

Από το χαρτί στο πανί.

Ο Σαίξπηρ στον κινηματογράφο: μύθος, ύφος, ήθος

Τζωρτζίνα Κακουδάκη, θεατρολόγος



ΜΕΡΑ 1^η: Όλος ο Σαίξπηρ σε λιγότερο από μία ώρα

Εισαγωγή

Η πρώτη εμφάνιση κινηματογραφικής παραγωγής βασισμένης σε έργο του Σαίξπηρ καταγράφεται λίγα χρόνια μετά την εμφάνιση του κινηματογράφου (στη δεκαετία του 1890). Πρόκειται για την ταινία του 1899 *King John* με τον γνωστό σαιξπηρικό ηθοποιό της εποχής Herbert Beerhohm Tree¹(που υπογράφει την σκηνοθεσία).

Η πρώτη ταινία προϋδεάζει το αγνό κοινό για τον τρόπο, με τον οποίο θα αξιοποιηθούν τα έργα του Σαίξπηρ στον κινηματογράφο: ο σκηνοθέτης σαν πραγματικός δημιουργός προσθέτει μια σκηνή που δεν υπάρχει στο θεατρικό κείμενο, αυτήν όπου ο Βασιλιάς Ιωάννης υπογράφει την Magna Carta. Η κινηματογραφική «εκμετάλλευση» του Σαίξπηρ έχει ξεκινήσει.

Στην εποχή του βουβού κινηματογράφου υπήρξαν δεκάδες κινηματογραφήσεις παραστάσεων, με πιο γνωστή αυτή με τη Sarah Bernard ως Άμλετ² καθώς και κάποιες απόπειρες από σκηνοθέτες, όπως ο Georges Melies³ και ο D.W.Griffith⁴ που προσπάθησαν να απομακρυνθούν με το φακό από την μονοτοπική - θεατρική εικόνα της σαιξπηρικής παράστασης και να αντιμετωπίσουν τις θεατρικές

¹ Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από τις πηγές: www.imdb.com και Rothwell, S. Kenneth & Melzer Annabelle Henkin, Shakespeare on Screen- an International Filmography and Videography, Mansell Publishing, 1990, USA

² Hamlet 1900, σε σκηνοθεσία του Maurice Clement διάρκειας 5 λεπτών.

³ με ταινίες βασισμένες σε έργα όπως The Merchant of Venice 1902, Romeo and Juliet 1908, Julius Caesar 1907, Hamlet 1907, Romeo and Juliet 1908 κ.ά.

⁴ με ταινίες όπως The taming of the shrew 1908 ή η ταινία The Old Actor, μελόδραμα του 1912 για έναν ηλικιωμένο σαιξπηρικό ηθοποιό.

σκηνές ως αμοντάριστα πλάνα ενός κινηματογραφικού σεναρίου. Από το 1929, με την πρώτη ομιλούσα κινηματογραφική ταινία του έργου *Το ημέρωμα της στρίγγλας* σε σκηνοθεσία του Sam Taylor⁵, έπρεπε να αντιμετωπιστεί το ζήτημα της σαιξπηρικής γλώσσας και, ως εκ τούτου, της έκτασης του κειμένου. Έτσι, στην εποχή του βωβού κινηματογράφου υπήρξε εκ των συνθηκών μια πλουραλιστική διεθνής ταινιογραφία, κυρίως λόγω της ελευθερίας μεταγραφής του κειμένου, αφού ο λόγος μεταφράζεται σε κίνηση, κόβεται και ράβεται στα μέτρα που αντέχουν οι δημιουργοί, εμπλουτίζεται από επιβλητική ή υποβλητική μουσική κ.ά.



Αντίθετα, αργότερα στην πρώτη περίοδο του ήχου οι κινηματογραφιστές παγιδεύονται ξανά

στα όρια της «ελευθερίας» τους σε σχέση με την απόδοση των κλασικών κειμένων. Μαζί ατροφούν πάμπολλες μικρές παραγωγές από την Ιταλία κυρίως, αλλά και τη Γαλλία και Γερμανία, λόγω της δυσκολίας να αποτυπώσουν το αδιάφορο σαιξπηρικό κείμενο σε μία αποδεκτή ακαδημαϊκή γλώσσα.

Η δεκαετία του '30, μέσα από τις «ελευθεριότητες» του ευρωπαϊκού μεσοπολέμου έχει να παρουσιάσει ενδιαφέρουσες μεταγραφές και ερμηνείες των κλασικών κειμένων στο θέατρο και συχνά πυκνά στον κινηματογράφο.

Χαρακτηριστικό δείγμα η μεταφορά του *Ονειρού Καλοκαιρινής Νύχτας* σε σκηνοθεσία του Γερμανού θεατρικού σκηνοθέτη Max Reinhardt και του William Dieterle το 1935, μια ονειρική δημιουργία που έθεσε ζητήματα για την αξιοποίηση της τρέχουσας (καλλιτεχνικής και εμπορικής) αισθητικής, του κινηματογραφικού milieu ως μέσου για να εξυπηρετηθεί η ατμόσφαιρα ενός ψευδο-ιστορικού σαιξπηρικού κειμένου με όλα τα κλισέ εμφανή, αλλά υπονομευόμενα. Κοντά στα οράματα των σουρεαλιστών -του Ζαν Βικώ-, και των εξπρεσιονιστών -του Μουρνάου-, παρεμβάλλεται με στοιχεία της ρεαλιστικής υποκριτικής των διάσημων πρωταγωνιστών της εποχής και μια πλουσιοπάροχη εμπορική παραγωγή του μεσοπολεμικού Χόλλυγουντ. Ο Σαίξπηρ παραδίδεται στα χέρια όλου του αγγλόφωνου (και μη) κόσμου, η Βρετανία χάνει την αποκλειστικότητα της σαιξπηρικής γλώσσας και το Χόλλυγουντ παραλαμβάνει, υιοθετεί και επαναπροσδιορίζει ακόμα και το ίδιο το περιεχόμενο των δραματικών κειμένων.

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ωστόσο, που η αγάπη για τον Σαίξπηρ και τους κλασικούς αναβιώνει θριαμβευτικά - διδακτικά θα έλεγε κανείς -, στο θέατρο της Ευρώπης επικρατεί ένας ιστορικός ρεαλισμός που επηρεάζει ιδιαίτερος τον κινηματογράφο, παράλληλα με μεγάλες εξελίξεις λόγω της τεχνολογίας και της τεχνογνωσίας που προέκυψε από την κινηματογράφιση του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Η σχεδόν εξεζητημένη ακρίβεια στα κοστούμια, στην εκφορά του σαιξπηρικού λόγου, στον ρεαλισμό ή και τον νατουραλισμό του σκηνικού διάκοσμου αναδεικνύουν στον κινηματογράφο και πολύ σύντομα στις τηλεοπτικές μεταφορές του Σαίξπηρ, κυρίως από το BBC, τα έργα του Σαίξπηρ, με αποτέλεσμα να φαίνονται αληθινότερα από πραγματικά η υπερβολή στην αναπαράσταση του δραματικού χρόνου- του χρόνου που διαδραματίζεται η υπόθεση του έργου- που καμιά φορά έρχεται σε ασυμφωνία με το θεατρικό χρόνο- την περίοδο που γράφτηκε το έργο-, και τα ανακόλουθα στοιχεία της σαιξπηρικής δραματολογίας. Στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, για

⁵ Στην πραγματικότητα η ταινία γυρίστηκε κατ' αρχήν ως βωβή ταινία όπου ο διάλογος προστέθηκε εκ των υστέρων. Η ταινία επανεκδόθηκε το 1966 ως η πρώτη μεταφορά έργου του Σαίξπηρ στον ομιλούντα κινηματογράφο με ηχογραφημένες προσθήκες μουσικής.

παράδειγμα, όπου στην Αρχαία Αθήνα του Θησέα οι μασόνοι μάστορες παίζουν το Ρωμαϊκό έργο *Πύραμος και Θίσβη*, η ανακολουθία αυτή λειτουργεί αντιστρόφως ανάλογα προς την έννοια της κινηματογραφικής πιστότητας του ακαδημαϊκού ρεαλισμού. Λαμπρές εξαιρέσεις στη σωρεία των «σπαγκέτι» ιστορικών παραγωγών οι ταινίες του Laurence Olivier⁶ και του Franco Zeffirelli⁷, όπου η δραματολογία εξυπηρετείται με υπόγεια και ανατρεπτικά στοιχεία και αποπειράται μια μοντέρνα ερμηνευτική ανάγνωση του θεατρικού κειμένου μέσα στις κοινότοπες συνθήκες της στερεότυπης του πρόσληψης.

Η εποχή που φαίνεται να παρουσιάζει περισσότερο ενδιαφέρον στην αναβίωση- με την έννοια της εννοιολογικής μεταγραφής - του Σαίξπηρ είναι η εποχή της δεκαετίας του '60, που εμφανίζονται οι σκηνοθέτες δημιουργοί, οι auteurs, όπως ο Orson Welles, ο Akira Kurosawa, ο Andrzej Wajda, ο Grigori Kozintsev, αργότερα ο Roman Polanski και πολλοί νεότεροι με χαρακτηριστικότερο ίσως τον Baz Luhrmann. Αυτοί προσπαθούν να αναιρέσουν τον θεατρικό και τον δραματικό χρόνο του σαιξπηρικού κειμένου και να τοποθετήσουν τον μύθο εκεί που τους «εξυπηρετούν» οι προτεινόμενες συνθήκες. Τώρα δεν χρησιμοποιείται ο εξπρεσιονισμός, ο ρεαλισμός, ή κάθε άλλος κινηματογραφικός -ισμός για να υπηρετηθεί μια σαιξπηρική ιστορία. Ο σκηνοθέτης- δημιουργός ψάχνει να βρει τον δικό του δραματικό χώρο και χρόνο και μέσα σε αυτόν «φοράει» το σαιξπηρικό κείμενο. Το σαιξπηρικό κείμενο γίνεται γέφυρα ή λειτουργεί κατευθείαν σε επίπεδο αλληγορίας. Ο κινηματογράφος έχει βρει



έναν τρόπο να αξιοποιήσει αυτήν την υψηλή δραματολογία χρησιμοποιώντας τα δικά του μέσα και όχι ως αντιδάνειο, ή χειρότερα, ως παρακατιανός συγγενής του θεάτρου.

Η μετατόπιση του χώρου και του χρόνου ως πολιτική πράξη

Το θέμα των συναντήσεών μας χωρίζεται σε τρεις ενότητες ταινιών. Στην πρώτη θα δούμε την μετακίνηση του χρόνου και του τόπου, με τις πολιτικές και κοινωνικές επιπτώσεις που προστίθενται στην Σαιξπηρική δραματολογία και ως εκ τούτου την μετακίνηση των ιδεών, των διλημάτων, των ταμπού- από την σαιξπηρική εποχή σε μια άλλη, αληθινή ή φανταστική.

Οι ταινίες της πρώτης ενότητας είναι: Akira Kurosawa- *Ran* 1985, Richard Locraine- *Richard the III* 1996, Julie Taymor- *Titus* 1999, Gus Van Sant- *My own private Idaho* 1991 .

Από τις τέσσερις ταινίες τα έργα *Pan (Χάος)* και *Ριχάρδος III* κάνουν μια στέρεη μετατόπιση: στην πρώτη περίπτωση, η διασκευή του Βασιλιά Ληρ με αισθητική επηρεασμένη από το θέατρο No, έχει μεταφερθεί στον αιμοσταγή Ιαπωνικό Μεσαίωνα, ενώ οι κόρες του Ληρ είναι πλέον γιοι του, που κηρύσσουν μεταξύ τους πολέμους. Ανάλογα ο *Ριχάρδος III* λειτουργεί ως μια παραβολή, με άμεσες αναφορές στη ναζιστική Γερμανία και το 3^ο Ράιχ, με το Σαίξπηρ να έχει ραφτεί στα μέτρα του νέου δραματικού χώρου επιλεγμένου με απόλυτη συνέπεια σε σχέση με τους συμβολισμούς της ταινίας.

⁶ Ιστορικές έμειναν ταινίες του- συχνά αποτέλεσμα μεγάλων επιτυχιών του στο θέατρο- όπως οι *As you like it* 1936, *Henry the 5th* 1944, *Hamlet* 1948, *Richard the 3rd* 1955.

⁷ Με μεγάλη εμπορική επιτυχία παγκοσμίως παίχθηκαν μεταξύ άλλων οι ταινίες του *The taming of the shrew* 1956, *Romeo and Juliet* 1968, *Hamlet* 1990.

Από την άλλη, τα έργα *Τίτος* και *Το Δικό μου Άινταχο* αυθαιρετούν ως προς την τοποθέτηση της δράσης. Ο Τίτος είναι το όνειρο ενός παιδιού, ένα έργο που στάζει αίμα τόσο υπερβολικά πολύ που μοιάζει με κόμικ, με ήρωες καρικατούρες όπου, όταν δεν εξυπηρετείται ο δραματικός χρόνος, η ταινία μετακινείται: ένα φιούζον χρόνου, όπως το δημιούργησαν, αισθητικά και εννοιολογικά, τις προηγούμενες δεκαετίες ο Peter Greenaway και ο Derek Jarman. Το *Idaho*, μια gay granch ταινία με μονολόγους του *Henry IV*, με δύο σταρ των εφήβων της εποχής⁸ ανοίγει το δρόμο για τις ταινίες δρόμου (*Street Movies*)⁹ του 90. Αργότερα εμφανίζονται η ταινία *Romeo and Juliet* του Lurmann με τον ιδιοφυή παραλληλισμό της θρησκείας ως καταλύτη της ερωτικής ιστορίας, ο *Hamlet* του Kenneth Branagh για την επιβολή της φιλοσοφικής φαινομενολογίας στο έργο μέσω της κινηματογραφικής τεχνολογίας, η ταινία «Ο», όπου ο Οθέλλος είναι μπασκετμπολίστας, μια αλληγορία για την έννοια της κοινωνικής περιθωριοποίησης κ.ο.κ. Η κριτική του κινηματογράφου προσθέτει τον όρο *teen-Shakespeare* όπου ο σαιξπηρικός λόγος λειτουργεί ναρκισσιστικά, *cult*, σαν κομμάτι ενός εκκεντρικού «υπόκοσμου», με κύριο κοινό, για πρώτη φορά ίσως μετά το *West Side Story*¹⁰, τους νέους.

Η μασκαράτα ή προσβάλλοντας τα ήθη

Η δεύτερη ενότητα σχετίζεται με την λειτουργία της Μασκαράτας, της παρενδυσίας, σε έργα του ίδιου σκηνοθέτη Kenneth Branagh: Από την μια, η Τοσκάνη του ρομαντισμού, στο *Much Ado about nothing* 1993, μια μετακίνηση χρόνου ποιητικά ρεαλιστική, που κλείνει το μάτι στο σύγχρονο θεατή με το παίξιμο των ηθοποιών και την «ηθική» που τους διατρέχει. Από την άλλη, το *Love's Labours Lost* 2000, μια καθαρή μετάβαση της μασκαράτας από την αναγέννηση στο καμπαρέ και ακαριαία στο σύγχρονο μιούζικαλ, μετάβαση που σηματοδοτεί έναν χρόνο άχρονο- παρά τα μεσοπολεμικά του στοιχεία- όπου άλλοτε αναδεικνύεται ο χρόνος και άλλοτε ο χώρος, προκειμένου να διατηρηθεί το δραματικό περιεχόμενο του έργου χωρίς πραγματολογικές αλλοιώσεις.



Ο έρωτας: από την καλή και την ανάποδη

Η τρίτη ενότητα 'κάνει' ένα παιχνίδι: Τέσσερα έργα με θέμα τον έρωτα - και την απάτη που προέρχεται ή καταλήγει σε αυτόν. Στον έρωτα η μεταγραφή είναι μια δύσκολη ιστορία, γιατί «χτυπά» πάνω στα ήθη της κάθε ιστορικής περιόδου που στην εποχή μας δεν είναι κατανοητά με τον ίδιο τρόπο (όπως η πατριαρχία, η απαγόρευση, το θέμα του γάμου, της πίστης). Στην ενότητα αυτή εντάσσονται τέσσερις ταινίες.

Στην πρώτη περίπτωση, θέμα είναι το περιβάλλον που δημιουργεί την απαγόρευση, με αφετηρία την ιστορία του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας.

⁸ Τον Keanu Reeves και τον River Phoenix. Ο ξαφνικός θάνατος του δεύτερου το 1990 έκανε την ταινία *cult* φαινόμενο.

⁹ Με τον όρο εννοούνται οι ταινίες με νέους και λαϊκά σύμβολα της νέας γενιάς, στις συνήθειες, τη γλώσσα, τη συμπεριφορά, το ντύσιμο και το διάκοσμο, με θέματα όμως ενήλικα- όχι ταινίες ψυχαγωγικού περιεχομένου ως επί το πλείστον

¹⁰ Τεράστια επιτυχία, μετά την επιτυχία του ομώνυμου μιούζικαλ του Broadway, στο νεανικό κοινό όλου του κόσμου του 1961 με τη δράση τοποθετημένη στα προάστια των συμμοριών της Νέας Υόρκης. Σκηνοθεσία Robert Wise – Jerome Robbins.



Στην πρώτη ταινία, Baz Lurman - *Romeo+Juliet* 1996, βλέπουμε το έργο από έξω προς τα μέσα και οι προτεινόμενες συνθήκες (ποιος, που, πότε) έχουν αλλάξει δραματικά (και δραματουργικά). Υπάρχει ένα καινούργιο σκηνικό, στο Νέο Μεξικό, σε μια κοινωνία με συμμορίες και μέσα σε αυτό το περιβάλλον βρίσκεται η πρόκληση για τον σκηνοθέτη να «χωρέσει» ένα παλιό κείμενο.

Αναλόγως, στην ταινία του John Madden- *Shakespeare in Love* 1998 πρέπει να δούμε πολλά επίπεδα δραματοουργίας, μιας και μέσα στην ταινία¹¹ παίζεται, ως θεατρική παράσταση της αναγέννησης, ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα. Αντίθετα από την προηγούμενη περίπτωση, εδώ ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει το έργο από μέσα προς τα έξω, ώστε να εκλάβουμε το κείμενο του Σαίξπηρ σαν κάτι που αντέχει στο χρόνο.

Ανάλογα πράγματα, με πολύ μεγαλύτερη έμφαση βέβαια στην ψυχολογική βαρύτητα του ίδιου του έργου, ισχύουν και στο άλλο ζευγάρι ταινιών: Orson Welles-*Otello* 1952 και Richard Eyre- *Stage Beauty* 2004. Ο Welles, σύμφωνα με τον κριτικό Andre Basin¹² είναι «προσηλωμένος» στον Σαίξπηρ, γιατί είναι προσηλωμένος στην τέχνη του. Οι διαγώνιες κάμερες, οι σκιές, οι αντικατοπτρισμοί, οι εναλλαγές των αργών και των γρήγορων πλάνων, αντικαθιστούν πολλές από τις «λέξεις» και προσθέτουν την εικόνα ως τρίτο βασικό πρωταγωνιστή του έργου. Το *Stage Beauty* είναι μια ταινία «υποθετική», που διαπραγματεύεται με σύγχρονη θεατρική διαύγεια μια πληροφορία για έναν ηθοποιό που έπαιζε, με αξιοσημείωτες επιδόσεις στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, τη Δυσδαιμόνα, λίγο πριν αντικατασταθεί από μια πραγματική γυναίκα ηθοποιό. Ενώ στον Welles, αναζητεί ο θεατής την φιλική ταυτότητα, εδώ καλείται να κάνει προσθέσεις και αφαιρέσεις για να καταλήξει στο θεμέλιο λίθο: Πώς παίζεται ένα τέτοιο έργο; Μπορεί ένα έργο για την αγωνία, για τη ζήλια, να αγγίζει πραγματικά το κοινό; Το κοινό έχει αλλάξει από αιώνα σε αιώνα; Ή, ποια είναι τα μεγάλα θέματα που διαπραγματεύεται αέναα η τέχνη; Σε κάθε περίπτωση, ο θεατής, ως αποδέκτης και κριτής, στις παραπάνω ταινίες είναι υποχρεωμένος να συμμετέχει στην πρόσληψη τέτοιων σαιξπηρικών ταινιών, δεν αρκεί να παρακολουθεί αμέτοχα. Ο Σαίξπηρ του έχει «κλείσει το μάτι» για τα καλά. Στη δεκαετία του '90 ο Σαίξπηρ εκλαϊκεύτηκε με την έννοια της ποπ κουλτούρας και κυρίως στην Αμερική. Οι παραγωγοί του *Ριχάρδου του 3^{ου}* προέβαλαν ως προϋπόθεση να κάνουν μια ταινία που λειτουργεί καθ' αυτή, με το Σαίξπηρ ως σύγχρονο δραματοουργό. Και πράγματι στην αρχή της νέας αναβίωσης του Σαίξπηρ, με τον *Ερρίκο τον 5^ο* του Κένεθ Μπράνα, ταινία που κέρδισε πολλά όσκαρ και αποτέλεσε φόρο τιμής στον *Dirty Harry* του Clint Eastwood οι θεατές της πρεμιέρας σε συνεντεύξεις τους για το πώς τους φάνηκε η ταινία είπαν «κρίμα που δεν έχουμε δει τα προηγούμενα τέσσερα».¹³



¹¹ που κατά τα άλλα ασχολείται με τους έρωτες και τα νεανικά κείμενα του Σαίξπηρ

¹² Cahiers du Cinema, 13 Ιουνίου 1952

¹³ πηγή: BOOSE, E., Lynda & BURT, Richard, *Totally Clueless? Shakespeare goes Hollywood in the 1990s* στο BOOSE, E. Lynda -BURT, Richard, *Shakespeare the Movie*, Routledge, 1998, U.K.

ΜΕΡΑ 2η

«Δανοί Πρίγκιπες σε Τρικυμία»¹:

Τα πρόσωπα, ο χώρος και ο χρόνος μέσα από την αφήγηση της ίδιας ιστορίας.



ΑΜΛΕΤ: Νομίζετε ότι είναι ξανθός; Έχετε δίκιο

Είναι πολλές οι φορές στη ζωή που βλέπουμε ξανά το ίδιο έργο τέχνης μέσα από μια νέα εκδοχή. Αυτή η ανακύκλωση των μοτίβων της τέχνης, των παραλλαγών και μεταμορφώσεων του ίδιου θέματος προσπαθούμε να αποκωδικοποιήσουμε εδώ, μέσα από ένα εύληπτο παράδειγμα: την ίδια σκη νή από διαφορετικές (σε χώρο και χρόνο) κινηματογραφικές αποτυπώσεις του σαιξπηρικού *Άμλετ* (από το 1948 ως το 2000). Σκοπός είναι, μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αποσπασμάτων αυτών -σε σημειολογικό, ιδεολογικό και αισθητικό επίπεδο- να προτείνουμε μια εφαρμογή πολυσυλλεκτικής διδασκαλίας που καλλιεργεί τις προσληπτικές και αναλυτικές ικανότητες των μαθητών και των θεατών και τους βοηθά να αφομοιώσουν την διαφορετικότητα ως μια δυνατή και δυναμική επιλογή «ανοιχτής» δημιουργίας.

Επέλεξα έναν κάπως παράδοξο τίτλο για αυτήν την παρουσίαση για δύο λόγους: για να δοθεί εξ αρχής σημασία από τον αναγνώστη-θεατή στη σημειολογική λεπτομέρεια που συμβάλλει στην δημιουργία του στερεοτυπικού προτύπου και για να σημασιοδοτηθεί ιδιαίτερα ένα σημείο επαφής του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου του ήρωα Άμλετ και της εκάστοτε αισθητικής των κινηματογραφικών μεταφορών του έργου. Οι ταινίες που επιλέχθηκαν να αναπτυχθούν είναι αυτές που για άλλους κάθε φορά λόγους απασχόλησαν και ευχαρίστησαν το κινηματογραφικό κοινό και δικαιωματικά ανήκουν σε μια ευρύτερη λαϊκή κουλτούρα από τις πιο εναλλακτικές ως τις πιο σπάνιες εκδοχές του κινηματογραφικού Άμλετ (υπάρχουν δε πάνω από 40 εκδοχές του έργου σε διάφορες εποχές, χώρες, αισθητική και ιδεολογία).

¹ Αναδημοσίευση από την *Πρακτικά της 4^{ης} Διεθνούς Συνδιάσκεψης για το Θέατρο και τις Παραστατικές Τέχνες στην Εκπαίδευση*, Αθήνα, Μάρτιος 2004

ΑΜΛΕΤ : Είναι αυτός που δεν μπορεί να αποφασίσει;

1947-8 Σκηνοθεσία: Laurence Olivier, Άμλετ: Laurence Olivier



Η πασίγνωστη αυτή ταινία του Laurence Olivier, η πρώτη βρετανική ταινία που βραβεύθηκε με τέσσερα βραβεία όσκαρ (καλύτερης ταινίας, α΄ ανδρικού ρόλου, σκηνικών- κοστούμιών και καλλιτεχνικής διεύθυνσης), ήταν η μεγαλύτερη ως τότε παραγωγή έργου του Σαίξπηρ, που επικύρωσε τόσο την καλλιτεχνική αξία όσο και την εμπορικότητα των σαιξπηρικών κινηματογραφικών μεταφορών². Μια ταινία εξπρεσιονιστική, όπου πρωταγωνιστούν οι άδαιοι διάδρομοι, οι επικίνδυνες σπειροειδείς σκάλες κινηματογραφημένες με ευρυγώνιο φακό, η εναλλαγή σκιάς και φωτός, άσπρου και μαύρου αλλά με έντονα στοιχεία φιλμ Νουάρ- κινηματογραφικό είδος που κυριαρχεί την πρώτη μεταπολεμική περίοδο-, με τον Άμλετ ήρωα ντετέκτιβ να εξιχνιάζει ένα μυστήριο και ανεξιχνίαστο έγκλημα και να γίνεται θύτης και θύμα άθελά του. Και παράλληλα μια ταινία ψυχαναλυτική, όπου ο θεατής καλείται να εισχωρήσει στη φυλακή του μυαλού του ήρωα και να γίνει συμμετοχος σε ένα προσωπικό ταξίδι γεμάτο σύμβολα μέσα στον υποσυνείδητο κόσμο της Ελσινόρης. Μέσα σε αυτόν τον εκπληκτικό, εξωτερικά και εσωτερικά, κόσμο, ο Άμλετ-Laurence Olivier πρέπει να ξεχωρίζει για πολλούς λόγους . Ο ίδιος εξηγεί την αρχική σκηνοθετική του επιλογή να βάψει τα μαλλιά του ξανθά:

«...Τελικά σκέφτηκα ότι ήταν απλούστερο να παίξω εγώ ο ίδιος τον Άμλετ αλλά ένας λόγος που έβαψα τα μαλλιά μου ήταν για να αποφευχθεί κάθε πιθανότητα ο Άμλετ να ταυτιστεί με εμένα. Ήθελα οι θεατές που έβλεπαν την ταινία να μην πούνε « Να ο Λώρενς Ολίβιε ντυμένος σαν Άμλετ» αλλά «Αυτός είναι ο Άμλετ»³.



Μέσα σε ένα ασπρόμαυρο περιβάλλον, όπου ο Άμλετ δρα τη νύχτα και μένει άπραγος τη μέρα, συμβαίνει μία πολύ ενδιαφέρουσα εναλλαγή: ο Άμλετ μοιάζει με «άγγελος εξολοθρευτή» με το λευκό «εξαγνισμένο» του πρόσωπο και την μαύρη-σκοτεινή του κάπα⁴. Το πρωί, περπατώντας αργά σε ένα αδρό φυσικό περιβάλλον, χάνεται μέσα στη λευκότητα της μέρας, με το λευκό του πουκάμισο και το ξανθό, απαραίτητο σαρκίο του, σα να γίνεται ένα μαζί της χωρίς κοντράστ, χωρίς την ένταση της ανθρώπινης παρέμβασης, ως μέρος της κακοποίησης της φύσης που διατρέχει την ταινία. Εκεί νομίζω οφείλεται και η δραματουργική δύναμη της έναρξης του μονολόγου «να ζει κανείς ή να μη ζει» με τον Άμλετ να κοιτάει τη θέα καθισμένος σε έναν βράχο, μια σκηνή εσωτερικού μονολόγου με εκπληκτική χρήση του κινηματογραφικού voice off - όπου η κάμερα πλησιάζει και εστιάζει στο πίσω μέρος του κεφαλιού του στη σπειροειδή φύτρα της λευκής του κόμης και εισχωρεί μέσα του για να δούμε από τα μάτια του τα επίσης λευκά και σπειροειδή κύματα.

² Για την απήχηση της ταινίας βλέπε HOLDEN, Antony, *Olivier*, Weinenfeld and Nicolson, 1988, London.

³ OLIVIER, Laurence 'An Essay in Hamlet' στο CROSS, Brenda (ed.), *The Film Hamlet: A record of its Production*, Satyrn Press, 1948, London (μτφ. Τ.Κ.)

⁴ βλέπε και TAYLOR, Neil, 'The Films of Hamlet' στο DAVIES, Antony- WELLS, Stanley (ed.), *Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge University Press, 1994, UK.

ΑΜΛΕΤ: Η ευθύνη του ατόμου απέναντι στον κόσμο

1964 Σκηνοθεσία: Grigori Kozintsev .

Άμλετ: Innocenti Smoktunovski

Η ταινία, που ανάμεσα στους κινηματογραφόφιλους έχει επικρατήσει ως «Ο Ρώσικος Άμλετ» έχει υπάρξει σε παλαιότερες δεκαετίες μια ταινία λάφυρο, που, όποιος την είχε δει, μοιραζόταν κρυφά κάτω από την απαγορευμένη σοβιετική διανοήση. Ένα έργο σύμβολο, έργο δημόσιο που οι ιλιγγιώδεις σκάλες και οι στενοί ιδιωτικής χρήσης διάδρομοι γίνονται δημόσιες περαστές και ανοιχτοί χώροι συνεστιάσεων, οι νουάρ σκιές ογκολιθικές αποτυπώσεις τεραστίων αγαλμάτων (ενδεικτικά είναι τα αγάλματα του Κλαύδιου μέσα στην πόλη με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν συνωμοτικά στον Στάλιν) πάνω στα πρόσωπα των ανθρώπων και τις όψεις των κτιρίων. Μια πολιτική και ποιητική δημιουργία, σήμερα σχεδόν νοσταλγική, για τον αποξενωμένο διανοούμενο μέσα στα ολοκληρωτικά καθεστάτα.⁵ Δοσμένη μέσα από έναν αχρονικό ιστορικό ρεαλισμό, σε ένα πραγματικό υστερομεσαιωνικό κάστρο στην Εσθονία, με κοστούμια του πρώιμου 19^{ου} αιώνα, που όμως συχνά θυμίζουν μπολσεβίκους, η ταινία μπερδεύει τον δραματικό χρόνο με τον ιστορικό το χτες της ταινίας με το σήμερα (του 1964) της τότε Σοβιετικής Ένωσης. Σε αυτήν την ταινία ο ήρωας σκέφτεται ελεύθερα μόνο όταν είναι στην φύση, όπου υπάρχουν άλλοι άνθρωποι υπάρχουν εμπόδια, σίδερα, κάγκελα, μιλάει συνήθως μαζί τους μέσα από παραπετάσματα. Στον μονόλογο «Να ζει κανείς η να μη ζει» ο Άμλετ συνομιλεί με τις μόνες δυνάμεις που τον συνοδεύουν την φουρτουνιασμένη θάλασσα και τον μανιασμένο αέρα. Ο θεατής βλέπει μόνο την πλάτη του, χαμένη σε ένα σκοτεινό τοπίο, κρυμμένη σε έναν μελανό μανδύα· και έτσι αναγκάζεται να ανασύρει τα δικά του συναισθήματα και τις σκέψεις για όσα συμβαίνουν γύρω του και όχι πια μόνο στην ταινία.



Ο Άμλετ-Innocenti Smoktunovski, ξανθός και στη ζωή, συμπληρώνει την φανταστική-ρεαλιστική εικόνα της ταινίας: συνομήλικος με τον Olivier όταν έπαιξε τον Άμλετ (39 ετών), δεν είναι ένας Άμλετ σύμβολο της πάντα εφηβικής αμφισβήτησης και της ορμής. Έχει δει, έχει ζήσει και τώρα μιλάει. Ξανθός όπως ένας αστός διανοούμενος που δεν έχει δουλέψει στα χωράφια, μιας παλαιάς ουτοπικής τάξης πραγμάτων, ή ο πρόωρα γερασμένος επαναστάτης που φέρει τη συμπεκνωμένη γνώση μιας κοινωνίας σε συνεχή δυναμική αλλαγή; Η ταινία μας κλείνει το μάτι, με τον ηθοποιό να παίζει με την πραγματική του ηλικία και να είναι στο μεταίχμιο της νεότητας και της ωριμότητας, της παρατήρησης και της ευθύνης της ζωής, στην ηλικία του γιου και του πατέρα, του πρίγκιπα και του κυβερνήτη, του μαινόμενου και δυναστευμένου. Και να παίζει φυσιολογικά, με στοιχεία νατουραλισμού, όπως όταν βγάζει από το παπούτσι του ένα πετραδάκι

πριν αντιμετωπίσει τον Πολώνιο⁶ με έναν ρυθμό εσωτερικό, παλλόμενο, διαβρωτικό.

Και αν στην αρχή της ταινίας, που μιλάει για την ουσιαστική αξιοπρέπεια του ατόμου σε έναν κόσμο αναξιοπρεπή, αυτός ο Άμλετ ήταν ξανθός, νομίζω ότι στο τέλος της θα ήταν ασπρομάλλης.

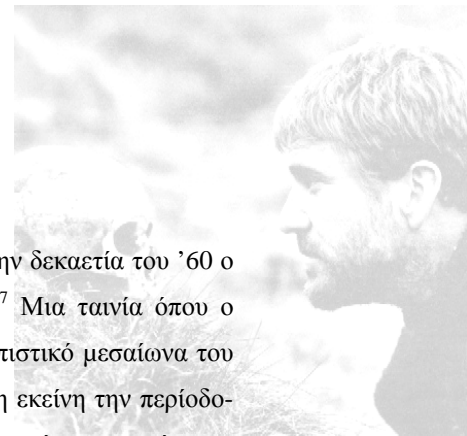
⁵ COLLICK, John, *Shakespeare, Cinema and Society*, 1989, Manchester, σ. 127

⁶ περισσότερα για τα ρεαλιστικά στοιχεία της ταινίας στο ROTHWELL, S. Kelly- HENKIN-MENZER (ed.), *Annabelle, Shakespeare on Screen- An international Filmography and Videography*, Mansell Pbl., 1990, U.K.

ΑΜΛΕΤ: Η τραγική επιβεβαίωση της απώλειας του παραδείσου

1990 Σκηνοθεσία: Franco Zeffirelli, Άμλετ: Mel Gibson

Στη σειρά των ωραίων ρεαλιστικών και ευανάγνωστων ταινιών που έκανε από την δεκαετία του '60 ο Franco Zeffirelli εντάσσεται και ο *Άμλετ*, με πρωταγωνιστή τον Mel Gibson.⁷ Μια ταινία όπου ο δραματικός και ο ιστορικός χρόνος ταυτίζονται- η δράση περιορίζεται σε έναν πιστικό μεσαιώνα του 1200 αλλά στην Βόρεια Σκωτία αντί της Δανίας, περιοχές σε ανάλογη ανάπτυξη εκείνη την περίοδο- με ρούχα και σκηνικό διάκοσμο με ιστορική ακρίβεια και λιτότητα, με σαφείς αναφορές στα «αξιοθέατα» της μεσαιωνικής Σκωτίας (την site specific σκοτσέζικη αυτή επιτυχία αξιοποίησε ο : Mel Gibson αργότερα με την ταινία *Braveheart*). Εδώ έχουμε έναν Άμλετ ζοηρό, ρωμαλέο, ακμαίο, ερωτικό και απελπιστικά αθώο. Έναν Άμλετ υγιή και ευτυχισμένο που θα μπορούσε να ζήσει φυσιολογικά, αν τα πράγματα πήγαιναν καλά στη ζωή του. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας προσπαθεί να επαναφέρει τα πράγματα σε μια κανονικότητα, προσπαθεί να επιβιώσει πριν τελικά λυγίσει από τα γεγονότα. Αυτός ο νέος άνδρας είναι καστανόξανθος. Δεν είναι ο «πλατινέ»-Mel Gibson του *Mad Max*, μια εν δυνάμει προέκταση του Άμλετ στο φανταστικό μέλλον ως καταδικασμένου, απομονωμένου τιμωρού. Με τα μαλλιά του να αραιώνουν λιγάκι μπροστά είναι ένας συνηθισμένος νέος άνδρας από τη Σκωτία, ούτε σκοτεινός, ούτε διαφανής (εξάλλου σε μια προπολιτισμική κοινωνία η καταγωγή δεν έχει γίνει ακόμα συνειρμός των a priori προνομίων). Γίνεται ήρωας λόγω της τυχαιότητας των γεγονότων και η ιστορία του θα μπορούσε άνετα να έχει ξεχαστεί στα άγονα βουνά του μακρινού βορρά, αν δε ήταν ο ...Σαιξπηρικός Άμλετ.



ΑΜΛΕΤ: Η προσωπική απομόνωση του σύγχρονου ήρωα

1996 Σκηνοθεσία: Kenneth Branagh, Άμλετ: Kenneth Branagh
Αν ο Άμλετ του Laurence Olivier είναι χαρακτηριστικό και όχι ελαιογραφία⁸ τότε σίγουρα το έργο του Branagh είναι μια μπρεσσιονιστική ελαιογραφία, ένα

περιβάλλον που συμπεριλαμβάνει όλο το θολό προσωπείο του Δυτικού κόσμου και αποκρυσταλλώνεται πια στα τέλη του 19^{ου} αιώνα σε μια Δανία που μοιάζει με την ναπολεόντεια Γαλλία, την Αυτοκρατορική Ρωσία, τη Βικτωριανή Αγγλία. Ο Kenneth Branagh -μεγάλος αναβιωτής για πολλούς των κινηματογραφικών μεταφορών των σαιξπηρικών έργων στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '90- σκηνοθετεί ένα έργο πολιτικό, όπου ο Άμλετ είναι η άλλη όψη της ιστορίας του

⁷περισσότερα για το ρεαλιστικό περιβάλλον της ταινίας στο JACKSON, Russell (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge University Press, 2000, UK

⁸όπως αναφέρεται ότι έχει πει ο ίδιο σε μια συνέντευξή του στο ROTHWELL, S. Kelly- HENKIN-MENZER (ed.), *Annabelle, Shakespeare on Screen- An international Filmography and Videography*, Mansell Pbl., 1990, U.K.

αντιπάλου του Φόρτενμπρας (ο οποίος στο τέλος του μύθου και της ιστορίας κυριεύει την Ελσινόρη και τη Δανία). Είναι η μόνη ίσως ταινία που σηματοδοτεί τόσο ξεκάθαρα την έλευση του «άλλου», το τέλος μιας ιστορίας ως την αρχή μιας νέας. Εδώ ο Άμλετ, ως αντίγραφο του εαυτού του, συνομιλεί με καθρέφτες, γνωρίζοντας ότι από πίσω τον παρακολουθούν οι αυλικοί, έχει συναίσθηση πόσο είναι όλοι alter ego των άλλων, πόσο είναι πόνια σε ένα παιχνίδι κατολίσθησης, αυταπάτης, ψευδαισθήσεων, διάλυσης. Μέσα σε αυτό το παρακμιακό ιστορικό περιβάλλον ο Άμλετ περιφέρει το σαρκίο του, με επίγνωση της αδυναμίας του να διορθώσει τον κόσμο, προσηλωμένος στον εαυτό του, απορροφημένος από την ατομική -άνευ νοήματος- αναζήτηση, ένας ήρωας μεταφροϊδικός, μετά-από, όλα με τα χαρακτηριστικά της προσωπικής απομόνωσης ενός σύγχρονου ήρωα.



Ο Άμλετ έχει μαλλιά βαμμένα πλατινέ, λίγο πιο ανοιχτά από τα βαμμένα μαλλιά του Κλαύδιου, διαφορετικά από τα βαμμένα μαλλιά της Οφηλίας και των άλλων αυλικών, παίρνει και αυτός μέρος σε ένα πανδαιμόνιο πολυχρωμίας, σε μια συνεχή εναλλαγή προσωπείων μέσα από χρώματα, ρούχα, καθρέφτες, φίλους και εραστές. Οι ηθοποιοί που υποδύονται τους ρόλους του έργου

έχουν διαφορετική προφορά και θεατρική παιδεία (πολλοί είναι σταρ του Αμερικάνικου κινηματογράφου, άλλοι είναι Άγγλοι σαιξπηρικοί ηθοποιοί κ.ο.κ.).⁹ Η ομοιογένεια δεν τηρείται σε κανένα επίπεδο, κανείς δεν ξέρει από που θα έρθει η έκπληξη σε αυτόν τον διαταραγμένο κόσμο. Ο εικοστός αιώνας έρχεται καλπάζοντας. Ο Άμλετ στέκει εκεί και παρατηρεί σε μια βαθιά αποφασισμένη εικονική πραγματικότητα που σκηνοθετεί ως το τέλος για τον εαυτό του.

ΑΜΛΕΤ: Το αναπάντεχο αδιέξοδο της καθημερινότητας

2000 Σκηνοθεσία: Michael Almereyda, Άμλετ: Ethan Hawke

Μια ταινία που ακολουθεί την μόδα του «Νέου Σαιξπηρ» μετά την ανέλπιστη επιτυχία του έργου του Baz Luhrmann *Romeo+Juliet*. Η δράση έχει μεταφερθεί πλήρως, βρισκόμαστε στη Νέα Υόρκη του 2000, ο Άμλετ είναι φοιτητής κινηματογράφου, οι γονείς του έχουν την μεγάλη εταιρεία Denmark Incorporated, το φάντασμα του Παλιού Άμλετ έρχεται στο δωμάτιο του μπαινοβγαίνοντας από ένα dispenser μηχανήμα Coca-Cola, ο Άμλετ συναντά την Οφηλία στον σκοτεινό φωτογραφικό του θάλαμο, ο μονόλογος «Να ζει κανείς ή να μη ζει» διαδραματίζεται στο τμήμα ταινιών δράσης του Blockbuster Video Store της γειτονιάς του. Η τραγωδία αυτού του Άμλετ είναι η πραγματικότητα, η αφόρητη επανάληψη των ίδιων πραγμάτων, η απαράλλακτη διαδοχή στην παγκόσμια διαφθορά.

Στο μελαγχολικό λήθαργο αυτής της γενιάς του 2000 που μεγαλώνει τώρα, η απραξία είναι η μόνη πειθαρχία, ό,τι ξεφεύγει από αυτήν είναι καταστροφή. Ο Άμλετ-Ethan Hawke δεν είναι ακριβώς

⁹ για την επιλογή των ηθοποιών και την μέθοδο εργασίας τους βλέπε CROWDUS, Gary, Interview with Kenneth Brannagh, από το Cineaste Magazine- The Daily Telegiraffe, December 1998

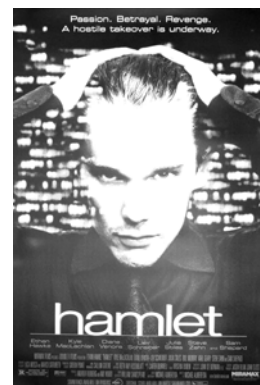
ξανθός. Είναι κυρίως άχρωμος γι'αυτό και οι αποχρώσεις του είναι γενικά υποπράσινες ή κιτρινισμένες. Ίσως είναι κάπως δύσκολο να προσεγγίσεις έναν μύθο αφαιρώντας την απόσταση της μυθικής του διάστασης. Για αυτό αυτή η εκδοχή του μύθου πολλές φορές σχολιάστηκε ως μια ανούσια και χωρίς εσωτερικό περιεχόμενο μεταφορά του *Άμλετ*.¹⁰

Η άλλη όψη

Εκτός από τις επίσημες εκδοχές αξίζει να ασχοληθούμε -έστω και μόνο ενδεικτικά- με κάποιες συνεκδοχές του μύθου του Άμλετ, όπου η κεντρική θεματολογία του *Άμλετ* έχει φυγοκεντρίσει προς χάριν εκμετάλλευσης άλλων περιφερειακών στοιχείων του έργου. Αλλά το στερεότυπο του πρίγκιπα από τη Δανία παραμένει σταθερό. Ή μήπως όχι πάντα;

1. Έργο μέσα στο έργο: *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*

Γραμμένο το 1967 από τον Tom Stoppard, σκηνοθετημένο από τον ίδιο το 1990



Μια ταινία για την ιστορία των δύο συμφοιτητών και φίλων του Άμλετ, που έρχονται να τον παρασύρουν στην Αγγλία, για να τον σκοτώσουν καθ' οδόν, έτσι όπως έχουν συμφωνήσει με τον Κλαύδιο αντί χρημάτων. Στην ταινία αυτή το βάρος της δραματοουργίας πέφτει σε δύο αναξιοποίητα πρόσωπα του κλασικού έργου, τους Rosencrantz και Guildenstern (μάλιστα στον *Άμλετ* του Olivier απουσίαζαν εντελώς) Παρακολουθούμε όλη την δράση στο παλάτι, τις σκηνές που θα μπορούσαν να συμβούν εκτός σκηνής, με τεράστιες δόσεις καυστικού χιούμορ σε μια ιδιαίτερος ενδοσκοπική, παρόλα αυτά, αντιμετώπιση της δραματοουργίας. Αυτός εδώ ο Άμλετ, Ian Glen, εμφανίζεται πολύ λίγο στην ταινία και είναι φυσικά... ξανθός. Παραπέμπει περισσότερο σε μια άλλη ανόητη προκατάληψη «περί ξανθότητας»: είναι αφελής, νάρκισσος, υστερικός, και κυρίως βλαξ. Ο Stoppard εκμεταλλεύεται την λαϊκή κουλτούρα (γνωστή η ανεκδοτολογία για τους ξανθούς ανθρώπους στις αρχές της δεκαετίας του '90) για χάρη της ψυχαγωγίας του κοινού και προς εκνευρισμό των συντηρητικών ακαδημαϊκών κύκλων.

2. Έργο για το έργο: *In the bleak midwinter*



Σενάριο και σκηνοθεσία: Kenneth Branagh 1995

Πολλές είναι οι ταινίες με θέμα θιάσους που παίζουν κλασικά έργα, με στόχο συνήθως την παράλληλη ανάπτυξη μιας ιστορίας με το αντίστοιχο δραματικό περιεχόμενο του έργου που «παίζουν». Στην ταινία αυτή, ο θίασος πηγαίνει να παίξει *Άμλετ* σε μια εγκαταλελειμμένη εκκλησία στην βρετανική επαρχία, αντιμετωπίζοντας βεβαίως κάθε πιθανό πρόβλημα, ένα από τα οποία είναι ότι ο σκηνοθέτης της παράστασης τελικά αναγκάζεται να παίξει και τον Άμλετ (Michael Maloney). Αυτός εδώ ο Άμλετ είναι μελαχρινός, με μακριά σγουρά μαλλιά, αφού είναι εξ ορισμού ακατάλληλος για το ρόλο, μια υποχρεωτική επιλογή. Άρα όταν είσαι σκηνοθέτης κάνεις ό,τι θες.

¹⁰ βλέπε ενδεικτικά την κριτική της ARMITAGE, Beth, 'In the year 2000' στον δικτυακό τόπο www.Popmatters.com

3. Ο Άμλετ σύμβολο της λαϊκής κουλτούρας

«Υπάρχει ένα είδος πολιτιστικού συνονθυλεύματος για τον Άμλετ στη συλλογική μας μνήμη και μεγαλώνουμε γνωρίζοντας τι είναι ο Άμλετ ακόμα και αν δεν τον έχουμε διαβάσει ή δει ποτέ στο θέατρο



ή τον κινηματογράφο. Ο μύθος του έργου είναι παλιότερος από το ίδιο το έργο και η επιβίωση του έργου στην σύγχρονη φαντασία 'αβγατίζει' το μύθο». ¹¹

Αφήσαμε την έκπληξη για το τέλος. Και αν ο Άμλετ δεν είναι ένας λεπτεπίλεπτος κατσούφης; Αν δεν είναι τόσο βαθιά σκεπτόμενος; Αν δεν κουβαλάει μαζί μου μια μεγάλη φήμη ότι είναι καλός ηθοποιός; Είναι τότε λιγότερο Άμλετ; Ή μήπως είναι ο τελευταίος Ήρωας Δράσης; Αξίζει να δει κανείς αυτό το απολαυστικό μονόλεπτο μέσα στην ταινία του John Mac Tiernan, *The Last Action Hero* (1993), όπου ο απόλυτος λαϊκός ήρωας Arnold Schwarzeneger εμφανίζεται στο τρέιλερ της (υποτιθέμενης) νέας του ταινίας *Άμλετ*. Αν ο Laurence Olivier έβαψε κάποτε τα μαλλιά του για να λένε «Να ο Άμλετ!» και όχι «Να ο Ολίβιε στο ρόλο του Άμλετ!» εδώ συμβαίνει το αντίθετο. Ο σούπερ ήρωας Schwarzeneger, είναι τόσο μεγάλος ήρωας που μπορεί να είναι ακόμα και ο Άμλετ. Έτσι, δεν χρειάζεται να προχωρήσει σε κανενός είδους παρενδυσία ή άλλη οπτική παρέμβαση. Δεν χρειάζεται να είναι πια ξανθός αυτός ο Σουηδός ηθοποιός, δεν είναι ανάγκη να είναι τίποτα, το σύμβολο έχει μετατοπιστεί και είναι όλο πάνω του. Να λοιπόν πώς ένας κλασικός μύθος αφομοιώνεται από ένα μύθο αστικό. ¹²

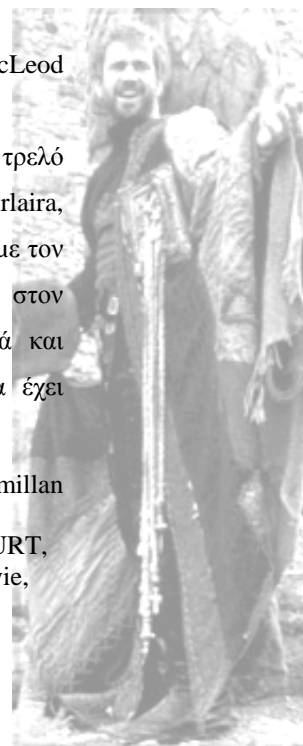
Η ΤΡΙΚΥΜΙΑ: Πώς να παίζω την τρικυμία;

Αντίστοιχα με την αναζήτηση του ρόλου, ένα άλλο έργο, από τα πιο αόριστα και ονειρικά του Σαίξπηρ, μπορεί να μας οδηγήσει σε κάποιες σημαντικές παρατηρήσεις σε σχέση με το χώρο και το χρόνο της δράσης. Η *Τρικυμία* έχει επιτρέψει τολμηρά εγχειρήματα στην ιστορία του σύγχρονου κινηματογράφου λόγω της χαλαρής δομής της.

Η μετακίνηση στο χρόνο

Δύο μεταφορές που αλλάζουν τις προτεινόμενες συνθήκες είναι οι δημιουργίες των Fred McLeod Wilcox- *Forbidden Planet* 1956 και Paul Mazursky- *Tempest* 1982.

Στην ταινία *Forbidden planet* ο Πρόσπερο, σε αυτήν την ταινία έχει μετατραπεί σε έναν τρελό επιστήμονα, τον Dr. Morbius, που έχει απομονωθεί στον πλανήτη Altain 4. Η κόρη του Arlaira, χαρακτήρας με στοιχεία τόσο από την Μιράντα όσο και από το εξωτικό Άριελ, είναι θυμωμένη με τον πατέρα της, επειδή δεν επιστρέφουν στη γη. Το διαστημόπλοιο που έρχεται αναγνωριστικά στον πλανήτη, με αρχηγό τον Captain Adams, φέρνει μαζί του ένα ρομπότ, με συμπεριφορά και υπερφυσικές δυνάμεις που θυμίζουν τον Κάλιμπαν. Η τρικυμία φαίνεται ότι στην ταινία έχει



¹¹ MAROWITZ, Charles 'How to rape Shakespeare' στο βιβλίο του *Recycling Shakespeare*, Macmillan Press, 1991, UK

¹² περισσότερα για τη σύγκριση το έργου με τα κλασικά του πρότυπα στο BOOSE, E. Lynda- BURT, Richard 'Totally Clueless?' στο βιβλίο BOOSE, E. Lynda -BURT, Richard, *Shakespeare the Movie*, Routledge, 1998, U.K.

αντικατασταθεί από το αόρατο τέρας που εμποδίζει το πλήρωμα, αλλά και την κόρη του Πρόσπερο, να γυρίσουν στη Γη, ένα «είδος φροϋδικού τέρατος του Id...μια εξαιρετικά χρηστική σύλληψη ενός αόρατου King- Kong του διαστήματος»¹³

Στον ρεαλιστικό αντίποδα βρίσκεται η ταινία του Paul Mazursky. Ο Πρόσπερο- Φίλιπ- είναι ένας αρχιτέκτονας από τη Νέα Υόρκη¹⁴ που έχει αυτοεξοριστεί, για να ξεφύγει από έναν κακό γάμο και μια αβάσταχτη καριέρα, σε ένα ερημονήσι της Ελλάδας. Σύντροφοι του η κόρη του Μιράντα, μια ελευθέρων ηθών νησιώτισσα η Aretha και ένας σεληνιασμένος ημιάγριος βοσκός, με το ελληνικότατο όνομα ...Καλιμπάνος, που ανεβοκατεβαίνει τις ραχούλες και προμηθεύει την απομονωμένη οικογένεια με χειροποίητη φέτα. Ο απομονωμένος αυτός επίγειος παράδεισος- μακριά από τα γιάπικα νεοϋορκέζικα πάρτι, τις λιμουζίνες και τις γραβάτες- αποδεικνύεται δύσκολη ιστορία, μιας και οι άγονες πέτρες, ο αλμυρός βοριάς και η αδυναμία τροφοδοσίας δημιουργούν πολλές αντιξοότητες στην καθημερινή διαβίωση και ακόμα μεγαλύτερες στην επίδιωξη ψυχικής ισορροπίας. Η τρικυμία είναι η αντίθεση της γαλήνιας αιγαιοπελαγίτικης θάλασσας που πρωταγωνιστεί στην ταινία, μιας και την κουβαλάει ο πρωταγωνιστής μέσα του και αυτή ξεσπά συχνά χωρίς να τον ρωτήσει. Και έτσι ο Φρεντ, εμφανίζεται κάτω από τη θάλασσα, με ένα μακροβούτι από το πλούσιο κότερο του πατέρα του, συνεργάτη του Φίλιπ, που στις διακοπές του κάνει κρουαζιέρα στα ελληνικά νησιά. Το πεπρωμένο σε παρόντα χρόνο.



Η μετακίνηση στο χώρο

Δύο ταινίες που προσπαθούν να επέμβουν στον εσωτερικό ρυθμό του έργου και να αποδώσουν την ατμόσφαιρα της μετάβασης του Σαίξπηρ, στα τελευταία χρόνια της δραματουργίας του, σε έναν κόσμο αφηρημένο, θεαματικό, με τα στοιχεία της φύσης να κυριαρχούν, τα φαινόμενα να απατούν, την ψευδαίσθηση των πνευμάτων να παρασύρει, τα νοήματα να ίπτανται, η υπόθεση του δραματικού κειμένου να αιωρείται. Να μεταφέρουν το θεατή στον δραματουργικό αλλά κυρίως ο πνευματικό και αισθητικός χώρος που καταλαμβάνει το έργο, έναν κόσμο μπαρόκ.

Η πρώτη *The Tempest by William Shakespeare as seen through the eyes of Derek Jarman* 1980. Ήδη από τον τίτλο της δηλώνει ότι πρόκειται για μια ταινία φιλτραρισμένη από την υποκειμενική ματιά του σκηνοθέτη της. Η φιλική δημιουργία που προϋποθέτει έναν θεατή εξοικειωμένο με την Σαίξπηρική δραματουργία για να τον προσκαλέσει σε μια ονειρική, αυθαίρετη αισθητική και αισθησιακή πανδαισία. «Μια προκλητική ανάσα φρέσκου αέρα σε αντίθεση με την άκαμπτη, ασφαλή ατμόσφαιρα του θεσμοθετημένου Σαίξπηρ του BBC».¹⁵ Μια ταινία όπου το κείμενο είναι η προέκταση της εικόνας, όπου όλα συμβαίνουν μέσα στον ταραγμένο ύπνο του ναυτικού μέσα στην τρικυμία και όλα βιώνονται από τον μεγάλο οργανισμό που τα βλέπει.

Η camp αισθητική του Jarman, με τα πλουραλιστικά στοιχεία ενός νέου- μπαρόκ σύμπαντος συνδέεται και με την εξεζητημένη- και ομολογουμένως εντυπωσιακή- δημιουργία του άλλου Βρετανού εμπνευσμένου μελετητή-μεταγραφέα της σαιξπηρικής δραματουργίας. Το έργο του Peter Greenaway- *Prospero's Book* 1991, μια ελεύθερη απόδοση της ατμόσφαιρας του έργου, με σκοπό να κατευθύνει

¹³ MFB review, Ιούνιος 1956

¹⁴ ερμηνευμένος από τον Ελληνικής καταγωγής Τζον Κασαβέτη, που βοηθά πολύ την αληθοφάνεια της ταινίας, για την επιλογή της Ελλάδας (γυρίσματα στο Γύθιο) ως προορισμό διαφυγής.

¹⁵ CROWL, Samuel, 'A new tempest on Film', SFNL 5/01/1980

τον θεατή σε μια βαθιά επικοινωνία με την ιστορία της αισθητικής του μπαρόκ, αλλά και να τον οδηγήσει σε ένα εσωτερικό συμπτυκνωμένο ταξίδι στο υποσυνείδητο, στην πνευματική του ύλη.

Αλλά πώς;

Μέσα από έναν κόσμο υγρό, σωματοποιημένο (από την εντυπωσιακή παρουσία του Κάλιμπαν, ενσαρκωμένου από έναν εκπληκτικό μαύρο χορευτή). Που κατοικεί το πνεύμα; Μήπως η ταινία διαδραματίζεται μέσα σε ένα σώμα; Και εκεί μέσα είναι και ο πάλλευκος Πρόσπερο, το πνεύμα; Η τρικυμία είναι του μυαλού, οι ιδέες είναι αυτές που ταράζουν την ισορροπία μέσα στο υγρό σώμα, που είναι η ταινία. Η εικαστική και αναπαραστατική δημιουργία που αξιοποιεί πάμπολλες τεχνολογικές δυνατότητες του σύγχρονου κινηματογράφου και του βίντεο αρτ αφήνει τον θεατή έκπληκτο, σαν να έχει δι ένα θαύμα, με το υπέρμετρο δέος της σύγχρονης μπαρόκ εποχής που διανύουμε και φυσικά χωρίς καθόλου, όπως οφείλει η τέχνη αυτού του επιπέδου, απαντήσεις.

Γιατί επιλέχθηκαν τα συγκεκριμένα έργα; Γιατί τις επέλεξε ο Disney. Ο Άμλετ έγινε ο Lion King και η Τρικυμία, με τις απαραίτητες πολιτικά ορθές διορθώσεις έγινε η Pocahontas. Και έτσι ανήκουν πια στον σύγχρονο παγκόσμιο λαϊκό πολιτισμό.



ΜΕΡΑ 3^η

«Η Αειπάρθενος βασίλισσα»



Στα ανέκδοτα του θεάτρου μπορεί κάποιος να ακούσει ότι, αν δεν είχαν κερδίσει οι Άγγλοι την Ισπανική Αρμάδα το 1588, σήμερα δεν θα θεωρούνταν ο Σαίξπηρ ο σημαντικότερος δραματουργός του νεότερου παγκόσμιου ρεπερτορίου αλλά ο Ισπανός Λόπε ντε Βέγκα.

Η ελισαβετιανή εποχή, με τις ιδιαίτερες θρησκευτικές και πολιτειακές αλλαγές που την χαρακτήρισαν, δημιούργησε έναν ανώτερο πνευματικό πολιτισμό στην Αγγλία, και μάλιστα έναν πολιτισμό με δυναμική, δύναμη και ενθουσιασμό.¹ Στην αγγλική

κουλτούρα η βασίλισσα Ελισάβετ είναι ένα πρόσωπο θρυλικό, λατρευτό, μυστήριο, επιβλητικό, αλλά, κυρίως οικείο.

Ποια είναι η εποχή του Σαίξπηρ; Πώς οδηγήθηκε ο μεγάλος αυτός συγγραφέας σε μια προτεσταντική ιχνογράφηση του σύγχρονου ανθρώπου, ενός ανθρώπου με διλήμματα, ελαττώματα, προσωπικούς στόχους, ατομικότητα; Η σύγχρονη κινηματογραφική ματιά στην βασίλισσα Ελισάβετ, δείχνει κάποια ενδιαφέρουσα αλληγορία σε σχέση με τις συνήθειες και τα μυστικά της «παρθένου βασίλισσας» (σύντομα θα δείτε ότι δεν είναι και τόσο παρθένος), την παρουσιάζουν μέσα στην κοσμική και όχι βασιλική ζωή της, ή σαν σύμβολο που βοηθά στην αποκωδικοποίηση της μορφής και του περιεχομένου του Σαιξπηρικού κειμένου. Μια σειρά από κινηματογραφικές σκηνές μας δίνει διαφόρων ποιοτήτων στοιχεία.

¹ βλ. FORD, Boris (ed.), The age of Shakespeare, volume 2, Penguin Books, 1955, U.K.

Η ταινία *Elisabeth* σε σκηνοθεσία Shekhar Kapur το 1998, παρουσιάζει την Ελισάβετ στα νεανικά χρόνια ως μια γυναίκα σαν την Ιουλιέτα, την Λαίδη Μάκμπεθ και την σαίξπηρική Κλεοπάτρα μαζί. Με μεγαλύτερη σοβαρότητα και σε άλλη ηλικία η Ελισάβετ «παθαίνει» από τον έρωτα, για να γίνει μια κυρία αυστηρή, απροσπέλαστη. Αυτή είναι η στερεότυπη απεικόνιση του BBC που η δραματολογία της δεκαετίας του '90 και 2000 αλλάζει ριζικά². Στην ταινία του 1998 η Ελισάβετ «παντρεύεται» την εκκλησία, με έναν τρόπο ερωτικό, με γυναικεία κυριαρχία, χωρίς παράδοση. Αυτή



είναι η βασίλισσα στην ταινία του John Madden στο *Shakespeare in love* της ίδιας χρονιάς. Έξυπνη, οξυδερκής, «περπατημένη», ένα σύμβολο γυναικείας χειραφέτησης, που κατανοεί τα μηνύματα της δραματολογίας του Σαίξπηρ και τα υποστηρίζει. Μήπως είναι μια ενοχή της αγγλικής παράδοσης ότι ο Σαίξπηρ ήταν στο «σύστημα» και με αυτές τις συνεκδοχές θέλουν να μας πείσουν ότι το σύστημα απλά τον αποδέχτηκε; Μήπως διαφαίνεται ότι ο ρόλος της γυναίκας εκείνη την εποχή δεν ήταν τόσο υπονομευμένος όσο η ιστορία έπλασε εκ των υστέρων; Ή μήπως θα θέλαμε έτσι να νομίσουμε; Η Ελισάβετ πάντως πριν αναπαυθεί ταξιδεύει στο χρόνο, στο παλάτι της που έχει γίνει

νεανικό άσυλο σε μια φουτουριστική μετά-πανκ Αγγλία και αναρωτιέται, στην ταινία του Derek Jarman *Jubilee*, τη γενέθλια χρονιά για το πανκ στην Βρετανία, 1977, αν ο δρόμος της προσωπικής χειραφέτησης οδήγησε καλά την ανθρωπότητα μετά.

Κάπου εκεί πάμε πάλι πίσω, για να δούμε μια βασίλισσα, στα ίδια νερά του Τάμεση, εκεί που απαρνήθηκε τον μεγάλο της, κατά τη λαϊκή παράδοση, έρωτα, πάλι πλάι-πλάι με ένα νεαρό αγόρι αυτή τώρα πια πολύ μεγάλη³, να του μιλάει για τα μυστικά του έρωτα και της ζωής⁴ μέσα στα οποία «μη γεράσεις, μη μαραθείς». Και αυτό ακριβώς θα κάνει η Natasha Richardson, μια κακομαθημένη και αδιανόητα αστεία βασίλισσα της Αγγλίας στον δεύτερο κύκλο επεισοδίων του *Black Adder*⁵. Η καλή παρέα της γειτονιάς, μια βασίλισσα αλητάκι, αλλά με μεγάλη γυναικεία καταποσύνη και πονηριά: στο διαγωνισμό μύρας, αν σε κερδίσει, απλά ..θα σου κόψει το κεφάλι.



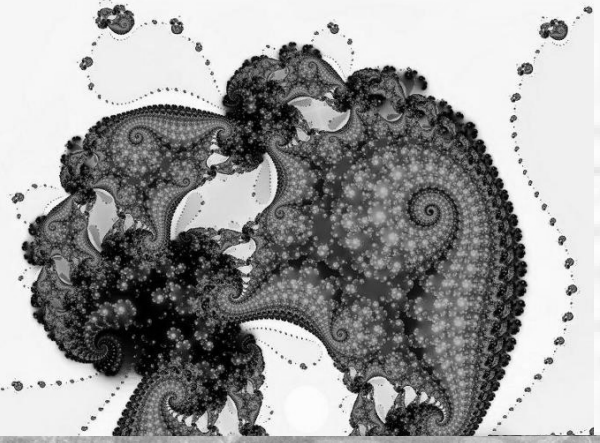
Η παρουσίαση της Ελισάβετ, μέσα από αυτές τις χαρακτηριστικές σκηνές, δείχνει ένα πρόσωπο αυτοδύναμο, μυθιστορηματικό, έναν μεγάλο ήρωα για ωραία έργα, έναν αμλετικό Φάλσταφ. Και έτσι δίνεται η ευκαιρία στο τυχερό σύγχρονο κινηματογραφικό κοινό να μπει μέσα στη δραματολογία μιας ολόκληρης εποχής και να δει τον παλιό κόσμο μέσα από την ζεστασιά της πολυθρόνας του. Ο Σαίξπηρ και η εποχή του, είναι σήμερα ένα ωραίο χωροχρονικό εικονικό ταξίδι, με τον θεατή να συμμετέχει, για πρώτη φορά με τέτοια χαρά, τόσο ενεργά.

² Σκηνοθεσία Roderick Graham/ Richard Martin etc -*Elisabeth R* 1971, BBC Mini Series

³ Τον ρόλο παίζει ο Quentin Crisp, ανοιχτά ομοφυλόφιλος στην ιστορία της πρόσφατης Αγγλίας γνωστός αργότερα για τις δημόσιες εμφανίσεις και τα βιβλία του, μια cult, αμφιλεγόμενη προσωπικότητα της σύγχρονης αγγλικής κοινωνίας

⁴ Στην ταινία της Sally Potter, *Orlando* του 1992, βασισμένο στο μυθιστόρημα της Virginia Wolfe

⁵ Σκηνοθεσία Mandie Fletcher - *Black Adder* 1986



TILDA SWINTON • BILLY ZANE
A film by Sally POTTER
ORLANDO
BASED ON THE BOOK BY VIRGINIA WOOLF

"HIP, SEXY AND WICKEDLY FUNNY" - ROLLING STONE

PG PARENTAL STRONG CAUTION SUGGESTED FOR PERSONS UNDER 13 YEARS



THEATRE OF THE CLASSICALS
HAMLET
STARRING ALAN RICKMAN

THEATRE OF THE CLASSICALS
BLACK ADDER



ORSON WELLES' **OTHELLO**

THEATRE OF THE CLASSICALS

DVD