



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ  
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ: ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**«Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΗΡΩΙΔΑ**  
**ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ»**

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Κλαδάκη Μαρία  
Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια: Σταματοπούλου Μαρία  
Α.Μ.:215537

Αθήνα, 2018

## Περιεχόμενα

## Σελίδες

Περιεχόμενα.....2-3

Περίληψη.....5

### 1<sup>ο</sup> ΜΕΡΟΣ:ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1.Θέατρο-Τραγωδία.....6-8

Η σημασία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας..... 8

1.1. *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη.....9

1.2. *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.....10-11

1.3. *Μήδεια* του Ευριπίδη.....11-12

Μεταγραφή αρχαίου τραγικού κειμένου.....13-16

2.Μεταγραφή στον Κινηματογράφο.....13-14

2.1. Η *Ηλέκτρα* του Μ. Κακογιάννη.....14-15

2.2. Η *Αντιγόνη* του Γ. Τζαβέλλα.....15

2.3. Η *Μήδεια* του Π.Π. Παζολίνι.....16

### 2<sup>ο</sup> ΜΕΡΟΣ:Η ΕΡΕΥΝΑ

2.1. Σκοπός και στόχος έρευνας.....17

2.2. Μεθοδολογία έρευνας.....17

2.2.1. Σημειωτική Ανάλυση.....18-19

2.3. Ερωτηματολόγιο αυτοαναφοράς.....19-20

2.4. Συμμετέχοντες.....20-21

### **3ο ΜΕΡΟΣ: ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ**

3.1. Αποτελέσματα σημειωτικής ανάλυσης.....	22
3.1.1. Αναλύοντας τις κινηματογραφικές μεταφορές των αρχαίων τραγωδιών.....	23
Α) <i>Ηλέκτρα</i> του Κακογιάννη.....	24-27
Β) <i>Αντιγόνη</i> του Τζαβέλλα.....	27-28
Γ) <i>Μήδεια</i> του Παζολίνι.....	29-32
3.1.2. Παραλληλισμός αρχαίων τραγωδιών με κινηματογραφικές μεταφορές.....	32-36
Α) <i>Ηλέκτρα</i> του Ευριπίδη/ <i>Ηλέκτρα</i> του Κακογιάννη.....	32-34
Β) <i>Αντιγόνη</i> του Σοφοκλή/ <i>Αντιγόνη</i> του Τζαβέλλα.....	34-35
Γ) <i>Μήδεια</i> του Ευριπίδη/ <i>Μήδεια</i> του Παζολίνι.....	35-36
3.2. Αποτελέσματα ερωτηματολογίων.....	36-39

### **4ο ΜΕΡΟΣ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ**

4.1 Συμπεράσματα.....	40
4.2 Περιορισμοί της μελέτης.....	41
Προτάσεις .....	42
Επίλογος.....	43
Βιβλιογραφία.....	44-46
Παράρτημα.....	47-53
1. Ερωτηματολόγιο.....	47-49
2. Φωτογραφικό Υλικό.....	50-53

*Πάντα γὰρ φύσει ἔχει τι θεῖον.  
Γυνή ἀνδρός φθονερώτερον καὶ μεμψιμοιρότερον.  
Δει γὰρ τὴν μὲν τέχνην χρῆσθαι τοῖς ὀργάνοις, τὴν δὲ ψυχὴν τῷ σώματι.  
Ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν.  
(ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ)*

## **Περίληψη**

Τα έργα *Ηλέκτρα*, *Αντιγόνη* και *Μήδεια* αποτελούν αριστουργήματα ψυχογραφικής σκιαγράφησης της γυναικείας σκέψης και δράσης. Αρχικά, μέσα από τα εξωτερικά και τα εσωτερικά χαρακτηριστικά των ηρωίδων τους προβάλλονται ο χαρακτήρας τους και ο ρόλος τους μέσα στα έργα. Γίνεται θεματική ανάλυση των τριών τραγωδιών και ακολούθως παρουσιάζεται η κινηματογραφική μεταφορά τους από τους δημιουργούς-σκηνοθέτες. Στη συνέχεια, με συγκριτική προσέγγιση υπογραμμίζονται οι ομοιότητες και οι διαφορές στα αρχαία δράματα και τις κινηματογραφικές μεταφορές τους. Έπειτα, παρουσιάζεται ένα δείγμα ερωτηματολογίου, με τα αντίστοιχα αποτελέσματά του καθώς και παρατηρήσεις για αυτά. Τέλος, οι περιορισμοί της έρευνας που προέκυψαν και τα συμπεράσματά της αποτελούν τροφή περαιτέρω προβληματισμού και ανάλυσης του μεγαλείου που κάθε φορά ο αναγνώστης ανακαλύπτει μελετώντας τα κείμενα των αρχαίων τραγωδών.

## **Abstract**

*Electra*, *Antigoni* and *Medea* are masterpieces of psychographic depiction of female thinking and acting. Initially, through the external and internal characteristics of their heroes, their character is drawn as well as their role in the plays. A thematic analysis of the three tragedies is being presented along with their transmutation into film heroes by the creators-directors. Through a comparative approach the similarities and differences in ancient dramas and their cinematic transport are being highlighted. Next, a sample of the questionnaire is being presented, with the corresponding results as well as the remarks about them. Finally, the constraints of the research that emerged and its conclusions constitute a food for further contemplation and analysis of the grandeur that each time the reader discovers when studying the texts of the ancient tragedies.

## **Λέξεις-Κλειδιά:**

*Τραγωδία, Αριστοτέλης, Θέατρο, Κινηματογράφος, Έρευνα, Κάθαρση*

## **Key-Words:**

*Tragedy, Aristotle, Theater, Cinema, Research, Catharsis Theory*

## Α' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

### 1. Θέατρο-Τραγωδία

Ο όρος τραγωδία έχει αβέβαιη προέλευση και υπάρχουν διάφορες απόψεις. Μια άποψη υποστηρίζει ότι η τραγωδία σημαίνει ωδή των τράγων<sup>1</sup> δηλαδή είναι το χορικό άσμα των λατρευτών του Διονύσου που φορούσαν δέρματα τράγων. Μια άλλη άποψη υποστηρίζει ότι είναι το χορικό άσμα σε διαγωνισμό, όπου το βραβείο για τον νικητή ήταν ένας τράγος. Και οι δύο αυτές απόψεις θεωρούνται αυθαίρετες. Από την άλλη πλευρά, ο αρχαίος φιλόσοφος Αριστοτέλης ορίζει την τραγωδία στο έργο του *Περί Ποιητικής*.

Αρχικά, ο Αρίων υπήρξε πρωτοπόρος ενός τραγικού άσματος που τραγουδούσαν οι χορευτές μεταμφιεσμένοι σε τράγους, δηλαδή σατύρους. Έπειτα, ο Θέσπης στα μέσα του 6ου αι. π.Χ., ξεχώρισε τον εξάρχοντα-υποκριτή από το χορό. Αυτόν τον εξάρχοντα-υποκριτή τον ταύτισε πλέον με το πρόσωπο που υποδυόταν. Ο Αισχύλος εν συνεχεία εισήγαγε το δεύτερο υποκριτή, με αποτέλεσμα να μειωθεί το διαλογικό κομμάτι του πρώτου υποκριτή με το χορό και να διεξάγεται με το δεύτερο περισσότερο. Ο Σοφοκλής καινοτόμησε εισάγοντας έναν τρίτο υποκριτή και ο Αισχύλος σύντομα υιοθέτησε αυτή την ιδέα. Άρα με την πάροδο του χρόνου μειώθηκαν τα χορικά και περιορίστηκε ο ρόλος του χορού που κατέληξε να τραγουδά άσματα άσχετα με τον Διόνυσο, έτσι και οι μορφές των χορευτών έπαψαν να θυμίζουν μορφές σατύρων.

Σύμφωνα με τον ορισμό του Αριστοτέλη, η τραγωδία<sup>2</sup> είναι μίμηση πράξεως σοβαρής και ολοκληρωμένης, που έχει αρχή μέση και τέλος και σημαντική έκταση. Έτσι, ο θεατής μπορεί να έχει σαφή αντίληψη και του συνολικού και του επιμέρους. Η μίμηση πραγματοποιείται με λόγο ήδυσμένο, που έχει δηλαδή ρυθμό, αρμονία και μελωδία. Όμως αυτά τα στοιχεία δεν διασκορπίζονται με τον ίδιο τρόπο σε όλο το έργο, αλλά όπου το καθένα ταιριάζει. Η πράξη παρουσιάζεται με δράση (εσωτερική και εξωτερική), κίνηση και δραματικό διάλογο και όχι με τρόπο αφηγηματικό. Η τραγωδία διεγείρει στην ψυχή των θεατών τον έλεο και τον φόβο. Παρακολουθώντας, δηλαδή, τον ήρωα να πάσχει-ο οποίος έχει κατά κανόνα υψηλά και ευγενή αισθήματα, αλλά συντρίβεται- νιώθουν συμπάθεια και συμπόνια για τα

---

<sup>1</sup> Ο Αισχύλος για τον όρο «σατύρο» έδωσε το όνομα τράγος. Πρόκειται για μια λαϊκή φαντασία όπως μαρτυρούν και αγγεία που έχουν βρεθεί τη συγκεκριμένη εποχή, καθώς γίνεται λόγος για αττικούς σατύρους οι οποίοι είναι κατά το ήμισυ ζώα. Πρόκειται για ένα δράμα τράγων υπό τη μορφή αλογόμορφων ζώων. [U. Von Wilamowitz-Moellendorff. *Η Αττική Τραγωδία, γένεση και διαμόρφωση του είδους*. 2003, σελ.51-52].

<sup>2</sup> Ο ορισμός της τραγωδίας του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* είναι ο εξής: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐδὲ ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν». [Αριστοτέλης Αναγνώστου, *Έργα και Ποιητές του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*, εκδόσεις Αρμονία, 2008, σελ.35].

φοβερά πάθη του, τα οποία προκαλούν στη ζωή του την απόλυτη περιπέτεια, δηλαδή τη μεταβολή εις το ενάντιον, οδηγώντας τον ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία. Επίσης, νιώθουν φόβο, δηλαδή ένα αίσθημα δέους, καθώς οι τραγικοί ήρωες βιώνουν πάθη που είναι ανθρώπινα.

Τελικά όμως επέρχεται η κάθαρση. Υπάρχουν τρεις θεωρίες σχετικά με τον όρο. Σύμφωνα με την πρώτη θεωρία, η ψυχή των θεατών, καθώς βιώνει τα συγκλονιστικά συναισθήματα των τραγικών ηρώων, καθαίρεται και ανακουφίζεται. Σύμφωνα με τη δεύτερη θεωρία, επέρχεται όχι μόνο η εξάγνιση αλλά συγχρόνως εκγυμνάζει το πνεύμα και αρτιώνει το συναισθηματικό κόσμο του ώριμου πολίτη. Έτσι, ενισχύεται η διάθεση της ψυχής προς το αγαθό και διαπαιδαγωγείται ο άνθρωπος προς την αρετή. Τέλος, σύμφωνα με την τρίτη θεωρία, η ηδονή που χαρίζει η τραγωδία, επειδή πηγάζει από τη σύλληψη ενός ποιητικά εκπεφρασμένου υψηλού νοήματος της ανθρώπινης μοίρας ανεβάζει το θεατή σε μια ανώτερη ηθική και πνευματική σφαίρα. Η ηδονή που προκαλεί η τραγωδία είναι βαθύτερη και πιο ουσιαστική από την ηδονή που προσφέρουν τα άλλα είδη της λογοτεχνίας γιατί προέρχεται από ένα είδος τέχνης τόσο σύνθετο και ζωντανό.

Επιπλέον, η τραγωδία χωρίζεται στα «κατά ποιόν»<sup>3</sup> και στα «κατά ποσόν»<sup>4</sup> μέρη. Πρόκειται για ύψιστο είδος του ποιητικού λόγου<sup>5</sup> και χωρίζεται κατά τον Αριστοτέλη σε τέσσερα είδη: η «περίπλοκη

---

<sup>3</sup> Τα «κατά ποιόν» μέρη της τραγωδίας είναι τα εσωτερικά δομικά χαρακτηριστικά της πάνω στα οποία χτίζεται ο λόγος και ακολούθως η παράσταση. Τα «κατά ποιόν» μέρη της τραγωδίας είναι ο μύθος, το ήθος, η λέξις, η διάνοια, η όψις και το μέλος. Ο μύθος αφορά αυτό που αποκαλεί ο Αριστοτέλης «σύνθεσις των πραγμάτων», δηλαδή τη σημερινή υπόθεση-πλοκή. Για τον Αριστοτέλη, καλός είναι εκείνος ο μύθος που βασίζεται πάνω στο «εικός και το αναγκαίον», όπου ουσιαστικά πρόκειται για το μύθο που βασίζεται στην ομαλή διαδοχή των γεγονότων. Οι πιο ιδανικοί τραγικοί μύθοι περικλείουν κάποια περιπέτεια, δηλαδή μια μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία ή το αντίθετο. Το ήθος αποτελεί τους χαρακτήρες των προσώπων, δηλαδή τις ενέργειες που αποκαλύπτουν γιατί πράττουν όπως πράττουν. Η λέξις είναι το ύφος και το λεξιλόγιο όπως το χειρίζεται ο ποιητής. Η διάνοια είναι οι σκέψεις των ηρώων όπως τις εκφράζουν στο έργο. Η όψη είναι η σκηνογραφία της παράστασης (σκηνικά, κοστούμια, σκηνικός χώρος, προσωπεία). Το μέλος είναι η μουσική ένδυση της παράστασης. [Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική-Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση*. Αθήνα: Ζήτρος, σελ.57].

<sup>4</sup> Τα «κατά ποσόν» μέρη της τραγωδίας είναι τα εξωτερικά μορφώματα στα οποία διαιρείται και οργανώνεται η δράση. Έτσι λοιπόν, τα «κατά ποσόν» μέρη της τραγωδίας είναι: ο πρόλογος, η πάροδος, το επεισόδιο, το στάσιμο και η έξοδος. Ο πρόλογος είναι διαλογικός ή μονόλογος και είναι το προλογίζον κομμάτι πριν την είσοδο του χορού στη σκηνή. Στον πρόλογο υπάρχουν οι βασικές πληροφορίες για το τι πρόκειται να παρακολουθήσει ο θεατής χωρίς να αποκαλύπτονται τα μελλούμενα της δράσης. Λόγου χάρις, στον Ευριπίδη ο πρόλογος εκφωνείται από τους θεούς. Η πάροδος είναι εκείνο το άσμα που τραγουδά ο χορός μπαίνοντας από τις παρόδους για να οδηγηθεί έπειτα στην ορχήστρα. Η πάροδος εκθειάζει το βασικό πυρήνα του έργου, καθώς επίσης κατοχυρώνει το χαρακτήρα του χορού. Το επεισόδιο είναι το πιο εκτενές διαλογικό κομμάτι μεταξύ δυο παραβαλλόμενων ασμάτων του χορού. Τα επεισόδια προωθούν την πλοκή, χάρις την βοήθεια των υποκριτών που εκτυλίσσονται τα επεισόδια. Μέσα από το επεισόδιο, ο χορός συμβάλει στο να πάρουν κρίσιμες αποφάσεις τα πρόσωπα του δράματος. Ένα επεισόδιο μπορεί να συμπεριλάβει και λυρικά μέρη, τα οποία τα εκτελούν οι ηθοποιοί (μονωδίες, διωδίες) ή να εκτελούνται από κοινού με το χορό και τους ηθοποιούς (επιρρήματα, αμοιβαία, κομμοί). Το στάσιμο είναι το χορικό κομμάτι που διαχωρίζει μεταξύ τους τα επεισόδια. Τα στάσιμα με τη σειρά τους διαχωρίζονται σε στροφές, σε αντιστροφές και σε επωδούς. Οι στροφές και οι αντιστροφές περιέχουν μετρική ισορροπία, αφού και οι αντιστροφές έχουν τον ίδιο ρόλο με τη στροφή. Η επωδός έχει το δικό της μετρικό τόνο. Τα στάσιμα

τραγωδία» γεμάτη περιπέτειες και αναγνωρίσεις, η «παθητική τραγωδία», η «τραγωδία των χαρακτήρων» και η «θεαματική τραγωδία» που σχετίζεται με την όψη. Σημαντικό για τον κάθε ποιητή είναι να απαρτίζουν την εκάστοτε τραγωδία του όλα τα μέρη.

## Η σημασία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας

Η αρχαία ελληνική τραγωδία συμπορεύεται με τη δυναμική και με την πολυεπίπεδη παρουσία του γυναικείου φύλου, ανεξαρτήτως κοινωνικής προελεύσεως, ηλικίας και ιδιότητας. Την περίοδο του χρυσού αιώνα του Περικλή (5ος αιώνας) και στα πλαίσια μιας ανδροκρατούμενης αθηναϊκής κοινωνίας, το γυναικείο φύλο εμφανίζεται σταδιακά στη θεατρική σκηνή. Το γεγονός ότι οι γυναίκες κοινωνικά δεν είναι ισότιμες από τους άνδρες δεν συνεπάγεται και τον αποκλεισμό τους από το κοινωνικό, θρησκευτικό και πολιτικό γίγνεσθαι, αν και τους γυναικείους ρόλους στις τραγωδίες τους ενσαρκώνουν άνδρες. Καθοριστικό ρόλο για την αποδοχή της γυναικείας παρουσίας στην τραγωδία διαδραματίζουν οι συνθήκες της παράστασης και η σύσταση του κοινού.

Λόγου χάρη στα *Ηθικά Νικομάχεια*, ο Αριστοτέλης αναφέρει πως η γυναίκα εξαιτίας της ηθικής της αδυναμίας έπρεπε να παντρεύεται σε νεαρή ηλικία και να παραμένει στο σπίτι. Σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία είναι λογικό οι γυναίκες να συνδέονται με τη φύση και καθετί πρωτόγονο που πρέπει να χαλιναγωγηθεί. Η αττική τραγωδία προβάλλει συχνά τη γυναικεία ροπή προς έντονες συναισθηματικές κορυφώσεις και βίαια πάθη, εγκληματικές πράξεις, συναισθήματα ζήλειας, και μίσους. Ενισχύοντας όλα τα προαναφερθέντα ο κάθε δημιουργός απειλητικά για τις κοινωνικές ισορροπίες εκείνης της εποχής.

Η παρούσα εργασία μελετά τρία κατεξοχήν σπουδαία έργα του αρχαίου δράματος στα οποία πρωταγωνίστησαν γυναικείες μορφές. Αυτά τα δράματα εν συνεχεία αποτέλεσαν αφορμήγια περαιτέρω κινηματογραφικές παραγωγές. Τα έργα που έγινε η σχετική έρευνα είναι τα ακόλουθα: Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, η *Αντιγόνη* του Τζαβέλλα και η *Μήδεια* του Παζολίνι.

### 1.1. *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη

---

λειτουργούν ως γενικοί ποιητικοί στοχασμοί ή ως εμβόλιμα τραγούδια, άσχετα με τη δράση που αναδεικνύουν το βαθύτερο νόημα της δράσης. Η έξοδος αφορά την έξοδο του χορού από τη σκηνή, η οποία συνδιαλέγεται με το διαλογικό και με το λυρικό μέρος. [Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική-Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση*. Αθήνα: Ζήτρος, σελ.60-61].

<sup>5</sup> «Τραγωδία εστί δε της ποιήσεως δημοτερέστατον τε και ψυχαγωγικώτατον ή τραγωδία», σύμφωνα με τα λόγια του Πλάτωνα. [Σάρρου, Μ. Δ. (1930). *Εισαγωγή στο Αρχαίο Δράμα*. Αθήνα: Τυπογραφικά Καταστήματα Αδ. Γεράρδων,σελ.7].



Βαθύς ερευνητής της ανθρώπινης ψυχολογίας, «ο τραγικότατος των ποιητών», όπως τον αποκάλεσε ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του (1453a 30), σφράγισε το τραγικό είδος με μια βαθιά ανανέωση. Ανέπτυξε τη δράση με τον αφηγηματικό πρόλογο και επίλογο, διασκεύασε τα μυθολογικά δεδομένα στο επίπεδο της καθημερινής ζωής και κατέβασε τους ήρωές του από τα βάθρα τους, παρουσιάζοντάς τους με τρόπο ρεαλιστικό, σύμφωνα με τα ανθρώπινα μέτρα.

Ο Ευριπίδης μέσα από τα έργα του προβάλλει τα ανθρώπινα πάθη, τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, τη βία και το δικαίωμα του ανθρώπου να αγωνίζεται εναντίον της αδικίας. Η ποίησή του χαρακτηρίζεται από νεωτερικό πνεύμα. Αναλύει με βαθιά φιλοσοφική διάθεση τα ανθρώπινα πάθη, αντιμετωπίζει τις παραδόσεις με ορθολογιστικό τρόπο, κρίνει και αμφισβητεί τους θεσμούς. Παρουσιάζει τους ήρωές του πιο ανθρώπινους, με τα πάθη και τις αδυναμίες τους, όπως ακριβώς είναι στην πραγματικότητα, και όχι, όπως οι άλλοι τραγικοί, εξιδανικευμένους ή υπερφυσικούς. Κατά τον Ευριπίδη, ο άνθρωπος αποφασίζει και ευθύνεται ο ίδιος για τις πράξεις του. Ο τραγικός και συνάμα ανθρώπινος Ευριπίδης γράφει την *Ηλέκτρα*<sup>6</sup> η οποία και διδάσκεται το 413 π.Χ. Ο από σκηνης φιλόσοφος<sup>7</sup> Ευριπίδης θεωρείται συνεχιστής του Σοφοκλή. Η περιγραφή και η εστίαση πολλές φορές του τραγικού αυτού ποιητή στα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης προσωπικότητας των δρώντων προσώπων του έργου αυτού σταματά ή επιβραδύνει τη δραματική δράση.

Η Ηλέκτρα εμφανίζεται απαγγέλλοντας έναν μονόλογο, που αρχίζει με μια προσφώνηση στη νύχτα. Η Ηλέκτρα εκτελεί μια μονωδία που αρχίζει με μια περιττή αυτοπαρουσίαση, προορισμένη για τον αδελφό που κρυφακούει. Το υπόλοιπο μέρος της μονωδίας είναι ένας θρήνος για το νεκρό πατέρα. Στο Β' επεισόδιο, ενώ έχουν εμφανιστεί ο Ορέστης και ο Πυλάδης, ο γερο-παιδαγωγός παρατηρεί προσεκτικά τον Ορέστη και αποκαλύπτει στην Ηλέκτρα ότι είναι ο αδερφός της. Στο Γ' επεισόδιο, ο Ορέστης φονεύει τον Αίγισθο και στο επόμενο επεισόδιο συντελείται η μητροκτονία από τα δύο αδέλφια.

## 1.2. Αντιγόνη του Σοφοκλή

---

<sup>6</sup>Η υπόθεση είναι πως μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, ο Αίγισθος και η Κλυταιμνήστρα εκδίωξαν την Ηλέκτρα από το παλάτι και την υποχρέωσαν να παντρευτεί ένα φτωχό χωρικό, ώστε μεγαλώνοντας να μην διεκδικήσει την περιουσία που άφησε πίσω ο νεκρός πατέρας της. Όταν ενηλικιώνεται, ο Ορέστης και έχει πάρει το χρησμό από τον Απόλλωνα επιστρέφει με τον ξάδερφό του Πυλάδη για να εκδικηθεί για το θάνατο του πατέρα του. Σε εκείνο το σημείο γίνεται η αναγνώριση Ηλέκτρα και Ορέστη και καταστρώνουν σχέδιο για την εξόντωση του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας. Αφού τους εκτελέσουν, τα δύο αδέλφια νιώθουν ενοχές και εμφανίζονται τότε οι Διόσκουροι που τους επισημαίνουν πως η προτροπή του Απόλλωνα δεν ήταν η πρόπουσα, όπου εν συνεχεία τους ορίζουν, η Ηλέκτρα να παντρευτεί τον Πυλάδη και να πάνε στη Φωκίδα και ο Ορέστης να πάει να δικαστεί στην Αθήνα από τον Άρειο Πάγο. [Βιβλιοθήκη Φέξης Αρχαίων Ελληνικών Συγγραφέων (1996). *Απαντα Ευριπίδη-Μήδεια, Ιππόλυτος, Ηλέκτρα, Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Αθήνα,σελ.101].

<sup>7</sup>Αποκαλέστηκε έτσι από τον Άγγλο ελληνιστή Arthur Verall και ο ίδιος απέδειξε πως ο Ευριπίδης δεν αποτόπωνε μόνο μεμονωμένες σκέψεις, αλλά μέσα από τη δημιουργία των τραγωδιών του ο ίδιος φιλοσοφούσε σκηνικά. Ασκώντας λόγου χάρη μια δριμύτατη σάτιρα κατά των γυναικών ή όταν ο ίδιος εναποθέτει την ευγένεια στο λαό και αποδίδει στον λαό αισθήματα ελεύθερου ανθρώπου. [Σπανιδίδη, Σ. Π. (1963). *Εισαγωγή στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Εμ. Νομικός,σελ.94].

Ο Σοφοκλής υπήρξε οριστικός διαμορφωτής της τραγωδίας, με γλώσσα στομφώδη, λόγια, ποιητική και ακριβή. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί χαρακτηρίζεται από σαφήνεια, ακριβολογία, λεπτότητα και παντελή σχεδόν απουσία ρητορικού τόνου. Μάλιστα, για τη γλυκύτητα της γλώσσας του οι αρχαίοι τον αποκαλούσαν «μέλιτταν». Το ύφος του είναι δραματικό, συμμετρικό, κομψό και εμπερικλείει όλο το μεγαλείο του χρυσού αιώνα. Ο ίδιος συμπύκνωσε πρώτος τη δράση, ώστε να προβάλλει περισσότερο το χαρακτήρα των προσώπων που εκτυλίσσονται στο έργο του, ενώ ταυτόχρονα περιόρισε την έκταση των χορικών για την ένταξη περισσότερων διαλογικών μερών, εισήγαγε την σκηνογραφία και αύξησε τους χορευτές από 12 σε 15.

Με την *Αντιγόνη*<sup>8</sup> η οποία διδάχτηκε το 442 π.Χ. και παραστάθηκε το 441 π.Χ., ο Σοφοκλής μεταβαίνει στην ολοκλήρωση της μορφής της. Ο Σοφοκλής όντας ποιητής του κάλλους προσέχει πολύ τη λόγια γλώσσα που χρησιμοποιεί, καθώς σέβεται τους θεούς, τις παραδόσεις και εμπιστεύεται τη θεία δικαιοσύνη. Οι τραγωδίες του έχουν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα. Παρουσιάζει τους ήρωες με όλες τις αντιθέσεις τους και σε αυτό συμβάλλει η βαθιά γνώση που έχει για την ανθρώπινη ψυχολογία. Η εμμονή να εξαντλήσει το ενδιαφέρον του στον άνθρωπο συνέβαλε από τη μία στο να ενσαρκωθεί στην προσωπικότητα του Σοφοκλή το πρότυπο του «καλού τε καγαθού» και από την άλλη να προωθηθεί περισσότερο η ανθρωπιστική ιδέα.

Ο ίδιος επικεντρώθηκε στις δυστυχίες, οι οποίες ταλανίζουν καθημερινά τον άνθρωπο, πράγμα που τόνισε και με τα πρόσωπα του συγκεκριμένου έργου. Οι ήρωες του, όπως η Αντιγόνη, με αξιοπρέπεια, με υπομονή και μοναχικότητα οδηγούνται στην αυτοκαταστροφή. Άμεσα δεν αποτυπώνεται ο προκαθορισμός της μοίρας των κεντρικών ηρώων από τους θεούς, οι οποίοι ενέχουν σημαντικό ρόλο αλλά δεν συνεργούν στην αυτοκαταστροφική τάση των ηρώων. Τα τραγικά πρόσωπα ενεργούν ελεύθερα, χωρίς την άμεση θεϊκή παρέμβαση.

Ο ποιητής δημιουργεί ήρωες με αρχικές αποφάσεις που τις συνοδεύουν συνειδητές ενέργειες, διατηρώντας την κλιμακούμενη δράση και την αυξανόμενη ένταση μεταξύ των σκηνών που οδηγεί τα κεντρικά πρόσωπα στη συντριβή τους, δηλαδή την αφητηρία της αρχικής τους σκέψης. Όσες πράξεις των ηρώων οφείλονται σε άγνοια θεωρεί ο ποιητής πως δεν πρέπει να τους επιφέρουν και αντίστοιχο μερίδιο

---

<sup>8</sup>Η πλοκή είναι πως η Αντιγόνη αγνοώντας τη διαταγή του Κρέοντα να μείνει άταφος ο αδερφός της Πολυνείκης, επειδή είχε εκστρατεύσει εναντίον της πατρίδας του της Θήβας, για να διεκδικήσει το θρόνο από τον αδερφό του Ετεοκλή, που επίσης σκοτώθηκε. Ο Κρέοντας προστάζει να ταφεί ζωντανή η Αντιγόνη και αποχωρεί σ' αυτή του την απόφαση όταν ο μάντης Τειρεσίας προλέγει συμφορές αν μείνει άταφος ο Πολυνείκης. Η Αντιγόνη, ο γιος του Κρέοντα, Αίμονα και η μητέρα του και γυναίκα του Κρέοντα την ίδια ώρα έχουν ήδη αυτοκτονήσει. Ο Κρέοντας αφού αναγνωρίσει την ευσέβεια της Αντιγόνης εύχεται να πεθάνει. [Νικολαΐδου, Ε.(2002). *Σοφοκλής, Ο μεγάλος τραγικός, Αρχαίοι Έλληνες Σηγγραφείς, Οι δημιουργοί, η εποχή και το έργο τους*. Αθήνα: Σαββάλας,σελ.134].

ευθύνης. Στόχος του γράφοντος είναι να καταδείξει τον ιδανικό τύπο-πρότυπο ανθρώπου μέσα από τις ρωμαλέες ηρωίδες του, όπως η Αντιγόνη. Η Αντιγόνη εξυψώνεται γιατί επικαλείται τη θεία δικαιοσύνη με ελεύθερη βούληση.

Η *Αντιγόνη* εδώ τηρεί την παλιά παράδοση μεταξύ των δύο αντιθετικών πόλων φιλίας και έχθρας που μπορούν να συνυπάρχουν και να αλληλοεπιδρούν στον ίδιο βαθμό. Έτσι, όσο ισχυρή μπορεί να είναι η εχθρική διάθεση άλλο τόσο δυνατή μπορεί να είναι και η φιλική. Μπορεί, λοιπόν, η Αντιγόνη να διακατέχεται και να πλημμυρίζει από αγάπη για τον αδελφό της, όμως άλλο τόσο είναι δέσμια και του μίσους της για τον Κρέοντα.

### 1.3. *Μήδεια* του Ευριπίδη

Η *Μήδεια*<sup>9</sup> του Ευριπίδη διδάχτηκε το 431 π.Χ. και απέσπασε το τρίτο βραβείο αποτελώντας το μεγαλύτερο αρχαίο δραματικό έργο παγκόσμιας αποδοχής. Η *Μήδεια* είναι ψυχολογικά πάσχουσα και ο Ευριπίδης με άρτιο τρόπο απεικονίζει πως μια γυναίκα προδομένη από τον άντρα της μπορεί να οδηγηθεί σε μεγάλη αγριότητα.

Η *Μήδεια* έρχεται στην Ελλάδα, γιατί ερωτεύεται τον Ιάσονα. Η *Μήδεια* ζει στην Κόρινθο με τον Ιάσονα. Έχουν κάνει δύο παιδιά χωρίς όμως να παντρευτούν, γιατί εκείνος δεν μπορεί να την παντρευτεί, γιατί δεν είναι ελληνίδα. Παραβιάζοντας τους όρκους που της είχε δώσει, αποφασίζει να παντρευτεί την κόρη του βασιλιά της Κορίνθου, του Κρέοντα. Η *Μήδεια*, ήδη απατημένη και ταπεινωμένη, θα πρέπει κιόλας να φύγει από την Κόρινθο, μαζί με τα παιδιά της καταφέρνει να κερδίσει διορία μία μέρα να βρει που θα πάει. Σε αυτή τη μία μέρα η *Μήδεια* θα προλάβει να πραγματοποιήσει το κακούργο σχέδιο της.

Ο Ευριπίδης ξεκινά το δράμα στο σημείο που η τροφός της *Μήδειας* περιγράφει την άσχημη ψυχολογική κατάσταση της. Μέσω αυτής της τραγικής της πράξης δίνεται η δυνατότητα στον Ευριπίδη να εκφράσει την κυριαρχία του πάθους σε βάρος της λογικής και της ηθικής. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο τραγικός ποιητής μέσα από τον τραγικό λόγο του, ο άνθρωπος γνωρίζει το καλό και το εφαρμόζει, αν

---

<sup>9</sup> Η πλοκή είναι πως η *Μήδεια* οργισμένη από την απόφαση του συζύγου της Ιάσονα να την εγκαταλείψει και να παντρευτεί την κόρη του βασιλιά της Κορίνθου Γλαύκη, προκειμένου η ίδια να τον εκδικηθεί, στέλνει δηλητηριώδη δώρα με τα οποία φονεύει τόσο τη νύφη όσο και τον πεθερό, και σκοτώνει τα ίδια της τα παιδιά. Για να καταφέρει να ξεφύγει η *Μήδεια* από την οργή του Ιάσονα φεύγει με το άρμα του παππού της θεού Ήλιου στον Αιγέα. [Βιβλιοθήκη Φέξη Αρχαίων Ελληνικών Συγγραφέων (1996). *Άπαντα Ευριπίδη, Μήδεια, Ιππόλυτος, Ηλέκτρα, Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, σελ.7].

όμως δελεαστεί, λόγω χάρη, από το χρήμα από ένα δηλαδή δυνατό ερέθισμα, τότε το αγνοεί και αδιαφορεί για τις καταστροφικές συνέπειες της συμπεριφοράς του.

Οι θεοί εδώ δεν διαδραματίζουν κάποιο ουσιαστικό ρόλο. Η Μήδεια, αφού σκότωσε τα παιδιά της φεύγει ανενόχλητη από την Αθήνα, για να ξεκινήσει από την αρχή εκεί τη ζωή της. Όμως, εδώ, ο θεατής καλείται μόνος του να δώσει τη λύση στην ύβρη, πράγμα αντίθετο με την αριστοτελική ανάλυση της τραγωδίας. Παρά την παρατακτική αφήγηση και την απλή δομή της, πρόκειται για μια τραγωδία που προκαλεί έντονα συναισθήματα.

Ο Ευριπίδης συνδύασε μέσα σε ένα μόνο έργο την ευαισθησία της ανθρώπινης ψυχής και τις συγκινήσεις που τις διακατέχουν, τόσο τις αγνές όσο και τις άγριες παρεκκλίσεις τους.

## Μεταγραφή αρχαίου τραγικού κειμένου

### 2. Μεταγραφή στον Κινηματογράφο

Το θέατρο<sup>10</sup> είναι ένα ζωντανό μέσο θέασης και απεικονίσεων ποικίλων μορφών (λ.χ.: όπερα, μονόλογος κλπ). Αντίθετα, ο κινηματογράφος είναι μια τεχνική καταγραφής και οπτικοποίησης της κίνησης. Η θεατρική μεταφορά ή λογοτεχνική-ποιητική προσέγγιση διαφόρων δραματουργικών κειμένων στην οθόνη εντάσσονται στην έννοια του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος είναι ο τρόπος ανάλυσης και σύνθεσης της κίνησης<sup>11</sup>. Συχνά βέβαια στην κινηματογραφική μεταφορά χρησιμοποιούνται οι κώδικες της θεατρικής αναπαράστασης, όπου εν γένει η κινηματογραφική οθόνη και η θεατρική σκηνή μπορούν να λειτουργούν σημειωτικά.

Ο Lumiere<sup>12</sup> υπήρξε ο πρώτος που εφηύρε τον όρο κινηματογράφος. Ήταν ο πρώτος που εμπορευματοποίησε τον κινηματογράφο καθώς και που δημιούργησε το μεγαλύτερο φωτογραφικό εργοστάσιο κινηματογράφου της Ευρώπης. Με τη δημιουργία των κινηματογραφικών ταινιών και την εξέλιξη των κοινωνιών, τα ζητήματα των σχέσεων των δυο φύλων απασχόλησαν κάθε κοινωνία, και ιδιαίτερα το θέμα των γυναικών σε μια παραδοσιακή πατριαρχική κοινωνική δομή δεν στάθηκε απαρατήρητο. Πολλές δε είναι οι ταινίες που εξυψώνουν τη γυναίκα με το νέο κύμα σκηνοθετών την περίοδο 1955-1965.

Ο κινηματογράφος κατά την εξέλιξή του αφομοίωσε όλες εκείνες τις τεχνικές που έλαβε από το πρωτότυπο, όπως την παράλληλη πλοκή, την εναλλαγή σκηνών και γεγονότων, την έλλειψη, την περιγραφή της λεπτομέρειας καθώς και την αναδρομή στο παρελθόν. Το βασικό αισθητικό στοιχείο, είναι η εικόνα του εκάστοτε κινηματογραφικού έργου που αποκαλείται πλάνο, το οποίο με τη σειρά του

---

<sup>10</sup> Η θεατρική δράση είναι συγκεκριμένη, όμως ο κινηματογραφικός χρόνος δεν είναι ο ίδιος με το χρόνο της θεατρικής δράσης. Η θεατρική δράση είναι συνήθως καθορισμένη και βρίσκεται στα πλαίσια ενός μικρόκοσμου, ενώ αντίθετα η κινηματογραφική δράση δεν έχει στεγανά και εστιάζει / φωτίζει μόνο ένα μέρος της. Ο χώρος της σκηνής είναι το κοίλον και το πίσω μέρος της τα παρασκήνια, ενώ ο κινηματογραφικός χώρος που δεν είναι άλλος από την ίδια την οθόνη είναι φυγόκεντρος. [Κυριάκος, Κ. (2002). *Από τη σκηνή στην οθόνη, Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 16-17].

<sup>11</sup> Ο τρόπος λοιπόν ανάλυσης και σύνθεσης της κίνησης ανακαλύφθηκε διαμέσου της κάμερας, χάρη στον Άγγλο φωτογράφο Μάιμπριτζ Ηντογουήρντ. Ο ίδιος επινόησε ένα σύστημα φωτογραφικών μηχανών που έστησε παράλληλα ενός διαδρόμου ιπποδρομίας παίρνοντας διαδοχικές φωτογραφίες ενός αλόγου που κάλπαζε, επεκτείνοντας μετέπειτα την φωτογράφιση αυτή στους ανθρώπους. [Ρήντερ, Κ. (1985). *Η Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 7].

<sup>12</sup> Οι Γάλλοι αδερφοί Lumiere, ο Louis και ο Auguste υπήρξαν οι πρωτοπόροι της μηχανής προβολής και εκτύπωσης, δηλαδή αυτής του κινηματογράφου. Οι πρώτες τους ταινίες ήταν απλές και αποτελούνταν από ένα μόνο πλάνο. Οι ίδιοι χρησιμοποιούσαν αυτή τη μηχανή για την καταγραφή απλών εξωτερικών τοπίων καθώς και για την καταγραφή διαφόρων σημαντικών γεγονότων. [Gomery, D. (1998). *Η Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Έλλην Γ. Παρίκος & ΣΙΑ Ε.Ε., σελ. 26-27].

ανταποκρίνεται σε ένα συμβάν. Η δημιουργική συρραφή και ανασύνθεση πολλαπλών πλάνων δημιουργεί το μοντάζ<sup>13</sup>.

Ακολουθως παρουσιάζονται οι κινηματογραφικές μεταφορές των προαναφερθέντων αρχαίων δραμάτων που παρουσιάστηκαν παραπάνω. Σπουδαίοι σκηνοθέτες όχι μόνο της Ελλάδας αλλά και του εξωτερικού αξιοποίησαν τις προϋπάρχουσες γνώσεις πάνω στην αρχαία ελληνική γραμματεία και τις ενσωμάτωσαν στην κινηματογραφική οθόνη.

## 2.1. Η *Ηλέκτρα* του Μ. Κακογιάννη

Το 1962 ο Κακογιάννης κινηματογραφεί την *Ηλέκτρα*<sup>14</sup> (του Ευριπίδη και όχι του Σοφοκλή) και μετουσιώνει σε εικόνα τον αρχαίο τραγικό λόγο, εστιάζοντας αρκετά στο φυσικό τοπίο και στο ανθρώπινο πρόσωπο. Με τη μεταφορά της *Ηλέκτρας* στην κινηματογραφική οθόνη, ο Κακογιάννης διερευνά και αποκαλύπτει στα μάτια του θεατή τον ψυχολογικό κόσμο των προσώπων του δράματος.

Η *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη απομακρύνεται από τον αρχαίο ευριπίδειο μανδύα της για να αναπλάσει ακριβώς τα νέα ήθη, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, τη γλώσσα του μυθικού προσώπου. Έτσι, μέσω της κινηματογραφικής μεταφοράς αποδίδεται η εσωτερική δύναμη της τραγωδίας με αμεσότητα χωρίς όμως να μειώνεται το πραγματικό μεγαλείο της. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης Μιχάλης Κακογιάννης παρεμβαίνει στο αρχαίο κείμενο αλλάζοντας τη σειρά των επεισοδίων προσθέτοντας πρόσωπα ή διαλόγους, αλλά και περιορίζοντας το ρόλο του από μηχανής θεού.

Η απλή γλώσσα περιορίζει, χωρίς όμως να παραποιεί, το λυρικό έργο. Η επιλογή της ασπρόμαυρης ταινίας αποδίδει ανάγλυφα τημεγαλόπρεπη αρχαϊκή ατμόσφαιρα. Ο Κακογιάννης τόνισε το ανθρώπινο στοιχείο στους ήρωες διατηρώντας τον αρχαίο λόγο, που σε ορισμένα σημεία γίνεται αρκετά λυρικός.<sup>15</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι στην ταινία του Κακογιάννη ο χορός, ο οποίος αποτελείται από νεαρές θρησκόληπτες επαρχιώτισσες, ενώ στην αρχή παρουσιάζεται αμέτοχος στο τέλος του έργου

---

<sup>13</sup> Το μοντάζ αποτελεί τη βάση του ρυθμού και αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο μεταξύ του χώρου και του χρόνου. Το μοντάζ ουσιαστικά δίνει την αφήγηση και τη διάρκεια μιας πράξης. Ουσιαστικά, είναι η απόδοση του πραγματικού συμβάντος, γιατί συνθέτει το τρίπτυχο που μας βοηθά να κατανοήσουμε ένα συμβάν: το χώρο, τον χρόνο, την αιτία. [Κυριάκος, Κ.(2002). *Από τη σκηνή στην οθόνη, Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*. Αθήνα: Αιγόκερως,σελ.15].

<sup>14</sup> Έργο αυστηρά λιτό και με την αίσθηση του μέτρου, υπό την επιμέλεια του Κακογιάννη. Ο Κακογιάννης συνδυάζει κινηματογραφικά το άγριο θυμικό τοπίο με το ανθρώπινο σώμα. Η σκηνική σύμβαση στην κινηματογραφική *Ηλέκτρα* παραγκωνίζεται και τα επιβλητικά σκηνικά αποκαθίσταντο στην οθόνη από το φυσικό τοπίο. [Κυριάκος, Κ.(2002). *Από τη σκηνή στην οθόνη, Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*. Αθήνα: Αιγόκερως,σελ.133].

<sup>15</sup> Στην κινηματογραφική ταινία, λόγου χάρη, η δολοφονία του Αγαμέμνονα, ο διωγμός της *Ηλέκτρας* από το παλάτι, η αναγνώριση του Ορέστη από την *Ηλέκτρα* και το γλέντι στη γιορτή του Βάκχου αποδίδονται από τον Κακογιάννη με έντονο λυρισμό. [Κυριακίδης, Α. (1999). Υπουργείο Πολιτισμού, *Η ελληνική ματιά, Ένας αιώνας κινηματογράφου, 80 ταινίες, 80 σκηνοθέτες, 40 χρόνια φεστιβάλ*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου,σελ.30].

θρηνεί με τα δυο αδέρφια που φαίνονται απεγνωσμένα. Τέλος, στην κινηματογραφική Ηλέκτρα εξαλείφεται ο από μηχανής θεός που υπάρχει στην τραγωδία.

## 2.2. Η Αντιγόνη του Γ. Τζαβέλλα

Μετά τη δεκαετία του 1960, ο Τζαβέλλας<sup>16</sup> κινηματογραφεί την *Αντιγόνη* (1961). Ο ίδιος υπήρξε ένας κατεξοχήν κορυφαίος σκηνοθέτης και σεναριογράφος που συνεργάστηκε με τη θεατρική ελληνική εταιρεία *Φίνος Φιλμ*. Ο Τζαβέλλας δεν κράτησε στην κινηματογραφική *Αντιγόνη* τη θεατρική ενότητα του χώρου που συναντάμε στο αρχαίο κείμενο. Ο σκηνοθέτης έβαλε τους ήρωες να κινηθούν σε ανοιχτούς-κλειστούς χώρους, στο παλάτι, στην ύπαιθρο και εικονογράφησε τα χορικά. Με λίγα λόγια ήθελε ο ίδιος να δημιουργήσει μια «θεατρικά» κινηματογραφική σκηνή.

Η κινηματογραφική *Αντιγόνη*<sup>17</sup> του Τζαβέλλα αποτέλεσε τον αντίποδα της αρχαίας σοφοκλείας τραγωδίας και είναι σύγχρονο ψυχολογικό δράμα. Οι εναλλαγές των κινηματογραφικών χώρων της *Αντιγόνης* είναι αρκετά εμφανείς και αυτό γιατί υπάρχουν μικρές σκηνές και μια σειρά αλληπάλληλων γεγονότων. Η ταινία από την αρχή έως το τέλος είναι ασπρόμαυρη κι αυτό συμβαίνει για να διατηρηθεί η πιστότητα του αρχαίου κειμένου. Άλλωστε αυτή η κινηματογραφική μεταφορά του αρχαίου μύθου δεν αποτελεί κινηματογραφημένο θέατρο. Επιχειρήθηκε λοιπόν από τον Τζαβέλλα η πιστή μεταφορά του μύθου και του αρχαίου κειμένου<sup>18</sup> στην οθόνη.

Μέσα από την ταινία *Αντιγόνη*, στα μάτια του θεατή παράλληλα με την εξιστόρηση των γεγονότων παρουσιάζονται και δίνονται λύσεις. Η κινηματογραφική δράση στάθηκε στα σοφοκλεία δεδομένα. Άλλωστε ο Τζαβέλλας απέδωσε πιστά το αρχαίο κείμενο κρατώντας τον έντονο λυρισμό του. Ουσιαστικά, ο ίδιος επιχειρεί στο συγκεκριμένο φιλμ να κρατήσει και να ενώσει το Λόγο με την Εικόνα. Με την κινηματογραφική *Αντιγόνη* αντιλαμβάνεται κανείς την ουσία του αρχαίου έργου. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης ήθελε να τοποθετήσει την ιστορία της *Αντιγόνης* έξω από το παλάτι, δηλαδή την απλουστεύσει τοποθετώντας τη σε δρόμους της αγοράς της αρχαίας Θήβας.

<sup>16</sup>Ο ίδιος ο Τζαβέλλας στάθηκε στο σεβασμό του λόγου και κυρίως του προλόγου της συγκεκριμένης ταινίας *Αντιγόνη* (που κόπηκε από τους αιθουσάρχες). Έτσι, μην έχοντας καμία κινηματογραφική παράδοση να στηριχτεί έμεινε όσο πιο πιστός μπορούσε στο θυμικό χώρο. [Μητροπούλου, Α. (1980). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: [χ.ε.],σελ.192].

<sup>17</sup> Ουσιαστικά, η *Αντιγόνη* παρουσιάζει τη σύγκρουση ανάμεσα στην ελευθερία και την τυραννία, την αγάπη και τη μισαλλοδοξία. Μέσα σε αυτές τις αντιθέσεις, η ίδια αναμετρίεται ανάμεσα στην απολυταρχία και τη δημοκρατία. [Ακτσόγλου, Μπ.(1994). *35<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου, σελ.43].

<sup>18</sup>Ο Τζαβέλλας επαναφέρει με ακρίβεια τα λόγια του σοφοκλείου έργου σε σύγχρονο διάλογο, χωρίς να εξαλειφθεί το προϋπάρχον ποιητικό στοιχείο του κειμένου. Η πλοκή του κινηματογραφικού φιλμ ακολουθεί πιστά το σοφοκλείο έργο, παρά μόνο κάποιοι μονόλογοι δόθηκαν από τον Τζαβέλλα με μεγαλύτερη συντομία. Επιπλέον, τα χορικά μέρη στην κινηματογραφική ταινία ζωντανεύουν με τη συνοδεία πολλαπλών εικονοποιήσεων [Ακτσόγλου, Μπ.(1994). *35<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου, σελ.49].

### 2.3. Η Μήδεια του Π.Π. Παζολίνι

Στην Ιταλία μετά τη δεκαετία του 1950 εμφανίζεται ο Παζολίνι<sup>19</sup> μεταξύ άλλων σκηνοθετών και ανεβάζει τη *Μήδεια*. Ο Παζολίνι ως μετά-ηχογραφιστής διασκεύαζε κλασικούς μύθους της σύγχρονης ιστορίας και έθεσε επιστημονικά τις βάσεις για έναν «πολιτικό μοντερνισμό»<sup>20</sup>, τάση που κυριαρχούσε στο διεθνή κινηματογράφο μετά το 1968. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτέλεσε η *Μήδεια* η κλασική αυτή αρχαία ηρωίδα που μέσα από τον κινηματογραφικό φακό συμβολίζει τη σύγκρουση μεταξύ της αποικιοκρατίας και των καταδυναστευομένων λαών<sup>21</sup>.

Ο Παζολίνι<sup>22</sup> με τη σφραγίδα του πειραματικού συγγραφέα, από τις πρώτες του ταινίες στοχεύει στον αρμονικό συνδυασμό οπτικού και ακουστικού υλικού. Μέσα από τις κινηματογραφικές συνθέσεις του, ο θεατής αναγνωρίζει στοιχεία της αναγεννησιακής ζωγραφικής. Τέλος, χαρακτηριστικά είναι τα αρκετά εκτενή και ζουμαρισμένα πλάνα στη *Μήδεια* αλλά και σε όλες τις ταινίες του.

---

<sup>19</sup>Ο Παζολίνι όντας δοκιμογράφος και διχασμένος μεταξύ του Χριστιανισμού και του Μαρξισμού, μέσω της κινηματογραφικής του μεταφοράς, της *Μήδειας*, κάνει απόπειρα να μυθοποιήσει την ψυχανάλυση. Γιατί, όπως πίστευε και ο ίδιος τα υπαρξιακά ζητήματα παρουσιάζονται πιο μυθοποιημένα και επομένως πιο τραγικά. {Μητροπούλου, Α. (1980). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: [χ.ε.],σελ.194}.

<sup>20</sup>Με τον όρο «πολιτικό μοντερνισμό» καλούμε την αφύπνιση της πολιτικής σκέψης και της δράσης του θεατή, όπου ο στρατευμένος κινηματογραφιστής βασίζεται στην απόδοση του άμεσου κινηματογράφου και στην παράδοση του αριστερού ντοκιμαντέρ. Το έργο του Παζολίνι επισημαίνεται από την νεορεαλιστική τάση που χρησιμοποίησε ο ίδιος, η οποία βρέθηκε αντιμέτωπη με τον ριζοσπαστικό μοντερνισμό που κυριάρχησε εκείνη την εποχή. Ο ίδιος ξεκίνησε ως ποιητής και μυθιστοριογράφος και στη συνέχεια ακολουθώντας το πνεύμα του καθολικισμού εισήλθε στην ιταλική κινηματογραφική κουλτούρα. Ο ίδιος επέκρινε το νεορεαλισμό, αφού πίστευε πως συνδέεται στενά με τις πολιτικές της Αντίστασης και ανέφερε πως θα πρέπει κανείς να στέκεται σε μια «επιφανειακή αλήθεια». [Thompson, K. & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία κινηματογράφου, Μια Εισαγωγή*. Αθήνα: Πατάκη,σελ.562, 452].

<sup>21</sup> Η *Μήδεια* εμφανίζεται σε άγριο τοπίο με απόκρημνους βράχους. Ακόμα βλέπουμε τη *Μήδεια* να συνοδεύεται από το χορό, ο οποίος είναι ντυμένος με προσωπεία. [Thompson, K. & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία κινηματογράφου, Μια Εισαγωγή*. Αθήνα: Πατάκη,σελ.566].

<sup>22</sup>Ουσιαστικά, ο Ιταλός σκηνοθέτης Παζολίνιδημιουργεί μια νέα ηρωίδα με ενιαία στοιχεία φωνής και σώματος, όπου στο αρχαίο κείμενο φαντάζουν χωριστά για τον αναγνώστη. [Michel, Ch.(2010). *Ο ήχος στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Πατάκη, σελ.115].



## 2<sup>ο</sup> ΜΕΡΟΣ: Η ΕΡΕΥΝΑ

### 2.1. Σκοπός και στόχοι έρευνας

Σκοπός της συγκεκριμένης εργασίας είναι η σκιαγράφηση της αρχαίας Ελληνίδας ηρωίδας στην αρχαία ελληνική τραγωδία και στο σύγχρονο κινηματογράφο. Πιο συγκεκριμένα, ως στόχος της μελέτης ορίζεται η ανάλυση και η συγκριτική μελέτη της εμφάνισης της Ηλέκτρας, της Αντιγόνης και της Μήδειας στην αρχαία τραγωδία και στο σύγχρονο κινηματογράφο. Επιπρόσθετα, γίνεται προσπάθεια ανάδειξης των στοιχείων μεταγραφής των θεατρικών κωδίκων στο σύγχρονο κινηματογράφο, όπως επίσης διερευνώνται τα κριτήρια αντίληψης των παραστάσεων αρχαίου δράματος και των αντίστοιχων κινηματογραφικών μεταφορών τους.

Η επιλογή των συγκεκριμένων τραγωδιών έγινε διότι αυτές θεωρούνται πρωτόλειες πηγές τραγικού λόγου με παγκόσμια εμβέλεια και θέτουν τη γυναίκα στο επίκεντρο της έρευνας από την αρχαία ηρωίδα έως τη σύγχρονη γυναίκα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε και οι κινηματογραφικές μεταφορές που έχουν γίνει είναι άξιες θαυμασμού.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, προκύπτουν τα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

1. Πώς παρουσιάζεται η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη και η Μήδεια στην αρχαία ελληνική τραγωδία;
2. Πώς παρουσιάζεται η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη και η Μήδεια στις σύγχρονες κινηματογραφικές μεταφορές;
3. Ποια στοιχεία τους μεταφέρονται αυτούσια ή παραλλάσσονται στις κινηματογραφικές μεταφορές;
4. Υπάρχει εξοικείωση του κοινού με την παρακολούθηση παραστάσεων αρχαίου δράματος καθώς και των αντίστοιχων κινηματογραφικών μεταφορών τους;
5. Σχετίζονται τα δημογραφικά χαρακτηριστικά των θεατών με την παρακολούθηση παραστάσεων αρχαίου δράματος καθώς και των αντίστοιχων κινηματογραφικών μεταφορών τους;

### 2.2. Μεθοδολογία έρευνας

Για τη διερεύνηση των παραπάνω ερωτημάτων χρησιμοποιήθηκε η πολυμεθοδολογική προσέγγιση, δηλαδή ο συνδυασμός των ερευνητικών προσεγγίσεων και των τεχνικών συλλογής ποιοτικών και ποσοτικών δεδομένων. Η ερευνητική μεθοδολογία εστιάζει: α) στη χρήση της σημειωτικής ανάλυσης στα έργα αρχαίας τραγωδίας της *Ηλέκτρας*, της *Αντιγόνης*, της *Μήδειας* και των σύγχρονων κινηματογραφικών μεταφορών τους και β) στη χρήση ερωτηματολογίων αυτοαναφοράς, για τη συλλογή στοιχείων σχετικά με την εξοικείωση του κοινού με την παρακολούθηση παραστάσεων αρχαίου δράματος, καθώς και των αντίστοιχων κινηματογραφικών μεταφορών τους.

### 2.2.1. Σημειωτική ανάλυση

Η Σημειωτική είναι η πλέον συγκροτημένη επιστημονική μέθοδος ανάλυσης της θεατρικής παράστασης δείχνοντας ταυτόχρονα τη συνθετότητα του θεατρικού συμβάντος. Τα εργαλεία και η ορολογία της έχουν πλέον υπεισέλθει σε κάθε απόπειρα αναλυτικής και κριτικής προσέγγισης της παράστασης, ακόμα και στο λόγο εκείνων που δεν ακολουθούν ή δεν αποδέχονται την μεθοδολογία της. Συγχρόνως, τα πορίσματά της και η συνεχής εξέλιξή της οφείλονται στην εμπειρική παρακολούθηση και καταγραφή παραστάσεων και γενικότερα θεατρικών δρώμενων, γεγονός που ισοδυναμεί με «επιτόπια έρευνα» την οποία εφαρμόζουν οι ανθρωπολογικές και κοινωνιολογικές επιστήμες από τις οποίες εμπλουτίζεται και τις οποίες εμπλουτίζει διαρκώς.

Σύμφωνα με τον Τσατσούλη<sup>23</sup> η Σημειωτική της Παράστασης έχει ως αντικείμενο τη θεατρική πράξη υπό την οπτική της αναλυτικής και, στη συνέχεια, συνθετικής προσέγγισης των αισθητικών κωδικών της σκηνικής τέχνης. Ξεκινάει από τη θεωρία της Επικοινωνίας αφού, για να υπάρξει θέατρο, απαιτείται η συνύπαρξη των δύο βασικών συντελεστών της επικοινωνίας, ενός πομπού και ενός δέκτη, δηλαδή, στην περίπτωση του θεάτρου, ενός ηθοποιού και ενός θεατή.

Η Σημειωτική της Παράστασης αποτελεί τον έναν από τους δύο κλάδους της Σημειωτικής του Θεάτρου αφού ο δεύτερος ασχολείται συστηματικά με τη σημειωτική ανάλυση του δραματικού κειμένου. Οι δύο αυτοί κλάδοι συχνά επικοινωνούν μεταξύ τους-ειδικά όταν η παράσταση στηρίζεται σε δραματικό κείμενο-αλλά έχουν ακολουθήσει, σε μεγάλο βαθμό, παράλληλες και ανεξάρτητες πορείες.

Στην παρούσα εργασία, αναλύονται οι έννοιες του σημείου και του κώδικα στην παρουσίαση της γυναίκας ηρωίδας Ηλέκτρας, Αντιγόνης, Μήδειας στις αρχαίες τραγωδίες και των σύγχρονων κινηματογραφικών μεταφορών τους. Τα σκηνικά σημεία των σύγχρονων κινηματογραφικών παραγωγών κατηγοριοποιούνται σε: 1. ακουστικά, 2. οπτικά, 3. οσφρητικά, 4. απτικά και 5. γευστικά. Κατά τη μελέτη των ακουστικών σημείων εξετάζονται ειδικότερα οι υποκατηγορίες των: α. γλωσσικών, β. παραγλωσσικών, γ. μουσικών και δ. ηχητικών σημείων, εκ των οποίων άλλα προέρχονται από τον ηθοποιό και άλλα από εξωτερικούς του ηθοποιού παράγοντες. Κατά τη μελέτη των οπτικών σημείων εξετάζονται οι υποκατηγορίες των: α. σημείων που πηγάζουν από το σώμα του ηθοποιού (κινησιακά, χειρονομιακοί κώδικες, προσεγγιστικά και μιμικά σημεία, το μακιγιάζ), β. τα σημεία του δραματικού, του σκηνικού και του θεατρικού χώρου, γ. τα σκηνικά αντικείμενα, δ. ο φωτισμός.

Στόχος της αναλυτικής αυτής προσέγγισης είναι η επιτυχής ή όχι ανάδειξη του συνδυασμού των επιμέρους σημειωτικών συστημάτων των κινηματογραφικών αποδόσεων και η εκπομπή ενός συνεκτικού

---

23[Τσατσούλης, Δ. (1999). *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σελ.30]

τελικού μηνύματος προς το θεατή της για το πρόσωπο της γυναίκας ηρωίδας και για τη συγκριτική μελέτη τους με τη σημειολογία των αρχαίων δραμάτων. Στόχος μας ήταν η ανάλυση για τη δημιουργία νέων πτυχών και συμπερασμάτων που είναι δύσκολο να προκύψουν σε μια πρώτη ανάγνωση ενός κειμένου, μιας σκηνικής απόδοσης ή μιας κινηματογραφικής μεταφοράς ενός αρχαίου ελληνικού δράματος.

### **2.3. Ερωτηματολόγιο αυτοαναφοράς**

Η χρήση ερωτηματολογίων αυτοαναφοράς για τη συλλογή στοιχείων σχετικά με την εξοικείωση του κοινού με την παρακολούθηση παραστάσεων αρχαίου δράματος, καθώς και των αντίστοιχων κινηματογραφικών μεταφορών τους, θεωρείται μια γρήγορη διαδικασία διεξαγωγής έρευνας και μπορεί να συμπεριλάβει ένα μεγάλο ποσοστό συμμετεχόντων ως προς τη συμπλήρωσή του. Η χρήση των ερωτηματολογίων έχει μερικά πλεονεκτήματα σε σχέση με άλλες μεθόδους συλλογής πληροφοριών. Για παράδειγμα, σε σύγκριση με τη μέθοδο της συνέντευξης ένα ερωτηματολόγιο είναι πιο αποτελεσματικό καθώς απαιτεί λιγότερο χρόνο και είναι λιγότερο δαπανηρό αφού επιτρέπει τη συλλογή στοιχείων από ένα μεγαλύτερο δείγμα.

Για το σκοπό της έρευνάς μας δημιουργήθηκε αυτοσχέδιο ερωτηματολόγιο τριών μερών. Το πρώτο μέρος εστιάζει σε δημογραφικά στοιχεία και περιλαμβάνει ερωτήσεις σχετικά με το φύλο, την ηλικία, το επίπεδο μόρφωσης και το επάγγελμα (ανεξάρτητες μεταβλητές). Το δεύτερο μέρος αναφέρεται στο κατά πόσο οι θεατές παρακολουθούν παραστάσεις αρχαίου δράματος, αν έχουν διαβάσει κείμενα αρχαίων τραγικών ποιητών καθώς και ποια εκδοχή απόδοσης του αρχαίου τραγικού κειμένου επιθυμούν. Το τρίτο μέρος του ερωτηματολογίου αναφέρεται στον κινηματογράφο. Εδώ υπάρχουν κάποιες ακόμα ερωτήσεις πολλαπλών επιλογών και αφορούν το κατά πόσο οι θεατές παρακολουθούν κινηματογραφικές μεταφορές αρχαίων τραγωδιών και ποιες, και αν θεωρούν ότι μια κινηματογραφική μεταφορά αλλοιώνει το περιεχόμενο των αρχαίων τραγωδιών.

Το δεύτερο και το τρίτο μέρος του ερωτηματολογίου αποτελείται από 9 ερωτήσεις (εξαρτημένες μεταβλητές). Τα δεδομένα των ερωτηματολογίων μεταφέρθηκαν σε πίνακες γραμμικής παράταξης στο στατιστικό πρόγραμμα SPSS 15 και αναλύθηκαν ποσοτικά για την εξαγωγή συμπερασμάτων. Για την παρουσίασή τους χρησιμοποιήθηκε η συχνότητα, η σχετική συχνότητα και η αθροιστική συχνότητα. Για τον έλεγχο διαφοροποιήσεων ανάμεσα στις ανεξάρτητες μεταβλητές (φύλο συμμετεχόντων, ηλικιακή

ομάδα, επίπεδο μόρφωσης, επάγγελμα) και τις εξαρτημένες χρησιμοποιήθηκε το στατιστικό κριτήριο  $\chi^2$  (Chi-Square Test) με επίπεδο στατιστική σημαντικότητας το 5% για την αποδοχή των υποθέσεων.

#### **2.4. Συμμετέχοντες**

Για τη συμπλήρωση των ερωτηματολογίων επιλέχθηκαν τυχαία 100 άτομα από ένα σύνολο 12.000 ατόμων που πήγε να παρακολουθήσει παραστάσεις στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου και του Ηρωδείου το χρονικό διάστημα 15/8/2017 και 19/9/2017. Πρόκειται για ένα δείγμα θεατών που οικειοθελώς συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο που τους δόθηκε πριν ξεκινήσει η εκάστοτε παράσταση. Από τα 100 αυτά άτομα, το 27% των ερωτηθέντων ήταν άντρες και το 73% γυναίκες. Το 41% ανήκει ηλικιακά στο διάστημα 18-30 ετών, το 32% ανήκει στους 31-45 και το 27% ανήκει στους 46 και άνω ηλικιακά. Το 2% των ερωτηθέντων ήταν απόφοιτοι πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, το 5% δευτεροβάθμιας και το 93% τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Τέλος, το 14% είναι δημόσιοι υπάλληλοι, το 31% είναι ιδιωτικοί υπάλληλοι, το 19% είναι ελεύθεροι επαγγελματίες, το 25% είναι φοιτητές-φοιτήτριες, το 1% άνεργοι και το 10% ασχολούνται με κάποιο άλλο μη αναγραφόμενο επάγγελμα (βλέπε πίνακα 1).

**Πίνακας 1**  
**Δημογραφικά στοιχεία των συμμετεχόντων στην έρευνα**

		<b>Συχνότητα (N)</b>	<b>Σχετική Συχνότητα (N%)</b>
<b>Φύλο</b>	Άντρας	27	27%
	Γυναίκα	73	73%
<b>Ηλικία</b>	18-30	41	41%
	31-45	32	32%
	46+	27	27%
<b>Επίπεδο μόρφωσης</b>	Απόφοιτοι Πρωτοβάθμιας	2	2%
	Απόφοιτοι Δευτεροβάθμιας	5	5%
	Απόφοιτοι Τριτοβάθμιας	93	93%
<b>Επάγγελμα</b>	Δημόσιος υπάλληλος	14	14%
	Ιδιωτικός Υπάλληλος	31	31%
	Ελεύθερος επαγγελματίας	19	19%
	Φοιτητής	25	25%
	Άνεργος	1	1%
	Άλλο	10	10%

### 3<sup>ο</sup> ΜΕΡΟΣ: ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

#### 3.1. Αποτελέσματα σημειωτικής ανάλυσης

Μέσα από τη μελέτη των τραγωδιών της *Ηλέκτρας*, της *Αντιγόνης* και της *Μήδειας* στην αρχαία ελληνική τραγωδία φανερώνεται ότι οι ηρωίδες είναι κλασικές γυναίκες μην έχοντας την απόλυτη εξουσία στα χέρια τους, μα έχοντας την πυγμή του λόγου τους, διαμορφώνουν την έννοια του δράματος. Ο λόγος τους πολλές φορές προοικονομεί τις βίαιες πράξεις στις οποίες μεταβαίνουν κατά τη διάρκεια του μύθου. Οι τραγικές αυτές φιγούρες είναι αρκετά οικείες στο θεατή και βασίζονται πάνω στο μύθο καθώς και την αρχαιοελληνική πραγματικότητα των αρχαιοελληνικών αυτών δραμάτων.

Η Ηλέκτρα ως ακραίος χαρακτήρας, διψασμένος για εκδίκηση, αδιαφορεί για τη γνώμη των άλλων και ωθείται στα άκρα προκειμένου να πετύχει το σκοπό της (Δ' Επεισόδιο, Χορός: «*Είναι πικρό να σε σκοτώνουν τα παιδιά σου· κι ωστόσο το κακό πληρώνεται με κακό*».) Η Αντιγόνη παρουσιάζεται αμείλικτη μπροστά στην ταφή του αδερφού της παρά το διάταγμα του βασιλιά της Θήβας. (*Αντιγόνη*, στ.463-4: «*Πώς δεν είναι κέρδος να πεθάνει κανείς όταν βρίσκεται μέσα σε τόσες συμφορές, όπως εγώ*»;) Ολοφάνερη είναι άλλωστε και η τραγικότητα της Μήδειας και το συναισθηματικό αδιέξοδο στο οποίο έχει επέλθει, αφού γίνεται φόνισσα. (*Μήδεια*, στ.794,803: «*θα ρημάζω συθέμελα το σπίτι του Ιάσονα... τους γιους που του γέννησα ποτέ πια ζωντανούς δεν θα δει*»).

Όσον αφορά τον τρόπο που παρουσιάζεται η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη και η Μήδεια στις σύγχρονες κινηματογραφικές μεταφορές φανερώνεται ότι η θέση της κάθε ηρωίδας είναι πιο εκλεπτυσμένη και εξιδανικευμένη. Παρά τις κινηματογραφικές απόπειρες μεταφορών αυτές οι τρεις γυναίκες δεν απέχουν αρκετά από το πρότυπο της αρχαϊκής εποχής, απλά εντάσσουν και στοιχεία σύγχρονα. Η Ηλέκτρα αποδίδεται κινηματογραφικά απλή μαυροφορεμένη και κοντοκουρεμένη, στοιχεία που υποδηλώνουν τη δυστυχία της και τα χαρακτηριστικά λόγια του τραγικού ποιητή. Η Αντιγόνη με τη σειρά της παρουσιάζεται αγνή μεν αλλά αρκετά εμμονική με τους θείους νόμους και την ταφή του αδερφού της. Οι κινήσεις της και το έντονο αποφασιστικό της βλέμμα υποδηλώνουν την τραγικότητα της αρχαίας ηρωίδας αποδοσμένης τραγικά και στον κινηματογράφο. Η ηρωίδα προβάλλεται βάρβαρη και πανούργα μάγισσα στα μάτια του Παζολίνι και πιο επιθετική-απελπισμένη από την ευριπίδεια Μήδεια.

### 3.1.1. Αναλύοντας τις κινηματογραφικές μεταφορές των αρχαίων τραγωδιών

Ακολουθώντας, γεννιέται το ερώτημα για το ποια στοιχεία των ηρωίδων μεταγράφονται πρωτότυπα ή διαφοροποιούνται από τις αρχαίες τραγωδίες στις κινηματογραφικές μεταφορές; Όταν κάνουμε λόγο για μεταγραφήννοούμε την πρακτική της μεταφοράς μιας λέξης ή ενός κειμένου από ένα σύστημα γραφής σε ένα άλλο σύστημα. Είναι επίσης ένα προκαθορισμένο σύστημα κανόνων γι' αυτήν την πρακτική. Υπάρχει ωστόσο ο κίνδυνος με τη μεταγραφή να αλλοιωθεί το κείμενο.

Ο Κακογιάννης, για παράδειγμα, κράτησε το πλαίσιο της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* και μέσα από το λιτό και ασπρόμαυρο φόντο απέδωσε το μεγαλείο της έκτασης του τραγικού λόγου. Ο Τζαβέλλας κράτησε και αυτός το ασπρόμαυρο επιβλητικό όμως, φόντο της χώρας της Θήβας, ενισχύοντας μέσα από τα σκηνικά του χώρου και τα κουστούμια τη μεγαλοπρέπεια του λόγου που δεσπόζει στο έργο του Σοφοκλή. Ο Παζολίνι πειραματίστηκε με την έγχρωμη κινηματογραφική ταινία τονίζοντας έτσι τα μάτια της Μήδειας και όλης της ψυχικής της έντασης, όπως καταγράφεται άλλωστε και μέσα από τον ευριπίδειο λόγο.

Στη διάθεση του καθενός είναι να μεταγράψει ένα κείμενο αλλάζοντάς του όλη την αρχική δομή του, αφού δεν υπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες μεταγραφής. Κατά τη διαδικασία μεταγραφής προκύπτουν αρκετά ζητήματα και δυσνόητα σημεία. Έτσι, ο στόχος του ατόμου που μεταγράφει κάτι είναι να επανελέγξει εκείνα τα σημεία της πηγής και να αναζητήσει επιπρόσθετα συμπληρωματικό υλικό, ώστε να επιτευχθεί με ορθότητα η μεταγραφική διαδικασία. Οι διάφορες απόπειρες μεταγραφών στηρίζονται στηνποικιομορφία μιας γλώσσας, όπως η αρχαία ελληνική γλώσσα. Τα στοιχεία που διαφοροποιούν για τις τρεις αυτές ηγετικές γυναικείες μορφές στις μεταγραφές από το πρωτότυπο.

Η Ηλέκτρα είναι ναι μεν μια νεαρή γυναίκα ενταγμένη σε ένα αγροτικό πλαίσιο, όπου κατά βάση επιδιώκει να ξεφύγει και να δει μια νέα ζωή να αρχίζει μέσα από αυτή την πράξη και εντέλει να επέλθει η ψυχική της λύτρωση. Η Αντιγόνη είναι εξίσου μια νέα γυναίκα που κανονικά θα έπρεπε να χαίρεται τη νεότητά της, αλλά η ίδια νιώθει υπόχρεη να κάνει τα «πρέποντα», δηλαδή να απονεύμει σπονδές στο νεκρό αδελφό της. Άρα, η ίδια διαφαίνεται δέσμια του παρελθόντος της και μέσα από την ταινία δείχνει στο θεατή πως αψηφά ακόμα και την ίδια της τη ζωή, παρακούοντας τις διαταγές ταφής του αδελφού της. Η Μήδεια κινηματογραφικά είναι μια πιο προσιτή γυναίκα της εποχής, η οποία όμως εκδικείται για την αγάπη και την ευτυχία που έχασε και σίγουρα μέσα από τη συντριβή της να μπορέσει και να ξαναγεννηθεί.

Σε γενικότερο πλαίσιο, ο κινηματογράφος αντιγράφει την αρχαία τραγωδία και κατ' επέκταση τον αρχαίο τραγικό λόγο. Οι ψυχολογικές μεταπτώσεις των ηρωίδων αποτελούν κινητήρια δύναμη για τις πράξεις τους. Πιο συγκεκριμένα, αρχικά η Ηλέκτρα είναι πιο προσφιλής με τη μητέρα της, όμως έπειτα αποφασίζει να εκδικηθεί για τη δολοφονία του πατέρα της και αποφασίζει να τη σκοτώσει με

συνεργό τον αδελφό της. Η Αντιγόνη είναι αρκετά συνειδητοποιημένη και αποφασισμένη για την ταφή του αδελφού της, γεγονός που την κάνει λίγο απόμακρη και εχθρική απέναντι στην αδελφή της. Τέλος, η Μήδεια λόγω της συζυγικής της εγκατάλειψης αποφασίζει να εκδικηθεί με το να γίνει παιδοκτόνος.

### **A) *Ηλέκτρα του Κακογιάννη***

Η *Ηλέκτρα* σκηνοθετήθηκε για πρώτη φορά από το σπουδαίο Μιχάλη Κακογιάννη το 1962, υπό την χρηματοδότηση Αμερικανών παραγωγών. Θεωρείται ένα από τα κατεξοχήν αριστουργήματα του παγκόσμιου κινηματογράφου και έχει αποσπάσει είκοσι πέντε διεθνείς διακρίσεις. Το ρόλο της Ηλέκτρας ενσάρκωνε η Ειρήνη Παππά. Η έμπνευση όμως υλοποιήθηκε από τον ίδιο τον Κακογιάννη δηλαδή το να δημιουργήσει ο ίδιος μια ταινία που διαδραματίζεται στην ελληνική ύπαιθρο.

Ο Κακογιάννης προσθέτει μια εισαγωγική σκηνή που δεν υπάρχει στο αρχαίο κείμενο, δηλαδή το νικητή Αγαμέμνονα που επιστρέφει από την Τροία, ο οποίος λίγο αργότερα δολοφονείται στο λουτρό από τη γυναίκα του, την Κλυταιμνήστρα και τον εραστή της, τον Αίγισθο. Η σκηνή αυτή δικαιολογεί τη μητροκτονία στην οποία μεταβαίνουν έπειτα τα δυο του παιδιά (Ηλέκτρα-Ορέστης), προκειμένου να πάρουν εκδίκηση για το φόνο του πατέρα τους. Ο Κακογιάννης παραλείπει επίσης από το ευριπίδειο κείμενο την «από μηχανής» εμφάνιση του Κάστορα και του Πολυδευκή, διότι η θεϊκή τους παρέμβαση θα αποτελούσε εμπόδιο στη ρεαλιστική όψη της κινηματογραφικής δράσης.

Πρόκειται για μια τραγωδία που ξεφεύγει από τα όρια του παλατιού. Το όλο έργο εστιάζει σε μια γυναίκα που ζει σε ένα αγροτικό περιβάλλον παντρεμένη με ένα χωρικό. Διαφαίνεται έντονα η τραγικότητά της, αφού η μητέρα της φοβούμενη μην πάρει το βασίλειο της την έδωσε στην ύπαιθρο. Μέσα από την τραγικότητα της ηρωίδας διαφαίνεται το μεγαλείο της ψυχής και η απλότητα της Ηλέκτρας.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup>Ο Γιώργος Πηλιγός γράφει στα *Νέα* στις 22/5/1962, «Η άνευ προηγουμένου σε ενθουσιασμό και θερμές εκδηλώσεις υποδοχής την οποία επεφύλαξαν κριτικοί, δημοσιογράφοι, άλλοι άνθρωποι της τέχνης και των γραμμάτων και γενικά το κοινό στην *Ηλέκτρα* του Μιχάλη Κακογιάννη, τόσο κατά την προβολή της ταινίας στις έντεκα το πρωί όσο και στην επίσημη παράσταση της χτες το βράδυ, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ελληνικός κινηματογράφος θα θριαμβεύσει στο εφετινό Φεστιβάλ των Καννών. Ήδη οι απεσταλμένοι των εφημερίδων τηλεγράφησαν ότι η Ηλέκτρα του Κακογιάννη και η πρωταγωνίστρια του φιλμ Ειρήνη Παππά, είναι οι μέχρι στιγμής οι μόνοι σοβαροί διεκδικητές του Φεστιβάλ των Καννών και κατά πάσα πιθανότητα η επιτροπή θα απονεμίσει το Μέγα Βραβείο για την καλύτερη ταινία στην Ηλέκτρα ή το βραβείο της καλύτερης ηθοποιού στην Ειρήνη Παππά για την εκπληκτική ερμηνεία της στον ομώνυμο ρόλο. [Σιαφκός, Χ., (2009). *Μιχάλης Κακογιάννης, Σε πρώτο πλάνο*. Αθήνα: Ψυχογιός,σελ.127-128).



Στην ταινία η Ειρήνη Παππά<sup>25</sup> διακρίνεται για το υποκριτικό της ταλέντο, αφού φαίνεται να προσαρμόζεται στην εκάστοτε σκηνοθετική παρέμβαση (συνθήκη) και να εναρμονίζεται στον εκάστοτε περιβάλλοντα σκηνοθετικό χώρο. Τα βαθιά ριζωμένα πάθη που αντισταθμίζονται στα καθαρά κινηματογραφικά πλάνα δημιουργούν έναν άρτιο δραματικό ρυθμό στην Ηλέκτρα του Κακογιάννη. Όλα όσα εκτυλίσσονται στην κινηματογραφική ταινία όπως άλλωστε και στον αρχαίο μύθο περιστρέφονται γύρω από τη δολοφονία του Αγαμέμνονα.

Ειδικότερα, η φυσική παρουσία της Ηλέκτρας που πονά για το φόνο του πατέρα της και τον εξόριστο αδερφό της αποτυπώνεται στα μάτια του θεατή με την εξωτερική της εμφάνιση. Τα κοντά μαύρα μαλλιά της είναι ένα αρχαιοελληνικό στοιχείο του θρήνου για το νεκρό πατέρα της και προσδίδουν εντονότερη τραγικότητα αλλά και τιμή προς το νεκρό βασιλιά Αγαμέμνονα. Τα πλούσια και παχιά μαύρα φρύδια της Ηλέκτρας, καθώς και τα μεγάλα εκφραστικά της μάτια στα οποία εστιάζει ο φακός υποδηλώνουν το αυστηρό, απογυμνωμένο ευριπίδειο περιβάλλον. Μέσα από τα μάτια της μπορεί κανείς να δει συμβολικά τη θυσία της και την εκδίκηση για το φόνο του πατέρα της Αγαμέμνονα, καθώς και την έντονη αποφασιστικότητά της να οδηγηθεί μαζί με τον αδερφό της Ορέστη στη μητροκτονία.

Ο ρόλος της γυναίκας και συγκεκριμένα της Ηλέκτρας του 20ού αιώνα φανερώνει στα μάτια των θεατών ένα πλάσμα που διακατέχεται από έντονο το συναίσθημα της εκδίκησης για το φόνο του πατέρα της, χωρίς όμως να ενδιαφέρεται για τις συνέπειες που μπορεί να ακολουθήσουν. Διψά για εκδίκηση στα όσα διέπραξαν ο πατριός με τη μητέρα της, υπερβαίνοντας την ανάγκη της για δικαιοσύνη και ξεπερνώντας τα όρια του ψυχικού της αποθέματος. Με σαφήνεια γίνεται λόγος για τη θέση της γυναίκας ως θηλυκό, μιας σωματικά επαναστάτριας που όχι μόνο εκδικείται, αλλά συγχρόνως δρα ενάντια στο κατεστημένο της εποχής, με όλα τα τρωτά που μπορεί να έχει όπως: η αναξιοκρατία και η υποδούλωση.

Η κεντρική ηρωίδα, ως ερινύα, ανασύρει ιστορικές μνήμες και υπενθυμίζει τα εγκλήματα που έχουν γίνει στο παρελθόν. Μέσα από τη μαχητικότητά της, η Ηλέκτρα προσδοκά να ελευθερωθεί από τα βάσανα της με τη συμβολή του αδελφού της.

---

<sup>25</sup>Ο Γιάννης Θεοδωράκης στους *Δρόμους της ειρήνης* αναφέρει: «Η Ηλέκτρα μόνη, συνοδευμένη μόνο από τον σκηνοθέτη Μιχάλη Κακογιάννη και την πρωταγωνίστρια Ειρήνη Παππά, χωρίς οργανωμένες διαφημιστικές δεξιότητες, χωρίς πολυδάπανη διαφήμιση, χωρίς την παραμικρή κρατική υποστήριξη, κατόρθωσε να αποσπάσει ένα από τα πέντε βραβεία του Φεστιβάλ. Χάρη σ' αυτή την επιτυχία η Ελλάδα ξεπέρασε δεκάδες άλλες χώρες όπως την Αμερική, την Αγγλία, τη Σοβιετική Ένωση κι αυτήν ακόμα τη Γαλλία, αφού ο σκηνοθέτης Μπρεσόν αναγκάστηκε να μοιραστεί ένα βραβείο με τον Ιταλό Αντονιόνι. Έτσι, για πρώτη φορά η χώρα μας πέρασε επίσημα στην παγκόσμια ιστορία του κινηματογράφου». [Σιαφκός, Χ., (2009). *Μιχάλης Κακογιάννης, Σε πρώτο πλάνο*. Αθήνα: Ψυχογιός, σελ.128).

Όσο εστιάζει ο φακός στο χορό, τον βλέπουμε να προβάλλεται ακίνητος, ντυμένος με μαύρα ρούχα<sup>26</sup>, πάντα προσεχτικός παρατηρητής ενός δράματος και μοχλός της κίνησης ή της ακινησίας των εξελίξεων στα μάτια των θεατών. Οι γυναίκες του χορού είναι ντόπιες σύζυγοι, συμπαθείς, με τις οποίες κάθε γυναίκα σήμερα θα μπορούσε να συναναστραφεί. Ταυτόχρονα, ο θεατής βλέπει την κίνηση του μαύρου πουλιού που πετάπάνω από το γυναικείο χορό, όπου με αυτό τον τρόπο συμβολικά αποδίδεται η ψυχική φόρτιση που βιώνουν οι ήρωες ή προοικονομείται κάποια συμφορά.

Ο Κακογιάννης εντοπίζει την τραγική ματιά του Ευριπίδη την οποία και εντάσσει στα κινηματογραφική του *Ηλέκτρα*<sup>27</sup>. Με το ασπρόμαυρο φόντο και τη μαυροφορεμένη Ειρήνη Παππά, η σκοτεινή νύχτα ξεδιπλώνεται και γίνεται φωτεινή, έπειτα από την μητροκτονία από τα δύο αδέρφια (Ηλέκτρα-Ορέστη) καθώς και τη δολοφονία του πατριού τους, Αίγισθου.

Η *Ηλέκτρα* για τον Κακογιάννη αποτέλεσε πηγή αισιοδοξίας, χαράς, έμπνευσης και δημιουργίας. Ο Κακογιάννης βασίζεται στην αρχαία ελληνική γραμματεία και στον ρεαλισμό του ευριπίδειου αριστουργήματος για να ενισχύσει τη γενικότερη θεωρία του για το άτομο και τα όρια της ελευθερίας του και τη δύναμη να ορίσει ο ίδιος τη μοίρα του. Σέβεται το αρχαίο κείμενο και μέσα από τη σκηνοθετική του ματιά αναδεικνύει το μεγαλείο του, τόσο του λόγου του όσο και των ιδεών του.

Όσον αφορά το τοπίο στην ταινία, πρόκειται για ένα άγριο εξωτερικό περιβάλλον της νότιας Ελλάδας, απαλλαγμένο από το χώρο δράσης του παλατιού. Αυτή η κινηματογραφική λήψη του ελληνικού τοπίου συνδέεται άρρηκτα με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν και τα λόγια των προσώπων δένουν αρμονικά με τον ελληνικό φυσικό πλούτο. Η αίγλη των Μυκηνών και εν γένει της αρχαίας Ελλάδας ανακαλείται με την εικόνα των ερείπια των Μυκηνών. Τα ερείπια των Μυκηνών θυμίζουν τα αρχαία οικοδομήματα που τώρα ζωντανεύουν στα μάτια του θεατή μέσα από τη ταινία, τόσο μεγαλόπρεπα και αναλλοίωτα όπως και τότε. Έτσι, το σκηνικό στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση παραμένει ιδιαίτερα αυστηρό και καθορισμένο.

Η κινηματογραφική ταινία *Ηλέκτρα* αποδεσμεύεται από τα παραφορτωμένα κοστούμια. Παρ' όλα αυτά, το σκηνικό όπου στήνεται η δράση μέσα από τη ματιά του Κακογιάννη παραμένει ιδιαίτερα αυστηρό και καθορισμένο. Μέσα από τα αυθεντικά μέσα (σκηνικός χώρος, λόγος, κ.λ.π.) που χρησιμοποιούνται από το σκηνοθέτη, προστίθεται και εντείνεται η ψυχολογική φρίκη που βιώνουν οι ήρωες του έργου και κυρίως η πρωταγωνίστρια. Πίσω από τα φρικιαστικά εγκλήματα που διαπράττονται στην ολότητα αυτού του κινηματογραφικού έργου ακόμα και η μητροκτονία φαίνεται να χάνει το

---

<sup>26</sup> Ο μαυροφορεμένος χορός των γυναικών συνοδεύεται από την κίνηση ενός πουλιού ή πολλών μαύρων πουλιών που πετούν από πάνω του. [Σιαφκός, Χ., (2009). *Μιχάλης Κακογιάννης, Σε πρώτο πλάνο*. Αθήνα: Ψυχογίος, σελ.25].

<sup>27</sup> Σύμφωνα με το μελετητή Straus αποδίδεται ο όρος «καταραμένη» στην Ηλέκτρα. Ίσως να πρόκειται για μια αλληγορική εκδοχή που μεταφέρει το κλίμα της εποχής. [Δημόπουλος, Μ.(2004). *Σινεμυθολογία*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου, σελ.78].

πρωταρχικό της βάρους. Το μακάβριο δράμα και η τραγική μοίρα των ηρώων τους οδηγεί στη φρίκη. Όλα κινούνται γύρω από την ύβρη που συντελέστηκε και διατρέχει όλο το έργο και ως βασικό επακόλουθο προκαλεί την αυτοκαταστροφή των ηρώων.

## **B) Αντιγόνη του Τζαβέλλα**

Ο Τζαβέλλας σκηνοθέτησε την *Αντιγόνη* το 1961, έργο που απέσπασε δύο βραβεία<sup>28</sup> στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και είχε ακόμα μεγαλύτερη απήχηση σε φεστιβάλ του εξωτερικού. Όντας πρωτοπόρος σκηνοθέτης<sup>29</sup> μετέφρασε την αρχαία σοφοκλεία αυτή τραγωδία στα νέα ελληνικά. Τον κεντρικό ρόλο της Αντιγόνης τον ενσαρκώνει η Ειρήνη Παππά, την αδερφή της Ισμήνη την υποδύεται η Μάρω Κοντού, ενώ το βασιλιά Κρέοντα υποδύεται ο Μάνος Κατράκης.

Πρόκειται για μια τραγωδία που κατά βάση εκτυλίσσεται στο παλάτι αλλά και εκτός του παλατιού της Θήβας. Μέσα από αυτή την τραγωδία βιώνουμε την τραγικότητα της πολυβασανισμένης Αντιγόνης. Η Ειρήνη Παππά με απλότητα στην κίνηση και μελαγχολική ματιά ενσαρκώνει την Αντιγόνη που είναι αποφασισμένη να θάψει το άψυχο σώμα του αδερφού της, αντίθετα με τις διαταγές του Κρέοντα. Η τόλμη της Αντιγόνης<sup>30</sup> όπως την καταδεικνύει ο Τζαβέλλας είναι εμφανέστατη, καθώς η ίδια προτάσσει έναν εκτενή αντίλογο μπροστά στο βασιλιά της Θήβας. Η ίδια διαφαίνεται αρκετά τολμηρή να

---

<sup>28</sup>Απονεμήθηκε το βραβείο Α΄ γυναικείου ρόλου στην Ειρήνη Παππά στα πλαίσια του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1961, όπως και στο Φεστιβάλ του Λονδίνου, την ίδια χρονολογία. Το 1961, ο Μάνος Κατράκης τιμήθηκε με το βραβείο Α΄ ανδρικού ρόλου και σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ του Σαν Φρανσίσκο. Επίσης, η κινηματογραφική *Αντιγόνη* αποτέλεσε μια από τις δέκα καλύτερες ταινίες του 1961, όπως τιμήθηκε από την Ένωση Ανταποκριτών του Ξένου Τύπου της Αμερικής. [Ρουβάς, Α. & Σταθακόπουλος, Χ. (2005). *Ελληνικός Κινηματογράφος: Ιστορία, Φιλμογραφία, Βιογραφικά*. Α΄ τόμος 1905-1970. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα,σελ.206].

<sup>29</sup> Ο Τζαβέλλας στόχευε στο να δημιουργηθούν ταινίες, οι οποίες θα απευθύνονταν στον Έλληνα θεατή και θα ικανοποιούσαν τις δικές του προσδοκίες, μα σαφώς και του κοινού που τις παρακολουθούσε. Στην ουσία, γνώριζε πως το μεγαλύτερο ποσοστό του κοινού του ήταν αναλφάβητο, βλέποντας την ταινία λόγου χάρη της Αντιγόνης θα καταλάβαινε την υπόθεση χωρίς να έχει έρθει σε επαφή με το αρχαίο σοφοκλείο κείμενο. [Δανιήλ, Α. & Τσαούση, Α. (2008). *Πολιτισμός, τέχνες, διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα : Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων, Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης, σελ.11].

<sup>30</sup>Όπως αναφέρει και κινηματογραφικά η Αντιγόνη: «Δεν λυπάμαι που θα πεθάνω, θα λυπόμουν αν άφηνα ακήδευτο τον αδελφό μου», παραλληλισμό με στίχους σοφοκλείας τραγωδίας 461-468: « κι αν θα πεθάνω πριν της ώρας μου, κέρδος εγώ το λέω αυτό, γιατί όποιος ζή μες σε τόση όση εγώ δυστυχία, πώς να μην του είναι ο θάνατός του κέρδος; έτσι κι εγώ τίποτα δεν τον έχω τον πόνο του θανάτου αυτού• μα αν ήταν και το ανεχόμουν άταφος να μείνη της μητέρας μου ο υιός στο θάνατό του, αυτό θα μου ήταν πόνος• γι' αυτά τ' άλλα καθόλου δεν πονώ». [Γρυπάρη, Ι.Ν.(1987). *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους*, Α΄ τεύχος: Αντιγόνη, Ηλέκτρα, Αίας, Τραχινία. Αθήνα: το Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σελ.25-26].

παραβεί τους νόμους<sup>31</sup>, αποφασιστική να θάψει το νεκρό αδερφό της Πολυνείκη καθώς επίσης προβάλλεται αλύγιστη μπροστά στην αμέτρητη δυστυχία της.

Παρά την πίκρα και την ντροπή που νιώθει η κεντρική ηρωίδα για τις συμφορές που έχουν συμβεί στην οικογένειά της και για το χαμό των αδελφών της και παρά τους γραπτούς νόμους της Θήβας, η Αντιγόνη παρουσιάζεται ευσυνείδητη και ευσεβής απέναντι στους θεούς εμμένοντας στην απόφασή της να θάψει το άψυχο σώμα του αδερφού της, Πολυνείκη.

Σε όλη την κινηματογραφική ταινία του Τζαβέλλα<sup>32</sup> βλέπουμε έντονο το συμβολικό στοιχείο. Με τον ίδιο τρόπο που βασανίστηκε ο νεκρός Πολυνείκης φαίνεται να βασανίζεται και η Αντιγόνη, ώστε να μπορέσει να αποδώσει το δίκαιο και το πρέπον στο νεκρό αδελφό της.

Τέλος, ο τραγικός λόγος του σοφόκλειου έργου, μεταφερόμενος κινηματογραφικά φαίνεται λίγο αντιποιητικός. Δεν θυμίζει το ύψιστο μεγαλείο του κειμένου του Σοφοκλή. Το βάρος του λόγου στην ταινία δίνεται περισσότερο στην κίνηση των προσώπων και στα εκτενή πλάνα. Τα χορικά μέρη είναι μικρότερης αίγλης από την αρχαία λυρική έξαρση, αφού στην κινηματογραφική ταινία απαγγέλλονται από έναν ή δύο ηθοποιούς. Το δράμα των πρωταγωνιστών δεν βιώνεται στον υπέρτατο βαθμό με αυτόν των προσώπων της τραγωδίας.

---

<sup>31</sup> Οι άγραφοι νόμοι των κλασικών χρόνων είναι αυτοί οι οποίοι έχουν ισχύ, η οποία παραμένει μεγάλη για την κοινή γνώμη, αφού προτάσσουν τους κανόνες της ζωής και οι επιταγές τους δεν αλλοιώνονται από το πέρασμα του χρόνου. Το «ανθρώπινο ζην» είναι αυτό που ενώνει τους ανθρώπους μέσα από την αδυναμία τους μπροστά στο θάνατο. [Πεφάνης, Γ. Π.(2005). *Κείμενα και Νοήματα, Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*. Αθήνα: Σόκολη,σελ.13,23].

<sup>32</sup> Ο ίδιος κράτησε το λυρικό στοιχείο που υπάρχει και στην σοφοκλεία τραγωδία και έκανε κάποιες αλλαγές στη δράση προκειμένου η κινηματογραφική ταινία να αποκτήσει περαιτέρω ρυθμό. Έτσι, οπτικοποιεί κατά κάποιον τρόπο, το σοφόκλειο τραγικό λόγο χωρίς να απομακρύνεται όμως από το γνώριμο θεματικό άξονα, αποδίδοντας άρτια το ρεαλισμό στα μάτια του θεατή. [Κολιδόημος, Δ. (2001). *Λεξικό Ελληνικών Ταινιών, από το 1914 μέχρι το 2000*. Αθήνα: Γένους,σελ.53].

### Γ) *Μήδεια του Παζολίνι*

Η *Μήδεια*<sup>33</sup> είναι μια ταινία σε σενάριο και σε σκηνοθεσία του Pier Paolo Pasolini γυρισμένη το 1970. Ο τόπος γυρισμάτων αυτής της ταινίας είναι η Ιταλία, η Τουρκία, η Καππαδοκία, η Συρία (Goreme Open Air Museum, με τις παλαιοχριστιανικές εκκλησίες). Ο Ιταλός σκηνοθέτης επικεντρώνεται στα γυρίσματα εξωτερικού χώρου αλλά υπάρχουν σκηνές που εκτυλίσσονται εντός του παλατιού.

Η ταινία του Παζολίνι ξεκινά εδώ με μια εισαγωγή, όπου εξηγεί την υπόθεση του αρχαίου δράματος, έχοντας έντονα τα στοιχεία θεατρικότητας. Αυτό διαφαίνεται από τις σκηνές που αποτυπώνουν τη γενική κατάσταση στην Κόρινθο, καθώς επίσης και τις σκηνές που καταδεικνύουν τις σχέσεις της Μήδειας με την Αυλή. Το βάρος από το σκηνοθέτη δεν δίνεται τόσο στην ηρωική πράξη, αλλά στη ζωή στην Κολχίδα, μια απολίτιστη χώρα των βάρβαρων λαών. Η εκδίκαση της Μήδειας για τον Ιάσονα έχει διπλή σημασία για τον Ιταλό σκηνοθέτη. Ο Παζολίνι από τη μία προβάλλει τον ανθρώπινο χαρακτήρα της Μήδειας και από την άλλη την αδίστακτη μάνα και σύζυγο.

Ο χώρος δράσης της κινηματογραφικής *Μήδειας*, ξεκινά με ένα εκτενές πλάνο που αφορά την αναβίωση των ανθρωπολογικών-θηρησκευτικών τελετουργιών, όπως οι τελετές της βλάστησης<sup>34</sup>, προσδίδοντας μια αγριότητα σε ένα χώρο καθαρά μεταϊστορικό. Αρχικά, η κινηματογραφική Μήδεια (που την υποδύεται η Μαρία Κάλλας<sup>35</sup>) παρουσιάζεται συνδεδεμένη με τη γη και τη φωτιά του ήλιου συνδέοντας με αυτόν τον τρόπο την αρχέγονη ρίζα της με την ελληνική. Παρουσιάζεται σταθερή ως

---

<sup>33</sup> Η ευριπίδεια Μήδεια γνωρίζουμε πως ήταν η κόρη του βασιλιά της Κολχίδος, Αιήτη, η οποία συνδέθηκε κατεξοχήν με την αργοναυτική εκστρατεία. Ο πατέρας είχε δώσει εντολή στη Μήδεια να σκοτώνει όποιον ξένο έφτανε στην Κολχίδα. Ο Ιάσοντας την ερωτεύτηκε και εκείνη υποσχέθηκε να τον βοηθήσει με την προϋπόθεση πως θα την παντρευόταν. Ο ίδιος νίκησε όλες τις δοκιμασίες, μα ο Αιήτης δεν ήθελε να του δώσει το χρυσόμαλλο δέρα. Ο Ιάσοντας τότε έφυγε με τη Μήδεια, η οποία πρόδωσε τον πατέρα της και πήρε όμηρο το μικρό της αδερφό, Αψυρτο, που η ίδια τον σκότωσε και τον κομμάρτιασε για να σταματήσει την καταδίκη του πατέρα της. Ο γάμος του Ιάσονα και της Μήδειας έγινε στο σπήλαιο της Μακρίδος (χώρα των Φαιάκων) και έπειτα το ζευγάρι εγκαταστάθηκε στην Κόρινθο. Όμως, ο Ιάσοντας εγκατέλειψε την Μήδεια για να παντρευτεί την Γλαύκη. Τέλος, η Μήδεια εκδικείται γι' αυτήν την απόφαση του Ιάσονα. [Γιαλουράκης, Μ.(1996). *Νέα Δομή,Λήμμα Μήδειας*. Αθήνα: Δομή,σελ.117].

<sup>34</sup> Το θέμα των τελετών στη φύση εμπεριέχει κάποιο είδους σπαραγμού. Κάποια επώδυνα εξιλαστήρια θύματα διαμελίζονται για χάρη θυσιών και σκορπίζονται τα οστά τους στα χωράφια, ποτίζοντας το έτσι με αίμα. Σκοπός αυτών των τελετουργιών είναι η ανάσταση, αφού μέσα από αυτό το κατακερματισμό τα θύματα θα ξαναγεννηθούν βγάζοντας νέα βλαστάρια και κερδίζοντας την ευμάρεια της κοινότητας και την κοινωνία με τους θεούς.[Δημόπουλος, Μ.(2004). *Σινεμθολογία*. Θεσσαλονίκη:Φεστιβάλ Κινηματογράφου, σελ.46].

<sup>35</sup> Η Μαρία Κάλλας δεν τραγουδά καθ' όλη την διάρκεια του φιλμ, παρά μόνο εδώ κελαηδάει ένα νανούρισμα στο παιδί της πριν το σκοτώσει. Ο Παζολίνι γράφει σενάρια χωρίς να ξέρει ποιος ηθοποιός θα τα ερμηνεύσει. Μα, στη συγκεκριμένη περίπτωση γνώριζε πως το ρόλο της Μήδειας θα τον ενσάρκωνε η Μαρία Κάλλας και έτσι προσάρμοσε τη γραφή του πάνω της. [Δημόπουλος, Μ.(2004). *Σινεμθολογία*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου,σελ.48 & σελ.139].

χαρακτήρας και παθιασμένη με τον Ιάσονα. Είναι κατεξοχήν το σύμβολο της Μητέρας, της Θεάς, της Μάγισσας, της ιερείας και της δεσποτικής γυναίκας που κουβαλά τις προλήψεις της Ανατολής.

Ο Παζολίνι αποδίδει στη Μήδεια όλα τα άδικα, μα σε πολλά σημεία φαίνεται και να την δικαιολογεί όσον αφορά τις πράξεις της. Κατόπιν επέρχεται μια ισορροπία με τον Ιάσονα και αυτό δικαιολογείται στο τέλος του έργου διότι η ίδια έχει την εύνοια του κοινού, λίγο πριν την εκδίκησή της. Επιπλέον, η ίδια παρουσιάζεται και εδώ ως τιμωρός απέναντι στους ανθρώπους που την βλάπτουν. Ενυπάρχει σε όλο την ταινία μια νεωτεριστική παρουσίαση της Μήδειας του 1970, θίγοντας έμμεσα το θέμα της καταπιεσμένης γυναίκας, συζύγου και ερωμένης. Η Μήδεια παρουσιάζεται παντοδύναμη, αφού προσφέρει τα πάντα και μπορεί ταυτόχρονα να απαιτήσει τα πάντα (αδίστακτη). Ο δρόμος της εκδίκησης είναι ανοιχτός, αφού είναι απόλυτος ο πόθος της για τον Ιάσονα<sup>36</sup>.

Ο Ιάσονας κατά τον Παζολίνι φαίνεται να είναι συνδεδεμένος με το στοιχείο του νερού και του αέρα. Σε πολλές περιπτώσεις, ο Ιάσονας παρουσιάζεται ψυχρός, ευκίνητος και ήρεμος ως προς τις ενέργειές του. Ο ίδιος είναι ένας καλλιεργημένος κύρος της Δύσης και γνώστης του κόσμου των τεχνών. Δεν είναι λίγες οι φορές που υπερτερεί η λογική του, όσον αφορά τις ενέργειές του. Σε κάποια σημεία, φανερώνει τη σκληρότητά του που όμως είναι υποφερτή, καθώς είναι ειλικρινής και άμεσος. Κάποιες στιγμές θυμίζει αναιδή νεανία, αλλά και υπερορία, αφού σώζει τη Μήδεια από βέβαιο πνιγμό και με τη βοήθεια του χρυσόμαλλου δέρατος την επαναφέρει στη ζωή.

Στην ταινία του Παζολίνι υπάρχουν αντιθετικά ζεύγη. Πιο συγκεκριμένα, υπάρχει το άλογο στοιχείο που ενσαρκώνει ο Ιάσονας. Επίσης, υπάρχουν δύο κόσμοι, οι φτωχοί και η μεσαία τάξη. Η Μήδεια είναι μορφωμένη και εκπρόσωπος του αρχαϊκού και του θρησκευτικού κόσμου. Αντίθετα, ο Ιάσονας παρουσιάζεται ορθολογιστής και ήρωας του σύγχρονου κόσμου. Σε όλο το έργο υπάρχουν δύο χρόνοι. Επίσης, προκύπτουν δύο αντικρουόμενες κουλτούρες, η ανατολική και η δυτική. Κατ' επέκταση, προκύπτουν και δυο διαφορετικές πόλεις. Η πόλη της Μήδειας είναι «πρωτόγονη», μία πόλη ανοιχτή με βράχους και σπηλιές. Αντίθετα, η πόλη του Ιάσονα είναι οχυρωμένη και προστατευμένη από τους διάφορους εχθρούς.

Ο Παζολίνι διατύπωσε τη δική του θεωρία προκειμένου να συνθέσει το έργο του. Ο ίδιος αναφέρεται στον όρο της «αποξένωσης» στα έργα του<sup>37</sup>. Κύρια στοιχεία που προβάλλονται είναι η

---

<sup>36</sup> Η ίδια στην ταινία αναφέρει: «Το μόνο που θέλω είναι το κορμί σου». Ο θάνατος, το αίμα και η θυσία είναι για την δική της ζωή, σωσίβιο ελπίδας και σωτηρίας. [Δημόπουλος, Μ.(2004). *Σινεμθολογία*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου, σελ.46].

<sup>37</sup> Εδώ στη *Μήδεια*, θεωρεί πως δεν είναι η αποξένωση του προϊόντος που προέρχεται από μια καπιταλιστική κοινωνία. Ουσιαστικά, ο ίδιος θέλει να καταδείξει την απώλεια της αισθητικής και της μυθικής ταυτότητας του ατόμου, καθώς και την καταστροφή της αρμονίας της φύσης από ένα πραγματικά τεχνολογικό πολιτισμό. Ο ίδιος αν και άπιστος ονειρευόταν την πίστη όπου: «Το μόνο είδωλό του ήταν η πραγματικότητα». Ο άνθρωπος λοιπόν επιδιώκει μια «υπερβατικότητα» για να ενισχύσει την αμφιβολία του για καθετί λογικό γύρω του. [Δημόπουλος, Μ.(2004). *Σινεμθολογία*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου, σελ.125].

Ζήλεια, το Μίσος και η Εκδίκηση. Είναι αξιοσημείωτο πως το έργο ξεκινά με την αφήγηση του αρχέγονου Κενταύρου που μας εντάσσει στην υπόθεση του αντίστοιχου μύθου. Σταδιακά<sup>38</sup> όμως το μυθικό στοιχείο εξαλείφεται και αντικαθίσταται από το λογικό, αφού ο Κένταυρος μεταμορφώνεται σταδιακά σε άνθρωπο, από το πρωτόγονο και ζώδες στο πολιτισμένο.

Η αλήθεια είναι πως δεν είναι ιδιαίτερα εύκολο να προσεγγίσει κανείς υποκριτικά αυτό το μυθικό πλάσμα που καλείται Μήδεια. Ο Παζολίνι όμως με τη βοήθεια της Μαρίας Κάλλας στο ρόλο της Μήδειας το επιτυγχάνει. Η βαθιά βαρβαρότητα <sup>39</sup>αυτής της αδίστακτης γυναίκας αποτυπώνεται έντονα στο βλέμμα της ηθοποιού, σε αντίθεση με το χαλαρό, λείο και βελούδινο πρόσωπό της. Διαφαίνεται η πολυπλοκότητα του χαρακτήρα της, αφού η ίδια προβάλλεται βάρβαρη και ελληνική, συνδυάζοντας έτσι το όνειρο με την πραγματικότητα.

Ο Παζολίνι δούλεψε με την Κάλλας και προσπάθησε να προσαρμόσει το χαρακτήρα της Μήδειας στα σημερινά δεδομένα. Ο ίδιος προσάρμοσε κατά πολύ το χαρακτήρα της στα σημερινά δεδομένα. Έδωσε δηλαδή ο ίδιος έμφαση στην ανθρώπινη φύση της Μήδειας, παρά τα ελάχιστα στοιχεία που βρίσκουμε γι' αυτήν τη φύση της στο μύθο. Έπλασε μια γυναίκα εσωτερικά μεγαλόκαρδη, μα ταυτόχρονα τόσο δραματική.

Όπως σε κάθε τραγωδία πέρα από την τιμωρία, το έλεος και το φόβο υπάρχει και η λύση που επιφέρει την κάθαρση<sup>40</sup>, όχι μόνο στη Μήδεια μα και σε ευρύτερο κοινωνικό επίπεδο. Και αυτό δεν είναι άλλο από την τιμωρία της φόνισσας και την ηθική αποκατάσταση της κοινωνικής τάξης. Ειδικότερα, διαφαίνεται μέσα από το έργο, η επαναφορά του πατριαρχικού μοντέλου και όχι του μητριαρχικού που φορέας του τελευταίου είναι η Μήδεια.

Πρόκειται λοιπόν για μια κατεξοχήν αιρετική, συμβολική, υπαινικτική, παγανιστική και σκληρή σε πολλά σημεία ταινία. Ο λόγος είναι ελάχιστος. Ο κόσμος του πρωτόγονου στοιχείου θριαμβεύει προς το τέλος του έργου. Η Μήδεια λοιπόν πριν σφάξει τα παιδιά της ακολουθεί μια περίπλοκη τελετουργία. Σε αυτό το σημείο, ο σκηνοθέτης υπαινίσσεται παρά προβάλλει τη βία. Ο Παζολίνι δείχνει την εκδίκηση της Μήδειας με έναν νέο τρόπο. Προσφέρει στο θεατή δύο αφηγήσεις για τους θανάτους της Γλαύκης και του Κρέοντα. Η πρώτη εκδοχή θανάτου αφορά ένα ονειρικό, φανταστικό και εμπειρικό στοιχείο της Μήδειας, ενώ η δεύτερη εκδοχή θανάτου αφορά το πραγματικό γεγονός που συντελέστηκε.

---

<sup>38</sup> Τα άγρια στοιχεία του μυθικού Κενταύρου ενσαρκώνονται και κινηματογραφικά με τα ανθρώπινα γήινα στοιχεία. [Κινηματογραφική ταινία: *Μήδεια*, Π.Π. Παζολίνι, (1969)].

<sup>39</sup> Η βαρβαρότητα της ευριπίδειας *Μήδειας* έχει μεγάλη επίδραση και για την Μαρία Κάλλας. [Δημόπουλος, Μ. (2004). *Σινεμθολογία*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου, σελ. 46].

<sup>40</sup> Στο τέλος του έργου, η Μήδεια βάζει φωτιά στο παλάτι και έμμεσα καίει τον πολιτισμό της και τον πολιτισμό του Ιάσονα. Υπάρχει μέσα από την ολική καταστροφή των δύο πολιτισμών η κάθαρση καθώς μέσα από τα συντρίμια ίσως μελλοντικά οικοδομηθεί ένας νέος κόσμος. [Δημόπουλος, Μ. (2004). *Σινεμθολογία*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου, σελ. 138-139].

Το φινάλε της ταινίας αντιπαραθέτει τη μυθική συνείδηση της Μήδειας σε σχέση με τον πραγματικό κόσμο του Ιάσονα. Το τέλος της ταινίας που αφορά το θρίαμβο της Μήδειας για το Δυτικό πολιτισμό κρύβει κι ένα βαθιά προφητικό όραμα ως προς το θυμό και τις προλήψεις που έχουν οι ξένοι λαοί, όταν θίγεται η τιμή τους.

Μια συγκλονιστική στιγμή του έργου είναι όταν η Μήδειαφεύγει με τονΙάσονα από την Κολχίδα προδίδοντας έτσι την καταγωγή της και νιώθει πως έξω από αυτό το μέρος δεν έχει ρίζες ούτε ταυτότητα<sup>41</sup>. Άρα, η Μήδεια μακριά από την πατρίδα της προσπαθεί να αποκτήσει επαφή με τα φυσικά στοιχεία, τρέχοντας απελπισμένη σε μια τεράστια, άγονη πεδιάδα. Εδώ, υπάρχει ένα υπόγειος συμβολισμός. Η Μήδεια του Παζολίνι αντικατοπτρίζει τη θέση στην οποία βρίσκεται η σύγχρονη ανθρωπότητα, δηλαδή μια ανθρωπότητα χωρίς αίσθημα ταυτότητας.

Η Μήδεια αν και αποξενωμένη και άψυχη έχει υπόσταση, υπάρχει. Χαρακτηριστική είναι ακολούθως και η σκηνή της σωματικής γύμνιας της Μήδειας μπροστά στον Ιάσονα, όταν οι υπηρέτριες-τροφοί της αλλάζουν τα «βάρβαρα» ρούχα για να της φορέσουν αυτά του «πολιτισμού» του Ιάσονα. Ανεξίτηλη είναι επίσης και η εικόνα της απροσδιόριστης ανατολής ή δύσης με την οποία αρχίζει και κλείνει η ταινία. Έτσι, ο αέναος κύκλος που συμβολίζει το Θάνατο και την Αναγέννηση του ανθρώπινου είδους.

Τέλος, η Μήδεια είναι μια γυναίκα που μέσα από τα πάθη της γίνεται αγία, αφού ότι και να κάνει δικαιολογείται από το σκηνοθέτη. Είναι ηγυναίκα αυτή που φέρνει την ειρήνη, την αρμονία και την καρποφορία, ταυτόχρονα όμως σπέρνει τη λύπη, τον πόλεμο και τον αφανισμό. Ο Παζολίνι μας καλεί να στρέψουμε το βλέμμα προς το ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της μητριαρχίας και των ανθρωπίνων αξιών, ανοίγοντας το δρόμο για ουσιαστικές κοινωνικές αλλαγές.

### **3.1.2. Παραλληλισμός αρχαίων τραγωδιών με κινηματογραφικές μεταφορές**

#### **A) *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη/*Ηλέκτρα* του Κακογιάννη**

Μέσα από μια κινηματογραφική μεταφορά υπάρχει συρρίκνωση του γραπτού λόγου λόγω της εικόνας. Ο Κακογιάννης αφαιρεί στην ουσία τα μοιρολατρικά και μεταφυσικά στοιχεία και εξανθρωπίζει τους ήρωες στα μάτια του θεατή. Οι ήρωες του είναι κοινοί άνθρωποι με τραγικά διλήμματα. Μέσα από την κινηματογραφική *Ηλέκτρα*<sup>42</sup> αναδεικνύεται η σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα και η πολιτική

<sup>41</sup> Αναφορικά η ίδια λέει: «Μίλα μου, Γη, δεν θυμάμαι πια τη φωνή σου, μίλα μου ήλιε!» [Pasolini, P.P., *Μήδεια*. (1969), 49:37-49:43].

<sup>42</sup> Η *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη είναι παντρεμένη σε ένα χωριό και ενσωματωμένη με τη λαϊκή τάξη, πράγμα που συμβολίζει όλη την αλήθεια και το μέγεθος της ύβρης και της αδικίας σε βάρος του λαού εκείνης της εποχής. Η



φωνή του ευριπίδειου ύφους. Η *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη εξαλείφει κατά πολύ από τα μοιρολατρικά και τα μεταφυσικά στοιχεία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στην ουσία, οι ήρωες αποκτούν στην κινηματογραφική μεταφορά μια πιο ανθρώπινη μορφή, δηλαδή φαντάζουν απλοί, καθημερινοί άνθρωποι με τραγικά διλλήματα. Η απλότητα των ηρώων τονίζεται με την απλότητα<sup>43</sup> των καθημερινών εκφράσεων που αναφέρονται στην ταινία χωρίς να υποβαθμίζεται ο αρχαίος ευριπίδειος λόγος<sup>44</sup>.

Ο Κακογιάννης εμπνέεται από τον ευριπίδειο τραγικό λόγο και τον μετουσιώνει σε εικόνα. Ο ίδιος καινοτομεί μειώνοντας το χορό από τα δεκαοχτώ μέλη στα εννέα. Η μείωση του χορού από τον Κακογιάννη εξυπηρετεί στην οικονομία του έργου και στη μείωση των κινηματογραφικών πλάνων και τοποθετεί το χορό ουσιαστικά εκεί που θεωρεί ο ίδιος απαραίτητη την παρουσία του. Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει κυρίως στο φυσικό τοπίο και το ανθρώπινο πρόσωπο. Μέσα από τα μάτια του θεατή που παρακολουθεί τη συγκεκριμένη κινηματογραφική μεταφορά βλέπει κανείς τον ψυχολογικό κόσμο των ηρώων.

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται στο πρόσωπο της ηρωίδας Ηλέκτρας κατά τη κινηματογραφική μεταφορά παραπέμπει στη γλώσσα του αρχαίου αυτού μυθικού προσώπου με μια καινοτομία. Εδώ, ο Κακογιάννης χρησιμοποιεί στα λόγια της Ηλέκτρας τη δημοτική γλώσσα, όμως η κινηματογραφική μεταφορά αποδίδει την αίγλη της αρχαϊκής ατμόσφαιρας καθώς εμμένει στο αρχαίο ελληνικό κείμενο.

Ο Κακογιάννης πέρα από τη σκηνική μορφή της κινηματογραφικής *Ηλέκτρας* προσδίδει και τη θεατρική μορφή της. Βλέπουμε λοιπόν μια απόπειρα του σκηνοθέτη να τοποθετήσει το θέατρο μέσα στον κινηματογράφο. Το άγριο καθαρό ελληνικό τοπίο ακολουθεί το αρχαίο ελληνικό κείμενο. Ο λόφος στην κινηματογραφική μεταφορά αδιαμφισβήτητα είναι το κύριο σημείο της σκηνικής δράσης. Ως προς το χώρο, για τον Κακογιάννη υπάρχει ένας σχετικός περιορισμός που έχει να κάνει με το βάθος των εικόνων, χάρη στο οποίο διευρύνεται το οπτικό πεδίο του θεατή και διαφαίνεται η πρωτογενής αγνή ελληνική ύπαιθρος. Η δράση στην ολότητα της κινηματογραφικής *Ηλέκτρας* εκτυλίσσεται σε ανοιχτό μέρος. Μέσα από την απλή παρουσίαση των ηρώων, ο Κακογιάννης διεισδύει στα μύχια των εσωτερικών τους κόσμων, όπως αντίστοιχα γίνεται και στον ευριπίδειο λόγο.

---

συγκίνηση και το ανθρώπινο πάθος αναμετρούνται στο κατάλληλο πλαίσιο. [Μητροπούλου, Α. (1980). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: [χ.ε.],σελ.155-156].

<sup>43</sup> Ο Κακογιάννης κατάφερε να συμβιβάσει τα ασυμβίβαστα. Με ιδιαίτερο γούστο, αγάπη για το αρχαίο δράμα και ευφυΐα δεν αλλάζει ούτε λέξη από το πρωτότυπο κείμενο, αλλά μεταφέρει την τραγωδία σε μια νέα πραγματικότητα που τονίζει τη διαχρονικότητα και την τραγικότητα των ηρώων. [Κολιόδημος, Δ. (2001). *Λεξικό Ελληνικών Ταινιών, από το 1914 μέχρι το 2000*. Αθήνα: Γένους, σελ.186].

<sup>44</sup> Ο Κακογιάννης κατά τη μεταγραφή αυτής της ευριπίδειας τραγωδίας αντιμετώπισε δύο προβλήματα. Το πρώτο ήταν να μετατρέψει τα σημεία του αρχαίου τραγικού λόγου σε εικόνα και το δεύτερο να κρατήσει σε ισορροπία τον λόγο και την εικόνα. Η γραφή του πηγάζει από την εικόνα του αττικού τοπίου καθώς και σε πολλά τραγικά σημεία του μυκηναϊκού άγριου τοπίου, πράγμα που με την εναλλαγή των πλάνων διατηρείται ο εσωτερικός ρυθμός του ευριπίδειου λόγου. {Μητροπούλου, Α. (1980). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: [χ.ε.],σελ.156}.

Οι κοντινές λήψεις κυρίως στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών την στιγμή που ενεργούν φωτίζει με μεγαλύτερη σαφήνεια την προσωπικότητά τους. Λόγου χάρη, η Ηλέκτρα ακόμα και στα κινηματογραφικά πλάνα φαίνεται να διψά για εκδίκηση, αφού βλέπουμε πως ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στην παράφρονη ματιά της ηρωίδας. Στα μάτια της διαφαίνεται και το στοιχείο της ματαιότητας και η δίψα για εκδίκηση, που θα την οδηγήσει στη μητροκτονία.

Πολλά στοιχεία, επίσης, προοικονομούν το κακό που θα συμβεί στον Αγαμέμνονα, όπως το δίχτυ. Το μαύρο πτηνό που πετά στον άσπρο ουρανό είναι ένας συμβολισμός πιθανώς για την ψυχή. Ο ρυθμικός ήχος του τυμπάνου, η πανοπλία και το καζάνι που βράζει αποτελούν ευρηματικά σκηνοθετικά στοιχεία που προσθέτει ο Κακογιάννης στην κινηματογραφική μεταφορά της Ηλέκτρας. Επίσης, λίγο πριν το φόνο της Κλυταιμνήστρας από τα παιδιά της, ο χορός αναφέρει πως φυσούν άνεμοι και άρα ο θεατής αντιλαμβάνεται πως θα ακολουθήσει κάτι κακό. Τα δυο μαύρα άλογα τρέχουν εγκαταλελειμμένα και πολλά μαύρα πουλιά μαζεύονται στον ουρανό. Άναρθρες κραυγές βγαίνουν από το στόμα του χορού και της κορυφαίας μετά τη μητροκτονία.

## **B) Αντιγόνη του Σοφοκλή / Αντιγόνη του Τζαβέλλα**

Όσον αφορά τώρα την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή καθώς και την κινηματογραφική της μεταφορά από τον Τζαβέλλα οι κύριοι θεματικοί πόλοι σχηματίζονται πάνω στις ανθρώπινες καταστάσεις και συγκρούσεις. Πρόκειται για αναμετρήσεις των ανδρών με τις γυναίκες, των ηλικιωμένων με τους νέους ανθρώπους, της κοινωνίας με το άτομο, των ζωντανών με τους νεκρούς και του ανθρώπου με τους θεούς. Το θέμα τόσο στην κινηματογραφική μεταφορά όσο και στο αρχαίο σοφόκλειο κείμενο είναι η τραγωδία της ανθρώπινης μοίρας και το θέμα της ταφής του νεκρού Πολυνείκη.

Ο Τζαβέλλας με σεβασμό στο αρχαίο τραγικό αυτό κείμενο και με έντονο μελοδραματικό ύφος αποτυπώνει όλη αυτή την τραγικότητα του αρχαίου ελληνικού σοφόκλειου μύθου. Πρόκειται για μια άρτια καλλιτεχνική κινηματογραφική μεταφορά, με απλή πλοκή και κατανοητή γλώσσα με στόμφο σε πολλά σημεία ως προς το λόγο των ηρώων. Η εικονοποίηση<sup>45</sup> του αρχαίου δραματικού λόγου μέσω των ρεαλιστικών κινηματογραφικών ερμηνειών ζωντανεύει τα πάθη των ηρώων<sup>46</sup>. Άλλωστε, η

<sup>45</sup> Ο Τζαβέλλας εικονογράφησε τις διηγήσεις του Χορού και απέδωσε στην κάθε κινηματογραφική σκηνή, σκηνές βγαλμένες από το θεατρικό χώρο. [Μητροπούλου, Α. (1980). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: [χ.ε.], σελ.193].

<sup>46</sup> Οι ηθοποιοί κατά την κινηματογραφική μεταφορά απήγγελλαν ελεύθεροι τα λόγια του σοφόκλειου τραγικού λόγου, με την εναλλαγή στην κίνηση τους, καθώς και την εναλλαγή στα σκούρα πλάνα που κάποιες στιγμές φωτίζονταν από τον ήλιο, πράγμα που συμβολικά για τον Τζαβέλλα αποδίδει την πλάνη του ατόμου ενάντια στην

κινηματογραφική Αντιγόνη εδώ ως πρωταγωνίστρια συγκρούεται με τη μοίρα και το πεπρωμένο, όπως και στην αρχαία ελληνική κλασική τραγωδία, αντικατοπτρίζοντας τη διαχρονικότητα του έργου του Σοφοκλή.

Ο σκηνικός χώρος όπως και στο αρχαίο τραγικό κείμενο είναι κατά βάση εσωτερικός (κλειστός) και δεν είναι άλλος από το παλάτι του βασιλιά Κρέοντα. Σπουδαίο ρόλο στην εξέλιξη των γεγονότων που εκτυλίσσονται κατέχει ο χώρος δράσης, όπου κατά κύριο λόγο είναι εξωτερικός-ανοιχτός. Όμως, ο Τζαβέλλας δεν κράτησε τη θεατρική ενότητα του χώρου, αφού οι ήρωες κινούνταν τόσο σε ανοιχτούς όσο και σε κλειστούς χώρους (παλάτι, ύπαιθρο, φυλακές). Διατηρεί την αρχική δομή σε όλη την ταινία το ασπρόμαυρο φόντο, πράγμα που μας συνδέει με την κλασικότητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και καταδεικνύει τον ψυχισμό των ηρώων.

### **Γ) *Μήδεια του Ευριπίδη/ Μήδεια του Παζολίνι***

Τόσο στον Ευριπίδη όσο και στην κινηματογραφική μεταφορά του Παζολίνι τονίζεται η εσωτερική πάλη της Μήδειας και διαφαίνεται η διπολικότητά της. Από τη μία βλέπουμε την υλιστική-συμφεροντολογική καλοτυχία που υπάρχει στο πρόσωπο του Ιάσονα και από την άλλη αντικρίζει κανείς την άυλη-συναισθηματική, σχεδόν ιερή, ευδαιμονία που αντιπροσωπεύει τη Μήδεια και το θρίαμβο της όταν από θύμα προδοσίας μετατρέπεται σε ανελέητο εκδικητή.

Ο Παζολίνι στην κινηματογραφική *Μήδεια* αποδίδει με ωμό ρεαλισμό τα γεγονότα της ευριπίδειας τραγωδίας. Τα προβλήματα της ανθρώπινης ύπαρξης παρουσιάζονται τραγικά και μυθοποιημένα. Η εστίαση του κινηματογραφικού φακού σε πρώτο πλάνο στα μάτια της Μήδειας μάς δείχνει τη βαρβαρότητα που τη χαρακτηρίζει. Πρόκειται κατά την ευριπίδεια τραγωδία για μια στυγερή φόνισσα που διαφεύγει από την τιμωρία με την παρέμβαση ενός θεού και βρίσκει καταφύγιο στην Αθήνα. Κατά την κινηματογραφική μεταφορά η Μήδεια χαρακτηρίστηκε «βάρβαρη» εξαιτίας των βίαιων πράξεων της και αποτελεί τραγικό πρόσωπο, αφού είναι θύμα του ίδιου της του θυμού.

Στο σημείο κατά την κινηματογραφική μεταφορά όπου η τροφός ρωτά τη Μήδεια πού βρίσκεται το κουράγιο να μεταβεί στις φρικτές πράξεις της, εκείνη με ένα σαρδόνιο χαμόγελο απαντά: «Θα βρω το κουράγιο όταν φαντάζομαι τα βάσανά του», εννοώντας τον Ιάσονα. Αντίθετα, κατά την ευριπίδεια

---

απανθρωπιά του κοινωνικού Νόμου.[Μητροπούλου, Α. (1980). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: [χ.ε.],σελ, 193].

τραγωδία η Μήδεια διχάζεται (στ.1079-1080), αν το μίσος που θα θρέφει για τον Ιάσονα θα υπερισχύσει έναντι της μητρικής της αγάπης. Αν και ο θυμός της, όπως αναφέρει η Μήδεια είναι μεγαλύτερος από τη βούληση της, θεωρεί πως είναι η μέγιστη αιτία που γεννά δεινά στους θνητούς. Κατά την έκβαση του ευριπιδίου έργου, η Μήδεια σώζεται με ένα άρμα από το θεό Ήλιο και μεταφέρεται στην Αθήνα, ενώ στην Μήδεια του Παζολίνι η κεντρική ηρωίδα βάζει φωτιά παντού και κλείνει το έργο με τη φράση της πως: «Τίποτα δεν είναι δυνατό πια!».

### 3.2. Αποτελέσματα ερωτηματολογίων

Σύμφωνα με τη στατιστική ανάλυση των ερωτηματολογίων για το μέρος που αφορά το αρχαίο δράμα (βλέπε: πίνακα 2), στην ερώτηση εάν παρακολουθούν παραστάσεις αρχαίου δράματος φανερώνεται ότι το 88% των συμμετεχόντων απάντησε θετικά, και μόλις το 12% αρνητικά.

Από αυτούς που παρακολουθούν παραστάσεις αρχαίου δράματος, το 40,91% απάντησε πως παρακολουθεί παραστάσεις αρχαίου δράματος έως δύο φορές το χρόνο, το 32,95% απάντησε από 2-5 φορές το χρόνο και το 23,14% απάντησε από 5 φορές και άνω τον χρόνο.

Αναφορικά με την ανάγνωση κειμένων αρχαίας τραγωδίας το 65% των ερωτηθέντων απάντησε θετικά, ως προς την ανάγνωση κειμένων αρχαίας τραγωδίας και το 34% απάντησε αρνητικά (το 1% δεν απάντησε στην ερώτηση αυτή). Από αυτούς που απάντησαν θετικά, το 9,23% δήλωσε ότι έχει διαβάσει μόνο τη *Μήδεια*, το 23,08% πως έχει διαβάσει μόνο την *Αντιγόνη* και το 3,08% των ερωτηθέντων απάντησε πως έχει διαβάσει μόνο την *Ηλέκτρα*. Αντίστοιχα, το 3,08% των ερωτηθέντων ανέφερε ότι έχει διαβάσει την *Μήδεια* και την *Αντιγόνη*, το 52,51% πως ότι έχει διαβάσει την *Μήδεια*, την *Αντιγόνη* και την *Ηλέκτρα* καθώς επίσης το 9,23% έχει διαβάσει την *Αντιγόνη* και την *Ηλέκτρα*.

Τέλος, το 47% των ερωτηθέντων απάντησε πως προτιμά την πιστή απόδοση του αρχαίου τραγικού κειμένου, το 20% απάντησε πως προτιμά την μοντέρνα απόδοσή του, ενώ το 33% δεν απάντησε.

Από τον έλεγχο  $\chi^2$  (Chi-SquareTest) ανάμεσα στις ανεξάρτητες μεταβλητές και τις εξαρτημένες, δεν παρατηρήθηκαν διαφοροποιήσεις ως προς το φύλο των συμμετεχόντων, την ηλικιακή τους ομάδα, το επίπεδο μόρφωσής τους και το επάγγελμά τους ( $p > 0,05$ ).

## Πίνακας 2

### Πίνακες συχνοτήτων και σχετικών συχνοτήτων στις ερωτήσεις του ερωτηματολογίου

Ερωτήσεις	Απαντήσεις	Συχνότητα (N)	Σχετική Συχνότητα (N%)	Αθροιστική συχνότητα
1. Παρακολουθείτε παραστάσεις αρχαίου δράματος;	Ναι	88	88%	88%
	Όχι	12	12%	100%
2. Αν ναι, πόσο συχνά;	Έως 2 φορές το χρόνο	36	40,91%	40,91%
	2-5 φορές το χρόνο	29	32,95%	73,86%
	5> φορές το χρόνο	23	23,14%	100%
3. Διαβάζετε κείμενα αρχαίας τραγωδίας;	Ναι	65	65%	65%
	Όχι	34	34%	99%
	Δεν απάντησαν	1	1%	100%
4. Αν ναι, έχετε διαβάσει κάποιο από τα παρακάτω;	<i>Μήδεια</i>	6	9,23%	9,23%
	<i>Αντιγόνη</i>	15	23,08%	32,31%
	<i>Ηλέκτρα</i>	2	3,08%	35,39%
	<i>Μήδεια και Αντιγόνη</i>	2	3,08%	38,47%
	<i>Μήδεια, Αντιγόνη και Ηλέκτρα</i>	34	52,31%	90,31%
	<i>Αντιγόνη και Ηλέκτρα</i>	6	9,23%	100%
5. Ποια εκδοχή προτιμάτε ως προς την απόδοση του αρχαίου τραγικού κειμένου;	Πιστή απόδοση	47	47,0%	47%
	Μοντέρνα απόδοση	20	20,0%	67%
	Δεν απάντησαν	33	33,0%	100%

Όσον αφορά τις απαντήσεις των συμμετεχόντων στη μελέτη αναφορικά με τις κινηματογραφικές εκδοχές των αρχαίων δραμάτων (βλέπε: πίνακα 3) το 59% απάντησε θετικά ως προς τη θέαση κινηματογραφικών ταινιών βασισμένες στην αρχαία τραγωδία, το 39% απάντησε αρνητικά, ενώ το 2% δεν απάντησε.

Από αυτούς που απάντησαν θετικά, το 69,49% των ερωτηθέντων απάντησε πως παρακολουθεί κινηματογραφικές μεταφορές έως 5 φορές το χρόνο, το 23,73% απάντησε από 6 έως 10 φορές το χρόνο και το 23,73% απάντησε από 10 φορές και άνω το χρόνο.

Πίνακας 3

Πίνακες συχνοτήτων και σχετικών συχνοτήτων στις ερωτήσεις του ερωτηματολογίου

Ερωτήσεις	Απαντήσεις	Συχνότητα (N)	Σχετική Συχνότητα (N%)	Αθροιστική συχνότητα
1. Παρακολουθείτε κινηματογραφικές ταινίες βασισμένες στην αρχαία τραγωδία;	Ναι	59	59,0%	59,0%
	Όχι	39	39,0%	98,0%
	Δεν απάντησαν	2	2,0%	100,0%
2. Αν ναι, πόσο συχνά;	Έως 5 φορές το χρόνο	41	69,49%	69,49%
	2-10 φορές το χρόνο	14	23,73%	99,22%
	10> φορές το χρόνο	4	6,78%	100%
3. Πιστεύετε ότι η κινηματογραφική μεταφορά αρχαίων τραγωδιών αλλοιώνει το πρωτότυπο κείμενο;	Ναι	60	60,0%	60%
	Όχι	38	38,0%	98%
	Δεν απάντησαν	2	2,0%	100%
4. Έχετε παρακολουθήσει κάποιο από τα παρακάτω κινηματογραφικά έργα;	<i>Μήδεια</i>	6	6,0%	6,0%
	<i>Αντιγόνη</i>	7	7,0%	13,0%
	<i>Ηλέκτρα</i>	8	8,0%	21,0%
	Δεν απάντησαν	35	35,0%	56,0%
	<i>Μήδεια</i> και <i>Αντιγόνη</i>	2	2,0%	58,0%
	<i>Μήδεια</i> , <i>Αντιγόνη</i> και <i>Ηλέκτρα</i>	21	21,0%	79,0%
	<i>Αντιγόνη</i> και <i>Ηλέκτρα</i>	14	14,0%	93,0%

Τέλος, το 60% δήλωσε ότι η κινηματογραφική μεταφορά αλλοιώνει το πρωτότυπο κείμενο, το 38% απάντησε αρνητικά, ενώ το 2% δεν απάντησε. Επίσης, το 6% απάντησε πως έχει παρακολουθήσει την κινηματογραφική μεταφορά την *Μήδεια*. Το 7% απάντησε πως έχει παρακολουθήσει την *Αντιγόνη*. Το 8% των ερωτηθέντων απάντησε πως έχει παρακολουθήσει την *Ηλέκτρα*, ενώ το 35% δεν απάντησε. Υπήρξε και ένα 2% που απάντησε πως έχει παρακολουθήσει τη *Μήδεια* και την *Αντιγόνη*. Το 21% απάντησε πως έχει παρακολουθήσει τη *Μήδεια*, την *Αντιγόνη* και την *Ηλέκτρα*. Επιπλέον, το 14% απάντησε πως έχει παρακολουθήσει τη *Μήδεια* και την *Ηλέκτρα* και το 7% απάντησε πως έχει παρακολουθήσει την *Αντιγόνη* και την *Ηλέκτρα*.

Από τον έλεγχο  $\chi^2$  (Chi-SquareTest) ανάμεσα στις ανεξάρτητες μεταβλητές και τις εξαρτημένες δεν παρατηρήθηκαν διαφοροποιήσεις ως προς το φύλο των συμμετεχόντων, την ηλικιακή τους ομάδα, το επίπεδο μόρφωσής τους και το επάγγελμά τους ( $p>0,05$ ).

## 4<sup>ο</sup> ΜΕΡΟΣ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

### 4.1. Συμπεράσματα

Το θέατρο και ο κινηματογράφος με διαφορετικά μέσα αποδίδουν εύλογα τα νοήματα. Οι αρχαίες τραγωδίες στομφώδεις και με κλασικό χαρακτήρα πλαισιώνονται και ενισχύονται από την κινηματογραφική μεταφορά. Κάθε μεταγραφή γίνεται με συγκεκριμένη επεξεργασία και κώδικες για να φτάσει στην τελειοποιημένη μορφή της που δεν είναι άλλη από την αναπαράσταση. Μέσα από την αναπαράσταση εξυπηρετούνται οι ανάγκες όχι μόνο του εκάστοτε σκηνοθέτη, αλλά και οι ανάγκες του εκάστοτε κοινού.

Το κοινό είναι ο κριτής των πάντων, του κειμένου, της θεατρικής παράστασης και της κινηματογραφικής ταινίας. Ουσιαστικά, αποτελεί τον άμεσο κριτή και αποδέκτη του αποτελέσματος μιας σκηνικής απόδοσης ή μιας κινηματογραφικής απόπειρας. Μέσα και από το ερωτηματολόγιο διαπιστώνεται πως ένα μεγάλο ποσοστό ανθρώπων έχει διαβάσει κείμενα αρχαίας τραγωδίας καθώς είναι αρκετά εξοικειωμένο με τις παραστάσεις αρχαίου δράματος. Επιπλέον, αρκετοί είναι και οι λάτρεις των κινηματογραφικών μεταφορών αρχαίων δραμάτων, αν και εμφανώς λιγότεροι από αυτούς των θεατρικών παραστάσεων.

Σε κάθε περίπτωση είναι έκδηλο πως ο άνθρωπος παραμένει συνδεδεμένος με το παρελθόν του, γεγονός που υπογραμμίζεται από την επιθυμία του για πιστή απόδοση των μεταγραφών αρχαίων πηγών, είτε αφορούν το θέατρο, είτε τον κινηματογράφο. Τέλος, παρατηρήθηκε ότι η παρακολούθηση παραστάσεων αρχαίου δράματος καθώς και των αντίστοιχων κινηματογραφικών μεταφορών τους αποτελεί σταθερή επιλογή ανεξάρτητη των δημογραφικών παραγόντων (φύλο, ηλικιακή ομάδα, μορφωτικό επίπεδο κλπ).



## 4.2. Περιορισμοί της μελέτης

Ωστόσο, υπήρξαν κάποια όρια και περιορισμοί στην έρευνα. Όσον αφορά το αρχαίο ελληνικό κείμενο δεν παρουσιάστηκαν ιδιαίτερες δυσκολίες, καθώς υπάρχουν πολλές επιστημονικές μελέτες. Η θεατρική παράσταση σαφώς βασίζεται στο θεατρικό κείμενο, όμως δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ακόμα και σήμερα για τον τρόπο που ανέβαιναν οι αρχαίες τραγωδίες στην αρχαιότητα, διότι πέρα από τα βασικά μέρη της και χαρακτηριστικά της δεν έχουμε κάποια ιδιαίτερη σκηνοθετική οδηγία ή κάτι πιο εξειδικευμένο ως προς τη θεατρική μεταφορά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα στάθηκε στην κινηματογραφική μεταφορά των αρχαίων τραγωδιών. Πολλές φορές υπήρξαν κάποια εμβόλιμα στοιχεία ή επιπρόσθετα κομμάτια αποκλίνοντα από τη συνοχή του αρχαίου τραγικού λόγου ή της θεατρικής μεταφοράς, πράγμα που σε κάποια σημεία προκαλεί σύγχυση στο θεατή ή στον αναγνώστη. Η βιβλιογραφία ωστόσο ήταν αρκετά κατατοπιστική αφού υπάρχουν πολλά βιβλία, άρθρα και μελέτες που έχουν γίνει αναφέρονται στην αρχαία ελληνική τραγωδία.

Ο περιορισμός ως προς τη βιβλιογραφία παρουσιάστηκε στις αναλύσεις των κινηματογραφικών μεταφορών των τραγωδιών. Και αυτό είναι λογικό καθώς ο κινηματογράφος ως τέχνη διέπεται από κάποιους κανόνες, αλλά κινείται πιο ελεύθερα. Τέλος, η ποικιλομορφία και η εσωτερική δύναμη χαρακτηρίζουν το γυναικείο φύλο, στοιχεία που διαφέρουν ανάλογα με τις εκάστοτε προσλαμβάνουσες και τις προσδοκίες του κοινού που παρακολουθεί την εκάστοτε παράσταση. Πλέον μέσα από την αρχαία ελληνική γραφή αποτυπώνεται και αναδεικνύεται η γυναικεία μορφή. Το θέατρο όπως και ο κινηματογράφος αποτελούν την κινητήριου δύναμη για τη δράση και την αντίδραση των δύο φύλων.

## Προτάσεις

Αδιαμφισβήτητα, η τραγωδία είναι μια από τις πιο σπουδαίες μορφές αρχαίου δράματος αδιαμφισβήτητα, αφού ανοίγει δρόμους για θεατρικούς αυτοσχεδιασμούς και κάθε είδους πανεπιστημιακές μελέτες ακόμα και με παγκόσμια εμβέλεια. Άλλωστε το αρχαίο δράμα εκφράζεται μέχρι σήμερα με την χρήση σύγχρονων τεχνολογικών μέσων όπως, το “video-art”, το ψηφιακό δράμα, η παραγωγή μιας τρισδιάστατης εικονικής πραγματικότητας κλπ.

Ειδικότερα, η σύγχρονη τεχνολογία και τα νέα πολυμέσα δίνουν τη δυνατότητα δημιουργίας τρισδιάστατης εικόνας, που ζωντανεύει στα μάτια των θεατών. Πρόκειται για κάτι διαφορετικό από τον κινηματογράφο, καθώς προβολείς, με πολλά διαφορετικά γραφικά και ήχους υψηλής ανάλυσης δομούν με έναν καινοτόμο τρόπο, περιβάλλοντα, δίνοντας τη δυνατότητα βιωματικής εμπειρίας και διαδραστικότητας μεταξύ θεατών και θεάματος. Έτσι, με τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα, υπακούοντας πάντοτε στις επιταγές του αρχαίου δράματος, είναι εφικτή η αναβίωσή του και η επικοινωνία με το κοινό.

Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψιν ανάλογες δράσεις της νομαδικής αρχιτεκτονικής, όπως δράσεις (performances) με καλλιτεχνικό, ακτιβιστικό κι ενίοτε «τελετουργικό» χαρακτήρα, προτείνεται η αναβίωση του αρχαίου δράματος, όχι όμως με την κλασική κι αναμενόμενη μορφή της, δηλαδή του θεάτρου ή του κινηματογράφου, αλλά μέσω μιας καινοτόμου προσέγγισης.

Συγκεκριμένα, μία πιο εξειδικευμένη δράση αναβίωσης αρχαίου δράματος αποτελεί: «το περπάτημα ως μια αφήγηση»<sup>47</sup>. Ένας τέτοιος περίπατος στην πόλη, που θα μπορούσε κάλλιστα να παρομοιαστεί με «μονταρισμένες» σκηνές κινηματογράφου, μπορεί να αποτελέσει μορφή εναλλακτικού θεάτρου και να αναβιώσει το αρχαίο δράμα μέσω της διάδρασης των συμμετεχόντων.

Μέσω μιας εναλλακτικής και συμμετοχικής διαδικασίας είναι δυνατόν να ξαναζωντανέψει η ηρωίδα των αρχαίων τραγωδιών, αλλά και το εκάστοτε θεατρικό δράμα στην ύπαιθρο ή στην πόλη. Η διάδραση των συμμετεχόντων με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται, αλλά και μεταξύ τους, θα δημιουργήσουν τις κατάλληλες συνθήκες κατανόησης των μετασχηματισμών της κοινωνίας στο πέρασμα του χρόνου. Η σκηνή δεν θα είναι καθορισμένη, αλλά ένας ευρύτερος χώρος, δίχως όρια, που κατά κάποιον τρόπο θα σχηματίζεται από τους ίδιους τους συμμετέχοντες.

---

<sup>47</sup> Το «περπάτημα ως μια αφήγηση» είναι μια τεχνική αλληλεπίδρασης κατά την οποία το σώμα περπατώντας αναγκάζεται να ανταποκριθεί σε όποιες συνθήκες συναντήσει. Μέσα από το περπάτημα και τις μικρές χειρονομίες, στάσεις, αναγνώσεις κειμένων, μικρά δρώμενα, οι συμμετέχοντες-περιπατητές βρίσκονται μαζί και συναντιούνται με διαφορετικούς ανθρώπους σ' ένα φανταστικό χώρο-χρόνο. Δημιουργούν έτσι σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ τους, αλλά και με τον περιβάλλοντα χώρο και ατενίζουν το μέλλον μέσα από τη ενσυναίσθηση του δίπολου παρόντος-παρελθόντος. [[http://nomadikiarxitektoniki.net/contact/,\(c\),2015,NomadicArchitectureNetwork,WebdevelopmentbyIntegratedITDC](http://nomadikiarxitektoniki.net/contact/,(c),2015,NomadicArchitectureNetwork,WebdevelopmentbyIntegratedITDC)].

## Επίλογος

Η αρχαία ελληνική τραγωδία συνθέτει ένα δράμα λέξεων, εικόνων και πράξεων. Η ίδια αποτελεί μια ιδανική επιλογή παγκόσμιας αποδοχής, πράγμα που την καθιστά σαφώς λειτουργική σε προσπάθειες μεταγραφών πολλαπλών μελετών και χειρισμών από τον εκάστοτε δημιουργό της. Παρά τις αλλαγές που μπορεί να γίνουν, η ίδια συνεχίζει να αποτελεί μια σταθερή αξία αναλλοίωτη στο χρόνο και αυτό γιατί μπορεί να προσαρμόζεται σε όλες τις αλλαγές που μπορεί να επιδέχεται από τον κάθε δημιουργό. Μέσα από τη μεταγραφή αποσιωπούνται κάποια χαρακτηριστικά του κειμένου, προστίθενται, άλλα κατά το διασκευαστή, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζονται τα διαχρονικά εκείνα γνωρίσματα που συνθέτουν τον αρχαίο τραγικό λόγο.

Στο πλαίσιο, τέλος, της διακειμενικότητας, μπορούν να αξιοποιηθούν μύθοι, θέματα και πρόσωπα των κλασικών αυτών έργων από σύγχρονους δημιουργούς και να αναπτυχθεί μια μορφή διαδραστικής επικοινωνίας και επανεγγραφής του λόγου, που πραγματοποιείται με τη μεσολάβηση του νεότερου δημιουργού. Κατ' αυτόν τον τρόπο, κάθε παγιωμένη σημασιολογία ανατροφοδοτείται και επανερμηνεύεται. Η αρχαιοελληνική, λοιπόν, τραγωδία βρίσκεται στο επίκεντρο του σύγχρονου πολιτισμού με την πολυδιάστατη, διαχρονική και επικαιροποιημένη αντιμετώπισή της.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Gomery, D. (1998). *Η Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Έλλην Γ. Παρίκος και ΣΙΑ Ε.Ε.
- Pelling, Ch. (2008). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη, Σήματα: Σύγχρονες Προσεγγίσεις στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*. Αθήνα: Gutenberg.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία κινηματογράφου, Μια Εισαγωγή*. Αθήνα: Πατάκη.
- Wilamowitz U. Von- Moellendorff. (2003). *Η Αττική Τραγωδία, γένεση και διαμόρφωση του είδους*. Αθήνα: Βάνιας.
- Ακτσόγλου, Μπ. (1994). *35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου.
- Αναγνώστου, Α. (2008). *Έργα και Ποιητές του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*. Αθήνα: Αρμονία.
- Αποστολίδης, Τ. (2006). *Οι Αρχαίες Ελληνικές Τραγωδίες σε κόμικς, Σοφοκλή, Αντιγόνη*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική, Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση*. Αθήνα: Ζήτρος.
- Βιβλιοθήκη Φέξης Αρχαίων Ελληνικών Συγγραφέων (1996). *Απαντα Ευριπίδη, Μήδεια, Ιππόλυτος, Ηλέκτρα, Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.
- Blume, H.-D. (1986). *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*. Μετάφραση: Μ. Ιατρού. 2η έκδ. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Γεωργακάκη, Κ. (2004). *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό, Διαδικασίες πρόσληψης στην Ιστορία της Ελληνικής Δραματουργίας από την Αναγέννηση ως Σήμερα. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών: Ergo*.
- Γιαλουράκης, Μ. (1996). *Νέα Δομή, Λήμμα Μήδειας*. Αθήνα: Δομή.
- Γραμματάς, Θ. (1996). *Fantasyland, Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδανός.
- Γρυπάρη, Ι.Ν. (1987). *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους. Α' τόμος: Αντιγόνη-Ηλέκτρα-Αίας-Τραχινίαι*. Αθήνα: το Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Δανιήλ, Α. & Τσαούση, Α. (2008). *Πολιτισμός, τέχνες, διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων, Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης.

- Δημόπουλος, Μ.(2004). *Σινεμθολογία*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου.
- Goward, B. (2003). *Αφήγηση και τραγωδία. Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*. Μετάφραση: Ν. Μπεζαντάκος. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Gregory, J. (2010). *Όψεις και Θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Μετάφραση: Μαρία Καίσαρ, Γαρυφαλλιά Φιλίππου, Μαρία Μπεζαντάκου. Επιμέλεια: Δανιήλ Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Θεοδώρου. (2000). *6<sup>ο</sup> Διεθνές Συνέδριο Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*. Κύπρος: Αφοί Θεοδώρου.
- Κακογιάννης, Μ.(1990). *Δηλαδή...* Αθήνα: Καστανιώτη.
- Κεσίσογλου, Β. (2013). *Μια συνοπτική ιστορία του κινηματογράφου, συχνές ερωτήσεις με τις απαντήσεις τους*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Kitto, H. D. F. (1985). *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μετάφραση: Λ. Ζενάκος. 3η έκδοση, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Κολιόδημος, Δ. (2001). *Λεξικό Ελληνικών Ταινιών, από το 1914 μέχρι το 2000*. Αθήνα: Γένους.
- Κυριακίδης, Α. (1999). *Υπουργείο Πολιτισμού. Η ελληνική ματιά, Ένας αιώνας κινηματογράφου, 80 ταινίες, 80 σκηνοθέτες, 40 χρόνια φεστιβάλ*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου.
- Κυριάκος, Κ. (2002). *Από τη σκηνή στην οθόνη, Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Lesky, A. (1987-1989). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. Μετάφραση: Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Τόμ. Α΄-Β΄. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Μητροπούλου, Α. (1980). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: [χ.ε.].
- Mc Donald M. (1993). *Αρχαίος ήλιος, νέο φως. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*. Μετάφραση: Π. Μάτεσις. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Michel, Ch.(2010). *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Πατάκη.
- Νικολαΐδου, Ε. (2002). *Σοφοκλής, Ο μεγάλος τραγικός, Αρχαίοι Έλληνες Συγγραφείς, Οι δημιουργοί, η εποχή και το έργο τους*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Πεφάνης, Γ. (2013). *Φαντάσματα του Θεάτρου, Σκηνές της θεωρίας III*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Πεφάνης, Γ. Π.(2005). *Κείμενα και Νοήματα, Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*. Αθήνα: Σόκολη.

- Πεφάνης, Π. Γ. (1999). *Το θέατρο και τα Σύμβολα, Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πούχνης, Β. (1985). *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: εκδόσεις Παιρίδη.
- Πούχνης, Β. (2004). *Ποίηση και Μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα, Πανθεισμός και φυσιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας, ερευνητικό δοκίμιο*. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Ρήντερ, Κ. (1985). *Η Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ρουβάς, Α. & Σταθακόπουλος, Χ. (2005). *Ελληνικός Κινηματογράφος: Ιστορία, Φιλμογραφία, Βιογραφικά. Α' τόμος 1905-1970*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σάρρου, Μ. Δ. (1930). *Εισαγωγή στο Αρχαίο Δράμα*. Αθήνα: Τυπογραφικά Καταστήματα Αδ. Γεράρδων.
- Σιαφκός, Χ., (2009). *Μιχάλης Κακογιάννης, Σε πρώτο πλάνο*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Σπανδίδη, Σ. Π. (1963). *Εισαγωγή στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Εμ. Νομικός.
- Τσατσούλης, Δ. (1999). *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Vernant, J.-P.- P. Vidal-Naquet. (1988-1991). *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. Τόμ. Α'-Β'. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.

## Ιστότοποι

- [http://www.ekdd.gr/ekdda/files/ergasies\\_esdd/18/5/1131.pdf](http://www.ekdd.gr/ekdda/files/ergasies_esdd/18/5/1131.pdf)
- <http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/2204/1/nemertes%20pdf.pdf>
- <http://www.gutenberg.org/files/17995/17995-pdf.pdf>
- [http://lexeismousikis.blogspot.gr/2013/09/blog-post\\_8.html](http://lexeismousikis.blogspot.gr/2013/09/blog-post_8.html)
- <https://www.youtube.com/watch?v=98J2oE51x9o>
- <http://www.respublica.gr/2015/10/column/%CE%BF%CE%B9-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BC%CE%BF%CF%81%CF%86%CF%8E%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BC%CE%AE%CE%B4%CE%B5%CE%B9%CE%B1%CF%82/>
- [https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/26/medea\\_1\\_ambiguity/](https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/26/medea_1_ambiguity/)
- <http://nomadikiarxitektoniki.net/contact/>,(c),2015, Nomadic Architecture Network , Web development by Integrated ITDC

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### 1. ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

#### **Αρχαία Τραγωδία και Κινηματογράφος**

Παρακαλώ να απαντήσετε σε όλες τις ερωτήσεις του συγκεκριμένου ερωτηματολογίου. Το συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο διεξάγεται στα πλαίσια της διπλωματικής μου έρευνας στο μεταπτυχιακό τμήμα ΕΚΠΑ/ΠΤΔΕ με θέμα: «**Η αρχαία Ελληνίδα ηρωίδα στο σύγχρονο κινηματογράφο**».

#### **Δημογραφικά Στοιχεία**

##### **1. Φύλο**

- Άντρας
- Γυναίκα

##### **2. Ηλικία**

- 18-30
- 31-45
- 46+

##### **3. Επίπεδο Μόρφωσης**

- Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση
- Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση
- Τριτοβάθμια Εκπαίδευση

##### **4. Επάγγελμα**

- Δημόσιος Υπάλληλος
- Ιδιωτικός Υπάλληλος
- Ελεύθερος Επαγγελματίας
- Φοιτητής/Φοιτήτρια
- Άνεργος
- Άλλο

### **Θέατρο**

**5. Παρακολουθείτε παραστάσεις αρχαίου δράματος;**

- Ναι
- Όχι

**6. Εάν ναι, πόσο συχνά;**

- εώς 2 φορές το χρόνο
- από 2 εώς 5 φορές το χρόνο
- από 5 φορές και πάνω το χρόνο

**7. Διαβάζετε κείμενα αρχαίας τραγωδίας;**

- Ναι
- Όχι
- Δεν απάντησαν

**8. Εάν ναι, έχετε διαβάσει κάποιο από τα παρακάτω;**

- Μήδεια*
- Αντιγόνη*
- Ηλέκτρα*
- Δεν απάντησαν

**9. Ποια εκδοχή προτιμάτε ως προς την απόδοση του αρχαίου τραγικού κειμένου;**

- Πιστή απόδοση
- Μοντέρνα απόδοση
- Δεν απάντησαν

### **Κινηματογράφος**

**10. Παρακολουθείτε κινηματογραφικές ταινίες βασισμένες στην αρχαία τραγωδία;**

- Ναι
- Όχι
- Δεν απάντησαν



**11. Εάν ναι, πόσο συχνά;**

- έως 5 φορές το χρόνο
- από 6 φορές έως 10 φορές το χρόνο
- 10 φορές και άνω τον χρόνο
- Δεν απάντησαν

**12. Πιστεύετε ότι η κινηματογραφική μεταφορά αρχαίων τραγωδιών αλλοιώνει το πρωτότυπο κείμενο;**

- Ναι
- Όχι
- Δεν απάντησαν

**13. Έχετε παρακολουθήσει κάποιο από τα παρακάτω κινηματογραφικά έργα;**

- *Μήδεια* του Pier Paolo Pasolini
- *Αντιγόνη* του Γιώργου Τζαβέλλα
- *Ηλέκτρα* του Μιχάλη Κακογιάννη
- Δεν απάντησαν
- *Μήδεια* και *Αντιγόνη*
- *Μήδεια*, *Αντιγόνη* και *Ηλέκτρα*
- *Μήδεια* και *Ηλέκτρα*
- *Αντιγόνη* και *Ηλέκτρα*

# “Η “ΗΛΕΚΤΡΑ” ΛΕΙΖΕ ΝΑ ΠΑΡΗ ΤΟ ΒΡΑΒΕΙΟΝ,,

“Ενας γερμανικός διθύραβος για  
τήν δημιουργία του Μ. Κακογιάννη

**Ο** ΓΕΡΜΑΝΟΣ κινηματογραφικός κριτικός Φρήντριχ Λούφτ, ένας εκ των πλέον εγκύρων της Γερμανίας, απεσταλμένος στις Κάννες της εφημερίδος «Ντι Βέλτ» του ‘Αμβούργου, αφιερώνει στην εφημερίδα αυτή έναν πραγματικό διθύραβο στην ταινία «‘Ηλέκτρα» του Κακογιάννη. Στις Κάννες, γράφει, υπήρχαν εφέτος τουλάχιστον πέντε ταινίες αξίες για τον Χρυσούν Φαίνο. ‘Η άποψή του στην βραζιλιανή ταινία «Τὸ τάξιμο» κατέπληξε, διότι ἡ ταινία αὐτή «δὲν ἦτο ἡ καλύτερη». Κατὰ τὸν Γερμανὸ κριτικὸ, ἡ ἐπιτροπὴ κατεποντίσθη ἀπὸ τὴν πληθώρα τῶν ἀριστουργημάτων καὶ ἔσφαλε στὴν κρίσι τῆς.

Εἰδικότερα γιὰ τὴν «‘Ηλέκτρα» ὁ κ. Φρήντριχ Λούφτ γράφει:

## Ἐκπληκτικὸ ἔργο

«Ἐγὼ θὰ ἀπέδωκα πολὺ μεγαλύτερη τιμὴ στὴν ἑλληνικὴ συμμετοχὴ μὲ τὴν κινηματογράφισι τῆς «‘Ηλέκτρας» τοῦ Εὐριπίδου ἀπὸ τὸν Μιχάλη Κακογιάννη. Στὸν κατάλογο τῶν βραβείων ἀνεφέρθη τὸ ἐκπληκτικὸ αὐτὸ ἔργο μόνον ὑπὸ τὸν ἐφευρεθέντα ad hoc εἰδικὸ τίτλο τῆς «καλύτερης κινηματογραφικῆς διασκευῆς».

‘Η ταινία εἶναι κάτι πολὺ περισσότερο.

»Οἱ ἑλληνικὲς τραγωδίαι στὴν ὀθόνη προκαλοῦν δικαιολογημένα αἰσθητικὸς φόβους. ‘Η ἀρχαϊκὴ ἐσθῆς, μπροστὰ στὸν κινηματογραφικὸ φακὸ, πάντα σχεδὸν μᾶς φαίνεται ἀναχρονιστικὴ καί, χωρὶς νὰ τὸ θέλουμε, κωμικὴ. Φαίνεται ὡς κινηματογραφημένο Ὀμηρασμαγωγὰ ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Θυμίζει γερασμένους

μαθητὰς κλασσικῶν σπουδῶν στὶς φοβερὲς σχολικὲς παραστάσεις ἀττικῶν τραγωδιῶν...

## Ὁ σπινθὴρ

»**Σ**ΤΟ πρῶτο τέταρτο τῆς ὥρας, ἡ «‘Ηλέκτρα» δὲν εἶναι ἀπηλλαγμένη ἀπὸ τοὺς φόβους αὐτοῦς. Ἀκόμα δὲν ἔχει βάλει ἐδῶ ὁ Κακογιάννης τὴν σφραγίδα του. Ἀλλὰ εἴπειτα ἐκτοξεύεται ὁ σπινθὴρ. Καὶ ὁ θεατὴς γοητεύεται.

»Ὁ Κακογιάννης εἶναι πολὺ πρὸ τολμηρὸς ἀπ’ ὅ,τι πιστεύομε. Χρησιμοποιεῖ ὑπέροχα τὸν παλαιὸ, ἱερὸ λόγον. Δὲν προσκολλᾶται στὸ κείμενο. Ἀπεναντίας, τὸ ἀφήνει νὰ ἀκουσθῆ πολὺ συμπτωματικὰ, στὶς κορυφαῖες στιγμῆς. Ὁ σκηνοθέτης αὐτὸς, ποῦ ἡ «Στέλλα» του πρὸ ἐτῶν μᾶς εἶχε συναρπάξει, δὲν φοβάται τὸν κόθορνο. Ἀλλὰ τὸν ἀποφεύγει εὐστοχα, ὅπου μπορεῖ.

»Παρουσιάζει τὸ τοπίο, παρουσιάζει τὸν τραγικὰ σκοτεινιασμένο ἥλιο τοῦ Ὀμήρου μ’ ἕναν τρόπο ἐξαισιο. Ἐδῶ ὑπάρχει ὁ κόσμος τοῦ μύθου καὶ φυσὰ ἀπὸ τὰ πραγματικὰ βουὰ ὁ τραγικὸς ἀνεως. Ἀπὸ τὰ γήϊνια, ἀρχαῖα παρασκήνια, μὲ τὸ ὑψηλὸ ἀνθρωπιστικὸ περιεχόμενο, δίδεται τὸ σημαντικὸ μὲ ἀδρῆ σημασία. Ἡ τραγικὴ γῆ παίζει τραγικὰ καὶ αὐτὴ μαζί. Τὸ τοπίο ἀποκτὰ ἀρχαῖο κάλλος. Αὐτὸ ποῦ συμβαίνει ἐδῶ, μόνον ὑπέροχο καὶ φοβερὸ μπορεῖ νὰ εἶναι. Ἡ Ἑλλάς ἀναπνέει.

»Ἡ Ἑλλάς ὀμιλεῖ.

## Τὸ τέλος τῆς εἶναι ἀξέχαστο

**Μ**Ε ΤΗΝ Εἰρήνη Παπαὶ ὁ σκηνοθέτης δρῆκε μὴ πρωταγωνίστρια, ποῦ φαίνεται ἐντελῶς σημερινὴ καὶ σύγχρονη. Ἡ εὐγενικὴ ἐμ-

φάνισις τῆς καταργεῖ τὸν χρόνον. Τὸ καθαρὸ πρόσωπο κάτω ἀπὸ τὰ κοντὰ, σκοῦρα μαλλιά φαίνεται ἀμέσως σωστὸ, δὲν εἶναι ποτὲ φορτικὰ τραγικὸ. Ἡ γυναίκα αὐτὴ κατέχει τὴν μεγαλοπρεπῆ, ἀττικὴν κίνησι. Ἀλλὰ δὲν χάνεται ποτὲ στὰ ὕψη, ἀποφεύγει ἐντελῶς τὴν ἀπαγγελία, τὸ μελόδραμα. Μεθερμηνεῖ ἀδίστατα τοὺς ἀρχαίους τρόμους καὶ τὶς ἀνθρώπινες κραυγὰς στὴν σημερινὴ μορφή τους, χωρὶς νὰ τὰ μοντενοποιῆ φθηνὰ οὔτε καὶ νὰ τὰ σπαταλᾷ στὸν ἀρχαῖο, ὀργισμένο καὶ ὑψηλὸ τόνο. Αὐτὸ εἶναι ὑπέροχο.

»Ὁ χορὸς τῶν γυναικῶν μὲ τὰ μαῦρα ἐνδύματα τὴν τριγυρίζει, τὴν συνοδεύει, τὴν ὑποστηρίζει καὶ σχολιάζει τὴν ἀδυσώπητη μοῖρα τῆς χωρὶς νὰ γίνετα φορτικὸς. Στὴν ἀρχὴ πρόκειται πραγματικὰ γιὰ χωρὶκὲς, ποῦ παρακολουθοῦν ἀπὸ τὴν ἀκρὴ τὴν πορεία καὶ τὶς περιπέτειες τῆς τραγικῆς πλοκῆς. Ἀκολουθῶς σχηματίζεται θαυμαῖα ἡ λειτουργία τοῦ χοροῦ τῶν. Ἡ καθέμία καὶ ὅλες γίνονται μὴ ὁμάδα. Καὶ πόσο τολμηρὰ, ἀλλὰ χωρὶς φορτικότητα πάλι, πόσο περίτεχνα καὶ ἐντελῶς ἀνεπιτήδευτα τὶς στήναι ὁ Κακογιάννης μπροστὰ στὸν δραματικὸ οὐρανὸ τῆς Ἑλλάδος! Ἐνίοτε ὁ σκηνοθέτης δὲν φθάνει ἀπόλυτα τὸ ὑψηλὸ τοῦ στιλιζάριασμα. Στὴν ἐορτὴ τοῦ Αἰγίσθου βλέπομε ξαφνικὰ μὴ ταινία ἀμφίσεων. Δυὸ - τρεῖς φορές ἀκόμη σπάει ἡ ὠραία σκληρότης τοῦ κόσμου αὐτοῦ καὶ γίνεται «κινηματογραφικὴ». Ἐπειτα ὁμοῦ ἀρχίζει πάλι ἡ ταινία.

»Τὸ τέλος τῆς εἶναι ἀξέχαστο. Ποτὲ δὲν εἶδαμε στὸν κινηματογράφον νὰ ὑπερβαίνου, τόσο τὰ ἀνθρώπινα μέτρα τὸ δέος καὶ ἡ πραγματικὴ ὄψις τῆς τραγωδίας. Αὐτὸ θὰ μείνη.

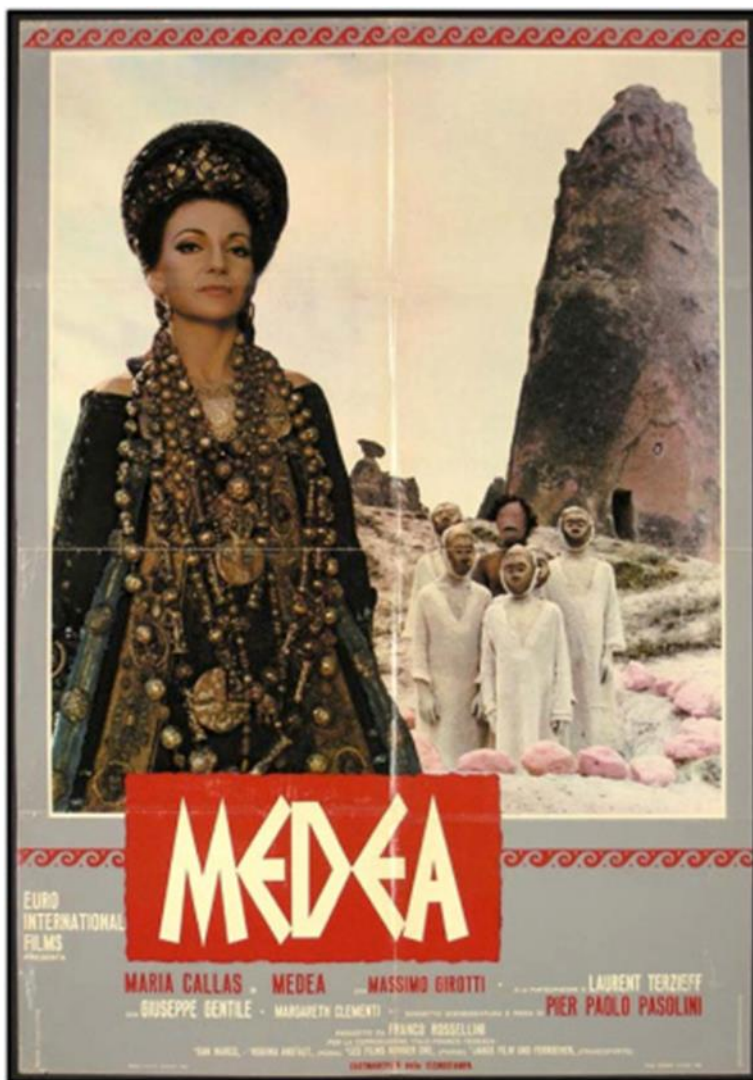


*(Ηλέκτρα, Κακογιάννης)*





*(Αντιγόνη, Τζαβέλλας)*



*(Μήδεια, Παζολίνι)*