

Ξένια Γεωργοπούλου

Λέγε με Ιουλιέτα: Από τη χώρα του Σαίξπηρ στο βασίλειο της Ράιας Μουζενίδου

Η Ράια Μουζενίδου ταξιδεύει από παλιά στη χώρα του Σαίξπηρ. Τις εμπειρίες της όμως από τα ταξίδια της τις κράτησε φυλαγμένες, μέχρι που ήρθε η ώρα να τις παρουσιάσει στο δικό της βασίλειο, το θέατρο Δίπυλον, που άνοιξε τις πόρτες του το 2003. Παρ' όλο που φαίνεται ν' ασχολήθηκε με τον Σαίξπηρ σχετικά αργά στην καριέρα της, στην πραγματικότητα η σκηνοθέτις άρχισε να δουλεύει πάνω στα κείμενά του σε νεαρή ηλικία, κατά τη διάρκεια των σπουδών της στη Σορβόνη. Ωστόσο, της πήρε αρκετό χρόνο μέχρι να σκηνοθετήσει οτιδήποτε σαιξπηρικό.

Όταν η Μουζενίδου άνοιξε, επιτέλους, τον χώρο που θα γινόταν η στέγη των σαιξπηρικών πειραματισμών της, ξεκίνησε με κάτι νέο, ένα δικό της έργο εμπνευσμένο από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Το *Με αφορμή τον Σαίξπηρ: Λέγε με Ιουλιέτα* είναι μια ιστορία που διαδραματίζεται στα παρασκήνια μιας παράστασης της σαιξπηρικής τραγωδίας. Η σκηνοθέτις, που έχει περάσει όλη της τη ζωή στο θέατρο, έδωσε με φρέσκια και ζωντανή ματιά μια ποικιλία πιθανών προβλημάτων, τόσο πάνω στη σκηνή όσο και πίσω απ' αυτήν, σ' ένα έργο που είναι τόσο ρομαντικό όσο και αστείο.

Το έργο της Μουζενίδου ξεκινά μ' έναν Πρόλογο, που ενημερώνει το κοινό για την ιστορία, όπως ακριβώς και το σαιξπηρικό έργο. Ακολουθεί η λεγόμενη «σκηνή του μπαλκονιού», κατά την οποία συμβαίνει ένα ατύχημα, που πυροδοτεί την όλη πλοκή. Η σκηνοθέτις ενσωματώνει στο έργο της μια σειρά καταστάσεων που συνδέονται με το θέατρο: τον πανικό που προκαλεί το ατύχημα στους ηθοποιούς και την απόπειρά τους να καλύψουν την ατυχία τους με μια λύση της στιγμής: τους ηθοποιούς που ζητούν συγγνώμη από τους θεατές και τους διαβεβαιώνουν είτε πως θα πάρουν τα χρήματά τους πίσω είτε πως μπορούν να έρθουν μια άλλη μέρα με το ίδιο εισιτήριο· την επιθυμία των ανθρώπων που δουλεύουν πίσω από τη σκηνή να παίξουν κι εκείνοι· τους διαφορετικούς υποκριτικούς τρόπους, ξεπερασμένους και μοντέρνους· τον δεσμό του σκηνοθέτη με την πρωταγωνίστρια· τις δεισιδαιμονίες και την θρησκοληψία των ηθοποιών.

Αλλά το έργο είναι κυρίως για τον έρωτα, ανάμεσα σε όλους τους Ρωμαίους και τις Ιουλιέτες που συμμετέχουν στην παραγωγή, οι οποίοι βιώνουν ως επί το πλείστον ανεκπλήρωτους έρωτες, αφού το αντικείμενο του πόθου τους στρέφει συνήθως το

ενδιαφέρον του προς κάποιο άλλο μέλος του θιάσου. Παρά τις ρομαντικές σκηνές, το έργο είναι και πολύ αστείο, καθώς ο πανικός που δημιουργεί το ατύχημα κάνει τον ρόλο της Ιουλιέτας ν' αλλάξει πολλά χέρια, γηραιότερα και νεότερα, γυναικεία και ανδρικά.

Στο έργο της η Μουζενίδου δείχνει επίσης το πώς ο Σαίξπηρ γίνεται κομμάτι της ζωής των ηθοποιών: απευθύνονται συχνά ο ένας στον άλλον με στίχους του Σαίξπηρ, και βλέπουν ακόμη και όνειρα με σαιξπηρικό θέμα. Το όνειρο της Άντας είναι μια παρωδία του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* σε μέτρο, που μας θυμίζει τα έργα του Μποστ, ο οποίος κάνει και την εμφάνισή του μέσα στο όνειρο.

Η σκηνοθέτις, που απ' ότι φαίνεται λατρεύει τη μουσική,¹ όπως ομολογεί και η ίδια,² κι όπως μπορούμε να συμπεράνουμε κι από μια σειρά μουσικών παραστάσεων που έχει παρουσιάσει,³ κλείνει το έργο με μια μουσική κορύφωση: οι ηθοποιοί καταλήγουν να τραγουδούν το σαιξπηρικό κείμενο με μουσική υπόκρουση τζαζ και φλαμένκο, με κομμάτια του κειμένου να παίζονται εδώ κι εκεί απ' όλους τους ανθρώπους που συμμετέχουν στην παραγωγή.

Αν και το αρχικό σχέδιο ήταν να παιχτεί το έργο της εναλλάξ με το έργο του Σαίξπηρ, η Μουζενίδου ανέβασε τελικά το σαιξπηρικό έργο την επόμενη χρονιά, σε νέα μετάφραση, την οποία ανέλαβε η ίδια, με τη βοήθεια του Όμερ Χέλπιστ και τελικό φινίρισμα του Λευτέρη Παπαδόπουλου. Λόγω έλλειψης χρόνου θα παρακάμψω την παράσταση αυτή για να εστιάσω στις διασκευές της σκηνοθέτιδας, που παρουσιάζουν εύλογα περισσότερο ενδιαφέρον.

Έχοντας ανεβάσει και τη νέα της μετάφραση, η Μουζενίδου και πάλι δεν είχε πει την τελευταία της λέξη πάνω στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Στο επόμενο έργο της, με τίτλο *Τρωίλος και Χρυσήδα - Πλάνο πρώτο*, η σκηνοθέτις χρησιμοποιεί και τα δύο σαιξπηρικά έργα, κυρίως το *Τρωίλος και Χρυσήδα* με κάποιες κεντρικές σκηνές από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, σε δική της μετάφραση. Η δομή του *Τρωίλος και Χρυσήδα - Πλάνο πρώτο*, η οποία ακολουθεί παράλληλα τις δύο ιστορίες, αποκαλύπτει τις

¹ Το ενδιαφέρον της Μουζενίδου για τη μουσική έχει επισημάνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ο οποίος συζητεί όχι μόνον την χρήση της μουσικής, αλλά και τον τρόπο με τον οποίον η σκηνοθέτις εξερευνά την εσωτερική μουσική ενός έργου (*Παγκόσμιο Θέατρο 2*, 109 και *Παγκόσμιο Θέατρο 3*, 140-41). Πάνω στις μουσικές επιρροές στο έργο της Ράιας Μουζενίδου βλ. επίσης Νικόπουλο 171.

² Όπως αναφέρει στο σημείωμά της σε προγράμματα πρόσφατων παραστάσεων στο Δίτυλον, δεν ξεχνά ποτέ «τη μαγεία της Μουσικής που [την] ταξίδευε», και που, απ' ότι φαίνεται, την ταξιδεύει ακόμη (βλ., π.χ., το πρόγραμμα της παράστασης *Όταν ο Μακ συνάντησε την Μπεθ*).

³ Με πιο πρόσφατη το μιούζικαλ των Λευτέρη Παπαδόπουλου και Μάριου Στρόφαλη *Τα μαγικά του έρωτα*, βασισμένο στο *Άσμα ασμάτων* και προσαρμοσμένο για τη σκηνή από την ίδια, που παρουσιάστηκε στο Δίτυλον το 2009.

μεταξύ τους ομοιότητες, ενώ η χρήση δύο διαφορετικών χώρων, το κέντρο της σκηνής για το *Τρωίλος και Χρυσήδα* και κάποιου είδους δευτερεύουσα σκηνή στη μια πλευρά για το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, έκανε δυνατή την ταυτόχρονη παρουσία αυτών των δύο παράλληλων κόσμων.

Αμέσως πριν την πρώτη μυστική συνάντηση ανάμεσα στον Τρωίλο και την Χρυσήδα, η Μουζενίδου εισάγει την περίφημη «σκηνή του μπαλκονιού» από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, κάνοντας τον θεατή να συνειδητοποιήσει τις πολλές ομοιότητες ανάμεσα στους διαλόγους των δυο νεαρών ζευγαριών, τους όρκους τους κλπ. Μετά την πρώτη κρυφή συνάντηση του Τρωίλου και της Χρυσήδας, που καθίσταται δυνατή χάρη στον θείο της ηρωίδας Πάνδαρο, ο οποίος είναι επίσης παρών, η σκηνοθέτις τοποθετεί μια σκηνή με τον Πατέρα Λαυρέντιο, ο οποίος, όπως διαπιστώνουμε, λειτουργεί κι εκείνος με τον ίδιο τρόπο ως μεσάζων. Μετά την πρώτη σωματική επαφή του Τρωίλου και της Χρυσήδας, εισάγεται η σκηνή που ακολουθεί την ολοκλήρωση του γάμου του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Η εξόριση του Ρωμαίου από τον Πρίγκιπα επίσης τοποθετείται εδώ, και οδηγεί στην επόμενη σκηνή από το *Τρωίλος και Χρυσήδα*, όπου οι Έλληνες ζητούν να τους παραδοθεί η Χρυσήδα, κάτι που αποτελεί επίσης μια μορφή εξορίας για την ηρωίδα. Στο *Τρωίλος και Χρυσήδα* οι δύο εραστές χωρίζονται από τις διαπραγματεύσεις του Τρωικού Πολέμου· στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* από την προαιώνια διαμάχη ανάμεσα στις οικογένειές τους, πράγμα που υπογραμμίζει τέλεια τα δύο θέματα που η Μουζενίδου έχει επιλέξει να τονίσει στα δύο έργα: τον έρωτα και τον πόλεμο. Τα αποχαιρετιστήρια λόγια που ανταλλάσσουν ο Τρωίλος και η Χρυσήδα ακολουθούν αυτά του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Και αφότου ο Διομήδης έχει έρθει να παραλάβει την Χρυσήδα, ο Πατήρ Λαυρέντιος ανακοινώνει στην Ιουλιέτα ότι πρέπει να παντρευτεί τον Πάρι. Αυτό που ακολουθεί είναι δύο διαφορετικοί θάνατοι της ηρωίδας: η Χρυσήδα υποκύπτει στον Διομήδη, πράγμα που κάνει τον Τρωίλο να αναφωνήσει ότι αυτή δεν είναι η Χρυσήδα του· και ο Ρωμαίος βρίσκει την Ιουλιέτα νεκρή, όπως πιστεύει. Και στις δύο περιπτώσεις η ηρωίδα δεν είναι πράγματι νεκρή· για τον ήρωα, ωστόσο, φαίνεται πως είναι, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο.

Αλλά το δημιούργημα της Μουζενίδου δεν τελειώνει με τις δύο ερωτικές ιστορίες. Τα συμφραζόμενά τους φαίνονται εξίσου σημαντικά, ακόμη κι αν δεν εκφράζονται στον ίδιο βαθμό πάνω στη σκηνή. Η σκηνοθέτις δεν ξεχνά ότι το

Τρωίλος και Χρυσήδα τοποθετείται μέσα στο πλαίσιο του Τρωικού Πολέμου,⁴ και το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* στο μέσον μιας παλιάς διαμάχης, και υπογραμμίζει τον διαχρονικό και παγκόσμιο χαρακτήρα τους. Η Μουζενίδου θεωρεί τα δύο έργα ως τα κύρια αντιπολεμικά δραματικά δημιουργήματα του Σαίξπηρ, και υποστηρίζει ότι ο Τρωικός Πόλεμος στο *Τρωίλος και Χρυσήδα* θα μπορούσε να παραπέμπει σ' έναν παγκόσμιο πόλεμο, ενώ η διαμάχη στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το αντίστοιχο ενός εμφύλιου πολέμου.⁵

Η Μουζενίδου συνέχισε τις σαιξπηρικές διασκευές της μ' ένα έργο βασισμένο στον *Μακμπέθ*. Το έργο *Όταν ο Mac συνάντησε την Beth*, για μια ακόμη φορά, αποτελείται κατά βάση από μια νέα μετάφραση του σαιξπηρικού κειμένου, και πάλι της ίδιας της σκηνοθέτιδας. Η Μουζενίδου αντιμετωπίζει τον Μακμπέθ και την Λαίδη του ως έναν χαρακτήρα διασπασμένο σε δύο πρόσωπα, μια ιδέα που βρίσκει στον Φρόντ.⁶ Αυτό εξηγεί το ότι κόβει το όνομα του Μακμπέθ στα δύο, για να δώσει τα ονόματα του ζευγαριού, Μακ και Μπεθ. Γι' ακόμη μια φορά, η μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο, ειδικά στις σκηνές με τις μάγισσες. Η σκηνοθέτις αυτή τη φορά προτίμησε τη ζωντανή μουσική, που συνέθεσε και εκτέλεσε επί σκηνής ο ταλαντούχος Σταύρος Μητρόπουλος από το μουσικό σχήμα Dirty Granny Tales. Όπως έχει επισημάνει στο παρελθόν ο Γιάννης Βαρβέρης, η Μουζενίδου ξέρει πώς να δημιουργεί ατμόσφαιρα (52). Και σ' αυτήν την παράσταση το πέτυχε όχι μόνον με τη μουσική, αλλά και με τους φωτισμούς, οι οποίοι έπαιξαν βασικό ρόλο στην σχεδόν άδεια σκηνή της. Το πιο σημαντικό τμήμα του σχεδόν ανύπαρκτου σκηνικού, που σχεδίασε η ίδια η σκηνοθέτις, ήταν ένα τετράγωνο λευκό πανί ακριβώς στη μέση του δαπέδου της σκηνής. Τα πάντα φαίνονταν ν' αρχίζουν και να τελειώνουν εκεί, καθώς τη μια αναπαριστούσε τη χύτρα των μαγισσών, την άλλη το κρεβάτι του ζευγαριού. Αυτό το συμβολικό τετράγωνο φωτιζόταν με τρόπο που δημιουργούσε αντίθεση με την υπόλοιπη σκηνή, ενώ στις σκηνές με τα οράματα του Μακ, όπως όταν

⁴ Όπως εμπιστεύτηκε στον Γιώργο Δ. Κ. Σαρηγιάννη, η Μουζενίδου, όσον αφορά το *Τρωίλος και Χρυσήδα*, επηρεάστηκε από μια ιδέα του René Girard από το βιβλίο του *Οι φλόγες της ζηλοτυπίας*: ο Girard εντόπισε τις ομοιότητες ανάμεσα στην πολιτική του πολέμου και την πολιτική του έρωτα στο έργο (βλ. Girard 215-230).

⁵ Βλ. το σημείωμά της στο πρόγραμμα.

⁶ Βλ. το σημείωμά της στο πρόγραμμα. Προφανώς εννοεί το δοκίμιο με τίτλο «Μερικοί χαρακτήρες-τύποι που απαντώνται στην ψυχαναλυτική εργασία» (1916), όπου ο Φρόντ εφαρμόζει στον *Μακμπέθ* μια ιδέα που βρήκε σε μια αδημοσίευτη μελέτη by Ludwig Jekels: ο Jekels «πιστεύει ότι ο Σαίξπηρ συχνά χωρίζει έναν χαρακτήρα σε δύο πρόσωπα, τα οποία, αν τα πάρουμε χωριστά, δεν γίνονται πλήρως κατανοητά, και δεν γίνονται κατανοητά μέχρι να τα φέρουμε μαζί και πάλι σε μια ενότητα» (Freud 323). Για περισσότερα «ζευγαρωμένα» σαιξπηρικά πρόσωπα που λειτουργούν ως ένα βλ. Georgoroulou, Γεωργοπούλου 121-41, Henderson 177, Woodbridge 199.

εμφανίζονταν μπροστά του το μαχαίρι και το φάντασμα του Μπάνκο, τα λευκά φώτα που αναβόσβηναν από τις τέσσερις γωνίες της σκηνης και διασταυρώνονταν στο κέντρο της θύμιζαν την γεωμετρία στις σκηνοθεσίες του Θόδωρου Τερζόπουλου.⁷ Όσο για την ιδέα του Φρόντ, έγινε σαφής επί σκηνης, καθώς η Μπεθ παρουσιαζόταν δυνατότερη όταν ο Μακ ήταν αδύναμος και το αντίθετο, και έκλεισε την τελευταία σκηνή, όπου ο Μακ αγκάλιασε το νεκρό σώμα της Μπεθ με τέτοιον τρόπο ώστε τα δύο σώματα, τοποθετημένα συμμετρικά, φαινόταν σαν να σχηματίζουν ένα μόνο σώμα.

Για την φετινή θεατρική περίοδο η Ράια Μουζενίδου επέστρεψε στο *Τρωίλος και Χρυσήδα* με την διασκευή της *Όλα είναι πόλεμος – Τρωίλος και Χρυσήδα - Πλάνο δεύτερο*. Για την παράσταση χρησιμοποίησε τη δική της μετάφραση του σαιξπηρικού έργου, ενώ ανέλαβε και την διαμόρφωση του σκηνικού χώρου. Αυτή τη φορά η σκηνοθέτις επέλεξε έξι νέους άνδρες ηθοποιούς για να ζωντανέψουν την ιστορία έξι στρατιωτών που ανεβάζουν μια αντιπολεμική κωμωδία με βάση τον Τρωικό Πόλεμο. Η Μουζενίδου αποκαλεί τους ηθοποιούς της «κομμάντος», και εύλογα, καθώς η «αποστολή» τους περιλάμβανε τρεις κατά μέσον όρο ρόλους για τον καθένα, τόσο ανδρικούς όσο και γυναικείους.

Η δουλειά που περίμενε τους ηθοποιούς έγινε ακόμη πιο δύσκολη μέσα σ' έναν χώρο σχεδόν απογυμνωμένο από σκηνικά και αντικείμενα. Κρεμασμένο στον αέρα ένα παιδικό ξύλινο αλογάκι από το σπίτι της σκηνοθέτιδας, παρέπεμπε στον Δούρειο Ίππο. Κατά τα άλλα, μερικά ξύλινα κουτιά, που γίνονταν καθίσματα, τραπέζια, βάρθρα ή ό,τι άλλο χρειαζόταν, μερικά ελαστικά αυτοκινήτων, τα οποία μετατρέπονταν σε κάθισμα, νιπτήρα ή και πολεμική μηχανή, μια ανεμόσκαλα κι ένα σχοινί με κόμπους κρεμασμένα από το ταβάνι. Χρησιμοποιώντας μόνο τα στοιχειώδη, ή ούτε κι αυτά, όπως άλλωστε έκανε κι ο ίδιος ο Σαίξπηρ στο θέατρό του, η Μουζενίδου άφησε τα υπόλοιπα στη φαντασία των θεατών. Το ίδιο έκανε και με τα κοστούμια, χρησιμοποιώντας με μινιμαλιστικό τρόπο επιμέρους στοιχεία που δήλωναν το φύλο, την ηλικία, τη θέση στην στρατιωτική ιεραρχία, την πολεμική εξάρτυση, τα οποία φορούσαν οι ηθοποιοί πάνω από τα ουδέτερα, στρατιωτικά τους ρούχα. Αυτή η λύση αφενός διευκόλυνε την συνεχή εναλλαγή ρόλων με γρήγορες προσθαφαιρέσεις, αφετέρου υποστήριζε την αρχική ιδέα, των στρατιωτών που ανεβάζουν ένα έργο με ό,τι τους βρίσκεται. Ανάλογο μινιμαλισμό πρότεινε η σκηνοθέτις και στον τρόπο

⁷ Πάνω στην γεωμετρία του Τερζόπουλου βλ. Σαμπατακάκη (*passim*) και Tsatsoulis (*passim*).

ερμηνείας των διαφόρων ρόλων, που ξεχώριζαν μέσ' από χαρακτηριστικές κινήσεις και εκφράσεις των ηθοποιών. Η αγάπη της σκηνοθέτιδας για τη μουσική φάνηκε και πάλι στα τραγουδάκια του καλλίφωνου Πανδάρου της, ενώ οι μουσικές επιλογές περιλάμβαναν τόσο κλασικά κομμάτια όσο και πρωτότυπες συνθέσεις του Μάριου Στρόφαλη, αν και ο αχός της μάχης ήταν αυτός που σχεδόν μονοπωλούσε τ' αυτιά του θεατή, ακόμη κι όταν μόλις ακουγόταν.

Τονίζοντας τη διαχρονικότητα του σαιξπηρικού έργου, η Μουζενίδου προσέθεσε και κάποια σύγχρονα στοιχεία. Στο στρατόπεδο των Ελλήνων, κατά την παύση των εχθροπραξιών, οι στρατηγοί παρακολουθούν έναν αγώνα τένις ανάμεσα σε δυο φαντάρους που βρίσκονται στα άκρα του σκοτεινού προσκηνίου, ενώ η απραξία του Αχιλλέα δηλώνεται με τον ήρωα να παίζει γκολφ. Στην δε Τροία, η συνεννόηση των αρχόντων γίνεται ζωντανά σε μια τηλεοπτική εκπομπή με τίτλο «Καλημέρα Τροία», που κυνηγά την είδηση και διακόπτεται από διαφημίσεις. Σε μια οθόνη περνούν και οι νεκροί και τραυματίες των δύο στρατών, με χιουμοριστικούς τόνους ανάλογα με την κατάσταση των τραυματιών κλπ. και με την αναγραφή των «σκόρερς». Γενικά στην παράσταση η έννοια του αγώνα συνδέεται με τον αθλητικό αγώνα. Ο αγώνας ανάμεσα στον Έκτορα και τον Αίαντα θυμίζει αγώνα πυγμαχίας στην προετοιμασία του (αλλά δεν πραγματοποιείται λόγω της συγγένειας ανάμεσα στους δύο ήρωες). Επίσης, από την παράσταση δεν λείπει και το video art, όπως και στην προηγούμενη εκδοχή του *Τρωίλος και Χρυσίδα* της Μουζενίδου, μόνο που εδώ είναι πιο περιορισμένη η παρουσία του, συνάδοντας με την γενικότερα μινιμαλιστική άποψη της παράστασης. Αλλά και το περιεχόμενο του video art είναι μινιμαλιστικό: δύο πολεμιστές σε αργή κίνηση αντιπροσωπεύουν τους δύο στρατούς, ενώ μια χιμαιρική μορφή φαίνεται να καταβροχθίζει ανθρώπινα μέλη.

Η δουλειά της Ράιας Μουζενίδου είναι μια πρόκληση, όχι μόνον επειδή αποτολμά να διασκευάσει το σαιξπηρικό έργο, αλλά και επειδή παίρνει το ρίσκο και δουλεύει με νέους ανθρώπους, στους οποίους παραχωρεί αρκετές ελευθερίες.⁸ Η αίσθηση του χιούμορ της, την οποία επαίνεσε ο Πάρις Τακόπουλος (160), ταιριάζει με τη φρεσκάδα των νέων ηθοποιών με τους οποίους δουλεύει. Επιπλέον, η σκηνοθέτις έχει το χάρισμα να μετατρέπει όλους της τους ηθοποιούς σε πρωταγωνιστές, όπως επισήμανε στο παρελθόν και πάλι ο Τακόπουλος (161). Η

⁸ Πάνω στο θέμα αυτό βλ. την συνέντευξή της στην *Ελεύθερη Ωρα της Κυριακής* της 9^{ης} Ιανουαρίου 2011, σ. 15.

δουλειά της είναι ανοιχτή σε οποιοδήποτε πείραμα, και δεν διστάζει να αναμειξεί διαφορετικές φόρμες και μέσα. Άλλοτε εμπνέεται από το θέατρο σκιών (Νικόπουλος 171), άλλοτε χρησιμοποιεί κούκλες (τις οποίες χειρίστηκε η ίδια στην παράσταση του *Όταν ο Mac συνάντησε την Beth*), άλλοτε video art (όπως έκανε κυρίως στο *Τρωίλος και Χρυσίδα - Πλάνο πρώτο*, ενσωματώνοντας τη δουλειά του Νίκου Ζάππα). Το πιο σημαντικό είναι ότι καταφέρνει να χαλιναγωγεί την αστείρευτη φαντασία της διατηρώντας την αίσθηση του μέτρου,⁹ ακόμη κι όταν επιλέγει τον αυτοσχεδιασμό (Νικόπουλος 171).

Μετά από τόσον καιρό στο θέατρο, η Ράια Μουζενίδου είναι πάντα ενθουσιώδης, κυρίως όταν πρόκειται για μια δουλειά που εκπηγάει από το σαιξπηρικό έργο. Η σκηνοθέτις υποστηρίζει ότι ο Βάρδος ήταν τόσο μπροστά από την εποχή του που ακόμη μας αφορά όλους, επισημαίνοντας ότι η διαχρονικότητα και η παγκοσμιότητα του Σαίξπηρ σχετίζεται όχι μόνον με τις ιστορίες του αλλά και με τη δομή των έργων του, η οποία παρουσιάζει μια γρήγορη, σχεδόν κινηματογραφική γραφή.¹⁰ Η Ράια Μουζενίδου βλέπει τον Σαίξπηρ ως έργο ζωής, και δεν διστάζει ν' ασχοληθεί με οτιδήποτε σχετίζεται με την θεατρική παραγωγή: μετάφραση, έρευνα, διασκευή, σκηνοθεσία θεατρική και video, υποκριτική, σκηνογραφία, ενδυματολογία, σχεδιασμό φωτισμών. Και βέβαια, στους δύσκολους καιρούς που ζούμε, η σκηνοθέτις αποδεικνύει γι' ακόμη μια φορά πως μπορεί κανείς να κάνει θέατρο με πολύ λίγα μέσα. Αρκεί να διαθέτει φαντασία και κέφι...

«Γώρα θα μου πείτε, γιατί τόσοι χαμός με τον Σαίξπηρ;» ρωτά η Ράια Μουζενίδου ρητορικά, για ν' απαντήσει: «Γιατί πιστεύω πως η ελευθερία του πνεύματός του ξεπερνά όλα τα σύνορα, κι όχι μόνον αυτά του καιρού του. Γιατί η φαντασία του είναι αχαλίνωτη και η γλώσσα του τόσο εκτυφλωτικά λαμπερή [. . .]. Γιατί αυτή η μεγαλοφυΐα του θεάτρου με τις ιστορίες του εκθέτει την ανθρώπινη φύση και ανακαλύπτουμε τους εαυτούς μας σαν μέσα σ' έναν μαγικό καθρέφτη.»¹¹

⁹ Αυτές τις αρετές της δουλειάς της έχει σχολιάσει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (*Παγκόσμιο θέατρο 2*, 109).

¹⁰ Την άποψη αυτή διατύπωσε η σκηνοθέτις σε δελτίο τύπου για το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*.

¹¹ Δελτίο τύπου του 2005 (όταν παιζόταν το *Τρωίλος και Χρυσίδα - Πλάνο πρώτο*) από το αρχείο της σκηνοθετίδος.

Βιβλιογραφία

- Βαρβέρης Γιάννης, *Η κρίση του θεάτρου, Δ'. Κείμενα θεατρικής κριτικής 1994-2003*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003.
- Γεωργοπούλου Ξένια, *Ζητήματα φύλου στο θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010.
- Georgoroulou Xenia, "The Pairing of the Shrew: Shakespeare's Shrews as Defenders of his Wronged Heroines", *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ, Παράβασις*, Μελετήματα 5, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Ergo, Αθήνα 2007, 317-23.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, *Παγκόσμιο Θέατρο 2. Από τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και τον Μπρεχτ*, 2^η έκδοση, 1997, Επιμ. – εισαγ. Έλσα Ανδριανού, Πατάκης, Αθήνα 1999.
- , *Παγκόσμιο Θέατρο 3. Από τον Μίλλερ στον Μύλλερ*, Επιμ. – εισαγ. Έλσα Ανδριανού, Πατάκης, Αθήνα 2000.
- «Επίκαιρος Σαίξπηρ με τα μάτια της Ράιας Μουζενίδου», Πολιτισμός, *Ελεύθερη Ώρα της Κυριακής*, 9-1-2011, 15.
- Freud Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in Collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, vol. XIV (1914-1916), 1957, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1978.
- Girard René, *Σαίξπηρ – Οι φλόγες της ζηλοτυπίας*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1993.
- Henderson Diana E., "The Theatre and Domestic Culture", *A New History of Early English Drama*, ed. John D. Cox and David Scott Kastan, Columbia University Press, New York 1997, 173-94.
- Μουζενίδου Ράια, *Με αφορμή τον Σαίξπηρ: Λέγε με Ιουλιέτα*, Πρόγραμμα, Δίπυλον, 2003.
- , *Όταν ο Mac συνάντησε την Beth*, πρόγραμμα, Δίπυλον, 2009-2010.
- , *Τρωίλος και Χρυσήδα - Πλάνο πρώτο*, πρόγραμμα, Δίπυλον, 2005.
- Νικόπουλος Νάσος, *Κρίσεις για το νεοελληνικό θέατρο*, Δελφίνι, Αθήνα 1995.
- Σαμπατακάκης Γιώργος, *Γεωμετρώντας το Χάος: Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Επιστήμες, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008.

Σαρηγιάννης Γιώργος Δ. Κ., «Ράια Μουζενίδου: Ένα άγριο, αιματηρό τσίρκο»,
Ορίζοντες, Πρόσωπο, *Τα Νέα*, 22-2-2005.

Τακόπουλος Πάρις, *Τα κριτικά (Θέατρο 1966-1990)*, Ποταμός, Αθήνα 2002.

Tsatsoulis Dimitris, “The Circle and the Square”, *Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 42-54.

Woodbridge Linda, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620*, Harvester, χ.τ. 1984.