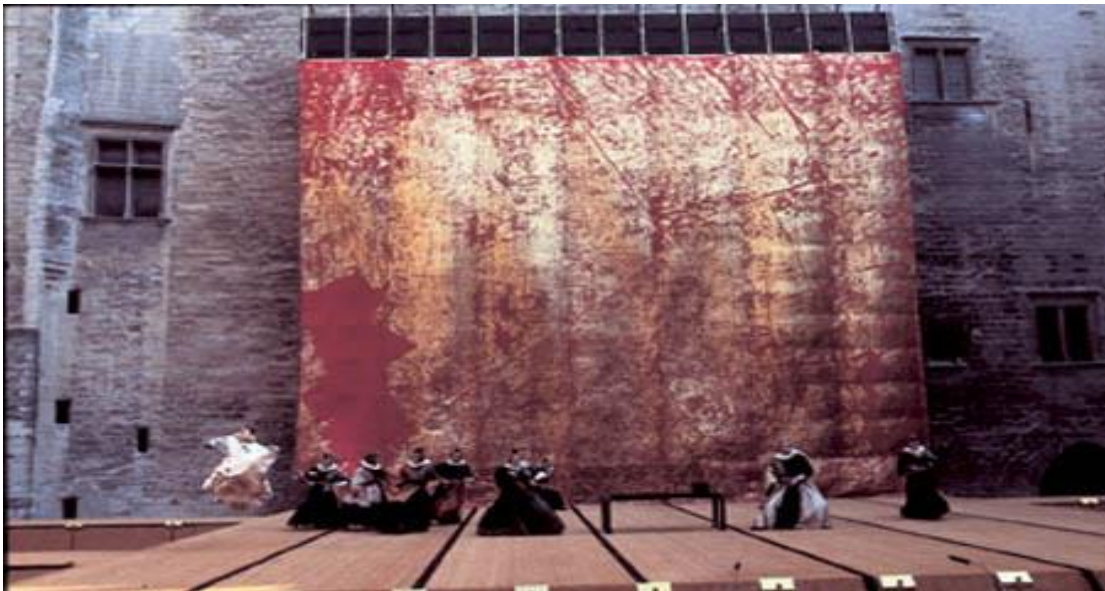
ασημένιο φεγγάρι κατά τη δολοφονία του Ριχάρδου, το φόντο οπτικοποιούσε τη διάθεση των όσων συνέβαιναν στη σκηνή και ήταν ένα μέσο για να αναδειχτεί η άνοδος και η πτώση της εξουσίας. (Miller 2007, 82)

Υπήρχαν ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα που εξυπηρετούσαν περισσότερες από μία λειτουργίες, για παράδειγμα, ένα χαμηλό τραπέζι ήταν ο θρόνος και το φέρετρο του Ριχάρδου, η φυλακή του, φτιαγμένη από λευκά καλάμια, ήταν επίσης ο θάλαμος εκτέλεσης. Τα κοστούμια των ηθοποιών θύμιζαν κιμονό και στολές σαμουράι σε αποχρώσεις κόκκινου, μαύρου, λευκού και χρυσού, δίνοντας στοιχεία για το χαρακτήρα του ήρωα και τη θέση που κατέχει. Ο Ριχάρδος ήταν ντυμένος στα λευκά, και ο Μπόλινμπρουκ, στην πορεία του προς τη βασιλεία, άλλαξε το μαύρο-χρυσό ένδυμά του με ένα λευκό-χρυσό. Οι νεότεροι χαρακτήρες είχαν λευκό make-up, όπως οι ηθοποιοί στο Θέατρο Νο, και οι μεγαλύτεροι σε ηλικία φορούσαν μάσκες εμπνευσμένες από το Καμπούκι. Υπήρχαν βοηθοί σκηνής, ντυμένοι με μαύρα χιτώνια, οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι για την τοποθέτηση των αντικειμένων και για την μεταφορά των πτωμάτων εκτός σκηνής.

Οι μουσικοί, με επικεφαλής τον Jean-Jacques Lemêtre, ντυμένοι επίσης με ασιατικής έμπνευσης ενδύματα, είχαν το δικό τους ορχηστρικό χώρο, με περίπου 300 κρουστά και πνευστά. Κρατούσαν το ρυθμό, δημιουργούσαν μουσικά θέματα για τους χαρακτήρες, υπογράμμιζαν τις κινήσεις των ηθοποιών μετατρέποντας τους, κατά κάποιο τρόπο, σε χορευτικές φιγούρες. Οι φωτισμοί άλλαζαν από σκηνή σε σκηνή, και ήταν γενικά σε θερμές αποχρώσεις.

Οι ερμηνείες των ηθοποιών χαρακτηρίζονταν από μεγάλη ενεργητικότητα, δύναμη, ηλεκτρισμό και «σχεδόν υστερική ένταση». (Kiernander 1993, 113) Οι εντυπωσιακές, απόλυτα συγχρονισμένες χορογραφίες των εισόδων και των εξόδων, όπως και οι ομαδοποιήσεις τους έδιναν την εντύπωση ενός ζωντανού οργανισμού που ανέπνεε. (Miller 2007, 83) Όταν δεν κινούνταν, έμεναν σταθεροί στη θέση που τους αναλογούσε και καθορίζονταν από τις κάθετες γραμμές που χώριζαν τη σκηνή. Ο Ριχάρδος ήταν ο μόνος που καταλάμβανε το μέσο της σκηνής για να πάρει αργότερα αυτή τη θέση ο Μπλόλινμπρόουκ, ενώ οι ήρωες, με λυγισμένα γόνατα και τα χέρια στους γοφούς, απεύθυναν τα λόγια τους κοιτάζοντας μπροστά και όχι το συνομιλητή τους.

Η Mnouchkine, επιλέγοντας τη συγκεκριμένη φόρμα και αποβάλλοντας την ψυχολογική ερμηνεία των ηρώων, δημιουργεί μια απόσταση από την ιστορία και αναγάγει τους χαρακτήρες σε σύμβολα μιας γενικότερης αλληγορίας για την εξουσία, που αποτελεί έναν κύκλο βιαιότητας και παραλογισμού, προορισμένου να επαναλαμβάνεται αδιάκοπα. (Miller 2007, 79) Στην τελευταία σκηνή της παράστασης, προσθήκη της σκηνοθέτιδος, ο Μπόλινμπρόουκ τοποθετούσε το νεκρό Ριχάρδο κάτω από το τραπέζι-θρόνο του, πάνω στο οποίο ξάπλωνε ο ίδιος για να πάρει ακριβώς την ίδια θέση με το πτώμα. Με αυτή την εικόνα η Mnouchkine οπτικοποιεί ακριβώς αυτόν τον παραλογισμό και την αναπόφευκτη κατάληξη του αγώνα για εξουσία.



Εικόνα 3 *Ριχάρδος Β΄* (1981). Φωτογραφία: Michèle Laurent



Εικόνα 4 *Ριχάρδος Β΄* (1981). Φωτογραφία: Martine Franck

1.2.2.2 Δωδέκατη Νύχτα

Η *Δωδέκατη Νύχτα* έκανε πρεμιέρα στις 10 Ιουλίου του 1982, επτά μήνες μετά το *Ριχάρδο Β΄*, αρχικά στο Φεστιβάλ της Αβινιόν, για να μεταφερθεί κατόπιν στην Cartoucherie. Η ανατολίτικη αισθητική ήταν και πάλι κυρίαρχη, με την παράσταση να σηματοδοτεί μια μετατόπιση από τις ασιατικές τεχνικές του *Ριχάρδου Β΄* στις ινδικές, συγκεκριμένα στο Κατακάλι και τους ινδικούς χορούς, ενώ έντονο ήταν το στοιχείο της Commedia dell' arte καθώς και οι αναφορές στην εικονογραφία των μαχών του Ιταλού αναγεννησιακού ζωγράφου Paolo Uccello (Picon – Vallin 2014, 145). Οι Ιάπωνες πολεμιστές αντικαταστάθηκαν από ινδικές θεότητες, με τη Mouchkine να περιγράφει τη διαφορά των δύο έργων σαν τη διαφορά ανάμεσα σε έναν κόσμο απόμακρων ημίθεων ηρώων και

έναν κόσμο πολύχρωμων θεϊκών μορφών μιας πολύ πιο δημοφιλούς παράδοσης. (Mnouchkine στο Kiernander 1993, 116)

Η προσέγγιση του έργου από τη σκηνοθέτη φέρνει στο μυαλό την προηγούμενη σκηνοθεσία της σε κωμωδία του Shakespeare, στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, αφού και εδώ κεντρικό ρόλο κατέχουν η βιαιότητα του έρωτα και ο θρήνος που αυτός προκαλεί. Η ίδια περιέγραψε τη *Δωδέκατη Νύχτα* σαν μια ήπια κοροϊδία του συγγραφέα προς τον ίδιο του τον εαυτό, το συγγραφέα των σονέτων, τονίζοντας πως το προσωπικό στοιχείο δίνει μια ιδιαιτέρως επιθετική ποιότητα στο έργο. (Mnouchkine στο Kiernander 1993, 118)

Η Mnouchkine αρχικά είχε αποφασίσει όλοι οι ρόλοι να παιχτούν από γυναίκες, ωστόσο κατά τη διάρκεια των προβών άλλαξε γνώμη, θεωρώντας πως μια τέτοια επιλογή θα μπορούσε να οδηγήσει σε παρερμηνεία του κειμένου και των χαρακτήρων, ενώ θα αφαιρούσε τη δυναμική και το χιούμορ των μεταμφίσεων, που αποτελούν δομικό στοιχείο του έργου. (Mnouchkine στο Heliot 1982, 39) Έτσι, μόνο μία γυναίκα ηθοποιός, η Clementine Yelnik, ανέλαβε αντρικό ρόλο, ενώ πολλοί ηθοποιοί υποδύθηκαν διπλούς ρόλους. Επιθυμώντας να αποφύγει την τοποθέτηση του έργου σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και να δώσει μια καθολική ισχύ σε όσα συμβαίνουν, η σκηνοθέτις πραγματοποίησε κάποιες αλλαγές στο κείμενο, αφαιρώντας αναφορές σε μυθολογικές μορφές και μορφές της αρχαίας ιστορίας. Απελευθέρωσε έτσι το έργο από το ιστορικό υπόβαθρο, όπου ο Φέστε, ένα ινδικό πνεύμα στην ανάγνωσή της, δεν έχει θέση.

Το σκηνικό παρέμεινε το ίδιο, μια άδεια σκηνή 14x14 με τεράστια υφάσματα σαν φόντο και ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα, κάποια εκ των οποίων είχαν χρησιμοποιηθεί και στο *Ριχάρδο Β΄*, όπως για παράδειγμα η φυλακή, που χρησιμοποιήθηκε εδώ από τον Μαλβόλιο. Τα υφάσματα και πάλι οπτικοποιούσαν τα όσα συνέβαιναν επί σκηνής, με τα χρώματα να έχουν μεταβληθεί από χρυσό, κόκκινο, μαύρο και λευκό σε μπλε και ροζ, με αφηρημένα σχέδια και σύμβολα που θύμιζαν ιερογλυφικά. Η Mnouchkine, βασιζόμενη στο κείμενο, συνέδεσε τη λύπη και τα ερωτικά δάκρυα με τη θάλασσα, και οπτικοποίησε το συναίσθημα με τα μπλε υφάσματα του φόντου, ενώ όταν φτάνουμε στη λύση του δράματος, με την αγάπη να θριαμβεύει, το μπλε αντικαταστάθηκε από το ροζ, που σηματοδοτεί τη χαρά. (Singleton 1989, 166)

Η οπτικοποίηση των συναισθημάτων των ηρώων δεν αφορούσε μόνο το σκηνικό, αλλά και την εμφάνισή τους. Ο Ορσίνιο είχε αρκετά δάκρυα ζωγραφισμένα στο πρόσωπό του, τα οποία πίεζε ελαφρά με ένα τεράστιο μαντήλι που κρατούσε, ενώ η Ολίβια, που επίσης θρηνεί, φέρει στο μέτωπό της ένα κόκκινο δάκρυ, παραλλαγή του *rundra* των Ινδών, το οποίο ταιριάζει χρωματικά με τον κόκκινο μανδύα της. Τα κοστούμια αποτελούνταν από ελισαβετιανά σακάκια, φαρδιά παντελόνια μαζεμένα στον αστράγαλο και μανδύες που θύμιζαν κιμονό, σε λιγότερο εντυπωσιακά χρώματα σε σύγκριση με το *Ριχάρδο Β'*, αλλά με μεγαλύτερη ποικιλία. Όλοι οι κύριοι ήρωες έφεραν μια ομπρέλα για τον ήλιο, την οποία κουβαλούσαν οι υπηρέτες τους, και έδινε στοιχεία για τον χαρακτήρα τους. Η ομπρέλα του Μαλβόλιο ήταν μαύρη, δείχνοντας νηφαλιότητα, αυτή του Ορσίνιο λευκή, φτιαγμένη από το ίδιο υλικό με το μαντήλι του, ενισχύοντας το στοιχείο του θρήνου. Οι ομπρέλες έδιναν επίσης στοιχεία για τα συναισθήματα του ήρωα, για παράδειγμα όταν η Μαρία κρίνεται ένοχη για πλαστογράφηση του γραφικού χαρακτήρα της κυρίας της, η ομπρέλα της τρέμει ανεξέλεγκτα, μεγενθύνοντας την κατάστασή της. Η *Mnouchkine*, με άλλα λόγια, αρνήθηκε να βασιστεί αποκλειστικά στην προφορική δύναμη της ποίησης, αλλά την έκανε επίσης οπτική. (Singleton 1988, 178)

Οι μουσικοί είχαν και πάλι το χώρο τους και μια μεγάλη ποικιλία οργάνων, με κυρίαρχη την ινδική ταμπούρα, ο ήχος της οποίας μοιάζει με κλάμα και μοιρολόι, και αποτέλεσε ένα ταιριαστό ηχητικό μοτίβο για το θρήνο των ηρώων. Οι φωτισμοί, όπως και στο *Ριχάρδο Β'*, άλλαζαν από σκηνή σε σκηνή και ήταν σε θερμές αποχρώσεις.

Η υποκριτική των ηθοποιών ήταν λιγότερο επίσημη και στυλιζαρισμένη, η απόδοση του κειμένου πιο γρήγορη και καθημερινή, ενώ οι πυρετώδεις είσοδοι και έξοδοι αντικαταστάθηκαν από πιο ήρεμες και αστείες, με χαρακτηριστική την προσπάθεια των Σερ Τόμπι και Σερ Αντρέ να μπούνε κάτω από τα υφάσματα του φόντου. Το παίξιμο βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην *Commedia dell' arte* και σε ινδικές φόρμες, ιδιαίτερα στο Κατακάλι με τους ηθοποιούς να παρακολουθούν μαθήματα από επαγγελματίες δασκάλους. Οι Σερ Τόμπι, Σερ Αντρέ και Φαμπιέν παρουσιάστηκαν με στοιχεία κλόουν, ενώ υπήρχαν εμβόλιμες κωμικές στιγμές, όπου οι ηθοποιοί εγκατέλειπαν το κείμενο και ξεκινούσαν μια σειρά από μικρά σκετς μιμικής, γεγονός που εξηγεί γιατί η παράσταση, παρά το γρήγορο ρυθμό, διήρκεσε πάνω από τέσσερις ώρες. Έντονη ήταν η χρήση χειρονομιών παρόμοιων με τα *mudras* του Κατακάλι, ενώ η παράσταση έκλεινε με ένα είδος ινδικού χορού με όλους τους ηθοποιούς να διατηρούν το χαρακτήρα τους.



Εικόνα 5 *Δωδέκατη Νύχτα* (1982). Φωτογραφία: Michèle Laurent



Εικόνα 6 *Δωδέκατη Νύχτα* (1982). Φωτογραφία: Martine Franck

1.2.2.3 *Ερρίκος Δ΄*

Αφού παρουσίασε το *Ριχάρδο Β΄* και τη *Δωδέκατη Νύχτα* στην Cartoucherie την περίοδο 1982-1983, η ομάδα πραγματοποίησε ένα διάλλειμα για πρόβες, και το τρίτο έργο του

Κύκλου, ο *Ερρίκος Δ'*, έκανε πρεμιέρα τον Ιανουάριο του 1984. Η παράσταση σήμανε μια επιστροφή στις ιαπωνικές επιρροές του *Ριχάρδου Β'*, ούσα λιγότερο τελετουργική, αλλά αρκετά στυλιζαρισμένη, ιδιαίτερα στις σκηνές των μαχών. Η Mnouchkine τόνισε πως η τρίτη και τελευταία παράσταση του *Κύκλου του Shakespeare*, αποτέλεσε μια σύνθεση που προέκυψε από την αντίθεση των δύο προηγούμενων, της τραγωδίας *Ριχάρδος Β'* και της κωμωδίας *Δωδέκατη Νύχτα*. (Mnouchkine στο Heliot 1984, 33)

Τα υφάσματα παρέμειναν ως φόντο και χωρίζονταν ουσιαστικά σε δύο κατηγορίες, το φόντο για τις σκηνές της αυλής και το φόντο για τις σκηνές του Eastcheap. Στην πρώτη περίπτωση το χρώμα που κυριαρχούσε ήταν το κόκκινο, πάνω στο οποίο είναι ζωγραφισμένα χρυσά σχέδια, ενώ στη δεύτερη το μπλε, το ροζ και το κίτρινο. Για να ενισχύσει τη ιδέα ενός Eastcheap σημαντικά απομακρυσμένου από την αυλή, η Mnouchkine το τοποθέτησε σε άλλη ήπειρο, συγκεκριμένα στη Μέση Ανατολή. Είναι φανερό πως χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία τόσο από το *Ριχάρδο Β'* όσο και από τη *Δωδέκατη Νύχτα*, τα στοιχεία της τραγωδίας για της σοβαρές σκηνές της αυλής, τα στοιχεία της κωμωδίας για το Eastcheap, όπου κυριαρχεί ο Φάλσταφ και η παρέα του. Το κωδικοποιημένο σκηνικό αντιπαρέβαλλε την τραγωδία με την κωμωδία, απονέμοντας στο κάθε είδος το δικό του φόντο. (Singleton 1989, 197) Η λειτουργία των κοστούμιών ήταν παρόμοια, με τις σκηνές της αυλής να παίζονται με κοστούμια ιαπωνικής προέλευσης, παρόμοια με αυτά του *Ριχάρδου Β'*, και οι σκηνές του Eastcheap με κοστούμια πιο κοντά σε αυτά της *Δωδέκατης Νύχτας*. Κάποιοι ήρωες είχαν έντονο, λευκό make-up, ενώ άλλοι φορούσαν μάσκα, με το δημιουργό τους, Erhard Stiefel, να περνά έξι μήνες στην Ιαπωνία πριν τις πρόβες για τον *Ερρίκο Δ'*. (Singleton 1989, 229)

Όλοι οι ήρωες κουβαλούσαν μικρά, ξύλινα κουτιά, μαύρα για την αυλή, καφέ για το Eastcheap, τα οποία χρησιμεύουν τόσο σαν σύμβολα εξουσίας όσο και σαν όπλα, όποτε χρειαζόταν. Οι χαρακτήρες του Eastcheap έφεραν βεντάλιες, οι οποίες έδιναν στοιχεία για την ψυχολογία τους, με τον Χαλ, για παράδειγμα, να κρατά μια κίτρινη βεντάλια, που δηλώνει δειλία, και τον Πόινς μια κόκκινη, σύμβολο θάρρους και γενναιότητας. Κατά τη διάρκεια των μαχών, οι ήρωες είχαν κόκκινες κλωστές κρεμασμένες από το στόμα τους, με το θάνατό τους να μην αναπαριστάται ρεαλιστικά, αφού όταν κάποιος σκοτωνόταν, ο ηθοποιός απλά στεκόταν ή γονάτιζε στη σκηνή, αφήνοντας το κεφάλι του να πέσει στο στήθος του.

Οι μουσικοί κρατούσαν το ρυθμό, υπογράμμιζαν την κίνηση και τα λεγόμενα των ηρώων και δημιουργούσαν ατμόσφαιρα έντασης στις σκηνές των μαχών, ενώ οι φωτισμοί διαφοροποιούνταν ελαφρά από τις σκηνές της αυλής σε αυτές του Eastcheap.

Οι ηθοποιοί υιοθέτησαν ένα στυλιζαρισμένο και έντονα σωματικό παίξιμο, ιδιαίτερα στις σκηνές των μαχών, με τις εντυπωσιακές, χορογραφημένες εισόδους και εξόδους να επανέρχονται, ενώ παρόντα ήταν κωμικά και γκροτέσκα στοιχεία, ιδιαίτερα στην ερμηνεία του Φάλσταφ από τον Philippe Hottier. Όταν οι ήρωες δεν κινούνταν έμεναν σταθεροί στη θέση που τους αναλογούσε από τις κάθετες γραμμές της σκηνής και απεύθυναν τα λόγια τους κοιτάζοντας μπροστά, ενώ, σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες παραστάσεις, έσπασε ο διαχωρισμός σκηνής και κοινού, με το Φάλσταφ να αναζητά καταφύγιο ανάμεσα στους θεατές και τον Χαλ να τους εμπλέκει στη συνομωσία που οργανώνει. Στο πρόγραμμα της παράστασης σημειώνεται πως οι ηθοποιοί είναι ταυτόχρονα αφηγητές του δράματος και συμμετέχοντες σε αυτό. Η αναπαράσταση της ιστορίας συνοδευόμενη από την αφήγησή της έχει τις ρίζες της στο ασιατικό θέατρο, και είναι ένα μέσο που χρησιμοποιεί η Mnouchkine για να αποφύγει τη ψυχολογική προσέγγιση των ηρώων, επιτυγχάνοντας παράλληλα την επιδιωκόμενη θεατρικότητα. (Singleton 1989, 227)



Εικόνα 7 *Ερρίκος Δ'* (1984). Φωτογραφία: Michèle Laurent



Εικόνα 8 *Ερρίκος Δ΄* (1984). Φωτογραφία: Michèle Laurent

1.2.3 *Μακμπέθ*

Η Mnouchkine επέστρεψε στον Shakespeare μετά από τριάντα χρόνια, το 2014, για να γιορτάσει τα πενήντα χρόνια από την ίδρυση του Θεάτρου του Ήλιου και το έργο που επέλεξε για την περίπτωση ήταν ο *Μακμπέθ*. Ο χώρος της Cartoucherie για άλλη μια φορά εισήγαγε τους θεατές στον κόσμο της παράστασης, διακοσμημένος με φωτογραφίες και αφίσες του συγγραφέα και παραγωγών του έργου αν τους αιώνες, ενώ το γεύμα που προσφερόταν στο κοινό ήταν εμπνευσμένο από τη σκωτσέζικη παράδοση.

Μακριά από την ανατολίτικη αισθητική που χαρακτήρισε τις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*, η σκηνοθέτις παρουσίασε έναν μοντέρνο *Μακμπέθ*, με τους ήρωες να χρησιμοποιούν κινητά, laptop, τηλεοράσεις και κάμερες, σε μια διαδοχή εντυπωσιακών, σχεδόν κινηματογραφικών, εικόνων. (Carlson 2015, 104) Ο νικητής *Μακμπέθ* προσγειώθηκε με ελικόπτερο υπό τα φλας και τις κάμερες των δημοσιογράφων, ενώ η Λαίδη *Μακμπέθ* τον υποδέχτηκε σε έναν τεράστιο κήπο με τριαντάφυλλα, η μυρωδιά των οποίων διαχέονταν στην αίθουσα. Η Mnouchkine ήθελε να εκθέσει την αντίθεση ανάμεσα στην αρχική κατάσταση των πραγμάτων, όπου ο *Μακμπέθ* ήταν ένας σεβαστός άντρας που όλοι τιμούσαν, και στην τρομερή συνέχεια.

Το σκηνικό παρουσίαζε μεγάλη ποικιλία εικόνων, με τους ηθοποιούς να πραγματοποιούν τις απαραίτητες αλλαγές με γρήγορους ρυθμούς, χρησιμοποιώντας σκούπες για τον καθαρισμό της σκηνής, και δημιουργώντας σαλόνια, υπνοδωμάτια, αίθουσες δεξιώσεων,

θάλασσες, δρόμους και πεδία μάχης, τα οποία διακρίνονταν από ομορφιά και κομψότητα. Ο επί χρόνια σχεδιαστής του Θεάτρου του Ήλιου, Guy-Claude Francois, είχε αποβιώσει πρόσφατα, με το σκηνικό να αποτελεί μια ομαδική δημιουργία των μελών του θεάτρου. (Carlson 2015, 105) Τα κοστούμια ήταν μοντέρνα, με τους άντρες να φορούν σύγχρονες στρατιωτικές στολές και τις γυναίκες τζιν και μπλούζες, σε μεγάλη ποικιλία χρωμάτων. Οι τρεις μάγισσες παρουσιάστηκαν με φθαρμένα ρούχα, σαν κλοσάρ, και τεράστιες, εντυπωσιακές μάσκες. Το κόκκινο, σύμβολο του αίματος και της εξουσίας, κυριαρχούσε στην παράσταση, με χαρακτηριστικότερη εικόνα τα κόκκινα τριαντάφυλλα, και αντιπαραβαλλόταν οπτικά με το λευκό, η παρουσία του οποίου είναι επίσης έντονη και συμβόλιζε την αγνότητα, την αθωότητα και την αρμονία.

Οι φωτισμοί άλλαζαν από σκηνή σε σκηνή και ορισμένες φορές χρησιμοποιούνταν συμβολικά, τονίζοντας την επικείμενη απειλή και προβάλλοντας τη μεγαλομανία του Μακμπέθ και της Λαίδης Μακμπέθ, με τις σκιές τους να λαμβάνουν μεγάλες διαστάσεις. Η μουσική ήταν του Lemêtre και ερμηνευόταν ζωντανά από μια μουσικό που είχε το δικό της χώρο και έπαιζε όλα τα όργανα η ίδια, δημιουργώντας ένα είδος παράλληλης παράστασης.

Στην παράσταση συμμετείχαν σαράντα δύο ηθοποιοί, αριθμός που αποτελεί ρεκόρ για παραγωγή του Θεάτρου του Ήλιου. (Carlson 2015, 104) Η υποκριτική ήταν ρεαλιστική, με έντονη σωματικότητα και θεατρικότητα. Ο Μακμπέθ παρουσιάστηκε αβέβαιος στην αρχή, αποφασισμένος μετά τη δολοφονία του Ντάνκαν, ανίκανος να αντιμετωπίσει τη σταδιακή κατάρρευση στη συνέχεια. Η Λαίδη Μακμπέθ ήταν σκληρή και αποφασιστική, ο ιθύνων νους του φιλόδοξου σχεδίου. Στον πυρήνα της προσέγγισης υπήρχε η αντίθεση ανάμεσα στο καλό και στο κακό, και οι καταστροφικές συνέπειες της ανάγκης για εξουσία, με τη Mnouchkine να χρησιμοποιεί ξανά συμβολικά στοιχεία. Για παράδειγμα, ένα κοράκι, ζώο που αποτελεί μέρος της σκωτσέζικης μυθολογίας και συνδέεται με τους οiwονούς, διέκοπτε την προσευχή της Λαίδης Μακμπέθ όπου ζητά να απαλλαγεί από τη θηλυκότητά της, ενώ ακουγόταν και κατά τη στέψη του Μακμπέθ σε βασιλιά. Αντίθετα, όταν ο στρατός του Μάλκολμ και του Μακντάφ καλυπτόταν με τα δέντρα του δάσους, ένα λευκό πουλί πετούσε στον αέρα, συμβολίζοντας την τελική επικράτηση του καλού.



Εικόνα 9 *Μακμπέθ* (2014). Φωτογραφία: Michèle Laurent



Εικόνα 10 *Μακμπέθ* (2014). Φωτογραφία: Michèle Laurent

Κεφάλαιο 2

Robert Wilson

Ο Robert Wilson γεννήθηκε στο Τέξας στις 4 Οκτωβρίου του 1941. Σαν παιδί αντιμετώπιζε ένα σοβαρό γλωσσικό πρόβλημα, αδυνατώντας να μιλήσει κανονικά, ένα πρόβλημα που θεραπεύτηκε μετά από χρόνια χάρη στη βοήθεια της Byrd Hoffman, μιας δασκάλας χορού, η οποία τον βοήθησε να αποβάλλει την ένταση, να χαλαρώνει και να αφήνει την ενέργεια να ρέει, ώστε να μην μπλοκάρει. (Wilson στο Brecht 1978, 13) Λόγω της αδυναμίας του να εκφραστεί μέσω των λέξεων, ο Wilson κατέφυγε στη ζωγραφική, η οποία αποτέλεσε την αγαπημένη του ασχολία ως παιδί.

Το 1959 ξεκίνησε σπουδές Διοίκησης Επιχειρήσεων στο Πανεπιστήμιο του Τέξας, εν πολλοίς για να ικανοποιήσει το δικηγόρο πατέρα του, ωστόσο τις εγκατέλειψε το 1962, λίγο πριν πάρει το πτυχίο του. Πέρασε κάποιους μήνες στο Παρίσι, παρακολουθώντας μαθήματα ζωγραφικής από τον Αμερικανό εξπρεσιονιστή ζωγράφο George McNeil, και επέστρεψε στις ΗΠΑ, στη Νέα Υόρκη πλέον, ως φοιτητής αρχιτεκτονικής στο Pratt Institute του Μπρούκλιν. Τότε ήταν που υπέστη νευρικό κλονισμό και προσπάθησε να αυτοκτονήσει παίρνοντας δεκαπέντε υπνωτικά χάπια, ωστόσο σώθηκε και νοσηλεύτηκε για σύντομο χρονικό διάστημα σε ψυχιατρική κλινική. Αποφοίτησε το 1966, ενώ περνούσε τα καλοκαίρια του στο Τέξας, δημιουργώντας με παιδιά θεατρικές παραστάσεις, με κείμενα που έγραφαν οι ίδιοι, και οι οποίες παίζονταν οπουδήποτε, από εκκλησίες μέχρι γκαράζ.

Αφότου αποφοίτησε, ο Wilson δούλεψε ως εκπαιδευτής στο Departure of Welfare, διδάσκοντας παιδιά με νοητική στέρση να πραγματοποιούν απλές πράξεις με το σκηνοθέτη να δηλώνει πως εκείνη την εποχή το θέατρο δεν τον ενδιέφερε ιδιαίτερα και δεν είχε την παραμικρή υποψία πως επρόκειτο να δουλέψει σε αυτό. (Wilson στο Lawrence 1002, 364) Στη συνέχεια, δούλεψε στο νοσοκομείο Goldwater σαν εμψυχωτής με τους ανίατα άρρωστους, με τους οποίους και δημιούργησε κάποιες ιδιαίτερες

περφόρμανς. Οι πρώτες του προσωπικές περφόρμανς έλαβαν χώρα στο λοφτ του στη Spring Street, όπου ο Wilson δημιούργησε τέσσερα κομμάτια ανάμεσα στο 1967 και το 1969, τα *Baby*, *Theatre Activity 1*, *Theatre Activity 2* και *ByrdwoMAN*, στο στυλ των «Events», που είχαν ξεκινήσει εκείνη την εποχή στη Νέα Υόρκη.

Το 1968 ιδρύει την ομάδα Byrd Hoffman School of Byrds, μια ονομασία που δόθηκε προς τιμήν της δασκάλας του, και αποτελούσε μια κοινότητα ερασιτεχνών περφόρμερς, με τους οποίους ο Wilson παρουσίασε την παράσταση *King of Spain* στο Anderson Theatre το 1969. Ακολούθησε το *The Life and Times of Sigmund Freud* στο Brooklyn Academy of Music και το *Deafman Glance*, στη δημιουργία του οποίου σημαντικό ρόλο έπαιξε ο Raymond Andrews, ένα κωφό, μαύρο παιδί, το οποίο ο Wilson βρήκε στο δρόμο και υιοθέτησε. Το *Deafman Glance* παρουσιάστηκε το 1970 στο Φεστιβάλ του Νανσί και έπειτα στο Παρίσι σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία και αποσπώντας διθυραμβικά σχόλια με αποκορύφωμα τη διάσημη ανοιχτή επιστολή του Louis Aragon στο νεκρό φίλο του και ιδρυτή του Σουρεαλισμού Andre Breton: «Δεν έχω δει τίποτα πιο όμορφο σε όλη μου τη ζωή... Ο Bob Wilson είναι αυτό που εμείς, οι σουρεαλιστές, ονειρευόμασταν ότι θα έρθει μετά από εμάς και θα πάει πέρα από εμάς». (Aragon 1976, 4, 5) Ο Aragon χαρακτήρισε το έργο «σιωπηλή όπερα», επηρεάζοντας τον Wilson, ο οποίος από τότε ονομάζει όλα του τα έργα όπερες, τονίζοντας πως η λέξη όπερα προέρχεται από τη λατινική ρίζα για το «έργο», και αυτό είναι που δημιουργεί ο ίδιος, έργα για το θέατρο. (Wilson στο Shyer 1989, xx)

Ακολούθησε το *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* στο Φεστιβάλ Shiraz του Ιράν, μια παράσταση-εγκατάσταση που διήρκησε επτά μέρες και έλαβε χώρα σε επτά βουνά της περιοχής. Η μεγάλη διάρκεια είναι ένα από τα χαρακτηριστικά των παραστάσεων του Wilson, ο οποίος ονειρεύεται να φτάσει σε ένα σημείο όπου δε θα υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη, δηλώνοντας «θα επιθυμούσα να κάνω μια παράσταση που θα διαρκεί για διακόσια χρόνια». (Wilson στο Shyer 1989, 45). Η επόμενη παράστασή του, *A Letter to Queen Victoria*, έχει ως κεντρικό θέμα του τη γλώσσα, που εν πολλοίς απουσίαζε από τις προηγούμενες δουλειές του. Στην επιλογή αυτή σημαντικό ρόλο έπαιξε η γνωριμία του σκηνοθέτη με τον Christopher Knowles, ένα αυτιστικό παιδί που έγραψε κείμενα για την παράσταση και συμπρωταγωνίστησε μαζί με τον Wilson.

Το 1976 ήταν μια χρονιά σταθμός για το σκηνοθέτη, αφού έκανε πρεμιέρα στο Φεστιβάλ της Αβινιόν το *Einstein on the Beach*, μια όπερα τελείως διαφορετική από ότι είχε παρουσιαστεί ως τότε, σε μουσική του Philip Glass. Η παράσταση έμεινε στην ιστορία, χαρακτηρίστηκε ένα από τα σπουδαιότερα θεατρικά γεγονότα του αιώνα και πολλοί ισχυρίστηκαν πως ο Wilson άλλαξε μια για πάντα τον τρόπο που οι άνθρωποι βλέπουν και αντιλαμβάνονται το θέατρο. (Shevtsova 2007, 88) Η τεράστια επιτυχία οδήγησε σε αναβιώσεις της παράστασης το 1988, το 1992 και το 2012.

Η απόλυτη καθιέρωση του Wilson και η επιθυμία του να εργαστεί πιο επαγγελματικά οδήγησε στη διάλυση του School of Byrds. Ακολούθησε μια πολύ παραγωγική διαδρομή, με δημιουργίες όπως *Death Destruction & Detroit* (1979), *the CIVIL warS* (1984), *The Black Rider* (1990), σκηνοθεσίες κλασικών κειμένων, ανάμεσα στα οποία *Η Κυρά της Θάλασσας* (1998), *Βόιτσεκ* (2002), *Περ Γκυντ* (2005), *Ευτυχισμένες Μέρες* (2008), *Φάουστ* (2015) και πάνω από είκοσι όπερες, όπως *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν* (1999), *Ορφέας* (2009), *Πελλέας και Μελισσάνθη* (2011). Πολλές από τις παραστάσεις του παίζονται ταυτόχρονα σε διάφορες χώρες με τον Wilson να ταξιδεύει συνεχώς από το ένα μέρος του κόσμου στο άλλο για να οργανώσει τις παραγωγές του. Χαρακτηριστικό είναι πως από την αρχή της καριέρας του λάμβανε μεγαλύτερη υποστήριξη σε άλλες χώρες, ιδιαίτερα στη Γαλλία και τη Γερμανία, παρά στις ΗΠΑ, αφού οι Αμερικανοί δεν ήταν πρόθυμοι να χρηματοδοτήσουν τις πολυδάπανες παραγωγές του. (Shevtsova 2007, 22)

Το 2006 ο Wilson εγκαινίασε το Watermill Centre, ένα διεθνές εργαστήριο για καλλιτέχνες από όλο το κόσμο, όπου παραδίδονται μαθήματα, παρουσιάζονται δουλειές, γίνεται έρευνα και οργανώνονται μελλοντικές παραγωγές. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του ο σκηνοθέτης έχει συνεργαστεί με σπουδαίους καλλιτέχνες, ανάμεσα στους οποίους οι Philip Glass, Heiner Müller, William Burroughs, Tom Waits, David Byrne, Laurie Anderson, Lucinda Childs, Marina Abramovic και Mikhail Baryshnikov.

2.1 Αισθητική και επιρροές

Ήδη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι Adolphe Appia και Edward Gordon Graig είχαν προβλέψει πως το θέατρο του μέλλοντος θα είναι «ένα θέατρο των εικόνων», και η πρόβλεψή τους βρήκε την απόλυτη επιβεβαίωση στο έργο του Robert Wilson. (Roose-Evans 1991, 76) Στο θέατρο του Αμερικανού σκηνοθέτη κυρίαρχο ρόλο παίζουν η εικόνα και η ομορφιά, γεγονός που οφείλεται στο ότι αρχικά είχε ασχοληθεί με τη ζωγραφική

και την αρχιτεκτονική. Ο ίδιος δηλώνει, «αν είχα σπουδάσει θέατρο δε θα έκανα το θέατρο που κάνω». (Wilson στο Schechner 2003, 116)

Ο Wilson από πολύ νωρίς απέρριψε το συμβατικό θέατρο της αφήγησης και της ψυχολογίας, αφού βρήκε πως «γίνεται συχνά πολύ διανοητικό, νιώθω σαν να είμαι στο σχολείο. Νιώθω πως κάποιος μου κάνει μάθημα και πρέπει να καταλάβω τι σκέφτεται πριν μπορέσω να έχω τις δικές μου σκέψεις. Δεν υπάρχει χώρος για διάλογο». (Wilson στο Schechner 2003) Για τον Wilson, «δεν υπάρχει τίποτα πιο όμορφο από το μυστήριο... μόλις πιστέψεις πως κατάλαβες ένα έργο τέχνης αυτό είναι νεκρό». (Wilson στο Holmberg 1996, 153) Γαλουχημένος με τις επιταγές της avant-garde της δεκαετίας του 60', ο Wilson δημιουργεί ένα θέατρο που πρεσβεύει την απόλυτη ελευθερία, όχι μόνο από την αρχή και τη σύμβαση, αλλά και από τους περιορισμούς του χρόνου, της γλώσσας, της λογικής, ακόμη και του νοήματος. Τα έργα του είναι ανοικτά σε όλες τις ερμηνείες και τα νοήματα. Ο Wilson δηλώνει, «ευθύνη μου σαν καλλιτέχνης είναι να δημιουργώ, όχι να ερμηνεύω», ενώ παραδέχεται, «η αλήθεια είναι πως δεν καταλαβαίνω πραγματικά το ίδιο μου το υλικό». (Wilson στο Eco 1993, 89) Ο Hans-Thies Lehmann χαρακτηρίζει το μεταδραματικό θέατρο του Wilson ως «ένα θέατρο της μεταμόρφωσης, που μεταφέρει το θεατή στην ονειρική χώρα των αλλαγών, των μεταβάσεων, των ασαφειών και των συσχετισμών». (Lehmann 2006, 78)

Σκηνοθέτης, χορευτής, περφόρμερ, ζωγράφος, γλύπτης, σχεδιαστής φωτισμών, συγγραφέας, video artist, αρχιτέκτονας, χορογράφος, παιδαγωγός, επιχειρηματίας, ο Wilson αποτελεί ένα πολύπλευρο ταλέντο, και παρουσιάζει ομοιότητα με τον Craig, όσον αφορά την ιδιότητα του απόλυτου δημιουργού που αναλαμβάνει όλες τις παραμέτρους των παραστάσεων του (Shevtsova 2007, 52), ενώ το έργο του έχει χαρακτηριστεί ως μια σύγχρονη εκδοχή του Gesamtkunstwerk του Richard Wagner. (Sidiropoulou 2014, 84) Με τον Craig μοιράζονται επίσης την επιθυμία να ελευθερώσουν το θέατρο από το κείμενο μέσω της κίνησης, μια επιθυμία που τον φέρνει κοντά στον Antonen Artaud και στο όραμα του για μια νέα θεατρική γλώσσα βασισμένη στη σωματικότητα, με στοιχεία τελετουργικά και ένα είδος μεταφυσικής επίδρασης στους θεατές. Κάποιοι κριτικοί, επιχειρώντας να περιγράψουν την πρώτη τους επαφή με το θέατρο του Wilson, παρομοίασαν τις παραστάσεις του με την παρακολούθηση κάποιου είδους άγνωστων και αινιγματικών θρησκευτικών δράσεων. (Lehmann 2006, 70)

Οι πηγές του Wilson είναι αναρίθμητες: λογοτεχνικά κείμενα, εφημερίδες, όπερα, ποπ τραγούδια, διαφημίσεις, σινεμά, χορός, ιστορικά ντοκουμέντα, πίνακες, ποίηση, αρχιτεκτονική, γλυπτική, καθημερινές συζητήσεις που ακούει στο δρόμο, οτιδήποτε μπορεί να αποτελέσει έμπνευση και να γίνει μέρος των παραστάσεων του. (Holmberg 1996, 20) Ο σκηνοθέτης μεταχειρίζεται τα διάφορα στοιχεία της παράστασης σαν ξεχωριστές οντότητες, οι οποίες δεν εξαρτώνται η μία από την άλλη, τα θεατρικά σημεία στις δημιουργίες του μιλούν διαφορετικές γλώσσες, καθένα λέει τη δική του ιστορία. (Holmberg 1996, 53) Η πρακτική αυτή παραπέμπει ξανά στον Craig, που επιδίωκε την ανάμιξη ανόμοιων σκηνικών στοιχείων με τρόπους που να παράγουν ένα ενιαίο σύνολο, του οποίου η λειτουργία να υπερβαίνει, παρά να αναπαριστά την πραγματικότητα. (Sidiropoulou 2014, 16) Στον τομέα αυτό επηρεάστηκε από τους Merce Cunningham, George Balanchine και John Cage, αλλά και από τον Bertolt Brecht με το σκηνοθέτη να τονίζει, «στο θέατρο μου όλα τα στοιχεία είναι ίσα... Νομίζω πως αυτό είναι κάτι που ο Brecht επίσης προσπάθησε να φέρει στο γερμανικό θέατρο», κάτι που επισήμανε και ο Heiner Müller, «το βασικό στοιχείο στο θέατρο του Wilson είναι ο διαχωρισμός των στοιχείων, ένα όνειρο του Brecht». (Wilson και Müller στο Teschke 1999, 14) Το θέατρο του Wilson δεν αρνείται ούτε στιγμή πως είναι θέατρο, το αντίθετο μάλιστα: «Το θέατρο για μένα είναι κάτι τελείως τεχνητό. Αν δεν το παραδεχτούμε αυτό, τότε είναι ψέμα. Πιστεύω πως όσο πιο τεχνητό είναι τόσο περισσότερο πλησιάζει την αλήθεια». (Wilson στο Schechner 2003, 120)

Όπως είναι φυσικό για έναν οπτικό καλλιτέχνη ο χώρος παίζει πολύ σημαντικό ρόλο, με τον Wilson να δηλώνει, «δεν έχω αίσθηση της σκηνοθεσίας μέχρι να έχω αίσθηση του χώρου», ενώ αναφέρεται στο θεάτρό του σαν «κατασκευές στο χώρο και στο χρόνο». (Wilson στο Holmberg 1996, 77, 85) Ο Wilson προτιμά το προσκήνιο αφού, όπως δηλώνει, του αρέσει η φόρμα του, η απόσταση που δημιουργεί με το κοινό, αυτό που του επιτρέπει να κάνει με τα φώτα, ενώ πιστεύει πως οι θεατές ακούν καλύτερα. (Shevtsova 2007, 53) Η σκηνή του Wilson συνήθως τελιώνει σε ένα επίπεδο, ζωγραφισμένο φόντο, που με τη βοήθεια του φωτός αλλάζει χρώματα. Ο σκηνοθέτης σχεδιάζει τις παραστάσεις του, δημιουργώντας τα λεγόμενα visual books, όπου σκισάρει όλες τις σκηνές του έργου, και τα οποία, όπως τα βιβλία προβών, βοηθούν να ξαναστηθεί η παράσταση μετά από καιρό. Αρχικά η αρχιτεκτονική του Wilson είχε στοιχεία από το θέατρο του 19^{ου} αιώνα, την αμερικάνικη φολκ ζωγραφική και την παιδική φαντασία, στη συνέχεια οξύνεται η

γεωμετρική αισθητική, μειώνονται τα χρώματα, γίνεται οπτικά πιο εκλεπτυσμένο και επίσημο, πιο αφηρημένο και κομψό. (Holmberg 1996, 9)

Επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Paul Cezanne, όσον αφορά τη σύνθεση ανάμεσα σε οριζόντιες, κάθετες και διαγώνιες γραμμές προοπτικής. «Ο Cezanne είναι ο αγαπημένος μου ζωγράφος. Η δουλειά μου είναι πιο κοντά στη δική του από οποιουδήποτε άλλου καλλιτέχνη». (Wilson στο Holmberg 1996, 79) Επιρροές υπήρξαν επίσης ο Craig, με τις αφηρημένες του κατασκευές και την προσπάθεια να δώσει στο μεγαλοπρεπές μια ελαφρότητα, και ο Appia, που εξερεύνησε σκηνογραφικά τις τρεις διαστάσεις, και τα σχέδια του οποίου για τις όπερες του Wagner είχε μελετήσει ο Wilson όταν επρόκειτο να σκηνοθετήσει το Παρσιφάλ, ένα πρότζεκτ που τελικά ακυρώθηκε. (Wilson στο Huxley 2002, 427)

Ο χρόνος είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της δουλειάς του, με τους αργούς ρυθμούς να δραματοποιούν το χρόνο σαν μια ρέουσα διαδοχή καταστάσεων, να βοηθούν στη συγκέντρωση και στη δημιουργία μιας σιωπηλής ενέργειας που κάνει τα πάντα πιο σημαντικά. (Langton 1973, 57) Ο Wilson υποστηρίζει «δεν είναι slow motion, είναι ο φυσιολογικός χρόνος. Δίνω χρόνο και χώρο στο θεατή να σκεφτεί». (Wilson στο Shevtsova 2007, 56) Η υποκριτική είναι έντονα στυλιζαρισμένη και απόλυτα χορογραφημένη με τους ηθοποιούς να μετρούν για να μιλήσουν, να κινηθούν και να κάνουν παύση, ώστε να έχουν τον επιθυμητό χρόνο, δίνοντας την εντύπωση πως δεν ενεργούν με τη δική τους θέληση, αλλά μια ανώτερη δύναμη τους κατευθύνει. (Lehmann 2006, 78) Τα πρόσωπα των ερμηνευτών είναι βαμμένα με έντονο λευκό make-up, που δημιουργεί ένα είδος μάσκας, η οποία συμβάλλει στην αποφυγή του ρεαλισμού, στη δημιουργία απόστασης και μυστηρίου, παραπέμποντας στην αντίστοιχη τακτική των ασιατικών τεχνών. Η μεταχείριση των ηθοποιών από τον Wilson φέρνει στο μυαλό την αντίληψη του Craig για ηθοποιούς Υπερμαριονέτες, που αποβάλλουν το εγώ τους και γίνονται ένα από τα πολλά σημεία της παράστασης. (Shevtsova 2007, 57)

Η κίνηση των ηθοποιών έχει στοιχεία από το Θέατρο Νο και άλλες ασιατικές φόρμες, τις οποίες ο Wilson θαυμάζει για την ακρίβεια και την μεγαλοπρέπεια τους, και είναι χαρακτηριστικό πως διαμορφώθηκε με τη συμβολή της Suzushi Hanayagi, χορογράφου με μακρόχρονη εκπαίδευση στο Θέατρο Νο. (Enright 1994, 16) Οι Cunningham, Balanchine και Martha Graham επίσης επηρέασαν τον Wilson, ο οποίος τονίζει «όλο το

θέατρο είναι χορός» και συμβουλεύει τους ερμηνευτές του, «δε θα γίνεται ποτέ καλοί ηθοποιοί αν δε συμφιλιωθείτε με τη σπονδυλική σας στήλη». (Wilson στο Holmberg 1996, 146) Ο σκηνοθέτης δουλεύει την κίνηση πριν δουλέψει το κείμενο και στη συνέχεια τα ενώνει, μια τεχνική που χρησιμοποιούσαν και οι Cunningham και Cage (Morey & Pardo 2003, 15). Για τη Sheryl Sutton, μια από τις βασικές ηθοποιούς του Ουίλσον, «το να παίζεις για τον Bob είναι πολύ κοντά στο μπαλέτο». (Sutton στο Shyer 1989, 12). Ο σκηνοθέτης τονίζει, «ποτέ δεν είπα σε έναν ηθοποιό τι να σκεφτεί, τι συναισθήματα να εκφράσει. Εντός των αυστηρών κινήσεων και οδηγιών υπάρχει χώρος για τον ηθοποιό να γεμίσει τη φόρμα». (Wilson στο Schechner 2003, 126) Η διάσημη Γαλλίδα ηθοποιός Isabelle Huppert, που υποδύθηκε την Ορλάντο στη γαλλόφωνη εκδοχή της σκηνοθεσίας του Wilson δήλωσε: «Αρχικά μου ήταν δύσκολο να μάθω όλες αυτές τις απόλυτα χορογραφημένες κινήσεις... αλλά αφού προσαρμόστηκα στο φορμαλιστικό σύμπαν του Bob, ανακάλυψα την απόλυτη ελευθερία. Ποτέ άλλοτε στο θέατρο δεν ήμουν τόσο ελεύθερη, τόσο ο εαυτός μου. Ένωσα σαν παιδί, που παίζει μόνο του στη σοφίτα του σπιτιού του». (Huppert στο Shevtsova 1995, 74)

Το φως είναι ένα από τα θεμελιώδη εργαλεία του Wilson, ο οποίος θεωρείται ομόφωνα ένας από τους καλύτερους και πιο πρωτοποριακούς φωτιστές του κόσμου, με τον Holmberg να χαρακτηρίζει τους φωτισμούς του σαν «μια οπτική *Ενάτη Συμφωνία*». (Holmberg 1996, 123) Για το σκηνοθέτη «το φως είναι το πιο σημαντικό στοιχείο στο θέατρο γιατί μας βοηθά να δούμε και να ακούσουμε. Χωρίς φως δεν υπάρχει χώρος» (Wilson στο Enright 1994, 20) Το φως στο έργο του έχει λειτουργία ουσιαστικά δραματική, αφού εκτός του ότι δημιουργεί ατμόσφαιρα και ρυθμό, αποκαλύπτει τη ψυχολογική κατάσταση της σκηνής και των ηθοποιών, και είναι ένα μέσο που φέρνει στην επιφάνεια το υποσυνείδητο, οπτικοποιώντας ότι δεν μπορεί να ειπωθεί με λόγια. Η θεώρηση αυτή του φωτός τον συνδέει με τον Appia, που πρώτος διακήρυξε τη σπουδαιότητα του στο θέατρο και εξερεύνησε τις διάφορες διαστάσεις του, αλλά και με το Giorgio Strehler, τον οποίο ο Wilson αναγνωρίζει σαν τον μόνο σύγχρονό του σκηνοθέτη με παρόμοια αντίληψη και αισθητική πάνω στο θέμα. (Shevtsova 2007, 63, 64)

Η γλώσσα αρχικά απουσίαζε από το θέατρο του Wilson, με τη σιωπή να βασιλεύει, ωστόσο από ένα σημείο και έπειτα ο σκηνοθέτης την εισήγαγε στο έργο του και την μεταχειρίστηκε με έναν ιδιαίτερο και πρωτότυπο τρόπο. Ο Holmberg υποστηρίζει πως

«κανείς στο θέατρο δεν έχει δραματοποιήσει την κρίση της γλώσσας τόσο ιδιοφυώς όσο ο Wilson. Όπως η φιλοσοφία του Wittgenstein όλο το θέατρο του Wilson είναι μια κριτική της γλώσσας». (Holmberg 1996, 41) Η γλώσσα του Wilson αποτελείται από θραύσματα προτάσεων, ιστορίες που σταματούν πριν αρχίσουν, σημαίνοντα που αρνούνται να σημαίνουν, λέξεις που αρνούνται να συνδεθούν με άλλες λέξεις, ιστορίες που αρνούνται να πουν τον εαυτό τους. (Holmberg 1996, 58) Ο σκηνοθέτης αναρωτιέται, «γιατί οι ιστορίες που λέμε στη σκηνή πρέπει να είναι πιο καθαρές από τις ιστορίες που ζούμε;», και συγκρίνει τα γραπτά του με μια τηλεόραση που συνεχώς αλλάζει κανάλια. (Wilson στο Shyer 1989, 91) Ο Wilson, παρότι μη αναγνώστης, έχει επηρεαστεί από τα γλωσσικά πειράματα της Gertude Stein, του Heiner Müller, του Samuel Beckett και του William Faulkner. (Holmberg 1996, 42) Χρησιμοποιώντας μικρόφωνα διαχωρίζει τον ηθοποιό από τη φωνή του, δημιουργώντας απόσταση και καθιστώντας τον ένα μέσο που η γλώσσα χρησιμοποιεί για να μιληθεί, οι δηλώσεις δεν ανήκουν σ' αυτόν αλλά στο χώρο. (Shyer 1989, 236) Η δουλειά του Wilson με τη γλώσσα, ο διαχωρισμός σημαίνοντος και νοήματος, μπορεί να παραλληλιστεί με την προσπάθεια του Artaud να καθαρίσει τη γλώσσα από τη ψυχολογία και να της ξαναπαραχωρήσει τη μουσικότητά της, να την μεταδώσει σωματικά και όχι διανοητικά, πεπεισμένος πως ο τρόπος που η γλώσσα χρησιμοποιείται μπορεί να επηρεάσει το νευρικό σύστημα των θεατών, τα συναισθήματά τους, και να έχει μια μεταφυσική επίδραση πάνω τους. (Sidiropoulou 2011, 45)

2.2 Ο Wilson και ο Shakespeare

Ο Wilson από νωρίς είχε εκφράσει το θαυμασμό του για το έργο του Άγγλου συγγραφέα: «Αγαπώ τον Shakespeare για τη γλώσσα του. Οι λέξεις του είναι άφθαρτες, στέρεες σα βράχοι. Μπορείς να τις τοποθετήσεις παντού- βούλιαξε τες στον πάτο του ωκεανού, πέταξε τες στο Δία, τίποτα δεν τις καταστρέφει». (Wilson στο Holmberg 1996, 42)

2.2.1 Βασιλιάς Ληρ

Η πρώτη του σκηνοθεσία σε έργο του Shakespeare ήταν ο *Βασιλιάς Ληρ*, που έκανε πρεμιέρα στο Shauspielhaus της Φρανκφούρτης το 1990.

Όταν ο Wilson σκηνοθετεί κλασικά έργα, μπορεί να αλλάξει τη θέση σε μια σκηνή ή σε κομμάτια του κειμένου, να επαναλάβει λόγια, να βάλει ένα άλλο κείμενο κάπου, να προσθέσει ένα ιντερλούδιο ανάμεσα στις πράξεις (knee plays, όπως τα αποκαλεί), αλλά πειράζει το έργο λιγότερο από άλλους avant-garde σκηνοθέτες. (Holmberg 1996, 29) Ο

ίδιος δηλώνει: «Δε χρειάζεται να κάνω θέατρο με το *Βασιλιά Ληρ*, ο Shakespeare ήδη έκανε το θέατρο. Πρέπει να βρω έναν τρόπο να τοποθετήσω το θέατρο του στη σκηνή με αρκετό χώρο ανάμεσα στις λέξεις ώστε οι άνθρωποι να το τις ακούσουν και να τις σκεφτούν. Δεν είμαι υπέρ του να αντιμιλάς σε ένα αριστούργημα. Το αφήνω να μιλήσει αυτό σε μένα». (Wilson στο Holmberg 1996, 30)

Για την συγκεκριμένη παράσταση ο Heiner Müller επρόκειτο να κάνει την μετάφραση αλλά λόγω άλλων υποχρεώσεων δεν τα κατάφερε, και ο Wilson στράφηκε στην κλασική μετάφραση του Wolf Graf Baudissin. Ο σκηνοθέτης έκοψε κάποια μέρη του κειμένου και συγχώνευσε άλλα, όπως, για παράδειγμα, κάποιες σκηνές των Πράξεων IV και V, φέρνοντας και τις τρεις αδερφές μαζί, καθεμία στο δικό της φως, και αντιπαραβάλλοντάς τις επιθυμίες τους, με την Κορντέλια να σκέφτεται τον πατέρα της και τις άλλες δύο πως θα ρίξουν τον Έντμοντ στο κρεβάτι.

Ο ρόλος του Ληρ παίχτηκε από γυναίκα, τη Γερμανίδα ηθοποιό Marianne Hope, μια επιλογή που στόχο είχε να απομακρύνει το έργο από το ρεαλισμό, αφού για τον Wilson «μια ρεαλιστική προσέγγιση πάντα μειώνει τον Shakespeare». (Wilson στο Holmberg 1996, 33) Η παράσταση ξεκινούσε με όλους τους ηθοποιούς επί σκηνής να φορούν μακριά μπλε παλτά και να ξεκουμπώνουν, επί τέσσερα λεπτά, το πάνω κουμπί του παλτού τους, μια εικόνα που προέκυψε από το κείμενο, συγκεκριμένα από την παράκληση του Ληρ λίγο πριν πεθάνει. Ανοίγοντας την παράσταση με αυτόν τον τρόπο, ο Wilson δημιούργησε ένα κυκλικό τέλος, κάτι που αποτελεί μια από τις αγαπημένες του στρατηγικές. Αμέσως μετά από αυτήν την εικόνα, το φως επικεντρωνόταν στο Ληρ, ο οποίος απήγγειλε το ποίημα *The Last Words of My English Grandmother* του William Carlos Williams, μια απρόβλεπτη επιλογή που σκοπό είχε να προκαλέσει την έκπληξη του κοινού, να το κάνει να ακούσει και να σκεφτεί, αλλά και να δημιουργήσει μια κωμική νότα. (Wilson στο Holmberg 1996, 158)

Το σκηνικό ήταν ένας άδειος χώρος με το τυπικό επίπεδο φόντο του Wilson, σε λευκό χρώμα, και μαύρες πτέρυγες δεξιά και αριστερά. Μαύρες οθόνες, τέσσερις στο σύνολο, κατέβαιναν από ψηλά, και κάλυπταν μέρος ή και ολόκληρο το φόντο, σηματοδοτώντας διαφορετικούς χώρους, με το παλάτι του Γκλόστερ, για παράδειγμα, να αποδίδεται με ένα εντελώς μαύρο πλαίσιο. Το πάτωμα ήταν καλυμμένο με μαύρο χαλί. Υπήρχαν ελάχιστα σκηνικά στοιχεία, όπως ένα μακρύ στενό τραπέζι, ένας πάγκος, ένα κρεβάτι και

ένα τραπέζι, τα οποία τοποθετούνταν στη θέση τους από τους μηχανικούς σκηνής χωρίς να διακόπτεται η ροή της παράστασης. Τα κοστούμια των ηθοποιών ήταν κομψά και επίσημα σε σκούρες κυρίως αποχρώσεις, με το Ληρ να φορά ένα μαύρο μακρύ μανδύα. Όλοι φορούσαν λευκό make-up, ενώ κάποιοι έφεραν αντικείμενα μαζί τους, όπως ο Τρελός που κουβαλούσε μια μικροσκοπική καρέκλα και η Γκόνεριλ που κρατούσε ένα μαντήλι. Οι βοηθοί σκηνής ήταν ντυμένοι στα γκρι, όπως οι υπηρέτες του έργου, ή στα μαύρα, θυμίζοντας τους βοηθούς σκηνής στην Ιαπωνία. (Fisher-Lichte 1997, 205)

Οι φωτισμοί χρησιμοποιήθηκαν τόσο για να σηματοδοτήσουν τη δράση όσο και για να δημιουργήσουν σκηνικό χώρο. Για παράδειγμα, η τύφλωση του Γκλόστερ αναπαραστάθηκε με την απότομη αλλαγή του φωτός σε κόκκινο τη στιγμή που μια ράβδος πλησιάζει το πρόσωπό του χωρίς να το αγγίζει, ενώ οι βράχοι του Ντόβερ αποδόθηκαν με το περίγραμμα ενός λευκού τριγώνου που προβλήθηκε στο πάτωμα. Στη σκηνή της καταιγίδας, με τη συμβολή των φώτων, παρουσιάστηκαν ήλιοι, φεγγάρια και αστέρια να συγκρούονται μεταξύ τους, δημιουργώντας μια εντυπωσιακή εικόνα. (Homberg 1996, 118) Η μουσική του Hans Peter Kuhn αποτελείτο κυρίως από μινιμαλιστικούς ήχους, που υπερτόνιζαν τις δράσεις και τις κινήσεις των ηθοποιών, ενώ δημιουργούσαν μια μυστηριώδη και απόκοσμη ατμόσφαιρα.

Ως προς την υποκριτική, οι ηθοποιοί πραγματοποιούσαν απόλυτα χορογραφημένες, στυλιζαρισμένες κινήσεις, διαμορφωμένες με τη συμβολή της γιαπωνέζας χορογράφου Suzushi Hanayagi. Άλλοτε κινούνταν σε εξαιρετικά αργούς ρυθμούς, άλλοτε σε πιο γρήγορους, ενώ συχνά πάγωναν σε μια συγκεκριμένη στάση ή έκφραση για αρκετή ώρα. Ο Wilson καθοδήγησε τους ηθοποιούς ως προς το χτίσιμο των χαρακτήρων μέσω του τρόπου βαδίσματος, ενώ εισήγαγε χαρακτηριστικά ζώων σε αυτούς, βασιζόμενος ίσως στις μεταφορές που χρησιμοποιεί ο Ληρ στο κείμενο. (Fisher-Lichte 1997, 208) Η Γκόνεριλ κινούνταν σα γάτα, ενώ έμπαινε και έβγαине στη σκηνή με ένα νιαούρισμα, η Ρέγκαν τέντωνε το λαιμό της σα γύπας, έδειχνε τα νύχια της και έβαζε τα χέρια πίσω από την πλάτη της σα φτερά, ενώ οι είσοδοι του Έντμοντ συνοδεύονταν από ήχους πουλιών και εντόμων.

Οι ηθοποιοί δεν απηύθυναν το λόγο ο ένας στον άλλο και τις περισσότερες φορές δεν κοίταζαν το συνομιλητή τους, δίνοντας την εντύπωση πως κατοικούν σε διαφορετικούς κόσμους, ενώ η μεταξύ τους απόσταση τονιζόταν επιπλέον από την απουσία

οποιασδήποτε σωματικής επαφής. Η μόνη στιγμή που υπήρχε επαφή ήταν όταν ο Ληρ άγγιζε την Κορντέλια τη στιγμή του θανάτου της, μια επιλογή που προσέθετε επιπλέον δυναμική και συναίσθημα σε αυτή τη σκηνή, που ο Wilson αγαπά ιδιαίτερα και ερμηνεύει συχνά ο ίδιος. (Holmberg 1996, 186) Μετά τα τελευταία λόγια του Έντγκαρ, τον οποίο ερμήνευσε ο Cristoph Waltz, οι νεκροί σηκώνονταν, οι υπόλοιποι ηθοποιοί έμπαιναν και η παράσταση έκλεινε με το Ληρ και την Κορντέλια να στέκονται στο μέσο της σκηνής, τους Γκόνεριλ, Ρήγκαν, Έντμοντ, Κόρνγουελ και Άλμπανι στα δεξιά, και τους Έντγκαρ, Γκλόστερ και Τρελό στα αριστερά. (Fischer-Lichte 1997, 214)



Εικόνα 11 Βασιλιάς Ληρ (1990). Φωτογραφία: Abisag Tüllmann



Εικόνα 12 Βασιλιάς Αηρ (1990). Φωτογραφία: Abisag Tüllmann

2.2.2 Άμλετ

Η επόμενη σκηνοθεσία του Wilson σε έργο του Shakespeare ήταν ο Άμλετ, τον οποίο ο σκηνοθέτης παρουσίασε σαν μονόλογο, με τον ίδιο να ερμηνεύει όλους τους ρόλους, σε μια από τις σπάνιες πλέον εμφανίσεις του ως ηθοποιός. Την ίδια χρονιά, 1995, και ο καναδός σκηνοθέτης Robert Lepage σκηνοθετεί αντίστοιχα μια solo performance με θέμα τον Άμλετ και τίτλο *Elsinore*, όπου ο ίδιος υποδύεται όλους τους ρόλους. (Innes & Shevtsova 2013, 168) Η αγάπη του για το έργο και η επιθυμία του να αναμετρηθεί πλέον με το λόγο, δείγμα της εξέλιξής του, αποτέλεσαν τους κύριους λόγους επιλογής του. «Οι άνθρωποι λένε πως δεν ενδιαφέρομαι για τις λέξεις, έτσι αποφάσισα να κάνω Άμλετ... Ο Άμλετ είναι ίσως το σπουδαιότερο κείμενο που έχει γραφτεί... Αρχικά σκεφτόμουν να το ανεβάσω με μια ομάδα ηθοποιών, αλλά τελικά αποφάσισα να το κάνω μόνος, σαν πρόκληση: πρώτον επειδή είναι ένα κλασικό κείμενο, και έπειτα επειδή είναι ένα έργο που επικεντρώνεται στο κείμενο. Το έκανα σαν μονόλογο, ένα είδος ονειρικής μνήμης ολόκληρου του έργου». (Wilson στο *Absolute Wilson: The Biography*)

Η παράσταση πρωτοπαρουσιάστηκε στο Alley Theater του Χιούστον και στη συνέχεια έκανε περιοδεία σε διάφορες χώρες. Τη διασκευή έκανε ο Wolfgang Wiens, δημιουργώντας έναν μονόλογο σε δεκαπέντε σκηνές, διάρκειας μιάμισης ώρας, αποτελούμενο μόνο από το κείμενο του Shakespeare, χωρίς καμία προσθήκη. Το έργο ξεκινούσε ακριβώς τη στιγμή που ο Άμλετ πεθαίνει, με όσα διαδραματίζονται στη σκηνή

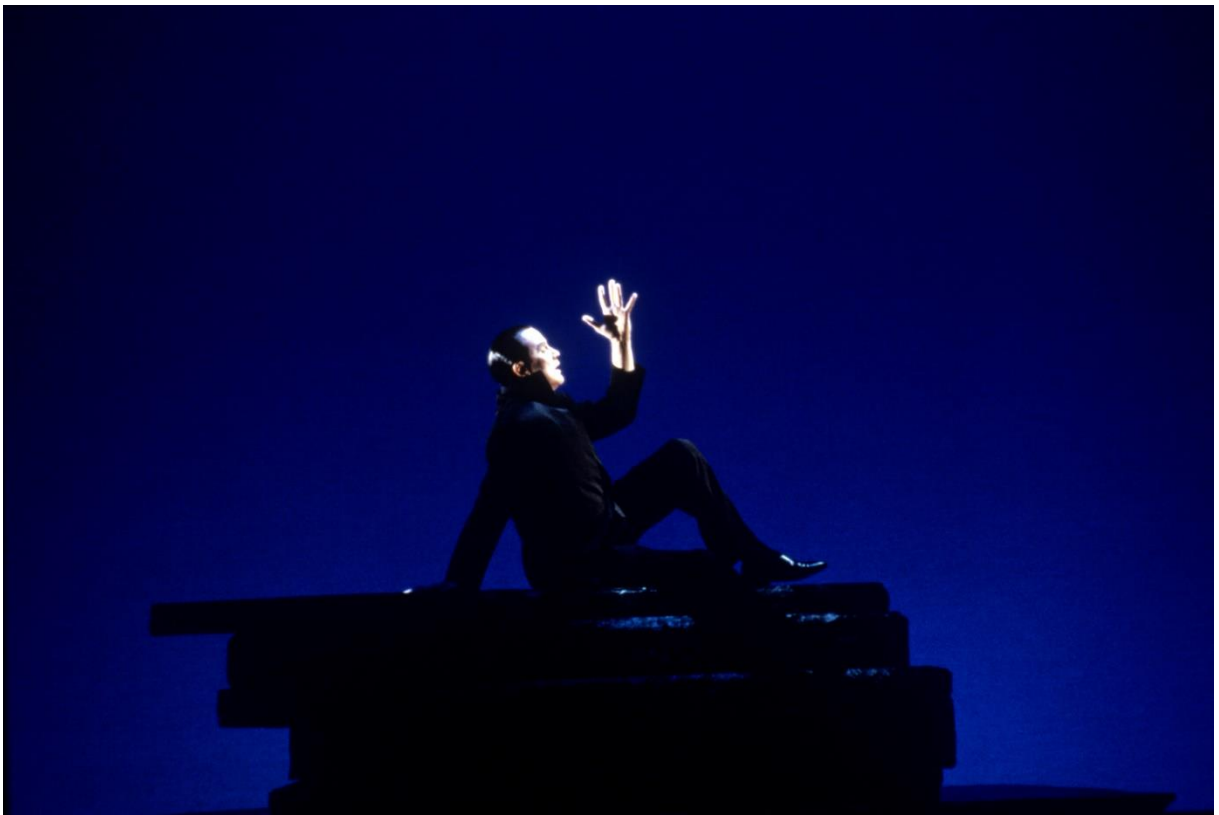
να αποτελούν ουσιαστικά τη μνήμη του, μια επανάληψη όσων συνέβησαν, η οποία διαδραματίζεται στο μυαλό του πρίγκιπα. Με την επιλογή αυτή ο Wilson είχε τη δυνατότητα να ενσωματώσει όλους τους ρόλους στον Άμλετ και να τους παρουσιάσει μέσω αυτού και σε συνάρτηση με αυτόν. Η παράσταση ξεκινούσε με τα τελευταία λόγια του Άμλετ πριν πεθάνει, «Αν είχα χρόνο...», και τελείωνε με αυτά, με το σκηνοθέτη να δημιουργεί ξανά ένα κυκλικό τέλος, και ενδεχομένως να επιλέγει αυτή τη φράση ως εναρκτήρια επειδή χαρακτηρίζει το θέατρο του. (Lehmann 2006, 126)

Το σκηνικό αποτελείτο από το επίπεδο φόντο που άλλαζε χρώματα, όπως λευκό, μπλε, πράσινο, και ένα σωρό από βράχους που άλλαζε σχήμα και μέγεθος κατά τη διάρκεια της παράστασης, αναπαριστώντας κάστρα, σκάλες, τάφους κ.ά. Ένα παραπέτασμα κάλυπτε κάποιες στιγμές τη σκηνή, ώστε οι τεχνικοί να μετακινήσουν ή να αφαιρέσουν κάποιους βράχους. Ο Άμλετ φορούσε ένα μαύρο κοστούμι, έντονο λευκό make-up, και είχε στη διάθεσή του ένα κουτί μέσα από το οποίο έβγαζε διάφορα αντικείμενα και τα ρούχα των άλλων χαρακτήρων, με τους Ρόζενγκραντζ και Γκίλδενστερν, για παράδειγμα, να αναπαριστώνται με δύο κοστούμια και δύο διαφορετικά παπούτσια που ο Wilson τοποθετεί στη σκηνή. Οι αλλαγές των ρόλων σηματοδοτούνταν από την αλλαγή του χώρου, της κίνησης και της φωνής, ενώ το φως πολύ συχνά επικεντρωνόταν σε συγκεκριμένα σημεία του Wilson, όπως στα χέρια του, στο πίσω μέρος του κεφαλιού του ή στο πρόσωπό του. (Shevtsova 2007, 64) Η μουσική τόνιζε την κίνηση και τα λεγόμενα του Άμλετ, ενώ υπήρχαν κάποια ανάλαφρα τραγούδια που παρέπεμπαν στην ελισαβετιανή εποχή, με τον Wilson να κάνει μικρά χορευτικά κομμάτια.

Η υποκριτική ήταν έντονα στυλιζαρισμένη και χορογραφημένη στην παραμικρή λεπτομέρεια, έχοντας στοιχεία καμπαρέ και βωντβίλ, με τον Άμλετ να υιοθετεί διάφορες στάσεις, όπως, για παράδειγμα, ξαπλωμένος στα πλάγια με την πλάτη του στο κοινό κατά την έναρξη της παράστασης. Ο Wilson ασχολήθηκε με το νόημα των όσων έλεγε ίσως περισσότερο από κάθε άλλη φορά ρωτώντας συνεχώς κατά τις πρόβες τι σήμαιναν. (Shevtsova 2007, 71) Ο σκηνοθέτης απέδωσε το λόγο με μεγάλη ποικιλία τονισμών, άλλες φορές με υπερβολή και στυλιζάρισμα άλλες πιο ρεαλιστικά, επαναλάμβανε φράσεις, και γενικά η ερμηνεία του είχε έντονο συναίσθημα. Για τον Wilson τα πιο σημαντικά μέρη του έργου ήταν η σκηνή με την Οφηλία και η σκηνή με τη Γερτρούδη. Στο τέλος του έργου, οι βράχοι είχαν απομακρυνθεί από τη σκηνή και ο Άμλετ έβγαζε όλα τα κοστούμια από το κουτί, τοποθετώντας το φόρεμα της μητέρας στη μια μεριά της σκηνής και αυτό της

Οφηλίας στην άλλη, ένας διαχωρισμός που φέρνει στο μυαλό τον αντίστοιχο που πραγματοποίησε στον Ληρ.

Στην προσέγγιση που ακολούθησε, ο σκηνοθέτης ουσιαστικά παίζει έναν ηθοποιό που παίζει ένα σκηνοθέτη. (Primavesi 2000, 34) Η παράσταση θέτει τον Άμλετ σαν έναν παντοδύναμο δημιουργό-σκηνοθέτη που ξαναστήνει ολόκληρο το έργο, ενσωματώνοντας όλες τις παραμέτρους στο ρόλο του, και δημιουργεί ένα παράλληλο με τον ίδιο τον Wilson που αποτελεί το χαρακτηριστικό παράδειγμα του απόλυτου δημιουργού των έργων του. (Sidiropoulou 2014, 77)



Εικόνα 13 Άμλετ (1995). Φωτογραφία: Charles T. Erickson



Εικόνα 14 *Άμλετ* (1995). Φωτογραφία: Tilde de Tullio

2.2.3 Σονέτα

Το 2009 ο Wilson ανέλαβε για λογαριασμό του Berliner Ensemble τη σκηνοθεσία μιας παράστασης που θα αποτελείτο από εικοσιπέντε σονέτα του Shakespeare, για τον εορτασμό τετρακοσίων χρόνων από την έκδοσή τους. Την επιλογή των σονέτων έκανε η δραματουργός του θεάτρου Jutta Ferbers και τα έντυσε με τη μουσική του ο Γερμανός συνθέτης και τραγουδιστής Rufus Wainwright, ο οποίος δημιούργησε ένα μείγμα ποπ, κλασικής, ροκ καμπαρέ, μεσαιωνικής και φολκ μουσικής, όπως και κάποια τραγούδια που θύμιζαν Kurt Weil. Η παράσταση ήταν μια σουρεαλιστική όπερα, με τον Wilson να χρησιμοποιεί τα σονέτα σαν αφετηρία για να στήσει τους ονειρικούς του κόσμους, δημιουργώντας για το κάθε σονέτο μια διαφορετική εικόνα.

Τα μινιμαλιστικά σκηνικά με τα λαμπερά φόντα και οι ηθοποιοί με τα λευκά make-up που κινούνται με τελετουργικούς ρυθμούς αποτέλεσαν και πάλι την αισθητική γραμμή της παράστασης, που παρέπεμπε σε ζωντανά βίντεο μουσικής. (Isherwood 2014, C1) Τα περισσότερα σονέτα ήταν στα γερμανικά, λίγα στα αγγλικά, με το μεγαλύτερο μέρος να τραγουδιέται, και ένα μικρό να απαγγέλλεται. Στην παράσταση έκαναν την εμφάνισή τους διάφοροι χαρακτήρες του σαιξπηρικού σύμπαντος, όπως ο τρελός, η μυστηριώδης

μελαχρινή κυρία, το αγόρι, ένας παχουλός θεός Έρωτος που πετούσε με τόξο και βέλη, η βασίλισσα Ελισάβετ, και ο ίδιος ο Shakespeare, σε νεαρή και μεγαλύτερη ηλικία.

Ο σκηνοθέτης, εμπνευσμένος από τα σονέτα, επιλέγει γυναίκες να παίξουν τους αντρικούς ρόλους και άντρες τους γυναικείους. Τα κοστούμια των ηθοποιών παρέπεμπαν στην ελισαβετιανή εποχή και είχαν έντονο το στοιχείο του γκροτέσκο, τονίζοντας συνήθως τη μέση και τους γοφούς, ενώ το έντονο μακιγιάζ έκανε έντονα και κωμικά τα χαρακτηριστικά των προσώπων.

Η παράσταση ξεκινούσε με μια ηθοποιό που υποδύεται τον Shakespeare να κάθεται σε μια καρέκλα στο βάθος μιας ολόλευκης σκηνής, γράφοντας βιαστικά. Κάθε λίγο απλώνει το χέρι του σε μια μικρή λαμπερή σφαίρα, ένας ήχος ακούγεται και κάποιος χαρακτήρας κάνει την εμφάνισή του. Κατά τη μετάβαση από το ένα σονέτο στο επόμενο, που συχνά διαρκούσε αρκετή ώρα, μια κουρτίνα κάλυπτε τη σκηνή και ένας ηθοποιός ερχόταν μπροστά για να κρατήσει το ενδιαφέρον του κοινού με τους κωμικούς μονολόγους του, καθώς οι απαραίτητες αλλαγές στο σκηνικό λάμβαναν χώρα. (Isherwood 2014, C1)

Οι εικόνες που δημιούργησε ο Wilson ήταν εξαιρετικά όμορφες, έχοντας κάποιες φορές συμβολικά στοιχεία και άλλες αποτελώντας καθαρή φαινομενολογία. Για παράδειγμα, η εικόνα του σονέτου 66, αποτελείται από δύο ηθοποιούς καθισμένους σε καρέκλες δεξιά και αριστερά ενός δέντρου μπροστά στο οποίο μια άλλη ηθοποιός κράτα ένα φίδι και ένα μήλο το οποίο τρώει, μια αναφορά στο προπατορικό αμάρτημα. Το σονέτο 23 λάμβανε χώρα σε ένα είδος ουράνιου βενζινάδικου, όπου τρεις φιγούρες ντυμένες στα λευκά κρατούν τις αντλίες και τραγουδούν υπό τους ήχους ενός ποπ-πανκ κομματιού, ενώ ένα καπέλο ανέβαινε αργά από το έδαφος προς την οροφή. Στο σονέτο 10 ένα αυτοκίνητο ήταν καρφωμένο σε έναν κορμό δέντρου, ενώ στο 148 ένα γιγάντιο ποδήλατο διασταυρωνόταν με ένα μικροσκοπικό, καθώς ένα πλάσμα με τέσσερα πόδια γρύλιζε. Η παράσταση έκλεινε με άλλη μια εκτέλεση του σονέτου 66, το οποίο τραγουδούσαν όλοι οι ηθοποιοί σε μια άδεια σκηνή, παρατεταγμένοι μπροστά σε ένα λευκό φόντο.



Εικόνα 15 Σονέτα (2009). Φωτογραφία: Lesley Leslie-Spinks



Εικόνα 16 Σονέτα (2009). Φωτογραφία: Lesley Leslie-Spinks

Κεφάλαιο 3

Thomas Ostermeier

Ο Thomas Ostermeier γεννήθηκε στο Σόλταου της Γερμανίας το 1968. Αρχικά ασχολήθηκε με την υποκριτική, συμμετέχοντας ως ηθοποιός σε κάποιες παραστάσεις, και το 1992 ξεκίνησε σπουδές σκηνοθεσίας στο Ernst Busch School of Drama του Βερολίνου, απ' όπου αποφοίτησε το 1996, με την παράσταση *Research Faust/Artaud*, που αποτέλεσε τη διπλωματική του εργασία, να προσελκύει ήδη το ενδιαφέρον.

Ο Thomas Langhoff αναζητώντας νέους δημιουργούς για τη νεοσύστατη σκηνή Baracke του Deutschen Theater, αναθέτει στον Ostermeier τη σκηνοθεσία του έργου *Χοντροί Άντρες με Φούστες* του Nicky Silver, με την παράσταση να σημειώνει μεγάλη επιτυχία. Ο Ostermeier ανακοίνωσε ένα πρόγραμμα πέντε έργων το χρόνο στο Baracke, αναζητώντας έργα που θα ασχολούνται με θέματα όπως ναρκωτικά, εγκληματικότητα, σεξ και εξουσία. (Ostermeier στο Wille 1997, 43) Εκείνη ακριβώς την εποχή έκαναν την εμφάνισή τους στην Αγγλία έργα που ταίριαζαν απόλυτα στις επιδιώξεις του σκηνοθέτη, από συγγραφείς νέους και άγνωστους στο γερμανικό κοινό, όπως οι Mark Ravenhill και Sarah Kane. Ήταν οι πρώτες εκφράσεις αυτού που επρόκειτο αργότερα να ονομαστεί «In-yer-face theatre». (Sierz 2001, 10) Ο Ostermeier βασίστηκε στα έργα αυτών των συγγραφέων, τους κάλεσε στο Βερολίνο για να διαβάσουν τα έργα τους, ενώ ανέπτυξε συνεργασία με τον Stephen Daldry του London Royal Court, που πρώτος τους στήριξε και ανέβασε τα έργα τους.

Το ενδιαφέρον για το έργο αυτών των δραματουργών, όπως και για τον Ostermeier που τους σύστησε στο κοινό, μεγάλωνε στη Γερμανία, και το ανέβασμα του *Shopping and Fucking* του Ravenhill το 1998 αποτέλεσε τεράστια επιτυχία, συμβάλλοντας καθοριστικά στην καθιέρωση του Ostermeier. Η παράσταση προσκλήθηκε στο φεστιβάλ Theatertreffen, ενώ το περιοδικό Theater heute ανακήρυξε το *Shopping and Fucking*

«παράσταση της χρονιάς», τον Ravenhill «συγγραφέα της χρονιάς», και τον Ostermeier «ανερχόμενο σκηνοθέτη της χρονιάς». (Carlson 2009, 162)

Θεωρούμενος ήδη ο ηγετικός σκηνοθέτης ενός νέου κύματος σύγχρονου, άμεσου, και πολλές φορές βίαιου, ρεαλισμού, ο Ostermeier δέχεται πρόταση να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση της ιστορικής Schaubühne από το 2002, όντας ο νεότερος δημιουργός που αναλαμβάνει αυτή τη θέση, με τον Carlson να σημειώνει: «κανείς σκηνοθέτης στη Γερμανία δε σημείωσε τόσο μετεωρική άνοδο όσο ο Ostermeier». (Carlson 2009, 161)

Μέχρι να αναλάβει τα καθήκοντά του ως καλλιτεχνικός διευθυντής, ο Ostermeier συνέχισε τις σκηνοθεσίες του στο Baracke ανεβάζοντας σύγχρονα έργα, όπως το *Below the Belt* του Richard Dresser και το *Disco Pigs* του Enda Walsh, αλλά και κλασικά, όπως το *Γαλάζιο Πουλί* του Maurice Maeterlnick, το οποίο παρουσίασε με σκοτεινό και βίαιο τρόπο, απορρίπτοντας το στοιχείο του παραμυθιού. Για την πρώτη του σκηνοθεσία στη Schaubühne επέλεξε το έργο *Personenkreis 3:1* του Lars Noren, το οποίο ταίριαζε στο αυξανόμενο ενδιαφέρον του σκηνοθέτη για την απώλεια της ουτοπίας και το τέλος των βεβαιοτήτων που χαρακτήριζαν αυτό που ονόμαζε «Καπιταλιστικό ρεαλισμό». (Ostermeier στο Heine 2000, 25) Ακολούθησε το *Λαχταρώ* της Sarah Kane, η γραφή της οποίας εξέφραζε απόλυτα το σκοτεινό όραμα του Ostermeier, με το σκηνοθέτη να ανεβάζει αργότερα κι άλλα έργα της, και τη Schaubühne να αποτελεί το 2005 το μόνο θέατρο στον κόσμο όπου είχαν παρουσιαστεί όλα τα έργα της συγγραφέως. (Carlson 2009, 168)

Το πρώτο κλασικό έργο που επέλεξε να ανεβάσει ήταν *Ο Θάνατος του Δαντόν* του Georg Büchner το 2001, το οποίο παρουσίασε σαν ένα μεταθεατρικό κουκλοθέατρο. Ακολούθησαν έργα σύγχρονων δραματουργών, τους οποίους ο σκηνοθέτης σύστηνε στο κοινό και των οποίων η φήμη μεγάλωνε χάρη σ' αυτόν, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Jon Fosse, το έργο του οποίου *The Girl on the Sofa* παρουσίασε σε παγκόσμια πρεμιέρα στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου. Ο Ostermeier είχε γίνει το κέντρο ενός διεθνούς δικτύου νέων δραματουργών και σκηνοθετών με παρόμοια κοσμοθεωρία, τους οποίους ενθάρρυνε και παρουσίαζε. (Carlson 2009, 170)

Η επιστροφή στους κλασικούς έγινε με το *Κουκλόσπιτο* του Henrik Ibsen το 2002, το οποίο ο σκηνοθέτης τοποθέτησε σε ένα σύγχρονο διαμέρισμα με έργα τέχνης, ενυδρείο και hi-fi, με τους ήρωες να χρησιμοποιούν κινητά τηλέφωνα και κάμερες. Ωστόσο, η ουσιώδης παρέμβαση ήταν το γεγονός πως προσαρμοσε το σοκαριστικό για την εποχή του έργου τέλος στο σήμερα, με τη Νόρα όχι απλά να εγκαταλείπει το σύζυγό της, αλλά και να τον πυροβολεί. Η παράσταση σημείωσε τεράστια επιτυχία, προσκλήθηκε στο Theatertreffen, στο Φεστιβάλ της Αβινιόν, και πραγματοποίησε παγκόσμια περιοδεία, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές σε χώρες όπως η Κορέα, η Ταιβάν και η Αυστραλία. Από τότε ο σκηνοθέτης επανέρχεται συχνά στον Ibsen, έχοντας σκηνοθετήσει τα έργα *Αρχιμάστορας Σόλνες* (2004), *Έντα Γκάμπλερ* (2005), *Τζον Γαβριήλ Μπόρκμαν* (2008), *Ο Εχθρός του Λαού* (2012) και *Βρυκόλακες* (2013).

Η πορεία του σκηνοθέτη στην καλλιτεχνική διεύθυνση της Schaubühne ως σήμερα κρίνεται απόλυτα επιτυχημένη, με τις σκηνοθεσίες του, ένα μείγμα σύγχρονων και εκσυγχρονισμένων κλασικών έργων, να λαμβάνουν θερμής υποδοχής από κοινό και κριτικούς και να περιοδεύουν παγκοσμίως. (Carlson 2009, 180)

3.1 Αισθητική και επιρροές

Ο Ostermeier από νωρίς στην καριέρα του διαμόρφωσε την αισθητική του ταυτότητα, στη βάση της οποίας βρίσκεται ένας σύγχρονος, άμεσος, πολλές φορές ωμός και βίαιος, ρεαλισμός, ο οποίος ασχολείται με θέματα του σήμερα, ασκώντας κριτική στις κατεστημένες κοινωνικές και πολιτικές δομές. Για το σκηνοθέτη, «ο ρεαλισμός δεν είναι η απλή απεικόνιση του κόσμου, αλλά μια οπτική του που περιλαμβάνει την αποξένωση που γεννάται από το μαρτύριο και το τραύμα... Η βάση του ρεαλισμού είναι η τραγωδία της καθημερινής ζωής». (Ostermeier στο Wille 2000, 2) Αρχικά εξέθεσε την τραγωδία αυτή στον μικρόκοσμο της οικογένειας για να διευρύνει έπειτα το πεδίο του σε έργα που αφορούσαν ένα κοινωνιολογικό θέατρο, που θα ήταν πιο κοντά στις ιδέες του Pierre Bourdieu για την κοινωνία. (Ostermeier στο Heine 2000, 25)

Για το σκοπό αυτό επέλεξε έργα σύγχρονων συγγραφέων που ασχολούνταν με τη ρεαλιστική, ωμή απεικόνιση της σημερινής ζωής και στράφηκε στους Άγγλους συγγραφείς του νεοεμφανιζόμενου κινήματος «In-yer-face theatre». Στην επιλογή αυτή και στην μετέπειτα πορεία του, παρουσιάζει ομοιότητες με τον Peter Stein, ο οποίος έκανε τη δυναμική είσοδο του στη σκηνοθεσία με το έργο *Σωσμένος* του Άγγλου Edward

Bond. Και στις δύο περιπτώσεις, νέοι σκηνοθέτες προκαλούσαν το κατεστημένο θέατρο της εποχής τους με τολμηρά έργα που απεικόνιζαν τη μικροαστική τάξη, προερχόμενα από το Royal Court, που προκάλεσαν μεγάλο ενδιαφέρον στη Γερμανία όχι μόνο για τους συγκεκριμένους δραματουργούς, αλλά και για άλλους δημιουργούς της γενιάς τους, εκτοξεύοντας παράλληλα τη δημοτικότητα των σκηνοθετών τους. (Carlson 2009, 4)

Επηρεασμένος από τον Bertolt Brecht, ο Ostermeier πρεσβεύει ένα θέατρο ουσιαστικά πολιτικό, που στέκεται κριτικά απέναντι στις ισχύουσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Αριστερών πεποιθήσεων ο ίδιος, δηλώνει πως το έργο του βασίζεται στον «Καπιταλιστικό ρεαλισμό», ο οποίος χαρακτηρίζεται από την αισθητική του «Anything Goes», όπου «κάθε ανάγνωση και ερμηνεία είναι επιτρεπτή... όπου ο αυτοπροσδιορισμός του ατόμου δεν είναι πλέον εφικτός, όπου όλα μπορούν να αποδομηθούν». (Ostermeier στο Carlson 2009, 166) Όλες οι παραστάσεις του είναι ενταγμένες σ' αυτήν την ιδεολογική γραμμή, με το σκηνοθέτη να δηλώνει, «ένα έργο το οποίο ο συγγραφέας δεν έγραψε ως πολιτικό, μπορεί να ανέβει ως τέτοιο. Αυτό, για μένα είναι πολιτικό θέατρο». (Ostermeier στο Carlson 2009, 166) Η σκοτεινή αυτή οπτική της κοινωνίας, μαζί με την επιθυμία της αλλαγής, τον συνδέει με το σύγχρονό του Michael Thalheimer, του οποίου οι ήρωες είναι επίσης εγκλωβισμένοι σε έναν κόσμο που τους συντρίβει, ενώ ο Ostermeier ανέφερε ως ιδανικό σκηνοθέτη τον Steven Daldry του Royal Court, που επιδεικνύει μια παρόμοια δέσμευση. (Carlson 2009, 162, 166) Έχει αναφέρει επίσης ως μεγάλη επιρροή τον John Cassavetes και τις ταινίες του, οι οποίες ασχολούνται με την απεικόνιση της σκοτεινής πλευράς της μεσαίας και μικροαστικής κοινωνίας. (Ostermeier στο Jörder 2014, 127)

Οι παραστάσεις του Ostermeier χαρακτηρίζονται από σκληρές εικόνες, γυμνό, ωμότητα και έντονη βία, που συχνά σοκάρουν τους θεατές με σκοπό να τους αφυπνίσουν. (Innes & Shevtsova 2013, 209) Η τακτική αυτή τον συνδέει με τον Antonen Artaud και ένα μέρος του οράματός του, που απαιτεί οι θεατές να υποβληθούν σε σοκ, να έρθουν σε επαφή με τη σκληρότητα, με τη «βοήθεια της οποίας εντοπίζονται όλες οι διεστραμμένες δυνατότητες του νου, ατόμων ή ομάδων». (Αρτώ 1992, 34) Η τακτική του σοκ δεν περιορίζεται μόνο στη σκηνοθεσία αλλά επεκτείνεται στην αναπροσαρμογή κλασικών έργων, που σκοπό έχει να προκαλέσει τη σκέψη του σημερινού κοινού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, πέραν της διάσημης διασκευής του *Κουκλόσπιτου*, αποτελεί η αλλαγή του τέλους στην *Έντα Γκάμπλερ*, με τους υπόλοιπους χαρακτήρες να μη σπεύδουν να δουν

από που προήλθε ο πυροβολισμός, αλλά να συνεχίζουν αμέριμνοι αυτό που έκαναν, με το περιστρεφόμενο σκηνικό να προσφέρει εναλλάξ εικόνες της νεκρής Έντα και των αδιάφορων άλλων. Και εδώ είναι φανερή η επιρροή του Artaud, ο οποίος τόνιζε πως χρέος ενός καλού σκηνοθέτη είναι να προδώσει το συγγραφέα, αν αυτό είναι απαραίτητο για τη δημιουργία μιας καλής παράστασης. (Sidiropoulou 2011, 40)

Ο Ostermeier έχει δηλώσει πως θαυμάζει τον Frank Castorf και τις μεταμοντέρνες θεατρικές του αναζητήσεις στο Volksbühne, ωστόσο ο ίδιος δεν ενδιαφέρεται τόσο για την αποδόμηση της πλοκής και των χαρακτήρων, δηλώνοντας, «δεν αποδομώ τίποτα, ανακατασκευάζω». (Ostermeier στο Jörder 2014, 9) Ο σκηνοθέτης κρατά το βασικό πλαίσιο του έργου και εντός αυτού εισάγει μοντέρνα και μεταθεατρικά στοιχεία, όπως οπτικές και ακουστικές φράσεις από το σινεμά, την τηλεόραση, τα κόμικς και την ποπ κουλτούρα, τα οποία υπογραμμίζουν και σχολιάζουν τη δράση. (Sidiropoulou 2011, 40) Ένα άλλο χαρακτηριστικό του θεάτρου του είναι η έντονη θεατρικότητα, με το σκηνοθέτη συχνά να προβάλλει τους μηχανισμούς δημιουργίας των παραστάσεων του, ένα στοιχείο που μοιράζεται με τους Meyerhold και Brecht. Η χρήση της τεχνολογίας είναι πολύ συχνή στις παραστάσεις του, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη χρήση καμερών από τους ίδιους τους ηθοποιούς επί σκηνής, θυμίζοντας συχνά τις σκηνοθετικές δουλειές των Elisabeth LeCompte, Robert Lepage και Simon McBurney

Ο Ostermeier διατηρεί μόνιμες συνεργασίες με πολλούς συντελεστές των παραστάσεων, θεωρώντας πως η μακρόχρονη συνεργασία είναι απαραίτητη για τη διαμόρφωση μιας κοινής γλώσσας, και αναφέρει σαν ιδανικό παράδειγμα την Ariane Mnouchkine και το θέατρο του Ήλιου: «δεν υπάρχει κανένα θέατρο στον κόσμο που να λειτουργεί τόσο άψογα ως ομάδα όσο το Θέατρο του Ήλιου». (Ostermeier στο Jörder 2014, 11)

3.2 Ο Ostermeier και ο Shakespeare

Το 1997 ο Ostermeier δήλωσε «θα σκηνοθετήσω τον πρώτο μου Shakespeare στα 40», (Ostermeier στο Wille 1997 27), ωστόσο ήταν δύο χρόνια νεότερος όταν το 2006 για πρώτη φορά καταπιείστηκε με έργο του Άγγλου συγγραφέα.

3.2.1 *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*

Το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* αποτέλεσε συν-σκηνοθεσία του Ostermeier με την Αργεντινά χορογράφο Constanza Macras, και επρόκειτο για μια συμπαραγωγή της Schaubühne και του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, που πραγματοποίησε παγκόσμια πρεμιέρα στην Πειραιώς 260, πριν μεταφερθεί στο Βερολίνο.

Η παράσταση αποτέλεσε μια πειραματική εκδοχή του έργου, από το οποίο διατηρήθηκαν μόνο κάποιες εικόνες και φράσεις. Οι σκηνοθέτες έθεσαν σαν άξονα της προσέγγισής τους το σεξ και την απώλεια ταυτότητας, παρουσιάζοντας το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* σαν ένα μασκέ πάρτυ-όργιο, με ελάχιστα διαλογικά μέρη, και έντονα τα στοιχεία της σωματικότητας, του χορού, της σεξουαλικότητας και της γιορτής. (Carlson 2009, 176) Ήδη πριν την έναρξη της παράστασης οι ηθοποιοί υποδέχονταν το κοινό με φρουτ-παντς, φιλιά και πειράγματα, επιχειρώντας να τους εισάγουν στο παιχνιδιάρικο και ερωτικό κλίμα του πάρτυ.

Το σκηνικό ήταν του μόνιμου συνεργάτη του Ostermeier, Jan Pappelbaum, και θύμιζε μια αίθουσα ντίσκο με δύο επίπεδα, σκάλες, πόρτες, καναπέδες, διακοσμημένη με μπαλόνια και ένα πανό στο πάνω μέρος, όπου αναγραφόταν, «Golden Showers Are Mainstream», και το οποίο έδινε το στίγμα της ποπ αισθητικής που χαρακτήριζε την παράσταση. Τα κοστούμια των ηθοποιών ήταν ένα μείγμα σύγχρονων ρούχων με κάποιες ιδιαίτερες πινελιές, όπως λεοπάρ ολόσωμες φόρμες και καουμπόικες μπότες, κάποιοι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες ζώων, ενώ έντονη ήταν η παρουσία του γυμνού, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το στριπτίζ που πραγματοποιούσε ο Lars Eidinger στην αρχή της παράστασης. Δεξιά της σκηνής υπήρχε ένας μικρός χώρος για τους τρεις μουσικούς, οι οποίοι ερμήνευαν ζωντανά, παρουσιάζοντας ένα μείγμα ροκ, ποπ, ηλεκτρονικής και ντίσκο μουσικής.

Οι Ostermeier και Macras επιχείρησαν να παρουσιάσουν το σεξ ως παραμύθι και μιούζικαλ, με την υποκριτική των έντεκα ηθοποιών να είναι σωματική, γεμάτη ενέργεια, και να αποπνέει έντονη σεξουαλικότητα. Οι χορογραφίες, τις οποίες επιμελήθηκαν οι σκηνοθέτες, ήταν ακριβείς, φυσικές και σύγχρονες, με τα ζεύγη των εραστών σταδιακά να πολλαπλασιάζονται και μια εντυπωσιακή εικόνα σωμάτων που αλληλεπιδρούν να εξαπλώνεται στη σκηνή, καθώς άνθρωποι και ζώα ερωτοτροπούν. Οι ηθοποιοί χόρευαν, έτρεχαν στη σκηνή, κυλιόντουσαν στο πάτωμα, ριχνόντουσαν στους καναπέδες, άλλες

φορές προσπαθούσαν να ξεφύγουν και άλλες να αιχμαλωτίσουν το ταίρι τους, πραγματοποιώντας ένα είδος ερωτικής πάλης.

Το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* ήταν αισθητικά απομακρυσμένο από τις προηγούμενες δημιουργίες του Ostermeier, με πολλούς να θεωρούν πως ο σκηνοθέτης σε μεγάλο βαθμό παραχώρησε τη δημιουργική ευθύνη στην Macras. Η επόμενη σκηνοθεσία του, ο *Άμλετ*, αποτέλεσε μια καθαρή, προσωπική δήλωση πάνω στον Shakespeare, όπως νωρίτερα είχε κάνει με τον Ibsen. (Carlson 2009, 180)



Εικόνα 17 *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (2006). Φωτογραφία: Arno Declair



Εικόνα 18 *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (2006). Φωτογραφία: Arno Declair

3.2.2 *Άμλετ*

Ο *Άμλετ*, που επίσης αποτέλεσε συμπαραγωγή της Schaubühne και του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, έκανε πρεμιέρα στην Πειραιώς 260 το 2008, παίχτηκε κατόπιν στο Φεστιβάλ της Αβινιόν και πραγματοποίησε παγκόσμια περιοδεία. Ο Ostermeier παρουσίασε έναν σκοτεινό, σκληρό, βουτηγμένο στο αίμα και τη λάσπη *Άμλετ*. Παίρνοντας κυριολεκτικά τα λόγια της Γερτρούδης κατά τη διάρκεια της ξιφομαχίας, «he is fat», παρουσίασε έναν *Άμλετ* υπέρβαρο, μια ερμηνεία την οποία υποστήριζε και ο Brecht (Bentley 2008, 421), και η οποία ταίριαζε στη γενικότερη αντίληψη του για τον πρίγκιπα ως αντιήρωα, ένα κακομαθημένο παιδί, ανίκανο να αντιμετωπίσει το χρέος που του ανατέθηκε από τον πατέρα του, με αποτέλεσμα να κυλά σταδιακά στη μανία και την τρέλα. Το ρόλο ερμήνευσε ο Lars Eidinger, ο σπουδαιότερος Γερμανός ηθοποιός της

γενιάς του και μόνιμος πρωταγωνιστής του Ostermeier, ο οποίος για τις ανάγκες του ρόλου φόρεσε μια ψεύτικη κοιλιά.

Ο Ostermeier ερμήνευσε το έργο με βάση την πολιτική του ματιά, βλέποντας τον Άμλετ ως ένα σύμβολο της σημερινής γενιάς που, παρότι κατανοεί τις αδυναμίες του κοινωνικοπολιτικού συστήματος, είναι ανίκανη για δράση. Στο πρόγραμμα της παράστασης ο σκηνοθέτης εξηγεί: «Ο Άμλετ συχνά παρουσιάζεται ως ρομαντικός, γεμάτος ακεραιότητα σε έναν διεφθαρμένο κόσμο. Δεν νομίζω πως είναι τόσο απλό. Ένωσα την ανάγκη να ανεβάσω Άμλετ γιατί έπρεπε να είμαι θυμωμένος μαζί του για το γεγονός πως δε δρα. Ήθελα να εκθέσω την παθητικότητα του... Το θέμα είναι σημερινό... Είμαστε πολύ καλοί στο να αναλύουμε τις συνέπειες της κοινωνικής αδικίας αλλά δεν ενεργούμε εναντίον της. Αυτή η αδράνεια μπορεί να μας κάνει τρελούς, αφού τη γνωρίζουμε και συνεχίζουμε να παραμένουμε άπραγοι». Ο Ostermeier θεωρεί πως το 80% του κοινού, και ιδιαίτερα οι νέοι, θέτουν στον εαυτό τους καθημερινά το ερώτημα που βασανίζει τον Άμλετ: πρέπει να συνεχίσω τη μάχη ενάντια σε ένα πολιτικά διεφθαρμένο σύστημα ή να σπάσω αυτόν τον κύκλο εκδίκησης; (Ostermeier στο Ostermeier & Boenish 2014, 20, 21)

Την μετάφραση έκανε ο μόνιμος δραματουργός του σκηνοθέτη, Marius von Mayenburg, ο οποίος αφαίρεσε κάποια κομμάτια, άλλαξε τη σειρά άλλων, διατηρώντας ωστόσο την πλοκή. Έξι ηθοποιοί έπαιξαν του έντεκα ρόλους, με τη Γερτρούδη να υποδύεται επίσης την Οφηλία, ενδεχομένως ένα σχόλιο στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα του Άμλετ. Το σκηνικό ήταν μια κινούμενη πλατφόρμα, όπου στήνεται το δείπνο για το γάμο της Γερτρούδης και του Κλαύδιου, και μπροστά της ένας χώρος με λάσπη όπου γίνεται η ταφή του πατέρα Άμλετ. Αυτοί οι δύο χώροι οπτικοποιούν την αντίληψη του Ostermeier πως «κάτι είναι σάπιο» όχι μόνο στο βασίλειο της Δανίας αλλά στο σύγχρονο καπιταλιστικό κόσμο. (Innes & Shevtsova 2013, 111) Τα κοστούμια ήταν σύγχρονα, με τον Άμλετ να φορά αρχικά ένα μαύρο κοστούμι, αργότερα ένα εκκεντρικό μωβ πουκάμισο με σχέδια, και το στέμμα ανάποδα. Η μουσική ήταν ένας συνδυασμός σκληρών και ατμοσφαιρικών κομματιών, ενώ οι φωτισμοί διαμόρφωναν το σκοτεινό κόσμο του έργου.

Η παράσταση ξεκινούσε με τον Άμλετ να εκφωνεί την αρχή του μονολόγου, «Να ζει κανείς ή να μη ζει», βιντεοσκοπώντας το πρόσωπό του, το οποίο προβαλλόταν σε μια κουρτίνα από χρυσές αλυσίδες, ενώ ακολουθούσε η ταφή του πατέρα υπό βροχή που

δημιουργούνταν από τον ψεκαστήρα που κρατούσε ένας ηθοποιός. Η χρήση της κάμερας και η θεατρικότητα ήταν έντονες κατά τη διάρκεια της παράστασης, με το σκηνοθέτη να επιδεικνύει τους μηχανισμούς κατασκευής του έργου του. Ο Άμλετ βιντεοσκοπούσε συνεχώς τον εαυτό του και τους άλλους, οι ήρωες χρησιμοποιούσαν μικρόφωνα, η αλλαγή της Γερτρούδης σε Οφηλία γινόταν φανερά με την αφαίρεση της ξανθιάς περούκας και των γυαλιών ηλίου, ο Άμλετ έβγαζε τη ψεύτικη κοιλιά του για να παίξει στην Ποντικοπαγίδα τη βασίλισσα ως trashy drag artist, και τη ξαναφορούσε με τη βοήθεια ενός άλλου ηθοποιού. Χαρακτηριστική ήταν η χρήση διαφορετικών γλωσσών, αφού φράσεις του κειμένου αποδόθηκαν στα αγγλικά, ενώ η Γερτρούδη τραγουδούσε στα γαλλικά. Ο σκηνοθέτης εισήγαγε διάφορα στοιχεία που διακόπτουν και σχολιάζουν τη δράση, με τον Άμλετ να τραγουδά hip-hop καλώντας το κοινό να συμμετέχει, απευθυνόταν σε αυτό χρησιμοποιώντας φράσεις της σύγχρονης γλώσσας, τους εξηγούσε τι συμβαίνει, κατέβαινε από τη σκηνή και αλληλοεπιδρούσε μαζί του, ενώ κάποιες φορές τους ενημέρωνε πως σε λίγο θα εκφωνήσει έναν μονόλογο, με το «Να ζει κανείς..» να ερμηνεύεται τρεις φορές.

Στόχος του σκηνοθέτη ήταν να εκθέσει την επιθετική φύση του Άμλετ και όχι την μελαγχολία του, και οι σκληρές εικόνες ήταν συχνές και έντονες στην παράσταση. Ο Άμλετ κυλιόταν στη λάσπη, την έτρωγε, την έφτυνε, την πετούσε σε άλλους, σκότωνε τον Πολώνιο με ένα αυτόματο όπλο, ενώ η σκηνή με την Οφηλία χαρακτηριζόταν από πολύ έντονη εναλλαγή ανάμεσα στην τρυφερότητα, τη σεξουαλική επιθυμία και τη βία, με τον Άμλετ τελικά να τη θάβει στη λάσπη αηδιασμένος. Ο Eidinger απέδωσε την επιθετικότητα και τη σταδιακή τρέλα του Άμλετ με εξαιρετική τεχνική, αστείρευτη ενέργεια, χιούμορ και έντονο μαγνητισμό, επιτυγχάνοντας μια σπουδαία ερμηνεία.

Ο Άμλετ περιλαμβάνεται μέχρι σήμερα στο ρεπερτόριο της Schaubühne, περιοδεύοντας συνεχώς σε όλο τον κόσμο, και αποτελεί την πιο επιτυχημένη παράσταση στην ως τώρα καριέρα του Ostermeier.



Εικόνα 19 Άμλετ (2008). Φωτογραφία: Arno Declair



Εικόνα 20 Άμλετ (2008). Φωτογραφία: Arno Declair

3.2.3 Οθέλλος

Η συνεργασία του Ostermeier και της Schaubühne με το ελληνικό Φεστιβάλ συνεχίστηκε, και ο Οθέλλος, η τρίτη σκηνοθεσία του δημιουργού στον Shakespeare, έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου το 2010.

Ο Ostermeier, πέρα από το θέμα της ζήλειας, είδε στον πυρήνα του έργου την ιστορία δύο ανθρώπων που ξεκίνησαν από πολύ χαμηλά κοινωνικά στρώματα και κάνουν καριέρα σε ένα αστικό, καπιταλιστικό περιβάλλον, με τον Οθέλλο να ξεχνά το φίλο του Ιάγο και να προτιμά την τους κοινωνικά ανώτερους, γεγονός που προκαλεί μίσος και την ανάγκη της εκδίκησης. (Boyle 2012, 85) Ο ρατσισμός αποτελεί επίσης ένα θέμα που απασχολεί το σκηνοθέτη, ο οποίος επέλεξε ως Οθέλλο έναν λευκό ηθοποιό, τον Sebastian Nakajew, ο οποίος στην αρχή της παράστασης γδύνεται και βάφεται με μαύρη μπογιά από τη Δυσδαιμόνα, ενδεχομένως ένα σχόλιο στο πως τα εξωτερικά χαρακτηριστικά επηρεάζουν τον τρόπο που μας βλέπουν οι άλλοι.

Το σκηνικό αποτελείτο από μια μαύρη πλατφόρμα και έναν τοίχο με λευκές λάμπες φθορίου το οποίο άνοιγε, θυμίζοντας εκείνο του Άμλετ. Στην πλατφόρμα υπήρχαν μαύρες καρέκλες, όπου κάθονταν οι ηθοποιοί, οι οποίοι βρίσκονταν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης στη σκηνή, και ένα λευκό κρεβάτι στο κέντρο, με την αντίθεση λευκού-μαύρου να είναι εμφανής και να τονίζει την αντίθεση του μαύρου Οθέλλου με τους λευκούς άλλους. Το σκηνικό γέμιζε νερό, δημιουργώντας ένα είδος ρηχής, σκοτεινή πισίνας που κάλυπτε τα πόδια των ηθοποιών μέχρι τους αστραγάλους, μια οπτικοποίηση της Βενετίας και των ακτών της Κύπρου. Τα κοστούμια ήταν σύγχρονα, με τους άντρες να φορούν λευκές στολές ναυτικού, και τη Δυσδαιμόνα ένα προκλητικό μαύρο φόρεμα. Η μουσική παιζόταν ζωντανά από ένα τριμελές συγκρότημα με τύμπανα, σαξόφωνο και τρομπέτα, ενώ οι φωτισμοί στο σκοτεινό σκηνικό, τόνιζαν την αντίθεση ανάμεσα στο λευκό και το μαύρο.

Η χρήση της τεχνολογίας ήταν και πάλι έντονη, με χρήση καμερών και εντυπωσιακές προβολές, που απεικόνιζαν τους χαρακτήρες αλλά και άλλες εικόνες, όπως μαχητικά αεροσκάφη και στιγμιότυπα μια πόλης που μοιάζει με το Λος Άντζελες, ενώ οι ήρωες χρησιμοποιούσαν μικρόφωνα. (Boyle 2012, 83) Η σκηνοθεσία του Ostermeier θέτει ως κεντρικό ήρωα τον Ιάγο και επικεντρώνεται στην επιθυμία του να καταστρέψει τον Οθέλλο, παρουσιάζοντας τον ως έναν έξυπνο, ραδιούργο άνθρωπο, ο οποίος κινεί τα νήματα της ιστορίας με μαεστρία και ευχαρίστηση, θυμίζοντας έναν σύγχρονο σόουμαν. Ο Οθέλλος, καθώς βυθιζόταν στην αμφιβολία και τη ζήλεια, έδειχνε να υποφέρει από κάποιου είδους επιληπτικές κρίσεις, για να φτάσει στην κορύφωση της μανίας του στη σκηνή του πνιγμού της Δυσδαιμόνας, η οποία αποδόθηκε με έντονη σκληρότητα.

Μετά την πρεμιέρα στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου η παράσταση μεταφέρθηκε στο Βερολίνο, και στη συνέχεια πραγματοποίησε περιοδεία σε διάφορες χώρες.



Εικόνα 21 *Οθέλλος* (2010). Φωτογραφία: Tania Kelley



Εικόνα 22 *Οθέλλος* (2010). Φωτογραφία: Tania Kelley

3.2.4 *Ριχάρδος Γ'*

Ο *Ριχάρδος Γ'* έκανε πρεμιέρα στη Schaubühne το 2015 και στη συνέχεια παίχτηκε στο Φεστιβάλ της Αβινιόν. Υπό την κοινωνικοπολιτική ματιά του Ostermeier, η παράσταση αποτέλεσε ένα σχόλιο πάνω στην ακόρεστη επιθυμία για δύναμη και εξουσία, μια έκθεση των καταπιεσμένων ενστίκτων που βρίσκονται κρυμμένα στους περισσότερους ανθρώπους, με το σκηνοθέτη να επιθυμεί να θέσει στο κοινό την ερώτηση: «Δε θελήσατε ποτέ να κάνετε ότι ο Ριχάρδος; Δεν επιθυμήσατε ποτέ να διαπράξετε ηθικά αξιοκατάκριτες πράξεις;». (Ostermeier στο Pearson 2015, 1) Θέλοντας να τοποθετήσει

το κοινό κριτικά απέναντι στο θέμα της εξουσίας, επιλέγει την απόδοση του Ριχάρδου Γ' με τρόπο που οι θεατές να μπορούν να δουν τον εαυτό τους σε αυτόν. Ο ίδιος δήλωσε, «ενδιαφέρομαι για έναν χαρακτήρα τόσο γοητευτικό και κομψό που να μπορεί να με αποπλανήσει, ώστε να είμαι χαρούμενος για τις κακές του πράξεις», (Ostermeier στο Pearson 2015, 1) και ανέθεσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον Lars Eidinger.

Τη μετάφραση και διασκευή έκανε και πάλι ο Mayenburg, κόβοντας κομμάτια του κειμένου, διάσημες φράσεις του οποίου αποδόθηκαν στα αγγλικά, μια επιλογή με σκοπό να διατηρηθεί μέρος της ποίησης του πρωτότυπου. Για την παράσταση κατασκευάστηκε στη Schaubühne ένα νέο θέατρο στα πρότυπα του Globe του Λονδίνου, στο οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε ο *Ριχάρδος Γ'* και τα υπόλοιπα έργα του Shakespeare. Αποτελείτο από δύο επίπεδα που ενώνονταν με σκάλα, με μια κεντρική είσοδο στο κάτω επίπεδο, το οποίο είχε ημικυκλική μορφή και ήταν καλυμμένο με άμμο. Ο Ostermeier τονίζει πως το νέο αυτό θέατρο δημιουργεί μια εκπληκτική αίσθηση αμεσότητας με το κοινό, ιδανική για τους μονολόγους, ενώ δηλώνει πως θα το διατηρήσουν στη Schaubühne και θα ανεβάσει σε αυτό άλλα τρία ή τέσσερα έργα του Shakespeare. (Ostermeier στο Pearson 2015, 1)

Η δυσμορφία του Ριχάρδου Γ' τονίστηκε από το σκηνοθέτη, με τον Eidinger να έχει έντονη καμπούρα, να φορά ένα δερμάτινο κράνος για να κρύψει μια άγνωστη παραμόρφωση του προσώπου, μπότα χειρουργείου στο δεξί του πόδι, σιδεράκια στην πάνω σειρά των δοντιών, και να περπατά με λυγισμένα τα πόδια του προς τα μέσα. Αρχικά φορούσε τζιν με τιράντες και λευκό t-shirt για να αλλάξει στη συνέχεια σε μαύρο κοστούμι, έπειτα σε λευκό, και να μείνει στο τέλος με το εσώρουχό του, ένα είδος μαύρου κορσέ και προστατευτικό περιλαίμιο. Οι υπόλοιποι ήρωες φορούσαν επίσημα κοστούμια και φορέματα σε αποχρώσεις λευκού-μαύρου, ενώ η μουσική ερμηνευόταν ζωντανά από έναν ντράμερ που βρισκόταν στο δεξί μέρος της σκηνής. Οι φωτισμοί παρουσίαζαν ποικιλία, άλλοτε έντονοι σε θερμές αποχρώσεις και άλλοτε χαμηλοί σε ψυχρές, ενώ η χρήση βίντεο και προβολών ήταν και πάλι παρούσα, άλλοτε με κοντινά πλάνα στους ηθοποιούς και άλλοτε με βίντεο ως φόντο στη δράση.

Η παράσταση ξεκινούσε με τους ηθοποιούς να ανεβαίνουν στη σκηνή από το χώρο των θεατών, πίνοντας σαμπάνια και καπνίζοντας, υπό τους ήχους ενός ροκ κομματιού ενώ χρυσά κομφετί έπεφταν από ψηλά. Ένα μείγμα ρεαλισμού, σκληρότητας και έντονης

θεατρικότητας με ροκ και πανκ πινελιές ήταν και πάλι η αισθητική γραμμή του Ostermeier. Ο Ριχάρδος απηύθυνε τους μονολόγους του στο κοινό με ένα μικρόφωνο που κατέβαινε με καλώδιο από την οροφή, και είχε ενσωματωμένο ένα φως που τόνιζε τις εκφράσεις του προσώπου του, ενώ άλλες φορές το χρησιμοποιούσε σαν μέσο αιώρησης. Στη σκηνή με τη Λαΐδη Άννα έμενε τελείως γυμνός, επιδεικνύοντας το μαξιλάρι που ήταν δεμένο στον αριστερό του ώμο εν είδει καμπούρας, μια επιλογή που θύμιζε την ψεύτικη κοιλιά στον Άμλετ. Τα παιδιά του Έντουαρντ αναπαραστάθηκαν από δύο κούκλες που χειρίζονταν οι άλλοι ηθοποιοί, ενώ ο Ριχάρδος κάλυπτε το πρόσωπό του με μια κρέμα που έτρωγε, δημιουργώντας ένα είδος λευκής μάσκας που διατηρούσε ως το τέλος. Ο εφιάλτης αποδόθηκε σε μια σκοτεινή σκηνή, με τους δολοφονημένους χαρακτήρες να στέκονται πάνω από τον κοιμισμένο Ριχάρδο και να απευθύνουν τα λόγια τους μέσω του μικροφώνου, ενώ τα πρόσωπά τους προβάλλονται στο φόντο.

Ο Eidinger προσωποποίησε έναν μακιαβελικό κακό με ανεπτυγμένη ευφυΐα και έντονη γοητεία, ένα είδος αδίστακτου ηθοποιού που πείθει τους πάντες, παραδίδοντας άλλη μια εξαιρετική σαιξπηρική ερμηνεία. Μετά τη σκηνή του εφιάλτη, ο Ριχάρδος πραγματοποιούσε μόνος του μια χορογραφία ξιφομαχίας που αναπαριστούσε τη μάχη, και λαβωμένος ξάπλωνε στο τραπέζι-κρεβάτι, λέγοντας στα αγγλικά τα τελευταία του λόγια, «My kingdom for a horse». Στη συνέχεια, έδενε το καλώδιο του μικροφώνου στον αριστερό του αστράγαλο και αυτό τον ανύψωνε, με το νεκρό, αιωρούμενο Ριχάρδο να αποτελεί την τελευταία εικόνα της παράστασης, Ακριβώς η ίδια εικόνα, ενός αιωρούμενου, κρεμασμένου από τον αριστερό αστράγαλο ανθρώπου, αποτέλεσε το τέλος του *Κουρτέτου* του Heiner Müller, το οποίο παρουσιάστηκε το 1987 στη Στουτγκάρδη σε σκηνοθεσία του Robert Wilson. (Holmberg 1996, 135)



Εικόνα 23 *Ριχάρδος Γ'* (2015). Φωτογραφία: Arno Declair



Εικόνα 24 *Ριχάρδος Γ'* (2015). Φωτογραφία: Arno Declair

Κεφάλαιο 4

Συγκριτική αποτίμηση

Με βάση τις σκηνοθεσίες των τριών δημιουργών σε έργα του Shakespeare, όπως αυτές παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια συγκριτική αποτίμηση της αισθητικής, της οπτικής και του τρόπου δουλειάς τους, εξετάζοντας κάποιες σημαντικές παραμέτρους των παραστάσεων τους, και εντοπίζοντας διαφορές και ενδεχόμενες ομοιότητες μεταξύ τους.

4.1 Κείμενο

Οι μεταφράσεις που χρησιμοποιεί η Mnouchkine, είτε τις κάνει η ίδια είτε κάποιος από τους συνεργάτες της, στόχο έχουν να κάνουν το λόγο του Shakespeare πιο ρεαλιστικό, φέρνοντας τον πιο κοντά στο σύγχρονο κοινό, διατηρώντας ωστόσο την ποιητικότητά του, με τη σκηνοθέτη να προτιμά τον ελεύθερο, ανομοιοκατάληκτο στίχο. Ο Ostermeier κινείται προς την ίδια κατεύθυνση, αποδίδοντας ωστόσο τα έργα ακόμη πιο κοντά στον καθημερινό, ρεαλιστικό λόγο, πιστεύοντας πως έτσι θα τα επικοινωνήσει καλύτερα στο σημερινό κοινό. Ο ίδιος ενδιαφέρεται περισσότερο για τα νοήματα και λιγότερο για την ποιητικότητα, θεωρώντας πως είναι τυχερός που έχει την ευκαιρία να μεταφράσει τα έργα και να τα προσαρμόσει στο τώρα, μια ευκαιρία που οι Άγγλοι συνάδελφοί του δεν έχουν. Ο ίδιος δηλώνει: «Όταν κάνω Shakespeare, δεν μου περνά απ' το μυαλό να μην κάνω μια νέα μετάφραση και διασκευή». (Ostermeier στο Modreanu 2010, 56) Από την άλλη, ο Wilson, όταν σκηνοθετεί στα αγγλικά χρησιμοποιεί την μητρική του γλώσσα, ενώ όταν το κάνει σε άλλη γλώσσα, όπως στο *Βασιλιά Ληρ* και στα *Σονέτα*, χρησιμοποιεί κλασικές μεταφράσεις. Η επιλογή αυτή ενδεχομένως οφείλεται στο γεγονός πως όταν σκηνοθετεί Shakespeare το κάνει κυρίως για τη γλώσσα, για να εξερευνήσει το ρυθμό, τον ήχο της, αλλά και τα νοήματά της, με το κείμενο να τον ενδιαφέρει περισσότερο απ' ό,τι όταν καταπιάνεται με έργα άλλων συγγραφέων. (Holmberg 1996, 42)

Κοινό στοιχείο των τριών σκηνοθετών αποτελεί η στενή συνεργασία με το δραματολόγο τους, και η σπουδαιότητα του ρόλου που αυτός κατέχει στη δημιουργία της παράστασης. Οι Mnouchkine και Ostermeier έχουν μόνιμο δραματολόγο, την Hélène Cixous και τον Marius von Mayenburg αντίστοιχα, ενώ ο Wilson συνηθίζει να επιλέγει δραματολόγο για την κάθε παράσταση. (Shyer 1989, 90) Η Cixous αποτελεί ένα από τα παλιότερα και πιο σημαντικά μέλη της ομάδας, έχοντας γράψει τα κείμενα για πολλές παραστάσεις του θεάτρου του Ήλιου, ενώ στη Γερμανία η στενή και μακρόχρονη συνεργασία του σκηνοθέτη με ένα συγκεκριμένο δραματολόγο αποτελεί τον κανόνα, με το δεύτερο να θεωρείται σχεδόν ισάξιος συντελεστής στη δημιουργική διαδικασία. (Carlson 2009, 114) Για τον Wilson, η σπουδαιότητα ενός καλού δραματολόγου είναι επίσης μεγάλη, αφού ο σκηνοθέτης, κατά κάποιο τρόπο, υστερεί στη δραματουργική ανάλυση του κειμένου. (Shyer 1989, 90)

Και οι τρεις σκηνοθέτες επεμβαίνουν στο κείμενο, αφαιρώντας χαρακτήρες, κόβοντας ή μετακινώντας μέρη και σκηνές του έργου, ενώ κάποιες φορές προχωρούν σε ολοκληρωτική διασκευή, όπως η παρουσίαση του *Άμλετ* ως μονόλογο από τον Wilson και το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* του Ostermeier, από το οποίο διατήρησε μόνο κάποιες φράσεις και εικόνες. Η επιλογή αυτή γίνεται τόσο για πρακτικούς λόγους, όπως η διάρκεια και ο αριθμός των ηθοποιών, όσο και για αισθητικούς, όπως, για παράδειγμα, η επιλογή της Mnouchkine να τοποθετήσει τα έργα στην Ιαπωνία ή την Ινδία, αφαιρώντας αναφορές που τα καθορίζουν τοπικά και χρονικά, επιθυμώντας να δώσει μια καθολική ισχύ σε όσα συμβαίνουν. (Singleton 1989, 227) Χαρακτηριστικό είναι πως κανείς τους δεν τοποθετεί τα έργα στην εποχή που αυτά διαδραματίζονται.

Οι Wilson και Ostermeier συχνά επαναλαμβάνουν φράσεις ή μέρη του κειμένου που θεωρούν σημαντικά, π.χ. στο *Βασιλιά Ληρ* και στον *Άμλετ* του Wilson, ενώ στον *Άμλετ* του Ostermeier ο μονόλογος «Να ζει κανείς..» ερμηνεύτηκε τρεις φορές. Συχνά οι επαναλήψεις υπηρετούν ένα κυκλικό μοτίβο που θέλουν οι σκηνοθέτες να δώσουν στις παραστάσεις τους, μια τακτική ιδιαίτερα προσφιλή στον Wilson, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον *Άμλετ*, ο οποίος ξεκινούσε και τελείωνε με την ίδια φράση. (Holmberg 1996, 17) Για τον Ostermeier, η ανάδειξη σημαντικών κομματιών γίνεται και με την τακτική της αναδιάρθρωσης του κειμένου. Για παράδειγμα, ο *Άμλετ* ξεκινά με το διάσημο μονόλογο και κλείνει με την τελευταία φράση που λέει ο Άμλετ, «Τα υπόλοιπα είναι σιωπή», ενώ ο *Ριχάρδος Γ'* κλείνει με το εξίσου γνωστό, «Το βασίλειό μου για ένα άλογο»,

ένας φόρος τιμής του σκηνοθέτη στην ιστορία και στην αφήγηση που αυτές οι φράσεις απέκτησαν ανά τους αιώνες. Χαρακτηριστικό είναι επίσης πως επιλέγει να αποδώσει κάποιες φράσεις στα Αγγλικά, ένα πάντρεμα γλωσσών που πραγματοποιεί και ο Wilson στα *Σονέτα*.

4.2 Σκηνικό και αντικείμενα

Βασική διαφορά των τριών σκηνοθετών αποτελεί το γεγονός πως η Mnouchkine επιλέγει να δώσει βάθος στη σκηνή της, ενώ οι άλλοι δύο προτιμούν το προσκήνιο. Τόσο στις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*, με τη σκηνή να είναι ουσιαστικά άδεια, όσο και στον *Μακμπέθ*, με την μεγάλη ποικιλία σκηνικών, η Mnouchkine χρησιμοποιεί όλη την έκταση και το βάθος της σκηνής. Ο Wilson χρησιμοποιεί και στις τρεις παραστάσεις του το τυπικό επίπεδο φόντο, ενώ και ο Ostermeier στήνει τις σκηνές του με ένα είδος φόντου, τις χρυσές κουρτίνες στον *Άμλετ*, τις λάμπες φθορίου στον *Οθέλλο*, και τον τοίχο με την κεντρική πύλη στο *Ριχάρδο Γ'.* Και η Mnouchkine όμως βάζει όρια αντίστοιχα στη σκηνή με τα πανιά πάνω και στο βάθος, όπως χαρακτηριστικά συνέβη στις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*. Οι προβολές στις παραστάσεις του Ostermeier δημιουργούν ένα άλλο επίπεδο, όπως π.χ. στον *Άμλετ*, ενώ παράγουν επιπλέον σκηνικούς χώρους.

Κοινό γνώρισμα αποτελεί η επιλογή και των τριών σκηνοθετών να μην αναπαραστήσουν ρεαλιστικά τα μέρη που διαδραματίζεται η ιστορία, αλλά να αποδώσουν συμβατικά το χώρο δράσης, με τον *Μακμπέθ* της Mnouchkine να αποτελεί εξαίρεση, αφού η σκηνοθέτις κινήθηκε σε πιο ρεαλιστικό πλαίσιο, φέρνοντας στη σκηνή ακόμη και ένα ζωντανό άλογο. Στον *Κύκλο του Shakespeare* τα τεράστια χρωματιστά υφάσματα σηματοδοτούσαν τους διαφορετικούς χώρους, μια τακτική που παρουσιάζει ομοιότητες με την αντίστοιχη του Wilson, που χρησιμοποιεί για το σκοπό αυτό τις αλλαγές στο χρώμα του φόντου με τη βοήθεια των φωτισμών. Ο Ostermeier επιλέγει ένα αμετάβλητο σκηνικό, το οποίο αποδίδει το χώρο του έργου μέσω κάποιων στοιχείων που ο σκηνοθέτης θεωρεί σημαντικά. Για παράδειγμα, στον *Άμλετ* επέλεξε το τραπέζι του γάμου και το λασπώδη χώρο όπου είναι θαμμένος ο πατέρας, ενώ στον *Οθέλλο* τη μικρή πισίνα, που οπτικοποιεί τα κανάλια της Βενετίας και τις ακτές της Κύπρου, και το κρεβάτι όπου γίνεται ο πνιγμός της Δυσδαιμόνας. Ο Wilson στον *Άμλετ* χρησιμοποιεί επίσης ένα σταθερό σκηνικό, το σωρό από πέτρες, το οποίο μεταβάλλεται αναπαριστώντας διαφορετικούς χώρους, ενώ στα *Σονέτα*, απαλλαγμένος από ροή και ιστορία, δημιουργεί εικοσιπέντε διαφορετικά, μινιμαλιστικά σκηνικά.

Η Mnouchkine και ο Ostermeier χρησιμοποιούν αρκετά σκηνικά αντικείμενα, ενώ στις σκηνοθεσίες του Wilson ο αριθμός είναι μικρότερος, με τον Αμερικανό σκηνοθέτη να τα χρησιμοποιεί για να αναδείξει την αρχιτεκτονική του διαρρύθμιση, να δημιουργήσει χώρο, ενώ συχνά η λειτουργία τους είναι συμβολική. (Shevtsova 2007, 80) Στις παραστάσεις της Mnouchkine και του Ostermeier, τα αντικείμενα συχνά αλλάζουν χρήση, επιτελώντας περισσότερες από μία λειτουργίες, π.χ. ένα χαμηλό τραπέζι είναι ο θρόνος και το φέρετρο του *Ριχάρδου Β'* της Mnouchkine, ενώ παρόμοια λειτουργία είχε το τραπέζι στο *Ριχάρδο Γ'* του Ostermeier. Στις τρεις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*, η Mnouchkine επέλεξε κάποια σκηνικά αντικείμενα να επανεμφανίζονται, όπως το κλουβί από καλάμια που χρησιμοποιήθηκε τόσο στο *Ριχάρδο Β'* όσο και στη *Δωδέκατη Νύχτα*, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός ενιαίου σύμπαντος, και ανάγοντας τα σε σύμβολα μιας γενικότερης αλληγορίας. (Singleton 1989, 177) Ο Ostermeier κάνει εκτεταμένη χρήση των σκηνικών αντικειμένων, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στον *Άμλετ*, όπου οι ήρωες τρώνε, πίνουν μύρες, καπνίζουν, περιλούζονται με γάλα, και χρησιμοποιούν κόκκινο χυμό ως αίμα. Και οι τρεις αναθέτουν στους ηθοποιούς τους να φέρνουν στη σκηνή τα απαραίτητα αντικείμενα, όπως ο Ριχάρδος Γ', που κουβαλά στο προσκήνιο το φέρετρο για τη σκηνή με τη Λαίδη Άννα, ενώ οι Mnouchkine και Wilson συχνά χρησιμοποιούν και βοηθούς σκηνής.

4.3 Κοστούμια και αξεσουάρ

Όπως αναφέρθηκε, κανείς από τους τρεις σκηνοθέτες δεν τοποθετεί το έργο στην εποχή του, έτσι κανείς δεν επιλέγει κοστούμια εποχής, με εξαίρεση τα *Σονέτα*, όπου ο Wilson κατέφυγε στη χρήση ελισαβετιανών κοστούμιών με μία πιο γκροτέσκα προσέγγιση. Για τη Mnouchkine τα κοστούμια αποτελούν ένα πολύ σημαντικό στοιχείο και συνηθίζει να τα χρησιμοποιεί από το αρχικό στάδιο των προβών, θεωρώντας πως βοηθούν σημαντικά τους ηθοποιούς στη δημιουργία του χαρακτήρα. (Miller 2007, 118) Για τις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*, επέλεξε ένα μείγμα ρούχων ιαπωνικής και ινδικής προέλευσης, με κάποιες πιο σύγχρονες πινελιές, σε πολύ έντονα και εντυπωσιακά χρώματα, κυρίως κόκκινο και κίτρινο. Στον *Μακπμέθ*, όπου επέλεξε σύγχρονα ρούχα, και πάλι τα χρώματα ήταν έντονα και πλούσια. Αντίθετα, οι Wilson και Ostermeier χρησιμοποιούν μικρότερη χρωματική παλέτα, με το μαύρο, το λευκό και το γκρι να κυριαρχούν. Τα κοστούμια του Wilson είναι άλλες φορές σύγχρονα, κομψά, σε αυστηρές γραμμές και, κατά κάποιο τρόπο, άχρονα, όπως τα ρούχα στο *Βασιλιά Ληρ* και στον *Άμλετ*,

και άλλες φορές με έντονο το στοιχείο του γκροτέσκο, όπως στα *Σονέτα*. Τα ρούχα των ηρώων του Ostermeier είναι πάντοτε σύγχρονα και τοποθετούν τη δράση στο σήμερα, κυρίως κοστούμια για τους άντρες και φορέματα για τις γυναίκες, ενώ στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* χρησιμοποιήθηκαν πιο καθημερινά ρούχα. Στον *Κύκλο του Shakespeare*, η Mnouchkine χρησιμοποίησε παπούτσια εμπνευσμένα από την Ασία, ενώ τα παπούτσια των ηθοποιών στα *Σονέτα* του Wilson παρέπεμπαν στην ελισαβετιανή εποχή. Ο Ostermeier χρησιμοποιεί σύγχρονα παπούτσια σε σκούρα συνήθως χρώματα, ενώ και οι τρεις σκηνοθέτες συχνά παρουσιάζουν κάποιους ηθοποιούς τους ξυπόλητους, π.χ. στο *Όνειρο Καλοκαιρινή Νύχτας* της Mnouchkine, στο *Βασιλιά Ληρ* του Wilson και στον *Οθέλλο* του Ostermeier. Η Mnouchkine κάνει εκτενέστερη χρήση περουκών, όπως έγινε στον *Κύκλο του Shakespeare*, με τον Wilson να τις χρησιμοποιεί στα *Σονέτα* και τον Ostermeier στον *Άμλετ*.

Το γυμνό είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα των παραστάσεων του Ostermeier, και ενδεικτικό είναι το γεγονός πως και στις τέσσερις σκηνοθεσίες του στον Shakespeare κάποιος ηθοποιός μένει εντελώς γυμνός. Αντίθετα, οι Mnouchkine και Wilson περιορίστηκαν στην παρουσίαση κάποιων γυμνών από τη μέση και πάνω ηθοποιών, στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* της πρώτης και στο *Βασιλιά Ληρ* του δεύτερου.

Και οι τρεις σκηνοθέτες χρησιμοποιούν παραγεμίσματα, η Mnouchkine στον *Κύκλο του Shakespeare*, ο Wilson στα *Σονέτα*, ενώ για τον Ostermeier κατέχουν σημαντικό ρόλο, τόσο στον *Άμλετ*, με τη ψεύτικη κοιλιά, όσο και στο *Ριχάρδο Γ'*, με το δεμένο μαξιλάρι ως καμπούρα, με το σκηνοθέτη και στις δύο περιπτώσεις να επιδεικνύει το τεχνητό της κατασκευής.

Τα αξεσουάρ των ηθοποιών έχουν δραματουργική λειτουργία στις παραστάσεις και των τριών σκηνοθετών. Η Mnouchkine τα χρησιμοποιεί για να δώσει στοιχεία για το χαρακτήρα και την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων, όπως έκανε με τις ομπρέλες στη *Δωδέκατη Νύχτα*, ενώ συχνά χρησιμοποιούνται από τους χαρακτήρες και για δράση, όπως τα ξύλινα κουτιά στον *Ερρίκο Δ'*, που χρησίμευαν ως όπλα. Τα αξεσουάρ στον Wilson επιτελούν μια παρόμοια λειτουργία, ωστόσο με λιγότερο φανερό τρόπο, όπως με τη μικροσκοπική καρέκλα που κουβαλά ο Τρελός στο *Βασιλιά Ληρ*, ενώ συχνά χρησιμοποιούνται ως σύμβολα, π.χ. το μήλο και το φίδι που κρατά η ηθοποιός στα

Σονέτα. Ο Ostermeier χρησιμοποιεί τα αξεσουάρ για να δώσει στοιχεία για την κοινωνική θέση του ήρωα, π.χ. τα πούρα και η σαμπάνια στο *Ριχάρδο Γ'*, και είναι ενταγμένα στην ποπ αισθητική του σκηνοθέτη, με τους ήρωες να φορούν γυαλιά ηλίου, καπέλα και περούκες, τα οποία συχνά χρησιμοποιούνται για να σηματοδοτήσουν τη μετάβαση από τον ένα χαρακτήρα στον άλλο, όπως, για παράδειγμα, η αλλαγή της Γερτρούδης σε Οφηλία με την αφαίρεση των γυαλιών και της ξανθιάς περούκας.

4.4 Μακιγιάζ και μάσκες

Στις σκηνοθεσίες του *Κύκλου του Shakespeare* της Mnouchkine και σε αυτές του Wilson, το μακιγιάζ αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία, με τους ηθοποιούς να είναι βαμμένοι με έντονο, λευκό μακιγιάζ. Η χρήση του μακιγιάζ από τους σκηνοθέτες παρουσιάζει ομοιότητες, αφού και οι δύο εμπνεύστηκαν από την εικονογραφία του ασιατικού θεάτρου, ενώ το χρησιμοποιούν ως μέσο αποφυγής του ρεαλισμού και της ψυχολογίας. Στον *Μακμπέθ*, η Mnouchkine εγκαταλείπει το μακιγιάζ, επιστρέφοντας σε πιο ρεαλιστικές μορφές αναπαράστασης, που βρίσκονται πιο κοντά σε αυτές του Ostermeier, στο ρεαλιστικό θέατρο του οποίου η εκτεταμένη χρήση μακιγιάζ δεν έχει θέση. Ωστόσο, ο Γερμανός σκηνοθέτης βρίσκει τρόπους να εισάγει στις παραστάσεις του ένα είδος μασκαρέματος των ηθοποιών, αφού ο Άμλετ πασαλείβει το πρόσωπό του με λάσπη, ο λευκός ηθοποιός που υποδύεται τον Οθέλλο βάφεται με μαύρη μπογιά στην αρχή της παράστασης, και ο Ριχάρδος Γ' καλύπτει το πρόσωπό του με μια λευκή κρέμα, δημιουργώντας ένα παχύ στρώμα make-up, το οποίο διατηρεί ως το τέλος.

Οι μάσκες αποτελούν σήμα κατατεθέν των σκηνοθεσιών της Mnouchkine στον *Κύκλο του Shakespeare*, όπου χρησιμοποίησε μεγάλη ποικιλία μασκών, εμπνευσμένων από την ασιατική παράδοση, και κατασκευασμένων στο ειδικό εργαστήριο που στεγάζεται στην Cartoucherie. Οι μάσκες, ενταγμένες στη γενικότερη ανατολίτικη αισθητική, χρησιμοποιήθηκαν ως ένα μέσο αποφυγής του ρεαλισμού και της ψυχολογίας, μετατρέποντας τους ήρωες σε σύμβολα και καθορίζοντας την υποκριτική, με τους ηθοποιούς να βασίζονται στη σωματικότητα και τη φωνή, ώστε να πετύχουν την επιδιωκόμενη θεατρικότητα. (Miller 2007, 38) Ο Ostermeier χρησιμοποίησε επίσης μάσκες στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, τις οποίες φορούσαν οι ηθοποιοί όταν υποδύονταν ζώα. Ο Wilson δεν τις χρησιμοποίησε στις συγκεκριμένες σκηνοθεσίες, παρότι το μακιγιάζ των ηθοποιών των *Σονέτων* παραπέμπει αρκετά σε μάσκα. Ωστόσο, έχει κάνει στο παρελθόν χρήση της, επιτυγχάνοντας ιδιαίτερα εντυπωσιακά

αποτελέσματα, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τις μάσκες ζώων στους *Μύθους του La Fontaine*. (Shevtsova 2007, 60)

4.5 Μουσική

Οι Mnouchkine και Ostermeier, σε αντίθεση με τον Wilson, συνηθίζουν να έχουν ζωντανή μουσική στις παραστάσεις τους, απονέμοντας στους μουσικούς το δικό τους χώρο στη σκηνή. Στον *Κύκλο του Shakespeare* η μουσική και τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν, ήταν ενταγμένα στη γενικότερη ανατολίτικη αισθητική, ενώ στον *Μακμπέθ* μια γυναίκα μουσικός έπαιζε μόνη της όλα τα όργανα, δημιουργώντας ένα είδος παράλληλης παράστασης. Ο Ostermeier, στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, στον *Οθέλλο* και στον *Ριχάρδο Γ΄*, τοποθέτησε δεξιά της σκηνής τους μουσικούς, οι οποίοι ερμήνευαν ένα μείγμα ροκ και πανκ κομματιών.

Και για τους τρεις σκηνοθέτες η μουσική έχει λειτουργία δραματουργική, δημιουργώντας ατμόσφαιρα, καθορίζοντας το ρυθμό, αποκαλύπτοντας τη διάθεση της κάθε σκηνής, και γενικά δίνοντας το στίγμα της παράστασης από την αρχή, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει με το έντονο, σκοτεινό κομμάτι κατά την εναρκτήρια σκηνή της ταφής στον *Άμλετ* του Ostermeier.

Στις σκηνοθεσίες του Wilson και σε αυτές της Mnouchkine στον *Κύκλο του Shakespeare*, οι οποίες διακρίνονται από έντονο φορμαλισμό και στυλιζάρισμα, η μουσική και οι ήχοι τονίζουν συγκεκριμένες κινήσεις και χειρονομίες των ηθοποιών, δίνοντας τους έναν επίσημο και τελετουργικό χαρακτήρα. Στους Wilson και Ostermeier συχνή είναι μια παιγνιώδης χρήση της μουσικής, που δημιουργεί ένα κωμικό κλίμα ή έρχεται σε αντίθεση με όσα συμβαίνουν επί σκηνής, σχολιάζοντας και υπονομεύοντας τη δράση. Ξεχωριστή περίπτωση αποτελούν τα *Σονέτα*, που ήταν ένα είδος όπερας, και όπου η μουσική έπαιζε κυρίαρχο ρόλο, καθορίζοντας τον τρόπο που το κείμενο τραγουδιόταν ή απαγγέλλονταν, όπως και την κίνηση των ηθοποιών.

4.6 Φωτισμοί και χρήση τεχνολογίας

Οι φωτισμοί, όπως έχει τονιστεί, αποτελούν ένα από τα σπουδαιότερα εργαλεία που ο Wilson χρησιμοποιεί στις παραστάσεις του, και επιτελούν πολλαπλές λειτουργίες, αφού δημιουργούν χώρο, αποκαλύπτουν την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων και της

σκηνής, λένε με οπτικό τρόπο ότι δεν μπορεί να ειπωθεί με λόγια, και γενικά επιτυγχάνουν αυτό που σε ένα ρεαλιστικό θέατρο θα έκαναν οι ηθοποιοί. (Grillet & Wilson 1992, 8) Η σπουδαιότητα του φωτός ήταν φανερή στις σκηνοθεσίες του Shakespeare, αποτελώντας ουσιαστικά έναν επιπλέον ηθοποιό που αλληλεπιδρούσε με τους πραγματικούς, ιδιαίτερα στη solo performance του *Άμλετ*. Οι φωτισμοί παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία χρωμάτων, συχνά επικεντρώνονται σε συγκεκριμένα σημεία του σώματος των ηθοποιών, ενώ, σε συνδυασμό με το επίπεδο φόντο, τους κάνουν να δείχνουν σαν περιγράμματα και σκιές.

Οι Mnouchkine και Ostermeier μπορεί να μη χρησιμοποιούν το φως με τόσο πρωτοποριακό τρόπο, ωστόσο η σημασία του είναι και για τους δύο μεγάλη. Η Mnouchkine χρησιμοποιεί φωτισμούς σε θερμές αποχρώσεις, που σκοπό έχουν να αναδείξουν τα έντονα χρώματα των κοστούμιών, μια τακτική που ακολούθησε τόσο στον *Κύκλο του Shakespeare* όσο και στον *Μακμπέθ*, ενώ κάποιες φορές οι φωτισμοί αποκτούν συμβολική λειτουργία, όπως με της σκιές του ζεύγους Μακμπέθ. Αντίθετα, οι φωτισμοί του Ostermeier, με εξαίρεση το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, είναι πάντα χαμηλοί και σε ψυχρές αποχρώσεις, οπτικοποιώντας το σκοτεινό όραμα του σκηνοθέτη, με τη σκηνή σπάνια να είναι φωτεινή, και συχνά να πλησιάζει στο σκοτάδι, όπως στους εφιάλτες του Ριχάρδου Γ'.

Ο Ostermeier είναι αυτός που κάνει εκτενέστερη χρήση της τεχνολογίας, με τις κάμερες, τις προβολές και τα μικρόφωνα να κάνουν την εμφάνισή τους σε όλες του τις σκηνοθεσίες. Οι ηθοποιοί πολύ συχνά βιντεοσκοπούν τους εαυτούς τους και τους άλλους, με τις προβολές να περιλαμβάνουν, εκτός από τα κοντινά των ηρώων, και ατμοσφαιρικές εικόνες που χρησιμοποιούνται ως φόντο. Επίσης, σχεδόν πάντα χρησιμοποιούν μικρόφωνα, φορητά στον *Άμλετ* και τον *Οθέλλο*, το αιωρούμενο από την οροφή στο *Ριχάρδο Γ'*. Ο Wilson επίσης χρησιμοποιεί μικρόφωνα, διακριτικά προσκολλημένα στο πρόσωπο των ηθοποιών, ώστε να επιτυγχάνει το διαχωρισμό της φωνής από τον ήρωα, και να δημιουργεί απόσταση ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα. (Fuchs 1986, 102) Η τεχνολογία απουσίαζε από τον *Κύκλο του Shakespeare*, ωστόσο στον *Μακμπέθ* η Mnouchkine έκανε χρήση της, με μικρόφωνα, κάμερες, τηλεοράσεις, κινητά τηλέφωνα και laptop να κάνουν την εμφάνισή τους.

4.7 Υποκριτική

Η υποκριτική των σκηνοθεσιών της Mnouchkine, λόγω της μεγάλης χρονικής απόστασης που χωρίζει το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* από τις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*, και αυτές από τον πρόσφατο *Μακμέθ*, παρουσιάζει διαφοροποιήσεις, ενδεικτικές της εξέλιξης και της συνεχούς αναζήτησης. Το σωματικό με στοιχεία της *Commedia dell' arte* και ψυχολογικού ρεαλισμού παίξιμο του *Ονείρου Καλοκαιρινής Νύχτας* έδωσε τη θέση του στο απόλυτα φορμαλιστικό, βασισμένο στο No, το Καμπούκι και το Κατακάλι παίξιμο του *Κύκλου του Shakespeare* και αυτό στο ρεαλισμό του *Μακμέθ*. Κοινό στοιχείο αυτών των σταδίων αποτελεί η αναζήτηση της θεατρικότητας και η αποφυγή της ψυχολογίας, στην προσπάθεια να μεταβληθούν τα πρόσωπα σε σύμβολα.

Η υποκριτική στις παραστάσεις του Wilson με τις απόλυτα χορογραφημένες, στυλιζαρισμένες κινήσεις, και τους ηθοποιούς σαν μαριονέτες που κινούνται από μια ανώτερη δύναμη, παρουσιάζει ομοιότητες με αυτή των ηθοποιών της Mnouchkine στον *Κύκλο του Shakespeare*, κυρίως στο *Ριχάρδο Β΄*, αφού και αυτός επηρεάστηκε από το No και άλλες ασιατικές φόρμες.

Οι ηθοποιοί του Ostermeier υιοθετούν έναν απόλυτα σύγχρονο ρεαλισμό, που είναι πιο κοντά στον *Μακμέθ* της Mnouchkine, παρουσιάζοντας ωστόσο μεγαλύτερη αμεσότητα, ένταση και εμβάθυνση στη ψυχολογία, οδηγούμενοι συχνά σε σχεδόν ακραίες ψυχολογικές και σωματικές καταστάσεις. Κοινό γνώρισμα και των τριών αποτελεί η έμφαση στη σωματικότητα και την ακρίβεια.

Οι Wilson και Ostermeier συνηθίζουν να χρησιμοποιούν λίγους ηθοποιούς στις παραστάσεις τους, όπως ο *Άμλετ* των έξι ατόμων, αντίθετα η Mnouchkine χρησιμοποιεί μεγάλο αριθμό, με αποκορύφωμα τον *Μακμέθ* των σαράντα δύο. Κατά τη διάρκεια των προβών, ο Ostermeier και ιδιαίτερα η Mnouchkine χρησιμοποιούν εκτεταμένα τους αυτοσχεδιασμούς και δίνουν μεγάλη ελευθερία στους ηθοποιούς τους, αντίθετα ο Wilson τους παρέχει ένα συγκεκριμένο και αυστηρό πλαίσιο, εντός του οποίου πρέπει να αναζητήσουν την ελευθερία και τη δημιουργικότητα.

Οι συνήθως αργοί ρυθμοί του Wilson βρήκαν την εφαρμογή τους στο *Βασιλιά Ληρ*, ενώ σε αρκετά σημεία του *Άμλετ* και σε κάποια από τα *Σονέτα*, οι ήρωες κινούνταν γρήγορα

και απότομα. Οι παραστάσεις των Mnouchkine και Ostermeier χαρακτηρίζονται από ένα συνδυασμό πολύ γρήγορων και έντονων ρυθμών με πιο αργούς και ήρεμους, όπως συνέβη, για παράδειγμα, στο *Ριχάρδο Β΄*, όπου οι γεμάτες ενέργεια είσοδοι των ηρώων ακολουθούνταν από στατικότητα, και στον *Άμλετ*, όπου ανάμεσα στις εκρήξεις μανίας του ήρωα μεσολαβούσαν κάποιες στιγμές ηρεμίας.

Ο λόγος, που σε άλλες παραστάσεις του Wilson αντιμετωπίζεται κυρίως ως ήχος, εδώ αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα, με το σκηνοθέτη να διερευνά το τι σημαίνουν τα λεγόμενα των ηρώων, όπως επισταμένα έκανε στον *Άμλετ*, και να τα αποδίδει με μια δόση ρεαλισμού και ψυχολογίας. Ωστόσο, και στον Shakespeare, όπως συνέβη στο *Βασιλιά Ληρ*, οι ηθοποιοί του Wilson δεν απευθύνουν το λόγο ο ένας στον άλλο, αλλά τον εκφωνούν στο χώρο. Η τακτική αυτή παρουσιάζει ομοιότητες με τις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*, όπου συχνά οι ηθοποιοί, με έντονο στυλιζάρισμα, ακίνητοι, με λυγισμένα γόνατα και τα χέρια στους γοφούς, απηύθυναν τα λόγια τους μπροστά, χωρίς να κοιτούν το συνομιλητή τους. Αντίθετα, ο Ostermeier υιοθετεί έναν απόλυτα ρεαλιστικό τρόπο ομιλίας, κοντά σε αυτόν της κανονικής ζωής, με τους ηθοποιούς να αντιδρούν σε αυτό που τους προσφέρει ο συνομιλητής τους. Οι παύσεις και οι σιωπές χρησιμοποιούνται αρκετά και από τους τρεις, με τον Wilson να βασίζεται σε αυτά περισσότερο από τους άλλους.

4.8 Κοινό

Η Mnouchkine, όπως έχει αναφερθεί, εισάγει πάντα το κοινό της στον κόσμο του έργου πριν την παράσταση, χάρη στην κατάλληλα διαμορφωμένη Cartoucherie, το εμπνευσμένο από την παράσταση γεύμα, και τη δυνατότητα που παρέχει στους θεατές να παρακολουθήσουν τις ετοιμασίες των ηθοποιών. (Miller 2007, 46) Η διαδικασία αυτή δε θα μπορούσε να απουσιάζει από τις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare*, αλλά και από τον *Μακμπέθ*, που ήταν μάλιστα ένα ανέβασμα εορταστικό, αφιερωμένο στα πενήντα χρόνια από την ίδρυση του Θεάτρου του Ήλιου. Τόσο η Mnouchkine, όσο και ο Ostermeier, ως καλλιτεχνικός διευθυντής της Schaubühne, έχουν έναν μόνιμο χώρο, στον οποίο παρουσιάζουν αρχικά τις παραστάσεις τους, και έχουν δημιουργήσει μία ευρεία κοινότητα αφοσιωμένων θεατών, ενώ οι περιοδείες τους δίνουν τη δυνατότητα σε θεατές άλλων χωρών να δουν τις δουλειές τους. Από την άλλη, ο Wilson σκηνοθετεί σε όλον τον κόσμο, ενώ έχει ιδρύσει το Watermill Center, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί η

δική του βάση, και αποτελεί χώρο συνάντησης καλλιτεχνών, στον οποίο πραγματοποιούνται εργαστήρια και οργανώνονται μελλοντικές παραγωγές.

Και οι τρεις δημιουργοί, στις σκηνοθεσίες τους στον Shakespeare, επέλεξαν την μετωπική σχέση των θεατών με τη σκηνή, με τους Wilson και Ostermeier να την προτιμούν και στις υπόλοιπες σκηνοθεσίες τους, ενώ η Mnouchkine στην αρχή τη πορείας της είχε πειραματιστεί και με άλλες μορφές, όπως π.χ. στο 1789. Όσον αφορά την σχέση ηθοποιών-θεατών, η Mnouchkine, στον *Ερρίκο Δ'*, επέλεξε οι ήρωες να απευθύνονται στους θεατές, να αναζητούν καταφύγιο ανάμεσα τους, ενώ κάποιες φορές επιχειρούσαν να βγουν κάτω από τα καθίσματά τους. Η σχέση αυτή είναι ακόμη πιο έντονη στις παραστάσεις του Ostermeier, αφού ο σκηνοθέτης πάντα βάζει τους ηθοποιούς του να μιλούν στους θεατές και να κατεβαίνουν ανάμεσα τους, όπως, για παράδειγμα, ο Ριχάρδος Γ' και ο Άμλετ, ο οποίος μάλιστα πείραζε κάποιους από αυτούς. Αντίθετα, οι ηθοποιοί του Wilson δεν αλληλεπιδρούν με το κοινό, αφού ο σκηνοθέτης θεωρεί πως η απόσταση είναι απαραίτητη για το θέατρο που δημιουργεί και για το είδος της επίδρασης που επιθυμεί να έχει αυτό στους θεατές.

Επίλογος

Οι σκηνοθεσίες σε έργα του William Shakespeare αποτελούν ένα σημαντικό κεφάλαιο στη δημιουργική πορεία των Ariane Mnouchkine, Robert Wilson, Thomas Ostermeier, και η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, μέσω της παρουσίασης και ανάλυσης των παραστάσεων αυτών, επιχείρησε να δώσει στοιχεία για την αισθητική του κάθε σκηνοθέτη, την οπτική με την οποία προσέγγισε τα έργα και την εξέλιξή του στο πέρασμα των χρόνων.

Η Mnouchkine, από τις πρώιμες αναζητήσεις του *Ονείρου Καλοκαιρινής Νύχτας* (1968), προχώρησε στις παραστάσεις του *Κύκλου του Shakespeare* (1981-1984), ένα εγχείρημα ορόσημο για το θέατρο του Ήλιου, όπου η μακρόχρονη αγάπη της σκηνοθέτη για τις ασιατικές φόρμες βρήκε την απόλυτη εφαρμογή της, και από εκεί στον *Μακμπέθ* (2014), του έντονα θεατρικού ρεαλισμού. Ο Wilson, στο *Βασιλιά Ληρ* (1990), στον πολύ προσωπικό του *Άμλετ* (1995), και στα *Σονέτα* (2009), κατάφερε με επιτυχία να εφαρμόσει το ιδιαίτερο ύφος του στον Shakespeare, συνδυάζοντας τη φροντίδα για ομορφιά και κομψότητα με το ενδιαφέρον για το κείμενο, τόσο σε επίπεδο μουσικότητας όσο και σε επίπεδο νοημάτων. Ο Ostermeier, μετά το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (2006), έδωσε, με τον *Άμλετ* (2008), τον *Οθέλλο* (2010) και το *Ριχάρδο Γ'* (2015), το δικό του στίγμα, που χαρακτηρίζεται από πολιτική ματιά και την ανάγκη να μιλήσει, μέσω των κλασικών κειμένων, για τη σημερινή κοινωνία.

Η συγκριτική αποτίμηση των σκηνοθεσιών αυτών, ομαδοποίησε κάποια βασικά χαρακτηριστικά, συμβάλλοντας στην εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων για την προσέγγιση των δημιουργών, και εντόπισε σημεία σύγκλισης και σημεία απόκλισης μεταξύ τους. Έγινε φανερό πως, πέραν των διαφορών τους, οι τρεις σκηνοθέτες μοιράζονται κάποια κοινά στοιχεία και ορισμένες κοινές αφετηρίες, τα οποία, μέσα από την ιδιαίτερη αισθητική του καθενός, παίρνουν διαφορετική μορφή, αποδεικνύοντας πως μια δημιουργική και εμπνευσμένη ματιά αποδίδει το καθετί με τρόπο που να φέρει τη σφραγίδα του προσωπικού και ξεχωριστού.

Βιβλιογραφία

Βιβλία

Αρτώ, Α. 1992. *Το Θέατρο και το Είδωλό του*, μτφρ. Π. Μάτεσης, Αθήνα: Δωδώνη.

Κοττ, Γ. 1970. *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, μτφρ. Α. Κοτζιάς, Αθήνα: Ηριδανός.

Μνουσκίν, Α. 2010. *Η Τέχνη του Τώρα, συζητήσεις με τη Φαμπιέν Πασκώ*, μτφρ. Γ. Βουδικλάρης, Αθήνα: ΚΟΑΝ.

Bablet, D. 1979. *Le Théâtre du Soleil (Diapolivre)*, Paris: C.N.R.S.

Bentley, E. 2008. *Bentley on Brecht*, Evanston: Northwestern University Press.

Brecht, S. 1978. *Theatre of Visions: Robert Wilson*, Berkshire: Eyre Methuen.

Carlson, M. 2009. *Theatre is More Beautiful than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa: Iowa University Press.

Féral, J. 1998. *Trajectoires du Soleil: Autour d' Ariane Mnouchkine*, Paris: Editions Théâtrales.

Féral, J. 2001. *Dresser un monument à l'éphémère: Recontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris: Editions Théâtrales.

Fischer-Lichte, E. 1997. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, Iowa: Iowa University Press.

Holmberg, A. 1996. *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge: Cambridge University Press.

Huxley, M. & Witts, N. (ed.) 2002. *The Twentieth Century Performance Reader*, London: Routledge.

Innes, C. & Shevtsova, M. 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press.

Jörder, G. 2014. *Ostermeier backstage*, Berlin: Theater der Zeit.

Kiernander, A. 1993. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lawrence, G. 2002. *Dance with Demons: The Life of Jerome Robbins*, New York: Berkley Books.

Lehmann, H.T. 2006. *Postdramatic Theatre*, trans. K. Jürs-Munby, London: Routledge.

Miller, J.G. 2007. *Ariane Mnouchkine*, London: Routledge.

Morey, M. & Pardo, C. 2003. *Robert Wilson*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Picon – Vallin, B. 2014. *Le théâtre du Soleil, Les Cinquante Premières Années*, Paris: Actes Sud.

Shevtsova, M. 2007. *Robert Wilson*, London: Routledge.

Shyer, L. 1989. *Robert Wilson and his Collaborators*, New York: Theatre Communications Group.

Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*, New York: Palgrave Macmillan.

Sierz, A. 2001. *In-yer-face Theatre: British Drama Today*, London: Faber and Faber.

Tatlow, A. 2001. *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*, Durham: Duke University Press.

William, D. (ed.) 1999. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, London: Routledge.

Αρθρα

Aragon, L. & Moses, L. & Lavergne, J.P. 1976. "An Open Letter to Andre Breton on Robert Wilson's 'Deafman Glance'", *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 1: 3-7.

Boyle, M.S. 2012. "Review of Shakespeare's *Othello* (directed by Thomas Ostermeier), Schaubühne am Lehnitzter Platz, Berlin, 8 February 2011", *Shakespeare*, Vol. 8, No. 1, April 2012: 83-86.

Carlson, M. 2015. "Mnouchkine's *Macbeth* at the Cartoucherie", *European Stages*, vol. 4, no. 1 (Spring 2015): 104-107.

Donahue, T.J. 1991. "Mnouchkine, Villar and Copeau: Popular Theater and Paradox", *Modern Language Studies*, Vol. 21, No. 4: 31-42.

Eco, U. & Wilson, R. 1993. "Robert Wilson and Umberto Eco: A Conversation", *Performing Arts Journal*, Vol. 15, No. 1: 87-96.

Enright, R. 1994. "A Clean, Well-lighted Grace: An Interview with Robert Wilson", *Border Crossings* 13:2: 14-22.

Féral, J. & Mnouchkine, A. & Husemoller, A. 1989. "Building up the Muscle: An Interview with Ariane Mnouchkine", *TDR (1988-)*, Vol. 33, No. 4: 88-97.

Fuchs, E. 1986. "The PAJ Casebook: *Alcestis*", *Performing Arts Journal*, 10:1: 80-105.

Grillet, T. & Wilson, R. 1992. "Wilson selon Wilson", *Theatre/Public*, 106: 8-13

Heine, M. & Wengierek, R. 2000. "Wir mussten niemand aus dem Sessel bomben", *Die Welt*, 21 January 2000: 25-26.

Héliot, A. 1982. "Ariane en Illyrie", *Acteurs*, no. 9 (November 1992): 39-40.

Héliot, A. 1984. "Henry IV par le Théâtre du Soleil", *Acteurs*, no. 18 (March-April 1984): 32-34.

Isherwood, C. 2014. "Words Felt, if Not Quite Fathomed", *New York Times*, October 8, 2014: C1.

Knowles, R.P. 1998. "From Dream to Machine: Peter Brook, Robert Lepage, and the Contemporary Shakespearean Director as (Post)Modernist", *Theatre Journal*, Vol. 50, No. 2, Shakespeare and Theatrical Modernisms: 189-206.

Langton, B. 1973. "Journey to Ka Mountain", *The Drama Review: TDR*, Vol. 17, No. 2: 48-57.

Modreanu, C. 2010. "Every Generation Writes Its Own Shakespeare, Every Zeitgeist Communicates with It in A Different Way", *Scena.ro*, no. 9/July 2010: 56.

Ostermeier, T. & Boenish, P.M. 2014. "The More Political We Are, the Better We Sell", *Performance Paradigm*, 10 (2014): 17-27.

Primavesi, P. 2000. "Hamlet-Time", *Nordic Theatre Studies*, 13/2000: 33-43.

Schechner, R. & Friedman, D. 2003. "Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville", *TDR (1988-)*, Vol. 47, No. 3: 113-128.

Shevtsova, M. 1995. "Isabelle Huppert Becomes Orlando", *TheatreForum* 6: 69-75.

Teschke, H. 1999. "Brecht's Learning Plays- a Dance Floor for an Epic Dramaturgy. A Rehearsal Report on Robert Wilson's *Ozeanflug* at the Berliner Ensemble", *TheatreForum* 14: 10-16.

Wille, F. 1997. "All About Eva", *Theater heute*, 38:5: 42-50.

Wille, F. 2000. "Startdeutsch?", *Theater heute*, 41:1: 1-2.

Διαδικτυακές Πηγές

Pearson, J. 2015. "Celebrating Evil: Richard III at the Schaubühne", Accessed on March 20, 2016. <https://www.schaubuehne.de/en/blog/celebrating-evil-richard-iii-at-the-schaubuehne.html>

Singleton, B.R. 1988. *The Interpretation of Shakespeare by Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Accessed on January 10, 2015 <http://etheses.bham.ac.uk/4483/>

Φιλμ

Otto-Bernstein, K. 2006. *Absolute Wilson*, Alba Film Productions.

Εικόνες

Εικόνα 1: Accessed on April 14, 2016

<http://webmuseo.com/ws/mc2/app/collection/record/7628>

Εικόνα 2: Accessed on April 14, 2016

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&STID=2S5RYDIAZYVJ#/SearchResult&STID=2S5RYDIAZYVJ&VBID=2K1HZSQLHW4CF&POPUPID=2S5RYDWZCZCZ&POPUPPN=1

Εικόνα 3: Accessed on April 14, 2016 [http://www.theatre-du-](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/richard_03.jpg)

[soleil.fr/thsol/IMG/jpg/richard_03.jpg](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/richard_03.jpg)

Εικόνα 4: Accessed on April 14, 2016

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOL27YTHAG#/SearchResult&VBID=2K1HZOL27YTHAG&POPUPID=2TYRYDJWS610&POPUPPN=23>

Εικόνα 5: Accessed on April 14, 2016 [http://www.scene.fr/en/4-](http://www.scene.fr/en/4-scenographie-de-spectacle/14-decors-de-theatre/104-la-nuit-des-rois.html?PHPSESSID=d74690e927375ca9eeb09552e2a20bed)

[scenographie de spectacle/14-decors de theatre/104-](http://www.scene.fr/en/4-scenographie-de-spectacle/14-decors-de-theatre/104-la-nuit-des-rois.html?PHPSESSID=d74690e927375ca9eeb09552e2a20bed)

[la nuit des rois.html?PHPSESSID=d74690e927375ca9eeb09552e2a20bed](http://www.scene.fr/en/4-scenographie-de-spectacle/14-decors-de-theatre/104-la-nuit-des-rois.html?PHPSESSID=d74690e927375ca9eeb09552e2a20bed)

Εικόνα 6: Accessed on April 14, 2016

<http://www.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR3/8/0/1/f/PAR73285.jpg>

Εικόνα 7: Accessed on April 14, 2016 [http://www.theatre-du-](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/henry_16.jpg)

[soleil.fr/thsol/IMG/jpg/henry_16.jpg](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/henry_16.jpg)

Εικόνα 8: Accessed on April 14, 2016 [http://www.theatre-du-](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/henry_05.jpg)

[soleil.fr/thsol/IMG/jpg/henry_05.jpg](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/henry_05.jpg)

Εικόνα 9: Accessed on April 14, 2016 [http://www.theatre-du-](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/ml_macbeth5.jpg)

[soleil.fr/thsol/IMG/jpg/ml_macbeth5.jpg](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/ml_macbeth5.jpg)

Εικόνα 10: Accessed on April 14, 2016 [http://www.theatre-du-](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/ml_macbeth2-2.jpg)

[soleil.fr/thsol/IMG/jpg/ml_macbeth2-2.jpg](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/jpg/ml_macbeth2-2.jpg)

Εικόνα 11: Accessed on April 14, 2016

<http://tragos.tumblr.com/post/470663536/unpalombaro-byronic-edgar-christoph-waltz>

Εικόνα 12: Accessed on April 14, 2016

<http://www.telegraph.co.uk/theatre/actors/glenda-jackson-to-star-as-king-lear/>

Εικόνα 13: Accessed on April 14, 2016 <http://www.robertwilson.com/hamlet-a-monologue>

Εικόνα 14: Accessed on April 14, 2016 <http://www.robertwilson.com/hamlet-a-monologue>

Εικόνα 15: Accessed on April 14, 2016 <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>

Εικόνα 16: Accessed on April 14, 2016 <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets>

Εικόνα 17: Accessed on April 15, 2016

<http://www.schaubuehne.de/en/produktionen/ein-sommernachtstraum.html/m=309>

Εικόνα 18: Accessed on April 15, 2016

<http://www.schaubuehne.de/en/produktionen/ein-sommernachtstraum.html/m=309>

Εικόνα 19: Accessed on April 15, 2016

<http://www.schaubuehne.de/en/produktionen/hamlet.html/m=318>

Εικόνα 20: Accessed on April 15, 2016

<http://www.schaubuehne.de/en/produktionen/hamlet.html/m=318>

Εικόνα 21: Accessed on April 15, 2016

<http://www.schaubuehne.de/en/produktionen/othello.html/m=313>

Εικόνα 22: Accessed on April 15, 2016

<http://www.schaubuehne.de/en/produktionen/othello.html/m=313>

Εικόνα 23: Accessed on April 15, 2016

<http://www.schaubuehne.de/en/produktionen/richardiii.html/m=318>

Εικόνα 24: Accessed on April 15, 2016

<http://www.schaubuehne.de/en/produktionen/richardiii.html/m=318>