



ΘΣΠ 700 ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΙΤΛΟΣ

Η μάσκα ως στοιχείο της σκηνοθεσίας στις παραστάσεις *The Oresteia* και *Les Atrides* των Peter Hall και Ariane Mnouchkine.

Όνομα φοιτήτριας:

Παναγιώτα Γεωργίου

Α.Φ.Τ: 11100666

Όνομα Καθηγήτριας-Συμβούλου: Άννα Τσίχλη

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τα μέλη της τριμελούς επιτροπής και ιδιαιτέρως την κ. Τσίχλη Άννα για την πολύτιμη βοήθεια που μου πρόσφερε σε όλη τη διάρκεια της μεταπτυχιακή μου διατριβής.

Περιεχόμενα

1.0. Η θεατρική μάσκα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα.....	7
1.1. Η καταγωγή και η εξέλιξη της μάσκας μέσα στο χρόνο.....	7
1.2. Ο ρόλος της θεατρικής μάσκας στο αρχαίο και σύγχρονο θεάτρο.....	10
2.0. Ο Peter Hall και η σχέση του με την αρχαία μάσκα.....	17
2.1. Η <i>Oresteia</i> σε σκηνοθεσία του Peter Hall.....	20
2.1.1. Το θεωρητικό υπόβαθρο της παράστασης <i>Oresteia</i>	20
2.1.2. Η παράσταση <i>Oresteia</i> του Peter Hall.....	22
2.1.3. Η χρησιμότητα της μάσκας στην <i>Oresteia</i> του Peter Hall.....	24
3.0. Η Ariane Mnouchkine και η σχέση της με τη μάσκα	27
3.1. Το Θέατρο του Ήλιου.....	27
3.2. Η Ariane Mnouchkine.....	29
3.2.1. Η Ariane Mnouchkine και το Θέατρο της Ανατολής.....	32
3.2.2. Η Ariane Mnouchkine και η χρήση της μάσκας στις παραστάσεις της.....	34
3.3 <i>Les Atrides</i> σε σκηνοθεσία της Ariane Mnouchkine.....	36
3.3.1. Το θεωρητικό υπόβαθρο της παράστασης <i>Les Atrides</i>	36

3.4. Η χρησιμότητα της μάσκα-μακιγιάζ στην παράσταση <i>Les Atrides</i> της Ariane Mnouchkine.....	43
4.0. Σύγκριση των δύο παραστάσεων: <i>Oresteia</i> του Peter Hall και <i>Les Atrides</i> της Ariane Mnouchkine.....	45
5.0 Επίλογος.....	49
6.0.Βιβλιογραφία.....	51

Εισαγωγή

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή έχει ως αντικείμενο τη μελέτη της θεατρικής χρήσης της μάσκας στις παραστάσεις του κύκλου των Ατρείδων σε σκηνοθεσία Peter Hall και Ariane Mnouchkine. Οι λόγοι που με οδήγησαν στην εκπόνηση της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής διατριβής είναι η μεγάλη μου αγάπη για τις αρχαίες τραγωδίες και οι προβληματισμοί μου για το πώς ανεβάζονται σήμερα οι αρχαίες τραγωδίες στο θέατρο. Ένα βασικό ερώτημα μου ήταν το εξής: «Γιατί να χρησιμοποιήσει ένας σύγχρονος σκηνοθέτης τις μάσκες σε μια σύγχρονη παράσταση αρχαίου δράματος»; Ένα δύσκολο θεατρικό ερώτημα, το οποίο στην συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διατριβή θα γίνει μια προσπάθεια να απαντηθεί μέσα από την ελληνόφωνη και ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

Στο πρώτο κεφάλαιο της μεταπτυχιακής διατριβής επιχειρώ μια αναδρομή στην καταγωγή της μάσκας, της οποίας τα πρώτα ευρήματα εντοπίζονται σε αρχαίες θρησκευτικές τελετές και στη σχέση της με τους μύθους στον αρχαίο ελληνικό αλλά και σε άλλους πολιτισμούς. Η μάσκα άρχισε να ξεφεύγει από την σχεδόν αποκλειστικά θρησκευτική και λατρευτική χρήση της την περίοδο που ανθούσε το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Στη συνέχεια, θα ασχοληθώ με τους λόγους που οδήγησαν τους αρχαίους δραματουργούς να χρησιμοποιήσουν τη μάσκα στο αρχαίο θέατρο, καθώς και σε μια σποραδική αναφορά σε άλλους πολιτισμούς στους οποίους συναντάται η θεατρική χρήση της μάσκας. Επίσης, θα παραθέσω απόψεις από διάφορους επαγγελματίες και θεωρητικούς του σύγχρονου θεάτρου όπως ο Graig, ο Coreau κ.ά. για τη χρησιμότητα της μάσκας.

Ακολούθως, στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο της μεταπτυχιακής διατριβής, θα μελετήσω την χρησιμότητα και τον ρόλο της μάσκας στις παραστάσεις *Oresteia* του Peter Hall το 1981 στο National Theatre του Λονδίνου και *Les Atrides* της Ariane Mnouchkine το 1990 στο Theatre du Soleil στο Παρίσι.

Στο τέταρτο κεφάλαιο της μεταπτυχιακής διατριβής μου, θα συγκρίνω τις παραπάνω παραστάσεις σχετικά με την χρήση της μάσκας ως κομμάτι της σκηνοθεσίας και θα ερευνήσω τους τρόπους που οι δύο σκηνοθέτες χρησιμοποιούν τη μάσκα στις παραστάσεις τους, αλλά ο καθένας για διαφορετικούς λόγους και με διαφορετικό τρόπο.

1.0. Η θεατρική μάσκα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα

1.1. Η καταγωγή και η εξέλιξη της μάσκας μέσα στο χρόνο

Πολλά ευρήματα και έρευνες¹ οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι η μάσκα γεννήθηκε μέσα από θρησκευτικές τελετουργίες και μύθους, αυτό όμως δεν την εμπόδισε να μεταπηδήσει στη συνέχεια και σε άλλους τομείς της ζωής των ανθρώπων, με αποτέλεσμα να συναντάμε μάσκες πολεμικές, θεατρικές, αποκριατικές, νεκρικές (ταφής) κ.ά. Κατά τη γνώμη μου, ο κυριότερος λόγος που συνέβαλε στη διάδοση της μάσκας είναι η δυνατότητα που προσφέρει στο χρήστη της να αποκρύψει την ταυτότητά, την ηλικία, το φύλο, την εμφάνισή, τα συναισθήματά του και να τον μεταμορφώσει πιθανόν σε κάτι υπερανθρώπινο ή ενδεχομένως και εξωανθρώπινο.

Ο Leffort αναφέρει το εξής: «ο ρόλος κάθε μάσκας είναι η απόκρυψη, έστω και αν αυτή η λειτουργία της δεν είναι ουσιαστική. Άσχετα από το αν μία μάσκα προκαλεί, τρομάζει ή μεταμορφώνει, ξεκινά πάντα από την απόκρυψη. Ουσιαστικός λόγος ύπαρξης μιας μάσκας είναι το να πάρει ένα πρόσωπο και το προσαρμόσει σε μία συμπεριφορά και να το κάνει να περάσει για κάποιο άλλο. Έτσι, δημιουργείται μία αυταπάτη, θέλουμε να περνάμε για άλλον ή ακόμα καλύτερα να γνωρίσουμε αυτόν τον άλλο» (Leffort (1989) 17, 85).

Η μάσκα επιπλέον δίνει τη δυνατότητα στον χρήστη της να μεταπηδά αβίαστα από το πραγματικό στο φανταστικό, από το ανθρώπινο στο θεϊκό, από τον άνθρωπο στο ζώο, από την πραγματικότητα στο μύθο, από το φυσικό κόσμο στον υπερφυσικό. Με τη

¹ Πολλοί μελετητές της μάσκας αναγνωρίζουν ότι η μάσκα γεννήθηκε μέσα από θρησκευτικές τελετουργίες και μύθους. Η συγκεκριμένη άποψη είναι αποτέλεσμα ευρημάτων που βρέθηκαν σε ανασκαφές, όπως αμφορείς, αγάλματα, προσωπεία, νεκρικές μάσκες, τοιχογραφίες, κοσμήματα κτλ. (Μήττα (2004) 43, 44, 45, 49).

χρήση της μάσκας ο άνθρωπος παύει να είναι απλός παρατηρητής ή θύμα των υπερφυσικών δυνάμεων και των φυσικών φαινομένων, μετουσιώνεται σε υπερφυσικό όν και γίνεται ο ίδιος θεός, δαίμονας, ζώο, κεραυνός, αστραπή, φωτιά, βροχή κ.ά (Ζάλιος (2013) 1).

Η πολυσημία της μάσκας επιτρέπει στον κάθε πολιτισμό να την χρησιμοποιήσει είτε για να απελευθερώσει τα κρυφά ένστικτα των ανθρώπων είτε για να προκαλέσει τρόμο ή θαυμασμό ή περισυλλογή είτε για να επικοινωνήσει με τα πνεύματα των προγόνων του είτε για να ψυχαγωγήσει το λαό είτε για να μυήσει τα νεότερα μέλη στις προγονικές παραδόσεις του (Μήττα (2004) 75).

Η μάσκα συναντάται σε όλους τους πολιτισμούς. Μερικοί από αυτούς τους πολιτισμούς είναι της Αφρικής, της Αμερικής, της Αυστραλίας και της αρχαίας Ελλάδας. Στην κάθε περιοχή, η μάσκα ξεπηδά μέσα από διαφορετικούς μύθους και εξυπηρετεί διαφορετικούς σκοπούς.

Στην αρχαία Ελλάδα, η μάσκα είναι κληρονομιά από τις διονυσιακές γιορτές² και από άλλες θρησκευτικές τελετουργίες (Σολομός (1989) 220). Κατά τη διάρκεια των τελετών προς τιμήν του θεού Διονύσου, οι πιστοί του, σε οργανωμένες ομάδες, τους θιάσους, ντύνονταν με προβιές ζώων και άλειφαν το πρόσωπό τους με τρυγία, το κατακάθι του κρασιού, ώστε να μην αναγνωρίζονται και να μετατοπίζονται σε έναν άλλο κόσμο, επιθετικό και άσεμνο (Μήττα (2004) 41).

² Οι διονυσιακές γιορτές ήταν τα Ανθεστήρια, τα Κατά Αγρούς Διονυσία, τα Λήνια και η κυριότερη ήταν τα Μεγάλα Διονύσια (Μποζιζιο (2010) 26-27). Η μάσκα είναι συνδεδεμένη και με άλλες τελετουργίες προς τιμήν των θεών Άρτεμης και Δήμητρας. Επίσης, μάσκες φαίνεται ότι χρησιμοποιούσαν και σε τελετουργικά που τελούνταν στο Καβείριο της Θήβας, μόλις λίγα χιλιόμετρα από την πόλη των Θηβών (Μήττα (2004) 43, 46, 51).

Ο Διόνυσος είναι σίγουρα η θεότητα που συνδέθηκε με τη χρήση της μάσκας περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη, γιατί παρουσιάστηκε με ποικίλες μορφές και όψεις (Leffort (1989) 24). Ο David Wiles αναφέρει τα εξής: «ο ίδιος ο Διόνυσος ήταν ο θεός του προσωπίου και στα αγγεία οι λατρεύτριές του απεικονίζονταν συγκεντρωμένες γύρω από ένα προσωπίο τοποθετημένο σε ένα πανέρι ή γύρω από ένα προσωπίο και ένα κοστούμι τοποθετημένο σε ένα στύλο» (Wiles (2009) 257).

Ο Γάλλος ανθρωπολόγος Claude Levi-Strauss αναφέρει το εξής: «όπως οι μύθοι έτσι και οι μάσκες δεν μπορούν να ερμηνευθούν από μόνες τους ως ξεχωριστά αντικείμενα ή να αντιμετωπιστούν μόνο ή κυρίως αισθητικά. Όπως ένας μύθος δεν αποκτά σημασία, παρά μόνο όταν επανατοποθετηθεί μέσα στην ομάδα των μετασχηματισμών του, έτσι και ένας ίδιος τύπος μάσκας μπορεί να ερμηνευθεί μόνο μέσα στα συμφραζόμενά της, τον χορό ή το τελετουργικό, όπου οι άνθρωποι συμμετέχουν ως ίσοι εταίροι, διαφορετικά, η μάσκα μοιάζει ακίνητη, όπως ακίνητη είναι η νεκρική μάσκα» (Μήττα (2004) 90). Ο κάθε τύπος μάσκας «συνδέεται με μύθους, που σκοπό τους έχουν να εξηγήσουν τη θρυλική ή υπερφυσική τους καταγωγή και να θεμελιώσουν το ρόλο τους στο τελετουργικό, στην οικονομία και στην κοινωνία» (Levi-Strauss (1981) 15).

Οι μάσκες λοιπόν είναι πολυάριθμες και διαφορετικές και αυτό οφείλεται από τον τόπο καταγωγή τους, καθώς και με τη σχέση που έχουν με τους μύθους, τη θρησκεία, τους θεούς, τις τελετουργίες, τους δαίμονες κτλ. Επίσης, η «κάθε μάσκα επιτελεί και μια διαφορετική λειτουργία, ενώ η μορφολογία της καθεμιάς σχετίζεται με γεγονότα, τα οποία θυμίζουν οι μύθοι με τους οποίους συνδέονται» (Μήττα (2004) 77).

Με την πάροδο όμως του χρόνου και την εξέλιξη των πολιτισμών, η μάσκα συναντάται και στην σύγχρονη κοινωνία κυρίως μέσω του καρναβαλιού. Σε όλες τις χώρες γίνονται καρναβάλια είτε για να παραστήσουν την επάνοδο της άνοιξης είτε για να διασκεδάσουν πριν από την περίοδο της σαρακοστής είτε για να ξαναζωντανέψουν θεατρικά παιχνίδια και διασκεδάσεις (Leffort (1989) 88). Επίσης, με τις μάσκες του καρναβαλιού και ιδιαίτερα στη Βενετία, «η μάσκα χάνει την υπερφυσική της και τη μεταφυσική της οντότητα και εξυπηρετεί τον άνθρωπο της εποχής στην πολύ πεζή και ρεαλιστική του θέση απέναντι στα πράγματα της ζωής» (Κουρούσις (1987) 4).

Εν κατακλείδι, το μόνο σίγουρο είναι ότι η μάσκα δεν ήταν, (αν και μπορεί κάλλιστα να ταυτιστεί) ποτέ μόνο ένα έργο τέχνης ή εθιμοτυπίας, αλλά χρηστικό εργαλείο για τους πολιτισμούς (Κατσαντώνη (χ.χ.) 13). Όπως και να είναι, όποια μορφή και να πάρει, η αρχή της μάσκας ανιχνεύεται στις άγνωστες σχέσεις του ανθρώπου ανάμεσα στη γη και στον ουρανό (Κουρούσις (1987) 4).

1.2. Ο ρόλος της θεατρικής μάσκας στο αρχαίο και σύγχρονο θέατρο

Η μάσκα ήταν απαραίτητη σύμβαση στην ώριμη εποχή των αρχαίων δραμάτων, γιατί ο ποιητής είχε στη διάθεσή του μόνο τρεις³ άνδρες ηθοποιούς (Wiles (2009) 277) και «ο ίδιος ο υποκριτής ερμήνευε πολλούς και διαφορετικούς ρόλους, καθώς και τους γυναικείους ρόλους, υιοθετώντας στη σκηνή τα προσωπεία παλαιών τελετουργιών της λατρείας του Διονύσου και της Αρτέμιδος. Κάτι που έκανε ο ίδιος ο Θέσπις» (Leffort (1989) 25, 26). Στη συνέχεια, ο Χοίριλος βελτίωσε τη μάσκα και ο Φρύνιχος πρόσθεσε τις γυναικείες μάσκες (Σολομός (1989) 220).

³ «Τα πρώτα έργα του αρχαίου θεάτρου παίζονταν με ένα μόνο ηθοποιό. Τον δεύτερο ηθοποιό τον εισήγαγε ο Αισχύλος. Αργότερα, το 449 π.Χ., εμφανίζεται ένας τρίτος ηθοποιός» (Leffort (1989) (25).

Επίσης, οι μάσκες ήταν απαραίτητες στο αρχαίο θέατρο, γιατί «βελτίωναν τις οπτικές συνθήκες, και έδειχναν περισσότερο φυσικές από τα γυμνά πρόσωπα στο θέατρο του Διονύσου, αν και είχαν το φυσικό μέγεθος του προσώπου και μεγάλο άνοιγμα στο στόμα, ώστε να επιτρέπουν την καθαρή ομιλία» (Ηλιοπούλου (χχ) 5). Ο Wiles προσθέτει τα εξής: «Αν και τα προσωπεία δημιουργούν απόσταση σε ένα σύγχρονο θέατρο με σκηνικό φωτισμό, σε ένα μεγάλο υπαίθριο θέατρο αυτό που επιτυγχάνουν τα κλασικά προσωπεία είναι να φέρουν το πρόσωπο πιο κοντά στο θεατή και άρα να δημιουργήσουν μια αίσθηση οικειότητας» (Wiles (2009) 261).

Η μάσκα, η οποία είναι ένα τεχνητό κάλυμμα του προσώπου, διευκόλυνε «τον ηθοποιό στη μέθεξη με το άλλο, θείο, ηρωικό, αληθινό ή πλασματικό πρόσωπο που ενσαρκώνει» (Μήττα (2004) 59), το οποίο «άλλο» φοβάται ή ντρέπεται να εκφράσει και να βγάλει από μέσα του. Η χρήση της μάσκας βοηθούσε, επιπλέον, τον ηθοποιό να διεισδύσει στο χαρακτήρα που υποδύεται, απομακρύνοντάς τον από στοιχεία της δικής του προσωπικότητας (Ηλιοπούλου (χ.χ.) 5,6) και «αύξανε την συγκέντρωση του ηθοποιού, περιορίζοντας το οπτικό του πεδίο» (Wiles (2009) 266). Ακόμα, η μάσκα διαφοροποιούσε τον ηθοποιό από το χορό και τον ενσωμάτωνε σε μια πολύ καθορισμένη κοινωνική και θρησκευτική κατηγορία, την κατηγορία των ηρώων (Ηλιοπούλου (χ.χ.) 6). Ταυτόχρονα, η χρήση της μάσκας στο θεατή λειτουργούσε ως στοιχείο παραπομπής και συμπληρωματικό στην κατάσταση του δρώμενου (Μήττα (2004) 59).

Μια σημαντική άνθηση της μάσκας συναντάται το 16^ο αιώνα μ.Χ. με την *commedia dell' arte*, στην οποία οι χαρακτήρες είναι τυποποιημένοι (Μήττα (2004) 62). «Με την πάροδο του χρόνου, οι αρλεκινάδες άρχισαν να εγκαταλείπουν τη μάσκα (με

τον ίδιο ρυθμό που αποχτούσανε και λαλιά), ώσπου κυριάρχησε ολοκληρωτικά το γυμνό πρόσωπο» (Σολομός (1989) 220) και να χρησιμοποιούν ένα παχύ μακιγιάζ, το αλεύρωμα. Οι ηθοποιοί εκείνης της εποχής πάστωναν με αλεύρι το πρόσωπό τους, για να προκαλέσουν το γέλιο των θεατών (Leffort (1989) 81).

Αντίθετα, το Ασιατικό θέατρο γεννήθηκε μασκοφορεμένο και διατήρησε την παράδοση και χρήση της μάσκας (Σολομός (1989) 220). Συγκεκριμένα, «το ιαπωνικό θέατρο Νο αρχίζει από το 14^ο αιώνα μ.Χ., το οποίο μαζί με το σατυρικό Κουογκέν αποτελούν το κλασικό ιαπωνικό θέατρο. Στο θέατρο Νο, όπως και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, οι μάσκες είναι ένα από τα βασικά εργαλεία. Προφανώς και στο Νο, όπως στο αρχαίο ελληνικό δράμα, οι μάσκες εξυπηρετούν την οικονομία του θεάτρου. Οι ηθοποιοί είναι συνήθως άντρες μέσης ηλικίας και φορούν μάσκες, για να υποδυθούν ρόλους γυναικών, μεγαλύτερων ή νεότερων ανδρών, ζώων, θεών, δαιμόνων. Όσοι ηθοποιοί δε φοράνε μάσκες, παίζουν το ρόλο ενήλικου ανδρός, στην ηλικία των είκοσι, των τριάντα ή των σαράντα χρόνων» (Ηλιοπούλου (χ.χ.) 14). Με το θέατρο Νο «η μάσκα χάνει κάθε θρησκευτική σημασία» (Leffort (1989) 33).

Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα πολλοί σύγχρονοι σκηνοθέτες ενδιαφέρονται για τη μάσκα, συχνά συνδυάζοντάς την με νέες υποκριτικές φόρμες που ενισχύουν την σωματικότητα, την οποία η μάσκα μπορεί, ανάλογα με τη χρήση της, να απελευθερώσει. Σύμφωνα με τον Meyerhold⁴ η είσοδος του μακιγιάζ στο θέατρο συρρίκνωσε τη δραστηριότητα της μάσκας (Πατσαλίδης (1997) 191). Μάλιστα, ο Πούχγερ αναφέρει το εξής: «Δεν υπάρχει πολιτισμός στην υφήλιο που δεν χρησιμοποιεί

⁴ Ξαναζωντανεύοντας τα πρωτογενή συστατικά του θεάτρου, όπως μας τα κληροδότησε το αρχαίο ελληνικό, ο Meyerhold πιστεύει πως έτσι το απομακρύνει από τον εναγκαλισμό της λογοτεχνίας (Πατσαλίδης (1997) 191).

τουλάχιστον το έντονο μακιγιάζ ως μάσκα (το μουτζούρωμα με καπνό του αράπη, το lifting και έντονο μακιγιάζ, που καθιστούν το πρόσωπο της γυναικείας ομορφιάς ανέκφραστη μάσκα)» (Πούχγερ (2011) 103).

Μια μερίδα επαγγελματιών και θεωρητικών του θεάτρου, ανάμεσα στους οποίους και ορισμένοι σκηνοθέτες, υπεραμύνονται της σημασίας της μάσκας, όπως ο Coreau, ο Barthes, ο Barrault κ.ά, γιατί την θεωρούν ως ιδανικό μέσο έκφρασης αφηρημένων ιδεών και συναισθημάτων (Πατσαλίδης (1997) 93). Επίσης, «πιστεύουν ότι το ανθρώπινο πρόσωπο είναι πολύ ανήσυχο, για να μεταδώσει αποτελεσματικά αφηρημένες ιδιότητες. Μόνο η μάσκα, διατείνεται ο Craig, είναι σε θέση να το πράξει, δεδομένου ότι έχει από την ίδια τη φύση και τη μορφή της μια ακατανίκητη δύναμη, η οποία όταν χρησιμοποιηθεί ορθά μπορεί να γίνει ορατή έκφραση του μυαλού» (Πατσαλίδης (1997) 117).

Οι πιο πάνω αναφερόμενοι θεωρητικοί και επαγγελματίες του θεάτρου θεωρούν ότι οι μάσκες αποτελούν ένα σημαντικό μέσο που μπορεί να αποκαλύψει τον εσωτερικό, άγνωστο κόσμο του ηθοποιού. Επίσης, πιστεύουν ότι οι μάσκες μπορούν να μεταμορφώσουν τον ηθοποιό, καθώς και να τον αναγκάσουν να ενώσει το σώμα με το μυαλό του. Ο Dorcy αναφέρει το εξής: «όταν ο ηθοποιός φορά τη μάσκα, απομονώνει τον εαυτό του από τον εξωτερικό κόσμο και τον βοηθά να διώξει όλα αυτά που τον δυσχεραίνουν» (Wiles (2007) 109). Σύμφωνα με κάποιους άλλους θεατράνθρωπους, η μάσκα τους βοηθά να ακούνε πιο προσεκτικά το κείμενο, γιατί εστιάζει την προσοχή στις λέξεις (Wiles (2007) 113, 122, 128), και μαγεύει εκείνον που την κοιτάζει (Leffort (1989) 37). Από την άλλη, ο Peter Brook αναφέρει ότι η «μαγεία της μάσκας, κάτι που ο καθένας αισθάνεται, έγκειται στο ότι ο ηθοποιός δεν μπορεί να γνωρίζει την έκφραση

που προσλαμβάνει η μάσκα πάνω του, δεν μπορεί να προσδιορίσει ποια είναι η εντύπωση που δίνει ο ίδιος στο κοινό και απελευθερώνει το πρόσωπό του, τις συνηθισμένες του όψεις» (Μπρουκ (1999) 349, 362).

Επίσης, ο Jean-Pierre Vernant αναφέρει τα εξής: «Το να φοράς μάσκα σημαίνει πως παύεις να είσαι ο εαυτός σου και ενσαρκώνεις, κατά τη διάρκεια της προσωπιδοφορίας, τη Δύναμη από του Υπερ-Πέραν, την οποία έχεις κυριεύσει και την οποία μιμείσαι απόλυτα, στο πρόσωπο, στις κινήσεις και στη φωνή. Έτσι, γίνεται μία μεταμόρφωση, ένας εξ ορισμού μετασχηματισμός, μία αλλαγή από τη μία μορφή στην άλλη. Η μάσκα γίνεται εργαλείο κατοχής και μαγεύει εκείνον που την φορά, τον απομονώνει και τον φυλακίζει» (Leffort (1989) 37).

Πέρα από τους θεωρητικούς και επαγγελματίες του θεάτρου που αναφέραμε πιο πάνω υπάρχουν και άλλοι σύγχρονοι σκηνοθέτες που έχουν μελετήσει και εφαρμόσει στην πράξη τη χρήση της μάσκας σε παραστάσεις αρχαίου δράματος. Μερικοί σύγχρονοι σκηνοθέτες και χαρακτηριστικές παραστάσεις τους είναι ο Suzuki Tadashi με την *Κλυταιμνήστρα* (1983) και τις *Βάκχες* (1978), ο Tony Harrison με την *Μήδεια* (1985), ο Tyrone Guthrie με τον *Οίκο των Ατρειδών* (1968), ο Andrei Serban με τα *Αποσπάσματα μια Ελληνικής Τριλογίας*, βασισμένα στη *Μήδεια*, τις *Τρωάδες* και την *Ηλέκτρα* (1972) (Πατσαλίδης (1997) 370, 372, 379, 380, 412).

Στον ελληνικό χώρο, η μάσκα χρησιμοποιήθηκε εκτενώς από τον σκηνοθέτη Κάρολο Κουν, ο οποίος ανέβασε αρκετές πετυχημένες παραστάσεις με προσωπεία. Μερικές χαρακτηριστικές παραστάσεις του είναι οι *Βάκχες* (1982) του Ευριπίδη, η *Ορέστεια* (1982), οι *Πέρσες* (1965) κ.ά. (Πατσαλίδης (1997) 424). Ο Κάρολος Κουν δηλώνει τα εξής: «Τα πρόσωπα της αρχαίας τραγωδίας, κατά τη γνώμη μου απαιτούνε

όλα μάσκες για να εμφανιστούν στη σκηνή. Νιώθεις πως η μάσκα τους είναι απαραίτητη, τα βοηθάει να κρατάνε το μέγεθός τους και τον απρόσωπο χαρακτήρα τους. Ταυτόχρονα η μάσκα αποκλείει εκ των προτέρων ορισμένες πράξεις ή κινήσεις. Δύο πρόσωπα με μάσκες δεν μπορούν ποτέ να φιληθούν» (Κουν (1987) 164, 165).

Ένας άλλος έλληνας σκηνοθέτης που χρησιμοποιεί μάσκες στις παραστάσεις του είναι ο Μίνως Βολανάκης. Μια χαρακτηριστική παράσταση του είναι η *Μήδεια* του Ευριπίδη (1976), στην οποία «μισές μάσκες καλύπτουν τα πρόσωπα των ηθοποιών, με εξαίρεση τον Παιδαγωγό, που φορούσε ολόκληρη μάσκα. Ο σκηνοθέτης κάλυψε με μάσκα τα πρόσωπα των περισσότερων ηθοποιών προκειμένου να τονίσει τη διαφορά του πολιτισμένου κόσμου από τον βάρβαρο, του δυνατού από τον αδύναμο» (Ρωμαλέα (2012) 53).

Συνοψίζοντας, ο κάθε σύγχρονος σκηνοθέτης τόσο στον διεθνή όσο και στον ελληνικό θεατρικό χώρο χρησιμοποιεί πιθανόν τις μάσκες είτε για να αναβιώσει τα αρχαία δράματα στην πρωτότυπη μορφή τους είτε για να υποχρεώσει τον ηθοποιό να αποστασιοποιηθεί από την ατομική του ταυτότητα είτε για να υποχρεώσει τον θεατή να αποδεχτεί τη μεταμόρφωση του ηθοποιού σε κάτι αλλόκοτο.

Στον αντίποδα των υποστηρικτών της μάσκας βρίσκονται πολλοί θεατράνθρωποι τόσο στον ελληνικό όσο και στον διεθνή χώρο που θεωρούν τις μάσκες «περιττές, αρχαιοφανή υποκρισία. Επίσης, υποστηρίζουν ότι με την απουσία της μάσκας αποφεύγεται η αλλοίωση της φυσικής εμφάνισης και δεν αλλοιώνεται η οπτική καθαριότητα» (Καλαμάκη (2007) 11, 12). Συγκεκριμένα, η παράσταση της *Oresteias* του Hall το 1981 δέχτηκε αρκετές αρνητικές κριτικές, εξαιτίας της χρήσης της μάσκας (Taplin (χ.χ.) 1). Μια συγκεκριμένη αρνητική κριτική για την *Oresteia* προέρχεται από

τον άγγλο κριτικό θεάτρου Michael Billington, ο οποίος πιστεύει ότι η μάσκα περιορίζει την εκδήλωση ποικίλων συναισθημάτων και ότι η παράσταση *Oresteia* του Peter Stein στο Βερολίνο (1980) ήταν πιο πετυχημένη, επειδή δεν χρησιμοποιούσε μάσκες (Wiles (2007) 139).



Ευμενίδες 1980 σε σκηνοθεσία Peter Stein: Η Αθηνά και οι Ερινύες (Banfi (2007) 1).

2.0. Ο Peter Hall και η σχέση του με την αρχαία μάσκα

Ο Peter Hall είναι ένας από τους μεγαλύτερους σύγχρονους σκηνοθέτες του θεάτρου, του κινηματογράφου και της όπερας. Από πολύ μικρός έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον Shakespeare και τον Mozart, τους οποίους μελέτησε και στη συνέχεια ανέβασε έργα τους. Συνεργάστηκε με τους διασημότερους συγγραφείς όπως ο Tennessee Williams, ο Harold Pinter, ο Samuel Beckett, καθώς και με σκηνοθέτες όπως ο Peter Brook κ.ά. Στα είκοσι εννέα του χρόνια ιδρύει το Royal Shakespeare Company. Το 1973 γίνεται σκηνοθέτης του National Theatre και ανοίγει νέα θέατρα στο South Bank του Λονδίνου. Αργότερα, ιδρύει την Peter Hall Company. Μέχρι σήμερα έχει ανεβάσει πάνω από διακόσιες παραγωγές (Hall (2000a) 465).

Ο Hall γοητεύεται από την τέχνη των αρχαίων, ελληνικών масκών, τις οποίες γνωρίζει από τον ανιψιό του Jacques Copeau, τον Michel Saint-Denis⁵ (Wiles (2007) 102), και τις χρησιμοποιεί στις παραστάσεις του. Ο Hall είναι ένας από τους πιο θερμούς υποστηρικτές της χρήσης των масκών στις παραστάσεις, για πολλούς και σημαντικούς λόγους, οι οποίοι θα αναλυθούν πιο κάτω. Μάλιστα, ο Oliver Taplin πιστεύει ότι ο Hall έχει μια εμμονή με τις μάσκες του αρχαίου θεάτρου (Taplin (χ.χ.) 1).

Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Peter Hall είναι αντίθετος με τις θεωρίες που υποστηρίζουν πως οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν μάσκες για να βοηθούν την ακουστικότητα και για να φαίνονται από μακριά. Ο Hall δηλώνει απερίφραστα ότι: «Αν έχετε διδαχθεί πως οι Έλληνες φορούσαν μάσκες επειδή τα θέατρα ήταν τόσο μεγάλα ώστε δε θα μπορούσες να δεις τα πρόσωπά τους, έχετε διδαχθεί λάθος. Αν έχετε

⁵ «Για τη χρήση των масκών ο Hall αναγνωρίζει την οφειλή του στον μεγάλο σκηνοθέτη και θεωρητικό του θεάτρου Michel Saint-Denis, όπως λέει σε δημόσια συζήτηση με τον Peter Stothard στο National Theatre της Αγγλίας την 21^η Σεπτεμβρίου 1996» (Σηφάκης (2011) 3).

διδασχθεί ότι οι Έλληνες φορούσαν μάσκες επειδή ήταν σαν μεγάφωνα, για να βοηθούν την ακουστικότητα, έχετε διδασχθεί λάθος. Αυτά τα δύο πράγματα είναι απολύτως αναληθή. Η ελληνική μάσκα ήταν σε ανθρώπινη κλίμακα, πολύ διακριτική και διαφορούμενη. Ήταν η ρωμαϊκή μάσκα που ήταν μεγαλόστομη και τεράστια, και διαμορφωμένη σε μια πολύ άκαμπτη έκφραση» (Hall (1996) 1).

Επίσης, ο Hall αντικρούει τις θέσεις των ανθρώπων που πιστεύουν ότι η μάσκα είναι ένα εμπόδιο και ότι σε εμποδίζει πραγματικά να δεις. Τονίζει ακόμα ότι οι αρχαίοι πολιτισμοί χρησιμοποιούσαν μάσκες, όταν είχαν να αντιμετωπίσουν αρχαίους μύθους, τη δημιουργία του κόσμου, τη γέννηση, το θάνατο κ.ά. (Hart (2003) 137).

Ο Hall υποστηρίζει θερμά πως η χρήση της μάσκας στο θέατρο μπορεί να βοηθήσει τόσο τους ηθοποιούς στην υποκριτική προσέγγιση των ρόλων τους όσο και τους θεατές στην πρόσληψη του έργου. Ως προς τους ηθοποιούς, η «μάσκα τους ελευθερώνει και τους βοηθά να συλλάβουν ένα νέο κόσμο. Επίσης, οι ηθοποιοί μπορούν να αλλάξουν την ηλικία τους, την φυσική τους διάπλαση, ακόμα και την σεξουαλικότητά τους, χρησιμοποιώντας τις μάσκες» (Hall (2000b) 35). Το 1982, ο Hall παραθέτει σε συνέντευξή του τα εξής: «Όταν ένας ηθοποιός βάζει τη μάσκα, γίνεται ένα με αυτήν» (Wiles (2007) 134).

Όσο αφορά στους θεατές, ο Hall αναφέρει τα εξής: «Οι αρχαίες μάσκες δίνουν την δυνατότητα στους θεατές να αντιμετωπίσουν φρικιαστικά συναισθήματα που θα ήταν αδύνατο να τα αντικρίσουν χωρίς τη μάσκα» (Σηφάκης (2011) 14), «και να συγκεντρωθούν στο κείμενο⁶» (Wiles (2007) 128). Ακόμα, ο Hall προσθέτει ότι πάνω

⁶ Με αυτή τη θέση του Hall για τη μάσκα συμφωνούν ο Oliver Taplin, Helene Foley και Greg Hicks (Wiles (2007) 128).

από όλα η μάσκα είναι το εργαλείο της φαντασίας, είναι μία αλληγορία, και το κοινό μπορεί να δει σε αυτή άπειρα συναισθήματα (Hall (2000b) 29-30).

Συμφωνώ με όλα τα πιο πάνω που αναφέρει ο Hall, και προσθέτω και εγώ με τη σειρά μου ότι η μάσκα έχει τη δύναμη να απαλλάσσει τόσο τους θεατές όσο και τους ηθοποιούς από στερεότυπα και να τους βοηθήσει να ζήσουν τη στιγμή της παράστασης χωρίς περιορισμούς. Τόσο οι ηθοποιοί όσο και οι θεατές δεν επικεντρώνονται στην εμφάνιση και στην αναγνωρισιμότητα, αλλά εστιάζονται στο κείμενο και στις λέξεις. Οι ηθοποιοί με τη μάσκα είναι πιο ελεύθεροι πάνω στη σκηνή, γιατί γνωρίζουν ότι οι θεατές δεν θα εστιάσουν το ενδιαφέρον τους στα μαλλιά τους, στις ρυτίδες τους, στο μακιγιάζ τους, αλλά στην ερμηνεία τους. Από την άλλη, οι θεατές έχουν τη δυνατότητα να μεταφερθούν νοερά και προσωρινά σε ένα άλλο μη πραγματικό και μη επίγειο κόσμο.

Στη συνέχεια, για τον Hall, το αρχαίο προσωπείο είναι αινιγματικό, αβέβαιο, είναι ένα μέσο επικοινωνίας (Hall (2000b) 28,29) και δίνει τη δυνατότητα τόσο στον ηθοποιό όσο και στο θεατή να χειριστεί τα συναισθήματα, την υστερία και τον πόνο (Σηφάκης (2011) 14). Ο Hall προσθέτει, επίσης, ότι μία άλλη ιδιαιτερότητα για τις μάσκες είναι ότι «δεν μπορούν να κοιτάζουν η μια την άλλη και μάλιστα δεν μπορεί εύκολα κάποιος να τις σκηνοθετήσει» (Hall (1996) 1).

Ο Hall τολμά και σκηνοθετεί τραγωδίες των αρχαίων δραματουργών στο σύγχρονο θέατρο διατηρώντας αρκετές συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου. Μία από αυτές τις συμβάσεις είναι η χρήση της μάσκας, γιατί είναι απαραίτητη και καθοριστική στην κατανόηση και στην πρόσληψη των αρχαίων τραγωδιών. Επομένως, οι πιο πάνω θέσεις του Hall για τη μάσκα, καθώς και ο μεγάλος θαυμασμός του και ο σεβασμός του για

αυτές, τον οδηγούν το 1981 στην σκηνοθεσία της *Oresteia*⁷ του Αισχύλου με μάσκες. Μετά την *Oresteia*, ο Hall ανέβασε συνολικά έξι παραστάσεις με μάσκες π.χ. ο *Oedipus Rex* (1996), ο *Tantalus* (2000) και η πιο πρόσφατη οι *Bacchae* (2002) (Coldiron (2002) 394).

2.1. Η *Oresteia* σε σκηνοθεσία του Peter Hall

2.1.1 Το θεωρητικό υπόβαθρο της παράστασης *Oresteia*

Η *Oresteia*, σε μετάφραση του άγγλου ποιητή και θεατρικού συγγραφέα Tony Harrison, αποτελεί ορόσημο στην ιστορία των σύγχρονων παραστάσεων αρχαίου δράματος και την πρώτη σκηνοθετική απόπειρα του Hall στο χώρο της αρχαίας τραγωδίας και συμβάλλει στην επαναφορά, καθιέρωση και χρήση της αρχαίας μάσκας στο διεθνές θεατρικό χώρο (Wiles (2007) 132).

Ο Hall φέρνει στο προσκήνιο τη σημασία των μασκών και τις κάνει γνωστές στο ευρύ κοινό. Πιθανόν, ο Hall να έχει κάνει περισσότερα από οποιονδήποτε στην επαναφορά της χρήσης των αρχαίων μασκών στο σύγχρονο θέατρο (Wiles (2007) 132). Σε αυτή την παράσταση, ο Hall επιχειρεί επίσης να ανασυνθέσει ορισμένα από τα παραστασιακά στοιχεία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου: χρησιμοποιεί μόνο άντρες ηθοποιούς, οι οποίοι φορούν μάσκες, ενώ δίνει σημαίνοντα ρόλο στο Χορό (Λιαπής (2014) 52).

⁷ Η *Ορέστεια* είναι η μοναδική τριλογία που διασώθηκε, με ενότητα θέματος. Θεωρείται το τελειότερο δημιούργημα του Αισχύλου και ένα από τα σημαντικότερα έργα στην ιστορία του θεάτρου. Τα τρία δράματα που την αποτελούν είναι ο *Αγαμέμνων*, οι *Χοηφόροι* και οι *Ευμένιδες* (Στέφος κ.ά. (χ) 80). Στον *Αγαμέμνονα*, η Κλυταιμνήστρα δολοφονεί το σύζυγό της Αγαμέμνονα, ο οποίος μόλις έχει επιστρέψει από τον Τρωικό πόλεμο. Στις *Χοηφόρους*, ο Ορέστης παίρνει εκδίκηση για τον πατέρα του, σφάζοντας τη μητέρα του και τον εραστή της, τον Αίγισθο. Στις *Ευμένιδες*, ο Ορέστης δικάζεται και απαλλάσσεται στην Αθήνα από τον Άρειο Πάγο (Lesky (2007) 193, 195, 196, 200, 201, 207, 215, 217, 219).

Ο Hall χρησιμοποιεί μόνο άντρες ηθοποιούς στην *Oresteia*, όχι σε μια προσπάθεια ιστορικής ακρίβειας, αλλά, γιατί τα τρία έργα που αποτελούν την τριλογία *Oresteia* εκφράζουν την ανδρική αντίληψη για τη γυναίκα την εποχή που η μητριαρχία παραχωρούσε τη θέση της στην ανδροκρατούμενη κοινωνία (Hall (2000a) 320). Ο Tony Harrison⁸ συναινεί στην επιλογή του ανδρικού θιάσου και αναφέρει τα εξής: «Βάζοντας γυναίκες στην παράστασή μας, θα φαινόταν σαν, στον εικοστό αιώνα, να προεξοφλούμε λαθραία πως ο πόλεμος των φύλων έχει λήξει και πως η καταπίεση του πατριαρχικού κώδικα υπήρχε μόνο στο παρελθόν» (McDonald (1993) 148).

Ο Harrison μεταφράζοντας την *Oresteia* φιλοδοξεί να ανακαλύψει τον τρόπο με τον οποίο το κείμενο μπορεί να ειπωθεί με ηθοποιούς που φορούν μάσκες και πιθανόν να επιθυμεί να δοκιμαστεί στη μετάφραση ενός κείμενου προορισμένου να σκηνοθετηθεί με μάσκες. Ο ίδιος πιστεύει ότι η μάσκα σε αναγκάζει να κοιτάξεις τη φρίκη και σου επιτρέπει ακόμα να αντιμετωπίσεις την αλήθεια και κάνει τη γλώσσα κέντρο της προσοχής. Αναφέρει ακόμα ότι η μάσκα, παρότι στατική, αλλάζει ανάλογα με το ποιος την φοράει και τι έχει λεχθεί (McDonald (1993) 31, 133, 185, 186).

Επίσης, ο ηθοποιός Greg Hicks⁹, ο οποίος υποδύεται τον Ορέστη αναφέρει το εξής: «Η μάσκα με ταξίδεψε σε μέρη που ποτέ δεν μπορούσα να δω διαφορετικά και με δίδαξε την εκφραστική δύναμη του σώματός μου» (Coldiron (2002) 394). Ακόμα, ο Hicks τονίζει ότι του αρέσει να φορά τη μάσκα, γιατί του προσφέρει ανωνυμία (Burke (2003) 10). Κατά τη γνώμη μου, η ανωνυμία του ηθοποιού μπορεί να τον απελευθερώσει από πιθανές ανασφάλειές του, όπως είναι η γνώμη που πιθανόν να

⁸ Τόσο ο Hall όσο και ο Tony Harrison αισθάνθηκαν ότι ο σεξουαλισμός των έργων έπρεπε να αφαιρεθεί, ώστε να γίνουν κατανοητά (Hall (2000a) 320).

⁹ Ο Hicks συνεργάστηκε για περισσότερα από είκοσι χρόνια με τον Hall σε όλες τις παραγωγές αρχαίων ελληνικών δραμάτων με μάσκες (Coldiron (2002) 394).

έχουν για αυτόν οι θεατές, γιατί «όποιος φοράει μάσκα δεν είναι πια πρόσωπο, περνάει στην ανωνυμία, αλλάζει υπόσταση, αποκτά προνόμια που κανονικά δεν έχει (στους αγερμούς του καρναβαλιού το κλέψιμο τροφίμων ή μη τακτοποίηση αντικειμένων, το πείραγμα των κοριτσιών και γυναικών)» (Πούχγερ (2011) 103).

2.1.2 Η *Oresteia* του Peter Hall

Ο Peter Hall στην παράσταση *Oresteia* χρησιμοποίησε μάσκες για όλους τους ηθοποιούς όχι για να μιμηθεί τους αρχαίους (Δρομάζου (1993) 211), αλλά, γιατί συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να ανεβάσει ελληνικά, αρχαία δράματα χωρίς μάσκες (Hall (2000a) 319).

Ο Hall αναθέτει το σχεδιασμό των μασκών στην Jocelyn Herbert, γιατί πιστεύει ότι είναι μία από τις καλύτερες σχεδιάστριες, σκηνογράφους και ενδυματολόγους¹⁰. Επίσης, η Herbert έχει περισσότερη εμπειρία στις μάσκες από τον Hall, γιατί συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες Saint-Denis και George Devine (Marshall (2007) 110). Η Herbert αναφέρει ότι η μάσκα πρέπει να σχεδιάζεται για το συγκεκριμένο κείμενο, για τον κάθε χαρακτήρα ξεχωριστά, για να μπορεί να γίνει αναπόσπαστο μέρος της παραγωγής, και για να μπορέσουν οι λέξεις του κειμένου να αποκτήσουν δύναμη και σαφήνεια (Furlonger (1998) 115, 116).

Ακόμα, τονίζει ότι η μάσκα για να είναι αποτελεσματική πρέπει να είναι τολμηρή, σαφής και ουσιαστικά απλή, ώστε να μεταφέρει την έννοια του χαρακτήρα

¹⁰ Ο Peter Hall αναφέρει τα εξής για την Herbert: «Σχεδόν τριάντα χρόνια αναθέτω παραστάσεις σε σκηνοθέτες και δουλεύω μαζί τους. Πολλές φορές λένε το εξής: «Θα ανεβάσω το έργο, αν η Jocelyn είναι ελεύθερη να το αναλάβει». Σχεδόν ποτέ δεν είναι ελεύθερη, γιατί δεν της αρέσει να υπερφορτώνει τον εαυτό της; Μερικές φορές πιέζω το σκηνοθέτη να συνεργαστεί με κάποιον άλλο σκηνογράφο. Ειλικρινά δεν μπορώ να σκεφτώ άλλο σκηνογράφο για τον οποίο μπορούν οι σκηνοθέτες να το πουν αυτό συχνά» (Marshall (2007) 110).

και της παράστασης σε όλους τους θεατές (Furlonger (1998) 115). Για τον πιο πάνω λόγο, η Herbert επιλέγει στην *Oresteia*, οι μάσκες να είναι μονόχρωμες, γιατί η απλότητα της εικόνας βοηθά τους θεατές να συγκεντρωθούν στο κείμενο (Wiles (2007) 135).

Πιστεύω, επίσης, ότι η Herbert φροντίζει ώστε οι μάσκες στην *Oresteia* να είναι ουδέτερες, δηλαδή χωρίς ειδοποιά χαρακτηριστικά, για να μπορέσουν οι ηθοποιοί να αποχωριστούν το πρόσωπό τους και να εκδηλώσουν τη θλίψη τους, τη χαρά τους, την απόγνωση τους, τον τρόμο τους, το πάθος τους, την έκπληξή τους με το υπόλοιπο σώμα τους, με τον υπόλοιπο χώρο. Η κατάσταση της ουδέτερης μάσκας είναι τέτοια που ούτε γελάει ούτε κλαίει, αλλά μπορεί να είναι ευτυχής ή δυστυχής, όπως όλοι οι άνθρωποι (Lecoq (2014) 2).



Η μάσκα του Χορού



Η μάσκα των Ερινύων

2.1.3. Η χρησιμότητα της μάσκας στην *Oresteia* του Peter Hall

Η μάσκα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό στην *Oresteia* και προκάλεσε τόσο θετικές όσο και αρνητικές κριτικές. Κατά τη δική μου προσωπική γνώμη, ο Hall χρησιμοποιώντας τις μάσκες, κατόρθωσε να τραβήξει την προσοχή των θεατών, τους οποίους καθηλώνει και τους μαγνητίζει στις λέξεις και στις κινήσεις των ηθοποιών.

Παρακολουθώντας τους ηθοποιούς με τις μάσκες στην βιντεοσκοπημένη παράσταση ένιωσα ότι με τη μάσκα μπορώ να αποβάλω ό,τι με απασχολεί από την καθημερινότητά μου και να μεταφερθώ στον μικρόκοσμο της συγκεκριμένης παράστασης και να απορροφήσω κάθε λέξη, κάθε κίνηση και να βιώσω τις αγωνίες, τα πάθη, το μίσος και τα υπόλοιπα συναισθήματα των χαρακτήρων και του Χορού της παράστασης. Επίσης, η μάσκα βοηθά εμάς τους θεατές να αποδεχτούμε τη νέα ταυτότητα του ηθοποιού, γιατί η μάσκα «δηλώνει την αλλαγή της ταυτότητας του ηθοποιού, δεν την κρύβει και εκφράζει τη νέα ταυτότητα. Η μάσκα δεν αποκρύπτει τη μεταμόρφωση, τη φανερώνει, δεν είναι μέσο της ψευδαίσθησης, αλλά αισθητικό μέσο της αποφυγής της αποστασιοποίησης» (Πούχνερ (2011) 102).

Επίσης, πιστεύω ότι η μάσκα κατορθώνει και δημιουργεί ανάμεικτα συναισθήματα ανάλογα με τη στάση και τον προσανατολισμό του σώματος του ηθοποιού. Από τη μια στιγμή στην άλλη μπορεί και δημιουργεί φόβο, αμηχανία, αβεβαιότητα και από την άλλη ασφάλεια, ηρεμία, αναγκάζοντας το θεατή να ανταποκριθεί σε αυτά τα εναλλασσόμενα συναισθήματα (Furlonger (1998) 94). Η εναλλαγή των συναισθημάτων και η μεταμόρφωση παρατηρείται έντονα και στον Χορό των Ερινύων. Παρ' ότι οι μάσκες των ηθοποιών που παίρνουν μέρος στον Χορό είναι όλες οι ίδιες, η διαφορετική στάση και κίνηση των σωμάτων τους καταδεικνύουν τις

διαφορετικές αποχρώσεις στις αντιδράσεις τους και μεταφέρουν μια μεγάλη γκάμα συναισθημάτων στους θεατές, τα οποία προσλαμβάνονται από τους θεατές μέσω της δύναμης της μάσκας. Στη μεταφορά των συναισθημάτων, βέβαια, συμβάλλουν η μουσική, οι λέξεις, ο φωτισμός και ο ίδιος ο σκηνικός χώρος της παράστασης.

Από την άλλη όμως, υπάρχουν και μερικά αρνητικά στοιχεία σε μια παράσταση με μάσκες. Για παράδειγμα, η μάσκα παραμένει αναλλοίωτη και στατική και έτσι μπορεί να κουράσει και να δημιουργήσει μια παροδική μονοτονία σε κάποια μεμονωμένα σημεία της παράστασης. Τα μέσα που ξεπερνούν όμως τη μονοτονία είναι οι κινήσεις, το σώμα και η εκφορά του λόγου του ηθοποιού.

Τη μονοτονία και τη στατικότητα της μάσκας δεν την αισθάνθηκα με όλες τις μάσκες, αλλά συγκεκριμένα στη μάσκα του ηθοποιού που υποδύοταν την Κλυταιμνήστρα. Μπορεί αυτό να οφειλόταν είτε στο χρώμα και στο είδος της μάσκας είτε στην ερμηνεία του ηθοποιού, ο οποίος δε με έπεισε από την αρχή ότι υποδύοταν γυναικείο χαρακτήρα, την Κλυταιμνήστρα, και χρειαζόμουν λίγο χρόνο να συνηθίσω την ερμηνεία του άντρα ηθοποιού και να αγνοήσω στη συνέχεια ότι είναι άνδρας που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα. Αντίθετα, η Κασσάνδρα, την οποία υποδύοταν επίσης άντρας, ήταν πιο πειστική στο ρόλο της από την Κλυταιμνήστρα. Θεωρώ ότι οι μάσκες που είναι πιο φανταχτερές όπως της Κλυταιμνήστρας, της Κασσάνδρας, του Αίγισθου κ.ά μπορεί να κουράσουν αρχικά και προσωρινά το μάτι του θεατή. Με την πάροδο όμως του χρόνου, ο θεατής εξοικειώνεται με την παρουσία της μάσκας και επικεντρώνεται στις κινήσεις, στο σώμα και στην εκφορά του λόγου.

Από την άλλη, οι μάσκες του Χορού, των Ερινυών και του Ορέστη, με μαγνήτιζαν και με καθήλωναν από την πρώτη στιγμή που εμφανίστηκαν στη σκηνή με

τέτοιο τρόπο ώστε δεν μπορούσα να χάσω ούτε μια λέξη και ούτε μία κίνηση των ηθοποιών. Αυτό μπορεί να οφείλεται εξίσου στις ερμηνείες των ηθοποιών αλλά και στο γεγονός ότι οι συγκεκριμένες μάσκες ήταν πιο λιτές και άσπρες, με αποτέλεσμα να μην κουράζουν το μάτι του θεατή.

Στην *Oresteia*, η μάσκα συμβάλλει, επίσης, καθοριστικά στο ξεδίπλωμα των χαρακτήρων των ηθοποιών, στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας μυστηρίου, αφού οι μάσκες από μόνες τους δημιουργούν ένα είδος μυστηρίου στις παραστάσεις (Furlonger (1998) 20), και στη προώθηση της πλοκής στην συγκεκριμένη παράσταση, γιατί οι ηθοποιοί που φορούν μάσκες τονίζουν περισσότερο τις κινήσεις τους και το λόγο τους. Ο θεατής λοιπόν συγκεντρώνεται τόσο στο κείμενο όσο και στο σώμα του ηθοποιού, γιατί η μάσκα κρύβει κάθε έκφραση του προσώπου του.

3.0. Η Ariane Mnouchkine και η σχέση της με τη μάσκα

3.1. Το Θέατρο του Ήλιου

Το Μάιο του 1964 η Ariane Mnouchkine ιδρύει στο Παρίσι έναν εργατικό συνεταιρισμό θεατρικής παραγωγής, το Θέατρο του Ήλιου με τους συμφοιτητές της από το Πανεπιστήμιο (Πασκώ (2010) 32). Το Θέατρο του Ήλιου συστάθηκε από την επιθυμία της Mnouchkine και των μελών του να ανακαλύψουν εναλλακτικές θεατρικές φόρμες και να αντιδράσουν στην αίσθηση της εμπορευματοποίησης του θεάτρου, το οποίο κατά τη γνώμη τους «έχασε την ικανότητά του να συγκινεί και να παιδαγωγεί» (Κατσαντώνη (χ.χ.) 2). Επιτακτική προτεραιότητα της Mnouchkine ήταν και είναι να γίνει το Θέατρο του Ήλιου πρότυπο και σχολή για τους άλλους. Πιστεύει, όπως ο Κοπώ, ότι είναι πολύ σημαντική η ανάγκη για την καλλιέργεια και διάδοση της υποκριτικής παράδοσης» (Λυμπεροπούλου (2002) 110).

Αρχικά, οι παραστάσεις του Θεάτρου του Ήλιου ανέβαιναν σε εργοστάσια, σε αχυρώνες, σε γυμναστήρια, σε τσίρκα, σε δρόμους, έχοντας αποκηρύξει τις κλασσικές αίθουσες (Λοβέρδου (2014) 1). Αργότερα, το 1970, μόνιμη έδρα και καταφύγιο τους γίνεται το πρώην εγκαταλελειμμένο Καλυκοποιείο¹¹, το οποίο προσάρμοσαν στις απαιτήσεις των παραστάσεων του Θεάτρου του Ήλιου (Μποζίζιο (2010β) 300).

Το Θέατρο του Ήλιου μέχρι το 1967 ανέβαζε θεατρικά έργα επιλεγμένα από ένα ποικίλο ρεπερτόριο, όπως ήταν *Οι μικροαστοί* του Γκόρκι το 1964, το *Όνειρο*

¹¹ «Αρχικά, ο χώρος σχεδιάστηκε από τον Ναπολέοντα τον Γ' για να κατασκευάζονται φυσίγγια. Τον Αύγουστο του 1970, ο Christian Dupavillon ειδοποιεί την Mnouchkine πως ο υπουργός Εθνικής Άμυνας, πρόκειται να επιστρέψει ένας μέρος της περιουσίας του στρατού στους προγενέστερους ιδιοκτήτες τους. Ένα εκ των οποίων, το Καλυκοποιείο την Vincennes στο Δήμο του Παρισιού. Ο Christian είναι, λοιπόν, ο πρώτος που πρόφερε για το Θέατρο του Ήλιου αυτή τη μαγική λέξη. Η Mnouchkine μετά από πολλή γραφειοκρατία καταφέρνει και παίρνει την πολυπόθητη άδεια να εγκατασταθεί το Θέατρο του Ήλιου στο Καλυκοποιείο» (Πασκώ (2010) 226).

Καλοκαιρινής νύχτας του Σαίξπηρ το 1967 κ.ά. Οι σημαντικότερες όμως επιτυχίες σημειώθηκαν το 1970 με την παράσταση *1789*, που αναφερόταν στη Γαλλική Επανάσταση. Το συγκεκριμένο έργο ήταν ο καρπός μιας συλλογικής εργασίας που είχε ως βάση ένα προσχέδιο κείμενο και την ελεύθερη δημιουργία των ηθοποιών, που καθοδηγούνταν από την Mouchkine. Έτσι διαμορφώθηκε μια μέθοδος εργασίας, η συλλογική δημιουργία, που επηρέασε πολλούς άλλους θιάσους τόσο στη Γαλλία όσο και σε όλη την Ευρώπη (Μποζίζιο (2010β) 300).

Το Θέατρο του Ήλιου διέπεται από την αρχή της συλλογικής λειτουργίας, όπου όλα τα μέλη του, από το σκηνοθέτη ως το διευθυντή σκηνης, από τον ηθοποιό ως τη μοδίστρα, από τον τεχνικό ως το σκηνογράφο, είναι τοποθετημένα σε μια ισότιμη βάση, και παίρνουν τον ίδιο μισθό (Πασκώ (2010) 32). Για το Θέατρο του Ήλιου, η «λέξη που κυριαρχεί είναι η ομάδα, η οποία είναι και η ουσιαστική κινητήρια δύναμη του συγκεκριμένου θεάτρου. Η απουσία εξουσίας του ενός από το σύνολο, εγκαθιστά μια καινούρια τάξη προτεραιοτήτων, όπου η συλλογική δουλειά και η παρατήρηση πρωταγωνιστούν» (Κατσαντώνη (χ.χ) 15). Μπορεί χωρίς την συμβολή και δυναμικότητα της Mouchkine η λειτουργία του Θεάτρου του Ήλιου να ήταν εντελώς διαφορετική.

Το Θέατρο του Ήλιου είναι, λοιπόν, ένα διαφορετικό θέατρο από τα περισσότερα θέατρα που κυριαρχούν στο σύγχρονο θεατρικό χώρο (Innes & Shevtsova (2013) 101-105) και λειτουργεί «σε μία βάση κομμούνας με σαφή ιδεολογικό και πολιτικό προσανατολισμό, κάτι που αντανakλάται στο αριστερό φίλτρο μέσα από το οποίο παρουσιάζει σύγχρονες ιστορίες και διαχρονικούς μύθους» (Sidiropoulou (2011) 27). Το Θέατρο του Ήλιου άνοιξε έναν άλλο δρόμο στο σύγχρονο θέατρο, στην

θεατρικότητα, μια οπτική εκείνου που βλέπει κι εκείνου που αποτελεί το θέαμα (Κατσαντώνη (χ.χ.) 2). Επίσης, ο τρόπος δουλειάς του Θεάτρου του Ήλιου ως προς την προσέγγιση των κειμένων, την συμβολή των ηθοποιών και των συντελεστών του στη δημιουργία παραστάσεων στάθηκε καθοριστικό στους τρόπους έκφρασης των σύγχρονων ομάδων όπως είναι το σωματικό θέατρο, το θέατρο της επινόησης και το συμμετοχικό θέατρο.

3.2. Η Ariane Mnouchkine

Στην Ariane Mnouchkine έχουν αποδοθεί πολλά και συνάμα αντιφατικά επίθετα όπως «η δράκαινα, η ιέρεια, η βασίλισσα, η οραματίστρια, η παιδαγωγός, η αγωνίστρια, η ηδονίστρια, η τυχοδιώκτρια, η αλχημίστρια, η αγία» (Πασκώ (2010) 262, 263). Μελετώντας όσο γίνεται σε βάθος την Mnouchkine, συνειδητοποίησα ότι πρόκειται για μια γυναίκα που απλά αγαπά και υπηρετεί το θέατρο: «μια γυναίκα που αγαπά θεμελιακά τον κόσμο, τη ζωή, τους ανθρώπους» (Πασκώ (2010) 263).

Κατά τον μακρύ περίπλοο της στην Άπω Ανατολή, και συγκεκριμένα στην Ιαπωνία, πρωτοβλέπει Θέατρο Νο και «ανακαλύπτει όχι μόνο το θέατρο, αλλά τον αρχαίο κόσμο. Έναν κόσμο ξεγυμνωμένο, ριζοσπαστικό, ο οποίος την κατέκτησε και την έπεισε η απλότητα ορισμένων χώρων και ορισμένων αντικειμένων. Στην Ιαπωνία, δεν υπάρχει ποτέ πάρα πολύ. Είναι η ίδια η υπογραφή της Ιαπωνίας: μια τέχνη χωρίς πάρα πολύ. Σύμφωνα με την ίδια την Mnouchkine, στο Τόκιο μέσα σε μια αίθουσα μετά βίας μεγαλύτερη από τις δικές μας τραπεζαρίες, είδε ένα πολύ νεαρό και άσημο ηθοποιό να αναπαριστά μια ολόκληρη μάχη με το τίποτα» (Πασκώ (2010) 61, 62).

Η Mouchkine επίσης κατάλαβε, «όπως πριν από αυτή ο Artaud, ο Coreau, ο Claudel ή ο Brecht, πως δεν υπάρχει θέατρο χωρίς τις επιρροές της Ανατολής, πως σε μεγάλο βαθμό οι Ασιάτες καλλιτέχνες έχουν κατακτήσει εδώ και αιώνες την επιστήμη να ανατέμνουν, και μετά να μεταμορφώνουν συναισθήματα και πάθη, με μια σειρά από εκθαμβωτικές κινήσεις που πρώτα καταπλήσσουν, κατόπιν συγκινούν, και ανυψώνουν την ψυχή και το πνεύμα οποιουδήποτε τους κοιτάζει» (Πασκώ (2010) 261, 262).

Η αγάπη και ο σεβασμός της Mouchkine προς το θέατρο της Ανατολής οφείλεται σε πολλούς λόγους. Ένας από τους κυριότερους λόγους είναι ότι η Mouchkine από πολύ μικρή ηλικία παρακολούθησε παραστάσεις Kathakali και Μπαλινέζικου χοροθεάτρου στο Παρίσι, γεγονός που θεωρεί ότι καθόρισε τον τρόπο που βλέπει τα πράγματα στο θέατρο (Κατσαντώνη (χ.χ) 9). Η Mouchkine αναφέρει, επίσης, τα εξής για το ασιατικό θέατρο: «Χωρίς να το ξέρω, χωρίς καν να το επιθυμώ, θαύμαζα τον θησαυρό που θα άλλαζε τον τρόπο που βλέπω, τον τρόπο που ζω» (Κατσαντώνη (χ.χ) 9).

Πολλοί θεατράνθρωποι, πριν και παράλληλα με την Mouchkine, προσανατολίζονται προς τις παραδόσεις της Ανατολής. Μερικοί από αυτούς είναι ο Jerzy Grotowski, ο Eugenio Barba, ο Peter Brook, ο Nikola Savareze¹² και ο Artaud (Miller (2007) 16-19). Ο Savareze, συγκεκριμένα, αναφέρει ότι «τα ασιατικά θέατρα εισηγήθηκαν μια υποκριτική τέχνη απαλλαγμένη από ψυχολογικούς κανόνες, και βασισμένη αντιθέτως ολοκληρωτικά σε μια σχολαστική τεχνική του σώματος, ως μοναδικό στοιχείο και όργανο του ηθοποιού, ικανού να παρουσιάσει και τα

¹² Ο Nikola Savareze είναι καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Romatre της Ρώμης, όπου διδάσκει ιστορία του θεάτρου και της παράστασης στο Τμήμα Σκηνικών Τεχνών. Έχει κάνει πολλές δημοσιεύσεις με θέμα τη σχέση του Ασιατικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό (Σαβαρέζε (2008) 5).

συναισθήματα» (Σαβαρέζε (2008) 222). Από την άλλη ο Αρτώ υποστηρίζει ότι το θέατρο είναι ανατολικό. Η Ανατολή είναι η Μέκκα του θεάτρου και η τελετουργία η ιερή καταγωγή τους, και σε αυτή πρέπει να επιστρέψουμε, γιατί «είναι θεμελιωμένο σε πανάρχαιες παραδόσεις που διατήρησαν ανέγγιχτα τα μυστικά που οδηγούν πως να χρησιμοποιείς τις χειρονομίες, τους τόνους της φωνής, την αρμονία, σε συσχετισμό με τις αισθήσεις και σε όλα τα εφικτά επίπεδα» (Αρτώ (1992) 41-53).

Επίσης, καθοριστικό ρόλο στην εμμονή της Mnouchkine με το θέατρο της Ανατολής συνέβαλε και ο μέντοράς της, ο Ζακ Λεκόκ¹³, του οποίου είχε παρακολουθήσει μαθήματα για έξι μήνες. Ο Λεκόκ την βοήθησε να καταλάβει αυτά που η ίδια είχε δει και διαισθανθεί συγκεχυμένα στην Ιαπωνία και στην Ινδία, γιατί ο Λεκόκ καταλάβαινε σε τι χρησιμεύει το σώμα (Λεκόκ (2005) 17). Ο Λεκόκ δίδαξε πως το σώμα ήταν το αρχέγονο εργαλείο και αναπτύσσει τη δική του τεχνική για τη μάσκα (Πασκώ (2010) 35, 36, 294). Ο Λεκόκ επινόησε συγκεκριμένα την ουδέτερη μάσκα¹⁴, η οποία συνεχίζεται να εξελίσσεται από την ομάδα Complicite του Λονδίνου, και βρίσκεται στη βάση της εκπαίδευσης της Σχολής του (Miller (2007) 20). Σε αντίθεση με τον Λεκόκ, η Mnouchkine δεν χρησιμοποίησε ποτέ με τους ηθοποιούς της την ουδέτερη μάσκα. Αντιθέτως, θεωρούσε ότι οι μάσκες της *commedia dell'arte* και οι φόρμες από το Μπαλί, που υιοθέτησε αργότερα, ανταποκρίνονταν περισσότερο στην υφολογία των

¹³ «Πρώην καθηγητής γυμναστικής, μνημένος από τον Ζαν Νταστέ στον αυτοσχεδιασμό και το παίξιμο με μάσκα, ο Ζακ Λεκόκ παθιάζεται γρήγορα με το θέατρο Νο και την Κομέντια ντελ' Άρτε (Πασκώ (2010) 293)»

¹⁴ «Παίζοντας με την ουδέτερη μάσκα δε σημαίνει να μη συμμετέχει κανείς στις καταστάσεις, στις οποίες βρίσκεται, αλλά να εμφανίζεται σε κατάσταση ηρεμίας, χωρίς προηγούμενες συγκρούσεις, ανοιχτός απέναντι στο συμβάν» (Lecoq (2014) 2). Σύμφωνα με τον Λεκόκ η «ουδέτερη μάσκα είναι ένα αντικείμενο με δικά του χαρακτηριστικά. Είναι ένα πρόσωπο, το λεγόμενο ουδέτερο, σε απόλυτη ισορροπία, που προτείνει τη φυσική αίσθηση της ηρεμίας. Πρόκειται για μία μάσκα αναφοράς, μια βασική μάσκα, μία μάσκα στήριγμα για όλες τις άλλες μάσκες. Η ουδέτερη μάσκα δεν έχει καμία σχέση με τις λευκές μάσκες που χρησιμοποιούνται σε μασκαράτες ή σε άλλες εκδηλώσεις. Είναι από δέρμα κατασκευασμένες από τον Αμλέτο Σαρτόρι, οι οποίες εγγράφονται στη γενεαλογία της ευγενικής μάσκας του Νταστέ» (Λεκόκ (2005) 62).

παραστάσεων της. Στην αφήγηση της Mnouchkine ταιριάζουν περισσότερο οι εξατομικευμένες μάσκες: συγκεκριμένα οι μάσκες της *commedia dell' arte* αποκαλύπτουν τις αλήθειες της ζωής των ανθρώπων που δεν είναι προφανείς (Miller (2007) 20).

Συνεπώς, η Mnouchkine ερευνά τεχνικές του θεάτρου της Ανατολής, τις οποίες αργότερα δανείζεται και χρησιμοποιεί στις παραστάσεις της, όπως είναι οι τεχνικές της μάσκας/μακιγιάζ, της μαριονέτας, των χειρονομιών, των κινήσεων, της απλότητας, των κοστουμιών κ.ά. (Κατσαντώνη (χ.χ.) 10, 11, 12). Στις επόμενες υποενότητες θα ασχοληθώ συνοπτικά με το Θέατρο της Ανατολής και λεπτομερειακά με μία από τις τεχνικές του, τη χρήση της μάσκας και του μακιγιάζ.

3.2.1. Η Ariane Mnouchkine και το Θέατρο της Ανατολής

Η Mnouchkine βρίσκει καταφύγιο στους κώδικες του θεάτρου της Ασίας και της Άπω Ανατολής¹⁵, αντιδρώντας στον ρεαλισμό που κυριαρχεί στο δυτικό θέατρο¹⁶ (Σαμπατακάκης (2011) 379). Το πρόβλημα του δυτικού θεάτρου, το οποίο είναι ο ρεαλισμός, το συνοψίζει πολύ χαρακτηριστικά η Ariane Mnouchkine: «Εμείς οι Δυτικοί έχουμε δημιουργήσει μόνο ρεαλιστικές φόρμες. Για την ακρίβεια δεν έχουμε δημιουργήσει καμία απολύτως φόρμα. Από τη στιγμή που κάποιος χρησιμοποιεί τη λέξη φόρμα σε σχέση με το θέατρο, ενυπάρχει ήδη μια έννοια Ασίας» (Σαμπατακάκης (2011) 380).

¹⁵ Για την οποία μάλιστα είχε πει χαρακτηριστικά: «από θεατρικής απόψεως όλα με τραβούν προς την Ασία, είναι το λίκνο της θεατρικής τέχνης του ηθοποιού» (Πατσαλίδης (1997) 364).

¹⁶ Πέρα από την Mnouchkine υπάρχουν πολλοί καλλιτέχνες, όπως οι Suzuki Tadashi, Peter Brook κ.ά, που στρέφονται προς το ασιατικό και ανατολικό θέατρο, το οποίο θεωρούν μια δεξαμενή ιδεών, γιατί πιστεύουν ότι στη Δύση το θέατρο είναι έκφραση μιας εμπορευματοποιημένης κοινωνίας, ενώ στην Ανατολή το θέατρο έχει διατηρήσει την αγνότητά του (Ορφανού (2011) 7).

Η αδυναμία του δυτικού θεάτρου να «μεταδώσει ένα συναίσθημα με μη μιμητικό τρόπο, δεδομένου ότι δεν υπάρχει άλλος καθολικός παραστασιακός κώδικας επικοινωνίας εκτός από τον ρεαλιστικό, προσανατολίζει την Mouchkine στο θέατρο της Ανατολής και της Ασίας» (Σαμπατακάκης (2011) 380). Σύμφωνα με την Mouchkine «πρέπει να ξαναγυρίζουμε πάντα στον Σαίξπηρ, στον Αισχύλο σε μια φόρμα πολύ ριζοσπαστικά θεατρική, εξαιρετικά μεταφορική, για να μας δώσει τροφή και, όπως πάντα, να μας εμποδίσει από το να βουλιάξουμε στο ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός, είναι ο εχθρός» (Πασκώ (2010) 72).

Ένας άλλος λόγος που ώθησε την Mouchkine στο Θέατρο της Άπω Ανατολής είναι ότι ο ηθοποιός του συγκεκριμένου θεάτρου δε μιμείται τον ρόλο απλώς, γίνεται ρόλος, μέσα από μια αέναη διαδικασία σωματοποίησης των κωδίκων του θεατρικού είδους που υπηρετεί. Για τον ηθοποιό της Άπω Ανατολής είναι αρκετό να σηκώσει την παλάμη του καλύπτοντας τα μάτια του, για να δηλώσει ότι κλαίει. Ενώ, ο ηθοποιός της Δύσης καλείται, αν δεν κλάψει, τουλάχιστον να συγκινηθεί φυσικά (Σαμπατακάκης (2011) 379, 380). Συνεπώς, το έντονο πάθος της Mouchkine για επιστροφή στις ρίζες του τελετουργικού θεάτρου, που κατεξοχήν εκφράζεται από ανατολικές φόρμες οφείλεται, επίσης, στο ότι η Ανατολή «επιτρέπει την περίφημη αυτοψία του πυρήνα του σώματος και την πραγμάτωση του άτμητου, συνολικού και ενιαίου ηθοποιού» (Κατσαντώνη (χ.χ.) 9).

Εν κατακλείδι, η Mouchkine κάνει ένα συγκερασμό ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση και «ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο δυνάμεις: Ανατολή και Δύση, φωτιά-νερό, γιατί η ιδιοφυία της Ανατολής βρίσκεται στη δουλειά του ηθοποιού, στη μορφή, ενώ η ιδιοφυία της Δύσης βρίσκεται στα κείμενα» (Κατσαντώνη (χ.χ.) 16).

3.2.2. Η Ariane Mnouchkine και η χρήση της μάσκας στις παραστάσεις της

Όπως ανέφερα και στην προηγούμενη υποενότητα, το βασικό χαρακτηριστικό της αισθητικής της Mnouchkine είναι το συνονθύλευμα και η επανερμηνεία των ασιατικών θεατρικών πρακτικών με σωματική άσκηση και εργασία με μάσκες. Συνήθως οι μάσκες που χρησιμοποιεί είναι δύο ειδών: αυτές που προέρχονται από την *commedia dell'arte* (επιρροή από τον Λεκόκ) και οι ασιατικές μάσκες από το Μπαλί (Torong)¹⁷. Η ίδια αναφέρει ότι και τα δύο είδη μασκών την αναγκάζουν να στοχαστεί τη λειτουργία του θεάτρου, επαναφέρουν όλους τους νόμους του θεάτρου, από τους οποίους δεν μπορεί να ξεφύγει κανείς, και καθοδηγούν το κοινό ώστε να ταυτίζεται με το συναίσθημα που δίνεται μέσα από τις κινήσεις των ηθοποιών (Miller (2007) 37-38).

Η Mnouchkine χρησιμοποιεί τις μάσκες στις παραστάσεις της, γιατί «βοηθούν τους ηθοποιούς να βγαίνουν από το εγώ τους, να χάνουν όσα τους παγιδεύουν σε ένα συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, να απελευθερώνονται από όλα τα διακριτικά της δυτικής ταυτότητας και, επίσης, να αφαιρούν τη δυνατότητα να λειτουργούν με την παλέτα του ψυχολογικού παιξίματος, το οποίο τονίζει το ρεαλιστικό θέατρο» (Ορφανού (2011) 7, 8). Οι ηθοποιοί του Θεάτρου του Ήλιου καλούνται να δημιουργήσουν τους δικούς τους κώδικες, να γράψουν τη δική τους γλώσσα, ώστε να μεταφέρουν συναίσθημα διαμέσου της χρήσης των μασκών (Ορφανού (2011) 8), απορρίπτοντας έτσι το ψυχολογικό παίξιμο.

«Η μάσκα αφαιρεί το ρεαλισμό από το πρόσωπο, εισάγοντας ένα ξένο σώμα στην ταυτιστική σχέση του θεατή με τον ηθοποιό» (Κατσαντώνη (χ.χ.) 13), και βοηθά τον

¹⁷ Η Mnouchkine αποκαλύπτει ότι «έχει αδυναμία στις μπαλινέζικες και τις γιαπωνέζικες μάσκες. Στις μπαλινέζικες γιατί όλα είναι φάρσα και γιατί είναι τόσο μουσικές, τόσο φλύαρες και τόσο αστείες. Στις γιαπωνέζικες γιατί είναι οι πιο όμορφες, οι πιο τραγικές, οι πιο ανθρώπινες και θεϊκές» (Πασκώ (2010) 238).

ηθοποιό να γίνει κάποιος Άλλος (Πασκώ (2010) 237). «Η μάσκα επιτρέπει στον ηθοποιό να ξεχάσει τον εαυτό του και να ενσαρκώσει τον άλλο. Με την παρατήρηση της μάσκας και αφήνοντάς την να ζήσει μέσα από το σώμα, ο ηθοποιός είναι ικανός να μπει μέσα στο χαρακτήρα, χωρίς να ψυχολογήσει τον άλλο ή να χρειάζεται να ταυτοποιηθεί με τον εσώτερο ψυχισμό του άλλου» (Κατσαντώνη (χ.χ.) 13).

Συνεπώς, η Mnouchkine θεωρεί τη μάσκα ως ένα εργαλείο μεγαλειώδες, το οποίο υποχρεώνει τους ηθοποιούς να διαμορφώσουν την αλήθεια και να υπακούσουν, να αφεθούν σε αυτόν τον άλλο θεατρικό χαρακτήρα, αυτόν του οποίου φορώντας το πρόσωπο, φιλοξενούν όλη την ψυχή. Η Mnouchkine πιστεύει ότι η μάσκα είναι μια μάγισσα που, σαν μέσα σε πηλό, πλάθει το σώμα των ηθοποιών (Πασκώ (2010) 162) και βοηθά τους ηθοποιούς να ελευθερωθούν και να αποδεσμευτούν από τη δυτική τους ταυτότητα (Miller (2007) 38).

Θεωρώ ότι η Mnouchkine εντόπισε στις μάσκες της Άπω Ανατολής τη μαγική εκείνη δύναμη που της επιτρέπει να ανασύρει από τα βάθη του χρόνου αρχαίους μύθους και παραδόσεις και να τους ζωντανέψει μπροστά στο κοινό. Επίσης, η Mnouchkine χρησιμοποιεί μάσκες του ανατολικού θεάτρου, γιατί οι συγκεκριμένες μάσκες «εμπεριέχουν δυνάμεις και εγείρουν ενέργειες που βοηθούν τους ηθοποιούς να εισχωρήσουν σε έναν αλλόκοτο χώρο και να ανυψωθούν στις απαιτήσεις των ρόλων που υποδύονται» (Μπρουκ (1999) 359).

Σύμφωνα με την Mnouchkine, η μάσκα υπηρετεί κι άλλες λειτουργίες στο θέατρο, όπως τη δυνατότητα παρατήρησης των άλλων από τον ηθοποιό, παραμένοντας ο οποίος παραμένει κρυμμένος από το δικό τους βλέμμα (Κατσαντώνη (χ.χ.) 13). Ο ηθοποιός κρύβοντας το πρόσωπό του, απαρνιέται εθελουσίως την ψυχολογική έκφραση, η οποία

παρέχει στο θεατή το μεγαλύτερο μέρος πληροφοριών, και αναγκάζεται να αναπληρώσει αυτή την απώλεια νοήματος και την απουσία ταύτισης, με σημαντική δαπάνη σωματικής ενέργειας (Κατσαντώνη (χ.χ.) 13).

Πιστεύω, επίσης, ότι η Ariane Mnouchkine χρησιμοποιεί ειδικά τις μάσκες στις παραστάσεις της, γιατί ελευθερώνουν τους ηθοποιούς, καθώς τους «παρέχουν τη δυνατότητα να κρυφτούν. Επειδή, ακριβώς οι ηθοποιοί αισθάνονται ασφαλείς, τολμούν να γευτούν τους κινδύνους» (Μπρουκ (1999) 365). Σύμφωνα με τον Peter Brook αυτή είναι η «ουσία του θεάτρου: μέσα στη μεγάλη ασφάλεια που παρέχουν οι μάσκες επιτρέπουν στους ηθοποιούς να αναλαμβάνουν μεγάλους κινδύνους, αποκαλύπτοντας τους εαυτού τους» (Μπρουκ (1999) 365).

3.3. *Les Atrides* σε σκηνοθεσία της Ariane Mnouchkine

3.3.1. Το θεωρητικό υπόβαθρο της παράστασης *Les Atrides*

Το 1990, η Ariane Mnouchkine και ο θίασός της, το Θέατρο του Ήλιου, ανέβασαν την παράσταση *Les Atrides*, η οποία βασίστηκε στην *Oresteia*¹⁸ του Αισχύλου, καθώς και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*¹⁹ του Ευριπίδη, μετατρέποντας έτσι την τριλογία σε τετραλογία (Bethume (1993) 179). Η παράσταση *Les Atrides* «εμβολιάζει στο σώμα του αρχαίου κειμένου στοιχεία από το ινδικό Κατακάλι²⁰ και τα γιαπωνέζικα Νο και Καμπούκι²¹, με

¹⁸ *Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμένιδες.*

¹⁹ Ο Αγαμέμνονας, περιμένοντας επί ατέλειωτους μήνες με το στόλο του, να αναχωρήσει σε εκστρατεία κατά της Τροίας, αποφασίζει να υπακούσει σε ένα χρησμό και να θυσιάσει την κόρη του Ιφιγένεια για να προσελκύσει επιτέλους ευνοϊκούς ανέμους (Πασκώ (2010) 302).

²⁰ «Γεννημένο το 17^ο αιώνα από λαϊκές παραδόσεις, από προγονικές ινδικές τελετουργίες και από την παλαιότερη πολεμική τέχνη του κόσμου, το Κατακάλι είναι ένα χοροθέατρο, που αναμειγνύει τη λεπτότητα των συναισθημάτων με τον παροξυσμό των καταστάσεων. Οι τέχνες του μακιγιάζ, της γυμναστικής των ματιών και των μυών του προσώπου εξωθούνται ως την τελειότητα» (Πασκώ (2010) 295-296).

²¹ «Το θέατρο Καμπούκι είναι ένα σύνολο από λαϊκούς παραδοσιακούς χορούς με κωμικό περιεχόμενο, που βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό. Καμπούκι στα γιαπωνέζικα σημαίνει τα χάνω, δεν έχω ισορροπία και κάνω τρέλες. Οι ηθοποιοί του Θεάτρου Καμπούκι έκαναν την εμφάνισή τους στις αρχές του 17^ο αιώνα και αρχικά έπαιζαν σε μια εξέδρα ανοιχτή για το κοινό από τις τρεις πλευρές. Εντυπωσιακό είναι

στόχο ένα τρίτο κείμενο, κάπου ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση» (Πατσαλίδης (2013) 111).

Η Mnouchkine επιλέγει, ανάμεσα στις πολλές αρχαίες τραγωδίες, να ανεβάσει την *Oresteia* εξαιτίας του έντονου ενδιαφέροντός της για τον χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρα. Θεωρεί το έγκλημα της Κλυταιμνήστρας ασυγχώρητο, αλλά τελικώς όχι ακατανόητο, γιατί ο Αγαμέμνωνας σκοτώνει την κόρη της και την εγκαταλείπει επί δέκα χρόνια (Πασκώ (2010) 196, 197). Πιστεύω, επίσης, ότι η Mnouchkine επιλέγει να ανεβάσει την *Oresteia*, για να αποκαταστήσει τη φήμη της Κλυταιμνήστρας και να επαναφέρει τα ζητήματα που αφορούν το γυναικείο φύλλο. Αυτή η επιλογή της Mnouchkine δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, αφού γνωρίζουμε ότι προσπαθεί με όποια μέσα και τρόπο μπορεί να αποκαταστήσει ή να θίξει ό,τι θεωρεί η ίδια άδικο. Θεωρώ ότι η συγκεκριμένη προσπάθεια της Mnouchkine να αποκαταστήσει τη φήμη της Κλυταιμνήστρας επιτυγχάνεται με το να επιλέξει μια μικροκαμωμένη ηθοποιό, την Carneiro da Cunha (Bethume (1993) 186), της οποίας το μακιγιάζ είναι λίγο διαφοροποιημένο από τους υπόλοιπους χαρακτήρες: είναι λευκό με μαύρο και κόκκινα χείλη, αλλά χωρίς το βαρύ eyeliner των υπόλοιπων ηθοποιών. Έτσι, η Mnouchkine καταφέρνει να παρουσιάσει μια εύθραυστη και εκτεθειμένη Κλυταιμνήστρα (Bryant-Bertail (1994) 14).

Το μακιγιάζ της ηθοποιούς που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα και των υπόλοιπων ηθοποιών της παράστασης είναι εμπνευσμένο από τις μπαλινέζικες μάσκες. Η Mnouchkine προτίμησε να χρησιμοποιήσει το συγκεκριμένο μακιγιάζ στην παράσταση

και το βάψιμο των ηθοποιών, αφού η υποκριτική τους τεχνική, εκτός από τις σχηματοποιημένες κινήσεις και χειρονομίες, στηρίζονταν σε πολύπλοκες γκριμάτσες με συμβολική ερμηνεία π.χ. οι ήρωες είχαν πάντοτε άσπρο πρόσωπο, οι πανούργοι κόκκινο κ.ά.» (Βακαλοπούλου (1987) 1).

Les Atrides αντί τα αρχαία ελληνικά προσωπεία, για να μπορούν οι ηθοποιοί να εκφράζονται μέσα από τους μορφασμούς των προσώπων τους. Τα αρχαία ελληνικά προσωπεία αναγκάζουν τους ηθοποιούς να αγνοήσουν το μυϊκό σύστημα του προσώπου τους και να επικεντρωθούν στις κινήσεις του σώματός τους (Llewellyn-Jones (2001) 12). Το συγκεκριμένο είδος μακιγιάζ, που επιλέγει η Μπouchkine στην παράστασή *Les Atrides*, παραπέμπει πολύ σε μάσκα, γιατί ο τρόπος κατασκευής του κάνει το πρόσωπο να φαίνεται αλλότριο και ξένο και δεν αποκαλύπτει άμεσα την ταυτότητα των ηθοποιών. Επίσης, το συγκεκριμένο μακιγιάζ δεν στερεί τη δυνατότητα στους ηθοποιούς να εκφραστούν μέσα από τις εκφράσεις των προσώπων τους.

Το μακιγιάζ του Χορού της παράστασης, επίσης, είναι εμπνευσμένο από τις μπαλινέζικες μάσκες, ενώ η κινησιολογία του Χορού είναι εμπνευσμένη από το χορό του Μπαλί μέχρι το ινδικό Κατακάλι. Επίσης, η έντονη χρήση του μαύρου eyeliner με συνδυασμό με τα ψεύτικα γένια, τα μεγάλα χρυσά κοσμήματα παραπέμπουν τα μέλη του Χορού σε χορευτές του Μπαλί. Τα αξεσουάρ που συνοδεύουν το μακιγιάζ των ηθοποιών του Χορού δημιουργούν ακόμα πιο πολλές ομοιότητες με τις μπαλινέζικες μάσκες.



Κλυταιμνήστρα (Carneiro da Cunha) στην παράσταση *Les Atrides* το 1990.



Μπαλινέζικη μάσκα



Αγαμέμνωνας (Simon Abkarian)
Κλυταιμνήστρα (Juliana Carneiro da Cunha)

Η Ariane Mnouchkine και ο θίασός της αποφάσισαν να ανεβάσουν και τα τέσσερα έργα στον ίδιο χώρο και συγκεκριμένα σε έναν άδειο χώρο, ο οποίος επιτρέπει στους ηθοποιούς να δράσουν και να κινηθούν ελεύθερα χωρίς να υπόκεινται σε περιορισμούς από τα σκηνικά αντικείμενα. Ο άδειος χώρος της σκηνης προσφέρεται για τις παραστάσεις του Θεάτρου του Ήλιου, όπου κυριαρχούν το χοροθέατρο και γενικά οι έντονες κινήσεις. Σύμφωνα με την ίδια την σκηνοθέτη, «ο μοναδικός χώρος όπου μπορούν να παίξουν τα πάντα είναι το κατά το δυνατόν πιο όμορφο κενό. Το καταλληλότερο κενό, το καλύτερο έδαφος για περιπέτειες. Ένα έξοχο ανοικτό έδαφος» (Πασκώ (2010) 235).

Από την τετραλογία *Les Atrides*, η Mnouchkine ανέλαβε τη μετάφραση του *Αγαμέμνονα* και τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου. Ο Jean Bollack μετέφρασε την *Ιφιγένεια*

εν *Αυλίδι* του Ευριπίδη και η γνωστή Γαλλίδα θεωρητικός Helene Cixous τις *Ευμενίδες*. Την μουσική της παράστασης την ανέλαβε ο μουσικός συνθέτης και μόνιμος συνεργάτης του Θεάτρου του Ήλιου Jean-Jacques Lemetre και τη χορογραφία του Χορού η Catherine Schaub, ο Simon Akbarian και ο Nirupama Nityanandam. Τόσο η Mnouchkine όσο και οι υπόλοιποι συντελεστές της παράστασης πίστευαν ότι ο Χορός της παράστασης *Les Atrides* έπρεπε να έχει πολλή μουσικότητα (Πασκώ (2010) 199, 203).

Η Mnouchkine, για να μπορέσει να αποφύγει το ρεαλισμό στους ηθοποιούς της παράστασης, τους δίνει τα κατάλληλα εργαλεία. Ένα από αυτά είναι η μάσκα, και ειδικά στην συγκεκριμένη παράσταση, το μακιγιάζ. Οι ηθοποιοί μέσα από το μακιγιάζ κατορθώνουν να ξεχάσουν τον εαυτό τους και να αποκτήσουν εκείνο το «κενό», το οποίο θα τους επιτρέψει να μεταφέρουν συναισθήματα και εικόνες μέσα από τις εκφράσεις του νέου προσώπου που δημιουργεί ο χαρακτήρας που υποδύονται. Σύμφωνα με την Mnouchkine «μόνο οι εικόνες πυροδοτούν συναισθήματα» (Πασκώ (2010) 202). Η ίδια το επιτυγχάνει καθαρά στην παράσταση *Les Atrides*, γιατί ολόκληρη η παράσταση είναι εικόνες του Θεάτρου της Άπω Ανατολής.

Στην συγκεκριμένη παράσταση, οι ηθοποιοί δεν φοράνε μάσκες, αλλά είναι βαμμένοι με έντονο λευκό μακιγιάζ, το οποίο καλύπτει το πρόσωπο των ηθοποιών και δημιουργείται ένα νέο πρόσωπο, το πρόσωπο του χαρακτήρα που υποδύεται ο ηθοποιός. Επίσης, κάποια άλλα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της παράστασης είναι οι μακριές περούκες και τα φανταχτερά και πληθωρικά κοστούμια των ηθοποιών, ακριβώς όπως στο Καμπούκι. Σύμφωνα με την Mnouchkine, «τα κοστούμια πρέπει να αντιμετωπίζονται ως οι καλύτεροι φίλοι των ηθοποιών, είναι το δεύτερο δέρμα τους και

το μοναδικό δέρμα των χαρακτήρων που καλούνται να παίξουν» (Κατσαντώνη (χ.χ) 11).

Το μακιγιάζ κατέχει στην παράσταση σημαντικό ρόλο, γιατί κατορθώνει και μετατρέπει το πρόσωπο του ηθοποιού σε ζωντανή μάσκα, διατηρώντας όλα τα προτερήματα αυτής, ενώ ο ηθοποιός βιώνει στον μέγιστο βαθμό τη μεταμόρφωσή του, καθώς μπαίνει στη διαδικασία να αναλάβει ο ίδιος εξ ολοκλήρου το μακιγιάζ του. Μερικοί ρόλοι, ειδικά οι κακοί άρχοντες, απαιτούν υπερβολικό μακιγιάζ για τον τονισμό των μορφασμών του προσώπου (Κατσαντώνη (χ.χ) 14).

Το μακιγιάζ, το οποίο χρησιμεύει ως συμπαγής και εύκαμπτη μάσκα, είναι ζωντανό ένδυμα του ηθοποιού, κάνει το πρόσωπο να περνά από το έμψυχο στο άψυχο (Pavis (2006) 298) και μπορεί «ταυτόχρονα να υπογραμμίσει τη θεατρικότητα, τους μηχανισμούς του προσώπου, να προσδώσει ζωντάνια, φυσικότητα και να εσωτερικεύσει την έκφραση του προσώπου» (Κατσαντώνη (χ.χ) 12).

Το μακιγιάζ στην παράσταση *Les Atrides* είναι λευκό πρόσωπο με κόκκινο στόμα και έντονο μαύρο eyeliner. Όλοι οι χαρακτήρες έχουν λευκό πρόσωπο και κόκκινο στόμα, κάποιοι όμως χαρακτήρες, όπως η Κασσάνδρα, η Ιφιγένεια, έχουν μικρές διαφοροποιήσεις, όπως πιο ελαφρύ eyeliner.



Ο Χορός της παράστασης *Les Atrides* (1990) σε σκηνοθεσία της Ariane Mnouchkine.



Μπαλινέζικες μάσκες

3.4. Η χρησιμότητα του μακιγιάζ στην παράσταση *Les Atrides* της Ariane Mnouchkine

Η παράσταση *Les Atrides* είναι μία παράσταση εξολοκλήρου διαφορετική από όσες παραστάσεις έχω παρακολουθήσει. Πρόκειται για μια παράσταση βουτηγμένη στις παραδόσεις του Θεάτρου της Άπω Ανατολής και αυτό γίνεται αντιληπτό από το πρώτο λεπτό της έναρξης της παράστασης. Πρώτα από όλα, η συγκεκριμένη παράσταση καταφέρνει και καταρρίπτει κάθε ίχνος ρεαλισμού μέσα από το μακιγιάζ, τον σκηνικό χώρο, τη μουσική, τα φανταχτερά κοστούμια, τις χορογραφίες και τις κινήσεις των ηθοποιών. Η συγκεκριμένη υποενοότητα θα ασχοληθεί μόνο με το μακιγιάζ στην παράσταση *Les Atrides*.

Θεωρώ ότι η Mnouchkine κατάφερε μέσα από τη χρήση του μακιγιάζ την ολοκληρωτική μεταμόρφωση των ηθοποιών, καθηλώνοντας με τις κινήσεις, τη χορογραφία και τις εκφράσεις των προσώπων των ηθοποιών. Το λευκό μακιγιάζ δημιουργεί εκείνη την ουδετερότητα και κυρίως την ακύρωση του προσώπου, η οποία ολοκληρωτικά μαγνητίζει και καθηλώνει την προσοχή του θεατή. Αυτό το είδος μακιγιάζ δεν κουράζει τους θεατές ούτε μια στιγμή, απεναντίας πιστεύω ότι μας ξεκουράζει και μας προσφέρει μία ηρεμία από την έναρξη της παράστασης και μας επιτρέπει να απολαύσουμε το θέαμα που μας προσφέρεται.

Το μακιγιάζ της Mnouchkine έχει ένα ιδιαίτερο ρόλο που καθιστά την παράσταση μοναδική. Ο ρόλος, λοιπόν, του μακιγιάζ δεν επιδιώκει να ξεγελάσει τους θεατές και να τους πείσει ότι αυτό που παρακολουθούν είναι ρεαλιστικό ή να τραβήξει τα βλέμματα των θεατών πάνω του, αλλά επιδιώκει να «εξαφανίσει τον τεράστιο πλούτο του προσώπου του ηθοποιού και να δημιουργήσει μια τόσο μεγάλη αντίσταση ανάμεσα στο

πλαστό πρόσωπο και στο σώμα του ηθοποιού, ώστε η μετατροπή του προσώπου του σε κάτι φαινομενικά νεκρό, μπορεί να φανεί σαν αποκεφαλισμός» (Σαβαρέζε (2008) 210). Ο ηθοποιός, δηλαδή, είναι σαν να χρησιμοποιεί ένα σώμα αποκεφαλισμένο και αποποιείται τη δυνατότητα όλων των κινήσεων που είναι σε θέση να εκτελέσει το μυϊκό σύστημα του προσώπου (Σαβαρέζε (2008) 210).

Πιστεύω ότι με το μακιγιάζ των ηθοποιών της παράστασης, η Mnouchkine επιδιώκει να ακυρώσει τα πρόσωπά τους, ώστε να υποβάλει το πρόσωπο του ηθοποιού σε στατικότητα, σε ακινησία, σε αδράνεια, και να μεταμορφώσει την ηρεμία αυτή σε κίνηση (Σαβαρέζε (2008) 210), με εξαίρεση όμως την περίπτωση της Κλυταιμνήστρας. Η ηθοποιός που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί έντονες εκφράσεις και μορφασμούς του προσώπου της. Η Mnouchkine κατορθώνει, λοιπόν, την ουδετερότητα των προσώπων των χαρακτήρων του κειμένου της να την διοχετεύσει σε έντονα χορογραφημένες κινήσεις των ηθοποιών της.

Τέλος, πιστεύω ότι το μακιγιάζ στην παράσταση *Les Atrides* παίζει ένα καθοριστικό αλλά ταυτόχρονα αφανή ρόλο, ο οποίος κατευθύνει τα βλέμματα των θεατών στο σώμα και στην κίνηση του ηθοποιού. Ο θεατής, πιθανόν, να μην αντιλαμβάνεται τη δύναμη που κατέχει το μακιγιάζ και μπορεί να μην το βλέπει και ως μάσκα, εξαιτίας των έντονων συσπάσεων του προσώπου, αλλά σε αυτό έγκειται η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου μακιγιάζ.

4.0. Σύγκριση των δύο παραστάσεων: *Oresteia* του Peter Hall και *Les Atrides* της Ariane Mnouchkine

Στον παρόν κεφάλαιο, θα συγκρίνω τις παραστάσεις *Oresteia* και *Les Atrides*, οι οποίες παρουσιάστηκαν μέσα στην ίδια δεκαετία, ειδικά ως προς τη χρήση της μάσκας, η οποία αποτελεί σημαντικό στοιχείο της σκηνοθεσίας των δύο παραστάσεων.

Οι δύο παραστάσεις διαφέρουν σημαντικά, γιατί οι σκηνοθέτες τους προέρχονται από διαφορετικά σκηνοθετικά ρεύματα. Θεωρώ όμως ότι τους ενώνει η κοινή προσπάθεια να προβάλουν και να τονίσουν το σώμα και τις κινήσεις των ηθοποιών. Πιστεύω, επίσης, ότι τόσο ο Hall όσο και η Mnouchkine στόχευαν κυρίως να αναδείξουν μέσα από τις παραπάνω παραστάσεις τη δύναμη που κατέχουν το σώμα και η κίνηση του ηθοποιού, εξουδετερώνοντας οτιδήποτε περιττό πάνω στη σκηνή.

Οι δύο σκηνοθέτες για να προβάλουν και να τονίσουν τη δυναμικότητα και την εκφραστικότητα του σώματος του ηθοποιού χρησιμοποιούν ως εργαλείο τη μάσκα και το μακιγιάζ αντίστοιχα, τα οποία καταρρίπτουν κάθε είδος ρεαλισμού και μαγνητίζουν τα βλέμματα των θεατών σε κάθε κίνηση των ηθοποιών. Η μάσκα και το μακιγιάζ, λοιπόν, ως καθοριστικό θεατρικό σημείο στις παραπάνω παραστάσεις στοχεύει στην ανάδειξη διαφορετικών πλευρών της κάθε παράστασης ξεχωριστά. Οι δύο παραστάσεις, παρόλες τις έντονες διαφορές τους, έχουν ένα κοινό σημείο, να βοηθήσουν τους ηθοποιούς να υποδυθούν τον χαρακτήρα του θεατρικού κειμένου στο μέγιστο βαθμό μέσα από το σώμα και τις κινήσεις τους. Στις δύο παραστάσεις οι σκηνοθέτες δεν επικεντρώνονται ούτε στον σκηνικό χώρο ούτε στα υπερβολικά σκηνικά αντικείμενα, αλλά στρέφονται στην ερμηνεία του ηθοποιού μέσω της χρήσης της μάσκας και του μακιγιάζ.

Η μάσκα ή το μακιγιάζ βοηθούν τους ηθοποιούς και στις δύο παραστάσεις να απελευθερωθούν από το δικό τους σώμα, από τη δική τους προσωπικότητα και να εισέλθουν σε ένα άλλο ξένο σώμα, στο σώμα δηλαδή του χαρακτήρα που υποδύονται. Επίσης, η μάσκα και το μακιγιάζ συμβάλλουν καθοριστικά στη μεταμόρφωση των ηθοποιών σε κάτι που να τους παραπέμπει στα μυθικά πρόσωπα, γιατί η μάσκα είναι συνυφασμένη με τους αρχαίους μύθους και την τελετουργία του θεάτρου.

Η παράσταση *Oresteia* του Hall αποτελεί την πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα με μάσκες, οι οποίες κατέχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην *Oresteia* και συμβάλλουν στην ανάδειξη του κειμένου. Ο Hall ενσωματώνει τις μάσκες στην παράστασή του, γιατί έχει εμμονές με τις μάσκες του αρχαίου θεάτρου, και δεν μπορεί να διανοηθεί να ανεβάζει αρχαίες τραγωδίες χωρίς τη χρήση των μασκών, οι οποίες είναι επηρεασμένες από τα αρχαία ελληνικά προσωπεία.

Για την Mnouchkine δεν είναι η πρώτη φορά που ανεβάζει παραστάσεις με μάσκες ή μακιγιάζ, γιατί είναι επηρεασμένη από το θέατρο Νο, Κατακάλι και Καμπούκι. Η δουλειά της Mnouchkine σαφώς καθορίζει και αντανακλά τους προβληματισμούς και την οπτική των ανθρωπολογικών τάσεων του θεάτρου, όπως εκφράστηκαν από τους Peter Brook, Barba κ.ά., στις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Για τους πιο πάνω λόγους, η Mnouchkine δεν επιδιώκει να αναδείξει στην παράσταση *Les Atrides* το δραματικό κείμενο, αλλά το χρησιμοποιεί ως αφετηρία για να δημιουργήσει ένα είδος χοροθεάτρου με βάση τα σώματα, τις κινήσεις και τις εκφράσεις των ηθοποιών.

Πιστεύω ότι στην παράσταση *Les Atrides*, η Mnouchkine παίζει ολοκληρωτικά με το σώμα, τις κινήσεις και τα πρόσωπα των ηθοποιών και αυτό το κατορθώνει μέσα από

τη χρήση του συγκεκριμένου μακιγιάζ, το οποίο ισορροπεί τις κινήσεις, τις χορογραφίες και τις εκφράσεις των προσώπων των ηθοποιών. Με το μακιγιάζ, η προσοχή των θεατών κατευθύνεται τόσο στις εκφράσεις των προσώπων όσο και στα σώματα των ηθοποιών.

Οι δύο σκηνοθέτες επιλέγουν στις παραπάνω παραστάσεις τους, όπως ανέφερα και πιο πάνω, για να καλύψουν το πρόσωπο των ηθοποιών τους με διαφορετικά μέσα. Ο Hall επιλέγει μάσκες και η Mouchkine μακιγιάζ. Πιστεύω ότι το είδος των масκών που χρησιμοποιεί ο Hall στην *Oresteia*, σε σύγκριση με το μακιγιάζ στην παράσταση *Les Atrides* της Mouchkine, περιορίζουν τις κινήσεις των ηθοποιών και κυρίως στο να κινηθούν με ευκολία τα πρόσωπά των ηθοποιών, εξαιτίας πιθανόν της αμεταβλητότητας και το είδος της μάσκας. Βέβαια, η συγκεκριμένη επιλογή του Hall στόχευε στο να παραμείνει πιστός στο θεατρικό κείμενο και στη συνέχεια να το αναδειξεί, γιατί ο θεατής προσηλωνόταν μόνο στις λέξεις, αφού οι κινήσεις του σώματος ήταν περιορισμένες, ενώ οι εκφράσεις των προσώπων των ηθοποιών ήταν ανύπαρκτες εξαιτίας της μάσκας.

Από την άλλη, η Mouchkine χρησιμοποιεί ένα είδος μακιγιάζ ως μάσκα, το οποίο απελευθερώνει ολοκληρωτικά τους ηθοποιούς από κάθε τι προσωπικό τους και σβήνει εντελώς το πρόσωπό τους, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται έντονες, επιβλητικές και απαλές κινήσεις, αλλά ταυτόχρονα να χαρακτηρίζονται από μια ισορροπία.

Επίσης, θεωρώ ότι το μακιγιάζ-μάσκα στην παράσταση *Les Atrides* δεν έχει καθοριστικό ρόλο, όπως συνέβη στην παράσταση *Oresteia* του Peter Hall το 1981, αλλά βοηθά το θεατή να εστιαστεί στη μαγεία των κινήσεων του σώματος και των

εκφράσεων των προσώπων των ηθοποιών. Παρακολουθώντας την παράσταση *Les Atrides*, ήμουν συνεπαρμένη με τις κινήσεις, τις χορογραφίες και τις έντονες εκφραστικές κινήσεις των προσώπων των ηθοποιών, καθώς και με την εξαιρετική μουσική που τους συνόδευε.

Συμπερασματικά, οι δύο μεγάλοι και καταξιωμένοι σκηνοθέτες χρησιμοποιούν τις μάσκες και το μακιγιάζ στις παραστάσεις τους για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, αλλά πιστεύω ότι και οι δύο χρησιμοποιούν τις μάσκες και το μακιγιάζ ως ένα μέσο που θα τους βοηθήσει να φτάσουν στο επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Ένα μέσο που είτε κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο είτε βοηθητικό αποβλέπει στην αλήθεια του θεάτρου, που δεν είναι άλλη από το να ψυχαγωγήσει, να προβληματίσει και να παιδαγωγήσει το κοινό του.

5.0 Επίλογος

Κατά την εκπόνηση της μεταπτυχιακής διατριβής προσπάθησα να εντοπίσω τις αρχέγονες ρίζες της μάσκας και τη συνάφεια της με τους μύθους. Η καταγωγή της μάσκας, λοιπόν, εντοπίστηκε στα αρχαία χρόνια των μύθων, των θεών και των τελετουργιών, αλλά αυτό δεν την εμπόδισε να εδραιωθεί, να εξελιχθεί και να μεταπηδήσει με την πάροδο του χρόνου, λόγω των μαγικών και των ιδιαίτερων δυνάμεών της, σε άλλους τομείς, όπως το θέατρο και τα καρναβάλια.

Η συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διατριβή, επίσης, εστιάστηκε στις δύο παραστάσεις *Oresteia* και *Les Atrides* των Peter Hall και Ariane Mnouchkine για να αναδείξει την πολυσημία της μάσκας και του μακιγιάζ και τη συμβολική διάστασή τους, καθώς και την άμεση επικοινωνία που πετυχαίνεται ανάμεσα στους ηθοποιούς και στο κοινό με τη χρήση της μάσκας και του μακιγιάζ. Θεωρώ ότι τόσο ο Hall όσο και η Mnouchkine χρησιμοποιούν τη μάσκα και το μακιγιάζ αντίστοιχα για να αποστασιοποιήσουν κυρίως τον ηθοποιό από την ατομική του ταυτότητα, ο οποίος στη συνέχεια να μπορέσει να εισέλθει στον κόσμο και στην ταυτότητα του χαρακτήρα που υποδύεται.

Η χρήση της μάσκας ή του μακιγιάζ εντοπίζεται και θα εντοπίζεται στο μέλλον σε πολλές παραστάσεις. Μερικά παραδείγματα αποτελούν ο Suzuki Tadashi με τις *Βάκχες* (1978), την *Κλυταιμνήστρα* (1983), ο Μίνως Βολανάκης με τη *Μήδεια* του Ευριπίδη (1976) κ.ά.

Ολοκληρώνω τη μεταπτυχιακή διατριβή μου με το εξής: «η μάσκα ανεξάρτητα από το αν είναι θρησκευτική ή θεατρική, πρωτόγονη ή καλλιτεχνική και ανεξάρτητα από το τι κάθε έθνος, κοινωνία, πολιτισμός προβάλλει πάνω της, διαθέτει «αφ' εαυτής»,

και ταυτόχρονα, το στοιχείο της απόκρυψης και της αποκάλυψης και επιτρέπει τη διείσδυση στο «έτερο», στο διαφορετικό, στο μη κανονικό. Παράγει συναισθήματα και επιδρά στην ψυχολογία και αυτού που τη φέρει και αυτού που την βλέπει, γεγονός που την καθιστά μαγική» (Ηλιοπούλου (χ.χ.) 18).

6.0.Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

- Allard, G. και Leffort P. 1989. *Η μάσκα Ζήση Χρ.* (μτφ), Αθήνα: Χατζηνικολή
- Lecoq, J. 2014. «Ο ρόλος της μάσκας στην εκπαίδευση του ηθοποιού», Αμπουμόγλι Ε. (μτφ), *Περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. Σκηνή* 6: σ.σ. 1-6.
- Lesky, A. 2007. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τομ. Α΄ Χουρμουζιάδης Ν. Χ. (μτφ), Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Levis-Strauss, C. 1981. *Ο δρόμος της μάσκας* Λεκανίδου Ρ. (μτφ), Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Mcdonald, M. 1993. *Αρχαίος Ήλιος Νέο Φως. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή* Μάτεσις Π (μτφ.), Αθήνα: Εστία.
- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Taplin, O. 1999. *Greek with condeguence: The rebirth of ancient tragedy in the modern theatre στο Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνιστών (1999). Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Wiles, D. 2009. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση* Οικονόμου Ε. (μτφ.), Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Αρτώ, Α. 1992. *Το θέατρο και το είδωλό του* Μάτεσις Π. (μτφ.), Αθήνα: Δωδώνη.
- Βακαλοπούλου, Η. 1987. «Καμπούκι και Νο. Νύχτες χαμένων ερωτών από την Πειραματική Σκηνή της Τέχνης», *Τέχνες –Γράμματα*, 7 Φεβρουαρίου. Θεσσαλονίκη: Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης».
- Γραμματάς, Θ. 2010. «Η Ανδρική Φεμινιστική *Ορέστεια* του Peter Hall και η Γυναικεία *Ορέστεια* της Ritva Siikala», *tgramma* 13 Οκτωβρίου.

- Δρομάζου, Σ. Ιω 1993. *Αρχαίο Δράμα. Κριτικές*. Κέδρος.
- Ζάλιος, Χ. 2013. «Προσωπίδες και Προσωπιδοφορία. Από τις γιορτές του Διονύσου μέχρι τα σημερινά αποκριάτικα δρώμενα», *Νιαούστα* 142- 143: σ.σ. 1-25.
- Ηλιοπούλου, Δ. χ.χ. *Η μάσκα-προσωπείο θεατρικό. Τεχνικές κατασκευές (προπτυχιακή εργασία)*. Ναύπλιο: Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου: Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Επιβλέπουσα: Άννα Μαυρολέων.
- Καλαμάκη, Α. 2007. *Αλέξης Μινωτής: Η κριτική πρόσληψη των τραγωδιών που σκηνοθέτησε από το 1955 έως το 1964 στο Εθνικό Θέατρο υπό τη διεύθυνση του Αιμ. Χουρμούζιου. Σύγκριση της πρόσληψης με την αντίληψη του σκηνοθέτη για το «ανέβασμα» της τραγωδίας, όπως διαμορφώνεται από τις μελέτες του* (διπλωματική εργασία). Πάτρα. Επιβλέπουσα: Κατερίνα Αρβανίτη.
- Κατσαντώνη, Γ χ.χ. «Η σκηνοθέτις Ariane Mnouchkine» στο <http://www.24grammata.com/?p=18423>
- Κουν, Κ. 1987. *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κουρούσις, Ν. 1987. *Θέατρο & Τέχνη*. Λευκωσία: Θεατρικός Οργανισμό Κύπρου.
- Λεκός, Ζ. 2005. *Το ποιητικό Σώμα, Μια διδασκαλία της Θεατρικής Πράξης*, Αθήνα: ΚΟΑΝ.
- Λιαπής, Β. & Τσακμάκης, Α. 2014. *Αρχαία Ελληνικά για την Γ' τάξη Γυμνασίου. Ευριπίδη. Κύκλωψ. Εισαγωγή στο αρχαίο δράμα*. Λευκωσία: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου. Υπηρεσία Ανάπτυξης Προγραμμάτων.
- Λοβέρτου, Μ. 2014. «Αριάν Μνουσκίν: Πενήντα χρόνια Θέατρο του Ήλιου», *Το Βήμα-πολιτισμός*. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=591632>.

Λυμπεροπούλου, Μ. (επιμ.), 2002. *Από το θέατρο τέχνης στην τέχνη του θεάτρου. Ανθολογία θεμελιακών κειμένων του 20^{ου} αιώνα*. Πάτρα: Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας.

Μήττα, Δ. 2004. *Όψεις του προσωπίου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Μουζενίδης, Τ. 2006. *Το θέατρο της Κίνας*. Αθήνα: Πλέθρον.

Μποζιζιο, Π. 2010α. *Ιστορία του θεάτρου*, том. Α, Νταρακλίτσα Ε. (μτφ.), Αθήνα: Αιγόκερως.

Μποζιζιο, Π. 2010β. *Ιστορία του θεάτρου*, том. Β, Νταρακλίτσα Ε. (μτφ.), Αθήνα: Αιγόκερως.

Μπρουκ, Π. 1999. *Ένας άλλος κόσμος. Σαραντα χρόνια θεατρικής αναζήτησης 1947-1987*. Καραμπέτσου Ε. (μτφ.), Αθήνα: Εστία.

Ορφανού, Ν. 2011. «Αριάν Μνουσκίν: Θέατρο του Ήλιου, μια κολεκτίβα», 13 Ιούνιος <https://camerastyloonline.wordpress.com/2011/06/13/ariane-mnouchkine-theatro-tou-iliou-mia-colectiva-tis-nikis-orfanou-ef/>

Πασκώ, Φ. 2010. *Αριάν Μνουσκίν. Η τέχνη του Τώρα –συζητήσεις με την Φαμπιέν Πασκώ* Βουδικλάρης Γ. (μτφ.), Αθήνα: ΚΟΑΝ.

Πατσαλίδης, Σ. 1997. *Εντάσεις και διαστάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*. Αθήνα: Θεατρική Παιδεία.

Πατσαλίδης, Σ. 2013. *Διαχρονικότητα και επικαιρότητα του μύθου*. Αθήνα: Ταξιδευτής.

Περέλη-Κοντογιάννη, Ρ. 1985. *Η μάσκα και το πρόσωπο*. Αθήνα: Θεωρία.

Πούχγερ, Β. 2011. *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήση.

Ρωμαλέα, Δ. 2012. *Ο Μίνως Βολανάκης και η αρχαία ελληνική τραγωδία: το παράδειγμα της Ηλέκτρας (1975), της Μήδειας (1976) και του Οιδίποδα Τυράννου (1982)* (διπλωματική εργασία). Πάτρα. Επιβλέπουσα: Αρβανίτη Κατερίνα.

Σαβαρέζε, Ν. και Μπάρμπα, Ε. 2008. *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Χατζηεμμανουήλ Μ. (μτφ.), Αθήνα: ΚΟΑΝ.

Σαμπατακάκης, Γ. 2011. «Η κρίση της αναπαράστασης. Αντιρεαλιστικές τάσεις στο ελληνικό θέατρο του 21^{ου} αιώνα, *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας: Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*, Δευτέρα 6 & Τρίτη 7 Οκτωβρίου 2008. Αθήνα.: 367-385.

Σηφάκης, Γ. 2011. «Μέτρο, μέλος, όψεις: Η σημασία τους για τη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας», *Λογείον* 1: 1-30.

Σολομός, Α. 1989. *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*. Αθήνα: Κέδρος.

Στέφος, Α. & Στεργιούλης Ε., Χαριτίδου Γ. (χ.) *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας Α', Β', Γ'*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Αγγλόφωνη Βιβλιογραφία

Banfi, A. 2007. «Il teatro di Eschilo nel XX secolo: attualità della tragedia greca», *Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale* 6:1. http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=271

Bethume, R.. 1993. «Le Theatre du Soleil's *Les Atrides*», *Asian Theatre Journal* 10:179-190.

Brytant-Bertail, S. 1994. «Gender, Empire and Body Politic as Mise en Scene: Mnouchkine “Les Atrides”», *The Johns Hopkins University Press* 46:1-30.

Burke, A. 2003. «Classical Receptions in Late Twentieth Century Drama and Poetry in English», *Essays* 5:1-15.

Coldiron, M. 2002. «Masks in the Ancient and Modern Theatre», *New Theatre Quarterly* 18: 393-394.

Furlonger, R. 1998. *Masks and Metamorphosis. Durham theses*, Durham University.
<http://etheses.dur.ac.uk/4660/>

Hall, P. 1996. «The Oedipus Plays. Peter Hall talks to Peter Stothard», Platform discussion 21 September 1996. Λονδίνο: Olivier Theatre.

Hall, P. 2000a. *The Autobiography of Peter Hall. Making an exhibition of myself*. London: Oberon Books.

Hall, P. 2000b. *Exposed by the mask. From and Language in Drama*. London: Oberon Books.

Hart, M. L., Taplin, O., Hall, P., Sellars, P., Stein, P., Koniordou, L. 2003. «Ancient Greek Tragedy on the Stage», *Trustees of Boston University* 11:125-175.

Innes, Ch., Shevtsova, M. 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kiernan, S. M. 2009-2010. «The critical reflection on the use of masks in our production of Dylan Thomas’ *Under Milk Wood*», *The University of Nottingham* 2: 266-273.

Llewelly-Jones, L. 2001. «Essays on documenting and researching modern productions of Greek drama: The Sources. Essay 3: The use of set and costume design in modern productions of ancient Greek drama», *Essays* 3: 1-15.

Marshall, H. R. 2007. «Tony Harrison and Jocelyn Herbert: A Theatrical Love Affair», *Trustees of Boston University* 15: 109-126.

Miller, J. 2007. *Ariane Mnouchkine*. Oxon και New York: Routledge.

Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring Performance, The Director in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.

Taplin, O x.x. «Masks in Greek Tragedy and in *Tantalus*», *Didaskalia* 1994-2012. Oxford: Magdalen College.

Wiles, D. 2007. *Mask and Performance in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Παραστασιογραφία

<https://youtu.be/fjPiUNbyVsM> (Agamemnon - Theatre du Solei/ Mnouchkine).

<https://www.youtube.com/watch?v=O7sdZQ1BDs0> (*The Oresteia Agamemnon* part 1).

<https://www.youtube.com/watch?v=ZZyQNOkLfNE> (*The Oresteia Agamemnon* part 2).