

Άμλετ

ή

Το μικρό σπίτι στη Στέγη

της Ξένιας Γεωργοπούλου

Στην κεντρική σκηνή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών τα φώτα της πλατείας σβήνουν σιγά-σιγά. Μια μαυροντυμένη μορφή εμφανίζεται στην άκρη του προσκηνίου και προχωρεί προς το κέντρο του. Είναι άνδρας, αλλά φοράει πλερέζα, που καλύπτει το πρόσωπό του. Είναι ο Άμλετ του Γιάννη Χουβαρδά.

Σ' έναν κόσμο όπου τα μαύρα ενδύματα δεν σημαίνουν απαραίτητα πένθος, ένα επιπλέον στοιχείο-σύμβολο καθίσταται αναγκαίο. Αν και η πλερέζα αποτελεί μέρος ενός γυναικείου ενδυματολογικού κώδικα πένθους, η αργόσυρτη κίνηση του Άμλετ -μέχρι να καθήσει μπροστά στους θεατές, με τα πόδια κρεμασμένα στο κενό ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία- και η σιωπή του δεν αφήνουν περιθώρια διακωμώδησης μιας τέτοιας επιλογής. Μπορεί να βρήκε την πλερέζα της μητέρας του από την κηδεία του πατέρα του και να θέλει να της θυμίσει ότι ξαναπαντρεύτηκε πριν περάσει πολύς καιρός από τότε.

Η μαύρη αυλαία σηκώνεται αποκαλύπτοντας το σκηνικό της Εύας Μανιδάκη, που σίγουρα δεν θυμίζει, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, τίποτε από την σαιξπηρική τραγωδία. Επιπλέον, τα επιμέρους στοιχεία του σκηνικού χώρου δεν συνδέονται αισθητικά μεταξύ τους. Στη μια πλευρά της σκηνής βρίσκεται ένα μικρό ξύλινο σπίτι με μια μικρή βεράντα και σκάλες που κατεβαίνουν ως το δάπεδο της σκηνής. Στην άλλη πλευρά βλέπουμε μια κατασκευή που αποτελείται από έναν μεταλλικό σκελετό που στο κάτω μέρος του περικλείεται από ημιδιαφανές πλαστικό, σχηματίζοντας έναν μικρό κλειστό χώρο, ενώ σκάλες οδηγούν σε μια μικρή ταράτσα στο πάνω μέρος. Στον εξωτερικό τοίχο του ισόγειου χώρου δεσπόζει ένα τηλέφωνο. Δίπλα σ' αυτήν την κατασκευή βρίσκεται μια τεράστια πλαστική κουρτίνα, λευκή στο πάνω και το κάτω μέρος της και διαφανής στη μέση, που φτάνει ως το ταβάνι της σκηνής. Αργότερα τέτοιες κουρτίνες θα επεκταθούν και στην υπόλοιπη σκηνή.

Το σπίτι, όπου διαδραματίζεται, στην ουσία, το μεγαλύτερο μέρος του έργου, είναι μια ενδιαφέρουσα επιλογή. Όπως και στον Οθέλλο, όπου η καταιγίδα που αποδεκατίζει τον τουρκικό στόλο στρέφει το ενδιαφέρον στην προσωπική ιστορία του μαύρου στρατηγού, έτσι και στη Δανία του Άμλετ η αποσόβηση της έξωθεν απειλής (που εδώ δεν είναι άλλη από τον νεαρό Φόρτινμπρας) επιτρέπει στον συγγραφέα να επικεντρωθεί στα του βασιλικού οίκου, και όχι μόνο. Έτσι το μικρό αυτό σπίτι γίνεται άλλοτε το σπίτι του Κλαύδιου κι άλλοτε του Πολώνιου. Ο τελευταίος, μάλιστα, εμφανίζεται με ρόμπα, τονίζοντας την ιδιωτικότητα του χώρου. Χαρακτηριστικός είναι, επίσης, ο ήχος του κλειδιού που κλειδώνει το σπίτι, τονίζοντας το άβατο της ιδιωτικής ζωής.

Από την άλλη, στο σπίτι υπάρχει ένα μεγάλο παράθυρο, που επιτρέπει στους μέσα να παρατηρούν τους έξω, αλλά και στους έξω να παρατηρούν τους μέσα, όσο αυτοί το επιτρέπουν, ανοίγοντας ή κλείνοντας τις κουρτίνες. Ωστόσο, ακόμη και με κλειστές τις κουρτίνες, οι σκιές που διαγράφονται πίσω απ' αυτές, όπως στη σκηνή με τον Άμλετ και το φάντασμα του πατέρα του, γίνονται αντικείμενο παρατήρησης. Η εμφάνιση του νεκρού βασιλιά μέσα στο σπίτι του -κι όχι στις πολεμίστρες του κάστρου του, όπως στο πρωτότυπο- καθιστά πιο επιτακτική την ανάγκη να τακτοποιηθεί η εκκρεμότητα που αφορά τον οίκο του, που δεν είναι άλλη από την εκδίκαση για τον θάνατό του. Το κάστρο, παρ' όλ' αυτά, δεν είναι εντελώς απόν ως εικόνα, αφού απεικονίζεται στον πίνακα που κρέμεται στον τοίχο του σπιτιού.

Μετά την αποκάλυψη της ενοχής του Κλαύδιου από το φάντασμα, η σκεπή το σπιτιού σηκώνεται, σαν ν' αποκαλύπτει τα ένοχα μυστικά του βασιλικού οίκου της Δανίας. Αργότερα, όταν καταφθάνουν οι ηθοποιοί, μπαίνουν στο σπίτι και μετακινούν τα έπιπλα για την παράστασή τους, και τότε οι τοίχοι ανοίγουν, δίνοντας στο σπίτι τη μορφή θεατρικής σκηνής, πράγμα που μας θυμίζει ότι οτιδήποτε συμβαίνει στην βασιλική οικογένεια αφορά ολόκληρη τη χώρα. Επιπλέον, η παράσταση των ηθοποιών θα επαληθεύσει τα λεγόμενα του φαντάσματος, αφήνοντας τον Κλαύδιο εντελώς εκτεθειμένο.

Το σπίτι διαθέτει ένα ακόμη στοιχείο που παραπέμπει και σε θεατρική σκηνή: μια καταπακτή πολλών χρήσεων. Στο ελισαβετιανό θέατρο από την καταπακτή πρόβαλλαν χαρακτήρες συνδεδεμένοι με τον Κάτω Κόσμο, και δη την Κόλαση. Στον Άμλετ, μάλιστα, ο πρίγκιπας σε κάποιο σημείο αποκαλεί το φάντασμα «τυφλοπόντικα», κι αυτό μας κάνει να υποθέσουμε πως η φωνή του νεκρού βασιλιά ακούγεται κάποια στιγμή κάτω από το πάτωμα της σκηνής, πράγμα που δεν μας εκπλήσσει, αφού το φάντασμα του γέρου Άμλετ βρίσκεται, όπως το ίδιο λέει, στο Καθατήριο, για να βασανιστεί μέχρι να καθαρθεί από τις αμαρτίες του. Η καταπακτή του Χουβαρδά συνδέεται κι αυτή με τον Κάτω Κόσμο, αφού ο χώρος στον οποίο οδηγεί γίνεται τάφος για την Οφηλία. Και τι πιο ταιριαστό από έναν τάφο μέσα στο σπίτι, αφού η ταφή της Οφηλίας, ως αυτόχειρα, γίνεται σε κλειστό κύκλο. Από την άλλη, ο χώρος κάτω από την καταπακτή συνδέεται και με τους ήρωες που κινούνται υπογείως, κατόπιν εντολής του Κλαύδιου, επιχειρώντας να εξηγήσουν την αλλόκοτη συμπεριφορά του Άμλετ. Έτσι, από την ίδια καταπακτή ξεπροβάλλουν ο Πολώνιος αλλά και οι Ρόζενκραντς και Γκίλντενστερν, οι οποίοι επίσης θα χάσουν τη ζωή τους ακριβώς λόγω της υπόγειας αυτής δραστηριότητάς τους. Ο Πολώνιος, μάλιστα, θα

θανατωθεί σ' αυτό ακριβώς το σημείο, αφού ο Άμλετ του σπάει το λαιμό πιέζοντας το κεφάλι του με την καταπακτή, όταν ο γέρος αυλικός την ανοίγει για να καλέσει σε βοήθεια. Εκτός από το ότι ο τάφος της Οφηλίας βρίσκεται μέσα στο σπίτι, στο τέλος του έργου το ίδιο το σπίτι θα γίνει τάφος. Όταν πια σύσσωμη η βασιλική οικογένεια πεθαίνει, οι τοίχοι και η στέγη επανέρχονται στην αρχική τους θέση περικλείοντας τα πτώματα της βασιλικής οικογένειας, θυμίζοντας κάτι σαρκοφάγους σε σχήμα σπιτιού, και παραπέμποντας, ίσως, σε παρόμοιους οικογενειακούς τάφους.

Η κατασκευή στην άλλη άκρη της σκηνης, απέναντι από το σπίτι, δεν παραπέμπει σε κάτι συγκεκριμένο. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης στο σημειώματά του για το πρόγραμμα της παράστασης παραδέχεται ότι κι ο ίδιος δεν ξέρει ακριβώς τι είναι αυτό το κατασκεύασμα (τηλεφωνικός θάλαμος; αποθήκη; ιδιότυπο αυθαίρετο με ταράτσα; διάδρομος;). Το κάτω μέρος λειτουργεί κυρίως ως διάδρομος εισόδου-εξόδου διαφόρων χαρακτήρων, ενώ η μικρή ταράτσα στο πάνω μέρος είναι μάλλον πιο λειτουργική. Άλλοτε απομονώνει τον Άμλετ και την Οφηλία, που παρακολουθούν την παράσταση των ηθοποιών χωριστά από τους υπόλοιπους χαρακτήρες, άλλοτε φιλοξενεί τον Φόρτινμπρας, που απ' υψηλού έρχεται να αναλάβει την εξουσία στο τέλος του έργου.

Το τηλέφωνο στον εξωτερικό τοίχο της κατασκευής έχει πολλαπλό και καιρίο ρόλο. Σε κάποιες περιπτώσεις διακόπτει τη δράση. Στην αρχή του έργου ο ήχος του παραπέμπει στον πετεινό που σηματοδοτεί την αυγή και θυμίζει στο φάντασμα πως ήρθε η ώρα να φύγει, κι αργότερα χτυπά και πάλι για να διακόψει την περίπτωση του Άμλετ με την Οφηλία. (Το ότι χτυπά δεν σημαίνει απαραίτητα πως κάποιος θα το σηκώσει.) Κυρίως, όμως, δηλώνει την απόσταση ανάμεσα στο βασιλικό ζεύγος και τους διάφορους πληροφοριοδότες του, αλλά και τον ίδιο τους τον γιο/ανηψιό (ο Άμλετ ακούει από το τηλέφωνο τη μητέρα του και τον θείο του να διασκεδάζουν). Ο Πολώνιος, που από τους πληροφοριοδότες του βασιλικού ζεύγους είναι εκείνος που χρησιμοποιεί περισσότερο το τηλέφωνο, μπλέκεται κάποια στιγμή στο καλώδιό του. Η εικόνα αυτή φαίνεται να προοικονομεί τον θάνατό του, που, στην ουσία, λαμβάνει χώρα πάνω σε μια παρακολούθηση. Αργότερα οι Ρόζενκραντς και Γκίλντενστερν προσπαθούν από τηλεφώνου να εκμαιεύσουν από τον Άμλετ το σημείο όπου βρίσκεται το πτώμα του Πολώνιου. Εδώ και πάλι τονίζεται η απόσταση ανάμεσα στον πρίγκιπα και τους παλιούς του φίλους, ενώ ο μονόλογος του Άμλετ που ακολουθεί την διέλευση του Φόρτινμπρας από τη Δανία ακούγεται εν μέρει από το τηλέφωνο (που, κατά κάποιον τρόπο, παίζει εδώ τον ρόλο της συνείδησής του).

Η απόσταση γενικότερα μεταξύ των ηρώων υποδηλώνεται με διάφορους τρόπους. Ακόμη και η μονομαχία μεταξύ Άμλετ και Λαέρτη γίνεται μέσω τρίτου: ο Όσρικ κρατάει και τα δυο σπαθιά, ένα σε κάθε χέρι, τα στρέφει το ένα εναντίον του άλλου ενώ οι δύο αντίπαλοι κάθονται ακίνητοι ο ένας απέναντι στον άλλον, και τους τα δίνει μόνο στο τέλος του αγώνα, όταν αλληλοτραυματίζονται. Μ' αυτήν την απόμακρη σχέση μεταξύ των ηρώων ίσως συνδέεται ενίοτε και η απόδοση του κειμένου από τους ηθοποιούς, που συχνά θυμίζει απλή ανάγνωση ή απαγγελία (πράγμα όχι ανοίκειο στις παραστάσεις του Χουβαρδά). Οι κουρτίνες, τέλος, παίζουν κι αυτές τον δικό τους ρόλο. Στην αρχή φαίνεται ασαφής, αλλά στη συνέχεια γίνεται σαφέστερος. Μια απ' αυτές χρησιμοποιείται για ν' απομονώσει το ζευγάρι Άμλετ-Οφηλίας στο προσκήνιο. Εδώ η διάφανη κουρτίνα συνδέεται και με το γεγονός του ότι ο Άμλετ, όπως υπονοεί το κείμενο, υποψιάζεται ότι παρακολουθείται. Η κουρτίνα παραμένει μπροστά στο σπίτι, σαν διάφανη αυλαία, και για την παράσταση των ηθοποιών. Προς το τέλος της παράστασης ο ηθοποιός-βασιλιάς πέφτει δολοφονημένος προς το προσκήνιο τραβώντας και σχίζοντας ένα κομμάτι της κουρτίνας, υποδηλώνοντας ίσως την αποκάλυψη, μέσω του έργου, της ενοχής του Κλαύδιου.

Οι (πιθανοί) συμβολισμοί της παράστασης του Χουβαρδά δεν σταματούν στον σκηνικό χώρο (αν και ένα μεγάλο μέρος τους φαίνεται να βασίζεται σ' αυτόν). Ο περίφημος μονόλογος του Άμλετ («Να ζει κανείς ή να μη ζει») απαγγέλλεται από τον ήρωα μέσα στο σπίτι, και ενώ οι ηθοποιοί βάζονται για την παράσταση. Έτσι, ένας μονόλογος που αφορά την ίδια την ύπαρξη γίνεται ταυτόχρονα ένα σχόλιο για την ταυτότητα του ατόμου, πραγματική (όπως αποκαλύπτεται στα λόγια του ήρωα που αποτελούν τις εκπεφρασμένες σκέψεις του) ή συγκαλυμμένη (όπως αυτή του Κλαύδιου). Παρόμοιες εικόνες, εξάλλου, βρίσκουμε και σε άλλα έργα του Σαίξπηρ, όπου τα ψιμύθια καλύπτουν την πραγματική υπόσταση του ήρωα. Μια παρόμοια αναφορά βρίσκουμε και παρακάτω, όταν ο Άμλετ αναφέρεται συγκριτικά στον πατέρα του και τον θείο του. Βγάζοντας τον σκούφο και τα γυαλιά του (τα οποία φορά όταν αλλάζει την συμπεριφορά του) ταυτίζεται με τον πατέρα του, κι όταν τα ξαναβάζει ταυτίζεται με τον θείο του (εδώ τα πρόσθετα στοιχεία της εμφάνισης του Άμλετ είναι μια μάλλον σαφής αναφορά στην υποκρισία του Κλαύδιου).

Τα κοστούμια των ηθοποιών που καταφθάνουν στο παλάτι λένε κι αυτά τη δική τους ιστορία. Ο ηθοποιός-βασιλιάς (που παραπέμπει στον πατέρα του Άμλετ) φορά κοστούμι ίδιο με του Κλαύδιου, ο ηθοποιός-βασιλίσσα φορά ενδύματα όμοια με της Γερτρούδης, ενώ ο ηθοποιός που παίζει τον σφετεριστή του θρόνου (που παραπέμπει στον Κλαύδιο) φορά ρούχα ίδια με του Άμλετ. Αυτή η τελευταία επιλογή είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα: ο Άμλετ, έτσι, ταυτίζεται με τον θείο του, καθώς θα τον σκοτώσει στο τέλος όπως ο θεός του σκότωσε τον πατέρα του.

Κατά τα άλλα, τα κοστούμια της Ιωάννας Τσάμη αποδίδουν εύγλωττα τα βασικά στοιχεία των χαρακτήρων, από την κοινωνική τους θέση ως τον ιδιαίτερο ρόλο τους στο δράμα. Η βασιλική πολυτέλεια υπο-

δηλώνεται κυρίως από τις μικρές γούνες-ζώα που κοσμούν τους ώμους του βασιλικού ζεύγους, ενώ το μπλε-διάφανο φόρεμα της Οφηλίας αφενός την σκιαγραφεί ως ερωτικό αντικείμενο, αφού από κάτω φαίνονται τα μαύρα εσώρουχά της, αφετέρου θυμίζει, ίσως, μέσ' από το ψυχρό του χρώμα, τις συμβουλές του πατέρα και του αδελφού της, που την αποτρέπουν από το να δοθεί στον Άμλετ. Η τσάντα-κύκνος που κρατάει η ηρωίδα (και που μάλλον δεν της χρησιμεύει ιδιαίτερα) φαίνεται να προοικονομεί το κύκνειο άσμα της, το τραγούδι της πριν πνιγεί στο ποτάμι. Τα φανταχτερά κοστούμια των Ρόζενκραντς και Γκίλντενστερν υπογραμμίζουν την αλλοπρόσαλλη κίνησή τους: οι δύο παιδικοί φίλοι του Άμλετ κινούνται σαν νευρόσπαστα, πράγμα που συνάδει με την ιδιότητά τους ως μαριονέτες του Κλαύδιου. Οι ίδιοι ηθοποιοί θα παίξουν και τους δύο νεκροθάφτες, αντικαθιστώντας τα λευκά γυαλιστερά κοστούμια τους με μαύρα δερμάτινα, ενώ το κωμικό στοιχείο των νέων ρόλων τους τονίζουν δύο τεράστιες λευκές νεκροκεφαλές κεντημένες στα σακκάκια τους. Το φάντασμα του βασιλιά Άμλετ φορά την ίδια ακριβώς βασιλική περιβολή με τον Κλαύδιο, και μάλιστα παίζεται από τον ίδιο ηθοποιό. Ομοίως και ο ρόλος του ιερέα διατηρεί τη λευκή περούκα του Πολώνιου, πράγμα που προς στιγμινή δημιουργεί σύγχυση στον θεατή. Σε γενικές γραμμές (με εξαίρεση τα λευκά κοστούμια του διδύμου Ρόζενκραντς και Γκίλντενστερν, αλλά και αυτό του Όσρικ στο τέλος του έργου) η Τσάμη επιλέγει σκούρες αποχρώσεις για τα κοστούμια, πράγμα που συνάδει με το κλίμα του έργου, του οποίου ο σκοτεινός χαρακτήρας ενισχύεται από τους φωτισμούς του Λευτέρη Παυλόπουλου αλλά και τη λιτή αλλά υποβλητική και πανταχού παρούσα μουσική του Δημοσθένη Γρίβα..

Οι ερμηνείες των ηθοποιών του Χουβαρδά ποικίλλουν υφολογικά, χωρίς απαραίτητα να γίνεται σαφές το γιατί, για παράδειγμα, ψιθυρίζει ο Θάνος Τοκάκης ως Λαέρτης ή ο Νικόλας Παπαγιάννης ως Φόρτινμπρας. Η Αμαλία Μουτούση είναι μια Γερτρούδη νωχελικά αποδυναμωμένη δίπλα στον πιο πληθωρικό Κλαύδιο του Γιώργου Γάλλου, σκιαγραφώντας, έτσι, και τη σχέση μεταξύ των δύο χαρακτήρων. Ζωηρότερα πληθωρικός είναι και ο Πολώνιος του Νίκου Χατζόπουλου (όπως άλλωστε το απαιτεί και ο ρόλος), ενώ ο Άμλετ του Χρήστου Λούλη αποτελεί σαφώς την πιο ποικιλόχρωμη ερμηνεία (πράγμα που υπαγορεύεται, ούτως ή άλλως, και από τη φύση του ρόλου). Η Οφηλία της Άλκηστης Πουλοπούλου είναι λιτά συναισθηματική, ενώ οι Ορφέας Αυγουστίδης και Χάρης Φραγκούλης λειτουργούν περίφημα ως δίδυμο (Γκίλντενστερν και Ρόζενκραντς αντίστοιχα, αλλά και νεκροθάφτες). Οι Νικόλας Παπαγιάννης, Γιώργος Τζαβάρας και Γιώργος Γλάστρας χειρίζονται με άνεση τους πολλαπλούς τους ρόλους, με τον τελευταίο ν' αλλάζει εντυπωσιακά πρόσωπο από τον έναν ρόλο στον άλλον. Τέλος, ο Κώστας Βασαρδάνης αποδίδει τον βουβό πόνο του Οράτιου για τον Άμλετ με μια λιτή αλλά και σκοτεινή ερμηνεία. Όλοι τους πατούν πάνω στην λειτουργική μετάφραση του Διονύση Καψάλη, που αποδίδει με συνέπεια το κείμενο του Σαίξπηρ, όπως άλλωστε έχει ξανακάνει αρκετές φορές στο παρελθόν.

Η παράσταση κλείνει με τον Οράτιο, που δεν μένει απλώς για να πει την ιστορία του Άμλετ στον νεοαφιχθέντα Φόρτινμπρας, αλλά ταυτίζεται, κατά κάποιον τρόπο με τον αγαπημένο του φίλο, φορώντας τον σκούφο και τα γυαλιά του και απαγγέλλοντας τους πρώτους στίχους από τον γνωστό μονόλογό του («Να ζει κανείς ή να μη ζει»), ενώ όσοι ηθοποιοί βρίσκονται επί σκηνής αρχίζουν να βγάζουν τα ρούχα του ρόλου τους και φεύγουν μαζί προς το πίσω μέρος της σκηνής. Έτσι φαίνεται σαν όλο το έργο να παίχτηκε για να το διηγηθεί στη συνέχεια ο Οράτιος, που κατά τη διάρκεια την παράστασης, πανταχού παρών, παρατηρεί τα τεκταινόμενα από την άκρη της σκηνής.

Εννοείται πως όλα τα παραπάνω δεν σημαίνει απαραίτητα πως συμπίπτουν με την πρόθεση του σκηνοθέτη. Ένα, πάντως, είναι σίγουρο: πως ο Άμλετ του Γιάννη Χουβαρδά είναι μια παράσταση που όχι απλά προσφέρει τροφή για σκέψη, αλλά αποτελεί ένα πλούσιο πνευματικό τραπέζι για τον θεατή ή τον κριτικό.