

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα

Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Ο Κάρολος Κουν και η Πρόσληψη του Χορού στο Αρχαίο
Δράμα**

Ελευθερία Παναγή

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Δρ. Κωνσταντίνα Ζηροπούλου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2020

Περίληψη

Στόχος της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να διερευνηθεί η προσέγγιση του αρχαίου δράματος, και ειδικότερα του Χορού, από τον σκηνοθέτη Κάρολο Κουν. Πιο συγκεκριμένα, η έρευνα επικεντρώθηκε στη μελέτη των σημαντικότερων και πιο αντιπροσωπευτικών, κατά τη δευτερογενή βιβλιογραφία, σκηνοθεσιών του στην αρχαία κωμωδία και τραγωδία δηλαδή στις παραστάσεις: Αριστοφάνη *Πλούτος* (1957), *Όρνιθες* (1959), αλλά και Αισχύλου *Πέρσες* (1965) και *Ορέστεια* (1980), αντιστοίχως. Βασικό ερώτημα που απασχόλησε τη διατριβή αποτέλεσε ο διαφορετικός τρόπος πρόσληψης του Χορού από τον σκηνοθέτη, σε σχέση με άλλους Έλληνες σκηνοθέτες της εποχής. Για τον λόγο αυτό εξετάστηκαν επίσης συνοδευτικές παράμετροι, όπως αυτές της ενδυματολογίας, της σκηνογραφίας και των προσωπειών στις προαναφερθείσες παραστάσεις αλλά και οι γενικότερες απόψεις του Καρόλου Κουν γύρω από τη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος. Η οριοθέτηση της εργασίας πραγματοποιήθηκε με βάση πέντε διαφορετικούς άξονες, οι οποίοι αφορούν: Α. τον ίδιο τον σκηνοθέτη και το σύνολο της εργοβιογραφίας του, Β. τις σκηνοθεσίες αρχαίου δράματος, εν γένει, κατά την εξεταζόμενη περίοδο, Γ. τις συγκεκριμένες παραστάσεις και την πρόσληψή τους από το κοινό και την κριτική της εποχής, Δ. την λειτουργία, τον ρόλο και τη σκηνική υλοποίηση του Χορού από τον Κουν στις εν λόγω παραστάσεις και Ε. την κριτική υποδοχή του ρόλου του Χορού στις σκηνοθεσίες του-στον βαθμό που έχει καταγραφεί-, και, τέλος, στοιχεία γύρω από τη συνέχεια του έργου του. Με βάση τους παραπάνω άξονες, επιχειρείται η ένταξη του Κουν στο τοπίο της αναβίωσης του αρχαίου δράματος, με έμφαση στην πρόσληψη του Χορού, καθώς και στη χρήση κοστουμιών και προσωπειών με βάση το φωτογραφικό και βιντεοσκοπημένο υλικό, καθώς και την δευτερεύουσα βιβλιογραφία. Εν συνεχεία, παρουσιάζονται διεξοδικότερα οι εξεταζόμενες τραγωδίες και κωμωδίες με ιδιαίτερες αναφορές στον Χορό, όπως προκύπτουν από την αποδελτίωση του περιοδικού και καθημερινού Τύπου της εποχής, αλλά και τη μελέτη της δευτερογενούς βιβλιογραφίας, ποικίλης θεματολογίας, η οποία διασταυρώνεται με το θέμα της εργασίας. Επιπλέον, διαπιστώνονται οι διαφορές, οι οποίες υπάρχουν μεταξύ του Εθνικού θεάτρου και των σκηνοθετών του σε σχέση με όσα ο Κουν πρέσβευε σχετικά με το αρχαίο δράμα. Τέλος, ακροθιγώς, η διατριβή

αναφέρεται στους άμεσους διαδόχους του Θεάτρου Τέχνης του Καρόλου Κουν, τους σκηνοθέτες Γιώργο Λαζάνη και Μίμη Κουγιουμτζή, οι οποίοι επηρεάστηκαν σημαντικά από τον Κουν και θεωρήθηκαν ως συνεχιστές του έργου του.

Από την παρούσα έρευνα διαπιστώθηκε ότι ο Κάρολος Κουν ξεπερνά τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα και τις ξένες επιρροές, στηρίζεται, αφενός, στον λαϊκό εξπρεσιονισμό, τον οποίο απέδωσε μέσα από την εξιδανίκευση στοιχείων της λαϊκής παράδοσης, και, αφετέρου, στον εσωτερικό ρεαλισμό του Στανισλάφσκι, όπου οι ηθοποιοί καλούνταν να κατανοήσουν εις βάθος τον ψυχολογικό κόσμο των υποδυόμενων ηρώων και να τον αποδώσουν μέσα από τη σωματική τους έκφραση. Ταυτόχρονα όμως, διαπιστώθηκαν και καταδείχθηκαν οι επιρροές του Καρόλου Κουν ως προς την πρόσληψη του Χορού από τον Μπέρτολντ Μπρεχτ, σε σχέση με τον ιδιαίτερο τρόπο χρήσης της μουσικής, της εκφραστικής κίνησης αλλά και τον τρόπο επικοινωνίας με το κοινό.

Summary

The aim of this dissertation is to explore the approach of ancient drama, and especially that of chorus, as directed by Karolos Koun. Specifically, the research focuses on the study of the most important plays, based on the secondary bibliography, which he directed; such as Aristophanes's *Pluto* (1957), *Ornithes* (1959), and *Perseus* (1965) and also Aeschylus's *Oresteia* (1980). The main question which concerns this dissertation is the different methods of Koun's understanding of chorus, in relation to other Greek directors of his time. For this reason, accompanying parameters were also examined, such as those of costume design, scenography and masks in the aforementioned performances, as well as the general views of Koun on the direction of ancient drama. The delimitation of the work was carried out on the basis of five different axes, which concern: A. Karolos Koun himself and all his directing work, B. the directing of ancient drama in general, during the examined period, C. the specific performances mentioned before and their understanding by the audience and the critics of the time, D. understanding the function, role and stage implementation of the chorus by Koun in these performances and E. the critical reception of chorus's role in his directing -in the degree that has been recorded-, and, finally, elements concerning the continuation of his work. Based on the above axes, there is mention of Koun's attempts to revive ancient drama with an emphasis on his perceptions of chorus, as well as the use of costumes and masks based on photographic and videotaped material, as well as on the secondary bibliography. Next, the aforementioned tragedies and comedies are presented with special reference to chorus based on the indexing of periodical and daily press of the time as well as the secondary bibliography related to this subject. At the same time, the differences between of the National Theatre and its directors in relation to what Karolos Koun exhorted in ancient drama are identified. Finally, those who were directly affected by Koun's work and views like George Lazanis and Mimis Kougioumtzis and who both are considered to be the successors of his work are mentioned.

Based on this thesis, Karolos Koun transcended from Western European standards and foreign influences and relied on popular expressionism which is expressed as a stylization of certain expressive means that conveyed the folk

element, as well as Stanislavski's inner realism which actors had to both understand the psychosynthesis of the characters they portrayed and to unite that inner realism with their physical expression on stage. Finally, for the function of dance, Koun was inspired by Bertolt Brecht whose approach included the use of music, expressive movement and direct contact with the public.

Ευχαριστίες

Με αφορμή την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις πιο θερμές μου ευχαριστίες στην Δρ. Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, Καθηγήτρια στις Θεατρικές Σπουδές του Ανοιχτού Πανεπιστημίου Κύπρου και επιβλέπουσα της μεταπτυχιακής διατριβής, για την εποικοδομητική καθοδήγηση και την άριστη συνεργασία που μου παρείχε κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της μελέτης. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον υποψήφιο Διδάκτορα Λοΐζο Παναγή του Ιονίου Πανεπιστημίου στον τομέα της μουσικολογίας για τα πολύτιμα σχόλια, τον χρόνο και την συμπαράσταση που μου προσέφερε για την εκπόνηση της διατριβής.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
1.1. Ο Χορός στο αρχαίο δράμα και ο ρόλος του Κ. Κουν στην σκηνική του αναβίωση.....	1
1.2. Μελέτες για την πρόσληψη του Χορού στο Αρχαίο Δράμα	2
2. Ο Κάρολος Κουν και το αρχαίο δράμα	5
2.1. Οι απόψεις του Καρόλου Κουν για τη σκηνική προσέγγιση του Αρχαίου Δράματος	5
2.1.1 Η σχέση με τη Λαϊκή Παράδοση.....	5
2.2. Ο Στανισλάφσκι και ο ποιητικός ρεαλισμός.....	7
2.3. Η αποστασιοποίηση και ο Μπρεχτ.....	9
2.4. Το Κυρίαρχο πνεύμα της εποχής και ο Κουν.....	11
2.4.1. Το στοιχείο της ελληνικότητας.....	11
3. Το θεατρικό πλαίσιο στην υπόθεση αναβίωσης του αρχαίου δράματος και η ένταξη του Κουν	15
3.1. Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος στον 20 ^ο αι.....	15
3.1.1. Οι σύγχρονοι σκηνοθέτες της εποχής του Καρόλου Κουν.....	15
3.2. Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος από τον Κουν.....	19
4. Η χρήση των προσωπείων και το είδος των κοστουμιών ως διαφωτιστικά στοιχεία της πρόσληψης του αρχαίου δράματος από τον Κουν.....	22
4.1. Προσωπεία.....	22

4.2	Κοστούμια	24
5.	Οι εξεταζόμενες παραστάσεις και η κριτική τους υποδοχή	26
5.1.	Ο <i>Πλούτος</i> του Αριστοφάνη,1957	26
5.2.	Οι <i>Όρνιθες</i> του Αριστοφάνη το 1959	28
5.3.	Η Παράσταση των <i>Όρνίθων</i> το 1960.....	31
5.4.	Οι <i>Όρνιθες</i> του Αριστοφάνη στο Παρίσι.....	32
5.5.	Η παράσταση των <i>Όρνίθων</i> στην Ελλάδα το 1962	33
5.6.	Η παράσταση των <i>Όρνίθων</i> στο Λονδίνο το 1964	34
5.7.	Οι <i>Πέρσες</i> του Αισχύλου το 1965	35
5.8.	Οι <i>Πέρσες</i> στο Λονδίνο το 1969	38
5.9.	Η <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου το 1980	40
5.10.	Οι Επίγονοι του Καρόλου Κουν	43
	Επίλογος	
	Συμπεράσματα.....	47
	Βιβλιογραφία.....	75

Παράρτημα Ι

A.	Εργοβιογραφία Καρόλου Κουν.....	50
-----------	----------------------------------------	-----------

Παράρτημα ΙΙ

B. Φωτογραφικό Υλικό

B.1.	Μακέτα κοστούμιών για την παράσταση του <i>Πλούτου</i> το 1957 από τον Γιάννη Μόραλη.....	55
B.2.	Στην πρώτη παράσταση των <i>Όρνίθων</i> του Αριστοφάνη το 1959, τα πουλιά	56

B.3. Τα μέλη του Χορού μαζί με τον Πεισθέταιρο και τον Επιτετραμμένο στην παράσταση των <i>Ορνίθων</i> του Αριστοφάνη το 1962.....	57
B. 4,5,6: Στιγμιότυπα από την παράσταση των <i>Ορνίθων</i> του Αριστοφάνη το 1962, Χορός	57
B.7.: Τα μέλη του Χορού στην παράσταση των <i>Ορνίθων</i> του Αριστοφάνη το 1962	58
B.8.: Μακέτα κουστουμιού από τον Γιάννη Τσαρούχη για τον Χορό στην παράσταση του 1962.....	58
B.9.: Ο Χορός των <i>Περσών</i> του Αισχύλου το 1965.....	59
B.10.: Ο Χορός των <i>Περσών</i> του Αισχύλου το 1965.....	59
B.11.: Ο Κορυφαίος του χορού των <i>Περσών</i> του Αισχύλου.....	60
B.12.: Ο Χορός των <i>Περσών</i> του Αισχύλου με τις κυματοειδείς κινήσεις	60
B.13.: Ο Κουν στις πρόβες της <i>Ορέστειας</i> του Αισχύλου στην παράσταση του 1980	61
B. 14,15,16.: Στιγμιότυπα από την Παράσταση <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου, Χορός	61

Παράρτημα III

Γ. ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γ.1 Κολλέγιο Αθηνών

Γ.1.1. <i>Όρνιθες</i> του Αριστοφάνη το 1932.....	62
Γ.1.2. <i>Βάτραχοι</i> του Αριστοφάνη το 1933	62
Γ.1.3. <i>Κύκλωπας</i> του Ευριπίδη το 1935	62
Γ.1.4. <i>Πλούτος</i> του Αριστοφάνη το 1936	62
Γ.1.5. <i>Όρνιθες</i> του Αριστοφάνη το 1939.....	63

Γ.2. Λαϊκή σκηνή

Γ.2.1. <i>Άλκηστις</i> του Ευριπίδη το 1934.....	63
Γ.2.2. <i>Πλούτος</i> του Αριστοφάνη το 1936.....	63
Γ.2.3. <i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή το 1939.....	63

Γ.3. ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

Γ.3.1. <i>Χοηφόρες</i> του Αισχύλου το 1945	64
Γ.3.2. <i>Πλούτος</i> του Αριστοφάνη το 1957	64
Γ.3.3. <i>Όρνιθες</i> του Αριστοφάνη το 1959	65
Γ.3.4. <i>Όρνιθες</i> του Αριστοφάνη το 1960	66
Γ.3.5. <i>Όρνιθες</i> του Αριστοφάνη το 1962	67
Γ.3.6. <i>Πέρσες</i> του Αισχύλου το 1965	68
Γ.3.7. <i>Βάτραχοι</i> του Αριστοφάνη το 1966	69
Γ.3.8. <i>Λυσιστράτη</i> του Αριστοφάνη το 1969	69
Γ.3.9. <i>Οιδίπους Τύραννος</i> του Σοφοκλή το 1969	70
Γ.3.10. <i>Επτά Επί Θήβας</i> του Αισχύλου το 1975	70
Γ.3.11. <i>Αχαρνής</i> του Αριστοφάνη το 1976	70
Γ.3.12. <i>Ειρήνη</i> του Αριστοφάνη το 1977	70
Γ.3.13. <i>Βάκχες</i> του Ευριπίδη το 1977	71
Γ.3.14. <i>Οιδίπους Τύραννος</i> του Σοφοκλή το 1978	71
Γ.3.15. <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου το 1980	71
Γ.3.16. <i>Προμηθέας Δεσμώτης</i> του Αισχύλου το 1983	73
Γ.3.17. <i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή το 1984	74
Γ.3.18. <i>Θεσμοφοριάζουσες</i> του Αριστοφάνη το 1985	74

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1. Ο Χορός στο αρχαίο δράμα και ο ρόλος του Κ. Κουν στην σκηνική του αναβίωση

Ο ρόλος και η λειτουργία του Χορού στο αρχαίο δράμα έχει απασχολήσει πολλούς μελετητές μέχρι σήμερα, εκφράζοντας ποικίλες και συχνά αντικρουόμενες απόψεις. Το βέβαιον είναι ότι ο Χορός αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του αρχαίου ελληνικού δράματος, που σχετίζεται με τις τελετουργικές καταβολές, υπογραμμίζει την θρησκευτική και κοινωνικοπολιτική του διάσταση, είναι ομοιογενής, διαθέτει συλλογική ταυτότητα και ο ρόλος του ενισχύεται από την ανωνυμία του. Η συνεχής παρουσία του επί σκηνής εξασφαλίζει μάλιστα την ενότητα της δράσης στην τραγωδία¹.

Η δράση του διαφέρει σε κάθε έργο αλλά, γενικότερα, ο ρόλος του διαφέρει σημαντικά από την τραγωδία στην κωμωδία. Στην τραγωδία η συμμετοχή του Χορού είναι συνήθως αρκετά περιορισμένη σε σχέση με την κωμωδία, καθώς στην τραγωδία περισσότερο αντιδρά παρά δρα, ενώ στην κωμωδία ο Χορός παρεμβαίνει στην δράση².

Ο Κουν³, ο οποίος υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες που έζησε και έδρασε τον 20^ο αιώνα, κατόρθωσε με το έργο και τις σκηνοθεσίες του, να εκσυγχρονίσει την ερμηνεία του αρχαίου δράματος και να θέσει τον Χορό σε πρωτεύοντα ρόλο⁴. Ο ίδιος ως σκηνοθέτης βρισκόταν στον αντίποδα του Εθνικού θεάτρου και των σκηνοθετών του και πιο συγκεκριμένα, του Δημήτρη Ροντήρη λόγω των «συντηρητικών απόψεων» που διατηρούσε απέναντι στο

¹ Για τον ρόλο και τις λειτουργίες του Χορού, βλ. ενδεικτικά: Goldhill (1996) 244-256, Gould (1996) 217-243, Easterling (1997), 151-177, Hall (1999) 96-124. Χουρμουζιάδης (1998).

² Πατσαλίδης (2019) 35-37.

³ Για την ζωή και το έργο του Καρόλου Κουν βλ. Παράρτημα Ι.

⁴ Chouliaras (2015) 140.

αρχαίο δράμα⁵. Ο Ροντήρης, ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό το μοντέλο του Max Reinhardt, έδινε μεγαλύτερη έμφαση στο λόγο και το ρυθμό της παράστασης, παραμερίζοντας τον Χορό⁶. Όλα τα μέλη του Χορού του Ροντήρη ακούγονταν συγχρονισμένα, απαγγέλλοντας και τραγουδώντας ρυθμικά με τη συνοδεία ρυθμικών κινήσεων⁷. Από την άλλη, ο Κουν θεωρούσε ότι ο τρόπος σκηνοθεσίας του Ροντήρη είναι ξένος προς την ελληνική ιδιοσυγκρασία, αφού αξιοποιούσε την απαγγελία γερμανικού τύπου που στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στη ρυθμική αξιοποίηση του λόγου⁸. Από την πλευρά του, ο Κουν ακολουθώντας το σύστημα του Στανισλάφσκι προσπαθούσε στις δικές του παραστάσεις να δώσει σημασία στο σώμα του ηθοποιού-μέλους του Χορού, που έπρεπε να είναι σε μία συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση που επιβάλλει ο ρόλος, για να μπορεί να προφέρει σωστά τα λόγια του κειμένου με περισσότερο νόημα, περισσότερη ποίηση και περισσότερη αισθητική συγκίνηση, μέσα από τις εκφράσεις του προσώπου, τον τόνο των φράσεων και την άρθρωση της ομιλίας⁹.

1.2. Μελέτες για την πρόσληψη του Χορού στο αρχαίο δράμα

Η απόδοση του Χορού απαντά σε πολλές σύγχρονες θεατρολογικές μελέτες. Μερικές από αυτές περιορίζονται στην ευρύτερη περιγραφή της θέσης του στο αρχαίο δράμα, ενώ άλλες εμβαθύνουν και στα τεχνικά του ζητήματα, εξετάζοντας τη μουσική, την κινησιολογία, τη χορογραφία, τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία. Παρόλα αυτά, απουσιάζει μια εξειδικευμένη μελέτη για την αναβίωση του Χορού από τον Κάρολο Κουν, ο οποίος εφάρμοσε μια ξεχωριστή και κάπως ιδιόμορφη παρουσίαση του Χορού στις τραγωδίες και κωμωδίες που σκηνοθέτησε.

Η μουσικολόγος Αναστασία Σιωπή, στο άρθρο της “Music and the Scene in stage productions of Ancient Dramas and Comedies in Greece in the Last Decades of the Twentieth century” αναφέρεται στην χρήση της μουσικής στο αρχαίο δράμα, καθώς και στα Χορικά μέσα από παραστάσεις που παρουσιάστηκαν στην

⁵ Κουν (1992) 25.

⁶ Grammatas (2006) 259.

⁷ Ό.π.

⁸ Ό.π.

⁹ Ό.π. βλ. επίσης Μούρ Σ. (2012) 70-90.

Ελλάδα τον 20^ο αιώνα. Συγκεκριμένα, εστιάζει στον συνδυασμό της μουσικής και του Χορού των *Περσών* του Αισχύλου που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν, όπως αναφέρεται και από την ίδια¹⁰. Η ηθοποιός και σκηνοθέτης Μαγδαλένα Ζήρα, στην διδακτορική της διατριβή με τίτλο *The Problem of the Chorus in Contemporary Revivals of Greek Tragedy and Directorial Solutions in the Last Forty Years*, παρουσίασε το πώς οι δυτικοί σκηνοθέτες προσπάθησαν να λύσουν το «Πρόβλημα» του Χορού για την αναβίωση της τραγωδίας από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 μέχρι και σήμερα. Παράλληλα, αναφέρεται στην *Ορέστεια* του Κουν (1980) και συγκεκριμένα στην χορογραφία της παράστασης αλλά δεν επεκτείνεται περαιτέρω στην ανάλυση της παράστασης αυτής ή σε άλλες παραστάσεις του Κουν¹¹. Η Helen Hazard Bacon, στο άρθρο της “The Chorus in Greek Life and Drama” ασχολείται με τον Χορό του αρχαίου δράματος και την εξέλιξή του ωστόσο καμία αναφορά δεν γίνεται στον Κάρολο Κουν¹². Η Φιλολόγος Γακοπούλου Κωνσταντίνα στην διδακτορική της διατριβή με θέμα «Θέσεις και Αντιθέσεις πάνω στην ερμηνεία της Αρχαίας Τραγωδίας» παρουσιάζει τον ρόλο του Χορού στις αρχαίες τραγωδίες ωστόσο δεν αναφέρεται σε σύγχρονες παραστάσεις και στον ρόλο του σημερινού Χορού¹³. Η Helen Foley, στο άρθρο της “Choral Identity in Greek Tragedy” αναφέρεται στον Χορό του αρχαίου δράματος αλλά δεν αναφέρεται καθόλου στον Κάρολο Κουν και την άποψή του για τον Χορό¹⁴. Η Κάτια Σαβράμη, στο έργο της *Ζουζού Νικολούδη: Χορικά*, αναφέρεται στις χορογραφίες της χορογράφου σε διάφορες παραστάσεις, μεταξύ άλλων και αυτής των *Ορνίθων* του Κουν, όπου τα μέλη του Χορού εξασκήθηκαν στον συγχρονισμό τραγουδιού και μουσικής με την κίνηση του σώματος των μελών του Χορού αλλά δεν επιλέγει να ασχοληθεί με άλλες παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Κουν στο αρχαίο δράμα¹⁵. Από την άλλη, η Ηρώ Παπακώστα στην διπλωματική της εργασία *Όρνιθες του Αριστοφάνη: Τα κοστούμια του Χορού στις παραστάσεις του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου*, πραγματεύεται όλες τις παραστάσεις του προαναφερθέντος έργου, μελετά τα κοστούμια του Χορού χωρίς ιδιαίτερη αναφορά στη σκηνική αναπαράσταση

¹⁰ Siopsi (2010) 75-90.

¹¹ Zira (2017) 1-293.

¹² Bacon (1994) 6-24.

¹³ Γακοπούλου (2008) 1-259.

¹⁴ Foley (2003) 1-130.

¹⁵ Savrami (2016) 1-214.

του Χορού στην σύγχρονη εποχή¹⁶. Η διδακτορική διατριβή της Μιχαέλλας Αντωνίου-*Acting Tragedy in Twentieth Century Greece: The Case of Electra by Sophocles* περιγράφει επαρκώς την τεχνική που χρησιμοποιεί ο Κουν στο αρχαίο δράμα στις παραστάσεις των *Περσών* και της *Ηλέκτρας*, ωστόσο δεν επεκτείνεται περαιτέρω σε άλλες παραστάσεις¹⁷.

Πιο εκτεταμένη αναφορά απαντά στην έρευνα του Γιώργου Χουλιαρά, *Karolos Koun, the Hellenic Art Theatre and the practice via Stanislavsky's influence: a research towards a contemporary interpretation of ancient Hellenic drama*, τεκμηριώνοντας τις επιρροές που δέχθηκε ο Κουν από τον Στανισλάφσκι σε όλες τις σκηνοθεσίες του. Μεταξύ αυτών διαπιστώνονται αναφορές και στην παράσταση των *Ορνίθων* που σκηνοθέτησε ο Κουν¹⁸.

Η παρούσα διατριβή λαμβάνει υπόψη όλες τις παραπάνω μελέτες, καθώς βέβαια και πλήθος άλλων βιβλιογραφικών πηγών για τη σκηνική αναβίωση του αρχαίου δράματος, φιλοδοξώντας όμως να καλύψει, σε κάποιο πρώτο στάδιο, το ερευνητικό κοινό για την αναπαραστατική του χρήση και τη λειτουργία του Χορού αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας από τον Κάρολο Κουν.

Το θέμα αποτελεί μια ιδιαίτερη ερευνητική πρόκληση, καθώς μας δίνει την ευκαιρία να εξετάσουμε το έργο του Καρόλου Κουν στο αρχαίο δράμα και να κατανοήσουμε τις επιδράσεις που αυτό άφησε στις νεότερες γενιές. Οι καλλιτεχνικές του απόψεις θεωρούνται 'σύγχρονες' ακόμη και σήμερα, συνδυάζοντας ελληνικά στοιχεία και διεθνείς πρακτικές ως προς την αναβίωση του αρχαίου δράματος¹⁹.

¹⁶ Παπακώστα (2018) 1-70.

¹⁷ Αντωνίου (2011) 1-390.

¹⁸ Chouliaras (2015) 1-171.

¹⁹ Ό.π. 142.

Κεφάλαιο 2

Ο Κάρολος Κουν

και το

αρχαίο δράμα

2.1. Οι απόψεις του Καρόλου Κουν για τη σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος

2.1.1. Η σχέση με τη λαϊκή παράδοση

Συλλογιστική βάση του Κουν για τη σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος ήταν η «γεφύρωση της αρχαιότητας με τους νεότερους χρόνους». Ο Κουν προσπάθησε να βρει τον τρόπο με τον οποίο δημιούργησαν το έργο τους οι μεγάλοι ποιητές Σοφοκλής, Αισχύλος, Ευριπίδης και Αριστοφάνης, καθώς και την σύνδεση μεταξύ της σύγχρονης και της Αρχαίας Ελλάδας για να αποδείξει, στον κόσμο ότι, αν και το αρχαίο δράμα είναι κλασικό, και εντάσσεται στο παρελθόν, υπάρχουν τρόποι να ενωθεί με το παρόν και να παρουσιαστεί στην σύγχρονη εποχή²⁰.

Με βάση τον Κουν, «οι νεότεροι Έλληνες έχουν ένα προνόμιο να μπορούν να ξεχωρίζουν τις μορφές, τα σχήματα, τους ήχους, τους ρυθμούς, όπως ακριβώς τα ξεχώριζαν και οι αρχαίοι Έλληνες ποιητές, αφού ο Ήλιος, η θάλασσα, η πέτρα που πατάμε είναι τα ίδια με την αρχαία εποχή που ζούσαν οι αρχαίοι ποιητές. Αυτά τα στοιχεία βοηθούν στο να καταλάβουμε το πως λειτουργούσαν οι αρχαίοι ποιητές, πως λειτουργούσε ο κόθορνος, η μάσκα, το ικρίωμα, η

²⁰Πλωρίτης (1981) 35.

ορχήστρα και πως κινείτο ο Χορός»²¹. Ο Κουν θεωρούσε ότι μπορεί να υπήρξαν αρκετές αλλαγές στην «Ελληνική φυλή» αλλά ο τόπος που έζησαν οι αρχαίοι είναι ο ίδιος με αυτόν που ζουν οι νεώτεροι Έλληνες τώρα και αυτό αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο για την άντληση των ίδιων πηγών που χρησιμοποίησαν τότε οι αρχαίοι²². Άρα λοιπόν, υπάρχουν και άλλοι πολλοί τρόποι να παρουσιαστεί το έργο των μεγάλων ποιητών στον σύγχρονο θεατή χωρίς να αλλοιωθεί το έργο τους, συνδυάζοντας παλιά με σύγχρονα στοιχεία²³.

Αναφορικά με τη σύνδεση μεταξύ της σύγχρονης και αρχαίας Ελλάδας ο Κουν θεωρούσε ότι αυτή είναι, κυρίως, συναισθηματική και βασίζεται στην ψυχή του λαού²⁴. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία της σύνδεσης με το παρελθόν επαναανακάλυψε το Λαϊκό Δράμα και ιδιαίτερα την πιο χαρακτηριστική μορφή του Θεάτρου Σκιών και την ηγετική μορφή του Καραγκιόζη, που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και δημιουργίας για τον ίδιο τον Κουν²⁵. Η μορφή του Καραγκιόζη αποτελεί μια σύνθετη μορφή τέχνης που χρησιμοποιεί σχεδόν όλες τις τέχνες για να εκφραστεί, όπως το θέατρο, τη μουσική και την ποίηση και όλες αυτές οι τέχνες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, δημιουργώντας την επικοινωνία, την πολιτική και κοινωνική μνήμη²⁶. Ο ίδιος χρησιμοποίησε το στοιχείο του Καραγκιόζη για να εμπλουτίσει τις κινήσεις των ηθοποιών του, τις στάσεις του σώματος, τις φωνητικές ιδιαιτερότητες και χειρονομίες και έτσι, οι ηθοποιοί να βλέπουν τον ρόλο τους μέσα από διαφορετική οπτική, υιοθετώντας αστεία λαϊκά στοιχεία²⁷.

Η ιδεολογική και αισθητική άποψη του Κουν για το Λαϊκό δράμα ονομάστηκε «λαϊκός εξπρεσιονισμός» και αποτέλεσε το κύριο χαρακτηριστικό της σκηνης του Κάρολου Κουν, κατευθύνοντας το έργο του στο πρώτο στάδιο της παρουσίας του στο θέατρο, που ξεκινά το 1934 με την παράσταση *Άλκηστις* του Ευριπίδη²⁸. Ο Κουν προσδιορίζει λοιπόν το ιδιαίτερο θεατρικό του ύφος ως

²¹Ο.π. 34.

²²Κουν (1992) 33.

²³Ο.π.41.

²⁴Varakis (2014) 1.

²⁵Chouliaras (2015) 103.

²⁶Ο.π.104.

²⁷Chouliaras (2015) 103.

²⁸Πλωρίτης (1981) 24.

«λαϊκό εξπρεσιονισμό», που αποδίδεται συνοπτικά ως στυλιζάρισμα ορισμένων εκφραστικών μέσων τα οποία αποδίδουν το λαϊκό στοιχείο, που είναι σχηματοποιημένο με τα δημοτικά τραγούδια, τις βυζαντινές αγιογραφίες και τα αρχαία αγγεία²⁹. Ο σκοπός του Κουν ήταν να τονίσει το λαϊκό χαρακτήρα της τέχνης αλλά και να προβάλλει το γνωστό, το γηγενές, το ελληνικό στοιχείο, το οικείο που δεν αφομοιώθηκε από ξένες επιδράσεις και επιρροές³⁰. Για να το πετύχει αυτό έπρεπε να εκπαιδεύσει ανθρώπους από τις λαϊκές τάξεις στην κίνηση, και την σωματική και ψυχική έκφραση, θεωρώντας ότι όλα αυτά συντελούν στην ανάδειξη του πρωτόγονου στοιχείου της ελληνικής πραγματικότητας στη γραμμή του χρόνου και της ιστορίας³¹.

Έτσι, στις πλείστες παραστάσεις του Κουν αποτυπώνονται εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, απεικονίζοντας τον άνθρωπο του απλού λαού³². Ο Κουν σκηνοθέτησε συνολικά με τη Λαϊκή Σκηνή πέντε παραστάσεις αρχαίου δράματος με το ύφος του «λαϊκού εξπρεσιονισμού». Οι παραστάσεις αυτές περιελάμβαναν την *Άλκηστιν* του Ευριπίδη, τους *Βατράχους*, τους *Όρνιθες*, τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, και τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, στις οποίες ήταν κυρίαρχες οι επιρροές του Θεάτρου Σκιών και του Καραγκιόζη, αποτυπωμένες σε σκηνικά με τολμηρό καμπυλωτό περίγραμμα και μερικώς επικαλυπτόμενα επίπεδα³³. Έτσι στα πρώτα του βήματα με κύριο εργαλείο τη λαϊκή παράδοση, ο Κάρολος Κουν κατάφερε να ξαναζωντανέψει με επιτυχία τις κωμωδίες του Αριστοφάνη και να προσαρμόζει τα πολιτικά προβλήματα των Αθηναίων του 5^{ου} αιώνα π.Χ. στα προβλήματα των σύγχρονων Ελλήνων³⁴.

2.2. Ο Στανισλάφκι και ο ποιητικός ρεαλισμός

Το αρχαίο ελληνικό δράμα κατέλαβε κεντρική θέση στο έργο του Κουν, επειδή ο ίδιος θεωρούσε ότι δεν υπήρχε τίποτα πιο πολύτιμο από τις ανθρωπιστικές αλήθειες που μεταδίδει το ίδιο το αρχαίο δράμα³⁵. Σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του, ο Κουν μοιάζει να αγωνίστηκε ενάντια στις επιρροές της

²⁹ Πλωρίτης (1981) 23.

³⁰ Κουν (1992) 142.

³¹ Πλωρίτης (1981) 24.

³² Μαγιάρ (2004) 27.

³³ Πλωρίτης (1981) 23.

³⁴ Metallinos (1978) 6.

³⁵ Πλωρίτης (1981) 65.

Κεντρικής Ευρώπης της Σχολής του Reinhardt³⁶. Από την αρχή της ίδρυσης του Θεάτρου Τέχνης μέχρι το 1959 ο Κουν χρησιμοποίησε ιδιαίτερα την τεχνική του «Ποιητικού Ρεαλισμού», που αναπτύχθηκε από τον Ίψεν, τον Τσέχωφ, τον Άρθουρ Μίλλερ και, κυρίως, τον Τενεσί Ουίλιαμς³⁷. Το ψυχολογικό περιεχόμενο του «Ποιητικού Ρεαλισμού» μαζί με μια στυλιστική προσέγγιση πλαστικών μορφών και στοιχείων λαϊκού εξπρεσιονισμού συνέβαλαν στη σκηνική έκφραση της δραματικής αλήθειας του «Ποιητικού Ρεαλισμού»³⁸. Η δραματουργική αλήθεια του «Ποιητικού Ρεαλισμού» στηρίζεται στο ίδιο το έργο και την συνειδητοποίησή της από μία συλλογική δράση, όπως είναι οι ηθοποιοί που μέσω αυτών υπάρχει μια πνευματική και ολοκληρωμένη διαμόρφωση με στόχο την αυθεντικότητα στο παίξιμο³⁹.

Ο Κουν, ακολουθώντας την τεχνική του Στανισλάφσκι, πίστευε σε μια νέα προσέγγιση της υποκριτικής, με τελικό στόχο την ανακάλυψη της αλήθειας του έργου, για την οποία ήταν απαραίτητη η σωστή εκπαίδευση των ηθοποιών ώστε να αποκτήσουν τεχνικές δεξιότητες και να κατανοήσουν εις βάθος τον ψυχολογικό κόσμο των χαρακτήρων που υποδύονταν⁴⁰. Τον Κουν, όπως και τον Στανισλάφσκι, τον αφορούσε η σωματική και φωνητική έκφραση του ηθοποιού ως στοιχείο ανεξάρτητο από τη συναισθηματική του κατάσταση⁴¹. Ο στόχος του ήταν ο εσωτερικός ρεαλισμός του ηθοποιού που έπρεπε να συνδεθεί με την σωματική του έκφραση στη σκηνή⁴². Για παράδειγμα, ένας χαρακτήρας/ρόλος ο οποίος ήταν σε μια συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση, έπρεπε να μεταφέρει αυτή την κατάσταση στη σκηνή μέσα από τις εκφράσεις του προσώπου, τον τόνο των φράσεων και την άρθρωση της ομιλίας⁴³. Οι βασικές αυτές σκηνοθετικές του αρχές επηρέασαν σημαντικά και την προσέγγισή του στο αρχαίο δράμα.

³⁶ Chioles (1993) 89.

³⁷ Μαγιάρ (2004) 78.

³⁸ Ό.π.

³⁹ Ό.π. 79.

⁴⁰ Ό.π.

⁴¹ Ό.π. 117.

⁴² Αντωνίου (2011) 204.

⁴³ Ό.π.

2.3. Η αποστασιοποίηση και ο Μπρεχτ

Ως ένας καλλιτέχνης που βρίσκεται σε εγρήγορση απέναντι σε όλες τις προκλήσεις και δεν επαναπαύεται, το 1976 ο Κουν έστρεψε το ενδιαφέρον του προς τις νέες σκηνοθετικές θεωρίες της εποχής, όπως αυτήν του Μπρεχτ, η οποία διεύρυνε τους ορίζοντές της και ως προς το Αρχαίο θέατρο⁴⁴. Το Επικό θέατρο του Μπρεχτ εστίαζε στον καθολικό άνθρωπο, ο οποίος είναι αντιμέτωπος με την ζωή, τον θάνατο, τον έρωτα, τον πόλεμο, την κατάκτηση, παραμερίζοντας κάθε είδους ψυχολογική και συναισθηματική ατομική περίπτωση, σε αντίθεση με την ψυχολογική προσέγγιση του Στανισλάφσκι⁴⁵. Γενικότερα, ο Μπρεχτ ασχολούνταν με την κοινωνικό-πολιτική τοποθέτηση του ανθρώπου, με το δίκαιο και το άδικο του περιβάλλοντος και σε αυτό εστίαζε τις ερμηνείες του⁴⁶. Στο Αρχαίο δράμα απαντούν πολιτικοί προβληματισμοί, όπως, στους *Πέρσες* του Αισχύλου με την κατακτητική βία που δεν περιορίζεται στην καταστροφή των Περσών, αλλά επεκτείνεται σε κάθε χώρα⁴⁷. Επιπλέον, στην *Αντιγόνη* συγκρούεται αυτό που είναι σωστό για τον άνθρωπο και αυτό που είναι σωστό για την πόλη⁴⁸.

Ο Κουν αξιοποίησε αρκετά στοιχεία ως προς την προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τον Μπρεχτ όπως το καυστικό χιούμορ, και οι εναλλαγές των διαθέσεων κυρίως μέσω της μουσικής⁴⁹. Τα σημαντικότερα στοιχεία όμως που άντλησε από τον Μπρεχτ αφορούν τα χορικά, αντιμετωπίζοντας τα σχόλια του Χορού ως ένα είδος συζήτησης του ηθοποιού με τον θεατή⁵⁰. Ο Κουν αξιοποίησε την τεχνική του Μπρεχτ στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος ως αποστασιοποιητικό μέσο στη σχέση του θεάματος με το κοινό⁵¹. Κατά τον Μπρεχτ η αποστασιοποίηση «δεν είναι κρατώ τον άλλο σε απόσταση, ή είμαι ψυχρός προς τον άλλο». Αποστασιοποίηση για τον Μπρεχτ είναι ο σχολιασμός ενός προσώπου-χαρακτήρα τηρώντας μία απάθεια προς αυτόν⁵². Ο ηθοποιός δεν έπρεπε να ταυτίζεται με τον ρόλο, κατά τα στανισλαφσικά πρότυπα, αλλά

⁴⁴ Πλωρίτης (1981) 63.

⁴⁵ Ο.π.

⁴⁶ Ο.π. 123.

⁴⁷ Ο.π.124.

⁴⁸ Ο.π.

⁴⁹ Βαροπούλου (2010) 162.

⁵⁰ Ο.π.

⁵¹ Πλωρίτης (1981) 63.

⁵² Κουκουρικού (1987) 7.

να κρίνει το πρόσωπο που έχει απέναντι του για να το υπονομεύσει και να το επιδοκιμάσει⁵³. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ανάλογης χρήσης αποτελεί η *Ορέστεια* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν το 1980 όταν Κουν βάζει το χορό να φορά τα προσωπεία του κατά τη διάρκεια της παράστασης και να τα βγάζει όταν δεν συμμετέχει πάλι κατά τη διάρκεια της παράστασης για να διαχωριστεί ο ρόλος από τον ηθοποιό⁵⁴. Ο Μπρεχτ θεωρούσε ότι δεν πρέπει να αποδοθούν τόσο τα συναισθήματα όσο το να παρατεθούν απόψεις και να περιγραφούν συμπεριφορές, γι' αυτό και ο Κουν χρησιμοποιούσε προσωπεία⁵⁵.

Επιπλέον, η προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τον Μπρεχτ περιελάμβανε τη χρήση της μουσικής και της εκφραστικής κίνησης με στόχο την κινητοποίηση του κοινού και την άμεση επαφή με το κοινό⁵⁶. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση *Αχαρνής* του Αριστοφάνη το 1976 σε σκηνοθεσία του Κουν όπου ο λόγος, η κίνηση και η μουσική δημιούργησαν ένα άρτιο αποτέλεσμα που λειτουργούσε σαν αγωγός και αποκαθιστούσε την επαφή με το κοινό⁵⁷.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός είναι ότι όπως οι ήρωες του Μπρεχτ, δίνουν τροφή για σκέψη στο κοινό με το να γίνουν οι ίδιοι σύμβολα των ενεργειών τους, έτσι και οι σκηνοθεσίες του Κουν επιχειρούσαν να αναδείξουν την καθολικότητα της ανθρώπινης κατάστασης και να κάνουν το κοινό να προβληματιστεί επάνω σε αυτή⁵⁸. Στην *Ορέστεια* του Αισχύλου που σκηνοθέτησε ο Κουν το 1980 έβαλε το Χορό και τους θεατές να συμμετέχουν εξίσου στην σκηνή της δολοφονίας του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας από την Κλυταιμνήστρα⁵⁹. Από αυτή την άποψη, ο Χορός και οι θεατές ενώθηκαν τρόπο τινά, μαζί με τους ηθοποιούς δημιουργώντας συνειδητές σχέσεις υπό την ηγεσία του Χορού με τη σύγχρονη πολιτική⁶⁰.

Όπως, άλλωστε, αναφέρει η Ρένη Πιττάκη που υπήρξε σταθερή συνεργάτης του Κουν οι παραστάσεις του Κουν στο αρχαίο δράμα βασιζόταν αφενός, στην

⁵³ Μποζιζιο (2010) 302-303.

⁵⁴ Ο.π.

⁵⁵ Κουκουρίκου (1987) 8.

⁵⁶ Ο.π.

⁵⁷ Κομνηνού (1976) 56.

⁵⁸ Ο.π.

⁵⁹ Ο.π.

⁶⁰ Ο.π.

τελετουργική διάσταση και αφετέρου, στον ψυχολογικό πυρήνα με βάση τις ανθρώπινες καταστάσεις και σχέσεις⁶¹. Συνεπώς, η τελετουργική διάσταση παρέπεμπε στην μπρεχτική αποστασιοποίηση, ενώ η ψυχολογική προσέγγιση παρέπεμπε στη θητεία του Κουν στη στανισλαβσκή θεωρία και πρακτική. Μάλιστα, η Πιττακή επισημαίνει το γεγονός ότι, επειδή ο σκηνοθέτης χρησιμοποιούσε στοιχεία και από το Θέατρο του Στανισλάφσκι αλλά και από τον Μπρεχτ, υπήρχαν αρκετές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στη φόρμα των διαφόρων παραστάσεων του⁶².

2.4. Το κυρίαρχο πνεύμα της εποχής και ο Κουν

2.4.1. Το στοιχείο της ελληνικότητας

Πριν από την ίδρυση του ελληνικού κράτους υπήρχαν αρκετές αναφορές για την αναβίωση του αρχαίου δράματος ως συστατικό στοιχείο της ελληνικής παράδοσης⁶³. Ο πρώτος που επιχείρησε να αναφερθεί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο πριν την ίδρυση του ελληνικού κράτους ήταν ο Ρήγας Φεραίος όπου στην Χάρτα του το 1797 δημιούργησε ένα αρχαιοελληνικό θεατρικό οικοδόμημα, στα βορειοδυτικά της σημερινής Ελλάδας, για να δείξει στους Έλληνες τον ιστορικό δεσμό που υπάρχει ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη Ελλάδα υπενθυμίζοντας τους το ένδοξο τους παρελθόν⁶⁴. Εκτός όμως από τον ελληνικό κόσμο η αναβίωση των αρχαιοελληνικών παραστάσεων απασχόλησε και τις ελληνικές παροικίες, για παράδειγμα, ο ηγεμόνας της Μολδοβλαχίας Ιωάννης Καρατζάς είναι ο πρώτος για τον οποίον υπάρχουν βάσιμες πληροφορίες για παραστάσεις του αρχαιοελληνικού δράματος⁶⁵. Ο σκοπός όμως της αναβίωσης του αρχαίου δράματος για τις προαναφερθείσες περιπτώσεις ήταν η ενθύμηση του παρελθόντος δημιουργώντας τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την εθνική αναγέννηση και την ελευθερία⁶⁶.

⁶¹ Βαροπούλου (2010) 110-113.

⁶² Ο.π. 111.

⁶³ Κράιας (2018) 198.

⁶⁴ Ο.π. 198.

⁶⁵ Κορδάτος (2010) 159-160.

⁶⁶ Κράιας (2018) 199

Στην συνέχεια και αφού έχει ιδρυθεί το ελληνικό κράτος παρουσιάζεται η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή το 1896 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών⁶⁷. Η εν λόγω παράσταση προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων λόγω των γλωσσικών επιλογών του κειμένου που βασιζόταν στην δημοτική και βυζαντινή παράδοση⁶⁸. Το 1903 ανεβαίνει και η *Ορέστεια* του Αισχύλου από τον Οικονόμου με συντελεστές την Μαρίκα Κοτοπούλη στον πρωταγωνιστικό ρόλο και τον Γεώργιο Σωτηρίαδη στην μετάφραση εντείνοντας την κατάσταση περί του γλωσσικού ζητήματος, δημιουργώντας, τα λεγόμενα «Ορεστειακά» με αντίπαλους τους υπερασπιστές της αρχαίζουσας γλώσσας και τους υπερασπιστές της δημοτικής γλώσσας για τις μεταφράσεις των αρχαιοελληνικών κειμένων⁶⁹. Ωστόσο, όλα αυτά σταμάτησαν με τον ερχομό του ζευγαριού Σικελιανού. Ο Άγγελος Σικελιανός (1884-1951) με την γυναίκα του Εύα Πάλμερ (1907-1934) οραματίστηκαν να ιδρύσουν ένα Δελφικό Πανεπιστήμιο, μία Δελφική ένωση⁷⁰. Ο στόχος του Σικελιανού ήταν η οικουμενοποίηση της ιδέας της ελληνικότητας, με την αφύπνιση της νέας ελληνικής συνείδησης στο πρότυπο του αρχαίου ελληνικού πνεύματος και στην δημιουργία ενός νέου πολιτισμού που θα ήταν βασισμένος σε αξίες του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού⁷¹.

Γενικότερα, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος κατά τη δεκαετία του 1930 βρίσκεται η ιδέα της ελληνικότητας και της λαϊκότητας⁷². Το οριστικό «θάψιμο» της Μεγάλης ιδέας με την Μικρασιατική καταστροφή οδήγησε τους Έλληνες στο να επαναπροσδιορίσουν την ελληνικότητα⁷³. Αποδεικνύεται λοιπόν, ότι υπήρχε μια μακρά περίοδος αναζήτησης γύρω από την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος πριν από τον Κουν⁷⁴.

Σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζεται και ο Κάρολος Κουν την δεκαετία του 1930, την εποχή που το πνεύμα της «ελληνικότητας», τείνει να πάρει τη μορφή πολιτιστικού κινήματος, υποστηρίζοντας τον ελληνικό πολιτισμό και την

⁶⁷ Ό.π. 201

⁶⁸ Ό.π.202

⁶⁹ Ό.π.

⁷⁰ Για τη ζωή και το έργο τους βλ. Παπαδάκη (1995). Βλ. επίσης Τσιαμπάος (2013) 255-294.

⁷¹ Σικελιανός 1998.

⁷² Βαροπούλου (2010) 196

⁷³ Κράιας (2018) 204.

⁷⁴ Κράιας (2018) 204.

προσέγγισή του ως εθνική κληρονομιά⁷⁵. Τα στοιχεία αυτά προσέφεραν στον Κουν το μορφολογικό και λειτουργικό τελετουργικό μιας αυθεντικής ελληνικής ερμηνευτικής έκφρασης, η οποία ήταν προσαρμοσμένη στις 'γραφικές' του απαιτήσεις⁷⁶.

Έτσι ο Κουν, στο πνεύμα αυτού του κινήματος, επιθυμούσε μια προσέγγιση ελληνικότητας, που ξεκινά από τις ρίζες της αρχαιότητας και ανάγεται στο «λαϊκό» στοιχείο, όπως εμφανίζεται στις γνήσιες μορφές ζωής της υπαίθρου, των νησιών και των παραδοσιακών τραγουδιών της Ελλάδας⁷⁷. Ο ίδιος αναζήτησε τους πόρους για την αναβίωση του αρχαίου δράματος στην γεωπολιτική θεώρηση και την ιστορική συνέχεια που διατηρείται στα υπολείμματα του λαού⁷⁸. Σε σχέση με το κίνημα της ελληνικότητας ο Κουν προσπάθησε να δημιουργήσει μια ελληνική πολιτιστική και εθνική ταυτότητα, βασισμένη στις ελληνικές παραδόσεις και τις διάφορες εθνικές επιρροές που αφομοιώθηκαν στην Ελλάδα από διάφορα πολιτιστικά πεδία, χρησιμοποιώντας καθημερινές εικόνες και τοπία ως κοινά σημεία αναφοράς με την αρχαιότητα, διατηρώντας ταυτόχρονα μια σύνδεση μεταξύ των παραδόσεων και των λαϊκών καθημερινών χαρακτηριστικών⁷⁹. Συγχρόνως, άντλησε υλικό από την αρχαία ελληνική ιστορία και τις περιόδους εκείνες, κατά τις οποίες η Ελλάδα γνώρισε κάποιο είδος διαπολιτισμικής ανταλλαγής με άλλες χώρες και έθνη⁸⁰.

Στην προσπάθειά του να δημιουργήσει ένα διαπολιτισμικό θέατρο με ελληνική ταυτότητα και στοιχεία από την Ανατολή, τα οποία αντιτίθενται στα στοιχεία της Δύσης, χρησιμοποίησε όπως προανέφερα την μορφή του Καραγκιόζη, ένα στοιχείο ελληνικού λαϊκού θεάτρου που συναντάται και στην Ανατολή, θέτοντας το ως βασικό στοιχείο στην σκηνοθεσία της *αρχαίας κωμωδίας* από τον ίδιο⁸¹. Για τον Κουν η ελληνικότητα ήταν «η ζωντανή δημιουργική σύζευξη της

⁷⁵Chouliaras (2015) 21.

⁷⁶Κουν (1992) 21.

⁷⁷Ό.π. 34.

⁷⁸Πλωρίτης (1981) 33.

⁷⁹Μαγιάρ (2004) 24.

⁸⁰Ό.π. 43.

⁸¹Ό.π. 29.

Ανατολής και της Δύσης, έτσι όπως εκφράζεται από ένα καινούριο χώρο ελληνικό, με καινούριους προβληματισμούς⁸².

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του στοιχείου της «ελληνικότητας» αποτελεί η παράσταση *Αχαρνής* του Αριστοφάνη που σκηνοθέτησε ο Κουν το 1976⁸³. Ο σκηνοθέτης άντλησε από την λαϊκή παράδοση, τον Καραγκιόζη και τους ανατολίτικους Χορούς, δημιουργώντας ένα θέαμα που εκφράζει «ένα ζωντανό και παιγνιδιάρικο λαό που δεν διστάζει να σατιρίσει τον εαυτό του»⁸⁴. Για τον Κουν τα κείμενα των αρχαίων ποιητών ήταν έργα τα οποία έπρεπε να παίζονται, μεταφέροντας το μήνυμά τους σε ολόκληρο τον κόσμο⁸⁵. Ο Κουν, λοιπόν, αποφάσισε να ξεκινήσει στον χώρο του αρχαίου ελληνικού δράματος θέτοντας ως πρωταρχικό στοιχείο την «ελληνικότητα», την παράδοση και τις λαϊκές ρίζες της στις σύγχρονες όψεις της⁸⁶. Ανανέωσε, την ήδη υπάρχουσα παράδοση και στην συνέχεια έθεσε τις βάσεις για να αναπτυχθεί ο «μοντερνισμός» στο Αρχαίο δράμα⁸⁷. Η «ελληνικότητα» του Κουν βασίστηκε στην ελληνική γενεαλογία και κληρονομιά, η οποία σώθηκε και επιβίωσε μαζί με το διεθνές υλικό⁸⁸. Εν τέλει, αυτή η *σύμπληξη της ελληνικότητας και του «λαϊκού εξπρεσιονισμού» βοήθησε τον Κουν να προσεγγίσει τον Χορό στο αρχαίο δράμα*⁸⁹.

⁸² Πλωρίτης (1981) 71.

⁸³ Κομνηνού (1976) 57. Βλ. επίσης Παράρτημα II

⁸⁴ Κομνηνού (1976) 57.

⁸⁵ Ρούσσου (2015) 60.

⁸⁶ Ό.π. 55.

⁸⁷ Φλάμπουρα (1991) 62-63.

⁸⁸ Κουν (1992) 155-156.

⁸⁹ Chouliaras (2015) 137.

Κεφάλαιο 3

Το θεατρικό πλαίσιο στην υπόθεση αναβίωσης του αρχαίου δράματος και η ένταξη του Κουν

3.1. Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος στον 20^ο αι.

3.1.1. Οι σύγχρονοι σκηνοθέτες της εποχής του Καρόλου Κουν

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του αναφέρει ότι ο Χορός θεωρείται «ως ένας από τους υποκριτές και μέρος του όλου», ωστόσο η αναγνώριση της σημασίας του στην Ελλάδα καθυστερεί αρκετά⁹⁰. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα γίνονται δειλές προσπάθειες για την παρουσίαση του Χορού στο αρχαίο δράμα υπό την σκηνοθεσία του Εθνικού θεάτρου και της Νέας Σκηνης του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου⁹¹. Η ενσωμάτωση του Χορού στην σκηνική μεταφορά ενός κλασικού δραματικού έργου αποτελούσε μεγάλο πρόβλημα, λόγω των ερασιτεχνών που αποτελούσαν τον Χορό και της άγνοιάς τους για το πώς θα κινηθούν και λόγω της ανυπαρξίας επαγγελματιών του Χορού που θα

⁹⁰Ρούσσου (2015) 69.

⁹¹Ο.π.

κατεύθυναν τα μέλη του, τα οποία καθ' όλη την διάρκεια των παραστάσεων μένουν σχεδόν ακίνητοι⁹².

Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου (1930-1932) σηματοδοτεί την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος με βάση τα αρχαία πρότυπα στην μορφή των παραστάσεων με τον πρώτο σκηνοθέτη του Εθνικού, Φώτο Πολίτη⁹³. Από τότε και μέχρι σήμερα έχει εγκαθιδρυθεί μια τεράστια παράδοση στη σκηνική αναβίωση του αρχαίου δράματος, καθώς ο εκάστοτε σκηνοθέτης εισήγαγε τις δικές του πρακτικές, σε μια προσπάθεια σύνδεσης με το παρόν.⁹⁴ Τις τελευταίες μάλιστα δεκαετίες οι σκηνοθέτες πειραματίζονται με το αρχαιοελληνικό δράμα, εμπλουτίζοντάς το με στοιχεία άλλων πολιτισμών προκειμένου να αναδείξουν την ουσία του αρχαίου δραματικού λόγου, *αφού ο θεατής πλέον δεν είναι ο παθητικός δέκτης αλλά ο συνδημιουργός των μηνυμάτων της παράστασης*⁹⁵.

Ο Φώτος Πολίτης (1890-1934),⁹⁶ ακολουθούσε τις ευρωπαϊκές εξελίξεις και συγκεκριμένα την μέθοδο του Max Reinhardt με την ομαδική απαγγελία του Χορού. Χαρακτηριστικά ήταν τα ογκώδη αρχιτεκτονικά σκηνικά του και η συχνή χρήση της σκάλας ⁹⁷. Ο Reinhardt ανέπτυξε την τεχνική του φωτός μέσω της δημιουργίας φωτιστικής κονσόλας⁹⁸. Στον τομέα της σκηνογραφίας προσέφερε τις δυνατότητες για εναλλαγή σκηνικών, προσθέτοντας τεχνάσματα που δημιουργούσαν την ψευδαίσθηση του βάθους στη σκηνή⁹⁹. Ο Πολίτης, επηρεάστηκε από τον Reinhardt στην χρήση του φωτός, επειδή πίστευε ότι αποτελούσε σημαντικό εκφραστικό στοιχείο για να επιτύχει την ανάδειξη του τραγικού νοήματος¹⁰⁰. Ο ίδιος, διαφωνούσε με τις μονόπλευρες προσεγγίσεις του αρχαιοελληνικού δράματος και πίστευε ότι το ανέβασμα των παραστάσεων

⁹²Ρούσσου (2015) 64.

⁹³Κράιας (2018) 204.

⁹⁴Ο.π.

⁹⁵Ο.π.

⁹⁶Για τη ζωή και το έργο του βλ. Πολίτης (1964).

⁹⁷Politis (1983).

⁹⁸Styan (1982) 89.

⁹⁹Styan (1982) 89.

¹⁰⁰Αρβανίτη (2014) 258.

πρέπει να γίνεται σε κλειστό χώρο, αφού ο ανοιχτός χώρος περιορίζει τα εφέ και τη χρήση της φωνής¹⁰¹.

Τον Φώτο Πολίτη διαδέχθηκε ο Δημήτρης Ροντήρης (1899-1982),¹⁰² ο οποίος αποτέλεσε τον κύριο εκφραστή της παράδοσης του «Εθνικού Θεάτρου» τα μεταπολεμικά χρόνια και εισηγητή των παραστάσεων της τραγωδίας¹⁰³. Ο Ροντήρης ακολούθησε και αυτός την τεχνική του Max Reinhardt, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στον λόγο και τον ρυθμό της παράστασης, παραμερίζοντας τον Χορό ο οποίος δεν ήταν ρεαλιστικός, αφού όλα τα μέλη του Χορού του Ροντήρη ακούγονταν συγχρονισμένα, απαγγέλλοντας και τραγουδώντας ρυθμικά με τη συνοδεία των ρυθμικών κινήσεων, δημιουργώντας έτσι μία αυστηρά γεωμετρική διάταξη του Χορού¹⁰⁴. Αυτή η σκηνοθετική προσέγγιση δημιούργησε μια σχολή, την οποία υιοθέτησε το Εθνικό Θέατρο στις παραστάσεις του και χαρακτηρίστηκε ως «μέθοδος»¹⁰⁵. Ο Ροντήρης θεωρούσε την τραγωδία ως μια ολοκληρωμένη μουσική σύνθεση και ένα μέσο έκφρασης των συναισθημάτων, γι' αυτό χρησιμοποίησε το κείμενο σαν παρτιτούρα για την σύνθεση του ρυθμού και της μουσικής¹⁰⁶. Αυτό που ενδιέφερε τον Ροντήρη ήταν να μεταφέρει μέσα από την σκηνοθεσία του τη συγκίνηση που προκαλεί ο αρχαίος ποιητικός λόγος, γι' αυτόν τον λόγο δεν χρησιμοποίησε προσωπεία στις παραστάσεις του, καθώς επεδίωκε να προκαλέσει συγκίνηση στον θεατή και η χρήση του προσωπίου θα εμπόδιζε το αίσθημα του ηθοποιού¹⁰⁷.

Ένας άλλος σκηνοθέτης του Εθνικού θεάτρου, ο Αλέξης Μινωτής (1900-1990)¹⁰⁸ διαχώρισε το δραματικό, διαλογικό στοιχείο, που τείνει προς τον συνήθη τόνο ομιλίας, από το λυρικό στοιχείο που εκφράζεται από τον Χορό, όπως για παράδειγμα στη σκηνοθεσία του έργου *Φοίνισσαι* το 1960¹⁰⁹. Ο σκηνοθέτης μοίρασε τον Χορό σε ολιγάριθμες ομάδες με επικεφαλής κάποιον κορυφαίο, προσπαθώντας να αναδείξει την προσωπικότητα των ατόμων που συμμετείχαν

¹⁰¹ Ρούσσου (2015) 65.

¹⁰² Για τη ζωή και το έργο του βλ. Ροντήρης (1999).

¹⁰³ Μαγιάρ (2004) 19.

¹⁰⁴ Grammatas (2006) 259.

¹⁰⁵ Αρβανίτη (2010) 155.

¹⁰⁶ Ρούσσου (2015) 66.

¹⁰⁷ Ό.π.

¹⁰⁸ Για τη ζωή και το έργο του βλ. Καλαμάκη (2007).

¹⁰⁹ Γεωργοσόπουλος (1993) 111.

στον Χορό¹¹⁰. Ο Μινωτής για την σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας χρησιμοποίησε αρχαιοπρεπή ενδύματα, με σκοπό να διαφυλαχθεί ο μυθικός χαρακτήρας της τραγωδίας¹¹¹. Ο ίδιος χρησιμοποίησε τα προσωπεία στην αρχαία τραγωδία για να μεταδώσει τις μνημειώδεις ιδιότητες του κειμένου και να ταιριάζει την παράστασή του ως πρωταγωνιστής, όπως για παράδειγμα στην παραγωγή του έργου *Προμηθέας Δεσμώτης* το 1963¹¹². Ειδικότερα, σε σχέση με τον Χορό, ο Αλέξης Μινωτής στις παραστάσεις του έβαζε τον Χορό να κινείται σε ελεύθερες συνθέσεις που οργανώνονται ανά ομάδα σε ένα ενιαίο σύνολο. Η χορογράφος του Εθνικού θεάτρου Μαρία Χόρς (1921-2015) συνεργάστηκε επί χρόνια με τον Μινωτή. Οι διάφορες χορογραφίες της πηγάζουν μέσα από τον συνεχή διάλογο με την ίδια την τραγωδία¹¹³. Η Χόρς¹¹⁴ θεωρούσε ότι ο στόχος του Χορού είναι να αναδείξει την διαφορετικότητα του κάθε μέλους του για να ενοποιηθεί σε ένα αρμονικό σύνολο¹¹⁵. Η ίδια παρακινούσε τα μέλη του Χορού να εκφράζονται ελεύθερα και να δώσουν το δικό τους στίγμα στην χορογραφία¹¹⁶. Μέσω της μαιευτικής μεθόδου η Χόρς έκανε ερωτήσεις στα μέλη του Χορού, τα οποία σκέφτονταν βιωματικά τα συναισθήματα που έπρεπε να εκφράσουν¹¹⁷. Η Χόρς δεν έβαζε τους ηθοποιούς να στέκονται τεχνικά και λειτουργούσε με βάση τη συγκεκριμένη στιγμή και το τι συνέβαινε με τον Χορό και τα πρόσωπα στην τραγωδία¹¹⁸. Στο τέλος η Χόρς δημιουργούσε την τελική σύνθεση με βάση την ατμόσφαιρα και το μοτίβο που είχε στο μυαλό της¹¹⁹.

Ο Αλέξης Σολομός (1918-2012) ήταν μαθητής του Καρόλου Κουν στο Κολλέγιο Αθηνών και του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό θέατρο¹²⁰. Ο Σολομός δεν συμφωνούσε με την προσέγγιση της αρχαίας κωμωδίας του Κουν θεωρώντας την ανεπαρκή¹²¹. Ο Χορός του Σολομού συνδύαζε αρχαία και σύγχρονα στοιχεία

¹¹⁰ Γλυτζουρή (2011) 398.

¹¹¹ Αρβανίτη (2011) 275.

¹¹² Ό.π.

¹¹³ Ρούσσου (2015) 71.

¹¹⁴ Για το έργο της Μαρίας Χόρς βλ. Fanouraki (2013) 70-80.

¹¹⁵ Φανουράκη (2015) 395.

¹¹⁶ Ό.π.

¹¹⁷ Ό.π.394.

¹¹⁸ Ό.π.

¹¹⁹ Ό.π.

¹²⁰ Για τη ζωή και το έργο του βλ. Σολομός (1980).

¹²¹ Ό.π.. 61.

αποδίδοντας ένας ενιαίο αποτέλεσμα και μια αρμονία κινήσεων¹²². Στην σκηνοθεσία της *Λυσιστράτης* του 1957 η κίνηση του Χορού ήταν εναρμονισμένη και με γραφικότητα συνδυάστηκε με την μουσική του Χατζιδάκι¹²³. Παράλληλα, ο ίδιος σαν σκηνοθέτης διαφωνούσε με την χρήση της μάσκας και του κοθόρνου στους ηθοποιούς, θεωρώντας τα ως «ψευτοαρχαιολογικού χαρακτήρα», αφού τα προσωπεία για τον ίδιο αποξένωναν τον ηθοποιό από τον θεατή¹²⁴.

3.2. Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος από τον Κουν

Γενικότερα, ο Κουν αντιτάχθηκε στις συντηρητικές απόψεις των σκηνοθετών του Εθνικού θεάτρου και ειδικότερα στο κυρίαρχο παραστασιακό μοντέλο του Εθνικού Θεάτρου και του Δημήτρη Ροντήρη¹²⁵. Ο σκηνοθέτης του Θεάτρου Τέχνης θεωρούσε ότι ο τρόπος σκηνοθεσίας του Ροντήρη είναι ξένος προς την ελληνική ιδιοσυγκρασία, χρησιμοποιώντας την απαγγελία γερμανικού τύπου που στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στη ρυθμική αξιοποίηση του λόγου¹²⁶. Από αυτήν την άποψη, ο Κουν προσπαθούσε στις δικές του παραστάσεις να δώσει σημασία στο σώμα για την παραγωγή του λόγου, που θα είναι άμεσα αναγνωρίσιμο στους ηθοποιούς του, γιατί το σώμα του ηθοποιού έπρεπε να είναι στην κατάσταση που επιβάλλει ο ρόλος για να μπορεί να προφέρει σωστά τα λόγια του κειμένου με περισσότερο νόημα, περισσότερη ποίηση και περισσότερη αισθητική συγκίνηση¹²⁷.

Ο Κουν έσπασε την παράδοση της ομαδικής απαγγελίας και κάθε μέλος του Χορού ήταν ξεχωριστή οντότητα¹²⁸. Πριν την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης σκηνοθέτησε το 1939 την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή με πρωταγωνίστρια την Μαρίκα Κοτοπούλη και ανέδειξε την καινοτομία του στον Χορό¹²⁹. Ο ίδιος μείωσε τα μέλη του Χορού από 15 σε 12, τοποθετώντας έτσι το βάρος του μύθου

¹²² Θρύλος (1956) 2.

¹²³ Περσεύς (1957) 1.

¹²⁴ Σολομός (1990) 380.

¹²⁵ Κουν (1992) 25.

¹²⁶ Ό,π.

¹²⁷ Ό,π.

¹²⁸ Ό.π. 67.

¹²⁹ «Εν μέσω πρωτοφανών εκδηλώσεων εωρτασθήσαν χθες τα 30 χρόνια από της ιδρύσεως του θιάσου της κας Μαρίκας Κοτοπούλη: η μεγάλη μας τραγωδός ως Ηλέκτρα» Η Ακρόπολις (1939) 2.

σε άτομα που έπαιζαν μια φανταστική ρεαλιστική ιστορία¹³⁰. Ο Χορός, πλέον δεν ήταν εξατομικευμένος και δεν αποτελούσε απρόσωπο πλήθος¹³¹. Αποφάσισε λοιπόν να διασπάσει την ενότητα του Χορού, βάζοντας τις κορυφαίες και τους ήρωες να κάνουν διάλογο και να κοιτάζουν κατά πρόσωπο τον θεατή¹³². Ο λόγος και η κίνηση του Χορού ήταν ασχημάτιστη και η στάση τους συμβατική¹³³. Ο Κουν το έκανε αυτό, γιατί αποσκοπούσε στη συναισθηματική συμμετοχή του θεατή «Να ανεβασθεί το έργο εντελώς ανθρώπινα και θεατρικά, δηλαδή να μην κάνουμε ούτε αρχαιολογική αναπαράσταση ούτε να προσδώσουμε στόμφο και ρητορεία στον λόγο ή στην κίνηση, προσπαθώντας ν' αποφύγουμε όσο το δυνατόν βέβαια την απαγγελία»¹³⁴. Ο σκηνοθέτης ζήτησε από τον μουσικοσυνθέτη της παράστασης να γράψει μουσική για να συνοδεύσει τον Χορό που θα ήταν υπόκρουση στην υπόκριση και όχι στον λόγο¹³⁵.

Την ίδια τεχνική για την σκηνοθεσία του Χορού του αρχαίου δράματος ακολούθησε και μετέπειτα στο Θέατρο Τέχνης¹³⁶. Οι Χορογραφίες του Κουν δεν ακολούθησαν τις σχηματοποιημένες κινήσεις, τα συγκεκριμένα βήματα και τις σχεδιασμένες συμμετρίες, όπως οι παραπάνω σκηνοθέτες, αφού η κίνηση του Χορού του Κουν προκύπτει μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και τον πειραματισμό κατά τη διάρκεια της πρόβας, με αποτέλεσμα οι ηθοποιοί να έχουν το ελεύθερο να κινηθούν μέσα στον χώρο¹³⁷. Με αυτόν τον τρόπο τους δόθηκε η ευκαιρία να απαντήσουν, και να σχολιάσουν με κωμικοτραγικό τρόπο την πολιτική κατάσταση της αρχαίας Ελλάδας¹³⁸. Ο ίδιος προσέγγισε τον Χορό ψυχοφυσικά και κινητικά¹³⁹. Αρχικά έβρισκε το θέμα της κίνησης και την χορογραφία και μετά το τραγούδι με το οποίο συνοδεύονταν με συγκεκριμένα βήματα¹⁴⁰. Ακολούθως, προσπαθούσε να συνδυάσει τον Χορό και την κίνηση χρησιμοποιώντας διάφορες χειρονομίες προερχόμενες από παραδοσιακούς

¹³⁰ Κυριακός (2012) 34.

¹³¹ Ό.π.

¹³² Ό.π.

¹³³ Ό.π.

¹³⁴ «Συγκεντρώσαμε τις δυνάμεις μας στο να εκφράσουμε την υφή του έργου την εσωτερική, το δράμα το ανθρώπινο που συγκινεί κατ' ευθείαν το θεατή σ' όλες τις εποχές».

¹³⁵ Δ.Α.Χ. (1939) 6.

¹³⁶ Ρούσσου (2015) 71.

¹³⁷ Chouliaras (2015) 137.

¹³⁸ Ό.π.

¹³⁹ Chouliaras (2015) 137.

¹⁴⁰ Ό.π.

λαϊκούς και διεθνής Χορούς καθώς και από διάφορες εκδηλώσεις της Ελλάδας¹⁴¹. Έτσι, δημιουργήθηκε ένας συνδυασμός με ελληνικά παραδοσιακά και διεθνείς στοιχεία συνδυάζοντας την κινησιολογία με τον αυτοσχεδιασμό¹⁴². Ο Χορός έφερε στην σκηνή την πολιτική πραγματικότητα του σήμερα με τους συνεχείς αυτοσχεδιασμούς¹⁴³. Ωστόσο, επειδή ο Κουν χρησιμοποίησε το σύστημα του Στανισλάφσκι κατά το οποίο ο ηθοποιός έπρεπε να φέρει την προσωπική του ζωή στη σκηνή και συγκεκριμένα στον ρόλο που αναλάμβανε ο κάθε ηθοποιός παρουσίαζε μια διαφορετική μορφή και προσωπικότητα στη σκηνή αλλά συνάμα ευθυγραμμίζονταν όλοι μεταξύ τους δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στα αρχαία κείμενα¹⁴⁴.

Ο Κουν σε κάθε παράσταση διαφοροποιούσε τα χορικά του, όπως για παράδειγμα στον *Οιδίποδα Τύραννο* όπου γίνεται αναφορά σε θρησκευτικό δρώμενο της Πάτμου από την ακολουθία της Μεγάλης Πέμπτης¹⁴⁵. Στους *Επτά επί Θήβας* ο Χορός θύμιζε λιτανεία, ενώ στον *Προμηθέα Δεσμώτη* ο Χορός ήταν στάσιμος και η στάση αυτή παραπέμπει σε Επιτύμβια στήλη¹⁴⁶. Τα λαϊκά δρώμενα δεν έλειπαν από την σκηνοθεσία του Κουν είτε ήταν τραγωδία είτε ήταν κωμωδία¹⁴⁷. Ωστόσο, οι καλύτερες χορογραφίες των παραστάσεων του Κουν ήταν οι θρυλικές παραστάσεις των *Ορνίθων* του 1962 και των *Περσών* του 1965¹⁴⁸.

¹⁴¹ Ό.π.

¹⁴² Ό.π.

¹⁴³ Ό.π. 138.

¹⁴⁴ Ό.π.

¹⁴⁵ Ρούσσου (2015) 71.

¹⁴⁶ Ό.π.

¹⁴⁷ Ό.π.

¹⁴⁸ Ό.π.

Κεφάλαιο 4

Η χρήση προσωπείων και το είδος των κοστουμιών ως διαφωτιστικά στοιχεία της πρόσληψης του αρχαίου δράματος από τον Κουν

4.1. Προσωπεία

Πεποίθηση του σκηνοθέτη Καρόλου Κουν ήταν ότι ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία της παράστασης ήταν το κείμενο και πιο συγκεκριμένα τα λόγια του Χορού¹⁴⁹. Ο Κουν πίστευε επίσης ότι για να παρουσιαστούν στην σκηνή τα κλασσικά έργα χρειαζόνταν προσωπεία¹⁵⁰. Σύμφωνα με τον μαθητή του Κουν, Μίμη Κουγιουμτζή, οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν προσωπεία για να κρατούν τον απρόσωπο χαρακτήρα τους, δίνοντας πρωταρχική σημασία στη δραματική αφήγηση¹⁵¹. Ο Κουν στις παραστάσεις του χρησιμοποίησε άσπρα μισά προσωπεία, με μεγάλες οπές στα μάτια, έτσι ώστε να μη μειώνεται η όραση και η περιοχή του στόματος να είναι ελεύθερη για να μπορεί ο ηθοποιός να έχει

¹⁴⁹Αρβανίτη (2011) 287.

¹⁵⁰Ό.π.

¹⁵¹Κουγιουμτζής (1989) 141-142.

σωστή έκφραση του λόγου¹⁵². Για τον Κουν, η πιο σημαντική λειτουργία των προσωπείων είναι η δύναμή τους να κρύβουν τις εκφράσεις, τις συσπάσεις και τις ευαισθησίες του ανθρώπινου προσώπου, ιδιαίτερα σε τραγικά γεγονότα και έντονες συναισθηματικές καταστάσεις¹⁵³. Επιπλέον, τα προσωπεία σχετίζονταν με την βαθιά ριζωμένη πίστη του Κουν ότι το θέατρο γεννήθηκε από πρωτόγονα θρησκευτικά δρώμενα και τελετουργίες¹⁵⁴. Παράλληλα, η χρήση των προσωπείων συνδέεται με τις μπρεχτικές επιρροές του Κουν και την κύρια στόχευση να γίνεται φανερό ότι πρόκειται για θέατρο, να καταργείται η ψευδαίσθηση και να σηματοδοτείται η διάκριση μεταξύ ρόλου και ηθοποιού.¹⁵⁵ Η επιρροή του από τον Μπρεχτ εξηγεί επίσης την επιθυμία του στη σκηνοθεσία της *Ορέστειας*, τα μέλη του Χορού να φορούν τα προσωπεία κατά τη διάρκεια της παράστασης επάνω στη σκηνή¹⁵⁶. Στην παράσταση *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη που σκηνοθέτησε ο Κουν το 1966 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού σε μετάφραση Κώστα Σταματίου, σκηνικά-κοστούμια Χλόης Γεωργάκη, διεύθυνση μουσικής Γιάννη Χρήστου και εκτέλεση προσωπείων της Βασιλικής Γρουσουπούλου, ο Χορός έβγαλε τα προσωπεία του και φάνηκαν τα γυμνά πρόσωπα με την ανθρώπινη έκφραση, μια έκφραση πόνου που η συγκεκριμένη στιγμή συνδέει την αλήθεια του ποιητή με τον θεατή¹⁵⁷.

Στους *Επτά επί Θήβας* του 1975 ο Κουν έκανε κατάχρηση των προσωπείων με αποτέλεσμα να δημιουργήσει σύγχυση στην παρουσία του Ετεοκλή και να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι είναι το θύμα, ενώ ήταν ο θύτης¹⁵⁸. Ωστόσο, στην ίδια παράσταση η χρήση του προσωπείου του Πολυνείκη ενθουσίασε το κοινό, αφού ο ίδιος βγάζοντας το προσωπείο του μετατράπηκε από ηρωικό σε τραγικό πρόσωπο¹⁵⁹. Στην παραγωγή του Κουν το 1969-*Οιδίποδας Τύραννος*, ο Χορός φορούσε προσωπεία τα οποία αποσιωπούσαν τα προσωπικά χαρακτηριστικά

¹⁵² Varakis (2007) 268.

¹⁵³ Varakis (2007) 268.

¹⁵⁴ Αρβανίτη (2011) 276.

¹⁵⁵ Πλωρίτης (1981) 67.

¹⁵⁶ Varakis (2007) 267.

¹⁵⁷ Ό.π., βλ. επίσης Παράρτημα II

¹⁵⁸ Γεωργουσόπουλος (1975) 4.

¹⁵⁹ Δρομάζου (1975) 2.

του κάθε ηθοποιού και στην θέση τους προέβαλαν το πρόσωπο του λοιμού που μάστιζε την περίοδο εκείνη τον λαό της Θήβας¹⁶⁰.

4.2. Κοστούμια

Μια άλλη ενδιαφέρουσα παράμετρος, διαφωτιστική για την πρόσληψη του αρχαίου δράματος και ειδικότερα του Χορού από τον Κουν, είναι η χρήση των κοστούμιών. Εξ αρχής ήταν σαφής η πρόθεσή του να χρησιμοποιήσει το κοστούμι με τρόπο που να προσδίδει στον Χορό ιδιαίτερη ταυτότητα, ξεχωρίζοντάς τον από τους υπόλοιπους αλλά και διαφοροποιώντας τον κορυφαίο από τους άλλους. Στη Λαϊκή Σκηνή ο Κουν άρχισε να χρησιμοποιεί υφαντά υφάσματα για τα κοστούμια των παραστάσεων του¹⁶¹. Στην παράσταση της *Ερωφίλης* που ανέβασε ο Κουν το 1932 με την Λαϊκή Σκηνή συνεργάστηκε για πρώτη φορά με τον Τσαρούχη για τα κοστούμια¹⁶². Γενικότερα, ο Κουν έδωσε τεραστία σημασία στα κοστούμια, γιατί με αυτά μπόρεσε να αποδώσει λεπτομέρειες που δημιουργούσαν ατμόσφαιρα.¹⁶³ Αργότερα, στο Θέατρο Τέχνης χρησιμοποίησε σκηνογράφους για τα κοστούμια των παραστάσεων του αλλά ο ίδιος ζήτησε από τους ηθοποιούς του να αυτοσχεδιάζουν κατά τη διάρκεια της πρόβας με διάφορα υφάσματα και ρούχα για να μπορεί να αντλήσει στοιχεία που θα τον ενδιέφεραν και θα τα πρότεινε στον σκηνογράφο για να τα συμπεριλάβει στα τελικά κοστούμια¹⁶⁴.

Στην *Λυσιστράτη* που σκηνοθέτησε ο Κουν το 1969 ο Χορός φορούσε ένα μακρύ πράσινο φόρεμα με κοντά μανίκια και ενσωματωμένη ζώνη στην μέση¹⁶⁵. Ο Κορυφαίος του Χορού Μίμης Κουγιουμτζής στην παράσταση *Αχαρνής* του Αριστοφάνη το 1975 φορούσε από κάτω το κοστούμι του Χορού που αποτελούνταν από μία καφέ μπλούζα και ένα χακί παντελόνι, ένα γκριζο γιλέκο και από πάνω ένα μπεζ σάλι που κάλυπτε τον αριστερό ώμο και τέλος φορούσε γυαλιά και καπέλο¹⁶⁶. Στους *Βάτραχους* του Αριστοφάνη το 1966 ο Χορός των

¹⁶⁰ Κρητικός (1969) 4.

¹⁶¹ Οι διορθώσεις των κοστούμιών γίνονταν κατά τη διάρκεια των προβών, αφού δεν υπήρχαν τότε επαγγελματίες μοδίστρες. Τα έξοδα για τα κοστούμια ήταν εξ' ολοκλήρου του κολλεγίου γι' αυτό και τα υφάσματα ήταν φθηνά και μέτριας ποιότητας. Κουνενάκη (1999) 24.

¹⁶² Ό.π.

¹⁶³ Αρβανίτη (2011) 277.

¹⁶⁴ Βαροπούλου (2010) 112.

¹⁶⁵ Καπελώνης (2018).

¹⁶⁶ Καπελώνης (2018). Βλ. επίσης Παράρτημα II.

Μυστών φορούσε ένα μακρύ ένδυμα χρώματος μπεζ και από πάνω ένα ριχτό ύφασμα μαύρου χρώματος, ενώ η κορυφαία του Χορού φορούσε το ίδιο κοστούμι σε αντίθετα χρώματα για να ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα μέλη του Χορού¹⁶⁷.

¹⁶⁷Βαροπούλου (2010) 257. Βλ. επίσης Παράρτημα ΙΙ.

Κεφάλαιο 5

Οι εξεταζόμενες παραστάσεις και η κριτική τους υποδοχή

5.1. Ο Πλούτος του Αριστοφάνη, 1957

Ο *Πλούτος* του Αριστοφάνη¹⁶⁸ παρουσιάστηκε το 1957 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών στο θέατρο του Πεδίου Άρεως σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν¹⁶⁹. Η εν λόγω παράσταση σηματοδότησε την επιστροφή του Κουν στην αισθητική του λαϊκού εξπρεσιονισμού με την διαφορά ότι δεν υφίσταται στην επιβολή του ύφους και της μορφής¹⁷⁰. Οι συντελεστές της παράστασης ήταν ο Γιάννης Μόραλης στα σκηνικά και κοστούμια, στην μουσική ο Μάνος Χατζιδάκις, στις Χορογραφίες ο Παπαδάκης Στέλλιος και στην μετάφραση ο Μ. Χουρμούζης¹⁷¹. Ο *Πλούτος* του Κουν χαρακτηριζόταν από το λαϊκό στοιχείο, την αναχρονιστική κοινωνικοπολιτική και θρησκευτική σάτιρα¹⁷². Η μουσική υπόκρουση ήταν εμπνευσμένη από παλιά ρεμπέτικα που κατατάσσονται στη λαϊκή κουλτούρα¹⁷³. Το κυριότερο στοιχείο της παράστασης ήταν ο Χορός των ξωμάχων που τον αποτελούσαν σκιαφτάδες και θεριστάδες¹⁷⁴. Την εποχή του Αριστοφάνη ο χορός χόρευε τον «κόρδαξ» ένα διονυσιακό φαλλικό χορό που

¹⁶⁸ Για το έργο του Αριστοφάνη *Πλούτος* βλ. Αριστοφάνης(445-386 π.Χ). *Πλούτος*. Ανοιχτή Βιβλιοθήκη: Ψηφιακή Έκδοση. Επίσης, βλ. Παράρτημα II.

¹⁶⁹ Μαυρομούστακος (2008) 184.

¹⁷⁰ Μαγιάρ (2004) 124.

¹⁷¹ Μαυρομούστακος (2008). 184

¹⁷² Varakis (2010) 143.

¹⁷³ Καραγάτσης (1957) 2.

¹⁷⁴ Σπηλιωτόπουλος (1957) 2.

ήταν ενσωματωμένος στην ρωμαϊκή και ελληνική κωμωδία¹⁷⁵. Ο αρχαίος κόρδαξ που εκτελούσε ο Χορός, ήταν ένας χορός που χόρευε ο Έλλην λαουτζίκος όταν γλεντούσε. Έτσι λοιπόν, ο Κουν αντικατέστησε τον κόρδακα με τον Χορό των ρεμπετών¹⁷⁶. Ο ρεμπέτικος χορός είναι σεμνότερος από τον κόρδακα. Ο Σπηλιωτόπουλος ανέφερε ότι ο Χορός του *Πλούτου* κινούνταν από τον γνήσιο διονυσιακό οίστρο που εκδηλώνεται αβίαστα και ανταποκρίνεται στις σημερινές ελληνικές συνήθειες¹⁷⁷. Γενικότερα, η παράσταση στηριζόταν στο ρεμπέτικο, τις λατέρνες, το γραμμόφωνο με το χωνί, το μπεγλέρι και το γνωστό τραγούδι «γαρίφαλο στ' αυτί»¹⁷⁸. Η σκηνοθεσία έδωσε βαρύτητα στον λόγο και τους σατιρικούς στίχους του κωμωδιογράφου¹⁷⁹. Τα σκηνικά ήταν πολύχρωμα με δύο δυσδιάστατα σκηνικά μέσα σε κινητά πλαίσια και με στοιχειώδη αναφορά στην αρχαιότητα¹⁸⁰. Τα κοστούμια ήταν και αυτά πολύχρωμα, έχοντας ως βάση τον αρχαίο χιτώνα και τον αρχαίο μανδύα¹⁸¹. Επιπλέον, υπήρχαν τολμηροί αναχρονισμοί, όπως αναφορές σε σύγχρονα γεγονότα που παρουσιάζονταν σε ελεύθερη απόδοση¹⁸². Ο Κουν προσπάθησε να δημιουργήσει κάποιους παραλληλισμούς μεταξύ του αρχαίου κειμένου και της επικαιρότητας της εποχής του με αποτέλεσμα να δημιουργήσει προκατάληψη στους συντηρητικούς θεατές, οι οποίοι τον κατηγορήσαν ότι δεν σεβάστηκε τον Αριστοφάνη χρησιμοποιώντας τολμηρό λεξιλόγιο¹⁸³. Η εν λόγω παράσταση δημιούργησε μάλιστα αντικρουόμενες απόψεις λόγω της ελεύθερης απόδοσης του έργου και της άσεμνης εκφοράς του λόγου του Χορού¹⁸⁴. Σε αντίθεση με την κυρίαρχη μερίδα του Τύπου και τους συντηρητικούς θεατές, οι οποίοι ενοχλήθηκαν από τους νεωτερισμούς και τους συσχετισμούς της σύγχρονης εποχής με την αρχαία εποχή, ο Αλέξανδρος Συμεωνίδης, τ. καθηγητής της Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, υποστήριξε διαφορετική άποψη, όταν κλήθηκε να κρίνει την εν λόγω παράσταση. Αφηγήθηκε μάλιστα ότι δύο θεατές κατά τη διάρκεια της παράστασης εξεπλάγησαν από το γεγονός ότι ένας

¹⁷⁵ Ό.π.

¹⁷⁶ Ό.π.

¹⁷⁷ Σπηλιωτόπουλος (1957) 2.

¹⁷⁸ Κουν (1992) 87.

¹⁷⁹ Σπηλιωτόπουλος (1957) 2.

¹⁸⁰ Ό.π.

¹⁸¹ Ό.π.

¹⁸² Μαγιάρ (2004) 123.

¹⁸³ Ό.π.

¹⁸⁴ Ό.π.

«αρχαίος Έλληνας», όπως ο Αριστοφάνης, μπόρεσε να περιγράψει και να προφητέψει την ζωή των σημερινών Ελλήνων» και απέδωσε στην έμπνευση του Κουν το γεγονός ότι κατάφερε να δείξει κάτι τέτοιο μέσω της παράστασής του¹⁸⁵.

Με αυτά τα στοιχεία ο Κουν προσπάθησε να διασκεδάσει τους θεατές του με ένα έργο διδακτικό και λιγοστά κωμικά στοιχεία, δημιουργώντας ένα εύθυμο περιβάλλον¹⁸⁶.

5.2. Οι Όρνιθες του Αριστοφάνη το 1959

Η συγκεκριμένη παράσταση ήταν η πρώτη εμφάνιση του Θεάτρου Τέχνης στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού στο πλαίσιο του φεστιβάλ Αθηνών με συντελεστές τον Γιάννη Τσαρούχη στα σκηνικά-κοστύμια, τον Κάρολο Κουν στην σκηνοθεσία, τον Μάνο Χατζιδάκι στην μουσική και την Ραλλού Μάνου στην χορογραφία¹⁸⁷. Το ανέβασμα των *Όρνιθων* προκάλεσε μεγάλη ταραχή στην ιστορία του θεάτρου. Ο Κουν με τους συνεργάτες του πίστεψαν πολύ στους αριστοφανικούς *Όρνιθες* αντ' αυτού το αποτέλεσμα δεν ήταν το επιθυμητό λόγω της εμφάνισης του ιερέα με καλυμμαύχι σε μια σκηνή θυσίας με δέηση προς τα πουλιά που απήγγειλε με ένα ύφος παραπλήσιο με το ύφος της λειτουργίας της ορθόδοξης εκκλησίας¹⁸⁸. Η συγκεκριμένη σκηνή πυροδότησε την αγανάκτηση μερίδας του κοινού, όπως επίσης και ο Χορός των πουλιών¹⁸⁹. Ο Κουν τόλμησε στην παράσταση αυτή να αναμετρηθεί μεταξύ του ακαδημαϊσμού και μοντερνισμού, η οποία πήρε πολιτικές διαστάσεις. Ο αρθρογράφος στην *Εστία* έκρινε αυστηρά την παράσταση αναφέροντας ότι ήταν μία παράσταση-πρόβα¹⁹⁰.

Ο Χορός της εν λόγω παράστασης είχε την *όψη κλωτσοπατινάδας*, αφού τα μέλη του Χορού προσπαθούσαν να ανταποκριθούν στην μουσική με αυτοσχεδιασμούς, επειδή δεν ήξεραν που να σταθούν στην σκηνή και αυτό εμπόδιζε την ομαλή λειτουργία της παράστασης¹⁹¹. Γενικότερα, οι κινήσεις του Χορού δεν ήταν συντονισμένες και ο λόγος τους επισκιάζονταν από την έντονη

¹⁸⁵Μαγιάρ (2004) 124.

¹⁸⁶ Σπηλιωτόπουλος (1957) 2.

¹⁸⁷Μαυρομούστακος (2008) 217. Επίσης, βλ. Παράρτημα II.

¹⁸⁸ Λ.Ι. (1959) 1.

¹⁸⁹ Ό.π.

¹⁹⁰ Ό.π.

¹⁹¹Ένας μέσος θεατής (1959).

μουσική¹⁹². Σύμφωνα με τον ηθοποιό Γιάννη Μπέζο ο Χορός των *Ορνίθων* χόρευε τον γνωστό νεοελληνικό λαϊκό Χορό «Χασάπικο» με τη συνοδεία του δημοφιλέστερου εγχόρδου οργάνου στον ελλαδικό χώρο το «μπουζούκι»¹⁹³. Ο Κουν προσπάθησε με αυτόν τον τρόπο να υποστηρίξει την έκφραση του Χορού μέσω μιας νεοελληνικής παράδοσης που ήταν οικεία στους θεατές¹⁹⁴. Ωστόσο, δεν τα κατάφερε, αφού στον Χορό υπήρχαν αρκετές αδυναμίες που διορθώθηκαν μετέπειτα στην παράσταση του 1962 με την χορογράφο Ζουζού Νικολούδη¹⁹⁵.

Όσον αφορά τα κοστούμια, τα μέλη του Χορού φορούσαν μια ολόσωμη, εφαρμοστή φόρμα στο χρώμα του δέρματος που έμενε σταθερή με πιάσιμο κάτω από την καμάρα του ποδιού και ένα στενό είδος κορσέ που έφτανε μέχρι τους γοφούς, σαν φτερά¹⁹⁶. Για την διαφορετικότητα των *Ορνίθων* ο Τσαρούχης χρησιμοποίησε διαφορετικό χρώμα σε κάθε κοστούμι και τρέσες άλλου πάχους και χρώματος από αυτό των φτερών στη μέση του φτερού ή στο τελείωμα του φτερού¹⁹⁷. Τα φτερά του Χορού στους *Όρνιθες* ήταν μαύρα¹⁹⁸.

Τα μέλη του Χορού φορούσαν στο κεφάλι τους καπέλα που κατέληγαν σε όρθια φτερά σαν λοφίο πουλιού, ενώ στο μπροστινό μέρος υπήρχε ένα ράμφος και συγκεκριμένα πάνω από το μέτωπο¹⁹⁹. Ο Τσαρούχης δεν χρησιμοποίησε ολόκληρα προσωπεία για τους ηθοποιούς του Χορού, αλλά ένα μικρό μέρος υφασμάτινου προσωπείου για να καλύπτει μόνο το μέρος των ματιών και να μην καλύπτεται η έκφραση του ηθοποιού²⁰⁰. Τα χρώματα των κοστούμιών ήταν σε γήινες αποχρώσεις²⁰¹. Ωστόσο, τα κοστούμια του Χορού ήταν από φθινό ύφασμα και βιαστικά κατασκευασμένα²⁰². Όσον αφορά τα σκηνικά ο

¹⁹² Λ.Ι. (1959) 1.

¹⁹³ Chouliaras (2015) 116.

¹⁹⁴ Ό.π.

¹⁹⁵ Steen (2007) 166.

¹⁹⁶ Παπακώστα (2018) 12.

¹⁹⁷ Παπακώστα (2018) 13.

¹⁹⁸ Καπελώνης (2018).

¹⁹⁹ Ό.π.

²⁰⁰ Παπακώστα (2018) 13.

²⁰¹ Steen (2007) 166.

²⁰² Steen (2007) 166.

Τσαρούχης κάλυψε τα πλακάκια με μπλε χρώμα για να φαίνεται σαν ουρανός όπου πετάνε πάνω τα πουλιά²⁰³.

Ο Βίκτωρ Θ. Μελάς στο βιβλίο του *Σκόρπιες αναμνήσεις από την ζωή του Κάρολου Κουν* θυμάται αυτή την τραγική μέρα με το ανέβασμα των Ορνίθων του 1959²⁰⁴. Μέσα στο βιβλίο του αναφέρει ότι το κοινό ήταν χωρισμένο σε δύο στρατόπεδα, το ένα στρατόπεδο χειροκροτούσε με πάθος την παράσταση και φαινόταν να κατενθουσιάστηκε, ενώ το άλλο στρατόπεδο γεμάτο μίσος σφύριζε και διαμαρτύρονταν²⁰⁵. Ο Κουν δεν μίλησε να πει την άποψή του, γιατί συνέβη αυτό, ωστόσο ο Μελάς θεωρούσε ότι ίσως ο Κουν να είχε παράπονο από τον Χατζιδάκι, ο οποίος τελευταία στιγμή παρέδωσε το τελευταίο μέρος της μουσικής της παράστασης, όμως δεν ήταν μόνο αυτό²⁰⁶. Ο Γιώργος Μαυρίδης φώναξε «αίσχος» κατά την διάρκεια της παράστασης, επειδή ο αρχαίος ιερέας που έκανε την θυσία, τον οποίο υποδυόταν ο Χατζημάρκος έμοιαζε καταπληκτικά με χριστιανό παπά, καθώς και η έρρινη ψαλμωδία του²⁰⁷. Εν συνεχεία, απαγορεύτηκε η παράσταση από το κράτος γιατί θεωρήθηκε ως προσβολή του θρησκευτικού αισθήματος του ελληνικού λαού, όπως αναφέρθηκε στην επίσημη ανακοίνωση του Υπουργού Προεδρίας και τον Τύπο²⁰⁸.

Κατά την άποψη του Σπηλιωτόπουλου η ελευθερία του λόγου και της τέχνης πρέπει να είναι σεβαστή στα δημοκρατικά πολιτεύματα, ωστόσο, όταν βρίσκεται στο πλαίσιο καλλιτεχνικής εκδήλωσης πρέπει να αποτελεί εγγύηση για την ποιότητα της θεατρικής παράστασης²⁰⁹. Έτσι λοιπόν απαγορεύθηκε η παράσταση, θεωρώντας ότι ο Κάρολος Κουν ξεπέρασε κάθε όριο με την εν λόγω παράσταση σε εκμοντερνισμό και σε εκχυδαϊσμό²¹⁰. Ωστόσο, κάποιοι κριτικοί υποστήριξαν ότι το κακό ξεκίνησε από τον μεταφραστή, ο οποίος στην προσπάθειά του να εμπλουτίσει το κείμενο του Αριστοφάνη εισήγαγε

²⁰³ Σύκκα (2008) 1.

²⁰⁴ Μελάς (2011) 13-17.

²⁰⁵ Ό.π.

²⁰⁶ Ό.π.

²⁰⁷ Ό.π.

²⁰⁸ Ό.π.

²⁰⁹ Σπηλιωτόπουλος (1959) 2.

²¹⁰ Ό.π.

αποκρουστικές βωμολοχίες²¹¹. Η σκηνοθετική πορεία επομένως ακολούθησε την πορεία του μεταφραστή και απέτυχε. Εκτός αυτού, υποστηρίχθηκε ότι χάθηκαν και καλά στοιχεία, όπως ήταν η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι και τα κοστούμια του Γιάννη Τσαρούχη²¹².

Ο ίδιος ο Κάρολος ο Κουν ανέφερε μετά από χρόνια σε συνέντευξή του ότι η αποτυχία της παράστασης των *Ορνίθων* οφείλεται στο ότι ήταν ανώριμη, δεν έδεναν τα επιμέρους στοιχεία. Άλλα έπαιζε η μουσική και άλλα έλεγε ο Χορός...βέβαια υπήρχαν κι ένα δύο αιχμηρά που τα βγάλαμε κατόπιν²¹³.

5.3. Η παράσταση των *Ορνίθων* το 1960

Μετά την μεγάλη αποτυχία των *Ορνίθων* του 1959 ο Κουν ανέβασε ξανά την ίδια παράσταση με μερικές αλλαγές στο κηποθέατρο Χατζίσκου²¹⁴. Ο Μάνος Χατζιδάκις ανέλαβε την μουσική της παράστασης, ο Γιάννης Τσαρούχης τα σκηνικά-κοστούμια, τον χορογραφικό σχεδιασμό και την τεχνική εκτέλεση το ελληνικό Χορόδραμα με την πρώτη χορεύτρια, στον ρόλο της Αηδόνας να παίρνει τις καυστικές κριτικές για τα φυσικά και καλλιτεχνικά της προτερήματα²¹⁵. Η πρώτη χορεύτρια εμφανίσθηκε ημίγυμνη²¹⁶. Η χορογραφία της Ραλλούς Μανού προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση, όπως και η εκτέλεση των χορικών από το ελληνικό Χορόδραμα²¹⁷. Τα μέλη του ελληνικού χοροδράματος εμφανίστηκαν με κομψότητα και ρυθμό. Ωστόσο, στην *Καθημερινή* του 1960 ο αρθρογράφος αναφέρει ότι η εν λόγω παράσταση δεν απέιχε αρκετά από την προηγούμενη, διότι ο ιερέας αντί για μαύρο ράσο φορούσε πολύχρωμο ράσο, ενώ είχε περιοριστεί η ένρινη ψαλμωδία του²¹⁸. Ο σκηνοθέτης με την προαναφερθείσα σκηνή προσπάθησε να διακωμωδήσει τους λειτουργούς οποιασδήποτε θρησκείας και κατ' επέκτασιν το βαθύτερο νόημα της θρησκείας²¹⁹. Επιπλέον, παραλείφθηκαν και κάποιοι λεκτικοί συνδυασμοί, αλλά όχι και όλοι, γιατί ο Ρώτας επέμενε να εκσυγχρονίζει τον Αριστοφάνη με

²¹¹ Σπηλιωτόπουλος (1959) 2.

²¹² Ό.π.

²¹³ Κουν (1992) 40.

²¹⁴ Μαυρομούστακος (2008) 234. Βλ. επίσης Παράρτημα II.

²¹⁵ Ό.π.

²¹⁶ Ό.π.

²¹⁷ Σπηλιωτόπουλος (1959) 2.

²¹⁸ Ό.π.

²¹⁹ Καραγάτσης (1960) 6.

«πολυκατοικίες και πυραύλους»²²⁰. Στην εν λόγω παράσταση η μουσική, ο Χορός και οι ενδυμασίες χρησιμοποιήθηκαν από τον σκηνοθέτη με δημιουργικό οίστρο και η παράσταση πέτυχε.²²¹ Οι *Όρνιθες* του 1960 είναι ένα από τα λαμπρότερα έργα του Θεάτρου Τέχνης, ένας συνδυασμός σκοτεινών αντιδράσεων και άτυχων συμπτώσεων εξουδετερώθηκε και έφτασαν σε ένα καλό αποτέλεσμα²²². Ο Κουν, πιστός στις αντιλήψεις του για το αρχαίο δράμα και τις αντιλήψεις εκλαϊκεύσεως του αρχαίου πνεύματος δημιούργησε μια επιτυχία χωρίς να τραυματίζει κάποια από τα λόγια του αριστοφανικού λόγου²²³.

5.4. Οι Όρνιθες του Αριστοφάνη στο Παρίσι

Ο Κουν αναθεώρησε ορισμένα σημεία της παράστασης και αποφάσισε να δώσει κι άλλες παραστάσεις πρώτα στο εξωτερικό για να αποσπάσει θετικές κριτικές και μετά να επιστρέψει στην Ελλάδα για να παρουσιάσει ξανά μια καλοδουλεμένη δουλειά με εγκωμιαστικές κριτικές και να δώσει στον κόσμο να καταλάβει ότι η προσέγγισή του ήταν σωστή²²⁴.

Η πρώτη επίσημη εμφάνιση στο Παρίσι πραγματοποιείται στο θέατρο Σάρα Μπερνάρ, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ των Εθνών το 1962²²⁵. Οι συντελεστές της παράστασης ήταν: ο Ρώτας Βασίλης στην μετάφραση, στα σκηνικά-κοστούμια ο Γιάννης Τσαρούχης, η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι και οι Χορογραφίες της Ζουζού Νικολούδη. Μαζί με τον Μάρκο Χατζημάρκο στον ρόλο του ιερέα έφεραν το αποτέλεσμα που επιθυμούσαν και η υποδοχή ήταν θριαμβευτική²²⁶. Ο Κουν μετά το τέλος της παράστασης και την ευχαρίστηση του κοινού είχε πει ότι στο Παρίσι συντελέστηκε η πρώτη παγκόσμια αναγνώριση του Θεάτρου Τέχνης²²⁷.

²²⁰ Καραγάτσης (1960) 6.

²²¹ Καραγάτσης(1960) 6.

²²² Ό.π.

²²³ Σπηλιωτόπουλος (1959) 2.

²²⁴ Μαγιάρ (2004) 131.

²²⁵ Ό.π. 129.

²²⁶ Μαυρομούστακος (2008).

²²⁷ Μελάς (2011) 23-27.

5.6. Η παράσταση των *Ορνίθων* στην Ελλάδα το 1962

Μετά από την διεθνή αναγνώριση στο εξωτερικό ο Κουν αποφάσισε να διορθώσει κάποιες αδυναμίες, που εμφανιστήκαν στο ανέβασμα του έργου εκείνη τη βραδιά στο Ηρώδειο, να δέσει περισσότερο την κίνηση και τη μουσική με τον λόγο και να μειώσει τα περιττά χρονικά άσματα ανάμεσα στις σκηνές και να ξαναπαρουσιάσει το έργο του στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στο Πεδίο του Άρεως²²⁸. Στο πλευρό του ο καλός του φίλος Μάριος Πλωρίτης τον βοήθησε με τις γνώσεις και την κρίση του και οι *Όρνιθες* ανέβηκαν ξανά στην Ελλάδα το 1961 και το 1975 στην Επίδαυρο και γνώρισαν τεράστια επιτυχία -γεγονός που δεν φανταζόταν κανείς²²⁹. Οι *Όρνιθες* αγαπήθηκαν πολύ από το κοινό με αποτέλεσμα να γίνει μία από τις δυο μεγαλύτερες επιτυχίες του Κουν, καθώς και η μία από τις φωτεινότερες στιγμές του ελληνικού θεάτρου²³⁰. Ο Κουν στην παράσταση αυτή, ανέδειξε το Χορό, γκρεμίζοντας κάθε παλαιότερη δευτερεύουσα εμφάνισή του και ανέδειξε την πραγματική του δύναμη και τον πρωταγωνιστικό του ρόλο και όχι απλώς τον συμπληρωματικό ρόλο του²³¹. Την άποψη αυτή υποστηρίζει και ο Μάριος Πλωρίτης, ο οποίος παρατηρεί ότι η παράσταση αναδύεται με το πάθος του Χορού²³².

Η Ραλλού Μανού αντικαταστάθηκε από την Ζουζού Νικολούδη στην παράσταση του 1962, η οποία έλυσε τα προβλήματα του Χορού της παράστασης του 1959 και τον μεταμόρφωσε σε ένα δυναμικό σύνολο, που συνδύαζε τον λυρισμό και την διασκέδαση²³³. Ο στόχος της Νικολούδη, όταν παρουσίαζε τον Χορό ήταν να τονίσει την κίνηση και τη μουσική και επίσης να χρησιμοποιήσει τον λόγο ως μουσικό στοιχείο²³⁴. Η ίδια έδινε ιδιαίτερη έμφαση στο εκφραστικό σώμα και τη μουσική που λειτουργούσε ως μέσο επικοινωνίας που συμπληρώνει ή αντικαθιστά ένα οποιοδήποτε αρχαιοελληνικό κείμενο²³⁵. Ο Χορός από παραδοσιακός, που ήταν στην παράσταση του 1959, μετατράπηκε σε ένα «θέαμα γιορτής ζώων», που κινούνταν σε ένα απλό σκηνικό και μία

²²⁸Μελάς (2011) 19-22. Βλ. επίσης, Μαυρομούστακος (2008) 250 και Παράρτημα II.

²²⁹Ό.π.

²³⁰Ό.π.

²³¹Ό.π.

²³²Μελάς (2011) 19-22.

²³³Varakis (2007) 184.

²³⁴Savrami (2016) 82.

²³⁵Ό.π.

υπερυψωμένη πλατφόρμα²³⁶. Γενικότερα, η χορογραφία της χορογράφου ήταν απόλυτα προσαρμοσμένη στον ρυθμό της μουσικής και του πνεύματος της σκηνοθετικής προσέγγισης²³⁷. Ο Κάρολος Κουν θεώρησε ότι οι *Όρνιθες* έπρεπε να είναι σαν ένα ονειρόδραμα με σουρεαλιστική διάσταση που δημιουργήθηκε από την παρουσία ενός μη ανθρώπινου Χορού και αυτό προσπάθησε να το επιτύχει με την χρήση χρωμάτων, ήχων ρυθμών και κινήσεων²³⁸.

Οι πληροφορίες που λαμβάνουμε για τα κοστούμια του 1962 είναι από την έγχρωμη παράσταση των *Όρνιθων* του Κουν του 1975, επειδή δεν υπήρξαν αλλαγές από την παράσταση του 1962 ως προς τα κοστούμια²³⁹. Ο Τσαρούχης διατήρησε τα κοστούμια του 1959 αλλά αντί για κορσέ χρησιμοποίησε ένα λευκό, γαλάζιο ή καφέ ύφασμα που είναι δεμένο γύρω από τη μέση του ηθοποιού του Χορού²⁴⁰. Παράλληλα, ο Τσαρούχης επέλεξε να τοποθετήσει λευκές ταινίες γύρω από το στήρνο ή τα χέρια σε διαφορετικούς σχηματισμούς. Τα καπέλα αυτή τη φορά δεν είχαν ράμφος και τα φτερά ήταν μικρότερα²⁴¹. Για να κρύψει την έκφραση του μέλους του Χορού ο Τσαρούχης χρησιμοποίησε μεγάλα γυαλιά για να καλύψει την έκφραση του προσώπου του ηθοποιού²⁴². Τα φτερά ξεχώριζαν και δεν έμοιαζαν με φτερούγες για να φαίνεται η πλάτη γυμνή και να μειώνουν το μήκος των φτερών²⁴³.

5.5. Η Παράσταση των *Όρνιθων* στο Λονδίνο το 1964

Μετά την επιτυχή παράσταση στο Παρίσι ακολούθησε και άλλη μια πρόσκληση για το Λονδίνο από τον Βρετανό θεατρικό επιχειρηματία Πήτερ Νταουμπένυ για συμμετοχή στον εορτασμό της 400ης επετείου από τη γέννηση του Σαίξπηρ²⁴⁴. Οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν, παρουσιάστηκαν στο Aldwych theatre το 1964, κερδίζοντας τις καλύτερες εντυπώσεις²⁴⁵. Σε κριτική του ο Χάρολντ Χόμσον επαίνεσε την πνοή και την ζωντάνια της

²³⁶ Savrami (2016) 184.

²³⁷ Ό.π.

²³⁸ Savrami (2016) 183.

²³⁹ Πυλαρινός(2013).

²⁴⁰ Ό.π.

²⁴¹ Ό.π.

²⁴² Ό.π.

²⁴³ Πυλαρινός (2013).

²⁴⁴ Μαγιάρ (2004) 129.

²⁴⁵ Hobson (1964) 1.

σκηνοθεσίας του Κουν, καθώς και την χάρη του Χορού της Ζουζούς Νικολούδη²⁴⁶. Γενικότερα, η χορογραφία της Νικολούδη συνταίριαξε στοιχεία διασκέδασης και γλεντιού²⁴⁷. Παράλληλα, ο πολεμικός Χορός των πουλιών και η μουσική του Χατζιδάκι έκαναν την βραδιά του Λονδίνου διασκεδαστική²⁴⁸. Ο συνδυασμός μοντέρνων μελωδιών και αρχαίων βημάτων του Χορού κατάργησε τον χρόνο²⁴⁹. Ο Χορός ήταν αποκαλυπτικός στην εν λόγω παράσταση, σε μια εποχή που ο Χορός αποτελούσε πρόβλημα για τις σύγχρονες παραστάσεις²⁵⁰. Ο Χόμσον ενθουσιάστηκε τόσο πολύ με την παράσταση του Κουν και ανέφερε ότι ο Αριστοφάνης στην κωμωδία του αυτή η οποία πρωτοπαίχτηκε το 414 π.Χ. απέσπασε το δεύτερο βραβείο, αλλά αν το σκηνοθετούσε ο Κουν, σίγουρα θα έπαιρνε πολύ καλύτερη θέση²⁵¹. Έτσι, με τις θετικές κριτικές που απέσπασε η παράγωγή των *Ορνίθων* κανένας κριτικός στην Ελλάδα δεν θα τολμούσε να αμφισβητήσει την μεγάλη αξία του²⁵². Στο τέλος των παραστάσεων των *Ορνίθων* στο εξωτερικό ο κόσμος ενθουσιαζόταν και ο κύριος λόγος ήταν ο ρόλος του Χορού των πουλιών²⁵³.

5.7. Οι Πέρσες του Αισχύλου το 1965

Το 1965 ο Κουν σκηνοθέτησε τους *Πέρσες* του Αισχύλου σε μετάφραση Πάνου Μουλλά, σε σκηνικά-κοστούμια του Γιάννη Τσαρούχη, σε μουσική του Γιάννη Χρήστου και σε χορογραφία της Μαρίας Κυνηγού²⁵⁴. Ο Κουν με την σκηνοθεσία του αυτή ήθελε να δείξει με αλληγορικό τρόπο την έπαρση της Περσικής Αυτοκρατορίας αντίστοιχη με τους κινδύνους τους σύγχρονου ιμπεριαλισμού και των πολιτικών ηγεμονιών, τονίζοντας την κατακτητική βία που δεν περιορίζεται στον αφανισμό των Περσών αλλά αφορά κάθε χώρα²⁵⁵. Η τραγωδία αυτή εμπεριείχε διάφορα στοιχεία που συνδέονταν με την πραγματικότητα της εποχής του Κουν άλλα για τους Έλληνες θύμιζε τον

²⁴⁶ Hobson (1964) 1.

²⁴⁷ Varakis (2010) 136.

²⁴⁸ Hobson (1964) 1.

²⁴⁹ Ό.π.

²⁵⁰ Savrami (2016) 9.

²⁵¹ Hobson (1964) 1.

²⁵² Μαγιάρ (2004) 131.

²⁵³ Ό.π.

²⁵⁴ Μαυρομούστακος (2008) 282. Επίσης, βλ. Παράρτημα.

²⁵⁵ Μαγιάρ (2004) 133.

θρίαμβο της Δημοκρατίας και τον ύμνο του ελληνικού πνεύματος²⁵⁶. Οι φράσεις «τώρα ο λαός μπορεί να μιλήσει χωρίς φόβο και δεν έχουν βασιλιάδες» παραπέμπει στις ξένες επεμβάσεις της Ελλάδας, ενώ την συγκεκριμένη εποχή υπήρχε ακόμη καθεστώς μοναρχίας αλλά και επιρροή από τις μεγάλες δυνάμεις²⁵⁷.

Επρόκειτο για μια ιστορική σκηνοθεσία η οποία αποτύπωσε την προσέγγιση του Κουν που πρέσβευε την αισθητική του λαϊκού εξπρεσιονισμού και την γνήσια ελληνική έκφραση απαλλαγμένη από τα πρότυπα της δυτικοευρωπαϊκής επιρροής²⁵⁸. Στη σκηνοθεσία των *Περσών*, κυριαρχούσε ο ανατολίτικος χαρακτήρας, αφού ο Κουν αποφάσισε να παρουσιάσει τον Χορό με Ιρανούς δερβίσηδες με μακριές γενειάδες²⁵⁹. Τα κοστούμια του Χορού σε συνδυασμό με την κίνηση του στροβιλισμού τους στη σκηνή της επίκλησης του Δαρείου, παρέπεμπαν στον Χορό των Δερβίσηδων²⁶⁰. Ο Χορός ελευθέρωσε το φάντασμα του Δαρείου, αφήνοντας ενθουσιασμένους τους θεατές της Επιδάουρου²⁶¹. Ο Χορός κινήθηκε στον ρυθμό της μουσικής, δίνοντας μία πρωτοφανή παρουσία «σ' αυτή την άναρθρη πηγή, σ' αυτήν την άλογη ρίζα του τραγικού»²⁶². Η μουσική περιείχε προεξαγγελτικά μοτίβα και μελωδικούς άξονες²⁶³. Οι γέροντες του Χορού επικαλούνταν τον Δία και ήταν μια λύση που δόθηκε από τον Τσαρούχη²⁶⁴. Στην εμφάνιση του Δαρείου, όταν ο Χορός θυμάται την παλιά Περσία και θλίβεται γι' αυτό, άρχιζε μια κυματοειδής κίνηση στα μέλη του Χορού σαν να βρίσκονται σε παραλήρημα²⁶⁵. Ο Κουν κίνησε τον Χορό και τους υποκριτές μέσα στον πανικόβλητο όχλο, δημιουργώντας ένα άρτιο αποτέλεσμα²⁶⁶. Το βάδισμα το δίδαξε ανάλογα με την διακριτικότητα της Ανατολής²⁶⁷. Σύμφωνα με την Ηρώ Λάμπρου, η παρουσίαση του Χορού ήταν μία ωραία ιδέα αλλά αυτό έχει συμβεί ξανά πριν από πολλά χρόνια με τους φοιτητές

²⁵⁶ Μαγιάρ (2004) 133.

²⁵⁷ Ό.π.

²⁵⁸ Αρβανίτη (2014) 277.

²⁵⁹ Λάμπρου (1965) 2.

²⁶⁰ Ό.π.

²⁶¹ Chioles (1993) 25.

²⁶² Κουκούλα (1965) 94.

²⁶³ Γεωργουσόπουλος (1987) 49.

²⁶⁴ Ό.π.

²⁶⁵ Κουν (1992) 67.

²⁶⁶ Γεωργουσόπουλος (1987) 49.

²⁶⁷ Ό.π.

της Σορβόννης και την ίδια τραγωδία²⁶⁸. Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή ήταν ένα ασύντακτο και έξαλλο πλήθος χωρίς διακοπή στις ορχήσεις, με την οποία οι πρωτόγονοι ειδικών επιδιώκουν την απώλεια της συνείδησης και την ταύτισή τους με υπερφυσικές δυνάμεις και πνεύματα²⁶⁹. Για πρώτη φορά ο Χορός διδάχτηκε σαν ορχήστρα και ο Χρήστου ασχολήθηκε με τη χροιά και την ένταση της φωνής. Ο Χορός αποτελούνταν από 18 άντρες και ο Χρήστου τους οργάνωσε σε φωνές ορχήστρας με μικρά σύνολα χάλκινων πνευστών και εγχόρδων²⁷⁰.

Αρκετοί ήταν οι κριτικοί που έσπευσαν να κατηγορήσουν την σκηνοθεσία του Κουν για τους *Πέρσες* ως μια εβραϊκή εκδοχή των Περσών. Οι πλείστοι όμως κριτικοί συμφώνησαν με τον χειρισμό του Χορού του Κουν, ο οποίος απελευθέρωσε την παράσταση από την ομαδική γεωμετρική κίνηση και την επιτηδευμένη απαγγελία²⁷¹. Σε κάθε μέλος του Χορού προσέδωσε μια πρωτοφανή ατομικότητα και μια συναισθηματική ένταση, που σύμφωνα με ένα κριτικό αποτελούσε τη «σύγχρονη αναβίωση του πάθους στον Χορό, η οποία δεν είναι τίποτα άλλο παρά η ίδια η ανάσα του Καρόλου Κουν». Ο Κουν στην εν λόγω παράσταση απόφυγε κάθε σχηματισμό, ενέταξε την ελεύθερη κίνηση, η οποία ήταν συνυφασμένη με την ανθρώπινη κατάσταση και το νόημα²⁷². Η προσέγγιση του Χορού ήταν περισσότερο «κινησιολογική» παρά χορογραφική²⁷³.

Ο αρθρογράφος της «Αθηναϊκής» αναφέρει ότι ο Χορός του Κουν ήταν μια ομαδική παράκρουση με βραχνές φωνές, άναρθρες και παράτονες²⁷⁴. Έπειτα, η ελαττωματική άρθρωση των ηθοποιών, καθώς και ο τόνος ομιλίας δημιούργησαν ένα χάος στους θεατές, οι οποίοι νόμιζαν ότι δεν άκουγαν σωστά ελληνικά²⁷⁵. Ωστόσο, η έξοδος του Χορού ήταν εντυπωσιακή με τους μακρόσυρτους και θρηνώδεις κομμούς²⁷⁶. Ο Κουν έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στον

²⁶⁸ Λάμπρου (1965) 2.

²⁶⁹ Λάμπρου (1965) 2.

²⁷⁰ Γεωργουσόπουλος (1987) 49.

²⁷¹ Κουν (1992) 66-67.

²⁷² Ό.π.

²⁷³ Βαροπούλου (2010) 100.

²⁷⁴ Κουκούλα (1965) 94.

²⁷⁵ Ό.π.

²⁷⁶ Ό.π.

ρόλο του Χορού, συνδέοντας τον τελετουργικό χαρακτήρα των προσεγγίσεων του με την ιδιαίτερη προτίμησή του προς τον Αισχύλο²⁷⁷.

Όσον αφορά τα κοστούμια, τα μέλη του Χορού φορούσαν ανατολίτικες ενδυματολογικές παραδόσεις, ποδήρεις υφαντούς χιτώνες με πλεκτά εφαρμοστά μανίκια²⁷⁸. Κάποια μέλη του Χορού φορούσαν και περσικό κάλυμμα κεφαλής και επίσης όλα τα μέλη φορούσαν μισό προσωπίο, το οποίο συμπλήρωναν τα γένια. Τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν στα κοστούμια ήταν γήινα καθώς και αποχρώσεις του χρυσού και βυσσινί στα πέπλα και τα μανίκια²⁷⁹. Τα μέλη του Χορού φορούσαν προσωπία για να δίνουν ενότητα μεταξύ τους αλλά και συνάμα να κρατούν και την ατομικότητά τους²⁸⁰. Τα προσωπία ήταν μισά και καφέ χρώματος²⁸¹. Τέλος, όλα τα μέλη κρατούσαν χρυσά ραβδιά²⁸².

5.8. Οι Πέρσες στο Λονδίνο το 1969

Ο Κάρολος Κουν παρουσίασε τους *Πέρσες* του Αισχύλου και στο Λονδίνο το 1969, στο Aldwych Theatre, και, όπως συνέβη και στην Ελλάδα, έτσι και στο Λονδίνο οι θεατές εντυπωσιάστηκαν με τη χρήση του Χορού²⁸³. Η πρώτη είσοδος του Χορού κράτησε πάνω από έξι λεπτά²⁸⁴. Το δυνατότερο σημείο ήταν η είσοδος του Χορού που έλαβε χώρα σε πλήρη σιωπή. Είναι σίγουρα ασυνήθιστο να εισέλθει ο Χορός μέσα στη σιωπή, αλλά η σιωπή είναι ένα στοιχείο της θεατρικής γλώσσας του Αισχύλου όσο και κάθε άλλου κλασσικού θεατρικού συγγραφέα²⁸⁵. Όλη η πόλη βυθισμένη στο πένθος αποτελούσε μια αρκετά ισχυρή εικόνα ώστε να διαπεράσει ολόκληρη την παραγωγή²⁸⁶. Η παράσταση των *Περσών* παρουσιάστηκε, προκαλώντας ενθουσιαστικά σχόλια

²⁷⁷ Κουκούλα (1965) 94.

²⁷⁸ Κουκούλα (1965) 94.

²⁷⁹ Πυλαρινός (2013).

²⁸⁰ Κουν (1992) 65.

²⁸¹ Πυλαρινός (2013).

²⁸² Ευταξία (2018) 32.

²⁸³ Lambert (2008) 98.

²⁸⁴ Βαροπούλου (2010) 247.

²⁸⁵ Κουν (1992) 66-67.

²⁸⁶ Ό.π.

από τον βρετανικό τύπο και το κοινό²⁸⁷. Ο Sandier ανέφερε ότι «οι πρώτοι γέροντες του Χορού, κρατούσαν δεσποτικές πατερίτσες και ήταν συντετριμμένοι κάτω από τους ωραίους και βαρείς χιτώνες του Τσαρούχη και όταν εμφανίστηκαν στη σκηνή, δημιούργησαν την αίσθηση ότι περπατούσαν πάνω στα νερά της Σαλαμίνας και έτσι βιάδιζαν αργά σαν να βρίσκονται σε λιτανεία²⁸⁸. Η χορογραφία άρχισε σαν ορθόδοξη λειτουργία και στην συνέχεια τα μέλη του Χορού βιάδιζαν σαν να βρίσκονταν σε ναυμαχία, ενώ οι γέροντες με τα πανιά ανοιχτά χτυπιούνταν στον άνεμο, όπως τα περσικά πλοία και τέλος συνέχισαν σαν νεκρική τελετή με ένα θρήνο αποκαλυπτικό και βιβλικό»²⁸⁹. Ο Χορός αποτελούσε ένα όργανο στην υπηρεσία του πόνου, δημιουργώντας ένα συμφωνικό αριστούργημα²⁹⁰.

Με τις παραγωγές *Όρνιθες και Πέρσες* ο Κουν έγινε διεθνώς γνωστός ως μεγάλος σκηνοθέτης του 20^{ου} αιώνα.²⁹¹ Οι εν λόγω παραγωγές αποτέλεσαν την βάση για όλες τις μεταγενέστερες δουλειές του και ένα είδος επιβεβαίωσης ότι οι αρχές του και η αισθητική του για το κλασικό δράμα δεν ήταν άκαρπες²⁹². Ο Κάρολος Κουν σε συνέντευξή του ανέφερε ότι «Για μένα είπαν πως ανέβασα καλά τον Αριστοφάνη και τον Αισχύλο, πως η παράσταση των *Όρνιθων* και των *Περσών* ήταν οριακά γεγονότα στη νεότερη ιστορία της ερμηνείας του αρχαίου δράματος. Αυτή η αναγνώριση μου αρκεί»²⁹³.

²⁸⁷ Κουν (1992) 66-67.

²⁸⁸ Sandier (1965) 1.

²⁸⁹ Sandier (1965) 1.

²⁹⁰ Baigneres (1965) 3.

²⁹¹ Μαγιάρ (2004) 137.

²⁹² Βαροπούλου (2010) 143.

²⁹³ Ό.π.

5.9. Η Ορέστεια του Αισχύλου το 1980

Ο Κουν σκηνοθέτησε την *Ορέστεια* του Αισχύλου το 1980 στο θέατρο Επιδαύρου σε μετάφραση Θανάση Βαλτινού, σκηνικά-κοστούμια Διονύση Φωτόπουλου, σε μουσική Μιχάλη Χριστοδουλίδη και κίνηση Χορού Μαρίας Κυνηγού Φλάμπουρα²⁹⁴. Ο ίδιος στόχευε στην ισορροπία μεταξύ του Χορού και του ατομικού χαρακτήρα που αποτελεί σημαντική συμβολή στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να οργανωθεί και να χρησιμοποιηθεί σωστά ο Χορός²⁹⁵. Άρχισε με την παραδοχή ότι οι κύριοι ήρωες του μύθου είναι ανθρώπινοι σε μέγεθος²⁹⁶. Ο Χορός συνδύαζε την εξερεύνηση της θεατρικής σύμβασης και του ψυχολογικού ρεαλισμού²⁹⁷. Παράλληλα, σε όλο το έργο είναι έντονα τα στοιχεία του Επικού Θεάτρου του Μπρεχτ, όπως για παράδειγμα ο Χορός του *Αγαμέμνονα* με τις εκφραστικές κινήσεις του και την χρήση της μουσικής²⁹⁸.

Ο Κουν για την παρουσίαση του Χορού δανείστηκε εικόνες, σχήματα και ήχους που προκαλούσαν πένθος από τις εκκλησιαστικές λειτουργίες, από τα λαϊκά έθιμα της σύγχρονης Ελλάδας, της Ανατολικής Ευρώπης και της Μεσογείου²⁹⁹. Συγκεκριμένα, στο πρώτο στάσιμο, στον *Αγαμέμνονα* η προσευχή του Χορού προς τον Δία περιείχε ήχους και ρυθμούς από την Ορθόδοξη εκκλησία, καθώς και ήχους και κινήσεις από τον παραδοσιακό ελληνικό Χορό «Ζεϊμπέκικο»³⁰⁰. Τα μέλη του Χορού κάθονταν κάτω στο έδαφος γονατιστοί και έκαναν δέηση προς τον Δία³⁰¹. Ο Χορός, όταν πληροφορήθηκε τον θάνατο του βασιλιά Αγαμέμνονα θρηνούσε και ο θρήνος περιλάμβανε ένα μείγμα βυζαντινών ψαλμωδών³⁰². Στον τάφο του Αγαμέμνονα τα μέλη του Χορού χρησιμοποιούσαν όργανα με κουδουνίσματα και φορούσαν μαύρα κοστούμια με μακριά πέπλα ως ένδειξη πένθους³⁰³. Γενικότερα, ο Χορός στον Αγαμέμνονα περιείχε τελετουργικές, θρησκευτικές και κοινωνικές τελετές, δημιουργώντας ένα κατάλληλο τοπίο στο

²⁹⁴Μαυρομούστακος (2008) 407. Επίσης, βλ.Παράρτημα II.

²⁹⁵ Zira (2017) 55.

²⁹⁶ Chioles (1993) 24.

²⁹⁷ Zira (2017) 55.

²⁹⁸ Αντωνίου (2011) 223.

²⁹⁹ Κουν (1992) 66.

³⁰⁰Varakis (2008) 266-267.

³⁰¹ Ό.π.

³⁰² Ό.π.

³⁰³ Ό.π.

οποίο θα ξεδιπλωνόταν ο μύθος³⁰⁴. Το αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν ο θεατής να αισθάνεται ένα μέρος της δύναμης που προωθούσε ο μύθος³⁰⁵.

Τα μέλη του Χορού της Κλυταιμνήστρας στο έργο *Αγαμέμνων*, αναδύονταν από το ακροατήριο κρατώντας ένα μεγάλο κόκκινο πανί που κάλυπτε ολόκληρο το πρώτο διάζωμα και πορεύονταν προς την σκηνή, αγγίζοντας τους Γέροντες του Χορού όπως είχαν κάνει με το κοινό και το πανί³⁰⁶. Ο Κουν έβαλε τον Χορό και τους θεατές να συμμετάσχουν εξίσου στην παράσταση με την δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας από την Κλυταιμνήστρα, της δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και στον αιματηρό μανδύα του Ορέστη, όταν σκότωσε την μητέρα του³⁰⁷. Από αυτή την άποψη, ο Χορός και οι θεατές ενώνονται μαζί με το έργο³⁰⁸. Έτσι το κοινό της Επιδαύρου άρχισε να δημιουργεί συνειδητές σχέσεις υπό την ηγεσία του Χορού με τη σύγχρονη πολιτική, όπως συνέβη και με το έργο του Πήτερ Στάιν ένα χρόνο αργότερα³⁰⁹. Καθώς η Ελλάδα του Κουν βγήκε πρόσφατα από μια δικτατορία, η συζήτηση του Χορού σχετικά με τη βία και την καταπίεση και την αργή κίνηση προς την επινόηση της δημοκρατίας προκάλεσε το ενδιαφέρον του θεατή³¹⁰. Ο Κουν προσπάθησε να εξηγήσει με την εν λόγω παρουσίαση του Χορού, στον θεατή, για να καταλάβει με απόλυτη σαφήνεια το νόημα του κειμένου και αυτό που ήθελε να μεταδώσει ο ίδιος ο Κουν³¹¹. Τόσο ο Κουν όσο και ο Στάιν δημιούργησαν τα οράματά τους για την *Ορέστεια* σε μεγάλο βαθμό, ως πολιτική ιστορία των αντίστοιχων χωρών τους³¹².

Στις *Χοηφόρες* ο Χορός αποτελούνταν από γυναίκες και ο Κουν χρησιμοποίησε στοιχεία από το λαϊκό τελετουργικό της αγροτικής Ελλάδας και της Μέσης Ανατολής³¹³. Στις *Ευμενίδες* το τελετουργικό στοιχείο είναι λιγότερο έντονο και η χορογραφία ήταν γρήγορη λόγω του ότι κυνηγούσαν τον Ορέστη. Οι Ερινύες φορούσαν παραμορφωμένα προσωπεία, υποδηλώνοντας παραμορφωμένα

³⁰⁴Chioles (1993) 25.

³⁰⁵Ό.π.

³⁰⁶ Chioles (1993) 25.

³⁰⁷Ό.π.

³⁰⁸Ό.π.

³⁰⁹ Για το έργο του Peter Stein βλ. Chioles (1993) 22.

³¹⁰Ό.π.

³¹¹Ό.π.

³¹²Ό.π.

³¹³Varakis (2008) 267.

σώματα³¹⁴. Επιπλέον, ο τόνος της φωνής τους ήταν υψηλός και έψαλλαν ψαλμωδίες³¹⁵. Ο υψηλός τόνος της φωνής τους και τα τραγούδια τους σε συνδυασμό με την έντονη ψαλμωδία-δημιουργούσαν μια τρομακτική ατμόσφαιρα. Η ευλογία της Αθηνάς στην έξοδο του έργου συνοδεύεται από το τελετουργικό στοιχείο και ένα χαρούμενο τραγούδι³¹⁶. Το συγκεκριμένο τραγούδι συνδυάζεται με προσευχές ψαλμών³¹⁷. Κατά τη διάρκεια αυτού του τραγουδιού η στάση των Ερινύων άλλαξε, ίσιωσαν την πλάτη τους, χαλάρωσαν τα χέρια τους και τέλος, καθώς η Αθηνά μιλούσε για τις τιμές που θα τους έδινε, και τέλος έβγαλαν τα παραμορφωμένα προσωπεία τους³¹⁸. Γενικότερα, ο Χορός και στα τρία έργα έβαζε τα προσωπεία του και τους μανδύες του μπροστά στο κοινό³¹⁹.

Η *Ορέστεια* του Κουν καταχειροκροτήθηκε από τους χιλιάδες θεατές που έσπευσαν να παρακολουθήσουν την παράσταση στο θέατρο της Επιδαύρου³²⁰. Η εν λόγω παράσταση ήταν μια οφειλή προς τον Κάρολο Κουν και την διδασκαλία του, την προσφορά του στο ελληνικό θέατρο και την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης³²¹. Η παράσταση δεν είχε ούτε μέγεθος ούτε πάθος, απλά αντιπροσώπευε την τεράστια προσπάθεια των συντελεστών για το θέαμα³²². Εξασφάλισαν μία άψογη άρθρωση, όπως επίσης και ο Χορός με την καθαρή εκφορά του λόγου³²³. Ο ίδιος στην *Ορέστεια* έδωσε έμφαση στην τελετουργική πτυχή της θεατρικής σύμβασης, επέτρεψε στον Κουν να δημιουργήσει έναν φανταστικό κόσμο που διατηρούσε έντονη συναισθηματική αντήχηση, ειδικά για ένα ελληνικό σύγχρονο κοινό, χωρίς να γίνει «ρεαλιστικός» ή υπερβολικά συγκεκριμένος στη χρήση θρησκευτικών στοιχείων³²⁴. Οι απόηχοι της σύγχρονης θρησκευτικής πρακτικής χρησίμευαν για να ενισχύσουν ένα αίσθημα αγιότητας, μυστικισμού και απόλυτης αφοσίωσης στην εφαρμογή ενός αρχαίου

³¹⁴Zira (2017) 56.

³¹⁵Ό.π.

³¹⁶Ό.π.

³¹⁷ Zira (2017) 56.

³¹⁸Ό.π.

³¹⁹Ό.π.

³²⁰ Μαργαρίτη (1980) 2.

³²¹Ό.π.

³²²Ό.π.

³²³Ό.π.

³²⁴ Zira (2017) 57.

μύθου από το στενά συνδεδεμένο σύνολο³²⁵. Πολλοί διαφώνησαν με την άποψη του Φωτόπουλου ο οποίος έστησε ένα ξύλινο σκηνικό και δεν άφησε τον χώρο να συμβάλει με την μοναδική του υποβλητικότητα στην τραγωδία³²⁶.

Σε συνέντευξη που έδωσε ο Κουν στη Λιλάντα Λυκιαρδοπούλου ανέφερε ότι ο Πήτερ Χωλλ και ο Ρόν Κόννευ ανέβασαν την *Ορέστεια*, επειδή εκείνη την εποχή η εν λόγω τριλογία απασχολούσε το θέατρο διεθνώς και ο Κουν θεώρησε ότι εξυπηρετούσε τον τόπο να δοθεί και στην Ελλάδα³²⁷. Όλες οι εφημερίδες έγραψαν για το τι ανέβηκε και έφτασε μέχρι την Νέα Ζηλανδία και την Ιαπωνία³²⁸. Σε ερώτηση δημοσιογράφου αν είναι ευχαριστημένος από την παράσταση ο Κουν απάντησε ότι ήθελε αρκετά πράγματα να διορθώσει, ωστόσο του άρεσε η παράσταση και ήταν ικανοποιημένος³²⁹. Επίσης, ανέφερε ότι όποτε ανέβαζε αρχαίο δράμα, αντιμετώπιζε κατακραυγές και αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι δεν υπήρχε ελληνική παράδοση στο αρχαίο δράμα και η παλαιότερη ελληνική παράδοση δεν ήταν ελληνική³³⁰. Αν υπήρχε παράδοση έχει δημιουργηθεί πάνω σε δυτικά πρότυπα, όπως αυτά της σχολής του Reinhardt και της Comédie Française.³³¹ Ο Κουν όμως προσπάθησε να προσεγγίσει την ευαισθησία του σύγχρονου θεατή με οτιδήποτε αγγίζει την ευαισθησία του αγνά, γνήσια και άμεσα³³². Στόχος του Κουν ήταν να μεταδώσει το μήνυμα στους θεατές με την αμεσότητα³³³. Γι' αυτό έκοψε και τις πολλές επαναλήψεις που υπήρχαν στο έργο. Οι πλείστοι κριτικοί για τον συγκεκριμένο λόγο κατέκριναν την πρωτοβουλία αυτή του Κουν³³⁴.

5.10. Οι επίγονοι του Καρόλου Κουν

Ο Κουν εκτός από το ίδιο το έργο του, είχε και μια μεγάλη του επιθυμία: «Εκείνο που θέλω είναι να συνεχίσει το Θέατρο Τέχνης, όταν εγώ αποτραβηχτώ. Υπάρχουν στοιχεία, παλιοί μου συνεργάτες που μπορούν να το κρατήσουν.

³²⁵ Ό.π.

³²⁶Καραγάτσης (1980) 4.

³²⁷Λυκιαρδοπούλου (1980) 2.

³²⁸ Ό.π.

³²⁹ Λυκιαρδοπούλου (1980) 2.

³³⁰ Ό.π.

³³¹ Ό.π.

³³² Ό.π.

³³³ Ό.π.

³³⁴ Ό.π.

Υπάρχουν άλλοι που έφυγαν από κοντά μας, δεν τους κρατώ κακία, κάνουν αυτό που νομίζουν σωστό. Εκείνο που μπορώ να πω είναι ότι θα νιώσω ότι κάτι έγινε, ότι δεν πήγε χαμένη η προσπάθεια, μόνο όταν αυτή η δουλειά μένει. Είναι το μόνο κριτήριο αν έχω πετύχει τον στόχο ή όχι»³³⁵. Σύμφωνα με την ιδιόχειρη διαθήκη που είχε αφήσει ο Κάρολος Κουν, η οποία ανοίχτηκε μετά τον θάνατό του όριζε συνεχιστή του θεάτρου του τον Γιώργο Λαζάνη και τους νεότερους σκηνοθέτες Μίμη Κουγιουμτζή και Γιώργο Αρμένη³³⁶. Ωστόσο, υπήρχε μια διαφωνία με τον Γιώργο Αρμένη, ο οποίος αποχώρησε, και τη σκυτάλη έλαβε ο Κουγιουμτζής, ο οποίος, σύμφωνα πάντα με τη διαθήκη, κληρονομούσε προσωπικά το αρχείο του Θεάτρου Τέχνης³³⁷. Οι δυο αυτοί σκηνοθέτες, Μίμης Κουγιουμτζής και Γιώργος Λαζάνης, είχαν ορκιστεί να υπηρετήσουν και να συνεχίσουν το έργο του Καρόλου Κουν³³⁸. Ωστόσο, υπήρξαν πολλά προβλήματα³³⁹. Οι δυο σκηνοθέτες συχνά έρχονταν σε αντιπαραθέσεις και η οικονομική κρίση ταλάνιζε το έργο τους³⁴⁰. Εν τέλει, οι επίγονοι, επιδοτούμενοι πάντα, ανέλαβαν το Θέατρο Τέχνης³⁴¹.

Ο Γιώργος Λαζάνης συμμετείχε σε όλα σχεδόν τα έργα που σκηνοθέτησε στο Θέατρο Τέχνης ο Κουν, ανέλαβε διευθύνων σύμβουλος και καλλιτεχνικός διευθυντής του Θεάτρου Τέχνης, όταν πέθανε ο Κουν³⁴². Ο Λαζάνης ήταν από τους μεγάλους δασκάλους της θεατρικής τέχνης, χαρακτηριζόταν ως ακούραστος και σεμνός καλλιτέχνης, αφιερωμένος και συνεπής που συνέβαλε στην αποδοχή του πρωτοποριακού θεάτρου³⁴³. Ο ίδιος είναι ο διάδοχος του Κουν, τον οποίο διάλεξε για να ηγηθεί του Θεάτρου Τέχνης και να συνεχίσει με ζήλο τη δουλειά που άφησε ο Κουν με την ίδια αφοσίωση και καλλιτεχνική ακεραιότητα³⁴⁴. Ο Λαζάνης παρήγαγε το μοναδικό είδος θεάτρου που προσέδωσε την παγκόσμια φήμη του Καρόλου Κουν και του Θεάτρου Τέχνης³⁴⁵.

³³⁵ Μαρωνίτης (1987) 100.

³³⁶ Ό.π.

³³⁷ Κατσουνάκη (2006) 1.

³³⁸ Θεολογίδου (1997).

³³⁹ Ό.π.

³⁴⁰ Ό.π.

³⁴¹ Ό.π.

³⁴² Μαγιάρ (2004) 149.

³⁴³ Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν. «9 χρόνια από τότε που έφυγε ο Γιώργος Λαζάνης».

³⁴⁴ Ό.π.

³⁴⁵ Ό.π.

Ο Μίμης Κουγιουμτζής επίσης, αγαπημένος μαθητής του Κουν διετέλεσε αναπληρωτής διευθύνων σύμβουλος του Θεάτρου Τέχνης από το 1987 έως το 2003³⁴⁶. Ο Κουγιουμτζής φοίτησε στο «Θέατρο Τέχνης» από το 1959 και έκτοτε συμμετείχε στις παραστάσεις του Καρόλου Κουν³⁴⁷. Το 1977 άρχισε να σκηνοθετεί ο ίδιος στο υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης³⁴⁸. Μετά τον θάνατο του Κουν προσπαθούσε, όπως και ο Λαζάνης, να συνεχίσει το έργο του Κουν³⁴⁹.

Ο Μίμης Κουγιουμτζής και ο Γιώργος Λαζάνης ακόμα και μετά τον θάνατο του Κουν, όταν σκηνοθετούσαν τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, προσπαθούσαν να φέρουν το κοινό κοντά στον Κουν παρά στα δεδομένα του κοινού. Έτσι η παράσταση των *Όρνιθων* κατάφερε να μείνει στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου³⁵⁰.

Μετά από τον Κουν εμφανίστηκαν και άλλοι σκηνοθέτες που είχαν περίπου τον ίδιο τρόπο αντιμετώπισης του αρχαίου δράματος με τον Κουν, ωστόσο στην πορεία άλλαξαν την προϋπάρχουσα τεχνική. Άφησαν τον παλιό τρόπο σκηνοθεσίας του 20^{ου} αιώνα και ξεκίνησαν με καινούριες προοπτικές για τον 21ο αιώνα³⁵¹. Ως εκ τούτου, οι σκηνοθέτες έβαλαν τέλος στην τυποποιημένη δράση των ερμηνευτών και την κινησιολογία, έκαναν πλήρη χρήση της παρουσίας του Χορού με έναν καινούργιο τρόπο και ανανέωσαν τον καλλιτεχνικό και μουσικό πλαίσιο της παράστασης, εισάγοντας νέα, σύγχρονα αισθητικά στοιχεία που είναι πολύ οικεία για τον θεατή³⁵². Προσπάθησαν να παρουσιάσουν το αρχαίο δράμα με βάση τις προσδοκίες και τα συμφέροντα του «σύγχρονου» θεατή, χωρίς να χρειάζεται να διαψευσθούν και να αμφισβητηθούν τα βασικά δομικά στοιχεία που περιέχουν την ουσία και την αξία του Αρχαίου Δράματος³⁵³. Επί του παρόντος καλλιτεχνική διευθύντρια του Θεάτρου τέχνης από το 2014 είναι η Μαριάννα Κάλμπαρη. Όπως αναφέρει η

³⁴⁶Θεολογίδου (1997).

³⁴⁷Ό.π.

³⁴⁸Ό.π.

³⁴⁹Ό.π.

³⁵⁰Steen (2007) 173.

³⁵¹Grammatas (2009) 8.

³⁵²Ό.π.

³⁵³Ό.π. 9.

ίδια σε συνέντευξή της, τα πράγματα έχουν αλλάξει στο Θέατρο Τέχνης αλλά η αφετηρία είναι ίδια με αυτή του Κουν³⁵⁴.

³⁵⁴Ρούτση (2019).

Επίλογος

Συμπεράσματα

Κατόπιν της έρευνας που προηγήθηκε, εστιάζοντας στις εξεταζόμενες παραστάσεις αρχαίου δράματος σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, καθώς και στις αντιλήψεις του σκηνοθέτη για την πρόσληψη και τη σκηνική υλοποίηση του αρχαίου δράματος και, ειδικότερα, του Χορού, θα μπορούμε να οδηγηθούμε με ασφάλεια στα παρακάτω συμπεράσματα.

Εξαρχής ο Κάρολος Κουν υιοθέτησε δικές του απόψεις σχετικά με την αναβίωση του αρχαίου δράματος, επιδιώκοντας να μεταφέρει τα έργα στην σκηνή με τρόπο που θα προσελκύσει το ενδιαφέρον του σύγχρονου κοινού. Για να το επιτύχει, αντιτάχθηκε σε οποιαδήποτε έννοια μουσειακής αναπαράστασης και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το ζήτημα του Χορού, το οποίο αποτελεί μέχρι σήμερα ένα από τα πιο δύσκολα ζητήματα στην σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Επίσης, τον απασχόλησαν ιδιαίτερα η χρήση της μουσικής, των προσωπειών αλλά και ο τρόπος απόδοσης της ίδιας της ποιητικής γλώσσας.

Για να προσεγγίσει, λοιπόν, το αρχαίο δράμα χρησιμοποίησε στοιχεία από τον «εσωτερικό ρεαλισμό» του Στανισλάφσκι, καθοδηγώντας τους ηθοποιούς να ακολουθήσουν την ψυχική διαδρομή των ηρώων μέσα από τα παθήματά τους και με τρόπο, καταρχάς, ρεαλιστικό να αποτυπώσουν αυτήν τη διαδρομή μέσω της σωματικής έκφρασης. Παράλληλα, έκανε χρήση μπρεχτικών τεχνικών, κυρίως σε ό,τι αφορούσε τη μουσική, τα προσωπεία και την κίνηση σε σχέση με την σκηνική απόδοση του Χορού, ο οποίος έχει ούτως ή άλλως έναν πιο αποστασιοποιημένο ρόλο σε σχέση με τα δρώντα πρόσωπα, τουλάχιστον, της τραγωδίας. Με βάση τον συνδυασμό των δύο παραπάνω κυρίαρχων σκηνοθετικών πρακτικών (στανισλαφσκιικών και μπρεχτικών) επιχείρησε να εκσυγχρονίσει το αρχαίο δράμα και να του δώσει μια πιο «νεωτερικιστική πνοή»,

παίζοντας με αυτούς αναλόγως και με διαφορετικούς τρόπους κάθε φορά στις παραστάσεις του, οι οποίες και διαφοροποιούνταν αρκετά μεταξύ τους.

Από την έρευνα διαπιστώθηκε επίσης ότι στόχος του Κουν, ιδιαίτερα στο ξεκίνημά του αλλά σε μεγάλο βαθμό και στη συνέχεια, ήταν να τονίσει το λαϊκό στοιχείο της ελληνικότητας, αντλώντας έμπνευση από την μορφή του караγκιόζη, από τα ελληνικά λαϊκά τραγούδια και τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, εμπλουτίζοντας μέσα από αυτά τις κινήσεις, τις στάσεις, τις φωνητικές ιδιαιτερότητες και τον χειρονομιακό κώδικα των ηθοποιών του, γιατί με βάση τον Κουν όλα τα παραπάνω συντελούν στην ανάδειξη του αρχετυπικού στοιχείου της ελληνικής πραγματικότητας.

Για να καταδειχθούν οι διαφορές του Κουν από τους σκηνοθέτες της εποχής του οι οποίοι, κατά κύριο λόγο, ακολουθούσαν ή έφεραν επιρροές από τον Max Reinhardt ως προς την προσέγγιση του Χορού με τη χρήση της ομαδικής γεωμετρικής κίνησης και της στομφώδους απαγγελίας, παρουσιάστηκαν οι σημαντικότεροι από αυτούς και οι πρακτικές τους. Σε αντίθεση λοιπόν με αυτούς, ο Κουν απελευθέρωσε τον Χορό από τις σχηματοποιημένες κινήσεις και την γεωμετρική διάταξη, καλλιεργώντας τους αυτοσχεδιασμούς κατά τη διάρκεια της πρόβας, μέσα από τους οποίους θα προέκυπτε η τελική χορογραφία. Ο Κουν κατάφερε να εδραιώσει τον Χορό στο αρχαίο δράμα, αντιμετωπίζοντάς τον ως αναντικατάστατο πρόσωπο του αρχαίου δράματος, ενισχύοντας την ατομικότητα του κάθε μέλους του Χορού, ώστε κάθε χορευτής να είναι ένας αλλά και όλοι μαζί ταυτόχρονα. Αυτό το τελευταίο το επετύγχανε, δίνοντας έμφαση στην σωματικότητα, στη μουσική, τους ήχους της φωνής των χορευτών, δημιουργώντας την αίσθηση του τελετουργικού θεάτρου.

Διαπιστώθηκε επίσης ότι, ο Κάρολος Κουν ήταν από τους λίγους σκηνοθέτες που χρησιμοποιούσε προσωπεία είτε ήταν τραγωδία είτε ήταν κωμωδία επειδή πίστευε ότι το κύριο νόημα του έργου βρίσκεται στην δραματική αφήγηση. Για αυτό τον λόγο προσπάθησε να καλύψει με μισά προσωπεία τις υπερβολικές εκφράσεις και τις ευαισθησίες του ανθρώπινου προσώπου, αφήνοντας ελεύθερη την περιοχή του στόματος για να έχει ο ηθοποιός σωστή άρθρωση του

λόγου. Ο Κουν θεωρούσε επίσης ότι με την χρήση προσωπειών γινόταν πιο διακριτός ο ρόλος του ηθοποιού σε σχέση με τον χαρακτήρα του έργου.

Ειδικότερα, μελετώντας τις αντιπροσωπευτικότερες παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Κουν, παρατηρούμε ότι: η σκηνοθεσία του *Πλούτου* στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στο ρεμπέτικο τραγούδι, στους *Πέρσες* στον ανατολίτικο χαρακτήρα εν γένει και στην *Ορέστεια* στα λαϊκά έθιμα από τις παραδόσεις της σύγχρονης Ελλάδας, της Ανατολικής Ευρώπης και της Μεσογείου, καθώς και στους ψαλμούς από εκκλησιαστικές λειτουργίες. Ο ίδιος προσπάθησε μέσα από το έργο του να δώσει μια νέα πνοή στο αρχαίο δράμα και να εδραιώσει τη νεωτερικότητα μέσω της «ελληνικότητας» και της λαϊκής παράδοσης. Ο σκηνοθέτης κατάφερε να παρουσιάσει το αρχαίο δράμα ως σύγχρονο θέατρο, ανανεώνοντας τα αισθητικά μέσα και βρίσκοντας εσωτερικές συνδέσεις με την πολιτικοκοινωνική κατάσταση της εποχής του. Από την μελέτη της κριτικογραφίας διαπιστώθηκε ότι η παράσταση των *Ορνίθων* του Κουν δεν έλαβε τις καλύτερες κριτικές στην πρώτη παράσταση στην Ελλάδα, αν και όμως υπήρξε η αφετηρία για μια διεθνή καριέρα μαζί με τους *Πέρσες* του Αισχύλου, που κατάφεραν να εδραιώσουν τη φήμη ενός πρωτοπόρου σκηνοθέτη του αρχαίου δράματος. Σε αυτές τις παραστάσεις ο Κουν έδωσε την μεγαλύτερη σημασία στον Χορό, επιβεβαιώνοντας την άποψή του ότι ο Χορός είναι ο πρωταρχικός παράγοντας στο αρχαίο δράμα, που ουσιαστικά διαμορφώνει το κλίμα του έργου αλλά και υποβάλλει υποσυνείδητα στον θεατή τα νοήματα που θέλει να μεταδώσει ο ίδιος ο ποιητής³⁵⁵. Το μεγαλύτερο επίτευγμα του Καρόλου Κουν είναι ότι εισήγαγε μία άλλη προσέγγιση της σύγχρονης αναβίωσης του Χορού του αρχαίου ελληνικού δράματος, αψηφώντας κάθε είδους παραδοσιακή ακαδημαϊκή προσέγγιση.

Τέλος, ακροθιγώς ασχοληθήκαμε με τους επιγόνους του Καρόλου Κουν, τον Μίμη Κουγιουμτζή και τον Γιώργο Λαζάνη, οι οποίοι προσπάθησαν να συνεχίσουν το έργο του Κουν, ωστόσο μετά και τον θάνατό τους, το Θέατρο Τέχνης άλλαξε πορεία πλεύσης, έχοντας όμως την ίδια πάντα αφετηρία του Κουν.

³⁵⁵Πλωρίτης (1981) 68.

Παράρτημα Ι

Εργοβιογραφία Καρόλου Κουν

Ο Κάρολος Κουν γεννήθηκε στην Προύσα της Μικράς Ασίας το 1908, αλλά οι γονείς του μετακόμισαν στην Κωνσταντινούπολη, όταν ήταν ακόμα 6 μηνών³⁵⁶. Εκεί μεγάλωσε σαν γνήσιος Ρωμιός έχοντας επιρροές από ελληνικά και βυζαντινά στοιχεία³⁵⁷. Η Κωνσταντινούπολη έπαιξε σημαντικό ρόλο στην θεατρική ζωή του Κουν, καθώς ήταν κοσμοπολίτικη αλλά και αρκετά πλούσια πολιτεία, όπου κατοικούσαν πλήθος διαφόρων λαών (Αρμένιοι, Εβραίοι, Έλληνες, Λεβαντίνοι, Αλβανοί, Γεωργιανοί, Βούλγαροι, Κιρκάσιοι κ.ά)³⁵⁸. Η συνύπαρξη όλων αυτών των λαών οδήγησε σε μία μίξη ανατολίτικων, βυζαντινών και δυτικών στοιχείων που αποτέλεσαν την βάση για την αρχή του μεγάλου έργου του Κουν³⁵⁹.

Στα δώδεκά του χρόνια μπήκε εσωτερικός στην Ροβέρτσιο σχολή αποφοιτώντας το 1928 για να καταλήξει στο Παρίσι για σπουδές³⁶⁰. Σπούδασε αισθητική στην Σορβόννη για ένα χρόνο και το 1929, εγκαταλείποντας το Παρίσι, εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα και εργάστηκε ως καθηγητής αγγλικών στο «Κολλέγιο Αθηνών» από το 1930 μέχρι το 1939 διοργανώνοντας διάφορες παραστάσεις από το αρχαίο ελληνικό και ξένο δράμα³⁶¹. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Παρίσι θέλησε να γίνει ηθοποιός και να κάνει θέατρο³⁶². Παρακολούθησε πολλές παραστάσεις του Μπατύ, του Πιτοέφ, και διάβασε βιβλία των Μυσσέ, Μπωντλαίρ, Ζολά και πολλούς άλλους³⁶³.

³⁵⁶Βαροπούλου (2010) 36.

³⁵⁷ Κουνενάκη (1999) 3.

³⁵⁸ Μαγιάρ (2004) 14. Βλ. και Ζηροπούλου (2016) 13-14.

³⁵⁹ Ό.π.

³⁶⁰ Η Ροβέρτσιο σχολή ήταν ένα ιδιωτικό οικοτροφείο στην Κωνσταντινούπολη που ιδρύθηκε από Αμερικάνους Ιεραποστόλους και όλα τα μαθήματα γίνονταν στα αγγλικά, Ό.π.σ.15.

³⁶¹ «Πριν το θέατρο Τέχνης», *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*

³⁶² Κουνενάκη (1999) 4.

³⁶³ Βαροπούλου (2010) 29.

Ο Κουν, παρακινούμενος από τον Δεβάρη, πέρασε από το ερασιτεχνικό θέατρο στο επαγγελματικό θέατρο, δημιουργώντας την Λαϊκή σκηνή³⁶⁴. Ο Δεβάρης ενθουσιάστηκε από τις σκηνοθετικές ικανότητες του Καρόλου Κουν γι' αυτό τον βοήθησε να εξελιχθεί στο θέατρο³⁶⁵. Το 1934 ο Κουν μαζί με τον Γιάννη Τσαρούχη και τον Διονύση Δεβάρη αποφάσισαν να δημιουργήσουν ένα θίασο που θα αποτελείται από ηθοποιούς του λαού που θα ήταν *ρωμέικοι και όχι ψευτοκοσμοπολίται, με διευθυντή τον Διονύση Δεβάρη*³⁶⁶. Οι πρώτοι μαθητές του Κουν ήταν ο Λαυρέντης Διανέλλος, η Φρόσω Κοκόλα, ο Λυκούργος Καλλέργης, ο Παντελής Ζερβός και ο Δημήτρης Ντουνάκης³⁶⁷. Η σχολή στεγάστηκε στην Πλατεία Κοτζιά σε ένα παλιό δημοτικό θέατρο³⁶⁸. Ο Κουν ανέλαβε την εκπαίδευση των ηθοποιών, ωστόσο η Λαϊκή σκηνή διαλύθηκε το 1936 λόγω οικονομικών δυσκολιών και εγκαθίδρυσης της δικτατορίας του Μεταξά³⁶⁹. Το 1939, μετά τη διάλυση της «Λαϊκής Σκηνής», σκηνοθέτησε την «*Ηλέκτρα*» του Σοφοκλή, με την Μαρίκα Κοτοπούλη στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο Κάρολος Κουν συνέχισε μάλιστα να σκηνοθετεί στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κατερίνας Ανδρεάδη³⁷⁰.

Το 1942 μέσα στην περίοδο της γερμανικής κατοχής ο Κουν ίδρυσε το Θέατρο Τέχνης, το οποίο λειτουργούσε ως θίασος αλλά και Δραματική σχολή, που στεγαζόταν στο θέατρο Αλίκης³⁷¹. Στη θρυλική ιδρυτική συγκέντρωση της σχολής-θιάσου συμμετείχαν πολλοί συνεργάτες του, όπως ο Μάριος Πλωρίτης, ο Αλέξης Σολομός, ο Ανδρέας Νομικός, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, ο Γιάννης Στεφανέλλης, ο Παντελής Ζερβός, ο Λυκούργος Καλλέργης, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, η Ελένη Χατζηαργύρη, η Βάσω Μεταξά, η Καίτη Λαμπροπούλου, η Μαρία Γιαννακοπούλου κ.ά.³⁷²

³⁶⁴Ο Διονύσης Δεβάρης ήταν θεατρικός συγγραφέας, μυθιστοριογράφος, ηθοποιός, σκηνοθέτης και δραματουργός. «Δεβάρης(2013)

³⁶⁵Μαγιάρ (2004) 25.

³⁶⁶Βαροπούλου (2010) 10.

³⁶⁷Καπελώνης(2016).

³⁶⁸Ο.π.

³⁶⁹Ο Μεταξάς επιβάλλει σκληρή λογοκρισία απαγορεύοντας παραστάσεις έργων όπως ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ό.π.

³⁷⁰Κυριακός (2012) 19.

³⁷¹Κουνενάκη (1999) 4.

³⁷²Ζηροπούλου (2016) 52.

Η πρώτη παράσταση αρχαίου δράματος που παρουσιάστηκε στο Θέατρο Τέχνης είναι οι *Χοηφόρες* του Αισχύλου το 1945. Ο Κουν ανέβασε επίσης έργα των Ίψεν, Λόρκα και Τσέχωφ και απομακρύνθηκε από το ύφος του «λαϊκού εξπρεσιονισμού» που χαρακτήριζε τη «Λαϊκή σκηνή» και υιοθέτησε πιο αφοσιωμένα το σύστημα του Στανισλάφκι³⁷³. Ωστόσο, το 1949 το Θέατρο Τέχνης διαλύθηκε λόγω οικονομικών δυσκολιών και ο Κουν άρχισε να σκηνοθετεί στο Εθνικό θέατρο έργα του Πιραντέλλο και του Τσέχωφ³⁷⁴.

Εν τέλει, το 1954 λειτούργησε και πάλι το Θέατρο Τέχνης, που στεγάζεται μέχρι και σήμερα στο Υπόγειο κάτω από τον παλιό κινηματογράφο «Ορφέας», παρουσιάζοντας στο ελληνικό κοινό, συχνά για πρώτη φορά, σημαντικούς ξένους συγγραφείς, όπως Μπρεχτ, Ιονέσκο, Πίντερ, Ζενέ, Αρραμπάλ κ.ά.³⁷⁵. Το 1957 ξεκίνησε να ασχολείται πιο συστηματικά με το αρχαίο δράμα και συγκεκριμένα σκηνοθέτησε τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη³⁷⁶. Είχαν προηγηθεί σκηνοθεσίες του (*Όρνιθες*, *Βάτραχοι*, *Κύκλωπας*) στο Κολλέγιο Αθηνών, όπου δίδασκε ως καθηγητής αγγλικών αλλά και στη Λαϊκή Σκηνή (*Πλούτος και Αλκηστις*),

Όπως διηγείται ο ίδιος ο σκηνοθέτης, αφορμή για την επαγγελματική του ενασχόληση με το αρχαίο δράμα υπήρξε η εναρκτήρια παράσταση του Εθνικού Θεάτρου με το έργο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη. Ήταν μάλιστα η πρώτη φορά που ο Κουν διερωτήθηκε αν πρέπει να ασχοληθεί ολοκληρωτικά με το θέατρο, αφήνοντας πίσω του τους θεατρικούς ερασιτεχνισμούς³⁷⁷. Το 1959 παρουσίασε τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη στο Ηρώδειο, ξεσηκώνοντας θύελλα αντιδράσεων. Ο Υπουργός Προεδρίας Κωνσταντίνος Τσάτσος απαγόρευσε να παρουσιάζεται η εν λόγω παράσταση, εξαιτίας της 'κακοποίησης' του αρχαίου κειμένου, της εμφάνισης ορθόδοξου ιερέα με βυζαντινούς ψαλμούς για την τελετή της αρχαίας θυσίας και λόγω των επεισοδίων που δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια της παράστασης³⁷⁸. Ωστόσο,

³⁷³ Βαροπούλου (2010) 67.

³⁷⁴ Κουνενάκη (1999) 4.

³⁷⁵ Κουν (1992) 193-195.

³⁷⁶ Σταύρου (1957) 1.

³⁷⁷ Πηλιχός (1987) 98-100.

³⁷⁸ Λ.Ι. (1959) 1.

ο Κουν παρουσίασε την ίδια παράσταση λίγο αργότερα στο εξωτερικό, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές, κατακτώντας διακρίσεις και βραβεία και βρίσκοντας σπουδαία ανταπόκριση από κριτικούς και διεθνές κοινό. Έτσι, ανοίχθηκε ένα νέος δρόμος στην σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος με λαμπρό μέλλον³⁷⁹.

Ο Κουν υποστήριξε ότι υπάρχουν χιλιάδες τρόποι για να παρουσιάσει κάποιος το αρχαίο ελληνικό δράμα στην σύγχρονη εποχή «βρίσκοντας καινούρια στοιχεία που θα εναρμονίζονται με τα παλιά» για να προσαρμοστεί το αρχαίο κείμενο στο σύγχρονο θεατρικό κοινό με τις απαιτήσεις του θεατή της εποχής³⁸⁰. Το 1965 ο Κουν σκηνοθέτησε τους *Πέρσες* του Αισχύλου, προσθέτοντας ακόμα μια τεράστια επιτυχία στο έργο του μετά τους *Όρνιθες*, ενώ ακολούθησε η θρυλική *Ορέστεια* το 1980³⁸¹. Μεσολάβησαν επίσης παραστάσεις, όπως οι *Βάτραχοι*, η *Λυσιστράτη*, οι *Αχαρνές*, οι *Επτά επί Θήβας*, ο *Οιδίπους Τύραννος*, οι *Βάκχες* και η *Ειρήνη*, αφού ήδη από το 1975 είχε ανοίξει το Φεστιβάλ Επιδαύρου και για τον Κουν, και είχε πλέον την ευκαιρία να ανεβάζει παραστάσεις σε διάφορα ελληνικά (Αθηνών, Φιλίππων, Επιδαύρου) και ξένα φεστιβάλ³⁸².

Με το Θέατρο Τέχνης ο Κουν σκηνοθέτησε επίσης μεγάλο αριθμό έργων σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων (Καμπανέλλη, Κεχαΐδη, Σκούρτη, Σεβαστίκογλου, Αρμένη, Διαλεγμένου, Ποντίκα, Λ. Αναγνωστάκη κ.ά), καθώς και πολλά έργα, κλασικά και σύγχρονα, από το ευρωπαϊκό και το αμερικανικό δραματολόγιο (Σαίξπηρ, Ιονέσκο, Έρντμαν, Κρετς, Ε. Ντε Φιλίππο, Σέπαρντ κ.ά), αφήνοντας την ιδιαίτερη σκηνοθετική του σφραγίδα σε όποιο είδος και αν καταπιείστηκε³⁸³.

Το 1973 δημιούργησε ένα νέο θέατρο, το «Θέατρο Βεάκη», μαζί με τους συνεργάτες του, Γιώργο Λαζάνη, Μίμη Κουγιουμτζή και Γιώργο Αρμένη,

³⁷⁹ Μελάς (2011) 27.

³⁸⁰ Κουν (1992) 40.

³⁸¹ Βαροπούλου (2010) 143.

³⁸² Μαγιάρ (2004) 90-92.

³⁸³ Μαγιάρ (2004) 90-92.

παρουσιάζοντας σε αυτό έργα του ευρωπαϊκού δραματολογίου³⁸⁴. Η τελευταία του σκηνοθεσία ήταν το 1987 στο Υπόγειο με το έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Ήχος του όπλου* και την ίδια χρονιά στις 14 Φεβρουαρίου του 1987 άφησε την τελευταία του πνοή³⁸⁵.

³⁸⁴ Κουνενάκη (1999) 5.

³⁸⁵ Μελάς (2011) 120.

Φωτογραφικό Υλικό



Εικόνα 1: Μακέτα κουστουμιών για την παράσταση του Πλούτου το 1957 από τον Γιάννη Μόραλη.



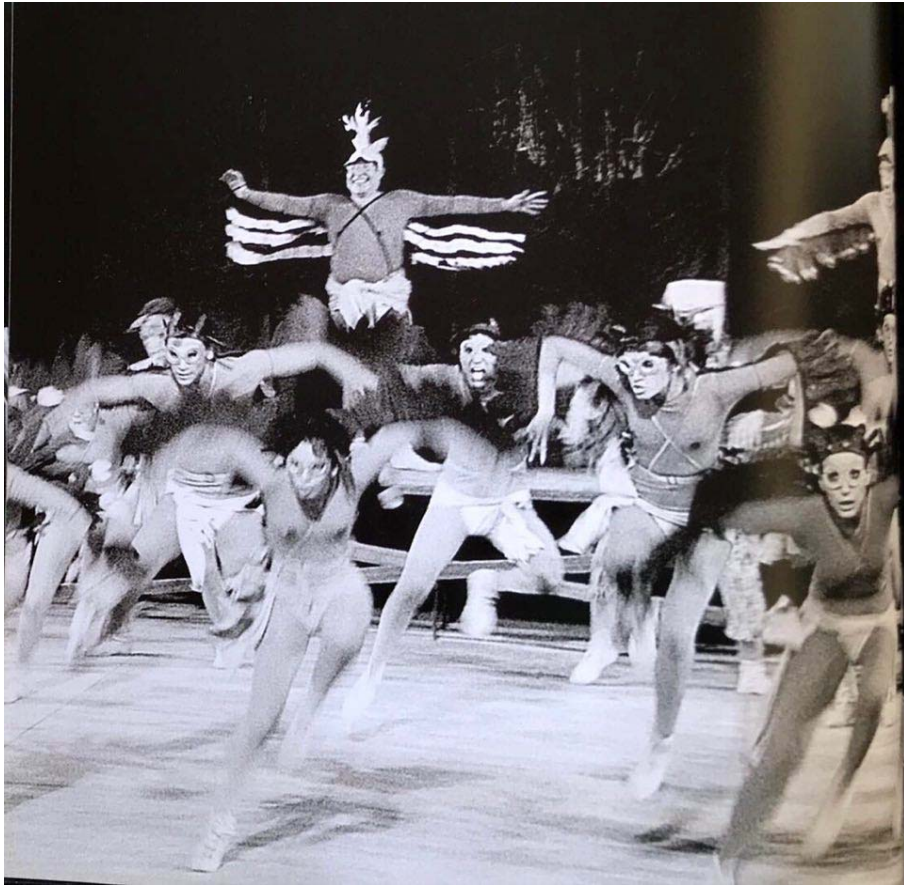
Εικόνα 2: Στην πρώτη παράσταση των Ορνίθων το 1959, τα πουλιά.



Εικόνα 3: Τα μέλη του Χορού μαζί με τον Πεισθέταιρο και τον Επιτετραμμένο στην παράσταση των Ορνίθων του 1962.



Εικόνες 4,5,6: Στιγμιότυπα από την παράσταση των Ορνίθων του 1962, Χορός.



Εικόνα 7: Τα μέλη του Χορού στην παράσταση των Ορνίθων το 1962.



Εικόνα 8: Μακέτα κουστουμιού από τον Γιάννη Τσαρούχη για τον Χορό στην παράσταση του 1962..



Εικόνα 9: Ο Χορός των Περσών το 1965.



Εικόνα 10: Ο Χορός των Περσών το 1965.



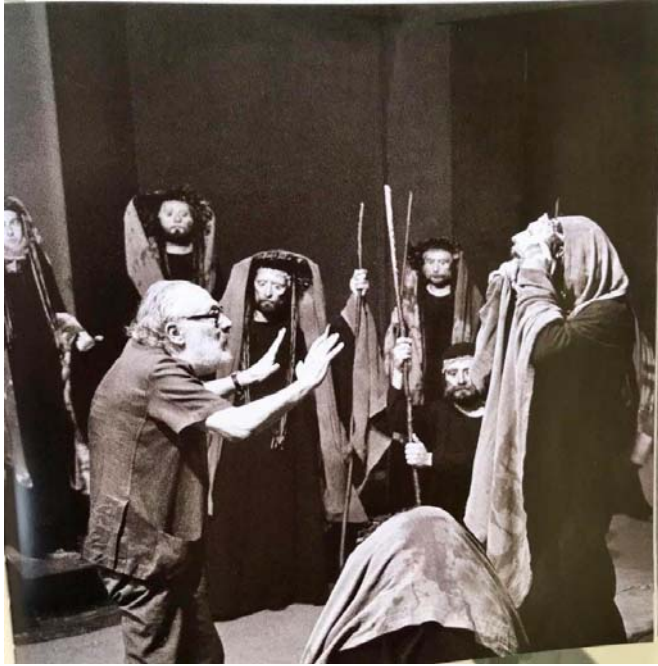
Χορού των Περσών.

Εικόνα 11: Ο Κορυφαίος του



κυματοειδείς κινήσεις.

Εικόνα 12: Ο Χορός των Περσών με τις



Εικόνα 13: Ο Κουν στις πρόβες της Ορέστειας του Αισχύλου στην παράσταση του 1980.



Εικόνες 14,15,16: Στιγμιότυπα από την Παράσταση Ορέστεια του Αισχύλου, Χορός.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κολλέγιο Αθηνών

Όρνιθες Αριστοφάνη το 1932

Συντελεστές:

Μετάφραση: Πολύβιος Δημητρακόπουλος

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Διανομή: Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών

Βάτραχοι Αριστοφάνη το 1933

Συντελεστές:

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Διανομή: Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών

Κύκλωπας Ευριπίδη το 1935

Συντελεστές:

Μετάφραση: Αλέξανδρος Πάλλης

Διανομή: Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών

Πλούτος Αριστοφάνη το 1936

Συντελεστές:

Μετάφραση: Μ. Χουρμούζης

Διανομή: Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών

Όρνιθες Αριστοφάνη το 1939

Συντελεστές:

Μετάφραση: Κυριαζής Χαρατσάρης

Διανομή: Μαθητές Κολλεγίου

Λαϊκή σκηνή

Άλκηστις Ευριπίδη το 1934

Συντελεστές:

Σκηνικά-Κοστούμια-Μάσκες: Διαμαντής Διαμαντόπουλος

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Πλούτος Αριστοφάνη το 1936

Συντελεστές:

Μετάφραση: Μ. Χουρμουζής

Σκηνικά: Κάρολος Κουν

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Ηλέκτρα Σοφοκλή το 1939

Συντελεστές:

Μετάφραση: Απόστολος Μελαχροινός

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Εγγονόπουλος

Μουσική: Αντίοχος Ευαγγελάτος

ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

Χοηφόρες Αισχύλου το 1945

Συντελεστές:

Μετάφραση: Απόστολος Μελαχροινός

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά: Στεφανέλλης Γιάννης

Μουσική: Χαρατσάρη Κ.

Πλούτος Αριστοφάνη το 1957

Συντελεστές:

Μετάφραση: Μ. Χουρμούζης

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά: Γιάννης Μοράλης

Κοστούμια: Γιάννης Μοράλης

Μουσική: Μάνος Χατζιδάκης

Χορογραφία: Παπαδάκης Στέλλιος

Διανομή: Καρίων-Γιώργος Λάζανης

Πλούτος-Κώστας Μπάκας

Χρεμύλος-Μάνος Χρηστίδης

Α' Αγρότης-Δημήτρης Μπάλλας

Β' Αγρότης-Τσιτσόπουλος Γιώργος

Γ' Αγρότης-Θάνος Γραμμένος

Δ' Αγρότης-Κώστας Καζάκος

Ε' Αγρότης-Μπάμπης Ανθόπουλος

Στ' Αγρότης-Γιώργος Κωνσταντίνου

Βλεψίδημος-Θόδωρος Κατσαδράμης

Πενία-Ελένη Παπαγιάννη

Μαντώ-Τασσώ Καβαδία

Αγαθίας-Σπύρος Κωνσταντόπουλος

Κλεψίφρων-Τάσος Δαρείος

Λαμπιτώ-Μάρθα Βούρτση

Αλκίδας-Νίκος Μπουγάς

Ερμής-Γιώργος Κωνσταντίνου

Ιεροκλής-Κώστας Νικολάου

Όρνιθες Αριστοφάνη το 1959

Συντελεστές:

Μετάφραση: Ρώτας Βασίλης

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά: Γιάννης Τσαρούχης

Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Μουσική: Μάνος Χατζιδάκης

Χορογραφία:Ραλλού Μανού

Διανομή: Χατζημάρκος Δ, Λάζανης Γ, Σώκου Ε., Κωνσταντίνου Γ., Καπελλάρη Α.,
Μαρμαρινού Μ., Κουγιουμτζής Μ, Μιχοπούλου Σ., Κατσαδραμής Θ., Πίτσιος Θ. Κ.
Ιωακειμίδης, Δ. Ουδινότης, Α, Δοξαράς, Χ. Δαχτυλίδης, Χ. Αδαμόπουλος, Χ.
Παπαχρυσάνθου, Φέρτης Γ. Βάγιας Δ., Μπουγάς Ν, Οικονόμου Γ ,
Πανταζοπούλου Α.

Χορός

Καμπαλλάδου Ρ, Πέρης Α., Γιαννιώτου Ρ., Κοσκινίδη Α., Λιάτσου Μ., Πάνου Β.
Παυλή Κ, Τριανταφύλλου Μ., Λεπτσίνη Μπ, Μίνα Ε.

Όρνιθες Αριστοφάνη το 1960

Συντελεστές:

Μετάφραση: Βασίλης Ρώτας

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις

Χορογραφία: Ραλλού Μάνου

Διανομή

Πεισθέταιρος: Δημήτρης Χατζημάρκος

Ευελπίδης: Κώστας Μπάκας

Τροχίλος: Εκάλη Σώκου

Έποπας: Γιώργος Κωνσταντίνου

1^{ος} Κορυφαίος: Γιώργος Λαζάνης

2^{ος} Κορυφαίος: Μίμης Κουγιουμτζής

3^{ος} Κορυφαίος: Ιάκωβος Ψαράς

Ιερέας: Θεόδωρος Κατσαδράμης

Ποιητής: Αθηνόδωρος Προύσαλης

Χρησμολόγος: Νίκος Κούρος

Μέτων: Αλέκος Ουδινότις

Επιτετραμμένος: Χρήστος Δακτυλίδης

Ψηφισματοπώλης: Βασίλης Μαλούχος

Αγγελιοφόρος: Γιάννης Φέρτης

Χορευτική εκτέλεση: Ελληνικό χορόδραμα, Ρένα Καμπαλλάδου, Ανδρέας Περής, Ρίτσα Γιαννώτου, Αθηνά Κοσκινίδη, Μαίρη Λιάτσου, Βούλα Πάνου, Καίτη Παυλή, Μαρία Τριανταφύλλου, Μπέλλα Λεπτσίνη, Ελένη Μίνα.

Όρνιθες Αριστοφάνη το 1962

Συντελεστές:

Μετάφραση: Ρώτας Βασίλης

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά: Γιάννης Τσαρούχης

Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις

Χορογραφία: Νικολούδη Ζουζού

Διανομή

Πεισθέταιρος-Δημήτρης Χατζημάρκος

Ευελπίδης-Αθηνόδωρος Προύσαλης

Έποπας-Νίκος Κούρος

1^{ος} Κορυφαίος-Γιώργος Λαζάνης

2^{ος} Κορυφαίος-Μίμης Κουγιουμτζής

3^{ος} Κορυφαίος-Ιάκωβος Ψαράς

Ιερέας-Σπύρος Καλογήρου

Ποιητής-Γιώργος Μοσχίδης

Χρησμολόγος-Γιώργος Μιχαλακόπουλος

Μέτων-Αλέκος Ουδινότης

Επιτετραμμένος-Θύμιος Καρακατσάνης

Ψηφισματοπώλης-Φώτης Παπαλάμπρου

Αγγελιοφόρος Α'-Μάγια Λυμπεροπούλου

Αγγελιοφόρος Β'-Φάνης Χηνάς

Φύλακας-Σοφία Μιχοπούλου

Ίρις-Αγγέλικα Καπελαρή

Κήρυκας-Γιώργος Διαλεγμένος

Κινησίας-Θύμιος Καρακατσάνης

Συκοφάντης-Νίκος Μπουγάς

Προμηθέας-Σπύρος Καλογήρου

Ποσειδών-Γιώργος Μοσχίδης

Ηρακλής-Γιάννης Βόγλης

Τριβαλός-Γιώργος Μιχαλακόπουλος

Βασίλεια-Έφη Ροδίτη

Ένας δούλος-Χάρης Γκούμας

Χορός Ορνίθων: Χρήστος Μπεικιαρής, Γιώργος Διαλεγμένος, Μαρία Μαρτίκα, Γιάννης Μόρτζος, Δημήτρης Αστεριάδης, Φάνης Χηνάς

Χορευτές: Ζουζού Νικολούδη, Τζούλια Γιαννίκου, Μάγια Λυμπεροπούλου, Ανδρέας Περρής, Γιάννης Οικονόμου, Κώστας Τσιάνος, Γιώργος Ζιάκας, Γιώργος Σούτας

Πέρσες Αισχύλου το 1965

Συντελεστές:

Μετάφραση: Μουλλάς Πάνος

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Μουσική: Γιάννης Χρήστου

Φωτισμοί: Μίμης Κουγιουμτζής

Χορογραφία: Μαρία Κυνηγού

Διανομή

Ξέρξης-Στέλιος Καυκαρίδης

Άτοσσα-Νέλλη Αγγελίδου

Φάντασμα Δαρείου-Δημήτρης Χατζημάρκος

Αγγελιοφόρος-Γιώργος Λαζάνης

Α΄Κορυφαίος-Σπύρος Καλογήρου

Β΄Κορυφαίος-Νίκος Χαραλάμπους

Γ' Κορυφαίος-Νεκτάριος Βουτέρης

Χορός Περσών

Κορυφάιοι-Γιάννης Μόρτζος, Κώστας Στυλιάρης, Δημήτρης Αστεριάδης

Χορός

Μπουσδούκος Ν., Λογοθέτης Η., Αντύπας Α., Παπακώστας Γ., Δεγαίτης Γ.,
Αντωνίου Α., Κουγιουμτζής Μ., Κούρος Ν., Κατσαρίδης Α., Κελαντώνης Χ.,
Πολυκάρπου Γ., Διαλεγμένος Β., Κυρίτσης Χ., Τιμοθέου Α., Θεοδωρακόπουλος Α.,
Αριστόπουλος Κ.

Ακόλουθες της Βασίλισσας: Γαιτανοπούλου Τ., Λυμπεροπούλου Μ.,
Κοταμανίδου Ε., Καραγιάννη Κ., Πιττακή Ρ., Μιχοπούλου Σ.

Βάτραχοι Αριστοφάνη το 1966

Συντελεστές:

Μετάφραση: Σταματίου Κώστας

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Γεωργάκη Χλόη

Μουσική: Γιάννης Χρήστου

Λυσιστράτη Αριστοφάνη το 1969

Συντελεστές:

Μετάφραση: Βάρναλης Κώστας

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Πατρικαλάκης Φαίδων

Μουσική: Μαρκόπουλος Γιάννης

Χορογραφία: Μαρία Κυνηγού

Οιδίπους Τύραννος Σοφοκλή το 1969

Συντελεστές:

Μετάφραση: Πολίτης Φώτος

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά: Μοράλης Γιάννης

Μουσική: Χρήστου Γιάννης

Επτά Επί Θήβας Αισχύλου το 1975

Συντελεστές:

Μετάφραση: Λεωνίδας Ζενάκος

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-κοστούμια: Ιωάννα Παπαντωνίου

Μουσική: Θόδωρος Αντωνίου

Αχαρνής Αριστοφάνη το 1976

Συντελεστές:

Μετάφραση: Ζενάκος Λεωνίδας

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Φωτόπουλος Διονύσης

Μουσική: Λεοντής Χρήστος

Φωτισμοί: Κουγιουμτζής Μίμης

Ειρήνη Αριστοφάνη το 1977

Συντελεστές:

Μετάφραση: Βάρναλης Κώστας

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Φωτόπουλος Διονύσης

Μουσική: Λεοντής Χρήστος

Φωτισμοί: Κουγιουμτζής Μίμης

Βάκχες Ευριπίδη το 1977

Συντελεστές:

Μετάφραση: Λεωνίδας Ζενάκος

Σκηνικά-Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος

Μουσική: Χρήστος Λεοντής

Κινησιακή Επιμέλεια: Μαρία Κυνηγού

Οιδίπους Τύρρανος Σοφοκλή το 1978

Συντελεστές:

Μετάφραση: Μίνως Βολανάκης

Σκηνικά-Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος

Μουσική: Γιάννης Χρήστου

Κινησιακή Επιμέλεια: Γιώργος Αρμένης

Ορέστεια Αισχύλου το 1980

Συντελεστές:

Μετάφραση: Βαλτινός Θανάσης

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Φωτόπουλος Διονύσης

Μουσική: Χριστοδουλίδης Μιχάλης

Χορογραφία: Κυνηγού-Φλάμπουρα Μαρία

Φωτισμοί: Καρύδης-Φουξ Αριστείδης

Διανομή

Κλυταιμνήστρα-Μελίνα Μερκούρη

Φρουρός-Κώστας Τσαπέκος

Κήρυκας-Γιώργος Λαζάνης

Αγαμέμνων-Χρήστος Καλαβρούζος

Κασσάνδρα-Μάγια Λυμπεροπούλου

Αίγισθος-Αντώνης Θεοδωρακόπουλος

Κορυφαίοι Αντώνης Θεοδωρακόπουλος, Κώστας Τσαπέκος, Σ. Κυριακίδης, Γ/ Δεγαίτης, Χ. Σώζος, Γ.Ρήγας, Π. Καρακωνσταντογλου, Β.Κυριαζής, Γ. Καρατζογιάννης

Χορός

Χ. Νίνης, Π.Παπαδόπουλος, Δ.Οικονόμου, Κ.Βάντζος, Β.Βασιλάκης, Γ.Κρανάς, Κ.Καπελώνης, Τ.Παπαματθαίου, Τ. Βασιλείου, Β. Χαλακατεβάκης, Ν.Σακαλίδης

Στρατιώτες

Τ. Μαργαρίτης, Γ.Κουρκουμέλης, Φ.Βουρλιώτης, Μ.Χατζιδάκης

Χοηφόρες

Κλυταιμνήστρα-Μελίνα Μερκούρη

Ορέστης-Μίμης Κουγιουμτζής

Πυλάδης-Βαρνάβας Κυριαζής

Ηλέκτρα-Ρένη Πιττακή

Πυλωρός-Περικλής Καρακωνσταντογλου

Δούλος-Γιάννης Καρατζογιάννης

Κύλισσα-Αλέκα Παίζη

Αίγισθος-Αντώνης Θεοδωρακόπουλος

Α' Κορυφαίες

Αννίτα Σαντοριναίου, Λυδία Κονιόρδου, Κάτια Γέρου

Β' Κορυφαίες- Παρθενιάδου Β., Κέρκενταλ Χ., Γκαβάκου Ιώ

Χορός-Μ.Βαμβακά, Ολ.Δαμάνη, Ρ.Βασιλακοπούλου, Τ.Σαμπάνη, Ελ.Διδασκάλου, Α.Μουτούση, Β. Μελσινού, Αν. Μπρούσκου, Εφ.Τσαμποδήμου, Ε.Λύρα., Μ. Γλάτη, Χ.Τσάφου, Μ.Κατσιαδάκη

Ευμενίδες

Κλυταιμνήστρα-Μελίνα Μερκούρη

Πυθία-Αννίτα Σαντοριναίου

Ορέστης-Μίμης Κουγιουμτζής

Απόλλων-Στέφανος Κυριακίδης

Αθηνά-Κάτια Γέρου

Προπομπός-Γιάννης Καρατζογιάννης

Α' Κορυφαίες

Μάγια Λυμπεροπούλου, Αννίτα Σαντοριναίου, Λυδία Κονιόρδου

Β' Κορυφαίες

Β Παρθενιάδου, Χ.Κέρκενταλ, Ιω Γκαβάκου

Χορός

Μ Βαμβακά, Ολ. Δαμάνη, Ρ.Βασιλακοπούλου, Τ. Σαμπάνη, Ελ. Διδασκάλου, Α.Μουτούση, Β.Μελσινού, Αν. Μπρούσκου, Εφ. Τσαμποδήμου, Ε. Λύρα., Μ.Γάλατη, Χ.Τσάφου, Μ. Κατσιαδάκη

Βοηθός Σκηνοθέτη-Γιώργος Αρμένης

Προμηθέας Δεσμώτης Αισχύλου το 1983

Συντελεστές:

Μετάφραση: Παναγιώτης Μουλλάς

Σκηνικά-Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος

Μουσική: Μιχάλης Χριστοδουλίδης

Ηλέκτρα Σοφοκλή το 1984

Συντελεστές:

Μετάφραση: Γιώργος Χειμωνάς

Σκηνικά-Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος

Μουσική: Γιώργος Κουμεντάκης

Θεσμοφοριάζουσες Αριστοφάνη το 1985

Συντελεστές:

Μετάφραση: Κώστας Ταχτσής

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-Κοστούμια: Φωτόπουλος Διονύσης

Μουσική: Μαραγκόπουλος Δημήτρης

Βιβλιογραφία:

Αγγλική Βιβλιογραφία

Bacon, H.H. 1994. "The Chorus in Greek Life and drama". *A Journal of Humanities and the Classics Third Series*. Vol.3:6-24.

Bakogianni, A. 2010. "Voices of resistance: Michael Cacoyannis' the Trojan women (1971)". *Bulletin of the Institute of classical studies* 52(1):45-68.

Brown, R.J. 1965. "Ancient Tragedy in Modern Greece". *The Tulane Drama Review* Vol 9:107-119.

Chioles, J. 1993. "The Oresteia and the Avant-Garde: three decades of discourse". *Performing Arts Journal*. Vol.15: 1-28.

Chouliaras, G. 2015. Μεταπτυχιακή εργασία: *Karolos Koun, the Hellenic Art Theatre and the practice via Stanislavsky's influence: a research towards a contemporary interpretation of ancient Hellenic drama*, United Kingdom: University of Exeter. pp.1-171.

Easterling (1997) Form and Performance. *In The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, (ed.) P. E. Cambridge.

Fanouraki, C. 2013. "Contemporary Approaches to Ancient Greek Drama: The Paradigm of Maria Chors". *Choros International Dance Journal* 2:70-80.

Foley, H. 2003. "Choral Identity in Greek Tragedy". *Classical Philology* 98. USA: The University of Chicago press. Vol.98: 1-130.

Goldhill, S. 1996. *Collectivity and Otherness—The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould*. *In Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, (ed.) M. S. Silk, 244–56. Oxford.

Gould, J. 1996. *Tragedy and Collective Experience*. *In Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, (ed.) M. S. Silk, 217–43. Oxford.

Grammatas, T. 2016. "Trends in the direction of the ancient drama in Greece general introduction". Vol.1: 1-18.

Hall, E. 1999. *Actor's Song in Tragedy*. *In Performance Culture and Athenian Democracy*, (ed.) S. Goldhill and R. Osborne, 96–124. Cambridge.

Lambert, M.C. 2008. Phd thesis: "Performing Greek Tragedy in mask: Re-inventing a lost tradition". London: University of London.

Metallinos, N.1978. "Contemporary Greek presentations of Ancient Greek theatre". Philadelphia: Temple University. pp.1-15.

Politis, F.1983. *Selection of Critical Articles*. Athens: Ikaros.

Savrami, K. 2016. *Ancient Dramatic Chorus through the Eyes of a Modern Choreographer: Zouzou Nikoloudi*. 1st ed. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.

Siopsi, A. 2010. "Music and the scene in stage productions of ancient dramas and comedies in Greece in the Last decades of the twentieth century", Corfu: Ionian University. pp.75-90.

Steen, V.G.2007. "From Scandal to Success Story: Aristophanes' Birds as Staged by Karolos Koun". In: *Aristophanes in Performance, 421 BC-AD 2007: Peace, Birds and Frogs*. Oxford: Legenda, pp.155-178.

Styan, L.J.1982. *Max Reinhardt*, New York: Cambridge University Press.

Varakis, M. A.2014. "An Emotional Engagement with the Classical Past: Karolos Koun and the staging of ancient Greek drama in the twentieth century". United Kingdom: University of Kent.

Varakis, A.2010. "Body and Mask in Aristophanic Performance". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Vol.53:17-38.

Varakis, A.2008. "Body and Mask in Performances of Classical Drama on the Modern Stage". In: *Hardwick, L. and Stay, C. (eds). The Blackwell Companion to Classical Reception* .pp.1-25.

Varakis, A. 2007. "The Use of Mask in Koun's Stage Interpretations". In: *Aristophanes in Performance, 421 BC-AD 2007: Peace, Birds and Frogs*. Oxford: Legenda Press. pp.179-194.

Zira, M.2017. Phd thesis: "The problem of the chorus in contemporary Revivals of Greek tragedy and directorial solutions in the last forty years". London: King's College. pp.1-293.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αντωνίου, Μ. 2011. *Acting Tragedy in Twentieth-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles*, Goldsmiths: University of London, pp.1-390.

Αρβανίτη, Κ.2014. «Η Χρήση του Προσωπείου στις Νεοελληνικές Παραστάσεις Αρχαίων Τραγωδιών», *Λογείον 4*: 248-278.

Αρβανίτη, Κ. 2011. «Οι παραστάσεις Αρχαίων Τραγωδιών στην Ελληνική Μεταπολεμική Σκηνή: Απόπειρα Συνολικής θεώρησης». *Λογείον 4*:270-306.

Αρβανίτη, Κ. 2010. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου-Φώτος Πολίτης-Δημήτρης Ροντήρης*, τομ.Α', Αθήνα: Νεφέλη.

Βαροπούλου, Ε. Παγκουρέλης Β.2010. *Κάρολος Κουν*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Γακοπούλου, Κ.2008. Διδακτορική Διατριβή. «Θέσεις και Αντι-θέσεις πάνω στην ερμηνεία της Αρχαίας τραγωδίας». Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.σ.σ.1-259.

Γεωργουσόπουλος, Κ. 1993. «Η ερμηνεία του Αρχαίου δράματος κατά τον 20^ο αιώνα στην Ελλάδα», στο: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η Επίδραση του στην Ευρώπη*, Αθήνα.

Γλυτζουρή, Α. 2011. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Γραμματάς, Θ. 2006. «Το αρχαίο δράμα ως ζωντανό θέαμα: Η ουτοπία μιας πραγματικότητας». *Studia Philologica Valentina* 9:255-263.

Ευταξία, Ε. 2018. Μεταπτυχιακή Διατριβή: «Το ζήτημα του ενδύματος στους Πέρσες του Αισχύλου, Φεστιβάλ Επιδαύρου: οι ενδυματολογικές προσεγγίσεις». Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.

Ζηροπούλου, Κ. 2016. Γιώργος Σεβαστίκογλου: *Αγωνιστής του θεάτρου και της ζωής*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Καλαμάκη, Α. 2007. Μεταπτυχιακή Διατριβή: 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 στις μελέτες του». Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών.

Κουγιουμτζής, Μ. 1989. «Μάσκες στον Χορό του αρχαίου δράματος» in *Proceedings of the 3rd and 4th International Meeting on Ancient Greek Drama*, Delphi 24-28 June and 7-12 July. Athens: European Cultural Centre of Delphi. pp.139-142.

Κουκουρίκου, Γ., Χαβιάρας Σ., Σταμούλη Ε. 1987. *Θεατρικά Τετράδια-15, Μπέρτολτ Μπρεχτ*. Θεσσαλονίκη: Σύγχρονα Θέματα.

Κουν, Κ.1992. *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κουνενάκη, Π.1999. «Αφιέρωμα: Κουν μνήμη και ανάμνηση», *Η Καθημερινή* 14 Φεβρουαρίου.

Κορδάτος, Γ.2010. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Συλλογή.

Κυριακός,Κ.2012. «Ο νεαρός σκηνοθέτης κύριος Κάρολος Κουν(1939-1942)» σκηνή 4: 16-56.

Κράιας,Γ.2018. «Η από Ιδρύσεως του Ελληνικού Κράτους αναβίωση του Αρχαίου Δράματος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης: Παραστάσεις-σταθμός υπό τα πρίσμα της ιστορικής συγκυρίας». Πρακτικά Συνεδρίου από το 6^ο ευρωπαϊκό συνέδριο νεοελληνικών σπουδών.σσ.197-214

Μαγιάρ,Μ.2004. Μτφ: Καϊρη Έρεικα. *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.

Μαυρομούστακος,Π.(επιμ.).2008.*Κάρολος Κουν: Οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.

Μελάς,Θ.Μ.2011.*Κάρολος Κουν: Σκόρπιες αναμνήσεις από τη ζωή του*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Μούρ, Σ.2012.Μτφ: Ανδρέας τσάκας. *Το Σύστημα του Στανισλάφσκι η επαγγελματική εκπαίδευση ενός ηθοποιού*. Αθήνα: Παρασκήνιο.

Μποζιζίο,Π.2010. Μτφ.Νταρακλίτσα Ε. *Ιστορία του Θεάτρου (Δεύτερος Τόμος)*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Παπαδάκη, Λ. 1995. *Το εφηβικό Πρότυπο και η Δελφική Προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.

Παπακώστα,Η.2018. Μεταπτυχιακή εργασία: *Όρνιθες του Αριστοφάνη: Τα κοστούμια του Χορού στις παραστάσεις του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. σσ.1-70.

Πατσαλίδης,Σ.2019. Επιμ. Ηροδότου Μ. Κυριάκου Μ. *Αρχαίο Ελληνικό θέατρο. Σημειώσεις μαθητή 2019-2020*. Αθήνα: Υπουργείο Παιδείας Πολιτισμού Αθλητισμού και Νεολαία.

Πηλιχός,Γ.1987. *Κάρολος Κουν: συνομιλίες*, Αθήνα: Κάκτος.

Πλωρίτης, Μ.1981.*Για το θέατρο κείμενα και συνεντεύξεις: Πρόλογος: Μάριος Πλωρίτης*, 2^η έκδ. Αθήνα:Ιθάκη.

Πολίτης,Φ.1964. *30 χρόνια από τον θάνατο του (1934-1964). Αφιέρωμα, Αναδρομή και θύμηση*. (επιμ.) Γληνού, Γ. Ματσά, Ν. Αθήνα.

Ροντήρης, Δ. 1999. *Σελίδες Αυτοβιογραφίας*. (επιμ.) Δηώ Καγγελάρη. Αθήνα: Καστανιώτη

Ρούσσου, Ν., Μπαζίνη Ε., Τσιώλη Ε.2015. *Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος στην νεότερη Ελλάδα*. Αθήνα:Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Σολομός,Α.1980. *Βιος και Παίγνιον/Σκηνή ,Προσκήνιο, Παρασκήνια*, Αθήνα: Δωδώνη.

Τσιαμπάος,Κ.2013. «Το Δελφικό Κέντρο του Άγγελου Σικελιανού. Μια ουτοπική Κοινότητα». Αθήνα.σσ.255-294.

Φανουράκη,Κ.2015. «Η διά της αισθήσεως σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τη Μαρία Χόρς». *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του* . Συνεδριακό & Πολιτιστικό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών, 26-29 Μαΐου. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πάτρας.σσ.389-401.

Φλάμπουρα, Κ.Μ. 1991.*Φίλε μου Κάρολε*. Αθήνα: Ερμής.

Χουρμουζιάδης,Ν.*Περί Χορού: Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Αθήνα 1998.

Ηλεκτρονικοί Ιστότοποι

«Δεβάρης Διόνυσος(Λευκάδα,1884-Αθήνα,1955)».2013.*Εκδοτική Αθηνών*.([URL:greekencyclopedia.com/devaris-dionysos-lefkada-1884-athina-1955-p2085.html](http://greekencyclopedia.com/devaris-dionysos-lefkada-1884-athina-1955-p2085.html)). Ημερομηνία Προσπέλασης: 28 Απριλίου 2020.

Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν. «9 χρόνια από τότε που έφυγε ο Γιώργος Λαζάνης»: ([URL:http://www.theatro-technis.gr/efige-o-giorgos-lazanis/](http://www.theatro-technis.gr/efige-o-giorgos-lazanis/)). Ημερομηνία Προσπέλασης: 28 Απριλίου 2020.

Καπελώνης, Κ. 2016.«Ο Κάρολος Κουν και η σχολή του Θεάτρου τέχνης», *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κου* 7 Ιουνίου.([URL:http://theatro-technis.edu.gr/%CE%BF-%CE%BA%CE%AC%CF%81%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CF%83%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%AE-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B8%CE%B5%CE%AC%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%85-%CF%84/](http://theatro-technis.edu.gr/%CE%BF-%CE%BA%CE%AC%CF%81%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CF%83%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%AE-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B8%CE%B5%CE%AC%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%85-%CF%84/)). Ημερομηνία Προσπέλασης: 28 Απριλίου 2020.

«Πριν το θέατρο Τέχνης», *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν* 12 Ιανουαρίου ([URL:http://www.theatro-technis.gr/prin-to-theatro-texnis/](http://www.theatro-technis.gr/prin-to-theatro-texnis/)). Ημερομηνία Προσπέλασης: 28 Απριλίου 2020.

Ρούτση Α. 2019. «Η Μαριάννα Κάλμπαρη μιλά για το Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν που πάντα ήθελε να αγγίξει, να κάνει κοινωνό τον κόσμο. ([URL:https://www.elculture.gr/blog/article/marianna-kalmpari/](https://www.elculture.gr/blog/article/marianna-kalmpari/)) Ημερομηνία Προσπέλασης: 28 Απριλίου 2020.

Ελληνική Κριτικογραφία

Αλεξανδροπούλου,Σ.1975. «Ηλέκτρα του Σοφοκλή» *Η Καθημερινή* 6 Αυγούστου.

Γεωργουσόπουλος,Κ.1987. «Πέρσες από το Θέατρο Τέχνης». *Τα Νέα* 10 Αυγούστου.

Γεωργουσόπουλος, Κ.1975. «Αισχύλου: Επτά επί Θήβας, από το θέατρο τέχνης» *Το Βήμα* 9 Αυγούστου 1975.

Δ.Α.Χ.1939. «Η Μουσική». *Η Πρωία* 5 Νοεμβρίου.

Δρομάζου,Ι.Σ.1975. «Επτά επί Θήβας του Αισχύλου» *Η Καθημερινή* 29 Ιουλίου.

«Εν μέσω πρωτοφανών εκδηλώσεων εωρτασθήσαν χθες τα 30 χρόνια από της ιδρύσεως του θιάσου της κας Μαρίκας Κοτοπούλη: η μεγάλη μας τραγωδός ως Ηλέκτρα»1939. *Η Ακρόπολις*.

Ένας μέσος Θεατής. 1959. «Μετά το Μάδημα των Ορνίθων, ποιος έφταιξε; επιστολή ενός μέσου θεατή». *Το Βήμα* 1 Σεπτεμβρίου.

Θρύλος, Α.1956. «Μια έξοχη παράσταση . Θέατρο Ηρώδου Αττικού. Οργανισμός Εθνικού θεάτρου, Αριστοφάνους» *Αι εκκλησιάζουσαι*, *Νέα Εστία* 15 Οκτωβρίου.

Καραγάτσης,Μ.1980. «Καυτή *Ορέστεια* στην κατάμεστη Επίδαυρο». *Η Καθημερινή* 12 Αυγούστου.

Καραγάτσης,Μ.1975. «Ο Πλούτος του Αριστοφάνη». *Η Βραδυνή* 7 Σεπτεμβρίου.

Καραγάτσης,Μ.1960. «Οι Όρνιθες». *Η Βραδυνή* 11 Ιουνίου.

Κατσουνάκη,Μ.2006. «Η Διαθήκη του Θεάτρου Τέχνης». *Η Καθημερινή* 12 Δεκεμβρίου.

Κομνηνού,Μπ.1976. «Οι Αχαρνής του Αριστοφάνη από το Θέατρο Τέχνης». *Ο Ταχυδρόμος* 22 Ιουλίου.

Κουκούλα, Λ.1965. «Οι Πέρσες στο Ηρώδειο από το Θέατρο Τέχνης». *Η Αθηναϊκή* 24 Αυγούστου.

Κρητικός,Θ. 1969. «Οιδίπους Τύρρανος του Σοφοκλή». *Η Ακρόπολις* 15 Νοεμβρίου.

Λάμπρου, Η. 1965. «Διδαγμένοι από τον Κάρολο Κουν οι Πέρσες. Στο Ωδείου του Ηρώδου Αττικού». *Το Βήμα* 24 Αυγούστου.

Λ,Ι.1959. «Όρνιθες». *Η Εστία* 31 Αυγούστου.

- Λυκιαρδοπούλου,Λ. 1980. «Ορέστεια». *Τα Επίκαιρα* 4 Σεπτεμβρίου.
- Μαργαρίτη,Αλκ. 1980. «Ορέστεια: Επιβράβευση του έργου του Κουν». *Τα Νέα* 23 Αυγούστου.
- Μαρωνίτης ,Ν. 1987. « Η Διαθήκη». *Η Λέξη*.
- Μικελίδης,Ν.Φ. 1987 «Πόλεις (και παραστάσεις)του χάους», *Η Ελευθεροτυπία* 22 Μαΐου.
- Περσεύς, Α. 1957. «Λυσιστράτη». *Η Ελληνική ώρα* 5 Αυγούστου.
- Σπηλιωτόπουλος,Στ.1960. «Οι όρνια του Αριστοφάνη». *Η Ακρόπολις* 8 Ιουνίου.
- Σπηλιωτόπουλος,Σ.1959. «Μια καλλιτεχνική αποτυχία οι όρνια του Αριστοφάνη». *Η Ακρόπολις* 1 Σεπτεμβρίου.
- Σταύρου,Γ.1957 «Ο Αριστοφάνης και το πρόβλημα ερμηνείας του», *Η Αυγή* 22 Σεπτεμβρίου.
- Σύκκα,Γ.2008. «Οι όρνια του Κουν μισό αιώνα μετά». *Η Καθημερινή* 13 Ιουλίου.

Αγγλική Κριτικογραφία

- Baigneres, C. 1965. "Persans". *Figaro* 29 April.
- Sandier G."The Persian"1965. *Arts*.1 May.

Βιντεοσκοπημένο υλικό

- Καπελώνης, Κ. 2018. *75 χρόνια Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν-75 αντικείμενα*. ΣΤΟart Κοραή: Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν.(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9ITzu3hoDfs&t=1237s>). Ημερομηνία Προσπέλασης: 28 Απριλίου 2020.
- Πυλαρινός, Ο.2013. «Όρνια Αριστοφάνους 1975 Επίδαυρος». *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c9rOjblNTzw&t=4s>). Ημερομηνία Προσπέλασης: 28 Απριλίου 2020.
- Πυλαρινός, Ο. 2013. «Πέρσες,2000, Αισχύλος, Αρχαίο θέατρο Επίδαυρου». *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*. (URL: https://www.youtube.com/watch?v=n6x4IZPh_tQ&t=1058s). Ημερομηνία Προσπέλασης: 28 Απριλίου 2020.

Εικονογράφηση

1. Μουσείο Μπενάκη, Φωτογράφιση: Ιωάννα Μωραΐτη, Αρχείο:Δ.Χαρισιάδης.
2. Καγγελάρη, Δ. 2010. (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
3. Καγγελάρη, Δ. 2010. (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
4. Πυλαρινός, Ο. 2013. «Όρνιθες Αριστοφάνους 1975 Επίδαυρος». *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c9rOJbLNTzw&t=4s>).
5. Πυλαρινός, Ο. 2013. «Όρνιθες Αριστοφάνους 1975 Επίδαυρος». *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c9rOJbLNTzw&t=4s>).
6. Πυλαρινός, Ο. 2013. «Όρνιθες Αριστοφάνους 1975 Επίδαυρος». *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c9rOJbLNTzw&t=4s>).
7. Καγγελάρη Δ.2010. (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
8. Ανδρεάδη Έ.1999.(επιμ.), *Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος- Γκίκας: Ζωγραφική για το θέατρο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα.
9. Φωτογραφικό αρχείο ELITE
10. Φωτογραφικό αρχείο ELITE
11. Πυλαρινός Ο. 2013. «Πέρσες,2000, Αισχύλος, Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου». *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*. (URL: https://www.youtube.com/watch?v=n6x4IZPh_tQ&t=1058s).
12. Πυλαρινός Ο. 2013. «Πέρσες,2000, Αισχύλος, Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου». *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*. (URL: https://www.youtube.com/watch?v=n6x4IZPh_tQ&t=1058s).
13. Αργυρόπουλος Ν. Ιδιωτική Συλλογή.
14. Κουν Κ.2011.. «Ορέστεια(Αγαμέμνων-Χοηφόροι-Ευμενίδες, του Αισχύλου) *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pFFzxd7b9c>)

15. Κουν Κ.2011.. «Ορέστεια(Αγαμέμνων-Χοηφόροι-Ευμενίδες, του Αισχύλου) *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pFFzxd7b9c>)

16. Κουν Κ.2011.. «Ορέστεια(Αγαμέμνων-Χοηφόροι-Ευμενίδες, του Αισχύλου) *Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν*, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pFFzxd7b9c>)

Παραστασιογραφία

Αρχείο Θεάτρου Τέχνης. (URL:<http://www.theatro-technis.gr/arxeio/>)

Βαροπούλου,Ε. Παγκουρέλης Β.2010.*Κάρολος Κουν*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Μαγιάρ, Μ. 2004. Μτφ: Καΐρη Έρεικα. *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.

ΟΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΠΟΥ ΠΡΟΕΡΧΟΝΤΑΙ ΑΠΟ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ ΠΗΓΕΣ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΚΑΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΥΝΤΑΚΤΡΙΑ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ