

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή στη Γαλλική Σκηνή του Εικοστού
Αιώνα: οι Τρεις Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις του Antoine
Vitez**

Αγγελική Μητροπούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αθηνά Στούρνα

Μάιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή στη Γαλλική Σκηνή του Εικοστού
Αιώνα: οι Τρεις Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις του Antoine
Vitez

Αγγελική Μητροπούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αθηνά Στούρνα

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

Μάιος 2018

Περίληψη

Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή υπήρξε έργο – σταθμός για τον Vitez, το οποίο σκηνοθέτησε τρεις φορές μέσα σε είκοσι χρόνια (το 1966, το 1971 και το 1986), υποβάλλοντας κάθε φορά μια διαφορετική σκηνική εκδοχή του μύθου. Βασικός σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, μέσα από την κριτική προσέγγιση των βιβλιογραφικών δεδομένων και του οπτικοακουστικού υλικού, είναι η ανάλυση των παραπάνω σκηνοθετικών προσεγγίσεων και ο προσδιορισμός του τρόπου με τον οποίο αναβιώνει η αρχαία ελληνική τραγωδία στα πολιτισμικά συμφραζόμενα του 20^{ου} αιώνα.

Στο πρώτο κεφάλαιο, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον ίδιο τον σκηνοθέτη (πορεία, επιρροές, αισθητική), διερευνώντας οι λόγοι της προσήλωσής του στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* και αναλύονται οι πολιτικοί συνειρμοί που γέννησε μέσα του ο αρχαίος μύθος. Ακολουθεί αναλυτική παρουσίαση των τριών παραστάσεων στα επόμενα κεφάλαια: περιγραφή και ερμηνεία της λιτής, κειμενο- κεντρικής προσέγγισης του 1966, με την οποία ο Vitez κάνει την πρώτη του εμφάνιση ως σκηνοθέτης· διεξοδική ανάλυση της «ποιητικής» σκηνικής εκδοχής του 1971 και διατύπωση συγκεκριμένων κρίσεων σε ό, τι αφορά τη χρήση των «παρενθέσεων» του Ρίτσου, τη σκηνογραφία (θεατρικός χώρος, σκηνικά αντικείμενα, ενδύματα) και την προσέγγιση των δραματικών χαρακτήρων· εκτενής ανάπτυξη της σκηνοθετικής πρότασης του 1986, η οποία αποτέλεσε μία από τις κορυφαίες παραστάσεις του μεταπολεμικού ευρωπαϊκού θεάτρου, καταξιώνοντας τον Γάλλο σκηνοθέτη. Τέλος, στο επιλογικό κεφάλαιο εντοπίζονται τα κοινά στοιχεία και οι διαφορές μεταξύ των τριών σκηνοθετικών ερμηνειών του αρχαίου μύθου και εξάγονται συμπεράσματα.

Summary

Electra is considered to be a milestone in Antoine Vitez's career. Indeed, the Sophoclean tragedy remained one of the French director's favorite texts and he staged it three times over twenty years, each time with the same actress as Electra. The main aim of this postgraduate dissertation is to analyze and compare these three different stagings through a critical approach to the existing bibliography and audiovisual material. In addition, this study examines the staging of ancient Greek tragedy within the historical, political, cultural and artistic context of the 20th century. The first chapter focuses on Vitez's artistic trajectory, influences and aesthetic vision and questions his interest in Sophocles' *Electra*, by stressing the impact that the myth's political aspect had on the director's artistic vision. In the three following chapters, a detailed presentation of the three different productions is provided: the first version (1966) – is a text-centered approach; the second one (1971) is a more “poetic” reading of the tragedy, in which the director adds poems by Yannis Ritsos. The so-called “parentheses” are thoroughly discussed, along with the production's scenography and acting. The third version (1986) is marked by a less explicit political reading and focuses on a more psychological approach. The conclusion compares and discusses the three different productions.

Ευχαριστίες

Η παρούσα διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος του τμήματος «Θεατρικών Σπουδών» του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Ολοκληρώνοντας αυτό το ταξίδι, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την επιβλέπουσα Καθηγήτρια κυρία Αθηνά Στούρνα, για την ευκαιρία που μου έδωσε να ασχοληθώ με ένα θέμα που άπτεται των ερευνητικών μου ενδιαφερόντων, καθώς και για την αμέριστη καθοδήγηση, κατανόηση και βοήθεια που μου παρείχε.

Τις θερμότερες ευχαριστίες μου θα ήθελα, επίσης, να εκφράσω στην κυρία Χρύσα Προκοπάκη, για το χρόνο που μου αφιέρωσε και για τις πολύτιμες αναμνήσεις και σκέψεις της που μοιράστηκε μαζί μου.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου Ανδρέα Μητρόπουλο και Ιουλία Μίχου, τα αδέρφια μου, Γιάννη και Πηνελόπη και τον σύζυγό μου Θοδωρή Μιχαηλίδη για την υπομονή, την υποστήριξη και την ενθάρρυνσή τους όλο αυτό το διάστημα.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
1.1	Η <i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή.....	1
1.2	Antoine Vitez	2
1.3	Η προσήλωση του Vitez στην <i>Ηλέκτρα</i>	4
1.4	Η πολιτική ανάγνωση του έργου.....	5
2	Η <i>Ηλέκτρα</i> του 1966	8
3	Η <i>Ηλέκτρα</i> του 1971	13
3.1	Οι «παρενθέσεις» του Ρίτσου.....	13
3.2	Το θέατρο της γειτονιάς.....	17
3.3	Ο θεατρικός χώρος.....	18
3.4	Τα σκηνικά αντικείμενα.....	20
3.4.1	Η τεφροδόχος.....	20
3.4.2	Τα λουλούδια.....	21
3.4.3	Το πανί.....	22
3.5	Τα ενδύματα.....	23
3.6	Οι δραματικοί χαρακτήρες.....	25
3.6.1	Ορέστης.....	25
3.6.2	Ηλέκτρα.....	26
3.6.3	Κλυταιμνήστρα.....	28
3.6.4	Χρυσόθεμη.....	29
3.6.5	Παιδαγωγός.....	30
3.6.6	Πυλάδης.....	31
3.6.7	Αίγισθος.....	31
4	Η <i>Ηλέκτρα</i> του 1986	34
4.1	Η σκηνογραφία.....	34
4.2	Ο Χορός.....	40
4.3	Οι δραματικοί χαρακτήρες.....	41
4.3.1	Ηλέκτρα.....	42
4.3.2	Κλυταιμνήστρα.....	44
4.3.3	Χρυσόθεμη.....	46
4.3.4	Ορέστης/Πυλάδης/Παιδαγωγός.....	47
4.3.5	Αίγισθος.....	49
5	Επίλογος	51

Παραρτήματα	
A	Πώς παίζεται η ελληνική τραγωδία;.....54
B	Οι «παρενθέσεις» του Ρίτσου.....57
Γ	Συνέντευξη της Χρύσας Προκοπάκη.....70
Βιβλιογραφία77
Ιστότοποι82
Βίντεο85
Εικονογραφία85

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1 Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή

Η *Ηλέκτρα* ανήκει στα όψιμα έργα του Σοφοκλή. Θέμα της είναι η δολοφονία του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας, φονιάδων του Αγαμέμνονα, από τον Ορέστη. Ο γιος του Ατρείδη, έχοντας λάβει χρησμό του Απόλλωνα, φτάνει κρυφά στο Άργος, μαζί με τον Πυλάδη (βουβός ρόλος) και τον γέρο Παιδαγωγό και εκδικείται το θάνατο του πατέρα του¹. Κεντρικό πρόσωπο της τραγωδίας είναι η Ηλέκτρα. Πρωταγωνίστρια σε ένα έργο που εστιάζει στην ανάδειξη της ψυχοσύνθεσής της², η ηρωίδα ζει στο σπίτι των δολοφόνων, περιμένοντας την άφιξη του Ορέστη. Πενθεί, ελπίζει και με θάρρος εναντιώνεται στην καταπίεση. Το σθένος, η υπερηφάνεια, η επιμονή της θυμίζουν την Αντιγόνη. Ωστόσο σε αντίθεση με την «αθώα» αδερφή του Πολυνείκη, η Ηλέκτρα είναι οργισμένη, ποτισμένη με εκδικητική μανία. Αυτή η «φονική και παρθένος κόρη»³, ικανή να αγαπά με τη μεγαλύτερη τρυφερότητα και να μισεί με τη μεγαλύτερη σφοδρότητα, αποφασισμένη να σκοτώσει ακόμα και χωρίς την αρωγή κανενός, θα γίνει συναυτουργός στη μητροκτονία, επιθυμώντας την απόδοση δικαιοσύνης και την αποκατάσταση της σφετερισμένης νομιμότητας. Το άδικο γύρω της «την αναγκάζει να υπερβεί όλους τους φραγμούς που θα της έθεταν, σε έναν κόσμο δικαίου, η φύση και η ηθική»⁴. Και δε μετανιώνει ούτε στιγμή.

¹ Ο μύθος των Ατρείδων αποτέλεσε επίσης θέμα τραγωδιών του Αισχύλου (*Χοηφόροι*) και του Ευριπίδη (*Ηλέκτρα*). Σε αντίθεση με τις εκδοχές των δύο άλλων τραγικών, οι οποίες ολοκληρώνονται με την καταδίωξη του μητροκτόνου από τις Ερινύες, στο έργο του Σοφοκλή ο παραδοσιακός ρόλος των χθόνιων θεοτήτων αποσιωπάται. Ο αφανισμός των σφετεριστών μοιάζει έτσι δίκαιος, ενώ η βία που αποσκοπεί στην αποκατάσταση της ηθικής ισορροπίας νομιμοποιείται.

² Σύμφωνα με τον Winnington – Ingram, η δεξιοτεχνία με την οποία παρουσιάζεται ο χαρακτήρας της Ηλέκτρας «έχει συγκεντρώσει τόσο μεγάλο και τόσο δίκαιο θαυμασμό, ώστε ορισμένοι σχολιαστές έχουν την τάση να ξεγράφουν ολόκληρο το θρησκευτικό και ηθικό ζήτημα (ενν. της μητροκτονίας) θεωρώντας το απλά κάτι σαν σκηνικό βάθους για την προβολή ενός δράματος πρωτίστως ψυχολογικού» (όπως παρατίθεται στο: Winnington – Ingram (1999) 317).

³ Παπάζογλου (2014) 15.

⁴ Lesky (1987) 395.

1.2 Antoine Vitez

Γεννημένος στο Παρίσι στις 20 Δεκεμβρίου 1930, ο Antoine Vitez έδρασε καλλιτεχνικά σε μια περίοδο με μεγάλο ενδιαφέρον για το γαλλικό θεατρικό γίγνεσθαι. Πρόκειται για τις δεκαετίες 1960-1980. Την εποχή αυτή, ως απόρροια της επίδρασης που άσκησαν στον καλλιτεχνικό κόσμο τα γεγονότα του Μάη του '68⁵, δόθηκε έμφαση στον κοινωνικό ρόλο του θεάτρου, το οποίο χαρακτηρίστηκε από μια τάση υπέρβασης των παραδοσιακών ορίων και αναζήτησης νέων χώρων⁶, νέων τρόπων δημιουργίας⁷ κι έκφρασης⁸ και ενός ευρύτερου κοινού. Παράλληλα, το Παρίσι απέκτησε ακόμη πιο κοσμοπολίτικο χαρακτήρα, έγινε η «οικουμενική πρωτεύουσα του θεάτρου»⁹, στην οποία είχαν συγκεντρωθεί πολιτικοί εξόριστοι απ' όλο τον κόσμο, καθώς και εκπρόσωποι της θεατρικής πρωτοπορίας¹⁰. Σ' αυτό το ευρύτερο πλαίσιο πειραματισμών, ο Vitez έβαλε το δικό του λιθαράκι με τις σκηνοθεσίες του, συνδυάζοντας τις μεθόδους του Meyerhold και το φτωχό θέατρο του Grotowski, με το effet της μπρεχτικής αποστασιοποίησης και την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud.

Ξεκινώντας την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία το 1962, εργάστηκε για έναν χρόνο ως ηθοποιός στο Théâtre Quoditien της Μασσαλίας και στη συνέχεια στο Théâtre-Maison de la Culture της Caen (1964-1967), όπου ανέβασε το 1966 στην ηλικία των τριανταπέντε ετών για πρώτη φορά την *Ηλέκτρα*. Έπειτα, συνεργάστηκε με το Théâtre des Amandiers της Nanterre (1968-1971). Εκεί, παρουσίασε το 1971 τη δεύτερη εκδοχή της *Ηλέκτρας*. Οπαδός της θεατρικής αποκέντρωσης¹¹, από το 1968 έως το 1980 ο πολιτικοποιημένος καλλιτέχνης δημιούργησε σε εργατικά προάστια του Παρισιού. Μάλιστα, το 1972 ίδρυσε το Théâtre des Quartiers d' Ivry, όπου έως το 1980 ανέβασε πρωτοποριακές παραστάσεις, όπως τον *Φάουστ* του Γκαίτε (1972), τη *Φαίδρα* του Ρακίνα (1975), το *Σχολείο γυναικών*, τον *Ταρτούφο*, τον *Δον Ζουάν* και τον

⁵ Με τον όρο «Μάης του '68» αναφερόμαστε στην πολιτική και κοινωνική κρίση που ξέσπασε στη Γαλλία εκείνη την περίοδο. Ο όρος αποτέλεσε συνώνυμο της αμφισβήτησης των παραδοσιακών αξιών, της ρήξης με το κατεστημένο και της μετάβασης από το συντηρητισμό στον φιλελευθερισμό.

⁶ Η θεατρική πράξη πραγματώνεται εκτός των συμβατικών και ειδικά διαμορφωμένων χώρων, π.χ. σε εργοστάσια, στο δρόμο κ.α.

⁷ Προτάσσεται η συλλογική δημιουργία, που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και τη σωματική έκφραση, όπως για παράδειγμα στο Théâtre du Soleil της Ariane Mnouchkine.

⁸ Δίνεται έμφαση στο σώμα του ηθοποιού έναντι του κειμένου, ενώ προβάλλεται η θεατρικότητα της παράστασης.

⁹ Αρδίτης στο Μαυρομούστακος και Φελοπούλου (2017) 35-36.

¹⁰ Augusto Boal, Peter Brook, Bob Wilson, Richard Foreman, Meredith Monk κ.ά.

¹¹ Με τον παραπάνω όρο αναφερόμαστε στην απομάκρυνση της θεατρικής δραστηριότητας από τα αστικά κέντρα και στη μεταφορά της στην περιφέρεια, με στόχο την προσέλκυση των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων. Η πολιτική αυτή προτάθηκε από τον Jacques Coreau στο δοκίμιό του *le théâtre populaire* (1941), ενώ εφαρμόστηκε από σημαντικούς Γάλλους σκηνοθέτες: τον Jean Vilar, τον Roger Planchon, τον Patrice Chéreau, την Ariane Mnouchkine και τον Antoine Vitez.

μισάνθρωπο του Μολιέρου (1978-1979). Η αναγνώριση της σκηνοθετικής του μορφής ήρθε ωστόσο στη δεκαετία του '80, οπότε ανέλαβε τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου του Chaillot¹² (1981-1988) και έπειτα της Comédie-Française¹³ (1988). Ενδεικτικές σκηνοθεσίες της περιόδου αποτελούν ο *Φάουστ* (1981), ο *Άμλετ* (1982), ο *Γλάρος* (1984) και η *Ηλέκτρα* (1986).

Πολύπλευρη προσωπικότητα, πέραν της σκηνοθεσίας ο Vitez έγραψε θεωρητικά κείμενα για το θέατρο, δίδαξε υποκριτική στις σχολές του Lecoq, του Chaillot, στο εργαστήρι του Ivry και στο Conservatoire, μετέφρασε¹⁴ θεατρικά και λογοτεχνικά έργα και εξέδωσε δύο ποιητικές συλλογές. Αγαπούσε πολύ την ενασχόληση με τη γλώσσα: «Σου διάβαζε οποιαδήποτε ώρα. Στο τραπέζι με ξένους, με τα παιδιά του (...) υπήρχε συχνά για ... επιδόρπιο ένα ποίημα που θυμήθηκε, ένα βιβλίο που ανακάλυψε»¹⁵, ενώ έβρισκε κάτι κοινό στο ρόλο του μεταφραστή και του σκηνοθέτη, θεωρώντας και τους δύο ως μεσολαβητές ανάμεσα σ' εμάς και τα μεγάλα έργα του παρελθόντος, ως κομιστές ιδεών.

Για τον Γάλλο δημιουργό, η σκηνοθεσία ήταν η τέχνη της μεταφοράς ιδεών, μέσω της ερμηνείας των σημείων που μας κληροδότησαν άνθρωποι περασμένων αιώνων. Εκείνο που τον «εξόργιζε» ήταν η άποψη ότι «τα κείμενα πρέπει να σκηνοθετούνται όπως είναι γραμμένα, να λένε αυτό που θέλει να πει ο συγγραφέας. Τι θέλει να πει ο συγγραφέας και σε ποιους; Τα κείμενα έλεγε, είναι ένα αίνιγμα που καλούμαστε να λύσουμε κάθε φορά, πρέπει κάθε τόσο να τα “μεταφράζουμε”»¹⁶. Ο Vitez ερμήνευσε λοιπόν τα θεατρικά έργα με βάση την ιδεολογία του, την αισθητική του, τα προβλήματα της εποχής του και παρουσίασε στο κοινό τις προσωπικές του αναγνώσεις – παραστάσεις, που τον κατέταξαν ανάμεσα στους μεγαλύτερους ανθρώπους του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ο ξαφνικός θάνατός του, στις 30 Απριλίου

¹² Το Théâtre National de Chaillot βρίσκεται στο Παρίσι, κοντά στον πύργο του Eiffel και στα συντριβάνια του Trocadéro. Συνώνυμο του λαϊκού θεάτρου ιδρύθηκε το 1920 από τον Firmin Gémier και αναπτύχθηκε υπό τη διεύθυνση σημαντικών καλλιτεχνών, όπως ο Jean Vilar (1951-1963) και ο Antoine Vitez (1981-1988). Τον Ιούνιο του 2016 μετονομάστηκε σε Théâtre national de la Danse και έκτοτε φιλοξενεί κυρίως μουσικοχορευτικές παραστάσεις.

¹³ Η Comédie-Française ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1680 με διάταγμα του Λουδοβίκου XIV, προκειμένου να συγχωνευτούν ο θίασος του Μολιέρου με το θίασο του Hôtel de Bourgogne. Κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης, έκλεισε και οι ηθοποιοί της φυλακίστηκαν. Ξεκίνησε πάλι να λειτουργεί το 1799, με απόφαση της νέας κυβέρνησης, η οποία παραχώρησε στους Comédiens την αίθουσα Richelieu στο Palais-Royal, για να ανασυσταθεί ο θίασος. Σήμερα, διαθέτει άλλους δύο χώρους παραστάσεων, ενώ εξακολουθεί να συνεργάζεται με μόνιμη ομάδα ηθοποιών.

¹⁴ Η μετάφραση της σοφόκλειας *Ηλέκτρας* από τον ίδιο τον Vitez χρησιμοποιήθηκε και στις τρεις σκηνοθετικές προσεγγίσεις του έργου, με ορισμένες μικρές αλλαγές στο πλαίσιο κάθε ανεβάσματος.

¹⁵ Προκοπάκη (1990) 46.

¹⁶ Ό.π., 47.

1990, διέκοψε την ανοδική του πορεία, αφήνοντας ένα τεράστιο κενό στον καλλιτεχνικό χώρο.

1.3 Η προσήλωση του Vitez στην *Ηλέκτρα*

Ο Vitez σκηνοθέτησε την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή τρεις φορές μέσα σε είκοσι χρόνια. Η προσήλωσή του αυτή οφείλεται αφενός στο θαυμασμό του για τον ελληνικό πολιτισμό και την ελληνική γλώσσα κι αφετέρου στη γοητεία που του άσκησε ο σοφόκλειος λόγος, η πλοκή του μύθου¹⁷, η συνύπαρξη καθημερινού και πανανθρώπινου σε αυτόν¹⁸: «Αυτή είναι η σφραγίδα του μεγάλου θεάτρου, ταλαντεύεται ανάμεσα στο Καθολικό και το Ατομικό (...) Διαβάζοντας (...), μεταφράζοντας και παίζοντας την *Ηλέκτρα*, ανακαλύπτουμε με έκπληξη ότι είναι ένα καλό έργο (...) ένα δημιούργημα τέλει σε σύνθεση, μέτρο και ρυθμό»¹⁹.

Ο σκηνοθέτης ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με την *Ηλέκτρα*, όταν ήταν ακόμη μαθητής. Από εκείνη την αρχική του γνωριμία με το έργο, ένιωσε την επιθυμία να το ανεβάσει, καθώς σ' αυτό και συγκεκριμένα στις σκηνές που η *Ηλέκτρα* και η *Χρυσόθεμη* διαφωνούν ως προς την αντιμετώπιση της καταπίεσης, ανακάλυψε ένα παράδειγμα του θεάτρου των ιδεών, ενός θεάτρου όπου αποκτούν ανθρώπινη υπόσταση δύο διαφορετικοί τρόποι σκέψης: η ιδέα της δικαιοσύνης, της αντίστασης στο άδικο ενσαρκωμένη στο πρόσωπο της *Ηλέκτρας* και η ιδέα της υποταγής, της οποίας προσωποποίηση συνιστά η *Χρυσόθεμη*.

Ο Vitez ήταν ένας καλλιτέχνης με έντονες πολιτικές ευαισθησίες και κοινωνικές ανησυχίες. Τα βασικά θέματα του μύθου – η ανθρώπινη καταπίεση, η σφετερισμένη νομιμότητα, η ατέρμονη αναμονή, η ανέλπιστη ανατροπή, η αναγκαιότητα της βίας, η αδυναμία του ανθρώπου να «είναι καλός σ' έναν κακό κόσμο»²⁰ – σε συνδυασμό με την απλότητα της ιστορίας, η οποία μπορούσε να μιλήσει και στον λιγότερο εξοικειωμένο με το θέατρο θεατή, τον γοήτευσαν: «Η ιστορία είναι (...) αρχικά (...) ένα είδος ειδησεογραφικού υλικού: μια κοπέλα της οποίας ο πατέρας δολοφονήθηκε από τη μητέρα της και τον εραστή της, και που για χρόνια περιμένει την επιστροφή του εκδικητή, που δεν είναι άλλος από τον αδερφό της. Ο αδερφός επιστρέφει κι

¹⁷ Οι τραγικοί μύθοι ενέπνευσαν κατά τη μεταπολεμική περίοδο και σημαντικούς Γάλλους θεατρικούς συγγραφείς: τον Jean-Paul Sartre: *Μύγες* (1943) και τον Jean Anouilh: *Αντιγόνη* (1944), *Μήδεια* (1946), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972).

¹⁸ **ΠΡΟΕΙΔΟΠΟΙΗΣΗ**

Όταν το όνομα του μεταφραστή δεν αναφέρεται, οι μεταφράσεις γίνονται από τη συγγραφέα.

¹⁹ Vitez στο Léger (2011) 100.

²⁰ Vitez στο Léger (2011) 71.

εκδικείται για τον νεκρό πατέρα. Να το πρώτο επίπεδο του μύθου· αν σκάψουμε λίγο θα ανακαλύψουμε περισσότερα πλούτη. Δεν είναι για λογοτεχνικούς λόγους που η μητέρα είναι βασίλισσα, ο δολοφονημένος πατέρας βασιλιάς και που ο εραστής δεν σφετερίζεται μόνο το κρεβάτι, αλλά και την εξουσία. Πρόκειται για την εκδίκηση του νεκρού και την αποκατάσταση της νομιμότητας. Σκεφτόμαστε αμέσως όλες τις σύγχρονες καταστάσεις, (...) όπου μια νομιμότητα παραβιάζεται και κάποιιο προσπαθούν να την επαναφέρουν»²¹.

Η απλή αυτή ιστορία, θίγοντας ζητήματα που αναδεικνύονταν διαχρονικά και επίκαιρα, έδωσε λοιπόν την ευκαιρία στον σκηνοθέτη να τοποθετηθεί πάνω σε σύγχρονα προβλήματα. Και οι τρεις σκηνοθετικές προσεγγίσεις της *Ηλέκτρας* συνδέθηκαν με γεγονότα της πολιτικής επικαιρότητας, απηχώντας αφενός συγκεκριμένους συνειρμούς κι αφετέρου μια ευρύτερη διάθεση του Vitez να μιλήσει για όλες εκείνες τις πολιτικές συγκυρίες, όπου η εξουσία γίνεται αντικείμενο σφετερισμού και υπάρχει ανάγκη για αντίσταση.

1.4 Η πολιτική ανάγνωση του έργου

Ο Γάλλος σκηνοθέτης χρησιμοποίησε την πείρα της αρχαιότητας, για να σχολιάσει σύγχρονες καταστάσεις. Στην προσέγγιση του 1966, ο μύθος της *Ηλέκτρας* συνδέθηκε με την αντίσταση του λαού της Αλγερίας εναντίον των Γάλλων αποικιοκρατών²² και με το σταλινισμό: «Οι θεατές, όταν παίξαμε το έργο στην Αλγερία, αντέδρασαν σαν να 'χε γραφτεί το κείμενο γι' αυτούς (...). Η Ηλέκτρα είναι μια γυναίκα που περιμένει την επιστροφή του εκδικητή, την αποκατάσταση της νομιμότητας. Δεν ξέρουμε από πότε (...). Η Αλγερία πάντως περίμενε το γυρισμό του Ορέστη εκατόν είκοσι πέντε χρόνια. Όσο για το σταλινισμό, (...) επίσης σκέφτομαι την *Ηλέκτρα*, γιατί η *Ηλέκτρα* βεβαιώνει ότι «όλα τελικά μαθαίνονται» (...) κι όσο κι αν θάβουμε τα εγκλήματα κάτω από ένα βουνό ψέματα, το θαμμένο έγκλημα αργά ή γρήγορα κάνει να σαπίσει το βουνό, που τελικά θα καταρρεύσει»²³.

Η σοφόκλεια τραγωδία υπήρξε για τον Vitez «ένα μάθημα πίστης στη νίκη της νομιμότητας και της δικαιοσύνης»²⁴, στη λύτρωση που έρχεται την ώρα της βαθύτερης απελπισίας, τη στιγμή που όλα μοιάζουν χαμένα. Στην εκδοχή του 1971, το σκηνοθετικό ενδιαφέρον στράφηκε στην Ελλάδα της στρατιωτικής δικτατορίας: ο

²¹ Vitez (1991) 478.

²² Η Αλγερία απελευθερώθηκε το 1962.

²³ Vitez στο Χαβιάρας (1992) 146.

²⁴ Vitez (1991) 478.

δημιουργός θέλησε να καταγγείλει τη Χούντα των Συνταγματαρχών και να στείλει ένα μήνυμα ελπίδας στον καταπιεσμένο ελληνικό λαό. Συγχρόνως, εξέφρασε με έμμεσο τρόπο ορισμένους προβληματισμούς του σχετικούς με το σοβιετικό κομμουνιστικό καθεστώς, αλλά και την ανησυχία του για την ευρύτερη κρίση στο εσωτερικό του αριστερού κινήματος.

Συγκεκριμένα, με την παρεμβολή της πρώτης «παρένθεσης»²⁵ του Ρίτσου έκανε μνεία στην αποσταλινοποίηση, στηλιτεύοντας τις πρακτικές του Χρυστούφ – αποκαταστάσεις μετά θάνατον, κατασκευή νέων αγαλμάτων, γκρέμισμα των ανδριάντων του Στάλιν –: «Θαρρώ πως κάποιον που τον εκτέλεσαν, τον ξέθαιψαν με τιμές και τον στήσαν, σκελετό πάνω στο θρόνο (...). Έναν άλλον τον κήδεψαν μ' αφάνταστες τιμές (...) δεν έμεινε πλατεία ή πάρκο χωρίς το άγαλμά του. Σε λίγο κάποια μανία τους κυριεύσε όλους (...) χειρονομούσαν, τρέχαν, φωνάζαν, σπάζαν τους ανδριάντες του κι ήταν παράξενο να βλέπεις τους ανθρώπους να πολεμούν με τ' αγάλματα»²⁶.

Τέλος, μέσω της έβδομης «παρένθεσης», δήλωνε την απαισιοδοξία του ως αποτέλεσμα της διάσπασης του ελληνικού κομμουνιστικού κόμματος και της εισβολής του σοβιετικού στρατού στην Τσεχοσλοβακία το 1968: «Σκισμένες όλες οι σημαίες κατά μήκος όλου του χρόνου (...)»²⁷.

Η σύγχρονη Ελλάδα αποτέλεσε το συναισθηματικό κίνητρο και της τρίτης *Ηλέκτρας*. Το 1986 ο Vitez σκεφτόταν τους Έλληνες, που στη διάρκεια του εμφυλίου ξενιτεύτηκαν, ακολουθώντας τους γονείς τους στις χώρες της Σοβιετικής Ένωσης και που επιστρέφοντας αντίκρισαν την πατρίδα τους παραμορφωμένη, χτυπημένη από μια «γενικευμένη κρίση των πολιτικών αξιών»²⁸.

Παρά τις σαφείς πολιτικές προεκτάσεις των τριών ανεβασμάτων του αρχαίου μύθου από τον Vitez, είναι αξιοσημείωτο πως ο σκηνοθέτης κάθε φορά απέφυγε να υπογραμμίσει δημαγωγικά τις αναλογίες του μύθου με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Αντίθετα άφηνε το θεατή να τις ανακαλύψει με τις δικές του αισθήσεις μέσα από την εξέλιξη της ιστορίας. Ακόμα και στην *Ηλέκτρα* του 1971, η αναφορά στη Δικτατορία των Συνταγματαρχών γινόταν με υπόγειο τρόπο, μέσω των «παρενθέσεων» του

²⁵ Με τον όρο «παρενθέσεις» αναφερόμαστε σε είκοσι αποσπάσματα ποιημάτων του Ρίτσου, τα οποία ο Vitez ενσωμάτωσε στο σοφόκλειο έργο, το 1971. Εκτενής παρουσίαση των εμβόλιμων «παρενθέσεων» ακολουθεί στο Παράρτημα Β' της παρούσας διατριβής.

²⁶ Ρίτσος (1962) 21. (Παράρτημα Β': 56)

²⁷ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 281. (Παράρτημα Β': 62)

²⁸ Παπανδρέου (1990) 62.

Ρίτσου, οι οποίες δεν έμπαιναν ποτέ «σαν μια κατηγορηματική υπόδειξη να καταλάβουμε τον έναν ή τον άλλον υπαινιγμό για τη σημερινή Ελλάδα»²⁹.

Ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφερόταν για τη μετάδοση εύκολων μηνυμάτων ή για την επιβολή της προσωπικής του ερμηνείας. Μέσω της τέχνης του προσπαθούσε να τοποθετήσει τον θεατή μπροστά σε ποικίλα ερμηνευτικά σταυροδρόμια, δίνοντάς του τη δυνατότητα επιλογής. Εκτελούσε έτσι το καλλιτεχνικό του χρέος, δημιουργώντας ένα θέατρο που χωρίς να υποκαθιστά την ιστορία, γινόταν εφαλτήριο σκέψης και πολιτικού προβληματισμού.

²⁹ Ολιβιέ (1972) 28.

Κεφάλαιο 2

Η Ηλέκτρα του 1966

Με την *Ηλέκτρα*³⁰ του 1966, ο Vitez έκανε το σκηνοθετικό του ντεμπούτο. Επιθυμώντας να «απαλλάξει το έργο του Σοφοκλή από τις μέχρι τότε ρακινικές (...) και ως εκ τούτου ψυχολογικές αναγνώσεις του (...) και να αναδείξει (...) τον πραγματικό του πυρήνα: την πολιτική εξέγερση»³¹, ο αριστερός καλλιτέχνης (μέλος του ΚΚΓ) κατέληξε σε μια αντι-ρεαλιστική σκηνοθεσία με έκδηλες μπρεχτικές αναφορές. Μακριά από το να ζουν τους ρόλους τους, οι ηθοποιοί στέκονταν την περισσότερη ώρα ακίνητοι και όρθιοι, σαν αγάλματα, αντικρίζοντας μετωπικά τους θεατές, στους οποίους απευθύνονταν, διακηρύσσοντας «όλες τις μεγάλες ιδέες (...) μέσα από ένα φανταστικό megáφωνο»³². Το κείμενο αποτέλεσε το επίκεντρο της προσέγγισης αυτής. Η στατική, παγωμένη υπόκριση βοηθούσε να ακουστεί με ευκρίνεια ο σοφοκλείος λόγος, η δύναμη του οποίου «ήταν τέτοια που θα μπορούσε να περάσει το μήνυμα του έργου στους θεατές»³³. Τίποτα δεν έπρεπε να αποσπά την προσοχή του κοινού από την ποίηση.

Η σκηνική διαμόρφωση και τα αρχαιοπρεπή ενδύματα τοποθετούσαν το δράμα τοπικά και χρονικά στην ελληνική αρχαιότητα. Οι ηθοποιοί, ταυτόχρονα παρόντες στη σκηνή σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, ήταν ντυμένοι ομοιόμορφα με μακριά, γκρι κοστούμια, που θύμιζαν αυτά των ιερουργών. Έτσι, η προσέγγιση του 1966 αποκτούσε έναν τελετουργικό χαρακτήρα, ανάλογο με εκείνον των αρχαίων τραγικών παραστάσεων, μέσω του οποίου ο σκηνοθέτης θέλησε να «προωθήσει την ιδέα ότι οι

³⁰ Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε μετάφραση και σκηνοθεσία Antoine Vitez παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην κεντρική σκηνή του Théâtre-Maison de la Culture της Caen στις 2 Φεβρουαρίου 1966, ενώ στη συνέχεια περιόδευσε στη Γαλλία και την Αλγερία. Τη σκηνογραφία ανέλαβε ο Claude Engelbach, ενώ τη μουσική επιμέλεια ο Armand Bex. Έπαιξαν οι ηθοποιοί: Evelyne Istria (Ηλέκτρα), Gérald Hérol (Ορέστης), Florence Guerfy (Χρυσόθεμις), Dominique Dullin (Κλυταιμνήστρα), Raynald Berthe (Πυλάδης), Roger Jacquet (Αίγισθος), Agnès Vanier, Jacqueline Dane, Juliana Rialka (Χορός).

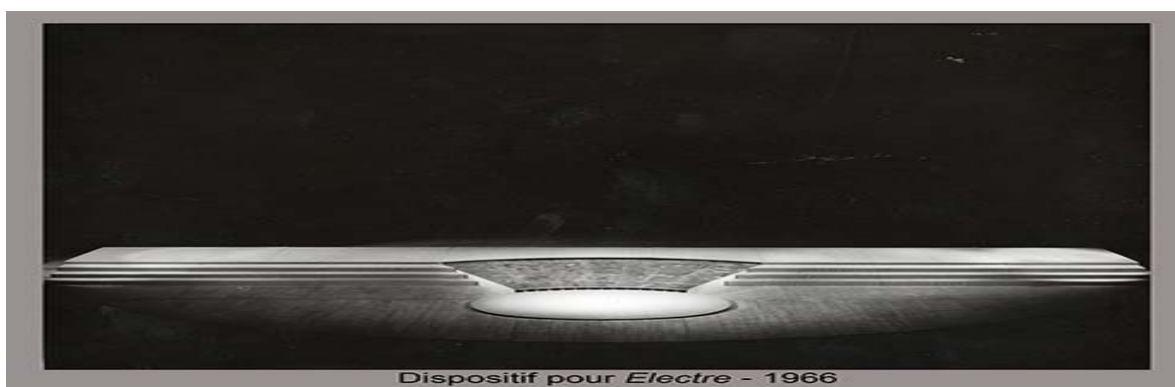
³¹ Παπάζογλου (2014) 31.

³² Vitez στο Léger (2011) 76.

³³ Χαβιάρας (1992) 22.

ηθοποιοί είναι υπηρέτες της ερμηνείας και να τονίσει τη στενή σύνδεση μεταξύ θεατρικής υπόκρισης και ιεουργίας»³⁴.

Βασικό χαρακτηριστικό της σκηνογραφίας του 1966 αποτελούσε η έλλειψη σκηνικού βάθους. Ο Vitez έλεγε σχετικά: «Ο Σοφοκλής αγνοεί την προοπτική. Γι' αυτό δεν χρησιμοποιώ το βάθος της σκηνής και περιορίζω τις κινήσεις των ηθοποιών σ' ένα στενό πεδίο»³⁵. Με την έλλειψη προοπτικής και το στενόμακρο σχήμα του το λιτό, γυμνό σκηνικό του Claude Engelbach θύμιζε το αρχαίο θέατρο, αλλά και τις σκηνοθεσίες του Meyerhold για το θέατρο της Kommissarzhevskaya³⁶. Παράλληλα, με τη χρήση κλιμάκων παρέπεμπε στα πιο «αρχιτεκτονικά» σκηνικά του Appia (*Orpheus*, 1913) και του Craig, καθώς και σε εκείνο που είχε δημιουργήσει ο Svoboda μόλις τρία χρόνια πριν (*Οιδίπους τύραννος*, 1963).



Εικόνα 1. Σκηνικό Ηλέκτρας 1966.

Το σκηνικό της πρώτης *Ηλέκτρας* αποτελούνταν από τέσσερα σκαλοπάτια που εκτεινόταν σε όλο το μήκος της σκηνής. Στο κέντρο τους ανοιγόταν ένα επικλινές επίπεδο, μπροστά από το οποίο βρισκόταν ένας φωτεινός κύκλος, πλαισιωμένος από ένα σκιώδες ημικύκλιο. Ο κύκλος παρέπεμπε στην ορχήστρα του αρχαίου θεάτρου, ενώ το κλιμακωτό στοιχείο θύμιζε το κοίλον. Ωστόσο, σε αντίθεση με τη θεατρική αρχιτεκτονική της Κλασικής εποχής, η επικλινή, κλιμακωτή επιφάνεια ήταν ορθογώνια και ο κύκλος δεν λειτουργούσε ως χώρος δράσης του Χορού³⁷, αλλά ως μοναδική περιοχή δράσης της Ηλέκτρας, σηματοδοτώντας την απομόνωση και τον εγκλεισμό

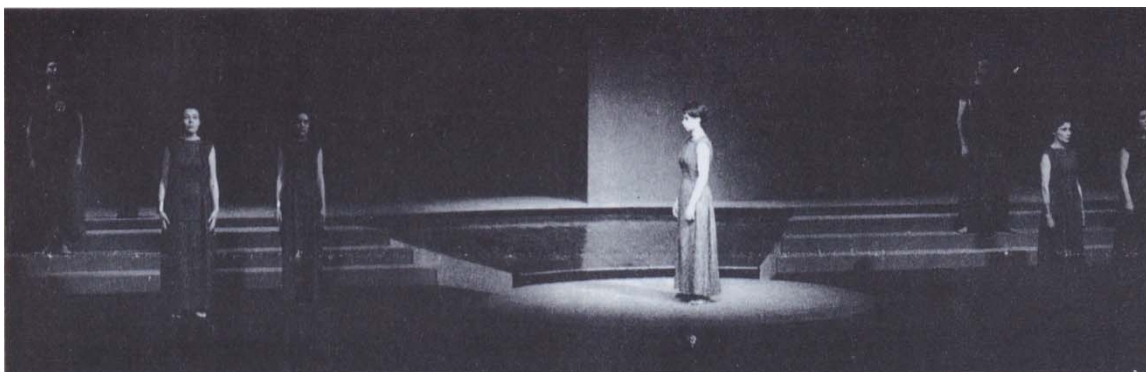
³⁴ Vitez (1966) χ.σ.

³⁵ Vitez στο Léger (2011) 76.

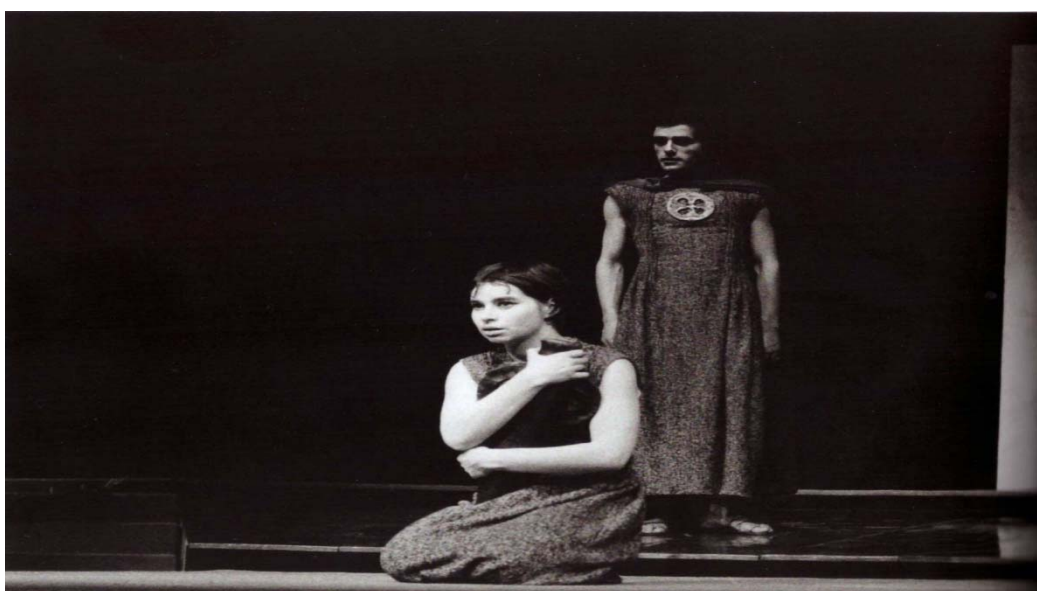
³⁶ Τα έτη 1906/7 ο Meyerhold εργάστηκε στο θίασο της Vera Kommissarzhevskaya, στην Αγία Πετρούπολη, όπου σκηνοθέτησε έργα του Maeterlinck και Ρώσων Συμβολιστών, με έντονη διάθεση πειραματισμού. Ο σκηνικός χώρος περιορίστηκε ώστε να σχηματίζει μία στενή λωρίδα, ενώ ο δημιουργός ονόμασε το νέο αυτό σκηνοθετικό ύφος «Θέατρο της Σύμβασης».

³⁷ Στον κύκλο – χώρο δράσης της Ηλέκτρας «ο Ορέστης, η Χρυσόθεμη, η Κλυταιμνήστρα εισέρχονταν σε διάφορες στιγμές, ενώ ο Χορός δεν έμπαινε ποτέ» (όπως παρατίθεται στο: Istria (2010) 124).

της³⁸. Ο Χορός και οι υπόλοιποι ήρωες του έργου στέκονταν στα σκαλοπάτια και στο σκιώδες ημικόκλιο.



Εικόνα 2. Η τοποθέτηση των ηθοποιών στη σκηνή.



Εικόνα 3. Η Ηλέκτρα εγκλωβισμένη στον κύκλο της θρηνεί το «θάνατο» του Ορέστη.

Δεν υπήρχε καμία γλωσσική διαφοροποίηση ανάμεσα στα μέλη του Χορού και τους υπόλοιπους ηθοποιούς. Αργότερα, ο σκηνοθέτης υποστήριξε πως αν μετέφραζε ξανά την τραγωδία, θα προσπαθούσε να αποδώσει την αίσθηση απόστασης που δημιουργούσε στον Αθηναίο θεατή το γεγονός ότι στο αρχαίο κείμενο τα χορικά ήταν γραμμένα σε δωρική διάλεκτο. Ο Χορός αποτελούνταν από τρεις γυναίκες, οι οποίες εμφανίζονταν σχεδόν ακίνητες και ανέκφραστες. Όπως και στο αρχαίο θέατρο, κανένα ατομικό «ψυχολογικό χαρακτηριστικό δεν τις διαφοροποιούσε, ωστόσο δε μιλούσαν

³⁸ Η Ηλέκτρα έβγαινε από τον κύκλο της μόνο στο τέλος του έργου, όταν η σφετερισμένη νομιμότητα με το θάνατο των δύο εραστών είχε αποκατασταθεί. Τα εγκλήματα δεν συντελούνταν μπροστά στα μάτια των θεατών, αλλά πίσω από μία λευκή οθόνη/ παραβάν, που ήταν τοποθετημένη στο βάθος της σκηνής.

ομαδικά, αλλά κάθε μια με τη σειρά της»³⁹. Πρόφεραν τα λόγια τους με μία μουσική συνοδεία, η οποία παρέπεμπε στον τραγουδιστικό χαρακτήρα των χορικών του αρχαίου δράματος. Ο ρόλος της μουσικής στην παράσταση ήταν καθαρά λειτουργικός· η παρουσία της υπηρετούσε την επισήμανση των παραδοσιακών δομικών ρήξεων της τραγωδίας και δε στόχευε στη συγκινησιακή διέγερση του θεατή.



Εικόνα 4. Οι τρεις γυναίκες του Χορού.

Όπως αποδεικνύεται απ' όσα προαναφέρθηκαν, ο Vitez, στη σκηνοθεσία του 1966, χρησιμοποίησε τα στοιχεία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, ωστόσο τα διαμόρφωσε, αλλάζοντάς τα. Παρά την προσπάθεια του να αποφύγει την αναπαράσταση⁴⁰ του παρελθόντος, η πρώτη αυτή σκηνοθετική προσέγγιση του σοφόκλειου έργου απέσπασε τα αρνητικά σχόλια σημαντικών θεατρολόγων της εποχής, αλλά και μεταγενέστερων. Ενδεικτικά, ο Bernard Dort αποφάνθηκε πως η παράσταση με την τραγικότητά της και τον ιερατικό της χαρακτήρα θύμιζε πολύ την Ομάδα Αρχαίου Θεάτρου της Σορβόνης⁴¹,

³⁹ Vitez στο Léger (2011) 73.

⁴⁰ Το 1966 ο Vitez δήλωνε σχετικά με την παράσταση της *Ηλέκτρας* πως συνειδητά απέρριψε τον τρόπο απόδοσης της ελληνικής τραγωδίας που στηρίζεται στην αναπαράσταση του παρελθόντος. Για το δημιουργό, τέτοιου είδους προσεγγίσεις μπορούσαν να καταστούν επικίνδυνες για το πνεύμα του θεατή, καθώς τον απομάκρυναν από το κείμενο, γοητεύοντάς τον απλώς με τον εξωτισμό τους. Παράδειγμα σχετικής σκηνοθεσίας στην οποία αντιτάχθηκε, θεωρώντας τη «ρατσιστική» υπήρξε η «βουντού» εκδοχή της *Ορέστειας* που ανέβασε το 1955 στο Παρίσι ο Barrault, στην οποία οι ηθοποιοί εμφανίζονταν με αφρικανικά προσωπεία.

Ακόμη περισσότερο διαφωνούσε με την πρακτική εκσυγχρονισμού του αρχαίου μύθου, την οποία χαρακτήριζε ως «αφελή δημαγωγία» (Vitez (1966) 73). Πρόσφατο παράδειγμα εκσυγχρονιστικής διασκευής με ηθικοδιδακτικό περιεχόμενο ήταν αυτή των *Τρωάδων*⁴⁰ του Ευριπίδη από τον Sartre, μέσω της οποίας ο θεατρικός συγγραφέας θέλησε να μιλήσει για τον γαλλικό ιμπεριαλισμό στην Αλγερία και για τις καταστροφικές συνέπειες ενός πυρηνικού πολέμου.

⁴¹ Dort (1992) 1031.

ενώ η Παπάζογλου επισήμανε πως «παρά το ριζοσπαστικό πολιτικό της πρόσημο, (...) τον συντονισμό της με την μπρεχτική θεατρική πρωτοπορία και (...) την επαναστατική παραστασιακή της απήχηση (τουλάχιστον στην Αλγερία) (...) αποδείχτηκε τελικά συντηρητική και κλασικιστική»⁴², μια «εντυπωσιακή θεατρική ήττα»⁴³ του Vitez.

Ας μας επιτραπεί να διαφωνήσουμε σε κάποιο βαθμό με τις παραπάνω απόψεις. Παρά τη στατικότητα, τη μετωπικότητα και την πιο κλασική αισθητική της, η *Ηλέκτρα* του 1966 διαφοροποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τις παραστάσεις της Ομάδας Αρχαίου Θεάτρου της Σορβόνης, που ανέβαιναν «στα αρχαία ελληνικά, με μάσκες και άνδρες αποκλειστικά ερμηνευτές»⁴⁴. Υπήρξε, λοιπόν, νεωτεριστική και ιδιαίτερα σημαντική για την εποχή της, καθώς άνοιξε το δρόμο σε έναν διαφορετικό τρόπο παρουσίασης της αρχαίας τραγωδίας, που στόχευε μέσα από τη γόνιμη σύνθεση και την κριτική αναδιαμόρφωση του αρχαίου υλικού στη δημιουργία ενός νέου έργου· ενός καινούργιου καλλιτεχνήματος, το οποίο μιλώντας στην εποχή του και για την εποχή του, θα εξυπηρετούσε τον σύγχρονο άνθρωπο. Κι αν ο στόχος αυτός δεν επιτεύχθηκε στο μέγιστο βαθμό το 1966, ωστόσο καταγράφηκε ως βασική επιδίωξη και θέση του σκηνοθέτη, η οποία αναπτύχθηκε και οδήγησε στις μεγάλες σκηνοθεσίες του 1971 και του 1986.

⁴² Παπάζογλου (2014) 33.

⁴³ Ο.π., 35.

⁴⁴ Χαβιάρας (1992) 25.

Κεφάλαιο 3

Η Ηλέκτρα του 1971

Η δεύτερη *Ηλέκτρα*, πολιτική και ψυχαναλυτική συγχρόνως, έκανε πρεμιέρα στις 16 Οκτωβρίου 1971 στο Théâtre des Amandiers της Nanterre⁴⁵, στα παρισινά προάστια. Παρουσιάστηκε ως επί το πλείστον εκτός συμβατικών θεατρικών χώρων, σε αυλές, σχολικά προαύλια και δημοτικές αίθουσες. Τα σκηνικά και τα κοστούμια επιμελήθηκε ο Γιάννης Κόκκος, ο οποίος τότε συνεργαζόταν για δεύτερη φορά με τον Vitez, ενώ στη συνέχεια έγινε ο αποκλειστικός του σκηνογράφος⁴⁶.

3.1 Οι «παρενθέσεις» του Ρίτσου

Ο Vitez πρωτοήρθε σε επαφή με την ποίηση του Ρίτσου, όταν ήταν γραμματέας του ποιητή Louis Aragon. Καθοριστική, όμως, για τη βαθύτερη γνωριμία του με τη σύγχρονη Ελλάδα και το έργο του Έλληνα ποιητή, εξόριστου τότε στη Λέρο από τη στρατιωτική δικτατορία, υπήρξε η συνάντησή του με τον Νικηφόρο Παπανδρέου⁴⁷ και τη Χρύσα Προκοπάκη⁴⁸, το καλοκαίρι του 1967, στην Caen. Οι δύο νέοι, φοιτητές τότε στο Παρίσι, τον πλησίασαν, ζητώντας του να οργανώσει ένα αναγνωστικό ρεσιτάλ αφιερωμένο

⁴⁵ Τον ίδιο μήνα ανέβηκε και στο Théâtre de la Cité Internationale του Παρισιού, ενώ στη συνέχεια περιόδευσε στις γαλλικές πόλεις Caen, Chambéry, Le Havre, Angers, Nevers, Bourges (1/11/1971 – 25/1/1972). Τέλος, παίχτηκε στην Αγγλία και στην Ιταλία.

⁴⁶ Το ρόλο της Ηλέκτρας ερμήνευε πάλι η Evelyne Istria. Τους υπόλοιπους ρόλους υποδύονταν οι Antoine Vitez (Παιδαγωγός), Jean-Baptiste Malartre (Ορέστης), Colin Harris (Πυλάδης), Jany Gastaldi (Χρυσόθεμις), Arlette Bonnard (Κλυταιμνήστρα), Christian Dente (Αίγισθος), ενώ ακουγόταν και η ηχογραφημένη φωνή της Χρύσας Προκοπάκη να απαγγέλλει στίχους στα αρχαία και στα νέα Ελληνικά, γεφυρώνοντας το χάσμα μεταξύ αρχαίου και σύγχρονου κόσμου.

⁴⁷ Θεατρολόγος, διευθυντής της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. (1976-79), ιδρυτής της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης» (1979) και (ομότιμος, πλέον) καθηγητής στο τμήμα Θεάτρου του Α.Π.Θ. Έχει γράψει άρθρα και βιβλία για το θέατρο, έχει σκηνοθετήσει θεατρικά έργα και μεταφράσει κείμενα της γαλλικής δραματογραφίας.

⁴⁸ Φιλολόγος, μεταφράστρια και ποιήτρια. Σπούδασε στην Αθήνα και στο Παρίσι (μεταπτυχιακές σπουδές). Δίδαξε στο Πανεπιστήμιο Paris III – Sorbonne-nouvelle (νεοελληνική φιλολογία), στο Κέντρο Λογοτεχνικής Μετάφρασης του Γαλλικού Ινστιτούτου και στο Ευρωπαϊκό Κέντρο Μετάφρασης. Έγραψε τρεις ποιητικές συλλογές και δοκίμια. Εργάστηκε ιδιαίτερα πάνω στο έργο του Ρίτσου και του Τσίρκα: δημοσίευσε μελέτες, εργογραφίες κ.α., ενώ μετέφρασε στα γαλλικά συνθέσεις του Έλληνα ποιητή και την τριλογία του Τσίρκα *Ακυβέρνητες Πολιτείες*. Μετέφρασε επίσης στα ελληνικά έργα σπουδαίων ξένων θεατρικών συγγραφέων και ποιητών (Molière, Chekhov, Gorki, Mayakovsky). Θεατρικά έργα σε δική της μετάφραση ανέβηκαν από θιάσους, στην Ελλάδα και την Κύπρο.

στον Ρίτσο, μια εκδήλωση που θα ενίσχυε τις κινητοποιήσεις για την απελευθέρωσή του. Εκείνος δέχτηκε, προτείνοντας στη Χρύσα Προκοπάκη να συνεργαστούν στη μετάφραση των ποιητικών κειμένων.

Έτσι, ο σκηνοθέτης ανακάλυψε τον ποιητή. Η συγγένεια των ιδεών τους, η πολύ κοντινή στη δική του ανάγνωση του μύθου και ο θαυμασμός του γι' αυτόν, του δημιούργησαν την επιθυμία να ξανανεβάσει την *Ηλέκτρα*, ενσωματώνοντας στην αρχαία τραγωδία αποσπάσματα ποιημάτων του: « (...) δεν θα είχα αναλάβει αυτή τη νέα σκηνοθεσία αν δεν είχα συναντήσει το έργο του Ρίτσου (...). Η ανάγνωσή του (...) επιβεβαίωσε διαισθήσεις που είχα (...), σχετικά με τη χρήση των παλιών μύθων, ειδικά αυτού εδώ και πιστεύω ότι του χρωστάω το ότι αντιμετώπισα διαφορετικά την *Ηλέκτρα*»⁴⁹.

Ενσωμάτωσε λοιπόν στο αρχαίο κείμενο τις λεγόμενες «παρενθέσεις»⁵⁰. Πρόκειται για είκοσι⁵¹ αποσπάσματα από τα ποιήματα «Ορέστης», «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», «Το νεκρό σπίτι»⁵² και από τις ποιητικές συλλογές *Οι γειτονιές του κόσμου*, *Πέτρες-Επαναλήψεις-Κιγκλίδωμα*, σε μετάφραση της Χρύσας Προκοπάκη και του ίδιου. Διασκορπισμένες σε όλο το κείμενο, λέγονταν στα Γαλλικά από τους ηθοποιούς της παράστασης, μοιράστηκαν όμως άνισα: «στον Ορέστη δόθηκαν επτά, στην Ηλέκτρα έξι, στην Κλυταιμνήστρα δύο και στους υπόλοιπους από μία»⁵³.

Η σύνθεση γινόταν με διάφορους τρόπους: «Άλλοτε επρόκειτο για κολλάζ ολοφάνερα που καθιστούσαν ανάγλυφο αυτό που υπήρχε κοινό ανάμεσα στις εποχές και τις ευαισθησίες. Άλλοτε, (...) η ποίηση του σημερινού αγωνιστή διαχεόταν μες στην ποίηση του Σοφοκλή, φωτίζοντάς την ξαφνικά μ' έναν αναχρονισμό ή την αίσθηση μιας πληγής που παραμένει ανοιχτή. Έτσι η μεγάλη Εκδίκηση του Ορέστη και της Ηλέκτρας εναντίον των σφετεριστών γινόταν και πάλι ένας μύθος σύγχρονος, επίκαιρος, καυτός»⁵⁴.

Η αφήγηση του μύθου δεν ήταν λοιπόν ευθύγραμμη. Με τις παρεμβάσεις του ποιητή, ο σκηνοθέτης πετύχαινε τη ρήξη του ιστορικού και του σκηνικού χρόνου, γεφυρώνοντας το χρονολογικό/ ιστορικό χάσμα και φέρνοντας το έργο του Σοφοκλή πιο κοντά στην εποχή μας⁵⁵. Οι συνεχείς αναχρονισμοί δημιουργούσαν χρονική ασάφεια, η οποία σε

⁴⁹ Vitez (1991) 167.

⁵⁰ Για διευκόλυνση του αναγνώστη, τα ποιήματα του Ρίτσου με την αντιστοιχία τους στις «παρενθέσεις» της παράστασης παρατίθενται στο παράρτημα Β της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

⁵¹ Στην πραγματικότητα, ακούγονταν δεκαεννιά αποσπάσματα ποιημάτων του Ρίτσου. Η δωδέκατη «παρένθεση» υπάρχει στο πρόγραμμα παράστασης, αλλά δεν εντάχθηκε στη θεατρική πράξη.

⁵² Τα ποιήματα «Ορέστης», «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», «Το νεκρό σπίτι» ανήκουν στην *Τέταρτη Διάσταση*.

⁵³ Χαβιάρας (1992) 38.

⁵⁴ Poirot-Delpech στο Μακρυνικόλα (1976) 285.

⁵⁵ Η συγκεκριμένη επιλογή του Vitez θυμίζει την κατάτμηση των έργων σε αποσπάσματα που επιχειρούσε ο Brecht. Πέρα από ένα τέχνασμα για την επίτευξη αποστασιοποίησης, η ρήξη του ιστορικού και του σκηνικού

συνδυασμό με την τοπική απροσδιοριστία επισήμαινε τη διαχρονικότητα της τραγωδίας. Ενδεικτική προς αυτή την κατεύθυνση ήταν η τρίτη «παρένθεση», όπου μια ομάδα τουριστών ανακάλυπτε το πτώμα της αιωνίας παρθένου. Με την παρεμβολή της αναιρούνταν ο τραγικός τόπος και χρόνος. Ο θεατής βρισκόταν μπροστά σε έναν σύγχρονο αρχαιολογικό χώρο, όπου πριν μία εβδομάδα συντελέστηκε ο θάνατος ενός πανάρχαιου προσώπου.

Αυτή η εναλλαγή κειμένων από διαφορετικούς – χρονικά αλλά και σε είδος – ποιητές προσέφερε μία αποστασιοποίηση από το αρχικό κείμενο, δίνοντας στους θεατές⁵⁶ την ευκαιρία να το επεξεργαστούν με αρκετή ακεραιότητα και να αντλήσουν απ' αυτό χρήσιμα διδάγματα. Η *Ηλέκτρα* του 1971 γινόταν ένας συλλογισμός πάνω στην τραγωδία, με τη βοήθεια του μεγάλου ποιητή που έζησε την τραγική ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας από τη δικτατορία του Μεταξά έως τη Χούντα των Συνταγματαρχών.

Παράλληλα, με την ενσωμάτωση των «παρενθέσεων», ο σκηνοθέτης θέλησε να ευαισθητοποιήσει το γαλλικό κοινό για την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας, να διαμαρτυρηθεί εναντίον της στρατιωτικής δικτατορίας και να δηλώσει τη στήριξή του στους εξόριστους αγωνιστές⁵⁷. Ενδεικτικά προς αυτήν την κατεύθυνση είναι τα αποσπάσματα στα οποία γίνεται σαφής αναφορά στις πρακτικές της Χούντας. Το «σύρμα» της ενδέκατης «παρένθεσης» παραπέμπει στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ενώ οι «φρουροί» της δέκατης πέμπτης και οι στίχοι που γράφονται με «λόγχες στα πλευρά» υποδηλώνουν τους φύλακες των στρατοπέδων και τη λογοκρισία που υφίσταντο οι τέχνες την εποχή του ολοκληρωτικού καθεστώτος.

Τμήμα της δέκατης πέμπτης «παρένθεσης» επαναλαμβανόταν στα νέα Ελληνικά έξι φορές στη διάρκεια της παράστασης από την ηχογραφημένη φωνή της Χρύσας Προκοπάκη: «Μόνες περγαμηνές μας τρεις λέξεις: Μακρόνησος, Γυάρος, Λέρος»⁵⁸. Η φωνή αυτή μαζί με τις κραυγές, τις ανάσες και τον ήχο από την κίνηση των ενδυμάτων

χρόνου προέκυπτε και ως απόρροια μίας συγγενούς ιδεολογικής τοποθέτησης των δύο καλλιτεχνών. Αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1980, ο Vitez απομακρύνθηκε επίτηδες από το επικό μοντέλο στο θέατρο.

⁵⁶ Το τολμηρό για την εποχή εγχείρημα του Vitez προκάλεσε θετικές εντυπώσεις στο κοινό, το οποίο σύμφωνα με την Προκοπάκη «μπήκε αμέσως στο νόημα» (βλ. συνέντευξη Προκοπάκη στο Παράρτημα Γ). Άλλωστε, ήταν από πριν προετοιμασμένο, καθώς ο σκηνοθέτης «πάντα έσπευδε με τα προγράμματα ή τις συνεντεύξεις του να το προσανατολίσει σε ο, τι ήθελε να κάνει» (ό.π.).

⁵⁷ Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, και άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες στη Γαλλία επιχείρησαν να εκφράσουν μέσω του έργου τους τη διαμαρτυρία τους εναντίον του καθεστώτος και την αλληλεγγύη τους στον ελληνικό λαό· ο Patrice Chéreau σκηνοθέτησε το πρώτο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* στο Théâtre de la Commune d' Aubervilliers, τον Οκτώβριο του 1968. Ακολούθησε ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, ο οποίος, αυτοεξόριστος στο Παρίσι εκείνη την εποχή, ανεβάσε στο Théâtre de la Cité Universitaire με τη θεατρική ομάδα Πράξις το *Ημέρωμα της στρίγγλας* του Shakespeare, τον *Ορέστη* του Ευριπίδη και την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη.

⁵⁸ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 271.

των ηθοποιών συνιστούσε τη μουσική της παράστασης. Αποτελούσε ένα μουσικό στοιχείο που παρείχε στο γαλλικό κοινό αφορμή για προβληματισμό και έφερνε στο προσκήνιο τη σύγχρονη Ελλάδα. Η επανάληψη του στίχου διασφάλιζε την προοδευτική του κατανόηση. Ακούγοντας τα ονόματα των τόπων εξορίας τόσες φορές, οι θεατές αντιλαμβάνονταν ότι πίσω από τις λέξεις υπήρχε κάτι σοβαρό και επίπονο. Επιπρόσθετα, με τον παραπάνω στίχο ο Vitez θέλησε να τιμήσει τον Ρίτσο – αγωνιστή. Γι' αυτό ενσωμάτωσε και τη δέκατη τρίτη «παρένθεση», απόσπασμα από τις *Γειτονιές του κόσμου*, το οποίο είχε γράψει ο ποιητής στα χρόνια της εξορίας του εμφυλίου, για να τονωθεί το αγωνιστικό φρόνημα σε μια εποχή που τα προβλήματα στο εσωτερικό του αριστερού κινήματος⁵⁹ είχαν αρχίσει να εμφανίζονται.

Παρεμβάλλοντας στο αρχαίο κείμενο τις «παρενθέσεις», ο σκηνοθέτης προσπάθησε να γνωρίσει στο κοινό τη σύγχρονη Ελλάδα της δικτατορίας, της λογοκρισίας, της υψηλής λογοτεχνίας. Συγχρόνως, μίλησε για τη μοναξιά, τον εγκλεισμό, την ερωτική στέρηση, τη θυσία της ατομικότητας, τη φθορά του χρόνου, τη ζωή και το θάνατο. Το δίπολο ζωή – θάνατος⁶⁰ είναι έκδηλο σε πολλά σημεία· στην τρίτη «παρένθεση»: «Έκλειναν τα ρουθούνια τους. Χιλιάδες μύγες είχαν συναχτεί (...). Σε λίγο ξέσπασε (...) βροχή. (...) έφυγαν νιώθοντας ευχάριστα τη φαρδειά μυρωδιά της μουσκεμένης γης, της πέτρας και των δέντρων (...)»⁶¹. στην ένατη: «(...) μόνο εσύ κι εγώ θα ξέρουμε πως μες σ' αυτή τη λήκυθο κρατάω, (...) την αληθινή μου τέφρα. (...)»⁶². στη δωδέκατη: «(...) σκέψου δυο χέρια να σφίγγονται, και σένα να σου λείπουν τα χέρια, δυο κορμιά να παίρνονται, και συ να κοιμάσαι κάτου απ' το χώμα»⁶³.

Η αντίθεση αυτή, γύρω από την οποία δομείται η παράσταση, αποκαλύπτεται τέλος και με την ενσωμάτωση της δέκατης ένατης «παρένθεσης», την οποία απαγγέλλει ο Αίγισθος, αντικρίζοντας το πτώμα της Κλυταιμνήστρας. Η ζωή και ο έρωτας, κυρίαρχα μοτίβα στους στίχους του Ρίτσου, έρχονται σε αντίθεση με το νεκρό σώμα της βασίλισσας και το θάνατο του σφετεριστή που θα ακολουθήσει. Το δίπολο ζωή –

⁵⁹ Η ρήξη Τίτο – Στάλιν το καλοκαίρι του 1948 και η αποπομπή της Γιουγκοσλαβίας από την Κομινφόρμ επηρέασε καθοριστικά την εξέλιξη του Ελληνικού Εμφυλίου (1946-1949). Οι σχέσεις Κ.Κ.Ε. και Κ.Κ. Γιουγκοσλαβίας ψυχράνθηκαν, καθώς το πρώτο υποστήριξε την πολιτική της Κομινφόρμ. Ως αποτέλεσμα, η σημαντική βοήθεια, που έως τότε παρείχε η Γιουγκοσλαβία στον Δημοκρατικό Στρατό, μειώθηκε. Συγχρόνως, επήλθε κρίση στο εσωτερικό του Κ.Κ.Ε.· σημαντικά στελέχη, φιλικά διακείμενα προς τον Τίτο, εγκατέλειψαν την Ελλάδα και εγκαταστάθηκαν στα Σκόπια, υπονομεύοντας τον αγώνα του Δημοκρατικού Στρατού. Αποκορύφωμα της κρίσης αυτής αποτέλεσε η ανοιχτή ρήξη Ζαχαριάδη-Βαφειάδη το φθινόπωρο του 1948.

⁶⁰ Η επιμονή του Vitez στην ανάδειξη του συγκεκριμένου οξύμωρου αποκαλύπτει την επίδραση που του άσκησαν οι σχετικές θεωρίες του Freud, σύμφωνα με τις οποίες η ζωή είναι μια διαρκής πάλη ανάμεσα στον Έρωτα και το Θάνατο.

⁶¹ Ρίτσος (1962) 36.

⁶² Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 248.

⁶³ Ρίτσος (1979) 21-22.

θάνατος, εκτός των «παρενθέσεων», διαφαίνεται και σε άλλα σημεία της σκηνοθεσίας: υπηρετείται με το τσαλαπάτημα των λουλουδιών, τον διπλασιασμό της τεφροδόχου, τη βεβήλωση του τάφου του Αγαμέμνονα από τους ερωτευμένους σφετεριστές στο Γ' επεισόδιο, καθώς και με την επιλογή του χρωματικού συνδυασμού κόκκινου-μαύρου για το σκηνικό.

Ο Vitez μέσα απ' αυτό το συνεχές παιχνίδι ζωντανού-νεκρού, επιχείρησε να στείλει ένα μήνυμα ελπίδας στον καταπιεσμένο ελληνικό λαό: «Ο Σοφοκλής γράφει: «Ζωντανοί, οι νεκροί ξαπλωμένοι κάτω απ' το χώμα» (στ. 1419)· και αυτό λέει ο μύθος: οι πραγματικοί ζωντανοί δεν είναι αυτοί που ζουν, και αντίστροφα. Ο Αίγισθος που φαινομενικά είναι ζωντανός, είναι ήδη νεκρός, γιατί ο εκδικητής έρχεται, ενώ ο Αγαμέμνονας, φαινομενικά νεκρός, είναι ακόμα ζωντανός, διότι η Ηλέκτρα ζει και ο Ορέστης φτάνει για ν' αποκαταστήσει τη νομιμότητα, δηλαδή τη ζωή»⁶⁴. Αλλά και η Κλυταιμνήστρα, η οποία ενσαρκώνει τη χάρη και τη ζωή θα καταστραφεί, γιατί τα παιδιά της την έχουν ξεγράψει, ενώ η Ηλέκτρα προσωποποίηση της φθοράς του χρόνου, της ερωτικής στέρησης και του ψυχολογικού θανάτου «είναι αυτή που θα δικαιώσει το αίμα του Ατρέα και συνεπώς θα γίνει φορέας ζωής (...) Η γόνιμη μητέρα γίνεται στείρα, ενώ η ανέραστη κόρη κυοφορεί το μέλλον»⁶⁵.

3.2 Το θέατρο της γειτονιάς

Ο πρώτος Γάλλος σκηνοθέτης που αγωνίστηκε για ένα λαϊκό θέατρο, που θα εγκατέλειπε το παραδοσιακό θεατρικό οικοδόμημα, χάριν μιας αμεσότερης επικοινωνίας με το κοινό ήταν ο Firmin Gémier. Ο Gémier έβλεπε τη δραματική τέχνη σαν μια δημόσια γιορτή, ικανή να συγκεντρώσει όλον το λαό, ανεξαρτήτως κοινωνικών τάξεων. Στο πλαίσιο των παραπάνω αρχών, το 1919 ανέβασε σε ένα τσίρκο το έργο του Bouhélier, *Oedipe, roi de Thèbes*, με πολλούς ηθοποιούς να εκτελούν αθλητικές ασκήσεις και παιχνίδια.

Στις 11 Νοεμβρίου του 1920 ο Gémier ίδρυσε το «Théâtre national populaire» (TNP), τη διεύθυνση του οποίου ανέλαβε το 1951 ο Jean Vilar. Οπαδός της αποκέντρωσης της θεατρικής δραστηριότητας, ο Vilar ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως μέλος του πλανόδιου θιάσου «La Roulotte», δίνοντας παραστάσεις στην επαρχία, ενώ το 1947 εγκαινίασε το Φεστιβάλ της Αβινιόν. Ως διευθυντής του T.N.P. ενδιαφέρθηκε κυρίως για τις λαϊκές μάζες. Μειώνοντας τις τιμές των εισιτηρίων, οργανώνοντας συζητήσεις,

⁶⁴ Vitez (1991) 478.

⁶⁵ Χαβιάρας (1992) 59.

εκθέσεις, ομιλίες και ανεβάζοντας παραστάσεις κλασικών έργων, χωρίς ή με στοιχειώδη σκηνικά, δημιούργησε ένα λαϊκό θέατρο παγκόσμιας φήμης. Τα ίχνη του ακολούθησε ο Vitez· αρχικά με το θέατρο της γειτονιάς, επιστέγασμα του οποίου αποτέλεσε η ίδρυση του Théâtre des Quartiers d'Ivry και αργότερα ως διευθυντής του Théâtre national de Chaillot.

Στο πλαίσιο του «θέατρου της γειτονιάς», το οποίο αρνούσαν την τυποποίηση της παραδοσιακής δραματικής τέχνης, εγγραφόταν η δεύτερη σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας*. Η παράσταση, όπως προαναφέρθηκε, παρουσιάστηκε εκτός των συμβατικών χώρων, σε σχολικά προαύλια, αυλές και δημόσιες αίθουσες των παρισινών προαστίων. Απευθυνόταν σε ένα ολιγάριθμο λαϊκό κοινό –εκατό περίπου θεατές–, οι οποίοι κάθονταν σε κερκίδες, τοποθετημένες κοντά στους ηθοποιούς. Μειωνόταν έτσι η απόσταση, που παραδοσιακά χώριζε το κοινό από τη θεατρική πράξη. Συγχρόνως, στο επίκεντρο της σκηνικής πράξης τέθηκε το κείμενο και ο ηθοποιός. Απορρίπτοντας την επεξηγηματική σκηνοθεσία, ο Vitez κατέληξε σε «μία αφηρημένη σκηνική σύλληψη»⁶⁶, χωρίς οπτικές αναφορές στην αρχαία ή τη σύγχρονη Ελλάδα, όπου η σύνδεση με την ελληνική πραγματικότητα γινόταν μέσω του σοφοκλείου λόγου και των «παρενθέσεων» του Ρίτσου.

3.3 Ο θεατρικός χώρος

Αναζητώντας έναν χώρο που θα μπορούσε να μεταφέρεται και να τοποθετείται οπουδήποτε, ο Vitez και ο Κόκκος κατέληξαν σε ένα κόκκινο σταυρόσχημο⁶⁷ σκηνικό, το οποίο σηματοδοτούσε τη διασταύρωση Σοφοκλή – Ρίτσου, τη σύνδεση μύθου και καθημερινότητας, ενώ συγχρόνως αποτελούσε «αρχετυπικό δρόμο του αίματος»⁶⁸.

Το σκηνικό δημιουργήθηκε με μέτρο τον ηθοποιό και αποκτούσε νόημα μόνο μέσα από την παρουσία του. Επρόκειτο για έναν στενό, αυστηρά γεωμετρικό χώρο στον οποίο κυριαρχούσε η έλλειψη βάθους και προοπτικής. Ο ρεαλισμός άλλωστε δεν ήταν το ζητούμενο: «Στο θέατρο πρέπει πάντοτε να υπάρχει μια φαντασιακή αναπαράσταση της πραγματικότητας (...) αν μείνουμε υπερβολικά κολλημένοι στην πραγματικότητα όπως είναι, το εξαναγκάζουμε να αναιρεθεί»⁶⁹. Με την παραπάνω λογική, οι ηθοποιοί οδηγήθηκαν σε ένα παίξιμο έντονα σωματικό και επιδεικτικό, που θύμιζε το θέατρο του

⁶⁶ Μώρου (1990) 70.

⁶⁷ Οι δραματικοί χαρακτήρες αγωνίζονταν να καταλάβουν το κέντρο του σταυρού, το οποίο σηματοδοτούσε την ισχύ, τη νίκη. Αντίθετα, ο σκηνικός χώρος που βρισκόταν εκτός κέντρου υποδήλωνε την ήττα και το θάνατο.

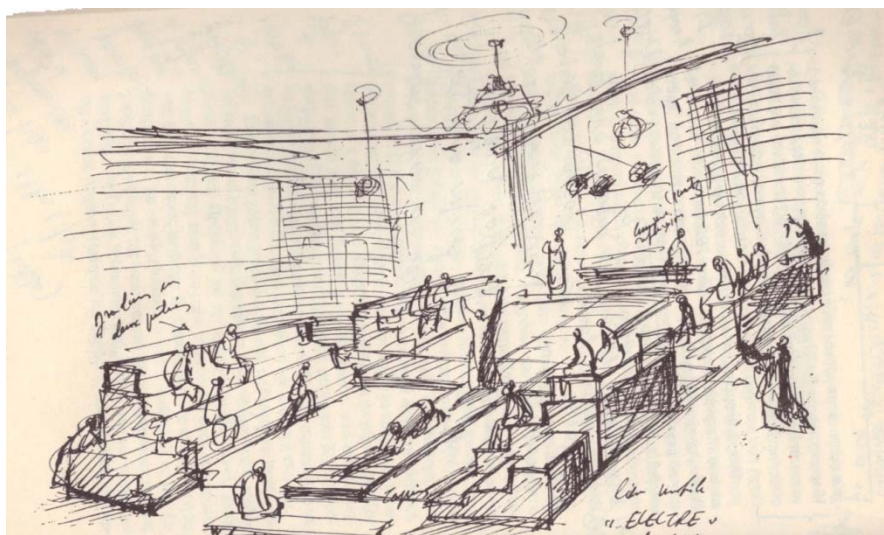
⁶⁸ Κόκκος (1998) 120.

⁶⁹ Ό.π., 71.

Grotowski: κυριαρχούσαν οι υπερβολικές κινήσεις (πτώσεις, γονατίσματα, κυλίσεις), οι σχηματικές χειρονομίες και η ιδιόμορφη εκφορά του λόγου (μεγάλες παύσεις, δυνατές κραυγές, συλλαβιστή διατύπωση).

Οι θεατές κάθονταν σε τέσσερις μαύρες, ξύλινες κερκίδες, τοποθετημένες κατά μήκος του σκηνικού, στα άκρα του οποίου βρίσκονταν δύο πάγκοι⁷⁰. Πίσω τους ήταν τοποθετημένοι προβολείς, οι οποίοι διαχέοντας ένα χαμηλό φως, δημιουργούσαν έντονες σκιάσεις στο χώρο και στα σώματα των ηθοποιών. Αυτή την υποβλητικότητα, τις διαρκείς εναλλαγές φωτός-σκιάς εμπνεύστηκε ο δημιουργός από την ποίηση του Ρίτσου. Ας θυμηθούμε πώς περιγράφεται στον «Ορέστη», η μορφή της μητέρας που ανάβει τη νύχτα τη λάμπα της τραπεζαρίας με ένα σπίρτο «φωτισμένη απ' τα κάτω, μ' εντοπισμένο πιο ισχυρό το φωτισμό στο ευθύγραμμο πιγούνι της και στα λεπτά (...) ρουθούνια της»⁷¹.

Στην επίδραση που άσκησε στον σκηνοθέτη ο ποιητής οφείλεται και η διεκδίκηση της πολυτέλειας μέσα από την απλότητα. Με λίγα και απλά μέσα, ο Κόκκος δημιούργησε ένα σκηνικό στοιχειώδες και πολυτελές, στο οποίο κυριαρχούσαν το μαύρο και το κόκκινο χρώμα, σηματοδοτώντας το θάνατο, τον έρωτα⁷² και την καταστροφή. Εκτός από τα δύο αυτά χρώματα, υπήρχε και το χρυσό, χάρη στο μακιγιάζ και την τεφροδόχο. Η τελευταία αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα σκηνικά αντικείμενα της παράστασης.



Εικόνα 5. Σχέδιο Γιάννη Κόκκου για σκηνικό Ηλέκτρας 1971.

⁷⁰ Στους πάγκους κάθονταν οι ηθοποιοί όταν δεν έπαιζαν και παρακολουθούσαν την παράσταση.

⁷¹ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 231.

⁷² Επανέρχεται το δίπολο έρωτος (ζωή) – θάνατος.

3.4 Τα σκηνικά αντικείμενα

Ο Κόκκος συνήθως απέφευγε τη χρήση σκηνικών αντικειμένων. Στην Ηλέκτρα του 1971 μεταχειρίστηκε λίγα, τα οποία είχαν συμβολική αξία. Αυτά ήταν η χρυσή τεφροδόχος, τα λουλούδια και το πορφυρό πανί. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης τα γυαλιά μυωπίας⁷³ που φορούσε ο Colin Harris/ Πυλάδης, ο τουριστικός οδηγός που κρατούσε, διαβάζοντας την τρίτη «παρένθεση», ένα μπαστούνι με το οποίο ο Vitez/ Παιδαγωγός ρύθμιζε την εκφορά του λόγου του στο δεύτερο στάσιμο και τα παπούτσια⁷⁴ της Ηλέκτρας. Σύμβολο θηλυκότητας, ερωτισμού και γονιμότητας, με το τακούνι να παραπέμπει σε ανδρικό πέος, τα μοντέρνα, πορτοκαλί γοβάκια της ηρωίδας, παρατημένα την περισσότερη ώρα σε μια γωνιά του σκηνικού χώρου, σηματοδοτούσαν το ερωτικό ανικανοποίητο, τη στειρότητα της. Υποδήλωναν επίσης και την τρέλα της, καθώς στη διάρκεια του μονολόγου της στην αρχή του πρώτου επεισοδίου έπαιζε μαζί τους και τους μιλούσε.

3.4.1 Η τεφροδόχος

Και ο Σοφοκλής και ο Ρίτσος μιλούν για ένα μικρό αγγείο, που έφερε την «τέφρα» του Ορέστη. Επινόηση του σκηνοθέτη αποτελεί όμως ο διπλασιασμός της τεφροδόχου, εύρημα που υπηρετεί το οξύμωρο ζωή/ θάνατος. Μόλις ο Παιδαγωγός αναγγέλλει το θάνατο του Ορέστη κρατώντας την τεφροδόχο του, εμφανίζεται ο ήρωας με μία δεύτερη, απαγγέλλοντας την ένατη «παρένθεση». Η πρώτη κάλπη, πιστοποιώντας έναν ψεύτικο θάνατο μετατρέπεται σε σημείο ζωής, ενώ η δεύτερη συμβολίζει το θάνατο της ατομικότητας ενός ζωντανού προσώπου.

Στη σκηνή του μοιρολογιού της Ηλέκτρας για τον «νεκρό» αδερφό της, η χρυσή τεφροδόχος – με χρώμα που υποδηλώνει την επιρροή του Ρίτσου στον Vitez – αποκτά κι άλλη λειτουργία· μετατρέπεται σε ερωτικό αντικείμενο, καταδεικνύοντας το σεξουαλικό ανικανοποίητο της ηρωίδας: «Στην αρχή, καθισμένη καταγής, η Ηλέκτρα παρατηρεί το κουτί (...), του μιλάει, το παίρνει στα χέρια της και το νανουρίζει· έπειτα όμως ξαπλώνει κι αρχίζει να το χαϊδεύει, τοποθετώντας το πάνω στην ήβη της. (...) Από το πένθος του χαμένου αδελφού, περνάμε μ' αυτή την εικόνα στο πένθος της ερωτικής στέρησης»⁷⁵.

⁷³ Ενδιαφέρων αναχρονισμός, τον οποίο συναντάμε και στο *Βασιλιά Ληρ*, σε σκηνοθεσία Peter Brook (1962), αλλά και μεταγενέστερα στη σκηνοθεσία του *Άμλετ* από τον Patrice Chéreau (1988).

⁷⁴ Τα παπούτσια αποτελούν αντικείμενο-φετίχ στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Τη χρήση τους συναντάμε και στην ταινία *Ψηλά τακούνια* του Αλμοδόβαρ, όπου τα φούξια παπούτσια της Μπέκι με τα κυρτά ψηλά τακούνια φανερώνουν την αυξημένη λίμπιντο και την έντονη σεξουαλικότητα της.

⁷⁵ Χαβιάρας (1992) 58.



Εικόνα 6. Η Ηλέκτρα θρηνεί, κρατώντας στα χέρια της τη χρυσή τεφροδόχο.

3.4.2 Τα λουλούδια

Στην παράσταση του 1971 χρησιμοποιήθηκαν αληθινά λουλούδια⁷⁶ και συγκεκριμένα χρυσάνθεμα. Πρώτη τα μετέφερε στη σκηνή η Χρυσόθεμη, ακολουθώντας τις οδηγίες της μητέρας της, για να τα προσφέρει ως σπονδές στον τάφο του Αγαμέμνονα. Άλλες τρεις φορές τα έφερνε η Κλυταιμνήστρα, ενώ η Ηλέκτρα συνεχώς τα κατέστρεφε, φανερώνοντας το μίσος της για τη μητέρα της και προαναγγέλλοντας τη δολοφονία της. Με την καταστροφή των λουλουδιών, ο Vitez θέλησε να παρουσιάσει το θάνατο ενός ζωντανού οργανισμού: «Τα άνθη περνούσαν από τη ζωή στο θάνατο. Ζούσαν αρχικά έντονα· πέθαιναν έπειτα τραγικά. Μετά από λίγο μύριζε πολύ, ναι σαν μια επίμονη μυρωδιά θανάτου»⁷⁷.

Τα λουλούδια δε σηματοδοτούσαν μόνο το θάνατο· λειτουργούσαν και ως σύμβολο έρωτα, αναγέννησης, ομορφιάς. Υποδηλώνουν τον ερωτισμό, την αισθαντικότητα της βασίλισσας, αλλά και την ερωτική στέρηση της Ηλέκτρας, μπροστά στην οποία τα άνθη πέθαιναν, όπως ο έρωτας, το κάλλος, το πάθος για ζωή.

Η ταυτόχρονη λειτουργία των λουλουδιών ως σημείο θανάτου και ερωτικής συνεύρεσης ήταν έκδηλη στη σκηνή που ακολουθούσε την ενημέρωση της Χρυσόθεμης για το «θάνατο» του Ορέστη, μια σκηνή, την οποία ενέπνευσαν οι παρακάτω στίχοι του Ρίτσου από τις *γειτονιές του κόσμου*: «δυο στόματα να φιλιούνται στον ίσκιο, και συ να

⁷⁶ Τα οργανικά σκηνικά αντικείμενα δεν ανήκουν στην ίδια κατηγορία με τα κατασκευασμένα. Η οργανική τους φύση υποδηλώνει τη φθαρτότητα της φύσης, της ζωής. Το άνθος λειτουργεί επίσης ως σύμβολο αναγέννησης, της ομορφιάς που χάνεται και επανέρχεται ως αντίδοτο στο σκότος του θανάτου.

⁷⁷ Istria στο Léger (2011) 127.

λείπεις, (...) δυο κορμιά να παίρνονται, και συ να κοιμάσαι κάτου απ' το χώμα (...)»⁷⁸. Η Κλυταιμνήστρα τοποθετούσε στο έδαφος άνθη, σχηματίζοντας τον τάφο του Αγαμέμνονα. Έπειτα, ξάπλωνε πάνω τους, προσκαλώντας και τον Αίγισθο. Οι δύο εραστές άρχιζαν να κάνουν έρωτα, βεβηλώνοντας τον «τάφο» του νεκρού και προϊδεάζοντάς μας για τον επικείμενο θάνατό τους. Μετά την παραπάνω σκηνή, «τα λουλούδια, συνέχιζαν να υπάρχουν στο δάπεδο, σκόρπια και κατεστραμμένα (...) είχαν πλέον όμως «παθητική» παρουσία, αφού στο παιχνίδι έμπαινε δυναμικά (...) το πορφυρό κάλυμμα»⁷⁹.



Εικόνα 7. Η Κλυταιμνήστρα σχηματίζει τον τάφο του Αγαμέμνονα, τοποθετώντας στο δάπεδο λουλούδια.

3.4.3 Το πανί

Το πορφυρό πανί με χρώμα που παραπέμπει στον έρωτα και στο θάνατο⁸⁰, εμφανίζεται στη σκηνή στο τέλος του δεύτερου επεισοδίου, συμβολίζοντας τη μοναξιά της Ηλέκτρας. Ενώ η ηρωίδα διπλωμένη στο κέντρο του σκηνικού χώρου πενθεί το «θάνατο» του αδερφού της, ο Παιδαγωγός «απέξω απ' τη σκηνή σαν να ήταν ένας φροντιστής ή ο σκηνοθέτης, της πετάει το κάλυμμα με το οποίο εκείνη σκεπάζεται ολόκληρη, κρύβεται (...), απομονώνεται (...)»⁸¹.

⁷⁸ Ρίτσος (1979) 22.

⁷⁹ Χαβιάρας (1992) 76.

⁸⁰ Ως σημείο αίματος.

⁸¹ Ό.π., 77-78.

Το σκηνικό αυτό αντικείμενο ξαναχρησιμοποιείται στη σκηνή της μητροκτονίας, τονίζοντας τη θεατρικότητα της παράστασης και δίνοντας στο κοινό τη δυνατότητα «να ταξιδέψει σε διαφορετικά επίπεδα»⁸². Το κρατούν ο Παιδαγωγός και η Χρυσόθεμη, κρύβοντας το έγκλημα από τους μισούς θεατές: «για τους θεατές της μιας πλευράς, το κάλυμμα είναι το φόντο που μπροστά του γίνεται ο φόνος· για τους άλλους, πρόκειται για μια μικρή αυλαία, σαν αυτές που εισήγαγε ο Μπρεχτ στα έργα του. Καθώς μάλιστα αυτές οι δύο κατηγορίες των θεατών κάθονταν η μια απέναντι στην άλλη, οι μισοί έβλεπαν τους άλλους μισούς να βλέπουν...»⁸³.

Στη συνέχεια, το πανί θα μετατραπεί στο σοφόκλειο σεντόνι, κάτω από το οποίο ο Αίγισθος θα ανακαλύψει το πτώμα της συζύγου του.

3.5 Τα ενδύματα

Τα ενδύματα των ηθοποιών, χωρίς να παραπέμπουν σε ορισμένη εποχή ή κοσμοθεωρία, επέτειναν τη χρονική απροσδιοριστία της παράστασης, κάνοντας τους ήρωες να μοιάζουν με ταξιδιώτες του χρόνου «που φορούν κουρέλια, απομεινάρια ενός αρχαίου μεγαλείου (...)»⁸⁴. Τα φθαρμένα ενδύματα φανέρωναν την προσπάθεια του σκηνοθέτη να δημιουργήσει πολυτέλεια μέσω της φτώχειας, ενώ συγχρόνως υπηρετούσαν το μοτίβο της φθοράς του χρόνου, βασικό θέμα της ποίησης του Ρίτσου.

Η Ηλέκτρα, ξυπόλυτη⁸⁵ όπως και οι υπόλοιποι ήρωες, φορούσε μαύρο, μακρύ φόρεμα με πέρλες, πολυτελές αλλά σκισμένο, ενδεικτικό του πένθους και της άθλιας κατάστασης στην οποία είχε περιέλθει. Παρόμοιο ήταν και το φόρεμα της Χρυσόθεμης. Σε αντίθεση με τις δύο ηρωίδες, η ελκυστική Κλυταιμνήστρα ήταν ντυμένη με ένα μακρύ μωβ φόρεμα με φαρδιά μανίκια, από τα οποία φαίνονταν συχνά τα χέρια της. Μακρύς ήταν κι ο δερμάτινος χιτώνας του Παιδαγωγού που «ανοιχτός σε σχήμα V, άφηνε να φαίνεται από μέσα»⁸⁶ ένα λευκό πουκάμισο. Οι υπόλοιποι άνδρες ήταν ντυμένοι με φαρδιές, μακριές μπλούζες και τζιν παντελόνια.

Όλοι οι ήρωες, με εξαίρεση τον Παιδαγωγό, φορούσαν κοσμήματα – οι άντρες κολιέ, οι γυναίκες κολιέ⁸⁷ και βραχιόλια – ως ένδειξη της ευγενικής τους καταγωγής. Η Ηλέκτρα είχε μόνο ένα δαχτυλίδι, σύμβολο της δέσμευσής της να εκδικηθεί τους δολοφόνους του

⁸² Vitez (1991) 170.

⁸³ Χαβιάρας (1992) 78.

⁸⁴ Koutsoyannopoulou (1972) 349.

⁸⁵ Με τα γυμνά πόδια των ηθοποιών, σύμφωνα με την Istria, δηλώνονταν η σχέση με τις ρίζες, η σαρκική επαφή με τους νεκρούς (Istria στο Léger (2011) 130).

⁸⁶ Χαβιάρας (1992) 52.

⁸⁷ Χαρακτηριστικό ήταν το μαύρο κολιέ που φορούσε η Κλυταιμνήστρα. Σφιχτό γύρω από το λαιμό της προοικονομούσε τον επικείμενο θάνατό της.

πατέρα της⁸⁸. Επιπρόσθετα, η εξωτερική της διαφορά με τους υπόλοιπους χαρακτήρες σηματοδοτούσε την κοινωνική της απομόνωση.

Τα πρόσωπα των ηθοποιών ήταν βαμμένα με χρυσή σκιά. Οι χρυσές μάσκες, παραπέμποντας στα νεκρικά προσωπεία των Μυκηνών, λειτουργούσαν ως σύμβολα θανάτου. Συγχρόνως, σε συνδυασμό με τα μακριά ενδύματα, τα γυμνά πόδια, τις στυλιζαρισμένες κινήσεις και την ιδιόμορφη εκφορά του λόγου, προσέδιδαν στην παράσταση τελετουργικό χαρακτήρα. Επίσης, αφαιρούσαν από τους ρόλους τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, αποσυνδέοντας τους ηθοποιούς από τους δραματικούς χαρακτήρες που υποδύονταν. Η διάθεση του σκηνοθέτη να αποτρέψει την ταύτιση των ηθοποιών με τους ρόλους τους ήταν έκδηλη και στον τρόπο με τον οποίο χειρίστηκε το ζήτημα του Χορού στη δεύτερη Ηλέκτρα: μέλη του Χορού γίνονταν αυτόματα όσοι ηθοποιοί δεν συμμετείχαν στα επεισόδια ως δραματικοί χαρακτήρες. Ορισμένες φορές, ο Vitez «έπαιζε με την απροσδιοριστία των ρόλων: π.χ. στην πάροδο, όταν η Ηλέκτρα λέει τα βάσανά της στο Χορό (...) μέλος του είναι ο (...) Malartre/ Ορέστης. Η Ηλέκτρα κλαίγεται για την απουσία του αδελφού της, κι αυτός είναι δίπλα της...»⁸⁹.



Εικόνα 8. Η Ηλέκτρα και η Χρυσόθεμη με μακριά μαύρα φορέματα.

⁸⁸ Δαχτυλίδι φορούσε στο αριστερό της χέρι και η Κλυταιμνήστρα, ως σημείο της σχέσης της με τον Αίγισθο. Τονιζόταν έτσι, η βασική αντίθεση μητέρας-κόρης, με την πρώτη να απολαμβάνει τη ζωή και τον έρωτα και τη δεύτερη να ζει στερημένη, εγκλωβισμένη στην εκδικητική της μανία.

⁸⁹ Χαβιάρας (1992) 47.



Εικόνα 9. Ο Παιδαγωγός δείχνει στον Ορέστη και τον Πυλάδη τις Μυκήνες.

3.6 Οι δραματικοί χαρακτήρες

Καθιστώντας το θέατρο ερευνητικό πεδίο, ο Vitez δεν παρουσιάζει μόνο τις εξωτερικές δράσεις των προσώπων, αλλά και τους στοχασμούς που εκείνες γεννούν στον ίδιο. Στην *Ηλέκτρα* του 1971 η σκέψη του συμπίπτει με του Ρίτσου. Με την παρεμβολή των «παρενθέσεων», οι ήρωες απομυθοποιούνται, παρουσιάζονται από μία οπτική, περισσότερο ψυχαναλυτική και ανθρώπινη, ενώ μέσα από τα ατομικά τους πάθη γεννιέται ένας υπαρξιακός σκεπτικισμός.

3.6.1 Ορέστης

Ο Ορέστης ταλαντεύεται ανάμεσα στην επιταγή να υπηρετήσει το συλλογικό όφελος και στην επιθυμία του να ζήσει μια ειρηνική ζωή, απολαμβάνοντας τις μικρές, καθημερινές χαρές της. Από αυτή του την επιθυμία πηγάζει η οργή του για την Ηλέκτρα, ο θρήνος της οποίας του υπενθυμίζει το κοινωνικό του καθήκον. Η φωνή της είναι η φωνή της πατρίδας, που τον καλεί να λάβει τη θέση του στην επανάσταση: «Άκου, – δεν έπαψε ακόμη, δεν κουράστηκε. Ανυπόφορη, μέσα σ' αυτή τη νύχτα την ελληνική – τόσο ζεστή, τόσο γαλήνια, τόσο ανεξάρτητη από μας κι αδιάφορη (...)»⁹⁰.

⁹⁰ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 223.

Ο ήρωας αποστρέφεται το ρόλο του εκδικητή, θέλει να αποφύγει την κοινωνική του αποστολή και να ζήσει ελεύθερος, με αποκλειστικό γνώμονα το προσωπικό του συμφέρον: «Δε θέλω να 'μαι το θέμα τους, ο υπάλληλός τους, τ' όργανό τους, μήτε ο αρχηγός τους»⁹¹. Η απροθυμία, ο δισταγμός και η επιθυμία διαφυγής του φανερώνονται και από τις κινήσεις του. Τρεις φορές στη διάρκεια της παράστασης τρέχει από το κέντρο του σκηνικού χώρου προς τον Παιδαγωγό, ζητώντας βοήθεια. Ο τελευταίος ανένδοτος, τον επαναφέρει στο κέντρο της σκηνής, δηλαδή στο επίκεντρο της δράσης. Τελικά, ο ήρωας επιλέγει να υπακούσει στο πεπρωμένο του. Αναλαμβάνοντας το ρόλο του εκδικητή, εκτελεί το διπλό φόνο της μητέρας του και του εραστή της. Και το κάνει, έχοντας απόλυτη συνείδηση της θυσίας της ατομικότητάς του: «(...) και μόνο εσύ κι εγώ θα ξέρουμε πως μες σ' αυτή τη λήκυθο κρατάω, στ' αλήθεια, την αληθινή μου τέφρα. (...)»⁹².

Ο Ορέστης του 1971 δεν είναι πια ο μυθικός ήρωας, αλλά ένας σύγχρονος άνθρωπος που θυσιάζει το εγώ του στο βωμό του συλλογικού συμφέροντος, την ατομική του ελευθερία⁹³ υπέρ της κοινωνικής. Στη στάση του διαφαίνεται το θέμα της αδυναμίας του ανθρώπου να είναι «καλός σ' έναν κακό κόσμο»⁹⁴. Αν και απεχθάνεται την αγριότητα, θα απαντήσει στην ύβρη του παρελθόντος με μια νέα παράβαση, αποδεχόμενος τη βία ως αναγκαίο κακό για την αποκατάσταση της δικαιοσύνης. Ο φόνος των σφετεριστών συνιστά επαναστατική πράξη, για να λυτρωθεί ο κόσμος από την καταπίεση. Το πολιτικό μήνυμα είναι σαφές. Ο σύγχρονος άνθρωπος οφείλει να θυσιάσει την ατομικότητά του στο βωμό του κοινωνικού καθήκοντος και να ασπαστεί την αναγκαιότητα της βίας για την ανατροπή των τυράννων, την ανατροπή της δικτατορίας.

3.6.2 Ηλέκτρα

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της ηρωίδας στην προσέγγιση του 1971 είναι η τρέλα. Η Ηλέκτρα μοιάζει συχνά απροσάρμοστη. Για παράδειγμα, στον μονόλογό της στην αρχή του πρώτου επεισοδίου, όπου παίζει και μιλάει με τα γοβάκια της. Πρόκειται για μια «αμλετική» παραφροσύνη: «Ο Άμλετ αναπαριστά την ιστορία των Ατρείδων, τη χαμένη νομιμότητα και την επανάκτησή της (...) είναι η Ηλέκτρα και ο Ορέστης συγχρόνως. Γιατί λένε ότι είναι τρελός; (...) Οι διαφωνούντες αντιμετωπίζονται πάντα

⁹¹ Ό.π., 235.

⁹² Ό.π., 248.

⁹³ Η θυσία της ατομικότητας στην υπηρεσία ενός συλλογικού σκοπού επιφέρει την κατάκτηση της πλήρους ελευθερίας, στην οποία βρίσκεται το υπέρτατο νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης.

⁹⁴ Vitez (1991) 170.

ως τέτοιοι. Πρέπει να είναι κανείς τρελός, για να ελπίζει ενάντια σε κάθε ελπίδα ή να αγωνίζεται όταν όλα μοιάζουν χαμένα»⁹⁵.

Το δεύτερο βασικό στοιχείο της ηρωίδας είναι αυτό της ερωτικής στέρησης, το οποίο τονίζεται ιδιαίτερα στη σκηνή του μοιρολογιού, όπου η τεφροδόχος του Ορέστη μετατρέπεται σε ερωτικό αντικείμενο. Είναι επίσης έκδηλο στη σκηνή που η Ηλέκτρα, μπουσουλώντας σα λαγωνικό γύρω από τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα, που ερωτοτροπούν πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα, τους μυρίζει, φανερώνοντας το μίσος και τη ζήλεια της για την ηδονή που η ίδια στερείται⁹⁶.



Εικόνα 10. Η Ηλέκτρα κινείται σαν ζώο γύρω από τους δυο εραστές.

Το ερωτικό ανικανοποίητο αποτελεί βασική αιτία της απέχθειας της κεντρικής ηρωίδας προς τη μητέρα της. Η Ηλέκτρα, εγκλωβισμένη στον πόνο και στην εκδικητική της μανία, απαρνιέται τη ζωή και φθονεί τη βασίλισσα για τις χαρές που απολαμβάνει. «Τελικά, αυτό είναι που φέρνει σε αντιπαράθεση την Κλυταιμνήστρα και την Ηλέκτρα: η μία λατρεύει τη ζωή και η άλλη το θάνατο. Αλλά αυτή που πράττει το κακό και πρέπει να πεθάνει, για να ζήσει η άλλη, είναι η πρώτη»⁹⁷, ισχυρίζεται ο σκηνοθέτης αποκαλύπτοντας τη βασική αντίθεση που διατρέχει όλο το έργο και ενσαρκώνεται μέσα από το ζεύγος μάνα- κόρη.

⁹⁵ Ό.π., 112.

⁹⁶ Η Istria θυμάται γι' αυτή τη σκηνή: «στους αυτοσχεδιασμούς που είχαμε κάνει, άρσε στον Vitez η ιδέα να αναπνέει η Ηλέκτρα σα ζώο γύρω από το αγκαλιασμένο ζευγάρι, το κρατήσαμε αυτό, τον ήχο της αναπνοής, πολύ δυνατά, τον ήχο της αναπνοής του ζευγαριού και τον ήχο της αναπνοής της Ηλέκτρας, η οποία στριφογυρνούσε, μυρίζοντας, σαν ζώο που παραμονεύει» (όπως παρατίθεται στο: Istria (2010) 128).

⁹⁷ Vitez στο Léger (2011) 84.

3.6.3 Κλυταιμνήστρα

Ο Vitez, ακολουθώντας την προσέγγιση του Ρίτσου, παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα γεμάτη αντιφάσεις. Η ηρωίδα δεν είναι μόνο μια αδίστακτη δολοφόνος. Εμφανίζεται εξιδανικευμένη, ως μια απεριόριστα θελκτική παρουσία, μια γλυκύτατη μητέρα, που αγαπά τη ζωή με τις απλές καθημερινές χαρές της.

Η σαγηνευτική αυτή μητέρα είναι συγχρόνως ένα σύμβολο ερωτισμού και σεξουαλικότητας, μια ελκυστική φιλάρεσκη γυναίκα, που με την πιο εκλεπτυσμένη, νεανική κίνηση σκύβει «να δέσει το σανδάλι της»⁹⁸ και διορθώνει «τα μαλλιά της μπροστά στο μεγάλο καθρέφτη»⁹⁹. Η εικόνα της Κλυταιμνήστρας που περιποιείται τον εαυτό της έρχεται σε αντιδιαστολή με την εικόνα της παραιτημένης από τη ζωή Ηλέκτρας. Η μητέρα είναι το ακριβές αντίθετο της κόρης: λαμπερή, όμορφη, τρυφερή, χαίρεται τις μικρές καθημερινές απολαύσεις και τον έρωτα.

Αυτή η γοητευτική κι επιβλητική παρουσία αγωνιά για τη φθορά που ο χρόνος επιφέρει και μάχεται εναντίον της. Η πάλη της αυτή αποτελεί το κίνητρο των εγκλημάτων της¹⁰⁰: «Ενώ η μητέρα (...) χρησιμοποιούσε καμένο δαφνόκλωνο να βάφει τα μάτια της (...) χρησιμοποιούσε ακόμη διάφορα παράξενα βότανα (...) που ερεθίζουν το δέρμα και δίνουν στο πρόσωπο ένα χρώμα κόκκινο κι άγριο σαν μάσκα θεάτρου»¹⁰¹. Τελικά, η ηρωίδα αποδέχεται το χρόνο που περνάει. Μόλις παραδέχεται πως γέρασε, σταματά η αγωνία της για το θάνατο. Έτσι, τη στιγμή της δολοφονίας της είναι απόλυτα συμβιβασμένη με την ιδέα· δείχνοντας απόλυτη αυτοκυριαρχία και μεγάλη τόλμη δεν προσπαθεί να ξεφύγει, δεν αντιδρά.

Αποδίδοντας στην Κλυταιμνήστρα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, ο Vitez δικαιολογεί τα εγκλήματά της, επιθυμώντας να δώσει «την αίσθηση της γενικευμένης αθωότητας, που ξεπηδά μέσα απ' τη γενική ενοχή και αποκαθιστά μια ισορροπία. Την αίσθηση της κοινότητας της ανθρώπινης μοίρας, απ' όπου ξεπηδά μια υπαρξιακή πια μελέτη της ζωής και του θανάτου»¹⁰².

⁹⁸ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 232.

⁹⁹ Ό.π.

¹⁰⁰ Ο έρωτας ως αντίδοτο στη φθορά και στο θάνατο.

¹⁰¹ Ρίτσος (1962) 18.

¹⁰² Προκοπάκη (1980) 6.



Εικόνα 11. Η Arlette Bonnard στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας.

3.6.4 Χρυσόθεμη

Η Χρυσόθεμη στη σοφόκλεια τραγωδία συμβιβάζεται στην καταπίεση από δειλία, από συμφέρον, από ανάγκη, όχι όμως από αγάπη. Ο Vitez μέσω των «παρενθέσεων» του Ρίτσου δίνει στον δραματικό αυτόν χαρακτήρα μία διαφορετική διάσταση. Η ηρώιδα παρουσιάζεται να αγαπά αληθινά την Κλυταιμνήστρα. Περιγράφοντάς την μπροστά στον καθρέφτη της να προσπαθεί να νικήσει τη φθορά του χρόνου, μιλά για μια «απλή κι ωραία κι αγαπημένη»¹⁰³ μητέρα, στην αγκαλιά της οποίας τρέχει να κρυφτεί, μετά το τέλος της αφήγησής της. Η αγάπη της για την Κλυταιμνήστρα την κάνει να εθελotuφλεί, προσπαθώντας να αποφύγει την πραγματικότητα. Έτσι, κατά την είσοδό της στο πρώτο επεισόδιο κρύβει το πρόσωπό της πίσω από ένα μπουκέτο με χρυσάνθεμα, αλλά και αργότερα, με σκοπό να αποφύγει το θέαμα των δύο εραστών που ερωτοτροπούν πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα, εγκαταλείπει τη σκηνή και την αδερφή της, που επιχειρεί να την παρασύρει στο σημείο.

¹⁰³ Ρίτσος (1962) 18-19.

3.6.5 Παιδαγωγός

Ο Παιδαγωγός στην *Ηλέκτρα* του 1971 σηματοδοτεί τον άνθρωπο του Pascal¹⁰⁴, συνιστά «προσωποποίηση της ιστορικής μνήμης της ανθρωπότητας»¹⁰⁵. Η μορφή του θυμίζει προφήτη. Απαγγέλλοντας στον Πρόλογο την πρώτη «παρένθεση» του Ρίτσου, κρατά μια φανταστική μαντική γυάλα, σα να προβλέπει το μέλλον των ηρώων. Κι ενώ «μαντεύει» μελλοντικά γεγονότα, χρησιμοποιεί παρελθοντικούς χρόνους, επιτείνοντας τη χρονική απροσδιοριστία της παράστασης: «Πόσοι βασιλιάδες άλλαξαν από τότε; Πόσες επαναστάσεις έγιναν; Είχαμε, λέει, και σύντομες περιόδους μιας απίθανης οχλοκρατίας. Και μια στιγμή γνήσιας δημοκρατίας (...)»¹⁰⁶.

Προφητική είναι η όψη του Παιδαγωγού και κατά τη διάρκεια της απαγγελίας του δεύτερου στάσιμου. Καθισμένος σ' έναν από τους πάγκους, ρυθμίζει την εκφορά του λόγου του, χτυπώντας ένα μπαστούνι στο δάπεδο, μοιάζοντας «γεροντότερος ακόμα κι από τον Σοφοκλή, σαν να υπήρχε από τότε που γεννήθηκαν οι μύθοι»¹⁰⁷.



Εικόνα 12. Ο Vitez (Παιδαγωγός) αγκαλιάζει στοργικά την Istria (Ηλέκτρα). Η φιγούρα του Παιδαγωγού αποτελεί για την ηρωίδα ένα υποκατάστατο του πατέρα.

¹⁰⁴ Ο Pascal εισήγαγε την ιδέα του αιώνιου ανθρώπου, που φορτωμένος με τις γνώσεις και την πείρα των αιώνων που προηγήθηκαν, είναι γηραιότερος από τους αρχαίους προγόνους του: «Αυτοί που ονομάζουμε Αρχαίους ήταν πράγματι νέοι σε όλα και συνιστούν την παιδική ηλικία των ανθρώπων· και καθώς προσθέσαμε στη γνώση τους την εμπειρία των αιώνων που ακολούθησαν, σε μας βρίσκεται η Αρχαιότητα που λατρεύουμε στους άλλους» (όπως παρατίθεται στο: Pascal (1651) 456-457).

¹⁰⁵ Χαβιάρας (1992) 34.

¹⁰⁶ Ρίτσος (1962) 21.

¹⁰⁷ Χαβιάρας (1992) 52.

3.6.6 Πυλάδης

Ο Πυλάδης, στην προσέγγιση του 1971 δεν είναι ο βουβός ρόλος του σοφοκλείου έργου. Στο τέλος του Προλόγου διαβάζει σαν τουριστικό οδηγό την τρίτη «παρένθεση», ενώ γελά δυνατά, όταν ακούει την είδηση του θανάτου του Ορέστη.

Ο ήρωας είναι συνοδός και βοηθός του πρωταγωνιστή· οι δύο άντρες μαζί με τον Παιδαγωγό αποτελούν ομάδα. Εμφανίζονται μαζί στην αρχή του έργου και δολοφονούν ομαδικά τον Αίγισθο. Όμως, ο Πυλάδης δεν είναι μόνο συμπαραστάτης του Ορέστη. Αποτελεί και το ακριβές αντίθετο του ήρωα. Είναι αυτός που ενεργεί, όταν ο πρωταγωνιστής διστάζει. Για παράδειγμα, όταν, απαντώντας στο χαρούμενο ξέσπασμα της Ηλέκτρας στον κομμό που ακολουθεί τη σκηνή της αναγνώρισης, ο Ορέστης λέει: «Διστάζω να κοπάσω το ξέσπασμά σου (...)»¹⁰⁸, ο Πυλάδης παρεμβαίνει, κλείνοντας το στόμα της ηρωίδας με το χέρι του.

Η ιδέα της «σύγκρουσης των αντιθέτων»¹⁰⁹, κυρίαρχη στα ποιήματα της *Τέταρτης διάστασης*¹¹⁰, είναι έκδηλη και στο ζεύγος Ηλέκτρα/ Χρυσόθεμη, με την πρώτη να αντιδρά και τη δεύτερη να συμβιβάζεται στην καταπίεση. Ωστόσο, με την εισαγωγή των «παρενθέσεων» του Ρίτσου θα λέγαμε πως η θελκτική Κλυταιμνήστρα γίνεται το ακριβές αντίθετο της παραιτημένης Ηλέκτρας, αναδεικνύοντας το δίπολο ζωή/θάνατος.

3.6.7 Αίγισθος

Ο Αίγισθος εμφανίζεται τρεις φορές στη διάρκεια της παράστασης· στο τέλος του προλόγου, όπου σπρώχνει με τα πόδια του εκτός του σταυρόσχημου σκηνικού την ξαπλωμένη στο δάπεδο Ηλέκτρα, στη σκηνή που βεβηλώνει με την Κλυταιμνήστρα τον από λουλούδια τάφο του Αγαμέμνονα και στη σκηνή της δολοφονίας του. Στην τελευταία, αντικρίζοντας το πτώμα της βασίλισσας, ο αναίσχυντος σφετεριστής, έκπληκτος και τρομοκρατημένος, απαγγέλλει τη δέκατη ένατη «παρένθεση». Με σουρεαλιστικούς στίχους που βρίθουν από ζωή κι έρχονται σε αντίθεση με το νεκρό σώμα της Κλυταιμνήστρας και το θάνατο του ίδιου που θα ακολουθήσει, ο βασιλιάς παρουσιάζει τον έρωτα ως κινητήριο δύναμη των πράξεών του : «(...) κι οι τριήρεις

¹⁰⁸ Σοφοκλής (1992) 119.

¹⁰⁹ Προκοπάκη (1981) 10.

¹¹⁰ Η αιώνια παρθένος του «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» και η γυναίκα του «Νεκρού σπιτιού», άτεκνες, ερωτικά στερημένες και φθαρμένες από το χρόνο έρχονται σε αντίθεση με την ελκυστική μορφή της μητέρας/ Κλυταιμνήστρας, που απολαμβάνει τις απλές καθημερινές χαρές της ζωής και τον έρωτα, ενώ μέσω της κύησης γίνεται κι η ίδια φορέας ζωής κι ανανέωσης.

περνούν (...) κι οι κωπηλάτες σκύβουν κι ορθώνονται, (...), ασφαλώς στο ρυθμό του έρωτα· και τα κουπιά είναι γυμνές γυναίκες κρεμασμένες απ' τα μαλλιά τους (...)»¹¹¹.

Η σκηνή της ομαδικής δολοφονίας του Αίγισθου από τους Ορέστη, Παιδαγωγό και Πυλάδη είναι ιδιαίτερα βίαιη, καθώς του θανάτου προηγείται σωματική πάλη μεταξύ του σφετεριστή και των τριών ανδρών. Το στοιχείο της βίας είναι έκδηλο και σε άλλα σημεία της παράστασης. Ενδεικτικά, αναφέρουμε την καταστροφή των λουλουδιών, τις επιθετικές κραυγές των ηθοποιών, τον πρόσκαιρο θάνατο των ηρώων στο τέλος του Α' Επεισοδίου¹¹² και τη σκηνή της αντιπαράθεσης Ηλέκτρας-Κλυταιμνήστρας¹¹³ στο Β' Επεισόδιο.



Εικόνα 13. Η Ηλέκτρα κατηγορεί τη μητέρα της, η οποία φεύγει ουρλιάζοντας.

Η αγριότητα της παράστασης παραπέμπει στις πρακτικές του καθεστώτος των Συνταγματαρχών, αλλά και στα διαδοχικά εγκλήματα με στόχο την αποκατάσταση της νομιμότητας. Η αντεκδίκηση του Ορέστη και της Ηλέκτρας προσφέρει αφορμή για πολιτικό προβληματισμό πάνω στη βία· μια βιαιότητα που συνιστά μεν αναγκαιότητα για την ανατροπή των τυράννων, αλλά που με τη σειρά της αποτελεί καινούργια παράβαση, η οποία μελλοντικά θα επιφέρει νέους φόνους. Ο σοφόκλειος μύθος «πραγματεύεται μια βασική και αέναη ανισορροπία, που σφραγίζει την ιστορία της ανθρωπότητας: το αίτημα για μια νομιμότητα που κάθε φορά πρέπει να

¹¹¹ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 201-202.

¹¹² Στο άκουσμα της ηχογραφημένης φωνής της Χρύσας Προκοπάκη, όλοι οι ήρωες, πλην του Παιδαγωγού πέφτουν σκοτωμένοι στο δάπεδο.

¹¹³ Πρόκειται για βίαιη σκηνή: η Ηλέκτρα εκθέτει το κατηγορητήριο εναντίον της μητέρας της, δείχνοντάς τη με το δάχτυλο και πλησιάζοντάς την απειλητικά, ενώ εκείνη προσπαθεί κραυγάζοντας να ξεφύγει.

αποκατασταθεί εκ νέου, δημιουργώντας έναν φαύλο κύκλο (βίας) που καθιστά τη δράση (του έργου, αλλά και της ανθρωπότητας) μια πορεία στο σκοτάδι»¹¹⁴.

Ο πολιτικός προβληματισμός πάνω στη βία, τη χρησιμότητά της, τις επιπτώσεις της, αλλά και τη σχέση της με την επανάσταση είναι έντονος και στην *Ηλέκτρα* του 1986. Παρόλο που στη δεκαετία του '80 οι πολιτικές εντάσεις¹¹⁵ έχουν καταλαγιάσει και ο Vitez δεν είναι πια μέλος του Κ.Κ.Γ., δεν έχει σταματήσει να σκέφτεται τα γεγονότα του παρελθόντος και να ανησυχεί για το μέλλον. Έτσι, και στην τρίτη παράσταση, ο αρχαίος μύθος συνδέεται με ελληνικές πολιτικές συγκυρίες, ωστόσο σε μία εντελώς διαφορετική σκηνική προσέγγιση.

¹¹⁴ Vitez στο Παπάζογλου (2014) 37.

¹¹⁵ Οι πολιτικές ζυμώσεις και διενέξεις κατά τις δεκαετίες '60 και '70 ήταν έντονες. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τον Μάη του '68, τη δικτατορία των Συνταγματαρχών, τις διαδηλώσεις κατά του πολέμου στο Βιετνάμ, την Άνοιξη της Πράγας.

Κεφάλαιο 4

Η Ηλέκτρα του 1986

Στην *Ηλέκτρα* του 1986, η ψυχαναλυτική και η πολιτική διάσταση συνυπάρχουν. Οι δραματικοί χαρακτήρες προσεγγίζονται από μία κατά κύριο λόγο ρεαλιστική προοπτική, ενώ η δράση τοποθετείται στον Πειραιά της χούντας των Συνταγματαρχών ή κάποιας μεταγενέστερης περιόδου. Μέσα από την αισθητική της καθημερινότητας, η οποία αντανακλά την ευρύτερη τάση¹¹⁶ της εποχής για απομάκρυνση από τον δημόσιο βίο και τη στροφή σε ενδοοικογενειακές δραστηριότητες, ο Vitez επιχειρεί να μιλήσει για μια παραμορφωμένη πατρίδα, στην οποία επιστρέφουν παράνομα «από τη Σοβιετική Ένωση οι Έλληνες, που στη διάρκεια του εμφυλίου ξενιτεύτηκαν, ακολουθώντας τους γονείς τους»¹¹⁷. Και αυτή τη φορά ο μύθος δίνει αφορμή για πολιτικό προβληματισμό, θέτοντας στο επίκεντρο ζητήματα διαχρονικά και πάντοτε επίκαιρα: το ζήτημα του σφετερισμού της εξουσίας και της ανάγκης για αντίσταση, τη σχέση βίας και επανάστασης. Το σώμα της Ηλέκτρας λειτουργεί ως σημείο της καταπίεσης και των ταπεινώσεων που υφίστανται μία πατρίδα από τους εκάστοτε τυράννους, ενώ η εξέγερση προβάλλει ως αναγκαιότητα για την επερχόμενη λύτρωση.

4.1 Η σκηνογραφία

Με στόχο την καλύτερη κατανόηση του παρελθόντος, στην τρίτη σκηνοθετική προσέγγιση της *Ηλέκτρας*¹¹⁸ ο Vitez απέρριψε την τοπική και χρονική ασάφεια της παράστασης του 1971. Η δράση τοποθετήθηκε στη μεταπολεμική Ελλάδα, στο εσωτερικό ενός νεοκλασικού σπιτιού. Το σύγχρονο σκηνικό και τα μοντέρνα ενδύματα

¹¹⁶ Η τάση αυτή εξηγείται παρακάτω (στην ενότητα: Ο Χορός).

¹¹⁷ Vitez στο Χαβιάρας (1992) 16.

¹¹⁸ Η τρίτη σκηνοθετική προσέγγιση της *Ηλέκτρας* παρουσιάστηκε το 1986 στο Théâtre National de Chaillot. Ο ρόλος της κεντρικής ηρωίδας ανατέθηκε για τρίτη φορά στην Evelyne Istria, ενώ τους άλλους ρόλους ερμήνευσαν οι Redjep Mitrovitsa (Ορέστης), Jean-Claude Jay (Παιδαγωγός), Valérie Dréville (Κλυταιμνήστρα), Grégoire Ingord (Πυλάδης), Maité Nahyr (Χρυσόθεμις), Eric Frey (Αίγισθος), Alain Olivier (Κορυφαίος), Hélène Avice, Charlotte Clamens, Cécile Viollet (Χορός). Τη μουσική σύνθεση ανέλαβε ο Γιώργος Απέργης, τους φωτισμούς ο Patrice Trottier, βοηθός σκηνοθέτη ήταν ο Eloi Recoing, ενώ τη σκηνογραφία επιμελήθηκε ο Γιάννης Κόκκος.

φανέρωναν μία απόπειρα «εκσυγχρονισμού» της αρχαίας τραγωδίας, πράγμα που το 1966 και το 1971, ο σκηνοθέτης καταδίκασε απόλυτα. Επίσης, σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες προσεγγίσεις, που αρνούνταν οποιαδήποτε ρεαλιστική προσθήκη, η τρίτη σκηνική εκδοχή του μύθου ήταν έμπληη στοιχείων δανεισμένων από την καθημερινότητα¹¹⁹.

Στον σκηνικό χώρο δέσποζε ένας τοίχος με τρεις μπαλκονόπορτες, οι οποίες οδηγούσαν σε μια βεράντα με θέα το λιμάνι του Πειραιά. Παραπέμποντας στις θύρες του αρχαίου θεατρικού σκηνικού, οι μπαλκονόπορτες εξασφάλιζαν την «ανταλλαγή ανάμεσα στο Μεγάλο και το Μικρό, (...) στο ανάκτορο και την κρεβατοκάμαρα»¹²⁰, στην αρχαία τραγωδία και την επικαιρότητα. Την ίδια λειτουργία επιτελούσαν και τα τέσσερα αγάλματα θεών, που στέκονταν κοιτώντας προς τους θεατές¹²¹ στη μετόπη που υπήρχε στο πάνω μέρος του τοίχου.

Προσπαθώντας να παντρέψει τον αρχαίο με τον σύγχρονο κόσμο και να δημιουργήσει ένα σκηνικό που θα συγκέντρωνε διαφορετικά στρώματα της ελληνικής μνήμης, ο Κόκκος εμπνεύστηκε από τη ζωγραφική του Τσαρούχη, μια τέχνη στην οποία συνυπάρχουν «η ελληνική αρχαιότητα, το Βυζάντιο, η λαϊκή ζωγραφική του (...) Θεόφιλου, η ζωγραφική του θεάτρου σκιών του Καραγκιόζη και ταυτόχρονα μια ολόκληρη περίοδος της σύγχρονης Ελλάδας, μια μνήμη ζωής γεμάτη κραδασμούς, λαϊκή και μικροαστική ταυτόχρονα, μνήμη μιας Ελλάδας ανάμεσα στην Ευρώπη και την Ανατολή»¹²².

Εκτός του σημαντικού ζωγράφου, παρών στην *Ηλέκτρα* του 1986 ήταν και ο Ρίτσος. Παρόλο που απουσίαζαν οι «παρενθέσεις» του ποιητή, η αίσθηση των στίχων του ήταν διαρκής· η γερασμένη μορφή της Ηλέκτρας, η θελκτική Κλυταιμνήστρα, οι αναχρονιστικές συμπεριφορές των δραματικών προσώπων, η ύπαρξη αντικειμένων καθημερινής χρήσης πιστοποιούσαν την επίδραση που άσκησε η ποίησή του στον σκηνοθέτη. Αυτή η συνεχής παρουσία βοήθουσε τους θεατές να «κατανοήσουν το παρελθόν, την αρχαία ποίηση, την Ελλάδα των αγαλμάτων, να την αισθανθούν οικεία»¹²³.

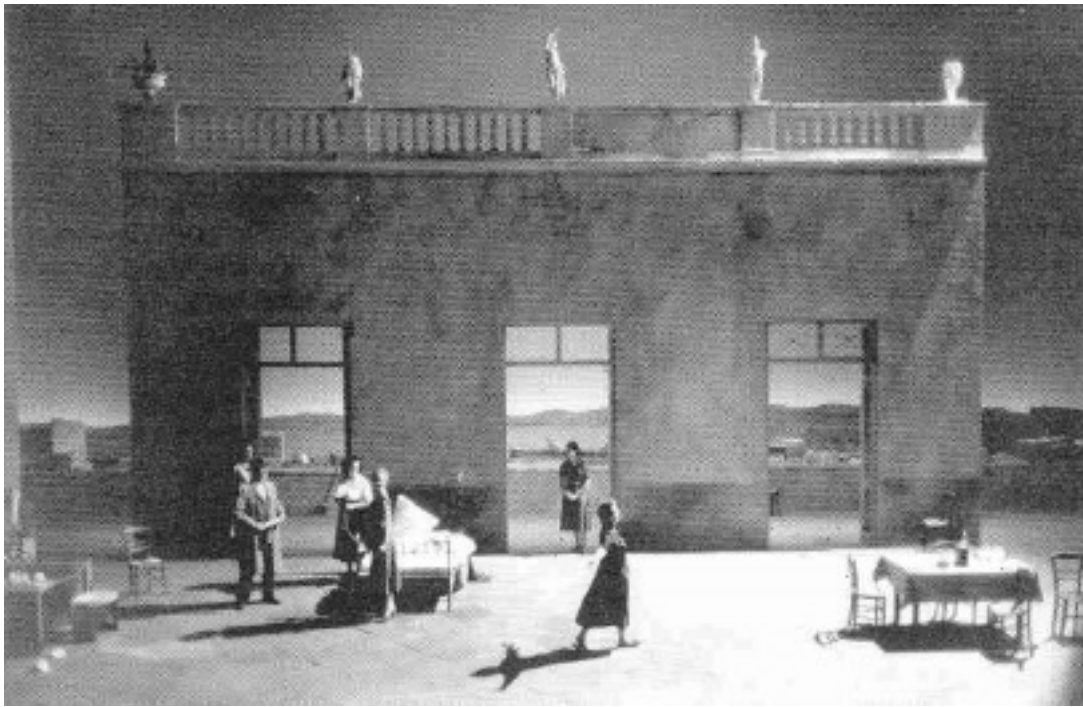
¹¹⁹ Ο ρεαλισμός της σκηνογραφίας ερχόταν σε αντίθεση με τη φορμαλιστική υποκριτική των ηθοποιών.

¹²⁰ Μπανύ στο Κόκκος (1998) 258.

¹²¹ Σύμφωνα με τον Χαβιάρα, με τη συγκεκριμένη τοποθέτηση των γλυπτών, ο χώρος γίνεται αμφίσημος· εσωτερικός και εξωτερικός, ατομικός και συλλογικός, γνώριμος και ξένος. Έτσι, απομακρυνόμαστε από τις σκηνικές συμβάσεις του αυστηρού ρεαλισμού και οδηγούμαστε στον «μαγικό ρεαλισμό», στον οποίο εισάγονται η ποίηση και τα σύμβολα.

¹²² Κόκκος (1998) 53.

¹²³ Vitez (1991) 554.



Εικόνα 14. Σκηνικό Ηλέκτρας 1986.

Τα σκηνικά αντικείμενα, υπηρετώντας την επιλογή της μεταφοράς του μύθου σε ένα πιο ρεαλιστικό περιβάλλον, ήταν δανεισμένα από τον κόσμο της καθημερινότητας. Στο κέντρο του σκηνικού χώρου υπήρχε ένα μαύρο μεταλλικό κρεβάτι με κάγκελα στο προσκεφάλι και στα πόδια και με χρυσές σφαίρες στις άκρες. Με τα χρώματά του να παραπέμπουν στη φθορά του χρόνου και στο πένθος της κεντρικής ηρωίδας και με το υλικό κατασκευής του να υποδηλώνει τη σκληρότητα και τη σιδερένια της θέληση, το κρεβάτι αποτελούσε τον «ιδιωτικό» χώρο της Ηλέκτρας: τόπος φυλακής, αναμονής, απομόνωσης αλλά και καταφύγιο. Εκεί, περνούσε η ηρωίδα ένα μεγάλο μέρος της παράστασης: ξαπλωμένη, καθιστή, γονατιστή ή όρθια περίμενε, διαμαρτυρόταν, προσευχόταν, θρηνούσε¹²⁴ και εξεγειρόταν ενάντια στο άδικο.

Επιπρόσθετα, το έπιπλο αυτό, κατεξοχήν συνδεδεμένο με την ερωτική πράξη και τη γέννηση σηματοδοτούσε αφενός το σεξουαλικό ανικανοποίητο και τη στειρότητα της παρθένας Ηλέκτρας, κι αφετέρου τον ανόσιο έρωτά της Κλυταιμνήστρας για τον Αίγισθο. Υπενθυμίζοντας διαρκώς στην κόρη την αιτία του θανάτου του πατέρα της αύξανε το μίσος και την επιθυμία της για εκδίκηση.

¹²⁴ Πάνω στο κρεβάτι εκτυλισσόταν ο θρήνος της ηρωίδας με την τεφροδόχο. Η Ηλέκτρα πενούσε για τον «νεκρό» Ορέστη, ενώ εκείνος ζωντανός την παρακολουθούσε (ανάδειξη διπόλου ζωή/θάνατος).



Εικόνα 15. Η Ηλέκτρα στο κρεβάτι πενθεί σε εμβρυακή στάση.



Εικόνα 16. Στη σκηνή της δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας, η Ηλέκτρα στέκεται όρθια στην κορυφή του κρεβατιού, σα να οραματίζεται το φόνο.



Εικόνα 17. Ο θρήνος της Ηλέκτρας με την τεφροδόχο.

Αριστερά του κρεβατιού βρισκόταν η τουαλέτα της Κλυταιμνήστρας, σύμβολο της κοκεταρίας και του αισθησιασμού της. Αποτελούνταν από ένα τραπεζάκι, ένα σκαμπό με κόκκινο κάθισμα και έναν καθρέφτη σε σχήμα φαλλού, μπροστά στον οποίο η βασίλισσα βαφόταν. Με την αντανάκλαση του ειδώλου της στον καθρέφτη επισημαινόταν η διπλή της διάσταση: από τη μία δολοφόνος, υπηρέτρια της βίας και του θανάτου, από την άλλη θελκτική, ερωτευμένη γυναίκα που χαιρόταν τη ζωή. Στον καθρέφτη της μητέρας αντικατοπτριζόταν και το κρεβάτι της κόρης. Δηλωνόταν έτσι η υπαιτιότητα της βασίλισσας για την κατάσταση της Ηλέκτρας.



Εικόνα 18. Η Κλυταιμνήστρα βάφεται μπροστά στον καθρέφτη, ενώ η Ηλέκτρα την κοιτά.

Υπήρχε τέλος και ένας τρίτος συμβολικός χώρος, στον οποίο τα μέλη του Χορού και η Χρυσόθεμη περνούσαν την περισσότερη ώρα τους. Επρόκειτο για ένα τραπέζι με τρεις ψάθινες καρέκλες, στη δεξιά πλευρά του σκηνικού. Ήταν στρωμένο με τραπεζομάντηλο, ενώ πάνω του είχαν τοποθετηθεί διάφορα αντικείμενα καθημερινής χρήσης¹²⁵: ένα μπουκάλι ρετσίνα, ποτήρια, φλιτζάνια του καφέ, ένας χρυσός δίσκος, ένα ραδιόφωνο¹²⁶.

¹²⁵ Άλλα χρηστικά αντικείμενα που μεταχειρίστηκε ο Κόκκος στην τρίτη *Ηλέκτρα*, προκειμένου να δημιουργήσει την αίσθηση της καθημερινότητας ήταν: μια βαλίτσα, μια λεκάνη με νερό, ένα σφουγγάρι, ένα ψαλίδι, ένα πλεκτό, χαρτονομίσματα, κέρματα, τσιγάρα, σπέρτα, ένα σκοινί και μια σκούπα.

¹²⁶ Στην αρχή της παρόδου από το ραδιόφωνο ανάμεσα σε παράσιτα ακουγόταν η φωνή της Χρύσας Προκοπάκη να απαγγέλει τους πρώτους στίχους της τραγωδίας στα αρχαία Ελληνικά. Η φωνή αυτή υπενθυμίζοντάς την αρχαιοελληνική προέλευση του μύθου, συνέδεε τον αρχαίο με τον σύγχρονο κόσμο, το κλασικό με την επικαιρότητα.

Η περιοχή αυτή παριστάνοντας «(...) την εστία αλλά και τη θυμέλη του αρχαίου θεάτρου, συνιστούσε σύμβολο της ιερότητας του οικιακού χώρου και της φιλοξενίας»¹²⁷.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Εικόνα 19. Τα μέλη του Χορού στο χώρο του τραπεζιού. Το σκοινί που κρατά ο Κορυφαίος, προμηνύει τον επικείμενο στραγγαλισμό της Κλυταιμνήστρας.

Εκτός των παραπάνω σκηνικών στοιχείων χρησιμοποιήθηκαν, όπως και το 1971, η χρυσή τεφροδόχος, το κάλυμμα (ένα απλό λευκό σεντόνι) και τα λουλούδια. Αυτή τη φορά τα άνθη ήταν ψεύτικα. Λειτουργούσαν ως έμβλημα του ερωτισμού της Κλυταιμνήστρας, αλλά και ως σημείο θανάτου, καθώς η καταστροφή τους και η πτώση τους στο δάπεδο προμήνυαν την ήττα των σφετεριστών. Επίσης, σηματοδοτούσαν τη νίκη και την αναγέννηση της Ηλέκτρας¹²⁸.

Στην τρίτη Ηλέκτρα, η σκηνογραφική σύλληψη, ενσωματώνοντας διαφορετικές φάσεις της ελληνικής πολιτισμικής παράδοσης, διαφοροποιήθηκε από τα πιο «συμβατικά» σκηνικά για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Μέσα από την αισθητική της καθημερινότητας επιτεύχθηκε ο συσχετισμός του μύθου με την μεταπολεμική ιστορία της Ελλάδας· συνδέθηκαν οι αρχαίες με τις σύγχρονες περιπέτειες, το παλιό με το καινούργιο, για να αναδειχθεί η διαχρονικότητα και η επικαιρότητα του μύθου και να μπορέσει το κοινό να κατανοήσει καλύτερα το παρελθόν και μέσω αυτού την εποχή του: «Αν ανεβάζω την Ηλέκτρα στην κουζίνα είναι γιατί ανακαλύπτω σ' ένα αρχαίο κείμενο που καταλαβαίνω λίγο (...), καταστάσεις, ιστορίες, που αρκεί να παιχτούν για να ξαναζωντανέψουν· σαν τα σώματα και οι ζωντανές φωνές των ηθοποιών να είναι το

¹²⁷ Μώρου στο Χαβιάρας (1992) 8.

¹²⁸ Στο τέλος της παράστασης η ηρωίδα εμφανιζόταν με ένα στεφάνι λουλουδιών στο κεφάλι.

νερό που προστίθεται στην συμπυκνωμένη ύλη, ανασταίνοντάς την από έναν εμφανή θάνατο»¹²⁹.

Τη ρεαλιστική αισθητική της παράστασης υπηρετούσαν και διάφοροι ήχοι που έφταναν στο εσωτερικό του σπιτιού των Ατρείδων απέξω· κάποτε φωνές περαστικών που καλούσαν το λαό σε επανάσταση. Άλλοτε κάποιος πλανόδιος πωλητής που μιλούσε μια «ακατάληπτη γλώσσα»¹³⁰, με ελληνικά στοιχεία. Άλλοτε το λάλημα ενός πετεινού¹³¹ στο ξημέρωμα, τα κελαηδήματα πουλιών, η μηχανή ενός καΐκιού, πυροβολισμοί, γαβγίσματα σκυλιών, σειρήνες πλοίων, βροντές και καμπάνες¹³². Εκτός από τα «εξωτερικά» ακουστικά στοιχεία, υπήρχαν και οι ήχοι που παράγονταν από τους ίδιους τους ηθοποιούς· τα βήματά¹³³ τους, οι κραυγές και τα γέλια τους, οι χαρούμενες ή οι πένθιμες μελωδίες που τραγουδούσαν, ο θόρυβος από τις μετακινήσεις αντικειμένων ή από το ανοιγοκλείσιμο των παντζουριών.

Τα ακουστικά στοιχεία της παράστασης συμπλήρωναν οι φωτισμοί, ρεαλιστικοί και υποβλητικοί συνάμα, με βασικό χαρακτηριστικό τις έντονες σκιάσεις στο χώρο, στα πρόσωπα και στα σώματα των ηθοποιών. Πάνω στο δάπεδο και στους τοίχους διαγράφονταν μικρές ή μεγάλες σκιές, «άλλοτε μπρος κι άλλοτε πίσω από τους ηθοποιούς, αφού η δράση ξετυλίγεται σε μία ολόκληρη μέρα»¹³⁴, από την αυγή μέχρι τη νύχτα. Ο Patrice Trotter απέδωσε τις διάφορες στιγμές της μέρας, δημιουργώντας «μια νατουραλιστική ψευδαίσθηση (...), εξαιρετικά υποβλητική, σχεδόν τραγική. Σαν πινελιές ζωγράφου, καθημερινές, ρεαλιστικές και ταυτόχρονα ποιητικές, οι απειροελάχιστες φωτιστικές λεπτομέρειες συνέθεσαν το χαρακτηριστικό φως του αττικού τοπίου»¹³⁵.

4.2 Ο Χορός

Ο Χορός αποτελείται από έναν τυφλό δαφνοφόρο και τρεις απλές, καθημερινές γυναίκες της γειτονιάς, οι οποίες συγυρίζουν το σπίτι, σερβίρουν καφέ, φροντίζουν την Ηλέκτρα, της συμπαραστέκονται... Κανένα εξωτερικό χαρακτηριστικό δεν μαρτυρά πως

¹²⁹ Vitez στο Léger (2011) 97.

¹³⁰ Χαβιάρας (1992) 91.

¹³¹ Ο πετεινός ως σύμβολο αρσενικού, αναγέννησης και γονιμότητας, ερχόταν σε αντίθεση με τη στειρότητα της Ηλέκτρας.

¹³² Βροντές και καμπάνες συνόδευαν την πλειονότητα των εμφανίσεων του Αίγισθου, προαναγγέλλοντας αντίστοιχα τη βία που θα ξεσπούσε εναντίον του και τη νίκη της νομιμότητας επί της τυραννίας.

¹³³ Για παράδειγμα, ακούγονταν τα γρήγορα, νευρικά βήματα του Ορέστη και του Πυλάδη που πήγαιναν να δολοφονήσουν την Κλυταιμνήστρα.

¹³⁴ Ό.π., 91.

¹³⁵ Ό.π.

αποτελούν ομάδα. Η μία εμφανίζεται με πιασμένα μαλλιά, εμπριμέ φόρεμα και μαύρο μαντήλι στο κεφάλι, κινείται διαρκώς και πενθεί ουρλιάζοντας. Η δεύτερη, με κοντά μαλλιά και μακρύ λευκό φόρεμα, κλαίει σιωπηλά και τακτοποιεί το σπίτι. Η τρίτη έχει μακριά μαλλιά και φορά άσπρο κοντομάνικο πουκάμισο και μαύρη φούστα. Οι διστακτικές κινήσεις της φανερώνουν την εσωστρέφεια και το φόβο της.

Η ανάγκη για διάσπαση της ομάδας/ ομαδικότητας σε κοινωνικό επίπεδο, που αντανακλά στη σκηνοθετική προσέγγιση του 1986, κυριαρχεί στα μέσα/ τέλη της δεκαετίας του ογδόντα, καθώς οι πολιτικές ζυμώσεις και διενέξεις των προηγούμενων δεκαετιών, που απαιτούσαν ομαδικές διεκδικήσεις έχουν καταλαγιάσει. Οι άνθρωποι, περισσότερο «ασφαλείς» και «ήσυχτοι», απομακρύνονται από τον δημόσιο βίο και στρέφονται στην ιδιωτική τους καθημερινότητα. Η ομαδικότητα δίνει τη θέση της στην εσωστρέφεια και οι συναγωνιστές του παρελθόντος γίνονται απλοί περαστικοί, που ζουν κλεισμένοι στον στενό ενδοοικογενειακό τους κύκλο.

Την παραπάνω τάση απηχεί η σκηνοθετική επιλογή της ρεαλιστικής απόδοσης του αρχαίου μύθου. Ο Vitez φέρνει την τραγωδία στα μέτρα της καθημερινότητας, χωρίς να της στερήσει τη μεγαλειώδη της διάσταση, επιχειρώντας έναν συνδυασμό σύγχρονου και μυθικού. Αυτή η συνύπαρξη ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του Κορυφαίου. Παρουσία μυστηριώδης και πολυσήμαντη, εμφανίζεται με φθαρμένα καθημερινά ενδύματα – μαύρο μακρύ παντελόνι, φαρδύ γκρι σακάκι και λευκό φανελάκι. Φορά επίσης σανδάλια και δάφνινο στεφάνι στο κεφάλι, συμβολισμοί που παραπέμπουν στην ελληνική αρχαιότητα. Είναι συγχρόνως ένας γείτονας που στηρίζει την οικογένεια και αποζητά τη συντροφιά της, αλλά και ένας ποιητής· ένας αιιδός των ομηρικών χρόνων ή ένας τυφλός προφήτης με μαντικές ικανότητες που «με τα εσωτερικά του μάτια βλέπει ταυτόχρονα το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Άραγε δεν αντιπροσωπεύει, κατά κάποιον τρόπο, τον ίδιο τον Ρίτσο;»¹³⁶.

Όντως, η αίσθηση του ποιητή είναι διαρκώς παρούσα στην παράσταση του 1986: στον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης ερμηνεύει τον αρχαίο μύθο και «διαβάζει» τους ρόλους από μια σύγχρονη ανθρώπινη σκοπιά.

4.3 Οι δραματικοί χαρακτήρες

Η προσέγγιση των δραματικών χαρακτήρων γίνεται από μια ρεαλιστική και ψυχαναλυτική προοπτική. Οι ήρωες απομυθοποιούνται, γίνονται σύγχρονοι

¹³⁶ Ertel στο Χαβιάρας (1992) 109.

καθημερινοί άνθρωποι με ατομικά ψυχολογικά χαρακτηριστικά. Κοινό γνώρισμα των περισσότερων ωστόσο αποτελεί η βιαιότητα. Η αγριότητα του σοφόκλειου κειμένου παίρνει στην παράσταση του 1986 σάρκα και οστά. Η σύγκρουση των ηθικών πεποιθήσεων γίνεται και μάχη σωμάτων, φέρνοντας τους θεατές αντιμέτωπους με «εικόνες καταστροφής των οικογενειακών δεσμών και ανείπωτης βίας»¹³⁷.

4.3.1 Ηλέκτρα

Παρά τις διαφορές μεταξύ των τριών σκηνοθετικών προσεγγίσεων του Vitez, σταθερό σημείο αποτελεί η ανάθεση του ρόλου της Ηλέκτρας στην Evelyne Istria. Έτσι, αναδεικνύεται η διαχρονικότητα της ηρωίδας και του αγώνα της ενάντια στην καταπίεση. Αδιαφορώντας για την αληθοφάνεια, ο δημιουργός φέρνει το «φαινομενολογικό σώμα της ηθοποιού» σε αντίθεση με «το εφηβικό σώμα του ρόλου»¹³⁸. Η Ηλέκτρα, σύμβολο της πατρίδας, παρουσιάζεται γερασμένη από τα βάσανα, ενώ η Κλυταιμνήστρα, σύμβολο της χαράς της ζωής και του έρωτα, εμφανίζεται νεότερη από τις κόρες της.

Αυτή η λυπημένη γεροντοκόρη, ατημέλητη, αχτένιστη, βρώμικη, ανίκανη και αδιάφορη να φροντίσει τον εαυτό της, μοιάζει με τρελή· τις παραπάνω ενδείξεις παραφροσύνης συμπληρώνουν οι νευρωτικές βίαιες αντιδράσεις της, το ασταθές της βάδισμα, οι αλλόκοτες κινήσεις και οι κραυγές που συνοδεύουν τη βαριά θλίψη¹³⁹ της. Η ηρωίδα εγκλωβισμένη στην τρέλα και στο μίσος της πενθεί και κραυγάζει ακούραστα ενάντια στην αδικία. Αυτή τη φορά, το πένθος της δεν είναι μαρτυρικό, όπως το 1966, αλλά βίαιο, γεμάτο οργή και εκδικητική μανία. Ο Vitez παρουσιάζει μια ανθρώπινη μορφή «που παλεύοντας με την αγριότητα του κόσμου αγριεύει και η ίδια στο τέλος και γίνεται τερατώδης και αλύπητη»¹⁴⁰. Η βιαιότητα της είναι ζωώδης¹⁴¹, το αποτέλεσμα εσωτερικών παρορμήσεων που προκύπτουν ως απάντηση στην καταπίεση που υφίσταται, αλλά και στο σεξουαλικό της ανικανοποίητο.

¹³⁷ Maxine (2011) χ.σ.

¹³⁸ Ανανιάδου (2009) 53.

¹³⁹ Το μαύρο φόρεμα που φορά πιστοποιεί το πένθος της.

¹⁴⁰ Τσαρούχης (1981) 88.

¹⁴¹ Η σύνδεση της Ηλέκτρας με το ζωικό βασίλειο, ενδεικτική της παραφροσύνης της και των υποσυνείδητων φροϋδικών ορμών που υποκινούν τις νευρωτικές βίαιες εκρήξεις της, είναι έκδηλη σε πολλά σημεία της παράστασης: στη σκηνή της αναγγελίας του «θανάτου» του Ορέστη, όπου η ηρωίδα πλησιάζει το πρόσωπό της κοντά στου Παιδαγωγού και αρχίζει να τον μυρίζει· στην αρχή του θρήνου της με την τεφροδόχο, όταν σκυμμένη στα τέσσερα, σκεπάζεται ολόκληρη με ένα σεντόνι· επίσης, στον θρηνητικό της λόγο στο δεύτερο επεισόδιο, όπου γαβγίσματα σκυλιών συνοδεύουν τις φωνές και το πένθιμο τραγούδι της.

Παραιτημένη από τη ζωή, ανέραστη, ζηλεύει τη μητέρα της για τις σαρκικές απολαύσεις που η ίδια στερείται, πράγμα έκδηλο στη σκηνή του αγώνα λόγων των δύο γυναικών, μια σκηνή μεγάλης αγριότητας, όπου η «κατ' εξοχήν ρητορική σύμβαση του αρχαίου δράματος μετατρέπεται σε σωματικό γεγονός»¹⁴². Αρχικά, η Κλυταιμνήστρα δικαιολογείται για το έγκλημά της, καθισμένη στην τουαλέτα της και η Ηλέκτρα κάθεται στο κρεβάτι. Όταν η μητέρα της, της επιτρέπει να μιλήσει, την πλησιάζει· η βασίλισσα την αγκαλιάζει στοργικά και χαϊδεύει τα μαλλιά της. Κι ενώ η Ηλέκτρα ξεκινά να μιλά ήρεμα, ξαφνικά ξεσπά¹⁴³: χουφτώνει τους γλουτούς της Κλυταιμνήστρας και στην κορύφωση της καταγγελίας της τη σπρώχνει με μια αντρική σεξουαλική κίνηση στο κρεβάτι/ χώρο κυριαρχίας της, της ανοίγει τα πόδια και ξαπλώνει πάνω της, σε μια εικόνα που παραπέμπει σε βιασμό. Είναι επίσης ο τοκετός της ηρωίδας, αλλά «από την ανάποδη». Αντί να βγει από τη μήτρα της μητέρας της, επιδιώκει να ξαναμπει συμβολικά, αυτή τη φορά ως αρσενικό. Η Κλυταιμνήστρα απαντά μαστιγώνοντάς την στην πλάτη με μια πετσέτα, ενώ η Ηλέκτρα σηκώνει τη μπλούζα της, για να δεχτεί τα χτυπήματα, δίνοντας την εντύπωση μιας καθημερινά επαναλαμβανόμενης αγριότητας¹⁴⁴.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Εικόνα 20. Η Κλυταιμνήστρα μαστιγώνει την Ηλέκτρα.

¹⁴² Ανανιάδου (2009) 56.

¹⁴³ Η βίαιη συμπεριφορά της ηρωίδας δεν περιορίζεται στα άγρια ξεσπάσματα κατά της μητέρας της. Είναι έκδηλη και σε άλλα σημεία, όπως στην πρώτη σκηνή με τη Χρυσόθεμη, όπου η Ηλέκτρα κόβει τα μαλλιά της αδερφής της, ικετεύοντας την να μην πάει στον τάφο του πατέρα τους τις ανόσιες προσφορές της Κλυταιμνήστρας. Τα μαλλιά έχουν ισχυρό ερωτικό συμβολισμό στην τέχνη. Ενδεικτικό παράδειγμα συνιστά το έργο της Meret Oppenheim, όπου τα σερβίτσια του τσαγιού έχουν ντυθεί με γούνα.

¹⁴⁴ Όλες οι περιγραφές που παρατίθενται στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή βασίζονται στο βίντεο της παράστασης: [Santiago (1987)].

Ενδεικτική της σχέσης των δύο γυναικών είναι και η αντίδραση της Ηλέκτρας, μετά τη δολοφονία της μητέρας της: αγκαλιάζει το νεκρό σώμα της Κλυταιμνήστρας στο κρεβάτι και το νανουρίζει σαν βρέφος. Οι ρόλοι αντιστρέφονται. Η ανέραστη κόρη γίνεται φορέας ζωής, ενώ η γόνιμη βασίλισσα στερηποιείται. Η στείρωση της νεκρής μητέρας επιφέρει το τέλος του ανταγωνισμού. Ωστόσο, η θλίψη της Ηλέκτρας δεν θα τελειώσει· θα τη συνοδεύει ακόμα και μετά το φόνο του Αίγισθου. Αν και το αίσθημα δικαίου αποκαθίσταται, η κάθαρση δεν έρχεται ποτέ.

4.3.2 Κλυταιμνήστρα

Η Κλυταιμνήστρα είναι νέα και όμορφη¹⁴⁵. Η ομορφιά της «πηγάει από το έγκλημα και την ηδονή του έρωτα που βιώνει με τον νέο της σύζυγο (το δολοφόνο)»¹⁴⁶. Θηλυκή, αισθησιακή κι αρχοντική φορά μακρύ κόκκινο φόρεμα με κοντά μανίκια και βαθύ ντεκολτέ. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα σε έναν περιποιημένο κότσο που αναδεικνύει τον μακρύ λαιμό της, ενώ τα χείλη και τα νύχια της είναι βαμμένα κόκκινα. Το κόκκινο χρώμα παραπέμπει στο πάθος της για τον Αίγισθο, αλλά και στον επικείμενο θάνατό της.

Η θελκτική αυτή γυναίκα παρουσιάζεται γεμάτη αντιθέσεις: ευαίσθητη και βίαιη συγχρόνως. Στη σκηνή του αγώνα λόγων με την Ηλέκτρα, από τη μία την αγκαλιάζει και τη χαϊδεύει τρυφερά, από την άλλη την κυνηγά να τη χτυπήσει με το τακούνη¹⁴⁷ της και τη μαστιγώνει πάνω στο κρεβάτι με μια πετσέτα. Αργότερα, αντιμετωπίζει με μεγάλη σκληρότητα το «θάνατο» του γιου της, ξεσπώντας σε έναν ξέφρενο, κυκλικό χορό.

Η βασίλισσα σε αντίθεση με την κόρη της έχει κατορθώσει να νικήσει τη φθορά του χρόνου. «Όταν ξεβάφεται τη νύχτα, βάζει μια κρέμα, πολύ άσπρη, παχύρρευστη»¹⁴⁸, η οποία λειτουργεί ως μεταφορά του θανάτου, θυμίζοντας μας την υπαιτιότητά της για την εγκληματική δολοφονία του συζύγου της και προετοιμάζοντάς μας για το βίαιο τέλος της. Η Κλυταιμνήστρα δεν θα καταφέρει να γλυτώσει από την προδιαγεγραμμένη μοίρα της· θα τιμωρηθεί για τα αδικήματά της: «Σπουδαίο μάθημα της σοφόκλειας φιλοσοφίας: (...) τα λάθη είναι πάντα αρχικά. Αλλά είναι ζωντανοί οι νεκροί κάτω απ' το χώμα, (...) τα περασμένα εγκλήματα βγαίνουν πάντα στο φως»¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Η θελκτική μορφή της μητέρας συνιστά επιρροή του Ρίτσου.

¹⁴⁶ Vitez στο Léger (2011) 107.

¹⁴⁷ Το τακούνη, αποκτώντας γνωρίσματα ανδρικού πέους, παραπέμπει στον ερωτισμό της Κλυταιμνήστρας. Συνιστά επίσης σύμβολο της θηλυκότητάς της.

¹⁴⁸ Ό.π.

¹⁴⁹ Recoing στο Χαβιάρας (1992) 154.



Εικόνα 21. Η άσπρη παχύρρευστη κρέμα ως νεκρική μάσκα.

Το ζωντάνεμα των νεκρών ενσαρκώνεται στη σκηνή της αναγνώρισης· μετά την αποκάλυψη της ταυτότητας του Ορέστη, τα δύο αδέρφια μένουν μόνα στη σκηνή. Καθώς αγκαλιάζονται, τα κλειστά παραθυρόφυλλα αρχίζουν να κουνιούνται, κάνοντας θόρυβο, ενώ από τις γρίλιες διακρίνονται οι μορφές των πεθαμένων. Λίγο αργότερα¹⁵⁰, στη δεξιά μπαλκονόπορτα εμφανίζεται το χέρι του Αγαμέμνονα, χαιρετώντας τους εκδικητές. Οι νεκροί λοιπόν ανασταίνονται, καθώς η ανταπόδοση πλησιάζει. Τα εγκλήματα του παρελθόντος επιφέρουν την αγριότητα του σήμερα και η Κλυταιμνήστρα φονεύεται, πληρώνοντας το τίμημα του ανόσιου έρωτά της.

Η δολοφονία της πραγματοποιείται στο μπαλκόνι, μακριά από τα μάτια των θεατών, πράγμα σύμφωνο με τις συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου. Η βεράντα, ο χώρος στον οποίο οι άνθρωποι βγαίνουν να «πάρουν αέρα» γίνεται τόπος εγκλήματος. Η βία συνιστά αναγκαιότητα, προκειμένου να μπορέσει ο κόσμος να «αναπνεύσει» ελεύθερα. Η ηρωίδα αντιστέκεται στο θάνατο, ο οποίος τη βρίσκει απροετοίμαστη. Ξυπόλυτη και με λυτά μαλλιά τρέχει, ουρλιάζοντας στο μπαλκόνι, όπου παραπατά και πέφτει, ενώ ο Ορέστης την πλησιάζει. Έπειτα, σηκώνεται έντρομη και μπαίνει στο σπίτι. Προσκρούει στον Πυλάδη, ο οποίος τη σπρώχνει δυο φορές προς το μέρος του γιου της. Εκείνη αγκαλιάζει τον Ορέστη, παρακαλώντας τον να τη λυπηθεί. Ο Ορέστης την τραβά στη βεράντα, ενώ ο Πυλάδης κλείνει το παντζούρι. Ακούγονται η δυνατή κραυγή της βασίλισσας και ήχος στραγγαλισμού.

¹⁵⁰ Μετά τον κομμό που ακολουθεί τη σκηνή της αναγνώρισης.



Εικόνα 22. Η Κλυταιμνήστρα προσεύχεται στον Απόλλωνα.

4.3.3 Χρυσόθεμη

Βασικό χαρακτηριστικό της Χρυσόθεμης, στην παράσταση του 1986, είναι η ογκώδης παρουσία της. Υποταγμένη στην εξουσία από δειλία, «αντισταθμίζει την ντροπή της προδοσίας της με τη βουλιμία και το ποτό: η παχυσαρκία δείχνει ταυτόχρονα την αδυναμία της ψυχής και τη μιζέρια αυτού του σώματος, που όπως η Ηλέκτρα δεν θα γνωρίσει ποτέ τον έρωτα και τη μητρότητα»¹⁵¹. Ευπόλυτη, με απεριποίητα μαλλιά και φορώντας ένα μαύρο φουστάνι, η ηρωίδα καταφεύγει συχνά στο τραπέζι και πίνει στα γρήγορα ένα ποτήρι κρασί. Το τραπέζι λειτουργεί ως άλλο κρεβάτι, όπου η απόλαυση επιτυγχάνεται μέσα από το στόμα και όχι από τον έρωτα. Πάντως, όλοι οι γυναικείοι χαρακτήρες του έργου, στη συγκεκριμένη σκηνοθεσία, ζουν με πάθος και υπερβολή: υπερβολική η σεξουαλική επιθυμία της Κλυταιμνήστρας¹⁵², υπερβολική η όρεξη της Χρυσόθεμης¹⁵³ που φτάνει στη βουλιμία και τον αλκοολισμό και, τέλος, υπερβολική η ερωτική στέρηση της Ηλέκτρας, μαζί με άλλες νευρωτικές αντιδράσεις, οι οποίες καταλήγουν να λειτουργούν αυτοκαταστροφικά.

¹⁵¹ Ertel στο Χαβιάρας (1992) 99.

¹⁵² Η ετυμολογία του ονόματός της σχετίζεται με τη μήτρα.

¹⁵³ Αναφορά στο στοματικό στάδιο του Freud.



Εικόνα 23. Η Maïté Nahyr στον ρόλο της Χρυσόθεμης.

4.3.4 Ορέστης/ Πυλάδης/ Παιδαγωγός

Οι τρεις άνδρες είναι ταξιδιώτες, έλληνες πρόσφυγες που επιστρέφουν στον τόπο τους. Εμφανίζονται στη σκηνή στον πρόλογο του έργου. Έχουν έλθει να διαπράξουν κάτι παράνομο και επικίνδυνο. Το δηλώνουν «το μισοσκόταδο, οι κοφτές, συνωμοτικές κινήσεις τους, η προσοχή τους να μη μετακινήσουν τίποτα»¹⁵⁴. Πρώτος μπαίνει ο Παιδαγωγός, κρατώντας μια βαλίτσα. Κουρασμένος, πηγαίνει και κάθεται σε μια καρέκλα. Τον ακολουθεί ο Πυλάδης¹⁵⁵, βοηθός και συμπαραστάτης του Ορέστη. Φέρει ένα λευκό σακίδιο στην πλάτη, ενώ στα χέρια του κουβαλά τον κοιμισμένο φίλο του.

Πέρα από την κόπωση του ταξιδιώτη, ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται ο Ορέστης στη σκηνή μαρτυρά την ευαισθησία του. Ο ήρωας, όπως και στην προσέγγιση του 1971, παρουσιάζεται διστακτικός, απρόθυμος να αναλάβει το ρόλο του εκδικητή: «Ο Redjep Mitronítsa, μάλλον μικρόσωμος, μιλώντας (...) αργά και σιγανά, θα' λεγε κανείς μ' έναν κόμπο στο λαϊμό, δεν είχε τίποτα το απειλητικό. (...) έδωσε έναν τραγικό Ορέστη, με βουρκωμένα μάτια που έβγαζαν σπίθες και μ' ένα συνεχή σπαραγμό στη φωνή, χωρίς όμως ποτέ να ξεφεύγει στην υπερβολή»¹⁵⁶. Ως αντισταθμιστικό στοιχείο στην παρουσία του αναποφάσιστου Ορέστη, λειτουργεί ο τολμηρός Πυλάδης, οι κινήσεις του οποίου

¹⁵⁴ Χαβιάρας (1992) 101.

¹⁵⁵ Ο ρόλος του Πυλάδη είναι βουβός, όπως στο σοφόκλειο έργο.

¹⁵⁶ Ό.π.

είναι δυναμικές κι έντονες, σε αντίθεση με εκείνες του φίλου του. Το παραπάνω δηλώνεται εναργώς στη σκηνή της αναγνώρισης, όταν οι δυο τους προσπαθούν να αποσπάσουν βίαια από την Ηλέκτρα τη χρυσή τεφροδόχο.

Ο Πυλάδης εμφανίζεται σαν ένας λαϊκός τύπος με πέτσινο σακάκι και μακρύ παντελόνι· ανάλογη είναι και η αμφίεση του Ορέστη. Αντίθετα, ο Παιδαγωγός παρουσιάζεται σαν ένας ηλικιωμένος, αξιοσέβαστος πολίτης· «ένας συνταξιούχος δάσκαλος (...) που ονειρεύεται παλιούς καλούς καιρούς που δεν υπήρξαν ποτέ και μισεί τη δικτατορία των τυράννων»¹⁵⁷. Ψηλός, αδύνατος, φορά καπέλο, καπαρντίνα, λευκό πουκάμισο και μακρύ παντελόνι. Στη σκηνή της αφήγησης του «θανατηφόρου» ατυχήματος του Ορέστη εμφανίζεται με γυαλιά, κρατώντας μια εφημερίδα και ένα αναμμένο τσιγάρο¹⁵⁸. Παρόλο που η ερμηνεία του Jean - Claude Jay κρίθηκε «κάπως ξεθωριασμένη»¹⁵⁹, η υποκριτική του στην παραπάνω σκηνή χαρακτηρίζεται από αυξανόμενη ένταση. Αρχίζει συγκρατημένα την περιγραφή του «με καθαρή, επίπεδη φωνή που δυναμώνει»¹⁶⁰, όταν λέει: «Όταν όμως κάποιος θεός χτυπήσει, τρανός κι αν είσαι, να το ξεφύγεις δεν μπορείς»¹⁶¹. Δείχνει με το δάχτυλο την Κλυταιμνήστρα, βγάζει το καπέλο του και πηγαίνει στο τραπέζι. Καθώς εξιστορεί την καταστροφή των αρμάτων του Ορέστη, σπάει ένα φλιτζάνι και ματώνουν τα χέρια του. Η Κλυταιμνήστρα ταραγμένη σπεύδει να του σκουπίσει το αίμα με ένα λευκό μαντήλι, το οποίο στη συνέχεια ακουμπά στο πρόσωπό της, προαναγγέλλοντας τον δικό της θάνατο.

Όπως και στην παράσταση του 1971, ο Παιδαγωγός συνιστά πατρική φιγούρα για την Ηλέκτρα¹⁶². Μετά την αποκάλυψη της ταυτότητάς του, στο τέταρτο επεισόδιο, γονατίζει πλάι της, ακουμπώντας το πρόσωπό του στον ώμο της. Εκείνη γέρνει το κεφάλι της στο δικό του, αποκαλώντας τον «πατέρα». Έπειτα, την αγκαλιάζει και της χαϊδεύει την πλάτη, ενώ πριν φύγει την κοιτά τρυφερά και τη φιλά στο μέτωπο. Παίρνει το καπέλο του και ακολουθώντας τον Ορέστη και τον Πυλάδη βγαίνει από την αριστερή μπαλκονόπορτα.

¹⁵⁷ Vitez στο Léger (2011) 102.

¹⁵⁸ Οσφρητικό σημείο, που επιτείνει την αίσθηση της καθημερινότητας.

¹⁵⁹ Ertel στο Χαβιάρας (1992) 138.

¹⁶⁰ Χαβιάρας (1992) 102.

¹⁶¹ Σοφοκλής (1992) 79.

¹⁶² Φροϋδική επιρροή.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Εικόνα 24. Ο Jean-Claude Jay στον ρόλο του παιδαγωγού.

4.3.5 Αίγισθος

Ο Αίγισθος στην παράσταση του 1986 θυμίζει προαγωγό, άεργο φασίστα, κατάσκοπο της αστυνομίας. Αντιπαθητικός, αλαζονικός, φιλοχρήματος συχνά μπαίνει στο σπίτι και χωρίς να μιλάει, παίρνει λίγα λεφτά από το συρτάρι της τουαλέτας ή από το κρεβάτι της Ηλέκτρας, εξετάζοντας προσεκτικά με το χυδαίο βλέμμα του το χώρο και τα πρόσωπα. Η παρουσία του προκαλεί φόβο στις γυναίκες, οι οποίες σωπαίνουν και απομακρύνονται, όταν εκείνος εμφανίζεται. Φορά σκούρο σακάκι, λευκά παπούτσια, άσπρο φουλάρι και δύο δαχτυλίδια στο αριστερό του χέρι, ως έμβλημα της τυραννικής εξουσίας του.

Η Ηλέκτρα τον απεχθάνεται. Γι' αυτό στη θρηνητική της μονωδία στον Πρόλογο φτύνει, αναφέροντας το όνομά του. Μόνο η Κλυταιμνήστρα μοιάζει να απολαμβάνει την παρουσία του. Ωστόσο, εκείνος αδιαφορεί για τον έρωτά της. Έτσι, στο δεύτερο επεισόδιο, προσπερνά τη βασίλισσα που τον κοιτά, στηρίζοντας το σώμα της στα κάγκελα του κρεβατιού, εγκλωβισμένη στο ανίερο πάθος της. Παίρνει μερικά χαρτονομίσματα που ήταν κρυμμένα κάτω απ' το στρώμα, τη φιλά βιαστικά, πίνει λίγη ρετσίνα, την ξαναφιλά σύντομα κι ύστερα απωθώντας την με μία απότομη κίνηση, πηγαίνει στον καθρέφτη, σκουπίζει τα χείλη του και φεύγει.

Βίαιος κι ασεβής ενδιαφέρεται μόνο για τη διατήρηση της εξουσίας του. Όταν αντιλαμβάνεται το σχέδιο που στήθηκε σε βάρος του, στην προσπάθειά του να ξεφύγει, δεν διστάζει να αναποδογυρίσει το κρεβάτι, ρίχνοντας κάτω το πτώμα της συζύγου του. Έπειτα, βγαίνει τρέχοντας στη βεράντα, όπου πέφτει πάνω στον Παιδαγωγό και τον Πυλάδη. Ο τελευταίος τον σπρώχνει προς τον Ορέστη, ο οποίος τον βγάζει εκτός σκηνικού χώρου. Η δολοφονία του δεν διαδραματίζεται μπροστά στα μάτια των θεατών· δηλώνεται με ένα ρυάκι αίματος που κυλά από τη βεράντα στο εσωτερικό του σπιτιού, βρέχοντας τα σκορπισμένα στο δάπεδο άνθη της Κλυταιμνήστρας.

Η τελευταία εικόνα της παράστασης απηχεί τη μεγάλη βιαιότητα που συντελέστηκε. Βλέπουμε τα αποτελέσματά της: καταστροφή και αναγέννηση. Στη σκηνή δεσπόζει η παρουσία της Ηλέκτρας· καθισμένη στην τουαλέτα της μητέρας της, φορά στο κεφάλι της ένα στεφάνι από άσπρα λουλούδια, έμβλημα νίκης και ανανέωσης. Ωστόσο, μοιάζει λυπημένη.

Η «προβληματική της εξέγερσης», όπως διατυπώνεται στην *Ηλέκτρα* του 1986, «δεν είναι θριαμβευτική»¹⁶³. Η αγριότητα προβάλλεται μεν ως αναγκαιότητα για την ανατροπή της εκάστοτε παράνομης εξουσίας, αποτελεί όμως νέα παράβαση, που με τη σειρά της οδηγεί σε καινούργια εγκλήματα, φέρνοντας την ανθρωπότητα αντιμέτωπη μ' έναν φαύλο κύκλο βίας. Στο πρόσωπό της Ηλέκτρας ενσαρκώνεται η βασανισμένη πατρίδα που αναγεννιέται από τις στάχτες της· μια πατρίδα όμως στιγματισμένη από τη βιαιότητα, για την οποία η εποχή της αθωότητας και της ανεμελιάς έχει προ πολλού παρέλθει. Γι' αυτήν «δεν μπορεί να υπάρξει κανένας θρίαμβος. Και, βεβαίως, καμία κάθαρση»¹⁶⁴.

¹⁶³ Παπάζογλου (2014) 41.

¹⁶⁴ Ό.π., 48.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή υπήρξε έργο – σταθμός για τον Vitez, το οποίο σκηνοθέτησε τρεις φορές μέσα σε είκοσι χρόνια (1966, 1971, 1986). Αν και επρόκειτο για τρεις διαφορετικές σκηνικές προσεγγίσεις, κοινό στοιχείο μεταξύ τους υπήρξε η πολιτική ανάγνωση του μύθου. Η αρχαία τραγωδία συνδέθηκε με γεγονότα της επικαιρότητας, αντανακλώντας αφενός συγκεκριμένους συνειρμούς – πόλεμος Αλγερίας (1966), αποσταλινοποίηση και Χούντα των Συνταγματαρχών στην Ελλάδα (1971), κρίση πολιτικών αξιών (1986) – , κι αφετέρου μια ευρύτερη επιθυμία του σκηνοθέτη να μιλήσει για κάθε πολιτική περίσταση, όπου υπάρχει σφετερισμός της εξουσίας και ανάγκη για αντίδραση.

Με την *Ηλέκτρα* του 1966, ο Vitez έκανε το σκηνοθετικό του ντεμπούτο, καταλήγοντας σε μια αντι-ρεαλιστική, λιτή, κειμενοκεντρική, κλασικιστική σκηνοθεσία με μπρεχτικές αναφορές. Οι ηθοποιοί «από-ενσαρκώνοντας τα πρόσωπα»¹⁶⁵, στέκονταν την περισσότερη ώρα ακίνητοι και όρθιοι, αντικρίζοντας μετωπικά το κοινό, ενώ η σκηνική διαμόρφωση (έλλειψη προοπτικής, σκαλοπάτια, φωτεινός κύκλος) και τα αρχαιοπρεπή ενδύματα τοποθετούσαν το δράμα τοπικά και χρονικά στην ελληνική αρχαιότητα.

Αντίθετα, το 1971 το παίξιμο των ηθοποιών, θυμίζοντας το θέατρο του Grotowski, ήταν έντονα σωματικό, προκλητικό, επιδεικτικό (στυλιζαρισμένες κινήσεις, κραυγές, ιδιόμορφη εκφορά του λόγου), και η χωρο-χρονική απροσδιοριστία έντονη. Η παράσταση απευθυνόταν σε ένα ολιγάριθμο λαϊκό κοινό και παρουσιάστηκε κυρίως εκτός συμβατικών θεατρικών χώρων. Η δράση εκτυλίχθηκε σε ένα γυμνό σταυρόσχημο σκηνικό, που μπορούσε να μεταφέρεται και να τοποθετείται οπουδήποτε. Δεν υπήρχε καμία οπτική αναφορά στην Ελλάδα της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, η σύνδεση με την οποία γινόταν μέσω των «παρενθέσεων» του Ρίτσου. Τα ενδύματα ήταν επίσης άχρονα.

¹⁶⁵ Ό.π., 32.

Η τοπική και χρονική ασάφεια απορρίφθηκε την τρίτη φορά: η θεατρική δράση τοποθετήθηκε στο εσωτερικό ενός νεοκλασικού σπιτιού στο μεταπολεμικό ελληνικό λιμάνι του Πειραιά. Η παράσταση ανέβηκε στην ιταλική σκηνή του θεάτρου του Chaillot. Το σύγχρονο σκηνικό και τα μοντέρνα ενδύματα αποκάλυπταν μία διάθεση «εκσυγχρονισμού» της αρχαίας τραγωδίας, πράγμα που στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις ο Vitez αρνούνταν κατηγορηματικά. Επίσης, σε αντίθεση με τις παραστάσεις του 1966 και του 1971, όπου απέρριπτε κάθε μορφή ρεαλισμού, το 1986 ανέβασε την τραγωδία «στην κουζίνα των Ατρείδων»¹⁶⁶, χρησιμοποιώντας καθημερινά σκηνικά αντικείμενα. Η ρεαλιστική σκηνογραφία ερχόταν σε αντίθεση με την φορμαλιστική, έντονα σωματική υποκριτική των ηθοποιών.

Η επιλογή της νατουραλιστικής αναπαράστασης του αρχαίου μύθου αντανάκλούσε την πρόθεση του σκηνοθέτη να σχολιάσει την ευρύτερη τάση της εποχής, που επέβαλλε την απομάκρυνση από τις συλλογικές διεκδικήσεις και τη στροφή στην ιδιωτική καθημερινότητα. Την παραπάνω επιθυμία εξυπηρετούσε και η απόφασή του να μετατρέψει τα μέλη του Χορού σε πρόσωπα του έργου με τα δικά τους εξωτερικά και ψυχολογικά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, το 1966 ο Χορός αποτελούνταν από τρεις γυναίκες σχεδόν ακίνητες και απρόσωπες, ενώ το 1971 μέλη του γίνονταν όσοι ηθοποιοί δεν συμμετείχαν στα επεισόδια ως ρόλοι.

Στη δεύτερη και στην τρίτη σκηνική εκδοχή του μύθου, οι δραματικοί χαρακτήρες παρουσιάστηκαν από μια ψυχαναλυτική προοπτική. Σε αντίθεση με την *Ηλέκτρα* του 1966, οι ήρωες «απομυθοποιήθηκαν», μετατράπηκαν σε πρόσωπα με ατομικά ψυχικά χαρακτηριστικά, ενώ τα πάθη τους αποτέλεσαν εφαλτήριο υπαρξιακού σκεπτικισμού. Το παραπάνω υπήρξε αποτέλεσμα της επίδρασης που άσκησε στον σκηνοθέτη η ποίηση του Ρίτσου. Σταθερό γνώρισμα των δύο τελευταίων σκηνικών ερμηνειών του αρχαίου μύθου υπήρξε η στροφή του Vitez στη σύγχρονη ελληνική τέχνη. Ο Ρίτσος και ο Τσαρούχης, από τη ζωγραφική του οποίου εμπνεύστηκε ο Κόκκος το σκηνικό της τρίτης *Ηλέκτρας*, εξασφάλισαν τη σύνδεση κλασικού και επίκαιρου, αναδεικνύοντας διαφορετικές φάσεις της ελληνικής παράδοσης.

Τέλος, ένα ακόμη κοινό στοιχείο μεταξύ των παραστάσεων του 1971 και του 1986 ήταν η έμφαση που δόθηκε στο στοιχείο της βίας. Η αγριότητα των προσεγγίσεων αφενός παρέπεμπε στις πρακτικές του καθεστώτος των Συνταγματαρχών στην Ελλάδα, κι αφετέρου εξέφραζε τον προβληματισμό μιας εποχής πάνω στη χρησιμότητά της βίας, τις επιπτώσεις της, αλλά και τη σχέση της με την επανάσταση. Η βιαιότητα

¹⁶⁶ Χαβιάρας (1992) 112.

παρουσιάζοταν ως αναγκαιότητα για την ανατροπή των τυράννων, ως μοναδικός τρόπος αντίστασης σε φαινόμενα σφετερισμού της εξουσίας. Ωστόσο, συνιστούσε με τη σειρά της καινούργια παράβαση, η οποία θα οδηγούσε σε νέα εγκλήματα, φέρνοντας την ανθρωπότητα αντιμέτωπη μ' έναν φαύλο κύκλο βίας. Αυτή η «σκοτεινή» διαδρομή ήταν για τον Vitez η αναπόφευκτη πορεία του κόσμου:

«Όταν η Ηλέκτρα λέει: Μέσα στη δυστυχία αναγκάζεται κανείς να είναι κακός, όταν ρωτά αν πρέπει να πληρωθεί με το φόνο ενός ανθρώπου η δολοφονία ενός άλλου, θέτει ένα αγωνιώδες ερώτημα στο οποίο ο Σοφοκλής απαντά ναι – αλλά ο φόνος αυτός είναι μια καινούργια ύβρις (...), μια παράβαση. Είναι αναγκαίο να σκοτωθεί η Κλυταιμνήστρα απ' τον Ορέστη, αλλά ο Ορέστης φονεύοντας τη μητέρα του διαπράττει μια καινούργια παράβαση, και θα συνεχιστεί η Ιστορία με διαδοχικούς φόνους, γιατί βρισκόμαστε ακόμη σ' αυτό που ο Ρίτσος ονομάζει «Τελευταία προ Ανθρώπου εκατονταετία», προ Ανθρώπου, όπως λέμε προ Χριστού»¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Vitez στο Χαβιάρας (1992) 145.

Παράρτημα Α

Πώς παίζεται η ελληνική τραγωδία;

Το κείμενο που ακολουθεί γράφτηκε για το πρόγραμμα παράστασης της *Ηλέκτρας* του 1966.

Υπάρχουν γενικά δύο τρόποι να παιχθεί η ελληνική τραγωδία: ο εκσυγχρονισμός και η αναπαράσταση.

Ο εκσυγχρονισμός ξεκινά από το κείμενο: εντοπίζονται οι αντιστοιχίες που υποβάλλουν στο κοινό εικόνες και συγκρούσεις της εποχής μας, κι έτσι η σκηνοθεσία πλησιάζει το παρόν ή καλύτερα ταυτίζεται με μια μετάβαση στο παρόν: τα κοστούμια και τα σκηνικά είναι σύγχρονα, η μουσική απηχεί τη σύγχρονη ιστορία κ.ά. Μια αφελής δημαγωγία. Θέλουν να τους κατανοήσει ο λαός και να κάνουν θέατρο του καιρού μας αλλά δε βλέπουν ότι έτσι αρνούνται την Ιστορία, (...) καθώς υποθέτουν ότι ένα έργο του Σαίξπηρ ή του Αισχύλου μπορεί, με κάποιες αλλαγές, να εικονογραφήσει τη σύγχρονη ιστορία.

Ο εκσυγχρονισμός δεν είναι σωστό να ξεπερνά τα όρια: μπορούμε φυσικά να βασιστούμε στο αρχαίο υλικό για να γράψουμε ένα έργο, αλλά αυτό θα είναι ένα καινούργιο έργο, όπου η αναφορά στο πρωτότυπο θα είναι μόνο συμβατική ή μεταφορική. Ο Ρακίνας έγραψε ένα θέατρο ψευδό – ελληνικό και ο Μπρεχτ με την *Όπερα της πεντάρας* προκάλεσε ένα επαναστατικό σοκ στον καπιταλισμό. (...)

Ο εκσυγχρονισμός είναι τελικά ένα μάταιο πράγμα. Η αναπαράσταση είναι κάτι πιο σοβαρό· υπήρξαν σπουδαίες αναπαραστάσεις ελληνικών τραγωδιών στην αυλή της Σορβόνης. Αλλά η αναπαράσταση δεν μπορεί να είναι ακριβής – αγνοούμε πολλά πράγματα για το ελληνικό θέατρο, για τη μουσική του –, κι έτσι αυτή πασχίζει να ανακαλύψει τα χαρακτηριστικά ενός χαμένου μοντέλου, χωρίς ίσως να αντιλαμβάνεται ότι με αυτόν τον τρόπο απομακρύνει το κοινό από το κείμενο, καθώς το θέλγει όχι μέσω

της ιστορίας ή της γλώσσας, αλλά με τον εξωτισμό της παράστασης. Με όλα αυτά, μπορεί να γίνει επικίνδυνη για το πνεύμα.

Ούτε εκσυγχρονισμός, ούτε αναπαράσταση.

Εδώ, με βοηθά η εμπειρία του μεταφραστή. Αρχικά, στη δημιουργία του γαλλικού κειμένου της τραγωδίας. Έπειτα, επειδή η ίδια η εργασία του σκηνοθέτη είναι μια εργασία φιλολογική.

Το κείμενο του Σοφοκλή έχει αξιοθαύμαστη πυκνότητα. Όλες οι λέξεις είναι σημαντικές, όπως σε ένα τηλεγράφημα. Έπρεπε να βρεθεί στα Γαλλικά ένας τρόπος έκφρασης, ο οποίος τουλάχιστον να αποδίδει την αίσθηση αυτής της πυκνότητας. Το να μεταφράζει κανείς ένα ποίημα, το να σκηνοθετεί ένα έργο, το να παίζει έναν ρόλο ή το να μιμείται μια φωνή είναι αυτό: η μετάδοση μιας ιδέας. Βρισκόμαστε πάντα στην πλευρά του πραγματικού. Πρέπει να ανακαλύψουμε τα ακριβή χαρακτηριστικά ενός ύφους, μιας σκέψης, του τόνου της φωνής, αλλά και το παιχνίδι της σύνδεσης ύφους και σκέψης. Ο Σοφοκλής είναι η λακωνικότητα, το παιχνίδι των διαφορούμενων, η μαθηματική κομψότητα του στίχου (...).

Η μεγάλη τέχνη έγκειται στο να δημιουργήσουμε μια γλώσσα, χρησιμοποιώντας με θάρρος ένα αφηρημένο λεξιλόγιο, ένα μοντέρνο λεξιλόγιο, χωρίς τον φόβο πως θα χαθεί η αλληλουχία των ιδεών (διότι αυτός είναι ένας φόβος που σε παραλύει) και να δημιουργήσουμε ένα κράμα με τόση αυθεντία, ώστε ο αναγνώστης να καταλαβαίνει ότι πρόκειται για μια γλώσσα νέα, επινοημένη για το κείμενο που μεταφράζουμε.

(...)

Ο χρόνος του Σοφοκλή δεν είναι ο πραγματικός χρόνος. Κάθε κομμάτι της τραγωδίας είναι ένα πλάνο του σινεμά και η τραγωδία είναι η σύνδεση των πλάνων βάσει της λογικής σειράς του αφηγούμενου μύθου· τίποτα όμως δεν φανερώνει αν έχουν περάσει μία ώρα ή δέκα λεπτά ή δύο μέρες από την αναχώρηση της Χρυσόθεμης, για παράδειγμα, έως την άφιξη της Κλυταιμνήστρας: ένα χορικό μεσολαβεί. Εγώ γνωρίζω ότι η άφιξη της Κλυταιμνήστρας συμβαίνει λογικά μετά την αναχώρηση της Χρυσόθεμης, αλλά αυτό είναι το μόνο που ξέρω.

Ο Σοφοκλής αγνοεί την προοπτική. Γι' αυτό δεν χρησιμοποιώ το βάθος της σκηνής και γι' αυτό επίσης περιορίζω τις κινήσεις των ηθοποιών σ' ένα στενό πεδίο (...).

Τα πρόσωπα της τραγωδίας δε μιλούν ποτέ μεταξύ τους, παρατηρεί ο Pavese. Ή αν μιλήσουν, αυτό γίνεται με έναν τρόπο επιδεικτικό. Δείχνουν ότι μιλούν μεταξύ τους. Και οι ηθοποιοί δεν παίζουν «τους ρόλους», παίζουν «το έργο». Όλες οι μεγάλες ιδέες διακηρύσσονται στο κοινό κατά πρόσωπο, μέσα από ένα φανταστικό μεγάφωνο.

Όλος ο κόσμος δεν καταλαβαίνει αμέσως ΌΛΑ όσα υπάρχουν στο έργο. Όταν ένας μύθος είναι αρκετά υποδειγματικός, αν προβάλλεται στο κοινό με αρκετά μεγάλη βιαιότητα, μένει στη μνήμη και μας ωθεί να σκεφτούμε. Καταλαβαίνουμε αργότερα. Και σ' αυτή την περίπτωση δεν προβάλλουμε μόνο το μύθο στο κοινό, αλλά ιδέες, σαν γροθιές.

Antoine Vitez

Παράρτημα Β

Οι «παρενθέσεις» του Ρίτσου

Η πρώτη «παρένθεση» (απόσπασμα από το ποίημα «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», 1962) είναι τοποθετημένη στην αρχή του Προλόγου. Τη λέει ο Παιδαγωγός, δείχνοντας στον Ορέστη τις Μυκήνες.

*Πόσοι βασιλιάδες αλλάξαν από τότε; Πόσες επαναστάσεις έγιναν;
Είχαμε, λέει, και σύντομες περιόδους μιας απίθανης οχλοκρατίας.
Και μια στιγμή γνήσιας δημοκρατίας. Δεν ξέρω.
Θαρρώ πως κάποιον που τον εκτελέσαν, τον ξεθάψαν με τιμές
και τον στήσαν, σκελετό, πάνω στο θρόνο – είχαν στεριώσει
με σύρματα τα οστά του και τον είχαν ντύσει
μ' ένα μανδύα ολοπόρφυρο – είχαν ραντίσει μ' ανθόνερο την αίθουσα,
μιλούσαν απ' τους εξώστες, κανείς δεν καταλάβαινε. Έναν άλλον
τον κηδέψαν μ' αφάνταστες τιμές – ολόκληρο δάσος μεσίστιες σημαίες,
δεν έμεινε πλατεία ή πάρκο χωρίς το άγαλμά του. Σε λίγο
κάποια μανία τους κυριεύσε όλους – μήτε καλοθυμάμαι –
χειρονομούσαν, τρέχαν, φωνάζαν, σπάζαν τους ανδριάντες του
κι ήταν παράξενο να βλέπεις τους ανθρώπους να πολεμούν με τ' αγάλματα.
Άλλοι μετέφεραν τη νύχτα κομμάτια απ' τα μάρμαρα,
Τά 'φτιαχναν σκαμνιά ή χτίζαν το τζάκι τους. Βρήκαν
κι έναν στρατιώτη που 'χε κρύψει κάτω απ' το μαξιλάρι του
το μαρμάρινο χέρι του εκπτώτου με σφιγμένα δάχτυλα
σαν κάτι να 'κρυβε, σαν κάτι να κρατούσε ακόμη απ' την παλιά εξουσία του
ή από μιαν άλλη – την αιώνια εξουσία του θανάτου¹⁶⁸.*

¹⁶⁸ Ρίτσος (1962) 21-22.

Η **δεύτερη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Ορέστης», 1966) λέγεται από τον Ορέστη. Είναι επίσης τοποθετημένη στον Πρόλογο του έργου, στο σημείο που ο ήρωας ακούγοντας τα αναφιλητά της Ηλέκτρας, ρωτά τον Παιδαγωγό αν μπορούν να παραμείνουν λίγο ακόμα στο σημείο να αφουγκραστούν.

*Άκου, – δεν έπαψε ακόμη, δεν κουράστηκε. Ανυπόφορη,
μέσα σ' αυτή τη νύχτα την ελληνική – τόσο ζεστή, τόσο γαλήνια,
τόσο ανεξάρτητη από μας κι αδιάφορη, επιτρέποντάς μας
μιαν άνεση – να 'μαστε μέσα της, να την κοιτάμε απ' τα μέσα
κι από μακριά ταυτόχρονα· να βλέπουμε τη νύχτα
γυμνή ως τις ελάχιστες φωνές των γρύλων της,
ως τις ελάχιστες φρικιάσεις του μαύρου δέρματός της¹⁶⁹.*

Η **τρίτη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», 1962) διαβάζεται¹⁷⁰ από τον Πυλάδη, στο τέλος του Προλόγου, μετά το θρήνο της Ηλέκτρας και την ομολογία της αφόρητης θλίψης της: «γιατί μόνη μου πια δεν μπορώ, δε βαστάω το βαρύ τ' αντιζύγι της λύπης»¹⁷¹.

*– μια κραυγή σαν μίμηση μιας άμετρης αγωνίας, έτρεξε, σκόνταψε πάνω
στο φέρετρό της, που ήταν τοποθετημένο αριστερά στην πόρτα, έπεσε κι
έμεινε εκεί (...). Σε μια βδομάδα, κάποιος διαβάτης, γυρίζοντας σ' αυτή την ερειπωμένη
πολιτεία, όλο τεράστιες πελασγικές πέτρες, γυμνά θεμέλια, συντριμμένες κολώνες,
γυμναστήρια, λουτρά, θέατρα, τάφους, – όπως π.χ. στην Επίδαυρο, στους Δελφούς ή στις
Μυκήνες – όπου ο μεσημεριάτικος αέρας σφύριζε ανάμεσα στα μάρμαρα και στα ψηλά,
ξερά αγκάθια, κατάλαβε, όντως απ' τη μυρουδιά. Μαζεύτηκαν και μερικοί άλλοι που 'χαν
κατέβει από 'να καινούργιο εκδρομικό λεωφορείο, την τύλιξαν μ' έναν πορφυρό, λιωμένον
τάπητα και την έρριξαν σ' έναν πρόχειρο τάφο. Έκλειναν τα ρουθούνια τους. Χιλιάδες
μύγες είχαν συναχτεί. Το χρυσό βραχιόλι της με τους εννιά σαπφείρους το κατέθεσαν στο
Μουσείο. Άξαφνα πύκνωσαν τα σύννεφα κι άρχισε να αστράφτει στην κορυφή του
Τρητού. Σε λίγο ξέσπασε μια κατακλυσμιαία βροχή. Χώθηκαν βιαστικά στο λεωφορείο κι*

¹⁶⁹ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 223.

¹⁷⁰ Ο Πυλάδης έλεγε τον επίλογο του *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, φορώντας γυαλιά μυωπίας και κρατώντας έναν τουριστικό οδηγό.

¹⁷¹ Σοφοκλής (1992) 37.

έφυγαν νιώθοντας ευχάριστα τη φαρδειά μυρωδιά της μουσκεμένης γης, της πέτρας και των δέντρων, σα να ξεπλένονταν ο κόσμος από κάποιο πανάρχαιο μίasma¹⁷².

Η **τέταρτη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Ορέστης», 1966) ακούγεται στο τέλος της δεύτερης αντιστροφής. Με τους στίχους του Ρίτσου, ο οργισμένος Ορέστης απαντά στα πένθιμα λόγια της Ηλέκτρας: «Χωρίς ελπίδα έζησα ως τώρα τη ζωή (...) και σα μια τιποτένια ξένη τα πατρικά μου συγυρίζω τα δωμάτια μ' αυτά τα ρούχα της ντροπής και σ' ορφανά τραπέζια τριγυρίζω»¹⁷³.

Θεότυφλη, φυλακισμένη στην τυφλότητά της. Μα πώς γίνεται να ζει μια ζωή μονάχα απ' την αντίθεσή της σε μιαν άλλη, μονάχα απ' το μίσος για μιαν άλλη, κι όχι απ' την αγάπη της δικής της ζωής, χωρίς μια θέση δική της; Και τι θέλουν; Τι θέλουν από μένα; «Εκδίκηση. Εκδίκηση», φωνάζουν. Ας την πράξουν λοιπόν μοναχοί τους, μια κι η εκδίκησή τους τρέφει.

Δεν θέλω πια να την ακούω. Δεν το ανέχομαι. Κανέννας δεν έχει δικαίωμα να εξουσιάζει τα μάτια μου, το στόμα μου, τα χέρια μου, τούτα τα πόδια που πατάνε τη γης. Δώσ' μου το χέρι σου. Πάμε¹⁷⁴.

Η **πέμπτη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», 1962) τοποθετείται στο πρώτο επεισόδιο. Απαγγέλλεται από την Ηλέκτρα, στο διάλογο της με τη Χρυσόθεμη, στο σημείο που η μυθική ηρωίδα, έχοντας ενημερωθεί από την αδελφή της πως οι σφετεριστές του θρόνου σχεδιάζουν να τη φυλακίσουν, απαρνιέται τη ζωή της.

Κι αν πεις για χρονολογίες – τίποτα· είχα ξεχάσει ως και το νούμερο του σπιτιού και του τηλεφώνου, χώρια που κι αν τα θυμόμουνα θα 'χαν αλλάξει με τα χρόνια η αρίθμηση, η ρυμοτομία, το σχήμα, η φυσιογνωμία του τοπίου, ο τηλεφωνικός κατάλογος, κι αναρωτιόμουν κάποτε πώς θα 'μουν κ' η ίδια έξω απ' το σπίτι

¹⁷² Ρίτσος (1962) 36.

¹⁷³ Σοφοκλής (1992) 43.

¹⁷⁴ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 234.

γι' αυτούς που θα μ' έβλεπαν μες απ' το σπίτι – εγώ
που δε βγήκα απ' το σπίτι κι ούτε είδα κανέναν – δεν κοίταξα
έξω απ' το σπίτι. Και κοιτάχτηκα
μες σ' ένα κύπελλο νερό να δω το πρόσωπό μου,
προπάντων το στόμα μου, γιατί είχα την εντύπωση
πως είχαν φαγωθεί τα χείλη μου κι απόμεναν
ολόγυμνες οι δυο μου σιαγόνες. Δεν διέκρινα τίποτα.
Κι αυτό το λίγο νερό μέσα στο κύπελλο
Ήταν μια μαύρη τρύπα πάνω στο πρόσωπό μου¹⁷⁵.

6) Η έκτη «παρένθεση» (απόσπασμα από το ποίημα «Ορέστης», 1966) απαγγέλλεται από την Κλυταιμνήστρα. Είναι επίσης τοποθετημένη στο διάλογο των δύο αδελφών στο πρώτο επεισόδιο, στο σημείο που η Χρυσόθεμις δηλώνει πως η Κλυταιμνήστρα τη στέλνει να προσφέρει σπονδές στον τάφο του Αγαμέμνονα και η Ηλέκτρα της απαντά ειρωνικά: «Τι λες; Σπονδές στον εχθρό της τον ανήμερο;»¹⁷⁶.

Κι η φωνή της μητέρας, πόσο σύγχρονη, καθημερινή, σωστή, –
μπορεί να προφέρει φυσικά τα πιο μεγάλα λόγια
ή και τα πιο μικρά, στην πιο μεγάλη σημασία τους, όπως:
«μια πεταλούδα μπήκε απ' το παράθυρο»,
ή: «ο κόσμος είναι ανυπόφορα υπέροχος»,
ή: «θα χρειαζόταν πιότερο λουλάκι στις λινές πετσέτες»,
ή: «μου διαφεύγει μια νότα απ' αυτήν την ευωδιά της νύχτας»,
και γελάει,
ίσως για να προλάβει κάποιον που μπορούσε να γελάσει –
Αυτή η βαθιά της κατανόηση κι η τρυφερή επιείκεια
για όλους και για όλα (σχεδόν μια περιφρόνηση)· – τη θαύμαζα πάντα
και την τρώμαζα
μ' αυτή την ενσυνείδητη, υψηλή περηφάνια της,
αναμιγνύοντας το μικρό, πονηρό, πολυδιάστατο γέλιο της,
με το μικρό κρότο του σπίρτου και τη φλόγα του σπίρτου,
καθώς άναβε

¹⁷⁵ Ρίτσος (1962) 27.

¹⁷⁶ Σοφοκλής (1992) 59.

την κρεμαστή λάμπα της τραπεζαρίας, κι ήταν εκεί,
φωτισμένη απ' τα κάτω,
μ' εντοπισμένο πιο ισχυρό το φωτισμό στο ευθύγραμμο πιγούνι της
και στα λεπτά, παλλόμενα ρουθούνια της, που για λίγο
σταματούσαν ν' ανασαίνουν και στένευαν
σαν για να μείνει κοντά μας, να σταθεί, ν' ακινητήσει
μη διαλυθεί σα μια στήλη γαλάζιος καπνός στις πνοές της νύχτας,
μην την πάρουν τα δέντρα με τα μακριά κλαδιά τους, μη φορέσει
τη δαχτυλήθρα ενός άστρου για ένα απέραντο εργόχειρο –
Έτσι έβρισκε πάντα η μητέρα την πιο ακριβή της κίνηση και στάση
ακριβώς τη στιγμή της απουσίας της, – πάντα φοβόμουνα
μήπως χαθεί απ' τα μάτια μας, μήπως αναληφθεί καλύτερα, –
όταν έσκυβε
να δέσει το σανδάλι της που άφηνε απ' έξω τα υπέροχα,
βαμμένα, κυκλαμένα νύχια της ή όταν διόρθωνε
τα μαλλιά της μπροστά στο μεγάλο καθρέφτη
με μια κίνηση της παλάμης της τόσο χαριτωμένη, νεανική κι
ανάλαφρη
σα να μετακινούσε τρία τέσσερα αστέρια στο μέτωπο του κόσμου,
σα να 'βαζε να φιληθούν δυο μαργαρίτες πλάι στην κρήνη
ή σα να κοίταζε με τόλμη στοργική δυο σκυλιά
να κάνουν έρωτα καταμεσής του σκονισμένου δρόμου
σ' ένα καυτό, θερινό μεσημέρι. Τόσο απλή και πειστική ήταν
η μητέρα
και δυνατή μαζί, επιβλητική κι ανεξερεύνητη¹⁷⁷.

Η **έβδομη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Χωρίς αντίβαρο», *Πέτρες*, 1968)
λέγεται από την Ηλέκτρα, «στη μέση περίπου του μακροσκελούς κατηγορητηρίου που
εξαπέλυε εναντίον της μητέρας της»¹⁷⁸ στο δεύτερο επεισόδιο.

*Αηδία, – λέει – αηδία· κλείσε τ' αυτιά, τα ρουθούνια, τα μάτια.
Ν' ακούσεις τι; Να δεις τι; Εφτά σφαίρες, οχτώ σφαίρες.*

¹⁷⁷ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 230-232.

¹⁷⁸ Χαβιάρας (1992) 35.

*Κι ο δολοφόνος δολοφονημένος, κι ο άλλος το ίδιο,
κι εδώ κι εκεί. Προς τα πού να κοιτάξεις; Τι ν' αντιπαραθέσεις;
Σκισμένες όλες οι σημαίες κατά μήκος όλου του χρόνου,
και μήτε μια σ' ένα μπαλκόνι ψηλά να χαμηλώσεις μεσίστια.
Παλιές εφημερίδες επιπλέουν στα νερά, πλάι στους πνιγμένους¹⁷⁹.*

Η **όγδοη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Ορέστης», 1966) ανήκει στον Ορέστη. Ακούγεται στο β' μέρος του δευτέρου επεισοδίου, πριν την εμφάνιση του Παιδαγωγού.

*Κοίτα που ξημερώνει. Να, κι ο πρώτος πετεινός λαλεί στο φράχτη.
Εύπνησε ο κηπουρός· κάποιο δεντράκι θα στεριώνει στον κήπο.
Οικείος θόρυβος
απ' τα εργαλεία της δουλειάς – πριόνια, αξίνες –
και το βρυσάκι της αυλής· κάποιος πλένεται· μυρίζει το χώμα·
κοχλάζει το νερό στα μπρίκια· οι πράες κολώνες του καπνού πάνω
απ' τις στέγες·
μια ζεστή μυρωδιά από φασκόμηλο. Επιβιώσαμε λοιπόν κι
αυτής της νύχτας¹⁸⁰.*

Η **ένατη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Ορέστης», 1966) λέγεται από τον Ορέστη λίγο αργότερα, αμέσως μετά την ανακοίνωση της είδησης του ψεύτικου θανάτου του από τον Παιδαγωγό.

*Ας σηκώσουμε τώρα αυτή τη λήκυθο με την υποτιθέμενη τέφρα μου· –
η σκηνή της αναγνώρισης θ' αρχίσει σε λίγο.
Όλοι θα βρουν σ' εμένα εκείνον που περίμεναν,
θα βρουν τον δίκαιον, σύμφωνα με τη νομοθεσία τους,
και μόνο εσύ κι εγώ θα ξέρουμε πως μες σ' αυτή τη λήκυθο
κρατάω, στ' αλήθεια, την αληθινή μου τέφρα· – μόνο οι δυο μας.
Κι όταν οι άλλοι θα θριαμβεύουν με την πράξη μου, οι δυο μας
θα κλαίμε πάνω απ' το λαμπρό, ματωμένο σπαθί, τ' άξιο της δόξας,*

¹⁷⁹ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 281.

¹⁸⁰ Ό.π., 247.

θα κλαίμε αυτή την τέφρα, τον νεκρόν αυτόν, που ένας άλλος
πήρε τη θέση του, καλύπτοντας ακέριο το γδαρμένο πρόσωπό του
μ' ένα χρυσό, χρηστό, σεβάσμιο προσωπίο,
ίσως και χρήσιμο με το χοντροκομμένο σχήμα του
για συμβουλή, παράδειγμα, μέθη του λαού, φόβο του τυράννου, άσκηση
που συνεχίζει, αργά, βαριά, την ιστορία με αλληπάλληλους
θανάτους και θριάμβους,
όχι με γνώση τρομερή (ακατόρθωτη απ' το πλήθος)
αλλά με πράξη δύσκολη, κι εύκολη πίστη,
την άκαμπτη, την αναγκαία, δυστυχισμένη πίστη,
χίλιες φορές διαψευσμένη κι άλλες τόσες κρατημένη
με νύχια και με δόντια απ' την ψυχή του ανθρώπου· – ανίδη πίστη
που μυστικά μεγαλουργεί, μερμήγκι το μερμήγκι, μέσα στο σκοτάδι¹⁸¹.

Η **δέκατη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», 1962) ανήκει στη Χρυσόθεμη. Ακούγεται μετά τη φράση: «Τι θάμα η μάνα!»¹⁸², που αναφωνεί η Κλυταιμνήστρα, ύστερα από την αφήγηση του δυστυχήματος του Ορέστη.

Ενώ η μητέρα, ώρες ολόκληρες, κοιταζόταν ασάλευτη,
στην ίδια στάση κι εκείνη, όμως ανένδοτη,
μες στον πλατύ, μετάλλινο καθρέφτη· χρησιμοποιούσε
καμένο δαφνόκλωνο να βάφει τα μάτια της – το 'νιωθα
από τη μυρουδιά σαν έμπαινα στην κάμαρά της –
αυτό με πείραζε γιατί η δάφνη προορίζονταν πάντα
για τα μέτωπα των αθλητών και των ποιητών· –
χρησιμοποιούσε ακόμη
διάφορα παράξενα βότανα, κρυφά συναγμένα στη χάση της σελήνης,
βότανα που ερεθίζουν το δέρμα και δίνουν στο πρόσωπο ένα χρώμα
κόκκινο κι άγριο σαν μάσκα θεάτρου. Ένα βράδι
μ' είδε που την παρατηρούσα μες απ' τον καθρέφτη,
ίσως κιόλας να αισθάνθηκε το βλέμμα μου στη ράχη της,
κι ανασκίρτησε ολόκληρη· έκανε μια κίνηση

¹⁸¹ Ό.π., 248.

¹⁸² Σοφοκλής (1992) 83.

σα να πήδησε μονομιάς μια σκάλα
που θα 'πρεπε, οπωσδήποτε, γρήγορα ή αργά, να την κατέβει,
ή σα να 'δε τα μάτια μου μέσα σ' ένα βαθύ, μαύρο πηγάδι
όμοια με δυο άσπρους κύκλους που άπλωναν λίγο-λίγο
κι έμπαινε ο ένας κύκλος μες στον άλλον ώσπου σμίγαν
κι έπιαναν όλο τον κύκλο του νερού, στο νεκρό βάθος.
Θ' άσπρισε τότε το νερό, πλατύ κι ουδέτερο σαν την αλήθεια,
και θα 'δε η μητέρα μες στ' άσπρο νερό, αδιάψευστο
το σκοτεινό πρόσωπό της, κι είπε τότε
με μια φρικτή φωνή σαν μέσα από πηγάδι:
«το 'δες λοιπόν κι εσύ πως γέρασα;»
και μονομιάς έγινε πάλι απλή κι ωραία κι αγαπημένη
όπως πριν από χρόνια, πριν απ' το δικό της φόνο
και πριν απ' τους μικρούς, ανεξιχνίαστους φόνους του χρόνου¹⁸³.

Η **ενδέκατη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Μετά την ήττα», *Επαναλήψεις*, 1968) απαγγέλλεται από τον Ορέστη· τοποθετημένη μετά τη ρητορική ερώτηση της Ηλέκτρας: «Καλά δεν είμαι τάχα;»¹⁸⁴, διακόπτει τον γοερό λόγο της ηρωίδας πριν τον επόμενο κομμό.

Γι' αυτό
καλά είναι εδώ, – μπορεί και ν' αποχτήσουμε μια νέα επαφή με τη φύση
κοιτώντας πίσω από το σύρμα ένα κομμάτι θάλασσα, τις πέτρες,
τα χορτάρια,
ή κάποιο σύννεφο στο λιόγερμα, βαθύ, βιολετί, συγκινημένο¹⁸⁵.

Η **δωδέκατη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Το νεκρό σπίτι», 1959) υπάρχει στο πρόγραμμα, αλλά δεν εντάχθηκε στη ροή της παράστασης. Είναι ενσωματωμένη στο κείμενο της Χρυσόθεμης, στο σημείο που η ηρωίδα περιγράφει στην αδερφή της τις προσφορές που ανακάλυψε στον τάφο του Αγαμέμνονα.

στα κουδουνάκια απ' το κοστούμι του πιερότου, που 'χε φορέσει

¹⁸³ Ρίτσος (1962) 18-19.

¹⁸⁴ Σοφοκλής (1992) 87.

¹⁸⁵ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 268.

ο μικρός αδελφός μας
μιαν όμορφη νύχτα μασκαράτας – κι όταν γυρίζαμε σπίτι τρομάξαμε,
μας γάβγισαν κάτι σκυλιά, το φόρεμά μου πιάστηκε στο φράχτη,
έτρεξα να προφτάσω τους άλλους – το φεγγάρι κόλλησε το πρόσωπό του
τόσο σφιχτά πάνω στο πρόσωπό μου – δεν μπορούσα πια να περπατήσω
κι οι άλλοι με φώναζαν πίσω απ’ τα δέντρα
κι ακούγονταν σ’ έναν άλλο χώρο οι γυάλινες χάντρες των μεταμφιεσμένων
και τα γυάλινα κρόσσια των άστρων πέρα, μακριά, πάνω απ’ το
αόρατο Μυρτώον πέλαγος,
κι όταν έφτασα τέλος με κοίταζαν όλοι σαστισμένοι
γιατί έφεγγε το πρόσωπό μου βαμμένο με χρυσόσκονη
σαν εκείνη που βάφταν τις παλιές, κρεμαστές λάμπες της τραπεζαρίας
ή τους καθρέφτες των σαλονιών με τις κομψές, χιλιοσκάλιστες
κονσόλες ¹⁸⁶–

Η **δέκατη τρίτη «παρένθεση»** (απόσπασμα από την ποιητική συλλογή *Οι γειτονιές του κόσμου*, 1979) λέγεται από την Ηλέκτρα στο δεύτερο διάλογο με την αδερφή της, όταν διαψεύδοντας τα σημάδια που μαρτυρούν την επιστροφή του Ορέστη, ανακοινώνει στη Χρυσόθεμη το θάνατο του.

Σκέψου η ζωή να τραβάει το δρόμο της, και συ να λείπεις,
να 'ρχονται οι Άνοιξες με πολλά διάπλατα παράθυρα, και συ να λείπεις,
να 'ρχονται τα κορίτσια στα παγκάκια του κήπου με χρωματιστά
φορέματα, και συ να λείπεις,
οι νέοι να κολυμπάνε το μεσημέρι, και συ να λείπεις,
ένα ανθισμένο δέντρο να σκύβει στο νερό,
πολλές σημαίες ν' ανεμίζουν στα μπαλκόνια,
ν' ανεβαίνει μια παρέλαση την οδό Σταδίου,
χιλιάδες κόσμος κρατώντας στα χέρια του κόκκινες σημαίες,
κρατώντας επιτέλους τα όνειρά του μέσα στα χέρια του,
να λένε δυνατά τη λέξη σύντροφος, και συ να λείπεις,
ύστερα ένα κλειδί να στρίβει – η κάμαρα να 'ναι σκοτεινή,
δυο στόματα να φιλιούνται στον ίσκιο, και συ να λείπεις,

¹⁸⁶ Ό.π., 191-192.

σκέψου δυο χέρια να σφίγγονται, και σένανε να σου λείπουν τα χέρια,
δυο κορμιά να παίρνονται, και συ να κοιμάσαι κάτω απ' το χώμα,
και τα κουμπιά του σακακιού σου ν' αντέχουν πιότερο από σένα
κάτω απ' το χώμα
κι η σφαίρα η σφηνωμένη στην καρδιά σου να μη λιώνει,
όταν η καρδιά σου, που τόσο αγάπησε τον κόσμο, θα 'χει λιώσει¹⁸⁷.

Η **δέκατη τέταρτη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Το νεκρό σπίτι», 1959), τοποθετημένη ανάμεσα στο «ο Άδης μας τους πήρε κι ορφανέψαμε» και το «κι έτσι μονάχες μείναμε στον κόσμο», απαγγέλλεται από την Ηλέκτρα. Ακολουθεί η πρότασή της στη Χρυσόθεμη να σκοτώσουν οι ίδιες τον Αίγισθο.

Μείναμε τώρα εδώ, σαν όταν κόβεις μες στο σούρουπο λουλούδια απ' τον κήπο,
πολλά λουλούδια για τα βάζα της τραπεζαρίας και για τα υπνοδωμάτια των πεθαμένων
(...) έχεις την αίσθηση του κοφτερού μαχαιριού που στομώνει
απ' το αίμα και το γάλα των λουλουδιών – μια σύνθετη και παράξενη αίσθηση
τρόμου και φόνου – μια τυφλή, ευγενική, μυρωμένη κι απέραντη ωραιότητα,
μια ολόγυμνη απουσία. Έτσι είναι. Όλα μας παράτησαν¹⁸⁸.

Η **δέκατη πέμπτη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Ο Ηρακλής κι εμείς», *Επαναλήψεις*, 1968) λέγεται επίσης από την Ηλέκτρα. Με αυτήν ολοκληρώνεται η πρόταση που κάνει στη Χρυσόθεμη: «Καλή μου, πείσου, βόηθα τον πατέρα, σκύψε στον αδερφό, βγάλε με από τα βάσανα, να βγεις κι εσύ, που ξέρεις ντροπή πως είναι ζωή ντροπής σ' ανθρώπους της σειράς μας»¹⁸⁹.

Όμως εμείς, τέκνα θνητών, δίχως δασκάλους, με δικιά μας μόνο θέληση,
μ' επιμονή κι επιλογή και βάσανα, γίναμε αυτό που γίναμε. Καθόλου
δε νιώθουμε πιο κάτω, μήτε χαμηλώνουμε τα μάτια. Μόνες
περγαμηνές μας: τρεις λέξεις: Μακρόνησος, Γυάρος και Λέρος. Κι αν αδέξιοι
μια μέρα σας φανούν οι στίχοι μας, θυμηθείτε μονάχα πως γραφτήκαν
κάτω απ' μύτη των φρουρών, και με τη λόγχη πάντα στο πλευρό μας¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Ρίτσος (1979) 21-22.

¹⁸⁸ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 194.

¹⁸⁹ Σοφοκλής (1992) 99.

¹⁹⁰ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 271.

Η **δέκατη έκτη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Ορέστης», 1966) ανήκει στον Ορέστη. Η απαγγελία της ακολουθεί την εμφάνιση του ήρωα στην αρχή του τέταρτου επεισοδίου.

*Να εγκαταλείπαμε ξανά τη γη των Μυκηνών· – πώς μυρίζει το χώμα δω πέρα
σκουριά χαλκού και μαύρο αίμα. Η Αττική πιο ανάλαφρη. Δεν είναι; Νιώθω
πως τώρα, αυτή την ορισμένην ώρα, είναι η ώρα
της τελικής μου παραίτησης. Δε θέλω
να 'μια το θέμα τους, ο υπάλληλός τους, τ' όργανό τους, μήτε ο αρχηγός τους¹⁹¹.*

Η **δέκατη έβδομη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», 1962), τοποθετημένη στη σκηνή της αναγνώρισης, λέγεται από την Ηλέκτρα.

*(...) Διατήρησα βέβαια
την παρθενιά της ψυχής και του σώματος, μια παρθενιά μαραμμένη,
στεγνή και στυφή να γκρινιάζει σαν παλιά σαρακοφαγωμένη πόρτα
στους σκουριασμένους ρεζέδες της, στο πάνω κάστρο, τις νύχτες με τον άνεμο –
μια κακιά βεβαιότητα αχρείαστης ασφάλειας
όταν πια δεν υπάρχει φίλος ή εχθρός να κάνει έφοδο,
κι οι φύλακες έχουν πεθάνει από καιρό στα караούλια
με τις στολές τους, τα όπλα τους, τα κράνη τους· και κάποιοι μάλιστα
ορθοί, ακουμπισμένοι στα κυκλώπεια τείχη με δύο τρύπες για μάτια
όπου σφυρίζει το χειμώνα ο αέρας, και την άνοιξη
ξεπετιούνται από κει μέσα τσουκνίδες ή κάτι χαμομήλια¹⁹².*

Η **δέκατη όγδοη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Ορέστης», 1966) ανήκει στον Ορέστη. Ο ήρωας απαγγέλλει τους στίχους του Ρίτσου, πριν μπουν με τον Πυλάδη στο παλάτι, για να διαπράξουν το φόνο της Κλυταιμνήστρας.

*(...) Πάμε. Η ώρα η ορισμένη
έφτασε πια. Γιατί χαμογελάς; Συγκατανεύεις;*

¹⁹¹ Ό.π., 235.

¹⁹² Ρίτσος (1962) 31.

Ήταν αυτό που γνώριζες ακόμη και δεν το 'πες;
Αυτό το δίκαιο τέλος – ναι; – μετά από την πιο δίκαιη μάχη;
Άσε, μια τελευταία φορά, να σου φιλήσω το χαμόγελό σου,
όσο έχω ακόμη χείλη. Πάμε τώρα. Αναγνωρίζω τη μοίρα μου. Πάμε¹⁹³.

Η **δέκατη ένατη «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», 1962) λέγεται από την Κλυταιμνήστρα, πριν ακουστούν οι πρώτες κραυγές της, που συνοδεύουν τα φονικά χτυπήματα: «Αχ, αχ! Σπίτι έρημο από φίλους και γεμάτο φονιάδες»¹⁹⁴.

(...) Σχεδόν δεν αμύνθηκε
κι ίσως να το 'δε αυτό σα μιαν ωραία πρόφαση ενός τραγικού θανάτου
αν όχι ηρωϊκού, γιατί όλο-όλο
άφησε μόνο μια κραυγή, τόσο ακριβή στον ήχο της, σαν προμελετημένη,
σαν μίμηση του πόνου όλης της ζωής και στύλωσε τα μάτια της
μ' αυτοκυριαρχία και με αόριστη έκφραση στοργής, στο δαχτυλίδι της
που 'χε φαρδύνει πολύ στο μεσοδάχτυλο. Δε θ' ανεχόταν η μητέρα
να πεθάνει, όπως πεθαίνουμε εμείς, σ' ένα κρεβάτι,
μπλεγμένη στ' άσπρα, μαραμένα μαλλιά της,
σαν πιασμένη στα πόδια μιας άσπρης αράχνης¹⁹⁵.

Η **εικοστή «παρένθεση»** (απόσπασμα από το ποίημα «Το νεκρό σπίτι», 1959) λέγεται από τον Αίγισθο στην τελευταία σκηνή του έργου, στο σημείο που ο σφετεριστής αντικρίζει έντρομος το πτώμα της συζύγου του.

(...) – Ωστε
τα δάση περπατούν και τα τραπέζια υψώνονται σαν άλογα στα δυο τους πόδια
κι οι τριήρεις περνούν πάνω απ' τα δέντρα με το ηλιόγεμα
κι οι κωπηλάτες σκύβουν κι ορθώνονται, σκύβουν κι ορθώνονται,
σκύβουν κι ορθώνονται,
ασφαλώς στο ρυθμό του έρωτα· και τα κουπιά
είναι γυμνές γυναίκες κρεμασμένες απ' τα μαλλιά τους

¹⁹³ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 249.

¹⁹⁴ Σοφοκλής (1992) 131.

¹⁹⁵ Ρίτσος (1962) 19-20.

που σπαρταρούν και τινάζονται αστράφτοντας μέσα στη θάλασσα
ώσπου πίσω απ' τις τριήρεις γράφεται ο αφρός του γαλαξία. Ώστε λοιπόν ¹⁹⁶⁻

¹⁹⁶ Ρίτσος στο Προκοπάκη (2000) 201-202.

Παράρτημα Γ

Συνέντευξη της Χρύσας Προκοπάκη

Αγγελική Μητροπούλου: *Η συνάντηση του Antoine Vitez με εσάς και τον Νικηφόρο Παπανδρέου το καλοκαίρι του 1967 στην Caen υπήρξε αποφασιστική για τη γνωριμία του με τη σύγχρονη Ελλάδα και την ποίηση του Ρίτσου. Μιλήστε μου λίγο για εκείνη την πρώτη σας επαφή¹⁹⁷.*

Χρύσα Προκοπάκη: Το καλοκαίρι του 1967 στην Caen γινόταν ένα συνέδριο για το σύγχρονο θέατρο –έπαιζε και το Living Theatre. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου, ο οποίος είχε δει τον Vitez να κάνει ποιητικές βραδιές, εκείνη την ώρα σκέφτηκε ότι θα μπορούσαμε να του προτείνουμε να αφιερώσει μια βραδιά στον Ρίτσο που ήταν τότε εξορία στη Λέρο. Τον πλησιάσαμε και κανονίσαμε να συναντηθούμε στο Παρίσι. Μερικές μέρες αργότερα, ήρθε να μας δει στο Πανεπιστήμιο της Cité. Εκεί κουβεντιάσαμε περί πάντων, ήταν πολύ φιλικός. Μας ρώτησε αν είμαστε κομμουνιστές, συζητήσαμε διάφορα πολιτικά θέματα, μας μίλησε για την οικογένεια του. Τον Ρίτσο τον γνώριζε λίγο. Είχε ακούσει γι' αυτόν απ' τον Aragon, είχε διαβάσει και κάποια ποιήματά του. Εγώ για να του κεντρίσω το ενδιαφέρον, άρχισα να του διαβάζω αποσπάσματα από τον «Ορέστη». Άκουγε σιωπηλός... Όταν τελείωσα, γυρίζει και μου λέει: «Κι αν μεταφράζαμε μαζί;». Ξαφνιαστήκα. Δεν μου είχε περάσει από το μυαλό.

A.M.: *Έτσι ξεκίνησε η μεταφραστική συνεργασία σας;*

X.Π.: Ναι. Λίγες μέρες αργότερα, με ειδοποίησε ότι οι *Éditeurs Français Réunis* ήθελαν να βγάλουν ένα βιβλίο για τον Ρίτσο και πως θα τους ενδιέφερε να μεταφράσουμε κι

¹⁹⁷ Περισσότερες πληροφορίες για τις πρώτες συναντήσεις του Antoine Vitez με τη Χρύσα Προκοπάκη και για τη μεταφραστική συνεργασία τους μπορεί κανείς να βρει στο: Prokopaki, «Une heureuse rencontre», *Antoine Vitez, le devoir du traduire*, 48-57.

εμείς ένα ποίημα. Είχα βάλει στο νου μου το «Όταν έρχεται ο Ξένος» και άρχισα να ψάχνω να το βρω. Εκείνη την εποχή, τα βιβλία του Ρίτσου ήταν απαγορευμένα, δεν τα έβρισκες εύκολα. Έψαχνα στα ελληνικά σπίτια. Τελικά, το βρήκα στο σπίτι της Gisèle Prassinos, η οποία ήταν γνωστή συγγραφέας, ποιήτρια· είχε ξεκινήσει απ' τα εφηβικά της χρόνια, την είχαν αγκαλιάσει οι σουρεαλιστές τότε. Ξεκινήσαμε να μεταφράζουμε το «Όταν έρχεται ο Ξένος» μέσα στον Αύγουστο. Ο Vitez είχε ενθουσιαστεί με το κείμενο. Μεταφράζαμε με μεγάλες ταχύτητες, γιατί έπρεπε το βιβλίο να εκδοθεί τα Χριστούγεννα. Κυκλοφόρησε, λοιπόν, με τον συμβολικό τίτλο «La maison est à louer», παρμένο από ένα ποίημα του Ρίτσου που λεγόταν «Ενοικιάζεται». Ύστερα συνεχίσαμε να κάνουμε διάφορα – βέβαια η βραδιά αυτή που λέγαμε πριν δεν έγινε –, έγιναν όμως άλλες βραδιές· πήγαμε σε πολλές πόλεις, όπου έκανε δημόσιες αναγνώσεις του «Όταν έρχεται ο Ξένος», το οποίο κάποιες φορές συνδύαζε με ένα μονόπρακτο της Αναγνωστάκη, την «Παρέλαση». Κάπως έτσι καθιερώθηκε πια σαν μεταφραστής του Ρίτσου. Όταν είχε χρόνο, ερχόταν και μεταφράζαμε. Αυτό συνεχίστηκε μέχρι την επιστροφή μου στην Ελλάδα.

A.M.: *Κατόρθωσε ο Vitez να γνωρίσει από κοντά τον Έλληνα ποιητή;*

X.Π.: Εκείνη την εποχή δεν ήταν εύκολο να έρθει κανείς στην Ελλάδα. Τον Pierrat και τον Grandmont που το προσπάθησαν, τους κράτησαν στα σύνορα και τους γύρισαν πίσω. Παρόλα αυτά, εμείς – τρεις - τέσσερις Έλληνες, γνωστοί και θαυμαστές του Ρίτσου – τον παροτρύναμε να έρθει να τον συναντήσει. Κι έτσι έγινε· πήγε με τη γυναίκα του στη Σάμο, όπου τότε ζούσε ο ποιητής σε κατ' οίκον περιορισμό. Παραδόξως δεν τον εμπόδισαν· έμεινε σ' ένα ξενοδοχείο για μια βδομάδα περίπου, τον συνάντησε. Πολύ εκτιμήθηκαν εκατέρωθεν... Επέστρεψε ενθουσιασμένος στη Γαλλία. Η σχέση τους μάλιστα συνεχίστηκε. Ο Ρίτσος μας έστελνε γράμματα να τα δώσουμε στον Vitez, επέβλεπε τις μεταφράσεις των ποιημάτων του, έδινε οδηγίες για διορθώσεις, παρακολουθούσε την όλη διαδικασία.

A. M.: *Πότε άρχισε ο Vitez να συλλαμβάνει ως παράσταση την Ηλέκτρα του 1971;*

X.Π.: Το Πάσχα του '71 νομίζω ήταν. Ήμασταν στην εξοχή, στο σπίτι του στη Νότια Γαλλία. Εγώ του διάβαζα διάφορα αποσπάσματα από ποιήματα του Ρίτσου, που αναφέρονται στο μύθο των Ατρείδων – πότε απ' το «Νεκρό Σπίτι», πότε απ' το «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» – κι εκείνος διάλεγε ενστικτωδώς κομμάτια, που θα μπορούσε να εντάξει στο κείμενο του Σοφοκλή. Φυσικά, είχαμε υπόψη μας και τον

«Ορέστη», τον οποίο τότε είχαμε ήδη μεταφράσει. Κάπως έτσι άρχισε να το συλλαμβάνει σαν παράσταση. Τότε δεν είχε δικό του θέατρο, ανέβαζε έργα στα περίφημα «Quartiers», έξω απ' το Παρίσι. Ήταν δική του έμπνευση το «θέατρο της γειτονιάς», στο πλαίσιο του οποίου ανέβασε παραστάσεις με πολύ λίγα μέσα σε εργατικές συνοικίες.

A.M. : *Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την «απλότητα» ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της δεύτερης Ηλέκτρας;*

X.Π.: Ο Vitez συνεργάστηκε με τον Γιάννη Κόκκο, τον οποίο εκτιμούσε πολύ ως σκηνογράφο. Μέσα από αυτή τη συνεργασία, οργανώθηκε η παράσταση που ήταν πάρα πολύ λιτή από άποψη σκηνικών – ένας σταυρός κόκκινος στη μέση. Κατά τα άλλα, η μόνη «πολυτέλεια» ήταν τα άνθη, τα λουλούδια για τα οποία ο Vitez έλεγε: «j' ai besoin des fleurs». Κάθε μέρα αγοράζονταν καινούργια λουλούδια, τα οποία σχετίζονταν με το θάνατο και τον έρωτα. Ήταν πραγματικά η μόνη πολυτέλεια που υπήρχε... Ούτε τα κοστούμια είχαν τίποτα σπουδαίο. Ήταν υποτυπώδη – κάτι σαν δείγμα κοστουμιού δηλαδή – και φθαρμένα.

A.M.: *Τα ενδύματα παρέπεμπαν σε ορισμένη εποχή;*

X.Π.: Όχι. Υπήρχαν σύγχρονα στοιχεία, αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τα ενδύματα ως «μοντέρνα». Η φθορά τους άλλωστε τους προσέδιδε έναν χαρακτήρα παλαιότητας.

A.M.: *Βασικό χαρακτηριστικό της παράστασης αυτής υπήρξε η εισαγωγή στο αρχαίο κείμενο των «παρενθέσεων» του Ρίτσου. Το θέμα της διακειμενικής προσέγγισης παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Πώς υποδέχτηκε το κοινό αυτή την εναλλαγή κειμένων από διαφορετικούς (χρονικά αλλά και σε είδος) ποιητές;*

X.Π.: Νομίζω μπήκε αμέσως στο νόημα. Καταρχήν, ο Vitez ήταν γραφομανής και πάντα έσπευδε με τα προγράμματα ή τις συνεντεύξεις του να προσανατολίσει τον κόσμο σε ό, τι ήθελε να κάνει. Υπήρχε έτσι εκ των πραγμάτων μια προετοιμασία των θεατών.

A.M.: *Τι προσέφερε η παρεμβολή ποιημάτων του Ρίτσου στο έργο του Σοφοκλή;*

X.Π.: Ας πούμε την αίσθηση ότι κάποιος διαβάζει την τραγωδία με τα μάτια του σημερινού ποιητή· κάποιος τη βλέπει με τα μάτια του σημερινού κόσμου, αλλά χωρίς να γίνεται μετατόπιση. Δηλαδή ο Vitez δεν εκμοντέρνιζε το κείμενο, αντίθετα με ό, τι

συμβαίνει σήμερα που υπάρχει αυτή η τάση. Μία από τις καινοτομίες του Vitez που στις μέρες μας έχει γίνει ανάγκη και συνήθεια λόγω της έλλειψης ρεπερτορίου, ήταν η δραματουργική μετατροπή ενός λογοτεχνικού κειμένου. Το θεατρικό έργο που λέγεται «Catherine» είναι διασκευή του μυθιστορήματος «Οι καμπάνες της Βασιλείας» του Aragon. Είχε ανεβάσει και τα Θαύματα του «κατά Ιωάννην» Ευαγγελίου. Είχε μάλιστα όνειρο να μεταφράσουμε στα Γαλλικά το «κατά Ιωάννην» Ευαγγέλιο, αλλά δεν προλάβαμε. «Τον άλλο Γιάννη», όπως έλεγε.. Ήταν ο Γιάννης ο Ρίτσος και ο Ιωάννης. Οι επεξεργασίες λογοτεχνικών κειμένων δεν ήταν κάτι συνηθισμένο τα χρόνια εκείνα. Σήμερα, κυριαρχούν... Το Εθνικό σε συμπαραγωγή με το Θέατρο Τέχνης ανέβασαν τις «Ακυβέρνητες Πολιτείες» του Τσίρκα, η Έφη Θεοδώρου σκηνοθέτησε την «Κυρία Κούλα» του Κουμανταρέα. Έχουμε δηλαδή συνέχεια τέτοιες διασκευές.

A.M.: *Στην Ηλέκτρα του '71 ακουγόταν ηχογραφημένη η φωνή σας να απαγγέλλει αρχαίους ελληνικούς στίχους, καθώς και στίχους του Ρίτσου στα νέα ελληνικά. Μπορούσαν τελικά οι γάλλοι θεατές να αναγνωρίσουν τη σημασία αυτών των αποσπασμάτων;*

X.Π.: Στη δεύτερη παράσταση συνέβαινε το εξής: τους θεατές, μόλις έμπαιναν στην αίθουσα, τους υποδεχόταν μια άγνωστη φωνή, η οποία απάγγελλε κομμάτια από το αρχαίο κείμενο, τα οποία διακόπτονταν από τους στίχους:

«Όμως εμείς, τέκνα θνητών, δίχως δασκάλους, με δικιά μας μόνο θέληση, μ' επιμονή κι επιλογή και βάσανα, γίναμε αυτό που γίναμε.

Καθόλου δε νιώθουμε πιο κάτω, μήτε χαμηλώνουμε τα μάτια. Μόνες περγαμηνές μας, τρεις λέξεις: Μακρόνησος, Γυάρος και Λέρος. Κι αν αδέξιοι μια μέρα σας φανούν οι στίχοι μας, θυμηθείτε μονάχα πως γραφτήκαν κάτω απ' μύτη των φρουρών, και με τη λόγχη πάντα στο πλευρό μας».

Μάλιστα, η φράση «Μόνες περγαμηνές μας, τρεις λέξεις: Μακρόνησος, Γυάρος και Λέρος» ακουγόταν κι άλλες φορές στη διάρκεια της παράστασης. Αυτοί οι στίχοι δεν μεταφράζονταν, καθώς, όπως έλεγε ο Vitez, η επανάληψή τους ήταν αρκετή για την κατανόησή τους. Ακούγοντας και ξανακούγοντας τόσες φορές τα ονόματα των τόπων εξορίας, ο θεατής καταλάβαινε γιατί μιλούσαμε.

A.M.: *Ας περάσουμε τώρα στους δραματικούς χαρακτήρες. Θα μπορούσαμε να πούμε πως με την παρεμβολή των «παρενθέσεων» του Ρίτσου απέκτησαν μία διάσταση διαφορετική από αυτήν που έχουν στην τραγωδία του Σοφοκλή;*

Χ.Π.: Φυσικά. Για παράδειγμα, η Κλυταιμνήστρα εμφανιζόταν, όπως την ήθελε ο Ρίτσος, ωραία και καλή, μια ιδεατή μάνα. Στην ποίηση του Ρίτσου υπάρχει συνεχώς αυτή η μορφή της εξιδανικευμένης μητέρας, εμπνευσμένη από τη δική του μητέρα, την οποία έχασε, όταν ήταν δώδεκα χρόνων.

Η Arlette Bonnard που έπαιζε την Κλυταιμνήστρα ήταν πολύ καλή· και η Evelyne Istria φυσικά. Όλοι οι ηθοποιοί ήταν εξαιρετικοί.

Κάτι σημαντικό που πρέπει να ειπωθεί για τον Vitez σε σχέση με την επιλογή των ηθοποιών είναι μια τάση που είχε να συνεργάζεται με ξένους ηθοποιούς, διατηρώντας τα accents τους. Στην *Ηλέκτρα* του 1971 έπαιζε για παράδειγμα ο Colin Harris, πολύ καλός ηθοποιός, Άγγλος. Ήταν και ιδεολογικό το θέμα· ήθελε με τον τρόπο αυτό να δημιουργήσει ένα θέατρο λίγο πιο ανοιχτό, πιο παγκόσμιο ας πούμε. Ο ίδιος είχε μια ιδιαίτερη αδυναμία στη γλώσσα· τα Γαλλικά που μιλούσε ήταν εξαιρετικά, ήταν μάλιστα απ' τους ελάχιστους Γάλλους που πρόφεραν σωστά. Ωστόσο, τον ενδιέφεραν πολύ οι διαφορετικές προφορές και ήθελε να ακούγονται. Ήταν μια ιδιοτυπία του, η οποία έχει σημασία να λεχθεί κάποια στιγμή. Χρησιμοποιούσε λοιπόν ξένους ηθοποιούς –όχι συστηματικά, πάντως χρησιμοποιούσε –, έκανε παρέα με ξένους, ήθελε να έχει επαφή με τον άλλο κόσμο. Ενδιαφερόταν και για τους Αλγερινούς και για τους Τούρκους και για τους Έλληνες... Μάλιστα, συνεργάστηκε με πολλούς Έλληνες – με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, τον οποίο θεωρούσε σπουδαίο παιδαγωγό, με τον Γιάννη Κόκκο, με τον Γιώργο Απέργη. Ο τελευταίος ανέλαβε και τη μουσική σύνθεση της παράστασης του 1986.

Σ' αυτήν την τρίτη σκηνοθετική πρόταση έχουμε άλλη διανομή, άλλους ηθοποιούς· μόνο η Evelyne Istria παρέμεινε στο ρόλο της Ηλέκτρας. Τότε ο Vitez γνώριζε καλύτερα τον ελληνικό κόσμο. Για παράδειγμα, τα σκηνικά ήταν εμπνευσμένα απ' τη ζωγραφική του Τσαρούχη. Η τραγωδία διαδραματιζόταν μέσα σ' ένα σπίτι. Υπήρχε κι ένα ραδιόφωνο...

Α.Μ.: Από το ραδιόφωνο, στην αρχή της παρόδου, ακουγόταν ανάμεσα σε παράσιτα η ηχογραφημένη φωνή σας να απαγγέλλει τους πρώτους στίχους της τραγωδίας στα αρχαία Ελληνικά. Ποια πρόθεση του σκηνοθέτη αποκαλύπτει κατά τη γνώμη σας αυτή η επιλογή του;

Χ.Π.: Όταν ανέβηκε η τρίτη παράσταση, εγώ δεν ήμουν στη Γαλλία. Είδα μόνο το film. Ή φωνή αυτή ήταν ένα «κλείσιμο ματιού» για τη σχέση που υπάρχει μέσα στην ιστορία του θεάτρου και μέσα στην ίδια την ιστορία. Ο Vitez φανερώνοντας την αρχαιοελληνική

προέλευση της τραγωδίας, επιχείρησε μέσω των αναχρονισμών, που μας φέρνουν στο νου εκείνους που διαρκώς κάνει ο Ρίτσος στα αρχαιόθεμα ποιήματα του, μια σύνδεση του παλιού με το καινούργιο, του κλασικού με την επικαιρότητα. Το ραδιόφωνο πάντα μας δίνει μια επικαιρότητα. Θέλησε να πει ότι αυτή η τραγωδία συμβαίνει σήμερα, εδώ και τώρα και συγχρόνως όχι. Κάπως έτσι.

A.M.: Ένα από τα χαρακτηριστικά αυτής της τρίτης Ηλέκτρας, το οποίο βλέπουμε και στην παράσταση του '71 είναι η βία. Η αγριότητα του σοφόκλειου κειμένου αποκτά σάρκα και οστά. Η σύγκρουση των ηθικών πεποιθήσεων σωματοποιείται, αποδίδεται με εικόνες καταστροφής. Που οφείλεται κατά τη γνώμη σας η συγκεκριμένη επιλογή του σκηνοθέτη;

X.Π.: Δεν έχω ακούσει να λέει κάτι συγκεκριμένο πάνω σ' αυτό το θέμα. Δεν ξέρω, μπορεί να υπάρχει κάποια συνέντευξη ή κάποιο κείμενο στο οποίο να αναφέρεται κι ο ίδιος στη βία. Υπάρχει πράγματι μια τάση να τραβήξει τα πράγματα. Ο ένας επιτίθεται στον άλλον, η βιαιότητα εμφανίζεται ως αποτέλεσμα παρορμήσεων – υποσυνείδητων, φροϋδικών. Ένα μίσος που εκδηλώνεται με έναν τρόπο. Η Ηλέκτρα στο έργο του Σοφοκλή είναι βία. Η φράση που φωνάζει στον Ορέστη, τη στιγμή της δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας «παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν», δηλ. «Χτύπα, αν μπορείς, δυο φορές» δεν αποτυπώνει όλη της τη βία; Το να το εικονοποιήσεις σαν desideratum, που πάει να το κάνει μόνη της, δεν το κάνει όμως, έχει μια συμβολική διάσταση. Την επιθυμία της ουσιαστικά εικονοποιεί. Συνήθως, παρουσιάζεται με κουρέλια, εγκαταλελειμμένη να περιμένει τον σωτήρα, τον εκδικητή. Μέσα της, όμως, τι γίνεται; Έχει μια δύναμη φοβερή. Αλήθεια δεν έχει σκεφτεί ποτέ να σκοτώσει η ίδια τη μητέρα της;

A.M.: Η βία δεν εμφανίζεται και ως μία αναγκαιότητα, για να λυτρωθεί ο κόσμος από την καταπίεση;

X.Π.: Νομίζω πως αυτό είναι κάτι που μπορείς να το διαβάσεις έτσι κι αλλιώς στην τραγωδία του Σοφοκλή. Η κατάχρηση εξουσίας από τον Αίγισθο δεν είναι ένα σύμβολο οποιασδήποτε παράνομης εξουσίας σε όλο τον κόσμο, σ' όλους τους αιώνες; Το ζήτημα της παραβιασμένης νομιμότητας ενδιέφερε πολύ τον Vitez. Για τέτοιες καταστάσεις θέλησε να μιλήσει μέσα από τις Ηλέκτρες του.

A.M.: Για τον πόλεμο της Αλγερίας και την Ελλάδα της στρατιωτικής δικτατορίας;

Χ.Π.: Φυσικά. Όμως, όχι αποκλειστικά. Θέλω να πω ότι με συγκινησιακό κίνητρο τα γεγονότα της Αλγερίας ή την Ελλάδα μίλησε και για όλες τις ανάλογες πολιτικές συγκυρίες, όπου υπάρχει σφετερισμός της εξουσίας και ανάγκη για ανατροπή.

Α.Μ.: *Κλείνοντας, θα ήθελα να μου πείτε λίγα λόγια για τη σκηνοθετική μορφή του Vitez.*

Χ.Π.: Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι η σκηνοθετική μορφή του Vitez είχε στοιχεία που σήμερα κυριαρχούν, είτε σαν μόδα είτε σαν συνήθεια. Παραδείγματος χάρη, το να μιλάει ο ηθοποιός ξαπλωμένος κάτω στο έδαφος ή η εμφάνιση του γυμνού. Ο ίδιος είχε παίξει σε ένα έργο, όπου εμφανιζόταν ολόγυμνος. Έγινε σκάνδαλο τότε. Κάποια στοιχεία που είχαν ξενίσει εκείνη την εποχή, σήμερα έχουν γίνει κοινός τόπος. Ήταν πολύ πρώιμες οι σκηνοθεσίες του, πολύ δικές του, πολύ τολμηρές. Τότε σκεφτόσουν «τι κάνει τώρα;». Και έχει ενδιαφέρον πως κάθε φορά είχε μια διαφορετική έμπνευση για το πώς θα χειριστεί ένα θέμα στη σκηνή. Έναν Σοφοκλή, για παράδειγμα, τον είχε ανεβάσει τρεις φορές και είχε κάθε φορά μια διαφορετική οπτική. Η πρώτη *Ηλέκτρα*, στην οποία έπαιζε κι η γυναίκα του, ήταν, όπως λέει κι ο ίδιος, μια μετωπική παράσταση, σε στυλ πιο κλασικό, πιο συμβατικό, λιγότερο μοντέρνο. Η δεύτερη τοποθετήθηκε σε έναν χώρο ουδέτερο και άχρονο, ενώ η τρίτη σε έναν εσωτερικό, καθημερινό χώρο· σε ένα νεοκλασικό σπίτι στον Πειραιά.

Α.Μ.: *Που οφείλεται η προσήλωση του Vitez στο συγκεκριμένο έργο του Σοφοκλή; Τι τον έκανε να το σκηνοθετήσει τρεις φορές;*

Χ.Π.: Δεν ξέρω. Καλά, τη δεύτερη φορά είναι αυτονόητο· βρέθηκε πάνω σε έναν καινούργιο κόσμο, στο έργο του Ρίτσου. Γνώρισε και τον Τσίρκα μετά... Τελοσπάντων, είναι αυτονόητο ότι επέλεξε το συγκεκριμένο έργο, θέλοντας να δώσει μια παράσταση που να έχει σχέση με τις σύγχρονες καταστάσεις, που να «βλέπει» ιστορικά κατά κάποιο τρόπο, να κάνει μια βουτιά στην Ιστορία. Αυτό το συλλαμβάνει κανείς εύκολα. Την τρίτη φορά ήθελε ενδεχομένως να κάνει κάτι πιο τωρινό, με την έννοια της καθημερινότητας. Να φέρει την τραγωδία σε αυτά τα μέτρα, χωρίς βέβαια να χάσει το ύψος της. Κάποιοι σοκάρονται με αυτά τα πράγματα· σύμφωνοι. Πάντα υπάρχουν κριτικοί που σοκάρονται. Αλλά, τελικά, ο Vitez κατάφερε κι επιβλήθηκε με έναν τρόπο σε ένα χώρο.

Βιβλιογραφία

- Αλλαρνταϋς, Ν. Χ.χ. *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: εικονογραφημένη από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, τόμ. V, Μτφρ. Μ. Οικονόμου, Αθήνα: Σμυρνιώτη.
- Αλτουσέρ, Λ. 1988. «Μάης 'φοιτητικός' ή εργατικός;», *Ο πολίτης*, τ. 91: 34-41.
- Ανανιάδου, Α. 2009. *Μεταπτυχιακή Διατριβή, Εν σώματι: η σωματικότητα ως υποκριτικός κώδικας στην Ηλέκτρα των Σοφοκλή και Hugo von Hofmannsthal και στις παραστάσεις των Max Reinhardt, Antoine Vitez και Μιχαήλ Μαρμαρινού*, Θεσσαλονίκη.
- Αραγκόν, Λ. 1971. «Ο μεγαλύτερος ζων ποιητής», στο: χ.σ., *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα: Διογένης, 17-22.
- Μαυρομούστακος, Π. και Φελοπούλου, Σ. (επιμ.) 2017. *Σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας: Το θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα*, Αθήνα.
- Βαροπούλου, Ε. 2002. *Το ζωντανό θέατρο: Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Αθήνα: Άγρα.
- Βέικος, Θ. 1988. «Η εξέγερση των σπουδαστών του '68», *Αντί*, τ. 373: 38-40.
- Βιλάρ, Ζ. 1981. *Για τη θεατρική παράδοση*, Μτφρ. Λ. Χατζοπούλου-Καραβία, Αθήνα: Κάλβος.
- Βιτέζ, Α. 1971. «Από την αρχαία στη σύγχρονη τραγωδία», *Ο Πολίτης*, τ.105: 51.
- Βιτέζ, Α. 1972α. «Συνέντευξη στην Κατρίν Ρός», *Ανοιχτό Θέατρο*, τ.4: 25-26.
- Βιτέζ, Α. 1972β. «Το θέατρο της γειτονιάς», *Ανοιχτό Θέατρο*, τ.4: 23-24.
- Βιτέζ, Α. 1980α. «Από την αρχαία στη σύγχρονη τραγωδία», *Θεατρικά Τετράδια*, τ.2: 42-44.
- Βιτέζ, Α. 1980β. «Για την Παρέλαση της Λούλας Αναγνωστάκη», *Ο Πολίτης*, τ.105: 51.
- Βιτέζ, Α. 1981. «Από το Σαγίο στο Σαγίο», *Ο Πολίτης*, τ.105: 46, 48.
- Βιτέζ, Α. 1983. «Επιστροφή στο γρήγορο παίξιμο», *Εκκύκλημα*, τ.27: 75-76.
- Βιτέζ, Α. 1986. «Ρίτσος, Τσαρούχης, η Ελλάδα, Ηλέκτρα III», *Ο Πολίτης*, τ.105: 50.
- Γιόση, Μ. 1996. *Μύθος και λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

- Καπετανάκης, Δ. 1937. «Επιστροφή στις πηγές. Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης», *Τα νέα Γράμματα*: 783-788.
- Κάσσοι, Β. 1988. «Ανάμεσα στον τοίχο και το τζάμι: Η θέση του ποιητή μέσα στον κόσμο», *Διαβάζω*, τ.205: 59-76.
- Κόκκος, Γ. 1998. *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός: αισθητικά δοκίμια*, Μτφρ. Ε. Λεβίδη, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κόκορης, Δ. (επιμ.) 2009. *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου: επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Κόντης, Β. 2000. «Η περίοδος του Εμφύλιου Πολέμου», στο: Ε. Κωφός (επιμ.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 120-169.
- Κρανάκη, Μ. 2011. *Διαβάζοντας τον Φρόυντ: Δέκα μαθήματα για την ψυχανάλυση*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Μακρυνικόλα, Α. 1980. «Κείμενα του Γιάννη Ρίτσου στη σκηνή», *Θεατρικά Τετράδια*, τ.2: 13.
- Μακρυνικόλα, Ν. 1976. «Ο Ρίτσος στο Ευρωπαϊκό και Ελληνικό θέατρο», *Αιολικά γράμματα*, τ.32-33: 281-294.
- Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, Χ. 2003. *Πτυχές του ευρωπαϊκού δράματος*, Αθήνα: Επτάλοφος.
- Μποζιζιο, Π. 2010. *Ιστορία του θεάτρου*, τόμ. Ι, 2^η έκδ., Μτφρ. Ε. Νταρακλίτσα, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μποζιζιο, Π. 2010. *Ιστορία του θεάτρου*, τόμ. ΙΙ, 2^η έκδ., Μτφρ. Ε. Νταρακλίτσα, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μώρου, Α. 1987. «Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή: η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Αντουάν Βιτέζ», *Εκκύκλημα*, τ.12: 4-9.
- Μώρου, Α. 1990. «Η ελληνική τραγωδία στη γαλλική σκηνή», *Εκκύκλημα*, τ.27: 69-72.
- Ολιβιέ, Κ. 1972. «Αναγνώσεις μιας τραγωδίας του Κλώντ Ολιβιέ», *Ανοιχτό θέατρο*, τ.4: 27-28.

- Παπάζογλου, Ε. 2014. *Το πρόσωπο του πένθους: η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Αθήνα: Πόλις.
- Παπανδρέου, Ν. 1990. «Γύρω από τη σκηνοθεσία των κλασικών: μια περιδιάβαση στα κείμενα των Μπαρρώ, Βιλάρ, Πλανσόν και Βιτέζ», *Εκκύκλημα*, τ.27: 60-65.
- Πολενάκης, Λ. 1988. «Η απουσία του άλλου στους θεατρικούς μονολόγους: Αγαμέμνων, Ορέστης, χωρίς Ευμενίδες», *Διαβάζω*, τ.205: 128-131.
- Προκοπάκη, Χ. 1973. «Ελευθερία και αναγκαιότητα», *η Συνέχεια*, τ.1: 22-25.
- Προκοπάκη, Χ. 1980α. «Μια πρώτη προσέγγιση των ποιημάτων: η σονάτα του σεληνόφωτος, το νεκρό σπίτι, κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού», *Θεατρικά Τετράδια*, τ.2: 17-23.
- Προκοπάκη, Χ. 1980β. «Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου», *Θεατρικά Τετράδια*, τ.2: 3-11.
- Προκοπάκη, Χ. 1981. *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα: Κέδρος, 7-50.
- Προκοπάκη, Χ. 1990. «Μεταφράζω σημαίνει κοινωνώ, κατανοώ, προσφέρω: μια συζήτηση της Δ. Καγγελάρη με την Χρύσα Προκοπάκη», *Ο Πολίτης*, τ.105: 45-50.
- Προκοπάκη, Χ. 2000. *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Προκοπάκη, Χ., Γιατρομανωλάκης, Γ., Μακρυνικόλα, Ν. και Κώττη, Α. (επιμ.) 2009. *Γιάννης Ρίτσος: εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Αθήνα: ΕΚΕΒΙ.
- Προκοπάκη, Χ. και Καγγελάρη, Δ. 1990. «Δουλεύοντας με τον Αντουάν Βιτέζ», *Ο Πολίτης*, τ.105: 44-53.
- Ριστά, Ζ. 1972. «Σοφοκλής και Ρίτσος», *Ανοιχτό Θέατρο*, τ.4: 26-27.
- Ρίτσος, Γ. 1962. *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, 16^η έκδ., Αθήνα: Κέδρος.
- Ρίτσος, Γ. 1979. *Οι γειτονιές του κόσμου*, 7^η έκδ., Αθήνα: Κέδρος.
- Σεβαστίκογλου, Γ. 1990. «Αριστοκρατικό θέατρο για όλους», *Ο Πολίτης*, τ.105: 52.

Σιδηροπούλου, Α., Στούρνα, Α. και Χριστοφή, Χρ. 2017. *Οδηγός Μελέτης της 10^{ης} Εβδομάδας για την Ενότητα, Πρωτοπόροι του 20^{ου} αιώνα: Arria και Meyerhold*, Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Στούρνα, Α. 2017. *Οδηγός Μελέτης της 11^{ης} Εβδομάδας για την Ενότητα, Σκηνογραφία και ενδυματολογία θεάτρου*, Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Σκοπελίτης, Σ. Β. 1995. *Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης*, Αθήνα: ΕΚΤΕΡ.

Σοκολιούκ, Β. 2009. «... Αυτό που λέμε αμετάβλητο: Μυθολογικά μοντέλα, ρόλοι και τύποι στην ποίηση του Ρίτσου», *Ομπρέλα*, τ.86: 19-22.

Σοφοκλής. 1992. *Ηλέκτρα*, Μτφρ. Κ. Γεωργουσόπουλος, Αθήνα: Κάκτος.

Τσαρούχης, Γ. 1963. «Η ελληνική αρχαιότητα στο θέατρο: μια επιστροφή που διαρκεί αιώνες», *Θέατρο*, τ.12: 25-30.

Τσαρούχης, Γ. 1981. «Ομιλία στην εκδήλωση της Πανελλήνιας Πολιτιστικής Κίνησης», στο: Χ. Προκοπάκη, Γ. Γιατρομανωλάκης, Ν. Μακρυνικόλα και Α. Κώττη (επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος: εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Αθήνα: ΕΚΕΒΙ, 88.

Χ. σ. 1976. *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα: Διογένης.

Χαβιάρας, Σ. 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Bradby, D. 2007. *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris: Honoré Champion.

Dort, B. 1992. «L' âge de la représentation», στο: J. de Jomaron, (επιμ.) *Le théâtre en France*, Paris: Armand Colin, 961-1048.

Jomaron, J. 2009. *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας: 1914-1940*, τόμ. II, Μτφρ. Δ. Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Juin, H. 1973. «Ο ηγεμονικός δρόμος του ονείρου», *Αιολικά γράμματα* τ.32-33: 120-126.

Koutsoyannopoulou, P.D. 1972. *Les mythes de Médée et d' Électre dans le Théâtre Français de 1920 à nos jours*, Paris.

Léger, N. (επιμ.) 2006. *Antoine Vitez*, Arles: Actes Sud.

- Léger, N. (επιμ.) 2011. *Trois fois Électre*, Bruxelles: L' IMEC, l' Ina & La Maison d'à Côté (έντυπο, CD, DVD).
- Lesky, A. 1987. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων ελλήνων: Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*, τόμ. Ι, Μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Lesky, A. 2008. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Μτφρ. Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.
- Myrsiades, K. 1976. «Το ελληνικό παρελθόν στο ελληνικό παρόν στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Αιολικά γράμματα*, τ.32-33: 266-280.
- Neuschäfer, A. 1996. «Antoine Vitez: The script and the spoken word intercultural dialogue in the theatre», στο: P. Pavis, *The intercultural performance Reader*, London: Routledge, 131-139.
- Pascal, B. 1651. «Préface sur le traité du vide», στο: B. Pascal, *Œuvres complètes*, τ.1, Παρίσι: Gallimard, 456-457.
- Ritsos, Y. 1966. «Oreste», στο: Ch. Prokopaki, *Yannis Ritsos: une étude de Chrysa Prokopaki avec un choix de textes une bibliographie des illustrations*, Paris: Seghers, 137-160.
- Déprats, J.-M. (επιμ.), *Antoine Vitez, le devoir du traduire*, Montpellier: Éditions Climats & Maison Antoine Vitez.
- Vitez, A. 1991. *Le théâtre des idées*, Ανθολόγιο κειμένων, D. Sallenave και G. Banu (επιμ.), Paris: Gallimard.
- Vitez, A. 1996. «The duty to translate: An interview with Antoine Vitez», στο: P. Pavis, *The intercultural performance Reader*, London: Routledge, 121-130.
- Vitez, A. 2010. «Σκηνοθέτης – Ηθοποιός – Σχολή», *Σκηνή*, τ.1: 145-149.
- Wiles, D. 2009. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: μια εισαγωγή*, Μτφρ. Ε. Οικονόμου, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Winnington-Ingram, R.P. 1999. *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, Μτφρ. Ν. Πετρόπουλος, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Ιστότοποι

Βιτέζ, Α. 1991. «Σκηνοθετώντας σήμερα», *Ψηφιοποιημένο αρχείο εθνικού θεάτρου*, (URL: http://www.n-t.gr/el/events/roberto_zucco/print.php?a=579).

Βιτέζ, Α. 1991. «Το θέατρο των ιδεών», *Ψηφιοποιημένο αρχείο εθνικού θεάτρου*, (URL: http://www.ntarchive.gr/viewfiles1.aspx?playID=581&programID=38&programFileDisk=Y2005PL07PR1PG043_sc.jpg).

Κόκκος, Γ. 2012. «Συνέντευξη», *Lifo*, (URL: <http://www.lifo.gr/mag/features/3067>).

Κοτ, Γ. 1976. «Ορέστης, Ηλέκτρα, Άμλετ», *Ψηφιοποιημένο αρχείο εθνικού θεάτρου*, (URL: http://www.ntarchive.gr/viewfiles1.aspx?playID=581&programID=38&programFileDisk=Y2005PL07PR1PG023_sc.jpg).

Παπάζογλου, Ε. 2011. «Ψάχνοντας το πένθος που ταιριάζει στην Ηλέκτρα», *Αρχαιολογία*, 46-52, (URL: <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/118-9.pdf>).

Παπανδρέου, Ν. 2018. «Νικηφόρος Παπανδρέου», *Τμήμα Θεάτρου Σχολής Καλών Τεχνών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, (URL: http://www.thea.auth.gr/staff/nikiforos_papandreou/).

Προκοπάκη, Χ. 2018. «Προκοπάκη, Χρύσα», *Βιβλιονet*, (URL: <http://www.biblionet.gr/author/16616/%CE%A7%CF%81%CF%8D%CF%83%CE%B1%CE%A0%CF%81%CE%BF%CE%BA%CE%BF%CF%80%CE%AC%CE%BA%CE%B7>).

Σφέτας, Σ. 2012. «Η ρήξη Τίτο-Στάλιν», *Η Καθημερινή*, (URL: <http://www.kathimerini.gr/457192/article/epikairothta/kosmos/h-rh3h-tito---stalin>).

Barillé, B. 2012. «Electra' s three performances by Antoine Vitez», *Collectanea Philologica*, (URL: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Collectanea_Philologica/Collectanea_Philologica-r2012-t15/Collectanea_Philologica-r2012-t15-s79-91/Collectanea_Philologica-r2012-t15-s79-91.pdf).

- Bomhard, A. 1987α. «Contexte historique», *FR3*, Μάιος, (URL: <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05444/electre-de-sophocle-mise-en-scene-d-antoine-vitez.html>).
- Bomhard, A. 1987β. «Éclairage média», *FR3*, Μάιος, (URL: <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05444/electre-de-sophocle-mise-en-scene-d-antoine-vitez.html>).
- Candiard, C. 1972. «Éclairage», *ORTF*, Ιανουάριος, (URL: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00310/antoine-vitez-a-propos-d-electre.html>).
- Candiard, C. 1986. «Éclairage», *FR3*, Ιούνιος, (URL: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00318/electre-de-sophocle-mis-en-scene-par-antoine-vitez.html>).
- Durand, J.C. χ.χ. « Antoine Vitez était un polémiste...», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://amis-antoine-vitez.org/info/antoine-vitez-etait-un-polemiste/>).
- Guillon, S.I. 2011. «Antoine Vitez – Trois fois Électre», *Kourandart*, Αύγουστος, (URL: <http://kourandart.com/2011/08/13/antoine-vitez-trois-fois-electre-par-irene-sadowska-guillon/>).
- Hoblingre, E. χ.χ. «Coffret DVD Antoine Vitez : trois fois Electre», *Il était une fois le cinéma*, (URL: <http://www.iletaitunefoislecinema.com/dvd/4712/coffret-dvd-antoine-vitez-trois-fois-electre>).
- Istria, E. 1972. «Éclairage», *ORTF*, Ιανουάριος, (URL: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00310/antoine-vitez-a-propos-d-electre.html>).
- Istria, E. 1986. «Transcription», *FR3*, Ιούνιος, (URL: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00318/electre-de-sophocle-mis-en-scene-par-antoine-vitez.html>).
- Legangneux, P. 2006. «Sophocle sur la scène contemporaine : comment adapter les conventions antiques», *académie Versailles*, Μάρτιος, (URL: <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article638>).
- Maxine. 2011. «Electre, Sophocle – Antoine Vitez», *MaxinArt*, (URL: <https://maxinart.wordpress.com/2011/12/05/electre-sophocle-antoine-vitez/>).

Regnault, F. χ.χ. « Antoine Vitez se disait parfois metteur en scène non-euclidien», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://amis-antoine-vitez.org/info/antoine-vitez-se-disait-parfois-metteur-en-scene-non-euclidien/>).

Vitez, A. 1972. «Éclairage», *ORTF*, Ιανουάριος, (URL: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00310/antoine-vitez-a-propos-d-electre.html>).

Vitez, A. 1986. «Transcription», *FR3*, Ιούνιος, (URL: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00318/electre-de-sophocle-mis-en-scene-par-antoine-vitez.html>).

Voelke, P. 2010. «"Comment représenter l'antique" De l'Antigone de l'Odéon aux Electre d'Antoine Vitez », *Études de lettres*, 1-2, (URL: <https://edl.revues.org/404>).

X, σ. 2018α. «Histoire de Chaillot», *Théâtre National de la dance Chaillot*, (URL: <http://theatre-chaillot.fr/histoire-de-chaillot>).

X, σ. 2018β. «Les grandes dates de son histoire», *Théâtre National de la dance Chaillot*, (URL: <http://theatre-chaillot.fr/sites/default/files/2016-2017/divers%201617/LES%20GRANDES%20DATES%20DE%20SON%20HISTOIRE.pdf>).

X. σ. 2018γ. «Comédie-Française», *Wikipédia*, (URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die-Fran%C3%A7aise>).

X. σ. 2018δ. «Μάης του '68», *Βικιπαίδεια*, (URL: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AC%CE%B7%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%2768#%CE%9F_%CE%9C%CE%AC%CE%B7%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_'68_%CF%83%CF%84%CE%B9%CF%82_%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B5%CF%82).

X.σ. 2018ε. «Antoine Vitez», *Wikipédia*, (URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Vitez).

Βίντεο

Almodóvar, P. 2012. «Tacones Lejanos - Plaza del Alamillo», *Youtube*, Δεκέμβριος, (URL:https://www.youtube.com/watch?v=xjiStFIH6xY&list=PLx4UY6YOVUPA553-yOJ_zWaA93HyWYtZ).

Vitez, A. 1966. «Συνέντευξη στο ντοκιμαντέρ του J. Audolent για το RTS, στη σειρά “Lettres”, “Du texte à la scène”», στο: N. Léger (επιμ.), *Trois fois Électre*, Bruxelles: L' IMEC, l' Ina & La Maison d'à Côté (DVD: Électre 1966).

Vitez, A. 1971. «Συνέντευξη στους M. Galey και M. Chateau», στο: N. Léger (επιμ.), *Trois fois Électre*, Bruxelles: L' IMEC, l' Ina & La Maison d'à Côté (DVD: Électre 1971).

Vitez, A. 1987. «Électre de Sophocle au Théâtre National de Chaillot, H. Santiago (κινηματογράφηση), μια συμπαραγωγή των Ina, Théâtre National de Chaillot, SEPT», στο: N. Léger (επιμ.), *Trois fois Électre*, Bruxelles: L' IMEC, l' Ina & La Maison d'à Côté (DVD: Électre 1986).

Εικονογραφία

Εικόνα 1. *Σκηνικό Ηλέκτρας 1966*, Cande, D. 1986. «Electre en 1966 puis 1986 au Théâtre National de Chaillot», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: https://www.google.com/search?client=firefox-b-ab&biw=1344&bih=647&tbm=isch&sa=1&ei=6cfyWueLD8HmsgHnvK2oDg&q=electre+1966&oq=electre+1966&gs_l=img.3...1404.5648.0.6184.23.15.0.2.2.0.282.1648.0j9j1.10.0...0...1c.1.64.img..11.9.1246...0j0i67k1j0i19k1j0i30i19k1j0i24k1.0.8SQ_tz73Bz0#imgrc=XCAqLydLvYHtxM:).

Εικόνα 2. *Η τοποθέτηση των ηθοποιών στη σκηνή, Χαβιάρας, Σ.* 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Εικόνα 3. *Η Ηλέκτρα εγκλωβισμένη στον κύκλο της θρηνεί το «θάνατο» του Ορέστη*, Léger, N. (επιμ.) 2011. *Trois fois Électre*, Bruxelles: L' IMEC, l' Ina & La Maison d'à Côté (έντυπο).

Εικόνα 4. Οι τρεις γυναίκες του Χορού, Χαβιάρας, Σ. 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Εικόνα 5. Σχέδιο Γιάννη Κόκκου για σκηνικό Ηλέκτρας 1971, Χαβιάρας, Σ. 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 26.

Εικόνα 6. Η Ηλέκτρα θρηνεί, κρατώντας στα χέρια της τη χρυσή τεφροδόχο, Χαβιάρας, Σ. 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Εικόνα 7. Η Κλυταιμνήστρα σχηματίζει τον τάφο του Αγαμέμνονα, τοποθετώντας στο δάπεδο λουλούδια, Χαβιάρας, Σ. 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Εικόνα 8. Η Ηλέκτρα και η Χρυσόθεμη με μακριά μαύρα φορέματα, Vitez, A. 1972. «Antoine Vitez à propos d'Electre», *Ina*, (URL: https://www.google.gr/search?newwindow=1&biw=1252&bih=602&tbm=isch&sa=1&q=electre+vitez+1966&oq=electre+vitez+1966&gs_l=img.3...2589.3734.0.3922.5.3.0.2.2.0.160.445.0j3.3.0...0...1c.1.64.img..0.3.164...0i24k1.eNvCfFa5g6E#imgrc=17Mm5VNDlyw00M%3A).

Εικόνα 9. Ο Παιδαγωγός δείχνει στον Ορέστη και τον Πυλάδη τις Μυκήνες, Χαβιάρας, Σ. 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Εικόνα 10. Η Ηλέκτρα κινείται σαν ζώο γύρω από τους δυο εραστές, Χαβιάρας, Σ. 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Εικόνα 11. Η Arlette Bonnard στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας, Léger, N. (επιμ.) 2011. *Trois fois Électre*, Bruxelles: L'IMEC, l'Ina & La Maison d'à Côté (έντυπο).

Εικόνα 12. Ο Vitez (Παιδαγωγός) αγκαλιάζει στοργικά την Istria (Ηλέκτρα), Βιτέζ, A. 1972. «Το θέατρο της γειτονιάς», *Ανοιχτό Θέατρο* τ.4.

Εικόνα 13. Η Ηλέκτρα κατηγορεί τη μητέρα της, η οποία φεύγει ουρλιάζοντας, Χαβιάρας, Σ. 1992. *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Εικόνα 34. *Σκηνικό Ηλέκτρας 1986*, Kokkos, Y. 1986. «Yannis Kokkos scénographe ; Électre de Sophocle en 1986, il introduit un univers contemporain», *Pinterest*, (URL: https://www.google.gr/search?newwindow=1&biw=1252&bih=602&tbm=isch&sa=1&q=electre+vitez+&oq=electre+vitez+&gs_l=img.3..0i24k1.19606.20214.0.20573.4.4.0.0.0.0.180.541.0j4.4.0....0...1c.1.64.img..0.3.402.bmwsXis8ENw#imgrc=ohaFYVEnBCdzdM%3A).

Εικόνα 15. *Η Ηλέκτρα στο κρεβάτι πενθεί σε εμβρυακή στάση*, Vitez, A. 1986. «Electre de Sophocle, mis en scène par Antoine Vitez», *Ina*, (URL: https://www.google.gr/search?newwindow=1&biw=1252&bih=602&tbm=isch&sa=1&q=electre+vitez+1966&oq=electre+vitez+1966&gs_l=img.3...2589.3734.0.3922.5.3.0.2.2.0.160.445.0j3.3.0....0...1c.1.64.img..0.3.164...0i24k1.eNvCfFa5g6E#imgrc=Wgo6YaWAl7BTWM%3A).

Εικόνα 16. *Στη σκηνή της δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας, η Ηλέκτρα στέκεται όρθια στην κορυφή του κρεβατιού, σα να οραματίζεται το φόνο*, Cande, D. 1986. «Electre en 1966 puis 1986 au Théâtre National de Chaillot», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90026037/f17.item.r=antoine%20vitez%20electre>).

Εικόνα 17. *Ο θρήνος της Ηλέκτρας με την τεφροδόχο*, Cande, D. 1986. «Electre en 1966 puis 1986 au Théâtre National de Chaillot», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90026037/f29.item.r=antoine%20vitez%20electre>).

Εικόνα 18. *Η Κλυταιμνήστρα βάφεται μπροστά στον καθρέφτη, ενώ η Ηλέκτρα την κοιτά*, Maxine. 2011. «Electre, Sophocle – Antoine Vitez», *MaxinArt*, (URL: https://www.google.gr/search?newwindow=1&biw=1252&bih=602&tbm=isch&sa=1&q=electre+vitez+&oq=electre+vitez+&gs_l=img.3..0i24k1.19606.20214.0.20573.4.4.0.0.0.0.180.541.0j4.4.0....0...1c.1.64.img..0.3.402.bmwsXis8ENw#imgrc=uO_7kS_WB55qNM%3A).

Εικόνα 19. *Τα μέλη του Χορού γύρω από το τραπέζι. Το σκοινί που κρατά ο Κορυφαίος, προμηνύει τον επικείμενο στραγγαλισμό της Κλυταιμνήστρας*, Cande, D. 1986. «Electre en 1966 puis 1986 au Théâtre National de Chaillot», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90026037/f18.item.r=antoine%20vitez%20electre>).

Εικόνα 40. *Η Κλυταιμνήστρα μαστιγώνει την Ηλέκτρα*, Cande, D. 1986. «Electre en 1966 puis 1986 au Théâtre National de Chaillot», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90026037/f16.item.r=antoine%20vitez%20electre>).

Εικόνα 21. *Η άσπρη παχύρρευστη κρέμα ως νεκρική μάσκα*, Vitez, A. 1986. «Electre complet», *Youtube*, URL: https://www.google.gr/search?newwindow=1&biw=1252&bih=602&tbm=isch&sa=1&q=electre+vitez+&oq=electre+vitez+&gs_l=img.3..0i24k1.19606.20214.0.20573.4.4.0.0.0.180.541.0j4.4.0...0...1c.1.64.img..0.3.402.bmwsXis8ENw#imgcr=Flmc0kGcU1SZQM:

Εικόνα 22. *Η Κλυταιμνήστρα προσεύχεται στον Απόλλωνα*, Cande, D. 1986. «Electre en 1966 puis 1986 au Théâtre National de Chaillot», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90026037/f11.item.r=antoine%20vitez%20electre>).

Εικόνα 23. *Η Maïté Nahyr στον ρόλο της Χρυσόθεμης*, Cande, D. 1986. «Electre en 1966 puis 1986 au Théâtre National de Chaillot», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90026037/f31.item.r=antoine%20vitez%20electre>).

Εικόνα 24. *Ο Jean-Claude Jay στον ρόλο του παιδαγωγού*, Cande, D. 1986. «Electre en 1966 puis 1986 au Théâtre National de Chaillot», *Les Amis d' Antoine Vitez*, (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90026037/f23.item.r=antoine%20vitez%20electre>).

