



Η σκηνοθετική προσέγγιση
του σημειακού συστήματος του ρυθμού
στη σκηνική ερμηνεία του τραγικού χορού
στις παραστάσεις:
Ηλέκτρα Σοφοκλή, σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη
(βιντεοσκόπηση BBC, 1962)
& *Πέρσες* Αισχύλου, σκηνοθεσία Κ. Κουν
(αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000)

Ευαγγελία Χαζάκη
(καλλιτεχνικό όνομα: Ευαγγελία Θαλασσινή)

Περίληψη: Στην παρούσα εργασία θα επιχειρηθεί μέσω της συγκριτικής ανάλυσης της σκηνικής ερμηνείας και πρόσληψης του τραγικού χορού να εξεταστεί η διαφοροποίηση ως προς την σκηνοθετική χρήση του σημειακού συστήματος του ρυθμού στις εξής δύο παραστάσεις: *Ηλέκτρα* Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη (βιντεοσκόπηση BBC, 1962) και *Πέρσες* Αισχύλου σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000). Πιο συγκεκριμένα θα διερευνηθεί η χρήση του σημειακού συστήματος του ρυθμού σε σχέση με τον λόγο και την κίνηση του τραγικού χορού. Λόγω περιορισμένης έκτασης της εργασίας θα εστιάσω μόνο στα εξής λυρικά μέρη των παραστάσεων: α. *Ηλέκτρα* Σοφοκλή: Πάροδος (κομμός Χορού & Ηλέκτρας) (στ. 121 - 250) β. *Πέρσες* Αισχύλου: 2ο στάσιμο (επίκληση Δαρείου) (στ. 623 - 680). Μεθοδολογικά η συγκριτική ανάλυση των παραστάσεων βασίστηκε σε βιντεοσκοπημένο υλικό καθώς και σε επιστημονική βιβλιογραφία.

Λέξεις κλειδιά: ρυθμός, τραγικός χορός, μουσικότητα λόγου, σκηνοθεσία, αρχαία τραγωδία

1. Ταυτότητα παραστάσεων

Ηλέκτρα Σοφοκλή, σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη (βιντεοσκόπηση BBC, 1962)

Ο Ροντήρης παρουσίασε την αναθεωρημένη εκδοχή της πρώτης παράστασης (*Ηλέκτρα* Σοφοκλή, Εθνικό Θέατρο 1936) το 1959 με το Πειραϊκό θέατρο και το 1962 αυτή η εκδοχή της *Ηλέκτρας* μαγνητοσκοπήθηκε σε συνθήκες στούντιο από το BBC, οι οποίες όμως απέδωσαν το πνεύμα της υπαίθριας παράστασης.¹ Τον πρωταγωνιστικό ρόλο ερμήνευσε η Ασπασία Παπαθανασίου. Οι

¹ Κ. Αρβανίτη, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο Ι, Θωμάς Οικονόμου-Φώτος Πολίτης-Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα 2020, 296.



καλλιτεχνικοί συντελεστές της βιντεοσκοπημένης παραγωγής του BBC παραμένουν οι ίδιοι με την πρωτότυπη παράσταση της *Ηλέκτρας*, δηλαδή υιοθετείται η μουσική σύνθεση του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη και η χορογραφία της Λουκίας Σακελλαρίου η οποία είχε ξεκινήσει την συνεργασία της με τον Ροντήρη από την παράσταση της Επιδαύρου το 1936.² Οι ηθοποιοί εν αντιθέσει με τους άλλους συντελεστές ήταν διαφορετικοί στην βιντεοσκοπημένη εκδοχή του BBC. Το κείμενο σε μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη υπέστη μεγάλο αριθμό περικοπών σε σημείο που η διάρκεια της παράστασης στην βιντεοσκόπηση του BBC δεν ξεπερνούσε τα πενήντα τρία λεπτά.³

***Πέρσες* Αισχύλου, σκηνοθεσία Κ. Κουν (αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000)**

Η διαδρομή των *Περσών* του Αισχύλου από το Θέατρο Τέχνης ξεκινά την άνοιξη του 1965, όταν η πρεμιέρα της παράστασης λαμβάνει χώρα στο Aldwych Theatre του Λονδίνου στο πλαίσιο του διεθνούς φεστιβάλ World Theatre Season.⁴ Ήταν το δεύτερο εγχείρημα του Κουν με το Θέατρο Τέχνης στον χώρο της αρχαίας τραγωδίας μετά την παράσταση *Χοηφόρες* του Αισχύλου (1945). Σ' αυτή την πρώτη παράσταση των *Περσών* βασίστηκε και η αναβίωση της παράστασης από το Θέατρο Τέχνης (2000) ως συνέχεια μιας σειράς αναβιώσεων που ξεκινάει το 1988. Ο Γιώργος Λαζάνης και ο Μίμης Κουγιουμτζής υπεύθυνοι της σκηνοθετικής επιμέλειας των *Περσών* θα πουν γι' αυτό το εγχείρημα: «ο δάσκαλός μας Κάρολος Κουν με τους ανεπανάληπτους συνεργάτες του, Γιάννη Χρήστου και Γιάννη Τσαρούχη, άφησαν ένα πολύτιμο έργο. Η αναβίωση των *Περσών* δεν επιδιώκει να ανακαλέσει παλιές δόξες για να καλύψει αδυναμίες του παρόντος. Πιστεύουμε πως έχουμε χρέος τέτοια σημεία αναφοράς να τα προβάλλουμε για να τα γνωρίζουν οι νεότερες γενιές».⁵ Η αναβίωση της παράστασης *Πέρσες* διατήρησε το καλλιτεχνικό αποτύπωμα των συντελεστών της πρωτότυπης παράστασης του 1965. Η μετάφραση του Πάνου Μουλλά, σύμφωνη με την προσέγγιση του Κουν πρέσβευε την αισθητική του λαϊκού εξπρεσιονισμού που αποδίδεται συνοπτικά ως στυλιζάρισμα ορισμένων εκφραστικών μέσων τα οποία τονίζουν το λαϊκό στοιχείο με θεμέλια στα δημοτικά τραγούδια, τις βυζαντινές αγιογραφίες και τα αρχαία αγγεία.⁶ Η μουσική του Γιάννη Χρήστου -η οποία θα αναλυθεί εκτενώς εν συνεχεία- διατηρήθηκε στο ακέραιο και στην αναβίωση της παράστασης (2000) υπογραμμίζοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο της ήδη από το 1965, ενώ τα κοστούμια-σκηνικά του Τσαρούχη που χρησιμοποιήθηκαν στην αναβίωση της παράστασης τονίζουν την διάθεση πιστής αναπαραγωγής της πρωτότυπης παράστασης από τους συνεργάτες του Κουν, Λαζάνη και Κουγιουμτζή. Η σκηνοθεσία του Κουν ως αντίσταση στις συντηρητικές απόψεις των σκηνοθετών του Εθνικού

² Α. Σπανού, *Η πρόσληψη του χορού και της όρχησης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας μέσω της χρήσης του σώματος σε σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος*, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών σπουδών, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Λευκωσία 2020, 24.

³ I. Roilou-Panagodimitrakopoulou, *Performances of Ancient Greek Tragedy and Hellenikotita: The Making of a Greek Aesthetic Style of Performance 1919–1967*, PhD . thesis ,Department o f Theatre Studies Lancaster University, United Kingdom 2003, 221.

⁴ Τ. Μποσαντζής, «Αρχαία τραγωδία και μερική ανατροπή του “δυτικού” προτύπου ερμηνείας στη νεοελληνική σκηνή : Οι παραστάσεις των Περσών του Αισχύλου από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη (1939/1946) και από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (1965) », *Σκηνή 1* (14) (2022) 2

⁵ Ριζοσπάστης (2000,) “*Αναβίωση μιας ιστορικής παράστασης*”, 30 Ιουλίου. Διαθέσιμο από: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=376262> (πρόσβαση 20 Αυγούστου 2024)

⁶ Ε. Παναγή, *Ο Κάρολος Κουν και η πρόσληψη του χορού στο αρχαίο δράμα*, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Λευκωσία 2020,6



Θεάτρου και ειδικότερα στο κυρίαρχο παραστασιακό μοντέλο του Εθνικού Θεάτρου και του Δημήτρη Ροντήρη είναι εμφανής και στην αναβίωση της παράστασης.

2. Συγκριτική ανάλυση παραστάσεων

Η συγκριτική καλλιτεχνική αποτύπωση δύο κύριων σημειακών συστημάτων για τις δύο υπό διερεύνηση παραστάσεις επιχειρεί να εντοπίσει τη διαφοροποίησή τους σε σχέση με την χρήση του ρυθμού στην σκηνοθετική προσέγγιση. Πιο συγκεκριμένα θα αναφερθώ στα εξής σημειακά συστήματα: τις κειμενικές επιλογές της παράστασης, την σχέση του ρυθμού με τον λόγο και την κίνηση του χορού στα εξής μέρη: *Ηλέκτρα* Σοφοκλή, Πάροδος (κομμός Χορού & Ηλέκτρας, στ. 121-250) σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη και *Πέρσες* Αισχύλου (β στάσιμο -επίκληση Δαρείου, στ. 623-680) σε σκηνοθεσία Κ. Κουν.

2.1. Κειμενικές επιλογές

Ο Ροντήρης ως προς την σκηνική ερμηνεία του λυρικού μέρους της Παρόδου (κομμός Ηλέκτρας – Χορού, στ. 121-250) στην παράσταση *Ηλέκτρα* (βιντεοσκόπηση BBC, 1962) επιλέγει αυτούσιο το κείμενο του Σοφοκλή στην αρχαιοπρεπή μετάφραση του Γρυπάρη⁷ εκτός από την αντιστροφή Α (στ. 137-152) και την επωδό (στ. 233-250) οι οποίες παραλείπονται. Ως προς την σχέση των μέτρων πρωτοτύπου και μετάφρασης δεν ακολουθούνται οι ρυθμοί του πρωτοτύπου στην μετάφραση. Λαμβάνοντας υπόψη το βιβλίο σκηνοθεσίας του Ροντήρη και την σημειογραφία του (την οποία του είχε υποδείξει ο συνθέτης Δ. Μητρόπουλος) αναγνωρίζουμε στη θέση των κάθετων γραμμών τα σημεία αναπνοής του κειμένου, ενώ οι οξείες του κειμένου της νεοελληνικής μετάφρασης αποδίδουν τον τονικό ρυθμό και δεν σχετίζονται με τα μέτρα του πρωτοτύπου, γεγονός που οδηγεί σε μια πιο μονότονη εκφορά του λόγου στην σκηνική ερμηνεία του χορού, η οποία ουδεμία σχέση έχει με την ευφάνταστη ποικιλία των ρυθμών του πρωτοτύπου.

Ως προς τις κειμενικές επιλογές του Κουν στους *Πέρσες* και πιο συγκεκριμένα στο επιλεγμένο απόσπασμα της επίκλησης του φαντάσματος του Δαρείου (β στάσιμο, στ. 623-680) η μετάφραση της αναβίωσης των *Περσών* του Θεάτρου Τέχνης (2000) αφορά μια ανανεωτική εργασία του μεταφραστή Πάνου Μουλλά, η οποία παραγγέλθηκε από τον Κουν ειδικά για την πρωτότυπη παράσταση του Θεάτρου Τέχνης το 1965.⁸ Σε μια εποχή όπου η μετάφραση του Γρυπάρη είναι ακόμα ταυτισμένη με το αισχύλειο κείμενο και διεκδικεί την ίδια «ιερότητα» με το αρχαίο πρωτότυπο, ο Κουν καινοτομεί και διαχωρίζεται από την σκηνοθετική γραμμή του Εθνικού θεάτρου. Η μετάφραση του Μουλλά υποστηρίζεται ότι δεν έχει την ίδια «επιβλητική ποιητικότητα» που χαρακτηρίζει τη μετάφραση του Γρυπάρη -ιδίως στα χορικά μέρη- αλλά αποφεύγει τις υπερβολές. Ο Κουν αποφάσισε να μην χρησιμοποιήσει αυτούσιο το κείμενο του Αισχύλου, αλλά η σκηνοθετική του προσέγγιση βασίστηκε εξ ολοκλήρου στον πρωταγωνιστικό ρόλο της μουσικής του Χρήστου, η οποία απαιτούσε περισσότερο την οπτική του κειμένου του Αισχύλου ως πρώτη ύλη κάποιων επιλεγμένων φράσεων και λέξεων που στην επανάληψη τους με τη μορφή ηχοποιητικών μοτίβων ενέτειναν τον τελετουργικό χαρακτήρα της μαγικής επίκλησης του φαντάσματος του Δαρείου. Για παράδειγμα λέξεις του κειμένου όπως «γη μου» έρχονται επαναληπτικά στο αυτί του θεατή προκειμένου να συνδράμουν στην «τελετουργοποίηση» του κειμένου και της μουσικής, στις οποίες στόχευαν από κοινού ο

⁷ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, μετφρ. Ιωάννης Ν. Γρυπάρης, Αθήνα 1940

⁸ Μποστάντζης, ό.π.(σημ.4), 10



Χρήστου και ο Κουν. Στην μετάφραση του Μουλλά παρατηρείται ρήξη με την πρωτοκαθεδρία του τραγικού λόγου που πρέσβευε το Εθνικό Θέατρο και επιχειρείται μια κατάδυση στη σωματικότητα του λόγου, τη σύνδεση δηλαδή του σώματος και της λέξης μέσα από την τελετουργία ως σημείο συνάντησης των ετεροτήτων.⁹ Ο λόγος του χορού με την καίρια συμβολή του Χρήστου δεν απευθυνόταν στη διανοητική επεξεργασία του νοήματος από τον θεατή αλλά στην «ηχητική σύσταση» της λέξης που συναντιέται με το τελετουργικό στοιχείο της επίκλησης του χορού.¹⁰

2.2. Σχέση ρυθμού με τον λόγο και την κίνηση του χορού

Οι δύο παραγωγές της *Ηλέκτρας* του 1936 και του 1959 -προηγούμενες εκδοχές της βιντεοσκοπημένης παράστασης του 1962 - βασίστηκαν στην ίδια σκηνοθετική προσέγγιση του ρυθμού από τον Ροντήρη. Και στις δύο παραγωγές ο ρυθμός του λόγου και του σώματος είναι παρόμοιος και μερικές φορές πανομοιότυπος.¹¹ Ο Ροντήρης στην *Ηλέκτρα* κατάφερε να αποδώσει τη μορφή που κατά την άποψη του έπρεπε να έχει ο Χορός του αρχαίου δράματος «δηλαδή να απαγγέλει ρυθμικά, να τραγουδάει, να κινείται ρυθμικά και να εκτελεί καθαρή όρχηση».¹² Ωστόσο και στην αναθεωρημένη εκδοχή (1962) αν και υπάρχουν και κάποια μέρη που άδονται, διαπιστώνεται η κυριαρχία της ρυθμικής απαγγελίας του Χορού η οποία δεν απέχει σημαντικά από προγενέστερες εκδοχές της παράστασης.¹³ Ο ρυθμός στη σκηνοθεσία του Ροντήρη πρωταγωνιστεί ρυθμίζοντας τον λόγο και την κίνηση. Ως προς τον τρόπο απαγγελίας της Παρόδου (στ. 120-250) στην σκηνοθετική προσέγγιση του ρυθμού σε σχέση με τον λόγο οι γυναίκες του Χορού συνεκφωνούν το κείμενο ρυθμικά, ομαδικά και μονοφωνικά. Σπάνια τραγουδάει ο Χορός στην *Ηλέκτρα* και η ρυθμική απαγγελία του χορού γίνεται μονόφωνο τραγούδι μόνο όταν το επιβάλλουν οι συναισθηματικές καταστάσεις. Οι ρυθμοί συνδέονται και αλλάζουν σύμφωνα με τις συγκινησιακές διακυμάνσεις που εκφράζει ο ποιητικός λόγος. Η θρησκευτική-τελετουργική λειτουργία του Χορού μέσω της κίνησης και της απαγγελίας έχει αναφορές στο τυπικό του μυστηρίου της Ορθόδοξης θείας λειτουργίας.¹⁴ Η γοητεία που άσκησε ο Ράινχαρντ ως δάσκαλος και συνεργάτης στην αισθησιακή ποιότητα των τελετουργιών της Καθολικής Εκκλησίας μεταφέρθηκε ως οπτική στη μίμηση της ελληνορθόδοξης θείας λειτουργίας από τον Ροντήρη προκειμένου να προσεγγίσει και να αποδώσει το θρησκευτικό στοιχείο της τραγωδίας και του ρυθμού. Ο Ροντήρης υποστήριζε ότι μέσω της ρυθμικής απαγγελίας του χορού επιτυγχανόταν η έκφραση εσωτερικής αναγκαιότητας και όχι απλά η αισθητική απόλαυση του θεατή. Επίσης δεν αποσκοπούσε ο σκηνοθέτης σε μια ιστορική μουσειακή αναπαράσταση αλλά στην αναζήτηση της καθαρής συγκίνησης του θεατή και διέγερσης των συναισθημάτων μέσω του ρυθμού παρόμοιων με αυτά που είχε ο θεατής του 5^{ου} αιων. π.Χ.¹⁵ Ο Ροντήρης εμπνέονταν ως προς τον ρυθμό από μονοφωνικά δημοτικά τραγούδια, χορούς, βυζαντινούς ύμνους και μοιρολόγια. Από τα μέτρα του πρωτοτύπου δανείστηκε την

⁹ Μ. Μαυρογένη, (2011) "Πέρσες : συνέχειες και ρήξεις", *Δ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών 2011. Πάτρα, Ελλάδα, 26-29 Μαΐου 2011, 463

¹⁰ Μαυρογένη, ό.π. (σημ.8), 464

¹¹ Roilou, ό.π. (σημ.3), 223

¹² Δ. Ροντήρης, «Όχι μουσειακή αναπαράσταση, άμεση συγκίνηση του θεατή», στου ίδιου: *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Αθήνα 1999, 202.

¹³ Αρβανίτη, ό.π. (σημ.1), 214

¹⁴ Roilou, ό.π. (σημ.3), 225

¹⁵ Ροντήρης, ό.π. (σημ. 11), 202



συνεχή εναλλαγή ρυθμών για απόδοση των συναισθηματικών εναλλαγών του Χορού.¹⁶ Το σεμνό ήθος στη ρυθμική απαγγελία, η αποφυγή εξωτερικού πάθους και η αναζήτηση εσωτερικής αναγκαιότητας στον λόγο αποτέλεσαν βασικούς υποκριτικούς άξονες στο σύστημα του για τη σκηνική παρουσία του χορού με επίκεντρο πάντα την εναλλαγή των ρυθμών. Η ρυθμική απαγγελία της Παρόδου ακολουθεί τον τονικό ρυθμό ο οποίος απηχεί το δακτυλικό μέτρο με την εναλλαγή μιας τονισμένης συλλαβής (μακράς) και δύο άτονων συλλαβών (βραχέων).

Ως προς τη σχέση ρυθμού και σώματος η επιμονή του Ροντήρη στη μουσικότητα της ελληνικής γλώσσας σε συνδυασμό με την έμφαση που δίνει στην ποιητική γλώσσα της τραγωδίας, δημιούργησε ένα «ελληνικό» τρόπο απόδοσης του ρυθμού στην απαγγελία των χορικών και της όρχησης της Παρόδου στην βιντεοσκοπημένη παράσταση *Ηλέκτρα*.¹⁷ Ο ρυθμός βασίστηκε στη μελέτη του ρυθμού του ίδιου του κειμένου, η οποία περιελάμβανε την μελέτη του μέτρου του αρχαίου κειμένου και την πλήρη κατανόηση των συναισθημάτων που εκφράζονται στο έργο σε κάθε δεδομένη στιγμή.¹⁸ Στην παραγωγή της *Ηλέκτρας* (1959), στην οποία βασίστηκε και η βιντεοσκοπημένη παράσταση (BBC, 1962), η κίνηση του χορού ήταν συλλογική και στυλιζαρισμένη. Τα μέλη του χορού χωρίζονταν συνήθως σε δύο ημιχόρια, τα οποία μεταξύ τους δημιουργούσαν μια συνεχή αλλαγή των σχημάτων της όρχησης σύμφωνα και με τα σχήματα του ρυθμού του κειμένου.¹⁹ Ο δεκαπενταμελής χορός των γυναικών εισέρχεται βαθμιαία στη σκηνή με πομπικό βηματισμό, αργό και μεγαλοπρεπές. Η κίνηση του είναι απόλυτα συμμετρική και αντιθετική και το σώμα των μελών ταλαντεύεται στο ρυθμό της ομιλίας. Χρησιμοποιούν τα μέλη του χορού χαρακτηριστικές αργές χειρονομίες (ανύψωση χεριών, παλάμη στο μέτωπο) και γενικότερα με τις κινήσεις τους δίνουν σωματική έκφραση στο κείμενο του έργου. Η κίνηση του χορού είναι ρυθμική. Ακολουθώντας τον ρυθμό της απαγγελίας εκτελεί ο χορός καθαρή όρχηση τονίζοντας τη θρησκευτική-τελετουργική λειτουργία του μέσω της κίνησης και της απαγγελίας. Ο χορός δεν είναι άτομο αλλά ενσάρκωση μιας γενικής έννοιας η οποία αντιπροσωπεύεται από μια σωματική έντονη υπόσταση που επιβάλλεται μέσω των αισθήσεων. Μέσω του Χορού παρουσιάζονται διδάγματα σοφίας που αντλούν την εκφραστική τους δύναμη από τον ρυθμό του κειμένου, τη μουσική και την κίνηση.²⁰ Οι κινήσεις του χορού ακολουθούν με αυστηρή πειθαρχία τον ρυθμό του απαγγελλόμενου και ενίοτε του αδόμενου λόγου.²¹

Η εργασία του σκηνοθέτη Κουν επιλέγει τη ρητή διαφοροποίηση από την σκηνοθετική γραμμή του Ροντήρη και του Εθνικού Θεάτρου, οριοθετώντας όχι τι είναι, αλλά τι δεν είναι αρχαίο δράμα. Σύμφωνα με αυτή την γενική αρχή ο Κουν καταργεί ή αντιστρέφει οποιοδήποτε χαρακτηριστικό του Χορού του Ροντήρη. Έτσι αντιστικτικά με τον Χορό του Ροντήρη ο Χορός των *Περσών* του Κουν δεν βασίζεται στην ομαδική απαγγελία, δεν επιτελεί γεωμετρικούς σχηματισμούς και δεν ακολουθεί μια προαποφασισμένη ρυθμική παρτιτούρα.²² Λειτουργεί αυτοσχεδιαστικά μέσα στο γενικό πλαίσιο της ελεύθερης έκφρασης μιας «εσωτερικής

¹⁶ Ροντήρης, Δ. «Σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος», *Απόψεις, Εβδομάς θεάτρου*. Συνέδριο καλλιτεχνικό-επαγγελματικό. Αθήνα, 14 - 21 Νοεμβρίου 1960, 80

¹⁷ Roilou, ό.π. (σημ.3), 238

¹⁸ Roilou, ό.π. (σημ.3), 228

¹⁹ Σπανού, ό.π. (σημ.2), 2

²⁰ Ροντήρης, ό.π. (σημ.11), 208

²¹ Λάζου, Α. 'Η λειτουργία του χορού στο αρχαίο δράμα και η σκηνική προσέγγιση του Δ.Ροντήρη', *Ε Πολιτιστική συνάντηση, Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: ο Μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*. ENAM σε συνεργασία με Δήμο Ναύπακτου και Εργαστήριο λόγου και τέχνης του Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Αθηνών 2003. Ναύπακτος, Ελλάδα, 8-9 Νοεμβρίου 2003, 129.

²² Μποσταντζής, ό.π. (σημ.4), 15



συγκίνησης». Ο «λαϊκός εξπρεσιονισμός» που επιλέγει ως αισθητικό ύφος ο Κουν προσεγγίζει τον χορό με έντονη σωματικότητα, λαϊκότερο η ελληνικότητα αλλά και σύγχρονα εκφραστικά μέσα, προτείνοντας μια υβριδική προσπάθεια μετασχηματισμού της αρχαίας τραγωδίας, η οποία διαμορφώνεται κυρίως στο εργαστήρι της πρόβας μαζί με τους ηθοποιούς και δεν προαποφασίζεται μόνο από τον σκηνοθέτη. Ο Κουν αναζητάει τη μουσικότητα του τραγικού στοιχείου ως εσωτερική κατάσταση του ηθοποιού χωρίς να υπακούει σ' ένα εξωτερικό ρυθμό όπως ο χορός του Ροντήρη. Η δόμηση της «εσωτερικής συγκίνησης» εκφράζεται με διασπασμένο ποιητικό λόγο. Πιο συγκεκριμένα με επιλογή μεμονωμένων φράσεων του κειμένου που τονίζουν το συναίσθημα του χορού την συγκεκριμένη χρονική στιγμή της επίκλησης του φαντάσματος του Δαρείου καθώς και με το «σπάσιμο» της όρχησης ως αντιστάθμισμα στην συλλογική γεωμετρική κίνηση του Χορού του Ροντήρη.²³ Η αίσθηση του ρυθμού ενισχύεται μέσα από τις μουσικές δυνατότητες που του προσφέρει ο φυσικός τονισμός της νεοελληνικής γλώσσας.

Το πιο σημαντικό όμως ρυθμικό στοιχείο στον χορό του Κουν, πάντα μέσα από την καθοδήγηση και μουσική σύνθεση του Χρήστου, είναι η χρήση του ήχου της αναπνοής (εισπνοής και εκπνοής) ως γενεσιουργό στοιχείο της δυναμικής του κειμένου.²⁴ Η αναπνοή κάθε μέλους του χορού είναι αυτόνομη χωρίς ρυθμικό συντονισμό με τα άλλα μέλη. Οι εισπνοές επιταχύνονται σαν μια μπάλα που αναπηδά και παίζει τον ρόλο της ανάκρουσης μεταδίδοντας μια αίσθηση ορμητικής αμετάκλητης κίνησης προς την τελική εμφάνιση του φαντάσματος του Δαρείου. Η ασθματική ανάσα του χορού όταν γίνεται ομαδικά λειτουργεί ως ένα ρυθμικό οστινάτο (επαναλαμβανόμενο μοτίβο). Άλλα patterns (μοτίβα) λειτουργούν αποκλειστικά ρυθμικά και αντιπροσωπεύουν το σχήμα της έκρηξης πάνω σε διαφορετικές φράσεις του κειμένου της επίκλησης. «Σ' αυτό το ανατολίτικο μοιρολόι, σ' αυτόν τον ατελείωτο θρήνο του χορού, τα ιωνικά μέτρα εντείνουν την ασιατική ατμόσφαιρα. Το βαρβαρικό πάθος χωρίς μέτρο, χωρίς φραγμό, φτάνει σ' ένα εκστατικό παροξυσμό, ένα ατελείωτο θρήνο του Χορού βασισμένο σε ιωνικά μέτρα τονίζοντας με την επιλογή αυτή ο ποιητής τον ασιατικό χαρακτήρα του χορού.²⁵ Ο ανατολίτικος χαρακτήρας του χορού, καθώς και ο κινησιολογικός στροβιλισμός στην επίκληση του φαντάσματος του Δαρείου επικεντρώθηκε στην όψη των δερβίσηδων, τον πρωτογονισμό μιας τελετουργίας, την απώλεια της συνείδησης και την ταύτιση των μελών του χορού με υπερφυσικές δυνάμεις.

Συμπεράσματα

Κατόπιν συγκριτικής ανάλυσης του σημειακού συστήματος του ρυθμού στη σκηνική ερμηνεία του τραγικού Χορού στα επιλεγμένα λυρικά μέρη των παραστάσεων *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Ροντήρη (βιντεοσκόπηση BBC, 1962) και *Πέρσες* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Κουν (αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000) διακρίνουμε μια διαφορετική προσέγγιση ως προς την σκηνοθετική αντίληψη του ρυθμού στις δύο εν λόγω παραστάσεις. Ενώ και ο Ροντήρης και ο Κουν (σε συνδημιουργία με τον Χρήστου) συγκλίνουν στην υιοθέτηση μιας «τελετουργοποίησης» του χορού με έντονη την αναγκαιότητα αναζήτησης της θρησκευτικής λειτουργίας του, διαφοροποιούνται όμως ως προς τη σχέση του ρυθμού με τον λόγο και την κίνηση. Οι κειμενικές επιλογές στην παράσταση του Ροντήρη κατευθύνονται στη χρήση

²³ Μποσταντζής, ό.π.(σημ.4), 16

²⁴ A.M. Lucciano, *Jani Christou: the works and temperament of a Greek composer*, transl. C. Dale, Amsterdam 2000, 145

²⁵ Μποσταντζής, ό.π.(σημ.4), 9



αυτούσιου κειμένου προσδίδοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στο κείμενο και τον ρυθμό, γεγονός που καθορίζει και τη ρυθμική εκφορά του λόγου του χορού και την όρχηση του. Ο Χορός του Ροντήρη απαγγέλει και κινείται ομαδικά και ρυθμικά δίνοντας πρωτοκαθεδρία στους επιλεγμένους ρυθμούς και τις συγκινησιακές καταστάσεις που αντιπροσωπεύουν.

Ο Κουν εν αντιθέσει διαχωρίζεται εμφανώς από τη γραμμή του Εθνικού θεάτρου και τον Ροντήρη. Λειτουργεί εντελώς αντιστικτικά ως προς τη χρήση του σημειακού συστήματος του ρυθμού. Προτείνει στους *Πέρσες* μια ελεύθερη σκηνική ερμηνεία του χορού που δεν βασίζεται στον ρυθμό του κειμένου και την ομαδική ρυθμική απαγγελία και όρχηση όπως ο χορός του Ροντήρη αλλά στο «σπάσιμο» του κειμένου (επιλογή φράσεων και λέξεων) και της όρχησης (αυτόνομη κίνηση του κάθε μέλους του χορού) αναζητώντας την ελεύθερη αυτοσχεδιαστική προσέγγιση της σκηνικής ερμηνείας στο πλαίσιο μιας πρωτογονικής τελετουργίας. Το μοναδικό ρυθμικό στοιχείο που διαπερνάει τον λόγο και την κίνηση του Χορού στους *Πέρσες* είναι η αναπνοή, η οποία δημιουργεί μια επιταχυνόμενη κορύφωση της τελετουργίας της επίκλησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αρβανίτη, Κ. (2020) *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I, Θωμάς Οικονόμου -Φώτος Πολίτης-Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα.
- Λάζου, Α. (2003) «Η λειτουργία του χορού στο αρχαίο δράμα και η σκηνική προσέγγιση του Δ.Ροντήρη», *Ε Πολιτιστική συνάντηση, Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: ο Μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*. ENAM σε συνεργασία με Δήμο Ναύπακτου και Εργαστήρι λόγου και τέχνης του Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Αθηνών 2003. Ναύπακτος, Ελλάδα, 8-9 Νοεμβρίου 2003, 125-132.
- Lucciano, A.M. (2000) *Jani Christou: the works and temperament of a Greek composer*, transl. C. Dale, Amsterdam .
- Μαυρογένη, Μ. (2011) "Πέρσες: συνέχειες και ρήξεις", *Δ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*. Τμήμα θεατρικών σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών 2011. Πάτρα, Ελλάδα, 26-29 Μαΐου 2011.
- Μποσταντζής, Τ. (2002) «Αρχαία τραγωδία και μερική ανατροπή του “δυτικού” προτύπου ερμηνείας στη νεοελληνική σκηνή: Οι παραστάσεις των *Περσών* του Αισχύλου από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη (1939/1946) και από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (1965)», *Σκηνή* 1 (14).
- Roilou-Panagodimitrakopoulou, I. (2003) *Performances of Ancient Greek Tragedy and Hellenikotita: The Making of a Greek Aesthetic Style of Performance 1919–1967*, PhD. Thesis, Department of Theatre Studies, Lancaster University, United Kingdom.
- Ροντήρης, Δ. (1999) «Όχι μουσειακή αναπαράσταση, άμεση συγκίνηση του θεατή», στο ίδιου: *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Δ. Καγγελάρη (επιμ.), Αθήνα.
- Ροντήρης, Δ. (1960) «Σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος», *Απόψεις, Εβδομάς θεάτρου*. Συνέδριο καλλιτεχνικό-επαγγελματικό. Αθήνα, 14 - 21 Νοεμβρίου 1960, 77-80.
- Παναγή, Ε. (2020) *Ο Κάρολος Κουν και η πρόσληψη του χορού στο αρχαίο δράμα*, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Λευκωσία.
- Scott, W. C. (1996), *Musical design in Sophoclean theater*, Dartmouth College.
- Σοφοκλής, *Ηλέκτρα* (1940) μετφρ. Ιωάννης Ν.Γρυπάρη, Αθήνα .
- Σπανού, Α. (2020) *Η πρόσληψη του χορού και της όρχησης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας μέσω της χρήσης του σώματος σε σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος*, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Θεατρικών σπουδών, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Λευκωσία.



Βιογραφικό: Σκηνοθέτης / Ηθοποιός / Θεατρολόγος-εκπαιδευτικός / Ερευνήτρια αρχαίου δράματος. Απόφοιτη Σχολής Δραματικής Τέχνης «Βεάκη». Απόφοιτη Τμήματος Σκηνοθεσίας Θεάτρου RESAD (Βασιλική Ανωτάτη Ακαδημία Δραματικής Τέχνης Μαδρίτης (Ισπανία). Μεταπτυχιακό «Σκηνικές Τέχνες» Πανεπιστήμιο REY JUAN CARLOS (Ισπανία). Μεταπτυχιακό "Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψη του» Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Πατρών. Έχει σκηνοθετήσει θεατρικά έργα στην Ελλάδα και την Ισπανία (*Ηλέκτρα* Σοφοκλή, *Αντιγόνη* Jean Anouilh, *Quartett* Heiner Muller, *Αντιγόνη* Σοφοκλέους κ.ά). Από το 2015 ασχολείται αποκλειστικά με δρώμενα αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και συγκεκριμένα με παρουσίαση τραγωδιών στα αρχαία ελληνικά με βάση τον προσωδιακό ρυθμό του πρωτοτύπου (εναλλαγή μακρών & βραχέων συλλαβών). Στο πλαίσιο της θεατρικής της έρευνας για την παραστατικότητα του προσωδιακού ρυθμού παρουσίασε την *Αντιγόνη* Σοφοκλέους στα αρχαία ελληνικά σε αρχαιολογικά μουσεία της χώρας. Ως διδάσκουσα αρχαίου δράματος έχει διοργανώσει εκπαιδευτικά προγράμματα με κεντρικό άξονα την σχέση ρυθμού και λόγου στο πρωτότυπο κείμενο. Την παρούσα περίοδο εργάζεται ως Θεατρολόγος-εκπαιδευτικός στην Πρωτοβάθμια Γενική εκπαίδευση καθώς και στις ΣΑΕΚ (Σχολές Ανώτερης Επαγγελματικής Κατάρτισης).

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < kenosxoros77@gmail.com >