

Η ΧΡΗΣΗ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟΥ ΣΤΙΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΩΝ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ*



ABSTRACT: The paper examines the use of masks in modern Greek productions of ancient tragedy and addresses the different approaches taken by contemporary Greek directors to masked productions of ancient tragedy. The discussion concludes that the majority of directors use masks either to create an elaborate effect or to attribute divine characteristics to some roles. Nevertheless, some Greek directors use masks consistently and deliberately in order to render the ritualistic aspects of theatre performances and in many cases in accordance with the Asian and Far East theatre traditions. In the same category belong also directors who try to revive the conditions of the production at the theatre of Dionysos or experiment with masks and their acoustic potential.

ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ ΑΠΟΤΕΛΟΥΣΕ, ως γνωστόν, ουσιώδες συστατικό στοιχείο και θεμελιώδη σύμβαση του αρχαίου θεάτρου. Λόγω της σημασίας που είχε, το προσωπίο δεν μπορεί παρά να απασχολεί τις σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος. Αλλά οι δυσκολίες στη χρήση προσωπίων σε σύγχρονες παραστάσεις συνιστούν ένα εξαιρετικά δυσεπίλυτο πρόβλημα που μόνο ίσως με αυτό του Χορού θα μπορούσε να συγκριθεί. Το πρόβλημα ξεκινά ήδη και συνδέεται αναπόφευκτα με την κατανόηση του χαρακτήρα και τη λειτουργία της σύμβασης αυτής στην αρχαιότητα. Τα ερωτήματα που αφορούν τον χαρακτήρα και τη λειτουργία του είναι πολλά: Τα προσωπία υπήρχαν από την αρχή στο αρχαίο ελληνικό θέατρο ή αποτελούν, όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 5.1149^b4), επινόηση που εισήχθη σε συγκεκριμένη ιστορική στιγμή; Συνδεόταν το προσωπίο με την τελετουργία και με ποιον τρόπο;¹ Η σχέση αυτή είχε να κάνει μόνο με την καταγωγή του δράματος ή αποτελούσαν και αργότερα τα ίδια τα προσωπία ιερά αντικείμενα στο πλαίσιο των διο-

* Ευχαριστώ τους συναδέλφους καθηγητές Δ. Τσατσούλη και Σ. Τσιτσιρίδη, καθώς και τον 'άνωνμο κριτή' του *ΛΟΓΕΙΟΥ* για τις παρατηρήσεις τους.

1. Για τις ανθρωπολογικές θεωρήσεις της χρήσης των προσωπίων σε "χορομιμοδράματα" των αρχέγονων λαών βλ. Κακούρη (1974) 86-105.

νυσιακών εορτών; Εάν δεν ήταν αυτός ο λόγος (ή, τουλάχιστον, ο βασικός λόγος) της διατήρησής τους, τότε σε τι χρησίμευαν στο πλαίσιο μιας παράστασης; Έδιναν τη δυνατότητα απλώς να ενσαρκώσει κανείς αποστασιοποιούμενος ένα άλλο πρόσωπο, αποδίδοντας βασικά χαρακτηριστικά (κυρίως του φύλου και της ηλικίας); Μήπως πάλι η χρήση του προσωπίου συνδεόταν στο πλαίσιο μιας παράστασης με την ακουστική (ένα είδος μεγαφώνου στα ανοικτά θέατρα της αρχαιότητας) ή, έστω με την αντήχηση στο κεφάλι του ηθοποιού; Ή μήπως λειτουργούσε κυρίως οπτικά; Προφανώς “ανέβαζε” το επίπεδο των πραττόντων πέρα από το επίπεδο της καθημερινότητας.² Αλλά και πάλι πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε τη συγκεκριμένη λειτουργία: έδινε έμφαση σε σωματικά χαρακτηριστικά του ηθοποιού ή, αντιθέτως, στον λόγο, εστιάζοντας σε βασικά χαρακτηριστικά του προσώπου και επιτρέποντας στον θεατή να προσέξει περισσότερο τον λόγο;

Μερικά από τα παραπάνω ερωτήματα φαίνεται σήμερα ότι επιδέχονται απάντηση με κάπως μεγαλύτερη βεβαιότητα. Έτσι, για παράδειγμα, δεν θα πρέπει να γίνεται πλέον δεκτή η άποψη (γνωστή από τους ρωμαϊκούς χρόνους και εξής) ότι τα προσωπίδια λειτουργούσαν ως ηχεία που ενίσχυαν τη φωνή.³ Δεν ισχύει ωστόσο το ίδιο για την οπτική λειτουργία, αφού είναι προφανές ότι ήταν σημαντική, ιδιαίτερα στα μεγάλα θέατρα της αρχαιότητας με το πολυπληθές κοινό. Άλλα ερωτήματα επιδέχονται μια κατά το μάλλον ή ήττον πειστική απάντηση. Έτσι, δεν είναι μάλλον ορθό να θεωρεί κανείς ότι η χρήση του προσωπίου απέβλεπε στην υπονόμηση της ψευδαισθήσης (ένα είδος, ας πούμε, *Verfremdungseffekt*, όπως το εννοούσε ο Μπρεχτ).⁴ Ωστόσο σε αρκετά από τα παραπάνω ερωτήματα, όπως είναι το θέμα της καταγωγής, είναι δύσκολο να δώσει κανείς απαντήσεις ή, ακόμη και αν επιχειρήσει να δώσει, το αποτέλεσμα στις περισσότερες περιπτώσεις θα είναι η διατύπωση υποθέσεων χωρίς δεσμευτική βαρύτητα. Ίσως τελικά είναι σημαντικότερο για τη μελέτη του προσωπίου από θεατρολογική άποψη να καταλάβει κανείς ορισμένα χαρακτηριστικά του προσωπίου στην αρχαιότητα. Αναφέρω τα, κατά τη γνώμη μου, πιο ουσιώδη: (α) το προσωπίό κάλυπτε ολόκληρο το κεφάλι (άρα ήταν μάσκα με τη σύγχρονη έννοια και περούκα μαζί)· (β) δεν απέδιδε ατομικά χαρακτηριστικά, αλλά παρείχε μόνον βασικές πληροφορίες (σε σχέση κυρίως με το φύλο, την ηλικία και την τάξη)· (γ) προφανώς

2. Βλ. Σηφάκης (2011) 12 κ.ε.

3. Βλ. Corinna Dräger, *Vom Maskenkult zur Theatermaske. Haben die antiken Theatermasken die Stimme verstärkt?*, (διδ. διατρ.) Trier 2010 (ιδιαίτερα τη συνοπτικά συμπεράσματα σ. 161 κ.ε.).

4. Βλ. Marshall (1999) 190.

προσέδιδε βαρύτητα στον λόγο· (δ) η χρήση του, τέλος, καθιστούσε πολύ πιο σημαντική την έκφραση με τις χειρονομίες και την κίνηση.⁵

Η σύγκριση με μια άλλη παραδοσιακή μορφή θεάτρου, το θέατρο Νο, θα μπορούσε να φανεί ουσιαστική, καθώς παρατηρούνται πολλές αντιστοιχίες στα δύο είδη ως προς τη χρήση του προσώπου. Τα προσώπια καλύπτουν στο θέατρο Νο όλο το πρόσωπο,⁶ και η υπόκριση επικεντρώνεται, όπως και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, στην κίνηση και στον χειρονομιακό κώδικα. Ωστόσο υπάρχουν και σημαντικές διαφορές: στο θέατρο Νο είναι μικρότερη η σημασία του λόγου και της πλοκής, δεν φορούν όλα τα πρόσωπα του έργου προσωπίο —μόνο οι πρωταγωνιστές και αυτοί όχι πάντα, ενώ οι δευτεραγωνιστές και οι ακόλουθοι έπαιζαν με γυμνό πρόσωπο— και, κάτι εξίσου σημαντικό, το προσωπίο έχει διαφορετική αισθητική λειτουργία.⁷ Αν και οι διαφορές μεταξύ των δύο ειδών θεάτρου είναι πολύ πιο ουσιαστικές από τις ομοιότητες και συνεπώς η σύγκριση δεν μπορεί να δώσει απαντήσεις σε ερωτήματα σχετικά με τη χρήση του προσώπου στην αρχαία ελληνική τραγωδία, ωστόσο το θέατρο Νο, λόγω της αδιάσπαστης συνέχειάς του, θα μπορούσε να συμβάλει στην παρατήρηση ορισμένων στοιχείων της παράστασης, όπως είναι, για παράδειγμα, η χρήση της “γλώσσας του σώματος”, που αναπληρώνει τη χρήση του προσώπου. Πολλοί σύγχρονοι σκηνοθέτες έχουν σαφώς επηρεαστεί από το γιαπωνέζικο θέατρο, τόσο ως προς την τελετουργική αντίληψη με την οποία προσεγγίζουν την αρχαία ελληνική τραγωδία, όσο και ως προς τη χρήση των προσώπων ή του έντονου μακιγιάζ που υποκαθιστά τη χρήση του. Άλλωστε, Ιάπωνες σκηνοθέτες προσέγγισαν αρχαίες ελληνικές τραγωδίες αντλώντας από τις τεχνικές του Θεάτρου Νο και του Καμπούκι. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Yukio Ninagawa, ο οποίος παρουσίασε αρχικά στο Θέατρο του Λυκαβητού (1983), και στη συνέχεια στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το καλοκαίρι του 1984 την πρώτη εκδοχή της *Μήδειας* του Ευριπίδη, με άνδρες ηθοποιούς και έντονο μακιγιάζ σε μια τελετουργική, στυλιζαρισμένη παράσταση, βασισμένη σε τεχνικές, κυρίως του θεάτρου Καμπούκι.⁸

5. Βλ. Melchinger (1974) 201-16· πρβλ. Τσατσούλης (2007) 143-199.

6. Το προσωπίο Νο δεν καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι αλλά μόνο το πρόσωπο έως τα αυτιά και δένεται πίσω με κορδέλες.

7. Για το ‘ουδέτερο προσωπίο’ στο αρχαίο ελληνικό θέατρο βλ. Wiles (2007) 67 κ.ε.

8. Ο Ninagawa σκηνοθέτησε την πρώτη εκδοχή της *Μήδειας* το 1978 και το 2005 τη δεύτερη εκδοχή. Για τη *Μήδειά* του βλ. M. Smethurst, “Ninagawa’s Production of Euripides’ *Medea*”, *American Journal of Philology* 123 (2002) 1-34. Σκηνοθέτησε, επίσης, τρεις εκδοχές του *Οιδίποδα Τυράννον* του Σοφοκλή (1976, 1986, 2002). Η εκδοχή του 2002 παρουσιάστηκε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 2004. Με για-

Στις παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κατά τη νεότερη εποχή στην Ευρώπη, τα προσωπεία χρησιμοποιήθηκαν από τους μοντερνιστές σκηνοθέτες με σημείο αφετηρίας τις θεωρητικές απόψεις αλλά και τους πειραματισμούς του Γκαίτε με τα προσωπεία (στη διασκευή του ευριπίδειου *Ιωνα* από τον Schlegel, 1802).⁹ Στη σκηνική πρακτική και σε σχέση με την αρχαία ελληνική τραγωδία, τα προσωπεία εισήχθησαν δυναμικά τη δεκαετία του 1920 από τον Γάλλο σκηνοθέτη Jacques Copeau, ο οποίος μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο με τη θεατρική του ομάδα στο Θέατρο Théâtre du Vieux Colombier, αφορμώμενος από το αρχαίο ελληνικό θέατρο, πειραματίστηκε με τα 'ουδέτερα προσωπεία'.¹⁰ Ο ίδιος δεν σκηνοθέτησε αρχαία τραγωδία στο σύνολό της, παρουσίασε ωστόσο δημόσιες αναγνώσεις. Μόνο στην περίπτωση των *Βακχών* του 1924 την ανάγνωση συνόδευε η παράσταση του Χορού των Βακχών με προσωπεία.¹¹ Ο Copeau πάντως επηρέασε καθοριστικά ως προς τη χρήση του προσωπείου την Ευρωπαϊκή αλλά και την παγκόσμια σκηνοθεσία.¹² Υπό την επίδρασή του σημαντικοί δραματουργοί και σκηνοθέτες κατέφυγαν στη χρήση του προσωπείου με έργα που άντλησαν τα θέματά τους από την αρχαία ελληνική δραματουργία. Το παράδειγμα της *Αντιγόνης* του Cocteau (1920) σε σκηνοθεσία του Charles Dullin (συνεργάτη του Copeau) και σκηνικά του Picasso αποτελεί ενδιαφέρον παράδειγμα, η ανάλυση του οποίου ωστόσο εκφεύγει των ορίων της παρούσας μελέτης.¹³ Η επίδραση του Copeau υπήρξε άμεσα εμφανής στη σκηνοθεσία της *Ορέστειας* το 1955 από τον Jean Louis Barrault, ο οποίος υπήρξε μα-

πωνέζικα κοστούμια, παραδοσιακές κινήσεις και χειρονομίες από τις πολεμικές τέχνες σκηνοθέτησε ο Tadashi Suzuki έργα του αρχαίου ελληνικού δραματολογίου, ενσωματώνοντας παραδόσεις του Θεάτρου Νο και του Καμπούκι, βλ. ενδεικτικά McDonald (1992) 24-73, και της ιδίας (1994).

9. Βλ. Carlson (1978) 160-176 και Wiles (2007) 74-5.
10. Βλ. Copeau (2000) και Wiles (2007) 102-109. Ο Copeau θεωρούσε 'ουδέτερα' τα προσωπεία που παρέπεμπαν, κατά την άποψή του, στα λευκά, τυπικά και αυστηρά προσωπεία που φορούσαν οι ηθοποιοί του 5ου αιώνα.
11. Copeau (2000) 345, 400· Wiles (2007) 108. Ο Copeau, σύμφωνα με τον Wiles βασίστηκε στο Θέατρο Νο, επειδή υπήρχε προσβάσιμη μορφή θεάτρου, η οποία ένωνε τον Χορό με την ουδέτερη μάσκα (108).
12. Ο Copeau, αποβλέποντας στην ανανέωση της γαλλικής σκηνής, αντιτέθηκε στο νατουραλιστικό θέατρο του André Antoine αλλά και στο νεοκλασικισμό της Comédie Française. Επεδίωξε την τεχνική και φυσική εκπαίδευση των ηθοποιών μέσω του αυτοσχεδιασμού, των προσωπείων αλλά και της Commedia dell'Arte, βλ. Jomaron (2009) 125-133.
13. Βλ. Wiles (2007) 81-84. Στις παραστάσεις των αρχών του 20ου αιώνα που διασκεύαζαν τα αρχαία ελληνικά τραγικά έργα και χρησιμοποίησαν προσωπεία θα πρέπει να συμπεριληφθεί το βασισμένο στην *Ορέστεια* του Αισχύλου έργο του J.-P. Sartre

θητής του Dullin και συνέχισε τις σχετικές με τα προσωπεία αναζητήσεις του Copeau. Ο Amleto Sartori σχεδίασε για την παράσταση 75 δερμάτινα προσωπεία, καθώς ο Barrault θεωρούσε ότι το προσωπείο επιδρά στον ηθοποιό περισσότερο από όσο το έντονο βάψιμο του προσώπου.¹⁴ Ο Barrault επηρεάστηκε από τις voodoo τελετουργίες που είχε δει στο Ρίο. Το ίδιο έτος τα προσωπεία κυριάρχησαν στην τελετουργική σκηνοθεσία του *Oedipus Rex* από τον Tyrone Guthrie στο Stratford του Ontario, και στη μετάφραση-διασκευή του W.B. Yeats.¹⁵ Ο Guthrie υλοποίησε τις απόψεις του Yeats, απόρροια των θεωριών του Nietzsche για την αναγκαιότητα της χρήσης των προσωπείων στις σύγχρονες παραστάσεις.¹⁶ Τα προσωπεία του Guthrie ήταν τερατώδη και γκροτέσκα. Όπως σημειώνει η Αγγελική Βαράκη, στόχος του σκηνοθέτη ήταν να δώσει στην παράσταση τη μορφή ιερής τελετουργίας και όχι την ψευδαίσθηση δράματος, στο οποίο εμπλέκονται ανθρώπινες υπάρξεις και ανθρώπινα συναισθήματα.¹⁷ Πάντως από τον Copeau —δια των επιγόνων του— επηρεάστηκαν ως προς τη χρήση των προσωπείων δύο σημαντικές μορφές της σύγχρονης σκηνοθεσίας: ο Peter Hall και η Ariane Mnouchkine. Από τον ανεψιό του Copeau, τον Michel Saint-Denis, που δραστηριοποιήθηκε στο Λονδίνο επηρεάστηκε ο Peter Hall, ενώ από τον Jacques Lecoq, που παρέμεινε στο Παρίσι, επηρεάστηκε η Ariane Mnouchkine. Σύμφωνα με τον David Wiles,¹⁸ ο Saint-Denis χρησιμοποίησε, όπως και ο Copeau, τα ‘ουδέτερα προσωπεία’ που κάλυπταν ολόκληρο το πρόσωπο και παρέπεμπαν στη θεωρία περί “καταλήψεως”, ενώ ο Lecoq απομακρύνθηκε από την παραπάνω ιδέα και ακολούθησε την τάση της εκκοσμίκευσης του προσωπείου. Στον Peter Hall και στην Mnouchkine είναι όμως απαραίτητο να αναφερθούμε λίγο εκτενέστερα.

Ο Peter Hall διαμόρφωσε την αντίληψή του για την αναγκαιότητα του προσωπείου στις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού θεάτρου κατά τη διάρκεια της παραγωγής της *Ορέστειας* το 1981. Ακολουθώντας τη θε-

με τον τίτλο *Les Mouches*, που παραστάθηκε σε σκηνοθεσία του Charles Dullin το 1943· βλ. Wiles (2007) 93-9.

14. Barrault (1962) 114. Για το θέμα βλ. επίσης Wiles (2007) 110-123.

15. Βλ. Macintosh (2005) 317-8· Wiles (2005) 251-3· Varakis (2011). Το 1957 ο *Οιδίπους* του Yeats γυρίστηκε σε ταινία στη σκηνοθεσία του Tyrone Guthrie. Σύμφωνα με την κριτική του Bosley Growther (*New York Times* 8.1.1927) “όλοι οι ηθοποιοί φορούσαν προσωπεία τερατώδη και γκροτέσκα”. Έτσι το σύνολο του έργου επιδρούσε στους θεατές ως “ιεροτελεστία”.

16. Ο Yeats ανέβασε τη δική του εκδοχή του *Οιδίποδα* το Δεκέμβριο του 1926 χωρίς προσωπεία, προφανώς για λόγους που σχετίζονται με το κοινό της εποχής του.

17. Varakis (2011) 259-274.

18. Wiles (2007) 123-124.

ωρία της “κατάληψης”, ο σκηνοθέτης πίστευε ότι με τη μάσκα ο ηθοποιός χάνει την προσωπικότητά του και συμπεριφέρεται ως διαφορετικός χαρακτήρας. Σε ό,τι αφορά την αναγκαιότητα της χρήσης του προσωπείου στις παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ο Peter Hall δήλωνε ότι “η ελληνική σκηνή είναι από μόνη της ένα προσωπείο: φόννοι αποτρόπαιοι και πράξεις βίαιες συμβαίνουν πίσω από τη σκηνή· ο τρόμος είναι κάτι που το φαντάζεται κανείς. Κατά τον ίδιο τρόπο οι Έλληνες τραγικοί, επειδή χρησιμοποιούσαν τα προσωπεία, είχαν τη δυνατότητα να χειριστούν ακραία πάθη, τα οποία θα ήταν αδύνατον να εκφραστούν νατουραλιστικά”.¹⁹ Μετά την *Ορέστεια*, ακολούθησαν η παραγωγή του *Oedipus Plays* (1996) και των *Βακχών* (2002), με την ίδια προσέγγιση του προσωπείου, το οποίο κάλυπτε ολόκληρο το κεφάλι, και —εξ ίσου σημαντικό— της μετωπικής εκφοράς του λόγου.²⁰ Σημείο αφετηρίας των αντιλήψεων του σκηνοθέτη ως προς τα προσωπεία υπήρξε η απόλυτα κειμενοκεντρική προσέγγιση του δράματος, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την περιορισμένη κίνηση των ηθοποιών που φορούσαν προσωπεία.²¹

Ωστόσο, θα πρέπει να τονισθεί ότι τα προσωπεία των παραγωγών της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που σκηνοθέτησε ο Peter Hall χαρακτηρίζονταν από ουδετερότητα και όχι από εξατομίκευση των χαρακτηριστικών τους (βλ. ΕΙΚΟΝΑ 1).²² Από την άλλη πλευρά, στην κατεύθυνση των



ΕΙΚΟΝΑ 1

19. Hall (1993) 310. Η ίδια αντίληψη εκφράζεται από τον σκηνοθέτη και στο βιβλίο του *Exposed by the Mask* (2010: 27 κ.ε.).

20. Σύμφωνα με τον Wiles (2004: 256), η μετωπική εκφορά του λόγου ευνοούσε τις σχέσεις ηθοποιού και θεατών, δεν αναδείκνυε όμως τις σχέσεις των χαρακτήρων μεταξύ τους.

21. Κατά τον Wiles (2004: 256 και 2007: 132, 138, 143), η προτεραιότητα που έδινε ο Hall στην εκφορά του λόγου είχε ως αποτέλεσμα οι ηθοποιοί κατά τις δοκιμές κυρίως να διαβάζουν το κείμενο. Τα προσωπεία δυσκόλευαν τη διαδικασία και έτσι οι ηθοποιοί είχαν πολύ λίγο χρόνο να προσαρμόσουν την κίνησή τους, η οποία περιοριζόταν στη σχέση προσωπείου και κεφαλής. Ως εκ τούτου η εκφορά του λόγου των ηθοποιών ήταν μετωπική. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η καταγραφή των δοκιμών για τις *Βάκχες* σε σκηνοθεσία του Peter Hall από τον J. Croall (2006).

22. Βλ. την ανακοίνωσή μου: “Η ‘ανδρική, φεμινιστική *Ορέστεια*’ του Peter Hall και η

προικισμένων καλλιτεχνών-κατασκευαστών προσωπείων κυριάρχησε είτε η εικονοποίηση των χαρακτηριστικών που αποδίδονταν στους ρόλους (όπως στην περίπτωση του Amleto Sartori),²³ είτε το ενδιαφέρον να αποτυπωθούν στα προσωπεία τυπολογικά χαρακτηριστικά και αρχετυπικές ιδιότητες όπως στην περίπτωση του Michael Chase, ο οποίος επηρεάστηκε τόσο από τον Amleto Sartori όσο και από τον Θάνο Βόβολη ως προς την ακουστική δυνατότητα των προσωπείων.

Εντελώς διαφορετική αντίληψη ως προς τα προσωπεία εξέφρασε μέσα από το έργο της αλλά και θεωρητικά η Ariane Mnouchkine. Η γαλλίδα σκηνοθέτις θεωρεί ότι “τα προσωπεία βοηθούν τους ηθοποιούς να αναπτύξουν κωδικοποιημένες κινήσεις, ώστε να ‘γράφουν’ στον χώρο. Τα προσωπεία απαιτούν από τους ηθοποιούς να ανακαλύψουν τις λεπτομέρειες που θα τους δώσουν ζωή. Η χρήση των προσωπείων καθοδηγεί τους θεατές να ταυτιστούν με το συναίσθημα που συγκεκριμενοποιείται μέσα από την κίνηση”.²⁴ Το διαπολιτισμικό θέατρο της Mnouchkine έχει δεχθεί επιδράσεις από το ιαπωνικό Καμπούκι, το Νο και το Μπουνράκου, καθώς και από το ινδικό Κατακάλι, ενώ το έντονο μακιγιάζ-προσωπείο που χρησιμοποιεί είναι επηρεασμένο από εκείνα της *Commedia dell’Arte* και του θεάτρου του Μπαλί. Στη φεμινιστική προσέγγιση της Ορέστειας του Αισχύλου (στην οποία προέταξε την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* του Ευριπίδη) την περίοδο 1990/1992 με τον τίτλο *Les Atrides*,²⁵ χρησιμοποίησε, κατά την Ινδική πρακτική, προσωπεία που δημιουργούνταν με έντονο μακιγιάζ. Η πολιτισμική διαφορετικότητα του αρχαίου ελληνικού κόσμου προβαλλόταν έτσι πολύ έντονα, ενώ η έμφαση στην κίνηση παρέπεμπε στο φυσικό θέατρο του Copeau, του Lecoq και του Barrault.²⁶

Τα παραπάνω αφορούν βασικούς σταθμούς στη χρήση των προσωπείων σε σχέση με την αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία διεθνώς. Η εξέταση των παραστάσεων ειδικότερα στην Ελλάδα αποτελεί ένα ενδιαφέρον κεφάλαιο που έχει ερευνηθεί μεν σε ό,τι αφορά την κωμωδία αλλά

‘γυναικεία’ Ορέστεια της Ritva Siikala”, στο *XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007: Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα, Πρακτικά Συμποσίου*, Αθήνα 2007, 201 και Arvaniti (1996) 53-86.

23. Σύμφωνα με τον Wiles το προσωπείο του Αγαμέμνονα, σε μια σουηδική παραγωγή της Ορέστειας (2002), είχε τη μορφή λιονταριού. Ο Donato Sartori, γιός του Amleto Sartori που είχε κατασκευάσει τα δερμάτινα προσωπεία για την Ορέστεια του Barrault, δημιούργησε προσωπεία που απεικόνιζαν την ψυχολογία των χαρακτήρων, βλ. Wiles (2007) 154-5.

24. Miller (2007) 38 (η μετάφραση είναι δική μου).

25. Για τη φεμινιστική προσέγγιση της σύγχρονης τετραλογίας βλ. Goetsch (1994) 75-95 και Arvaniti (2006) 118-120.

26. Βλ. Wiles (2004) 257.

όχι —αν εξαιρέσει κανείς τις σποραδικές αναφορές στην σημαντική εργασία του D. Wiles (2007)— σε ότι αφορά την τραγωδία. Τα κύρια ερωτήματα που, κατά τη γνώμη μου, θα πρέπει διερευνηθούν σε σχέση με τη χρήση προσωπειών στις παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην Ελλάδα είναι τα εξής: (1) Ποια είναι σε κάθε περίπτωση η γενικότερη αντίληψη που υπόκειται στη χρήση προσωπειών; Συνδέεται με συγκεκριμένες αντιλήψεις για την καταγωγή ή τον χαρακτήρα της αρχαίας τραγωδίας ή με τη σύγχρονη σκηνική της παρουσίαση; Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν φυσικά οι περιπτώσεις, στις οποίες η ιδεολογική αφετηρία ή η θεωρητική άποψη έχει διατυπωθεί ρητώς (σε κείμενα ή συνεντεύξεις). (2) Σε ποιον βαθμό υπήρξε επιρροή από άλλες παραστάσεις ή παραδόσεις του εξωτερικού και από ποιες συγκεκριμένες; (3) Πώς λειτούργησαν αισθητικά αλλά και γενικότερα θεατρικά τα προσωπεία στις συγκεκριμένες παραγωγές; Η χρήση τους ήταν απλώς ‘αρχαιολογική’ ή λειτούργησαν (και σε ποιο βαθμό) με άλλον (τελετουργικό, ανοικειωτικό κλπ.) τρόπο; (4) Πώς αντιμετωπίστηκαν στις διάφορες παραγωγές τα τεχνικά προβλήματα και, κυρίως, αυτό που συνδέεται με την ακουστική; Υπήρξαν διαφορές ως προς το αποτέλεσμα ανάλογα με το αν επρόκειτο για ανοικτά ή κλειστά θέατρα; (5) Πώς προσέλαβε η κριτική και το κοινό τη χρήση των προσωπειών και πώς διαφοροποιήθηκαν, ενδεχομένως, οι αντιλήψεις τους σε διαφορετικές περιόδους; Η απάντηση σε όλα αυτά τα ερωτήματα είναι φυσικά δύσκολη εξαιτίας της ένδειας αλλά και του χαρακτήρα των πηγών που υπάρχουν για τις παραστάσεις (κυρίως για τις παλαιότερες αλλά και για τις πιο πρόσφατες).²⁷ Ωστόσο μόνον εάν ληφθούν υπόψη, κατά το δυνατόν, όλες αυτές οι πλευρές μπορεί να υπάρξει σφαιρικότερη και ουσιαστικότερη κατανόηση του ζητήματος.

* * *

Στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα τα προσωπεία σε σχέση με την αρχαία τραγωδία εισήχθησαν στο τέλος της δεκαετίας του 1920 στο αρχαίο θέατρο των Δελφών κατά τις Δελφικές Εορτές (1927 και 1930 αντίστοιχα), που διοργάνωσε ο Άγγελος Σικελιανός με την Εύα Πάλμερ. Με ιδεολογική αφετηρία την ίδρυση Δελφικής Αμφικτυονίας, στην οποία οι Δελφοί θα ήταν, όπως και στην αρχαιότητα, “το εκπαιδευτικό κέντρο απ’ όπου πήγασε η άνθηση της αρχαίας τέχνης και φιλοσοφίας”,²⁸ ο Σικελιανός το 1932 δημοσίευσε ένα μικρό βιβλίο με τον τίτλο *Η Δελφική Ένωση (Ένα Προανάκρουσμα)*, όπου ανήγγειλε το προσχέδιο ενός πρότυπου Δω-

27. Βλ. και Αρβανίτη (2010) 17-21.

28. Eva Sikelianos, “The Delphic Movement in Greece”, στο *Ηώς*, 75.

ρικού Πανεπιστημίου, το οποίο θα έφερε “τα σύγχρονα μεγάλα αισθητικά προβλήματα [...] αντιμετώπιζε με την αιώνια ελληνική δημιουργία [...]”.²⁹ Σε χειρόγραφο της με τίτλο “Η Δελφική Κίνηση στην Ελλάδα”³⁰ η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού υπογράμμιζε ότι επρόκειτο για τη “μόνη σοβαρή προσπάθεια στην ιστορία του κόσμου για να ενωθεί η Ανατολή με τη Δύση”, σύμφωνα με τις αντιλήψεις του Νίτσε. Στο πλαίσιο του παρὰπάνω ιδεολογικού οραματισμού το πρόγραμμα των Δελφικών Εορτών συμπεριελάμβανε παραστάσεις δύο τραγωδιών του Αισχύλου στο αρχαίο θέατρο των Δελφών, αθλητικούς αγώνες στα αρχαία στάδιο και εκθέσεις λαϊκής χειροτεχνίας στο χωριό.

Τόσο στην παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, κατά τις πρώτες και τις δεύτερες Δελφικές Εορτές, όσο και στην παράσταση των *Ικετίδων*, κατά τις δεύτερες Δελφικές Εορτές, πρωταγωνιστής αναδείχθηκε ο Χορός, γεγονός που κατεδείκνυε την επίδραση που άσκησε στο ζεύγος Σικελια-



ΕΙΚΟΝΑ 2

νού ο Νίτσε και η βαθειά πεποίθησή του ότι η τραγωδία γεννήθηκε από τον Χορό.³¹ Ταυτόχρονα, δεν θα πρέπει να παραγνωρίσει κανείς την έμφαση του Νίτσε στον *Προμηθέα* του Αισχύλου και την αναφορά του στον ήρωα ως “Διονυσιακή μάσκα” που με “τη βαθειά πεποίθησή του για δικαιοσύνη [...] αποκαλύπτει [...] την πατρική καταγωγή του από τον Απόλλωνα”.³² Στην ατμόσφαιρα των Νίτσεικών επιδράσεων, η χρήση των προσωπείων στις πα-

ραστάσεις των Σικελιανών αποτελούσε δεδομένη πραγματικότητα. Άλλωστε, ο Νίτσε στη *Χαρούμενη Γνώση* (1882) χαρακτηρίζει τα προσωπεία απαραίτητα για την κατανόηση της αρχαίας ζωής και τα θεωρούσε αναβάπτιση και αναδημιουργία στο αρχαίο πνεύμα.³³ Έτσι, στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, όλοι οι ρόλοι, πλην του Χορού, φορούσαν ψηλούς κοθόρνους και προσωπεία, που κατασκεύασε η γλύπτρια Hélène Sardou με “έμπνευ-

29. Σικελιανός (1980) 345.

30. Eva Sikelianos, “The Delphic Movement in Greece”, στο *Ηώς*, 75.

31. Νίτσε (2010) 100-1.

32. Νίτσε (2010) 110. Βλ. και Wiles (2007) 89.

33. Νίτσε (1996), βιβλίο II, κεφ. 77, 117.

ση” και “περίσκεψη”.³⁴ Τα προσωπεία του *Προμηθέα Δεσμώτη* του 1927 υπήρξαν ιδιαίτερα εντυπωσιακά, όπως γίνεται εμφανές από τις φωτογραφίες (ΕΙΚΟΝΑ 2). Κάλυπταν ολόκληρο το κεφάλι, τα μάτια ήταν ζωγραφισμένα και το στόμα ανοιχτό. Πάντως, στην κριτική της εποχής υπήρξαν αναφορές στη δυσκολία των ηθοποιών να απαγγέλλουν σωστά εξαιτίας των προσωpeiών.³⁵ Στην περίπτωση των δεύτερων Δελφικών Εορτών, τα προσωπεία απουσίασαν από την επανάληψη του *Προμηθέα Δεσμώτη*.³⁶ Στην παράσταση των *Ικετίδων* όμως τα προσωπεία επανήλθαν για τα πρόσωπα των τεσσάρων ακολούθων του Δαναού, που φορούσαν προσωπεία Αιγύπτιων θεών (εν προκειμένω κεφαλές ζώων).³⁷ Τα προσωπεία εμπνεύστηκε, σύμφωνα με τον Σιδέρη (1976: 411), η Εύα Πάλμερ, ενώ τα κατασκεύασε ο Φ. Ρουκ. Ο Χορός στις *Ικέτιδες* αριθμούσε 50 κοπέλες τις οποίες συνόδευαν και 25 ακόλουθες. Τα μέλη του Χορού δεν φορούσαν προσωπεία αλλά το μακιγιάζ και οι κατάμαυρες περούκες τις έκαναν να μοιάζουν Αιγύπτειες. Το έντονο βάψιμο και η περούκα δημιουργούσαν την εντύπωση του προσωpeίου που κάλυπτε ολόκληρο το κεφάλι.³⁸

Ο Άγγελος Σικελιανός στο άρθρο του για “[τ]α προσωπεία στην τραγωδία *Προμηθεύς*” κάνει λόγο για τη “θρησκευτική ατμόσφαιρα της προέλευσης” του προσωpeίου, “την ατμόσφαιρα των Μυστηρίων της Ελευσίνας”, και τούτο επειδή η “πνευματικά κυρίαρχη και ασάλευτη έκφρασή τους, ενώ από τώνα μέρος αναμφίβολα επειθαρχούσεν όλες τις κινήσεις των ιεροτελεστών ή των ηθοποιών [...] επροετοίμαζε τους μύστες ή τους θεατές από το άλλο μέρος, στο να ξεπεράσουν τα τυχόν παθητικά στοιχεία του Μύθου, να υψωθούν στην ανώτερη θεωρία του Ήθους[...]”.³⁹ Τα προσωπεία του *Προμηθέα* μοιάζουν υπερμεγέθη σε σχέση με το σώμα των υποκριτών, αρχαϊκά, ενώ στα χαρακτηριστικά τους αποτυπώνεται

34. Σικελιανός (1998) 87.

35. Β. Ρώτας (1927) 127-134, 130. Βλ. επίσης Σιδέρη (1976) 358-9.

36. Στην κριτική του Δ. Δεβάρη (*Πατρίς*, 3.5.1930) διαβάζουμε ότι ο “Προμηθεύς με τον χρυσίζοντα χιτώνα του, την μακράν ξανθήν κόμην του και τα γένηια, χωρίς προσωpeίον ωμοιάζε προς τον Ναζωραίο. Η στήλη επί της οποίας εκαθελώθη με τα χέρια απλωτά, ενθύμιζεν αμέσως τον σταυρόν”. Το τελευταίο σχόλιο παραπέμπει στην αλλαγή της σκηνογραφίας για τον *Προμηθέα* του 1930. Ο βράχος από συμπίεσμένο χαρτί του 1927 αντικαταστάθηκε από μια βραχώδη στήλη, η οποία στηριζόταν σε ένα χαμηλότσιμεντένιο επίπεδο. Η νέα σκηνογραφία, κατάλληλη να φιλοξενήσει και τα δύο έργα, ήταν σύλληψη και κατασκευή του Γ. Κοντολέοντος (βλ. Σιδέρης [1976] 407).

37. Σιδέρης (1976) 411.

38. Βλ. τη λεπτομερή ανάλυση και περιγραφή της κίνησης του Χορού από τον Αχ. Μαμάκη, *Έθνος*, 3.5.1930.

39. Άγγ. Σικελιανός, “Τα Προσωpeία στην τραγωδία ‘Προμηθεύς’”, *Πρωία* 25.12.1926.

εξπρεσσιονιστικά η έκφραση του πόνου. Γίνεται, λοιπόν, εμφανής η τελετουργική διάσταση της λειτουργίας των προσωπείων στις παραστάσεις των Δελφικών Εορτών, προσαρμοσμένη στο μεγαλοϊδεατισμό της Δελφικής Αμφικτυονίας και επηρεασμένη βαθύτατα από τις μοντερνιστικές αντιλήψεις της θεωρίας του Νίτσε.

Τα προσωπεία στις παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας δεν αποτέλεσαν στοιχείο της παράδοσης των σκηνοθετών του Βασιλικού Θεάτρου στην πρώτη φάση της δημιουργίας του (1901–1908), ούτε όμως και στις επόμενες περιόδους της λειτουργίας του μετά την επανίδρυσή του ως “Εθνικόν Θέατρον”, με πρώτο σκηνοθέτη τον Φώτο Πολίτη. Ο Πολίτης, παρά τις επιδράσεις που δέχτηκε στις σκηνοθεσίες του της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Max Reinhardt, ουδέποτε έκανε χρήση του προσωπείου. Αντίθετα μάλιστα διαφοροποιήθηκε έντονα από την επιλογή των Σικελιανών να τα χρησιμοποιήσουν στην παράσταση του *Προμηθέα*.⁴⁰ Πιο συγκεκριμένα και σύμφωνα με το Regiebuch του Reinhardt (όπως παρατίθεται στην αδημοσίευτη διατριβή του R. Matejka),⁴¹ στην παράσταση του *König Ödipus* (1910) όλοι οι διακριτοί ρόλοι βάζιζαν πάνω σε κοθόρνους (υψηλά υποδήματα), ενώ τα μέλη του Χορού φορούσαν μάσκες. Ο Πολίτης όμως θεωρούσε ότι τα προσωπεία μείωναν τα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού και, επομένως, τη συγκίνηση του θεατή, ενώ ταυτόχρονα κατέστρεφαν την άμεση επικοινωνία μεταξύ θεατών και σκηνης. Σύμφωνα με τον Πολίτη, η μάσκα για τους σύγχρονους θεατές έχει έκφραση ρητή και προσωπική και επομένως η αλυγισιά της ξενίζει, ενώ δεν είναι ανεκτή με την εξέλιξη του λόγου.⁴² Μια από τις βασικές αισθητικές διαφωνίες του Πολίτη με τη σκηνοθετική προσέγγιση του *Προμηθέα* των Δελφικών Εορτών υπήρξε η χρήση των προσωπείων από τους υποκριτές, αν και ο ίδιος δεν παρακολούθησε τις Εορτές.⁴³ Ο Πολίτης θεωρούσε ότι χρειαζόταν “αισθητική προπαίδεια μεγάλη για να σταθεί κι η παραμικρότερη λεπτομέρεια του αρχαίου θεάτρου”.⁴⁴ Αντίθετα, ο Αλέξης Μινωτής διαφοροποιήθηκε από την παραπάνω αντίληψη μόνον σε ότι αφορούσε την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Στο συνοδευτικό κείμενο της παράστασης του 1979 σημείωνε πως “[ε]ιδικά σ’ αυτό το έργο του Αισχύλου, τα μυθικά πρόσωπα με την υπερβατική τους ενέργεια πρέπει να οπτασιάζουν τον θεατή και να τονίσουν την τραγική περιπέτεια, τον μεταφυσικό της χαρακτήρα”. Και επομένως “χωρίς κα-

40. Φ. Πολίτης, “Τα Προσωπεία”, *Πειθαρχία*, 8.6.1930 (= Πολίτης [1983] Β’ 87-90).

41. Βλ. Αρβανίτη (2010) 72-3.

42. Φ. Πολίτης, “Η Μάσκα”, *Πρωία*, 17.8.1934 (= Πολίτης [1983] Β’ 252-3).

43. Φ. Πολίτης, “Τα Προσωπεία”, *Πειθαρχία*, 8.6.1930 (= Πολίτης [1983] Β’ 87).

44. Φ. Πολίτης, “Τα Προσωπεία”, *Πειθαρχία*, 8.6.1930 (= Πολίτης [1983] Β’ 90).

νένα δισταγμό” αναγνώριζε “την ανάγκη της χρήσης, ειδικά για την παράσταση του *Προμηθέα*, της μάσκας, της σκευής και του κοθόρνου που μεγενθύνουν οπτικά με την ουδετεροποίηση του ανθρώπινου σχήματος, την θεική περιπέτεια”.⁴⁵ Είναι γεγονός πάντως ότι η πλειονότητα των σκηνοθετών που καταπιάστηκαν με την παραπάνω τραγωδία του Αισχύλου έκανε χρήση των προσωπείων, χωρίς ωστόσο να συγκαταλέγονται όλοι στους δημιουργούς που συνειδητά, σε όλες τις παραστάσεις τραγωδίας που σκηνοθέτησαν, κατέφυγαν στη χρήση των προσωπείων. Στον κύκλο των “μυστών” των Δελφικών Εορτών ανήκε και ο Λίνος Καρζής, ο μετέπειτα σκηνοθέτης, που επηρεάστηκε βαθιά τόσο από το ιδεολογικό υπόβαθρο της όλης προσπάθειας όσο και από την εφαρμοσμένη πρακτική που ακολουθήθηκε στις παραστάσεις του *Προμηθέα* (κυρίως) αλλά και των *Ικετίδων*. Ο Καρζής, μόλις ένα έτος μετά τις Δεύτερες και τελευταίες Δελφικές Εορτές, ίδρυσε τον Οργανισμό Αρχαίου Δράματος.⁴⁶ Όπως και οι Σικελιανοί, ο Καρζής εγκαινίασε τις προσεγγίσεις του στην αρχαία ελληνική τραγωδία με τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου (Σεπτέμβρης 1931, Σφενδόνη Παναθηναϊκού Σταδίου), παράσταση με την οποία το 1952 επεχείρησε να αναβιώσει τις Δελφικές Εορτές.

Η προσέγγιση της τραγωδίας από τον Λίνο Καρζή ήταν βαθύτατα επηρεασμένη από την ιδεολογικοπολιτική αντίληψη της υπεροχής της ελληνικότητας, όπως αυτή εκφράστηκε από τη διαλεκτική του χριστιανισμού και του ελλληνισμού, τα “ιδεωδέστερα πνευματικά αγαθά του πλανήτη μας”, σύμφωνα με την άποψή του.⁴⁷ Το δε “αττικό θέατρο υπήρξε πνευματική επανάσταση τεράστιας σημασίας για τον άνθρωπο [...] η αρχή της ζωϊκής ολοκλήρωσης του ανθρώπου”.⁴⁸ Ο οραματισμός της Δελφικής Αμφικτυονίας από τον Σικελιανό μύησε τον Καρζή στη “σταυροφορία” της “επιστροφής στις ρίζες”.⁴⁹ Η προσέγγισή του στην αρχαία ελληνική τραγωδία απέβλεπε, τουλάχιστον ως προς την *ὄψιν*, στην αρχαιολογική αναπαράσταση, ενώ θεωρούσε “παραδιδασκαλία” κάθε απόπειρα εκσυγχρονισμού του θεάτρου.⁵⁰ Σε αυτό το πλαίσιο, αντιλαμβανόταν κάθε προσέγγιση της τραγωδίας ως αποτέλεσμα της συνεργασίας του λό-

45. Α. Μινωτής, “Το σκηνοθετικό πρόβλημα”, Πρόγραμμα της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* από το Εθνικό Θέατρο το 1979, σσ. 74-83, 78.

46. Βλ. Σοφρά (1978) 23. Ο Οργανισμός μετονομάστηκε το 1939 σε Θυμελικό Θίασο.

47. Βλ. *Καρουχαρείον*, 19.

48. Καρζής, “Γένεση, Τεχνική Συγκρότηση και Νεώτερη Σκηνική Ερμηνεία του Αρχαίου Αττικού Θεάτρου”, *Καρουχαρείον*, 182.

49. Βλ. Σοφρά (1978) 20.

50. Καρζής, “Γένεση, τεχνική συγκρότηση και νεώτερη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου αττικού θεάτρου”, *Καρουχαρείον*, 181.

γου, της μουσικής και της όρχησης, σε συνδυασμό με την αναγκαία, τελετουργική αμφίεση των υποκριτών και του Χορού.⁵¹ Στον τελετουργικό χαρακτήρα των προσεγγίσεων αποδόθηκαν από τον σκηνοθέτη και η χρήση των προσωπείων, των κοθόρνων και των λοιπών διογκώσεων από τους ηθοποιούς. Έλεγε χαρακτηριστικά:

η καθολικότητα και η εκμαίευση του παγκόσμιου οργασμού 'έν δράσει' μέσα στον ήρωα επιβάλλει τη διαπλάτυνσή του μορφικά ώστε ν' ανταποκρίνεται στο σκοπό που επιδιώκει το 'δρώμενον'. Με τη μάσκα έχουμε αποπροσώπηση του ήρωα, ψήλωμά του με τον κόθορνο, εύρυνσή του σωματικά με τις διογκώσεις. Πρέπει ο ήρωας να μη θυμίζει τίποτε, ει δυνατόν, από τις φυσιολογικές αναλογίες του καθημερινού ανθρώπου, δι' αυτό και το κοστούμι του είναι ειδικά τελετουργικό. Η μάσκα όμως, όπως και η λοιπή σκευή, έρχονται κατά συνεπή που χαρακτηρίζει όλα τα ζωτανά όντα, όπως είναι και η τραγωδία, από το Διονυσιακό αλώνι του πατέρα της Διθυραμβικού Χορού.⁵²

Αναπόφευκτη συνέπεια ήταν ότι τα προσωπεία των παραστάσεων του Λίνου Καρζή, όπως προκύπτει από το έγχρωμο φωτογραφικό υλικό που συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο της Σοφρά, ήταν αφελή και στοιχειώδη, χωρίς τίποτα ιδιαίτερο πέρα από την επιβεβλημένη αναγκαιότητα της εξυπηρέτησης των ιδεολογικών σκοπών του σκηνοθέτη. Στις κριτικές της εποχής, οι αναφορές στα προσωπεία και στην αποτελεσματικότητά τους ήταν ιδιαίτερα περιορισμένες, επειδή ακριβώς αποτελούσαν έκφανση της συνολικής προσέγγισης του σκηνοθέτη στο θέμα της σκηνικής παρουσίας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.⁵³

Ο Σωκράτης Καραντινός επηρεάστηκε επίσης από την ιδεολογική προσέγγιση του Άγγελου Σικελιανού στο θέμα της παράστασης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Θεωρούσε ότι "το πρώτο σοβαρό, ηθικά στερεωμένο, πνευματικά δικαιωμένο και αισθητικά μαστορεμένο κίνημα ανάστασης του τραγικού λόγου ήταν αυτό που αποπειράθηκε ο Άγγελος Σικελιανός στους Δελφούς [...]".⁵⁴ Η προτεραιότητα του Λόγου του δραματικού συγγραφέα, η κυρίαρχη θέση του Χορού που αποτελεί το "βάθρο

51. Ο Καρζής χρησιμοποίησε στις παραστάσεις του την "Αισχυλική σκευή" η οποία παραλληλίστηκε με εκείνη της χριστιανικής θρησκείας, δηλαδή το ντύσιμο των αρχιερέων. Βλ. Μισοπολινού (2010) 442.

52. Καρζής, *Καρουχαρείον*, 188.

53. Βλ. ενδεικτικά τις κριτικές του Καραγάτση για τον Προμηθέα του 1952 (*Βραδυνή*, 19-6-1952 = Μ. Καραγάτσης [1999] 251-2) και για τις Φοίνισσες του 1948 (*Βραδυνή*, 20.7.1948 = Μ. Καραγάτσης [1999] 122-3) καθώς και τις κριτικές του Άλκη Θρύλου για τις ίδιες παραστάσεις (Θρύλος [1979] ΣΤ' 75-6, Θρύλος [1978] Δ' 484-491).

54. Καραντινός (1969) 172.

της αρχαίας τραγωδίας”,⁵⁵ η αντίληψη ότι δεν “μπορεί να νοηθεί χορός μη άδων στη σύνθεση του αρχαίου δράματος”,⁵⁶ η απαίτηση της μονοφωνίας που εξασφαλίζει “ανόθευτη και απόλυτη την προβολή της εσωτερικής δύναμης του ανθρώπου και του υποκριτή”,⁵⁷ η προσήλωση στη σκηνογραφική απλότητα και η βαθεία πεποίθησή του πως το αρχαίο θέατρο πρέπει να παρίσταται σε ανοιχτά θέατρα,⁵⁸ και τέλος η έμφαση στην αναγκαιότητα του προσωπείου,⁵⁹ αναδεικνύουν την καλλιτεχνική συγγένεια του σκηνοθέτη όχι μόνο με τον Σικελιανό αλλά και με τον Λίνο Καρζή.⁶⁰

Το όνομα του Κάρολου Κουν και του Θεάτρου Τέχνης συνδέθηκε με τη συστηματική προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στη νεοελληνική σκηνή καθώς και τη συστηματική χρήση των προσωπείων στις παραστάσεις της τραγωδίας. Στις παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που σκηνοθέτησε ο Κουν χρησιμοποίησε μισά προσωπεία που άφηναν ελεύθερο το στόμα αλλά στα οποία ήταν επικολλημένα τα γένια (απολύτως απαραίτητα, κυρίως στους ανδρικούς Χορούς των τραγωδιών που σκηνοθέτησε), αλλά και τα μακριά μαλλιά, όπως στην περίπτωση του Χορού των *Βακχών* του 1980, όταν τα προσωπεία φιλοτέχνησε ο Διονύσης Φωτόπουλος. Η χρήση των προσωπείων από τον σκηνοθέτη υπήρξε αποτέλεσμα της πεποίθησής του ότι “μορφικά, το αρχαίο θέατρο ξεκίνησε από ένα είδος θρησκευτικής τελετής ή θρησκευτικού πανηγυριού [...]”,⁶¹ και ότι “η ποίηση και γενικά η όλη αισθησιακή μαγεία που εκπέμπει και πρέπει να συνεπαίρνει το θεατή, είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την τελετουργική μορφή θεάτρου” και δεν είναι δυνατόν ο σκηνοθέτης να απομακρυνθεί από τη μορφή αυτή.⁶² Πιο συγκεκριμένα, τα προσωπεία υπήρξαν αναπόσπαστο κομμάτι της τεχνικής προσέγγισης του Κουν στην τραγωδία καθώς θεωρούσε πως βοηθούσαν τα πρόσωπα να κρατούν το “μέγεθός τους και τον απρόσωπο χαρακτήρα τους” και

55. Καραντινός (1969) 179.

56. Καραντινός (1969) 181.

57. Καραντινός (1969) 182.

58. Βλ. Καραντινός (1969) 185-6, Καραντινός (1941) 57-61 και Καραντινός (1949) 98-106.

59. Καραντινός (1949) 96.

60. Ο Καραντινός θεωρεί ότι η αντίληψη που έχει ο Καρζής “για τον τρόπο ερμηνείας του αρχαίου δράματος [...]είναι αναμφισβήτητα ο σωστός” (Καραντινός [1969] 104). Διαφώνησε πάντως αρκετές φορές με το αποτέλεσμα της προσπάθειάς του εξαιτίας της έλλειψης τεχνικής δικαίωσης της ερμηνείας του (Καραντινός [1969] 103-108· πρβλ. σσ. 21-24 [απαξιώτικη κριτική για τις *Φοίνισσες* του 1939] και σσ. 48-50 [επαινετική κριτική για τον *Προμηθέα* του 1945]).

61. Κουν (1981) 65.

62. Κουν (1992) 115.

μπορούσαν εκ των προτέρων να αποκλείσουν πράξεις συναισθηματικού περιεχομένου όπως, για παράδειγμα, το φιλί. Ταυτόχρονα, τα προσώπεία συμβάδιζαν και με τον, υψηλού περιεχομένου, λόγο των ηρώων της τραγωδίας οι οποίοι δεν μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν καθημερινές εκφράσεις.⁶³ Επίσης, τα προσώπεία έρχονταν να ολοκληρώσουν την εμφάνιση και τη λειτουργία του Χορού της τραγωδίας, πρωταρχικού παράγο-



ΕΙΚΟΝΑ 3

ντα στις παραστάσεις της τραγωδίας.⁶⁴ Και τούτο, επειδή έδιναν αφενός ενότητα στα μέλη του Χορού, καθώς έσβηναν τη λεπτομέρεια στο πρόσωπο, αφετέρου τη δυνατότητα να διατηρήσουν στοιχεία της ατομικότητάς τους μέσω της διατήρησης της ατομικής ιδιομορφίας (βλ. ΕΙΚΟΝΑ 3).⁶⁵

Τα ημιπροσωπεία (προσωπεία που κάλυπταν δηλαδή μόνον ενμέρει το πρόσωπο) σε παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν φανερώνουν το πρόδηλο ενδιαφέρον του σκηνοθέτη για την αισθητική των παραστάσεων, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τις αντιλήψεις του περί ελληνικότητας. Είναι χαρακτηριστικό το σημείωμα του Τσαρούχη προς τον Φωτόπουλο για το προσωπίο της Κλυταιμνήστρας, όπου αναφέρει ότι “[η] μάσκα για την Κλυταιμνήστρα μπορεί να θυμίζει τα αρχαϊκά ειδώλια. Τα μάτια τους ήταν πεταχτά, στρογγυλά”.⁶⁶ Ο Κουν καθοδήγησε τους σκηνογράφους συνεργάτες του στην κατασκευή νατουραλιστικών προσωπίων, που θα απέδιδαν τις συνθήκες του φύλου, της ηλικίας και της τάξης.⁶⁷ Ο Διονύσης Φωτόπουλος, αναφε-

63. Κουν (1992) 165.

64. Κουν (1992) 117.

65. Κουν (1981) 65.

66. Φωτόπουλος (1980) 107.

67. Τα προσώπεία για τις παραστάσεις των αριστοφανικών έργων σε σκηνοθεσία του

ρόμενος σε τρεις διαφορετικές συνεργασίες του Κουν, με τον Τσαρούχη για την παράσταση των *Περσών* του 1965, με τον Μόραλη για την παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* του 1969 και με τον ίδιο για την παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* του 1978, διαπιστώνει πως “[κ]αι τα τρία έργα έχουν μάσκες με την ίδια τεχνική. Νατουραλιστική μισή μάσκα από πολυεστέρα που εφαρμόζει στο κεφάλι του ηθοποιού, αφού του έχει παρθεί εκμαγείο. Επάνω στη μάσκα κολλιέται το μουστάκι και μικρό μέρος από το γένι, ενώ το υπόλοιπο γένι φοριέται κανονικά στο πρόσωπο”.⁶⁸ Η τελετουργική διάσταση του θεάτρου του Κουν ενισχυόταν από τις μακριές περούκες που φορούσαν ενίοτε τα μέλη του Χορού, όπως ο Χορός των *Περσών* ή των *Βακχών* αλλά και άλλοι ρόλοι, όπως η Κλυταιμίστρα της *Ορέστειας*, και οι οποίες προσέδιδαν ιεροτελεστικό χαρακτήρα στην παράσταση. Ταυτόχρονα, τα προσωπεία με την αντίστοιχη ενδυματολογική εμφάνιση συνέβαλαν στην ανάπτυξη ενός ιδιαίτερου κινησιολογικού κώδικα με ανατολίτικες αναφορές,⁶⁹ που παρέπεμπαν στους πειραματισμούς θρησκευτικού και τελετουργικού χαρακτήρα του Coireau και των συνεχιστών του όπως ο Dullin.⁷⁰ Στο επίπεδο των επιδράσεων δεν θα πρέπει βέβαια να παραγνωρίσει κανείς την μπρεχτική αρχή της αποστασιοποίησης, την οποία σαφώς υπηρετούσαν με αποτελεσματικότητα τα μισά προσωπεία του Έλληνα σκηνοθέτη.

Η χρήση ημιπροσωπειών για τις παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Κάρολο Κουν επηρέασε τον Μίνωα Βολανάκη, ο οποίος υιοθέτησε ανάλογη πρακτική στις προσεγγίσεις του. Πιο συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης κατέφυγε σε επιλεκτική χρήση του προσωπείου σε ορισμένες από τις έξι συνολικά σκηνοθεσίες του της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Άλλωστε ο Βολανάκης είχε συνεργαστεί με τον Κουν και το Θέατρο Τέχνης ως μεταφραστής έργων της αμερικανικής, κυρίως, δραματουργίας.⁷¹ Έτσι, και οι σκηνοθετικές του προσεγγίσεις ήταν κειμενοκεντρικές, με δύο επιπλέον ιδιαιτερότητες: η πρώτη και πλέον σημαντι-

Κουν είναι κάποτε σουρεαλιστικά και υπερμεγέθη. Για τα κωμικά προσωπεία στις παραστάσεις του Κουν βλ. Varakis (2003) 206-260.

68. Φωτόπουλος (1980) 93.

69. Ο Κουν σε συνέντευξή του στον *Ταχυδρόμο* (2.10.1975) μίλησε για το ενδεχόμενο “εντονότατης μιμικής” από την πλευρά του Κορυφαίου του Χορού που ίσως έμοιαζε με “τις κινήσεις των μάγων” και κατέληγε ως εξής: “η τραγωδία έχει κρατήσει πάρα πολλά θρησκευτικά τελετουργικά στοιχεία μέσα της, που σήμερα όμως δεν υπάρχουν στον Δυτικό πολιτισμό. Υπάρχουν ενδεχομένως στον ασιατικό, στον αφρικανικό, ίσως και στον ελληνικό αλλά λιγότερο” (στο Κουν [1992] 104).

70. Βλ. Wiles (2007) 102 κ.ε. Για πιθανή επίδραση της παράστασης *Oiseaux* σε σκηνοθεσία του Ch. Dullin στους *Όρνιθες* σε σκηνοθεσία Κ. Κουν βλ. Καγκελάρη (2010) 144.

71. Βλ. Σταματογιαννάκη (2009) 13.

κή αφορούσε τον σκηνικό χώρο (με τη στενή αλλά και την ευρεία έννοια), ενώ η δεύτερη είχε να κάνει με την προτίμησή του στις παραστάσεις των έργων που σχετιζόνταν με το κεντρικό πρόσωπο,⁷² πιθανή αιτία της επιλογής του προβεβλημένων ηθοποιών στους κεντρικούς ρόλους.⁷³

Παρά τις εμφανείς επιδράσεις που άσκησε στον Βολανάκη η τελετουργική κατεύθυνση των προσεγγίσεων του Κουν στην αρχαία τραγωδία, ο ίδιος επηρεάστηκε, ως προς τις αντιλήψεις του για τον τρόπο σκηνοθεσίας της, και από την παράδοση του Εθνικού Θεάτρου, καθώς δήλωνε ότι οφείλεται σεβασμός στην παράδοση του Εθνικού Θεάτρου είτε συμφωνεί κάποιος είτε διαφωνεί.⁷⁴ Έτσι, όταν ανέλαβε την πρώτη φορά Γενικός Διευθυντής του Κ.Θ.Β.Ε. (1974–1977), φανέρωσε την πρόθεσή του να εστιάσει στην μελέτη της παράστασης της τραγωδίας σε δύο άξονες. Ο πρώτος θα αφορούσε τη δηλωμένη έμφαση στον αρχαίο τραγικό λόγο μέσω παραστάσεων στα αρχαία ελληνικά, με ταυτόχρονη χρήση ανάλογης σκευής, προσωπείων και μονοφωνικής μουσικής. Ο δεύτερος, θα απέβλεπε σε εκσυγχρονιστικές παραστάσεις, κυρίως ως προς τον χώρο παράστασης των τραγωδιών που θα μπορούσαν να είναι και άλλοι εκτός των αρχαίων θεάτρων.⁷⁵

Κατά τον ίδιο τρόπο, η επιλογή της χρήσης προσωπείων από τον σκηνοθέτη φαίνεται πως είχε αναφορές παραδοσιακές, ως προς την αρχαία καταγωγή τους, αλλά και εκσυγχρονιστικές, ως προς την επιλεκτική χρήση τους. Τα ημιπροσωπεία έκαναν την εμφάνισή τους στην παράσταση της *Μήδειας* του 1976,⁷⁶ στην οποία τα φορούσαν οι εκπρόσωποι του πολιτισμένου κόσμου, δηλαδή κυρίως οι ανδρικοί ρόλοι, ενώ οι γυναίκες του Χορού, όταν προσέγγιζαν τη *Μήδεια* και της έδειχναν φιλία και κατανόηση, αφαιρούσαν τα προσωπεία, τα οποία υιοθετούσαν ξανά, όταν

72. Σε συνάρτηση με το κεντρικό πρόσωπο, ο σκηνοθέτης θεωρούσε πως τα πολιτειακά έργα με έμφαση στο κύριο πρόσωπο “φέρνουν [...] σύγκρουση στην ψυχή του θεατή” (Κίτσα Καραμπέλα, *Ελεύθερος Κόσμος*, 6.8.1975).

73. Η Άννα Συνοδινού επελέγη για τον ρόλο της Ηλέκτρας του 1975, ο Νίκος Κούρκουλος για τον ρόλο του Οιδίποδα Τύραννου το 1982, η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Καριοφυλλιά Καραμπέτη για τον ρόλο της Αντιγόνης του 1990 και 1995 αντίστοιχα, η Μελίνα Μερκούρη και η Τζένη Καρέζη για τον ρόλο της *Μήδειας* το 1976 και 1985 αντίστοιχα. Τον ρόλο του Ιάσονα το 1976 είχε ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ.

74. *Καθημερινή*, 23.4.1975.

75. *Καθημερινή*, 23.4.1975 και *Ριζοσπάστης* 23.4.1975.

76. Στην *Ηλέκτρα* του 1975, ο Βολανάκης δεν χρησιμοποίησε κατασκευασμένα προσωπεία αλλά το λευκοβαμμένο πρόσωπο των ηθοποιών. Στη *Μήδεια*, το συμβολιστικό, πρωτείκο σκηνικό της παράστασης που παρέπεμπε στη «Μάνα-Μήτρα» (Παγκουρέλης, *Βήμα* 3.7.1976), φιλοτέχνησε ο Robert Mitchell, ενώ τα κοστούμια και τα προσωπεία η Ντένη Βαχλιώτη.

εκπροσωπούσαν τον πολιτισμένο κόσμο της Κορίνθου. Ο Ιάσων αφαίρεσε το προσωπείο του πολιτισμένου άνδρα σε μια συμβολική κίνηση μετά τον φόνο των παιδιών του. Ο σκηνοθέτης επέλεξε την αισθητική χρήση του προσωπείου με όρους προφανείς αλλά και ‘θεατρικούς’. Στο πλαίσιο πιθανώς της θεατρικότητας εντασσόταν η ανομοιομορφία των προσωπείων των ρόλων.⁷⁷ Κατεξοχήν συμβολιστική υπήρξε η χρήση των προσωπείων στην παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννο* του 1982 για το Εθνικό Θέατρο. Ο Οιδίποδες φορούσε χρυσό προσωπείο, που κάλυπτε το μισό πρόσωπο, και είχε χρυσά κλαδιά στη θέση των μαλλιών. Το προσωπείο αφαίρεσε κατά τη διάρκεια της συνομιλίας του με τον Τειρεσία για να μην το χρησιμοποιήσει ξανά, αφού έπρεπε ο ίδιος πια, απογυμνωμένος από κάθε αίγλη και μεγαλείο, να ανακαλύψει και να αντιμετωπίσει τον πραγματικό εαυτό του. Ο ρόλος του προσωπείου στον *Οιδίποδα* απέδιδε την άποψη του σκηνοθέτη για το έργο, σύμφωνα με την οποία επρόκειτο για έργο “ταυτότητας”, καθώς η μοίρα καθόρισε τα γεγονότα του παρελθόντος, το παρόν όμως θα σφράγιζε η προσωπική επιλογή και απόφαση του πρωταγωνιστή.⁷⁸ Όπως και στην περίπτωση του Κουν, έτσι και στις σκηνοθεσίες του Βολανάκη οι Χοροί έφεραν συνήθως προσωπεία ομοιόμορφα. Στον *Οιδίποδα* αλλά και στις *Αντιγόνες* που ακολούθησαν (1990, 1995), πηλίνα, φαλακρά προσωπεία κάλυπταν το σύνολο σχεδόν της κεφαλής.

Ο Βολανάκης επομένως συνέδεσε τη χρήση των προσωπείων στις παραστάσεις του αφενός με τη λογική της “ερμηνείας” του κάθε ρόλου από τον ίδιο (τι δηλαδή πρέσβευε κατά τη γνώμη του) και αφετέρου με το αισθητικό αποτέλεσμα που θα προέκυπτε σε συνδυασμό με τον σκηνικό χώρο (κάτι που τον απασχόλησε ιδιαιτέρως) αλλά και με τα κοστούμια. Τα προσωπεία του Χορού αντιμετωπίστηκαν ως το αρχαιότερο στοιχείο της παράστασης, τόσο από την άποψη της όψης όσο και από την ενδυματολογική και την κινησιολογική. Ο τελετουργικός χαρακτήρας της κίνησης του Χορού σε συνδυασμό με τη χρήση των μισών, ουδέτερων προσωπείων, τα οποία εξατομικεύονταν με τη χρήση της υπόλοιπης σκευής, συνέδεσαν τον Βολανάκη με τον Κουν.

77. Για παράδειγμα, το προσωπείο του Κρέοντα ήταν πηλίνο ενώ του Αιγέα ολόχρυσο. Ο Γεωργουσόπουλος (*Το Βήμα* 6.10.1976) χαρακτήρισε ‘τουριστική’ την πηλίνη μάσκα του Κρέοντα, ενώ ο Αιγνάδης (*Καθημερινή* 16.7.1986) έκανε λόγο για “άσχετη εμφάνιση” του Αιγέα και για “επισκέπτη με μάσκα που εισέβαλε στη σκηνή [...]”.

78. Από συνέντευξη τύπου που έδωσε ο σκηνοθέτης στις 25.6.1982 και δημοσιεύτηκε στα *Νέα* 26.6.1982. Εκτός από τον Οιδίποδα, αλλόκοσμο, φαλακρό προσωπείο φορούσε ο Τειρεσίας, το οποίο ξένισε τους κριτικούς. Βλ. για παράδειγμα *Ημερησία*, 18.7.1982, *Προσπάσης*, 10.7.1982.

Η καθολική χρήση του προσωπίου που καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι στις παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας σε συνδυασμό με το τελετουργικό στοιχείο αποτελεί την παραστατική συνθήκη του Σταύρου Ντουφεξή, ο οποίος σκηνοθέτησε σε διάστημα σαράντα τριών περίπου ετών τριάντα έργα του αρχαίου ελληνικού δραματολογίου, σε πέντε διαφορετικές γλώσσες και μάλιστα με αξιοσημείωτη συνέπεια. Βασικός άξονας των σκηνικών αναγνώσεων του Ντουφεξή είναι η μετάφραση, η οποία αποτελεί, κατά την άποψή του, την “πληρέστερη” και πλέον “αποκαλυπτική δραματολογική ανίχνευση ενός έργου” και για τον λόγο αυτόν επιδιώκει να μεταφράζει ο ίδιος, σχεδόν πάντοτε, τις τραγωδίες που σκηνοθετούσε.⁷⁹ Η έμφαση στον λόγο και στην πιστή απόδοσή του συνάδει με τη χρήση των προσωπίων, τα οποία συμπληρώνονται από τις ανάλογες ενδυματολογικές επιλογές, δηλαδή τα υφάσματα, που καλύπτουν ολόκληρο το σώμα των ηθοποιών, και τους κοθόρνους, τους οποίους φορούν μόνο οι ηθοποιοί των ρόλων και όχι ο Χορός. Οι κόθορνοι και το αρχαιοπρεπές ένδυμα ανάγονται στις επιλογές του ζεύγους Σικελιανού και του Λίνου Καρζή.

Το τελετουργικό στοιχείο στις προσεγγίσεις του Ντουφεξή στην αρχαία ελληνική τραγωδία προκύπτει και από την μπρεχτική πρακτική που εφαρμόζει στις σκηνοθεσίες του, σύμφωνα με την οποία οι ηθοποιοί αναδύονται από το συλλογικό όργανο του Χορού και επιστρέφουν σε αυτό μετά την ολοκλήρωση του ρόλου τους. Ανάλογη άλλωστε πρακτική εφαρμόσε και ο Κουν στις δικές του σκηνοθεσίες. Επιπλέον, ο Ντουφεξής εισάγει, στο πλαίσιο της τελετουργικής προσέγγισης, τη διαδικασία του Προάγωνα, κατά την οποία ελάμβανε χώρα η δημόσια παρουσίαση των (στεφανωμένων) ποιητών και των λοιπών συντελεστών της παράστασης. Κατ’ αντίστοιχο τρόπο, οι ηθοποιοί της παράστασης του *Μύθου Οιδίποδα Τυράννου* (1982 – Teatro Romano de Merida) εισέρχονται στον χώρο του θεάτρου στεφανωμένοι, χωρίς κοστούμια και προσωπεία, για να δημιουργήσουν, αφενός, ατμόσφαιρα τελετουργίας μέσω στοχευμένων κινήσεων και λαρυγγισμών, και, αφετέρου, να πληροφορήσουν τους θεατές για τα εξωδραματικά στοιχεία του μύθου. Στη συνέχεια, τοποθετούν τα προσωπεία και τα κεφαλομάντηλα σε σωρούς περιμετρικά της ορχήστρας, ώστε να ορίσουν τον χώρο δράσης τους, και ανάβουν φωτιά στη θυμέλη, η οποία θα σβηστεί με τον ίδιο τελετουργικό τρόπο μετά το πέρας της παράστασης. Οι ηθοποιοί αλλά και τα μέλη του Χορού φορούν τα προσωπεία και τα καλύμματα του κεφαλιού μπροστά στα μάτια των θεατών για την έναρξη της παράστασης.

79. *Επίκαιρα*, 30.6.1983.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα των σκηνοθεσιών της τραγωδίας από τον Ντουφεξή αποτελεί η συνύπαρξη του τελετουργικού στοιχείου με το στοιχείο της λαϊκής παράδοσης, όπως προκύπτει από τη σταθερή χρήση επί σκηνής του τουμπελεκιού και των κρουστών αλλά και από τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο της μετάφρασης (για παράδειγμα, των *Τρωάδων*). Στο πλαίσιο της συνυφασμένης με την τελετουργία λαϊκής παράδοσης εντάσσονται και οι αναφορές σε λαϊκά δρώμενα, όπως προκύπτει από τον συσχετισμό των προσωπείων, των κοστούμιών και της κίνησης του Χορού με το αποκριάτικο έθιμο της Μπούλας στη Νάουσα.⁸⁰ Πάντως η κινησιολογία, κυρίως του Χορού, παραπέμπει και σε επιδράσεις του γιαπωνέζικου Καμπούκι.⁸¹

Τα προσωπεία εντάσσονται οργανικά στη συνολική αντίληψη του σκηνοθέτη για τη σύγχρονη προσέγγιση της τραγωδίας και αποτελούν το κύριο μέσο της σκηνικής της μεταγραφής στο τελετουργικό πλαίσιο που προτείνει. Τα προσωπεία που επιλέγει ο σκηνοθέτης χαρακτηρίζονται από το ορθάνοιχτο στόμα και τα ζωγραφισμένα μάτια, που δίνουν ζωή στα προσωπεία κατά το πρότυπο της απεικόνισης στον κρατήρα του Προνόμου. Η αφαιρετική τους όψη όμως σε συνδυασμό με την κινησιολογία του Χορού θα μπορούσε, όπως ήδη αναφέρθηκε, να παραπέμπει και στο ιαπωνικό τελετουργικό θέατρο.

Ως προς τα προσωπεία, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε η συνεργασία του Ντουφεξή με τον Θάνο Βόβολη στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου το 1994 για την Εταιρεία Δεσμοί. Ο Βόβολης μελέτησε τα κλασικά προσωπεία ως ερευνητής αλλά και ως κατασκευαστής-δημιουργός, με στόχο να επεκτείνει τις αρχές που διέπουν την χρήση τους και στις σύγχρονες μορφές θεάτρου. Ύστερα από αρκετούς πειραματισμούς οδηγήθηκε, το 1994, στη δημιουργία της ακουστικής μάσκας συνήχησης, η οποία θα κάλυπτε ολόκληρο το κεφάλι ως κράνος, θα ήταν ελαφρώς μεγαλύτερη από το φυσικό μέγεθος του κεφαλιού και θα λειτουργούσε ως αντηχείο που αρχικά θα βοηθούσε τον ηθοποιό να αποκτήσει πλήρη αίσθηση της φωνής του και στη συνέχεια να ελέγξει την αντήχηση και την κατεύθυνσή της.⁸² Η σύλληψη και η δημιουργία της ακουστικής μάσκας ήταν αποτέλεσμα της βαθείας πεποίθησης του Βόβολη ότι τα προσωπεία της κλασικής αρχαιότητας, τα οποία αποτελούσαν και πηγή έμπνευσής του, είχαν τις ρίζες τους στο τελετουργικό θέατρο και στις οργιαστικές τελετές του Διονύσου. Πρότυπό του υπήρξε το αρχαιότερο σωζόμενο αντί-

80. Βλ. Γεωργουσόπουλος, “*Τρωάδες*, τίνος και προς τι”, *Νέα* 7.7.1983.

81. Βλ., για παράδειγμα, Βαρβέρης (1985) 182-5.

82. Βλ. Vovolis & Zamboulakis (2004) 107-131.

γραφο μαρμάρινου προσωπίου που βρίσκεται στο Μουσείο του Κεραμεικού και χρονολογείται γύρω στο 450-400 π.Χ., αλλά και τα προσωπίδια που χρησιμοποιούσαν στο Θέατρο Νο. Και οι δύο τύποι προσωπιών είχαν πολύ μικρές οπές για τα μάτια, και βάσει αυτών ο Βόβολης κατέληξε στον ακόλουθο τύπο:

“eyeholes 5.5-6 cm apart, a slight forward tilt, more room between mask and face, mouth opening very close to the mouth, contact point between mask and face at the tip of the nose between the nostrils, the appearance of kenosis, the slight squint, intensity and forward focus”.⁸³



EIKONEΣ 4 α-γ

Τα προσωπίδια του Βόβολη στοχεύουν στην εξάλειψη των ατομικών χαρακτηριστικών, ώστε να επιτρέπουν στον ηθοποιό να εντάσσεται οργανικά στη συλλογικότητα του Χορού.⁸⁴ Η συλλογικότητα άλλωστε αποτελούσε και χαρακτηριστικό του ατόμου της εποχής της αθηναϊκής δημοκρατίας. Έτσι, τα προσωπίδια του Βόβολη δεν παραπέμπουν σε φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά παρά μόνον σε γενικότερες κατηγοριοποιήσεις φύλου και ηλικίας (βλ. EIKONEΣ 4 α-γ). Η διδακτική της μεθόδου του στους ηθοποιούς στηρίζεται στη διαδικασία της κένωσης, η οποία εκπορεύεται από την παραπάνω θεώρηση και στοχεύει στο άδειασμα του ηθοποιού από κάθε ιδιωτική σκέψη, στην απελευθέρωσή του από τη λογική και την κατάρτησή του από ενέργεια.⁸⁵

Η απόπειρα εφαρμογής της ακουστικής μάσκας στην παραγωγή των *Ικετίδων* σε σκηνοθεσία του Ντουφεζή δεν στέφθηκε με επιτυχία. Ίσως η θεωρητική συλλογιστική της συγκεκριμένης κατασκευής του τραγικού προσωπίου να μην είναι εύκολα εφαρμόσιμη στη σκηνική πρακτική. Ο Βόβολης συνεργάστηκε, στις παραστάσεις που συμμετείχε κυρίως ως ει-

83. Vovolis (2009) 47.

84. Διαφορετική είναι η άποψη του Donato Sartori και του Michael Chase, οι οποίοι θεωρούν πως τα προσωπίδια αντιπροσωπεύουν διαφορετικά και αντιμαχόμενα αρχέτυπα. Βλ. Wiles (2007) 165.

85. Βλ. Vovolis (2009) 65-8.

καστικός του θεάματος, με τον Γιώργο Ζαμπουλάκη, με τον οποίον παρουσίασαν σε παγκόσμια πρώτη το σωζόμενο υλικό από τους *Κρήτες* του Ευριπίδη. Η αίσθηση της αρχαϊκής τελετουργίας, απόλυτα συναφής με τη θεματολογία των ακραίων ενστίκτων και των κρυφών ακόρεστων επιθυμιών της υπόθεσης, ενισχύθηκε από τα προσωπεία με το ανοιχτό στόμα και τα ζωγραφισμένα μάτια, τις μακριές περούκες και τα υποτυπώδη ενδύματα των πρώτων λαών.

Ο Βόβολης σχεδίασε επίσης τα εκμαγεία των προσωπείων για την παράσταση της *Αντιγόνης* του 1992 που παραστάθηκε στον χώρο της οδού Κυκλάδων, στη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή. Τα προσωπεία δεν εφάρμοζαν στο πρόσωπο αλλά τα κρατούσαν οι ηθοποιοί μπροστά από αυτό, καθώς όλοι μαζί αποτελούσαν τον Χορό. Τα προσωπεία αφαιρούνταν, όταν οι ηθοποιοί αναλάμβαναν συγκεκριμένο ρόλο. Η χρήση αυτή πιθανότατα παρέπεμπε στην αποφυγή της ταύτισης του ηθοποιού με ρόλους που υπερέβαιναν την ανθρωπινή υπόστασή του. Η απόσπαση από τον Χορό και η ανάληψη ρόλου αποτελούσε ταυτοχρόνως και δήλωση ειλικρίνειας από πλευράς του ηθοποιού για την προσπάθεια αναζήτησης του ρόλου με γνώμονα την παρουσίαση του ουσιαστικού και της κυριολεξίας έξω από καθιερωμένες μορφές. Πρόκειται δηλαδή για ιδιαίτερη χρήση του προσωπείου, που ανταποκρινόταν στη σύλληψη της συγκεκριμένης παράστασης. Ο Βογιατζής δεν επανέρχεται στα προσωπεία στις παραστάσεις του της τραγωδίας. Στην περίπτωση των *Περσών* του 1999 (Επίδαυρος, παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου) το έντονο μακιγιάζ αντικατέστησε τα προσωπεία.

Στους σκηνοθέτες που συνειδητά επανέρχονται στη χρήση των προσωπείων στις παραστάσεις τους της αρχαίας τραγωδίας, όχι όμως καθολικά αλλά επιλεκτικά και κυρίως συμβολιστικά, θα πρέπει να συμπεριληφθεί ο Νίκος Χαραλάμπους. Η εικαστική διάσταση των παραστάσεων που σκηνοθετεί αποτυπώνεται τόσο στο φορμαλιστικό, συμβολιστικό σκηνικό όσο και στην επιλεκτική —ανάλογα με τους ρόλους— χρήση του προσωπείου.⁸⁶ Είναι χαρακτηριστική η συμβολιστική χρήση του υπερμεγέθους και γκροτέσκου προσωπείου που κείται στην ορχήστρα του σκηνικού της *Μήδειας* (1993) καλυμμένο από κόκκινο δίχτυ, ως διαρκής υπόμνηση της επερχόμενης συμφοράς.

86. Ως παράδειγμα φορμαλιστικού και συμβολιστικού σκηνικού θα μπορούσε να αναφερθεί το σκηνικό των *Επτά επί Θήβας* (1981, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου), όπου ο σκηνοθέτης και ο σκηνογράφος Γ. Ζιάκας μετέφεραν στον σκηνικό χώρο της Επίδαυρου την εικαστική δημιουργία “Σπίρτο και Σήμα” του Ν. Παραλή για τη Β. Ιρλανδία. Τα σπίρτα, καμένα σε διαφορετικά ύψη, αντικατέστησαν τα αγάλματα των Θεών.

Εκτός από την περίπτωση των ελλήνων σκηνοθετών που συστηματικά χρησιμοποίησαν προσωπεία στις σκηνικές προσεγγίσεις τους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας υπήρξαν και εκείνοι που κατέφυγαν στα προσωπεία κυρίως επειδή χρησιμοποίησαν ανδρικό θίασο για να ενσαρκώσει όλους τους ρόλους, αντίστοιχα με την περίπτωση του Peter Hall που προαναφέρθηκε. Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσεται η σκηνοθεσία των *Βακχών* του Ευριπίδη από τον Βασίλη Νικολαΐδη το 2001. Η χρήση των προσωπειών εξυπηρετούσε την επιλογή του σκηνοθέτη να παιχθεί η τραγωδία όπως στην αρχαιότητα, από άνδρες, αλλά και την επιδίωξή του να αποδώσει τον τελετουργικό χαρακτήρα του έργου,⁸⁷ όπως προκύπτει άλλωστε, τόσο από την αναπαράσταση της τελετουργικής γένεσης του θεού-ξόανου που μεταμορφώνεται σε Πενθέα και διαμελίζεται στη συνέχεια, όσο και από τη γεμάτη αίμα λεκάνη που φέρουν μαζί τους οι Βάκχες, αλλά και από τα φέρετρα που αποκαλύπτουν σπασμένα αγάλματα ποτισμένα με αίμα. Τα προσωπεία των Βακχών κάλυπταν ολόκληρο το κεφάλι, εκτός του στόματος, και ήταν στολισμένα με φύλλα κισσού, όπως άλλωστε και του Κάδμου και του Τειρεσία. Το χρυσό προσωπείο του Διονύσου κάλυπτε το μακιγιαρισμένο, με έντονο κόκκινο χρώμα γύρω από τα μάτια, πρόσωπό του, το οποίο αποκαλύφθηκε όταν μίλησε για την ανθρώπινη φύση που έλαβε. Ιδιαίτερους συμβολισμούς είχαν το προσωπείο της Αγαύης με τα φίδια-μαλλιά αλλά και το μικρό, σιδερένιο κλουβί που είχε στο κεφάλι του εν είδει στέμματος ο Πενθέας. Αντιστοίχως, ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος σκηνοθέτησε το καλοκαίρι του 2013 τον Γιώργο Κιμούλη στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, σε μια παράσταση με άντρες ηθοποιούς και προσωπεία που κάλυπταν ολόκληρο το κεφάλι, αφήνοντας ελεύθερο το στόμα, προκειμένου να αποφεύγονται ακουστικές δυσλειτουργίες. Μέσω των συμβόλων το παραστατικό εγχείρημα του Ευαγγελάτου απέδωσε τη *Μήδεια* ως αρχετυπική μορφή, χωρίς φύλο. Το ουδέτερο και λευκό προσωπείο της υπερκέραζε η υπερβολικά μακριά πορτοκαλί χαίτη καθώς και το εντυπωσιακό, μακρύ, πορφυρό ένδυμα. Η μορφή στο σύνολό της λοξοκοίταζε προς το γιαπωνέζικο θέατρο και την παράσταση της *Μήδειας* του Ninagawa στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1984.⁸⁸

Με σαφείς διαπολιτισμικές αναφορές στο θέατρο της Ασίας και της Άπω Ανατολής, κυρίως ως προς την τελετουργία της κίνησης, προσέγγισε ο Θόδωρος Τερζόπουλος την αρχαία ελληνική τραγωδία.⁸⁹ Ο σκηνοθέ-

87. Βλ. Δ. Τσατσούλης, “Τελετουργία των *Βακχών* ως αντρική υπόθεση”, *Ημερησία* 28-29.7.2001.

88. Βλ. Γ. Σαρηγιάννης, “Μα να ξεχάσουν τον Μικιτζίρο Χίρα ...”, *Τέταρτο Κουδούνι* 4.7.2013, καθώς και σ. 3 του παρόντος άρθρου.

89. Για τη μέθοδο του Τερζόπουλου και τις επιδράσεις που δέχτηκε στη διαμόρφωσή

της έχει εργαστεί με συνέπεια, συστηματικότητα και μεθοδικότητα πάνω στην αρχαία ελληνική τραγωδία, με κύρια χαρακτηριστικά της προσέγγισής του τη σωματοποίηση της έκφρασης, την έξαρση και την έκσταση, που παραπέμπουν σε τελετουργικές πρακτικές και αρχέγονες θρησκευτικές ιεροτελεστίες. Σε ό,τι αφορά στη χρήση των προσωπείων στις παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ο Τερζόπουλος συνειδητά τα αποκλείει από το δικό του θέατρο, καταφεύγοντας στο μακιγιάζ του προσώπου κατά το πρότυπο του ιαπωνικού Καμπούκι και του ινδικού Κατακάλι. Εντούτοις, το μακιγιάζ των ηθοποιών δεν είναι έντονο, όπως στην περίπτωση της παράστασης των *Les Atrides* της Ariane Mnouchkine, “δε συγκαλύπτει, δεν παραμορφώνει, δεν ωραιοποιεί” αλλά “[α]ναδεικνύει την εκφραστικότητα των εντάσεων του θεατρικού προσώπου [...]”.⁹⁰ Ουσιαστικά δηλαδή ο Τερζόπουλος χρησιμοποιεί το πρόσωπο του ηθοποιού θεατρικά, τελετουργικά ως εκδήλωση της εσωτερίκευσης και ταυτόχρονης απεικόνισης του ψυχοσωματικού ρυθμού, της έκστασης, του πόνου και του τρόμου. Άλλωστε, “[τ]ο θεατρικό σύστημα του Τερζόπουλου και η μέθοδος προσέγγισής του, ιδιαίτερα στην αρχαία τραγωδία, παρουσιάζει αναλογίες με τελετές που εστιάζουν στο βαθύ ανθρώπινο (και πανανθρώπινο) πόνο του χαμού, του θανάτου και της απώλειας”.⁹¹ Το (συνήθως λευκό) πρόσωπο των ηθοποιών παραπέμπει στην πεποίθηση του σκηνοθέτη ότι το θέατρό του “κινείται στον προθάλαμο του θανάτου”.⁹²

Προσωπείο ωστόσο χρησιμοποίησε ο Τερζόπουλος στις τρεις εκδοχές των *Βακχών* του Ευριπίδη.⁹³ Πρόκειται συγκεκριμένα για το προσωπείο που απεικονίζει ολόκληρο το κεφάλι του (κατασπαραγμένου από τη μητέρα του Αγαύη) Πενθέα. Το κεφάλι-προσωπείο φέρει ως τρόπαιο η Αγαύη θεωρώντας ότι πρόκειται για το κεφάλι λιονταριού που θήρευσε κατά τη διάρκεια της μανιακής έκστασής της, στον Κιθαιρώνα (βλ. ΕΙ-KONA 5). Το κεφάλι-προσωπείο είναι απεικόνιση νεκρικών προσωπείων των πρώτων πολιτισμών και αποσκοπεί, μέσω της αναγνώρισης, στη

της βλ. ενδεικτικά Τερζόπουλος (2000), Tsatsoulis (2006), Σαμπατακάκης (2008), Χατζηδημητρίου (2010).

90. Βλ. Χατζηδημητρίου (2010) 115.

91. Βλ. Αρβανίτη (2011) 100.

92. Βλ. Τερζόπουλος (2000) 68.

93. Ο Τερζόπουλος σκηνοθέτησε τις *Βάκχες* του Ευριπίδη το 1986. Πρόκειται για μια παράσταση-σταθμό που παρουσίασε στο Αρχαίο Στάδιο των Δελφών. Το 1998 παρουσίασε στο Σπίτι του Θεάτρου, στην Μπογκοτά της Κολομβίας μια σύνθεση από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη και του ινδιάνικου μύθου του θεού Γιουρουπαρί. Το 2001 παρουσίασε την Τρίτη εκδοχή των *Βακχών* στο Εργοστάσιο Ζήμενς στο Ντίσελντορφ της Γερμανίας και στην Επίδαυρο.



ΕΙΚΟΝΑ 5

συνειδητοποίηση της πράξης της Αγαύης.⁹⁴ Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική η σκηνή κατά την οποία η Αγαύη επανέρχεται στον κόσμο της λογικής, αναγνωρίζοντας το προσωπίο ως πρόσωπο του Πενθέα: Η Σοφία Μιχοπούλου, η ηθοποιός που είχε τον ρόλο της Αγαύης στην πρώτη εκδοχή, “άρχισε να διαστέλλει υποδειγματικά το στόμα της περνώντας στην αλαλία. Σιγά – σιγά η αλαλία απλώθηκε σε όλο το σώμα. [...] Είχε αποσβολωθεί και προσπαθούσε να βρει τον ενεργειακό αγωγό. Και όλο το σώμα παλλόταν. Έβγαζε ήχους πρωτογενείς, που πολύ αργά διαμόρφωναν τη λέξη”.⁹⁵ Το πρόσωπο της Αγαύης κατά τη διαδικασία αυτή μεταμορφώνεται σε προσωπίο τρόμου, όμοιο

με το νεκρικό προσωπίο του Πενθέα που κρατά στα χέρια της. Πρόκειται για την αποκορύφωση της λειτουργίας του προσώπου ως προσωπίου στη σκηνοθεσία του Τερζόπουλου.

Ιδιαίτερη μνεία οφείλεται επίσης στη χρήση των προσωπίων στις παραστάσεις του μιμοθεάτρου της Ασπασίας Κράλλη. Από την παράδοση του Jacques Copeau, μέσω του Louis Barrault, ο οποίος ανέπτυξε την τέχνη της παντομίας και τη συνδύασε κινησιολογικά με το δράμα, και του Marcel Marceau, η Κράλλη, μαθήτρια της Διεθνούς Σχολής Μιμοδράματος του Marceau, ίδρυσε το 1992 το Θέατρο της Σιωπής και παρουσίασε τραγικούς μύθους δομημένους στην κινησιακή αφήγηση. Στη *Μήδεια* από *Σιωπή* το προσωπίο αποτελεί κύριο σκηνικό αντικείμενο, μαζί με το πλοιάριο/Αργώ και τη σφαίρα/παιδιά. Το γύψινο, λευκό προσωπίο της ηθοποιού, με τα έντονα σχεδιασμένα φρύδια και τα κόκκινα καλλίγραμμα χείλη, αποτυπώνει τη μαγική της ταυτότητα και μεταμορφώνεται εσωτερικά με την αποδοχή της άλλης φύσης της. Το γεγονός ότι περνά τα δάχτυλά της από το πρόσωπο της μάσκας αφήνοντάς τα να φύγουν τελευταία από τα μάτια αποτυπώνει, ενδεχομένως, την πρόσληψη του εξωτερικού κόσμου μέσα από την νέα μαγική ταυτότητα που διαθέτει μέσω της μάσκας.⁹⁶ Το 1998, παγκόσμιο έτος παντομίας, το Από Μηχανής

94. Βλ. Χατζηδημητρίου (2010) 116.

95. Τερζόπουλος (2000) 74.

96. Σύμφωνα με τον Τατσούλη (1997) 75, “[...]πρόκειται για κινησιακά συντάγματα που θα ισοδυναμούσαν, σε ένα άλλο είδος θεάτρου, με αλλαγή σκηνικού, ενδυμάτων, χαμήλωμα φωτισμού και άλλα δηλωτικών της αλλαγής του επιπέδου εκφώνησης”.

Θέατρο παρουσίασε τον *Πενθέα Πάσχοντα* σε σκηνοθεσία του Χρήστου Βαλαβανίδη και κινησιολογική καταγραφή της Ασπασίας Κράλλη. Η έμφαση της προσέγγισης της Κράλλη βρίσκεται στον τρόπο ανατροφής του Πενθέα και στη μητριαρχική εξουσία που ασκεί πάνω του η Αγαθή, στοιχείο στα οποία οφείλεται και η τραγική έκβαση της δράσης.⁹⁷ Η σημασία και ο ρόλος του προσωπείου στην παράσταση εντοπίζεται αρχικά, στην τοποθέτησή του στο πρόσωπο του Πενθέα από την μητέρα του ως σύμβολο εγκλωβισμού του στα αυταρχικά, μητριαρχικά 'πιστεύω' της και στη συνέχεια στην αφαίρεσή του προσωπείου από την ίδια τη στιγμή της αναγνώρισης. Στην περίπτωση του *Πενθέα Πάσχοντα* η όψη του προσωπείου δεν διαφέρει από εκείνο της *Μήδειας*: πηλίνο, λευκό, ουδέτερο, με μεγάλα ανοίγματα στα μάτια. Ο ρόλος του και στη συγκεκριμένη περίπτωση μοιάζει συμβολικός.

Ύστερα από τη διαδρομή που διανύσαμε παραπάνω νομίζω ότι μπορούμε να διατυπώσουμε ορισμένα συμπεράσματα. Ως προς τη χρήση του προσωπείου στις σύγχρονες παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στη νεοελληνική σκηνή φαίνεται ότι μπορεί να προβεί κανείς σε μια πενταπλή κατηγοριοποίηση: (α) Η περίπτωση των σκηνοθετών που χρησιμοποιούν προσωπεία σε συγκεκριμένους ρόλους, τα οποία ενίοτε αφαιρούνται, χωρίς αναγκαστικά να αιτιολογείται από λόγους θεατρικής πρακτικής και αναγκαιότητας η αφαίρεση τους (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Μ. Βολανάκης). (β) Η περίπτωση σκηνοθετών που κρίνουν ότι συγκεκριμένοι ρόλοι απαιτούν προσωπεία. Σε αυτή την κατηγορία χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί ο Προμηθέας, που σύμφωνα με ορισμένους σκηνοθέτες, όπως ο Α. Μινωτής, ως υπερβατικός ρόλος εκφεύγει της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Το ίδιο απαιτητά είναι τα προσωπεία στις περιπτώσεις που ανδρικός (ενίοτε και γυναικείος) θίασος αναλαμβάνει όλους τους ρόλους. (γ) Η περίπτωση των σκηνοθετών, οι οποίοι συνειδητά και συστηματικά χρησιμοποιούν τα προσωπεία στο πλαίσιο μιας προσπάθειας που αντανάκλα την ιδεολογία της αρχαιολογικής αναπαράστασης (χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Αίνου Καρζή στα χνάρια του Σικελιανού και των Δελφικών Εορτών). (δ) Η περίπτωση των σκηνοθετών που πειραματίζονται με τη χρήση των προσωπείων, προκειμένου να εφαρμόσουν στις παραστάσεις ερευνητικές αναζητήσεις τους σχετικά με τη χρήση και τη λειτουργία του (εδώ χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των συνεργαζόμενων με τον Βόβολη σκηνοθετών). (ε) Η πε-

97. Η Κράλλη, σε συνέντευξή της στο *Βήμα* (16.3.1997) αναφέρει πως αν "η Αγαθή δεν είχε αναθρέψει τον Πενθέα με αυταρχικό και απόλυτο τρόπο, αυτός θα είχε δεχθεί το νέο θεό και η Αγαθή δεν θα είχε φτάσει να σκοτώσει το γιό της".

ρίπτωση των σκηνοθετών οι οποίοι επίσης συνειδητά και συστηματικά χρησιμοποιούν στις παραστάσεις τους τα προσωπεία, όπως και στην παραπάνω περίπτωση, στο πλαίσιο όμως του τελετουργικού θεάτρου και μέσω των διαπολιτισμικών επιδράσεων των παραδόσεων του θεάτρου της Ασίας και της Άπω Ανατολής. Η συστηματική χρήση του ημιπροσωπείου στις σκηνοθεσίες του Κάρολου Κουν είναι ενδεικτική. Στην ίδια κατηγορία των διαπολιτισμικών επιδράσεων εντάσσεται η χρήση του μακιγιάζ στην περίπτωση του Θόδωρου Τερζόπουλου με αναφορά στο θέατρο Μπούτο.

Οι παραπάνω πέντε τάσεις έχουν διαφορετικές αφετηρίες: άλλοτε η αφετηρία είναι ιστορική-ιδεολογική με αναφορά στο παρελθόν, άλλοτε πάλι είναι καλλιτεχνική, υπό την έννοια ότι είτε εξυπηρετεί ένα αισθητικό ιδεώδες είτε εκφράζει τάσεις πρωτοποριακής αναζήτησης. Αν και δεν μπορεί να παραγνωρίσει κανείς ότι υπάρχουν ενδιαφέρουσες ή και σημαντικές παραστάσεις με προσωπεία, δεν μπορεί από την άλλη να μην επισημάνει προβλήματα, αδυναμίες ή και κάποια αμηχανία ως προς τη χρήση τους. Πέρα από πιθανά προβλήματα ακουστικής, μείζων ζήτημα που αναδεικνύεται από τη μελέτη των παραστάσεων είναι, κατά τη γνώμη μου, η έλλειψη θεωρητικής σκευής σε ό,τι αφορά τη συστηματική χρήση των προσωπείων στο πλαίσιο ενός θεατρικού κώδικα, ώστε να δημιουργηθεί μια σταθερή βάση αναφοράς που θα επιδέχεται βελτίωση ή εξέλιξη. Όπως προκύπτει από όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, οι έλληνες σκηνοθέτες μάλλον δεν αντιμετώπισαν έως τώρα το θέμα των προσωπείων ούτε πολύ συστηματικά ούτε ως ιδιαίτερης σημασίας καλλιτεχνική πρόκληση.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arvaniti, Ek. (1996), *The Representation of Women in Contemporary Productions of Ancient Greek Tragedies based on the Myth of Orestes, with special Reference to the Theme of Matricide*, (αδημοσίευτη διδ. διατριβή, University of Kent).
- Αρβανίτη, Κ. (2010), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*. Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης, τ. Α', Αθήνα.
- Αρβανίτη, Κ. (2011), "Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή. Απόπειρα συνολικής θεώρησης", *Λογεῖον* 1, 270-306.
- Αρβανίτη, Κ. (2011), "Το θρηγνούν σώμα. Ο θρήνος για την κοινότητα και ο προσωπικός θρήνος", στα *Πρακτικά 1ης και 2ης Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος*. Θέατρο Άττις, Κιάτο, 99-120.
- Βαρβέρης, Γ. (1985), *Η κρίση του θεάτρου 1976-1984*, Αθήνα.

- Barrault, Jean-Louis (1962), "Problèmes de l'Orestie", *Cahiers Renaud-Barrault*, 11, 93-126.
- Calame, C. (1986), "Facing Otherness: the Tragic Mask of Ancient Greece", *History of Religions* 26, 125-42.
- Calame, C. (2005), *Masks of Authority: Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*, μτφρ. P. M. Burk, Ithaca, NY.
- Carlson, M. (1978), *Goethe and the Weimar Theatre*, Ithaca, NY.
- Coldiron, M. (2002), "Masks in the Ancient and Modern Theatre", *New Theatre Quarterly*, 393-4.
- Copeau, J. (2000), *Registres VI: l'Ecole du Vieux Colombier III, 1919-1924*, επιμ. C. Sicard, Paris.
- Croall, J. (2008), *Peter Hall's Bacchae (National Theatre at Work)*, London.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1982), *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου: 1. Αρχαίο δράμα*, Αθήνα.
- Didaskalia*, issue 4.
- Duncan, A. (2006), *Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge.
- Easterling, P.E. (1998), "Tragedy and Ritual: 'Cry 'Woe, woe', but may the god prevail!'", *Métis* 3.2, 88-109.
- Eldredge, S. (1996), *Mask Improvisation for Actor Training and Performance: The Compelling Image*, Evanston, III.
- Emigh, J. (1996), *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*. Philadelphia.
- Επίδαυρος. 40 χρόνια φεστιβάλ* (1994), Αθήνα.
- Η Λέξη*, τχ. 46 (1985), αφιέρωμα στον Κάρολο Κουν.
- Ηώς* (1998), Άγγελος Σικελιανός, Εύα Palmer Σικελιανού: *Δελφικές Εορτές*, Αθήνα (ανατύπωση).
- Θέατρο Τέχνης: 1942-1972* (1974) Αθήνα.
- Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις. *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια* (2000), Αθήνα.
- Θρύλος, Α. (1977), *Το Ελληνικό θέατρο Β' (1934-1940)*, Αθήνα.
- Θρύλος, Α. (1978), *Το Ελληνικό θέατρο Δ' (1945-1948)*, Αθήνα.
- Θρύλος, Α. (1979), *Το Ελληνικό θέατρο ΣΤ' (1952-1955)*, Αθήνα.
- Fay, St. (1995), *Power Play: The Life and Times of Peter Hall*, Λονδίνο.
- Flashar, H. (2009), *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2η έκδοση, Μόναχο.
- Fo, D. (1989), "Hands off the Mask", *New Theatre Quarterly* 55, 207-9.
- Foley, H. (1980), "The Masque of Dionysus", *Transactions of the American Philological Association* 110, 107-33.
- Goetsch, S. (1994), "Lighting a Fuse", *Didaskalia* 4 [<http://www.didaskalia.net/issues/vol1no4/goetsch.html>].
- Goetsch, S. (1994), "Playing against the text. *Les Atrides* and the History of Reading Aeschylus", *The Drama Review* 38, 75-95.
- Hall, P. (1993), *Making an Exhibition of Myself*, Λονδίνο.
- Hall, P. (1996), "Peter Hall talks to Peter Stothard", Platform Discussion, National Theatre, 21 September 1996 [<http://www.nationaltheatre.org.uk>].

- Hall, P. (2010), *Exposed by the Mask. Form and Language in Drama*, Λονδίνο.
- Halliwell, St. (1993), "The Function and Aesthetics of the Greek Tragic Mask", στο N. Slater – B. Zimmermann (επιμ.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, (Drama 2) Stuttgart, 195-211.
- Herbert, J. (1993), *A Theatre Workbook*, London.
- Johnson, M. (1992), "Reflections of Inner Life: Masks and Masked Acting in Ancient Greek Tragedy and Japanese Noh drama", *Modern Drama* 35, 20-34.
- Jomaron, J. (2009), *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τ. 2, μτφρ. Δ. Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη.
- Kachler, K.G. (1991), *Zur Entstehung und Entwicklung der griechischen Theatermaske*, Basel.
- Καγγελάρη, Δ. (2010), "Κάρολος Κουν: προσεγγίσεις της ποιητικής του", στο *Κάρολος Κουν*, Αθήνα, 114-152.
- Κακούρη, Ι. Κ. (1974), *Προϊστορία του θεάτρου*, Αθήνα.
- Καραγάτσης, Μ. (1999), *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Αθήνα.
- Καραντινός, Σ. (1941), *Στοχασμοί γύρω στο θέατρο*, Αθήνα.
- Καραντινός, Σ. (1949), *Περί θεάτρου. Δοκίμιο*, Αθήνα.
- Καραντινός, Σ. (1969), *Προς το αρχαίο δράμα*, Αθήνα.
- Καραντινός, Σ. (1974), *Σωκράτης Καραντινός: σαράντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα.
- Καρζής, Α. (1954), "Γένεση, τεχνική συγκρότηση και νεότερη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου αττικού θεάτρου", *Αιξωνή* 4, 39-40, 41-53.
- Κάρολος Κουν* (2010), Αθήνα.
- Κουν, Κ. (1981), *Κάρολος Κουν για το θέατρο: κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα.
- Κουν, Κ. (1988), *Συνομιλίες*, Αθήνα.
- Κουν, Κ. (1992), *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα.
- McDonald, M. (1992), *Ancient Light, Modern Sun. Greek Drama on the Modern Stage*, New York.
- Macintosh, F. (1997), "Tragedy in Performance: Nineteenth and Twentieth Century Productions", στο P.E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 284-323.
- Marshall, C.W. (1999), "Some Fifth-Century Masking Conventions", *Greece & Rome* 46, 188-202.
- Matejka, R. (1969), *Max Reinhardts Antiken-Inszenierungen* (αδημοσίευτη διδ. δι-ατριβή), Wien.
- Mayar, M. (2004), *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, Athens.
- Melchinger, S. (1974), *Das Theater der Tragödie*. Munich.
- Miller, J. G. (2007), *Ariane Mnouchkine*, Routledge.
- Μισοπολινού, Α. (2010), "Λίνος Καρζής (1894-1978). Μεταφυσικές αναζητήσεις στο νεοελληνικό θέατρο" στο Α. Γλυτζουρής, Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, 437-455.
- Monaghan, P. (2007), "Mask, Word, Body and Metaphysics in the Performance of Greek Tragedy", *Didaskalia* 7, 12-21.
- Νίτσε, Φρ. (1996), *Χαρούμενη γνώση*, μτφρ. Α. Τρουλίνου, Αθήνα.

- Νίτσε, Φρ. (2010), *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, 2η έκδ. αναθεωρημένη από τους J. Gould και D.M. Lewis, Oxford.
- Πολίτης, Φ. (1983), “Τα προσωπεία”, στου ίδιου, *Επιλογή Κριτικών Άρθρων Β': Θεατρικά*, φιλ. επιμ. Ν. Πολίτη, 87-90.
- Πολίτης, Φ. (1983), “Η μάσκα”, στου ίδιου, *Επιλογή Κριτικών Άρθρων Β': Θεατρικά*, φιλ. επιμ. Ν. Πολίτη, 249-253.
- Ρώτας, Β. (1927), “Το περιεχόμενο των Δελφικών Εορτών. Μετά την παραζάλη. Το αντίκρισμα της πραγματικότητας”, *Ελληνικά Γράμματα*, 127-134.
- Sampatakakis, G. (2006), “Dionysus Restitutus — The *Bacchae* of Terzopoulos”, στο F.M. Raddatz (επιμ.), *Journey with Terzopoulos. The theatre of Theodoros Terzopoulos*, Germany, 90-102.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2008), *Γεωμετρώντας το χάος*, Αθήνα.
- Σηφάκης, Γ.Μ. (2011), “Μέτρο, μέλος, όψεις: Η σημασία τους για τη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας”, *Λογείον* 1, 1-30.
- Σιδέρης, Γ. (1976), *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*, Αθήνα.
- Σικελιανός, Α. (1980), *Πεζός λόγος, Β'*, Αθήνα.
- Smethurst, M. (2002), “Ninagawa's Production of Euripides' *Medea*”, *American Journal of Philology* 123, 1-34.
- Smith, S. H. (1984), *Masks in Modern Drama*, London.
- Σοφρά, Ε.Α. (1992), *Λίνος Καρζής. Δεκατέσσερα χρόνια από το θάνατό του (1978-1992)*, Αθήνα.
- Σπάθης, Δ. (2010), “Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης”, στο *Κάρολος Κουν*, Αθήνα, 186-239.
- Σταματογιαννάκη, Κ. (2009), *Μίνως Βολανάκης*, Αθήνα.
- Taplin, O. (2002), “Masks in Greek Tragedy and in *Tantalus*”, *Didaskalia* 5, 2.
- Τσατσούλης, Δ. (1997), “Το σώμα του τραγικού και η γλώσσα της σιωπής”, *Σύγκριση – Comparison* 8, 74-85.
- Tsatsoulis, D. (2006), “The Circle and the Square”, στο F.M. Raddatz (επιμ.), *Journey with Terzopoulos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Germany, 42-54.
- Τσατσούλης, Δ. (2007), *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής*, Αθήνα.
- Το Καρονχαρείον* (2004), διπλό αφιέρωμα στον Λίνο Καρζή.
- Φωτόπουλος, Δ. (1980), *Μάσκες, θέατρο*, Αθήνα.
- Χατζηδημητρίου, Π. (2010), *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο, Θεσσαλονίκη*.
- Varakis, A. (2003), *The Use of Masks in the Modern Staging of Aristophanes in Greece*, (αδημοσίευτη διδ. διατριβή) Royal Holloway, University of London.
- Varakis, A. (2007), “Body and Mask in Performances of Classical Drama on the Modern Stage”, στο L. Hardwick, Chr. Stray (επιμ.), *A Companion to Classical Receptions*, Chichester, 259-273.
- Vasseur-Legangneux, P. (2004), *Les Tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq.

- Vervain, Ch. – Wiles, D. (2001), “The Masks of Greek Tragedy as Point of Departure for Modern Performance”, *New Theatre Quarterly* 67, 254-272.
- Vervain, Ch. (2007), “Three *Electras* and the Multivalent Mask”, *Didaskalia* 7, 7-11.
- Vollman, W. T. (2010), *Kissing the Mask*, New York.
- Vovolis, Th. & Zamboulakis G. (2004), “The Acoustical Mask of Greek Tragedy”, στο Martha Vestin – Grete Snelved (επιμ.), *The Face and the Mask of the Actor: Methodica*, 2003, 107-131, Stockholm.
- Vovolis, Th. (2007), “The Acoustical Mask of Greek Tragedy”, *Didaskalia* 7, 22-28.
- Vovolis, Th. (2009), *Prosopon. The Acoustical Mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre*, Stockholm.
- Walton, M. J. (2007), “The Word and the Take: Writing for the Mask”, *Didaskalia* 7, 29-34.
- Weihe, R. (2004), *Die Paradoxie der Maske. Die Geschichte einer Form*, München.
- Wiles, D. (2004a), “The Mask of Greek Tragedy”, *Dioniso* 3, 206-13.
- Wiles, D. (2004b), “The Use of Masks in Modern Performances of Greek Drama”, στο E. Hall – F. Macintosh – A. Wrigley (επιμ.), *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the New Millenium*, Oxford.
- Wiles, D. (2007), *Mask and Performance in Greek Tragedy*, Cambridge.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
katvotenet@gmail.com