

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση».
Ειδίκευση: Δραματουργία και Παράσταση

Διπλωματική εργασία

**Σκηνοθετικές προσεγγίσεις του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη
στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου**

Κωνσταντία Νικολοπούλου

A.M.: 7568012100059

Τριμελής Επιτροπή
Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής (Επιβλέπων)
Αλεξία Αλτουβά, Επίκουρη Καθηγήτρια
Αικατερίνη Διακουμοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Ιανουάριος 2025

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ [σ. 5]

B. Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΡΟΝΤΗΡΗ (1954 ΚΑΙ 1965) [σ. 7]

1. Βασικά στοιχεία της προσέγγισης του Ροντήρη για την αρχαία τραγωδία [σ. 7]

2. Όψεις της σκηνοθετικής προσέγγισης του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη [σ. 11]

α. Η παρουσία των δύο θεαινών και η δραματουργική λειτουργία του περιβάλλοντος χώρου [σ. 12]

β. Η λειτουργία του Χορού και το στοιχείο της μουσικότητας [σ. 16]

Γ. Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ (1973) [σ. 23]

1. Η ρήξη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου με τον καθιερωμένο τρόπο σκηνικής παρουσίασης του αρχαίου δράματος [σ. 23]

2. Η σχέση «θείου», έρωτα και ανθρώπου ως πυρήνας της σκηνοθετικής σύλληψης [σ. 25]

3. Η αποτύπωση της σχέσης του ανθρώπου με το «θείο» στα επιμέρους στοιχεία της μορφής της παράστασης [σ. 26]

α. Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου ως χώρου θρησκευτικής λατρείας [σ. 27]

β. Η παρουσία των δύο θεαινών στην ορχήστρα [σ. 29]

γ. Η «προ-πάροδος» [σ. 31]

δ. Η λειτουργία της μάσκας στο πλαίσιο της τελετουργικής αισθητικής κατεύθυνσης [σ. 32]

*ε. Η εικόνα του *Ιππόλυτου-Ιησού** [σ. 35]

Δ. Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΠΕΡΕΛΗ (1984) [σ. 37]

1. Ο πολιτικός πυρήνας της αρχαίας τραγωδίας στη σκέψη του Νίκου Περέλη [σ. 37]

2. Στοιχεία της δραματολογικής ανάλυσης του Νίκου Περέλη για το έργο [σ. 39]

3. Η σκηνική υλοποίηση [σ. 43]

α. Η Πόλη του σκηνικού [σ. 43]

β. Τα κοστούμια: Συσχετίσεις με τον νοηματικό πυρήνα της Πόλης – Το θεϊκό στοιχείο
[σ. 45]

γ. Η μουσική της παράστασης και η κίνηση του Χορού [σ. 48]

Ε. Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΧΟΥΒΑΡΔΑ (1989) [σ. 51]

1. Η σχέση του Γιάννη Χουβαρδά με το αρχαίο δράμα [σ. 51]

2. Η σύγκρουση των κοσμικών δυνάμεων και η ματαιότητα της ανθρώπινης βούλησης ως πυρήνας της ανάγνωσης του έργου [σ. 53]

3. Η σκηνοθεσία του έργου «σαν ένα άγριο παιχνίδι ανάμεσα σε μεγάλες κοσμικές δυνάμεις» [σ. 57]

α. Το σκηνικό ως μια τεράστια σκακιέρα [σ. 57]

β. Η λειτουργία της μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη [σ. 64]

γ. Το «σμάρι» του χορού και η αέναη κίνησή του [σ. 67]

ΣΤ. Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ (2004) [σ. 70]

1. Η φροϋδική ανάγνωση του έργου από τον σκηνοθέτη [σ. 70]

2. Η αποτύπωση της φροϋδικής ανάγνωσης στη μορφή της παράστασης [σ. 71]

α. Το σκηνικό: Η θεϊκή σύγκρουση και η αντανάκλασή της στον ανθρώπινο κόσμο [σ. 72]

β. Ο Χορός ως άυλο σώμα [σ. 74]

Z. Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΛΥΔΙΑΣ ΚΟΝΙΟΡΔΟΥ (2014) [σ. 76]

1. Η σκηνοθετική οπτική για το μέρος και το όλον [σ. 76]
2. Θεϊκός-υπερφυσικός και ανθρώπινος κόσμος [σ. 79]
 - α. Οι μορφές της Αφροδίτης και της Άρτεμης [σ. 80]
 - β. Η αινιγματική μορφή του Θεράποντα-Έρωτα [σ. 82]
 - γ. Η σχέση θεϊκού-υπερφυσικού και ανθρώπινου στοιχείου στον χώρο [σ. 84]
3. Ο Χορός: «Γυναικείος κόσμος» και «ανδρικός κόσμος» [σ. 87]

H. Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ (2023) [σ. 94]

1. Η σχέση ελεύθερης ανθρώπινης βούλησης και μοίρας ως πυρήνας της σκηνοθετικής προσέγγισης [σ. 94]
2. Το βαλτώδες τοπίο του σκηνικού [σ. 96]
3. Η ιδιότυπη παρουσία της θεάς-«σκηνοθέτριας» [σ. 102]

Θ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ [σ. 106]

I. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ [σ. 113]

1. Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Νίκο Περέλη (22.7.2024) [σ. 113]
2. Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Γιάννη Χουβαρδά (30.7.2024) [σ. 118]
3. Παραστασιογραφία [σ. 120]

ΙΑ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΠΗΓΕΣ [σ. 129]

1. Μελέτες [σ. 129]
2. Κριτικές – Ειδησεογραφία [σ. 132]
3. Αρχεία [σ. 137]

A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πρώτη παράσταση του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου κατά τους νεότερους χρόνους είναι αυτή του Εθνικού Θεάτρου το 1954, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Επρόκειτο ουσιαστικά για επανάληψη της πρώτης παράστασης του έργου από το Εθνικό Θέατρο το 1937 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, ενώ το 1965 ο Ροντήρης επανέλαβε την παράσταση στο αργολικό θέατρο, στο πλαίσιο των τιμητικών εκδηλώσεων του Πειραιϊκού Θεάτρου στη μνήμη του Δημήτρη Μητρόπουλου. Η παράσταση του 1954 αποτέλεσε την άτυπη έναρξη των Επιδαυρίων, τα οποία εγκαινιάστηκαν επίσημα ως θεσμός το αμέσως επόμενο έτος, το 1955.

Δεκαεννέα χρόνια μετά την παράσταση του 1954, το 1973, ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος σκηνοθέτησε τον *Ιππόλυτο* για το Εθνικό Θέατρο στον ίδιο χώρο, ενώ τη δεκαετία του 1980 προστέθηκαν άλλες δύο παραστάσεις του έργου. Επρόκειτο πάλι για δύο παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε το 1984, όταν ανατέθηκε στον Νίκο Περέλη η σκηνοθεσία του *Ιππόλυτου*. Επρόκειτο για παράσταση με επετειακό χαρακτήρα, καθώς η πραγματοποίησή της σηματοδοτούσε τη συμπλήρωση τριάντα χρόνων από την παράσταση του 1954. Η δεύτερη πραγματοποιήθηκε το 1989, με τον Γιάννη Χουβαρδά να σκηνοθετεί το έργο.

Στον 21ο αιώνα ακολούθησαν τρεις ακόμη παραστάσεις του έργου. Το 2004, πενήντα χρόνια από την παράσταση του 1954, το έργο σκηνοθετήθηκε από τον Βασίλη Νικολαΐδη. Το 2014, στην επέτειο των εξήντα χρόνων, σκηνοθετήθηκε από τη Λυδία Κονιόρδου και το 2023 από την Κατερίνα Ευαγγελάτου.

Συνοψίζοντας, σε διάστημα (σχεδόν) επτά δεκαετιών καταγράφονται παραστάσεις του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου από επτά διαφορετικούς/ες σκηνοθέτες και σκηνοθέτριες (Δημήτρης Ροντήρης, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Νίκος Περέλης, Γιάννης Χουβαρδάς, Βασίλης Νικολαΐδης, Λυδία Κονιόρδου, Κατερίνα Ευαγγελάτου). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι επρόκειτο στο σύνολό τους για παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου, με την εξαίρεση βέβαια της προαναφερθείσας παράστασης του Πειραιϊκού Θεάτρου, που προαναφέρθηκε. Δεν έχει υπάρξει, δηλαδή, κατά τη διάρκεια όλων αυτών των δεκαετιών μέχρι και σήμερα, άλλος οργανισμός πέραν του Εθνικού Θεάτρου που να έχει αναλάβει τη σκηνική πραγμάτωση της συγκεκριμένης τραγωδίας στο Αρχαίο

Θέατρο της Επιδάουρου. Η συγκεκριμένη επισήμανση αποκτά βεβαίως μεγαλύτερη βαρύτητα εξετάζοντας την περίοδο μετά το «άνοιγμα» των Επιδαυρίων στα χρόνια της Μεταπολίτευσης.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνήσει πλευρές των διαφορετικών αυτών σκηνικών προσεγγίσεων. Βασικό πεδίο ενδιαφέροντος της προσπάθειας αυτής αποτελεί η σκηνική παρουσίαση του θεϊκού/υπερφυσικού στοιχείου, λαμβάνοντας υπ' όψη την ιδιαίτερη δραματουργική λειτουργία του στοιχείου αυτού στο κείμενο του Ευριπίδη. Η εργασία επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο ο σκηνικός χώρος στην κάθε παράσταση εκφράζει τη σχέση του «κόσμου» των θεών με τον «κόσμο» των ανθρώπων, εστιάζεται στον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο αποτυπώνονται οι ίδιες οι θεϊκές μορφές και πραγματεύεται τις διαφορετικές εκδοχές λειτουργίας του Χορού.

Η προσπάθεια διερεύνησης και αποτίμησης των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους «απαντά» ο κάθε σκηνοθέτης σε βασικά «δημιουργικά ερωτήματα» του έργου συναντιέται με την ανάγκη να ενταχθούν οι τρόποι αυτοί στο ευρύτερο πλαίσιο της καλλιτεχνικής του πορείας και της αντίληψής του για την αναβίωση του αρχαίου δράματος. Συνεπώς, στην παρούσα εργασία εξετάζονται ορισμένες τέτοιες πλευρές, στον απόηχο πάντα της γενικότερης εξέλιξης στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα ανά τις δεκαετίες.

Β. Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΡΟΝΤΗΡΗ

(1954 ΚΑΙ 1965)

1. Βασικά στοιχεία της προσέγγισης του Ροντήρη για την αρχαία τραγωδία

Προτού εστιάσουμε στην παράσταση του *Ιππόλυτου* στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου το 1954, είναι χρήσιμο να αναφερθούμε συνοπτικά στα βασικά στοιχεία που χαρακτήριζαν την προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τον Ροντήρη, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο ίδιος αποτέλεσε τον κύριο εκφραστή της λεγόμενης «Σχολής» του Εθνικού Θεάτρου που κυριάρχησε για δεκαετίες. Θα μπορούσαμε να σταθούμε στους παρακάτω βασικούς άξονες:¹

α) Με βάση ένα από τα ελάχιστα θεωρητικά κείμενα, αλλά και την αυτοβιογραφία του ίδιου του Δημήτρη Ροντήρη, διαπιστώνονται δύο ως τα κύρια στοιχεία που αποτέλεσαν τη βάση της προσέγγισής του για την αρχαία ελληνική τραγωδία, αφενός το τελετουργικό/θρησκευτικό στοιχείο και αφετέρου το λυρικό στοιχείο.

ι) Το τελετουργικό/θρησκευτικό στοιχείο σχετίζεται με την ίδια την προέλευση του είδους από τα λατρευτικά δρώμενα. Ο Ροντήρης εντοπίζοντας αυτό το στοιχείο, δεν επιδιώκει να αναπαραστήσει τα λατρευτικά δρώμενα των αρχαίων Ελλήνων. Αντίθετα, προσανατολίζεται στο να βρει το σύγχρονο ανάλογο αυτού του στοιχείου. Έτσι, ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι εμπνέεται από «το τυπικό του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας».²

¹ Ως βάση της ανάλυσης χρησιμοποιήθηκε η σχετική μελέτη της Κατερίνας Αρβανίτη, η οποία αποτελεί μέρος της συνολικότερης μελέτης της για τη σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο, βλ. Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο Ι. Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2020, σ. 215-323. Η Αρβανίτη αξιοποιεί, μεταξύ άλλων, το κείμενο του σκηνοθέτη «Η αισθητική βάση των παραστάσεων» (Δημήτρης Ροντήρης, «Η αισθητική βάση των παραστάσεων», *Ελληνική Δημιουργία* 38 [1.9.1949], σσ. 439-441), καθώς και την αυτοβιογραφία του (Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμέλεια-σχόλια Διώ Καγγελάρη, πρόλογος Δημήτρης Σπάθης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999).

² Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 265.

ii) Το λυρικό στοιχείο σχετίζεται με το θρησκευτικό τραγούδι, ως μέρος των λατρευτικών δρωμένων. Ο Ροντήρης εντοπίζει πως οι τραγικοί ποιητές, ξεκινώντας από το στοιχείο του θρησκευτικού τραγουδιού, το μετέπλασαν, εντάσσοντας το λυρικό στοιχείο ως ουσιώδες μέρος των τραγωδιών τους. Ωστόσο, και σε αυτή την περίπτωση, ο Ροντήρης δεν επιδιώκει να αναπαραστήσει τον τρόπο με τον οποίο εκφραζόταν το λυρικό στοιχείο στις αρχαίες παραστάσεις τραγωδιών. Αντίθετα, αναζητά τη σύγχρονη αντιστοιχία, θέλοντας συγχρόνως να αποτυπώσει τη διαχρονική σύνδεση των στοιχείων του ελληνικού πολιτισμού. Εμπνέεται λοιπόν από τους βυζαντινούς ύμνους, τα μοιρολόγια, τα δημοτικά τραγούδια και τους λαϊκούς χορούς.

β) Ένας ακόμη βασικός άξονας που πρέπει να μας απασχολήσει είναι το ζήτημα του χώρου. Ο Ροντήρης σκηνοθετεί για πρώτη φορά τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη τον Ιούλιο του 1937 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού, στο πλαίσιο των πρωτοβουλιών του Βασιλικού Θεάτρου που αποσκοπούσαν στην καθιέρωση σεζόν αρχαίου θεάτρου στο υπαίθριο θέατρο. Τον Οκτώβριο του 1936 είχε σκηνοθετήσει την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, πάλι στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού και στο πλαίσιο των ίδιων πρωτοβουλιών.³ Οι σκηνοθεσίες του αυτές συνδέθηκαν άρρηκτα με το ζητούμενο της παράστασης της αρχαίας τραγωδίας στον «φυσικό της χώρο», δηλαδή στον υπαίθριο χώρο των αρχαίων θεάτρων.⁴ Μάλιστα, η *Ηλέκτρα* επαναλαμβάνεται το 1938 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, αποτελώντας την πρώτη παράσταση στο αργολικό θέατρο στον σύγχρονο κόσμο, ενώ το 1954 πραγματοποιείται με τον *Ιππόλυτο* η ανεπίσημη έναρξη του Φεστιβάλ Επιδαύρου.

Ο Ροντήρης λοιπόν, επωμιζόμενος την ευθύνη της παράστασης της αρχαίας τραγωδίας στον υπαίθριο χώρο των αρχαίων θεάτρων, χρειάστηκε να μελετήσει τα ειδικά προβλήματα που ανέκυπταν, να καταπιαστεί με αυτά και να αναζητήσει λύσεις. Όπως αναφέρει η Κατερίνα Αρβανίτη, χρειάστηκε να «καθιερώσει ανάλογες

³ Ο Κωστής Μπαστιάς, ως εισηγητής δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου, ήταν αυτός που είχε προτείνει, τον Μάιο του 1936, την καθιέρωση Εβδομάδας Αρχαίου Δράματος στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού. Βλ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 221-223.

⁴ Ο Μπαστιάς κατέληγε στο συμπέρασμα αυτό, πως δηλαδή ο «φυσικός χώρος» των παραστάσεων αρχαίου δράματος είναι ο υπαίθριος χώρος των αρχαίων θεάτρων, επιστρατεύοντας επιπλέον το επιχείρημα των κλιματολογικών συνθηκών που επικρατούν στην Ελλάδα και επιτρέπουν τις παραστάσεις στην υπαίθρο. Βλ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 222.

υποκριτικές τεχνικές».⁵ Επίσης, τέθηκαν νέες προκλήσεις που αφορούσαν το σκηνικό, το οποίο αντικειμενικά, σε μια υπαίθρια παράσταση, βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση τόσο με τον αρχαιολογικό χώρο του θεάτρου όσο και με το φυσικό περιβάλλον.

γ) Ο Ροντήρης, επίσης, ασχολήθηκε με επιμονή με το ζήτημα του σκηνοθετικού χειρισμού του Χορού. Όσον αφορά τον λόγο, παρ' όλο που αρχικά είχε υιοθετηθεί η λύση της «ομαδικής, μονοφωνικής, ρυθμικής απαγγελίας», καθώς ο σκηνοθέτης δεν ήθελε να καταφύγει στο τραγούδι, φαίνεται πως γρήγορα, ήδη από τον *Ιππόλυτο*, ο Χορός κατέληξε να τραγουδά σημαντικό μέρος των χορικών.⁶ Ο λόγος και η μουσική φαίνεται άλλωστε πως συνδέονται στη σκηνοθετική αντίληψη του Ροντήρη, διαμορφώνοντας ένα ενιαίο, κλιμακωτό σχήμα. Χαρακτηριστική είναι η σκέψη του πως «η ρυθμική μονοφωνία του Χορού» στα σημεία της τραγωδίας όπου «το λυρικό περιεχόμενο του κειμένου αυξάνει σ' έξαρση» προσεγγίζει «τα όρια του άσματος».⁷ Το σχήμα αυτό εξηγεί και την επιθυμία του Ροντήρη ο συνθέτης της μουσικής της παράστασης να παρακολουθεί τις πρόβες ώστε να «αντιληφθεί τον ρυθμό του κειμένου και πάνω σ' αυτό τον ρυθμό να επενδύσει μουσικά».⁸ Η παρατήρηση της μουσικότητας του λόγου είναι λοιπόν ουσιώδες στοιχείο, από το οποίο προκύπτει και η μουσική της παράστασης καθ' εαυτή.

Όσον αφορά την κίνηση του Χορού, εντοπίζεται το στοιχείο της πειθαρχημένης κίνησης σε υποσύνολα, με τη χορογραφία να χρησιμοποιεί περισσότερο το πάνω και λιγότερο το κάτω μέρος του σώματος. Και στη χορογραφία φαίνεται πως εντοπιζόταν το στοιχείο της ελληνικότητας. Ο Ροντήρης κατεύθυνε τον χορογράφο με συγκεκριμένες οδηγίες που αφορούσαν τις θέσεις, την κίνηση και τις χειρονομίες του Χορού, με βάση τις αντιδράσεις και τα συναισθήματά του ανά σημείο της τραγωδίας.

δ) Η σχέση λόγου και μουσικότητας, την οποία εντοπίσαμε προηγουμένως στην προσέγγιση του Χορού, φαίνεται πως αφορά και στην υποκριτική, τον τρόπο εργασίας των ηθοποιών. Αναφέρει η Αρβανίτη: «Η μέθοδος διδασκαλίας του Ροντήρη στηριζόταν στη μουσική εκφορά του λόγου ως μέσου έκφρασης της συναισθηματικής κατάστασης του ρόλου. Ο σκηνοθέτης, έχοντας κατακτήσει το κυρίαρχο συναίσθημα του υπό μελέτη ρόλου, τον παρουσίαζε στον ηθοποιό που θα τον υποδύοταν με μουσική

⁵ Βλ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 224.

⁶ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 270-271.

⁷ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 270.

⁸ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 271.

σήμανση, η οποία κατέληγε σε ρυθμική παρτιτούρα». ⁹Αυτός ο προσωπικός τρόπος σήμανσης του Ροντήρη εντοπίζεται στα σωζόμενα τετράδια σκηνοθεσίας του.

Αυτή η διδασκαλία «μουσικής» εκφοράς του λόγου ήταν λοιπόν απόρροια της επίμονης μελέτης του κειμένου από τον σκηνοθέτη. Τα συμπεράσματα της προσεκτικής μελέτης του λόγου του τραγικού ποιητή ήταν ζητούμενο να μεταφερθούν στους ηθοποιούς, μέσα από το «ολοκληρωμένο σύστημα αγωγής του προφορικού λόγου» που είχε δημιουργήσει ο Ροντήρης. ¹⁰ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος αναφέρει πως ο Ροντήρης μελετούσε «την προσωδία, τις καμπύλες των λέξεων, την προφορική στίξη, τις αξίες των φωνηέντων, τη διάρκεια των φθόγγων». ¹¹ Παρουσιάζει, ωστόσο, ενδιαφέρον η επισήμανση του Αντώνη Γλυτζουρή πως οι υπάρχουσες μαρτυρίες, αν και φανερώνουν απ' τη μία την τάση του Ροντήρη για «τριβή» με τον λόγο, για λεπτομερή δουλειά, δεν πιστοποιούν απ' την άλλη ότι ακολουθούσε μία συγκροτημένη μέθοδο διδασκαλίας, οδηγώντας μάλλον στο συμπέρασμα ότι ο σκηνοθέτης «δίδασκε το έργο σύμφωνα με την πείρα που είχε ως ηθοποιός». ¹²

ε) Σταθεροί συνεργάτες του Ροντήρη στη σκηνογραφία και τα κοστούμια ήταν ο Κλεόβουλος Κλώνης και ο Αντώνης Φωκάς αντίστοιχα. Καθοριστική για τη δουλειά και των δύο στις παραστάσεις του Δημήτρη Ροντήρη ήταν η συνθήκη του υπαίθριου θεάτρου. Το ύφος της σκηνογραφίας του Κλώνη περιγράφεται ως «απλοποιημένος νεοκλασικισμός ή κλασικίζων μοντερνισμός», που «ταύτιζε το τραγικό με το επιβλητικό», όπως υποστηρίζει η Κατερίνα Αρβανίτη. ¹³ Τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά, απ' την άλλη, ακολουθούσαν και αυτά το νεοκλασικιστικό ύφος, το οποίο όμως

⁹ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 259-260.

¹⁰ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 255.

¹¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Δημήτρης Ροντήρης. Ο πρακτικός της γλώσσας», *Τα μετά το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985, σ. 122.

¹² Αντώνης Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 317.

¹³ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 264.

ενσωμάτωνε και στοιχεία της λαϊκής υφαντικής παράδοσης.¹⁴ Συγχρόνως, ο Φωκάς εστίαζε στο χρώμα, για το οποίο εμπνεόταν από τη φύση.¹⁵

2. Όψεις της σκηνοθετικής προσέγγισης του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη

Έχοντας αναφερθεί συνοπτικά στους παραπάνω βασικούς άξονες, μπορούμε να εστιάσουμε στη σκηνοθεσία του Ροντήρη για τον *Ιππόλυτο*. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη αποτελεί τη δεύτερη τραγωδία, τη σκηνική πραγμάτωση της οποίας αναλαμβάνει ο Ροντήρης, το 1937, μετά τη σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας* το 1936. Με βάση το πεδίο μελέτης της παρούσας εργασίας, μας ενδιαφέρουν οι παραστάσεις του *Ιππόλυτου* το 1954 και το 1965 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Βέβαια, ο ορθότερος τρόπος μελέτης είναι να αντιμετωπίσουμε τη σκηνοθετική προσέγγιση του Ροντήρη για το έργο ως ενιαία, εξετάζοντάς τη συγχρόνως στην εξέλιξή της. Όπως διαπιστώνει η Αρβανίτη, από το 1937 (όταν ο Ροντήρης σκηνοθετεί για πρώτη φορά τον *Ιππόλυτο* στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού) ως το 1953 (όταν η παράσταση επαναλαμβάνεται στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού) και το 1954 (όταν ο *Ιππόλυτος* παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου), «η βασική σκηνοθετική γραμμή παραμένει η ίδια». Το κύριο στοιχείο που διαφοροποιείται είναι οι ηθοποιοί, ενώ εντοπίζονται και άλλες «ελάχιστονες διαφοροποιήσεις», που μπορούν να ερμηνευθούν ως καρποί της εξέλιξης του τρόπου προσέγγισης της τραγωδίας από τον Ροντήρη.¹⁶

¹⁴ Η Δηώ Καγγελάρη αναφέρεται αναλυτικά στη μύηση της Εύα Πάλμερ, τόσο μέσω του Ραϋμόνδου Ντάνκαν και της Πηνελόπης Σικελιανού όσο και μέσω ανώνυμων υφαντριών στα ελληνικά χωριά, στην ιδιαίτερη τεχνική της ύφανσης που δημιουργούσε πτυχώσεις στο ένδυμα. Ο τρόπος αυτός μεταλαμπαδεύτηκε από την Πάλμερ στον Φωκά. Βλ. Δηώ Καγγελάρη, «Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής. Όψεις της ενδυματολογικής πλευράς των Επιδαυρίων», *Θεάτρον Πόλις*, 3-4 (2017-2018), σ. 75-79.

¹⁵ Καγγελάρη, «Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής», ό.π., σ. 82.

¹⁶ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 297-298.

α. Η παρουσία των δύο θεαινών και η δραματουργική λειτουργία του περιβάλλοντος χώρου

Στο Αρχείο της Βιβλιοθήκης του Εθνικού Θεάτρου βρίσκονται τέσσερις οδηγοί σκηνής για τον *Ιππόλυτο*, οι οποίοι έχουν μελετηθεί από την Κατερίνα Αρβανίτη.¹⁷ Ωστόσο, πέραν αυτών, στο Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη του Δήμου Πειραιά υπάρχει το βιβλίο σκηνοθεσίας του Ροντήρη για την παράσταση του 1937.¹⁸ Στο εξώφυλλο του βιβλίου αναγράφεται «Ευριπίδη *Ιππόλυτος*, μεταφ. Ι Σάρρου», ενώ υπάρχει η χρονολογία «1937» και η σημείωση «Βιβλίο σκηνοθεσίας Δ. Ροντήρη». Το συγκεκριμένο βιβλίο σκηνοθεσίας περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό σημειώσεων που αποκαλύπτουν σημαντικές πτυχές της προσέγγισης του έργου από τον σκηνοθέτη. Μάλιστα, πολλές από τις σημειώσεις είναι λιγότερο «τεχνικές» και περισσότερο «θεωρητικές», φαίνονται να ανήκουν σε ένα στάδιο «προεργασίας» και αποτυπώνουν μια πιο «προσωπική» σχέση του σκηνοθέτη με το έργο, μια προσπάθεια κατανόησης των δομικών του στοιχείων.

Στις σημειώσεις αυτές ο σκηνοθέτης παρατηρεί την ιδιαιτερότητα της δομής του έργου, με τον πρόλογο της Αφροδίτης, η οποία εξιστορεί τα όσα πρόκειται να συμβούν στη συνέχεια ως μέρος του σχεδίου της που βρίσκεται ήδη σε εφαρμογή. Ο Ροντήρης σημειώνει πως «η πράξη που θα ξετυλιχτεί μπροστά στους θεατές δεν είναι παρά η τελευταία πράξη μιας εκδίκησης που μπήκε σε [...] με υπομονή». Ως σκηνοθέτη, τον απασχολεί το επίπεδο πληροφόρησης του θεατή για τα άγνωστα στους ήρωες ή για τα μελλοντικά γεγονότα σε κάθε στιγμή του έργου. Στην αρχή σημειώνει πως «η προφητεία, παρ' όλα τα εκτιθέμενα, μένει ακαθόριστη στο σχέδιό της». Οι θεατές δηλαδή μαθαίνουν μεν από την Αφροδίτη ότι ο *Ιππόλυτος* και η *Φαίδρα* πρόκειται να πεθάνουν, δεν γνωρίζουν όμως τις ακριβείς λεπτομέρειες του σχεδίου της. Σε άλλα σημεία, ο σκηνοθέτης παρατηρεί τον τρόπο με τον οποίο η «γνώση» του θεατή για τα επικείμενα γεγονότα νοηματοδοτεί με διαφορετικό τρόπο τα όσα συμβαίνουν ή λέγονται. Όταν ο *Ιππόλυτος* εύχεται να ολοκληρώσει τη ζωή του αγνός όπως την άρχισε, ο Ροντήρης σημειώνει πως «η ευχή παίρνει για τον θεατή που ξέρει τις απειλές της Αφροδίτης μιαν συγκινητική αξία ενός σκοτεινού προαισθήματος». Όταν ο *Ιππόλυτος* χαιρετά με προκλητική αυθάδεια το άγαλμα της Αφροδίτης, αφού ο

¹⁷ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 312-316.

¹⁸ «*Ιππόλυτος*», *Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη*, <https://rondiris.piraeus.gov.gr/items/show/2355> [5/1/2025].

Υπηρέτης τον έχει συμβουλευσει να τιμά τη θεά, ο Ροντήρης παρατηρεί πως «ο θεατής ξέρει εκ των προτέρων την έκβαση αυτής της [...] πάλης» ανάμεσα στη θεά και τον θνητό. Στις παραπάνω σημειώσεις ανιχνεύονται σπέρματα του σκηνοθετικού προβληματισμού του Ροντήρη για την αποτύπωση του «παιχνιδιού» γνώσης-άγνοιας στο οποίο διαπλέκονται οι θεϊκές δυνάμεις και τα θνητά πρόσωπα στο έργο.

Ωστόσο, παρά την έμφαση που ο ίδιος δίνει στη δραματουργική λειτουργία του θεϊκού στοιχείου, φαίνεται πως η πρόθεσή του ήταν οι δύο θεές να είναι παρούσες κατά την παράσταση αποκλειστικά στα σημεία στα οποία ορίζεται από το έργο ότι εμφανίζονται και μιλούν. Δεν υπάρχουν ενδείξεις στις σημειώσεις ότι οι θεές ήταν παρούσες στο σύνολο της παράστασης, επιβλέποντας σιωπηλές, ή ότι υπήρχαν οπτικά σημεία της συνεχούς επενέργειάς τους στα ανθρώπινα. Η χρησιμότητα της παρατήρησης αυτής θα γίνει φανερή στη συνέχεια της εργασίας, καθώς θα διαπιστώσουμε ότι στην πλειοψηφία των υπό μελέτη παραστάσεων επιλέχθηκε οι μορφές των δύο θεαινών να είναι παρούσες επί σκηνής καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης (αόρατες για τους θνητούς) και η επενέργειά τους να σηματοδοτείται με ποικίλους τρόπους. Αντίθετα, ο Ροντήρης οριοθετεί αυστηρά την κυριολεκτική παρουσία των δύο μορφών και, κατά την απουσία τους, επικεντρώνεται στις σχέσεις και τα κίνητρα των ανθρώπων, ενώ συγχρόνως σηματοδοτεί το θεϊκό στοιχείο με άλλους τρόπους, όπως θα αναλυθεί παρακάτω.

Περνώντας στην ανάλυση της λειτουργίας του χώρου, βασικό στοιχείο του σκηνικού του Κλεόβουλου Κλώνη είναι η προσαρμογή του σκηνικού στις απαιτήσεις του Αρχαίου Θεάτρου της Επιδαύρου. Ο Κλώνης φαίνεται πως «εγκαταλείπει τους αρχιτεκτονικούς όγκους που χαρακτήριζαν τη σκηνογραφική του προσφορά την εποχή του Πολίτη», και σχεδιάζει «ένα λιτό, ισόγειο σκηνικό σε σχήμα Π με επιμήκη ράχη και κοντύτερα πλαϊνά», το οποίο αναδεικνύει τόσο τον κυκλικό χώρο της ορχήστρας του αρχαίου θεάτρου όσο και το φυσικό περιβάλλον.¹⁹ Η λειτουργία αυτή του σκηνικού επισημαίνεται και από την κριτική. Ο Σπύρος Μελάς κάνει λόγο για «απόλυτο δέσιμο της επί σκηνής αρχιτεκτονικής κατασκευής και με την κόγχην, και με το φυσικό περιβάλλον, σε γραμμήν, αναλογίαν και χρώμα».²⁰

¹⁹ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 304.

²⁰ Σπύρος Μελάς, «Μία νίκη», εφημ. *Εστία*, 14 Ιουλίου 1954.

Η «προσαρμογή» αυτή του σκηνικού φαίνεται πως συνδέεται με τη συνολικότερη προσέγγιση του χώρου από τον Ροντήρη στη συγκεκριμένη παράσταση. Είναι χρήσιμο να εστιάσουμε στον τρόπο εμφάνισης των δύο θεαινών, της Αφροδίτης στον Πρόλογο και της Άρτεμις στο τέλος του έργου, όπως αυτός περιγράφεται από την κριτική. Η Αφροδίτη εμφανίστηκε «στην κορυφή των αριστερών κερκίδων» και η Άρτεμη «στον μικρό λόφο δεξιά που κλείνει τη μία πάροδο του θεάτρου».²¹ Η «λύση» αυτή αξιολογείται από την Αρβανίτη ως ένας «εντυπωσιακός νεωτερισμός» που «επέκτεινε τη δράση στον χώρο των θεατών».²² Ως παρεμφερείς σκηνοθετικές επιλογές αναφέρονται η «είσοδος του Ιππόλυτου και των συντρόφων του στην ορχήστρα» η οποία επιχείρησε ανάλογη χρήση «του φυσικού περιβάλλοντος», αλλά και η σχετικά ελεύθερη κίνηση των ηθοποιών στην ορχήστρα, η οποία έδινε την αίσθηση πιο άμεσης επαφής με τους θεατές, όπως κατέγραψε και σε αυτή την περίπτωση η κριτική.²³ Οι φωτογραφίες από την παράσταση μπορούν να μας δώσουν μια εντύπωση των παραπάνω νεωτερισμών. Είναι χαρακτηριστική η φωτογραφία της Αλέκας Κατσέλη ως Άρτεμις, ανεβασμένης στον λοφίσκο, ανάμεσα στα δέντρα.

Φαίνεται ότι ο Ροντήρης επιδίωκε οι θεατές να βιώσουν την παράσταση στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ως μια συνολική εμπειρία, της οποίας μέρος ήταν και οι ίδιοι και η οποία περιλάμβανε και την επαφή με τον περιβάλλοντα χώρο. Άλλωστε, ο ίδιος αποτέλεσε βασικό συντελεστή της προσπάθειας για την παράσταση του αρχαίου δράματος στον «φυσικό του χώρο», στον υπαίθριο δηλαδή χώρο του αρχαίου θεάτρου, συνεπώς το καλλιτεχνικό του αισθητήριο ήταν ήδη προσανατολισμένο στη δυναμική της σχέσης της παράστασης με αυτόν τον χώρο. Συγχρόνως, οι σχετικοί σκηνοθετικοί προβληματισμοί ήταν οικείοι σε εκείνον μέσα από την επαφή του με το έργο του Ράινχαρτ. Ο Σάββας Πατσαλίδης, αναλύοντας τις συγγένειες Ράινχαρτ και Ροντήρη, σημειώνει, μεταξύ άλλων, πως και οι δύο σκηνοθέτες «μοιράζονταν την ίδια βασική αρχή που ήθελε το αρχαίο δράμα να παίζεται σε υπαίθριους χώρους», δίνοντας μεγάλη

²¹ Λέων Κουκούλας, «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Ο Ιππόλυτος στο θέατρο Επιδαύρου. Εντυπώσεις και κρίσεις», εφημ. *Αθηναϊκή*, 13 Ιουλίου 1954.

²² Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 317-318.

²³ Κουκούλας, «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός», ό.π.

σημασία «στον ρόλο του χώρου και στο μέγεθός του για τον καθορισμό της ποιότητας των σχέσεων σκηνης και πλατείας».²⁴

Εδώ όμως έχει σημασία να σταθούμε και στο εξής: Οι νεωτερισμοί αυτοί του Ροντήρη, συγκεκριμένα στην παράσταση του *Ιππόλυτου*, αντανακλούν το ίδιο το περιεχόμενο του έργου, στο οποίο τα στοιχεία της φύσης είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τις θεϊκές δυνάμεις. Η σκηνοθεσία, λοιπόν, στρέφοντας την προσοχή του θεατή στη φύση που τον περιβάλλει, και συγχρόνως στον ίδιο του τον εαυτό ως μέρος αυτής, λειτουργεί ενισχύοντας και εμπλουτίζοντας τα νοήματα του έργου. Για παράδειγμα, στον Πρόλογο του έργου η Αφροδίτη, από τα πρώτα ήδη λόγια της, ορίζει την επικράτεια της εξουσίας της αναφερόμενη στον φυσικό κόσμο. Συγκεκριμένα, λέει πως εξουσιάζει «όσους ζουν βλέποντας το φως του ήλιου από τον Πόντο ως τα πέρατα του Ατλαντικού» (στ. 3-4). Έτσι, η εμφάνισή της στην παράσταση στην κορυφή των κερκίδων αποτελεί μια χαρακτηριστική εικονοποίηση της εξουσίας της: σε αυτήν εντάσσονται τόσο οι θεατές που βρίσκονται στο κοίλον όσο και η φύση που τους περιβάλλει. Με τον ίδιο τρόπο, ο χώρος μέσα από τον οποίο εμφανίζεται η Άρτεμη, το δάσος, είναι συνυφασμένος με τη δική της θεϊκή υπόσταση.

Φαίνεται λοιπόν πως ενεργοποιείται –έστω και εν μέρει– μια λειτουργία που καθιστά τον θεατή μέρος του «κόσμου» στον οποίο ζουν οι ήρωες της τραγωδίας. Πρόκειται για έναν κόσμο που αποτελεί πεδίο σύγκρουσης αντιτιθέμενων θεϊκών δυνάμεων, οι οποίες εκφράζονται και μέσω των δυνάμεων της φύσης που περιβάλλουν τους ανθρώπους. Ωστόσο, παραμένει το ερώτημα αν η πρωτοποριακή πρόθεση σύνδεσης της σκηνικής πράξης με το φυσικό περιβάλλον επιτεύχθηκε σε τέτοιο βαθμό ώστε να προκαλέσει ισχυρή εντύπωση στον θεατή. Η κρίση του Άλκη Θρύλου για τις αδυναμίες μιας «παράστασης πολύ ακαδημαϊκής, χωρίς πνοή και έξαρση», οι οποίες δεν μπόρεσαν να αντισταθμιστούν «από το εξάισιο ειδυλλιακό τοπίο που έβλεπαν οι θεαταί του πάνω διαζώματος, από το άστρο που λαμπύριζε, από τη σελήνη που θαμπόφεγγε, από τις φωνές των γρύλλων και του κούκου που επενεργούσαν σαν μαγικό φίλτρο· τουναντίον υπογραμμίσθηκε», μαρτυρά πιθανά ότι οι σχετικοί πειραματισμοί δεν ολοκληρώθηκαν με οργανικό τρόπο.²⁵

²⁴ Σάββας Πατσαλίδης, «Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη: Η περίπτωση των Ράινχαρτ και Ροντήρη», *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 69.

²⁵ Άλκης Θρύλος, «Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου», *Νέα Εστία*, 1 Αυγούστου 1954.

β. Η λειτουργία του Χορού και το στοιχείο της μουσικότητας

Οι σημειώσεις που αφορούν στον Χορό στο ως άνω βιβλίο σκηνοθεσίας παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Θα ξεκινήσουμε από την παρακάτω οδηγία, η οποία έχει σημειωθεί από τον σκηνοθέτη στην αρχή της Παρόδου: «Το τραγούδι μονότονο, πάνω σε δημοτικό μοτίβο, αργό. Το ίδιο και οι κινήσεις, στηριγμένες απάνω σε χορευτικά βήματα, παρμένα απ' τους λαϊκούς χορούς μας, μα έτσι τροποποιημένα ώστε να μη διατηρήσουν παρά μονάχα το ρυθμικό τους γνώρισμα καθόλου δε τη βαθύτερη τους διάθεση που είναι ακριβώς αντίθετη από εκείνη που πρέπει να έχουν και να εκφράσουν οι Τροιζήνιες γυναίκες στο δράμα αυτό δηλ. ανησυχία, συλλογή. Σεμνό, θρησκευτικό, επίσημο το ήθος του Χορού». Η συγκεκριμένη οδηγία συμπυκνώνει ορισμένα από τα βασικά στοιχεία της προσέγγισης του Ροντήρη για τον Χορό στον *Ιππόλυτο*.

Αρχικά, η παραπάνω σημείωση, κάνοντας λόγο για «δημοτικό μοτίβο» στο τραγούδι των γυναικών του Χορού στην Πάροδο, έρχεται σε συμφωνία με άλλη σχετική αναφορά του σκηνοθέτη, την οποία αποθησαυρίζει η Αρβανίτη. Ο Ροντήρης σε ομιλία του είχε φέρει ως παράδειγμα των λαϊκών επιδράσεων στο σκηνοθετικό του έργο το τραγούδι που ως παιδί είχε ακούσει να τραγουδούν τα κορίτσια στο χωριό του πατέρα του, γυρνώντας από την πηγή όπου έπλεναν. Η μελωδία του τραγουδιού αυτού ενσωματώθηκε από τον σκηνοθέτη στον *Ιππόλυτο*.²⁶ Φαίνεται πως το στοιχείο αυτό στη μουσική καθόρισε και την προσέγγιση της κίνησης του Χορού, βάση της οποίας αποτέλεσαν τα χορευτικά βήματα των ελληνικών λαϊκών χορών, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη.

Ωστόσο, ο Ροντήρης προβαίνει στην παρακάτω σημαντική διευκρίνιση. Η ενσωμάτωση στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού, με τα αντίστοιχα μουσικά και χορευτικά μοτίβα, δεν πρέπει να οδηγήσει στην έκφραση μιας διάθεσης λαϊκής γιορτής, αλλά υποτάσσεται στη συνολική διάθεση που πρέπει, σύμφωνα με τη σκηνοθετική προσέγγιση, να έχει ο Χορός στην παράσταση. Βασικά στοιχεία της διάθεσης αυτής είναι η «ανησυχία» και η «συλλογή», ενώ το ήθος του Χορού προσδιορίζεται ως «σεμνό», «θρησκευτικό» και «επίσημο». Η συγκεκριμένη αναφορά αρχίζει ήδη να σκιαγραφεί σημαντικές πλευρές της λειτουργίας του Χορού, στις οποίες θα αναφερθούμε αμέσως παρακάτω.

²⁶ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 270.

Αρχικά, θα σταθούμε στις συχνές οδηγίες που καταγράφονται στο βιβλίο σκηνοθεσίας σχετικά με την κίνηση του κεφαλιού των μελών του Χορού. Με την ανακοίνωση της εισόδου της Παραμάνας και της Φαίδρας (στ. 170), σημειώνεται πως ο Χορός σκύβει το κεφάλι («με λέξη κορυφ. κίνηση του Χορού κεφάλι σκύψιμο»), ενώ λίγο παρακάτω, στον μονόλογο της Παραμάνας κατά την είσοδό της (στ. 1176-197), επαναλαμβάνεται η σχετική σημείωση («ο Χορός στη θέση του και κάτω κεφάλι»). Όταν η Φαίδρα ζητά από τις υπηρέτριες να τη βοηθήσουν να σηκωθεί από το κρεβάτι (στ. 198), σημειώνεται πως οι γυναίκες του Χορού σηκώνουν το κεφάλι («Χορός σηκώνει κεφάλι»). Λίγο αργότερα, κατά τη διάρκεια του παραληρήματος της Φαίδρας (στ. 208), υπάρχει η σημείωση πως ο Χορός «παρακολουθεί σιωπηλός» και «σκύβει», ενώ στο τέλος του παραληρήματος (στ. 239) σημειώνεται πως «ο Χορός ξανάρχεται στη θέση του και κάτω κεφάλι». Στους στίχους 267-270, όταν η Κορυφαία ρωτά την Παραμάνα για την ασθένεια της Φαίδρας, υπάρχει η σημείωση «κίνηση ενδιαφέροντος [...] όλος ο Χορός σηκώνει κεφάλι [...]». Όταν όμως, στον στίχο 301 η Παραμάνα λέει στις γυναίκες πως μάταια προσπαθούν να κάνουν τη Φαίδρα να μιλήσει, εκείνες σκύβουν ξανά το κεφάλι («απογοήτευση του Χορού, πάλι θέση κεφάλι κάτω»). Στην αρχή του μονολόγου της Φαίδρας (στ. 373), όταν η βασίλισσα απευθύνεται στις γυναίκες, εκείνες «γυρίζουν προς τη βασίλισσα με προσοχή», όταν όμως ξεκινά να μιλά για τη δύναμη της Αφροδίτης, σημειώνεται πως στρέφουν το κεφάλι προς την αντίθετη πλευρά («Χορός συμμαζέμα. Σημείο τρόμου. Έντονο πολύ. Κεφάλι κάτω απ' αντίθετη μεριά Φ.»).

Σχετικές σημειώσεις διατρέχουν το βιβλίο σκηνοθεσίας στο σύνολό του. Στο μέσο περίπου του βιβλίου, στις σημειώσεις που έχει κρατήσει ο Ροντήρης σε κενές σελίδες, εκτός κειμένου, γράφει: «Όταν κάθονται να έχουν τα κεφάλια τους όλες $\frac{3}{4}$ γερμένα, οι μεν δεξιά οι δε αριστερά». Η θέση και η κίνηση του κεφαλιού του Χορού εντάσσονται λοιπόν σε μία αυστηρά ορισμένη χορογραφία. Συνεχίζοντας, λίγο πριν από την άφιξη του Θησέα (στ. 788-789), όταν πια το νέο του θανάτου της Φαίδρας είναι οριστικό, ο Χορός ξανασκύβει το κεφάλι («Ακινήσια νεκρικής σιωπής. Σκύψιμο κεφαλιού. Χωρίζονται λυπημένες») και υποδέχεται σε αυτή τη στάση τον βασιλιά. Όταν εκείνος θρηνεί, στην οδηγία προς τον Χορό σημειώνεται: «Το κεφάλι κάτω γερμένο».

Φαίνεται λοιπόν πως ο σκηνοθέτης αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στο στοιχείο αυτό.²⁷ Μπορούμε να σκεφτούμε τα εξής: Αρχικά, το σκυμμένο κεφάλι είναι ένα από τα στοιχεία που εκφράζουν τη συνθήκη της «ανησυχίας» και της «συλλογής» στην οποία βρίσκεται ο Χορός, σύμφωνα και με τον σκηνοθέτη. Πρόκειται για χαρακτηριστικό τρόπο έκφρασης ενός συλλογικού συναισθήματος, το οποίο συχνά μέσα στο έργο κλιμακώνεται και καταλήγει στη συμπόνοια προς τη βασιλική οικογένεια, στη θλίψη, την απογοήτευση, τον φόβο, τον θρήνο. Συγχρόνως, όμως, το σύνολο των σημειώσεων του σκηνοθέτη που αφορούν το σκύψιμο του κεφαλιού φαίνονται να διαμορφώνουν έναν κώδικα συμπεριφοράς που εκφράζει με ρεαλιστικό τρόπο τη σχέση ανάμεσα στη βασίλισσα και στις ακολούθους της. Η σκηνοθεσία επιδιώκει να αποτυπώσει την επισημότητα αυτής της σχέσης, τους κανόνες που τη διέπουν.

Η συγκεκριμένη πτυχή μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα λαμβάνοντας υπόψη τις επισημάνσεις του Πλάτωνα Μαυρομούστακου για τη σχέση Χορού και πρωταγωνιστών στις παραστάσεις του Ροντήρη. Παρατηρείται ότι ο Χορός διαιρείται σε ομάδες που στη συνέχεια ενώνονται σε ενιαίο σύνολο, το οποίο «αφήνει σε κεντρικό σημείο τον πρωταγωνιστή», με σκοπό «να τονιστεί ο ηγετικός ρόλος του προσώπου σηματοδοτώντας την επιβολή του στον Χορό και τη θέση του στην ανάπτυξη της δράσης».²⁸ Η σχέση αυτή αποτυπώνεται εντονότερα στον χώρο μέσα από τη χρήση των κλιμάκων του σκηνικού, όπως μαρτυρούν οι φωτογραφίες της παράστασης. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι τόσο η συμπληρωματικότητα Χορού και πρωταγωνιστή όσο και η αποτύπωση της σχέσης εξουσίας που υπάρχει μεταξύ τους αποτελούν ουσιώδη στοιχεία της σκηνοθετικής κατεύθυνσης.

Ο κώδικας όμως αυτός έχει και μια ακόμα όψη. Πρόκειται για την επιβεβλημένη συμπεριφορά των γυναικών στον δημόσιο χώρο. Το σκύψιμο του κεφαλιού συνδέεται

²⁷ Ενισχυτικά, παρατηρώντας κανείς τις φωτογραφίες από την παράσταση στην Επίδαυρο το 1954, διακρίνει και εκεί την ιδιαίτερη σημειωτική του σκυμμένου κεφαλιού των γυναικών του Χορού, σε συνδυασμό μάλιστα με το μαντήλι που φορούν.

²⁸ Ο Μαυρομούστακος εντοπίζει την έντονη επίδραση του έργου του Γερμανού σκηνοθέτη Wilhelm Leyhausen στην αντίληψη του Ροντήρη για τη λειτουργία του Χορού. Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Αντιγόνες, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα», Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.) *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις Απαρχές ως τη Μεταπολεμική Εποχή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 417-418.

ως κινησιολογικό μοτίβο και με το φύλο των μελών του Χορού. Βέβαια, όπως γίνεται φανερό στις φωτογραφίες της παράστασης, οι άνδρες ακόλουθοι του Ιππόλυτου και του Θησέα ακολουθούν τον ίδιο κώδικα, σκύβοντας το κεφάλι ως ένδειξη σεβασμού προς τους άρχοντες. Αυτό που επιδιώκεται να τονιστεί εδώ είναι ότι η σεμνότητα του γυναικείου Χορού δεν μπορεί παρά να περιλαμβάνει επιπλέον και το στοιχείο της «γυναικείας αιδούς». Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στο σημείο που σημειώνεται πως οι γυναίκες του Χορού αποστρέφουν το κεφάλι ακούγοντας τη Φαίδρα να μιλά για τη δύναμη της Αφροδίτης. Επιπρόσθετα, είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι η ίδια η Φαίδρα φαίνεται πως στον μονόλογό της προς τις γυναίκες της Τροιζήνας κρατά σκυμμένο το κεφάλι της καθώς μιλά για τον έρωτά της για τον Ιππόλυτο.

Ήδη από τα παραπάνω έχει φανεί πως –ειδικά στο Α΄ Επεισόδιο– μπορούμε να ανιχνεύσουμε έναν ενδιαφέροντα –χορογραφημένο– συντονισμό μεταξύ των κινήσεων του Χορού και των κινήσεων της Φαίδρας. Όταν ξεκινά το παραλήρημα της Φαίδρας, ο Χορός, όπως είδαμε, στρέφει την προσοχή του πάνω της σηκώνοντας το κεφάλι του. Όταν το παραλήρημα κλιμακώνεται και η Φαίδρα σηκώνεται από το κρεβάτι, ο Χορός κάνει ένα βήμα προς το μέρος της. Όταν το παραλήρημα τελειώνει, ο Χορός επιστρέφει στη θέση του και χαμηλώνει ξανά το κεφάλι. Αργότερα, όταν η Φαίδρα φωνάζει αυθόρμητα «Οϊμέ» ακούγοντας για πρώτη φορά το όνομα του Ιππόλυτου από την Παραμάνα, έχουμε «πιο απότομη κίνηση» του Χορού, που εκφράζει «προσοχή εντεταμένη». Παρόμοια παραδείγματα συναντάμε και σε άλλα σημεία. Επιβεβαιώνεται λοιπόν ότι δεν έχουμε να κάνουμε με μια μονοδιάστατη δουλοπρέπεια, αντιθέτως διακρίνεται η πρόθεση αποτύπωσης μιας ουσιαστικής διάθεσης φροντίδας και συμπόνιας του Χορού προς τη βασίλισσα. Αποτυπώνεται έτσι η σχέση «πίστης» των ακόλουθων προς τους άρχοντες. Η σχέση αυτή οδηγεί συχνά τον Χορό στη συναισθηματική ταύτιση, τόσο με τη Φαίδρα όσο και αργότερα με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας του βασιλιά.

Κατά συνέπεια, το αυστηρό πλαίσιο που περιγράφηκε δεν εμπόδιζε την έκφραση έντονων συναισθημάτων από τον Χορό καθώς και τη λυρική έκφραση. Ο Ροντήρης καταγράφει τη συναισθηματική κατάσταση του Χορού, όπως διαμορφώνεται ανάλογα με τα συμβάντα. Διατρέχοντας τις σημειώσεις του, βλέπουμε ότι η αρχική «ανησυχία» και η «συλλογή» του Χορού κλιμακώνονται σε «αγωνία» και «τρόμο», ανάλογα με τις εξελίξεις. Άλλα συναισθήματα που σημειώνονται είναι η απογοήτευση, η έκπληξη, ο θαυμασμός, η μελαγχολία, η θλίψη. Η σχέση «πίστης» προς τους άρχοντες εκφράζεται και στους στίχους 834-835, όταν ο Θησέας θρηνεί τη νεκρή Φαίδρα, όπου

σημειώνεται πως «ο Χορός πολεμάει να καταπραΰνει τον πόνο, τη θλίψη του βασιλιά» και λίγο αργότερα ακολουθεί η περιγραφή: «Συμπόνοια του Χορού. Με δάκρυα στα μάτια [...]».

Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η σημείωση του Ροντήρη που αφορά το Β΄ στάσιμο, καθώς φανερώνει με χαρακτηριστικό τρόπο την έμφαση που δίνεται στα συναισθήματα του Χορού, ως συνόλου ανθρώπων, και στην έκφρασή τους: «Να εκφρασθεί με τον λόγο, την κίνηση, η φρίκη, η αβάσταχτη αγωνία που κατέχει τον Χορό. Α΄ στροφή: Απέραντη η καταστροφή. Για να ξεφύγει απ' τα γεγονότα που έρχονται, ο Χορός επιθυμεί να ξεφύγει απ' την πραγματικότητα. [...] το θαύμα που θα τον φέρει μακριά. Στην πιο σκοτεινή στιγμή του δράματος ο ποιητής μας παρουσιάζει κάτι το φωτεινό. Λυρισμός που μας μεταφέρει στη σφαίρα του ονείρου. Αντίθεση περίφημη. Όραμα μελαγχολικό». Ο σκηνοθέτης εντοπίζει την εναλλαγή συναισθημάτων από την οποία περνά ο Χορός, καθώς και τον βαθύτερο ψυχολογικό μηχανισμό που την προκαλεί. Συγχρόνως, εστιάζει στον λυρικό τρόπο έκφρασης των συναισθημάτων.

Χρειάζεται, καταληκτικά, να σταθούμε στο επιπλέον στοιχείο το οποίο σημειώνει ο Ροντήρης, αυτό της «θηρσκευτικότητας» του Χορού. Λαμβάνοντας υπ' όψη τους συνολικούς άξονες της προσέγγισης του σκηνοθέτη για το αρχαίο δράμα, μπορούμε εδώ να διακρίνουμε την πρόθεση οι Τροιζήνιες γυναίκες, μέσω του τελετουργικού και λυρικού στοιχείου στην κίνηση και τη φωνή τους, να αποτελέσουν σημείο της έμμεσης παρουσίας του θεϊκού στοιχείου. Παρά την τυπική απουσία των δύο θεαινών, ο «κόσμος» των ανθρώπων απευθύνει τη λατρεία του προς τους θεούς, δίνοντας έτσι την αίσθηση της συνεχούς παρουσίας τους. Είναι σχετική η επισήμανση του Σπύρου Μελά για την τελετουργική διάσταση της παράστασης, η οποία ήταν συνυφασμένη με τη λειτουργία του Χορού: «[Ο σκηνοθέτης] υπεγράμμισε, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, με μόνη την κίνηση και την έκφραση του χορού – που υπήρξε όσο ποτέ πυκνός, σφικτός και χωρίς το ελάχιστο κενό – τον θρησκευτικό και μουσικόν χαρακτήρα της τραγωδίας. Η παράστασις έφθασε να υποβάλει και να θυμίσει ότι επρόκειτο κάποτε περί πραγματικής ιεροτελεστίας».²⁹

Η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου, πέρα από τα στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού, για τα οποία έγινε λόγος παραπάνω, ενσωμάτωνε βυζαντινά μουσικά στοιχεία, ενισχύοντας την τελετουργική διάσταση του Χορού. Ο Γιάννης

²⁹ Μελάς, «Μία νίκη», ό.π.

Σαμπροβαλάκης εντοπίζει τη «συνύπαρξη αρχαϊκών και βυζαντινών μουσικών στοιχείων μέσα από το πρίσμα μιας μουσικής γλώσσας απόλυτα σύγχρονης προς τις ευρωπαϊκές εξελίξεις».³⁰ Ο ίδιος ο Ροντήρης αναφέρει πως βάση της μουσικής ήταν «ο βυζαντινός ύμνος και τα ελληνικά τραγούδια ή μοιρολόγια».³¹

Βέβαια, η μουσικότητα αποτελεί σημαντική πτυχή του έργου του Ροντήρη και συνεπώς η σχετική ανάλυση δεν πρέπει να περιορίζεται στη λειτουργία του Χορού. Μελετώντας το βιβλίο σκηνοθεσίας, γίνονται φανερές πλευρές της διαλεκτικής σύνδεσης της μουσικότητας του λόγου με τα καθ' εαυτά μουσικά μέρη της παράστασης. Κατ' αρχάς, ο σκηνοθέτης σημειώνει κατ' επανάληψη συγκεκριμένες οδηγίες προς τους ηθοποιούς για την εκφορά του λόγου, την ένταση, τον ρυθμό, τις παύσεις, την κλιμάκωση, την αναπνοή. Η Αγγελική Ζάχου επισημαίνει πως αυτός «ο ισχυρά θεμελιωμένος ρυθμικός χαρακτήρας της απόδοσης του λόγου, σχεδόν μουσικά σηματοδοτημένος, επηρεάζει χωρίς αμφιβολία τον παράγοντα της μουσικής ερμηνείας» στις παραστάσεις του Ροντήρη.³²

Ακολουθούν χαρακτηριστικά σημεία από το βιβλίο σκηνοθεσίας που φανερώνουν την τάση του Ροντήρη να πειραματίζεται με βάση τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον λόγο και τη μουσική:

i) Στην έναρξη του πρώτου επεισοδίου, κατά την είσοδο της Παραμάνας και της Φαίδρας (στ. 177), ο Ροντήρης σημειώνει πως «όλη η σκηνή τούτη (ως στιχ. 266) [...] θα πρέπει να απαγγελθεί ρυθμικά. Μεταξύ ρετσιτατίβο και τραγουδιού». Πρόκειται για τη σκηνή που περιλαμβάνει την είσοδο των δύο γυναικών και το ξαφνικό παραλήρημα της άρρωστης Φαίδρας.

ii) Στους στίχους 362-372 υπάρχει η σημείωση: «Ο Χορός εκδηλώνει τη φρίκη και τη συμπόνοια του τραγουδιστά. Οι σκέψεις της παραμάνας και το τραγούδι του Χορού καθορίζουν έντονα την εντύπωση της προηγούμενης σκηνής ή την παρατείνουν

³⁰ Γιάννης Σαμπροβαλάκης, «Η μουσική του Δ. Μητρόπουλου για τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και η προσαρμογή της στις ανάγκες μιας σύγχρονης θεατρικής παράστασης», Ευριπίδη *Ιππόλυτος*, Εθνικό Θέατρο Καλοκαίρι 2004 (πρόγραμμα παράστασης), σ. 22.

³¹ Αγγελική Ζάχου, *Το «πρόβλημα της μουσικής» στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών 2010, σ. 56.

³² Ζάχου, *Το «πρόβλημα της μουσικής» στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, ό.π., σ. 46.

(την αντήχησή της). Φέρνουν ένα είδος παύσης στη δράση που θα αναδείξει τον μονόλογο της Φαίδρας». Εδώ φαίνεται πως ο σκηνοθέτης αντιλαμβάνεται τη σύνδεση μεταξύ των σκηνών με μουσικούς όρους («παύση», «αντήχηση»).

iii) Στους στίχους 565-600, τη στιγμή που η Φαίδρα ακούει τον Ιππόλυτο να φωνάζει οργισμένος στην Παραμάννα μέσα στο παλάτι, ο Ροντήρης σημειώνει για τον διάλογο Φαίδρας – Κορυφαίας: «Αυτό το κομμάτι θα έπρεπε ρυθμικό». Μάλιστα, φαίνεται πως θέλει τη Φαίδρα να τραγουδά τη φράση «Οϊμέν! Αχ! Οϊμένα! Αλί στη συμφορά μου της βαριόμοιρης», καθώς σημειώνει: «Τραγουδιστά αυτό μονάχα. Δυνατά φωνάζει». Για τον Χορό σημειώνει: «Ο Χορός όλο τραγουδιστό σε δοχμιακές στροφές».

iv) Στους στίχους 876-880, όταν ο Θησέας διαβάζει το γράμμα που βρίσκει στο χέρι της νεκρής Φαίδρας, ο σκηνοθέτης σημειώνει: «Η συγκίνηση του Θησέα ξεχύνεται σε τραγούδι».

v) Στον στίχο 1.347, όταν οι υπηρέτες φέρνουν τον τραυματισμένο Ιππόλυτο, ο Ροντήρης σημειώνει: «Αρχίζει τους θρήνους παίρνοντας τον αναπαιστικό ρυθμό της κορυφαίας. Η χρήση του αναπαιστικού δείχνει πως η συνοδεία βαδίζει. Ύστερα ο Ιππόλυτος νικημένος απ' τον πόνο σταματάει και υπό το κράτος οξέος πόνου αρχίζει να τραγουδάει». Λίγο μετά, με ειδική ένδειξη που φανερώνει πως η σημείωση αφορά τους στίχους 1.347-1.388, συμπληρώνει: «Τραγουδιέται ενώ τον έχουν ξαπλώσει στο φορείο. Η κρίση των πόνων που εκδηλώνεται με την αλλαγή του τόνου, του ρυθμού και της μορφής, δεν αφήνει στον Ιππόλυτο παρά μια σκέψη, έναν πόθο, σε τρεις φράσεις επικαλείται τον θάνατο λυτρωτή, θέλει να σταματήσει τους πόνους σκοτωμένος».

Ήδη παραπάνω, με αφορμή τη λειτουργία της «θρησκευτικότητας» όσον αφορά τον Χορό, επιχειρήθηκε να αναδειχθεί η στενή σύνδεση μουσικότητας και θρησκευτικότητας στην παράσταση. Φαίνεται πως χρειάζεται να ερμηνεύσουμε υπό το πρίσμα αυτής της σύνδεσης συνολικά τη μουσικότητα στο έργο. Έτσι μπορούν να ερμηνευθούν και τα παραπάνω χαρακτηριστικά σημεία στα οποία τα τρία βασικά πρόσωπα του έργου, η Φαίδρα, ο Θησέας και ο Ιππόλυτος, σε στιγμές κορύφωσης των συναισθημάτων τους, εκφράζονται τραγουδώντας. Στα σημεία αυτά εικονοποιείται η ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει τραγουδώντας τα δυσβάσταχτα συναισθήματά του, τη συγκίνηση, τον αφόρητο πόνο κ.ο.κ., ως ανάγκη συνδεδεμένη με τη θρησκευτικότητα, ως προσπάθεια επικοινωνίας με το θείο, ενισχύοντας την τελετουργική διάσταση της παράστασης.

1. Η ρήξη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου με τον καθιερωμένο τρόπο αναβίωσης του αρχαίου δράματος

Το 1972, έναν χρόνο δηλαδή πριν από τη σκηνοθεσία του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη το 1973, ο νεαρός Σπύρος Α. Ευαγγελάτος είχε κάνει την πρώτη του εμφάνιση στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, αναλαμβάνοντας τη σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή. Τα βασικά χαρακτηριστικά της προσέγγισής του για το αρχαίο δράμα έγιναν εμφανή ήδη από την πρώτη εκείνη σκηνοθεσία.³³ Ο ίδιος δήλωνε την πρόθεσή του να μην ταυτιστεί με τον καθιερωμένο τρόπο αναβίωσης του αρχαίου δράματος, ενδεχομένως υπονοώντας τη διάθεσή του να απομακρυνθεί και από την ερμηνευτική παράδοση της κρατικής σκηνής. Η πρόθεσή του αυτή συνυφαινόταν με την τάση του να μελετά σε βάθος και να αντιμετωπίζει με διαφορετικό τρόπο τον κάθε τραγικό ποιητή και το κάθε έργο, διασπώντας το «ενιαίο τραγικό ύφος».³⁴

Ο σκηνοθέτης ανέφερε χαρακτηριστικά σε κείμενό του που δημοσιεύθηκε λίγες ημέρες πριν από την πρεμιέρα της *Ηλέκτρας*, τον Ιούλιο του 1972:

«Δεν πιστεύω στην ανάγκη να υπάρχει κάποια Σχολή ερμηνείας του αρχαίου δράματος, αλλά θεωρώ απαραίτητη την αντιμετώπιση καθενός έργου από τη ρίζα του, την ανίχνευση δηλαδή της αισθητικής, που αυτό –μοναδικά και ανεπανάληπτα– επιβάλλει. [...] Ό,τι λοιπόν επιχειρούμε στην

³³ Σημειώνεται βέβαια ότι ο Ευαγγελάτος, ευρισκόμενος στο εξωτερικό, είχε ήδη καταπιαστεί με την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, σκηνοθετώντας τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη στην Αυστρία το 1967.

³⁴ Αγγελική Α. Ζάχου, «Η σκηνική επιβίωση του αρχαίου δράματος μέσα από τον αισθητικό προσανατολισμό του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου», Γωγώ Βαρζελιώτη – Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο. Πρακτικά συνεδρίου. Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2018, σ. 90-92.

Ηλέκτρα δεν σημαίνει Σχολή, αλλά προσπάθεια κατανόησης και ερμηνείας αυτής της τραγωδίας και μόνον.»³⁵

Η Ελένη Παπάζογλου εκφράζει την άποψη πως η «στέρεη αρχαιογνωσία» του Ευαγγελάτου ήταν αυτή που του επέτρεπε να εμβαθύνει στα έργα και να προτείνει με τόλμη νέα ερμηνευτικά σχήματα.³⁶ Η καθοριστική σημασία της ευρύτητας των γνώσεων του Ευαγγελάτου σκιαγραφείται επίσης από την Καίτη Διαμαντάκου, η οποία περιγράφει την οργανική σχέση των σκηνοθεσιών του με το κείμενο της εκάστοτε αρχαίας τραγωδίας αλλά και με τα θεωρητικά και παραστασιακά του συγκείμενα:

«Ο σκηνοθέτης ακολουθεί κατά κανόνα έναν επικεντρωμένο στο κείμενο τρόπο σκηνοθεσίας, που αφορμάται από τους βασικούς κειμενικούς μηχανισμούς κατά την κατασκευή του δραματικού “μύθου” για να δημιουργήσει ένα συνεκτικό και συνεχές ως προς τις κειμενικές (υπο)δηλώσεις του παραστασιακό σύμπαν, όπου συνήθως στόχος [...] είναι η σύνθεση και ανάδειξη διαφορετικών ερμηνευτικών ιστών και όχι η ιδεολογική-αισθητική υπεράσπιση και προβολή της μίας και μόνης “αλήθειας”. Η ολογραμμική αυτή προβολή του κειμένου πάνω στη σκηνή είναι αποτέλεσμα βαθιάς και πλατιάς μελέτης του ίδιου του κειμένου, της διεθνούς βιβλιογραφίας αλλά και της διεθνούς θεατρικής πρακτικής πάνω σ’ αυτό, έτσι ώστε πολλές σκηνοτικές προτάσεις του Ευαγγελάτου να είναι εξαιρετικά πρωτοποριακές».³⁷

Πώς εκφράστηκε η πρωτοποριακή τάση του Ευαγγελάτου στις δύο πρώτες παραστάσεις του στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου; Στην *Ηλέκτρα*, κατά την Παπάζογλου, ο σκηνοθέτης υιοθέτησε μια «ψυχογραφική εστίαση», η οποία ήρθε σε μερική ρήξη με την καθιερωμένη αντίληψη που προέτασσε την ηρωική εξιδανίκευση των

³⁵ Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Επίδαυρος *Ηλέκτρα*», εφημ. *Το Βήμα*, 2 Ιουλίου 1972.

³⁶ Ελένη Παπάζογλου, «Όταν η φιλολογία ανατρέπει την παράδοση: αρχαιογνωσία και θέατρο στις πρώτες παραστάσεις αρχαίου δράματος του Σπύρου Ευαγγελάτου (1972-1975)», Γωγώ Βαρζελιώτη – Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο. Πρακτικά συνεδρίου. Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016*, ό.π., σ. 111-120.

³⁷ Καίτη Διαμαντάκου, «Από τις *Τρωάδες* του 1967 στην *Ηλέκτρα* του 2015. Η επιτομή της πρόσληψης του αρχαίου δράματος», Παναγιώτης Μιχαλόπουλος – Χριστιάννα Μαντζουράνη (επιμ.), *Σπύρος Α. Ευαγγελάτος*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2023, σ. 84-85.

προσώπων της τραγωδίας, εμπλουτίζοντάς τη διαλεκτικά.³⁸ Στον *Ιππόλυτο*, θέλοντας να αποτυπώσει την εξέλιξη της ερωτικής αντίληψης εντός του εκάστοτε πολιτισμικού πλαισίου, ο Ευαγγελάτος συγκέρασε διαφορετικούς τελετουργικούς κώδικες, υιοθετώντας την πρωτοποριακή λύση της διαμόρφωσης ενός «συνόλου ηθοποιών με ομαδικό ψυχισμό».³⁹

2. Η σχέση «θείου», έρωτα και ανθρώπου ως πυρήνας της σκηνοθετικής σύλληψης

Η σχέση του ανθρώπου με το «θείο» αποτελεί βασικό άξονα για την προσέγγιση των νοημάτων του *Ιππόλυτου* από τον σκηνοθέτη, όπως φαίνεται από τη συνέντευξή του στην εφημερίδα *Χρονογράφος Πειραιώς*, η οποία δημοσιεύτηκε στις 7 Ιουλίου του 1973, δηλαδή την ημέρα της πρεμιέρας της παράστασης στην Επίδαυρο.

Για τον Ευαγγελάτο, στον νοηματικό πυρήνα του έργου βρίσκεται η σκέψη ότι «η απομάκρυνση του ανθρώπου από τον έρωτα ισοδυναμεί με την απομάκρυνσή του από το θείο», ότι «κάθε ανάταση του ανθρώπου προς το “υπέρλογο” είναι αδιανόητη αν είναι αποκομμένη από τη ρίζα της ερωτικής εμπειρίας». Η σκέψη αυτή, συμπληρώνει, «χαρακτηρίζει όλο τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό». Σε αντίθεση προς τη σκέψη αυτή, ο Ευαγγελάτος επισημαίνει ότι οι πρώτοι χριστιανοί είχαν την πίστη ότι η «η απομάκρυνση του ανθρώπου από τον έρωτα οδηγεί στην προσέγγιση του θείου». Εκφράζει την πρόθεση η παράσταση να φωτίσει το έργο υπό αυτό το πρίσμα, να αναδείξει δηλαδή τη «ρευστότητα της ανθρώπινης ιστορικής πορείας», τη «μεταβολή της στάσης του ανθρώπου απέναντι σε κεφαλαιώδη συστατικά της ύπαρξής του», χωρίς να περιορίζει το έργο «στο αισθητικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής που δημιουργήθηκε και μόνο». Βέβαια, συμπληρώνει, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς «πώς ο *Ιππόλυτος* απομακρύνεται από το θείο, αφού είναι τόσο δεμένος με την *Άρτεμη*». Για τον σκηνοθέτη, η έννοια του «θείου» δεν ταυτίζεται με τις ευριπίδειες θεότητες της *Αφροδίτης* και της *Αρτέμιδος* που υπάρχουν στο έργο. Κάνει μια διάκριση ανάμεσα στις σκηνικές θεότητες στον *Αισχύλο*, που είναι «εκφραστές του απόλυτου»,

³⁸ Παπάζογλου, «Όταν η φιλολογία ανατρέπει την παράδοση», ό.π., σ. 113-114.

³⁹ Παπάζογλου, «Όταν η φιλολογία ανατρέπει την παράδοση», ό.π., σ. 115-116.

και στις σκηνικές θεότητες στον Ευριπίδη, που είναι «απλώς υπεράνθρωπα όντα με ανθρώπινα προτερήματα και αδυναμίες: μισούν, αγαπούν, εκδικούνται και φανατίζονται σαν πρόσωπα του ρεαλιστικού θεάτρου». Ο Ιππόλυτος, λοιπόν, καταλήγει ο Ευαγγελάτος, επιχειρεί με την αγνότητά του να προσεγγίσει το θείο. Και, πράγματι, επισημαίνει, «αν ζούσε στους αιώνες του μαχόμενου χριστιανισμού θα ήταν άγιος», όμως, «για την κλασσική Ελλάδα, όπως και για τους καιρούς μας, είναι καταδικασμένος», καθώς «σε τέτοιες εποχές, η αγνότητα δεν εξασφαλίζει διαβατήριο για τον παράδεισο, το Θείο δεν μπορεί με την αγνότητα να κατακτηθεί».⁴⁰

Η σχέση θείου και ανθρώπινου λοιπόν εξετάζεται ως διαχρονική και διαπολιτισμική, όπως φανερώνει η αναφορά στην «ανθρώπινη ιστορική πορεία». Το «θείο», η σχέση με το θείο, δεν περιορίζεται νοηματικά σε κάποια συγκεκριμένη θρησκεία, αλλά σχετίζεται ευρύτερα με το «υπέρλογο», με το «απόλυτο». Αυτό που απασχολεί κατ' επέκταση τον σκηνοθέτη είναι πώς ο έρωτας εμπλέκεται σε αυτή τη σχέση, πώς ο κοινωνικός άνθρωπος σε άλλες φάσεις της ιστορικής εξέλιξης θεωρεί τον έρωτα συστατικό στοιχείο της σχέσης του με το θείο, με το απόλυτο, και σε άλλες τον απορρίπτει ως υπονομευτικό αυτής της σχέσης.

Ο νοηματικός αυτός πυρήνας εκφράζεται στα στοιχεία της μορφής της παράστασης με τους τρόπους που θα αναλύσουμε παρακάτω.

3. Η αποτύπωση της σχέσης του ανθρώπου με το «θείο» στα επιμέρους στοιχεία της μορφής της παράστασης

Όσον αφορά τη μορφή της παράστασης, σύμφωνα με τον Ευαγγελάτο, «επιχειρήθηκε ένας συγκερασμός»:

- α) της «προ-τραγωδιακής αισθητικής του διθυράμβου» με
- β) μια «τελετουργική τάση που θα μπορούσαμε να πούμε πως βυζαντινίζει κάπως και οπωσδήποτε πάντως δεν προβάλλει στοιχεία του δυτικού πολιτισμού».

⁴⁰ [χ.σ.], «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη. Ομιλούν ο Γενικός Δ/ντης του Εθνικού Θεάτρου κ. Β. Φράγκος και ο σκηνοθέτης κ. Σ. Ευαγγελάτος», εφημ. *Χρονογράφος Πειραιώς*, 7 Ιουλίου 1973.

Ο σκηνοθέτης είχε την πεποίθηση πως αυτή η σύνθεση οδήγησε:

γ) «σε μια τρίτη κατεύθυνση που είναι πολύ κοντινή στις εντελώς σύγχρονες αναζητήσεις του παγκοσμίου θεάτρου: ένα σύνολο ηθοποιών με ομαδικό ψυχισμό, απ' όπου σιγά-σιγά ξεχωρίζουν οι χαρακτήρες του δράματος».⁴¹

Ο σκηνοθέτης αναφέρει ως ενδεικτικά παραδείγματα των παραπάνω αισθητικών κατευθύνσεων τα εξής στοιχεία της παράστασης:

1) Την «προ-πάροδο», όπως την ονομάζει, που έχει ενταχθεί στην παράσταση: «όλοι οι συμμετέχοντες πρωταγωνισταί, ανδρικός χορός, γυναικείος χορός, χύνονται στην ορχήστρα φορώντας μάσκες και κρατώντας λατρευτικά σύμβολα και τραγουδούν χορεύοντας τον ύμνο στον έρωτα που θα ξανακουστεί αργότερα στο πρώτο στάσιμο». Μάλιστα, «από το σύνολο των διονυσιαζομένων υμνητών της παντοδυναμίας του έρωτα, προβάλλουν με την εξέλιξη της δράσης οι χαρακτήρες».

2) Την παρουσία των δύο θεαινών (Αφροδίτη και Άρτεμις) «σ' όλη την παράσταση στην ορχήστρα», όντας «αόρατες για τους ήρωες και ορατές για τους θεατές».

3) Όσον αφορά τον Χορό, την τάση προσέγγισης του τελετουργικού στοιχείου και απομάκρυνσης από τις «καθιερωμένες ψυχολογικές αντιδράσεις». Σύμφωνα με την περιγραφή του σκηνοθέτη, ο Χορός κινείται «δίδοντας περισσότερο την αίσθηση πως τα μέλη του είναι μάρτυρες κάποιου υπερβατικού γεγονότος. Παρακολουθούν μόνο κορυφαία σημεία, αναδύονται και ξαναβυθίζονται σε μια ατμόσφαιρα ονείρου, περπατάνε σ' ένα σκοτεινό άπειρο που σκίζεται από στιγμιαίες αστραπές».

4) Την «υποβολή ενός οπτικού και ακουστικού χώρου θρησκευτικής τελετουργίας», μέσω της σκηνογραφίας, των κοστουμιών και της μουσικής.⁴²

Θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια να εμβαθύνουμε στις παραπάνω αισθητικές κατευθύνσεις, αναλύοντας επιμέρους πλευρές της παράστασης.

α. Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου ως χώρου θρησκευτικής λατρείας

Στο αρχείο του Γιώργου Πάτσα υπάρχουν δύο πρόχειρα σχέδια του σκηνικού με μολύβι:

⁴¹ [χ.σ.], «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, ό.π.

⁴² [χ.σ.], «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, ό.π..

α) Στο πρώτο σχέδιο, στο κέντρο υπάρχει ένας επικλινής διάδρομος που οδηγεί στην πύλη στο βάθος, η οποία πλαισιώνεται από ένα σύμπλεγμα οριζόντιων και κάθετων κονταριών (οι δύο πλευρές του συμπλέγματος σχεδόν συγκλίνουν στην κορυφή της πύλης σχηματίζοντας ένα τρίγωνο). Στην ορχήστρα, αριστερά και δεξιά, βρίσκονται τα βάθρα των δύο θεαίων (οι θεές είναι σχεδιασμένες ως ανθρώπινες μορφές πάνω στα βάθρα), τα οποία πλαισιώνονται από κοντάρια με λατρευτικά σύμβολα.

β) Στο δεύτερο σχέδιο διακρίνεται μόνο ο επικλινής διάδρομος στο κέντρο, στη δεξιά πλευρά του οποίου είναι τοποθετημένη προοπτικά μια σειρά από βάθρα, πάνω στα οποία είναι τοποθετημένα είδωλα. Στο μπροστινό μέρος της ορχήστρας, αριστερά και δεξιά, βρίσκονται δύο βάθρα, πάνω στα οποία είναι επίσης τοποθετημένα είδωλα (λόγω της διακριτής θέσης τους στον χώρο φαίνεται ότι πρόκειται για τα είδωλα των δύο θεαίων).

Στο πρόγραμμα των Επιδαυρίων του 1973 υπάρχει η φωτογραφία ενός ακόμα σχεδίου του Γιώργου Πάτσα για το σκηνικό.⁴³ Το σχέδιο αυτό είναι πιο εμπλουτισμένο. Ο βασικός όγκος του σκηνικού, με τον μεγάλο επικλινή διάδρομο στο κέντρο και το σύμπλεγμα των κονταριών που πλαισιώνει την κεντρική πύλη, συμπληρώνεται από δύο μικρότερους επικλινείς διαδρόμους αριστερά και δεξιά, ο καθένας από τους οποίους καταλήγει σε μια μικρή εξέδρα. Πάνω στην κάθε εξέδρα βρίσκονται δύο ή τρία υπερμεγέθη είδωλα και κοντάρια με λατρευτικά σύμβολα. Στην ορχήστρα διακρίνονται τα είδωλα των δύο θεαίων, τα οποία είναι και αυτά αντιστοίχως υπερμεγέθη. Επίσης, διακρίνεται στο κέντρο, μπροστά από τον επικλινή διάδρομο, ένα χαμηλό τετράγωνο βάθρο.

Στις φωτογραφίες της παράστασης δεν διακρίνεται ευκρινώς ολόκληρο το σκηνικό, παρά μόνο μέρη αυτού. Ωστόσο, φαίνεται πως τα βασικά στοιχεία του ήταν αυτά που αποτυπώνονται στα τρία παραπάνω σχέδια του Γιώργου Πάτσα. Επιπλέον, σε κάποιες φωτογραφίες διακρίνονται στο έδαφος οι απλές τετράγωνες θήκες στις οποίες στερεώνονταν από τους πρωταγωνιστές και τον Χορό τα κοντάρια με τα λατρευτικά σύμβολα.

Όπως φαίνεται στα σχέδια και στις φωτογραφίες και επιβεβαιώνεται από τις κριτικές, το σκηνικό ήταν κατασκευασμένο από ξύλο.

⁴³ Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος – Εθνικών Θεάτρων – Οργάνωση Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού – Ελληνικής Περιηγητικής Λέσχης, *Επιδαύρια 1973* (πρόγραμμα), σ. 37.

Από τις παραπάνω περιγραφές είναι φανερό πως το σκηνικό διαμορφώνεται ως ένας χώρος θρησκευτικής λατρείας. Το υλικό του σκηνικού (ξύλο) και οι απλές γραμμές διαμορφώνουν μια αίσθηση αρχαϊκή, η οποία ενισχύεται και από τις γραμμές των ειδώλων. Συνολικά, το σκηνικό δεν παραπέμπει σε μια συγκεκριμένη θρησκεία ή λατρευτική πρακτική, αλλά σχηματίζει μια εικόνα αρχετυπική, με διαπολιτισμικά στοιχεία.

β. Η παρουσία των δύο θεαινών στην ορχήστρα

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι οι δύο θεές, η Αφροδίτη και η Άρτεμις, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Ευαγγελάτος, βρίσκονται καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης στην ορχήστρα, «αόρατες για τους ήρωες και ορατές για τους θεατές». Αντιμέτωπος λοιπόν με το «πρόβλημα των από μηχανής θεών» στο έργο, όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει και παραδεχόμενος τη συνθετότητά του, ο σκηνοθέτης επιλέγει να «τοποθετήσει» τις δύο θεές από την αρχή της παράστασης στην ορχήστρα, ανάμεσα δηλαδή στους ανθρώπους, στα δύο βάθρα τους.⁴⁴ Η επιλογή του αυτή είναι συναφής με την πεποίθησή του, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε, πως οι θεοί στον Ευριπίδη δεν εκφράζουν το «απόλυτο», όπως οι θεοί στον Αισχύλο, αλλά είναι «απλώς υπεράνθρωπα όντα με ανθρώπινα προτερήματα και αδυναμίες», συγχρόνως όμως έχουν τη δύναμη να επεμβαίνουν και να ορίζουν τα ανθρώπινα.⁴⁵ Οι δύο λοιπόν αυτές μορφές, τα δύο αυτά «υπεράνθρωπα όντα», βρίσκονται σε μια ιδιαίτερη σχέση με το πλήθος των ειδώλων, των λατρευτικών συμβόλων που βρίσκονται επί σκηνης και με τα οποία οι θνητοί απευθύνονται προς τους θεούς. Βρίσκονται ανάμεσα στους θνητούς, σε απόσταση αναπνοής από αυτούς, και καθορίζουν τις ζωές τους, χωρίς οι τελευταίοι να μπορούν να τις αντιληφθούν. Δημιουργείται, με αυτόν τον τρόπο, μια ενδιαφέρουσα ένταση ανάμεσα στη θρησκευτική λατρεία και τη θεϊκή παρουσία.

Οι σημειώσεις στο βιβλίο του βοηθού σκηνοθέτη της παράστασης, το οποίο φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου, μπορούν να μας βοηθήσουν να προσεγγίσουμε, έστω και αποσπασματικά, τον τρόπο με τον οποίο η δύναμη των δύο θεαινών πάνω στους ανθρώπους γινόταν εμφανής καθ' όλη τη διάρκεια της

⁴⁴ [χ.σ.], «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, ό.π.

⁴⁵ [χ.σ.], «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, ό.π.

παράστασης. Μελετώντας, για παράδειγμα, τις σημειώσεις επί του Προλόγου της Αφροδίτης, διαπιστώνουμε ότι ταυτόχρονα με τον Πρόλογο εκτυλίσσεται η εξής παράλληλη δράση:

α) Όταν η Αφροδίτη αναφέρει για πρώτη φορά το όνομα του Ιππόλυτου, ο Χρήστος Πολίτης, σύμφωνα με τη χειρόγραφη σημείωση «βγάζει [τη] μάσκα και κάνει κύκλο...», «ΑΡΓΑ». Μάλιστα, το πρόχειρο σκίτσο δίπλα στη σημείωση δείχνει τη δεξιόστροφη φορά του πλήρους κύκλου του Ιππόλυτου στην ορχήστρα.

β) Όταν η Αφροδίτη αναφέρεται για πρώτη φορά η Φαίδρα, η Μαίρη Αρώνη κατά παρόμοιο τρόπο «βγάζει [τη] μάσκα [και] κινείται ΑΡΓΑ». Και εδώ υπάρχει πρόχειρο σκίτσο που μας πληροφορεί πως η Φαίδρα διαγράφει αριστερόστροφη (άρα αντίθετη προς τον Ιππόλυτο) ημιτελή κυκλική πορεία (περίπου 270°) και, με βάση την κατεύθυνση που δείχνει το βέλος, στο τέλος του μονολόγου της Αφροδίτης εισέρχεται στην πύλη του παλατιού.

γ) Με την αναφορά του ονόματος του Θησέα, ο Νίκος Τζόγιας «βγάζει» και αυτός «[τη] μάσκα [και] κάνει κίνηση ΑΡΓΑ». Με βάση το σκίτσο, η δική του πορεία δεν είναι κυκλική. Διαγράφει μια μικρή καμπύλη γραμμή στο πίσω μέρος της ορχήστρας και βγαίνει.

Η κίνηση διατηρείται και για τα τρία πρόσωπα μέχρι το τέλος του μονολόγου. Σύμφωνα με τις σημειώσεις, η Φαίδρα και ο Θησέας εξέρχονται, διατηρώντας τον αργό τους ρυθμό, «προς [το] τέλος [του] μονολόγου». Απ' την άλλη, ο Ιππόλυτος, τη στιγμή που η Αφροδίτη ολοκληρώνει τον μονόλογο, αναφερόμενη στον ίδιο και στον επικείμενο θάνατό του («Δεν το ξέρει ο δόλιος, πως άνοιξαν γι' αφτόν οι πύλες του Άδη και πως βλέπει στερνή φορά το φως»), «καλύπτει τρέχοντας [το] υπόλοιπο [του] κύκλου».

Η χαρακτηριστική αυτή εικονοποίηση, με τα πρόσωπα να διαγράφουν το καθένα τη δική του τροχιά υπό την εποπτεία της θεάς, φανερώνει πως η κίνηση στον χώρο ήταν ένα από τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν από τη σκηνοθεσία για να δηλώσουν την επενέργεια των θεών στα ανθρώπινα. Η κίνηση αυτή φαίνεται πως παραλλασσόταν σε τρόπο, ρυθμό, κατεύθυνση, αντανακλώντας τη συνθετότητα της θνητής ζωής, τις διαφορετικές επιλογές και διαδρομές του ανθρώπου, οι οποίες όμως δεν τον απελευθερώνουν από την εξουσία των θεών. Η αίσθηση που δημιουργείται από τον παραπάνω κώδικα συμπυκνώνεται στην περιγραφή του Κώστα Γεωργουσόπουλου, στην κριτική του για την «τυραννική παρουσία» των θεαίνων στην παράσταση, των οποίων «η διαρκής αόρατη παρουσία προδίκιζε ένα θεϊκό σχέδιο που κατεύθυνε

μοιραία τις ανθρώπινες πράξεις».⁴⁶

γ. Η «προ-πάροδος»

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναφέρεται στην πρωτοβουλία του να εισαγάγει στην παράσταση μία «προ-πάροδο»: «Όλοι οι συμμετέχοντες πρωταγωνισταί, ανδρικός χορός, γυναικείος χορός, χύνονται στην ορχήστρα φορώντας μάσκες και κρατώντας λατρευτικά σύμβολα και τραγουδούν χορεύοντας τον ύμνο στον έρωτα που θα ξανακουστεί αργότερα στο πρώτο στάσιμο».⁴⁷

Από το βιβλίο βοηθού σκηνοθέτη μπορούμε να αντλήσουμε επιπλέον χρήσιμες πληροφορίες. Στις πρώτες δύο σελίδες υπάρχει μια αναλυτική καταγραφή με τίτλο «6 Γκρουπς Ιππόλυτου. Διανομή 3-7-1974», όπου σημειώνονται οι έξι ομάδες ηθοποιών που εισέρχονται διαδοχικά στην αρχή της παράστασης. Από την καταγραφή αυτή μπορούμε να συμπεράνουμε τα εξής:

Στην αρχή της παράστασης, τα δεκαπέντε μέλη του γυναικείου Χορού, οι πέντε Κορυφαίες, η Πρώτη Κορυφαία (Μιράντα Ζαφειροπούλου) αλλά και οκτώ άνδρες ηθοποιοί (ακόλουθοι του Ιππόλυτου), δηλαδή συνολικά είκοσι εννέα άτομα, εισέρχονται σε πέντε μικτές ομάδες από διαφορετικά σημεία (κέντρο, δεξιά τσουλήθρα, αριστερή και δεξιά πάροδος) κρατώντας κοντάρια (μεγαλύτερου και μικρότερου μεγέθους) και στεφάνια. Με την είσοδό τους, τοποθετούν τα κοντάρια σε θήκες που βρίσκονται στα αριστερά και στα δεξιά της πύλης αλλά και στα βάθρα της Αφροδίτης και της Αρτέμιδος, ενώ παρομοίως αφήνουν και τα στεφάνια στις δύο θεές.

Μαζί με τις ομάδες εμφανίζονται και οι ίδιες οι θεές. Η Αντιγόνη Γλυκοφρύδη (Αφροδίτη) μπαίνει με την τρίτη ομάδα, κρατώντας κοντάρι, και καταλαμβάνει τη θέση της στο βάθρο της. Η Ελένη Ρήγα (Αρτεμις) μπαίνει με την πέμπτη ομάδα, κρατώντας τόξο, και καταλαμβάνει τη θέση της στο βάθρο της.

Ως έκτη ομάδα εμφανίζονται από την αριστερή πάροδο οι έξι εναπομείναντες ρόλοι: Μαίρη Αρώνη (Φαίδρα), Νίκος Τζόγιας (Θησεύς), Χρήστος Πολίτης (Ιππόλυτος), Πίτσα Καπιτσινέα (Τροφός), Νίκος Δενδρινός (Θεράπων), Νικήτας

⁴⁶ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Επιδάτρια 1973. Οιδίπους τύραννος – Ιππόλυτος», εφημ. *Το Βήμα*, 22 Ιουλίου 1973.

⁴⁷ [χ.σ.], «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη», ό.π.

Τσακίρογλου (Άγγελος). Στις σημειώσεις αναφέρεται πως ο Νικήτας Τσακίρογλου (Άγγελος) «φέρνει ξόανο και το τοποθετεί στο αριστερό βάθρο».

Κρατώντας στο μυαλό μας αυτή την πολύ χρήσιμη περιγραφή, παρατηρούμε ότι η λειτουργία της «προ-παρόδου» στην παράσταση μνημονεύεται και από τον Αλκιβιάδη Μαργαρίτη στην κριτική του στην εφημερίδα *Τα Νέα*. Ο Μαργαρίτης κάνει λόγο για «πλαστική εγχείρηση» στο έργο, με τη μεταφορά του μεγαλύτερου μέρους του Α΄ Στασίμου στην αρχή της παράστασης, πριν από τον πρόλογο της Αφροδίτης με τον οποίο κανονικά ξεκινά ο *Ιππόλυτος*, και διαμορφώνοντας έτσι μια «καινούρια πάροδο». Υπενθυμίζοντας ότι τα παλαιότερα αρχαία δράματα (για παράδειγμα οι τραγωδίες του Αισχύλου) δεν είχαν Πρόλογο και ξεκινούσαν με την Πάροδο, ο Μαργαρίτης κρίνει ότι με αυτόν τον τρόπο δόθηκε στην παράσταση μια πιο «αρχαϊκή μορφή». Μάλιστα, ο κριτικός περιγράφει ως εξής τον τρόπο εισόδου του Χορού και των ηθοποιών: «Με μια πολύ γοργή κίνηση, συνοδευόμενη από τη μουσική του Στ. Γαζουλέα, όπου δεσπόζει ο ρυθμικός κρότος του τυμπάνου, μπαίνει στην ορχήστρα ο Χορός». ⁴⁸

Είναι εμφανής η πρόθεση του σκηνοθέτη να θέσει, με το εργαλείο της «προ-παρόδου», μια τελετουργική πλαισίωση στην παράσταση. Η τελετουργία προηγείται και η δράση έπεται. Ή μάλλον, ακριβέστερα, η δράση προκύπτει μέσα από την τελετουργία, και έτσι έχουμε μια σαφή αναφορά στην καταγωγή του αρχαίου δράματος από τη θρησκευτική τελετουργία, από τον διθύραμβο. Συγχρόνως, τίθεται από την αρχή ο βασικός νοηματικός άξονας της προσέγγισης του έργου από τον Ευαγγελάτο. Ο Χορός υμνεί τον Έρωτα και τη θεά Αφροδίτη. Η παράσταση δηλαδή ξεκινά με την εικόνα του ανθρώπου που προσπαθεί να προσεγγίσει το θείο, να συνδεθεί με αυτό, αναφερόμενος στην εμπειρία του έρωτα, στη δύναμη του έρωτα που την αντιλαμβάνεται ως μια θεϊκή δύναμη.

δ. Η λειτουργία της μάσκας στο πλαίσιο της τελετουργικής αισθητικής κατεύθυνσης

Πληροφορίες για τις μάσκες στην παράσταση μπορούμε να αντλήσουμε από τα σχέδια του Γιώργου Πάτσα για τα κοστούμια. Από τα συνολικά επτά σχέδια κοστούμιών, τα

⁴⁸ Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Ευριπίδης, *Ιππόλυτος* στο θέατρο της Επιδάου», εφημ. *Τα Νέα*, 12 Ιουλίου 1973.

έξι (Αρτεμις, Ιππόλυτος, Φαίδρα, Θεράπων, Άγγελος, Χορός) περιλαμβάνουν μάσκα, ενώ ένα σχέδιο, αυτό της Αφροδίτης, δεν περιλαμβάνει μάσκα.⁴⁹

Οι μάσκες της Αρτέμιδος, του Ιππόλυτου, της Φαίδρας, του Θεράποντος και του Αγγέλου, όπως απεικονίζονται στα σχέδια, είναι μάσκες που καλύπτουν όλο το πρόσωπο, ενώ η μάσκα του Χορού καλύπτει εν μέρει το πρόσωπο (ημιπροσωπείο), αφήνοντας ακάλυπτο το κάτω μέρος του.

Επίσης, οι μάσκες της Αρτέμιδος, του Ιππόλυτου, της Φαίδρας και του Θεράποντος φαίνονται στα σχέδια να είναι στερεωμένες στο στήθος του ηθοποιού. Στο σχέδιο του κοστουμιού του Ιππόλυτου διακρίνεται πιο καθαρά ότι η μάσκα είναι δεμένη (με τέσσερα λουριά που ξεκινούν από τις τέσσερις άκρες της) στο στήθος του ήρωα, ενώ στο σκίτσο υπάρχει η σημείωση «λουριά για τη μάσκα». Αντιθέτως, ο Χορός στο σχέδιο φορά το ημιπροσωπείο του, ενώ ο Άγγελος κρατά τη μάσκα με τα χέρια πάνω από το κεφάλι του. Ο Νικήτας Τσακίρογλου (Άγγελος) φαίνεται στις φωτογραφίες από την παράσταση να κρατά τη μάσκα πάνω από το κεφάλι του, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που βλέπουμε και στο σχέδιο του Γιώργου Πάτσα. Είναι πιθανό να διατηρούσε αυτή τη στάση κατά τον μονόλογό του.

Επίσης, οι χειρόγραφες σημειώσεις του Γιώργου Πάτσα μάς δίνουν κάποιες πληροφορίες για τα υλικά κατασκευής των μασκών και για τα χρώματά τους. Όσον αφορά τη μάσκα της Φαίδρας, υπάρχει η σημείωση «μάσκα-μπρούντζος». Όσον αφορά τη μάσκα της Αρτέμιδος, είναι βαμμένη με γαλάζιο χρώμα, ενώ υπάρχει η σημείωση «χαλκοπράσινη μάσκα». Η μάσκα του Θεράποντα περιγράφεται στη σημείωση ως «πρασινωπή μάσκα». Όσον αφορά, τέλος, τη μάσκα του Χορού, αυτή περιγράφεται ως «λευκοκίτρινη ή μπρούντζινη».

Επιχειρώντας ένα συνοπτικό «διάγραμμα» της χρήσης της μάσκας στην παράσταση, τα παρακάτω είναι τα στοιχεία που γνωρίζουμε:

- Όπως ήδη αναφέρθηκε, όλοι οι ηθοποιοί και ο Χορός μπαίνουν στην «προ-πάροδο» φορώντας τις μάσκες τους. Με βάση τις πληροφορίες που αντλούμε από το βιβλίο βοηθού σκηνοθέτη, ο Ιππόλυτος, η Φαίδρα και ο Θησέας βγάζουν τις μάσκες τους όταν η Αφροδίτη, στον Πρόλογο, αναφέρεται σε αυτούς. Η κίνηση αυτή

⁴⁹ Το γεγονός αυτό βέβαια δεν πρέπει να μας οδηγήσει στο λανθασμένο συμπέρασμα ότι η Αφροδίτη στην παράσταση δεν φορούσε μάσκα, καθώς στο βιβλίο του βοηθού σκηνοθέτη για την παράσταση του 1974 υπάρχει η σημείωση πως η Αφροδίτη φορά μάσκα κατά τον Πρόλογο, ενώ στο τέλος του Προλόγου «σηκώνει [τα] χέρια [της] και ανεβάζει [τη] μάσκα».

λειτουργεί ως η πρώτη με την οποία ξεχωρίζουν από το «λατρευτικό σύνολο» που έχει διαμορφωθεί στην «προ-πάροδο» και προβάλλουν ως διακριτοί χαρακτήρες.

- Συνολικά στην παράσταση φαίνεται να ακολουθείται, για τους πρωταγωνιστές, το σχήμα της εναλλαγής της τοποθέτησης της μάσκας στο πρόσωπο και της αφαίρεσής της.⁵⁰

- Από τις φωτογραφίες δεν φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση η κατασκευή που αποτυπώνεται στα σχέδια του Γιώργου Πάτσα προκειμένου να μπορεί η μάσκα να στερεώνεται στο στήθος του ηθοποιού όταν εκείνος δεν τη φορά στο πρόσωπο. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η ιδέα αυτής της κατασκευής φαίνεται να αποτυπώνει την πρόθεση της σκηνοθεσίας ο πρωταγωνιστής, ακόμη και όταν συμμετέχει πλέον στη δράση ως διακριτός χαρακτήρας, να εξακολουθεί να φέρει συγχρόνως την ταυτότητα του μέλους του «λατρευτικού συνόλου».

- Ο Χορός φορά σταθερά το ημιπροσωπείο καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, με μόνη εξαίρεση το Γ' Στάσιμο.⁵¹

Οι απόψεις των κριτικών για τη λειτουργία της μάσκας στην παράσταση είναι ετερόκλητες. Σύμφωνα με τον Τώνη Τσιρμπίνο, «η γενική χρησιμοποίηση της μάσκας εναρμονίζεται απόλυτα προς το πνεύμα της σκηνοθετικής γραμμής και προς το μυστηριακό κλίμα της παραστάσεως».⁵² Απ' την άλλη, ο Θόδωρος Κρητικός εντάσσει τη λειτουργία της μάσκας στις «αυθαίρετες πρωτοβουλίες» του σκηνοθέτη που

⁵⁰ Όπως αναφέρει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος «οι πρωταγωνιστές αφαιρούσαν τις μάσκες όταν έμπαιναν στη δράση και τις φορούσαν όταν βρίσκονταν εκτός δράσεως» (Γεωργουσόπουλος, «Επιδαύρια 1973. *Οιδίπους τύραννος – Ιππόλυτος*», ό.π.). Ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης αναφέρει πως μάσκες «φορούσαν ο Χορός και οι περισσότεροι ηθοποιοί και έβγαιναν –των ηθοποιών κατά διαστήματα, ιδίως όταν μιλούσαν, και του Χορού στο τέλος. Ο Ιππόλυτος και ο Θησεύς είναι χωρίς» (Μαργαρίτης, «Ευριπίδης. *Ιππόλυτος* στο θέατρο της Επιδαύρου», ό.π.). Ωστόσο, αυτή η πληροφορία, πως ο Ιππόλυτος και ο Θησεύς δεν φορούσαν μάσκες, έρχεται σε αντίθεση τόσο με τη δήλωση του ίδιου του σκηνοθέτη πως στην αρχή της παράστασης «όλοι οι συμμετέχοντες πρωταγωνισταί, ανδρικός χορός, γυναικείος χορός, χύνονται στην ορχήστρα φορώντας μάσκες» ([χ.σ.], «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη», ό.π.), όσο και με τις χειρόγραφες σημειώσεις στο βιβλίο του βοηθού σκηνοθέτη, που θέλουν τον Ιππόλυτο και τον Θησέα να αφαιρούν τις μάσκες τους κατά τη διάρκεια του Προλόγου, γεγονός που συνεπάγεται ότι τις φορούσαν τουλάχιστον κατά την Πάροδο.

⁵¹ Μαθαίνουμε την πληροφορία αυτή από τον Κώστα Γεωργουσόπουλο (Γεωργουσόπουλος, «Επιδαύρια 1973. *Οιδίπους τύραννος – Ιππόλυτος*», ό.π.).

⁵² Τώνης Τσιρμπίνος, «Ευριπίδου *Ιππόλυτος*, στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Τα Σημερινά*, 10 Ιουλίου 1973.

στοχεύουν στον «εντυπωσιασμό», παρομοιάζοντας την εικόνα των ηθοποιών που αφαιρούν και ξαναφορούν τη μάσκα με «κοσμικό αποκριάτικο ρεβεγιόν».⁵³ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος κρίνει το «παιχνίδι με τις μάσκες» ως «καθαυτό ενδιαφέρον», επισημαίνει όμως ότι λειτούργησε υπονομευτικά ως προς τη συνολική σκηνοθετική προσέγγιση. Λαμβάνοντας υπ' όψη την «τελετουργική αντίληψη που παραπέμπει σε έναν κόσμο ομαδικού ψυχισμού», πάνω στην οποία βασίστηκε η παράσταση, εκφράζει την άποψη ότι η μάσκα έπρεπε να διατηρηθεί ως ένα από τα «ουσιώδη στοιχεία της μυθολογούσας μάζας» και καταλήγει πως «η αφαίρεσή της εξατομίκευε τους χαρακτήρες και έκρινε τα δρώμενα απ' έξω».⁵⁴

Συμπερασματικά, όσον αφορά τη λειτουργία της μάσκας στην παράσταση, αυτή εντάσσεται στην τελετουργική συνθήκη που έχει επιλεγεί από τον σκηνοθέτη. Καθώς δεν αποτελεί μία σταθερή επιλογή του για την προσέγγιση του αρχαίου δράματος, η απόφασή του να χρησιμοποιήσει τη μάσκα στην παράσταση του *Ιππόλυτου* φαίνεται πως υπαγορεύεται από τις ανάγκες της συγκεκριμένης παράστασης, στον νοηματικό πυρήνα της οποίας βρίσκεται η σχέση του ανθρώπου με το θείο, γεγονός που εκφράζεται με την τελετουργική τάση στη μορφή. Άλλωστε, όπως αναφέρει η Κατερίνα Αρβανίτη, ήταν πεποίθηση του Ευαγγελάτου πως κάθε τραγωδία έπρεπε να προσεγγίζεται με ξεχωριστό τρόπο, ο οποίος προκύπτει από την ιδιαίτερη φύση της, συνεπώς η αισθητική του προσέγγιση μεταβαλλόταν προκειμένου να υπηρετήσει το κάθε έργο.⁵⁵ Η χρήση της μάσκας λειτούργησε καθοριστικά στη διαμόρφωση ενός συλλογικού λατρευτικού σώματος στην παράσταση, μέσα από το οποίο αναδύεται ο ηθοποιός και στο οποίο επιστρέφει.

ε. Η εικόνα του *Ιππόλυτου-Ιησού*

Στις φωτογραφίες της παράστασης παρατηρεί κανείς το κομμάτι ύφασμα που είναι δεμένο στη μέση του Χρήστου Πολίτη, ως μοναδικό ρούχο πάνω στο αδύνατο σώμα του. Παρατηρεί ακόμη τη στάση του (με τα χέρια σε έκταση) όταν οι ακόλουθοι

⁵³ Θόδωρος Κρητικός, «Επιδάυρια 1973. Οιδίπους τύραννος και *Ιππόλυτος*», εφημ. *Ακρόπολις*, 27 Ιουλίου 1973.

⁵⁴ Γεωργουσόπουλος, «Επιδάυρια 1973. Οιδίπους τύραννος – *Ιππόλυτος*», ό.π.

⁵⁵ Κατερίνα Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1 (2011), σ. 281-282.

κουβαλούν το σώμα του. Πρόκειται για εικόνες που παραπέμπουν στη σταύρωση και την αποκαθήλωση του Ιησού. Η σύνδεση αυτή επισημαίνεται και από την κριτική. Για παράδειγμα, είναι χρήσιμες οι επισημάνσεις του Χρ. Εμ. Αγγελομάτη στην εφημερίδα *Εστία*, ο οποίος κρίνει τη συγκεκριμένη σκηνοθετική επιλογή ως «υπέρ το δέον τολμηρά», λέγοντας πως ο σκηνοθέτης «παρουσίασε τον Ιππόλυτον ως έναν άλλον Χριστόν», ενώ επισημαίνει πως και τα «βυζαντινά μέλη» της μουσικής του Στέφανου Γαζουλέα λειτούργησαν στο ίδιο πλαίσιο.⁵⁶

Είναι φανερή η πρόθεση να εκφραστεί, μέσω της παραπάνω εικόνας του «Ιππόλυτου-Ιησού», η σύνδεση που υπάρχει στη σκέψη του Ευαγγελάτου –και στην οποία αναφερθήκαμε ξεκινώντας– ανάμεσα στην αγνότητα του ευριπίδειου ήρωα και στην αγνότητα των πρώτων χριστιανών, οι οποίοι επιδίωκαν να προσεγγίσουν το θείο μέσω της απομάκρυνσης από τον έρωτα. Η εικόνα του Ιησού, ως «θεανθρώπου» κατά τη χριστιανική θρησκεία, αποτελεί από μόνη της μια ισχυρή εικόνα, που συμπυκνώνει τη σύνθετη σχέση θνητότητας και θείου. Η ένταξή της στην παράσταση διαμορφώνει συγχρόνως μια σχέση έντασης με την εικόνα του Χορού –ο οποίος από την αρχή προσεγγίζει το Θείο υμνώντας τον έρωτα–, εκφράζοντας έτσι τον βασικό νοηματικό άξονα γύρω από τον οποίο κινείται ο προβληματισμός του σκηνοθέτη.

⁵⁶ Χρ. Εμ. Αγγελομάτης, «*Ιππόλυτος*», εφημ. *Εστία*, 11 Ιουλίου 1973.

1. Ο πολιτικός πυρήνας της αρχαίας τραγωδίας στη σκέψη του Νίκου Περέλη

Ο Περέλης ερμηνεύει την αρχαία τραγωδία υπό κοινωνικό και πολιτικό πρίσμα, επιμένοντας στη δυναμική που μπορεί να έχει η επαφή τού ευρέος κοινού με τη συμπυκνωμένη κοινωνική και πολιτική εμπειρία που περιέχεται στα κείμενα των τραγικών ποιητών. Η συγκεκριμένη κατεύθυνση γίνεται πληρέστερα κατανοητή αν ανατρέξουμε αφενός στα διαδοχικά βήματα της επαφής του σκηνοθέτη με το είδος, αφετέρου στο γενικότερο κλίμα που επικρατεί στη χώρα τα χρόνια της Μεταπολίτευσης.

Αρχικά, υπήρξε καθοριστική η περίοδος κατά την οποία ο Περέλης έζησε και εργάστηκε στον Καναδά, όπου, μεταξύ άλλων, πειραματίστηκε με τις μορφές του εργατικού και του λαϊκού θεάτρου. Όπως ο ίδιος αναφέρει στο βιβλίο του *Ο κώδικας της μάσκας*, το 1973-1974 σκηνοθέτησε τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, στη μετάφραση του Σαρτρ, στην Κρατική Σχολή Δραματικής Τέχνης στο Κεμπέκ του Καναδά. Ο σκηνοθέτης, έχοντας στη σκέψη του τον «ακόμα νωπό» πόλεμο του Βιετνάμ, προσέγγισε το έργο ως «μια σύγχρονη κραυγή ενάντια στον καταχτητικό – αρπαχτικό πόλεμο».⁵⁷ Λίγο αργότερα, το 1974, ο Περέλης βρέθηκε στο Μόντρεαλ, όπου ερχόμενος σε επαφή με συλλόγους εργαζομένων και Ελλήνων μεταναστών, οι οποίοι ανέπτυσαν αντιδικτατορική δράση, ίδρυσε το «Λαϊκό Θέατρο της Παρκ Άβενιου».⁵⁸ Στο πλαίσιο της δραστηριότητας του θιάσου, παρουσιάζει ενδιαφέρον η επικοινωνία του σκηνοθέτη με τον Μίκη Θεοδωράκη, κατά την οποία του ζήτησε την άδεια να χρησιμοποιήσει τη μουσική του για τις *Τρωάδες*.⁵⁹ Φαίνεται λοιπόν πως η αντιπολεμική

⁵⁷ Νίκος Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, Προσκήνιο, Αθήνα 2010, σ. 122, 124-125.

⁵⁸ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 126-128.

⁵⁹ Η πληροφορία αντλήθηκε από τη μελέτη των τεκμηρίων της αλληλογραφίας μεταξύ των δύο καλλιτεχνών, όπως παρατίθενται από τον Περέλη στο βιβλίο του. Βλ. Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 129. Με βάση τα χρονολογικά στοιχεία της αλληλογραφίας, προφανώς αναφέρονταν στη μουσική

ερμηνεία της συγκεκριμένης τραγωδίας τον απασχολούσε και προγραμματίζε να επαναλάβει τη σκηνοθεσία της.

Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, σκηνοθέτησε το 1981 ακόμα δύο τραγωδίες του Ευριπίδη: Την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού με τον θίασο της Έλσας Βεργή και την *Εκάβη* του Ευριπίδη στο Θέατρο Βράχων στον Υμηττό με τους «Δεσμούς» της Ασπασίας Παπαθανασίου. Αναφερόμενος στις δύο αυτές παραστάσεις στο βιβλίο του, ο σκηνοθέτης καταγράφει πως προσπάθησε να καταθέσει «καινούριους τρόπους επαφής με το έργο του Ευριπίδη», να «ξεριζώσει τα κλισέ», να συμβάλει στην «ανανέωση των εκφραστικών μέσων» των καταξιωμένων πρωταγωνιστριών, «ενθαρρύνοντας νέες δοκιμές» και προτείνοντάς τους «νέους ρυθμούς».⁶⁰ Όσον αφορά το περιεχόμενο, φαίνεται πως άρχισε να διαμορφώνει μια στέρη προσωπική οπτική για το έργο του Ευριπίδη, η οποία επικεντρωνόταν στη διεισδυτική και κριτική ματιά του τραγικού ποιητή απέναντι στην κοινωνική, πολιτική και θρησκευτική πραγματικότητα της εποχής του. Ο Περέλης κρίνει τη «ματιά» αυτή ως χρήσιμη για τον σύγχρονο άνθρωπο, καθώς τον προτρέπει να κατανοήσει τα κοινωνικά προβλήματα, να απαλλαγεί από τις προλήψεις και να εμπιστευθεί τις δικές του δυνάμεις για να αλλάξει τα κακώς κείμενα.⁶¹

Όπως φανερώνουν τα γραπτά του, η δυσaréσκειά του για τη μέχρι τότε κατεύθυνση της σκηνικής παρουσίασης του αρχαίου δράματος επικεντρώνεται στον τουριστικό χαρακτήρα των παραστάσεων. Οι παραστάσεις, κατά την κρίση του, λειτουργούσαν συγκαλύπτοντας το πραγματικό περιεχόμενο των έργων –ειδικά του Ευριπίδη–, μη επιτρέποντας στο «πλατύ λαϊκό κοινό» να έρθει σε επαφή με την πλούσια κοινωνική εμπειρία που εμπεριέχεται σε αυτά.⁶²

Στη συνέχεια θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο εξειδικεύονται οι ως άνω κατευθύνσεις και προβληματισμοί στη σκηνοθετική προσέγγιση του *Ιππόλυτου*. Χρειάζεται εξάλλου να επισημανθεί ότι ο *Ιππόλυτος* ως έργο δεν αποτέλεσε επιλογή του σκηνοθέτη. Επρόκειτο για συγκεκριμένη πρόταση του Εθνικού Θεάτρου, η οποία τέθηκε δεσμευτικά. Ο Περέλης, ξεπερνώντας τον αρχικό έντονο δισταγμό του και παρά

που είχε συνθέσει ο Θεοδωράκης για τις *Τρωάδες* που είχε σκηνοθετήσει ο Μουζενίδης στο Εθνικό Θέατρο το 1965.

⁶⁰ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 209-212.

⁶¹ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 213-214, 218.

⁶² Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 213, 275-276.

τις δυσκολίες που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια των δοκιμών, επιχείρησε να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη σκηνική πρόταση.⁶³ Η πρόταση αυτή, παρά τις αδυναμίες στην υλοποίησή της, χαρακτηρίζεται από την τάση ανατροπής παραδεδεγμένων αντιλήψεων για το έργο και παρουσιάζει ενδιαφέρον.

2. Στοιχεία της δραματολογικής ανάλυσης του Νίκου Περέλη για το έργο

Ο Περέλης προσεγγίζει τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη αναλύοντας τη σχέση του έργου με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της περιόδου συγγραφής του. Λαμβάνει υπ' όψη τόσο τον ρόλο που είχε το θέατρο στην εμπέδωση των κοινωνικών θεσμών όσο και την ευριπίδεια ειρωνεία, η οποία εκφράζει μια κριτική στάση απέναντι σε αυτούς τους κοινωνικούς θεσμούς.

Με βάση το σχετικό κεφάλαιο από το βιβλίο του,⁶⁴ το οποίο περιλαμβάνει, σύμφωνα με τον ίδιο, τις σκέψεις και τις σημειώσεις του, πάνω στις οποίες βασίστηκαν οι σκηνοθετικές του επιλογές,⁶⁵ θα επιχειρήσουμε καταγράψουμε τους βασικούς νοηματικούς άξονες της προσέγγισής του:

i) Ο Περέλης προσεγγίζει το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Αθήνας του 5ου αι. π.Χ., τοποθετώντας στο επίκεντρο της ανάλυσής του την «Πόλη» ως μορφή κοινωνικής οργάνωσης. Η νέα αυτή μορφή κοινωνικής οργάνωσης, καθώς διαδέχεται την προγενέστερη, με την οποία ο Περέλης την αντιπαραβάλλει, επιδιώκει να εδραιώσει τους θεσμούς της. Το θέατρο συνιστά πολύτιμο ιδεολογικό μέσο σε αυτή τη διαδικασία.

ii) Ο γάμος συνιστά πολύτιμο θεσμό στο πλαίσιο της νέας μορφής κοινωνικής οργάνωσης. Ως «δημόσιο σύμβολο» πλέον, λειτουργεί καθορίζοντας τους γνήσιους απογόνους του άντρα. Υπάρχουν όμως, κατά τον Περέλη, δύο τάσεις, δύο δυνάμεις, που ανάγονται στην αρχαϊκή εποχή και που θέτουν σε κίνδυνο τον θεσμό του γάμου, οι οποίες εντοπίζονται στον *Ιππόλυτο*.

⁶³ Ο σκηνοθέτης αφηγείται αναλυτικά στο βιβλίο του τα περιστατικά που καλύπτουν το διάστημα από την πρόταση του Εθνικού Θεάτρου έως την ολοκλήρωση της παράστασης. Βλ. Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 268-297.

⁶⁴ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 272-274.

⁶⁵ Βλ. Παράρτημα 1, απάντηση στην ερώτηση 3.

Η μία τάση, η οποία εκπροσωπείται από τον Ιππόλυτο και τη θεά Άρτεμη, είναι η τάση της άρνησης του γάμου, της αποχής από αυτόν. Ο Περέλης εντοπίζει πως η τάση αυτή εκφράζεται μυθολογικά: i) με τον μύθο του Φοίνικα, του μυθικού πουλιού που γεννιέται, πεθαίνει και ξαναγεννιέται μόνο του, ii) με τον μύθο της «χρυσής εποχής» του Ησίοδου, κατά την οποία οι άνδρες γεννιούνταν απ' τη γη και δεν χρειάζονταν τις γυναίκες προκειμένου να αναπαραχθούν, iii) με τον μύθο της γέννησης της θεάς Αθηνάς απ' το πόδι του Δία.

Η άλλη τάση, η οποία εκπροσωπείται από τη Φαίδρα και την Αφροδίτη, είναι η τάση του έρωτα, της σεξουαλικής επαφής χωρίς διάκριση, με σκοπό την ηδονή και όχι την αναπαραγωγή εντός του «κοινωνικού συμβολαίου» του γάμου.

Στο μέσον, ο Θησέας εκπροσωπεί τη συμμόρφωση στον θεσμό του γάμου, η οποία είναι αναγκαία για την ομαλή λειτουργία της Πόλης.

iii) Βασικός νοηματικός άξονας του έργου, κατά τον Περέλη, είναι η «ύβρις» που διαπράττουν ο Ιππόλυτος και η Φαίδρα, εκφράζοντας αυτές τις δύο τάσεις. Μη συμμορφούμενοι προς τον θεσμό του γάμου, ξεφεύγουν ο πρώτος προς τον κόσμο των θεών και η δεύτερη προς τον κόσμο των ζώων. Μια βασική λειτουργία του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα ήταν να παρουσιάζει όλες τις μορφές της «ύβρεως», οι οποίες συνιστούσαν κίνδυνο για τη συνοχή της Πόλης. Ήταν «ο τόπος της δίκης και της καταδίκης» αυτών των παρεκκλίσεων, με σκοπό την εμπέδωση των κοινωνικών θεσμών. Λειτουργούσε με αυτόν τον τρόπο ως ένα είδος «δικαστηρίου».

Ωστόσο, το «δικαστήριο» αυτό, λειτουργώντας στο πλαίσιο μιας πατριαρχικής κοινωνίας, εξέφραζε την ανδρική οπτική. Έτσι, κατά τον Περέλη, στο τέλος του έργου ο Ιππόλυτος συγχωρείται για τη δική του «ύβρι», του δίνεται η δυνατότητα κάθαρσης, ενώ η Φαίδρα καταδεικνύεται ως υπαίτια του κακού.

iv) Η θεματική της θέσης της γυναίκας στο πλαίσιο της Πόλης εμποτίζει την ανάλυση του Περέλη. Ο σκηνοθέτης αναδεικνύει πως, στο πλαίσιο της Πόλης, η γυναίκα φέρει αποκλειστικά την ιδιότητα της συζύγου και της μητέρας. Αποκλειστικός της σκοπός, που τον αποκτά μέσω του θεσμού του γάμου, είναι «να δώσει αυθεντικούς απογόνους στον άντρα και αυτόχθονες πολίτες στην Πόλη».

iv) Όλοι οι παραπάνω άξονες, ωστόσο, στη σκέψη του Περέλη φαίνεται να τέμνονται από τον άξονα της ευριπίδειας ειρωνείας. Κάτω από αυτό το φως πρέπει να εξετάζονται. Κι αυτό γιατί μέσω της ειρωνείας του ο Ευριπίδης, κατά τον σκηνοθέτη, δεν περιορίζεται στη λειτουργία του θεάτρου που εδραιώνει τους κοινωνικούς θεσμούς.

Αντιθέτως, επιχειρεί με μαεστρία να παρουσιάσει με τέτοιο τρόπο τους κοινωνικούς θεσμούς ώστε να τεθούν υπό κρίση.

ν) Διαφαίνεται η σημασία που αποδίδει ο σκηνοθέτης στη σύγχρονη προσέγγιση του *Ιππόλυτου*. Η φράση του πως «ο ιστορικός κύκλος δεν έκλεισε ακόμα» φανερώνει την πεποίθησή του πως η ουσία της λειτουργίας της Πόλης και των θεσμών της, όπως αποτυπώνεται στον *Ιππόλυτο*, συνεχίζει να υφίσταται και σήμερα. Έτσι, η κριτική στάση του Ευριπίδη απέναντι σε αυτούς τους θεσμούς λειτουργεί και στο σήμερα.

Η αντίληψή μας για τους παραπάνω νοηματικούς άξονες μπορεί να εμπλουτιστεί μελετώντας τις συνεντεύξεις του σκηνοθέτη.

Στη συνέντευξή του στην εφημερίδα *Εξόρμηση* επαναλαμβάνεται σε γενικές γραμμές η συνολική θεώρηση του έργου όπως καταγράφεται και στο βιβλίο. Μπορούμε όμως να αντιληφθούμε πληρέστερα τα χαρακτηριστικά της Πόλης, με βάση την παρακάτω περιγραφή του σκηνοθέτη: «Αυτή η οργανωμένη πόλη, για να κερδίσει την αυτονομία της και τη λειτουργία της, δεσμεύει τον άνθρωπο και τον κατευθύνει ανάλογα με τα συμφέροντά της. Εδώ, έχουμε να κάνουμε με τα συμφέροντα μιας πόλης εξουσιαστικής, αυταρχικής, ανδροκρατούμενης και θεοκρατικής. Η Πόλη καθοριζόταν από μια διπλή άρνηση: της γυναίκας και του ξένου. Έτσι είναι πολίτης μόνο ο άντρας, αυτόχθονας και ελεύθερος, που μόνο αυτός έχει δικαίωμα λόγου».⁶⁶ Η Πόλη εδώ περιγράφεται πιο ξεκάθαρα ως ένας συντηρητικός σχηματισμός με ιδιότητες που φέρουν αρνητικό πρόσημο («εξουσιαστική», «αυταρχική», «ανδροκρατούμενη», «θεοκρατική»), ενώ η σχέση προς τον άνθρωπο παρουσιάζεται ως ελεγκτική και καταπιεστική.

Η συνέντευξη του σκηνοθέτη στην εφημερίδα *Τα Νέα* μάς δίνει περαιτέρω πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει την ευριπίδεια ειρωνεία σε σχέση με τους πολιτικοκοινωνικούς νοηματικούς άξονες του έργου:

«Πιστεύει γενικά ο Ν. Περέλης ότι πολύ συναρπαστικό στοιχείο στον Ευριπίδη, είναι η ειρωνεία και η δύναμή του να μετατρέπει, πότε φανερά και πότε καλυμμένα, αυτή την ειρωνεία σε επανάσταση. “Είναι μια τραγωδία του έρωτα, διάστικτη από σημεία αναφοράς στο κοινωνικό και πολιτικό ήθος της Αθήνας του 428 π.Χ., την οποία ο Ευριπίδης, έβαλε σαν τεράστιο καθρέφτη μπροστά στους Αθηναίους. Η ορχήστρα

⁶⁶ Κ. Μαρινάκη, «Μια τραγωδία του Έρωτα», εφημ. *Εξόρμηση*, 26 Μαΐου 1984.

γεμίζει ερωτηματικά και ειρωνεία...»», ενώ ο συντάκτης συμπληρώνει πως στην παράσταση επιδιώκεται να προβληθούν «στοιχεία που ελέγχουν και αμφισβητούν βασικές “λειτουργίες της πόλης”». ⁶⁷

Στα παραπάνω συνηγορεί και η ακόλουθη διατύπωση του σκηνοθέτη στην εφημερίδα *Έθνος* σχετικά με τη λειτουργία της Πόλης και την ειρωνεία του Ευριπίδη: «Είναι μια τραγωδία του έρωτα, αλλά και μια τραγωδία του ανθρώπου, του δεσμευμένου μέσα σε κοινωνικούς, πολιτικούς, ηθικούς και θρησκευτικούς φραγμούς. Ο άνθρωπος είναι δέσμιος μέσα στην πόλη και στο σύστημα. Ο Ευριπίδης κραυγάζει ενάντια σ’ αυτές τις δεσμεύσεις. Η παράστασή μας ακολουθεί τις υποδείξεις του που είναι γεμάτες υπονοούμενα, ειρωνεία και ποίηση...» ⁶⁸, αλλά και η ακόλουθη σχετική διατύπωση στην εφημερίδα *Το Βήμα*: «Μέγιστο προσόν του Ευριπίδη είναι η ειρωνεία του και η αντίθεσή του σε οτιδήποτε καταστρέφει τη φυσική ανθρώπινη ζωή. Η κωδικοποιημένη ζωή της πόλης, που διαβρώνει τον άνθρωπο μέσα σ’ ένα λαβύρινθο νόμων θρησκευτικών, κοινωνικών, πολιτικών, μέσα σε παράλογες αντιθέσεις και προλήψεις, κάνει τον συγγραφέα να ειρωνεύεται και να κραυγάζει ενάντια σ’ αυτές τις δεσμεύσεις και διαστρεβλώσεις». ⁶⁹

Έχει σημασία η προσέγγιση του σκηνοθέτη όσον αφορά τη θεϊκή παρουσία στο έργο. Ήδη από τα παραπάνω έχει φανεί ότι, προσδιορίζοντας τους θεούς ως «δημιούργημα του ανθρώπου», μεταφέρει το κέντρο βάρους από το υπερφυσικό στο ανθρώπινο στοιχείο. Σε αρμονία δηλαδή με την υπόλοιπη ανάλυσή του, εστιάζει στην ανθρώπινη κοινωνία και βλέπει τη θρησκεία ως έναν θεσμό που δημιουργείται από τον άνθρωπο εντός αυτής. Είναι χαρακτηριστική η διατύπωσή του ότι η παρουσία των δύο θεαίνων στο έργο αποτελεί «θεοποίηση» δύο διαφορετικών τάσεων, δύο καταστάσεων που συναντώνται στην ανθρώπινη κοινωνία σε ένα συγκεκριμένο στάδιο της εξέλιξής της. ⁷⁰ Συγχρόνως, εστιάζει στον εξουσιαστικό ρόλο που αποκτά η θρησκεία εντός της κοινωνίας. Κάνει λόγο για «θεληματική αυτοδέσμευση» του ανθρώπου προκειμένου να προστατευθεί «από το ρίγος και τον φόβο του θανάτου», για ένα «τυπικό» που

⁶⁷ [χ.σ.], «*Ιππόλυτος*, αμφισβήτηση και νέου», εφημ. *Τα Νέα*, 30 Μαΐου 1984.

⁶⁸ Ν. Κοντράρου-Ρασσιά, «*Ιππόλυτος*, μια τραγωδία του έρωτα και του ανθρώπου», εφημ. *Έθνος*, 22 Ιουνίου 1984.

⁶⁹ Ελένη Πετάση, «*Ιππόλυτος*, η τραγωδία των επιλογών», εφημ. *Το Βήμα*, 24 Ιουνίου 1984.

⁷⁰ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 273.

«χτυπά τον άνθρωπο ανάλογα με το ποιος το μεταχειρίζεται και γιατί».⁷¹ Από τις παραπάνω αναφορές φαίνεται πως δεν προσεγγίζει τη θρησκεία και τις θεϊκές μορφές απλώς ως τυχαίο αποκύημα της φαντασίας του ανθρώπου, αλλά τον ενδιαφέρει το πώς αυτές χρησιμοποιούνται για την άσκηση της εξουσίας εντός της κοινωνίας.

2. Η σκηνική υλοποίηση

α. Η Πόλη του σκηνικού

Οι φωτογραφίες του ίδιου του σκηνικού, στημένου στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, και οι φωτογραφίες της μακέτας, που έχουν βρεθεί στο αρχείο της Λαλούλας Χρυσικοπούλου μάς δίνουν μια καλή εικόνα του. Πρόκειται για μια σύνθετη ξύλινη κατασκευή κυκλικού σχήματος, η οποία τέμνεται από έναν υπερυψωμένο ξύλινο διάδρομο.

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, το σκηνικό απεικονίζει μια πόλη. Μάλιστα, από τον ίδιο μαθαίνουμε ότι στην παράσταση το σκηνικό φωτιζόταν με τέτοιο τρόπο ώστε να παραπέμπει σε μια φωτισμένη πόλη. Συναντάμε λοιπόν εδώ τη γνώριμη Πόλη, η οποία βρίσκεται στο επίκεντρο της νοηματικής προσέγγισης του έργου από τον Περέλη. Ποια είναι όμως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτής της Πόλης και πώς εκφράζονται σκηνογραφικά; Η Πόλη, σύμφωνα με τον Περέλη, όπως έχουμε δει, λειτουργεί δεσμεύοντας και κατευθύνοντας το άτομο. Στα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη, η λειτουργία των θεσμών της παρομοιάζεται συχνά με «λαβύρινθο».⁷² Οι ομόκεντροι κυκλικοί διάδρομοι του σκηνικού δίνουν αυτή την αίσθηση του λαβυρίνθου.

Συγχρόνως, η λειτουργία της Πόλης συνδέεται στενά με τη λειτουργία του θεάτρου στη σκέψη του σκηνοθέτη. Το θέατρο συνιστά πολύτιμο ιδεολογικό μέσο, καθώς αναπαριστά τις απορριπτές από την Πόλη συμπεριφορές και συμβάλλει έτσι

⁷¹ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 274.

⁷² Πετάση, *«Ιππόλυτος, η τραγωδία των επιλογών»*, ό.π.

στην εμπέδωση των θεσμών, λειτουργώντας ως ένα είδος δικαστηρίου.⁷³ Σε αντιστοιχία με αυτή τη νοηματική προσέγγιση, η αμφιθεατρική κατασκευή με τους κλιμακωτούς ημικυκλικούς διαδρόμους, που φαίνεται να προβάλλει στο σκηνικό της Λαλούλας Χρυσικοπούλου, θυμίζει ως προς το σχήμα της το κοίλον του αρχαίου θεάτρου. Μάλιστα, δεδομένης της τοποθέτησης του σκηνικού στον χώρο, μπορούμε να σκεφτούμε πως όχι απλώς θυμίζει το κοίλον αλλά μοιάζει να το «αντανακλά». Συγχρόνως, τα υπερυψωμένα ξύλινα τείχια/χωρίσματα παραπέμπουν σε ξύλινα έδρανα, δίνοντας στο αμφιθεατρικό αυτό τμήμα την εικόνα ενός δικαστηρίου.⁷⁴

Στο βιβλίο του *Ο κώδικας της μάσκας* ο Περέλης καταγράφει πως το σκηνικό της παράστασης, παρά την καλή συνεργασία με τη σκηνογράφο και τη δημιουργική διάθεση που εκείνη επέδειξε, αποδείχθηκε «αντिलειτουργικό» και τελικά «εγκλώβισε» την παράσταση. Στη συνέντευξή του εξηγεί πως, λόγω της πίεσης του χρόνου και από δικό του λάθος, είδε για πρώτη φορά το σκηνικό ολοκληρωμένο και στημένο –στις πραγματικές του διαστάσεις– στην Επίδαυρο, όταν πλέον έμενε μόνο μια εβδομάδα προβών. Έτσι, παρ’ όλο που η αρχική ιδέα εξέφραζε τη σκηνοθετική κατεύθυνση, στην πράξη διαπίστωσε πως το σκηνικό δυσχέραινε πλευρές της σκηνοθεσίας, καθώς οι ηθοποιοί «χάνονταν» μέσα σε αυτό, λόγω του δυσανάλογου μεγέθους του, ή κρύβονταν εξ ολοκλήρου.⁷⁵

Ο Νίνος Φένεκ-Μικελίδης έκρινε το σκηνικό ως «αντιαισθητικό», «κάθε άλλο παρά κατάλληλο» και «μάλλον επικίνδυνο», επισημαίνοντας πως αφενός περιόριζε τις δυνατότητες κίνησης του Χορού και αφετέρου έκανε τους θεατές να φοβούνται την επέλευση ατυχήματος.⁷⁶ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος έκρινε πως η σκηνογράφος δούλεψε ερήμην του σκηνοθέτη.⁷⁷ Η κριτική του Τάσου Λιγνάδη ήταν δριμεία ενάντια

⁷³ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 273.

⁷⁴ Το τελευταίο αυτό στοιχείο, η λειτουργία δηλαδή του σκηνικού ως δικαστηρίου, εντοπίζεται από την κριτική: ο Κώστας Γεωργουσόπουλος χαρακτηρίζει το σκηνικό ως «ένα ξύλινο ικρίωμα, δίκην αγγλικού δικαστηρίου» (Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Φύσει και θέσει», εφημ. *Τα Νέα*, 8 Αυγούστου 1984), ενώ ο Βάιος Παγκουρέλης αναφέρει πως «στη δράση των υποκριτών τα μέλη του Χορού έπαιρναν θέσεις “δικαστών”» (Βάιος Παγκουρέλης, «Ο άνισος Ιππόλυτος», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 25 Αυγούστου 1984).

⁷⁵ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 271.

⁷⁶ Νίνος Φένεκ-Μικελίδης, «Σύγκρουση δύο αξιών. *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη απ’ το Εθνικό», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 28 Αυγούστου 1984.

⁷⁷ Γεωργουσόπουλος, «Φύσει και θέσει», ό.π.

στο σκηνικό. Εξέφραζε την αντίθεσή του με το υλικό και με τη συνολική κατασκευή, μιλώντας για «ξύλινη έπαρση», για «ξύλο [...] ψυχρό, αντιπαθητικό και κραυγαλέο», που «ξεκινούσε από γιοφύρι της Άρτας, γινόταν αρένα και τάφος βασιλικός, για να καταλήξει σ' έναν εναέριο διάδρομο ανισόπεδης διάβασης του τύπου Κατεχάκη». Λέγοντας πως δεν μπόρεσε να εντοπίσει τις οργανικές ανάγκες της παράστασης που εξυπηρετούνταν από το σκηνικό, κατέληγε πως αυτό αποτέλεσε «προσβολή» για «την ορχήστρα και το κοίλο του αρχαίου θεάτρου».⁷⁸ Απ' την άλλη, ο Βάιος Παγκουρέλης έκρινε το σκηνικό ως «ενδιαφέρον», επισημαίνοντας τη «σχολιαστική» λειτουργία που αποκτούσε η θέση που έπαιρνε ο κάθε ηθοποιός σε σχέση με αυτό, αν και, κατά τον ίδιο, θα έπρεπε να έχει αποφευχθεί η κατάχρηση αυτής της λειτουργίας.⁷⁹

β. Τα κοστούμια: Συσχετίσεις με τον νοηματικό πυρήνα της Πόλης – Το θεϊκό στοιχείο

Από τη συνέντευξή της Λαλούλας Χρυσικοπούλου στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, μαθαίνουμε πως η σκηνογράφος επέλεξε για τα κοστούμια πλεκτό ύφασμα με διαμορφωμένες πτυχώσεις, οι οποίες επέτρεπαν στο κοστούμι να είναι ελαστικό και να ανοίγει με την κίνηση του ηθοποιού. Επίσης, αναφέρεται χαρακτηριστικά πως παρήγγειλε η ίδια το ύφασμα σε μηχανές και επέβλεψε τη σύνθεσή του. Στο αρχείο της Λαλούλας Χρυσικοπούλου φυλάσσονται κομμάτια του υφάσματος, χάρη στα οποία διαπιστώνουμε τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Πέραν του υφάσματος, στη συνέντευξη γίνεται επίσης αναφορά στο χρώμα του κοστούμιού και στη λειτουργία του ως σύμβολο.⁸⁰

Αναλύοντας ειδικότερα, θα σταθούμε αρχικά στα κοστούμια του Χορού στην παράσταση, τα οποία, σύμφωνα με την ίδια τη σκηνογράφο, «θύμιζαν τις κόρες του Παρθενώνα».⁸¹ Προκειμένου να αντιληφθούμε τη σύνδεση με την αρχαία ελληνική γλυπτική, πρέπει να διακρίνουμε ως βασικό στοιχείο του ενδύματος των γυναικών στην αρχαία Ελλάδα τον *χιτώνα*, πάνω από τον οποίο φοριέται το *ιμάτιον*. Ο *χιτώνας* είναι

⁷⁸ Τάσος Λιγνάδης, «Υβρις και τιμωρία. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη στο θέατρο της Επιδαύρου», εφημ. *Η Καθημερινή*, 3 Αυγούστου 1984.

⁷⁹ Παγκουρέλης, «Ο άνισος *Ιππόλυτος*», ό.π.

⁸⁰ Σ. Αλεξανδροπούλου, «Η *Φαίδρα* θέτει θέμα σκηνογράφου. Συνέντευξη με τη σκηνογράφο του *Ιππόλυτου* Λ. Χρυσικοπούλου», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 19 Ιουλίου 1984.

⁸¹ Αλεξανδροπούλου, «Η *Φαίδρα* θέτει θέμα σκηνογράφου», ό.π.

τραβηγμένος πάνω από τη ζώνη με αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση πως στο άνω μέρος σχηματίζεται ξεχωριστή μπλούζα (*κόλπος*). Πέφτοντας πάνω στο σώμα, ο *χιτώνας* και το *μάτιον* σχηματίζουν πολυάριθμες πτυχώσεις.⁸² Η γραμμή του κοστούμιού της Λαλούλας Χρυσικοπούλου είναι σύγχρονη, παραπέμπει όμως στα παραπάνω στοιχεία. Το κοστούμι αποτελείται από ένα φόρεμα, το άνω μέρος του οποίου αποτελείται από μια διακριτή κοντομάνικη «μπλούζα», πάνω από την οποία φοριέται μια επίσης διακριτή, αμάνικη αυτή τη φορά, «μπλούζα» με κάθετες πτυχώσεις. Το κάτω μέρος του φορέματος, η «φούστα», σχηματίζει στο κέντρο κάθετες πτυχώσεις, ενώ στα πλάγια οι πτυχώσεις είναι οριζόντιες.

Οι αναφορές των κοστούμιών του Χορού στην αρχαία ελληνική τέχνη και ειδικότερα στον Παρθενώνα, ως χαρακτηριστικό τοπόσημο της αρχαίας Αθήνας, συνδέονται με τον πυρήνα της σκηνοθετικής προσέγγισης του Περέλη, στον οποίο βρίσκεται η έννοια της Πόλης. Ο Περέλης εξετάζει την Πόλη ως μορφή κοινωνικής οργάνωσης ξεκινώντας από τη συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο της Αθήνας του 5ου αιώνα π.Χ. Τα κοστούμια του Χορού λοιπόν, χωρίς να επιδιώκουν να αναπαραστήσουν το αρχαίο ένδυμα, λειτουργούν ως ίχνος που συμπυκνώνει αυτή την ιστορική αναφορά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το κοστούμι της Άρτεμης, αν το εξετάσουμε σε συνδυασμό με το κοστούμι του Θησέα αλλά και αυτό των συνοδών του Ιππόλυτου και του Θησέα. Στις φωτογραφίες μπορούμε να διακρίνουμε ότι όλα τα παραπάνω κοστούμια είναι μαύρου χρώματος και περιλαμβάνουν χρυσά διακριτικά (χρυσή κορδέλα φορεμένη πλάγια στο στήθος, χρυσό στεφάνι, χρυσά περικάρπια, χρυσά παράσημα). Η ομοιόμορφη αυτή ενδυμασία κάνει τους παραπάνω ρόλους να ξεχωρίζουν ως οι «αξιωματούχοι», οι «αρχές» της Πόλης. Με βάση την ανάλυση του έργου από τον σκηνοθέτη, άλλωστε, ο Θησέας, ως βασιλιάς, εκφράζει τη συμμόρφωση στους θεσμούς της Πόλης.⁸³ Στην ίδια λειτουργία εντάσσονται και οι συνοδοί του, αλλά και η θεά Άρτεμη, η οποία στο τέλος του έργου φαίνεται να εκφράζει κατά τον σκηνοθέτη την ανδρική υπεροχή εντός της Πόλης, απαλλάσσοντας τον Ιππόλυτο από την ενοχή και καταδεικνύοντας τη Φαίδρα ως υπαίτια του κακού.

Το κοστούμι της Φαίδρας είναι κόκκινου χρώματος, εκφράζοντας το πάθος και τον ερωτισμό της. Το κοστούμι του Ιππόλυτου είναι λευκού χρώματος, εκφράζοντας τη

⁸² Ιωάννα Παπαντωνίου, *Η ελληνική ενδυμασία. Από την αρχαιότητα ως τις αρχές του 20ού αιώνα*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2020.

⁸³ Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ . 274.

συνειδητή προσήλωσή του στην αγνότητα. Η απλότητα και η καθαρότητα του συμβολισμού συμβαδίζει με την επιδίωξη του σκηνοθέτη να εκφράσουν οι δύο αυτοί ρόλοι, ως σύμβολα, τις δύο ακραίες καταστάσεις που απειλούν την Πόλη.⁸⁴

Όσον αφορά στη χρήση της μάσκας στην παράσταση, στις φωτογραφίες που βρίσκονται στο αρχείο του Νίκου Περέλι διακρίνεται να φορά μάσκα μόνο η Άρτεμις. Μπορεί να πιθανολογηθεί πως η μάσκα συνδεόταν με το θεϊκό στοιχείο. Στη σκέψη αυτή φαίνεται να συνηγορεί και η απάντηση του σκηνοθέτη στη συνέντευξή του στη γράφουσα πως «κάποιοι [από τους ρόλους] φορούσαν [μάσκα]» με σκοπό να απεγκλωβιστεί η παράσταση από το «άμεσο» και να υπάρχει η αίσθηση της υπέρβασης στα σημεία που αυτό υπαγορευόταν από τον στίχο, από τον ίδιο τον Ευριπίδη.⁸⁵

Ο Νίνος Φένεκ-Μικελίδης στην κριτική του επαίνεσε τα κοστούμια της Χρυσικοπούλου ως «καλόγουστα» και επισήμανε πως «πρόσθεταν στην όλη ατμόσφαιρα του έργου».⁸⁶ Ο Βάιος Παγκουρέλης χαρακτήρισε ειδικά τα γυναικεία κοστούμια ως «καλαίσθητα», ενώ αντιθέτως εκφράστηκε αποδοκιμαστικά για το κοστούμι του Ιππόλυτου, λέγοντας πως «γεννούσε μόνο το γέλιο».⁸⁷ Ο Τάσος Λιγνάδης επέκρινε ως απλοϊκό τον συμβολισμό των χρωμάτων.⁸⁸

⁸⁴ Είναι χαρακτηριστικό, ως προς τη δυναμική αυτών των δύο ακραίων καταστάσεων, ότι ο σκηνοθέτης επανέρχεται συχνά στον όρο «κραυγή» θέλοντας να περιγράψει το πάθος των δύο ρόλων και τη λειτουργία τους στο έργο: «Η Φαίδρα ερωτεύεται και κραυγάζει. Είναι μια κραυγή απελπισίας και διαμαρτυρίας. Κραυγάζει διπλά: σαν ερωτευμένο άτομο, που του διαστρεβλώνουν το ένστικτο και σαν γυναίκα που καταπιέζεται απ' όλους και απ' όλα και έχει θέση διακεκριμένου σκλάβου μέσα στο σύστημα της πόλης». Απ' την άλλη: «Ο Ιππόλυτος κραυγάζει ενάντια σ' ό,τι αρνείται. Αυτό που κυρίως αρνείται είναι το γυναικείο σεξ και ο θάνατος σα συνάρτηση του πρώτου». Και συμπληρώνει: «Έτσι όπως ορθώνεται η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος σπρωγμένοι απ' το ένστικτό τους, παύουν να είναι δυο χαρακτήρες, γίνονται μορφές. Δεν μας ενδιαφέρει η ψυχολογία τους, αλλά το πάθος τους, η κραυγή τους». Βλ. Μαρινάκη, «Μια τραγωδία του Έρωτα», ό.π.

⁸⁵ Βλ. Παράρτημα 1, απάντηση στην ερώτηση 9.

⁸⁶ Φένεκ-Μικελίδης, «Σύγκρουση δύο αξιών. *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη απ' το Εθνικό», ό.π.

⁸⁷ Παγκουρέλης, «Ο άνισος *Ιππόλυτος*», ό.π.

⁸⁸ Λιγνάδης, «Υβρις και τιμωρία. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη στο θέατρο της Επιδαύρου», ό.π.

γ. Η μουσική της παράστασης και η κίνηση του Χορού

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, βάση της σύλληψής του σχετικά με τον Χορό αποτέλεσε η μουσική του Χριστόδουλου Χάλαρη. Ακούγοντας τα πρώτα αποσπάσματα, εντόπισε πως η μουσική «ήταν κάτι μεταξύ Ανατολής-Δύσης: Μελωδία ανατολίτικη και κρουστά, ρυθμός δυτικός».⁸⁹ Το ανατολίτικο στοιχείο τον έκανε να σκεφτεί ως χορογράφο τη Λήδα Σεϊτανίδου, η οποία είχε σπουδάσει ινδικό χορό. «Ο ινδικός χορός χρησιμοποιεί πολύ τα χέρια. Με ενδιέφερε πολύ σε σχέση με την προέλευση της Φαίδρας, του Ιππόλυτου, που είναι από την χώρα τάδε και έρχονται να συναντηθούν». Βέβαια, ο σκοπός του δεν ήταν η κίνηση του Χορού να αναπαριστά με ακρίβεια τον ινδικό χορό ή να παραπέμπει άμεσα στην Ινδία, αλλά «μέσα από το σκηνικό να βγαίνει κάτι περίεργο, που αντιπροσώπευε μια πολιτεία, έναν μύθο, μια ιστορία».⁹⁰ Φαίνεται λοιπόν πως η αρχική πρόθεση ήταν το ανατολίτικο στοιχείο στη μουσική, σε συνδυασμό με την κίνηση των χεριών στη χορογραφία, να αντιπροσωπεύουν το «μη γνώριμο», το «μακρινό» (ως στοιχείο της Φαίδρας και του Ιππόλυτου), που λειτουργεί αντιστικτικά προς το «γνώριμο» της Πόλης. Συγχρόνως και σε σύνδεση με τα παραπάνω, στη μουσική του Χάλαρη έβρισκε έκφραση, κατά τον Περέλη, το θέμα του έρωτα και της αγάπης. Με τον συνδυασμό ανατολίτικων και δυτικών στοιχείων εξέφραζε πως «ο έρωτας δεν είναι ανατολίτικος ούτε δυτικός, είναι έρωτας, σε όλον τον κόσμο. Ο έρωτας που εκφράζει ο *Ιππόλυτος*. Ο έρωτας, η αγάπη, η επικοινωνία των ανθρώπων».⁹¹

Την ίδια στιγμή, φαίνεται πως υπήρχε η πρόθεση να διερευνηθεί το τελετουργικό στοιχείο στην προσέγγιση του Χορού. Οι σημειώσεις του βοηθού σκηνοθέτη Χρήστου Κόκκινου από τις πρόβες, όπως παρατίθενται στο βιβλίο *Ο κώδικας της μάσκας* του Νίκου Περέλη, είναι χαρακτηριστικές:

«Η παρουσία του θεού, προετοιμαζόταν από ειδικές τελετές που προκαλούσαν καταστάσεις καταληψίας με τη βοήθεια ρυθμών, ήχων και μαγικών λόγων που οδηγούσαν στον ενθουσιασμό του πιστού απ' τον θεό,

⁸⁹ Βλ. Παράρτημα 1, απάντηση στην ερώτηση 3.

⁹⁰ Βλ. Παράρτημα 1, απάντηση στην ερώτηση 2.

⁹¹ Βλ. Παράρτημα 1, απάντηση στην ερώτηση 3.

επιτρέποντας μια εκστατική επικοινωνία μαζί του. Αυτό θα μπορούσε να το δείξει η παράσταση. Η *Αφροδίτη* θα βγει μέσα από το Χορό, μέσα από ένα πλήθος θρησκόληπτων γυναικών της μικροαστικής τάξης της Αθήνας. Οι θεοί, δημιούργημα του ανθρώπου, που αυτοδεσμεύονται θεληματικά, μέσα σ' ένα τυπικό αυτοπροστασίας απ' το ρίγος και το φόβο του θανάτου. Το τυπικό αυτό χτυπά τον άνθρωπο ανάλογα με το ποιος το διαχειρίζεται και γιατί». ⁹²

Διακρίνεται η πρόθεση του σκηνοθέτη να επικεντρωθεί στο ανθρώπινο στοιχείο και στο πώς μέσα από αυτό γεννιέται η θρησκεία. Το τελετουργικό στοιχείο λοιπόν δεν λειτουργεί μυστικιστικά αλλά αποκαλύπτει τον μηχανισμό της θρησκευτικής λατρείας.

Οι παραπάνω κατευθύνσεις, ωστόσο, έμειναν ανολοκλήρωτες λόγω των πρακτικών δυσκολιών που ανέκυψαν. Ο σκηνοθέτης, βλέποντας τις πρόβες στην Επίδαυρο, διαπίστωσε πως το στοιχείο του ινδικού χορού που είχε ενταχθεί στην παράσταση ⁹³ δεν ταίριαζε με το σκηνικό. Υπό την πίεση του χρόνου, πήρε την απόφαση να αφαιρέσει εξ ολοκλήρου το χορευτικό στοιχείο από τον Χορό και να «στήσει» απλώς τα μέλη του στον χώρο.

Η «διαχείριση» αυτή ερχόταν σε σύγκρουση με τη συνολική αντίληψη που είχε αρχίσει να διαμορφώνει για τον Χορό και την οποία ανέπτυξε περαιτέρω στις μετέπειτα παραστάσεις του. Λέει ο ίδιος χαρακτηριστικά:

«Δεν ήταν αυτό που ήθελα, γιατί εγώ είχα μια άποψη για την αρχαία τραγωδία. Η άποψή ήταν ότι ο Χορός είναι κάτι το ζωντανό, δεν είναι ένα ψαλτικό φερέφωνο που το έχεις αριστερά και δεξιά, όπως έχεις τους αριστερούς και τους δεξιούς ψάλτες. Αλλά είναι μια ομάδα ανθρώπων, η οποία συμμετέχει στα δρώμενα. Παίρνει μέρος, αγωνία, τρέχει, φροντίζει,

⁹² Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 273-274.

⁹³ Ο σκηνοθέτης διευκρινίζει πως η δική του πρόθεση δεν ήταν να ενταχθεί αυτούσιος ο ινδικός χορός ως αναγνωρίσιμο πολιτιστικό στοιχείο στην κίνηση του Χορού, αλλά να δανειστεί η κίνηση ορισμένα στοιχεία από το συγκεκριμένο είδος χορού ώστε να παραπέμπει σε κάτι ανοίκειο, σε έναν «μύθο», μια «ιστορία»: «Έτσι όπως ήταν θύμιζαν Ινδία και όχι αυτό που ήθελα εγώ, μέσα από το σκηνικό να βγαίνει κάτι περίεργο, που αντιπροσώπευε μια πολιτεία, έναν μύθο, μια ιστορία». Βλ. Παράρτημα 1, απάντηση στην ερώτηση 2.

λέει. Η κάθε ατάκα που λέει ο Χορός ήθελα να έχει νόημα για τον ηθοποιό [...]. Να υπάρχει επικοινωνία. Η πρώτη μου σκηνοθεσία αρχαίου δράματος ήταν οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη. Ο Χορός ήταν οι γυναίκες της Τροίας που τις είχαν εξοντώσει, τις είχαν βιάσει, τις είχαν αιχμάλωτες και τις πήγαιναν στην Αθήνα δούλες. Όλο αυτό το έδειχναν. Ο Χορός πάλευε, ούρλιαζε, ορμούσε. Αυτή την ιδέα εγώ δεν την είχα δει αλλού, αλλά είχα ακούσει ότι είχε επιχειρήσει να το κάνει ο Μινωτής παλιότερα. Επιχείρησε δηλαδή να σπάσει την λογική του Ροντήρη για τον Χορό, την επίμονη στη μελωδία, το να λέγονται οι ατάκες απ' τον Χορό σαν "σχόλιο" πάνω στα γεγονότα. Επρόκειτο για αποστασιοποίηση του Χορού από τη στάση, ο Χορός ήταν ο κρίνων την κατάσταση. Μετά τις *Τρωάδες* το συνέχισα αυτό. Δεν ξαναέπεσα στην παγίδα που έπεσα στον *Ιππόλυτο*. Αυτή ήταν παγίδα για μένα. Γιατί πραγματικά στον *Ιππόλυτο* ο Χορός δεν ανακατευόταν αλλά θα μπορούσε να ανακατευτεί, με βάση την άποψή μου. Όμως αυτό θα ήθελε δουλειά με τον Χορό απ' την αρχή και δεν υπήρχε χρόνος».⁹⁴

⁹⁴ Βλ. Παράρτημα 1, απάντηση στην ερώτηση 2.

1. Η σχέση του Γιάννη Χουβαρδά με το αρχαίο δράμα

Σύμφωνα με τον Σάββα Πατσαλίδη, ο Χουβαρδάς συγκαταλέγεται μεταξύ των σκηνοθετών που έχουν συμβάλει, χρησιμοποιώντας τα μέσα του μεταμοντέρνου και του ερευνητικού θεάτρου, στη ριζική αναθεώρηση της σχέσης του σύγχρονου Έλληνα με το αρχαίο δράμα.⁹⁵ Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, θα αναφερθούμε με συντομία στο αποτύπωμα των πρώτων παραστάσεων αρχαίου δράματος του σκηνοθέτη, σκιαγραφώντας τους τρόπους με τους οποίους εκφράστηκε η «εκσυγχρονιστική αντίληψή» του, ως απόρροια των ευρωπαϊκών σπουδών του.⁹⁶ Οι δύο πρώτες σκηνοθεσίες αρχαίας τραγωδίας από τον ίδιο σε ελληνικό έδαφος ήταν η *Άλκηστη* του Ευριπίδη στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος το 1984 και οι *Φοίνισσες* του Ευριπίδη στο Γκαράζ του Εθνικού Θεάτρου το 1987.⁹⁷

Ο Χουβαρδάς εξέφραζε το αίτημα για ελεύθερο πειραματισμό των σκηνοθετών στο πεδίο του αρχαίου δράματος, με βάση τις σύγχρονες προσλαμβάνουσες. Με αφορμή τη σκηνοθεσία της *Άλκηστης* έκανε λόγο για την ανάγκη «επανατοποθέτησης απέναντι στην παράδοσή μας» και «συσχέτισης του αρχαίου κειμένου με τον σημερινό κόσμο», χωρίς να τίθενται όρια στους καλλιτέχνες λόγω του «πιεστικού χαρακτήρα» του αρχαίου δράματος.⁹⁸ Ακόμη, ανέφερε πως αφετηρία της σκηνοθετικής του προσέγγισης αποτελεί πάντα «το περιεχόμενο του κάθε έργου σε σχέση με τον σημερινό κόσμο», χωρίς να έχει «κάποια a priori θεωρία για το ανέβασμά του».⁹⁹

⁹⁵ Σάββας Πατσαλίδης, «Από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα», *Θεατρικές παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 217.

⁹⁶ Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στη μεταπολεμική σκηνή», ό.π., σ. 287-288.

⁹⁷ Οι *Φοίνισσες* του Ευριπίδη παρουσιάστηκαν σε ενιαία παράσταση με τους *Μιμίამβους* του Ηρόνδα υπό τον γενικό τίτλο *Τελευταίες Πόλεις*.

⁹⁸ [χ.σ.], «Ανιχνεύοντας τις φλέβες της τραγωδίας», εφημ. *Το Βήμα*, 22 Αυγούστου 1984.

⁹⁹ [χ.σ.], «Αναζήτηση και πρόκληση», εφημ. *Τα Νέα*, 22 Αυγούστου 1984.

Ωστόσο, πρέπει οι δύο αυτές παραστάσεις να ενταχθούν σε ένα ευρύτερο σύνολο που παρουσιάζει ενδιαφέρον για τη μελέτη μας. Ο σκηνοθέτης, στα αρχικά ακόμη βήματα της σταδιοδρομίας του, είχε προσεγγίσει επανειλημμένα το έργο του Ευριπίδη. Αρχικά, είχε σκηνοθετήσει δύο τραγωδίες του στο Όσλο της Νορβηγίας: το 1982 τη *Μήδεια* και το 1983 την *Ηλέκτρα*. Το 1984, όπως είδαμε, σκηνοθέτησε στην Ελλάδα την *Άλκηστη* και το 1987 τις *Φοίνισσες*. Το 1987 επέστρεψε επίσης στις παραστάσεις στο εξωτερικό, σκηνοθετώντας την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* στη Στοκχόλμη.¹⁰⁰ Σε διάστημα εννέα ετών, λοιπόν, καταγράφονται (συνυπολογίζοντας τον *Ιππόλυτο*) έξι παραστάσεις έργων του τραγικού ποιητή από τον νεαρό σκηνοθέτη.

Ο ίδιος αντιλαμβανόταν την ύπαρξη μιας σύνδεσης στις παραπάνω σκηνοθεσίες, όπως φανερώνει η διατύπωσή του πως με την παράσταση του *Ιππόλυτου* «έκλεινε» για εκείνον «ένας κύκλος Ευριπίδη».¹⁰¹ Εντόπιζε ως κοινό άξονα των σκηνοθετικών αυτών προσεγγίσεων την «έρευνα», την «αναζήτηση της σχέσης του έργου με το σήμερα». Ωστόσο, διευκρίνιζε πως αυτή η αναζήτηση «έφτασε μερικές φορές ως και την επικαιροποίηση του έργου, να αναγνωρίζονται δηλαδή οι ήρωες ως πρόσωπα της καθημερινής σύγχρονης ζωής», προσέγγιση την οποία πλέον, κατά την προετοιμασία της παράστασης του *Ιππόλυτου*, απέρριπτε.¹⁰²

Το συγκεκριμένο στοιχείο εξέλιξης στη σκηνοθετική του οπτική αποτυπώνεται με χαρακτηριστικό τρόπο και στη συνέντευξη που δόθηκε για την παρούσα εργασία. Ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση στην έννοια της «διαχρονικότητας», χωρίς να περιορίζεται στο έργο του Ευριπίδη αλλά επεκτείνοντας τη σκέψη του συνολικά στην αρχαία τραγωδία: «Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας μέσα από τον συσχετισμό με το σήμερα, πρέπει να διαπνέεται από την ιδέα του *διαχρονικού*. Αυτό είναι το κλειδί ώστε μια παράσταση, ενώ μένει πιστή στο πνεύμα του πρωτότυπου, «μιλάει» ταυτόχρονα σε έναν σημερινό θεατή. Και *διαχρονικό* σημαίνει πρωτίστως περιεχόμενο και μορφή που να μην προδίδεται από οποιουδήποτε είδους αναπαραστάσεις εποχής, αλλά ούτε και από φωτογραφικού τύπου ευκολίες επικαιροποίησης».¹⁰³

¹⁰⁰ Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Τα τουφέκια περιμένουν τον Γιάννη Χουβαρδά», εφημ. *Το Βήμα*, 9 Ιουλίου 1989.

¹⁰¹ Μαρία Κεντριστάκη, «Ένα άγριο παιχνίδι ανάμεσα σε μεγάλες κοσμικές δυνάμεις. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο στο αρχαίο θέατρο της Επιδάουρου», εφημ. *Εξόρμηση*, 9 Ιουλίου 1989.

¹⁰² Αγγελικόπουλος, «Τα τουφέκια περιμένουν τον Γιάννη Χουβαρδά», ό.π.

¹⁰³ Β. Παράρτημα 2, απάντηση στην ερώτηση 1.

Οι παραπάνω σκέψεις θέτουν το γενικό πλαίσιο των προβληματισμών του σκηνοθέτη αφενός σε σχέση με το αίτημα του επανακαθορισμού της στάσης μας απέναντι στις παραδεδεγμένες αντιλήψεις για την τραγωδία και αφετέρου σε σχέση με το ζήτημα της *διαχρονικότητάς* της. Δεν είναι σκοπός να ανιχνευθεί ένας ορισμένος τρόπος προσέγγισης της τραγωδίας από τον σκηνοθέτη με καθολική ισχύ, καθώς, όπως είδαμε, ουσιώδες στοιχείο της εκσυγχρονιστικής αντίληψής του είναι ακριβώς η «μη συστηματική μέθοδος προσέγγισης της τραγωδίας», η «προσαρμογή στην ιδιαιτερότητα του κάθε έργου που σκηνοθετείται».¹⁰⁴ Με βάση αυτή την παραδοχή, θα επιχειρηθεί να σκιαγραφηθούν οι ερμηνευτικοί άξονες που οδήγησαν σε συγκεκριμένες σκηνοθετικές επιλογές στην παράσταση του *Ιππόλυτου*, καθώς και η λειτουργία των επιλογών αυτών.

2. Η σύγκρουση των κοσμικών δυνάμεων και η ματαιότητα της ανθρώπινης βούλησης ως πυρήνας της ανάγνωσης του έργου

Επιχειρώντας να προσεγγίσουμε την οπτική του Γιάννη Χουβαρδά για τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, είναι χρήσιμο αρχικά να σταθούμε στην παρακάτω διατύπωση του ίδιου του σκηνοθέτη:

«Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη είναι μια συνταρακτική μαρτυρία για τη ματαιότητα της ελεύθερης βούλησης και του ελάχιστου μεγέθους του ανθρώπινου όντος μέσα σ' ένα μέγιστο και εχθρικό σύμπαν. Τα τραγικά πρόσωπα του *Ιππόλυτου*, έχοντας την ψευδαίσθηση ότι επιλέγουν ελεύθερα κάθε πράξη τους στην πορεία προς τον επιθυμητό τους στόχο, χωρίς να ξέρουν, διαγράφουν άλλες τροχιές, απόλυτα προκαθορισμένες από εξωτερικές δυνάμεις, και εκπληρώνουν ένα αποτέλεσμα που έχει αποφασιστεί πριν τη γέννησή τους. Οι συνεργάτες μου κι εγώ είδαμε τον *Ιππόλυτο* σαν ένα άγριο παιχνίδι ανάμεσα σε μεγάλες κοσμικές δυνάμεις,

¹⁰⁴ Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στη μεταπολεμική σκηνή», ό.π., σ. 288.

οι οποίες χρησιμοποιούν τα ανθρώπινα πρόσωπα ως αγαπητές, πλην αναλώσιμες, μαριονέτες». ¹⁰⁵

Ο Χουβαρδάς λοιπόν, μελετώντας τον *Ιππόλυτο*, θέτει στο επίκεντρο της νοηματικής του προσέγγισης τη «ματαιότητα της ελεύθερης βούλησης του ανθρώπου», ο οποίος πιστεύει πως έχει τη δυνατότητα ελεύθερης επιλογής, ωστόσο στην πραγματικότητα η πορεία του καθορίζεται από δυνάμεις «εξωτερικές» προς αυτόν, που εκφράζουν ένα «εχθρικό σύμπαν».

Εξαιρετικά συναφή προς την παραπάνω νοηματική προσέγγιση είναι τα αποσπάσματα από την ανάλυση του Bernard Knox για τον *Ιππόλυτο*, τα οποία έχουν ενταχθεί στο πρόγραμμα της παράστασης. Δεδομένου ότι πρόκειται για το μοναδικό σχετικό με το έργο θεωρητικό κείμενο που έχει ενταχθεί στο πρόγραμμα, έχει σημασία να σταθούμε με συντομία στην κλασική αυτή ανάλυση του Knox.

Ο Knox κρίνει ως αδιέξοδες τις μέχρι τότε κριτικές προσεγγίσεις του *Ιππόλυτου*, οι οποίες επιχειρούσαν να εντοπίσουν το τραγικό πρόσωπο στο έργο. Για εκείνον, η δράση είναι μοιρασμένη ανάμεσα σε τέσσερα πρόσωπα (Ιππόλυτος, Φαίδρα, Θησέας, Τροφός), συνεπώς είναι πιο χρήσιμο να εξετάσει κανείς τη σχέση ανάμεσα σε αυτά, την κοινή τους κατάσταση. Ο ίδιος θεωρεί ότι και τα τέσσερα πρόσωπα καλούνται συνεχώς να επιλέξουν ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο, να αποφασίσουν αν θα μιλήσουν ή δεν θα μιλήσουν. Συγχρόνως, ωστόσο, ήδη από τον πρόλογο είναι ξεκάθαρο πως η ανθρώπινη δράση έχει προαποφασιστεί από μια εξωτερική δύναμη, την Αφροδίτη. ¹⁰⁶ Εντοπίζει λοιπόν εδώ ο Knox μια ενδιαφέρουσα τεχνική του Ευριπίδη. Τα πρόσωπα, τη στιγμή που υλοποιούν –χωρίς να το γνωρίζουν– το θεϊκό σχέδιο, φαίνονται να διαθέτουν έναν μεγάλο βαθμό ελευθερίας, με τη δράση τους να σχηματίζει όχι ευθεία γραμμή αλλά «ζιγκ ζαγκ», όπως περιγράφει χαρακτηριστικά ο Knox. ¹⁰⁷

Σύμφωνα λοιπόν με την ανάλυση αυτή, στο έργο εκφράζεται (σημείο που επιλέγει να αναδείξει και το πρόγραμμα της παράστασης) μια «ειρωνική αντιπαράθεση ανάμεσα στη μέγιστη δραματική επιλοκή της ατομικής επιλογής και σε ένα

¹⁰⁵ Κεντριστάκη, «Ένα άγριο παιχνίδι ανάμεσα σε μεγάλες κοσμικές δυνάμεις», ό.π.

¹⁰⁶ Bernard M. W. Knox, «The *Hippolytus* of Euripides», Erich Segal (επιμ.), *Euripides: A collection of critical essays*, Prentice-Hall, 1968, σ. 90-91.

¹⁰⁷ Knox, «The *Hippolytus* of Euripides», ό.π., σ. 91-92.

προκαθορισμένο και προαγγελθέν αποτέλεσμα. Η επιλογή της μιας εναλλακτικής και μετά της άλλης, ο ανθρώπινος νους που αμφιταλαντεύεται μεταξύ ηθικών αποφάσεων, τις οποίες αποδέχεται και απορρίπτει με έναν περίπλοκο τρόπο, που τονίζει τη φαινομενικά ελεύθερη και απρόβλεπτη ανθρώπινη βούληση – όλα αυτά αποτελούν την εκπλήρωση του σκοπού της Αφροδίτης. [...] Η Φαίδρα διαλέγει πρώτα τη σιωπή και μετά τον λόγο, η Τροφός πρώτα τον λόγο, ύστερα τη σιωπή, μετά πάλι τον λόγο και ύστερα πάλι τη σιωπή, ο Ιππόλυτος τον λόγο και μετά τη σιωπή, ο Χορός τη σιωπή και ο Θησέας τον λόγο – που το απορρέον σχήμα φαίνεται να εξαντλεί όλες τις πιθανότητες της ανθρώπινης βούλησης».¹⁰⁸

Για τον Κνοχ, το σχήμα της επιλογής ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο δεν λειτουργεί απλώς τεχνικά στο έργο. Συνιστά μια οικουμενική μεταφορά της ελεύθερης βούλησης του ανθρώπου, καθώς ο λόγος είναι το στοιχείο που διακρίνει τον άνθρωπο από τα υπόλοιπα ζώα κατά τον Αριστοτέλη, δίνοντάς του τη δυνατότητα της ηθικής επιλογής. Ωστόσο, αυτή η ηθική επιλογή αποδεικνύεται στο έργο μάταιη μπροστά στο θεϊκό σχέδιο.¹⁰⁹ Ο Κνοχ αναλύει τον τρόπο με τον οποίο και τα τέσσερα πρόσωπα περνούν από την ίδια διαδικασία, κατά την οποία η δράση του καθενός καταλήγει στο αντίθετο του σκοπού που είχε θέσει. Ο κάθε σκοπός διαφέρει, εκφράζοντας μια διαφορετική οπτική σε σχέση με τη ζωή και τους θεούς, όμως όλες οι οπτικές είναι περιορισμένες και ανεπαρκείς, οι άνθρωποι ζουν στην άγνοια σε σχέση με το σύμπαν που τους περιβάλλει και τις δυνάμεις που το εξουσιάζουν.

Η Φαίδρα έχει ως σκοπό της την «εύκλεια», τη διαφύλαξη της τιμής της, σύμφωνα με τις επιταγές του αριστοκρατικού ηθικού κώδικα. Αυτός ο σκοπός καθορίζει τη δράση της, η οποία όμως στο τέλος του έργου επιφέρει το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα. Η Τροφός έχει ως σκοπό να σώσει τη ζωή της Φαίδρας, κι εδώ όμως η έκβαση είναι η ακριβώς αντίθετη. Ο Ιππόλυτος έχει ως σκοπό να ζήσει με «ευσέβεια», λατρεύοντας την Άρτεμη, στο τέλος όμως οδηγείται στον θάνατο, αφού μάλιστα πρώτα κατηγορηθεί ως ασεβής. Ο σκοπός του Θησέα, ως «πολιτικού άντρα», είναι η διατήρηση της δημόσιας εικόνας του, όμως η παρορμητικότητά του, ως ίδιον του ασκούντος εξουσία, καταστρέφει για πάντα αυτή την εικόνα του.¹¹⁰ Τα παραπάνω

¹⁰⁸ Κνοχ, «The *Hippolytus* of Euripides», ό.π., σ. 92. Η μεταφρασμένη εκδοχή έχει αντληθεί από το πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου για τα Επιδάυρια του έτους 1989.

¹⁰⁹ Κνοχ, «The *Hippolytus* of Euripides», ό.π., σ. 100-101.

¹¹⁰ Κνοχ, «The *Hippolytus* of Euripides», ό.π., σ. 102-108.

δείχνουν αυτό που ο ίδιος ο Κνοχ τονίζει, ότι δηλαδή στον *Ιππόλυτο* η προσωπικότητα και η προσωπική δράση δεν είναι άνευ σημασίας. Το θεϊκό σχέδιο δεν υλοποιείται σε σύγκρουση με τα χαρακτηριστικά, τα κίνητρα και τις παρορμήσεις των προσώπων, αλλά μέσω αυτών.¹¹¹

Ο Κνοχ υποστηρίζει πως «οι τέσσερις πρωταγωνιστές ζουν, και δύο από αυτούς πεθαίνουν, μέσα σ' έναν κόσμο όπου ο σκοπός αυτό-ματαιώνεται, η επιλογή δεν έχει νόημα, οι ηθικοί κώδικες και οι πολιτικές στάσεις δεν έχουν αποτελεσματικότητα και ο τρόπος που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τη φύση των θεών είναι λανθασμένος. Αλλά, στο τέλος του έργου, δύο από τους πρωταγωνιστές μαθαίνουν την αλήθεια που εμείς ξέραμε από την αρχή, τη φύση του κόσμου μέσα στον οποίο ζουν. Τη μαθαίνουν από τα χείλη της Άρτεμης, όπως κι εμείς την έχουμε ακούσει ήδη από τα χείλη της Αφροδίτης. Η Άρτεμη [...] εξηγεί τη διεργασία της θείας διακυβέρνησης, της οποίας μια γεύση μας είχε ήδη δώσει ο πρόλογος. Οι δύο αυτές θεές είναι δυνάμεις δεμένες μεταξύ τους σε αιώνιο πόλεμο [...]. Η ανθρωπότητα είναι απλώς η “υποδεέστερη φύση” που “παρεισφύρει ανάμεσα στις εξάρσεις και τις υποχωρήσεις δύο πανίσχυρων αντιθέτων”». ¹¹² Δεδομένων των παραπάνω, έχει ενδιαφέρον η ερμηνεία από τον Κνοχ της τελευταίας σκηνής του έργου ανάμεσα στον *Ιππόλυτο* και τον *Θησέα*. Σε αυτή, με τις δύο θεές πλέον απύσες και με το σχέδιο της Αφροδίτης να έχει ολοκληρωθεί, συντελείται η μόνη ελεύθερη πράξη του έργου, η συγχώρεση, ως αποκλειστικά ανθρώπινη πράξη, αφού έχει προηγηθεί η γνώση των νόμων της ζωής και της αμείλικτης θεϊκής εξουσίας.¹¹³

¹¹¹ Κνοχ, «*The Hippolytus of Euripides*», ό.π., σ. 101-102.

¹¹² Κνοχ, «*The Hippolytus of Euripides*», ό.π., σ. 108-109. Η μεταφρασμένη εκδοχή έχει αντληθεί από το πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου για τα Επιδάυρια του έτους 1989.

¹¹³ Κνοχ, «*The Hippolytus of Euripides*», ό.π., σ. 113-114.

3. Η σκηνοθεσία του έργου «σαν ένα άγριο παιχνίδι ανάμεσα σε μεγάλες κοσμικές δυνάμεις»

α. Το σκηνικό ως μια τεράστια σκακιέρα

Η περιγραφή του ίδιου του σκηνοθέτη για το σκηνικό της παράστασης, σε συνδυασμό με τη ζωγραφική μακέτα του Αθανάσιου Σουντουλίδη, την οποία βρίσκουμε στο πρόγραμμα, μας δίνουν μια πρώτη συνολική εικόνα του σκηνικού. Την εικόνα συμπληρώνουν οι φωτογραφίες από την παράσταση αλλά και οι περιγραφές των κριτικών. Σύμφωνα με τον Γιάννη Χουβαρδά:

«Αν δει κανείς προσεκτικά το σκηνικό της παράστασης μέσα από τις φωτογραφίες, θα διακρίνει ότι το βασικό του στοιχείο ήταν ένα μαρμάρινο πάτωμα (στην πραγματικότητα βέβαια το υλικό ήταν ξύλο), τελείως εφαρμοσμένο πάνω στην ορχήστρα της Επιδαύρου. Πάνω σ' αυτό το απόλυτα γεωμετρημένο σχήμα, υπήρχαν τρεις σταθερές κατασκευές σε τρία μελετημένα χωροταξικά σημεία, που συνιστούσαν ένα ορθογώνιο τρίγωνο: το κρεβάτι της Φαίδρας, ο θρόνος του Θησέα και το άρμα του Ιππόλυτου, με τους τρεις ήρωες μονίμως εγκατεστημένους πάνω τους. Γύρω από αυτόν τον αυστηρό σχηματισμό με τους τρεις άξονες, σαν πάνω σε μια τεράστια σκακιέρα, και με τον Χορό να κινείται αενάως και συμπυκνωμένος σε ένα “σμάρι” ανάμεσά τους, στήθηκε όλο το σκοτεινό, αιματηρό παιχνίδι του έργου, πάντα αφαιρετικά και ποιητικά, και ποτέ ρεαλιστικά».¹¹⁴

Πράγματι, στη μακέτα του σκηνογράφου και στις φωτογραφίες διακρίνουμε τα παραπάνω στοιχεία:

α) το σκουρόχρωμο ξύλινο πάτωμα, το οποίο, έχοντας κυκλικό σχήμα, εφάρμοζε στην ορχήστρα της Επιδαύρου, ενώ ήταν κατασκευασμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνεται μαρμάρινο, με τα χαρακτηριστικά ανοιχτόχρωμα «νερά» του μάρμαρου.

¹¹⁴ Βλ. Παράρτημα 2, απάντηση στην ερώτηση 3.

Μέρος της κριτικής ερμήνευσε τη «μαρμάρινη» αυτή επιφάνεια του σκηνικού ως μια εικόνα της θάλασσας. Ο Λέανδρος Πολενάκης κάνει λόγο για «μια ξύλινη επίπεδη ζωγραφιστή θάλασσα, πάνω στην οποία φέρονταν σαν ναυάγια επιπλέοντα, τρία σημαίνοντα αντικείμενα [...]».¹¹⁵ Ο Τάσος Λιγνάδης, αφορμώμενος από το σκηνικό, παραπέμπει στη σχετική μελέτη του Charles Segal «The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow», στην οποία αναλύεται η λειτουργία των φυσικών δυνάμεων στο έργο, με ιδιαίτερη έμφαση στις εικόνες της θάλασσας που πλάθει ο Ευριπίδης. Ωστόσο, κρίνει πως ο σκηνοθέτης δεν οδηγήθηκε στη σύλληψη αυτή γνωρίζοντας την ανάλυση του Segal και θέλοντας συνειδητά να αναπαραστήσει τη θάλασσα, αλλά πως η έμπνευσή του ήταν «μάλλον συμπτωματική».¹¹⁶

Στο πλαίσιο της ανάλυσής μας, κρίνεται πως ο συμβολισμός της θάλασσας πρέπει να ληφθεί υπ' όψη. Βεβαίως, μην έχοντας δει την παράσταση και δεδομένου ότι δεν υπάρχει βιντεοσκόπηση αυτής, δεν μπορεί να σχηματιστεί μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της αλληλεπίδρασης του σκηνικού με την κίνηση των ηθοποιών και τον φωτισμό. Δεν μπορεί λοιπόν να ειπωθεί με βεβαιότητα σε ποιο βαθμό αυτές οι «ανταύγειες», τα «νερά» του δαπέδου, παρέπεμπαν –κατά τον πραγματικό χρόνο της παράστασης– στα κύματα της θάλασσας. Ωστόσο, η αναφορά των δύο κριτικών (έστω και αν ο Λιγνάδης απορρίπτει τελικά το ενδεχόμενο συνειδητής πρόθεσης απεικόνισης της θάλασσας), σε συνδυασμό με τις φωτογραφίες της παράστασης, συνδέουν στο μυαλό του σημερινού μελετητή, αν μάλιστα έχει υπ' όψη του την έντονη παρουσία του στοιχείου της θάλασσας στο έργο, την εικόνα του σκηνικού με την εικόνα μιας σκοτεινής θάλασσας, μέσα στην οποία κινούνται τα πρόσωπα.

β) τις τρεις σταθερές κατασκευές: i) το κρεβάτι της Φαίδρας, ii) τον υπερυψωμένο θρόνο του Θησέα, στον οποίο οδηγούσε μια σειρά πέντε σκαλιών, χτισμένων στην μπροστινή πλευρά του, iii) την άμαξα του Ιππόλυτου. Και οι τρεις κατασκευές (αν και στην πραγματικότητα επίσης ξύλινες) έδιναν την εντύπωση ότι ήταν κατασκευασμένες από λευκό, αυτή τη φορά, μάρμαρο.

¹¹⁵ Λέανδρος Πολενάκης, «Στη θάλασσα της Ιαπωνίας. *Ιππόλυτος* με το Εθνικό Θέατρο», *Η Αυγή*, 3 Αυγούστου 1989.

¹¹⁶ Τάσος Λιγνάδης, «Τα τραγικά αθύρματα της ανθρώπινης κωμωδίας. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 23 Ιουλίου 1989.

Οι τρεις αυτές «μαρμάρινες» κατασκευές είναι στενά συνδεδεμένες με το αντίστοιχο πρόσωπο:

i) Το κρεβάτι της Φαίδρας είναι σαφώς συνδεδεμένο με την εικόνα του κρεβατιού της «ασθένειας» που πλάθει ο Ευριπίδης στην αρχή του έργου, στο οποίο βρίσκεται καθηλωμένη η χτυπημένη απ' τον έρωτα γυναίκα [«τειρομέναν νοσεραῖ κοίται δέμας ἐντὸς ἔχειν οἴκων» (στ. 131-132), «ἔξω δὲ δόμων ἤδη νοσεραῖ δέμνια κοίτης», (στ. 179-180)]. Συγχρόνως, όμως, το κρεβάτι συνδέεται και με τη συζυγική σχέση και συνεπώς με την τιμή της Φαίδρας, είναι το «συζυγικό κρεβάτι». Σε αυτό ακριβώς αναφέρεται η Φαίδρα στον μονόλογό της, στους στίχους 407-409, κατηγορώντας τις γυναίκες που έχουν ντροπιάσει το συζυγικό τους κρεβάτι («λέχη», πληθυντικός του «λέχος») με ξένους άντρες. Σε αυτό αναφέρεται και ο Ιππόλυτος στους στίχους 651-652, κατηγορώντας την Τροφό πως του προτείνει να μολύνει το ανέγγιχτο κρεβάτι του πατέρα του («πατρός [...] λέκτρων αθίκτων»). Σε αυτό, τέλος, αναφέρεται ο ίδιος ο Θησέας τέσσερις φορές. Πρώτα, στους στίχους 860-861, θρηνώντας τη νεκρή Φαίδρα, τη διαβεβαιώνει πως καμία άλλη δεν θα γνωρίσει την κλίνη του («λέκτρα»). Στη συνέχεια, στους στίχους 885-886, έχοντας διαβάσει το γράμμα της, λέει πως ο Ιππόλυτος τόλμησε να μολύνει το κρεβάτι του («ευνής της εμής») με τη βία, ενώ στον στίχο 944 επαναλαμβάνει την ίδια κατηγορία ενώπιον του γιου του («ήσχυνε ταμά λέκτρα»). Στον στίχο 1.267, ακόμα και μετά τον σοβαρό τραυματισμό του Ιππόλυτου, επιμένει στην κατηγορία, παρά το ότι ο γιος του την αρνείται («τον ταμ' απαρηθέντα μη χράναι λέχη»).

Συγχρόνως, φαίνεται πως η εικόνα του μαρμάρινου κρεβατιού με τη Φαίδρα ξαπλωμένη πάνω του λειτουργούσε και ως προοικονομία του θανάτου της. Το κρεβάτι της ασθένειας γίνεται συγχρόνως και κρεβάτι του θανάτου. Είναι χαρακτηριστική η σύνδεση που κάνει η Μαρία Μαραγκού στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* με την *Κοιμωμένη* του Χαλεπά.¹¹⁷ Σε μία από τις φωτογραφίες της παράστασης, μάλιστα, διακρίνουμε το ξαπλωμένο σώμα της Φαίδρας να είναι ολόκληρο καλυμμένο με λευκό σεντόνι. Το λευκό μάρμαρο και το λευκό σεντόνι λειτουργούν ως ένα ενιαίο σύμπλεγμα, που μπορεί να παραπέμψει σε ταφικό μνημείο.

ii) Ο θρόνος του Θησέα είναι σύμβολο της βασιλικής του ιδιότητας. Στο έργο δεν υπάρχει αναφορά συγκεκριμένα στον θρόνο, φαίνεται λοιπόν πως επελέγη από τη

¹¹⁷ Μαρία Μαραγκού, «Κλασσικός *Ιππόλυτος*», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 15 Ιουλίου 1989.

σκηνοθεσία ακριβώς για να συμβολίσει τη βασιλική ιδιότητα και την εξουσία που αυτή συνεπάγεται. Η εξουσία αυτή τον θέτει σε υψηλότερο επίπεδο από τους υπόλοιπους, σε θέση ελέγχου, εποπτείας, για αυτό και ο θρόνος του είναι υπερυψωμένος. Συγχρόνως, όμως, με βάση την ευθύνη που φέρει η δημόσια θέση του, τίθεται και στο επίκεντρο της προσοχής, είναι ορατός από όλους, από το σύνολο της πόλης, όπως επισημαίνει ο Knox.¹¹⁸

iii) Η άμαξα του Ιππόλυτου είναι συνδεδεμένη με το κυνήγι και τα αθλήματα, ως σταθερές ασχολίες του νέου, αλλά συγχρόνως και με την εξορία του, τη φυγή του δηλαδή από τον τόπο του πατέρα του, και τέλος με τον θάνατό του. Στην αρχή του έργου, ο Ιππόλυτος ζητά από τους ακολούθους του να καθαρίσουν τα άλογα και αναφέρει πως μετά το δείπνο θα τα ζέψει στο άρμα για να τα γυμνάσει (στ. 110-112). Η επόμενη αναφορά στο άρμα γίνεται πολύ αργότερα, προς το τέλος του έργου, από τον Αγγελιαφόρο, ο οποίος ξεκινά την αφήγηση λέγοντας πως τον Ιππόλυτο τον σκότωσε το ίδιο του το άρμα, μαζί με τις κατάρες του πατέρα του (στ. 1166-1167). Συνεχίζει, αφηγούμενος πως, μετά την οριστική απόφαση για την εξορία του, ο Ιππόλυτος ζήτησε από τους ακολούθους του να ζέσουν τα άλογα στο άρμα, ώστε να φύγει από την πόλη (στ.1183-1184). Περιγράφει στη συνέχεια την πορεία του Ιππόλυτου (στ. 1188-1197), μέχρι την εμφάνιση του ταύρου, η οποία έκανε τα άλογα να αφηνιάσουν και το άρμα να ανατραπεί (1198-1233). Ο Ιππόλυτος, μπλεγμένος στα λουριά, σύρθηκε για ώρα από τα αφηνιασμένα άλογα (1234-1246).

Ο Charles Segal αναλύει κάποιες ενδιαφέρουσες πτυχές σε σχέση με την εικόνα της άμαξας στο έργο. Εντοπίζει πως η ίδια η περιγραφή του Αγγελιαφόρου για το θανάσιμο δυστύχημα θα μπορούσε να συγγενεύει με την περιγραφή ενός αγώνα ιππασίας ή ενός κυνηγιού. Πράγματι, η περιγραφή του τρόπου με τον οποίο ο έμπειρος οδηγός πηδά πάνω στο άρμα, πιάνει και τραβάει τα λουριά, ο καλπασμός των αλόγων και η ταχύτητα αποτελούν τέτοια στοιχεία. Πρόκειται, συνεπώς, για μια εικόνα προερχόμενη από τον ίδιο τον κόσμο του Ιππόλυτου, τον κόσμο των αθλημάτων και του κυνηγιού, που είναι και ο κόσμος των έφηβων αγοριών. Ο αγώνας όμως αυτός καταλήγει στην ήττα, όχι στη νίκη· ακριβέστερα, μένει ανολοκλήρωτος. Ο Ιππόλυτος δεν φτάνει στον τερματισμό, δεν ολοκληρώνει την πορεία της ζωής του. Ο Segal συνδέει την εικόνα αυτή με την επίκληση του Ιππόλυτου προς την Άρτεμη στην αρχή

¹¹⁸ Knox, «The *Hippolytus* of Euripides», ό.π., σ. 107.

του έργου να ολοκληρώσει τον κύκλο της ζωής του όπως τον άρχισε (στ. 87). Και αυτό πράγματι συμβαίνει, ολοκληρώνει τη ζωή του ως έφηβος.¹¹⁹

γ) δύο κάθετα κοντάρια, στημένα παράλληλα το ένα προς το άλλο και σε κοντινή απόσταση, στο πίσω μέρος της ορχήστρας. Η παρουσία αυτών των κονταριών είναι με την πρώτη ματιά αινιγματική. Στη μακέτα δεν διακρίνεται πού καταλήγουν. Επίσης, τόσο στη μακέτα όσο και σε μία εκ των φωτογραφιών, μπορούμε να διακρίνουμε μια ανθρώπινη φιγούρα να στέκεται όρθια ανάμεσά τους και να τα κρατά υψώνοντας τα χέρια.

Ωστόσο, οι περιγραφές των κριτικών και συνολικά οι αναφορές στον Τύπο μάς βοηθούν να κατανοήσουμε τη λειτουργία των κονταριών. Η Εύα Μπίθη στο ρεπορτάζ της στην εφημερίδα *Απογευματινή* αναφέρει πως στο σκηνικό «κυριάρχησαν τα δύο πανύψηλα ειδώλια της Αφροδίτης και της Άρτεμης».¹²⁰ Ο Λεάνδρος Πολενάκης αναφέρεται σε «δύο ψηλές μεταλλικές κεραίες τοποθετημένες πλάι-πλάι, που κατέληγαν στην κορυφή τους σε ξόανα (Αφροδίτη-Άρτεμις)» και «“έκλειναν” σαν πύλη-σχισμή το τοπίο της Επιδάουρου».¹²¹ Η Γιώτα Συκκά περιγράφει «δύο πανύψηλους σωλήνες οι οποίοι καταλήγουν στις αφαιρετικές φιγούρες, τα ξόανα της Άρτεμης και της Αφροδίτης».¹²² Ο Βάιος Παγκουρέλης αναφέρεται σε «δύο μεταλλικούς ιστούς με ξόανα στην κορυφή».¹²³ Ο Τάσος Λιγνάδης περιγράφει «δύο υψηλά κονταρόσχημα ξόανα, που η συζυγία τους άφηνε την εντύπωση μιας πύλης οπωσδήποτε οργανικά συνδεδεμένης με την παράσταση».¹²⁴

Έχει ενδιαφέρον η σχέση των μεγεθών που διαμορφώνεται. Από τη μία έχουμε τους δύο ιστούς με τα ξόανα των θεαινών, που φτάνουν σε μεγάλο ύψος, και από την άλλη τα υπόλοιπα στοιχεία της όψης της παράστασης (τη “μαρμάρινη” επιφάνεια, τα “μαρμάρινα” αντικείμενα και τους ανθρώπους που κινούνται ανάμεσά τους) που

¹¹⁹ Charles Segal, «Confusion and Concealment», *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Duke University Press, Durham and London 1993, σ. 152.

¹²⁰ Εύα Μπίθη, «Ο *Ιππόλυτος* δεν πρωτοτύπησε», εφημ. *Απογευματινή*, 15 Ιουλίου 1989.

¹²¹ Πολενάκης, «Στη θάλασσα της Ιαπωνίας. *Ιππόλυτος* με το Εθνικό Θέατρο», ό.π.

¹²² Γιώτα Συκκά, «*Ιππόλυτος* μεταμοντέρνος. Ειρωνικά σχόλια για τη μετάφραση, αλλά και θερμό χειροκρότημα προχθές στην Επίδαυρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 16 Ιουλίου 1989.

¹²³ Βάιος Παγκουρέλης, «Πεθαίνω σαν γλώσσα. “Παράδειγμα προς αποφυγήν” ο *Ιππόλυτος* του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 17 Ιουλίου 1989.

¹²⁴ Λιγνάδης, «Τα τραγικά αθύρματα της ανθρώπινης κωμωδίας», ό.π.

βρίσκονται σε χαμηλό επίπεδο. Η σχέση αυτή των μεγεθών καθιστά την εικονοποίηση της εξουσίας, της εποπτείας του θεϊκού κόσμου προς τον ανθρώπινο ακόμη πιο χαρακτηριστική. Για τους ανθρώπους ο θεϊκός κόσμος παραμένει άγνωστος γιατί βρίσκεται σε τέτοιο ύψος που δεν μπορούν να τον προσεγγίσουν, εκτείνεται προς τον ουρανό, φτάνοντας εκεί που οι ίδιοι δεν μπορούν να φτάσουν. Η σχέση των μεγεθών λειτουργεί συγχρόνως με ειρωνικό τρόπο: Ο υπερυψωμένος θρόνος του Θησέα, ως σύμβολο της βασιλικής του εξουσίας, φαίνεται να τον τοποθετεί κατ' αρχάς σε ανώτερο επίπεδο εντός του κόσμου των ανθρώπων, σε θέση εποπτείας. Ωστόσο, αν συγκρίνουμε συνολικά τα μεγέθη, το σχετικά ανώτερο αυτό επίπεδο καθίσταται άνευ σημασίας. Η απόσταση που τον χωρίζει από τον θεϊκό κόσμο παραμένει τεράστια και ο ίδιος παραμένει ένα πιόνι στα χέρια των θεών, όπως και οι υπόλοιποι άνθρωποι.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ως προς τις αισθητικές αναφορές του σκηνικού, παρουσιάζουν τα κλασικιστικά στοιχεία, τα οποία εντοπίζονται και από την κριτική. Ο Θόδωρος Κρητικός επισημαίνει πως το σκηνικό «συνδύαζε [...] στοιχεία διαφορετικών ιστορικών εκδοχών του κλασικισμού», ενώ κάνει ιδιαίτερη αναφορά στα «τρία μαρμάρια μνημειακά αντικείμενα [...] σχεδιασμένα έτσι ώστε να συγκεφαλαιώνουν στις γραμμές τους την πορεία του ελληνικού ιδεώδους ανά τους αιώνες. Από την αλεξανδρινή και τη ρωμαϊκή εποχή, ως την αναγέννηση και το ρομαντικό νεοκλασικισμό του 19ου αιώνα».¹²⁵ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ειρωνευόμενος την κατεύθυνση αυτή, κάνει λόγο για «στοιχεία νεοκλασικά, στυλ ΚΑΝΟΒΑ, που θύμιζαν κατευθείαν νεκροταφείο».¹²⁶ Η Ελένη Βαροπούλου προβαίνει σε μια βαθύτερη ερμηνεία, επιχειρώντας να εξηγήσει το «νεοκλασικό όραμα» του σκηνοθέτη ως μια προσπάθεια αναστοχασμού πάνω στο αρχαίο δράμα, σε μια περίοδο κρίσης που αφορούσε τη σύγχρονη προσέγγισή του. Για εκείνη, κατά τη διάρκεια της παράστασης σχηματίζονταν εικόνες που παρέπεμπαν σε «τοπία πένθους», «νεοκλασικά επιτύμβια», «ταφικά αναθήματα» ή «φιγούρες προς στιγμής ακινητοποιημένες, πετρωμένες κάτω από την οδύνη του πόθου». Οι εικόνες αυτές σκοπό είχαν να ενεργοποιήσουν τη σκέψη, κατευθύνοντάς τη στο ζήτημα της

¹²⁵ Θόδωρος Κρητικός, «Φροντιστήριο μεταμοντερνισμού. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, από το Εθνικό Θέατρο, στην Επίδαυρο», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 18 Ιουλίου 1989.

¹²⁶ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Ιππόλυτος*. Το ρόπτρον του Χατζηαβάτη», εφημ. *Τα Νέα*, 18 Ιουλίου 1989.

διαχρονικότητας του μύθου και του αρχαίου δράματος, στον προβληματισμό σχετικά με την αναζήτηση του νεωτερικού.¹²⁷

Φαίνεται λοιπόν πως το στοιχείο της «μνημειακότητας» που εισάγεται στην όψη της παράστασης συνδέεται διαλεκτικά με έναν σημαντικό άξονα του περιεχομένου της. Η παράσταση εξερευνά τη θεματική του χρόνου, του περάσματος του χρόνου, της διαχρονικότητας. Με τι βλέμμα αντικρίζουμε σήμερα έναν αρχαίο μύθο; Οι εικόνες του μύθου λειτουργούν για τον σύγχρονο άνθρωπο ως ακίνητα γλυπτά, ως «μνημεία», και τι σημαίνει αυτό για την πρόσληψη του μύθου; Ποια νοήματα συμπεκνώνουν αυτές οι εικόνες;

Πρέπει να σημειώσουμε ότι ο ίδιος σκηνοθέτης δεν περιορίζει τις αισθητικές αναφορές του σκηνικού –και συνολικά της όψης της παράστασης– στο νεοκλασικό ιδίωμα, αλλά επισημαίνει επίσης τα στοιχεία του Θεάτρου της Ανατολής, του Επικού Θεάτρου, της Όπερας, τα οποία θα μπορούσε να διακρίνει κανείς. Διευκρινίζει συγχρόνως ότι η εισαγωγή των στοιχείων αυτών δεν έγινε προκειμένου να λειτουργήσουν ως συνειδητές «αναφορές» αλλά ότι εντάχθηκαν με μη συνειδητό τρόπο κατά τη δημιουργική διαδικασία προκειμένου να υπηρετήσουν την προσωπική του γλώσσα και να συνθέσουν ένα «ανεξάρτητο μορφολογικά» καλλιτεχνικό προϊόν.¹²⁸ Είναι σημαντικό να αναφερθούμε στην κίνηση των ηθοποιών και στην αλληλεπίδρασή της με τον σκηνικό χώρο, όπως αυτός περιγράφηκε. Ο Λεάνδρος Πολενάκης εντοπίζει ότι τα κοστούμια «υπηρετούσαν μια γραμμή [...] “Ιαπωνική”, καταγόμενη απ’ το θέατρο “Νο” ή το “Καμπούκι”, όπου η στρατηγική της κίνησης αποβλέπει στην κατάκτηση του σκηνικού χώρου, στο άπλωμα σε έκταση, στην “άλωση” της επιφάνειας, αδιαφορώντας για το βάθος, μεσ’ απ’ τη συμβολική γραφή της διακριτικής χειρονομίας, του υποβλητικού σήματος».¹²⁹ Φαίνεται λοιπόν ότι οι πορείες που χάρασσαν τα σώματα και τα κοστούμια των ηθοποιών πάνω στην ορχήστρα συγκρότησαν έναν ιδιαίτερο κώδικα. Μπορούμε να ανιχνεύσουμε σημεία επαφής ανάμεσα σε αυτόν τον κώδικα και στους άξονες του περιεχομένου της παράστασης, όπως αυτοί αναλύθηκαν παραπάνω. Οι «τροχιές» που διαγράφουν τα τραγικά πρόσωπα «στην πορεία προς τον επιθυμητό τους στόχο», τη στιγμή που στην πραγματικότητα λειτουργούν ως «μαριονέτες» υπερφυσικών δυνάμεων, σύμφωνα με την ίδια την

¹²⁷ Ελένη Βαροπούλου, «Τραγική κρίση», εφημ. *Το Βήμα*, 3 Σεπτεμβρίου 1989.

¹²⁸ Βλ. Παράρτημα 2, απάντηση στην ερώτηση 5.

¹²⁹ Πολενάκης, «Στη θάλασσα της Ιαπωνίας. *Ιππόλυτος* με το Εθνικό Θέατρο», ό.π.

περιγραφή του σκηνοθέτη, αλλά και τα «ζιγκ ζαγκ» της πορείας των ανθρώπων, που χαρακτηριστικά περιγράφει ο Κνοχ, όπως αναλύθηκε παραπάνω, φαίνεται πως εικονοποιούνται μέσα από αυτόν τον κώδικα. Ο σκηνοθέτης δεν αποσκοπεί να αναπαραστήσει τη φυσική καθημερινή κίνηση, αλλά διαμορφώνει μια «χορογραφία»¹³⁰ σε μια προσπάθεια να εικονοποιήσει τους παραπάνω νοηματικούς άξονες.

β. Η λειτουργία της μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη

Η Καίτη Διαμαντάκου έχει προσεγγίσει τα βασικά χαρακτηριστικά του μεταφραστικού εγχειρήματος του Δημήτρη Δημητριάδη συνολικά στο πεδίο του αρχαίου δράματος. Στο μεταφραστικό αυτό εγχείρημα εντάσσεται φυσικά και η μετάφραση του *Ιππόλυτου*. Θα αναφερθούμε με συντομία στις παρατηρήσεις της. Είναι χρήσιμο να ξεκινήσουμε από την αναφορά του ίδιου του Δημητριάδη σχετικά με τη μετάφραση του *Ιππόλυτου*, την οποία παραθέτει και η Διαμαντάκου. Ο μεταφραστής θέτει ως στόχο του τη «μετάφραση στο ύψος του πρωτότυπου», δηλαδή τη μεταφορά «της μεγαλύτερης δυνατής ποσότητας του αρχαίου κειμένου στη μετάφραση, ώστε το αποτέλεσμα να είναι αντίστοιχο με το πρωτότυπο», καταλήγοντας πως «πρέπει να γίνεται με τη μετάφραση μια αποκάλυψη και όχι μια επικάλυψη». Η αναφορά αυτή εντάσσεται από τη Διαμαντάκου στη συνολική αντίληψη και στοχοθεσία του μεταφραστή.¹³¹

Κατ' αρχάς, βασιζόμενη σε αναφορές του ίδιου σε θεωρητικά του κείμενα, στέκεται στον τρόπο με τον οποίο ο Δημητριάδης διαχωρίζει τη μετάφραση του αρχαίου δράματος από τη μετάφραση από μια ξένη γλώσσα. Περιγράφει τη μετάφραση του αρχαίου δράματος ως μια «μετάβαση μέσα στην περιοχή της ίδιας γλώσσας, από μια ιστορική στιγμή αυτής της γλώσσας σε μια άλλη δική της ιστορική στιγμή». Αυτή η «μετάβαση», κατά τον ίδιο, επενεργεί στον αναγνώστη/ακροατή «διευρύνοντας το

¹³⁰ Ο ίδιος χρησιμοποιεί τον όρο «χορογραφία» για την κίνηση τόσο των ηθοποιών όσο και του Χορού και επισημαίνει πως αυτή η χορογραφία αποτέλεσε την «κεντρική ιδέα της σκηνοθεσίας». Βλ. Παράρτημα 2, απάντηση στην ερώτηση 4.

¹³¹ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ; Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος», Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστήμιο Πατρών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2015, σ. 471-472.

γλωσσικό του πεδίο, υπενθυμίζοντάς του τη γλώσσα του», κάνοντάς τον να συλλαμβάνει αυτή τη γλώσσα ως έναν «εκτενέστερο και πλουσιότερο οργανισμό», ο οποίος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον πλούτο της ζωής. Η Διαμαντάκου εντοπίζει μια «επίμονη προβολή της “συνέχειας” της ελληνικής “γλωσσοϊστορίας”», μια σαφή «γλωσσοκεντρική στόχευση». Έτσι, οι μεταφράσεις του Δημητριάδη επικεντρώνονται, κατά την ίδια, πέρα από τον οριζόντιο άξονα της «ανέλιξης του χρόνου-μύθου», στον κάθετο άξονα της «δραματικής διάστασης του θεατρικού λόγου», στην «κίνηση που επιτελείται από αυτό καθεαυτό το λεκτικό».¹³² «Υποστηρίζοντας» τόσο τη «λέξη», τη «γλωσσική μονάδα» του αρχαίου κειμένου, όσο και τον «νεοελληνικό γλωσσικό συγκρητισμό», οι μεταφράσεις του Δημητριάδη, «αντανακλούν» το αρχαίο κείμενο, «καθιστώντας το συχνά αλλότριο ηχητικά αλλά και εξαιρετικά πυκνό, αν όχι δυσπρόσιτο νοηματικά». Τα «ολισθήματα» της μετάφρασης από τον «νεοελληνικό “ορθό” δημόσιο λόγο», τα οποία είναι στην πραγματικότητα συνειδητές επιλογές, στοχεύουν στον «αιφνιδιασμό» και στο «αίσθημα ανοικείωσης» του θεατή». Η μετάφραση δεν επιδιώκει να προσαρμοστεί στον «ορίζοντα προσδοκιών» του «πολιτισμού υποδοχής» αλλά να λειτουργήσει ως «γλωσσική πρόκληση και πολιτισμικό κίνητρο για αυτόν».¹³³

Εστιάζοντας στη μετάφραση του Δημητριάδη ειδικά για την παράσταση του *Ιππόλυτου*, σε αυτή εντοπίζονται όλα τα παραπάνω γνωρίσματα του μεταφραστικού του εγχειρήματος στο πεδίο του αρχαίου δράματος. Ακούγοντας κανείς την ηχογράφιση της παράστασης διαπιστώνει ότι είναι πολλά τα παραδείγματα λέξεων που επιλέγει ο μεταφραστής και τα οποία προκαλούν «αίσθημα ανοικείωσης», λειτουργώντας ως «γλωσσική πρόκληση». Άλλοτε διατηρεί λέξεις του πρωτότυπου αρχαίου κειμένου και άλλοτε επιλέγει συνειδητά άλλες λέξεις της αρχαίας ή της νέας ελληνικής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα διατήρησης λέξεων από το αρχαίο κείμενο είναι τα εξής: Η λέξη «πρόσπολος» για τους ακόλουθους του Ιππόλυτου· η λέξη «λειμών» για το λιβάδι της Άρτεμης· οι λέξεις «άναξ» και «άνασσα», για τον βασιλιά και τη βασίλισσα· οι λέξεις «δεσπότης» και «δέσποινα» ως προσφωνήσεις των θεών· λέξεις όπως «αισχύνω/ασχύνομαι», «σώφρων», «σωφροσύνη», «μίασμα»· η λέξη

¹³² Διαμαντάκου-Αγάθου, «Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ; Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος», ό.π., σ. 473-474.

¹³³ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ; Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος», ό.π., σ. 476-477.

«δέλτος» για την πινακίδα επί της οποίας η Φαίδρα έγραψε το επιθανάτιο γράμμα της· η λέξη «κλήθρα» για τις κλειδαριές της πόρτας του παλατιού κ.ο.κ. Ωστόσο, για το πέπλο της Φαίδρας επιλέγει την αρχαία ελληνική λέξη «καλύπτρα», η οποία δεν απαντάται στο αρχαίο κείμενο. Μεταφράζει το «αστερωπόν σέλας» ως «αστεροειδές σέλας»· η φράση του Ιππόλυτου «ἀγὼ ῥυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι ἐς ὧτα κλύζων» αποδίδεται ως «θα αποκαθαρθῶ με ρέοντα ὕδατα». Η σύνταξη που επιλέγει κάθε φορά στοχεύει στην ανάδειξη των λέξεων. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που επιλέγει να μεταφράσει τη φράση της Φαίδρας «τί τοῦθ' ὃ δὴ λέγουσιν ἀνθρώπους ἐρᾶν;» ως «τι είναι αυτό που οι άνθρωποι το λένε “ερω-τεύομαι”;», δίνοντας έμφαση στο ρήμα.

Τα γνωρίσματα αυτά βρίσκονται σε οργανική σχέση με τη σκηνοθετική προσέγγιση του Γιάννη Χουβαρδά. Η μετάφραση του Δημητριάδη, όπως φάνηκε από τα παραπάνω, μας καλεί να παρατηρήσουμε τον λόγο στην εξέλιξή του. Η λειτουργία της αυτή βρίσκεται στην καρδιά της θεματικής τής παράστασης. Ο λόγος που καλούμαστε να παρατηρήσουμε είναι ο λόγος των ανθρώπων, ως έκφραση της ελεύθερης βούλησής τους. Αυτή όμως η ελεύθερη βούληση αποδεικνύεται μάταιη μπροστά στην παντοδυναμία των θεών. Ο θεατής βλέπει να βουλιάζουν στη «σκοτεινή θάλασσα» του σκηνικού, μαζί με τους ίδιους τους ανθρώπους, και οι λέξεις τους. Η γλώσσα που έχουν δημιουργήσει στην προσπάθειά τους να κατανοήσουν τον κόσμο που τους περιβάλλει, η οποία εξελίσσεται όσο προχωρά αυτή η προσπάθεια, δεν επιτυγχάνει τον σκοπό της. Το σύμπαν εξακολουθεί να κυβερνάται από δυνάμεις εχθρικές, τις οποίες οι άνθρωποι δεν μπορούν να κατανοήσουν και να ελέγξουν. Η «μνημειακότητα», εκτός από στοιχείο του σκηνικού, όπως είδαμε παραπάνω, μπορεί λοιπόν να εκληφθεί και ως στοιχείο της μετάφρασης, στοιχείο του λόγου της παράστασης. Ο λόγος λειτουργεί ως «μνημείο» της περιπέτειας του ανθρώπου που βρίσκεται υπό την εξουσία των θεών, ως «μνημείο» της προσπάθειάς του να ξεφύγει από αυτή την εξουσία, δημιουργώντας τον δικό του πολιτισμό.

Η λειτουργία της μετάφρασης στην παράσταση συνδέθηκε οργανικά με την υποκριτική. Ο σκηνοθέτης, προσεγγίζοντας τις μεταφράσεις του Δημητριάδη ως «υψηλού επιπέδου γλωσσικές επεξεργασίες» και «ιδιαίτερα στυλιζαρισμένες», εργάστηκε με τους ηθοποιούς για την «αντίστοιχη σκηνική απόδοση», δηλαδή για «λόγο εξαντλητικά επεξεργασμένο» και «συνειδητότητα στην εκφορά και της τελευταίας λέξης». Χαρακτηριστικά ο σκηνοθέτης αναφέρει πως «η ποίηση του αρχαίου κειμένου μεταφερμένη σε σύγχρονα αλλά «κεντημένα» ελληνικά έδωσε την δυνατότητα στους ηθοποιούς να σμιλέψουν έναν ιδιαίτερα έντεχνο αλλά και ανάγλυφο

σκηνικό λόγο». ¹³⁴ Ο Μάνος Δαμασκηνός επισημαίνει σχετικά, με βάση και τις παρατηρήσεις της κριτικής, την προσπάθεια εκ μέρους του Δημητριάδη για τη διατήρηση του ρυθμού του αρχαίου κειμένου, ώστε να διευκολύνεται η εκφορά του λόγου από τους ηθοποιούς. ¹³⁵

γ. Το «σμάρι» του χορού και η αέναη κίνησή του

Επιχειρώντας να προσεγγίσουμε τη λειτουργία του Χορού στην παράσταση, θα ξεκινήσουμε από την περιγραφή του ίδιου του σκηνοθέτη για τη λειτουργία της χορογραφίας: «Ουσιαστικά η κεντρική ιδέα της σκηνοθεσίας ήταν μια χορογραφία. Μέσα από αυτή την αδιάλειπτη και συνεχώς εξελισσόμενη χορογραφία, που βασιζόταν στην ένταση ανάμεσα στην απόλυτη ακινησία και την απότομη απελευθέρωση μιας συμπτυκνωμένης ενέργειας, η παράσταση απέκτησε την αναπνοή της και τον ρυθμό της». Επίσης, ο σκηνοθέτης μιλώντας συγκεκριμένα για την κίνηση του Χορού σε σχέση με το σκηνικό κάνει την εξής περιγραφή: «Γύρω από αυτόν τον αυστηρό σχηματισμό με τους τρεις άξονες, σαν πάνω σε μια τεράστια σκακιέρα, και με τον χορό να κινείται αενάως και συμπτυκνωμένος σε ένα “σμάρι” ανάμεσά τους, στήθηκε όλο το σκοτεινό, αιματηρό παιχνίδι του έργου [...]». ¹³⁶

Έχει ενδιαφέρον να εστιάσουμε στη λέξη «σμάρι» που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης. Το σμάρι κυριολεκτικά σημαίνει το σμήνος μελισσών, μεταφορικά όμως χρησιμοποιείται για να περιγράψει και το σμήνος πουλιών αλλά και ένα σύνολο ανθρώπων. Η χρήση του όρου φανερώνει πως βασικό στοιχείο της χορογραφίας ήταν η ομαδική κίνηση, η λειτουργία του συνόλου του Χορού ως ένα ενιαίο σώμα. Η κίνηση αυτή, όπως φανερώνουν οι περιγραφές του σκηνοθέτη, πέρα από ομαδική, ήταν και συνεχής («αδιάλειπτη και συνεχώς εξελισσόμενη χορογραφία», «με τον χορό να κινείται αενάως»). Τη συνεχή κίνηση όμως δεν θα πρέπει να την αντιληφθούμε με την επιφανειακή της έννοια, αποκλειστικά δηλαδή ως τη συνεχή ορατή μετατόπιση των

¹³⁴ Βλ. Παράρτημα 2, απάντηση στην ερώτηση 2.

¹³⁵ Μάνος Δαμασκηνός, «Το μεταφραστικό ‘άρμα’ του *Ιππολύτου*: Η περίπτωση της ανέκδοτης μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη», *Χαμένοι στη μετάφραση ή (δι)ερευνώντας τις αδημοσίετες μεταφράσεις αρχαίου δράματος*, Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, 3 Ιουνίου 2024, Αμφιθέατρο Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2024, σ. 156.

¹³⁶ Βλ. Παράρτημα 2, απάντηση στην ερώτηση 4.

σωμάτων. Άλλωστε, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, βάση της έμπνευσης για τη χορογραφία αποτέλεσε η σχέση ανάμεσα στη συμπύκνωση ενέργειας και στην απελευθέρωσή της («ένταση ανάμεσα στην απόλυτη ακινησία και την απότομη απελευθέρωση μιας συμπυκνωμένης ενέργειας»). Καταλαβαίνουμε ότι αυτή περιλαμβάνει και τη σχέση ανάμεσα στη σκέψη, στη βούληση για κίνηση, και στην ίδια την κίνηση. Διακρίνουμε εδώ τη βαθύτερη πρόθεση προσέγγισης μιας πράγματι αέναης διαδικασίας, της κίνησης της ίδιας της ζωής. Αυτός φαίνεται πως είναι ο αέναος ρυθμός που θέλησε να συλλάβει η σκηνοθεσία. Μάλιστα, μέσα από την ομαδική κίνηση του Χορού, η κίνηση αυτή γίνεται κίνηση ενός συνόλου, μπορεί λοιπόν να παραπέμψει στην κίνηση της ανθρωπότητας.

Η εικόνα αυτή που φαίνεται πως σχηματίζεται,¹³⁷ η εικόνα δηλαδή της αέναης κίνησης της ανθρωπότητας, της εναλλαγής ανάμεσα στη σκέψη και τη δράση, μπορούμε να σκεφτούμε πως λειτουργεί κατ' αναλογία με την εναλλαγή ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο, που, όπως είδαμε παραπάνω, στο έργο συνιστά μια μεταφορά της ελεύθερης ανθρώπινης βούλησης κατά τον Κνοχ.¹³⁸ Ο Χορός (ως μια εικόνα της ανθρωπότητας) κινείται αενάως, αποφασίζει προς ποια κατεύθυνση θα κινηθεί, αλλάζει διαδρομές. Ωστόσο, η κίνηση αυτή αποδεικνύεται μάταιη, καθώς δεν αποτελεί παρά μέρος του επιτραπέζιου παιχνιδιού των θεών. Ευρύτερα, αν στο επίπεδο του χώρου της παράστασης διακρίνουμε απ' τη μία τον κόσμο των ανθρώπων (φυσικό κόσμο), και απ' την άλλη τον κόσμο των θεών (υπερφυσικό κόσμο), παρ' όλο που ο πρώτος κόσμος φαίνεται να βρίσκεται σε συνεχή κίνηση, η κίνηση αυτή υπόκειται στην απόλυτη εξουσία του δεύτερου κόσμου, ο οποίος άτεγκτος εξουσιάζει τον πρώτο.

Οι έγχρωμες φωτογραφίες από δοκιμές της παράστασης που φυλάσσονται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου μάς δίνουν μια εικόνα των κοστουμιών του Χορού. Πρόκειται για αμάνικα φορέματα σε απλή γραμμή και παλ χρώματα (λευκό, απαλό γαλάζιο, απαλό ροζ, απαλό κίτρινο).

Ο Λέανδρος Πολενάκης εστιάζει στην αλληλεπίδραση της κίνησης του Χορού με τον σκηνικό χώρο: «ο Χορός [...] έδινε τρίτη διάσταση στην επίπεδη θάλασσα της

¹³⁷ Δυστυχώς δεν υπάρχει video της παράστασης ούτε στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου αλλά ούτε και στο αρχείο του σκηνοθέτη. Η ύπαρξη video θα επέτρεπε να εξαχθούν πιο συγκεκριμένα συμπεράσματα, καθώς σε αυτή θα αποτυπωνόταν ολοκληρωμένα η κίνηση. Η εικόνα που σχηματίζουμε προκύπτει από τις περιγραφές και τις φωτογραφίες.

¹³⁸ Βλ. παραπάνω την ερμηνευτική προσέγγιση του Κνοχ.

επιζωγραφισμένης ορχήστρας, βοηθούμενος απ' την κατάλληλη μουσική (Γ. Κουμεντάκης), κινούμενος σ' αυξομειούμενους ρυθμούς, δίνοντας υλική υπόσταση στη θάλασσα, θηλυκό στοιχείο, του πάθους της ηρωίδας». ¹³⁹ Ο Τάσος Λιγνάδης αναφερόμενος στον δεκαμελή Χορό κάνει λόγο για «ανεξήγητη αριθμητική ένδεια που απαρφάνιζε το λυρικό στοιχείο» και επικρίνει τις «συχνές πλαστικές εκφρασιογραφίες» ως «αλλότριες προς την ελληνική αίσθηση της κίνησης και του ρυθμού». Ωστόσο, κρίνει συνολικά ως θετικό το πρόσημο του Χορού, αλλά και του ανδρικού παραχορηγήματος, παραδεχόμενος πως προσέδωσαν ρυθμό στην παράσταση. ¹⁴⁰

¹³⁹ Πολενάκης, «Στη θάλασσα της Ιαπωνίας. *Ιππόλυτος* με το Εθνικό Θέατρο», ό.π.

¹⁴⁰ Λιγνάδης, «Τα τραγικά αθύρματα της ανθρώπινης κωμωδίας. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο», ό.π.

1. Η φροϋδική ανάγνωση του έργου από τον σκηνοθέτη

Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη υπήρξε η δεύτερη αρχαία τραγωδία που επιχείρησε να προσεγγίσει σκηνοθετικά ο Βασίλης Νικολαΐδης, μετά τη σκηνοθεσία των *Βακχών* στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου το 2001 με το Θεσσαλικό Θέατρο. Ο επετειακός χαρακτήρας της συγκεκριμένης παραγωγής του *Ιππόλυτου* επιτείνεται και από τη χρήση της μουσικής που είχε συνθέσει ο Δημήτρης Μητρόπουλος για την παράσταση που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης.

Οι συνεντεύξεις του Νικολαΐδη στον Γιώργο Δ. Κ. Σαρηγιάννη και τον Βασίλη Αγγελικόπουλο (στις εφημερίδες *Ta Néa* και *Η Καθημερινή* αντίστοιχα) σχετικά με την παράσταση του *Ιππόλυτου* μας δίνουν σημαντικές πληροφορίες για τη σκηνοθετική του οπτική. Και στις δύο συνεντεύξεις είναι σαφής η αναφορά στην επετειακή διάσταση της παράστασης (το 2004 συμπληρώνονταν πενήντα χρόνια από την πρώτη παράσταση του *Ιππόλυτου* στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη), συγχρόνως όμως η συζήτηση προσανατολίζεται στα σύγχρονα «σημαινόμενα» του έργου. Ο Νικολαΐδης εντοπίζει στην καρδιά του έργου μια «φροϋδική αρχή», την οποία διατυπώνει με τη φράση: «όποιος αψηφά το γενετήσιο ένστικτο τιμωρείται». Η αρχή αυτή εκφραζόταν, κατά τον ίδιο, και στην αρχαία Ελλάδα, αν λάβει κανείς υπ' όψη τη σημασία που απέδιδαν οι αρχαίοι στη λειτουργία της αναπαραγωγής.¹⁴¹ Η αρχή αυτή δεν περιορίζεται σε συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα αλλά εμφανίζεται ως καθολική. Ο έρωτας δηλαδή αντιμετωπίζεται από τον σκηνοθέτη ως ένας «βασικός νόμος της ανθρώπινης ύπαρξης».¹⁴² Η Αφροδίτη ως θεά εκφράζει στο έργο αυτήν ακριβώς την αρχή, τιμωρώντας την «ύβρι» του Ιππόλυτου και ερχόμενη σε σύγκρουση με την Άρτεμη. Συνεπώς, ο σκηνοθέτης τονίζει ότι η παρουσία των δύο θεαινών στο

¹⁴¹ Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης, «Βασίλης Νικολαΐδης: Ο *Ιππόλυτος* παραμένει τολμηρός», *Ta Néa*, 9 Ιουλίου 2004.

¹⁴² Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Η άρνηση του έρωτα είναι ύβρις στη ζωή», *Η Καθημερινή*, 4 Ιουλίου 2004.

έργο δεν είναι «διακοσμητική», αλλά ότι πρόκειται για «δυνάμεις που ορίζουν την ανθρώπινη φύση». ¹⁴³

2. Η αποτύπωση της φροϋδικής ανάγνωσης στη μορφή της παράστασης

Όσον αφορά την «όψη» της παράστασης, έχει ενδιαφέρον η διατύπωση του σκηνοθέτη πως αποσκοπούσε σε μια «σύγχρονη αρχαιοπρέπεια». Από τη μία, δεν ήθελε η σκηνογραφία και τα κοστούμια να κινηθούν σε μια μοντέρνα κατεύθυνση, γι' αυτό, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, απέτρεψε τον Γιώργο Πάτσα να χρησιμοποιήσει «αμπέχονα», «ρούχα παραλλαγής» ή «παλτά». Από την άλλη, δεν τον ενδιέφερε η προσπάθεια μνημειακής αναπαράστασης στοιχείων του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού («δεν ήθελα τον μαϊάνδρο»). ¹⁴⁴ Σχετική είναι η σκέψη του, όπως παρατίθεται στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, περί «σύγχρονης φόρμας» της παράστασης, που όμως «δεν αρνείται την παράδοση» και συγχρόνως δεν περιλαμβάνει «ακρότητες». ¹⁴⁵ Στην εφημερίδα *Καθημερινή* περιγράφει το ύφος στο οποίο στόχευε ως «ουδέτερο, ούτε αρχαίο ούτε σύγχρονο». ¹⁴⁶

Η συγκεκριμένη κατεύθυνση όσον αφορά τη μορφή αντανακλά την προσέγγιση του σκηνοθέτη όσον αφορά το περιεχόμενο του έργου, όπως την είδαμε παραπάνω. Ο Νικολαΐδης δεν προσεγγίζει τις θεϊκές δυνάμεις στο έργο αποκλειστικά ως μορφές της αρχαίας ελληνικής θρησκείας. Αντίθετα, τις προσεγγίζει υπό το πρίσμα των δυνάμεων της ανθρώπινης φύσης που αυτές εκφράζουν. Οι δυνάμεις της ανθρώπινης φύσης, με κύρια τη γενετήσια ορμή, τον έρωτα, έχουν, σύμφωνα με την οπτική του, διαχρονική ισχύ. Είναι χαρακτηριστική η αναφορά του στην ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ, ως σύγχρονη απόπειρα μελέτης των δυνάμεων αυτών. Η παράσταση λοιπόν, θέλοντας να αποτυπώσει τόσο τον αρχαίο μύθο όσο και τις διαχρονικές ψυχαναλυτικές προεκτάσεις του, υιοθετεί μια μορφή που επιχειρεί να συγκεράσει το «αρχαιοπρεπές» με το σύγχρονο.

¹⁴³ Σαρηγιάννης, «Βασίλης Νικολαΐδης: Ο *Ιππόλυτος* παραμένει τολμηρός», ό.π.

¹⁴⁴ Σαρηγιάννης, «Βασίλης Νικολαΐδης: Ο *Ιππόλυτος* παραμένει τολμηρός», ό.π.

¹⁴⁵ Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Φαίδρα παλλόμενη και ερωτική», *Ελευθεροτυπία*, 30 Ιουνίου 2004.

¹⁴⁶ Αγγελικόπουλος, «Η άρνηση του έρωτα είναι ύβρις στη ζωή», ό.π.

α. Το σκηνικό: Η θεϊκή σύγκρουση και η αντανάκλασή της στον ανθρώπινο κόσμο

Με βάση τα σχέδια του σκηνικού που σώζονται στο αρχείο του σκηνογράφου Γιώργου Πάτσα, τις φωτογραφίες αλλά και τη βιντεοσκόπηση της παράστασης, θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε τα επιμέρους μέρη του σκηνικού αλλά και την εικόνα της σύνθεσής τους. Συγκεκριμένα διακρίνουμε τα εξής στοιχεία:

– Δύο κεκλιμένους υπερυψωμένους διαδρόμους/πατάρια, στα αριστερά και δεξιά. Ο πρώτος στα σχέδια του Γιώργου Πάτσα φέρει τη σημείωση «πατάρι Αφροδίτης» και ο δεύτερος τη σημείωση «πατάρι Αρτέμιδος». Πάνω στα δύο πατάρια είναι στερεωμένα κοντάρια με λατρευτικά σύμβολα.

– Στα αριστερά του παταριού της Αρτέμιδος εφάπτεται ένα τρίτο, επίσης κεκλιμένο, πατάρι, το οποίο βρίσκεται σε χαμηλότερο ύψος από τα δύο πρώτα. Στα σχέδια του Γιώργου Πάτσα φέρει τη σημείωση «πατάρι Φαίδρας». Το πατάρι αυτό καταλήγει στην ορχήστρα. Ο διάδρομος δηλαδή δεν διακόπτεται στον αέρα, όπως συμβαίνει στα δύο πρώτα πατάρια, αλλά ενώνεται με το βασικό σώμα του σκηνικού.

– Η ορχήστρα καλύπτεται από μία κυκλικού σχήματος σύνθεση κεκλιμένων επιφανειών. Η σύνθεση δίνει την εντύπωση ενός κύκλου ο οποίος έχει σπάσει σε δύο κομμάτια.

– Το σκηνικό καλύπτεται συνολικά από κόντρα πλακέ υπόλευκου χρώματος.

Το σκηνικό ως σύνθεση σκιαγραφεί τον «κόσμο» των θεών και τον «κόσμο» των ανθρώπων. Τα δύο πατάρια τοποθετούν τις δύο θεές σε υψηλότερο επίπεδο, από το οποίο εποπτεύουν, ελέγχουν τα ανθρώπινα.¹⁴⁷ Όμως, αυτοί οι δύο «κόσμοι» δεν είναι απολύτως διακριτοί αλλά ενώνονται από τις γραμμές του σκηνικού σε έναν ενιαίο κόσμο, ο οποίος καθορίζεται από τις θεϊκές δυνάμεις. Έτσι, η αντίθεσή των δύο θεαινών αντικατοπτρίζεται με χαρακτηριστικό τρόπο στη «ρηγμάτωση» του κύκλου της ορχήστρας. Ο κόσμος των ανθρώπων διέπεται από αντιθέσεις και η ισορροπία δεν είναι δεδομένη, όπως δηλώνει η σχέση ανάμεσα στα δύο «κομμάτια» του κύκλου.

Ο Γιάννης Βαρβέρης περιέγραψε το σκηνικό ως «ένα “προπετές” μοντερνιστικό αρχιτεκτόνημα μεγάλων επιφανειών» το οποίο αποσκοπούσε στις «διογκωμένες

¹⁴⁷ Εδώ εντοπίζεται και ένα από τα στοιχεία «αρχαιοπρέπειας» –σύμφωνα με τη διατύπωση του σκηνοθέτη– στην όψη της παράστασης, καθώς οι εξέδρες λειτουργούν ως το σύγχρονο αντίστοιχο του «θεολογείου». Την ίδια στιγμή, αυτό το «αρχαιοπρές» στοιχείο ενσωματώνεται στη σύγχρονη αφαιρετική αισθητική του σκηνικού.

εντυπώσεις». ¹⁴⁸ Ο Βασίλης Αγγελικόπουλος το χαρακτήρισε ως «ένα βαρύ, άχαρο και, το χειρότερο, χωρίς νόημα κεκλιμένο επίπεδο». ¹⁴⁹ Ο Λεάνδρος Πολενάκης έκρινε το σκηνικό ως «απρόσωπο, γλωμό και ουδέτερο». ¹⁵⁰ Η Καλλιόπη Ραπανάκη έκρινε ως «ακαλαίσθητες» τις «τεράστιες υπερυψωμένες εξέδρες ως θεολογία». ¹⁵¹ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος εξέφρασε την άποψη πως το σκηνικό παρέπεμπε σε όπερα, με αποτέλεσμα να εντείνει την αισθητική σύγχυση που επικρατούσε, σύμφωνα με τον ίδιο, στην παράσταση. ¹⁵² Ο Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης εξέφρασε την άποψη πως το σκηνικό «ενίσχυσε την ψυχρότητα της παράστασης». ¹⁵³ Η Θυμέλη επεσήμανε και εκείνη την ψυχρότητα του σκηνικού. ¹⁵⁴ Ο Μηνάς Χρηστίδης παρατήρησε την απουσία των αγαλμάτων των δύο θεαινών από την παράσταση, σε αναντιστοιχία με όσα περιγράφονται στο έργο. ¹⁵⁵

Η Στέλλα Λοΐζου, συνδέοντας τη λειτουργία του σκηνικού με τη συνολική σκηνοθετική κατεύθυνση, έκρινε πως η εικόνα του ήταν ένας από τους καθοριστικούς παράγοντες που περιόριζαν την παράσταση σε μια επιφανειακή «εξιστόρηση της πλοκής». Περιέγραψε το σκηνικό ως έναν «ανοιχτό, φωτισμένο κύκλο», ως ένα «λευκό φόντο» με «φωτεινές, καθαρές γραμμές», πάνω στο οποίο κινούνταν οι «σκουρόχρωμες φιγούρες». Ωστόσο, κατά την ίδια, το λευκό αυτό φόντο μπορεί να «ταίριαζε ίσως στην αγνότητα του ήρωα», αδυνατούσε όμως να εκφράσει βαθύτερα

¹⁴⁸ Γιάννης Βαρβέρης, «Έρωτας προς τον ανέραστο. Ιππόλυτος και Φαίδρα στο δίχτυ των θεών στην Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 1 Αυγούστου 2004.

¹⁴⁹ Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Ιππόλυτος με αρρυθμίες και υψηλές παρουσίες», *Η Καθημερινή*, 13 Ιουλίου 2004.

¹⁵⁰ Λεάνδρος Πολενάκης, «Ραγισμένος ανδρισμός του ήρωα. Ιππόλυτος με το Εθνικό Θέατρο», *Η Αυγή*, 15 Αυγούστου 2004.

¹⁵¹ Καλλιόπη Ραπανάκη, «Ιππόλυτος», *Η Νίκη*, 8 Αυγούστου 2004.

¹⁵² Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Άλλο δισσοί κι άλλο δασείς λόγου», *Τα Νέα*, 19 Ιουλίου 2004.

¹⁵³ Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης, «Όταν η μουσική “πνίγει”», *Ταχυδρόμος*, 24 Ιουλίου 2004.

¹⁵⁴ Θυμέλη, «Ευριπίδης και Αριστοφάνης», *Ριζοσπάστης*, 21 Ιουλίου 2004.

¹⁵⁵ Φαίνεται πως δεν τον ενόχλησε κατ' ανάγκη η μη ύπαρξη «κυριολεκτικών» αγαλμάτων, αλλά η μη συνεχής παρουσία και των δύο θεαινών. Εκφράζει την άποψη πως, σύμφωνα με το έργο, στη σκηνή πρέπει να υπάρχουν τα δύο αγάλματα, ως κυριολεκτικά αγάλματα ή ως «έννοιες» αγαλμάτων. Περισσότερο φαίνεται πως επικρίνει την παντελή απουσία της Άρτεμης καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης («Στο άλλο επίπεδο δεν υπήρχε τίποτα. [...] Η Άρτεμη άφαντη. Και θα εμφανιστεί [...] όταν αρκετά αργά ο Ευριπίδης γράφει τα λόγια του ρόλου της»). Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Η καλή παράσταση αργεί», *Ελευθεροτυπία*, 12 Ιουλίου 2004.

συναισθήματα και συγκρούσεις, που ενυπάρχουν στο έργο.¹⁵⁶ Με τη σκέψη της Λοΐζου φαίνεται πως συμβαδίζει αυτή της Δήμητρας Αναγνώστου, η οποία έκρινε πως «το σκηνικό –φωτεινός κύκλος– καθόλου δεν αναδεικνυε τις υπόγειες διαδρομές, τα ερωτικά πάθη και τις συγκρούσεις των ηρώων».¹⁵⁷

Ο Θανάσης Κότσης έκανε λόγο για «λιτό, μινιμαλιστικό σκηνικό», το οποίο «με τους τετραγωνισμένους όγκους έμοιαζε να προετοιμάζει το έδαφος για την επικείμενη σύγκρουση: Μία αντιπαράθεση ιδεών, τόσο αντίθετων και ανταγωνιστικών μεταξύ τους όσο και οι δύο θεές που παρουσιάζονται και ορίζουν την περιπέτεια [...] των δραματικών προσώπων».¹⁵⁸ Ο Βασίλης Μπουζιώτης χαρακτήρισε το σκηνικό ως «λειτουργικό».¹⁵⁹

β. Ο Χορός ως άυλο σώμα

Ο σκηνοθέτης στη συνέντευξή του στον Γιώργο Δ. Κ. Σαρηγιάννη επιλέγει να σταθεί στον ρόλο του Χορού στην παράσταση. Εξηγεί πως, με βάση την παρατήρησή του ότι ο Χορός «σε όλες τις τραγωδίες συμμετέχει νοητικά αλλά δεν δρα», φαντάστηκε αυτό το σύνολο ανθρώπων ως «ένα σώμα άυλο που κινείται από τραγωδία σε τραγωδία». Αυτή τη συνολική εικόνα του για τον Χορό της αρχαίας τραγωδίας θέλησε να «ζωντανέψει», παρουσιάζοντας στην παράσταση τον Χορό «σαν να είναι φτιαγμένος από μια ύλη διαφορετική απ' την ύλη των ηρώων».¹⁶⁰ Με χαρακτηριστικό τρόπο επαναλαμβάνει στην εφημερίδα *Καθημερινή* την παραπάνω σκέψη, λέγοντας πως στην παράσταση «ο Χορός παρατηρεί αλλά δεν δρα».¹⁶¹

Η παραπάνω περιγραφή αποτυπώνεται στις φωτογραφίες και το video της παράστασης. Τα κοστούμια (λευκού χρώματος, με γάζες τυλιγμένες στα χέρια και στο

¹⁵⁶ Στέλλα Λοΐζου, «Κύκλος αγνότητας. *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη», *Το Βήμα της Κυριακής*, 25 Ιουλίου 2004.

¹⁵⁷ Δήμητρα Αναγνώστου, «Συγκρούσεις θεών. Τα ανθρώπινα όντα, οι επιλογές τους, οι συνέπειες», *Athens Voice*, 16 Σεπτεμβρίου 2004.

¹⁵⁸ Θανάσης Κότσης, «*Ιππόλυτος* ή το παιχνίδι των θεών. Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη», *Ελευθερία Λαρίσης*, 19 Σεπτεμβρίου 2004.

¹⁵⁹ Βασίλης Μπουζιώτης, «Ηθική και ένστικτο», *Έθνος της Κυριακής*, 8 Αυγούστου 2004.

¹⁶⁰ Σαρηγιάννης, «Βασίλης Νικολαΐδης: Ο *Ιππόλυτος* παραμένει τολμηρός», ό.π.

¹⁶¹ Αγγελικόπουλος, «Η άρνηση του έρωτα είναι ύβρις στη ζωή», ό.π.

κεφάλι) και το μακιγιάζ (λευκό χρώμα στο δέρμα και μπλε χρώμα γύρω από τα μάτια) δίνουν στον Χορό απόκοσμη όψη. Στην κίνησή του είναι έντονο το ονειρικό στοιχείο. Έχει ενδιαφέρον η αναφορά του σκηνοθέτη στην ειδίκευση της χορογράφου Έρσης Πήττα στο «μπαουχάουζ» και τον «σύγχρονο χορό»¹⁶², γεγονός που φανερώνει πως τέτοιες αισθητικές επιδράσεις ενσωματώθηκαν στη χορογραφία. Φαίνεται όμως πως αυτές συνυπήρχαν με μια πιο «αρχαιοπρεπή» τάση. Η Ματίνα Καλτάκη κάνει λόγο για «χέρια ανυψωμένα σε γωνίες (αλά Εύα Σικελιανού)».¹⁶³ Συνολικά, η αίσθηση του «άυλου σώματος» που επιδιώκει ο σκηνοθέτης φαίνεται πως επιδιώκει να παραπέμψει στην ανθρώπινη συνείδηση ή ακόμα και στην ανθρώπινη ψυχή, σε σύνδεση με τη συνολική φρουϊδική προσέγγιση της παράστασης.

Αναφερόμενος στη μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου και στον τρόπο με τον οποίο αυτή εντάχθηκε στην παράσταση,¹⁶⁴ ο σκηνοθέτης εστιάζει στην έννοια της «ανατροπής». Κατά τον ίδιο, η μουσική του Μητρόπουλου ενέχει η ίδια το στοιχείο της ανατροπής και με αυτή τη διάθεση προσεγγίστηκε κατά τη δημιουργική διαδικασία. Συγκεκριμένα, αναφέρεται πως το αρχικό «αρχαιοπρεπές» ύφος της μουσικής αναιρείται στη συνέχεια από την ίδια τη σύνθεση και «γίνεται κάτι πολύ σύγχρονο, έως και ατονάλ».¹⁶⁵ Παρατηρούμε και εδώ λοιπόν την πρόθεση του σκηνοθέτη να ισορροπήσει ανάμεσα στο παλιό και στο νέο, αφορμώμενος μάλιστα από τα πρωτοποριακά στοιχεία της ίδιας τη μουσικής σύνθεσης του Μητρόπουλου.

¹⁶² Αγγελικόπουλος, «Η άρνηση του έρωτα είναι ύβρις στη ζωή», ό.π.

¹⁶³ Ματίνα Καλτάκη, «Αιωνία η μνήμη! *Ιππόλυτος*», *Ο κόσμος του Επενδυτή*, 25 και 26 Σεπτεμβρίου 2004.

¹⁶⁴ Αφετηρία για την ένταξη της μουσικής του Μητρόπουλου στην παράσταση ήταν βεβαίως ο επετειακός της χαρακτήρας.

¹⁶⁵ Σαρηγιάννης, «Βασίλης Νικολαΐδης: Ο *Ιππόλυτος* παραμένει τολμηρός», ό.π.

1. Η σκηνοθετική οπτική για το μέρος και το όλον

Η παράσταση του *Ιππόλυτου* αποτέλεσε για τη Λυδία Κονιόρδου την πέμπτη κατά σειρά σκηνοθεσία αρχαίας τραγωδίας στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Η πρώτη ήταν η παράσταση της *Άλκηστης* του Ευριπίδη το 1995 με το ΔΗΠΕΘΕ Βόλου, ενώ ακολούθησαν τρεις παραστάσεις με το Εθνικό Θέατρο: η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το 1996, ο *Ιων* του Ευριπίδη το 2003 και οι *Πέρσες* του Αισχύλου το 2006.

Η δραματουργική προετοιμασία της παράστασης του *Ιππόλυτου* βασίστηκε, σύμφωνα με την ίδια τη σκηνοθέτρια, στην εργασία του Αλέξη Διαμαντόπουλου με τίτλο «Η πολιτική μαρτυρία του ερωτικού μύθου στην τραγωδία: *Μήδεια, Ιππόλυτος*». Η ως άνω εργασία, κατά τη σκηνοθέτρια, ερμηνεύει το περιεχόμενο του έργου λαμβάνοντας υπόψη τις πολιτικές συνθήκες της περιόδου συγγραφής και πρώτης παρουσιάσής του (428 π.Χ.). Συγκεκριμένα, ο Διαμαντόπουλος κρίνει ότι ο Ευριπίδης, την ώρα που διεξάγεται ο Πελοποννησιακός πόλεμος (431-404 π.Χ.) και η Αθήνα υποφέρει από τον λοιμό (430-426 π.Χ.), επιδιώκει να καταδείξει την ύβρη των Αθηναίων, τις λανθασμένες αποφάσεις τους σε βάρος της πόλης της Τροιζήνας. Γι' αυτό και επιλέγει στο έργο αφενός να σκιαγραφήσει ανθρώπινα χαρακτηριστικά όπως η επιπολαιότητα και η αλαζονεία και αφετέρου να εισαγάγει το υδάτινο στοιχείο ως κεντρικό στοιχείο της δραματουργίας.¹⁶⁶ Το υδάτινο στοιχείο, σύμφωνα με τη σκηνοθέτρια, παραπέμπει τόσο στην ισχύ της Αθήνας ως θαλασσοκράτειρας δύναμης όσο και στην έλλειψη του νερού ως βασικού αγαθού για τους Αθηναίους που βρίσκονται υπό πολιορκία και μαστίζονται από τον λοιμό, χωρίς να έχουν πρόσβαση στη φύση.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Χάιδω Σκανδύλα, «“Υπάρχει χώρος για όλους” – Η Λυδία Κονιόρδου σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη», *Αγγελιοφόρος Κυριακής*, 3 Αυγούστου 2014.

¹⁶⁷ Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Διακοσμητικός πολιτισμός», *ΕΠΤΑ - Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 20 Ιουλίου 2014.

Η σκηνοθέτρια, εκκινώντας από τη συγκεκριμένη ανάλυση του Διαμαντόπουλου, προεκτείνει τα νοήματα του έργου, αντικρίζοντάς τα στη διαχρονικότητά τους. Το βασικό στοιχείο που φαίνεται πως την απασχολεί είναι η τάση του ανθρώπου να βλέπει το μέρος και όχι το όλον, με αποτέλεσμα να οδηγείται σε καταστροφικά λάθη. Με τα δικά της λόγια:

«Με το έργο αυτό είναι σαν να κοιτάζεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά, να προσπαθούν να ορίσουν τις ζωές τους με δογματισμούς, με απολυτοσύνες, με αποφάσεις φοβερές, με δράσεις κι αυτό που τελικά κατορθώνουν είναι να σπρώχνουν τα πράγματα όλο και πιο κοντά στην καταστροφή τους. Γιατί; Απλούστατα γιατί ξέρουν ένα μόνο μέρος της αλήθειας, δεν ξέρουν το όλον. Δεν είναι σε θέση να ξέρουν το όλον. Τελικά είναι η αλαζονεία που τους καταστρέφει γιατί, αν και βλέπουν ένα μόνο μέρος της αλήθειας, νομίζουν ότι το μέρος αυτό είναι το όλον».¹⁶⁸

Μάλιστα, η σκηνοθέτρια εντοπίζει τον δογματισμό στα επιμέρους τραγικά πρόσωπα, κάνοντας λόγο για την «εμμονή» του Ιπόλυτου και τον «αποκλεισμό της αντίθετης άποψης», για την «εμμονή της Φαίδρας στην τιμή», για την «εμμονή του Θησέα στη δημόσια εικόνα του»,¹⁶⁹ ενώ και αλλού σημειώνει πως τα βασικά πρόσωπα του έργου, μέσω των οποίων εκφράζεται αυτό το μοτίβο, είναι τέσσερα: ο Ιπόλυτος, η Φαίδρα, ο Θησέας και η Τροφός.¹⁷⁰ Όσον αφορά στη διαχρονικότητα του έργου, είναι σημαντικό πως η σκηνοθέτρια συνδέει την ανθρώπινη αυτή τάση με τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους στη σύγχρονη κοινωνία, λέγοντας πως «ο καθένας γραπώνεται από τον δικό του δογματισμό, από το δικό του συμφέρον, από τη δική του ανάγκη να επιβιώσει και δεν βλέπει ή δεν καταλαβαίνει σε ποιον βαθμό η επιβίωση είναι κάτι που θα έπρεπε να μας ενώνει και όχι να μας χωρίζει».¹⁷¹

Από την άλλη, το έργο, κατά την ίδια, επιχειρεί να εκφράσει την ολότητα των πραγμάτων, τη σύνθεση, ως εναλλαγή των αντιθέτων. Μάλιστα φαίνεται πως εντοπίζει

¹⁶⁸ Λυδία Κονιόρδου, «Σαν να κοιτάζεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», *Τα Νέα*, 22 Ιουλίου 2014.

¹⁶⁹ Κονιόρδου, «Σαν να κοιτάζεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», ό.π.

¹⁷⁰ Χάιδω Σκανδύλα, «“Υπάρχει χώρος για όλους” – Η Λυδία Κονιόρδου σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στον *Ιπόλυτο* του Ευριπίδη», ό.π.

¹⁷¹ Κονιόρδου, «Σαν να κοιτάζεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», ό.π.

σε αυτό μια ενδιαφέρουσα λειτουργία εστίασης και απομάκρυνσης: «είναι σαν να κοιτάξεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», «[...] το έργο αποκτά δύο οπτικές. Η μία οπτική οδηγεί κατευθείαν μέσα στην ανθρώπινη φύση, η άλλη υπάρχει από πάνω, από ψηλά. Έτσι μια ανεβαίνουμε, μια κατεβαίνουμε».¹⁷² Η λειτουργία της εστίασης και απομάκρυνσης περιγράφεται από την ίδια με μια χαρακτηριστική παρομοίωση: τα μυρμήγκια δεν μπορούν να αντιληφθούν πως κατευθύνονται προς τον γκρεμό, αλλά ο άνθρωπος που τα παρακολουθεί μπορεί να το αντιληφθεί, καθώς βλέπει το όλον.¹⁷³ Πρόκειται λοιπόν για μια χαρακτηριστική κίνηση από το μέρος στο όλον και αντίστροφα. Η οπτική που αντικρίζει το όλον μπορεί να δει τις επιμέρους αντιθέσεις να συνθέτουν ένα ενιαίο σύνολο.

Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε πως η συνολική οπτική αντιπροσωπεύεται στο έργο από το θεϊκό στοιχείο; Στη συνέχεια θα μας απασχολήσει ειδικότερα η θεϊκή-μεταφυσική παρουσία στην παράσταση. Οι δύο θεές που εμφανίζονται στο έργο εκφράζουν και οι ίδιες μια αντίθεση. Όπως περιγράφει η σκηνοθέτρια: «Η μεν Αφροδίτη τη γενετήσια και γενεσιουργό δύναμη, η οποία γεννάει και δίνει ζωή στα πάντα... Και η Άρτεμις που είναι μια πορεία του ανθρώπου προς την παρθενικότητα, την καθαρότητα, προς την απελευθέρωση από την ύλη και τις δεσμεύσεις της ζωής»,¹⁷⁴ ενώ αλλού σημειώνει πως «Η Αφροδίτη δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την Άρτεμη και η Άρτεμις δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη Αφροδίτη. Είναι οι δύο όψεις ενός και του αυτού νομίσματος, από τη μια μεριά όπως εκδηλώνεται η φύση με το θηλυκό της στοιχείο κι από την άλλη η ύπαρξη του σύμπαντος».¹⁷⁵ Φαίνεται λοιπόν πως κάθε επιμέρους θεότητα εκφράζει ένα μέρος των αντιθέσεων του σύμπαντος, εντάσσεται και η ίδια σε αυτές, σε ανώτερο όμως επίπεδο από αυτό των ανθρώπων. Οι αντιθέσεις ανάμεσα στις θεότητες εκφράζουν την τάση του σύμπαντος για αποκατάσταση της ισορροπίας.¹⁷⁶ Σύμφωνα με τη σκηνοθέτρια, «το όλον το βλέπουν μόνο οι θεοί από

¹⁷² Κονιόρδου, «Σαν να κοιτάξεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», ό.π.

¹⁷³ Κονιόρδου, «Σαν να κοιτάξεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», ό.π.

¹⁷⁴ Αντιγόνη Καραλή, «Ο Ευριπίδης λέει “όχι” στο μίσος», *Έθνος*, 25 Ιουλίου 2014.

¹⁷⁵ Κονιόρδου, «Σαν να κοιτάξεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», ό.π.

¹⁷⁶ Είναι χαρακτηριστική η διατύπωση της σκηνοθέτριας πως «το αντιθετικό δίδυμο Αφροδίτη-Άρτεμη σπεύδει να εξισορροπήσει, τραυματικά, την ανισορροπία των ανθρώπινων επιλογών». Βλ. Σκανδύλα, «“Υπάρχει χώρος για όλους” – Η Λυδία Κονιόρδου σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη», ό.π.

ψηλά που εκφράζουν συμπαντικές δυνάμεις»,¹⁷⁷ «η ολότητα είναι ορατή μόνο στο σύμπαν».¹⁷⁸ Συμπερασματικά, είναι φανερό πως η σκηνοθέτρια εστιάζει στην κοσμοθεωρητική λειτουργία των νοημάτων του έργου. Άλλωστε και η ίδια σημειώνει πως αντιμετωπίζει τον Ιππόλυτο ως «ένα έργο βαθύτατα φιλοσοφικό και μεταφυσικό» που «αν δεν δεις τη μεταφυσική του οπτική, δεν μπορείς να το καταλάβεις», παρομοιάζοντας το έργο «με ένα μικρό σύμπαν».¹⁷⁹

Στο παραπάνω συνολικό πλαίσιο, και το υδάτινο στοιχείο στην παράσταση αποκτά έναν ευρύτερο συμβολισμό, αφού η σκηνοθέτρια περιγράφει πως το νερό είναι «σύμβολο και η αρχή των πάντων, [...] οι επιθυμίες, τα πάθη, ο ερωτικός πόθος που μας κατακλύζουν και μας καταστρέφουν, όταν απουσιάζει η διάκριση».¹⁸⁰ Δεν περιορίζεται λοιπόν ο συμβολισμός του νερού στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Αθήνας του 428 π.Χ., αλλά ως ζωτικό στοιχείο εκφράζει τις ανθρώπινες επιθυμίες, την ισορροπία ανάμεσα στη στέρηση και την υπερβολή, το μέτρο και την αλαζονεία, την καταστροφική δύναμη που μπορεί να έχει η διατάραξη αυτής της ισορροπίας.

2. Θεϊκός-υπερφυσικός και ανθρώπινος κόσμος

Η σκηνοθεσία αποτυπώνει με ιδιαίτερο τρόπο τον θεϊκό-υπερφυσικό κόσμο. Παρουσιάζουν έντονο ενδιαφέρον οι μορφές της Αφροδίτης και της Άρτεμης, αλλά και η αινιγματική μορφή του Θεράποντα, η οποία φαίνεται να παραπέμπει στον Έρωτα, ως «δαίμονα» της αρχαίας ελληνικής θρησκείας. Ανάλογο ενδιαφέρον εντοπίζεται ακόμη στην κίνηση των μορφών αυτών στον χώρο, στη λειτουργία του σκηνικού και εν τέλει στην εικονοποίηση της σχέσης ανθρώπινου και θεϊκού-υπερφυσικού στοιχείου στην παράσταση.

¹⁷⁷ Καραλή, «Ο Ευριπίδης λέει “όχι” στο μίσος», *Έθνος*, ό.π.

¹⁷⁸ Σκανδύλα, «“Υπάρχει χώρος για όλους” – Η Λυδία Κονιόρδου σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη», ό.π.

¹⁷⁹ Κονιόρδου, «Σαν να κοιτάξεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», ό.π.

¹⁸⁰ Κλεφτογιάννη, «Διακοσμητικός πολιτισμός», ό.π.

α. Οι μορφές της Αφροδίτης και της Άρτεμις

Η Μάρθα Φριντζήλα ως Αφροδίτη φορά μακρύ μπλε φόρεμα με παγιέτες. Πάνω από το φόρεμα έχει ριγμένη εσάρπα, ασημένια στην εξωτερική της πλευρά και μαύρη στην εσωτερική. Κρατά βεντάλια. Τα μαλλιά της είναι βαμμένα σε έντονο κόκκινο χρώμα. Το μακιγιάζ της είναι επίσης έντονο: κόκκινο κραγιόν και μπλε σκιά ματιών. Η κριτική συνέδεσε το κοστούμι της Αφροδίτης με την αισθητική του καμπαρέ¹⁸¹ ή είδε τη θεά ως μια ντίβα της όπερας.¹⁸² Μπορούμε να κατανοήσουμε βαθύτερα τη σύνδεση με τον χώρο του θεάματος ή του τραγουδιού, αν λάβουμε υπ' όψη και την ιδιότητα της τραγουδίστριας που φέρει η Μάρθα Φριντζήλα, ιδιότητα η οποία αξιοποιήθηκε από τη σκηνοθεσία. Η Φριντζήλα στην παράσταση λειτουργεί ως «τραγουδίστρια», καθώς τραγουδά μαζί με τον Χορό τμήμα του Α' στάσιμου.

Συγχρόνως, όμως, είναι σαφείς οι αναφορές του κοστούμιού στη θάλασσα, στο υδάτινο στοιχείο. Το μπλε χρώμα του φορέματος και το μαύρο χρώμα της εσάρπας φαίνεται πως παραπέμπουν στις –πιο ανοιχτές και πιο σκούρες– αποχρώσεις του ωκεανού. Η σύνδεση της Αφροδίτης με τη θάλασσα δεν εκφράζεται όμως μόνο στο κοστούμι της, αλλά ενυπάρχει σε ένα σύνολο στοιχείων της παράστασης, τα οποία αλληλεπιδρούν με την ίδια τη μορφή της θεάς. Χαρακτηριστική είναι η έναρξη της παράστασης, με τον ήχο των κυμάτων, ως το πρώτο ερέθισμα που λαμβάνει ο θεατής, να συμπληρώνεται από την εικόνα της κίνησης των μπλε πανιών. Στη συνέχεια, με τα βήματα της Αφροδίτης, η οποία ξεκινά τον Πρόλογο προχωρώντας στην ορχήστρα, το λευκό πανί που καλύπτει την ορχήστρα απομακρύνεται, αποκαλύπτοντας το μπλε πανί που βρίσκεται από κάτω. Και σε αυτό το σημείο, η συσχέτιση των δύο χρωμάτων (λευκό-αφρός και μπλε), εικονοποιεί την κίνηση των κυμάτων. Στη συνέχεια και για όλη τη διάρκεια της παράστασης η ορχήστρα παραμένει καλυμμένη με το μπλε πανί, ενώ ο ήχος των κυμάτων επανέρχεται ανά διαστήματα, κοπάζει και κλιμακώνεται.

Η Φανή Αποστολίδου ως Άρτεμις φορά κοντό χρυσό φόρεμα, λευκό καλσόν και λευκό κορμάκι. Τα ίσια μακριά μαλλιά της είναι πιασμένα σε αλογοουρά. Έχει σημασία να σταθούμε στο χρυσό χρώμα του κοστούμιού, επιχειρώντας μια σύνδεση με

¹⁸¹ Λουίζα Αρκουμανέα, « “Ιππόλυτος” σε θολά νερά», *Το Βήμα της Κυριακής – Πολιτισμός*, 10 Αυγούστου 2014.

¹⁸² Καραλή, «Ο Ευριπίδης λέει “όχι” στο μίσος», ό.π.

τις εικόνες που εντοπίζουμε στο έργο. Ο Χορός, υμνώντας την Άρτεμη στην αρχή του έργου, αναφέρει πως η θεά κατοικεί στο πολύχρυσο παλάτι του Δία («Ζηνός πολύχρυσον οίκον», στ. 68-69), ενώ στη συνέχεια ο Ιππόλυτος κάνει λόγο για τα χρυσά μαλλιά της («χρυσέας κόμης», στ. 82). Στις δύο αυτές αναφορές είναι σαφής η σύνδεση της Άρτεμης με το χρυσό χρώμα. Συγχρόνως, όμως, η εικόνα της Άρτεμης που κινείται ζωηρά στην ορχήστρα¹⁸³ φορώντας το χρυσό φόρεμα μπορεί να συνδεθεί και με την παρακάτω εικόνα: Ο Ιππόλυτος, πάλι στην αρχή του έργου, περιγράφει χαρακτηριστικά πως στο απάτητο λιβάδι της Άρτεμης δεν βόσκουν ζώα ούτε καλλιεργούν γεωργοί. Εκεί κινείται μόνο μια μέλισσα, η οποία χαίρεται την άνοιξη (στ. 77). Η μέλισσα αυτή συνδέεται με την ίδια τη θεά, η κίνησή της συνδέεται με τη θεϊκή πνοή.¹⁸⁴

Στις περιπτώσεις και των δύο θεαινών είναι εμφανές το γκροτέσκο στοιχείο στα κοστύμια και στο μακιγιάζ. Το ενδιαφέρον είναι ότι το στοιχείο αυτό πλάθει μορφές που μπορούν να θεωρηθούν συγγενικές με αντίστοιχες φιγούρες κόμικ ή κινουμένων σχεδίων. Τόσο η σκοτεινή και πληθωρική μορφή της Αφροδίτης, που εξουσιάζει τη θάλασσα, όσο και η δυναμική μορφή της Άρτεμης, που επιτίθεται ως πειθαρχημένη «πολεμίστρια» στον Θησέα, καθώς είναι δοσμένες με γκροτέσκο τρόπο και ενσωματώνουν στοιχεία σύγχρονης αισθητικής, παραπέμπουν τον σύγχρονο θεατή σε τέτοιες φιγούρες.¹⁸⁵ Η σκηνοθέτρια φαίνεται να επιστρατεύει στοιχεία αυτής της σύγχρονης αναλογίας, καθιστώντας τις θεϊκές μορφές κατανοητές στο σύγχρονο κοινό.

¹⁸³ Η ζωηρή κίνηση της Φανής Αποστολίδου είναι ουσιώδες στοιχείο της μορφής της Άρτεμης στην παράσταση. Σε αντιστοιχία με την παρατήρηση που έγινε αμέσως παραπάνω για την ιδιότητα της τραγουδίστριας που φέρει η Μάρθα Φριντζήλα, εν προκειμένω μπορούμε να παρατηρήσουμε πως αξιοποιείται από τη σκηνοθεσία το γεγονός ότι η Φανή Αποστολίδου είναι χορεύτρια. Το ύφος της κίνησης της είναι άλλοτε πιο ελαφρύ και άλλοτε πιο δυναμικό, παραπέμποντας σε πολεμική τέχνη. Η θεά παρουσιάζεται ως αεικίνητη.

¹⁸⁴ Το ενδιαφέρον είναι πως, στη συνέχεια του έργου, η αντίπαλη θεά της Άρτεμης, η Αφροδίτη, περιγράφεται και εκείνη ως μια δηλητηριώδης μέλισσα που πετά εδώ και εκεί (στ. 563-564). Εντοπίζεται λοιπόν μια επανάληψη της εικόνας της μέλισσας, ως εικόνας που μπορεί να εκφράσει για τους ανθρώπους το υπερφυσικό, το θεϊκό στοιχείο. Βλ. Segal, «The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow», ό.π., σ. 172, και Knox, «The *Hippolytus* of Euripides», ό.π., σ. 111-112.

¹⁸⁵ Προκειμένου να γίνει κατανοητή αυτή η σκέψη, μπορούμε να παραλληλίσουμε τη μορφή της Αφροδίτης, η οποία τόσο άμεσα συσχετίζεται με το στοιχείο της θάλασσας, με μορφές όπως η Ούρσουλα, η μάγισσα της θάλασσας στη Μικρή Γοργόνα της Disney, και τη μορφή της Άρτεμης με ηρωίδες όπως η Μουλάν στην ομώνυμη ταινία της Disney.

β. Η αιγιματική μορφή του Θεράποντα-Έρωτα

Έχει σημασία να εξετάσουμε τη λειτουργία της μορφής του Θεράποντα στην παράσταση. Ο όρος «θεράπων» στα αρχαία ελληνικά δήλωνε τον υπηρέτη ή τον ακόλουθο. Μπορούσε όμως να χρησιμοποιηθεί και για να δηλώσει αυτόν που λατρεύει έναν θεό. Έχει ενδιαφέρον ότι ο Θεράπων στον *Ιππόλυτο*, παρ' όλο που φαίνεται να εντάσσεται στο σύνολο των ακόλουθων του παλατιού, συγχρόνως μπορεί να προσεγγιστεί ως «θεράπων» και με τη θρησκευτική έννοια του όρου. Σε αυτή τη σκέψη μάς οδηγούν οι αναφορές του έργου στη λατρεία των δύο θεαινών, της Αφροδίτης και της Άρτεμης, των οποίων τα αγάλματα δεσπόζουν στις πύλες του παλατιού του Θεσέα. Ο Θεράπων συμβουλεύει τον Ιππόλυτο να λατρεύει την Αφροδίτη όπως της πρέπει (στ. 99-105), ενώ, μετά την αναχώρηση του νέου, δηλώνει τη σταθερότητα της δικής του λατρείας προς τη θεά, μπροστά στο άγαλμά της (στ. 114-120).

Η προσέγγιση της Λυδίας Κονιόρδου φαίνεται πως εκκινεί από αυτή τη σύνδεση του Θεράποντα με την Αφροδίτη, την οποία εξελίσσει και μεταπλάθει. Σε αναφορές του Τύπου η μορφή του Θεράποντα συσχετίζεται με τον Έρωτα: Η Μαίρη Αδαμοπούλου κάνει λόγο για τον «αιγιματικό, σε αναπηρικό αμαξίδιο και με φτερά ως Έρωτα, θεράποντα»,¹⁸⁶ ενώ η Αντιγόνη Καραλή περιγράφει τον ρόλο του Φαίδωνα Καστρή ως «δαίμονα-έρωτα».¹⁸⁷ Πιάνοντας το νήμα από αυτές τις αναφορές, κρίνουμε πως η αιγιματική για τον θεατή μορφή του Θεράποντα μπορεί πράγματι να ερμηνευθεί ακολουθώντας αυτή την κατεύθυνση. Το κοστούμι που φορά ο Φαίδων Καστρή (με τα χαρακτηριστικά πουπουλένια φτερά στην πλάτη ως σαφή αναφορά στις μυθολογικές απεικονίσεις του Έρωτα), σε συνδυασμό με το συνολικά αλλόκοτο της μορφής του και την επανεμφάνισή του σε χαρακτηριστικά σημεία της παράστασης (στα οποία αποκτά ιδιαίτερη σημασία το συναίσθημα του έρωτα), φαίνονται να τοποθετούν τον Θεράποντα στο μεταίχμιο του ανθρώπινου και του υπερφυσικού. Ο Θεράπων φαίνεται να ταυτίζεται με τον Έρωτα.

Με αυτόν τον τρόπο, η σκηνοθεσία εισάγει στην παράσταση μια μορφή που δεν είναι παρούσα στο έργο. Βέβαια, στο έργο δεν παύουν να είναι συχνές οι αναφορές

¹⁸⁶ Μαίρη Αδαμοπούλου, «Χλιαρή υποδοχή και παραφωνίες στον επετειακό *Ιππόλυτο*», *Τα Νέα*, 28 Ιουλίου 2014.

¹⁸⁷ Αντιγόνη Καραλή, «Ιππόλυτος... μέσα σε ένα κοχύλι», *Έθνος*, 28 Ιουλίου 2014.

στον έρωτα, τόσο ως συναίσθημα όσο και ως προσωποποιημένη μορφή, σε σύνδεση με τη θεά Αφροδίτη. Στον Πρόλογο, η Αφροδίτη μιλά κατ' επανάληψη για το συναίσθημα του έρωτα που ενέπνευσε στη Φαίδρα για τον Ιππόλυτο, ως μέρος του σχεδίου της για να εκδικηθεί τον τελευταίο («ίδουσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο έρωτι δεινωῖ τοῖς έμοῖς βουλευμασιν», «έρῶσ' έρωτ' έκδημον», «ένταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη κέντροις έρωτος ἢ τάλαιν' απόλλυται σιγῆν», «ἀλλ' οὔτι ταῦτη τόνδ' έρωτα χρὴ πεσεῖν»). Στη συνέχεια, στο πρώτο επεισόδιο, η Φαίδρα, λίγο πριν αποκαλύψει τα συναισθήματά της για τον Ιππόλυτο, ρωτά την Τροφό σχετικά με το συναίσθημα του έρωτα («τί τοῦθ' ὃ δὴ λέγουσιν άνθρωπους έρᾶν;», στ. 347) και εκείνη της το περιγράφει ως «το πιο γλυκό και συγχρόνως το πιο πικρό» συναίσθημα («ἡδιστον, ὦ παῖ, ταῦτὸν ἀλγεινόν θ' ἅμα», στ. 348). Στον μονόλογό της προς τις γυναίκες της Τροϊζήνας, η Φαίδρα αναφέρει πως την τραυμάτισε, την πλήγωσε ο έρωτας («μ' έρωσ έτρωσεν», στ. 392). Λίγο μετά, η Τροφός προσπαθεῖ να απαντήσει στην ταραχή της Φαίδρας υποστηρίζοντας πως ο έρωτας είναι ένα συναίσθημα κοινό στους ανθρώπους, για το οποίο δεν χρειάζεται να ανησυχεί κανείς υπερβολικά («έρᾶις [τί τοῦτο θαῦμα;] σὺν πολλοῖς βροτῶν· κάπειτ' έρωτος οὔνεκα ψυχὴν ὀλεῖς; οὔ ἄρα λύει τοῖς έρῶσι τῶν πέλας, ὅσοι τε μέλλουσ', εἰ θανεῖν αὐτοὺς χρεῶν»). Ωστόσο, η Φαίδρα τῆς λέει πως η ψυχή της έχει αργαστεί από τον έρωτα, γεγονός που δεν της επιτρέπει να ξεχωρίσει το καλό από το κακό («ὡς ὑπείργασμαι μὲν εὔ ψυχὴν έρωτι, τὰισχρὰ δ' ἦν λέγηις καλῶς ἐς τοῦθ' ὃ φεύγω νῦν ἀναλωθήσομαι»).

Καθοριστικό όμως είναι το Α' στάσιμο, το οποίο δομεῖται ως ένας ύμνος προς τον Έρωτα. Στο σημείο αυτό συναντάμε για πρώτη φορά στο έργο τον Έρωτα προσωποποιημένο. Περιγράφεται ως ο γιος του Δία («Έρωσ ὁ Διὸς παῖς», στ. 532), που ρίχνει τα βέλη της Αφροδίτης στους θνητούς. Αυτός ελέγχει τον πόθο στα μάτια των θνητών και γεμίζει με μια γλυκιά αίσθηση τις ψυχές που θα επιλέξει. Οι γυναίκες του Χορού τον αντιμετωπίζουν ως επικίνδυνο και τον παρακαλούν να μην τις επιλέξει ως στόχο της οργῆς του. Αναφέρουν πως σκορπά συμφορές, ως εκδίκηση προς τους θνητούς, οι οποίοι δεν τον τιμούν με θυσίες. Το στάσιμο ολοκληρώνεται με δύο παραδείγματα της καταστροφικής δύναμῆς της Αφροδίτης, η οποία πλήττει τους θνητούς μέσω του Έρωτα: αφενός τον έρωτα του Ηρακλή για την Ιόλη και αφετέρου τον θάνατο της Σεμέλης από τον κεραυνό του Δία.

Η σκηνοθέτρια, επιλέγοντας να εισαγάγει στην παράσταση τον προσωποποιημένο Έρωτα, ενισχύει την παρουσία του υπερφυσικού στοιχείου, εμπλουτίζοντας τις μορφές με τις οποίες αυτό εμφανίζεται. Η λειτουργία του Έρωτα

φαίνεται να προσεγγίζει αυτή που περιγράφεται στον διάλογο του Σωκράτη με τη Διοτίμα στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, όπου ο Έρωτας περιγράφεται ως «δαίμων», δηλαδή ως υπερφυσικό ον κατώτερο των θεών, το οποίο διαμεσολαβεί στην επικοινωνία μεταξύ θεών και θνητών. Συγκεκριμένα, αναφέρεται πως από τη γέννησή του ο Έρωτας ορίστηκε ως «συννοδός και υπηρέτης της Αφροδίτης».¹⁸⁸ Έτσι, στην παράσταση ο Έρωτας είναι παρών στον ανθρώπινο κόσμο χωρίς να γίνεται αντιληπτός. Ο θεατής κατανοεί πως αυτός ορίζει τα συναισθήματα της Φαίδρας, σταλμένος από την Αφροδίτη ως μια αόρατη αλλά πανίσχυρη δύναμη. Είναι χαρακτηριστικό πως οι ήρωες της τραγωδίας δεν αντιλαμβάνονται σε κανένα σημείο αυτή την ταυτότητά του. Ο Ιππόλυτος συνομιλεί μαζί του χωρίς να έχει αμφιβολία για τη θνητότητά του και για την ιδιότητά του ως απλού ακόλουθου.

γ. Η σχέση θεϊκού-υπερφυσικού και ανθρώπινου στοιχείου στον χώρο

Βασική λειτουργία του σκηνικού της παράστασης (Βασίλης Μαντζούκης) ήταν η έκφραση της σχέσης ανάμεσα στο θεϊκό και το ανθρώπινο στοιχείο.

Αρχικά, είναι χρήσιμο να σταθούμε με συντομία στα βασικά μέρη του, καθώς και στον συμβολισμό της εικόνας του, από τη σκοπιά της κριτικής. Η Όλγα Σελλά περιγράφει ένα «ξύλινο τεταρτημόριο κύκλου σε κεκλιμένο επίπεδο», πίσω από το οποίο υπήρχε «ένα αναβατόριο (κάτι σαν την κύρια είσοδο των ανακτόρων) και μια σκάλα που οδηγούσε στις κουζίνες του παλατιού (από εκεί κατέβαινε κάθε φορά η Τροφός)». Περιγράφει επίσης τις «σκαλωσιές» πάνω στις οποίες βρίσκονταν οι δύο θεές καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης.¹⁸⁹ Ο Γιάννης Ε. Στάμος αναφέρει πως το σκηνικό «χώριζε ουσιαστικά τη σκηνή σε τρία επίπεδα».¹⁹⁰

Ενδιαφέρον έχουν οι διαφορετικές ερμηνείες της εικόνας του σκηνικού: Η Μαίρη Αδαμοπούλου στο ρεπορτάζ της για την εφημερίδα *Τα Νέα* αναφέρει πως το σκηνικό «υποτίθεται ότι παρέπεμπε σε κοχύλι»¹⁹¹, η Αντιγόνη Καραλή, στο ρεπορτάζ

¹⁸⁸ Κ. Στεφανόπουλος, Στ. Τσιτσιρίδης, Λ. Αντζουλής, Γ. Κριτσέλης, *Ανθολογία αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/part\[5/1/2025\]](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/part[5/1/2025]).

¹⁸⁹ Όλγα Σελλά, «Ακροβασίες ανάμεσα στο κλασικό και το μοντέρνο», *Η Καθημερινή*, 29 Ιουλίου 2014.

¹⁹⁰ Γιάννης Ε. Στάμος, «Θερμή υποδοχή για τον *Ιππόλυτο*», *Ελευθεροτυπία*, 28 Ιουλίου 2014.

¹⁹¹ Αδαμοπούλου, «Χλιαρή υποδοχή και παραφωνίες στον επετειακό *Ιππόλυτο*», ό.π.

της για την εφημερία *Έθνος* ερμηνεύει το σκηνικό ως «ένα κομμάτι από κοχύλι»¹⁹², ενώ από τη Χριστίνα Κόκκοτα το σκηνικό ερμηνεύεται ως μια «τεράστια αχιβάδα».¹⁹³ Απ' την άλλη, στην κριτική παρουσίαση της παράστασης στην ιστοσελίδα *catisart.gr*, η εικόνα του σκηνικού ερμηνεύεται ως «ένας τεράστιος ιστός αράχνης, σύμβολο της πλεκτάνης του έρωτα»¹⁹⁴, ενώ ο Γιάννης Ε. Στάμος κάνει λόγο για «σχήμα βεντάλιας, που ως μεγεθυμένο σύμβολο της θεάς Αφροδίτης σηματοδοτεί τον χώρο επιρροής της, ενώνοντας το ανθρώπινο με το υπερβατικό στοιχείο».¹⁹⁵

Από τις ως άνω περιγραφές, συμπεραίνουμε πως οι επιμέρους εικόνες της θάλασσας, στις οποίες σταθήκαμε παραπάνω, ενισχύονταν από τον επιχειρούμενο γενικό συμβολισμό της εικόνας του σκηνικού. Η εικόνα του κοχυλιού/αχιβάδας συμπύκνωνε την ισχύ της Αφροδίτης, εκφράζοντας τη σύνδεσή της με τη φύση, με την ασυγκράτητη δύναμη της θάλασσας, και την καθιστούσε κυρίαρχη του χώρου. Η ορχήστρα «καταλαμβάνονταν» από τη θάλασσα, δηλαδή από την Αφροδίτη. Ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλεφθεί η παρουσία της Άρτεμης, καθώς και σε αυτή την περίπτωση υπήρχε μια ενδιαφέρουσα σύνδεση της θεάς με τη φύση. Όπως φαίνεται στη βιντεοσκόπηση, η Άρτεμη εμφανιζόταν τρέχοντας στην αρχή της παράστασης μαζί με τον Ιππόλυτο και τους ακόλουθούς του, που την υμνούσαν, μέσα από τον φυσικό χώρο που περιβάλλει το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Επρόκειτο για μια χαρακτηριστική εικονοποίηση της σύνδεσης της Άρτεμης με την παρθένα φύση, με το «απάτητο λιβάδι» που περιγράφει ο Ιππόλυτος ως χώρο λατρείας της, αλλά και με το δάσος στο οποίο η ίδια κυνηγούσε σύμφωνα με τη μυθολογία. Διαπιστώνουμε λοιπόν τη συνολική πρόθεση της σκηνοθεσίας να εκφραστεί, μέσα από τη λειτουργία του σκηνικού αλλά και την αξιοποίηση του περιβάλλοντος χώρου, η σχέση του θεϊκού στοιχείου με τη φύση, με τις δυνάμεις της φύσης αλλά και με τον ίδιο τον φυσικό χώρο.

¹⁹² Καραλή, «Ιππόλυτος... μέσα σε ένα κοχύλι», *Έθνος*, ό.π.

¹⁹³ Χριστίνα Κόκκοτα, «Ιππόλυτος μινιμαλιστικών και σκωπτικών γραμμών», *Critic's Point*, 18 Αυγούστου 2014, <https://critics-point.gr/%CE%B9%CF%80%CF%80%CF%8C%CE%BB%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CE%BC%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%83%CE%BA%CF%89%CF%80/> [5/1/2025].

¹⁹⁴ [χ.σ.], «Ιππόλυτος, αιγνιματικός χαρακτήρας για τη “νόσο” του έρωτα και τις ελεύθερες επιλογές», *Cat Is Art*, 29 Ιουλίου 2014, <https://www.catisart.gr/qc-15846047/> [5/1/2025].

¹⁹⁵ Στάμος, «Θερμή υποδοχή για τον *Ιππόλυτο*», ό.π.

Συνολικά στην παράσταση, οι δύο θεές κινούνται ελεύθερα στα διάφορα μέρη του σκηνικού. Όποτε χρειάζεται, «κατεβαίνουν» στην ορχήστρα προκειμένου να επέμβουν στα ανθρώπινα, όντας αόρατες για τους ανθρώπους. Η σκηνοθεσία έχει επιλέξει να τονίσει αυτή την πτυχή, εισάγοντας την παρουσία της Άρτεμης σε σημεία που δεν προβλέπονται από την κατά γράμμα ανάγνωση του έργου. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή της προσευχής του Ιππόλυτου προς την Άρτεμη, όπου ο θεατής παρακολουθεί την έντονη αλληλεπίδραση των δύο, η οποία αποτυπώνεται μέσω της χορογραφίας, παρ' όλο που ο Ιππόλυτος δεν μπορεί να αντικρίσει την όψη της αγαπημένης του θεάς. Εξίσου χαρακτηριστική είναι η σκηνή ανάμεσα στον Θησέα και την Άρτεμη, όπου πάλι μέσω της χορογραφίας αποτυπώνεται η τιμωρία της θεάς, η οποία ξεκινά με ακριβείς κινήσεις να χτυπά τον βασιλιά, παρ' όλο που για εκείνον είναι αόρατη. Μέσω του μοτίβου του «αόρατου» των θεών και της «τυφλότητας» των θνητών εικονοποιείται με χαρακτηριστικό τρόπο η παντοδυναμία των θεών και η ταυτόχρονη άγνοια ή ελλιπής γνώση των ανθρώπων για τη φύση των θεών και τις επιδιώξεις τους.

Η ελεύθερη κίνηση των θεαινών στα διάφορα μέρη του σκηνικού σηματοδοτεί λοιπόν έναν αδιαίρετο κόσμο, στον οποίο το θεϊκό στοιχείο είναι κυρίαρχο, αλλά συγχρόνως η θέση που παίρνουν ανεβασμένες στις σκαλωσιές κατά το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης αποτυπώνει με ακόμη πιο άμεσο τρόπο την εξουσιαστική σχέση τους προς τους θνητούς, τους οποίους επιβλέπουν. Συγχρόνως, τα πολλαπλά επίπεδα του σκηνικού λειτουργούν εκφράζοντας ιεραρχικές σχέσεις και ανάμεσα στα υπερφυσικά όντα. Είναι χαρακτηριστική η κίνηση του Θεράποντα-Έρωτα με το αναβατόριο: κατεβαίνοντας «εξαφανίζεται» πίσω από το κεκλιμένο ξύλινο επίπεδο «δείχνοντας» την κίνηση του δαίμονα Έρωτα προς τη γη, η οποία αποτελούσε τη δική του κατοικία, σε αντίθεση με τον Όλυμπο που ήταν η κατοικία των θεών. Παρομοίως, η θέση που παίρνει δίπλα από τις σκαλωσιές στις οποίες είναι ανεβασμένες οι δύο θεές, σε χαμηλότερο επίπεδο από εκείνες, σηματοδοτεί τη θέση του ως κατώτερη θεότητα.

3. Ο Χορός: «Γυναικείος κόσμος» και «ανδρικός κόσμος»

Η σκηνοθεσία διευρύνει τη λειτουργία του ανδρικού παραχορηγήματος που υπάρχει στο έργο (ακόλουθοι Ιππόλυτου), διαμορφώνοντας δύο Χορούς, έναν ανδρικό και έναν γυναικείο. Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης, παρ' όλο που σε γενικές γραμμές κρίνει αυστηρά τις σκηνοθετικές επιλογές της παράστασης, εστιάζει στην αντίθεση που διαμορφώνεται ανάμεσα στους δύο Χορούς, εκφράζοντας την άποψη ότι πρόκειται για ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της σκηνοθεσίας. Συγκεκριμένα, παρ' όλο που επικρίνει την αισθητική των κοστουμιών, τόσο του ανδρικού όσο και του γυναικείου Χορού (περιγράφει τον ανδρικό Χορό ως «ντυμένο με μπανέλες όπου φέγγουν στον ποδόγυρο κάτι στρογγυλά νέον» και τον ανδρικό Χορό ως «τα άγρια και μακρυμάλλικα αγόρια που στριγγλίζουν και βρυχώνται [...] σαν παλιές κόπιες των σημερινών χούλιγκαν»), εντοπίζει σε αυτή την «υπερβολή» (σε συνδυασμό με τον «“επιτηδευμένα” γυναικείο και ανδρικό» υποκριτικό και κινησιολογικό κώδικα) τη σκιαγράφηση μιας εποχής όπου ο κόσμος των γυναικών και ο κόσμος των ανδρών χωρίζονταν με αυστηρά όρια, με τα δύο φύλα να μην έχουν δυνατότητα πραγματικής επικοινωνίας.¹⁹⁶ Είναι χρήσιμο να σταθούμε στην παρατήρηση αυτή, εμβαθύνοντας στον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται στην παράσταση η αντίθεση ανάμεσα στους δύο διαφορετικούς κόσμους, τον «ανδρικό» και τον «γυναικείο».

Ξεκινώντας από τις θεωρητικές αναλύσεις που αφορούν τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, ο Charles Segal εντοπίζει ως έναν από τους νοηματικούς άξονες του έργου τη διάκριση μεταξύ «γυναικείου κόσμου» και «ανδρικού κόσμου». Η διάκριση αυτή λειτουργεί τόσο στο επίπεδο της γλώσσας όσο και στο επίπεδο του χώρου. Οι γυναίκες στο έργο στερούνται τη δυνατότητα άμεσης και ολοκληρωμένης επικοινωνίας με τους άντρες. Ως αποτέλεσμα, η επικοινωνία μεταξύ των δύο φύλων συμβαίνει με μερικό, διακοπτόμενο ή απατηλό τρόπο. Τα όρια αυτά στη λεκτική επικοινωνία μεταξύ των δύο «κόσμων» εκφράζονται και στον χώρο. Τα «γυναικεία» μυστικά, αυτά που δεν μπορούν να ειπωθούν στους άντρες, συνδέονται με τον εσωτερικό, ιδιωτικό χώρο. Η διαφυγή τους από τον ιδιωτικό στον δημόσιο χώρο συνιστά απειλή για τη γυναίκα. Άλλωστε, ο δημόσιος χώρος, ως χώρος της πολιτικής, του δικαίου, των αθλημάτων, της ηθικής, είναι «ανδρικός χώρος». Έτσι, καθίσταται καθοριστική στο έργο η στιγμή που η

¹⁹⁶ Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Ένα κεκοσμημένο τίποτα», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 28 Ιουλίου 2014.

«ασθενής» Φαίδρα εξέρχεται από τη θύρα του παλατιού, για να αναγκαστεί να αποκαλύψει στη συνέχεια στην Τροφού το μυστικό του έρωτά της για τον Ιππόλυτο, το οποίο, με έμμεσο τρόπο, μέσω της Τροφού, «διαρρέει» στον κόσμο των ανδρών.¹⁹⁷

Σχετική είναι και η ανάλυση της Barbara E. Goff για τη «διαλεκτική εσωτερικού και εξωτερικού χώρου» στον *Ιππόλυτο*. Η Goff εστιάζει στην έννοια του «οίκου», όχι απλώς ως δηλωτική του χώρου του σπιτιού, αλλά τονίζοντας τη βαθύτερη ιδεολογική σημασία που αυτή είχε στην αρχαία Ελλάδα. Ο «οίκος» δεν περιελάμβανε μόνο το σύνολο των μελών της οικογένειας, αλλά και τους δούλους, την κινητή ιδιοκτησία και την ιδιόκτητη γη. Σε μια πατριαρχική, δουλοκτητική κοινωνία, εξέφραζε τις ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ των μελών του. Ο «περιορισμός εντός του σπιτιού» ήταν «δηλωτικός της γυναικείας ταυτότητας», καθώς υπήρχε αυστηρή διαφοροποίηση μεταξύ των φύλων όσον αφορά στον χώρο· οι γυναίκες ήταν ταυτισμένες με το «μέσα» και οι άντρες ήταν ταυτισμένοι με το «έξω». Η Φαίδρα, βάσει του κοινωνικού ρόλου της, είναι συνδεδεμένη με τον χώρο του σπιτιού. Βάσει της επιθυμίας της, όμως, έχει την τάση απομάκρυνσης από αυτόν. Συγχρόνως, έχει σημασία η επισήμανση της Goff ότι ο Ιππόλυτος, ως νόθος γιος, που αρνείται μάλιστα τον γάμο, δεν έχει ισχυρή σύνδεση με τον «οίκο», σε αντίθεση με τον πατέρα του που είναι κύριος του «οίκου». Ο χώρος με τον οποίο συνδέεται είναι εξωτερικός, είναι αυτός του δάσους, όπου πηγαίνει για κυνήγι.¹⁹⁸

Με ποιους τρόπους αποτυπώνεται ο παραπάνω νοηματικός άξονας στην παράσταση; Αρχικά, και προτού εστιάσουμε στον γυναικείο Χορό, πρέπει να αναφερθούμε στην ίδια τη φιγούρα της Φαίδρας και κατ' επέκταση στη σύνδεσή της με τις γυναίκες της Τροιζήνας. Η Λυδία Κονιόρδου (Φαίδρα) εμφανίζεται πάνω σε γερανό που την ανυψώνει σιγά-σιγά και προβάλλει μέσα από τον χώρο του σκηνικού. Φορά λευκό μακρύ φόρεμα και λευκό ημιδιάφανο πέπλο που την καλύπτει ολόκληρη, ξεκινώντας απ' το κεφάλι.

ι) Τόσο ο ρυθμός της ανύψωσης όσο και η τοποθέτηση της φιγούρας της στον χώρο δίνουν την εντύπωση της στενής της σύνδεσης με τον εσωτερικό χώρο του

¹⁹⁷ Charles Segal, «Language, Signs, and Gender», *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Duke University Press, Durham and London 1993, σ. 89-135.

¹⁹⁸ Barbara E. Goff, «The house», *The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytus*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, σ. 2-12.

παλατιού, απ' τον οποίο εμφανίζεται, και ο οποίος είναι μη ορατός, «κρυφός» για τον θεατή.

ii) Το πέπλο που φορά σχηματίζει την εικόνα πολλαπλών στρωμάτων κάλυψης. Πρόκειται για κάτι που έχει επισημανθεί από τους μελετητές του *Ιππόλυτου*: στο έργο, σύμφωνα με την περιγραφή του Χορού, η Φαίδρα είναι κλεισμένη στο σπίτι και συγχρόνως καλυμμένη με το πέπλο. Σύμφωνα με τη Froma I. Zeitlin, με το κάλυμμα αυτό εκφράζεται η κοινωνικά επιβεβλημένη γυναικεία αιδώς, ενώ συγχρόνως ενισχύεται η διαλεκτική «εσωτερικού» και «εξωτερικού» που υπάρχει στο έργο.¹⁹⁹ Η Barbara E. Goff, εντοπίζοντας και εκείνη τη «διπλή απομόνωση» της Φαίδρας –εντός του σπιτιού και εντός του πέπλου–, τη θεωρεί «δηλωτική της θέσης της Φαίδρας ως σεμνής συζύγου και μητέρας», ενώ συγχρόνως τη συνδέει και με τη «νόσο» της επιθυμίας που την έχει καταβάλλει. Η Φαίδρα, υποστηρίζει η Goff, απομονώνεται διπλά και συγχρόνως αρνείται το φαγητό και την ομιλία, προκειμένου να εξασφαλίσει ότι η καταστροφική επιθυμία δεν θα βρει διέξοδο από το σώμα της προς τον έξω κόσμο.²⁰⁰

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω, το πέπλο συμπληρώνει την εικόνα του «γυναικείου κόσμου» ως ενός κόσμου «αιδούς», όπου η «σωφροσύνη» είναι ζητούμενο και απαραίτητος όρος για την επίτευξή της είναι η απομόνωση. Όταν η Φαίδρα πετάει από πάνω της το πέπλο, διακρίνεται το φόρεμά της. Λαμβάνοντας υπόψη το υλικό, το χρώμα και τη γραμμή του, παρατηρεί κανείς πως θυμίζει νυχτικό. Δικαιολογείται φυσικά από την εξέλιξη της υπόθεσης η Φαίδρα να φοράει νυχτικό, καθώς, όπως γνωρίζουμε, είναι βαριά άρρωστη, κλινήρης. Συγχρόνως, όμως, το νυχτικό, ως ένδυμα εσωτερικού χώρου, αποκτά συμβολική λειτουργία, ενισχύοντας τη διαλεκτική σχέση εσωτερικού και εξωτερικού χώρου που υπάρχει στο έργο και στην παράσταση. Η έξοδος της Φαίδρας από το παλάτι με το νυχτικό της καθιστά τον –μέχρι τότε– αποκλειστικά ιδιωτικό «γυναικείο κόσμο» του υπνοδωματίου της εν μέρει δημοσίως ορατό. Ένα μέρος του εσωτερικού, κρυφού χώρου «μεταφέρεται» στον εξωτερικό χώρο. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι η Φαίδρα είναι ξυπόλητη.

iii) Το λευκό χρώμα του φορέματος και του πέπλου είναι δηλωτικό της αγνότητας. Είναι ενδιαφέρον ότι το στοιχείο που υπερισχύει εδώ στη σκηνοθετική

¹⁹⁹ Froma I. Zeitlin, «The power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the *Hippolytus*», Peter Burian (επιμ.), *Directions in Euripidean Criticism. A collection of essays*, Duke University Press, Durham 1985, σ. 75-76.

²⁰⁰ Goff, «The house», ό.π., σ. 5.

άποψη και καθορίζει την επιλογή του χρώματος δεν είναι η κρυφή ερωτική επιθυμία της Φαίδρας ή το «μίασμα» που νιώθει πως τη λερώνει (κόκκινο ή κάποιο σκούρο χρώμα), αλλά η σεξουαλική αγνότητα που χαρακτηρίζει, ως κοινωνική επιταγή, τον «γυναικείο κόσμο». Συγχρόνως, το λευκό χρώμα του φορέματος παραπέμπει στον γάμο. Ο γάμος, ως η νόμιμη σεξουαλική ένωση, είναι έννοια καθοριστικής σημασίας στον *Ιππόλυτο*, όπως αναλύει σχετικά ο Michael R. Halleran, εντοπίζοντας στο έργο φράσεις και οι εικόνες που παραπέμπουν στο θέμα του γάμου. Στην κοινωνία της αρχαίας Αθήνας, ο γάμος διασφάλιζε τον έλεγχο της σεξουαλικότητας της νύφης, η οποία, ως ιδιοκτησία, περνούσε από την εξουσία του πατέρα στην εξουσία του συζύγου. Έτσι, εξασφαλιζόταν η συνέχεια και η ισχυροποίηση της πόλεως, μέσα από τη γέννηση νόμιμων τέκνων. Στον *Ιππόλυτο*, υποστηρίζει ο Halleran, η διακινδύνευση ή η παραβίαση των κανόνων του γάμου ή και η άρνησή του ως θεσμού από τα πρόσωπα έχει καταστροφικά αποτελέσματα. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο έρωτας της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο, τη στιγμή που είναι παντρεμένη με τον Θησέα, θέτει σε κίνδυνο τον νόμιμο γάμο της και τα παιδιά που έχουν αποκτήσει και έτσι την οδηγεί στην απόφαση της αυτοκτονίας.²⁰¹

Μπορούμε λοιπόν να ερμηνεύσουμε την εικόνα της Φαίδρας, που εμφανίζεται στην παράσταση ντυμένη στα λευκά, ως εικόνα της Φαίδρας-νύφης. Έχει ενδιαφέρον ότι η εικόνα της νύφης διατηρείται και μετά τον θάνατό της Φαίδρας, καθώς το πτώμα της εμφανίζεται, με τον ίδιο γερανό, μέσα από το παλάτι, καλυμμένο με το ίδιο λευκό ένδυμα και πέπλο. Η επιλογή αυτή της παράστασης απηχεί συγκεκριμένες εικόνες του ίδιου του έργου. Στο Β' στάσιμο, και ενώ η Φαίδρα έχει ήδη εκμυστηρευτεί στις γυναίκες του Χορού την απόφασή της να αυτοκτονήσει, εκείνες θυμούνται και περιγράφουν την εικόνα της καθώς ερχόταν με λευκό καράβι από την Κρήτη στην Αθήνα για τον άτυχο για εκείνην γάμο. Στη συνέχεια, ο Χορός περιγράφει πως η Φαίδρα έχει αποσυρθεί στον «νυφικό θάλαμο» για να κρεμαστεί. Φαίνεται λοιπόν πως η ιδιότητα της νύφης, της συζύγου, από τη στιγμή που αποκτήθηκε, συνοδεύει τη Φαίδρα και στη ζωή και στον θάνατο. Άλλωστε, πρόκειται για κάτι που και η ίδια επιδίωξε: να διατηρήσει τον ρόλο της συζύγου, με τους κοινωνικά επιβεβλημένους κανόνες που τον συνοδεύουν, ακόμη και με τον θάνατό της. Η Nicole Loraux εντοπίζει

²⁰¹ Michael R. Halleran, «Gamos and Destruction in Euripides' *Hippolytus*», *Transactions of the American Philological Association* (1974-2014), Vol. 121 (1991), pp. 109-121.

σχετικά, αναφερόμενη μεταξύ άλλων και στη Φαίδρα, πως πολύ συχνά «ο θάνατος των γυναικών» στην τραγωδία «επιβεβαιώνει ή αποκαθιστά τη σχέση τους με τον γάμο και τη μητρότητα», καθώς ο τόπος στον οποίο σκοτώνονται είναι ο «θάλαμος», η «συζυγική κάμαρα», στα βάθη της οικίας. Όπως λέει η ίδια, «στις γυναίκες δεν επιτρέπεται να ξεφύγουν από τον χώρο στον οποίο βρίσκονται ριζωμένες, και το βαθύ καταφύγιο στο οποίο σπεύδουν για να πεθάνουν είναι συγχρόνως και το σύμβολο της ζωής τους: μιας ζωής που αποκτά το νόημά της εκτός εαυτού και βιώνεται στους θεσμούς, γάμο, μητρότητα, που προσδένουν τις γυναίκες στον κόσμο και στη ζωή των ανδρών».²⁰²

Τα κοστούμια του Χορού των γυναικών είναι επίσης ανοιχτόχρωμα. Πρόκειται για κοστούμια σε υπόλευκες ή παλ αποχρώσεις, μονόχρωμα ή ριγέ. Χρωματικά, λοιπόν, και λαμβάνοντας υπ' όψη την αντίθεση με τα μαύρα κοστούμια του Ιππόλυτου και των ακολούθων του, ο γυναικείος Χορός καθίσταται μέρος του ίδιου «γυναικείου κόσμου» στον οποίο ανήκει και η Φαίδρα. Επίσης, έχει ενδιαφέρον ότι τα μέλη του Χορού των γυναικών φορούν κρινολίνο.²⁰³ Η εικόνα του κλουβιού που σχηματίζει ο σκελετός του κρινολίνου γύρω από το σώμα των γυναικών μπορεί, στο πλαίσιο της παράστασης, να παραπέμψει νοηματικά στον περιορισμό του γυναικείου σώματος και του γυναικείου ερωτισμού, κατ' αναλογία με το πέπλο της Φαίδρας ή με τον εσωτερικό χώρο του οίκου.

Ακόμη, τόσο το δέρμα της Φαίδρας όσο και το δέρμα του γυναικείου Χορού στην παράσταση είναι βαμμένο με λευκό χρώμα. Υπάρχει ήδη στο έργο του Ευριπίδη αναφορά στο λευκό δέρμα της Φαίδρας: ο Χορός, στο Β' στάσιμο, αναφέρεται στη θηλιά που η Φαίδρα πρόκειται να δέσει στον λευκό λαιμό της (στ. 769-770). Και συνολικά, όμως, η Χαρά Μπακονικόλα έχει εντοπίσει συχνές αναφορές στο «λευκό δέρμα του προσώπου» ή στις «λευκές παρειές» των γυναικών στην τραγωδία, ως «στοιχείο που ενισχύει κολακευτικά την όψη τους».²⁰⁴

²⁰² Nicole Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία* (μετ. Αγγελική Ροβάτσου), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1995, σ. 68-69.

²⁰³ Το κρινολίνο ήταν είδος εσφορούχου του 19ου αιώνα, το οποίο χρησίμευε για να συγκρατεί τις φούστες των γυναικών.

²⁰⁴ Χαρά Μπακονικόλα, *Τραγωδία και γλώσσα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, σ. 193.

Από όλα τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο «γυναικείος κόσμος» στην παράσταση σκιαγραφείται ως ο κόσμος του γάμου, του περιορισμού στον οίκο, της σεξουαλικής αγνότητας. Από την άλλη, υπάρχουν μια σειρά από στοιχεία που συμβάλλουν ώστε ο θεατής να αντιμετωπίσει κριτικά αυτόν ακριβώς τον «γυναικείο κόσμο» που αναπαρίσταται. Η υποκριτική, επιστρατεύοντας τη λειτουργία της αποστασιοποίησης, γεννά στον θεατή το ερώτημα αν η δράση των γυναικών εντός αυτού του «γυναικείου κόσμου» είναι ελεύθερη και συνειδητή, ή αν υπαγορεύεται από προκαθορισμένους κοινωνικούς κανόνες. Είναι χαρακτηριστική η κίνηση της Φαίδρας και του Χορού των Γυναικών που παραπέμπει στην κίνηση της μαριονέτας. Τα στερεότυπα που επιστρατεύονται (ανοιχτόχρωμο χρώμα των ρούχων που παραπέμπει στην αγνότητα, ημιδιάφανο πέπλο που παραπέμπει στη σύγχυση φαίνεσθαι/είναι, ξανθή κόμη, λευκό δέρμα κ.ο.κ.) γεννούν τον προβληματισμό για το αν ο «γυναικείος κόσμος» που αναπαρίσταται είναι αληθινός, αν είναι ο κόσμος που εκφράζει τα γυναικεία πρόσωπα του έργου, ή αν τελικά είναι απλώς η «εικόνα» του γυναικείου κόσμου, βάσει του εξωτερικού βλέμματος της κοινωνίας. Λειτουργεί η ειρωνεία, ως μέσο κριτικής. Επίσης, ζητήματα όπως ο περιορισμός του γυναικείου σώματος και η γυναικεία ερωτική επιθυμία τίθενται υπό την οπτική της ιστορικής εξέλιξης (για παράδειγμα με τη χρήση των κρινολίνων). Όλα τα παραπάνω συμβάλλουν ώστε να δει ο θεατής κριτικά τους κανόνες που διέπουν τον «γυναικείο κόσμο».

Από την άλλη, ο «ανδρικός κόσμος» του Ιππόλυτου και των ακολούθων του σκιαγραφείται ως ο κόσμος της έντονης κίνησης, της επιδίωξης της ελευθερίας, του δυναμισμού. Οι ακροβατικές κινήσεις των μελών του ανδρικού Χορού και το ορμητικό ύφος των χορογραφιών που εκτελούν έρχονται σε χαρακτηριστική αντίθεση με την κίνηση του γυναικείου Χορού. Όπως ο ίδιος ο συνθέτης της μουσικής της παράστασης περιγράφει, η αντίθεση εκφράζεται και στη μουσική: ο «κώδικας» που υιοθετήθηκε για τον ανδρικό Χορό είχε «αναφορά στις Γεωργιανές πολυφωνικές χορωδίες που έχουν ιδιαίτερο χρώμα στα δυναμικά τους τραγούδια», ενώ αυτός που υιοθετήθηκε για τον γυναικείο Χορό είχε «κέλτικα στοιχεία», «ήταν λίγο πιο ονειρικός και όχι τόσο δραματικός».²⁰⁵ Και στην περίπτωση του ανδρικού Χορού, φαίνεται πως η τάση προς τη στερεοτυπική αποτύπωση του «ανδρικού κόσμου» αποσκοπεί στην ενεργοποίηση

²⁰⁵ Χρήστος Παρίδης, «*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη: παρακολουθήσαμε τις πρόβες», *Lifo*, 3 Ιουλίου 2014, <https://www.lifo.gr/arxivo/ippolytos-toy-eyripidi-parakoloythisame-tis-probes> [5/1/2025].

της κριτικής σκέψης. Συνολικά, η εικονοποίηση της έντονης αντίθεσης ανάμεσα στους δύο «κόσμους» εντάσσεται στο δραματουργικό ερώτημα που θέτει η σκηνοθέτρια σχετικά με τη σχέση του μέρους με το όλον, στο πλαίσιο της αντιμετώπισης του έργου ως ενός «σύμπαντος» αντιθέσεων.

1. Η σχέση ελεύθερης ανθρώπινης βούλησης και μοίρας ως πυρήνας της σκηνοθετικής προσέγγισης

Η σκηνοθεσία του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη αποτέλεσε την τρίτη απόπειρα της Κατερίνας Ευαγγελάτου στο πεδίο του αρχαίου δράματος, καθώς το 2016 είχε σκηνοθετήσει τον *Ρήσο* του Ευριπίδη στον αρχαιολογικό χώρο του Λυκείου του Αριστοτέλη, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, και το 2017 την *Άλκηστη* του Ευριπίδη στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου. Μελετώντας τις συνεντεύξεις της σκηνοθέτριας, είναι ίσως δυνατό να εντοπιστούν ορισμένοι σημαντικοί άξονες της προσέγγισής της για τον *Ιππόλυτο*. Αρχικά, από τις επαναλαμβανόμενες σχετικές αναφορές της, φαίνεται πως το βασικό ερώτημα που διερευνήθηκε κατά τη δημιουργική διαδικασία αφορούσε τη σχέση μεταξύ ελεύθερης ανθρώπινης βούλησης και μοίρας. Σημειώνει χαρακτηριστικά: «Το δικό μας εγχείρημα φιλοσοφικά περιστρέφεται κυρίως γύρω από το ερώτημα αν ο άνθρωπος είναι υπεύθυνος για τη μοίρα του ή όχι. Δηλαδή, αν υπάρχει κάτι που λέγεται είτε μοίρα, είτε θεός, είτε ανώτερη δύναμη, το οποίο ορίζει τις πράξεις μας ή αν ενεργούμε αυτοβούλως. Αν υπάρχει το ένα ή το άλλο ή και τα δύο ή και τίποτα».²⁰⁶ Σχετικές είναι και οι αναφορές της για τη «σύγκρουση της μοίρας –άλλος θα το πει Θεό, άλλος θα το πει τύχη, άλλος κάποια ανώτερη δύναμη– με την ανθρώπινη βούληση»²⁰⁷, για «το ζήτημα της ελεύθερης ανθρώπινης βούλησης και της μοίρας».²⁰⁸

²⁰⁶ Γιώργος Σαββινίδης, «Κατερίνα Ευαγγελάτου: Η Επίδαυρος είναι ένα θέατρο που δεν συγχωρεί», *Philenews*, 31 Ιουλίου 2023, <https://www.philenews.com/politismos/prosopa/article/1359388/katerina-evangelatou-i-epidavros-ine-ena-theatro-pou-den-sigchori/> [5/1/2025].

²⁰⁷ Δημήτρης Πάντσος, «Κατερίνα Ευαγγελάτου: “Δεν επιδιώκω να ξεχάσει κανείς ποιες είναι οι ρίζες μου”», *Popaganda*, 19 Ιουλίου 2023, <https://popaganda.gr/art/theatre/theatre-dance-interview/den-epidioko-na-xechasei-kaneis-poies-einai-oi-rizes-moy/> [5/1/2025].

²⁰⁸ Γεωργία Οικονόμου, «Κατερίνα Ευαγγελάτου – Ορέστης Χαλκιάς στο *News 24/7*: Το θέατρο είναι η δική μας θρησκεία», *News 24/7*, 17 Ιουνίου 2023, <https://www.news247.gr/magazine/katerina-evangelatou-orestis-xalkias-sto-news-24-7-to-theatro-einai-i-diki-mas-thriskeia/> [5/1/2025].

Η εστίαση στο συγκεκριμένο δίπολο («ελεύθερη ανθρώπινη βούληση – μοίρα») συνοδεύεται από την παρατήρηση πως το έργο συνολικά βρίθκει διπόλων, χάρη στα οποία, σύμφωνα με τη σκηνοθέτρια, αποκτά ιδιαίτερο βάθος. Χαρακτηριστικά, η Ευαγγελιάτου σημειώνει πως «ευτυχώς, στην ουσία του έργου συναντάμε πολλά περισσότερα [...]. Η σύγκρουση μεταξύ ανδρικού και γυναικείου φύλου, για παράδειγμα. Η σύγκρουση μεταξύ αγνότητας, παρθενίας και σεξουαλικής ορμής, πόθου».²⁰⁹ Παρομοίως, η σκηνοθέτρια παρατηρεί πως το έργο «[...] ανοίγει διάπλατα μπροστά μας πολλά αιώνια και πανανθρώπινα ζητήματα. Κινείται ανάμεσα σε δίπολα: άνδρας-γυναίκα, φως-σκοτάδι, σιωπή-ομιλία, αγνότητα-σεξουαλική ηδονή, όνειρο-πραγματικότητα».²¹⁰ Ωστόσο, φαίνεται πως το δίπολο «ελεύθερη ανθρώπινη βούληση-μοίρα» παραμένει το σημαντικότερο, περιέχοντας όλα τα υπόλοιπα και εντάσσοντάς τα σε ένα ευρύτερο φιλοσοφικό ερώτημα. Χαρακτηριστικά, στο δελτίο τύπου της παράστασης αναφέρεται πως το μοτίβο του έρωτα της γυναίκας για έναν νεότερο άντρα «αναβαθμίζεται σε μία αδυσώπητη σύγκρουση ανάμεσα στην ανθρώπινη βούληση και τη θεϊκή δύναμη», ενώ περιγράφεται πως η σκηνοθεσία «βουτά» στον «πυρήνα» αυτής της σύγκρουσης, διερευνώντας συγχρόνως όλες τις επιμέρους αντιθέσεις του έργου, τα ψυχολογικά και ηθικά ζητήματα που το έργο θέτει.²¹¹

Καταλαβαίνει κανείς πως η σκηνοθέτρια αντιμετωπίζει το κεντρικό αυτό ερώτημα ως ένα ερώτημα ανοιχτό σε ερμηνείες, που ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη και τον θεατή της εποχής μας. Είναι χαρακτηριστικό πως στις συνεντεύξεις της επαναλαμβάνει τον σύγχρονο χαρακτήρα τόσο του έργου του Ευριπίδη συνολικά όσο και συγκεκριμένα του *Ιππόλυτου*.

Ένας επιπλέον υπο-άξονας της σκηνοθετικής προσέγγισης που διακρίνεται στις συνεντεύξεις της σκηνοθέτριας είναι η δραματουργική εστίαση στον ρόλο της Αφροδίτης.²¹² Επιδιώκεται το σύνολο της παράστασης να ιδωθεί υπό το δικό της πρίσμα, ως «σκηνοθέτριας» της δράσης, αντανακλώντας την ίδια τη δομή του έργου του

²⁰⁹ Πάντσος, «Κατερίνα Ευαγγελιάτου: “Δεν επιδιώκω να ξεχάσει κανείς ποιες είναι οι ρίζες μου”», ό.π.

²¹⁰ Σαββινίδης, «Κατερίνα Ευαγγελιάτου: Η Επίδαυρος είναι ένα θέατρο που δεν συγχωρεί», ό.π.

²¹¹ «*Ιππόλυτος* Ευριπίδη – Καλοκαιρινή περιοδεία», *Εθνικό Θέατρο*, <https://n-t.gr/el/events/hippolytos/> [5/1/2025].

²¹² Οικονόμου, «Κατερίνα Ευαγγελιάτου – Ορέστης Χαλκιάς στο *News 24/7*: Το θέατρο είναι η δική μας θρησκεία», ό.π.

Ευριπίδη.²¹³ Πρόκειται για επιλογή που ενισχύει καθοριστικά τον κεντρικό προβληματισμό της σκηνοθεσίας για τον ρόλο που διαδραματίζει η μοίρα, η θεϊκή δύναμη κ.ο.κ. στην εξέλιξη της ανθρώπινης ζωής. Στον συγκεκριμένο δραματουργικό υπο-άξονα θα εστιάσουμε αναλυτικότερα παρακάτω.

2. Το βαλτώδες τοπίο του σκηνικού

Μελετώντας τόσο τις φωτογραφίες και τη βιντεοσκόπηση της παράστασης όσο και τη μακέτα της Εύας Μανιδάκη, μπορούμε να περιγράψουμε το σκηνικό ως εξής: Η ορχήστρα καλύπτεται από χόμα και βράχια σε καφέ-γκρι αποχρώσεις. Σε κάποια σημεία φυτρώνουν καλαμιές και βούρλα, σε κίτρινο χρώμα. Ανάμεσα στη γη σχηματίζονται αυλάκια με στάσιμο νερό. Στο πίσω μέρος της ορχήστρας βρίσκεται ένα ογκώδες παραλληλεπίπεδο αντικείμενο στο χρώμα της σκουριάς, το οποίο λόγω της κλίσης του δίνει την εντύπωση πως έχει πέσει και έχει «καρφωθεί» στο έδαφος.

Η Όλγα Σελλά περιγράφει την εικόνα του σκηνικού ως «ένα ξέφωτο γης γκρίζο, μαραμένο, που “ανέδιδε το άρωμα του θανάτου”, μ’ ένα μικρό ρυάκι να το διασχίζει».²¹⁴ Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης ερμηνεύει την ίδια εικόνα ως «μια κατ’ επίφαση “αρκαδική” τοποθεσία» στην οποία διακρίνει μπεκετικά στοιχεία.²¹⁵ Η Ματίνα Καλτάκη κάνει λόγο για ένα «βαλτώδες τοπίο» με «αγρωστώδη φυτά» και βράχια, ανάμεσα στα οποία κινούνται τα πρόσωπα.²¹⁶

Θα ξεκινήσουμε την ανάλυσή μας από το υγρό στοιχείο του σκηνικού και στη συνέχεια θα ξετυλίξουμε το νήμα, επιδιώκοντας να προκύψουν συμπεράσματα που να αφορούν στον άξονα της σχέσης ανθρώπων και θεών και το πώς αυτός εκφράζεται

²¹³ Πάντσος, «Κατερίνα Ευαγγελάτου: “Δεν επιδιώκω να ξεχάσει κανείς ποιες είναι οι ρίζες μου”», ό.π.

²¹⁴ Όλγα Σελλά, «*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη: “Ποιος ειν’ τρελός από έρωτα;”», *ο αναγνώστης*, <https://www.oanagnostis.gr/ippolytos-toy-eyripidi-poiος-ein-trelos-απο-ερωτα-tis-olgas-sella/> [5/1/2025]

²¹⁵ Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Μια σύγχρονη μεταδραματική μεταφορά, ικανή να συγκινήσει», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 11 Ιουλίου 2023.

²¹⁶ Ματίνα Καλτάκη, «*Ιππόλυτος* από το Εθνικό – Είχε άποψη, αλλά και μια καθοριστική αδυναμία», *iefimerida*, 12 Ιουλίου 2023, <https://www.iefimerida.gr/politismos/kritiki-theatroy-απο-matina-kaltaki-ippolytos-ethniko> [5/1/2025].

μέσω του σκηνικού. Έχουμε ήδη εντοπίσει την παρουσία του υγρού στοιχείου στη σκηνογραφία των παραστάσεων του Γιάννη Χουβαρδά και της Λυδίας Κονιόρδου. Ωστόσο, στις συγκεκριμένες παραστάσεις το υγρό στοιχείο αντιπροσωπευόταν από τη θάλασσα, με τις εκάστοτε νοηματικές συσχετίσεις της με τη θεϊκή δύναμη της Αφροδίτης και την επενέργειά της στον κόσμο των θνητών. Στην παράσταση της Κατερίνας Ευαγγελάτου, από την άλλη, το υγρό στοιχείο παίρνει τη μορφή του ποταμού. Μπορούμε να θεωρήσουμε την εικόνα αυτή του ποταμού στην παράσταση ως μια αντανάκλαση των σχετικών εικόνων που υπάρχουν στο ίδιο το έργο, για αυτό και έχει νόημα να σταθούμε σε αυτές.

Στην αρχή του έργου, ο Ιππόλυτος, υμνώντας την Άρτεμη, περιγράφει πως η Αιδώς ποτίζει με τα δροσερά νερά ενός ποταμού το απάτητο λιβάδι από το οποίο έκοψε τα λουλούδια για το στεφάνι της θεάς («Αιδὼς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις», στ. 78). Ο Χορός ξεκινά την Πάροδο περιγράφοντας την εικόνα μιας κοπέλας που βρίσκεται στην πηγή ενός ποταμού και πλένει τα πορφυρά πέπλα της στα κρύα νερά, απλώνοντάς τα στη συνέχεια στα βράχια για να στεγνώσουν από τον ήλιο. Το νερό προέρχεται από τον ωκεανό και κυλά από ψηλά –από έναν βράχο–, πέφτει στον γκρεμό και καταλήγει σε μια γούρνα (στ. 122-129). Η Φαίδρα, κατά την έξοδό της από το παλάτι και ενώ ξεκινά το παραλήρημά της, εκφράζει την έντονη επιθυμία να πει νερό από μια δροσερή βρύση («αἰαῖ· πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἄρυσαιμαν», στ. 207-209). Η Τροφός τής απαντά πως κοντά στο παλάτι, στην πλαγιά του βουνού, υπάρχουν πολλά τρεχούμενα νερά, μπορεί λοιπόν εύκολα να ξεδιψάσει («τί δὲ κρηναίων νασμῶν ἔρασαι; πάρα γὰρ δροσερὰ πύργοις συνεχῆς κλειτύς, ὄθεν σοι πῶμα γένοιτ' ἄν», στ. 225-227). Ο Ιππόλυτος, αφού η Τροφός τού έχει μιλήσει για τον έρωτα της Φαίδρας, δηλώνει πως θα ξεπλύνει τα αυτιά του χρησιμοποιώντας σκεύος με τρεχούμενο νερό, προκειμένου να αποκαθαρθεί από όσα άκουσε («ἀγῶ ρυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι ἐς ὄτα κλύζων», στ. 653-654).

Σε όλες τις παραπάνω εικόνες του έργου εκφράζονται εκ πρώτης όψεως πλευρές της καθημερινής σχέσης των ανθρώπων με το νερό. Το νερό ποτίζει τη γη, καθαρίζει και ξεδιψά, σε μια γνώριμη διαδικασία για τον άνθρωπο. Ωστόσο, εμβαθύνοντας, η πρακτική αυτή χρήση νοηματοδοτείται σε σύνδεση με τα συναισθήματα και τα ηθικά διλήμματα των προσώπων. Για τον Ιππόλυτο το τρεχούμενο νερό συμβολίζει την εγγενή αγνότητα, την αιδώ ως απόλυτη αξία. Η δίψα της Φαίδρας, η λαχτάρα της για δροσερό τρεχούμενο νερό, συνδέεται, στην ποιητική του Ευριπίδη, με την ανάγκη της να γαληνέψει το πάθος της, να ανακουφιστεί από την «ασθένεια» του έρωτα. Ιδιαίτερο

ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως και η εικόνα της γυναίκας που πλένει τα πέπλα της στο ποτάμι στην αρχή της Παρόδου. Η Froma I. Zeitlin διακρίνει σ' αυτήν τη διαδικασία την «αποκατάσταση» της αγνότητας μέσα από την επανάληψη των καθημερινών εργασιών του γυναικείου νοικοκυριού. Το βρώμικο ρούχο, που έχει φορεθεί, που έχει έρθει σε επαφή με το ανθρώπινο σώμα, καθαρίζεται με το τρεχούμενο νερό.²¹⁷

Τα παραπάνω νοήματα εκφράζονται και στην παράσταση. Είναι χαρακτηριστικά τα σημεία στα οποία οι κοπέλες του Χορού σκύβουν και πλένουν τα χέρια και το πρόσωπό τους με το νερό που βρίσκεται στο αυλάκι, εικονοποιώντας την προσπάθεια του ανθρώπου να καθαρθεί μέσα από την επαφή του με το υγρό στοιχείο. Το νερό, μέσα σε ένα άγονο τοπίο, μοιάζει να έλκει τα πρόσωπα, τα οποία διακρίνουν σε αυτό τη ζωή, την ελπίδα. Ωστόσο, χρειάζεται να αναρωτηθούμε αν το στοιχείο του νερού στην παράσταση προκαλεί αποκλειστικά θετικές συνδηλώσεις. Αν παρατηρήσουμε, το νερό απεικονίζεται ως στάσιμο, όχι ως τρεχούμενο. Δεν δίνει ζωή στο περιβάλλον γύρω του, καθώς η γη δεν απεικονίζεται ως εύφορη ή ανθισμένη, αλλά ως βραχώδης και λασπώδης, ενώ φυτρώνουν μόνο καλαμιές και βούρλα, το χρώμα των οποίων φανερώνει πως έχουν ξεραθεί.

Μια ερμηνεία της παραπάνω –μάλλον σκοτεινής– εικόνας μπορεί να δοθεί με την ακόλουθη σκέψη: Η εικόνα αυτού του ιδιότυπου βάλτου παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα αναλογία με την εικόνα του κήπου των Εσπερίδων, όπως αυτός περιγράφεται από τον Χορό στο Β' στάσιμο του έργου. Ο Χορός, στο συγκεκριμένο σημείο, εκφράζοντας την επιθυμία του για φυγή από την αγωνιώδη κατάσταση στην οποία βρίσκεται (η Φαίδρα έχει μόλις μπει στο παλάτι προαναγγέλλοντας την αυτοκτονία της), περιγράφει τις ομορφιές του κήπου των Εσπερίδων, στον οποίο τρέχουν οι βρύσες του Δία και η γη καρπίζει («κρῆναί τ' ἄμβρόσιαι χέονται Ζηνὸς παρὰ κοίταις, ἴν' ὀλβιόδωρος αὔξει ζαθέα χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς», στ. 748-751). Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο στον «βάλτο» του σκηνικού όσο και στον κήπο των Εσπερίδων, έχουμε την εικόνα του νερού που κυλάει ανάμεσα στη γη. Ωστόσο, οι διαφοροποιήσεις είναι ουσιαστικές. Από τη μία, στον κήπο των Εσπερίδων, στον κόσμο των θεών δηλαδή, τα τρεχούμενα νερά ποτίζουν την εύφορη γη και εκείνη χαρίζει τα ανεξάντλητα δώρα της στους θεούς, οι οποίοι ζουν την ευτυχία. Από την άλλη, στον κόσμο των

²¹⁷ Zeitlin, «The power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the *Hippolytus*», ό.π., σ. 72-73.

θνητών, το νερό μένει στάσιμο ανάμεσα στη γη, διαμορφώνοντας ένα άγονο τοπίο. Η δεύτερη λοιπόν εικόνα (την οποία βλέπει ο θεατής καθ' όλη την παράσταση) μοιάζει να είναι η εφιαλτική εκδοχή της πρώτης εικόνας (την οποία σχηματίζει ο θεατής με τη φαντασία του στο Β' στάσιμο). Η συσχέτιση των δύο εικόνων φαίνεται να λειτουργεί ως ειρωνική υπενθύμιση της αδυναμίας των ανθρώπων να προσεγγίσουν την ευτυχία των θεών.

Ωστόσο, πέρα από την παραπάνω αναλογία, μπορούμε να συνδέσουμε άμεσα το υγρό στοιχείο στην παράσταση με την επενέργεια των θεϊκών δυνάμεων. Εστιάζοντας πάλι στο ρυάκι που διασχίζει το σκηνικό, μπορούμε να διαισθανθούμε μια δεύτερη, «κρυφή» νοηματοδότησή του. Η παρουσία της Αφροδίτης σε όλο το έργο συνδέεται με το υγρό στοιχείο, με την οργή του ωκεανού αλλά και συνολικά με τη ροή του νερού. Στον στίχο 443 η Τροφός χρησιμοποιεί το ρήμα «ρέω» για να περιγράψει τη δύναμη της Αφροδίτης («Κύπρις γάρ οὐ φορητὸν ἦν πολλὴ ῥυή»). Είναι χαρακτηριστικό ότι στο έργο περιγράφονται εικόνες από τον κύκλο του νερού. Συνδέοντας τον κύκλο του νερού με το σκηνικό της παράστασης, μπορούμε στις διακλαδώσεις του ρυακιού να διακρίνουμε την «ωκεάνια» Αφροδίτη που «εμφανίζεται» μέσα από τη γη. Έτσι, το στοιχείο του νερού νοηματοδοτείται με διαφορετικό τρόπο. Παρ' όλο που για τα πρόσωπα φαίνεται να είναι αυτό που «ξεδιψά», αυτό που «καθαρίζει», κρύβει συγχρόνως έναν θανάσιμο κίνδυνο. Η δεύτερη αυτή νοηματοδότηση κορυφώνεται στην παράσταση στη σκηνή της εμφάνισης του πτώματος της Φαίδρας. Παρ' όλο που στο έργο περιγράφεται η δι' απαγχονισμού αυτοκτονία της Φαίδρας, η σκηνοθεσία, αντανακλώντας τις μεταφορικές εικόνες του έργου που θέλουν κατ' επανάληψη τη Φαίδρα να βρίσκεται μέσα σε μια τρικυμισμένη θάλασσα, στο έλεος της ισχύος της Αφροδίτης, και να προσπαθεί να σωθεί,²¹⁸ επιλέγει

²¹⁸ Ο Charles Segal εντοπίζει τρεις χαρακτηριστικές τέτοιες εικόνες: α) Στους στίχους 469-470 η Τροφός φαίνεται να περιγράφει την κατάσταση της Φαίδρας ως αυτή ενός κολυμβητή που χρειάζεται να βγει στην επιφάνεια και να πάρει ανάσα («ἐς δὲ τὴν τύχην πεσοῦσ' ὄσσην σύ, πῶς ἂν ἐκνεῦσαι δοκεῖς;»), β) Στους στίχους 677-678 η ίδια η Φαίδρα περιγράφει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται σχηματίζοντας την εικόνα της πλημμύρας, του ορμητικού νερού που δεν μπορεί να το διασχίσει («δυσεκπέρατον»), γ) Στον στίχο 767, ο Χορός χρησιμοποιεί τη λέξη «υπέραντλος» για να περιγράψει την απόγνωση της Φαίδρας. Βλ. Charles Segal, «The Tragedy of the *Hippolytus*: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow», *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press, 2019, σ. 179, 185-187.

να εμφανίσει το πτώμα της Φαίδρας να πλέει μέσα στο ρυάκι του σκηνικού, σε μια χαρακτηριστική εικονοποίηση της οριστικής «νίκης» της θεάς.

Η διττή λειτουργία του ρυακιού, που «καθαρίζει» και συγχρόνως «φέρει», ως μια αόρατη απειλή, την καταστροφική θεϊκή δύναμη, μας ωθεί σε έναν ακόμη ενδιαφέροντα συσχετισμό. Ο Robin N. Mitchell, στην ανάλυσή του για τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, κάνει λόγο για το «μιάσμα» που φέρει η βασιλική οικογένεια του Θησέα και κατ' επέκταση συνολικά η πόλη της Τροιζήνας. Η αλυσίδα ξεκινά από τον Θησέα, ο οποίος φέρει το «μιάσμα» του φόνου των Παλλαντιδών, το οποίο αποτελεί και την αιτία της εξορίας του από την Αθήνα στην Τροιζήνα, σύμφωνα με τα όσα αναφέρει η Αφροδίτη στον Πρόλογο του έργου. Το «μιάσμα» διατρέχει την οικογένεια του βασιλιά, με την κατάσταση να επιβαρύνεται τόσο από την ασέβεια του Ιππόλυτου προς την Αφροδίτη όσο και από το παρελθόν της οικογένειας της Φαίδρας. Ο κίνδυνος που προκύπτει επιβαρύνει ολόκληρη την πόλη και όχι μόνο τον βασιλιά της, γεγονός που, κατά τον Mitchell, επιβεβαιώνεται από τη χαρακτηριστική περιγραφή του Αγγελιαφόρου για τη θεϊκή οργή που ξεσπά μέσω του θεόρατου θαλάσσιου κύματος που στέλνει ο Ποσειδώνας και απειλεί να καταστρέψει την πόλη συνολικά.²¹⁹ Κρατώντας στον νου την εικόνα του «μιάσματος» που εξαπλώνεται στην κοινότητα, μπορούμε να παρατηρήσουμε ενδιαφέρουσες αναλογίες με το σκηνικό της παράστασης. Η εικόνα του ρυακιού, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη μας τη σύνδεση που μπορεί να έχει το νερό με την εξάπλωση μικροβίων, μεταδοτικών ασθενειών, μπορεί να ερμηνευθεί ως μια χαρακτηριστική εικονοποίηση της εξάπλωσης του «μιάσματος» στην πόλη. Οι αναλογίες που προκύπτουν ενισχύουν την αντιφατική λειτουργία του υγρού στοιχείου στην παράσταση, ως στοιχείου από το οποίο οι άνθρωποι προσδοκούν την καθαρότητα τη στιγμή που αυτό μπορεί να αποτελεί φορέα καταστροφής.

Συγκρατώντας όλα τα παραπάνω, είναι χρήσιμο να σταθούμε στη συνολική εικόνα που διαμορφώνουν τα επιμέρους στοιχεία του σκηνικού στην ορχήστρα. Ο συνδυασμός του χώματος, της γης, με το νερό που βρίσκεται ενδιάμεσα, ενταγμένος στο κυκλικό σχήμα της ορχήστρας, διαμορφώνει μια εικόνα που παραπέμπει στην υδρόγειο σφαίρα. Τα βασικά δηλαδή αυτά στοιχεία (χώμα και νερό) πλάθουν μια εικόνα που παραπέμπει στον πλανήτη γη, και κατ' επέκταση στην ίδια την

²¹⁹ Robin N. Mitchell, «Miasma, Mimesis and Scapegoating in Euripides' *Hippolytus*», *Classical Antiquity*, Vol. 10 No. 1 (Apr. 1991), pp. 97-122.

ανθρωπότητα που κατοικεί τον πλανήτη. Έτσι, ο συγκεκριμένος χώρος στον οποίο κινούνται τα πρόσωπα στην παράσταση (ο χώρος έξω από το παλάτι του Θησέα στην Τροιζήνα) στρέφεται προς το καθολικό, παραπέμποντας στον «κόσμο των θνητών» συνολικά.

Κλείνοντας, χρειάζεται να αναφερθεί πως σημαντικό στοιχείο στη λειτουργία του σκηνικού αποτέλεσε η σύνδεσή του με τον φυσικό χώρο που περιβάλλει το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Η σκηνοθέτρια αναφέρεται στην παραπάνω σύνδεση κάνοντας λόγο για μια παράσταση που «σε επίπεδο εικαστικό είναι φτιαγμένη ειδικά για την Επίδαυρο».²²⁰ Η φράση αυτή φαίνεται να επιβεβαιώνει πως η αυτόματη σύνδεση που γίνεται στο μυαλό του θεατή της παράστασης, αντικρίζοντας αφενός την αναπαράσταση του φυσικού περιβάλλοντος στην ορχήστρα και αφετέρου το πραγματικό φυσικό περιβάλλον που περιβάλλει την ορχήστρα, δεν είναι τυχαία. Φαίνεται πως η σκηνοθέτρια και η σκηνογράφος αποσκοπούσαν, μεταξύ άλλων, στο να λειτουργήσει το σκηνικό (και) ως αντανάκλαση ή ως συνέχεια του περιβάλλοντος χώρου, στρέφοντας το βλέμμα του θεατή προς αυτόν. Η λειτουργία αυτή μάλιστα ενισχύθηκε από τη σκηνοθετική επιλογή της επέκτασης της κίνησης του Χορού στον φυσικό χώρο πίσω από την ορχήστρα, μακριά από το κοίλον.

Προκύπτει το ερώτημα: Η στροφή του βλέμματος του θεατή προς το φυσικό περιβάλλον συνδέεται δραματουργικά με το δίπολο «ελεύθερη ανθρώπινη βούληση – μοίρα» που τίθεται στον πυρήνα της σκηνοθετικής προσέγγισης;²²¹ Φαίνεται πως ναι, ειδικά αν λάβουμε υπόψη μας ένα ακόμη καθοριστικό στοιχείο. Πρόκειται για τη στροφή του κεφαλιού και την κατεύθυνση του βλέμματος του Χορού ψηλά προς τον ουρανό, στο Τρίτο Στάσιμο.²²² Ο έναστρος νυχτερινός ουρανός σηματοδοτεί –με καθολικό τρόπο– το σύμπαν που περιβάλλει τον άνθρωπο και ιδιαίτερα τις άγνωστες,

²²⁰ Σαββινίδης, «Κατερίνα Ευαγγελάτου: Η Επίδαυρος είναι ένα θέατρο που δεν συγχωρεί», ό.π.

²²¹ Το συγκεκριμένο ερώτημα τίθεται λαμβάνοντας υπ' όψη ότι η φύση στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη είναι το πεδίο στο οποίο δρουν οι θεϊκές δυνάμεις εκφράζοντας την εξουσία τους μέσα από τα επιμέρους στοιχεία της. Άλλωστε παρόμοιες εκδοχές της δραματουργικής αυτής σύνδεσης είναι παρούσες και σε άλλες παραστάσεις που έχουμε εξετάσει, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την παράσταση του Ροντήρη.

²²² Δεν είναι τυχαία η επιλογή του συγκεκριμένου σημείου του έργου: Στο Τρίτο Στάσιμο ο Χορός αναφέρεται στη δύναμη των θεών να καθορίζουν τις ζωές των ανθρώπων και συγκινημένος κάνει λόγο για το «αστέρι της Αθήνας», τον *Ιππόλυτο*, που εξορίζεται από τη γη του και δεν πρόκειται να βρεθεί ξανά στα αγαπημένα του μέρη, στις παραλίες, στα βουνά, στα δάση. Πρόκειται για χαρακτηριστικές εικόνες που συνδέουν με ποιητικό τρόπο τους θεούς, τον άνθρωπο και τη φύση.

μακρινές δυνάμεις που (ίσως;) το εξουσιάζουν. Η χορογραφική αυτή επιλογή, λοιπόν, ενισχύει τη σχέση του παραστατικού γεγονότος με τον περιβάλλοντα φυσικό χώρο, συγχρόνως όμως χαράσσει, με χαρακτηριστικό τρόπο, νοητά όρια ανάμεσα στον κόσμο που είναι κατανοητός, προσιτός για τους θνητούς, που μπορεί να ελεγχθεί από αυτούς, και στο «άγνωστο». Ο θεατής μοιράζεται την εμπειρία αυτή με τον Χορό και κατά συνέπεια καλείται να παρατηρήσει τη θέση του στον κόσμο και να αναρωτηθεί.

3. Η ιδιότυπη παρουσία της θεάς-«σκηνοθέτριας»

Τις δύο θεές υποδύεται η ίδια ηθοποιός. Μάλιστα, η Έλενα Τοπαλίδου δεν αλλάζει κοστούμι για να υποδυθεί την Άρτεμη, αλλά χρησιμοποιεί απλώς μια μάσκα ελαφιού, την οποία δεν φορά, αλλά την κρατά μπροστά στο πρόσωπό της. Είναι σαφής η πρόθεση της σκηνοθεσίας να εστιάσει σε αυτό που συνδέει τις δύο θεές. Πρόκειται βέβαια για δύο αντιθετικές θεϊκές δυνάμεις που συγκρούονται, όμως το θεϊκό στοιχείο συνολικά δεν παύει να είναι ενιαίο και διακριτό από το ανθρώπινο στοιχείο, στο οποίο επενεργεί. Η σκηνοθεσία, λοιπόν, εστιάζει την προσοχή στο πώς η ουσία του θεϊκού στοιχείου παραμένει η ίδια, παρ' όλο που ως στοιχείο μπορεί να αλλάζει μορφές, να διέπεται από εσωτερικές συγκρούσεις. Βασική λειτουργία του θεϊκού στοιχείου, του κόσμου των θεών, είναι να εξουσιάζει το ανθρώπινο στοιχείο, τον κόσμο των ανθρώπων, πάνω στον οποίο συχνά ξεσπά την καταστροφική δύναμή του.

Η Έλενα Τοπαλίδου ως Αφροδίτη φορά ασημένιο κορμάκι, το οποίο στο κάτω μέρος σχηματίζει κοντή φούστα από ασημένια κρόσσια, ενώ στους ώμους έχει ραμμένα γκρι πουπουλένια φτερά. Η ξανθιά περούκα της είναι κομμένη σε κοντό καρέ με αφέλειες. Φορά μποτάκια με τακούνι, με μοτίβο στο τρίχωμα της ζέβρας. Η ιδιότητα της χορεύτριας που φέρει η Τοπαλίδου αξιοποιήθηκε από τη σκηνοθεσία, εμπνέοντας στοιχεία τόσο του κοστούμιού (το κορμάκι και η φούστα με τα κρόσσια παραπέμπουν σε κοστούμι χορού) όσο και της κίνησης (σε αρκετά σημεία της παράστασης η Αφροδίτη επιδεικνύει την ευκινησία και την ευλυγισία της). Στο κοστούμι συγκεράζονται στοιχεία της αισθητικής της δεκαετίας του 1920 με σύγχρονα γκροτέσκα στοιχεία, διαμορφώνοντας μια φιγούρα που θα μπορούσε να παραπέμψει σε ταινία δράσης ή σε κόμικ. Η τελευταία αυτή σκέψη είναι χρήσιμη (ιδιαίτερα αν τη

σκεφτούμε συνδυαστικά με την αντίστοιχη παρατήρηση που αφορούσε στις φιγούρες των δύο θεαινών στην παράσταση της Λυδίας Κονιόρδου), καθώς φαίνεται να μαρτυρά μια σχετική τάση στον τρόπο αποτύπωσης των θεϊκών μορφών στις σύγχρονες παραστάσεις.

Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι η ενδιαφέρουσα αυτή τάση, που ασφαλώς εγγράφεται στην κατεύθυνση ανανέωσης της σκηνικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος, φαίνεται πως ενίοτε εξακολουθεί και σήμερα να αντιμετωπίζεται επιφυλακτικά, αν όχι τελείως απορριπτικά, από μία –προφανώς πιο συντηρητική– μερίδα της κριτικής. Είναι χαρακτηριστική η διατύπωση του Κωνσταντίνου Γ. Βασιλείου: «Το μακιγιάρισμα της θεάς Αφροδίτης ή το έξωμο της ενδυμασίας της ή οι παράδοξες επιδόσεις της λειτούργησαν αρνητικά, ως εάν επρόκειτο για ένα εκφυλισμένο γύναιο, που υποσκάπτει την ανθρώπινη οντότητα. Μια θεά δεν επιτρέπεται να περιπίπτει σε ήσσοнос σημασίας εμφανίσεις και ιδιαίτερα όταν εκπροσωπεί την ομορφιά, την τελειότητα, τον έρωτα, την καλλιέπεια και επιτέλους την τελειότητα των Ολυμπίων. Ακόμη και οι κινήσεις της ηθοποιού δεν ανταποκρίνονταν στην ευπρέπεια ενός υπέρτατου Όντος, που οι θνητοί φρόντισαν να το εμπλέξουν στις δικές τους μικρότητες».²²³

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο ρόλος της Αφροδίτης είναι καθοριστικός, καθώς επιδιώκεται το σύνολο της παράστασης να ιδωθεί υπό το δικό της πρίσμα, ως «σκηνοθέτριας» της δράσης. Η Έλενα Τοπαλίδου εμφανίζεται στην ορχήστρα, με μια κάμερα στο χέρι, και με τον Πρόλογό της «δίνει το σήμα» για να ξετυλιχθούν τα όσα προαναγγέλει. Αόρατη για τους θνητούς, κινείται ανάμεσά τους, παραμένει στην ορχήστρα καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης και βιντεοσκοπεί. Χρειάζεται να σημειωθεί ότι μόνο στο τέλος του έργου η Έλενα Τοπαλίδου ανεβαίνει ως Αφροδίτη πάνω στο παραλληλεπίπεδο αντικείμενο του σκηνικού, όπου, φορώντας τη μάσκα, «μεταμορφώνεται» σε Άρτεμη. Η κίνησή της από το επίπεδο της ορχήστρας, όπου βρίσκεται μαζί με τους θνητούς, σε υψηλότερο επίπεδο, σηματοδοτεί με χαρακτηριστικό τρόπο τη νίκη της θεάς και την κυριαρχία του θεϊκού στοιχείου επί των θνητών. Εστιάζει στα πρόσωπα ή στα σώματα των ηθοποιών, στο τοπίο, στα αντικείμενα, ενώ η βιντεοσκόπησή της προβάλλεται ζωντανά στην επιφάνεια του

²²³ Κωνσταντίνος Γ. Βασιλείου, «Για την παράσταση *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελιάτου», *Fractal*, 26 Ιουλίου 2023, <https://www.fractalart.gr/ippolytos-eyripidi/> [5/1/2025].

ογκώδους παραλληλεπίπεδου αντικειμένου του σκηνικού που εικονοποιεί το παλάτι του Θησέα. Όπως περιγράφει η σκηνοθέτρια της παράστασης, «η Έλενα [Τοπαλίδου] λειτουργεί ως σκηνοθέτις κινηματογράφου στην παράσταση, έχει κάμερα στο χέρι και την τραβάει live, μονοπλάνο, καθ' όλη τη διάρκεια. Εστιάζοντας σε λεπτομέρειες που το κοινό δεν θα μπορούσε ποτέ να δει. Για παράδειγμα το δακρυσμένο μάτι της Φαίδρας...»,²²⁴ ενώ αλλού σημειώνει πως με αυτόν τον τρόπο «αποκαλύπτονται στον θεατή κρυφές λεπτομέρειες και πτυχές που είναι αόρατες στη μεγάλη κλίμακα ενός θεάτρου όπως η Επίδαυρος» και οι οποίες «αναδεικνύουν την ψυχή των ηρώων».²²⁵ Η δραματουργική σύλληψη φαίνεται πως συνδυάζεται με τη σκηνοθετική επιδίωξη εμπλουτισμού της εμπειρίας της θέασης στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου με τη χρήση των νέων μέσων. Η Αφροδίτη, που με τη θεϊκή της «περιέργεια» εστιάζει στις λεπτομέρειες της ζωής των θνητών, στην επίδραση που ασκεί η εξέλιξη του ίδιου του καταστροφικού της σχεδίου στον ψυχισμό τους, ανοίγει και για τους θεατές ένα «παράθυρο» ώστε να παρατηρήσουν και εκείνοι αυτές τις αποχρώσεις.

Η σύλληψη της Αφροδίτης-«σκηνοθέτριας» αντανακλά την ιδιαιτερότητα της δομής του ίδιου του έργου, η οποία έχει εντοπιστεί από τη θεωρία. Ο Peter Burian, θέλοντας να περιγράψει το σχήμα της εμφάνισης της Αφροδίτης στον Πρόλογο, κατά τον οποίο η θεά ορίζει το πλαίσιο της δράσης, σε αντιστοιχία με την εμφάνιση της Άρτεμης στο τέλος του έργου, κάνει λόγο για «ειδική περίπτωση μεταθεατρικής τεχνικής». Κατά τον ίδιο, το «τέχνασμα» αυτό έρχεται να καλύψει την ανάγκη που προκύπτει από τη σιωπή της Φαίδρας και τη γενικότερη μυστικότητα που περιβάλλει την ασθένειά της. Ο Ευριπίδης δηλαδή «χρειάζεται» μια θεότητα για να «εκθέσει τα στοιχεία του δραματικού μύθου» και έτσι «παρουσιάζει τη συγκεκριμένη τραγωδία ως ένα είδος “θεάτρου εν θεάτρω”, το οποίο σκηνοθετεί η θεά του έρωτα, όπως ακριβώς ο Διόνυσος στον πρόλογο των Βακχών σκηνοθετεί την εξέλιξη της δράσης».²²⁶ Αλλά και η Froma I. Zeitlin βασίζει την ανάλυσή της για το έργο στην παραδοχή ότι η

²²⁴ Πάντσος, «Κατερίνα Ευαγγελάτου: “Δεν επιδιώκω να ξεχάσει κανείς ποιες είναι οι ρίζες μου”», ό.π.

²²⁵ Σαββινίδης, «Κατερίνα Ευαγγελάτου: Η Επίδαυρος είναι ένα θέατρο που δεν συγχωρεί», ό.π.

²²⁶ Peter Burian, «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (μετάφραση – επιμέλεια: Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2018, σ. 306.

Αφροδίτη «ενεργοποιεί την πλοκή [...] αξιοποιώντας θεατρικά μέσα», ότι η «δύναμή της αποδεικνύεται ανάλογη με τη δύναμη του θεάτρου». ²²⁷

Καταληκτικά, είναι χρήσιμο να αναφερθούμε στους προβληματισμούς που διατυπώθηκαν στον Τύπο σχετικά με τη σύγχρονη νοσηματοδότηση του διπόλου «ελεύθερη ανθρώπινη βούληση – μοίρα» στην παράσταση. Ο Νικόλας Ζώης κρίνει πως «το ερώτημα περί κυριαρχίας της θεϊκής ή της ανθρώπινης βούλησης» σε μια σύγχρονη παράσταση «τίθεται ρητορικά» μόνο, σε αντίθεση με την ουσιαστική λειτουργία που αυτό είχε «στην ένθεη εποχή του ανθρωποκεντρικού Ευριπίδη». ²²⁸ Από την άλλη, η κρίση του Απόστολου Λακασά πως, δεδομένης της αποδυνάμωσης της παρουσίας του θεολογικού στοιχείου στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου, η σκηνική αναπαράσταση δυνάμεων του έργου, όπως το «θείο» ή η «μοίρα», παραπέμπει αυτομάτως τον σημερινό θεατή στα «κοινωνικά και ηθικά στερεότυπα» που, αναπαραγόμενα από την οικογένεια και τον κοινωνικό περίγυρο, τον εγκλωβίζουν και ενάντια στα οποία παλεύει αναζητώντας τη λύτρωση. Μέσω αυτής της σύνδεσης, υποστηρίζει ο Λακασάς, ο δραματικός μύθος και η παρουσία του θεϊκού στοιχείου στην παράσταση απέκτησε νόημα για το σύγχρονο κοινό. ²²⁹

²²⁷ Zeitlin, «The power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the *Hippolytus*», ό.π., σ. 57.

²²⁸ Νικόλας Ζώης, «Με την κάμερα της Αφροδίτης. Η “Κ” παρακολούθησε τον *Ιππόλυτο* του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 11 Ιουλίου 2023.

²²⁹ Απόστολος Λακασάς, «Το νέο “Κορίτσι με τα μαύρα”», εφημ. *Η Καθημερινή*, 16 Ιουλίου 2023.

Θ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη συνδέεται με οργανικό τρόπο με την ιστορία των Επιδaurίων, καθώς σηματοδοτεί ως έργο την άτυπη έναρξη του θεσμού το 1954 με την παράσταση του Δημήτρη Ροντήρη. Συγχρόνως, συνδέεται με ιδιαίτερο τρόπο με την ιστορία του Εθνικού Θεάτρου και την παρουσία του στο αργολικό θέατρο. Από την άτυπη έναρξη των Επιδaurίων έως και σήμερα δεν έχει υπάρξει άλλος οργανισμός εκτός του Εθνικού Θεάτρου (με την εξαίρεση της επανάληψης της σκηνοθεσίας του Ροντήρη από το Πειραιϊκό Θέατρο) που να έχει αναλάβει τη σκηνική παρουσίαση της συγκεκριμένης τραγωδίας στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου.

Το γεγονός αυτό αναγνωρίζεται και πλαισιώνεται θεσμικά, με σκοπό να εξυπηρετήσει την ανάγκη προβολής της ιστορικής συνέχειας της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στο πλαίσιο των Επιδaurίων. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι τρεις από τις έξι παραστάσεις του *Ιππόλυτου* στην Επίδαυρο από την κρατική σκηνή, που ακολούθησαν αυτή του Δημήτρη Ροντήρη, είχαν επετειακό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τις σκηνοθεσίες του Νίκου Περέλη το 1984,²³⁰ του Βασίλη Νικολαΐδη το 2004²³¹ και της Λυδίας Κονιόρδου το 2014.²³² Ενισχυτικά, έχει σημασία να ενταχθεί στο ίδιο

²³⁰ Το γεγονός της δεσμευτικής ανάθεσης του έργου στον σκηνοθέτη από το Εθνικό Θέατρο, σύμφωνα με τη μαρτυρία του ίδιου, φανερώνει ότι η παράστασή του εντασσόταν στον προγραμματισμό του οργανισμού για τα Επιδaurια πιθανότατα επ' αφορμή της συμπλήρωσης τριάντα χρόνων από την παράσταση του 1954. Βλ. Περέλης, *Ο κώδικας της μάσκας*, ό.π., σ. 268. Συμπληρωματικά, η αναφορά στην παράσταση του 1954 αποτελούσε ουσιώδες μέρος της παρουσίασης της νέας παράστασης από τον διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου κατά τη συνέντευξη τύπου. Βλ. [χ.σ.], «Ένας Ιππόλυτος ορθολογιστής», εφημ. *Τα Νέα*, 23 Ιουνίου 1984.

²³¹ Όπως φανερώνει το έντυπο πρόγραμμά της, η παράσταση του Βασίλη Νικολαΐδη είχε σαφή επετειακό χαρακτήρα, εντασσόμενη στις εκδηλώσεις του Εθνικού Θεάτρου για τη συμπλήρωση πενήντα ετών από την άτυπη έναρξη του θεσμού των Επιδaurίων.

²³² Το πρόγραμμα της παράστασης περιλάμβανε εισαγωγικά σημειώματα του Κώστα Γεωργουσόπουλου και του Τάσου Λιγνάδη για τη συμπλήρωση εξήντα χρόνων από την άτυπη έναρξη των Επιδaurίων. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος προέβαινε σε ιδιαίτερη αναφορά στη «Σχολή» του Εθνικού Θεάτρου και στη σημαντική συμβολή του Δημήτρη Ροντήρη στην εδραίωση του θεσμού των Επιδaurίων.

πλαίσιο ενός τιμητικού χαρακτήρα και η υλοποίηση της παράστασης του *Ιππόλυτου* από τον Ροντήρη το 1965 στην Επίδαυρο, ως εκδήλωσης τιμής σε έναν από τους πρωτεργάτες του θεσμού των Επιδαυρίων, τον συνθέτη Δημήτρη Μητρόπουλο.

Από την άλλη, μελετώντας τα προγράμματα των υπόλοιπων παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου στο Αρχαίο Θέατρο της Επίδαυρου, οι οποίες δεν εντάσσονταν σε ένα επετειακό πλαίσιο (Σπύρος Ευαγγελάτος 1983, Γιάννης Χουβαρδάς 1989, Κατερίνα Ευαγγελάτου 2023), αλλά και τα αντίστοιχα δημοσιεύματα του Τύπου, παρατηρείται ότι η αναφορά στην πρώτη παράσταση του *Ιππόλυτου* σε σκηνοθεσία του Ροντήρη, άλλοτε επανέρχεται σχετικά έντονα και άλλοτε περιορίζεται σε μια σύντομη μνεία:

α) Σχετικά με την παράσταση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, παρουσιάζει ενδιαφέρον το πρόγραμμα των Επιδαυρίων του 1973, το οποίο παρέθετε την παραστασιογραφία του *Ιππόλυτου* προτάσσοντας δύο ξένες παραστάσεις του έργου, συγκεκριμένα την παράσταση που σκηνοθέτησε ο J. Lawrence το 1959 στην Αγγλία και την παράσταση που σκηνοθέτησε ο Alf Sjöberg το 1965 στη Σουηδία, ενώ ακολουθούσαν οι ελληνικές παραστάσεις. Συγχρόνως, είναι χαρακτηριστικό ότι στη συνέντευξη που έδωσαν από κοινού για την παράσταση ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου και ο σκηνοθέτης δεν γινόταν καμία συγκεκριμένη αναφορά σε προηγούμενες παραστάσεις του έργου, ενώ τέτοια αναφορά δεν εντοπίζεται ούτε στις κριτικές για την παράσταση που φυλάσσονται στο αρχείο του Εθνικού. Τα παραπάνω φαίνεται πως σηματοδοτούσαν την πρόθεση διαφοροποίησης του σκηνοθέτη από την προσέγγιση της «Σχολής» του Εθνικού Θεάτρου για το αρχαίο δράμα και τη διάθεση εκσυγχρονισμού μέσω της αφομοίωσης των επιδράσεων του ευρωπαϊκού θεάτρου.

β) Με αφορμή την παράσταση του Γιάννη Χουβαρδά, στο πρόγραμμα των Επιδαυρίων του 1989 περιλαμβάνονταν φωτογραφίες από τις παραστάσεις που είχαν σκηνοθετήσει ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος και ο Δημήτρης Ροντήρης, οι οποίες εικονοποιούσαν τη συνέχεια και την εξέλιξη των σκηνοθετικών προσεγγίσεων του έργου στο πλαίσιο του ίδιου κρατικού οργανισμού. Συγχρόνως, στον Τύπο εντοπίζονταν αναφορές στην παράσταση του Δημήτρη Ροντήρη το 1954 ως εναρκτήρια του θεσμού των Επιδαυρίων,²³³ ενίοτε κρίνοντας ότι η τιμητική θέση του *Ιππόλυτου* στην ιστορία του

²³³ [χ.σ.], «Μια συνταρακτική μαρτυρία για τη ματαιότητα της ανθρώπινης βούλησης», εφημ. *Εξόρμηση*, 8 Ιουλίου 1989· Μαρία Μαραγκού, «Κλασικός *Ιππόλυτος*», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 15 Ιουλίου 1989.

θεσμού επέβαλλε τη συχνότερη παρουσίασή του.²³⁴ Την ίδια στιγμή, ο σκηνοθέτης στις συνεντεύξεις του εξέφραζε την πρόθεσή του να μη δεσμευτεί από την «ελληνική παράδοση» στο πεδίο της αρχαίας τραγωδίας, παρά τον σεβασμό που έτρεφε για εκείνη.

γ) Σχετικά με την παράσταση της Κατερίνας Ευαγγελάτου το 2023, παρουσιάζει ενδιαφέρον ότι στις σχετικές αναφορές επιχειρήθηκε περισσότερο μια ιστορική συσχέτιση με την παράσταση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου το 1973, πενήντα χρόνια πριν, παρά με την παράσταση του Ροντήρη το 1954, ως εναρκτήρια του θεσμού. Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης επισήμανε βέβαια στην κριτική του την προέλευση του έργου «από τα θεμέλια του θεσμού» των Επιδaurίων,²³⁵ ενώ η Μυρτώ Λοβέρδου²³⁶ και η Όλγα Σελλά²³⁷ ξεκινούσαν τις κριτικές τους αναφερόμενες στην παράσταση του Ροντήρη το 1954. Παρ' όλα αυτά, είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, με αφορμή την παράσταση, επαναδημοσίευσε την κριτική του για την παράσταση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, όπως είχε δημοσιευθεί πενήντα χρόνια πριν.²³⁸ Ακόμη, στη συνέντευξή της στο *BHMagazino*, η ίδια η σκηνοθέτρια επισήμαινε τη σύνδεση με την παράσταση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, αναφερόμενη χαρακτηριστικά στη σύμπτωση της ημερομηνίας της πρεμιέρας των δύο παραστάσεων στο αρχαίο θέατρο.²³⁹

Από τις παραπάνω παρατηρήσεις, που διαμορφώνουν ένα σύνθετο σχήμα ιστορικών συνδέσεων, προκύπτει ένα βασικό ερώτημα που αφορά την εξέλιξη των σκηνοθετικών προσεγγίσεων. Η ιστορική σημασία που αποδίδεται σε κάθε νέα παράσταση του *Ιππόλυτου* στην Επίδαυρο, η έντονη θεσμική πλαισίωση που αυτή λαμβάνει, έχει συμβάλει στην επικράτηση μιας σειράς επετειακής, «μουσειακής» σκηνοθετικής

²³⁴ Ο Θόδωρος Κρητικός επικρίνει την «καθόλου συχνή» παρουσίαση του έργου στο Αρχαίο Θέατρο της Επίδαυρου, επισημαίνοντας τόσο την ιστορική σημασία του για την αναβίωση του αρχαίου δράματος στο νεοελληνικό θέατρο όσο και την καλλιτεχνική του αξία. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Ο Δρ Φρόνουντ στην Τροιζήνα. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη στην Επίδαυρο», περ. *Ταχυδρόμος*, 27 Ιουλίου 1989.

²³⁵ Ιωαννίδης, «Μια σύγχρονη μεταδραματική μεταφορά, ικανή να συγκινήσει», ό.π.

²³⁶ Μυρτώ Λοβέρδου, «*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη. Με αισθητική και άποψη», εφημ. *Τα Νέα*, 18 Ιουλίου 2023.

²³⁷ Σελλά, «*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη: “Ποιος ειν’ τρελός από έρωτα;”», ό.π.

²³⁸ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Ιππόλυτος*, 50 χρόνια πριν», εφημ. *Τα Νέα*, 3 Ιουλίου 2023.

²³⁹ Η σκηνοθέτρια αναφέρει: «Μάλιστα η πρεμιέρα αυτής της παράστασης πραγματοποιήθηκε στις 7 Ιουλίου 1973. Κατά διαβολική σύμπτωση στις 7 Ιουλίου είναι προγραμματισμένη και η δική μας πρεμιέρα». Βλ. Έρη Βαρδάκη, «Στα παρασκήνια του *Ιππόλυτου*» *BHMagazino*, εφημ. *Το Βήμα*, 31 Μαΐου 2023.

κατεύθυνσης; Με βάση το σύνολο της ανάλυσης που έχει προηγηθεί, φαίνεται πως η απάντηση είναι αρνητική. Αναλογιζόμενοι τα νέα στοιχεία, τους πειραματισμούς που συνόδευαν τις περισσότερες από τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις, θα ήταν δύσκολο να υποστηρίξουμε ότι η κυρίαρχη τάση ήταν η συντηρητική προσέγγιση του έργου ή ο περιορισμός των σκηνοθετών σε μια παραδεδεγμένη αντίληψη.

Αναφέρονται ενδεικτικά οι πειραματισμοί του Σπύρου Ευαγγελάτου με το κείμενο της παράστασης και η σύγχρονη προσέγγιση του τελετουργικού στοιχείου μέσα από τη διαμόρφωση ενός συνόλου ηθοποιών· η εστίαση του Νίκου Περέλη στον πολιτικό πυρήνα του έργου και η διαμόρφωση του σκηνικού ως αντανάκλασης του κοίλου του αρχαίου θεάτρου· η εικαστική και γλωσσική αποτύπωση της ματαιότητας της ανθρώπινης βούλησης από τον Γιάννη Χουβαρδά, η οποία συνυφαινόταν με τη μνημειακότητα, ενεργοποιώντας μια λειτουργία συνειδητοποίησης της οπτικής του σύγχρονου θεατή για το αρχαίο δράμα· η φρουδική προσέγγιση του Βασίλη Νικολαΐδη· η λειτουργία της ειρωνείας στην παράσταση της Λυδίας Κονιόρδου· η χρήση των νέων μέσων στην παράσταση της Κατερίνας Ευαγγελάτου.

Βέβαια, η τάση εκσυγχρονισμού και πειραματισμού δεν αποκλείει την ταυτόχρονη ύπαρξη και μιας ασθενέστερης αντίρροπης τάσης, η οποία δίνει βάρος στον «επετειακό» χαρακτήρα. Μπορούμε ίσως να διακρίνουμε την επίδρασή της στην επιδίωξη του Βασίλη Νικολαΐδη για την εξισορρόπηση του «αρχαιοπρεπούς» και του σύγχρονου στοιχείου στη σκηνοθεσία του. Βέβαια, στο πλαίσιο της τάσης αυτής ανακύπτει –ίσως πρώτα από όλα– το ζήτημα του κριτηρίου με βάση το οποίο επιλέγεται κάθε φορά ως έργο ο *Ιππόλυτος* προκειμένου να παρουσιαστεί στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδάου. Το καθοριστικό στοιχείο είναι τα αμιγώς καλλιτεχνικά κριτήρια ή η ανάγκη επετειακού εορτασμού; Η επιλογή γίνεται από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, σε συνεργασία μαζί του, ή το έργο ανατίθεται σε αυτόν; Πάντως, δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι η επιλογή ενός οργανισμού να παρουσιάσει ένα έργο που έχει έντονη συνάφεια με την ιστορία του αποσκοπεί πάντα στη στείρα διατήρηση μιας «παράδοσης». Αντιθέτως, ενδέχεται να αποσκοπεί στην ενθάρρυνση και στην προβολή του πειραματισμού που συντελείται στους κόλπους του, ως δείκτη εξέλιξης, αλλά και συνέχειας. Σε κάθε περίπτωση, διαπιστώνεται η αναπόφευκτη αλληλεξάρτηση και ενδιαφέρουσα αλληλεπίδραση ανάμεσα στην πολιτιστική πολιτική και την καλλιτεχνική δημιουργία.

Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε ορισμένες συγκριτικές παρατηρήσεις για τις σκηνικές λύσεις που υιοθετούνται από τον κάθε σκηνοθέτη όσον αφορά τους δύο

άξονες που τέθηκαν εισαγωγικά: την αποτύπωση της σχέσης θεϊκού και ανθρώπινου στοιχείου και τη λειτουργία του Χορού.

Εκκινώντας από τις εικόνες του ίδιου του έργου, στις οποίες οι θεϊκές δυνάμεις συνδέονται με συγκεκριμένους φυσικούς χώρους, ενώ η πνοή ή η ισχύς τους εκφράζεται συχνά μέσω των στοιχείων της φύσης, οι σκηνοθεσίες σχεδόν στο σύνολό τους επιστρατεύουν αντίστοιχες εικόνες. Συχνά αξιοποιείται ο χώρος που περιβάλλει το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, προεκτείνοντας τον χώρο του δράματος. Η σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη υπήρξε πρωτοποριακή όσον αφορά τον συγκεκριμένο άξονα, η ίδια όμως λειτουργία εντοπίζεται και στις παραστάσεις της Λυδίας Κονιόρδου και της Κατερίνας Ευαγγελάτου, με τον ιδιαίτερο τρόπο που πηγάζει από την εκάστοτε σκηνοθετική σύλληψη. Συχνά, το αποτύπωμα των εικόνων της φύσης εντοπίζεται στις ίδιες τις μορφές των θεαινών ή στη σκηνογραφία.

Επίσης, οι περισσότερες από τις παραστάσεις, με διαφορετικό τρόπο η καθεμία, επιχειρούν να σκιαγραφήσουν το (υψηλότερο) θεϊκό και το (χαμηλότερο) ανθρώπινο επίπεδο, είτε αξιοποιώντας την ίδια την αρχιτεκτονική του Αρχαίου Θεάτρου της Επιδαύρου (χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παράσταση του Δημήτρη Ροντήρη), είτε διαμορφώνοντας με ανάλογο τρόπο το σκηνικό, με πανύψηλα κοντάρια (το σκηνικό του Αθανάσιου Σουντουλίδη στην παράσταση του Γιάννη Χουβαρδά), με πατάρια (το σκηνικό του Γιώργου Πάτσα στην παράσταση του Βασίλη Νικολαΐδη), με σκαλωσιές (το σκηνικό του Βασίλη Μαντζούκη στην παράσταση της Λυδίας Κονιόρδου), με πολυλειτουργικές σκηνικές κατασκευές (το σκηνικό της Εύας Μανιδάκη στην παράσταση της Κατερίνας Ευαγγελάτου). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακολούθηση της κίνησης θεών και θνητών στο σύμπλεγμα που διαμορφώνουν τα επιμέρους μέρη του σκηνικού σε κάθε περίπτωση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η εξέλιξη της αποτύπωσης των θεϊκών μορφών (κίνηση στον χώρο, κοστούμι, υποκριτική, εκφορά του λόγου, χρήση νέων μέσων). Σχηματίζοντας την αντίστοιχη νοητή γραμμή, ξεκινάμε από την πιο στατική αποτύπωση (παραστάσεις Δημήτρη Ροντήρη, Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Νίκου Περέλη, Γιάννη Χουβαρδά, Βασίλη Νικολαΐδη) και καταλήγουμε στην εικόνα των θεαινών που κινούνται ελεύθερα, εγκαταλείπουν τη θεϊκή τους «θέση» στον χώρο και επιστρέφουν σε αυτήν, ιδίως στις παραστάσεις της Λυδίας Κονιόρδου και της Κατερίνας Ευαγγελάτου. Η τάση αυτή συνδέεται με την ευρύτερη τάση μετακίνησης από την προσπάθεια αποτύπωσης των θεϊκών μορφών αποκλειστικά ως «επιβλητικών» (κοστούμι,

υποκριτική, εκφορά του λόγου) προς μια μεγαλύτερη ελευθερία, με την ενσωμάτωση του γκροτέσκου στοιχείου, αλλά και με τη στροφή προς τη σύγχρονη αισθητική.

Όλοι οι παραπάνω άξονες δεν πρέπει ωστόσο να εξετάζονται αποσπασματικά. Αυτό που είναι χρήσιμο να τίθεται στο επίκεντρο (για αυτό και ακολουθήθηκε η αντίστοιχη δομή στην παρούσα εργασία) είναι η προσέγγιση των νοημάτων του έργου από τον κάθε σκηνοθέτη, ιδιαίτερα του νοηματικού άξονα της σχέσης θεϊκού και ανθρώπινου στοιχείου, βάσει του οποίου διαμορφώνεται και ο αντίστοιχος σκηνικός κόσμος. Παρατηρούμε ότι ο συγκεκριμένος νοηματικός άξονας συνδέεται στη δημιουργική σκέψη των σκηνοθετών με ευρύτερα φιλοσοφικά ερωτήματα, τα οποία αποκτούν σύγχρονη διάσταση. Διερευνώνται θεματικές όπως η πολιτισμική εξέλιξη της στάσης της ανθρωπότητας απέναντι στον έρωτα ή τη θρησκεία, η καταπίεση του ανθρώπου από τους κοινωνικούς θεσμούς, ο ρόλος των ψυχικών παρορμήσεων ως αναπόδραστη δύναμειν που εξουσιάζουν το άτομο, η τάση εξισορρόπησης των αντιθέσεων που διέπουν το σύμπαν και η ταυτόχρονη αδυναμία του ατόμου να απεγκλωβιστεί από τη μονομέρεια της προσωπικής του πρόσληψης, η σχέση ελεύθερης ανθρώπινης βούλησης και μοίρας κ.ο.κ.

Κατά παρόμοιο χρειάζεται να εξεταστεί η λειτουργία του Χορού στην κάθε παράσταση. Μια βασική όψη που αφορά τον Χορό και φαίνεται να επανέρχεται είναι η τελετουργία. Οι παλαιότερες παραστάσεις (Δημήτρης Ροντήρης, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Νίκος Περέλης) προτάσσουν το τελετουργικό στοιχείο. Τη «θρησκευτικότητα» του Χορού στον Ροντήρη διαδέχεται ο Χορός-λατρευτικό σύνολο στον Ευαγγελάτο και ο Χορός των «θρησκόληπτων γυναικών της Αθήνας» στον Περέλη.

Στις πιο σύγχρονες παραστάσεις διακρίνεται μια ενδιαφέρουσα τάση διαφοροποίησης του χαρακτήρα του Χορού. Το αμιγώς τελετουργικό/θρησκευτικό στοιχείο υποχωρεί, ενώ ενισχύεται το «στοχαστικό» ή ονειρικό στοιχείο. Αντανακλώντας τους προβληματισμούς που θέτει το ίδιο το έργο σχετικά με την άγνοια του ανθρώπου για τους νόμους που διέπουν το σύμπαν και τη ζωή, ο Χορός στην παράσταση του Χουβαρδά πλέει αέναα σε μια σκοτεινή θάλασσα, ενώ στην παράσταση του Νικολαΐδη παρουσιάζεται ως ένα άυλο σώμα που κινείται μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Οι γυναίκες του Χορού στην παράσταση της Κονιόρδου κινούνται σαν φωτισμένα σημεία που επιχειρούν να κατανοήσουν ένα αντιφατικό σύμπαν, ενώ στην παράσταση της Ευαγγελάτου πίνουν νερό για να ξεδιψάσουν και κοιτούν τον ουρανό στρέφοντας το βλέμμα στο άγνωστο.

Η –εγγενής στο έργο– αντίθεση του γυναικείου φύλου των μελών του Χόρου με το ανδρικό φύλο των μελών του παραχορηγήματος διατρέχει όλες τις παραστάσεις. Οι πιο σύγχρονες (με χαρακτηριστική αυτή της Λυδίας Κονιόρδου) φαίνεται πως επικεντρώνονται συνειδητά σε αυτό το αντιθετικό σχήμα, θέλοντας να στρέψουν την κριτική ματιά του θεατή στην αναίρεσή του.

I. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

1. Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Νίκο Περέλη (22.7.2024)

1) Αναφέρετε στο βιβλίο σας για τη στιγμή που, παρά την άριστη συνεργασία σας με τη Λαλούλα Χρυσικοπούλου, αντιληφθήκατε ότι το σκηνικό «εγκλώβιζε» την παράσταση, ότι δεν ήταν λειτουργικό.

Το είδα πολύ αργά γιατί, όπως περιγράφω στο βιβλίο, ήταν η περίοδος που γινόταν η «Αλλαγή» στο Εθνικό και έφερνε πολλές συγκρούσεις, πολλά κενά. Μου τηλεφώνησαν κάποια στιγμή και μου ανακοίνωσαν ότι αναλαμβάνω τον Ιππόλυτο. Ήμουν νέο παιδί τότε. Αναρωτήθηκα «γιατί να μπω στη χοάνη της Επιδαύρου ξαφνικά και δεν με βάζετε στη μικρή Επίδαυρο;». Επίσης, θα προτιμούσα να μου δώσουν την *Αντιγόνη*. Έδωσαν την *Αντιγόνη* στον Ρεμούνδο και σε εμένα τον *Ιππόλυτο*. Μέσα σε αυτή τη φασαρία έκανα το λάθος να μην επαληθεύσω τη λογική και την αξία που είχε το σχέδιο της Χρυσικοπούλου στην πράξη, με βάση τις ανάγκες της παράστασης. Το είδα, μου άρεσε, αλλά δεν το επαλήθευσα στην πράξη. Δεν μέτρησα τις διαστάσεις. Έφτιαξαν ένα πρόχειρο σκηνικό μέσα στο θέατρο οι τεχνικοί, έκανα κάποιες διορθώσεις. Αλλά όταν το είδα στην Επίδαυρο κατάλαβα το λάθος. Η Επίδαυρος ήταν μια εβδομάδα πρόβες. Δεν μπορούσα να αλλάξω τίποτα. Κι έτσι προσπάθησα να προσαρμοστώ, κάναμε ό,τι μπορούσαμε για να το αναδείξουμε. Η Λαλούλα είναι αρχιτέκτονας, αρχιτέκτονας-σκηνογράφος. Οπότε ως αρχιτέκτονας παρουσίασε μια πόλη ουσιαστικά, έχτισε μια πόλη, με ξύλο, ωραίο ξύλο, και έκανε και από πάνω μια γέφυρα, που οδηγούσε στην πόλη, από την οποία γέφυρα ερχόταν ο Ιππόλυτος με τους ακολούθους του. Αυτό όλο μου άρεσε ως ιδέα. Στην πράξη όμως προέκυψαν πολλά προβλήματα. Το σκηνικό έθαβε τους ηθοποιούς, η γέφυρα τους έκρυβε. Τα κορίτσια ήταν «τόσα δα» μπροστά στη γέφυρα την τεράστια. Το σκηνικό δηλαδή δυσχέραινε τελικά πολλές πλευρές της σκηνοθεσίας, όπως τις είχα στο μυαλό μου, παρ' όλο που η Λαλούλα το είχε κάνει με καλή καρδιά και με ενθουσιασμό. Δεν ήταν αυτό που θα μου έδινε φτερά, αλλά κάναμε ό,τι μπορούσαμε. Αυτή είναι η ιστορία του σκηνικού.

2) *Θέλετε να μου πείτε δυο λόγια για τη χορογραφία;*

Και εδώ υπήρχαν τα ίδια ζητήματα, η έλλειψη χρόνου και τα οργανωτικά ζητήματα του Εθνικού. Με πιέζανε, με καταπιέζανε για τη χορογραφία. Και τον Χριστόδουλο Χάλαρη, τον συνθέτη της μουσικής, ο Νίτσος δεν τον άφηνε να κάνει αυτό που ήθελε. Υπήρχε έλλειψη επικοινωνίας και αρνητική συμπεριφορά.

Λόγω της έλλειψης χρόνου, πίεζα τον Χάλαρη να προχωρήσει τη μουσική, ώστε να μπορέσει να προχωρήσει και η χορογραφία. Μόλις άκουσα τα πρώτα «σκιρτήματα» της μουσικής στο σπίτι του Χάλαρη, αμέσως πήγε το μυαλό μου στη Λήδα Σεϊτανίδου ως χορογράφο, η οποία είχε σπουδάσει στην Ινδία. Ο ινδικός χορός χρησιμοποιεί πολύ τα χέρια. Με ενδιέφερε πολύ σε σχέση με την προέλευση της Φαίδρας, του Ιππόλυτου, που είναι από την χώρα τάδε και έρχονται να συναντηθούν. Προσπαθούσα να το περιγράψω στον Χάλαρη, αυτός όμως είχε αποφασίσει να κάνει ένα κομμάτι από αυτά και ένα κομμάτι αλλιώς, σε άλλες στιγμές της παράστασης. Δεν προλαβαίναμε να συγχρονιστούμε. Σκέψου το στρίμωγμα που υπήρχε, δεν προλαβαίναμε να τα πούμε και τα βλέπαμε πάνω στην πράξη, στις πρόβες. Οι πρόβες όμως ήταν λίγες και δεν προλαβαίναμε να αλλάξουμε πράγματα.

Ο Χορός είχε διδαχτεί ινδικό χορό, με τις αντίστοιχες κινήσεις των χεριών, και τελικά αυτό δεν ταίριαζε με το σκηνικό. Το σκηνικό το είδα στημένο για πρώτη φορά στην Επίδαυρο. Και αμέσως κατέβηκα και άλλαξα όλη τη χορογραφία την τελευταία στιγμή. Πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι δεν είχα καθόλου εμπειρία από Επίδαυρο. Και έφτιαξα έναν Χορό τελοσπάντων, ο θεός του θεάτρου να τον κάνει Χορό. Τους «έστησα», μέσα στην πόλη αυτή που έδειχνε το σκηνικό. Έβγαιναν οι κοπέλες και τα έλεγαν. Έκοψα δηλαδή όλο το χορευτικό στοιχείο, το στοιχείο του ινδικού χορού, τις κινήσεις των χεριών, γιατί δεν κόλλαγαν με το σκηνικό με τίποτα.

Υπήρχαν δηλαδή δύο «ασυνεννοησίες», της μουσικής και του σκηνικού. Η μουσική δεν μπορούσε να αλλάξει, ήταν έτοιμη, είχε γίνει η ηχογράφηση στο studio. Αναγκάστηκα και προσάρμοσα λοιπόν εγώ τον Χορό έξω από τα σχήματα που θύμιζαν Ινδία. Έτσι όπως ήταν θύμιζαν Ινδία και όχι αυτό που ήθελα εγώ, μέσα από το σκηνικό να βγαίνει κάτι περίεργο, που αντιπροσώπευε μια πολιτεία, έναν μύθο, μια ιστορία.

Αφού έγινε αυτό, είπαμε «εντάξει, στέκεται η παράσταση». Δεν ήταν αυτό που ήθελα, γιατί εγώ είχα μια άποψη για την αρχαία τραγωδία. Η άποψή ήταν ότι ο Χορός είναι κάτι το ζωντανό, δεν είναι ένα ψαλτικό φερέφωνο που το έχεις αριστερά και δεξιά,

όπως έχεις τους αριστερούς και τους δεξιούς ψάλτες. Αλλά είναι μια ομάδα ανθρώπων, η οποία συμμετέχει στα δρώμενα. Παίρνει μέρος, αγωνιά, τρέχει, φροντίζει, λέει. Η κάθε ατάκα που λέει ο Χορός ήθελα να έχει νόημα για τον ηθοποιό και να μην την ακούει βερεσέ. Να υπάρχει επικοινωνία. Η πρώτη μου σκηνοθεσία αρχαίου δράματος ήταν οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη. Ο Χορός ήταν οι γυναίκες της Τροίας που τις είχαν εξοντώσει, τις είχαν βιάσει, τις είχαν αιχμάλωτες και τις πήγαιναν στην Αθήνα δούλες. Όλο αυτό το έδειχναν. Ο Χορός πάλευε, ούρλιαζε, ορμούσε. Αυτή την ιδέα εγώ δεν την είχα δει αλλού, αλλά είχα ακούσει ότι είχε επιχειρήσει να το κάνει ο Μινωτής παλιότερα. Επιχείρησε δηλαδή να σπάσει την λογική του Ροντήρη για τον Χορό, την επίμονη στη μελωδία, το να λέγονται οι ατάκες απ' τον Χορό σαν «σχόλιο» πάνω στα γεγονότα. Επρόκειτο για αποστασιοποίηση του Χορού από τη δράση, ο Χορός ήταν ο κρίνων την κατάσταση. Μετά τις *Τρωάδες* το συνέχισα αυτό. Δεν ξαναέπεσα στην παγίδα που έπεσα στον Ιππόλυτο. Αυτή ήταν παγίδα για μένα. Γιατί πραγματικά στον Ιππόλυτο ο Χορός δεν ανακατευόταν αλλά θα μπορούσε να ανακατευτεί, με βάση την άποψή μου.

Όμως αυτό θα ήθελε δουλειά με τον Χορό απ' την αρχή και δεν υπήρχε χρόνος. Έτσι, μαζεύτηκαμε μια μέρα με την Λαλούλα, με τον Αντώνη τον Θεοδωρακόπουλο, με τον βοηθό σκηνοθέτη, και είπαμε «Βλέπεται; Ωραία, θα το πάμε έτσι και θα βάλουμε τα δυνατά μας». Ο Χορός δηλαδή στεκόταν, έδειχνε ένα ενδιαφέρον, τραβιόταν σε ένα σημείο, έβγαινε μία κοπέλα μπροστά και έλεγε κάτι κ.ο.κ.. Αυτά έκανα, αυτά πρόλαβα να κάνω. Αλλά δεν ήταν αυτά η ουσία. Θα μπορούσαν να γίνουν πολύ ωραία πράγματα. Διάλεξα την Πασπάτη για να κάνει τη Φαίδρα. Ήταν ερωτική, είχε μια δύναμη. Όλοι οι ηθοποιοί ήταν αφοσιωμένοι, εκτός από τον Χορό που ήταν διαλυμένος. Γιατί έφαγε καρπαζιές από όλες τις μεριές. Πάλευαν να κάνουν τις ινδικές κινήσεις και μετά τους τα ακύρωσα και μέσα σε μια εβδομάδα έπρεπε να μάθουν καινούρια.

3) Για τα ανατολίτικα στοιχεία στην παράσταση;

Η μουσική του Χάλαρη ήταν κάτι μεταξύ Ανατολής-Δύσης. Μελωδία ανατολική και κρουστά, τέμπο δυτικό. Με ενθάρρυνε να το θεωρήσω πολύ καλό για το θέμα μου και να το σκεφτώ. Ότι ο έρωτας δεν είναι ανατολίτικος ούτε δυτικός, είναι έρωτας, σε όλον τον κόσμο. Ο έρωτας που εκφράζει ο *Ιππόλυτος*. Ο έρωτας, η αγάπη, η επικοινωνία των ανθρώπων. Και αυτόματα πήγε το μυαλό μου εκεί. Αλλά χωρίς τον ξενοδόχο. Γιατί πρακτικά έπρεπε να το δω αν κολλάει. Να ακούσω τη μουσική, να βάλω τη χορογράφο

να κάνει μια χορογραφία, να τη δω κλπ. Τίποτα δεν προλάβουμε να κάνουμε, τρέχαμε με τη γλώσσα έξω.

Το ζουμί της παράστασης θα το βρεις στο βιβλίο μου, στο κεφάλαιο που γράφω «Τι ήταν ο Ιππόλυτος». Αυτά είχα στο μυαλό μου και έκανα τις επιλογές της παράστασης.

4) *Είπατε ότι το σκηνικό ήταν μια πόλη.*

Εδώ είχε φώτα, φωτάκια, φωτάκια. Έλαμπε η πόλη. Δεν θυμάμαι μάλλον είχε φώτα από κάτω, μέσα στο ξύλινο σκηνικό. Υπήρχε σκιά με φως. Σε όλο το σκηνικό γύρω γύρω. Και οι κοπέλες ήταν μέσα στα σκοτάδια. Μισές φαινόταν μισές δεν φαινόταν.

5) *Αυτοί (δείχνοντας φωτογραφία) είναι οι συνοδοί του Ιππόλυτου και του Θησέα;*

Ναι, του Ιππόλυτου.

6) *Μου έκανε εντύπωση ότι φαίνονται να έχουν διακριτικά, σαν να είναι αξιωματούχοι της πόλης.*

Είναι αξιωματούχοι της πόλης, μπράβο. Ναι, ναι. Οι κοπέλες έμεναν πάνω στο σκηνικό όσο δεν μιλούσαν. Και μετά κατέβαιναν στην ορχήστρα.

7) *Θέλω επίσης να σας ρωτήσω για τις θεές, για την Άρτεμη και την Αφροδίτη. Με βάση τις σημειώσεις του βοηθού σκηνοθέτη [...] «Η Αφροδίτη μπορεί να βγει μέσα από τον Χορό, μέσα από ένα πλήθος...»*

Βγήκε.

8) *(Συνεχίζω να του διαβάζω).*

Αυτά όλα δεν λεγόταν, τα δείχναμε. Ο θεατής τα καταλαβαίνει. Αυτά όλα υπήρχαν, μπόρεσα να τα κάνω, αλλά δεν εξαντλήθηκε το θέμα. Έπρεπε να το κάνω από την αρχή για να πω ότι είναι δική μου η παράσταση.

9) *Ήθελα να ρωτήσω και για τα κοστούμια. Για παράδειγμα βλέπουμε στη φωτογραφία ότι η Άρτεμις φοράει μάσκα.*

Ναι, κάποιοι φορούσαν. Για να φύγω από το άμεσο και να δώσω την υπέρβαση που έβγαινε μέσα από τον στίχο, που την ήθελε ο Ευριπίδης. Στις αρχαίες παραστάσεις φορούσαν κοθόρνους, η μάσκα λειτουργούσε ως ηχείο.

Τον Μιχαηλίδη πχ τον ενδιέφερε η εικόνα, ήθελε το πλάνο, ήταν λίγο κινηματογραφιστής. Εμένα με ενδιέφερε να υπάρξει ο ηθοποιός πάνω στη σκηνή. Ο Ευαγγελάτος έφερε απ' έξω, από τη Γερμανία, την καλπάζουσα σκηνοθεσία, την ένταση. Όλα αυτά τα πέταξαν στην άκρη οι καινούριοι, η γενιά του Χουβαρδά και μετά.

10) Αναφέρεστε συχνά στην ειρωνεία του Ευριπίδη.

Όλος ο Ευριπίδης είναι γεμάτος ειρωνεία. Αν δεν το δεις αυτό, αν τον διαβάζεις «λογικά», «στακάτα», «τι λέει η φράση», δεν θα καταλάβεις τίποτα. Ειδικά στην τριλογία του, στην *Ιφιγένεια στην Αυλίδα*, στις *Τρωάδες*, στην *Εκάβη*. Ουσιαστικά τους λέει «Θα καείτε με τον πόλεμο. Ειρήνη!». Τον έδιωξαν από την Αθήνα κακίη κακώς και πήγε ο δυστυχής στη Μακεδονία. Ήταν ενάντια σε όλα τα κακά που έκαναν οι Αθηναίοι. Σήμερα θα τον έλεγαν κομμουνιστή ή αριστερό.

2. Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Γιάννη Χουβαρδά (30.7.2024)

1) Σε συνέντευξή σας με αφορμή την παράσταση του «Ιππόλυτου» αναφέρατε ως ένα βασικό κοινό γνώρισμα των παραστάσεών σας αρχαίου δράματος την «αναζήτηση της σχέσης που έχει το έργο με το σήμερα». Και, συνεχίζοντας, αναφέρατε πως μέχρι τότε «αυτή η αναζήτηση έφτασε μερικές φορές ως και την επικαιροποίηση του έργου, να αναγνωρίζονται δηλαδή οι ήρωες ως πρόσωπα της καθημερινής σύγχρονης ζωής» συμπληρώνοντας πως αυτό δεν σας ενδιέφερε πια. Με ποιον διαφορετικό τρόπο λοιπόν προσεγγίσατε τη σχέση παρελθόντος-παρόντος κατά τη δημιουργική διαδικασία της παράστασης του «Ιππόλυτου»;

Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας μέσα από τον συσχετισμό με το σήμερα, πρέπει να διαπνέεται από την ιδέα του διαχρονικού. Αυτό είναι το κλειδί ώστε μια παράσταση, ενώ μένει πιστή στο πνεύμα του πρωτότυπου, «μιλάει» ταυτόχρονα σε έναν σημερινό θεατή. Και διαχρονικό σημαίνει πρωτίστως περιεχόμενο και μορφή που να μην προδίδεται από οποιουδήποτε είδους αναπαραστάσεις εποχής, αλλά ούτε και από φωτογραφικού τύπου ευκολίες επικαιροποίησης.

2) Θα θέλατε να μου μιλήσετε για τη λειτουργία του λόγου στην παράσταση και για τη σημασία της μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη;

Οι μεταφράσεις (και γενικότερα ο λόγος) του Δημητριάδη είναι υψηλού επιπέδου γλωσσικές επεξεργασίες και ιδιαίτερα στυλιζαρισμένες. Συνεπώς απαιτούν αντίστοιχη σκηνική απόδοση: λόγο εξαντλητικά επεξεργασμένο από τους ηθοποιούς και συνειδητότητα στην εκφορά και της τελευταίας λέξης. Η ποίηση του αρχαίου κειμένου μεταφερμένη σε σύγχρονα αλλά «κεντημένα» ελληνικά έδωσε την δυνατότητα στους ηθοποιούς να σμιλέψουν έναν ιδιαίτερα έντεχνο αλλά και ανάγλυφο σκηνικό λόγο.

3) Πώς δουλέψατε με τον Α. Σουντουλίδη για τη διαμόρφωση του σκηνικού; Στις συνεντεύξεις σας της περιόδου αναφέρατε ως στοιχεία που χαρακτήριζαν το σκηνικό τη «γεωμετρία» (σε σχέση και με την «απόλυτη γεωμετρία του χώρου της Επιδάου»), τη λειτουργία του «επιτραπέζιου παιχνιδιού» και την «τάση προς μια άκρα αφαίρεση». Ποια η λειτουργία αυτών των στοιχείων;

Αν δει κανείς προσεκτικά το σκηνικό της παράστασης μέσα από τις φωτογραφίες, θα διακρίνει ότι το βασικό του στοιχείο ήταν ένα μαρμάρινο πάτωμα (στην

πραγματικότητα βέβαια το υλικό ήταν ξύλο), τελείως εφαρμοσμένο πάνω στην ορχήστρα της Επιδαύρου. Πάνω σ' αυτό το απόλυτα γεωμετρημένο σχήμα, υπήρχαν τρεις σταθερές κατασκευές σε τρία μελετημένα χωροταξικά σημεία, που συνιστούσαν ένα ορθογώνιο τρίγωνο: το κρεβάτι της Φαίδρας, ο θρόνος του Θησέα και το άρμα του Ιππόλυτου, με τους τρεις ήρωες μονίμως εγκατεστημένους πάνω τους. Γύρω από αυτόν τον αυστηρό σχηματισμό με τους τρεις άξονες, σαν πάνω σε μια τεράστια σκακιέρα, και με τον χορό να κινείται αενάως και συμπυκνωμένος σε ένα «σμάρι» ανάμεσά τους, στήθηκε όλο το σκοτεινό, αιματηρό παιχνίδι του έργου, πάντα αφαιρετικά και ποιητικά, και ποτέ ρεαλιστικά.

4) Με ποιον τρόπο συνεργαστήκατε με τη Μαίρη Τσούτη για τη χορογραφία;

Ουσιαστικά η κεντρική ιδέα της σκηνοθεσίας ήταν μια χορογραφία. Μέσα από αυτή την αδιάλειπτη και συνεχώς εξελισσόμενη χορογραφία, που βασιζόταν στην ένταση ανάμεσα στην απόλυτη ακινησία και την απότομη απελευθέρωση μιας συμπυκνωμένης ενέργειας, η παράσταση απέκτησε την αναπνοή της και τον ρυθμό της.

5) Η κριτική είχε εντοπίσει στοιχεία του θεάτρου της Ανατολής, συγκεκριμένα του Ιαπωνικού Θεάτρου, στην παράσταση (αναφερόμενη στα κοστούμια και στην κίνησή των ηθοποιών στον χώρο). Ήταν όντως αυτό μέρος της σκηνοθετικής σας οπτικής;

Και ναι και όχι. Συνειδητά δεν συνέβη αυτό ποτέ. Ψήγματα ιδεών του θεάτρου της Ανατολής που μετέπειτα αναπτύχθηκαν στην παράσταση σε μια άλλη, εντελώς προσωπική γλώσσα, μπορεί να χρησιμοποιήθηκαν, όπως όμως χρησιμοποιήθηκαν και στοιχεία από το Επικό θέατρο, την Όπερα ή ακόμα και από το Νεοκλασικό ιδίωμα. Χωρίς όμως το κάθε διαφορετικό στυλ να αποτελέσει από μόνο του το κυρίαρχο ύφος της παράστασης. Όλα μαζί «έδεσαν» παράγοντας ένα ανεξάρτητο μορφολογικά και ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό προϊόν.

3. Παραστασιογραφία²⁴⁰

Εθνικό Θέατρο 1954

Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μετάφραση: Δημήτριος Μ. Σάρρος. Μουσική: Δημήτρης Μητρόπουλος. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διδασκαλία χορού: Λουκία. Μουσική Διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης.

Διανομή

Κάκια Παναγιώτου (Αφροδίτη), Αλέκα Κατσέλη (Αρτεμη), Θάνος Κωτσόπουλος (Θησέας), Έλσα Βεργή (Φαίδρα), Αλέκος Αλεξανδράκης (Ιππόλυτος), Αθανασία Μουστάκα (Παραμάνα), Στέλιος Βόκοβιτς (Αγγελιοφόρος), Άρης Βλαχόπουλος (Υπηρέτης), Θάλεια Καλλιγά (Κορυφαία).

Χορός

Πίτσα Καπιτσινέα, Βενετία Κασσαβού, Ρέα Μιχαλοπούλου, Έλντα Κοφίνο, Ριρή Γρηγορέα, Άννα Μπέλλου, Φλώρα Γεωργίου, Αθανασία Βεγιοπούλου, Μάρω Κοντού, Στ. Μωραΐτου, Ιουλία Σταμίρη, Ανδρομάχη Συρράκου, Φλώρα Στυλιανέα, Ηρώ Μπιφέρνου, Μαίρη Χρονοπούλου.

Ακόλουθοι *Ιππόλυτου*.

11 Ιουλίου 1954

²⁴⁰ Τα στοιχεία έχουν αντληθεί από το έντυπο πρόγραμμα της κάθε παράστασης.

Πειραϊκό Θέατρο 1965

Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μουσική: Δημήτρης Μητρόπουλος. Μετάφραση: Δημήτριος Μ. Σάρρος. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Χορογραφία: Λουκία.

Διανομή

Χαριτίνη Καρόλου (Αφροδίτη), Αλέκος Αλεξανδράκης (Ιππόλυτος), Δημήτρης Στεφανόπουλος (Υπηρέτης), Ρίκα Σηφάκη (Παραμάννα), Ασπασία Παπαθανασίου (Φαίδρα), Νίκος Χατζίσκος (Θησέας), Νίκος Λυκομήτρος (Αγγελιαφόρος), Μαρία Μοσχολιού (Άρτεμις), Ηλέκτρα Κωνσταντίνου, Νίκη Βορρέα, Διονυσία Διακάτου, Τζένη Ζαχαροπούλου (Κορυφαίες).

Χορός γυναικών

Κική Ζάκκα, Καίτη Ιμπροχώρη, Μαριάννα Ηγουμενίδου, Κική Ρώτα, Ειρήνη Δημητριάδου, Καίτη Ρωμανού, Ιωάννα Λυκομήτρου, Ευθυμία Μπαλάσκα, Κωστούλα Ροντήρη, Άννα Λάνδου.

Χορός υπηρετών

Κώστας Γαλανάκης, Νίκος Λυκομήτρος, Χρήστος Φράγκος, Δημήτρης Στεφανόπουλος, Τέλης Ζώτος, Δημήτρης Γεννηματάς.

Η ηχογράφηση της μουσικής του Δημήτρη Μητρόπουλου έγινε στο Βερολίνο τον Ιούλιο του 1965 από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ραδιοφωνικού Σταθμού του Βερολίνου υπό τη διεύθυνση του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη.

Η παράσταση ήταν μέρος των τιμητικών εκδηλώσεων στη μνήμη του Δημήτρη Μητρόπουλου που διοργανώθηκαν από το Πειραϊκό Θέατρο στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου το 1965.

5 Σεπτεμβρίου 1965

Εθνικό Θέατρο 1973

Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μετάφραση: Κώστας Βάρναλης. Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος. Σκηνογραφία – Ενδυμασίες: Γιώργος Πάτσας. Μουσική: Στέφανος Γαζουλέας. Χορογραφία: Μαρία Χορς. Διεύθυνση ορχήστρας: Νικηφόρος Ρώτας. Μουσική διδασκαλία: Στέφανος Βασιλειάδης.

Διανομή

Αντιγόνη Γλυκοφρύδη / Μιράντα Ζαφειροπούλου (Αφροδίτη), Χρήστος Πολίτης (Ιππόλυτος), Νίκος Δενδρινός (Θεράπων), Αγγέλικα Καπελαρή (Τροφός), Μαίρη Αρώνη (Φαίδρα), Νίκος Τζόγιας (Θησεύς), Νικήτας Τσακίρογλου (Άγγελος), Μαρία Σκούντζου / Ελένη Ρήγα (Άρτεμις).

Χορός

Αντιγόνη Γλυκοφρύδη, Μιράντα Ζαφειροπούλου, Μαρία Σκούντζου, Λευκή Βεντουράτου, Ελένη Ρήγα, Διονυσία Διακάτου, Κούλα Αντωνιάδου (Κορυφαίες).

Αντιγόνη Κουκούλη, Ανθή Καρυοφύλλη, Νίκη Κρεούζη, Αρετή Πιτσικά, Μαρία Κιοσσέ, Κέλλυ Μαρκαντωνάτου, Μαρία Δεδάκη, Αικατερίνη Κουλουμπίνη, Ελένη Καλλία, Τέτη Σχοινάκη, Πίτσα Κονιτσιώτη, Σοφία Σεϊρλή, Λήδα Τασοπούλου, Βασιλική Ρουμπάνη, Ανθή Ανδρεοπούλου.

7 & 8 Ιουλίου 1973

Εθνικό Θέατρο 1984

Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μετάφραση: Κώστας Βάρναλης. Σκηνοθεσία: Νίκος Περέλης. Σκηνικά – Κοστούμια: Λαλούλα Χρυσικοπούλου. Μουσική: Χριστόδουλος Χάλαρης. Μουσική διδασκαλία: Θέσια Παναγιώτου. Βοηθός σκηνοθέτη: Χρήστος Κόκκινος. Βοηθός ενδυματολόγου: Καλλιρρόη Μαρούδα.

Διανομή

Δήμητρα Τσέλιου (Αφροδίτη), Αντώνης Θεοδορακόπουλος (Ιππόλυτος), Λάμπρος Κοτσίρης (Θεράπων), Θεανώ Ιωαννίδου (Τροφός), Άννυ Πασπάτη (Φαίδρα), Γιάννης Κάσδαγλης (Θησέας), Κώστας Κοσμόπουλος (Άγγελος), Ελένη Κισκύρα (Άρτεμις).

Χορός

Ολυμπία Τολίκα, Τόνια Μάνεση, Δήμητρα Βολωνίνη, Δήμητρα Τσέλιου, Ελένη Φίλιππα (Κορυφαίες).

Σοφία Αθανασιάδου, Μαρία Γούσιου, Δανάη Ζώη, Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, Χριστίνα Κέρκενταλ, Κάτια Λυτρίδου, Ματίνα Μόσχοβη, Βιολέτα Ξιφαρά, Κλημεντία Περράκου, Πανωραία Καντά.

Συνοδοί Ιππόλυτου και Θησέα.

29 Ιουλίου 1984

Εθνικό Θέατρο 1989

Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μετάφραση: Δημήτρης Δημητριάδης. Σκηνοθεσία: Γιάννης Χουβαρδός. Σκηνικά – Κοστούμια: Αθανάσιος Σουντουλίδης. Μουσική: Γιώργος Κουμεντάκης. Χορογραφία: Μαίρη Τσούτη. Μουσική διδασκαλία: Νένη Ζάππα. Βοηθός σκηνοθέτη: Τίνα Παπανικολάου.

Διανομή

Στέλλα Παπαδημητρίου (Αφροδίτη), Μηνάς Χατζησάββας (Ιππόλυτος), Κώστας Χαλκιάς, Θοδωρής Γκόγκος, Βαγγέλης Ρόκκος, Νίκος Δραγώνας, Λουκάς Ζήκος, Περικλής Μοσχολιδάκης, Κωνσταντίνος Μπέτζελος, Μιχάλης Τσουρουνάκης (Πρόσπολοι), Ντίνος Δουλγεράκης (Θεράπων), Έρση Μαλικένζου (Τροφός), Μπέττυ Αρβανίτη (Φαίδρα), Νίκος Μπουσδούκος (Θησεύς), Κώστας Χαλκιάς (Αγγελιοφόρος), Στέλλα Παπαδημητρίου (Άρτεμις).

Χορός

Όλγα Αλεξανδροπούλου, Ντίνα Ανδριοπούλου, Μάχη Γεωργίου, Ελισάβετ Γιαννοπούλου, Νατάσα Λύτρα, Άννα Μιχαήλου, Άντζελα Μπρούσκου, Κερασία Σαμαρά, Ελένη Τζώρτζη, Μαριάνθη Σοντάκη.

14 & 15 Ιουλίου 1989

Εθνικό Θέατρο 2004

Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μετάφραση: Στρατής Πασχάλης. Σκηνοθεσία: Βασίλης Νικολαΐδης. Σκηνικά – Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Χορογραφίες: Έρση Πήττα. Μουσική: Δημήτρης Μητρόπουλος. Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος. Μουσική διδασκαλία: Μελίνα Παιονίδου.

Επιμέλεια μουσικού υλικού: Γιάννης Σαμπροβαλάκης. Μουσική εκτέλεση: Ορχήστρα των Χρωμάτων. Διεύθυνση ορχήστρας: Μίλτος Λογιάδης.

Βοηθοί σκηνοθέτη: Θωμάς Βούλγαρης, Θωμάς Γκαγκάς. Βοηθός σκηνογράφου: Τότα Πρίτσα. Α΄ βοηθός χορογράφου: Δημήτρης Μόσχος. Β΄ βοηθός χορογράφου: Έλενα Μόμτσου.

Διανομή

Μαρία Ναυπλιώτου (Αφροδίτη), Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης (Ιππόλυτος), Γιώργος Τσιδίμης (Θεράπων), Μπέττυ Βαλάση (Τροφός), Φιλαρέτη Κομνηνού (Φαίδρα), Μαρίνα Ξένου (Θεράπαινα), Χρήστος Πάρλας (Θησεύς), Θόδωρος Κατσαφάδος (Αγγελιαφόρος), Μαριάνθη Σοντάκη (Άρτεμις).

Χορός

Πένυ Παπουτσή (Α΄ Κορυφαία), Χριστίνα Βαρζοπούλου (Β΄ Κορυφαία).

Θωμάς Ανδρούτσου, Θάλεια Αργυρίου, Βάνα Ζάκκα, Λιάνα Λαζαρίδου, Ινώ Μενεγάκη, Δανάη Τζήμα, Ευριδίκη Ψαλτίδου (Κορυφαίες).

Τίνα Αλεξοπούλου, Μαργαρίτα Αμαραντίδη, Νίκη Ιωαννίδου, Κόρα Καρβούνη, Έλενα Μόμτσου, Ιλιάννα Παζαρζή, Ειρήνη Χρηστίδη (Χορός).

Θώμας Βούλγαρης, Θωμάς Γκαγκάς, Παναγιώτης Δορλής, Δημήτρης Μόσχος, Αποστόλης Τότσικας, Βαγγέλης Ψωμάς (Ακόλουθοι Ιππόλυτου).

Θάνος Τοκάκης, Βαγγέλης Ντίνος (Στρατιώτες).

Χρυσάνθη Αυλωνίτη, Στέλλα Μάλαμα, Ελευθερία Μπενοβία, Αναστασία Μπουντούρη (Σκλάβες).

9 & 10 Ιουλίου 2004

Εθνικό Θέατρο 2014

Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μετάφραση: Νικολέττα Φριντζήλα. Σκηνοθεσία: Λυδία Κονιόρδου. Μουσική: Τάκης Φαραζής. Σκηνικά: Βασίλης Μαντζούκης. Κοστούμια: Έλλη Παπαγεωργακοπούλου. Κίνηση: Μαριάννα Καβαλλιεράτου. Φωτισμοί: Αλέκος Αναστασίου. Μουσική διδασκαλία: Μελίνα Παιονίδου. Βοηθός σκηνοθέτη: Βαγγέλης Παπαδάκης. Βοηθός σκηνογράφου: Βαγγέλης Μαλκάκης. Βοηθός ενδυματολόγου: Μαργαρίτα Χατζιωάννου. Βοηθός φωτιστή: Βασίλης Μυλωνόπουλος. Δραματολόγος παράστασης: Σάββας Κυριακίδης.

Διανομή

Μάρθα Φριντζήλα (Αφροδίτη), Νίκος Κουρής (Ιππόλυτος), Φαίδων Καστρός (Θεράπων), Λήδα Πρωτοβάλλη (Τροφός), Λυδία Κονιόρδου (Φαίδρα), Θέμης Πάνου (Θησέας), Μιχάλης Σαράντης (Άγγελος), Φανή Αποστολίδου (Άρτεμις).

Χορός γυναικών

Ευγενία Αποστόλου, Ελένη Κούστα, Δήμητρα Λαρεντζάκη, Γεωργία Τσαγκαράκη (Κορυφαίες).

Σοφία Αντωνίου, Δάφνη Δαβίδ, Ευγενία Ζκέρη, Ευαγγελία Καρακατσάνη, Κατερίνα Λάττα, Έλενα Μεγγρέλη, Δομνίκη Μητροπούλου, Κατερίνα Πατσιάνη, Μαρίνα Σάττι.

Χορός ανδρών

Δημήτρης Γκοτσόπουλος, Θάνος Λέκκας, Έκτορας Λιάτσος, Κωνσταντίνος Μαγκλάρας, Κωνσταντίνος Μπιμπής, Βασίλης Παπαγεωργίου, Βαγγέλης Πιτσιλός, Μιχάλης Σαράντης.

Μουσικοί επί σκηνής

Τζιχάν Τούρκογλου (σάζι, λαούτο, ιδιόφωνα), Στέφανος Τορτόπογλου (χειριστής sampler), Σόλις Μπαρκής (κρουστά, ιδιόφωνα).

25 & 26 Ιουλίου 2014

Εθνικό Θέατρο 2023

Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μετάφραση: Κώστας Τοπούζης. Δραματουργική επεξεργασία – Διασκευή – Σκηνοθεσία: Κατερίνα Ευαγγελάτου. Σκηνικά: Εύα Μανιδάκη. Μουσική σύνθεση – Ενορχήστρωση: Αλέξανδρος-Δράκος Κτιστάκης. Σχεδιασμός βίντεο: Παντελής Μάκκας. Χορογραφία: Αλέξανδρος Σταυρόπουλος. Κοστούμια: Εύα Γουλάκου. Φωτισμοί: Ελίζα Αλεξανδροπούλου. Ηχητικός σχεδιασμός: Κώστας Παυλόπουλος. Δραματολόγος παράστασης: Εύα Σαραγά. Φωνητική προετοιμασία: Μελίνα Παιονίδου. Βοηθός σκηνοθέτριας: Γιώργος Μπραουδάκης. Βοηθός σκηνογράφου: Κατερίνα Βλάχμπεη. Βοηθός ενδυματολόγου: Αλεξάνδρα-Αναστασία Φτούλη. Βοηθός φωτίστριας: Λάμπρος Παπούλιας. Βοηθός σχεδιαστή βίντεο: Ανθή Παρασκευά-Βελουδογιάννη. Σχεδιασμός κομμώσεων – Περούκες: Κωνσταντίνος Κολιούσης. Σχεδιασμός μακιγιάζ: Olga Faleichyk. Γλυπτική κατασκευή μάσκας: Νεκτάριος Διονυσάτος.

Διανομή

Κόρα Καρβούνη (Φαίδρα), Δημήτρης Παπανικολάου (Εξάγγελος), Μαρία Σκουλά (Τροφός), Έλενα Τοπαλίδου (Αφροδίτη / Άρτεμη), Γιάννης Τσορτέκης (Θησέας), Ορέστης Χαλκιάς (Ιππόλυτος).

Χορός γυναικών

Δάφνη Κιουρκτσόγλου, Αναστασία-Ραφαέλα Κονίδη, Ιωάννα Λέκκα, Αμαλία Νίνου, Μελίνα Πολυζώνη, Ηρώ Χαλκίδη.

Χορός κυνηγών

Διαμαντής Αδαμαντίδης, Γιώργος Βασιλόπουλος, Κωνσταντίνος Γεωργαλής, Νίκος Γονίδης, Νίκος Γρηγοριάδης, Χρήστος Διαμαντούδης, Μάριος Κρητικόπουλος, Ηρακλής Κωστάκης, Αλέξανδρος Πιεχόβιακ, Αλέξανδρος Τωμαδάκης, Μάριος Χατζηαντώνη, Νικόλας Χατζηβασιλειάδης.

Μουσικοί επί σκηνής

Γιάnnος Γιοβάνος (τσέλο), Γιάννης Παπαδόπουλος (keyboards), Βαγγέλης Παρασκευαΐδης (βιμπράφωνο, κρουστά), Σπύρος Πολυχρονόπουλος (electronics).

7 & 8 Ιουλίου 2023

ΙΑ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΠΗΓΕΣ

1) Μελέτες

- Αρβανίτη Κατερίνα, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο Ι. Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2020.
- Αρβανίτη Κατερίνα, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1 (2011), σ. 270-306.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Δημήτρης Ροντήρης. Ο πρακτικός της γλώσσας», *Τα μετά το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985, σ. 119-123.
- Γλυτζουρής Αντώνης, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.
- Δαμασκηνός Μάνος, «Το μεταφραστικό ‘άρμα’ του *Ιππολύτου*: Η περίπτωση της ανέκδοτης μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη», Χαμένοι στη μετάφραση ή (δι)ερευνώντας τις αδημοσίευτες μεταφράσεις αρχαίου δράματος, Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας - 3 Ιουνίου 2024, Αμφιθέατρο Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2024, σ. 153-161.
- Διαμαντάκου Καίτη, «Από τις *Τρωάδες* του 1967 στην *Ηλέκτρα* του 2015. Η επιτομή της πρόσληψης του αρχαίου δράματος», Παναγιώτης Μιχαλόπουλος – Χριστιάννα Μαντζουράνη (επιμ.), *Σπύρος Α. Ευαγγελάτος*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2023, σ. 81-87.
- Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, «Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ; Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος», Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστήμιο Πατρών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2015, σ. 469-482.
- Ζάχου Αγγελική Α., «Η σκηνική επιβίωση του αρχαίου δράματος μέσα από τον αισθητικό προσανατολισμό του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου», Γωγώ Βαρζελιώτη – Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α.*

- Ευαγγελάτο. Πρακτικά συνεδρίου. Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2018, σ. 89-97.
- Ζάχου Αγγελική, *Το «πρόβλημα της μουσικής» στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών 2010.
- Καγγελάρη Δηώ, «Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής. Όψεις της ενδυματολογικής πλευράς των Επιδαυρίων», *Θέατρο Πόλις*, 3-4 (2017-2018), σ. 81-111.
- Μαυρομούστακος Πλάτων, «Αντιγόνες, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα», Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.) *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις Απαρχές ως τη Μεταπολεμική Εποχή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη 2010, σ. 411-420.
- Μπακονικόλα Χαρά, *Τραγωδία και γλώσσα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008.
- Παπάζογλου Ελένη, «Όταν η φιλολογία ανατρέπει την παράδοση: αρχαιογνωσία και θέατρο στις πρώτες παραστάσεις αρχαίου δράματος του Σπύρου Ευαγγελάτου (1972-1975)», Βαρζελιώτη – Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο*, ό.π., σ. 111-120.
- Παπαντωνίου Ιωάννα, *Η ελληνική ενδυμασία. Από την αρχαιότητα ως τις αρχές του 20ού αιώνα*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2020.
- Πατσαλίδης Σάββας, «Από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα», *Θεατρικές παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 199-218.
- Πατσαλίδης Σάββας, «Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη: Η περίπτωση των Ράινχαρτ και Ροντήρη», *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 47-76.
- Περέλης Νίκος, *Ο κώδικας της μάσκας*, Προσκήνιο, Αθήνα 2010.
- Ροντήρης Δημήτρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμέλεια-σχόλια Δηώ Καγγελάρη, πρόλογος Δημήτρης Σπάθης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.
- Ροντήρης Δημήτρης, «Η αισθητική βάση των παραστάσεων», *Ελληνική Δημιουργία* 38 (1.9.1949), σσ. 439-441.
- Σαμπροβαλάκης Γιάννης, «Η μουσική του Δ. Μητρόπουλου για τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και η προσαρμογή της στις ανάγκες μιας σύγχρονης θεατρικής

- παράστασης», Ευριπίδη *Ιππόλυτος*, Εθνικό Θέατρο Καλοκαίρι 2004 (πρόγραμμα παράστασης), σ. 22-23.
- Burian Peter, «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (μετάφραση – επιμέλεια: Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2018, σ. 267-314.
- Goff Barbara E., «The house», *The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytus*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, σ. 2-12.
- Halleran Michael R., «Gamos and Destruction in Euripides' Hippolytus», *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, Vol. 121 (1991), σ. 109-121.
- Knox Bernard M. W., «The *Hippolytus* of Euripides», Erich Segal (επιμ.), *Euripides: A collection of critical essays*, Prentice-Hall, 1968, σ. 90-114.
- Loraux Nicole, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία* (μετ. Αγγελική Ροβάτσου), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1995.
- Mitchell Robin N., «Miasma, Mimesis and Scapegoating in Euripides' *Hippolytus*», *Classical Antiquity*, Vol. 10 No. 1 (Apr. 1991), σ. 97-122.
- Segal Charles, *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Duke University Press, Durham and London 1993.
- Segal Charles, «The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow», *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press, 2019, σ. 165-221.
- Zeitlin Froma I., «The power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the Hippolytus», Peter Burian (επιμ.), *Directions in Euripidean Criticism. A collection of essays*, Duke University Press, Durham 1985, σ. 52-111.

2) Κριτικές και ειδησεογραφία

1954

Θρύλος Άλκης, «Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου», *Νέα Εστία*, 1 Αυγούστου 1954.

Κουκούλας Λέων, «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Ο *Ιππόλυτος* στο θέατρο Επιδαύρου.

Εντυπώσεις και κρίσεις», εφημ. *Αθηναϊκή*, 13 Ιουλίου 1954.

Μελάς Σπύρος, «Μία νίκη», εφημ. *Εστία*, 14 Ιουλίου 1954.

1973

[χ.σ.], «Τι μας αποκαλύπτει η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη. Ομιλούν ο Γενικός Δ/ντης του Εθνικού Θεάτρου κ. Β. Φράγκος και ο σκηνοθέτης κ. Σ. Ευαγγελάτος», εφημ. *Χρονογράφος Πειραιώς*, 7 Ιουλίου 1973.

Αγγελομάτης Χρ. Εμ., «*Ιππόλυτος*», εφημ. *Εστία*, 11 Ιουλίου 1973.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Επιδαύρια 1973. *Οιδίπους τύραννος – Ιππόλυτος*», εφημ. *Το Βήμα*, 22 Ιουλίου 1973.

Κρητικός Θόδωρος, «Επιδαύρια 1973. *Οιδίπους τύραννος και Ιππόλυτος*», εφημ. *Ακρόπολις*, 27 Ιουλίου 1973.

Μαργαρίτης Αλκιβιάδης, «Ευριπίδης. *Ιππόλυτος* στο θέατρο της Επιδαύρου», εφημ. *Τα Νέα*, 12 Ιουλίου 1973.

Τσιμπίνος Τώνης, «Ευριπίδου *Ιππόλυτος*, στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Τα Σημερινά*, 10 Ιουλίου 1973.

1984

[χ.σ.], «*Ιππόλυτος*, αμφισβήτηση και νέου», εφημ. *Τα Νέα*, 30 Μαΐου 1984.

Αλεξανδροπούλου Σ., «*Η Φαίδρα* θέτει θέμα σκηνογράφου. Συνέντευξη με τη σκηνογράφο του *Ιππόλυτου* Λ. Χρυσικοπούλου», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 19 Ιουλίου 1984.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Φύσει και θέσει», εφημ. *Τα Νέα*, 8 Αυγούστου 1984

Κοντράρου-Ρασσιά Ν., «*Ιππόλυτος*, μια τραγωδία του έρωτα και του ανθρώπου», εφημ. *Έθνος*, 22 Ιουνίου 1984.

Λιγνάδης Τάσος, «Υβρις και τιμωρία. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη στο θέατρο της Επιδαύρου», εφημ. *Η Καθημερινή*, 3 Αυγούστου 1984.

Μαρινάκη Κ., «Μια τραγωδία του Έρωτα», εφημ. *Εξόρμηση*, 26 Μαΐου 1984.

Παγκουρέλης Βάιος, «Ο άνισος *Ιππόλυτος*», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 25 Αυγούστου 1984

Πετάση Ελένη, «*Ιππόλυτος*, η τραγωδία των επιλογών», εφημ. *Το Βήμα*, 24 Ιουνίου 1984.

Φένεκ-Μικελίδης Νίνος, «Σύγκρουση δύο αξιών. *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη απ' το Εθνικό», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 28 Αυγούστου 1984.

1989

Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Τα τουφέκια περιμένουν τον Γιάννη Χουβαρδά», εφημ. *Το Βήμα*, 9 Ιουλίου 1989.

Βαροπούλου Ελένη, «Τραγική κρίση», εφημ. *Το Βήμα*, 3 Σεπτεμβρίου 1989.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «*Ιππόλυτος*. Το ρόπτρον του Χατζηαβάτη», εφημ. *Τα Νέα*, 18 Ιουλίου 1989.

Κεντριστάκη Μαρία, «Ένα άγριο παιχνίδι ανάμεσα σε μεγάλες κοσμικές δυνάμεις. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου», εφημ. *Εξόρμηση*, 9 Ιουλίου 1989.

Κρητικός Θόδωρος, «Φροντιστήριο μεταμοντερνισμού. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, από το Εθνικό Θέατρο, στην Επίδαυρο», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 18 Ιουλίου 1989.

Λιγνάδης Τάσος, «Τα τραγικά αθύρματα της ανθρώπινης κωμωδίας. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 23 Ιουλίου 1989.

Μαραγκού Μαρία, «Κλασικός *Ιππόλυτος*», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 15 Ιουλίου 1989.

Μπίθα Εύα, «Ο *Ιππόλυτος* δεν πρωτοτύπησε», εφημ. *Απογευματινή*, 15 Ιουλίου 1989.

Παγκουρέλης Βάιος, «Πεθαίνω σαν γλώσσα. “Παράδειγμα προς αποφυγήν” ο *Ιππόλυτος* του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 17 Ιουλίου 1989.

Πολενάκης Λεάνδρος, «Στη θάλασσα της Ιαπωνίας. *Ιππόλυτος* με το Εθνικό Θέατρο», *Η Αυγή*, 3 Αυγούστου 1989.

Συκκά Γιώτα, «*Ιππόλυτος* μεταμοντέρνος. Ειρωνικά σχόλια για τη μετάφραση, αλλά και θερμό χειροκρότημα προχθές στην Επίδαυρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 16 Ιουλίου 1989.

2004

Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Η άρνηση του έρωτα είναι ύβρις στη ζωή», εφημ. *Η Καθημερινή*, 4 Ιουλίου 2004.

Αγγελικόπουλος Βασίλης, «*Ιππόλυτος* με αρρυθμίες και υψηλές παρουσίες», εφημ. *Η Καθημερινή*, 13 Ιουλίου 2004.

Αναγνώστου Δήμητρα, «Συγκρούσεις θεών. Τα ανθρώπινα όντα, οι επιλογές τους, οι συνέπειες», *Athens Voice*, 16 Σεπτεμβρίου 2004.

- Βαρβέρης Γιάννης, «Έρωτας προς τον ανέραστο. Ιππόλυτος και Φαίδρα στο δίχτυ των θεών στην Επίδαυρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 1 Αυγούστου 2004.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Άλλο δισσοί κι άλλο δασείς λόγου», εφημ. *Τα Νέα*, 19 Ιουλίου 2004.
- Θυμέλη, «Ευριπίδης και Αριστοφάνης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 21 Ιουλίου 2004.
- Καλλάκη Ματίνα, «Αιωνία η μνήμη! *Ιππόλυτος*», εφημ. *Ο κόσμος του Επενδυτή*, 25 και 26 Σεπτεμβρίου 2004.
- Κλεφτογιάννη Ιωάννα, «Φαίδρα παλλόμενη και ερωτική», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 30 Ιουνίου 2004.
- Κότσης Θανάσης, «*Ιππόλυτος* ή το παιχνίδι των θεών. Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη», εφημ. *Ελευθερία Λαρίσης*, 19 Σεπτεμβρίου 2004.
- Λοΐζου Στέλλα, «Κύκλος αγνότητας. *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 25 Ιουλίου 2004.
- Μπουζιώτης Βασίλης, «Ηθική και ένστικτο», εφημ. *Έθνος της Κυριακής*, 8 Αυγούστου 2004.
- Πολενάκης Λεάνδρος, «Ραγισμένος ανδρισμός του ήρωα. *Ιππόλυτος* με το Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Αυγή*, 15 Αυγούστου 2004.
- Ραπανάκη Καλλιόπη, «*Ιππόλυτος*», εφημ. *Η Νίκη*, 8 Αυγούστου 2004.
- Σαρηγιάννης Γιώργος Δ. Κ., «Βασίλης Νικολαΐδης: Ο *Ιππόλυτος* παραμένει τολμηρός», εφημ. *Τα Νέα*, 9 Ιουλίου 2004.
- Σαρηγιάννης Γιώργος Δ. Κ., «Όταν η μουσική “πνίγει”», *Ταχυδρόμος*, 24 Ιουλίου 2004.
- Χρηστίδης Μηνάς, «Η καλή παράσταση αργεί», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 12 Ιουλίου 2004.

2014

- [χ.σ.], «*Ιππόλυτος*, αινιγματικός χαρακτήρας για τη “νόσο” του έρωτα και τις ελεύθερες επιλογές», *Cat Is Art*, 29 Ιουλίου 2014, <https://www.catisart.gr/qq-15846047/> [5/1/2025]
- Αδαμοπούλου Μαίρη, «Χλιαρή υποδοχή και παραφωνίες στον επετειακό *Ιππόλυτο*», εφημ. *Τα Νέα*, 28 Ιουλίου 2014.
- Αρκουμανέα Λουίζα, «“*Ιππόλυτος*” σε θολά νερά», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής – Πολιτισμός*, 10 Αυγούστου 2014.

Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Ένα κεκοσμημένο τίποτα», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 28 Ιουλίου 2014.

Καραλή Αντιγόνη, «Ιππόλυτος... μέσα σε ένα κοχύλι», εφημ. *Έθνος*, 28 Ιουλίου 2014.

Καραλή Αντιγόνη, «Ο Ευριπίδης λέει “όχι” στο μίσος», *Έθνος*, 25 Ιουλίου 2014.

Κλεφτογιάννη Ιωάννα, «Διακοσμητικός πολιτισμός», *ΕΠΤΑ - Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 20 Ιουλίου 2014.

Κόκκοτα Χριστίνα, «*Ιππόλυτος* μιμηταλιστικών και σκωπτικών γραμμών», *Critic's Point*, 18 Αυγούστου 2014, <https://critics-point.gr/%CE%B9%CF%80%CF%80%CF%8C%CE%BB%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CE%BC%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%83%CE%BA%CF%89%CF%80/>
[5/1/2025]

Κονιόρδου Λυδία, «Σαν να κοιτάζεις τις ζωές των ανθρώπων από ψηλά», εφημ. *Τα Νέα*, 22 Ιουλίου 2014.

Παρίδης Χρήστος, «*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη: παρακολουθήσαμε τις πρόβες», *Lifo*, 3 Ιουλίου 2014, <https://www.lifo.gr/arxeio/ippolytos-toy-eyripidi-parakolouthisame-tis-probes> [5/1/2025]

Σελλά Όλγα, «Ακροβασίες ανάμεσα στο κλασικό και το μοντέρνο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 29 Ιουλίου 2014.

Σκανδύλα Χάιδω, «“Υπάρχει χώρος για όλους” – Η Λυδία Κονιόρδου σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη», εφημ. *Αγγελιοφόρος Κυριακής*, 3 Αυγούστου 2014.

Στάμος Γιάννης Ε., «Θερμή υποδοχή για τον *Ιππόλυτο*», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 28 Ιουλίου 2014.

2023

Έρη Βαρδάκη, «Στα παρασκήνια του *Ιππόλυτου*» ΒΗMagazino, εφημ. *Το Βήμα*, 31 Μαΐου 2023.

Βασιλείου Κωνσταντίνος Γ., «Για την παράσταση *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελιάτου», *Fractal*, 26 Ιουλίου 2023, <https://www.fractalart.gr/ippolytos-eyripidi/> [5/1/2025]

- Γεωργουσόπουλος Κώστας, «*Ιππόλυτος*, 50 χρόνια πριν», εφημ. *Τα Νέα*, 3 Ιουλίου 2023.
- Ζώης Νικόλας, «Με την κάμερα της Αφροδίτης. Η “Κ” παρακολούθησε τον *Ιππόλυτο* του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 11 Ιουλίου 2023.
- Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Μια σύγχρονη μεταδραματική μεταφορά, ικανή να συγκινήσει», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 11 Ιουλίου 2023.
- Καλλάκη Ματίνα, «*Ιππόλυτος* από το Εθνικό – Είχε άποψη, αλλά και μια καθοριστική αδυναμία», *iefimerida*, 12 Ιουλίου 2023, <https://www.iefimerida.gr/politismos/kritiki-theatroy-apo-matina-kaltaki-ippolytos-ethniko> [5/1/2025]
- Λακασάς Απόστολος, «Το νέο “Κορίτσι με τα μαύρα”», εφημ. *Η Καθημερινή*, 16 Ιουλίου 2023.
- Λοβέρδου Μυρτώ, «*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη. Με αισθητική και άποψη», εφημ. *Τα Νέα*, 18 Ιουλίου 2023.
- Οικονόμου Γεωργία, «Κατερίνα Ευαγγελάτου – Ορέστης Χαλκιάς στο *News 24/7*: Το θέατρο είναι η δική μας θρησκεία», *News 24/7*, 17 Ιουνίου 2023, <https://www.news247.gr/magazine/katerina-evangelatou-orestis-xalkias-sto-news-24-7-to-theatro-einai-i-diki-mas-thriskeia/> [5/1/2025]
- Πάντσος Δημήτρης, «Κατερίνα Ευαγγελάτου: “Δεν επιδιώκω να ξεχάσει κανείς ποιες είναι οι ρίζες μου”», *Popaganda*, 19 Ιουλίου 2023, <https://popaganda.gr/art/theatre/theatre-dance-interview/den-epidioko-na-xechasei-kaneis-poies-einai-oi-rizes-moy/> [5/1/2025]
- Σαββινίδης Γιώργος, «Κατερίνα Ευαγγελάτου: Η Επίδαυρος είναι ένα θέατρο που δεν συγχωρεί», *Philenews*, 31 Ιουλίου 2023, <https://www.philenews.com/politismos/prosopa/article/1359388/katerina-evangelatou-i-epidavros-ine-ena-theatro-pou-den-sigchori/> [5/1/2025]
- Σελλά Όλγα, «*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη: “Ποιος ειν’ τρελός από έρωτα;”», *ο αναγνώστης*, <https://www.oanagnostis.gr/ippolytos-toy-eyripidi-pois-ein-trelos-apo-erota-tis-olgas-sella/> [5/1/2025]

3. Αρχεία

Αρχείο Βιβλιοθήκης Εθνικού Θεάτρου

Αρχείο Γιώργου Πάτσα

Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη, Δήμος Πειραιά