



**ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ
ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ, ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η σημειολογία της αναπαράστασης του αρχαίου ελληνικού δράματος.

*Παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας
του Εθνικού Θεάτρου από την ίδρυσή του έως το 1960.*

Επιβλέπων Καθηγητής: Ι. Σκαρπέλος

Αλίκη Φιδετζή

A.M. 4105M007

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όταν ξεκίνησα να δουλεύω την εργασία αυτή στόχος μου ήταν να ασχοληθώ με το Θέατρο και ειδικότερα με την Αρχαία Τραγωδία με ένα τρόπο μελέτης, όμως, τελείως διαφορετικό από αυτόν που είχα συνηθίσει και που μου ήταν οικείος. Η σημειολογία ανέκαθεν ήταν από τους κλάδους της επιστήμης που μου κινούσαν το ενδιαφέρον αλλά παράλληλα μου έδινε την αίσθηση ότι πρόκειται για κάτι στατικό που δεν θα μπορούσε να «περιγράψει» μία τόσο αφηρημένη και συνάμα σύνθετη καλλιτεχνική μορφή όπως το θέατρο.

Η χρονική περίοδος που επέλεξα, 1932 - 1960, αποτελεί κατά την άποψη μου μία από τις γονιμότερες περιόδους για το ελληνικό θέατρο. Στα πλαίσια του Εθνικού Θεάτρου δραστηριοποιούνται οι μεγαλύτερες, ίσως διαχρονικά, μορφές του Θεάτρου μας. Ειδικότερα στον τομέα της Αρχαίας Τραγωδίας κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου παίρνει σάρκα και οστά η λεγόμενη «αναβίωση της Αρχαίας Τραγωδίας» με το ανέβασμα ιστορικών παραστάσεων. Επίσης, κατά τη περίοδο αυτή, η Τραγωδία επιστρέφει στον φυσικό της χώρο, την Επίδauρό, η οποία ξαναζεί μετά από αιώνες σιγής.

Η παρούσα εργασία δομείται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος είναι μία ιστορική αναδρομή που έχει ως αφετηρία της την αρχή του 20^{ου} αιώνα και εκτείνεται μέχρι το 1960. Στόχο της η αναδρομή αυτή έχει, πέρα από τη καταγραφή των καλλιτεχνικών γεγονότων, να δώσει και μία ευρύτερη εικόνα για την εποχή που αυτά διαδραματίζονται. Το δεύτερο μέρος της εργασίας είναι μία προσπάθεια αποκωδικοποίησης της σημειολογίας του θεάτρου, μία προσπάθεια ανάλυσης του θεατρικού φαινομένου μέσα από τις αρχές της σημειολογίας. Και τέλος, στο τρίτο μέρος γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένες παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου και, με οδηγό τις αρχές της σημειολογίας, μία απόπειρα ανάλυσης τους.

Αθήνα, Δεκέμβριος 2007

Α' ΜΕΡΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ (1900 - 1960)

1. 1900 - 1930

1.1 1900 - 1908

Στην αρχή του 20^{ου} αιώνα δύο είναι οι θιάσοι - θέατρα που καλούνται να φέρουν σε επαφή το ελληνικό θέατρο με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις και να το οδηγήσουν σε μία πραγματική ανανέωση. Η εμφάνιση της *Νέας Σκηνης*, «το πρώτο θέατρο που ξεκινούσε σαν ομάδα καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας για την αναγέννηση της σκηνικής τέχνης»¹, με ηγετική μορφή τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και η ίδρυση του *Βασιλικού Θεάτρου*, της πρώτης κρατικής - επιχορηγούμενης θεατρικής σκηνης αλλάζουν δραστικά τις συνθήκες της θεατρικής ζωής της Ελλάδας. «Παρά τις μεγάλες διαφορές τόσο στον χαρακτήρα των δύο θιάσων όσο και στις εσωτερικές συνθήκες λειτουργίας τους, αποτελούν δύο αρκετά πρώιμες, όχι όμως ατελέσφορες, προσπάθειες για την είσοδο του ελληνικού θεάτρου στον αιώνα του σκηνοθέτη»².

1.1.1. ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ

Η *Νέα Σκηνή* αποτελεί προσωπικό δημιούργημα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου³. Η *Νέα Σκηνή* υπήρξε ιδιαίτερα βραχύβια (Νοέμβριος του 1901- Δεκέμβριος του 1905). «Η *Νέα Σκηνή* έκλεισε γιατί έτσι που έπλασε τον εαυτό της, δεν ήταν δυνατό να κρατηθεί στη ζωή περισσότερο· έγινε βάρος του κοινού της με το σοβαρό της δραματολόγιο και όταν το νόθεψε δεν υπήρχε λόγος να ζει πια· έβγαλε όμως ηθοποιούς για να την συνεχίσουν»⁴.

¹ Σπάθης, Δημήτρης. *Το νεοελληνικό θέατρο*. Ανάτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός. Δέκατος τόμος, 1983, σ. 29.

² Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 274.

³ Ο Χρηστομάνος που χαρακτηρίζεται ως ο «σημαιοφόρος του συνειδητού δημοτικισμού του θυμελικού» (Σιδέρης, Γ. Τομ. 1, σ. 230), αποτέλεσε την ψυχή της «Νέας Σκηνης» και τον βασικό και μοναδικό ίσως οικονομικό υποστηρικτή της.

⁴ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 234. (Ανάμεσα σε αυτούς τους ηθοποιούς ξεχωρίζουν ονόματα όπως η Κυβέλη Αδριανού, ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης, ο Μήτσος Μυράτ, η Ειμαρμένη Ξανθάκη, ο Νίκος Παπαγεωργίου, ο Άγγελος Χρυσομάλλης, κ.λ.π.)

Μόνο και μόνο κοιτάζοντας κανείς τις αρχικές δραματολογικές επιλογές του Χρηστομάνου και του θιάσου του θα αντιληφθεί ότι, πίσω από αυτές, υπήρχε ένα όραμα, όραμα ανανέωσης και αλλαγής της ελληνικής θεατρικής πρακτικής. Τα περισσότερα έργα είναι ξένων συγγραφέων που μόλις είχαν παιχτεί για πρώτη φορά στην πατρίδα τους. Πρόκειται για δημιουργήματα «που απηχούν τις τελευταίες ανησυχίες του καιρού, τον ιψενισμό δηλαδή και το αντιφέγγισμά του, το γυμνό νατουραλισμό απλωμένο στη λογική των δραμάτων που επηρεάζει στο κτίσιμο και τις κωμωδίες. Στην ουσία όμως δεν είναι διαφορετικό το δραματολόγιο του από των άλλων θεάτρων»⁵. Ο ίδιος ο Χρηστομάνος περιγράφει με τον καλύτερο τρόπο, πιστεύω, αυτό του το όραμα: μία «σκηνή πειραματική επί της οποίας να τίθενται εις εφαρμογήν τα φιλολογικά και καλλιτεχνικά όνειρα...»⁶.

Στον τρόπο δουλειάς του Χρηστομάνου και στην συνολική του άποψη για το θέατρο είναι εμφανής η επιρροή από το κίνημα των «ελευθέρων θεάτρων» (Αντρέ Αντουαν, Όττο Μπράμ) και από το λογοτεχνικό και θεατρικό ρεύμα του Συμβολισμού που υπαγορεύει μία αισθητική αναζήτηση υψηλού επιπέδου σε σχέση με τα δεδομένα της εποχής.

Χρησιμοποίησε, λοιπόν, αυτούς τους ταλαντούχους, νέους ηθοποιούς που δεν είχαν ακόμα διαμορφωμένο τρόπο παιχνιδιού και τους «επέβαλε» να αναζητήσουν μέσα τους «την φυσικότητα στο παίξιμο, στην οποία άλλωστε συνέβαλε και η χρήση της δημοτικής τόσο στα μεταφρασμένα όσο και στα πρωτότυπα έργα που παρουσίασε ο θιάσος»⁷.

Ως παράγοντες αποτυχίας της *Νέας Σκηνής* θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι εξής: Πρώτον, «η ανακόλουθη επιλογή ρεπερτορίου. [Ο Χρηστομάνος] παρέπαιε ανάμεσα στα νέα πρωτοποριακά ρεύματα γραφής και στο σύνηθες ρεπερτόριο των πρωταγωνιστικών θιάσων»⁸. Δεύτερον, η

⁵ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 243.

⁶ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 246.

⁷ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 274.

⁸ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 274.

Όσο αφορά την επιλογή του δραματολογίου αρχίζει μετά το 1903 να απομακρύνεται από τα ιδανικά του. Κάνει μία στροφή από έργα συγγραφέων τύπου Ίψεν στο γαλλικό boulevard. Διαλέγει έργα χαμηλότερου επιπέδου με μόνο του κριτήριο το ότι είχαν γίνει μεγάλες εμπορικές επιτυχίες στο Παρίσι. Σκοπός του, πλέον, είναι η προσέλκυση ενός ευρύτερου κοινού, η οικονομική, δηλαδή,

υπερβολή στις σκηνικές του επιλογές. Η επίδραση του νατουραλισμού στην θεατρική πράξη ήταν έκδηλη, επίδραση που από κάποιο σημείο και μετά έφτασε στην υπερβολή⁹. Τέλος, σημαντική επίδραση στην τελική αποτυχία του εγχειρήματός του επιτέλεσε ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Χρηστομάνου, ο αυταρχισμός του και η επιμονή του στο να εφαρμόζονται αποκλειστικά και απαρέγκλιτα οι δικές του απόψεις.

Πέραν όμως από τις αντικειμενικές αιτίες που έφεραν την αποτυχία της *Νέας Σκηνής*, πρέπει εδώ να αναφέρουμε ότι σ' αυτό το σύντομο διάστημα της ζωής της είχε σημαντική επίδραση στη πορεία του Ελληνικού Θεάτρου. Η *Νέα Σκηνή* «συνέβαλε αποφασιστικά στην ανανέωση της θεατρικής πρακτικής, αφού τελικά η αναπόφευκτη παύση της λειτουργίας της είχε ως παρεπόμενο αποτέλεσμα τη διάδοση του σκηνικού της τρόπου σε θιάσους που δημιούργησαν μετά τη διάλυσή της οι ηθοποιοί της»¹⁰.

επιβίωση της *Νέας Σκηνής*. Αυτή του η προσπάθεια δεν έφερε τα αναμενόμενα αποτελέσματα μια που οι παραστάσεις αυτές δεν γνώρισαν εισπρακτική επιτυχία. Παράλληλα με την στροφή του στο θέμα του δραματολογίου παρατηρείται και μία σημαντική αλλαγή των προτεραιοτήτων του ως προς την ποιότητα των παραγωγών. Το ενδιαφέρον του πλέον εστιάζεται όχι στην ποιότητα του έργου, αλλά στην ποιότητα του ανεβάσματος της παράστασης. Νιώθει την ανάγκη η παράσταση να προσαρμοστεί στις επιθυμίες του ολιγάριθμου κοινού του, την ανάγκη να το ευχαριστήσει. «Την εντός του ποίηση τη διοχετεύει στο πως θα το ανέβαζε, λατρεύει πια το φαινόμενο, τ' ωραίο, το Θέατρο καθ' εαυτό, την παράσταση, ότι μπορούσε στο τέλος να φέρει ευχαρίστηση στο κοινό του...» (Σιδέρης Γ, Τομ.1, σ. 247). Στην προσπάθεια αυτή της προσέλευσης του κοινού υποβαθμίζεται η ανάγκη δουλειάς εκ μέρους του ηθοποιού για την εκμάθηση του ρόλου, η ανάγκη για επαρκή αριθμό δοκιμών. Θεωρεί ότι η επιτυχία θα έρθει αν το θέαμα είναι ικανοποιητικό και όχι αν το θεατρικό έργο είναι αξιόλογο ή αν οι ηθοποιοί έχουν αφομοιώσει τους ρόλους τους. Αλλά το κοινό συνεχίζει να μειώνεται και γι' αυτό ως ύστατη προσπάθεια φτάνει στην επιλογή έργων που ονομάζονταν «ακατάλληλα», σε φάρσες δηλαδή, που ήταν αρκετά δημοφιλή και ανεβάζονταν συχνά την εποχή εκείνη από άλλους θιάσους. «Των θεατών του λοιπόν ηχώ αναγκάστηκε να γίνει ο Χρηστομάνος» (Σιδέρης Γ, Τομ.1, σ. 248).

⁹Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση του έργου «Κράτος του Ζόφου» όταν έβαλε περιττώματα επί σκηνής ή όταν ήθελε να είναι το μπουκαλάκι της «Λοκαντιέρας» πραγματικά βανετσιάνικο. Μία άλλη άποψη θέλει ως αιτία αυτών των υπερβολών την «εστετιστική αντίληψη που ανήκε στον σκηνοθέτη η οποία συχνά μετατρεπόταν σε πεισματική εμμονή για εξωτερικά στοιχεία». Με όποια από τις δύο εκδοχές και αν είμαστε σύμφωνοι ένα είναι σίγουρο, ότι αυτή η εμμονή στην μεταφορά της πραγματικότητας στην σκηνή με απίστευτη λεπτομέρεια το μόνο που κατάφερε ήταν να επιφέρει την δυσανεξία του κοινού.

¹⁰ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 275.

1.1.2. ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

Η ίδρυση μιας κρατικής σκηνής η οποία θα επιφορτιζόταν με το δύσκολο έργο της ανάπτυξης της θεατρικής παιδείας αποτελούσε επιδίωξη των εύπορων Ελλήνων του εξωτερικού από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του νεοελληνικού κράτους. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα δημιουργήθηκε ίδρυμα με την ονομασία *Βασιλικόν Θέατρον*. Χάρη στο κεφάλαιο που συγκεντρώθηκε από τις δωρεές των ομογενών και με την βασιλική «εποπτεία» του Γεωργίου του Α', η ανοικοδόμηση του κτηρίου της Αγίου Κωνσταντίνου ολοκληρώθηκε το 1901. Το κτήριο, σε σχέδια του αρχιτέκτονα Ερνέστου Τσίλλερ, έγινε με σκοπό να στεγάσει την κρατική σκηνή, παραδόθηκε με όλο τον αναγκαίο τεχνικό εξοπλισμό και θεωρήθηκε ισάξιο των ευρωπαϊκών θεάτρων. Την οικονομική ευθύνη της λειτουργίας του θεάτρου ανέλαβε προσωπικά ο Βασιλιάς. «Το καινούργιο θέατρο ξεκίνησε τις παραστάσεις του τον Νοέμβριο του 1901 και, αφού μέσα σε εφτά χρόνια ανέβασε εκατόν σαράντα θεατρικά έργα, δεν άντεξε τελικά οικονομικά και έκλεισε τις πύλες του τον Απρίλιο του 1908»¹¹.

Μπορεί η επιθυμία της δημιουργίας Εθνικής Σκηνής να ήταν πραγματικά ισχυρή αυτό όμως δεν σήμαινε αυτομάτως ότι αυτοί που στήριζαν την ιδέα αυτή είχαν προβληματιστεί ως προς τον ρόλο που θα έπρεπε να παίξει το Θέατρο αυτό για να συνεισφέρει ουσιαστικά στην ανάπτυξη του Ελληνικού Θεάτρου. Και αν ακόμα κάποιοι είχαν διαμορφώσει άποψη για το ζήτημα αυτό, ένα είναι σίγουρο, ότι οι διαφορετικές απόψεις ήταν τόσες, που από την ίδρυσή του το *Βασιλικό Θέατρο* ταλανιζόταν από έριδες και συγκρούσεις¹². Έτσι ο σκηνοθέτης, ο Θωμάς Οικονόμου, βρέθηκε με «...τα χέρια δεμένα, τη δουλειά του την κανονίζανε αντιπρόσωποι του παλαιού κόσμου»¹³.

Αυτή η κατάσταση είχε κατ' αρχήν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός μεικτού θιάσου από ηθοποιούς και της νέας αλλά και της παλιάς γενιάς. Ενός δηλαδή θιάσου χωρίς ουσιαστική ομοιογένεια. Η προσπάθεια που έγινε για

¹¹ Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ.17.

¹² Από τη μία ήταν οι συντηρητικοί λόγιοι οι οποίοι επιθυμούσαν την «επιβίωση» τους, οι ηθοποιοί της παλιάς γενιάς που δεν ήθελαν να φανταστούν καν ότι δεν θα κατείχαν εξέχουσα θέση σε αυτόν τον νέο θεατρικό φορέα, οι αυλικοί που οραματίζονταν ένα αυλικό θέατρο στα πρότυπα των Βασιλικών Θεάτρων της Κεντρικής Ευρώπης και από την άλλη οι διανοούμενοι που θεωρούσαν ότι αυτό το θέατρο έπρεπε να γίνει ένας χώρος παρουσίας νέων ιδεών.

¹³ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 230.

την δημιουργία δραματικής σχολής, που θα αναδείκνυε νέα ταλέντα απέτυχε. «Το Βασιλικό δεν ανέδειξε κανέναν που να μην είχε διακριθεί από πριν»¹⁴.

Από άποψη επιλογής δραματολογίου ήταν φανερή η συντηρητική κατεύθυνση του Θεάτρου. Ο Οικονόμου, μπροστά στην αφόρητη πίεση που του ασκούσαν από όλες τις πλευρές, ήταν αναγκασμένος να κάνει παραχωρήσεις στην επιλογή των έργων (χωρίς όμως ποτέ να κάνει πίσω στην ποιότητα των παραγωγών του). Η παρέμβαση του Παλατιού στο *Βασιλικό Θέατρο* ήταν εμφανέστατη («Ίδρυμα όχι κρατικό, παλατιανό»¹⁵). Έργα από καιρό ξεπερασμένα (π.χ. έργα «σαιξπηρικού τύπου» του Κλ. Ραγκαβή) ανέβαιναν στην σκηνή του *Βασιλικού Θεάτρου*. «Η ζωή προχωρούσε και η τάση του *Βασιλικού* εγύριζε, σα με πείσμα, προς το παρελθόν το χρεωκοπημένο»¹⁶. Αυτή η κατάσταση είχε ως συνέπεια την πολύ περιορισμένη προσέλευση θεατών στο Βασιλικό. Σε κείμενο του Αν. Ανδρεάδη με τίτλο *Το Βασιλικόν Θέατρον*¹⁷ του 1933 αναφέρονται ως χρόνια ακμής του *Βασιλικού Θεάτρου* τα έτη 1902-1904, δηλαδή δύο χρόνια από τα συνολικά οκτώ της λειτουργίας του. Δεν κατάφερε, δηλαδή, να συσπειρώσει ένα ευρύτερο κοινό γύρω του, ούτε κατάφερε να επιτελέσει τον εκπαιδευτικό ρόλο για τον οποίο είχε δημιουργηθεί.

Το *Βασιλικό* δεν μπόρεσε καν να εκμεταλλευτεί την σπουδαία υπεροχή που είχε απέναντι στη «Νέα Σκηνή» αλλά και απέναντι στους υπόλοιπους θιάσους που δραστηριοποιούνταν εκείνη την εποχή στην Αθήνα¹⁸. «Βραδυβάδιστο και άγονο, σαν δημόσια υπηρεσία, που ο καθένας βλέπει στενά ένα ποσοστό ευθύνης και που κανείς δεν αγκαλιάζει το σύνολο της δουλειάς, πώς να θαυματουργήσει;»¹⁹. Δεν είχαν καμία επιθυμία να ανακαλύψουν το καινούριο, ούτε καν ένιωθαν την ανάγκη της ανανέωσης του

¹⁴ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 255.

¹⁵ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 230.

¹⁶ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 232.

¹⁷ Ανδρεάδης, Α. Μ. *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901 - 1908)*: Διάλεξη στον Παρνασσό, 10/01/1933. Αθήνα: Τζάκα και Δελαγραμμάτικα, 1933

¹⁸ Η υπεροχή συνίστατο στο ότι λόγω οικονομικής άνεσης μπορούσε να έχει στη διάθεσή του τους ηθοποιούς του για περισσότερο καιρό και να προετοιμάζει τα έργα του καλύτερα, χωρίς να είναι υποχρεωμένο κάνει περιοδείες. Οι ατυχείς επιλογές ρεπερτορίου το ανάγκαζαν να αλλάζει έργο κάθε δύο- τρεις παραστάσεις, πράγμα που δεν συνέβαινε στους μικρούς θιάσους που έπαιζαν με επιτυχία το ίδιο έργο περισσότερες φορές.

¹⁹ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 255.

δραματολογίου, επέλεξαν έργα πολυπαιγμένα, «σαν να θέλανε να αντιτάξουν τη δική τους πολυτέλεια προς τη φτώχεια των απλών θερινών θεάτρων που τα είχαν πρωτοανεβάσει στις μάντρες τους». Ήταν σαν να ήθελαν να συναγωνιστούν τους παλιότερους θιάσους, όχι όμως κάνοντας νέα πράγματα αλλά επαναλαμβάνοντας τα ίδια με περισσότερα υλικά μέσα. Το παράδοξο όμως είναι ότι το λαϊκό κοινό δεν «σαγηνεύεται» από το *Βασιλικό Θέατρο* και στηρίζει τα υπόλοιπα θερινά θέατρα, τα οποία και επιβιώνουν με τον δικό τους τρόπο δράσης, που καθόλου δεν έμοιαζε με αυτόν του Βασιλικού. Αυτά τα θέατρα είναι όμως εκείνα που θα βοηθήσουν ουσιαστικά να τονωθεί η ελληνική παραγωγή.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι αυτοί οι δύο θίασοι αποτέλεσαν την πρωτοπορία της εποχής λόγω των δύο σπουδαίων προσωπικοτήτων που κινούσαν τα νήματα εντός τους: του Οικονόμου και του Χρηστομάνου. Αυτοί έκαναν πραγματικές προσπάθειες για να δημιουργήσουν θιάσους συνόλου και έτσι να απομακρυνθούν από τον βεντετισμό, που εκείνη την εποχή ήταν στην ακμή του. Για να επιτύχουν το στόχο αυτό, δούλεψαν με νέους ηθοποιούς και θέλησαν έτσι «να προσεγγίσουν τα νέα ζητούμενα της ευρωπαϊκής πρακτικής προς ένα «θέατρο τέχνης»»²⁰. Δηλαδή «δημιούργησαν το περιβάλλον υποδοχής νέων δραματουργικών τάσεων, νέα πρότυπα για την αρτιότητα της σκηνικής εικόνας, προκάλεσαν νέες απαιτήσεις και νέα ζητούμενα για τους θιάσους που σχετίζονται τόσο με τη διαδικασία προετοιμασίας κάθε παράστασης όσο και με την εσωτερική συνοχή τους»²¹.

Για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο υπήρξε τόση μέριμνα ώστε η παράσταση να επιδιώκει και να φτάνει στην τελειότητα. Ομολογουμένως στην κρατική μας σκηνή έχοντας ήδη θέσει ο Οικονόμου τις βάσεις για ένα ολοκληρωμένο μοντέλο λειτουργίας της. αυτό ήταν πιο εύκολο και εφικτό και ενείχε μία κανονικότητα, ενώ στο δεύτερο «εκυριαρχούσε ο προφητικός τόνος, η έμπνευση, η κομψή καλαισθησία, η χαριτωμένη λεπτομέρεια, τα νειάτα.

²⁰ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 274.

²¹ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 274.

Μόνο με τη θαυματουργή δύναμη του ιερέα της Τέχνης και χωρίς να ξέρουν τα λόγια τους ποτέ, τάλαντα περίφημα- ηθοποιοί ακμής- με τη φλόγα και τη δυναμικότητα του πρωτοπόρου, βγαίνανε σε λίγες μέρες και παίζανε με καταπληχτικήν επιτυχία»²².

Έτσι καθώς τελείωνε η εποχή αυτή μπορούμε να πούμε ότι έχουν πλέον αλλάξει οι όροι της μέχρι τότε ισχύουσας θεατρικής παραγωγής. Οι αλλαγές αυτές θα επιτρέψουν την ανάδειξη νέων ηθοποιών, «έτοιμων να συγκροτούν και να σκεπάζουν, με τη φήμη τους, τους νεοσύστατους θιάσους»²³. Θα επανέλθει δηλαδή ο βεντετισμός, κάτι που προσπάθησε να εξαλείψει το *Βασιλικό* και η *Νέα Σκηνή* και που γενικά θεωρείται ως κακή εξέλιξη για το Θέατρο, αλλά που στην προκειμένη περίπτωση θα εξυπηρετήσει την πρόοδο και την εξέλιξη.

²² Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 235-6.

²³ Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*: 1794-1944. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ. 256.

1.2. 1908 - 1930

Το κλείσιμο της *Νέας Σκηνής* και του *Βασιλικού Θεάτρου* αποτέλεσε προφανώς μία οπισθοδρόμηση στην εξέλιξη της θεατρικής πρακτικής στην Ελλάδα. Για άλλη μία φορά η θεατρική δραστηριότητα θα στηριζόταν σε θιάσους πρωταγωνιστών, αφήνεται δηλαδή ελεύθερο το πεδίο στην ατομική πρωτοβουλία. Όμως η ουσιαστική διαφορά αυτών των θιάσων πρωταγωνιστών από τους αντίστοιχους της προηγούμενης περιόδου είναι, όπως θα δούμε αναλυτικότερα πιο κάτω, η εμφανής επίδραση που άσκησαν σε αυτούς η *Νέα Σκηνή* και το *Βασιλικό Θέατρο*. Κατ' αρχήν αυτό συνέβη γιατί οι θίασοι αυτοί, ειδικότερα κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, συγκροτούνται από ηθοποιούς του μαθήτευσαν κοντά στους δύο σκηνοθέτες. «Η επιθυμία να αναπαραχθεί ο τρόπος λειτουργίας των δύο θιάσων από τους επιγόνους τους θα καθορίσει σε σημαντικό βαθμό τις επιλογές των θιασαρχικών σχημάτων που θα κυριαρχήσουν κατά την διάρκεια των επόμενων δεκαετιών»²⁴.

«Εκτός από τις εσωτερικές διεργασίες που συμβάλλουν στην αλλαγή της φυσιογνωμίας της θεατρικής ζωής υπάρχουν και σημαντικοί εξωγενείς παράγοντες που θα οδηγήσουν στον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του θεάτρου»²⁵.

Με το εύρος των απαιτήσεων του κοινού να διευρύνεται σαφώς εμφανίζονται νέα θεατρικά είδη. Το θέατρο πρόζας βρίσκεται σε ύφεση, ενώ η επιθεώρηση και η οπερέτα απορροφούν μεγάλο μέρος θεατών- αρχικά το αστικό και μικροαστικό κοινό, ενώ στην ακμή τους συγκεντρώνουν ένα «διαταξικό» κοινό- που αποζητά όχι το ποιοτικό έργο αλλά την ανώδυνη

²⁴ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 276.

²⁵ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 276.

Η Αθήνα αποκτά για πρώτη φορά χαρακτηριστικά πρωτεύουσας. Σε αυτό βοηθά και η ραγδαία αύξηση πληθυσμού. Έτσι πλέον τα θέατρα έχουν ένα «Αθηναϊκό Κοινό» στο οποίο και απευθύνονται και δεν στηρίζονται πλέον για την οικονομική τους επιβίωση στο κοινό της επαρχίας με το οποίο ερχόντουσαν σε επαφή κάνοντας υποχρεωτικά περιοδείες κάθε χρόνο. Οι περιοδείες λοιπόν έχουν όλο και λιγότερη σημασία για τους θιάσους και συνεπώς περιορίζονται δραματικά. Κατά το τέλος τις πρώτης δεκαετίας αλλά κυρίως λίγα χρόνια αργότερα το κοινό πολλαπλασιάζεται και δημιουργείται μία ουσιαστική και πραγματική ίσως θα μπορούσαμε να πούμε και αρκετά έντονη κοινωνική διαστρωμάτωση. Αυτά τα διαφορετικά κοινωνικά στρώματα έχουν διαφορετικές επιθυμίες σε σχέση με το είδος των θεαμάτων που επιθυμούν να παρακολουθήσουν.

ψυχαγωγία²⁶. Η επικράτηση της επιθεώρησης αυτήν την περίοδο άσκησε σημαντική επιρροή στην διαμόρφωση του ρεπερτορίου, στην εξέλιξη της ηθοποιίας, της σκηνογραφίας και των τεχνικών μέσω. Λαϊκότερες μορφές θεάτρου επανεμφανίζονται προσαρμοσμένες προφανώς στις απαιτήσεις της νέας εποχής: εμφανίζονται το Θέατρο Σκιών με ελληνικότερο χαρακτήρα και η παντομίμα, θεάματα που ελκύουν κυρίως το κοινό των συνοικιών.

Άλλες σημαντικές αλλαγές που έχουν την αφετηρία τους αυτήν την εποχή είναι η εμφάνιση θεατρικών επιχειρηματιών, οι οποίοι υποκαθιστούν σιγά σιγά τους πρωταγωνιστές στην διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του θεάτρου. Αποκτά θα λέγαμε, για πρώτη φορά στα ελληνικά πράγματα, το θέατρο τον χαρακτηρισμό θεατρική επιχείρηση και η θεατρική ζωή του τόπου χαρακτηριστικά ανταγωνιστικής, καπιταλιστικής αγοράς. Σημαντικά γεγονότα της περιόδου αυτής αποτελούν η αλλαγή των εργασιακών σχέσεων που οδήγησε στην ανάγκη της δημιουργίας του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών το 1917 και η πρώτη απεργία των ηθοποιών το 1919 με οικονομικά και επαγγελματικά αιτήματα.

«Η περίοδος των δύο πρώτων δεκαετιών πάντως στο επίπεδο της θεατρικής πρακτικής χαρακτηρίζεται και από τη μετάβαση σε μία νέα γενιά ηθοποιών. Δημιουργείται μία νέα γενιά πρωταγωνιστικών θιάσων που παραπαίουν ανάμεσα στον καλλιτεχνικό στόχο και την πρόθεση να εξασφαλίσουν την άμεση ανταπόκριση του μεγάλου κοινού».²⁷ Η γενιά των πρωτοπόρων ηθοποιών του προηγούμενου αιώνα συμμετέχει για λίγο στους νέους θιάσους αλλά σταδιακά αποσύρεται. Μόνη εξαίρεση από τους «πρωταγωνιστές» της «παλαιάς γενιάς» αποτελεί ο Θ. Οικονόμου του οποίου η συμβολή και αυτή τη περίοδο είναι εξαιρετικά σημαντική²⁸.

²⁶ Η καθιέρωση από συγκεκριμένους θιάσους των ετήσιων επιθεωρήσεων έδωσε μία ουσιαστική ώθηση στο είδος, ώθηση που διατηρήθηκε μέχρι το 1921 οπότε και άρχισε η πτωτική της πορεία. Σε όλη της την «διαδρομή», η επιθεώρηση δεν είχε σταθερό χαρακτήρα ή περιεχόμενο. Άλλοτε είχε πατριωτικό ή παραταξιακό χαρακτήρα άλλοτε ήταν απλώς φαντασμαγορικό θέαμα χάνοντας πλήρως την σατιρική της διάσταση.

²⁷ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 276.

²⁸ Η συμβολή του Οικονόμου και σ' αυτήν τη περίοδο υπήρξε εξαιρετικά σημαντική και από τη θέση του σκηνοθέτη αλλά κυρίως ως ηθοποιού, αφού παρουσίασε στο κοινό, είτε με τον ένα είτε με τον άλλο ρόλο, ένα μεγάλο αριθμό νέων έργων που ενείχαν νέους προβληματισμούς εμπλουτίζοντας έτσι ουσιαστικά το ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων αλλά και ανανεώνοντας τα καθιερωμένα εκφραστικά μέσα της ηθοποιίας. Για πρώτη φορά ανεβαίνουν σε ελληνική σκηνή έργα των Μαξίμ Γκόργκι, Μπέρναρ Σω, Όσκαρ Ουάιλντ, Ν. Καζαντζάκη, Δ. Ταγκόπουλου, Π. Χορν, Κ. Παλαμά κ.λ.π. «Η ελληνική θεατρική πρωτοπορία τον υποδεχόταν σαν κοινωνικό «καταλύτη και πλάστη»» (Σπάθης,

Μέσα στην δεύτερη δεκαετία του αιώνα δίνεται έμφαση στην ανάπτυξη ουσιαστικής και μεθοδικής θεατρικής παιδείας. Μαζί με την ίδρυση του *Θεάτρου Ωδείου* (1918-1924) λειτούργησε και δραματική σχολή. Ενώ το 1919, με πρωτοβουλία της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, ιδρύθηκε δραματική σχολή και θίασος με την επωνυμία *Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου* υπό τη διεύθυνση του θεατρικού συγγραφέα Μιλτιάδη Λιδωρίκη.

1.2.1. ΘΙΑΣΟΙ ΚΥΒΕΛΗΣ - ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ

Από το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα και για αρκετές δεκαετίες ήταν εμφανής η κυριαρχία ηθοποιών που αναδείχτηκαν και ξεχώρισαν στο *Βασιλικό Θέατρο* και στη *Νέα Σκηνή* και ιδιαιτέρως των δύο πρωταγωνιστριών, της Μαρίκας Κοτοπούλη, μαθήτριας του Οικονόμου, και της Κυβέλης Αδριανού, πρωταγωνίστριας του Χρηστομάνου. «Οι θίασοι που δημιούργησαν, μετά το τέλος τις δραστηριότητας των δύο οργανισμών, θα σφραγίσουν με την παρουσία τους την εικόνα του ελληνικού θεάτρου του 20^{ου} αιώνα»²⁹. Αυτό που ελκύει πλέον το κοινό δεν είναι ο συγγραφέας ή το έργο αλλά το όνομα της πρωταγωνίστριας. Επιστρέφουμε δηλαδή σε μία νέα περίοδο βεντετισμού με άλλα όμως, ποιοτικότερα, χαρακτηριστικά. Πρέπει εδώ να ομολογήσουμε ότι η αίγλη των δύο αυτών μεγάλων Κυριών του θεάτρου μας είχε ως αποτέλεσμα την ουσιαστική διεύρυνση του θεατρικού κοινού.

«Οι δύο θίασοι θα προσαρμόσουν τη δραστηριότητά τους άλλοτε στις διαθέσεις του κοινού και άλλοτε στις καλλιτεχνικές φιλοδοξίες των δύο πρωταγωνιστριών»³⁰. Αυτή η αντιφατική λειτουργία έχει να κάνει με την λειτουργία του θεάτρου στην αστική κοινωνία. Η θεατρική δημιουργία, μια που μιλάμε για ελεύθερη αγορά, είναι εξαρτημένη αναγκαστικά από διάφορους υλικούς -οικονομικούς- παράγοντες όπως επίσης οι έμπυχοι συντελεστές της επηρεάζονται από την κυρίαρχη ιδεολογία, χωρίς να εκμηδενίζονται ευτυχώς

σ.35). Και οι σκηνοθεσίες και οι ερμηνείες του θα διαμορφώσουν την νέα γενιά σκηνοθετών και ηθοποιών (π.χ. τους Β. Ρώτα, Δ. Ροντήρη, Φ. Πολίτη και πολλούς άλλους). Αποτέλεσε «ένα είδος γέφυρας που συνδέει τη θεατρική προσπάθεια της πρώτης δεκαετίας του αιώνα με τις κατοπινές εξελίξεις» (Σπάθης, σ.34).

²⁹ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 277.

³⁰ Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 277.

τα περιθώρια αυτονομίας στην καλλιτεχνική δημιουργία. Μία από τις επιπτώσεις αυτών των οικονομικών πιέσεων της αγοράς ήταν ότι η σύνθεση των θιάσων των δύο πρωταγωνιστριών για οικονομικούς λόγους δεν ήταν ποτέ σταθερή και επέλεγαν τους συνεργάτες τους ανάλογα με τις ανάγκες του κάθε έργου και τις εκάστοτε οικονομικές δυνατότητες των θιάσων τους.

Με την Κοτοπούλη και την Κυβέλη εδραιώνεται ο τύπος ηθοποιού-θιασάρχη και αποτελεί έκτοτε το πρότυπο διοίκησης θιάσων στο ελληνικό θέατρο μέχρι το τέλος του 20^{ου} αιώνα. Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ο τύπος αυτός της θεατρικής πρακτικής χάνει πολλή από την παλιά του αίγλη και φυσικά το καλλιτεχνικό του κύρος.

1.2.2. ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ: 1900 - 1930

Ειδική μνεία πρέπει να γίνει για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος που ανέβηκαν τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Ανάμεσα σ' αυτές εξέχουσα θέση κατέχει η παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου από το *Βασιλικό Θέατρο* το 1903 που έχει μείνει στην ιστορία όχι τόσο για την καλλιτεχνική της αξία, που ήταν ιδιαίτερα σημαντική, αλλά κυρίως ως χαρακτηριστικό παράδειγμα του γλωσσικού φανατισμού της εποχής³¹. Στην σκηνή του *Βασιλικού Θεάτρου* παρουσιάστηκε ακόμη από τον Οικονόμου ο *Οιδίπους Τύραννος*.

Παραστάσεις αρχαίου δράματος ανέβασε επίσης ο Χρηστομάνος στη *Νέα Σκηνή*: την *Αλκешτη* σε δημοτική γλώσσα, την *Αντιγόνη* και τις *Εκκλησιάζουσες*, χωρίς όμως αντίστοιχη επιμέλεια και προετοιμασία με τις παραστάσεις του *Βασιλικού* και χωρίς να σημειωθούν αντιδράσεις.

Αυτές οι παραστάσεις αποτέλεσαν μία ακόμη καινοτομία για τα σκηνικά δεδομένα της εποχής. Ως προς τον τρόπο ανεβάσματος οι παραστάσεις αυτές εμφανίζουν όλα τα χαρακτηριστικά των προσεγγίσεων των θεάτρων της κεντρικής Ευρώπης: χωρισμός σε πράξεις κατά το πρότυπο της κλασικής γαλλικής τραγωδίας, «μη αντιμετώπιση του προβλήματος του χορού, ένταξη στη λογική θεάτρου ρεπερτορίου, παράσταση με όρους ιταλικής σκηνής»³². Η καινοτομία έγκειται στο γεγονός ότι οι παραστάσεις αυτές διέφεραν

³¹ Η παράσταση αυτή παρουσιάστηκε σε μεικτή γλώσσα ακολουθώντας το πρότυπο μίας γερμανικής διασκευής.

³² Μαυρομούστακος, Πλάτων από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 275.

θεμελιωδώς από τις αντίστοιχες προσπάθειες που έγιναν τον περασμένο αιώνα, που θα μπορούσαμε να τις χαρακτηρίσουμε ημερασιτεχνικές και ευκαιριακές, αλλά επίσης διέφεραν από τις αυστηρά φιλολογικού ενδιαφέροντος και χαρακτήρα παραστάσεις του αρχαίου κειμένου της *Εταιρείας Υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων* που ίδρυσε ο Γ. Μιστριώτης.

Ουσιαστικά με τις σκηνοθεσίες του Χρηστομάνου και του Οικονόμου κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, «η νεοελληνική σκηνή έκανε τα πρώτα βήματα για την αναβίωση- όπως αργότερα καθιερώθηκε να λέγεται- του αρχαίου δράματος»³³.

Κατά την επόμενη περίοδο σημαντικότερος σταθμός στην πορεία προς την αναβίωση του αρχαίου δράματος αποτελεί η παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1919 από τον θίασο της *Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου* με τον Αιμίλιο Βεάκη στον ομώνυμο ρόλο και κάτω από την σκηνοθετική «μπαγκέτα» του Φώτου Πολίτη. Αυτή η παράσταση αποτελεί την πρώτη σκηνοθετική προσπάθεια του Φώτου Πολίτη να ανεβάσει αρχαίο δράμα και την αρχή μίας πορείας όχι μόνο δικής του, αλλά και των διαδόχων του.

Σημαντική επίσης ήταν η συμβολή της Κοτοπούλη στις παραστάσεις αρχαίου δράματος και αυτό γιατί οι ερμηνείες της διαμόρφωσαν τον τρόπο ερμηνείας των μεγάλων τραγικών γυναικείων ρόλων και είχαν καταλυτική συμβολή στην εξέλιξη της υποκριτικής τέχνης.

³³ Σπάθης, Δημήτρης. *Το νεοελληνικό θέατρο*. Ανάτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός. Δέκατος τόμος, 1983, σ. 31

2. ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1930 - 1960)

2.1 ΙΔΡΥΣΗ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ- ΕΠΟΧΗ ΦΩΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ (1932-34)

Το τοπίο αλλάζει ριζικά με την ίδρυση του *Εθνικού Θεάτρου* το 1932. Η χώρα αποκτά επιτέλους ένα απαραίτητο θεατρικό θεσμό, στον οποίο η κρατική επιχορήγηση και ο νέος κανονισμός εξασφαλίζουν την ομαλή του λειτουργία με σχετική αυτοτέλεια.³⁴ Αυτός, λοιπόν, ο νέος, μεγάλος καλλιτεχνικός οργανισμός συσπειρώνει, με λίγες, κορυφαίες όμως, εξαιρέσεις όπως η Κυβέλη και η Κοτοπούλη, τις σημαντικότερες δυνάμεις που διαθέτει το θέατρό μας.³⁵ Το *Εθνικό* αποτελεί τη δομή εκείνη που συνθέτει και αξιοποιεί δημιουργικά όλες τις κατακτήσεις, τόσο τις υποκριτικές και τις σκηνοθετικές όσο και τις σκηνογραφικές, των προηγούμενων δεκαετιών αλλά κυρίως της τελευταίας.

Από το Μάρτιο του 1932 έως τον Νοέμβριο του 1934 διευθυντής ορίζεται ο Ιωάννης Γρυπάρης που συγκέντρωνε την ευρύτερη αποδοχή και αποκλειστικός σκηνοθέτης με ρόλο και δικαιοδοσίες καλλιτεχνικού διευθυντή ο Φώτος Πολίτης. Ο Γρυπάρης, μην έχοντας ιδιαίτερη σχέση με τα θεατρικά πράγματα, άφηνε ελεύθερο το πεδίο της δημιουργίας στον Φ. Πολίτη. Έτσι κατά την πρώτη αυτή περίοδο του *Εθνικού*, ανεβαίνουν στην ανακαινισμένη σκηνή της Αγίου Κωνσταντίνου τριανταπέντε έργα με την σκηνογραφική επιμέλεια του Κλεόβουλου Κλώνη και μόνιμο ενδυματολόγο τον Αντώνη Φωκά. Οι παραστάσεις αυτές χαρακτηρίζονται ως παραστάσεις με άποψη και συνοχή. Σε αυτή τη πρώτη περίοδο της κρατικής μας σκηνής ο Φώτος Πολίτης, και ο διάδοχός του Δημήτρης Ροντήρης, αργότερα, μετά από ομηρικές μάχες με τις ήδη από την ίδρυση του Εθνικού σχηματισμένες «κλίκες» ηθοποιών, επιτυγχάνουν την εναρμονισμένη συνεργασία ηθοποιών που προέρχονταν από διαφορετικές «σχολές», επιτυγχάνουν δηλαδή μία πρώιμη μορφή αυτού που αποκαλούμε «θέατρο συνόλου».

³⁴ «Το *Εθνικόν Θέατρον* θα είναι εντελώς αυτόνομος οργανισμός» (Τσούχλου, Δ, 1985, σ. 68) αναφέρει ο Υπουργός Παιδείας Γεώργιος Παπανδρέου και συνεχίζει λέγοντας «Αμα ως ψηφισθεί το νομοσχέδιον, θα συνταχθεί ιδιαίτερος οργανισμός του ιδρύματος και ένας εσωτερικός κανονισμός του, θα διοριστούν αι διοικήσεις και το Κράτος δεν θα εχη πλέον μελλοντικώς καμμίαν ανάμιξιν» (Τσούχλου, Δ, 1985, σ. 69). Αυτή η απόλυτη βέβαια αυτονομία δεν έχει επιτευχθεί ούτε στις μέρες μας πολλώ μάλλον την εποχή που εξετάζουμε.

³⁵ Στο θίασο περιλαμβάνονται ηθοποιοί έμπειροι και καταξιωμένοι όπως ο Βεάκης, ο Λεπενιώτης και ο Μήτσος Μυράτ, νέοι ηθοποιοί που διακρίθηκαν κατά την προηγούμενη δεκαετία όπως η Παπαδάκη, η Παξινοῦ και ο Μινωτής αλλά και εκπρόσωποι της νεώτερης γενιάς όπως ο Κωτσόπουλος, ο Κατράκης και η Μανωλίδου.

Ο Φώτος Πολίτης «καταθέτει» σοβαρές προτάσεις για το ανέβασμα της Αρχαίας Τραγωδίας, του Σαιξπηρικού έργου και του ιφενικού δράματος. Δείχνει επίσης το έντονό του ενδιαφέρον για το σύγχρονο δράμα, για την νεοελληνική παράδοση και τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, παρόλο που η κριτική της εποχής τον κατηγορούσε για σαφή προτίμηση προς τους κλασικούς και για δυσπιστία απέναντι στους σύγχρονους συγγραφείς και κυρίως τους Έλληνες.

Μέχρι την ίδρυση του *Εθνικού Θεάτρου*, όπως ανέφερα παραπάνω, οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος ήταν λίγες και σποραδικές αλλά αυτό που ήταν εμφανές ήταν ότι «ο προβληματισμός [ήταν] πλούσιος και ο διάλογος έντονος»³⁶. Ο Φώτος Πολίτης «είναι ο πρώτος που αντιμετώπισε την τραγωδία με συγκροτημένη άποψη, αποδίδοντας στο πρόβλημα του Χορού την σημασία που του αρμόζει»³⁷. Με την παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1919 και ξανά το 1933 «ανοίγει το κεφάλαιο της σύγχρονης σκηνικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα»³⁸. Στους κόλπους του *Εθνικού* είναι που γίνεται η ουσιαστική πρόοδος στην σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Ο Φώτος Πολίτης συνεχίζει τις αναζητήσεις του, δοκιμάζοντας διαφορετικές σκηνοθετικές και σκηνογραφικές λύσεις³⁹.

Η εικοσάχρονη θεατρική δράση του Φώτου Πολίτη, που εκτείνεται πέρα από τη καθαρή σκηνοθεσία, φτάνει στο τέλος της το 1934 με τον αιφνίδιο θάνατό του. Έτσι η εποχή του στο *Εθνικό Θέατρο* αποδεικνύεται εξαιρετικά σύντομη αν και σήμερα μπορούμε να πούμε ότι ήταν μία από τις πιο λαμπρές περιόδους στην ιστορία του *Εθνικού*. Η παρουσία του και το κύρος του υπήρξαν «καθοριστικά στην χάραξη των γενικών κατευθύνσεων του θεάτρου»⁴⁰. Ο Αλέξης Σολομός αναφέρει για το έργο του: «Μέσα σε ελάχιστο διάστημα, ο δυναμικός αυτός σκηνοθέτης έφτιαξε ένα θίασο καταπληκτικής

³⁶ Παπανδρέου, Νικηφόρος από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 282.

³⁷ Παπανδρέου, Νικηφόρος από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 282.

³⁸ Παπανδρέου, Νικηφόρος από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 282.

³⁹ Στην περίοδο 1932-34 ανεβάζει τρεις τραγωδίες: *Αγαμέμνων* (1932), *Οιδίπους Τύραννος* (1933) και *Πέρσαι* (1934), όπου εντυπωσίασε η ριζοσπαστική σκηνογραφική λύση τριών επιπέδων.

⁴⁰ Σπάθης, Δημήτρης. *Το νεοελληνικό θέατρο*. Ανάτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός. Δέκατος τόμος, 1983, σ. 52

ομοιογένειας, οργάνωσε ένα τέλειο σύστημα δουλειάς και μας εγνώρισε ένα πλούσιο ρεπερτόριο, ντόπιο και ξένο...»⁴¹.

2.2. ΕΠΟΧΗ Κ. ΜΠΑΣΤΙΑ - Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΝΤΗΡΗΣ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ (1934 - 1941).

Διάδοχος του Φώτου Πολίτη ορίζεται ο μαθητής του, Δημήτρης Ροντήρης και διευθυντής ο Κωστής Μπαστιάς (από το 1937). Αυτή είναι η πρώτη περίοδος του Ροντήρη ως επί κεφαλής της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο *Εθνικό*. Αυτή η πολύ γόνιμη περίοδος κράτησε περίπου επτά χρόνια από το 1934 έως το 1941. Κατά την περίοδο της κατοχής σταματάει η παντοδυναμία του ενός σκηνοθέτη και ανεβαίνουν πολλά έργα από τον Τάκη Μουζενίδη, τον Πέλλο Κατσέλη, και τον Σωκράτη Καραντινό, ενώ στα ταραγμένα χρόνια που ακολουθούν εδραιώνεται η σκηνοθετική ηγεσία του Δημήτρη Ροντήρη (1946-50). Τελευταία περίοδος του Ροντήρη στο *Εθνικό* είναι η διετία 1953-55. Ο Αλέξης Σολομός αναφέρει για τον Δ. Ροντήρη ότι «ο Ροντήρης σταθεροποίησε την παράδοση που χάραξε ο οραματιστής Πολίτης, με μία ολότελα δική του αίσθηση «περφεξιονισμού» και πνευματικής ακεραιότητας... Ο Ροντήρης ήταν, κατά το λέγειν του Βεάκη, ο άνθρωπος με την χαλύβδινη θέληση, που έκλεισε μέσα του τη λατρεία της τέχνης και έταξε φανατικά μοναδικό στόχο της ζωής του να φτάσει στο τέλειο»⁴².

Κάτω από τη σκηνοθετική «μπαγκέτα» του Δ. Ροντήρη παρουσιάστηκαν στη Κρατική μας σκηνή υψηλού επιπέδου παραστάσεις με κορυφαίους πρωταγωνιστές, για παράδειγμα η *Ηλέκτρα* με την Κ. Παξινού, ο *Βασιλιάς Ληρ* με τον Α. Βεάκη, *Πεερ Γκύντ* με τον Α. Μινωτή κ.α.

Τρεις ήταν οι σημαντικότερες καινοτομίες που έλαβαν χώρα στα πλαίσια του *Εθνικού* υπό την διεύθυνση του Μπαστιά. Η πρώτη αφορά την εκπλήρωση του ονείρου του Ροντήρη και έχει να κάνει με την αναβίωση του αρχαίου δράματος στον φυσικό του χώρο. Έτσι το 1938, μετά από 2.500 χρόνια σιγής, το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου αποκτά πάλι ζωή. Ανεβαίνει η

⁴¹ Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ.30.

⁴² Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 34.

Ηλέκτρα του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Αυτή η παράσταση άνοιξε το δρόμο για την θεσμοθέτηση των *Επιδαυρίων*⁴³.

Η δεύτερη σημαντική καινοτομία έχει να κάνει με την ενθάρρυνση από μέρους του Διευθυντή μιας διεθνούς παρουσίας του *Εθνικού Θεάτρου* με την περιοδεία της *Ηλέκτρας* και του *Άμλετ* στην Αγγλία και τη Γερμανία. Το *Εθνικό Θέατρο* με αυτές τις δύο παραστάσεις κατάφερε να κερδίσει την εκτίμηση του κοινού και των κριτικών στην Ευρώπη.

Τέλος, η τρίτη καινοτομία της εποχής 1934-1941 ήταν η έξοδος του *Εθνικού Θεάτρου* από την Αθήνα. Με την δημιουργία μιας κινητής θεατρικής μονάδας με το όνομα *Άρμα Θέσπιδος* (με διευθυντή της τον Πέλο Κατσέλη) μπόρεσε το *Εθνικό* να περιοδεύσει σε όλη την ελληνική επικράτεια.

Όσο αφορά το αρχαίο δράμα, συγκεκριμένα, ο Ροντήρης συνεχίζει το έργο που ξεκίνησε ο Φώτος Πολίτης αφήνοντας, βέβαια, την δική του καταλυτική σφραγίδα στην υπόθεση που αποκαλούμε Αναβίωση του Αρχαίου Δράματος. Ο Ροντήρης ανεβάζει στο *Εθνικό*, την πρώτη περίοδο, *Ηλέκτρα* (1936, με την Παξινού) και *Ιππόλυτο* (1937, με τον Μινωτή) αποδίδοντας ιδιαίτερη σημασία στην μουσική, ποιητική υφή των κειμένων, στην «ενότητα του δραματικού και λυρικού στοιχείου»⁴⁴, και στη «ρυθμική και πλαστική ενσωμάτωση του χορού»⁴⁵ στις σύγχρονες παραστάσεις του αρχαίου δράματος⁴⁶. «Όλη αυτή η προσπάθεια, πολύ πριν αρχίσει η συστηματική ετήσια ενασχόληση με την αρχαία δραματική παραγωγή (Επιδαύρια μετά το 1954), άνοιξε το δρόμο για τις νεότερες σκηνικές αναζητήσεις, με αφετηρία τις υποκριτικές καταθέσεις ερμηνευτών μεγάλου εκτοπίσματος, όπως ο Βεάκης, η Κοτοπούλη, η Παπαδάκη, η Παξινού, ο Μινωτής»⁴⁷.

⁴³ Έτσι το 1954, ο *Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού*, σε συνεργασία με το *Εθνικό Θέατρο*, εγκαινιάζουν το *Φεστιβάλ Επιδαύρου* με εναρκτήρια παράσταση τον *Ιππόλυτο* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. «Από το 1955, ανελλιπώς έως σήμερα, το *Φεστιβάλ Επιδαύρου*- έως το 1974 αποκλειστικώς με ευθύνη του *Εθνικού Θεάτρου* και έκτοτε, με συμμετοχή και άλλων κρατικών και εμπορικών σχημάτων- διακονεί την Αναβίωση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος» (Γεωργουσόπουλος, σ. 285).

⁴⁴ Σπάθης, Δημήτρης. *Το νεοελληνικό θέατρο*. Ανάτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός. Δέκατος τόμος, 1983, σ. 50

⁴⁵ Σπάθης, Δημήτρης. *Το νεοελληνικό θέατρο*. Ανάτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός. Δέκατος τόμος, 1983, σ. 50

⁴⁶ Ο Ροντήρης ήταν ο πρώτος που συνειδητοποίησε τη σημασία της εξόδου από το κλειστό θέατρο γι' αυτό και επεδίωξε παραστάσεις στο Ηρώδειο όπως και στην Επίδαυρο. Τη μέθοδο του για την προσέγγιση της τραγωδίας θα την ολοκληρώσει μετά τον πόλεμο, ξεκινώντας με την *Ορέστεια* (1949), μοναδική συνεργασία της Μαρίας Κοτοπούλη με την κρατική σκηνή.

⁴⁷ Παπανδρέου, Νικηφόρος από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 283.

2.3. 1941 - 1944: ΚΑΤΟΧΗ ΚΑΙ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ.

Κατά την περίοδο της Κατοχής και την πρώτη περίοδο της Απελευθέρωσης (1941-1944) το *Εθνικό Θέατρο* περνάει δύσκολα χρόνια⁴⁸. Το 1944 βρίσκει το *Εθνικό Θέατρο* σε μαρασμό και σε αναστάτωση. Έτσι ο Γεώργιος Παπανδρέου, στις 15 Νοεμβρίου του 1944 αποφασίζει να κλείσει το Θέατρο επ' αόριστον, με σκοπό να επιβληθεί η τάξη και να τεθούν νέες βάσεις.

Σ' αυτό το σημείο θα έπρεπε να αναφερθεί ένα γεγονός που δεν έχει ουσιαστική σχέση με την ιστορία του *Εθνικού Θεάτρου*, αλλά αποτελεί κορυφαίο σταθμό στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου. Η περίοδος αυτή σηματοδοτείται ουσιαστικά από την ίδρυση του *Θεάτρου Τέχνης* από τον Κάρολο Κουν, το 1942. Το *Θέατρο Τέχνης*, εμπνεόμενο από τα αντίστοιχα Θέατρα Τέχνης του εξωτερικού, φέρνει στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα μία νέα, διαφορετική αντίληψη για τον ηθοποιό και την υποκριτική τέχνη, αλλά και για τη θεατρική πρακτική και ό,τι αυτή περιλαμβάνει. Φέρνει, δηλαδή, «μία καινούργια αίσθηση της θεατρικότητας»⁴⁹.

2.4. ΕΠΟΧΗ Γ. ΘΕΟΤΟΚΑ (1945 - 1946).

Τα Δεκεμβριανά ανακόπτουν το φιλόδοξο σχέδιο του Γεωργίου Παπανδρέου για την «αναγέννηση» του *Εθνικού*. Το 1945, το Θέατρο ανοίγει ξανά με εντολή του στρατηγού Πλαστήρα, υπό την διεύθυνση του Γιώργου Θεοτοκά, ενός λογοτέχνη κεντρώας απόκλισης⁵⁰. Με σκηνοθέτες τον Κατσέλη και τον Καραντινό, ο Θεοτοκάς κατάφερε να δημιουργήσει ένα θίασο με κάποιο κύρος και δυναμική και να ανεβάσει μερικές αξιόλογες παραστάσεις.

⁴⁸ Χαρακτηριστικά αναφέρω ότι ο θίασος μεταστεγάστηκε στο *Παλλάς* για να εξασφαλιστεί όσο το δυνατόν περισσότερο η ασφάλεια των θεατών σε περίπτωση βομβαρδισμού, όπως επίσης και ότι λόγω επιστρατεύσεων δεν υπήρχαν στον θίασο πλέον νέοι ηθοποιοί. Όταν η καθημερινότητα αρχίζει να επανέρχεται σε ομαλότερους ρυθμούς το *Εθνικό* επιστρέφει στη βάση του. Ο Μπαστιάς αντικαθίσταται από τον, έμπιστο των Ιταλών, Ιωάννη Γιοκαρίνη, ενώ το 1943 αποχώρησαν, λόγω αδυναμίας να συνεργαστούν με τον Διευθυντή, οι δύο βασικοί σκηνοθέτες του Θεάτρου, ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Τάκης Μουζενίδης. Επίσης αποχώρησαν πολλά μέλη του θιάσου λόγω της οικονομικής στασιμότητας που επικρατούσε στο εσωτερικό του *Εθνικού* και άλλα μέλη μετέφεραν πολιτικές και κοινωνικές συγκρούσεις αλλά και τις προσωπικές τους φιλοδοξίες στο εσωτερικό του.

⁴⁹ Παπανδρέου, Νικηφόρος από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 282.

⁵⁰ «Αυτό το «σύνδρομο πολιτικής συγγένειας» κρατικής αρχής και Γενικής Διεύθυνσης του *Εθνικού*, που έκανε δειλά την εμφάνισή του, έμελλε να καταστεί μία εθιμική κατάσταση ή μάλλον μία ενδημική ασθένεια που ταλαιπώρησε και συνεχίζει να ταλαιπωρεί την πολύπαθη κρατική σκηνή» (Κανάκης, Βασιλής, 1999, σ.56).

Ο Θεοτοκάς, στην σύντομη περίοδο που ήταν διευθυντής (1945-1946), κατάφερε να καθιερώσει το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο⁵¹ και να «σπάσει» το σκηνογραφικό και ενδυματολογικό μονοπώλιο που ίσχυε μέχρι εκείνη την εποχή. Έδωσε έτσι την δυνατότητα στους σκηνοθέτες «να επιλέγουν από τον ευρύτερο εικαστικό χώρο οποιονδήποτε σκηνογράφο ή ενδυματολόγο»⁵². Έτσι στο *Εθνικό* δίνουν το καλλιτεχνικό παρών ζωγράφοι όπως ο Μόραλης, ο Τσαρούχης, ο Εγγονόπουλος, ο Χατζηκυριάκος - Γκίκας.

2.5. ΔΕΥΤΕΡΗ ΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ Δ. ΡΟΝΤΗΡΗ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ (1946 - 1950)

Οι εκλογές του 1946 φέρνουν στην κυβέρνηση το Λαϊκό Κόμμα του Κωνσταντίνου Τσαλδάρη, ένα κόμμα δεξιάς απόκλισης. Όπως είναι λοιπόν «φυσικό» η Διεύθυνση του *Εθνικού* έπρεπε να δοθεί σε ανθρώπους αντίστοιχης πολιτικής κατεύθυνσης. Έτσι το 1946 αρχίζει η δεύτερη περίοδος παρουσίας και κυριαρχίας του Δημήτρη Ροντήρη στην Κρατική μας σκηνή, αυτή τη φορά ως Γενικού Διευθυντή. Αυτή η περίοδος κρατάει τέσσερα περίπου χρόνια (1946-1950).

Ο Ροντήρης ανέλαβε το *Εθνικό* με την δυνατότητα να αποφασίζει εν λευκώ για όλα τα ζητήματα. Έτσι αμέσως μετά το διορισμό του απομάκρυνε τον Καραντινό και τον Κατσέλη, μένοντας μόνος και αποκλειστικός σκηνοθέτης, επανέφερε την αποκλειστικότητα στην σκηνογραφία-ενδυματολογία αναθέτοντας αυτό το έργο στους Κλώνη - Φωκά, ξεκαθάρισε τον θίασο απομακρύνοντας όσα από τα στελέχη του θεωρούσε ότι δεν ήταν συνεργάσιμα και επικεντρώθηκε στην δημιουργία ενός νέου θιάσου. Η επιθυμία του να είναι μόνος άρχων του Θεάτρου αποδείχτηκε λάθος επιλογή, αφού η ενασχόλησή του και με τα καλλιτεχνικά ζητήματα και με τα διοικητικά είχε σοβαρή επίπτωση στην καλλιτεχνική του απόδοση και συνεπώς στην ποιότητα των παραστάσεων. Αυτή η διπλή του ιδιότητα «δημιούργησε με τον καιρό μία διάχυτη δυσaréσκεια, που είχε ως αποτέλεσμα να απομακρύνει

⁵¹ ένα σύστημα οργάνωσης της θεατρικής σαιζόν κατά το οποίο οι παραστάσεις επαναλαμβάνονται και εναλλάσσονται μεταξύ τους σε τακτά διαστήματα σύμφωνα με ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα το οποίο καταρτιζόταν στην αρχή κάθε καλλιτεχνικής χρονιάς. Με αυτό το σύστημα ο θεατής ενημερωνόταν εγκαίρως για τις παραστάσεις και μπορούσε να προγραμματίσει ποια ήθελε να δει και πότε. Επίσης, με αυτό τον τρόπο, παραστάσεις που σημείωσαν ιδιαίτερη επιτυχία μπορούσαν να επαναληφθούν ώστε να τις παρακολουθήσουν όσο το δυνατόν περισσότεροι θεατές και επίσης με αυτό τον τρόπο μπορούσαν να μείνουν ζωντανές παραστάσεις για πολύ μεγάλο μήκος χρόνου μια που με τις επαναλήψεις έμεναν ζωντανές στην μνήμη των ηθοποιών.

⁵² Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο*: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ.67.

ψυχικά από κοντά του τους περισσότερους από τους αγαπημένους και τόσο φανατικούς μαθητές του»⁵³.

Σημαντικότερη στιγμή της εποχής αυτής ήταν, αναμφίβολα, η παράσταση της *Ορέστειας* του 1949. Μία παράσταση με μνημειώδη διανομή, με κυρίαρχη μορφή αυτή της Μαρίκας Κοτοπούλη στο ρόλο της Κλυταιμνήστρας. Μετά από εξαντλητικές πρόβες η παράσταση έκανε πρεμιέρα στις 10 Σεπτεμβρίου του 1949, στο Ηρώδειο. Πέρα από την μεγαλειώδη επιτυχία που είχε η παράσταση αυτή, ένας άλλος λόγος που την κάνει ιδιαίτερη, είναι το ότι ενώνει στο πρόσωπο της Κοτοπούλη δύο γενιές ηθοποιών, δύο διαφορετικές σχολές υποκριτικής, ενώνει το παρελθόν με το παρόν⁵⁴.

2.6. ΔΕΥΤΕΡΗ ΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ Γ. ΘΕΟΤΟΚΑ (1950 - 1952)

Στις εκλογές του Μαρτίου του 1950 επικρατεί η παράταξη Πλαστήρα-Βενιζέλου, κεντρώας τοποθέτησης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αντικατάσταση του Ροντήρη από τον Γεώργιο Θεοτοκά στην θέση του Διευθυντή του *Εθνικού*, προφανώς, για άλλη μία φορά, με πολιτικά κριτήρια. Ο Θεοτοκάς, μόλις ανέλαβε στο *Εθνικό*, επανέφερε τον Σωκράτη Καραντινό και μαζί με αυτόν εξασφάλισε την συνεργασία του Αλέξη Σολομού. Σε αυτή την καινούρια σύνθεση δεν συμπεριελήφθη ο Πέλος Κατσέλης, ενώ ο Κώστας Μιχαηλίδης παρέμεινε ως έκτακτος συνεργάτης του Θεάτρου. Στον τομέα του θιάσου, τώρα, αναγκαιότητα ήταν η ανασυγκρότησή του και η πλήρωση των κενών που δημιουργήθηκαν με την αποχώρηση ηθοποιών που ακολούθησαν τον Ροντήρη. Η τακτική που ακολουθήθηκε ήταν αυτή των μαζικών προσλήψεων. Έτσι, για παράδειγμα, προσελήφθη όλος ο θιάσος του

⁵³ Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 73.

⁵⁴ Πιο αναλυτικά, η Κοτοπούλη προσπάθησε, επιστρατεύοντας, μάλλον ακούσια, την έντονη της θεατρική προσωπικότητα, να καλύψει τα χαρακτηριστικά εκείνα της υποκριτικής της τέχνης που ήταν πλέον ξεπερασμένα. Ο Ροντήρης κατέβαλε τεράστια προσπάθεια να την απαλλάξει από το επιτηδευμένο της ύφος, τον παλιομοδίτικο στόμφο της εκφοράς του λόγου και τις υπερβολικές κινήσεις αλλά ομολογουμένως ο τρόπος παιξίματος μίας ολόκληρης ζωής, που της είχε γίνει πια δευτέρα φύση, δεν ήταν καθόλου εύκολο να αλλάξει και έτσι το τελικό αποτέλεσμα ξένιζε τους θεατές που πλέον είχαν συνηθίσει ένα άλλο είδος παραστάσεων και ερμηνειών. Ο Μάριος Πλωρίτης αναφέρει στην κριτική του για το έργο ότι «...η Κοτοπούλη ανατράφηκε με άλλους σκηνικούς «τρόπους» από αυτούς που δέχεται σήμερα ο θεατής και που κι ο Ροντήρης δίδαζε τους ηθοποιούς του. Συρίγματα φωνής, συσπάσεις κορμιού, ταλαντεύσεις πάνω στα πόδια, μας παρουσίαζαν την κα Κοτοπούλη συνεχίστρια μίας μεθόδου που 'χει από χρόνια ξεχαστεί και που ερχόταν σε σύγκρουση με την αισθητική μας...».

«Θεάτρου Τέχνης» και αυτό είχε ως αποτέλεσμα και τη συνεργασία του Κουν⁵⁵.

Ο Θεοτοκάς, σε αυτά τα δύο χρόνια της παρουσίας του στην Διεύθυνση του *Εθνικού*, κατάφερε να συγκεντρώσει και όλους τους μεγάλους πρωταγωνιστές. Πέτυχε την συνεργασία της Κυβέλης για πρώτη φορά με το *Εθνικό*. Επέστρεψε στην σκηνή του Θεάτρου ο Αιμίλιος Βεάκης μετά από δέκα χρόνια απουσίας και τέλος επέστρεψαν στην Ελλάδα αλλά και στο *Εθνικό Θέατρο*, η Κατίνα Παξινού και ο Αλέξης Μινωτής, μετά από δέκα χρόνια παραμονής τους στην Αμερική.

Η επιστροφή του Μινωτή στην Ελλάδα την περίοδο αυτή σηματοδοτεί την αρχή της παρουσίας του στο *Εθνικό* και ως σκηνοθέτη. Την πρώτη του σκηνοθετική προσπάθεια την κάνει την θεατρική περίοδο 1950-51 με τους Βρικόλακες του Ίψεν, χωρίς όμως να πάρει κανένα ιδιαίτερο ρίσκο αφού ήταν ουσιαστικά μία επανάληψη της παράστασης του 1933, του Φώτου Πολίτη. Η επιτυχία όμως της παράστασης υπήρξε το εφαλτήριο για την αρχή της, αυτόνομης πλέον, σκηνοθετικής του πορείας στο *Εθνικό*. Η παράσταση του Οιδίποδα Τυράννου στο Αρχαίο Θέατρο των Δελφών ήταν για τον Μινωτή μία διπλή επιτυχία. Από τη μία, επέδειξε για άλλη μία φορά τις υποκριτικές του ικανότητες, φέρνοντας ένα νέο τρόπο παιχνιδιού της αρχαίας τραγωδίας, ρεαλιστικό και απαλλαγμένο πλήρως από τον στόμφο. Από την άλλη, η παράσταση αυτή τον καθιέρωσε ως ικανότατο σκηνοθέτη⁵⁶.

2.7. ΤΡΙΤΗ ΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ Δ. ΠΟΝΤΗΡΗ (1953 - 55)

Κατά την περίοδο που ο θίασος του *Εθνικού* περιόδευε στην Αμερική, στην Ελλάδα αλλάζει για άλλη μία φορά το πολιτικό σκηνικό, πράγμα που είχε ως «αυτονόητο» αντίκτυπο την αλλαγή της διεύθυνσης του Θεάτρου. Το Μάρτιο του 1953 διευθυντής ανέλαβε για τρίτη, και τελευταία φορά, ο Δημήτρης Ροντήρης. Συγκροτεί έναν δυναμικό θίασο που όμως του λείπουν εκείνοι οι πρωταγωνιστές που θα μπορούσαν να δώσουν στις παραστάσεις

⁵⁵ Ο θίασος που συγκροτήθηκε είχε την δυνατότητα για μεγάλα επιτεύγματα. Κατά την Εποχή Θεοτοκά, που εκτείνεται από το 1950 έως το 1952, ανέβηκαν στην σκηνή του Εθνικού εξαιρετικές παραστάσεις από τον Αλέξη Σολομό ενώ οι παραστάσεις του Κάρολου Κουν δεν είχαν αντίστοιχη επιτυχία «αφού η σκηνή του *Εθνικού* αποδείχτηκε ότι ήταν έξω από την ατμόσφαιρα που αυτός ήξερε να δημιουργεί». (Κανάκης, Βασίλης, 1999, σ. 112.)

⁵⁶ Με αυτή τη παράσταση υλοποιήθηκε και η επιθυμία του Μινωτή να περιοδεύσει με το *Εθνικό Θέατρο* στην Αμερική και να επιτύχει την αναγνώριση εκεί, κάτι που δεν είχε καταφέρει να επιτύχει στα δέκα χρόνια της εκεί παραμονής του.

του λάμψη και εκείνο το «κάτι», που κάνει μια παράσταση αξέχαστη στη μνήμη των θεατών. Οι παραστάσεις που παρουσίασε ο Ροντήρης σ' αυτή την τελευταία του θητεία στο *Εθνικό* (1953-1955) παρόλο που ήταν άρτιες αισθητικά και ποιοτικά και σημείωσαν επιτυχία, δεν έμειναν στην ιστορία όπως παραστάσεις των προηγούμενων εποχών.

Σημαντικότερη στιγμή αυτής της περιόδου αποτελεί, όπως έχω προαναφέρει, η αναβίωση του αρχαίου δράματος στο θέατρο της Επιδαύρου στα πλαίσια του *Φεστιβάλ Επιδαύρου*. Ο Ροντήρης έχει κάνει όλη την προετοιμασία για την δημιουργία του Φεστιβάλ και εγκαινιάζει, ουσιαστικά, τα *Επιδαύρια* με τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη το 1954 παρόλο που, τυπικά, η πρεμιέρα των *Επιδαυρίων* δόθηκε το 1955, επί Αιμίλιου Χουρμούζιου. «Στον Ροντήρη ανήκει η πατρότητα της ιδέας που γέννησε και έβαλε στον δρόμο της πραγμάτωσης το *Φεστιβάλ της Επιδαύρου*, αλλά, δυστυχώς, στην πορεία «άλλοι» την υπεξαίρεσαν και πρόβαλαν τον εαυτό τους σαν πραγματικό γεννήτορά της»⁵⁷.

2.8. ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ (1955 - 1964)

Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος ανέλαβε την διεύθυνση του *Εθνικού* τον Απρίλιο του 1955, έχοντας να αντιμετωπίσει δύο τεράστια προβλήματα. Το πρώτο ήταν ότι το *Εθνικό Θέατρο*, επί διεύθυνσης Ροντήρη, είχε δεσμευτεί να παρουσιάσει την *Ορέστεια* στο Φεστιβάλ του Βισμπάντεν εκείνο τον Μάιο και το δεύτερο ήταν ότι στα μέσα του Ιουνίου επρόκειτο να παρουσιάσει την *Ορέστεια* και στο Θέατρο της Επιδαύρου, στην επίσημη πρεμιέρα του Φεστιβάλ.

Όπως είναι φυσικό δεν ήταν δυνατό να προετοιμαστεί μία παράσταση της *Ορέστειας* μέσα σε ένα μήνα από οποιονδήποτε σκηνοθέτη, αφού, προφανώς, ο Ροντήρης είχε ήδη εκδιωχθεί από το Θέατρο. Έτσι αποφασίστηκε ότι στο Φεστιβάλ του Βισμπάντεν θα παρουσιάζονταν ο *Οιδίπους Τύραννος* και ο *Ιππόλυτος*⁵⁸. Παρ' όλα τα προβλήματα η παρουσία του Εθνικού Θεάτρου στην Δ. Γερμανία στέφθηκε με επιτυχία.

⁵⁷ Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 167.

⁵⁸ Ο *Ιππόλυτος* ήταν σχεδόν έτοιμος αφού είχε παρουσιαστεί κάποιους μήνες νωρίτερα στο Ηρώδειο, ενώ την θέση του Ροντήρη στην σκηνοθετική επιμέλεια της παράστασης, πήρε ο Κωστής Μιχαλίδης. Ιδιαίτερη δυσκολία ενείχε το ανέβασμα του *Οιδίποδα* μια που είχε να παιχτεί τρία χρόνια και οι συντελεστές, ιδιαίτερα τα μέλη του Χορού, δεν ήταν τα ίδια.

Με την επιστροφή του θιάσου από την Γερμανία άρχισαν οι προετοιμασίες για την παράσταση στην Επίδαυρο. Η *Ορέστεια* αντικαταστάθηκε από την *Εκάβη* του Ευριπίδη με την Κατίνα Παξινού στον πρωταγωνιστικό ρόλο και σκηνοθέτη τον Αλέξη Μινωτή. Η πρεμιέρα του έργου, και μαζί η επίσημη πρεμιέρα του *Φεστιβάλ Επιδαύρου*, δόθηκε στις 19 Ιουνίου του 1955 με τεράστια επιτυχία⁵⁹.

Μία από τις σημαντικές καινοτομίες που προώθησε ο Χουρμούζιος, ήδη από την αρχή της παρουσίας του στην διεύθυνση του *Εθνικού*, ήταν η ίδρυση της *Δεύτερης Σκηνής* που θα έδινε παραστάσεις σε διαφορετικές μέρες και ώρες. Η δημιουργία της *Δεύτερης Σκηνής* είχε ως στόχο την ανάδειξη και προώθηση νέων σκηνοθετών και ηθοποιών ανεβάζοντας έργα νέων ελλήνων θεατρικών συγγραφέων⁶⁰.

Η συγκλονιστική επιτυχία της *Εκάβης* στην Επίδαυρο δημιούργησε ιδιαίτερη ανησυχία στον Χουρμούζιο, μια που έβλεπε ότι η επιτυχία αυτή έδωσε τα ερείσματα στο ζεύγος Παξινού - Μινωτή ώστε να θεωρούν ότι έχουν την απόλυτη ελευθερία να κάνουν ό,τι θέλουν και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την υποβάθμιση του ρόλου του ως Διευθυντή. Έτσι ο Χουρμούζιος προσπαθώντας να σπάσει το πρωταγωνιστικό μονοπώλιο που κατείχε το ζεύγος στην αρχαία τραγωδία, «έφτιαξε» ένα νέο πρωταγωνιστικό ζευγάρι, τον Θάνο Κωτσόπουλο και την Άννα Συνοδινού και προγραμματίισε για την δεύτερη χρονιά των *Επιδauρίων* (1956) το ανέβασμα της *Αντιγόνης* με αυτούς στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Έτσι ο Μινωτής βλέποντας τον κίνδυνο που μία τέτοια κίνηση ενείχε, ζήτησε, έκτος από την *Μήδεια* που είχε επιλέξει να ανεβάσει, να αναλάβει και την σκηνοθεσία της *Αντιγόνης*, με προφανή πρόθεση να διασφαλίσει την «κυριαρχία» της *Μήδειας* εκείνη τη χρονιά.

Η *Μήδεια* δεν είχε αντίστοιχη επιτυχία με την *Εκάβη* την προηγούμενη χρονιά. Βασικός λόγος ήταν ότι η Παξινού, παρόλο που υποκριτικά ήταν άρτια, δεν μπόρεσε να πείσει ως *Μήδεια*, κυρίως γιατί εμφανισιακά και

⁵⁹ Με την παράσταση αυτή ξεκίνησε και η πορεία της *Εκάβης* που παιζόταν με τεράστια πάντα επιτυχία επί έντεκα χρόνια σε θέατρα στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Αυτή τη χρονιά ανέβηκαν στην Επίδαυρο σε επανάληψη και παραστάσεις του *Ιππόλυτου* και του *Οιδίποδα Τυράννου*. Εδώ πρέπει, παρενθετικά, να αναφερθεί ότι το ίδιο έτος, το 1955, ιδρύεται ο ετήσιος θεσμός του *Φεστιβάλ Αθηνών*, μέρος του προγράμματος του οποίου είναι θεατρικές παραστάσεις αρχαίου δράματος και κλασικού ρεπερτορίου, με την συμμετοχή ελληνικών και ξένων θιάσων.

⁶⁰ Παρόλο που ο προγραμματισμός της έναρξης των παραστάσεων την νέας αυτής σκηνής ήθελε την έναρξη στις αρχές Οκτωβρίου του 1955, τελικά η *Δεύτερη Σκηνή* άνοιξε τις πόρτες τις τον Ιανουάριο του 1956.

ηλικιακά δεν μπορούσε ο θεατής να την ταυτίσει με την ηρωίδα. Όσο αφορά την *Αντιγόνη*, η αδιαφορία του Μινωτή ήταν τόση που η Συνοδινού αναγκάστηκε να προστρέξει για βοήθεια στον παλιό της δάσκαλο Δ. Ροντήρη για να μπορέσει να ερμηνεύσει την *Αντιγόνη*. Η πρεμιέρα της *Αντιγόνης* χαρακτηρίστηκε από πρωτοφανή κοσμοσυρροή στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου και στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία⁶¹.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί η εξαιρετικά σημαντική προσπάθεια που γινόταν από τον Αλέξη Σολομό για την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας. Το 1956 με την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* του Αριστοφάνη εγκαινιάζεται «μία σειρά παραστάσεων όλων των έργων του αρχαίου κωμωδιογράφου, σε μία ανανεωμένη και σύγχρονη έκφραση»⁶².

Σταθμός του θεατρικού χειμώνα 1956-1957 αποτέλεσε η παράσταση του *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ με τον Μινωτή στον πρωταγωνιστικό ρόλο και την σκηνοθετική επιμέλεια. Αυτή η παράσταση έμεινε στην ιστορία του Εθνικού Θεάτρου ως μία από τις αρτιότερες και πιο πετυχημένες παραστάσεις της ιστορίας του. Είναι χαρακτηριστικό ότι ήταν μία από τις ελάχιστες παραστάσεις που επαναλήφθηκαν και την επόμενη χρονιά.

Στην προετοιμασία της τρίτης χρονιάς των *Επιδauρίων*, μετά την επιτυχία της *Αντιγόνης* ο Χουρμούζιος, χωρίς να λάβει καθόλου υπόψη τις επιθυμίες του Μινωτή, προγραμματίζει να ανεβάσει την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη με την Συνοδινού και τον Κωτσόπουλο στους πρωταγωνιστικούς ρόλους και με σκηνοθέτη τον Κωστή Μιχαηλίδη. Με αυτή του την κίνηση ο Χουρμούζιος «έριχνε στην ορχήστρα της Επιδαύρου ένα δεύτερο σκηνοθέτη τραγωδίας, σπάζοντας έτσι το μονοπώλιο του Μινωτή»⁶³.

Ο Μινωτής αντιδρώντας σε αυτήν την απόφαση δήλωσε ότι δεν θα ανεβάσει την δεύτερη τραγωδία του Φεστιβάλ, θεωρώντας ότι έτσι θα δημιουργούσε πρόβλημα στον προγραμματισμό του Φεστιβάλ. Ο Χουρμούζιος δράττεται της ευκαιρίας και ζητεί από τον Σολομό να ανεβάσει στην Επίδαυρο την *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη, που έτσι κι αλλιώς

⁶¹ «Η μεγάλη επιτυχία που σημείωσε η *Αντιγόνη* είχε αποτέλεσμα να αποκτήσει το *Εθνικό* μία νέα πρωταγωνίστρια στην τραγωδία, την Άννα Συνοδινού, η οποία μαζί με τον Κωτσόπουλο αποτέλεσαν ένα αχτύπητο δίδυμο, αντίπαλον δέος του ζεύγους Μινωτή - Παζινού». (Κανάκης, Βασίλης, 1999, σ. 244.)

⁶² Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 229.

⁶³ Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 257.

προετοίμαζε για το Ηρώδειο. Έτσι ο Μινωτής μένει στο περιθώριο του Φεστιβάλ Επιδαύρου, έχοντας μόνο να προετοιμάσει τις επαναλήψεις της *Εκάβης* και του *Οιδίποδα*. Αυτή τη χρονιά εμφανίζεται για πρώτη φορά στο *Εθνικό Θέατρο* το φαινόμενο της ομαδοποίησης των ηθοποιών σε επιμέρους θιάσους⁶⁴.

Σημαντικότερο θεατρικό γεγονός της χειμερινής σαιζόν 1957-58 αποτελεί η παρουσία του *Εθνικού Θεάτρου* στο *Φεστιβάλ των Εθνών* στο Παρίσι. Αυτή ήταν η δεύτερη φορά που το *Εθνικό* παρουσίασε παραστάσεις στο Παρίσι (η πρώτη ήταν το 1955) και σημείωσε, όπως και την πρώτη φορά, τεράστια επιτυχία. Με την επιστροφή του θιάσου από το Παρίσι άρχισε η προετοιμασία για το *Φεστιβάλ Επιδαύρου* του 1958. Προγραμματίστηκαν οι εξής παραστάσεις: *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Μιχαηλίδη, με το δίδυμο Συνοδινού- Κωτσόπουλος, *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία του Μινωτή, με τον ίδιο στον ομώνυμο ρόλο και *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Σολομού.

Η παράσταση του *Οιδίποδα επί Κολωνω* του Μινωτή σημείωσε τεράστια επιτυχία. Οι ερμηνείες των ηθοποιών εντυπωσίασαν και ιδιαίτερα ο Μινωτής έδωσε μία από τις καλύτερες ερμηνείες της καριέρας του. Η παράσταση αυτή «στάθηκε σημαντικός σταθμός στην ιστορία του *Εθνικού Θεάτρου* και «έζησε» πάνω στη Σκηνή του- με συνεχείς επαναλήψεις- για τριάντα ολόκληρα χρόνια!⁶⁵»

Το 1959 ήταν μία σημαντική χρονιά, που σημαδεύτηκε από την συνεργασία του Δ. Ροντήρη με το *Εθνικό* και την παρουσία του με την *Ορέστεια* του Αισχύλου στο *Φεστιβάλ της Επιδαύρου*. Ο Χουρμούζιος με αυτή του την κίνηση έφερε στην Επίδαυρο ένα πραγματικό αντίπαλο δέος στον Α. Μινωτή και παράλληλα ικανοποίησε όλους εκείνους που θεωρούσαν απαράδεκτη την απουσία του Ροντήρη από την Επίδαυρο τόσα χρόνια⁶⁶.

⁶⁴ Έτσι ο κάθε ηθοποιός «ανήκε» σε ένα θίασο, στον θίασο του Μινωτή, του Σολομού ή του Μιχαηλίδη. Το φαινόμενο αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι ηθοποιοί να είναι δέσμιοι των σκηνοθετών με τους οποίους συνεργάζονταν και μακροπρόθεσμα δημιούργησε τεράστια προβλήματα στην ομοιογένεια του θιάσου.

⁶⁵ Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 275.

⁶⁶ Η *Ορέστεια* όμως του Ροντήρη δεν ήταν όπως ανέμεναν πολλοί μία ρηξικέλευθη παράσταση. Αποτέλεσε, απλά, μία επανάληψη της παράστασης του 1949 και μάλιστα σύμφωνα με κριτικούς της εποχής ήταν κατώτερη από αυτή του '49. Ο Ροντήρης με την εκούσια απουσία του από τις εξελίξεις στο ανέβασμα της τραγωδίας, δεν προσέφερε με αυτή του την παράσταση τίποτα το καινούριο. Ήταν εμφανές ότι επιδίωξη του Ροντήρη ήταν να εκτονώσει τον θυμό και την πικρία του για τον εξοβελισμό του από το *Εθνικό* λίγα χρόνια νωρίτερα. «Ήθελε να αναγκάσει αυτούς που τον αμφισβήτησαν να του

Τελειώνοντας αυτό το μικρό οδοιπορικό στην ιστορία, κυρίως, του *Εθνικού Θεάτρου*, θα ήθελα να αναφερθώ στην παράσταση των *Φοινισσών* του Ευριπίδη, που θεωρήθηκε μαζί με τον Αγαμέμνονα, σκηνοθετικό αριστούργημα του Μινωτή. Η παράσταση των *Φοινισσών* δόθηκε στα πλαίσια του *Φεστιβάλ Επιδαύρου* του 1960. Η παράσταση χαρακτηρίστηκε από τον ίδιο τον Μινωτή ως «τραγωδία πρωταγωνιστών»⁶⁷ λόγω της εντυπωσιακής διανομής της. Σε μία προσπάθεια εκ μέρους του Χουρμούζιου να σπάσουν οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στις διαμορφωμένες «κλίκες» του θιάσου του Θεάτρου βρήκε, αναπάντεχα, σύμμαχό του τον Μινωτή. Έτσι στην διανομή περιελήφθησαν εκτός από τους ηθοποιούς «του Μινωτή» και ηθοποιοί που συνεργάζονταν με τον Μιχαηλίδη και τον Σολομό. «...Η παράσταση των *Φοινισσών* σημείωσε μία από τις πιο σημαντικές επιτυχίες που είχαν καταγραφεί έως τότε στα χρονικά του *Φεστιβάλ της Επιδαύρου* και πέρασε στη χορεία των παραστάσεων που έχουν μείνει στην ιστορία του *Εθνικού*. Η συνύπαρξη τόσων αξιόλογων στελεχών στον χώρο της ερμηνείας του αρχαίου δράματος υπήρξε καλλιτεχνικό γεγονός εξαιρετικά μεγάλης σημασίας. Η προτροπή του Χουρμούζιου για τη συνύπαρξη και τη συνεργασία αυτή είχε πιάσει τόπο. Αλλά μέχρι τότε;»⁶⁸.

υποβάλλουν ταπεινά τα σέβη τους! Και το πέτυχε...» (Κανάκης, Βασίλης, 1999, σ. 292-93). Γι' αυτό και μετά από την παράσταση αυτή δεν δέχτηκε να συνεχίσει μία συνεργασία με το *Εθνικό*, μία συνεργασία στην οποία θα έπρεπε να είναι υπόλογος για τις αποφάσεις του και να είναι δέσμιος της Διεύθυνσης.

⁶⁷ Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 302.

⁶⁸ Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, σ. 307.

Β΄ ΜΕΡΟΣ:

ΘΕΩΡΙΑ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑΣ - ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ξεκινώντας μία παρουσίαση των αρχών της Σημειολογίας του Θεάτρου θα ήταν εύλογο να αναφερθούμε σε ένα ορισμό του Θεάτρου. Ο πιο εύχρηστος ορισμός στην προκειμένη περίπτωση, αλλά και πάντοτε ως αφετηρία συζήτησης για το Θέατρο, είναι ο ορισμός του Bentley. «Ο Α ενσαρκώνει το ρόλο Χ και ο Β τον παρακολουθεί»⁶⁹. Άρα μπορούμε να πούμε ότι ως ελάχιστα προαπαιτούμενα για να έχουμε θεατρική πράξη ορίζονται: ο ηθοποιός, ο θεατής και ο ρόλος. Με την έννοια «ρόλος», που την χρησιμοποιώ εδώ αρκετά αυθαίρετα, εννοώ την επιθυμία του ηθοποιού να παραστήσει κάτι στο θεατή. Επεκτείνοντας τον βασικό ελάχιστο ορισμό μπορούμε να πούμε ότι «γι' αυτόν τον σκοπό [να παραστήσει τον Χ] ο Α παίρνει μία ορισμένη εξωτερική μορφή, συμπεριφέρεται με ορισμένο τρόπο (υποκριτική) και κινείται σ' ένα ορισμένο χώρο - σκηνή»⁷⁰.

Αυτό γίνεται και στην καθημερινή ζωή, με τη διαφορά ότι στο θέατρο οι πράξεις αυτές δεν έχουν χρηστική λειτουργικότητα, αλλά απευθύνονται στο θεατή. Η «παράσταση» της καθημερινότητας έχει ως αφετηρία της την στιγμή που ο άνθρωπος αντελήφθη την δύναμη αλλά και την ευχαρίστηση της αυτοπαρουσίασης. Υπάρχει η άποψη ότι η θεατρικότητα στην καθημερινή ζωή αποτελεί ένα θεμελιώδες ανθρώπινο ένστικτο, το ένστικτο της διασκέδασης, που περιλαμβάνει την προσπάθεια του καθενός να είναι διασκεδαστικός αλλά και την δική του ανάγκη να διασκεδάζει. Η επιρροή του θεάτρου αλλά και μετέπειτα της φωτογραφίας και του κινηματογράφου μπορεί να κάνει κάθε κοινωνική συναναστροφή να μοιάζει με σόου και εν τέλει όλο το κόσμο να μοιάζει με μία τεράστια θεατρική σκηνή. Αυτή η κατάσταση εγκυμονεί τον κίνδυνο της δημιουργίας μίας «ψεύτικης», φτιαχτής κοινωνίας «συγγραφέων χωρίς βιβλία, καλλιτεχνών χωρίς έργα τέχνης, μουσικών χωρίς μουσική, πολιτικών χωρίς πολιτικές, υποτρόφων χωρίς υποτροφίες»⁷¹.

⁶⁹ Πούχγερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 24.

⁷⁰ Πούχγερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 24.

⁷¹ Ελεύθερη μετάφραση από το βιβλίο: Gabler, Neal. *Life the movie: How entertainment conquered reality*. New York: Vintage Books, 2000, p.198.

Αυτή η παρατήρηση περί θεατρικότητας στην καθημερινή ζωή μετατοπίζει το αντικείμενο συζήτησης της Σημειολογίας του Θεάτρου. «Στο κέντρο των αναζητήσεων δεν τοποθετείται πια το *θέατρο*, άλλα το *θεατρικό*, ένα στοιχείο δηλαδή που δεν εντοπίζεται μόνο στο συμβατικό πλαίσιο της θεατρικής παράστασης, αλλά και έξω από το θέατρο, στην κοινωνική ζωή»⁷².

1. ΙΣΤΟΡΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗΣ

Η ιστορία της θεατρικής σημειωτικής χωρίζεται σε τρεις φάσεις. Η πρώτη φάση είναι αυτή του τσεχικού δομισμού (Σχολή της Πράγας), που αναπτύχθηκε στις δεκαετίες 1930 με 1940. Αποτέλεσε την απόλυτη πρωτοπορία στην θεατρική σημειωτική, αλλά η καθυστέρηση στη μετάφραση⁷³ των ιδεών της Σχολής της Πράγας σε μία γλώσσα πιο προσιτή στη Δύση, επέφερε μία σημαντική αργοπορία στη διάδοση των προβληματισμών και εν τέλει στην άσκηση της επιρροής τους στη Δύση. Οι μελέτες που εκπονήθηκαν από την Σχολή της Πράγας ουσιαστικά καθιέρωσαν τη σημειωτική του θεάτρου ως επιστημονικό κλάδο. Ως ζητήματα που πραγματεύτηκε η Σχολή της Πράγας ενδεικτικά αναφέρω: τον διαχωρισμό θεάτρου και δράματος, την αναζήτηση της «θεατρικότητας» του θεάτρου, τη λειτουργικότητα και ιεράρχηση των τεχνών στην θεατρική παράσταση, τον ενεργητικό ρόλο του θεατή, το ότι το θεατρικό σημείο είναι διπλό σημείο κ.λπ.

Η δεύτερη φάση είναι αυτή του πολωνικού δομισμού σε συνδυασμό με την αισθητική του Roman Ingarden (μελέτη που αφορά την λειτουργία της γλώσσας στο θέατρο) κατά τη δεκαετία του 1960. Οι αναζητήσεις του πολωνικού δομισμού, σε αντίθεση με αυτές του τσεχικού δομισμού, είχαν την τύχη να γίνουν γρήγορα ευρέως γνωστές σε όλη την Ευρώπη.

Τέλος, η τρίτη φάση είναι αυτή της δομικής γλωσσολογίας στο γαλλόφωνο χώρο και την Ιταλία, σε συνδυασμό με την βασική εργασία του Tadeusz Kowzan στη δεκαετία του 70. Η εργασία του Kowzan αφορούσε την τυπολογία των θεατρικών σημείων και αποτελεί έως και σήμερα τη βάση κάθε σημειολογικής προσπάθειας σχετικά με το θέατρο.⁷⁴

⁷² Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 14.

⁷³ Μεταφράστηκαν μόλις στην δεκαετία του 1970.

⁷⁴ Όλα τα στοιχεία για την ιστορία της Θεατρικής Σημειωτικής προέρχονται από το βιβλίο: Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 15-18

2. ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ

Το θεατρικό φαινόμενο αποτελεί ένα εξαιρετικά πολύπλοκο φαινόμενο. Χαρακτηριστικά του γνωρίσματα αποτελούν τα εξής: «συνθετικότητα και ιεράρχηση εκφραστικών μέσων, συλλογικότητα στην παραγωγή (παράσταση) και στη λήψη (πρόσληψη), σχεδόν ανύπαρκτη αντοχή στο χρόνο»⁷⁵. Ο Πούχνερ στο βιβλίο του αναφέρει μία πολύ ωραία φράση για να περιγράψει αυτή την «στιγμιαία» διάρκεια του θεατρικού φαινομένου. Αναφέρει ότι «το θέατρο είναι, σε χώρο και σε χρόνο, απόλυτο παρόν»⁷⁶.

Αν αναγνωρίσει κανείς ότι η θεατρικότητα είναι μέρος της καθημερινής ύπαρξης του καθενός, τότε θα ήταν αναγκαία η αποσύνδεση του θεατρικού φαινομένου «από το συμβατικό σχήμα συγγραφέας, κείμενο, σκηνοθέτης, ηθοποιός, θεατής»⁷⁷. Αυτό το σχήμα θα αφορούσε την θεατρική πράξη μόνο αν κανείς θα μπορούσε να την περιορίσει στα όρια μίας θεατρικής παράστασης. Όταν όμως η θεατρικότητα εξαπλώνεται σε όλο το φάσμα της ζωής μας και καθορίζει, εν μέρει, το είναι μας (και αν όχι το είναι μας, τότε όμως σίγουρα την προς τα έξω εικόνα μας) ορθώς «ορίστηκε ως μία ειδική διάσταση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και επικοινωνίας»⁷⁸.

3. ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ

«Το θέατρο είναι ένα ιδιάζον πολιτισμικό σύστημα και ένας εσωτερικός κώδικας που εξαρτάται συνήθως από τον γενικό εξωτερικό κώδικα· το βρίσκουμε σε πολλούς πολιτισμούς, αρχέγονους και προηγμένους. Δεν ανήκει σε εκείνα τα πολιτισμικά συστήματα που έχουν άμεση χρηστική λειτουργικότητα. Αυτά τα συστήματα, που δεν έχουν άμεση χρηστική λειτουργικότητα, δεν διαμορφώνουν μία ομοιογενή ομάδα· όταν χρησιμοποιηθούν τα σημεία τους με αισθητικό μόνο τρόπο, τότε αποσταθεροποιείται η σχέση τους με τις σημασίες τους· οι σημασίες τους τότε χάνουν την αυτονομία τους, αποδεσμεύονται από την καθορισμένη λειτουργικότητά τους κι αποκτούν άλλες λειτουργικότητες, αισθητικές. Ο θεατρικός κώδικας ανήκει σ' αυτά τα επιμέρους συστήματα, που παράγουν αισθητικά σημεία»⁷⁹. Πιο απλά, παρόλο που το θέατρο ενυπάρχει στην

⁷⁵ Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 14

⁷⁶ Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 23

⁷⁷ Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 14

⁷⁸ Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 14

⁷⁹ Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 23

κοινωνική μας ζωή, ο θεατρικός κώδικας δεν συμπίπτει με τον αντίστοιχο «κοινωνικό κώδικα». Το θέατρο μπορεί να χρησιμοποιεί σημεία που υπάρχουν στο πολιτιστικό περιβάλλον στο οποίο απευθύνεται αλλά χρησιμοποιούνται με πολύ διαφορετικό τρόπο. Έχουν, δηλαδή, άλλη λειτουργικότητα, θεατρική.

Το θέατρο υφίσταται μόνο τη στιγμή της παράστασης, γι' αυτό και ο θεατρικός κώδικας ενεργοποιείται μόνο κατά τη διάρκεια της παράστασης και απευθύνεται απαραίτητως σε ένα κοινό. «Επειδή ο θεατρικός κώδικας δεν υλοποιείται σε ένα αντικείμενο ανθεκτικό στο χρόνο, αλλά μόνο στη διαδικασία παραγωγής, η διαδικασία της λήψης εκσυγχρονίζεται και παραλληλίζεται απόλυτα με τη διαδικασία παραγωγής. Ο θεατής είναι απόλυτα απαραίτητος παράγοντας της θεατρικής παράστασης, κάθε παράσταση αποτελεί ένα δημόσιο κοινωνικό γεγονός»⁸⁰.

4. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

Η εγγενής δυσκολία της θεατρικής σημειολογίας είναι το ότι απαρτίζεται από σημεία που σημαίνουν σημεία πολλών διαφορετικών πολιτισμικών τομέων με διαφορετική ιδιότητα και λειτουργία.

Ο Kowzan στην εργασία του αναφέρει ως θεατρικά σημεία τα εξής: προσωδία, μιμική, χειρονομία, κίνηση του ηθοποιού στο χώρο, χαρακτηρισμός, κόμμωση, ενδυμασία, σκηνικό αντικείμενο, σκηνικό, φωτισμός, μουσική, ακουστικά εφέ.

Η Fisher - Lichte στη παραπάνω λίστα προσθέτει τον θεατρικό χώρο ως σημείο που δίνει απαραίτητα σημειωτικά στοιχεία. Βέβαια αυτό ισχύει μόνον αν το συγκεκριμένο θεατρικό φαινόμενο δεν ανήκει σ' ένα ορισμένο τύπο θεάτρου που υπαγορεύει συγκεκριμένη χρήση του χώρου.

Συνολικά μπορούμε να θεωρήσουμε ως θεατρικά σημεία τα εξής: Γλωσσικά σημεία, παραγλωσσικά σημεία, μουσική, μιμικά σημεία, σημεία χειρονομιών, γειτνιαστικά ή προσεγγιστικά σημεία, το μασκάρωμα, την κόμμωση, την ενδυμασία, τη διαμόρφωση χώρου, το σκηνικό, τα σκηνικά αντικείμενα και τον φωτισμό. «Όλα τα σημεία που παράγονται από τον ηθοποιό αναφέρονται σε σημεία πολιτισμικών συστημάτων (εκτός από το

⁸⁰ Πούχγερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 23-24.

μασκάρεμα που μπορεί να δηλώνει και μία φυσική εμφάνιση), ενώ τα σκηνικά σημεία μπορεί να αποδίδουν κι ένα φυσικό περιβάλλον»⁸¹

Αν θελήσουμε να διαχωρίσουμε τα θεατρικά σημεία σε κατηγορίες, μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε τρεις διαφορετικούς τρόπους διαχωρισμού. Μπορούμε πρώτον να τα διακρίνουμε σε οπτικά σημεία και σε ακουστικά σημεία. Δεύτερον σε σημεία που είναι πρόσκαιρα έναντι αυτών που είναι σταθερά και τρίτον σε σημεία που αναφέρονται στον ηθοποιό σε αντίθεση με αυτά που αναφέρονται στο χώρο.

Αλλά ας δούμε κάθε κατηγορία θεατρικών σημείων λίγο πιο αναλυτικά.

4.1. ΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

4.1.1. ΓΛΩΣΣΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

Ένα από τα βασικότερα θεατρικά σημεία είναι τα γλωσσικά. Σε μία, έστω και μικρή, ανάλυση των γλωσσικών σημείων και για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε τη χρήση τους στο θέατρο, θεωρώ πως πρέπει να γίνει μία αναφορά γενικώς στην έννοια της γλώσσας και του γλωσσικού σημείου.

Η γλώσσα, σύμφωνα με τον Saussure, «είναι ένα καθορισμένο μέρος του λόγου. Είναι ένα κοινωνικό προϊόν των ικανοτήτων του λόγου και ταυτόχρονα ένα σύνολο αναγκαίων συμβάσεων, που έχει υιοθετήσει το κοινωνικό σώμα, για να επιτρέπουν στα άτομά του να ασκούν αυτή την ικανότητα. Η γλώσσα είναι ένα όλο καθ' εαυτό και μία αρχή ταξινόμησης»⁸². «Η γλώσσα είναι ο λόγος χωρίς την ομιλία. Είναι το σύνολο των γλωσσικών συνηθειών που επιτρέπουν σε ένα άνθρωπο να κατανοεί και να κάνει τους άλλους να τον κατανοούν»⁸³.

Σε μία προσπάθεια προσέγγισης της έννοιας της γλώσσας είναι αναγκαίος ο διαχωρισμός της από την έννοια της ομιλίας. Η γλώσσα αναφέρεται σε ολόκληρη τη κοινωνία και έχει ουσιαστικό ρόλο ενώ η ομιλία είναι λειτουργία του ατόμου ως μονάδα και μπορεί να έχει ρόλο «συμπωματικό». Το ενδιαφέρον στην ομιλία είναι το πώς το κάθε άτομο επιλέγει να χρησιμοποιήσει τη γλώσσα για να εκφράσει τη σκέψη και την επιθυμία του αλλά και τα κίνητρα εκείνα που τον κάνουν να εκθέσει δημόσια τη σκέψη του. «Η γλώσσα δεν είναι μία λειτουργία του ομιλούντος, είναι το

⁸¹ Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 32

⁸² Saussure, Ferdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, σ. 39

⁸³ Saussure, Ferdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, σ. 111

προϊόν που καταγράφει το άτομο παθητικά, δεν προϋποθέτει ποτέ προμελέτη, και η σκέψη παρεμβαίνει μόνο ως δραστηριότητα ταξινόμησης»⁸⁴. Μία απλουστευτική θεώρηση της γλώσσας ως διαδικασίας ονοματοθεσίας μπορεί να μας οδηγήσει στο ορθό συμπέρασμα ότι «η γλωσσική μονάδα είναι κάτι διπλό, που πραγματοποιείται από την προσέγγιση δύο όρων»⁸⁵. Και ως γλωσσική μονάδα θεωρούμε το γλωσσικό σημείο.

«Το γλωσσικό σημείο ενώνει όχι ένα πράγμα και ένα όνομα, αλλά μία ιδέα και μία ακουστική εικόνα. Αυτή η τελευταία δεν είναι ο υλικός ήχος, πράγμα καθαρά φυσικό, αλλά το ψυχικό αποτύπωμα του ήχου αυτού, η παράσταση που μας δίνει γι' αυτόν η μαρτυρία των αισθήσεων μας...Το γλωσσικό σημείο είναι μία ψυχική οντότητα με δύο όψεις. Τα δύο στοιχεία είναι βαθύτερα ενωμένα και το ένα φέρνει το άλλο»⁸⁶.

Στην καθιερωμένη πλέον ορολογία της Γλωσσολογίας η ιδέα ονομάζεται σημαίνον και η ακουστική εικόνα σημαινόμενο. «Ο δεσμός που ενώνει το σημαίνον με το σημαινόμενο είναι αυθαίρετος, ή ακόμα επειδή εννοούμε με τον όρο σημείο το όλο που προκύπτει από τη σύνδεση ενός σημαίνοντος με ένα σημαινόμενο, μπορούμε να πούμε πολύ απλά: το γλωσσικό σημείο είναι αυθαίρετο»⁸⁷. «Το σημαίνον είναι ανατιολόγητο, δηλ. αυθαίρετο σε σχέση με το σημαινόμενο, με το οποίο δεν έχει κανένα φυσικό δεσμό στην πραγματικότητα»⁸⁸.

Επιστέφουμε τώρα στη χρήση των γλωσσικών σημείων στο θέατρο. Η χρήση της γλώσσας στο θέατρο είναι κεφαλαιώδους σημασίας, χωρίς όμως να είναι απαραίτητη. Υπάρχουν θεατρικές μορφές όπου δεν γίνεται χρήση της γλώσσας. Η πιο βασική λειτουργία της γλώσσας στο θέατρο είναι ότι τα λόγια του ηθοποιού είναι ουσιαστικά τα λόγια του ρόλου, που δίνουν στοιχεία για το χαρακτήρα και την ιστορία του ήρωα, για τις σχέσεις του με τους άλλους και λεπτομέρειες για μία κατάσταση ή για κάποιο γεγονός.

⁸⁴ Saussure, Ferdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, σ. 43

⁸⁵ Saussure, Ferdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, σ. 99

⁸⁶ Saussure, Ferdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, σ. 100-101

⁸⁷ Saussure, Ferdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, σ. 101-102

⁸⁸ Saussure, Ferdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, σ. 103

Η γλώσσα μπορεί, ως ένα βαθμό, να υποκαταστήσει όλα τα άλλα σημειωτικά συστήματα, χωρίς όμως να μπορεί να αντικαταστήσει σημεία χειρονομιών και γειτνίασης που συνδέονται άμεσα με την απαγγελία του ηθοποιού. Και πάλι υπάρχουν ελάχιστες εξαιρέσεις π.χ. όταν ο λόγος δεν συνοδεύεται από την φυσική παρουσία του ηθοποιού. Σε αυτές τις περιπτώσεις όντως η γλώσσα υποκαθιστά όλα τα άλλα σημειωτικά συστήματα. Τέλος, δεν θα πρέπει να θεωρούμε ότι στο θέατρο γίνεται χρήση μόνο του απαγγελλόμενου λόγου, αφού είναι άπειρα τα παραδείγματα χρήσης και του γραπτού λόγου σε μικρότερη ή μεγαλύτερη έκταση, με μεγαλύτερη ή μικρότερη σημασία για την δομή της παράστασης.

4.1.2. ΠΑΡΑΓΛΩΣΣΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

Παραγλωσσικά Σημεία είναι τα σημεία εκείνα που χαρακτηρίζουν την προσωδία ή απαγγελία και δεν μπορούν, όπως και τα γλωσσικά σημεία, να χωριστούν σε ελάχιστες διακριτικές μονάδες, αλλά εμφανίζονται μόνο σε συνδυασμούς, και είναι αχώριστα από τη γλώσσα. Ενώ οι σημασίες των παραγλωσσικών σημείων είναι κάπως σταθερές, η διερεύνησή τους δεν οδήγησε έως τώρα στην απόδειξη μίας σταθερής σχέσης της σημασίας του παραγλωσσικού σημείου με τα χαρακτηριστικά του.

Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις κατηγορίες παραγλωσσικών σημείων. Πρώτη κατηγορία τα φωνητικά παραγλωσσικά σημεία που έχουν συχνά να κάνουν με αντικειμενικές φυσιολογικές σωματικές ιδιότητες της φωνής του ηθοποιού. «Στο θέατρο βέβαια η φωνή του ηθοποιού χρησιμοποιείται ως σημαίνον (καταδηλώνει μία ορισμένη σκηνική εμφάνιση, όχι αναγκαστικά τη φυσιολογική του ηθοποιού)»⁸⁹.

Σε μία δεύτερη κατηγορία μπορούμε να κατατάξουμε τα μη φωνητικά παραγλωσσικά σημεία που εμφανίζονται πάντα σε συνδυασμό με γλωσσικά σημεία (τονισμός, διαλείμματα, προφορά, προσωδία, κ.λπ.). Σε αυτή τη κατηγορία ανήκουν «τα περισσότερα παραγλωσσικά σημεία που μαζί με τα γλωσσικά διαμορφώνουν το νόημα. Ρυθμίζουν την επικοινωνία, αλλά δίνουν και μία σειρά από πληροφορίες για τον ομιλητή και τον συναισθηματικό του κόσμο. Ανάμεσα σε διάφορες γλωσσικές ομάδες υπάρχουν συμβατικότητες που καθορίζουν πότε ένας λόγος εκλαμβάνεται ως πονηρός, αδιάφορος κ.λπ.

⁸⁹ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 35

Έτσι η χρήση των σημείων αυτών στο θέατρο προϋποθέτει την ισχύ τους στο πολιτισμικό περιβάλλον»⁹⁰.

Και τέλος στην τρίτη κατηγορία ανήκουν τα φωνητικά παραγλωσσικά σημεία που εμφανίζονται ανεξάρτητα από την γλώσσα ή και την αντικαθιστούν (γέλιο, κλάμα, επιφωνήματα).

4.1.3. ΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΕΦΕ

Τα ακουστικά εφέ, είναι μη γλωσσικά ακουστικά σημεία που είτε παράγονται από τον ηθοποιό είτε χαρακτηρίζουν τον σκηνικό χώρο ή ακόμα και υποδηλώνουν την εσωτερική κατάσταση του ηθοποιού. Στα ακουστικά εφέ ανήκουν ήχοι που μπορούμε να τους αποκαλέσουμε θορύβους. Αυτοί οι ήχοι μπορεί να είναι φυσικοί θόρυβοι, ήχοι ζώων, θόρυβοι μηχανών, θόρυβοι από πράξεις των ηθοποιών επί σκηνής ή και όχι. Δίνουν στοιχεία για ένα ορισμένο χώρο, μία κίνηση, κατάσταση ή δράση. Τα ακουστικά εφέ μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως συμβολικό μέσο ή για να υποβάλλουν μία ορισμένη σκηνική ατμόσφαιρα.

4.1.4. ΜΟΥΣΙΚΗ

Η μουσική «διαθέτει στον τόνο μία ενότητα που συνδυάζεται με διάφορους κανόνες σε συντάγματα»⁹¹. Η μουσική είναι μία αυτόνομη τέχνη με δικά της σημεία, σημεία που χρησιμοποιεί μόνο αυτή. «Στο θέατρο η μουσική χάνει έτσι κι αλλιώς ένα μέρος της αυτονομίας της· άλλωστε δεν μας ενδιαφέρει εδώ η αισθητική διάταξη της μουσικής, αλλά η λειτουργική»⁹². Στο θέατρο όλες οι υπόλοιπες τέχνες χάνουν την αυτονομία τους. Όπως η μουσική έτσι και η ζωγραφική, ο χορός κ.α.. Στο θέατρο, η μουσική χρησιμοποιείται ως σημείο, ως φορέας κάποιων σημασιών. Έτσι είναι σύνηθες να συσχετίζεται το κάθε μουσικό είδος αρμόζει με μία ορισμένη κοινωνική πράξη, χωρίς αυτό βέβαια να είναι κάτι απόλυτο.

Η μουσική στο θέατρο χρησιμοποιείται κυρίως για να απεικονίσει ανθρώπινα συναισθήματα. Ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας θα ήταν η σύνδεση μουσικών σημείων και των αντίστοιχων συναισθημάτων που αυτά είτε υποδηλώνουν είτε ακόμα προκαλούν. Η μουσική, με την «αόριστη» και «δυσνόητη» φύση της, έχει άραγε τη δυνατότητα να προκαλέσει παγκοσμίως αντίστοιχα συναισθήματα ή να παραπλέμψει σε αντίστοιχα νοήματα; Μία λίγο

⁹⁰ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 36

⁹¹ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 38

⁹² Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 38

απλοϊκή απάντηση θα ήταν ότι ο κάθε πολιτισμός έχει διαφορετικό τρόπο πρόσληψης της μουσικής και ότι σε κάθε πολιτισμό η μουσική κατέχει πολύ διαφορετική θέση. Ακόμα και μέσα στον ίδιο πολιτισμό υπάρχουν έντονες διαφοροποιήσεις όσο αφορά τη μουσική. Παρόλη τη σχετική αοριστία ως προς την σημασιολογική ερμηνεία των μουσικών σημείων, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι πολλά από αυτά είναι εύκολα αναγνωρίσιμα και αποτελούν πλέον μουσικά μοτίβα που εκφράζουν συγκεκριμένα συναισθήματα. Στο θέατρο η παρουσία της μουσικής μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Ενδεχομένως να είναι ενέργεια του ηθοποιού. Ο ηθοποιός παίζει μουσική και μας αποκαλύπτει την εσωτερική ψυχική του κατάσταση. Μπορούμε επίσης να έχουμε μουσική από ένα σύνολο μουσικών είτε ακόμα και από ολόκληρη ορχήστρα πάνω στη σκηνή ή έξω από αυτή. Η μουσική αυτή μπορεί να χαρακτηρίζει το σκηνικό χώρο, τα αντικείμενα, να ορίζει το σκηνικό τόπο, να «περιγράφει» μια κατάσταση, να υποβοηθά ή να προοικονομεί τη δράση, να υποβάλλει ορισμένη ατμόσφαιρα. Τα μουσικά σημεία, με τρόπο προφανώς πιο ασαφή, μπορεί να έχουν λειτουργίες παρόμοιες με αυτές των γλωσσικών, παραγλωσσικών και κινησιακών σημείων του ηθοποιού, όπως επίσης παρόμοιες με λειτουργίες των σημείων του χώρου.

4.2. ΟΠΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

4.2.1. ΚΙΝΗΣΙΑΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

Τα κινησιακά σημεία ανήκουν στα οπτικά σημεία και παράγονται με κινήσεις του προσώπου ή του σώματος του ηθοποιού. Τα κινησιακά σημεία χωρίζονται στα μιμικά σημεία, στα σημεία χειρονομιών, και στα σημεία γειτνίασης.

4.2.1.1. ΜΙΜΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

Όταν μιλάμε για μιμικά σημεία εννοούμε τις κινήσεις εκείνες του ανθρώπινου προσώπου που εκφράζουν βασικά ανθρώπινα συναισθήματα. Αν υποθέσουμε ότι ισχύει η «δαρβινική θεωρία ότι υπάρχει ένα πανανθρώπινο ρεπερτόριο μιμικών εκφράσεων για τα θεμελιακά συναισθήματα»⁹³ τότε όντως μπορούν τα μιμικά σημεία να φέρουν νοήματα και να τα μεταδώσουν στον οποιοδήποτε θεατή. Προφανώς δεν μπορούμε πάντοτε να είμαστε σίγουροι ότι ένα «μήνυμα» που θα μεταδοθεί μέσω ενός

⁹³ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 41

μιμικού σημείου θα γίνει ορθά αντιληπτό ή ότι θα γίνει αντιληπτό με τον ίδιο τρόπο ή από όλους. Επίσης τα μιμικά σημεία εξαρτώνται πολύ από το χώρο. Υπάρχει το ενδεχόμενο να μην τα αντιληφθεί ο θεατής αν ο χώρος είναι πολύ μεγάλος και άρα και η απόστασή του από τον ηθοποιό ή αν ο φωτισμός είναι ελλιπής. Είναι προφανές ότι τα μιμικά σημεία αλλοιώνονται και ενίοτε καταργούνται με την χρήση προσωπίδας, ημιπροσωπίδας ή ακόμα και με το μακιγιάζ. Σε περιπτώσεις που χρειάζεται η υποκατάσταση των μιμικών σημείων, αυτό γίνεται με άλλα σημεία κυρίως γλωσσικά.

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι «ο μιμικός κώδικας του θεάτρου δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με το μιμικό κώδικα της κοινωνίας... Σχεδόν σε όλες τις μορφές του μη νατουραλιστικού θεάτρου κυριαρχούν ιδιαίτερες θεατρικές συμβατικότητες στη μιμική έκφραση των συναισθημάτων, ένας κώδικας τον οποίο πρέπει να εκμάθει ο ηθοποιός, στο πλαίσιο της υποκριτικής της εποχής του, κι ο θεατής, για να αποκωδικοποιήσει σωστά τα υποκριτικά σημεία της παράστασης»⁹⁴.

4.2.1.2. ΣΗΜΕΙΑ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΩΝ

Όταν λέμε σημεία χειρονομιών εννοούμε τις κινήσεις του σώματος του ηθοποιού και επειδή θέατρο δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον ηθοποιό, «θέατρο δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το σώμα του ηθοποιού και τις κινήσεις του. Όλα τα άλλα σημειωτικά συστήματα του θεάτρου μπορούν να υποκατασταθούν. Αυτό οδήγησε και στην άποψη πως το σημείο *χειρονομίας* είναι η ελάχιστη σημαίνουσα μονάδα όλου του θεατρικού κώδικα»⁹⁵. Οι χειρονομίες και οι σημασίες τους διαφοροποιούνται σε κάθε πολιτισμό και είναι κάτι το οποίο μαθαίνει κανείς από μικρή ηλικία. Ως ελάχιστη διακριτή μονάδα των σημείων χειρονομιών ορίζονται τα «κινήματα». Τα σημεία χειρονομιών είναι συνδυασμοί «κινήματων», αλλά η παραγωγή ιδιαίτερου νοήματος εξαρτάται και από τα συμφραζόμενα. Μπορούμε να διαχωρίσουμε ένα είδος χειρονομιών που έχει ουσιαστικότερη σκοπιμότητα και διαφέρει σημαντικά από τις συνήθεις χειρονομίες επικοινωνίας. Τέτοιες περιπτώσεις αφορούν την ανάγκη για συνοδεία ομιλίας ή υποκατάστασή της, όπως για παράδειγμα η γλώσσα των κωφαλάλων, όπου οι χειρονομίες λειτουργούν ως μοναδικό, ίσως, μέσο επικοινωνίας.

⁹⁴ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 42

⁹⁵ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 42

Οι χειρονομίες είναι φορείς χρήσιμων πληροφοριών για το υποκείμενο. «Προδίδουν» την ηλικία του, το φύλο, την κοινωνική θέση, τον στιγμιαίο ρόλο που ενσαρκώνει, τη σωματική και πνευματική του κατάσταση, στοιχεία του χαρακτήρα του, την εν γένει διάθεσή του, μία πληθώρα συναισθημάτων. Οι πληροφορίες αυτές ενισχύονται από τον κώδικα ενδυμασίας. Οι χειρονομίες είναι πολλές φορές και ρυθμιστές της επικοινωνίας. «Εν μέρει καθρεφτίζουν τις σχετικές συμβατικότητες της κοινωνίας, εν μέρει ακολουθούν τους δικούς τους κώδικες»⁹⁶. Κάθε θεατρικό είδος και το θέατρο κάθε εποχής επεξεργάζεται διαφορετικούς κώδικες χειρονομιών. Μία ιδιαίτερη χρήση των χειρονομιών γίνεται στην Παντομίμα, όπου οι χειρονομίες περιγράφουν και επί της ουσίας αντικαθιστούν αντικείμενα. Τα σημεία χειρονομιών έχουν την δυνατότητα να υποκαθιστούν άλλα σημειωτικά συστήματα, είτε ακουστικά είτε οπτικά.

4.2.1.3. ΣΗΜΕΙΑ ΓΕΙΤΝΙΑΣΗΣ

Τα γειτνιαστικά σημεία έχουν να κάνουν με τις κινήσεις του σώματος του ηθοποιού, αλλά διαφοροποιούνται από τα υπόλοιπα κινησιακά σημεία επειδή σχετίζονται με τον περιβάλλοντα χώρο. Κάθε πολιτισμός καθορίζει ποια απόσταση πρέπει να τηρούν δύο φορείς επικοινωνίας σε κάθε περίπτωση. Η θέση στο χώρο και η μεταξύ τους απόσταση συχνά στο θέατρο, και όχι μόνο, σχετίζεται αλλά και υπαγορεύεται από τη κοινωνική θέση των ατόμων. Οι διαδεδομένοι κώδικες συμπεριφοράς εφαρμόζονται και στο θέατρο, αλλά, όπως πάντα στο θέατρο, αποκτούν άλλες σημασίες, κυρίως όταν ο σκηνικός χώρος δεν είναι μονοσήμαντος.

Μία πολύ σημαντική «πηγή» πληροφοριών είναι το βάδισμα του ηθοποιού, δηλαδή του ήρωα. Αναδεικνύει την εσωτερική και εξωτερική του κατάσταση. Σε συγκεκριμένα είδη θεάτρου η κίνηση του ηθοποιού έχει και ιδιαίτερη σημασία. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ίσως είναι το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο όπου η είσοδος από τη δεξιά πάροδο σηματοδοτεί την επιστροφή του ήρωα από την ύπαιθρο, ενώ αντίθετα η είσοδος από την αριστερή συμβολίζει την άφιξη από την αγορά. Σε τέτοιες περιπτώσεις, ο σκηνικός χώρος έχει εκ των προτέρων σημασίες γνωστές στο κοινό, λόγω της θεατρικής τους παιδείας.

⁹⁶ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 44

4.2.2. ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Η εμφάνιση του ηθοποιού προφανώς συνδυάζει τα φυσικά προσωπικά του δεδομένα με τα στοιχεία μεταμόρφωσης εκείνα που θα του δώσουν τη δυνατότητα να πλησιάσει την εμφάνιση του ρόλου που καλείται να υποδυθεί. Ο θεατής πρέπει να μπορεί να ταυτίζει τον ηθοποιό με το πρόσωπο που παριστάνει. Έτσι, στην διαδικασία αυτή, πολύ σημαντική είναι η συμβολή των στοιχείων μεταμόρφωσης αλλά επίσης πολύ σημαντικό είναι η φυσική του εμφάνιση να συνάδει με το ρόλο που καλείται να ενσαρκώσει. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα υπήρξε η παταγώδης αποτυχία της πρεμιέρας της όπερας *La Traviata* του G. Verdi στο θέατρο «La Fenice» της Βενετίας στις 6 Μαρτίου του 1853. Μεταξύ άλλων, η εντελώς ακατάλληλη εμφάνιση της πληθωρικής σοπράνο Fanny Salvini - Donatelli στον ρόλο μίας ετοιμοθάνατης γυναίκας που υπέφερε από φυματίωση επέφερε την ειρωνική αντίδραση του κοινού, που με την επιθετική του συμπεριφορά αποδιοργάνωσε την παράσταση⁹⁷.

Τα στοιχεία της εμφάνισης δίνουν και αυτά πληροφορίες κοινωνικού αλλά και πολιτισμικού χαρακτήρα.

4.2.2.1. ΜΑΣΚΑΡΕΜΑ

Με την έννοια μασκάρεμα εννοούμε τη μεταμόρφωση του προσώπου και του σώματος του ηθοποιού. Με τη μεταμόρφωση αυτή προσδίδονται στον ηθοποιό χαρακτηριστικά, κοινωνικής ταυτότητας και ιδιοτήτων, του ρόλου. Από τον 19^ο αιώνα μέχρι και σήμερα εμφανίζονται κοινωνικά και πολιτισμικά στερεότυπα που σχετίζονται με τη φυσιογνωμία του ανθρώπου ως φορέα και ένδειξη χαρακτήρα. Πλέον, μπορούμε να πούμε, ότι το πρόσωπο είναι εξ ολοκλήρου στοιχείο της επικοινωνίας, όχι πια φυσικό δεδομένο μια που μπορεί εν δυνάμει να υποστεί αλλαγές, αλλαγές που μπορούν να κάνουν την εμφάνιση κοινωνικά αποδεκτή ή ακόμα και πηγή θαυμασμού. Αν θεωρήσουμε ότι αυτά τα στερεότυπα είναι βαθιά ριζωμένα μέσα στην σκέψη του κάθε ανθρώπου ακόμα και σήμερα, τότε το Θέατρο δεν κάνει τίποτα άλλο από το να καθρεφτίζει τα στερεότυπα αυτά του κάθε πολιτισμού. Το ενδιαφέρον είναι

⁹⁷ Σχετικό απόσπασμα: «La premiere representation au Teatro Fenice à Venise constitua un échec total. Celui-ci était certainement dû, en partie, au physique de la chanteuse qui devait incarner le personnage éthéré et poétique de Violetta. C'était une femme très forte et d'apparence joviale. Les spectateurs se mirent tout simplement à rire quand, au dernier acte, le docteur déclara qu'elle mourait de consommation». Από το βιβλίο: *Le Monde de la Musique* (red. K. B. Sandved, version française de A. – M. Bernard). Bruxelles: Ed. Le Sphinx, 1958, p. 2250.

όταν το Θέατρο, χρησιμοποιώντας αυτά τα στερεότυπα, καταφέρνει την ανατροπή του συναισθήματος στο κοινό. Για παράδειγμα, όταν ένας ηθοποιός με τρομακτική εμφάνιση αναδεικνύεται ως ευγενής ήρωας ή όταν ένας ήρωας με αγγελική εμφάνιση αποδεικνύεται πηγή του κακού.

Δεν υπάρχει χαρακτηριστικότερη μορφή θεατρικής μεταμόρφωσης από τη χρήση του προσωπείου. «Από μία άποψη το προσωπείο εμπεριέχει όλη την ουσία του θεάτρου, είναι μία υλοποιημένη παράσταση. Ενώνει σε μία υλική μορφή το πρόσωπο του ηθοποιού και το πρόσωπο του ρόλου, φανερώνει τη μία ταυτότητα και καλύπτει την άλλη. Είναι σημείο της φανερής μεταμόρφωσης, και μέσο αποξένωσης, γιατί φανερώνει με την ύπαρξή της την τεχνητή αλλαγή»⁹⁸. Η χρήση του προσωπείου οδήγησε στη διαμόρφωση θεατρικών τύπων π.χ. στη Commedia dell Arte. Αυτό εμφανίζεται κυρίως στην κωμωδία και όχι στο δράμα ή την τραγωδία. Το προσωπείο αφαιρεί τη δυνατότητα ύπαρξης μιμικών σημείων και άρα οδηγεί στην πιο έντονη χρήση άλλων κινησιακών σημείων.

4.2.2.2. KOMMΩΣΗ

Ένα από τα βασικά στοιχεία της εμφάνισης του ηθοποιού είναι η κόμμωση. Το χρώμα των μαλλιών, η ιδιομορφία της κόμμωσης, το μήκος, η πυκνότητα ή η έλλειψη τους εκτός από στοιχεία φυσικής εμφάνισης αποτελούν, σχεδόν σε όλους τους πολιτισμούς, φορείς σημασιών. Αποκαλύπτουν τη κοινωνική θέση, το επάγγελμα, την εθνική ή θρησκευτική ταυτότητα, τις πολιτικές ή άλλες πεποιθήσεις. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι, για παράδειγμα, σε πολλούς πολιτισμούς, κυρίως παλαιότερα, το πολύ κοντό κούρεμα και στους άνδρες και στις γυναίκες αποτελούσε μία μορφή ατιμωτικής τιμωρίας. Τέλος η κόμμωση, ως ένα από τα χαρακτηριστικά της εμφάνισης που υπακούουν στους κανόνες της μόδας, έχει την δυνατότητα, μαζί με το κοστούμι συνήθως, να δώσει στο κοινό την αίσθηση της αντίστοιχης εποχής.

4.2.2.3. ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ

Όταν λέμε ενδυμασία στο θέατρο εννοούμε το θεατρικό κοστούμι. Το κοστούμι αντικειμενικά δίνει μία πρώτη εικόνα και δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να κάνει μία πρώτη ταύτιση του ηθοποιού με το ρόλο. Υπάρχουν μεγάλες ομοιότητες ανάμεσα στον θεατρικό και τον κοινωνικό ρόλο τον οποίο

⁹⁸ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 44

υποδεικνύει η ενδυμασία. «Η ένδυση είναι πολιτισμικός πληροφοριοδότης πρώτης τάξεως: σημειώνει ηλικία και φύλο, εθνικότητα ή και γεωγραφική περιοχή, συχνά και θρησκεία, κοινωνική τάξη ή υποομάδα και κατάσταση (άγαμος, έγγαμος κ.λπ.), επάγγελμα και ιδιάζουσα θέση (χίππου, κατάδικος, κ.λπ.)· καταδηλώνει μία ορισμένη πρόσκαιρη κατάσταση (κηδεία, πάρτυ, υπνοδωμάτιο) ή μία ορισμένη προσωπική ταυτότητα»⁹⁹. Στο Θέατρο η ενδυμασία δεν έχει ουσιαστική πρακτική λειτουργικότητα υπάρχει για να είναι Σημείο. Να δίνει στοιχεία για την εποχή, την ιστορική περίοδο, ίσως και για κάποιους μυθολογικούς κώδικες. Όπως είναι εύκολα αντιληπτό η ενδυμασία επηρεάζει άλλα σημεία π.χ. τα κινησιακά, όταν ένα κοστούμι είναι στενό ή υπερμέγεθες!

4.2.3. ΣΗΜΕΙΑ ΧΩΡΟΥ

Η κατηγορία θεατρικών σημείων που λέγεται «σημεία χώρου» είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το θεατρικό κτήριο ή με χώρους που ενώ έχουν άλλη πρακτική λειτουργικότητα, χρησιμοποιούνται ως θεατρικοί. «Ο χώρος εκλαμβάνεται εδώ [στο θέατρο] πάντα ως δυνητικό περιβάλλον του ανθρώπου και δυνητικό πεδίο των πράξεων του»¹⁰⁰.

4.2.3.1. ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Ως θεατρικός χώρος νοείται το θεατρικό κτήριο, το κτήριο δηλαδή που επιτελεί την κοινωνική λειτουργικότητα του θεάτρου στην κάθε κοινωνία. Η μορφή δηλαδή του θεατρικού χώρου έχει άμεση σχέση επιρροής από την κοινωνία στην οποία «ανήκει». Έτσι, για παράδειγμα, το κυκλικό σχήμα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου σχετίζεται άμεσα με την αρχαία πόλη και τη δημοκρατία. «Το αμφιθέατρο της αρχαιότητας σχεδόν αγκαλιάζει την ορχήστρα· μέσα στο φως της ημέρας ηθοποιοί και θεατές βλέπονται και γνωρίζονται· το θέατρο συμβολίζει πιστά την ενότητα της ελληνικής πόλης»¹⁰¹. Σήμερα η έννοια του θεατρικού χώρου δεν περιορίζεται στα θεατρικά κτήρια, έχει επεκταθεί σε εξωθεατρικούς χώρους και κυρίως σε τόπους καθημερινής κοινωνικής συναναστροφής. Θέση θεατών σε σχέση με την σκηνή εκφράζει επίσης την κοινωνική λειτουργικότητα του συγκεκριμένου τύπου θεάτρου.

Στο Θέατρο της Ψευδαίσθησης του 19^{ου} αιώνα «ο ηθοποιός δεν παριστάνει πια τον αντιπρόσωπο της κοινωνίας των θεατών, οι θεατές,

⁹⁹ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 50

¹⁰⁰ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 51

¹⁰¹ Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 52-53

απομονωμένοι στο σκοτάδι, παύουν να είναι κοινωνική δημοσιότητα»¹⁰². Έχει επιτευχθεί ο τέλειος διαχωρισμός ηθοποιού και θεατή, η απόλυτη αποστασιοποίηση του θεατή από τα δρώμενα, είναι ένας απλός παρατηρητής.

Στον 20^ο αιώνα, όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Το λεγόμενο «χάσμα της ράμπας» μειώνεται έως και εξαλείφεται. Στόχος είναι η ενεργοποίηση του θεατή, να γίνει δηλαδή συμμετέχων στο γεγονός που λαμβάνει χώρα μπροστά του. Έτσι ίσως να μπορούμε να πούμε ότι επαναπροσδιορίζεται η έννοια της κοινωνικής λειτουργικότητας του θεάτρου.

4.2.3.2. ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Σκηνικός Χώρος είναι ο τόπος παράστασης. Ο χώρος δράσης και ύπαρξης του ηθοποιού. Ο σκηνικός χώρος είναι ο χώρος όπου παρευρίσκεται και ζει το σκηνικό πρόσωπο. Αφού αναγκαστικά ο σκηνικός χώρος είναι πεπερασμένος, περιορίζει και ορίζει τον τύπο κινήσεων που μπορεί να κάνει ο ηθοποιός.

4.2.3.2.1. ΣΚΗΝΙΚΟ

Το σκηνικό δίνει σημασίες και ιδιότητες στον σκηνικό χώρο. Δεν είναι δυνατό, όπως είναι προφανές, να αποφευχθούν οι σκηνογραφικές συμβατικότητες. Ούτε στο Νατουραλιστικό Θέατρο, παρόλη την υπερβολή του, δεν επετεύχθη να αναπαραχθεί επί σκηνής το πραγματικό περιβάλλον. Το σκηνικό οριοθετεί τον τόπο της σκηνικής δράσης και δίνει στοιχεία για την ιστορική εποχή που διαδραματίζονται τα γεγονότα. Επίσης, αποκαλύπτονται πληροφορίες για την υπόθεση του έργου. Τα σκηνικά, προφανώς, επηρεάζουν την υποκριτική. Φτάνει να σκεφτεί κανείς ότι ορίζουν το χώρο μέσα στον οποίο γίνεται η δράση, άρα ο ηθοποιός οφείλει να κινηθεί εντός αυτών των ορίων. Τα σκηνικά δίνουν επίσης χρήσιμες πληροφορίες για το σκηνικό πρόσωπο, μια που συνήθως απεικονίζουν ιδιωτικό του χώρο. Τα σκηνικά επίσης συμβάλλουν στη γενικότερη ατμόσφαιρα ή ενέχουν συμβολικές σημασίες. Το σκηνικό μπορεί να έχει κυρίαρχη θέση στην κάθε θεατρική παραγωγή ή στον αντίποδα να λείπει ολοκληρωτικά και τη λειτουργία του να επιτελούν άλλα σημειωτικά συστήματα.

4.2.3.2.2. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

Σκηνικά Αντικείμενα είναι τα αντικείμενα που χειρίζεται ο ηθοποιός επί σκηνής. Μέρη της ενδυμασίας ή της σκηνογραφίας μπορούν να αποκτήσουν

¹⁰² Πούχνερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, σ. 53

και αυτήν την λειτουργικότητα. Τα σκηνικά αντικείμενα είναι «κομμάτια» της πραγματικής ζωής. Προφανώς τα σκηνικά αντικείμενα υπάρχουν για να διευκολύνουν τις δραστηριότητες του σκηνικού ρόλου ή για να δώσουν στοιχεία για το χαρακτήρα του. Αποτελούν ενδείξεις δράσεων και καταστάσεων. Πολλές φορές μπορούν να έχουν και συμβολική σημασία. Δεν φαίνεται να υπάρχουν γενικοί κανόνες που να ρυθμίζουν τη συχνή ή όχι χρήση σκηνικών αντικειμένων στους διάφορους τύπους θεάτρου. Τα σκηνικά αντικείμενα μπορούν να υπάρχουν σε πληθώρα ή να μην υπάρχουν και καθόλου, άλλωστε το θέατρο, στη σημερινή εποχή αλλά και πάντοτε, ήταν μία σύμβαση. Έτσι ένα ποτήρι, για παράδειγμα, δεν είναι ανάγκη να υπάρχει για να γίνει αντιληπτό από το θεατή...

4.2.3.2.3. ΦΩΤΙΣΜΟΣ

Ο φωτισμός, είτε αυτός είναι φυσικός είτε τεχνητός, στόχο έχει να αναδείξει το σκηνικό χώρο. Η ένταση, το χρώμα, ο τρόπος διάδοσής του και η κίνηση του φωτός παράγουν αντίστοιχα συναισθήματα ή εστιάζουν (ή ακόμα και αποσπούν) την προσοχή του θεατή. Η παρουσία του φωτισμού έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει τις σημασίες άλλων σημειωτικών συστημάτων, και όταν δεν λειτουργεί ως αυτοτελές σημείο. Ο φωτισμός θεωρείται αυτοτελές σημείο από τον 20^ο αιώνα. Καταδηλώνει τον τόπο σκηνικής δράσης, την εποχή, συγκεκριμένες καταστάσεις, έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί ατμόσφαιρα.

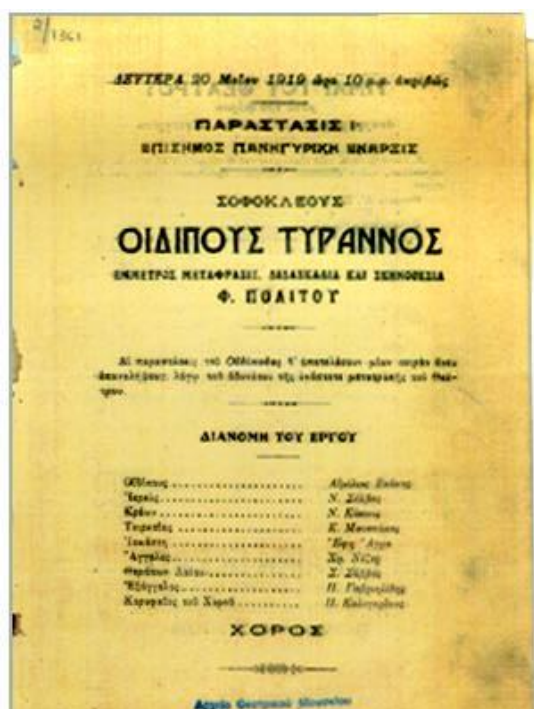
Γ' ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Αν, σύμφωνα με το δεύτερο μέρος αυτής της εργασίας, θεωρήσουμε ότι τα θεατρικά σημεία μπορούν να χωριστούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες, δηλαδή στα ακουστικά σημεία και τα οπτικά σημεία, είναι εμφανές ότι προσπαθώντας να εξερευνήσουμε τις θεατρικές εξελίξεις της περιόδου εκείνης υπάρχουν κάποιες αντικειμενικές δυσκολίες. Δυσκολίες που καθιστούν τις όποιες αναλύσεις ελλιπείς αν όχι αβάσιμες. Αυτές οι δυσκολίες έχουν να κάνουν με το γεγονός ότι για την περίοδο που μας ενδιαφέρει δεν υπάρχουν ή δεν είναι προσβάσιμα τα στοιχεία εκείνα που θα έκαναν την παρούσα προσπάθεια πληρέστερη.

Ως βάση της ανάλυσης της κάθε παράστασης είναι ο διαχωρισμός σε ακουστικά και οπτικά σημεία, από κει και πέρα γίνεται μία προσπάθεια, με τα όσα στοιχεία υπάρχουν να αναλυθούν τα επιμέρους θεατρικά σημεία που ανήκουν στην κάθε κατηγορία. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι η περίοδος αυτή που αναλύεται, δηλαδή η περίοδος από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου μέχρι το 1960, είναι η περίοδος που παίρνουν σάρκα και οστά οι προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Στη συγκεκριμένη εργασία επιλέχθηκε ως αντικείμενο μελέτης η δραστηριότητα του Εθνικού Θεάτρου, γιατί μέσα από τη δραστηριότητα αυτού του θεατρικού οργανισμού μπορούμε να δούμε την πορεία αυτή ευκρινέστερα απ' ότι σε άλλους θιάσους ή θέατρα. Το θεατρικό, άλλωστε, γίνεσθαι αναλύθηκε, ίσως υπέρ του δέοντος, στο πρώτο μέρος.

Πρώτη παράσταση για την οποία θα γίνει, συνοπτικά, λόγος είναι η «Εκάβη» σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη. Η παράσταση αυτή, που ανέβηκε το 1927, δηλαδή πριν την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, έχει ιδιαίτερη σημασία αφού αποτελεί το πρώτο σημαντικό βήμα για την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Μετά θα ακολουθήσουν αναλύσεις ιστορικών παραστάσεων που ανέβηκαν από το Εθνικό Θέατρο καθ' όλη τη περίοδο από το 1930 έως το 1960. Σε κάθε παράσταση γίνεται, για λόγους ιστορικούς, αναφορά της πλήρους διανομής όπως και, όπου κρίνεται αναγκαίο, κάποια σχόλια για το έργο.

1. «ΕΚΑΒΗ» - ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΟ ΣΤΑΔΙΟ - 1927



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

Ο λόγος που προκρίνεται η παράσταση αυτή, σε συνδυασμό με αυτή του *Οιδίποδα Τυράννου* του 1919, ως αφετηρία για την αναβίωση του αρχαίου δράματος είναι γιατί πραγματώνει, σε μία πρώτη μορφή, όλη την αναζήτηση της εποχής που αφορούσε κυρίως το σκηνικό - θεατρικό χώρο της τραγωδίας αλλά και κατ' επέκταση την θέση και το ρόλο του Χορού, την ενδυματολογία, τη μουσική, κ.λπ. Η έξοδος της τραγωδίας από τα κλειστά ιταλικού τύπου θέατρα και η παρουσίασή της

σε ανοιχτούς χώρους είναι ένα σημαντικό βήμα που φέρνει το νέο ελληνικό θέατρο πιο κοντά στην αρχαία παράδοση. Η τραγωδία στο φυσικό της χώρο διαμόρφωσε ένα ιδιαίτερο υποκριτικό ύφος αλλά και μία ιδιαίτερη αισθητική. Το κλειστό θέατρο με το σκηνικό του δημιουργεί ένα χάσμα μεταξύ του πραγματικού κόσμου του θεατή και του επίπλαστου της θεατρικής πράξης. Αυτό το χάσμα στον ανοιχτό θεατρικό χώρο της τραγωδίας δεν υπάρχει. Το φυσικό περιβάλλον είναι μέρος της παράστασης και μάλιστα ενίοτε λειτουργικό, αφού φυσικοί ήχοι λειτουργούν ως εφέ της παράστασης. Το σκηνικό δεν πλαισιώνει τα δρώμενα αλλά έχει αυτόνομη λειτουργία, είναι φορέας σημασιών. Η κατάργηση του χάσματος οδηγεί στη «κατάργηση» των δύο κόσμων. Όπως και ο αρχαίος θεατής έτσι και ο σύγχρονος νιώθει μέρος του δρώμενου και μπορεί να «αφήσει» τον εαυτό του να αντιληφθεί βαθύτερα νοήματα και ίσως να φτάσει στην κάθαρση...

«Η παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1919 από την *Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου* σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη μπορεί να θεωρηθεί αφετηρία γι' αυτή τη νέα φάση σκηνικής ανάπτυξης του τραγικού λόγου. Την εμπειρία του από αυτό το ανέβασμα αξιοποιεί ο ίδιος σκηνοθέτης στις 25 και 26 Σεπτεμβρίου του 1927, όταν στον ανοιχτό χώρο του Παναθηναϊκού

Σταδίου παρουσιάζει την *Εκάβη* με τον Αιμίλιο Βεάκη και τη Μαρίκα Κοτοπούλη στον ομώνυμο ρόλο. Προσπαθώντας να συνταιριάσει το τραγικό με το μεγαλειώδες, ανταποκρινόμενος στις απαιτήσεις του μεγάλου ανοιχτού χώρου, συνέλαβε ένα ογκώδες, επιβλητικό αρχιτεκτονικό φόντο το οποίο θα πλαισιώνει εικαστικά με τρόπο αφαιρετικό, τη δράση. Φροντίζει ιδιαίτερα το Χορό στον οποίο αποδίδει αυθυπαρξία που αντλείται από την ίδια του την τραγική μοίρα, βρίσκοντας άμεσες αντιστοιχίες με τα ιστορικά γεγονότα της εποχής του (ξεριζωμένος ελληνισμός της Μικράς Ασίας) και πραγματοποιώντας μία άμεση και ουσιαστική επικοινωνία με τους θεατές»¹⁰³.

Η κριτική της εποχής δεν θα μπορούσε να μη αντιλαμβάνεται τις αγωνίες αλλά και τις προσπάθειες που έγιναν και όσο αφορά την χρησιμοποίηση ενός εξωτερικού χώρου αλλά και όσο αφορά το ζήτημα του Χορού. Για την σκηνοθετική προσπάθεια του Φώτου Πολίτη αναφέρεται ότι «ειργάσθη πολύ και είχε καλές εμπνεύσεις. Η χρησιμοποίησις λ.χ. ολόκληρου του πλάτους του στίβου δια την σκηνήν του είνε έμπνευσις ωραία. Χαρίζει την πλατυτέρα σκηνήν που είδε θεατής εις την Ελλάδα και εις τον σκηνοθέτην μίαν ανεκτίμητον ελευθερίαν δράσεως δια την φαντασίαν του. Ο χωρισμός του χορού του από υπερεκατόν νέες εις 12 κορυφαίας που απλωμένες εις την αχανή αυτήν σκηνήν, παίρνουν η μία από τα χείλη της άλλης την συνέχεια των θείων χορικών και εις ωρισμένα σημεία τα απαγγέλουν και οι υπερεκατό νέες, όλες μαζί, δημιουργεί μία ρωμαλέα ποίηση, αρίστης φαντασίας, γεμάτη εύρωστη, ζωντανή ωραιότητα... Η πλαστική διάπλασις του εδάφους της σκηνής, οφειλομένη και αυτή εις τον κ. Πολίτην, είνε μία ακόμη έμπνευσις του καθόλου ασήμαντος»¹⁰⁴

Και μία ακόμα κριτική αναφέρεται στην προσπάθεια του να λύσει το πρόβλημα του Χορού. Λέει ο συντάκτης ότι «το κυριώτερον μέρος της προσοχής του εστράφη, και δικαίως, εις τον χορόν των παρθένων της Τρωάδος. Το νεώτερον Ελληνικόν θέατρον δεν είχε κατορθώσει έως τώρα να δώση εις τον θεατήν την ιδέαν της απολύτου συνοχής μεταξύ του χορού και των άλλων προσώπων, συνοχής, η οποία αποτελεί, ίσως, άλλοτε την κυριωτέραν βάσιν του μεγαλείου και της δυνάμεως της αρχαίας τραγωδίας... Ο χορός ελίσσόμενος εις το επικλινές επίπεδον, που αντικαθιστά την σκηνήν,

¹⁰³ Γραμματας, Θόδωρος. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τομ. Β. Αθήνα: Εξάντας, 2002, σ. 26.

¹⁰⁴ Απόσπασμα από άρθρο του Γ. Λαμπρίδη, 15/9/1927. Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1925-1930, σ. 52.

πότε συγκεντρωμένος περί τους πρωταγωνιστάς και πότε απομακρυνόμενος από αυτούς, κατώρθωνε να δίδη την εντύπωσιν πραγματικής συμμετοχής εις την τραγωδίαν»¹⁰⁵. Ομολογουμένως δεν ήταν όλες οι κριτικές της παράστασης αυτής διθυραμβικές. Για παράδειγμα υπήρξαν αρνητικά σχόλια για το τεράστιο μέγεθος της σκηνής, το οποίο δημιουργούσε το αίσθημα του χάους, μια που ήταν αδύνατο να χρησιμοποιηθεί εις το πλήρες και καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Αυτό, όμως, που είναι εμφανές είναι ότι αυτές οι αλλαγές βρήκαν πρόσφορο έδαφος σε μία «θεατρική» κοινωνία που είχε αντιληφθεί την ανάγκη για τον επαναπροσδιορισμό της παράστασης της Αρχαίας Τραγωδίας και έτσι το διαχωρισμό αυτής της θεατρικής μορφής από τον Δυτικό τρόπο θεάτρου.

2. «ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ» – ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ - 1932

Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

Φρουρός: ΗΛΙΑΣ ΔΕΣΤΟΥΝΗΣ

Α΄ Κορυφαίος: ΤΖΑΒΑΛΑΣ ΚΑΡΟΥΣΟΣ

Β΄ Κορυφαίος: ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ

Γ΄ Κορυφαίος: ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

Δ΄ Κορυφαίος: ΑΛΕΚΟΣ ΜΠΟΥΜΠΗΣ

Κλυταιμνήστρα: ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

Κήρυξ: ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Αγαμέμνων: ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΒΕΑΚΗΣ

Κασσάνδρα: ΜΑΙΡΗ ΣΑΓΙΑΝΟΥ - ΚΑΤΣΕΛΗ

Αίγισθος: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΛΗΝΟΣ

Σκηνικά: ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ

Μουσική: ΜΑΡΙΟΣ ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

Μετάφραση: ΙΩΑΝΝΗΣ ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Κοστούμια: ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ

Διδασκαλία Χορού: ΖΟΡΝΤΑΝ

Σκηνοθεσία: ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

¹⁰⁵ Ιντερνι, *Η «Εκάβη» εις το Στάδιον. Μία εξαιρετική παράστασις*. Εφ. Εστία, 19/9/1927, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1925-1930, σ. 59



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

Η πρεμιέρα του *Αγαμέμνονα* του Φώτου Πολίτη δόθηκε στις 19 Μαρτίου του 1932 στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου.

Ίσως το σημαντικότερο ρόλο σε αυτές τις πρώτες παραστάσεις να έχει ο τραγικός λόγος. Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι στο θέατρο ο λόγος έχει τεράστια σημασία ακόμη λοιπόν περισσότερο όταν μιλάμε για τον τραγικό λόγο. Στην συγκεκριμένη παράσταση χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Ι. Γρυπάρη. Οι μεταφράσεις του Γρυπάρη θεωρούνται ως κάτι το δεδομένο, κάτι καθιερωμένο αν και ομολογουμένως δεν μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για μεταφράσεις που ευνοούν τη θεατρικότητα. Δυστυχώς τα στοιχεία που έχουμε δεν αφήνουν το περιθώριο για καμία παραπάνω κρίση, άλλωστε και οι κριτικές για την παράσταση αυτή δεν φαίνεται να εστιάζουν καθόλου στη γλώσσα. Αναζητήσεις σχετικά με τη γλώσσα της τραγωδίας θα εμφανιστούν αργότερα.

Σ' αυτές τις πρώτες οργανωμένες προσπάθειες αναβίωσης της τραγωδίας σημαντικό ρόλο κατέχουν τα παραγλωσσικά σημεία. Όσο αφορά τα φωνητικά παραγλωσσικά σημεία που έχουν να κάνουν με τον ηθοποιό, οι ηθοποιοί είναι ακόμα επηρεασμένοι, έστω και σε μικρό βαθμό πια, από την προηγούμενη περίοδο όπου η εκφορά του λόγου ήταν επενδεδυμένη με τον

απαραίτητο, για εκείνη την εποχή, στόμφο. Ο υποκριτικός τους τρόπος και η χρήση της φωνής τους αλλάζει σιγά σιγά χωρίς όμως να μπορούμε να πούμε ακόμα ότι έχουμε φτάσει σε ένα απολύτως φυσικό τρόπο εκφοράς του λόγου και εν τέλει υποκριτικής. Ο υποκριτικός τρόπος της τραγωδίας δεν έχει βρει ακόμα τον εαυτό του κυρίως γιατί δεν έχει ακόμα βρει το φυσικό του χώρο, δηλαδή το ανοιχτό θέατρο. Και αυτό αφορά και τον τονισμό, τη προφορά αλλά και την έκφραση των συναισθημάτων.

Για τα ακουστικά εφέ δεν έχουμε καμία πληροφορία. Για τη μουσική όμως υπάρχει μία αναφορά σε μία κριτική της εποχής. Αναφέρει ο συντάκτης ότι τη δράση «...συνόδευε κάθε τόσο η απέρριπτος και ευχάριστος μουσική του κ. Βάρβογλη...»¹⁰⁶. Από αυτή την αναφορά θα μπορούσε εύκολα να αντιληφθεί κανείς ότι ο ρόλος της μουσικής ήταν απλά συνοδευτικός της δράσης. Δεν υπήρχε ακόμα η πεποίθηση ότι η μουσική μπορεί να υποβοηθήσει τη δράση ή να υποβάλει συναισθήματα. Ήταν απλά υπόκρουση.

Στην παράσταση του αυτή ο Φώτος Πολίτης συνεχίζει την «έρευνά» του ως προς την κίνηση των ηθοποιών και του Χορού και την προσπάθειά του να δημιουργήσει ένα Χορό που να είναι ένα «δρων» σύνολο. Αυτή του η προσπάθεια δεν έμεινε απαρατήρητη. Έτσι αναφέρεται στην ίδια κριτική ότι «...κατά την διάρκεια των δύο αυτών ωρών το σκηνικόν σύνολον δεν έχασεν ουδ' επί στιγμήν την ενότητα και την αρμονία του»¹⁰⁷. Δυστυχώς οι ελάχιστες φωτογραφίες της παράστασης που διασώζονται δεν αφήνουν το περιθώριο να μιλήσουμε αναλυτικά για σημεία χειρονομιών και γειννίασης. Γενικά μπορούμε, μόνο, να πούμε ότι η επιδίωξη μίας παράστασης που να χαρακτηρίζεται από ενότητα στη δράση προφανώς περιλαμβάνει σε σημαντικό βαθμό τέτοια σημεία.

Η κριτική της εποχής ασχολήθηκε, όσο αφορά τη παράσταση αυτή, σχεδόν αποκλειστικά με τα κοστούμια και κυρίως με τα σκηνικά. Είναι εμφανές ότι η ενδυματολογική προσέγγιση του Αντώνη Φωκά και η σκηνογραφική πρόταση του Κλεόβουλου Κλώνη αποτέλεσαν το σημείο αναφοράς του *Αγαμέμνονα*. Όπως, όμως, εύστοχα παρατηρεί και η Αναστασία Κοντογιώργη «...δυστυχώς, οι φωτογραφίες των παραστάσεων

¹⁰⁶ Συντάκτης: Ω. Η πρώτη του «Εθνικού». Εφ. Εστία, 20/3/1932, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1930-1937, σ. 19.

¹⁰⁷ Συντάκτης: Ω. Η πρώτη του «Εθνικού». Εφ. Εστία, 20/3/1932, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1930-1937, σ. 19.

που σώζονται ως σήμερα είναι κατά κανόνα ασπρόμαυρες και δεν επιτρέπουν στον ενδιαφερόμενο να αποκομίσει παρά μία γενική ιδέα για τη σκηνογραφική αντίληψη της παράστασης, ενώ χάνεται εντελώς η αντίληψη του ενδυματολόγου»¹⁰⁸. Έτσι, και αφού το φωτογραφικό υλικό αποδεικνύεται ελλιπές, ως βασική πηγή πληροφοριών ο μελετητής έχει μόνο τις κριτικές, δηλαδή την εντύπωση που έκανε η παράσταση αυτή στον θεατή. Ευτυχώς η κριτική της εποχής εκείνης δεν περιοριζόταν μόνο σε κρίσεις επί του αποτελέσματος (δηλαδή της παράστασης) αλλά έκανε και λεπτομερείς περιγραφές.

Έτσι, για την ιστορία, σημειώνεται ότι «...για τα κοστούμια της πρώτης παράστασης του Εθνικού, τον *Αγαμέμνονα*, ο ίδιος ομολογεί ότι δέχτηκε τις πολύτιμες συμβουλές και υποδείξεις της Εύας Σικελιανού. Ωστόσο, δεν μπόρεσε να συνεργαστεί μαζί της για οικονομικούς λόγους, καθώς οι προτάσεις της Σικελιανού ήταν εξαιρετικά ακριβές και τα μέσα που διέθετε ο Φωκάς ήταν πολύ περιορισμένα»¹⁰⁹. Είναι αλήθεια ότι σε όλη τη πορεία του ο Φωκάς προσπαθούσε με περιορισμένα οικονομικά μέσα να δημιουργήσει αριστουργήματα, και τις περισσότερες φορές το κατάφερνε...

«Τόσο στην πρώτη παράσταση του Εθνικού, όσο και σε όλες σχεδόν τις επόμενες παραστάσεις που εργάστηκε ως ενδυματολόγος ο Φωκάς διατήρησε την αρχή του *ιστορικού κοστουμιού*, την άποψη δηλαδή ότι το κοστούμι πρέπει να συμφωνεί με τον τόπο και το χρόνο που διαδραματίζεται το έργο, χωρίς πειραματικούς αναχρονισμούς ή τολμηρές καινοτομίες. Η αρχή αυτή εφαρμόστηκε και στα αρχαία ελληνικά έργα, ομολογεί μάλιστα, ότι διαρκής πηγή έμπνευσής του ήταν η αγγειογραφία – τόσο από τις σκηνές καθημερινής ζωής, όσο και από τις θεατρικές σκηνές – η πλαστική, οι τοιχογραφίες, αλλά και τα αρχαία κείμενα»¹¹⁰.

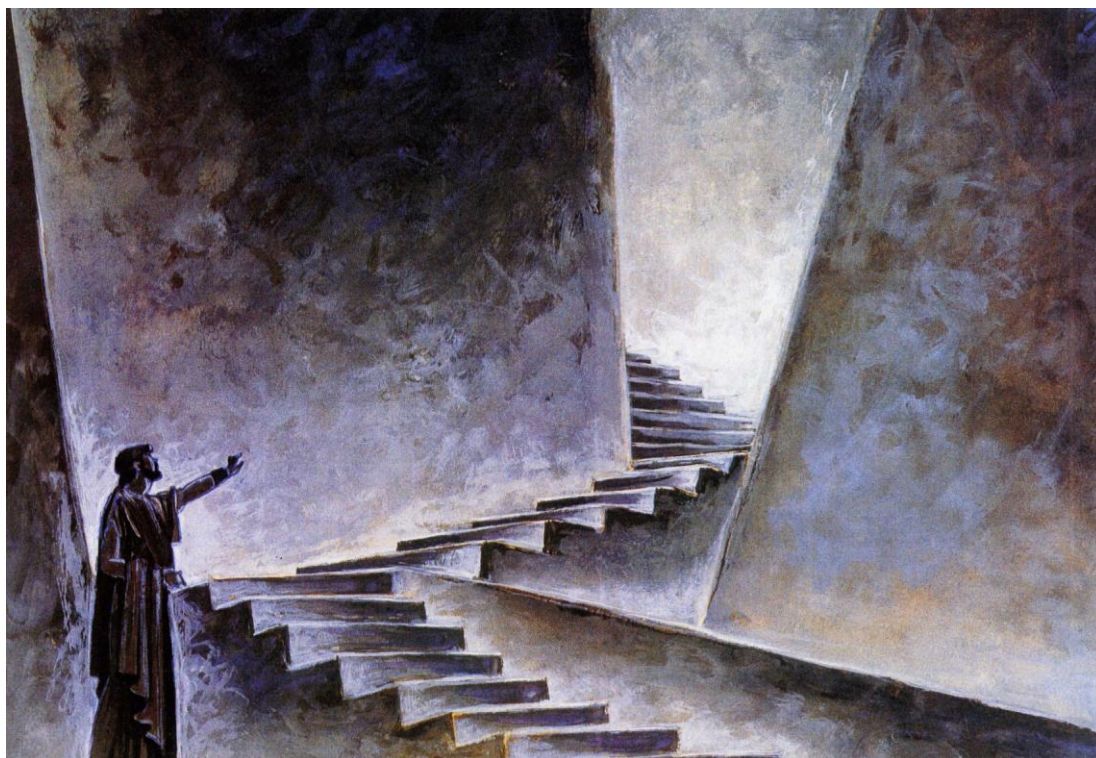
Μία κριτική που κάνει λεπτομερή περιγραφή του σκηνικού είναι του Κώστα Οικονομίδη για την εφημερίδα *Έθνος*. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «...δύο τοίχοι ογκώδεις, σκυθρωποί, σαν βγαλμένοι μέσα από το πλαίσιο των Μυκηνών, δημιουργούν τη βαρειά από τραγικότητα ατμόσφαιρα. Μία πόρτα

¹⁰⁸ Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, σ. 72.

¹⁰⁹ Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, σ. 72.

¹¹⁰ Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, σ. 72.

ανοίγεται ψηλά πάνω σ' ένα κομμάτι μεταβλητού ουρανού, σαν ανεστραμμένο τρίγωνο. Μία σκάλα που κατεβαίνει λοξά με ολοένα πλατύτερα σκαλοπάτια οδηγεί στο παλάτι του Αγαμέμνονος. Αριστερά ένας βωμός. Τίποτε άλλο. Σκηνογραφία λιτή, δωρικής αυστηρότητας. Πλέει μέσα σ' ένα πρασινωπό μισοσκόταδο, όταν ανοίγει η αυλαία, για να λουσθή με βαθμιαίες μεταπτώσεις σε πανηγύρι ηλιακού φωτός, που πιέζει ακόμη πιο αμείλικτα την καρδιά με την ωμή εμφάνισι του κυκλώπειου άντρου των συφοριασμένων Ατρείδων.»¹¹¹



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Όπως βλέπουμε στην μακέτα του σκηνικού του *Αγαμέμνονα* η περιγραφή αυτή είναι εξαιρετικά ακριβής. Η κλίμακα αποτελεί το βασικό στοιχείο και το κέντρο του διακόσμου. «Η παράσταση «διδάσκεται» στη μικρή σχετικά σκηνή του Εθνικού Θεάτρου και ο Κλώνης, προσπαθώντας να εκμεταλλευτεί και το τελευταίο εκατοστό της, εγκαταλείπει όλες τις προηγούμενες προτάσεις για τη σκηνογράφηση της αρχαίας τραγωδίας – που έτσι κι αλλιώς είχαν δημιουργηθεί για ανοιχτό χώρο – και κατασκευάζει ουδέτερους, ανοιχτόχρωμους αρχιτεκτονικούς όγκους, δεξιά και αριστερά στη σκηνή. Στο κέντρο περίπου της σκηνής κατασκευάζει μία τεθλασμένη κλίμακα

¹¹¹ Οικονομίδης, Κώστας. *Ένα καλλιτεχνικό γεγονός: Η έναρξις του Εθνικού Θεάτρου*. Εφ. Έθνος, 20/3/1932, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1930-1937, σ. 20.

απ' όπου μπαίνουν και βγαίνουν οι υποκριτές, ενώ η είσοδος του χορού γίνεται από τις πλάγιες πλευρές της σκηνής»¹¹².

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι και ο Φωκάς και ο Κλώνης αναβιώνουν όχι την εποχή στην οποία διαδραματίζεται το έργο αλλά την εποχή που γράφτηκαν τα έργα (στην προκειμένη περίπτωση η *Ορέστεια* διδάχτηκε το 458 π.Χ.). Ο λόγος είναι εμφανής. Για την εποχή του 5^{ου} αιώνα π.Χ. υπήρχαν πολλά περισσότερα αρχαιολογικά ευρήματα, τα οποία αποτελούσαν την πηγή έμπνευσης τους, παρά για παλιότερες εποχές. «Ωστόσο δεν πρέπει να υποστηρίξει κανείς ότι η μελέτη της αρχαίας εικονογραφίας οδηγούσε σε δουλική της απομίμηση. Οι συνεργάτες Κλώνης και Φωκάς, με την καθοδήγηση – τις περισσότερες φορές – ανθρώπων εξαιρετικά ταλαντούχων, αντιλήφθηκαν ότι έπρεπε να αποδίδεται κάθε φορά το πνεύμα της εποχής και του έργου, με την παράλληλη δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη. Έτσι στον Αγαμέμνονα, χρησιμοποιήθηκαν οι αρχές του Craig και του Arria, σε συνδυασμό με κοστούμια άμεσα επηρεασμένα από την αττική αγγειογραφία της κλασικής περιόδου»¹¹³.

Ένα επίσης πολύ ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι από το ίδιο το κείμενο του Αισχύλου προσδιορίζεται το σκηνικό. Το σκηνικό είναι σε όλο το έργο η πρόσοψη του ανακτόρου. Κάνει δηλαδή ο ίδιος ο Αισχύλος πρόταση σχετικά με την σκηνογραφία του *Αγαμέμνονα*. Λέει χαρακτηριστικά ο Lesky: «Ο τόπος δράσης του Αγαμέμνονα μας δείχνει, για πρώτη φορά που δεν αφήνει περιθώριο για αμφιβολίες, τη σκηνή (που η πρόσοψή της παριστάνει την πρόσοψη του παλατιού) να χρησιμοποιείται σαν μόνιμο σκηνικό φόντο για την ερμηνεία του έργου»¹¹⁴.

Τελειώνοντας αυτή τη προσπάθεια περιγραφής της παράστασης αυτής θα ήθελα να εντάξω ένα απόσπασμα από μία συνέντευξη της Μαρίκας Κοτοπούλη που δόθηκε μετά την πρεμιέρα του *Αγαμέμνονα*. Η Μαρίκα Κοτοπούλη, ηθοποιός - μύθος της εποχής της, μίας εποχής όμως που έχει ήδη το 1932 ξεπεραστεί. Αυτό το απόσπασμα δίνει, κατά την άποψη μου μία σαφή εικόνα για το πόσο ραγδαίες ήταν οι θεατρικές εξελίξεις εκείνη τη

¹¹² Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, σ. 71-72.

¹¹³ Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, σ. 73.

¹¹⁴ Lesky, Albin. *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Τομ. Α. Μεταφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1997, 187-188.

περίοδο. Η Κοτοπούλη αλλά και όλοι οι ηθοποιοί της γενιάς της δεν θα μπορούσαν να αποδεχτούν ούτε το νέο υποκριτικό ύφος αλλά ούτε και τα νέα ρεύματα στη σκηνογραφία και την ενδυματολογία.

Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Ο σκηνοθέτης θέλησε να μεταχειρισθεί πλαστικούς όγκους και σκάλες, αφού τέτοια πράγματα του έφερναν τσιφ στο σπίτι του τα ξένα θεατρικά περιοδικά. Και μας παρουσίασε ένα αντιαισθητικό βραχνά, κάτι σαν Παλαμήδη κάτι σαν ρεκλάμα καταποτίων Πινκ κατά του άσθματος («πάρτε ένα και ανέβετε τη σκάλα χωρίς να λαχανιάσετε»), κάτι σαν Συμπληγάδες πέτρες, αλλά ποτέ ανάκτορο μυκηναϊκό. Με το σκηνικό του και την τοποθέτησή του πάνω στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου κετέθλιψε και το έργο και τους ηθοποιούς και τους θεατές. Κατόρθωσε να πείσει τον κόσμο πως η σκηνή του Εθνικού Θεάτρου είναι μικρή και στενόχωρη και ανεκάλυψε και ο ίδιος – πότε; - την παραμονή της πρεμιέρας του πως δεν του έμενε πια χώρος για να κάμει την παράσταση όπως την είχε αποφασίσει και υπολογίσει επί μακρούς μήνες.... Τέλος το σκηνικό του κ. Πολίτη εμεγαλοποίησε και εγελοιογράφησε τα ελαττώματα των ηθοποιών εις βάρος των χαρισμάτων τους. Ο κ. Μινωτής π.χ. τοποθετημένος στο βάθος ενός πηγαδιού γεμάτου από εκτυφλωτικό λουλακί φως (επίδειξη του φωτός σαν σε κινηματογραφικό στούντιο) και κινούμενο κάτω από τη βάση κρεμαστής σκάλας δε μπορούσε παρά να χάσει και να φανεί κοντός και τετράγωνος εις βάρος της ωραίας παλμώδους και ζεστής φωνής του. Το ίδιο έπαθαν και οι άλλοι ηθοποιοί που επρόσεχαν διαρκώς να μη γκρεμοτσακιστούν στο κατηφορικό καλντιρίμι του σκηνικού»¹¹⁵.

¹¹⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη της Μαρίκας Κοτοπούλη στο περιοδικό «Πολιτεία» του Μαρτίου 1932 με τίτλο *Εθνικό Θέατρο α' παράσταση. Η κα Μαρίκα Κοτοπούλη δια την παράστασιν του «Αγαμέμνωνος»*. Ολόκληρη η συνέντευξη βρίσκεται στο βιβλίο: Κατίνας Παξινοπού Αλέξη Μινωτή Πολύχρονος πηγαίμος για μιάν Ιθάκη. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1989, σ. 290.

3. «ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ» - ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ, ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ - 1933, 1935

Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

Οιδίπους ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΒΕΑΚΗΣ, ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΟΖΑΝ (1933)

Ιερεύς ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ

Κρέων ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΛΗΝΟΣ

Ιοκάστη ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

Άγγελος ΗΛΙΑΣ ΔΕΣΤΟΥΝΗΣ

Θεράπων Λαΐου ΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ

Εξάγγελος ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Τειρεσίας ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΟΖΑΝ (εκτός από τη Περιοδεία), ΤΖΑΒΑΛΑΣ ΚΑΡΟΥΣΟΣ (1933)

Συμμετοχή ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ, ΒΑΣΩ ΜΑΝΩΛΙΔΟΥ (1933), ΝΕΛΛΗ ΜΑΡΣΕΛΛΟΥ, ΕΥΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΟΥ (1933), ΘΑΛΕΙΑ ΚΑΛΛΙΓΑ, ΣΤΑΣΑ ΙΑΤΡΙΔΟΥ (1933), ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΑΡΩΝΗΣ (1933), ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΑΛΑΝΟΣ, ΧΡΗΣΤΟΣ ΦΑΡΜΑΚΗΣ, ΑΡΗΣ ΜΑΛΛΙΑΓΡΟΣ, ΝΙΚΟΣ ΔΕΝΔΡΑΜΗΣ (Μάιος 1933), ΡΙΤΑ ΜΥΡΑΤ (1935)

Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ

Μουσική ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

Μετάφραση ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ

Σκηνοθεσία ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Η πρεμιέρα του *Οιδίποδα Τυράννου* δόθηκε στις 10 Μαΐου του 1933 στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η μετάφραση του έργου (όπως και η σκηνοθεσία είχε την υπογραφή του Φώτου Πολίτη. Με την απόδοση του έργου από τον Πολίτη «...τονισθήκανε τα ανθρώπινα σημεία του έργου και διασκευασθήκανε τα χορικά με τέτοιο τρόπο, που δεν φανήκανε καθόλου σχεδόν αντιθεατρικά, όπως φαίνονται, για μας, στο διάβασμα με όλες τις πολιτικές τους αξίες...»¹¹⁶.

Η διδασκαλία των ηθοποιών ήταν ιδιαίτερα επιμελημένη. Με αφετηρία το κείμενο (και άρα τα νοήματα που ήθελε να δώσει ο συγγραφέας) δίδαξε τους ηθοποιούς του τον τρόπο, μέσω του λόγου τους αλλά και όλων των υπολοίπων εκφραστικών μέσων που διέθεταν, για να αποδώσουν σωστά τα νοήματα και να τα καταστήσουν αντιληπτά στο κοινό. Αυτή του τη προσπάθεια τη καταγράφει εύληπτα ο Σιδέρης λέγοντας: «Πρωταρχικό του μέλημα ήταν να αποδοθεί πιστά η ιδέα του συγγραφέα. Γι' αυτό και προσπαθούσε να παρουσιάσει όλες τις πτυχές του κάθε ρόλου χωριστά, υποδείχνοντας στους ηθοποιούς με επιμονή τους εκφραστικούς τρόπους που

¹¹⁶ Σιδέρης, Γιάννης. *Εθνικό Θέατρο: Ο Οιδίπους Τύραννος*. Εφ. Εσπερινή, 11/5/1933, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1930-1937, σ. 49.

πρέπει να ακολουθήσουν κατά τη διάρκεια της πρόβας, ώστε να μορφοποιήσουν τη σκηνοθετική του άποψη. Συνδυάζοντας την εσωτερικότητα του δραματικού προσώπου, έτσι όπως αυτή ορίζεται από τον ίδιο το συγγραφέα, με τη σωστή ένταξή του (ως θεατρικού πια ρόλου) στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του, κατόρθωνε να δημιουργήσει το κατάλληλο ψυχολογικό και ιστορικό πλαίσιο σε τρόπο που ο δραματικός λόγος του κειμένου να γίνεται αβίαστα προσιτός από το θεατή στην πλατεία. Παραμερίζοντας τα σκηνικά εφέ, προσέδιδε λιτότητα στην παράσταση, επιτρέποντας το θεατή να επικοινωνήσει άμεσα με το σκηνικό θέαμα»¹¹⁷.



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Όσο αφορά την παρουσία του Χορού, από υποκριτικής άποψης αλλά και από την άποψη της κίνησης του, κατάφερε να τον κάνει οργανικό κομμάτι της παράστασης. Στο κοινό πλέον η ύπαρξη του Χορού είχε νόημα.

¹¹⁷ Γραμματσάς, Θόδωρος. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τομ. Β. Αθήνα: Εξάντας, 2002, σ. 34.

«...Προσπάθησε πρώτα-πρώτα – και το κατόρθωσε αρκετά – να ζωντανέψει το νεκρό αυτό χορό, να τον περιλάβει στη δράση, να τον κάμει μέρος του δράματος σχεδόν αναπόσπαστο.... Αποτέλεσμα: ο θεατής καταλαβαίνει. Η δράση δεν κοβόταν από κάτι εντελώς νεκρό και ακατανόητο»¹¹⁸.



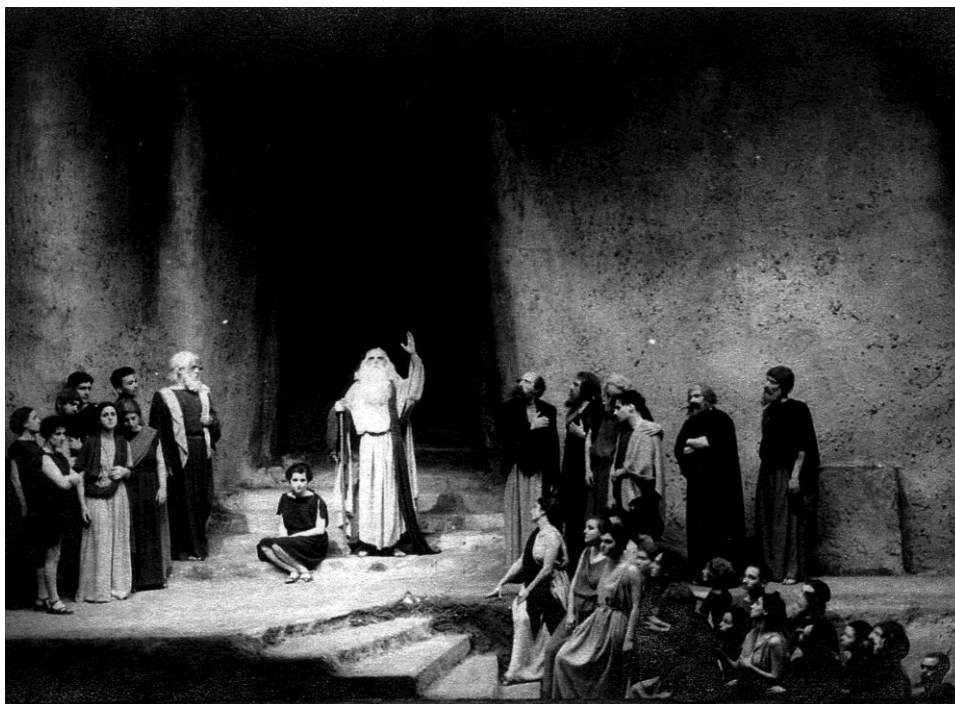
Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Το σκηνικό της παράστασης ήταν του Κλεόβουλου Κλώνη. Ένα σκηνικό που θυμίζει το σκηνικό του *Αγαμέμνονα* αλλά είναι εμφανής η εξέλιξη της αρχικής αυτής ιδέας σε κάτι εξαιρετικά μοντέρνο και ανατρεπτικό. Για τον *Οιδίποδα* ο Κλώνης σχεδίασε ένα σκηνικό με πολλά επίπεδα, επίπεδα που έδιναν στον σκηνοθέτη πολλές επιλογές για το «στήσιμο» των εικόνων. Αυτή τη δυνατότητα την αξιοποίησε σε μεγάλο βαθμό ο σκηνοθέτης, αυτό μπορούμε να το αντιληφθούμε εύκολα απλά κοιτάζοντας τις φωτογραφίες της παράστασης. Ένα σταθερό και στιβαρό σκηνικό που όμως δίνει τόσες δυνατότητες αποτελεί μία μεγάλη καινοτομία για την εποχή. Το καινοτόμο αυτό στοιχείο του σκηνικού του σημειώνει και ο ίδιος ο Κλώνης λέγοντας ότι «αυτό το σκηνικό με τα επάλληλα επίπεδα ήταν για τον *Οιδίποδα*, και που όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, από τη πλαστική μακέτα που διασώζεται,

¹¹⁸ Ξενόπουλος, Γρηγόριος. *Θεωρία και Πράξις*. Εφ. Αθηναϊκά Νέα, 12/5/1933, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1930-1937, σ. 52.

επρόκειτο για ένα πολύ τολμηρό, για την εποχή του, σκηνικό. Παρανοϊκά τολμηρό θα έλεγα»¹¹⁹.

Στην ίδια συνέντευξη, στην ερώτηση αν υπήρξε κάποιο πρότυπο για το σκηνικό αυτό ή αν ήταν προϊόν δικής του έμπνευσης, ο Κλώνης απαντά: «Κατ' αρχήν μου ζήτησε ορισμένα πράγματα λειτουργικής φύσεως ο Πολίτης. Εγώ του είπα ότι δεν θα κάνω βέβαια παραδοσιακό σκηνικό, με το παλάτι κτλ. Θα αναζητούσα κάτι έξω από τα καθιερωμένα. Ο Πολίτης με ενθάρρυνε. «Μπράβο, προχώρα» μου είπε. Υπήρχε μία μυστική συνεννόηση μεταξύ μας. Λες και η σκέψη του ενός προχωρούσε τη σκέψη του άλλου»¹²⁰. Το εξαιρετικά ενδιαφέρον στην απάντηση αυτή του Κλώνη είναι η σχέση εμπιστοσύνης που είχε δημιουργηθεί μεταξύ του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου του. Το θέατρο είναι μία συλλογική δουλειά πολλών καλλιτεχνών που μόνο με την απόλυτη συνεννόησή τους μπορεί να παραχθεί ένα αρμονικό αποτέλεσμα. Στην προκειμένη περίπτωση την ίδια επιθυμία για «ανατροπή» είχαν και ο Φωκός και ο Κλώνης...



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

¹¹⁹ Κλεόβουλος Κλώνης: *Εξήντα χρόνια στη σκηνή: Ο θεμελιωτής της σκηνογραφίας στο νεοελληνικό θέατρο*. Ένα πορτραίτο – συνομιλία του μεγάλου σκηνογράφου από το Γιώργο Πηλιχό. Βρίσκεται στο βιβλίο: Τσούχλου, Δήμητρα, Μπαχαριάν, Ασάντουρ. *Η σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Άποψη, 1985, σ. 148.

¹²⁰ Κλεόβουλος Κλώνης: *Εξήντα χρόνια στη σκηνή: Ο θεμελιωτής της σκηνογραφίας στο νεοελληνικό θέατρο*. Ένα πορτραίτο – συνομιλία του μεγάλου σκηνογράφου από το Γιώργο Πηλιχό. Βρίσκεται στο βιβλίο: Τσούχλου, Δήμητρα, Μπαχαριάν, Ασάντουρ. *Η σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Άποψη, 1985, σ. 148.

Τέλος μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση γίνεται από το Σιδέρη στην κριτική του στην εφημερίδα *Εσπερινή*. Η παρατήρηση αυτή αφορά τον τόνο της παράστασης, δηλαδή τους φωτισμούς. Δεν είναι καθόλου σύνηθες να γίνονται, την εποχή αυτή, σχόλια σε κριτικές για τις επιλογές σε σχέση με το φωτισμό. Μάλλον οι κριτικογράφοι δεν δίνουν ιδιαίτερη σημασία σε αυτή τη πτυχή της παράστασης. Σημειώνει, λοιπόν, ο Σιδέρης, ότι «ο γενικός τόνος ήταν ένας ρεαλιστικός, όχι φωτογραφικός φυσικά, αλλά μοντέρνος και οι φωτισμοί αλλάζανε με τον ίδιο τρόπο όχι φροντίζοντας να μιμηθούν τα φώτα της ημέρας, παρά να εξηγήσουν υποβλητικά τα συναισθήματα»¹²¹.



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

¹²¹ Σιδέρης, Γιάννης. *Εθνικό Θέατρο: Ο Οιδίπους Τύραννος*. Εφ. *Εσπερινή*, 11/5/1933, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1930-1937, σ. 49.

4. «ΗΛΕΚΤΡΑ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ – 1936, 1937-1939



Ελένη Παπαδάκη

Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

Παιδαγωγός ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΟΖΑΝ

Ορέστης ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Ηλέκτρα ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

Χρυσόθεμη ΒΑΣΩ ΜΑΝΩΛΙΔΟΥ

Κλυταιμνήστρα ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ

Αίγισθος ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΛΗΝΟΣ, ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ
(1939)

Α΄ Κορυφαία ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ

Πυλάδης ΤΙΤΟΣ ΒΑΝΔΗΣ, ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ (1938,
1939), ΑΛΕΚΟΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ (1939)

Κορυφαία ΝΕΛΛΗ ΜΑΡΣΕΛΛΟΥ, ΘΑΛΕΙΑ ΚΑΛΛΙΓΑ,
ΜΑΡΙΑ ΑΛΚΑΙΟΥ, ΕΛΕΝΗ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ, ΤΙΤΙΚΑ
ΝΙΚΗΦΟΡΑΚΗ, ΜΑΙΡΗ ΛΕΚΚΟΥ, ΣΜΑΡΑΓΔΑ ΒΕΑΚΗ
(1938), ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗ (1938)

Πρώτος ακόλουθος (1939) ΑΛΕΚΟΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ,
ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ

Δεύτερος ακόλουθος (1939) ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ,

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΕΑΚΗΣ

Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ

Μετάφραση ΙΩΑΝΝΗΣ ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ

Μουσική ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ (1937, 1939)

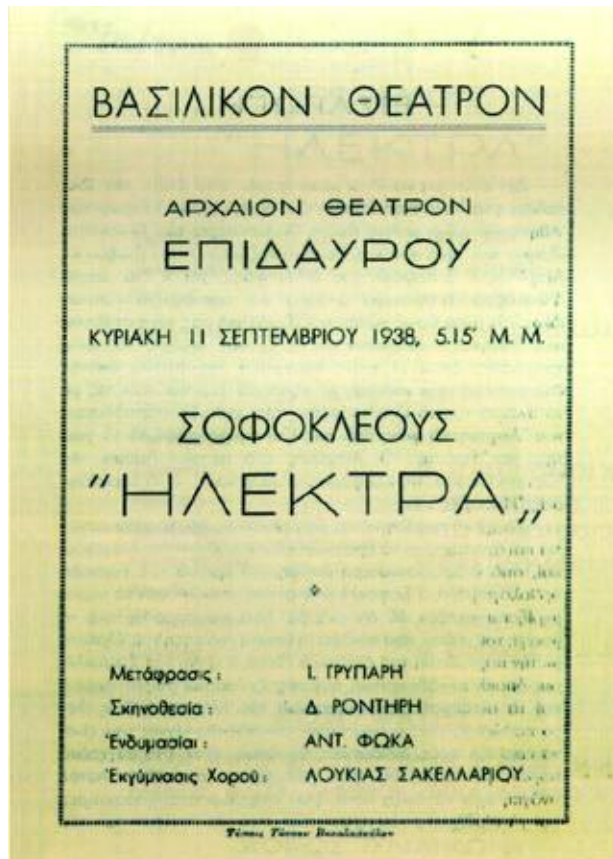
Χορογραφία ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΡΙΜΑΝΗΣ, ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΜΑΤΕΪ (1937), ΛΟΥΚΙΑ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ-
ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΥ (1938, 1939)

Διεύθυνση Ορχήστρας ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΥΚΟΥΔΗΣ (εκτός από 1938)

Σκηνοθεσία ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΝΤΗΡΗΣ



Κατίνα Παξινού



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

Η παράσταση της *Ηλέκτρας* σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη αποτέλεσε μία τεράστια επιτυχία. Στις 3 Οκτωβρίου του 1936 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού ξεκίνησε το μακρύ ταξίδι της το οποίο κράτησε αρκετά χρόνια. Παρόλο που η *Ηλέκτρα* μάγεψε το κοινό σε Ελλάδα και εξωτερικό, εδώ θα αναφερθούμε μόνο σε δύο παραστάσεις της, στην πρεμιέρα του 1936 στο Ηρώδειο και στην παράσταση του 1938 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου.

Από άποψη γλωσσική ο Ροντήρης εμπιστεύτηκε την

«κλασική» μετάφραση του Γρυπάρη. Σχόλια για την επιλογή αυτή δεν φαίνεται να έγιναν από τους κριτικούς της εποχής. Φαίνεται ότι τη κριτική μονοπώλησαν οι καινοτομίες του Ροντήρη στο υποκριτικό επίπεδο και έτσι το ζήτημα της επιλογής της μετάφρασης δεν είχε «πρωταγωνιστική» θέση. Το ότι δεν υπήρξε ιδιαίτερη συζήτηση για το ζήτημα αυτό δεν σημαίνει όμως ότι δεν ήταν εμφανές σε όλους, κοινό και κριτική, ότι ο σκηνοθέτης είχε απόλυτο σεβασμό στο αρχαίο κείμενο, το οποίο φιλοδοξούσε να κατέχει στο ανέβασμα αυτό την απόλυτη πρωταγωνιστική θέση. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα. «Ως πρωταρχικό του μέλημα, ο σκηνοθέτης θέτει την ανάδειξη του τραγικού λόγου, το σεβασμό στο κείμενο και την απόδοση του περιεχομένου αξιακού κόσμου, ο οποίος προβάλλεται από το δραματικό ποιητή. Πιστεύει στο βαθιά θρησκευτικό αλλά και ανθρώπινο πνεύμα της τραγωδίας και αναγνωρίζει το γενικότερα τελετουργικό χαρακτήρα του αρχαίου θεάτρου, γεγονός που καθορίζει τις επιλογές του για τη σκηνική ερμηνεία των έργων σε ανοιχτό χώρο, ως μία προσπάθεια επαναφοράς και τοποθέτησης του κειμένου στο φυσικό του περιβάλλον, σύμφωνα άλλωστε με

την προϋπάρχουσα ελληνική και ευρωπαϊκή εμπειρία. Γι' αυτό αποδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στην υποκριτική, αφήνοντας στο περιθώριο θέματα εικαστικής πλαισίωσης, τα οποία ανέθετε εξ ολοκλήρου στους συνεργάτες του»¹²².

Άρα ο σκηνοθέτης με αφετηρία του το τραγικό λόγο δομεί μία παράσταση στην υπηρεσία αυτού. Εστιάζει στην εκφορά του λόγου και στον υποκριτικό τρόπο που πρέπει να υιοθετήσουν οι ηθοποιοί ώστε να πλησιάσουν την ουσία της τραγωδίας. Από αυτή τη παράσταση αρχίζει να διαμορφώνεται ο χαρακτηριστικός, πλέον, τρόπος ερμηνείας των αρχαίων ρόλων. Δίνει έμφαση στον τονισμό, στη προφορά των λέξεων, στο ρυθμό του λόγου ώστε να αντικατοπτρίζονται, το δυνατόν καλύτερα, τα συναισθήματα του συγγραφέα. Απογυμνώνει την ερμηνεία από κάθε περιττό στοιχείο. Οι ερμηνείες των ηθοποιών είναι «μετρημένες» για να αναδεικνύουν παράλληλα την τραγικότητα των ρόλων και την τραγική τους αξιοπρέπεια. Την υποκριτική των ηθοποιών «την εξάγνισε απ' τα επιδειχτικά παράσιτα και τη στομφώδη απαγγελία, για να τη θεμελιώσει πάνω στην εσωτερική αλήθεια»¹²³.

Από άποψη σκηνικής πλαισίωσης, και οι δύο παραστάσεις, και αυτή του Ηρωδείου και αυτή της Επιδαύρου, έθεταν στον σκηνογράφο περιορισμούς. Περιορισμούς που, κατά την άποψη μου ήταν οικειοθελείς. Η τραγωδία επιστρέφει (κυρίως στην περίπτωση της Επιδαύρου) στον φυσικό της χώρο και άρα ο Κλώνης επιλέγει να σεβαστεί το φυσικό περιβάλλον των χώρων αυτών.

Η φυσική αρχιτεκτονική δομή του Ηρωδείου δίνει τη δυνατότητα να το χρησιμοποιήσει κανείς ως σκηνικό. Η μορφή του παραπέμπει σε ανάκτορο και τα επίπεδα που εκ φυσικού έχει δημιουργούν άπειρες δυνατότητες στον σκηνοθέτη για να οργανώσει τη κίνηση των ηθοποιών του. Το υψηλό προσκήνιο του Ηρωδείου δίνει τη δυνατότητα για δημιουργία περαιτέρω επιπέδων δράσης.

¹²² Γραμματσάς, Θόδωρος. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα*. Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτοτυπία. Τομ. Β. Αθήνα: Εξάντας, 2002, σ. 36.

¹²³ Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000, σ. 49



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Στη φωτογραφία αυτή βλέπουμε καθαρά αυτή τη δυνατότητα που δίνουν τα διάφορα επίπεδα. Ο Χορός τοποθετείται σε σχηματισμό στα σκαλιά ενώ οι υποκριτές βρίσκονται σε ψηλότερο επίπεδο. Δημιουργείται έτσι ένας διαχωρισμός μεταξύ του Χορού και των υπολοίπων ηθοποιών αλλά παράλληλα και μία ενότητα μεταξύ των μελών του χορού. Αν μπορούμε να το πούμε αυτό, η τοποθέτηση τους στο χώρο θυμίζει χορωδία. Ο καθένας είναι αυτόνομη οντότητα αλλά και μέλος του συνόλου. Τα διαφορετικά επίπεδα δίνουν στα μέλη του Χορού τη δυνατότητα να υφίστανται ως αυτόνομες παρουσίες (αφού όλοι φαίνονται και ξεχωρίζουν) αλλά γίνονται και αντιληπτοί ως σύνολο.



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

Και σε αυτή τη φωτογραφία φαίνεται η ενότητα του Χορού που ανέφερα προηγουμένως. Ο Χορός λειτουργεί, με την αντίστοιχη χορογραφία, ως ένα πρόσωπο το οποίο περιβάλλει τον ηθοποιό. Μπορούμε να πούμε ότι σε αυτή τη φωτογραφία το κεντρικό στοιχείο είναι η δύναμη του Χορού, που είτε τον αντιληφθεί κανείς ως τη συλλογική συνείδηση είτε τον αντιληφθεί κανείς ως τη κοινή γνώμη, έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Είναι αλήθεια ότι ανάλογα με τον τρόπο που θα επιλέξει να ανεβάσει ο σκηνοθέτης τη τραγωδία, ο Χορός μπορεί να είναι είτε αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστής είτε απλό «διακοσμητικό στοιχείο»...



Αντίστοιχα στην πρώτη παράσταση αρχαίας τραγωδίας στην Επίδαυρο, υπήρχε ένας δισταγμός και μία αμηχανία σχετικά με την σκηνογραφία. Προφανώς το ερώτημα που ετέθη ήταν ότι, ενώ στο κλειστό θέατρο υπήρχε η δυνατότητα της ελεύθερης έκφρασης του σκηνογράφου, στο Θέατρο της Επιδαύρου η βούληση του σκηνογράφου έπρεπε να συμπλεύσει με την παράδοση, παράδοση που έρχεται από την αρχαιότητα... Έτσι ο Κλώνης «επηρεασμένος προφανώς από τις δικές του απόψεις, αλλά και τις απόψεις του Ροντήρη, ... ελαχιστοποίησε το σκηνικό στην πρώτη του σκηνογραφία στην Επίδαυρο. Στην ουσία εκμεταλλεύτηκε τα ίδια τα ερείπια της σκηνής και το βωμό του σώζεται ακόμα στη μέση, προσθέτοντας μόνο λίγα κινητά μικροαντικείμενα – αγγεία κ.λπ – για τις ανάγκες του έργου. Τα σωζόμενα ανοίγματα της σκηνής λειτούργησαν με τον ίδιο τρόπο για την είσοδο και την έξοδο των πρωταγωνιστών, ενώ οι πάροδοι χρησιμοποιήθηκαν παραδοσιακά για την έλευση του Χορού»¹²⁴.



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

¹²⁴ Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930 - 1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, σ. 76.

Από ενδυματολογικής άποψης, ο Φωκάς αντιμετωπίζει, για την παράσταση της Επιδαύρου τουλάχιστον, τα ίδια προβλήματα. Τι κοστούμια ταιριάζουν στο χώρο αυτό; Ακολουθεί τελικά την ενδυματολογική του άποψη, που αντλεί στοιχεία από τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις (που αφορούν τη κλασική εποχή) τα οποία συνδυάζει με σύγχρονα στοιχεία. «Στηρίζεται στη λαϊκή υφαντική παράδοση την οποία εξυψώνει, δίνοντας μια αίσθηση νεοκλασικού πνεύματος, που συνδέει τη σύγχρονη παράδοση με την αρχαία κληρονομιά»¹²⁵.

Πιο συγκεκριμένα «ο Χορός των γυναικών ήταν ντυμένος με σκούρο χιτώνα, που ερχόταν σε αντίθεση με το ανοιχτόχρωμο ιμάτιο που προστέθηκε από πάνω. Σκούροι χιτώνες, χωρίς ιδιαίτερο διάκοσμο, ήταν τα κοστούμια για την Κατίνα Παξινού και την Ελένη Παπαδάκη, στους ρόλους της Ηλέκτρας και της Κλυταιμνήστρας αντίστοιχα».¹²⁶ Η ενδυματολογία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί στο σύνολό της λιτή. Όπως φαίνεται από τις φωτογραφίες της παράστασης η απλότητα της εμφάνισης των υποκριτών και του χορού δίνουν μία αίσθηση φυσικότητας. Δεν προσπαθεί να εντυπωσιάσει. Στο λιτό αλλά εντυπωσιακό φυσικό περιβάλλον οι μορφές έρχονται με σεβασμό, εντάσσονται στο φυσικό τοπίο, γίνονται μέρος αυτού.



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

¹²⁵ Γραμματας, Θόδωρος. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τόμ. Β. Αθήνα: Εξάντας, 2002, σ. 37.

¹²⁶ Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, σ. 76.

Συνολικά για την παράσταση της *Ηλέκτρας* στην Επίδαυρο σημειώνει ο Θ. Γραμματάς: «Η παράσταση αναβαίνει με εξαιρετική σκηνική λιτότητα, με υποβλητική σκηνική πλαισίωση από το φυσικό χώρο σε μορφή θρησκευτικής τελετουργίας, που επιτρέπει να προβληθούν οι τραγικοί ήρωες χωρίς ιδιαίτερα φωτιστικά εφέ, με την αξιοποίηση των ανταυγείων από το φυσικό φως, χωρίς μουσική επένδυση, παρά μόνο με αργό επιβλητικό ρυθμό από ήχο τυμπάνου για την εναλλαγή των κινήσεων του χορού»¹²⁷.



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

¹²⁷ Γραμματάς, Θόδωρος. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα*: Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτοτυπία. Τομ. Β. Αθήνα: Εξάντας, 2002, σ. 36.

5. «ΟΡΕΣΤΕΙΑ» – ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ - 1949

Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)



Μαρίκα Κοτοπούλη

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Φρουρός ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ
Κλυταιμνήστρα ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ
Κήρυκας ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ
Αγαμέμνων ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
Κασσάνδρα ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, ΤΙΤΙΚΑ
ΝΙΚΗΦΟΡΑΚΗ
Αίγισθος ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΙΣΚΟΣ
Ακόλουθος ΓΙΑΝΝΑ ΒΑΣΣΑΛΟΥ, ΑΓΓΕΛΙΚΑ
ΚΑΠΕΛΛΑΡΗ, ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ, ΛΙΑΛΙΑ
ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ, ΚΥΒΕΛΗ ΜΥΡΑΤ, ΜΙΡΑΝΤΑ
ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ, ΛΟΥΙΖΑ ΠΟΔΗΜΑΤΑ, ΔΑΦΝΗ
ΣΚΟΥΡΑ

Χορός ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ, ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΒΑΦΙΑΣ,
ΓΚΙΚΑΣ ΜΠΙΝΙΑΡΗΣ, ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΠΠΑΣ, ΘΟΔΩΡΟΣ
ΑΝΔΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΡΗΣ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΙΚΟΣ
ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΙΚΟΣ ΒΟΚΑΣ, ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΟΤΣΗΣ,
ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, ΑΛΕΚΟΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ,
ΘΟΔΩΡΟΣ ΕΞΑΡΧΟΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗΣ, ΣΤ.
ΜΠΟΖΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΤΟΥΝΑΚΗΣ,
ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΛΕΚΟΣ ΠΕΤΣΟΣ

ΧΟΗΦΟΡΟΙ

Ορέστης ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ
Ηλέκτρα ΕΛΣΑ ΒΕΡΓΗ
Κλυταιμνήστρα ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ
Βάγια ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ
Αίγισθος ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΙΣΚΟΣ
Πυλάδης ΑΛΕΚΟΣ ΠΕΤΣΟΣ

Χορός ΡΕΝΑ ΔΕΠΟΥ, ΔΕΣΠΩ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ, ΛΟΥΛΑ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ, ΕΛΕΝΗ ΝΕΝΕΔΑΚΗ, ΗΡΩ
ΠΑΛΛΗ, ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, ΓΙΑΝΝΑ ΒΑΣΣΑΛΟΥ, ΜΑΡΜΩ ΓΕΩΡΓΑΛΑ, ΣΤΕΛΛΑ ΔΡΑΚΑΚΗ,
ΑΓΓΕΛΙΚΑ ΚΑΠΕΛΛΑΡΗ, ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ, ΑΘΗΝΑ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ, ΒΕΝΕΤΙΑ ΚΑΣΣΑΒΟΥ, ΙΛΝΤΑ
ΚΟΦΙΝΟ, ΜΠΙΛΛΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΚΑΙΤΗ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΛΙΑΛΙΑ ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ, ΟΛ.
ΜΑΜΟΥ, ΚΥΒΕΛΗ ΜΥΡΑΤ, ΑΝΝΑ ΣΑΚΚΑ, ΜΑΡΙΑ ΣΒΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ, ΑΡΤΕΜΙΣ
ΤΡΩΪΖΟΥ
Δούλος ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ

ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ

Προφήτισσα Πυθία ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ
Απόλλων ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΙΣΚΟΣ
Ορέστης ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ
Το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ
Αθηνά ΘΑΛΕΙΑ ΚΑΛΛΙΓΑ

Χορός ΡΕΝΑ ΔΕΠΟΥ, ΔΕΣΠΩ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ, ΛΟΥΛΑ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ, ΕΛΕΝΗ ΝΕΝΕΔΑΚΗ, ΗΡΩ ΠΑΛΛΗ, ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, ΓΙΑΝΝΑ ΒΑΣΣΑΛΟΥ, ΜΑΡΜΩ ΓΕΩΡΓΑΛΑ, ΣΤΕΛΛΑ ΔΡΑΚΑΚΗ, ΑΓΓΕΛΙΚΑ ΚΑΠΕΛΛΑΡΗ, ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ, ΑΘΗΝΑ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ, ΒΕΝΕΤΙΑ ΚΑΣΣΑΒΟΥ, ΙΛΝΤΑ ΚΟΦΙΝΟ, ΜΠΙΛΛΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΚΑΙΤΗ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΛΙΑΛΙΑ ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ, ΟΛ. ΜΑΜΟΥ, ΚΥΒΕΛΗ ΜΥΡΑΤ, ΑΝΝΑ ΣΑΚΚΑ, ΜΑΡΙΑ ΣΒΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ, ΑΡΤΕΜΙΣ ΤΡΩΪΖΟΥ

Χορογραφία ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ
Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ
Μουσική ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ
Μουσική Διεύθυνση ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΥΚΟΥΔΗΣ
Μετάφραση ΙΩΑΝΝΗΣ ΓΡΥΠΑΡΗΣ
Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ
Σκηνοθεσία ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΝΤΗΡΗΣ

Η πρεμιέρα δόθηκε στις 10 Σεπτεμβρίου του 1949 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού. Η παράσταση αυτή με αλλαγές και τροποποιήσεις ανέβηκε ξανά το 1954 και το 1959. Η παράσταση του 1959 μνημονεύεται παρακάτω.

Η μετάφραση που επιλέγει ο σκηνοθέτης είναι για άλλη μία φορά του Ι. Γρυπάρη. Τα σχόλια της κριτικής, για άλλη μία φορά, δεν εστίασαν στο κείμενο καθ' εαυτό αλλά στη διαχείρισή του από το Ροντήρη. Αυτό που απασχολεί το κοινό της παράστασης αυτής είναι ο τρόπος που ο Ροντήρης οραματίστηκε την παρουσίαση του αρχαίου κειμένου. Το κείμενο αποτελεί αντικείμενο απόλυτου σεβασμού, αυτό που αλλάζει σιγά σιγά από τη μία παράσταση στην άλλη είναι ο τρόπος εκφοράς του, ο τρόπος παρουσίασης του. Ο Ροντήρης αναγνωρίζει πίσω από το κείμενο τον εσωτερικό του ρυθμό. Ρυθμός που είναι φορέας συναισθημάτων. Αυτή την αναζήτηση του Ροντήρη την περιγράφει πολύ όμορφα ένα άρθρο που αναφέρεται στη προετοιμασία της *Ορέστειας*. Λέει μεταξύ άλλων ότι «βάση της ερμηνείας της Τραγωδίας είναι για το Ροντήρη ο ρυθμός. Όχι ο ρυθμός του κειμένου που είναι κάτι το δεδομένο. Ο ρυθμός της απαγγελίας που πρέπει να τον συλλάβει κανείς από τις καταστάσεις τις ψυχικές των ηρώων και του χορού... Ο ρυθμός λοιπόν γίνεται βάση της εργασίας. Σ' αυτόν θα στηριχθούν η μουσική και η όρχησις όταν το πάθος κορυφώνεται. Η ρυθμική απαγγελία ενώνεται με τα δύο άλλα στοιχεία χωρίς να γίνεται ούτε τραγούδι καθαυτό, ούτε χορός»¹²⁸.

¹²⁸ Μιράντα. *Πως εργάζεται ο σκηνοθέτης της «Ορέστειας» κ. Δ. Ροντήρης*. Εφ. «Οι καιροί», 8/9/1949, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1949, σ. 94^α.



Η παράσταση αυτή έχει μία πολύ ενδιαφέρουσα ιδιαιτερότητα. Το ρόλο της Κλυταιμνήστρας ερμηνεύει η Μαρίκα Κοτοπούλη. Ηθοποιός της προηγούμενης γενιάς η Μαρίκα Κοτοπούλη κατέβαλε τεράστιες προσπάθειες να αντιληφθεί και να ενστερνιστεί τις επιταγές της νέας εποχής που απορρίπτουν το στόμφο και την υπερβολή. Όπως ανέφερα και στο πρώτο μέρος

της εργασίας, η προσπάθεια αυτή δεν στέφθηκε με επιτυχία μια που οι εκφραστικοί τις τρόποι έμοιαζαν πλέον ξένοι στο κοινό. Πέρα όμως από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της ερμηνείας, η παρουσία της Μαρίκας Κοτοπούλη καταδεικνύει περίτρανα την εξέλιξη που έχει επισυμβεί μέσα σε ελάχιστα χρόνια στον τομέα της υποκριτικής τέχνης.

Οι δύο αυτές φωτογραφίες από τις πρόβες της *Ορέστειας* (Αρχείο Μουσείου Μπενάκη) δείχνουν ευκρινώς το μέγεθος της προσπάθειας που κατέβαλαν και ο Δημήτρης Ροντήρης αλλά και η Μαρίκα Κοτοπούλη κατά τη διάρκεια της πρόβας. Ίσως αυτές οι φωτογραφίες να είναι από τις λίγες φωτογραφίες που υπάρχουν



όπου ο Ροντήρης διδάσκει με τόση ένταση την ηθοποιό του. Από μαρτυρίες γνωρίζουμε ότι ο Ροντήρης υπήρξε εξαιρετικός δάσκαλος των ηθοποιών του με τεράστιες απαιτήσεις, με μεγάλη υπομονή αλλά και πίστη ότι μπορεί να «βγάλει» από αυτούς ότι καλύτερο έχουν μέσα τους.

Ο Ροντήρης έφτιαξε μία αρμονική παράσταση, οι ερμηνείες των ηθοποιών του ήταν εξαιρετικά προσεγμένες. Ακόμη και η ερμηνεία της Μαρίκας Κοτοπούλη, παρόλο που απηχούσε μία άλλη εποχή, ήταν εξαιρετική. Αναφέρει για την παράσταση μία κριτική της εποχής: «Ένας ρυθμός κλασσικής λιτότητας και υποβλητικής αρμονίας χαρακτήρισε την παράσταση. Καμμία αυθαιρεσία, καμμία βέβηλη επέμβασις. Ο Λόγος του ποιητού αντήχησε κυρίαρχος ακόμη κι από το στόμα του χορού»¹²⁹



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Για ακόμη μία φορά ο Ροντήρης έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο ζήτημα του Χορού. Με πολύτιμο συμπαραστάτη την έξοχη χορογράφο Ραλλού Μάνου δημιούργησε ένα πλαστικό σύνολο που η εκφραστικότητά του είναι έκδηλη ακόμα και από τις φωτογραφίες. Προφανώς από την υποκριτική διδασκαλία δεν εξαιρείτο σε καμία περίπτωση ο Χορός, ο οποίος εντυπωσίασε το κοινό με την καθαρότητα του λόγου του.

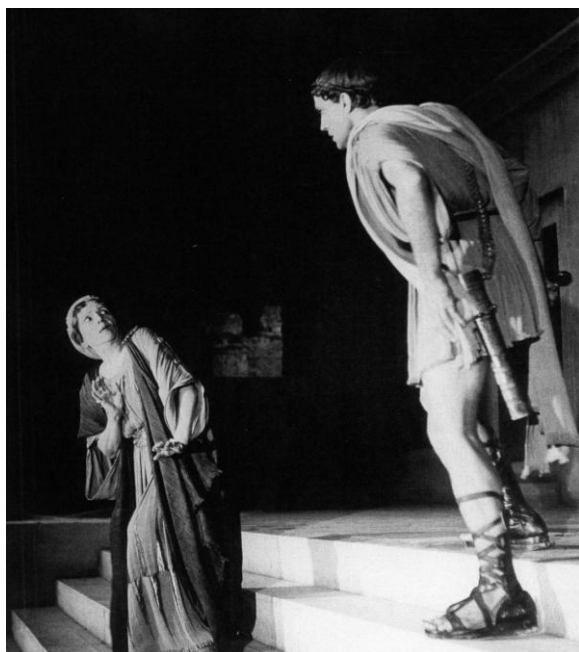
¹²⁹ Κ.Ο. *Αισχύλου Ορέστεια*,. Εφ. Έθνος, 8/9/1949, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1949, σ. 94.



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Σκηνογραφικά και ενδυματολογικά δεν έχω να αναφέρω τίποτα καινούριο. Το δίδυμο Φωκάς – Κλώνης για άλλη μία φορά κατάφερε να εντυπωσιάσει με την απλότητα των δημιουργιών του αλλά συνάμα με την

λειτουργικότητά τους.



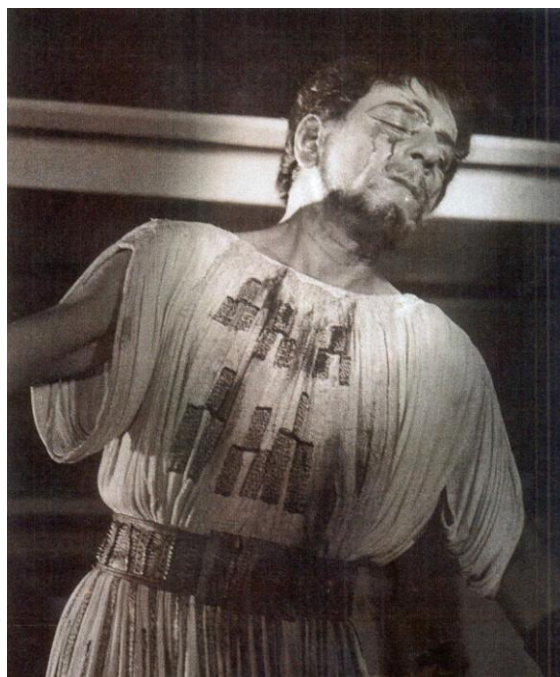
Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Χαρακτηριστικός είναι για άλλη μία φορά ο σεβασμός του χώρου με τη δημιουργία ενός σκηνικού που αναδεικνύει τη φυσική ομορφιά του Ηρωδείου. Το σκηνικό που διατηρεί την αρχή των πολλαπλών επιπέδων βοηθά στην δημιουργία εικόνων, όπως αυτή στην φωτογραφία αριστερά, όπου τα σκαλιά βοηθούν στην σκηνή που ο Ορέστης αντιμετωπίζει την Κλυταιμνήστρα δίνοντας του μία θέση υπεροχής.

6. «ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ» – ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ – 1951, 1952

Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

Οιδίπους ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ
Ιερέας ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ, ΓΚΙΚΑΣ
ΜΠΙΝΙΑΡΗΣ (1951)
Κρέων ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΛΗΝΟΣ (1951), ΝΙΚΟΣ
ΧΑΤΖΙΣΚΟΣ (1952)
Τειρεσίας ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
Ιοκάστη ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ
Άγγελος ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ (1951),
ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ (1952)
Θεράπων ΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ
Εξάγγελος ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΒΑΦΙΑΣ (1951),
ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ (1952)
Κορυφαίος ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ (1951),
ΑΛΕΚΟΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ, ΝΤΙΝΟΣ
ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΙΚΟΣ
ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ (1952), ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΒΕΑΚΗΣ (1952)



Αλέξης Μινωτής

Α΄ Κορυφαίος (1952) ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
Χορός ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΝΔΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΡΑΣΙΒΑΝΟΠΟΥΛΟΣ (1951), ΓΙΑΝΝΗΣ
ΜΑΥΡΟΓΕΝΗΣ, ΣΠΥΡΟΣ ΛΑΣΚΑΡΙΔΗΣ, ΝΙΚΟΣ ΜΠΕΤΙΝΗΣ, ΝΙΚΟΣ ΒΟΚΑΣ (1951), ΝΙΚ.
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ (1951), ΚΩΣΤΑΣ ΝΑΟΣ, ΝΙΚΟΣ ΑΛΙΜΠΡΑΝΤΗΣ (1951), ΘΟΔΩΡΟΣ ΕΞΑΡΧΟΣ
(1951), ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΤΣΙΛΕΡΟΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΤΣΙΟΣ, ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ (1952),
ΣΤΑΥΡΟΣ ΡΩΜΑΝΟΣ (1952), ΣΠΥΡΟΣ ΛΑΣΚΑΡΙΔΗΣ (1952), ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ (1952)

Χορογραφία ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ (1951), ΑΓΑΠΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ (1952)

Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ

Μουσική ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

Μουσική Διεύθυνση ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΥΚΟΥΔΗΣ

Μετάφραση ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ

Βοηθός Σκηνοθέτης (1952) ΚΩΣΤΗΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

Σκηνοθεσία ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Η πρώτη παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* δόθηκε την 1 Σεπτεμβρίου του 1951 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού. Και ο *Οιδίπους*, όπως και η *Ηλέκτρα* λίγα χρόνια νωρίτερα, είχε εξαιρετική επιτυχία με αποτέλεσμα να επαναληφθεί αρκετές φορές σε περιοδείες, στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου αλλά και να εκπροσωπήσει την Εθνική μας Σκηνή στο εξωτερικό. Μία από τις σημαντικότερες παραστάσεις του *Οιδίποδα* ήταν αυτή στο Αρχαίο Θέατρο των Δελφών.



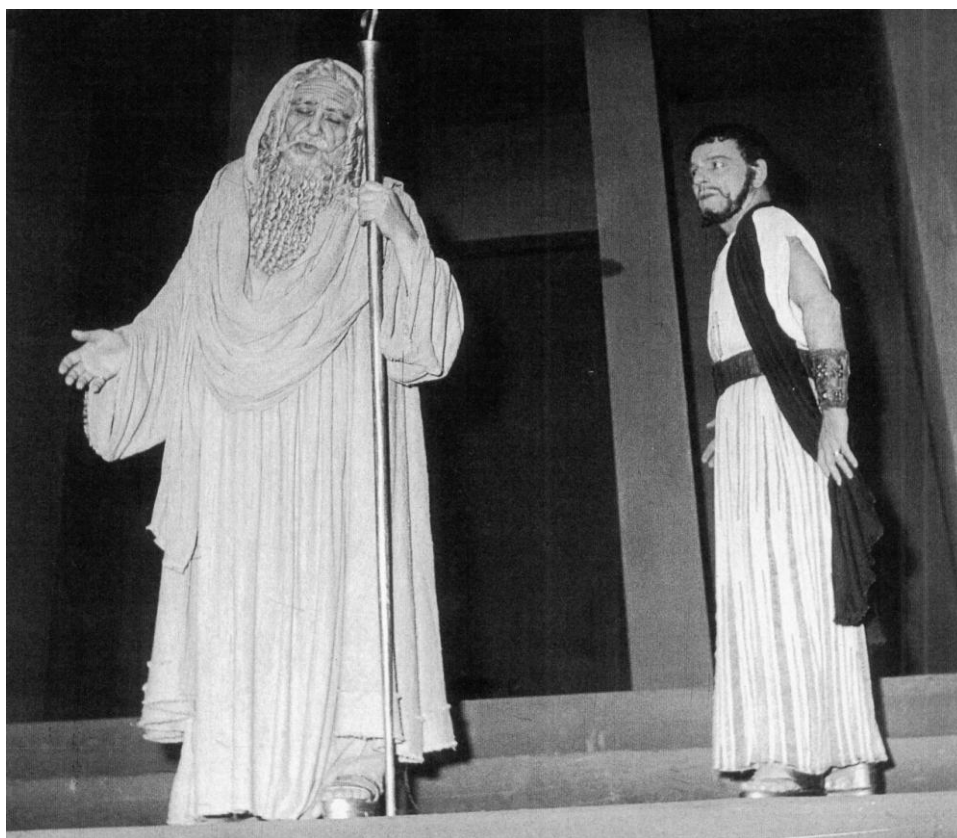
Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Από μεταφραστικής απόψεως δεν σημειώνεται ούτε σε αυτή τη παράσταση καμιά ιδιαίτερη ανατροπή. Ο Μινωτής χρησιμοποιεί τη μετάφραση του Φώτου Πολίτη που είχε χρησιμοποιήσει ο ίδιος στην παράσταση του *Οιδίποδα* του 1933. Για την παράσταση αυτή είχε προετοιμάσει ο Φώτος Πολίτης μία απόδοση του έργου που ως στόχο είχε την ενίσχυση της θεατρικότητας των χορικών. Έχοντας, προφανώς, ο Μινωτής, ένα αντίστοιχο στόχο θεώρησε ως κατάλληλη τη μετάφραση αυτή. Αλήθεια είναι ότι η κριτική εκθειάζει τη παρουσία του Χορού και από άποψη χορογραφίας και κινησιολογίας αλλά και από την άποψη της ερμηνείας που, ενώ παραμένει ένα σώμα, προσδίδεται στα μέλη του Χορού και αυθύπαρκτη οντότητα.

Ενδεικτικά αναφέρω το εξής απόσπασμα που αφορά στη παράσταση των Δελφών: «Ο Δελφικός Χορός τώρα ήταν ένα εξαίσια πλαστικό γκρουπ από σώματα κινούμενα ελεύθερα γύρω από την ορχήστρα του κλασικού θεάτρου, σε μία διαδοχή ρυθμικών κινήσεων που υπογράμμιζαν με ανάλογες αντιστίξεις κάθε εναλλαγή των μεταπτώσεων και διαθέσεων της σκηνικής δράσεως. Ταυτοχρόνως, και αυτό ήταν κάτι σαν θαύμα, κάθε μέλος του Χορού διατηρούσε την ατομική του προσωπικότητα. Αυτοί ήταν αναντίρρητα

πολίτες της Θήβας που πότε αμφέβαλαν, πότε συζητούσαν και πότε θλίβονταν, καθώς οι σκοτεινοί ίσκιος έπεφταν πάνω στο βασιλιά τους»¹³⁰.

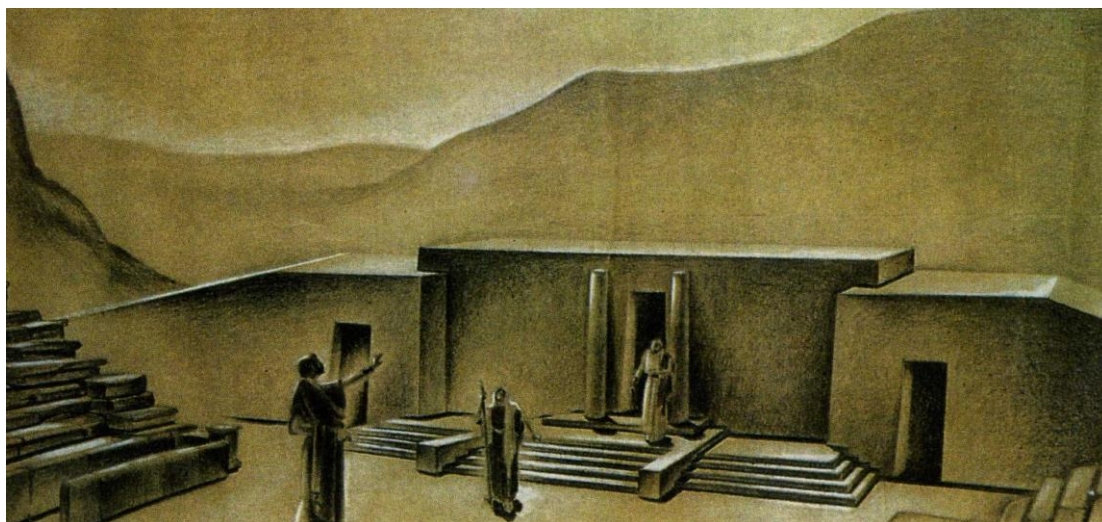
Από υποκριτικής απόψεως πολύ θετικά σχόλια έγιναν για την ερμηνεία και του Αλέξη Μινωτή στον ομώνυμο ρόλο αλλά και της Κατίνας Παξινοπού στο ρόλο της Ιοκάστης. Στην κριτική του Κλ. Παράσχου αναφέρεται ότι ο Μινωτής και η Παξινοπού ήταν «λιτοί, εκφραστικοί, πειστικοί»¹³¹. Ομολογουμένως πλέον η ερμηνευτική τάση για τους ρόλους της αρχαίας τραγωδίας είναι η προσπάθεια για την επίτευξη της φυσικότητας στην ερμηνεία. Οι τραγικοί ρόλοι πρέπει να πλησιάζουν την πραγματικότητα, πρέπει να πείθουν ότι πρόκειται για καθημερινούς ανθρώπους, απλά ίσως καλύτερους από τον καθένα.



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

¹³⁰ Laurence Gilliam, Αναδημοσίευση της κριτικής του στην εφημερίδα Observer, περιοδ. Επίκαιρα, 2/9/1951. Ολόκληρη η κριτική βρίσκεται στο βιβλίο: Κατίνας Παξινοπού Αλέξη Μινωτή Πολύχρονος πηγαιμός για μιά Ιθάκη. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1989, σ. 103-104.

¹³¹ Παράσχος, Κλ. *Ο Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλέους*. Εφ. Καθημερινή, 14/8/1951, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1951, σ. 345.



Από σκηνογραφικής απόψεως ο Κλώνης και σε αυτή τη παράσταση δημιούργησε ένα αυστηρό σκηνικό αποτελούμενο από στιβαρούς όγκους που συνθέτουν την εικόνα ενός ανακτόρου. Για άλλη μία φορά οι κλίμακες δημιουργούν επίπεδα τα οποία εκμεταλλεύεται ο σκηνοθέτης για την υλοποίηση του σκηνοθετικού του σχεδίου. Η παραπάνω μακέτα σκηνικού αφορά τη παράσταση του *Οιδίποδα* στους Δελφούς. Την ίδια σκηνογραφική γραμμή κράτησε ο Κλώνης σε όλες τις παραστάσεις του *Οιδίποδα* είτε επρόκειτο για τις παραστάσεις στο Εθνικό Θέατρο είτε για τις παραστάσεις στις περιοδείες. Ιδιαίτερα για την παράσταση στους Δελφούς γίνεται ιδιαίτερη μνεία στο σεβασμό που επέδειξε στο φυσικό τοπίο. Κατάφερε να οριοθετήσει τον σκηνικό χώρο εντάσσοντας τον στο φυσικό τοπίο. Λέει σχετικά ο Άγγελος Τερζάκης στο *Βήμα*: «Του κ. Κλώνη η αυστηρή σκηνογραφία υπεδήλωνε το δραματικό χώρο με τη φανερή πρόθεση να μην ενοχλήση το εξάισιο δελφικό τοπίο».¹³²

Η ενδυματολογική προσέγγιση του Αντώνη Φωκά τράβηξαν για άλλη μία φορά τη προσοχή. «Του κ. Φωκά τα κοστούμια δεν είχαν μόνο την οφειλομένη τραγική σεμνότητα αλλά και τη σφραγίδα μίας αλάθητης καλαισθησίας που ξέρει να μη γίνεται ρητορική»¹³³. Την εποχή αυτή αναπτύσσεται μία ρητορική σχετικά με το ρόλο του θεατρικού κοστουμιού στις παραστάσεις γενικώς, αλλά ιδιαιτέρως σε παραστάσεις αρχαίου δράματος. Το κοστούμι δεν πρέπει να είναι φανταχτερό, δεν μπορεί να έχει πρωταγωνιστική θέση. Πρέπει να υποβοηθά την κίνηση, να προκαλεί συναισθήματα με την

¹³² Τερζάκης, Άγγελος. *Οιδίπους Τύραννος*. Εφ. Το Βήμα, 14/8/1951, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1951, σ. 345.

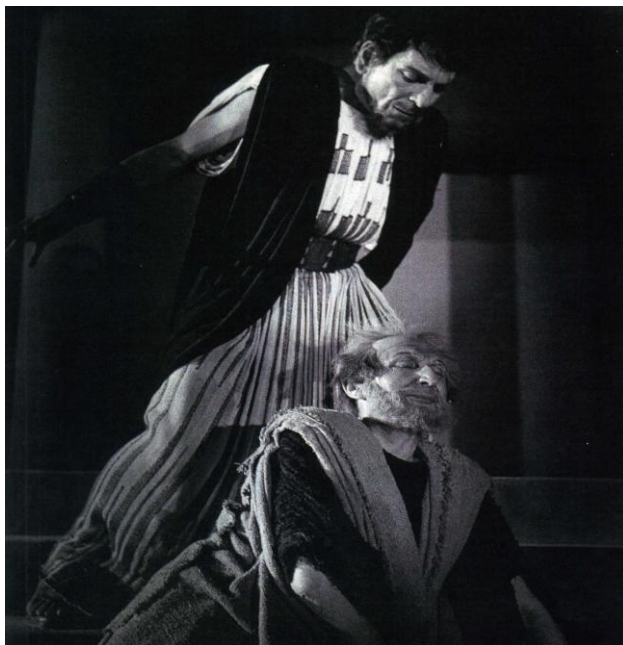
¹³³ Τερζάκης, Άγγελος. *Οιδίπους Τύραννος*. Εφ. Το Βήμα, 14/8/1951, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1951, σ. 345.

παρουσία του αλλά και με τη «συμμετοχή» του στα δρώμενα. Δεν πρέπει να είναι όμως σε καμία περίπτωση αντικείμενο της προσοχής του θεατή. Ο θεατής δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να εστιάζει στο περίπλοκο, περίτεχνο ή ακόμα και εκκεντρικό το κοστούμιού αλλά να το αντιλαμβάνεται ως μέρος του ευρύτερου συνόλου.



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

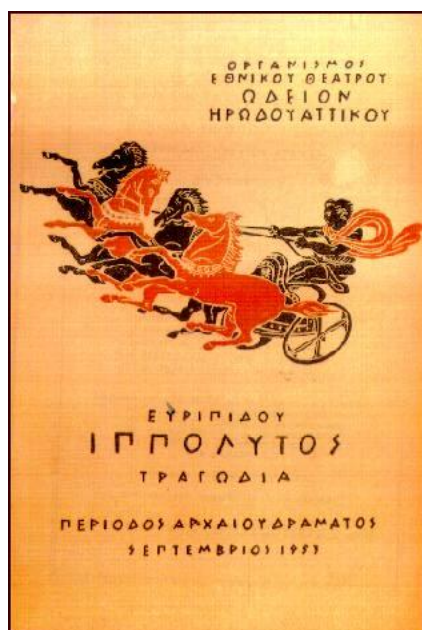
Στη συγκεκριμένη παράσταση, όπως πολύ εύγλωττα αναφέρει και ο Τερζάκης, ο Φωκάς κατάφερε για άλλη μία φορά να επιτύχει αυτή την ισορροπία. Αναφέρεται σχετικά: «...τα διακριτικά χρώματά τους και σχήματα δεν τραβούν ούτε στιγμή περισσότερο από ότι πρέπει την προσοχή»¹³⁴.



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

¹³⁴ Παράσχος, Κλ. *Ο Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλέους*. Εφ. Καθημερινή, 14/8/1951, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1951, σ. 345.

7. «ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΕΣ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ – 1953 -1955



Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

Αφροδίτη ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ

Θησέας ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ (1953)

Φαίδρα ΕΛΣΑ ΒΕΡΓΗ, ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ (1953)

Ιππόλυτος ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΙΣΚΟΣ (1953, 1954), ΑΛΕΚΟΣ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗΣ εκτός από Κεντ. Σκηνή 1954)

Παραμάνα ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ, ΑΝΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ (1953)

Αγγελιοφόρος ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ, ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΒΑΦΙΑΣ (1953), ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ (1953)

Άρτεμη ΑΛΕΚΑ ΚΑΤΣΕΛΗ

Κορυφαία ΘΑΛΕΙΑ ΚΑΛΛΙΓΑ

Χορός ΜΙΡΑΝΤΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ (1953, Κεντ. Σκηνή 1954), ΕΛΛΗ ΒΟΖΙΚΙΑΔΟΥ (1953, Κεντ. Σκηνή 1954), ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ, ΒΕΝΕΤΙΑ ΚΑΣΣΑΒΟΥ (1953, 1955), Π.

ΚΟΝΤΟΥ (εκτός από εξωτερικό 1955), ΜΑΡΜΩ ΓΕΩΡΓΑΛΑ (1953, 1955), ΡΕΑ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΙΛΑΝΤΑ ΚΟΦΙΝΟ, ΡΙΡΗ ΓΡΗΓΟΡΕΑ (εκτός από εξωτερικό 1955), ΑΝΝΑ ΜΠΕΛΛΟΥ, ΦΛ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, ΑΘ. ΒΕΓΙΟΠΟΥΛΟΥ (εκτός από εξωτερικό 1955), ΜΑΡΩ ΚΟΝΤΟΥ, ΣΤ. ΜΩΡΑΪΤΟΥ, ΙΟΥΛΙΑ ΣΤΑΜΙΡΗ, ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΣΥΡΡΑΚΟΥ, ΦΛΩΡΑ ΣΤΥΛΙΑΝΕΑ (1953, 1955), ΗΡΩ ΜΠΙΦΕΡΝΟΥ, ΜΑΙΡΗ ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ, ΕΛΕΝΗ ΝΕΝΕΔΑΚΗ (1955 περιοδεία)

Υπηρέτης ΑΡΗΣ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ (1953, 1954), ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ (1953, 1955)

Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ

Μουσική Διεύθυνση ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΛΥΚΟΥΔΗΣ, ΜΕΝΕΛΑΟΣ

ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ (Περιοδεία 1955)

Μετάφραση ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΑΡΡΟΣ

Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ

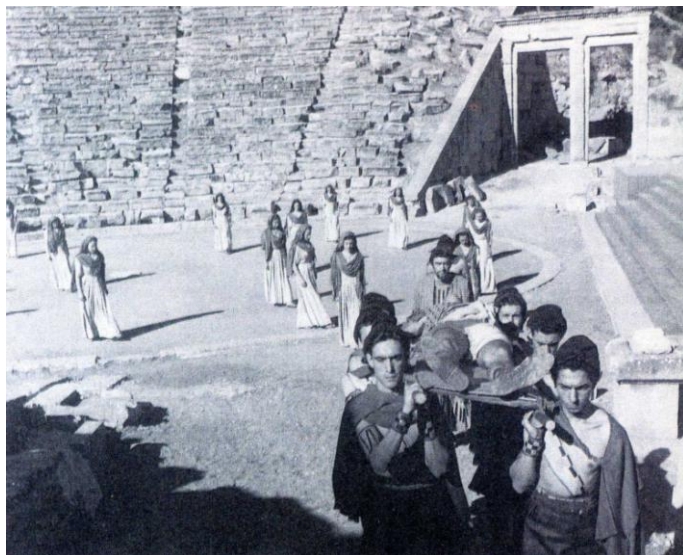
Διδασκαλία Χορογραφίας ΛΟΥΚΙΑ

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ - ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

Σκηνοθεσία ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΝΤΗΡΗΣ

Μουσική ΔΗΜΗΤΡΗΣ

ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ (1954 - 1955)

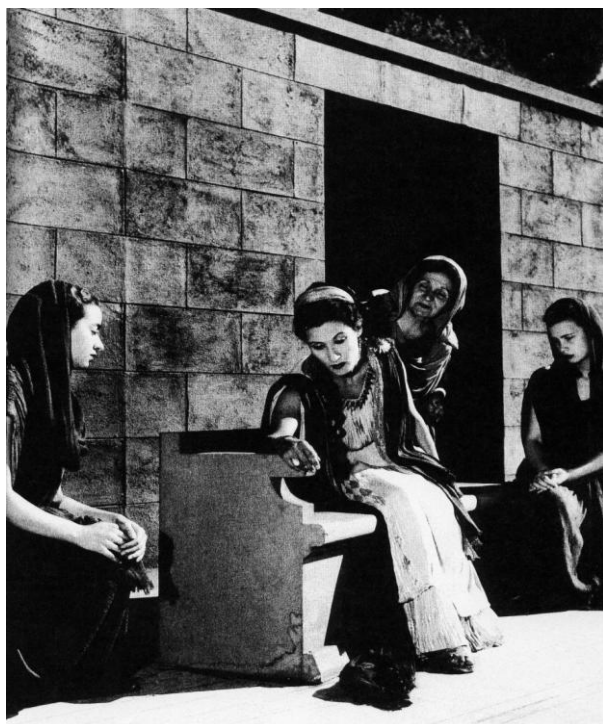


Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Η πρεμιέρα του *Ιππολύτου* δόθηκε το 1953 ενώ στην Επίδαυρο παρουσιάστηκε δύο χρονιές, στις 11 Ιουλίου του 1954 και στις 26 Ιουνίου του 1955. Η παράσταση κρίθηκε ως μεγάλη επιτυχία. Παρόλα αυτά υπήρξαν δυσμενείς κριτικές οι οποίες θεωρώ ότι έχουν να κάνουν με το ευρύτερο κλίμα που υπήρχε την περίοδο εκείνη στη θεατρική ζωή, που αφορούσε

περισσότερο τα πρόσωπα παρά τις δημιουργίες τους. Για την ιστορία αυτό είναι ένα απόσπασμα από την κριτική του Άλκη Θρύλου για τον *Ιππόλυτο*: «Η όλη παράσταση ήταν ευπρόσωπη αλλά και πολύ ακαδημαϊκή, χωρίς πνοή και έξαρση· η έλλειψη πνοής δεν κρύφθηκε από το εξάισιο ειδυλλιακό τοπίο που έβλεπαν οι θεαταί του πάνω διαζώματος...»¹³⁵. Εν ολίγοις ο Θρύλος «χρεώνει» στο Ροντήρη έλλειψη έμπνευσης. Έλλειψη που δεν καταλογίζουν άλλοι κριτικοί και που δεν φαίνεται να έγινε αντιληπτή από το κοινό, ιδιαιτέρως αν αναλογιστεί κανείς ότι η παράσταση επαναλήφθηκε και την επόμενη χρονιά.

Το πρόβλημα του μεταφραστικού προβλήματος δεν φαίνεται να οδεύει ακόμα προς τη λύση του. Αναφέρει σχετικά η Έλσα Ανδριανού στον τόμο – αφιέρωμα στην Επίδαυρο: «Κατά τη πρώτη περίοδο του Φεστιβάλ το Εθνικό Θέατρο χρησιμοποιεί ακόμα τις αρκούντως δύσχρηστες θεατρικά μεταφράσεις του Δημήτριου Σάρρου, αρχικώς στην εναρκτήρια παράσταση του *Ιππολύτου* του Δ. Ροντήρη (1954, 1955) αλλά και αρκετά αργότερα...»¹³⁶. Ο απόλυτος



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

σεβασμός στο αρχαίο κείμενο που προφανώς διαπνέει ακόμα τους μεταφραστές αλλά και του ανθρώπους του θεάτρου προφανώς αποτελεί τον απόλυτο ανασταλτικό παράγοντα.

¹³⁵ Θρύλος, Άλκης. *Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου*. Εφ. Νέα Εστία, 1/8/1954. Από το βιβλίο: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. *Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 254

¹³⁶ Ανδριανού, Έλσα *Η «λέξις» των Επιδαυρίων: Μεταφραστικές εκδοχές*. Στο λεύκωμα: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. *Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 142



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Με αφετηρία τη παράσταση αυτή η αναζητήσεις όσο αφορά το θέμα του Χορού εξελίσσονται και επεκτείνονται στην αναζήτηση πέρα από την εκφορά του λόγου και την αρμονική τοποθέτηση στην σκηνή και σε ζητήματα κινησιολογίας. Η κίνηση του Χορού απόκτα μεγαλύτερη δυναμική και άρα γίνεται και αυτή φορέας περισσοτέρων νοημάτων. Σε αυτό συνεισφέρουν με τη δουλεία τους αξιόλογοι χορογράφοι, που δεν περιορίζονται προφανώς μόνο στην κίνηση του Χορού αλλά διδάσκουν και τους ηθοποιούς πως η κίνηση τους μπορεί να υποβοηθήσει την ερμηνεία τους. Στην παράσταση αυτή είναι αξιέπαινη η προσπάθεια της Λουκίας στον τομέα αυτό. «...Η Λουκία προσπάθησε να εντάξει στους νόμους της τέχνης του χορού τους ρυθμούς που αναζητούσε ο σκηνοθέτης μέσα από τη βυζαντινή και δημοτική παράδοση και τους λαϊκούς χορούς (η πάροδος του Ιππόλυτου είναι χορογραφημένη πάνω στο ρυθμό του τσάμικου) και να υπογραμμίσει τα πάθη και τα συναισθήματα με χορευτικές μορφές»¹³⁷.

¹³⁷ Παπακώστα, Αλεξία *Χορογραφία και κίνηση· αέναη κίνηση*. Στο λεύκωμα: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 198-199.



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Από τις δύο προηγούμενες φωτογραφίες φαίνεται ξεκάθαρα η δουλειά που έγινε από τη Λουκία πάνω στην κίνηση άλλων των συντελεστών της παράστασης. Κατά την άποψή μου οι δύο αυτές φωτογραφίες είναι από τις ωραιότερες θεατρικές φωτογραφίες που έχω δει. Ο φωτογράφος Χαρισιάδης κατάφερε να αιχμαλωτίσει την κίνηση, το συναίσθημα και, γιατί όχι, την έμπνευση του σκηνοθέτη. Παρόλο που αυτές οι δύο φωτογραφίες μοιάζουν να είναι τελείως διαφορετικές έχουν ως κοινό ότι η Λουκία έπλασε εικόνες. Είτε στατικές είτε με κίνηση οι εικόνες αυτές συνεχίζουν μέχρι και σήμερα να παράγουν συναισθήματα. Βέβαια θα ήταν προφανώς πολύ ευκολότερη η συζήτηση για ένα τέτοιο ζήτημα αν είχαμε στα χέρια μας κάποια μαγνητοσκόπηση.



Αρχαίο Μουσείο Μπενάκη

Η εμφάνιση των ηθοποιών ήταν για άλλη μία φορά εξαιρετική. Ο Α. Φωκάς έντυσε τους ηθοποιούς σε γήινα χρώματα «ταιριάζοντας» τους με το φυσικό περιβάλλον. Γήινοι ήρωες ανθρώπινοι χωρίς υπερβολές όπως πρέπει να είναι οι τραγικοί ήρωες. Ο ίδιος περιγράφοντας το έργο του αναφέρει σε ένα κείμενο του: «καθώς παίζουμε σε ανοιχτά θέατρα περιτριγυρισμένοι από μάρμαρα βαμμένα από το χρόνο, πρέπει σε

κάθε περίπτωση να μένουμε σε παρόμοιους τόνους: τη σιένα, το πρασινόγκριζο, τους τόνους του γαλάζιου που συναντάμε στις πτυχές κάποιων Ταναγραίων, το καφέ και το μαύρο καθώς και όλα εκείνα τα χρώματα που μας γεμίζουν συναισθήματα και μας ακολουθούν κατά την έξοδο μας από τα μουσεία μας»¹³⁸. Έμπνευσή του πάντοτε οι αρχαιολογικές ανακαλύψεις αλλά με το γνωστό γόνιμο αναστοχασμό του...

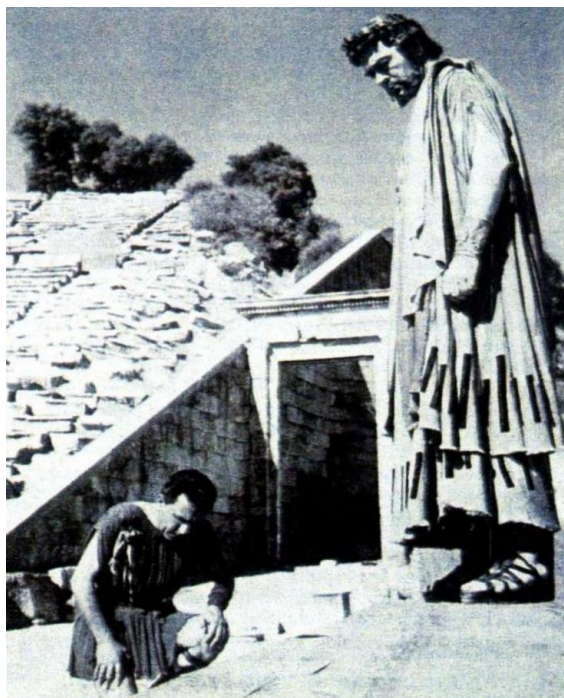
Για την μουσική της παράστασης αυτής έχουμε αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία. Κατ' αρχήν από τη διανομή βλέπουμε ότι την υπογραφή της μουσικής έχει ο Δημήτρης Μητρόπουλος. Αυτό από μόνο του εκκινεί το ενδιαφέρον. Η σύμπραξη του Μητρόπουλου στη παράσταση αυτή δεν είναι δυνατό να είναι άνευ σημασίας. Είναι προφανές λοιπόν ότι ο Ροντήρης αντελήφθη ότι η μουσική θα έπρεπε να αποκτήσει ένα πιο αναβαθμισμένο ρόλο χωρίς βέβαια να επισκιάζει τα δρώμενα. Η άποψη που θεωρούσε τη μουσική στο αρχαίο ελληνικό θέατρο απλή υπόκρουση είναι εντελώς λάθος. Η

¹³⁸ Α. Φωκάς *Κάποιες σκέψεις για το κοστούμι της τραγωδίας – γράμμα σε ένα νέο σκηνογράφο*. Απόσπασμα που περιλαμβάνεται στο: Τσαμούρη, Τόνια. *Η «Σκευή» στην Επίδαυρο του 20^{ου} αιώνα*. Στο λεύκωμα: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. *Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 158

θέση της μουσικής στην αρχαιότητα ήταν εξαιρετικά σημαντική. Απλά δεν ήταν δυνατό τότε, με τις γνώσεις της εποχής, να βρεθεί η χρυσή τομή ανάμεσα στην υπόκρουση και την ενεργό συμμετοχή. Σημειωτέον ότι ακόμα και σήμερα υπάρχουν τεράστια ερωτηματικά σχετικά με τη μουσική της αρχαιότητας. Μία σημαντική προσπάθεια γίνεται τα τελευταία χρόνια στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, η οποία ακόμα έχει πολύ δρόμο μέχρι να φτάσει, αν τα καταφέρει, σε βέβαια συμπεράσματα.

Επιστρέφοντας τώρα στον *Ιππόλυτο*, «ο Δημήτρης Ροντήρης αναθέτει στον προσωπικό του φίλο Δ. Μητρόπουλο τη σύνθεση της σκηνικής μουσικής για τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη το 1937. Με αυτή τη μουσική, στην πανηγυρική παράσταση του *Ιππολύτου* το 1954 και σε επανάληψη το 1955, οπότε και η επίσημη έναρξη των *Επιδαυρίων*, ο μεγάλος συνθέτης σφραγίζει τη γνωριμία του με τον ιερό χώρο της *Επιδαύρου*, μια και στην περίφημη *Ηλέκτρα* του 1938 βρίσκεται εκεί, παίζοντας ο ίδιος τα κρουστά, που συνοδεύουν το θρήνο της *Ηλέκτρας*.

»Εκείνα τα χρόνια που η προσέγγιση της ερμηνείας του αρχαίου δράματος εκκινεί από μίαν αντίληψη, σύμφωνα με την οποία η μουσική οφείλει να διαδραματίζει ρόλο συνοδείας κι όχι ουσίας, δηλαδή να μην



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

«ενοχλεί» τη δράση, να μη σκεπάζει το λόγο, αλλά παράλληλα οφείλει να γεννά συγκίνηση και να ανταποκρίνεται στο τραγικό μέγεθος, η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου φέρει αυτά τα χαρακτηριστικά: υπόκρουση υποβλητική, βαριά, φέρουσα το τραγικό δέος!¹³⁹»

¹³⁹ Σταθουλοπούλου, Κωνσταντίνα. *Επιδαύρια μελίσματα*. Στο λεύκωμα: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. *Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 213-214



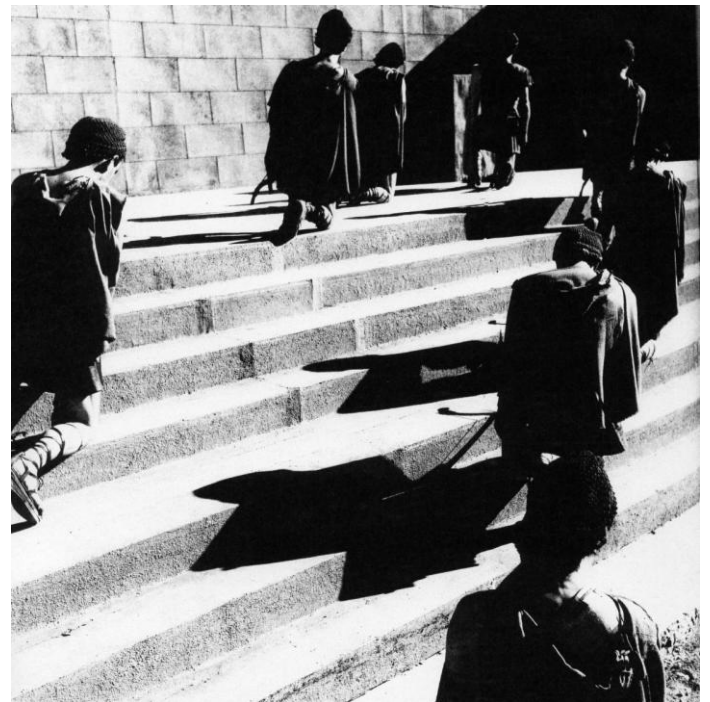
Αρχείο Μουσείου Μπενάκη



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

8. «ΕΚΑΒΗ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ – 1955, 1957

Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

Εκάβη ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ
Πολύδωρος ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ
(10/1955, 1957), ΑΛΕΚΟΣ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗΣ (6 /1955)
Πολυξένη ΑΝΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ
Οδυσσέας ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
Ταθύβιος ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ,
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΒΑΦΙΑΣ (1957)
Πολυμήστορας ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
Βάγια ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ
Κορυφαία ΕΛΕΝΗ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ, ΚΑΚΙΑ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, ΔΕΣΠΩ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ,
ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ
Χορός ΡΕΑ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΜΑΡΜΩ
ΓΕΩΡΓΑΛΑ, ΡΙΡΗ ΓΡΗΓΟΡΕΑ, ΑΝΝΑ
ΜΠΕΛΛΟΥ, Β. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, ΜΑΙΡΗ
ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ
ΧΑΤΖΗΔΗΜΟΥ, ΦΛ. ΛΟΥΚΑ, ΓΙΑΝΝΑ
ΒΑΣΣΑΛΟΥ (1957), ΒΕΡΑ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ
(1957), ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΣΥΡΡΑΚΟΥ (6
/1955, 1957), ΗΡΩ ΜΠΙΦΕΡΝΟΥ (1957),
Β. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ (1957), ΦΛΩΡΑ
ΣΤΥΛΙΑΝΕΑ (6 /1955, 1957), ΜΑΡΩ ΚΟΝΤΟΥ (6 /1955, 1957),
ΟΛΓΑ ΤΟΥΡΝΑΚΗ (1957), ΙΛΝΤΑ ΚΟΦΙΝΟ (6 /1955)
Αγαμέμνων ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ



Κατίνα Παξίνου

Χορογραφία ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΖΗ (1955), ΑΓΑΠΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ (1957)
Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ
Μουσική ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ
Μουσική Διεύθυνση ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ
Μετάφραση ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΕΛΑΧΡΙΝΟΣ
Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ
Σκηνοθεσία ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Η *Εκάβη* του Αλέξη Μινωτή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο κοινό στις 19 Ιουνίου του 1955 στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου και επαναλήφθηκε το 1957. Η μετάφραση του Απόστολου Μελαχρινού που χρησιμοποίησε είναι μία λιγότερο ακαδημαϊκή μετάφραση, πιο ελεύθερη και ποιητική και άρα περισσότερο θεατρική. «Προκειμένου για την τραγωδία, σημαντική μεταφραστική περίπτωση, με συγγενείς προς τον Ιω. Γρυπάρη τάσεις,

αποτελεί ο λυρικός ποιητής Απόστολος Μελαχρινός. Το μεταφραστικό του ιδίωμα αντλεί ουκ ολίγα στοιχεία από τη δημοτική παράδοση...»¹⁴⁰. Παρόλα αυτά σε μία κριτική γίνεται μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση. Το ότι η μετάφραση αυτή ήταν περισσότερο ποιητική από όσο θα έπρεπε. Λέει ο κριτικογράφος ότι ο Μινωτής «έπρεπε να φανή περισσότερο «δραστικός» στο ζήτημα του κειμένου και να αποκαθάρη την ποιητική μετάφρασι του Απ. Μελαχρινού από μερικές απαράδεκτες λέξεις και φράσεις: ακλέρια, σφαγάρι, να τη χερακώσω, δε γόζεις κ.λπ.»¹⁴¹.

Γενικά, όπως αναφέρεται σε άλλη κριτική της εποχής ο Μινωτής, συνεχιστής του έργου του Ροντήρη, προσπαθεί να φέρει το τραγικό λόγο στα μέτρα της σύγχρονης εποχής. Προσπαθεί δηλαδή να αναδείξει τη διαχρονικότητα των νοημάτων. Λέει σχετικά ότι ο Μινωτής «προσπάθησε να φέρει τα υψηλότερα ποιητικά στοιχεία της τραγωδίας κοντά στο θεατή του καιρού μας, χρησιμοποιώντας και την πείρα των (θεατρικών) αιώνων που κύλησαν στο μεταξύ. Να μεταδώσει δηλαδή το τραγικό δέος όχι με την (ανέφικτη άλλωστε) μουσειακή αναπαράσταση αλλά με τη προβολή των ποιητικών και δραματικών στοιχείων που σε τόσο μεγάλο βαθμό περικλείνει η τραγωδία»¹⁴². Αντίστοιχα σε ετήσια περιοδική έκδοση σημειώνεται ότι η *Εκάβη* αποτέλεσε σκηνοθετική αλλά και ερμηνευτική επιτυχία του Μινωτή: «Η *Εκάβη* εγκαινίασε το «Φεστιβάλ» του 1955 και σημείωσε λαμπρήν επιτυχία, τόσο από σκηνοθετική άποψη (ο Α. Μινωτής, όπως και στον «Οιδίποδα», προσάρμοσε την τραγωδία στην σύγχρονη ευαισθησία, προβάλλοντας τ' ανθρώπινα στοιχεία της. Έδωσε ακόμα ωραίες λύσεις στο πρόβλημα του Χορού) όσο και από ερμηνευτική...»¹⁴³.

Για να το επιτύχει αυτό κομβικό στοιχείο αποτέλεσε η εκπαίδευση των ηθοποιών. Χωρίς να θεωρείται εμπνευσμένος δάσκαλος ο Μινωτής παρουσίασε μία άρτια παράσταση που οι ερμηνείες των ηθοποιών του ήταν προσεγμένες. Βέβαια, ως είναι φυσικό, στις κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον τύπο το ενδιαφέρον μονοπωλούν η δική του ερμηνεία και η ερμηνεία της

¹⁴⁰ Ανδριανού, Έλσα *Η «λέξις» των Επιδaurίων: Μεταφραστικές εκδοχές*. Στο λεύκωμα: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. *Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 143

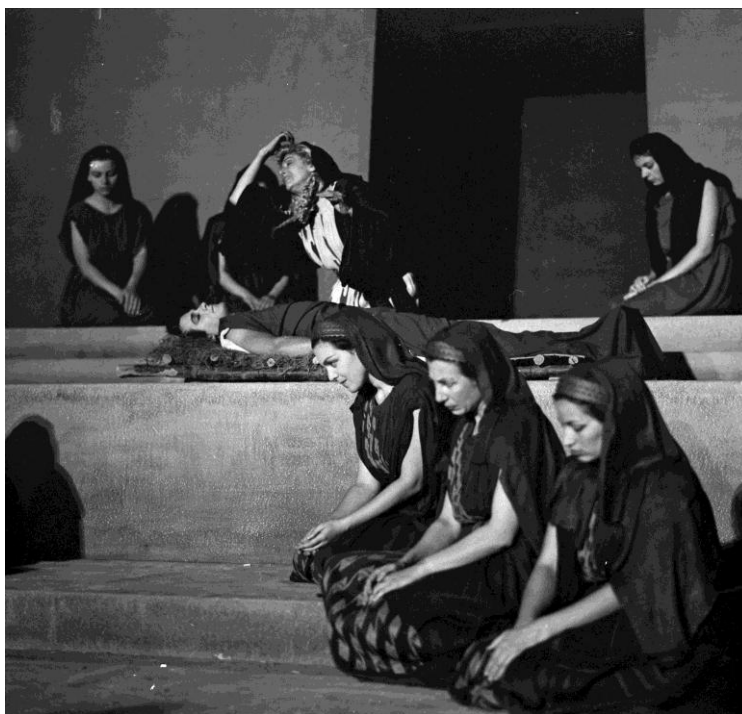
¹⁴¹ Σπηλιωτόπουλος, Στάθης. *Ευρυπίδου Εκάβη στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου*. Εφ. Ακρόπολις, 21/6/1955, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1955, σ. 75.

¹⁴² Ιντερμ. *Εκάβη του Ευρυπίδου*. Εφ. Ελευθερία, 21/6/1955, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1955, σ. 71.

¹⁴³ *χ.ο. Χρονικό 1957*. Αθήνα: Περιοδικό «Θέατρο '57», σ. 17.

Κατίνας Παξινοῦ. Εδῶ παραθέτω τρία αποσπάσματα ἀπὸ κριτικές ξένων εφημερίδων. Ἡ *Εκάβη* πέρα ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία ἐντὸς συνόρων, παρουσιάστηκε καὶ σὲ φεστιβάλ τοῦ ἐξωτερικοῦ, καὶ μάλιστα με ἐξαιρετική ἐπιτυχία. Μέσα ἀπὸ αὐτές τὶς κριτικές φαίνεται ὅτι τὸ ἐλληνικό θέατρο δείχνει ξανά τὸ δρόμο γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας.

Ἡ πρώτη κριτική εἶναι ἀπὸ παράσταση στὴν Ἰταλία καὶ ἀναφέρει ὅτι: «...Ἡ Κατίνα Παξινοῦ ἔδωσε μίαν ἀλησμόνητον ἐρμηνείαν τῆς γιγαντιαίας, ἀπανθρώπου προσωπικότητος τῆς Εκάβης. Ἀν καὶ τὸ σύνολο σχεδὸν τοῦ κοινοῦ δὲν ἀντελαμβάνετο οὔτε μίαν λέξιν τῆς νεοελληνικῆς, εἰς τὴν ὁποίαν ἐπαίχθη ἡ ευριπίδειος τραγωδία, ἡ μορφή τῆς Εκάβης κατενοήθη ἀπολύτως εἰς τὸ σύνολόν τῆς. Ὁ πόνος, τὸ παραλήρημα τῆς φρικτῆς ἐκδικήσεως, ἀποδόθησαν με μαεστρικήν ἱκανότητα ὑπὸ τῆς ἠθοποιού, ἡ ὁποία ἐν τῇ προόδῳ τοῦ ἔργου μετεμορφώνετο, ἤγγιζε τὰ ὅρια μίας μυθικῆς πραγματικότητος. Τὸ κοινόν ἐπευφήμησεν ἐντατικῶς καὶ ἐπὶ μακρόν αὐτὴν καὶ ὅλον τὸν θίασον...»¹⁴⁴. Τὸ πολὺ ἐνδιαφέρον σὲ αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα εἶναι ὅτι τὸ ἰταλικὸ κοινὸ κατάφερε νὰ ξεπεράσει τὸ ἐμπόδιο τῆς γλώσσας καὶ μπόρεσε νὰ ἀντιληφθεῖ καὶ νὰ αἰσθανθεῖ τὰ νοήματα τοῦ ἔργου.



Αρχεῖο Μουσείου Μπενάκη

¹⁴⁴ Αποσπασμα ἀπὸ τὴν κριτική τοῦ Ε.Ρ. στὴν ἰταλική εφημερίδα «La Nuova Stampa» τῆς 17/7/1955 γιὰ τὴν παράσταση τῆς «Εκάβης» ποὺ δόθηκε στὴ Μπιενάλε Βενετίας στὸ Θέατρο Βέρντι. Βρίσκεται στὸ βιβλίο: *Κατίνας Παξινοῦ Ἀλέξη Μινωτή Πολύχρονος πηγαιμὸς γιὰ μίαν Ἰθάκη*. Ἀθήνα: Ἐπικαιρότητα, 1989, σ. 130.

Οι άλλες δύο κριτικές (από παραστάσεις στην Ιταλία και στη Γαλλία) αφορούν τις ερμηνείες του Μινωτή και τις Παξινού, ερμηνείες που μνημονεύονται για την εναλλαγή των συναισθημάτων, την εκφραστικότητα αλλά και το σεβασμό του μέτρου. «Όσο αφορά την ερμηνείαν ενός εκάστου, πρέπει εν πρώτοις να μνημονευθῇ ὁ πρωταγωνιστής Μινωτής, ὁποῖος γνωρίζει να αποδίδει ἐξ ἴσου καλὰ τοὺς ζωηροὺς τόνους καὶ τὰς αἰφνιδίους μεταπτώσεις, ὁ ὁποῖος τίποτε δὲν ἀφήνει εἰς τὴν ἔμπνευσιν ἢ τὴν τύχην, ὁ ὁποῖος γνωρίζει να προσδιορίζει με δεινὴν πείραν κάθε ἐντύπωσιν, κάθε παύσιν, κάθε στάσιν με ἓνα ρυθμὸν ἀναμφισβητήτως κλασικόν. Ὅπως ἡ Παξινοῦ, ὁ Μινώτης δὲν ἐπαφίεται εἰς τὴν εὐκόλον ὑποβολὴν τῶν ταυρομάχων: καὶ τοῦτο εἶναι δι’ αὐτόν ὁ καλύτερος ἔπαινος»¹⁴⁵. Καὶ «ἡ ἐρμηνεία τοῦ ρόλου τῆς Ἑκάβης ἀπὸ τὴν Κατίνα Παξινοῦ θα μείνῃ ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα σημεῖα τοῦ Φεστιβάλ καὶ θα εἶναι δύσκολον να λησμονήσωμεν τὰς ἐναλλαγὰς τῆς φωνῆς τῆς ἀπὸ τὸν τρόπον εἰς τὸν οἶκτον, ἀπὸ τὰ δάκρυα εἰς τὴν μανίαν, συνοδευομένης ἀπὸ μίαν εὐγένειαν ἀντάξιαν ἐκείνης που, κατὰ τὴν παράδοσιν, ἐπεθύμει ὁ ἴδιος ὁ Εὐρυπίδης... Ὅλοι ἔπαιξαν τὴν *Ἑκάβην* με ὑποδειγματικὴν πειστικότητα καὶ ἀλήθειαν. Εἰσήσαμεν μίαν στιγμὴν μεγάλης τέχνης»¹⁴⁶.



Αρχεῖο Ἐθνικοῦ Θεάτρου

¹⁴⁵ Απόσπασμα ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοῦ Alberto Bertolini στὴν ἰταλικὴ ἐφημερίδα «Il Gazzettino» τῆς 16/7/1955 γιὰ τὴν παράσταση τῆς «Ἑκάβης» ποὺ δόθηκε στὴ Μπιενάλε Βενετίας στὸ Θέατρο Βέρντι. Βρίσκεται στὸ βιβλίο: *Κατίνας Παξινοῦ Ἀλέξη Μινωτὴ Πολύχρονος πηγαῖμος γιὰ μὴν Ἰθάκη*. Ἀθήνα: Ἐπικαιρότητα, 1989, σ. 130.

¹⁴⁶ Απόσπασμα ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοῦ Georges Leon στὴ γαλλικὴ ἐφημερίδα «Humanité» τῆς 25/7/1955 γιὰ τὴν παράσταση τῆς «Ἑκάβης» ποὺ δόθηκε στὸ Β' Φεστιβάλ Δραματικῆς Τέχνης στὸ Παρίσι, στὸ Θέατρο Σάρα Μπερνάρ. Βρίσκεται στὸ βιβλίο: *Κατίνας Παξινοῦ Ἀλέξη Μινωτὴ Πολύχρονος πηγαῖμος γιὰ μὴν Ἰθάκη*. Ἀθήνα: Ἐπικαιρότητα, 1989, σ. 130.

Ενδιαφέρον έχει στη συγκεκριμένη παράσταση το ζήτημα της μουσικής της παράστασης. Την μουσική συνέθεσε ο Μενέλαος Παλλάντιος. Προφανώς το θέμα της μουσικής ως υπόκρουση ή ως ενεργό μέρος της παράστασης απασχολεί ακόμα. Στη συγκεκριμένη όμως παράσταση υπάρχει το εξής παράδοξο: οι κριτικές μοιάζουν να έχουν εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις. Για την μία η μουσική είχε αρμονική θέση στη παράσταση ενώ για την άλλη ήταν υπερβολική. Πιο συγκεκριμένα ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος αναφέρει ότι «ο συνθέτης κ. Παλλάντιος ανταποκρίθηκε στην προσδοκία του θεατού που δεν πηγαίνει στο αρχαίο θέατρο για να ακούσει «μουσική τραγωδία». Είνε τόσο διακριτική η μουσική του υπόκρουσι, ώστε ούτε μία στιγμή δεν καλύπτει το λόγο»¹⁴⁷. Με βάση αυτή τη κριτική θα έπρεπε να θεωρήσουμε ότι ο Μ. Παλλάντιος βρήκε τη χρυσή τομή ανάμεσα στην αυτόνομη λειτουργία της μουσικής και την εξαρτημένη της ύπαρξη εντός μίας θεατρικής παράστασης.

Στον αντίποδα η κριτική του Ε.Π.Π. αναφέρει τα εξής: «Η μουσική του κ. Μ. Παλλάντιου περισσότερο απ' όσο θα έπρεπε θορυβώδης και ποικίλη στη συνοδεία, έχει χαρακτηριστική ευμέλεια στα άσματα»¹⁴⁸. Το ζητούμενο της



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

εποχής εκείνης από τους συνθέτες που ασχολούνται με το αρχαίο δράμα είναι η διακριτικότητα και ει δυνατόν η «σεμνότητα», άρα με την κριτική αυτή και ιδιαίτερα με το χαρακτηρισμό ως «θορυβώδης» πρέπει να βγάλουμε το

συμπέρασμα ότι η μουσική της *Εκάβης* δεν είχε την απαιτούμενη διακριτικότητα. Ποια από τις δύο απόψεις πλησιάζει περισσότερο στην αλήθεια δεν είναι δυνατό να βρεθεί. Άλλωστε η μουσική από τη φύση της είναι κάτι το υποκειμενικό...

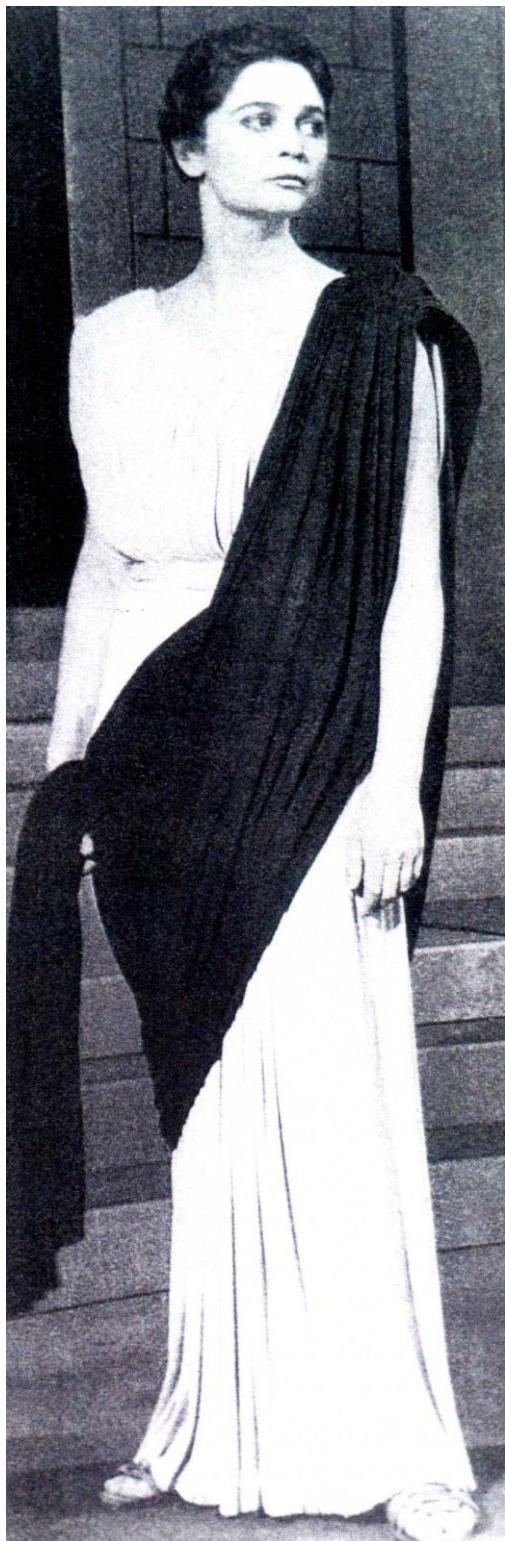
¹⁴⁷ Σπηλιωτόπουλος, Στάθης. *Ευριπίδου Εκάβη στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου*. Εφ. Ακρόπολις, 21/6/1955, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου, ντοσιέ 1955, σ. 75.

¹⁴⁸ Ε.Π.Π. *Ευριπίδου Εκάβη*. Εφ. Το Βήμα, 3/7/1955. Το απόσπασμα αυτό βρίσκεται στο λεύκωμα: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. *Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 214



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

9. «ΑΝΤΙΓΟΝΗ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ – 1956, 1957, 1959



Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

Αντιγόνη ΑΝΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ
Ισμήνη ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΒΑΛΑΚΟΥ (1956), ΒΙΒΕΤΑ
ΤΣΙΟΥΝΗ
Κρέων ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
Φύλακας ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ
Αίμων ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΗΣ (1956), ΒΥΡΩΝ ΠΑΛΛΗΣ
(1956), ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ (1957)
Τειρεσίας ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
Άγγελος ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ
Ευρυδίκη ΑΝΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ
Χορός ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΝΔΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ
ΜΑΥΡΟΓΕΝΗΣ, ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΑΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΚΑΛΛΙΒΩΚΑΣ, ΛΑΜΠΡΟΣ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ,
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΟΠΤΗΡΗΣ, ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ,
ΑΙΑΣ ΤΡΙΑΝΤΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ, ΓΙΩΡΓΟΣ
ΜΟΥΤΣΙΟΣ, ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ, ΚΩΣΤΑΣ
ΚΟΚΚΑΚΗΣ (1957), ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΝΤΟΣ (1957),
Κορυφαίος ΑΛΕΚΟΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ, ΝΤΙΝΟΣ
ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΒΑΦΙΑΣ, ΝΙΚΟΣ
ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ,
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΒΕΑΚΗΣ.

Χορογραφία (1956) ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ, ΜΑΡΙΑ
ΚΑΖΑΖΗ

Κίνηση Χορού (1957) ΑΓΑΠΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ
Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ
Μουσική ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ
Μετάφραση ΙΩΑΝΝΗΣ ΓΡΥΠΙΡΗΣ
Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ
Σκηνοθεσία ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Η πρεμιέρα της Αντιγόνης του Αλέξη Μινωτή δόθηκε στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου στις 30 Ιουνίου του 1956. Η επιτυχία της παράστασης ήταν τέτοια που επαναλήφθηκε στην Επίδαυρο δύο ακόμα χρονιές, στις 14/7/1957 και στις 4/7/1959. Για την πρεμιέρα του έργου γίνεται ιδιαίτερη

αναφορά από τους ιστορικούς η πρωτοφανής κοσμοσυρροή. Αυτό εξηγείται κυρίως από το δημοφιλές του έργου. Ο μύθος της Αντιγόνης συγκινεί πάντα το κοινό. Η φωτογραφία αυτή δείχνει ακριβώς αυτό που περιγράφουν η κριτική της εποχής και οι μεταγενέστεροι μελετητές. Στην πρεμιέρα της



Αντιγόνης το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου ήταν κατάμεστο. Ήταν τέτοιο το πλήθος του κόσμου που ήταν αδύνατο να χωρέσουν στο θέατρο.

Η θερμότατη αυτή ανταπόκριση του κοινού δεν θα μπορούσε να μην επηρεάσει και τους κριτικούς της εποχής. Παραθέτω ένα απόσπασμα από τη διθυραμβική κριτική του Άλκη Θρύλου στη Νέα Εστία: «Στην «Αντιγόνη» που είναι ένα έξοχο, ένα ανυπέρβλητο δραματικό ποίημα, το απόσταγμα των

παθών και των προβλημάτων που ατενίζει ο άνθρωπος, τα εκστατικά μας μάτια είδαν να ξετυλίγεται μπροστά τους μια αρμονική σύνθεση εξάισιου κάλλους.

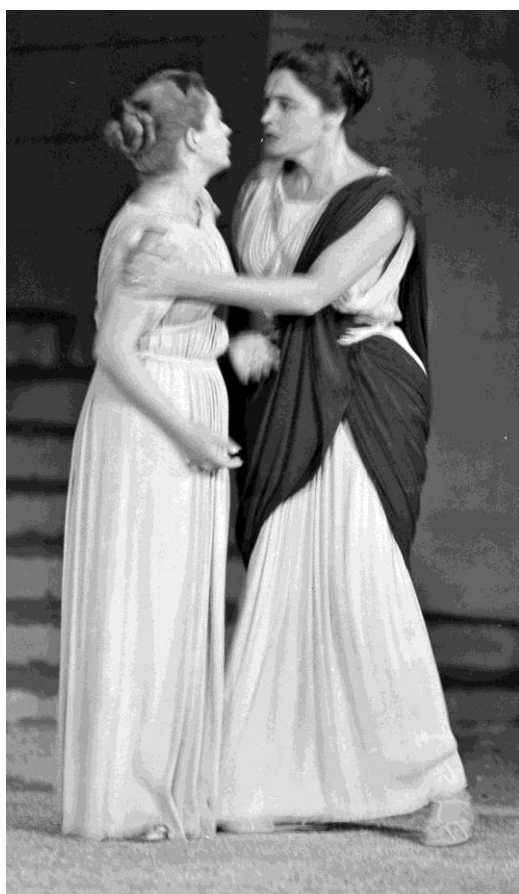
»Όχι βέβαια συχνά, αλλά αρκετές φορές αισθάνθηκα ότι το θέατρο με μετέφερε σε μια μυσταγωγία. Ποτέ, άλλοτε, νομίζω, δεν ένιωσα, όπως τούτη τη φορά μέσα στο πλαίσιο της Επιδαύρου, που συντελούσε κι αυτό στο να γίνει το θαύμα, σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης τον εαυτό μου εξαϋλωμένο, πνευματοποιημένο. Όλοι οι παράγοντες συνήργησαν: το λιτό, μαζί επιβλητικό και υποβλητικό, σκηνικό του κ. Κλώνη, τα κοστούμια του κ. Φωκά, που μας έπεισε ακόμα μια φορά ότι είναι στον τομέα του απaráμιλλος και μοναδικός, ο χορός, που είχε άσφαλτα και καλλιτεχνικότατα ρυθμισθεί και διδαχθεί από την Κα Καζάζη, σύμφωνα με τη λύση που έδωσε ο κ. Μινωτής στο πρόβλημά του, τη μια λύση



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

που επιτρέπει στο χορό ποικιλία ελιγμών και εκφραστικών τρόπων, χωρίς να καταφεύγει ποτέ σε κινήσεις γυμναστικές ή επιφανειακά χορευτικές, μόνο διακοσμητικές, η κρυστάλλινη άρθρωση του χορού και των ηθοποιών, όλοι οι ηθοποιοί»¹⁴⁹.

Σε άλλες κριτικές πέρα από το γενικό θετικό κλίμα που αποπνέουν αναφέρουν κάποια ασθενή σημεία της παράστασης. Για παράδειγμα η κριτική του Μανώλη Σκουλούδη εστιάζει στο φλέγον, πλέον, ζήτημα της μετάφρασης του αρχαίου Λόγου και θεωρεί ότι η συγκεκριμένη επιλογή αδικεί σημαντικά το ανέβασμα. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Βασικό μειονέκτημα της Αντιγόνης που είδα στην Επίδαυρο, είναι σίγουρα η τραχιά, βερμπαλιστική, δύσκαμπτη και στρυφνή απόδοσή της στην νεοελληνική από τον αείμνηστο ποιητή του *Σκαρβαίοι και Τερακόττες* Γιάννη Γρυπάρη...»¹⁵⁰.



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Σε μία άλλη κριτική της εποχής αντικείμενο σχολιασμού αποτελούν η πρωταγωνίστρια Άννα Συνοδινού αλλά και ο σκηνοθέτης Αλέξης Μινωτής. Γίνεται δυσμενής κριτική για την ερμηνεία του ρόλου της Αντιγόνης. Η βολές όμως έχουν ως στόχο κυρίως τον σκηνοθέτη που θεωρεί ο κριτικός ότι υστέρησε στο να διδάξει σωστά το ρόλο στην ηθοποιό του. Αν θυμηθούμε το παρασκήνιο της παράστασης αυτής (το οποίο ανέφερα στο πρώτο μέρος) μάλλον θα πρέπει να θεωρήσουμε τη κριτική αυτή δικαιολογημένη. Συγκεκριμένα αναφέρεται ότι «η κ. Συνοδινού είχε επίσης ένα μεγάλο μειονέκτημα για το οποίο βέβαια δεν

¹⁴⁹ Θρύλος Άλκης. *Αντιγόνη*. Εφ. Νέα Εστία, 15/7/1957, Θεατρικό Μουσείο – Αρχείο Αποκομμάτων Τύπου.

¹⁵⁰ Σκουλούδης, Μανώλης. *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή*. Εφ. Η Ώρα, 3/7/1956. Από το βιβλίο: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. *Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 259

φταίει: την τραγική έλλειψη διδασκαλίας. Η τραγωδία χρειάζεται «δάσκαλο» και δάσκαλο ολκής. Ο κ. Μινωτής δεν είναι ούτε δάσκαλος ούτε σκηνοθέτης. Ολόκληρη η Αντιγόνη το έδειχνε... δραματικά»¹⁵¹.

Ένα άλλο ενδιαφέρον σχόλιο που γίνεται από τους κριτικούς της εποχής αφορά τη μουσική της παράστασης. Πλέον η αλλαγή της θεώρησης σχετικά με τη θέση της μουσικής στην Αρχαία Τραγωδία είναι εμφανής. Η λογική της μουσικής υπόκρουσης ανήκει πλέον στο παρελθόν. Και στην περίπτωση του Γιάννη Παπαϊωάννου οι κριτικές της εποχής επικρίνουν την άποψη του που αντίκειται στην αποσπασματική και άτολμη θέση της μουσικής. Ο Πέτρος Λινάρδος αναφέρει ότι «η μουσική του κ. Γιάννη Παπαϊωάννου διακριτική, δεν παραμέριζε το Λόγο, αντιθέτως συχνά τον εξυπηρετούσε»¹⁵² ενώ η Είρηνη Καλκάνη υπογραμμίζει ότι «η μουσική του κ. Γιάννη Παπαϊωάννου σεμνή, υποβλητική»¹⁵³.



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

¹⁵¹ Καλκάνη, Ειρήνη. *Σοφοκλέους: Αντιγόνη*. Εφ. Απογευματινή, 5/7/1956. Από το βιβλίο: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ. Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 259

¹⁵² Λινάρδος, Πέτρος. *Η Αντιγόνη του Σοφοκλέους εις το θέατρον της Επιδαύρου*. Εφ. Το Βήμα, 3/7/1956.

¹⁵³ Καλκάνη, Ειρήνη. *Σοφοκλέους: Αντιγόνη*. Εφ. Απογευματινή, 5/7/1956. Από το βιβλίο: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ. Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 214

10. «ΟΡΕΣΤΕΙΑ», ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, 1959

Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Φρουρός ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ

Κλυταιμνήστρα ΑΝΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

Κήρυκας ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ

Αγαμέμνων ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ

Κασσάνδρα ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ

Χορός ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ

ΒΕΑΚΗΣ, ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΝΔΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ,

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΑΣ, ΠΕΤΡΟΣ ΛΟΧΑΪΤΗΣ,

ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗΣ,

ΣΤΑΥΡΟΣ ΡΩΜΑΝΟΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΝΤΟΣ,

ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΝΔΡΟΝΙΔΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ,

ΝΙΚΟΣ ΒΟΚΑΣ, ΘΟΔΩΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΕΦ, ΜΙΧΑΛΗΣ ΜΑΡΑΓΚΑΚΗΣ,

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΛΑΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΠΕΤΡΟΣ ΛΕΩΚΡΑΤΗΣ

Αίγισθος ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ



Φωτογραφία από το περιοδικό Θέατρο '59

ΧΟΗΦΟΡΟΙ

Ορέστης ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Ηλέκτρα ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ

Δούλος ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΑΣ

Κλυταιμνήστρα ΑΝΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

Βάγια ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ

Πυλάδης ΘΑΝΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ,

ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ

Χορός ΕΛΕΝΗ ΝΕΝΕΔΑΚΗ, ΠΙΤΣΑ

ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ, ΒΕΡΑ

ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ, ΓΙΑΝΝΑ

ΒΑΣΣΑΛΟΥ, ΜΑΡΙΑ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ,

ΟΛΓΑ ΤΟΥΡΝΑΚΗ, Β. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, Λ. ΒΕΝΤΟΥΡΑΤΟΥ, ΗΡΩ ΜΠΙΦΕΡΝΟΥ, ΙΛΝΤΑ ΚΟΦΙΝΟ,

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΣΑΜΙΩΤΑΚΗ, ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΣΥΡΡΑΚΟΥ, ΖΩΗ ΣΚΟΥΡΛΑ, ΜΑΡΙΑ ΣΒΟΛΟΠΟΥΛΟΥ,

ΝΙΝΑ ΣΓΟΥΡΙΔΟΥ, ΔΗΜΗΤΡΑ ΒΟΛΩΝΙΝΗ, ΓΕΩΡΓΙΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΑΤΖΗΔΗΜΟΥ,

ΠΟΠΗ ΥΨΗΛΑΝΤΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΜΑΤΑ ΜΙΧΑΛΑΡΕΑ, ΠΕΠΗ ΜΕΤΑΛΛΙΔΟΥ

Αίγισθος ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ



Φωτογραφία από το περιοδικό Θέατρο '59



Φωτογραφία από το περιοδικό Θέατρο '59

ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ

Προφήτισσα Πυθία ΕΛΕΝΗ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ, ΔΕΣΠΩ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ

Απόλλων ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ, ΘΑΝΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ

Ορέστης ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Φάντασμα Κλυταιμνήστρας ANNA ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

Αθηνά ΓΚΕΛΛΥ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Χορός ΕΛΕΝΗ ΝΕΝΕΔΑΚΗ, ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ, ΒΕΡΑ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ, ΓΙΑΝΝΑ ΒΑΣΣΑΛΟΥ, ΜΑΡΙΑ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ, ΟΛΓΑ ΤΟΥΡΝΑΚΗ, Β. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, ΛΕΥΚΗ ΒΕΝΤΟΥΡΑΤΟΥ, ΗΡΩ ΜΠΙΦΕΡΝΟΥ, ΙΛΑΝΤΑ ΚΟΦΙΝΟ, ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΣΑΜΙΩΤΑΚΗ, ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΣΥΡΡΑΚΟΥ, ΖΩΗ ΣΚΟΥΡΛΑ, ΜΑΡΙΑ ΣΒΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΝΙΝΑ ΣΓΟΥΡΙΔΟΥ, ΔΗΜΗΤΡΑ ΒΟΛΩΝΙΝΗ, ΓΕΩΡΓΙΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΑΤΖΗΔΗΜΟΥ, ΠΟΠΗ ΥΨΗΛΑΝΤΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΜΑΤΑ ΜΙΧΑΛΑΡΕΑ, ΠΕΠΗ ΜΕΤΑΛΛΙΔΟΥ

Χορογραφία ΛΟΥΚΙΑ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ-ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ

Μουσική ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ

Μετάφραση ΙΩΑΝΝΗΣ ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ

Σκηνοθεσία ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΝΤΗΡΗΣ

Η πρεμιέρα της «Ορέστειας» δόθηκε στις 20 και 21 Ιουνίου του 1959 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Η παράσταση αυτή αποτελεί ουσιαστικά επανάληψη των παραστάσεων του 1949 και του 1954.



Φωτογραφία από το περιοδικό Θέατρο '59

Ο Ροντήρης καταπιάνεται για τρίτη φορά με την *Ορέστεια*. Η μοναδική σωζόμενη τριλογία, το αριστούργημα του Αισχύλου αποτελεί θέλημα για κάθε σκηνοθέτη. Ο Ροντήρης ξεκίνησε το 1949 την πορεία της δικής του

Ορέστειας στα πλαίσια του Εθνικού Θεάτρου. Η δεύτερη εκδοχή της παράστασης αυτής δόθηκε το 1954. Και οι δύο αυτές παραγωγές είχαν ιδιαίτερη επιτυχία. Το 1959, στο τρίτο ανέβασμα της *Ορέστειας*, έλαβε για άλλη μία φορά θερμές κριτικές. Η κριτική εκθείασε την ξεχωριστή αντιμετώπιση που είχε ο σκηνοθέτης για την κάθε μία από τις τρεις τραγωδίες. Ο Ροντήρης σωστά αντιλαμβάνεται την τριλογία ως τρία διαφορετικά έργα που όμως έχουν μία εσωτερική ενότητα, που αποτελούν μία αλυσίδα. Λέει χαρακτηριστικά ο Κλέων Παράσχος στην κριτική του: «Εφέτος, έχω την εντύπωση ότι ο εκλεκτός σκηνοθέτης, πιο ώριμος, μας παρουσίασε μία πιο άρτια εργασία. Κάθε μία από τις τρεις τραγωδίες είχε την ιδιαίτερή της ατμόσφαιρα, και ο γενικός όμως τόνος της τριλογίας ήταν ο τόνος ενός αδιάσπαστου συνόλου. Ο χορός, κρατημένος, αυστηρός, στον Αγαμέμνονα...πήρε μία επιβλητική σεμνότητα και συγχρόνως τόνους πιο λυρικούς στις Χοηφόρες και ένα τόνο ξέφρενο, σκοτεινά διονυσιακό, στο τρίτο μέρος, στις Ευμενίδες»¹⁵⁴.



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση γίνεται από τον Βάσο Βαρίκα στην κριτική του στα «Νέα» και αφορά την επιλογή των ηθοποιών για τη συγκεκριμένη παράσταση. Ισχυρίζεται ότι οι ηθοποιοί δεν ήταν επαρκείς για να παράγουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Στο απόσπασμα αυτό, άσχετα με το

¹⁵⁴ Παράσχος, Κλέων. *Η Ορέστεια*. Εφ. Η Καθημερινή, 23/6/1959. Από το βιβλίο: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ. «Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις». Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 264.

αν η παρατήρηση είναι σωστή ή λανθασμένη, περιγράφεται σωστά η άποψη του Ροντήρη για τους ηθοποιούς. Ο Ροντήρης είναι αλήθεια ότι αντιλαμβανόταν τον ηθοποιό ως το «υλικό» του σκηνοθέτη και άρα η επιτυχία της παράστασης έχει να κάνει με το πόσο καλά θα διαχειρισθεί ο σκηνοθέτης το υλικό του. Αναφέρεται σχετικά: «Το ανθρώπινο υλικό, που ο κ. Ροντήρης είχε στη διάθεσή του, δεν ήταν επαρκές για μία παράσταση ανάλογη με τις σκηνοθετικές του ικανότητες. Γιατί, (το διαπιστώσαμε για μία ακόμη φορά προχτές) στον τομέα της αρχαίας τραγωδίας ο κ. Ροντήρης παραμένει ο ανυπέρβλητος δάσκαλος. Η δικαιολογία (αν υπάρχει τέτοια δικαιολογία) ότι του επεβλήθησαν οι ερμηνευτές δεν ευσταθεί. Αφού και τη δυνατότητα αλλά και το χρέος να αρνηθή. Γι' αυτό κάτι άλλο θα πρέπει να συμβαίνει. Ο ιδρυτής του Πειραϊκού Θεάτρου έχει φοβάμαι, υπερβολική εμπιστοσύνη στον εαυτό του. Στην αποτελεσματικότητα της διδασκαλίας του. Σε βαθμό που να υποτιμά και να παραγνωρίζει, κάποτε, τη σημασία του παράγοντα *ηθοποιός*»¹⁵⁵.



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Τελειώνοντας θα ήθελα να κάνω ένα σχόλιο για τα κοστούμια της παράστασης. Για άλλη μία φορά, ο Α. Φωκός ξεπερνάει τον εαυτό του και δημιουργεί αριστουργηματικά κοστούμια τα οποία και εξυπηρετούν λειτουργικά τις ανάγκες της παράστασης αλλά και αποτελούν από μόνα τους έργα τέχνης. Στις δύο αυτές φωτογραφίες βλέπουμε την Κατίνα Παξινού ως Κλυταιμνήστρα και στη δεύτερη φωτογραφία μία λεπτομέρεια του κοστούμιού της.

¹⁵⁵ Βαρίκας, Βάσος. *Η Ορέστεια στην Επίδαυρο*. Εφ. Τα Νέα 7-8/7/1959. Από το βιβλίο: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ. «*Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*». Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 264.



Στο σημείο αυτό θα ήθελα να παραθέσω ένα εύστοχο σχόλιο του Μάριου Πλωρίτη για τον Αντώνη Φωκά. «Κάπου πενήντα χρόνια, ο Αντώνης Φωκάς, έντυσε» αμέτρητους διάσημους και άσημους του θεάτρου μας, υψώνοντας το θεατρικό κοστούμι από απλό «περίβλημα» σε μαγεία γραμμών και τόνων. Ο όρος ενδυματολόγος - που επινοήθηκε ειδικά για εκείνον – δεν μπορεί να αποδώσει αυτό που είναι, για τον Αντώνη Φωκά, το κάθε σκηνικό κοστούμι, ακόμα και του τελευταίου κομπάρσου: ένας έρωτας για το ύφασμα, για την πτυχή, για το χρώμα..., ένας έρωτας φοδραρισμένος με βαθιά γνώση και μ' άσφαλτη αίσθηση αρμονίας της έσχατης λεπτομέρειας και του συνόλου... αλλά κι ένας έρωτας, που πρωταρχικά υπηρετεί τα θεατρικά δρώμενα. Τα κοστούμια του δεν είναι μόνο «πανέμορφα» καθεαυτά - εκφράζουν τον κάθε ρόλο κι όλα μαζί τις αξίες του έργου.... Κι οι άπειροι θεατές – που τόσα χρόνια, «πλήρης είναι η όρασή τους» από την ομορφιά των δημιουργημάτων του – ξέρουν πως ο «ενδυματολόγος», ο «σκευοποιός» Φωκάς, «ποιώντας» υλικά τα κοστούμια του, τα μετουσιώνει σε θεατρική ποίηση. Κι αυτή η «μαγική» ικανότητά του – μαζί με την απέραντη ευγένειά του, την αφηγηματική χάρη του, τον εφηβικό ενθουσιασμό του, το ανέσπερο πάθος του για το θέατρο – τον έχουν καταξιώσει ως ένα απ' τους πιο ακριβούς Ποιητές της σκηνής μας – μοναδικό στην τέχνη του, αγαπημένο στη μοναδικότητά του.¹⁵⁶»

¹⁵⁶ Ο Μάριος Πλωρίτης για τον Αντώνη Φωκά. Η ποίηση του θεατρικού κοστούμιού. Βρίσκεται στο βιβλίο: Τσούχλου, Δήμητρα, Μπαχαριάν, Ασσαντούρ. *Η σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Άποψη, 1985, σ. 169.

11. «ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ - 1960

Διανομή (Με σειρά εμφάνισης)

Ιοκάστη ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

Οιδίπου ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Ετεοκλής ΑΛΕΚΟΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ

Πολυνείκης ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΗΣ

Αντιγόνη ΑΝΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

Κρέων ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Μενοικεύς ΘΑΝΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ

Παιδαγωγός ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ

Τειρεσίας ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ

Β' Αγγελιαφόρος ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ

Κορυφαία ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ, ΒΕΡΑ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ,

ΕΛΛΗ ΒΟΖΙΚΙΑΔΟΥ, ΜΑΡΙΑ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ, ΟΛΓΑ

ΤΟΥΡΝΑΚΗ, ΓΙΑΝΝΑ ΒΑΣΣΑΛΟΥ, ΕΛΕΝΗ ΡΗΓΑ

Χορός ΒΕΑΤΡΙΚΗ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ, ΛΕΥΚΗ

ΒΕΝΤΟΥΡΑΤΟΥ, ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΣΥΡΡΑΚΟΥ, ΖΩΗ

ΣΚΟΥΡΛΑ, ΓΕΩΡΓΙΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, ΚΙΚΗ ΔΙΟΓΟΥ, ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΚΑΡΙΩΡΗ, ΠΕΠΗ ΜΕΤΑΛΛΙΔΟΥ,

ΡΙΡΗ ΓΡΗΓΟΡΕΑ, ΝΙΝΑ ΣΓΟΥΡΙΔΟΥ, ΔΗΜΗΤΡΑ ΒΟΛΩΝΙΝΗ, ΦΛΩΡΑ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΜΑΤΑ

ΜΙΧΑΛΑΡΕΑ, ΠΟΠΗ ΥΨΗΛΑΝΤΟΥ

Α' Αγγελιαφόρος ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ



Φωτογραφία από το περιοδικό Θέατρο '60



Φωτογραφία από το περιοδικό Θέατρο '60

Χορογραφία ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ, ΜΑΡΙΑ ΧΟΡΣ

Σκηνικά ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΚΛΩΝΗΣ

Μουσική ΜΙΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ

Μουσική Διεύθυνση ΜΙΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ

Μετάφραση ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΠΑΤΑΛΑΣ

Κοστούμια ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ

Κίνηση Χορού ΜΑΡΙΑ ΧΟΡΣ

Σκηνοθεσία ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Οι «Φοίνισσες» παρουσιάσθηκαν για πρώτη φορά στο κοινό στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου στις 19 Ιουνίου του 1960. Στην παρουσίαση της παράστασης στο ετήσιο έντυπο για το θέατρο «Θέατρο '60» γίνεται μία πολύ θετική κριτική κυρίως για το σκηνοθέτη της παράστασης. Συγκεκριμένα αναφέρει ο συντάκτης ότι «η τωρινή ερμηνεία της τραγωδίας ήταν όχι μόνο η αρτιότερη, αλλά και μία από τις πιο άξιες παραστάσεις του Θεάτρου μας στον τομέα του αρχαίου δράματος. Η σκηνοθεσία του Αλ. Μινωτή ερμήνευσε λαμπρά το συγκινητικό και ανθρωπινό στοιχείο των «Φοινισσών», και – «νεωτερίζοντας», δηλ. γυρνώντας στην αρχική μορφή των τραγικών παραστάσεων – έδωσε τα χορικά με συνδυασμό τραγουδιού και απαγγελίας, και χάρισε στο Χορό μία υπόσταση μελωδική και δραματική μαζί.»¹⁵⁷

Ιδιαίτερη μνεία γίνεται για την μουσική επένδυση της παράστασης. Η μουσική αυτή, δημιούργημα του Μίκη Θεοδωράκη, προφανώς, δεν αποτελεί κανενός τύπου υπόκρουση. Σχετικά παραθέτω το παρακάτω απόσπασμα από κριτική της εποχής: «Αλλά ο Χορός παραμένει πάντα το κλειδί κάθε τραγικής ερμηνείας. Εφέτος ο Αλ. Μινωτής είχε πολύτιμο συμπαραστάτη τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, θαυμάσια τόσο στα μοτίβα της..., όσο και στην τοποθέτησή της. Ο πληθωρισμός της, άλλωστε, είναι και θεωρητικά δικαιολογημένος...»¹⁵⁸



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

¹⁵⁷ χ.ο. *Αρχαίο Θέατρο 1960*. Αθήνα: Περιοδικό «Θέατρο '60», σ. 8-9.

¹⁵⁸ Πλωρίτης, Μάριος. *Φοίνισσαι*. Εφ. Ελευθερία, 21/6/1960. Από το βιβλίο: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ. «Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις». Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 266.

Αίσθηση, για άλλη μία φορά, δημιούργησαν τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά. Δυστυχώς, όπως συμβαίνει στις περισσότερες παραστάσεις της εποχής αυτής, οι φωτογραφίες, ενώ μας δίνουν μία ξεκάθαρη εικόνα για τα σχέδια των κοστούμιών και για τη λειτουργικότητά τους στα πλαίσια της παράστασης, λόγω του ότι είναι ασπρόμαυρες αναγκαστικά μας εμποδίζουν από το να αναγνωρίσουμε την αληθινή μορφή.



Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Η κριτική της εποχής ενώ εκθείασε γενικώς τη δουλειά του Φωκά για τις *Φοίνισσες*, ύμνησε ιδιαίτερα –και δικαίως κατά την άποψή μου- τα κοστούμια του Χορού. Το γεγονός αυτό σημειώνεται και στο λεύκωμα για την Επίδαυρο: «Είναι γεγονός, ωστόσο, ότι οι αναφορές του τύπου αφορούσαν συχνότερα στα κοστούμια του χορού. Προφανώς οι χρωματικοί συνδυασμοί του Αν. Φωκά, ιδωμένοι μέσα από το σύνολο των υποκριτών του χορού, αιχμαλώνιζαν περισσότερο τον θεατή από τα μεμονωμένα κοστούμια των υπολοίπων υποκριτών, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα υπόλοιπα κοστούμια

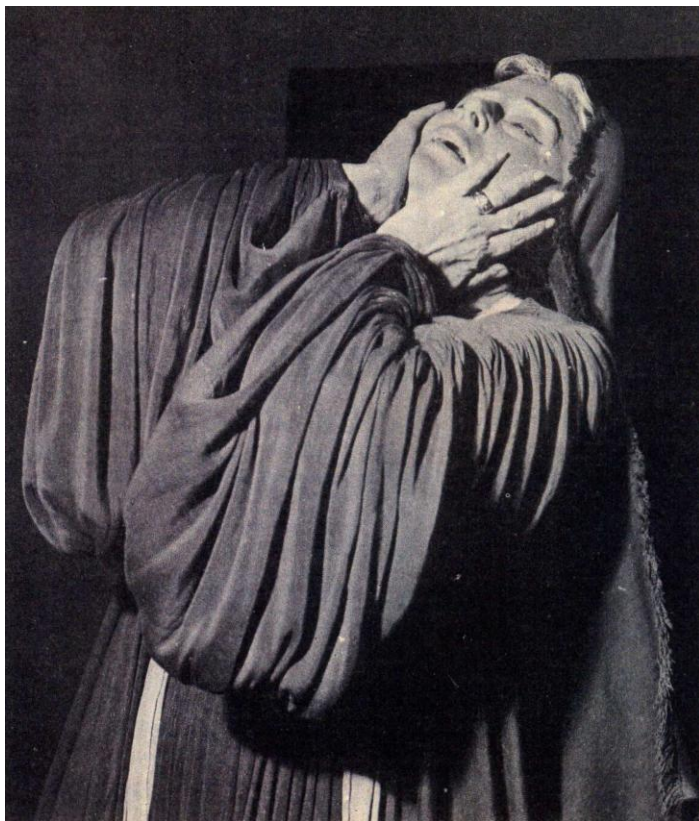
υστερούσαν σε καλαισθησία και φαντασία»¹⁵⁹. Ενδεικτικά παραθέτω ένα απόσπασμα από τη κριτική του Μάριου Πλωρίτη στο οποίο φαίνεται αυτή η ιδιαίτερα καλή εντύπωση που προκάλεσαν τα κοστούμια του Χορού. «Πρωταθλητής, γι' άλλη μία φορά, της παράστασης, ο Αντώνης Φωκάς, σχεδίασε κοστούμια έξοχης αρμονίας, ιδιαίτερα για την Αντιγόνη, μα ακόμα πιο πολύ για το χορό. Σχέδιο, χρώματα, εξαρτήματα, πτυχές, έδωσαν με τον πιο γλαφυρό και μαζί αυστηρό τρόπο το βαρβαρικό χαρακτήρα των κοριτσιών της Φοινίκης. Πρόσφορο και το γεωμετρικό σκηνικό του Κλ. Κλώνη»¹⁶⁰.



Φωτογραφία από το περιοδικό Θέατρο '60

¹⁵⁹ Τσαμούρη, Τόνια. *Η «Σκευή» στην Επίδαυρο του 20^{ου} αιώνα*. Στο λεύκωμα: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. *Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 158.

¹⁶⁰ Πλωρίτης, Μάριος. *Φοίνισσαι*. Εφ. Ελευθερία, 21/6/1960. Από το βιβλίο: Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ. «Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις». Αθήνα: Μίλητος, [2004], σ. 266.



Φωτογραφία από το περιοδικό Θέατρο '60



Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Όπως είναι γνωστό, το Θέατρο είναι ένας απέραντος καλλιτεχνικός χώρος, όπου, όποιος ασχολείται με αυτόν δεν πρόκειται ποτέ να παραδεχτεί ότι κατέχει τα πάντα ή ότι έχει εξαντλήσει τα πολυποίκιλα πεδία ερεύνης που ανοίγονται μπροστά του. Για τον ίδιο λόγο, δεν έχει όριο η καλλιέργεια και το όφελος που απολαμβάνει από αυτό όποιος επιμένει να το εντάσσει στα ενδιαφέροντά του.

Με τη σκέψη αυτή, ελπίζω ότι μπορεί να κριθεί ευμενώς η προσπάθεια που έγινε με την εργασία αυτή, ως μία αξιοπρεπής, ειλικρινής και έντιμη προσέγγιση της συγκεκριμένης θεατρικής εποχής.

Ευρίσκομαι στην ευχάριστη θέση να αναφέρω ορισμένα αξιοσέβαστα πρόσωπα και ιδρύματα που με βοήθησαν στο πόνημά μου αυτό. Εκφράζω προς όλους τις θερμότερες ευχαριστίες μου:

- Κύριο Στέφανο Ροζάνη, καθηγητή του Π. Μ. Σ. «Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση και Επικοινωνία» του Τμήματος Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου.
- Κυρία Κωστούλα Ροντήρη, κόρη του Δημήτρη Ροντήρη
- Κυρία Αλίκη Τόμπρου, ζωγράφος - λογοτέχνης
- Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη
- Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο
- Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση
- Αρχείο Εθνικού Θεάτρου
- Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών – Βιβλιοθήκη

Τέλος, ευχαριστώ θερμώς την Τριμελή Εξεταστική Επιτροπή της μεταπτυχιακής αυτής εργασίας μου, τον κύριο Ι. Σκαρπέλο, τον κύριο Γ. Ανδρεάδη και τον κύριο Σ. Ροζάνη.

Αλίκη Φιδετζή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Elam, Keir. Η σημειωτική θεάτρου και δράματος. Μετ. Καίτη Διαμαντάκου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2001, 294 σ.
- Gabler, Neal. *Life the movie: How entertainment conquered reality*. New York: Vintage Books, 2000, 303 p.
- *Le Monde de la Musique* (red. K. B. Sandved, version française de A. – M. Bernard). Bruxelles: Ed. Le Sphinx, 1958, 2250 p.
- Lesky, Albin. *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Τομ. Α. Μεταφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1997, 457σ.
- Lesky, Albin. *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Τομ. Β. Μεταφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1997, 461σ.
- Saussure, Ferdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, 294 σ.
- Ανδρεάδης, Α. Μ. *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901 - 1908): Διάλεξη στον Παρνασσό, 10/01/1933*. Αθήνα: Τζάκα και Δελαγραμμάτικα, 1933.
- Ανδρεάδης, Γιάγκος (επιμ.). *Στα ίχνη του Διονύσου: Παραστάσεις Αρχαίας Τραγωδίας στην Ελλάδα 1867 – 2000*. Αθήνα: Σιδέρης, 2005, 657 σ.
- Γεωργουσόπουλος, Κ., Γώγος, Σ.. Επίδαυρος: Το Αρχαίο Θέατρο, οι παραστάσεις. Αθήνα: Μίλητος, [2004], 452 σ.
- Γλυτζουρή, Αντώνης. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2001, 739 σ.
- Γραμματάς, Θόδωρος. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τομ. Α. Αθήνα: Εξάντας, 2002, 413 σ.
- Γραμματάς, Θόδωρος. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τομ. Β. Αθήνα: Εξάντας, 2002, 445 σ.
- *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 28: Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός, λήμμα Νεοελληνικό Θέατρο. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, 419 σ.
- Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, 640 σ.
- Καραχρήστου, Σπύρος. *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932 – 1992*. Αθήνα: Κέδρος, 1992.
- Κατίνας Παξινοῦ Αλέξη *Μινωτή Πολύχρονος πηγαιμός για μίαν Ιθάκη*. Έρευνα και σύνθεση Ισμήνη Αντωνούλα. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1989, 335 σ.

- Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, 278 σ.
- Μινωτής, Αλέξης. *Μακρινές Φιλίες*. Αθήνα: Κάκτος, 1981, 155 σ.
- Μουζενίδης, Τάκης. *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία*: δοκίμιο. Αθήνα: Φέξης, 1965.
- Μπενβενίστ, Μπάρτ, Ντεριντά, Πίρς, Φουκώ. *Κείμενα Σημειολογίας*. Πρόλογος και μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Νεφέλη, 1981, 235 σ.
- Νιάρχος, Θανάσης Θ. (επιμ.) *Έλληνες Ηθοποιοί της Φθαρτής Αθανασίας*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2006, 326 σ.
- Παξινού, Μινωτής: Μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1997.
- Πούχνερ, Βάλτερ *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, 1985[;]
- Ροντήρης, Δημήτρης. *Σελίδες Αυτοβιογραφίας*. 2^η έκδοση. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 231σ.
- Σαμαρά, Ζωή. *Τα άδυτα του σημείου*: Προοπτικές του θεατρικού κειμένου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, 143 σ.
- Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*. Τόμος 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 278 σ.
- Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*. Τόμος 2α. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 293 σ.
- Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*. Τόμος 2β. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 312 σ.
- Σπάθης, Δημήτρης. *Το νεοελληνικό θέατρο*. Ανάπτυπο από την έκδοση Έλλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός. Δέκατος τόμος, 1983, 67 σ.
- Τσατσούλης, Δημήτρης. *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*: Θεωρία και Κριτική Ανάλυση της Σύγχρονης Θεατρικής Πρακτικής. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999, 313σ.
- Τσούχλου, Δήμητρα, Μπαχαριάν, Ασάντούρ. *Η σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Άποψη, 1985, 399 σ.
- Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

- ΣΕΛ. 44: Αρχείο Προγραμμάτων του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ. 47: Αρχείο Φωτογραφιών του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ. 50: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ. 54: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ. 55: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ. 56: Αρχείο Φωτογραφιών του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ. 57: Αρχείο Φωτογραφιών του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ. 58 (α' φωτογραφία): Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ. 58 (β' φωτογραφία): Περιοδικό Θέατρο
- ΣΕΛ. 59: Αρχείο Προγραμμάτων του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ. 61: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ. 62 (α' φωτογραφία): Αρχείο Φωτογραφιών του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ. 62 (β' φωτογραφία): Από το βιβλίο Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, 278 σ.
- ΣΕΛ. 63: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Γραμματάς, Θόδωρος. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τομ. Β. Αθήνα: Εξάντας, 2002, 445 σ.
- ΣΕΛ. 64: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ. 65: Αρχείο Φωτογραφιών του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ. 66: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ. 68 (α' και β' φωτογραφία): Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 69: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 70 (α' και β' φωτογραφία): Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.

- ΣΕΛ 71: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 72: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 73: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 74: Από το βιβλίο Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, 278 σ.
- ΣΕΛ 75 (α' και β' φωτογραφία): Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 76 (α' φωτογραφία): Αρχείο Προγραμμάτων του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ 76 (β' φωτογραφία): Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 77: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 78: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 79: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 80: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 81: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 82 (και οι τέσσερις φωτογραφίες): Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 83: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 85: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 86: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 87: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 88: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 89: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, από το βιβλίο: Φωτόπουλος, Βασίλης. *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*. Αθήνα: Όμιλος Λάτση, 2000.
- ΣΕΛ 90 (α' φωτογραφία): Από το βιβλίο Κανάκης, Βασίλης. *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*. Αθήνα: Κάκτος, 1999, 640 σ.
- ΣΕΛ 90 (β' φωτογραφία): Αρχείο Προγραμμάτων του Θεατρικού Μουσείου
- ΣΕΛ 91: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 92: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.
- ΣΕΛ 93 (και οι τρεις φωτογραφίες): Περιοδικό Θέατρο
- ΣΕΛ 94: Περιοδικό Θέατρο
- ΣΕΛ 95: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.

ΣΕΛ 96: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.

ΣΕΛ 97(α' και β' φωτογραφία): Από το βιβλίο Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, 278 σ.

ΣΕΛ 98 (α' και β' φωτογραφία): Περιοδικό Θέατρο

ΣΕΛ 99: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.

ΣΕΛ 100: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη – Δημήτρης Χαρισιάδης.

ΣΕΛ 101: Περιοδικό Θέατρο

ΣΕΛ 102 (α' φωτογραφία): Περιοδικό Θέατρο

ΣΕΛ 102 (β' φωτογραφία): Αρχείο Φωτογραφιών του Θεατρικού Μουσείου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ (1900-1960)	2
1. 1900-1930	2
1.1. 1900-1908	2
1.1.1 ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ	2
1.1.2 ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ	5
1.2. 1908-1930	9
1.2.1 ΘΙΑΣΟΙ ΚΥΒΕΛΗΣ – ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ	11
1.2.2 ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ: 1900-1930	12
2. ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1930-1960)	14
2.1. ΙΔΡΥΣΗ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ- ΕΠΟΧΗ ΦΩΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ (1932-34)	14
2.2 ΕΠΟΧΗ Κ. ΜΠΑΣΤΙΑ - Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΝΤΗΡΗΣ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ (1934-41)	16
2.3 1941-1944: ΚΑΤΟΧΗ ΚΑΙ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ	18
2.4 ΕΠΟΧΗ Γ. ΘΕΟΤΟΚΑ (1945-1946)	18
2.5 ΔΕΥΤΕΡΗ ΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ Δ. ΡΟΝΤΗΡΗ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ (1946-1950)	19
2.6 ΔΕΥΤΕΡΗ ΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ Γ. ΘΕΟΤΟΚΑ (1950-1952)	20
2.7 ΤΡΙΤΗ ΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ Δ. ΡΟΝΤΗΡΗ (1953-55)	21
2.8 ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ (1955-1964)	22
Β΄ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΙΑ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑΣ - ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΘΕΑΤΡΟΥ	27
1. ΙΣΤΟΡΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗΣ	28
2. ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ	29
3. ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ	29
4. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ	30
4.1. ΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ	31
4.1.1. ΓΛΩΣΣΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ	31
4.1.2. ΠΑΡΑΓΛΩΣΣΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ	33
4.1.3. ΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΕΦΕ	34
4.1.4. ΜΟΥΣΙΚΗ	34
4.2. ΟΠΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ	35
4.2.1. ΚΙΝΗΣΙΑΚΑ ΣΗΜΕΙΑ	35
4.2.1.1. ΜΙΜΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ	34

4.2.1.2. ΣΗΜΕΙΑ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΩΝ	36
4.2.1.3. ΣΗΜΕΙΑ ΓΕΙΤΝΙΑΣΗΣ	37
4.2.2 ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ	38
4.2.2.1. ΜΑΣΚΑΡΕΜΑ	38
4.2.2.2. ΚΟΜΜΩΣΗ	39
4.2.2.3. ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ	39
4.2.3. ΣΗΜΕΙΑ ΧΩΡΟΥ	40
4.2.3.1. ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	40
4.2.3.2. ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	41
4.2.3.2.1. ΣΚΗΝΙΚΟ	41
4.2.3.2.2. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ	41
4.2.3.2.3. ΦΩΤΙΣΜΟΣ	42
Γ' ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ	43
1. «ΕΚΑΒΗ» - ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΟ ΣΤΑΔΙΟ – 1927	44
2. «ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ» – ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ – 1932	46
3. «ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ» - ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ, ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ - 1933, 1935	53
4. «ΗΛΕΚΤΡΑ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ – 1936, 1937-1939	58
5. «ΟΡΕΣΤΕΙΑ» – ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ – 1949	66
6. «ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ» – ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ – 1951, 1952	71
7. «ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΕΣ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ – 1953-1955	76
8. «ΕΚΑΒΗ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ – 1955, 1957	83
9. «ΑΝΤΙΓΟΝΗ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ – 1956, 1957, 1959	89
10. «ΟΡΕΣΤΕΙΑ», ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ, 1959	93
11. «ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ» - ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ – 1960	98
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	103
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	104
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	106
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	109