

Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ

Η Περίπτωση του Κινηματογράφου

Μαρία Γαλιτσάτου



Αθήνα, Μάιος 2006



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών στην Πολιτιστική Διαχείριση
Διπλωματική Εργασία
Επόπτης καθηγητής: Νίκος Μπακουνάκης
Συμβουλευτική Επιτροπή: Γιάγκος Ανδρεάδης, Στέφανος Ροζάνης

Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ
Η Περίπτωση του Κινηματογράφου

Μαρία Γαλιατσάτου
(Α.Μ.: 4104Μ008)

Αθήνα, Μάιος 2006

Η ζωή του ανθρώπου είναι ένας ίσκιος
Ευριπίδη, Μήδεια (μτφ. Μίνου Βολονάκη)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|---|----|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 1 |
| ΜΕΡΟΣ Α΄ | |
| Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ | |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. | |
| ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ | 5 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. | |
| Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΤΗ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ | 8 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. | |
| ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΗΣΗ | 12 |
| α. Φιλοσοφία και Τραγωδία | 13 |
| • Georg-Wilhelm-Friedrich Hegel | |
| • Arthur Schopenhauer | |
| • Soren Kierkegaard | |
| • Friedrich Nietzsche | |
| β. Υπαρξισμός | 16 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV. | |
| ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ | 17 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. | |

| | |
|--|----|
| Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ | 20 |
| α. Χορός | 20 |
| β. Όπερα | 21 |
| • Βάνχες | |
| • Μήδεια | |
| • Ο Οίκος των Ατρείδων | |
| • Ο Οίκος των Λαβδακιδών | |
| • Προμηθέας | |

ΜΕΡΟΣ Β΄

Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Μια Θεωρητική Προσέγγιση

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.

| | |
|--|----|
| Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ | 30 |
|--|----|

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ.

| | |
|---|----|
| ΜΕΘΟΔΟΙ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ | 36 |
|---|----|

1. Θεατρική μέθοδος
2. Ρεαλιστική μέθοδος
3. Κινηματογραφική μέθοδος
4. Μετατραγωδία

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ.

- α. Ο ρόλος του χορού
- β. Η χρήση των μασκών
- γ. Το κοστούμι
- δ. Η ερμηνεία των ηθοποιών
- ε. Ο από μηχανής θεός

ΜΕΡΟΣ Γ'

ΑΠΟ ΤΟΝ *ΠΡΟΜΗΘΕΑ* ΤΟΥ 1927 ΕΩΣ ΤΟΝ *ΠΡΟΜΗΘΕΑ* ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ

44

- *Προμηθέας Δεσμώτης*
Κώστας και Δημήτρης Γαζιάδης, 1927/1971
- *Δύο Ηλέκτριες*
Α. Μελετόπουλος, 1938 και Ted Zarpas, 1962
- *Oedipus Rex*
Tyrone Guthrie, 1956
- *Les Perses*
Jean Prat, 1961
- *Electre*
Jean-Luis Ughetto, 1972
- *Dionysus in 69*
Brian de Palma, Robert Fiore και Bruce Rubin, 1970

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ.

- *Oedipus the King*
Philip Saville, 1967
- *Αντιγόνη*
Γιώργος Τζαβέλλας, 1961
- Η «ευριπίδεια τριλογία» – *Ηλέκτρα, Τρωάδες, Ιφιγένεια*
Μιχάλης Κακογιάννης
Ηλέκτρα, 1961
Τρωάδες, 1971
Ιφιγένεια, 1976

ΚΕΦΑΛΑΙΟ III.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ

59

- *Φαίδρα*
Jules Dassin, 1961
- *Il Cannibali*
Liliana Cavani, 1970
- *Elektra*
Miklos Jancso, 1975

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV.

ΜΕΤΑΤΡΑΓΩΔΙΑ

63

- *Medea*
Pier Paolo Pasolini, 1970
- *A Dream of Passion*
Jules Dassin, 1978

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V.

- *Το Καλοκαίρι της Μήδειας*
Μπάμπης Πλαϊτάκης, 1987
- *The Case for Decision Ö*
Rainer Simon, 1991
- *Die Antigone des Sophocles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne*
Bearbeitet von Brecht
Jean-Marie Straub και Danièle Huillet, 1992
- *Οι Φωτογράφοι*
Νίκος Κούνδουρος, 1998
- *Prometheus*
Tony Harrison, 1998

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

73

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και ειδικότερα προς το τέλος της δεκαετίας του 1960 παρατηρείται ένα έντονο ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική τραγωδία στις τέχνες του θεάτρου, του κινηματογράφου, του χορού και της όπερας. Τα τελευταία τριάντα χρόνια, και σε σύγκριση με κάθε άλλη περίοδο μετά την κλασική και τη ρωμαϊκή εποχή, η ελληνική τραγωδία αποτελεί πόλο έλξης για όλο και περισσότερους συγγραφείς, μεταφραστές, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, συνθέτες, χορογράφους. Θεατρικές παραστάσεις, κινηματογραφικές ταινίες, χορευτικές και χοροθεατρικές παραστάσεις, όπερες, μιούζικαλ, έχουν βασιστεί στα έργα των τραγικών, ερμηνευμένα κάτω από νέα κοινωνικά, πολιτικά, ιδεολογικά και αισθητικά πλαίσια.¹

Πολλές από τις σύγχρονες παραγωγές αρχαίας τραγωδίας κατάφεραν να αποτελέσουν τόπο συνάντησης της ανατολικής με τη δυτική κουλτούρα, αλλά και να συνδυάσουν παραδοσιακές παραστατικές πρακτικές με σύγχρονους και πειραματικούς τρόπους έκφρασης. Η πρωτοποριακή παράσταση *Ατρείδες* της Γαλλίδας Ariane Mnouchkine (μια «τετραλογία» που περιλάμβανε την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη και την *Ορέστεια* του Αισχύλου) εμπνεύστηκε από διάφορες ασιατικές παραδόσεις, μεταξύ των οποίων του ινδικού Κατακάλι και των ιαπωνικών Καμπούκι και Νο. Ο Ιάπωνας σκηνοθέτης Suzuki Tadashi «πάντρεψε» πρακτικές του Νο με δυτικές παραδόσεις στις *Βάκχες*, στις *Τρωάδες* και στην *Κλυταιμνήστρα* του. Οι *Βάκχες* (*The Bacchae: A Communion Rite*) του Νιγηριανού νομπελίστα Wole Soyinka συνδύασαν το αφροαμερικανικό γκόσπελ με το θεατρικό είδος vaudeville.²

Πέρα από την πλειονότητα ποικίλων αισθητικών επιλογών, η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί ερμηνευτική πρόκληση για ηθοποιούς κάθε ηλικίας. Τόσο οι ανδρικοί όσο και οι γυναικείοι ρόλοι προσφέρουν εξαιρετικές ευκαιρίες ανάδειξης της υποκριτικής ερμηνείας. Σύμφωνα με την Timberlake Wertenbaker, οι Έλληνες τραγικοί «δεν υποτιμούσαν τις γυναίκες και δεν δημιουργούσαν μικρούς, ανόητους ρόλους. Η μεγάλη αποτυχία των σύγχρονων έργων είναι ότι πάντα προσπαθούν να δείξουν τις γυναίκες

¹ Βλ Marianne McDonald, *The Living Art of Greek Tragedy*, Indiana University Press, 2003

² Helene P. Foley, *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy* - department.monm.edu/classics.

*καλές. Εκείνες οι γυναίκες (της ελληνικής τραγωδίας) είναι τρομακτικές κι έχουν το θάρρος να αντιμετωπίσουν τον τρόμο που προκαλούν».*³

Ασφαλώς η ελληνική τραγωδία δεν είναι δημοφιλής μόνο για τις αισθητικές και ερμηνευτικές προκλήσεις που προσφέρει. Η αναβίωσή της τα τελευταία χρόνια περιστρέφεται γύρω από κάποιους άξονες που την καθιστούν περισσότερο επίκαιρη από ποτέ. Σ' αυτούς τους άξονες, μέσα από τους οποίους θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο ερώτημα γιατί είναι τόσο επίκαιρη η ελληνική τραγωδία τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, θα αναφερθούμε στο Α' μέρος αυτής της εργασίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο του Α' μέρους θα μας απασχολήσει η σχέση της τραγωδίας με την πολιτική και τον τρόπο με τον οποίο θέματα όπως οι πολεμικές συγκρούσεις, η αντίθεση στην πολιτική εξουσία, ο ρατσισμός και η τρομοκρατία αναδεικνύονται μέσα από τις σύγχρονες βερσιόν των έργων των τραγικών.

Στη συνέχεια θα ανιχνεύσουμε το συσχετισμό της με ζητήματα που έχουν να κάνουν με το φύλο, την επιρροή της στην ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος, την ερμηνεία και τη χρήση της για το σχολιασμό θεμάτων κυριαρχίας και την προαγωγή αιτημάτων που σχετίζονται με τη γυναικεία χειραφέτηση και τη γυναικεία αυτοδιάθεση. Εκτός αυτών, θα δούμε και τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε η ελληνική τραγωδία για να γιορτάσει τη σεξουαλική απελευθέρωση, αλλά και για να εγείρει προβληματισμό για τις συνέπειες της ανεξέλεγκτης σεξουαλικής εμπειρίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, θα υπενθυμίσουμε, πολύ συνοπτικά, πώς προσελήφθη η τραγωδία από τον κόσμο του διανοήματος μέσα από τη φιλοσοφία του 19^{ου} αιώνα και από το κίνημα του υπαρξισμού. Έπειτα θα δούμε τη σχέση της με την ψυχανάλυση και το πώς μετατοπίζεται το ενδιαφέρον σε συγκεκριμένες τραγωδίες ανάλογα με το επίκεντρο των ψυχαναλυτικών θεωριών στην εξέλιξή τους.

Παρατηρώντας τους τέσσερις αυτούς άξονες, της πολιτικής, του φύλου, της διανόησης και της ψυχανάλυσης θα παραθέσουμε κάποια παραδείγματα μέσα από τη σύγχρονη θεατρική παραγωγή, αφήνοντας για το πέμπτο κεφάλαιο παραδείγματα μέσα από την τέχνη του χορού (ευσύνοπτα) και της όπερας (πιο εκτεταμένα). Ο λόγος που θα μας απασχολήσει περισσότερο η όπερα ως παραστατική τέχνη είναι

³ Ο.π.

επειδή διαθέτει μιαν εξαιρετικά πλούσια παραγωγή εκδοχών τραγικών έργων –και μάλιστα στα τελευταία τριάντα χρόνια–, την οποία και δεν μπορούμε να αγνοήσουμε. Στο Β' και στο Γ' μέρος της εργασίας θα προσπαθήσουμε να ερευνήσουμε την πρόσληψη και τη χρήση της αρχαίας τραγωδίας από την τέχνη του κινηματογράφου. Στο Β' μέρος θα γίνει μια θεωρητική προσέγγιση της σχέσης του θεάτρου και του κινηματογράφου με άξονα το στοιχείο του ρεαλισμού. Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρατεθούν, θα αντιπαρατεθούν και θα σχολιαστούν απόψεις μελετητών, όπως οι André Bazin, Hugo Munsterberg, V.I. Pudovkin, Erwin Panofsky, Allardyce Nicol, Sigfried Kracauer, Susan Sontag και Eric Bentley. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα προσεγγίσουμε τους τρόπους με τους οποίους πραγματεύθηκαν οι κινηματογραφιστές την αρχαία ελληνική τραγωδία, ακολουθώντας τα μοντέλα κατάταξης των Jorgens και Mckinnon. Στο τρίτο κεφάλαιο θα μας απασχολήσουν συγκεκριμένα ζητήματα που προκύπτουν στη δημιουργία μιας κινηματογραφικής διασκευής ελληνικής τραγωδίας, αλλά και το ζήτημα της πιστότητας στο αρχικό κείμενο και των ελευθεριών που επιλέγουν και διαχειρίζονται οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου όταν χρησιμοποιούν ως βάση το αρχαίο δράμα.

Στο Γ' μέρος θα γίνει μια προσπάθεια παράθεσης των σημαντικότερων ταινιών που σχετίζονται με την ελληνική τραγωδία, από το 1927 έως το 1998. Εδώ θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε το εξής: Η περίπτωση του κινηματογράφου στην παρούσα μελέτη θα περιοριστεί στα φιλμ που έχουν άμεση και προφανή σχέση με την αρχαία τραγωδία. Ασφαλώς και υπάρχουν πολλές ταινίες (από το φιλμ νουάρ, το αστυνομικό, το είδος της επιστημονικής φαντασίας, για παράδειγμα) που, άλλοτε υπαινικτικά κι άλλοτε εμφανέστερα, έχουν εμπνευστεί από το αρχαίο δράμα, τους μύθους και το τραγικό στοιχείο. Οι συγκεκριμένες ταινίες, οι οποίες αποτελούν εξαιρετική πρόκληση για έρευνα και μελέτη, οι «μακιγιαρισμένες τραγωδίες», σύμφωνα με την έκφραση του καθηγητή μου Γιάγκου Ανδρεάδη, δεν θα ενταχθούν σ' αυτήν την εργασία για δύο λόγους: αφενός γιατί θα ξεπερνούσε κατά πολύ την έκταση μιας μεταπτυχιακής διατριβής και αφετέρου γιατί θεώρησα ότι, για να ασχοληθώ κάποια στιγμή ενδελεχέστερα με φιλμ που εμμέσως ενεπλάκησαν ή υπαινίχθηκαν μια σχέση με την ελληνική τραγωδία, θα έπρεπε να έχω μια περισσότερο εμπειριστατωμένη άποψη για τις ταινίες που έκδηλα και με σαφήνεια εμπνεύστηκαν από το συγκεκριμένο είδος.

Έτσι, ακολουθώντας και στο Γ' μέρος το ολοκληρωμένο μοντέλο κατηγοριοποίησης του Kenneth Mckinnon, θα ξεκινήσουμε με τη θεατρική μέθοδο και με την πρώτη κινηματογραφημένη παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* του 1927, αλλά και ταινίες που σκηνοθέτησαν οι Guthrie, Prat, Ughetto, De Palma, οι οποίες βασίστηκαν επίσης σε αντίστοιχες θεατρικές παραστάσεις. Στη συνέχεια θα περάσουμε στη ρεαλιστική μέθοδο, στην οποία κατατάσσονται ταινίες σκηνοθετών όπως οι Saville, Τζαβέλλας, Κακογιάννης. Μέσα από την κινηματογραφική μέθοδο θα ασχοληθούμε με τις ταινίες των Dassin, Cavani, Jancso, και για τη μετατραγωδία θα επιλέξουμε δύο αντιπροσωπευτικές ταινίες της μεθόδου, τη *Μήδεια* του Pasolini και την *Κραυγή Γυναικών* του Dassin. Εκτός όμως από τις τέσσερις αυτές κατηγορίες που θα αναπτυχθούν αντίστοιχα σε τέσσερα κεφάλαια, θα υπάρχει και ένα πέμπτο κεφάλαιο στο οποίο θα εντάξουμε τις πιο πρόσφατες ταινίες που ασχολήθηκαν με την ελληνική τραγωδία, ταινίες από το 1987 έως το 1998, σκηνοθετών όπως οι Πλαϊτάκης, Simon, Κούνδουρος, Straub και Huillet, Harrison.

Ο μέθοδος με την οποία θα δουλέψουμε στο Γ' μέρος δεν θα έχει στόχο μια πλήρη ανάλυση των ταινιών (δραματουργικά και σε επίπεδο προσώπων των έργων), αλλά μια πρακτική εφαρμογή των προβλημάτων που θα παραθέσουμε στο Β' μέρος – συμβάσεις της τραγωδίας, σχέση των ταινιών με τα αρχικά κείμενα και πρωτοβουλίες των σκηνοθετών–, προσπαθώντας να μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο προσέλαβαν οι κινηματογραφιστές τα πρωτότυπα, αλλά το πώς τα απέδωσαν σε σχέση με τα κοινωνικά, πολιτικά και αισθητικά δεδομένα της εποχής τους.

Τελειώνοντας αυτήν την εισαγωγή, θα πρέπει να πούμε δυο λόγια για τη βιβλιογραφία που θα χρησιμοποιηθεί. Οι πηγές μας θα είναι τόσο από το έργο των δύο σημαντικότερων μελετητών της σχέσης της αρχαίας τραγωδίας με τον κινηματογράφο, του Kenneth Mckinnon και της Marianne McDonald δηλαδή, αλλά και μελετητών που ασχολήθηκαν γενικότερα με το θέμα των διασκευών της ελληνικής τραγωδίας στις σύγχρονες παραστατικές τέχνες, μελετητών όπως οι Oliver Taplin, Helene Foley, Edith Hall, Fiona Macintosh, Martin Winkler, Froma I. Zeitlin, Peter Brown και Παντελής Μιχελάκης.

ΜΕΡΟΣ Α΄

Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Στα τέλη της δεκαετίας του '60 συνέβησαν σημαντικές πολιτικές αλλαγές τόσο στην Ελλάδα ως χώρα που γέννησε την αρχαία ελληνική τραγωδία όσο και σε ολόκληρο τον κόσμο. Στην Ελλάδα, η δικτατορία του 1967 είχε απαγορεύσει την παρουσίαση παραστάσεων που βασιζόνταν σε συγκεκριμένες τραγωδίες, εγείροντας έτσι τη διεθνή συμπάθεια και το ενδιαφέρον τόσο για τον ελληνικό λαό όσο και για την αρχαία δραματουργία του.

Το τέλος της δεκαετίας του '60 σηματοδοτούσε διεθνώς μια σειρά κοινωνικών αλλαγών και συγκρούσεων σε πολλά επίπεδα, στο πνεύμα της αμφισβήτησης των αξιών, των κοινωνικών δομών και της πολιτικής εξουσίας. Τα κινήματα διαμαρτυρίας άρχισαν να διεκδικούν, μεταξύ άλλων το δικαίωμα στην ειρήνη, πολιτικά δικαιώματα, αντιρατσιστική αντιμετώπιση, δικαιοσύνη και ισότητα στα δύο φύλα.

Εάν χρησιμοποιήσουμε ως παράδειγμα τον κινηματογράφο, θα δούμε ότι, έως το 1960, ένα εξαιρετικά επιτυχημένο κινηματογραφικό είδος υπήρξε το επικό φιλμ που βασιζόταν στην ιστορία της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και σε αρχαίους ελληνικούς μύθους. Οι συγκεκριμένες ταινίες επικεντρώνονταν στη χρήση θεαματικών εφέ και εντυπωσιακών σκηνικών. Τα κεντρικά μοτίβα, που βασιζόνταν σε πλήθος στρατιωτών, ηρωικές πράξεις, αυτοκράτορες και σκλάβους, θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τον αυτοπροσδιορισμό των Ηνωμένων Πολιτειών ως του «Πρώτου Κόσμου». Όμως, στα μέσα της δεκαετίας του '60, το επικό/ρωμαϊκό φιλμ είχε ήδη αρχίσει να εκλείπει,

οριοθετώντας έτσι και μια γενικότερη στροφή που είχε να κάνει με την αναθεώρηση των αμερικανικών αξιών.⁴

Η αρχαία ελληνική τραγωδία γεννήθηκε μέσα από μια σειρά πολιτικών αλλαγών και μέσα από πολέμους.⁵ Η αναβίωσή της, στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα συσχετίζεται άμεσα με τις πολιτικές συνθήκες των συγκεκριμένων δεκαετιών και ιδιαίτερα με τον πόλεμο και την άσκηση εξουσίας. Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ενέπνευσε τις παραστατικές τέχνες ως μια πραγματικά αντιστασιακή ηρωίδα. Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη, τόσο μέσα από τον κινηματογράφο όσο και μέσα από σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις ύψωσαν αντιπολεμική κραυγή αναδεικνύοντας τις φρικτές συνέπειες του πολέμου και τον πόνο των θυμάτων. Οι αναζητήσεις του Ευριπίδη για τον πόλεμο και την άσκηση εξουσίας αποτελούν καιρικά ερωτήματα και για τους δημιουργούς του 20ού αιώνα που αναβιώνουν τις τραγωδίες του.⁶ Η κριτική για τη στρατιωτική, θρησκευτική, πολιτική εξουσία παραμένει – τα θύματα είναι διαφορετικά. Στις *Τρωάδες* τα θύματα είναι ο λαός της Τροίας, υπήρξαν όμως και σύγχρονες παραστάσεις που πραγματεύθηκαν τον πόνο των θυμάτων των βομβαρδισμών της Χιροσίμα, του Βιετνάμ, της Λιβύης. Στην *Ιφιγένειά* του ο Ευριπίδης θέτει το τίμημα του πολέμου, τη ζωή ενός παιδιού. Ο Αγαμέμνων θυσιάζει την κόρη του. Στον 20ό αιώνα οι πολιτικοί αρχηγοί δεν αποφασίζουν να θυσιάσουν τα δικά τους παιδιά, αλλά τα παιδιά των άλλων. Είναι εύκολο να οριστεί η δυστυχία των άλλων από τη στιγμή που δεν αποτελεί δική μας δυστυχία: «Γιατί σαν έρθει η ώρα να ψηφίσει ο λαός, δε συλλογιέται κανένας το χαμό του, μα πιστεύει πως το κακό τούς άλλους θα χτυπήσει».⁷

Οι *Φοίνισσες*, η «αρχετυπική τραγωδία για τον εμφύλιο πόλεμο», όπως χαρακτηρίζονται από την Edith Hall,⁸ επανακαλύφθηκαν αναπαριστώντας τις συνέπειες των συγκρούσεων μεταξύ της Γιουγκοσλαβίας και των πρώην σοβιετικών δημοκρατιών,

⁴ Βλ. Edith Hall, «Introduction», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 4-5.

⁵ Βλ. Christian Meyer, *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, Εκδ. Καρδαμίτσα, 1997

⁶ Βλ. Jacqueline de Romilly, *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφ.: Αγγελική Στασινοπούλου-Σκιαδά, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 1997

⁷ Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, στ. 482-486, μτφ. Τάσου Ρούσσου, Κάκτος, 1992.

⁸ Edith Hall, «Introduction», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 20.

ιδιαίτερα της Γεωργίας. Σ' αυτό το πλαίσιο η μελετήτρια αναφέρει τη διασκευή των *Φοινισσών* από την Katie Mitchel το 1995, με γεωργιανά παραδοσιακά στοιχεία.⁹

Όπως επισημαίνει η Helene Foley, «στον 20ό αιώνα, οι ιστορίες που πραγματεύεται η αρχαία ελληνική τραγωδία έπαψαν να ανήκουν στη Δύση».¹⁰ Οι θεματικές της τραγωδίας έχουν τη δυνατότητα να αποτελέσουν ένα σημαντικό όχημα που θα πραγματευθεί τις σχέσεις Ανατολής και Δύσης, τον πόλεμο που ολοένα εντείνεται μεταξύ των ΗΠΑ και του Ισλάμ,¹¹ και την τρομοκρατία. Οι θάνατοι που προκλήθηκαν από τη βομβιστική ενέργεια ενός κομάντο αυτοκτονίας στο Τελ Αβίβ στις αρχές του 2003 υπήρξαν η αφορμή για το ανέβασμα μιας παράστασης της Rina Yerushalmi με τον τίτλο *Mythos*. Το έργο ήταν μια διασκευή της *Ορέστειας* του Αισχύλου, ενώ το ρόλο του Ορέστη υποδύθηκε ένας Αραβο-Ισραηλινός ηθοποιός.¹²

Ένα ακόμη θέμα που φαίνεται σήμερα πιο επίκαιρο από ποτέ είναι αυτό της πολιτισμικής διαφορετικότητας, της περιθωριοποίησης των μεταναστών, του ρατσισμού και της απομόνωσης. Στην ελληνική τραγωδία ο άξονας της διαφορετικότητας είναι σημαντικός. Έργα όπως οι *Βάκχες*, που μεταξύ άλλων εγείρουν το θέμα του «Άλλου» μέσα από τη μορφή του Διόνυσου, του ξένου θεού, η *Μήδεια*, όπου αναδεικνύεται η απομόνωση της ξένης γυναίκας, οι *Τρωάδες*, η *Ανδρομάχη*, που πραγματεύονται θέματα δουλείας, προσφυγιάς, ασύλου, ξεριζωμού αποτελούν την αφορμή για να αναδειχθεί μέσα από τη σύγχρονη παραγωγή η πολιτισμική διαφορετικότητα.

Η *Μήδεια* αποτέλεσε καθοριστικό κείμενο στον πόλεμο ενάντια στο απαρχαίνι, αλλά και ενάντια στον εγχώριο ρατσισμό. Η Phyliscia Rashad ανέβασε μια αφροαμερικανική *Μήδεια* στις ΗΠΑ, το 1998, ενώ μια εκδοχή των *Τρωάδων* με

⁹ Ο.π.

¹⁰ Ο.π.

¹¹ Η Edith Hall μελετά το ρόλο των Ηνωμένων Πολιτειών στον πόλεμο με το Ιράκ το 1991 και γενικότερα τις σχέσεις ΗΠΑ και Ισλάμ με αφετηρία τις τραγωδίες *Πέρσες* και *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου. Edith Hall, «Aeschylus, Race, Class, and War in the 1990s», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 169-197.

¹² Edith Hall, «Introduction», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 20.

κεντρικό άξονα το θέμα της δουλείας, που πλαισιώθηκαν από έγχρωμους ηθοποιούς και επενδύθηκαν μουσικά με παραδοσιακή νέγρικη μπλουζ μουσική.¹³

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΤΗ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ

Για να ερευνήσουμε τη νεότεριότητα της τραγωδίας σε σχέση με το φύλο, πρέπει πρώτα να προσεγγίσουμε πολύ σύντομα τη θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αιώνα.

Από τη νομοθεσία της περιόδου φαίνεται πως οι γυναίκες αντιμετωπίζονται όπως περίπου οι δούλοι. Η θέση τους δείχνει ασήμαντη σε σχέση με αυτή των αντρών και είναι αυστηρά υποταγμένες σ' αυτούς. Στον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα καθορίζονται τα καθήκοντα των γυναικών στα πλαίσια του οίκου και γίνεται καταμερισμός εργασιών με βάση το φύλο. Έτσι, η σώφρων γυναίκα πρέπει να εργάζεται μέσα στο σπίτι, για να διατηρούνται τα υπάρχοντα σε άριστη κατάσταση.¹⁴

Η γυναίκα στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα παραμένει χωρίς παιδεία και απολιτικοποίητη – η μόνη συμμετοχή της στην παιδευτική διαδικασία είναι η παρακολούθηση των θεατρικών παραστάσεων. Διεφθαρμένη χαρακτηριζόταν η γυναίκα που επιδίωκε να λαμβάνει μέρος στη δημόσια ζωή ή αμφέβαλλε για την παραδοσιακή θρησκεία.¹⁵

Στα ιστορικά γεγονότα του 5^{ου} αιώνα, όπως τα είδε και τα παρουσίασε ο Θουκυδίδης, δεν παρατηρούμε να διαδραματίζουν οι γυναίκες κάποιο ρόλο. Οι

¹³ Ο.π. Ακόμη, η Lorna Hardwick, στη μελέτη της που περιλαμβάνεται στην ίδια έκδοση, με τον τίτλο «Greek Drama and Anti-Colonialism – Decolonizing Classics» ερευνά τους τρόπους με τους οποίους έχει χρησιμοποιηθεί η ελληνική τραγωδία σε σχέση με τις κοινωνίες των μεταναστών στις χώρες του «Πρώτου Κόσμου». Lorna Hardwick, «Greek Drama and Anti-Colonialism – Decolonizing Classics», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 220-242.

¹⁴ Χρύσα Ευστ. Αλεξοπούλου, *Γυναικεία Δράση στον Ευριπίδη – Εκδίκηση και Επιβολή*, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σελ. 13.

¹⁵ Ο.π., σελ. 14.

εταίρες μόνο παρουσιάζονται ελεύθερες και ανεξάρτητες, αποτελώντας μια ξεχωριστή ομάδα γυναικών.¹⁶

Σε αντίθεση με αυτήν την πραγματικότητα, όμως, οι γυναίκες της ελληνικής τραγωδίας διαθέτουν πλήρη γνώση και αυτονομία, μιλώντας και δρώντας οι ίδιες για τον εαυτό τους, συγκρούονται με την ανδρική εξουσία και παρεκκλίνουν από τη στερεότυπη πατριαρχική δομή της αθηναϊκής κοινωνίας. Η γυναικεία δράση και χειραφέτηση παρουσιάζεται με διαφορετικό τρόπο στα έργα των τριών τραγικών ποιητών. Για παράδειγμα, ο J. Jones¹⁷ έχει ερμηνεύσει την τριλογία *Ορέστεια* του Αισχύλου ως την τριλογία της απώλειας του οίκου των Ατρείδων, απώλεια που προήλθε από τη δράση της Κλυταιμνήστρας. Και ο R. P. Winnington-Ingram¹⁸ υποστηρίζει ότι ο Αισχύλος με την παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας διαμαρτύρεται για την προσωπική τραγωδία των Αθηναίων γυναικών.

Ο Σοφοκλής, μέσα από ρόλους όπως η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη, η Τέκμησσα, η Ιοκάστη, η Διήανειρα, παρουσιάζει γυναίκες που υψώνουν το ανάστημά τους δίπλα σ' αυτό των αντρών, είναι δυναμικές και ηρωικές, τόσο όσο και οι άντρες.

Όμως, η γυναίκα που φαίνεται περισσότερο αυτόνομη – χωρίς, μάλιστα να τιμωρείται γι' αυτό, όπως η γυναίκα στον Αισχύλο, για παράδειγμα – είναι η γυναίκα όπως παρουσιάζεται στις τραγωδίες του Ευριπίδη. Ο ρόλος της ευριπίδειας γυναίκας είναι ισχυρός και αποφασιστικός. Ακόμη, μελετάται περισσότερο ανάγλυφα η πολυπλοκότητα του γυναικείου χαρακτήρα, το πάθος και ο θυμός, η δυνατότητα για επιλογή, η επιθυμία για εκδίκηση. Ηρωίδες όπως η Μήδεια, η Φαίδρα, η Εκάβη εκδικούνται ανδρικά πρόσωπα που έχουν προσβάλει τις αξίες τους. Η γυναικείες φιγούρες που παρουσιάζει ο Ευριπίδης δείχνουν οι περισσότερες χειραφετημένες και με τη μεγαλύτερη τάση επιβολής της προσωπικότητας και των αξιών τους.¹⁹

Το γεγονός ότι η εικόνα της γυναίκας στην αρχαία ελληνική τραγωδία δεν συνάδει με την εικόνα της γυναίκας στην κοινωνική πραγματικότητα του αθηναϊκού 5^{ου} αιώνα, δεν αποτελεί έρεισμα προς αμφισβήτηση αυτής της πραγματικότητας – που, άλλωστε, έχει καταγραφεί ιστορικά. Αντιθέτως, μάλλον την επιβεβαιώνει και

¹⁶ Ο.π.

¹⁷ Ο.π., σελ. 16.

¹⁸ Ο.π.

¹⁹ Βλ. και Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, department.monm.edu/classics

δημιουργεί την αντίληψη της ανάγκης για κοινωνική κριτική που επιχειρήσαν οι τραγικοί ποιητές, οι οποίοι από τη μια στηλίτευσαν τη νοοτροπία της εποχής τους που υποβίβαζε και αποσιωπούσε τη γυναικεία υπόσταση, κι από την άλλη ανέδειξαν τις γυναικείες αρετές. Μέσα από τα έργα τους οι γυναίκες παρουσιάζονται σε ορισμένες περιπτώσεις σοφότερες από τους άνδρες και με ποιότητες που στερεοτυπικά ανήκαν σ' αυτούς.

Όταν ρωτήθηκε ο Μιχάλης Κακογιάννης –και σε σχέση με τις τραγωδίες του Ευριπίδη που απέδωσε στον κινηματογράφο– για την κατάσταση των γυναικών στη σύγχρονη Ελλάδα και για το αν αυτή συνδέεται με τον τρόπο που παρουσιάζονται οι ηρωίδες στην ελληνική τραγωδία, απάντησε: «*Νομίζω ότι υπάρχουν σύνδεσμοι μεταξύ της αρχαίας και της σύγχρονης Ελλάδας. Οι γυναίκες στον Ευριπίδη υψώνουν πάντα τη φωνή τους ενάντια στην καταπίεση. (...) Ακόμη κι αν η Κλυταιμνήστρα πλήρωσε το τίμημά της γι' αυτό, κανείς δεν θα την αποκαλούσε “καημένη Κλυταιμνήστρα”*».²⁰

Αυτό που χαρακτηρίζει τη γυναίκα στο αρχαίο δράμα είναι ότι παρουσιάζεται ως ο βαθιά πολιτικό. Κι αυτό το στοιχείο σηματοδοτεί σε μεγάλο βαθμό τη σχέση της τραγωδίας με την εξέλιξη της θέσης της γυναίκας στον 20ό αιώνα.

Το σλόγκαν που χαρακτήριζε το φεμινιστικό κίνημα της δεκαετίας του '70 ήταν η φράση «*το προσωπικό είναι και πολιτικό*». Χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από το γυναικείο κίνημα και συγκεκριμένα από τη φεμινίστρια Carol Hanisch το 1969, σε μία μελέτη της, αν και είχε συσχετισθεί νωρίτερα και με τον αγώνα για ίσα δικαιώματα των έγχρωμων Αμερικανίδων.²¹ Αυτή ακριβώς η αναγωγή του προσωπικού σε πολιτικό αποτελεί και έναν από τους κεντρικούς άξονες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη χρησιμοποιήθηκε ως όχημα για να τεθούν καιρίες διεκδικήσεις των γυναικών στον 20ό αιώνα: οικονομική και κοινωνική ισότητα, προσωπικές ελευθερίες, απελευθέρωση της γυναικείας σεξουαλικότητας, κηδεμονία των παιδιών σε περίπτωση διαζυγίου. Η Helene Foley, στη μελέτη της με τον τίτλο «*Bad Women – Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy*», όπου ερευνά τον τρόπο με τον οποίο

²⁰ Marianne McDonald & Martin M. Winkler, «Michael Kakoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy», από το Martin M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2001, σελ. 75.

²¹ Edith Hall, «Introduction», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 10.

διασκευάστηκαν και αποδόθηκαν κάποιες τραγωδίες αναδεικνύοντας θέματα που έχουν σχέση με το φύλο τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, σημειώνει ότι η τραγωδία που έχει αποδειχθεί η δημοφιλέστερη ως πλαίσιο αναθεώρησης πολλών ζητημάτων σε σχέση με το φύλο, είναι η *Μήδεια*.²² Ο συγγραφέας του *Medea, the Musical*, John Fischer, σημειώνει: «*Η Μήδεια στραπατσάρει την πατριαρχική δομή του Ιάσονα κι έπειτα πετά με το άρμα της γελώντας μανιακά. Αυτό θες να κάνεις όταν κάποιος σε περιφρονεί. Οι άνθρωποι αγαπούν αυτήν τη γυναίκα που σκοτώνει παιδιά. Το να σκοτώνεις παιδιά δεν είναι εντάξει. Το να σκοτώνεις παιδιά δεν είναι ποτέ εντάξει – αλλά για κάποιο λόγο συγχωρείται στη Μήδεια. Είναι ένα ενδιαφέρον φαινόμενο του κοινού*».²³

Αν λάβουμε υπόψη μας και την προαγωγή των σπουδών για το φύλο τα τελευταία τριάντα χρόνια, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι αυτό σημαίνει ταυτόχρονα και την προαγωγή της ελληνικής τραγωδίας, που κατέχει εξέχουσα θέση, ως αντικείμενο μελέτης, στο είδος αυτό των σπουδών.

Η επαναανακάλυψη της αρχαίας τραγωδίας από το φεμινιστικό κίνημα συνδέεται αναπόφευκτα και με το αίτημα για σεξουαλική απελευθέρωση της δεκαετίας του '60. Έως το τέλος της δεκαετίας αυτής εκατομμύρια γυναικών είχαν διεκδικήσει και κατακτήσει τη σωματική τους αυτοδιάθεση. Η σεξουαλική απελευθέρωση προωθήθηκε ακόμη περισσότερο από την αποποινικοποίηση των εκτρώσεων και της ομοφυλοφιλικής δραστηριότητας.

Στο πλαίσιο τόσο σοβαρών κοινωνικών αλλαγών, άρχισε να γεννιέται ακόμη περισσότερο η ανάγκη για έργα που ερευνούν το ανθρώπινο πάθος και μιλούν απροκάλυπτα γι' αυτό. Στις ελληνικές τραγωδίες το ερωτικό πάθος αναδεικνύεται και συζητείται, έχει όμως επικίνδυνη δράση, οι επιπτώσεις της οποίας αντανακλούν όχι μόνον στους «πάσχοντες», αλλά και στους γύρω τους. Στα τέλη του 20ού αιώνα κάποιοι σκηνοθέτες βρήκαν το έρεισμα στην αρχαία ελληνική τραγωδία για να πραγματευθούν τις οδυνηρές επιπτώσεις που μπορούν να επιφέρουν το ανεξέλεγκτο πάθος και ο σεξουαλικός εκτραχηλισμός. Στις Βρυξέλλες, στις αρχές του 1994, ο Jan Ritsema σκηνοθέτησε μια δυναμική παράσταση με τον τίτλο *Philoctetes-Variations*, η

²² Helene Foley, «Bad Women – Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 103.

²³ Ο.π., σελ. 79.

οποία αποτελούνταν από τρία έργα βασισμένα στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή και γραμμένα από τους John Jesurun, Heiner Müller και André Gide. Και στα τρία μέρη που παρουσιάστηκαν στη γλώσσα του κάθε συγγραφέα, τον ήρωα υποδύθηκε ο ίδιος ηθοποιός, χρόνια μαχόμενος υπέρ των δικαιωμάτων των ομοφυλοφίλων, ο Ron Vawter, που είχε δηλώσει δημόσια ότι πέθαινε από AIDS – κάτι που συνέβη τον Απρίλιο της ίδιας χρονιάς.²⁴

Η βάση της σχέσης της ελληνικής τραγωδίας με τη σεξουαλική απελευθέρωση, μπορεί να ανιχνευθεί στην παράσταση του Richard Schechner με τον τίτλο *Dionysus in 69*. Η παράσταση που ανέβηκε τον Ιούνιο του 1968 στην Νέα Υόρκη, βασιζόταν στις *Βάκχες* του Ευριπίδη και χαρακτηρίζεται από τη Froma I. Zeitlin ως «ορόσημο στην ιστορία της πρόσληψης του ελληνικού δράματος στον 20ό αιώνα».²⁵ Στην παρούσα εργασία, η συγκεκριμένη παράσταση θα μας απασχολήσει πιο εκτεταμένα στο πρώτο κεφάλαιο του Γ' μέρους, γιατί θα συνδεθεί με την ομώνυμη ταινία που γύρισε το 1970 ο Brian de Palma.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ.

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΗΣΗ

Πριν δούμε τη σχέση της τραγωδίας με τη σκέψη και την ψυχανάλυση στον 20ό αιώνα, πρέπει να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στον τρόπο που προσέγγισαν την ελληνική τραγωδία οι σπουδαιότεροι φιλόσοφοι του 19^{ου} αιώνα, οι οποίοι επηρέασαν και τη σύγχρονη διανόηση.

²⁴ Στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου του 2002, στην παράσταση της Καναδικής Όπερας που ανέβασε τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Stravinsky, ο λοιμός που μάστιζε τη Θήβα αντικαταστάθηκε από το AIDS. Βλ. Edith Hall, «Introduction», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 10.

²⁵ Froma I. Zeitlin, «Dionysus in 69», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 51.

α. Φιλοσοφία και Τραγωδία

Georg-Wilhelm-Friedrich Hegel

Την πρώτη εικοσαετία του 19^{ου} αιώνα ο Hegel αναπτύσσει τις σιέψεις του για το τραγικό και την τραγική ποίηση. Από τα γραπτά της νεότητάς του έως τα *Τετράδια Αισθητικής* η προβληματική της τραγωδίας τίθεται άλλοτε ευσύνοπτα, άλλοτε εκτεταμένα κι άλλοτε σε σύγκριση με άλλα πολιτισμικά φαινόμενα. Στα *Θεολογικά Νεανικά Γραπτά* του αναφέρεται τόσο στην αρχαία ελληνική τραγωδία όσο και στην έννοια της τραγικής σύγκρουσης. Σ' ένα μέρος του *Φυσικού Δικαίου* αναφέρεται στην εποχή της τραγωδίας, ως μια μαρτυρία ενότητας της ανθρώπινης ζωής. Στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* η τραγική δημιουργία εξετάζεται στα πλαίσια της αισθητικής («καλλιτεχνικής») θρησκείας. Στην *Αισθητική* του μελετά την τραγωδία ως υποδιαίρεση της ποίησης.²⁶

Τα χαρακτηριστικά που αποδίδει ο Hegel στην τραγωδία συνοψίζονται ως εξής:

- α) Εκφράζει την ιδέα του θείου μέσα από το ανθρώπινο πάθος.
- β) Παρουσιάζει μια αναγκαία σύγκρουση μεταξύ των επί μέρους δυνάμεων του κόσμου.
- γ) Αποδίδει μια ηθική αμφισημία στην πράξη, έτσι ώστε αυτή να θεωρείται τόσο δίκαιη όσο και άδικη, κι ο ενεργητής να παρουσιάζεται αθώος και συνάμα ένοχος.²⁷

Arthur Schopenhauer

Ο Schopenhauer διακρίνει στην τραγωδία την ανώτερη μορφή δραματοουργίας, «τόσο εξαιτίας της δύσκολης πραγματοποίησής της, όσο και χάρη στο μεγαλείο της εντύπωσης που προκαλεί».²⁸ Κατά τον Schopenhauer, η κεντρική θεματική της τραγωδίας είναι η εγγενής στον κόσμο οδύνη και η σύμφυτη με τον άνθρωπο δυστυχία. Ο σκοπός του τραγικού δράματος είναι «να μας δείξει τη φοβερή πλευρά της ζωής, τους ακατονόμαστους πόνους, τα άγχη της ανθρωπότητας, το θρίαμβο των κακών, την κυριαρχία της τυχαιότητας

²⁶ Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό, η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος*, Εκδόσεις Αρσενιάδη, 1990, σελ. 28.

²⁷ Ο.π., σελ. 28-47.

²⁸ Arthur Schopenhauer, *Ο Κόσμος ως Βούληση και ως Παράσταση*, σελ. 323 – Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό, η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος*, Εκδόσεις Αρσενιάδη, 1990, σελ. 68.

*που φαίνεται να μας εμπνέει, την ανήκεστη ήττα του τυχαίου και του αθώου. Βρίσκουμε εκεί ένα ενδεικτικό σύμβολο της φύσης του κόσμου και της ύπαρξης».*²⁹

Για το φιλόσοφο, η τραγωδία αποτελεί τόπο ανατροπής και ματαιώσης των ανθρώπινων στόχων, ένα αδιέξοδο όπου όλα, οι αξίες, η ελπίδα, καταστρέφονται. Το τραγικό στοιχείο συνδέεται με τη ματαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, που δρα ως ατομικότητα και στο τέλος εκμηδενίζεται. Στη θεωρία του Schopenhauer, ο τραγικός χαρακτήρας της τραγωδίας συνδέεται με την προβολή κάποιων στοιχείων που σχετίζονται με την ίδια την αρνητική όψη του κόσμου.³⁰

Soren Kierkegaard

Ο Kierkegaard επιχειρεί μια σύγκριση ανάμεσα στο θεμελιακό στοιχείο της ελληνικής τραγωδίας, το τραγικό, και στις αντανάκλασεις του στο νεότερο δυτικό κόσμο. Στο κλασικό τραγικό υπάρχουν ιδιομορφίες οι οποίες εξαφανίζονται ή αντικαθίστανται από άλλες στο νεότερο τραγικό. Για τον Kierkegaard η οπτική του τραγικού μεταβάλλεται ανάλογα με την εποχή και μαζί της μεταβάλλονται και τα καλλιτεχνικά έργα που επεξεργάζονται το τραγικό θέμα.³¹

Κατά το φιλόσοφο, τα κύρια σημεία στα οποία διαφέρει το κλασικό από το νεότερο τραγικό είναι:

α) Η πράξη και το πάθος.

Η ιδιαιτερότητα της αρχαίας τραγωδίας έγκειται στη συνέργεια της μοίρας (στοιχείο μοιραιότητας) που κάνει την πράξη να εμφανίζεται και ως πάθημα (πάθος). Η καταστροφή του ήρωα δεν είναι μόνο αποτέλεσμα των ατομικών του πράξεων, αλλά και αποτέλεσμα της επέμβασης της μοίρας. Στη νεότερη τραγωδία η καταστροφή του ήρωα συνδέεται άμεσα με την πράξη του.³²

β) Η τραγική ενοχή και η ηθική ενοχή.

Στην ελληνική τραγωδία ο ήρωας παραπαίει μεταξύ αθωότητας και ευθύνης. Φταίει μεν αναπτύσσοντας δράση και ταυτόχρονα δεν φταίει από τη στιγμή που υφίσταται κάτι που δεν οφείλεται σε αποκλειστικά δική του υπαιτιότητα. Στο σημείο αυτό

²⁹ Ο.π.

³⁰ Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό, η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος*, Εκδόσεις Αρσενιάδη, Αθήνα 1990, σελ. 28.

³¹ Ο.π., σελ. 93.

³² Ο.π., σελ. 93.

γεννιέται η τραγική σύγκρουση. Στη νεότερη τάση η ενοχή του ήρωα καθίσταται περισσότερο ηθική και λιγότερο τραγική από τη στιγμή που προβάλλεται η υποκειμενικότητά του. Αν το άτομο δεν παρουσιάζει ενοχή, το τραγικό μηδενίζεται.³³

γ) Η θλίψη και ο πόνος, όπου στην αρχαία τραγωδία η θλίψη είναι βαθύτερη, ενώ η οδύνη μικρότερη. Στη σύγχρονη τραγωδία συμβαίνει το αντίστροφο.³⁴

Friedrich Nietzsche

Το 1872, ο Friedrich Nietzsche εξέδωσε το βιβλίο του με τον τίτλο *Η Γέννηση της Τραγωδίας* που προκάλεσε σκάνδαλο στο χώρο της διανόησης. Του κόστισε τη φήμη το ως φιλόλογου και σχεδόν όλους του τους φοιτητές στο πανεπιστήμιο του Basel.³⁵

Στο βιβλίο του αυτό επιχειρεί τη μελέτη του φαινομένου της αρχαίας τραγωδίας, με βάση το δεσμό που υπάρχει μεταξύ της καταγωγής της και της ουσίας της.

Για τον Nietzsche οι πόλοι της ελληνικής τραγωδίας είναι ο Απόλλωνας και το Διόνυσος.

Ο Απόλλωνας συμβολίζει τον κόσμο του ονείρου, όλων των πλαστικών δυνάμεων, της τέχνης του γλύπτη, της προφητείας, του φωτός, της διαφάνειας και της φαντασίας. Ακόμη, είναι σύμβολο του μέτρου και της λιτότητας, της νηφαλιότητας, της έλλογης σοφίας και της αυτοσυνειδησίας, της ατομικότητας και του φαινομένου. Ό,τι υπάρχει ως καθαρό, φωτεινό, σταθερό σχήμα ανήκει στον Απόλλωνα, το θεό της ισορροπίας και της αρμονίας.³⁶

Ο Διόνυσος, για τον Nietzsche, είναι το σύμβολο της μέθης, μιας αυταπάτης εξίσου ισχυρής με το όνειρο. Ο θεός αυτός εκπροσωπεί τις ορμητικές και βίαιες δυνάμεις του κόσμου, τον αισθησιασμό, την ωμότητα και αμεσότητα του ενστίκτου, την υπερβολή και την παραφορά, την κατάργηση των ορίων, την απώλεια της

³³ Ό.π., σελ. 94.

³⁴ Ό.π., σελ. 97.

³⁵ Erika Fischer-Lichte, «Thinking about the Origins of Theatre», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 330.

³⁶ Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό, η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος*, Εκδόσεις Αρσενιάδη, 1990, σελ. 125.

ατομικότητας, την ομαδική βίωση των χθονίων ρευμάτων της ζωής, τη διάχυση του εγώ και την ταύτιση με τη φύση.³⁷

Το διονυσιακό πνεύμα είναι για τον Nietzsche αυτό που γεννά κυρίως το τέλει έργο τέχνης. Ο ίδιος, παρά τη σύζευξη που αναγνωρίζει μεταξύ διονυσιακού και απολλώνιου, αισθάνεται συχνά βαθιά διονυσιακός και ταυτίζεται μάλιστα με τον Διόνυσο, ενώ ποτέ δεν δηλώνει ότι ταυτίζεται με τον Απόλλωνα.³⁸

β. Υπαρξισμός

Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Δύση και ιδιαίτερα η Ευρώπη υποφέρει από μια βασανιστική υπαρξιακή αγωνία – angst, στα γερμανικά, μια λέξη που αποτέλεσε θεμελιώδη όρο της φιλοσοφίας του υπαρξισμού ή, των υπαρξισμών. Ο στοχασμός του Sartre για την ανθρώπινη ύπαρξη ήταν διαφορετικός, δηλαδή, απ' αυτόν του Camus ή του Merleau-Ponty.³⁹

Ο υπαρξισμός, που ξεκίνησε ως φιλοσοφικό ρεύμα από τον Soren Kierkegaard στη Δανία και τον Karl Jaspers στη Γερμανία, βρήκε τον εκφραστή του στον 20ό αιώνα μέσα από τον διανοούμενο Jean-Paul Sartre και ανήχθη σε μια ριζοσπαστική μέθοδο μέσω της οποίας το άτομο μπορεί να βρει τρόπους να αντισταθεί στις κοινωνικές πιέσεις και στην παραδοσιακή ζωή και σκέψη.

Το ουσιαστικότερο στοιχείο που εξέφρασε ο Sartre είναι ότι στον άνθρωπο η ύπαρξη προηγείται της ουσίας. Ο άνθρωπος εκλέγει ο ίδιος τον εαυτό του, όχι όμως και το περιβάλλον του, κάτι που ο Sartre συνόψισε στη φράση «ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος». Απ' τη μια καταδικασμένος γιατί δεν επέλεξε την ύπαρξή του, κι απ' την άλλη ελεύθερος γιατί «εφόσον βρίσκεται στον κόσμο, είναι υπεύθυνος για όλες τις πράξεις του». Από αυτήν την υπευθυνότητα θεωρεί ο Sartre, ξεκινά το άγχος της ύπαρξης ή η ναυτία της ύπαρξης.

Όταν, το 1943, ανέβηκαν οι *Μύγες* στο θέατρο Sarah Bernhardt του Παρισιού, ο Sartre, ως συγγραφέας, ήταν γνωστός σε ένα ιδιαίτερα περιορισμένο κοινό. Στο έργο αυτό, όπου επεξεργάζεται τα θέματα της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή και της *Ορέστειας*

³⁷ Ο.π., σελ. 126.

³⁸ Ο.π., σελ. 127.

³⁹ Ηλίας Κ. Μαγκλίνης, «Η εποχή της αγωνίας», *Καθημερινή*, 8/5/2005.

του Αισχύλου, οι Παρισινοί πολίτες είδαν κομμάτια του καθημερινού δράματος που ζούσαν οι ίδιοι κάτω από τη γερμανική κατοχή. Το κοινό που παρακολούθησε το ίδιο έργο, στην παράσταση του 1951, δεν βρήκε τόσο προφανές το θέμα της αντίστασης.⁴⁰

Οι ιδέες του υπαρξισμού, που έχουν άμεση σχέση με την αγωνία και τις επιλογές της ανθρώπινης ύπαρξης στην αρχαία τραγωδία, επηρέασαν συγγραφείς όπως ο Samuel Beckett, που συνετέλεσε σε μεγάλο βαθμό στην επανακάλυψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Η παρουσία του ελληνικού δράματος στο θέατρο του Beckett είναι έντονη και προφανής, τόσο στη φόρμα και στη θεατρική σύμβαση όσο και στις ιδέες που πηγάζουν από τα κείμενα των τραγικών. Έχει χαρακτηριστεί ως «κληρονόμος της παράδοσης του φιλοσοφικού δράματος που έχει τις ρίζες του στην αρχαία Ελλάδα»,⁴¹ ενώ στο βιβλίο του ψυχαναλυτή Bennett Simon, *Tragic Drama and the Family*, υπάρχει ο υπότιτλος *Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV.

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ

Η αρχαία ελληνική τραγωδία θέτει επαναλαμβανόμενα θεμελιικά ερωτήματα σε σχέση με την ανθρώπινη ύπαρξη. Ερευνά την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης, την ανθρώπινη εμπειρία: Ο Οιδίποδας αναρωτιέται ποιος είναι και αντιμετωπίζει τον εφιάλτη αυτών που έχει διαπράξει. Ο Ορέστης αντιμετωπίζει αυτά που πρόκειται να διαπράξει και την ενοχικότητά του έπειτα από αυτά. Η Μήδεια, αφού αμφιταλαντευθεί, διαπράττει το φόνο αυτών που αγαπά.

Η τραγωδία αντιπροσωπεύει έναν κόσμο όπου ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος μ' αυτό που ο Jung χαρακτήρισε το 1938 ως την «ανυπόφορη διττότητα της άμεσης

⁴⁰ Βλ. Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, www.kcl.ac.uk.

⁴¹ Katharine Worth, «Greek Notes in Samuel Beckett's Theatre Art», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 265-283.

εμπειρία». ⁴² Ο τραγικός ήρωας πρέπει να προσπαθήσει να κατανοήσει την εμπειρία του μέσα από την πολυπλοκότητα και την αμφισημία της και να πάρει την ευθύνη να δημιουργήσει έννοιες και αξίες σ' έναν κόσμο στον οποίο δεν διασφαλίζονται πάντα απαντήσεις σε αρχέγονα ερωτήματα. Όπως σημειώνει ο Sewall, οι Έλληνες τραγικοί «επικύρωσαν απόλυτες έννοιες, όπως η δικαιοσύνη και η τάξη, αλλά αποκάλυψαν ένα σύμπαν που δεν υποσχόταν τίποτε απ' τα δύο». ⁴³

Όπως η τραγωδία, έτσι και η ψυχανάλυση, ασχολείται μ' αυτές τις περιοχές της ανθρώπινης εμπειρίας που τα άτομα, όπως ο Οιδίποδας, αποφεύγουν να αντιμετωπίσουν. Η ψυχανάλυση αναγνωρίζει πως υπάρχουν μυστικά που κρύβουν οι άνθρωποι βαθιά μέσα τους, και τα οποία αδυνατούν να πλησιάσουν. Κάποιες φορές τα μυστικά αυτά προκαλούν τρόμο. Αυτή καθαυτή η έννοια του υποσυνείδητου, που αποτελεί την πεμπτούσια όλων των ψυχαναλυτικών θεωριών, βασίζεται ακριβώς σ' αυτήν την πεποίθηση. Είτε προσλαμβάνεται ως προϊόν καταπίεσης, όπως στα περισσότερα μεταφροϋδικά συστήματα, είτε με την κλασική μέθοδο, ως συνδυασμός μιας ενστικτώδους κληρονομιάς και αυτών που κατεστάλησαν στην πορεία, το υποσυνείδητο αποτελεί εκείνο το τμήμα της ανθρώπινης ύπαρξης που ο άνθρωπος φοβάται να γνωρίσει. ⁴⁴

Ο ψυχαναλυόμενος ασθενής, όπως ο τραγικός ήρωας, συναισθάνεται ότι αυτό το ταξίδι απειλεί να τον φέρει, εντέλει, πρόσωπο με πρόσωπο με κάποιον αρχαίο τρόμο που καταδιώκει την ύπαρξή του. Και με τον έναν τρόπο ή τον άλλον, όλες οι ψυχαναλυτικές θεωρίες θα συμφωνούσαν μαζί του. ⁴⁵

Το 1900 ο Sigmund Freud, στην *Ερμηνεία των Ονείρων*, αφιέρωσε ένα κεφάλαιο στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα βασίζεται στην αναπόφευκτη τραγική μοίρα του ανθρώπου που άφησε το σπίτι του για να ξεφύγει από την προφητεία της πατροκτονίας. Αυτό είχε ως συνέπεια να πραγματοποιηθεί η προφητεία, αφού ο ξένος που σκότωσε αποδείχθηκε ο γονιός του.

Η τραγωδία, για τον Freud, πηγάζει από το αρχέγονο έγκλημα της πατροκτονίας: «Αφού η ομάδα των αδελφών αφανίσει τον πατέρα επειδή κρατούσε όλες τις γυναίκες για τον εαυτό του, τα αντιφατικά τους συναισθήματα του μίσους και του θαυμασμού γεννούν τη

⁴² Richard L. Rubens, Ph.D., *Psychoanalysis and the Tragic Sense of Life*, www.columbia.edu.

⁴³ Ό.π.

⁴⁴ Ό.π.

⁴⁵ Ό.π.

μεταμέλεια... Εγκαθιδρύουν το τοτεμικό σύστημα, μέσω του οποίου το τοτέμ ή πατρικό υποκατάστατο βρίσκεται κάτω από ειδική προστασία ενάντια στις επαναλήψεις του πρώτου εγκλήματος».46

Η πατροκτονία αποτελεί για τον Freud ιστορικό γεγονός. Αυτή, μαζί με το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα γεννούν την τραγωδία. Ο δολοφονημένος πατέρας που στοιχειώνει τη μνήμη των δολοφόνων γιών και των απογόνων τους, γίνεται θεός, βασιλιάς, ήρωας στη μυθολογία.

Η ολοένα αυξανόμενη χρήση της ψυχοθεραπείας έως το 1960 και πολύ περισσότερο στις δεκαετίες του '80 και του '90 συνέτεινε στη διατήρηση του ενδιαφέροντος για την ελληνική τραγωδία. Σύγχρονοι ψυχαναλυτές έχουν χρησιμοποιήσει την ελληνική τραγωδία για να εξελίξουν τα μοντέλα της ανθρώπινης ψυχής υπερβαίνοντας τη θεωρία του Freud. Η μεταφροϋδική αναθεώρηση της ψυχαναλυτικής θεωρίας μέσα από το έργο των Lacan και Klein επικυρώνει την αλληλεπενέργεια της ελληνικής τραγωδίας και της σύγχρονης ψυχανάλυσης: όσο μπορεί να επηρεαστεί η ψυχανάλυση από την τραγωδία, τόσο μπορεί να μετατοπιστεί και το ενδιαφέρον για συγκεκριμένες τραγωδίες ανάλογα με το επίκεντρο των ψυχαναλυτικών θεωριών. Στο ψυχαναλυτικό μοντέλο του Klein, για παράδειγμα, η μητέρα αντικαθιστά τον πατέρα ως επίκεντρο της προσωπικής εξερεύνησης. Αυτή η εξέλιξη στην ψυχαναλυτική επιστήμη, όπως ισχυρίζεται η Fiona Macintosh,⁴⁷ οδηγεί σε μια παράλληλη θεατρική εξέλιξη τις τρεις τελευταίες δεκαετίες, όπου η *Ορέστεια* του Αισχύλου ανεβαίνει πολύ συχνότερα απ' ό,τι ο *Οιδίποδας Τύραννος* του Σοφοκλή: «Στο θέατρο του τέλους του 20ού αιώνα, ενώ οι Ορέστειες κυριαρχούν, είναι δύσκολο να εντοπιστούν μείζονες παραστάσεις του Οιδίποδα».48

⁴⁶ Sigmund Freud, *Totem and Taboo* – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 36.

⁴⁷ Fiona Macintosh, «Oedipus in the East End – From Freud to Berkoff», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 313-327.

⁴⁸ Ο.π., σελ. 313.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V.

Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Μέχρι τώρα, και προσπαθώντας να προσεγγίσουμε την αρχαία ελληνική τραγωδία μέσα από τους άξονες της πολιτικής, του φύλου, της διανόησης και της ψυχανάλυσης χρησιμοποιήσαμε ως παραδείγματα κάποιες θεατρικές κυρίως παραστάσεις που τονίζουν την επικαιρότητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Επειδή οι σύγχρονες παραστάσεις της ελληνικής τραγωδίας αποτελούν από μόνες τους αφορμή για τη συγγραφή μιας μελέτης αφιερωμένης αποκλειστικά στο θέατρο, κι επειδή ο κινηματογράφος σε σχέση με την τραγωδία θα αποτελέσει το κεντρικό παράδειγμά μας στο Β' και Γ' μέρος, στο παρόν κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με μια άλλη μορφή παραστατικής τέχνης, την όπερα –και συγκεκριμένα με τη σύγχρονη όπερα στα τέλη του 20ού αιώνα–, μια και το συγκεκριμένο είδος έχει εμπνευστεί σε μείζονα βαθμό από την ελληνική τραγωδία, ιδιαίτερα τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Πριν την όπερα όμως, θα κάνουμε μια πολύ σύντομη στάση στην τέχνη του χορού.

α. Χορός

Η Martha Graham, εμπνευσμένη από τον *Οιδίποδα Τύρανο* του Σοφοκλή, παρουσίασε το 1947 το *Night Journey*.

Ο χορός της Graham ξεκινά με τον απαγχονισμό της Ιοκάστης και εκτυλίσσεται με την αναβίωση της τραγικής μοίρας της νεκρής, η οποία πλαισιώνεται από γυναικείο χορό που συμπάσχει. Στο κέντρο της σκηνής υπάρχει ένα γλυπτό σχεδιασμένο από τον Isamu Noguchi που συμβολίζει το κρεβάτι του βασιλικού ζεύγους, Ο Οιδίπους σηκώνει την Ιοκάστη από το κρεβάτι και την οδηγεί σ' έναν τελετουργικό χορό στον οποίο τονίζεται η κυριαρχία του Οιδίποδα: την πατά στον ώμο, την τυλίγει με το μανδύα του, τη δένει στο κρεβάτι και στη συνέχεια δένεται κι ο ίδιος. Η σχέση κυριαρχίας εναλλάσσεται σε στιγμές που η Ιοκάστη φαίνεται να ηγείται του Οιδίποδα. Όταν παρεμβαίνει ο Τειρεσίας αποκαλύπτοντας την αλήθεια, ο Οιδίποδας τυφλώνεται με την πόρπη της μητέρας του, ενώ αυτή απαγχονίζεται στο τέλος –όπως

και στην αρχή– με το σχοινί που, κατά την Helene Foley,⁴⁹ συμβολίζει τον ομφάλιο λώρο αλλά και την ίδια τη μοίρα της Ιοκάστης.

Την 1^η Απριλίου του 1958, η Martha Graham παρουσίασε στο Adelphi Theatre της Νέας Υόρκης την παράσταση με τον τίτλο *Κλυταιμνήστρα* σε χορογραφία δική της (όπου χόρευε και τον ομώνυμο ρόλο), μουσική του Halim El-Dabh και σκηνικά του Isamu Noguchi – όπως και στο *Night Journey*.⁵⁰

Η Martha Graham συνέχισε να αντλεί έμπνευση από θέματα της ελληνικής τραγωδίας έως το τέλος της ζωής της. Στην ηλικία των 88 ετών, το 1983, χορογράφησε το *Phaedra's Dream*.⁵¹

Η Pina Bausch, δημιουργός του Χοροθεάτρου του Βούπερταλ, εμπνεύστηκε επίσης από την ελληνική τραγωδία. Η εκδοχή της της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, σε μουσική του Gluck, που παρουσιάστηκε το 1974, θεωρείται ορόσημο στην ιστορία του σύγχρονου χορού, ιδιαιτέρως για τον τρόπο με τον οποίο εμπλουτίζεται η αφήγηση με την απόδοση των συναισθηματικών υπαινιγμών του μύθου.⁵²

β. Όπερα

Ο Peter Brown, μετά από έρευνα για την ελληνική τραγωδία στη σύγχρονη όπερα και το concert hall καταλήγει σε εξαιρετικά ενδιαφέροντα αποτελέσματα στη μελέτη του με τίτλο «Greek Tragedy in the Opera House and Concert Hall of the Late Twentieth Century»⁵³ και σημειώνει ότι περίπου εκατό νέες μουσικές παραστάσεις βασισμένες στην ελληνική τραγωδία έχουν παρουσιαστεί τα τελευταία 35 χρόνια.

Στη μελέτη του ο Brown παρατηρεί ότι οι τραγωδίες που επιλέγονται από τους σύγχρονους συνθέτες της όπερας είναι αυτές που παρουσιάζονται συχνότερα κι από

⁴⁹ Helene Foley, «Bad Women – Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 85.

⁵⁰ Βλ. *Chytmenestra Ballet* by Martha Graham – www.cmi.univ-mrs.fr.

⁵¹ Βλ. E.J. Dionne Jr., «Paris Cheers Martha Graham», *New York Times*, 26/1/1984 – query.nytimes.com.

⁵² Για την Pina Bausch (πληροφορίες και εικαστικό υλικό) βλ. *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch, www.pina-bausch.de.

⁵³ Peter Brown, «Greek Tragedy in the Opera House and Concert Hall of the Late Twentieth Century», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 285-309.

το θέατρο του τέλους του 20ού αιώνα. Ως εξαίρεση αναφέρει τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη που δεν βρίσκονται στις πρώτες επιλογές, παρ' όλο τον αντιπολεμικό τους χαρακτήρα. Προκρίνονται οι *Βάκχες* και η *Μήδεια*, καθώς και όπερες που εμπνέονται από τον Οίκο των Ατρείδων. Επίσης, η *Αντιγόνη*, ως ηρωίδα της όπερας υπερκεράζει το ενδιαφέρον για τον *Οιδίποδα*.⁵⁴ Εδώ δεν μπορούμε παρά να κάνουμε μια αντιπαραβολή με τα αποτελέσματα της μελέτης της Fiona Macintosh,⁵⁵ η οποία, όπως προαναφέραμε στο κεφάλαιο για τη σχέση της ελληνικής τραγωδίας με την ψυχανάλυση, παρατηρεί ότι σύμφωνα με την εξέλιξη της ψυχαναλυτικής επιστήμης, προκρίνονται θεατρικά οι *Ορέστειες* σε σχέση με τους *Οιδίποδες* που παρίστανται σε ελάσσονα βαθμό, τουλάχιστον σε σχέση με το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Η έρευνα του Peter Brown συμφωνεί στο συγκεκριμένο σημείο με τα συμπεράσματα της Macintosh.

Ακολουθεί η αναφορά μιας σειράς από σύγχρονες όπερες που έχουν βασιστεί στην ελληνική τραγωδία, τις οποίες και καταχωρίζουμε ανάλογα με τη θεματική τους.

- **Βάκχες**

Το 1961 ο Harry Partch συνέθεσε τη μουσική και έγραψε το λιμπρέτο για την όπερα με τίτλο *Relevation in the Courthouse Park*. Στην παράσταση, σκηνές από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη παρουσιάζονται σε σκηνικό που εναλλάσσεται ανάμεσα στη Θήβα και σε μια πόλη της Δύσης της δεκαετίας του '50. Ο Διόνυσος αποδίδεται με τη μορφή ενός ροκ σταρ με το όνομα Dion, που συνοδεύεται από μια ομάδα γυναικών, φανατικών οπαδών του.⁵⁶

Το 1966 ο Hans Werner Henze συνέθεσε τη μουσική για την όπερα *The Bassarids*, όπου ο μύθος είναι εντεταγμένος σε σκηνικό που παραπέμπει στην αρχαιότητα, όμως το κείμενο του Ευριπίδη έχει διασκευασθεί ελεύθερα από τους W. H. Auden και Chester Kallman. Ο δε Πενθέας παρουσιάζεται ως

⁵⁴ Αν και, όπως επισημαίνει ο ερευνητής, οι όπερες που έχουν εμπνευστεί από τον *Οιδίποδα Τύραννο* θεωρούνται από τις πιο ευρηματικές στη σκηνή της όπερας των τελών του 20ού αιώνα. Ο.π., σελ. 286.

⁵⁵ Fiona Macintosh, «Oedipus in the East End – From Freud to Berkoff», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 313-327.

⁵⁶ Peter Brown, «Greek Tragedy in the Opera House and Concert Hall of the Late Twentieth Century», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 287.

ασκητής που περνά τις πρώτες μέρες του βασιλείου του απέχοντας από το κρασί, το κρέας και τη γυναικεία συντροφιά. Όπως είπε ο ίδιος ο συνθέτης, η συγκεκριμένη όπερα είχε στόχο να εγείρει ερωτήματα που σχετίζονταν με τα τέλη της δεκαετίας του '70: Τι είναι ελευθερία και τι η στέρησή της; Τι σημαίνει καταπίεση, τι είναι η εξέγερση, τι είναι η επανάσταση; Ερωτήματα που ήδη είχε θέσει ο Ευριπίδης, όμως στο κείμενο των Auden και Kallman αναδεικνύεται η καταπίεση που ασκεί ο Πενθέας τόσο στον ίδιο του τον εαυτό όσο και στους πολίτες, με τρόπους που ανταποκρίνονται στα δεδομένα του 20ού αιώνα.⁵⁷

Το 1982, ο Roy Travis ανέβασε την οπερατική εκδοχή των *Βακχών* με τίτλο *The Black Bacchantes*, σε δικό του λιμπρέτο, όπου χρησιμοποιήθηκαν αφρικανικοί ρυθμοί και όργανα, όμως η δεκαετία του '90 ήταν αυτή κατά την οποία παρουσιάστηκαν εξαιρετικά επιτυχημένες όπερες βασισμένες στις *Βάκχες*, με πρώτη τη σουηδική εκδοχή της τραγωδίας του Ευριπίδη, το 1991, σε μουσική του Daniel Börtz και σκηνοθεσία του Ingmar Bergman. Η όπερα ανέβηκε στη Στοκχόλμη και ο Bergman περιέγραψε το Χορό ως κάτι μεταξύ «εραποστόλων, αναρχικών ή τρομοκρατών», αναδεικνύοντας και κάποιες ομοιότητες μεταξύ του Διονύσου και του Χριστού. Παρ' όλα αυτά, ο Χορός ήταν γυναικείος, όπως και στο αρχαίο κείμενο.⁵⁸

Το 1992, ο John Buller και η Εθνική Όπερα της Αγγλίας ανέβασαν την όπερα *Bakchai* (χρησιμοποιώντας στον τίτλο το γράμμα x κι όχι το φωνητικό σύμπλεγμα ch που αποδίδει το χ στα αγγλικά, δίνοντάς του ένα ελληνικό στίγμα) και το κείμενο που χρησιμοποιήθηκε ήταν το αρχαίο ελληνικό κείμενο του Ευριπίδη. Ο Buller επέμεινε στο αρχαίο κείμενο, εν μέρει αντιδρώντας στην ελεύθερη απόδοση της τραγωδίας από τους Auden και Kallman που προαναφέραμε. Στην παράσταση δεν χρησιμοποιήθηκαν υπέρτιτλοι και, αν και υπήρχε μια εισαγωγή του μύθου στα αγγλικά και ορισμένα σημεία όπου ο Διόνυσος τραγουδά επίσης στα αγγλικά, η πρόσληψη της τραγωδίας από το κοινό υπήρξε δύσκολη.⁵⁹

⁵⁷ Ο.π.

⁵⁸ Ο.π., σελ. 288.

⁵⁹ Ο.π., σελ. 289.

Το 1993, οι *Βάκχες* ξανανέβηκαν στο Λονδίνο, αυτή τη φορά σε σκηνοθεσία του David Freeman και χορικά στα αρχαία ελληνικά, σε μουσική σύνθεση του Ιάννη Ξενάκη. Δύο ακόμη Έλληνες έγραψαν μουσική για τις *Βάκχες*, ο Θεόδωρος Αντωνίου το 1995 και ο Αργύρης Κουνάδης το 1996.⁶⁰

Η πιο πρόσφατη όπερα που χρησιμοποίησε το θέμα των *Βακχών* και ανέβηκε στο Βίλνιους τον Ιούνιο του 2002 βασίστηκε στη σύνθεση του Edwin Geist, η οποία είχε γραφτεί το 1930. Λόγω του ότι ο Geist υπήρξε Εβραίος, η μουσική του είχε απαγορευθεί από τους Ναζί και ο ίδιος εκτελέστηκε απ' αυτούς στη Λιθουανία το 1942. Ωστόσο, η σύνθεσή του, που δεν ήταν ολοκληρωμένη, διασώθηκε, τελειοποιήθηκε το 2000 και παρουσιάστηκε με τον τίτλο *Die Heimkehr des Dionysos (Η Επιστροφή του Διονύσου)* το 2002. Το λιμπρέτο, που ανήκει στο συνθέτη, είναι μια ελεύθερη εκδοχή της ιστορίας του Διονύσου, όπου η Αγαθή δεν συμμετέχει πουθενά. Ο Πενθέας αυτοκτονεί στο τέλος όταν συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να συμβιβαστεί με το διονυσιακό στοιχείο μέσα του.⁶¹

- **Μήδεια**

Η πιο δημοφιλής ηρωίδα στην όπερα των τελευταίων 35 χρόνων είναι η Μήδεια. Θα σταθούμε στις πιο χαρακτηριστικές, κατά τον Peter Brown, εκδοχές της τραγωδίας του Ευριπίδη, ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1980.

Το 1984 ανέβηκε η *Μήδεια* σε σύνθεση του Gavin Bryar και σκηνοθεσία του Robert Wilson. Ήταν η πρώτη όπερα που συνέθεσε ο Bryar, έτυχε θερμής υποδοχής και αποτέλεσε αποφασιστικό βήμα για την εξέλιξή του ως συνθέτη. Χρησιμοποιήθηκαν χωρία κυρίως στα νέα ελληνικά, συμπεριελήφθησαν όμως και αποσπάσματα στα γαλλικά –μια και η πρώτη εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στη Λυών–, στα αρχαία ελληνικά και στα αγγλικά. Η πρόσληψη της Μήδειας από τους Bryar και Wilson ήταν ως μίας γυναίκας λογικής, ψυχρής και αποφασισμένης, με απόλυτο έλεγχο των πράξεών της.⁶²

⁶⁰ Ο.π., σελ. 291.

⁶¹ Ο.π., σελ. 291.

⁶² Ο.π., σελ. 292.

Ο Pascal Dusapin συνέθεσε τη μουσική για το έργο *Medeamaterial* του Heiner Müller, που ανέβηκε το 1992 στις Βρυξέλλες μαζί με την όπερα *Διδώ και Ανεΐας* του Purcell, και για το λόγο αυτό χρησιμοποιήθηκε μαπαρόν ορχήστρα – αν και το στυλ της σύνθεσης του Dusapin δεν ήταν μαπαρόν.⁶³

Η σύνθεση του Rolf Liebermann για την όπερα *Freispruch für Medea* (*Αθώωση για τη Μήδεια*) βασίστηκε στην ομώνυμη νουβέλα της Ursula Haas, στην οποία ο Ιάσοντας αφήνει τη Μήδεια όχι για την κόρη, αλλά για το γιο του Κρέοντα. Η πρώτη δίπρακτη εκτέλεση της όπερας παρουσιάστηκε στο Αμβούργο το 1995, μια αναθεωρημένη τρίπρακτη εκδοχή παρουσιάστηκε στη Βέρνη το 2001 και στη συνέχεια στο Παρίσι το 2002, εις μνήμην του συνθέτη, που υπήρξε διευθυντής της Όπερας του Παρισιού τη δεκαετία του '70 και πέθανε το 1999. Η παράσταση υπήρξε εξαιρετικά επιτυχής και σ' αυτό συνέβαλε η χρήση παραδοσιακής ινδονησιακής ορχήστρας.⁶⁴

Η όπερα δωματίου του Volker Blumenthaler με τον τίτλο *Jason and Medea/Black Enshrouds Red* ανέβηκε το 1996 και ενσωμάτωσε αποσπάσματα από την τραγωδία του Ευριπίδη, καθώς και κείμενα του Ομήρου, του Οβιδίου, του Grillparzer και άλλων.⁶⁵

Ο Paul-Heinz Dittrich έγραψε τη μουσική για την όπερα *Zebrochene Bilder* (*Θρυμματισμένες Εικόνες*) που ανέβηκε το 2001. Τα κείμενα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν του Heiner Müller (συμπεριλαμβανομένων και αποσπασμάτων από το *Medeamaterial*), του Paul Celan και του Edgar Allan Poe.⁶⁶

Ο Peter Brown αναφέρει συνοπτικά και τις *Μήδειες* των Αμερικανών Jonathan Elkus (1970), Ray Edward Luke (1979) και Douglas Anderson (2000), των Αυστραλών Felix Werder (1985) και Gordon Kerry (1993), καθώς και τη *Μήδεια* του Μίχη Θεοδωράκη (1991).⁶⁷

⁶³ Ό.π.

⁶⁴ Ό.π., σελ. 293.

⁶⁵ Ό.π.

⁶⁶ Ό.π.

⁶⁷ Ό.π., σελ. 291.

Πέρα από την όπερα όμως, υπήρξαν και δύο επιτυχημένα μιούζικαλ βασισμένα στο μύθο της Μήδειας: το *Medea the Musical* του John Fischer⁶⁸ (1994) και το *Marie Christine* του Michael John LaChiusa's (1999). Ο Fischer μετέτρεψε την ιστορία της Μήδειας και του Ιάσονα σε μια ξεκαρδιστική κωμωδία –όπου ξαφνικά εμφανίζεται η Φαίδρα ως θεία της Μήδειας–, ενώ στη *Marie Christine* η φιγούρα της Μήδειας παρουσιάζεται ως μία Κρεολή από τη Νέα Ορλεάνη, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, μνημένη από τη μητέρα της στις τελετές βουντού. Αφήνει το σπίτι της για έναν λευκό ναυτικό, που στη συνέχεια την εγκαταλείπει εξαιτίας των πολιτικών του φιλοδοξιών.⁶⁹

- **Ο Οίκος των Ατρείδων**

Το θέμα των Ατρείδων υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλές στη σύγχρονη όπερα. Θα σταθούμε σε δύο Έλληνες συνθέτες που ασχολήθηκαν με το μύθο, και συγκεκριμένα με την *Ορέστεια* ο πρώτος και με την *Ηλέκτρα* ο δεύτερος.

Ο Ιάννης Ξενάκης κλήθηκε το 1966 από τον Αλέξη Σολωμό να συνθέσει μουσική για την παράσταση της *Ορέστειας* που ήθελε να ανεβάσει ο Σολωμός στο Μίσιγκαν των ΗΠΑ. Ο Ξενάκης συνέθεσε την *Κασσάνδρα* το 1987 και τη *Θεά Αθηνά (La Déesse Athéna)* το 1992, με το σκοπό να ενσωματωθούν σε μελλοντικές παραστάσεις της *Ορέστειας* – αν και μπορούν να παρασταθούν ως ξεχωριστές δουλειές. Στην *Ορέστεια* χρησιμοποιήθηκαν επιλεγμένα αποσπάσματα στα αρχαία ελληνικά, στην *Κασσάνδρα* χωρία από τη σκηνή της ομώνυμης ηρωίδας με το Χορό στον *Αγαμέμνονα*, ενώ για τη *Θεά Αθηνά* επιλέχθηκαν σίχοι από τις *Ευμενίδες*.⁷⁰

Η *Ηλέκτρα* του Μίκη Θεοδωράκη γράφτηκε τη δεκαετία του 1990, μεταξύ της *Μήδειας* και της *Αντιγόνης* του.⁷¹ Και στις τρεις αυτές συνθέσεις συνδυάζονται κάποια χαρακτηριστικά της κλασικής όπερας με μουσική που προέρχεται από την ελληνική παράδοση. Για παράδειγμα, στην πρώτη πράξη της *Ηλέκτρας*, η επίκλησή της στους θεούς του κάτω κόσμου βασιίζεται σ' ένα

⁶⁸ Αναφορά στην άποψη του σκηνοθέτη για το ρόλο της Μήδειας έγινε παραπάνω, μέρος Α', κεφάλαιο II.

⁶⁹ Ό.π., σελ. 293.

⁷⁰ Ό.π., σελ. 294-295.

⁷¹ Ο Μίκης Θεοδωράκης αφιέρωσε τη *Μήδειά* του στον Verdi, την *Ηλέκτρα* του στον Puccini και την *Αντιγόνη* του στον Bellini. Ό.π., σελ. 295.

παραδοσιακό μοιρολόι της Μάνης. Το λιμπρέτο για την *Ηλέκτρα* γράφτηκε από τον Σπύρο Ευαγγελάτο και βασίστηκε σε μετάφραση του έργου του Σοφοκλή. Στις σημειώσεις του για την *Ηλέκτρα*, ο Θεοδωράκης γράφει ότι βλέπει το Χορό να αναπαριστά τους νόμους της φύσης και την Ηλέκτρα ως την εκπρόσωπο των νόμων της παγκόσμιας αρμονίας – σε αντίθεση με τη δυσαρμονία που επικρατούσε στο παλάτι.⁷²

• Ο Οίκος των Λαβδακιδών

Από όπερες εμπνευσμένες από τον Οίκο των Λαβδακιδών, ο Peter Brown ξεχωρίζει κάποιες, μεταξύ των οποίων την *Αντιγόνη* του Ton de Leeuw (Ολλανδία), το 1991. Το κείμενο αποτελείται από αποσπάσματα της τραγωδίας του Σοφοκλή, σε μετάφραση του συνθέτη στα γαλλικά. Ο De Leeuw έχει εμπνευστεί από μουσική οριεντάλ και από τη θεατρική παράδοση.⁷³

Αναφέρει επίσης την *Αντιγόνη* (1999) του Μίκη Θεοδωράκη σε λιμπρέτο του συνθέτη, όπου χρησιμοποιήθηκαν κείμενα κι από άλλες τραγωδίες του Θηβαϊκού Κύκλου, εκτός από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Στις πρώτες σκηνές της όπεράς του αναδεικνύει το θέμα του εμφυλίου πολέμου. Η όπερα τελειώνει με μια σκηνή που θυμίζει τη σκηνή του φινάλε στην *Aida* του Verdi,

⁷² Ό.π.

Ο Peter Brown, σημειώνει πολλές ακόμη όπερες εμπνευσμένες από το μύθο των Ατρείδων, μεταξύ των οποίων, παραθέτουμε τις εξής:

- Τη μονόπρακτη όπερα *Αγαμέμνων* του Felix Verder (Αυστραλία), το 1967, που βασίστηκε στη μετάφραση του Gilbert Murray.
- Την *Ορέστεια* του Γιάννη Χρήστου (1967-1970), η οποία δεν ολοκληρώθηκε εξαιτίας του θανάτου του συνθέτη το 1970.
- Την *Ηλέκτρα* του Λεωνίδα Ζώρα το 1969.
- Τον *Ορέστη* του Μιχάλη Αδάμη το 1972.
- Την *Κλυταιμνήστρα* του Peter Wishart (Αγγλία) το 1974.
- Τη μονόπρακτη όπερα δωματίου του John Eaton (ΗΠΑ), το 1980, με τον τίτλο *The Cry of Clytemnestra*.
- Την *Κασσάνδρα* του Conrad Cummings (ΗΠΑ) το 1984-5.
- Τη μονόπρακτη όπερα δωματίου *Πυλάδης* του Γιώργου Κουρουπού το 1992.
- Την *Ορέστεια* της Lisa Lim (Αυστραλία) το 1993.
- Τον *Αγαμέμνονα* του Garrett Fischer (ΗΠΑ) το 1998.
- Τη μονόπρακτη όπερα *Αγαμέμνων* του Andrew Simpson (ΗΠΑ) το 2001. Ό.π., σελ. 305-307.

⁷³ Ό.π., σελ. 297-298.

όπου οι δύο αγαπημένοι τραγουδούν στον τάφο της ηρωίδας. Στην περίπτωση της όπερας του Θεοδωράκη, όμως, είναι το φάντασμα του Αίμονα που τραγουδά με την Αντιγόνη αφού έχει ήδη αυτοκτονήσει. Είναι ορατός στο κοινό, αλλά όχι στην Αντιγόνη. Παρ' όλα αυτά, και αν και ο θάνατος έχει χωρίσει το ντουέτο, τραγουδούν επαναλαμβανόμενα το στίχο «Έρως ανίκατε μάχαν...».⁷⁴

Ο Brown κάνει λόγο και για ένα εξαιρετικά επιτυχημένο δίπρακτο ορατόριο των Lee Breuer και Bob Telson (ΗΠΑ) με τον τίτλο *Gospel at Colonus*, το 1983. Το χαρακτηρίζει ως μία από τις σημαντικότερες διασκευές αρχαίου δράματος που έχουν γίνει ποτέ. Βραβεύθηκε την περίοδο '83-'84 και παίχτηκε για πολλούς μήνες στο Μπροντγουέι το 1988. Στο συγκεκριμένο μιούζικαλ ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* μεταφέρεται σε μια σύναξη προσευχής μέσα σε μια πεντηκοστιανή εκκλησία. Ένας παράγοντας στην επιτυχία του ήταν η συμμετοχή του Ιδρύματος Clarence και του γκρουπ The Blind Boys of Alabama, μιας ομάδας που προώθησε την εξέλιξη του γκόσπελ.⁷⁵

• Προμηθέας

Το 1965 ο Τσέχος συνθέτης Jan Hanus παρουσίασε την πειραματική τρίπρακτη όπερα με τον τίτλο *Prometheus Torch* όπου ο μύθος του Προμηθέα ξετυλίγεται μέσα από το τραγούδι, το χορό και την παντομίμα, ενώ ο ήρωας παρουσιάζεται ως επιστήμονας που αρνείται να υπακούσει στους νόμους μιας σύγχρονης πολιτείας.

⁷⁴ Ό.π., σελ. 298.

⁷⁵ Ό.π., σελ. 298-299. Ο Peter Brown αναφέρει 15 ακόμη όπερες βασισμένες στο Θηβαϊκό Κύκλο, από το 1963 έως το 2002. Μεταξύ αυτών, παραθέτουμε τις εξής:

- Τη δίπρακτη όπερα του Roy Travis (ΗΠΑ) με τίτλο *The Passion of Oedipus*, το 1968.
- Την όπερα δωματίου του Reginald Smith Brindle (Αγγλία) με τον τίτλο *Death of Antigone*, το 1971.
- Τη δίπρακτη όπερα *Edipo y Iocasta* του Josep Soler Sardá (Ισπανία), το 1974.
- Την τρίπρακτη όπερα *Αντιγόνη* του József Soprooni (Ουγγαρία), το 1987, που βασίστηκε όμως στο ομώνυμο έργο του Apouilh.
- Τη δίπρακτη όπερα *Greek* του Mark-Anthony Turnage (Αγγλία), το 1988, που βασίστηκε στο ομώνυμο έργο του Steven Berkoff, ο οποίος εμπνεύστηκε από το μύθο του Οιδίποδα.
- Την τρίπρακτη όπερα *Αντιγόνη* του Ντίνου Κωνσταντινίδη (Ελλάδα/ΗΠΑ), το 1993.
- Την όπερα *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Θεόδωρου Αντωνίου (Ελλάδα/ΗΠΑ), το 1998.
- Την *Ισαΐση* του Γιώργου Κουρουπού το 2002 – μια λυρική τραγωδία για ηθοποιό, σοπράνο, και ανδρική χορωδία. Ό.π., σελ. 307-309.

Το μύθο του Προμηθέα πραγματεύτηκαν και οι Carl Orff (το 1968, με το πρωτότυπο κείμενο σε εννέα σκηνές), Meyer Kupferman (το 1978, με πέντε σκηνές στα αγγλικά και στα γερμανικά), Lazar Nikolov (μια όπερα-ορατόριο που συνετέθη μεταξύ του 1963-69 και παρουσιάστηκε το 1974) και Γιώργος Κουρουπός (με τον τίτλο *Ερμής και Προμηθέας* το 1971 – όπου παρουσιάστηκε μία σκηνή από την τραγωδία του Αισχύλου για δύο ηθοποιούς και εννέα όργανα).⁷⁶

⁷⁶ Ο.π., σελ. 301.

ΜΕΡΟΣ Β'

Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Μια Θεωρητική Προσέγγιση

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Από τις πρώτες μέρες της εξέλιξής του, ο κινηματογράφος, ως νέο είδος τέχνης, αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης ειδικότερα σε ό,τι αφορούσε τη σχέση του με το θέατρο. Ένα στοιχείο που αρχικά συνέδεσε και στη συνέχεια διέσπασε –θεωρητικά πάντα– τα δύο είδη ήταν το αισθητικό αίτημα του ρεαλισμού.

Όσον αφορά στο θέατρο, ο Nicholas Vardac,⁷⁷ για παράδειγμα, είχε υποστηρίξει ότι ήδη από τον 19^ο αιώνα οι θεατρικές παραστάσεις είχαν αρχίσει να αποδίδονται ρεαλιστικά. Ο André Bazin⁷⁸ μιλώντας για τον κινηματογράφο υποστήριξε ότι υπάρχει ένας ουσιαστικός ρεαλισμός στο συγκεκριμένο μέσο, σημαντικός για την πρόσληψη του κοινού, τόσο στο μυθοπλαστικό φιλμ όσο και στο ντοκιμαντέρ. Παρ' όλα αυτά άρχισαν να αναπτύσσονται διάφορες θεωρίες που διαχώριζαν τα δύο είδη σε σχέση με το πόσο ρεαλιστικά απέδιδαν τα έργα που πραγματεύονταν.

Ο Hugo Munsterberg⁷⁹ υποστήριξε ότι το θέατρο είναι αδιάσπαστο από τη φύση, ακολουθώντας τους ίδιους χρονικούς νόμους, ενώ ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να απελευθερώνεται από τους φυσικούς κανόνες, επιδεικνύοντας τη δύναμή του πάνω σ' αυτούς. Για τον Munsterberg, το φλασμπάκ που χρησιμοποιεί ως τεχνική ο κινηματογράφος τον αποδεσμεύει από τις απαιτήσεις της χρονικής

⁷⁷ Nicholas Vardac, *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Harvard University Press, 1949 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 4.

⁷⁸ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 4.

⁷⁹ Hugo Munsterberg, *The Film: A Psychological Study*, Dover, 1969 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 6.

ακολουθίας, όπως και τα κοντινά πλάνα παρέχουν την ανάλογη ελευθερία σε ό,τι αφορά στο θέμα του χώρου.⁸⁰

Με παρόμοιο τρόπο διαχωρίζει ο V.I. Pudovkin⁸¹ τα δύο είδη. Υποστηρίζει ότι ο σκηνοθέτης του θεάτρου χειρίζεται «πραγματικές διαδικασίες... που λαμβάνουν χώρο υπακούοντας στους νόμους του πραγματικού χώρου και του πραγματικού χρόνου», ενώ ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου, έχοντας το υλικό, «το σελιλόνι στο οποίο αποτυπώθηκαν αυτές οι διαδικασίες, μπορεί, μέσω του μοντάζ, να δημιουργήσει κινηματογραφικό χώρο και κινηματογραφικό χρόνο».⁸²

Για τον Erwin Panofsky,⁸³ ο χώρος στο θέατρο είναι στατικός, ενώ αυτός του κινηματογράφου είναι δυναμικός. Γι' αυτόν, τα δύο μέσα διαφοροποιούνται ευρύτερα, λόγω του ότι ο κινηματογράφος υπακούει στην αρχή της συνεκφραστικότητας, στην οποία δεν υπόκειται το θέατρο. Οι απόψεις του για το ρεαλιστικό στοιχείο του κινηματογράφου συγκλίνουν με αυτές του André Bazin.⁸⁴

Ο Allardyce Nicol⁸⁵ υποστηρίζει ότι η δύναμη του κινηματογράφου σε σχέση με το χώρο και το χρόνο είναι η τέταρτη διάσταση. Ο χώρος και ο χρόνος του θεάτρου, στον κινηματογράφο δίνουν τη θέση τους σε νέους συσχετισμούς του παρελθόντος και του παρόντος ή σε παράλληλες δράσεις. Ο κινηματογράφος, για τον Nicol, μπορεί να εκφράσει υποκειμενικές απόψεις προσφέροντας αναμνήσεις μέσω των φλασμπάκ ή οπτικοποιημένες προσδοκίες. Ένας από τους λόγους για τους οποίους ο Nicol πιστεύει πως ο κινηματογράφος προσφέρει μεγαλύτερη αληθοφάνεια στο κοινό, είναι γιατί οι κινηματογραφικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται περισσότερο εξατομικευμένοι από τους θεατρικούς χαρακτήρες: «... Οι θεατρικοί χαρακτήρες είναι τύποι, ενώ στον κινηματογράφο απαιτούμε την εξατομίκευση... Αυτό συμβαίνει γιατί η θεατρική ψευδαίσθηση δεν είναι ποτέ η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας... Απ' την άλλη πλευρά, επειδή ο κινηματογράφος επιτρέπει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, απαιτούμε

⁸⁰ Ό.π.

⁸¹ V.I. Pudovkin, *Film Technique*, Bonanza Books, 1949 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 6.

⁸² Ό.π.

⁸³ Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures», *Critique* 1, v. 3, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 1947 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 6.

⁸⁴ Ό.π.

⁸⁵ Allardyce Nicol, *Film and Theatre*, Harrap, 1936 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 6.

την εξατομίκευση των κινηματογραφικών χαρακτήρων και μίαν αυξημένη πολυπλοκότητα που δεν τους κάνει λιγότερο συμπαθείς...».⁸⁶

Ο Siegfried Kracauer⁸⁷ υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος έχει μια ρεαλιστική τάση, με την έννοια ότι η διάσταση της φύσης είναι απαραίτητη. Αναφερόμενος σε κινηματογραφικές ταινίες που βασίστηκαν σε θεατρικά έργα, κάνει λόγο για την παράδοση της γαλλικής κινηματογραφικής εταιρείας του 1908, με το όνομα Film d' Art, που προσπαθούσε να εντάξει στον κινηματογράφο τη θεατρική πρακτική. Για παράδειγμα, η κάμερα τοποθετείτο με τέτοιο τρόπο, ώστε να θυμίζει τη θέση του θεατή στο θέατρο. Σύμφωνα με την άποψη του Kracauer, φιλμ που βασίστηκαν σε θεατρικά έργα –όπως ο *Θάνατος του Εμποράκου* του 1952– στηρίχθηκαν στην οπτική του Film d' Art. Όσον αφορά στη σκηνοθεσία, θεωρεί ότι σε τέτοιου είδους ταινίες η σκηνοθεσία παραμένει θεατρική κι ότι η θεατρική σκηνοθεσία αναπαριστά μεν τον κόσμο της πραγματικότητας, αλλά ποτέ δεν είναι ο κόσμος αυτός. Όσον αφορά στα σκηνικά, θεωρεί ότι στο θέατρο το πρωταρχικό ενδιαφέρον εντοπίζεται στην έμφυχη παρουσία των ηθοποιών κι όχι στα σκηνικά. Κι όταν ο κινηματογράφος επιχειρεί να λειτουργήσει με παρόμοιο τρόπο, «πάει ενάντια στο πνεύμα ενός μέσου που έχει το χάρισμα να αιχμαλωτίζει το θρόισμα των φύλλων στον άνεμο».⁸⁸

Για τον Kracauer, η προφανής διαφορά μεταξύ θεατρικής και κινηματογραφικής οπτικής συνδέεται με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ο οποίος εγερνει τον τύπο του δράματος που αποτελεί ένα «οργανικό» σύνολο με αρχή και τέλος που εξαρτάται από την πιθανότητα ή την ανάγκη. Ο Kracauer επεκτείνει το αίτημα του Αριστοτέλη να συνδέονται τα δραματικά επεισόδια με την κεντρική πράξη όταν συμπεραίνει ότι το θεατρικό σκηνικό πρέπει να εξυπηρετεί τους σκοπούς της δομής της υπόθεσης. Το κινηματογραφικό σκηνικό, όμως, είναι ευρύτερο από το θεατρικό και δεν εξαρτάται από το νόημα που πηγάζει από την κεντρική πράξη του έργου. Το φιλμ που βασίζεται στο θέατρο και διαχειρίζεται το σκηνικό του ως «ένδυμα» για την κεντρική πράξη, στερείται κινηματογραφικότητας. Ο Kracauer σχολιάζει θετικά την άποψη του Proust που υποστηρίζει ότι «το μάτι μας, επιφορτισμένο με τη σκέψη, αγνοεί, όπως θα

⁸⁶ Ό.π., σελ. 7.

⁸⁷ Siegfried Kracauer, *Theory of the Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University press, 1979, σελ. 221-222 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 7.

⁸⁸ Ό.π.

έκανε και η κλασική τραγωδία, κάθε εικόνα που δεν βοηθά την κεντρική πράξη του έργου και κρατά μόνον αυτές που μπορούν να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τους στόχους του». ⁸⁹ Για τους λόγους αυτούς μια θεατρική ιστορία πολύ δύσκολα μπορεί να γίνει κινηματογραφική, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για κλασική τραγωδία.

Ο André Bazin συμμερίζεται τις απόψεις του Kracauer, τόσο για τη διάκριση της θεατρικής με την κινηματογραφική σκηνοθεσία όσο και για την προτεραιότητα που δίνεται στο ανθρώπινο στοιχείο στο θέατρο. Ο Bazin βλέπει δύο οδούς στη δημιουργία του θεατρικού φιλμ: τη «φωτογράφιση» του έργου –δηλαδή την κινηματογραφημένη παράσταση– και τη διασκευή του πρωτότυπου ως μια κινηματογραφική σύνθεση. Διατείνεται ότι στα «αριστουργήματα» υπάρχει η απαίτηση του σεβασμού στο κείμενο, κάτι που συντελεί στη θεατρικότητά τους όταν κινηματογραφούνται. Σχολιάζοντας τη λέξη «αριστουργήματα» που χρησιμοποιεί ο Bazin, ο Mckinnon ⁹⁰ υποστηρίζει ότι η χρήση της είναι λιγότερο προβληματική απ' ό,τι φαίνεται και περιλαμβάνει το κλασικό δράμα της Αγγλίας και της Γαλλίας (Σαίξπηρ και Μολιέρο, δηλαδή), συμπεραίνοντας πως η ανάλυση του Bazin μπορεί να εφαρμοστεί εξίσου αποτελεσματικά στην αρχαία ελληνική τραγωδία. ⁹¹

Τα σκηνικά για τον Bazin αποτελούν το βασικότερο αισθητικό πρόβλημα της μεταφοράς του θεάτρου στον κινηματογράφο: «Ο κινηματογραφιστής πρέπει να δίνει στα σκηνικά του μια θεατρική υφή, χωρίς ωστόσο να χάνουν το ρεαλισμό τους» λέει ο André Bazin ⁹² και συνεχίζει: «Το πρόβλημα της διασκευής δεν είναι τόσο το έργο αυτό καθαυτό, όσο το έργο στη σκηνική του υπόσταση». ⁹³

Συμπερασματικά, οι Panofsky, Nicol, Kracauer και Bazin συμφωνούν με την άποψη ότι ο κινηματογράφος είναι εν γένει ένα ρεαλιστικό μέσο και κάτω από αυτό το πνεύμα επηρέασαν τους κριτικούς του κινηματογράφου, τουλάχιστον της δεκαετίας του '70. Για παράδειγμα, ο John Simon ⁹⁴ γράφει για τη δυσκολία του εγχειρήματος του Μιχάλη Κακογιάννη να μεταφέρει την αρχαία ελληνική τραγωδία με ρεαλιστικό

⁸⁹ Ο.π.

⁹⁰ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 9.

⁹¹ Ο.π.

⁹² André Bazin, «Theatre and Cinema», *What is Cinema?*, vol. 1, University of California Press, 1967, σελ. 83 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 9.

⁹³ Ο.π.

⁹⁴ John Simon, *New Leader*, 27 Δεκεμβρίου 1971 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 10.

τρόπο, σε ένα τόσο ρεαλιστικό μέσο όπως ο κινηματογράφος. Ή, αντιστρόφως, για το πρόβλημα του πώς μπορεί κανείς να «απορεαλιστικοποιήσει» το συγκεκριμένο μέσο – ή να συνδυάσει και τους δύο τρόπους.

Η Susan Sontag⁹⁵ επισημαίνει ότι οι αντιπαράθεσεις σε σχέση με τον τρόπο που αποδίδονται κινηματογραφικά τα θεατρικά έργα γίνονται εντονότερες όταν πρόκειται για διασκευή, ενώ αμβλύνονται στην περίπτωση της μεταγραφής. Υποστηρίζει ότι υπάρχει μια συγκεκριμένη πολιτικοποιημένη θέση που τονίζει το ρεαλιστικό στοιχείο του κινηματογράφου και προσθέτει ότι πίσω από τον όρο «θεατρικός» κρύβεται η τάση να εξομοιώνεται ο συγκεκριμένος όρος με το ψέμα. Παρ' όλα αυτά, σύμφωνα με τη Sontag, υπάρχει και ο διαχωρισμός του θεάτρου από τον κινηματογράφο σε επίπεδο προτίμησης, γούστου. Έτσι, πολιτικά τουλάχιστον, το θέατρο συνδέεται με το αριστοκρατικό γούστο, ενώ ο κινηματογράφος με το λαϊκό (μαζικό). Ακόμη, παρ' όλο που παραδοσιακά ο κινηματογράφος θεωρείται ρεαλιστικό μέσο, η ίδια υποστηρίζει ότι ο ρεαλισμός δεν αποτελεί την ποιότητα που καθορίζει την ουσία του.⁹⁶

Η Susan Sontag ουσιαστικά υποστηρίζει ότι ο διαχωρισμός του θεάτρου από τον κινηματογράφο σε επίπεδο ρεαλισμού είναι μια προκατάληψη με προφανή οικονομικό, πολιτικό και αισθητικό αντίκτυπο. Με λίγα λόγια, θεωρεί ότι δεν υπάρχει κάποιο χάσμα αγεφύρωτο ανάμεσα στα δύο μέσα. Αυτό βρίσκει σύμφωνο και τον Eric Bentley⁹⁷ όταν ο ίδιος διαφωνεί με την άποψη του Nicol και υποστηρίζει ότι «δεν υπάρχει ουσιαστικός διαχωρισμός ανάμεσα στη θεατρική και την κινηματογραφική ψευδαίσθηση. Είτε στη σκηνή είτε στην οθόνη (ο σκηνοθέτης, ο συγγραφέας ή ο παραγωγός) μπορεί να επιλέξει αν θα είναι νατουραλιστικός ή το αντίθετο...».⁹⁸

Οι ισχυρισμοί της Susan Sontag και του Eric Bentley δεν προάγουν το ένα μέσο έναντι του άλλου στο επίπεδο του ρεαλισμού, κατά συνέπεια αποδέχονται τη «συνεργασία» των δύο μέσων – κάτι που παρ' όλο το διαχωρισμό αποδέχεται και ο Bazin όταν μιλά για τη μεταφορά του θεάτρου στον κινηματογράφο. Άλλωστε, δεν

⁹⁵ Susan Sontag, «Film and Theatre», στο *Film Theory and Criticism* των Mast and Cohen, σελ. 360 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 10.

⁹⁶ Ο.π.

⁹⁷ Eric Bentley, «Realism and the Cinema» στο *Hurt, Focus on Film and Theatre* – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 7.

⁹⁸ Ο.π.

είναι λίγες οι ταινίες στις οποίες επιχειρήθηκε η κινηματογραφική απόδοση θεατρικών έργων και μάλιστα αρχαίας τραγωδίας, όπου τα αποτελέσματα υπήρξαν εξαιρετικά ενδιαφέροντα και με τα οποία θα ασχοληθούμε στη συνέχεια αυτής της εργασίας.

Η αλήθεια είναι ότι η αμεσότητα και ο ρεαλισμός αποτελούν αιτήματα του κινηματογράφου, στο βαθμό όμως που αποτελούν αιτήματα και του θεάτρου, ειδικά μετά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Αν πάρουμε ως παράδειγμα τον τρόπο με τον οποίο διδάσκονταν από τους σκηνοθέτες και ερμηνεύονταν από τους ηθοποιούς οι ρόλοι της αρχαίας τραγωδίας παλιότερα και τον συγκρίνουμε με σύγχρονες παραγωγές τραγωδίας θα δούμε ότι υπάρχει προφανής διαφοροποίηση. Αυτό δεν σημαίνει ότι προκρίνονται οι δεύτερες εξαιτίας του ρεαλιστικού τρόπου απόδοσής τους, μια και, έτσι κι αλλιώς, υπάρχει και μια σειρά άλλων παραγόντων που συνδέονται με το αποτέλεσμα μιας παράστασης, ώστε να μην καθιστούν το ρεαλισμό το κριτήριο για την αξία ή την υποδοχή τους από το κοινό. Υπάρχουν, εν πάσει περιπτώσει, πολλοί και διαφορετικοί τρόποι προσέγγισης ενός έργου είτε στο θέατρο είτε στον κινηματογράφο, που έχουν να κάνουν τόσο με την πρόσληψη των κειμένων από τους σκηνοθέτες, όσο και με το ταλέντο και την αισθητική τους.

Είναι βέβαιο, παρ' όλα αυτά, ότι υπάρχουν πρακτικές δυσκολίες όταν πρέπει να αποδοθεί κινηματογραφικά ένα θεατρικό έργο, ιδιαιτέρως όταν πρόκειται για αρχαία ελληνική τραγωδία, που εγείρει και τα περισσότερα προβλήματα κατά τη μεταφορά της. Για να προσεγγίσουμε τα ζητήματα που προκύπτουν στην περίπτωση αυτή, πρέπει πρώτα να ερευνήσουμε τις μεθόδους με τις οποίες οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου πραγματεύθηκαν την ελληνική τραγωδία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ.

ΜΕΘΟΔΟΙ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ο Jack J. Jorgens,⁹⁹ σε μια μελέτη του για τη μεταφορά της σαιξπηρικής τραγωδίας στον κινηματογράφο κάνει μια κατηγοριοποίηση των μεθόδων προσέγγισης της από τους σκηνοθέτες του κινηματογράφου. Η κατηγοριοποίηση αυτή χρησιμοποιήθηκε και από τον Mckinnon στο βιβλίο του *Greek Tragedy into Film* ως χρήσιμη για τη μελέτη των ταινιών που βασίστηκαν στην ελληνική τραγωδία. Οι μέθοδοι που πρότεινε ο Jorgens είναι οι εξής:

1. Θεατρική μέθοδος

Σ' αυτήν το φιλμ χρησιμοποιείται ως μέσο εγγραφής κι ο στόχος είναι να κινηματογραφηθεί μια θεατρική παράσταση, ώστε να υπάρχει ως αρχείο για τις επόμενες γενιές.

2. Ρεαλιστική μέθοδος

Θεωρήθηκε η πιο δημοφιλής μέθοδος, όπου η τραγωδία εντάσσεται σ' ένα ευρύτερο σκηνικό πλαίσιο από το θεατρικό.

3. Κινηματογραφική μέθοδος

Σ' αυτήν ο σκηνοθέτης γίνεται κατά κάποιον τρόπο και ο ίδιος τραγωδός, ενώ ο στόχος του είναι μια έντεχνη οπτική και όχι η πιστή απόδοση της τραγωδίας.

Κατά την άποψη του Mckinnon,¹⁰⁰ ενώ οι συγκεκριμένες κατηγορίες του Jorgens θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην κατάταξη ταινιών με αντικείμενό τους την αρχαία ελληνική τραγωδία, δεν θα ήταν αρκετές ώστε να συμπεριλάβουν ταινίες σαν τον *Οιδίποδα (Edipo Re)* ή τη *Μήδεια (Medea)* του Pier Paolo Pasolini. Για το λόγο αυτό ο Mckinnon επινοεί τον όρο μετατραγωδία (meta-tragedy), ώστε να συμπεριλάβει στη

⁹⁹ Jack J Jorgens, *Shakespeare on Film*, Indiana University Press, 1977 – βλ. Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

¹⁰⁰ Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies

μελέτη του και ταινίες που αποτελούν περισσότερο το στοχασμό του σκηνοθέτη πάνω στο μύθο της εκάστοτε τραγωδίας.

Με την ολοκληρωμένη κατηγοριοποίηση των μεθόδων προσέγγισης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ο Mckinnon συμπεριλαμβάνει τις παρακάτω ταινίες στη μελέτη του:

1. Θεατρική μέθοδος

Σύμφωνα με το συγγραφέα, η πρώτη κινηματογραφημένη παράσταση είναι αυτή της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* που ανέβηκε στην Επίδαυρο το 1927 στα πλαίσια των Δελφικών Εορτών που διοργάνωσαν ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού και κινηματογραφήθηκε από τους Κώστα και Δημήτρη Γαζιάδη. Όμως, ο Παντελής Μιχελάκης¹⁰¹ υποστηρίζει ότι οι πρώτες κινηματογραφικές διασκευές αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ανάγονται στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου. Επισημαίνει ότι πάνω από δώδεκα ταινίες αρχαίου δράματος παρήχθησαν τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι οποίες αγνοήθηκαν από τους ειδικούς ερευνητές του είδους όπως ο Kenneth Mckinnon και η Marianne McDonald. Ως πρώτη ταινία που βασίστηκε σε κινηματογραφημένη παράσταση ο Μιχελάκης αναφέρει την *Ορέστεια* του 1921, που γυρίστηκε στο Κέμπριτζ, με στόχο να καταγράψει μια θεατρική παράσταση της τριλογίας από τους φοιτητές του πανεπιστημίου του Κέμπριτζ.¹⁰² Ο Mckinnon, στην πρώτη κατηγορία της θεατρικής μεθόδου αναφέρει ακόμη τις δύο *Ηλέκτρες* (του Α. Μελετόπουλου το 1938 και του Ted Zarpas το 1962), τον *Οιδίποδα Τύραννο* (*Oedipus Rex*) του Tyrone Guthrie το 1956, τους *Πέρσες* (*Les Perses*) του Jean Prat το 1961 και την *Ηλέκτρα* (*Electre*) του Jean-Louis Ughetto του 1972.¹⁰³

2. Ρεαλιστική μέθοδος

Στην κατηγορία αυτή ο Mckinnon συμπεριλαμβάνει την «ευριπίδεια τριλογία» του Μιχάλη Κακογιάννη (*Ελέκτρα*, 1961, *Τρωάδες*, 1971 και *Ιφιγένεια*, 1976), τον

¹⁰¹ Pantelis Michelakis, *Silent Dramas: Two Early Film Adaptations of Greek Tragedy* – www.apaclassics.org

¹⁰² Ο.π.

¹⁰³ Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

Βασιλιά Οιδίποδα (Oedipus the King) του Philip Saville (1967) –ταινία που, παρ' όλο το ρεαλιστικό τρόπο απόδοσής της, χρησιμοποιεί σκηνικά αρχαίου θεάτρου– και την *Αντιγόνη* του Γιώργου Τζαβέλλα (1961).¹⁰⁴

3. Κινηματογραφική μέθοδος

Σ' αυτήν την κατηγορία συμπεριλαμβάνει τη *Φαίδρα* του Jules Dassin (1961), τους *Κανίβαλους (Il Cannibali)* της Liliana Cavani (1970), τον *Προμηθέα σε Δεύτερο Πρόσωπο* του Κώστα Φέρρη (1975) και την *Ηλέκτρα (Electra)* του Miklos Jancso (1975).¹⁰⁵

4. Μετατραγωδία

Ο McKinnon επισημαίνει ότι ο όρος επινοήθηκε για να διαφωτίσει την τάση ορισμένων ταινιών να θυμίσουν τις συγκεκριμένες τραγωδίες εγείροντας όμως προβληματισμούς για τη σχέση τους με τα πρωτότυπα έργα. Εδώ περιλαμβάνει τον *Οιδίποδα (Edipo Re)* του Pier Paolo Pasolini που εκτυλίσσεται με έναν μη-σοφοκλείο τρόπο, όπου ο μύθος παρουσιάζεται με αναφορές στην προσωπική ζωή του σκηνοθέτη και υπερτονισμένο το φροϋδικό οιδιπόδειο σύμπλεγμα στην ψυχολογία του. Στην ίδια κατηγορία περιλαμβάνει δύο ακόμη ταινίες του Pasolini [*Μήδεια (Medea)* και *Σημειώσεις για μιαν Αφρικανική Ορέστεια (Appunti per un' Orestide Africana)*, το 1970 και οι δύο] και την *Κραυγή Γυναικών (A Dream of Passion)* του Jules Dassin (1978).¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ο.π.

¹⁰⁵ Ο.π.

¹⁰⁶ Ο.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ – ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑ Ή ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ;

Όταν ένας σκηνοθέτης επιλέγει ως θέμα της ταινίας του την αρχαία ελληνική τραγωδία, έρχεται αντιμέτωπος με συγκεκριμένα προβλήματα που πηγάζουν από τις συμβάσεις του αρχαίου δράματος, δηλαδή από συγκεκριμένα στοιχεία που αποτελούν αναπόσπαστα κομμάτια των τραγωδιών, στοιχεία εμβληματικά που τις χαρακτηρίζουν και ως τραγωδίες. Τα προβλήματα διαφοροποιούνται ανάλογα με τον τρόπο που επιλέγει ο κινηματογραφιστής να προσεγγίσει το θέμα του. Οι κινηματογραφημένες παραστάσεις θα μπορούσαν να εξαιρεθούν, αν λάβουμε υπόψη μας ότι λειτουργούν περισσότερο ως μια φιλμική αναπαράσταση ενός κινηματογραφικού γεγονότος με στόχο να αποτυπωθεί και να διασωθεί προς μελέτη των επόμενων γενιών. Η φιλμική μέθοδος και η μετατραγωδία επιτρέπουν αρκετή ελευθερία στο χειρισμό του σκηνοθέτη, πρωτοβουλίες και ευρήματα που μπορούν να παρεκκλίνουν από τις πρωτότυπες θεατρικές συμβάσεις. Τι γίνεται όμως στην περίπτωση που χρησιμοποιείται η ρεαλιστική μέθοδος, όπως, για παράδειγμα, στις ταινίες του Μιχάλη Κακογιάννη; Εάν ο στόχος του σκηνοθέτη είναι η πιστότητα στο αρχικό κείμενο, πώς αντιμετωπίζονται κινηματογραφικά θεατρικές συμβάσεις όπως οι παρακάτω;

α. Ο ρόλος του Χορού

Ένα τελετουργικό στοιχείο, αναπόσπαστο κομμάτι της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, του οποίου η λυρική παρουσία μπορεί να δώσει εξέχουσες στιγμές στο ανέβασμα μιας τραγωδίας στο θέατρο. Πώς μπορεί όμως να λειτουργήσει κινηματογραφικά, όταν, μάλιστα, έχει επιλεγεί ένας ρεαλιστικός τρόπος προσέγγισης του δράματος;

β. Η χρήση των μασκών

Ένα αμιγώς θεατρικό στοιχείο του οποίου η χρήση, πέρα από το γεγονός ότι εξυπηρετούσε την ενσάρκωση γυναικείων ρόλων από άντρες, συνέτεινε και στην τυποποίηση κάποιων χαρακτήρων. Αν ανατρέξουμε στις θεωρίες που

αναπτύξαμε στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της ενότητας, θα δούμε ότι ένα από τα αιτήματα του κινηματογράφου είναι η εξατομίκευση των χαρακτήρων – όχι η τυποποίηση. Το γεγονός ότι ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο που δεν δεσμεύεται από το χώρο (και το χρόνο) καθιστά εξαιρετικά δυσχερή τη χρήση των μασκών σε ό,τι αφορά στην εκφραστικότητα και στο λόγο. Ένα κοντινό πλάνο σε έναν ηθοποιό με μάσκα είναι ένα πλάνο που θα έχει ως αντικείμενο τη μάσκα αυτή καθαυτή και όχι τον ίδιο τον ηθοποιό.

γ. Το κοστούμι

Φαίνεται εξαιρετικά δύσκολο να χρησιμοποιηθεί ένα κοστούμι αρχαίας τραγωδίας σε μια ρεαλιστική κινηματογραφική απόδοση, χωρίς να της προσθέτει μια θεατρικότητα ασύμβατη με το φιλικό της χαρακτήρα, εκτός του ότι προκύπτουν και θέματα εικαστικά που συχνά αναγκάζουν στην παρέκλιση από το στυλιζάρισμα στην ενδυματολογική άποψη της ταινίας.

δ. Η ερμηνεία των ηθοποιών

Είναι γενικώς αποδεκτό ότι η θεατρική ερμηνεία είναι εντελώς διαφορετική από την κινηματογραφική. Όχι μόνο λόγω της διαφορετικής διαδικασίας προσέγγισης των ρόλων, αλλά και για αισθητικούς λόγους. Δεν μπορούν να υποστηρίξουν τα κοντινά πλάνα, για παράδειγμα, έντονους μορφασμούς που μπορεί να καταστούν θεμιτοί σε μια θεατρική παράσταση όπου η απόσταση του προσώπου του ηθοποιού από το κοινό είναι προφανής. Ακόμη, η εκφορά του λόγου των ηθοποιών είναι διαφορετική στο θέατρο απ' ό,τι στον κινηματογράφο. Είναι εξαιρετικά δύσκολο, εν γένει, μια φορμαλιστική προσέγγιση ερμηνείας που θα μπορούσε να συνάδει με συγκεκριμένη θεατρική πρακτική να ενταχθεί στα πλαίσια μιας ρεαλιστικής απόδοσης αρχαίας τραγωδίας στον κινηματογράφο.

ε. Ο από μηχανής θεός

Ένα στοιχείο λύσης της αρχαίας τραγωδίας που φαίνεται να δημιουργεί εξαιρετικά προβλήματα στη χρήση του από τον κινηματογράφο.

Κάποια από τα παραπάνω ζητήματα θα προσεγγίσουμε στο τρίτο μέρος της εργασίας, μέσα από συγκεκριμένες ταινίες και μέσα από τον τρόπο που τα αντιμετώπισαν συγκεκριμένοι σκηνοθέτες. Πριν απ' αυτό όμως θα πρέπει να σταθούμε σ' ένα μείζον θέμα: αυτό της πιστότητας στο αρχικό κείμενο και των ελευθεριών που επιλέγει ή μη ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου όταν θέλει να αποδώσει ρεαλιστικά μια αρχαία ελληνική τραγωδία.

Ο Oliver Taplin¹⁰⁷ ενίστατο σταθερά στις πρωτοβουλίες των σκηνοθετών του κινηματογράφου που ασχολήθηκαν με την ελληνική τραγωδία, παρεκκλίνοντας από τα πρωτότυπα, ασχέτως των μεθόδων που ακολούθησαν. Η μόνη κατηγορία που για τον Taplin δεν δημιουργεί πρόβλημα είναι η θεατρική μέθοδος, η οποία αναπόφευκτα διατηρεί μια πιστότητα στο αρχικό κείμενο – εφόσον και η παράσταση στην οποία βασίστηκε διατήρησε το κείμενο της πρωτότυπης τραγωδίας. Έτσι, άσκησε κριτική στο φροϋδισμό του *Οιδίποδα* του Pasolini, με τον ισχυρισμό ότι ο Jean-Pierre Vernant απέδειξε ότι ο Φρόντ δεν είχε τη δυνατότητα να ρίξει φως στο έργο του Σοφοκλή. Ακόμη, δεν έτυχε καλής υποδοχής από τον ίδιο η ταινία *Κανίβαλοι* της Liliana Cavani, επειδή αγνόησε τον ισχυρισμό της George Eliot ότι «*το θέμα της Αντιγόνης δεν είναι η ταφή των πτωμάτων, αλλά οι συγκρούσεις σε σχέση με την αφοσίωση στην οικογένεια και με την αφοσίωση στην πολιτεία*».¹⁰⁸ Στο σημείο αυτό –σωστά κατά τη γνώμη μου– ο Mckinnon¹⁰⁹ παρατηρεί ότι τα παραδείγματα των απόψεων που επικαλείται ο Taplin αφορούν τα πρωτότυπα κείμενα και όχι τις κινηματογραφικές διασκευές, γεγονός που αποδυναμώνει την κριτική του δεύτερου στις ταινίες. Η απόληξη του σκεπτικού του Taplin επικεντρώνεται στο ότι δεν συμφωνεί με την απόσταση που δημιουργείται ανάμεσα στις συγκεκριμένες ταινίες και στις αντίστοιχες τραγωδίες, υπονοώντας ότι, εξαιτίας αυτής της απόστασης, οι ταινίες έχουν προδώσει τις εν λόγω τραγωδίες.

Στο βιβλίο του *Greek Tragedy in Action*¹¹⁰ ο Taplin έθεσε το ερώτημα «*αυθεντικότητα ή ελευθερία,*» σε σχέση με τις σύγχρονες διασκευές της αρχαίας τραγωδίας. Τα δύο

¹⁰⁷ Oliver Taplin, «The Delphic Idea and After», *The Times Literary Supplement*, no. 4085, 17 Ιουλίου 1981, σελ. 811 – βλ. Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

¹⁰⁸ Ο.π.

¹⁰⁹ Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

¹¹⁰ Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Methuen, 1978.

αυτά άκρα θεωρεί ο συγγραφέας ως τις συνηθέστερες οδούς απόδοσης της τραγωδίας στη σύγχρονη εποχή. Η πρώτη κατεύθυνση συναντά εμπόδια, ακριβώς επειδή, εκ των πραγμάτων, είναι αδύνατον να δημιουργηθεί ένα πιστό αντίγραφο μιας αρχαίας παράστασης ελληνικής τραγωδίας. Όταν, μάλιστα, έχουμε να κάνουμε με μια διασκευή για τον κινηματογράφο, η αδυναμία της αυθεντικότητας επικυρώνεται από τη στιγμή που υπεισέρχονται και τόσο άλλοι παράγοντες που καθιστούν την αυθεντικότητα μη πραγματοποιήσιμη. Παρ' όλα αυτά, ο Taplin αντιμετωπίζει με αρνητισμό τη δεύτερη κατεύθυνση, αυτήν της ελευθερίας στις επιλογές του σκηνοθέτη, διότι θεωρεί ότι αποβαίνει εις βάρος του αρχικού κειμένου και των στόχων του συγγραφέα του. Για τον Taplin, η επαρκέστερη αντιμετώπιση είναι αυτή που συνδυάζει μεν και τις δύο οδούς, μια αντιμετώπιση αλληλεπίδρασης του παρελθόντος με το παρόν, με σεβασμό δε «στο νόημα που θέλει να εκφράσει ο συγγραφέας και στους επικοινωνιακούς του σκοπούς».¹¹¹ Για το λόγο αυτό προτείνεται η ακριβής μετάφραση και όχι η διασκευή των στίχων των ποιητών, ενώ οι παρεμβάσεις θα πρέπει να αποφεύγονται.

Ενώ όμως ο συγγραφέας στο βιβλίο του αναφέρεται κυρίως στις μοντέρνες θεατρικές παραστάσεις που βασιζονται στην αρχαία ελληνική τραγωδία –αν και, παρ' όλο το διαχωρισμό, η άποψή του χρήζει σχολιασμού ακόμη και όσον αφορά στο θέατρο και όχι στον κινηματογράφο– φαίνεται να μεταφέρει και αυτήν την οπτική σε ό,τι έχει να κάνει με τις ταινίες που βασίστηκαν στην ελληνική τραγωδία.¹¹² Εδώ όμως προκύπτει το ερώτημα: πώς είναι δυνατόν να αντιμετωπίζεται με τον ίδιο τρόπο μια κινηματογραφική παραγωγή με μια παράσταση; Οι αρχαίες τραγωδίες γράφτηκαν μεν για το θέατρο, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν μπορούν να αποτελέσουν θεματικές για τον κινηματογράφο, ούτε ότι θα πρέπει να κρίνονται με πρωταρχικό γνώμονα την πιστότητά τους στο αρχικό κείμενο. Εάν θέταμε αυτόν τον περιορισμό, θα αφορίζαμε οποιαδήποτε ταινία έχει προσεγγίσει την αρχαία ελληνική τραγωδία με τρόπο διαφορετικό από τον ρεαλιστικό και θα αποδεχόμασταν μόνο την προσέγγιση σκηνοθετών όπως ο Κακιογιάννης, για παράδειγμα. Όμως σκηνοθέτες σαν τον

¹¹¹ Βλ. «Round Plays in Square Theatres», Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Methuen, 1978, σελ. 172 – Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

¹¹² Oliver Taplin, «The Delphic Idea and After», *The Times Literary Supplement*, no. 4085, 17 Ιουλίου 1981, σελ. 811 – βλ. Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

Pasolini και τον Dassin δεν φαίνεται να έχουν στόχο να δημιουργήσουν πιστά αντίγραφα των τραγωδιών, άρα πώς μπορούν να κριθούν για την αυθεντικότητα ή τη μη αυθεντικότητά τους σε σχέση με τα έργα των τραγικών;

Παρ' όλα αυτά, ο Taplin προάγει ταινίες που έγιναν με τη ρεαλιστική μέθοδο και ιδιαίτερος την «ευριπίδεια τριλογία» (που στην πραγματικότητα δεν αποτελεί τριλογία, κάτι που θα συζητήσουμε στο Γ' μέρος) του Κακογιάννη, χαρακτηρίζοντας, μάλιστα, την *Ηλέκτρα* και την *Ιφγένεια* ως «τις καλύτερες ταινίες αρχαίας τραγωδίας που έχουν γίνει ποτέ».¹¹³ Είναι αλήθεια ότι τα φιλμ του Κακογιάννη φαίνονται να έχουν μια προφανή σχέση με τα πρωτότυπες τραγωδίες. Και τα τρία χρησιμοποιούν το Χορό, άλλοτε ρεαλιστικότερα κι άλλοτε φορμαλιστικά, και τις ευριπίδειες στιχομυθίες δίνοντας έτσι την εντύπωση ότι ο σκηνοθέτης βρίσκεται πολύ κοντά στον τραγικό τρόπο. Αρκούν όμως αυτά τα κριτήρια για να χαρακτηρισθούν οι ταινίες του ως οι καλύτερες του είδους; Κι ακόμη: Είναι δυνατόν ο Κακογιάννης, ως κινηματογραφιστής, να μην επέλεξε και κάποιες ελευθερίες στον τρόπο απόδοσης των τραγωδιών;

Για τον Taplin, ταινίες που έγιναν με την κινηματογραφική μέθοδο (οι *Κανίβαλοι* της Cavanah, για παράδειγμα), προδίδουν τα πρότυπά τους λειτουργώντας με έναν αντι-τραγικό τρόπο. Τονίζει, μάλιστα, ότι «μια εποχή που αρνείται να μάθει από το παρελθόν ή το χρησιμοποιεί απλώς ως μια άψυχη πρώτη ύλη χωρίς σεβασμό στην ακεραιότητα και τη ζώσα ουσία του είναι μια εποχή τυραννίας, στενομουαλιάς και υπεροψίας».¹¹⁴ Πολλά είναι τα ερωτήματα που εγείρει η άποψη του Taplin: Είναι δυνατόν σκηνοθέτες σαν τον Jules Dassin ή τον Pier Paolo Pasolini, και ακόμη πιο πρόσφατα, σαν τον Lars von Tiers, που δημιούργησε μιαν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα *Μήδεια*, να χρησιμοποιούν το παρελθόν ως μια άψυχη πρώτη ύλη; Αν ναι, ποιος ο λόγος να χρησιμοποιήσουν την αρχαία ελληνική τραγωδία ως έμπνευση στην καλλιτεχνική τους δημιουργία, από τη στιγμή που δεν θα τη θεωρούσαν μια ζώσα κι επίκαιρη τέχνη; Κι ακόμη, μπορούν αυτοί οι σκηνοθέτες να κατηγορηθούν για υπεροψία και στενομουαλιά επειδή επέλεξαν εναλλακτικές μεθόδους απόδοσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας;

¹¹³ Ο.π.

¹¹⁴ Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, pp. 180-81 – βλ. Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

ΜΕΡΟΣ Γ΄
ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΟΜΗΘΕΑ ΤΟΥ 1927 ΕΩΣ ΤΟΝ
ΠΡΟΜΗΘΕΑ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ

Προμηθέας Δεσμώτης

Κώστας και Δημήτρης Γαζιάδης, 1927/1971

Η πρώτη ταινία του 1927 είναι ένα 11λεπτο φιλμ από την παράσταση της τραγωδίας του Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης*, που παρουσιάστηκε στους Δελφούς στις 9 Μαΐου του 1927, στα πλαίσια των Δελφικών Εορτών που διοργάνωσαν ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού.

Παρ' όλη τη σύντομη διάρκειά του αλλά και την κακή –τεχνικά– ποιότητά του, το φιλμ θεωρείται εξαιρετικά σημαντικό, αν λάβουμε υπόψη και τη σημασία της παράστασης της τραγωδίας: η Αγλαΐα Μητροπούλου, επόπτρια του Ελληνικού Αρχείου Κινηματογράφου, τη χαρακτήρισε ως «την αναγέννηση της ελληνικής τραγωδίας».¹¹⁵ Η μικρή αυτή ταινία (που στην ανάθεωρημένη εκδοχή της το 1971 είχε διάρκεια 32 λεπτά) περιέχει στιγμές-κλειδιά από την παράσταση του 1927. Τα τμήματα αυτά της παράστασης χρησιμοποιήθηκαν και στην εκδοχή του 1971.

Η δεύτερη ταινία ξεκινά με την παράθεση του οράματος των Σικελιανών, ενώ δείχνονται και φωτογραφίες του ζευγαριού. Στη συνέχεια το κοινό πληροφορείται για τη λογική των αποφάσεων σε σχέση με το τι επρόκειτο να κινηματογραφηθεί το 1927 και τι όχι. Ο Χορός των Ωκεανίδων θα κινηματογραφείτο, ενώ μεγάλοι μονόλογοι θα παραλείπονταν. Η απόφαση αυτή δικαιολογείται από δύο γεγονότα: α) η πρώτη ταινία ήταν βωβή και β) οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες, οπότε το κοινό δεν θα

¹¹⁵ Αν και η παράσταση αυτή δεν ήταν η πρώτη παράσταση τραγωδίας σε αρχαίο θέατρο: το 1867 είχε ανέβει η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού που μόλις είχε ανασκαφθεί. Βλ. Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 43.

μπορούσε καν να μαντέψει τι έλεγαν από τη στιγμή που δεν έβλεπαν ούτε τα χείλη τους. Άρα, στην πρώτη ταινία του 1927 μάς λείπει το κείμενο του Αισχύλου και μόνο οι κινήσεις των χεριών και του κεφαλιού δίνουν ζωή στους χαρακτήρες. Ο Χορός των Ωκεανίδων παρουσιάζεται στην εισαγωγή της δεύτερης ταινίας που χρησιμοποίησε το απόσπασμα από την πρώτη. Παραδόξως ο Χορός των Ωκεανίδων δεν φορά μάσκες.¹¹⁶

Στην ταινία του 1971 προστέθηκε ήχος. Ο Γιώργος Μπούρλος, ο ηθοποιός που έπαιξε στην παράσταση του 1927, το 1971 υποστήριξε –παρ’ όλη την ασθένειά του– ηχητικά το ρόλο του Προμηθέα. Ο ίδιος, μαζί με κάποιες γυναίκες που αποτελούσαν το Χορό των Ωκεανίδων παρείχαν και αρκετό υλικό για την παράσταση του 1927. Στην εισαγωγή κάποιες εικόνες παγώνουν και προστίθεται σπικάζ με πληροφορίες για την παράσταση, ενώ η ταινία συνεχίζει με τις σκηνές που κινηματογραφήθηκαν το 1927.¹¹⁷

Παρ’ όλα τα τεχνικά προβλήματα της πρώτης ταινίας, η σημασία της έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι παρέχει οπτικό υλικό μιας παράστασης στην οποία δεν θα είχε καμία πρόσβαση το σύγχρονο κοινό. Η απουσία ήχου είναι ίσως το σημαντικότερο πρόβλημα, αφού δεν υπάρχει ηχητικό ντοκουμέντο του τρόπου που αποδόθηκε το κείμενο του Αισχύλου.

Όσον αφορά στη δεύτερη ταινία, η προσπάθεια να ντουμπλαριστεί ο ρόλος του Προμηθέα σίγουρα δεν διαφωτίζει την ερμηνεία της παράστασης του 1927. Όμως θα πρέπει να υπήρξαν εξαιρετικά διαφωτιστικές οι πληροφορίες που συνόδευσαν το αρχαικό υλικό του ’27 σε σχέση με τους στόχους και την αισθητική της Εύας και του Άγγελου Σικελιανού.

Δύο Ηλέκτρες

A. Μελετόπουλος, 1938, και Ted Zarpas, 1962

Η πρώτη ταινία είναι μια κινηματογραφημένη παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, που ανέβηκε στην Επίδαυρο το 1938 από το Εθνικό Θέατρο, με την Κατίνα Παξινού στο ρόλο της Ηλέκτρας και κινηματογραφήθηκε την ίδια χρονιά

¹¹⁶ Ο.π., σελ. 44.

¹¹⁷ Ο.π.

από τον Α. Μελετόπουλο. Σύμφωνα με τον Oliver Taplin,¹¹⁸ η ταινία είναι σημαντική, επειδή υπήρξε η καταγραφή της πρώτης παράστασης αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο. Σημειώνει ακόμη ότι η παρουσία της Κατίνας Παξινού, παρ' όλο που δεν υπήρχε ήχος στην ταινία, ήταν συγκλονιστική.

Πιο ουσιαστική από τις δύο ταινίες, όμως, θεωρείται η *Ηλέκτρα* του 1962 που βασιζέται στην ομώνυμη παράσταση του 1961, πάλι από το Εθνικό Θέατρο και πάλι στην Επίδαυρο. Η παράσταση ήταν σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη και κινηματογραφήθηκε από τον Ελληνοαμερικανό Ted Zarpas. Η ταινία, στην οποία περιλαμβάνονται εμβόλιμα πλάνα και του κοινού της Επιδαύρου, ξεκινά με μια ντοκιμαντερίστικη εισαγωγή για το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου και συνεχίζει με την παράσταση, στην οποία ο Oliver Taplin ξεχωρίζει την ερμηνεία της Άννας Συνοδινού που ενσάρκωσε την Ηλέκτρα, ερμηνεία που κατά τον ίδιο «*συναρπάζει ακόμη κι αυτούς που δεν γνωρίζουν νέα ελληνικά*».¹¹⁹

Από τις πληροφορίες που μας δίνουν ο Mckinnon και ο Taplin φαίνεται ότι δεν συζητήθηκε τόσο η ταινία, όσο η επιτυχημένη διεθνώς αυτή παράσταση του Εθνικού Θεάτρου. (Εδώ πρέπει βεβαίως να σημειώσουμε ότι αν δεν υπήρχε η ταινία δεν θα φαινόταν η προσπάθεια του Εθνικού στο εξωτερικό). Ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι το ρόλο του Ορέστη ενσάρκωσε ο Θάνος Κωτσόπουλος, ο οποίος είχε ενσαρκώσει και πάλι τον Ορέστη στην παράσταση του 1938. Στην ταινία, όπως παρατηρεί ο Taplin, αποκαλύπτεται η –κατά 26 χρόνια– μεγαλύτερη ηλικία του Ορέστη μόνο στα κοντινά πλάνα. Μπορούμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι και η κινηματογράφηση μιας παράστασης, της οποίας στόχος είναι κυρίως να την απαθανατίσει, μπορεί να δώσει νέα στοιχεία που δεν είχαν υποπέσει στην αντίληψη του κοινού στο θέατρο, και ενδεχομένως να επεμβαίνει στην ίδια την παράσταση με τη χρήση των κοντινών πλάνων. Αυτό που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι ότι ακόμη και οι ταινίες με τη θεατρική μέθοδο δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να αποτελέσουν «καθρέπτες» των πρωτότυπων παραστάσεων, μπορούν όμως να μεταφέρουν την ατμόσφαιρα και τα κεντρικά τους σημεία που, όπως προαναφέρθηκε, δεν θα ήταν προσβάσιμα στις σύγχρονες γενιές.

¹¹⁸ Oliver Taplin, «The Delphic Idea and After», *The Times Literary Supplement*, no. 4085, 17 Ιουλίου 1981, σελ. 811 – βλ. Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

¹¹⁹ Ο.π.

Oedipus Rex

Tyrone Guthrie, 1956

Στις ταινίες της παράστασης του *Προμηθέα* είδαμε ότι, εκτός από το Χορό, οι άλλοι χαρακτήρες φορούσαν μάσκα. Στις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* στην Επίδαυρο, κανείς χαρακτήρας δεν φορά πλέον μάσκα. Όμως τα πράγματα αλλάζουν με την κινηματογράφηση της παράστασης *Oedipus Rex* του Tyrone Guthrie, στον Καναδά, το 1956. Όπως σημειώνει ο Mckinnon,¹²⁰ τόσο η παράσταση, όσο και η ταινία, που δεν θα μπορούσαν να γίνουν λιγότερο νατουραλιστικές, όχι μόνο επικυρώνουν τις συμβάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αλλά προσθέτουν και καινούριες.

Στον *Οιδίποδα* του Guthrie όλοι, από το Χορό έως τον πιο ελάχισονα χαρακτήρα, φορούν μάσκες που καλύπτουν ολόκληρο το κεφάλι, αφήνοντας μόνο λίγο περισσότερο χώρο στην περιοχή των χειλιών. Όμως ακόμη κι έτσι, οι μάσκες διατηρούν ένα γκροτέσκο στοιχείο και σ' αυτό συνεπικουρούν και τα χείλη των ηθοποιών, που κινούνται με μη νατουραλιστικό τρόπο. Για παράδειγμα, το στόμα της Ιοκάστης, προσπαθώντας να εκφράσει βαθιά οδύνη, παραμορφώνεται με τρόπο που θυμίζει τη ρωμαϊκή και όχι την ελληνική μάσκα της τραγωδίας, η οποία, σύμφωνα με τα αρχαιολογικά ευρήματα των ελληνικών μασκών του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, είναι περισσότερο νατουραλιστική, όπως αποτυπώνεται και στα αγγεία.¹²¹

Ο Guthrie, όχι μόνο χρησιμοποιεί υπερβολικές στην έκφρασή τους μάσκες, αλλά και δυσανάλογες –εξαιρετικά μεγάλες– σε σχέση με τα σώματα των ηθοποιών. Εκτός από τις τεράστιες μάσκες, ιδιαίτερα ψηλά είναι και τα παπούτσια των ηθοποιών, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τη θεατρική πρακτική του 5^{ου} αιώνα (που τα υποδήματα δεν ήταν ιδιαίτερα ψηλά, τουλάχιστον όχι όσο ψηλά εμφανίζονται στην ελληνιστική περίοδο).¹²²

Στυλιζαρισμένες είναι επίσης και οι κινήσεις των ηθοποιών και εν γένει η σκηνική τους παρουσία και σωματική έκφραση. Σ' όλα αυτά προστίθεται και η τάση του Guthrie να μην κάνει ούτε τις ουσιώδεις παραχωρήσεις που σχετίζονται με την

¹²⁰ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 51.

¹²¹ Για τις μάσκες του 5^{ου} αιώνα βλ. Horst-Dieter Blume, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1986, σελ. 108.

¹²² Ο.π., σελ. 119.

κινηματογράφηση μιας παράστασης: δεν υπάρχουν πλάνα του κοινού,¹²³ για παράδειγμα, ένα στοιχείο που χρησιμοποιήθηκε στην ταινία της *Ηλέκτρας* στην Επίδαυρο το 1962.

Οι κριτικές υπήρξαν ιδιαίτερα σκληρές για την ταινία του Guthrie, τόσο για την επιτήδευση, το στυλιζάρισμά της και τη χρήση των μασκών, όσο και για την επιλογή της μετάφρασης του W.B. Yeats: «*Η μετάφραση επεμβαίνει στη σοφόκλεια νηφαλιότητα μ' έναν κραυγαλέο και αναχρονιστικό κέλτικο συμβολισμό*».¹²⁴ Επικριτικός σε σχέση με τη χρήση των μασκών στην ταινία του Guthrie υπήρξε και ο Μιχάλης Κακογιάννης: «*Ο Guthrie απλώς κινηματογράφησε τη θεατρική του παράσταση. Όταν ανέβασε τον Οιδίποδα στο Λονδίνο με τον Laurence Olivier, ευτυχώς δεν υποκατέστησε με μάσκα το πρόσωπό του*».¹²⁵

Η επιτυχία του Guthrie, κατά τον Mckinnon, είναι ότι «κατάφερε να καταστήσει ανοίκειο το οικείο».¹²⁶

Les Perses

Jean Prat, 1961

Στην ταινία αυτή από την παράσταση του 1961 και πάλι κυριαρχεί ο φορμαλισμός, όπως και στην ταινία του Guthrie, με διαφορετικό, όπως θα δούμε, τρόπο.

Και εδώ οι ηθοποιοί φορούν μάσκες οι οποίες, όμως, αφήνουν ακάλυπτη την περιοχή του προσώπου από τη μύτη έως το σαγόκι, ενώ στοιχεία, όπως γενιάδες, μακριά μαλλιά και σκουλαρίκια τονίζουν την ετερότητα των Περσών. Τα κοστούμια και τα παπούτσια τους είναι επίσης στυλιζαρισμένα.

Ο Χορός στους Πέρσες του Prat είναι άκαμπτος και στατικός, γεγονός που ώθησε τον Oliver Taplin να γράψει πως «(Ο Prat) είχε διαβάσει πως η πρώτη τραγωδία ήταν

¹²³ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 53.

¹²⁴ Courtland Phips, «Oedipus Rex», *Films in Review*, vol. VII, no. 8, Οκτώβριος 1956, σελ. 416 – Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 54.

¹²⁵ Marianne McDonald & Martin M. Winkler, «Michael Kakoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy», από το Martin M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2001, σελ. 82.

¹²⁶ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 55.

σαν ορατόριο: έτσι ο Χορός του κινείται ελάχιστα...». ¹²⁷ Όμως ο Mckinnon φαίνεται να έχει διαφορετική άποψη για την απόφαση του σκηνοθέτη απ' ό,τι ο Taplin που την αποδίδει σε λανθασμένη πληροφόρηση του Prat.

Οι Πέρσες είναι ένα έργο που τονίζει το μη ελληνικό στοιχείο. Ο Mckinnon υποστηρίζει ότι η οπτική του σκηνοθέτη για μια ιδιαίτερα στυλιζαρισμένη αισθητικά και ερμηνευτικά παράσταση βασίζεται σε αυτό ακριβώς το στοιχείο της διαφορετικότητας των Περσών. Σημειώνει ότι «οι Πέρσες του 1961 αρνούνται το νατουραλισμό, εν μέρει επειδή δεν υπάρχει τρόπος να αποδοθούν ρεαλιστικά. Οι Πέρσες του έργου, παρ' όλο που μιλούν ελληνικά είναι αλλιώτικοι από το αθηναϊκό κοινό. Υπόκεινται τις συνέπειες της ύβρης. Είναι βασιλικοί με την ιδιαίτερη έννοια του αντιδημοκρατισμού. Δεν ανήκουν στον ελληνικό κόσμο, όπως τον αναπαριστούν οι Αθηναίοι. Ως εκ τούτου, η διαφορετικότητα και η αίσθηση αλλοτρίωσης είναι οι αρμόζουσες». ¹²⁸

Η ασπρόμαυρη γαλλόφωνη ταινία ανοίγει με πλάνα που εστιάζουν σε περσικά αγάλματα, κάτω από τους ήχους της δραματικής μουσικής του Jean Prodromides. Η ερμηνεία των ηθοποιών είναι εξαιρετικά φορμαλιστική, τόσο στον τρόπο που η Άτοσσα εκφράζει την οδύνη της όσο και στην παρουσία του φαντάσματος του Δαρείου που, όπως ο Χορός, φορά μάσκα, ηλικιωμένου όμως άνδρα. ¹²⁹

Οι λήψεις του Prats εντείνουν τη στατικότητα της παράστασης. Για παράδειγμα, υπάρχει ένα ασυνήθιστα αργό κοντινό πλάνο της ακίνητης Άτοσσας σε έναν μονόλογό της, υπάρχουν αρκετά πλάνα του Χορού από ψηλά, ενώ ένα πλάνο του τάφου του Δαρείου έχει ληφθεί από τόσο ψηλά που θα απαιτούσε τη χρήση γερανού. ¹³⁰

Η ταινία κλείνει εξίσου φορμαλιστικά με την απαίτηση του Ξέρξη να θρηνήσει μαζί του ο Χορός. Ο ίδιος στέκεται στο ψηλότερο σημείο ξεκινώντας δυνατά το θρήνο και χτυπώντας το στήθος του και ο Χορός ακολουθεί κραυγάζοντας θρηνητικά και επαναλαμβάνοντας το χτύπημα του στήθους. Κάθε φορά που επαναλαμβάνεται η

¹²⁷ Oliver Taplin, «The Delphic Idea and After», *The Times Literary Supplement*, no. 4085, 17 Ιουλίου 1981, σελ. 811 – Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 55.

¹²⁸ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 57.

¹²⁹ Ο.π., σελ. 59.

¹³⁰ Ο.π.



κίνηση, ο ήχος του χτυπήματος ακούγεται πολύ δυνατά προσκρούοντας στη μουσική της ταινίας.¹³¹

Electre

Jean-Luis Ughetto, 1972

Η ταινία βασίστηκε στην παράσταση της τραγωδίας του Σοφοκλή, που μετέφρασε και σκηνοθέτησε το 1971 ο Antoine Vitez.

Η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε είναι τα γαλλικά, αν και υπήρχαν «παρενθέσεις» από τον Γιάννη Ρίτσο και κάποια χωρία στα νέα ελληνικά.

Αν εξαιρέσουμε την ταινία από την παράσταση *Dionysus in 69*, μια ιδιαίζουσα περίπτωση την οποία και θα συζητήσουμε αμέσως μετά, η *Ηλέκτρα* του Ughetto φαίνεται ότι ξεχωρίζει σε σχέση με τις υπόλοιπες της θεατρικής μεθόδου, τόσο σκηνικά και ενδυματολογικά, όσο και στον τρόπο κινηματογράφησης της παράστασης. Ο φωτισμός που χρησιμοποιήθηκε στο γύρισμα είναι τόσο περιορισμένος, που επιτρέπει την οπτική πρόσβαση περισσότερο στα πρόσωπα του έργου και πολύ λιγότερο στο σκηνικό. Ο φακός εστιάζει στους ηθοποιούς, αρκετές φορές με κοντινά πλάνα, αποφεύγοντας να τονίσει το χώρο γύρω από αυτούς.

Διαφορετική σε σχέση με τις προηγούμενες ταινίες είναι και η οπτική αντιμετώπιση του κοινού και σ' αυτό βοηθά και η εξαιρετικά μικρή απόστασή του από τη σκηνή. Το κοινό βρίσκεται τόσο κοντά στη σκηνή, που σε ορισμένα πλάνα οι θεατές μπερδεύονται με τους ηθοποιούς. Ο τρόπος και η συμπεριφορά του κοινού μέσα στην ταινία (ένας άντρας και μια γυναίκα ανταλλάσσουν χαμόγελα στην πρώτη σειρά, π.χ.) δίνει μια άλλη διάσταση σε σχέση με της ταινίες που προαναφέραμε: μια περισσότερο «μοντερνιστική» διάσταση της συγκεκριμένης ταινίας με την οποία συνάδει και η αισθητική αντίληψη της αντίστοιχης παράστασης. Στην αποστασιοποίηση από τον κλασικισμό και στην αποφυγή του φορμαλισμού συντείνουν τόσο η ανάμειξη των γλωσσών (γαλλικά και νέα ελληνικά) όσο και η ανάμειξη των κοστουμιών (διαφορετικών χρονικών περιόδων). Όπως παρατηρεί ο Mckinnon,¹³² φαίνεται να γίνεται μια προσπάθεια να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ

¹³¹ Ο.π.

¹³² Ο.π., σελ. 61.

ενός μοντέρνου διανοούμενου κοινού και του αθηναϊκού κοινού στο θέατρο του Διονύσου.

Dionysus in 69

Brian de Palma, Robert Fiore και Bruce Rubin, 1970

Αφήσαμε για το τέλος αυτού του κεφαλαίου τη συγκεκριμένη παραγωγή, γιατί, όπως αναφέραμε και στο πρώτο μέρος αυτής της εργασίας, η παράσταση του Richard Schechner του 1968 στην οποία βασίστηκε η ταινία του 1970, θεωρήθηκε ορόσημο στην πρόσληψη της ελληνικής τραγωδίας στον 20ό αιώνα. Η παράσταση *Dionysus in 69* αποτελούσε μια ριζοσπαστική «ανάγνωση» των *Βαχών* του Ευριπίδη, σε κοινωνικό, πολιτικό και αισθητικό επίπεδο. Η κρίση που διχάζει την αμερικανική κοινωνία στα τέλη της δεκαετίας του '60 βρήκε μια ειρημική θεατρική έκφραση σ' ένα χώρο με το όνομα Performing Garage στο κέντρο της Νέας Υόρκης. Έως τότε, οι *Βάκχες* δεν είχαν παρασταθεί σε καμία διασκευή στη σκηνή των αμερικανικών θεάτρων.¹³³

Η ομώνυμη ταινία, μία από τις πρώτες δουλειές του De Palma, χαρακτηρίζεται από το στοιχείο που θα αποτελέσει αργότερα σήμα-κατατεθέν του σκηνοθέτη: τη χωρισμένη στα δύο οθόνη. Προσφέρονται στο θεατή δύο απόψεις της θεατρικής παράστασης με τη χρήση φορητής κάμερας, που αποκαλύπτουν διαφορετικές και συχνά απρόσμενες οπτικές του θεάματος, ένα στοιχείο που κομίζει μιαν αίσθηση «ντοκιμαντερίστικου ρεαλισμού», όπως παρατηρεί ο Παντελής Μιχελάκης.¹³⁴

Η ταινία φωτίζει τις λεπτομέρειες της παράστασης και αναδεικνύει την επικοινωνία των ηθοποιών με το κοινό. Το φιλμ, όπως και η παράσταση, τελειώνει θριαμβευτικά με την έξοδο του Διονύσου και των οπαδών του στο δρόμο, συνδυάζοντας τη θεατρική πρακτική με την πραγματικότητα.

Ο χωρισμός της οθόνης και *ἄ* φορητή κάμερα προσφέρουν δύο τρόπους παρακολούθησης, οι οποίοι συμπληρώνουν ο ένας τον άλλον. Η ντοκιμαντερίστικη

¹³³ Βλ. Froma I. Zeitlin, «Dionysus in 69», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 49-75.

¹³⁴ Pantelis Michelakis, «Greek Tragedy in Cinema», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 203.

μέθοδος με την οποία χρησιμοποιείται η κάμερα αποκαλύπτει την πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από την παράσταση, ενώ η χωρισμένη στα δύο οθόνη από τη μια ενισχύει την αμεσότητα της εικόνας, και από την άλλη υπενθυμίζει την αδυναμία της αντικειμενικής παρακολούθησης της θεατρικής παράστασης. Όπως σημειώνει ο Μιχελάκης, «ως ένα από τα πρώτα πειράματα του νεαρού *De Palma*, η ταινία συντελεί στη δημιουργία μιας νέας αβάν-γκαρντ κινηματογραφικής αισθητικής, μιας αισθητικής που προσβλέπει όχι μόνο στην κινηματογράφηση της θεατρικής παράστασης, αλλά και (στην κινηματογράφηση) της πραγματικότητας».¹³⁵

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II. ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ

Oedipus the King

Philip Saville, 1967

Η συγκεκριμένη ταινία κατατάσσεται σε αυτές της ρεαλιστικής μεθόδου, αν και έχει πολύ έντονο το στοιχείο της θεατρικής: μεγάλο τμήμα της είναι γυρισμένο στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης, στο οποίο επικεντρώνονται οι κεντρικές δράσεις. Σ' αυτό θα μπορούσε να αντιτάξει κανείς την απουσία κοινού, όμως και στην ταινία του Tyrone Guthrie, για παράδειγμα, που χρησιμοποίησε τη θεατρική μέθοδο, τα γυρίσματα είχαν γίνει δίχως την παρουσία κοινού.

Ωστόσο, ο Philip Saville χρησιμοποιεί και το φυσικό ελληνικό χώρο (στον οποίο εντάσσει παράπλευρες φιγούρες χωρικών ή θυμάτων του λοιμού) μ' έναν τρόπο που προσπαθεί να συγκεράσει το θεατρικό με το ρεαλιστικό στοιχείο. Όπως επισημαίνει ο Mckinnon, «ο Saville φαίνεται να προτείνει ότι η θεατρική δράση αποτελεί την αποκρυστάλλωση των ζητημάτων που ανήκουν στον αληθινό κόσμο, και αν οι συμβάσεις της

¹³⁵ Ο.π.

ελληνικής τραγωδίας απομακρύνουν το κοινό απ' αυτόν, αμβλύνονται, έτσι ώστε να προβληθεί και η "αυθεντική" διάσταση.¹³⁶

Όμως, όπως είδαμε και στο τρίτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, υπάρχουν συμβάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που δημιουργούν προβλήματα στην απόδοσή τους, κυρίως όταν οι σκηνοθέτες επιλέγουν ένα ρεαλιστικό τρόπο προσέγγισης. Το σημαντικότερο πρόβλημα του Saville στη συγκεκριμένη ταινία φαίνεται να είναι ο Χορός. Έτσι, ενώ υπάρχει έντονο το φυσικό ελληνικό περιβάλλον που θα μπορούσε να υποστηρίξει μια ρεαλιστική άποψη στην απόδοση του Χορού, η προβολή του τελευταίου είναι αμιγώς θεατρική: τα κοστουμια ακολουθούν την αρχαιοελληνική θεατρική σύμβαση, τα μέλη του Χορού τραγουδούν ρυθμικά πολύ περισσότερο απ' ό,τι μιλούν και κινούνται συνεχώς σαν ομάδα μ' έναν τρόπο στατικό. Η χρήση παράλληλων πλάνων της ελληνικής υπαίθρου φαίνεται να αποτελεί τη λύση –ανεπαρκώς, ενδεχομένως– στη φορμαλιστική απόδοση του Χορού.¹³⁷

Αντιγόνη

Γιώργος Τζαβέλλας, 1961

Η ασπρόμαυρη ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα γυρίστηκε στην Αθήνα και στη Θήβα σ' ένα νατουραλιστικό σκηνικό – αν και υπήρξαν και γυρίσματα σε στούντιο. Εξίσου νατουραλιστικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο προσπάθησε ο σκηνοθέτης να αντιμετωπίσει συμβάσεις όπως αυτές του Χορού και του αγγελιαφόρου.

Ο Χορός έχει μια διακριτική παρουσία στην ταινία. Δεν διατηρεί την αρχαιοελληνική σύμβαση. Αποτελείται από μεμονωμένα άτομα που προσφέρουν ποικίλες απόψεις σε σχέση με την κεντρική δράση, μιλώντας κι όχι απαγγέλλοντας ή τραγουδώντας, με μια κίνηση ρεαλιστική που δεν βασίζεται σε χορογραφία.

Μια άλλη καινοτομία του Γιώργου Τζαβέλλα είναι η αφήγηση του αγγελιαφόρου στην οποία παρεμβάλλονται πληροφορίες οπτικοποιημένες που διαρρηγνύουν τη στατικότητα της και ενισχύουν τη ρεαλιστική διάθεση του σκηνοθέτη.

Η υποδοχή της ταινίας από την κινηματογραφική κριτική διίσταται. Κατά την Penelope Gilliatt, οι πρακτικές του σκηνοθέτη υπερπήδησαν τις δυσκολίες που

¹³⁶ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 67.

¹³⁷ Για μια ενδελεχή ανάλυση της ταινίας και της πρόσληψής της, βλ. ό.π., σελ. 66-72.

αντιμετωπίζει κάποιος όταν καλείται να αποδώσει κινηματογραφικά την ελληνική τραγωδία, ενώ ο τρόπος που επέλεξε είναι ο σωστότερος σε σχέση με αυτούς άλλων σκηνοθετών: «Δεν είναι καλό απλώς να κινηματογραφεί κανείς μια θεατρική παράσταση στην Επίδαυρο. Αυτό είναι ό,τι κάποιος αποκαλούν έντεχνο κινηματογράφο με πρόθεση να γίνουν αγενείς. Ούτε είναι καλύτερο να εκμορνεύει κανείς κατά το ήμισυ το μύθο, όπως έκανε ο Jules Dassin στην παράλογη Φαίδρα του. Ο Γιώργος Τζαβέλλας έκανε καλύτερη επιλογή».¹³⁸

Η Dilys Powell, αντιθέτως, διαφωνεί με την επιλογή του σκηνοθέτη και την ακροβασία μεταξύ αυτού που η ίδια αποκαλεί «σκηνικό-παλάτι» και του νατουραλιστικού σκηνικού: «Αυτά τα ημίμετρα είναι λανθασμένα. Η επιλογή στηρίζεται είτε στην απόλυτη απελευθέρωση από τις θεατρικές συμβάσεις –η προσέγγιση του Κακογιάννη– είτε στην παράσταση με την έννοια της κλασικής σκηνής».¹³⁹

Την αποδέσμευση ή μη του Μιχάλη Κακογιάννη από τις θεατρικές συμβάσεις θα συζητήσουμε στο σημείο αυτό.

Η «ευριπίδεια τριλογία» – Ηλέκτρα, Τρωάδες, Ιφιγένεια

Μιχάλης Κακογιάννης

Να ξεκαθαρίσουμε αρχικά ότι στην πραγματικότητα οι τρεις ταινίες δεν μπορούν να αποτελέσουν τριλογία για τους παρακάτω λόγους:

- α) Ο Ευριπίδης δεν έγραψε τα τρία έργα ως μέρη μιας τριλογίας.
- β) Ο Κακογιάννης δεν τα γύρισε με χρονολογική σειρά που θα επέτρεπε το σχηματισμό τριλογίας, αλλά ακριβώς αντίστροφα.
- γ) Υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές στον τρόπο παραγωγής τους που δεν θα μπορούσαν, αισθητικά τουλάχιστον, να τις καταστήσουν τριλογία (π.χ., η *Ηλέκτρα* είναι ασπρόμαυρη, οι άλλες δύο ταινίες έγχρωμες, οι *Τρωάδες* είναι στα αγγλικά, ενώ οι άλλες δύο στα ελληνικά κ.ά.).

Ενδεχομένως, το σκεπτικό της χρήσης του όρου τριλογία είναι αφενός ότι και τα τρία έργα τα έχει γράψει ο Ευριπίδης και αφετέρου ότι σχετίζονται με τον Τρωικό Πόλεμο.

¹³⁸ Penelope Gilliatt, *Observer*, 17 Μαρτίου 1963 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 73.

¹³⁹ Dilys Powell, *Sunday Times*, 14 Απριλίου 1963 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 73.

Ηλέκτρα, 1961

Ο πρόλογος της ταινίας εντάσσεται σκηνικά στο χώρο των Μυκηνών, ενώ η υπόλοιπη δράση εκτυλίσσεται στην ύπαιθρο μεταξύ Αθήνας και Σουνίου. Ο Κακογιάννης αποφεύγει τόσο το θεατρικό σκηνικό όσο και το στούντιο. Παρ' όλη τη ρεαλιστική άποψή του, όμως, η ταινία δεν αποφεύγει το φορμαλισμό, ιδίως όταν καλείται να αντιμετωπίσει το ζήτημα του Χορού.

Πέρα από το τραγούδι του Χορού, ακόμη και στις στιγμές που μιλούν ή ακούν, οι γυναίκες της υπαίθρου είναι στυλιζαρισμένες, κάτι στο οποίο συντείνουν και οι σχηματισμοί που διαμορφώνουν, συμμετρικοί κυρίως. Η απουσία καθημερινών ενεργειών των γυναικών που θα μπορούσαν να αμβλύνουν τη θεατρική σύμβαση και η λειτουργία τους σαν ομάδας που συμπαραστέκεται στην Ηλέκτρα φαίνονται, αν όχι να ακυρώνουν, τουλάχιστον να «μπλοκάρουν» τη ρεαλιστική πρόθεση του σκηνοθέτη. Ένα άλλο στοιχείο που αποδίδει φορμαλιστικά στιγμές της τραγωδίας είναι οι ήχοι των φυσικών φαινομένων που συνοδεύουν τις κρίσιμες πράξεις: ο ήχος του κεραυνού τη στιγμή που πεθαίνει ο Αγαμέμνωνας, μια ξαφνική ανεμοθύελλα τη στιγμή του φόνου της Κλυταιμνήστρας.

Ο Κακογιάννης, φαίνεται να σέβεται τους αριστοτελικούς όρους του ελέους και του φόβου που προκαλούν την κάθαρση δηλώνοντας ότι «ο βασικός στόχος του ελληνικού δράματος είναι να συγκινεί». Σύμφωνα όμως με τον Egbert Faas,¹⁴⁰ οι ευριπίδειες τραγωδίες δεν είναι πάντα γραμμένες σύμφωνα με τον ορισμό της τραγωδίας κατά τον Αριστοτέλη και ο Ευριπίδης μεταφέρει έναν αντιτραγικό και κάποτε μετατραγικό τρόπο στη συγγραφή των έργων του, κάτι που, όπως παρατηρεί ο Mckinnon,¹⁴¹ φαίνεται να αγνοεί ο σκηνοθέτης στην απόδοσή του οδηγώντας τον μελετητή στο ερώτημα: «Γιατί ο Κακογιάννης επέλεξε την Ηλέκτρα του Ευριπίδη αντί για την Ηλέκτρα του Σοφοκλή, αφού η αντιμετώπισή του της τραγωδίας, αλλά και της συγκεκριμένης ιστορίας, φαίνεται πολύ περισσότερο σοφόκλεια απ' ό,τι ευριπίδεια.»¹⁴²

¹⁴⁰ Egbert Faas, *Tragedy and After: Euripides, Shakespeare, Goethe*, McGill Queen's University Press, 1984, σελ. 6-7 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 30-40 και 79-80.

¹⁴¹ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 79.

¹⁴² Ο.π., σελ. 80.

Τρωάδες, 1971

Όπως λέει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης η συγκεκριμένη τραγωδία δεν ήταν μέσα στα σχέδιά του για την ευριπίδεια τριλογία του.¹⁴³ Η επιτυχία της παράστασης των *Τρωάδων* σε διασκευή του Jean-Paul Sartre φαίνεται να έδωσε την ώθηση στην πραγματοποίηση των κινηματογραφικών *Τρωάδων*. Εκτός τούτου, η ταινία υπήρξε εξαιρετικά επίκαιρη για την εποχή της, τόσο λόγω της δικτατορίας που επικρατούσε στην Ελλάδα, όσο και λόγω του πολέμου του Βιετνάμ. Σύμφωνα με τον Κακογιάννη, βέβαια, «κάθε μεγάλη κρίση ή σύγκρουση που συμβαίνει στον κόσμο μπορεί να συνδεθεί με την ελληνική τραγωδία».¹⁴⁴

Όπως και στην *Ηλέκτρα*, ο σκηνοθέτης επέλεξε φυσικούς χώρους αντί για στούντιο, όμως στην περίπτωση των *Τρωάδων* χρησιμοποίησε τα ερειπωμένα τείχη και τους βράχους της Ατιένθα στην Ισπανία. Ακριβώς όμως επειδή η περιοχή ήταν ήδη ερειπωμένη, το κάψιμο της πόλης στην ταινία θεωρήθηκε πλεονάζον από τους κριτικούς: «Γιατί να κάψει κάποιος τα ερείπια και πώς θα μπορούσε να πιάσει φωτιά η πέτρα,» αναρωτήθηκε ο John Simon.¹⁴⁵ Από την ταινία έχει αφαιρεθεί ο πρόλογος της τραγωδίας του Ευριπίδη και έχει αντικατασταθεί από τον πρόλογο του σκηνοθέτη, όπου γίνεται αναφορά στην προϊστορία και αποκαλύπτεται η προηγούμενη βάνουση συμπεριφορά των Ελλήνων. Αποσπάσματα από τα λόγια του Ποσειδώνα και της Αθηνάς παρατίθενται αφηγηματικά με οπτικές παρεμβολές που απεικονίζουν την αγριότητα στρατιωτών που αρπάζουν παιδιά μέσα από την αγκαλιά των μανάδων τους. Επίσης, μέσω του αφηγητή, ο Κακογιάννης προσθέτει ορισμένα σχόλια για την καταστροφή της Τροίας αναφέροντας τα πλούτη της πόλης που σαφώς υποδεικνύονται ως το ουσιαστικό κίνητρο του πολέμου.

Επίσης, έχουν αφαιρεθεί αρκετά τμήματα του κειμένου της τραγωδίας, όπως ο πρώτος μονόλογος της Εκάβης, για παράδειγμα, άλλοι μονόλογοι και χορικά. Σε

¹⁴³ Marianne McDonald & Martin M. Winkler, «Michael Kakoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy», από το Martin M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2001, σελ. 75.

¹⁴⁴ Ο.π., σελ. 80.

¹⁴⁵ John Simon, *The New Leader*, 27 Δεκεμβρη 1971 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 81.

ορισμένα σημεία παραφράζεται και η αγγλική μετάφραση για λόγους συντομίας και αμεσότητας.¹⁴⁶

Ο Χορός είναι αρκετά στυλιζαρισμένος, όπου με κοντινά πλάνα δείχνονται τα πρόσωπα των γυναικών, σιωπηλά, και στη συνέχεια αρχίζουν να μιλούν ξεχωριστά ώσπου να ενώσουν τη φωνή τους στην περιγραφή της εισβολής των Ελλήνων στην Τροία.

Έχουν μεγάλη σημασία οι αλλαγές που έχει κάνει ο σκηνοθέτης αφαιρώντας τμήματα του κειμένου που αφορούσαν στην αντιμετώπιση των γυναικών. Έτσι, από τη σκηνή της Ανδρομάχης λείπουν οι στίχοι στους οποίους παραπονιέται τόσο για τη θέση που βρίσκεται ως γυναίκα, όσο και για τη θέση της γυναίκας γενικότερα. Ακόμη, έχουν αφαιρεθεί από το μονόλογο της Ανδρομάχης-Vanessa Redgrave τα σημεία όπου περιγράφει το πόσο σωστή υπήρξε ως σύζυγος παραθέτοντας τις στερεοτυπικές αρετές μιας συζύγου, ενδεχομένως σε μια προσπάθεια του σκηνοθέτη να εκσυγχρονίσει το προφίλ της ηρωίδας σύμφωνα με τα δεδομένα του 20ού αιώνα και ειδικότερα με τους γυναικείους αγώνες της δεκαετίας του '70.

Οι ερμηνείες των Catherine Hepbourn, Jenevieve Bujold, Vanessa Redgrave και Ειρήνης Παππά –συγκλονιστικές κατά την άποψή μου–, αλλά και το πάντα επίκαιρο μήνυμα της ταινίας –«Αντίσταση στην καταπίεση του ανθρώπου από άνθρωπο» είναι τα λόγια που αναγράφονται στο τέλος– συνέδραμαν στη θερμότερη υποδοχή της και στη βράβευσή της στις Κάννες και στη Θεσσαλονίκη.

Ιφιγένεια, 1976

Ο Μιχάλης Κακογιάννης είχε ανεβάσει την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* στη Νέα Υόρκη το 1968. Γύρισε την ταινία οκτώ χρόνια αργότερα στην Ελλάδα.¹⁴⁷ Ο τρόπος που αντιμετωπίζει ο Κακογιάννης τις θεατρικές συμβάσεις, όπως ο Χορός, για παράδειγμα, είναι διαφορετικός απ' αυτόν στις προηγούμενες δύο ταινίες του. Έτσι, έχει περιοριστεί η στατικότητα του, αφού αρκετά σημεία αποδίδονται οπτικά. Η

¹⁴⁶ Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989, σελ. 219.

¹⁴⁷ Ο Mckinnon αναφέρει ότι οι φυσικοί χώροι των γυρισμάτων είναι στην περιοχή του Χαϊδαρίου (Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 85.), ενώ η McDonald αναφέρει ότι ο Κακογιάννης στήνει το σκηνικό –σύμφωνα με το κείμενο του Ευριπίδη– στην παραλία της Αυλίδας. (Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989, σελ. 165).

χρήση του είναι ρεαλιστικότερη και όχι τόσο τελετουργική όσο στην *Ηλέκτρα* και στις *Τρωάδες*. Τα τραγούδια του μοιράζονται – άλλοτε τα λεν οι γυναίκες της Αυλίδας και άλλοτε ο στρατός, που σ' ένα σημείο τραγουδά ένα τραγούδι που στην πρωτότυπη τραγωδία ανήκε στο Χορό. Με λίγα λόγια, ο ρόλος του Χορού μετατοπίζεται δίνοντας χώρο σε περισσότερο ρεαλιστικά στοιχεία.¹⁴⁸

Ο ρόλος του αγγελιαφόρου έχει απαλειφθεί σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες ταινίες του Κακογιάννη. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι στις *Τρωάδες* όχι απλώς είχε διατηρηθεί ο αγγελιαφόρος, αλλά είχε και διευρυμένη παρουσία πέρα από αυτή του ανθρώπου που απλώς μεταφέρει την πληροφορία.

Ο Κακογιάννης έχει απλοποιήσει τον πρόλογο του Ευριπίδη, που έχει προβληματίσει πολλούς μελετητές σχετικά με το αν ανήκει στον ίδιο ή αν αποτελείται από δύο διαφορετικούς προλόγους που έγραψαν κάποιοι άλλοι συγγραφείς και συνενώθηκαν σ' αυτόν που αποδόθηκε στον ποιητή. Ο σκηνοθέτης αφαιρεί τα προβληματικά σημεία, όπως, για παράδειγμα, μυθολογικές αναφορές.

Ο σκηνοθέτης αποδίδει δραματικότερα τη σχέση πατέρα-κόρης και μητέρας-κόρης. Ο Αγαμέμνονας λέει στην Ιφιγένεια να φύγει όταν βλέπει τη μητέρα της να έρχεται. Έπειτα της λέει να γυρίσει πίσω και να τον φιλήσει. Η ένταση γίνεται μεγαλύτερη με την είσοδο της Κλυταιμνήστρας, που στο πρωτότυπο κείμενο είναι παρούσα από την αρχή. Οι εκφράσεις και οι αντιδράσεις της αποδίδουν χαρακτηριστικά την αγάπη και τον πόνο για το παιδί της, ενώ η κραυγή της, όταν μαθαίνει τα σχέδια του Αγαμέμνονα είναι «τρομακτικά σαφής», σύμφωνα με το χαρακτηρισμό της McDonald.¹⁴⁹

Εάν ο Guthrie, με τον *Οιδίποδά* του και σύμφωνα με τον Mckinnon κατάφερε να καταστήσει ανοίκειο το οικείο, ο Κακογιάννης με τις ταινίες του κατάφερε να επαναηρωποιήσει τον κόσμο του Ευριπίδη.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Βλ. Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989, σελ. 161-162.

¹⁴⁹ Ο.π., σελ. 167.

¹⁵⁰ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 94.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ

Φαίδρα

Jules Dassin, 1961

Ο τρόπος με τον οποίο προσέγγισε ο Dassin τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, καθιστά την ταινία ένα σύγχρονο μελόδραμα και όχι τραγωδία με την κλασική έννοια του όρου. Κατά την άποψή μου, και δεδομένου ότι το κινηματογραφικό αυτό είδος υπήρξε ιδιαίτερα προσφιλές, ο δρόμος του μελοδράματος μπορεί να φωτίσει επαρκέστατα τον αρχαίο μύθο και να τον φέρει πιο κοντά στο σύγχρονο κοινό, χωρίς τις θεατρικές συμβάσεις και το φορμαλισμό που είναι δύσκολο να αποφύγει κανείς όταν καλείται να αναβιώσει κινηματογραφικά μια αρχαία ελληνική τραγωδία.

Στην ταινία του ο Dassin έχει διατηρήσει τα ουσιαστικά στοιχεία της τραγωδίας, καταφεύγοντας όμως σε αλλαγές απαραίτητες για τη μεταφορά του μύθου στη δεκαετία του '60. Έτσι, η βασιλική οικογένεια έχει αντικατασταθεί από μια οικογένεια αριστοκρατών, ενώ η Φαίδρα εμφανίζεται ως η ώριμη σύζυγος ενός εφοπλιστή.

Στην ταινία του Dassin αναπόφευκτα απαλείφονται οι θεές: η Αφροδίτη, ως σύμβολο του έρωτα και του πάθους, και η Άρτεμις, ως σύμβολο του ασκητισμού και της αγνότητας. Η εκδίκηση του Ποσειδώνα που στέλνει τον ιερό τάυρο από τη θάλασσα αντικαθίσταται από το φορτηγό-«σύμβολο του καπιταλισμού», σύμφωνα με το χαρακτηρισμό της McDonald.¹⁵¹ Η Αφροδίτη, στον *Ιππόλυτο*, αθώνει τη Φαίδρα με την παραδοχή ότι η ίδια τη χρησιμοποίησε κι έβαλε στην καρδιά της το πάθος για τον *Ιππόλυτο*, ως μέσο για να τον εκδικηθεί, επειδή ο νέος δεν της αφοσιώθηκε όπως έκανε με την Άρτεμη. Στην ταινία, κι αφού δεν υπάρχει θεϊκή παρέμβαση, η Φαίδρα είναι υπεύθυνη για την επιλογή της να αποκαλύψει τον έρωτά της στον Αλέξη. Κι η Άρτεμις δεν εμφανίζεται στο τέλος δικαιώνοντας τον Αλέξη της ταινίας, όπως εμφανίζεται στην τραγωδία δικαιώνοντας τον *Ιππόλυτο*, ακριβώς γιατί ο Αλέξης δεν είναι αθώος, αλλά υπεύθυνος για το πάθος του προς τη Φαίδρα.

¹⁵¹ Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989, σελ. 107.

Παρ' όλη την απουσία των θεών, ο μύθος διατηρείται στην ουσία του από τον Dassin, ο οποίος παρουσιάζει τη Φαίδρα να καταλαμβάνεται από ολέθριο πάθος που οδηγεί στο θάνατο – ένα από τα κεντρικά θέματα του Ευριπίδη.¹⁵² Ό,τι και να κάνει η ηρωίδα, οι ενέργειές της αποτυγχάνουν καθιστώντας την ταινία «ένα αριστούργημα λάθους προγραμματισμού».¹⁵³

Η Cannibali

Liliana Cavani, 1970

Η ταινία της Liliana Cavani βασίστηκε στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή μεν, δεν αποτελεί όμως σε καμία περίπτωση μια ακριβή μεταφορά του μύθου. Η Αντιγόνη της Cavani δεν ενδιαφέρεται να θάψει μόνο το πτώμα του αδελφού της, αλλά και όσα περισσότερα πτώματα επαναστατών –που κείτονται στους δρόμους του Μιλάνου– μπορεί.

Το συγκεκριμένο φιλμ κατακρίθηκε σε μεγάλο βαθμό, τόσο γιατί δεν παρέμεινε πιστό στην πρωτότυπη τραγωδία, αλλά και γιατί διαστρέβλωσε το μύθο. Εδώ όμως υπάρχει μια διαφορά: δεν ήταν στις προθέσεις της Cavani να αναπαραγάγει τη σοφοκλεία τραγωδία, ούτε να παραμείνει πιστή στον αρχικό μύθο, αλλά με αφετηρία την τραγωδία να περάσει το μήνυμά της αντίστασης στα απολυταρχικά καθεστώτα και να καταγγείλει την αδιαφορία των ανθρώπων απέναντι στους συνανθρώπους τους. Αν η πρόθεση της Cavani δεν ήταν να αναπαραστήσει την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, πώς θα μπορούσε να κατηγορηθεί για διαστρέβλωση ή μη πιστότητα στο πρωτότυπο; Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Mckinnon που επισημαίνει ότι ενώ κατηγορήθηκε η Cavani που ακόμη κι απ' τον τίτλο της ταινίας της δείχνει το στόχο της να ξεφύγει από τη δέσμευση της τραγωδίας, ο Κακογιάννης «που ισχυρίζεται ότι προσφέρει μια ευριπίδεια εμπειρία στο κοινό, δεν κατηγορήθηκε ποτέ που δεν αναπαρήγαγε τον Ευριπίδη με επαρκή πιστότητα».¹⁵⁴

Το άταφο πτώμα του αδελφού της Αντιγόνης έχει αντικατασταθεί από μια σειρά άταφων πτωμάτων ανθρώπων που αντιστάθηκαν στην εξουσία. Η πίστη της Αντιγόνης

¹⁵² Βλ., για παράδειγμα, Ευριπίδη, *Μήδεια*, μτφ. Γιώργου Χειμωνά, Καστανιώτης, 1989, στ. 330: «Του έρωτα μέγα κακό σπαράζεις τους ανθρώπους...».

¹⁵³ Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989, σελ. 107.

¹⁵⁴ Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 105.

στους ηθικούς νόμους της οικογένειας έχει διευρυνθεί στην ανάγκη να αγωνιστεί για την ανθρώπινη αξιοπρέπεια – όχι μόνο του αδελφού της, αλλά και όλων των άλλων των οποίων τα πτώματα εκτίθενται σε κοινή θέα.

Αυτό που ενδιαφέρει τη σκηνοθέτιδα, πέρα από την έννοια της αντίστασης, είναι να στηλιτεύσει την αδιαφορία των πολιτών, οι οποίοι, στην ταινία, περνούν πάνω από τα πτώματα δίχως να τους ρίχνουν μια δεύτερη ματιά. Συγκλονιστική είναι η μαρτυρία της Cavaná, που αποκαλύπτει πως αυτή δεν ήταν μια σκηνοθετημένη συμπεριφορά: στα γυρίσματα της ταινίας και ενόσω τα «πτώματα» κατέκλυζαν τους δρόμους του Μιλάνου, οι περαστικοί Μιλανέζοι που κατεγράφησαν στο φιλμ, παρ' όλο που δεν γνώριζαν ότι γυριζόταν ταινία, δεν ζήτησαν καμία εξήγηση ούτε και ασχολήθηκαν με την εικόνα γύρω τους.¹⁵⁵

Elektreia

Miklos Jancso, 1975

Με παρόμοιο τρόπο, η *Electreia* του Miklos Jancso δεν επιφορτίζεται με το καθήκον της πιστής απόδοσης στα πρωτότυπα. Στην πραγματικότητα, η ταινία βασίζεται στο θεατρικό έργο *Szerelmem Elektra* του Laszlo Gyurko, που είχε ως αφετηρία τις *Ηλέκτρες* των Σοφοκλή και Ευριπίδη, όμως σχετίζεται άμεσα με τα πολιτικά γεγονότα που απασχόλησαν την Ουγγαρία τη δεκαετία του '60. Η πρόσληψη του έργου στην Ουγγαρία συνδέθηκε με το θάνατο του Στάλιν μέσω της τυραννικής φιγούρας του Αιγίσθου, αλλά και με το «φιλελευθερισμό» του Janos Kadar των αρχών της δεκαετίας του '60. Ένας πιο σαφής υπαινιγμός είναι ότι στο πρόσωπο του Αιγίσθου «φωτογραφίζεται» και ο Rakosi, ο δικτάτορας της Ουγγαρίας έως το 1956.¹⁵⁶

Παρ' όλη την προσαρμογή του έργου του Gyurko στην πολιτική πραγματικότητα της Ουγγαρίας, είναι χαρακτηριστικές οι σοφοκλείες επιρροές, όπως για παράδειγμα στο χαρακτήρα της Ηλέκτρας που, μέσα στην απομόνωσή της, θυμίζει έντονα την Ηλέκτρα του Σοφοκλή. Επίσης, ο χαρακτήρας της Χρυσόθεμης – που παρουσιάζεται μόνο στη σοφοκλεία *Ηλέκτρα* – παραμένει στην ταινία του Jancso, και μάλιστα με ενισχυμένη παρουσία. Όμως ο γάμος της Ηλέκτρας με ένα νάνο κάτω από την

¹⁵⁵ Ο.π., σελ. 109.

¹⁵⁶ Ο.π., σελ. 117.

επιμονή του Αίγισθου θυμίζει την ευριπίδεια *Ηλέκτρα* και το γάμο της μ' ένα χωρικό.¹⁵⁷

Οι αλλαγές, ωστόσο, τόσο στο θεατρικό έργο όσο και στην ταινία, είναι σημαντικές: στη μοντέρνα εκδοχή η *Ηλέκτρα* μαχαιρώνει μέχρι θανάτου τον μεταμφιεσμένο ως αγγελιαφόρο Ορέστη που της φέρνει το μήνυμα ότι ο αδελφός της πέθανε. Ακόμη δραστηριότερη επέμβαση στο πρωτότυπο είναι το γεγονός της ανάστασης της *Ηλέκτρας* και του Ορέστη, που αφού αναστηθούν, εκτελούν ένα είδος τελετουργικής αυτοκτονίας – το στοιχείο της ανάστασης, όπως επισημαίνει και ο McKinnon, δεν εντάσσεται σε καμία περίπτωση στα πλαίσια του ελληνικού δράματος.¹⁵⁸

Όμως, ο Jancso, περισσότερο ίσως κι απ' τον Gyurko, ενδιαφέρεται για τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το ατομικό στο συλλογικό, στο δημόσιο (κάτι που θυμίζει την αντιμετώπιση της Cavaná στους *Κανιβάλους* της). Ο σκηνοθέτης της ταινίας προσθέτει έναν επίλογο που δεν υπάρχει στο θεατρικό του Gyurko: η *Ηλέκτρα* του Jancso δεν ενδιαφέρεται μόνο να πάρει εκδίκηση για το θάνατο του πατέρα της, αλλά και για την εγκαθίδρυση μιας δικαιότερης κοινωνίας. Αφηγείται ένα αλληγορικό παραμύθι για κάποιο πουλί, παιδί της ελευθερίας και της ευτυχίας, που κάθε μέρα διανύει χιλιόμετρα, από Ανατολή σε Δύση, δίνοντας δύναμη στους ανθρώπους. Κάθε βράδυ, το πουλί πεθαίνει και ξαναγεννιέται όταν βγαίνει ο ήλιος το πρωί. Μετά το παραμύθι, η *Ηλέκτρα* προφητεύει το τέλος των κοινωνικών διχασμών και καταλήγει στη φράση «*Ευλογημένο τ' όνομά σου, Επανάσταση*». Η ηρωίδα του Jancso βλέπει στο θάνατο του Αίγισθου μία μόνο σημαντική πράξη στην αλυσίδα των γεγονότων που θα διασφαλίσουν την επιβίωση της επανάστασης.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Ο.π., σελ. 119.

¹⁵⁸ Ο.π.

¹⁵⁹ Ο.π., σελ. 120.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV. ΜΕΤΑΤΡΑΓΩΔΙΑ

Medea

Pier Paolo Pasolini, 1970

Ο Pasolini, μέσα από τη *Μήδεια* του, δεν προσπάθησε να ξαναδουλέψει την τραγωδία του Ευριπίδη τόσο, όσο τον πυρήνα του μύθου της τραγωδίας. Αυτό που ενδιαφέρει το σκηνοθέτη είναι η πάλη μεταξύ του πρωτόγονου, του ιερού ιδεώδους με το σύγχρονο ιδεώδες της αλλαγής και της συμμόρφωσης στα ιδανικά της ύλης. Ο Ευριπίδης εστιάζει στην κυκλοθυμία και στην εσωτερική σύγκρουση της Μήδειας, ενώ ο Pasolini εστιάζει στη σύγκρουση μεταξύ της Μήδειας και του Ιάσονα, που αποτελεί και σύγκρουση δύο διαφορετικών κοσμοθεωριών ή, ακόμη ευρύτερα, της ανατολικής και της δυτικής κουλτούρας. Όπως όμως ο Ευριπίδης, έτσι και ο Pasolini, δείχνει πόσο αποτελεσματική μπορεί να γίνει μια γυναίκα μέσα στον πόνο της. «Αποτελεσματικότερη από τους άντρες που την περιβάλλουν».¹⁶⁰

Ουσιαστικά η ιστορία του Ευριπίδη ξεινιά από το μέσον της ταινίας του Pasolini. Ο ευριπίδειος πρόλογος της τροφού και η συνομιλία της με τον παιδαγωγό που εισήγαγε στο κοινό το πρόβλημα της Μήδειας και των παιδιών δεν υπάρχουν, όπως δεν υπάρχει και ο πρώτος μονόλογος της Μήδειας που απευθύνεται στις γυναίκες της Κορίνθου υπερασπιζόμενη δυναμικά τα δικαιώματα των γυναικών. Στη θέση των παραπάνω υπάρχει η φιγούρα του κένταυρου Χείρωνα που αφηγείται στον Ιάσονα το μύθο του χρυσόμαλλου δέρατος και τα επακόλουθά του.

Εκτός από τους ρόλους της τροφού και του παιδαγωγού που περιόρισε σημαντικά, ο Pasolini αφαίρεσε και το ρόλο του Αιγέα, που στο πρωτότυπο προσφέρει καταφύγιο στη Μήδεια και δίνει ώθηση στην επιλογή της. Επιπλέον ο Pasolini απάλειψε τα χορικά αποφεύγοντας τη δυσκαμψία που μετέφεραν στις δουλειές του Κακογιάννη, για παράδειγμα.

Ο σκηνοθέτης έχει συντομεύσει τις συναντήσεις της Μήδειας και του Ιάσονα, έχει όμως προσθέσει τη σκηνή της ανακωχής όπου η Μήδεια συνευρίσκεται ερωτικά μαζί

¹⁶⁰ Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989, σελ. 16.

του, κάτι που δεν υφίσταται φυσικά στο αρχαίο κείμενο. Ο Ιάσοντας του Pasolini δεν έχει την ευχέρεια του λόγου, όπως ο ευριπίδειος Ιάσοντας. Όπως παρατηρεί η McDonald, «ο Ιάσοντας του Pasolini είναι ίσως πιο κοντά στο μυθικό ήρωα (ή τον επικό), γιατί δεν δείχνει να έχει την ευφράδεια του μορφωμένου Αθηναίου πολίτη».¹⁶¹

Ενώ πρωταρχικό μέλημα του Ευριπίδη είναι το κείμενο και οι λέξεις, ο Pasolini ασχολείται περισσότερο με την εικόνα και τα σύμβολα. Ένα από τα σύμβολα που χρησιμοποιεί είναι ο σταυρός. Το μαγικό άρμα με τους δράκοντες μέσω του οποίου πραγματοποιείται η ανάληψη της Μήδειας, στην ταινία του Pasolini αντικαθίσταται από το σταυρό, όπως στο σταυρό θυσιάζεται και το θύμα για την καρποφορία της γης. Το σημαντικότερο όμως σύμβολό του είναι η ίδια η Μήδεια, που παγιώνεται στην ταινία του ως αρχετυπική γυναικεία μορφή και όχι ως εξατομικευμένος χαρακτήρας.

A Dream of Passion

Jules Dassin, 1978

Στην ταινία του Dassin ο μύθος της Μήδειας μπλέκεται με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Η μυθική γυναίκα εναλλάσσεται με δύο ακόμη «Μήδειες»: τη «Μήδεια της Γλυφάδας», τη Μπρέντα (Ellen Burstyn) που σκότωσε τα παιδιά της για να εκδικηθεί τον άντρα της, και τη Μάια (Μελίνα Μερκούρη) που, μέσω της γνωριμίας της με την Μπρέντα, προσπαθεί να αντλήσει το πάθος για την ερμηνεία της στο ρόλο της Μήδειας.

Τόσο η Μήδεια του Ευριπίδη όσο και η Μπρέντα βίωσαν το πάθος – η Μάια προσπαθεί να το βιώσει και ζει με το όνειρο του πάθους (όπως είναι και ο ακριβής τίτλος της ταινίας που στα ελληνικά αποδόθηκε ως *Κραυγή Γυναικών*). Το όνειρο του πάθους είναι η έκφραση του Shakespeare για την ανάγκη του ηθοποιού να ερμηνεύσει βιώνοντας το πάθος του ρόλου του. Γι' αυτό και η ταινία ξεκινά με τους στίχους:

*«αυτός εδώ ο ηθοποιός, σ' ένα γέννημα της φαντασίας,
στ' όνειρο ενός πάθους»*

¹⁶¹ Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989, σελ. 33.

Η Μήδεια του Ευριπίδη δεν είναι για μια γυναίκα που απλώς σκότωσε τα παιδιά της. Εγείρει το ερώτημα «ποιοι ήταν οι λόγοι που την οδήγησαν να σκοτώσει τα παιδιά της;». Με παρόμοιο τρόπο, στην ταινία του Dassin, η ερώτηση για την Μπρέντα «δικαιολογείται που σκότωσε τα παιδιά της;» αντικαθίσταται μέσω της Μάιας με την ερώτηση: «Ποια απόγνωση την οδήγησε να σκοτώσει ό,τι αγαπούσε περισσότερο στον κόσμο;» Θα προσπαθήσουμε να σταθούμε στις ουσιώδεις διαφοροποιήσεις και ομοιότητες των Μηδειών του Dassin και της Μήδειας του Ευριπίδη, γιατί έτσι κι αλλιώς ο στόχος του σκηνοθέτη δεν ήταν να αναπαραγάγει ένα πιστό αντίγραφο της τραγωδίας, αλλά μέσα από τη σύγχρονη εποχή να προσεγγίσει τη γυναικεία ψυχολογία και την αντίσταση σ' έναν ανδροκρατούμενο κόσμο.

Η βασικότερη διαφορά που μπορούμε να εντοπίσουμε είναι ότι η πράξη της σύγχρονης Μήδειας δεν φέρει το βάρος της πράξης της Μήδειας, γιατί η Μπρέντα του Dassin φαίνεται να βρίσκεται σε κατάσταση παραλογισμού. Κάτι τέτοιο δεν μπορεί να αποδοθεί στην ευριπίδεια ηρωίδα, γιατί θα αποδυνάμωνε την επιλογή της πράξης της – δεν υπάρχουν και στοιχεία μέσα στο κείμενο που να αποδίδουν το φόνο των παιδιών στην παραφροσύνη της μητέρας. Όμως η Μπρέντα της ταινίας και σύμφωνα με τη γνωμάτευση του γιατρού υποφέρει «από διανοητικές διαταραχές και ασυναίσθητες νοητικές λειτουργίες». Η κριτική που έγινε για την υποκριτική της Burstyn συμφωνεί με την πρόσληψη του ρόλου της ως μιας διαταραγμένης ψυχικά γυναίκας: «Η Burstyn, που υποδύεται μια γυναίκα η οποία, σαν τη Μήδεια, τρελάθηκε από έρωτα και πρόδωσε και κατέστρεψε ό,τι αγαπούσε πιο πολύ στη ζωή της, είναι σπαρακτικά εντυπωσιακή καθώς διηγείται και αναβιώνει την τραγωδία, φλαρώντας με απλοϊκή θρησκευτική ευλάβεια, μανιάζοντας άγρια, δίνοντας λογική εξήγηση για την πράξη της με την ηρεμία παράφρονα».¹⁶³ Τόσο η Μπρέντα, όσο και η Μάια δείχνουν τάσεις αυτοκαταστροφής όπως η ευριπίδεια Μήδεια. Όπως η τελευταία, έτσι και η Μπρέντα σκότωσε ό,τι αγαπούσε περισσότερο. Αλλά και η Μάια, τιμωρώντας ίσως τον εαυτό της γιατί και η ίδια σκότωσε το αγέννητο παιδί

¹⁶² William Shakespeare, *Άμλετ*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Ύψιλον, 1999, σελ. 67.

¹⁶³ Charles Champlin, *Los Angeles Times* – από το Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989, σελ. 82.

της, αυτοκαταστρέφεται παραμένοντας άστατη στις σχέσεις της και αποφεύγοντας τη χαρά της μητρότητας.

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη γράφτηκε το 431, στην αρχή του πελοποννησιακού πολέμου, και για πολλούς μελετητές κατακρίνει την εγωιστική τάση των Αθηναίων απέναντι στους ξένους και στις γυναίκες. Η *Μήδεια* είναι ξένη. Και η *Μπρέντα* είναι ξένη. Η *Μάια* είναι εκπρόσωπος του σύγχρονου πολιτισμού. Και οι τρεις γυναίκες όμως συγκρούονται με τον κόσμο των ανδρών και διεκδικούν τη χειραφέτησή τους. Η *Μάια*, μάλιστα, φαίνεται να την έχει κατακτήσει μ' έναν τρόπο που αντιστρέφει τους όρους: εκμεταλλεύομενη τους άνδρες γύρω της. Κι αν η *Μπρέντα* εκδικείται τη μοιχεία του Ρόι, η *Μάια* γίνεται μοιχός η ίδια.

Ενώ η *Μήδεια* του Pasolini αποτελούσε περισσότερο ένα σύμβολο, κι ενώ η προσέγγισή του αφορούσε περισσότερο στο μύθο και λιγότερο στην ψυχολογία, ο Dassin λειτουργεί αντιθετικά προσπαθώντας να ξαναδουλέψει πάνω στη σκιαγράφιση της μυθικής ηρωίδας, αλλά με σύγχρονους όρους. Η έμφασή του στη γυναικεία ψυχολογία τον φέρνει, κατά τη γνώμη μου, πιο κοντά στις προθέσεις του Ευριπίδη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V.

Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Στο τελευταίο κεφάλαιο αυτής της εργασίας, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τη σχέση της ελληνικής τραγωδίας με τον κινηματογράφο των δύο τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Η περίοδος αυτή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε σχέση με την πρόσληψη και τη χρήση της τραγωδίας. Υπάρχουν διαφορετικοί κοινωνικοί, πολιτικοί και αισθητικοί άξονες γύρω από τους οποίους κινήθηκαν οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου που ασχολήθηκαν με το είδος τα τελευταία 20 χρόνια. Μια πρώτη παρατήρηση που μπορούμε να κάνουμε είναι ότι σε αρκετές απ' αυτές τις παραγωγές υπάρχει μια στενή σχέση με το θέατρο, και μάλιστα με τις αβάν-γκαρντ θεατρικές παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας. Γενικότερα εγείρεται ένας προβληματισμός σε σχέση με τον τρόπο της διασκευής της τραγωδίας τόσο στο σύγχρονο θέατρο όσο

και στον κινηματογράφο, που σχετίζεται τόσο με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες του τέλους του 20ού αιώνα, όσο και με θέματα που αφορούν στο είδος της τραγωδίας, ζητήματα πρόσληψης του κοινού, ερμηνείας των κειμένων και προσαρμογής των σεναρίων – άξονες που συνθέτουν την «κοινωνιολογία της διασκευής», σύμφωνα με τον όρο που χρησιμοποιεί ο Παντελής Μιχελάκης.¹⁶⁴

Θα αναφερθούμε ενδεικτικά σε πέντε ταινίες, από το 1987 έως το 1998.

Το Καλοκαίρι της Μήδειας

Μπάμπης Πλαϊτάκης, 1987

Το φιλμ σχετίζεται με τις θεατρικές παραγωγές στην Ελλάδα και με τις οικονομικές συνθήκες από τις οποίες συχνά εξαρτώνται. Η ταινία πραγματεύεται την προσωπική και επαγγελματική κρίση που περνούν μια Γαλλίδα ηθοποιός κι ένας Έλληνας σκηνοθέτης που επιχειρούν ν' ανεβάσουν μια παράσταση της *Μήδειας*. Η προσπάθειά τους προσκρούει τόσο στις διαφορετικές οπτικές τους σε σχέση με τη θεατρική δημιουργία, όσο και στην αδυναμία τους να εξασφαλίσουν τους πόρους για το ανέβασμα του έργου, αφού δεν τους διατίθεται κρατική επιχορήγηση. Στο τέλος της ταινίας, η πρωταγωνίστρια, περιθωριοποιημένη γλωσσικά και πολιτισμικά, εγκαταλείπει την Ελλάδα, όπως η Μήδεια, ενώ ο σκηνοθέτης σύζυγός της παραμένει πίσω βλέποντας να πεθαίνει το πνευματικό τους παιδί, η παράσταση της *Μήδειας*.¹⁶⁵

Η ταινία εντάσσεται σκηνικά σ' ένα τιμμεντένιο κτίριο, μισοτελειωμένο δομικά, που προορίζεται ως κέντρο τέχνης που, όπως και η παράσταση, δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την τραγωδία του Ευριπίδη για να δείξει μ' ένα μεταθεατρικό –και μετακινηματογραφικό–¹⁶⁶ τρόπο τη σύγκρουση του σκηνοθέτη-δημιουργού με τον ηθοποιό-εκτελεστή, αλλά και το πρόβλημα των επιχορηγήσεων στην Ελλάδα.

Σ' ένα βαθμό είναι προφανής η επίδραση της *Κραυγής Γυναικών* του Jules Dassin στην ταινία του Μπάμπη Πλαϊτάκη. Η πρώτη ασχολήθηκε με την προσπάθεια μιας ηθοποιού και του σκηνοθέτη της να ανεβάσουν τη *Μήδεια* και η πρωταγωνίστρια

¹⁶⁴ Pantelis Michelakis, «Greek Tragedy in Cinema», από το Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004, σελ. 201.

¹⁶⁵ Ο.π., σελ. 207.

¹⁶⁶ Ο.π.

δούλεψε σκληρά για την πραγματοποίηση του «ονείρου του πάθους» της, γνωρίζοντας από κοντά τη «Μήδεια της Γλυφάδας». Η *Κραυγή Γυναικών*, όμως, τελειώνει αισιόδοξα, με τις πρόβες να φτάνουν στο τέλος τους και με την επιτυχημένη πρεμιέρα στο θέατρο των Δελφών. Η ταινία του Πλαϊτάκη διέπεται από την αίσθηση της ανολοκλήρωτης δημιουργίας, της ματαιώσης της παράστασης, αλλά και την προσωπική ματαιώση των συντελεστών της.

The Case for Decision Ö

Rainer Simon, 1991

Εδώ, η αρχαία τραγωδία τοποθετείται στην Ελλάδα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, μέσα από την προσπάθεια μιας ομάδας Γερμανών στρατιωτών να γυρίσουν, κοντά στη Θήβα, μια ταινία με θέμα τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή.

Η ταινία πραγματεύεται την αναμέτρηση της τέχνης με τον πόλεμο, του ατομικού με το συλλογικό, της κατοχής με την αντίσταση.¹⁶⁷

Ο ηθοποιός-στρατιώτης που υποδύεται τον Οιδίποδα βιώνει την τραγικότητα του ρόλου του –την εξέλιξη του οποίου βλέπουμε διαδοχικά– μέσα από την προσωπική του τραγική ιστορία: κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, Έλληνες αντάρτες παρακολουθούν τους Γερμανούς στρατιώτες που γυρίζουν το φιλμ, περιμένοντας την κατάλληλη στιγμή για να επιτεθούν. Κατά τη διάρκεια της σκηνής που ο Οιδίπους συναντά τον Λάιο, ο Γερμανός στρατιώτης που υποδύεται τον πρώτο, έρχεται αντιμέτωπος με την ιστορία και τα πολιτικά γεγονότα για τα οποία ενδεχομένως να μην ευθύνεται, εμπλέκεται όμως άμεσα σ' αυτά. Όπως ο Οιδίποδας αναμετρείται με τη μοίρα του, έτσι και ο στρατιώτης αναμετρείται με τη δική του μοίρα: οι αντάρτες εκτελούν τον ίδιο, το σκηνοθέτη της ταινίας και όλη την ομάδα.

Όπως επισημαίνει ο Μιχελάκης,¹⁶⁸ η ιστορία του Οιδίποδα και το ζήτημα της σχέσης του ατόμου και της ευθύνης του απέναντι σε γεγονότα πέρα από τον έλεγχό του, υπήρξαν εξαιρετικά σημαντικά για τη μεταπολεμική Γερμανία. Η ταινία βασίστηκε στο σενάριο του Ulrich Plenzdorf που γράφτηκε το 1986 αντλώντας υλικό από μια ψυχροπολεμική νουβέλα του Franz Fühmann με τον τίτλο *Βασιλιάς Οιδίπους (König Ödipus)*, που ερευνά το θέμα της ενοχής και της ευθύνης μιας κοινωνίας που

¹⁶⁷ Ο.π., 209.

¹⁶⁸ Ο.π., 210.

προσπαθεί να συμβιβαστεί με τις συνέπειες του ναζισμού και του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Die Antigone des Sophocles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne Bearbeitet von Brecht

Jean-Marie Straub και Danièle Huillet, 1992

Η εκδοχή αυτή της *Αντιγόνης* σκόπιμα τιτλοφορείται η *Αντιγόνη του Σοφοκλή Σύμφωνα με τη Μετάφραση του Hölderlin, που Διασκευάστηκε για το Θέατρο από τον Brecht*, προσκαλώντας το θεατή να σκεφθεί τα πολλαπλά επίπεδά της και την πολυφωνία της δημιουργίας, που προσπαθεί να εκφράσει.

Η μετάφραση του Friedrich Hölderlin δημοσιεύθηκε το 1804, τη χρονιά που ο Ναπολέων αυτοανακηρύχθηκε αυτοκράτορας επαναθέτοντας δυναμικά το θέμα του δεσποτισμού στην ευρωπαϊκή πολιτική ατζέντα και καταφέροντας ένα ισχυρό πλήγμα στα ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης.¹⁶⁹ Η αντικλασική μετάφραση του Hölderlin που αντανakλούσε τα βίαια πολιτικά γεγονότα της εποχής του, τράβηξε την προσοχή του Bertold Brecht, όταν επέστρεψε από την εξορία στις ΗΠΑ, στην Ευρώπη μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στη διασκευή του Brecht της μετάφρασης του Hölderlin που ανέβηκε στην πόλη Chur της Ελβετίας το 1948, ο Κρέων εμπλέκεται σ' έναν επεκτατικό πόλεμο ενάντια στο Άργος, ενώ ο Πολυνείκης καθίσταται εχθρός επειδή εγκατέλειψε τον πόλεμο. Σ' αυτήν την εκδοχή, με τον Κρέοντα να θυμίζει τον Χίτλερ και τον πόλεμο και τη βία να παρουσιάζονται ως μάλιστα απ' τις οποίες δεν μπορεί να ξεφύγει η ανθρωπότητα, στράφηκαν οι Straub και Huillet, δίνοντας έμφαση στα πολιτικά γεγονότα της δικής τους εποχής: η θεατρική παράσταση, που λειτούργησε ως προπομπός του φιλμ τους, ανέβηκε στο μόλις επανενωμένο Βερολίνο κατά τη διάρκεια του πόλεμου του Κόλπου το 1991. Ο Straub αφιέρωσε την παράσταση στη μνήμη των «εκατοντάδων χιλιάδων –ή περισσότερων– δε θα μάθουμε ποτέ– Ιρακινών που έχουμε δολοφονήσει».¹⁷⁰

Στην ταινία, η σύγκρουση της Αντιγόνης με τον Κρέοντα δεν διαμορφώνεται μόνο σε επίπεδο ψυχισμού, ιδεολογίας, φύλου και ηλικίας, αλλά και σε επίπεδο ερμηνείας και εκφοράς του λόγου: το ρόλο του Κρέοντα υποδύεται ο Werner Rehm, ένας

¹⁶⁹ Ο.π., σελ. 213.

¹⁷⁰ Jean-Marie Straub – ό.π., σελ. 213.

επαγγελματίας ηθοποιός, ενώ το ρόλο της Αντιγόνης υποδύεται μια πρωτοεμφανιζόμενη ηθοποιός, η Astrid Ofner. Επιπλέον, όχι μόνο διατηρείται με μεγάλη προσοχή η φόρμα των στίχων που απέδωσαν οι Hölderlin και Brecht, αλλά οι Straub και Huillet τονίζουν ακόμη περισσότερο το στυλιζάρισμα της γλώσσας που χρησιμοποίησε ο Hölderlin, δίνοντας στους ηθοποιούς τους την οδηγία να κάνουν παύση στο τέλος κάθε στίχου.¹⁷¹

Η ταινία χρησιμοποιεί ως σκηηνικό της το αρχαίο θέατρο της Segasta στη Σικελία και έχει γυριστεί εξολοκλήρου από ένα και μοναδικό σημείο χωρίς τη σύμβαση της κινητής κάμερας. Η κάμερα των σκηνοθετών εξερευνά την οπτική του θεατή του θεάτρου, επανακαθορίζοντας παράλληλα τη θεατρική εμπειρία, αφού είναι τοποθετημένη σε μία από τις δύο εισόδους της σκηνής, υιοθετώντας μια θέση που, στην πραγματικότητα, είναι δύσκολο να εξασφαλίσει ο θεατής.¹⁷²

Οι Φωτογράφοι

Νίκος Κούνδουρος, 1998

Μία ακόμη ταινία με αφετηρία την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, είναι οι *Φωτογράφοι* του Νίκου Κούνδουρου, που διαδραματίζεται σε μια φανταστική ισλαμική χώρα που ρημάζεται από εμφύλιο πόλεμο και τυραννικούς σπαραχηγούς, στην οποία καταφθάνουν ρεπόρτερ από τη Δύση. Η ταινία έχει να κάνει με τη σύγκρουση μεταξύ του Ισλάμ και της Δύσης, την απεικόνιση βίαιων σκηνών από τα δυτικά ΜΜΕ, αλλά και την εκμετάλλευση αυτών των σκηνών για την προώθηση του ισλαμικού φονταμενταλισμού.¹⁷³

Το φιλμ επικεντρώνεται στη δίψα των ανδρών για εξουσία και θέαμα (οι Ισλαμιστές ηγέτες και οι δυτικοί φωτογράφοι αντίστοιχα), που έρχεται αντιμέτωπη με τη γυναικεία αντίσταση. Ο «Χορός» των φωτογράφων, με τις κάμερές τους να εστιάζουν απειλητικά στους σωρούς των πτωμάτων, έρχεται σε έντονη αντίθεση με το «Χορό» των γυναικών που κοιτάζουν κάνοντας μια σιωπηλή διαμαρτυρία. Ο ρόλος της Αντιγόνης χωρίζεται ανάμεσα σε δύο χαρακτήρες που παίζονται από την ίδια ηθοποιό: ο ένας χαρακτήρας είναι μια γυναίκα που θάβει τον αδελφό της ενάντια στη

¹⁷¹ Ο.π., σελ. 214.

¹⁷² Ο.π., σελ. 215.

¹⁷³ Ο.π., σελ. 210.

θέληση του τοπικού ηγέτη κι ο δεύτερος χαρακτήρας είναι μιας γυναίκας φωτογράφου –της μοναδικής γυναίκας φωτογράφου– που βρίσκεται στο πλευρό της Ισλαμιστριας υποστηρίζοντας την πράξη της. Η ταφή γίνεται μια πράξη αντίστασης, μια ενέργεια που καταργεί το θέαμα που παράγει η ανδρική σκληρότητα των Ισλαμιστών προς κατανάλωση των δημοσιογράφων και των θεατών της Δύσης.¹⁷⁴

Η ταινία στηλιτεύει την πολιτική, θρησκευτική και σεξουαλική επιθετικότητα που ενσωματώνεται στη γλώσσα και στο βλέμμα και ερευνά εναλλακτικές μεθόδους επικοινωνίας που υπερπηδούν τα πολιτισμικά εμπόδια και αντιστέκονται στη βία και στον ανθρωπινό πόνο, μπολιάζοντας το φεμινισμό με τον πασιφισμό. Πριν από αυτήν την ταινία, το 1994, ο Νίκος Κούνδουρος είχε επαναπραγματευτεί την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, στη θεατρική παράσταση με τον τίτλο *Αντιγόνη: Μια Κραυγή για την Ειρήνη* που ανέβηκε στα σύνορα της Ελλάδας και της Γιουγκοσλαβίας, με αφορμή τον πόλεμο στα Βαλκάνια.

Prometheus

Tony Harrison, 1998

Στην περίπτωση του Προμηθέα, ο Βρετανός ποιητής Tony Harrison χρησιμοποιεί το μύθο ως άξονα για να εξερευνήσει τη βιομηχανική επανάσταση της μετακομμουνιστικής Ευρώπης της δεκαετίας του '90. Επηρεάζεται από το ρομαντισμό και το μαρξισμό ως δύο από τα σημαντικότερα κεφάλαια στην πολιτισμική ιστορία της Ευρώπης.¹⁷⁵ Για τον Harrison, ο *Αδέσμευτος Προμηθέας* (*Prometheus Unbound*, 1820) του Shelley αποτελεί ορόσημο στην «ανάγνωση» του αισχύλειου *Προμηθέα*, επειδή αντικατοπτρίζει την πικρία του δημιουργού του για τη μοίρα της Γαλλικής Επανάστασης και την αποτυχία της Ευρώπης να αντέξει στην αλλαγή και στην πρόοδο. Ένα άλλο ορόσημο στην πρόσληψη του *Προμηθέα* από τον Harrison είναι ο συσχετισμός του Τιτάνα με τη θριαμβευτική, αλλά εντέλει καταστροφική ιστορία του σοσιαλισμού στον 20ό αιώνα. Συνδυάζοντας τους Shelley και Marx, ο Harrison ερευνά ζητήματα όπως το Ολοκαύτωμα, η ανεργία και η μόλυνση του περιβάλλοντος.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Ο.π., σελ. 211.

¹⁷⁵ Ο.π., σελ. 213.

¹⁷⁶ Ο.π., σελ. 213-214.

Όπως και στην *Αντιγόνη* των Straub και Huillet, ο Harrison στον *Προμηθέα* του προσπαθεί να αποδώσει τη σύγκρουση δύο κόσμων μέσα από τις φιγούρες του Ερμή και του Γέροντα: ο Ερμής, μέσα στο ασημένιο του κοστούμι, συμβολίζει την πολιτισμική εξέλιξη, ενώ ο Γέροντας, εξαθλιωμένος μέσα στο φθαρμένο ένδυμά του, παραμένει ανεκπαιδευτος και άξεστος. Επίσης με παρόμοιο τρόπο, όπως και στην *Αντιγόνη*, ο ποιητής και σκηνοθέτης διατηρεί το φορμαλισμό και τη ρυθμικότητα στους στίχους του, συνδυάζοντας το στυλιζάρισμα της αρχαίας τραγωδίας με τον μοντέρνο κινηματογράφο.¹⁷⁷

Ο Harrison κάνει έναν τολμηρό συνδυασμό στους σκηνικούς του χώρους, χρησιμοποιώντας τόπους που παραμένουν στη συλλογική μνήμη των θεατών, όπως το Άουσβιτς, αλλά και τόπους αγνοημένους (ή ξεχασμένους), όπως τα εργοστάσια της Κόπσα Μίκα στη Ρουμανία και τα ανθρακωρυχεία του Γιορκσάιρ στην Αγγλία. Η σύγχρονη ιστορία διαδέχεται την ιστορία του παρελθόντος. Σκηνές από τους προαναφερθέντες τόπους εναλλάσσονται διαδοχικά με τη φιγούρα του χρυσού αγάλματος του Προμηθέα που υψώνει τη γροθιά του σε μια κίνηση διαμαρτυρίας. Μία από τις σκηνές που συνδέει συμβολικά την Ιστορία με τον 20ό αιώνα είναι η σκηνή που ο Γέροντας με τον Ερμή, μέσα σ' έναν ερειπωμένο κινηματογράφο, παρακολουθούν στην οθόνη το ταξίδι του Προμηθέα. Ο κινηματογράφος αποτελεί μια μεταφορά του κόσμου του Γέροντα, μια μεταφορά του μολυσμένου περιβάλλοντος και της αποτυχημένης ιδεολογίας, αλλά κι ένας τόπος φαντασίας, μνήμης και αντίστασης: στην επιθυμία του να τιμωρήσει τους θεούς, ο Γέροντας αναφλέγει μια δεξαμενή πετρελαίου στην οθόνη, η οποία, αφού κατακαίει τον Ερμή, αφανίζει το άγαλμα του Προμηθέα, τις Ωκεανίδες, το κτίριο του κινηματογράφου και τον ίδιο το Γέροντα. Όπως σημειώνει ο Μιχελάκης,¹⁷⁸ μέσω της ταινίας του, ο Harrison τιμά και συγχρόνως αποδομεί τη δύναμη της ιδεολογίας και της αντίστασης. Όπως η *Αντιγόνη* των Straub και Huillet, έτσι και ο *Προμηθέας* του Harrison υπερβαίνουν το ατομικό στοιχείο και επικεντρώνονται σε ευρύτερες διαδικασίες, όπου τα πρόσωπα δεν αποτελούν ψυχολογικούς χαρακτήρες, αλλά μπρεχτικά σύμβολα που αποτελούν αντικείμενο σκέψης και προβληματισμού.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ο.π., σελ. 214-215.

¹⁷⁸ Ο.π., σελ. 216.

¹⁷⁹ Ο.π.

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Υπάρχουν κάποιες ταινίες, που λόγω χρόνου και χώρου, δεν εντάχθηκαν στα πλαίσια αυτής της εργασίας, όχι γιατί είναι λιγότερο αντιπροσωπευτικές ή ενδιαφέρουσες, αλλά γιατί προσπάθησα να δώσω μεγαλύτερη έμφαση σε φιλμ λιγότερο γνωστά, τουλάχιστον σε μένα κι ενδεχομένως σε μια ευρύτερη μερίδα θεατών, όπως οι πρώτες κινηματογραφημένες παραστάσεις ή πιο πρόσφατες ταινίες που βασίστηκαν στην ελληνική τραγωδία, της δεκαετίας του '90, για παράδειγμα – αν κι ήταν αδύνατο να αποκλείσω εντελώς το πολυσυζητημένο τρίπτυχο Κακογιάννης-Pasolini-Dassin. Έστω όμως και στο τέλος αυτής της εργασίας, θα ήθελα να αναφερθώ πολύ συνοπτικά σε τέσσερα ακόμη φιλμ που δεν συμπεριελήφθησαν παραπάνω.

Η ταινία του Κώστα Φέρρη *Προμηθέας σε Δεύτερο Πρόσωπο* του 1975 δεν αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης μου, όχι ασφαλώς γιατί κατηγορήθηκε για σκηνοθετικό εγωκεντρισμό από τους Taplin¹⁸⁰ και Shuster¹⁸¹ ούτε γιατί κομίζει μια σουρεαλιστική και ονειρική διάθεση – αντιθέτως, αυτά αποτελούν εξαιρετικά ενδιαφέροντα στοιχεία για συζήτηση. Είναι όμως η ταινία με τη λιγότερο προφανή σχέση με το κείμενο του Αισχύλου, οπότε δεν θα μπορούσαμε να κάνουμε μια αντιπαραβολή στα πλαίσια της μελέτης των υπόλοιπων ταινιών.

Ο *Οιδίποδας (Edipo Re)* του Pasolini επίσης δεν συμπεριελήφθη, παρ' όλο που οι πιο εξειδικευμένοι ερευνητές στο θέμα της ελληνικής τραγωδίας στον κινηματογράφο (Mckinnon και McDonald) αφιερώνουν πολύ χώρο στη συγκεκριμένη ταινία μέσα από τις μελέτες τους. Ο Mckinnon, μάλιστα, στο βιβλίο του *Greek Tragedy into Film* συζητά αυτό το φιλμ πιο εκτεταμένα απ' όλες τις ταινίες που παραθέτει. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που δεν εντάχθηκε ο *Οιδίποδας* σ' αυτήν την εργασία. Η περίπτωση Pasolini αποτελεί ένα τεράστιο αντικείμενο συζήτησης κι έχουν γραφτεί ενδελεχείς μελέτες διεθνώς, στις οποίες υπάρχει και άμεση πρόσβαση, αφού οι περισσότερες έχουν μεταφραστεί και στα ελληνικά. Αντ' αυτού προτίμησα να

¹⁸⁰ Oliver Taplin, «The Delphic Idea and After», *The Times Literary Supplement*, no. 4085, 17 Ιουλίου 1981, σελ. 812 – βλ. Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies.

¹⁸¹ Mel Shuster, *The Contemporary Greek Cinema*, Scarecrow, 1979 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 112.

αναφέρω ενδεικτικά κάποια στοιχεία για τη *Μήδειά* του (*Medea*), πριν από την *Κραυγή Γυναικών* (*A Dream of Passion*) του Jules Dassin.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα ταινία του Pasolini είναι οι *Σημειώσεις για μian Αφρικανική Ορέστεια* (*Appunti per un' Orestiade Africana*) του 1970. Ο λόγος που δεν συμπεριλήφθηκε είναι γιατί αποτελεί ουσιαστικά ένα αρχείο ενός εξελισσόμενου πρότζεκτ από ένα ταξίδι του Pasolini στην Τανζανία και στην Ουγκάντα προς αναζήτηση χώρων και ηθοποιών για την *Ορέστεια* του Αισχύλου (ένα είδος ρεπεράζ παράλληλα με κάστινγκ, δηλαδή), όπου ο ίδιος ο Pasolini υποστήριξε ότι δυσκολεύτηκε πολύ στην ανεύρεση Ηλέκτρας, «γιατί τα κορίτσια στην Αφρική δεν γνωρίζουν έννοιες όπως το μίσος κι η περηφάνια».¹⁸²

Υπάρχει όμως μια ταινία για την οποία λυπάμαι πολύ που, λόγω χρόνου, δεν εντάχθηκε στα πλαίσια αυτής της μελέτης: η *Μήδεια* (*Medea*) του Lars von Trier, που για μένα αποτελεί ίσως την πιο ενδιαφέρουσα σύγχρονη εκδοχή της τραγωδίας του Ευριπίδη, με μια Μήδεια (Kirsten Olesen) περισσότερο σαν δύναμη της φύσης –και λιγότερο σαν γυναικεία ψυχοσύνθεση (Dassin) ή σαν σύμβολο (Pasolini)–, σ' ένα ψυχρό, μυθικό τοπίο στη Δανία που εξέφρασε –κατά την άποψή μου– πιο αποτελεσματικά κι από τους χώρους της *Μήδειας* του Pasolini την απομόνωση και την εχθρικότητα που περιέβαλλαν την ηρωίδα του Ευριπίδη. Επιφυλάσσομαι, λοιπόν. Όσον αφορά στη χρήση και στη σημασία του κινηματογράφου που ανέδειξε και αναδεικνύει την αρχαία ελληνική τραγωδία, θα 'θελα να μεταφέρω την –ενδεχομένως κοινή– διαπίστωση ότι αυτού του είδους οι ταινίες αποτελούν ένα εξαιρετικό εκπαιδευτικό εργαλείο για την άμεση πρόσβαση των νέων ανθρώπων στα έργα των τραγικών. Συνήθως η επαφή των παιδιών στο σχολείο με την τραγωδία έχει να κάνει με αναγνώσεις και αναλύσεις επιλεγμένων κειμένων (της *Αντιγόνης* και του *Οιδίποδα*, για χρόνια, στην Ελλάδα) με αποτέλεσμα να χάνεται η επικοινωνία τους με την αρχαία ελληνική ποίηση μέσα σε σελίδες βιβλίων, κι όχι μπροστά από μια θεατρική σκηνή ή μπροστά από την οθόνη του κινηματογράφου. Είναι ανάγκη να ανοιχθούν εκπαιδευτικοί δρόμοι που ενώνουν τις νέες γενιές με τις σύγχρονες διασκευές της ελληνικής τραγωδίας, γιατί αποτελούν ευκαιρία να αναδειχθούν επίκαιρα πολιτικά και

¹⁸² Claude-Marie Trémois, «Carnet de Notes pour une Orestie Africaine», *Télérama*, 6 Νοεμβρίου 1976 – από το Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, σελ. 155.

κοινωνικά ζητήματα και γιατί εκφράζουν αρχετυπικές αγωνίες της ανθρώπινης ύπαρξης. Μέσα από ένα διάλογο του παρελθόντος με το μέλλον υπάρχει πάντα ο τόπος για να ερευνηθεί εκ νέου η ανθρώπινη εμπειρία.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ
ΤΑΙΝΙΕΣ ΒΑΣΙΣΜΕΝΕΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ
(με χρονολογική σειρά)

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ
Βασισμένο στην τραγωδία *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου
Ελλάδα, 1927

Σκηνοθεσία: Κώστας και Δημήτρης Γαζιάδης
Σκηνοθεσία παράστασης: Εύα Σικελιανού
Χορογραφία: Εύα Σικελιανού
Κοστούμια: Εύα Σικελιανού
Μουσική: Κωνσταντίνος Ψιάχος
Διδασκαλία του Χορού: Φιλοκτίτης Οικονομίδης
Μάσκες: Hélène Sardeau
Σκηνικά: Κώστας Φώσκολος

Διανομή

Προμηθέας: Γιώργος Μπούρλος
Κράτος: Βασίλης Αυλωνίτης
Ήφαιστος: Μ. Δεστούνης
Βία: Μαρίκα Καλογερίδου
Ωκεανός: Α. Μαυρογένης
Ιώ: Κατερίνα Κακούρη
Ερμής: Μ. Δεστούνης
Κορυφαία: Κούλα Πράτσικα

OEDIPUS REX
Βασισμένο στην τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή
Καναδάς, 1956

Σκηνοθεσία: Tyrone Guthrie
Μετάφραση: William B. Yeats
Διεύθυνση φωτογραφίας: Roger Barlow
Μοντάζ: Irving Lerner
Μουσική: Cedric Thorpe Davie

Διανομή

Οιδίπους: Douglas Campbell
Ιοκάστη: Eleanor Stuart
Αγγελιαφόρος: Douglas Rain
Κρέων: Robert Goodier
Τειρεσίας: Donald Davis

LES PERSES

Βασισμένο στην τραγωδία *Πέρσες* του Αισχύλου
Γαλλία, 1961

Σκηνοθεσία/Μετάφραση: Jean Prat
Διεύθυνση φωτογραφίας: Jacques Lemare
Μουσική: Jean Prodromides
Διεύθυνση ορχήστρας: André Girard
Κοστούμια: Christiane Coste

Διανομή

Κορυφαίος: François Chaumette
Άτοσσα: Maria Meriko
Αγγελιαφόρος: Maurice Carrel
Δαρείος: René Arrieu
Ξέρξης: Claude Martin

ANTIGONH

Βασισμένο στην τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή
Ελλάδα, 1961

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιώργος Τζαβέλλας
Μουσική: Αργύρης Κουνάδης
Καλλιτεχνική Επιμέλεια/Κοστούμια: Γ. Ανεμογιάννης

Διανομή

Αντιγόνη: Ειρήνη Παππά
Κρέων: Μάνος Κατράκης
Ισμήνη: Μάρω Κοντού
Αίμων: Νίκος Καζής
Ευρυδίκη: Έλνα Λιβυκού
Τειρεσίας: Τ. Καρούσος

ΗΛΕΚΤΡΑ

Βασισμένο στην τραγωδία *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη
Ελλάδα, 1961

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης
Διεύθυνση φωτογραφίας: Walter Lassaly
Μοντάζ: Λ. Αντωνάκης
Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης
Κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου

Διανομή

Ηλέκτρα: Ειρήνη Παππά
Κλυταιμνήστρα: Αλέκα Κατσέλη
Ορέστης: Γιάννης Φέρτης
Κορυφαία: Θεανώ Ιωαννίδου
Πυλάδης: Τάκης Εμμανουήλ
Αίγισθος: Φοίβος Ραζής
Αγαμέμνων: Θεόδωρος Δημητρίου

PHAEDRA

Βασισμένο στην τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη
ΗΠΑ/Ελλάδα, 1961

Σενάριο: Μαργαρίτα Λυμπεράκη, Jules Dassin
Σκηνοθεσία: Jules Dassin
Διεύθυνση φωτογραφίας: Jacques Natteau
Μοντάζ: Roger Dwyre
Σκηνικά: Maurice Barnathan
Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Διανομή

Φαίδρα: Μελίνα Μερκούρη
Αλέξης: Anthony Perkins
Θάνος: Raf Vallone
Έρον: Elizabeth Ercy
Άννα: Ολυμπία Παπαδουκά
Χρήστος: Jules Dassin
Αριάδνη: Ζωρζ Σαρρή
Ανδρέας: Ανδρέας Φιλιππίδης

ΗΛΕΚΤΡΑ

Βασισμένο στην τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή
Ελλάδα, 1962

Σκηνοθεσία: Ted Zarpas
Σκηνοθεσία παράστασης: Τάκης Μουζενίδης
Κάμερα: Γ. Επαμενίτης
Μοντάζ: Ε. Σιάσκας

Διανομή

Ελέκτρα: Άννα Συνοδινού
Ορέστης: Θάνος Κωτσόπουλος
Κλυταιμνήστρα: Κάκια Παναγιώτου
Παιδαγωγός: Θεόδωρος Μορίδης
Αίγισθος: Βασίλης Κανάκης
Χρυσόθεμις: Έλλη Βοζικιάδου

OIDIPUS THE KING

Βασισμένο στην τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή
Μεγάλη Βρετανία, 1967

Σκηνοθεσία: Philip Saville
Μετάφραση: Paul Roche
Σενάριο: Michael Luke, Philip Saville
Διεύθυνση φωτογραφίας: Walter Lassaly
Μοντάζ: Paul Davies
Μουσική: Γιάννης Χρήστου
Κοστούμια: Ντέννη Βακλιώτη

Διανομή

Οιδίπους: Christopher Plummer

Ιοκάστη: Lilly Palmer

Κρέων: Richard Johnson

Τειρεσίας: Orson Welles

Αγγελιαφόρος: Cyril Cusack

EDIPO RE

Βασισμένο στην τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή

Ιταλία, 1967

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Pier Paolo Pasolini

Διεύθυνση φωτογραφίας: Giuseppe Ruzzolini

Μοντάζ: Nino Baragli

Κοστούμια: Danilo Donati

Διανομή

Οιδίπους: Franco Citti

Ιοκάστη: Silvana Mangano

Κρέων: Carmelo Bene

Τειρεσίας: Julian Beck

Μερόπη: Alida Valli

Αγγελιαφόρος: Ninetto Davoli

MEDEA

Βασισμένο στην τραγωδία *Μήδεια* του Ευριπίδη

Ιταλία/Γαλλία/Δ. Γερμανία, 1970

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Pier Paolo Pasolini

Διεύθυνση φωτογραφίας: Ennio Guarnieri

Μοντάζ: Giovanni Baragli

Κοστούμια: Carlo Tarchi

Διανομή

Μήδεια: Μαρία Κάλλας

Ιάσων: Giuseppe Gentile

Κένταυρος Χείρων: Laurent Terzieff

Κρέων: Massimo Girotti

Γλαύκη: Margareth Clementi

APPUNTI PER UN' ORESTIADE AFRICANA

Βασισμένο στην τριλογία *Ορέστεια* του Αισχύλου

Ιταλία, 1970

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Pier Paolo Pasolini

Διεύθυνση φωτογραφίας: Giorgio Pelloni

Μοντάζ: Cleofe Conversi

Μουσική: Gato Barbieri

Αφηγητής: Pier Paolo Pasolini

IL CANNIBALI

Βασισμένο στην τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή
Ιταλία, 1970

Σενάριο: Liliana Cavani, Italo Moscati
Σκηνοθεσία: Liliana Cavani
Μοντάζ: Nino Baragli
Μουσική: Ennio Morricone

Διανομή

Αντιγόνη: Britt Ekland
Τειρεσία: Pierre Clémenti
Ισμήνη: Delia Boccardo
Αρραβωνιαστικός Ισμήνης: Marino Mase
Αίμων: Tomas Milian
Πατέρας Αίμωνος: Francesco Leonetti

DIONYSUS IN 69

Βασισμένο στην τραγωδία *Βάκχες* του Ευριπίδη
ΗΠΑ, 1970

Σκηνοθεσία: Brian de Palma, Robert Fiore, Bruce Rubin
Από την παράσταση *Dionysus in 69* σε σκηνοθεσία του Richard Schechner

THE TROYAN WOMEN

Βασισμένο στην τραγωδία *Τρωάδες* του Ευριπίδη
ΗΠΑ, 1971

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης
Μετάφραση: Edith Hamilton
Διεύθυνση φωτογραφίας: Alfio Contini
Μοντάζ: Λ. Αντωνάκης
Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Διανομή

Εκάβη: Katherine Hepburn
Ανδρομάχη: Vanessa Redgrave
Κασσάνδρα: Genevieve Bujold
Ελένη: Ειρήνη Παππά
Μενέλαος: Patrick Magee
Ταλθύβιος: Brian Blessed

ELECTRE

Βασισμένο στην τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή
Γαλλία, 1972

Σκηνοθεσία: Jean-Louis Ughetto
Μετάφραση: Antoine Vitez
Διεύθυνση φωτογραφίας: Daniel Lacambre, François Migeat, Etienne de Grammont
Μοντάζ: Jean-Yves Rousseau
Σκηνικά/Κοστούμια: Γιάννης Κόκκος

Διανομή

Ορέστης: Jean-Baptiste Malartre
Πυλάδης: Colin Harris
Ηλέκτρα: Evelyne Istria
Χρυσόθεμις: Jany Gastaldi
Κλυταιμνήστρα: Arlette Bonnard
Αίγιθος: Christian Dente
Και η φωνή της Χρύσας Προκοπάκη

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΣΕ ΔΕΥΤΕΡΟ ΠΡΟΣΩΠΟ

Βασισμένο στην τραγωδία *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου και στη *Θεογονία* του Ησιόδου
Ελλάδα, 1975

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης
Διεύθυνση φωτογραφίας: Σταύρος Χασάπης
Μουσική: Σταμάτης Σπανουδάκης
Χορογραφίες/Κοστούμια: Μυρτώ Παράσχη

Διανομή

Προμηθέας: Γιάννης Κανουπάκης
Ιώ: Μυρτώ Παράσχη
Μερκούριος: Βαγγέλης Μανιάτης
Ήφαιστος: Γιάννης Βούρος
Ωκεανός: Κώστας Βρεττός
Δίας: Κώστας Φέρρης

ELEKTREIA (ELEKTRA SZERELMEM)

Βασισμένο στις *Ηλέκτρες* των Σοφοκλή και Ευριπίδη
Ουγγαρία, 1975

Σενάριο: Laszlo Gyurko, Gyula Hernadi
Σκηνοθεσία: Miklos Jancso
Προσαρμογή: Miklos Vasarhelyi
Διεύθυνση φωτογραφίας: Janos Kende
Μοντάζ: Zoltan Farkas
Μουσική: Tamas Cseh
Κοστούμια: Zsuzsa Vicze
Χορογραφία: Karoly Szigeti

Διανομή

Ελέκτρα: Mari Torocsik
Αίγιθος: Josef Madaras
Ορέστης: Gyorgy Czerhalmi
Χρυσόθεμις: Gabi Jobba

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

Βασισμένο στην τραγωδία *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη
Ελλάδα, 1976

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης
Διεύθυνση φωτογραφίας: Γιώργος Αρβανίτης
Μοντάζ: Μιχάλης Κακογιάννης, Τάκης Γιαννόπουλος
Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Διανομή

Κλυταιμνήστρα: Ειρήνη Παππά
Ιφιγένεια: Τατιάνα Παπαμόσχου
Αγαμέμνων: Κώστας Καζάκος
Μενέλαος: Κώστας Καρράς
Οδυσσέας: Χρήστος Τσάγκας
Αχιλλέας: Πάνος Μιχαλόπουλος
Κάλχας: Δημήτρης Αρώνης
Ορέστης: Γιώργος Βουρβαχάκης
Αγγελιαφόρος: Γιώργος Οικονόμου

A DREAM OF PASSION

Βασισμένο στην τραγωδία *Μήδεια* του Ευριπίδη
Ελβετία/Ελλάδα, 1978

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Jules Dassin
Αποσπάσματα του κειμένου του Ευριπίδη στη μετάφραση του Μίνου Βολονάκη
Διεύθυνση φωτογραφίας: Γιώργος Αρβανίτης
Μοντάζ: Georges Klotz
Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος
Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος

Διανομή

Μάια: Melina Merkouri
Brenda Collins: Hellen Burstyn
Κώστας: Ανδρέας Βουτσινάς
Μαρία: Δέσπω Διαμαντίδου
Δημήτρης/Ιάσων: Δημήτρης Παπαμιχαήλ
Edward: Γιάννης Βόγλης
Ronny: Φαίδων Γεωργίτσος
Κρέων: Μάνος Κατράκης

ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΤΗΣ ΜΗΔΕΙΑΣ

Βασισμένο στην τραγωδία *Μήδεια* του Ευριπίδη
Ελλάδα, 1987
Σκηνοθεσία: Μπάμπης Πλαϊτάκης

MEDEA

Βασισμένο στην τραγωδία *Μήδεια* του Ευριπίδη
Δανία, 1988

Διασκευή: Carl T. Dreyer, Preben Thomsen
Σκηνοθεσία: Lars von Trier

SEIZE THE FIRE

Βασισμένο στην τραγωδία *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου
ΗΠΑ, 1989

Διασκευή: Tom Paulin
Σκηνοθεσία: Tony Coe

GREEK

Βασισμένο στην τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή
Μεγάλη Βρετανία, 1990

Σκηνοθεσία: Jonathan Moore και Peter Maniara
Από την όπερα *Greek* του Mark-Anthony Turnage

ANTIGONE/RITES FOR THE DEAD

Βασισμένο στην τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή
ΗΠΑ, 1990

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Amy Greenfield

ELECTRE

Βασισμένο στην τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή
Γαλλία, 1990

Σκηνοθεσία: Hugo Santiago

DIE ANTIGONE DES SOPHOCLES NACH DER HOLDERLINSCHEN UBERTRAGUNG FUR DIE BUHNE BEARBEITET VON BRECHT

Βασισμένο στην τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή
Γερμανία/Γαλλία, 1992

Μετάφραση (της διασκευής του Bertold Brecht της μετάφρασης του Friedrich Holderlin της
τραγωδίας): Daniele Huillet

Σκηνοθεσία: Jean-Marie Straub και Daniele Huillet

SOLDIER BOY

Βασισμένο σε τραγωδίες του Ευριπίδη
Καναδάς, 1995

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Peter Demas

EDIPO ALCALDE

Βασισμένο στην τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή
Κολομβία/Μεξικό/Ισπανία, 1996

Διασκευή για τον κινηματογράφο: Gabriel Garcia Marquez
Σκηνοθεσία: Jorge Ali Triana

ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ

Βασισμένο στην τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή
Ελλάδα, 1998

Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος

PROMETHEUS

Βασισμένο στην τραγωδία *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου
Μεγάλη Βρετανία, 1998

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Tony Harrison

HOLY SMOKE

Βασισμένο σε στοιχεία από την τραγωδία *Βάκκες* του Ευριπίδη
Μεγάλη Βρετανία, 1999

Σκηνοθεσία: Jane Campion

LA VILLE PARJURE OU LE REVEIL DES ERINYES

Βασισμένο στην τριλογία *Ορέστεια* του Αισχύλου
Γαλλία, 1999

Σκηνοθεσία: Catherine Vilroux

THE BACCHAE

Βασισμένο στην τραγωδία *Βάκκες* του Ευριπίδη
ΗΠΑ, 2002

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Bradford Mays

OEDIPUS REX

Καναδάς, 1956

Σκηνοθεσία: Tyrone Guthrie



Στην ταινία, όπως και στην ομώνυμη παράσταση του Tyrone Guthrie, χρησιμοποιήθηκαν μάσκες ελληνιστικής εποχής.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Ελλάδα, 1961

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης



Από πάνω αριστερά: Αλέκα Κατσέλη (Κλυταιμνήστρα). Η Ειρήνη Παππά (Ηλέκτρα) με την Αλέκα Κατσέλη. Ο Γιάννης Φέρτης (Ορέστis) με τον Μάνο Καιράκη (Παιδαγωγό). Η Ειρήνη Παππά. Η Ηλέκτρα σε νεαρή ηλικία.

THE TROYAN WOMEN

ΗΠΑ, 1971

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης



Από αριστερά: Ειρήνη Παππά (Ελένη), Catherine Hepburn (Εκάβη), Jenevieve Bujold (Κασσάνδρα), Vanessa Redgrave (Ανδρομάχη).

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

Ελλάδα, 1976

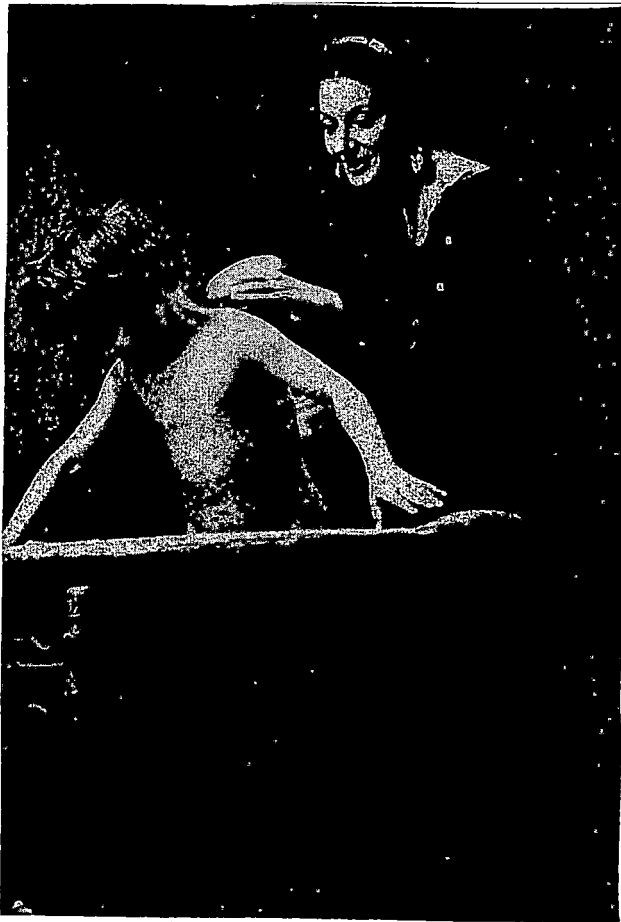
Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης



Από πάνω προς τα κάτω: Κώστας Καζάκος (Αγαμέμνων), Τατιάνα Παπαρούχου (Ιφιγένεια), Ειρήνη Παππά (Κλυταιμνήστρα).

MEDEA

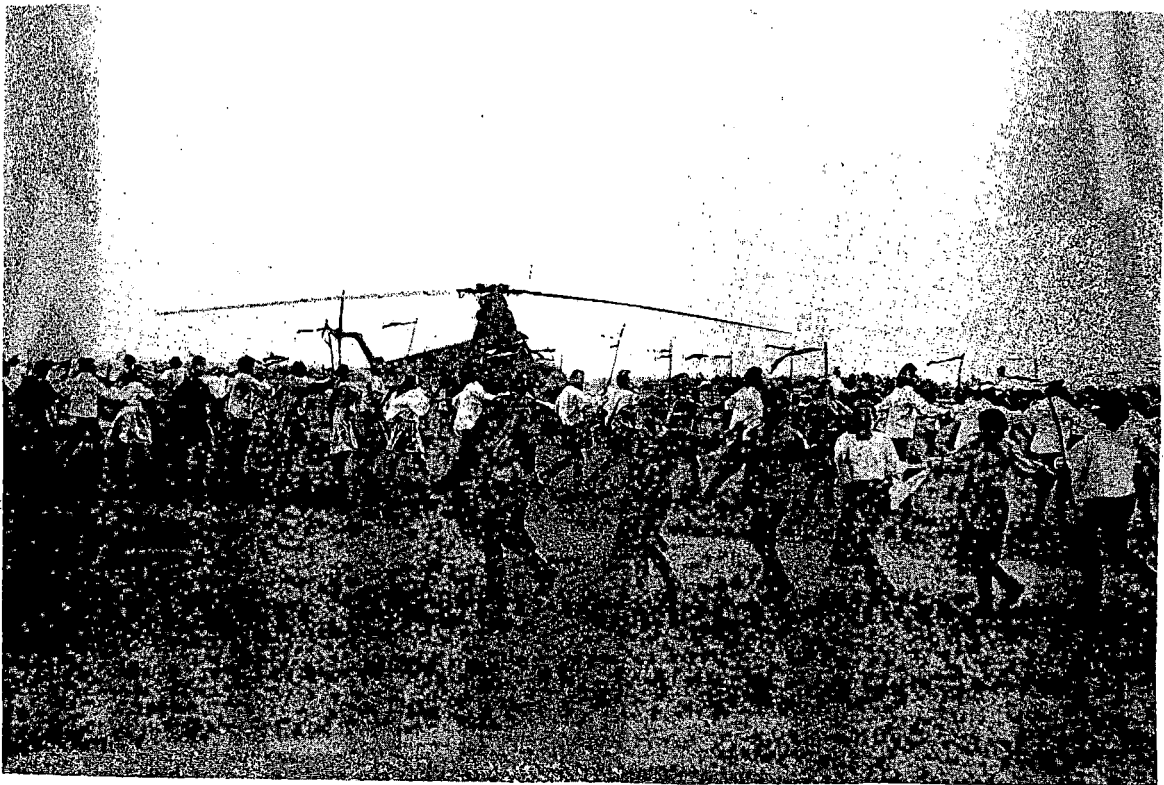
Ιταλία/Γαλλία/Δ. Γερμανία, 1970
Σκηνοθεσία: Pier Paolo Pasolini



*Η Μαρία Κάλλας στο ρόλο της Μήδειας.
Η φωτογραφία είναι απο τη σκηνή που πλένει τον έναν από τους δυο γιους της
γνωρίζοντας ότι σε λίγα λεπτά θα τους σκοτώσει.*

ELEKTREIA (ELEKTRA SZERELMEM)

Ουγγαρία, 1975
Σκηνοθεσία: Miklos Jancso



Το τέλος της Elektreia, που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε χορογραφίες, προσαρμόζει το μύθο στον 20ό αιώνα. Ένα ελικόπτερο διακρίνεται στο βάθος της φωτογραφίας, στο οποίο θα επιβιβαστούν ο Ορέστης και η Ηλέκτρα.

A DREAM OF PASSION

Ελβετία/Ελλάδα, 1978
Σκηνοθεσία: Jules Dassin



*Από επάνω αριστερά: Μελίνα Μερκούρη (Μάια). Hellen Burstyn (Brenda).
Μελίνα Μερκούρη. Hellen Burstyn.*

ANTIGONE

Γερμανία/Γαλλία, 1992

Σκηνοθεσία: Jean-Marie Straub και Daniele Huillet



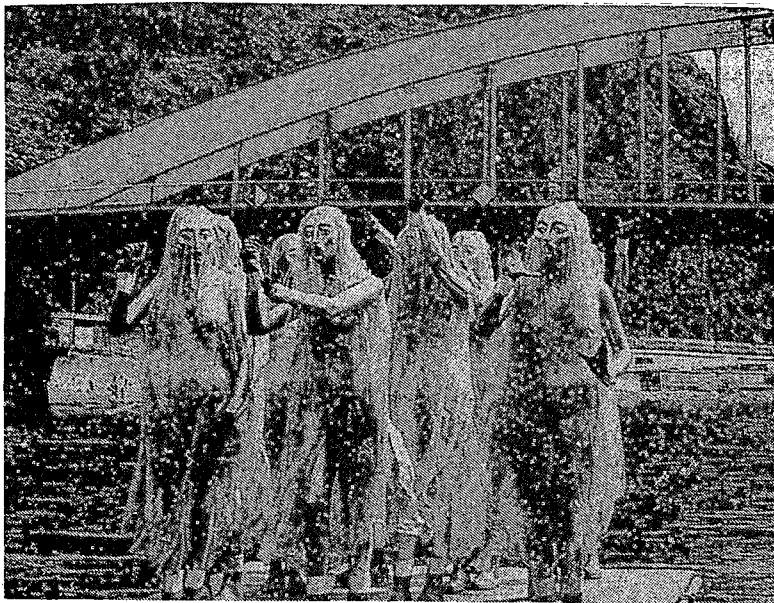
Η Astrid Ofner ως Αντιγόνη. Ο πλήρης τίτλος της ταινίας είναι Die Antigone des Sophocles nach der Holderlinschen Übertragung für die Bühne Bearbeitet von Brecht (Η Αντιγόνη του Σοφοκλή στη Μετάφραση του Holderlin, Προσαρμοσμένη για το Θέατρο από τον Brecht).

PROMETHEUS

Μεγάλη Βρετανία, 1998
Σκηνοθεσία: Tony Harrison



Ο Michael Feast στο ρόλο του Ερμή.



Ο Χορός των Ωκεανίδων με μάσκες που κατασκεύασε η Jocelyn Herbert.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα (Τόμ. Α-Β)*, Εκδ. Ζαχαρόπουλος, 1991
- Christian Meyer, *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, Εκδ. Καρδαμίτσα, 1997
- Albin Lesky, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων (Τόμ. Α-Β)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1987
- Horst-Dieter Blume, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1986
- Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986
- Marianne McDonald, *The Living Art of Greek Tragedy*, Indiana University Press, 2003
- Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989
- Martin M. Winkler (ed.) *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2001
- Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004
- Jon Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, Yale University Press, 2001
- Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Methuen, 1978
- Jacqueline de Romilly, *Η Νεότερη Τέχνη του Ευριπίδη*, μτφ.: Αγγελική Στασινοπούλου-Σμιαδά, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 1997
- Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό, η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος*, Εκδόσεις Αρσενιάδη, 1990

- Χρύσα Ευστ. Αλεξοπούλου, *Γυναικεία Δράση στον Ευριπίδη – Εκδίκευση και Επιβολή*, Ελληνικά Γράμματα, 2000

ΕΙΔΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ

Από το Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004:

- Edith Hall, «Aeschylus, Race, Class, and War in the 1990s»
- Lorna Hardwick, «Greek Drama and Anti-Colonialism – Decolonizing Classics»
- Helene Foley, «Bad Women – Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy»
- Froma I. Zeitlin, «Dionysus in 69»
- Erika Fischer-Lichte, «Thinking about the Origins of Theatre»
- Katharine Worth, «Greek Notes in Samuel Beckett's Theatre Art»
- Fiona Macintosh, «Oedipus in the East End – From Freud to Berkoff»
- Peter Brown, «Greek Tragedy in the Opera House and Concert Hall of the Late Twentieth Century»
- Pantelis Michelakis, «Greek Tragedy in Cinema»

ΑΡΘΡΑ

- Χρήστος Χαλκιάς, «Ο Αρχαίος Κόσμος στο Διεθνή Κινηματογράφο», *Αρχαιολογία* 37, Δεκέμβριος 1990
- Τάσος Γουδέλης, «Ελληνικός Κινηματογράφος και Ιστορία: Μια Σκιαγράφηση», *Αρχαιολογία* 37, Δεκέμβριος 1990
- Ηλίας Κ. Μαγκλίνης, «Η εποχή της αγωνίας», *Καθημερινή*, 8/5/2005

ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

- Helene P. Foley, *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy*, department.monm.edu/classics
- Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, department.monm.edu/classics
- Richard L. Rubens, Ph.D., *Psychoanalysis and the Tragic Sense of Life*, www.columbia.edu
- Kenneth Mckinnon, *Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity*, www.open.ac.uk/ClassicalStudies
- Marianne McDonald, *Crossing the Stages: The Production, Performance and Reception of Ancient Theater*, duke.usask.ca
- Pantelis Michelakis, *Silent Dramas: Two Early Film Adaptations of Greek Tragedy* – www.apaclassics.org
- Stefan Altekamp, *Verfilmung eines Klassischen Gegenwartsstoffes*, www2.hu-berlin.de
- *Jean-Paul Sartre, Les Mouches*, www.kcl.ac.uk
- *Clytemnestra Ballet* by Martha Graham – www.cmi.univ-mrs.fr

- E.J. Dionne Jr., «Paris Cheers Martha Graham», *New York Times*, 26/1/1984 – query.nytimes.com
- *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch, www.pina-bausch.de

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

- *Oedipus Rex*, Tyrone Guthrie – Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986
- *Ηλέκτρα, Τρωάδες, Ιφιδένη*, Μιχάλης Κακογιάννης – Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989
- *Medea*, Pier Paolo Pasolini – Jon Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, Yale University Press, 2001
- *Elektra*, Miklos Jancso – Kenneth Mckinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1986
- *A Dream of Passion*, Jules Dassin – Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον Κινηματογράφο – Η Ορατή Καρδιά*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Εστία, 1989
- *Antigone*, Jean-Marie Straub και Daniele Huillet – Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004
- *Prometheus*, Tony Harrison – Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004
- Εξώφυλλο: *Antigone*, Jean-Marie Straub και Daniele Huillet – Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (ed.), *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, 2004



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

20 ΜΑΡ. 2012

29 ΑΠΡ. 2014

ΠΑΝΤΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



00200007093