Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Πρόσληψη του Χορού και της Όρχησης της Αρχαιοελληνικής Τραγωδίας Μέσω της Χρήσης του Σώματος σε Σύγχρονες Παραστάσεις Αρχαίου Δράματος

Αικατερίνη Σπανού

Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής

Δεκέμβριος 2020

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Πρόσληψη του Χορού και της Όρχησης της Αρχαιοελληνικής Τραγωδίας Μέσω της Χρήσης του Σώματος σε Σύγχρονες Παραστάσεις Αρχαίου Δράματος

Αικατερίνη Σπανού

Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής

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.

Δεκέμβριος 2020

Περίληψη

Στόχος της μεταπτυχιακής διατριβής είναι η εξέταση και η διερεύνηση της πρόσληψης του αρχαιοελληνικού τραγικού Χορού και της όρχησης σε νεότερες και σύγχρονες παραστάσεις, εστιάζοντας στη χρήση του σώματος, στη σωματική έκφραση, στην κίνηση και στην χορογραφία. Οι παραστάσεις οι οποίες εξετάζονται είναι η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, η *Ορέστεια* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Peter Hall και οι *Ατρείδες* σε σκηνοθεσία της Ariane Mnouchkine. Τα προσδοκώμενα αποτελέσματα της έρευνας είναι κυρίως δύο: α) να διερευνηθούν οι προκλήσεις και τα προβλήματα κατά τη μεταφορά του τραγικού Χορού και της τραγικής όρχησης σε σύγχρονη σκηνική γλώσσα και β) να αναδειχθούν οι διαφοροποιήσεις στην πρόσληψη, στην προσέγγιση και στον χειρισμό του Χορού και της όρχησης από τους προαναφερόμενους σκηνοθέτες.

Με βάση την κριτική και συγκριτική προσέγγιση των βιβλιογραφικών πηγών και κειμένων και του οπτικοακουστικού υλικού και την παρουσίαση και ανάλυση των δεδομένων από αυτά, επιχειρείται να απαντηθούν τα εξής ερευνητικά ερωτήματα: α) ο ρόλος, η λειτουργία, η σημασία και οι διαφορετικοί τρόποι χειρισμού του σώματος και της κίνησής του και της σωματικής έκφρασης στον Χορό του κάθε έργου· β) ο χειρισμός του χώρου της παράστασης για την κίνηση του Χορού· γ) η ύπαρξη και η χρήση στοιχείων από ορχηστικές παραδόσεις εγχώριες ή άλλων πολιτισμών και δ) η πρόσληψη από την κριτική ως προς τον Χορό και την όρχηση των συγκεκριμένων παραστάσεων.

Summary

The aim of the M.A. dissertation is to research the reception of the ancient Greek tragic chorus and dance in modern and contemporary performances, focusing on the use of the body, physical expression, movement and choreography. The performances examined are Sophocles' *Electra* directed by Dimitris Rondiris, Aeschylus' *Oresteia* directed by Peter Hall and *Les Atrides* directed by Ariane Mnouchkine. There are primarily two anticipated research results: a) to explore the challenges and problems in the transfer of tragic chorus and tragic dance to a contemporary stage idiom and b) to pinpoint and discuss the differentiations in the reception and treatment of chorus and dance by the abovementioned directors.

Based on a critical and comparative study of the bibliographical resources and primary texts and audiovisual material, an attempt is made to answer the following research questions: a) what is the role, function, importance and various ways of handling the body and its movement and physical expression in the chorus of each play? b) How is performance space treated in order to accommodate the movement of the chorus? c) What elements are imported from dancing traditions of native or non-native cultures? d) How was the chorus and dance of the aforementioned performances received by criticism?

Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής οφείλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Βάιο Λιαπή για την πολύτιμη βοήθεια, την υποστήριξη και τις συμβουλές του στην επιλογή του θέματος, καθώς και για τις διορθώσεις, τις παρατηρήσεις και τον σχολιασμό στο κείμενο της μεταπτυχιακής διατριβής. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, κυρίες Κωνσταντίνα Ζηροπούλου και Αικατερίνη (Κάτια) Σαβράμη, για τις συμβουλές, τις πληροφορίες και τον σχολιασμό που παρείχαν κατά την υποστήριξη της μεταπτυχιακής διατριβής. Τέλος, οφείλω να ευχαριστήσω θερμά και την οικογένειά μου για την υπομονή και την υποστήριξή της σε όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της εν λόγω μεταπτυχιακής διατριβής.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 1
1 Ο Χορός και η όρχηση στην αρχαία τραγωδία 3
1.1 Ο Χορός της αρχαιοελληνικής τραγωδίας 3
1.2 Λειτουργία και ρόλος 5
1.3 Η τραγική όρχηση 6
1.4 Το σώμα στην τραγική όρχηση 11
1.5 Προβλήματα σκηνοθεσίας του Χορού της αρχαίας τραγωδίας σε σύγχρονες παραστάσεις 12
2 Σοφοκλή *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη 15
2.1 Βιογραφικά και η σοφόκλεια *Ηλέκτρα* 15
2.2 Η προσέγγιση του Χορού 18
2.3 Οι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* των περιόδων 1936-1939 και 1952-1953 (Πρώτη εκδοχή – Εθνικό Θέατρο) 19
2.4 Η βιντεοσκοπημένη παράσταση της *Ηλέκτρας* του 1962 24
3 Αισχύλου Ορέστεια σε σκηνοθεσία Peter Hall 31
3.1 Βιογραφικά και η *Ορέστεια* 31
3.2 Η προσέγγιση του Χορού 34
3.3 Ο σκηνικός χώρος 35
3.4 Η κίνηση και η εκφορά του λόγου του Χορού 37
3.5 Κριτικές της παράστασης 45
4 *Les Atrides* σε σκηνοθεσία Ariane Mnouchkine 47
4.1 Βιογραφικά και το *Les Atrides* 47
4.2 Η προσέγγιση του Χορού 50
4.3 Θεατρικός και σκηνικός Χώρος 51
4.4 Ο Χορός και η κίνησή του 55
4.5 Κριτικές της παράστασης 64
5 Επίλογος 67
Βιβλιογραφία 69

Εισαγωγή

Χαρακτηριστικό στοιχείο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας είναι ο Χορός, μια πολυμελής ομάδα, δώδεκα ή (αργότερα) δεκαπέντε ανδρών, η οποία συνήθως παρέμενε στην ορχήστρα καθ' όλη τη διάρκεια του έργου χορεύοντας και άδοντας συντονισμένα και ομαδικά, ως ενιαίο σύνολο με πανομοιότυπη σκευή σύμφωνη με τον ρόλο που υποδυόταν. Η εκφραστικότητα και η χρήση του σώματος στην αρχαιοελληνική τραγωδία αποτελούσαν μια σημαντική πτυχή των παραστάσεων, δεδομένου ότι λόγω της χρήσης των προσωπείων απαιτείτο επικοινωνία μέσω της σωματικής έκφρασης· αυτό ίσχυε κατεξοχήν για τον Χορό γιατί ο περιορισμένος χώρος στον οποίο κινούνταν απαιτούσε οργάνωση στη χορογραφία. Στην αρχαιοελληνική τραγωδία συνδυάζονταν ο λόγος, το άσμα και η εντός του χώρου κίνηση και όρχηση, για να δημιουργηθεί μια ολική μορφή τέχνης που απορρέει από τις δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος.[1] Η θεατρική σύμβαση του Χορού αποτελεί μια από τις μεγαλύτερες ερμηνευτικές προκλήσεις για τους σύγχρονους σκηνοθέτες. Κάθε σύγχρονη παραγωγή έχει να αντιμετωπίσει το πρόβλημα του χειρισμού μιας ομάδας ανθρώπων επί σκηνής σε όλη τη διάρκεια του έργου, η οποία έχει να εκφέρει μεγάλες ωδές σε πυκνή λυρική έκφραση και περίπλοκα μέτρα.[2]

Αντικείμενο της μεταπτυχιακής διατριβής είναι η προσέγγιση του αρχαιοελληνικού τραγικού Χορού και της όρχησης σε νεότερες και σύγχρονες παραστάσεις με εστίαση στη χρήση του σώματος, στη σωματική έκφραση, στην κίνηση, στη χορογραφία και στην όρχηση. Καθοριστικά κριτήρια για την επιλογή των υπό εξέταση παραστάσεων αποτέλεσαν η ύπαρξη πολυμελούς Χορού, το κύρος των σκηνοθετών τους και η αποδοχή τους από κοινό και κριτικούς, καθώς και το γεγονός ότι οι επιλεγείσες παραστάσεις είναι αντιπροσωπευτικές του έργου των εν λόγω σκηνοθετών στον χώρο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η δυνατότητα εύρεσης οπτικοακουστικών τεκμηρίων (βιντεοσκόπηση παραστάσεων, φωτογραφικό υλικό). Η έρευνα βασίστηκε σε βιβλιογραφικές αναφορές και μελέτες, σε καταγραφές παραστάσεων (ολόκληρης της παράστασης στις

[1]Goldhill 2008: 51-52· Hardwick 2003: 67· Wiles 2009: 246

[2]Goldhill 2007: 45· Μιχελάκης 2008: 630

περιπτώσεις του Ροντήρη (1962) και του Hall· εκτεταμένα στιγμιότυπα στις περιπτώσεις του Ροντήρη (1938) και της Mnouchkine), σε φωτογραφικό υλικό, σε συνεντεύξεις των σκηνοθετών ή άλλων συντελεστών των παραστάσεων, σε επίσημες ιστοσελίδες των θεάτρων και τα ψηφιακά τους αρχεία, σε προγράμματα των παραστάσεων και σε κριτικογραφία (όπου αυτή κατέγραφε τη σκηνική αντιμετώπιση και κίνηση του Χορού).

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί (1ο) εξετάζεται ο Χορός της αρχαιοελληνικής τραγωδίας με ιδιαίτερη έμφαση στην κίνηση και την όρχησή του. Επιπροσθέτως, γίνεται αναφορά στα προβλήματα και τις προκλήσεις που δημιουργεί ο Χορός στις σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Στα επόμενα κεφάλαια διερευνάται η πρόσληψη του τραγικού Χορού και της όρχησης μέσω της χρήσης του σώματος στις εξής παραστάσεις: *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη (2ο), *Ορέστεια* σε σκηνοθεσία του Peter Hall (3ο) και *Ατρείδες* σε σκηνοθεσία της Ariane Mnouchkine (4ο). Στο τελευταίο κεφάλαιο (5ο) περιλαμβάνονται συγκρίσεις των προαναφερόμενων παραστάσεων σχετικά με την προσέγγιση του Χορού ως μέρος της σκηνοθεσίας και σύγκριση ανάμεσα στους τρόπους με τους οποίους τον αξιοποιεί ο κάθε σκηνοθέτης.

Κεφάλαιο 1
Ο Χορός και η Όρχηση στην Αρχαία Τραγωδία

1.1 Ο Χορός της αρχαιοελληνικής τραγωδίας

Χαρακτηριστικό στοιχείο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας ήταν η υποχρεωτική παρουσία του Χορού, μιας πολυμελούς ομάδας δώδεκα ή (αργότερα) δεκαπέντε ανδρών, οι οποίοι άδουν και ορχούνται συντονισμένα ως ενιαίο σύνολο, με πανομοιότυπη σκευή (ένδυμα και προσωπείο), σύμφωνη με το ρόλο που υποδύονταν. Σε όλη τη διάρκεια του 5ου αι. π. Χ., αλλά και αργότερα, παρέμεινε κυρίαρχη στην τραγωδία η σημασία του Χορού, που συμπεριλάμβανε μουσική, άσμα και όρχηση (συνδυασμός λόγου-κίνησης-μουσικής). Ένδειξη της σημασίας αυτής του Χορού συνιστά το γεγονός ότι, στη γραφειοκρατική γλώσσα της αθηναϊκής πολιτείας, η παραχώρηση άδειας συμμετοχής ενός δραματικού ποιητή στους διονυσιακούς αγώνες δηλωνόταν με τον όρο *χορόν διδόναι*: ο επώνυμος άρχων παραχωρούσε Χορό στον δημιουργό, πράξη που αντιπροσώπευε μετωνυμικά το θεατρικό γεγονός στο σύνολό του. Ο επώνυμος άρχων, επίσης, όριζε έναν εύπορο πολίτη, τον *χορηγό* (που κυριολεκτικά σημαίνει «επικεφαλής» του Χορού), ο οποίος αναλάμβανε τη χρηματοδότηση του Χορού για την παράσταση. Ο Χορός εκπαιδευόταν από τον χοροδιδάσκαλο, ώστε να μπορεί να παρουσιάσει τα χορικά του άσματα με ανάλογη όρχηση.[3]

Η τραγωδία διαρθρώνεται με βάση τη διάκριση ανάμεσα σε επεισόδια και χορικά άσματα: το αδόμενο, συλλογικό, λυρικό μέρος εναλλάσσεται και αλληλεπιδρά με τα απαγγελλόμενα μέρη – τις ρήσεις, τους μονολόγους ή τους διαλόγους των δρώντων προσώπων. Ο Χορός έκανε την εμφάνισή του είτε στην αρχή του έργου είτε αμέσως μετά τον πρόλογο. Την είσοδό του στην ορχήστρα συνόδευε ένα λυρικό άσμα, το οποίο ονομαζόταν (όπως και η ίδια η είσοδος του Χορού) *πάροδος*. Αφού είχε πάρει πλέον τη θέση του στην ορχήστρα, ο Χορός συνήθως παρέμενε εκεί ως το τέλος του έργου,

[3]Goldhill 2008: 51-52· Lawler 1964: 31· Χουρμουζιάδης 2010: 11-13, 19-21, 27.

συνεχώς παρών· σπάνιες είναι οι περιπτώσεις στις οποίες ο Χορός εγκαταλείπει προσωρινά την ορχήστρα (*μετάστασις χοροῦ*), για να επανέλθει λίγο αργότερα άδοντας και πάλι ένα είδος εισοδίου άσματος, την *έπιπάροδον*. Από τη θέση αυτή εκτελούσε, ανάμεσα στα διαλογικά μέρη, χορικά άσματα, τα *στάσιμα*, καθώς και άλλα είδη ασμάτων σε διάλογο με τους υποκριτές.[4]

Η περίτεχνη ποιητική γλώσσα και το πυκνό και υψηλό ύφος των χορικών ασμάτων ενσωμάτωναν στοιχεία της δωρικής διαλέκτου, της διαλέκτου στην οποία ήταν κατά παράδοση συντεθειμένα τα άσματα της χορικής ποίησης. Εκτός αυτού, στα χορικά άσματα υπάρχει ποικιλία ρυθμικών σχημάτων, τα οποία ακολουθούσαν συγκεκριμένη οργάνωση. Συγκροτούνταν σε στροφικά ζεύγη (*στροφή – αντιστροφή*) με τη στροφή και την αντιστροφή του κάθε ζεύγους να επαναλαμβάνουν την ίδια μετρική δομή. Συχνά στο τέλος του στροφικού ζεύγους βρίσκεται μια μικρότερη, ρυθμικά ανεξάρτητη ενότητα, η *επωδός*.[5]

Ο *κορυφαίος* είναι ο επικεφαλής του Χορού, ο οποίος συχνά εκπροσωπούσε τους υπόλοιπους χορευτές στον δραματικό διάλογο με τους υποκριτές. Ο τραγικός Χορός εκτελούσε και άλλα άσματα με σημαντικότερο τον *κομμό*, τον λυρικό θρηνητικό διάλογο μεταξύ Χορού και ενός ή δύο υποκριτών. Επίσης, περιστασιακά στις χορικές ωδές ή και στη διάρκεια ενός επεισοδίου ο Χορός χωρίζεται σε δύο *ημιχόρια*, με έναν επικεφαλής το καθένα, τα οποία μπορεί να υιοθετούν αντιτιθέμενες οπτικές γωνίες· π.χ. στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη (στ. 86-111) όπου το ένα ημιχόριο είναι απαισιόδοξο και εκφράζει τη βεβαιότητα του θανάτου της βασίλισσας και το άλλο εκφράζει μια αδιόρατη ελπίδα αποφυγής του απευκταίου. Ακόμα, σε κάποιες ωδές ο Χορός χωρίζεται σε επιμέρους ομαδικά σύνολα ή και σε επιμέρους ατομικούς χορευτές, οι οποίοι συνιστούν διαφορετικούς τρόπους δράσης, αποκαλύπτουν διαφορετικές αντιδράσεις, ή και διαφωνούν μεταξύ τους· π.χ. η διάσπαση σε επιμέρους ατομικούς χορευτές διακρίνεται στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 1346-1371), όπου ο καθένας από τους γέροντες του Χορού εκφράζει τη γνώμη του για το πώς πρέπει να αντιδράσει ο Χορός στη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Κατά κανόνα, όμως, ο Χορός είναι ένα αδιάσπαστο σύνολο.[6]

---

[4]Burian 2018: 299-300· Goldhill 2018: 190-191· Χουρμουζιάδης 2010: 19, 58-59, 69, 95.

[5]Goldhill 2018: 190-191.

[6]Brockett 2013: 27· Lawler 1964: 31· Χουρμουζιάδης 2010: 20, 27, 30, 39-40.

1.2 Λειτουργία και Ρόλος

Η κύρια λειτουργία του τραγικού Χορού ήταν να άδει και να ορχείται, δηλαδή να ψάλλει χορικά άσματα συνοδευόμενα με σωματική κίνηση. Πιο συγκεκριμένα, ο Χορός μπορεί α) να λειτουργεί σαν πρόσωπο του έργου, που συμβουλεύει, εκφράζει γνώμες, ρωτά, προτείνει· π.χ. ο Χορός των Δαναΐδων στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου δρομολογεί και ως ένα βαθμό κατευθύνει τη δράση. Μπορεί επίσης (β) να αφηγείται λεπτομέρειες του μύθου απαραίτητες για την κατανόηση της πλοκής· π.χ. ο Χορός των Αργείων γερόντων στην πάροδο του αισχύλειου *Αγαμέμνονα* ανακαλεί λεπτομερώς την αρχή της Τρωικής εκστρατείας και τη θυσία της Ιφιγένειας. Σχεδόν πάντοτε, ο Χορός (γ) συμβάλλει στον καθορισμό του ηθικού και του κοινωνικού πλαισίου των γεγονότων και του μέτρου μέσω του οποίου μπορεί να κριθεί η δράση· π.χ. ο Χορός του *Αγαμέμνονα* μέσω των χορικών του ασμάτων και των αναδρομών στο παρελθόν ιχνηλατεί την κληρονομική πορεία του μιάσματος των Ατρειδών. Συναφώς, ο Χορός (δ) καθορίζει τη γενική ατμόσφαιρα του έργου και ενισχύει το δραματικό αποτέλεσμα· π.χ. ο Χορός των γερόντων στους *Πέρσες* του Αισχύλου ήδη από την πάροδο υποβάλλει μια ατμόσφαιρα ανησυχίας και αγωνίας, λόγω της απουσίας ειδήσεων από την εκστρατεία στην Ελλάδα· η ανησυχία του Χορού επιβεβαιώνεται με την άφιξη του αγγελιαφόρου. Όσον αφορά τον ρόλο του στην παράσταση και στην *όψιν* του δράματος, ο Χορός (ε) συμβάλλει σημαντικά στη θεατρικότητα μέσω της κίνησης, του τραγουδιού και των χορογραφιών, αλλά και (στ) δημιουργεί διαλείμματα με τα χορικά άσματα τα οποία βοηθούν το κοινό να συνειδητοποιήσει τα δρώμενα, είτε έχουν συμβεί είτε πρόκειται να συμβούν· για παράδειγμα, ο γυναικείος Χορός στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή (στ. 497-530) ανακαλεί τη σύγκρουση Ηρακλή και Αχελώου, στην οποία είχε αναφερθεί η Δηιάνειρα στον πρόλογο, και βοηθά μέσω της αναδρομής να ιδωθεί η γυναίκα αυτή μέσα από τη μοίρα της· επίσης, ο Χορός των Κορίνθιων γυναικών στην ευριπίδεια *Μήδεια* (στ. 976-1000) δηλώνει ότι δεν έχει πλέον ελπίδες για τη σωτηρία των παιδιών της Μήδειας. Ο Χορός μπορεί επίσης (ζ) να συμπαραστέκεται σε κάποιο πρόσωπο του δράματος ή να συμπάσχει με αυτό (όπως π.χ. οι γυναικείοι Χοροί στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*) ή επίσης (η) να ενεργεί ως μια ομάδα από αυτόπτες μάρτυρες ενσωματωμένους στο έργο, οι οποίοι αντιδρούν συλλογικά στα γεγονότα που διαδραματίζονται· π.χ. ο Χορός της *Μήδειας* (στ. 1271-1292) που παρακολουθεί και αντιδρά στην αποτρόπαια παιδοκτονία αλλά είναι ανίσχυρος να την αποτρέψει. Πολύ συχνά, ο Χορός (θ) παρέχει ένα είδος σχολιασμού της δράσης και ενεργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στις σκηνές ή στους ομιλούντες· π.χ. ο Χορός των γυναικών στις *Τραχίνιες* του

Σοφοκλή (στ. 821-862) σχολιάζει την εκπλήρωση των χρησμών μέσω του θανάτου του Ηρακλή και αναφέρεται στην οδύνη της ηρωίδας· οι Θηβαίοι γέροντες του Χορού στον σοφόκλειο *Οιδίποδα Τύραννο* αναγγέλλουν την άφιξη προσώπων (στ. 432-435, 757-759, 931-936), παρέχουν πληροφορίες σε ξένους (στον Αγγελιαφόρο στ. 1352-1360) ή σχολιάζουν τα λεγόμενα ενός ήρωα (του Τειρεσία σχετικά με την ενοχή του Οιδίποδα στ. 706-719).[7]

Παρόλο που ο τραγικός Χορός επιτελεί σημαντικές λειτουργίες δεν μπορεί να θεωρηθεί δρων πρόσωπο. Δεν προβαίνει σε ενέργειες και δεν αναλαμβάνει πρωτοβουλίες που μπορούν να επηρεάσουν καθοριστικά την εξέλιξη των γεγονότων. Συνήθως συγκροτείται από ηλικιωμένους άνδρες ή γυναίκες, ομάδες με περιθωριακό ρόλο στην κοινωνία της Αθήνας. Αυτό το συλλογικό σώμα συνήθως διατυπώνει γενικευμένες κρίσεις που απηχούν τη συλλογική σοφία και εκφράζουν τις παραδεδομένες αξίες της πόλης, παρέχοντας έτσι ένα πλαίσιο στο οποίο μπορούν να ερμηνευθούν τα δραματικά γεγονότα.[8]

1.3 Η τραγική όρχηση

Ο Χορός στην αρχαία τραγωδία, με τη συντονισμένη και ρυθμική κίνηση και όρχησή του (*διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν*), μπορούσε να αποδώσει ή να σχολιάσει, μιμητικά ή εκφραστικά, ανθρώπινα *ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις* (πβ. Αριστοτέλης, *Περὶ ποιητικῆς* 1447a25-8). Η χειρονομία και ειδικότερα η χρήση των χεριών, χωρίς απαραίτητα να συνοδεύεται από άλλες κινήσεις του σώματος, ήταν αρκετή για να αποτελέσει όρχηση. Αλλά και στο δράμα, του οποίου κύριο συστατικό αποτελεί η αδόμενη όρχηση, η χρήση των χεριών ήταν ένας από τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους έκφρασης.[9]

Σύμφωνα με τον Ιούλιο Πολυδεύκη[10] (*Ονομαστικόν* 4. 108-109) ο σχηματισμός του τραγικού Χορού ήταν συνήθως ορθογώνιος και, όταν εκτελούσε την πάροδό του, ήταν διατεταγμένος είτε κατά ζυγά (μέτωπο πέντε και βάθος τριών ατόμων) είτε κατά στοίχους (μέτωπο τριών και βάθος πέντε ατόμων) είτε, σπανιότερα, κατ' άνδρα (*ἔσθ'*

---

[7]Brockett 2013: 28· Easterling 2018: 245· Gould 2018: 305-306· Goldhill 2007: 50· Taplin 2014: 18· Χουρμουζιάδης 2010: 19-20, 26, 35-37, 40-41, 45-47, 54-55, 64-65, 66-67, 76, 96· Wiles 2009: 221.

[8]Χουρμουζιάδης 2010: 19, 37-39, 40-42, 95-97.

[9]Lawler 1964: 26, 28· Neubecker 1986: 93· Pickard-Cambridge 1968: 246-249.

[10]Ο Ιούλιος Πολυδεύκης ήταν συγγραφέας του 2ου αιώνα μ. Χ. και, επομένως, όσα γράφει ισχύουν για την εποχή του, αλλά όχι απαραίτητα για την εποχή των μεγάλων τραγικών (5ος αι. π. Χ.) (Neubecker 1986: 46-47, 174).

ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον). Αυτή η επίσημη βαδιστική είσοδος του Χορού (*πάροδος*) συνοδευόταν από αδόμενη ή ρυθμική εκφορά του ποιητικού λόγου και ήταν σε αρκετές περιπτώσεις συντεθειμένη, εν μέρει ή (σπάνια) εν όλω, σε αναπαιστικά μέτρα. Ωστόσο, με βάση τα σωζόμενα έργα, υπάρχουν πολλές εξαιρέσεις σε αυτόν τον σχηματισμό του Χορού, που δείχνουν ότι η είσοδος μπορούσε να διαφοροποιηθεί ανάλογα με τις απαιτήσεις της πλοκής. Τα μέλη του Χορού μπορούσαν να εισέλθουν σε ημιχόρια (Ευρ. *Τρωάδες* στ. 153 κ.εξ.), ή και σε λιγότερο εύτακτη διάταξη: π.χ. στους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου (στ. 78 κ.εξ.), τα μέλη του Χορού φαίνεται να εισορμούν στην ορχήστρα τρομοκρατημένα και μάλλον διάσπαρτα· εξάλλου, στις *Ευμενίδες* (στ. 34-178), οι Ερινύες, που αποτελούν τον Χορό, βρίσκονται κάτω κοιμισμένες στον σκηνικό χώρο. Στις σπάνιες περιπτώσεις της αποχώρησης του Χορού από την ορχήστρα (*μετάστασις*: Αισχ. *Ευμενίδες* στ. 234· Σοφ. *Αίας* στ. 814· Ευρ. *Άλκηστις* στ. 746 και *Ελένη* στ. 385), η επανείσοδός του (*έπιπάροδος*) διαφοροποιούνταν, π.χ. μπορούσε να εισέλθει διασκορπισμένος (*σποράδην*: Αισχ. *Ευμενίδες* στ. 244 κ.εξ.) ή από διαφορετικές κατευθύνσεις χωρισμένος σε ημιχόρια (Σοφ. *Αίας* στ. *866* κ.εξ.). Στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη (στ. 872 κ.εξ.) οι γέροντες του Χορού ακολουθούν τον Άδμητο σε μια πένθιμη πομπή αλλά πιθανώς εκφέρουν τα λόγια τους ένας-ένας.[11]

Μετά το τέλος κάθε επεισοδίου οι ηθοποιοί αποχωρούσαν και ο Χορός, με τραγούδι, όρχηση και χειρονομίες, εξέφραζε την ανταπόκρισή του σε όσα είχαν ειπωθεί ή, μερικές φορές, μετρίαζε τη συναισθηματική ένταση της πλοκής ερμηνεύοντας μελωδικά άσματα μυθολογικού ή θρησκευτικού περιεχομένου (*στάσιμον*). Η πιθανότερη ερμηνεία του όρου *στάσιμον* είναι ότι δηλώνει άσματα που εκτελεί ο Χορός αφού έχει λάβει τη θέση του στην ορχήστρα· δεν δηλώνει ότι ο Χορός στεκόταν ακίνητος. Τα ίδια τα δραματικά κείμενα υπαινίσσονται ότι ο Χορός κινούνταν και χόρευε (Αισχ. *Ευμενίδες* στ. 307· Σοφ. *Αίας* στ. 693-705, *Τραχίνιες* στ. 205-220· Ευρ. *Ηλέκτρα* στ. 860-865). Δεν είναι βέβαιο ότι οι κινήσεις που εκτελούσε ο Χορός ήταν ακριβώς οι ίδιες στην στροφή και στην αντιστροφή. Η μουσική πιθανώς επαναλαμβανόταν, αλλά οι χειρονομίες που γίνονταν ενώ αυτοί τραγουδούσαν ίσως προσαρμόζονταν σύμφωνα με τα λόγια, τα οποία ήταν περιστασιακά αρκετά διαφορετικά στον τόνο στο στροφικό ζεύγος – βίαια, για παράδειγμα, στη στροφή, και στοχαστικά στην αντιστροφή.[12]

---

[11]Lawler 2019: 116· Lawler 1964: 26-28· Pickard-Cambridge 1968: 239-244· Χουρμουζιάδης 2010: 95-96.

[12]Goldhill 2007: 47· Lawler 1964: 11-12, 28-29· Neubecker 1986: 63· Pickard-Cambridge 1968: 252.

Μετά από όλα τα επεισόδια και τα στάσιμα ακολουθεί η *ἔξοδος*, το τελευταίο τμήμα του έργου. Συνήθως αποτελείται από την τελευταία χορική ωδή, ένα σύντομο διάλογο και από στίχους αναπαιστικού ρυθμού, που άδονται από τον Χορό καθώς βαδίζουν έξω από την ορχήστρα. Σε αρκετές περιπτώσεις, ιδίως στα έργα του Σοφοκλή, οι εξόδιοι ανάπαιστοι ίσως είναι νόθοι. Μερικά έργα τελειώνουν με περίτεχνες πομπές και συνοδευτικό τραγούδι (Αισχ. *Ευμενίδες*)· μερικά δεν έχουν καθόλου εξόδιους στίχους για τον Χορό (Αισχ. *Αγαμέμνων* και *Προμηθέας Δεσμώτης*· Σοφ. *Τραχίνιες*).[13]

Παρά τη σπουδαιότητα της όρχησης στο αρχαιοελληνικό δράμα, οι περισσότερες από τις αποσπασματικές μαρτυρίες που έχουν φτάσει ως την εποχή μας είναι διατυπωμένες σε εξαιρετικά ασαφή γλώσσα. Η διάκριση της αρχαιοελληνικής όρχησης από τον Πλούταρχο (*Συμποσιακά* 747b-748d) σε τρία στοιχεία, δηλαδή *φορά, σχῆμα* και *δεῖξις*, και η επεξήγηση του καθενός από αυτά παρουσιάζει δυσκολίες ερμηνείας. Οι τρεις όροι, και ιδιαίτερα το *σχῆμα*, χρησιμοποιούνται συχνά σε σχέση με την όρχηση της τραγωδίας. Μια σύγκριση της χρήσης τους με συναφείς λέξεις ή όρους Ελλήνων συγγραφέων αποφέρει κάποια συμπεράσματα σχετικά με τις λέξεις και την ερμηνεία τους: χρησιμοποιούνται σε σχέση με την όρχηση, αλλά δεν σαφές αν πρόκειται για τεχνικούς όρους, αφού μάλιστα σε αρκετές περιπτώσεις αλληλεπικαλύπτονται. Όλοι είναι ευρύτατοι και χρησιμοποιούνται με διαφορετικούς συσχετισμούς από διαφορετικούς Έλληνες συγγραφείς και σε διαφορετικές περιόδους. Κυρίως, η *φορά* σημαίνει μεταφορά, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο ένας χορευτής μετακινείται από το ένα μέρος στο άλλο – ένας συνδυασμός βηματισμού και κίνησης. Το *σχῆμα*, το οποίο μερικές φορές συμπίπτει με τη *φορά*, μπορεί να σημαίνει ποικιλοτρόπως χειρονομία, φιγούρα, στάση σώματος, κίνηση, μοτίβο κίνησης ή εικόνα στην όρχηση. Η *δεῖξις*, που φαίνεται να σημαίνει απεικόνιση, ερμηνεία, υπόκριση, αναπαράσταση, φαίνεται στον Πλούταρχο να παραπέμπει και στη χειρονομία, η οποία στους άλλους συγγραφείς συγκροτεί ένα σύνολο σχημάτων.[14]

Για την τραγική όρχηση ένας μεγάλος αριθμός ονομασιών σχημάτων αναφέρεται από πηγές πολύ μεταγενέστερων περιόδων (Ιούλιος Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν* 4. 99-105· Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 629f-630a· Ησύχιος *Λεξικόν*), οι πληροφορίες των οποίων δεν είναι κατ' ανάγκη έγκυρες και πιθανώς δεν ισχύουν για την κλασική περίοδο. Κάποια από αυτά τα *σχήματα* είναι:

1) *Παραβῆναι τὰ τέτταρα* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105).

---

[13]Lawler 2019: 117· Lawler 1964: 32.

[14]Lawler 2019: 38-40· Lawler 1964: 32-33· Neubecker 1986: 93, 191· Pickard-Cambridge 1968: 249-250.

2) *Διπλῆ* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105): πιθανώς ένα σχήμα στο οποίο οι χορευτές σχηματίζουν δύο σειρές και χορεύουν αντικριστά. Ο Ησύχιος όμως αναφέρει ότι ήταν είδος όρχησης· (λ. διπλῆ: *όρχήσεως εἶδος, ἢ κρούματος*).

3) *Χεὶρ καταπρανής* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105· Αθήν. *Δειπν*. 630a) και *σιμὴ χεὶρ* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105· Αθήν. *Δειπν*. 630a· Ησύχ. *Λεξ*.): χέρι προς το έδαφος και προς τα πάνω (αντίστοιχα).

4) Άλλα σχήματα είναι: *ξύλου παράληψις* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105· Αθήν. *Δειπν*. 630a): η λαβή του ξύλου, *ξιφισμός* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.99· Αθήν. *Δειπν*. 629f· Ησύχ. *Λεξ*.): το χτύπημα του ξίφους, *καλαθίσκος* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105· Αθήν. *Δειπν*. 629f-630a· ο Ησύχιος αναφέρει ότι ήταν είδος όρχησης, λ. καλαθίσκος: *εἶδος όρχήσεως*): ίσως υπονοεί το κράτημα του καλαθιού πάνω από το κεφάλι με τα χέρια, *θερμαυστρίς* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105· Αθήν. *Δειπν*. 629f-630a): λαβίδα φωτιάς· μπορεί να υποδεικνύει τη θέση των ποδιών· δίνεται ως όνομα σχήματος και όρχησης (Ησύχ. *Λεξ*.), *κυβίστησις* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105), *σχιστάς ἕλκειν* (Πολυδ. *Ονομ*. 4.105): πιθανώς το σταύρωμα τεντωμένων ποδιών κατά τη διάρκεια άλματος.[15]

Εκτός από τα σχήματα υπάρχει και μια μεγάλη ποικιλία χειρονομιών, που υπονοούνται από τα κείμενα των έργων και οι οποίες, όπως προαναφέρθηκε, είναι μέρος της όρχησης και αξιοποιούνται για μίμηση ή έκφραση συναισθημάτων. Χαρακτηριστικές χειρονομίες χρησιμοποιούνται στην προσευχή και στην επίκληση (π.χ. τα χέρια και τα μάτια ψηλά προς τον ουρανό) και στην ικεσία προς τους θεούς (π.χ. γονάτισμα στα πόδια των θεϊκών αγαλμάτων ή και αγκάλιασμά τους: Αισχ. *Επτά επί Θήβας* στ. 94-99). Ακόμα πιο χαρακτηριστική είναι η χρήση χειρονομιών στον *κομμό* για να εκφραστεί το πένθος και η θλίψη: χτύπημα στο κεφάλι και στο στήθος, τράβηγμα των μαλλιών, της γενειάδας και των ενδυμάτων (Αισχ. *Πέρσες* στ. 908-1076). Αυτές χρησιμοποιούνταν όχι μόνο στον *κομμό*, αλλά και σε άλλα χορικά τμήματα (Αισχ. *Χοηφόροι* στ. 22-31· Ευρ. *Ικέτιδες* στ. 41-86 και *Τρωάδες* 1304-1309, όπου οι γυναίκες του Χορού γονατίζουν και χτυπούν τη γη με τα δυο τους χέρια). Επίσης, στις κινήσεις του Χορού περιλαμβάνεται και η γονυκλισία ή η *προσκύνησις* μπροστά σε ηγεμόνα, όπως κάνουν οι γέροντες του Χορού των *Περσών* μόλις εμφανίζεται η βασίλισσα (στ. 150-154).[16]

Πολλές συζητήσεις έχουν γίνει για το αν ο όρος *έμμέλεια* αναφέρεται μόνο στον Χορό της τραγωδίας. Δεν υπάρχει από την αρχαιότητα κάποιος σαφής ορισμός της

[15]Lawler 2019: 38-40, 117· Lawler 1964: 33-43· Pickard-Cambridge 1968: 249-250.

[16]Lawler 2019: 117-118· Lawler 1964: 43-44· Pickard-Cambridge 1968: 175-176.

έμμέλειας, ούτε και φαίνεται να απεικονίζεται στην ελληνική τέχνη, στο μέτρο που μπορεί να συναχθεί από τις σωζόμενες καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις. Ότι ο όρος χρησιμοποιείται ευρύτερα υποδηλώνεται από πληροφορία του λεξικού της Σούδας ότι η *έμμέλεια* περιλαμβάνει όρχηση με τραγούδι και όρχηση ως συνοδεία σε ομιλούμενο λόγο. Ο Πλάτων (*Νόμοι* 816a-d) εξομοιώνει την *έμμέλεια* με όλους τους χορούς που είναι ειρηνικοί και ταυτόχρονα αρμονικοί, σοβαροί και ωραίοι – χοροί που παρουσιάζουν επίσημες, μεγαλοπρεπείς κινήσεις όμορφων σωμάτων και ευγενών ψυχών. Ο φιλόσοφος ταξινομεί ως *έμμέλεια* τις ορχήσεις που εκτελούνται προς τιμήν των θεών, ιδιαίτερα αυτές που προσφέρονται από ανθρώπους που είναι ευτυχείς, ευδαίμονες και ευγνώμονες. Έτσι για τον Πλάτωνα, τουλάχιστον, η *έμμέλεια* είναι ένας γενικός όρος για την όρχηση και φαίνεται να περιλαμβάνει πολλά είδη της, στα οποία θα πρέπει πιθανότατα να συμπεριλάβουμε και τις ορχήσεις της τραγωδίας.[17]

Οπωσδήποτε μεταγενέστεροι συγγραφείς και λεξικογράφοι ονομάζουν *έμμέλεια* τον χορό της τραγωδίας: α) Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* (630c-e): *τρεῖς δ' εἰσὶ τῆς σκηνικῆς ποιήσεως ὀρχήσεις* […] *ἡ δὲ γυμνοπαιδικὴ παρεμφερής ἐστι τῇ τραγικῇ ὀρχήσει ἥτις ἐμμέλεια καλεῖται: ἐν ἑκατέρα δὲ ὁρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν·* β) Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως* (22 και 26): *Τὰ μὲν γὰρ Διονυσιακὰ καὶ Βακχικὰ οἶμαί σε μὴ περιμένειν ἐμοῦ ἀκοῦσαι, ὅτι ὄρχησις ἐκεῖνα πάντα ἦν. τριῶν γοῦν οὐσῶν τῶν γενικωτάτων ὀρχήσεων, κόρδακος καὶ σικιννίδος καὶ ἐμμελείας, οἱ Διονύσου θεράποντες οἱ Σάτυροι ταύτας ἐφευρόντες ἀφ' αὐτῶν ἑκάστην ὠνόμασαν, δοκεῖς δέ μοι, ὅταν κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπαινῇς, ἐπιλελῆσθαι ὅτι καὶ ἐν ἑκατέρᾳ ἐκείνων ὀρχήσεως ἴδιόν τι εἶδός ἐστιν, οἷον τραγικὴ μὲν ἡ ἐμμέλεια…·* γ) Ιούλιος Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν* (4.99): *εἴδη δ' ὀρχημάτων ἐμμέλεια τραγική, κόρδακες κωμικοί, σίκιννις σατυρική·* δ) Λεξικό της Σούδας: *ἐμμέλεια εἶδος ὀρχήσεως· ἔστι δέ ἡ τῶν τραγῳδῶν.*[18]

Προς το τέλος του 5ου αι. π. Χ., όπως καταδεικνύεται από τα ίδια τα κείμενα, υπήρξε τάση για μείωση της έκτασης των χορικών ασμάτων στην τραγωδία και αντίστοιχη αύξηση των διαλογικών μερών. Στα τέλη του 5ου αι. π. Χ. ο τραγικός ποιητής Αγάθων άρχισε να χρησιμοποιεί *έμβόλιμα*, όπως τα ονομάζει ο Αριστοτέλης (*Περὶ*

---

[17]Lawler 1964: 58-59· Neubecker 1986: 96· Pickard-Cambridge 1968: 252-253.

περὶ τὰς ὀρχήσεις τὰς τῶν εὖ πραττόντων, ὄντων δὲ μετρίων αὐτῶν πρὸς τὰς ἡδονάς, ὡς ὀρθῶς ἅμα καὶ μουσικῶς ὠνόμασεν ὅστις ποτ' ἦν, καὶ κατὰ λόγον αὐταῖς θέμενος ὄνομα συμπάσαις ἐμμελείας ἐπωνόμασε, καὶ δύο δὴ τῶν ὀρχήσεων τῶν καλῶν εἴδη κατεστήσατο, τὸ μὲν πολεμικὸν πυῤῥίχην, τὸ δὲ εἰρηνικὸν ἐμμέλειαν (Πλάτ. *Νόμ.* 816b)· *Τὰ μὲν οὖν τῶν καλῶν σωμάτων καὶ γενναίων ψυχῶν εἰς τὰς χορείας, οἵας εἴρηται δεῖν αὐτὰς εἶναι, διαπεπέρανται* (Πλάτ. *Νόμ.* 816d).

[18]Lawler 2019: 117· Lawler 1964: 58-59.

ποιητικῆς 1456a25-30), δηλαδή χορικά άσματα που δεν είχαν σχέση με την πλοκή του έργου, αλλά απλώς λειτουργούσαν ως διαλείμματα και μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν αυτούσια και σε άλλα έργα. Άλλοι θεατρικοί συγγραφείς, ίσως και ο Ευριπίδης, ακολούθησαν το παράδειγμα του Αγάθωνα για τη χρήση των *έμβολίμων*. Αρκετοί μελετητές θεώρησαν ότι αυτό σημαίνει πως ο Χορός περιήλθε σε παρακμή, πως δεν αποτελούσε οργανικό τμήμα της δράσης και περιοριζόταν στην παραστασιακή ψυχαγωγία.[19] Σύμφωνα με την Easterling «αυτή η ανάγνωση, αφ' ενός, δεν συμβιβάζεται με κανένα από τα σωζόμενα έργα […], αφ' ετέρου δεν εξηγεί γιατί ο θεσμός της τραγικής *χορηγίας* εξακολούθησε να διατηρεί το κύρος του. Οι παραστάσεις όπου συμμετείχε ο χορός συνέχιζαν προφανώς να έχουν ζήτηση, ακόμα και αν το ύφος και η λειτουργία τους άλλαζαν σημαντικά· αυτό που θα πρέπει να φανταστούμε, είναι μάλλον μια περίπλοκη διαδικασία αλλαγής και εξέλιξης»[20].

1.4 Το σώμα στην τραγική όρχηση

Η εκφραστικότητα και η χρήση του σώματος στην αρχαιοελληνική τραγωδία ήταν μια σημαντική πτυχή των παραστάσεων. Εξαιτίας της χρήσης του προσωπείου, οι εκφράσεις του προσώπου δεν μπορούσαν να αποτελέσουν τμήμα της σκηνικής σημειολογίας, το βάρος της οποίας επωμιζόταν η σωματική κίνηση του ηθοποιού και οι χειρονομικοί του κώδικες. Εξάλλου, ο περιορισμένος χώρος της ορχήστρας επέβαλλε ειδική χορογραφική σύνθεση για τα μέλη του Χορού,[21] τα οποία έπρεπε να νοηματοδοτήσουν τον σκηνικό τους ρόλο με την κίνηση του σώματός τους. Αφενός, επιβαλλόταν να βασιστούν στους κώδικες της κίνησης και της χειρονομίας ως κύρια εκφραστικά μέσα, προκειμένου να διατυπώσουν το εύρος των συναισθημάτων και των καταστάσεων που απαιτούσε η πλοκή του έργου. Αφετέρου, τις κινήσεις τους έπρεπε να τις διακρίνει απλότητα, σαφήνεια και ευκρίνεια ώστε να γίνονται αντιληπτές και από τον πιο απομακρυσμένο θεατή. Η ενιαία και συντονισμένη ορχηστική κίνηση των σωμάτων των μελών του Χορού ήταν το μέσο για να πυροδοτηθεί η φαντασία του κοινού.[22]

---

[19]Easterling 2018: 232· Lawler 1964: 60-61· Χουρμουζιάδης 2010: 95.

[20]Easterling 2018: 232.

[21]Hardwick 2003: 67.

[22]Wiles 2009: 197-200, 242-246.

1.5 Προβλήματα σκηνοθεσίας του Χορού της αρχαίας τραγωδίας σε σύγχρονες παραστάσεις

Ο Χορός, το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, είναι επίσης και μια από τις μεγαλύτερες ερμηνευτικές προκλήσεις για κάθε σύγχρονο σκηνοθέτη. Κάθε αρχαία τραγωδία έχει το Χορό της, και κάθε σύγχρονη παραγωγή πρέπει να αντιμετωπίσει το πρόβλημα του πώς να χειριστεί μια ομάδα ανθρώπων επί σκηνής καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Πολλοί σύγχρονοι σκηνοθέτες προβληματίζονται για τον τρόπο με τον οποίο θα κινήσουν τον Χορό μέσα στο έργο.[23]

Πριν από τον 20ό αιώνα, κυριάρχησαν δύο θεωρίες σχετικά με τον ρόλο του Χορού, οι οποίες επηρέασαν τον σχεδιασμό των σύγχρονων παραστάσεων. Η πρώτη, η οποία ανάγεται στην εποχή του ιδεαλισμού του 19ου αι., θεωρεί ότι ο Χορός είναι κατά κάποιον τρόπο το φερέφωνο του ποιητή και απηχεί τις δικές του θέσεις. Αυτό όμως έρχεται σε αντίθεση με το γεγονός ότι, πολύ συχνά, ο Χορός δεν αντιλαμβάνεται πλήρως τη σημασία των δραματικών γεγονότων ή και διατυπώνει άστοχες εκτιμήσεις. Η δεύτερη θεωρία, η οποία ανάγεται στον Γερμανό ρομαντικό κριτικό August Wilhelm Schlegel (αρχές του 19ου αι.), αντιμετωπίζει τον Χορό ως ιδεώδη θεατή. Ο Χορός, σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, κατευθύνει την αντίληψη του κοινού, επηρεάζει τις συναισθηματικές αντιδράσεις του και δρα ως «ενδοδραματικό ακροατήριο» επί σκηνής, ως ένα είδος συλλογικού εκπροσώπου των πολιτών. Εντούτοις, αυτή η θεωρία δεν μπορεί να εξηγήσει την περιθωριακή κοινωνική θέση που έχουν πολλοί τραγικοί Χοροί (γέροντες, νεαρές γυναίκες, θεραπαινίδες κτλ.). Οι σκηνοθέτες που περιορίζουν τον Χορό σε ένα μόνο άτομο, ή σε μια πολύ μικρή ομάδα, συχνά απηχούν (ίσως ανεπίγνωστα) αυτή τη θεωρία. Για ένα σύγχρονο κοινό, ένα μόνο άτομο μπορεί να αντιπροσωπεύει τον ιδεώδη θεατή ή την οπτική του πολίτη πιο εύκολα από ό,τι μια ομάδα.[24]

Ένα μεγάλο πρόβλημα είναι το θεμελιώδες ζήτημα της συλλογικότητας. Ο Χορός στην αρχαία Ελλάδα απευθύνεται σε μια κοινωνία που είναι συνηθισμένη στους συλλογικούς θεσμούς και, πάνω από όλα, στη συμμετοχή σε αυτούς. Είναι δύσκολο να βρεθούν ομάδες στον σύγχρονο Δυτικό πολιτισμό που να είναι και πραγματικά συλλογικές και να μπορούν να μιλούν με κάποιο κύρος. Επιπλέον, ο σωματικός ρόλος του Χορού στις ωδές συχνά υποτιμάται. Η όρχηση και το άσμα του έχουν ρίζες στην

[23]Goldhill 2007: 45· Μιχελάκης 2008: 630.

[24]Goldhill 2007: 52-53· Μιχελάκης 2008: 630.

θρησκευτική μουσική και στην ιερή επιτέλεση. Όπως αναφέρει ο Goldhill, τα στοιχεία αυτά είναι πολύ δύσκολο να ενσωματωθούν σε μια σύγχρονη παράσταση τραγωδίας, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι η δυναμική της εναλλαγής ανάμεσα στην σκηνική δράση και τις χορικές ωδές μπορεί να παραλειφθεί.[25]

Κάποιοι σκηνοθέτες επιλέγουν για τις παραστάσεις τους έναν πολυμελή Χορό. Σε αυτές, ο Χορός έχει αναπτυγμένη αίσθηση της συλλογικής ταυτότητας και αποτελεί καίριο συστατικό της αισθητικής της παράστασης. Παραδείγματα σύγχρονων παραστάσεων αυτής της περίπτωσης είναι αυτά τα οποία θα συζητηθούν στα επόμενα κεφάλαια της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής. Υπάρχουν περιπτώσεις που ο Χορός περιορίζεται σε μια ολιγομελή ομάδα που συγκεντρώνεται σε μια πλευρά της σκηνής, όπως στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία της Deborah Warner με την Fiona Shaw στον ομώνυμο ρόλο.[26] Εδώ ο Χορός αποτελείται από πέντε γυναίκες φίλες της Ηλέκτρας, ηλικιακά μεγαλύτερες, που τη συμβουλεύουν, την καλοπιάνουν και υποστηρίζουν τα ακραία συναισθήματά της. Οι χορικές ωδές διαμοιράζονται στα μέλη του Χορού και μετατρέπονται σε συζήτηση, η οποία αφηγείται τις κοινές αντιλήψεις των μελών του Χορού για το σωστό και το λάθος, τις ιστορίες του παρελθόντος και τις ελπίδες τους για το μέλλον. Σε άλλες περιπτώσεις, ένας μόνο ηθοποιός εκφέρει όλους του στίχους, όπως συνέβη στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία του David Leveaux.[27] Στην παράσταση αυτή, τα χορικά μέρη, τα οποία είχαν περικοπεί σημαντικά, εκφέρονταν από μία μόνο γυναίκα, η οποία περιστοιχιζόταν από δύο ακόμη γυναίκες, οι οποίες παρέμεναν σιωπηλές και λειτουργούσαν σαν σκιά της Ηλέκτρας και της «Κορυφαίας». Όταν όμως οι χορικές ωδές περικόπτονται ή και αφαιρούνται εντελώς, όταν ο Χορός συρρικνώνεται σε ένα μόνο πρόσωπο, όταν ο ρόλος της ομάδας

---

[25]Goldhill 2007: 54-56· Μιχελάκης 2008: 630.

[26]Η παράσταση ήταν παραγωγή του Royal Shakespeare Company, σε μετάφραση του Kenneth McLeigh και σκηνογραφία του Hildegard Bechtler. Το έργο έκανε πρεμιέρα στις 14 Δεκεμβρίου 1988 στο The Pit του Λονδίνου και οι παραστάσεις διήρκεσαν ως τις 11 Φεβρουαρίου 1989. Την περίοδο 1991-1992 το έργο περιόδευσε στο Ηνωμένο Βασίλειο και διεθνώς (Ιστοσελίδα της Deborah Warner: URL: https://www.deborahwarner.com/1992-electra-rsc-and-tour [Πρόσβαση: 29/11/2020]).

[27]Στην παράσταση του Leveaux τον ομώνυμο ρόλο ερμήνευσε η Zoë Wanamaker, η μετάφραση ήταν του Frank McGuinness και τα σκηνικά του Johan Engels. Η πρεμιέρα του έργου πραγματοποιήθηκε στις 10 Σεπτεμβρίου 1997 στο Chichester (Minerva Studio Theatre, ως 27 Σεπτεμβρίου 1997). Το έργο μεταφέρθηκε στο Λονδίνο, αρχικά στο Richmond Theatre (6-11 Οκτωβρίου 1997) και μετά στο Donmar (21 Οκτωβρίου – 6 Δεκεμβρίου 1997). Την περίοδο 1998-1999 δόθηκαν παραστάσεις του έργου στις ΗΠΑ. Η διάρκεια της παράστασης ήταν μιάμιση ώρα χωρίς διάλειμμα (Ιστοσελίδα της Zoë Wanamaker: URL: http://www.zoewanamaker.com/listshows.php?section=stage [Πρόσβαση: 29/11/2020]).

υποβαθμίζεται στο επίπεδο των απλών παρατηρητών, τότε η δυναμική του Χορού χάνεται, πράγμα που ασφαλώς υπονομεύει και τη δυναμική ολόκληρης της παράστασης.[28]

[28]Goldhill 2007: 63-64, 66-67.

Κεφάλαιο 2
Σοφοκλή *Ηλέκτρα* σε Σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη

2.1 Βιογραφικά και η σοφόκλεια *Ηλέκτρα*

Ο Δημήτρης Ροντήρης (1899-1980) σπούδασε νομικά και κλασική φιλολογία στο πανεπιστήμιο της Αθήνας, αλλά ήδη το 1918 ξεκίνησε την καριέρα του στο θέατρο ως ηθοποιός με το ψευδώνυμο Μίμης Ερμάννος. Σπούδασε υποκριτική και σκηνοθεσία κοντά στον αυστριακό σκηνοθέτη Max Reinhardt και αναπόφευκτα επηρεάστηκε από αυτόν σε κάθε πτυχή του έργου του.[29] Συγκεκριμένα, η επίδραση του Reinhardt στον Ροντήρη εντοπίζεται κυρίως στην εξαιρετική επιμέλεια, επιμονή και ιδιαίτερη βαρύτητα που έδινε στην εκπαίδευση και καθοδήγηση των ηθοποιών. Επίσης, στην επίδραση του Reinhardt, οφείλεται και το συγκεντρωτικό, ή και αυταρχικό πνεύμα που επεδείκνυε ο Ροντήρης στις πρόβες, στην εκπαίδευση των ηθοποιών και στην εν γένει προετοιμασία της παράστασης. Η σημασία που είχε ο απόλυτος σκηνοθετικός έλεγχος για τον Ροντήρη καθίσταται φανερή και από το γεγονός ότι χρησιμοποιούσε, όπως και ο Reinhardt, τετράδια σκηνοθεσίας ή σκηνικούς οδηγούς (Regiebuch), όπου κατέγραφαν αναλυτικά τις λεπτομέρειες κάθε παράστασης, το σχεδιάγραμμα της σκηνής, τη θέση των ηθοποιών και των σκηνικών αντικειμένων κτλ. Εξάλλου, επηρεασμένος από παραστάσεις θρησκευτικού δράματος που είχε ανεβάσει ο Reinhardt, ο Ροντήρης υπογράμμιζε τον τελετουργικό χαρακτήρα της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, παραλληλίζοντάς τη με τα μυστήρια της χριστιανικής εκκλησίας, και ιδίως με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, αλλά και αντλώντας στοιχεία από την νεοελληνική και βυζαντινή παράδοση. Η επίδραση του Reinhardt, είναι εμφανής και στις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης κατά την περίοδο 1936-1939: η χρήση του πολυπληθούς Χορού απηχεί τις επιβλητικές σκηνές πλήθους για τις οποίες ήταν γνωστός ο Reinhardt, ενώ η μεγαλόπρεπη κεντρική κλίμακα του σκηνικού (παρούσα σε όλες τις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* εκτός από την παράσταση στην Επίδαυρο το 1938)

[29]Αρβανίτη 2010: 156-158· Ζιαμπάρα 2005: 34, 36· Mitchell 1997: 178.

λειτουργεί τόσο ως αναβαθμός μπροστά από το ανάκτορο όσο και ως διαχωριστικό στοιχείο μεταξύ των πρωταγωνιστών και του Χορού, όπως και στις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας που είχε σκηνοθετήσει ο Reinhardt.[30]

Ένα ακόμα στοιχείο το οποίο πιθανώς οφείλεται σε επιρροή του Reinhardt είναι η εκτεταμένη χρήση του Sprechchor στη σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαιοελληνικού τραγικού Χορού από τον Ροντήρη. Το Sprechchor, ήταν ένα είδος ομαδικής ρυθμικής συνεκφώνησης των λυρικών μερών του δράματος, με απόλυτο συντονισμό μεταξύ των μελών του Χορού και ενίοτε με ελαφρά ταλαντωτική κίνηση του σώματος. Ο Ροντήρης αρνήθηκε τη γερμανική επιρροή στην χρήση του Sprechchor και τόνισε ότι στις προσεγγίσεις του αξιοποιούσε μόνο ελληνικά στοιχεία από τις παραδόσεις του λαϊκού τραγουδιού και χορού. Αυτό όμως έρχεται σε προφανή αντίθεση με το γεγονός ότι ο δάσκαλός του, ο Max Reinhardt, είχε χρησιμοποιήσει το Sprechchor ήδη στην παράσταση της *Ορέστειας* το 1919, στην οποία τα ημιχόρια συνεκφωνούσαν ομαδικά το κείμενο.[31]

Στις 4 Δεκεμβρίου 1934, ο Ροντήρης διορίστηκε σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου[32]. Ως το 1942, που παραιτήθηκε από την κρατική σκηνή, σκηνοθέτησε πλήθος έργων από το ελληνικό και το διεθνές ρεπερτόριο. Ο Ροντήρης θα επιστρέψει δύο φορές στο Εθνικό Θέατρο, τις περιόδους 1946-1950 και 1953-1955, ενώ από το 1957 έως το 1968 θα δραστηριοποιηθεί στο Πειραϊκό Θέατρο. Υπό τις σκηνοθετικές του οδηγίες δόθηκαν παραστάσεις στα αρχαία θέατρα σε όλη την Ελλάδα και διεθνώς με τεράστια επιτυχία.[33]

Από το σκηνοθετικό έργο του Ροντήρη ένα μεγάλο μέρος αφιερώθηκε στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη σκηνή και στα προβλήματα που δημιουργούσε. Για την αντιμετώπιση αυτού του ιδιαίτερα ευαίσθητου θέματος είχε ως εφόδια την προσωπική του πείρα (ως ηθοποιός είχε ερμηνεύσει ρόλους της αρχαιοελληνικής τραγωδίας), τη μαθητεία του σε κορυφαίους θεατράνθρωπους της εποχής του (Οικονόμου, Πολίτης κ.ά.), τη μαθητεία του στον Reinhardt αλλά και τη γνωριμία του με τις προσεγγίσεις άλλων Ευρωπαίων σκηνοθετών, οι οποίοι είχαν

---

[30]Αρβανίτη 2010: 186, 188-189, 192-193, 202· Liapis 2019: 7· Πατσαλίδης 2005: 60-61, 64, 67-69.

[31]Αρβανίτη 2010: 196-197· Liapis 2019: 7· Πατσαλίδης 2005: 68.

[32]Η μετονομασία του Εθνικού Θεάτρου σε Βασιλικό Θέατρο πραγματοποιήθηκε κατά την παλινόρθωση της μοναρχίας το 1935. Όταν καταργήθηκε η μοναρχία το 1974, ονομάστηκε πάλι Εθνικό Θέατρο (Αρβανίτη 2010: 155).

[33]Αρβανίτη 2010: 156, 182-183· Ζιαμπάρα 2005: 38· Mitchell 1997: 179· Σπάθης 2000.

ασχοληθεί με την αρχαία τραγωδία και τη σκηνική της πραγμάτωση. Με αυτά τα εφόδια επεξεργάστηκε τη δική του προσέγγιση και μέθοδο ερμηνείας.[34]

Στη σκηνοθετική προσέγγιση του Ροντήρη για την αρχαία τραγωδία, σημείο εκκίνησης ήταν η πεποίθησή του ότι η αναβίωσή της δεν προέρχεται από αρχαιολογικό ενδιαφέρον. Αυτό που τον ενδιέφερε ήταν να αναβιώσει η βαθύτερη έννοια της τραγωδίας, η ίδια της η πεμπτουσία. Για την απόδοση της τραγωδίας, ο Ροντήρης πρότεινε μια μέθοδο στην οποία θα αναδεικνύεται ο βαθύτατα θρησκευτικός και τελετουργικός χαρακτήρας του ποιητικού αυτού είδους, το οποίο αναδύθηκε από τη θρησκευτική λατρεία. Έτσι, ο Ροντήρης επέλεξε να αξιοποιήσει στις παραστάσεις του λατρευτικά στοιχεία από τη νεοελληνική παράδοση και ιδιαίτερα από το τυπικό του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Ο λυρικός χαρακτήρας των τραγικών κειμένων ήταν ακόμα ένα στοιχείο που έπρεπε, κατά τον Ροντήρη, να ληφθεί υπόψη και να αναδειχθεί κατά τη σκηνική υλοποίησή τους. Ο Ροντήρης επέλεξε να αξιοποιήσει τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τους λαϊκούς χορούς, το βυζαντινό μέλος αλλά και τα μοιρολόγια. Βυζαντινός και λαϊκός πολιτισμός ήταν για τον Ροντήρη οι κρίκοι μιας αλυσίδας η οποία παρέπεμπε στην αδιάσπαστη συνέχεια του ελληνισμού· γι' αυτό και έπρεπε να αποτελέσουν τα μέσα για τη σύγχρονη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας.[35]

Ήταν υπέρμαχος της άποψης ότι η τραγωδία πρέπει να παίζεται στο φυσικό της περιβάλλον, τα υπαίθρια αρχαία θέατρα. Γι' αυτό επέλεξε το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού για να παρουσιάσει, στην πρώτη του σκηνοθεσία αρχαίου δράματος το 1936, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Η συγκεκριμένη τραγωδία και η σκηνική της απόδοση απασχόλησε τον Ροντήρη για τα επόμενα σαράντα περίπου χρόνια, περίοδο κατά την οποία το έργο παρουσιάστηκε πολλές φορές κατά τη διάρκεια της θητείας του τόσο στο Εθνικό όσο και στο Πειραϊκό Θέατρο. Εκτός του ότι ήταν η πρώτη σκηνοθετική απόπειρα του Ροντήρη στην αρχαιοελληνική τραγωδία, η *Ηλέκτρα* του 1936 σηματοδοτούσε επίσης την πρώτη φορά που το αρχαίο δράμα έφευγε από τον κλειστό χώρο της κρατικής σκηνής και παρουσιαζόταν σε υπαίθριο αρχαίο θέατρο. Επιπλέον, αυτή η *Ηλέκτρα* έδωσε ξανά ζωή, για πρώτη φορά στα νεότερα χρόνια, στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου (11/9/1938). Τέλος, με την παράσταση αυτή, το Εθνικό Θέατρο για πρώτη φορά θα περιοδεύσει εκτός Ελλάδας το 1939, παρουσιάζοντάς σε πόλεις της Ευρώπης και στην Αλεξάνδρεια.[36]

---

[34]Σπάθης 2000.

[35]Αρβανίτη 2010: 191-194· Αρβανίτη 2011: 273· Mitchell 1997:178.

[36]Αρβανίτη 2010: 161· Δεμέστιχα 1998: 564-565· Παπάζογλου 2014: 210· Σπάθης 2000.

Ο Ροντήρης, εκτός από υπέρμαχος της επιστροφής της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στα αρχαία θέατρα, πρωτοστάτησε, όπως και ο δάσκαλός του Max Reinhardt, στην καθιέρωση του θεσμού των φεστιβάλ. Σε αυτόν ανήκει η πρωτοβουλία της αξιοποίησης του θεάτρου της Επιδαύρου για παραστάσεις αρχαίου δράματος μετά από χιλιετίες. Στο θέμα αυτό, ο Ροντήρης βρισκόταν σε απόλυτη σύμπνοια με τον Κωστή Μπαστιά, εισηγητή δραματολογίου της κρατικής σκηνής εκείνη την περίοδο. Οι απόψεις αυτές υλοποιήθηκαν με επιτυχία, αρχικά με την Εβδομάδα Αρχαίου Δράματος του Βασιλικού Θεάτρου στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1936 (*Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Ροντήρη) και δύο χρόνια αργότερα με την παράσταση του ίδιου έργου στην Επίδαυρο, μετά από πρωτοβουλία της Περιηγητικής Λέσχης. Η προσπάθεια αναβίωσης του αρχαιοελληνικού δράματος στο θέατρο της Επιδαύρου διακόπηκε βίαια από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά το 1954 με τον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* σε σκηνοθεσία Ροντήρη, πραγματοποιήθηκε η ανεπίσημη έναρξη του Φεστιβάλ Επιδαύρου. Ο Ροντήρης δεν είχε την ευκαιρία να κάνει και την επίσημη έναρξη το καλοκαίρι του 1955 λόγω της παύσης του από το Βασιλικό Θέατρο.[37]

2.2 Η προσέγγιση του Χορού

Ο Ροντήρης, ως σκηνοθέτης, παρουσίασε συνολικά λίγες τραγωδίες, αλλά πρόσφερε από την πρώτη του προσπάθεια μια ολοκληρωμένη άποψη για το πρόβλημα της απόδοσης του τραγικού Χορού στις σύγχρονες παραστάσεις. Αξιοσημείωτο είναι ότι δεν έκανε χρήση προσωπείου σε καμία από τις τραγωδίες που σκηνοθέτησε. Αντίθετα, επικεντρώθηκε στη σωματικότητα και στον ρόλο του σώματος, ιδίως όσον αφορά τον Χορό. Επέμενε ότι ο τραγικός Χορός έπρεπε να εμφανίζεται ως μια ενιαία και αδιάσπαστη σκηνική δρώσα δύναμη, με απόλυτο συγχρονισμό και ομοιόμορφη ρυθμική κίνηση. Έδωσε έμφαση στα στοιχεία της ορθής εκφοράς του λόγου και της ομαδικής συνεκφώνησης στην ομιλία (Sprechchor), με την οποία δημιουργείται η εντύπωση ότι μιλά και εκφράζεται συναισθηματικά ένα άτομο και όχι ένα πολυπληθές σύνολο από ατομικές προσωπικότητες.[38]

Γενικότερα, σε όλες τις παραστάσεις της *Ηλέκτρας*, η κίνηση του Χορού στον σκηνικό χώρο σχηματοποιείται σε αυτοτελή υποσύνολα. Είναι πειθαρχημένος στις όμοιες, ρυθμικές κινήσεις μιας αυστηρής και, κάποιες φορές, συμβολικής χορογραφίας,

---

[37]Αρβανίτη 2010: 160-161, 182· Πατσαλίδης 2005: 70· Ροντήρης 2000: 180, 227.

[38]Γραμματάς 2004: 121· Δεμέστιχα 1998: 564-565.

η οποία αξιοποιεί πιο πολύ τα άνω άκρα και τον κορμό αντί του κάτω μέρους του σώματος. Τα μέλη του Χορού αντιμετωπίζονται ως εκφραστικές μονάδες, και οι κινήσεις τους ακολουθούν με αυστηρή πειθαρχία τον ρυθμό του απαγγελλόμενου και κάποιες φορές αδόμενου λόγου. Η κίνησή τους συνδυάζεται με την ομαδική εκφορά του λόγου τους: αξιοποιώντας όλο τον σκηνικό χώρο, δημιουργούν γεωμετρικά σχήματα και συμμετρικά μοτίβα (κύκλους, ημικύκλια, ελιγμούς, γραμμικά σχήματα κ. ά).[39]

2.3 Οι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* των περιόδων 1936-1939 και 1952-1953 (Πρώτη εκδοχή – Εθνικό Θέατρο)

Η πρώτη παράσταση της *Ηλέκτρας* από τον Ροντήρη δόθηκε στις 3 Οκτωβρίου 1936 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού με τον θίασο του Βασιλικού Θεάτρου. Τον ρόλο της Ηλέκτρας ερμήνευσε η Κατίνα Παξινού. Η μετάφραση, η οποία χρησιμοποιήθηκε και σε όλες τις μετέπειτα παραστάσεις του έργου, ήταν του Ιωάννη Γρυπάρη. Η μουσική ήταν του Δημήτρη Μητρόπουλου, τα σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά (ο Κλώνης και ο Φωκάς υπήρξαν μόνιμοι συνεργάτες του Ροντήρη καθ' όλη τη θητεία του στο Εθνικό Θέατρο). Από τις κριτικές, τα άρθρα των εφημερίδων και τα υπάρχοντα φωτογραφικά στιγμιότυπα είναι δυνατόν να συναχθούν κάποια συμπεράσματα για τη σκηνοθετική γραμμή καθώς και για το Χορό και την κίνησή του.[40] Ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία αυτής της παράστασης ήταν ο πολυπληθέστατος (εβδομηκονταμελής!) Χορός, ο οποίος γενικότερα αντιμετωπίστηκε ως νέα σκηνοθετική πρόταση:

> εβδομήντα κορίτσια – ένα σύνολο από λαμπρές και μορφωμένες δεσποινίδες που ανήκουν σε άριστες οικογένειες – αλλά δεν είναι ηθοποιοί. Και πρέπει εντούτοις να σταθούν, να κινηθούν, να μιλήσουν από σκηνής με ομοιομορφία και με ρυθμό. Σαν ένας άνθρωπος. Πράγμα δυσχερέστατο.[41]

Θεωρήθηκε άθλος η «κίνηση, η έκφραση, ο σύγχρονος δραματικός τόνος των υπερεξήκοντα γυναικείων προσώπων του χορού»[42], ενώ τονίστηκε ότι

---

[39]Αρβανίτη 2010: 198· Λάζου 2005: 129.

[40]Αρβανίτη 2010: 159, 199-200.

[41]Γεράνης 1936.

[42]Ροδάς 1936.

Τίποτα δεν ήταν χτυπητό ή ανήσυχο στην παράσταση αυτή. Η εισαγωγή της απαγγελίας των χορικών κατά το σύστημα του σπρέχκορ με την κατάλληλη μουσική υπόκρουση, ήταν μετρημένη, ρυθμική και ήρεμη. [...]. Άρτιες και ανεπίδεκτες κριτικής ήταν οι ρυθμικές κινήσεις του Χορού, τις οποίες εκτέλεσε αυτός μετά από μακρά και επίπονη μελέτη χωρίς ένα λάθος.[43]

Το σκηνικό του Κλώνη αποτελείτο από μια εξέδρα, η οποία καταλάμβανε όλο το βάθος της σκηνής του θεάτρου και είχε σκαλοπάτια στο κέντρο της,. Δεν προστέθηκαν σκηνογραφικοί πίνακες, και το γυμνό φόντο του θεάτρου αντιπροσώπευε την πρόσοψη του ανακτόρου των Ατρειδών. Στην κεντρική κλίμακα, αλλά και στον ευρύτερο σκηνικό χώρο, κινούνταν οι κοπέλες του Χορού, δημιουργώντας διάφορους σχηματισμούς: άλλοτε χωρισμένες σε ημιχόρια και άλλοτε ενωμένες σε ένα εντυπωσιακό σύνολο, κάλυπταν με τον όγκο τους τη σκηνή αφήνοντας ένα κενό διάστημα ανάμεσά τους για τους πρωταγωνιστές (Εικόνα 1).[44]

Εικόνα 1. Ο Χορός της *Ηλέκτρας*, Ωδείο Ηρώδου Αττικού 1936.

[43]Ω 1936.

[44]Αρβανίτη 2010: 204-205· Μαυρομούστακος 2010: 418.

Το 1938 (11 και 15 Σεπτεμβρίου), η *Ηλέκτρα* παρουσιάστηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου (η ίδια παράσταση πραγματοποίησε και περιοδεία το 1939. Εικόνα 3). Από τη συγκεκριμένη παράσταση έχουν σωθεί ελάχιστα βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα, τα οποία βοηθούν να συναχθούν κάποια ατελή συμπεράσματα για την ερμηνεία και την κίνηση του Χορού. Τα αποσπάσματα αυτά έχουν ενσωματωθεί στην εκπομπή *Παρασκήνιο* με τίτλο «Η αναβίωση του αρχαίου δράματος – Ηλέκτρα για πάντα», σε σκηνοθεσία και έρευνα του Λάκη Παπαστάθη (1998, ΝΕΤ)[45]. Η Παξινού, ως Ηλέκτρα, ντυμένη στα μαύρα, κάθεται σε μια πέτρα του αρχαίου μνημείου, και απευθύνεται, απαγγέλλοντας ρυθμικά, στον Χορό που εισέρχεται με πομπικό, μεγαλοπρεπή βηματισμό, διατεταγμένος σε δύο ημιχόρια και στοιχημένος σε τριάδες.[46]

Όταν οι κοπέλες του Χορού βρίσκονται στην ορχήστρα, εκτελώντας με απόλυτο συγχρονισμό τις σχηματοποιημένες κινήσεις τους, άλλοτε χωρίζονται σε ομάδες, άλλοτε επανέρχονται στον σχηματισμό των αντιτιθέμενων ημιχορίων και άλλοτε ενώνονται σε ένα εντυπωσιακό σύνολο κάνοντας συντονισμένες κινήσεις. Όλες οι αλλαγές στις διατάξεις των σχηματισμών πραγματοποιούνται με αργό βηματισμό. Αυτές οι δράσεις, είτε σε όρθια είτε σε γονατιστή θέση, περιλαμβάνουν συγκρατημένες ρυθμικές κινήσεις του κορμού και του κεφαλιού, μικρές κλίσεις και στις δύο πλευρές, ελαφριές ταλαντεύσεις δεξιά και αριστερά, και των χεριών, ημικυκλική κίνηση μπροστά από το πρόσωπο με ταυτόχρονη κλίση του κορμού, άρση στο ύψος της μέσης με λύγισμα στους αγκώνες και με κλίση του κορμού προς το κέντρο της ορχήστρας όπου βρίσκεται η Ηλέκτρα. Ενώνονται σε ένα ενιαίο σύνολο στραμμένο προς το κοινό με τα χέρια ψηλά και σε αυτό το σημείο διακρίνεται ότι εκτελούν ομαδική συνεκφώνηση, παρόλο που ακούγεται μόνο η φωνή της Παξινού. Εντυπωσιακές σκηνικές εικόνες δημιουργούνται όταν οι κοπέλες του Χορού γονατίζουν και περιβάλλοντας την Ηλέκτρα σε ημικυκλική διάταξη, κρατούν τα χέρια στο ύψος της μέσης λυγισμένα στους αγκώνες με τις παλάμες στραμμένες προς τα πάνω και ταλαντεύονται αργά και συντονισμένα με μικρή κλίση του σώματος μπροστά. Όταν η Ηλέκτρα παίρνει στα χέρια της την λήκυθο με την υποτιθέμενη τέφρα του Ορέστη, οι κοπέλες του Χορού που βρίσκονται πίσω της γονατίζουν και σκύβουν το κεφάλι προς τα κάτω με αργές, παρατεταμένες κινήσεις καταδεικνύοντας ότι συμπάσχουν με την Ηλέκτρα στον θρήνο της (Εικόνα 2).

---

[45]Τα αποσπάσματα της παράστασης μπορούμε να τα δούμε στο βίντεο στα εξής λεπτά: 10'.38'' έως 14'.30''. URL: https://webtv.ert.gr/afieromata/10sep2015-paraskinio-i-anaviosi-tou-archeou-dramatos-ilektra-gia-panta/

[46]Αρβανίτη 2010: 199-200, 211.

Σκηνογραφική παρέμβαση δεν υπήρχε, λόγω του δέους που αισθανόταν ο Κλώνης για το αρχαίο υπαίθριο θέατρο. Αξιοποιήθηκαν τα αρχαία ερείπια της σκηνής και οι πάροδοι για την είσοδο και την έξοδο των πρωταγωνιστών και του Χορού, και προστέθηκαν ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα λειτουργικής σκοπιμότητας (π.χ. αγγεία). Ηθοποιοί και Χορός ερμήνευαν στο ίδιο επίπεδο, δηλαδή στην ορχήστρα (Εικόνα 2).[47]

Εικόνα 2. Ο Χορός της *Ηλέκτρας*, Επίδαυρος 1938.

Εικόνα 3. Ο Χορός της *Ηλέκτρας*, Αγγλία 1939.

[47]Αρβανίτη 2010: 191, 205· Γραμματάς 2005: 150.

Στην *Ηλέκτρα* του 1952 (πρεμιέρα 15 Οκτωβρίου· η ίδια παράσταση πραγματοποίησε και περιοδεία το 1953) διαπιστώνονται δύο διαφοροποιήσεις: αφενός η παράσταση δόθηκε στην κλειστή σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου και αφετέρου τα μέλη του Χορού περιορίστηκαν σε δεκαπέντε. Οι κριτικές και οι φωτογραφίες καταδεικνύουν ότι ο χειρισμός του Χορού ήταν παραπλήσιος με των παραστάσεων της δεκαετίας του 1930 (Εικόνα 4). Όπως και σε εκείνες τις παραστάσεις οι σχηματοποιημένες κινήσεις του Χορού δεν καταλήγουν σε όρχηση.[48] Σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο (Ελένη Ουράνη), ο Ροντήρης

> σχηματοποιεί το Χορό, κι αυτό ξερά, γιατί τον κάνει να εκτελεί κινήσεις που θυμίζουν γυμναστικές ασκήσεις και δεν γίνονται όρχηση όπως το είχε επιδιώξει και θαυμαστά επιτύχει η Εύα Σικελιανού, γιατί τον κάνει να μιλά ομαδικά χωρίς να προσδίνει στην απαγγελία του τις θαυμάσιες modulations του γερμανικού Sprechchor, και παράλληλα καθορίζει για τους πρωταγωνιστάς ένα παίξιμο καθαρά ρεαλιστικό.[49]

Και η επιλογή του κλειστού θεάτρου σχολιάστηκε αρνητικά:

> Ο κλειστός χώρος για την τραγωδία αποτελεί το μέγα μειονέκτημα […] Όχι μόνο όσον αφορά στην οργάνωση της κίνησης, […] αλλά και στη δημιουργία ειδικής ατμόσφαιρας, που είναι εντελώς διαφορετική από του ανοιχτού χώρου. […]. Ο Χορός δεν μπορεί να έχει αυτή τη γεωμετρική εμφάνιση και την σχηματική κατανομή. […] Ο πλατύς ανοιχτός χώρος μπορεί να συγχωρεί τις γυμναστικές ανελίξεις και να τις κάνει ανεκτές […] αλλά ο κλειστός χώρος βρίσκεται ξαφνικά πλημμυρισμένος από ένα συνωστισμό, ο οποίος ανατρέπει τις αναλογίες της δραματικής πυκνότητας.[50]

Υπήρχε όμως και θετική αντιμετώπιση του Χορού και γενικότερα της παράστασης:

> Χθες ο Ροντήρης ξεπέρασε και τον εαυτό του. Μέσα στα στενά όρια της σκηνής του Βασιλικού, κίνησε άνετα, αισθητικά και υποβλητικά τον Χορό του, και τον εξόπλισε με ακατανίκητη διδαχή και τρόπο έκφρασης. Στην α καπέλα απαγγελία, ακούγαμε μια παναρμόνια συνήχηση συγκλονιστική. Οι κοπέλες αυτές […] έχουν πλήρη την αίσθηση και του ρυθμού και του μέλους, και της αρμονίας, κινήσεων και εκφράσεως. Η πειθαρχία τους δημιουργούσε την ψευδαίσθηση του ενιαίου. Νομίζαμε, πως ένα στόμα πελώριο ήταν αυτό, που εξέπεμπε τους θείους λόγους του ποιητή. Αξέχαστη παράσταση.[51]

---

[48]Αρβανίτη 2010: 201-202, 205, 212· Παπάζογλου 2014: 250.

[49]Θρύλος 1952: 1453.

[50]Χουρμούζιος 1952.

[51]Φραγκούλης 1952.

Εικόνα 4. Ο Χορός της *Ηλέκτρας*, Βασιλικό Θέατρο 1952.

2.4 Η βιντεοσκοπημένη παράσταση της *Ηλέκτρας* του 1962

Λόγω ενδοκυβερνητικών διαφωνιών διακόπηκε απρόσμενα η θητεία του Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο, τον Μάιο του 1955, με την ψήφιση από τη Βουλή της τροποποίησης του Ν.Δ. 80/1946 «Περί Εθνικού Θεάτρου», η οποία αφορούσε στον διαχωρισμό των καλλιτεχνικών και διοικητικών δραστηριοτήτων. Το 1957, ο Ροντήρης, αποδεχόμενος πρόταση του Δημοτικού Συμβουλίου του Πειραιά, ίδρυσε το Πειραϊκό Θέατρο, αναλαμβάνοντας τη θέση του διευθυντή και του σκηνοθέτη. Η δραστηριοποίησή του ως σκηνοθέτη στο πλαίσιο του Πειραϊκού Θεάτρου διήρκεσε ως το τέλος της ζωής του στις 20 Δεκεμβρίου 1981. Το 1959 ο Ροντήρης παρουσίασε την παράσταση της *Ηλέκτρας* την οποία είχε αναθεωρήσει. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο ερμήνευσε η Ασπασία Παπαθανασίου. Η μουσική σύνθεση ήταν του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη και υπεύθυνη της χορογραφίας ήταν η Λουκία Σακελλαρίου, η οποία είχε ξεκινήσει τη συνεργασία της με τον Ροντήρη από την παράσταση της Επιδαύρου το 1938. Αυτή η αναθεωρημένη εκδοχή βιντεοσκοπήθηκε το 1962[52] σε συνθήκες στούντιο από το BBC, αν και οι Άγγλοι

[52]URL:https://www.youtube.com/watch?v=4NhiGSCiAng&ab_channel=%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A3%CE%9C%CE%91%CE%9A%CE%91%CE%A1%CE%9F%CE%9D%CE%91%CE%A3

τεχνικοί προσπάθησαν να αποδώσουν το πνεύμα μιας υπαίθριας παράστασης. Το κείμενο που χρησιμοποιήθηκε είχε υποστεί σημαντικές περικοπές.[53] Σε αυτή την εκδοχή «ο Ροντήρης μπόρεσε να αποδώσει την μορφή που, κατά την άποψή του, έπρεπε να έχει ο Χορός του αρχαίου δράματος, δηλαδή να απαγγέλλει ρυθμικά, να τραγουδάει, να κινείται ρυθμικά και να εκτελεί καθαρή όρχηση»[54]. Ωστόσο, και στην αναθεωρημένη εκδοχή, αν και υπάρχουν και κάποια μέρη που άδονται, διαπιστώνεται η κυριαρχία της ρυθμικής απαγγελίας του Χορού, η οποία δεν απέχει σημαντικά από την προγενέστερη εκδοχή.[55]

Σκηνογραφικά, η παράσταση διαθέτει εικαστική λιτότητα, η οποία είναι βασισμένη στον γεωμετρικό όγκο του σκηνικού, διαμορφωμένου σε δωρικό ύφος, και στα ανεπιτήδευτα κοστούμια. Με τον τρόπο αυτόν, το κοινό μπορούσε να εστιάσει το ενδιαφέρον του στις αλλαγές των εκφράσεων των προσώπων και στις κινήσεις και τους σχηματισμούς του Χορού. Στον χώρο κυριαρχούν τα κεντρικά σκαλοπάτια, τα οποία διαρθρώνονται σε τρία επίπεδα. Αυτή η σκάλα είναι ο χώρος όπου κινείται σχεδόν συνέχεια η Ηλέκτρα αλλά και ο Χορός όταν συνδιαλέγεται μαζί της (Εικόνα 5).[56]

Εικόνα 5. Ο Χορός της *Ηλέκτρας* και ο σκηνικός χώρος.

[53]Αρβανίτη 2010: 181-182, 203, 214-215· Ροντήρης 2000: 129-154, 227.

[54]Αρβανίτη 2010: 214-215.

[55]Στο ίδιο.

[56]Μουδατσάκις 2005: 138.

Προς το τέλος του προλόγου, τον οποίο εκφωνεί ρυθμικά η Ηλέκτρα, αρχίζει να εισέρχεται ο δεκαπενταμελής Χορός των γυναικών με πομπικό βηματισμό, αργό και μεγαλοπρεπή, σε δύο στοίχους (ημιχόρια), εκτελώντας την πάροδο και παίρνοντας βαθμιαία τη θέση του επί σκηνής. Σε όλη τη διάρκεια της παρόδου, η οποία εξελίσσεται σε *κομμό*, οι γυναίκες του Χορού συνεκφωνούν το κείμενο ομαδικά και ρυθμικά. Με έναν οφιοειδή ελιγμό στρέφονται προς την Ηλέκτρα σχηματοποιημένες σε υποσύνολα. Η κίνηση τους είναι απόλυτα συμμετρική και αντιθετική. Τα δύο ημιχόρια κινούνται σαν να αντικατοπτρίζουν το ένα το άλλο. Αυτή η συμμετρική και αντιθετική κίνηση χαρακτηρίζει όλο το έργο. Κατά τη διάρκεια της παρόδου, τα μέλη του Χορού αξιοποιούν πλήρως τον χώρο με τις συμμετρικές διατάξεις και τις κινήσεις τους τόσο πάνω στη σκάλα όσο και κάτω από αυτή. Ταλαντεύουν το σώμα τους στο ρυθμό της ομιλίας, στρέφονται πότε προς την Ηλέκτρα, πότε προς το κοινό. Γονατίζουν και σηκώνονται, σκύβουν το κεφάλι, χρησιμοποιούν χαρακτηριστικές αργές χειρονομίες (ανύψωση χεριών, παλάμη στο μέτωπο) και γενικότερα με τις κινήσεις τους δίνουν σωματική έκφραση στο κείμενο του έργου. Αξιοποιείται και εδώ ο διαχωρισμός του Χορού σε ομάδες, οι οποίες στη συνέχεια ενώνονται για να γίνουν ένα εντυπωσιακό σύνολο που καλύπτει τη σκηνή.

Κατά τη διάρκεια των επεισοδίων, τα μέλη του Χορού διασπείρονται στο χώρο, στη σκάλα και κάτω από αυτή, και παρακολουθούν τα δρώμενα με προσοχή (το δηλώνουν με την κίνηση του κορμού και τη στροφή του κεφαλιού προς το πρόσωπο που εκφέρει το λόγο). Άλλοτε, συμμετέχουν στον διάλογο μέσω της κορυφαίας τους και γενικότερα με τη στάση του σώματός τους και τις χειρονομίες τους δείχνουν ότι συμπάσχουν, συμπονούν, προσεύχονται, θρηνούν πάντα σε σχέση με την πλοκή του έργου.

Σε αυτή την εκδοχή της *Ηλέκτρας* διαπιστώνεται ότι σε κάποια χορικά άσματα ο Χορός τραγουδάει. Αυτό συμβαίνει στο πρώτο στάσιμο: μετά τον τέταρτο στίχο της στροφής, μετά τον πέμπτο στίχο της αντιστροφής και σε όλη την επωδό. Σε όλη τη διάρκεια του στασίμου, σε γεωμετρικό σχηματισμό, τα μέλη του Χορού εκτελούν κινήσεις είτε σε όρθια στάση ταλαντεύοντας τον κορμό, είτε γονατιστές κάνοντας χρήση των χεριών. Στην επωδό με μια ημικυκλική αντιθετική κίνηση, χωρίζονται σε δύο ημιχόρια και μετακινούνται ανεβαίνοντας και κατεβαίνοντας τη σκάλα, για να πάρουν τις θέσεις τους για το επόμενο επεισόδιο, καλύπτοντας τα πλαϊνά μέρη του χώρου. Εκτός από το τραγούδι, δίνουν έμφαση στην κίνηση τους και στους στίχους της επωδού με παρατεταμένο αναστεναγμό.

Όταν ο Παιδαγωγός ανακοινώνει την ψευδή είδηση του θανάτου του Ορέστη, ο Χορός αντιδρά και συμμετέχει στον θρήνο της Ηλέκτρας με παρατεταμένα «αλί», «ω», «αλίμονο» και κινήσεις που δηλώνουν θρήνο: ανυψώνοντας και φέρνοντας το ένα χέρι στο μέτωπο και λυγίζοντας το σώμα προς τα πίσω ή κάνοντας μια ολόκληρη περιφορά του κορμού η οποία ακολουθείται από τα χέρια ή φέρνοντας και τα δύο χέρια στο μέτωπο και στο κεφάλι ακολουθώντας τον ρυθμικό λόγο του κειμένου. Τα χορογραφικά αυτά στοιχεία παραπέμπουν στις νεοελληνικές λαϊκές παραδόσεις, και ειδικότερα, στον νεοελληνικό τελετουργικό θρήνο (μοιρολόι), το οποίο, όπως είδαμε παραπάνω, αποτελούσε βασικό συστατικό της σκηνοθετικής σύλληψης του Ροντήρη, το οποίο απέδιδε το λυρικό στοιχείο της τραγωδίας αναδεικνύοντας τον τελετουργικό χαρακτήρα της.[57] Κορυφαία στιγμή του έργου ως προς την κίνηση του Χορού είναι ο *κομμός* που ακολουθεί την είδηση του θανάτου του Ορέστη. Οι κοπέλες, όρθιες, υψώνουν τα χέρια τους προσφωνώντας τον Δία, ενώ κατόπιν, καθώς γονατίζουν σε ημικύκλιο γύρω από την Ηλέκτρα, με αργή κίνηση, ανοίγουν τα χέρια τους δημιουργώντας έτσι ένα πλέγμα προστασίας και συντρέχοντας την Ηλέκτρα στον θρήνο της (Εικόνες 6 και 7).

Εικόνα 6. Το πλέγμα του Χορού γύρω από την Ηλέκτρα.

Το επόμενο, δεύτερο στάσιμο εκτελείται με ομαδική συνεκφώνηση, ενώ τα μέλη του Χορού αλλάζουν στάσεις στο σώμα τους, πάντα σε γεωμετρική διάταξη και

[57]Macintosh 2018: 463-464· Mitchell 1997: 178, 181.

αντιθετική κίνηση. Τα χέρια και το πάνω μέρος του κορμού κινούνται περισσότερο εκτελώντας παρατεταμένες και ρυθμικές κινήσεις (ελαφριές ταλαντώσεις δεξιά και αριστερά με μετατόπιση του βάρους, στροφές, κάμψεις και υπερεκτάσεις με τα χέρια ανυψωμένα μπροστά ή πλάγια στο ύψος του ώμου με λυγισμένους τους αγκώνες) είτε σε όρθια και σε γονατιστή θέση είτε βηματίζοντας αργά. Το ίδιο συμβαίνει και στο τρίτο στάσιμο, κατά την έναρξη του οποίου ο Χορός ανεβαίνει τη σκάλα και φτάνει ώς την θύρα του παλατιού. Έχει φτάσει η στιγμή της μητροκτονίας, και η ένταση αντικατοπτρίζεται και στον τρόπο με τον οποίο κινούνται οι γυναίκες του Χορού: την ώρα που ακούγονται οι κραυγές της Κλυταιμνήστρας έχουν γυρίσει την πλάτη τους στο παλάτι και έχουν κρύψει τα πρόσωπά τους στο ένα τους μπράτσο σαν να μη θέλουν να βλέπουν και να ακούν αυτό που συμβαίνει. Στην επόμενη σκηνή, στην οποία εμφανίζεται ο Αίγισθος, ο Χορός έχει απομακρυνθεί από την θύρα του ανακτόρου, έχει χωριστεί σε τέσσερις ομάδες που καλύπτουν όλο το βάθος του χώρου σε κάθε πλευρά και έχει το κεφάλι σκυμμένο σαν να προσπαθεί να αποφύγει τις ερωτήσεις σχετικά με τον Ορέστη. Όταν ο Αίγισθος οδηγείται από τα δύο αδέλφια προς το παλάτι για την επικείμενη δολοφονία του και εισέρχεται σε αυτό με διστακτικό βηματισμό, ο Χορός τους ακολουθεί ως τη θύρα με αντίστοιχα συγκρατημένο βήμα και, μόλις μπουν όλοι μέσα, στρέφεται προς το κοινό και τραγουδά τους τελευταίους στίχους της εξόδου, μόνος πάνω στα σκαλιά· κατόπιν, υπό τον ήχο των τυμπάνων εξέρχεται, με σοβαρό και επιβλητικό βηματισμό, από την ίδια είσοδο από την οποία είχε εισέλθει.

Εικόνα 7. Ο Χορός της *Ηλέκτρας*, Πειραϊκό Θέατρο 1961 – Λος Άντζελες.

Το 1978, μετά από πρόσκληση των υπευθύνων του Εθνικού Θεάτρου, ο Ροντήρης θα σκηνοθετήσει ξανά την *Ηλέκτρα*, στην Επίδαυρο (1-2/7), με ηθοποιούς της κρατικής σκηνής (Εικόνες 8 και 9).[58] Από τις κριτικές της παράστασης μπορεί κανείς να ανασυνθέσει την προσέγγιση του Ροντήρη στο θέμα του Χορού. Ο Λέανδρος Πολενάκης εστίασε στην άρθρωση και εκφώνηση του λυρικού κειμένου από τον Χορό: «στα θετικά στοιχεία της παράστασης πρέπει να καταλογισθεί η σωστή εκφώνηση του λόγου από τον Χορό που δεν έπνιγε το κείμενο αφήνοντάς το να φτάσει ως τους θεατές»[59]. Αρνητικά, ωστόσο, σχολιάστηκε ο Χορός αναφορικά με την κίνηση και εν γένει την σκηνική του παρουσία:

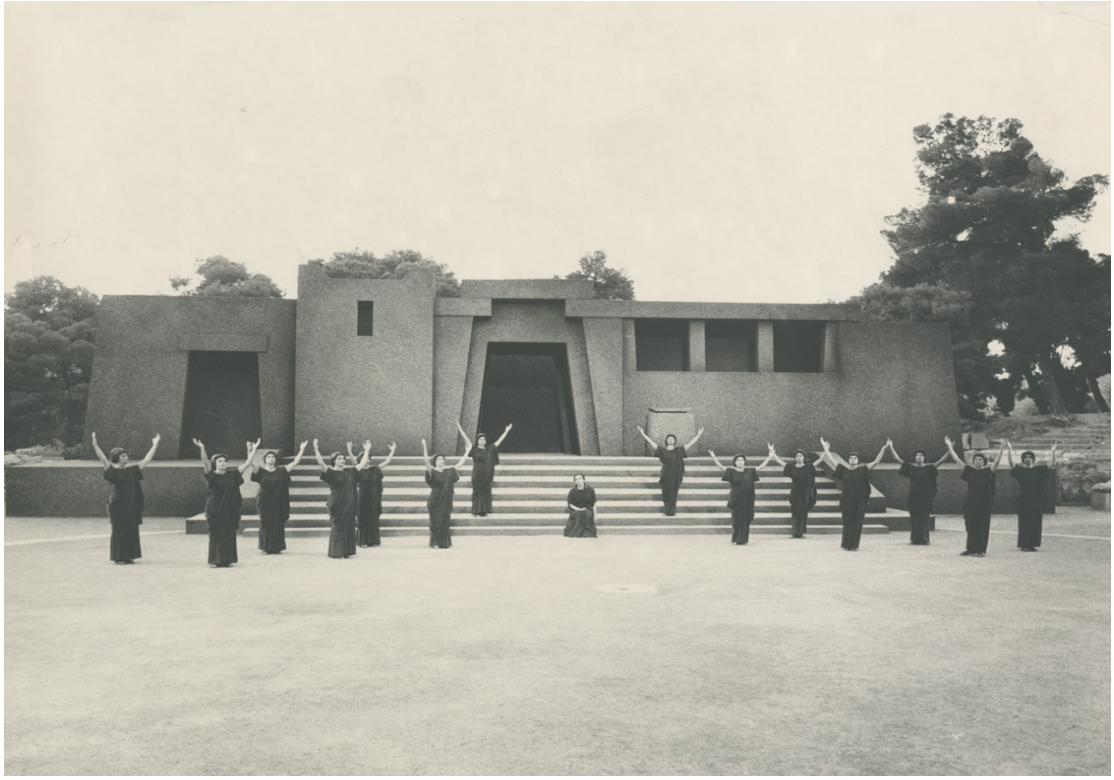
> Ο Χορός δεν ήταν υποκριτής. Η κίνησή του δεν ήταν υποκριτική. Ένα συνεχές ανακράτημα του κορμιού σε «ακίνητη» φόρμα, μια στατική επανάληψη κινήσεων των χεριών κυρίως, […] συνθέτανε την χορογραφία που δεν ξεπερνούσε τις ρομαντικές φόρμες της παλιομοδίτικης ρυθμικής γυμναστικής. Η ανταπόκριση του Χορού προς τα από σκηνής δρώμενα γινότανε με κινήσεις ή εκφωνήσεις που νόμιζες ότι ήταν κωδικοποιημένες. Όταν ο Αίγισθος μπαίνει στο παλάτι με διστακτικό βήμα ο Χορός επαναλαμβάνει τον αντίστοιχο βηματισμό.[60]

[58]Αρβανίτη 2010: 200.

[59]Πολενάκης 1978.

[60]Δρομάζος 1978.

Εικόνα 8. Ο Χορός της *Ηλέκτρας*, Επίδαυρος 1978.



Εικόνα 9. Ο Χορός της *Ηλέκτρας*, Επίδαυρος 1978.

Κεφάλαιο 3
Αισχύλου *Ορέστεια* σε Σκηνοθεσία Peter Hall

3.1 Βιογραφικά και η *Ορέστεια*

Ο Peter Hall (1930-2017) υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους βρετανούς σκηνοθέτες του θεάτρου, της όπερας και του κινηματογράφου, ο οποίος προσέγγισε και διερεύνησε την αρχαιοελληνική τραγωδία με γνώση, αφοσίωση και ευαισθησία. Διαδέχτηκε τον Laurence Olivier στη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή του National Theatre της Αγγλίας το 1973. Στην δεκαπενταετή του θητεία, ο Hall απογείωσε το National Theatre καλλιτεχνικά με παραστάσεις οι οποίες αναγνωρίσθηκαν διεθνώς. Ανάμεσα στις επιτυχίες του ήταν η *Ορέστεια* του Αισχύλου το 1981, σε μετάφραση του ποιητή Tony Harrison. Μετά την *Ορέστεια*, ακολούθησαν η *Λυσιστράτη* (1994), η συνδυασμένη παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου* και του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (1996) και οι *Βάκχες* (2002).[61]

Η παράσταση της *Ορέστειας*, η οποία αποτελεί την πρώτη σκηνοθετική απόπειρα του Hall στον χώρο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, έκανε πρεμιέρα στο Olivier Theatre στο Λονδίνο στις 28 Νοεμβρίου του 1981. Αρχικά είχαν προγραμματιστεί μόνο είκοσι παραστάσεις, αλλά η μεγάλη επιτυχία της είχε ως αποτέλεσμα την παράταση της διάρκειάς της ως τις 25 Ιουνίου του 1982. Επίσης, η παραγωγή παρουσιάστηκε στις 18 και 19 Ιουνίου του 1982 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, όταν για πρώτη φορά συμπεριλήφθηκε στο πρόγραμμα των Επιδαυρίων ξενόγλωσση παράσταση αρχαίου δράματος από ξένο θίασο. Η διάρκεια της παράστασης ήταν περίπου πέντε ώρες, συμπεριλαμβανομένων των διαλειμμάτων.[62] Σύμφωνα με την Macintosh, η συγκεκριμένη παραγωγή αποδείχθηκε ορόσημο για ένα κύμα αναβιώσεων του αρχαιοελληνικού δράματος τις δεκαετίες που ακολούθησαν. Ουσιαστικά, παραστάσεις σαν την *Ορέστεια* του Hall «απέδειξαν στους θεατές όλου του κόσμου ότι το αρχαίο ελληνικό δράμα δεν πρέπει κατ' ανάγκην να παραμείνει κλεισμένο

[61]Billington 2017· Σηφάκης 2011: 3.

[62]Αρβανίτη 2007· Parker 1986: 337-338.

σε ακαδημαϊκά ιδρύματα, ή να περιθωριοποιηθεί σε φεστιβαλικές διοργανώσεις με εξειδικευμένο θέμα, αλλά θα μπορούσε εξίσου εύκολα να ενσωματωθεί στο κλασικό ρεπερτόριο οποιουδήποτε σύγχρονου θεάτρου»[63].

Η σκηνοθετική προσέγγιση του Hall αξιοποιεί παραστασιακά στοιχεία του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Περιείχε έναν αποκλειστικά ανδρικό θίασο με διπλές διανομές ρόλων, ο οποίος φορούσε προσωπεία που κάλυπταν ολόκληρο το κεφάλι, καθώς και πολυμελή Χορό. Αιτιολογώντας την αποκλειστικά ανδρική διανομή, ο Hall ανέφερε ότι επιθυμούσε να δώσει έμφαση στον βαθμό τον οποίο η *Ορέστεια* ανιχνεύει την ανάδυση της ανδρικής κυριαρχίας.[64] Ο Tony Harrison συναίνεσε στην επιλογή του ανδρικού θιάσου όχι από αρχαιολογικό ενδιαφέρον,[65] αλλά για τους λόγους που ο ίδιος εξηγεί στο πρόγραμμα της παράστασης, απόσπασμα του οποίου παραθέτει η McDonald: «Αν και είναι γεγονός πως άνδρες έπαιζαν όλους τους ρόλους στην *Ορέστεια* το 458 π. Χ., αυτό δεν αποτελεί, βεβαίως, επαρκή δικαιολόγηση για την επιλογή μας να έχουμε διανομή μόνο με άντρες στην παράσταση. Η επικράτηση του πατριαρχικού δικαίου επί του μητριαρχικού είναι η κοινωνική τάση στην τραγωδία. Βάζοντας γυναίκες στη διανομή της παράστασής μας, θα φαινόταν σαν να προεξοφλούμε λαθραία, στον εικοστό αιώνα, πως ο πόλεμος των φύλων έχει λήξει και πως ο καταπιεστικός πατριαρχικός κώδικας υπήρχε μόνο σε παρελθόντες καιρούς. Η «αρρενωπότητα» του έργου είναι σαν δοχείο αεροστεγές, που διατηρεί νωπό αυτό το αρχαίο πρόβλημα».[66] Αυτή την αντίληψη ο Harrison την υποστήριξε με την μετάφρασή του, στην οποία έκανε χρήση σύνθετων νεολογισμών αγγλοσαξονικής προέλευσης, με τους οποίους αφενός θέλησε να αποδώσει το αισχύλειο υφολογικό χαρακτηριστικό των σύνθετων λέξεων και αφετέρου επιχείρησε να δώσει έμφαση στον ανταγωνισμό των φύλων, ο οποίος είναι κυρίαρχος στην τριλογία. Πολλές από τις σύνθετες λέξεις που χρησιμοποιεί έχουν ως πρώτο συνθετικό την έμφυλη αγγλική αντωνυμία he/she, όπως «she - god», «he - god», «she child», «he child» κ.ά., πράγμα που εμφαντικά τονίζει αυτόν τον ανταγωνισμό.[67] Στην *Ορέστεια* του Hall, η μετάφραση του Harrison ήταν ο πρωταγωνιστής. Στον πρόλογό του για τη δημοσιευμένη εκδοχή του σεναρίου, ο Harrison αναφέρει ότι «αυτό

[63]Macintosh 2018: 473.

[64]Αρβανίτη 2014: 254· Macintosh 2018: 473.

[65]McDonald 1993: 186

[66]McDonald 1993: 148.

[67]Αρβανίτη 2007· Macintosh 2018: 473.

είναι ένα κείμενο γραμμένο για παράσταση, ένα ρυθμικό λιμπρέτο για μάσκες, μουσική και έναν ανδρικό θίασο».[68]

Το προσωπείο αποτελούσε θεμελιώδη σύμβαση του αρχαιοελληνικού θεάτρου και, λόγω της σημασίας του, προκάλεσε το ενδιαφέρον των σύγχρονων σκηνικών προσεγγίσεων του αρχαίου δράματος. Οι μάσκες είχαν θεμελιώδη ρόλο στη διαδικασία της εκπαιδευτικής μεθόδου του Jacques Copeau για τους ηθοποιούς. Η ανέκφραστη μάσκα αποτελούσε το σημείο εκκίνησης για την οικοδόμηση ενός χαρακτήρα.[69] Από τον Copeau επηρεάστηκε ο Michel Saint-Denis, ο οποίος αξιοποίησε ευρέως το ανέκφραστο προσωπείο στην εκπαίδευση των ηθοποιών. Ο Saint-Denis κατέδειξε ότι η ακινητοποίηση του προσώπου από τη μάσκα έκανε το σώμα εκφραστικότερο. Θεωρούσε ότι η μάσκα μπορεί να πάρει ζωή μόνο μέσα από ελεγχόμενες, δυνατές και εξαιρετικά απλές πράξεις, και η απαίτησή του για την ισορροπία και την ηρεμία του σώματος που εξασφαλίζει το προσωπείο ενέπνευσε τον Hall.[70]

Σχετικά με την αναγκαιότητα της χρήσης της μάσκας σε παραστάσεις της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, ο Hall έχει υποστηρίξει ότι «η [αρχαία] ελληνική σκηνή είναι από μόνη της ένα προσωπείο: φόνοι αποτρόπαιοι και πράξεις βίαιες συμβαίνουν πίσω από την σκηνή· ο τρόμος είναι κάτι που το φαντάζεται κανείς. Κατά τον ίδιο τρόπο οι Έλληνες τραγικοί, επειδή χρησιμοποιούσαν τα προσωπεία, είχαν τη δυνατότητα να χειριστούν ακραία πάθη, τα οποία θα ήταν αδύνατον να εκφραστούν νατουραλιστικά»[71]. Οι μάσκες που χρησιμοποίησε ο Hall σχεδιάστηκαν και κατασκευάστηκαν από την Jocelyn Herbert με βάση δεδομένα από αρχαιοελληνικές εικαστικές αναπαραστάσεις. Κάλυπταν ολόκληρο το κεφάλι, βασίζονταν στην αρχή της ουδετερότητας και δεν είχαν εξατομικευμένα χαρακτηριστικά (Εικόνα 10).[72]

---

[68]Chioles 1993: 16-17.

[69]Αρβανίτη 2014: 248, 252· Wiles 2004: 247.

[70]Αρβανίτη 2014: 252· Wiles 2009: 258.

[71]Hall, παράθεμα στην Αρβανίτη 2014: 254.

[72]Αρβανίτη 2014: 254· Wiles 2004: 255-256.

Εικόνα 10. Προσωπείο του Χορού των *Ευμενίδων*.

3.2 Η προσέγγιση του Χορού

Στην *Ορέστεια* του Hall, ένας πολυμελής Χορός, με αναπτυγμένη αίσθηση της συλλογικότητας, ήταν αναπόσπαστο μέρος της θεατρικής αισθητικής. Μέσω του τρόπου με τον οποίο αξιοποιούνται οι πανομοιότυπες μάσκες, η κίνηση και οι ομαδοποιήσεις, ο Χορός μετουσιώνεται σκηνικά σε ένα ενιαίο πρόσωπο το οποίο δρα και εκφράζει τον σχολιασμό του. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ομοιότητα και ομοιομορφία στα μέλη του, καθώς οι θεατές αντιλαμβάνονται ένα συλλογικό σώμα, οπτικά και ακουστικά, του οποίου οι λέξεις διαμοιράζονται σε όλα τα μέλη, με

επακόλουθο να μην υφίσταται ατομικός διαχωρισμός.[73] Άλλωστε ο Hall υποστήριζε ότι ο Χορός πρέπει να εκφέρει τα λόγια του χωριστά για να μπορούν αυτά να γίνονται κατανοητά:

> Έχετε ποτέ ακούσει δεκαπέντε ανθρώπους να λένε έναν πολύπλοκο στίχο ταυτόχρονα και να τον καταλαβαίνετε; Είναι αδύνατον. […] δεν πιστεύω ότι ο Χορός μιλάει ταυτόχρονα, δεν πιστεύω ότι χορεύουν όλοι μαζί. […] Πιστεύω όμως, ότι […] αν πάρετε δεκαπέντε γέροντες όλους με την ίδια μάσκα ακριβώς, αυτοί όλοι γενικά οι γέροντες του Άργους, θα φαίνονται σχεδόν ίδιοι. Αλλά όχι εντελώς, γιατί η γλώσσα του σώματός τους αλλάζει τη μάσκα ελαφρώς. Έρχονται, και ένας μιλάει […]. Δεν ξέρετε ποιος μίλησε, και αν δεκαπέντε ηθοποιοί παριστάνουν έναν στίχο και ένα άτομο μόνο λέει τον στίχο, τότε όλη η ομάδα με συνοχή σκέφτεται, αισθάνεται, και τον εκφράζει. […] Αλλά δεν μπορούν να εκφέρουν έναν πολύπλοκο, διφορούμενο στίχο όλοι μαζί. Δεν λειτουργεί.[74]

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Harrison: «περίμεναν έναν Χορό από καλής ανατροφής κυρίες με λευκές νυχτικιές, και με ομαδική εκφορά λόγου. […] Εγώ διάλεξα φωνές διαφορετικές. Ήθελα φωνές διαφορετικές, κι έτσι οι αντιδράσεις ήταν ανάμεικτες και παράξενες».[75]

3.3 Ο σκηνικός χώρος

Η σκηνογραφία είναι ένα από τα πρώτα στοιχεία που επηρεάζουν άμεσα την παράσταση των μελών του Χορού στον σκηνικό χώρο. Ο Hall επιθυμούσε έναν απλό χώρο, που θα επέτρεπε στο κοινό να εστιάσει την προσοχή του στη μουσική, στις μάσκες και στο ποιητικό κείμενο του Harrison.[76] Το θέατρο Olivier επελέγη γιατί το αμφιθέατρο και η κατασκευή της σκηνής του σχεδιάστηκαν με πρότυπο το θέατρο της Επιδαύρου. Τα σκηνικά στοιχεία για την παραγωγή διαμορφώθηκαν από την Jocelyn Herbert με βάση τα ουσιώδη στοιχεία ενός αρχαιοελληνικού θεάτρου. Δημιουργήθηκε μια κυκλική ορχήστρα στο κέντρο του μπροστινού μέρους της σκηνής. Στις πλαϊνές πλευρές της προστέθηκαν δύο διαγώνιοι διάδρομοι και στο πίσω μέρος της τοποθετήθηκαν τρία σκαλοπάτια που οδηγούσαν σε μια χωρίς βάθος εξέδρα. Στο πίσω μέρος αυτής της εξέδρας υψωνόταν ένας αλουμινένιος τοίχος, σε τρία τμήματα, με διπλές πόρτες στο κέντρο. Οι πόρτες άνοιγαν και έκλειναν με τρόπο που δεν ήταν

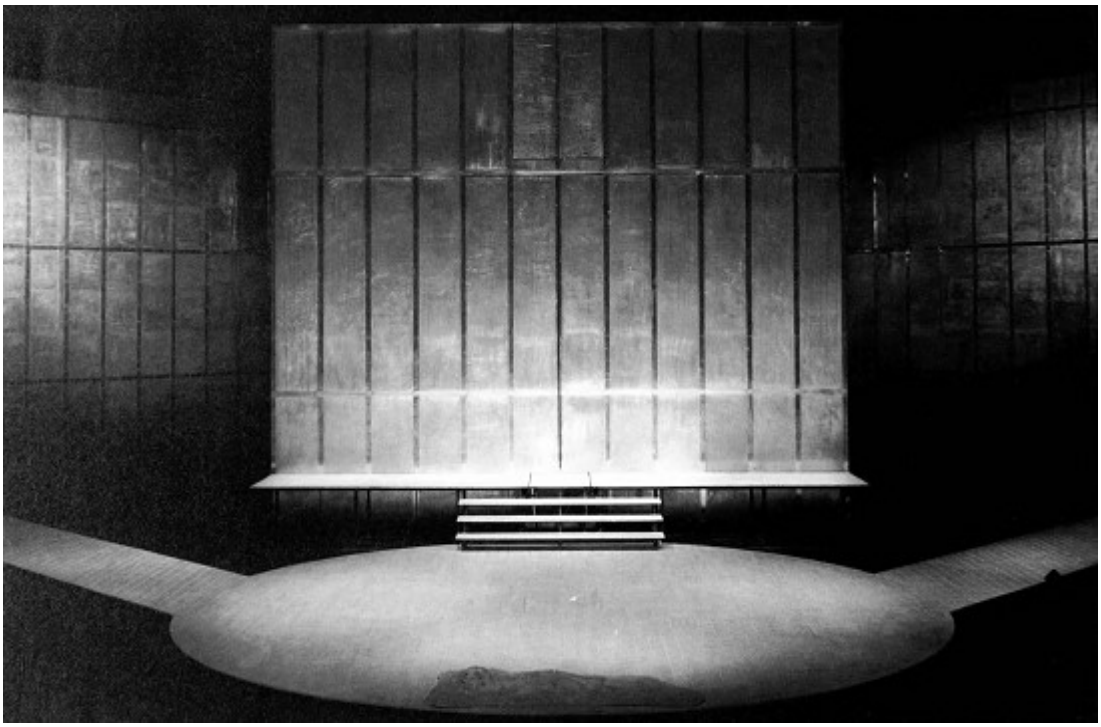
[73]Goldhill 2007: 62-63.

[74]Hart κ.ά. 2003: 136-140.

[75]McDonald 1993: 172.

[76]Wiles 2004: 258.

ορατός στο κοινό. Ολόκληρο το σκηνικό διατηρήθηκε πολύ απλό, χωρίς διακόσμηση που θα μπορούσε να αποσπά την προσοχή (Εικόνες 11 και 12).[77]



Εικόνα 11. Βασικό σκηνικό: Μεταλλικός τοίχος, εξέδρα, σκαλοπάτια και κυκλική ορχήστρα (Θέατρο Olivier).

Εικόνα 12. Το άγαλμα της Αθηνάς στο κεντρικό άνοιγμα (Θέατρο Olivier).

[77]Burian 1983: 217-220· Parker 1986: 337, 341, 346.

3.4 Η κίνηση και η εκφορά του λόγου του Χορού

Ως προς την εκφορά του Χορού, ο Hall διατήρησε τους αισχύλειους διαχωρισμούς ανάμεσα στα απαγγελλόμενα και στα αδόμενα τμήματα, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις ανέμειξε απαγγελλόμενους και αδόμενους στίχους, συχνά αλλάζοντας τον τρόπο εκφοράς αρκετές φορές μέσα στον ίδιο στίχο. Ένα τέτοιο παράδειγμα βρίσκεται στο τέλος των *Ευμενίδων* (Γ' Στάσιμο), όπου οι στίχοι «Night! Mother! / Night! Listen! / Night! My cry!» εκφέρονται ως εξής: καθεμία από τις τρεις πρώτες λέξεις άδεται από μια διαφορετική Ερινύα, το «Listen!» απαγγέλλεται από μία τέταρτη, το τρίτο «Night!» άδεται από τον Χορό ομαδικά, και το «My cry!» απαγγέλλεται από όλες μαζί.[78]

Αυτό το παράδειγμα επίσης αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο η παραγωγή διαμοίρασε τις χορικές ωδές σε διαφορετικά άτομα. Δεν υπήρχε κορυφαίος του Χορού σε κανένα από τα έργα, και καμιά από τις ωδές δεν εκτελέστηκε με ομαδική εκφορά, εκτός από σύντομα αποσπάσματα. Αντ' αυτού, οι στίχοι διανεμήθηκαν ανάμεσα στα διάφορα μέλη του Χορού των δώδεκα ανδρών, με συχνές εναλλαγές, και πάλι συχνά μέσα στον ίδιο στίχο. Η έναρξη της παρόδου του *Αγαμέμνονα* παρέχει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: ο πρώτος στίχος («Ten years» - «since clanchief Menelaus») και ο τέταρτος («Double thronestones,» - «double chief-staves») διαμοιράστηκαν σε δύο διαφορετικά μέλη του Χορού, ενώ οι υπόλοιποι στίχοι, έως τον έβδομο «off from Argos to smash Troy», διανεμήθηκαν σε άλλα μεμονωμένα μέλη, τα οποία απήγγειλαν τον κάθε στίχο ολόκληρο. Επίσης, πολύ λίγα χορικά αποσπάσματα τραγουδήθηκαν ομαδικά. Ένα παράδειγμα βρίσκεται στην Α' στροφή της παρόδου του *Αγαμέμνονα*, όπου οι γέροντες τραγουδούν όλοι μαζί για τον οιωνό της ετοιμόγεννης λαγίνας. Η στροφή έχει μια σαγηνευτική ποιότητα, η οποία ενισχύεται από τις επαναλήψεις, και ιδιαίτερα το «and everybody saw», το οποίο ακούγεται τέσσερις φορές. Ολοκληρώνεται με την εκδοχή του Harrison για την τελετουργική θρηνητική κραυγή του Αισχύλου *αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω*: «Batter, batter the doom-drum, but believe there' ll be better!». Εδώ όλα τα μέλη του Χορού επαναλαμβάνουν το πρώτο «batter» καθώς και τα «doom-drum», «believe» και «better», ενώ οι υπόλοιπες λέξεις εκφέρονται από ένα μόνο μέλος. Λόγω των προσωπείων, ήταν δύσκολο να διακρίνει κανείς ποιο μέλος του Χορού μιλούσε κάθε φορά, καθώς μάλιστα η εναλλαγή στην ομιλία ήταν πολύ γρήγορη· έτσι, δινόταν η εντύπωση ότι η εκφορά του κειμένου

[78]Parker 1986: 340.

γινόταν από τον Χορό ως σύνολο, χωρίς να χρειάζεται προσφυγή είτε σε έναν κορυφαίο ή στις δώδεκα φωνές που μιλούν ταυτόχρονα.[79]

Εντυπωσιακό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται από τον τρόπο που κινείται ο Χορός ώστε να αξιοποιήσει τον φωτισμό σε συνδυασμό με τα προσωπεία. Τα μέλη του Χορού κινούσαν το κεφάλι τους πάνω, κάτω, πλάγια ή εστιάζοντας όλα μαζί σε ένα σημείο, έχοντας ως στόχο να εκμεταλλευτούν τον κυρίως κάθετο φωτισμό του John Bury, που αποσκοπούσε να αναπαραγάγει την εντύπωση του κάθετου ηλιακού φωτός, ώστε να δοθεί έμφαση στα ανοίγματα των ματιών και του στόματος των προσωπείων. Μπορεί η κίνηση να μην ήταν ίδια για όλους, αλλά η στοιχειώδης ομοιότητα της αντίδρασης στον φωτισμό και οι πανομοιότυπες μάσκες αρκούσαν για να συνθέσουν τις κινήσεις σε μια ενιαία εντύπωση (Εικόνες 13, 14, 17 και 18).[80]

Ο ρυθμός της σκηνοθεσίας του Hall έχει περιγραφεί ως μεγαλοπρεπής. Ήταν συνειδητά τελετουργικός, προκαλώντας μια μάλλον στατική εντύπωση, η οποία βεβαίως ήταν σκόπιμα σχεδιασμένη για να κατευθύνει την προσοχή στην πυκνή, απαιτητική γλώσσα της μετάφρασης του Harrison. Αυτό το είδος εστίασης φαίνεται να ήταν απαραίτητο για την πλειονότητα του κοινού, ιδιαίτερα επειδή οι στίχοι του Χορού διαμοιράζονταν σε διαφορετικούς ομιλητές. Η παραγωγή, πάντως, είχε αρκετές θεατρικά εντυπωσιακές σκηνές. Αν και ο Χορός δεν χορεύει κυριολεκτικά, ωστόσο μετακινείται περπατώντας ή τρέχοντας ανάλαφρα για να πάρει θέση σε διάφορα σημεία και να αξιοποιήσει όλη την έκταση του σκηνικού χώρου, αλλάζοντας αρκετά συχνά τοποθέτηση και ομαδοποιήσεις, είτε σε σειρές παράλληλες και κάθετες είτε σε ομάδες με συγκρατημένες και αργές κινήσεις. Κάνει διάφορες χειρονομίες (π.χ. ικεσίας, απόγνωσης, έκπληξης κ.ά.), σκύβει αργά το κεφάλι, υποκλίνεται βαθιά με όλο το σώμα, προσπαθώντας να δώσει έμφαση και σωματική έκφραση στο κείμενο του έργου.[81] Οι κινήσεις, καθώς και οι είσοδοι και έξοδοι του Χορού συνοδεύονταν από τη μουσική που συνέθεσε ο Harrison Birtwhistle για ολόκληρη την παράσταση, χρησιμοποιώντας τρεις ομάδες οργάνων. Αξιοποίησε τα κρουστά για να δώσει και να διατηρήσει τον ρυθμό, την άρπα για να τονίσει το δραματικό στοιχείο και για να συνδέσει τις σιωπές, καθώς και ξύλινα πνευστά για να διατηρήσει την αρμονία κατά τη διάρκεια των εκρήξεων της μουσικής που κάλυπτε τις εισόδους και τις εξόδους.[82]

---

[79]Parker 1986: 340· Taplin 2005: 248-250.

[80]Parker 1986: 340,342.

[81]Bierl 2005: 298· Parker 1986: 342.

[82]Parker 1986: 346-347.

Στον *Αγαμέμνονα* η είσοδος των μελών του Χορού πραγματοποιείται σε δύο ομάδες από τους δύο διαδρόμους, με αργό βηματισμό, ενώ με τον ίδιο ακριβώς τρόπο γίνεται και η έξοδός τους. Η μετακίνησή τους κατά τη διάρκεια του έργου γίνεται πάντα με αργά βήματα είτε μπροστά, είτε πίσω, είτε πλάγια. Χρησιμοποιούν τα χέρια τους κάνοντας διάφορες χειρονομίες ικεσίας, χαιρετισμού, έκπληξης, απόγνωσης. Όταν κάθονται, η ομαδοποίησή τους, η οποία πραγματοποιείται με συγκρατημένες κινήσεις, δημιουργεί επάλληλα επίπεδα, ανάλογα με την εκάστοτε στάση του σώματος (ξάπλωμα στο πλάι, κάθισμα, γονάτισμα, ημιγονάτιση. Εικόνα 13). Στην είσοδο και την έξοδο της Κλυταιμνήστρας, τα μέλη του Χορού πάντα υποκλίνονται βαθιά. Με σημείο αναφοράς τη σκάλα, διαχωρίζονται δεξιά και αριστερά της σε δύο ομάδες. Υποδέχονται τον αγγελιαφόρο παίρνοντας θέση κατά μήκος της εσωτερικής πλευράς του αριστερού διαδρόμου. Κατά τη διάρκεια των ρήσεων του αγγελιαφόρου στέκονται «ένθεν και ένθεν», χωρισμένοι σε δύο ημιχόρια των έξι ατόμων ή πλησιάζουν προς αυτόν κινούμενοι αργά. Κατά την εντυπωσιακή είσοδο του Αγαμέμνονα ο Χορός ομαδοποιείται στο κέντρο της ορχήστρας κοιτώντας προς το κοινό και περιμένοντας να τελειώσει η κυκλική κίνηση που κάνει ο βασιλιάς με το άρμα του. Αρχικά είναι όρθιοι με το ένα χέρι ψηλά σε χαιρετισμό και στη συνέχεια γονατίζουν αργά σε ένδειξη σεβασμού προς τον ηγεμόνα. Καταδεικνύοντας την αντιπαλότητα ανάμεσα στον Χορό και τον Αίγισθο, η οποία δηλώνεται σαφώς στο κείμενο του Αισχύλου, κάποιοι από τους γέροντες του Χορού εκτελούν γρήγορες και ξαφνικές απειλητικές χειρονομίες και κινήσεις με τα ραβδιά τους κατά τη διάρκεια της σύγκρουσης με τον Αίγισθο, ο οποίος τραβάει από τη θήκη το ξίφος του και απειλεί να τους σκοτώσει (*Αγαμ.* στ. 1651, 1653). Η συγχρονισμένη, απειλητική μετακίνηση των μελών του Χορού προς το μέρος του Αίγισθου, με δύο γρήγορα και ορμητικά βήματα και ελαφρά κλίση του κορμού προς αυτόν κρατώντας τα ραβδιά τους μπροστά στο σώμα τους, δίνει σωματική έκφραση στους στίχους 1650 («Εμπρός, φίλοι πιστοί, καιρός για δράση!») και 1652 («Κι εγώ σε θέση μάχης στέκομαι και προκαλώ τον χάρο»).

Οι μάσκες των Αργείων γερόντων είχαν μακριά γκρίζα γενειάδα και ορθάνοιχτα στόματα. Το κεφάλι καλυπτόταν με ένα καπέλο που ακολουθούσε το περίγραμμα της μάσκας γύρω από το πρόσωπο. Μακριές, φαρδιές εσάρπες σκέπαζαν τους αυχένες τους. Φορούσαν μανδύες από βαρύ γκρίζο ύφασμα και κρατούσαν ένα ξύλινο μπαστούνι που χωριζόταν στην κορυφή δημιουργώντας μια διχάλα (Εικόνες 13 και 14).[83]

[83]Herbert 1993: 123-126· Parker 1986: 338, 342.

Εικόνα 13. Ο Χορός του *Αγαμέμνονα*.

Εικόνα 14. Ο Χορός του *Αγαμέμνονα*.

Στις *Χοηφόρους* η είσοδος του Χορού γίνεται από τον δεξιό διάδρομο με αργό μεγαλοπρεπή βηματισμό σε δύο στοίχους· τα μέλη του Χορού κρατούν διάφορα σκεύη και αντικείμενα για τις χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα, ο οποίος αναπαριστάνεται από ένα ύψωμα στο κέντρο του μπροστινού μέρους της ορχήστρας. Σταματούν πίσω από

τον τάφο και, πισοπατώντας με μια ελαφριά υπόκλιση, σχηματίζουν δύο ομάδες, για να περάσει ανάμεσά τους η Ηλέκτρα. Και αυτός ο Χορός δημιουργεί επάλληλα επίπεδα στην ομαδοποίησή του με την υιοθέτηση κατάλληλων στάσεων του σώματος.

Μια θεατρικά εντυπωσιακή σκηνική εικόνα δημιουργείται στην αρχή του πρώτου επεισοδίου κατά τη διάρκεια της συνομιλίας του Χορού με την Ηλέκτρα, η οποία ζητά από τα μέλη του Χορού να τη συμβουλεύσουν άφοβα για τις ευχές που πρέπει να εκφωνήσει στη διάρκεια των σπονδών, ώστε να τις δεχθεί ο νεκρός πατέρας της. Οι γυναίκες του Χορού στέκονται όρθιες στο κέντρο της ορχήστρας, σε μια ομάδα, πίσω από τη γονατιστή Ηλέκτρα, και σηκώνουν αργά το ένα χέρι ώς το ύψος του ώμου με την παλάμη προς τα κάτω για να ορκιστούν σεβασμό στον τάφο του νεκρού και για να τονίσουν ότι θα της πουν λόγια αληθινά (Αισχ. *Χοηφ*. στ. 84-108. Εικόνα 15).

Εικόνα 15: Ο Χορός των *Χοηφόρων*.

Κατά τη διάρκεια του *κομμού* εναλλάσσουν με αργή κίνηση τη γονατιστή με την όρθια θέση, ενώ όταν καλούν τον Αγαμέμνονα να έρθει στο φως τονίζουν τα λόγια τους υψώνοντας τα χέρια τους με ανοιχτές τις παλάμες στη χαρακτηριστική κίνηση της ικεσίας. Και αυτός ο Χορός υποκλίνεται βαθιά κατά την είσοδο και την έξοδο της Κλυταιμνήστρας. Επίσης, μοιάζει να εξωθεί τον Αίγισθο προς τον θάνατό του: δείχνοντας με το χέρι προς το παλάτι την κατεύθυνση που πρέπει να ακολουθήσει ο Αίγισθος, σχηματίζουν έναν διάδρομο, μέσω του οποίου αυτός περπατά για να εισέλθει στο ανάκτορο. Κατά τη διάρκεια της εξόδου, όταν εμφανίζεται το *εκκύκλημα* με τα

πτώματα του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας, ο Χορός χωρίζεται σε δύο τμήματα και κάθεται στα δεξιά και στα αριστερά της σκάλας. Όταν το φονικό δίχτυ επιδεικνύεται ως αποδεικτικό στοιχείο από τον Ορέστη, τα μέλη του Χορού, άλλα γονατιστά και άλλα όρθια με λυγισμένο τον κορμό προς τα εμπρός, στα πλάγια της σκάλας και σε δύο σειρές, το απλώνουν στο έδαφος για να το δείξουν (Εικόνα 16)· λίγο μετά, υπό τη δυσοίωνη μουσική της άρπας, ο Ορέστης πατά πάνω στο δίχτυ ξυπόλυτος (όπως ο πατέρας του πάνω στο μοιραίο πορφυρό ύφασμα) ακριβώς πριν να ξεκινήσουν τα οράματά του με τις Ερινύες. Η έξοδος του Χορού πραγματοποιείται ανά ημιχόρια από τους δυο διαδρόμους με αργό βηματισμό. Οι μάσκες των γυναικών του Χορού είχαν στόματα στρογγυλά, ανοιχτά και στραμμένα προς τα κάτω. Μια μακριά μαύρη εσάρπα κάλυπτε τα κεφάλια τους, και το μακρύ ένδυμά τους είχε γκρίζα απόχρωση (Εικόνες 15 και 16).[84]

Εικόνα 16. Ο Χορός των *Χοηφόρων* με το απλωμένο δίχτυ.

Στις *Ευμενίδες* ο Χορός των Ερινύων παραμένει εκτός σκηνής έως και μετά την επίκληση που του απευθύνει το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας· έτσι η είσοδός του αποκτά ιδιαίτερο αντίκτυπο. Αντίθετα, το κείμενο του Αισχύλου, στ. 34-117, υποδηλώνει ότι οι Ερινύες βρίσκονταν ήδη κοιμισμένες στο έδαφος, ενδεχομένως πάνω στο εκκύκλημα, που έβγαινε από το «δελφικό μαντείο», δηλαδή το σκηνικό

[84]Parker 1986: 338-339, 342.

οικοδόμημα.[85] Οι Ερινύες εμφανίζονται μία-μία, άλλες πεσμένες στα τέσσερα, άλλες σε βαθύ κάθισμα, άλλες όρθιες, φωνάζοντας «Get him!» όλες μαζί. Στη σκηνοθεσία του Hall, οι Ερινύες φαίνονταν ότι σύρονται κυριολεκτικά έξω από την κεντρική θύρα του σκηνικού χάρη στη δύναμη της Κλυταιμνήστρας, η οποία, αφού τελειώσει την επίκληση, ξεκινά την αργή κάθοδό της μέσω της καταπακτής (που βρίσκεται στην ορχήστρα) τη στιγμή που οι πρώτες Ερινύες προβάλλουν στην κεντρική θύρα και ξεκινούν τη μετακίνησή τους προς την ορχήστρα περπατώντας αργά.

Άλλη μια εντυπωσιακή, αργής κίνησης, σκηνή δημιουργείται κατά τη διάρκεια του Α' στάσιμου (Ύμνος Δέσμιος). Οι Ερινύες που ταλαντεύονται και λικνίζονται δεξιά και αριστερά αργά και ευέλικτα, λυγίζοντας και τεντώνοντας το σώμα τους και τα πόδια τους, μαγεύουν τον Ορέστη, ώστε να απομακρυνθεί από το ιερό που του παρέχει ασφάλεια. Μόλις εκείνος έρθει στην ορχήστρα, οι Ερινύες τον περιστοιχίζουν απειλητικά και τον αρπάζουν με τα χέρια τους. Με συνεχόμενες, ρυθμικές και αργές κινήσεις ανυψώνουν το τρεμάμενο σώμα του πάνω από τα κεφάλια τους και περνώντας το από χέρι σε χέρι σε μια εφιαλτική περιφορά, στο τέλος τον αποθέτουν ζαλισμένο στο έδαφος (Εικόνα 17).

Στο τέλος των *Ευμενίδων* εμφανίζεται ένας πρόσθετος χορός Γυναικών, οι οποίες απευθύνονται στο κοινό, καλώντας το να σηκωθεί όρθιο και να μείνει σιωπηλό καθώς περνούν οι Ευμενίδες. Οι Ερινύες, που έχουν μεταμορφωθεί σε καλοπροαίρετες θεότητες, είναι τυλιγμένες στα λαμπερά κόκκινα ενδύματα που τους φόρεσαν οι Γυναίκες. Ένας επίσημος ύμνος ακούγεται όταν τα μέλη του Χορού, με οδηγό την Αθηνά, αρχίζουν να αποχωρούν, διαμέσου της πλατείας, περπατώντας σε σειρά με τα χέρια τους να εκτείνονται στα πλάγια στο ύψος των ώμων. Οι μάσκες των Ερινύων σχεδιάστηκαν με βάση τα ελληνικά αγγεία, όπου αυτές απεικονίζονται ως μεγαλοπρεπείς και γοητευτικές γυναίκες. Είχαν λευκό χρώμα, ορθάνοιχτα μάτια και στόμα και μακριά κόκκινα σγουρά μαλλιά. Τα κοστούμια των Ερινύων έδιναν την εντύπωση μαύρου κουρελιασμένου υφάσματος (Εικόνες 10, 17 και 18).[86]

[85]Brown 1982: 26-30.

[86]Herbert 1993: 123· Parker 1986: 339, 342-346.

Εικόνα 17. Ο Χορός των *Ευμενίδων* μαζί με τον Ορέστη στον Ύμνο Δέσμιο.

Εικόνα 18. Ο Χορός των *Ευμενίδων*.

Στην *Ορέστεια* του Peter Hall, οι καλλιτεχνικές αρχές της πειθαρχίας, του ελέγχου και της ισορροπίας ήταν εμφανείς όχι μόνο μέσω της εξαιρετικά ελεγχόμενης και με συγκρατημένη ενέργεια σωματικής κίνησης, και της ομιλίας των ερμηνευτών, αλλά και μέσω του σχήματος και της εμφάνισης των προσωπείων. Οι μορφές διακρίνονταν η μία

από την άλλη μέσω του χρώματος και της κόμμωσης των προσωπείων, αλλά τα πρόσωπά τους είχαν την ίδια έλλειψη έκφρασης, μια συνειδητή επιλογή η οποία επέτρεψε στο κοινό να εστιάσει στη γλώσσα και να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του για να προβάλει στο προσωπείο τα συναισθήματα που ενδεχομένως υπαγόρευε η εκάστοτε θεατρική στιγμή. Ομοίως, τα μακριά ενδύματα που κάλυπταν τα σώματα των ερμηνευτών επέβαλλαν μια σωματική πειθαρχία που περιλάμβανε ισορροπία και περιορισμένη κίνηση (Εικόνα 18).[87]

3.5 Κριτικές της παράστασης

Οι κριτικές ως προς τον Χορό της *Ορέστειας* του Hall ήταν ανάμεικτες. Ο Gregory Jensen περιγράφει τη χρήση του Χορού ως εξής: «Ένας Χορός 12 ατόμων είναι σχεδόν συνεχώς στη σκηνή. Οι ομιλίες είναι σαν οπερατικές άριες, οι σκηνικές ομαδοποιήσεις σαν ακίνητες ζωφόροι, διαχωρισμένες ανά διαστήματα με παράξενες στυλιζαρισμένες παύσεις, ενώ η μουσική τονίζει τη στιγμή».[88] Η Linda Hart υποστηρίζει ότι τα προσωπεία «αναγκάζουν το κοινό να επικεντρωθεί στη γλώσσα και τις αυστηρά χορογραφημένες κινήσεις και τις χειρονομίες. Αλλά το αποτέλεσμα τείνει να γίνει υπνωτικό και, καθώς το δράμα εξελίσσεται, το κοινό δεν αντιλαμβάνεται τη διαδικασία της αλλαγής που διαδραματίζεται στην τριλογία».[89]

Ο Walton κάνει αναφορά στην κριτική του Μάρτιν Έσσλιν στο περιοδικό *Plays and Players* (Ιανουάριος 1982) σχετικά με τους Χορούς των έργων:

> Ο Έσσλιν απογοητεύτηκε επίσης από την ακινησία των Χορών, τα μέλη των οποίων δεν δέχεται ότι χόρευαν ούτε καν κατά τη διάρκεια των χορικών, προφανώς επειδή απαιτούνταν ήδη μεγάλη προσπάθεια για να συγκεντρωθούν στον συνδυασμό ρυθμικής ομιλίας και μουσικής υπόκρουσης. Οι Ερινύες δεν συνιστούσαν ούτε οπτική ούτε σωματική απειλή, με αποτέλεσμα ο μέγας μετασχηματισμός τους, όπως τον είχε καταλάβει καθαρά ο Peter Hall όταν υποδείκνυε την τελετουργική έξοδό τους μέσα από τους θεατές, να είναι πολύ λιγότερο αποτελεσματικός από όσο θα μπορούσε να είναι.[90]

Μερίδα κριτικών, ωστόσο, εστίασε στις ερμηνείες των Χορών των έργων και στην προδιάθεση που πιθανώς δημιουργούσαν στο κοινό:

---

[87]Wiles 2009: 261· Wiles 2004: 256, 258· Varakis 2008: 264.

[88]Jensen 1981.

[89]Hart 1982: 536.

[90]Walton 2007: 505-506.

> Όταν ο Ορέστης και η Ηλέκτρα, ευάλωτες, χλωμές μορφές γονατίζουν χέρι-χέρι, ικετεύουν το φάντασμα του πατέρα τους να σηκωθεί από τον τάφο, συνοδευόμενοι από τις ολοένα και περισσότερο επιτακτικές κραυγές ενός γκρίζου, λυπημένου Χορού από σκλάβες της Τροίας· όταν οι εκδικητικές Ερινύες, φορώντας την ομοιόμορφη στολή τους με μαύρα κουρέλια, λευκά πρόσωπα και με πορτοκαλί μαλλιά από ίνες, ελίσσονται και στροβιλίζονται και ταλαντεύονται σε όλη τη σκηνή, απειλώντας τον υπνωτισμένο Ορέστη: σε τέτοιες στιγμές κάποιος αισθάνεται έτοιμος για δέκα ώρες Αισχύλο, αντί για τις πεντέμισι που η τριλογία διαρκεί πραγματικά.[91]

Επιπροσθέτως, ο Χορός θεωρήθηκε επίκεντρο της παραγωγής και εγκωμιάσθηκαν οι κινήσεις του Χορού των *Ευμενίδων*:

> Ο Χορός είναι το επίκεντρο της παραγωγής, όπως θα ήταν και στον Αισχύλο. Ο αποκλειστικά ανδρικός θίασος είναι εξαιρετικά εκπαιδευμένος για να εκφράσει, παρά τις μάσκες, ένα πλήρες εύρος συναισθημάτων μέσω της έκφρασης του σώματος και των κινήσεων των χεριών. Οι συλλογικές και ατομικές τους κινήσεις είναι πάντα καθηλωτικές, ειδικότερα των Ερινύων στις *Ευμενίδες*, το τρίτο έργο στην τριλογία.[92]

[91]Nightingale 1981: 4.

[92]Simpson 1982: 15.

Κεφάλαιο 4
Les Atrides σε σκηνοθεσία Ariane Mnouchkine

4.1 Βιογραφικά και το *Les Atrides*

Η γαλλίδα Ariane Mnouchkine (1939) είναι μια από τις σπουδαιότερες σκηνοθέτιδες του θεάτρου παγκοσμίως. Στις 29 Μαΐου 1964 ίδρυσε το Θέατρο του Ήλιου, ένα συνεργατικό θεατρικό σχήμα, στο οποίο όλα τα μέλη συμμετείχαν σε ισότιμη βάση και σύμφωνα με την αρχή της συλλογικότητας. Βασικοί σκοποί του θιάσου ήταν να αναπτύξει θεατρική δραστηριότητα με πολιτικό ρόλο και να αναζητήσει μια νέα σκηνική γλώσσα και θεατρικές μορφές προσιτές στον λαό.[93] Η υπερίσχυση του σώματος του ηθοποιού έναντι του κειμένου, η συλλογική δημιουργία στη σκηνοθεσία και η ενεργητική συμμετοχή του κοινού στην παράσταση, η οποία έπαιρνε την όψη γιορτής, ήταν οι πρωτοποριακές αρχές στις οποίες βασίστηκε το Θέατρο του Ήλιου.[94]

Καθοριστική εμπειρία για τη διαμόρφωση των σκηνοθετικών αντιλήψεών της ήταν το ταξίδι της στην Ασία το 1963. Εκεί ήρθε σε επαφή με αυτό που θεωρούσε ως τη ρίζα του αληθινού θεάτρου: τη λιτότητα των χώρων, την πανδαισία των χρωμάτων και των εικόνων, τη σωματική ερμηνεία που έχει ως βάση την έντονη άσκηση του ηθοποιού και την άμεση σχέση με το κοινό. Βασικό γνώρισμα της αισθητικής της είναι να αναμειγνύει και να επανερμηνεύει τις ασιατικές θεατρικές συμβάσεις, επιμένοντας στη σωματική άσκηση και στη χρήση του προσωπείου ως ουσιώδεις τεχνικές που οδηγούν στην απαλλαγή από τον ρεαλισμό, τον οποίο η Mnouchkine θεωρεί εχθρό του θεάτρου.[95] Από το 1970, έδρα του θιάσου γίνεται ένα πρώην εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο πυρομαχικών στα περίχωρα του Παρισιού, το Καλυκοποιείο (Cartoucherie),

[93]Πασκώ 2010: 31-46, 47-57.

[94]Μποζίζιο 2010: 299.

[95]Ορφανού 2011: 24.

το οποίο προσαρμόστηκε στις ανάγκες των παραστάσεων και του οποίου η αρχιτεκτονική επηρέασε την επινόηση και τη δημιουργία τους.[96]

Η παράσταση *Les Atrides* αποτελεί την πρώτη σκηνοθετική απόπειρα του θιάσου στον χώρο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Το έργο βασίστηκε στην τριλογία *Ορέστεια* του Αισχύλου, ενώ η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* του Ευριπίδη επείχε θέση προλόγου, μετατρέποντας την τριλογία σε τετραλογία. Τα έργα μεταφράστηκαν από την ίδια την Mnouchkine (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*), τον Jean Bollack (*Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*) και την γαλλίδα διανοούμενη και φεμινίστρια συγγραφέα Hélène Cixous (*Ευμενίδες*). Η παράσταση, που είχε συνολική διάρκεια δέκα ωρών, πραγματοποιήθηκε στο Καλυκοποιείο σταδιακά και με βραδεία εξέλιξη, η οποία διήρκεσε δύο χρόνια: η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* και ο *Αγαμέμνων* έκαναν πρεμιέρα στις 16 και 24 Νοεμβρίου 1990 αντίστοιχα, οι *Χοηφόροι* στις 23 Φεβρουαρίου 1991 και οι *Ευμενίδες* στις 26 Μαΐου 1992.[97] Επίσης περιόδευσε σε πολλά φεστιβάλ διαφόρων χωρών (Γερμανία, Ιταλία, Καναδάς, Ολλανδία, Ηνωμένο Βασίλειο και ΗΠΑ).[98]

Σύμφωνα με την Macintosh, πρόκειται για μια εξαιρετικά δυναμική, μείζονος σημασίας παραγωγή, η οποία αντικατοπτρίζει και σχολιάζει τις σύγχρονές της πολιτικές αλλαγές και γεγονότα που συνέβαιναν στην ανατολική Ευρώπη. Από όλες τις παραγωγές αρχαιοελληνικών τραγωδιών που παρουσιάστηκαν στο τέλος της δεκαετίας του 1980 και στην αρχή της δεκαετίας του 1990, οι *Ατρείδες* της Mnouchkine είχαν τη μεγαλύτερη προσέλευση θεατών και προκάλεσαν τη μεγαλύτερη, ίσως, διάσταση απόψεων.[99] Η σκηνοθετική προσέγγιση της Mnouchkine αναμειγνύει τους Έλληνες κλασικούς του δυτικού θεάτρου με ανατολικές θεατρικές συμβάσεις, αναδεικνύοντας ως κυρίαρχο συστατικό την εντυπωσιακή όρχηση, ινδικής και καμποτζιανής προέλευσης, και δίνοντας κινέζικες αντηχήσεις με τα μερικώς θαμμένα αγάλματα, που ήταν μέρος του σχεδιασμού του σκηνικού χώρου και παρέπεμπαν στον θαμμένο πήλινο στρατό του Qin Shuang.[100] Επίσης, η παραγωγή αντλούσε στοιχεία από το παραστασιακό ύφος του ινδικού Kathakali, καθώς και των ιαπωνικών Noh και Kabuki.[101] Η αξιοποίηση του χορού, των χειρονομιών και της χορογραφίας, στο

---

[96]Πασκώ 2010: 226-229.

[97]Macintosh 2018: 477· Πασκώ 2010: 196, 199, 289-290.

[98]Miller 2007: 13.

[99]Macintosh 2018: 477-478.

[100]Hall 2004: 28-29· McDonald 2015: 290· Taplin 1996: 210-211.

[101]Macintosh 2018: 477.

μεγαλύτερο μέρος της παράστασης, είχε στόχο να δώσει έμφαση στην όρχηση η οποία συνιστά βασικό στοιχείο του αρχαιοελληνικού δράματος.[102]

Η σκηνοθετική προσέγγιση της Mnouchkine επικεντρώνεται στην Κλυταιμνήστρα. Η ενσωμάτωση της *Ιφιγένειας η εν Αυλίδι* ως προλόγου στην *Ορέστεια*, με στόχο την εξήγηση των ενεργειών της Κλυταιμνήστρας στην αισχύλεια τριλογία και την εμβάθυνση στο κίνητρο της εκδίκησης, καταδεικνύει την απενοχοποιημένη αντιμετώπιση του δραματικού χαρακτήρα.[103] Χάρη στην προσθήκη της *Ιφιγένειας*, η Κλυταιμνήστρα εμφανιζόταν εξαρχής ως θύμα, και ολόκληρο το *Les Atrides* απεικονίζει την ιστορία της.[104] Επιπροσθέτως, φέρνει στο προσκήνιο τη φιλοδοξία, τη βία, τον μισογυνισμό και τους πολιτικούς υπολογισμούς της στρατοκρατικής πατριαρχίας. Εξάλλου, δημιουργώντας συμπάθεια για την Κλυταιμνήστρα και ασκώντας κριτική στην πατριαρχική κυριαρχία, δίνει μια φεμινιστική διάσταση στη σκηνική σύλληψη της τετραλογίας.[105] Η Mnouchkine προσπάθησε να αποσαφηνίσει τον καίριας σημασίας ανταγωνισμό των φύλων και τους δυναστικούς αγώνες στην *Ορέστεια*, περιγράφοντας σχέσεις εξουσίας που παραμένουν σε ισχύ μέχρι σήμερα.[106]

Οι *Ευμενίδες*, το τελευταίο μέρος του *Les Atrides*, έχει ουσιώδη σημασία για τη διερεύνηση των προθέσεων της Mnouchkine, η οποία μέσω του Χορού προσεγγίζει και θίγει πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Το έργο διαθέτει έναν αντισυμβατικό Χορό από σκύλους που πηδούν και γαβγίζουν, προφανώς εμπνευσμένον από τους στ. 132 και 246 των *Ευμενίδων*, όπου οι Ερινύες παρομοιάζονται με κυνηγετικά σκυλιά. Στην προσέγγιση της Mnouchkine, το τελευταίο επεισόδιο της ιστορίας των Ατρειδών γίνεται πρόσχημα για την εμφάνιση τριών θηλυκών Αρπυιών, που θυμίζουν άστεγες γυναίκες, οι οποίες έχουν επιβιώσει από το ολοκαύτωμα της ανθρώπινης φιλοδοξίας και εκδίκησης και εκτελούν τα αιμοδιψή καθήκοντά τους ως Ερινύες της σύγχρονης εποχής.[107]

Η Mnouchkine εξηγώντας την επιλογή των συγκεκριμένων αρχαιοελληνικών έργων ως συστατικών της παραγωγής *Les Atrides*, περιέγραψε τον γενικότερο προβληματισμό και την ενασχόληση των παραστάσεων του θιάσου με πολέμους και

---

[102]Wiles 2009: 163.

[103]Chioles 1993: 7, 13-14.

[104]Wiles 2009: 162.

[105]Bryant-Bertail 1994: 4-5.

[106]Bryant-Bertail 1994: 3.

[107]Barranger 1994: 78.

γενοκτονίες. Για την επιλογή του κύκλου των Ατρειδών ανέφερε ότι τα έργα έχουν ως βασικό θεματικό άξονά τους τον πόλεμο

> [α]νάμεσα στους πιο κοντινούς: στην κόρη και την μητέρα, το γιο και τη μητέρα, τη γυναίκα και τον άντρα της, τον άντρα και τη γυναίκα του. Όσο πιο κοντινοί είναι […], όσο περισσότερο αγαπιούνται, τόσο περισσότερο αλληλοσκοτώνονται. Στην ουσία, αυτό το θέμα είναι το δικό μας θέμα και μας στοιχειώνει από πάντα: ο εμφύλιος πόλεμος, ο αδελφοκτόνος αγώνας, ο εσωτερικός εχθρός, συμπεριλαμβανομένου και του εχθρού που βρίσκεται μέσα μας, ο εσωτερικός «κατακερματισμός» μας. […] είναι κάτι το ακατανόητο, το απαράδεκτο και το μυστηριώδες. Ένα αίνιγμα. Άρα ένα μεγάλο θεατρικό θέμα.[108]

4.2 Η προσέγγιση του Χορού

Στο *Les Atrides*,[109] αναπόσπαστο μέρος της θεατρικής αισθητικής ήταν ο πολυμελής Χορός με αναπτυγμένη αίσθηση της συλλογικότητας. Η ομοιότητα και η ομοιομορφία στα μέλη του Χορού επιτυγχάνεται μέσω του τρόπου με τον οποίο αξιοποιούνται η συλλογική όρχηση και κίνηση, τα πανομοιότυπα περίτεχνα κοστούμια και το μακιγιάζ εν είδει προσωπείου, το οποίο ενισχύει την αίσθηση της τελετουργίας, όλα με επιρροές από το τελετουργικό χορευτικό δράμα Kathakali.[110] Με αυτόν τον τρόπο οι θεατές αντιλαμβάνονται ένα συλλογικό σώμα, παρόλο που τα αποσπάσματα του Χορού δεν άδονταν και δεν απαγγέλλονταν συγχρονισμένα από όλο τον Χορό, αλλά εκφέρονταν μόνο από τον Κορυφαίο ανάμεσα στις χορευτικές ενότητες. Έτσι, η επίδραση της χορογραφίας μετέδιδε στο κοινό την αίσθηση του *συνολικού έργου τέχνης* του Wagner.[111] Όπως δήλωσε η ίδια η Mnouchkine:

> ο Χορός θα έπρεπε να έχει πολλή μουσικότητα. Γνωρίζαμε ότι τραγουδούσε. Εμείς όμως δεν είχαμε αρκετούς καλούς τραγουδιστές. «Ε καλά, τότε θα χορεύουν!». Αλλά πώς; Τι;

---

[108]Πασκώ 2010: 199.

[109]Δεν υπάρχει διαθέσιμη βιντεοσκόπηση ολόκληρης της παράστασης (Goldhill 2007: 226). Υπάρχουν ωστόσο στο διαδίκτυο εκτεταμένα αποσπάσματα από πρόβες του *Αγαμέμνονα* και λίγα στιγμιότυπα από την *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* και τις *Χοηφόρους*, αλλά όχι από τις *Ευμενίδες*. Εντούτοις, οι διαθέσιμες πηγές, δηλαδή μελέτες, κριτικογραφία, συνεντεύξεις (π.χ. Barranger 1994, Brustein 1992, Bryant-Bertail 1994, Goetsch 1994, Goldhill 2007, Miller 2007, Πασκώ 2010, Taplin 1996 κ.ά.), καθώς και το φωτογραφικό και οπτικοακουστικό υλικό στην ιστοσελίδα του Θεάτρου του Ήλιου, είναι αρκετές ώστε να δώσουν μια ικανοποιητική ιδέα για την ερμηνεία και την κίνηση του Χορού στην παράσταση της Mnouchkine.

[110]Goldhill 2007: 14, 29, 60-61· Miller 2007: 37-38.

[111]Bierl 2005: 301· Macintosh 2018: 471.

> Και πότε θα αρχίζουν να χορεύουν; Και πού θα σταματούν; Τότε ήταν που η Catherine Schaub, ο Simon Abkarian και ο Nirupama Nityanandan, […] ανέλαβαν [ενν. να συνθέσουν] την χορογραφία [ενν. της παράστασης]. […]. Όμως πώς να τον κάνουμε [ενν. τον Χορό] να μιλάει; Για να καταλαβαίνουμε αυτό που λέει; Για να έχουν αλήθεια και συνοχή τα λόγια του; […] Μια μέρα, […] θυμήθηκα πως το ελληνικό Χ, που σήμαινε τον Χορό, σήμαινε επίσης και την κορυφαία.[112] Και πως, κατά συνέπεια, πιθανόν να ήταν η κορυφαία που μιλούσε σχεδόν πάντα. Μόνη. Και πολύ σπάνια, αν ποτέ συνέβαινε, ο Χορός εν χορώ. Τι χαρά όταν το κατάλαβα αυτό! Αλλά αμέσως και τι άγχος, καθώς αν μιλούσε ένας μόνο, αυτό σήμαινε πως οι άλλοι δώδεκα σιωπούσαν![113]

4.3 Θεατρικός και σκηνικός χώρος

Η ιστορική διάσταση της σκηνοθεσίας αποτυπωνόταν στον θεατρικό χώρο από την στιγμή που το κοινό εισερχόταν σε αυτόν. Σε τοίχο της αίθουσας υποδοχής, ο οποίος ήταν φωτισμένος ως σημείο εστίασης, βρισκόταν ένας μεγάλος πολιτικός χάρτης του αρχαίου μεσογειακού κόσμου, που απεικόνιζε το ταξίδι του Αγαμέμνονα. Φωτογραφίες και βιβλία για την ελληνική ιστορία και τον πολιτισμό ήταν διαθέσιμα προς πώληση (Εικόνα 19). Καθ' οδόν προς τον χώρο της παράστασης, το κοινό διερχόταν από μια περιοχή που έμοιαζε με αρχαιολογική ανασκαφή, με πήλινα αγάλματα λαξευμένα από τον Erhard Stiefel, τα οποία ανακαλούσαν τον θαμμένο πήλινο στρατό του Qin Shuang και αναπαρίσταναν τους Χορούς των έργων (Εικόνα 20).[114] Όταν ο Χορός εμφανιζόταν, με μια στροβιλιζόμενη έκρηξη κόκκινων, μαύρων και κίτρινων κοστουμιών, ήταν σαν να ζωντάνευαν ξαφνικά αυτά τα αγάλματα και να έβρισκαν το δρόμο τους για τη σκηνή.[115] Όσον αφορά τη θέση του Χορού, η Mnouchkine αναφέρει τα εξής:

> Και πού θα βρισκόταν ο Χορός για να κοιτάζει όλα αυτά που συνέβαιναν; Σιγά-σιγά, έβαλα να υψώσουν φράχτες που οριοθετούσαν μια περιοχή σαν τετράγωνη αρένα ταυρομαχίας. Αυτό έδωσε στους ηθοποιούς του Χορού μια συμπαγή ελευθερία. Είχαν το βασίλειό τους. Όταν έμπαιναν στην αρένα τα μεγάλα κτήνη, δηλαδή οι

[112]Προφανώς εδώ η Mnouchkine σκέφτεται με τους όρους του γαλλικού αλφαβήτου, όπου το όπου το C μπορεί να σημαίνει Chœur (Χορός) αλλά και Coryphée (Κορυφαίος/-α). Αυτό δεν ισχύει για το ελληνικό αλφάβητο.

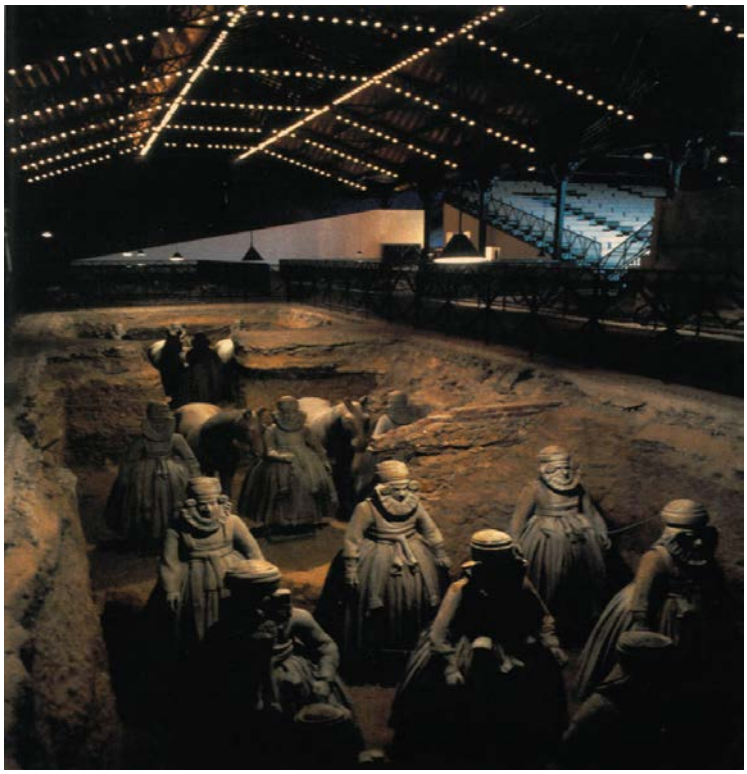
[113]Πασκώ 2010: 203-204.

[114]Hall 2004: 28-29· McDonald 2015: 290· Taplin 1996: 210-211.

[115]Bryant-Bertail 1994: 8-9· Goldhill 2007: 12.

πρωταγωνιστές, ο Χορός έτρεχε να μπει στο λαγούμι, μπορούσε να κρυφτεί ή να φωλιάσει μέσα στους τοίχους σαν να ήταν μέσα σε χαρακώματα.[116]

Εικόνα 19. Η αίθουσα υποδοχής.



Εικόνα 20. Τα πήλινα αγάλματα.

[116]Πασκώ 2010: 203.

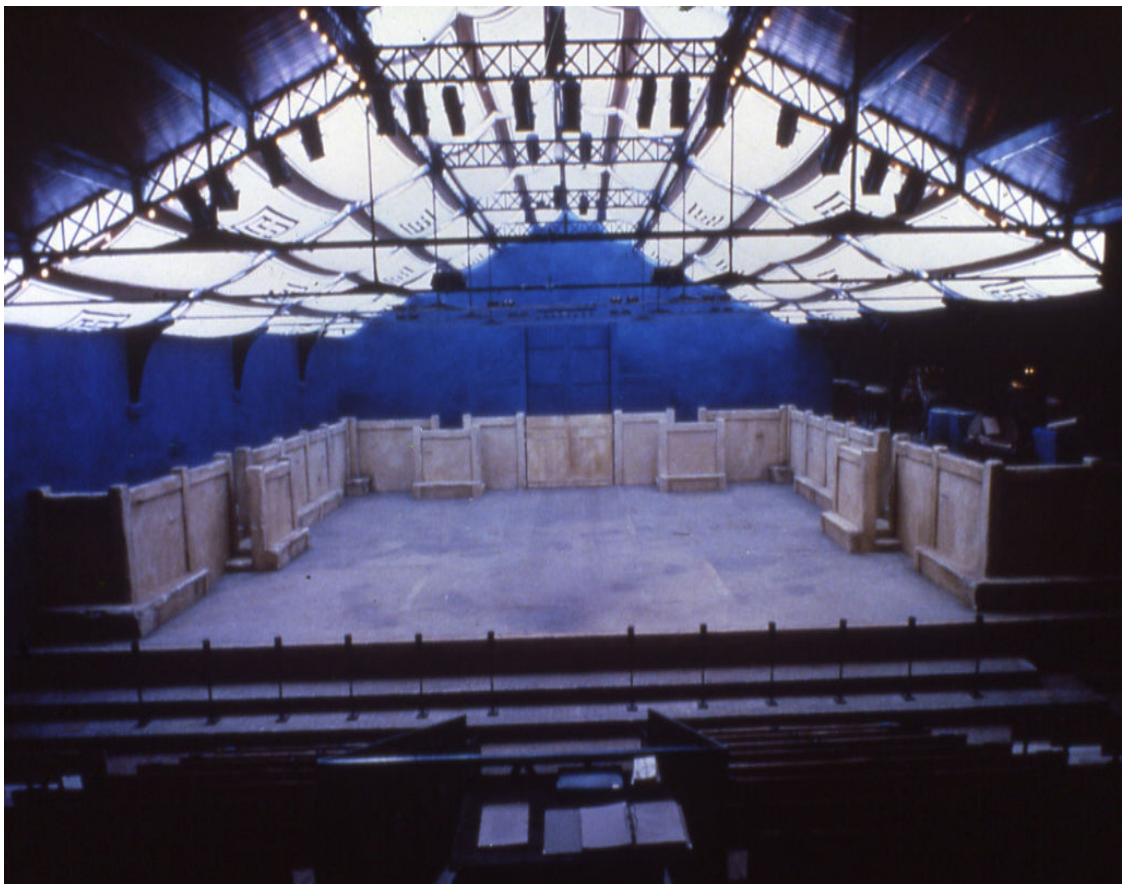
Η Mnouchkine είναι υπέρμαχος της χρήσης ενός τεράστιου κενού σκηνικού χώρου, στον οποίο η σκηνοθεσία και η σωματική δεξιοτεχνία των ηθοποιών επωμίζονται το βάρος του νοήματος.[117] Γι' αυτόν τον λόγο το σκηνικό, δημιουργημένο από τον Guy-Claude Francois, αποτελείτο από μια μεγάλη ορθογώνια σκηνή στο χρώμα της άμμου, χωρίς αυλαία. Περιστοιχιζόταν από έναν φθαρμένο τοίχο του ίδιου χρώματος, ο οποίος είχε κατά διαστήματα πάγκους και ανοίγματα με τοποθετημένο μπροστά τους ένα ορθογώνιο κομμάτι τοίχου. Μια δίφυλλη θύρα βρισκόταν στο κέντρο του πίσω μέρους της σκηνής. Ο χώρος θύμιζε αρένα ταυρομαχίας, δεδομένου ότι οι ηθοποιοί και τα μέλη του Χορού μπορούσαν είτε να διαφύγουν από τα ανοίγματα του τοίχου είτε να αναρριχηθούν και να εμφανιστούν πάνω σε αυτόν.[118] Αυτός ο τοίχος περικλειόταν από έναν άλλο, αρκετά ψηλότερο τοίχο από ξύλο βαμμένο σε μπλε χρώμα· στο κέντρο της πρόσοψης αυτού του τοίχου βρισκόταν μια δεύτερη μεγάλη δίφυλλη θύρα, η οποία άνοιγε μόνο μια φορά σε κάθε έργο για να παρουσιάσει πολύ σημαντικά γεγονότα, π.χ. την άφιξη του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* ή της Αθηνάς στις *Ευμενίδες*. Πάνω από τη σκηνή βρισκόταν μια υφασμάτινη λευκή οροφή διακοσμημένη με μαιάνδρους (Εικόνα 21).[119] Σε αντίθεση με όσα είναι γνωστά για το αρχαίο θέατρο, η πύλη του ανακτόρου δεν βρισκόταν απέναντι από το κοινό, δηλαδή δεν αντιστοιχούσε σε καμία από τις δύο δίφυλλες κεντρικές θύρες που προαναφέραμε. Την πύλη του ανακτόρου αντιπροσώπευε ένα πέρασμα σαν στοά, το οποίο είχε δημιουργηθεί κάτω από το κεντρικό τμήμα των θέσεων των θεατών (Εικόνα 22).[120]

[117]Miller 2007: 22.

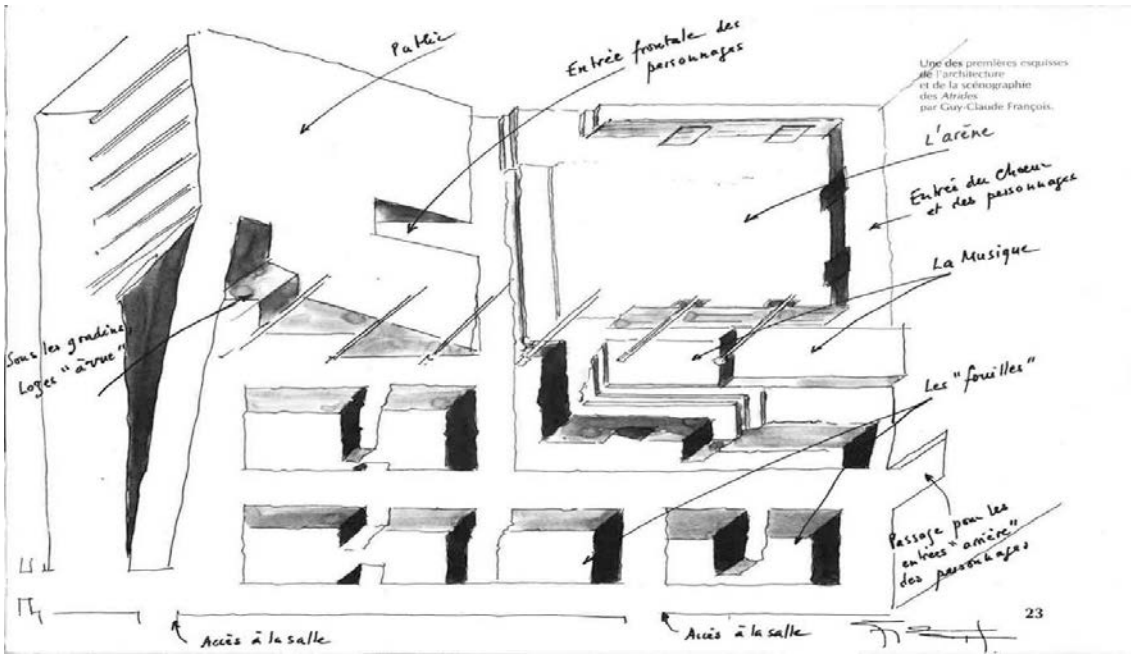
[118]Goldhill 2007: 12· Judet de La Combe 2005: 285.

[119]Bryant-Bertail 1994: 10· Judet de La Combe 2005: 285).

[120]Goldhill 2007: 15-17· Judet de La Combe 2005: 285.



Εικόνα 21. Ο σκηνικός χώρος.



Εικόνα 22. Σχεδιάγραμμα σκηνικού χώρου.

4.4 Ο Χορός και η κίνησή του

Αντί να αντιμετωπίσει τον Χορό ως πρόβλημα η Mnouchkine τον μετέτρεψε σε επίκεντρο μιας παραγωγής με τεράστια ενέργεια, όπου η μουσική του Jean-Jacques Lemêtre και η συλλογική όρχηση καθοδηγούσαν την παράσταση. Ο πολυμελής Χορός εισερχόταν μέσω της δίφυλλης θύρας απέναντι από το κοινό με ζωηρά χοροπηδηχτά βήματα και γρήγορα λακτίσματα και άλματα και καταλάμβανε ολόκληρη τη μεγάλη και κενή σκηνή η οποία του παρείχε έναν εξαιρετικό χώρο για την όρχησή του και αναδείκνυε τη συλλογική κίνηση και τα λόγια του.[121]

Για την Mnouchkine, ο Χορός ήταν το κλειδί για την επίτευξη μιας ιστορικής προοπτικής, της αποστασιοποίησης από το παρόν και της ανάκλησης του παρελθόντος. Η ενέργεια των χορευτών γέμιζε τη σκηνή με τα άλματα, τις κραυγές, τα πλούσια περίτεχνα κοστούμια και τα πρόσωπά τους, τα οποία είχαν εκφραστικό λευκό μακιγιάζ, με έντονο μαύρο eye-liner στα μάτια και καμπυλωτά κόκκινα χείλη. Η σωματική παρουσία των δώδεκα έως δεκαπέντε ανδρών και γυναικών του Χορού συνοδευόμενη από τη ζωντανή μουσική των κρουστών, ηλέκτριζε την ατμόσφαιρα, αν και ο Χορός κατά τη διάρκεια της απαγγελίας των χορικών και της εκφοράς των διαλόγων δεν χόρευε ποτέ και παρέμενε σε κινητική παύση, είτε καθιστός στο έδαφος ή στους πάγκους του περιβάλλοντος τοίχου είτε όρθιος (Εικόνες 24, 25 και 28). Πεπεισμένη για τη σπουδαιότητα της όρχησης του Χορού στην αρχαία τραγωδία, η Mnouchkine είχε ως στόχο να επαναφέρει τον ζωτικό της ρόλο, όχι ανασυνθέτοντάς την από ιστορικά ή κειμενικά στοιχεία, αλλά εμπλουτίζοντάς τη με την ζωντανή ενέργεια των ινδικών Kathakali και Bharata Natyam. Οι χειρονομίες, οι κινήσεις, οι στάσεις και οι μετακινήσεις του Χορού δημιούργησαν ένα είδος *σωματικής γραφής* (écriture corporelle), ένα σωματικό και χειρονομικό λεξιλόγιο σημείων που επανεμφανιζόταν καθ' όλη τη διάρκεια των έργων καθορίζοντας ένα είδος σωματικής αφήγησης και απεικόνισης του κειμένου, ένα υποκριτικό ύφος στο οποίο το σώμα καθίσταται πιο εύγλωττο από τον λόγο.[122]

Τα σώματα των μελών του Χορού που τραντάζονται, δονούνται, συσπώνται και συγκλονίζονται γίνονται τόποι σημασιοδότησης και μεταδίδουν τον συναισθηματικό αντίκτυπο των φρικιαστικών πράξεων των έργων: της παιδοκτονίας στην *Ιφιγένεια*, της δολοφονίας του ηγεμόνα στον *Αγαμέμνονα*, της μητροκτονίας στις *Χοηφόρους* και

[121]Goldhill 2007: 13, 29· Judet de La Combe 2005: 286.

[122]Bryant-Bertail 1994: 9-10, 12, 13· McDonald 2015: 289, 291· Wiles 2009: 163.

της εκδίκησης στις *Ευμενίδες*. Τα μέλη του Χορού περιγράφουν σωματικά την ασθένεια της ψυχής που διαποτίζει την ιστορία των Ατρειδών.[123]

Αξιοποιώντας στον Χορό των *Les Atrides* κώδικες και συμβάσεις εμπνευσμένες από το ασιατικό θέατρο, που συνδυάζει μουσική, χορό, τέχνη, τελετουργία και δίνει έμφαση στη σωματικότητα, η Mnouchkine ανέπτυξε το δικό της όραμα, στο οποίο η ακρίβεια της χειρονομίας και η σαφήνεια της κίνησης δημιουργούν, συνδυαστικά, ένα θέατρο που δίνει την αίσθηση έντονης και ισορροπημένης τελετουργίας. Με αυτόν τον τρόπο οι τέσσερεις εντυπωσιακά χορογραφημένοι και διαφορετικοί Χοροί ενισχύουν την πολιτική και φεμινιστική ανάγνωση του έργου από την Mnouchkine αποτυπώνοντας μέσω του κοστουμιού, της κίνησης, των κραυγών και της έντασης των σωμάτων τους το συναισθηματικό φορτίο ολόκληρου του κύκλου των έργων αλλά και του καθενός χωριστά: τη γυναικεία θυσία στην *Ιφιγένεια*, την πατριαρχική αναλγησία και την πολιτική ανικανότητα στον *Αγαμέμνονα*, τη ζοφερή εγκληματικότητα του Ορέστη στις *Χοηφόρους* και την ενδεχόμενη εκδίκηση των Ερινύων που ηττήθηκαν στη δικαστική διαδικασία στις *Ευμενίδες*.[124]

Αν και ο Χορός αποτελούνταν από άντρες και γυναίκες, τα μέλη του είχαν μόνο μία έμφυλη ταυτότητα σε κάθε έργο: ήσαν είτε άνδρες είτε γυναίκες, ανάλογα με τις επιταγές του δράματος. Η όρχηση διατηρούσε τις ίδιες βασικές κινήσεις, οι οποίες περιγράφονται στην επόμενη παράγραφο, αλλά κατά περίπτωση προστίθενταν ενδείξεις φύλου, ηλικίας και τάξης, οι οποίες εκφράζονταν μέσω χειρονομιών, στάσεων, κοστουμιών.[125] Αυτή η ζωηρή και έντονη παρουσία και κίνηση, καθώς και ο σωματικός σχολιασμός της δράσης από τον Χορό, έδιναν την αίσθηση ότι τα μέλη του συνδέονταν μεταξύ τους ως μέρη ενός ζωντανού οργανισμού με πολλά κεφάλια, τονίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και την ταυτότητα και την συλλογικότητά του.[126]

Στα τρία πρώτα έργα (*Ιφιγένεια*, *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*), ο Χορός εισέρχεται από τη δίφυλλη θύρα χορεύοντας με ζωηρά βήματα και χαμηλά λακτίσματα, και εκτελώντας διαγώνιες, κάθετες ή οριζόντιες κινήσεις, οι οποίες τονίζουν τη συλλογική ταυτότητά του. Όταν μιλάει ο Κορυφαίος τα άλλα μέλη του Χορού παραμένουν ακίνητα είτε αντιδρούν διακριτικά στα λεγόμενά του.[127] Κατά τη διάρκεια αυτών των ορχηστικών

---

[123]Miller 2007**:** 37-38.

[124]Miller 2007**:** 40-41.

[125]Bryant-Bertail 1994: 18-19.

[126]Miller 2007**:** 89.

[127]Bethune 1993: 184· Bryant-Bertail 1994: 19.

ακολουθιών, τα μέλη του Χορού διευθετούνται σε σειρές, και η όρχηση αποτελείται κυρίως από χτυπήματα του ποδιού, βηματισμό και λακτίσματα, με τα χέρια ανυψωμένα, καθώς και από περιστασιακά άλματα ψηλά στον αέρα ή γρήγορες περιστροφικές κινήσεις στις στιγμές της κορύφωσης. Στα τρία πρώτα έργα η χορογραφία είναι πάντα δυναμική και ζωηρή. Σχεδόν όλη η όρχηση εκτελείται με τους χορευτές στραμμένους προς το κοινό και είναι χορογραφημένη σε κάθετες και διαγώνιες γραμμές. Ο Κορυφαίος, που βρίσκεται μπροστά από το χορικό σύνολο, κατευθύνει τα μέλη του Χορού με μικρές κραυγές.[128] Αντίθετα, στις *Ευμενίδες* τα μέλη του Χορού είναι πιο στατικά. Η μεσανατολικού ύφους όρχηση χρησιμοποιείται για πανηγυρικές στιγμές όπως ο γάμος της Ιφιγένειας, η επιστροφή του Αγαμέμνονα, η δολοφονία των τυράννων και η αθώωση του Ορέστη. Άλλα είδη όρχησης, κυρίως ισπανικού και ινδικού ύφους, συνοδεύουν τον θάνατο της Ιφιγένειας και της Κλυταιμνήστρας και τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας.[129]

Ο Χορός της *Ιφιγένειας* ήταν ένα θορυβώδες, ζωηρό σύνολο, που σχεδόν πετούσε σε όλη τη σκηνή με πολύ ενεργητική και ενθουσιώδη όρχηση. Τα κοστούμια του συνδύαζαν το λευκό, το κόκκινο και το βαθύ κίτρινο χρώμα και έφεραν προεξέχουσες ενισχύσεις στην κοιλιακή περιοχή. Οι χορευτές χόρευαν με τα βήματα του ινδικού Kathakali και σε σειρές με ελεύθερη γεωμετρία και με ρευστές χειρονομίες και περιστροφικές και έντονες κινήσεις (Εικόνα 23). Κατά τη διάρκεια των επεισοδίων, έτρεχαν γύρω από τα ανοίγματα του περιβάλλοντος τοίχου και παρακολουθούσαν πάνω από αυτόν (Εικόνα 24), ή και υπερπηδούσαν τους τοίχους για να αρχίσουν τις ενθουσιώδεις ορχήσεις τους και για να περικυκλώσουν τους πρωταγωνιστές. [130]

[128]Taplin 1996: 211.

[129]McDonald 2015: 289-290.

[130]Barranger 1994: 82-83· Bierl 2005: 302· Goetsch 1994: 78· Miller 2007**:** 38.

Εικόνα 23. Ο Χορός της *Ιφιγένειας*.

Εικόνα 24. Ο Χορός της *Ιφιγένειας*.

Ο Χορός του *Αγαμέμνονα* εισερχόταν με μικρά πηδηχτά χορευτικά βήματα και εν συνεχεία καθόταν στο έδαφος σε γεωμετρική διάταξη, ώστε να απαγγείλει την πρώτη μεγάλη ιστορία της τριλογίας, την πάροδο (Εικόνα 25). Οι χορευτές εκτελούσαν τις ορχηστικές κινήσεις τους με συνέπεια αλλά με άκαμπτο και βαρύ και συγκρατημένο τρόπο, καταρρέοντας στο έδαφος εξαντλημένοι μετά την ολοκλήρωση κάθε ορχηστικής ακολουθίας.[131] Οι γέροντες του Χορού, αδύναμοι, αναποφάσιστοι, ανίκανοι να επηρεάσουν την έκβαση των γεγονότων, εξέφραζαν την αδυναμία τους λαχανιάζοντας και βαριανασαίνοντας καθώς χόρευαν.[132] Ήταν γενειοφόροι, με βαρύ μακιγιάζ, ντυμένοι με μακρύ ένδυμα και με κεφαλόδεσμο που θύμιζε τουρμπάνι· τόσο στα ενδύματα όσο και στον κεφαλόδεσμο κυριαρχούσε το κόκκινο και το χρυσό χρώμα. Κρατούσαν ένα ραβδί, που το μετέφεραν με υπολογισμένες κινήσεις, ενώ εκτελούσαν τον στροβιλισμό και τις περιστροφές στον χώρο με συγκρατημένη ενέργεια (Εικόνα 26).[133]

Εικόνα 25. Ο Χορός του *Αγαμέμνονα* κατά τη διάρκεια της παρόδου.

[131]Bryant-Bertail 1994: 19· Goldhill 2007: 60.

[132]Goetsch 1994: 81· McDonald 2015: 294.

[133]Bierl 2005: 301-302.

Εικόνα 26. Ο Χορός του *Αγαμέμνονα*.

Στις *Χοηφόρους* τα λευκά πρόσωπα των χορευτών ήταν διάστικτα με κόκκινα σταγονίδια, που παρέπεμπαν στο αίμα. Φορούσαν μαύρα ενδύματα με χρυσές και κόκκινες λεπτομέρειες. Η είσοδος και η όρχησή τους αποτελούσαν μια άγρια απεικόνιση του πένθους: οι χορευτές στηθοκοπιούνταν, χτυπούσαν τα πόδια τους και στροβιλίζονταν σαν δερβίσηδες, εκφράζοντας έτσι ακραίες συγκινησιακές καταστάσεις (Εικόνα 26). Οι σκλάβες, καθώς προέτρεπαν τον Ορέστη και την Ηλέκτρα να σκοτώσουν την μητέρα τους, θύμιζαν τις Ερινύες, καθώς μάλιστα η εμφάνισή τους παρέπεμπε σε Άρπυιες (Εικόνα 27). Στην τελευταία σκηνική εικόνα, η Ηλέκτρα και ολόκληρος ο Χορός κατάφερναν με μεγάλη προσπάθεια να σπρώξουν αργά τα πτώματα του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας εκτός σκηνής, καθιστώντας προφανές ότι δεν ήταν εύκολο να απαλλαγούν από αυτήν.[134]

[134]Bryant-Bertail 1994: 18· Goetsch 1994: 82-83.

Εικόνα 27. Ο Χορός των *Χοηφόρων*.

Εικόνα 28. Ο Χορός των *Χοηφόρων*.

Τα τρία πρώτα έργα τελειώνουν με το απόκοσμο, ανατριχιαστικό και απειλητικό γάβγισμα μιας ομάδας σκυλιών. Αυτά τα σκυλιά παίρνουν σάρκα και οστά στο τελευταίο έργο της τετραλογίας, τις *Ευμενίδες* (όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, προφανώς η Mnouchkine άντλησε έμπνευση από τους στ. 132 και 246 των *Ευμενίδων*, όπου οι Ερινύες παρομοιάζονται με κυνηγετικά σκυλιά).[135] Κραυγές πουλιών και γρυλίσματα σκύλων προμηνύουν την άφιξη των Ερινύων, τις οποίες αναπαρίσταναν οι τρεις Κορυφαίες του Χορού ντυμένες σαν άστεγες γυναίκες, με βρώμικα ενδύματα και αθλητικά παπούτσια, ωχρά πρόσωπα και αχτένιστα μαλλιά. Κρατούσαν ραβδιά και αντιδρούσαν δυναμικά στις σκηνές που εκτυλίσσονταν γύρω τους.[136] Υπό τον έλεγχό τους είχαν μια αγέλη σκυλιών με πρόσωπο μπαμπουίνου, κόκκινα μάτια, μυτερά ρύγχη και μαύρες χαίτες. Αυτά τα σκυλιά-μπαμπουίνοι ορμούν στη σκηνή πεσμένα στα τέσσερα και κινούνται τριγύρω με πιθηκόμορφο βάδισμα.[137] Ο ορχηστικός στροβιλισμός των προηγούμενων έργων, εγκαταλείπεται και αντικαθίσταται από τον πιθηκοειδή βηματισμό των μελών του Χορού και τις αδέξιες και άχαρες κινήσεις των τριών Κορυφαίων. Και ενώ στα προηγούμενα έργα οι Χοροί ήταν ελεύθεροι να σκαρφαλώνουν, να κάθονται ή να στέκονται πάνω στον τοίχο, στις *Ευμενίδες* τα ανοίγματα του περιβάλλοντος τοίχου είναι φραγμένα από μεταλλικά κιγκλιδώματα, στα οποία παγιδεύεται ο Χορός (Εικόνες 29, 30, 31και 32).[138]

Εικόνα 29. Ο Χορός των *Ευμενίδων*.

[135]Taplin 1996: 214.

[136]Barranger 1994: 83· Goldhill 2007: 194-195.

[137]Bryant-Bertail: 1994: 23· Goldhill 2007: 195.

[138]Bryant-Bertail: 1994: 23· Taplin 1996: 214.

Εικόνα 30. Ο Χορός των *Ευμενίδων* με τις Κορυφαίες.

Εικόνα 31. Ο Χορός των *Ευμενίδων* με τις Κορυφαίες.

4.5 Κριτικές της παράστασης

Οι κριτικές της παράστασης διχάστηκαν όσον αφορά τον Χορό και την όρχησή του, καθώς και όσον αφορά τις επιρροές από το ασιατικό θέατρο. Μερίδα κριτικών εκφράστηκε αρνητικά για την πρωτοκαθεδρία του χορικού στοιχείου στην παράσταση:

> Οι χοροί, που συνδυάζουν τα πιο κομψά ή εκφραστικά στοιχεία από τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, από το Kathakali, από το Kabuki και από το φλαμένκο, καθώς και κάποιες μη αναγνωρίσιμες κινήσεις […] μπορεί κάποτε να άσκησαν τη μαγεία τους σε κατάπληκτους χωρικούς […], αλλά εδώ δεν είναι πιο σημαντικοί από τη συγχρονισμένη κολύμβηση.[139]

Εντούτοις, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στην κίνηση και στη συμμετοχή του Χορού στη δράση:

> υπάρχει ο περίτεχνα ντυμένος, στροβιλιζόμενος Χορός που είναι πάντα εκεί, βλέποντας και περιμένοντας – ένα ζωντανό κοινωνιολογικό πλαίσιο. Όταν τα μέλη του Χορού δεν χορεύουν, τρέχουν πέρα δώθε, σκαρφαλώνουν και στηρίζονται στους τοίχους γύρω από τη σκηνή, κρυφοκοιτάζοντας από πίσω τους, εστιάζοντας με προσοχή στα γεγονότα.[140]

Επίσης οι κριτικές επισήμαναν ότι οι χορικές ωδές εκφωνούνταν τον Κορυφαίο, χωρίς όμως αυτό να υπονομεύει τον συλλογικό χαρακτήρα της χορικής ταυτότητας:

> Ίσως η Mnouchkine θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τον Χορό της ως Χορό. Στην πραγματικότητα όμως οι χορευτές της δεν μιλούν ούτε τραγουδούν όσο κινούνται, αλλά χορεύουν και κατόπιν σταματούν και ακούνε την Κορυφαία τους […] να εκθέτει τη συλλογική τους άποψη. Ωστόσο, φαίνονται πανέμορφοι και έχουν μια μαγευτική επίδραση. Είναι κορίτσια από την Ασία που χορεύουν, περιστρέφονται γύρω από την καταδικασμένη Ιφιγένεια. Είναι θορυβώδεις Αργείοι γέροντες με κόκκινα και χρυσά ενδύματα σαν αρχαίοι φύλακες. Είναι μαυροντυμένες σκλάβες που στροβιλίζονται σαν δερβίσηδες ή λικνίζονται με ικανοποίηση καθώς περιμένουν τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας. Ελίσσονται σε περίπλοκα σχήματα και, στη συνέχεια, τρέχουν βιαστικά προς τα πλάγια, αφήνοντας τους κύριους χαρακτήρες στη γυμνή σκηνή […].[141]

Η όρχηση θεωρήθηκε μία από τις ενοποιητικές δυνάμεις του έργου:

> Η τρίτη ενοποιητική δύναμη είναι η όρχηση. Αυτοί οι Χοροί είναι ό,τι πλησιέστερο έχω δει προς ένα από τα πιο λαμπρά στοιχεία του αρχαίου ελληνικού δράματος […]: ισχυρή, έντονα ελεγχόμενη κίνηση που απεικονίζει θυμό, θλίψη, αποφασιστικότητα, χαρά ή θρίαμβο. Οι Χοροί της Mnouchkine δεν ψάλλουν από κοινού: οι μεγάλες χορικές ωδές

---

[139]Bowles 1992: 129.

[140]Drake 1991.

[141]Nightingale 1992.

εκφέρονται από μεμονωμένες φωνές. Ο ρόλος τους είναι να παρουσιάσουν, με εντυπωσιακά χορογραφημένες και υψηλής ακρίβειας κινήσεις, ότι οι κτηνώδεις συγκρούσεις που ερμηνεύουν οι ηθοποιοί είναι επίσης μεγάλες δημόσιες τραγωδίες. Το θέαμα κόβει την ανάσα […]. Τα βήματα και οι ρυθμοί βασίζονται, νομίζω, σε ελληνικούς χορούς, μερικοί από τους οποίους είναι ακόμα δημοφιλείς στα νησιά· και νόμισα ότι ένιωσα, σε μερικές στιγμές […] τη φευγαλέα επιρροή της παράδοσης του ινδικού Kathakali.[142]

Οι πιο αντικρουόμενες κριτικές διατυπώθηκαν για τον Χορό των *Ευμενίδων*, ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως το «χειρότερο ολίσθημα» της παράστασης:

Αφού αναπαριστάνουν τον ενστικτώδη τρόμο από τον οποίο δεν μπορεί να απαλλαγεί ούτε καν ένα πεφωτισμένο, ορθολογικό σύστημα δικαιοσύνης, αυτά τα πλάσματα πρέπει πάνω από όλα να είναι τρομακτικά. Αλλά οι μπαμπουίνοι με το σκυλίσιο ρύγχος, που χοροπηδούν εδώ και εκεί, φαίνονται μάλλον απίστευτα γελοίοι. Ο υπαινιγμός ότι αυτά τα πλάσματα εξακολουθούν να είναι ενδεχομένως άγρια δεν αντισταθμίζει τον αηδιαστικά χαριτωμένο και συναισθηματικό τρόπο με τον οποίο οι άστεγες γυναίκες εκπρόσωποί τους εμφανίζονται να προσεγγίζουν την Αθηνά. […] Εδώ, η Mnouchkine φαίνεται να εργάζεται με υλικό από τον Walt Disney μάλλον παρά από τον Αισχύλο […].[143]

Ωστόσο, μερίδα κριτικών θεωρεί ότι ο Χορός των *Ευμενίδων* ήταν «το θαύμα των θαυμάτων» και ότι η όρθια στάση που παίρνουν στην τελευταία σκηνική εικόνα έδινε μια νότα ελπίδας:

Ο Χορός […] είναι το θαύμα των θαυμάτων. Με περίπου δώδεκα μέλη είναι ένα χοροπηδηχτό, στροβιλιζόμενο πλήθος ανδρόγυνων χορευτών-ακροβατών. […]. Στις *Ευμενίδες*, ο Χορός μεταμορφώνεται στις Ερινύες, αιμοδιψή κυνηγόσκυλα του Κάτω Κόσμου, που κυνηγούν τον μητροκτόνο. […] Η τελευταία, έντονη εικόνα ανήκει στις Ερινύες. Μέχρι αυτή τη στιγμή της παράστασης είναι σκυφτές και τρέχουν στα τέσσερα. Αλλά καθώς το έργο κλείνει, σηκώνονται, σαν άνθρωποι, στα δύο πόδια. Είναι μια εικόνα ελπίδας ότι ο κύκλος της βίας έχει τελειώσει και ότι η ειρήνη μπορεί να ριζώσει ανάμεσα στα ερείπια του Οίκου των Ατρειδών.[144]

Για κάποιους κριτικούς, ο Χορός των *Ευμενίδων* θύμιζε τους πιθήκους στο *2001: A Space Odyssey* του Kubrick:

το τελευταίο έργο του κύκλου, οι *Ευμενίδες*, δυσκολεύεται να προβάλει ένα πειστικό όραμα για την επικράτηση της δικαιοσύνης, της ειρήνης και της συμφιλίωσης […]. Αν και

---

[142]Peter 1992.

[143]Taylor 1992.

[144]Kirkpatrick 1992.

η Mnouchkine αξιοποιεί στο έπακρο τον πηδηχτό Χορό των Ερινύων, μεταλλαγμένα κυνηγόσκυλα του Κάτω Κόσμου που γρυλίζουν, εν μέρει σκυλίσια εν μέρει πιθηκόμορφα, και που θυμίζουν τους εξαγριωμένους πιθήκους στο *2001* του Stanley Kubrick, η σκηνοθεσία της γίνεται επίπεδη μόλις ξεκινήσει το πρώτο δικαστικό θεατρικό δράμα.[145].

Σε άλλους κριτικούς, ο Χορός των *Ευμενίδων*, εκτός από τους πιθήκους του Kubrick, θύμιζε και τις Ιακωβίνες στην ταινία *1789* της Mnouchkine:

Στις *Ευμενίδες*, […] το γάβγισμα παίρνει σωματική μορφή στις μορφές των Ερινύων, που μοιάζουν σαν πίθηκοι με σκυλίσιες μουσούδες και λιονταρίσιες χαίτες. […]. Ο Χορός των Ερινύων, πηδώντας στηριγμένος στις γροθιές του, όπως οι πίθηκοι στο *2001*, έχει ως επικεφαλής του τρεις κουρελιάρες γυναίκες που μπορούσαν να είναι Ιακωβίνες από το *1789* της Mnouchkine. […]. Και καθώς η χορογραφία αλλάζει από αθλητική σε γκροτέσκα, έτσι και η υποκριτική μεταβαίνει από το Kathakali στον Μπρεχτ.[146]

Εικόνα 32. Ο Χορός των *Ευμενίδων*.

[145] Rich 1992.

[146]Brustein 1992: 36-37.

Κεφάλαιο 5
Επίλογος

Κοινό στοιχείο των παραστάσεων που εξετάστηκαν στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή είναι η ύπαρξη πολυμελούς Χορού με ανεπτυγμένη αίσθηση της συλλογικότητας. Ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε σκηνοθέτης προσέγγισε τον Χορό και την κίνησή του είναι διαφορετικός, ωστόσο και οι τρεις την αξιοποίησαν για να δώσουν σωματική έκφραση στο κείμενο των έργων.

Στην παράσταση της *Ηλέκτρας* ο Ροντήρης χρησιμοποίησε γυναικείο Χορό, δίχως προσωπεία, αξιοποιώντας την τεχνική του Sprechchor: ο Χορός συνεκφωνούσε ομαδικά τα λυρικά μέρη, ενώ κάποιες φορές (σε στιγμές έντασης) η απαγγελία κορυφωνόταν σε άσμα. Η αργή, ομοιόμορφη και συγχρονισμένη ρυθμική κίνηση και χορογραφία του Χορού βασιζόταν σε γεωμετρικούς σχηματισμούς και ελιγμούς, κάνοντας χρήση περισσότερο των άνω άκρων και του κορμού αντί του κάτω μέρους του σώματος. Η ομαδική συνεκφώνηση και ο συγχρονισμός στην κίνηση συνέβαλλαν στον καθορισμό της συλλογικότητας του Χορού. Αξιοποιήθηκε επίσης ο διαχωρισμός τους σε ομάδες, οι οποίες εν συνεχεία ενώνονταν για να δημιουργήσουν εντυπωσιακά σύνολα που κάλυπταν ολόκληρο τον σκηνικό χώρο σχηματίζοντας διατάξεις που περιστοίχιζαν τους πρωταγωνιστές.

Σε αντίθεση με τον Ροντήρη, ο Hall στην *Ορέστεια* χρησιμοποίησε προσωπεία και θίασο που αποτελείτο μόνο από άνδρες για τον Χορό του κάθε έργου. Εκτός από την ομαδοποιημένη και ομοιόμορφη κίνηση, τα πανομοιότυπα προσωπεία και κοστούμια συνέβαλλαν στην απεικόνιση του φύλου και στον καθορισμό της συλλογικότητας του Χορού. Οι χορικές ωδές δεν εκτελέστηκαν με ομαδική εκφορά, εκτός από σύντομα αποσπάσματα, αλλά οι στίχοι διαμοιράστηκαν ανάμεσα στα μέλη του Χορού. Αν και οι Χοροί του Hall δεν ορχούνταν κυριολεκτικά, όπως οι Χοροί της Mnouchkine, η αργής ροής κίνησή τους ήταν ακριβής, υπολογισμένη και ρυθμισμένη ώστε να αξιοποιεί όλο τον σκηνικό χώρο μέσω των τοποθετήσεων, των διατάξεων και των ομαδοποιήσεών τους.

Η Mnouchkine χρησιμοποίησε θίασο από άνδρες και γυναίκες για τον Χορό του κάθε έργου. Και σε αυτή την παραγωγή, όπως του Hall, εκτός από τη συλλογική και συγχρονισμένη όρχηση, τα κοστούμια και το μακιγιάζ, που παρέπεμπε σε προσωπείο, συνέβαλλαν στην απεικόνιση του φύλου και καθόριζαν τη συλλογικότητα του Χορού. Η εκφορά των χορικών ωδών γινόταν μόνο από τον Κορυφαίο του κάθε Χορού ανάμεσα στις χορευτικές ενότητες. Ο Χορός της Mnouchkine εκτελούσε γρήγορες και έντονες χορογραφίες γεμάτες ενέργεια, με επιρροές από το Kathakali, σε γεωμετρικές διατάξεις οι οποίες αξιοποιούσαν ολόκληρο τον σκηνικό χώρο. Μέσω των χειρονομιών, των κινήσεων, των στάσεων και των μετακινήσεων του Χορού δημιουργήθηκε μια σωματική γραφή, ένα χειρονομικό λεξιλόγιο σημείων το οποίο καθόριζε ένα είδος σωματικής αφήγησης και απεικόνισης του κειμένου.

Βιβλιογραφία

Αρβανίτη, Κ. 2014. «Η χρήση προσωπείου στις νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών», *Λογείον* 4: 248-278.

Αρβανίτη, Κ. 2011. «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1: 270-306.

Αρβανίτη, Κ. 2010. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο, Τόμος Α΄: Θ. Οικονόμου – Φ. Πολίτης – Δ. Ροντήρης*. Αθήνα: Νεφέλη.

Αρβανίτη, Κ. 2007. «Η 'ανδρική' φεμινιστική *Ορέστεια* του Peter Hall και η 'γυναικεία' της Ritva Siikala», URL: https://gtheodore.wordpress.com/2010/10/13/13102010-%CE%B7-%C2%AB%CE%B1%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CF%86%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%BF%CF%81%CE%B5%CF%83%CF%84%CE%B5%CE%B9%CE%B1%C2%BB-%CF%84/ [Πρόσβαση: 23/8/2020].

Barranger, M. S. 1994. «*Les Atrides:* Ariane Mnouchkine's dance of death», *Text and Performance Quarterly* 14. 1.: 77-85.

Bethune, R. 1993. «Le Théâtre du Soleil's Les Atrides», *Asian Theatre Journal* 10. 2.; 179-190.

Bierl, A. 2005. «The Chorus of Aeschylus' Agamemnon in Modern Stage Productions: Towards the 'Performative Turn'» στο F. Macintosh κ. ά. (επιμ.) *Agamemnon in Performance 458 bc to ad 2004*. Οξφόρδη: Oxford University Press. σσ. 291-305.

Billington, M. 2017. «Sir Peter Hall obituary: powerful force in British theatre», *The Guardian* 12 Σεπτεμβρίου. URL: https://www.theguardian.com/stage/2017/sep/12/peter-hall-obituary-british-theatre-rss-national [Πρόσβαση: 23/8/2020].

Bowles, P. L. 1992. «The "Atrides" in Vincennes», *The Hudson Review*: 128-132.

Brockett, O. G. 2013. *Ιστορία του Θεάτρου*, τ. Α'. μτφρ. Μ. Βιτεντζάκης κ. ά. Αθήνα: ΚΟΑΝ.

Brown, A. L. 1982. «Some Problems in the *Eumenides* of Aeschylus», *Journal of Hellenic Studies* 102: 26-32.

Brown, J. R. 1965. «Ancient Tragedy in Modern Greece», *The Tulane Drama Review* 9. 4.: 107-119.

Brustein, R. 1992. «The theater of pain», *The New Republic*. 9 Νοεμβρίου: 36-37.

Bryant-Bertail, S. 1994. «Gender, Empire and Body Politic as Mise en Scène: Mnouchkine's "Les Atrides"», *Theatre Journal* 46. 1.: 1-30.

Burian, P. 2018. «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας» στο P.E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*. μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: ΠΕΚ. σσ. 267-314.

Burian, J. M. 1983. «Contemporary British Stage Design: Three Representative Scenographers», *Theatre Journal* 35. 2.: 213-234.

Chioles, J. 1993. «The "Oresteia" and the Avant-Garde: Three Decades of Discourse», *Performing Arts Journal* 15. 3.: 1-28.

Γεράνης, Σ. 1936 «Τι θα δουν το Σάββατον οι Αθηναίοι εις το Θέατρον Ηρώδου του Αττικού. Η αναβίβασις της "Ηλέκτρας" από τον θίασο του Βασιλικού. Μία συνέντευξις με τον Πρόεδρον του Συμβουλίου του Β. Θεάτρου, κ. Γ. Βλάχον διά το Θεατρικόν Φεστιβάλ», *Ακρόπολις* 27 Σεπτεμβρίου.

Γραμματάς, Θ. 2005. «Η Σοφοκλέους οδός στο Νεοελληνικό Θέατρο» στο *Πρακτικά του Η΄ Διεθνούς Συμποσίου Αρχαίου Δράματος*. Λευκωσία: Κυπριακό Κέντρο του Δ.Ι.Θ. σσ. 1-25.

Γραμματάς, Θ. 2004. «Το σώμα ως σήμα. Για μια κωδικοποίηση της υποκριτικής στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος στο ελληνικό θέατρο του πρώτου μισού του 20ου αιώνα. Η άποψη του σκηνοθέτη» στο *Διαδρομές στη Θεατρική Ιστορία*. Αθήνα: Εξάντας. σσ. 115-128.

Δεμέστιχα, Α. 1998. «Δημήτρης Ροντήρης», *Νέα Εστία* 1698: 562-568.

Drake, S. 1991. «Something Old Under the Sun: Le Theatre du Soleil will bring its massive presentation of Greek tragedies from France to Los Angeles, if the gods allow», *Los Angeles Times* 1 Δεκεμβρίου.
URL: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-12-01-ca-906-story.html [Πρόσβαση 23/8/2020].

Δρομάζος, Σ. 1978. «Σοφοκλή "Ηλέκτρα"», *Η Καθημερινή* 11 Ιουλίου.

Easterling, P.E. 2018. «Μορφολογία και παράσταση» στο P.E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*. μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: ΠΕΚ. σσ. 225-266.

Ζιαμπάρα, Μ. 2005. «Η πατριά των Ροντηραίων και ο Σκηνοθέτης Δ. Ροντήρης» στο Χ. Χαραλαμπόπουλος (επιμ.) *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο Μεγάλος Δάσκαλος του Θεάτρου*. Αθήνα: Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών. σσ. 31 – 46.

Goetsch, S. 1994. «Playing against the Text: "Les Atrides" and the History of Reading Aeschylus», *TDR (1988-)* 38. 3.: 75-95.

Goldhill, S. 2018. «Η γλώσσα της τραγωδίας: ρητορική και επικοινωνία» στο P.E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*. μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: ΠΕΚ. σσ. 189-224.

Goldhill, S. 2008. *Αισχύλου Ορέστεια*. μτφρ. Α. Παπασυριόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Goldhill, S. 2007. *How to Stage Greek Tragedy Today*. Σικάγο: The University of Chicago Press.

Gould, J. 2018. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και Τελετουργία: Δέκα Μελετήματα*. μτφρ. Β. Λιαπής. Αθήνα: ΜΙΕΤ

Hall, E. 2004. «Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?» στο E. Hall κ. ά. (επιμ.) *Dionysus since 69 Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Οξφόρδη: Oxford University Press. σσ. 1-46.

Hardwick, L. 2003. *Reception Studies*. Cambridge University Press.

Hart, L. 1982. «The Oresteia by Aeschylus», *Theatre Journal* 34. 4.: 535-536.

Hart, M. L., Taplin, O., Hall, P., Sellars, P., Stein, P., & Koniordou, L. 2003. «Ancient Greek Tragedy on the Stage», *Arion* 11. 1.: 125-175.

Herbert, J. 1993. *A Theatre Workbook*. London: Art Books International.

Θρύλος, Ά. 1952. «Το Θέατρο, Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», *Νέα Εστία* 608: 1448-54.

Jensen, G. 1981 (14/12). «Ancient Greek drama hard on modern audiences», *UPI*. 14 Δεκεμβρίου.
URL: https://www.upi.com/Archives/1981/12/14/Ancient-Greek-drama-hard-on-modern-audiences/5540377154000/ [Πρόσβαση: 23/8/2020].

Judet de la Combe, P J. 2005. «Ariane Mnouchkine and the History of French Agamemnon» στο F. Macintosh κ. ά. (επιμ.) *Agamemnon in Performance 458 bc to ad 2004*. Οξφόρδη: Oxford University Press. σσ. 273-289.

Kirkpatrick, M. 1992. «Theater: Ms. Mnouchkine's 'Les Atrides'», *Wall Street Journal , Eastern edition*. 7 Οκτωβρίου: A14.
URL: https://search.proquest.com/docview/398287927?accountid=36196 [Πρόσβαση 23/8/2020].

Λάζου, Α. 2005. «Η λειτουργία του Χορού στο αρχαίο δράμα και η σκηνική προσέγγιση του Δημ. Ροντήρη» στο Χ. Χαραλαμπόπουλος (επιμ.) *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο Μεγάλος Δάσκαλος του Θεάτρου*. Αθήνα: Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών. σσ. 125 – 132.

Lawler, L. B. 1964. *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa.

Lawler, L. B. 2019. *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα*. μτφρ. Ά. Ράφτης. Αθήνα: Τρόπος Ζωής.

Liapis, V. 2019. «Blowing Up the Parthenon». Niki Marangou Lecture. King's College London. σσ. 1-14.

Macintosh, F. 2018. «Η τραγωδία επί σκηνής: θεατρικές παραστάσεις τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα» στο P.E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*. μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: ΠΕΚ. σσ. 429-482.

Μαυρομούστακος, Π. 2010 «Αντιγόνες, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα» στο Α. Γλυτζουρής, Κ. Γεωργιάδη (επιμ.) *Παράδοση και*

Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο: Από τις απαρχές ως τη Μεταπολεμική εποχή. Ηράκλειο: ΠΕΚ. σσ. 411-420.

McDonald, M. 2015. «Dancing Drama. Ancient Greek Theater in Modern Shoes and Shows» στο N. George-Graves (επιμ.) *The Oxford Handbook of Dance and Theater*. Οξφόρδη: Oxford University Press. σσ. 279-299.

McDonald, M. 1993. *Αρχαίος Ήλιος Νέο Φως: Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*. μτφρ. Π. Μάτεσις. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Miller, J. G. 2007. *Ariane Mnouchkine*. Routledge.

Mitchell, J. D. 1997. «The Greek Classic: Electra "the chorus as theatre". *Dimitrios Rondiris, Greek National Theatre, Athens*» στο *Theatre: The search for style*. 2η έκδ. Northwood Institute Press. σσ. 177 – 196.

Μιχελάκης, Π. 2008. «Η Θεατρική πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας» στο Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Gutenberg. σσ. 609-635.

Μουδατσάκης, Τ. 2005. «Σημειωτική προσέγγιση της Ηλέκτρας σε σκηνοθεσία Ροντήρη, όπως αυτή έχει διασωθεί στην αντίστοιχη φωτογράφιση» στο Χ. Χαραλαμπόπουλος (επιμ.) *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο Μεγάλος Δάσκαλος του Θεάτρου*. Αθήνα: Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών. σσ. 133 – 138.

Μπακοπούλου-Χωλς, Α. 2007. «Ελλάδα» στο Walton, M. J. *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*. μτφρ. Κ. Αρβανίτη και Β. Μαντέλη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. σσ. 381-428.

Μποζίζιο, Π. 2010. *Ιστορία του Θεάτρου*, τομ. Β'. μτφρ. Ε. Νταρακλίτσα. Αθήνα: Αιγόκερως.

Neubecker, A. J. 1986. *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μ. Σιμωτά-Φιδετζή. Αθήνα: Οδυσσέας.

Nightingale, B. 1981. «Peter Hall stages a London '*Oresteia*'», *The New York Times* 20 Δεκεμβρίου: 2. 4.

Nightingale, B. 1992. «Epic rewoven in human terms; *Les Atrides*», *The Times London* 20 Ιουλίου.
URL:
https://search.proquest.com/docview/319081601/fulltext/9ABBA86C2DAD480CPQ/1?accountid=36196 [Πρόσβαση 23/8/2020].

Ορφανού, Ν. 2011. «Αριάν Μνουσκίν: Θέατρο του Ήλιου, μια κολεκτίβα», *εφ. η εφημερίδα του ελληνικού φεστιβάλ* 23.: 20-27.

Παπάζογλου, Ε. 2014. *Το πρόσωπο του πένθους: Η* Ηλέκτρα *του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*. Αθήνα: Πόλις.

Parker, R. B. 1986. «The National Theatre's *Oresteia*, 1981-82» στο M. Cropp κ. ά. (επιμ.) *Greek Tragedy and its Legacy: Essays presented to D. J. Conacher.* Κάλγκαρι: University of Calgary Press. σσ. 337-357.

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

Πατσαλίδης, Σ. 2005. «Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη: Η περίπτωση των Ράινχαρτ και Ροντήρη», στο Χ. Χαραλαμπόπουλος (επιμ.) *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο Μεγάλος Δάσκαλος του Θεάτρου*. Αθήνα: Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών. σσ. 47– 76.

Peter, J. 1992. «The rebirth of a tragedy», *The Times London* 05 Ιουλίου. URL: https://search.proquest.com/docview/319093629/B913B720BFFA480APQ/1?accountid=36196 [Πρόσβαση 23/8/2020].

Pickard-Cambridge, A. 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2η έκδ. αναθεωρ. από J. Gould και D. M. Lewis. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Πολενάκης, Λ. 1978. «Σοφοκλή "Ηλέκτρα", Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου» *Η Αυγή* 9 Ιουλίου.

Rich, F. 1992. «Review/Theater: Les Atrides; Taking the Stage to Some of Its Extremes». *New York Times* 6 Οκτωβρίου: C.11. URL: https://www.nytimes.com/1992/10/06/theater/review-theater-les-atrides-taking-the-stage-to-some-of-its-extremes.html [Πρόσβαση 23/8/2020].

Ροδάς, Μ. 1936. «Η χθεσινή της «Ηλέκτρας»». *Ελεύθερον Βήμα* 4 Οκτωβρίου.

Ροντήρης, Δ. 2000. *Σελίδες Αυτοβιογραφίας*. Δ. Καγγελάρη (επιμ.). 2η εκδ. Αθήνα: Καστανιώτης.

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

Simpson, J. 1982. «Nothing predictable about this version of *The Oresteia*», *The Globe and Mail* 9 Φεβρουαρίου: 15.

Σπάθης, Δ. 2000. «Δημήτρης Ροντήρης: Σφράγισε το θέατρο ως σκηνοθέτης και ως δάσκαλος», *Τα Νέα*. URL: https://www.tanea.gr/2000/01/25/greece/afierwma-o-ellinikos-20os-aiwnas-ta-proswpa-86/ [Πρόσβαση: 25/1/2020].

Taplin, O. 2014. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση*. 3η εκδ. μτφρ. Β. Ασημομύτης. Αθήνα: Παπαδήμας.

Taplin, O. 2005. «The Harrison Version: 'So long ago that it's become a song'?» στο F. Macintosh κ. ά. (επιμ.) *Agamemnon in Performance 458 bc to ad 2004*. Οξφόρδη: Oxford University Press. σσ. 235-251.

Taplin, O. 1996. «Putting on the Dog», *Arion* 4. 1.: 210-215.

Taylor, P. 1992. «THEATRE / Making a crisis out of a tragedy: Paul Taylor reviews Ariane Mnouchkine and Le Theatre du Soleil's four-part production, Les Atrides at the Robin Mills in Bradford», *Independent*. 21 Ιουλίου. URL: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-making-a-crisis-out-of-a-tragedy-paul-taylor-reviews-ariane-mnouchkine-and-le-theatre-du-1534545.html [Πρόσβαση 23/8/2020].

Φραγκούλης, Κ. 1952. «Σοφοκλέους «Ηλέκτρα», εις το Βασιλικόν Θέατρον. Η χθεσινή «πρώτη»», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς* 16 Οκτωβρίου.

Varakis, A. 2008. «'Body and Mask' in Performances of Classical Drama on the Modern Stage» στο L. Hardwick και C. Stray (επιμ.) *A Companion to Classical Receptions*. Blackwell Publishing Ltd. σσ. 259-273.

Walton, M. J. 2007. *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*. μτφρ. Κ. Αρβανίτη και Β. Μαντέλη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Wiles, D. 2004. «The use of Masks in Modern Performances of Greek Drama» στο E. Hall (επιμ.) *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*. Οξφόρδη: Oxford University Press. σσ. 245-264.

Wiles, D. 2009. *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση: Μια Εισαγωγή*. μτφρ. Ε. Οικονόμου. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. 2010. *Ο Χορός στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα*. Αθήνα: Στιγμή.

Χουρμούζιος, Α. 1952. « Η "Ηλέκτρα" εις το Εθνικόν (με την κ. Κατίναν Παξινού ερμηνεύτριαν της ηρωίδος)», *Η Καθημερινή* 17 Οκτωβρίου.

Ω. 1936. «Η παράστασις της "Ηλέκτρας"», *Εστία* 5 Οκτωβρίου.

Οπτικοακουστικό Υλικό – Διαδικτυακές Πηγές

Α. Παραστάσεις

***Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη**

https://www.youtube.com/watch?v=4NhiGSCiAng&ab_channel=%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A3%CE%9C%CE%91%CE%9A%CE%91%CE%A1%CE%9F%CE%9D%CE%91%CE%A3

***The Oresteia* σε σκηνοθεσία Peter Hall**

Αγαμέμνων (μέρη 1 & 2)

https://www.youtube.com/watch?v=O7sdZQ1BDs0&ab_channel=OaklandLYM

https://www.youtube.com/watch?v=mdv3vkECqXA&list=PLE4F0KOuCs97YofSqWs9oe4zUcu0q_-sZ&ab_channel=EricBohun

https://www.youtube.com/watch?v=ZZyQNOkLfNE&ab_channel=OaklandLYM

https://www.youtube.com/watch?v=ldIJVtDG5TM&ab_channel=EricBohun

Χοηφόροι

https://www.youtube.com/watch?v=M5pu_5zy664&ab_channel=OaklandLYM

https://www.youtube.com/watch?v=nFv5-OuaL-E&list=PLE4F0KOuCs97YofSqWs9oe4zUcu0q_-sZ&index=3&ab_channel=EricBohun

Ευμενίδες

https://www.youtube.com/watch?v=c99mNO3TLFY&ab_channel=GleacherGreeks

https://www.youtube.com/watch?v=xagHZoNS6DQ&list=PLE4F0KOuCs97YofSqWs9oe4zUcu0q_-sZ&index=4&ab_channel=EricBohun

***Les Atrides* σε σκηνοθεσία Ariane Mnouchkine**

https://www.youtube.com/watch?v=nQow8L0pT3k&fbclid=IwAR1VMBWmsQgs_ZSK0-pwqLm8CK0wZm6AciYK-N448N6cFLIn4mM0RBHdSys&ab_channel=YaelBacry

https://www.youtube.com/watch?v=OahkdsfIPgg&fbclid=IwAR26AyEx3XtgKnZlElSfp4oAj5qOcQSY7Sk2J0HR_zErobgQfWqavSzrn1o

https://www.youtube.com/watch?v=Mc2eN9z-1cU&fbclid=IwAR2MRBhSZ7tB3Lw-J9vYHql-dKhm7U44sMXhgjpzDASSM2PVgKxiGZU42qk&ab_channel=AirMusica

https://www.youtube.com/watch?v=fjPiUNbyVsM&ab_channel=YaelBacry

https://www.youtube.com/watch?v=zzZbWe4fs3U&fbclid=IwAR3HoX9OGIE2t4TLXnmIvgo_tqL4hx8AZQxffVeoZbTejlpGysjE2LPy7j0&ab_channel=YaelBacry

https://vimeo.com/429612995

Β. Εκπομπές και Ντοκιμαντέρ

Παρασκήνιο, «Η αναβίωση του αρχαίου δράματος – *Ηλέκτρα* για πάντα». (11/9/1938 - Η πρώτη σύγχρονη παράσταση στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου) Κείμενα: Μαριάννα Κούταλου. Σκηνοθεσία – έρευνα: Λάκης Παπαστάθης. ΕΡΤ. 1998
https://webtv.ert.gr/afieromata/10sep2015-paraskinio-i-anaviosi-tou-archeou-dramatos-ilektra-gia-panta/

Γ. Ιστοσελίδες θεάτρων και συντελεστών παραστάσεων

Ιστοσελίδα του ελληνικού Εθνικού Θεάτρου – ψηφιοποιημένο αρχείο. (http://www.nt-archive.gr/)

Ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας.
(https://www.nationaltheatre.org.uk/blog/treasures-archive)

Ιστοσελίδα του Θεάτρου του Ήλιου.
https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies

https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles
https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-videos/spectacles

Ιστοσελίδα της Zoë Wanamaker:
URL: http://www.zoewanamaker.com/listshows.php?section=stage [Πρόσβαση: 29/11/2020].

Ιστοσελίδα της Deborah Warner: URL: https://www.deborahwarner.com/1992-electra-rsc-and-tour [Πρόσβαση: 29/11/2020].

Πηγές εικόνων

Εικόνα 1. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου
URL: http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=874&photoID=12756

Εικόνα 2. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου
URL: http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=831&photoID=12759

Εικόνα 3. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου
URL: http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=831&photoID=12768

Εικόνα 4. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Φωτογραφία από το πρόγραμμα της παράστασης
URL: http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=738&programID=557&programFileDisk=Y1952MPL05-08PR1PG009_sc.jpg

Εικόνα 5. Φωτογραφία από την μαγνητοσκοπημένη παράσταση.

Εικόνα 6. Φωτογραφία από τη διδακτορική διατριβή της Αντωνίου, Μ. 2011. *Acting Tragedy in Twentient-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles*. σ. 168. URL: http://research.gold.ac.uk/id/eprint/6383/1/DRA_thesis_Antoniou_2011.pdf

Εικόνα 7. Αρχείο ΕΛΙΑ
URL: http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/ASPA.0246.JPG

Εικόνα 8. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου
URL: http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=672&photoID=4965

Εικόνα 9. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου
URL: http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=672&photoID=4957

Εικόνα 10. Αρχείο National Theatre
URL: https://www.nationaltheatre.org.uk/sites/default/files/mask.jpeg

Εικόνα 11. Herbert 1993: 124

Εικόνα 12. Herbert 1993: 125

Εικόνα 13. URL: https://www.photostage.co.uk/stock-photo/website/gallery-1523-1530-468-0/detail-0_00018351.html

Εικόνα 14. URL: https://www.photostage.co.uk/stock-photo/website/gallery-1523-1530-468-0/detail-0_00018354.html

Εικόνα 15. URL: https://www.photostage.co.uk/stock-photo/website/gallery-1523-1530-468-0/detail-0_00018357.html

Εικόνα 16. URL: https://screenplaystv.wordpress.com/2011/06/13/greeks-on-screen/chorus-aeg-cly-orestes/

Εικόνα 17. URL: https://www.photostage.co.uk/stock-photo/website/gallery-1523-1530-468-0/detail-0_00018362.html

Εικόνα 18. URL: https://www.photostage.co.uk/stock-photo/website/gallery-1523-1530-468-0/detail-0_00018367.html

Εικόνα 19. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1564072473/1024/accueil_atrides_1990amichalelaurent_1-web.jpg

Εικόνα 20. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1516381325/800/atrides_fouille_1amichale.laurent-2.jpg)

Εικόνα 21. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1516381611/1024/atrides_sceno_gcf_1.jpg

Εικόνα 22. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1535552422/1024/1699_001-2.jpg

Εικόνα 23. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/event/1514377452/1024/iphigenie_tds_1amichale.laurent-2.jpg

Εικόνα 24. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/event/1514478543/1024/iphigenie_tds_5amichale.laurent.jpg

Εικόνα 25. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/event/1514542184/1024/agamemnon_tds_2am.laurent-2.jpg

Εικόνα 26. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/event/1514542000/1024/agamemnon_tds_4am.laurent-2.jpg

Εικόνα 27. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/event/1514543338/1024/les.choephores_tds_1991amichale.laurent_4-2.jpg

Εικόνα 28. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1517404339/640/les.choephores_tds_1991amichale.laurent_7_2.jpg

Εικόνα 29. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου
URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/event/1514543894/1024/11_choeur_chiens_eumanidesam.laurent_hd.jpg

Εικόνα 30. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου

URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/event/1514543689/1024/eumanidesamichalelaurent.jpg

Εικόνα 31. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου

URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/event/1514544283/1024/scan_20-2.jpg

Εικόνα 32. Ιστοσελίδα Θεάτρου του Ήλιου

URL:https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1517408255/1024/eumanidesa-mf_par87418_2.jpg