

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Το Θεατρικό Σύμπαν του Ivo van Hove.

Σκηνοθετική Προσέγγιση των Έργων, Σκηνές Από Ένα Γάμο του Μπέργκμαν, Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν και Ταρτούφος ή Ο Υποκριτής του Μολιέρου

Ειρήνη Σωφρονά

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τάνια Νεοφύτου

Μάιος 2023

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Το Θεατρικό Σύμπαν του Ivo van Hove.

Σκηνοθετική Προσέγγιση των Έργων, *Σκηνές Από Ένα Γάμο*
του Μπέργκμαν, *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν και *Ταρτούφος ή*
Ο Υποκριτής του Μολιέρου

Ειρήνη Σωφρονά

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τάνια Νεοφύτου

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

Μάιος 2023

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή φιλοδοξεί να εμβαθύνει στο έργο του σύγχρονου δημιουργού Ivo van Hove, ενός εκ των κορυφαίων σκηνοθετών της Ευρώπης, του οποίου η καριέρα έχει ξεπεράσει τα διεθνή σύνορα, αμφισβητώντας τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τη δημιουργία του θεάτρου.

Εξετάζοντας, αρχικά, την έννοια του Θεάτρου του Δημιουργού, το θεωρητικό υπόβαθρο των βασικών παραμέτρων του και τα θεμελιώδη σημεία του μετα-δραματικού θεάτρου, η μεταπτυχιακή διατριβή στοχεύει και θέτει ως πεδία έρευνας τη διερεύνηση και εφαρμογή τους μέσω της πορείας, του έργου και των βασικών χαρακτηριστικών της τέχνης του Ivo van Hove. (Αισθητική, επιρροές, σημαντικές παραγωγές, καινοτομίες, επαναστατικές προσεγγίσεις στα κείμενα, σχέσεις με θέατρα και οργανισμούς, τρόπος με τον οποίο εμπνέεται και δουλεύει, μέθοδος εργασίας, σχέσεις με τον ηθοποιό/ερμηνευτή, το κοινό/θεατή και με το ίδιο το θεατρικό υλικό). Εν συνεχεία, ως μέρος μιας οιονεί πρακτικής εφαρμογής, καταπιάνεται με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα παραστάσεων του, *Σκηές από ένα γάμο* του Μπέργκμαν, *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν και *Ταρτούφος ή Ο Υποκριτής* του Μολιέρου, παραστάσεις διαφορετικού είδους και ύφους, προκειμένου να επιτευχθεί μια πληρέστερη ιχνηλάτηση της καλλιτεχνικής του πορείας. Αντιμετωπίζοντας τις τρεις παραστάσεις ξεχωριστά, εξετάζονται η δομή, η γενικότερη αισθητική των συγκεκριμένων παραστάσεων και οι διαδικασίες μετάβασης από τα κείμενα στην παράσταση, βάσει της προσωπικής προσέγγισης, ανάγνωσης, ερμηνείας και οράματος του σκηνοθέτη. Από την ανάλυση αυτή απορρέουν, αυτομάτως, και συσχετισμοί με χαρακτηριστικά, τα οποία, εν δυνάμει, εντάσσονται στο πλαίσιο του μεταδραματικού σύμπαντος.

Η μέθοδος προσέγγισης, η οποία ακολουθήθηκε για τη στοιχειοθέτηση της έρευνας, είναι η βιβλιογραφική ανασκόπηση, αναζήτηση άρθρων σε επιστημονικά περιοδικά και ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες, άρθρα και συνεντεύξεις στο διαδίκτυο, καθώς και συλλογή πληροφοριών και θεατρικών κριτικών, οι οποίες έχουν καταγραφεί για τις συγκεκριμένες παραστάσεις.

Εν είδει επιλόγου, παρατίθενται κάποιες σκέψεις, οι οποίες αφορούν στη σύγχρονη μορφή της παράστασης, όπως αυτή προκύπτει μέσα από την αισθητική του θεάτρου του Δημιουργού, και στη σύνδεσή της με την πραγματικότητα και, κατ' επέκταση, το θεατή, δίνοντας το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα στο θεματικό αυτό πεδίο.

Summary

This master's thesis aspires to delve deeper into the work of the contemporary creator Ivo van Hove, one of Europe's top directors, whose career has crossed international borders, questioning established notions of theatre creation.

Examining, initially, the concept of the Theatre of the Director-Auteur, the theoretical background of its basic parameters and the fundamental points of the post-dramatic theatre, the master's thesis aims and sets as fields of research the investigation and application of them through the course, the work and the key features of Ivo van Hove's art. (Aesthetics, influences, major productions, innovations, revolutionary approaches to texts, relationships with theatres and organizations, way of inspiration and work, working method, relationships with the actor/performer, the audience/spectator and with the theatrical material itself). Then, as part of a quasi-practical application, deals with representative examples of his plays, Bergman's *Scenes from a Wedding*, Ibsen's *Edda Gabler* and Moliere's *Tartuffe or The Hypocrite*, plays of different genres and styles, in order to achieve a fuller tracing of his artistic career. Dealing with the three performances separately, the structure, the general aesthetics of the specific performances and the processes of transition from the texts to the performance are examined, based on the personal approach, reading, interpretation and vision of the director. Correlations with characteristics, which potentially fit into the context of the post-dramatic universe, automatically, follow from this analysis.

The method of approach, which was followed to compose the research, is the literature review, searching articles in scientific journals and online libraries, articles and interviews on the internet, as well as collecting information and theatre reviews, recorded for the specific performances.

As an epilogue, some thoughts are listed, which concern the modern form of the performance, as it emerges through the aesthetics of the Theatre of the Director-Auteur, and its connection with reality and, by extension, the audience, giving the impetus for further research in this thematic field.

Ευχαριστίες

Μία αίτηση και αδημονία μεγάλη... Κάπως έτσι ξεκίνησε το ταξίδι αυτό, η πτήση που συνάντησε την καρδιά μου, που ήταν από καιρό στα σύννεφα. Που μέσα στο σκοτάδι των ημερών υπήρξε για 'μένα η δική μου φωτεινή αχτίδα, το προσωπικό μου καταφύγιο. Μια διαδρομή, την οποία αποταμιεύω με προσοχή και αγάπη στα βιώματά μου και που την τοποθετώ ανάμεσα στα προηγούμενα με ευγνωμοσύνη και στα επόμενα με την ελπίδα να αναζητώ, διαρκώς, το φως μέσα στο σκοτάδι, πέμπτη σειρά κέντρο.

Αισθάνομαι, βαθιά, την ανάγκη να ευχαριστήσω τις καθηγήτριές μου του Α' και του Γ' ακαδημαϊκού έτους, κ. Κωνσταντίνα Ζηροπούλου και κ. Αύρα Σιδηροπούλου, αντίστοιχα, οι οποίες αποτέλεσαν φάρους για 'μένα και μεγάλη πηγή έμπνευσης. Ευχαριστώ, επίσης, και την κ. Γκίνη για τα ενδιαφέροντα σεμινάρια, κατά τη διάρκεια του Β' έτους. Ιδιαίτερος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτριά μου, Τάνια Νεοφύτου, για την άριστη συνεργασία, την καθοδήγηση, τη στήριξη, τις συμβουλές, την εμπύχωση, τη ζεστή ενέργεια, που μου μετέφερε, και την πολύτιμη ανατροφοδότηση, που μου προσέφερε σε κάθε στάδιο συγγραφής της διατριβής.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ, επίσης, στην οικογένειά μου και στην κολλητή μου φίλη και κουμπάρα μου, Ζωή Καραμπέτσου, τη Ζωούλα μου, για την ενθάρρυνση και την ψυχική υποστήριξη και δύναμη. Και στο Μυριαμί μου, επίσης, για το φως και την αισιοδοξία της. Και, φυσικά, στις συμφοιτήτριές μου, Ρομίνα Σπυράκη και Κυριακή Μήτσου (με την Κυριακή οι ζωές μας σε άλλες χώρες, μα με τη σιγουριά της παρουσίας της καθεμίας καλά φυλαγμένη στην καρδιά μας) για την ψυχική αλληλοϋποστήριξη, το νοιάξιμο και την τρέλα που μοιραζόμαστε για το θέατρο. Ρομίνα μου, σ' ευχαριστώ, ιδιαίτερος, για τη στήριξη, την παρακίνηση και την ενθάρρυνση! Για το μαζί! Αλλά και στους υπόλοιπους συμφοιτητές μου, στο Χρίστο Τσιαήλη, στη Στέλλα Παρχαρίδου και σε όλα τα παιδιά, με τα οποία, στην ψηφιακή μας φωλιά, μοιραστήκαμε συζητήσεις αγχολυτικές με ζεστασιά και χιούμορ.

Σας ευχαριστώ από καρδιάς!

Ευγνώμων που ήμουν κομμάτι αυτής της πτήσης με όλους εσάς!

Την παρούσα διατριβή αφιερώνω στον μπαμπά μου, Δημήτρη, το πολύτιμο φυλαχτό μου ♥

Περιεχόμενα

| | |
|--|-----------|
| Πρόλογος | 7 |
| Εισαγωγή | 9 |
| 1. Το θέατρο του Σκηνοθέτη-Δημιουργού | |
| 1.1 Η εποχή του «Μετά» | 13 |
| 1.2 Πέρα από το δράμα | 14 |
| 1.3 Αναζητώντας τις ρίζες του μεταδραματικού θεάτρου..... | 16 |
| 1.4 Σκηνοθέτης vs Συγγραφέας..... | 19 |
| 1.4.1 Συγγραφέας..... | 19 |
| 1.4.2 Σκηνοθέτης..... | 19 |
| 1.5 Το μεταδραματικό γίγνεσθαι – Η νέα πραγματικότητα..... | 22 |
| 2. Ivo van Hove | |
| 2.1 Σκηνές από τη ζωή του Ivo van Hove | 26 |
| 2.2 Επιρροές / Αισθητική | 28 |
| 2.3 Θέματα | 29 |
| 2.3.1 Κλασικά κείμενα | 30 |
| 2.3.2 Κινηματογράφος | 33 |
| 2.3.3 Όπερα | 35 |
| 2.4 Σκηνοθετώντας / Μέθοδος εργασίας / Ηθοποιοί | 36 |
| 2.5 Τεχνολογία – Multimedia | 41 |
| 3. Επί σκηνής | |
| 3.1 Bergman δια χειρός Ivo van Hove - Σκηνές από ένα γάμο..... | 44 |
| 3.2 Σκηνοθετώντας Ίψεν – Έντα Γκάμπλερ | 47 |
| 3.3 «Απαγορευμένος», «κομψός» Μολιέρος - Ταρτούφος ή Ο Υποκριτής | 51 |
| 4. Επίλογος | 56 |
| Βιβλιογραφικές αναφορές | 61 |
| Παραρτήματα | |
| A. Συμπληρωματικό υλικό | 69 |
| A.1 Βραβεία και διακρίσεις..... | 69 |
| A.1.1 Επιπρόσθετες πληροφορίες για Σκηνές από ένα γάμο, Ingmar Bergman | 70 |
| A.2.2 Επιπρόσθετες πληροφορίες για Έντα Γκάμπλερ, Henrik Ibsen | 72 |
| A.2.3 Επιπρόσθετες πληροφορίες για Ταρτούφος ή ο Υποκριτής, Molière | 75 |
| B. Φωτογραφικό υλικό | 79 |
| Γ. Οπτικοακουαστικό υλικό | 96 |

«Καθόμουν σε ένα παγκάκι και μια γυναίκα ήρθε κοντά μου. Με ρώτησε τι θέλω να γίνω. Είπα, “Θέλω να γίνω σκηνοθέτης θεάτρου”, και εκείνη άρπαξε ένα χαρτί και ένα στίλο και μου ζήτησε να το υπογράψω, γιατί μου είπε: “Ποτέ δεν ξέρεις”. Και πράγματι ποτέ δεν ξέρεις. Παρακολουθεί τώρα, και τώρα σκέφτεται, “Βλέπεις; Είχα δίκιο”»

Ivo van Hove

Πρόλογος

Ένας διεθνής μύθος, ονόματι Ivo van Hove

Συνιστώντας μία ξεχωριστή περίπτωση πειραματιστή καλλιτέχνη, ο πολυσχιδής Σκηνοθέτης-Δημιουργός, Ivo van Hove, έχει αποδειχθεί ένας από τους πιο εξέχοντες εικονοκλάστες του θεάτρου, με πάνω από εκατό παραγωγές μέχρι σήμερα και με ένα τεράστιο εύρος σκηνικής μεταφοράς, από την αρχαία τραγωδία και τον Σαίξπηρ, μέχρι τα κλασικά κείμενα του αμερικανικού θεάτρου, τα σενάρια των κινηματογραφικών ταινιών, τις όπερες, τα μιούζικαλς και τα μυθιστορήματα.

Με συνέπεια, σοβαρότητα, υψηλό καλλιτεχνικό κριτήριο και αξιοζήλευτες σκηνικές αναγνώσεις θέτει, αδιάκοπα, ψηλά τον πήχη, αποδεικνύοντας ότι το καλό θέατρο δεν κατασκευάζεται μόνο από έργα και παραγωγές, μα από ανθρώπους με αισθητική, στόχο και όραμα. Δε διεκδικεί μόνο τον τίτλο ενός εκ των κορυφαίων Σκηνοθετών-Δημιουργών, μα, εντελώς, καθαρός, ειλικρινής και αδέσμευτος, τον ενδύεται σταθερά τα τελευταία 30 χρόνια, σαν μία σημειολογία της εξαίρεσης, αφήνοντας πίσω τον αντικειμενικό κόσμο, μετουσιώνοντάς τον σε κάτι θελκτικό και όμορφο, σε ένα δρόμο αποκλειστικά δικό του, τον οποίο ακολουθεί με προσήλωση και αδιαμαρτύρητα. Και όλα αυτά συμβαίνουν με μία φυσικότητα, σαν να τα υποβάλει κάποιος ή κάτι, σαν να δουλεύει με ένα σαφές, διατυπωμένο εγχειρίδιο. Η αλήθεια είναι ότι το κρυφό αυτό εγχειρίδιο, όντως, υπάρχει, αλλά δεν είναι μόνο η πολυετής εμπειρία του, ούτε μία τυχαία σύμπτωση. Ο μυστικός υποβολέας του, ακόμη και στα άγουρα εγχειρήματά του, είναι, κάθε φορά, η συγκεκριμένη χρονική στιγμή, όπου αποφασίζει να εργαστεί πάνω σε κάτι και να μοιραστεί την οπτική του βάσει όσων συμβαίνουν μέσα του και γύρω του σε σχέση, πάντοτε, με την αναθεωρημένη έκδοση του εαυτού του, όπως προκύπτει από το χρόνο που περνά και την προσωπική του ηλικιακή μετάβαση.

Πιο συγκεκριμένα, αμφισβητώντας τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τη δημιουργία του θεάτρου, σκηνοθετεί από το 1981, χτίζοντας ένα εντυπωσιακό σύμπαν σε αέναη ανανέωση και

πλάθοντας ριζοσπαστικές σκηνικές εικόνες, οι οποίες έχουν, παγκοσμίως, κάνει τις παραγωγές του δημοφιλείς στο κοινό. Είτε ανιχνεύει οικεία δράματα, είτε πυροδοτεί κοινωνικούς προβληματισμούς, είτε βασίζεται σε έργα ρεπερτορίου είτε σε σενάρια ταινιών, ο van Hove συνιστά έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του μεταδραματικού θεάτρου - ενός θεάτρου, όμως, που, συνάμα, επιτρέπει στο λόγο να ξαναδιεκδικήσει τη θέση του σε αυτό που λέγεται πρωτοποριακό ανέβασμα - και μία από τις κορυφαίες φυσιογνωμίες της ευρωπαϊκής avant garde.

Εισαγωγή

Από την εποχή της ανάδυσής του από το φλαμανδικό avant-garde κίνημα της δεκαετίας του 1980, η σκηνοθετική καριέρα του Ivo van Hove, αμφισβητώντας τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τη δημιουργία του θεάτρου, έχει ξεπεράσει, τα τελευταία 30 χρόνια, τα διεθνή σύνορα, με τις παραγωγές του να γίνονται, παγκοσμίως, δημοφιλείς σε κοινό και κριτικούς. Σκηνοθετώντας σταθερά από το 1981 και κάνοντας, τώρα, στο απόγειο των δυνάμεών του, παραγωγές -όπως θεατρικά έργα, όπερες και υβριδικά μουσικά έργα- με ιλιγγιώδη ταχύτητα, ο van Hove χτίζει εντυπωσιακά σύμπαντα σε αέναη ανανέωση και πλάθει ριζοσπαστικές σκηνικές εικόνες, εξασκώντας, πλέον, την τέχνη του και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού. Αποτελώντας ένα σημαντικό σημείο αναφοράς, τόσο για τους δημιουργούς του θεάτρου και τους μελετητές όσο και τους θεατρόφιλους, κατά τον ίδιο τρόπο που και ο Peter Brook είχε αντίκτυπο στη δεκαετία του 1960, έχει καταφέρει να διαμορφώσει ένα δημιουργικό πλαίσιο, όπου η ατμόσφαιρα, οι επιλογές του και οι προσεγγίσεις του έχουν μετατραπεί σε ένα νέο θεσμικό κανόνα για μια ολόκληρη γενιά.

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επιχειρεί να ερευνήσει και να εισχωρήσει στο θεατρικό σύμπαν του καταξιωμένου αυτού καλλιτέχνη και δημιουργού του σύγχρονου θεάτρου. Αρχικά, στο **πρώτο κεφάλαιο**, θα σκιαγραφηθεί η έννοια της εποχής του «μετά» και θα αναλυθεί η πορεία προς τον όρο μεταδραματικό θέατρο και την έννοια του θεάτρου του Σκηνοθέτη-Δημιουργού, η οποία κυριαρχεί στη θεατρική σκηνή από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, συνεχίζοντας την ανοδική πορεία από τις δεκαετίες του '70 και '80 μέχρι και σήμερα. Συγκεκριμένα, θα εξεταστεί η έννοια του θεάτρου του Δημιουργού, το θεωρητικό υπόβαθρο των βασικών παραμέτρων του, η έννοια του μετα-δραματικού θεάτρου και τα θεμελιώδη σημεία του. Για να γίνει κατανοητό το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε η ανάγκη για την ύπαρξη μιας διαφορετικής μορφής στο θέατρο και να γίνει σαφής ο τρόπος με τον οποίο έγινε η μετάβαση από τη συμβατική μορφή της παράστασης στη σφαίρα του μεταμοντέρνου και, πιο συγκεκριμένα, του μεταδραματικού, θα επιχειρηθεί μία δραματική ανασκόπηση υπό την έννοια της ιστορικής αναδρομής. Συγκεκριμένα, θα οριοθετηθεί το ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο που

αφορά και συνετέλεσε στη δημιουργία του θεάτρου του Σκηνοθέτη, ως δημιουργού και συγγραφέα του κειμένου της παράστασης, περιορίζοντας δραστικά ή και εξαλείφοντας, ενίοτε, το ρόλο του συγγραφέα, του αντίπαλου, τρόπον τινά, δέους στη θεατρική διαδικασία.

Ως συνέχεια των προηγούμενων, στο **δεύτερο κεφάλαιο**, η μεταπτυχιακή διατριβή, επιδιώκοντας να ερευνηθούν τα παραπάνω στην πράξη, στοχεύει και θέτει ως πεδίο έρευνας τη διερεύνηση και εφαρμογή τους μέσω της πορείας, του έργου και των βασικών χαρακτηριστικών της τέχνης ενός εκ των κορυφαίων εκπροσώπων του θεάτρου του Δημιουργού, του Ivo van Hove. Έπειτα από μία σύντομη εισαγωγή, θα μελετηθούν οι επιρροές, που διαμόρφωσαν την αισθητική του, η σχέση του με το θεατρικό υλικό, σημαντικές παραγωγές, σχέσεις με θέατρα και οργανισμούς, επαναστατικές προσεγγίσεις στα κείμενα, καινοτομίες, θέματα που τον απασχολούν στις παραστάσεις του και τα κείμενα τα οποία τον προσελκύουν (κλασικά κείμενα, κινηματογράφος, όπερα) και του γεννούν την επιθυμία να τα ερμηνεύσει με την προσωπική του ματιά. Ιδιαίτερη αναφορά θα γίνει και στο ρόλο που κατέχει η σκηνογραφία στη δουλειά του, καθώς και στη σημασία της χρήσης των τεχνολογικών μέσων στις παραστάσεις του, τα οποία προσφέρουν στο κοινό ένα multimedia θέαμα. Τέλος, θα αναλυθεί η σχέση του σκηνοθέτη με τους ηθοποιούς/ερμηνευτές, ο τρόπος με τον οποίο εμπνέεται και δουλεύει, η μέθοδος εργασίας, την οποία χρησιμοποιεί, αλλά και η ιδιαίτερη σχέση, που αναπτύσσει με το κοινό, αντιμετωπίζοντάς το ως έναν έξτρα χαρακτήρα, καθώς τον ενδιαφέρει η ανταλλαγή εικόνων και συναισθημάτων. Μέλημά του είναι να προσφέρει στο κοινό ένα θέατρο εμπειριών, επεκτείνοντας, ενίοτε, και τις σκηνές στο χώρο, όπου βρίσκονται οι θεατές, δημιουργώντας αίσθηση οικειότητας, όπως, επί παραδείγματι, στο *Con Amore* του Monteverdi, όπου αφαιρέθηκαν κάποια καθίσματα από το αμφιθέατρο και ο χώρος μετατράπηκε σε διαμέρισμα, με τους ηθοποιούς να κάνουν ντους, ενώ στην πλήρη εξοπλισμένη κουζίνα ένας μάγειρας ετοίμασε ένα ψάρι, το οποίο καταναλώθηκε μετά το πέρας της παράστασης. Ή καθιστώντας, ακόμη, και τους ίδιους τους θεατές παρόντες επί σκηνής, όπως στο *Roman Tragedies*, όπου παροτρύνει το κοινό να φορτίσει τα κινητά στη σκηνή και να τραβήξει φωτογραφίες, δημοσιεύοντάς τις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και, εν συνέχεια, τα tweets του να εμφανίζονται στο χώρο με τους υπότιτλους.

Εν συνεχεία, στο **τρίτο κεφάλαιο**, ως μέρος μιας οιονεί πρακτικής εφαρμογής, η διατριβή καταπιάνεται με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα παραστάσεων του Ivo van Hove, *Σκηνές από ένα γάμο* του Μπέργκμαν, *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν και *Ταρτούφος ή Ο Υποκριτής* του Μολιέρου, παραστάσεις διαφορετικού είδους και ύφους, προκειμένου να επιτευχθεί μια πληρέστερη ιχνηλάτηση της καλλιτεχνικής του πορείας. Λάτρης του κινηματογράφου από τα

16 του χρόνια, ο van Hove έχει καταπιαστεί με θεατρικές διασκευές κινηματογραφικών ταινιών και έχει δημιουργήσει παραγωγές βασισμένες σε σενάρια των Allen, Cassavetes, Pasolini και Visconti. Οι ταινίες του Bergman, όμως, έχουν αποδειχθεί, ιδιαιτέρως, ελκυστικές για το σκηνοθέτη, γεγονός που τον ώθησε να μελετήσει εις βάθος την εργογραφία του μεγάλου Σουηδού και να επιδείξει σταθερό ενδιαφέρον για τη θεατρική μεταφορά των ταινιών του. Στο *Σκηνές από ένα γάμο*, ο van Hove, διατηρώντας κάθε λέξη του κειμένου, κατορθώνει να το αποδώσει με τρόπο εμπνευσμένο και επιβάλλει στο σεναριακό υλικό μια δραματουργική δομή, που λειτουργεί αποκαλυπτικά στη σκηνική του απόδοση. Η αγάπη, όμως, του van Hove για τους κλασικούς δεν περιορίζεται στον κινηματογράφο, μα αφορά εξίσου στους κλασικούς θεατρικούς συγγραφείς και για το λόγο αυτό απολαμβάνει να απελευθερώνει, με όρους σημερινούς, τη ζωτική ενέργεια των κλασικών κειμένων στον 21^ο αιώνα. Η δική του *Έντα Γκάμπλερ* αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα, καθώς αφενός το έργο του Νορβηγού δραματουργού εξακολουθεί να σαγηνεύει, αποτελώντας διαχρονικό σχόλιο πάνω στην ισχύ των δύο φύλων, αφετέρου παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον η προσωπική ανάγνωση του van Hove και η «σκληρή» σκηνοθεσία. Φέρνοντας τη δράση στο παρόν, ο κόσμος που δημιουργεί στην παράσταση είναι αναγνωρίσιμος, μα, συνάμα, αλλόκοτος. Τέλος, θα ήταν παράλειψη να μην επιλεχθεί προς μελέτη μία ακόμη παράσταση διαφορετικού ύφους ως μνεία στη συνεργασία του με τη θρυλική *Comédie-Française*. Στο *Ταρτούφος ή Ο Υποκριτής*, στο πλαίσιο εορτασμού από τα 400 χρόνια του Μολιέρου, ο van Hove αποτίει φόρο τιμής στο μεγάλο κλασικό. Στη δική του εκδοχή στο σήμερα, η σκηνή γίνεται τόπος αγώνων, ένας οικογενειακός μύθος, όπου η ιστορία φωτίζεται σαν σφιχτό κοινωνικό δράμα. Αντιμετωπίζοντας τις τρεις παραστάσεις ξεχωριστά, θα εξεταστούν η δομή, η γενικότερη αισθητική των συγκεκριμένων παραστάσεων και οι διαδικασίες μετάβασης από τα κείμενα στην παράσταση, βάσει της προσωπικής ερμηνείας και οράματος του σκηνοθέτη.

Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα που τίθενται είναι τα εξής: Ποια είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του θεάτρου του Δημιουργού και του μετα-δραματικού θεάτρου; Πώς διαμορφώνεται η αισθητική του υπό εξέταση σκηνοθέτη; Ποιες είναι οι επιρροές του; Τι μέθοδο εργασίας ακολουθεί; Ποιες είναι οι σχέσεις του με τον ηθοποιό/ερμηνευτή, το κοινό/θεατή και με το ίδιο το θεατρικό υλικό; Με ποια οπτική προσεγγίζει τα υπό εξέταση έργα; Ποια είναι η σκηνοθετική του ανάγνωση; Πώς «ξεδιπλώνει» τα κείμενα επί σκηνής;

Η μέθοδος προσέγγισης που ακολουθήθηκε για τη στοιχειοθέτηση της έρευνας είναι η βιβλιογραφική ανασκόπηση, η αναζήτηση άρθρων σε επιστημονικά περιοδικά και ηλεκτρονικές

βιβλιοθήκες, η ανεύρεση άρθρων και συνεντεύξεων στο διαδίκτυο, καθώς και η συλλογή πληροφοριών και θεατρικών κριτικών, οι οποίες έχουν καταγραφεί για τις συγκεκριμένες παραστάσεις.

Η μελέτη φιλοδοξεί να εμβαθύνει στο έργο ενός εκ των κορυφαίων σκηνοθετών της Ευρώπης, παραθέτοντας, εν είδει επιλόγου, και κάποιες σκέψεις που αφορούν στη σύγχρονη μορφή της παράστασης, όπως αυτή προκύπτει μέσα από την αισθητική του θεάτρου του Δημιουργού, και στη σύνδεσή της με την πραγματικότητα και, κατ' επέκταση, το θεατή, δίνοντας το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα στο θεματικό αυτό πεδίο.

Κεφάλαιο 1

Το Θέατρο του Σκηνοθέτη - Δημιουργού

1.1 Η εποχή του «Μετά»

Η σύγχρονη εποχή περιγράφεται και βιώνεται, ανάμεσα σε άλλα, και ως εποχή των «μετά». Μετα-βιομηχανική κοινωνία, μετα-αποικιοκρατία, μετα-δομισμός, μετα-μοντερνισμός κ.ο.κ. Η αύξηση χρησιμοποίησης όρων με πρώτο συνθετικό το «μετά», που απασχολούν τα τελευταία χρόνια ως καινοφανείς έννοιες, φανερώνει την έλλειψη κατάλληλων λέξεων, οι οποίες θα μπορούσαν να περιγράψουν με πληρότητα τις κοινωνικές αλλαγές και τα κρίσιμα ζητήματα του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Και καταδεικνύει την αμηχανία των ανθρώπων απέναντι σε μικρότερες, μεγαλύτερες ή και ραγδαίες εξελίξεις της εκάστοτε εποχής.¹

Το θέατρο, μετά την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα, έχει και αυτό περάσει στο πλαίσιο των μετα-εννοιών, μετα-μοντερνισμός, μετα-κείμενο, μετα-θέατρο κ.ο.κ, και, ακολουθώντας μία διαδρομή από την πράξη στη θεωρία, προσπαθεί να διαμορφώσει μία θεωρία, ανταποκρινόμενη στα νέα δεδομένα.² Ερευνώντας, επομένως, την πράξη και τη μορφή του θεάτρου, οι θεωρητικοί δύνανται να επεξεργάζονται ένα θεωρητικό σύμπαν γύρω από αυτή και να προσδίδουν μία άλλη υπόσταση στο παραστασιακό γεγονός.³ Κατ' αυτόν τον τρόπο, ακολουθώντας αυτό το σύστημα και εξελίσσοντας τις προηγούμενες θεωρίες, ο Hans -Thies Lehmann, καθηγητής Θεατρικών Σπουδών στο Johan Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main, στη Γερμανία, απέδωσε

¹ Η επικράτηση του όρου «μεταμοντερνισμός» τα τελευταία χρόνια, πρώτα απ' όλα ανήκει στη μόδα της εποχής, στο πλέγμα δηλαδή των «μετά»-εννοιών και σκέψεων που χαρακτηρίζουν τη «μετα-βιομηχανική» κοινωνία: μεταγλώσσα, μεταθέατρο, μεταδομισμός, μετακριτική κτλ. [...] Αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε είναι ότι με τον όρο αυτό υποδηλώνεται η συνείδηση μιας εποχής, που ζητεί να αρθρώσει τον εαυτό της, τα συστατικά και τα όποια αδιέξοδά της. Πατσαλίδης (2000:40)

² Με το πέρασμα του χρόνου [...] ο μεταμοντερνισμός [...] εμφανιζόταν όλο και περισσότερο ως ισχυρό μόρφωμα νέων συναισθημάτων και σκέψεων. Harvey (2007:19)

³ Το θέατρο δεν είναι, απλώς, ένας τόπος, για να δεις, όπως υπονοεί η ετυμολογία του. Το θέατρο είναι, επίσης, ένας τόπος παράστασης - ένας τόπος, όπου δίνεται η μορφή. Woolf, Boyle, Cornish (2019: 17)

στο θέατρο, το 1999, ένα καινούριο «μετά». Εισήγαγε τον όρο μετα-δραματικό θέατρο, στη μελέτη του *Μεταδραματικό Θέατρο (Postdramatic Theatre)*, όπου περιέγραψε τη μετατόπιση του θεάτρου μέσω της αποιεράρχησης των βασικών συστατικών στοιχείων, το λόγο/κείμενο και τη σχέση ηθοποιών/θεατών.⁴

1.2 Πέρα από το δράμα

Ύστερα από το Β' Παγκόσμιο πόλεμο και, ιδιαιτέρως, μετά το 1968, η παράσταση άρχισε να αποκτά ένα διαφορετικό περιεχόμενο και το θέατρο, σταδιακά, εισήλθε σε μία νέα εποχή, συμβαδίζοντας με αυτό που στη λογοτεχνία, και, γενικότερα, στην τέχνη, ονομάστηκε μεταμοντερνισμός.⁵ Όπως αναφέρει ο Jean Francois Lyotard στο σύγγραμμά του *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* το πρόσφυμα «μετά», πέρα από τη χρονική αλληλουχία των δύο «ισμών», μοντερνισμός-μεταμοντερνισμός, καταδεικνύει την εν γένει σχέση των δύο εννοιών/ρευμάτων και, ταυτοχρόνως, τη μεταξύ τους απόσταση, αισθητική και ιδεολογική.⁶ Ο Lyotard με τη θεώρηση της μεταμοντέρνας σχέσης υποκειμενικού και αντικειμενικού κόσμου εισηγείται την απόρριψη ή έστω την κριτική του ντετερμινισμού, τον κατακερματισμό των μεγάλων αφηγήσεων⁷ και ανάγει την αλήθεια σε μία αμφισβητούμενη έννοια.⁸ Υπό αυτό το καθεστώς του «ανοιχτού παιχνιδιού σήμανσης»⁹ η αλήθεια, γι' αυτόν, δεν υπόκειται στη γραμμική ακολουθία ενός οικουμενικού Λόγου,¹⁰ αλλά στην ασυνέχεια και στην κατά Derrida-

⁴ Το επίθετο «μεταδραματικό» δηλώνει ένα θέατρο, το οποίο νιώθει υποχρεωμένο να λειτουργεί πέρα από το δράμα, σε μια εποχή «μετά» την κυριαρχία του δραματικού παραδείγματος στο θέατρο. Δε σημαίνει αφηρημένη άρνηση και απόρριψη της δραματικής παράδοσης. Lehmann (2006:27)

⁵ Ο μεταμοντερνισμός δεν επιχειρήσει απλώς να συνεχίσει τους πειραματισμούς του μοντερνισμού εναντίον της παράδοσης, αλλά και να αποκηρύξει με διάφορους τρόπους τις μορφές του μοντερνισμού (που, αναπόφευκτα, είχαν καταστεί με τη σειρά τους συμβατικές), καθώς και να ανατρέψει τον ελιτισμό της μοντερνιστικής «υψηλής» τέχνης, υιοθετώντας πρότυπα «μαζικής κουλτούρας» από τον κινηματογράφο, την τηλεόραση, τα κόμικς και τη λαϊκή μουσική. Abrams (2017: 274)

⁶ Lyotard (1993:11)

⁷ Ο μεταμοντερνισμός αρνείται να θέσει οποιαδήποτε δομή ή, όπως αποκαλεί ο Lyotard (1984), μεγάλη αφήγηση. [...] Αυτό δε σημαίνει ότι η γνώση με κάποιο τρόπο εξαφανίζεται. Δεν υπάρχει κανένα ριζικά καινούριο δραματικό παράδειγμα (paradigm) εδώ, ακόμα κι αν υπάρχει αλλαγή. Hutcheon (1988:6)

⁸ Ο Frederic Jameson, στο σύγγραμμά του *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, αναφέρει, χαρακτηριστικά, ότι η ίδια η αφήγηση του μεταμοντέρνου συντείνει στην αυτοκατάργησή του, μέσω της επιστροφής του αφηγήματος από την αφήγηση του τέλους των αφηγημάτων. Jameson (1999:16)

⁹ Ηγκλετον (1996:199)

¹⁰ Το να θέλεις την Αλήθεια σημαίνει να προτιμάς το Είναι έναντι οποιουδήποτε άλλου πράγματος-ακόμα και σε μια καταστροφική μορφή του- απλώς και μόνο επειδή είναι. Σαρτρ (2020:18)

και με όρους μεταδομιστικής σκέψης- «διαφο(ω)ρά». ¹¹ Εντός αυτού του μετα-πλαϊσίου, ¹² η πρότερη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου τίθεται σε αναστοχασμό, καθώς η μεταμοντέρνα αισθητική προτάσσει την αποδέσμευση από τη θεολογία της σκέψης, πράγμα, που συνοψίζεται και στη ρήση του Samuel Beckett «*Το μεγάλο κακό είναι που σκεφτήκαμε*». ¹³

Κάνοντας χρήση, λοιπόν, του όρου «μεταμοντέρνο» στο θέατρο, μπορεί κάποιος να παραπέμψει σε μία, μεταξύ άλλων, ρευστή και, αδιαλείπτως, μεταβαλλόμενη και αναδιαμορφωνόμενη κατάσταση, όπου η συμβολή του κειμένου, του συγγραφέα, των ηθοποιών, της χορογραφίας, της μουσικής και της σκηνογραφίας δε θεωρείται δεδομένος και τα όρια μεταξύ των μορφών της τέχνης είναι δυσδιάκριτα και, ενίοτε, δυσθεώρητα. ¹⁴ Το μεταδραματικό θέατρο συνδιαλέγεται με αυτή τη μεταμοντέρνα αισθητική, υπακούοντας στην κατάργηση του διπολικού και ομοιογενούς κόσμου. Η πρωτοκαθεδρία του κειμένου, ως κυριότερο γνώρισμα, χάνει τη δυναμική της, οι παραδοσιακές μορφές αναιρούνται και το θέατρο αρχίζει να αναπτύσσει αυτονομία. Δεν επιχειρεί να αναπαραστήσει, πια, κάποιον κόσμο, ούτε να ενσαρκώσει δραματικούς χαρακτήρες. ¹⁵ Δεν πρόκειται για θέατρο ολιστικού νοήματος, αντιθέτως, το νόημα είναι πολυδιασπασμένο και εκφέρεται μέσα από φωνές, ήχους, εικόνες και σώματα. Είναι ένα θέατρο δίχως φόρμα, μετά την κυριαρχία του Λόγου. ¹⁶

Αυτή μοιάζει να είναι, λοιπόν, η νέα μορφή της παράστασης, όπου αμφισβητούνται οι μέχρι πρότινος θεατρικές συμβάσεις. Ποιο είναι, όμως, το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε η ανάγκη για την ύπαρξη μιας διαφορετικής μορφής στο θέατρο και με ποιο τρόπο έγινε η μετάβαση από τη συμβατική μορφή της παράστασης στη σφαίρα του μεταμοντέρνου και, συγκεκριμένα, του μεταδραματικού;

¹¹ Όσον αφορά στα σημεία, η παρουσία ήταν συνδεδεμένη με την απουσία και η απουσία με την παρουσία. [...] Αυτό που ο Derrida, χρησιμοποιώντας ένα νεολογισμό, ονόμασε *διαφορά*. Hill (2007:15)

¹² Ο μεταμοντερνισμός δεν πρέπει να ερμηνεύεται μόνο ως αυτό που χρονολογικά έρχεται «μετά» τον μοντερνισμό (δηλαδή το πρόγραμμα της πλέον νεότερης πρωτοπορίας), αλλά και σαν αυτό που, παρωδώντας και απονομιμοποιώντας, επαναλαμβάνει τις πολιτιστικές μας παραδόσεις, τις οποίες μπορεί να αρνείται, την ίδια, ωστόσο, στιγμή τις νομιμοποιεί [...] και παράλληλα εγκαινιάζει μια νέα σχέση μαζί τους. Πατσαλίδης (2000:41)

¹³ Μπέκετ (1994:71)

¹⁴ Η γαλλική θεατρική κριτική χρησιμοποιεί ελάχιστα αυτόν τον όρο, ίσως, επειδή στερείται θεωρητικής ακρίβειας, διότι ούτε ο μοντερνισμός (το «μοντέρνο δράμα», Στζόντι, 1956), ούτε αυτό που ακολουθεί φαίνεται να αντιστοιχούν σε ιστορικές στιγμές ή καθορισμένα είδη και αισθητικές (Παβίς, 1990:65-87). Pavis (2006:307)

¹⁵ Η τέχνη καθρεφτίζει τη ζωή. Η λέξη του Αριστοτέλη είναι *μίμησις*. [...] καθαρή αναπαραγωγή. Bentley (1694:9)

¹⁶ Τι είναι η φόρμα κατ' αρχήν; Ένα σύνολο κανόνων ή συνταγών που μας έχουν κληροδοτηθεί μέσω των επιταγών της τεχνικής, της ακαδημαϊκής διδασκαλίας ή της κριτικής πρακτικής. Έσολιν (1989:13)

1.3 Αναζητώντας τις ρίζες του μεταδραματικού θεάτρου

Στο θραυσματικό κόσμο, τον οποίο κληροδότησε στον άνθρωπο ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος, με συνέπειες καταστροφικές σε υλικό και πνευματικό επίπεδο, προκλήθηκαν σημαντικές ανακατατάξεις σε διάφορους τομείς της τέχνης. Η ρήξη με την κατεστημένη αισθητική και η τάση για αυτοκατάργηση συστηματοποιήθηκε και κυριάρχησε στο πεδίο της τέχνης και του θεάτρου, ταυτόχρονα, με την επικράτηση της αποδομιστικής τάσης στη νεότερη και σύγχρονη θεωρία.¹⁷

Ιδρυτική στιγμή για την ανάδυση του όρου *μεταδραματικό θέατρο* στάθηκε, ενδεχομένως, η αμηχανία να ερμηνευθεί με όρους «αναπαράστασης»¹⁸ το βομβαρδισμένο μεταπολεμικό τοπίο. «Ο κόσμος όλος, δεν υπήρχε πλέον' και δεν υπήρχε για τον απλό λόγο ότι ο ίδιος ο κόσμος είχε πάψει να θεωρείται ως οργανική ολότητα. Μαζί του έπαψε να θεωρείται ενιαίος και ο θεατρικός κόσμος».¹⁹ Κατ' αυτόν τον τρόπο, μπορεί κανείς να μιλήσει για ακύρωση ή έστω για αμφισβήτηση ενός εκ των βασικότερων στόχων της θεατρικής τέχνης, την αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Πιο συγκεκριμένα, το δραματικό σύμπαν επιχειρούσε να κατασκευάσει ένα φαντασικό κόσμο και να τον αναπαραστήσει με στόχο τη φαντασία του θεατή. Στο σύμπαν του μεταδραματικού θεάτρου, αντιθέτως, το τέλος της αναγκαιότητας για δημιουργία ψευδαίσθησης τίθεται ως συνειδητή παραδοχή και δεν επιδιώκεται η αναπαράσταση του κόσμου ως συμπαγής ολότητα.²⁰ Επιπροσθέτως, η αυξανόμενη πολιορκία από την οπτικοποίηση και την επιρροή της εικόνας δεν έχει αφήσει ανεπηρέαστο το σύγχρονο θεατή, ως προς τον τρόπο πρόσληψης και συμμετοχής στην παράσταση, φέρνοντας σε τελματικό σημείο την ουσία της τέχνης του θεάτρου, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από το δραματικό θέατρο, δηλαδή ως προς τα στοιχεία της μίμησης, του μύθου και του σκηνικού χαρακτήρα. Το μεταδραματικό θέατρο, φυσικά, δεν

¹⁷ Στόχος δεν είναι η ολότητα μιας θεατρικής αισθητικής αποτελούμενης από λέξεις, νοήματα, ήχους, χειρονομίες κτλ, η οποία να δίνει για πρόσληψη τον εαυτό της ως ολιστική κατασκευή. Αντιθέτως, το θέατρο παίρνει ένα χαρακτήρα αποσπασματικό και τεμαχισμένο. Lehmann (2006:56-57)

¹⁸ Με αναπαράσταση εννοούμε συνήθως τη δυνατότητα να δώσουμε την παρουσία σε κάτι που είναι απόν εκείνη τη στιγμή. Είναι μια πράξη μίμησης που εκπληρώνει τον προορισμό της αναπαράγοντας με όλη τη δυνατή ακρίβεια κάποιο απόν σημείο. Πατσαλίδης (2019:245)

¹⁹ Πεφάνης (2007:80)

²⁰ Το μεταδραματικό θέατρο δεν έπαψε να σχετίζεται με τον κόσμο αλλά έπαψε δραστικά να τον αναπαριστά ως μία υπό εξέταση ολότητα. Lehmann (2006:12)

προσδοκά να ανταγωνιστεί τα μιντιακά μέσα ως προς την απόδοση της πραγματικότητας²¹ και εδώ έγκειται και ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του, που είναι και η ειδοποιός διαφορά από το δραματικό θέατρο, το τέλος της αναπαράστασης.

Θα ισχυριζόταν κανείς ότι, με έναν τρόπο, το νέο θεατρικό είδος συστηματοποίησε και θεμελίωσε την ήδη υπάρχουσα κρίση και τάση περί υπονόμησης των θεμελίων του θεάτρου, η οποία είχε προηγηθεί χρονικά και διάσπαρτα. Πράγματι, σύμφωνα με τον Peter Szondi, στη μελέτη του *Theory of the Modern Drama* (Θεωρία του Μοντέρνου Δράματος) το 1987, η κρίση της παραδειγματικής μορφής του δράματος –δηλαδή, της ιδανικής, μέχρι τότε, εικόνας του δράματος- τοποθετείται χρονικά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και, πιο συγκεκριμένα, την περίοδο μεταξύ 1880 και 1950, όπου σημειώθηκαν οι πρώτες απόπειρες σύνταξης ενός κόσμου μη δραματικού, ως εκδήλωση κορεσμού της κλασικής αριστοτελικής θεωρίας και του κατά του προτύπου του Eugène Scribe «καλοφτιαγμένου έργου». ²² Διαπιστώθηκε, λοιπόν, μία «προβληματική» δραματουργία εν σχέση με την παραδοσιακή δραματική φόρμα, καθώς εντοπίστηκαν στοιχεία, τα οποία επέφεραν ρωγμές και, μετέπειτα, ρήξη με το δραματικό παράδειγμα. Ενδεικτικά, αναφέρεται το θέατρο του Παραλόγου, όπου η διαχείριση της γλώσσας από τους ίδιους τους συγγραφείς ξεκίνησε να λαμβάνει έναν, όλο και περισσότερο ασύνδετο και ελλειπτικό χαρακτήρα. ²³ Παρουσιάστηκε η ανάγκη, υποκινούμενη από την επιθυμία να ξεφύγει η γλώσσα από έναν πολιτισμό, ο οποίος νομιμοποίησε τη βία, για την «αναζήτηση μιας νέας γλώσσας, μιας νέας ποιητικής, ικανής να αναπαραστήσει εκ νέου τη ζωή που χάθηκε και αυτή που πρόκειται να γεννηθεί από τις στάχτες της». ²⁴ Αυτό έφερε ως συνέπεια οι μεταπολεμικοί συγγραφείς να στραφούν προς την αποδόμηση της γλώσσας και να προκύψουν νέα δραματουργικά πεδία. ²⁵ Πράγματι, το έργο συγγραφέων, όπως ο Samuel

²¹ Το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα του είδους αυτού του θεάτρου, που ίσως δείχνει το δρόμο και τον τρόπο με τον οποίο θα επιβιώσει αυτό ανάμεσα στον κινηματογράφο, στο βίντεο, στην τηλεόραση, στο Ίντερνετ, στην εικονική πραγματικότητα [...] είναι η εγκατάλειψη του δράματος ως βάσης της παράστασης, το οποίο, χωρίς μεγάλες μάχες, παραδίνεται στα μίντια. Πούχνερ (2014:108-109)

²² Η πλοκή δομείται γύρω από ένα μυστικό που γνωρίζει το κοινό, όχι όμως και οι πρωταγωνιστές. [...] Σε κάθε πράξη έχουμε περίπου την ίδια «κατασκευαστική» λογική. Πατσαλίδης (2019:34)

²³ Ξανάδωσαν έμφαση στη βιολογική φύση του θεάτρου, στους στενούς δεσμούς με το μπαλέτο, με τη χοντροκομμένη φάρσα, με τ' ακροβατικά και με τις μαγικές φυσικές πράξεις του τελετουργικού. Από πολλές απόψεις αυτό κατέληξε σε μια υποτίμηση της γλώσσας. Έδωσε την ικανότητα στο θεατρικό συγγραφέα να χρησιμοποιήσει άναρθρους ήχους, άλογες κοινοτοπίες, ή μια γλώσσα που την διαψεύδει ανοιχτά η δράση. Μπορεί να υποστηριχθεί και το ότι κάτι τέτοιο υπογράμμισε πιο πολύ, παρά υποτίμησε τη σημασία της γλώσσας. Έσβλιν (1989:30)

²⁴ Πατσαλίδης (2004:74)

²⁵ [...]δραματουργίες που δεν κρύβουν την πρόθεση του συγγραφέα να μεταδώσει τη λυρική λαλιά του μέσα από ποιητικούς μονολόγους. Αλλά και δραματουργίες χτισμένες πάνω σε ακραίες περιπτώσεις ή στην παθολογία της γλώσσας. Βαροπούλου (2002:288)

Beckett, ο Eugène Ionesco, Heiner Muller, Peter Handke, Jean Genet, κ.α., διακρίνεται για την κριτική τους στάση απέναντι στην επικρατούσα δομιστική αντίληψη και την τελεολογία των μεγάλων αφηγήσεων. Κατά τον Lehmann, επίσης, «μία συζήτηση για τις νέες μορφές θεάτρου (περίπου από το 1970 και μέχρι την πρώτη δεκαετία του 21^ο αιώνα) οφείλει να έχει την αφετηρία της στις ιστορικές avant-garde, διότι εκεί παρουσιάστηκε η πρώτη ρήξη με την κλασική δραματουργία των ενοτήτων.»²⁶

Έτσι, από τους συμβολιστές και το ποιητικό/λυρικό δράμα, μέχρι τη νέα avant-garde της μεταπολεμικής εποχής, τις πειραματικές φουτουριστικές βραδιές, τα ντανταϊστικά δρώμενα, το επικό θέατρο του Bertolt Brecht και το θέατρο του παραλόγου, το θέατρο της σκληρότητας του Antonin Artaud και τον Grotowski, το μεταδραματικό θέατρο βρίσκει τις αισθητικές του καταβολές και τις επανεντάσσει σε μία συνολική -αλλά όχι, ολιστική- αισθητική πρόσληψη του θεάτρου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, έγιναν τα πρώτα βήματα προς την εγκατάλειψη της παραδεδομένης μορφής και δόθηκε το έναυσμα για την αναζήτηση μίας καινούριας, δίχως, φυσικά, να υπάρχει, τότε, η επίγνωση του «μετά». Αν και, ασφαλώς, οι απόπειρες αυτές άνοιξαν το δρόμο προς το μεταδραματικό, η οριστική απομάκρυνση και απεμπλοκή του θεατρικού γεγονότος από την έννοια του δραματικού παραδείγματος και από την ανάγκη να περιγραφεί ένας κόσμος, επιτυγχάνεται με το μεταδραματικό θέατρο.

Συμπερασματικά, γίνεται κατανοητό ότι η ρίζα του μεταδραματικού θεάτρου δεν είναι μία και δεν ακολουθεί κάποια γραμμική εξέλιξη. Το μεταδραματικό θέατρο δανείζεται στοιχεία από διάφορα κινήματα, αναζητήσεις και θεωρίες του 20^{ου} αιώνα και διαμορφώθηκε μέσα από τις επιρροές διαφορετικών καλλιτεχνικών ρευμάτων, με κοινή συνισταμένη την έννοια του πειραματισμού. Ως πρόγονοι σύγχρονου θεάτρου θεωρούνται, μεταξύ άλλων, ο Edward Gordon Craig, ο Bertolt Brecht, ο Antonin Artaud και ο Vsevolod Meyerhold, ενώ ως εμβληματικές μορφές οι Robert Wilson, Klaus-Michael Gruber, Peter Handke και Heiner Muller..

²⁶ Lehmann (2006:57)

1.4 Σκηνοθέτης vs Συγγραφέας

1.4.1 Συγγραφέας

Τον 20^ο αιώνα, οι συγγραφείς και τα κείμενά τους δέχθηκαν σοβαρά πλήγματα ως προς τη δυναμική και την κυριαρχία τους, καθώς, όπως, ήδη, επισημάνθηκε, η πρωτοκαθεδρία του κειμένου, ως το κυριότερο χαρακτηριστικό της δυτικής θεατρικής παράδοσης, αμφισβητήθηκε εντόνως. Ο ρόλος τους αναδιαμορφώθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε να γίνεται λόγος μέχρι και για «θάνατο» του συγγραφέα. «Ένα κείμενο δεν είναι φτιαγμένο από μια γραμμή λέξεων απ' όπου αναδύεται ένα μοναδικό νόημα, κατά κάποιον τρόπο θεολογικό (το οποίο θα ήταν το «μήνυμα» του Συγγραφέα-Θεού), αλλά ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, όπου παντρεύονται και αλληλοαμφισβητούνται ποικίλες γραφές, από τις οποίες καμιά δεν είναι η πρωταρχική. Το κείμενο είναι ένα πλέγμα αναφορών, προερχομένων από χίλιες εστίες πολιτισμού.»²⁷

Η κρίση του νοήματος ήταν πια γεγονός, όχι μόνο σε συγγραφικό επίπεδο, αλλά και στο ίδιο το παραστασιακό γεγονός, υπό την έννοια της επεξεργασίας και, ενίοτε, υποβάθμισης από τη σκηνοθεσία.²⁸ Αλλά και στην πιο σύγχρονη εποχή, μέσα από την ανάδειξη της περφόρμανς, των happenings ή του θεάτρου της επινόησης, η μία και η μοναδική αλήθεια του κειμένου έτυχε σοβαρής αμφισβήτησης, καθώς παρέπεμπε στην εξουσία της τυραννικής μορφής του συγγραφέα. Έτσι, ο ρόλος του κειμένου επαναπροσδιορίστηκε, το ίδιο κατατάχθηκε στον κατάλογο ως ένα από τα εργαλεία της παράστασης και όπου και αν χρησιμοποιούταν, αποτέλεσε, πλέον, ένα ελεύθερο πεδίο διαπραγμάτευσης νοημάτων και εικόνων.

1.4.2 Σκηνοθέτης

Από τα αρχαία, ήδη, χρόνια η σκηνοθεσία ήταν σημαντική ειδικότητα για το θέατρο, όταν οι ποιητές ανέθεταν την προετοιμασία των έργων τους στους διδάσκαλους ή χοροδιδάσκαλους. Από την περίοδο της Αναγέννησης και με τη δημιουργία επαγγελματικών θιάσων, ο θιασάρχης, συχνά συγγραφέας και ηθοποιός των παραστάσεων, αναλάμβανε «χρέη» καθοδήγησης των

²⁷ Barthes (2019: 154)

²⁸ Η Anne Ubersfeld ορίζει το δραματικό κείμενο ως κάτι που περιέχει «τρύπες» και «κενά», τα οποία στη συνέχεια θα καλυφθούν από τη *mise-en-scène*. Sidiropoulou (2011:138)

ηθοποιών, όπως, επί παραδείγματι, ο Σαίξπηρ, ο Μολιέρος και ο Γκαίτε. Ως ξεχωριστή και εξειδικευμένη ειδικότητα, ωστόσο, η σκηνοθεσία εμφανίστηκε, κυρίως, το 19ο αιώνα, όταν παρουσιάστηκε η ανάγκη να εφαρμοστούν πρακτικά οι θεωρίες για το θέατρο, τη δραματουργία, την υποκριτική και τη σκηνική απόδοση ενός έργου στην παράσταση.

Έτσι, από τις αρχές της δεκαετίας του '60 -και με ανοδική πορεία τις δεκαετίες του '70 και '80 μέχρι και σήμερα- έχει σημειωθεί μία μετάβαση από το θέατρο του δραματικού κειμένου στο θέατρο του Δημιουργού. Ο 20^{ος} αιώνας, λοιπόν, εκτός από αιώνας της θεωρίας,²⁹ ανεδείχθη και αιώνας του σκηνοθέτη. Η νέα αυτή πραγματικότητα, όπου οι σκηνοθέτες απέκτησαν την ελευθερία να πειραματιστούν τόσο με το περιεχόμενο όσο και με τη φόρμα του θεάτρου, ξεκίνησε, παράλληλα, με την απομάκρυνση αυτού από την ηγεμονία του κειμένου, με την απόρριψη των παραδοσιακών μορφών και με την ανάπτυξη μίας νέας αυτονομίας, ως ανεξάρτητης καλλιτεχνικής έκφρασης, όπου ο λόγος δεν κυριαρχεί, αλλά το νόημα είναι πολυδιασπασμένο και εκφέρεται μέσα από εικόνες, ήχους, φώτα, σιωπές, εκκωφαντικούς θορύβους, βιντεοπροβολές και σώματα.³⁰ Όταν, δηλαδή, το θέατρο «ως κοινωνικό γεγονός στράφηκε προς την καλλιτεχνική “αυτό-πραγματοποίηση” μιας χειραφέτησης».³¹ Ξεκινάει, με άλλα λόγια, η νέα εποχή «με την επίγνωση ότι το θέατρο είναι σταυροδρόμι αρκετών καλλιτεχνικών μορφών και όχι ένας νόθος συγγενής της λογοτεχνίας και της δραματικής γραφής.».³²

Η avant-garde θεατρική πράξη έχει αποδεσμευτεί από την ανάγκη να ερμηνευθούν οι προθέσεις του συγγραφέα και ο σκηνοθέτης δεν αποτελεί, μόνο, τον ενορχηστρωτή της παράστασης. Ως κυρίαρχος ρυθμιστικός παράγοντας, συνιστά τον εμπνευστή της, το δημιουργό της και, εν τέλει, το συγγραφέα/auteur³³ του θεατρικού γεγονότος. «Η θεωρία του δημιουργού στο θέατρο, ασπάζεται την άποψη ότι ο σκηνοθέτης είναι βασικά ο «συγγραφέας» της παράστασης, όταν αφήνει ένα διακριτό αποτύπωμα επάνω της, ιχνηλατώντας τόσο αισθητικές, όσο και θεματικές αναζητήσεις, που παραμένουν σταθερές σε όλη την καλλιτεχνική του πορεία.».³⁴ Το γεγονός της

²⁹ Και εάν λάβουμε υπόψη μας ότι ο 20^{ος} αιώνας υπήρξε ο ταχύτερος και ο πλέον ανήσυχος από όλους όσους προηγήθηκαν, αντιλαμβάνεται κανείς γιατί έχουμε παράλληλα και τόσες πολιτισμικές θεωρίες, σε σημείο που να αποκαλείται η εποχή μας ως ο « αιώνας της θεωρίας». Πατσαλίδης (2000:17)

³⁰ Δεν μπορούμε πλέον να δεχτούμε ένα γραμμικό, νευτώνειο μοντέλο που περιγράφει το κείμενο και τις επιδράσεις του ως την απόλυτη αναφορά για τη μέτρηση του θεατρικού έργου, και την παράσταση ως απλώς μια «εικονογράφηση», «μετάφραση» ή ακόμα και «εκπλήρωση» αυτού του κειμένου (Carlson 1985,6). Heuvel 1991:7)

³¹ Σαμπατακάκης (2014:807)

³² Σιδηροπούλου (2014:349)

³³ Κινηματογραφικός όρος, ο οποίος εισήχθη στη σύγχρονη θεατρική έρευνα από τη Sidiropoulou στο *Authoring the Performance*, 2011.

³⁴ Sidiropoulou (2011:2)

παράστασης είναι αποκλειστικά και μόνο δική του δημιουργία, αναλαμβάνοντας ένα ρόλο καταλυτικό.³⁵ Η νέα έννοια του Σκηνοθέτη-Δημιουργού «ακροβατεί ανάμεσα στο δίπολο κείμενο-παράσταση, ανατρέποντας τις ιεραρχίες»,³⁶ καθώς διασκευάζοντας ή αποδομώντας το αρχικό κείμενο και παραμένοντας πιστός στο προσωπικό του όραμα-ανάγνωση/ερμηνεία, διεκδικεί, κατ' αυτόν τον τρόπο, ακόμη και την πατρότητα του κειμένου της παράστασης.

Καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, αναδείχθηκαν σπουδαίες μορφές σκηνοθετών, μέσα από το σκηνοθετικό πειραματισμό των οποίων ανασυντάχθηκε το θεατρικό τοπίο και τέθηκαν νέα κριτήρια για την παραγωγή του παραστασιακού νοήματος. Εμβληματικές προσωπικότητες, όπως ο Alfred Jarry, ο Edward Gordon Craig, ο Vsevolod Meyerhold, ο Antonin Artaud και ο Jerzy Grotowski κ.α., μέσα από μία σειρά θεωρητικών και πρακτικών καινοτομιών, αμφισβήτησαν τις παραδοσιακές έννοιες και επαναπροσδιόρισαν τη, μέχρι πρότινος, επικρατούσα πραγματικότητα περί δυτικής εμμονής για πιστότητα στο κείμενο, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους από το λόγο στη δράση³⁷ και στις χειρονομιακές και κινησιακές δυνατότητες του σώματος.³⁸ Έτσι, όντας οι ίδιοι κυρίαρχοι του θεατρικού γεγονότος, από τη σύλληψη μέχρι την υλοποίησή του, εμπότισαν το δραματικό κείμενο με τη δική τους ερμηνεία και μετέφεραν το κέντρο βάρους στην ουσιαστική σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και το θεατή.³⁹

Αλλά και σύγχρονοι δημιουργοί, όπως ο Peter Brook, ο Robert Wilson, ο Romeo Castellucci, ο Thomas Ostermeier, ο Christof Marthaler, η Elizabeth Le Compte, η Ariane Mnouchkine, ο Krzysztof Warlikowski κ.α. μετατρέπονται σε μάγους της εικόνας, αιχμαλωτίζοντας το βλέμμα του θεατή και κατευθύνοντάς το όπου επιθυμούν.⁴⁰ Επηρεασμένοι, σαφέστατα, από τον Artaud,

³⁵ Στο σημερινό θέατρο, η παρουσία του σκηνοθέτη έχει γίνει τόσο αυτονόητη, το γεγονός ότι αποθέτει στα έργα που ανεβάζει την προσωπική του σφραγίδα τόσο αδιαμφισβήτητο, ώστε πολλές φορές το όνομά του ν' αποτελεί τον κύριο πόλο έλξης του κοινού, περισσότερο από το όνομα του συγγραφέα ή του πρωταγωνιστή. Αν ο συγγραφέας έγραψε το έργο, ο σκηνοθέτης «γράφει» την παράσταση. Παπανδρέου (2007:44)

³⁶ Fischer-Lichte (2001:278)

³⁷ Ο σκηνοθέτης [...] προτιμά ένα αυτόνομο θέατρο, αποδεδειγμένο απ' τη λογοτεχνία, που τη θεωρεί απλά και μόνο πρόσχημα. Γκροτόφσκι (2010:38-39)

³⁸ Αυτές οι συμβολικές χειρονομίες, οι στάσεις, αυτές οι μεμονωμένες ή ομαδικές κινήσεις που οι αναρίθμητες σημασίες τους πιάνουν ένα μεγάλο μέρος της θεατρικής γλώσσας [...] και που μέσα τους βρίσκεται ολόκληρος εκφραστικός πλούτος. Αρτώ (2013:106)

³⁹ (Στο «θέατρο της ευθείας») Ο ηθοποιός, παίρνοντας από το σκηνοθέτη τη δημιουργία του συγγραφέα, βγαίνει πρόσωπο με πρόσωπο μπροστά στο θεατή, του ανοίγει ελεύθερα την ψυχή του και επιτείνει έτσι την αλληλεπίδραση των δύο κυριότερων βάσεων του θεάτρου -του θεατρίνου και του θεατή. Μέγιερχολντ (1982:74)

⁴⁰ Η υποβλητική δύναμη στην πλαστικότητα αυτών των αντικειμένων (ενν. που χρησιμοποιεί ο Robert Wilson) δεν αντιστέκεται πλήρως στην ερμηνεία, αλλά η εκπληκτική ομορφιά και η απροσδιοριστία τους αποτελούν μια κύρια πτυχή της συνολικής προσέγγισης του Wilson στις εικόνες και στα μέσα (αρχιτεκτονικό σχέδιο, σχέδιο, σχεδιασμός φωτός και κίνησης, ήχος) που χρησιμοποιεί να χτίσει τα οράματά του. Birringer (1993:81)

ο οποίος έθεσε τις βάσεις για τη σύγχρονη σκηνοθεσία, προβάλλουν σθεναρά το αίτημα για την αναγκαιότητα μιας θεατρικής γλώσσας, η οποία θα τους επιτρέψει να επαναπροσδιορίσουν την αλήθεια τους, αναπτύσσοντας και σμιλεύοντας το δικό τους προσωπικό ύφος.⁴¹

1.5 Το μεταδραματικό γίνεσθαι – Η νέα πραγματικότητα

Επιχειρώντας να κατανοήσει κάποιος, βαθύτερα, τον όρο μεταδραματικό θέατρο, προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα τι σηματοδοτείται με το πρόθεμα «μετά». Το «μετά» σηματοδοτεί μία χρονολογική μετατόπιση ή και μία εννοιολογική; Αλλά και για ποιο λόγο γίνεται χρήση του όρου μεταδραματικό, μετατοπίζοντας και την έννοια του μεταμοντέρνου;

Μια πρώτη απάντηση δίνεται από τον Βάλτερ Πούχνερ, ο οποίος, επ' αφορμή του συγγράμματος του Lehmann, *Μεταδραματικό Θέατρο*, παρουσιάζει τις βασικές συνισταμένες του νέου θεάτρου, εστιάζοντας στο ρόλο του θεατή. Στο μεταδραματικό θέατρο, η διαδικασία της πρόσληψης παύει να έχει τον παραδοσιακό, γραμμικό, μονόπλευρο χαρακτήρα. Ο παραγωγός δεν παράγει, πλέον, για να δημιουργήσει ψευδαίσθηση και ο δέκτης δε δέχεται με τρόπο παθητικό.⁴² Σημασία έχει η κοινή εμπειρία, ο θεατής ενεργοποιείται και εμπλέκεται σωματικά και ψυχικά σε αυτό που βιώνει και το θέατρο μετατρέπεται σε πεδίο μέθεξης και ανταλλαγής εικόνων και συναισθημάτων.⁴³ Το μεταδραματικό θέατρο δε δέχεται την επιβολή ενός συγκεκριμένου νοήματος και προσφέρει στο θεατή την ευκαιρία να συνθέσει τη δική του εικόνα, αφήνοντας χώρο στην ανάδειξη των δυνάμεων της φαντασίας και του θυμικού του θεατή.⁴⁴

⁴¹ Το γεγονός ότι ο Καστελούτσι δεν αναπλάθει ακριβώς το περιεχόμενο ενός βιβλίου στη σκηνή, δε σημαίνει ότι εργάζεται χωρίς κείμενο ή ότι καταργεί τη συμβολή του στη δημιουργία της παράστασης. Η διαδικασία που ακολουθεί περιλαμβάνει το στάδιο της ανάγνωσης, της ανάλυσης, της επεξεργασίας και του σχολιασμού του υπάρχοντος κειμένου. [...] Πρωταρχικός σκοπός του είναι να αποδομήσει ολοσχερώς τη φόρμα του κειμένου, μεταβάλλοντάς το στη συνέχεια σε οπτικό και ηχητικό υλικό. Παπαλεξίου (2009:18)

⁴² Από τη στιγμή, όμως, που ο θεατής αναγνωρίζεται ως εξίσου σημαντικός παράγοντας της επικοινωνίας, αλλά και της ίδιας της ύπαρξης του θεατρικού φαινομένου [...] η πρόσληψη αποκτά μια πιο περίπλοκη μορφή και παύει να ακολουθεί το θετικιστικό σχήμα της μετάγχισης. Ευκλείδης (2007:26-27)

⁴³ Ο θεατής δρα και αυτός. [...] Παρατηρεί, επιλέγει, συγκρίνει, ερμηνεύει [...] Συμμετέχει στην παράσταση αναπλάθοντάς τη με το δικό του τρόπο. Ρανσιέρ (2015:22)

⁴⁴ Οι θεατές γίνονται δημιουργοί (των όποιων προσωπικών νοημάτων), καθίστανται, μαζί με τους ηθοποιούς, κοινωνοί του ίδιου γεγονότος, του ανεξήγητου, που είναι, εν τέλει, ό,τι ο καθένας νομίζει. Πούχνερ (2014:112)

Επιπλέον, ενώ δε θα φανταζόταν κανείς στο παρελθόν ότι μπορεί να υπάρξει θέατρο δίχως πλοκή, δίχως αυτό που ο Αριστοτέλης αποκαλεί «μύθος» στην *Ποιητική*,⁴⁵ στο μεταδραματικό θέατρο, όπως επισημάνθηκε, τίθεται υπό αμφισβήτηση η ορθόδοξη αντίληψη της εξουσίας του λόγου ως δημιουργού του θεατρικού γεγονότος, ο λόγος και η δράση δίνουν τη θέση τους στα εικαστικά περιβάλλοντα και το θέατρο προσεγγίζεται με γνώμονα την εικόνα. Η σχέση της εικόνας με τη μεταδραματική αισθητική έχει τις απαρχές της στην προσέγγιση της Gertrude Stein, η οποία αντιμετώπιζε το θέατρο, τη σκηνή και το κείμενο, περισσότερο, ως «τοπίο» («landscape») παρά ως πεδίο δραματικής έντασης σε διάφορους χωροχρόνους.⁴⁶ Η οπτική δραματολογία κατέχει, επομένως, έναν από τους πιο σημαντικούς ρόλους στο μεταδραματικό θέατρο, καθώς τα οπτικά δεδομένα ορίζουν, πλέον, τη νέα πραγματικότητα και το «θέατρο της σκηνογραφίας» κατέχει εξέχοντα ρόλο.

Αναφορικά με τα χαρακτηριστικά του μεταδραματικού θεάτρου, που διαρρηγνύουν το καθεστώς του ολοποιητικού λόγου, παρατίθενται, εν συντομία, τα εξής: η διακειμενικότητα, η ανοιχτή φόρμα, το κολάζ, το τυχαίο, η ασυνέχεια της αφήγησης, η ρευστότητα στις σχέσεις θεατή και θεάματος, η συγχρονικότητα, το χάπενινγκ, η ετερογένεια, η πολυσημία, η πολυεπίπεδη δόμηση και οι πολλαπλές γωνίες πρόσληψης, η προβληματική του «Εγώ», η αυτοαναφορικότητα, η αυτό-παρωδία και η αυτό-ακύρωση, η θρυμματισμένη και παραμορφωμένη αισθητική, η ρήξη με το στατικό, παραδοσιακό θέατρο, η επαναδιαπραγμάτευση με το θεσμοθετημένο αισθητικό μοντέλο, η καταστροφή ή αποδόμηση του *cogito*, η άρνηση της αντικειμενικότητας και της γραμμικότητας, η υπονόμηση και η κατάρρευση των οικείων ρυθμιστικών, αισθητικών και ιδεολογικών πλαισίων.⁴⁷

Εξίσου σημαντικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης παράστασης και του μεταδραματικού θεάτρου είναι η σύνδεση με την έννοια της επιτέλεσης.⁴⁸ Με την παράκαμψη του λόγου, ή έστω τη μετουσίωσή του σε ένα λόγο, περισσότερο, σωματικό, διευρύνθηκε η επικοινωνία ανάμεσα στους ηθοποιούς/περφόρμερς και τους θεατές και άνοιξε ο δρόμος για το θέατρο του

⁴⁵ Κύρια δουλειά του θεάτρου είναι η ερμηνεία του μύθου και η μετάδοσή του. [...] ο «Μύθος» ερμηνεύεται και παρουσιάζεται από το θέατρο στο σύνολό του. Μπρεχτ (1974:110)

⁴⁶ Ο μύθος δεν είναι μια ιστορία που τη διαβάζεις από τα αριστερά προς τα δεξιά, από την αρχή ως το τέλος, αλλά είναι κάτι που βρίσκεται σε πλήρη θέαση όλη την ώρα. Ίσως αυτό να εννοούσε η Γερτρούδη Στάιν, όταν έλεγε ότι το έργο, από εδώ και στο εξής, είναι ένα τοπίο. Lehmann (2006:63)

⁴⁷ Πατσαλίδης (2000:35-55)

⁴⁸ Η επιτελεστικότητα (*performativity*)- ή, κοινώς, η «επιτέλεση» («*performance*») – είναι παντού στη ζωή, από τις συνηθισμένες χειρονομίες μέχρι τα μακροδράματα. Schechner (2011:322)

επιτελεστικού.⁴⁹ Η εποχή του μεταδραματικού θεάτρου συμπύπτει χρονικά, κατά τον Zygmunt Bauman, με την εποχή της ύστερης νεωτερικότητας, την οποία χαρακτηρίζει «η μετατροπή της ανθρώπινης ταυτότητας από κάτι δεδομένο σε έργο προς επιτέλεση».⁵⁰ Έτσι, το ζητούμενο της απεικόνισης μίας πραγματικότητας ολοκληρωμένων δραματικών προσώπων αποπέμπεται από το μεταδραματικό είδος, δίνοντας έμφαση στον εφήμερο χαρακτήρα των προσώπων. Ο περφόμερ/ηθοποιός απελευθερώνεται από τις συμβάσεις του λόγου, για να καταβυθιστεί στα όρια της σωματικότητάς του. Το σώμα του γίνεται το κέντρο της προσοχής, όχι μόνο ως φορέας νοημάτων, αλλά μέσα στη φυσικότητα και τις χειρονομίες, τόσο η κινησιολογία όσο και η παράταξη του ηθοποιού απέναντι στους θεατές, συχνά, κάνει αυτούς να βιώνουν από κοντά την εμπειρία. Το κείμενο μετατρέπεται σε μετα-κείμενο και το δραματικό θέατρο σε μεταδραματικό, καθώς «η σχέση μεταξύ γραπτού κειμένου και παραστασιακού κειμένου δεν είναι μια σχέση απλής προτεραιότητας, αλλά ένα σύμπλεγμα αμοιβαίων περιορισμών που συγκροτούν μια ισχυρή διακειμενικότητα».⁵¹

Στο μεταδραματικό θέατρο ανευρίσκεται, επίσης, η έννοια του κατά Brecht «θεάτρου της επιστημονικής εποχής»,⁵² καθώς η αλματώδης ανάπτυξη της τεχνολογίας και η παρουσία της στο παραστασιακό γεγονός έχει αλλάξει τα δεδομένα. «Πολλοί σκηνοθέτες-δημιουργοί, ήδη από τη δεκαετία του 1980 και πέρα, φέρνοντας στο προσκήνιο ζητήματα ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού, βασίστηκαν στην ψηφιακή έκφραση και τη μιντιακή αισθητική, συνδυάζοντας τη ζωντανή και τη διαμεσολαβημένη παρουσία,⁵³ την ηχογραφημένη φωνή, και μία τηλεοπτικού τύπου παραστασιακή δόμηση, για να κατασκευάσουν αφηγήματα που ξεπερνούν τους εγγενείς περιορισμούς της θεατρικής φόρμας».⁵⁴ Η χρήση αυτών των νέων μέσων παρέχει στους μεν καλλιτέχνες τα εργαλεία για σύζευξη του πραγματικού με το φαντασιακό και τη δυνατότητα για νέα προσέγγιση του χώρου και του χρόνου, στο δε κοινό προσφέρει διαφορετική διάσταση στην εμπειρία, μέσα από τις εικόνες και την πολυπλοκότητα των σημείων που του παρέχει.

⁴⁹ Το θέατρο είναι ίσως το πιο ισχυρό, δραστικό είδος πολιτισμικής επιτέλεσης. Turner (2015:212) Βρίσκεται ίσως εγγύτερα στη ζωή, απ' ό,τι τα περισσότερα άλλα επιτελεστικά είδη, κατά το ότι, παρά τις συμβάσεις του και τους χωρικούς περιορισμούς των φυσικών του δυνατοτήτων, είναι λογοτεχνία που περπατάει και μιλάει μπροστά στα μάτια μας, σχεδιασμένη για να παίζεται, να «διαδραματίζεται», αντί να βλέπεται σαν σημάδια στο χαρτί και εικόνες, ήχοι και πράξεις μέσα στο κεφάλι μας. Turner (2015:215)

⁵⁰ Bauman (2000:32)

⁵¹ Elam (2001:240)

⁵² Μπρεχτ (1974:23-28)

⁵³ Εδώ το θεατρικό πρόσωπο είναι ο μεγάλος απών: το σώμα του ηθοποιού διαμεσολαβείται από την εικόνα που λειτουργεί είτε παράλληλα, είτε αντιθετικά προς τη σκηνική του παρουσία. Τσατσούλης (2007: 111)

⁵⁴ Σιδηροπούλου (2017)

Γίνεται, συνεπώς, κατανοητό ότι ο όρος μεταδραματικό θέατρο δεν αποτελεί μία καινούρια θεωρία, υπό την έννοια ενός θεωρητικού σχήματος, στα πρότυπα των διαφόρων – ισμών. Το οιονεί θεωρητικό σχήμα δεν είναι, αυστηρώς, οριοθετημένο, αντιθέτως, χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία και ανοιχτότητα και βρίσκεται υπό συνεχή διαμόρφωση, ώστε η κατηγοριοποίησή του κάτω από έναν τίτλο είναι, σχεδόν, αδύνατη. Η έννοια «μεταδραματικό» έρχεται, για να περιγράψει διάφορα παραστασιακά φαινόμενα, τα οποία έχουν κάποια κοινά σημεία, σε σχέση με τη συμβατική έννοια της παράστασης, και αντιμετωπίζοντας το θέατρο ως παραστασιακό γεγονός και όχι ως λογοτεχνικό είδος, σκοπός του είναι να επιχειρήσει να ανιχνεύσει το νέο θεατρικό τοπίο, το οποίο άρχισε να διαμορφώνεται από το 1960 και έπειτα.

Κεφάλαιο 2

Ivo van Hove

2.1 Σκηνές από τη ζωή του Ivo van Hove

Ο Ivo van Hove γεννήθηκε, 28 Οκτωβρίου 1958, σε μία μικρή, επαρχιακή πόλη, το Heist op den Berge, στο Βέλγιο. Φτωχή πολιτιστικά η πόλη αυτή ήταν δύσκολο να παράσχει ερεθίσματα στους κατοίκους της, αλλά και ως γιος φαρμακοποιού, ο van Hove δεν ήταν αποδέκτης ιδιαίτερης καλλιτεχνικής παιδείας. Εφαλτήριο για τη γνωριμία του με το θέατρο αποτέλεσε ένα τυχαίο γεγονός. Στα έντεκά του χρόνια, οι γονείς του τον έστειλαν στο οικοτροφείο Kwaadmechelen, όπου αισθανόταν πολύ δυστυχής.⁵⁵ Η ψυχολογία του άλλαξε, όταν εντάχθηκε στη θεατρική ομάδα του σχολείου, όπου από πολύ νεαρή ηλικία ανακάλυψε τη ζεστασιά του θεάτρου, τη μαγεία της πρόβας και το συναίσθημα του να είσαι οικογένεια.

Τη δεκαετία του 1970 εγκατέλειψε τις σπουδές του στη Νομική, για να σπουδάσει σκηνοθεσία στο Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound των Βρυξελλών.⁵⁶ Αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές του, συνάντησε, το 1980 τον Jan Versweyveld, τον τότε φοιτητή ζωγραφικής και σκηνογραφίας, με τον οποίο έκτοτε συμπορεύονται στη ζωή και στην τέχνη.⁵⁷

Το 1981 ίδρυσαν τη θεατρική ομάδα Antewps Kollektief voor Teaterprodukties (AKT) και ανέβασαν τις δύο πρώτες παραστάσεις τους, τα έργα των οποίων είχε συγγράψει ο ίδιος ο Van Hove (*Rumors* και *Disease Gems*), πειραματιζόμενος με τη φόρμα και καινοτομώντας στο

⁵⁵ "Τις πρώτες τρεις εβδομάδες έκλαψα" Mead (2015)

<https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

⁵⁶ «...και πρέπει να πω ότι από τότε δε μετάνιωσα ποτέ για αυτήν την απόφαση ούτε για ένα δευτερόλεπτο. [...] Όταν σκέφτομαι τα παλιά, όλοι όσοι με γνώριζαν, όταν ήμουν πολύ μικρός, μου λένε ότι εσύ ήσουν από πάντα σκηνοθέτης, πάντα μας έλεγες τι να κάνουμε, πώς να το κάνουμε και τέτοια πράγματα. Αυτή η ηγεσία, η οποία οδηγεί μια ομάδα προς κάτι, φαίνεται ότι με συνόδευε για πολύ καιρό, πριν το καταλάβω Rothstein (2018) <https://playbill.com/article/stage-directions-broadways-ivo-van-hove-shares-the-childhood-story-of-how-he-became-a-director>

⁵⁷ Οι δυο τους αντιπροσώπευσαν τη «χρυσή γενιά»⁵⁷ που καινοτόμησε -μαζί με τον Jan Fabre, Jan Lauwers και Guy Cassiers- στο φλαμανδικό θέατρο τη δεκαετία του 1980. Thielmans (2010:455)

φλαμανδικό θέατρο του τόπου και της εποχής του.⁵⁸ Από το 1990 έως το 2000 κλήθηκε να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του Het Zuidelijk Toneel, ενώ από το 1998 έως το 2004 διεύθυνε, επίσης, το Holland Festival, όπου αποστολή του ήταν να προσθέσει στο πρόγραμμα περισσότερο θέατρο, φέρνοντας ισορροπία στη μέχρι τότε κυριαρχία του χορού και της μουσικής.⁵⁹ Μέχρι το 2010 ήταν, επίσης, ένας από τους καλλιτεχνικούς υπεύθυνους του τομέα Δραματικής Τέχνης της Αμβέρσας. Από το 2001 διατελεί καλλιτεχνικός διευθυντής του Toneelgroep Amsterdam (TGA), του κορυφαίου θιάσου ρεπερτορίου της Ολλανδίας και του Εθνικού Θεάτρου του Άμστερνταμ.

Ανεξάρτητα όμως από το TGA, ο van Hove διαγράφει και ατομική πορεία και συνεργάζεται με θέατρα, όπερες και οργανισμούς, έχοντας καθιερώσει, παγκοσμίως, τη φήμη του. Έχει κατορθώσει όχι μόνο να κατακτήσει τις εναλλακτικές σκηνές και τα πιο ψαγμένα φεστιβάλ, γοητεύοντας τους ανήσυχους θεατρόφιλους, μα, συνάμα, να κερδίσει και το πιο μαζικό κοινό, ως ένας από τους πιο εξέχοντες εικονοκλάστες του θεάτρου, διαγράφοντας θριαμβευτική πορεία στα εμπορικότερα θέατρα της Αγγλίας και της Αμερικής, με τις καινοτόμες παραστάσεις του (πάνω από εκατό μέχρι σήμερα), να έχουν παρουσιαστεί σε όλο τον κόσμο, από τη Νέα Υόρκη έως τη Μόσχα, το Παρίσι, το Μπουένος Άιρες και το Σίδνεϋ. Παραγωγές του έχουν πραγματοποιηθεί στο Festival d'Avignon, στο Διεθνές Φεστιβάλ του Εδιμβούργου, στη Biennale της Βενετίας, στο Theatre der Welt και το Wiener Festwochen. Επιπλέον, έχει συνεργαστεί με τους: Comédie-Française, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Staatstheater Stuttgart και New York Theatre Workshop. Για την ολλανδική τηλεόραση έκανε το *Home Front* και το 2009 κυκλοφόρησε η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, *Amsterdam*. Το 2021 η σκηνοθεσία του για το *Roman tragedies* μεταδόθηκε στην ολλανδική δημόσια τηλεόραση σε 10 μέρη.⁶⁰ Το έργο του έχει βραβευθεί πολύ συχνά και ο ίδιος έχει λάβει τιμές και διακρίσεις. (Βλ. παράρτημα)

⁵⁸ Οι κριτικές τον ανέδειξαν σε *enfant terrible* του φλαμανδικού θεάτρου και, μόνο, οι *Φήμες* απέσπασαν μερικά θετικά σχόλια από το *The Drama Review*. Törnqvist (2004:275) (άρθρο από jstor)

⁵⁹ Willinger (2018:9)

⁶⁰ <https://tga.nl/en/employees/ivo-van-hove>

2.2 Επιρροές / Αισθητική

Μια από τις πρώτες εμπειρίες του van Hove ως παιδί, στην τέχνη, η οποία τον συγκλόνισε, ήταν ο θάνατος της μητέρας του Bambi στο *Bambi*.⁶¹ «Για μένα άλλαξε τον κόσμο μου. Πηγαίνοντας με το λεωφορείο πίσω στο σπίτι για μια ώρα με τη μητέρα μου, έκλαιγα όλη την ώρα. Με συγκίνησε πάρα πολύ. Πλήρης μυθοπλασία, που θα μπορούσε να σε συγκινήσει στο κόκαλο. Που έμεινε για πάντα στο μυαλό και στην καρδιά μου.».⁶² Σε μικρή, επίσης, ηλικία, όταν ένας από τους δασκάλους δίδασκε σε μια τάξη για την ατομική βόμβα, το έκανε μη δείχνοντας στους μαθητές φωτογραφίες από φρικαλεότητες, αλλά εξηγώντας πώς λειτουργούσε μια ατομική βόμβα. «Δεν κοιμήθηκα για τρεις νύχτες», αναφέρει ο van Hove. «Στη φαντασία μου, μπορούσα να το φανταστώ». Έτσι, έμαθε ότι «δε χρειάζεται να τα δείχνεις όλα με γραφικό τρόπο».⁶³

Έπειτα, κατά τη διάρκεια των σπουδών του, ο van Hove ήρθε σε επαφή με το έργο σπουδαίων θεωρητικών του θεάτρου, οι οποίοι επαναπροσδιόρισαν με τους πειραματισμούς τους το θεατρικό γίνεσθαι, όπως ο Meyerhold και ο Artaud, από τον οποίο επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό.⁶⁴ Καθοριστική, επίσης, υπήρξε η επίδραση του Patrice Chéreau, τον οποίο ο van Hove θαυμάζει και θεωρεί είδωλό του. Οι σκηνοί του πειραματισμοί τον επηρέασαν βαθιά και «δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η μέθοδος του van Hove να αναλύει τα κλασικά κείμενα με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην καθορίζονται από μια συγκεκριμένη περίοδο, αλλά έχουν αποϊστορικοποιηθεί, για να έχουν απήχηση στους παρόντες καιρούς, έχει διαμορφωθεί σύμφωνα με το παράδειγμα του Chéreau».⁶⁵

Πηγή έμπνευσης στάθηκαν, επίσης, οι καινοτόμες ολλανδικές παραστάσεις, τις οποίες είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει στο Βέλγιο, όταν αυτές επισκέπτονταν τον τόπο του. Σε μια συνέντευξη με τον Johan Thielemans, ο van Hove ανέφερε ότι η κύρια έμπνευση προήλθε από ανθρώπους που εργάζονται στη Γαλλία και τη Γερμανία. Έμεινε έκπληκτος από την *Ορέστεια* του Peter Stein, καθώς ήταν κάτι που δεν είχε ξαναδεί στο Βέλγιο, δηλώνοντας: «Θεωρώ, ακόμη,

⁶¹ Το *Bambi* είναι μια αμερικανική δραματική ταινία κινουμένων σχεδίων του 1942 σε σκηνοθεσία Ντέιβιντ Χαντ, παραγωγής Walt Disney και βασισμένη στο βιβλίο του 1923 *Bambi, a Life in the Woods* του Αυστριακού συγγραφέα και κυνηγού Felix Salten <https://en.wikipedia.org/wiki/Bambi>

⁶² King (2018) <https://www.themonthly.com.au/issue/2018/march/1519822800/darryn-king/ivo-van-hove-it-s-only-theatre#mtr>

⁶³ Mead (2015) <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

⁶⁴ «Μιλάει πολύ για τα κρυμμένα πράγματα στα ανθρώπινα όντα και λέει ότι το θέατρο είναι, για να αναδείξει αυτές τις πιο σκοτεινές πλευρές μας» Mead (2015) <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

⁶⁵ Bennett, Massai (2018:18)

ότι αυτή η παραγωγή είναι αριστούργημα». ⁶⁶ Επιπλέον, ο ίδιος και ο Versweyveld επηρεάστηκαν, ιδιαιτέρως, από τις νέες θεατρικές δουλειές, οι οποίες εμφανίστηκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Μεταξύ άλλων, ενθουσιάστηκαν και από το *Point Judith* του Wooster Group,⁶⁷ θεατρικό έργο βασισμένο στο *Long Day's Journey into Night*, σε ένα φεστιβάλ στις Βρυξέλλες το 1981.⁶⁸

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, ότι, όντας σπουδαστής, ο Van Hove δεν είδε τόσες θεατρικές παραγωγές, όπως θα περίμενε κανείς. Αντιθέτως, έδειχνε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη σύγχρονη τέχνη και τον ενέπνεε, εξίσου, η προβολή έργων τέχνης και ταινιών μικρού μήκους. Λατρεύει τις ταινίες των Ιταλών κινηματογραφιστών Luchino Visconti και Pier Paolo Pasolini. Θεωρεί, επίσης, το *Last Tango in Paris* του Bertolucci ως μία από τις μεγαλύτερες επιδράσεις στη δουλειά του.

2.3 Θέματα

Από πολύ νωρίς στη ζωή του ο van Hove ανακάλυψε ότι μέσα από το θέατρο, και, αργότερα, μέσα από την όπερα, βρήκε τον ιδανικό τρόπο, να εκφράσει τον εαυτό του. Να επικοινωνήσει ποιος είναι, τι συμβαίνει στη ζωή του και τι σκέφτεται για τους ανθρώπους, τη ζωή και την κοινωνία. ⁶⁹ Γι' αυτό και οι παραστάσεις του, ειδικά των πρώτων χρόνων, είναι ανθρωποκεντρικές και εστιάζουν, κυρίως, στην ανθρώπινη επαφή, στους περίπλοκους οικογενειακούς δεσμούς και διαπροσωπικές σχέσεις.

Καθώς, όμως, ο κόσμος άρχισε να αλλάζει, μετά τις τρομοκρατικές επιθέσεις της 11^{ης} Σεπτεμβρίου του 2001, στις ΗΠΑ, άρχισε να διαφοροποιείται και το όραμα του van Hove για τη δική του τέχνη. Μετά το γεγονός αυτό, άλλαξε ο τρόπος, με τον οποίο αντιλαμβανόταν τη δουλειά του και αισθάνθηκε την ανάγκη να γίνει περισσότερο «πολιτικός». Φυσικά, όχι με

⁶⁶ Price (2019:2) <https://directingandcomposition.wordpress.com/2019/04/25/ivo-van-hove-2019/>

⁶⁷ Το Wooster Group είναι μια πειραματική ομάδα θεάτρου με έδρα τη Νέα Υόρκη, γνωστή για τη δημιουργία πολυάριθμων πρωτότυπων δραματικών έργων. Προέκυψε σταδιακά από το The Performance Group (1967–1980) του Richard Schechner κατά την περίοδο από το 1975 έως το 1980 και πήρε το όνομά του το 1980. Οι ανεξάρτητες παραγωγές του 1975–1980 αποδίδονται αναδρομικά στον Όμιλο. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wooster_Group

⁶⁸ «Υπήρχε βίντεο, υπήρχε χορός - ήταν, εντελώς, μία νέα στάση απέναντι στο θέατρο» Mead (2015) <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

⁶⁹ King (2018) <https://www.themonthly.com.au/issue/2018/march/1519822800/darryn-king/ivo-van-hove-it-s-only-theatre#mtr>

τρόπους προφανείς, καθώς πρόθεσή του δεν είναι να ηθικολογήσει, αλλά να μοιραστεί κοινωνικοπολιτικούς του προβληματισμούς.⁷⁰ Στην κατεύθυνση αυτή, δημιουργήθηκε, επί παραδείγματι, για τη Φλαμανδική όπερα η παράσταση *Ring des Nibelungen* (2006-2207), ενώ τα έργα *Coriolanus*, *Julius Caesar* και *Antony and Cleopatra* του Shakespeare αποτέλεσαν τη βάση για την εξάωρη παράστασή του *Roman Tragedies* (2006-2007) και στη συνέχεια τα έργα *Henry VI*, ο *Henry VI* και το *Richard III* του ίδιου την αφορμή για το *Kings of War* (2015-2016).

Όπου και αν εστιάζει, όμως, κάθε φορά, όλες του οι επιλογές απορρέουν από τη βαθιά αναγκαιότητα, που αισθάνεται, να σκηνοθετήσει ένα κείμενο. Απαράβατος κανόνας είναι, όπως περιγράφει, η αίσθηση του επείγοντος,⁷¹ η αίσθηση ενός «τώρα ή ποτέ». ⁷² Τον ενδιαφέρει να νιώσει ότι με το συγκεκριμένο έργο θα κάνει τη διαφορά και ότι θα εμπνεύσει τους ανθρώπους γύρω του.⁷³ Γι' αυτό και επιλέγει να συνυπάρχει με θεατρικούς οργανισμούς και παραγωγούς, οι οποίοι, μοιράζονται τον ίδιο πάθος για τη δουλειά, ειδάλλως, δε διστάζει να αρνηθεί τη συνεργασία.

2.3.1 Κλασικά κείμενα

Όταν ο Ivo van Hove ξεκίνησε ως σκηνοθέτης, δεν τον ενδιέφεραν καθόλου τα κείμενα και οι κλασικοί συγγραφείς. Αυτό άλλαξε, όταν, τυχαία, του ζητήθηκε, σε πολύ νεαρή ηλικία, να διδάξει μία μεγάλη ομάδα ηθοποιών, 20-21 ετών, σε μια σχολή στην Αμβέρσα. Σκεπτόμενος τι θα μπορούσε να τους διδάξει, σκέφτηκε το *Troilus and Cressida* του Shakespeare και ανακάλυψε ότι ήταν σε θέση να κάνει πολύ πιο προσωπική δουλειά μέσα από το φίλτρο του παλαιού αυτού κειμένου, σε βαθμό, όπου, όσα είχε κάνει πριν από αυτό, του φαινόταν λιγότερο προσωπικά. Έτσι, συνειδητοποίησε τις τεράστιες δυνατότητες, τις οποίες του παρέχει το κείμενο ενός καλού

⁷⁰ Το αναπόφευκτο βάρος και το καταφύγιο που εμφανίζεται στη ζωή του ανθρώπου είναι το βασικό σημείο εκκίνησης, για να μιλήσει για την κοινωνία και την πολιτική». Wiegand (2021) <https://www.theguardian.com/stage/2021/dec/02/all-about-theatre-about-film-ivo-van-hove-jan-versweyveld-eye-filmmuseum>

⁷¹ Millward (2017) <https://www.newyorktheatreguide.com/theatre-news/interviews/interview-with-tony-winning-director-ivo-van-hove>

⁷² Meyer (2015) <https://brooklynrail.org/2014/12/theater/scenes-from-a-life-ivo-van-hove-with-kristin-meyer>

⁷³ Πρέπει να είμαι ερωτευμένος με κάτι και μετά μπορώ, αμέσως, να το σκηνοθετήσω. [...] Μπορώ να εμπνευστώ, αλλά πρέπει να δώσω την έμπνευσή μου και σε άλλους ανθρώπους, διότι δε θα είμαι εκεί στη σκηνή... (2016) <https://www.centertheatregroup.org/news-and-blogs/news/2016/august/meet-ivo-van-hove/>

συγγραφέα, το οποίο γράφηκε π.χ. πριν από 400 ή πριν από 50 χρόνια, καθώς μπορούσε να μιλήσει μέσα από αυτό ακόμη περισσότερο για τον εαυτό του και για την ανθρωπότητα.⁷⁴

Όσον αφορά στο πώς επιλέγει τα κείμενα, οι λόγοι είναι διαφορετικοί κάθε φορά. Ο ίδιος αναφέρει ότι «η επιλογή του κειμένου είναι πάντα πολύ αυθόρμητη, ενστικτώδης, μια ερωτική σχέση. Μερικές φορές είναι κάτι που μου προτείνει κάποιος άλλο και μένει στην άκρη για δέκα χρόνια και μετά το θυμάμαι. Μερικές φορές είναι κάτι συγκεκριμένο. Αλλά τις περισσότερες φορές είναι ένα ανοικτό πεδίο.»⁷⁵ Πάντοτε, όμως, αναζητά τη συνάφεια του κειμένου με τη δική του εποχή και τη δική του εμπειρία και στόχος του είναι να απελευθερώσει τη ζωτική του ενέργεια στο σήμερα, κομίζοντας το ενώπιον ενός σύγχρονου κόσμου, ο οποίος θα τα βιώσει ως σύγχρονο. Στην πραγματικότητα, η ίδια η έννοια των «κλασικών», από την αρχαία τραγωδία και τον Σαίξπηρ, μέχρι και τα κλασικά κείμενα του αμερικανικού θεάτρου, συνεπάγεται αναβίωση και επανερμηνεία. Στο *Roman Tragedies*, επί παραδείγματι, ο van Hove εκσυγχρονίζει σε τέτοιο βαθμό τις τρεις τραγωδίες, ώστε η κριτικός Lyn Gardner αναφέρει «Ο Ivo van Hove επινοεί εκ νέου τις τραγωδίες, [...] ώστε να φαίνεται ότι ο Σαίξπηρ δεν είναι μόνο σύγχρονός μας, αλλά ότι μόλις ολοκλήρωσε τη συγγραφή των έργων σήμερα το πρωί».⁷⁶ Ο van Hove, στην παράσταση αυτή, θέτει κρίσιμα, σύγχρονα πολιτικά ερωτήματα και εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο καταναλώνει ειδήσεις ο σύγχρονος πολίτης, μετατοπίζοντας τη δράση σε ένα σκηνικό, το οποίο θυμίζει συνεδριακό κέντρο ή σαλόνι αναχώρησης, γεμάτο με φοίνικες σε γλάστρες, καναπέδες και πολλές οθόνες. Μετά το πέρας της πρώτης σκηνής, το κοινό μπορεί να πηγαινοέρχεται ελεύθερα, να περπατήσει στη σκηνή, να αγοράσει ποτά και σάντουιτς στα μπαρ, να κάτσει στους καναπέδες, σαν να παρακολουθεί τηλεόραση στο σπίτι, ενώ μία κόκκινη οθόνη LED προσφέρει πληροφορίες για το θάνατο του Ιούλιου Καίσαρα, αποδεικνύοντας ότι η οθόνη και η είδηση μπορεί να καταστεί πιο δυνατή από τη ζωντανή στιγμή και τη ζωή.⁷⁷ Αλλά και στο *Ορέστης/Ηλέκτρα*, με την Comédie Française, ο van Hove ενώνει τις δύο τραγωδίες του Ευριπίδη και «η σκηνική του ανάγνωση τροφοδοτεί προβληματισμούς γύρω από τις σύγχρονες δυστοπίες, μεταπλάθοντας μια αρχαιόμυθη οικογενειακή τραγωδία σε μια «ρεαλιστική» τραγωδία βίας και αγριότητας της σύγχρονης κοινωνίας σε όλες της τις εκφάνσεις.»⁷⁸

⁷⁴ Κλασικό είναι ένα έργο που υποβιβάζει το θόρυβο του παρόντος σε ένα βουητό υπόβαθρο, χωρίς το οποίο ταυτόχρονα τα κλασικά δεν μπορούν να υπάρξουν. Calvino (2000:8)

⁷⁵ Bennett, Massai (2018:5)

⁷⁶ Gardner (2009) <https://www.theguardian.com/stage/2009/nov/21/roman-tragedies-lyn-gardner-review>

⁷⁷ Kellawey (2017) <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/26/roman-tragedies-review-barbican-ivo-van-hove-shakespeare>

⁷⁸ Ζηροπούλου (2021:358)

Στο ευρωπαϊκό κοινό, αυτός ο τρόπος εργασίας αποδεικνύεται, ιδιαιτέρως, αποτελεσματικός, όχι μόνο στα κλασικά κείμενα, αλλά και στην επανερμηνεία έργων σύγχρονων δημιουργών, όπου ο van Hove καταπιάνεται με ανθρώπινες σχέσεις, όπως αυτά του Charles L. Mee και του Tony Kushner. Επί παραδείγματι, στο *Angels in America* του Kushner ο Van Hove ασχολείται, επ' αφορμή του AIDS, με το φόβο, την απώλεια και το θάνατο, αλλά και με την ελπίδα και την ικανότητα του ανθρώπου για επιβίωση.⁷⁹ Το σκηνικό ανέβασμα έγινε με γυμνά σκηνικά το 2007 για το Toneelgroep Amsterdam και ο Kushner αναφέρει ότι «ήταν η πιο κυριολεκτική εκδοχή του *anti-space* που έχω δει στο συμβατικό θέατρο». «Έριξε όλο το βάρος στους ηθοποιούς και τις ερμηνείες τους. Δεν έγινε καμία προσπάθεια δημιουργίας σκηνικής ψευδαίσθησης κανενός είδους. Η μόνη απομάκρυνση από το έργο ήταν ότι τον Άγγελο υποδύθηκε ένας άνδρας ηθοποιός. Μαθαίνεις πάρα πολύ νέα πράγματα από οτιδήποτε είναι φορμαλιστικά άγνωστο στις παραγωγές του.»⁸⁰

Από την άλλη πλευρά, οι κλασικές αναβιώσεις του van Hove στη Νέα Υόρκη εκπλήσσουν και προκαλούν για τους αντίθετους λόγους. Η τεχνική του ρίσκου και οι πειραματισμοί δημιουργούν ασυνήθιστες σκηνικές πραγματικότητες, οι οποίες αφήνουν πιο μεγάλο χώρο για το φυσικό, το αταίριαστο, το ζώδες, το ποιητικό, από αυτό που το κοινό των Η.Π.Α. έχει συνηθίσει να παρακολουθεί. Και, ενίοτε, προκαλεί ενόχληση ακόμη και σε μερικούς χίπστερς, οι οποίοι, κατά τ' άλλα, τάσσονται εναντίον των «δουλικών» αναπαραγωγών κλασικών έργων.

Ποιος δεν αιφνιδιάστηκε, επί παραδείγματι, από τον ξέφρενο ήχο ομιλίας του μωρού και τη θέαση μελανιασμένων σωμάτων στο *More Stately Mansions* του Eugene O'Neill, κατά το ντεμπούτο του van Hove στις Η.Π.Α. το 1997 στο New York Theatre Workshop; Η' από τη βουτιά της Blanche στην μπανιέρα στο *A Streetcar Named Desire* του Williams;⁸¹ Ή από το χυμό ντομάτας που έτρεχε στο πρόσωπο της Hedda Gabler ή από την προσέγγιση στο *Misanthrope* του Molière, όπου έθεσε το ζήτημα της ανθρώπινης απομόνωσης στον καιρό των social media,

⁷⁹ «Στο *Angels in America* τα πάντα έχουν να κάνουν με την απώλεια και τον θάνατο. [...] Δεν πεθαίνουν μόνο οι άνθρωποι, αλλά και οι σχέσεις. Διάφοροι χαρακτήρες καταφεύγουν σε οράματα που είναι ένα είδος διεξόδου για τα όνειρα και τους φόβους τους. Το *Angels in America* έχει να κάνει με τη δυνατότητα μεταμόρφωσης: οι κάμπιες μετατρέπονται σε πεταλούδες, οι πεταλούδες πεθαίνουν και ο κύκλος ξεκινά από την αρχή. Είναι επίσης μια ωδή στην ικανότητα του ανθρώπου να προσαρμοστεί και να επιβιώσει». <https://kaaitheater.be/en/agenda/angels-in-america-part-i-ii>

⁸⁰ <https://tga.nl/en/productions/angels-in-america>

⁸¹ Ο κριτικός των New York Times, Ben Brantley, είπε ότι αυτή η αναβίωση του Tennessee Williams το 1999 θα έπρεπε να ονομαστεί *A Bathtub Named Desire*. Gener (2009) <https://www.americantheatre.org/2009/11/06/ivo-van-hove-has-a-passion-for-extremes>

χρησιμοποιώντας στρώσεις από κέτσαπ, σιρόπι σοκολάτας ζάχαρη άχνη και θρυμματισμένα πατατάκια;⁸²

Στην υπηρεσία της σύγχρονης συνάφειας ενός κλασικού έργου, δεν υπάρχουν όρια για τον van Hove. Μαζί με το Jan Versweyveld χτίζουν κόσμους ριζοσπαστικούς με πληθώρα τεχνασμάτων και καινοτομιών. Και ακόμη και αυτοί που περιγράφουν την προσέγγισή του ως περισσότερο πρωτοποριακή από αυτό που προτιμούν ή αντέχουν, βρίσκουν το έργο του θεατρικά συναρπαστικό και ασυμβίβαστα πρωτότυπο.

2.3.2 Κινηματογράφος

Η φήμη του van Hove είναι, επίσης, αδιαχώριστη από το πάθος του για τον κινηματογράφο. Ξεκίνησε να διασκευάζει ταινίες στη σκηνή τη δεκαετία του 1990. Είχε ανάγκη να διευρύνει το ρεπερτόριό του και συνειδητοποίησε ότι πολλά θέματα, τα οποία τον ενδιέφεραν, και χαρακτήρες, τα έβρισκε μόνο σε ταινίες κινηματογράφου.⁸³ Τον δελέαζε, επίσης, και το γεγονός, ότι, ενώ είχε χρόνια εμπειρίας ως σκηνοθέτης παραστάσεων, η σκηνοθεσία ενός σεναρίου για τη σκηνή ήταν κάτι πολύ νέο, με κανόνες διαφορετικούς.⁸⁴

Η πρώτη μεταφορά κινηματογραφικού έργου στο θέατρο ήταν μια συμπαραγωγή μεταξύ του Holland Festival και του Het Zuidelijk Toneel (1996-1997), μια επανεφεύρεση του υποψήφιου για Όσκαρ του John Cassavetes *Faces* - μιας ασπρόμαυρης ταινίας, η οποία είχε κάνει πρώτη πρεμιέρα στο Τορόντο (1968) με διάρκεια 183 λεπτά. Σε μια συνέντευξη, ο van Hove

⁸² «Τον εικοστό πρώτο αιώνα, το κεντρικό πρόβλημα του Μισάνθρωπου είναι πώς να ζήσουμε μαζί σε μια κοινωνία όπου οι μακροχρόνιες σχέσεις είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Η ζωή στις μεγάλες πόλεις ρυθμίζεται από τα κινητά τηλέφωνα και το διαδίκτυο, κουκουλώνουμε τους εαυτούς μας σε έναν ιστό κλήσεων και μηνυμάτων που μας κάνουν να νιώθουμε μέρος της κοινωνίας και μας κάνουν να νιώθουμε καλά, επειδή νιώθουμε συνεχώς συνδεδεμένοι. [...] Σχέσεις χωρίς κινδύνους, χωρίς θλίψη, πόνο, δεινά φαίνεται να είναι η νέα ουτοπία.» Bennett, Massai (2018:67-68)

⁸³ «Η επιλογή ενός σεναρίου προέρχεται από ό,τι δεν βρίσκω στη δραματική λογοτεχνία, μια τόσο ανεπτυγμένη έκφραση ενός θέματος, μιας κατάστασης, σχέσεων ή ανθρώπινων συναισθημάτων που θέλω να εξερευνήσω στο θέατρο, μέσω του θεάτρου. Επέλεξα τα *Cris Et chuchotements* του Bergman για να αντιμετωπίσω ριζικά τον θάνατο, το *Husbands* για να μιλήσω για την κρίση της καραντίνας. Maurin (2014:44)

⁸⁴ «Για κάθε προσαρμογή, πρέπει λοιπόν να μαζέψω το συνεργείο μου και να δημιουργήσω έναν νέο θεατρικό κόσμο, που είναι μια τεράστια πρόκληση, καλλιτεχνικά μιλώντας.» Baaziz (2020) https://festival-avignon.com/storage/document/51//20051_ivo_van_hove_en.pdf

παραδέχτηκε ότι γέλασε όταν του πρότειναν το *Faces*. «Σχεδόν ακατόρθωτο - αλλά μετά διάβασα το σενάριο και ήταν γραμμένο σαν θεατρικό έργο, έντεκα μεγάλες σκηνές.»⁸⁵

Ο ίδιος και ο Versweyveld εμπνέονται, ιδιαιτέρως, από τους Marguerite Duras, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, John Cassavetes, Luchino Visconti και Sidney Lumet, επανασχεδιάζοντας για τη σκηνή σενάρια ταινιών τους. Έχει σκηνοθετήσει πάνω από δεκαπέντε ταινίες στη σκηνή, μεταξύ των οποίων, τα *Cries and Whispers*, *Scenes from a marriage*, *Persona* και *After the Rehearsal* του Bergman, τα *Faces*, *Husbands*, *Opening Night* του John Cassavetes, τα *Rocco and His Brothers*, *The Damned* και *Ludwig* του Visconti, τα *La Notte* και *L'avventura* του Antonioni, το *Teorema* του Pasolini κ.α. Επιπλέον, έχει σκηνοθετήσει και μία δική του ταινία, το *Amsterdam*, το 2009, ένα "ensemble film", το οποίο είναι ένα κοινωνικοπολιτικό σχόλιο, αλλά και παιάνας για την πόλη όπου ζει.⁸⁶

Κάθε φορά που ανεβάζει μια ταινία, είναι σαν να ασχολείται, από θεατρική άποψη, για πρώτη φορά με το υλικό. Χρησιμοποιούν, πάντοτε, με τον Versweyveld ως αφετηρία το σενάριο της αντίστοιχης ταινίας και όχι την ίδια την ταινία, δουλεύοντας πάνω στο σενάριο σαν να είναι ένα θεατρικό έργο, δίνοντας, κατά κάποιον τρόπο, στην ταινία δεύτερη ζωή και μεταμορφώνοντας την ιστορία σε θέατρο.⁸⁷ Για το λόγο αυτό δεν επιτρέπουν ούτε στους ίδιους, ούτε στους ηθοποιούς να δουν την ταινία, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης.

Στη σκηνική απόδοση των σεναρίων αναγνωρίζονται πολλά στοιχεία από τη θεατρική τους εργαλειοθήκη. Από τα backgrounds, τα οποία αγαπούν να χρησιμοποιούν στη σκηνή, για παράδειγμα, η θέα της Νέας Υόρκης και του Βερολίνου στη μιούζικαλ μεταφορά του *Lazarus* του David Bowie, ή οι βουνοκορφές του Wyoming στο *Brokeback Mountain* (το οποίο ανέβασε ως όπερα), έως τα μεγάλα κοντινά πλάνα ηθοποιών, τα οποία προβάλλονται σε γιγαντιαίες οθόνες και η ενσωμάτωση πρωτότυπων βίντεο στη ζωντανή σκηνή, όπως στα *The Damned* και στο *Antonioni Project*.

⁸⁵ Bennett, Massai (2018:166)

⁸⁶ Bennett, Massai (2018:167-168)

⁸⁷ «Το πλεονέκτημα», εξηγεί ο van Hove, «είναι ότι το μεταμορφωμένο σενάριο είναι σαν μια παγκόσμια πρεμιέρα» και, σε μια συχνά επαναλαμβανόμενη και αξιοσημείωτη σύγκριση, προτείνει «Είναι σαν να έρχεται ο Άμλετ μέσω mail και πρέπει να το σκηνοθετήσεις για πρώτη φορά» Bennett, Massai (2019:167)

2.3.3 Όπερα

Ο Ivo van Hove είχε συμπληρώσει, ήδη, τα 45 του έτη, όταν αποφάσισε να καταπιαστεί με την όπερα, διότι δεν είχε, μέχρι τότε, αισθανθεί καλλιτεχνικά την ανάγκη να ασχοληθεί με κάτι τέτοιο, εκφραζόμενος μέσα από τους περιορισμούς ενός συνθέτη.⁸⁸ Η πρώτη όπερα που σκηνοθέτησε ήταν η *Lulu* του Alban Berg, τον Ιανουάριο του 1999, στην Vlaamse Opera. Ο van Hove δε βρισκόταν σε, εντελώς, άγνωστη περιοχή, καθώς είχε ήδη σκηνοθετήσει το έργο του Wedekind, την έμπνευση για τη δεύτερη όπερα του Berg, ωστόσο, οι κριτικές που έλαβε δεν ήταν τόσο θετικές.⁸⁹

Αργότερα, το Σεπτέμβριο του 2002, ήρθε το *The Macropoulos Case* του Janáček, όπου ο van Hove απόλαυσε περισσότερο τη διαδικασία. Έμαθε να μελετά διεξοδικά τις παρτιτούρες σε συνεργασία με μουσικούς δραματουργούς και κατάφερε να βρίσκει ευκαιρίες για προσωπική έκφραση, μέσα στα όρια που αυτές έθεταν. Παρόλο που και σε αυτή την περίπτωση, οι αρνητικές κριτικές δεν έλειπαν, ο van Hove συνέχισε να πειραματίζεται με τις φόρμες. Το 2004 σκηνοθέτησε την *Iolanta* του Tchaikovsky και τον Ιούνιο του 2006, το *Das Rheingold* από την τετραλογία *Der Ring des Nibelungen* του Wagner, όπου βυθίστηκε στο σημερινό κόσμο των υπολογιστών, των τεράστιων οθονών τηλεόρασης και των ηλεκτρονικών συσκευών. Αυτή τη φορά, η σαφήνεια και η συνοχή της παράστασης ήταν αδιαμφισβήτητη και οι κριτικές θετικές. Συνέχισε το ταξίδι αυτό, σκηνοθετώντας ολόκληρη την τετραλογία του Wagner, γεγονός καθοριστικό για την υπόλοιπη οπερετική του πορεία, καθώς η καλλιτεχνική διεύθυνση της Vlaamse Opera το χαρακτήρισε «Δαχτυλίδι των νέων τεχνολογιών του 21^{ου} αιώνα».⁹⁰ Στις επόμενες παραγωγές, (π.χ. *Σαλώμη* του Strauss στην Ολλανδική Εθνική Όπερα στο Άμστερνταμ, το *Brokeback Mountain* στη Μαδρίτη (2014, παγκόσμια πρεμιέρα), *Macbeth* στην Όπερα της Λυών (2013, 2018), *Boris Godunov* (2018) και *Don Giovanni* (2019) στην Όπερα του Παρισιού)⁹¹ συνέχισε να εμπλουτίζει τα έργα του με τεχνολογικά μέσα και να τα

⁸⁸ «Δεν αισθανόμουν έτοιμος. Θεωρούσα ότι έπρεπε να αποκτήσω περισσότερη θεατρική εμπειρία, για να φτάσω να διαχειριστώ τραγούδια» Maurin (2014:61)

⁸⁹ Ο κριτικός της καθημερινής *Le Soir* των Βρυξελλών δε φαινόταν απόλυτα πεπεισμένος, γράφοντας: «Η κάπως παγωμένη απόσταση θα μπορούσε να ήταν μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση και πρέπει να σημειωθεί ότι ο Ivo van Hove τα καταφέρνει καλά με την τελευταία πράξη. Ωστόσο, οι δύο πρώτες πράξεις φαίνονται να εκτελούνται σε πλήρη απουσία συναισθήματος και σε περισσότερες από μία περιπτώσεις έχουμε την εντύπωση ότι το θεατρικό παιχνίδι είναι μάλλον ανακριβές, πολύ συχνά στερείται συναισθηματικής επένδυσης.» Bennett, Massai (2018:134)

⁹⁰ Bennett, Massai (2018:135)

⁹¹ <https://www.onassis.org/el/people/ivo-van-hove>

παρουσιάζει με όρους σημερινούς, ενισχύοντας, παράλληλα, όχι μόνο τις δικές του δεξιότητες, αλλά και των ερμηνευτών του.⁹²

Η όπερα, ακόμη περισσότερο και από το θέατρο, έδωσε στον van Hove τη δυνατότητα να αναλύσει τους μηχανισμούς και τις μεταβαλλόμενες μορφές εξουσίας, επικαιροποιώντας τα συστατικά και τα διακυβεύματά της. Στο *Der Ring des Nibelungen* του Wagner, επί παραδείγματι, ταύτισε την αναζήτηση του χρυσού του Ρήνου με την αναζήτηση για παγκόσμιο έλεγχο πληροφοριών και άλλαξε το μαγικό σπαθί *Notung* σε τσιπ RFID (αναγνώριση ραδιοσυχνοτήτων). Στον *Macbeth* του Verdi (2012), θεώρησε δεδομένο ότι η σημασία της εξουσίας είχε μετατοπιστεί από τις πολιτικές διαστάσεις στις οικονομικές και μετέφερε την όπερα στον κόσμο του χρηματιστηρίου της Wall Street. Ο Macbeth έγινε μεγιστάνας της Wall Street, οι μάγισσες ήταν ντυμένες με καλοραμμένα κοστούμια, έτοιμες να παράσχουν συμβουλές και προβλέψεις, οι χαρακτήρες διέθεταν smartphones, ενώ η Lady Macbeth χρησιμοποιούσε iPad, προκειμένου να διαβάσει το γράμμα στο οποίο ο άντρας της μιλάει για τις προφητείες.⁹³

2.4 Σκηνοθετώντας / Μέθοδος εργασίας / Ηθοποιοί

Ο van Hove διατείνεται ότι το μυστικό της επιτυχίας του είναι ο μοναδικός δεσμός του με τον Versweyveld και ότι η σκηνοθεσία του είναι αδιαχώριστη από τη σκηνογραφία. Άλλωστε, το πρώτο πράγμα, το οποίο καλωσορίζει ένα κοινό, όταν μπαίνει σε οποιοδήποτε θέατρο είναι το σκηνικό, το οποίο, ενίοτε, υπερέχει του λόγου. Δουλεύει μαζί του σχεδόν 40 χρόνια και κάθε φορά έχουν την αίσθηση ότι ανεβάζουν την πρώτη τους παράσταση.⁹⁴ Πιο συγκεκριμένα, αφού επιλεγεί το κείμενο, ο Van Hove λέει ότι «υπάρχουν δύο παράλληλες ομάδες, οι οποίες συναντιούνται και αναπτύσσουν το σχεδιασμό της παράστασης. Η μία ασχολείται με τη δραματουργία με την παραδοσιακή έννοια και η άλλη με αυτό που ονομάζω οπτική δραματουργία με πυρήνα τον Tal [Yarden, video], τον Jan [Versweyveld, σκηνογραφία και σχεδιασμό φώτων] και εμένα. Είμαι ο μόνος που δουλεύω και στις δύο ομάδες. Και για ορισμένα έργα, η εικαστική γλώσσα

⁹² Bennett, Massai (2018:135)

⁹³ Bennett, Massai (2018:138-139)

⁹⁴ «Κάθε έργο στο οποίο έχουμε δουλέψει είναι σαν παιδί. Δεν φέρεστε στα παιδιά σας με τον ίδιο τρόπο—αυτό είναι φασιστικό. [...] Το σκηνικό, η σκηνοθεσία, η υποκριτική και τα φώτα πρέπει να πουν αυτή τη μοναδική ιστορία. Για μένα δεν έχει σημασία πλέον ποιος σκηνοθέτησε ορισμένες σκηνές ή ποιος είχε την ιδέα του σκηνικού. Gener (2009) <https://www.americantheatre.org/2009/11/06/ivo-van-hove-has-a-passion-for-extremes/>

είναι, τουλάχιστον, εξίσου σημαντική με τις λέξεις. Για παράδειγμα, οι παραγωγές μας του *The Damned* είναι εξαιρετικά οπτικές. Το κείμενο είναι μόνο 50 σελίδες: μπορούσαμε να το διαβάσουμε σε μία ώρα και 5 λεπτά, αλλά η παραγωγή διαρκεί 2 ώρες και 15 λεπτά.»⁹⁵ Έτσι, ο Van Hove δημιουργεί μία νέα γλώσσα εικόνων⁹⁶ και δεν ενδιαφέρεται να ανεβάσει τα έργα με κλασικό τρόπο. Μαζί με τον Versweyveld, ο οποίος είναι υπεύθυνος και για το σχεδιασμό των φώτων και τα χρώματα της σκηνής, αποφασίζουν τι βρίσκεται στον πυρήνα του κειμένου και ο Versweyveld δημιουργεί εντυπωσιακά σκηνικά, τα οποία αποκαλεί «νέες πραγματικότητες».⁹⁷ Τα σκηνικά που επιλέγουν δεν είναι ποτέ μιμητικά και τα λιγοστά αντικείμενα, που χρησιμοποιούν, υποδηλώνουν κάτι. Στο *A view from the Bridge*, επί παραδείγματι, του Arthur Miller οι ηθοποιοί είναι ξυπόλυτοι και δεν υπάρχει σεντ από μόνο του, αλλά ήρωες βρίσκονται παγιδευμένοι σε ένα ρινγκ του μποξ. Οι σκηνές τους χαρακτηρίζονται, γενικότερα, από έναν «maximal minimalism».⁹⁸

Ωστόσο, το κείμενο είναι αυτό, το οποίο αποτελεί τη ραχοκοκαλιά κάθε παράστασης και στο οποίο ο van Hove στηρίζεται, καθώς η ύπαρξη δομής είναι απαραίτητη γι' αυτόν στη διαδικασία της παραγωγής.⁹⁹ «Στην αρχή, οι άνθρωποι με θεωρούσαν το σφαγέα των θεατρικών έργων», λέει ο van Hove. «Ποτέ δεν το κατάλαβα καλά, διότι δεν είναι αυτή η πρόθεσή μου. Να είσαι προβοκάτορας; Αυτό δε θα με ενδιέφερε ποτέ, ούτε για ένα δευτερόλεπτο, διότι είναι τόσο επιφανειακό».¹⁰⁰ Στόχος του δεν είναι η αποδόμηση, ξεκινάει με το κείμενο και χτίζει από εκεί, αγνοώντας τυχόν προκαταλήψεις και μην ακολουθώντας τους κανόνες.¹⁰¹ Δίχως να αγνοεί τις αρχικές προθέσεις του θεατρικού συγγραφέα δίνει στα έργα σύγχρονη προσέγγιση, βρίσκοντας τη σύνδεση με την εποχή του και τις ιδέες του, για να αναδημιουργήσουν τα συναισθήματα, τα

⁹⁵ Bennet, Massai (2018:5)

⁹⁶ «Οι εικόνες είναι λέξεις» Bennet, Massai (2018:27)

⁹⁷ Bennet, Massai (2018:11)

⁹⁸ Bennet, Massai (2018:42)

⁹⁹ «Αυτή η εξισορρόπηση της κειμενικής πιστότητας με τη σκηνοθετική ελευθερία είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της δουλειάς του van Hove και είναι ο λόγος που τον θεωρώ ως τον πιο προκλητικά διαφωτιστικό σκηνοθέτη μετά τον Bergman.» McNulty (2015) <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-ivo-van-hove-20160320-column.html>

¹⁰⁰ Kennedy (2015) <https://apnews.com/article/14b65c7b92d24a37b6fb30775aba71a1>

¹⁰¹ Η μόνη αναφορά είναι το κείμενο. Τρελαίνω τους πάντες, διότι αμφισβητώ κάθε γραμμή και, σε μια όπερα, κάθε νότα. Γιατί υπάρχει αυτή η γραμμή; Γιατί αυτό το κρεσέντο εκεί; Θέλω να μάθω το γιατί πίσω από το κείμενο. Κάθε κείμενο χρειάζεται ερμηνεία. [...] Δεν υπάρχει μία αλήθεια για το κείμενο — ούτε μία αλήθεια. Πρέπει να βρεις τη δική σου αλήθεια.» Gener (2009) <https://www.americantheatre.org/2009/11/06/ivo-van-hove-has-a-passion-for-extremes/>

οποία, αρχικά, δημιουργούσαν σε ένα κοινό, όπως προβλεπόταν, εμποδίζοντάς τα να γίνουν ξεπερασμένα ή ακόμη και «βαρετά» από το κοινό.¹⁰²

Στις πρώτες παραγωγές του ο van Hove χρησιμοποιούσε μια πιο χαλαρή δομή συνεργασίας με τους ηθοποιούς του. Ωστόσο, σύντομα εγκατέλειψε αυτή την τεχνική και μετέβη σε μια πιο δομημένη. Ξεκινούσε, λοιπόν, τη διαδικασία του με το κείμενο, και, πριν προχωρήσει στις πρόβες, έκανε συζητήσεις γύρω από το τραπέζι για δύο εβδομάδες, για όλες τις πιθανές οπτικές γωνίες και απόψεις, για τα κίνητρα των χαρακτήρων κ.λπ. Σύντομα, όμως, εγκατέλειψε και αυτή την τεχνική. Η τελευταία μέθοδος, την οποία έχει καθιερώσει πολλά χρόνια, είναι να βρίσκεται την πρώτη μέρα με τους ηθοποιούς στο χώρο των προβών.¹⁰³ Ο ίδιος, όμως, προτού συναντηθεί με τους ηθοποιούς στις πρόβες, υποβάλλεται, μήνες πριν, σε διαδικασία λεπτομερούς προετοιμασίας και γι' αυτό και οι πρόβες του διαρκούν, συνήθως, 3 εβδομάδες.

Απεχθάνεται τις οντισιόν, αγανακτώντας για το χρόνο, ο οποίος χάνεται σε αυτές, λαμβάνει αποφάσεις γρήγορα και αγαπά πολύ να συνεργάζεται με τους ίδιους ηθοποιούς,¹⁰⁴ καθώς αυτό δημιουργεί ένα περιβάλλον ασφάλειας. Πολύ συχνά, άλλωστε, αναθέτει σε ηθοποιούς να παίξουν χαρακτήρες που, μεταξύ άλλων, μπορεί να χρειαστεί να μαλώσουν ή να κάνουν σεξ.¹⁰⁵ Όταν συνεργάζεται με κάποιον καινούριο ηθοποιό του ζητάει να επαναλάβει τη φράση "I love you" πέντε φορές. Διότι, όπως ισχυρίζεται «δεν υπάρχει μία αλήθεια. Ως σκηνοθέτης ή ηθοποιός, πρέπει να δώσεις την ερμηνεία μιας γραμμής. Κάνω 10 διαφορετικούς ανθρώπους να πουν τη

¹⁰² «Δεν έχει νόημα να αντιγράψουμε την παραγωγή που ήταν πριν. Δε μου αρέσει το θέατρο για να ευχαριστήσω το κοινό. Δεν είναι αυτή η πρόθεσή μου πάντως. Και δεν νομίζω ότι μακροπρόθεσμα στο θέατρο κάνει καλό αυτό». Kenedy (2015) <https://apnews.com/article/14b65c7b92d24a37b6fb30775aba71a1>

¹⁰³ «Στην αρχή μιας παραγωγής παίρνουμε το σύνολο και τους οδηγούμε στο νέο έργο. Την πρώτη φορά που μιλάμε γι' αυτό, όλοι είναι καλεσμένοι και κάνουμε μια οπτική παρουσίαση.», αναφέρει ο Versweyveld. Wiegand (2022) <https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/01/ivo-van-hove-ita-internationaal-theater-amsterdam-shocking-theatre>

¹⁰⁴ Έχω δουλέψει εντατικά με τη Halina Reijn τώρα για επτά χρόνια. Έχω δουλέψει με τον Chris Nietvelt, τον οποίο είδατε στο Cries and Whispers, έπαιξε τη Λαίδη Μάκβεθ το 1987. Το να επιστρέψεις στη δουλειά ξανά με τους ίδιους ανθρώπους δε φέρνει πλήξη. Μόνο όταν είναι κακός γάμος θα φέρει πλήξη. Ένας καλός γάμος φέρνει κάτι νέο κάθε μέρα. Υπάρχουν κρίσεις, συγκρούσεις και διαφωνίες, αλλά αυτά οδηγούν σε κάτι νέο και δημιουργικό. Gener (2009) <https://www.americantheatre.org/2009/11/06/ivo-van-hove-has-a-passion-for-extremes/>

¹⁰⁵ «Μερικές φορές η χημεία μεταξύ των ηθοποιών είναι πραγματικά σεξουαλική και τη χρησιμοποιεί. [...] Επειδή γνωρίζει τους πάντες πολύ καλά, μερικές φορές του αρέσει να κάνει εκρηκτικούς συνδυασμούς - σαν ένα παιδί που αφήνει τα έντομα να πολεμήσουν», αναφέρει ο Eelco Smits. Mead (2015) <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bar>

φράση «σ' αγαπώ» – τρεις λέξεις, μια αντικειμενική αλήθεια – και όμως κάθε φορά που λέγεται είναι διαφορετική...».¹⁰⁶

Του αρέσει να κάνει πρόβες μόνο πέντε ώρες την ημέρα. Οι ηθοποιοί αναμένεται να έχουν απομνημονεύσει το ρόλο τους πριν από την πρώτη μέρα της πρόβας, ώστε να μη χάνεται πολύτιμος χρόνος. Ο χώρος έχει πολύ μεγάλη σημασία στις παραστάσεις του. Και γι' αυτό, ξεκινά τις πρόβες με τους ηθοποιούς, αφού έχει εγκατασταθεί το σκηνικό της παράστασης και έχει γραφτεί και η μουσική και οι ήχοι¹⁰⁷, ώστε να δουλέψουν κατευθείαν εντός αυτής. Τους δείχνει το set και τους ζητά να εμπνευστούν. Στη συνέχεια, περνάει μεθοδικά σκηνή-σκηνή το έργο, από την αρχή μέχρι το τέλος, δουλεύοντας τόσο από ένστικτο, όσο και συνεργατικά, δίνοντας πολύ χώρο στους ηθοποιούς. Δημιουργεί ένα πολύ σαφές πλαίσιο, μέσα στο οποίο, όμως, οι ηθοποιοί αφήνονται ελεύθεροι.¹⁰⁸

Δεν είναι, όπως και ο ίδιος παραδέχεται, σκηνοθέτης με ένα σύστημα στο οποίο πρέπει να ταιριάζουν όλοι. Έχει ένα σύνολο οργανωτικών κανόνων, γνωρίζει πολύ καλά πώς του αρέσει να κάνει πρόβες, αλλά στη σχέση του με τους ηθοποιούς, αντιμετωπίζει κάθε ηθοποιό σε ατομικό επίπεδο. Δεν «μπλοκάρει» τους ηθοποιούς ποτέ, αλλά τους επιτρέπει να σταθούν όπου επιθυμούν. Φυσικά, λαμβάνει αποφάσεις,¹⁰⁹ αλλά οι ηθοποιοί δεν αισθάνονται ότι τους εμποδίζει. Μισεί τη μετριότητα και ζητάει από τους συνεργάτες επιδόσεις ολυμπιακού ρεκόρ. Η διαδικασία του μπορεί να είναι σωματικά και συναισθηματικά κουραστική, αλλά οι ηθοποιοί τη βρίσκουν αναζωογονητική και προκλητική.¹¹⁰

¹⁰⁶ Kellaway (2016) <https://www.theguardian.com/stage/2016/nov/06/ivo-van-hove-i-give-it-all-like-bowie-gave-it-all-in-a-masked-way-lazarus-interview>

¹⁰⁷ «Η μουσική είναι σαν ένας χαρακτήρας στην παράσταση», είπε η Ronan. Marks (2016) https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/broadways-man-of-the-moment-ivo-van-hove/2016/03/10/fac1940-e52d-11e5-a6f3-21ccdbc5f74e_story.html

¹⁰⁸ «Όταν βρίσκεσαι μπροστά σε έναν ηθοποιό, αν νομίζεις ότι δεν θέλεις κάτι, πες απλώς «πρέπει να το σκεφτώ» ή απλώς «δεν ξέρω». Να είσαι ο εαυτός σου. Αυτό είναι το κύριο πράγμα που πρέπει να κάνεις ως σκηνοθέτης. Και το άλλο είναι να συνεχίσεις να ακούς. Μη νομίζεις ότι έχεις πάντα δίκιο.» Rothstein (2016) <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

¹⁰⁹ «Το κείμενο είναι ο κινητήρας για να ξεκινήσει το αυτοκίνητο – δεν είναι το όλο θέμα», είπε. «Μιλούν και τα σώματα. Είμαι πολύ ευαίσθητος στα σώματα. Το πού στέκονται οι άνθρωποι, το πώς μπαίνουν, μπορεί να πει μια ολόκληρη ιστορία. Αυτή είναι μια από τις ειδικότητες μου.» McNulty (2016) <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-ivo-van-hove-20160320-column.html>

¹¹⁰ Ο Chris Nietvelt, αναφέρει «Πάμε πολύ μακριά, σωματικά, διανοητικά. Αλλά έτσι θέλουμε να κάνουμε θέατρο. Είναι αυτό που λέμε, στα ολλανδικά, waarachtig. Σημαίνει κάτι που δεν είναι αλήθεια, αλλά αισθάνεσαι τόσο αληθινό που το πιστεύεις. Και αυτή η ειλικρίνεια μπορεί επίσης να μεταδοθεί από το σώμα σας. Ποτέ δεν πέφτω στα γόνατα στην κανονική ζωή. Έπεσα στα γόνατα, νομίζω, πεντακόσιες φορές για τον Ίβο.» Mead (2015) <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

Αυτό που δεν του αρέσει είναι να ψυχολογεί ατελείωτα σχετικά με ένα χαρακτήρα. Γι' αυτό και καλεί τους ηθοποιούς να μην αντιμετωπίζουν τους χαρακτήρες, τους οποίους πρόκειται να υποδυθούν, ως μία συγκεκριμένη ταυτότητα. «Όταν ένας ηθοποιός μου λέει, "Δε νομίζω ότι ο χαρακτήρας μου θα το έκανε αυτό." Και μετά λέω πάντα, "Τον γνώρισες;" Και μετά είναι πάντα σιωπηλός. Γιατί ένας χαρακτήρας είναι απλώς μια ψευδαίσθηση. Το δημιουργούμε. Ο ηθοποιός πρέπει να το δημιουργήσει, με όσο πιο προσωπικό τρόπο μπορεί. Δεν είναι υπαρκτός χαρακτήρας».¹¹¹ Προτιμά, λοιπόν, να μιλά στους ηθοποιούς του πιο οριοθετημένα. «Θα σου δώσει ένα μικρό πράγμα για να σκεφτείς», λέει η Saoirse Ronan, «και ανοίγει έναν εντελώς νέο κόσμο».¹¹² «Είναι πραγματικά πολύ δύσκολο να πει κανείς πώς κάνει αυτό που κάνει».¹¹³

Στόχος του είναι να κάνει το καλύτερο θέατρο του κόσμου και οι διεθνείς περιοδείες είναι μέρος της ταυτότητάς του. Ωστόσο, μολονότι αντιμετωπίζει το κοινό ως έναν επιπρόσθετο χαρακτήρα, προσφέροντάς του ένα θέατρο εμπειριών, επεκτείνοντας, ενίοτε, και τις σκηνές στο χώρο που αυτό βρίσκεται, δε σκέφτεται ποτέ τους θεατές μέχρι τις τελευταίες μέρες πριν ανέβει η παράσταση.¹¹⁴

Πέρα από το μόνιμο συνεργάτη του, Versweyveld, και την ομάδα ηθοποιών, τόσο στην Ολλανδία όσο και στη Νέα Υόρκη, προσπαθεί να έχει στις περιοδείες, τους ίδιους ανθρώπους, από τεχνικούς και σχεδιαστές video, μέχρι ενδυματολόγο, μακιγιέρ, ανθρώπους του μάρκετινγκ και το λογιστή.¹¹⁵ Σίγουρα, δεν είναι εύκολη επιλογή και κοστίζει πολλά χρήματα, αλλά μένει πολύ πιστός στο σύνολό του και στις επιλογές του.

¹¹¹ Rothstein (2016) <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

¹¹² Marks (2016) https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/broadways-man-of-the-moment-ivo-van-hove/2016/03/10/facf1940-e52d-11e5-a6f3-21ccdbc5f74e_story.html

¹¹³ Marks (2016) https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/broadways-man-of-the-moment-ivo-van-hove/2016/03/10/facf1940-e52d-11e5-a6f3-21ccdbc5f74e_story.html

¹¹⁴ Μετά κάθομαι αναπαυτικά και προσπαθώ να συμπεριφέρομαι όπως αυτοί. Εάν το κάνετε αυτό από την αρχή, δεν μπορείς να είσαι δημιουργικός, επειδή λογοκρίνεις τον εαυτό σου – αυτό είναι πολύ δυνατό, πολύ μεγάλο. Δε θα είχα κάνει ποτέ το Age of Rage, αν σκεφτόμουν το κοινό. Είναι τέσσερις ώρες πολέμου». Wiegand (2022) <https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/01/ivo-van-hove-ita-internationaal-theater-amsterdam-shocking-theatre>

¹¹⁵ Έχουν περάσει 20 χρόνια από τότε που συνεργάζομαι με τον Ivo. Έχει συχνά τους ίδιους ανθρώπους γύρω του – μου θυμίζει τον Φασμπίντερ ή τον Φελίνι. Γνωρίζει ο ένας τον άλλον τόσο καλά και υπάρχει μια ευαισθησία που πηγαίνει πολύ βαθιά» αναφέρει ο An D' Huys, ενδυματολόγος. Wiegand (2022) <https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/01/ivo-van-hove-ita-internationaal-theater-amsterdam-shocking-theatre>

2.5 Τεχνολογία - Multimedia

Ο Ivo van Hove, συνοδευόμενος από τους συνεργάτες του, τον video artist Tal Yarden και, φυσικά, τον Versweyveld, δεν έχει σταματήσει να εξερευνά το ευρύ φάσμα των δυνατοτήτων που παρέχει η τεχνολογία.¹¹⁶ Έτσι, εδώ και σχεδόν 30 χρόνια προσφέρει στο κοινό ένα multimedia θέαμα, χρησιμοποιώντας τα πολυμέσα. Ο ίδιος παραδέχεται ότι μεγάλη επιρροή, ως προς αυτό, άσκησαν οι παραστάσεις του Wooster Group.¹¹⁷ Η πρώτη παράσταση στην οποία ενέταξε τεχνολογικά μέσα ήταν ο *Caligula*, του Albert Camus, το 1995-1996.¹¹⁸

Ο van Hove και ο Versweyveld αγαπούν τη νέα τεχνολογία, εμπνέονται από αυτή, αλλά χαίρονται να χρησιμοποιούν και την παραδοσιακή τεχνολογία, αναλόγως των αναγκών. «Στις περισσότερες παραγωγές, η τεχνολογία των υπολογιστών χρησιμοποιείται ως όργανο για τη δημιουργία της θεατρικής ψευδαίσθησης.»¹¹⁹ Στο *Ring Des Nibelungen*, του Wagner, για παράδειγμα, αντιμετωπίζοντας τον τεχνολογικό κόσμο του σήμερα, ο Ivo van Hove φτάνει στην καρδιά του θέματος, αναπαριστώντας ένα σύγχρονο κόσμο στη σκηνή. Έτσι, «φορητοί υπολογιστές, οθόνες υπολογιστών, δίκτυα πολυμέσων βρίσκονται στο σπίτι, αντιπροσωπεύοντας τον κόσμο. [...] Στο *Das Rheingold*, μετατρέπει το μυστηριώδες δαχτυλίδι που δίνει το όνομά του στον κύκλο σε ένα τσιπ υπολογιστή που ελέγχει ένα παγκόσμιο δίκτυο πληροφοριών.»¹²⁰

Δε χρησιμοποιεί, ωστόσο, σε όλες τις παραγωγές του πολυμέσα, αλλά όταν θεωρεί ότι υπάρχει επιτακτικός λόγος, για να φωτίσει το κείμενο. Αντιμετωπίζει το βίντεο ως επιπρόσθετο σκηνικό εργαλείο, λέγοντας, χαρακτηριστικά: «(Το βίντεο) είναι ένα επιπλέον όργανο που μας έδωσε ο εικοστός αιώνας και πρέπει να το χρησιμοποιούμε προσεκτικά.»¹²¹ Συνήθως, δύο cameramen κινούνται ανάμεσα στους ηθοποιούς, κινηματογραφώντας τις δράσεις τους, οι οποίες

¹¹⁶ Από την ποικιλία των καμερών μέχρι αυτή των οθονών, από τη θέση τους μέχρι τον αριθμό τους στο σκηνικό χώρο, ή και από το περιεχόμενο των εικόνων από την οπτική γωνία που υιοθετούν οι εικονολήπτες, το έργο του προσφέρει ένα τεράστιο πεδίο για την εξερεύνηση της χρήσης ζωντανού βίντεο στο θέατρο. Maurin (2016:107)

¹¹⁷ «Ήταν μια σημαντική ανακάλυψη. Θυμάμαι ότι με είχε εντυπωσιάσει πολύ η παράσταση *The Hairy Ape* (1995), του O' Neill, διότι συνδύαζε την τεχνολογία με εξαιρετική δράση, με τον Willem Dafoe στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Νομίζω ότι όλα αυτά τα παραδείγματα με δίδαξαν πώς θα έπρεπε να ήταν το επαγγελματικό θέατρο. Παραμένουν η λυδία λίθος, ο γνώμονάς μου». Thielemans (2010:456)

¹¹⁸ Maurin (2016:107)

¹¹⁹ Willinger (2018:275)

¹²⁰ Willinger (2018:276)

¹²¹ Bennet, Massai (2019:7)

προβάλλονται στην οθόνη στο πίσω μέρος της σκηνής.¹²² Παραλληλίζει τη χρήση βίντεο με τις μάσκες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, ισχυριζόμενος ότι τότε οι μάσκες ήταν ένα είδος βίντεο που επέτρεπε στους Έλληνες να δίνουν κοντινά πλάνα.¹²³ Χρησιμοποιεί, επομένως, το βίντεο, για να φέρει τη συναισθηματική ζωή των χαρακτήρων πιο κοντά στο κοινό και όχι για να εμπλουτίσει την παραγωγή, προκαλώντας εφέ.¹²⁴ Στόχος του είναι να κατασκευάσει υποκειμενικούς κόσμους.¹²⁵ Στο *Lazarus*, για παράδειγμα, το βίντεο χρησιμοποιείται, προκειμένου να επιτραπεί στο κοινό να αποκτήσει πρόσβαση στον κόσμο των χαρακτήρων, εμβαθύνοντας στις ψυχές τους.

Επιπροσθέτως, το βίντεο εξυπηρετεί έναν ακόμη σκοπό, να προβληθούν στιγμές, οι οποίες δε θα ήταν εφικτό να σκηνοθετηθούν. Έτσι, με τη χρήση ζωντανής κάμερας και γιγαντοοθονών, οι παραστάσεις του van Hove ξεπερνούν τα φυσικά όρια της σκηνής και ξεχύνονται σε δρόμους, καμαρίνια, σκάλες του θεάτρου κτλ. Στο *The Damned* και στο *Kings of War*, επί παραδείγματι, σεκάνς της παραγωγής διαδραματίζονται πίσω από τα παρασκήνια, σε διαδρόμους, οι οποίοι δεν είναι ορατοί στο κοινό, αλλά καταγράφονται από ζωντανές κάμερες, «κρατώντας τους θεατές ενήμερους πάνω σε διάφορα επίπεδα δράσης που συμβαίνουν ταυτόχρονα».¹²⁶ Στο *Opening Night*, (Το *Opening Night* απεικονίζει μια ομάδα θεάτρου κατά τη διάρκεια της ταραχώδους πορείας για τη βραδιά έναρξης ενός νέου έργου με τίτλο *The Second Wife*) κατά τη διάρκεια της ημέρας, οι ηθοποιοί κάνουν πρόβες μερικές από τις πιο δύσκολες σκηνές και τα βράδια κάνουν προεπισκόπηση.¹²⁷ Συγκεκριμένα, δύο οπερατέρ ακολουθούν τους ηθοποιούς, και χάρη σε εικόνες που κινηματογραφούνται και μεταδίδονται ζωντανά, οι θεατές έχουν πρόσβαση σε ένα μέρος του συνόλου, το οποίο ξεφεύγει από το οπτικό τους πεδίο. Έτσι, οι

¹²² Kunze

https://lfq.salisbury.edu/issues/50_3/ivo-van-hove-west-side-story-and-the-economics-of-broadway-theatrical-production.html

¹²³ Gener (2009) <https://www.americantheatre.org/2009/11/06/ivo-van-hove-has-a-passion-for-extremes/>

Η ενδυματολόγος An D'Huys αναφέρει: Χρησιμοποιούμε προβολές βίντεο στη σκηνή, ώστε να γνωρίζετε τα αξεσουάρ και τις λεπτομέρειες. Είμαι υπεύθυνη για το μακιγιάζ, αλλά μας αρέσει να βλέπουμε μικρές ρυτίδες και να ιδρώνουμε. Mead (2015) <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

¹²⁴ Η πολυλειτουργικότητα της τεχνολογίας βοηθά τον van Hove να χειριστεί τη συναισθηματική απόσταση και την εγγύτητα προς όφελός του. Ταυτόχρονα, η υποστήριξη των κινηματογραφικών τεχνικών γίνεται για τον van Hove ένα μέσο για να διερευνήσει την ουσία του χαρακτήρα του. Sidiroroulou (2015)

¹²⁵ Bennet, Massai (2019:7)

¹²⁶ 1. <https://hamlet-talks.com/ivo-van-hove>

¹²⁷ <https://tga.nl/en/productions/opening-night>

θεατές βλέπουν, πράγματι, τους ηθοποιούς να μακιγιάρονται, να ντύνονται ή να συγκεντρώνονται, πριν εισέλθουν στη σκηνή.¹²⁸

¹²⁸ Perrot (2013:135)

Κεφάλαιο 3

Επί σκηνής

3.1 Bergman δια χειρός Ivo van Hove - Σκηνές από ένα γάμο

Στο *Scenes from a Marriage* του van Hove, που έκανε πρεμιέρα το 2014 (σε αγγλική μεταφορά της Emily Mann) ο ίδιος και ο Versweyveld, έπειτα από προετοιμασία ενός έτους και πρόβες 8 εβδομάδων, χώρισαν, για το πρώτο μισό της παράστασης, το τετράγωνο θέατρο του New York Theatre Workshop σε τρία τμήματα, σπάζοντας τη γραμμικότητα του αρχικού σεναρίου. Πιο συγκεκριμένα, κατά την άφιξη στο θέατρο, το κοινό χωρίζεται σε τρεις ομάδες. Δίνεται στους θεατές ένα χρωματιστό βραχιολάκι, το οποίο φορούν γύρω από τον καρπό και το οποίο καθορίζει τη θεατρική τους εμπειρία, σαν κάποιος να πάτησε κουμπί τυχαίας αναπαραγωγής. Ο χώρος έχει αναδιαμορφωθεί με τρόπο, ώστε τα μέλη του κοινού να βιώνουν την εξέλιξη της ιστορίας πολύ διαφορετικά. Το εσωτερικό του θεάτρου έχει χωριστεί σε τρεις μίνι σκηνές, διατεταγμένες σε κύκλο γύρω από μια κεντρική περιοχή, ορατή μέσα από το παράθυρο στον επάνω τοίχο κάθε σκηνικού. Αναλόγως του χρώματος του βραχιολιού, οι θεατές καλούνται σε ένα από τα μίνι θέατρα. Βλέπει κανείς μια σκηνή 30 λεπτών, έπειτα μετακινείται στον επόμενο χώρο και μισή ώρα αργότερα μετακινείται ξανά, έως ότου όλοι παρακολουθήσουν τα βήματα στη διάλυση του γάμου του Johan και της Marianne, αν και όχι με την ίδια σειρά. Σε κάθε χώρο, ένα διαφορετικό ζευγάρι ηθοποιών αναλαμβάνει τους ρόλους του Johan και της Marianne, των οποίων ο φαινομενικά τέλειος γάμος καταρρέει με θεαματικό τρόπο.

Οι επτά σκηνές παρουσιάζονται, σε τρεις παράλληλες και επάλληλες εκδοχές, από τρία ζευγάρια που εκπροσωπούν διαφορετικές ηλικίες, νεαρό (25-35), μεσήλικο (35-45) και μεγαλύτερο ηλικιακά ζευγάρι (45+). Σε κάθε σκηνή παίζονται δίσκοι βινυλίου, με τους Simon&Garfunkel και τον Michel Legrand, μεταξύ των προτιμώμενων καλλιτεχνών. Ο Versweyveld έχει ντύσει τους πάντες με μοντέρνα, άνετα ρούχα και κάποια στιγμή ο Johan διαβάζει ένα βιβλίο στο

smartphone του. Αυτός ο θεατρικός μηχανισμός, που πολλαπλασιάζει τα πρόσωπα και τις αφηγηματικές γραμμές του Bergman, δραματοποιεί έξοχα τον παραλογισμό του γάμου. Με flash back στο παρελθόν και αναφορές στο μέλλον, τα ζευγάρια μιλούν, μαλώνουν, γελούν, κάνουν έρωτα, κλαίνε, γκρινιάζουν, επικρίνουν, βρίζουν και η χρήση αυτών των μικροσκοπικών χώρων αναγκάζει τους θεατές, οι οποίοι λειτουργούν κατά τον van Hove σαν έξτρα χαρακτήρες, να έρθουν κοντά στους ηθοποιούς, δημιουργώντας μία θεατρική εμπειρία ανάλογη με την εξερευνητική κάμερα του Bergman.¹²⁹ Δεν πρόκειται, πλέον, για το γάμο ενός ζευγαριού ή τριών, μα, εν δυνάμει, για το γάμο του κάθε θεατή.¹³⁰

Σε κάθε μίνι σκηνή παίζονται διάφορες σκηνές ταυτόχρονα. Τα γυάλινα χωρίσματα επιτρέπουν στο κοινό να παρατηρήσει τη δράση από τις άλλες σκηνές, όταν αυτή περνά σε έναν κοινόχρηστο χώρο στη μέση. Ταυτόχρονα, αποσπάσματα συνομιλίας, ήχοι από φωνές, γέλια, γκρίνια, μουσική και ηχητικά εφέ από τις τρεις σκηνές εισβάλλουν το ένα στο άλλο (π.χ. ένα γέλιο ρέει, όταν η σκηνή χωρισμού ουρλιάζει από δίπλα) και αντηχούν σε όλο το θέατρο και, σύντομα, το κοινό ανυπομονεί να μάθει τι συμβαίνει πίσω από τους τοίχους και τι βιώνουν οι άλλες δύο ομάδες, σαν να κρυφακούει τις συνομιλίες των γειτόνων του, καθώς οι ήχοι αυτοί είναι κατακερματισμένοι, σαν φωνές, οι οποίες προέρχονται από μία βαθύτερη μνήμη.¹³¹ Ο Versweyveld έχει δημιουργήσει έναν ακουστικά και οπτικά πορώδες χώρο, έτσι ώστε μία ανάμνηση να συγχέεται με μία άλλη, απόηχοι έρωτος και τσακωμών του παρελθόντος να εισχωρούν στις σκηνές, το κοινό να κατασκοπεύει τους χαρακτήρες ηδονοβλεπτικά, ενώ, παράλληλα, ένας μεγαλύτερος Johan μπορεί να ρίξει μια ματιά στο νεότερο εαυτό του από το παράθυρο.¹³² Η σκηνοθεσία του van Hove έχει ως αποτέλεσμα να ισοπεδώνει το χρόνο με τρόπο

¹²⁹ «Στις Σκηνές η βασική αρχή ήταν η οικειότητα μεταξύ των ηθοποιών, όχι μια μεγάλη θεατρική παραγωγή, την οποία επίσης μου αρέσει να ανεβάζω. Αλλά αυτό έπρεπε να είναι πολύ οικείο, σαν να ήταν όλοι στο σπίτι. Έτσι, έφερα το κοινό πολύ κοντά στους ηθοποιούς. Το κοινό βρίσκεται στο μπάνιο ή στην κρεβατοκάμαρά τους και μυρίζει τον ιδρώτα και τα δάκρυά τους.» Meyer (2014) <https://brooklynrail.org/2014/12/theater/scenes-from-a-life-ivo-van-hove-with-kristin-meyer>

¹³⁰ «Για το *Scenes from a Marriage* ήθελα να εξερευνήσω τη μικρότερη σύνδεση στον κόσμο: έναν γάμο μεταξύ μιας γυναίκας και ενός άνδρα. Μόλις δύο άνθρωποι αλλά ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν μας παρουσιάζει έναν γαλαξία από ατμόσφαιρες, συναισθήματα. Για μένα ο Johan και η Marianne, οι δύο χαρακτήρες, έγιναν σαν πρότυπα της ζωής που ζούμε όλοι. Είναι σαν να κοιτάμε σε έναν καθρέφτη και να βιώνουμε με ακραίο τρόπο αυτό που βιώσαμε, βιώνουμε αυτή τη στιγμή ή θα ζήσουμε κάποια μέρα στη ζωή μας.» https://tga.nl/media/44811/131124_ivo_van_hove_interview_snob.pdf

¹³¹ «Αυτό ακριβώς επεδίωκα. Ήθελα να σε κάνω να θυμηθείς κάποια πράγματα. Και να σκεφτείς: «Α, εμείς δε γελάσαμε εκείνη τη στιγμή. Τι συμβαίνει εκεί αυτή τη φορά;» Άρα, λειτουργεί σαν συλλογική μνήμη. Και είναι σαν το παρελθόν, το μέλλον και το παρόν να είναι όλα μέρος ενός χρονικού πλαισίου.» Magaril (2014) <https://www.slantmagazine.com/features/ivo-van-hove-on-directing-scenes-from-a-marriage-and-angels-in-america/>

¹³² Η ταυτόχρονη απεικόνιση του νεαρού, του μεσαίου και του μεγαλύτερου εαυτού τους δημιουργεί ένα εφέ ηχούς - ενώ ο νεαρός Johan και η Marianne δειπνούν ο μεγαλύτερος Johan Marianne ουρλιάζουν ο ένας στον άλλον μέσα

που κάνει το σενάριο του 1973 του Bergman να προσεγγίζει σε μεγάλο βαθμό την εποχή του διαδικτύου, καθώς μια αναζήτηση στο Google για τα ονόματα ενός ζευγαριού μπορεί να αποκαλύψει τα χαρτιά διαζυγίου τους μαζί με τις φωτογραφίες του μήνα του μέλιτος, όπως ακριβώς και το παρελθόν συνυπάρχει μαζί με το παρόν και το μέλλον στην παραγωγή του van Hove. Επιπροσθέτως, τα πολλαπλά καστ υπογραμμίζουν, περαιτέρω, την αποσταθεροποίηση της ταυτότητας, που προκύπτει σήμερα από τη διατήρηση πολλών προσώπων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και τη συνεχή επαφή με τους εαυτούς στα Social Media. Και, τελικά, αν δεν είμαστε σίγουροι για το ποιοι πραγματικά είμαστε, πώς μπορούμε να μάθουμε ποιος είναι ο σύζυγός μας και να κάνουμε έναν γάμο να λειτουργήσει;

Στη συνέχεια, ακολουθεί ένα διάλειμμα 30 λεπτών. Στο δεύτερο μισό της παραγωγής, ο διαχωρισμός των δωματίων εξαλείφεται, ο εσωτερικός χώρος του θεάτρου αναδιαμορφώνεται ριζικά, οι τοίχοι πέφτουν όλοι και το θέατρο αναδιατάσσεται και πάλι σε μια τεράστια σκηνή. Με ένα σαρωτικό τρόπο, ο van Hove καταστρέφει την οικειότητα, που δημιουργήθηκε τόσο προσεκτικά στο πρώτο μισό του έργου. Το κοινό περιβάλλει έναν ενιαίο κυκλικό χώρο, στον οποίο τα τρία ζευγάρια, δηλαδή και οι τρεις Johans και οι τρεις Mariannes συναντώνται, ως ομάδα, στη σκηνή, με τα ζεύγη να ανακατεύονται και να μπερδεύονται, να μπορούν να δουν, να μιλήσουν και να αλληλοεπιδράσουν μεταξύ τους, κάνοντας το κοινό να αισθάνεται θεατής σε ένα αγώνα πάλης. Ωστόσο, παρά τις υστερίες και τις φωνές, κάθε γραμμή του σεναρίου ακούγεται ξεκάθαρα και, επίσης, τα χιουμοριστικά στιγμιότυπα δεν απουσιάζουν, όπως όταν η Marianne καλεί τηλεφωνικά τρία ταξί. Η τελική σκηνή, με την εικόνα των έξι ηθοποιών δίπλα δίπλα, με τη Marianne τυλιγμένη σε μία κουβέρτα, φέρνει ηρεμία, ζεστασιά και μια νότα ελπίδας για τις ανθρώπινες σχέσεις.

Η παραγωγή είναι ένας τολμηρός, καινοτόμος πειραματισμός τόσο ως προς τη δραματουργική δομή όσο και ως προς τη χωρική και ηχητική αρχιτεκτονική και στο πώς αυτή μπορεί να εμπλουτίσει δυναμικά το κείμενο.¹³³ Ο van Hove, διατηρώντας κάθε λέξη του κειμένου, το εμπότισε με το δικό του ύφος, αποδίδοντάς το με τρόπο εμπνευσμένο. Η ανάγνωσή του επαναδιηγείται εις βάθος την ιστορία της ταινίας, ανυψώνοντας τη γραμμική ιστορία αγάπης

από λεπτούς τοίχους. Βιώνουμε τον εαυτό μας και τις σχέσεις μας μέσα από την κακοφωνία της μνήμης. Meyer (2014) <https://brooklynrail.org/2014/12/theater/scenes-from-a-life-ivo-van-hove-with-kristin-meyer>

¹³³ Οι εξερευνησεις μου για τις *Σκηνές από ένα γάμο* με οδηγούν (τον Scantze) σε εκρήξεις του χώρου και στα στρώματα του ήχου. Όλοι οι καλά εκπαιδευμένοι σκηνοθέτες δίνουν σημασία στο χώρο και τον ήχο, αλλά, όταν παρακολουθούμε τη δουλειά του van Hove, ενθαρρυνόμαστε να λάβουμε υπόψιν αλλαγές και διακοπές στην παραγωγή μέχρι ο αμμόλοφος του παρελθόντος, προηγούμενων παραγωγών, πρόσφατων πολιτικών καταγίδων δημιουργούν νέους σχηματισμούς. Bennet, Massai (2019:180)

σε έναν περίπλοκο, παλίμψηστο λόγο ανάμεσα σε κατακερματισμένες φωνές μνήμης, ασυνειδησίας και αγάπης.

3.2 Σκηνοθετώντας Ίψεν - Έντα Γκάμπλερ

Όπως συνηθίζει να κάνει με σημαντικά έργα του κλασικού ρεπερτορίου, ο Ivo van Hove στην *Hedda Gabler* του, που έκανε πρεμιέρα το Δεκέμβριο του 2016 στο National Theatre του Λονδίνου,¹³⁴ παραβλέπει τα παρωχημένα εφόδια της συσσωρευμένης παράδοσης -σε αυτήν την περίπτωση τις υποθέσεις, που αποκτήθηκαν μέσα από τα τρία τέταρτα ενός αιώνα νατουραλιστικών παραστάσεων. Στα χέρια του η *Hedda Gabler*, την οποία θεωρεί αριστουργηματικό έργο και η οποία έχει επανασχεδιαστεί για τη σύγχρονη εποχή χάρη στο βραβευμένο με Olivier θεατρικό συγγραφέα Patrick Marber, αναδύεται ως ένα έργο του οποίου το όραμα εκτείνεται πέρα από το ρεαλιστικό ή κοινωνικό επίπεδο. Η απλοποιημένη και στυλιζαρισμένη ερμηνεία του δημιουργεί μια προσέγγιση, όπου τίποτε δεν αποσπά την προσοχή από την κυρίαρχη εικόνα του έργου ως έναν ψυχρό μύθο χαρακτήρων, οι οποίοι θάφτηκαν ζωντανοί στο θανατηφόρο κενό.

Στην ενημερωμένη εκδοχή, η Hedda, βρίσκεται -ενταφιασμένη- στο ιδανικό της νέο διαμέρισμα, με τον ιδανικό νέο σύζυγό της, Tesman, όπου τα φαντάσματα από το παρελθόν αποδεικνύονται συναρπαστικότερα από οποιοδήποτε μέλλον, που θα μπορούσε να της προσφέρει. Ακόμη και εάν το σενάριο αποκλίνει σε κάποια σημεία από το πρωτότυπο του Ibsen, παραμένει, ωστόσο, πιστό σε μεγάλο μέρος του κειμένου και του πνεύματος του πρωτότυπου.¹³⁵ Έτσι, η Hedda και εδώ επιθυμεί μπάτλερ και άλογα και εκθέτει στον τοίχο ένα ζευγάρι πιστόλια, που κληροδότησε ο αείμνηστος πατέρας της, ο στρατηγός. Η Hedda του Marber, όμως, και, κυρίως, του van Hove είναι πιο περίπλοκη από μια απλή ψυχολογική

¹³⁴ Πρώτα σκηνοθέτησε την *Hedda Gabler* στο NYTW με Αμερικανούς ηθοποιούς στα αγγλικά το 2004, στη συνέχεια το αναβίωσε στα ολλανδικά για το TGA το 2006. Δέκα χρόνια αργότερα, συνεργαζόμενος με κυρίως Άγγλους ηθοποιούς, το αναβίωσε ξανά για το Εθνικό Θέατρο στο Barbican. Wiliinger (2018:174)

¹³⁵ Ο Patrick Marber [...] αποκαλύπτει με ενδιαφέρον τις οδηγίες που του έδωσε ο van Hove:

«Σκιαγράφησε τη σκηνογραφία σε ένα κομμάτι χαρτί και μετά μου ζήτησε να γράψω ένα σενάριο, που θα μπορούσε να λειτουργήσει για μια παραγωγή μοντέρνων κοστούμιών σε έναν σχεδόν κενό χώρο, αλλά που θα μπορούσε, θεωρητικά, να παιχτεί με κοστούμια εποχής σε ένα ρεαλιστικό σκηνικό. Δεν πρέπει να «επικαιροποιήσω» το κείμενο ούτε να χρησιμοποιήσω αργκό. Μου επιτράπη να επεξεργαστώ το πρωτότυπο και περιστασιακά να αναδιατάξω τις γραμμές του διαλόγου, αλλά δεν ενθαρρύνθηκαν περαιτέρω ελευθερίες.» Bennet, Massai (2018:31)

μελέτη χαρακτήρων. Στην αρχική εκδοχή, η Hedda περιοριζόταν από τους κανόνες, τους οποίους η κοινωνία, εκείνη την εποχή, επέβαλλε στις γυναίκες και η ίδια αναγκάστηκε να εκπληρώσει τις φιλοδοξίες της, χειραγωγώντας άλλους ανθρώπους. Στην ανάγνωση του van Hove, η Hedda οδηγείται, περισσότερο, από τις εσωτερικές της νευρώσεις, παρά από την ανάγκη να πιέσει ενάντια στα κοινωνικά όρια.¹³⁶ Σκοπός του δεν είναι να παρουσιάσει ένα μουσειακό έργο για το παρελθόν, αλλά να μιλήσει για θέματα, τα οποία απασχολούν τους ανθρώπους σήμερα. Δε θεωρεί ότι πρόκειται τόσο για ένα έργο του 19^{ου} αιώνα, όσο, εν τέλει, για ένα έργο αυτοκτονίας και τάσης για αυτοκαταστροφή, η οποία ενυπάρχει στην Hedda πολύ πριν ξεκινήσει το έργο.¹³⁷ Δεν είναι λόγω του γάμου της με τον Tesman, που διαπράττει αυτή την πράξη, όσο του ότι είναι ριζωμένη μέσα της η παρόρμηση να καταστρέψει και όταν, πλέον, δεν έχει τίποτε άλλο να καταστρέψει, καταστρέφει τον εαυτό της. Αισθάνεται ότι η Hedda, στον 21^ο αιώνα, έχει να προσφέρει στο κοινό ένα σημάδι της εποχής του, το συναισθηματικό κενό, που αντιμετωπίζει ο σύγχρονος άνθρωπος, ο οποίος, ακόμη και όταν επιθυμεί και έχει τη δυνατότητα να αντιδράσει, για να αλλάξει τις συνθήκες της ζωής του, μένει άπραγος και δεν είναι σε θέση να κάνει καμία αλλαγή.¹³⁸ Διότι, πάντα, θα υπάρχουν άνθρωποι, που κρύβονται στα αδιέξοδα και πάντα θα υπάρχουν άνθρωποι, που ασφυκτιούν μέσα σ' ένα περιβάλλον, όπου δεν αισθάνονται ελεύθεροι.¹³⁹

Για να διατυπώσει αυτό το όραμα, ο van Hove απομακρύνει το βαρύ μωσαϊκό των ρεαλιστικών λεπτομερειών, το οποίο υπήρχε στο «ευρύχωρο και νόστιμο σαλόνι, με γούστο βαλμένο»¹⁴⁰ του Ibsen - τα χοντρά χαλιά, η σόμπα από πορσελάνη, τα με κουρτίνες γαλλικά παράθυρα και το

¹³⁶ Στην ανάλυση του Krutch, η Έντα είναι μια από τις πρώτες πλήρως ανεπτυγμένες νευρωτικές θηλυκές πρωταγωνίστριες της λογοτεχνίας. Με αυτό ο Krutch εννοεί ότι η Έντα δεν είναι ούτε λογική, ούτε παράφρων με την παλιά έννοια της ανεξήγητης συμπεριφοράς. Οι στόχοι της και τα κίνητρά της έχουν μια κρυφή προσωπική δική τους συμπεριφορά. Παίρνει αυτό που θέλει, αλλά αυτό που θέλει δεν είναι κάτι που οι φυσιολογικοί συνήθως άνθρωποι παραδέχονται, τουλάχιστον δημόσια, να είναι επιθυμητό. Λαμπριανίδου https://www.academia.edu/27691835/%CE%95%CE%9D%CE%A4%CE%91_%CE%93%CE%9A%CE%91%CE%9C%CE%A0%CE%9B%CE%95%CE%A1_%CE%A8%CE%A5%CE%A7%CE%9F%CE%9B%CE%9F%CE%93%CE%99%CE%9A%CE%97_%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%9B%CE%A5%CE%A3%CE%97

¹³⁷ Bennet, Massai (2018:41)

¹³⁸ «Η Hedda είναι παγιδευμένη, αλλά όχι σε αυτή την κοινωνία, διότι υπάρχουν δυνατότητες. Υπάρχουν δυνατότητες διαφυγής και ο Ίψεν συστήνει την Thea στην πρώτη πράξη, για να δείξει τι μπορείς να κάνεις. Μπορείς απλά να πεις, «πάω και φεύγεις», όπως έκανε η Νόρα [στο A Doll's House]. [...] Είναι απλώς κολλημένη στον εθισμό της στην πολυτέλεια. [...] Είναι παγιδευμένη στον εαυτό της. Moore (2017) <https://britishtheatre.com/interview-ivo-van-hove-hedda-gabler/>

¹³⁹ Μήπως οι άνθρωποι που ζουν σ' ένα χαμηλό επίπεδο είναι αδύνατο να ζήσουν διαφορετικά, γιατί συνήθισαν, γιατί κάθε αλλαγή, όσο κι αν είναι ευεργετική, απαιτεί θυσίες, δυνάμεις που δεν τις έχουν; Μήπως όταν αμύνονται ενάντια στο ιδανικό, αμύνονται για την ίδια του την ύπαρξη; Πώς θα πετάξουν, αφού δεν έχουν φτερά; Αν τους ζητηθεί να πετάξουν, πιθανό να πέσουν και να σκοτωθούν, τουλάχιστον θα πληγωθούν βαριά. Το ψέμα κι ως δημιουργεί δυστυχία έγινε πια γι' αυτούς ζωτική ανάγκη. Θρούλος (1956:1574)

¹⁴⁰ Ίψεν (2017:11)

πορτρέτο του στρατηγού Gabler, εξαφανίστηκαν όλα, για τον ίδιο περίπου λόγο που οι συμβολικές νύξεις για τα διονυσιακά αμπέλια στα μαλλιά του Lonborg (σημεία πολύ αγαπητά στις καρδιές των μελετητών της λογοτεχνίας) σβήστηκαν αδίστακτα από αυτόν. Ολόκληρος ο χώρος της σκηνής μεταμορφώθηκε από τον Versweyveld, ο οποίος μαζί με τον van Hone, έχει μεταφέρει τη δράση χρονικά και γεωγραφικά από τη μικρή πόλη της Νορβηγίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα σε ένα σύγχρονο διαμέρισμα, αφαιρώντας κάθε περιττό μεγαλείο από το έργο και επιλέγοντας ένα ζοφερό, κομψό και μινιμαλιστικό σκηνικό, στο οποίο σκηνοθετούν τη δράση. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα σπίτι με εξελιγμένο σύστημα εισόδου ασφαλείας, όπου μία βιντεοκάμερα αποκαλύπτει ποιος βρίσκεται στην πόρτα και η Hedda είναι, πάντα, έτοιμη για το κοντινό της πλάνο, όμως, δεν υπάρχει αίσθηση τοποθεσίας ή χρόνου, ούτε εμφανίζονται τηλέφωνα, tablets ή υπολογιστές και στο οποίο οι άνθρωποι εξακολουθούν να αλληλογραφούν με επιστολές που παραδίδονται από υπηρέτες.

Σχεδιασμένο για να μοιάζει με το μεγάλο, ολοκαίνουριο διαμέρισμα των Hedda και Tesman και θέλοντας ο van Hone να δημιουργήσει μία ονειρική, φουτουριστική ατμόσφαιρα, το υπερσύγχρονο σετ είναι ένας λευκός-γκρι, γυμνός, σε ψυχρούς τόνους ορθογώνιος χώρος, δίχως πολλά εξαρτήματα και χωρίς μπογιά στους τοίχους, που υπονοεί το σκανδιναβικό νουάρ. Στόχος του Versweyveld ήταν να κάνει το σκηνικό όσο πιο ρεαλιστικό, μινιμαλιστικό και μοντέρνο γίνεται –επί παραδείγματι, με τρύπες στον τοίχο να λειτουργούν ως ψυγείο-τόσο, ώστε το σκηνικό στο Εθνικό Θέατρο του Λονδίνου δημιουργήθηκε, χρησιμοποιώντας αληθινά δάπεδα από σκυρόδεμα και τοίχους από γυψοσανίδες. Ωστόσο, το διαμέρισμα, που αρχικά φαίνεται τεράστιο, είναι στην πραγματικότητα, μάλλον, ασφυκτικό.

Ενώ, δηλαδή, το σετ μοιάζει με ένα διαμέρισμα που δεν έχει, ακόμη, επιπλωθεί -υπάρχουν λιγοστά έπιπλα και τα λίγα διακοσμητικά στοιχεία περιλαμβάνουν ένα ζευγάρι όπλα, που εκτίθενται περήφανα, και ένα τζάκι, σχεδιασμένο να βγαίνει από μία μυστική καταπακτή κρυμμένη στους τοίχους, από όπου η φωτιά, με το πάτημα ενός κουμπιού, ζωντανεύει στη σκηνή, όσο εξελίσσεται το έργο- αυτό που ο θεατής βλέπει είναι, στην πραγματικότητα, μια οπτική αναπαράσταση του τι βρίσκεται στο διαταραγμένο μυαλό της Hedda. Και, καθώς η ιστορία αναπτύσσεται, αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές, ειδικά στη δεύτερη πράξη, όπου οι χαρακτήρες δε φεύγουν από τη σκηνή, απλώς, στέκονται στο πλάι, για να μιλήσουν. Επιπλέον, καθώς ο κόσμος της Hedda αρχίζει να ξετυλίγεται, οι περσίδες στο παράθυρο της αυλής, σύντομα, μιμούνται τις σκιασμένες ράβδους της φυλακής στους τεράστιους, κενούς τοίχους, οι οποίοι αρχίζουν να μοιάζουν περισσότερο με κελί ασύλου. Αυτή η αίσθηση

εγκλωβισμού ενισχύεται και από την έλλειψη εξόδων. Το σκηνικό-κουτί αντανακλά και συνεισφέρει στην επικρατούσα ατμόσφαιρα της κλειστοφοβίας, αντί να την απεικονίζει με τρόπο φωτογραφικό. Χωρίς πόρτες, εισόδους ή εξόδους στη σκηνή, οι άλλοι χαρακτήρες εισέρχονται στο χώρο μέσω του κοινού, στοιχείο που ενισχύει το θέμα της παγίδευσης της Hedda. Ωστόσο, δεδομένου ότι οι άλλοι χαρακτήρες κινούνται ελεύθερα μέσα και έξω από το χώρο, αυτό συνεπάγεται και την ικανότητα της ίδιας να απομακρύνεται, όμως, αυτή δεν κάνει τίποτα για τον απεγκλωβισμό της.

Ένα άλλο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του σετ είναι ο πρωτοποριακός σχεδιασμός φωτισμού, ο οποίος χρησιμοποιείται με εξαιρετικό αποτέλεσμα στην παράσταση, αποδίδοντας την αίσθηση του περιορισμού σε κλουβί. Εστιάζοντας σε νατουραλιστικό στυλ φωτισμού, τα χρώματα εναλλάσσονται, για να δημιουργήσουν, επίσης, την αίσθηση του χρόνου και χρησιμοποιούνται περσίδες, απαλύνοντας το φωτισμό, όταν χρειάζεται. Το μοναδικό παράθυρο στο δωμάτιο δε δείχνει τίποτε άλλο παρά σκοτάδι γύρω του. Το δίπολο φως/σκοτάδι είναι πολύ σημαντικό για τον van Hove. «Όχι, όχι, αφήστε! Αγαπητέ Τέσμαν, κλείσε καλύτερα τις κουρτίνες, θα μπαίνει λιγότερο φως», λέει η Hedda στην αρχή του έργου.¹⁴¹ Παρούσα/απούσα η Hedda του υπάρχει ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι. Και αποδρά ελάχιστες στιγμές, παίζοντας άλλοτε στο πιάνο, άλλοτε με τα πιστόλια της.

Αλλά και ο τρόπος που ξεκινά η παράσταση και εμφανίζεται για πρώτη φορά η Hedda ξαπλωμένη σαν νεκρή πάνω στα πλήκτρα του πιάνου της, βγάζοντας τις ίδιες νότες ξανά και ξανά, προοικονομεί, επίσης, τις προθέσεις του σκηνοθέτη. Η Hedda του δεν επιτρέπει στιγμή στο κοινό να ξεχάσει ότι είναι φυλακισμένη σε έναν στείρο, δίχως αγάπη γάμο. Σαν κύκνος περιφέρεται όλη την ώρα στη σκηνή, δείχνοντας την περιφρόνησή της προς τους καλεσμένους της, δίχως να μπαίνει στον κόπο να ντυθεί, φορώντας μόνο το σύγχρονο, λευκό, σέξι σατέν νυχτικό της (και όχι κορσέδες και κοστούμια παραδοσιακής εκδοχής), το οποίο, εν συνεχεία, λερώνει ο Brack, χύνοντας κόκκινη σάλτσα, σαν αίμα. Όταν μένει μόνη, ξεσπάει, τεμαχίζοντας και σκορπίζοντας μετά μανίας λουλούδια στο πάτωμα, σαν να ρίχνει λουλούδια στον τάφο της, και συρράπτει κάποια από αυτά στους τοίχους, καταδεικνύοντας το επίπεδο της απογοήτευσής της, και επιδίδεται σε έναν άγριο, βακχικό χορό, πριν σκίσει τα χειρόγραφα του Lonborg.¹⁴² Επιπλέον, ως αντανάκλαση της παγιδευμένης νοοτροπίας

¹⁴¹ Ίψεν (2017:23)

¹⁴² Σε μια επιστολή του για το έργο, ο Ίψεν εφιστά την προσοχή στη «δαιμονική πτυχή του χαρακτήρα». Έχει συνδεθεί με έναν «ειδωλολάτρη ιερέα», που λειτουργούσε σε μια διονυσιακή ιεροτελεστία. McFarlane (2008:121)

της Hedda λειτουργεί και το “Blue” της Joni Mitchell, που ακούγεται επαναλαμβανόμενα σε όλες τις σκηνές, καθώς και η αινιγματική, μαυροφορεμένη φιγούρα της υπηρέτριά της, Berte, η οποία βρίσκεται επί σκηνής και παρακολουθεί καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, λειτουργώντας σαν φύλακας φυλακών.¹⁴³

Συμπερασματικά, καθ' όλη τη διάρκεια, ο van Hove, στην ανανεωμένη εκδοχή, προσθέτει μία σειρά από καινοτομίες, αιχμαλωτίζοντας την αίσθηση της εγκλωβισμένης ενέργειας. Η κλειστοφοβία είναι, σχεδόν, απτή και όλη η σκηνή μετατρέπεται στον κόσμο της Hedda. Όλα υπάρχουν, αποκλειστικά, από τη δική της οπτική, υπενθυμίζοντας, ότι, ακόμη και στην εποχή του στιγμιαίου διαζυγίου και της ελευθερίας, υπάρχουν, ακόμη, άνθρωποι είτε εγκλωβισμένοι σε δεσμούς χωρίς αγάπη είτε παγιδευμένοι σε μια ζωή, που δεν αντέχουν, είτε στον ίδιο τους τον εαυτό.¹⁴⁴

3.2 «Απαγορευμένος», «κομψός» Μολιέρος - *Ταρτούφος ή Ο Υποκριτής*

Με αφετηρία την πεντάπρακτη εκδοχή του *Ταρτούφου* (*Le Tartuffe*), ο Georges Forestier,¹⁴⁵ ανέλαβε, το 2011, την υποθετική αποκατάσταση της πρώτης, τρίπρακτης εκδοχής, η οποία ανέβηκε το Μάιο του 1664, στο πλαίσιο εορτασμών με τίτλο «Οι Απολαύσεις της Μαγεμένης Νήσου» (“*Les Plaisirs de l’ Ile Enchantée*”), στην Αυλή του Λουδοβίκου XIV. Μολονότι τη μεγάλη απήχηση που είχε τότε η παράσταση, τα μέλη της Εταιρείας της Αγίας Κοινωνίας και ο αρχιεπίσκοπος του Παρισιού ζήτησαν από το Λουδοβίκο XIV να απαγορεύσει το έργο, διότι, εφόσον ο γαλλικός καθολικός κλήρος ταλανιζόταν από θρησκευτικές διαμάχες, δεν ήταν πρόπον ο βασιλιάς να δίνει την εντύπωση ότι επικροτούσε μία κωμωδία, η οποία παρωδούσε

¹⁴³ «Για να φτάσουμε στον πυρήνα αυτού του έργου πρέπει να αποδεχτούμε ότι η *Hedda Gabler* είναι ένα έργο, όχι ένα κομμάτι ρεαλισμού. «Το σπίτι μοιάζει να είναι ένα σπίτι, αλλά είναι μια φυλακή όπου όλοι οι χαρακτήρες είναι με τη σειρά τους φρουροί, καταπιεστές, κρατούμενοι, θύματα.» Bennet, Massai (2018:41)

¹⁴⁴ Ο Ίψεν αντιμετωπίζει ολόκληρο το πρόβλημα της στάσης του ανθρώπου απέναντι στην κοινωνία και στον εαυτό του. Φανατικός ατομικιστής, «μοναχικός αετός πάνω απ’ την αγέλη», πιστεύει, πάνω απ’ όλα στην ατομική ελευθερία. [...] Όλο του το έργο είναι πάλη εναντίον της «τυφλής μάζας», εναντίον του «ηλιθίου πλήθους» που, με τον όγκο του, προσπαθεί να πνίξει τον εντός μας Θεό. Αυτός ο Θεός είναι η Αγάπη, όπως λέει στον Μπραντ. Πλωρίτης (1956:1536)

¹⁴⁵ Ο Georges Forestier είναι ομότιμος καθηγητής Γαλλικής Λογοτεχνίας στη Σορβόνη, ιστορικός του θεάτρου του 17ου αιώνα και συγγραφέας της πρόσφατης βιογραφίας του Μολιέρου, που βραβεύτηκε από τη Γαλλική Ακαδημία.

τους φλογερούς καθολικούς πιστούς, τους ευσεβείς.¹⁴⁶ Ο Λουδοβίκος XIV, μολονότι απεχθανόταν τους «ευσεβείς» και απολάμβανε που ο Μολιέρος τους διακωμωδούσε, πεπεισμένος ότι ο *Ταρτούφος* απειλούσε την εικόνα του και, ενδεχομένως, θα στεκόταν εμπόδιο στη θρησκευτική του πολιτική, δεν είχε περιθώρια επιλογής και αποφάσισε να τον απαγορεύσει.

Αυτό, ακριβώς, το κείμενο, το οποίο απεκατέστησε ο Forestier, επέλεξαν ο Ivo van Hove, ανταποκρινόμενος στην επιθυμία του Éric Ruff, διαχειριστή της Comédie-Française, να παρουσιάσουν το 2021 στο Παρίσι, στο πλαίσιο εορτασμού από τα 400 χρόνια του Μολιέρου. Κάνοντας πρεμιέρα ανήμερα της επετείου των γενεθλίων του μεγάλου κωμωδιογράφου (15 Ιανουαρίου), σηματοδοτήθηκε και η επανένωση του Βέλγου σκηνοθέτη με το θίασο της Comédie-Française, με τον οποίο έχει συνεργαστεί στο παρελθόν, στο *The Damned* του Βισκόντι (2016) και στο *Ηλέκτρα/Ορέστης* (2019).

Πιο πυκνή και ισχυρότερη, η πρώτη και απαγορευμένη εκδοχή του έργου αποκόπτει τη 2^η Πράξη –που θέτει υπό αμφισβήτηση το γάμο μεταξύ του Βαλέριου και της Μαριάννας– και την 5^η Πράξη, που αποτέλεσε τον ηθικολογικό επίλογο με τη μορφή μιας δραματικής ανατροπής (η άφιξη του βασιλιά, που αποκαθιστά την τάξη στην οικογένεια και τιμωρεί τον Ταρτούφο, προστέθηκε, για να λάβει την έγκριση της βασιλικής εξουσίας και την άδεια να παιχτεί το έργο.). Αυτή η εκδοχή ενδιαφέρεται, περισσότερο, για την παθιασμένη σχέση του Ταρτούφου με την Ελμίρα, τη σύζυγο του Οργκόν, τη σύγκρουση μεταξύ πατέρα και γιου, καθώς και την αντίθεση μεταξύ ενός προοδευτικού οράματος για τον κόσμο, που κουβαλά ο Κλεάνθης, και ενός συντηρητικού οράματος του Οργκόν και της μητέρας του. Ωστόσο, το ηθικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο του *Ταρτούφου* είναι, σαφώς, μετατοπισμένο σε σχέση με την ιδεολογία του σύγχρονου καιρού και καθίσταται, επομένως, δύσκολο να καταστεί επίκαιρο το σκάνδαλο, που προκάλεσε ο Ταρτούφος, και που έφερε το βασιλιά σε δύσκολη θέση, ώστε να απαγορεύσει αυτή την παράσταση, προσπαθώντας να κρατήσει ισορροπίες ανάμεσα στους αριστοκράτες και τους ευσεβείς. Στη σύγχρονη πραγματικότητα, Ταρτούφοι ανευρίσκονται σε διάφορα επίπεδα, τόσο πολιτικό και θρησκευτικό, όσο και οικογενειακό και θρησκευτικό. Η κοινή συνισταμένη τους είναι η υποκρισία και η απάτη.

¹⁴⁶ Ο M. de Perefixe, αρχιεπίσκοπος του Παρισιού, τέθηκε επικεφαλής της Εταιρείας της Αγίας Κοινωνίας και μίλησε στο βασιλιά ενάντια σε αυτήν την κωμωδία. Ο βασιλιάς, που πιάστηκε πολλές φορές, είπε στον Μολιέρο ότι οι πιστοί, που ήταν αδυσώπητοι άνθρωποι, δεν πρέπει να εκνευρίζονται και ότι επομένως δεν πρέπει να εκτελεί τον Ταρτούφο του δημόσια. (Chill) (1963:155)

Ο *Ταρτούφος* του van Hove, λοιπόν, ως αληθινή κοινωνικό δράμα και σάτιρα, αναπτύσσεται σε ένα περιβάλλον, όπου βασιλεύει η υποκρισία, η καταπιεσμένη επιθυμία και η επιτήδευση εις βάρος της ουσίας. Ο σκηνοθέτης εστιάζει σε έναν Ταρτούφο, που βλέπει στον εαυτό του να του έχει ανατεθεί ο ρόλος του σωτήρα από τον Οργκόν, βρίσκοντας μέσα του έναν πνευματικό δάσκαλο, στον οποίο θυσιάζει την οικογένεια και τα υπάρχοντά του. Η παράσταση ανοίγει με μία μεταμόρφωση, με μία μακρά εισαγωγική, μεταδραματική σκηνή, όπου οι λέξεις μένουν έξω. Ανοίγει η αυλαία και το κοινό αντικρίζει μία σκηνογραφία γνώριμη στην αισθητική του van Hove· μία σκηνή γυμνή, όπου κυριαρχεί το μαύρο, περάσματα και διαδρόμους, με χαρακτήρες ντυμένους στα μαύρα, με ρούχα σύγχρονα, καθώς ο van Hove, μολονότι διατηρεί τη διαχρονία των μηνυμάτων, επιθυμεί να δώσει στην παράσταση σημερινό όχημα. Για να τονιστεί, περισσότερο, η εντύπωση του κενού και της γύμνιας, ο van Hove και ο Versweyveld εγκατέστησαν δύο μεγάλους καθρέφτες, στην αυλή και στον κήπο, οι οποίοι, προσφέροντας αντανάκλαση, πολλαπλασιάζουν το χώρο, ξεγελώντας τους θεατές και δημιουργώντας μία γέφυρα, που συνδέει τις δύο πλευρές της σκηνής, ένα είδος στοάς, στο κέντρο της οποίας μία μεγάλη σκάλα παρέχει πρόσβαση στο μέσο της σκηνής. Τίποτα δεν είναι αληθινό, όλα κρύβονται, παραλείπονται, όπως εκείνες οι πόρτες στο κέντρο των καθρεφτών, που δύσκολα φαίνονται. Στο ημίφως, μπροστά στη σκηνή, βρίσκεται ένας σωρός από κουβέρτες, μέσα στον οποίο βρίσκεται ένας ρακένδυτος, άπορος. Είναι ο Ταρτούφος. Βλέπουμε έναν άντρα να τον έχει πάρει μια αστική οικογένεια, να του κάνει μπάνιο, να τον περιποιείται και να τον δέχεται με ανοιχτές αγκάλες, αντιμετωπίζοντάς τον ως «αισθησιακό» Χριστό.¹⁴⁷ Ο Ταρτούφος γίνεται το επίκεντρο της προσοχής μέσα σε λίγα λεπτά και καταλήγει ο άντρας, που γεννιέται, ουσιαστικά, από το ίδιο το χέρι των ευεργετών του και γίνεται κύριος του σπιτιού, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι του ντεκόρ, αφού γεννιέται ταυτόχρονα με αυτό, κάτω από τα μάτια των θεατών. Περίτεχνοι πολυέλαιοι και φωτιστικά ανεβοκατεβαίνουν με πάταγο από το ταβάνι και κηροπήγια και μπουκέτα από πολύχρωμα λουλούδια καταλαμβάνουν τη σκηνή, παραπέμποντας τόσο σε αστικό σπίτι, όσο και σε κάποιο μυστικιστικό μέρος με διακόσμηση χώρου λατρείας και βωμού. Τα διαφορετικά εφέ μέσω φωτισμού, που προέρχονται από μικρές

¹⁴⁷ «Διάλεξα συνειδητά έναν νέο και, θα λέγαμε, όμορφο ηθοποιό για τον ρόλο του Ταρτούφου (σ.σ. τον Christophe Montenez που γνωρίσαμε το 2019 ως Ορέστη στην παράσταση της Επιδάουρου)», λέει ο Van Hove. «Το έκανα επειδή ήθελα να λειτουργήσει ως μια λευκή οθόνη, όπου όλοι οι ήρωες προβάλλουν τις ανάγκες τους, όπως συμβαίνει στο Θεώρημα του Παζολίνι». Ο νεαρός πλανόδιος, τον οποίο ο Οργκόν (Denis Podalydès) μαζεύει από τους δρόμους, αποκαλύπτει το τέλειο σώμα του, όταν οι κάτοικοι του σπιτιού συγκεντρώνονται για να τον γδύσουν και να τον κάνουν μπάνιο επί σκηνής. Αρκουμανέα (2022) <https://www.lifo.gr/culture/theatro/enas-agriospathiasmenos-tartoyfos-dia-heiros-ivo-van-hove>

πηγές που διανέμονται στη σκηνή, σημαδεύουν την ατμόσφαιρα, κάνοντας την άλλοτε ζεστή, άλλοτε τρομακτική, κομίζοντας μια κινηματογραφική πινελιά. Η παράσταση σχεδιάζεται ως ένα θρίλερ, ως επεισόδιο σκληρής σειράς, και όλα αυτά υπό τη συνοδεία της μουσικής του Alexandre Desplat, η οποία συνδιαλέγεται με τη δραματουργία, υποστηρίζοντας και ενισχύοντάς την.

Αυτή η εκδοχή του *Ταρτούφου* γεννά, υπό το βλέμμα του van Hove, χαρακτήρες γεμάτους επιθυμίες, που σκίζουν ο ένας τον άλλον, προκειμένου να τις ικανοποιήσουν. Όλα φαίνονται να δυσλειτουργούν στο σπίτι του Οργκόν, όπου επικρατεί χάος στις οικογενειακές σχέσεις. Στα χέρια του van Hove, η σκηνή μεταμορφώνεται σε τόπο αγώνων, σε ένα χώρο, όπου όλοι θέλουν να βγουν νικητές. Ο *Ταρτούφος* ή ο *Υποκριτής* γίνεται, λοιπόν, ένας οικογενειακός μύθος, όπου όλοι προσπαθούν να ακουστούν και ο van Hove ασκεί δριμεία κριτική στην υποκρισία των αστών, αναδεικνύοντας ότι αυτή είναι που χαρακτηρίζει το περιβάλλον, στο οποίο επιβάλλεται ο ρακένδυτος Ταρτούφος. Ο Ταρτούφος του λειτουργεί, επομένως, σαν καταλύτης, που θα αποκαλύψει ότι οι άλλοι χαρακτήρες είναι πολύ πιο ύποπτοι, εν τέλει, βγάζοντας στη φόρα όλα τα προσωπικά και οικογενειακά ελαττώματά τους, μίσος, επιθυμία, οργή, ζήλια, κάνοντας την οικογενειακή μονάδα να εκραγεί.¹⁴⁸ Πατέρας και γιος συγκρούονται σε μια αιματηρή μονομαχία, που δεν αφήνει στην άκρη τη βία και το φόβο. Ο σύζυγος και η σύζυγος καταβροχθίζονται γύρω από έναν άντρα, που τους εξαπατά και αδέρφια προσπαθούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, εις μάτην. Ο van Hove τονίζει αυτή την ιδέα στήνοντας στο σκουρόχρωμο σκηνικό ένα μεγάλο λευκό καμβά στο έδαφος, σε σχήμα παραλληλόγραμμου, σαν ρινγκ, όπου φιλοξενεί τους διαλόγους και την εξέλιξη του έργου, καθιστώντας τους θεατές μάρτυρες των συγκρούσεων. Οι χαρακτήρες δε διστάζουν να συμμετάσχουν σε επιθετικές μάχες σώμα με σώμα με απαγορευμένα χτυπήματα. Ένας μικρός κύκλος σχεδιάζεται εντός του, όπου στέκονται μόνο όσοι έχουν γοητευθεί και παραπλανηθεί από τα λόγια του Ταρτούφου, ο οποίος χειραγωγεί με δεξιοτεχνία τον κόσμο, για να επιτύχει τους σκοπούς του και να βασιλέψει στην οικογένεια. Παράλληλα, τίτλοι και σχόλια προβάλλονται στην αρχή κάθε σεκάνς, καθοδηγώντας την κριτική σκέψη του κοινού και παραπέμποντας στο διδακτικό, επικό θέατρο του Μπρεχτ, ενώ δε λείπουν και τα στοιχεία της γαλλικής φάρσας, τα κλασικά κρυφοκοιτάγματα, επί παραδείγματι, με ευφυές εύρημα τους ηθοποιούς/φροντιστές της σκηνής να μετατρέπονται σε υπηρέτες, που παρακολουθούν μέσα από κάποιο δωμάτιο υπηρεσίας.

¹⁴⁸ Ο *Ταρτούφος* είναι ένα κοινωνικό δράμα, μια κοινωνική εμπειρία στη σκηνή: τι συμβαίνει με μια οικογένεια, όταν ο πατέρας καλεί έναν ξένο στο σπίτι του; Πώς αντιδρούμε; Όλες οι σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων συνδέονται με αυτό το θέμα, με αυτήν την αμφισβήτηση. Combes (2022) <https://www.lintermede.com/scene-tartuffe-comedie-francaise.php#1123>

Η σκηνοθετική ανάγνωση αποπνέει, αναμφισβήτητα, ένα σκοτάδι και μία αμετάκλητη σκληρότητα. Αυτός ο «κομψός» *Ταρτούφος* φαντάζει ως συνέχεια του έργου του van Hove με την Comédie-Française, που σημαδεύτηκε από τραγική μανία, που ξεκίνησε με το *The Damned*, όπου ήδη είχε αμφισβητήσει την κοινωνική, σεξουαλική και πολιτική κατάρρευση μιας οικογένειας, και συνεχίστηκε με το *Ηλέκτρα/Ορέστης*. Από τον Visconti στον Ευριπίδη και έπειτα στο Μολιέρο, είναι σαν να υπάρχει για τον van Hove μόνο μία οικογένεια, οι Ατρείδες, που λειτουργούν ως πρόγονοι και, εν τέλει, διαλύονται, μέχρι την αιμομιξία και το φόνο. Ωστόσο, στο τέλος μας κλείνει το μάτι με μία συμπληρωματική, τραγελαφική σκηνή, παρουσιάζοντας τους ήρωες έξι μήνες μετά, όταν, ίσως, ο καθένας θα έχει βρει το δρόμο του, μακριά από την υποκρισία. Οι χαρακτήρες, για πρώτη φορά, εμφανίζονται με χρώμα, απαλλαγμένοι από κοινωνικές και ατομικές συμβάσεις, παρουσιάζοντας στο κοινό όχι ποιοι είναι, αλλά ποιοι θα ήθελαν να είναι, ώστε να είναι ευτυχισμένοι.

Επίλογος

Ο 21^{ος} αιώνας, έχοντας διανύσει τη δεύτερη δεκαετία, βρίσκει την παγκόσμια τάξη πραγμάτων να διέπεται από μεγάλες αντιφάσεις σε όλους τους τομείς. Κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό, πολιτιστικό. Η τέχνη στέκεται ανήμπορη να αντιδράσει σε αυτές τις αλλαγές, καθώς δεν υφίσταται έξω από τους ανθρώπους, αλλά λειτουργεί σαν αντανάκλαση και πραγμάτωση των εκάστοτε αντιλήψεων και αναζητήσεων. Το μεταδραματικό θέατρο σηματοδοτεί, με τη σειρά του, μία αλλαγή. Μία μετατόπιση της διαδικασίας της ανθρώπινης πρόσληψης, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τη θεατρική διαδικασία, αλλά εκτείνεται πέρα από αυτή.

Ο Ivo van Hove, ως γνήσιος, εμπνευσμένος δημιουργός, κατασκευάζει, χρόνια τώρα, και διαχειρίζεται ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό σύμπαν. Κάθε κατάθεσή του αποτελείται από την ανησυχία του πνεύματος και την παιδικότητα μιας αέναης εξερεύνησης. Στον πλανήτη του πειραματισμού του, το δραματικό κείμενο γίνεται υλικό στη διάθεσή του και τα έργα του τροφοδοτούνται από οτιδήποτε μιλάει κατ' ευθείαν στην ψυχή του και από τις μόνιμες ανησυχίες του, τον άνθρωπο και τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Κινείται με ευκολία από το ένα είδος στο άλλο, από το εμπορικό στο πειραματικό, το εθνικό στο διαπολιτισμικό, τις ανέσεις του Broadway σε κάποιο χώρο αδιαμόρφωτο, με μία άνεση, σχεδόν, αυτονόητη.

Η παρούσα έρευνα καταλήγει στα ακόλουθα συμπεράσματα. Κατ' αρχάς, σε ό,τι αφορά την αισθητική του υπό εξέταση σκηνοθέτη διαφαίνεται ότι η προτίμησή του δείχνει ένα δρόμο προς την επανακάλυψη μίας χαμένης ταυτότητας του ανθρώπου αλλά και της τέχνης, εν γένει. Επανατοποθετώντας το λόγο δίπλα στην εικόνα, τη μουσική και το φωτισμό, προτείνει ένα θέατρο, το οποίο βασίζεται στην επικοινωνία, στην ανθρώπινη παρουσία και στην εγκατάλειψη της ευρύτερης έννοιας της αναπαράστασης. Οι τρεις παραστάσεις του van Hove, *Σκηνές από ένα γάμο* του Μπέργκμαν, *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν και *Ταρτούφος ή ο Υποκριτής* του Μολιέρου, οι οποίες παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής διατριβής, τοποθετημένες στο όριο διασάλευσης και παρέκκλισης από την καθιερωμένη δραματική φόρμα, ως παραδείγματα μεταδραματικού είδους, μαρτυρούν μία μετατόπιση της συνολικής διαδικασίας της παράστασης. Επαναδιαπραγματεύοντας τα κείμενα και δίνοντάς τους έναν ρόλο περισσότερο

αφαιρετικό και αιχμηρό, ο van Hove διευρύνει τις δυνατότητες της τέχνης και διατηρεί και στις τρεις παραστάσεις μία φωνή, που μπορεί να κάνει τα λόγια να ακούγονται αλήθειες γυμνές, σε διαστάσεις φθαρτές και ανθρώπινες. Ο κόσμος του, συνεπής, αναγνωρίσιμος, μα, αναμφισβήτητα, προσωπικός, παραμένει φιλόξενος και ορθάνοιχτος στους καλόπιστους, αλλά και μη, επισκέπτες.¹⁴⁹ Ο ίδιος έχει αποδεχθεί την έκθεση ως αναπόσπαστο κομμάτι του παιχνιδιού της δημιουργίας και μοιάζει να μην ασχολείται με τους επικριτές του, οι οποίοι κατηγορούν αυτόν και τους σύγχρονούς του πειραματιστές Σκηνοθέτες-Δημιουργούς ότι οικειοποιούνται τη συγγραφική λειτουργία, αποδίδοντας τα προσωπικά τους οράματα και ότι, ενίοτε, επαναλαμβάνονται ως προς τους τρόπους που θέτουν και εξετάζουν τα ερωτήματα.

Αναφορικά με την προσωπική του μέθοδο εργασίας, ο σκηνοθέτης, κατασκευάζοντας με τον Versweyveld και την ομάδα του ακουστικές και οπτικές «νέες πραγματικότητες», βρίσκεται με τους ηθοποιούς του την πρώτη μέρα στο χώρο των προβών, παρέχοντάς τους, εντός ενός πολύ συγκεκριμένου πλαισίου, ελευθερία και περιθώρια πρωτοβουλίας, αφού, όμως, ο ίδιος έχει υποβληθεί, μήνες πριν, σε διαδικασία λεπτομερούς προετοιμασίας και έρευνας. Δεν έχει ένα σύνολο οργανωτικών κανόνων, μα ασχολείται με κάθε ηθοποιό ξεχωριστά, ζητώντας από αυτούς να ανακαλύψουν το κείμενο και να πλάσουν τους χαρακτήρες τους με τη δική τους προσωπική φωνή, καθώς θεωρεί πως δεν υπάρχει μία μοναδική αλήθεια και πως ένας χαρακτήρας δεν είναι παρά μία ψευδαίσθηση.

Επιπροσθέτως, αξιοσημείωτο είναι ότι μετατοπίζει τη διαδικασία της πρόσληψης σε μια πιο προσωπική σφαίρα, ωθώντας το θεατή, να ξεφύγει από τα κοινωνικά καθορισμένα νοήματα, να ενεργοποιήσει τα αισθητήριά του, να επαναπροσδιορίσει και να αναζητήσει τη δική του αλήθεια, καλώντας τον να ανακαλύψει εκ νέου τον εαυτό του. Παράλληλα, εισάγει ένα νέο κώδικα επικοινωνίας με το κοινό, επιθυμώντας όχι τόσο να διδάξει, αλλά να παραθέσει κάποιες εκδοχές της πραγματικότητας, δίχως εξάρτηση από το όχημα ενός δραματικού σύμπαντος.

Ο καλλιτέχνης, λοιπόν, είτε πρόκειται για τον van Hove είτε για οποιονδήποτε σκηνοθέτη-δημιουργό, δεν υποχρεούται να προσφέρει απαντήσεις, ούτε να εκφράζει στη σκηνή,

¹⁴⁹ «Είχα αμέσως πολλούς θαυμαστές, αλλά ήμουν, επίσης, ο άνθρωπος που οι άνθρωποι αγαπούσαν να μισούν και μισούσαν να αγαπούν». Marks (2016)
https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/broadways-man-of-the-moment-ivo-van-hove/2016/03/10/fac1940-e52d-11e5-a6f3-21ccdbc5f74e_story.html

αποκλειστικά, τα νοήματα του κειμένου, αποτυπώνοντας πιστά την πραγματικότητα, αλλά καταθέτει μια μεταφυσική παλέτα διερεύνησης του φυσικού. Δε μεταγράφει τον κόσμο σε κατανοητούς αλγόριθμους, παράσχοντας εξηγήσεις, αλλά τον μεταποιεί σε ήχο, εικόνα και αίσθηση, προκειμένου να διατυπώσει με την τέχνη του συνειδητά και ασυνείδητα ερωτήματα, που ταλανίζουν την ανθρώπινη ύπαρξη και την κοινωνία. Και ο τρόπος και η συχνότητα με την οποία χρησιμοποιεί τα όποια μέσα και υλικά επιθυμεί, αναμειγνύοντάς τα και μετατρέποντάς τα σε ό,τι θέλει, είναι, αποκλειστικά και μόνο, επιλογή του κάθε δημιουργού.

Είναι λάθος, επομένως, να βλέπει κανείς τα πονήματά τους, απαιτώντας ή προσδοκώντας να λάβει προκαθορισμένες απαντήσεις. Οι θεατές παρατηρούν τη σταθερή πορεία των σκηνοθετών σε ένα συγκεκριμένο προς την κορυφή δρόμο του προσωπικού τους οράματος. Το κέρδος τους, ως αυτόπτες μάρτυρες ενός εμπνευσμένου πνεύματος, είναι η δυνατότητα να παρακολουθούν τις αλλαγές μιας σταθερής καλλιτεχνικής διαδρομής προς το κοινό όλων άγνωστο. Η τελική αποτίμηση θα εκτιμηθεί στο τέλος. Ακόμη και εκεί, όμως, τα έργα ενός δημιουργού δε θα κριθούν μεμονωμένα, αλλά από τη σύνθεση της ομορφιάς και της συγκίνησης των ενδιάμεσων σταθμών ολόκληρης της πορείας του.¹⁵⁰ Μιας πορείας, την οποία οι σύγχρονοι θεατές έχουν την τύχη να διανύουν από κοινού, βήμα-βήμα, δημιουργώντας μαζί το σπουδαίο καλλιτέχνημα.

Ο 21ος αιώνας, άλλωστε, θεωρείται μία εποχή υβριδίων, όπου τίποτε δεν είναι, απολύτως, καθαρό, όπως ορίστηκε από τις προηγούμενες γενιές, μα όλα μπερδεύονται και συνδυάζονται. Υβριδικά αυτοκίνητα, υβριδική τεχνολογία, υβριδικός πόλεμος, ακόμη και υβριδικά συνέδρια και υβριδική εκπαίδευση. Και, φυσικά, υβριδικό θέατρο, καθώς αυτό δε θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστο, αλλά αφομοίωσε με ταχύτητα τις αλλαγές. Η σύγχρονη παράσταση, λοιπόν, δε έχει καμία σχέση με αυτή των προηγούμενων ετών. Η νέα πραγματικότητα, που λέει «όχι» στη μία αλήθεια, ζητά από τους πιο ανήσυχους σκηνοθέτες να ξεπεράσουν οποιεσδήποτε καλλιτεχνικές αγκυλώσεις, να ενισχύσουν την παραγωγή νοημάτων, σύμφωνα με το προσωπικό τους κάλεσμα, παρουσιάζοντας νέες φόρμες θεάτρου, «κείμενα» πολυκεντρικά, ασταθή, κερματισμένα και ανοιχτά σε ποικίλες ερμηνείες και, γιατί όχι, και παρερμηνείες. Ο 21^{ος} αιώνας δείχνει να έχει ανάγκη από ένα θέατρο, το οποίο δε μιμείται, αλλά παράγει και

¹⁵⁰ Στο σύγχρονο θέατρο[...]ειδικά όταν ο σκηνοθέτης συνδέεται με μια ολόκληρη σειρά παραγωγών, (ο θεατής) αναπόφευκτα θα φέρει στην εμπειρία μνήμες προηγούμενων παραγωγών από αυτούς τους σκηνοθέτες και θα δει το κάθε νέο έργο εν μέρει σε σχέση με το συνολικό έργο τους, που βρίσκεται υπό εξέλιξη. Carlson (2011:103)

αναπαράγει το εδώ και τώρα. Οι νέες μορφές που γεννιούνται ορίζουν με διαφορετικό τρόπο ακόμη και τη λειτουργία του σώματος. Έτσι, τα σώματα, συχνά, επιτελούν, χωρίς κατ' ανάγκη να ερμηνεύουν. Στέκονται στη σκηνή, δίχως να προσποιούνται ότι είναι κάτι άλλο και, επίσης, δεν αποτελούν το μοναδικό πυλώνα του σκηνικού, καθώς με τη συμβολή της τεχνολογίας παράγονται μορφές θεάτρου πολύ πιο επιδραστικές, οι οποίες πολλαπλασιάζουν την εμπειρία και οξύνουν τις αισθήσεις του κοινού. Το διαμεσικό θέατρο καλλιεργεί, λοιπόν, ένα νέο είδος θεατή-πολυεργαλείο δεξιοτήτων και αντιληπτικότητας.

Η κυρίαρχη τάση της σύγχρονης παράστασης δεν αφορά, συμπερασματικά, σε ένα συγκεκριμένο στιλ, αλλά σχετίζεται με εμπνευσμένους καλλιτέχνες, οι οποίοι, με διαφορετικά ο καθένας μέσα, πειραματίζονται, εκτιμούν, υιοθετούν ή απορρίπτουν. Τα μεγάλα άλματα, άλλωστε, απαιτούν αναστοχασμό και οπισθοχωρήσεις. Έτσι, λόγω του ενστίκτου και της συνεχούς αναζήτησης των καλλιτεχνών, οι οποίοι, αδιάκοπα, ανασυνθέτουν ερεθίσματα και προσπαθούν να σκέφτονται παγκόσμια, η σύγχρονη παράσταση προσφέρει μία ισχυρή αίσθηση για το μέλλον, υπερβαίνοντας τις κατηγοριοποιήσεις. Κινείται στα όρια της περφόρμανς, του χορού, της εγκατάστασης και του ντοκιμαντέρ και μέσα από αντισυμβατικούς τρόπους θέασης, αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο το κοινό βλέπει θέατρο και κατ' επέκταση τον κόσμο.

Το χρονικό αυτό σημείο είναι κομβικό για το νέο θεατρικό αφήγημα. Δεν υπάρχει οριοθέτηση. Αυτό δεν είναι, κατ' ανάγκη, κακό, καθώς ενισχύει τη δημιουργικότητα και την ανάπτυξη καινοτόμων ιδεών. Χρειάζεται, όμως, προσοχή, διότι εγκυμονεί κινδύνους. Επί παραδείγματι, υπάρχουν παραστάσεις, όπου οι προσμείξεις ειδών είναι τόσο έντονες, ώστε τίθενται ερωτήματα ως προς τα όρια του θεάτρου. Επιπροσθέτως, κόσμος από άλλους χώρους, ο οποίος να μην γνωρίζει από υπολογιστές, ηχοληψία, προβολή φιλμ, τεχνικές ντοκιμαντέρ κτλ, αλλά δεν έχει ιδέα από θέατρο και σκηνοθεσία, καταλήγει στο θέατρο και δηλώνει σκηνοθέτης, φέρνοντας τη δική του άποψη. Η νέα πραγματικότητα θέτει, επίσης, κάποια ζητήματα, τα οποία, ενδεχομένως, κληθεί να αντιμετωπίσει στο μέλλον η σύγχρονη παράσταση και το θέατρο της νέας εποχής. Τελικά, πόσες αλήθειες χωράνε σε ένα κείμενο, στην ανάγνωση, δηλαδή, του έργου από το Σκηνοθέτη-Δημιουργό; Και γιατί μία αλήθεια να είναι πιο αποδεκτή από κάποια άλλη; Ποια είναι η σχέση ανάμεσα σε παραστάσεις, όπου ο ηθοποιός έχει τον κεντρικό ρόλο και άλλες όπου ο ηθοποιός αποτελεί, απλώς, τμήμα μιας εικαστικής σύνθεσης; Μπορούμε να κάνουμε

θέατρο χωρίς ηθοποιούς; Τι ρόλους καλούνται να αναλάβουν οι θεατές σε ένα θέατρο διαμεσολαβημένο; Ποια θα είναι η μελλοντική μορφή της παράστασης;

Εν κατακλείδι, ο κόσμος, σίγουρα, αλλάζει και μαζί βιώνει μεταβολές και το θεατρικό τοπίο. Και όσο αλλάζει μορφή το θέατρο, θα παίρνει άλλη μορφή και η θέαση του κόσμου από τους θεατές/πολίτες. Η ανάγκη από παραστάσεις, οι οποίες δε δημιουργούν μία ενιαία, συμπαγή αφήγηση, αλλά οι οποίες εστιάζουν σε σχέσεις πιο σύνθετες, είναι αδιαμφισβήτητη. Το ζητούμενο είναι να επανεξεταστούν κάποιοι όροι και το στοίχημα για ένα Σκηνοθέτη-Δημιουργό είναι να εξισορροπήσει «την αφαιρετική του φαντασία με τις στέρεες δομές της αφήγησης ενός ουσιώδους κειμένου». ¹⁵¹ Να γνωρίζει σε βάθος το θέατρο και να δύναται να μεταφέρει μία σύνθετη ιδέα του σε ουσιαστική σκηνική πράξη. Να αναζητά, να πειραματίζεται, να εξερευνά, να μην εφησυχάζει. Να αφουγκράζεται, να υπαινίσσεται, να υποδηλώνει, να προτείνει ευθέως, να συγκινεί, να μετακινεί. Με άλλα λόγια, να καινοτομεί, αλλά όχι να «κενό-τομεί».

¹⁵¹ Σιδηροπούλου (2014:349)

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Αρτώ, Α. 2013. *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφ: Π. Μάτεσις. Αθήνα: Δωδώνη.

Βαροπούλου, Ε. 2002. *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*. Αθήνα: Άγρα.

Γκροτόφσκι, Γ. 2010. *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφ: Κ. Μηλιτιάδης. Αθήνα: Κορόντζης.

Έσσλιν, Μ. 1989. *Πέρα απ' το παράλογο*, μτφ: Φ. Κονδύλης. Αθήνα: Δωδώνη.

Ευκλείδης, Α., 2007. *Ο Edward Craig ως δραματουργός: προσπάθειες καταγραφής ενός επερχόμενου θεάτρου: κριτική ανάλυση χειρογράφων της συλλογής Craig: συμβολή στην ιστορία της σκηνοθεσίας*», διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Ζηροπούλου, Κ. 2021. «Όταν η Μοίρα σημαίνει την Οργή: Ivo Van Hove *Électre/Oreste*», (Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. *Values of Ancient Greek Theatre Across Space & Time: Cultural Heritage and Memory*, 06-07 Νοεμβρίου 2021). Αθήνα: ΕΚΠΑ.

Ήγκλετον, Τ. 1996. *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Θρύλος, Α. «Οι γυναίκες στο θέατρο του Ίψεν», *Νέα Εστία*, 705:1561-1607.
<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpag> (Προσπελάστηκε Απρίλιο 2023).

Ίψεν, Ε. 2017. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ: Γ.Ν. Πολίτης, Αθήνα: Δωδώνη.

Κουλάνδρου, Σ. 2019. *Henrik Ibsen, «Η κυρά της θάλασσας»: Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Λαμπριανίδου, Χ. «Έντα Γκάμπλερ: Ψυχολογική ανάλυση».

https://www.academia.edu/27691835/%CE%95%CE%9D%CE%A4%CE%91_%CE%93%CE%9A%CE%91%CE%9C%CE%A0%CE%9B%CE%95%CE%A1_%CE%A8%CE%A5%CE%A7%CE%9F%CE%9B%CE%9F%CE%93%CE%99%CE%9A%CE%97_%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%9B%CE%A5%CE%A3%CE%97 (προσπελάστηκε Απρίλιο 2023).

Μέγιερχολντ, Β.Ε. 1982. *Κείμενα για το θέατρο*, μτφ: Α. Βόγιατζος. Αθήνα: Ιθάκη.

Μολιέρος, *Ταρτούφος*. 2018, μτφ: Α. Αλεξάκης. Αθήνα: Δωδώνη.

Μπέκετ, Σ. 1994, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Α. Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Ύψιλον.

Μπέργκμαν, Ι. 1983. *Σκηνές από ένα γάμο*, μτφ: Φ. Δραγούμης. Αθήνα: Λιβάνη.

Μπρεχτ, Μπ. 1974. *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μτφ: Δ. Μυράτ. Αθήνα: Πλειάς.

Παπαλεξίου, Ε. 2009. *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη. Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio*. Αθήνα: Πλέθρον.

Παπανδρέου, Ν. 2007. *Περί θεάτρου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πατσαλίδης, Σ. 2000. *Θέατρο και θεωρία, Περί (Υπο)κειμένων και (Δια)κειμένων*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πατσαλίδης, Σ. 2004. *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πατσαλίδης, Σ. 2019. *Θέατρο και θεωρία II. (Μετα)μοντέρνες διαδρομές σε τόπους, ουτοπίες και ετεροτοπίες*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πεφάνης, Γ. 2007. *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Πλωρίτης, Μ. 1956. «Ο Ίψεν και το ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του», *Νέα Εστία*, 705:1534-1537. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpag> (Προσπελάστηκε Απρίλιο 2023).

Πούχνερ, Β. 2014. *Από τις θεωρίες του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*. Αθήνα: Πατάκης.

Ρανσιέρ, Ζ. 2015. *Ο χειραφετημένος θεατής*, μτφ. Αλ. Κιουπκιολής. Αθήνα: Εκκρεμές.

Σαμπατακάκης, Γ. 2014. *Μεταδραματικοί Προμηθείς. Από τον Heiner Muller στους Rimini Protokoll. (Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, 26-30 Ιανουαρίου 2011)*. Αθήνα: ΕΚΠΑ.

- Σαρτρ. Ζ.Π. 2020. *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*, μτφ: Α. Χατζημωυσής. Αθήνα: Δώμα.
- Σιδηροπούλου, Α. 2014. «Οι όροι του Παιχνιδιού και τα Όρια της Παράστασης στο Θέατρο του Σκηνοθέτη-Δημιουργού» (Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, 26-30 Ιανουαρίου 2011). Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Σω, Μ. 1993. *Η πεμπτουσία του Ψενισμού*, μτφ: Γ. Χριστογιάννης. Αθήνα - Γιάννενα: Δωδώνη.
- Τσατσούλης, Δ. 2007. *Σημεία Γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Abrams, M.H. 2017. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, «10^η έκδ.». Αθήνα: Πατάκης.
- Barthes, R. 2019. *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Fischer-Lichte, E. 2016. *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ: Ν. Σιουζουλή. Αθήνα: Πατάκης.
- Harvey, D. 2007. *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ibsen, H. 2004. *Έντα Γκάμπλερ*, μτφ: Γ. Δεπάστας. Αθήνα: Νεφέλη.
- Jameson, F. 1999. *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού.*, μτφ: Γ. Βάρσος. Αθήνα: Νεφέλη.
- Lyotard, J.F. 1993. *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφ: Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση.
- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφ: Α. Στρομπούλη. Αθήνα: Gutenberg.
- Sechner, R. 2011. *Θεωρία της Επιτέλεσης*. Αθήνα: Τελέθριο.
- Turner, V. 2015. *Από την Τελετουργία στο Θέατρο: η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*. Αθήνα: Ηριδανός.
- Woolf, B. & Shane Boyle, M. & Cornish. *Μεταδραματικό Θέατρο και Μορφή*. Μ. 2021. μτφ: Αγγελόπουλος Τ. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σοφία.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Bauman, R. 1986. *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narratives*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bennet, S., Massai S. 2018. *Ivo van Hove: From Shakespeare to David Bowie*. London: Methuen Drama.
- Bentley, E. 1964. *The life of the drama*. New York: McClelland & Stewart Ltd.
- Birringer, J. 1993. «Robert Wilson's Vision», *Performing Arts Journal*, 15: 80-86.
- Bradly, D. & Calder, A. 2006. *The Cambridge Companion to Moliere*. UK: Cambridge University Press.
- Calvino, I. 2000. *Why Read the Classics*. Vintage books: Unites States of America.
- Carlson, M. 2011. *The Haunted Stage*. The University of Michigan Press: Unites States of America.
- Chill, E. 1963. «Tartuffe, Religion, and Courtly Culture». *French Historical Studies*, 3:151-183.
- Connor, St. (Ed.). 2004. *The Cambridge companion to postmodernism*. UK: Cambridge University Press.
- Counsell, C., Wolf Laurie. 2001. *Performance Analysis*. London: Routledge.
- Course Hero, C. 2021. *Study Guide for Moliere's Tartuffe*. Columbia: Coursed Hero, Independently published.
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. 2001. «Reversing the hierarchy between text and performance». *European Review*, 9:277-291.

- Heuvel, V. 1992. *Performing Drama / Dramatizing Performance*. United States of America: The University of Michigan Press.
- Hill, L. 2007. *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*. Cambridge University Press.
- History. 2021. *Ingrid Bergman: A Life from Beginning to End*. Hourly History.
- Hutcheon, L. 1988. *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. London: Routledge.
- Jusseret, K. 2016. *Tartuffe by Moliere (Book Analysis): Detailed Summary, Analysis and Reading Guide*: Bright Summaries.
- Kinder, M. 1974-1975. «Scenes from a Marriage by Ingmar Bergman. Film», *Quarterly*, 28:48-53.
- Lehmann, H. 2006. *Postdramatic Theatre*, μτφ: Karen Jürs-Munby. London: Routledge.
- Maurin, F. 2014. *Ivo van Hove, Introduction et entretiens*. Arles: Actes sud.
- Maurin, F. 2016. *Ivo van Hove, la fureur de creer*. France: Les Solitaires Intempestifs.
- McFarlane, J. (επιμ.) 1994. *The Cambridge companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perrot, E. 2013. *Les usages de la vidéo en direct au théâtre chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers*, διδακτορική διατριβή, L'Université du Québec à Montréal.
- Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring Performance, The Director in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sidiropoulou, A. 2015. «Identity, Technology, Nostalgia: The Theatre of Ivo van Hove, Robert Lepage and the Wooster Group.» https://www.academia.edu/12949708/Identity_Technology_Nostalgia_The_Theatre_of_Ivo_van_Hove_Robert_Lepage_and_the_Wooster_Group?email_work_card=view-paper (προσπελάστηκε Μάρτιο 2023).
- Thielemans, J. 2011. «Ivo Van Hove's Passionate Quest for a Necessary Theatre. An Interview», *Contemporary Theatre Review*, 20:455-460.

Törnqvist, E. 2004. «Staging O' Neill today: An Interview with Ivo van Hove», *Penn State University Press*, 26:275-278.

William, H. 2016. *Hedda Gabler*. Archive Classics.

Willinger, D. 2018. *Ivo van Hove on Stage*. London: Routledge.

Διαδικτυακές Πηγές

<https://playbill.com/article/stage-directions-broadways-ivo-van-hove-shares-the-childhood-story-of-how-he-became-a-director>

<https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/theatre-laid-bare>

<https://www.themonthly.com.au/issue/2018/march/1519822800/darryn-king/ivo-van-hove-it-s-only-theatre#mtr>

https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/broadways-man-of-the-moment-ivo-van-hove/2016/03/10/facf1940-e52d-11e5-a6f3-21ccdbc5f74e_story.html

<https://brooklynrail.org/2014/12/theater/scenes-from-a-life-ivo-van-hove-with-kristin-meyer>

<https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/01/ivo-van-hove-ita-internationaal-theater-amsterdam-shocking-theatre>

<https://www.lifo.gr/culture/theatro/ibo-ban-hobe-o-akoyrastos-anatomos-ton-klasikon-stin-athina-me-mpergkman>

<https://tga.nl/en/employees/ivo-van-hove>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Bambi>

<https://directingandcomposition.wordpress.com/2019/04/25/ivo-van-hove-2019/>

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wooster_Group

<https://directingandcomposition.wordpress.com/2019/04/25/ivo-van-hove-2019/><https://www.theguardian.com/stage/2021/dec/02/all-about-theatre-about-film-ivo-van-hove-jan-versweyveld-eye-filmmuseum>

<https://www.slantmagazine.com/features/ivo-van-hove-on-adapting-luchino-viscontis-the-damned-for-the-stage/>

<https://www.newyorktheatreguide.com/theatre-news/interviews/interview-with-tony-winning-director-ivo-van-hove>

<https://www.theguardian.com/stage/2009/nov/21/roman-tragedies-lyn-gardner-review>

<https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/26/roman-tragedies-review-barbican-ivo-van-hove-shakespeare>

<https://kaaitheater.be/en/agenda/angels-in-america-part-i-ii>

<https://www.americantheatre.org/2009/11/06/ivo-van-hove-has-a-passion-for-extremes>

https://festival-avignon.com/storage/document/51//20051_ivo_van_hove_en.pdf

<https://www.onassis.org/el/people/ivo-van-hove>

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-ivo-van-hove-20160320-column.html>

<https://apnews.com/article/14b65c7b92d24a37b6fb30775aba71a1>

<https://www.americantheatre.org/2015/11/11/ivo-van-hove-is-having-a-moment/>

<https://www.theguardian.com/stage/2016/nov/06/ivo-van-hove-i-give-it-all-like-bowie-gave-it-all-in-a-masked-way-lazarus-interview>

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-ivo-van-hove-20160320-column.html>

https://lfq.salisbury.edu/issues/50_3/ivo_van_hove_west_side_story_and_the_economics_of_broadway_theatrical_production.html

<https://tga.nl/en/productions/opening-night>

<https://hamlet-talks.com/ivo-van-hove>

<https://brooklynrail.org/2014/12/theater/scenes-from-a-life-ivo-van-hove-with-kristin-meyer>

https://tga.nl/media/44811/131124_ivo_van_hove_interview_snob.pdf

<https://www.slantmagazine.com/features/ivo-van-hove-on-directing-scenes-from-a-marriage-and-angels-in-america/>

<https://brooklynrail.org/2014/12/theater/scenes-from-a-life-ivo-van-hove-with-kristin-meyer>

https://www.academia.edu/27691835/%CE%95%CE%9D%CE%A4%CE%91_%CE%93%CE%9A%CE%91%CE%9C%CE%A0%CE%9B%CE%95%CE%A1_%CE%A8%CE%A5%CE%A7%CE%9F%CE%9B%CE%9F%CE%93%CE%99%CE%9A%CE%97_%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%9B%CE%A5%CE%A3%CE%97

<https://britishtheatre.com/interview-ivo-van-hove-hedda-gabler/>

<https://www.lifo.gr/culture/theatro/enas-agriospathiasmenos-tartoyfos-dia-heiros-ivo-van-hove>

<https://www.lintermede.com/scene-tartuffe-comedie-francaise.php#1123>

<http://www.iogazette.fr/critiques/focus/2022/les-terribles-mysteres-de-tartuffe/>

Παράρτημα

Συμπληρωματικό Υλικό

Βραβεύσεις και Διακρίσεις

Το έργο του van Hove έχει βραβευτεί πολύ συχνά: δύο βραβεία Obie για καλύτερη σκηνοθεσία παραγωγής εκτός Μπρόντγουεϊ, στη Νέα Υόρκη (για τα *More Stately Mansions* και *Hedda Gabler*), το Βραβείο Oeuvre East Flanders (1995), το Βραβείο του Φεστιβάλ Θεάτρου (1996), το Βραβείο Αρχαγγέλου στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου (1999) και το Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres (2004) στη Γαλλία. Το *The Damned* του Luchino Visconti απέσπασε το βραβείο Μολιέρου ως καλύτερη παραγωγή. Το 2007 έλαβε το Prijs van de Kritiek στην Ολλανδία. Το 2008 έλαβε το Prosceniumprijs, ένα ολλανδικό βραβείο έργου, μαζί με τον Jan Versweyveld και το 2012 το Amsterdam Business Oeuvre Award. Το 2014, ο van Hove αναγορεύτηκε επίτιμος διδάκτορας από το Πανεπιστήμιο της Αμβέρσας και το 2015, δύο βραβεία Olivier για το *A View From the Bridge* και το Amsterdam Award for the Arts για αποδεδειγμένη ποιότητα, με τον Jan Versweyveld. Το 2016, έλαβε δύο βραβεία Tony, δύο βραβεία Drama League, δύο Drama Desk Awards, δύο βραβεία Outer Critics Circle και δύο Grand Prix de la Critique. Ο βασιλιάς Filip του Βελγίου τον αναγόρευσε Ταξιάρχη του Τάγματος του Στέμματος και έλαβε το βραβείο Φλαμανδικού Πολιτισμού για τη συνολική πολιτιστική προσφορά του 2015 από τον Φλαμανδό Υπουργό Πολιτισμού Sven Gatz. Το 2019 τιμήθηκε με το διάσημο βραβείο Johannes Vermeer.

Επιπρόσθετες πληροφορίες για *Σκηνές από ένα γάμο*, Ingmar Bergman

Ο Ingmar Bergman αναγνωρίζεται, ευρέως, ως ένα από τους σημαντικότερους κινηματογραφιστές. Γιος αυστηρού Λουθηρανού πάστορα, οι ταινίες του χαρακτηρίζονται σκοτεινές και, συχνά, θέτουν ερωτήματα για τον άνθρωπο, τη ζωή, τη θρησκεία και το Θεό.¹⁵²

Το *Σκηνές από ένα Γάμο* (*Scenes from a Marriage*) γυρίστηκε το 1973 και ξεκίνησε ως σουηδική, τηλεοπτική μίνι σειρά, έξι πενήντάλεπτων επεισοδίων, με τη, σχεδόν, τρίωρη κινηματογραφική εκδοχή τους να ακολουθεί ένα χρόνο αργότερα.¹⁵³ Τα γυρίσματα έγιναν στο απομακρυσμένο σουηδικό νησί Fårö, σε λίγες εβδομάδες, και ήταν αρκετά χαμηλού προϋπολογισμού, γύρω στα 200.000\$. Ο Bergman μετέτρεψε τους εκφραστικούς περιορισμούς της τηλεόρασης σε δημιουργικές εκφραστικές ελευθερίες, με ένα γκρο πλαν να συγκεντρώνει μέσα του την ένταση μιας ολόκληρης σεκάνς καταγιστικής δράσης. Μία κάμερα, δύο ανθρώπινα πρόσωπα και, ίσως, η χαρακτηριστικότερη περίπτωση, όπου η απίστευτη επιμονή στη σκηνοθετική λιτότητα μετατρέπεται σε κινηματογραφικό μεγαλείο. Σίριαλ και ταινία καταπιάνονται με ένα από τα επαναλαμβανόμενα θέματα στις ταινίες του, αυτό της επικοινωνίας. Διερευνούν τις πιο σκοτεινές πτυχές ενός γάμου, σκιαγραφώντας τη γαμήλια ρουτίνα, τις εντάσεις και, εν τέλει, την κρίση στη μακρόχρονη σχέση του ψυχολόγου Johan και της δικηγόρου Marriane, ενός «ιδανικού» σουηδικού ζευγαριού με δύο παιδιά και τακτοποιημένη καθημερινότητα. Η Marriane (Liv Ullmann) και ο Johan (Erland Josephson) είναι παντρεμένοι εδώ και 10 χρόνια. Έχουν δύο κόρες, οι οποίες δεν εμφανίζονται, και ενώ είναι ικανοποιημένοι, μια κοινή τους συνέντευξη υπονοεί κάποια δυσαρέσκεια από την πλευρά της. Επιφανειακά, όμως, τα πράγματα βαίνουν καλώς, έως ότου ο Johan πετάξει μια βόμβα ότι έχει ερωτευτεί κάποια άλλη γυναίκα. Και, έτσι, αρχίζει η αποκάλυψη του γάμου τους, με την ταινία να προβάλλει τις αλλαγές, καθώς χωρίζουν, τη μετάβαση από τον έρωτα και την τρυφερότητα στην άρνηση, στην οργή και στη βία, και να ασχολείται με τις συναισθηματικές διακυμάνσεις, τα παρατεταμένα συναισθήματα, τη δυσαρέσκεια, την εύρεση νέων εραστών, και, τελικά, την ανακωχή, τη συμφιλίωση και την ελπίδα για τις σχέσεις των ανθρώπων, με έναν δεσμό που αναδύεται από

¹⁵² «Έχω αγωνιστεί όλη μου τη ζωή με μια βασανισμένη και χωρίς χαρά σχέση με το Θεό. Η πίστη και η έλλειψη πίστης, η τιμωρία, η χάρη και η απόρριψη, όλα ήταν αληθινά για μένα, όλα ήταν επιτακτικά.» Bergman, I., 1988. *The Magic Lantern: An Autobiography*. New York: Viking Adult, σελ.204

¹⁵³ «Τα κείμενά μου είναι γραμμένα χωρίς να προορίζονται για αυτό ή εκείνο το μέσο, λίγο σαν τις σονάτες του Μπαχ για το βιολοντσέλο... Έγραψα, όπως συνηθίζω να γράφω για περισσότερα από πενήντα χρόνια - μπορεί να μοιάζει με το θέατρο, αλλά μπορεί εξίσου εύκολα να είναι ταινία, τηλεόραση ή απλώς ένα κείμενο ανάγνωσης.» Willinger, D. 2018. *Ivo van Hove on Stage*. London: Routledge Willinger, σελ. 252

τα συντρίμμια. Η ματιά του Bergman στο θέμα είναι ωμή, διεισδυτική, συχνά, εξαντλητική και ηδονοβλεπτική και υπάρχει μια συνέπεια στο πώς δομείται και εξελίσσεται η ταινία, στο πώς απομακρύνονται αυτοί οι άνθρωποι και εκτίθεται αυτό το οποίο υπάρχει κάτω από την αψεγάδιαστη στρωμένη κλίνη τους.¹⁵⁴

Οι προσωπικές εμπειρίες του ίδιου του Bergman διαπερνούν την ταινία. Όντας φίλος με ένα ζευγάρι από τη Δανία που, κατά γενική ομολογία, είχε έναν τέλειο γάμο, χλεύαζε αυτή την τελειότητα και έτσι προσπάθησε -αλλά απέτυχε- να αποπλανήσει τη σύζυγο. Ήθελε να χρησιμοποιήσει αυτό το ζευγάρι για την ιστορία του, να τους καθίσει σε έναν βελούδινο καναπέ και να τους πάρει συνέντευξη. Αυτή έγινε και η εναρκτήρια σκηνή. Ο Bergman κατέφυγε, επίσης, στο Παρίσι, για να είναι με μια άλλη γυναίκα, παρέχοντας έτσι την έμπνευση για το τρίτο μέρος της σειράς και, κατ' επέκταση, και της ταινίας. Πολύ μετά τα γυρίσματα, η Liv Ullmann απεκάλυψε ότι ο χαρακτήρας της Marianne βασίστηκε σε αυτήν. Ενώ αυτή και ο Bergman ήταν σε σχέση, εκείνος της ζήτησε να κρατήσει ένα ημερολόγιο για μια εβδομάδα, για να το διαβάσει. Γνωρίζοντας ότι θα το διάβαζε, παρουσίασε αυτό που πίστευε ότι ήταν η καλύτερη εκδοχή του εαυτού της και αυτό το ημερολόγιο έγινε η Marianne.¹⁵⁵

Το *Scenes from a Marriage* είναι ένα ειλικρινές, οικείο και εξαιρετικά ισχυρό φιλμ. Κερδίζοντας το Βραβείο Χρυσής Σφαίρας Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας, η επίδρασή του σε παρόμοιες ιστορίες από την κυκλοφορία του είναι αδιαμφισβήτητη. Ενέπνευσε πολλά άλλα έργα, όπως το *Dallas* και το *Knots Landing* του David Jacobs, καθώς και το *Husbands and Wives* του Woody Allen. Επίσης, ενώ, φυσικά, υπάρχουν πολλοί παράγοντες, που πρέπει να ληφθούν υπόψη, το ποσοστό διαζυγίων αυξήθηκε στη Σουηδία αμέσως μετά την προβολή του *Scenes from a Marriage*. Ο συσχετισμός είναι μια δημοφιλής υποψία. Όπως η πραγματική ζωή ενέπνευσε την ιστορία, η ιστορία ενέπνευσε την πραγματική ζωή και αυτή η μπερδεμένη δυναμική είναι ο λόγος που η ιστορία εξακολουθεί να είναι τόσο αληθινή. Ακόμη και όταν οι στάσεις και οι

¹⁵⁴ Το *Σκηνές από ένα γάμο* ανήκει σε ένα νέο είδος διευρυμένου ψυχολογικού ρεαλισμού— η ταινία τεσσάρων ή πέντε ωρών που εξερευνά περίπλοκες σύγχρονες σχέσεις, εστιάζοντας σε έντονες συναντήσεις μεταξύ δύο ή τριών ανθρώπων και επιτυγχάνοντας ένα βάθος χαρακτηρισμού, προηγουμένως θεωρούταν δυνατό μόνο στο μυθιστόρημα. Kinder, M. 1974-1975. «Scenes from a Marriage by Ingmar Bergman. Film», *Quarterly*, 28:48-53, σελ.50

¹⁵⁵ «Για μένα, μια ταινία δεν μπορεί ποτέ να είναι κάτι θεωρητικό. Αυτό που προσπαθώ να σας πω όλη την ώρα είναι ότι πίσω από κάθε παραγωγή κρύβεται μια πρακτική, απτή πραγματικότητα. Ποτέ δεν έχει «εφευρεθεί» ή «φτιαχτεί». Αργά ή γρήγορα, όποτε «έφτιαξα κάτι» ή «σκόπευα κάτι συνειδητά», έπρεπε να το απορρίψω ως κακό.» Bjorkman, S., Manns, T., Sima, J. 1974. *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*. Manhattan: Simon & Schuster, σελ.246

πεποιθήσεις απέναντι στο γάμο αλλάζουν και εξελίσσονται, τώρα, 50 χρόνια αργότερα, τα ερωτήματα σχετικά με το πώς τα άτομα αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους συναισθηματικά και σε σχέση με το θεσμό του γάμου εξακολουθούν να αντηχούν βαθιά.

Επιπρόσθετες πληροφορίες Έντα Γκάμπλερ, Henrik Ibsen

Ο Νορβηγός δραματουργός Henrik Ibsen, γράφοντας σε μία εποχή διανοητικού αναβρασμού, όπου οι ιδέες του Δαρβίνου, του Νίτσε και του Μαρξ άλλαζαν τον κόσμο, συνέβαλε με τα κοινωνικά του δράματα στη δημιουργία συζήτησης γύρω από φλέγοντα ζητήματα, όπως τη σχέση των δύο φύλων και τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία και το γάμο, καθώς και τις δεσμεύσεις που θέτει η αστική κοινωνία στην εκδήλωση της ατομικής ελευθερίας. Καθοριστικό είναι το ενδιαφέρον του για θέματα της γυναικείας, ιδιαιτέρως, ψυχολογίας, μολονότι ο ίδιος δεν το συμμαρτίζεται,¹⁵⁶ και η πεμπτουσία του τραγικού στην εργογραφία του συνδέεται με την επιθυμία για το αδύνατο και με την ανάγκη να καταφέρει ο άνθρωπος να ελέγξει τη ζωή του.

Οι ήρωές του είναι συνδεδεμένοι με το παρελθόν.¹⁵⁷ Ο Ibsen σκύβει με προσοχή σε αυτό και δημιουργεί συγκρούσεις.¹⁵⁸ Όλες, όμως, προέρχονται από μία βασική σύγκρουση, αυτή της κοινωνικής σύμβασης και της βαθύτερης ψυχικής επιθυμίας, την οποία, πρωτίστως, καταγγέλλει. Στην Έντα Γκάμπλερ (*Hedda Gabler*), ένα από τα κορυφαία έργα του, το οποίο εκδόθηκε το 1890 και πρωτοπαρουσιάστηκε 31 Ιανουαρίου 1891 στο Residenz Theater του Μονάχου, επιχειρεί μια καταβύθιση στη γυναικεία ψυχοσύνθεση, μέσω του αιγιματικού και

¹⁵⁶ «Δεν είμαι μέλος της Ένωσης για τα Δικαιώματα των Γυναικών. Ό,τι έχω γράψει, έγινε χωρίς καμία συνειδητή σκέψη να κάνω προπαγάνδα. Υπήρξα περισσότερο ο ποιητής και λιγότερο ο κοινωνικός φιλόσοφος που οι άνθρωποι γενικά μοιάζουν να πιστεύουν. [...] Επιθυμία είναι να λυθεί το πρόβλημα της γυναίκας, μαζί με όλα τα άλλα. Αλλά δεν ήταν αυτός όλος ο σκοπός. Το καθήκον μου ήταν η περιγραφή της ανθρωπότητας.» Innes, C. 2003. *Henrik Ibsen's Hedda Gabler, A Sourcebook*. London: Routledge, σελ.74

¹⁵⁷ Ο Ίψεν έγραψε στον Κόμη Prozor: «Ο τίτλος του έργου είναι *Hedda Gabler*. Η πρόθεσή μου, δίνοντάς του αυτό το όνομα, ήταν να υποδείξω ότι η Hedda, ως προσωπικότητα, πρέπει να θεωρείται μάλλον ως κόρη του πατέρα της παρά ως σύζυγός της.». Διότι η Hedda είναι, βασικά, παιδί, και παιδί του ιδιαίτερου παρελθόντος της. Williams, R. 1971. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Chatto & Windus Ltd, σελ 62-63

¹⁵⁸ Τα πρόσωπα έρχονται αντιμέτωπα με τους νεότερους εαυτούς τους, μέσω των φαντασμάτων που «εμφανίζονται» των φαντασμάτων των ίδιων τους των εαυτών. Έρχονται αντιμέτωπα με το γεγονός ότι «στα νιάτα μου αντιμετώπιζα με φρίκη το ενδεχόμενο, μεγαλώνοντας, να μοιάσω σ' αυτούς τους ψεύτες και υποκριτές της προηγούμενης γενιάς». Είναι σαν να συναντάς το υποσυνείδητό σου ή σαν να συναντάς τα συναισθήματά σου, τα οποία όμως δεν μπορούν πια να ζουν στο σπίτι, αλλά στο υπόγειο. Ostermeier, Th. 2011. «Διαβάζοντας και ανεβάζοντας Ίψεν.», Σκηνή, Α.Π.Θ., σελ.129-130 <https://ejournals.lib.auth.gr/skene> (προσπελάστηκε Απρίλιο 2023)

αμφιλεγόμενου πορτρέτου της Hedda Gabler, η οποία δεν έχει πάψει να απασχολεί τους μελετητές μέχρι σήμερα και θεωρείται από τους σπουδαιότερους ρόλους του παγκόσμιου ρεπερτορίου.¹⁵⁹ Η Hedda, πρόσωπο μυστηριώδες, με σκοτεινές όψεις, βρίσκεται εγκλωβισμένη σε ένα συμβατικό γάμο με τον Tesman, προκειμένου να εξασφαλίσει υλική άνεση, και σε ένα μικροαστικό περιβάλλον, το οποίο την ωθεί στα άκρα και, αναλόγως, της ερμηνείας παρουσιάζεται είτε σαν ηρωίδα, η οποία μάχεται την κοινωνία, ως θύμα των συνθηκών, είτε ως η κακιά της ιστορίας, η οποία χειραγωγεί τους γύρω της.

Η Hedda είναι μία γυναίκα έξω από την εποχή της, μία γυναίκα του μέλλοντος, ίσως και ένα πρόσωπο του σήμερα. Μοιάζει σαν να έχει γεννηθεί σε λαθεμένη εποχή και σε αυτό, ίσως, οφείλεται και η δυστυχία της και τα αρνητικά συναισθήματα που προκαλεί στους γύρω της.¹⁶⁰ Περιτριγυρισμένη από άνδρες, οι οποίοι ζητούν κάτι από εκείνη, δίχως να λαμβάνουν υπ' όψιν τι θέλει η ίδια, οι επιθυμίες της στριμώχνονται σε ένα δήθεν όμορφο και πλουσιοπάροχο κοινωνικό περιτύλιγμα. Ο Ibsen παρουσιάζει μεν τη γυναίκα να διαμορφώνεται ως ελεύθερη δύναμη, αλλά, πάντοτε, στο εσωτερικό ενός γάμου, «ενός πανίσχυρου θεσμού που επισφράγισε στην αστική κοινωνία την πολλαπλή εξάρτηση των γυναικών από τον άνδρα».¹⁶¹ Υπογραμμίζει ότι η γυναίκα δεν μπορεί να είναι ο εαυτός της στην κοινωνία, η οποία κατευθύνεται από νόμους κατασκευασμένους από άνδρες. Επίσης, τον ενδιαφέρει η ψυχολογία της Hedda και η ερμηνεία της σκηνικής παρουσίας και δράσης της βάσει κίνητρων που, περισσότερο, λανθάνουν, παρά είναι προφανή. Η ηρωίδα, δηλαδή, υπαινίσσεται, παρά αποκαλύπτει τα καταπιεσμένα συναισθήματά της. Η ατάκα-κραυγή «*Επιτέλους, μία πράξη!*», ανήκει στην ίδια, την πιο μοναχική και αυτοκαταστροφική ηρωίδα του παγκόσμιου ρεπερτορίου.

Ασφυκτιώντας, λοιπόν, μέσα στην καθημερινότητά της, η οποία της προκαλεί περιφρόνηση και αδιαφορία, η Hedda βουλιάζει στην ανία και μοναδική της διέξοδο είναι το παιχνίδι με τα όπλα.

¹⁵⁹ Αν οι χαρακτήρες του (Ibsen) μπορούν να ονομαστούν πορτρέτα, είναι σύνθετα πορτρέτα. Ακόμη και όταν φαίνεται αρκετά ξεκάθαρο ότι η αρχική παρόρμηση για τη δημιουργία ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα προήλθε από κάποιο άτομο, η αρχική φιγούρα μεταμορφώνεται πλήρως στη διαδικασία εναρμόνισης με το δραματικό σχήμα. Δεν χρειάζεται, επομένως, να αναζητήσουμε ένα συγκεκριμένο πρωτότυπο της Hedda. Ibsen, H. 2016. *Hedda Gabler*, μτφ: E. Gosse, W. Archer. Boston: Squid Ink Classics Edition, σελ.9

¹⁶⁰ Οποιαδήποτε συζήτηση για την «πραγματικότητα» της Hedda θα πρέπει να λάβει υπόψη το γεγονός ότι ο Ibsen είπε ότι την είχε βασίσει σε μια γυναίκα που γνώριζε στο Μόναχο. Την έλεγαν «Alberg» και «Gabler» μπορεί να είναι αναγραμματισμός του ονόματός της. Τίποτα άλλο δεν είναι γνωστό για αυτήν εκτός από το ότι αυτοκτόνησε παίρνοντας δηλητήριο. Templeton, J. 1997. *Ibsen's women*. Cambridge: Cambridge University Press, σελ.210

¹⁶¹ Κουλάνδρου, Σ. 2019. *Henrik Ibsen, «Η κυρά της θάλασσας»: Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, σελ.22

Διψά για την ομορφιά και φλέγεται να ζήσει, αλλά δεν τολμάει. Το αδύναμο σημείο της είναι ότι δεν μπορεί να πράξει. Ο Ibsen βάζει την ηρωίδα του να κοιτάξει εις βάθος. Οι απωθημένες ορμές της και ο αποτροπιασμός της για τη ζωή της, την σπλίζουν με εγωισμό, που, λόγω των συνθηκών, της τάξης – σαθρής στα θεμέλιά της- της εποχής και του φύλου της, αδυνατεί να βρει εκτόνωση. Παγιδευμένη ανάμεσα στη δίψα της για ελευθερία και στη συμμόρφωση στις κοινωνικές συμβάσεις, αρνούμενη να υποταχθεί στη μοίρα της ως γυναίκας, επιλέγει να αυτοπροσδιοριστεί αρνητικά και να μεταμορφώσει την καταπιεσμένη δημιουργική της ενέργεια σε καταστροφική λύσσα για ό,τι δεν μπορεί να αποδεχθεί. Η ατυχία της, υπαινίσσεται ο Ίψεν, είναι ότι γεννήθηκε γυναίκα.¹⁶² Αφού αδυνατεί, λοιπόν, να εξουσιάσει τη δική της ζωή, απολαμβάνει να εξουσιάζει τη ζωή των άλλων. Αναστατώνει ανθρώπους, καίει πολύτιμα χειρόγραφα, φθονεί, δυστροπεί και ερωτοτροπεί, φθονεί και καταστρέφει. Βασανίζοντάς τους και υποφέροντας και η ίδια, δίνει στον εαυτό της άλλοθι για την παρουσία της σε έναν κόσμο, που δεν επέλεξε, και τη δυνατότητα για μία ανορθόδοξη προσωπική νίκη. Επιδίδεται, λοιπόν, σε ένα δαιμονικό παιχνίδι χειραγώγησης και πράξεις σκληρότητας, στήνοντας μία παγίδα, στην οποία, εν τέλει, πιάνεται η ίδια.¹⁶³ Η τελευταία διέξοδος, η ελευθερία και η λύτρωσή της έρχεται με μία σφαίρα στον κρόταφο. Είναι, όμως, εν τέλει, από δειλία η πράξη αυτή ή από περίσσεια δύναμης και άρνησης συμβιβασμού και υποταγής στο ρόλο που καλείται η ηρωίδα να παίζει;

Παρουσιάζοντας την *Έντα Γκάμπλερ*, πριν από 133 χρόνια, ο Ίψεν βρέθηκε στο στόχαστρο των πολλών. Η αδιόρατη προσπάθειά του να ωθήσει τα αυστηρά από την ανδροκρατούμενη κοινωνία καθορισμένα όρια και οι απόψεις του περί της ελευθερίας και του αγώνα, που καλείται να δώσει ο άνθρωπος απέναντι στις κοινωνικές συμβάσεις, θεωρήθηκαν πολύ ανατρεπτικές για την εποχή του, πόσο μάλλον για τις αυστηρές προτεσταντικές νόρμες.¹⁶⁴ Ωστόσο, ο ίδιος θέλει

¹⁶² Αν ήταν άντρας η Έντα, θα μπορούσε να κυριαρχήσει πάνω στη μοίρα της. [...] Δεν είναι σύμπτωση που τα πιστόλια του στρατηγού Γκάμπλερ είναι ένα απ' τα κεντρικά σύμβολα του έργου. Τα πιστόλια αυτά είναι δείγματα αρρενωπότητας από πολλές απόψεις: αποτελούν σύμβολα του σεξ, καθώς και σύμβολα αντρικών επιδόσεων, σύμβολα της ελευθερίας του κυνηγού και του ριψικίνδυνου ανθρώπου. Έσσλιν, Μ. 1989. *Πέρα απ' το παράλογο*, μτφ: Φ. Κονδύλης. Αθήνα: Δωδώνη, σελ.117 Έσσλιν

¹⁶³ Η παρόρμηση για φόνο, που αναπόφευκτα μετατρέπεται σε αυτοκτονία, είναι από μόνη της μια ανεστραμμένη μορφή της λαχτάρας για ζωή που είχε συνδέσει τη Hedda με τον Lovborg. Είναι η πιο πρωτόγονη μορφή αυτοεπιβεβαίωσης, και όπως είναι απογοητευμένη, η Hedda κατατρύχεται από το μαχητικό αίμα της. Η κόμπρα χτυπάει και αστοχεί. Κάθε φορά, η άγνοιά της δεν υπολογίζει σωστά και οι προσπάθειές της να επιβάλει τη θέλησή της στις περιστάσεις εκτρέπονται από κάποιο ασήμαντο ατύχημα στον εξωτερικό ιστό των γεγονότων. Innes, ό.π.

¹⁶⁴ «Το ελληνικό κοινό δεν είναι δυνατό να αντιληφθεί το βάθος της ψυχνικής κριτικής. Γοητεύεται από το θεατρικό παιχνίδι και το στενό οικογενειακό δράμα. Και αυτό, γιατί ο Ίψεν αντιμετωπίζει μια συγκεκριμένη ηθική και ένα συγκεκριμένο κοινωνικό κώδικα, προϊόντα της προτεσταντικής ηθικής». Γεωργουσόπουλος, Κ. 2009. *Από τον Μένανδρο στον Ίψεν*, «2^η έκδ.». Αθήνα: Πατάκης, σελ.385

την ηρωίδα του ελεύθερη. Και γι' αυτό τολμά να της δώσει ένα όπλο στο χέρι. Μπορεί, λοιπόν, η Hedda να μην τολμάει να ζήσει. Τολμάει, όμως, να πεθάνει με ομορφιά.¹⁶⁵

Επιπρόσθετες πληροφορίες για *Ταρτούφος ή ο Υποκριτής*, Molière

Το Μάιο του 1664, ο Λουδοβίκος XIV προσέφερε στην Αυλή μία εβδομάδα εορτασμών με τον τίτλο «Οι Απολαύσεις της Μαγεμένης Νήσου» (“Les Plaisirs de l’ Ile Enchantée”), για να εγκαινιάσει τους κήπους των Βερσαλλιών. Για την περίπτωση ανέβηκαν δύο νέα έργα του Μολιέρου, μία κωμωδία-μπαλέτο με τίτλο *Η πριγκίπισσα της Ήλιδας* (*La princesse d’ Elide*), στις 8 Μαΐου, και ο *Ταρτούφος* (*Le Tartuffe*), στις 12 Μαΐου.¹⁶⁶

Ο *Ταρτούφος*, έργο συνδεδεμένο με την εποχή του, με αναφορές στα κοινωνικοπολιτικά και ιστορικά γεγονότα της εποχής, χάρισε άφθονο γέλιο στο βασιλιά και την Αυλή του.¹⁶⁷ Επρόκειτο για μία σάτιρα, η οποία διακωμωδούσε τους ευσεβείς με δύο τρόπους. Ο οικογενειάρχης Οργκόν και η μητέρα του, κυρία Περνέλ, εμφανίζονταν αποβλακωμένοι από την τυφλή υποταγή στις αυστηρές αρχές του καθολικού δόγματος, ο δε Ταρτούφος, ως πνευματικός του Οργκόν και καθοδηγητής του στο δρόμο της απόλυτης αφοσίωσης, αποδεικνυόταν ανίκανος να αντισταθεί στους πειρασμούς της σάρκας, καταφεύγοντας στην υποκρισία, για να συγκαλύψει το αμάρτημά του.¹⁶⁸ Ο *Ταρτούφος* είναι μια σάτιρα για τη θρησκεία και την προκλητική εκμετάλλευση των πιστών από ορισμένους ψευτοευσεβείς, οι οποίοι λυμαίνονταν τους εκκλησιαστικούς χώρους στη Γαλλία του 17^{ου} αιώνα. Δίχως να θίγει αυτή καθεαυτή τη θέση της

¹⁶⁵ Στη Μαρξιστική κριτική και στα γραπτά του Adorno βρίσκουμε την ιδέα ότι το ιδανικό της Hedda είναι κατά κάποιον τρόπο κενό. Στον Adorno, η ιδέα της ομορφιάς ως απλή διαμαρτυρία υποδηλώνει ότι αντιτίθεται στην κοινωνία στο σύνολό της, θεωρούμενη ως ένα είδος κακώς καθορισμένης μάζας. Αλλά, στην πραγματικότητα, πρέπει να αναγνωριστεί ότι η Hedda διαμαρτύρεται για συγκεκριμένα στοιχεία γύρω της. Συνδέει το ιδανικό της με την αυτοκυριαρχία, τον έλεγχο των άλλων, [...] και, στο τέλος, τον όμορφο θάνατο. Gjesdal, K. 2018. *Ibsen’s Hedda Gabler: Philosophical Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, σελ.84-85

¹⁶⁶ Η βασιλεία του Λουδοβίκου XIV έγινε η επιτομή της απολυταρχικής μοναρχίας. Συνδύασε μια διεθνή πολιτική επιθετικού πολέμου με μια εσωτερική πολιτική προώθησης της ανάπτυξης πολιτιστικών τεχνών, όπως η αρχιτεκτονική, το θέατρο και ο χορός. Galens, D. 2003. *A Study Guide for Moliere’s “Tartuffe”*. United States: Gale

¹⁶⁷ Ο *Ταρτούφος* διαδραματίζεται στο βασίλειο της παρισινής υψηλής κοινωνίας του δέκατου έβδομου αιώνα κατά τη διάρκεια της βασιλείας του βασιλιά Λουδοβίκου XIV. ό.π.

¹⁶⁸ Ο Ταρτούφος είναι λοιπόν ένας διπλός άνθρωπος: ένας άνθρωπος που παίζει έναν ρόλο, αυτόν του αφοσιωμένου, που ενεργεί με τέτοιο τρόπο για να πετύχει τους στόχους που θέτει ο ίδιος, αλλά ένας άνθρωπος που υπάρχει και για τον εαυτό του, απαραίτητα, όπως όλοι μας. Gaillard, P. 1978. *Tartuffe Moliere*. Paris: Hatier, σελ.39

θηρσκείας, βάζει βαθιά το νυστέρι στα ανθρώπινες αδυναμίες των εκπροσώπων της θηρσκείας. Είναι, ακόμη, μια ιστορία μυστηρίου για έναν εγκληματία, ένα δράμα για μια δυσλειτουργική οικογένεια, ένα ειδύλλιο και μια έκκληση για κοινή λογική. Το έργο χτυπά τη σκοτεινή υποκρισία, την από φόβο προσήλωση στα θεία, την ψευτοευλάβεια και την από εγωιστικό υπολογισμό θεοσέβεια. Η επιρροή της κωμωδίας είναι τόσο σημαντική που οδήγησε στη δημιουργία του όρου «ταρτουφισμός», ο οποίος είναι συνώνυμος με την υποκριτική συμπεριφορά και το φαρισαϊσμό.

Μολονότι τη μεγάλη απήχηση που είχε η παράσταση, τα μέλη της Εταιρείας της Αγίας Κοινωνίας και ο αρχιεπίσκοπος του Παρισιού ζήτησαν από το Λουδοβίκο XIV να απαγορεύσει το έργο, διότι, εφόσον ο γαλλικός καθολικός κλήρος ταλανιζόταν από θρησκευτικές διαμάχες, δεν ήταν πρόπον ο βασιλιάς να δίνει την εντύπωση ότι επικροτούσε μία κωμωδία, η οποία παρωδούσε τους φλογερούς καθολικούς πιστούς, τους ευσεβείς.¹⁶⁹ Ο Λουδοβίκος XIV', μολονότι απεχθανόταν τους «ευσεβείς» και απολάμβανε που ο Μολιέρος τους διακωμωδούσε, πεπεισμένος ότι ο *Ταρτούφος* απειλούσε την εικόνα του και, ενδεχομένως, θα στεκόταν εμπόδιο στη θρησκευτική του πολιτική, δεν είχε περιθώρια επιλογής και αποφάσισε να τον απαγορεύσει.

Στενοχωρημένος με τις εξελίξεις, και μετά τις επιθέσεις ενός φανατικού ιερέα, του Pierre Roulle,¹⁷⁰ ο Μολιέρος απηύθυνε μία επιστολή στο βασιλιά, όπου διατεινόταν ότι δεν είχε γράψει μία σάτιρα εναντίων των ευσεβών και της υποκρισίας τους. Αντιθέτως, είχε επιτεθεί, τασσόμενος με την ηθική αποστολή του είδους της κωμωδίας,¹⁷¹ στη διαστροφή της

¹⁶⁹ Ο M. de Perefixe, αρχιεπίσκοπος του Παρισιού, τέθηκε επικεφαλής της Εταιρείας της Αγίας Κοινωνίας και μίλησε στο βασιλιά ενάντια σε αυτήν την κωμωδία. Ο βασιλιάς, που πιάστηκε πολλές φορές, είπε στον Μολιέρο ότι οι πιστοί, που ήταν αδυσώπητοι άνθρωποι, δεν πρέπει να εκνευρίζονται και ότι επομένως δεν πρέπει να εκτελεί τον *Ταρτούφο* του δημόσια. Chill, E. 1963. «Tartuffe, Religion, and Courtly Culture». *French Historical Studies*, 3:151-183, σελ. 155

¹⁷⁰ Απάντηση στον *Tartuffe*, μετά την πρώτη του παράσταση, από τον Pierre Roulle, εφημέριο του St. Barthelenny: «Ένας άνθρωπος, ή μάλλον ένας δαίμονας με σάρκα ανθρώπου, είχε την ασέβεια να βγάλει από το διαβολικό του μυαλό ένα έργο έτοιμο να δημοσιοποιηθεί. Του αξίζει για αυτήν την ιερόσυλη και ασεβή πράξη η πιο αυστηρή παραδειγματική και δημόσια τιμωρία: θα πρέπει να καεί στην πυρά ως πρόγευση των πυρών της κόλασης». <https://www.jstor.org/stable/community.21991140>

¹⁷¹ Η ηθική κωμωδία, ένα σημαντικό θεατρικό είδος του Λουδοβίκου 14ου αιώνα (μαζί με την τραγωδία και τη φάρσα), ορίζεται ως μια κριτική μελέτη των εθίμων και ηθών, σκοπός της οποίας είναι να διορθώσει τα ελαττώματα των ανθρώπων. Κατά συνέπεια, υπάρχει μια ηθική χρησιμότητα στο έργο του Μολιέρου, και αυτό είναι που χαρακτηρίζει όλη τη θεατρική συγγραφή του κλασικού αιώνα. Στόχος είναι η πρόληψη και η εκπαίδευση. Στον πρόλογό του ο Μολιέρος λέει: «Τίποτα δεν διορθώνει τους ανθρώπους καλύτερα από ένα αποτύπωμα των ελαττωμάτων τους». Jusseret, K. 2016. *Tartuffe by Moliere (Book Analysis): Detailed Summary, Analysis and Reading Guide*: Bright Summaries, σελ. 16

υποκρισίας, και, κατ' επέκταση, στην ψευδοαφοσίωση και στους ψευδοευσεβείς. Άλλωστε, στο τέλος του έργου υπάρχει η παρότρυνση να μην εξισώνεται κάθε θεοσεβούμενος άνθρωπος με τον Ταρτούφο. Όμως, κανείς δεν πείστηκε και η απαγόρευση παρέμεινε εν ισχύ για πέντε χρόνια.

Στις 5 Φεβρουαρίου 1669, η κωμωδία, με τίτλο, *Ταρτούφος ή ο Απατεώνας* (*Le Tartuffe ou L' Imposter*), ανέβηκε, εγκεκριμένη, εν τέλει, και με θριαμβευτική επιτυχία από το παρισινό θέατρο του Μολιέρου και δύο μήνες αργότερα εκδόθηκε στα βιβλιοπωλεία. Ως τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, οι μελετητές θεωρούσαν ότι αυτό ήταν το κείμενο του 1664. Οι εκδότες της επίσημης εκδοχής των *Θεατρικών Απάντων* του Μολιέρου (1682) διατείνονταν ότι μόνο οι 3 πράξεις του *Ταρτούφου* είχαν παιχτεί το Μάιο του 1664 και ότι το έργο συμπληρώθηκε με 2, ακόμη, πράξεις το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς. Η έκδοση θεωρούταν έγκυρη, καθώς τις πληροφορίες περί ημερομηνιών και θεάτρων, όπου ανέβηκε η παράσταση, είχαν δοθεί από τον ηθοποιό La Grange, ο οποίος ήταν το δεξί χέρι του Μολιέρου.

Ωστόσο, βρέθηκαν έγγραφα, τα οποία πιστοποιούν ότι ο Μολιέρος είχε ολοκληρώσει μία 4η πράξη το Νοέμβριο του 1665 και ότι το έργο ολοκληρώθηκε στην πεντάπρακτη εκδοχή του αρχές καλοκαιριού του 1667. Ο La Grange, δηλαδή, είχε παραπλανήσει τους μελετητές και, μάλιστα, είχε τροποποιήσει το επίσημο κείμενο του 1664, το οποίο αναπαραγόταν δίχως την παραμικρή αλλαγή, από έκδοση σε έκδοση, για περίπου είκοσι χρόνια. Ενώ στο αρχικό γινόταν λόγος περί *Ταρτούφου*, στην έκδοση γινόταν λόγος για τις 3 πρώτες πράξεις του *Ταρτούφου*. Καθώς, λοιπόν, η επίσημη έκδοση του 1682, αποτέλεσε το πρότυπο όσων ακολούθησαν, η παραπλάνηση επικράτησε πάνω από τρεις αιώνες. Έφτασε, επομένως, ο 20^{ος} αιώνας, για να σκεφτούν οι ιστορικοί ότι θα ήταν αδύνατο να έχει επιτραπεί σε βασιλική γιορτή να παρουσιαστεί έργο ημιτελές, απ' όπου έλειπαν 2 πράξεις. Δηλαδή, είχαν όντως παιχτεί 3 πράξεις στις 12 Μαΐου του 1664, αλλά επρόκειτο για ένα ολοκληρωμένο έργο σε 3 πράξεις.

Κατά την επιμέλεια της έκδοσης του 1669, ο George Forsestier και ο Claude Bourqui, το 2010, ενδιαφέρθηκαν για το πώς δημιουργήθηκε η τρίπρακτη αυτή κωμωδία και πώς επαυξήθηκε σε 5 πράξεις. Εστιάζοντας στη γένεση του έργου, παρατήρησαν στον *Ταρτούφο* ένα αφηγηματικό σχήμα διαδεδομένο σε ιστορίες της εποχής και σε σενάρια της *Commedia dell' Arte* και ότι το μοτίβο αυτό ανταποκρίνεται, σχεδόν, εξ' ολοκλήρου στην 1^η, 2^η και 4^η πράξη του *Ταρτούφου* του 1669. Μάντεψαν, λοιπόν, ότι η εκδοχή του 1664 θα τελείωνε με την ντροπιαστική αποβολή

του ανθρώπου αυτού που είχε περιπέσει στην υποκρισία, με τον Οργκόν να σκίζει τη δωρεά της περιουσίας του.

Ο Μολιέρος, για να αποδείξει ότι δεν είχε γράψει μια φαρσοκωμωδία εναντιών των ευσεβών, αλλά ότι είχε επιτεθεί στην ψευδοαφοσίωση και στην υποκρισία, έπρεπε να τροποποιήσει το έργο του. Ήδη το Νοέμβριο του 1965 είχε προσθέσει ατάκες στην 3^η πράξη και είχε προσθέσει και μία τέταρτη. Έτσι, ο πρώτος στόχος του ήταν να αλλάξει την εικόνα του Ταρτούφου, από καλό, αδέξιο πνευματικό των πρώτων πράξεων σε τυχοδιώκτη και επαγγελματία υποκριτή και ο δεύτερος στόχος να δημιουργήσει μία αδιέξοδη κατάσταση για τον Οργκόν και την οικογένειά του, η οποία θα μπορέσει να λυθεί χάρη σε έναν από μηχανή θεό, από ένα πάνσοφο και ενάρτερο βασιλιά, που παρέπεμπε στο Λουδοβίκο XIV.¹⁷² Επιπλέον, μη μπορώντας να αρκεστεί σε 4 πράξεις (μία κωμωδία ήταν μονόπρακτη, τρίπρακτη ή πεντάπρακτη), επινόησε μία ακόμη πράξη, που αφορούσε στο ματαιωμένο έρωτα της κόρης του Οργκόν και ανέπτυξε περισσότερο το ρόλο της υπηρέτριας, Ντορίν.

Με αφετηρία αυτή την πεντάπρακτη εκδοχή, ο Georges Forestier,¹⁷³ το 2011, ανέλαβε έπειτα από εξαντλητική έρευνα, την υποθετική αντικατάσταση της πρώτης, τρίπρακτης εκδοχής του 1664. Εφόσον το 1664 και το 1665, οι σύγχρονοι του Μολιέρου το αποκαλούσαν άλλοτε *Ταρτούφο* άλλοτε *Ο Υποκριτής* και, καθώς ο οριστικός τίτλος που επέλεξε ο Μολιέρος ήταν *Ταρτούφος ή ο Απατεώνας*, η επιλογή ήταν προφανής. Ο Μολιέρος, πιθανότατα, είχε ονομάσει την πρώτη τρίπρακτη εκδοχή *Ταρτούφος ή ο Υποκριτής*.¹⁷⁴

Φωτογραφικό Υλικό

¹⁷² Αν και ο Βασιλιάς δεν εμφανίζεται ως ορατή παρουσία ή ομιλητικός χαρακτήρας στον *Tartuffe*, είναι ένας σημαντικός χαρακτήρας εκτός σκηνής για την ανάλυση της πλοκής του έργου. Galens. ό.π.

¹⁷³ Ο Georges Forestier είναι ομότιμος καθηγητής Γαλλικής Λογοτεχνίας στη Σορβόνη, ιστορικός του θεάτρου του 17ου αιώνα και συγγραφέας της πρόσφατης βιογραφίας του Μολιέρου, που βραβεύτηκε από τη Γαλλική Ακαδημία (Μεγάλο Βραβείο Βιογραφίας της Γαλλικής Ακαδημίας, 2019).

¹⁷⁴ Ο *Υποκριτής* δε μετονομάστηκε σε *Απατεώνας*, για να προσδιορίσει αποκλειστικά και συγκεκριμένα την απάτη του Ταρτούφου, ο οποίος είχε γίνει "διάσημος απατεώνας": αυτό το κοινωνικό τέχνασμα πρόσθεσε μόνο περιφερειακά στην υποκρισία του και στη μάσκα της ψεύτικης αφοσίωσής του, χωρίς να τροποποιηθεί η φύση του, αλλά για να διευκρινιστεί η επίδρασή του. Υπό αυτή την έννοια, ο υποκριτής είναι ένας απατεώνας, ή ο απατεώνας ένας υποκριτής, και δεν βλέπουμε την ανάγκη να φανταστούμε πίσω από αυτή τη λεκτική εξέλιξη τόση θεμελιώδη απόκλιση μεταξύ των εκδόσεων του *Ταρτούφου* με υπότιτλους τον έναν ή τον άλλο όρο. Dandrey, P. 2017. « D'un Tartuffe à l'autre : Molière s'est-il renié? ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1:149-158, σελ. 157

Φωτογραφικό υλικό από παραστάσεις του Ivo van Hove

Κλασικά κείμενα



Ηλέκτρα / Ορέστης, Comédie Française 2019, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

<https://aefestival.gr/ana-parastaseis-parakoloythiste-tin-parastasi-tis-comedie-francaise-ilektra-orestis-se-skinotheria-ivo-van-hove-2019/>



Ηλέκτρα / Ορέστης, Comédie Française 2019, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

<https://m.popaganda.gr/art/ilektra-orestis-tou-ivo-van-chove-stin-epidavro-o-kiklos-tis-vias-ke-tis-paranias-kala-krati/>



Hedda Gabler

<https://variety.com/2016/legit/reviews/hedda-gabler-review-ruth-wilson-ivo-van-hove-1201942026/>



Elizabeth Marvel as Blanche DuBois in Mr. van Hove's *A Streetcar Named Desire* at New York Theater Workshop. Credit Sara Krulwich/The New York Times

<https://www.nytimes.com/2010/03/14/theater/14marvel.html>



Robert de Hoog, Alwin Pulinckx (onscreen and in far background) Bart Slegers and Leon Voorberg in Toneelgroep Amsterdam's *Kings of War* at the Brooklyn Academy of Music. Credit...Emon Hassan for The New York Times

<https://www.nytimes.com/2019/01/09/theater/ivo-van-hove-broadway.html>



Mark Strong, center, as Eddie in the Tony-winning revival of Arthur Miller's *A View From the Bridge*.
Credit Sara Krulwich/The New York Times

<https://www.nytimes.com/2015/11/13/theater/review-a-view-from-the-bridge-bears-witness-to-the-pain-of-fate.html>



Roman Tragedies

Gijs Scholten van Aschat (Coriolanus), centre, in *Roman Tragedies* at the Barbican. Photograph: Tristram Kenton/The Observer

<https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/26/roman-tragedies-review-barbican-ivo-van-hove-shakespeare>



Angels in America

<https://www.vanityfair.com/culture/2014/10/angels-in-america-bam-ivo-van-hove>



Misanthrope

<http://newtheatercorps.blogspot.com/2007/09/ivo-van-hoves-misanthrope.html>



Misanthrope

<http://thatsoundscool.blogspot.com/2007/09/play-ivo-van-hoves-misanthrope.html>



Misanthrope

<https://www.nytimes.com/2007/09/25/theater/reviews/25bran.html>

Κινηματογράφος



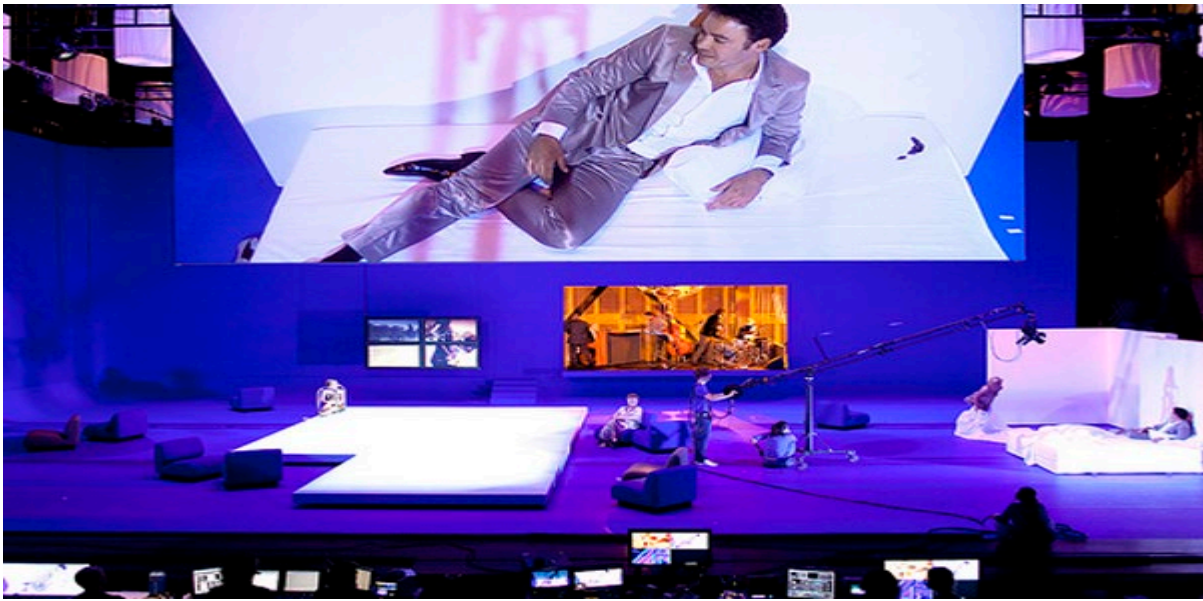
The Damned, with Jennifer Decker, left, and Christophe Montenez, is one of many van Hove productions based on films. Credit Sara Krulwich/The New York Times

<https://www.nytimes.com/2018/07/18/theater/the-damned-review-ivo-van-hove-review.html>



The Damned

<https://www.nytimes.com/2018/07/18/theater/the-damned-review-ivo-van-hove-review.html>



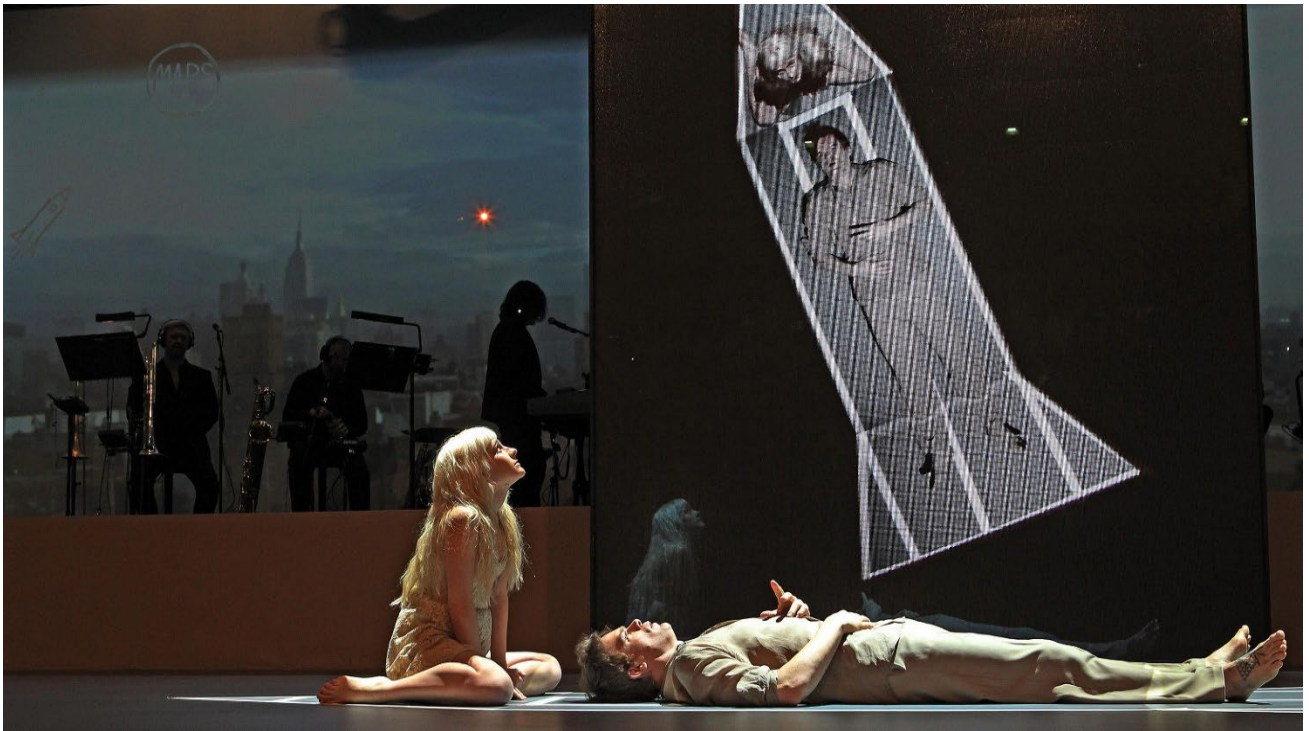
Antonioni Project

<https://exeuntmagazine.com/features/interview-ivo-van-hove/>



Brokeback Mountain

<https://www.nytimes.com/2014/01/30/arts/music/lyrical-cowboys-in-love-on-stage.html>



Lazarus

<https://www.thetimes.co.uk/article/lazarus-review-this-reincarnation-crashes-to-earth-bs00z061>

Όπερα



Idomeneo

<https://www.lamonnaiedemunt.be/en/static-pages/358-idomeneo>



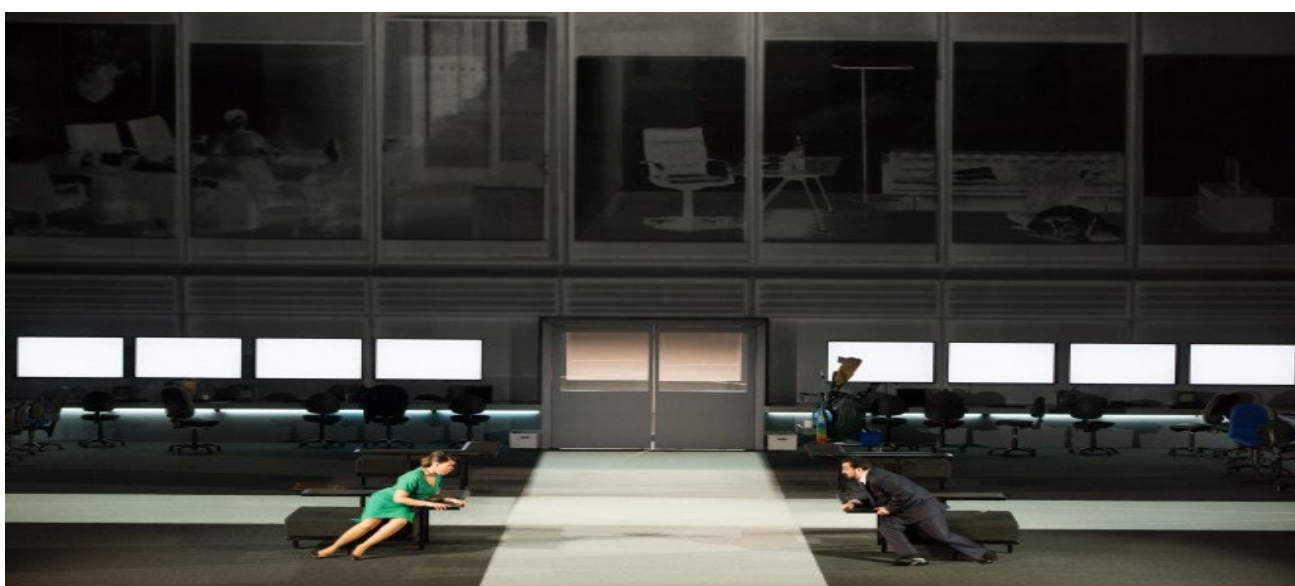
Idomeneo

<https://www.lamonnaiedemunt.be/en/static-pages/358-idomeneo>



Macbeth

<https://www.olyrix.com/articles/production/1888/macbeth-verdi-opera-national-lyon-festival-21-mars-2018-article-critique-chronique-compte-rendu-rustioni-hove-versweyveld-dziedzic-yarden-brogt-vandenhove-ozbic-azizov-branchini-scandiuzzi-todenes-bolleire-zaitoun-poussin-orchestre-choeur-studio>



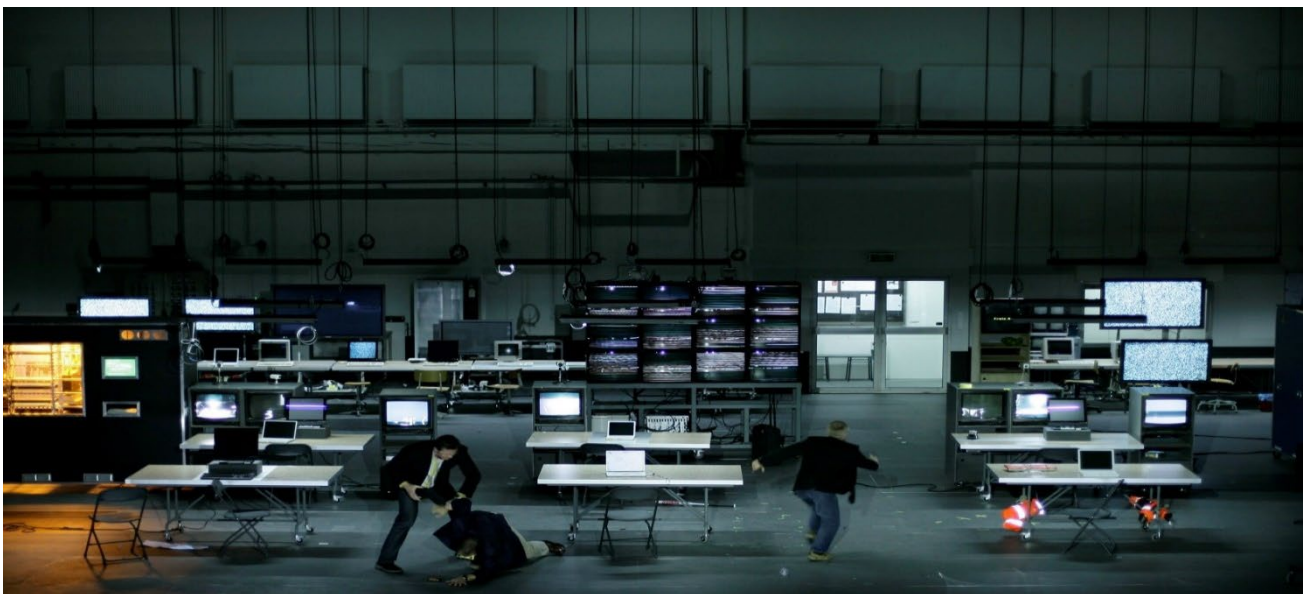
Macbeth

<https://www.olyrix.com/articles/production/1888/macbeth-verdi-opera-national-lyon-festival-21-mars-2018-article-critique-chronique-compte-rendu-rustioni-hove-versweyveld-dziedzic-yarden-brogt-vandenhove-ozbic-azizov-branchini-scandiuzzi-todenes-bolleire-zaitoun-poussin-orchestre-choeur-studio>



Opera *De Ring Des Nibelungen* - Rheingold van Wagner

<http://www.peymen.be/project/scenografie/de-ring>



Opera *De Ring Des Nibelungen* - Rheingold van Wagner

<http://www.peymen.be/project/scenografie/de-ring>

Φωτογραφικό υλικό από τα υπό εξέταση έργα

Σκηνές από ένα γάμο



<https://www.nytimes.com/2014/09/23/theater/scenes-from-a-marriage-adapted-from-ingmar-bergman.html>

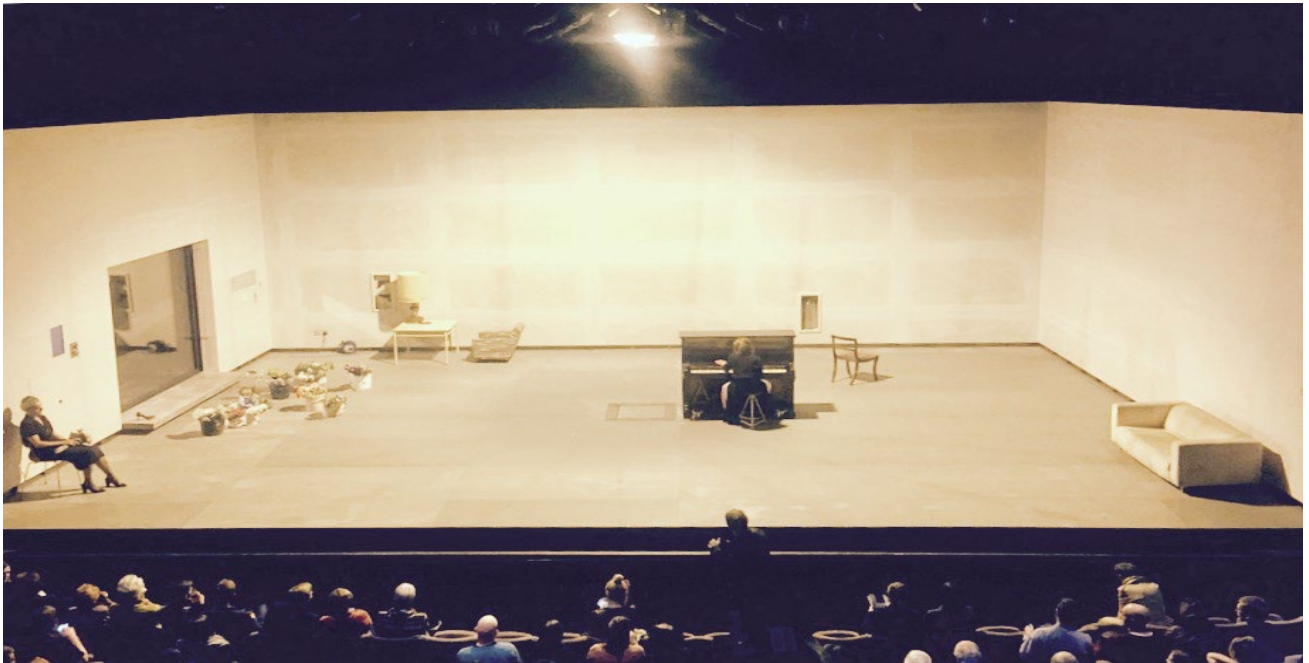


<https://www.nytimes.com/2014/09/23/theater/scenes-from-a-marriage-adapted-from-ingmar-bergman.html>



<https://thetheatretimes.com/ivo-van-hoves-scenes/>

Έντα Γκάμπλερ



<https://camelliaburows.com/2016/12/12/hedda-gabler-henrik-ibsen-ivo-van-hove-national-theatre-londres-london/>



<https://lightsinthedusk.blogspot.com/2019/03/hedda-gabler.html?m=0>



<https://www.curveonline.co.uk/whats-on/shows/hedda-gabler/>

Ταρτούφος ή Ο Υποκριτής



https://aefestival.gr/festival_events/le-tartuffe-ou-l-hypocrite/?lang=en



<https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/le-tartuffe-ou-lhypocrite#>



https://aefestival.gr/festival_events/le-tartuffe-ou-l-hypocrite/?lang=en

Οπτικοακουστικό υλικό

Ivo van Hove

<https://tga.nl/en/employees/ivo-van-hove>

<https://www.youtube.com/watch?v=CHf8rKFRPFg>

<https://www.youtube.com/watch?v=kHXDz9nFTQc>

<https://www.youtube.com/watch?v=iifg96aPhpA>

Σκηνές από έναν γάμο

<https://www.youtube.com/watch?v=NgNpeQ4aD3o>

<https://www.youtube.com/watch?v=bS39mrAOxjg>

<https://www.youtube.com/watch?v=78L2BHRKo4U>

Έντα Γκάμπλερ

<https://www.youtube.com/watch?v=CUqV3GJIEB0>

<https://www.youtube.com/watch?v=9Jt1XpJBiu>

<https://www.youtube.com/watch?v=nB-dQAQmOPE>

Ταρτούφος ή ο Υποκριτής

<https://www.youtube.com/watch?v=y4MOhfGwwdA>

<https://www.youtube.com/watch?v=SqejUmkR3iA&t=1035s>

<https://www.youtube.com/watch?v=xFCaFxcf3oE>

<https://www.youtube.com/watch?v=jdJmMtyO6fk>

<https://www.youtube.com/watch?v=KOa2zLLYWNM>