

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Το Θέατρο του Σκηνοθέτη:
Ο Σκηνοθέτης ως Δημιουργός-Συγγραφέας του Κειμένου της
Παράστασης. Άμλετ: Η Εκδοχή του Robert Wilson**

Στέλια Δημητρίου-Μιχαηλίδου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου**

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Το Θέατρο του Σκηνοθέτη:
Ο Σκηνοθέτης ως Δημιουργός-Συγγραφέας του Κειμένου της
Παράστασης. Άμλετ: Η Εκδοχή του Robert Wilson**

Στέλια Δημητρίου-Μιχαηλίδου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου**

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

Μάιος 2016

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή στοχεύει να διερευνήσει το θέατρο του σκηνοθέτη-δημιουργού, το οποίο κυριαρχεί στη θεατρική σκηνή από τις απαρχές του 21^{ου} αιώνα συνεχίζοντας την ανοδική πορεία του από τις δεκαετίες '70 και '80 μέχρι και σήμερα. Το θέμα αντιμετωπίζεται αφενός μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα –όπως αυτή έχει διαμορφωθεί έως σήμερα- η οποία συζητά τη θεωρία του θεάτρου του σκηνοθέτη-δημιουργού (*auteur*), και αφετέρου μέσα από την πρακτική εφαρμογή της όπως απαντά στην σκηνοθετική διασκευή του Robert Wilson, *Hamlet: a monologue*. Βοηθητικά εργαλεία αποτελούν τα ιστορικά δεδομένα που οδηγούν στη δημιουργία του θεάτρου αυτού, η διαλεκτική που απαντά στη θεωρία της λογοτεχνίας και του θεάτρου υπό το πρίσμα των Μεταδομιστών και της αποδόμησης, καθώς και οι σκηνοθετικές πρακτικές οι οποίες στηρίζονται στο μεταμοντέρνο είδος θεάτρου. Καθώς ο σκηνοθέτης-δημιουργός χρησιμοποιεί ως δημιουργικό εργαλείο την πρακτική της «διασκευής», η οποία συνδέεται κατά κόρον με τα «κλασικά» θεατρικά κείμενα, κρίνεται απαραίτητο να αποσαφηνισθούν και να οριστούν οι βασικές αυτές έννοιες, ώστε να οδηγηθεί η συζήτηση στην καρδιά του θέματος της παρούσας διατριβής, που αφορά στον κορυφαίο ως προς την κλασικότητα των έργων του Σαίξπηρ και τον πολυδιασκευασμένο *Άμλετ* του.

Επιλέγοντας ως εμβληματικό παράδειγμα του όρου *auteur*, τον πρωτοποριακό σκηνοθέτη-δημιουργό Robert Wilson η παρούσα διατριβή αναλαμβάνει το ρίσκο να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο εφαρμόζεται στην πράξη το θέατρο του σκηνοθέτη-δημιουργού, αλλά και να σταθεί κριτικά απέναντι σε αυτό, ώστε να δώσει απάντηση στο ερώτημα «πόσοι (πρέπει και μπορεί) τελικά (να) είναι οι *Άμλετ*». Συγκεκριμένα παρακολουθεί αφενός την πορεία δημιουργίας και αφετέρου προσεγγίζει ερμηνευτικά την παράσταση-διασκευή-εκδοχή του σαιξπηρικού έργου από τον Wilson.

Η παρούσα διατριβή συμπερασματικά, εισηγείται όπως η τέχνη του σκηνοθέτη-δημιουργού να ειδωθεί ως τρόπος διερεύνησης και διεύρυνσης τόσο των κλασικών κειμένων-πηγών, αλλά και της ίδιας της θεατρικής τέχνης. Αντιμετωπίζει το συναπάντημα του «κλασικού» με τη «διασκευή» ως μια δημιουργική συνένωση η οποία φέρνει στη ζωή τον «καρπό ενός έρωτα», ένα νέο δημιούργημα το οποίο ως τέτοιο δοκιμάζει τις αντοχές του στον χώρο και τον χρόνο. Ο ορισμός της σαιξπηρικής δραματοουργίας ως μία «διασκευή εν εξελίξει» και η αντιμετώπιση του σαιξπηρικού *Άμλετ*, ως ένα «έργο εν κινήσει», ευνοούν και δικαιολογούν τον δημιουργικό πειραματισμό του Wilson ο οποίος κτυπώντας στα «αδιάρρηκτα βράχια του *Άμλετ*», διερευνά και διευρύνει τον εαυτό του και την τέχνη του, συνεχίζοντας την πορεία εξέλιξης και τη διαδικασία προσαρμογής του έργου σε κάθε νέο πλαίσιο αναφοράς.

Summary

The current thesis aims to investigate the theatre of the director (“auteur theatre”) –as the creator of the theatrical event- which is now prevalent on the theatre stages continuing its rising course since the mid-seventies. The thesis tackles the issue by focusing both on scholarly research on “auteur theatre”, and on actual practice, as manifest in Robert Wilson’s adaptation of *Hamlet*, entitled: *Hamlet: a monologue*. As research tools, theatre history and theatre theory which provide the necessary historical data and theoretical framework that leads to the examination of the establishment of auteur theatre. Poststructuralism and deconstruction theory, in combination with postmodern directing practices, are also of great importance in this conversation, as they provide the basic tools for the director to apply his adapting skills on “classical” theatre texts. By defining the terms “classic” and “adaptation”, the conversation is being driven to the heart of this thesis, namely, classical Shakespeare and his multi-adapted *Hamlet*.

Selecting avant-garde director Robert Wilson as an emblematic paradigm of auterism, this current thesis explores the way in which, directors practice their role as writers and creators of the theatre event. In addition to that, the following pages aim to confront the practice of auterism with a critical eye, in order to answer the recurrent question of “how many *Hamlets*, could and should exist”. In particular, this thesis attempts to observe Wilson’s process in rewriting his version of *Hamlet*, and also in interpreting the staging of this adaptation.

What is being suggested in this thesis is that auterism should be seen as a way in which directors can investigate and expand not only canonical dramaturgy, but also the art of theatre as well. The point in which “classics” meet “adaptations” should be considered as a creative union, which ultimately gives birth to a “love child” –a brand new work of art that is being set free, in order to test the text’s strengths and its ability to survive through space and time. By defining Shakespearean dramaturgy as an “ongoing adaptation” and Shakespearean *Hamlet* as “a play in motion”, the following chapters consider Wilson’s experimentation with *Hamlet* as a creative and evolutionary process that aligns with the plays’ tendency to travel in (and through) time. While Wilson hits violently on the “unbreakable rock” of the Shakespearean text, at the same time he investigates and expands himself and his art through an entirely new and yet deeply timeless adaptation of *Hamlet*.

Ευχαριστίες

Για την διεκπεραίωση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, οφείλω να ευχαριστήσω αρκετούς ανθρώπους οι οποίοι –ο καθένας με τον δικό του τρόπο- συνέβαλαν προς την κατεύθυνση αυτή.

Εν πρώτοις οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην καθηγήτρια και επόπτριά μου κυρία Αύρα Σιδηροπούλου, η οποία με την καθοδήγηση, τα εποικοδομητικά της σχόλια και τη συνεχή ενθάρρυνσή της, υπήρξε τόσο το στήριγμα όσο και η πηγή έμπνευσής μου καθ' όλη τη διάρκεια του συγγραφικού αυτού ταξιδιού μου. Επιπροσθέτως, μεγάλη είναι και η ευγνωμοσύνη μου για τον πρώτο μου «δάσκαλο» στο μεταπτυχιακό αυτό πρόγραμμα, τον καθηγητή Γιώργο Πεφάνη. Αυτός πρώτος διέκρινε σε εμένα μια μικρή σπίθα έφεσης στη θεωρία του θεάτρου, την οποία φρόντιζε -με πολλή υπομονή, στήριξη και ατέλειωτες συζητήσεις, περί ζωής, τέχνης, θεωρίας και θεάτρου- να αναζωπυρώνει συχνά, ώστε τελικά να καταφέρω μετά από πολλές δυσκολίες να ολοκληρώσω την παρούσα μεταπτυχιακή εργασία και κατ' επέκταση τη φοίτησή μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα των Θεατρικών Σπουδών του ΑΠΚΥ. Ευχαριστίες οφείλω επίσης και στις καθηγήτριές μου κυρία Κωνσταντίνα Ζηροπούλου και κυρία Αθηνά Στούρνα από τις οποίες έχω αποκομίσει πολύτιμες γνώσεις οι οποίες ενσωματώνονται και διαφαίνονται στο περιεχόμενο της παρούσας διατριβής.

Ευχαριστώ επίσης τους καλούς μου φίλους και συμφοιτητές-συνοδοιπόρους στο ταξίδι αυτό, Τέρψη, Μαρίνα και Νίκο, καθώς τα ατέλειωτα «study-group nights» μας, καθόρισαν όχι μόνο την ακαδημαϊκή μας πορεία αλλά και τις στενές διαπροσωπικές μας σχέσεις, οι οποίες αναπτύχθηκαν στη βάση της δυνατής φιλίας, της αλληλοκατανόησης, της αλληλοϋποστήριξης και του κοινού στόχου. Σας ευχαριστώ πολύ και για πάντα.

Επιπροσθέτως θα ήθελα να αναφερθώ στην οικογένειά μου, ευχαριστώντας ιδιαίτερος τους γονείς μου Ελένη και Κυριάκο Δημητρίου, οι οποίοι ανέλαβαν το βάρος πολλών εκ των υποχρεώσεών μου ώστε να μου δοθεί χώρος και χρόνος για να ολοκληρώσω τις σπουδές μου. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω να εκφράσω και στην αδερφή μου Μαρίνα Δημητρίου η οποία εδώ και 5 χρόνια ακούραστα με ακούει, με ενθαρρύνει και με συμβουλεύει. Για το τέλος αφήνω το πιο μεγάλο μου ευχαριστώ, το οποίο απευθύνω στον σύζυγό μου Μιχάλη, ο οποίος υπομένοντας σιωπηλά και ενθαρρύνοντάς με ενθουσιωδώς, υπήρξε πάντοτε στο πλάι μου, έτοιμος και πρόθυμος να με βοηθήσει να αντεπεξέλθω στο δύσκολο αυτό εγχείρημά μου.

Αφιερώνω τη διατριβή αυτή στην κόρη μου Μαρία-Ελένη, καθώς δεν υπήρξε ούτε μια λέξη, ούτε μία πρόταση, ούτε μία σελίδα αυτής της προσπάθειας που να μην την περιέχει ως διαρκή σκέψη, κρυφή ενοχή και κινητήριο δύναμη.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ	8
1.1. ΑΝΑΔΡΟΜΗ.....	9
1.2. Η (ΜΕΤΑ)-ΚΙΝΗΣΗ: ΠΡΟΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ	13
1.3. ΚΕΙΜΕΝΑ και ΜΕΤΑΚΕΙΜΕΝΑ.....	17
1.4. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΣΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΚΛΑΣΙΚΟ, Η ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ Ο ΣΑΙΞΠΗΡ	20
2.1. Η κλασική πρό(σ)κληση	21
2.2. Το διασκε(υ/δ)αστικό παιγνίδι μιας προαναγγελθείσας αναχώρησης	22
2.2.1. Ο καρπός ενός έρωτα	25
2.3. ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: Διασκευή εν εξελίξει.....	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΑΜΛΕΤ, ΈΝΑ ΕΡΓΟ ΕΝ ΚΙΝΗΣΕΙ	32
3.1. ΑΜΛΕΤ: ένας στρατός από φαντάσματα.....	33
3.2. ΑΜΛΕΤ: ένα διαχρονικό είδωλο.	35
3.3. ΕΝΑ ΤΑΞΙΔΙ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΧΡΟΝΟ	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: HAMLET: a monologue, Η ΕΚΔΟΧΗ ΤΟΥ ROBERTWILSON	41
4.1. Robert Wilson	41
4.2. <i>Hamlet: a monologue</i>	44
4.2.1. Ο Αμλετ	45
4.2.2. Ένας Μονόλογος.....	46
4.2.3. Μια φιγούρα στο σκοτάδι	48
4.2.4. Ένας αδιάρρηκτος βράχος	49
4.2.5. Alter Ego.....	54
4.2.6. Ένας δημιουργικός θάνατος και μια τελετουργική γέννηση.....	55
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	57
Παράρτημα	58
Βιβλιογραφία	59

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Καθώς διανύουμε μια εποχή κατά την οποία η θεατρική τέχνη έχει προ πολλού απελευθερωθεί από την ανάγκη να ερμηνεύει τις προθέσεις του συγγραφέα και να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του κοινού, ο σκηνοθέτης γίνεται στις απαρχές του 21^{ου} αιώνα ο κυρίαρχος ρυθμιστικός παράγοντας της θεατρικής πράξης –διατηρώντας τον ενδυναμωμένο ρόλο του που εδραιώνεται από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και μετά. Ο σχεδιασμός, η πραγμάτωση αλλά και ο τρόπος πρόσληψης του θεατρικού γεγονότος, τροφοδοτούνται και φιλτράρονται από τη δημιουργική κινητήρια δύναμη ενός σκηνοθέτη-δημιουργού (auteur), ο οποίος έχοντας ένα ισχυρό προσωπικό όραμα, ξαναγράφει το «κείμενο της παράστασης», -ως σκηνικός πλέον συγγραφέας- και αφήνει το διακριτό του αποτύπωμα σε αυτήν.¹

Με σημείο εκκίνησης τη θέση του Rich ότι «όταν οι πράξεις των σκηνοθετών μπορούν να μιλήσουν τόσο δυνατά (ίσως και δυνατότερα) όσο οι λέξεις του συγγραφέα, τότε δίνουν το στίγμα ενός ακμάζοντος θεάτρου»², και την πεποίθηση του Wilson ότι «ο ρόλος του ως καλλιτέχνη δεν εντοπίζεται στην ερμηνεία αλλά στη δημιουργία»,³ η παρούσα διατριβή στοχεύει να διερευνήσει τι συμβαίνει στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο δημιουργικός πειραματισμός του σκηνοθέτη συναντά τον «αδιάρρηκτο βράχο»⁴ των κλασικών θεατρικών κειμένων. Επιλέγοντας εμβληματικά παραδείγματα-εκπροσώπους των όρων «auteur» (Robert Wilson) και «κλασικός συγγραφέας» (Σαίξπηρ), η εργασία θα επικεντρωθεί -με όχημα την σκηνοθετική διασκευή- στην μελέτη του πλέον πολυδιασκευασμένου σαιξπηρικού έργου, του *Άμλετ*, επιχειρώντας να απαντήσει στο ερώτημα «πόσοι (πρέπει -και μπορεί- να) είναι τελικά οι *Άμλετ*». Η παρούσα διατριβή θα ολοκληρωθεί συζητώντας με αναλυτική πρόθεση, ερμηνευτική διάθεση και κριτική ματιά την καλλιτεχνική αλλά και την κωμική εκδοχή του Wilson, *Hamlet: a monologue*.

¹ Sidiropoulou 2011:2,

² Rich 1985.

³ Wilson, Eco 1993:89-90.

⁴ Όρος τον οποίο ο Wilson χρησιμοποιεί για να περιγράψει το κείμενο του Σαιξπηρικού *Άμλετ*, (Kessel 1995).

Με ερευνητικά και ερμηνευτικά εργαλεία τη θεωρία, την ιστορία και την πρακτική του θεάτρου, θα ακολουθήσει διεξοδική συζήτηση η οποία άπτεται ζητημάτων τα οποία αφορούν στην διφυή φύση του θεάτρου -ως κείμενο και παράσταση- και στην αντιμαχόμενη σχέση ανάμεσα στον θεατρικό συγγραφέα και τον σκηνοθέτη-δημιουργό. Αφενός η βιβλιογραφία θα δώσει το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης και αφετέρου η ανάλυση της παράστασης του Wilson θα δώσει το στίγμα της πρακτικής εφαρμογής τόσο της σκηνοθετικής διασκευής όσο και του ίδιου του θεάτρου του σκηνοθέτη-δημιουργού.

Στόχος του **Πρώτου Κεφαλαίου** της εργασίας είναι να οριοθετηθούν σε αδρές γραμμές το ιστορικό και το θεωρητικό πλαίσιο που αφορούν στη δημιουργία του θεάτρου του σκηνοθέτη-δημιουργού και κατ' επέκταση της πρακτικής της διασκευής. Θα διερευνηθούν υπό το πρίσμα της θεωρίας των Μεταδομιστών οι κλυδωνιζόμενες σχέσεις κειμένου και παράστασης, με στόχο να αποκαλυφθούν οι πολλαπλές δυνατότητες του κειμένου και οι ενδυναμωμένες ιδιότητες του σκηνοθέτη, ως δημιουργού και συγγραφέα του κειμένου της παράστασης.

Εν συνεχεία, στο **Δεύτερο Κεφάλαιο** θα συζητηθούν οι έννοιες του «κλασικού έργου» και της «σκηνοθετικής διασκευής», με στόχο να εντοπιστούν τα χαρακτηριστικά εκείνα τα οποία ορίζουν ένα έργο ως «κλασικό» και κατ' επέκταση «διασκευάσιμο». Η θεωρία της διασκευής θα δώσει το έναυσμα ώστε η εκρηκτική σχέση αλληλεξάρτησης και αλληλοεξόντωσης των δύο εννοιών, να ιδωθεί μέσα από το πρίσμα μιας «δημιουργικής -ερωτικής- σύζευξης»,⁵ η οποία θα φέρει στη ζωή τον «καρπό ενός έρωτα» -ένα νέο δηλαδή δημιούργημα (a love child). Στη βάση της πιο πάνω διαλεκτικής σχέσης, θα διερευνηθεί ιστορικά η σαιξπηρική δραματοουργία ως μια «εν εξελίξει διασκευή», καθώς αποτελεί -τόσο εν τη γενέσει όσο και σε σχέση με τις παραστασιακές συνθήκες και τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις της- πάντα υλικό διαθέσιμο προς επανα-ανακάλυψη.

Το **Τρίτο Κεφάλαιο**, θα καταπιαστεί με τον σαιξπηρικό *Αμλετ*, εστιάζοντας στα χαρακτηριστικά της ιστορίας του σαιξπηρικού κειμένου, τα οποία τον ορίζουν ως ένα «έργο σε διαρκή κίνηση». Επιπροσθέτως, θα αναζητηθούν στη θεματολογία του οι ποιότητες εκείνες που καθιστούν τόσο το έργο όσο και τον ομώνυμο ήρωα «κάτοπτρα», όπου διαχρονικά και διαπολιτισμικά κάθε εποχή και κάθε υποκείμενο αντανακλούν τον

⁵ Βλ. Sidiropoulou 2015.

«εαυτό» και αναζητούν τον «αυτοπροσδιορισμό» τους. Τέλος θα επιχειρηθεί ο εντοπισμός των χαρακτηριστικών της δραματουργικής δομής του, τα οποία ευνοούν τη διασκευαστική «διασπορά του *Άμλετ* στον χώρο και τον χρόνο», προκαλώντας τις καλλιτεχνικές ανησυχίες και τη δημιουργική διάθεση των σκηνοθετών-δημιουργών κάθε εποχής.

Η πιο πάνω θεωρητική συζήτηση θα οδηγήσει με το Τέταρτο Κεφάλαιο στην παράσταση-διασκευή του Wilson, *Hamlet: a monologue*, ώστε να καταγραφεί η διαδικασία αποδόμησης και επανεγγραφής του σαιξπηρικού έργου, στη νέα εκδοχή του. Συγκεκριμένα, θα επιχειρηθεί η αποκωδικοποίηση τόσο της σκηνοθετικής σύλληψης όσο και της σκηνικής απόδοσης του έργου, με στόχο να ανιχνευθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Wilson διαχειρίζεται το έργο ως υλικό, ώστε να δομήσει μια αυτοβιογραφική αφενός παράσταση και αφετέρου να δραματοποιήσει την ίδια την «διασκευαστική πρακτική», αντανakλώντας ταυτόχρονα τον θεματικό πυρήνα του σαιξπηρικού έργου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Με τις καταβολές του να εντοπίζονται στις καινοτομίες της ιστορικής πρωτοπορίας, τις απαρχές του στους πειραματισμούς της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας και τον θρίαμβό του στις δεκαετίες '80 και '90,⁶ το θέατρο του σκηνοθέτη συνεχίζει μέχρι σήμερα να δημιουργεί δυνατές καλλιτεχνικές εμπειρίες, να εγείρει έντονες συζητήσεις και ενίοτε να προκαλεί αμφιλεγόμενες κριτικές, ως αναπόσπαστο κομμάτι ενός δυναμικά εξελισσόμενου κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου.

Το «θέατρο των εικόνων»⁷ του Wilson, το φορμαλιστικό θέατρο του Foreman, η αυτοαναφορικές υβριδικές παραστάσεις της LeCompte και οι σωματικοί πειραματισμοί του Brook είναι εμβληματικά παραδείγματα καλλιτεχνικής δημιουργίας τα οποία «παράγοντας δυνατές αισθητηριακές, ενίοτε αντι-λεκτικές, χειρονομιακές και κατά βάση οπτικές εμπειρίες στους θεατές»,⁸ συνεισφέρουν σημαντικά στην εξέλιξη και τελικά την «εγκαθίδρυση του θεάτρου του σκηνοθέτη το οποίο είναι παρόν περισσότερο παρά ποτέ στις απαρχές του 21^{ου} αιώνα» (Sidiropoulou 2011:75).

Το θέατρο του σκηνοθέτη-δημιουργού, μετατοπίζοντας τις κλυδωνιζόμενες σχέσεις κειμένου και παράστασης και αναμοχλεύοντας τη διφυή φύση του θεάτρου, συνυφαίνει τους ρόλους του σκηνοθέτη και του συγγραφέα και ορίζει ως κυρίαρχη δημιουργική δύναμη του σύγχρονου θεάτρου τον σκηνοθέτη-συγγραφέα, ο οποίος οικειοποιείται την συγγραφική ιδιότητα και διεκδικεί την πατρότητα του κειμένου της παράστασης.⁹

⁶ Σύμφωνα με την Sidiropoulou, «οι περφόρμανς των σκηνοθετών οι οποίες επαναπραγματεύονται το κείμενο με τρόπο ο οποίος είναι λιγότερο γλωσσικά εξαρτώμενος, καθώς και πιο μεταφορικός και εικονοκλαστικός, έγιναν μόνιμες παραγωγές σε διεθνή φεστιβάλ δημιουργώντας ένα έντονο κλίμα συζητήσεων και αντιδράσεων» (2011:3).

⁷ Ο όρος αποδίδεται στην Bonnie Marranca και τον συναντούμε για πρώτη φορά στο βιβλίο της *The Theatre of Images* (1977:x-xiii).

⁸ Rich 1985.

⁹ Bradley, Williams 1988:1.

Δανεισμένος από την θεωρία του γαλλικού κινηματογράφου, ο όρος σκηνοθέτης-δημιουργός-συγγραφέας (auteur)¹⁰ «ακροβατεί ανάμεσα στο δίπολο κείμενο και παράσταση ανατρέποντας τις ιεραρχίες»¹¹ και προσβάλλοντας τις παραδόσεις που «επιβάλλουν την πιστότητα της mise-en-scene απέναντί στο κείμενό της και του θεάτρου απέναντι στο είδωλό του».¹² Ο όρος «auteur» απαντά στον σκηνοθέτη ο οποίος είτε διασκευάζει ή αποδομεί το αρχικό κείμενο του συγγραφέα, είτε δημιουργεί εκ νέου ένα άλλο, με στόχο να εκφράσει το προσωπικό του όραμα, αφήνοντας πάντα το διακριτικό του αποτύπωμα -ένα ξεχωριστό ύφος, που θα χαρακτηρίζει και θα υπογράφει το δημιούργημά του.¹³

1.1. ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Η άνοδος του σκηνοθέτη και ιδιαίτερα η αναγνώρισή του ως δημιουργού και συγγραφέα του κειμένου της παράστασης είναι αποτέλεσμα ενός συμπλέγματος ιστορικών και πολιτισμικών παραγόντων.¹⁴ Μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα η σχέση κειμένου-παράστασης υπήρξε αρμονική καθώς οριζόταν κυρίως από την ικανότητα της δεύτερης να μεταφέρει -διαμεσολαβώντας- τα νοήματα του πρώτου (Lichte 2001:277) και τύγχανε αξιολόγησης ανάλογα με την πιστότητά της προς αυτό (Pavis 2008:119). Το θέατρο ήταν εγκλωβισμένο και επαναπαυμένο μέσα σε μια λογοκεντρική σύλληψη, η οποία τοποθετούσε ευλαβικά το κείμενο ως «πρωταρχικό στοιχείο, βαθιά δομή και ουσιαστικό περιεχόμενο της δραματικής τέχνης».¹⁵ Με την αυγή του 20^{ου} αιώνα εντοπίζουμε στην καρδιά της ιστορικής πρωτοπορίας τις πρώτες πειραματικές προσπάθειες για επαναδιαπραγμάτευση της θεατρικής φόρμας και επαναπροσανατολισμό της θεατρικής πρακτικής -πέρα από τα στενά όρια του ρεαλισμού, της αναπαράστασης της πραγματικότητας και της πιστότητας απέναντι στην αλήθεια του κειμένου-, σηματοδοτώντας την απαρχή της υπονόμησης της επικρατούσας λογοκεντρικής θεώρησης.

¹⁰ Ελεύθερη μετάφραση του όρου «auteur», τον οποίο εισηγήθηκε το 1948 ο Alexandre Astruc στο «The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo», όπου ορίζει τον κινηματογράφο ως νέα γλώσσα έκφρασης και την δουλειά του κινηματογραφικού σκηνοθέτη ως «καθαρή πράξη γραφής» ανάλογη με εκείνη του λογοτεχνικού συγγραφέα (Astruc 1948). Πρόκειται για ένα καθαρά κινηματογραφικό όρο, ο οποίος εισάγεται στη σύγχρονη θεατρική έρευνα από την Sidiropoulou στο *Authoring The Performance* (2011).

¹¹ Fischer-Lichte 2001:278, Wothern 1997:4.

¹² Pavis 2008:117.

¹³ Sidiropoulou 2011:1-2.

¹⁴ Bradley, Williams 1988:21

¹⁵ Pavis 2006:260.

Ο Jarry¹⁶ με τις ριζοσπαστικές του καινοτομίες μετατοπίζει το κέντρο βάρους του θεάτρου από τον Λόγο στη δράση και πειραματίζεται ως προς τα όρια της σκηνικής γλώσσας, δίνοντας έμφαση όχι πλέον στη ρεαλιστική αναπαράσταση αλλά στη θεατρικότητα της σκηνικής δράσης και στις ίδιες τις σκηνικές συμβάσεις. Αναζητώντας μια νέα θεατρική αισθητική σηματοδοτεί την αρχή της ιστορικής πρωτοπορίας και θέτει τις βάσεις για πειραματισμό ως προς τις δημιουργικές δυνατότητες της σκηνοθεσίας και τις αυτοαναφορικές δυνατότητες του θεάτρου.

Ο Craig, θεωρώντας το θεατρικό κείμενο ατελές, αποδυναμώνει τον συγγραφέα και εδραιώνει την εξουσία του σκηνοθέτη μέσα από μια σειρά από θεωρητικές και πρακτικές καινοτομίες.¹⁷ Ορίζει τον σκηνοθέτη ως κυρίαρχο του θεατρικού γεγονότος από την σύλληψη μέχρι την υλοποίησή του και του αποδίδει ενοποιητικό και συγκεντρωτικό ρόλο ως προς τη δημιουργική σύνθεση όλων των πρακτικών της σκηνικής διαδικασίας.¹⁸ Οραματίζεται προφητικά την αναγέννηση του θεάτρου, με βάση τον σκηνοθέτη-δημιουργό, ο οποίος θα συνενώνει τη δράση, το θέαμα και τη φωνή μέσα από ένα δυνατό, δημιουργικό, καλλιτεχνικό όραμα.¹⁹

Ο Meyerhold, εντοπίζοντας τη «δυσαρμονία ανάμεσα στους δημιουργούς»,²⁰ κληροδοτεί στην σκηνοθετική πρακτική το «θέατρο της ευθείας»²¹, υπονομεύοντας την ως τότε επικρατούσα μία και μοναδική πατρότητα του νόηματος της παράστασης. Αναθέτει στον σκηνοθέτη-δημιουργό²² κατά τη διαδικασία σύμπραξής του με τον συγγραφέα, τη δυνατότητα και την ευθύνη να διαποτίσει το κείμενο με τη δική του ερμηνεία, επανορίζοντας τη δράση και αναπτύσσοντας ένα ιδιαίτερο ύφος, με στόχο κάθε στοιχείο της παράστασης να λειτουργεί ως σημαντικός φορέας μηνύματος.²³ Καθώς, σύμφωνα με τον Meyerhold, το νόημα θα εντοπίζεται στη συνάθροιση όλων των σκηνικών ιδιωμάτων, ο θεατής ανακηρύσσεται ως ο τέταρτο δημιουργός και συν-

¹⁶ Όσον αφορά στη θεωρία και την πρακτική του Jarry, βλέπε 1896^α:127-133, 1896^β:112-114, 1896^γ:115-121, 1897:122-126.

¹⁷ Craig 1971:109.

¹⁸ Craig 1971:123.

¹⁹ Craig 1971:125-127.

²⁰ Ο Meyerhold αναφέρεται στη δυσαρμονία ανάμεσα στους τρεις δημιουργούς του θεατρικού γεγονότος: τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό (1982:71).

²¹ Meyerhold 1982:74.

²² Ο όρος «συγγραφέας της παράστασης» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1926, από τον Vsevolod Meyerhold στην αφίσα της θρυλικής σκηνοθεσίας για τον *Επιθεωρητή* του Gogol (βλ. Béatrice Picon-Vallin, « La mise en scène : vision et images », στο Béatrice Picon-Vallin (επιμ.), *La Scène et les images*, Collection « Arts du spectacle », Παρίσι, CNRS éditions, 2001, σ. 12).

²³ Meyerhold 1982:74.

δημιουργός του νοήματος και αναλαμβάνει την ευθύνη να συμπληρώσει δημιουργικά όσα υπαινίσσεται η σκηνή, επιστρατεύοντας τη φαντασία του.²⁴

Ο Artaud, καταργώντας το δίπολο «συγγραφέας-σκηνοθέτης», δίνει έμφαση στον ρόλο του σκηνοθέτη-δημιουργού, θέτοντας ουσιαστικά τις βάσεις της σύγχρονης σκηνοθεσίας. Αφοριστικός απέναντι στο δυτικό θέατρο του λόγου -καθώς θεωρεί ότι απαντά σε μια κλειστή, προσωπική και εγωιστική τέχνη που παράγει λογοτεχνικά «αριστουργήματα»- και καχύποπτος ως προς τις δυνατότητες του λόγου στο θέατρο – τον θεωρεί αντιθεατρικό-, ο Artaud αναζητεί μια άκρως θεατρική γλώσσα η οποία να απευθύνεται στις αισθήσεις, να δημιουργεί αλληλουχίες υλικών εικόνων στον χώρο και να αξιοποιεί τις χειρονομιακές και κινησιακές δυνατότητες του σώματος.²⁵ Ορίζει τη νέα «mise-en scene»²⁶ ως το κείμενο του σκηνοθέτη και ταυτίζει το θέατρο με τις δυνατότητες σκηνικής ενσάρκωσης που διαθέτει, τις οποίες ο Artaud εντοπίζει σε μια οπτική γλώσσα μέσα στον χώρο και στην κίνηση, δηλαδή στη νέα σκηνοθεσία –ένα εν δυνάμει νέο σκηνικό αλφάβητο.

Η ενδυνάμωση του ρόλου του σκηνοθέτη και η στροφή της προσοχής στις παραστασιακές πτυχές του θεατρικού γεγονότος, σε συνδυασμό με την «ανερχόμενη διαφωνία και αντιπαράθεση με τον ρεαλισμό και τις ρεαλιστικές πρακτικές»²⁷ (Heuvel 1992:47), δημιουργούν τις απαραίτητες προϋποθέσεις ώστε το δυτικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα να διεκδικήσει δυναμικά την απαλλαγή του από την τυραννία της λογοτεχνίας, ο σκηνοθέτης να επιχειρήσει να αποτάξει τον ρόλο του πιστού υπηρέτη-μεταφραστή των προθέσεων του δραματουργού και το νόημα να αναζητήσει εξόδους διαφυγής από την κλειστή και μονοσήμαντη έννοια που του δίνει ο δραματουργός-πατέρας.

Με αφετηρία τη θεωρία του Artaud, ο Grotowski δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη χρήση της «σωματικότητας» στην παράσταση ως εναλλακτική σκηνική γλώσσα. Μεταφέροντας το κέντρο βάρους από το κείμενο (το οποίο συχνά εκτοπίζει μερικώς ή

²⁴ Meyerhold 1982:88.

²⁵ Artaud 1992:41-45, 86-89, 100, 105.

²⁶ Με τον όρο «mise-en-scene» εννοεί την «από σκηνής θέση» του έργου, την σκηνοθεσία δηλαδή, η σύλληψη της οποίας για τον Artaud «είναι περισσότερο κείμενο, από το γραμμένο και εκφερόμενο από τον ηθοποιό κείμενο» (1992:45).

²⁷ Σύμφωνα με τους Cody και Schneider, «το θέατρο του σκηνοθέτη-δημιουργού είναι συνδεδεμένο περισσότερο με το συμβολικό παρά με το νατουραλιστικό επίπεδο» Cody, Schneider 2002:125.

και εξολοκλήρου) στην «ζωντανή και ουσιαστική σχέση του ηθοποιού με τον θεατή»²⁸ - μέσα από τον συνολικό σκηνοθετικό σχεδιασμό της παράστασης- ο Grotowski, εισηγείται ένα «φτωχό» είδος θεάτρου (χωρίς περιττά στοιχεία), με τη σκηνική πρακτική να λαμβάνει τις διαστάσεις μιας «πράξης υπέρβασης τελετουργικού χαρακτήρα».²⁹ Ομοίως ο Barba και ο Brook κατά τις δεκαετίες '60 και '70, πειραματίζονται σε σχέση με τη θεατρική πρακτική ώστε να επανακτηθεί η «ιερότητα» του θεατρικού γεγονότος μέσα από μια ολιστική σωματοκεντρική προσέγγιση της παράστασης, δίνοντας έμφαση σε μη συμβατικές και λιγότερο κειμενικά εξαρτώμενες σκηνοθεσίες.³⁰ Επιπροσθέτως, οι σκηνοθεσίες των «θεατρικών συμβάντων» (happenings) του Kantor, οι οποίες στηρίζονται στην εκτεταμένη χρήση του σκηνικού υλικού (σκηνικό, σκηνικά αντικείμενα) ως μέρους της δράσης, θέτουν το σκηνικό σε συνεχή και παιγνιώδη διάλογο με τους ηθοποιούς.³¹ Ο Kantor ως σκηνοθέτης/ζωγράφος παράγει δυνατές οπτικές και εικαστικές εικόνες, εισάγοντας την «οπτική πλαισίωση» (visual framing) ως σημαντική πράξη σκηνικής γραφής.³² Από την πλευρά του, ο Schechner στήνει την παράσταση *Dionysus in '69*, με την πρωτοποριακή διασκευή των *Βακχών* του Ευριπίδη, ως μια τελετουργική βύθιση του κοινού μέσα στο θεατρικό συμβάν-θέαμα, αποδεικνύοντας ότι ο μύθος μπορεί να αποτελέσει γόνιμο χώρο δημιουργικού πειραματισμού στα χέρια του ανερχόμενου σκηνοθέτη-δημιουργού-σκηνικού συγγραφέα και διασκευαστή.³³

Τα πιο πάνω παραδείγματα καταδεικνύουν ότι η νέα σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση επιφέρει ριζοσπαστικές αλλαγές στο παραστασιακό γίγνεσθαι του 20^{ου} αιώνα, καθώς μέσα από τον δημιουργικό σκηνοθετικό πειραματισμό, οι παραστάσεις μετατρέπονται -αναλόγως της σκηνοθετικής πρόθεσης- σε τελετουργικές επιτελέσεις ή παιγνίδια. Στόχος τους πλέον δεν είναι να αναπαραστήσουν/ερμηνεύσουν το κείμενο, αλλά να επαναπροσδιορίσουν τους ρόλους, να ενισχύσουν την επικοινωνία και να αναστατώσουν τις προσδοκίες που αφορούν αφενός στις σχέσεις ανάμεσα στον περφόρμερ και τον θεατή και αφετέρου στις σχέσεις ανάμεσα στον παραστασιακό και

²⁸ Grotowski 1971:29, 33.

²⁹ Grotowski 1971:33.

³⁰ Sidiropoulou 2011: 14, 24, 50.

³¹ Sidiropoulou 2011:79-80, 180.

³² Sidiropoulou 2011:108.

³³ Sidiropoulou 2011:100.

τον πραγματικό κόσμο.³⁴ Επαγωγικά αποκαλύπτεται μια τάση μεταφοράς του κέντρου βάρους από το σύμπλεγμα συγγραφέας-κείμενο-νόημα στο σύμπλεγμα auteur-παράσταση-κοινώς βιούμενη εμπειρία. Η εν λόγω μετατόπιση έχει ως αποτέλεσμα την ανάθεση μεγαλύτερου και ουσιωδέστερου –από την πιστότητα στο κείμενο- ρόλου στην επί σκηνής πρακτική και την απόδοση μεγαλύτερης –από το να υπηρετεί τον συγγραφέα- εξουσίας και δημιουργικής ελευθερίας στον σκηνοθέτη.

Η νέα τάση βρίσκει πρόσφορο έδαφος στο θέατρο του σκηνοθέτη-δημιουργού ορίζοντας: 1. τον σκηνοθέτη ως συγγραφέα του κειμένου της παράστασης (auteur), 2. την παράσταση ως μια «δυναμική, δημιουργική και περίπλοκη συνάντηση ανάμεσα στον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τον θεατή» (Sidiropoulou 2011:154) και 3. το θέατρο ως σημείο συνάντησης διάφορων και διαφορετικών μορφών τέχνης (Sidiropoulou 2011:134).

1.2. Η (ΜΕΤΑ)-ΚΙΝΗΣΗ: ΠΡΟΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

Με ορόσημο τους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς της δεκαετίας του '60, το θέατρο του σκηνοθέτη-δημιουργού αρχίζει να διαγράφει ανοδική πορεία και να καθιερώνεται ως πρακτική στον Δυτικό κόσμο μέσα από τις θεατρικές επιτελέσεις/performances κατά τη δεκαετία του '70, για να θριαμβεύσει τελικά κατά τις δεκαετίες '80 και '90 με τις μεταμοντέρνες διασκευές κλασικών έργων, την εισαγωγή της τεχνολογίας ως σκηνικής γλώσσας και την εδραίωση νέων μορφών κειμενικότητας.

Κατά κανόνα συνδεδεμένο με την αισθητική του μεταμοντέρνου, το θέατρο του σκηνοθέτη/δημιουργού θεμελιώνεται στη βάση της θεωρίας του Μεταδομισμού. Αντλώντας τεχνικές από το οπλοστάσιο της αποδομητικής πρακτικής, εκφράζεται μέσα από μια νέα μεταδραματική θεατρική φόρμα, η οποία επιτρέπει στον σκηνοθέτη-δημιουργό να πειραματιστεί και να διαρρήξει κάθε σκηνική σύμβαση και κάθε παραδοσιακή σχέση ανάμεσα στο κείμενο, τη σκηνή και την πλατεία.

³⁴ Fischer-Lichte 2001:289.

Η θεωρία του Μεταδομισμού αντιμετωπίζοντας με καχυποψία τον ρεαλισμό, τις βεβαιότητες και τα σταθερά νοήματα επιτίθεται σφοδρά στις έννοιες του νοήματος, του κειμένου και του συγγραφέα. Η απόρριψη των μεγάλων αφηγήσεων της κατά τον Lyotard νομιμοποίησης και της ερμηνευτικής,³⁵ η αφοριστική διακήρυξη του «θανάτου του συγγραφέα» από τον Barthes, η στροφή του Derrida από την οντολογία στη γραμματολογία και τη σημειωτική (Πεφάνης 2013:330), η αποκήρυξη της μεταφυσικής, της δυτικής σκέψης (Rorty 2004:243) και της πίστης του μοντερνισμού στην αλήθεια, την ταυτότητα και την «παρουσία» (Fortier 2004:640), δημιουργούν τις προϋποθέσεις εμφάνισης ενός ριζοσπαστικού³⁶ είδους θεάτρου.

Η συζήτηση ως προς το «τί συνιστά νόημα στο θέατρο» και «από ποιόν καθορίζεται» αποκαλύπτει, υπό το πρίσμα της αποδόμησης, μια τάση μετάβασης από το ένα/κλειστό/μοναδικό/πατριαρχικό νόημα σε ανοικτές, πολλαπλές και τελικά άπειρες ερμηνείες του κειμένου. Ο Derrida απορρίπτοντας κάθε λογοκεντρική αρχή, αποσταθεροποιεί τα νοήματα και υπονομεύει τη διαδικασία σημασιοδότησης.³⁷ Αφαιρώντας από τη γλώσσα τη βεβαιότητα της μετάδοσης ενός σταθερού μηνύματος - καθώς αυτό διασπείρεται και αναβάλλεται επ' αόριστον- και ακυρώνοντας τον συγγραφέα ως εγγυητή ενός κεντρικού και σταθερού νοήματος (Πεφάνης 2013^α:331), ο Derrida ανατρέπει την επικρατούσα «θεολογική σκηνή» και επαναπροσδιορίζει τις δυνατότητες της σκηνικής πρακτικής απελευθερώνοντάς την από την «τυραννία του κειμένου».³⁸

Ο Barthes αμφισβητώντας τις παραδοσιακές έννοιες «συγγραφέας», «λογοτεχνικό έργο» και «ανάγνωση» διακηρύσσει τον «θάνατο του συγγραφέα» ως εξουσιαστή και μοναδικού κατόχου του κειμενικού νοήματος. Ορίζει το κείμενο ως έναν ανοικτό, πολυδιάστατο χώρο όπου το νόημα δημιουργείται κατά τη διαδικασία επικοινωνίας του, απομακρύνοντάς το από τις σταθερές, επώνυμες, προβλέψιμες και προκαθορισμένες ποιότητες του έργου (Barthes 1977:155-8). Θεωρώντας ότι το

³⁵ Ο Lyotard μέσα από το έργο του *The Postmodern Condition*, επιτιθέμενος στην τεχνολογική πρόοδο και την πρόοδο της επιστήμης, αμφισβητεί κάθε νομιμοποιητική αρχή η οποία φέρεται να είναι σε θέση να ορίσει έννοιες όπως η γνώση και η αλήθεια, απορρίπτοντας έτσι κάθε εγκαθιδρυμένη αφήγηση/αλήθεια/γνώση (1984:7-9).

³⁶ Καταργεί όλες τις σκηνικές συμβάσεις και τους παραδοσιακούς μηχανισμούς επικοινωνίας σκηνής-πλατείας (Πεφάνης 2009:75).

³⁷ Derrida 1978:354.

³⁸ Εννοείται η τυραννική επιβολή του ενός και μοναδικού νοήματος το οποίο υποτίθεται ότι κατέχει το κείμενο και του οποίου την πατρότητα διεκδικεί ο συγγραφέας.

«κείμενο γεννιέται ταυτόχρονα με την παράσταση» (Barthes 1977:145) και εντοπίζοντας την χρονική αυτή σύμπτωση στην επιτελεστική πράξη του εδώ και τώρα, ο Barthes ταυτίζει τον θάνατο του συγγραφέα με την ανάδυση του αναγνώστη/θεατή ως συνεργού-(συν)δημιουργού στη διαδικασία παραγωγής και ερμηνείας του νοήματος. Μέσα από την αποσταθεροποίηση και την αποκέντρωσή του, το νόημα επαναπροσδιορίζεται ως μια σύνθεση από μια ποικιλία αλληλοσυγκρουόμενων και αλληλεπιδρώντων γραφών, η οποία εξαρτάται από τα πολιτισμικά συγκείμενα και τις «διακειμενικές σχέσεις».³⁹ Χάνοντας τη μία και μοναδική πατρότητα, το κείμενο αποκτά πολλαπλά νοήματα, άπειρες αναγνώσεις και απεριόριστες δυνατότητες, με κάθε νέα ανάγνωση να το πολλαπλασιάζει με περισσότερες και διαφορετικές ερμηνείες.

Στον απόηχο της αποδομητικής αυτής τάσης στην λογοτεχνία ανθίζουν το μεταμοντέρνο θέατρο και η «μεταδραματική γραφή»⁴⁰. Η απαξίωση της σύνθεσης μέσα από την αποδόμηση κάθε συνεκτικού όλου,⁴¹ η υπονόμηση της λογικής και του νοήματος, η προβληματική της παράστασης και της αναπαράστασης,⁴² η αναζήτηση της καθαρής «ενθαδικότητας και παροντικότητας» μέσω ενός σωματοποιημένου θεάτρου,⁴³ η «απόρριψη του ιστορικού ορίζοντα»,⁴⁴ η άρνηση του θεάτρου να λειτουργήσει αποκλειστικά ως χώρος σημείωσης⁴⁵ και ο μπαρτικός προσδιορισμός του θεατή ως συνεργού-συνδημιουργού της παράστασης συνθέτουν σε αδρές γραμμές την παλέτα του μεταμοντέρνου δράματος.

Οι μεταδραματικοί συγγραφείς παράγουν πλέον κείμενα «ανοικτά», καλώντας τους θεατές να γίνουν (συν)μέτοχοι και (συν)δημιουργοί της παράστασης αποκαλύπτοντας έτσι μια τάση αποδέσμευσης και λειτουργίας πέρα από το συμβατικό δράμα.⁴⁶ Το μεταδραματικό θέατρο παρουσιάζει μια «τάση αυτοαντανάκλασης και θεματοποίησης του εαυτού του»⁴⁷ αντλώντας αναφορές από το οπλοστάσιο της ιστορικής

³⁹ Barthes 1977:146. Σύμφωνα με την Kristeva το κείμενο ορίζεται ως μια «διακειμενική ύφανση εισαγωγικών».

⁴⁰ Ο όρος αυτός αποδίδεται στον Lehmann και γίνεται αντικείμενο ενδελεχούς ανάλυσης και επεξήγησης στο βιβλίο του *Postdramatic Theatre* (2006).

⁴¹ Πεφάνης 2007:260.

⁴² Πεφάνης 2013α:332-333.

⁴³ Πεφάνης 2009:78-79.

⁴⁴ Πεφάνης 2009:76-77.

⁴⁵ Πατσαλίδης 1991:66.

⁴⁶ Lehmann 2006:16, 27.

⁴⁷ Lehmann 2006:17.

πρωτοπορίας, την αποδομητική πρακτική, την εφαρμογή των πολυμέσων και το σωματικό θέατρο.⁴⁸

Η «αντι-κειμενικότητα» η οποία κατά κανόνα χαρακτηρίζει το μεταδραματικό θέατρο συνδέεται με την πρακτική του μοντάζ και του κολλάζ μέσα από την πρόσμιξη ετερογενών ενοτήτων λόγου και διαφορετικών μορφών τέχνης.⁴⁹ Οι τέχνες αυτονομούνται, ξεφεύγοντας από το Βαγκνερικό «Gesamtkunstwerk»⁵⁰ και συμμετέχουν ξεχωριστά σε κάθε σκηνική δράση αφού δεν οφείλουν πλέον να συνθέτουν ή να υπάγονται σε ένα δραματουργικό σχέδιο.⁵¹ Ομοίως τα συνθετικά συστατικά της παράστασης (σώμα, ήχος, φως, εικόνα, κίνηση, μουσική, χειρονομία) αυτονομούνται ως δομικά και θεματικά υλικά, και στα χέρια του σκηνοθέτη-δημιουργού γίνονται σκηνικές γλώσσες οι οποίες χρησιμοποιούνται για τη συγγραφή του κειμένου της παράστασης.⁵²

Επαγωγικά, δημιουργείται μια νέα θεατρική φόρμα -η επιτέλεση- η οποία δομείται στη βάση της «αντι-κειμενικότητας» (non-textuality), της ασάφειας, του θεάτρου ως διαδικασία, της υπονόμησης, της διαστρέβλωσης, της ασυνέχειας, του κειμένου ως υλικού, του υβριδισμού και της αποδόμησης.⁵³ Η επιτέλεση σύμφωνα με τον Lehmann είναι «ένας τρίτος όρος ανάμεσα στο δράμα και στο θέατρο, ο οποίος αντιστέκεται σθεναρά στην σημειωτική και στην ερμηνεία».⁵⁴

Σε αυτό το κλίμα οι σκηνοθέτες-δημιουργοί αποκτούν την πολυπόθητη ελευθερία για δημιουργικό πειραματισμό τόσο με το περιεχόμενο όσο και με τη φόρμα του θεάτρου, καθώς σύμφωνα με τον Lehmann, «ο όρος μεταδραματικό δηλώνει μια συνεχή σχέση και ανταλλαγή ανάμεσα στο θέατρο και το κείμενο».⁵⁵ Στη βάση αυτής της αναθεωρημένης σχέσης τίθενται τα θεμέλια και δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την άνθιση της πρακτικής της θεατρικής διασκευής.

⁴⁸ Lehmann 2006:25.

⁴⁹ Πεφάνης 2007:266-269.

⁵⁰ Ο όρος απαντά στον ορισμό του Βάγκνερ για το καλλιτεχνικό δημιούργημα ως ένα συνεκτικό και καθολικό έργο τέχνης, το οποίο συνθέτει αρμονικά τα επιμέρους στοιχεία τα οποία το συνθέτουν (δράμα, θέαμα, μουσική, χορός).

⁵¹ Πεφάνης 2007:269.

⁵² Sidiropoulou 2011:107.

⁵³ Lehmann 2006:25.

⁵⁴ Lehmann 2006:25.

⁵⁵ Lehmann 2006:17.

1.3. ΚΕΙΜΕΝΑ και ΜΕΤΑΚΕΙΜΕΝΑ

Οι πειραματικές προσπάθειες των σκηνοθετών για οικειοποίηση της συγγραφικής λειτουργίας προσβάλλοντας τη δυτική εμμονή για πιστότητα προς το κείμενο και τις λογοκεντρικές δυνάμεις οι οποίες καθόριζαν την παραγωγή του νοήματος, σε συνδυασμό με την στροφή της προσοχής από το περιεχόμενο στη φόρμα της παράστασης, δυναμιτίζουν την επικρατούσα διαλεκτική στη θεατρική έρευνα. Με σημείο εκκίνησης τη συζήτηση ως προς την έννοια του ίδιου του νοήματος μέσα στην παράσταση, η θεατρική έρευνα διερευνά την δυναμική και αντιμαχόμενη σχέση ανάμεσα στο γραπτό κείμενο του συγγραφέα και στο «αισθητηριακό κείμενο» του σκηνοθέτη και διερωτάται ως προς τα όρια της δημιουργικής ελευθερίας ανάμεσα στην συγγραφική σύλληψη και την σκηνοθετική ερμηνεία.⁵⁶ Το θέατρο, χάρη στον φύσει αντιφατικό/διττό χαρακτήρα του, ουσιαστικά εμπεριέχει την ένταση ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση καθώς η αλληλεπίδραση των γλωσσικών και σκηνικών σημείων του το ορίζουν και το χαρακτηρίζουν.⁵⁷

Η «κειμενοκεντρική προσέγγιση» του θεατρικού γεγονότος –η οποία ευθυγραμμίζεται με τις απαιτήσεις του ρεαλιστικού δράματος και τις προδιαγραφές της αριστοτελικής δομής- δομείται στη βάση του επιχειρήματος ότι η σκηνή πρέπει να εκφράζει τα νοήματα του δραματικού κειμένου το οποίο με τη σειρά του αποτελεί την πηγή και το μέτρο αξιολόγησης της επιτυχίας της παράστασης. (Worthen 1997:4, Pavis 2008:119). Σύμφωνα με την κατά τον Hornby, «κρυμμένη δυναμική του κειμένου», το δραματικό κείμενο εμπεριέχει σε επαρκή βαθμό την σκηνική του πραγμάτωση και η καλή σκηνοθεσία καλείται να την εντοπίσει και να την υλοποιήσει (1977:109).

Αντίστροφα η «σκηνική προσέγγιση» αντιμετωπίζει τη θεατρική παραγωγή ως τον τελικό προορισμό του κειμένου και ως απαραίτητη προϋπόθεση για την υλοποίησή του (Worthen 1997:4, Pavis 2008:119). Ενισχύοντας τη θέση αυτή, η Ubersfeld θεωρεί το κείμενο ως ατελές, του οποίου η παράσταση καλείται να συμπληρώσει τα κενά (Ubersfeld 1999:24).

⁵⁶ Σιδηροπούλου 2014:350.

⁵⁷ Alter 1981:115.

Εντούτοις όμως, «είναι αδύνατη οποιαδήποτε αγνή, αδιαμεσολάβητη και πιστή ανάγνωση του δραματικού κειμένου»⁵⁸ –είτε αυτή καλείται σε συνθήκες παράστασης να το αναπαραγάγει, είτε να το συμπληρώσει. Κάθε «σκηνοθετική ανάγνωση»⁵⁹ αναπόφευκτα εμπεριέχει τόσο την ερμηνεία (αναλόγως της πολιτισμικής και ιδεολογικής θέσης του αναγνώστη), όσο και τις ασταθείς διακειμενικές σχέσεις του ίδιου του δραματικού κειμένου με άλλα κείμενα/παραστάσεις.⁶⁰ Ως εκ τούτου, η έννοια της σκηνοθετικής ουδετερότητας αυτοαναιρείται, καθώς είναι «αδύνατο για ένα καλλιτέχνη να μην ερμηνεύσει κατά τη δημιουργική διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης».⁶¹ Σύμφωνα με τον Worthen, «η παράσταση πάντα θα προδίδει το κείμενο και το κείμενο πάντα θα προδίδει το έργο».⁶²

Πιο αφοριστική και ανατρεπτική ως προς τις ιεραρχίες που διέπουν τη σχέση κειμένου-παράστασης παρουσιάζεται η Fischer-Lichte η οποία μεταφράζει την παραγωγή του «νέου έργου τέχνης» μέσα από το μοντέλο «θυσιαστικής τελετουργίας», θεωρώντας ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη γέννηση της παράστασης, τη θυσία του κειμένου (2001:283).

Ίσως η χρυσή τομή να εντοπίζεται κάπου στη μέση καθώς ούτε η έννοια της γλώσσας ως «συμβολικού συστήματος και κειμενικής έδρας» (Pavis 2013:299) μπορεί να εξαλειφθεί ούτε η βεβαιότητα ύπαρξης του «ελάχιστου κειμένου»⁶³ μπορεί να ακυρωθεί. Ο Heuvel καταδικάζοντας τους δυισμούς και τις πολωτικές τάσεις προτείνει ένα διαλογικό μοντέλο ανάμεσα στη φόρμα και το περιεχόμενο θέτοντας το κείμενο και την παράσταση σε κατάσταση διαλεκτικής αλληλοσυμπλήρωσης (1992:52-53). Συμπερασματικά η σκηνοθεσία δεν μπορεί παρά να είναι πάντα μια διαδικασία παραγωγής ενός νέου έργου τέχνης μέσα από τη συνεχή αναμέτρηση της φόρμας με το

⁵⁸ Worthen 1997:21.

⁵⁹ Ο Pavis αναγνωρίζει τρία είδη κειμένων: ορίζει τη σκηνοθετική ανάγνωση ως το «μετακείμενο» του σκηνοθέτη, προσθέτοντάς το στο ήδη υπάρχον γραπτό κείμενο του συγγραφέα. Επιπλέον κάνει αναφορά σε ένα τρίτο κείμενο, το «κείμενο της παράστασης» ως προϊόν της αλληλεπίδρασης των πρώτων δύο κειμένων (Pavis 1992:24-25)

⁶⁰ Elam 1980:95, 129.

⁶¹ Sidiropoulou 2011:154.

⁶² Worthen 1997:21.

⁶³ Ο Πεφάνης ορίζει το «ελάχιστο κείμενο» ως το ελάχιστο νοηματικό, συναισθηματικό, ιδεολογικό, μνημονικό, φαντασιακό, ηθικό φορτίο που ενεργοποιείται ως ιστορία ή αφετηρία ανάμεσα στη σχέση κειμένου, παράστασης και θεατή (2007:219).

περιεχόμενο.⁶⁴ Το κείμενο δεν ορίζεται πλέον ως ατελές, αλλά ως ένα κείμενο γεμάτο, με απεριόριστες δυνατότητες.

1.4. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΣΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Καθώς συνοψίζεται η σημαντική συνεισφορά του γαλλικού μεταδομισμού στην ενδυνάμωση του ρόλου του σκηνοθέτη υπογραμμίζεται η μεταφορά του κέντρου βάρους από το δραματικό κείμενο στην επί σκηνής πρακτική. Το κείμενο λαμβάνει τη λειτουργία και την ποιότητα του «ενός υλικού/material» (Lehmann 1977:4, 17) ανάμεσα στα υπόλοιπα υλικά της παράστασης (εικόνα, ήχος, κίνηση, χειρονομία, φως) και υπόκειται στον ενορχηστρωτικό ρόλο, στον δημιουργικό πειραματισμό και στο καλλιτεχνικό όραμα του σκηνοθέτη-δημιουργού.

Με τον συμβολικό θάνατο του συγγραφέα, η πρακτική της διασκευής αναδεικνύεται καίρια καθώς επιτρέπει στον σκηνοθέτη-δημιουργό να αποστασιοποιηθεί από τον δραματουργό, να οικειοποιηθεί τον συγγραφικό ρόλο, να μεγεθύνει τις αποκλίσεις και να πολλαπλασιάσει τις οπτικές απόδοσης και τελικά τις δυνατότητες του ανοικτού πλέον δραματικού κειμένου.

Συμπερασματικά, το ζητούμενο από έναν σκηνοθέτη-συγγραφέα-δημιουργό θα είναι πάντα να εξισορροπήσει «την αφαιρετική του φαντασία με τις στέρεες δομές της αφήγησης ενός ουσιώδους κειμένου».⁶⁵ Στη βάση του μεταμοντέρνου ορισμού του δραματικού κειμένου ως υλικού στη διάθεση του σκηνοθέτη, η θεατρική διασκευή αποδεικνύεται χρήσιμο εργαλείο διακειμενικού διαλόγου και νέας ανάγνωσης, καθώς σύμφωνα με τον Barthes «αυτοί που παραλείπουν να ξαναδιαβάσουν υποχρεούνται να διαβάζουν παντού την ίδια ιστορία».⁶⁶

⁶⁴ Pavis 1992:26.

⁶⁵ Σιδηροπούλου 2014:349.

⁶⁶ Βλ. Johnson 1978:2.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

ΤΟ ΚΛΑΣΙΚΟ, Η ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ Ο ΣΑΙΞΠΗΡ

Η ενδυνάμωση του ρόλου του σκηνοθέτη περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και η συνειδητοποίηση της ίδιας της σκηνοθεσίας ως προς τις δυνάμεις που διαθέτει σε σχέση με την επανανάγνωση των κλασικών κειμένων (Pavis 2013:205), οδηγούν επαγωγικά σε μια αυξανόμενη τάση επαναδιαπραγμάτευσης των κειμένων αυτών μέσα από την στροφή σε μια γνώριμη πρακτική, αυτή της θεατρικής διασκευής.⁶⁷ Σύμφωνα με τον Planchon⁶⁸ η επάνοδος του κλασικού και η άνοδος του σκηνοθέτη συμπίπτουν ιστορικά και συνδέονται καθώς η ιδέα του κλασικού ενισχύει τη δύναμη του σκηνοθέτη.⁶⁹

Η πρακτική της διασκευής και ιδιαίτερα το «πείραγμα» των κλασικών δραματουργικών κειμένων φαίνεται να δυναμιτίζει την αέναη αντιπαράθεση ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση, να πολώνει τις ήδη διαταραγμένες σχέσεις ανάμεσα στον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη/διασκευαστή και να στοχοποιεί εκ νέου το πέρασμα από τη σελίδα στη σκηνή.

Όταν η θεωρία της λογοτεχνίας⁷⁰ μυθοποιεί το κλασικό κείμενο, αποδίδοντάς του απεριόριστο θαυμασμό και λατρεύοντάς το ως «ιερό κείμενο» -άρρηκτα δεμένο με τον συγγραφέα-πατέρα του- τρομοκρατεί τον αναγνώστη και απορρίπτει κάθε προσπάθεια δημιουργικής αντιμετώπισής του.⁷¹ Τέτοιου είδους προσεγγίσεις εγκλωβίζουν την

⁶⁷ Η πρακτική της διασκευής κυρίως έργων του Σαίξπηρ υπήρξε ρουτίνα κατά την εποχή της Παλινόρθωσης (Sanders 2006:46).

⁶⁸ Ο Planchon θεωρεί ότι η ιδέα του κλασικού φέρνει στη ζωή την έννοια του σκηνοθέτη, καθώς από τον 19^ο αιώνα και έπειτα, οι σκηνοθέτες διεκδικούν δυναμικά την δική τους αναγνώριση και προτεραιότητα σε σχέση με την συγγραφική λειτουργία. Η διεκδίκηση αυτή πραγματοποιείται μέσα από την σκηνική μεταφορά των κλασικών έργων η οποία στηρίζεται πλέον στην σκηνοθετική επανανάγνωση.

⁶⁹ Βλ. Bradley & Williams 1988:5-6.

⁷⁰ Σύμφωνα με τον Leitch, η θεωρία της λογοτεχνίας κληροδοτεί στη θεωρία της διασκευής προβλήματα τα οποία σχετίζονται με θέματα πιστότητας, ιεραρχικής διάταξης και κανονικότητας, από τα οποία η δεύτερη θα πρέπει να αποδεσμευτεί (2008:76).

⁷¹ Ο Pavis περιγράφει το πιο πάνω φαινόμενο με τον όρο «classical effect» (Pavis 2013:205/6, 237).

θεατρική πρακτική σε μια σχέση εξάρτησης από τη λογοτεχνία, αποδίδουν στα λογοτεχνικά κείμενα σταθερά και αμετάβλητα νοήματα και υπονομεύουν συκοφαντικά τις διασκευές ως «παράγωγα υποδεέστερα του λογοτεχνικού αντίστοιχού τους».⁷² Επιπροσθέτως φαίνεται να υποτιμούν παρά να τιμούν την ίδια την έννοια του κλασικού, καθώς οι ποιότητες οι οποίες το ορίζουν και το καθορίζουν δεν του επιτρέπουν να φοβάται τη διασκευή.⁷³

2.1. Η κλασική πρό(σ)κληση

Για τον Kermode, κλασικό είναι το κείμενο το οποίο χαρακτηρίζεται από περιεκτικότητα σε πολλαπλές σημασίες, ανοικτότητα σε μεγάλο εύρος ερμηνειών και αναγνώσεων και ανθεκτικότητα στο πέρασμα του χρόνου (1974:128/9). Πρόκειται δηλαδή για ένα κείμενο το οποίο, μέσα από τη χαλαρή δομή του, ευνοεί την δημιουργική ανταπόκριση του αναγνώστη καλώντας τον να συμπληρώσει δημιουργικά τις κειμενικές ασάφειες, ανάλογα με τις ατομικές του ιδιαιτερότητες και τις συλλογικές απαιτήσεις κάθε εποχής.⁷⁴ Τα χαρακτηριστικά αυτά ταυτόχρονα επιτρέπουν και επιβάλλουν την πολυφωνία και την ερμηνεία, καθώς το ίδιο το κλασικό κείμενο ορίζει τον εαυτό του ως «διαθέσιμο σε μια πληθώρα αναγνώσεων» (Sidiropoulou 2016).

Σύμφωνα με τον Calvino το κλασικό κείμενο παραμένει ανεξάντλητο σε κάθε επανανάγνωσή του και βρίσκεται σε συνεχή διακειμενικό διάλογο με προηγούμενες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του τόσο σε διαχρονικό όσο και σε διαπολιτισμικό επίπεδο (1999:5). Απαντά στην ατομικότητα του ενός -και καθενός αναγνώστη ξεχωριστά- αλλά και στην καθολικότητα και τη συλλογικότητα κάθε χρονικής, χωρικής και πολιτισμικής αναφοράς, αναπαριστώντας οικουμενικά θέματα και προκαλώντας την ανάγκη αυτοπροσδιορισμού (του αναγνώστη) σε σχέση ή σε αντίθεση με αυτό.⁷⁵ Συμπερασματικά, κλασικό είναι το διαχρονικό και οικουμενικό καθώς έχει κτιστεί σε στέρεες ουμανιστικές δομές τις οποίες έχει ανάγκη η σύγχρονη εποχή (Sidiropoulou 2016).

⁷² Cartmell, D., Whelehan, I. 2007:1.

⁷³ Sidiropoulou 2015.

⁷⁴ Kermode 1983:133.

⁷⁵ Calvino 1999:6.

Συνοψίζοντας τα πιο πάνω, ως κλασικό μπορεί να οριστεί το «κείμενο το οποίο αναμένει συνεχώς την επανα-ανακάλυψή του, όσες φορές και αν έχει παρασταθεί/διαβαστεί» (Pavis 2013:205). Το κλασικό, εξ' ορισμού, αντιστέκεται στην οποιαδήποτε «κλειστή ανάγνωση» καθώς παρουσιάζει πάντοτε ένα «πλεόνασμα σημαίνοντος»,⁷⁶ προ(σ)καλώντας τον σκηνοθέτη-διασκευαστή να το επανερμηνεύσει και να το επαναδημιουργήσει μέσα από ένα παραγωγικό διακειμενικό διάλογο.

Αντιμετωπίζοντας τη σχέση κλασικού και διασκευής ως «ένα είδος συνεργασίας στο πέρασμα του χρόνου» (Sanders 2006:46) μπορεί κανείς να εντοπίσει τη διπλή δυνατότητα αυτής της σύζευξης: 1. Οι σκηνοθέτες με την επαναδιαπραγμάτευση του κλασικού διερευνούν και διευρύνουν τις δυνατότητες της τέχνης τους και 2. το κλασικό, μέσα από το «εκδημοκρατικό αποτέλεσμα της διασκευής»,⁷⁷ έχει τη δυνατότητα να αποδεικνύει κατ' επανάληψη –ξεπερνώντας τις χρονικές αποστάσεις και τις πολιτισμικές διαφορές- ότι διαθέτει την ελαστικότητα και την ανθεκτικότητα ώστε να ορίζεται ταυτόχρονα ως «παλιό και εξωφρενικά καινούργιο».⁷⁸

2.2. Το διασκε(υ/δ)αστικό παιγνίδι μιας προαναγγελθείσας αναχώρησης

Δανεισμένος από την θεωρία της εξέλιξης των ειδών ο όρος «adaptation»⁷⁹ αφορά στην εξελικτική διαδικασία προσαρμογής σε νέα περιβάλλοντα με στόχο την επιβίωση, και ορίζεται ως μια ικανότητα/δυνατότητα προοδευτικής εξέλιξης των ειδών. Αντιστοίχως το αγγλικό ρήμα «adapt» ορίζεται ως η διαδικασία προσαρμογής ή μετατροπής ώστε κάτι να γίνεται «κατάλληλο» για μια ορισμένη χρήση. Η Hutcheon, προβαίνοντας σε ανάλογους συνειρμούς, μεταφέρει τον ορισμό στο πλαίσιο αναφοράς της λογοτεχνικής διασκευής επισημαίνοντας ότι «οι ιστορίες εξελίσσονται και αλλάζουν για να ταιριάζουν σε νέα πολιτισμικά και χωροχρονικά δεδομένα (2006:176).

⁷⁶ Ο Levi-Strauss, πιστεύει ότι το κλασικό έργο έχει την ικανότητα να διαφεύγει οποιασδήποτε κλειστής ανάγνωσης. Ως εκ τούτου καμία σκηνική του αναπαράσταση/ανάγνωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι το εξαντλεί νοηματικά και ερμηνευτικά καθότι πάντοτε υπάρχει ένα περιθώριο περαιτέρω ερμηνείας, εμβάθυνσης και εξέλιξής του. Ο όρος «πλεόνασμα σημαίνοντος» απαντά σε εκείνες τις πτυχές του κειμένου οι οποίες πάντα θα διαφεύγουν της οποιασδήποτε εκάστοτε σκηνοθετικής ανάγνωσης. Βλ. Kermode 1974:430.

⁷⁷ Σύμφωνα με την Cartmell η διασκευή φέρει την «κατάρρα και την ευλογία να φέρνει τη λογοτεχνία στις μάζες και τις μάζες στη λογοτεχνία (2012:3).

⁷⁸ Για τον Bentley, κλασικό είναι το μόνιμο, το ανεξίτηλο, αυτό που παραμένει διαχρονικά μοντέρνο (1958:57)

⁷⁹ Μετάφραση του όρου «διασκευή» στην αγγλική γλώσσα.

Στη θεωρία της λογοτεχνικής/θεατρικής διασκευής, ο όρος απαντά σύμφωνα με τον Pavis σε μια μεταθετική πρακτική, μεταφοράς ενός έργου ή ενός είδους σε άλλο (2006:88). Η Sanders εντοπίζει σε αυτή την πρακτική μια διαδικασία επανα-αναθεώρησης και επανοραματισμού με στόχο την επανερμηνεία παγιωμένων κείμενων σε νέα πλαίσια αναφοράς (2006:18-19). Η διασκευή σύμφωνα με την Sanders μπορεί να λειτουργήσει σχολιαστικά, να προσφέρει νέες οπτικές γωνίες, να αναδείξει νέες σημασίες και να φωτίσει νέες πτυχές ενός κειμένου μέσα από ένα διαρκές διακειμενικό παιχνίδι σε σχέση με το κείμενο-πηγή και άλλες διασκευές ή ερμηνείες του (2006:24). Υπό αυτή την έννοια η διασκευή είναι άρρηκτα δεμένη με την έννοια της διακειμενικότητας, καθώς η σχέση με το κείμενο-πηγή είναι πάντα παρούσα ως σημείο αναφοράς, σύγκλισης, απόκλισης και δημιουργικό έναυσμα για νέα έργα τέχνης (2006:55).

Η Hutcheon ορίζει τη σχέση διασκευής και κειμένου-πηγής ως «στοίχειωμα»,⁸⁰ καθώς εντοπίζει στον όρο «διασκευή» διπλό νόημα (2006:22). Σύμφωνα με την Hutcheon ο όρος «διασκευή» αφενός δηλώνει το ίδιο το προϊόν, μέσα από την εσκεμμένη ανακοίνωση της συνάφειάς του με το κείμενο-πηγή, και αφετέρου ορίζει την ίδια τη διαδικασία -με τον εμπρόθετο διαχωρισμό του από το κείμενο του συγγραφέα- ως μια δημιουργική επανάληψη/επανεπίσκεψη χωρίς αντιγραφή (2006:7-8, 170). Πάντα σύμφωνα με την Hutcheon, η διασκευή υπό την έννοια της δημιουργικής διαδικασίας εμπεριέχει τόσο την δημιουργική ερμηνεία (επανερμηνεία) όσο και την ερμηνευτική δημιουργικότητα (επαναδημιουργία) του σκηνοθέτη/διασκευαστή (2006:18). Υπό αυτή την έννοια η διασκευή είναι μια πράξη οικειοποίησης η οποία οδηγεί σε ένα νέο δημιούργημα καθώς οι σκηνοθέτες/διασκευαστές γίνονται πρώτα ερμηνευτές και μετά δημιουργοί (ό.π.π). Ενισχύοντας την πιο πάνω θέση, ο Pavis δηλώνει κατηγορηματικά ότι ποτέ η μεταφορική πράξη της διασκευής δεν είναι αθώα, με αποτέλεσμα να φέρνει στη ζωή πάντα μια νέα δημιουργία (2006:89).

Υπό την οπτική γωνία της πρόσληψης, η διασκευή είναι μια διακειμενική φόρμα καθώς βιώνεται ως παλίμψηστο, μέσω της ανάμνησης την οποία ο θεατής έχει σε σχέση με το έργο-πηγή και άλλες διασκευές του.⁸¹ Οι θεατές διασκεδάζουν, όταν οι σκηνοθέτες διασκευάζουν, καθώς αντλούν ευχαρίστηση να βρίσκονται σε μια συνεχή κατάσταση

⁸⁰ Βλ. Hutcheon: «adaptations as “adaptations” are haunted at all times by their adapted texts» (2006:6).

⁸¹ Hutcheon 2006:8, 21.

«ταλάντωσης/ολίσθησης ανάμεσα στην εμπειρία μιας νέας ιστορίας και την ανάμνηση της προγενέστερης της» (Leitch 2008:74).

Για τον Leitch, η διασκευή είναι υποενότητα της διακειμενικότητας, αν θεωρηθεί βέβαια ότι όλες οι διασκευές είναι διακείμενα (2012:89). Με τον ίδιο τρόπο ορίζει και τα πρόδρομα κείμενα ως διακειμενικά έργα καθώς, υπό την μεταδομική οπτική του Barthes, βασίζουν την ερμηνεία τους σε κοινές αξιώσεις που αφορούν στη γλώσσα, την κουλτούρα, την αφήγηση και άλλες ασταθείς και ρευστές συμβάσεις.⁸² Με αυτό τον τρόπο, το λογοτεχνικό έργο αντιμετωπίζεται όχι ως πρωταρχική πηγή, αλλά ως διακείμενο με πολλές προοπτικές (Cartmell, Whelehan 2007:3), ένα μωσαϊκό από αναφορές ορατές ή μη, ηχηρές ή βουβές, πάντα όμως ξαναγραμμένες και ξαναειπωμένες (Hutcheon 2006:21).

Η θεατρική διασκευή αν και στηρίζεται στην αντοχή του κλασικού κειμένου ως προς τις αντιπαρατιθέμενες και πολλαπλές αναγνώσεις του και δομείται στη βάση ενός διακειμενικού παιγνιδιού ανάμεσα στο κείμενο πηγή και τις διάφορες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του, δεν παύει να σηματοδοτεί την «αφετηρία μιας προαναγγελθείσας αναχώρησης» (Burt 2012: 216-233). Πρόκειται για μια αναχώρηση πρωτίστως από οποιαδήποτε σχέση «πιστότητας» απέναντι στις συγγραφικές προθέσεις και στο πλαίσιο αναφοράς, καθώς σύμφωνα με τη Sidiropoulou «για να διεκδικήσει την αυτονομία του ο σκηνοθέτης-συγγραφέας, θα πρέπει με κάποιο τρόπο να προδώσει τον αρχικό συγγραφέα» (Sidiropoulou 2015).

Μια σκηνοθεσία εγκλωβισμένη στις ασφυκτικές συνθήκες τις οποίες δημιουργεί η τυφλή πίστη στο πλαίσιο αναφοράς οδηγείται σε μια στείρα επανάληψη, μια ανούσια ανακύκλωση, η οποία αντί να διευρύνει, να προεκτείνει και να εμπλουτίζει με διάφορα και διαφορετικά στρώματα ερμηνειών, συρρικνώνει τις πολλαπλές δυνατότητες του κειμένου-πηγή. (ό.π.π). Ως εκ τούτου, η αναχώρηση γίνεται απαραίτητη καθώς «στο ίδιο το σημείο όπου εντοπίζεται η απιστία, συμπίπτουν και συμβαίνουν οι πιο δημιουργικές πράξεις της διασκευής».⁸³

⁸² Leitch 2003:167.

⁸³ Sanders 2006:20.

Είτε η διασκευή αντιμετωπίζει το κλασικό κείμενο ως καθρέφτη της εποχής του, είτε ως πρώτη ύλη, είτε ως αφετηρία αναχώρησης, το κείμενο του συγγραφέα θα είναι πάντα παρόν. Μπορεί η μεταδομική θεωρία να μας κληροδότησε την καχυποψία και την αντίσταση σε οποιαδήποτε σταθερότητα -είτε αυτή αφορά στην αφήγηση, είτε στην ερμηνεία, είτε στον λόγο- το κλασικό όμως κείμενο μας παρέχει την δημιουργική ελευθερία της επανερμηνείας του. Η πράξη της διασκευής, γεφυρώνοντας τις αποστάσεις, μας δίνει τη δυνατότητα να διευρύνουμε τις δυνατότητες, να πολλαπλασιάσουμε τις οπτικές και τις προοπτικές μέσα από τις νέες εκδοχές των κλασικών κειμένων, καθώς αδιαμφισβήτητα «η πράξη της επανανάγνωσης, ισοδυναμεί με την πράξη της επαναδημιουργίας».⁸⁴

2.2.1. Ο καρπός ενός έρωτα

Αντιμετωπίζοντας σύμφωνα με τη Sidiropoulou τη σχέση κειμένου και διασκευαστικής πρακτικής ως μια εκρηκτική αλλά δημιουργική «ερωτική σχέση φλερτ, πάθους, προδοσίας και κατάκτησης»,⁸⁵ δεν μπορεί παρά το αποτέλεσμα αυτής της σύζευξης να είναι ο καρπός ενός παθιασμένου έρωτα. Το έργο-διασκευή ως ένα νέο δημιούργημα (a love child) αποκτά τη δική του ζωή, διαγράφει τη δική του πορεία και δοκιμάζει τις δικές του αντοχές στον χρόνο. Το «ρίζωμα του αρχικού κειμένου»,⁸⁶ γίνεται καρπός στη μήτρα της διασκευής και φέρνει στη ζωή ένα νέο έργο τέχνης.

2.3. ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: Διασκευή εν εξελίξει...

Ο Σαίξπηρ κατατάσσεται -πολύ νωρίς μετά τον θάνατό του- ανάμεσα στους κορυφαίους δραματουργούς ως προς την «κλασικότητα/κανονικότητα» των έργων του, φέροντας τα χαρακτηριστικά εκείνα τα οποία τον ορίζουν τόσο ως διαχρονική αλλά και ως συγχρονική αξία κάθε εποχής. Η μακρά ιστορία θαυμασμού απέναντι στο σαιξπηρικό έργο ως λογοτέχνημα και η επικέντρωση της θεωρίας κατά τον 20^ο αιώνα στις πολλαπλές ερμηνευτικές⁸⁷ προσεγγίσεις των έργων του συγγραφέα, είχαν ως

⁸⁴ Sidiropoulou 2016.

⁸⁵ Sidiropoulou 2015.

⁸⁶ Sanders 2006:55.

⁸⁷ Σύμφωνα με τον Harris, τα μεγαλύτερα θεωρητικά κινήματα του 20^{ου} αιώνα (από τον Φορμαλισμό και Στροκτουραλισμό στην Αποδόμηση, από την Ψυχανάλυση του Φρόιντ και του Λακάν μέχρι τον Φεμινισμό και τη Θεωρία της Παρένδυσης, από τον Μαρξισμό στον Μεταδομικό Ιστορισμό, τον Νέο Ιστορισμό και την Μεταποικιοκρατική θεωρία) έχουν αναπτύξει κάποιες ενδεικτικές πτυχές της μεθόδου τους σε διάλογο με τον Σαίξπηρ. Σύμφωνα με την Σαιξπηρική θεωρία, η θεωρητική σκέψη δεν επιβάλλεται αλλά περιέχεται στον Σαίξπηρ, προκαλώντας την κριτική αντανάκλασή της στα ρεύματα της εποχής (Harris 2010:3-4).

αποτέλεσμα να δοθεί υπερβολική έμφαση στην «ιερότητα» και την «αυθεντικότητα»⁸⁸ των κειμένων του και να αντιμετωπίζεται με δέος η δημιουργική ευφυΐα τους, έτσι ώστε ακόμα και στην εποχή μας να θεωρείται ιερόσυλη κάθε προσπάθεια επέμβασης, αλλαγής και διασκευής τους.⁸⁹ Η συνάντηση των «ιερών» κειμένων του Σαίξπηρ με την σκηνοθετική πρακτική της διασκευής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια θυελλώδης σχέση προκλητικού φλερταρίσματος, προδοσίας, απαγορευμένου έρωτα και αλληλεξάρτησης.

Οι σκηνοθέτες συχνά προβάλλουν στη σχέση τους με το Σαιξπηρικό κείμενο τον πόθο τους να αποδείξουν την αξία και την ισχύ τους στην σύγχρονη θεατρική αγορά (Knowles 1998:193) και ενίοτε κατά την «οικειοποίηση του συγγραφικού ρόλου»⁹⁰ να εγγράψουν τις δικές τους προσπάθειες κάτω από το όνομά του ώστε να οικειοποιηθούν ακόμα και την αίγλη που φέρει η υπογραφή του.⁹¹ Βοηθητικό παραμένει πάντα το γεγονός ότι στη διαδικασία οικειοποίησης δεν εμπλέκονται νομικά και οικονομικά ζητήματα καθώς η σαιξπηρική δραματουργία βρίσκεται εκτός του νόμου των πνευματικών δικαιωμάτων.⁹²

Η θεωρία της λογοτεχνίας κατέχει κεντρικό ρόλο στην αξιολόγηση και ερμηνευτική προσέγγιση της σαιξπηρικής δραματουργίας. Κατά την εποχή της Παλινόρθωσης ανακηρύσσει τον Σαίξπηρ κλασικό δραματουργό, περί τα τέλη του 18^{ου} αιώνα κλασικοποιεί τα έργα του και τελικά κατά την περίοδο του Ρομαντισμού ιεροποιεί τα κείμενά του και τη «σαιξπηρική γλώσσα»⁹³, θεωρώντας ακόμα σύμφωνα με τον

⁸⁸ Ο όρος «αυθεντικό» απαντά στο πρωτότυπο κείμενο, χωρίς τις εκδοτικές παρεμβάσεις, αλλά και στις προθέσεις του συγγραφέα όπως αυτές διαμορφώθηκαν κατά τα πρώτα ανεβάσματα των έργων του από τον ίδιο και τον θίασό του. Ως εκ τούτου σύμφωνα με τον Orgel 1988, το αυθεντικό κείμενο είναι το κείμενο της παράστασης επί εποχής και σκηνοθεσίας του ίδιου του Σαίξπηρ (1988:6).

⁸⁹ Fischlin, Fortier 2000:1, Marsden, 1995:2.

⁹⁰ Η Cohn (1976) εξετάζοντας στο βιβλίο της *Modern Shakespeare Offshoots* τους διάφορους τρόπους με τους οποίους τυγχάνει αντιμετώπισης ο Σαίξπηρ, καταλήγει σε τρεις μεγάλες κατηγορίες επεμβάσεων: 1. τις επεμβάσεις μείωσης/διόρθωσης, 2. τις διασκευαστικές επεμβάσεις με προσθήκες και αναδιάταξη του υλικού και 3. τις επεμβάσεις μετασχηματισμού, ως ακραίες μορφές παρέμβασης. Ονομάζει σε κάθε περίπτωση τα νέα έργα ως παρακλάδια/παραφυάδες (Offshoots) του κεντρικού κορμού του εκάστοτε Σαιξπηρικού δράματος (βλ. Kindie 2009:3-4).

⁹¹ Wothern, 1997:39, Fischlin & Fortier, 2000:11.

⁹² Sanders 2006:180.

⁹³ Σύμφωνα με τον Marsden οι κριτικοί, οι θεωρητικοί και οι συγγραφείς ορίζουν την μεγαλοφυΐα του Σαίξπηρ σε σχέση με τη γλώσσα και την εικονοποιία του. Καθώς αποτελεί έναν ιδιαιτέρως καταξιωμένο από την κριτική συγγραφέα, του αποδίδεται ένας συγκεκριμένος και αμετάβλητος κανόνας ως προς την γλώσσα του η οποία ορίζεται πλέον ως ιερή και άθικτη (1995:153). Η πιο πάνω αντιμετώπιση αποκαλύπτει μια έμφαση στο κείμενο και όχι στην παράσταση, με τον διττό ρόλο του Σαίξπηρ ως συγγραφέα και σκηνοθέτη να

Marsden και την ίδια την πρακτική της παράστασης ως παραβίαση (1995:2). Δυστυχώς μια τέτοια αντιμετώπιση των σαιξπηρικών κειμένων αγνοεί ένα πολύ σημαντικό ιστορικό δεδομένο: ο Σαίξπηρ, δεν έγραφε λογοτεχνικά κείμενα προς έκδοση,⁹⁴ αλλά δραματικά κείμενα με τελικό σκοπό την παράσταση (Orgel 1988:6).

Η έννοια του γραπτού και τυπωμένου κειμένου ως ενσάρκωση του έργου του συγγραφέα υπήρξε ξένη προς τις θεατρικές συνθήκες της Ελισαβετιανής εποχής (Worthen 1997:8). Το σαιξπηρικό κείμενο αντιμετωπιζόταν ως ιδιοκτησία του θιάσου και υποβαλλόταν μέσα από τη συλλογική διαδικασία της παραγωγής,⁹⁵ σε μετασχηματισμούς (περικοπές, επεξεργασία, αλλαγές) ώστε να απαντά στις απαιτήσεις της θεατρικής πρακτικής της εποχής (Orgel 1988:7). Το σαιξπηρικό χειρόγραφο ήταν η αφετηρία και όχι το τελικό σημείο αναφοράς σε σχέση με την παράσταση, καθώς σύμφωνα με τον Orgel προσέφερε στον θίασο ένα «εύρος δυνατοτήτων»⁹⁶ καθιστώντας τον εαυτό του διαθέσιμο σε πρακτικές οικειοποίησης, διασκευής και μετασχηματισμού ώστε να εξυπηρετήσει τις ασταθείς και ρευστές θεατρικές παραστάσεις της Ελισαβετιανής εποχής οι οποίες διαφοροποιούνταν σε καθημερινή βάση (1988:9).⁹⁷

Τα πιο πάνω ιστορικά δεδομένα εμπλέκουν στη διαδικασία υλοποίησης του Σαιξπηρικού κειμένου την απομάκρυνση από αυτό καθώς κριτικοί και συγγραφείς πολύ νωρίς μετά τον θάνατο του συγγραφέα αντιμετώπισαν τα κείμενά του ως εύπλαστο υλικό. Η Ελισαβετιανή θεατρική πρακτική αντιμετωπίζει το κείμενο ως τη βάση της παράστασης και την ίδια την παράσταση ως μια ξεχωριστή οντότητα θέτοντας υπό αμφισβήτηση την εξάρτησή της από το κείμενο (Orgel 1988:7). Με το άνοιγμα των θεάτρων κατά την εποχή της Παλινόρθωσης, ο Σαίξπηρ θεωρήθηκε τόσο κλασικός όσο

παραγνωρίζεται. Ωστόσο η ίδια η εικονοποιία του έργου του μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι προϊόν και μίας υψηλής δημιουργικής σκηνικής αντίληψης.

⁹⁴ Το γεγονός ότι τα σαιξπηρικά κείμενα δεν προορίζονταν για να εκδοθούν το καταμαρτυρεί η ίδια η ιστορία της έκδοσης των έργων καθώς το πρώτο Folio εκδίδεται το 1623, επτά χρόνια μετά τον θάνατο του Σαίξπηρ, από τους Heminge και Condell οι οποίοι υπήρξαν στενοί φίλοι και συνεργάτες του. (Καραγιώργος 1992:23).

⁹⁵ Πολλές φορές πέρα από τον συγγραφέα και τον ιδιοκτήτη του θεάτρου, οι ίδιοι οι ηθοποιοί συμμετείχαν – κατά τη συλλογική αυτή διαδικασία παραγωγής- ακόμα και στο γράψιμο των ρόλων.

⁹⁶ Ο Σαίξπηρ δομούσε τα έργα του με τέτοιο τρόπο ώστε να προσφέρει στον θίασο μεγάλο εύρος επιλογών που να απαντούν σε διαφορετικούς χώρους παράστασης, σε ιδιωτικές παραστάσεις, σε άλλα πλαίσια αναφοράς (Orgel 1988:7).

⁹⁷ Οι Ελισαβετιανές θεατρικές παραστάσεις χαρακτηρίζονταν από ρευστότητα καθώς αναλόγως του κοινού, του χώρου διεξαγωγής ή ακόμα και των συνθηκών που επικρατούσαν ήταν δυνατό να διαφοροποιηθεί η κάθε παράσταση. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι κατά την εποχή εκείνη υπήρχε ξεχωριστό κείμενο το οποίο ο θίασος ακολουθούσε σε περίπτωση που η παράσταση είχε ως αποδέκτη την βασιλική οικογένεια (Lavender 2003:12-14).

και εκτός εποχής (παλιός), με τη βασιλική άδεια να προβλέπει την αναθεώρηση και τον εκσυγχρονισμό των έργων του, ώστε να προσαρμοστούν στο μοντέρνο θέατρο της εποχής (Orgel 1988:11).

Οι σαιξπηρικές παραστάσεις, απαντώντας στην πρακτική αυτή δημιουργούν περί τα τέλη του 17^{ου} αιώνα και τις απαρχές του 18^{ου} αιώνα τη δική τους παράδοση⁹⁸ παραβιάζοντας, ξαναγράφοντας και εμπλουτίζοντας το κείμενο του Σαίξπηρ χωρίς να δείχνουν κανένα ενδιαφέρον ως προς τα θέματα πιστότητας απέναντι στον συγγραφέα και τις προθέσεις του (Worthen 1997:27). Συμπερασματικά η διαπίστωση των Fischlin και Fortier ότι «για όσο καιρό υπάρχουν τα έργα του Σαίξπηρ η διασκευή τους είναι μια συνεχής και επαναλαμβανόμενη πρακτική» δεν απέχει καθόλου από την πραγματικότητα (2000:1).

Περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα γίνεται έντονα αισθητή η προσπάθεια πιστής απόδοσης των αυθεντικών σαιξπηρικών κειμένων, καθώς τα θέατρα –με έντονη την παρουσία του ανερχόμενου θεσμού του σκηνοθέτη- προσπαθούν να ανεβάσουν στη σκηνή έναν Σαίξπηρ του οποίου το κύρος δεν μετριέται σε σχέση με το σύγχρονο γούστο αλλά σε σχέση με το δραματικό κείμενο και την πιστότητα προς αυτό.⁹⁹ Στον αντίποδα της τάσης αυτής στέκεται η ίδια η σαιξπηρική δραματουργία ως απόδειξη ότι ένα από τα χαρακτηριστικά τα οποία κάνουν τον συγγραφέα τόσο ξεχωριστό, είναι η ικανότητά του να αφομοιώνει μέσα στα έργα του, διασκευάζοντας το ήδη υπάρχον υλικό.¹⁰⁰ Ως εκ τούτου, πίσω από ένα σαιξπηρικό έργο κρύβεται συνήθως ένα δημιουργικό δάνειο από κάποιον άλλο συγγραφέα.¹⁰¹ Επιπροσθέτως, η ίδια η ιστορία των εκδόσεων του αποκαλύπτει μια ρευστότητα σε σχέση με τα σαιξπηρικά κείμενα, καθώς παρατηρείται απόκλιση¹⁰² ανάμεσα στα κείμενα διαφορετικών εκδόσεων καθιστώντας σχεδόν

⁹⁸ Κατά το διάστημα 1660 μέχρι 1777 εντοπίζονται περισσότερες από 50 διασκευές έργων του Σαίξπηρ σε έντυπη μορφή ή ως παραστάσεις, οι οποίες αφορούσαν σε προσθήκες ή σε εξολοκλήρου επανεγγραφή του αρχικού έργου, ενώ τα θεατρικά έργα παρουσιάζονταν με νέους χαρακτήρες, νέο τέλος, νέες λέξεις, νέες σκηνές (Marsden 1995:1).

⁹⁹ Worthen 1997:3).

¹⁰⁰ Τα 38 ή 39 έργα του αντλούν τη ραχοκοκαλιά της ιστορίας τους από άλλο υλικό που είχε ήδη εκδοθεί (King, Alexander, Weis, 1991/2:102). Για παράδειγμα το σαιξπηρικό έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1594-95) αντλεί την έμπνευσή του από το ποίημα του Arthur Brooke *The Tragicall Historie of Romeus and Iuliet*, (1562) το οποίο στηρίζεται στο μοτίβο της τραγικής ιστορίας του Πυράμου και της Θίσβης, όπως τη διηγείται ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* του (Boyce 1990: 563).

¹⁰¹ Τα δημιουργικά δάνεια στα οποία καταφεύγει ο Σαίξπηρ ως διασκευαστής, αντανακλούν μια Αναγεννησιακή δημοφιλή πρακτική (Fischlin & Fortier 2000:9).

¹⁰² Κατά τον Orgel κάθε αντίγραφο του Σαιξπηρικού Folio είναι διαφορετικό από οποιοδήποτε άλλο.

αδύνατο να καθοριστεί και να επιβεβαιωθεί η αυθεντικότητα του ενός έναντι του άλλου (Orgel 1988:10-11).

Η πιο πάνω ιστορική αναδρομή καταδεικνύοντας το σαιξπηρικό κείμενο ως εύπλαστο υλικό και την σαιξπηρική παράσταση της Ελισαβετιανής εποχής ως μια συνεχώς μεταβαλλόμενη διαδικασία, δεν μπορεί παρά να καταλήξει στην εύστοχη παρατήρηση της Kindie ότι «το τί συνιστά τον αυθεντικό Σαίξπηρ, είναι ένα ερώτημα το οποίο δεν μπορεί να απαντηθεί» (2009:9). Μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους της αξίας του Σαίξπηρ από την «ιερή γλώσσα» των κειμένων του στην ικανότητά του να παράγει έργα διαθέσιμα/δεκτικά σε κάθε παρέμβαση, ανθεκτικά στον χρόνο, ανοικτά στην ερμηνεία και περιεκτικά σε νοήματα εντοπίζουμε τη μαεστρία του συγγραφέα «να αναπαριστά τη γενική φύση των πραγμάτων και των ανθρώπων, να σκιαγραφεί παγκόσμιους και διαχρονικούς χαρακτήρες και να συγκινεί το κοινό»¹⁰³ μέσα από εμπνευσμένα και χαλαρά δομημένα κείμενα. Η «χαλαρή» δομή των κειμένων του Σαίξπηρ εντοπίζεται στην απουσία των κλασικιστικών κανόνων που στηρίζονται στην αυστηρή αριστοτελική δομή. Συγκεκριμένα, τα σαιξπηρικά έργα δεν απαντούν στους κανόνες των τριών ενοτήτων (χώρος, χρόνος, πλοκή), της αληθοφάνειας και της καθαρότητας των ειδών. Επιπροσθέτως, οι σκηνικές οδηγίες είναι σχεδόν ανύπαρκτες ενώ τα χωροχρονικά πλαίσια είναι ασαφή και γενικά, εξυπηρετώντας έτσι την εκάστοτε σκηνοθετική προσέγγιση αλλά και τις εισόδους/εξόδους των ίδιων των ηθοποιών.

Παρόλα αυτά όμως, τα σαιξπηρικά κείμενα σύμφωνα με τον Jauss δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται «ως μνημεία τα οποία εν είδει μονολόγου αποκαλύπτουν τις διαχρονικές τους ποιότητες και σημασίες», καθώς για να συνεχίζουν την δια-ιστορική και δια-πολιτισμική παρουσία τους «θα πρέπει κάθε νέα γενιά να συνεχίζει να ανταποκρίνεται σε αυτά».¹⁰⁴ Απαντώντας στην ίδια τη συγγραφική πρακτική του Σαίξπηρ και στις παραστασιακές συνθήκες της εποχής του, η θεατρική διασκευή ευνοεί τον πιο πάνω διάλογο ανάμεσα στον συγγραφέα και τους ερμηνευτές του, προβάλλοντας το σαιξπηρικό κείμενο ως μια «δυναμική διαδικασία η οποία εξελίσσεται μέσα στον χρόνο ανταποκρινόμενη στις ανάγκες, τις ιδιαιτερότητες και τις ευαισθησίες»¹⁰⁵ κάθε πλαισίου αναφοράς. Ως πολυφωνικός χώρος αντιπαραθέσεων, η σαιξπηρική δραματουργία προκαλεί ερμηνευτικές προσεγγίσεις που προσκαλούν τον

¹⁰³ Marsden 1995:150.

¹⁰⁴ Βλ. Jauss στο Marsden 1995:2.

¹⁰⁵ Kindie 2009:2.

σκηνοθέτη να ανταποκριθεί σε σχέση με την εποχή και την ταυτότητά του, με αποτέλεσμα η προσέγγιση των έργων του Σαίξπηρ να μην είναι ποτέ αθώα/πιστή/αδιαμεσολάβητη (Κροντήρη 2002:228). Σύμφωνα με τους Fischlin και Fortier, οποιαδήποτε παραγωγή του Σαίξπηρ είναι τελικά διασκευή ως μέρος μιας συνεχιζόμενης διαδικασίας του να κάνει κανείς τον Σαίξπηρ να «ταιριάξει» και να «χωρέσει» σε νέα πολιτισμικά συμφραζόμενα και πολιτικές ιδεολογίες, διαφορετικά από την εποχή του (2000:17).

Κάθε παράσταση σαιξπηρικού έργου (όπως και κάθε έργου άλλωστε) δεν μπορεί παρά να δημιουργεί ένα νέο έργο καθώς η σκηνοθεσία -όπως και η ερμηνεία- είναι πάντα μια διαδικασία τοποθέτησης του κειμένου σε ένα νέο μετακινούμενο πλαίσιο αναφοράς και σημασίας. Μέσα από το πολύπλοκο σύστημα της θεατρικής πρακτικής το οποίο διέπεται από τους δικούς του κανόνες, η παράσταση βρίσκει τον τρόπο ώστε ταυτόχρονα να διεκδικεί και να παρεκκλίνει από τις προθέσεις του συγγραφέα (Worthen 1997:24). Σε αυτή ακριβώς τη διαλεκτική στηρίζονται και οι σαιξπηρικές διασκευές, καθώς ταυτόχρονα συνδέονται και αποκλίνουν από τον Σαίξπηρ, αποκαλύπτοντας ένα παιχνίδι “hide and seek” ως προς την ταυτότητά τους.¹⁰⁶

Ο Σαίξπηρ αποτελεί κεφαλαιώδες υλικό προς διασκευή κυρίως για δύο λόγους: αφενός τα έργα του απαντούν στον φιλολογικό κανόνα του «κλασικού» –στον οποίο στηρίζεται η πρακτική της διασκευής-¹⁰⁷ και αφετέρου ως πολιτισμική παραγωγή τα κείμενά του λειτουργούν στο συλλογικό υποσυνείδητο ως «κοινόχρηστη γνώση», κατά παρόμοιο τρόπο με τον οποίο εγγράφονται και οι διαπολιτισμικές και δια-ιστορικές μορφές τέχνης του μύθου και παραμυθιού (Sanders 2006:45).

Ο Σαίξπηρ, αποτελώντας τη «λυδία λίθο κάθε εποχής»¹⁰⁸ συνεχώς ξαναγράφεται με το πέρασμα του χρόνου στα πλαίσια μιας δημιουργικής συνεργασίας ανάμεσα στον συγγραφέα και τον εκάστοτε σκηνοθέτη/διασκευαστή. Σύμφωνα με τον Ben Johnson, ο «Σαίξπηρ δεν είναι μόνο για την εποχή του, αλλά για κάθε εποχή».¹⁰⁹ Η ανθεκτικότητα

¹⁰⁶ Σύμφωνα με τους Fischlin και Fortier η σαιξπηρική διασκευή στηρίζεται στο παιχνίδι του «να είναι και να μην είναι σαιξπηρική» (2000:4).

¹⁰⁷ Το συγγραφικό έργο του Σαίξπηρ, λόγω της «κλασικότητάς» του, διαθέτει τα χαρακτηριστικά εκείνα τα οποία ευνοούν την πρακτική της σκηνοθετικής διασκευής: ανοικτότητα, ελαστικότητα, ανθεκτικότητα κλπ.

¹⁰⁸ Χαρακτηρισμός τον οποίο αποδίδουν οι Fischlin και Fortier στον Σαίξπηρ για να τονίσουν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ως μέτρο σύγκρισης, διαπίστευσης και αντανάκλασης κάθε εποχής (2000:11).

¹⁰⁹ Βλ. Sanders 2006:48.

του σαιξπηρικού κειμένου και η δια-ιστορική πολιτισμική του αξία βασίζονται στην ικανότητά του να παραμένει ανοικτό προς τη διασκευή και οικειοποίησή του από τις επόμενες γενιές, ώστε να επανα-ανακαλύψουν και να δημιουργήσουν εκ νέου τα νοήματά του μέσα στην σύγχρονη κουλτούρα. Το Σαιξπηρικό κείμενο παραμένει εξ' ορισμού διαθέσιμο καθώς η δραματική του φόρμα –όπως έχει ήδη λεχθεί- ενθαρρύνει την συνεχή επανεπεξεργασία της και τη φαντασία του ερμηνευτή, ενώ ταυτόχρονα παραμένει ανοικτό, περιγράφοντας ένα σύνολο πιθανοτήτων και ενδεχομένων χωρίς να καθορίζει στο λεπτό και στη λεπτομέρεια τα γεγονότα και την σκηνική πραγμάτωσή τους.¹¹⁰

Εκκινώντας από τη θέση ότι «η ιστορία του κειμένου ταυτίζεται με την ιστορία των σκηνικών πραγματώσεών του»¹¹¹ και την παραδοχή ότι «η παράσταση είναι μια συνάντηση του κειμένου με τον χρόνο»,¹¹² τότε κάθε φορά που ένα σαιξπηρικό έργο τυγχάνει σκηνοθετικής (επανα)διαπραγμάτευσης και επανα-ανάγνωσης, δημιουργείται ένα νέο έργο το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα μέρος της ιστορίας του, αλλά και της εκ νέου μεταβαλλόμενης ταυτότητας και εξέλιξής του. Εάν πρέπει οπωσδήποτε να ψάξουμε για τον αυθεντικό Σαίξπηρ, θα τον βρούμε σίγουρα εκεί όπου μπορεί να καθρεφτίσει το όραμα καθεμιάς και οποιασδήποτε γενιάς ως προς το τι είναι κλασικό, διαχρονικό, σύγχρονο και σημαντικό. Το σαιξπηρικό έργο, ως ζωντανός οργανισμός εξελίσσεται, προσαρμόζεται, αναδεικνύεται και αναδεικνύει αφήνοντας πίσω του και δημιουργώντας εκ νέου τα ίχνη της ταυτότητας και της ιστορίας του.

¹¹⁰Wothern 1997:14, Sanders 2006:48.

¹¹¹ Orgel 1988:14.

¹¹² Sanders 2006:47, Kindie 2009:2.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΆΜΛΕΤ, ΈΝΑ ΕΡΓΟ ΕΝ ΚΙΝΗΣΕΙ

Ο *Άμλετ*, συμπυκνώνοντας τις ποιότητες οι οποίες ορίζουν τον Σαίξπηρ ως κλασικό και ταυτόχρονα διαχρονικό συγγραφέα, και συγκεντρώνοντας τα χαρακτηριστικά που καθιστούν τη σαιξπηρική δραματολογία ως ασαφές και ρευστό πεδίο μελέτης,¹¹³ αποτελεί το πλέον γνωστό, πολυανεβασμένο και πολυδιασκευασμένο έργο του Βάρδου (Fischlin, Fortier 2000:4). Παρόλα αυτά πρόκειται για ένα έργο τόσο προκλητικά περίπλοκο σε επίπεδο νοήματος, ώστε η οποιαδήποτε βεβαιότητα ως προς τη σημασία και την ερμηνεία του πάντα θα στοιχειώνεται και θα αναιρείται από την αίσθηση ότι υπάρχει ακόμα κάτι το οποίο δεν έχει λεχθεί (Kirsch 1981:35).

Η πάντα επίκαιρη θεματολογία ¹¹⁴ του *Άμλετ*, οι μεταθεατρικές του αναφορές και η διαχρονική προβληματική του ως προς το «είναι και το φαίνεσθαι»,¹¹⁵ δικαιολογούν και ενισχύουν την ανθεκτικότητα του έργου στον χρόνο. Επιπροσθέτως τόσο ο *Άμλετ* ως κείμενο όσο και ο *Άμλετ* ως χαρακτήρας, έχουν διαχρονικά και διαπολιτισμικά αποκτήσει μια φήμη η οποία ξεπερνάει τη πλοκή και την παράσταση και εγγράφονται στο συλλογικό υποσυνείδητο ως «κοινόχρηστη γνώση», αποτελώντας ιδανικό υλικό για διασκευαστικούς πειραματισμούς.

Πολλές είναι οι γενιές οι οποίες σύμφωνα με τον Κοττ ανακάλυψαν το είδωλό τους στο έργο αυτό (1970:69) καθώς ο *Άμλετ* γίνεται καθρέφτης που έχει την δυνατότητα να αντανακλά ιστορικά γεγονότα, πολιτικές πρακτικές, φιλοσοφικές θέσεις, ψυχολογικές απωθήσεις, ηθικές αξίες και υπαρξιακές ανησυχίες. Ως εκ τούτου, ορίζεται ως έργο με πολλαπλές κατευθύνσεις και πολλές διαστρωματώσεις, απαντώντας ταυτόχρονα στο διαχρονικό του μύθου και το σύγχρονο της επικαιρότητας. Πρόκειται για ένα έργο το

¹¹³ Σύμφωνα με τον Lavender, ολόκληρη η μελέτη του Σαίξπηρ είναι διάσπαρτη με απροσδιοριστίες και ασάφειες που αφορούν στην συγγραφή, την έκδοση και τις διαφορετικές εκδοχές των έργων του (2003:15).

¹¹⁴ Ο *Άμλετ* πραγματεύεται θέματα όπως η αιμομιξία, η μοιχεία, ο φόνος, η τρέλα, η διαφθορά, η ισχύς, η υποκρισία, το θέατρο στην καθημερινότητα.

¹¹⁵ Righter 1991/2:168.

οποίο έχει την ικανότητα όταν τίθεται εκτός ιστορικού πλαισίου να γίνεται «σφουγγάρι και να απορροφά τα προβλήματα κάθε εποχής».¹¹⁶

3.1. *ΑΜΛΕΤ*: ένας στρατός από φαντάσματα

Ο *Άμλετ*, όπως και η πλειονότητα των σαιξπηρικών έργων, αποτελεί δημιουργικό δάνειο του συγγραφέα -αντηχώντας και σχολιάζοντας προγενέστερο υλικό- καθώς οι βασικές γραμμές του δράματος δεν είναι καθόλου πρωτότυπες¹¹⁷ (Quennel 1991/2:173).

Μια σύντομη ιστορική έρευνα αποκαλύπτει ότι οι ρίζες του *Άμλετ* εντοπίζονται στον 12^ο αιώνα σε ένα αφήγημα του Saxo Grammaticus για τον Δανό εκδικητή Amleth,¹¹⁸ την ιστορία του οποίου ξαναδιηγείται ο Francois Bellaforest¹¹⁹ το 1570. Στενή είναι επίσης η σχέση του *Άμλετ* με το έργο *The Spanish Tragedy* (1582- 1592) του Thomas Kyd,¹²⁰ καθώς επίσης και με το *Ur-Hamlet*¹²¹, το οποίο γράφτηκε δέκα χρόνια πριν από το σαιξπηρικό έργο. Ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ τοποθετείται χρονολογικά ανάμεσα στα έτη 1598-1601 και όπως όλα δείχνουν, δεν πρόκειται για μια νέα ιστορία, αλλά για άλλη μία «σαιξπηρική διασκευή ενός παλιού έργου το οποίο ανακαινίστηκε θαυμάσια»¹²².

Εάν η έρευνα σε σχέση με τις ρίζες του *Άμλετ* αποκαλύπτει ότι η πλοκή του έργου δεν έχει ως αφετηρία την σαιξπηρική έμπνευση, τότε η ιστορία της έκδοσής του καταδεικνύει ένα «έργο εν κινήσει»¹²³. Ο *Άμλετ* φτάνει σε εμάς σε δύο είδη εκδόσεων: «δύο Quartos και ένα Folio».¹²⁴ Οι τρεις αυτές εκδόσεις του έργου αποτελούν αναπόφευκτα και τρεις διαφορετικές εκδοχές του (Q1, Q2, F1)¹²⁵ καθώς δεν είναι

¹¹⁶ Κοττ 1970:74.

¹¹⁷ Τόσο η βασική πλοκή και οι βασικοί χαρακτήρες, όσο και το είδος του έργου ως «τραγωδία εκδίκησης» δεν έχουν ως αφετηρία στην σαιξπηρική έμπνευση, αλλά απαντούν ξανά σε προγενέστερα έργα.

¹¹⁸ Ο Amleth παρουσιάζει κοινή θεματολογία με το σαιξπηρικό έργο καθώς η πλοκή του περιστρέφεται γύρω από θέματα εκδίκησης, μοιχείας, εξορίας και αδελφοκτονίας (Hunt 2007:13-150).

¹¹⁹ Ο Bellaforest εκδίδει το 1590 τις *Histoires Tragiques* οι οποίες περιλαμβάνουν την δική του εκδοχή για τον Amleth, η έκδοση όμως αυτή έχει χαθεί (Hunt 2007:16-7).

¹²⁰ Βλ. Fischlin & Fortier 2000:9.

¹²¹ Πιθανολογείται ότι ο Σαίξπηρ έγραψε τον *Άμλετ* παρωδώντας το πρότυπο της τραγωδίας εκδίκησης, καθώς ο ήρωάς του καθυστερεί υπερβολικά να δράσει (Lavender 2003:15).

¹²² Quennel 1991/2:173.

¹²³ Kindie 2009:39.

¹²⁴ Τα «Quartos» ήταν φτηνά αντίγραφα μίας έκδοσης τα οποία εκδίδονταν επί την εποχής του Σαίξπηρ (1564-1616). Τα «Folios» ήταν προσπάθειες επιμελημένων εκδόσεων των σαιξπηρικών έργων σε συλλογικό τόμο. Το πρώτο Folio ήταν πρωτοβουλία των συνεργατών του Henry Condell, John Heminges. Crowl 2014:4).

¹²⁵ Το πρώτο Quarto (Q1) εκδόθηκε το 1603 χωρίς την συγκατάθεση του Σαίξπηρ και θεωρείται κακογραμμένο. Το δεύτερο Quarto (Q2) εκδόθηκε το 1604 και ετοιμάστηκε με βάση το κείμενο του ίδιου του Σαίξπηρ, το οποίο πιθανολογείται ότι βρισκόταν σε πρόχειρη μορφή. Το πρώτο Folio (F1) εκδόθηκε το 1623, επτά χρόνια μετά τον θάνατο του Σαίξπηρ, ως συνολική έκδοση των έργων του. Τα κείμενα του Βάρδου αποκτούν τη μορφή την οποία γνωρίζουμε περίπου έναν αιώνα μετά τον θάνατό του (Hunt 2007:31).

ταυτόσημες.¹²⁶ Με τον τρόπο αυτό το κείμενο αποκτά την απαραίτητη ελαστικότητα η οποία το καθιστά ευέλικτο και ανοικτό καθώς σύμφωνα με τον Lavender δεν υπάρχει «οριστική εκδοχή του έργου όπως δεν υπάρχει ούτε σταθερή πρωταρχική πηγή» του.¹²⁷

Το επιχείρημα αυτό ενισχύεται από την ίδια την έκταση του δραματικού κειμένου, η οποία σε όρους παράστασης μεταφράζεται σε μεγάλη χρονική διάρκεια, καθώς πρόκειται για το μεγαλύτερο σε έκταση σαιξπηρικό έργο.¹²⁸ Ως εκ τούτου, είναι αναπόφευκτο το έργο να τυγχάνει περικοπών, αναδιατάξεων και μετασχηματισμών ώστε να χωρέσει στα πλαίσια της σύμβασης του θεατρικού χρόνου, με αποτέλεσμα, όπως παρατηρεί ο Κοττ, να μην μπορεί κανείς παρά να ανεβάσει «έναν από τους πολλούς *Άμλετ* του Σαίξπηρ» (1970:28).

Συμπερασματικά, ο *Άμλετ* ως «έργο εν κινήσει»¹²⁹ ευνοεί την πρακτική της διασκευής, καθώς «ό,τι η σκηνοθεσία επιλέγει να συμπεριλάβει ή ακόμα και να παραλείψει σε σχέση με το γενναιόδωρο σαιξπηρικό κείμενο, ορίζει την εκάστοτε νέα εκδοχή του έργου».¹³⁰ Σύμφωνα με τον Crowl αυτή η απαραίτητη «τακτοποίηση»¹³¹ αποκαλύπτει ταυτόχρονα με την νέα εκδοχή και το κέντρο εστίασης κάθε σκηνοθέτη (2014:26). Κάθε φορά που ο *Άμλετ* ανεβαίνει στη σκηνή, η παράσταση σέρνει πίσω της «ένα στρατό από φαντάσματα»,¹³² αποτελώντας ταυτόχρονα μέρος της ιστορίας του αλλά και ένα νέο έργο.¹³³

¹²⁶ Οι εκδόσεις Q1, Q2, F1 διαφέρουν ως προς την έκταση αλλά και τη διάταξη και διαδοχή των γεγονότων και των μονολόγων. (Wothern 1997:10).

¹²⁷ Για τον Lavender, σύμφωνα με τις θεατρικές συνθήκες της Ελισαβετιανής εποχής οι οποίες στηρίζονταν σε συλλογικές πρακτικές παραγωγής, δεν είναι καν σίγουρο εάν κάθε γραμμή του έργου έχει γραφτεί από τον ίδιο τον συγγραφέα (2003:19). Επιπροσθέτως το πρωτότυπο/χειρόγραφο κείμενο δεν απαντά πουθενά.

¹²⁸ Ο Greenblatt ορίζει το δεδομένο αυτό ως «εσκεμμένο περίσσειμα» από πλευράς του βάρδου, ώστε το έργο μέσα από μετασχηματισμούς να απαντά κατά την ελισαβετιανή πρακτική σε διαφορετικούς παραστασιακούς χώρους και συνθήκες (βλ. Crowl 2014:5).

¹²⁹ Η κινητικότητα του έργου εντοπίζεται τόσο στην ιστορία δημιουργίας και έκδοσής του αλλά απαντά επίσης σε ικανότητά του να προσαρμόζεται σε χωροχρονικές αλλαγές. Τα χαρακτηριστικά αυτά ενισχύουν τη διασκευασιμότητά του η οποία εκ των πραγμάτων συνεχίζει διαχρονικά το ταξίδι αυτό του έργου.

¹³⁰ Βλ. Trevor Nunn, στο Kindie (2009), σελ.34.

¹³¹ Καθώς παρατηρεί ο Crowl πολλές φορές κατά τη δραματουργική επεξεργασία του σαιξπηρικού έργου είναι πιθανόν να παραμείνει εκτός ακόμα και το 50% του σαιξπηρικού κειμένου.

¹³² Σύμφωνα με τον Carlson «κάθε παράσταση μπορεί να οριστεί ως φάντασμα καθώς κουβαλάει την ανάμνηση τόσο του κειμένου όσο και προηγούμενων σκηνικών πραγματώσεων του» (Carlson, M. 2003:2).

¹³³ Wothern 1997:20.

3.2. ΑΜΛΕΤ: ένα διαχρονικό είδωλο.

Προσπαθώντας κανείς να ανιχνεύσει τις ποιότητες εκείνες οι οποίες ορίζουν τον *Άμλετ* ως συγχρονική και διαχρονική αξία, αναπόφευκτα εστιάζει στον κεντρικό και ομώνυμο χαρακτήρα του έργου.¹³⁴ Πρόκειται σύμφωνα με τη Βελισσαρίου για τον κατεξοχήν τραγικό ήρωα δια του οποίου η κοινωνία έχει δια-ιστορικά φαντασιωθεί τον εαυτό της σε υπαρξιακό, ψυχολογικό, αισθητικό, σεξουαλικό και πολιτικό επίπεδο (2004:91).

Ο νεαρός Δανός πρίγκιπας, πολυδιάστατος ως δραματικός χαρακτήρας, συγκεντρώνει και συμπυκνώνει πολλούς και διαφορετικούς τύπους υποκειμένων οδηγώντας τον Lavender στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ένα «κρυπτογράφημα με πολλές πιθανές ενσαρκώσεις» (2003:20).¹³⁵ Είναι σχεδόν βέβαιο ότι σε κάθε επανενσάρκωσή του, ο Άμλετ διαφεύγει της καθολικής ερμηνείας του, καθώς λόγω της πολυπλοκότητας του χαρακτήρα του, δεν μπορεί ποτέ ούτε να οριστεί ούτε να αναπαρασταθεί διεξοδικά. Οι πολλαπλές και ενίοτε αντιφατικές ταυτότητές του, του προσδίδουν ένα γοητευτικό πέπλο μυστηρίου, προκαλώντας τον επανορισμό και επαναπροσδιορισμό του.¹³⁶ Ο Άμλετ, φέρνει στην επιφάνεια μέσα από την τραγική¹³⁷ του κατάσταση, την βασανιστική του αναποφασιστικότητα¹³⁸ και την τάση του για εσωστρέφεια¹³⁹ και αυτοαντανάκλαση, προβληματισμούς και αναζητήσεις που άπτονται της έννοιας του υποκειμένου, της ουσίας της ανθρώπινης ύπαρξης και της πολλαπλότητας του εαυτού. Ως εκ τούτου, ο ήρωας δεν διατυπώνει ερωτήματα που αφορούν αποκλειστικά στον δικό του κόσμο, αλλά και αγωνιώδεις αναζητήσεις που αφορούν στην εκάστοτε σύγχρονη εποχή (Harris 2010:10).

¹³⁴ Σύμφωνα με την θεωρία και τη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα, το κεντρικότερο θέμα στον Άμλετ είναι ο ίδιος ο Άμλετ και η σκέψη του, αντανakλώντας τις ουμανιστικές αξίες της Αναγέννησης (Feibleman 1946:137). Για τον Lacan, ο ομώνυμος χαρακτήρας είναι το πρωταρχικό θέμα του έργου, εκπροσωπώντας την ατομική υποκειμενικότητα (Lacan et al.1977:12).

¹³⁵ Σύμφωνα με τον Κοττ, υπάρχουν πολλοί και διαφορετικοί Άμλετ όπως: ο ηθικολόγος (αδυνατεί να θέσει ένα σαφές όριο ανάμεσα στο καλό και το κακό), ο διανοούμενος (είναι ανίκανος να βρει επαρκή λόγο να δράσει), ο φιλόσοφος (αμφιβάλλει για το νόημα της ύπαρξης) 1970:72.

¹³⁶ Ο Άμλετ μπορεί να χαρακτηριστεί ως μελαγχολικός, διανοούμενος, ευαίσθητος, ευφυής, δόλιος, αγενής, θύμα των περιστάσεων, στυγνός εκδικητής, αργόσχολος, άκαρδος, ευαίσθητος, ταυτόχρονα προνομιούχος και αδικημένος κλπ.

¹³⁷ Σύμφωνα με τον Χειμωνά ο Άμλετ ορίζεται ως τραγικός ήρωας καθώς συγκρούεται με την τάξη πραγμάτων και την παράδοση την οποία εκπροσωπεί, διατηρώντας μια ξενότητα μέσα σε αυτή την ταύτιση (1988:8). Η σύγκρουση αυτή τον φέρνει εν τέλει αντιμέτωπο με τον ίδιο του τον εαυτό.

¹³⁸ Η αναποφασιστικότητα του Άμλετ είναι τόσο κυρίαρχη στο δράμα ώστε να αποδεικνύει ότι στο κέντρο του σαιξπηρικού δράματος είναι ο χαρακτήρας και όχι (κατά το αριστοτελικό πρότυπο) η δράση (King, Alexander, Weis, 1991/2:126). Ο Άμλετ δεν είναι ένας τυπικός εκδικητής: ακροβατεί ανάμεσα στο ένστικτο και την λογική αποτελώντας τέλει παράδειγμα ηθικής εντιμότητας (Crowl 2014:6).

¹³⁹ Σύμφωνα με τον Crowl, ο Άμλετ είναι ασυνήθιστα διανοούμενος, καθώς κανένας άλλος ήρωας στο όψιμο μοντέρνο δράμα δεν σκέφτεται τόσο πολύ όσο αυτός (2014:7).

Υπό αυτή την οπτική ο *Άμλετ* είναι πρωτίστως έργο φιλοσοφικό¹⁴⁰ και ο ήρωας ένας φιλόσοφος –οικουμενικής και διαχρονικής εμβέλειας- ο οποίος απασχολείται με ερωτήματα που αφορούν «στη ζωή και στον θάνατο»,¹⁴¹ αναζητώντας το νόημα σε μεταφυσικό, υπαρξιακό και ηθικό επίπεδο. Τα ερωτήματά του παραμένουν κατ' επανάληψη ανοικτά, ενώ η σκέψη του η οποία εξ' αρχής διανύει μεγάλες αποστάσεις τείνει να χάνεται σε ένα ατέλειωτο παιχνίδι διαλογισμού και εικασίας (Bloom 2009:23).

Ο στοχασμός του Άμλετ λαμβάνει δια-ιστορικό χαρακτήρα, καθώς σύμφωνα με τον Κοττ, για τετρακόσια και πλέον χρόνια έχει γίνει αντικείμενο διεκδίκησης από πολλά μεγάλα φιλοσοφικά κινήματα, τα οποία οικειοποιούνται το περιεχόμενο της σκέψης του, προσδίδοντας στο έργο διαφορετικές κάθε φορά αναγνώσεις και προεκτάσεις.¹⁴² Το μυαλό του Άμλετ –ένα μυαλό σε κρίση-¹⁴³ πέρα από το επίκεντρο πολλών συζητήσεων και διεκδικήσεων γίνεται αντικείμενο ψυχανάλυσης δίνοντας στον Lacan¹⁴⁴ και τον Freud¹⁴⁵ τη δυνατότητα να επεξηγήσουν τα αξιώματα της θεωρίας τους σε σχέση με αυτόν (Harris 2010:3). Η τάση του ήρωα να μονολογεί, αποκαλύπτοντας τον λαβύρινθο των σκέψεων, των προβληματισμών και των αναστολών του, φανερώνει πέρα από ένα μυαλό σε μεγάλη διανοητική εγρήγορση, μια συνεκτική ανάλυση και γνώση του εαυτού κατά την Αναγέννηση (Lavender 2003:21). Η εαυτότητα και ο ορισμός του νοήματος της ύπαρξης γίνονται δρόμοι μέσα από τους οποίους διαχρονικά και διαπολιτισμικά το υποκείμενο μπορεί να προβάλλει στον ήρωα την εικόνα που έχει για τον εαυτό του. Υπό αυτή την οπτική ο Άμλετ γίνεται κάτοπτρο του εαυτού, και στις διάφορες ενσαρκώσεις του αποκαλύπτει και αντανακλά ιστορικές και πολιτισμικές –σύγχρονες κάθε εποχής- αξίες.

¹⁴⁰ Εάν ο Άμλετ διεκπεραιώνει με ευκολία το καθήκον του –να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του- τότε το έργο θα ήταν ένα έργο εκδίκησης. Ο δισταγμός, η αναβλητικότητα και ο έντονος εσωτερικός διάλογος του ήρωα προσδίδουν στο έργο έντονα φιλοσοφικό χαρακτήρα.

¹⁴¹ Σύμφωνα με τον Χειμωνά, το αιώνιο και κεντρικό ερώτημα του Άμλετ «να ζει κανείς ή να μην ζει» απαντά σε μια ανησυχία η οποία αφορά κυρίως την θεμελιώδη αγωνία του «πώς» πρέπει να ζει κανείς (1988:9).

¹⁴² Σύμφωνα με τον Κοττ, ο Άμλετ αλλάζει ταυτότητα ανάλογα με το τί θα μπορούσε να διαβάσει στην σκηνή της αντιπαράθεσής του με τον Πολώνιο: εφημερίδα, Σαρτρ, Καμύ, Κάφκα, Μαρξ κλπ. (1970:79)

¹⁴³ Βλ. Sanders 2006:54.

¹⁴⁴ Ο Lacan ορίζει το έργο ως το δράμα του ανθρώπου που χάνει το αντικείμενο του πόθου του: τη μητέρα του (Lacan et al. 1977:12).

¹⁴⁵ Ο Φρόυντ εστιάζει στο θέμα της εκδίκησης υποστηρίζοντας ότι ο Άμλετ υποσυνείδητα ταυτίζεται με τον θείο του στον οποίο προβάλλει την ενσάρκωση της επιθυμίας του ιδίου να δολοφονήσει τον πατέρα και να παντρευτεί τη μητέρα του. Η ερμηνεία αυτή έχει ασκήσει μεγάλη επιρροή κατά τον 20ο αιώνα και πολύ γρήγορα ο ήρωας έγινε το κεντρικό σημείο αναφοράς της εποχής της ψυχανάλυσης (Crowl 2014:14).

3.3. ΕΝΑ ΤΑΞΙΔΙ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΧΡΟΝΟ

Ο *Άμλετ*, χάρη στην ατέρμονη πολυσημία και την πληθώρα των ερμηνειών του παρουσιάζει πάντα «ένα προκλητικό πλεόνασμα»,¹⁴⁶ το οποίο ο Σαίξπηρ εσκεμμένα συμπεριλαμβάνει στην μεγάλη έκταση του δραματικού κειμένου, ενισχύοντας έτσι την ελαστικότητά του (Βελισσάριου 2004:91, Crowl 2014:5). Τα χαρακτηριστικά αυτά του σαιξπηρικού έργου, οφείλονται στον τρόπο με τον οποίο ο βάρδος αντιμετωπίζει τη δομή και τη γλώσσα του δραματικού κειμένου ως σημαίνοντα στοιχεία παραγωγής, αναβολής και διασποράς του νοήματος, αναστέλλοντας έτσι τις μονοσήμαντες ερμηνείες και «καταργώντας την ενότητα του έργου ως συνεκτικό όλο»¹⁴⁷.

Ο *Άμλετ* ως κείμενο χαρακτηρίζεται από εσκεμμένες ατέλειες και κενά τα οποία ήγειραν έντονες αντιδράσεις και σκληρή κριτική¹⁴⁸ κατά τον 19^ο αιώνα. Με τις σκηνικές οδηγίες να απουσιάζουν, τους χωροχρονικούς προσδιορισμούς να περιορίζονται σε μονολεκτικές –ενίοτε υπόρρητες– αναφορές και την εμφανή αντίστασή του στους κλασικιστικούς κανόνες της ενότητας του χώρου, του χρόνου και της δράσης,¹⁴⁹ το κείμενο μοιάζει περισσότερο με χαλαρά δομημένο σενάριο.¹⁵⁰ Καθώς τα δραματικά πρόσωπα ορίζονται μόνο ως προς τις μεταξύ τους σχέσεις και όχι ως προς την ταυτότητα, το παρελθόν και την ιστορία τους,¹⁵¹ ο Σαίξπηρ φαίνεται εσκεμμένα να καθορίζει τις δράσεις, τα γεγονότα και τα λόγια, χωρίς να προσδιορίζει συγκεκριμένη πρόθεση¹⁵² πίσω από αυτά.¹⁵³ Η χαλαρή αυτή δομή του κειμένου προκαλεί πολλαπλές

¹⁴⁶ Το «πλεόνασμα» αυτό εντοπίζεται πέρα από την πολυσημία και τις πολλαπλές ερμηνευτικές διαστρωματώσεις του έργου, και στην μεγάλη έκταση του κειμένου η οποία απαιτεί την επαναπροσαρμογή του σε σχέση με τις ανάγκες κάθε παραγωγής και σκηνοθετικού οράματος.

¹⁴⁷ Σύμφωνα με τον Feibleman τα πολλαπλά νοήματα του έργου στο βαθμό που δεν μπορούν να κατακτηθούν όλα ταυτοχρόνως περιορίζουν κάθε ανάγνωση σε «μισές αλήθειες» καθώς είναι αδύνατο να γίνει απολύτως αντιληπτό το έργο με ακρίβεια και στο σύνολό του (1946:133).

¹⁴⁸ Η παραδοσιακή αμλετολογία του 19ου αιώνα είχε κατηγορήσει τον Σαίξπηρ ότι έγραψε ένα ακατάστατο, αλλοπρόσαλλο και τρομερά κακοκτισμένο «αριστούργημα» (Κοττ 1970:80).

¹⁴⁹ Το έργο διανύει μεγάλες γεωγραφικές αποστάσεις (Αγγλία, Δανία, Γαλλία, Πολωνία), και παρουσιάζει χρονικά χάσματα.

¹⁵⁰ Σύμφωνα με τον Κοττ, ο Σαίξπηρ γράφει ένα σενάριο με ρόλους, των οποίων την διανομή κάνει η εκάστοτε εποχή (1970:74-75).

¹⁵¹ Για παράδειγμα ο Νορβηγός πρίγκιπας Φορτενμπράς –ένα πρόσωπο το οποίο ορίζει το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο του έργου– δεν σκιαγραφείται ως χαρακτήρας. Συνοδεύεται από την μοναδική πληροφορία την οποία προσφέρει η ετυμολογία του ονόματός του: δυνατά μπράτσα (βλ. Κοττ 1970:82).

¹⁵² Σύμφωνα με τον T.S. Eliot, ο Σαίξπηρ είχε αποτύχει στην δημιουργία μιας κατάλληλης ψυχολογικής πρόθεσης η οποία θα λειτουργούσε ως κίνητρο ώστε να μεταφέρει το συναίσθημα-κλειδί στο κέντρο του δράματος (Kaufman 1997:541).

¹⁵³ Κοττ 1970:75.

ερμηνείες, δημιουργώντας νοηματικές διαστρωματώσεις στο έργο, καθώς κάθε σκηνη-κλειδί μπορεί να διαβαστεί φιλοσοφικά, πολιτικά, κοινωνικά και ψυχολογικά.¹⁵⁴

Επιπροσθέτως ο συγγραφέας διαποτίζει το έργο με την προβληματική του «είναι και του φαίνεσθαι» υφαίνοντας επιδέξια στην πλοκή, τη δομή και τη γλώσσα το (μετα)θεατρικό στοιχείο (Lavender 2003:222). Σύμφωνα με την Sale, το έργο είναι διάσπαρτο με θεατρικές μεταφορές, προσφέροντας παράλληλα με την πλοκή την σαιξπηρική θεωρία σε σχέση με την παράσταση.¹⁵⁵ Το ερώτημα εάν ο Άμλετ είναι η όχι πραγματικά τρελός, η χρήση της τεχνικής του θεάτρου εν θεάτρω,¹⁵⁶ η ανάγκη των ηρώων να υποκρύπτουν και να υποκρίνονται και η οικειοποίηση από τον Άμλετ του ρόλου του συγγραφέα-σκηνοθέτη, προσθέτουν στο έργο ένα ακόμα στρώμα μεταθεατρικής ερμηνείας το οποίο απομονώνει την πλοκή από τον ιστορικό χρόνο και χώρο, προσδίδοντάς της διαχρονικές ποιότητες και περαιτέρω δυνατότητες ανάγνωσης.

Στο ίδιο μοτίβο απαντά και η ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας¹⁵⁷ μιας και το έργο δομείται στην βάση της αμφισημίας.¹⁵⁸ Η σαιξπηρική γλώσσα είναι δυνατό να ερμηνευτεί σε πολλαπλά επίπεδα καθώς είναι διάσπαρτη με μεταφορές, διπλά νοήματα, λογοπαίγνια¹⁵⁹ και ευφυολογήματα. Επιπροσθέτως γίνεται αινιγματική καθώς διαποτίζεται με θεατρικούς όρους και αναφορές.¹⁶⁰ Με τον τρόπο αυτό τα νοήματα πολλαπλασιάζονται αλλά και «διασπείρονται», καθώς εγγράφονται σε ένα γλωσσικό ανταγωνιστικό παιγνίδι επίδειξης διάνοιας και ισχύος. Σύμφωνα με τον Lavender, η δομή της γραφής του Σαίξπηρ αποκαλύπτει μια σειρά από μεταφορές, των οποίων το τελειωτικό νόημα αναβάλλεται επ' άπειρον, μέσα σε ένα αέναο παιγνίδι μιας σκέψης χωρίς προφανές τέρμα» (Lavender 2003:222).

¹⁵⁴ Για παράδειγμα ο Σαίξπηρ στήνει την περίπλοκη σύγκρουση ανάμεσα στον Κλαύδιο και τον Άμλετ σε σχέση με την πολιτική ισχύ, την ηθική αρχή, και την ψυχολογική ισορροπία (Crowl 2014:8).

¹⁵⁵ Sale 2009:33-34.

¹⁵⁶ Η τεχνική της θεατροποίησης εντοπίζεται στην παράσταση «Ποντικοπαγίδα», την οποία σκηνοθετεί ο Άμλετ και παρουσιάζει στον βασιλιά για να προκαλέσει τις ενοχές και την αντίδρασή του, καθώς έρχεται σε αντιπαράθεση με τις ίδιες του τις πράξεις ως θεατής.

¹⁵⁷ Σύμφωνα με τον Bloom, η γλώσσα είναι το σημείο αφετηρίας του νοήματος του έργου και όχι το ίδιο το νόημα (2009:11). Πρόκειται για μια πηγή από την οποία ξεκινάει το νόημα και μετά εκτοξεύεται και διασπείρεται

¹⁵⁸ Harris 2010:13.

¹⁵⁹ Το έργο βρίθει γλωσσικών παιγνιδιών με παρηχήσεις, συνηχήσεις, αναδιπλασιασμούς και επαναλήψεις λέξεων.

¹⁶⁰ Righter 1991/2:169.

Παρουσιάζοντας άρνηση για κλείσιμο, έφεση για παιγνίδι και κλίση περισσότερο στη μεταφορά παρά στην κυριολεξία, ο *Άμλετ* εμφανίζει μεταδραματικά χαρακτηριστικά πολύ πριν από την γέννηση του όρου και του είδους (Lavender 2003:222). Μέσα από τη χρήση της τεχνικής του θεάτρου εν θεάτρω ορίζεται ως μεταθεατρικό έργο,¹⁶¹ το οποίο όχι μόνο εξετάζει τη λειτουργία και συζητά τις δυνατότητες του θεάτρου, αλλά προσφέρει στους διασκευαστές του το όχημα για να διερευνήσουν την βάση της ίδιας της δραματουργικής τέχνης.

Όλα τα πιο πάνω χαρακτηριστικά ορίζουν τον *Άμλετ* τόσο ως κλασικό και σύγχρονο έργο, αλλά και ως διαθέσιμο προς επανεξέταση υλικό, ώστε να συνεχίσει το ταξίδι του. Συνεχίζοντας την εν κινήσει παράδοσή του,¹⁶² ο *Άμλετ* είναι φαινομενικά πάντα έτοιμος για διασκευή, διασπορά και πολλαπλασιασμό σε πολλούς *Άμλετ*. Ο Άμλετ αναπόφευκτα ξαναγεννιέται μαζί με κάθε γενιά η οποία τον ανακαλύπτει εκ νέου και προβάλλει στην οιδιπόδεια, υπαρξιακή, φιλοσοφική και πολιτική αγωνία του ήρωα τις δικές της εικόνες-καθρέφτες. Ο Σαίξπηρ, δια του δραματικού του κειμένου, προσφέρει σε κάθε θεατή, σε κάθε σκηνοθέτη και σε κάθε διασκευαστή τη δυνατότητα «να φτάσει στην εμπειρία, την αγωνία και την ευαισθησία της εποχής του»,¹⁶³ συνεχίζοντας παράλληλα το αέναο ταξίδι του *Άμλετ* στον χώρο και τον χρόνο.

Η πολυπρισματικότητα του *Άμλετ* ως δραματικού κειμένου και του Άμλετ ως δραματικού χαρακτήρα αποτελεί μια διαρκή δημιουργική πρόκληση απέναντι στην σκηνοθεσία, καθώς εκ των πραγμάτων προκαλεί και συντηρεί την αδυναμία κατάκτησης μια διεξοδικής και καθολικής ερμηνευτικής προσέγγισης. Ευνοώντας τις πολλαπλές οπτικές γωνίες και τις διαφορετικές ερμηνευτικές οδούς, ο σαιξπηρικός *Άμλετ* προ(σ)καλεί -δηλώνοντας τη διαθεσιμότητα και την ανοικτότητά του- τον σύγχρονο σκηνοθέτη-δημιουργό σε μια νέα δημιουργική, ερωτική σύζευξη. Από την πλευρά του ο σκηνοθέτης έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει ένα εμπνευσμένο κείμενο ως υλικό δημιουργικού πειραματισμού ώστε να διερευνήσει τη δική του ερμηνευτική οπτική γωνία, να υλοποιήσει το προσωπικό του όραμα για το θέατρο και να αφήσει -αντιτασσόμενος στο εφήμερο της παράστασης- ανεξίτηλη τη δική του

¹⁶¹ Σύμφωνα με τον Lavender πρόκειται για «το πιο μεταθεατρικό έργο της Αναγέννησης, ένα εμβληματικό έργο-καθρέφτης για το ίδιο το θέατρο και την παράσταση (2003:22).

¹⁶² Βλ. ιστορία δημιουργίας, διασκευής και έκδοσης.

¹⁶³ Κοττ 1970:69.

συγγραφική υπογραφή και αισθητική σφραγίδα μέσα από τη γέννηση ενός ακόμα «love child», ενός ακόμα *Άμλετ*.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Εμβληματικά παραδείγματα της δημιουργικής αυτής γέννησης αποτελούν οι διασκευές-εκδοχές του σαιξπηρικού *Άμλετ* από διακεκριμένους σκηνοθέτες-δημιουργούς όπως ο Robert Wilson (*Hamlet: a monologue*, 1995), ο Peter Brook (*The Tragedy of Hamlet*, 2000) και η Elizabeth LeCompte (*Hamlet*, Wooster Group, 2007).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

HAMLET: a monologue, Η ΕΚΔΟΧΗ ΤΟΥ ROBERT WILSON

4.1. Robert Wilson

Ο Wilson, πολυτάλαντος¹⁶⁵ ως καλλιτέχνης και πολυσχιδής¹⁶⁶ ως προσωπικότητα, αποτελεί το πλέον αναγνωρισμένο παράδειγμα σκηνοθέτη-«σκηνικού συγγραφέα».¹⁶⁷ Συγκαταλέγεται ανάμεσα στους «οραματιστές και καινοτόμους καλλιτέχνες της σύγχρονης ιστορίας του θεάτρου» με τις βάσεις του θεάτρου του να εντοπίζονται στις θεωρίες του Craig «για έναν σκηνοθέτη-ενορχηστρωτή της παράστασης» και στο Βαγκνερικό όραμα του «Gesamtkunstwerk».¹⁶⁸ Ως καλλιτέχνης, χαρακτηρίζεται τόσο από το επίμονο πάθος με το οποίο κυνηγά το όραμά του, όσο και από τις συνεχείς προκλήσεις στις οποίες εκθέτει τον εαυτό του, ώστε να βρίσκεται σε διαρκή δημιουργική εξέλιξη.¹⁶⁹ Ο ίδιος εντοπίζει την υποχρέωσή του ως καλλιτέχνη «στη δημιουργία και όχι στην ερμηνεία»,¹⁷⁰ θεωρώντας ότι η παραγωγή νοημάτων και η εξαγωγή συμπερασμάτων είναι διαδικασία στην οποία πρέπει να «εμπλέκεται κυρίως ο θεατής παρά ο δημιουργός»¹⁷¹.

Ο Wilson απορρίπτει το παραδοσιακό, λογοκεντρικό και ρεαλιστικό θέατρο της Δύσης,¹⁷² κατηγορώντας το ότι επιβάλλει τον «αισθητικό φασισμό».¹⁷³ Επιλέγει να

¹⁶⁵Ως πραγματικός «Άνθρωπος του Θεάτρου», συγκεντρώνει πολλές καλλιτεχνικές ιδιότητες: σκηνοθέτης, περφόρμερ, χορευτής, θεατρικός συγγραφέας, σχεδιαστής (φωτισμού, ήχου, σκηνικού) ζωγράφος, γλύπτης, video artist (Holmberg 1996:1, Innes, Shevtsova 2013:160).

¹⁶⁶Είναι επίσης παιδαγωγός, θεραπευτής και επιχειρηματίας (Holmberg 1996:1).

¹⁶⁷Bradley, Williams 1988:224. Σύμφωνα με τη Sidiropoulou, ο Wilson ευθυγραμμίζοντας την πρακτική και το όραμά του με το θέατρο του σκηνοθέτη-δημιουργού, χρησιμοποιεί το κείμενο ως υλικό και όχι ως θεματοφύλακα του απόλυτου νοήματος. Το κατανοεί οπτικά και το οργανώνει σκηνικά εκπαιδευοντας το κοινό του σε μια νέα σκηνική γλώσσα ώστε να ανακαλύψει στη βάση της συμμετοχής νέους κόσμους (2011:157).

¹⁶⁸Όπως έχει ήδη αναφερθεί όρος απαντά στη σύνθεση διαφόρων και διαφορετικών μορφών τέχνης σε ένα καθολικό έργο τέχνης. (Bradley, Williams 1988:224).

¹⁶⁹Οι παραγωγές σύμφωνα με τον Holmberg κατά παράδοξο τρόπο παραμένουν ταυτόχρονα όμοιες αλλά και πολύ διαφορετικές μεταξύ τους (1996:1).

¹⁷⁰Wilson, Eco 1993:89-90.

¹⁷¹Wilson, Eco 1993:90.

¹⁷²Wilson: «μισώ τον νατουραλισμό, πιστεύω πως ο νατουραλισμός σκότωσε το θέατρο». Βλ. απόσπασμα της ανέκδοτης συνέντευξής του στον Giancarlo Stampalia (Holmberg, 1996:62).

«δημιουργεί την ιστορία ως ποιητής»¹⁷⁴ και χρησιμοποιεί έναν φορμαλιστικό¹⁷⁵ τρόπο αναπαράστασης -ο οποίος δεν δηλώνει, αλλά εισηγείται- προωθώντας την ελεύθερη περιπλάνηση των συνειρμικών φαντασιώσεων του θεατή.¹⁷⁶ Σύμφωνα με τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο φορμαλισμός του δίνει τη δυνατότητα να κρατήσει συναισθηματική απόσταση και να δημιουργήσει «μεγάλο διανοητικό χώρο»,¹⁷⁷ μέσα στον οποίο ο θεατής -εμπλεκόμενος πρώτα με τις αισθήσεις και κατόπιν με τη διάνοιά του- αφήνεται ελεύθερος να επιλέξει τη δική του διαδρομή στο έργο.¹⁷⁸

Το καλλιτεχνικό έργο του Wilson -μεγάλο σε έκταση και εύρος-¹⁷⁹ αντλεί αναφορές και επιρροές από πολλαπλές καλλιτεχνικές πηγές¹⁸⁰ και πολιτισμικούς χώρους.¹⁸¹ Στηρίζεται στη συμπαράθεση και τη συναρπαστική συγχώνευση διάφορων και διαφορετικών μορφών τέχνης, κειμενικών ειδών, υλικών και παραδόσεων, απαντώντας στις τεχνικές του «κολλάζ και του μοντάζ»¹⁸². Το όνομά του Wilson συνδέεται κατά κανόνα με την έννοια του «εκλεκτισμού» καθώς οι σκηνοθεσίες του στηρίζονται στην λογική του «anything goes (όλα ταιριάζουν)», με την ευφάνταστη πρόσμιξη συμβολιστικών, μιμιμαλιστικών, εξπρεσιονιστικών και σουρεαλιστικών στοιχείων σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα πρακτική.¹⁸³ Επιπλέον, τα έργα του χαρακτηρίζονται συχνά ως «Όπερες» καθώς πρόκειται για μεγάλης έκτασης θεάματα, τα οποία συνδυάζουν μουσική, κίνηση και στυλιζαρισμένη έκφραση.¹⁸⁴

¹⁷³ Βλ. απόσπασμα της ανέκδοτης συνέντευξης του Wilson στον Giancarlo Stampalia (Holmberg, 1996:62)

¹⁷⁴ Wilson, Eco 1993:89.

¹⁷⁵ Ο ίδιος ορίζει το θέατρό του ως «κατασκευή της φόρμας και της γραμμής στον χώρο και τον χρόνο» (Wilson, Eco 1993:95).

¹⁷⁶ Holmberg 1996:119

¹⁷⁷ Σύμφωνα με τον Wilson, πρέπει «το μυστήριο να βυθίζεται βαθιά στην επιφάνεια του έργου, αλλά ταυτόχρονα η επιφάνεια αυτή να είναι προσπελάσιμη, ευνοώντας την ελεύθερη είσοδο του θεατή, στην οδό που επιλέγει και στο βάθος το οποίο επιθυμεί» (1993:91).

¹⁷⁸ Wilson, Eco 1993:89.

¹⁷⁹ Συγκεντρώνει μέχρι σήμερα περίπου 180, οι οποίες φέρουν την μοναδική και ξεχωριστή κάθε φορά υπογραφή της πρωτοτυπίας του (βλ. <http://www.robertwilson.com/chronology-theater/>).

¹⁸⁰ Απαντά σε διάφορα καλλιτεχνικά είδη όπως: δράμα, χορός, όπερα, visual art, επιτελεστική τέχνη, βίντεο, κινηματογράφος, vaudeville. (Holmberg 1996:1)

¹⁸¹ Ως πολυπολιτισμική, η δουλειά του αντλεί επιρροές από Ασία, Ευρώπη και Αμερική (Holmberg 1996:1).

¹⁸² Το «κολλάζ» στο θέατρο του Wilson αφορά στην «ταυτόχρονη πρόσμιξη (simultaneity)» -δια της αντιπαράθεσης- ετερογενών υλικών, ώστε να ευνοούνται οι πολλαπλές οπτικές γωνίες (multiple points of view) και η «διαστρωμάτωση (layering)» σε διαφορετικά νοηματικά και αντιληπτικά επίπεδα (φως, κίνηση, λέξη χρώμα), με κάθε θεατρικό κώδικα να λέει μια δική του ιστορία. Η τεχνική του «μοντάζ» αφορά στον τρόπο με τον οποίο ο Wilson συνδέει σκηνές, υλικά και εικόνες, επιτυγχάνοντας την ενότητα της παράστασης μέσα από την «οπτική σύνταξη» (Holmberg 1996:93-100, Sidiropoulou 2011:69, Innes & Shevtsova 2013:163).

¹⁸³ Sidiropoulou 2011:76.

¹⁸⁴ Lavender 2003:156.

Στο θέατρο του Wilson, αποδίδεται ο όρος «θέατρο της εικόνας» τον οποίο εισηγείται η νεοϋορκέζα κριτικός Bonnie Marranca για να περιγράψει τις παραστάσεις στις οποίες κυριαρχούν οι «οπτικές εικόνες», ενώ δίνεται έμφαση στην «σκηνική εικόνα» πέρα από την αφηγηματική δομή, τους χαρακτήρες και την πλοκή.¹⁸⁵ Σύμφωνα με τον Wilson, το θέατρο δεν στηρίζει τη δύναμή του στη γλώσσα,¹⁸⁶ αλλά στη φόρμα, η οποία αποτελεί και το σημείο αφετηρίας της εργασίας του.¹⁸⁷ Για να αντιληφθεί κανείς τη γενικότερη φύση της δουλειάς του Wilson χρειάζεται πρώτα να κατανοήσει τα οπτικά μοτίβα με τα οποία δομεί τον χώρο, καθώς στόχος του είναι μέσα από την εικονοκλαστική αισθητική του να παρέχει στον θεατή «μια αμείλικτα πανέμορφη ροή εικόνων».¹⁸⁸ Η ροή αυτή, διαισθητικά δομημένη, συχνά χαρακτηρίζεται από ασυνέχεια, εσκεμμένη δυσαρμονία στη δομή, διαφωνία ανάμεσα στον λόγο και την κίνηση και αντιθέσεις ως προς τις ποιότητες, τις διαθέσεις και τις δυναμικές, αρνούμενη τελικά την παραδοσιακή έννοια του νοήματος, απαντώντας με τον τρόπο αυτό στις δομές της μεταμοντέρνας παράστασης.

Το θέατρο του Wilson στηρίζεται κυρίως στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ταυτόχρονων, υπερθεματισμένων και ενίοτε αταίριαστων στοιχείων που ως διαφανείς διαστρωματώσεις καλύπτουν το περιεχόμενό του, το οποίο εντοπίζεται στη φόρμα του.¹⁸⁹ Τα έργα του φέρουν πάντα το διακριτό σημάδι του ιδιαίτερου καλλιτεχνικού του ύφους, έχοντας την υπογραφή ενός καλλιτέχνη ο οποίος αντιμετωπίζει τις παραγωγές του πρωτίστως ως οπτική μορφή τέχνης.¹⁹⁰ Επιλέγοντας την παράλληλη και πολυκατευθυνόμενη δράση στις παραγωγές του, ο Wilson ενσωματώνει το μη-αφηγηματικό

¹⁸⁵ Σύμφωνα με την Marranca «οι εικόνες γίνονται το μέσο με το οποίο ο σκηνοθέτης-συγγραφέας εκφράζει τις ιδέες του, ενώ το κείμενο γίνεται το γενικό πλαίσιο-σενάριο της παράστασης (...) Στο θέατρο των εικόνων (...) δίνεται έμφαση στη χωρική έννοια του θεάτρου και όχι στην χρονική η οποία διέπει την γραμμική αφήγηση, ενώ κυρίαρχης σημασίας είναι πάντα η σκηνική εικόνα» (1977: x-xiii).

¹⁸⁶ Η γλώσσα στο θέατρο του Wilson δεν έχει ως κεντρική λειτουργία τη μεταφορά του νοήματος και δεν θεωρείται σημαντικότερη από τα υπόλοιπα δομικά-συνθετικά στοιχεία (φως, ήχος, κίνηση, χώρος, σώμα-περφόρμερ) της παράστασης (Hurstfield 2014). Ο Wilson αναζητεί σε αυτήν και στοχεύει να απελευθερώσει (με μεγάφωνα, μικρόφωνα, πολλαπλές ηχητικές πηγές, εφέ και μετασχηματισμούς) τον ήχο, την μουσικότητα και τη δομή της, δημιουργώντας φωνητικούς μανιρισμούς οι οποίοι αλλοιώνουν την συνηθισμένη σημασία και βαρύτητα των λέξεων (Bradley, Williams 1988:228).

¹⁸⁷ Holmberg 1996:84.

¹⁸⁸ Πρόκειται για εικόνες οι οποίες απαντούν στην ευρεία έννοια του όρου με χωρικές και χρονικές συνθέσεις ήχου, κίνησης, χρωμάτων, σωμάτων, φόρμας και γραμμής (Bradley, Williams 1988:233).

¹⁸⁹ Εμβληματική παράσταση που απαντά στην πειραματική και φορμαλιστική πρακτική του Wilson αποτελεί το *Einstein on the Beach* (1976) το οποίο διαρρηγνύοντας όλους τους κανόνες της συμβατικής όπερας ορίζεται ως ένα από τα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του 20^{ου} αιώνα. Υπήρξαν πολλές αναβιώσεις του έργου αυτού, με πιο πρόσφατη αυτή που έλαβε χώρα το 2012 (βλ. <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>).

¹⁹⁰ Bradley, Williams 1988:260.

δράμα (στερείται γραμμικής αλληλουχίας στην πλοκή) σε μια «υπερ-θεατρική»¹⁹¹ εμπειρία, η οποία αρνείται να επιβάλει την ερμηνεία αλλάζοντας τον τρόπο με τον οποίο το θέατρο μιλάει και φαίνεται (Holmberg 1996:76).

Συνοψίζοντας, ο Wilson θα μπορούσε να αποτελέσει το απαύγασμα του όρου «σκηνοθέτης-δημιουργός», επειδή απαντά ξεκάθαρα και εμφατικά στα χαρακτηριστικά που διέπουν την πρακτική του *auteurism* -όπως έχουν ήδη αναλυθεί διεξοδικά στο πρώτο κεφάλαιο: 1. γίνεται ο ίδιος μέσα από τις διασκευές του συγγραφέα του κειμένου της παράστασης, 2. αντιμετωπίζει την παράσταση ως δυναμική συνάντηση ανάμεσα σε συγγραφέα (παρέχει το υλικό), σκηνοθέτη (δημιουργεί το θεατρικό γεγονός) και θεατή (βιώνει την παράσταση και παράγει τα νοήματα) και 3. συνθέτει το θεατρικό γεγονός ως σημείο συνάντησης διάφορων και διαφορετικών μορφών τέχνης αποδίδοντας ίση αξία και ρόλο ως δομικό υλικό σε κάθε μια από αυτές. Είναι χαρακτηριστικό δε το γεγονός ότι όλες του οι παραγωγές -ακόμα και οι φαινομενικά «απλές σκηνοθεσίες»¹⁹²- φέρουν την δική του υπογραφή ως δημιουργού-συγγραφέα του κειμένου της παράστασης, καθώς για τον Wilson τα κείμενα είναι πάντα προσχήματα τα οποία γίνονται μέσα από τις σκηνοθεσίες του νέα σκηνικά αφηγήματα.

4.2. *Hamlet: a monologue*

Αναγνωρίζοντας τα κλασικά έργα τέχνης ως έργα μεγαλύτερα από τον άνθρωπο, ο Wilson αντιμετωπίζει την απόλυτη κατανόησή τους και τη ρεαλιστική αναπαράστασή τους ως περιοριστικές συνιστώσες σε σχέση με την ερμηνευτική εμβέλεια και το νοηματικό εύρος τους.¹⁹³ Εντοπίζει δε στην «ελαστικότητα» των έργων αυτών την δυνατότητα επαναανακάλυψής και δημιουργικής επανεγγραφής τους.¹⁹⁴ Χωρίς δισταγμό, πειραματίζεται με την κλασική δραματουργία, έχοντας την ικανότητα να την οικειοποιείται, να την χρησιμοποιεί ως πρόσχημα και να την ενσωματώνει στην προσωπική του αισθητική, κάνοντάς την να ανταποκρίνεται στις καλλιτεχνικές του προθέσεις και αναζητήσεις. Ταυτόχρονα, την μεγεθύνει, αξιοποιώντας τις απεριόριστες δυνατότητές της, ώστε να αναδείξει τον διαχρονικό και αθάνατο χαρακτήρα της.

¹⁹¹ Ο Wilson υπογραμμίζει τη θεατρικότητα του γεγονότος, ώστε το κοινό να έρθει βίαια αντιμέτωπο με τη φόρμα και τη θεατρική λειτουργία, μέσα από τεχνάσματα και εφέ ταχυδακτυλουργικής φύσης, τα οποία παράγουν την αίσθηση του «μαγικού» στο πλαίσιο της θεατρικής σύμβασης (Lavender 2003:190).

¹⁹² Εννοούνται οι σκηνοθεσίες οι οποίες δεν στηρίζονται στην πρακτική της διασκευής του κειμένου του συγγραφέα.

¹⁹³Wilson, Eco 1993:90.

¹⁹⁴Wilson, Eco 1993:90.

Το *Hamlet: a monologue*, το οποίο ανεβάζει την αυλαία του στο *Houston's Alley Theatre* το 1995, συμπυκνώνει την 30 χρόνων καλλιτεχνική πορεία του Wilson.¹⁹⁵ Η νέα αυτή εκδοχή του *Άμλετ* ως μονολόγου, δομείται στη βάση μιας πειθαρχημένης-χορογραφημένης κινητικής παρτιτούρας η οποία στηρίζεται στην αυτοσχεδιαστική και ιδιοσυγκρασιακή αυτο-έκφραση του καλλιτέχνη.¹⁹⁶ Η παράσταση τοποθετείται στο πλαίσιο μιας εξαιρετικά ελεγχόμενης σκηνοθεσίας, η οποία βασίζεται στην τέλεια εξισορρόπηση της δραματουργίας, της κίνησης, του σκηνικού (σκηνογραφικού, ενδυματολογικού, φωτιστικού και ηχητικού) σχεδιασμού και της υποκριτικής (Sidiropoulou 2011:77).

Για τον Wilson, το σαιξπηρικό κείμενο είναι ένας «αδιάρρηκτος βράχος»,¹⁹⁷ ένα έργο του οποίου η ομορφιά και η ουσία βασίζονται στο γεγονός ότι «έχει τη δυνατότητα να λειτουργεί ως πρίσμα όπου ενυπάρχουν πολλαπλές αντανάκλασεις».¹⁹⁸ Αναγνωρίζοντας το γεγονός ότι ο *Άμλετ* διαφεύγει της ερμηνείας και της εύκολης αναπαράστασης¹⁹⁹ και με σημείο αναφοράς την εγγραφή του έργου στη συλλογική μνήμη του θεατή ως προϋπάρχουσα, κοινώς μοιραζόμενη γνώση, ο Wilson δεν εντοπίζει τον ρόλο του ως καλλιτέχνη στην αφήγηση της ιστορίας, αλλά στην ποιητική (επανα)δημιουργία της μέσα από ένα νέο (υπερ)-θεατρικό γεγονός.²⁰⁰ Στη βάση αυτή, ο *Άμλετ* του Wilson -όπως θα διαφανεί πιο κάτω- απαντά σε μια αυτοβιογραφική παράσταση εγγεγραμμένη στον θεματικό πυρήνα του σαιξπηρικού έργου και επιπροσθέτως δραματοποιεί την ίδια την πράξη της διασκευής.

4.2.1. Ο *Άμλετ*

Με το *Hamlet: a monologue*, ο Wilson οραματίζεται έναν εντελώς διαφορετικό *Άμλετ*, καλώντας το κοινό να αφεθεί ελεύθερο ώστε να χαθεί μέσα στη γοητευτική εικονοποιία και τη σημαίνουσα δομή της παράστασης.²⁰¹ Είναι ξεκάθαρο ότι ο Wilson δεν ζητά από τον θεατή να αναζητήσει το νόημα στις λέξεις, αλλά να αναγνωρίσει τον τρόπο με τον οποίο η παράσταση εξελίσσεται μέσα από τον οπτικό, εικονικό και αρχιτεκτονικό

¹⁹⁵Η παραγωγή έχει επιρροές από την Άπω Ανατολή, τη Μέση Ανατολή, την Ευρώπη, την Λατινική Αμερική, από το Ιαπωνικό θέατρο και την Όπερα του Πεκίνου και το Ινδονησιακό θέατρο της χειρονομίας (Wilson 1995).

¹⁹⁶ Lavender 2003:182.

¹⁹⁷Kessel 1995. Ο Wilson με τον χαρακτηρισμό αυτό τονίζει τόσο την στέρα δομημένη αφήγησή του έργου όσο και την μυθική διάσταση του ομώνυμου χαρακτήρα. (Wilson, Eco 1993:89).

¹⁹⁸Wilson 1995.

¹⁹⁹Ο Wilson αναφέρει «έχω δει πολλές παραστάσεις του *Άμλετ* και κάθε φορά ένοιωθα ότι κάτι έλειπε» (Wilson 1995).

²⁰⁰Wilson, Eco 1993:89.

²⁰¹ Wilson 1995.

σχεδιασμό της (Lavender 2003:163). Με τον τρόπο αυτό, η παραγωγή αποκτά αινιγματική ποιότητα -καθώς τα νοήματα είναι κρυμμένα στη δομή- και προωθεί τον ελεύθερο συνειρμό, όπου ακόμα και τα πιο προφανή νοήματα δεν είναι απαραίτητο να οδηγούν σε μία μόνο ερμηνεία.²⁰² Ο Wilson υλοποιεί την παράσταση μέσα από διαλεκτικές αντιθέσεις δηλώνοντας εμφιαστικά την εντολή της αναπαράστασης και υπονοώντας μεταφορικά τον ψίθυρο του νοήματος.

Φέρνοντας τον εαυτό του απέναντι στην πρόκληση της «κατάκτησης του δυσκολότερου έργου όλων των εποχών»,²⁰³ ο Wilson θέτει σε εφαρμογή τις αποδομητικές, εικονοκλαστικές και φορμαλιστικές πρακτικές του, χτυπώντας στα στέρεα βράχια του σαιξπηρικού κειμένου. Δεν εμπλέκει τον εαυτό του στην κοινότοπη πρακτική της ερμηνείας του κειμένου, ούτε όμως το αγνοεί παντελώς. Χρησιμοποιεί το κείμενο του *Άμλετ* «ως υλικό»²⁰⁴ και στήνει με απαντητική διάθεση, μια διαλογική σχέση μαζί του, η οποία δομείται στη βάση της αντιδικίας.²⁰⁵ Δεν σκηνοθετεί την πρόθεση του συγγραφέα όπως αυτή εγγράφεται στο κείμενο, αλλά «κειμενοποιεί» την προσωπική σκηνοθετική του σύλληψη -ως απάντηση στο σαιξπηρικό έργο- σχεδιάζοντάς την στο δικό του «storyboard».²⁰⁶ Με τον τρόπο αυτό οικειοποιείται την συγγραφική λειτουργία, συρρικνώνοντας ειρωνικά, εικονικά και κυρίως μεταφορικά τον σαιξπηρικό *Άμλετ* σε «ένα σκίτσο στον πίνακα ζωγραφικής (drawing board) του».²⁰⁷

4.2.2. Ένας Μονόλογος

Προσεγγίζοντας δημιουργικά και πειραματικά²⁰⁸ τον σαιξπηρικό *Άμλετ*, ο Wilson διασκευάζει το έργο σε μονολογική μορφή. Ο μονόλογος αυτός συμπυκνώνει το

²⁰² Lavender 2003:167.

²⁰³ Kessel 1995.

²⁰⁴ Σύμφωνα με τον Müller «ο Γουίλσον αντιμετωπίζει το κείμενο ως αντικείμενο. Δεν προσπαθεί να το ερμηνεύσει, να αντλήσει πληροφορίες, να το σπάσει, να το ανοίξει, ή να αντλήσει συναισθήματα» (Lavender 2003:192).

²⁰⁵ Kessel 1995.

²⁰⁶ Ο Wilson, αφού κατανοήσει τις δομές του σαιξπηρικού κειμένου ξεκινάει να δουλεύει πρώτα με τη φόρμα, η οποία βασίζεται στη διαισθητική ανταπόκριση του σκηνοθέτη σε αυτό. Το κείμενο παραμερίζεται και δημιουργείται ένα οπτικό πλάνο της ιστορίας («storyboard») που συμπυκνώνει σχηματικά την σκηνοθετική σύλληψη της διασκευής και βάσει του οποίου δομείται η παράσταση ως προς το κείμενο, την κίνηση, την εικόνα και τον ήχο (Kessel 1995, Wilson 1995).

²⁰⁷ Βλ. παράρτημα.

²⁰⁸ Η μεγαλύτερη πρόκληση για τον Wilson είναι να καταφέρει -εφαρμόζοντας τις ήδη αποκρυσταλλωμένες φορμαλιστικές, εικονοκλαστικές και αποδομητικές τεχνικές του- να μιλήσει το κείμενο μέσα από μια κινητική-χορογραφημένη παρτιτούρα, η οποία αν και δομείται ξεχωριστά και ενίοτε αντίθετα με αυτό, έχει την δυνατότητα να το ενδυναμώσει (Kessel 1995, Wilson 1995).

σαιξπηρικό κείμενο σε μια διαφορετική, κυρίως καλλιτεχνική και κωμική φόρμα.²⁰⁹ Το κείμενο του Wilson, *Hamlet: a monologue*, αποτελεί συρραφή κειμενικού υλικού το οποίο αντλείται εξολοκλήρου -αλλά αποσπασματικά- από το σαιξπηρικό έργο.

Ο Wolfgang Weis, αναλαμβάνει την επιλογή και τη δραματουργική συρραφή του κειμενικού υλικού, ενσωματώνοντας στον μονόλογο του Άμλετ φράσεις που απαντούν σε διαφορετικούς ήρωες του έργου, με τελικό στόχο να διατηρηθεί η ιστορία και να συμπεριληφθούν αποσπάσματα τα οποία θα μπορούσε να «πει/μιλήσει ο Άμλετ».²¹⁰ Το μεγαλύτερο σε έκταση σαιξπηρικό έργο (οι πιο κοινές εκδόσεις αποτελούνται από πάνω από 3900 στίχους) συμπυκνώνεται στη διασκευή αυτή σε ένα 60άλεπτο μονόδραμα των 15 σκηνών και των 1500 στίχων.²¹¹ Το κειμενικό αυτό υλικό αναδιαρθρώνεται ως προς τη δομή και την αλληλουχία των σκηνών, των φράσεων και των λέξεών του²¹² ώστε να δημιουργηθεί μια νέα κειμενική ραχοκοκαλιά η οποία να ταιριάζει στο αφαιρετικό ύφος του Wilson. Η ιδέα του μονολόγου στηρίζεται στην τεχνική του flash back²¹³ (αναδρομή στο παρελθόν) καθώς το έργο ξεκινάει λίγο πριν ο Άμλετ ξεψυχήσει και ανατρέχει στην αρχή της ιστορίας με πρώτο σημείο αναφοράς την συνάντηση με το φάντασμα του νεκρού πατέρα. Επιπροσθέτως, απαντά στην κυκλικότητα της δομής, καθώς ξεκινάει και τελειώνει με το σαιξπηρικό συμπέρασμα/κλείσιμο.²¹⁴

Ο Wilson με την πιο πάνω τεχνική δημιουργεί ένα «έργο μνήμης»: η ιστορία εδρεύει στο μυαλό του Άμλετ, οι άλλοι χαρακτήρες είναι παρόντες (αλλά στην ουσία απόντες) ως αναμνήσεις-στοιχειώματα και τα γεγονότα φιλτράρονται μέσα από τη μνήμη του ήρωα ως επιθανάτιο παραλήρημα.²¹⁵ Η υποκειμενικότητα μιας προσωπικής αφήγησης, το αβέβαιο μιας ανάμνησης και η υποψία της παραισθησιογόνου επίδρασης του θανάτου - την στιγμή που συμβαίνει- προσθέτουν σε σχέση με την οπτική γωνία του πρωταγωνιστή πολλαπλές νοηματικές διαστρωματώσεις. Το έργο προσεγγίζει την ποιότητα της ποιητικής δημιουργίας καθώς εδρεύει στον ψυχισμό, υπονοεί

²⁰⁹ Primavesi 2000:38.

²¹⁰ Kessel 1995.

²¹¹ Holmberg 1996:34.

²¹² Kessel 1995, Wilson 1995.

²¹³ Η τεχνική αυτή αποτελεί ακόμα ένα θεατρικό δάνειο από τον κινηματογράφο.

²¹⁴ Holmberg 1996:35.

²¹⁵ Lavender 2003:176.

μεταφυσικές αναφορές²¹⁶ και αντλεί το υλικό του από τον κόσμο του ονείρου, της επιθυμίας και του ασυνειδήτου.

4.2.3. Μια φιγούρα στο σκοτάδι

Η μονολογική φόρμα της διασκευής, απαντώντας στη λογική της solo performance, αναδεικνύει την ικανότητα του Wilson ως «υπερ-συγγραφέα και περφόρμερ»²¹⁷ και προσθέτει στην παράσταση περισσότερα επίπεδα ερμηνείας. Η «ενικότητα» του εγχειρήματος, εν πρώτοις στρέφει την προσοχή του κοινού στην φυσική παρουσία του περφόρμερ²¹⁸ –μια παρουσία η οποία γειώνει την παράσταση στην ενθαδικότητα και παροντικότητα του θεατρικού γεγονότος²¹⁹. Το κυρίαρχο σώμα του περφόρμερ, διασπά το δραματικό κείμενο, αλλά ταυτοχρόνως διασπάται και το ίδιο ως παρουσία, ρόλος, δραματικός χαρακτήρας και δομικό υλικό της παράστασης, θε(α)ματοποιώντας τον εαυτό του.²²⁰ Η χορογραφημένη κινητική παρτιτούρα²²¹ και η άψογη εκτέλεσή της, κύρια στοιχεία στα οποία στηρίζεται η ερμηνεία του Wilson, ενισχύουν την πιο πάνω διαπίστωση καθώς θέτουν το σώμα και την κίνηση στο κέντρο του ενδιαφέροντος του θεατή.

Επιπροσθέτως, η λογική του «one-man-show» στην οποία στηρίζεται η παράσταση συμπυκνώνει την «ιδιοσυγκρασιακή αντιμετώπιση του έργου»²²² από τον δημιουργό του. Ο Wilson, όπως επανειλημμένα δηλώνει, προσεγγίζει τον σαιξπηρικό *Άμλετ* αυτοβιογραφικά –ως προσωπική εξομολόγηση- και αντανακλά στην σκέψη, στην κίνηση και στην έκφραση του χαρακτήρα, τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος (ως άτομο και καλλιτέχνης) ταυτίζεται με το έργο.²²³ Τα πιο πάνω χαρακτηριστικά θέτουν την παράσταση σε διάλογο με το σαιξπηρικό κείμενο καθώς επαναφέρουν τον κεντρικό στο σαιξπηρικό έργο προβληματισμό σε σχέση με την πολλαπλότητα του εαυτού και τον

²¹⁶ Ως μεταιχμιακή παρουσία, ο Άμλετ μπορεί να οριστεί ως παρουσία-απουσία-φάντασμα.

²¹⁷ Ο Wilson γίνεται ο κυρίαρχος εννοησιαστικός της παράστασης καθώς πέρα από την επινόηση, τη σκηνοθεσία και την εκτέλεση, εμπλέκεται και στη διαδικασία σχεδιασμού της παραγωγής (Sidiroroulou 2011:78, Lavender 2003:153).

²¹⁸ Ο Wilson συλλαμβάνει με όρους φωτός και σκιάς, τον Άμλετ «ως μια φιγούρα που χάνεται στο σκοτάδι» (Kessel 1995)

²¹⁹ Πεφάνης 2007:272.

²²⁰ Primavesi 2000:39.

²²¹ Η κίνηση δομείται σε σχέση με τη στάση του σώματος και τη χειρονομία, συμπυκνώνοντας το νόημα και την αισθητική-αυτοσχεδιαστική ανταπόκριση του Wilson στο κείμενο και καταχωρείται στο «βιβλίο των χειρονομιών και των κινήσεων» (Kessel 1995).

²²² Σύμφωνα με την Rommen (συν-σκηνοθέτιδα του Wilson), το μυστήριο της παράστασης βρίσκεται στον προσωπικό τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει το έργο. Πρόκειται για ένα μυστήριο κρυμμένο στο υπο-κείμενο του ρόλου, το οποίο δεν δηλώνεται (Kessel 1995).

²²³ «Υπάρχει κάτι αυτοβιογραφικό στον τρόπο με τον οποίο ταυτίζομαι με το έργο, στην κίνηση, στον χρωματισμό της φωνής, στην εκφορά και την επιλογή του κειμενικού υλικού» (Wilson 1995).

«αυτοπροσδιορισμό του υποκειμένου».²²⁴ Ο συγγραφέας, ο ρόλος, ο ηθοποιός και ο άνθρωπος συγχωνεύονται τη στιγμή κατά την οποία ο Wilson, διαμέσου του Άμλετ διερευνά, ανακαλύπτει, παρουσιάζει και θεματοποιεί τον ίδιο του τον εαυτό και την τέχνη του.

4.2.4. Ένας αδιάρρηκτος βράχος

Ο Wilson συλλαμβάνει την δική του εκδοχή του Άμλετ με όρους οπτικούς-σκηνικούς, εικονοποιώντας και τελικά σκηνοθετώντας τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει το σαιξπηρικό κείμενο. Η θέση του Wilson ότι το κείμενο του Άμλετ είναι ένας «αδιάρρηκτος βράχος» γίνεται -με την ειρωνική αντιστροφή της- η κυρίαρχη σκηνική εικόνα της παράστασης, διατρέχοντας το έργο: μια στοίβα βράχοι που φθίνουν σταδιακά σε όγκο και τελικά εξαφανίζονται.²²⁵

4.2.4.1. Η φθίνουσα πορεία:

Η «εξελικτική» αυτή πορεία δηλώνει κατ' αντιστοιχία και την ροή της παράστασης, καθώς κατά την έναρξή της, η σκηνή είναι γεμάτη από την επιβλητική παρουσία των βράχων, ενώ με το τέλος του έργου τα βράχια «λάμπουν δια της απουσίας τους». Μια ογκώδης δομή στο κέντρο της σκηνής συρρικνώνεται -κατά την διάρκεια των δεκαπέντε σκηνών- στο τίποτα.²²⁶ Οι βράχοι ως κλεψύδρα μετρούν αντίστροφα τον χρόνο προς το τέλος και λαμβάνουν ένα είδος σημαίνουσας δομής στην παράσταση, αφήνοντας εκ πρώτης όψεως υπόνοιες και σε μια δεύτερη ανάγνωση, απαντήσεις σε σχέση με τη θεματολογία και τον στοχασμό του έργου.

Η κυρίαρχη αυτή εικόνα σταδιακής αποδόμησης αποκτά μεταφορική έννοια, δηλώνοντας την πορεία του Άμλετ προς τον θάνατο²²⁷. Ο Άμλετ του Wilson, βρίσκεται παγιδευμένος σε μια «ενδιάμεση κατάσταση» και έγκλειστος σε μια διεσταλμένη φουσαλίδα χρόνου.²²⁸ Μονολογεί, αυτοαναλύεται, παραληρεί, θυμάται και κατά το τελευταίο δευτερόλεπτο πριν τον θάνατό του, ανατρέχει πίσω στα γεγονότα της ζωής του.²²⁹ Καθώς ο χρόνος σταματάει σε μια στιγμή -τη στιγμή κατά την οποία ο θάνατος συμβαίνει- και η στιγμή αυτή διαστέλλεται λαμβάνοντας την χρονική διάρκεια της

²²⁴ Lavender 2003:175.

²²⁵ βλ. παράρτημα.

²²⁶ Το μοτίβο της συρρικνωσης των μεγεθών κατά τη διάρκεια του έργου, είναι συχνό και επαναλαμβανόμενο στις παραστάσεις του Wilson (Lavender 2003:160).

²²⁷ Ο Wilson συλλαμβάνει την παρουσία του Άμλετ στην παράσταση ως «μια σιλουέτα η οποία χάνεται στο σκοτάδι» (Kessel 1995)

²²⁸ Lavender 2003:175.

²²⁹ Kessel 1995.

παράστασης, τότε η παράσταση δεν μπορεί παρά να οριστεί ως η δραματοποίηση του ανοίκειου, του μυστηρίου του θανάτου.²³⁰

Η συρρίκνωση στον όγκο των βράχων δηλώνει μεταφορικά μια σταδιακή απώλεια σε χρόνο, ενώ η παντελής απουσία τους στο τέλος της παράστασης ταυτίζεται με την επιτέλεση του γεγονότος του θανάτου.²³¹ Αντιστοίχως αναγνωρίζοντας τον Άμλετ ως μια αδικαίωτη και βασανισμένη ψυχή σε μια ενδιάμεση κατάσταση (limbo), στη συνοριακή πύλη ανάμεσα σε ζωή και θάνατο, ο επιθανάτιος μονόλογός του παίρνει την μορφή εξιλεωτικής, (αυτο)ψυχαναλυτικής εξομολόγησης. Ως μεταιχμιακή οντότητα, ο Άμλετ του Wilson λαμβάνει τις διαστάσεις ενός φαντάσματος,²³² το οποίο αδυνατεί να ορίσει τον εαυτό του, και ησυχάζει μόνο όταν λάβει την τελική ταυτότητά του ανάμεσα στους νεκρούς. Όταν το εσωτερικό βάρος εξωτερικευτεί, η ψυχή ξαλαφρώνει, τα βράχια εξαφανίζονται και ο θάνατος επέρχεται λυτρωτικά για να δώσει μια (νέα) ταυτότητα στο υποκείμενο.

4.2.4.2. Η αποδόμηση:

Ως ειρωνική αντίστιξη, η σκηνική απεικόνιση της αποδόμησης ενός βουνού από βράχια σχολιάζει αλλά και υπονομεύει τη θέση του Wilson ότι ο *Hamlet* είναι ένας αδιάρρηκτος βράχος, αντανακλώντας τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αποδομεί (διαρρηγνύει τη συνοχή, το νόημα και τη δομή) το σαιξπηρικό κείμενο για να το ξαναγράψει με σκηνικούς-φορμαλιστικούς όρους. Στο πλαίσιο ενός μεταμοντέρνου σχεδιασμού, η εκδοχή του Wilson απαντά στην λογική της αντι-αφηγηματικής δομής, του «κατακερματισμού (fragmentation)», της ασυνέχειας, του μοντάζ, του pastiche και της αντίθεσης.²³³

Η συνοχή του σαιξπηρικού κειμένου διασπάται και διασπείρεται σε πολλές μικρές, ασύνδετες και ενίοτε επαναλαμβανόμενες σκηνές.²³⁴ Η δομή της παράστασης υπακούει

²³⁰ Primavesi 2000:35.

²³¹ Όπως θα φανεί πιο κάτω, ο θάνατος αυτός ταυτίζεται μεταφορικά με την υλοποίηση του γεγονότος της παράστασης.

²³² Για την υπόσταση του φαντάσματος βλ. Πεφάνης 2013^b:192.

²³³ Βλ. συγκριτικό πίνακα και ορολογίες σε σχέση με τον μεταμοντέρνο σχεδιασμό της παράστασης στο Hassan 1987:5.

²³⁴ Ο Wilson εστιάζει σε κινήσεις και δράσεις τις οποίες παρουσιάζει με παραλλαγές στη βάση του μοτίβου της «επανάληψης και της διαφοράς», εγγράφοντας την παράσταση σε ένα είδος θεατρικού παιχνιδιού (Lavender 2003:183). Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της παράστασης ο Wilson επαναλαμβάνει πολλές φορές μια συγκεκριμένη κίνηση: φοράει και βγάζει το σακάκι του. Κάθε φορά που βγάζει το σακάκι, η φόδρα έχει διαφορετικό χρώμα. Επιπροσθέτως, η πέμπτη σκηνή «Get thee to a nunnery» (βλ. παράρτημα) αναπαριστάται σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές: στην πρώτη εκδοχή συνδυάζεται με μουσική και έχει παρωδιακό

περισσότερο στον κανόνα της «συμπύκνωσης» (condensation) και του μοντάζ σύντομων στιγμών, παρά στην συνεκτική ανάπτυξη της πλοκής.²³⁵ Η γραμμική αφήγηση του Σαίξπηρ αποκτά στο *Hamlet: a monologue*, με την τεχνική του flash back, κυκλική δομή. Ο Wilson καταργεί την λογική της αντικειμενικής αφήγησης μιας ιστορίας και συνθέτει το έργο στη βάση της υποκειμενικής εξομολόγησης ενός προσωπικού βιώματος. Η δράση αναστέλλεται, καθώς τα γεγονότα δεν συμβαίνουν - αλλά γίνονται αντικείμενο αναδιήγησης- με αποτέλεσμα η διαλογική αλληλεπίδραση να παίρνει τη μορφή μονολογικής αυτοαντανάκλασης, με την συμπαράθεση αμέτρητων «εισαγωγικών»²³⁶. Οι επιμέρους σαιξπηρικοί δραματικοί χαρακτήρες, καταργούνται, χάνουν το ψυχολογικό τους βάθος και γίνονται ρόλοι, που ταυτίζονται μετωνυμικά με τα άδεια κοστούμια τους, τα οποία δηλώνουν ταυτόχρονα την παρουσία αλλά και την απουσία τους. Αντιμετωπίζονται επιπροσθέτως ως αναμνήσεις-απουσίες-στοιχειώματα που εγγράφονται στη ροή της συνείδησης του Άμλετ, -ο οποίος με τη σειρά του εκφράζει μια μεταιχμιακή, υβριδική, οντότητα: «ένα ανθρώπινο περίγραμμα, ως εμβληματική φιγούρα, παρά ως εξατομικευμένο ον»²³⁷.

Απαντώντας στην μεταμοντέρνα προβληματική του χρόνου και του εφήμερου της παράστασης, ο Wilson φαίνεται να αφήνει εκτός πλαισίου τον ιστορικό και δραματικό χρόνο του σαιξπηρικού έργου και να εστιάζει στον πραγματικό χρόνο του θεατρικού γεγονότος, χρησιμοποιώντας χωρικές έννοιες για να δηλώσει χρονικές διάρκειες (βλ. τη λειτουργία των βράχων ως κλεψύδρα). Ο ίδιος ο καλλιτέχνης δηλώνει emphatically ότι «το έργο είναι γεμάτο από χρόνο».²³⁸ Έτσι αντί να το αδειάσει από οποιοδήποτε χρονικό προσδιορισμό και ιστορικό περιορισμό -ώστε να αναδείξει την διαχρονικότητά του- στην ουσία το στηρίζει σκηνοθετικά και δραματουργικά στην τεχνική του χρονικού μοντάζ, ως ένα διαρκές παιγνίδι με τον χρόνο.²³⁹

Η κυκλική δομή της διασκευής του Wilson υπακούει στην λογική της «επανάληψης» (replay) και η αναδρομή στον χρόνο στηρίζεται στις τεχνικές του «ξαφνικού

χαρακτήρα, στη δεύτερη εκδοχή εκφέρεται αργά και σε ψηλό τόνο, στην τρίτη εκδοχή συνοδεύεται από εναλλαγές στον φωτισμό και επικαλύπτεται από «voiceovers» και τέλος στην τέταρτη εκδοχή της συνοδεύεται από εφέ φυσικών ήχων.

²³⁵ Primavesi 2000:34.

²³⁶ Εννοείται η συρραφή φράσεων από διαφορετικούς χαρακτήρες του έργου, απαντώντας στην λογική της συνέχειας (Primavesi 2000:39).

²³⁷ Πεφάνης 2007:258.

²³⁸ Wilson 1995.

²³⁹ Primavesi 2000:35.

παγώματος» (freeze), της «διακοπής» (interruption) και του «χρονικού άλματος» (lapse of time). Ο χρόνος διαστέλλεται για να χωρέσει ολόκληρο το έργο σε μια στιγμή – τη στιγμή του θανάτου-, επιταχύνοντας και συμπυκνώνοντας την ροή των γεγονότων. Οι τεχνικές αυτές προσφέρουν μια διαφορετική εμπειρία του χρόνου, που αντιστρατεύεται τη δραματική εξέλιξη και την ψυχολογική δομή του σαιξπηρικού έργου, επαναφέροντας συνεχώς τον θεατή στο εδώ και τώρα της παράστασης.²⁴⁰

Η φιλοσοφική σκέψη του σαιξπηρικού Άμλετ, στην διασκευή του Wilson, δίνει την εντύπωση ενός παραισθησιακού παραληρήματος, ενώ το κεντρικό υπαρξιακό ερώτημα του ήρωα ως προς την ζωή και τον θάνατο «To be or not to be?» (πρ. 3^η, σκ. 1^η) συναντά την αγωνιώδη προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού ενός «φαντάσματος»²⁴¹. Η απάντηση έρχεται ειρωνικά από την ίδια την θεατρική πράξη: ο θάνατος συμβαίνει παρατεταμένα επί σκηνης και διατρέχει την παράσταση. Ο Wilson παγιδεύει παιγνιωδώς -με σκηνικούς όρους- τον Άμλετ-φάντασμα στην ίδια του την αγωνία, δραματοποιώντας την.

4.2.4.3. Οι παράλληλοι κόσμοι

Η ιδέα της αποδόμησης του αδιάρρηκτου βράχου, ως σύλληψη και σκηνική πραγμάτωση λαμβάνει μετωνυμικές διαστάσεις καθώς ταυτίζεται τόσο με το ίδιο το έργο-πηγή, όσο και με τον συγγραφέα του. Το σαιξπηρικό έργο ως «κείμενο-βράχος» διαρρηγνύεται-θυσιάζεται για να υλοποιηθεί η παράσταση-εκδοχή του Wilson.²⁴² Οι στέρρες κειμενικές δομές του αποδομούνται και το νόημα διασπείρεται στον κόσμο του ήχου, της εικόνας και του φωτός. Η εκδοχή του Wilson δεν απαντά μόνο στον κόσμο του Άμλετ όπως αυτός εγγράφεται στις λέξεις του συγγραφέα, αλλά στην ταυτόχρονη λειτουργία παράλληλων κόσμων, εγγεγραμμένων σε προκαθορισμένες λογικές με βάση τις οποίες ο σκηνοθέτης-δημιουργός δομεί την παράσταση.

²⁴⁰ Primavesi 2000:35.

²⁴¹ Το «φάντασμα» ορίζεται ως μεταίχμιακή οντότητα, με μετέωρη υπόσταση, η οποία εδρεύει κάπου ανάμεσα σε ζωή και σε θάνατο. Καθώς η ταυτότητά του δεν βρίσκει σαφή απάντηση σε χωρικούς (πού βρίσκομαι), εννοιολογικούς (τι είμαι) και χρονικούς (εμπεριέχει όλες τις χρονικότητες) προσδιορισμούς, ορίζεται ταυτόχρονα ως παρουσία και ως απουσία. Μια υβριδική και ανοίκεια ύπαρξη-γέφυρα ανάμεσα σε αντιθετικά δίπολα (βλ. Πεφάνης 2013^β: 189-204).

²⁴² Η Fischer-Lichte περιγράφει τη θυσιαστική αυτή σχέση κειμένου και παράστασης με τον όρο «σπαραγμός (sparagmos)» (2001:282).

Ο ήχος²⁴³ ως δομικό υλικό της παράστασης, συμπληρώνει την εικόνα με ακόμα ένα στρώμα πληροφοριών, ως ένα δεύτερο παράλληλο σύμπαν. Σχεδιάζεται με βάση την τεχνική της «αντίθεσης» (contrast), καθώς κάποτε πλησιάζει τη δράση υπογραμμίζοντας την δραματικότητα του κειμένου, ενώ άλλες φορές απομακρύνεται από αυτή, σχολιάζοντάς τη -με ένα τόνο παράπλευρου χιούμορ. Ο ήχος φτάνει στον θεατή από πολλαπλές πηγές (μεγάφωνα) οι οποίες περικυκλώνουν την θεατρική αίθουσα. Ο κάθε ήχος μπορεί να έχει τη δική του πηγή ή να διαχέεται σε διαφορετικές πηγές απαντώντας σε ένα παιγνίδι διασποράς του.

Ως σημαίνουσα δομή, ο ήχος σμίγει με τις λέξεις του κειμένου, στη λογική του κολλάζ και του pastiche. Ο Kuhn συνδυάζει αναγεννησιακού ύφους ενορχηστρώσεις με ηχητικά εφέ φυσικών ήχων (κύματα, καταγίδες, κελαηδίσματα, κραξίματα κόρακα, τριγμοί) και μουσικές συνθέσεις που απαντούν στο θέατρο της ψυχαγωγίας (vaudeville, cabaret) με επιρροές από τη μουσική του Kurt Weil. Φυσικοί ήχοι, διαφορετικά είδη μουσικής και η φωνή του περφόρμερ συνθέτουν ένα ηχητικό τοπίο μνήμης, το οποίο ως συνοδευτική παρτιτούρα διατρέχει την παράσταση.²⁴⁴

Μια μαύρη κουρτίνα συσκότισης και μια μαύρη συρόμενη κουρτίνα η οποία ανοίγει κατά μήκος της σκηνής, αποτελούν το βασικό σκηνικό υλικό της παραγωγής. Οι μαύρες κουρτίνες και οι πολλαπλές εστίες φωτισμού²⁴⁵ -κεντρικά στοιχεία του σκηνικού κόσμου του έργου- λαμβάνουν αυτοαναφορική λειτουργία θεματοποιώντας την έννοια της θεατρικής παράστασης. Η μεταθεατρική αυτή πρακτική αντανακλά το -κεντρικό στο σαιξπηρικό έργο- πλαίσιο του «θεάτρου εν θεάτρω» και υλοποιείται μέσα από έναν «υπερ-θεατρικό» σχεδιασμό της παράστασης ο οποίος υπογραμμίζει και ταυτόχρονα προβάλλει την θεατρικότητά της.

Ομοίως, το θεατρικό κοστούμι, λαμβάνοντας μετωπικές, μεταφορικές και συμβολικές ποιότητες λειτουργεί ταυτόχρονα σε πολλά επίπεδα: 1. στην κυριολεκτική του έννοια εμφανίζεται στη σκηνή ως ρούχο, 2. ως θεατρική σκευή λαμβάνει αυτοαναφορικά και

²⁴³ Ο σχεδιασμός του ήχου αποδίδεται στον Hans Peter Kuhn, στον οποίο ο Wilson δίνει την ελευθερία να πειραματιστεί αυτοσχεδιαστικά και να ανταποκριθεί διαισθητικά με συνδυασμούς ήχων και μουσικών ειδών (Kessel 1995).

²⁴⁴ Lavender 2003:169.

²⁴⁵ Σύμφωνα με την Abbie Katz (διευθυντή σκηνής), στην παράσταση υπάρχουν 325 lighting cues και χρειάζονται 370 φωτιστικές πηγές και 10 εστίες λάμψης φθορίου, οι οποίες δημιουργούν το εφέ του φωτισμένου σκηνικού φόντου (illuminated backdrop).

μεταθεατρικά τον ρόλο του ίδιου του θεατρικού κοστουμιού, 3. μετωνυμικά λειτουργεί ως ο ίδιος ο εκάστοτε σαιξπηρικός χαρακτήρας τον οποίο εκπροσωπεί/προσωποποιεί τόσο στην παρουσία όσο και στην απουσία του και 4. ως σύμβολο παραπέμπει στις πολλαπλές ταυτότητες και τους διαφορετικούς ρόλους τους οποίους ο Wilson οικειοποιείται κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Το *Hamlet: a monologue* απαντά (σ)τον σαιξπηρικό *Άμλετ* μέσα από ένα μεταμοντέρνο και ταυτόχρονα μεταθεατρικό παιχνίδι κατά το οποίο η παράσταση και η αναπαράσταση συγχέουν τις ταυτότητές τους, αντανακλώντας τον τρόπο με τον οποίο εντέλει συγχωνεύονται τα κείμενα των δημιουργών: του συγγραφέα και του σκηνοθέτη-δημιουργού. Η εαυτότητα, η ταυτότητα και ο ρόλος συγκλίνουν σε ένα υποκείμενο το οποίο βρίσκεται συνεχώς σε αναζήτηση του ορισμού του, συναντώντας τις κυρίαρχες αναζητήσεις του ομώνυμου ήρωα. Πρόκειται για μια βαθιά υπαρξιστική προσέγγιση, η οποία συνοψίζει την κυρίαρχη μεταφυσική αναζήτηση του σύγχρονου ανθρώπου.²⁴⁶

4.2.5. Alter Ego

Καθώς ο ρόλος σμίγει με τον δραματικό χαρακτήρα και τη φυσική παρουσία του ηθοποιού-δημιουργού, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο Wilson δημιουργεί αφενός μια αυτοβιογραφική παράσταση (θεματοποιεί τον εαυτό του) την οποία εγγράφει μέσα στον πυρήνα της θεματολογίας του σαιξπηρικού *Άμλετ* και αφετέρου δραματοποιεί την ίδια την πράξη της οικειοποίησης του σαιξπηρικού έργου και του συγγραφικού ρόλου του σκηνοθέτη-δημιουργού, αποδομώντας έναν «αδιάρρηκτο βράχο».

Συναντώντας αυτοβιογραφικά τον *Άμλετ*, ο Wilson ταυτίζεται τόσο με τον συγγραφέα όσο και με τον ομώνυμο χαρακτήρα. Με το *Hamlet: a monologue*, ως τον ενδιάμεσο χώρο συνάντησης της ιστορίας (Σαίξπηρ), του μύθου (Άμλετ) και της παράστασης (Wilson), ο καλλιτέχνης εγγράφει τον ίδιο του τον εαυτό μέσα στο έργο ως το «alter ego» τόσο του Σαίξπηρ όσο και του Άμλετ. Οικειοποιείται τον ρόλο του συγγραφέα ξαναγράφοντας το κείμενο ως μονόδραμα²⁴⁷ συγχωνεύοντας τόσο στην συγγραφική

²⁴⁶ Σύμφωνα με τον Σαρτρ, ο άνθρωπος χαρακτηρίζεται από «μια ορμή προς την ύπαρξη», η οποία των ωθεί στην συνεχή αναζήτηση του αυτοπροσδιορισμού του (1964:23).

²⁴⁷ Ο όρος χρησιμοποιείται με την έννοια του «μονοπρόσωπου έργου» το οποίο παρουσιάζει την οπτική γωνία του μοναδικού πρωταγωνιστή (Pavis 2006:317). Μέσα από την εμπνευσμένη σκηνοθεσία του Wilson αντανακλάται ο εσωτερικός και φαντασιακός κόσμος του υποκειμένου.

ιδιότητα του Σαίξπηρ όσο και στην συγγραφική απόπειρα του Άμλετ. Ο Wilson (αυτό)σκηνοθετείται, απαντώντας στην (αυτό)σκηνοθετημένη τρέλα του Άμλετ. Σκηνοθετεί υπερ-θεατρικά την παράσταση, αντανακλώντας την τεχνική του «θεάτρου εν θεάτρω», την οποία συλλαμβάνει ο Σαίξπηρ και υλοποιεί ο Άμλετ, στήνοντας την δική του θεατρική παράσταση. Τέλος, ακολουθεί την αγωνιώδη αναζήτηση «αυτοπροσδιορισμού» του Άμλετ, προσπαθώντας να ορίσει την ταυτότητα και την τέχνη του. Γίνεται ο ίδιος -όπως και ο Άμλετ- έμβλημα της πολλαπλότητας του εαυτού, συγκεντρώνοντας στο πρόσωπό του όλες τις θεατρικές ιδιότητες: συγγραφέας, σκηνοθέτης, δημιουργός, ηθοποιός και ρόλος.

4.2.6. Ένας δημιουργικός θάνατος και μια τελετουργική γέννηση

Ο στοχασμός του Σαίξπηρ δια μέσου του Άμλετ-χαρακτήρα ως προς τον ορισμό του υποκειμένου, την ουσία της ύπαρξης και την πολλαπλότητα του εαυτού γίνεται στο *Hamlet: a monologue* ο στοχασμός του Wilson-δημιουργού διαμέσου του Άμλετ-ρόλου ως προς τον επαναπροσδιορισμό του ίδιου του θεατρικού γεγονότος. Ο Σαίξπηρ τελειώνει το έργο του με τον μοναχικό²⁴⁸ και θυσιαστικό²⁴⁹ θάνατο του Άμλετ ως πράξη αυτοπροσδιορισμού²⁵⁰ και με ένα πλήθος στρατού, το οποίο εν μέσω τυμπανοκρουσιών εγκαθιδρύει τελετουργικά μια νέα τάξη πραγμάτων, στο πρόσωπο ενός νέου ηγέτη.

Ο Wilson τελειώνει την παράσταση συμπυκνώνοντας στην τελευταία σκηνική εικόνα του *Hamlet: a monologue* -με όρους (μετα)θεατρικούς- τον δικό του ορισμό του θεάτρου. Η θεατρική τέχνη επαναπροσδιορίζεται τη στιγμή που ο συγγραφέας-περφόρμερ-δημιουργός, ως μοναδική φυσική παρουσία περικυκλωμένος από τους ρόλους-στοιχειώματα-κοστούμια -που συμπυκνώνουν μεταφορικά τις πολλαπλές ιδιότητές του- επιτελεί μια σειρά από δημιουργικούς θυσιαστικούς θανάτους: Το σώμα θυσιάζει την εαυτότητά του και προσλαμβάνει άλλες ταυτότητες για να επιτελεστεί ο κάθε ρόλος. Το σαιξπηρικό κείμενο θυσιάζει την πατρότητά του για να υλοποιηθεί η πράξη της διασκευής ως μια ερωτική σύζευξη ανάμεσα στον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη δημιουργό. Ο *Άμλετ* θυσιάζει την υλικότητά του (αδιάρρηκτος βράχος) και

²⁴⁸ Στην πορεία της εκπλήρωσης της πράξης εκδίκησης χάνει κάθε οικείο σημείο αναφοράς (Γερτρούδη, Οφελία).

²⁴⁹ Από τη στιγμή που αυτο-ορίζεται ως εκδικητής, η «Ποντικοπαγίδα» του, ειρωνικά παγιδεύει τον ίδιο σε μια πορεία προς τον θάνατο. Ο θάνατός του αποκαθιστά την τάξη ως ριζική εκρίζωση της διαφθοράς στον Βασίλειο της Δανιμαρκίας.

²⁵⁰ Ως υποκείμενο παίρνει τον τελικό του προσδιορισμό: εκδικητής, νεκρός.

ως φάντασμα διασπείρεται στον χώρο και τον χρόνο για να δοκιμαστεί σε νέες σκηνικές εμπειρίες και συνειρμικές νοηματοδοτήσεις.

Το χειροκρότημα διακόπτει πανηγυρικά τη σιωπή του τέλους και επισφραγίζει τελετουργικά μια νέα δημιουργία: τη γέννηση ενός ακόμα «love child», ενός ακόμα *Άμλετ*, στη σκηνή του θεάτρου, στο μυαλό του θεατή, στην ιστορία της συλλογικής σκηνικής μνήμης. Ο Wilson δια της σκηνικής εικόνας²⁵¹, κλείνει το μάτι στον θεατή, ορίζοντάς τον πλέον ως συμμετοχο στην εμπειρία του θεατρικού γεγονότος, συνδημιουργό του νοήματος και συνοδοιπόρο στην άενη εξελικτική κίνηση του *Άμλετ/Άμλετ* και του θεάτρου.

²⁵¹ Το storyboard παρουσιάζει μια άδεια σκηνή.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με σημείο αφετηρίας τη θέση ότι ο μοναδικός πιστός στις «Σαιξπηρικές προθέσεις» *Άμλετ* είναι εκείνος τον οποίο ο ίδιος ο Σαίξπηρ έχει ανεβάσει, με όχημα τη διασκευή και με σημείο αναφοράς την κλασικότητα του έργου, η παρούσα εργασία επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα «Πόσοι πρέπει τελικά να είναι οι Άμλετ». Η απάντηση έρχεται από έναν σκηνοθέτη-δημιουργό, ο οποίος με την επαναδιαπραγμάτευση του σαιξπηρικού *Άμλετ* διερευνά και διευρύνει τις δυνατότητες της τέχνης του και του εαυτού του, αλλά ταυτόχρονα αποδεικνύει και αναδεικνύει τις δυνατότητες του κλασικού κειμένου το οποίο οικειοποιείται. Ο Robert Wilson με το *Hamlet: a monologue* δεν δηλώνει κάτι διαφορετικό από αυτό που πιθανώς ο Barthes θα έδινε ως απάντηση στο πιο πάνω ερώτημα: «Τόσοι *Άμλετ* ώστε να μην χρειάζεται να υποχρεωνόμαστε να βλέπουμε πάντα και παντού τον ίδιο Άμλετ». The rest is silence (Τα υπόλοιπα είναι σιωπή)!

Παράρτημα

Robert Wilson's storyboard on *Hamlet: a monologue.*



1 The sleep of death



2 Be thou a spirit



3 Murder most foul



4 Mad call I it



5 Get thee to a nunnery



6 To be or not to be



7 For Hecuba



8 The dumb-show



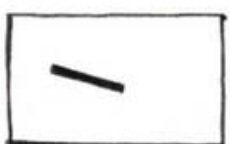
9 The mousetrap



10 Now might I do it



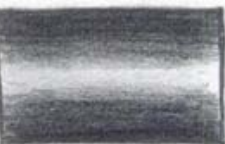
11 Mother, mother, mother



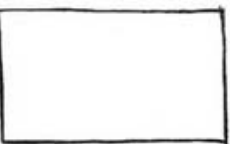
12 For an eggshell



13 Alas, poor Yorick



14 O villainy



15 This sergeant, death

Robert Wilson's storyboard sketches for *Hamlet: a Monologue*, May 1995
(Robert Wilson, courtesy of Byrd Hoffman Foundation)

Βιβλιογραφία

ΕΡΓΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

Shakespeare, W. *Hamlet*. <http://www.shakespeare-online.com/plays/hamletscenes.html>

Wells & Taylor (επιμ). 1988. «The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark», *The Oxford Shakespeare, The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press.

Χειμωνάς, Γ. (μτφρ). 1988. *Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: Άμλετ*. Εκδόσεις: Κέδρος.

Wilson, R. 1995. *Hamlet: a monologue*. Kessel, M. (documentary). United States: Caddell & Conwell Foundation for the Arts.

ΑΓΓΛΟΦΩΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alter, J. 1981. «From Text to Performance: Semiotics of Theatricality», *Poetics Today. Drama Theatre, Performance: A Semiotic Perspective*. Vol.2, No.3. pp. 113-139.

Astruc, A. 1948. «The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo». *L'Écran française*, 30 March 1948.

Barthes, R. 1977. *Image, Music and Text*. London: Fontana Press.

Bradley, D., Williams, D. 1988. *Director's Theatre*. London: McMillan.

Bentley, E. 1958. «The Classic Theatre». *The Tulane Drama Review*, Vol. 3, No. 1 (Oct., 1958), pp. 54-57.

Bloom, H. 2009. *William Shakespeare's Hamlet (New Edition)*. New York: Blooms Literary Criticism.

Boyce, C. 1990. *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*. New York: Charles Boyce and Roundtable Press.

Burt, R. 2012. «HOUNTOGRAPHOLOGY. Film Philology, Facsimiles and Textual Faux-rencis», *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. (Ed. Deborah Cartmell) Oxford: Wiley-Blackwell.

Calvino, I. 1999. *Why Read the Classics?* McLaughlin, M. (trans.), New York: Vintage Books.

Carlson, M. 2003. *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Cartmell, D. 2012. *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Cartmell, D., Whelehan, I. (eds.) 2007. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cody, G. Schneider, R. 2002. *Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide (Worlds of Performance)*. London; New York: Routledge.

Crowl, S. 2014. *Screen Adaptations: Shakespeare's Hamlet. The Relationship between Text and Film*. London & New York: Bloomsbury.

Derrida, J. 1978. *Writing and Difference*. A. Bass (trans.). London and New York: Routledge.

Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge.

Feibleman, F. 1946. « The Theory of Hamlet», *Journal of the History of Ideas*, Vol. 7, No. 2 (Apr., 1946), pp. 131-150.

- Fischer-Lichte, E. 2001. «Reversing the hierarchy between text and performance». *European Review*, 9, pp 277-291.
- Fischlin, D., Fortier, M. (eds.) 2000. *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London and New York: Routledge.
- Fortier, M. 2002. *Theory/theatre: an introduction*. London: Routledge.
- Goldberg, R.L. 1979. *Performance: Live Art 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams Inc Publishers.
- Harris, J. G. 2010. *Shakespeare and Literary Theory*. New York: Oxford University Press.
- Hassan, I. 1987 «Toward a Concept of Postmodernism», *The Postmodern Turn*. pp. 84-96.
- Holmberg, A. 1996. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hornby, R. 1977. *Script into Performance: A Structuralist View of Play Production*. Austin: University of Texas Press.
- Hunt, M. W., 2007. *Looking for Hamlet*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hurstfield, T. 2014. «Robert Wilson's Theatre of Visuals (postmodernism in practice)», *Life in the Theatre*. <http://www.lifeinthetheatre.com/robert-wilsons-theatre-of-visuals-postmodern-in-practice/>
- Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.
- Innes, C., Shevtsova, M. 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, B. 1978. «Review: The Critical Difference», *The Johns Hopkins University Press*. Vol. 8, No. 2, pp. 2-9.

Kaufman, R. 1997. «The Sublime as Super-Genre of the Modern, or "Hamlet" in Revolution: Caleb Williams and His Problems», *Studies in Romanticism*, Vol. 36, No. 4 (Winter, 1997), pp. 541-574.

Kermode, F. 1983. *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. 1975. London: Harvard University Press.

Kermode, F. 1974. «A Modern Way with the Classic». *New Literary History*, Vol. 5, No. 3, History and Criticism: I (Spring, 1974), pp. 415-434.

Kessel, M. 1995. *The Making of a Monologue: Robert Wilson's Hamlet, Documentary*. United States: Caddell & Conwell Foundation for the Arts.

Kindie, M. J. 2009. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London and New York: Routledge.

Kirsch, A. 1981. «Hamlet's Grief», *ELH*, Vol. 48, No. 1 (Spring, 1981), pp. 17-36.

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 (May, 1998), pp.189-206.

Lacan, J. Miller, J. A. Hulbert, J. 1977. «Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*», *Yale French Studies*, No. 55/56, *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading. Otherwise*. (1977), pp. 11-52.

Lavender, A. 2003. *Hamlet in Pieces: Shakespeare Revisited by Peter Brook, Robert Lepage and Robert Wilson*. New York: CONTINUUM.

Lehmann, H. 2006. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.

Leitch, T. 2012. «Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?» *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. (Ed. Deborah Cartmell). Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 87-104.

Leitch, T. 2008. «Review Article: Adaptation Studies at a Crossroads». *Adaptation*, Vol.1, No.1, pp. 63-77.

Leitch, T. 2003. "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory". *Criticism*, Volume 45, Number 2, Spring 2003, pp. 149-171.

Lyotard, J. F. 1984. «*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*», *Theory and History of Literature*. (Eds: W. Godzich and J. Schulte-Sasse), Vol. 10.

Marranca, B. 1977. *The Theatre of Images*. New York: Drama Book Specialists.

Marsden, J. 1995. *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptation, and Eighteenth-Century Literary Theory*. Kentucky: University Press of Kentucky.

Orgel, S., 1988. «The Authentic Shakespeare». *Representations*, No. 21 (Winter, 1988), pp. 1-25.

Pavis, P. 2013. *Contemporary Mise-en-Scene: Staging Theatre Today*. London and New York: Routledge.

Pavis, P. 2008. «On Faithfulness: The Difficulties Experienced by the Text/Performance Couple». *Theatre Research International*, vol. 33, pp.117-126.

Pavis, P. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London and New York: Routledge.

Primavesi, P. 2000. «Hamlet-Time», *Nordic Theatre Studies*. Vol.13, pp.33-43.

Rich, F. 1985. "Auteur Directors Bring New Life to Theatre", *New York Times*. November 24, 1985.

Sale, C. 2009. «Eating Air, Feeling Smells: *Hamlet's* Theory of Performance», *William Shakespeare's Hamlet, Bloom (ed.)*. New York: Blooms Literary Criticism.

Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge.

Sidiropoulou, A. 2015. «Mise-en-Scène as Adaptation», *Critical Stages/Scènes Critiques*, June 2015: Issue No 12. <http://www.critical-stages.org/12/mise-en-scene-as-adaptation/>

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

Ubersfeld, A. 1999. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.

Vanden, Heuvel, M. 1994. *Performing Drama/ Dramatising Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Vanden, Heuvel, M. 1992. «Contemporary Spaces: Realism, Performance and a New Dialogics of Theatre», *Theatre Journal*. Vol.44, 1, pp. 47-58.

Wothern, W. B. 1997. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wilson, R. 1995. «Theatre: Hamlet as Autobiography, Spoken in Reflective Voice», *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1995/07/02/movies/theater-hamlet-as-autobiography-spoken-in-reflective-voice.html>

Wilson, R., Eco, U. 1993. «Robert Wilson and Umberto Eco: A Conversation», *Performing Arts Journal*. Vol. 15, No. 1 (Jan., 1993), pp. 87-96.

ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Artaud, A. 1992. *Το Θέατρο και το Είδωλό του*. Μάτσης, Π. (μτφ.). Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Βελισσαρίου, Α. 2004. «Ο Άμλετ και γιατί ακόμα μας αφορά», *ΔΙΑΒΑΖΩ* 3, τεύχος 449, Μάρτιος 2004, σσ. 91-96.

Craig, E. G. 1971. «Η Τέχνη του Θεάτρου», *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*. Μαντζοπούλου, Α. (μτφ), Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Δωδώνη.

Grotowski, J. 1971. *Για Ένα Φτωχό Θέατρο*, Κονδύλης, Φ., Γαΐτη-Βορρε, Κ. (μτφ), Αθήνα: 1971.

Jarry, A. 2003. *Υμνύ τυράννος*, Κυριακίδης, Α. (μτφ.), Αθήνα: Αιγόκερως.

Jarry, A. 1897. «Ζητήματα θεάτρου», στο *Υμνύ τυράννος*, 2003. Κυριακίδης, Α. (μτφ), σελ.122-126. Αθήνα: Εκδόσεις Opera.

Jarry, A. 1896^α. «Επιστολές στον Lugné-Poe», στο *Υμνύ τυράννος*, 2003. Δημητρούλια, Τ. (μτφ.). Αθήνα: Εκδόσεις Opera, σελ.127-133.

Jarry, A. 1896^β. «Ομιλία του Alfred Jarry στην πρεμιέρα του Υμνύ Τυράννου» στο *Υμνύ τυράννος*, 2003. Δημητρούλια, Τ. (μτφ.), Αθήνα: Εκδόσεις Opera, σελ.112-114.

Jarry, A. 1896^γ. «Περί του γιατί είναι άχρηστη η θεατρικότητα στο θέατρο» στο Κυριακίδης, Α. (2003). Δημητρούλια, Τ. (μτφ), Αθήνα: Εκδόσεις Opera, σελ.115-121.

Καραγιώργος, Π. 1992. *Σαιξπηρικά Μελετήματα*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.

King, R., Alexander, R., Weis, R. 1991/2. «ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ» (Μτφρ. Φραγκάκη, Λ.), *Σαίξπηρ: Η ζωή - Το έργο - Η εποχή του. Πρόγραμμα παράστασης του έργου «Άμλετ»*. Ανοιχτό Θέατρο: Θεατρική Περίοδος 1991-92.

Κοττ, Γ. 1970. *Σαίξπηρ ο Σύγχρονός μας*. Κοτζιάς, Α.(μτφ.), Αθήνα: ΗΡΙΑΝΟΣ.

Κροντήρη, Τ. 2002. *Ο Σαίξπηρ, η Αναγέννηση κι Εμείς*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

- Meyerhold, V. 1982. *Κείμενα για το Θέατρο*. Βογιάζος, Α. (μτφ), Αθήνα: Εκδόσεις Ιθάκη.
- Πατσαλίδης, Σ. 1991. «Το θέατρο μετά τη σημειωτική», *Λεβιάθαν*. Τεύχος 11, σσ. 61-75.
- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*. Στρουμπούλη, Α. (μτφ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Πεφάνης, Γ. 2013^α. *Περιπέτειες της Αναπαράστασης: Σκηνές της Θεωρίας II*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Πεφάνης, Γ. 2013^β. «Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *Παράβασις/Parabasis* 11, σσ. 189-204.
- Πεφάνης, Γ. 2009. *Το χαμόγελο του Σαλτιμπάγκου: Δοκίμια και άρθρα*. Αθήνα: Αιγόκερως/θέατρο.
- Πεφάνης, Γ. 2007. *Σκηνές της Θεωρίας: Ανοιχτά Πεδία στη θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Quennel, P., 1991/2. «Σαίξπηρ: οι ποιητές και η επιρροή τους», *Σαίξπηρ: Η ζωή - Το έργο - Η εποχή του. Πρόγραμμα παράστασης του έργου «Άμλετ»*. Φραγκάκη, Λ. (μτφ.), Ανοιχτό Θέατρο: Θεατρική Περίοδος 1991-92.
- Righter, A. 1991/2. «Ο Σαίξπηρ και το νόημα του έργου», *Σαίξπηρ: Η ζωή - Το έργο - Η εποχή του. Πρόγραμμα παράστασης του έργου «Άμλετ»*. Φραγκάκη, Λ. (μτφ), Ανοιχτό Θέατρο: Θεατρική Περίοδος 1991-92.
- Rorty, R. 2004. «Αποδόμηση», στο *Raman Selden (ed.): Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας 8. Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*. Πεχλιβάνος, Μ., Χρυσανθόπουλος, Μ. (μτφ), Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- Σαρτρ, Ζ. Π. 1964. *Ο Υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρσενίδης.

Σιδηροπούλου, Α. 2014. «Οι Όροι του Παιγνιδιού και τα Όρια της Παράστασης στο Θέατρο του Σκηνοθέτη-Δημιουργού», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011.

Χειμωνάς, Γ. 1988. «Το πρόσχημα και το σχήμα», *Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: Άμλετ*. Αθήνα: Κέδρος.

ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Kessel, M. 1995. «Robert Wilson, The Making of a Monologue: Robert Wilson's *Hamlet*». Videocassette. United States: Caddell & Conwell Foundation for the Arts.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>

<http://www.robertwilson.com/chronology-theater/>