

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ψυχολογικό Θέατρο και Ρεαλισμός. *Η Βασίλισσα της Ομορφιάς*
του Μάρτιν Μακ Ντόνα μέσα από μια Σκηνοθετική Προσέγγιση
για τις Ανθρωποφαγικές Σχέσεις στο Πλαίσιο της Οικογένειας.

Χρήστος Παναγιώτου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Ελένη Γκίνη

Μάιος, 2021

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Θεατρικών Σπουδών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας**

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Ψυχολογικό Θέατρο και Ρεαλισμός. Η Βασίλισσα της Ομορφιάς
του Μάρτιν Μακ Ντόνα μέσα από μια Σκηνοθετική Προσέγγιση για
τις Ανθρωποφαγικές Σχέσεις στο Πλαίσιο της Οικογένειας.**

Χρήστος Παναγιώτου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Ελένη Γκίνη**

**Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση
των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στον Χρήστο Παναγιώτου
από τη Σχολή Θεατρικών Σπουδών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.**

Μάιος, 2021

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή αφορά το θεατρικό έργο του *Μάρτιν ΜακΝτόνα*. Η βασίλισσα της ομορφιάς ως ένα έργο ρεαλιστικό που εμβαθύνει στον ψυχισμό των ηρώων δίνοντας την αίσθηση ότι οι τρισδιάστατοι χαρακτήρες της ιστορίας μπορούν να ταυτιστούν απόλυτα με το κοινό. Ο *Μάρτιν ΜακΝτόνα* χρησιμοποιεί τον ωμό ρεαλισμό για να αναδείξει μια σχέση εξάρτησης: μητέρας- κόρης η οποία αποτελεί ανατομία των οικογενειακών σχέσεων και βαθιά τομή στη σύγχρονη ζωή.

Η σχέση της ηλικιωμένης Μαγκ Φόλαν και της σαραντάχρονης κόρης της Μωρήν είναι μια σχέση επιβολής η οποία εκφράζεται μέσα από το μίσος και την αγάπη που νιώθουν οι δυο γυναίκες. Καθώς ξετυλίγει την καθημερινότητά τους ο ΜακΝτόνα εμβαθύνει στην ανθρώπινη ψυχή. Ο συγγραφέας επηρεασμένος από το νατουραλισμό του Αυγούστου Στρίντμπεργκ αναζητά αυτό που δεν φαίνεται. Πρόκειται για μία υπόγεια έκφραση συναισθημάτων που έχει ως όχημά της έναν ιδιαίτερο κυνισμό. Συνεπώς μέσα από το θεατρικό έργο αναδεικνύεται ο απώτερος στόχος του ρεαλιστικού θεάτρου που είναι η προσπάθεια για μεγαλύτερη πιστότητα της καθημερινής ζωής. Η αίσθηση της αληθοφάνειας βοηθά να ταυτιστεί ο θεατής με τους ήρωες και να βιώσει μία ανθρωποφαγική, οικογενειακή σχέση.

Summary

INTRODUCTION : The current postgraduate dissertation is about Martin McDonagh's theatrical play: *The Beauty Queen* as a realistic play deepens into the heroes' psyche by giving the sense that the three dimensional characters of the story, can identify themselves absolutely with the audience. Martin McDonagh uses the raw realism to highlight a relationship of dependence between a mother and a daughter, which represents the anatomy of family relationships and deep the incision in modern life.

PURPOSE OF REASEARCH :The relationship of the old woman, Mug Folan and her 40 years old daughter, Morin, is a relationship of impose, which is expressed through the hatred and love felt by the two women. As he unfolds their daily routine, McDonagh deepens into the human's soul. The writer, who is influenced by August Strindberg, seeks for this thing that is not seen. It is about an underground expression of emotions that has, as its vehicle, one special cynicism. Therefore, through the theatrical work, the ultimate goal of the realistic theater is to strive for greater fidelity of everyday life. The sense of verisimilitude helps the viewer identify, with the heroes and experience, an "anthropophagic", family relationship.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή	1
1.1 Ο ρόλος του ρεαλιστικού θεάτρου στη διαγραφή του ψυχισμού των χαρακτήρων του έργου.....	2
1.2 Το θεατρικό κίνημα << In yer face>> και η θεατρική γραφή του ΜακΝτόνα.....	8
1.3 Οι ανθρωποφαγικές σχέσεις στο έργο <<Η Βασίλισσα της Ομορφιάς>>.....	12
2. Ωμός ρεαλισμός και χιούμορ: μαύρη κωμωδία	15
3. Η Ιρλανδική ταυτότητα και η Βασίλισσα της Ομορφιάς	
3.1 Η Ιρλανδική ταυτότητα και << Η Βασίλισσα της Ομορφιάς>>.....	18
3.2 Η Ιρλανδικότητα και η Ελληνική πραγματικότητα.....	18
4. Δραματουργική ανάλυση μέσω της οπτικής του ρεαλιστικού θεάτρου	22
4.1 Θέμα.....	22
4.2 Ιστορία/ Μύθος.....	22
4.3 Πλοκή.....	23
4.4 Μήνυμα.....	23
4.5 Κατανομή Σκηνών.....	24
4.6 Δοσμένες Συνθήκες	24
4.7 Σκιαγράφηση χαρακτήρων- Πρωταγωνιστές.....	25
4.8 Ατμόσφαιρα.....	25
4.9 Σύγκρουση.....	25
4.10 Στόχοι, κίνητρα και εμπόδια.....	26

4.11	Δραματική ένταση- Σασπένς	26
4.12	Διάλογος.....	26
4.13	Εσωτερικός μονόλογος.....	27
4.14	Εικόνες.....	27
4.15	Έμφαση και κοντράστ	27
5	Σκηνοθετική ανάλυση.....	29
5.1	Επιδιωκόμενοι στόχοι του σκηνοθέτη.....	29
5.2	Με ποια κριτήρια θα γίνει η επιλογή των ηθοποιών; Ποιες είναι οι ιδιαίτερες απαιτήσεις για κάθε ηθοποιό της παράστασης;	30
5.3	Σκηνικά- Μουσική- Φωτισμός- Κουστούμια.....	32
5.4	Ο ρόλος μου ως σκηνοθέτης- υποκριτική μέθοδος.....	36
5.5	Η σκηνοθετική μου θέση.....	38
6	Παραστασιογραφία του έργου- βραβεύσεις.....	46
6.1	Διεθνείς πρεμιέρες, βραβεία , κριτική.....	46
6.2	Παραστάσεις του έργου στην Ελλάδα και την Κύπρο- βραβεία.....	48
7	Επίλογος.....	49
	Βιβλιογραφία	51

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή εξετάζει στα πρώτα κεφάλαια τον τρόπο που το ρεαλιστικό θέατρο συμβάλλει στην αποτύπωση των θεατρικών χαρακτήρων του έργου και πως συνυφαίνεται το μαύρο χιούμορ και ο κυνισμός με το ρεαλισμό ώστε να τεθούν τα θεμέλια για τη διαμόρφωση ενός κλίματος μαύρης κωμωδίας. Στη συνέχεια παρουσιάζεται η σχέση της θεατρικής γραφής του Μάρτιν Μακ Ντόνα με το παρελθόν και το παρόν της Ιρλανδίας. Ακολουθεί η δραματουργική ανάλυση του έργου αλλά και η σκηνοθετική προσέγγιση στην οποία αναπτύσσω τη δική μου θέση/ άποψη περιγράφοντας τη δράση και αποδίδοντας τις λεπτομέρειες από την εξέλιξη των σκηνών ώστε να διαφανούν οι ανθρωποφαγικές σχέσεις στο θεσμό της οικογένειας. Τέλος αναφέρονται η παραστασιογραφία του έργου- οι διεθνείς πρεμιέρες και οι βραβεύσεις του. Επίσης γίνεται λόγος για τις πιο σημαντικές θεατρικές παραστάσεις της *“Βασίλισσας της ομορφιάς”* στην Ελλάδα και την Κύπρο.

1.1 Ο Ρόλος του ρεαλιστικού θεάτρου στη διαγραφή του ψυχισμού των χαρακτήρων του έργου

Οποιαδήποτε απόπειρα προσδιορισμού του θεατρικού ρεύματος του ρεαλισμού οδηγεί, νομοτελειακά, στο συμπέρασμα πως η συγκεκριμένη έννοια είναι ευμετάβλητη. Κύριο χαρακτηριστικό-επιδίωξή του η ανάγκη να αποδοθεί λεπτομερώς η πραγματικότητα. Επειδή όμως ο αντικειμενικός κόσμος μεταβάλλεται διαρκώς γι' αυτό και ο ρεαλισμός είναι μια έννοια που χαρακτηρίζεται από μεταβλητότητα. Το ρεαλιστικό όπως ισχυρίζεται ο W. Preisendanz στο έργο του “Ρομαντισμός-Ρεαλισμός-Μοντερνισμός”: “εξαρτάται από το τι θεωρεί ο εκάστοτε αναγνώστης, ακροατής ή θεατής ως πραγματικό”¹.

Ο ρεαλισμός διαμορφώθηκε από θεατρικούς συγγραφείς του 19ου αιώνα που αφουγκράστηκαν τις ρηξικέλευθες μεταβολές που επέφεραν στο Δυτικό κόσμο παράγοντες που είναι άμεσα συνυφασμένοι με τη βιομηχανική επανάσταση και την εξέλιξη των επιστημών. Οι επιπτώσεις της εκβιομηχάνισης, όπως η εκμετάλλευση των ανθρώπινων και φυσικών πόρων, η εξάρτηση από τα υλικά αγαθά, η θεοποίηση του κέρδους και η εξαθλίωση της ανθρώπινης μάζας επηρέασαν καταλυτικά τη θεματική των ρεαλιστικών έργων. Συγχρόνως η θεωρία της εξέλιξης των ειδών από τον Δαρβίνο (1855) που ανέδειξε ως δυναμικούς παραμέτρους το περιβάλλον και την κληρονομικότητα στη διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, η πολιτική θεωρία του Καρλ Μαρξ στο έργο του “Κεφάλαιο” αλλά και η ανάδειξη της Ψυχανάλυσης με τον Freud και την “Ερμηνεία των ονείρων” έστρεψαν τη θεατρική τέχνη στην ακριβή εικονογραφική απόδοση μιας πραγματικότητας που απέχει από τα μελοδράματα και τις ανάλαφρες κωμωδίες του πρώτου μισού του 19ου αιώνα².

1. Preisendanz, W. 1998 *ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΠΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ*, μτφρ. Χρυσογέλου – Κατσή Άννα, 2^η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, σελ. 93.
2. Furst, L. Skrin, P. 1972. *Νατουραλισμός* : Η Γλώσσα της Κριτικής, μτφρ. Μεγάλου Λία, 2^η εκδ. Αθήνα; Εκδοτική Ερμής, σελ 24-30.

Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει ένα είδος συγγένειας μεταξύ του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, γεγονός που δημιουργεί σύγχυση στον προσδιορισμό του περιεχομένου των δύο εννοιών. Η σύγχυση οφείλεται σύμφωνα με τους L.R.Furst και P.N.Skrine¹ στο κοινό στοιχείο που έγκειται στην πεποίθηση ότι η τέχνη αποτελεί στην ουσία μια μιμητική, αντικειμενική απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας ³. Όμως συμπληρώνουν ότι ο νατουραλισμός, είναι πιο συγκεκριμένος και σύγχρονος αλλά και πιο περιορισμένος από τον ρεαλισμό που υιοθετεί μια ουδέτερη στάση σε σχέση με το νατουραλισμό ο οποίος ακολουθεί μια πολύ ειδική θεώρηση του ανθρώπου. Ο σαφής και ακριβής καθορισμός του νατουραλισμού οφείλεται στη στενή σχέση του με τις φυσικές επιστήμες που ώθησε τους νατουραλιστές να διαμορφώσουν μια συγκεκριμένη ιδέα του ανθρώπου, να θεμελιώσουν ένα αυστηρά καθορισμένο πρότυπο ζωής. Η στιγμιαία σχέση του Ρεαλισμού με το νατουραλισμό διαφαίνεται και στην αδυναμία του θεμελιωτή του κινήματος Emile Zola (1840-1902) να διακρίνει τους νατουραλιστές από τους ρεαλιστές συγγραφείς ⁴. Ωστόσο η διαφορά των δύο ρευμάτων είναι οι εσωτερικές παρορμήσεις των ηρώων που αφορούν τον χώρο της βιολογίας και έχουν αιτιακή σχέση με την ατομική συμπεριφορά και το περιβάλλον. Ο δραματουργός Gerhart Hauptmann εφαρμόζει με αποτελεσματικό τρόπο τη νατουραλιστική μέθοδο στα έργα του προβάλλοντας την αποτυχία του ιδεαλισμού των ηρώων του σε έναν κόσμο που έχει ως κύρια χαρακτηριστικά την απόλυτη λογική θεώρηση της επιστημονικής αιτιοκρατίας και την ηθική αμφισβήτηση. Ο κόσμος του Hauptmann εξηγείται, συγκρούεται στο πεδίο της πολιτικής αντιπαράθεσης, για να αποδείξει ότι κάθε αρχή δικαίου είναι ένα ιδανικό που καταπατάται από την πολιτική εξουσία, το κατεστημένο. Ο Hauptmann εισάγει τον νατουραλισμό στο θέατρο, αλλά αργότερα μεταπηδά στο ρεαλισμό. Άλλωστε τα όρια μεταξύ των δυο κινήματων είναι ρευστά. Ο νατουραλισμός στο θέατρο δεν θα βρει σπουδαίους εκφραστές όπως ο Ρεαλισμός.

3. Οπ.π, σελ 16.

4. Οπ.π, σελ 9-16.

Εκτός από τον Hauptmann ο Σουηδός δραματουργός August Strindberg και ο Νορβηγός θεατρικός συγγραφέας H. Ibsen αξιοποίησαν με επιτυχία τη νατουραλιστική μέθοδο. Ο Ibsen γράφει το 1881 το θεατρικό έργο «*Βρικόλακες*» που αναφέρεται στην αδυναμία των ηρώων να επιλέξουν ένα τρόπο ζωής διαφορετικό απ' αυτόν που επιβάλλει το κοινωνικό κατεστημένο και ειδικότερα ο θεσμός του γάμου που έχει ως κύρια χαρακτηριστικά την συμβατικότητα και την υποκρισία. Το αναπότρεπτο της μοίρας που καταδικάζει τους ήρωες σε φυσική και κοινωνική εξόντωση και η πάλη τους με τις συμβάσεις που δημιουργούν η οικογένεια και η κοινωνία είναι στοιχεία του έργου που παραπέμπουν άμεσα στην αρχαία ελληνική τραγωδία αλλά και σε μια ψυχαναλυτική θεώρηση των χαρακτήρων ου αποτελεί το κύριο γνώρισμα του ρεαλιστικού θεάτρου ⁵. Ο Strindberg εστιάζει στον ψυχισμό των ηρώων, στην επιβολή και τον έλεγχο που χαρακτηρίζει τα μέλη του οικογενειακού χώρου. Η στροφή σ' αυτόν τον οικείο χώρο για τον Ibsen και τον Chekhov συνυφαίνει τον ρεαλισμό με το νατουραλισμό και εγκολπώνεται τον Strindberg στο ρεαλιστικό θέατρο. (*Δεσποινίς Τζούλια, Ο Πατέρας*)

Ο ρεαλισμός στο θέατρο εκφράζεται μέσα από συγκεκριμένα γνωρίσματα που σηματοδοτούν μια προσπάθεια για πιστή απόδοση της καθημερινότητας, των προβλημάτων της , μέσω της θεματολογίας των έργων, των ερμηνειών αλλά και με τη δημιουργία ενός θεατρικού χώρου που ανταποκρίνεται με ακρίβεια στην αληθοφανή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Θεωρείται δεδομένο ότι η σκηνογραφία, η ενδυματολογία, οι φωτισμοί και ο υποκριτικός κώδικας των ηθοποιών συντέλεσαν σε μια σχεδόν τέλεια ψευδαίσθηση των αληθινών ⁶.

Τα ρεαλιστικά έργα χαρακτηρίζονται από σκεπτικισμό όσον αφορά την επίδραση των κοινωνικών, φιλοσοφικών, πολιτικών αξιών στην ανθρώπινη ζωή. Αυτή η αμφισβήτηση είναι ολοφάνερη στο έργο «*Βόυτσεκ*» του πρωτοπόρου στη Γερμανική δημιουργία, Bucher. Ο ήρωας, θύμα των συνθηκών και της προσωπικότητάς του, ωθείται σε μια συναισθηματική υπερβολή, προβαίνοντας σε απάνθρωπες πράξεις και απογυμνωμένος από τις αξίες, παραβιάζει τους νόμους, αμφισβητεί το ηθικό πρότυπο του ανθρώπου, όπως αυτό εκφράζεται μέσω του πολιτικού κατεστημένου ⁷.

5. Χουρμουζιάδης, Ν. (2006): «Ίψεν ο τραγικός», *ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ* 47: 7-12.

6. Χάρτνολ, Φ. (1980): «ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ». Μτφρ. Πατεράκη Ρούλα. Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή. 276-279.

7. Travers, M. (2005). ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο. Αθήνα: Βιβλιόραμα 2005, σελ. 170-171.

Η βασική στόχευση του ρεαλιστικού δράματος είναι να αποκαλύψει την κοινωνική υποκρισία και τη σαθρότητα της αστικής κοινωνίας. Στρέφεται στο εσωτερικό θεσμών-στηριγμάτων της ταξικής κοινωνίας : η πατριαρχική οικογένεια, ο Τύπος, ο επιχειρηματικός κλάδος , καυτηριάζει την καταπίεση των γυναικών, την παραβίαση προσωπικών ελευθεριών και την εξάρτηση από το κέρδος. Σε αυτόν τον υποκριτικό κόσμο υπάρχει μια βαθιά εδραιωμένη παρακμή που κρύβεται επιμελώς, αλλά κάποια στιγμή αναδύεται για να φανεί πόσο έχει αλλοτριώσει τις ζωές των ηρώων. Οι χαρακτήρες βιώνοντας έναν οικογενειακό εγκλωβισμό, αντιμετωπίζοντας τα προσωπικά τους αδιέξοδα και διαισθανόμενοι την προσωπική τους κατάπτωση προσπαθούν να άρουν κάθε ηθική αναστολή και να γκρεμίσουν οποιαδήποτε κοινωνική σύμβαση τους περιορίζει ⁸.

Ο πρωτοπόρος του ρεαλισμού στο θέατρο είναι ο ρώσος δραματουργός Α. Ostrovsky (1823-1866) ο οποίος επηρεασμένος από την κοινωνική κριτική και τη ρεαλιστική διαγραφή χαρακτήρων του Ν. Gogol (1805-1852) παρουσίασε μέσα από το έργο του την κοινωνία της εποχής του, έχοντας ως σημείο αναφοράς τον άνθρωπο που τον ψυχογραφεί σε βάθος, παρουσιάζοντας, αφενός τις αδυναμίες του, όπως την απληστία, αφετέρου τη σχέση του με υψηλά ιδανικά όπως είναι η αγάπη του για την ελευθερία. Συγχρόνως δεν διστάζει να καταγγείλει την αναχρονιστική ηθική του καιρού του. Στη Γαλλία το θέατρο μέσω της ρεαλιστικής και κωμικής γραφής του Eu. Labiche ασκεί κριτική στα ήθη της αστικής τάξης. Αξιοσημείωτη είναι και η συγγραφή του πρώτου κοινωνικού δράματος «Η κυρία με τις καμέλιες» του Αλεξάνδρου Δουμά υιού που αντλεί τη θεματική του από την καθημερινή ζωή.

Οι σημαντικότερες εξελίξεις στο ρεαλιστικό θέατρο σημειώνονται στο τέλος του 19ου αιώνα με την επίδραση δύο μεγάλων δραματουργών, Ibsen και Chekhov.

Ο Ibsen μέσα από τα έργα του διερευνά πολυεπίπεδα την ανθρώπινη συνείδηση, τη σύγκρουση των ηρώων με τις καθιερωμένες κοινωνικές συμβάσεις, τη σεμνοτυφία και τη μικροφιλοδοξία της νορβηγικής κοινωνίας του 19ου αιώνα. Προάγει την αυθεντική ανθρώπινη ψυχή που αντιπαρατίθεται στους νόμους της κοινής ζωής. Οι χαρακτήρες που βιώνουν σκληρές ψυχολογικές συγκρούσεις λόγω της συμβατικότητας των θεσμών, του γάμου και των περιορισμών που επιβάλλει η κοινωνική υποκρισία.

8. Οπ.π, σελ 171-172.

Επομένως δεν περιορίζεται στην ανάλυση των κοινωνικών προβλημάτων, αλλά σταδιακά στρέφεται στο ψυχικό δράμα των ηρώων, αναλύει τις εμμονές τους, τις ενοχές τους, την πάλη με τον εαυτό τους και τους κοινωνικούς κώδικες. Με τον Ibsen καθιερώνεται ο ψυχολογικός ρεαλισμός, αφού ο κύριος εκφραστής «του προβληματισμένου θεάτρου» εκθέτει την κοινωνική υποκρισία, τη συμβατικότητα των σχέσεων και τις αδυναμίες της ανθρώπινης ψυχής ⁹.

Εισηγητής μιας εντελώς νέας δραματικής φόρμας που έχει όμως ως θεμέλιο λίθο το ρεαλισμό είναι ο Anton Chekhov. Η μελέτη της ψυχολογίας του ηττημένου από τη ζωή ανθρώπου που βιώνει μια άχρωμη καθημερινότητα, ιδιαιτέρως πληκτική, είναι χαρακτηριστικό της δραματουργικής ανάλυσης του Chekhov. Οι χαρακτήρες του προέρχονται από τη μικροαστική τάξη των γαιοκτημόνων του ρωσικού κοινωνικού ιστού και προσεγγίζονται με μια λεπτεπίλεπτη ειρωνεία, με ένα ανάλαφρο χιούμορ από τον συγγραφέα. Είναι πρόσωπα εγκλωβισμένα στις ψευδαισθήσεις τους και στην επιθυμία τους να αλλάξουν τη ζωή τους, αλλά τελικά δεν τα καταφέρνουν και περιορίζονται στην αιχμηρή πραγματικότητα. Η δράση τους κατευθύνεται μέσα από χαμηλόφωνους, διακεκομμένους διαλόγους και μονολόγους που εκφράζουν τις εσωτερικές τους συγκρούσεις και διαμορφώνουν μια σύνθεση καταδικασμένων οντοτήτων. Νιώθουν απογοήτευση, γιατί οι σχέσεις τους χαρακτηρίζονται από τη μοιρολατρία, την αδράνεια, την αυταρέσκεια, την έλλειψη κατανόησης και τους ανταγωνισμούς ¹⁰.

Ο ψυχολογικός ρεαλισμός του Chekhov επηρέασε καταλυτικά τον K.Stanislavski. Ο Stanislavski σκηνοθέτησε το έργο του Ρώσου δραματουργού «Ο Γλάρος» στο θέατρο Τέχνης της Μόσχας αξιοποιώντας τη ρεαλιστική αποτύπωση της μικροαστικής ρωσικής κοινωνίας της εποχής για την οποία έκανε λόγο Chekhov. Έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στη ψυχολογική ερμηνεία των ρόλων και ανέπτυξε το προσωπικό του σύστημα υποκριτικής που επηρέασε όλους τους μεγάλους ηθοποιούς που ακολούθησαν και διαμόρφωσε την υποκριτικό κώδικα για τον κινηματογράφο ¹¹.

9. Κούκουλας, Λ. 2006. «Το θέατρο του Ίψεν», *ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ* 47: σελ. 13-18

10. Μποζίλιο, Π. 2006. *ΣΠΟΡΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ*, μτφρ. Νταρακλίτσα Έλενα, 2^η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερος σελ. 224-228.

11. Οπ.π, σελ. 196-197.

Ο θεατρικός συγγραφέας και δραματουργός August Strindberg γράφει τα έργα του έχοντας ως πρότυπό του τη ρεαλιστική γραφή του Ibsen, αφού κατευθύνει την κριτική του στις ηθικές αξίες και τις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής του, δηλαδή την πατριαρχική οικογένεια και τη σχέση των δύο φύλων. Προσπαθώντας να ανανεώσει τη θεματική και τη δραματική φόρμα στρέφεται στη ψυχαναλυτική ερμηνεία των χαρακτήρων όπως διαμορφώνονται μέσα από τη συγκρουσιακή αντιπαράθεσή τους με το περιβάλλον. Στα έργα του κυριαρχεί η απαισιοδοξία του για τη ζωή λόγω της αδυναμίας των ηρώων του να κατακτήσουν την αλήθεια και να συλλάβουν την αξία της ανθρώπινης ύπαρξης. Επιπρόσθετα είναι διάχυτο ένα γενικότερο αίσθημα υπαρξιακής κρίσης η οποία ενισχύεται από την υποκρισία των ανθρώπινων σχέσεων, τη σύγκρουση του άνδρα και της γυναίκας στο πλαίσιο της οικογένειας και τη διαμάχη της θρησκευτικής πίστης με τη λογική-επιστημονική κρίση. Στον «Πατέρα» του Strindberg οι ήρωες δρουν μέσα στα όρια που θέτει μια προβληματική οικογένεια με σημείο τριβής τη διεκδίκηση της εξουσίας για την ανατροφή του παιδιού. Διαγράφεται ο ψυχικός κόσμος ενός πατέρα που εκφράζει το πατριαρχικό πρότυπο και μιας μητέρας που σηματοδοτεί τη γυναίκα μιας νέας εποχής με θάρρος και αυτοπεποίθηση, αποφασισμένη να συγκρουστεί για την κηδεμονία της κόρης της. Κατά συνέπεια εξελίσσεται ένας αγώνας ζωής και θανάτου για την εξουσία και θεμελιώνεται μια σχέση εξάρτησης και επιβολής στον χώρο της οικογενειακής εστίας, αφού οι δύο γονείς ζουν σύμφωνα με το νόμο της ζούγκλας. Η οικογένεια στον «Πατέρα» παρουσιάζει μια απόλυτη ανικανότητα να προσαρμοστεί τόσο στις επιλογές που επιβάλλονται από την κοινωνία όσο και σ' αυτές που προέρχονται από την εξελικτική πορεία των μελών της, της κόρης και του Ίλαρχου. Ο Ίλαρχος είναι σε θέση να μετεξελιχθεί σε καταξιωμένο επιστήμονα και η κόρη επιδιώκει την ανεξαρτητοποίησή της. Όμως η Λάουρα εμποδίζει με τη στάση της αυτόν τον μετασχηματισμό. Επομένως είναι μια οικογένεια με συγκεκριμένη παθολογία, αφού τα μέλη χάνουν την αίσθηση της ατομικότητάς τους και οι σχέσεις καθίστανται ανταγωνιστικές και τελικά ανθρωποφαγικές ¹².

Επομένως, τα παραπάνω το ρεαλιστικό θέατρο εστιάζει στα κίνητρα και στις ψυχολογικές μεταπτώσεις των δραματικών προσώπων για να ανακαλύψει τον ψυχισμό

12. Πετράκου, Κ. (2019). Α. Στρίντμπεργκ, «Ο Πατέρας»: Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου σελ 19-23.

τους. Απώτερος στόχος είναι το ψυχογράφημα των θεατρικών χαρακτήρων. Αυτή η οπτική δημιουργεί έκρηξη συναισθημάτων στον ψυχικό κόσμο του θεατή, παρέχοντάς του τη δυνατότητα να ταυτιστεί με τους ήρωες.

Συνοψίζοντας το ρεαλιστικό θέατρο καταγγέλλει την κοινωνική ατροφία και υποκρισία αλλά και αναδεικνύει την προσωπική κρίση των ηρώων, τις εσωτερικές συγκρούσεις και τις ηθικές τους ατέλειες. Κάποιοι απ' τους χαρακτήρες «δραπετεύουν» από τον κλειστοφοβικό τους κόσμο, όπως η Νόρα στο *Κουκλόσπιτο* του Ibsen. Άλλοι αδυνατούν να αλλάξουν την ζωή τους, όπως οι τρεις αδερφές στο ομώνυμο έργο του CHEKHOV και ο οικογενειακός θεσμός ταλανίζεται για ακόμη μια φορά στον *Πατέρα* του Strindberg.

Αυτά τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού θεάτρου έχουν επηρεάσει την γραφή του ΜακΝτόνα, ο οποίος μέσα από το έργο του «*Η Βασίλισσα της Ομορφιάς*» απομυθοποιεί με το μαύρο χιούμορ του τον οικογενειακό θεσμό, την σχέση μητέρας – κόρης αλλά και την Ιρλανδική παράδοση. Οι χαρακτήρες του έργου βιώνουν τις κοινωνικές συμβάσεις και προσπαθούν να απαλλαγούν από τα δεσμά που έχουν δημιουργήσει οι ίδιοι.

1.2 Το Θεατρικό κίνημα << In yer face>> και η Θεατρική γραφή του ΜακΝτόνα

Ένα σύγχρονο παρακλάδι του ρεαλιστικού θεάτρου αξιοποίησε ο Μάρτιν Μακ Ντόνα που έκανε την εμφάνισή του τη δεκαετία του 1990 με το «In yer face». Το θέατρο στα μούτρα, όπως αλλιώς λέγεται το «In yer face» έχει τις ρίζες του στο θέατρο της σκληρότητας του A.Artaud.. Ο Artaud πίστευε πως η θεατρική πράξη αποτελούσε μια δράση άμεσης βίας που θα αφύπνιζε τον ακροατή με την αγριότητα των σκηνικών εικόνων που θα δημιουργούσε. Η "σκληρότητα" του Artaud ταυτίζεται με τη συναισθηματική και φυσική βία που εκφράζει την οργή του ατόμου απέναντι σε μία στάσιμη ζωή ,χωρίς έμπνευση. Ο Artaud ήθελε μέσω του θεατρικού έργου να έρθουν στην επιφάνεια τα πιο αρχέγονα ένστικτα και φόβοι των θεατών, ώστε να αναζητήσουν την

εσωτερική αλήθεια τους ¹³. Νομοτελειακά το κοινό σημείο με το θέατρο στα μούτρα είναι ο τρόπος που προσεγγίζεται από τις δύο πλευρές η έννοια της "σκληρότητας". Η "σκληρότητα" λαμβάνεται ως δεδομένη συνθήκη αλλά και ως ασίγαστη επιθυμία για ζωή. Ο έρωτας, ο θάνατος, ο πόνος, η μοναξιά είναι αναγκαιότητες, "σκληρότητες", χωρίς τις οποίες η ζωή δεν θα μπορούσε να συνεχιστεί. Η "σκληρότητα" αποτελεί ένα είδος θεατρικής έκφρασης που αποσκοπεί στο να συγκλονίσει το ασυνείδητο, να σοκάρει το κοινό, ώστε να βρεθεί αντιμέτωπο με τις πιο μύχιες και σκοτεινές πλευρές του. Η "σκληρότητα" ωθεί τον ακροατή να βιώσει το αίσθημα της αγανάκτησης και απέχθειας, να εκφράσει μια καταπιεσμένη αλήθεια, να δημιουργήσει μια νέα εικόνα για τον εαυτό του και μια προσωπική κοσμοαντίληψη ¹⁴.

Το «In yer face» καταθέτει μια νέα θεατρική πρακτική που απορρίπτει το καθιερωμένο σύστημα αξιών μέσω της αισθητικής του "σοκ". Κυρίαρχο χαρακτηριστικό της είναι το ανίατο τραύμα, σωματικό και ψυχικό, που αποδίδεται στη σκηνή αλλά και μεταφέρεται στις ψυχές των θεατών. Στη συνέχεια αποσκοπεί στο να προκαλέσει το κοινό με ένα άκρως επιθετικό τρόπο, παρουσιάζοντας επί σκηνής βίαιες πράξεις: κακοποιήσεις, ακρωτηριασμούς και βιασμούς. Αυτή η κυνική πρόκληση μπορεί να κινητοποιήσει το θεατή ώστε να επικρίνει την κοινωνική υποκρισία και την ανθρώπινη ανοησία αφενός, αφετέρου να το εμπλέξει άμεσα με όσα συμβαίνουν στη σκηνή προκαλώντας μια αίσθηση φρίκης και τρόμου. Στην ουσία το θέατρο της σκληρότητας, όπως λέγεται αλλιώς το «In yer face», θέλει να προβληματίσει το κοινό σχετικά με το βάρος της ωμής πραγματικότητας που δύσκολα μπορεί κανείς να αντέξει χωρίς να νιώσει δυσφορία, πόνο, αποστροφή, χωρίς να αναρωτηθεί ποιος είναι ¹⁵.

13. Ο Antoine Marie Joseph Paul Artaud, μεταξύ του 1931 και 1936, διατύπωσε μια θεωρία γι' αυτό που ονομάζεται «θέατρο της Σκληρότητας» σε μια σειρά δοκιμών που δημοσιεύθηκαν στην Nouvelle Revue Francaise. Αργότερα, το 1938 τα δοκίμια εκδόθηκαν με τον τίτλο Le Theatre et son double (Το θέατρο και το είδωλό του). Σε αυτό συμπεριλαμβάνονται τα δυο μανιφέστα για το θέατρο της σκληρότητας που αποτέλεσαν τη θεωρητική βάση του Θεάτρου του Παραλόγου.
14. Χατζηβασιλείου, Χ. 2020. ΣΓΧΡΟΝΗ ΒΡΕΤΑΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: Το Θέατρο Στα Μούτρα (In-your-face theater) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο σελ. 37-38.
15. Οπ,π, σελ 50-51.

Ο ωμός ρεαλισμός που εκφράζεται μέσα από ιδιαίτερη σωματική και ψυχολογική βία κυριαρχεί στα έργα του Μάρτιν Μακ Ντόνα. Είναι αξιοσημείωτο πως πίσω από τη βία που εκδηλώνουν με διάφορους τρόπους οι ήρωές του, κρύβονται η μοναξιά και η λύπη, συναισθήματα που πάντα συνοδεύονται από ένα δυνατό, μαύρο χιούμορ. Μήπως αυτός ο ιδιαίτερος συνδυασμός των συναισθημάτων αφυπνίζει το θεατή και τον προκαλεί να παρακολουθήσει και να αντέξει την πραγματικότητα που περιγράφουν οι δραματικοί του ήρωες.

Μια σύντομη επισκόπηση στη θεματική των έργων του Μάρτιν Μακ Ντόνα έρχεται να επιβεβαιώσει την προαναφερθείσα ρητορική ερώτηση. Ο κόσμος του ΜακΝτόνα είναι αποκρουστικός, προκλητικός, δυσάρεστος. Μέσα από τη δράση των ηρώων του καταγγέλλει την κοινωνία που γεννά τη βία και κατ' επέκταση την οικογένεια που την αναπαράγει. Ο θεατής εισέρχεται σε έναν αρρωστημένο κόσμο στον οποίο εκδηλώνεται με ποικίλες εκφάνσεις η σωματική και ψυχολογική βία. Είναι αναπόσπαστα συνυφασμένη με το μαύρο χιούμορ που παρεισφρέει στο δράμα και δημιουργείται μια αμφίδρομη σχέση. Έτσι δημιουργείται ένα είδος κωμικού παραλογισμού στον οποίο ισορροπούν η βία και η τρυφερότητα που αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία της μαύρης κωμωδίας.

Αυτό το πάντρεμα της μαύρης κωμωδίας με στοιχεία αστυνομικού θρίλερ διαφαίνεται σε ένα από τα τελευταία έργα του ΜακΝτόνα, τον "Πουπουλένιο" (2003). Σε ένα άγνωστο αυταρχικό καθεστώς ένας συγγραφέας ανακρίνεται από δύο αστυνομικούς για τις "παράξενες" ιστορίες που έχει γράψει για παιδιά: για ένα κοριτσάκι που χάθηκε στους θάμνους και για ένα μικρό εβραιόπουλο. Οι ήρωές του είναι θύματα της πολιτικής εξουσίας και ενός κόσμου που κυριαρχούν ο παραλογισμός και η διαφθορά, ενός κόσμου σκοτεινού, τραγικού που έχει ανάγκη από την παιδική τρυφερότητα. Τα στοιχεία της κοινωνικής και ψυχικής κατάπτωσης μέσα στην οποία δρουν οι ήρωες του Μακ Ντόνα υπάρχουν και στο έργο του «Μία στάση στο Σποκέιν» (2010) όπου ένας μυστηριώδης άνδρας ψάχνει για εικοσιεπτά ολόκληρα χρόνια το χαμένο αριστερό του χέρι που συμβολίζει τα ψυχολογικά τραύματα τα οποία κουβαλά και έχει την ανάγκη να τα επουλώσει.

Η θεματολογία του διαφοροποιείται αισθητά στα έργα «Ο Δήμιος» (2015) και «Ένα πολύ, πολύ σκοτεινό θέμα» (2018), αφού ασχολείται με την κατάργηση της θανατικής ποινής και το ζήτημα της ιστορικής μνήμης όπως σχετίζεται με την περίοδο και τις

επιπτώσεις της αποικιοκρατίας, χωρίς όμως να εγκαταλείπει το αγαπημένο του συγγραφικό είδος, το κωμικό δράμα.

Ο «Δήμιος» (2015) αποτελεί μια επίκαιρη μαύρη κωμωδία σχετικά με το ρόλο της θανατικής ποινής. Με την κατάργηση της θανατικής ποινής στην Αγγλία το 1965, ο δεύτερος καλύτερος δήμιος στην Βρετανία προβληματίζεται για το μέλλον του. Ο προβληματισμός του αποτελεί αφορμή για να θίξει ο συγγραφέας μέσα από τη δική του οπτική τον ρόλο της βίας και πώς μπορεί να αντιμετωπιστούν οι επιπτώσεις των εγκληματικών πράξεων.

Η κριτική του για την αποικιοκρατία, στο έργο του “ Ένα πολύ, πολύ σκοτεινό θέμα” και ειδικότερα για τις γενοκτονίες των λευκών στην Αφρική, παρουσιάζεται έμμεσα στην ιστορία που αναφέρεται σε ένα οικείο και αγαπητό πρόσωπο των παιδιών, τον Χανς Κρίστιαν Άντερσεν. Σε ένα αρχοντικό στην Κοπεγχάγη ο Άντερσεν κρύβει στη σοφίτα του σπιτιού ένα σκοτεινό μυστικό, την αληθινή πηγή των ιστοριών του, μία μικρή μαύρη γυναίκα από το Κογκό.

Η τριλογία των νήσων Aran περιλαμβάνει τρία έργα: «Ο σακάτης του Ίνισμαν» (1997), «Ο υπολοχαγός του Ίνισμορ» (2001) και το «The banshees of Inisheer» (αδημοσίευτο). Κοινό στοιχείο το ότι οι χαρακτήρες αυτών των έργων αντιμετωπίζουν την κοινωνική και οικογενειακή βία, αιχμηρό ζήτημα που τους ωθεί να αντιδράσουν.

"Ο Υπολοχαγός του Ίνισμορ" είναι ένας παρανοϊκός τρομοκράτης διωγμένος από τις τάξεις του I.R.A. Φυσικά δεν απουσιάζει το φλεγματικό χιούμορ του ΜακΝτόνα, αφού ο ήρωας επιστρέφει στο τόπο του, το νησί Ίνισμορ, για να εκδικηθεί για το νεκρό γάτο του που ταυτίζεται με την ιδέα της ανεξάρτητης Ιρλανδίας. Την αναληγσία και αδιαφορία του κοινωνικού περίγυρου έρχεται να αντιμετωπίσει και ο σακάτης του νησιού στο έργο “Ο σακάτης του Ίνισμαν”

Το κοινό θεματικό στοιχείο που συναντάμε στην τριλογία του «Leenane» είναι οι οικογενειακές σχέσεις που διέπονται από πρωτοφανή αγριότητα. Στο έργο του “Ένα Ιρλανδέζικο κρανίο” (1997) ο πρεσβύτερος του χωριού , Μικ, ανησυχεί μήπως ανακαλύψει πως η γυναίκα του που πέθανε πριν από εφτά χρόνια, είχε ερωτευτεί κάποιον άλλο άντρα. Γι’ αυτό αναζητά το κρανίο της στο νεκροταφείο του Leenane μαζί με το βοηθό του Μάρτιν. Κονιορτοποιεί τους σκελετούς των νεκρών με μια σφύρα στο τραπέζι της κουζίνας του και προβαίνει έτσι σε μια πράξη κανιβαλισμού δηλώνοντας τον

βαθύτατο φόβο του για το θάνατο. Για άλλη μια φορά, ο ΜακΝτόνα δημιουργεί έναν σκληρό και κλειστοφοβικό κόσμο όπου οι ήρωες έχουν να αντιμετωπίσουν την υποκρισία, τη διαφθορά αλλά και την υποψία ότι και οι ίδιοι μπορεί να αποτελούν μέλος αυτού του ανήθικου και ψυχοπαθούς συνόλου.

Η μοναξιά στην “Άγρια Δύση” (1997) έρχεται να επιβεβαιώσει για μια ακόμη φορά την αρμονική συνύπαρξη του τραγικού και του γελοίου στον συγγραφικό κόσμο του Μακ Ντόνα. Η καταθλιπτική ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει μια πρωτοφανή σε αγριότητα αδελφική σχέση είναι στενά συνδεδεμένη με ισχυρές δόσεις μαύρου χιούμορ που ενεργοποιεί την κρίση και το θυμικό του θεατή. Τα δύο αδέλφια, ο Βάλεν και ο Κόλμαν, διακατέχονται από εμμονές και το μόνο κοινό που τους χαρακτηρίζει είναι ότι βρίσκονται σε μια μόνιμη σύγκρουση, σχεδόν αλληλοσπαράζονται. Έτσι διαμορφώνουν μια μίξερη, βίαιη καθημερινότητα που κρύβει ένα τραγικό μυστικό: κάποιος απ’ τους δύο έχει σκοτώσει τον πατέρα τους. Για μια ακόμη φορά η προβληματική οικογένεια και ο παρηκμασμένος κοινωνικός περίγυρος που περιλαμβάνει δολοφονίες, αυτοκτονίες των μελών της κοινότητας- είναι καταλυτικοί παράγοντες που επηρεάζουν τη δράση των δραματικών προσώπων.

1.3 Οι ανθρωποφαγικές σχέσεις στο έργο <<Η Βασίλισσα της Ομορφιάς>>

Ας προχωρήσουμε όμως στην ιστορία μιας δυσλειτουργικής σχέσης ανάμεσα σε μια ώριμη κόρη, τη Μωρήν και την ηλικιωμένη μητέρα της τη Μαγκ που αποτελεί την υπόθεση του πρώτου έργου της τριλογίας “Η Βασίλισσα της Ομορφιάς” (1996).

Ο ΜακΝτόνα στο έργο του “Η Βασίλισσα της Ομορφιάς” εστιάζει στην ενδοοικογενειακή βία: ψυχολογική και λεκτική. Επικεντρώνεται στη βίαιη, εξουσιαστική σχέση της εβδομηντάχρονης Μαγκ Φόλαν με τη σαραντάχρονη Μωρήν. Η σχέση τους είναι αναγκαστική λόγω της συμβίωσής τους σε μια απομακρυσμένη αγροικία στη Δυτική

Ιρλανδία, στην κωμόπολη Leenane. Η Μαγκ, η μητέρα, είναι ιδιαίτερα καταπιεστική και συμπεριφέρεται απάνθρωπα στην κόρη της. Αντιμετωπίζει την Μωρήν με μια διάθεση εκδικητική. Θεωρεί ότι η κόρη οφείλει να την υπηρετεί και να ικανοποιεί κάθε της ανάγκη. Είναι κυριευμένη από φοβίες για την υγεία της, αν και δεν φαίνεται να υποφέρει από κάποια συγκεκριμένη αρρώστια. Αυτές οι φοβίες την καθιστούν περισσότερο τυραννική και δύστροπη. Η ψυχολογική βία που ασκεί στην κόρη της γίνεται φανερή από μια ύπουλη, εκδικητική πράξη: αδειάζει το “νυχτερινό της δοχείο” με τα ούρα στο νεροχύτη, γεγονός που προξενεί παράπονα από την πλευρά της Μωρήν για μια περίεργη δυσσομία στην κουζίνα. Η Μαγκ είναι ένα τοξικό πρόσωπο που δεν διστάζει να στερήσει τη χαρά της ζωής με κάθε τρόπο από την κόρη της, να στραγγίζει την ενέργειά της, να της κλέβει την αισιοδοξία, εμμένοντας στις αρνητικές πλευρές, στις αδυναμίες του χαρακτήρα της Μωρήν. Ταυτόχρονα υπονομεύει κάθε προσπάθειά της Μωρήν να ζήσει ελεύθερη και χαρούμενη μακριά από αυτή την αίσθηση του εγκλωβισμού.

Όταν στο σπίτι φτάνει ο Πάτο, ένας παλιός έρωτας της Μωρήν, εκείνη προσπαθεί μηχανορραφώντας να τον απομακρύνει, ώστε να καταφέρει να την κρατήσει εγκλωβισμένη στο σπίτι μέχρι το τέλος της ζωής της. Υποσκάπτει την Μωρήν, καθώς αποκαλύπτει στον Πάτο ότι η κόρη της έχει εισαχθεί σε ψυχιατρική κλινική στην Αγγλία και ότι αποπειράθηκε να της κάψει το χέρι βάζοντάς το πάνω στο αναμμένο μάτι της ηλεκτρικής κουζίνας. Το χέρι της Μαγκ είναι όντως καμμένο. Η πιο σκληρή απόδειξη της δολοπλοκίας είναι όταν η Μαγκ θα κάψει το γράμμα που έστειλε ο Πάτο στην Μωρήν στο οποίο της είχε προτείνει να παντρευτούν και να ζήσουν στην Αμερική.

Η Μωρήν με την υιοθέτηση μιας καυστικής και ιδιαίτερα επιθετικής συμπεριφοράς απέναντι στη μητέρα της συμβάλλει στη διαμόρφωση του δίπολου θύτη-θύματος που διαρκώς εναλλάσσεται. Αρχικά η Μωρήν είναι η φωνή της ηθικής που υπηρετεί τη μητέρα της, υπομένει τις ιδιοτροπίες της ως καλή κόρη, νιώθει ενοχές, δεν την εγκαταλείπει όπως οι δύο αδελφές της, αλλά αναλαμβάνει την ευθύνη της φροντίδας της. Αυτό διαφαίνεται στο Α΄ μέρος του έργου και για αυτό οι θεατές ταυτίζονται μαζί της λόγω της ηθικής της στάσης. Παράλληλα όμως με την επανεμφάνιση του Πάτο, η Μωρήν θα πιστέψει πως μπορεί να ζήσει ξανά, ελεύθερη, μαζί με τον αγαπημένο της και να δραπετεύσει από τα δεσμά της ψυχαναγκαστικής μητέρας της. Σταδιακά, η Μωρήν θα απαλλαγεί από τις ενοχές της και θα προσπαθήσει να υψώσει το ανάστημά της, αντιμετωπίζοντας την Μαγκ

με τον ίδιο σκληρό, και εκδικητικό τρόπο: θα φλερτάρει χυδαία τον Πάτο μπροστά της για να την προκαλέσει. Η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη μόνο που θα αλλάξουν οι ρόλοι. Όταν η Μωρήν καταλάβει ότι η μητέρα της, της στέρησε το δικαίωμα για μια νέα ζωή, θα τη δολοφονήσει, ανοίγοντας το κεφάλι της στα δύο με τη μασιά του τζακιού. Πλέον η Μωρήν είναι θύτης αλλά και θύμα, αφού κάθεται στην κουνιστή πολυθρόνα της μητέρας της και παίρνει τη θέση της.

Κεφάλαιο 2

Ωμός ρεαλισμός και χιούμορ: μαύρη κωμωδία

Άρρηκτη είναι η σχέση του ωμού ρεαλισμού με το καυστικό και ειρωνικό χιούμορ του συγγραφέα ώστε να διαμορφωθεί ένα κλίμα μαύρης κωμωδίας και να επιβεβαιωθεί ο χαρακτηρισμός των έργων του Μακ Ντόνα ως κωμικά δράματα. Η γλώσσα χρησιμεύει ως όργανο-φορέας επιθετικών συναισθημάτων που οδηγούν στον αλληλοσπαραγμό των ηρώων. Στη πρώτη πράξη του έργου, ο λόγος εκφράζει τη τοξικότητα της Μαγκ, η οποία θέλει να την υπηρετούν και να ικανοποιούν τις εμμονές της. Είναι χαρακτηριστικές οι φράσεις που δηλώνουν την ψυχολογική και συναισθηματική πίεση που ασκεί στη κόρη της: *“Το χυλό μου. Θα μου φτιάξεις το χυλό μου;”*σελ.12 , *“Ξέχασες το τσάι μου”*σελ.17, *“Ζάχαρη. Την ξέχασες. Πήγαινε βάλε μου.”*σελ.18, *“Μωρήν! Η πόρτα Μωρήν!”*σελ.19. Ακόμη και στο Ρέη τον αδερφό του Πάτο γίνεται φορτική: *“Μιας και είσαι εδώ φτιάξε μου μια κούπα τσάι”*σελ.25.

Η Μωρήν απέναντι σε αυτήν τη καταπιεστική μητέρα απαντά με έναν αιχμηρό και καυστικό τρόπο: *“στην Ιρλανδία ζεις!”*σελ.14, *“στην Ιρλανδία πρέπει να μιλάνε Ιρλανδικά”*σελ.15. Άλλοτε πάλι γίνεται αγενής, σκληρή και εκφράζει το θυμό της με μια γλώσσα ακραία: *“Είσαι γριά και είσαι ηλίθια και δεν ξέρεις τι λες. Τώρα σκάσε και φάε το χυλό σου.”*σελ.17, *“Όμως κάποιον τύπο σαν κι αυτόν θέλω να γνωρίσω και να τον φέρω εδώ, αν το βίτσιο του είναι να σκοτώνει γριές”*σελ.17 , *“Αν σε σκότωνε το μπόνους θα ήταν να του κάτσω.”*σελ.18

Το μαύρο χιούμορ που προκύπτει από την κυνική και την ειρωνική γλωσσική έκφραση των προσώπων άλλοτε οφείλεται στην αδυναμία συνεννόησης και άλλοτε κρύβει πόνο, θλίψη και οργή. Χαρακτηριστικά στη δεύτερη σκηνή της Α΄ πράξης ο Ρέη προσπαθεί να συνεννοηθεί με τη Μαγκ η οποία εσκεμμένα τον εκνευρίζει, γιατί δεν

επιθυμεί να παραβιάζεται ο ιδιωτικός χώρος του σπιτιού της από κάποιον που μπορεί να διαταράξει την εξαρτημένη σχέση της με την κόρη της: *“Η Μωρήν είναι στο κοτέτσι. Αυτό στην τηλεόραση τι είναι;”*σελ.20, *“Περιμένω τα νέα”* απαντά η Μαγκ, *“Θα περιμένετε πολύ”*σελ.20 αντιλέγει εκνευρισμένος ο Ρέη και συμπληρώνει *“Μου το ‘χετε πει τρεις φορές. Η Μωρήν είναι στο κοτέτσι. Πάτε για ρεκόρ στο Γκίνες;”*; *“Εγώ δεν πάω πουθενά. Η Μωρήν είναι στο κοτέτσι,”*σελ.21, επιμένει η Μάγκυ.

Ο εγκλωβισμός της Μωρήν σε ένα άθλιο τρόπο ζωής χωρίς επιστροφή διαφαίνεται σε αρκετά σημεία του έργου: *“Αρκετά που σ’ έχω στο κεφάλι μου και σε υπηρετώ είκοσι χρόνια! Ούτε να βγω ένα βράδυ δε μ’ αφήνεις;”*σελ.31, *“Εσύ δεν θα πεθάνεις ποτέ! Εσύ θα τριγυρίζεις για πάντα εδώ, μόνο και μόνο για να με βασανίζεις”*σελ.34. Η Μαγκ δεν διστάζει να “χτυπήσει” σκληρές φράσεις την κόρη της: *“Θα είσαι πάνω από εβδομήντα το βράδυ που θα με ξενυχτάς μέσα στο φέρετρό μου.”*σελ.34

Στο τέλος της Α’ πράξης ο λόγος της Μωρήν γίνεται ιδιαίτερα προκλητικός, γιατί θέλει να εκδικηθεί τη μητέρα της με κάθε τρόπο. *“Πρέπει να μου τον ξαναβάλεις αγόρι μου. Πολύ γουστάρω να μου τον βάλεις τώρα...”*σελ.53 Δεν διστάζει να κατηγορήσει τη μητέρα της, να την προσβάλει, να την αποδομήσει. *“Μύρισε το νεροχύτη, να, εδώ μύρισε!”, “Τα κάτουρά της είναι! Έρχεται και αδειάζει εδώ το καθίκι της κάθε πρωί!”*σελ.55

Η σύγκρουση κορυφώνεται ανάμεσα στις δύο γυναίκες και η γλώσσα γίνεται περισσότερο επιθετική. Η Μαγκ θεωρεί την κόρη της ανήθικη και παράλληλα προσπαθεί να αποδείξει ότι είναι τρελή, άρα δεν μπορεί να φύγει από το σπίτι. Πρέπει να μείνει μαζί της. Ο εγκλεισμός της είναι αναπόφευκτος. *“Ρίξε κανα ρούχο πάνω σου, που γυρνάς εδώ μέσα έτσι! Κρύψε τα κρέατά σου.”*σελ.55, *“Έτσι τριγύρναγες στην κλινική στην Αγγλία!...Στην κλινική! Στην κλινική!... Θεε να ακούσεις τι κλινική είναι παλικάρι μου; Τρελάδικο! Τρελάδικο στην Αγγλία!”*σελ.56

Η Μωρήν δεν μπορεί να συγκρατήσει την οργή της *“Βούλωσε το κωλόστομά σου!... Σκάσε βρωμόγρια!”*σελ.56.

Στο τέλος της Α’ πράξης η Μαγκ τρομοκρατημένη προσπαθεί να ενισχύσει τους φόβους και τις ανασφάλειες της Μωρήν για τον Πάτο *“Σιγά που θα σου γράψει!”* και την επαναφέρει στη θέση εξάρτησης και υποταγής. *“Ο χυλός μου κρύωσε! Ο χυλός μου κρύωσε!”*σελ.62.

Η Μωρήν στη τρίτη σκηνή της Β’ πράξης δείχνει να μην αντέχει τη συμπεριφορά της

μητέρας της. Θέλει να απαλλαγεί από αυτήν: *“Σε λίγο θα σε βάλω σε οίκο ευγηρίας”*σελ.76. Η Μαγκ σε μια απέλπιδα προσπάθεια να κρατήσει την κόρη της κοντά της, της επισημαίνει πως είναι ακόμη παρθένα με μηδενική σεξουαλική ζωή. Το ξέρει επειδή διάβασε το γράμμα που της έστειλε ο Πάτο. Η Μαγκ αντιδρά βίαια ρίχνοντας καυτό λάδι πάνω στο ήδη καμμένο χέρι της. Η Μαγκ παραδέχεται πως έκαψε το γράμμα και διαπιστώνει ότι η θέση της είναι τραγική. Θα μείνει μόνη της χωρίς τη φροντίδα της κόρης της: *“Ποιος θα κοιτάξει εμένα;”*σελ.86. Στο τέλος του έργου η Μωρήν μονολογεί: *“Ναι, κόντεψες να τα καταφέρεις- παρά πέντε λεπτά θα τα είχες καταφέρει. Κακομοίρα! Κακομοίρα, εγώίστρια, κωλόγρια!”*σελ.87

Κεφάλαιο 3

3.1 Η Ιρλανδική ταυτότητα και η Βασίλισσα της Ομορφιάς

Ο ΜακΝτόνα δεν ήταν τελικά ένας πενήντάχρονος-εξηντάχρονος εργάτης ή γεωργός από την Ιρλανδική επαρχία της Κονεμάρα με μια ιδιαίτερη σκοτεινή φαντασία όπως πίστεψε αρχικά η καλλιτεχνική διευθύντρια του Druid Theatre Company και συνεργάτης της Garry Hynes στο Royal Court, όταν έλαβε με το ταχυδρομείο το 1996 *Τη Βασίλισσα της Ομορφιάς* του 26χρονου τότε Μάρτιν ΜακΝτόνα. «Όταν αργότερα γνώρισα τον Μάρτιν και είδα πόσο πολύ "South Londoner" είναι, ξαφνιάστηκα. Αμέσως μετά όμως έμαθα ότι οι γονείς του ήταν Ιρλανδοί μετανάστες από την Κονεμάρα που ήρθαν στο Λονδίνο τη δεκαετία του 1960 και όλο το πράγμα άρχισε να βγάζει νόημα. Είναι η κλασική περίπτωση ενός συγγραφέα που βρίσκεται σε απόσταση από την κοινότητα για την οποία γράφει -και αυτό του δίνει μια ιδιότυπη ελευθερία-, και ο οποίος επιπλέον διαθέτει και μια απολύτως σύγχρονη ευαισθησία»¹⁶. (Ruth Little, Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre InsideOut*, Oberon, Λονδίνο 2007, σ. 324)

Έχοντας λοιπόν βιώματα από το κοσμοπολίτικο Λονδίνο και καταγωγή από το Leenaun, ένα όμορφο χωριό της επαρχίας της Κονεμάρα ο ΜακΝτόνα προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα σε δύο έθνη, δύο ταυτότητες και να διαμορφώσει τη δραματουργία του βασισμένη σε ένα πλέγμα διαφορών που χαρακτηρίζει την Ιρλανδική ιστορία και κατά συνέπεια το Ιρλανδικό θέατρο. Οι Ιρλανδοί βιώνουν διαχωρισμούς θρησκευτικούς και εδαφικούς που οδήγησαν σε εμφύλιες συρράξεις: συγκρούσεις Καθολικών και Προτεσταντών, τη δράση του I.R.A. που πολεμά για την ανεξαρτησία της Ιρλανδίας απέναντι στο Βρετανικό ιμπεριαλισμό.

16. Οπ,π, σελ. 238-240.

Συγχρόνως το Ιρλανδικό θέατρο ακολουθεί μια ανάλογη πορεία στην προσπάθεια διαμόρφωσης μιας εθνικής ταυτότητας υποστήριξη του οράματος για την εθνική ανεξαρτησία, περνώντας από το ρομαντισμό και την ηθογραφία στο ρεαλισμό και το θέατρο του Παραλόγου, για να καταλήξει στο σύγχρονο πειραματικό θέατρο. Το εμβληματικό Abbey Theatre του Δουβλίνου, ακολούθησε αυτή την πορεία με μια θεματολογία που θίγει την ταξική πάλη, τον αντιμιλιταρισμό, τη φτώχεια, την ανεργία και τη μετανάστευση. Το Abbey Theatre αξιοποιεί μια ιδιότυπη γλώσσα που προέρχεται από ιρλανδοαγγλικές διαλέκτους και θεμελιώνει την εθνική συνείδηση των Ιρλανδών. Δίνει βήμα σε νεότερους θεατρικούς συγγραφείς όπως οι Κόννορ Μακφέρσον, Φράνκ Μαγκκίνις και Μ.ΜακΝτόνα οι οποίοι επισημαίνουν με τη θεατρική γραφή τους ότι η Ιρλανδική ταυτότητα έχει ως κύριο χαρακτηριστικό ένα μεγάλο φάσμα διαφορών ¹⁷. Ειδικότερα ο ΜακΝτόνα δεν διστάζει να διακωμωδήσει την παραδοσιακή Ιρλανδία στα έργα του, που προσπαθεί να ισορροπήσει μεταξύ της νοσταλγικής προσέγγισης του παρελθόντος και του κόσμου της παγκοσμιοποίησης. Οι ήρωές του επιθυμούν την αλλαγή αλλά μεταφέρουν στο θυμικό τους το παρελθόν που οφείλουν να περιφρουρήσουν. Η Μαγκ και η Μωρήν Φόλαν συμβιώνουν αναγκαστικά σε ένα απομονωμένο αγροτόσπιτο στο Leenaun της Δυτικής Ιρλανδίας που πλήττεται από την ανεργία και τη φτώχεια. Οι δύο γυναίκες είναι διχασμένες ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, χαρακτηριστική αντίφαση της Ιρλανδικής ταυτότητας που δηλώνεται ακόμα και από τα σκηνικά αντικείμενα: δύο κουζίνες, μία παλιά και μία σύγχρονη. Θεσμοί όπως η οικογένεια, η εκκλησία, η πολιτική δεν μπορούν πια, αν και είναι θεμέλιοι λίθοι του Ιρλανδικού εθνικισμού, να επηρεάσουν καταλυτικά τις ζωές των ηρώων. Αυτοί αντιμετωπίζουν με καχυποψία τη θρησκεία, τον Καθολικισμό για τον οποίο χύθηκε άδικα τόσο αίμα. Η πατρίδα, ο Θεός, το ιστορικό παρελθόν δεν μπορούν να επηρεάσουν τις αποφάσεις για τη ζωή τους.

Παράλληλα έχουν βιώσει το ρατσισμό των Άγγλων ως οικονομικοί μετανάστες στη Βρετανία, το γλωσσικό και πολιτισμικό ιμπεριαλισμό τους. Τόσο οι Αμερικάνοι με το αμερικάνικο όνειρο της μετανάστευσης, όσο και οι Άγγλοι με τον επεκτατισμό τους έχουν επιδράσει καθοριστικά στη διαμόρφωση της Ιρλανδικής ταυτότητας.

17. Οπ,π, σελ. 241-242.

Η σύγχρονη Ιρλανδία του ΜακΝτόνα είναι μία χώρα που οι κάτοικοί της την αφήνουν για να κυνηγήσουν τα όνειρά τους στη γη της επαγγελίας, την Αμερική. Η προγονοπληξία, οι αντιφάσεις και οι δυσκολίες του παρόντος, όπως διαφαίνονται στη Μαγκ και τη Μωρήν είναι η Ιρλανδία που παραπαίει ανάμεσα στο ένδοξο παρελθόν, την έντονη νοσταλγία γι' αυτό και την καθημερινότητα της φτώχειας, της ανεργίας της κρατικής βίας, αλλά και τις συνθήκες που έχει διαμορφώσει η παγκοσμιοποίηση.

Με τη *Βασίλισσα της Ομορφιάς* ο ΜακΝτόνα κατορθώνει να συγκεράσει τη παραδοσιακή αφήγηση με ένα ειρωνικό χιούμορ. Στηρίζεται στην παράδοση και προχωρά στη χαρτογράφηση μιας δικής του, μοντέρνας Ιρλανδίας. Γι' αυτόν η χώρα του πρέπει να απαλλαχθεί από τις οδυνηρές συνέπειες του εμφυλίου πολέμου, τον Καθολικισμό και την εναγώνια προσπάθεια περιχαράκωσης της εθνικής ταυτότητας.

Ο συγγραφέας δεν αρνείται την Ιρλανδική ταυτότητα αλλά τη θέτει μέσα στο πλαίσιο που έχει διαμορφώσει η διεθνοποίηση η οποία οδηγεί τελικά στην αμφισβήτησή της. Δεν απορρίπτει όμως την επίδραση που έχει δεχθεί ο Ιρλανδικός λαός, όπως και οι ήρωές του, από την ιστορική παράδοση. Γι' αυτό το έργο του βρίσκεται στο μεταίχμιο της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας. Η γραφή του ΜακΝτόνα επανακαθορίζει το δραματουργικό στοιχείο με αφετηρία το παρελθόν και ενώ δημιουργεί την εντύπωση ότι στρέφεται σ' αυτό, τελικά απευθύνεται στο παρόν. Εν κατακλείδι η δραματουργία του ΜακΝτόνα είναι ένας μεικτός χώρος, ένα είδος μεικτής, ενδιάμεσης εμπειρίας με αναγωγή στον Φουκωικό καθρέπτη, την ενδιάμεση δηλαδή χωροταξική θέση μεταξύ ουτοπίας και ετεροτοπίας ¹⁸. (Χριστίνα Χατζηβασιλείου, *Σύγχρονη Βρετανική δημιουργία, Το θέατρο στα Μούτρα*, εκδόσεις Επίκεντρο σελ.254)

3.2 Η Ιρλανδικότητα και η Ελληνική πραγματικότητα

«*Η Βασίλισσα την ομορφιάς*» του ΜακΝτόνα δεν προσδιορίζει μόνο την σύγχρονη Ιρλανδική ταυτότητα αλλά και δραματοποιεί μέσω της θεατρικής

18. Οπ,π, σελ. 254.

πράξης κοινές ανθρώπινες εμπειρίες όπως οι οικογενειακές σχέσεις, η δυσκολία της επικοινωνίας και ο εγωκεντρισμός που γκρεμίζει κάθε δυνατότητα ανθρώπινης επαφής ώστε να είναι εφικτή μια υποτυπώδη συμβίωση ¹⁹.

Αυτή η δραματοποίηση των σχέσεων αποδικνύει πώς δυο απομακρυσμένοι γεωγραφικά πολιτισμοί της Ιρλανδίας και της Ελλάδας έχουν τελικά κοινά στοιχεία. Οι δυο λαοί για να δημιουργήσουν την δική τους θεατρική ταυτότητα στράφηκαν στην λαϊκή τους παράδοση και το δημοτικό τραγούδι. Αξιοποιώντας τον λαϊκό τους πλούτο επέβαλλαν την εθνική τους γλώσσα ως γλώσσα της ποίησης, της εκπαίδευσης και του θεάτρου. Η Ιρλανδία όπως και η Ελλάδα μετά από μακρόχρονη κατοχή ήταν φυσικό να αναζητήσουν ερείσματα εθνικά και πολιτισμικά στις ρίζες τους.

Υπάρχει επομένως ένα είδος εκλεκτικής συγγένειας ανάμεσα στους δυο λαούς στο χώρο της τέχνης και μάλιστα της θεατρικής τέχνης. Το έργο του Διαλεγμένου «*Μάνα, μητέρα, μαμά*» γνωστό και ιδιαίτερα αγαπητό στο κοινό που γράφτηκε είκοσι χρόνια πριν από την «*Βασίλισσα της ομορφιάς*» έχει πολλά κοινά στοιχεία με το έργο του ΜακΝτόνα ως προς το θέμα, τα ήθη και τη θεατρική ατμόσφαιρα. Είναι σίγουρο ότι ο ΜακΝτόνα δεν γνώριζε το αριστούργημα του Διαλεγμένου κι όμως η ηθογραφία του μοιάζει με την ηθογραφία του ΜακΝτόνα, αφού και στα δυο αξιολογούνται τα κοινωνικά ήθη, οι συμπεριφορές ανθρώπων εντός της οικογένειας και σε ένα συγκεκριμένο τόπο, μια ορισμένη στιγμή της εθνικής ιστορίας ²⁰.

Κατά συνέπεια «*Η Βασίλισσα της Ομορφιάς*» απευθύνεται στο ελληνικό κοινό, ως ένα έργο με θεματολογία ιδιαίτερα οικεία, αφού το θεατρικό κοινό έχει γνωρίσει τέτοιου είδους ηθογραφίες που έχουν ως πρότυπά τους τον «*Πατέρα*» και τη «*Δεσποινίς Τζούλια*» του Strindberg, έργα που εκπροσωπούν το ρεαλιστικό – νατουραλιστικό θέατρο.

19. Μάτσας, Ν. 1998 : «*Η Βασίλισσα της Ομορφιάς*», Εστία 2 Δεκεμβρίου.

20. Γεωργόπουλος, Κ., 2010 «*Τα οικεία ως ανοικεία*», Τα Νέα 15 Μαρτίου

Κεφάλαιο 4

Δραματουργική ανάλυση μέσω της οπτικής του ρεαλιστικού, ψυχολογικού θεάτρου

4.1 Θέμα:

Κάτω από την πρόδηλη τοξικής σχέσης εξάρτησης μητέρας-κόρης, η οποία μέσω της οπτικής του ρεαλισμού εκφράζει την ενδοοικογενειακή βία, διαφαίνεται η αναζήτηση της ιδιωτικής ταυτότητας της κόρης. Η Μωρήν αν οδηγηθεί στη μητροκτονία μπορεί να εξασφαλίσει την απαλλαγή από τη μητέρα της και να διαχειριστεί εν τέλει την προσωπική της ζωή.

4.2 Ιστορία/Μύθος:

Πρόκειται για ένα έργο που σκιαγραφεί την εκθεμελίωση ενός σημαντικού κοινωνικού θεσμού, της οικογένειας, αφού οι σχέσεις της μητέρας και της κόρης έχουν καταντήσει ανθρωποφαγικές: η μητέρα, η Μάγκ Φόλαν, υπονομεύει διαρκώς την προσπάθεια της κόρης της να βρει την προσωπική ευτυχία και να ζήσει μακριά από την αποπνικτική ατμόσφαιρα του σπιτιού στο οποίο αναγκαστικά συμβιώνουν. Η κόρη της, Μωρήν, που επιδιώκει με κάθε τρόπο, άλλοτε προσβάλλοντας τη μητέρα της και άλλοτε ασκώντας τη βία και ίσως τελικά δολοφονώντας την, να σπάσει τον γόρδιο δεσμό και να ζήσει ελεύθερη.

4.3 Πλοκή:

Είναι ιδιαίτερη γιατί στόχος του ΜακΝτόνα είναι ο θεατής να αφυπνιστεί συναισθηματικά φτάνοντας στο σημείο να τρομοκρατηθεί, αφού υπάρχει πιθανότητα να ταυτιστεί με τη

μητροκτόνο Μωρήν. Ειδικότερα στο α' μέρος του έργου η Μωρήν είναι το θύμα που υπηρετεί

τη σκληρή, ανυπόφορη μητέρα της, πιστή στο καθήκον της κόρης που φροντίζει μια ανήμπορη ηλικιωμένη, γυναίκα, ακόμη κι αν η Μαγκ συμπεριφέρεται αχάριστα και εκδικητικά. Στο β' μέρος του έργου η Μωρήν μεταβάλλεται σε ένα σκληρό και απάνθρωπο πλάσμα που φτάνει στο σημείο να δολοφονήσει τη μητέρα της. Το κοινό, στην αρχή, συμπαθεί και κατανοεί τη θέση της Μωρήν, γεγονός που ίσως θα παρασύρει στην αποδοχή της μητροκτονίας ή στη βίωση ενός συναισθήματος ανακούφισης για την απαλλαγή της Μωρήν από τη μητέρα της. Αυτή η απόκλιση στην εξέλιξη του έργου υπηρετεί τον ψυχολογικό ρεαλισμό του ΜακΝτόνα, αφού διαμορφώνει μια δική του πραγματικότητα, έντονη, βίαιη, ικανή να προβληματίσει το κοινό.

4.4 Μήνυμα:

Η αγριότητα των ανθρώπινων σχέσεων στο πλαίσιο της οικογενειακής εστίας. Η ωμότητα που διακρίνει τους ανθρώπους ενός μικρού χωριού που πίσω από το ολοφάνερο πλέγμα των βίαιων σχέσεων ελλοχεύει η ανάγκη για αλλαγή και η έντονη επιθυμία για προσωπική ευτυχία με κάθε κόστος. Σε ένα δεύτερο επίπεδο προσέγγισης η ρήξη της Μωρήν με τη μητέρα της ίσως συμβολίζει τη σύγκρουση με κάθε συντηρητική κοινωνική δομή, είτε είναι οικογένεια, είτε ο τόπος καταγωγής με τα ήθη και τα έθιμα, είτε η θρησκεία, είτε η πολιτική εξουσία.

4.5 Κατανομή σκηνών:

Το έργο χωρίζεται σε δύο πράξεις. Η κάθε πράξη χωρίζεται σε σκηνές. Στη πρώτη πράξη στις τέσσερις σκηνές παρουσιάζεται η σχέση εξάρτησης της Μωρήν με τη Μάγκυ, ο ερχομός του Ρέη Ντούλεϋ, αδερφού του Πάτο που μεταφέρει μήνυμα-πρόσκληση στην Μωρήν να συναντήσει τον Πάτο σε μια γιορτή που διοργανώνει σε ένα κοντινό ξενοδοχείο. Στη τρίτη και τέταρτη σκηνή η Μωρήν χρησιμοποιεί τον Πάτο για να εκδικηθεί τη μητέρα της φέρνοντάς τον στο σπίτι και προκαλώντας την ερωτικά με χυδαίο τρόπο.

Στη δεύτερη πράξη ο Πάτο στέλνει γράμμα στην Μωρήν και την προσκαλεί στην Αμερική για να παντρευτούν και να ζήσουν μαζί. Ο Ρέη δίνει το γράμμα στην Μάγκ η οποία το καίει. Ακολουθεί η μητροκτονία.

4.6 Δοσμένες συνθήκες:

Το έργο τοποθετείται στη Δυτική Ιρλανδία σε μια αγροτική περιοχή, στην επαρχία Κονεμάρα. Το αγροτόσπιτο της οικογένειας Φόλαν είναι απομονωμένο από το υπόλοιπο χωριό του Λινέιν. Σ' αυτό διαμένουν η δύστροπη, μητέρα Μάγκ και η κόρη της Μωρήν. Η Μάγκ ανήκει στη κατηγορία των ηλικιωμένων που εξαρτάται από το παιδί της και φοβάται μήπως την εγκαταλείψει. Επιδιώκει μέσω μηχανορραφιών να διατηρεί τον οικογενειακό έλεγχο. Από την άλλη η Μωρήν, ταλαιπωρημένη από τις αποτυχίες στη προσωπική και επαγγελματική ζωή εκτός σπιτιού, βιώνει μια κόλαση, λόγω της συμπεριφοράς της μητέρας της, γεγονός που την οδηγεί σε ακρότητες και εξάρσεις βίας προς την Μάγκ.

4.7 Σκιαγράφηση χαρακτήρων- πρωταγωνιστές

Οι ήρωες του έργου ή αναγκάζονται να συνυπάρξουν και είναι εγκλωβισμένοι σε μία σχέση εξάρτησης μάνας και κόρης ή προσπαθούν να ξεφύγουν και να ζήσουν το όνειρό τους ή αμφισβητούν ως νέα γενιά τις υπάρχουσες συνθήκες ζωής εκφράζοντας νέες αντιλήψεις. Οι δύο πρωταγωνίστριες, η μάνα και η κόρη, αλληλοσπαράζονται μέχρι το τέλος του έργου, χωρίς να υπάρχει ουσιαστική λύση: ο ομφάλιος λώρος που δένει τη Μωρήν με τη Μάγκ δεν θα σπάσει ποτέ ακόμα και αν η Μωρήν γίνει μητροκτόνος.

4.8 Ατμόσφαιρα:

Μελαγχολία, φθορά, παρακμή. Κυριαρχούν η θλίψη και η διάθεση για σφοδρή σύγκρουση χωρίς όρια μεταξύ των ενοίκων μιας αγροικίας, απομονωμένης από το υπόλοιπο χωριό. Ο εσωτερικός χώρος είναι μουντός, σκοτεινός, όπως και οι ψυχές των δύο γυναικών.

4.9 Σύγκρουση:

Σε όλο το έργο εκτυλίσσεται μία διαρκή σύγκρουση μεταξύ των δύο γυναικών που σταδιακά μετατρέπεται σε αλληλοφάγωμα. Η εκδικητική διάθεση, ο ευτελισμός, ο σωματικός και ψυχικός πόνος αποτελούν χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς των δύο γυναικών που εκδηλώνεται με κάθε τρόπο. Η εγωκεντρική Μάγκ προσπαθεί να δηλητηριάσει ακόμα και τον αέρα που αναπνέει η κόρη της. Η Μωρήν αντιδρά εκρηκτικά και δεν διστάζει να γίνει απάνθρωπη και βίαιη, ξεχνώντας πολλές φορές πως η ηλικιωμένη γυναίκα που απαξιώνει είναι η μητέρα της.

4.10 Στόχοι, κίνητρα και εμπόδια:

Η ζωή της Μωρήν χάνεται αφού δεν μπορεί να απαλλαγεί από αυτή την τυραννική σχέση που έχει με τη μητέρα της. Θέλει να ανοίξει τα φτερά της και να μην γυρίσει ποτέ ξανά στο Λινέιν. Η μητέρα της όμως φοβούμενη ότι θα μείνει μόνη και αβοήθητη, επιδιώκει με κάθε τρόπο να καταστήσει την κόρη της, δούλα. Γι' αυτό και σφραγίζει με το κάψιμο του γράμματος τη μοναδική διέξοδο διαφυγής της Μωρήν. Η Μωρήν θέλοντας να αλλάξει τη ζωή της αναγκάζεται να δολοφονήσει τη μητέρα της, το μοναδικό εμπόδιο που την καθλώνει στην πληκτική καθημερινότητα και την εγκλωβίζει σε μια αρρωστημένη σχέση.

4.11 Δραματική ένταση- Σασπένς:

Οι εντάσεις του έργου προκύπτουν μέσω της σκληρής, βίαιης σχέσης των δύο γυναικών. Διαρκώς επιτίθεται και εκδικείται η μία την άλλη είτε λεκτικά, είτε με πράξεις αηδιαστικές- η Μαγκ αδειάζει το νυχτερινό δοχείο με τα ούρα στον νεροχύτη της κουζίνας- είτε με σωματικό προπηλακισμό, όπως το κάψιμο του χεριού της Μαγκ στο αναμμένο μάτι της κουζίνας. Αυτές οι εντάσεις κλιμακώνονται και αποσυμπιέζονται όταν στο τέλος του πρώτου μέρους η εμφάνιση του Πάτου Ρούλεου θα καλλιεργήσει στην Μωρήν την ελπίδα της διαφυγής και οι εντάσεις θα οξυνθούν ξανά λόγω της αντιδραστικής συμπεριφοράς της Μαγκ. Η δραματική κορύφωση θα επέλθει όταν η Μαγκ κάψει το γράμμα και η Μωρήν αποφασίσει να απεγκλωβιστεί απ' αυτή τη σχέση εξάρτησης.

4.12 Διάλογος:

Η οξύτητα των διαλόγων μεταξύ των ηρώων με κύρια χαρακτηριστικά το μαύρο χιούμορ και την αμεσότητα συμβάλλει στην απόδοση με ρεαλιστικό τρόπο της ποιότητας των χαρακτήρων. Οι διάλογοι αναδεικνύουν τις εντάσεις, τις ψυχολογικές

διακυμάνσεις-μεταπτώσεις, την τραγικότητα αλλά και τη τοξική σχέση μητέρας-κόρης, ώστε να μπορεί ο θεατής να βιώνει έμμεσα αυτή την περίεργη αλληλεξάρτηση των δύο γυναικών, αλλά και να αντιλαμβάνεται τελικά ότι οι ανθρώπινες σχέσεις δεν είναι άσπρο-μαύρο.

4.13 Εσωτερικός μονόλογος:

Στη τέταρτη σκηνή της Β' πράξης υπάρχει ο μοναδικός εσωτερικός μονόλογος του έργου. Η Μωρήν τριγυρίζει με τη μασιά στο χέρι και μονολογεί. Αναζητά απεγνωσμένα τη λύτρωση, θέλει να αλλάξει τη ζωή της τώρα που απαλλάχθηκε από τη μητέρα της για πάντα. Νιώθει ανακουφισμένη. Μέσω του μονολόγου διαφαίνεται το κίνητρο όλης της στάσης που είναι ο απεγκλωβισμός. Ο μονόλογος αποτελεί τη δραματική κορύφωση του έργου γιατί υποδηλώνει ότι η μητροκτονία είναι το μόνο μέσο για να διαχειριστεί πλέον τη ζωή της η Μωρήν.

4.14 Εικόνες:

Η εικονογραφία του έργου εκφράζει την ατμόσφαιρα της διαβρωμένης, αποσυντεθειμένης, πληκτικής και βίαιης καθημερινότητας σε αυτό το έρημο αγροτόσπιτο στο χωριό του Λινέιν. Οι εικόνες αφορούν το εσωτερικό της αγροικίας. Κυριαρχεί η κλεισούρα και το φως είναι σχετικά σκοτεινό υποδηλώνοντας την κατάθλιψη που έχει κυριεύσει τους ενοίκους. Δεν υπάρχει καμία αίσθηση «ανοίγματος».

4.15 Έμφαση και κοντράστ:

Σε όλο το έργο είναι διάχυτη η αντίθεση ανάμεσα στην επιθυμία της Μωρήν για να ζήσει μακριά από την οικογενειακή εστία και τη πραγματικότητα που την ματαιώνει μέσω της εκδικητικής συμπεριφοράς της μητέρας της. Η αντιπαράθεση αυτή

εκφράζεται με τον διάλογο, την ειρωνική διάθεση αλλά και τις σκληρές και αποτρόπαιες δράσεις των ηρωίδων. Η σχέση των δύο γυναικών εκφράζει αυτό το δίπολο: έλεγχος και στασιμότητα-ανάγκη διαφυγής και λύτρωση. Επίσης διαφαίνεται η αντίθεση ανάμεσα στο παρελθόν (η Ιρλανδία της παράδοσης, της ανεργίας, του Καθολικισμού, της μετανάστευσης, των συντηρητικών κοινωνικών δομών) και το παρόν που αναφέρεται στην ανάγκη για αλλαγή ακόμα και με βίαια μέσα, την επιρροή των νέων συνθηκών που διαμορφώνει η παγκοσμιοποίηση η οποία θεμελιώνει μια νέα κοσμοαντίληψη, μοντέρα και συγκρουσιακή με την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων ²¹.

21. Σιδηροπούλου.Α , 2019 «Στοιχεία Δραματολογικής Ανάλυσης» : Οδηγός Μελέτης Λευκωσία: Ανοιχτό Πανεπιστήμιο.

Κεφάλαιο 5

Σκηνοθετική προσέγγιση

Απαντώντας στο ερώτημα γιατί να σκηνοθετήσω αυτό το έργο θέτω στον εαυτό μου το ερώτημα πώς το έργο αυτό μπορεί να αφορά άμεσα τον σύγχρονο θεατή. Ίσως γιατί είναι ένα έργο διαχρονικό που ταιριάζει σε κάθε εποχή αφού πραγματεύεται ζητήματα που αφορούν τις ανθρώπινες σχέσεις. Ειδικότερα αναφέρεται στις οικογενειακές σχέσεις που καθίστανται αποπνικτικές και τελικά ανθρωποφαγικές, όταν οι γονείς εγκλωβίζουν τα παιδιά τους, τους στερούν τη δυνατότητα να αυτονομηθούν γιατί φοβούνται οι ίδιοι τη μοναξιά. Τελικά, το έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προς τη θεματολογία του δράμα της «διπλής πόρτας».

5.1 Οι επιδιωκόμενοι στόχοι

Μέσω της συγκεκριμένης παράστασης θα ήθελα να διαφανεί ότι ο ρεαλισμός στο θέατρο δεν αποτελεί μια νατουραλιστική απόδοση της πραγματικότητας αλλά είναι ένα παιχνίδι ανάμεσα στο αληθινό και το ουτοπικό που δημιουργεί επί σκηνής έναν κόσμο ακραίο, υπερβολικό με δόσεις αλήθειας ώστε να ενεργοποιηθεί ο θεατής να βιώσει την κοσμοθεωρία του, το δίκιο κάθε χαρακτήρα και τελικά χωρίς κάποιο τέχνασμα να ταυτιστεί αυθόρμητα με τους ήρωες, να ισορροπήσει ανάμεσα στη σκληρή, άκαρδη χειριστική Μαγκ και την ενεργούμενη, ψυχασθενική Μωρήν. Εν κατακλείδι ο θεατής θα κατανοήσει ότι η πραγματικότητα του ΜακΝτόνα είναι σκληρή, υπερβολική αλλά και παράλληλα αστεία, ίσως μακάβρια αστεία, χωρίς να δίνει απαντήσεις στα ερωτήματα και τα διλήμματα που προκύπτουν.

5.2 Με ποιά κριτήρια θα γίνει η επιλογή των ηθοποιών; Ποιές είναι οι ιδιαίτερες απαιτήσεις για κάθε ηθοποιό της παράστασης;

Μελετώντας κανείς το έργο αντιλαμβάνεται ότι η επιλογή ηθοποιών που θα ερμηνεύσουν τους ρόλους είναι ιδιαίτερα δύσκολη, γιατί θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν η φωνή, η κίνηση, το ύφος αλλά και η εσωτερική δυναμική που χρειάζεται να έχει συνάφεια με τους χαρακτήρες του ΜακΝτόνα. Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά των προσώπων είναι αναγκαίο να υποστηρίζουν τη γλώσσα του σώματος.

Η σαδιστική χαρά μιας ηλικιωμένης γυναίκας, της Μαγκ μπορεί να εκφραστεί με ένα χαιρέκακο ύφος που υποδηλώνει μια υφέρπουσα φοβία για τη μοναξιά και την ασθένεια. Αργή

στις κινήσεις, ειρωνική στην εκφορά του λόγου και επιτακτική όταν ζητά να την υπηρετήσουν. Κατά συνέπεια μια μεσήλικη, γυναίκα ηθοποιός ή και μεγαλύτερη που θα μπορεί να αποδίδει ένα υπόγειο πλάσμα που επιτίθεται ανελέητα όταν εντοπίζει τις αδυναμίες του άλλου και παράλληλα κρύβεται πίσω από τη θέση της μητέρας για να εγκλωβίσει και να αναγκάσει την κόρη της να μείνει μαζί της. Αυτή η εναλλαγή της σκληρότητας και του φόβου της μοναξιάς είναι η εσωτερική δυναμική του συγκεκριμένου ρόλου.

Η Μωρήν χρειάζεται να διαθέτει δύναμη, πυγμή και συγχρόνως να είναι ευαίσθητη, απελπισμένη ίσως με μια ελαφρά ψυχική διαταραχή. Άρα μια νέα γυναίκα, ηθοποιός σαράντα χρόνων που εξωτερικά θα φαίνεται ότι η νιότη της φθίνει λόγω των συνθηκών που βιώνει. Η φωνή της θα ισορροπεί ανάμεσα στην ειρωνεία που σταδιακά τσακίζει κόκαλα και σε μια απέραντη οργή, σε ένα μίσος που χρειάζεται να αποσυμπιεστεί, να εκφραστεί με κάθε βίαιο τρόπο. Το ύφος της θα είναι άλλοτε σκληρό, διαπεραστικό κι άλλοτε απλανές, χαμένο στην απελπισία και την απόγνωση του εγκλωβισμού που δημιουργεί αυτή η τοξική σχέση. Οι κινήσεις της σπασμωδικές, απότομες, επιθετικές

ανάλογα με τον συγκρουσιακό τόνο των λόγων της. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της δυναμικής του ρόλου είναι η οργανωμένη προσπάθεια ευτελισμού της Μαγκ μέσω μιας στημένης ερωτοτροπίας όταν ο Πάτο έρχεται στο σπίτι. Άλλωστε η Μωρήν οφείλει να κρύβει όσο μπορεί την ανύπαρκτη ερωτική της ζωή και αυτό θα καταστήσει δυνατό μέσω της υπερβολής που θα χαρακτηρίζει τις ερωτικές της κινήσεις.

Ο Πάτο ένας άνδρας 40 χρονών, συνομήλικος της Μωρήν, απογοητευμένος από τη ζωή του μέχρι τώρα, αναζητά ένα καλύτερο μέλλον. Την διεκδικεί την Μωρήν και την θέλει. Δεν την ξέρει καλά, αλλά βλέπει μέσα της κάτι που υποδηλώνει μια πιθανή ευτυχία και για τους δύο.

Επομένως ο ηθοποιός που θα ερμηνεύσει τον Πάτο χρειάζεται να είναι δυναμικός, σταθερός στη συμπεριφορά του απέναντι στην Μωρήν. Ίσως λίγο αμήχανος όταν εκείνη τον προκαλεί μπροστά στη μητέρα της, αλλά δεν την κολακεύει με το να την αποκαλεί βασίλισσα της ομορφιάς, το πιστεύει σίγουρα. Γι' αυτόν είναι η βασίλισσα της δικής του ζωής, η ελπίδα για να ζήσει ευτυχισμένος.

Ο Ρέη , ο μικρότερος αδελφός του Πάτο, είναι ένας νέος της εποχής του. Με θράσος αλλά και ιδιαίτερο χιούμορ έρχεται να ισορροπήσει την παράσταση ανάμεσα στην απελπισία που δημιουργεί η μοναξιά και η εξάρτηση στις σχέσεις με την ελαφρά έως απαξιωτική αντίδραση ενός νέου που εκφράζει την ανάγκη για αλλαγή των ηθών και των κοινωνικών δομών. Ο ηθοποιός οφείλει να προβάλλει τις νέες συνθήκες που έχει δημιουργήσει η σύγχρονη εποχή γι' αυτό συγκρούεται με το παρελθόν , την Μαγκ, με έναν τρόπο κυνικό, με πολλές δόσεις μαύρου χιούμορ.

5.3 ΣΚΗΝΙΚΑ-ΜΟΥΣΙΚΗ-ΗΧΟΣ-ΦΩΤΙΣΜΟΣ- ΚΟΥΣΤΟΥΜΙΑ: η επιρροή των παρακειμενικών στοιχείων στη διαμόρφωση του έργου

Διαβάζοντας τις σκηνικές οδηγίες του ΜακΝτόνα δημιουργείται η αίσθηση ότι το σκηνικό είναι νατουραλιστικό: εσωτερικό, αγροτικού, παραδοσιακού σπιτιού στο Λινέιν. Αυτή η εικόνα διαμορφώνει επιφανειακά τουλάχιστον μια αίσθηση οικογενειακής θαλπωρής με στόχο την εξαπάτηση του θεατή γιατί στην ουσία κρύβει την αλήθεια μιας σκληρής, τοξικής σχέσης μάνας-κόρης. Η ψευδαίσθηση του νατουραλισμού αποτελεί την αφορμή για να διακωμωδηθεί με ένα σκληρό, ανελέητο κυνισμό η οικογενειακή ζωή.

Το σημείο κλειδί, το σημείο εστίασης όλης της δυναμικής της παράστασης είναι αυτό το ψευδονατουραλιστικό σκηνικό, γιατί ο χώρος αυτός έρχεται να υποβοηθήσει, χωρίς να πρωταγωνιστεί τη δράση των ηθοποιών και συγχρόνως αναπαριστά την άθλια, μίζερη καθημερινότητα των δυο γυναικών. Η κουζίνα στο πίσω μέρος της σκηνής αποτελείται από δυο πάγκους στους οποίους είναι τοποθετημένα με τάξη τα οικιακά σκεύη. Στο κέντρο της υπάρχει ο νεροχύτης και πάνω απ' αυτόν τα παράθυρα που βλέπουν τα χωράφια. Δεξιά ως προς τον θεατή υπάρχουν μια κουζίνα-σόμπα και στον τοίχο κρέμονται ένας εσταυρωμένος και μια κορνιζαρισμένη φωτογραφία των Τζων και Ρόμπερτ Κέννεντυ.

Όλα τα οικιακά αντικείμενα φτωχά, απλά, χρηστικά παρέχουν μια αίσθηση ασφάλειας. Όμως μετατρέπονται από τον τρόπο που θα χρησιμοποιηθούν από τους ήρωες σε μέσα έκφρασης μιας συγκρουσιακής σχέσης. Με τη μασιά δίπλα στο τζάκι που υπάρχει στη μια πλευρά του σκηνικού θα ανοίξει το κεφάλι της Μαγκ, η Μωρήν. Το τζάκι ενώ είναι σύμβολο οικογενειακής θαλπωρής θα γίνει και ο χώρος που θα κάψει το γράμμα του Πάτο η Μαγκ. Ο νεροχύτης θα μετατραπεί σε λεκάνη τουαλέτας που η Μαγκ θα αδειάζει το νυχτερινό δοχείο ούρων-άλλη μια πράξη εκδίκησης, η σύγχρονη κουζίνα-σόμπα θα

μετατραπεί σε φονικό όργανο, γιατί θα κάψει η Μωρήν το χέρι της Μαγκ. Τη μουντή και θλιβερή ατμόσφαιρα του σκηνικού χώρου υποδηλώνουν κάποια διακοσμητικά στοιχεία όπως μια πετσέτα που κρέμεται στον πίσω τοίχο με κεντημένη πάνω της τη ρήση “ Μακάρι να βρίσκεται στον ουρανό μισή ώρα προτού μάθει ο Σατανάς πως πέθανες.” Τέλος υπάρχει και μια κουνιστή πολυθρόνα απέναντι από μια τηλεόραση και ένα τραπέζι μπροστά από το νεροχύτη με δυο καρέκλες. Η κουνιστή πολυθρόνα θα αποτελέσει λίκνο του θανάτου της μητέρας στο τέλος του έργου. Τελικά ο σκηνικός χώρος, καθώς θα εξελίσσεται η δράση, θα μεταβάλλεται από ένα οικείο μέρος σε μια φυλακή για την Μωρήν.

ΦΩΤΙΣΜΟΣ: Σημαντικός είναι ο ρόλος του φωτισμού στην ανάδειξη του κεντρικού μηνύματος του έργου: φωτίζει τη ρήξη στο πλαίσιο του οικογενειακού θεσμού. Παράλληλα είναι αναγκαίο να υπογραμμίζει σε ένα δεύτερο επίπεδο, χωρίς να πρωταγωνιστεί, τις δραματικές εντάσεις- κορυφώσεις στις σχέσεις των ηρώων. Ο χώρος του σπιτιού είναι μουντός γι’ αυτό και ο φωτισμός πρέπει να είναι ανάλογος: να φωτίζονται οι δυο γυναίκες με ένα ουδέτερο λευκό φως, ώστε να δημιουργούνται σκιάσεις που συνοδεύουν τις κινήσεις τους και το πίσω μέρος της κουζίνας όπως και οι τοίχοι με τα αντικείμενα να είναι σκοτεινοί σε τέτοιο βαθμό που να μπορούν να είναι ορατοί από τον θεατή. Χαρακτηριστικά παραδείγματα δραματικών εντάσεων που ο φωτισμός έρχεται να συμπληρώσει το τραγικό τους χαρακτήρα είναι τα ακόλουθα: α) Ένα έντονο μπλε φως (4η σκηνή, Α’ πράξη) μπορεί να φωτίζει την κουζίνα όταν η Μαγκ αδειάζει το δοχείο νυχτός στον νεροχύτη ή όταν καίει το γράμμα στο τζάκι και η ίδια να αποδίδεται ως σκιά. β) Ένα κόκκινο φως σε συνδυασμό με μαύρο φωτίζει την Μωρήν (4η σκηνή, Β’ πράξη) όταν στο τέλος μονολογεί και η Μαγκ είναι καθισμένη στην κουνιστή πολυθρόνα με το σώμα της ακίνητο κάνοντας αιωρήσεις, , τριγυρίζοντας αργά στον χώρο ως σκιά με τη μαγιά στο χέρι γ) Στο τέλος του έργου η Μωρήν λικνίζεται ελαφρά στην πολυθρόνα ακούγοντας ραδιόφωνο ενώ είναι ελάχιστα φωτισμένη, ώστε να διακρίνεται η φιγούρα της από τον θεατή. Όταν θα σηκωθεί για να πάρει τη βαλίτσα της θα φωτιστεί με ένα λευκό φως ημέρας και θα διασχίσει την πλατεία. Ο υπόλοιπος χώρος θα πρέπει να παραμείνει σκοτεινός, ενώ παράλληλα θα φωτίζεται αχνά με ένα λευκό φως η πολυθρόνα που θα

κουνιέται ακόμη καθώς θα ακούγεται το τραγούδι στο ραδιόφωνο “ Spinning wheel” με τη φωνή της Ντέλια Μέρφυ.

Σημαντική είναι και η εναλλαγή του φωτισμού στις υπόλοιπες σκηνές του έργου που αναδεικνύουν τη δράση των ηρώων δημιουργώντας παράλληλα αντιθέσεις που υποβοηθούν τη συναισθηματική φόρτιση του θεατή.

Στη σκηνή που εμφανίζεται ο Ρέη και συνομιλεί με τη Μαγκ (σκηνή 2η,Α' πράξη) το φως θα είναι λευκό ημέρας, καθαρό χωρίς σκιάσεις. Θα φωτίζεται όλο το εσωτερικό του σπιτιού, ψευδαίσθηση μιας ήρεμης οικογενειακής ατμόσφαιρας, ενώ όταν φύγει ο Ρέη και η Μαγκ καίει το γράμμα, το φως γίνεται μπλε στον χώρο του τζακιού και πίσω σκοτεινό και σταδιακά σκοτεινιάζει όλο το σκηνικό και φωτίζεται μόνο η Μαγκ και στη συνέχεια η Μωρήν.

Όταν η Μωρήν ερωτοτροπεί με τον Πάτο με προκλητικό τρόπο μπροστά στη Μαγκ τότε το φως γίνεται λευκό και πέφτει πάνω στους δυο ήρωες. Παράλληλα φωτίζεται με ένα ουδέτερο λευκό φως η Μαγκ. Ο υπόλοιπος χώρος μένει σκοτεινός. Η χρήση θερμού λευκού επαναλαμβάνεται στην 1η σκηνή της Β' πράξης όταν ο Πάτο διαβάζει το γράμμα στην Μωρήν στη μια άκρη του σκηνικού χώρου μπροστά από την πόρτα του χολ και η υπόλοιπη σκηνή είναι σκοτεινή.

ΜΟΥΣΙΚΗ-ΗΧΟΣ: Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του ΜακΝτόνα, οι ήχοι , όπως η τηλεόραση που είναι ανοιχτή (στην 1η σκηνή της Α'πράξης) και ακούγεται μια σειρά εποχής “Σάλλιβαν” την οποία παρακολουθεί η Μαγκ , το ραδιόφωνο που παίζει άλλοτε χαμηλά τραγούδια και άλλοτε πιο δυνατά που συνοδεύονται από αφιερώσεις και μάλιστα η αναμετάδοση πολλές φορές είναι κακή (στο τέλος της Α'πράξης και στη Β' πράξη) υπηρετούν την ψευδαίσθηση μιας οικογενειακής ζωής με σκοπό την εξαπάτηση του θεατή.

Συμπληρωματικά η δική μου πρόταση είναι η αξιοποίηση της Ιρλανδικής παραδοσιακής και σύγχρονης μουσικής για να αναδειχθεί η ιρλανδική ταυτότητα που ο ΜακΝτόνα δεν διστάζει να αντιμετωπίζει με τρόπο κυνικό. Κατά συνέπεια θα αξιοποιούσα το μουσικό έργο δυο σημαντικών καλλιτεχνών Ιρλανδικής καταγωγής του Ross Daily και της Loreena

McKennitt. Ειδικότερα τη σκηνή που η Μωρήν αδειάζει το δοχείο νυκτός θα τη συνόδευα με το μουσικό κομμάτι Paivane Irish Traditional του Ross Daily. Στη σκηνή που καίει το γράμμα στο τζάκι με το “Prologue” από το δίσκο της “The Mask and Mirror, 1994”. Τη σκηνή που η Μωρήν μονολογεί στο τέλος του έργου μετά τη μητροκτονία θα τη συνόδευα με το “Prospero’s Speech” από τον ίδιο δίσκο της McKennitt. Στο τέλος του έργου θα έπαιζε το Spinning Wheel από την Ντέλια Μέρφου καθώς θα κουνιέται η πολυθρόνα και θα σβήνει τελείως το φως στη σκηνή.

ΚΟΥΣΤΟΥΜΙΑ: Τα κουστούμια των ηρώων εκφράζουν την ψυχοσυναισθηματική κατάσταση των ηρώων ή δηλώνουν την κοινωνική τους ταυτότητα. Η ηλικιωμένη Μαγκ αρχικά φορά μια σκουρόχρωμη ζακέτα και από μέσα μια καφέ καζάκα και από κάτω μια σκούρα μαύρη φούστα, κάλτσες και παντόφλες.

Η Μωρήν εγκλωβισμένη στον χώρο και στη σχέση με τη μητέρα της είναι ατημέλητη, χωρίς ιδιαίτερο γούστο που να υπογραμμίζει τη γυναικεία κομψότητα. Φορά ένα καρό ανδρικό σκουρόχρωμο πουκάμισο, μια φούστα καρό μέχρι το γόνατο και μποτάκια για τις αγροτικές εργασίες.

Στη σκηνή που ερωτοτροπεί με τον Πάτο φορά ένα διάφανο νυχτικό αρκετά προκλητικό και πριν είχε βάλει ένα κομψό γυναικείο μαύρο φόρεμα για τον χορό που πήγε ενώ η Μάγκ φορά μια ρόμπα και ένα νυχτικό από μέσα. Στο τέλος φορά πένθιμα ρούχα και ένα σκουρόχρωμο παλτό. Ο Πάτο είναι ντυμένος με ένα λευκό πουκάμισο και ένα μαύρο παντελόνι και μαύρα παπούτσια. Είναι πιο επίσημη η ενδυμασία του, γιατί ήταν πριν στην εκδήλωση. Ο Ρέη είναι ντυμένος περισσότερο νεανικά, φορά ένα φούτερ με κουκούλα και ένα τζην παντελόνι με αθλητικά παπούτσια, το ντύσιμό του ανταποκρίνεται στον τρόπο έκφρασης της νέας γενιάς του Ιρλανδικού χώρου.

5.4 Ο ΡΟΛΟΣ ΜΟΥ ΩΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ- ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ

Η σύγχρονη σκηνοθεσία θα έπρεπε να έχει στο θέατρο την ίδια λειτουργία που έχουν οι περιγραφές στο μυθιστόρημα. Η σκηνοθεσία θα έπρεπε- άλλωστε αυτή είναι η πιο συχνή περίπτωση σήμερα- όχι μόνο να προσφέρει στη δράση το ακριβές πλαίσιο της, αλλά να καθορίζει τον αληθινό χαρακτήρα του και να συνθέτει την ατμόσφαιρά της ²².

Συμπληρωματικά στη θέση του Andre Antoine η επιτυχημένη σκηνοθεσία βασίζεται σε μια σειρά αποκαλύψεων: χαρακτήρα χώρου, αντικειμένου, ήχου που αποτελούν πρόκληση για πολλαπλές δράσεις αλλά συναισθηματική και αισθητική διέγερση ώστε να αντιμετωπίσει ο θεατής τη δική του θνητότητα μέσα από τον κόσμο που δημιουργεί ο σκηνοθέτης ²³.

Ως σκηνοθέτης της παράστασης επιδιώκοντας πρώτα τη γόνιμη συνεργασία με τους ηθοποιούς και τους υπόλοιπους συντελεστές θέλω να μείνω προσηλωμένος στο όραμά μου που είναι η αποκάλυψη του κόσμου του Μακ Ντόνα, ενός κόσμου που με εφελτήριο το ρεαλισμό θα οδηγήσει το θεατή στα ηθικά διλήμματα των ηρώων μέσω της πολυεπίπεδης παράστασης ενός βίου, απάνθρωπου πλέγματος προσωπικών σχέσεων που φτάνουν στα άκρα και έχοντας ως θεμέλιο λίθο τον κυνισμό, την ειρωνεία, να παρουσιαστούν τα συναισθήματα του πόνου και της οργής.

Η κατάλληλη μέθοδος για να διαφανεί η οικογενειακή δυστυχία η οποία σκηνικά θα αποδίδεται μέσα από τα χαρακτηριστικά μιας μαύρης κωμωδίας είναι το σύστημα Στανισλάφσκι. Μετά τη δραματουργική ανάλυση του έργου σε συνδυασμό με την ανάγνωση γύρω από ένα τραπέζι, ώστε οι ηθοποιοί να γνωρίσουν, να κατανοήσουν το μήνυμα του έργου, την υπερεπιδίωξη τη σπονδυλική στήλη όλων των ενεργειών των ρόλων αλλά και την υπερεπιδίωξη του κάθε χαρακτήρα όπως αυτοί διαμορφώνονται μέσα από τις δοσμένες συνθήκες (χώρος, χρόνος, χαρακτηριστικά κάθε ρόλου, σκηνικά, κουστούμια, φωτισμός, ήχος) θα περνούσα στη διαδικασία της επανενσάρκωσης των χαρακτήρων,

22. Bablet. D., (2008). *Ιστορία της Σκηνοθεσίας 1887-1914*. μτφρ. Κωνσταντίνιδης Δαμιανός, том I. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Studio Press.13-25.

23. Σιδηροπούλου.Α, 2019 «Σκηνοθεσία: Έμπνευση-Καθοδήγηση»: Οδηγός Μελέτης. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου σελ. 5-6.

της οπτικοποίησης της ζωής του ρόλου μέσω της κατηγοριοποίησης των ενεργειών του σε κάθε σκηνή.

Σ' ένα δεύτερο στάδιο θα προέτρεπα τους ηθοποιούς να αξιοποιήσουν τη μέθοδο των σημαντικών ενεργειών κατά τη διάρκεια των προβών ώστε να προσεγγίσουν τον χαρακτήρα μέσω της σωματικής ζωής του ρόλου για να αφυπνιστεί η συναισθηματική ζωή του. Κάθε σκηνή έχει γεγονότα που κρύβουν ένα συμβάν που συνέβη μεταξύ των ηρώων και κάθε γεγονός μετατρέπεται σε δράση που υποκινεί την εξέλιξη του έργου ή την παρεμποδίζει ο ηθοποιός ώστε να επιτευχθεί η δραματική σύγκρουση. Για να καταστεί ρεαλιστική η ερμηνεία οφείλει να δικαιολογεί κάθε λέξη, κάθε ενέργεια πάνω στη σκηνή, ψάχνοντας τα κίνητρα του ρόλου σαν να συμβαίνουν τώρα τα πράγματα που αφορούν το έργο. 1 «Εάν αυτό ήταν πραγματικό τότε θα συνέβαινε» (Μουρ 2012, 35-36) ²⁴.

Έτσι θα μπορούσε να διεισδύσει στον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα και να αξιοποιήσουν τον αυτοσχεδιασμό σε σχέση με το δραματικό κείμενο και την απόσυρση προσωπικών στοιχείων (συναισθηματικών, ψυχολογικών, φωτιστικών) και συσχέτιση με τις αισθήσεις(όραση..) που συγγενεύουν με το ρόλο θα δώσουν συναίσθημα, βάθος και τελικά πειστικότητα στην απόδοση των προσώπων ²⁵.

24. Μουρ.Σ 2012. ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΣΤΡΑΝΤΣΕΛΑΦΣΚΙ: Επαγγελματική εκπαίδευση ενός ηθοποιού. Μτφρ. Τσάκης Ανδρέας, Αθήνα: Εκδόσεις Παρασκήνιο, σελ. 35-36.

25. Στρανσλάφσκι,Κ. «Ενας Ηθοποιός Δημιουργείται» Εκδόσεις Δαμιανός. Μτφρ. Κονδύλης Φώτης. Αθήνα. Σελ. 198-219.

5.5 Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΜΟΥ ΘΕΣΗ / ΑΠΟΨΗ

Στην 1^η πράξη (σκηνή 1)η παράσταση αρχίζει με τη μουσική του Ross Daly Pervane Irish traditional song και τα πρόσωπα- χαρακτήρες να είναι τοποθετημένα στη σκηνή ακίνητα, έχοντας μια συγκεκριμένη στάση και ύφος: η Μαγκ στην πολυθρόνα να κοιτά την τηλεόραση, η Μωρήν μπροστά στον νεροχύτη με ένα ύφος αδιάφορο και το πρόσωπό της στραμμένο στα παράθυρα, να κοιτά έξω στα χωράφια της Ιρλανδικής γης. Ο Πάτο όρθιος στο κέντρο του τραπεζιού με τα χέρια στις τσέπες να κοιτά και ο Ρέη καθιστός στην άλλη πλευρά του τραπεζιού σε άνετη στάση του σώματος κοιτώντας την Μαγκ. Κάθε πρόσωπο θα φωτίζεται με ένα απαλό λευκό φως που θα υπογραμμίζει κυρίως την έκφραση του προσώπου. Η υπόλοιπη σκηνή θα είναι φωτεινή. Το ύφος των προσώπων θα είναι ένα είδος παρουσίασης στο κοινό στοιχείων του χαρακτήρα τους, του εσωτερικού τους κόσμου.

Στη συνέχεια θα σβήσει το φως, οι δυο γυναίκες θα πάρουν θέση στη σκηνή, η Μαγκ καθισμένη στην πολυθρόνα και η Μωρήν θα μπαίνει κρατώντας μια σακούλα με ψώνια και θα πηγαίνει προς την κουζίνα να τα τακτοποιήσει. Η Μωρήν εισέρχεται στη σκηνή βαριεστημένη, κουρασμένη από την πλήξη που της δημιουργεί η καθημερινή συνοίκηση με τη μητέρα της. Η Μαγκ την κοιτά και της απευθύνει τον λόγο. Ο διάλογος που διαμείβεται μεταξύ των δυο γυναικών αναδεικνύει σταδιακά μέσω της καυστικής ειρωνείας των λόγων τους τη σύγκρουση που υποβόσκει, η οποία όμως δεν κορυφώνεται, αλλά είναι υφέρπουσα για να ξεδιπλωθεί βαθμιαία η εσωτερικότητα των προσώπων, για να διαφανούν τα κίνητρα της δράσης τους. Η Μωρήν ειρωνεύεται και αμφισβητεί τη μητέρα της, συγκρατώντας την οργή της «Άμα λείπω εγώ; Τι θα πάθεις; Δεν μπορείς ούτε να συγυρίσεις λίγο, θα πεθάνεις;» και δείχνοντας πόσο εξαρτημένη είναι από τη μητέρα της. Τονίζει την απελπισία, την πίκρα και την απόγνωσή της, αφού είναι χωρίς βοήθεια και αντιμετωπίζει καθημερινά μια μάνα που της στερεί κάθε χαρά.

Κινησιολογικά είναι αρχικά στραμμένη στην κουζίνα και τακτοποιεί ψώνια και εκείνη, αποφεύγοντας να κοιτάξει τη μητέρα της, σταδιακά όμως στρέφεται προς αυτήν, το ύφος της γίνεται επιθετικό χωρίς να κορυφώνεται αυτή η αρνητική στάση της. Κοιτά έντονα τη μητέρα της, αλλά ο λόγος της έχει τόνο ειρωνικό και απελπισμένο σα να

φωνάζει, αλλά να μη μπορεί να βγει η φωνή της, σα να ζητά βοήθεια, χωρίς όμως να είναι επιτακτικό το αίτημά της, αλλά χλιαρό γιατί έχει κουραστεί, το έχει αποδεχθεί, ότι είναι στη μοίρα της να ζει με τη σκληρόκαρδη μητέρα της. Για αυτό περισσότερο η έκφραση του προσώπου της επισημαίνει την αγανάκτηση, την τάση της να φερθεί σκληρά στη Μαγκ που δεν συνάδει με τον τόνο της φωνής της.

Η Μαγκ εκφράζει από την αρχή το κίνητρο της τοξικής δράσης της: φοβάται την εγκατάλειψη και το θάνατο “να μ’ έβρισκες τέξα στο πάτωμα”. Παράλληλα την πιέζει υπερβολικά αφού ζητά συνεχώς να την υπηρετεί · ίσως με παράπονο και μια δόση καλά κρυμμένης κακίας “ Το χυλό μου; Θα μου φτιάξεις το χυλό μου; Ξέχασες το τσάι μου!” Η εκδικητική της διάθεση κορυφώνεται όταν αδειάζει το νυχτερινό δοχείο των ούρων της. Η Μωρήν την βρίζει γιατί δεν αντέχει άλλο την εμμονή της μητέρας της σε κάθετι αρνητικό που έχει ως αποτέλεσμα να της κλέβει το χαμόγελο και την ελπίδα. Η σκηνή κλείνει με την κορύφωση του θυμού της Μωρήν που υποδηλώνει την αγανάκτησή της για τη μητέρα της. Θέλει να τη σκοτώσουν “ Αν σε πετσόκοβε με ένα μεγάλο μπαλτά και αν σου έκοβε το κεφάλι, δεν θα με ένοιαζε.” Ενώ η ίδια με το ύφος και τον τόνο της φωνής της δείχνει έντονα την οργή της, η μητέρα της ζητά με έναν ήρεμο και χαιρέκακο τρόπο να βάλει ζάχαρη στο τσάι της. Της υποδηλώνει πως είναι άμεσα “δεμένη” μαζί της.

Η Μωρήν της παίρνει απότομα την κούπα με το τσάι και την γυρίζει στο νεροχύτη να την αδειάσει, αλλά τελικά δεν το κάνει και το αφήνει με δύναμη στην άλλη άκρη του τραπεζιού. Συγχρόνως, πετά το μπολ με το μισοφαγωμένο χυλό στα σκουπίδια και φεύγει κλείνοντας πίσω την πόρτα, ενώ η Μαγκ κατσουφιάζει και κοιτάζει χαιρέκακα στο κοινό. Αυτές οι κινήσεις υποδηλώνουν την εκτόνωσή της σύγκρουσης και την “ήττα” της Μωρήν· ό,τι και να κάνει είναι μόνη και αποκλεισμένη.

Σκοτάδι... (2^η σκηνή, Α’ πράξη) ακούγεται ο ήχος της αμερικάνικης σειράς “Σάλλιβαν”. Ο δυνατός ήχος δεν εμποδίζει την Μαγκ να αντιληφθεί ότι κάποιος χτυπά επίμονα την πόρτα. Νοητά υπάρχει μια πόρτα μπροστά στη μια άκρη της σκηνής. Ο Ρέη είναι στην πρώτη σειρά καθισμάτων λίγο πριν τα σκαλοπάτια της σκηνής. Όρθιος, εκνευρισμένος, περιμένει την Μαγκ να του ανοίξει.. Εκείνη του μιλά καθισμένη στην πολυθρόνα με αγένεια και αδιαφορία. Είναι απότομη. Μετά την επιμονή του Ρέη που συνοδεύεται από την οργή που του προξενεί η Μαγκ, η πόρτα «ανοίγει». Η εναλλαγή στο

διάλογο μεταξύ τους πρέπει να ακολουθεί ένα γρήγορο ρυθμό και συγχρόνως να έχει ειρωνικό τόνο για να διαφανεί η απουσία συνεννόησης σε συνδυασμό με το μαύρο χιούμορ και των δύο “ Πάτε για ρεκόρ στο Γκίνες; Εγώ δεν πάω πουθενά.”, σελ.24 ώστε να αγανακτήσει ο Ρέη με την Μαγκ.

Ο Ρέη αποχωρεί. Έρχεται η Μωρήν από το κοινό και η Μαγκ καίει το γράμμα. Η Μαγκ κοιτάζει δήθεν τη σειρά στην τηλεόραση αλλά με την άκρη του ματιού της παρακολουθεί την Μωρήν. Η Μωρήν γυρίζει, ανάβει την τσαγιέρα και στέκεται μπροστά στον νεροχύτη. Η Μαγκ κοιτώντας προς το κοινό παραδέχεται τον ερχομό του Ρέη. Θέλει να αποκαλύψει τι της είπε ή τι της έφερε σιγά-σιγά για να εκνευρίσει την Μωρήν. Η Μωρήν την απειλεί λεκτικά κρατά στα χέρια της το μπολ και προσπαθεί να την ταΐσει όπως τα μικρά παιδιά που αρνούνται το φαγητό. Εξαιτίας των απειλών της Μωρήν υποχωρεί και αρχίζει να τρώει. Παράλληλα την ειρωνεύεται. Της μιλά αυστηρά και την προσβάλλει: «Πόρνη» (σελ.32). Η Μωρήν παραδέχεται ότι δεν έχει γνωρίσει τον έρωτα. Η μητέρα της της έχει στερήσει κάθε χαρά και συνεχίζει να την «πνίγει» λέγοντας «Θα είσαι πάνω από 70 το βράδυ που θα με ξενυχτάς μέσα στο φέρετρό μου.» (σελ.34)

Η θέση των δυο ηθοποιών μπορεί να υπογραμμίζει αυτή τη σχέση εξάρτησης: η Μαγκ καθισμένη στην πολυθρόνα σε πρώτο πλάνο και η Μωρήν λίγο πιο πίσω της να παρουσιάζει τη φαντασίωσή της και να ξεσπά.

Η 3^η σκηνή αρχίζει με τον ήχο της μηχανής ενός αυτοκινήτου που φρενάρει απότομα, τα φώτα που φωτίζουν το εσωτερικό του αγροτόσπιτου και μένουν αναμμένα μέχρι να ανέβουν από το κοινό/ την πλατεία στη σκηνή του θεάτρου πιασμένοι από το χέρι, γελώντας και ελαφρά πιωμένοι ο Πάτο και η Μωρήν. Μόλις ανέβουν στη σκηνή τα φώτα του αυτοκινήτου σβήνουν και φωτίζονται οι δυο καθώς ο Πάτο έχοντας στην αγκαλιά του την Μωρήν κάθονται σε μια καρέκλα του τραπεζιού. Χαμογελούν, φιλιούνται και αρχίζει ο διάλογος χαμηλόφωνα για να μη ξυπνήσουν την Μαγκ. Ερωτοτροπούν και ο Πάτο της εξηγεί πως δίσταζε να την πλησιάσει. Η Μωρήν αρχικά τον φιλά με πάθος και μετά γδύνεται μπροστά του, μένει με ένα διάφανο νυχτικό. Κάθεται ξανά στα πόδια του. Αυτός την χαϊδεύει στα πόδια και την πλάτη, στο μισοσκόταδο. Η Μαγκ μπαίνει στη σκηνή και αδειάζει το νυχτερινό δοχείο στο νεροχύτη, γυρνώντας παίρνει το μαύρο φόρεμα της Μωρήν και αφού το κοιτάξει περιφρονητικά, σκουπίζει τα χέρια της μ’ αυτό και το αφήνει ξανά στο πάτωμα. Στη συνέχεια ανοίγει το ραδιόφωνο. Κατευθύνεται στον νεροχύτη,

ανάβει την τσαγιέρα και καθώς μονολογεί για το προκλητικό φόρεμα της Μωρήν, μπαίνει ο Πάτο φορώντας μια λευκή φανέλα και το παντελόνι του και έχοντας το πουκάμισο στο χέρι. Καθώς το φορά, προσφέρεται να φτιάξει το χυλό στην Μαγκ. Η Μαγκ ξαφνιάζεται και τον κοιτάζει άφωνη. Η Μαγκ κάθεται στην κουνιστή καρέκλα και κοιτάζει μπροστά. Όσο ο Πάτο φτιάχνει τον χυλό της, αυτή ετοιμάζει το «σχέδιό» της.

Η Μωρήν μπαίνει στη σκηνή με το διάφανο νυχτικό της και φιλά τον Πάτο για να προκαλέσει τη μητέρα της. Παινεύει τη σεξουαλική ικανότητα του Πάτο “ Άξιζε που περίμενα τόσο. Πραγματικά άξιζε.” σελ.54 και γίνεται εσκεμμένα αθυρόστομη “ Πολύ γουστάρω να μου τον βάλεις τώρα..” σελ.53. Ο Πάτο αντιδρά αμήχανα και η Μαγκ προσπαθεί να υπονομεύσει τη σχέση της : η Μωρήν είναι βίαιη απέναντί της, έχει νοσηλευτεί σε ψυχιατρείο, είναι ψυχικά ασταθής. Η Μωρήν συνεχίζει να προκαλεί τον Πάτο με διάθεση επίδειξης και αποκαλύπτει πως η Μαγκ είναι τρελή, αφού ρίχνει τα ούρα της στον νεροχύτη. Φαίνεται ότι η κακία της Μαγκ ωθεί την Μωρήν στη σύγκρουση. Ξέρει ότι η γριά θα νικήσει και θα παραμείνει εγκλωβισμένη. Αν και ο Πάτο τη στηρίζει “ ...και δεν έχεις να ντρέπεσαι για τίποτα. Άσε το πίσω σου, λέω” σελ.50

Η Μωρήν ξεσπά. Η μάνα της είναι φορτική, καταπιεστική και την υπομένει γιατί είναι ενοχική. Επίσης είναι διχασμένη: θέλει να φύγει, αλλά πρέπει να μείνει “ Και εγώ πρέπει να ζω συνέχεια με τέτοια; Πρέπει φαίνεται.” σελ.60 Χωρίς αυτοπεποίθηση, γεμάτη ανασφάλεια και λόγω της στάσης της μητέρας της, δεν πιστεύει στο ενδιαφέρον του Πάτο και τον διώχνει. Η δραματική κορύφωση αποδίδεται στο τέλος της σκηνής με την Μαγκ να μπαίνει στο δωμάτιο έχοντας στα χέρια της τα χαρτιά της κλινικής. Η Μαγκ “νίκησε” η Μωρήν δεν θα πάει πουθενά. Ο Πάτο φεύγει κοιτώντας με αγάπη την Μωρήν και αυτή ήδη απελπισμένη πέφτει στα γόνατα μπροστά στο φόρεμά της, το παίρνει, το αγκαλιάζει σαν να είναι η χαμένη της νιότη και μετά το φορά. Χαμογελά σαν να κοιτάζεται σε έναν αόρατο καθρέφτη, σταματά απότομα και στρέφεται στη μητέρα της που ήδη έχει καθίσει στην κουνιστή πολυθρόνα της “ Δεν κοιτάς τα χάλια σου” σελ.62 της λέει με οργή και φεύγει κλαίγοντας. Η σκηνή κλείνει με το φως πάνω στην Μαγκ που έχει πάρει το χυλό της και φωνάζει δυνατά “ Ο χυλός μου κρύωσε” σελ.62 Σβήνει το φως!

Η δεύτερη πράξη αρχίζει με τον Πάτο να στέκεται όρθιος μπροστά στη νοητή εξώπορτα, να φωτίζεται ελαφρά και να λέει το γράμμα στο κοινό σαν να προβάρει μπροστά στον καθρέφτη. Αρχίζει με αποφασιστικότητα να εξηγεί για ποιο λόγο γράφει το

γράμμα, σε κάποια σημεία ανάβει τσιγάρο γιατί δυσκολεύεται να αποκαλύψει τις αδυναμίες του, να δείξει πως περνά δύσκολα “ Δεν έχω κανέναν να μιλήσω...περνάω γερό λούκι” (σελ.63) ή νιώθει αμήχανα όταν εξομολογείται στην Μωρήν πως την θέλει “...ενώ η αλήθεια είναι ότι θα μ’ άρεσε να σε βλέπω με το σουτιέν και το βρακί σου ως τη Δευτέρα παρουσία” (σελ.63). Μετά γίνεται αποφασιστικός, όταν της προτείνει να φύγουν στην Αμερική και να αναλάβουν τη φροντίδα της μητέρας της οι δυο αδελφές της ή να την κλείσουν σε κάποιο ίδρυμα. Σβήνει το φως. Ανάβει το φως. Το δεύτερο γράμμα που αφορά τον αδερφό του θα το διαβάξει. Με ύφος σοβαρό τον καθοδηγεί σε ποιον θα δώσει το γράμμα: στην Μωρήν και όχι τη μητέρα της, την Μαγκ.

Η Μαγκ στη 2^η σκηνή της Β’ πράξης προσπαθεί να χειραγωγήσει τον Ρέη. Ο Ρέη εκνευρισμένος, χτυπά τα πόδια του και το γράμμα στο τραπέζι, ξεφυσάει, αλλάζει κανάλια, σχολιάζει και ειρωνεύεται την Μαγκ. Η Μαγκ τον παρακολουθεί και με απάθεια δηλώνει ότι θέλει να παρακολουθήσει τις ειδήσεις. Ο Ρέη κλείνει απότομα την τηλεόραση και πηγαينوέρχεται γύρω από το τραπέζι. Κορυφώνεται ο εκνευρισμός του, όταν σκέφτεται πόσο αντιπαθεί την ψηλομύτα Μωρήν και ότι έχει έρθει σ’ αυτό το σπίτι για να της δώσει το γράμμα, όπως του ζήτησε ο αδερφός του! Η Μωρήν αργεί και η γριά τον εκνευρίζει περισσότερο με τη στάση της. Δεν μπορεί τους γέρους. Όμως η Μαγκ αρπάζει την ευκαιρία για να τον «κερδίσει». Στη συνέχεια αρχίζει να μηχανορραφεί με ιδιαίτερο υποχθόνιο τρόπο, υπόγειο και μεθοδικό “ Τέλος πάντων, Ρέη μου” ,“. ..δώσε μου εμένα το γράμμα σου, και σίγουρα θα της το δώσω άμα έρθει στο παλιοθήλυκο που σου πήρε το μπαλάκι” (σελ.69). Η προσπάθειά της αρχικά αποτυγχάνει. Για αυτό χρησιμοποιεί άλλο τρόπο, πιο αποτελεσματικό. Γίνεται φορτική για να τον εκνευρίσει και να τα παρατήθει. Όμως ο Ρέη δεν ενδίδει. Έτσι ως χαμαιλέοντας προσαρμόζεται η Μαγκ στη νέα συνθήκη και γίνεται ξανά ευγενική, επενδύοντας στις αδυναμίες του. Είναι ανασφαλής, με χαμηλή αυτοπεποίθηση η Μωρήν τον απορρίπτει και αυτό τον κάνει βίαιο “Άντε και γαμήσου κυρά μου!”. Η Μαγκ στηρίζει τη στάση του: είναι εγωίστρια η κόρη της. Ο διάλογος σ’ αυτό το σημείο αποκτά πιο γοργό ρυθμό και οι απαντήσεις της Μαγκ προκαλούν το γέλιο. Έμμεσα ο ΜακΝτόνα ειρωνεύεται το «όπλο» της μητροκτονίας. Ο συγγραφέας στη συνέχεια μέσω των απόψεων που εκθέτει ο Ρέη κλείνει το μάτι στην αντιδραστική νέα γενιά της Ιρλανδίας που συγκρούεται με το κατεστημένο. Η γριά όμως θέλει να πάρει το γράμμα και για αυτό προσπαθεί να τον θυμώσει ακόμη περισσότερο με την καθυστέρηση της Μωρήν.

Η ψυχαναγκαστική Μαγκ και η μυρωδιά των ούρων οργίζει περισσότερο τον Ρέη. Πλέον η γριά έχει πετύχει το σκοπό της, το γράμμα είναι στα χέρια της. Ο Ρέη έχει παραιτηθεί. Της το δίνει και φεύγει. Η γριά διαβάζει το γράμμα, σκίζει τις σελίδες και μετά τις πετά στο τζάκι. Η Μωρήν είναι καταδικασμένη, θα μείνει για πάντα μαζί της.

Η 3^η σκηνή της Β' πράξης αρχίζει με την αναμετάδοση τραγουδιών και αφιερώσεων που δεν ακούγονται καλά. Το φως πέφτει σιγά- σιγά πάνω στη μάνα και την κόρη. Η Μαγκ έχει τα χέρια της στα αυτιά της και φωνάζει στην Μωρήν ότι δεν ακούγεται η μουσική. Η Μωρήν απογοητευμένη από την καταπίεση της μητέρας της, αδιαφορεί και την ειρωνεύεται. Είναι απελπισμένη, δεν την αντέχει άλλο. Την απειλεί ότι θα τη στείλει στο γηροκομείο. Η Μαγκ το αντιλαμβάνεται και την καλοπιάνει, ξυπνά τις ενοχές της και όντως η Μωρήν αρχικά υποχωρεί. Η Μαγκ όμως όταν τη βρίσκει ευάλωτη, της επιτίθεται: ο Πάτο ήθελε μόνο να κάνει έρωτα μαζί της! Η Μωρήν χρησιμοποιεί τη σεξουαλική απελευθέρωση για να επιτεθεί στη μητέρα της. Τα ήθη έχουν αλλάξει: η ερωτική πράξη είναι απόλαυση και επιλογή. Πήρε από τον Πάτο αυτό που ήθελε. Την προκαλεί για να καταλάβει ότι δεν μπορεί να την ελέγχει στη προσωπική της ζωή.

Η Μαγκ ξέρει πως δεν είχε ερωτική σχέση με τον Πάτο. Όμως πέφτει η ίδια στην παγίδα που έστησε στην Μωρήν. Με έντονες κινήσεις ανάβει την κουζίνα και βάζει πάνω στο μάτι το τηγάνι με λάδι. Κοιτά το λάδι να καίγεται και η Μαγκ την παρακολουθεί φοβισμένη στην πολυθρόνα. Η Μωρήν παίρνει το τηγάνι με το λάδι και πλησιάζει στο πρόσωπο της Μαγκ. Η Μωρήν την ανακρίνει με έντονο ύφος. Η Μωρήν την απειλεί με το τηγάνι!

Η Μαγκ παραδέχεται την αλήθεια· διάβασε το γράμμα! Η Μωρήν συνεχίζει τις ερωτήσεις και βάζει το καμένο χέρι της Μαγκ μέσα στο λάδι. Η Μαγκ ουρλιάζει και δηλώνει ότι το έκαψε. Η Μωρήν συνεχίζει να βυθίζει το χέρι της στο λάδι η Μαγκ λέει όλη την αλήθεια. Ο Πάτο της πρότεινε να πάει μαζί του στην Αμερική. Η Μωρήν αφήνει το χέρι της Μαγκ. Εκείνη συνεχίζει να ουρλιάζει και η Μωρήν απομακρύνεται, χαμογελώντας. Ο Πάτο την θέλει. Γυρίζει απότομα στην Μωρήν και ρίχνει το λάδι στα πόδια της. Εκείνη ουρλιάζει δυνατά κλαίγοντας. Έχει το κίνητρο να φύγει: ο έρωτας του Πάτο. Αδιαφορεί για την Μαγκ που υποφέρει από το καυτό λάδι. Πηγαίνει στο υπνοδωμάτιο γρήγορα και επιστρέφει με το μαύρο φόρεμα, παίρνει τα κλειδιά του αυτοκινήτου από τον πάγκο της κουζίνας και περνώντας πάνω από τη γριά που έχει πέσει κάτω, φεύγει προς τους θεατές.

Το φως σβήνει σιγά- σιγά και η Μαγκ στο πάτωμα μονολογεί με παράπονο: “ Ποιος θα με κοιτάξει εμένα;” (σελ.86).

(Σκηνή 4^η, Β' πράξη) Η Μωρήν περιφέρεται στη σκηνή με τη μασιά στο χέρι φορώντας το μαύρο φόρεμα. Η Μαγκ κάθεται στην κουνιστή πολυθρόνα με την πλάτη γυρισμένη στο κοινό και αιωρείται. Φωτίζονται ελαφρά μόνο τα δυο πρόσωπα. Περισσότερο φωτίζεται η Μωρήν. Προχωρά αργά κατά μήκος της σκηνής και μονολογεί. Άλλοτε η φωνή της είναι έντονη γεμάτη επιθυμία να φύγει μακριά, άλλοτε εκφράζει οργή προς τη μητέρα της που προσπάθησε να την κρατήσει κοντά της με κάθε τρόπο για να την υπηρετεί. Κλαίει καθώς τη βρίζει “ Κακομοίρα! Κακομοίρα! Εγώίστρια κωλόγρια!” (σελ.87). Μετά κάνει παύση και εκφράζει γλυκά τον έρωτά της για τον Πάτο και την ανάγκη της να ζήσει μαζί του. Μετά κάνει ξανά παύση και απευθύνεται στις αδερφές της! Την έχουν εγκαταλείψει και υποφέρει. Μόνη της αντιμετωπίζει την τοξικότητα της Μαγκ. Για αυτό η Μαγκ πρέπει να πεθάνει. Σταματά ξαφνικά να μιλά, σφίγγει τη μασιά με τα δάκτυλά της και κοιτά με ένα παγερό και χαιρέκακο τρόπο την Μαγκ. Η πολυθρόνα έχει πάψει να αιωρείται και η Μαγκ έχει γείρει το κεφάλι της στο πλάι, στάζει αίμα στο πάτωμα και τα χέρια της κρέμονται.

Σβήνει το φως - Ανάβει το φως και η Μωρήν φορά πένθιμα ρούχα, τακτοποιεί τα σκεύη της κουζίνας, ανάβει την κουζίνα και βάζει πάνω στο μάτι την τσαγιέρα, ανοίγει χαμηλά το ραδιόφωνο, μετακινεί σιγά- σιγά την πολυθρόνα και κάθεται στο κέντρο της σκηνής. Αρχίζει να αιωρείται. Χαμογελά περίεργα προς το κοινό. Σηκώνεται απότομα, βγαίνει από τη σκηνή και επιστρέφει με μια βαλίτσα γεμάτη ρούχα, όχι καλά κλεισμένη. Την αφήνει δίπλα στην πολυθρόνα και κάθεται ξανά. Τότε χτυπά κάποιος την εξώπορτα. Ανοίγει γρήγορα τη βαλίτσα, τακτοποιεί τα ρούχα και φτιάχνει τα μαλλιά της. Κατευθύνεται προς τη νοητή πόρτα. Ο Ρέη στέκεται μπροστά της και η Μωρήν αρχίζει να συνομιλεί μαζί του (στην εξώπορτα). Η Μωρήν παραδέχεται με κάποια συστολή ότι ήθελε να γυρίσει στο σπίτι, γιατί είχε κουραστεί. “Ναι. Αν την είχαμε θάψει...πουθενά” (σελ.91). Και ενώ η Μωρήν κουρασμένη από τη φλυαρία γυρίζει να φύγει, ο Ρέη της αναφέρει ότι ο Πάτο του ζήτησε να έρθει να την βρει. Τότε τον αφήνει να μπει και αυτή κάθεται στην κουνιστή πολυθρόνα και ο Ρέη σε μια καρέκλα απέναντί της. “ Λυπήθηκε, λέει, για τη μαμά σας και σας στέλνει τα συλλυπητήρια του” (σελ.96). Σταδιακά ο Ρέη δεν φωτίζεται πλέον

και στέκεται ακίνητος στην καρέκλα. Εμφανίζεται από το πλάι ο Πάτο, διαφαίνεται η σκιά του και συνομιλεί μαζί της. Η Μωρήν είναι καθισμένη στην πολυθρόνα. Σε πρώτο πρόσωπο μεταφέρονται τα λόγια του Ρέη από τον Πάτο: “ Τα συλλυπητήριά μου Μωρήν .Λυπάμαι πολύ που δεν ήρθα να σε δω πριν φύγω ήθελα πολύ να σε χαιρετήσω εσύ όμως δεν ήθελες δεν πειράζει ήτανε λίγο σκληρό από μέρους σου” (σελ.96). Η Μωρήν σηκώνεται και του απαντά “Μα σε είδα στο σταθμό του τρένου” (σελ.96) Ο Πάτο φεύγει από τη σκηνή. Η Μωρήν κάθεται ξανά και ο Ρέη της εξηγεί “ Ο Πάτο έφυγε με ταξί να τον αποχαιρετίσετε” (σελ.97). Με μια δόση ειρωνείας αλλάζει θέμα και αναφέρεται στη μυρωδιά του σπιτιού “Συγγνώμη για αυτό.Πολύ καλύτερα” (σελ.97).

Η Μωρήν φαίνεται να τα έχει χάσει, έχει μπλέξει τη φαντασία με την πραγματικότητα. Με ένα βλέμμα απλανές απευθύνεται στον Ρέη κοιτώντας το κοινό “ Δεν είναι το καλύτερο αυτό; Ότι νομίζω πως τον είδα..ότι το τρένο έφευγε και...” (σελ.97). Ο Ρέη αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει και με ειρωνική διάθεση σε χαμηλό τόνο της ζητά να ξεκουραστεί “Ναι, ναι..Να πέσετε να ξεκουραστείτε..” (σελ.97)

Η Μωρήν ταράσσεται και σταδιακά τα χάνει, δημιουργεί την εντύπωση στον Ρέη ότι δεν τον παρακολουθεί. Ο Ρέη οργίζεται. Την θεωρεί τρελή. Η Μωρήν αρχίζει και αιωρείται περισσότερο στην πολυθρόνα σαν να θέλει να εκτιναχθεί ή να πέσει κάτω. Παράλληλα παίρνει στα χέρια της και τη μασιά που ήταν πεσμένη δίπλα της. “Δεν ξέρω...τότε”, (σελ.100). “Τότε” λέει ο Ρέη σελ.100 και η Μωρήν αφήνει να πέσει η μασιά στο πάτωμα. Ο Ρέη χωρίς να έχει καταλάβει τι συμβαίνει με ήρεμο τόνο ζητά να αγοράσει τη μασιά. Ζητά από το Ρέη να γράψει στον αδερφό του ότι “ Η βασίλισσα της ομορφιάς σου λέει αντίο.” Δηλαδή η ελπίδα της πέθανε, δεν θα φύγει ποτέ από το σπίτι. Ο Ρέη δεν καταλαβαίνει και εκνευρίζεται. Η Μωρήν παίρνει τη θέση της μητέρας της, ζητά να δυναμώσει το ραδιόφωνο και να κλείσει την εξώπορτα, φεύγοντας. Ο Ρέη διαπιστώνει ότι ταυτίζεται με την εκνευριστική γριά μητέρα της. Φεύγει. Η Μωρήν κουνιέται ελαφρά στην πολυθρόνα και το ραδιόφωνο παίζει το Spinning Wheel με τη φωνή της Ντέλια Μέρφυ. Το φως σβήνει σιγά- σιγά και καθώς ακούγεται η φωνή του παρουσιαστή η Μωρήν σηκώνεται παίρνει τη βαλίτσα, αυτή ανοίγει και πέφτει στη σκηνή. Η Μωρήν κάθεται ξανά στην πολυθρόνα. Τα φώτα σβήνουν τελείως και το τραγούδι παίζει στο ραδιόφωνο!

Κεφάλαιο 6

Παραστασιογραφία του έργου-Βραβεύσεις

6.1 ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ, ΒΡΑΒΕΙΑ, ΚΡΙΤΙΚΗ

Το έργο έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στην Ιρλανδία στο Town Hall Theatre στο Galway περιόδευσε στο Longford, στο Kilkenny και στο Limerick. Στη συνέχεια η *Βασίλισσα της Ομορφιάς* μεταφέρθηκε στο West End του Λονδίνου, όπου ανέβηκε στις 26 Φεβρουαρίου του 1996 και κατέπληξε την παγκόσμια σκηνή. Παράλληλα ο ΜακΝτόνα, κέρδισε το βραβείο “Critic’s Circle Theatre Award”, το 1996, “ως πλέον υποσχόμενος πρωτοεμφανιζόμενος συγγραφέας στη Βρετανική σκηνή”. Μετά την εντυπωσιακή αυτή επιτυχία το έργο επέστρεψε ξανά στην Ιρλανδία για να ξεκινήσει μια μακρά περιοδεία (Cork, Kerry, Limerick, Fermanagh, Donegal, Derry).

Η κριτική άρχισε να ασχολείται με το έργο του και ο διχασμός που δημιουργήθηκε ήταν μεγάλος στο θεατρικό κοινό. Ορισμένοι κριτικοί στην Ιρλανδία αντιμετώπισαν όχι μόνο το πρώτο έργο του ΜακΝτόνα αλλά και τα επόμενα με επιφύλαξη και διάθεση αμφισβήτησης. Αιτία ήταν η αγγλική καταγωγή του και η λονδρέζικη εφηβική του ηλικία που έκανε αρκετούς κριτικούς να αμφισβητήσουν τη γνησιότητα της σχέσης του με την Ιρλανδική κουλτούρα. Σε μια κριτική της η Ελίζαμπεθ Ο’Νιλ σχολιάζει: “Ένας σύγχρονος Σίνγκ ή ένας Άγγλος Τσάνσερ”.

Τα θεατρικά έργα του ΜακΝτόνα είχαν διχάσει το θεατρικό κοινό: σε αυτούς που υποστήριζαν ότι ο ΜακΝτόνα κατάφερε να καταγράψει το μαύρο χιούμορ και τη

νοοτροπία της μεταμοντέρας αγροτικής Ιρλανδίας και σε εκείνους που θεωρούν ότι χλευάζει την Ιρλανδία και τους Ιρλανδούς, χρησιμοποιώντας στη σάτιρά του τη στερεοτυπική απεικόνιση κάποιου “ανόητου” Ιρλανδού. [Παραπομπή 3: Θεατρικό πρόγραμμα, *Η Βασίλισσα της Ομορφιάς*, Θέατρο Βικτωρία Κριτική σελίδα 20]

Το έργο επανήλθε στο Λονδίνο, όπου αναβίωσε στο θέατρο του Δούκα της Υόρκης (“Duke of York’s Theater), στις 29 Νοεμβρίου του 1996, ενώ παρουσιάστηκε και πάλι στο Royal Court, ένα χρόνο μετά ως μέρος της τριλογίας του Λινέιν (1997).

Η *Βασίλισσα της Ομορφιάς* έφτασε στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στις Η.Π.Α., το 1998. Έκανε πρεμιέρα στις 11 Φεβρουαρίου το 1998 στο Lind Cross Theatre. Στις 23 Απριλίου την ίδια χρονιά παρουσιάστηκε στο θέατρο Walter Kerr off Broadway όπου κατέπληξε το κοινό και τους κριτικούς. Απέσπασε έξι υποψηφιότητες στα 52^α Βραβεία Tony και κέρδισε τέσσερα βραβεία: Καλύτερου ηθοποιού (Tom Murphy), καλύτερης ηθοποιού (Marie Mullen), καλύτερης ηθοποιού (Anna Manahan) και καλύτερου σκηνοθέτη (Garry Hynes). Παράλληλα ο ΜακΝτόνα ήταν υποψήφιος για το Βραβείο Tony ως συγγραφέας του καλύτερου έργου. Την ίδια χρονιά τιμήθηκε με το βραβείο “Drama Desk” εξαιρετικού θεατρικού έργου.

Θα ακολουθήσει διεθνής περιοδεία στην Αυστραλία (1998 και 1999). Η παραγωγή του 1999 ήταν μια περιοδεία από την Royal Court Theatre Company, που εμφανίστηκε στο Adelaide Festival (Μάιος-Ιούνιος 1999) και στο Warf 1 (Ιούλιος 1999) σε σκηνοθεσία της Garry Hynes. Η παραγωγή επέστρεψε στην Ιρλανδία το 2000 για να περιοδεύσει.

Τον Ιούλιο του 2010 θα γίνει αναβίωση της αρχικής παραγωγής στο Young Vic Theatre στο West End με πρωταγωνίστρια την Ιρλανδή ηθοποιό Rosaleen Philomena Linehan, ενώ αργότερα μεταφέρθηκε στο θέατρο Gaiety του Δουβλίνου, για να επανέλθει στο Young Vic το 2011.

Η τελευταία αναβίωση του έργου έγινε κατά τη θεατρική περίοδο 2016-2017 από την εταιρία Druid Theatre στην Ιρλανδία με σκηνοθεσία της Garry Hynes: Galway, Cork Limerick και τελικά Δουβλίνο. Το έργο περιόδευσε και στις Η.Π.Α: Λος Άντζελες, Καλιφόρνια, Νέα Υόρκη (Νοέμβριος 2016- Φεβρουάριος 2017) και κατέληξε στο Gaiety Theatre του Δουβλίνου (28 Μαρτίου-15 Απριλίου 2017).

6.2 ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΒΡΑΒΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Στην Ελλάδα το έργο παίχτηκε για πρώτη φορά, την περίοδο 1998-1999, με τίτλο "Ωραία μου Βασίλισσα" στο θέατρο "Μπρόντγουαιη" σε σκηνοθεσία Γιώργου Ρεμούνδου με τον Θύμιο Καρακατσάνη και την Άννα Βαγενά στους ρόλους της μητέρας και κόρης αντίστοιχα.

Κατά τη θεατρική περίοδο 2008-2009 ανέβηκε στο θέατρο σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη, με τη Ναταλία Τσαλίκη και Έρση Μαλικένζου να υποδύονται την κόρη και τη μάνα.

Στη συνέχεια με σκηνοθέτη την Χριστίνα Χατζηβασιλείου, σε μετάφραση Ερρίκου Μπελλιέ, στο Θέατρο Βικτώρια.

Η *Βασίλισσα της Ομορφιάς* παρουσιάστηκε το 2019 αλλά και το 2020 στα θέατρα "Πήγασος" σε σκηνοθεσία του Γιώργου Μπαλιάκα και "Σκάλα" σε σκηνοθεσία Νίκου Νικολαΐδη.

Η τελευταία φορά που παραστάθηκε στην Ελλάδα ήταν το 2020 στο θέατρο "Οιδίπους επί Κολωνώ" σε σκηνοθεσία Ελένης Σκοτή από την ομάδα Νάμα με τη Σοφία Σειρλή, *Αγορίτσα Οικονόμου, Αντώνη Τσιοτσόπουλου και Γιώργου Κατσή*. Αυτή η παράσταση κέρδισε το 1^ο Βραβείο ως καλύτερη παράσταση ενώ παράλληλα αποδόθηκαν το 1^ο Βραβείο Σκηνοθεσίας στην Ελένη Σκότη και το 1^ο Βραβείο Γυναικείου Ρόλου στην *Αγορίτσα Οικονόμου* στο πλαίσιο της εκδήλωσης "Θεατρικά Βραβεία Κοινού 2020" από το περιοδικό Αθηνόραμα.

Επίσης ανέβηκε και από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, σε μετάφραση Αλέξανδρου Κοέν και σκηνοθεσία Μ. Ζήρα στο Θέατρο της Νέας Σκηνης κατά τη περίοδο 2011-2012.

Κεφάλαιο 7

Επίλογος

Στη διατριβή αυτή έγινε αναφορά στο σύγχρονο Ιρλανδικό θέατρο και ειδικότερα σε μια πιο μοντέρνα εκδοχή του: Το Θέατρο Στα Μούτρα,. Πρόκειται για μια νέα θεατρική πρακτική που έχει ως κύριο χαρακτηριστικό της την ωμή σκηνική βία. Η αδιαμφισβήτητη συγγένεια του θεάτρου της Σκληρότητας με το Θέατρο Στα Μούτρα επηρέασε το θεατρικό συγγραφέα της «*Βασίλισσας της Ομορφιάς*», τον ΜακΝτόνα, ο οποίος έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην έννοια της ρήξης με το παρελθόν, για να δημιουργήσει μια νέα διάσταση σε αυτό που ονομάζεται «Ιρλανδικότητα» και αφορά την εθνική του ταυτότητα. Για τον ΜακΝτόνα η ταυτότητα της πατρίδας του μπορεί να υπάρχει μόνο μέσα από την αυτοαναίρεση της στο πλαίσιο των αλλαγών που έχουν προκύψει λόγω της παγκοσμιοποίησης. Κατανοώντας αυτή τη θέση, αλλά και τον τρόπο που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το ρεαλισμό για να εμπλέξει το πραγματικό με το φανταστικό, την υπερβολή με την ειρωνεία, προχώρησα στη δραματουργική και σκηνοθετική ανάλυση του έργου, θέλοντας να αναδείξω τον κόσμο του δημιουργού, γιατί πιστεύω ότι είναι ιδιαίτερα οικείος και διαχρονικός στο κοινό. Ο ρεαλισμός είναι παρεξηγημένος ως έννοια στο θέατρο. Ο ρεαλισμός μπορεί να προσλάβει μια άλλη διάσταση περισσότερο ψυχογραφική, ικανή, να προβληματίσει και να αφυπνίσει τον θεατή δημιουργώντας ανατροπές με πολλές δόσεις μαύρου, διαβρωτικού χιούμορ. Τα συγκρουσιακά πεδία στο έργο αναδεικνύουν την ψυχογραφική διάσταση του ρεαλισμού. Η μάνα, ανικανοποίητη, δύστροπη, εγωκεντρική, κυριευμένη από το φόβο της μοναξιάς, προσπαθεί να εκμεταλλευτεί ψυχολογικά την Μωρήν, να περιορίσει τις επιλογές της, ελέγχοντας την προσωπική της ζωή. Θέλει να την υπηρετεί μέχρι το τέλος. Η Μωρήν αρχικά δείχνει να έχει συμβιβαστεί, να έχει υποταχτεί στη μοίρα της. Όμως η εμφάνιση του Πάτο την ωθεί σε μια απέλπιδα προσπάθεια να βγει από τον κλοιό της Μάγκ, να αποδράσει. Θέλει να αδράξει μια τελευταία ευκαιρία που της

δίνεται, για να αλλάξει τη ζωή της. Αυτή η αντιπαράθεση που κορυφώνεται, σταδιακά, είναι ο κυρίαρχος συγκρουσιακός άξονας του έργου. Μέσω αυτού αποτυπώνεται, χωρίς τον κίνδυνο της γραφικότητας, λόγω της ακραίας γραφής του ΜακΝτόνα, του εντυπωσιακού ρυθμού και του κινισμού που τη χαρακτηρίζει, η αρρωστημένη σχέση μάνας-κόρης.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

1. Σακελλαρίδου Έ. , 2012. *Θέατρο- Αισθητική- Πολιτική: Περι-Διαβάζοντας τη Σύγχρονη Βρετανική σκηνή στο Γύρισμα της Χιλιετίας*, Αθήνα: Παπαζήσης
2. Σακελλαρίδου Έ., « *Νέα πρόσωπα στο Βρετανικό Πολιτικό θέατρο*» τμ. 20 1999
3. Χατζηβασιλείου Χρ., 2020. *Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία Το θέατρο στα Μούτρα (In- Your- Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990* Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο
4. Θεατρικό Πρόγραμμα « *Η Βασίλισσα της Ομορφιάς*» του Μάρτιν ΜακΝτόνα
Θέατρο Βικτώρια, 2009
5. Μάρτιν ΜακΝτόνα, 2018. «*Η Βασίλισσα της Ομορφιάς*» Μπελιές , Ε. (μτφ.)
Αθήνα: Ηριδανός
6. Πολίτου- Μαρμαρινού, Ε. Πάτσιου, Β. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις- Μετασχηματισμοί- Όρια*, Αθήνα: Μεταίχμιο
7. Preisendanz W., 1990. *Ρομαντισμός- Ρεαλισμός- Μοντερνισμός: Σκιαγράφηση μιας εξελικτικής πορείας*. Αθήνα:Καρδαμίτσα
8. Trevers M. ,2005. *ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: Από το ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, Αθήνα: Βιβλιόραμα
9. Bablet D. , *ΙΣΤΟΡΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ* 1^{ος} τόμος, 1887-1914
Κωνσταντινίδης , Δ. (μτφ.) UNIVERSITY STUDIO PRESS
10. Jonason J. *ΙΣΤΟΡΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ* 2^{ος} τόμος, 1914-1940
Κωνσταντινίδης , Δ. (μτφ.) UNIVERSITY STUDIO PRESS
11. Σιδηροπούλου , Α. ΕΝΟΤΗΤΑ «ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.»
ΟΔΗΓΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ, ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΝΟΙΧΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ

12. Σιδηροπούλου, Α.ΕΝΟΤΗΤΑ «ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:ΕΜΠΝΕΥΣΗ- ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΗ» ΟΔΗΓΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ, ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΝΟΙΧΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
13. Σιδηροπούλου, Α.ΕΝΟΤΗΤΑ «ΔΟΥΛΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΟΝ ΗΘΟΠΟΙΟ»ΟΔΗΓΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ, ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΝΟΙΧΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
14. Σιδηροπούλου, Α.ΕΝΟΤΗΤΑ «ΣΩΜΑ, ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ, ΚΕΙΜΕΝΟ» ΟΔΗΓΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ, ΛΕΥΚΩΣΙΑ ΑΝΟΙΧΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
15. Μουρ, Σ., 2008. *Το Σύστημα Στανισλάβσκι*. Αθήνα: Παρασκήνιο

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

Kane, S. (1996). *Blasted & Phaedra's Love*. Methuen.

Luckhurst, M. (2004). Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the

English. *Contemporary Theatre Review*, 14(4), 34–41.

<https://doi.org/10.1080/10486800412331296309>

1. Luckhurst Mary, «Contemporary English Theatre: Why Realism?», στο: Rubik Margarete and Schartmann Elke Mettinger (επιμ.), *Contemporary Drama in English (CDA), (Dis) Continuities- Trends and Traditions and Contemporary Theatre and Drama in English*, τμ.9 (2002), Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, σ. 73- 84
2. McDonagh Martin, *Plays: One*, Methuen, Λονδίνο 1999
3. National Theatre, *Shell Connections, New Plays for Young People*, Faber, Λονδίνο 2004 (-2012)

Patterson, M. (2006). *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights (Cambridge Studies in Modern Theatre)* (Reissue ed.). Cambridge University Press.

Roberts, P. (1999). *The Royal Court Theatre and the Modern Stage (Cambridge Studies in Modern Theatre)*. Cambridge University Press.