

Πτυχιακή Εργασία  
Καραγιαννοπούλου Ευθυμία

Ηλέκτρα του Μιχάλη  
Κακογιάννη...  
όταν οι αρχαίοι μύθοι  
περνούν στον κινηματογράφο

Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Σχολή Καλών Τεχνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών



Καραγιαννοπούλου Ευθυμία  
Α. Μ: 5052 2016 00038

Πτυχιακή Εργασία:

*Ηλέκτρα του Μιχάλη Κακογιάννη...  
όταν οι αρχαίοι μύθοι περνούν στον κινηματογράφο*

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:  
Κοτζαμάνη Μαρίνα- Αναστασία

Δεύτερη βαθμολογήτρια:  
Καλούδη Κωστούλα

Ναύπλιο  
Ιούνιος 2020

© Διασφάλιση πνευματικών δικαιωμάτων και συγγραφικής ιδιοκτησίας:

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή εν όλω ή εν μέρει του παρόντος έργου με οποιοδήποτε τρόπο, μηχανικό, ηλεκτρικό, φωτοτυπικό ή άλλως, χωρίς προηγούμενη άδεια της συγγραφέα.

04/ 06/ 2020

Η δηλούσα:

Καραγιαννοπούλου Ευθυμία

Υπογραφή:

© Υπεύθυνη δήλωση μη λογοκλοπής και ανάληψης προσωπικής ευθύνης:

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων και γνωρίζοντας τις συνέπειες της λογοκλοπής, δηλώνω υπεύθυνα και ενυπογράφως ότι η παρούσα εργασία με τίτλο *Ηλέκτρα του Μιχάλη Κακογιάννη...* όταν οι μύθοι περνούν στον κινηματογράφο αποτελεί προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας και όλες οι πηγές από τις οποίες χρησιμοποίησα δεδομένα, ιδέες, φράσεις ή προτάσεις, είτε επακριβώς (όπως υπάρχουν στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε με παράφραση, έχουν δηλωθεί κατάλληλα και ευδιάκριτα στο κείμενό μου με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στην βιβλιογραφία με πλήρη περιγραφή.

04/ 06/ 2020

Η δηλούσα:

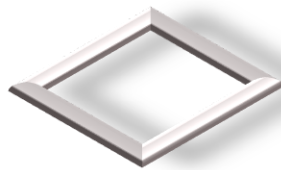
Καραγιαννοπούλου Ευθυμία

Υπογραφή:



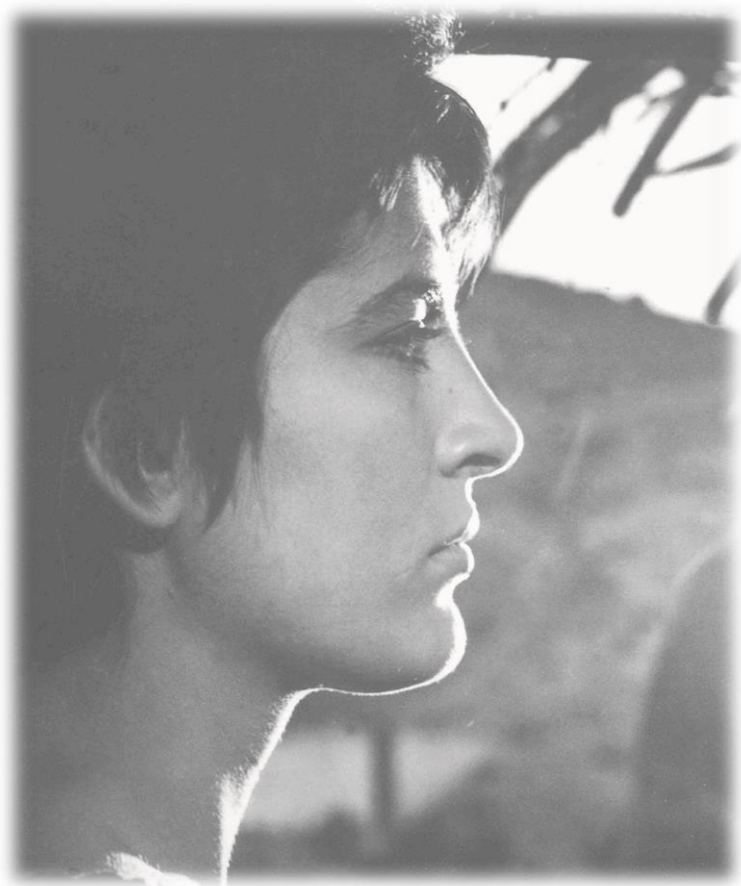
# Ευχαριστίες

Για την παρούσα πτυχιακή εργασία θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα αναπληρώτρια καθηγήτρια Κοτζαμάνη Μαρίνα Αναστασία για τις σημαντικές διευκρινίσεις, συμβουλές και πρωτίστως για το μόνιμο χαμόγελο. Δευτερευόντως, την επίκουρη καθηγήτρια Καλούδη Κωστούλα (ως δεύτερη βαθμολογήτρια) για την συνεργασία και την σημαντική βοήθειά της στην ολοκλήρωση της παρούσας μελέτης.



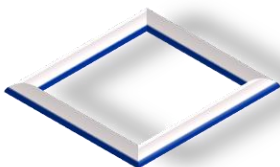
Στον πολυαγαπημένο μου πατέρα, που μου στάθηκε και ως «μητέρα»!

*Μία αριστουργηματική χρήση του κινηματογραφικού μέσου,  
που μετουσιώνει το χρυσάφι της ποιητικής γλώσσας  
από την μία μορφή τέχνης σε μίαν άλλη...*  
**The New York Times**



# Περιεχόμενα

| Τίτλος                                                                                                                                     | Σελίδες |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <b>Πρόλογος:</b><br>Θεωρητικό υπόβαθρο αναβίωσης του αρχαίου δράματος<br>& μεταφοράς του στον κινηματογράφο                                | 8       |
| <b>Κεφάλαιο Πρώτο:</b><br><i>Ηλέκτρα</i> (1962)<br>Η απόδοση δραματολογικών στοιχείων στην οθόνη                                           | 18      |
| <b>Κεφάλαιο Δεύτερο:</b><br><i>Ηλέκτρα</i> (1962)<br>Η σκηνοθετική παρέμβαση και οι καινοτομίες του Μιχάλη Κακογιάννη                      | 34      |
| <b>Κεφάλαιο Τρίτο:</b><br>Το ιστορικό πλαίσιο από το 1946 έως το 1968<br>& ο τρόπος με τον οποίο η ταινία ανταποκρίνεται στην επικαιρότητα | 50      |
| <b>Επίλογος:</b><br>Συμπεράσματα & προσωπικές σκέψεις                                                                                      | 63      |
| <b>Παραρτήματα:</b>                                                                                                                        | 65      |
| Η ταυτότητα της ταινίας                                                                                                                    | 66      |
| Γλωσσάριο βασικών ορολογιών του κινηματογράφου                                                                                             | 67      |
| Βιβλιογραφία                                                                                                                               | 71      |
| Ιστολόγιο                                                                                                                                  | 75      |
| Ευρετήριο                                                                                                                                  | 76      |



# Πρόλογος

## Θεωρητικό υπόβαθρο αναβίωσης του αρχαίου δράματος & μεταφορές του στο κινηματογράφο

Το θέατρο ως ολοκληρωμένη και εξελιγμένη μορφή τέχνης έχει τις ρίζες του παλαιότερα, καθώς συστήνεται και γεννιέται από τους αρχαίους Έλληνες τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. επί κλασσικής δηλαδή περιόδου. Εκείνοι ήταν οι πρώτοι που μετέτρεψαν το ένστικτο του ανθρώπου να υποδύεται ρόλους μέσα από την ανάγκη προσαρμοστικότητας στις συνθήκες σε πιο οργανωμένη και πληρέστερη μορφή υπόκρισης. Υπήρξαν εκείνοι που εγκαινίασαν το θέατρο δραματολογικά (με σύγχρονους όρους), σκηνικά, πρακτικά αλλά και αρχιτεκτονικά. Ως εκ τούτου, δημιουργούν την έννοια του κειμένου, παράστασης ή αλλιώς της όψης, όπως μας αναφέρει ο Αριστοτέλης στο έργο του *Περί Ποιητικής* όταν αναφέρεται στα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας.<sup>1</sup> Η ατόφια, ενστικτώδης προσπάθεια γίνεται υποκριτική ερμηνεία, ενώ η πρόχειρη χειρωνακτική εργασία μεταφράζεται σε σκηνογραφία και ενδυματολογία (σκευή του αρχαίου δράματος). Το θέατρο όπως και οι παραπλήσιες τέχνες που σχετίζονται με την ιδιότητα της θέασης δεν είναι νέα, αλλά χάνονται μέσα στον χρόνο. Το σημαντικότερο, όμως, αποτελεί το γεγονός ότι μέσα από την γνώση και έρευνα του παρελθόντος ανακαλύφθηκαν και οργανώθηκαν νεότερες μορφές τέχνης.

Σαφέστερα, με την κατάρρευση του αρχαίου κόσμου υπήρξε ένα ενδιαφέρον για ό,τι είχε πρωτοδημιουργηθεί στην Ελλάδα εντός των προ Χριστού χρόνων. Ήδη από τα χρόνια του Μεσαίωνα διασώζονται τα χειρόγραφα μίας κλειστής κλίμακας μοναχών που βοήθησαν στην διάσωση των πηγών και αποτέλεσαν το μεταβατικό στάδιο.<sup>2</sup> Με παρακαταθήκη αυτό εντός Αναγέννησης η ανθρωπότητα χαρακτηρίστηκε από ένα ενδιαφέρον για τα κλασσικά γράμματα τόσο των αρχαίων Ελλήνων όσο και των Λατίνων δευτερευόντως.<sup>3</sup> Αυτή η κίνηση ήταν πιο γενική και δεν σχετίζεται μόνο με το αρχαίο θέατρο, αλλά εν συνόλω με την πολιτισμική κληρονομιά των αρχαίων χρόνων. Μέσα, λοιπόν, από αυτή την αναζήτηση, την οικουμενικότερη, ανιχνεύονται πληροφορίες για το αρχαίο θέατρο, που τότε δεν αντιλαμβάνονταν τόσο ως σκηνή και πράξη, αλλά περισσότερο ως κείμενο. Μέχρι και τον Διαφωτισμό το πάγιο χαρακτηριστικό γνώρισμα της έρευνας και μελέτης του αρχαίου θεάτρου ήταν προσανατολισμένο στο κείμενο.<sup>4</sup> Ως εκ τούτου, αναφερόμαστε στα χρόνια ετούτα της επίδρασης<sup>5</sup> και του έντονου λογοκεντρισμού με την πρωτοκαθεδρία των φιλολόγων. Εξάλλου, η επιστήμη της θεατρολογίας γεννιέται επί 20<sup>ου</sup> αιώνα· γεγονός που αποδεικνύει την πρωτοκαθεδρία που είχε το κείμενο στην μελέτη του θεάτρου για πολλούς αιώνες.

Η επίδραση, λοιπόν, προσανατολίζεται στο αρχαίο, πρωτότυπο κείμενο που ονομάζεται αλλιώς έργο πηγή.<sup>6</sup> Για πολλά χρόνια, οι μελετητές εστιάζουν την έρευνά τους στην κατανόηση της υπόθεσης, της σκιαγράφησης των χαρακτήρων,

<sup>1</sup> Συκουτρής 2004, 20· Μπακονικόλα 2005, 78- 84.

<sup>2</sup> Πούχγερ 2016, 121 & 122.

<sup>3</sup> Πούχγερ 2016, 121 & 122.

<sup>4</sup> Hardwick 2012, 21- 23.

<sup>5</sup> Hardwick 2012, 21- 23.

<sup>6</sup> Hardwick 2012, 21- 23.

των φιλοσοφικών μηνυμάτων και διαχρονικών ιδεών, με τα οποία είναι εμποτισμένο το αρχαίο δράμα. Η επίδραση, επομένως, αναφέρεται στις ρίζες, στο πρωτότυπο κείμενο: Αφενός το ίδιο, τι έχει να πει, να εκφράσει και να αφηγηθεί (έρευνα διόλου εύκολη, δεδομένου ότι η δραματική ποίηση γενικότερα και η τραγωδία ειδικότερα χαρακτηρίζονται από έναν αμετάβλητο αινιγματικό χαρακτήρα, που αγαπά την σχετικότητα) και αφετέρου στον τρόπο με τον οποίο αυτό το κείμενο έχει ασκήσει επίδραση σε άλλα. Σε σχέση με το τελευταίο, αναφέρεται δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο το αρχαίο κείμενο έχει βοηθήσει στην γέννηση ενός άλλου θεατρικού έργου, μεταγενέστερου χρονολογικά και δημιουργημένο από άλλον καλλιτέχνη. Η επίδραση, επομένως, έχει έναν εμφανέστατο φιλολογικό χαρακτήρα καθώς εξετάζεται αφενός το κείμενο του αρχαίου ποιητή (τραγικού ή κωμικού) δίνοντας στο ίδιο την πλήρη εξάρτηση από τον πατέρα του (Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη, Αριστοφάνη, Μένανδρο και ούτω κάθε εξής)<sup>7</sup> και σε ένα δεύτερο στάδιο αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο μεταγενέστερες μορφές τέχνης που έχουν επηρεαστεί από το πρωτότυπο κείμενο έχουν δανειστεί δραματολογικά στοιχεία, κάνοντάς μας να παρατηρούμε συγκλίσεις.<sup>8</sup>

Συνάμα, όμως, και με το πέρας των χρόνων η έρευνα, μελέτη, το γενικότερο ενδιαφέρον στράφηκε και προσανατολίστηκε, όχι στην επίδραση και το έργο πηγή, αλλά στην λεγόμενη πρόσληψη.<sup>9</sup> Σαφέστερα, η πρόσληψη του αρχαίου δράματος είναι ένα ευρύτατο πεδίο, το οποίο διερευνά τον τρόπο με τον οποίο το αρχαίο θέατρο ζει αφενός στα σύγχρονα του χρόνια (στα αρχαία δηλαδή) και αφετέρου στα μεταγενέστερα του χρόνια, επί μετά Χριστού δηλαδή.<sup>10</sup> Η πρόσληψη, επομένως, στρέφει τα βέλη της ως μη ούσα κειμενοκεντρική και λογοκεντρική σε αυτό που κοινώς ονομάζουμε «αναβίωση του αρχαίου δράματος». Διερευνά τους τρόπους με τους οποίους ένα αρχαίο, δραματικό κείμενο ανεξάρτητα του είδους του (τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα) έχει παραδοθεί, ερμηνευτεί, μεταφραστεί ή διασκευαστεί μέσω του μεταγενέστερου καλλιτέχνη που επιδιώκει μέσα από το δικό του καλλιτεχνικό πρίσμα και ταλέντο να μελετήσει όχι το αρχαίο κείμενο, ούτε να το αντιγράψει, αλλά να το αναδιατυπώσει και να το αναβιώσει βασιζόμενος στο δικό του μεράκι και δημιουργικότητα.<sup>11</sup> Τα μέσα που δύναται να χρησιμοποιήσει για να το κάνει είναι πολλά: Εκμεταλλεύεται την γραφή, που σε αυτήν την περίπτωση έχουμε την λεγόμενη «δραματολογική πρόσληψη». Μπορεί, επίσης, να έχει ως μέσο του την εικόνα, όπου τότε το αρχαίο δράμα μεταφράζεται μέσα από τις εικαστικές τέχνες και τέλος μπορεί ο αρχαίος λόγος να μεταλαμπαδευτεί μέσω της σκηνής, όπου τότε έχουμε την θεατρική παράσταση.

Η πρόσληψη, επομένως, είναι η ματιά του μεταγενέστερου καλλιτέχνη, ο οποίος μέσω της δημιουργικότητάς του και της αγάπης του για την τέχνη διανθίζει το παρελθόν με νέα μέσα, που ίσως να μην είχε σκεφτεί ποτέ του ο τραγικός ή κωμικός ποιητής της αρχαιότητας. Είναι ένας πιο σύγχρονος όρος, που απαλλάσσεται εν μέρει από την δέσμευση του κειμένου. Το κείμενο, πλέον, δεν είναι η ανέπαφη αυθεντία που δεν δύναται και δεν πρέπει να αγγίξει ή να αλλάξει ο νεότερος καλλιτέχνης. Υπάρχει μία άλλη διάσταση και σκέψη, που φέρει νέες προεκτάσεις: Η αρχαία τραγωδία, ούσα αινιγματική λόγω του έντονου φιλοσοφικού της χαρακτήρα που την συστήνει, τονίζει τα στοιχεία εκείνα της υποκειμενικότητας και της προσωπικής σύλληψης του ίδιου έργου. Έτσι, καταλήγει να είναι μία πλαστελίνη στα χέρια του καλλιτέχνη και δύναται να απαντήσει διαφορετικά σε

<sup>7</sup> Beardsley 1989, 21- 23· Hardwick 2012, 25 & 26.

<sup>8</sup> Beardsley 1989, 21- 23· Hardwick 2012, 25 & 26.

<sup>9</sup> Πούχγερ 2016, 30- 35· Hardwick 2012, 25- 29.

<sup>10</sup> Πούχγερ 2016, 30- 35· Hardwick 2012, 25- 29.

<sup>11</sup> Πούχγερ 2016, 30- 35· Hardwick 2012, 25- 29.

καθέναν, που την ερμηνεύει με την δική του ματιά. Υπάρχει, δηλαδή, μία άλλη σκέψη που αναφέρει ότι το αρχαίο, δραματικό κείμενο απαλλάσσεται, πλέον, από το πρώτο συγγραφικό υποκείμενό του και καταλήγει τελικά να έχει μία αυτοτέλεια και ανεξαρτησία μόνο του ως κείμενο, λόγω ακριβώς αυτής της δυνατότητάς του να καθρεπτίζει υποκειμενικά τον κάθε αναγνώστη, θεατή και καλλιτέχνη. Μνημονεύεται, επομένως, μία ρηξικέλευθη γνώση μέσα στα χρόνια, όπου αναφέρει ότι τα αρχαία κείμενα των μεγάλων τραγικών και του Αριστοφάνη δεν γεννήθηκαν για να πεθάνουν μέσα στις βιβλιοθήκες των λόγιων και της ελίτ αλλά για να μεταδοθούν σε οποιοδήποτε, νεότερο άνθρωπο της εποχής μας. Ο νεότερος καλλιτέχνης είναι φορέας μετάδοσης του αρχαίου έργου και βοηθά σε αυτήν την εξάπλωση γνώσης του αρχαίου δράματος. Γιατί, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι, τελικά, φτάσαμε στην γνώση της αρχαίας δραματικής ποίησης μέσα από διαδοχικές προσλήψεις καλλιτεχνών, μελετητών αλλά και αποδεκτών.

Το τελευταίο δεν είναι καθόλου τυχαίο, καθώς η πρόσληψη δεν διερευνά μόνο τον τρόπο που έχει μεταφερθεί και μεταφραστεί το αρχαίο δράμα από τον σύγχρονο και μεταγενέστερο του καλλιτέχνη αλλά και από τον αποδέκτη (θεατή, ακροατή ή αναγνώστη).<sup>12</sup> Το κεφάλαιο, επομένως, της αναβίωσης τονίζει ότι αυτά τα κείμενα δεν είναι «εσωστρεφή» αλλά γράφτηκαν για να αναπαρασταθούν σκηνικά (ορχήστρα για το αρχαίο θέατρο), ότι έχουν δηλαδή έναν καλλιτεχνικό χαρακτήρα και όχι αναγνωστικό, φιλολογικό. Πράγματι, ακόμα και σε σχέση με το παρελθόν γνωρίζουμε ότι οι αρχαίοι ποιητές δεν τα έγραφαν προς ανάγνωση αλλά προς αναπαράσταση· τους ποιητές οι θεατές της αρχαιότητας τους γνώριζαν μέσα από την σκηνική αναπαράσταση των έργων τους επί των Δραματικών Αγώνων στις Διονυσιακές Εορτές, δεν είχαν εκπαιδευτική χρήση επί 5<sup>ου</sup> αιώνα καθώς το κύριο ανάγνωσμα ήταν το Ομηρικό έπος. Η πρόσληψη, επομένως, τονίζει το καλλιτεχνικό στοιχείο, όχι τόσο το φιλολογικό και μας υπενθυμίζει ότι υπάρχει και ο αποδέκτης, που λαμβάνει το μήνυμα του πομπού που δεν είναι άλλος από τον καλλιτέχνη. Αυτός ο αποδέκτης (είτε είναι θεατής, είτε αναγνώστης, είτε ακροατής) με την σειρά του ερμηνεύει το ίδιο κατά τα φαινόμενα έργο τέχνης. Συνεπώς, ο τρόπος με τον οποίο μεταφράζεται, μεταφέρεται η αρχαία τραγωδία, είτε κωμωδία, είτε σατυρικό δράμα στα νεότερα χρόνια (τα μη αρχαία) αποτελεί έναν τεράστιο κόσμο που αγκαλιάζει μέσα του οποιοδήποτε έργο τέχνης, που έχει ως πηγή του το αρχαίο έργο· συνάμα, όμως, και την υποκειμενική σύλληψή του.<sup>13</sup> Αφενός υποκειμενικά (υπό την άποψη της προσωπικής ερμηνείας) συλλαμβάνει ο καλλιτέχνης το αρχαίο κείμενο και αφετέρου επίσης υποκειμενικά αποδέχεται και ερμηνεύει ο αποδέκτης του καλλιτέχνη το έργο τέχνης του.

Κατανοώντας, επομένως, το κλίμα της παρούσας έρευνας και θέλοντας να γίνουμε ειδικότεροι, κλείνοντας λίγο αυτήν την μεγάλη βεντάλια του τρόπου με τον οποίο αναβιώνει το αρχαίο δράμα στα μεταγενέστερα χρόνια του είναι αναγκαίο να αναλυθεί ο τρόπος μέσα από τον οποίο ένα επιμέρους είδος της δραματικής ποίησης έχει μεταφερθεί σε συγκεκριμένη μορφή τέχνης, κάνοντας σαφέστερη μνεία στην κινηματογραφική απόδοση της αρχαίας τραγωδίας.<sup>14</sup> Αυτό το κεφάλαιο είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον και έχει απασχολήσει τόσο τους θεωρητικούς, ιστορικούς του κινηματογράφου, όσο και θεατρολόγους, συνάμα όμως και τους καλλιτέχνες, σκηνοθέτες. Ουσιαστικά, παρατηρείται ένα τεράστιο άλμα, δεδομένου ότι το αρχαίο θεατρικό έργο, που γράφτηκε τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ μεταφέρεται σε μία νεότερη τέχνη, αυτή του κινηματογράφου που ωριμάζει τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Σε αυτήν, επομένως,

<sup>12</sup> Hardwick 2012, 30 & 31· Beardsley 1989, 26 & 27.

<sup>13</sup> Hardwick 2012, 30 & 31· Beardsley 1989, 26 & 27.

<sup>14</sup> Μητροπούλου 2006, 35· Γουδέλης 2003, 77- 87.

την περίπτωση το κινηματογραφικό στίγμα, μέσο και γλώσσα διανθίζει την αρχαία τραγωδία με επιπλέον χαρακτηριστικά, που σχετίζονται με την δύναμη της εικόνας, της οθόνης... ουσιαστικά με την τεχνολογία, όντας εκείνο το στοιχείο που χαρακτηρίζει περισσότερο από όλα την έβδομη τέχνη, σε σχέση με τις υπόλοιπες.

Σαφέστερα, κατά την κινηματογραφική απόδοση και μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας παρατηρείται αφενός ο τρόπος με τον οποίο το αρχαίο κείμενο αντανακλάται στην ταινία<sup>15</sup> και αφετέρου τα καθαρά κινηματογραφικά και σκηνοθετικά τεχνάσματα, που καθιστούν την ταινία καινοτόμα απέναντι στο αρχαίο έργο και αποκλίνει, πλέον, από αυτό.<sup>16</sup> Σε σχέση με το πρώτο, δεδομένου ότι ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης επιλέγει να δημιουργήσει βασιζόμενος στον αρχαίο μύθο δέχεται τα πρώτα ερεθίσματα και επιρροές από αυτό. Σε πρώτο στάδιο, επομένως, υπάρχουν κοινά στοιχεία τόσο στο κείμενο, όσο και στην ταινία, υπάρχουν δηλαδή οι προσλαμβάνουσες συγκλίσεις μεταξύ των δύο, που μας αποδεικνύουν ότι η αρχαία τραγωδία δεν είναι ένα απαρχαιωμένο και αρχαϊκό, νεκρό θεατρικό είδος αλλά μία ενεργή μορφή τέχνης, που δύναται να μιλήσει είτε στον μεταγενέστερο καλλιτέχνη, είτε στον νεότερο θεατή. Είναι εκείνη η στιγμή, όπου ο λόγος του τραγικού ποιητή, που συμπεριλαμβάνει φιλοσοφικά ζητήματα και βαθείς υπαρξιακούς, ψυχολογικούς προβληματισμούς περνά στην οθόνη είτε μέσα από τον λόγο των ηθοποιών, είτε της γενικότερης κινηματογραφικής σκηνοθεσίας και αισθητικής.

Σε ένα δεύτερο, όμως, και επόμενο στάδιο ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης έχει την δυνατότητα να μην ακολουθήσει με απόλυτη συνέπεια το αρχαίο κείμενο και να προσδώσει την δική του προσωπική ματιά και πινελιά. Σε ετούτη, επομένως, την πλευρά της έρευνας και καλλιτεχνίας γίνεται μνεία στις αποκλίσεις της ταινίας από το λόγο του τραγικού ποιητή. Επομένως, αυτό που αποτελεί ζητούμενο είναι η αναζήτηση, η εξιχνίαση και ανάλυση, όχι του τρόπου με τον οποίο ο λόγος του τραγικού ποιητή περνά στην οθόνη, αλλά η εύρεση και ανάλυση της σκηνοθετικής παρέμβασης. Σε ποια σημεία και γιατί ο σκηνοθέτης της ταινίας απομακρύνεται από τον αρχαίο μύθο; Ποια είναι τα καινοφανή χαρακτηριστικά που παρατηρούνται στην ταινία και δεν ανιχνεύονται στο κείμενο; Συνάμα... Πώς αναδεικνύονται οι σκηνοθετικές παρεμβάσεις αλλά και πώς αυτές εξυγιάνουν την κινηματογραφική και θεατρική τέχνη φέροντας, ανακαλύπτοντας νέα τεχνάσματα;

Ταυτόχρονα, σε σχέση με την κινηματογραφική απόδοση, αναβίωση και μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε ότι εάν και εφόσον το κινηματογραφικό έργο τέχνης έχει αποτελέσει απόρροια αφομοιωμένης μελέτης και δημιουργίας δεν υφίσταται τυχαία, αλλά μετουσιώνεται μέσα από την κινηματογραφική γλώσσα έχοντας συγκεκριμένους σκοπούς. Ως προς αυτό αναφερόμαστε, φυσικά, στην ιδιότητα της ταινίας να απαντά στην ιστορία της εποχής του σκηνοθέτη και όχι του τραγικού ποιητή.<sup>17</sup> Ο τραγικός λόγος δεν μετουσιώνεται μόνο με άλλα μέσα αλλά διανθίζεται, πλέον, και για διαφορετικό σκοπό, δεδομένου ότι απευθύνεται σε άλλο κοινό. Από την στιγμή που η αναβίωση του έργου προορίζεται για ένα σύγχρονο κοινό και όχι αυτό της αρχαιότητας, μοιραία αλλάζει και το περιεχόμενο με την σκηνοθετική προσέγγιση και καινοτομία που προαναφέρθηκε, καθώς ο σκηνοθέτης επιδιώκει να απευθύνει τα μηνύματα της ταινίας του στο κοινό, που αποβλέπει να κερδίσει (και το οποίο δεν είναι, πλέον, αρχαίο αλλά σύγχρονο). Επομένως, το μετουσιωμένο περιεχόμενο του αρχαίου μύθου και τραγωδίας από τον κινηματογράφο τελείται με σκοπό να προβληματίσει

<sup>15</sup> Romilly 1996, 80- 85.

<sup>16</sup> Romilly 1996, 80- 85.

<sup>17</sup> Τσουκαλάς 1981, 152- 158.

και να ευαισθητοποιήσει τον νεότερο θεατή, πάνω σε φλέγοντα ζητήματα της εποχής του· κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά.<sup>18</sup> Έτσι, η μελέτη διανθίζεται με επιπλέον ερωτήματα όπως: Μέσα από την σκηνοθετική, κινηματογραφική παρέμβαση της αρχαίας τραγωδίας τι θέλει να αναδείξει και να θίξει ο νεότερος καλλιτέχνης; Τι θέλει να εκφράσει μέσα από ένα κείμενο που πρωτογράφηκε επί προ Χριστού εποχή; Με ποιο τρόπο αυτό δύναται να ανταποκριθεί στην επικαιρότητα μίας άλλης εποχής;

Επομένως βάσει των παραπάνω, η κινηματογραφική παρέμβαση οφείλει να διευκρινιστεί μέσα από τις θεματικές συγχλίσεις που την χαρακτηρίζουν σε σχέση με το κείμενο αλλά συνάμα και από αμιγώς τεχνικά ζητήματα που σχετίζονται με την νεότερη γλώσσα του κινηματογράφου και ορολογίας του. Όλα αυτά, όμως, που τελικά ορίζουν το περιεχόμενο του λεγόμενου κάδρου κατά την κινηματογραφική γλώσσα και ορολογία δεν υπάρχουν τυχαία, αλλά υφίστανται για να μιλήσουν και να φέρουν σε αντανάκλαση το έργο τέχνης με τα συμφραζόμενα της εποχής της ταινίας.<sup>19</sup> Μήπως η κινηματογραφική απόδοση θίγει τα κακώς κείμενα της πολιτικής μίας νεότερης εποχής; Μήπως εντείνει ένα συναίσθημα και προσπάθεια του σκηνοθέτη να μιλήσει για την εποχή του, δημιουργώντας πιο πολιτικές και αιχμηρές μορφές τέχνης; Μήπως το αρχαίο έργο έχει αγγίξει τον σκηνοθέτη και αισθάνεται ο ίδιος ότι μέσα από την παρέμβασή του θα μπορέσει να στηλιτεύσει και να αναφερθεί καλλιτεχνικά σε όσα προβληματίζουν είτε τον ίδιο, είτε την εποχή του;

Ως εκ τούτου, γίνεται κατανοητό ότι μέσα από την κινηματογραφική παρέμβαση η αρχαία τραγωδία αποκτά νέες δυνατότητες. Γίνεται το έργο τέχνης, που δύναται να προσαρμοστεί σε κάθε εποχή και να μιλήσει στον νεότερο άνθρωπο· στοιχείο διόλου τυχαίο, διότι εκτιμώ ότι αυτά τα κείμενα θίγουν διαχρονικές αρετές, που αφορούν τον άνθρωπο ανεξαρτήτως τόπου και χρόνου. Ο λόγος για τον οποίο η αρχαία τραγωδία αντιμετωπίζεται ως αυθεντία και κλασσικό, διαχρονικό έργο τέχνης ανάγεται στην δυνατότητά της να απαντά στα βιώματα, να αφορά κάθε άνθρωπο, κάθε εποχής, κάθε γεωγραφικού πλαισίου. Είναι, δηλαδή, ανεξάρτητη και υπεράνω γεωγραφικών και χρονολογικών δεσμεύσεων. Αυτό, τελικά, είναι που μας κάνει να μιλούμε για αριστούργημα· το γεγονός ότι έργα που χρονολογικά και ιστορικά ανάγονται στο μακρινό παρελθόν δύναται να γοητεύουν και να αφορούν άμεσα τον σημερινό άνθρωπο. Γιατί εάν δεν γίνονταν έτσι, δεν θα υπήρχε πρόσληψη ούτε από μέρους του καλλιτέχνη, αλλά ούτε και του θεατή. Επομένως, η πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας αποδεικνύει ότι τελικά η ίδια μας μιλά και μας αφορά.

Επιπλέον, δεν μπορούμε να λησμονήσουμε ότι η κινηματογραφική απόδοση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αναφέρεται μεταξύ άλλων στον τρόπο με τον οποίο η θεατρικότητα μετουσιώνεται στην οθόνη μέσω του κινηματογράφου.<sup>20</sup> Αναδεικνύεται, επομένως, και μία άλλη σχέση, καθώς γεφυρώνεται το αρχαίο έργο, τουτ' έστιν θέατρο με μία άλλη τέχνη και νεότερη, αυτή του κινηματογράφου. Επομένως, η μεταφορά του μύθου στην οθόνη δεν συνιστά μόνο μία επικοινωνία του αρχαίου κόσμου με τον νεότερο, μέσω των προσλαμβανόντων στοιχείων, των σκηνοθετικών καινοτομιών και της σχέσης του έργου με την εποχή του. Παράλληλα, σηματοδοτεί μία επικοινωνία και συναδέλφωση των τεχνών: Το αρχαίο θέατρο του οποίου μας σώζεται το κείμενό του αγκαλιάζεται και γεφυρώνεται με τον κινηματογράφο που μεταφράζει με τα δικά του μέσα το πρώτο.<sup>21</sup> Παρατηρείται,

<sup>18</sup> Τσουκαλάς 1981, 22- 27.

<sup>19</sup> Τσουκαλάς 1981, 27 & 28.

<sup>20</sup> Βαλούκος 2002, 34- 37· Κυριακός 2003, 52- 63.

<sup>21</sup> Βαλούκος 2002, 34- 37· Κυριακός 2003, 52- 63.

επομένως, μία αλληλοεπικοινωνία των τεχνών (θέατρο/ ποίηση και κινηματογράφος) που εν συνεχεία καταλήγει να αναζωογονεί, να προσφέρει νέες δυνατότητες και στις δύο τέχνες.

Αυτός ο διάλογος είναι εξαιρετικά ενδιαφέρων, εάν αναλογιστούμε ότι η τέχνη της αρχαίας τραγωδίας σμίγει με αυτή του κινηματογράφου, που θεωρείται από τις πλέον νεότερες. Και την χαρακτηρίζουμε νεότερη βασιζόμενοι σε αντικειμενικά τεκμήρια, καθώς ιστορικά γνωρίζουμε ότι τα πρώτα βήματα της κινηματογραφικής τέχνης διακρίνονται στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ στον 20<sup>ο</sup> πλέον υπάρχει ουσιαστικότερη και καθοριστική ωρίμανση της ίδιας.<sup>22</sup> Σαφέστερα, η πρώτη κινηματογραφική λήψη καταγράφεται το 1895 με τους Αδελφούς *Lumiere*, οι οποίοι συνέστησαν το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ.<sup>23</sup> Ενώ, ένα χρόνο αργότερα (1896) παίρνοντας την σκυτάλη ο *George Melies* ως «πατέρας του κινηματογράφου» αντιπρότεινε την μυθοπλασία.<sup>24</sup> Για πολλά χρόνια ο κινηματογράφος υπήρξε βωβός και ασπρόμαυρος. Αντιλαμβανόμαστε, επομένως, το πόσο νέα τέχνη είναι εάν αναλογιστούμε το παρελθόν και ιστορία του θεάτρου που έχει τις ρίζες του στους αρχαίους Έλληνες.

Επομένως, γίνεται αντιληπτό ότι τα θεατρικά στοιχεία δεν μεταφέρονται στην οθόνη μόνο στην περίπτωση που ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης επιλέγει να αναβιώσει μία αρχαία τραγωδία. Αντιθέτως, αξίζει να μνημονευθεί ότι γενικότερα ο κινηματογράφος στην ιστορία του θεμελιώθηκε μέσα από το θέατρο και εκμεταλλεύτηκε τα προπεπραγμένα της γηραιότερης τέχνης, έως ότου αποκτήσει την τελική μορφή του.<sup>25</sup> Ο κινηματογράφος στα πρώτα του χρόνια (από ανάγκη) αλλά και ύστερα (από καλλιτεχνική επιλογή) αντιμετώπισε το θέατρο ως τον «δάσκαλο», όντας η πιο συγγενική και κοντινή τέχνη με αυτή της οθόνης που αναπτύχθηκε και ανακαλύφθηκε πολύ αργότερα. Το θέατρο, ουσιαστικά, αποτελεί το παραδοσιακό έδαφος πάνω στο οποίο πάτησε η νεότερη τέχνη του κινηματογράφου, ούτως ώστε να βρει την φυσιογνωμία της ως τέχνη και να εξελιχθεί. Αυτό το διευκρινίζουμε για να γίνει αντιληπτό και να υπογραμμιστεί περαιτέρω ότι τα θεατρικά στοιχεία ανέκαθεν υπήρχαν και υπάρχουν στην οθόνη· όχι μόνο δια μέσω της αναβίωσης μίας αρχαίας τραγωδίας στον κινηματογράφο αλλά και ιστορικά εν συνόλω. Στη περίπτωση, βέβαια, που υπάρχει μεταφορά αρχαίου έργου στην οθόνη το θεατρικό στοιχείο είναι, πλέον, εντονότερο. Η επικοινωνία των τεχνών και η εισαγωγή καθαρόαιμων θεατρικών στοιχείων στον κινηματογράφο ενδέχεται να είναι εντονότερη και να τονίζει αυτήν την παρακαταθήκη, καθώς σκηνοθετείται θεατρικό έργο στον κινηματογράφο.

Η θεατρικότητα, επομένως, δίνει τα φώτα της στην έβδομη τέχνη και αποτελεί ένα επιμέρους ζητούμενο αυτής της γενικότερης ανταλλαγής και αλληλοεπικοινωνίας των τεχνών. Για να επανέλθουμε, όμως, στο κεντρικό ζητούμενο της αρχαίας τραγωδίας οφείλουμε να μνημονεύσουμε ότι η μετατόπιση από το θεατρικό κείμενο στην γλώσσα και τις τεχνικές του κινηματογράφου δεν αποτελεί μία στείρα μεταφορά, δεδομένου ότι τα καθαρόαιμα θεατρικά στοιχεία και τεχνικές όταν περνούν στην οθόνη μοιραία αλλάζουν και καταλήγουν να μετουσιώνονται σε κάτι νέο. Έτσι, υπάρχει μία εξέλιξη και αλλαγή τόσο για το θέατρο, όσο και τον κινηματογράφο.

Σαφέστερα, η θεατρικότητα σε σχέση με την αρχαία τραγωδία έχει αποτελέσει αντικείμενο και πεδίο έρευνας για πολλούς μελετητές και ερευνητές τόσο του

<sup>22</sup> Thompson & Bordwell 2011, 543- 549· Bordwell & Thompson 2006, 202- 311.

<sup>23</sup> Thompson & Bordwell 2011, 543- 549· Bordwell & Thompson 2006, 202- 311.

<sup>24</sup> Thompson & Bordwell 2011, 543- 549· Bordwell & Thompson 2006, 202- 311.

<sup>25</sup> Βαλούκος 2002, 38.

θεάτρου, όσο και του κινηματογράφου. Υπάρχουν, μάλιστα, κάποια χαρακτηριστικά της θεατρικής τεχνοτροπίας και ερμηνείας στην αρχαία τραγωδία, που μας κάνουν να υποψιαζόμαστε ανίχνευση θεατρικού στοιχείου στην οθόνη. Σαφέστερα, η αρχαία τραγωδία μέσα από την υποκριτική ερμηνεία του θεατρικού ηθοποιού τείνει να απομακρύνεται από την φυσικότητα, την ροή της ζωής, την κίνηση και την κανονικότητα που προσπαθεί να δώσει παραδοσιακά ο κινηματογράφος.<sup>26</sup> Η αρχαία τραγωδία κατά τα κλασσικά πρότυπα της υποκριτικής της ερμηνείας αγαπά την υπερβολή, την ανάδειξη του πρωταγωνιστή, του δεξιότεχνη, ταλαντούχου ηθοποιού, του οποίου αποτελεί πρόκληση η ταύτισή του με τον αρχαίο χαρακτήρα. Στο αρχαίο θέατρο είτε το θέλουμε, είτε όχι υπάρχουν κάποιες εκ των προτέρων κοινές πεποιθήσεις, για τον τρόπο με τον οποίο «πρέπει» να αναδειχθεί το κείμενο και πολύ εντονότερα ο ηθοποιός. Ουσιαστικά, η αυθεντία του τραγικού υποκειμένου έχει οδηγήσει σε έναν ορισμένο δογματισμό σε σχέση με την υποκριτική ερμηνεία και σκηνοθετική προσέγγιση. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτά τα πρότυπα ο ηθοποιός του θεάτρου, δεν οφείλει απλά να υποδυθεί τον τραγικό ήρωα αλλά να τον γεννήσει, να μεταμορφωθεί σε έναν άλλο άνθρωπο.<sup>27</sup> Συμπερασματικά, υπάρχει μία ροπή και τάση προς την νεοελληνική θεατρική παράδοση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που στις αρχές του 20ου αιώνα εκφράστηκε κυρίως από το Εθνικό Θέατρο.<sup>28</sup> Κατά συνέπεια, ο θεατρικός τραγικός χαρακτήρας καταλήγει να αγαπά το πομπώδες ύφος, την υπερβολή και την αίσθηση του παραφορτωμένου, του ψεύτικου για να μπορέσει αφενός να εκφράσει ένα τόσο δύσκολο κείμενο, βαθύ χαρακτήρα και αφετέρου για να γίνει ευδιάκριτο αυτό που συντελείται και αναπαρίσταται επί σκηνής σε όλους τους θεατές, καθώς το θέατρο, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, είναι παραστατική τέχνη.

Καθώς ο θεατρικός ηθοποιός πράττει ενώπιον ενός ζωντανού κοινού και είναι πομπός μίας παραστατικής τέχνης διαμορφώνει την εικόνα του αυτόνομα ο ίδιος και όχι μέσω της διαμεσολάβησης της κάμερας· είναι γυμνός και υπάρχει ο κίνδυνος του απρόοπτου. Ο σκηνοθέτης στην περίπτωση του θεατρικού ηθοποιού δρα αθέατα. Κατά συνέπεια, στον θεατρικό ηθοποιό δεν υπάρχει το αίτημα φυσικότητας και απείρακτης συμπεριφοράς. Επιβάλλεται η αίσθηση του πομπώδους και πιο βαριού κλίματος, καθώς μόνο έτσι θα μπορέσει να γίνει αντιληπτός από όλους τους θεατές. Αντίθετα, στον κινηματογράφο ένα δάκρυ, ένα ψιθύρισμα ή ένα βλέμμα δευτερολέπτων μπορεί να γίνει ο απόλυτος πρωταγωνιστής, μέσω των κοντινών πλάνων (γκρο, τρε γκρο).

Ως εκ τούτου, κατανοούμε τους λόγους κατά τους οποίους η τέχνη της μεγάλης οθόνης προσδίδει μία αίσθηση πιο φυσικού ύφους. Αντιλαμβάνοντας, επομένως, αυτό το χαρακτηριστικό στον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύεται κατά τα θεατρικά πρότυπα ο τραγικός χαρακτήρας, προβάλλεται η ερμηνεία που αγαπά ο κινηματογράφος. Στην αντίπερα, λοιπόν, όχθη ο καθαρώς κινηματογραφικός ηθοποιός στηρίζεται στα χαρακτηριστικά του φυσικού, του ρυθμού, της κίνησης και της καθημερινής ζωής.<sup>29</sup> Ο κινηματογραφικός ηθοποιός δίνει την εντύπωση ενός «κοινού θνητού», ενός ανθρώπου που βρίσκεται ανάμεσά μας. Δεν υπάρχει αυτή η υπερβολή και το ξάφνιασμα που παρατηρείται από τον ιδιαίτερο τραγικό χαρακτήρα του θεάτρου. Ο κινηματογράφος αγαπά την απείρακτη συμπεριφορά, διότι συνήθως στηρίζεται στην απόδοση ενεργειών με ροή, ομαλότητα και φυσικότητα.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Bablet 2008, 23- 27· Βαλούκος 2002, 36- 40.

<sup>27</sup> Bablet 2008, 23- 27· Βαλούκος 2002, 36- 40.

<sup>28</sup> Bablet 2008, 23- 27· Βαλούκος 2002, 36- 40.

<sup>29</sup> Βαλούκος 2002, 43- 46· Βαλούκος 2003α, 56- 58.

<sup>30</sup> Βαλούκος 2002, 43- 46· Βαλούκος 2003α, 56- 58.

Ανακεφαλαιώνοντας, η μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας στον κινηματογράφο δεν αποτελεί απλή μελέτη, καθώς όπως προαναφέρθηκε η κατανόηση αυτής της αναβίωσης προϋποθέτει αφενός την απόδοση των δραματολογικών στοιχείων στην οθόνη και αφετέρου την σκηνοθετική παρέμβαση και τις καινοτομίες του δημιουργού της ταινίας. Το δεύτερο συμπεριλαμβάνει το κατά πόσο ο σκηνοθέτης έχει καινοτομήσει απέναντι στον μύθο. Συνάμα, όμως, και κατά κύριο λόγο αναφέρεται στις αμιγώς τεχνικές επεξεργασίες που διαμεσολαβούν για την μεταφορά ενός αρχαίου έργου. Στο ίδιο κεφάλαιο, της σκηνοθετικής παρέμβασης κρίνεται απαραίτητο να διευκρινιστεί το κατά πόσο καθαρόαιμα θεατρικά στοιχεία έχουν εισαχθεί στον κινηματογράφο. Και τέλος, κρίνεται απαραίτητη η αλληλεπίδραση της ταινίας με τα ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά δεδομένα της σύγχρονης εποχής, καθώς δεν υφίσταται τέχνη χωρίς ιστορία και την κρίση, τους προβληματισμούς που η ίδια προκαλεί.

Στην παρούσα μελέτη, η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στην τέχνη του κινηματογράφου δεν θα αναλυθεί γενικότερα και σφαιρικά, αλλά μέσα από το συγκεκριμένο παράδειγμα της κινηματογραφικής απόδοσης της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη από τον Μιχάλη Κακογιάννη. Θα δούμε, επομένως, τον τρόπο με τον οποίο όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά εφαρμόζονται στην περίπτωση της συγκεκριμένης ταινίας. Αυτή θα αποτελέσει τον πυρήνα, μέσα από τον οποίο θα αναλύσουμε τον μύθο των Ατρείδων από την ματιά του νεότερου καλλιτέχνη Μιχάλη Κακογιάννη, ο οποίος με την σειρά του ανοίγει έναν διάλογο με τον Ευριπίδη. Κατά αντιστοιχία, λοιπόν, με τα παραπάνω θα αποπειραθούμε να απαντήσουμε στα εξής ερωτήματα: Ποια είναι εκείνα τα δραματολογικά φαινόμενα που παρουσιάζονται στο κείμενο του Ευριπίδη και τα συγκρατεί ο σκηνοθέτης; Ταυτόχρονα, όμως, ποιες είναι και εκείνες οι σκηνοθετικές παρεμβάσεις που προσθέτει ο καλλιτέχνης και δεν ανάγονται, πλέον, στο κείμενο; Εισάγονται στοιχεία θεατρικότητας στην οθόνη και εάν ναι, ποια είναι αυτά; Εξελίσσουν την τέχνη του θεάτρου και του κινηματογράφου; Μήπως η επικοινωνία των τεχνών φέρει νέες δυνατότητες και γεννά νέες τεχνικές; Με ποιον τρόπο ανταποκρίνεται η αναβίωση του παρόντος έργου μέσα από την ταινία στην επικαιρότητα της εποχής που γυρίζεται η δεύτερη;

Προσπαθούμε, εν ολίγοις να ανακαλύψουμε τον γοητευτικό κόσμο της πρόσληψης του αρχαίου δράματος, κάνοντας μνεία σε συγκεκριμένη ταινία και καταρρίπτοντας προδήλως προκαταλήψεις και παγιωμένες αντιλήψεις που θέλουν την αρχαία τραγωδία ως το ιερό άβατο, που κανείς δεν πλησιάζει και δεν κρίνει, λόγω της ταμπέλας μίας «ανέγγιχτης αυθεντίας» που συχνά την ακολουθεί. Αντιθέτως, στεκόμαστε κριτικά τόσο στο Ευριπίδειο κείμενο, όσο και στην κινηματογραφική απόδοση του Μιχάλη Κακογιάννη, μη θεωρώντας τίποτε αλάνθαστο. Θα προσπαθήσουμε, ως εκ τούτου, να ορίσουμε και να αναλύσουμε τον εποικοδομητικό διάλογο που ανοίγει ο Μιχάλης Κακογιάννης, οι συντελεστές του και ηθοποιοί του με το αρχαίο κείμενο· την κατανόηση δηλαδή τόσο του μύθου, όσο και των ιδεών της Ευριπίδειας δραματολογίας, όχι όμως μέσα από το πρωτότυπο και αρχικό κείμενο, αλλά από την ματιά του σκηνοθέτη.

Προτού, βέβαια, προχωρήσουμε στα σχετικά και ουσιαστικότερα κρίνεται εύλογο και απαραίτητο να παρουσιασθεί η ταυτότητα του έργου.<sup>31</sup> Σαφέστερα, η ταινία (πρωτότυπος τίτλος: *Ηλέκτρα*) σκηνοθετείται από τον Μιχάλη Κακογιάννη και βασίζεται στην ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη. Χρονολογείται το 1962 σε παραγωγή *Finos Film*. Εισήχθη στις κινηματογραφικές αίθουσες στις 29 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους στην Ελλάδα. Απέσπασε θετικά σχόλια, δεν πέρασε

<sup>31</sup> Μοσχοβάκης 1995, 36 & 37.

απαρατήρητη, καθώς γνώρισε διεθνή ακτινοβολία και αντίκτυπο εάν και επρόκειτο για ελληνική παραγωγή. Σαφέστερα, υπήρξε υποψήφια για Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας και συνάμα κέρδισε το βραβείο καλύτερης κινηματογραφικής μεταφοράς από το Φεστιβάλ των Καννών.<sup>32</sup>

Σε σχέση με τους κυριότερους συντελεστές και ερμηνευτές είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι και το σενάριο υπογράφεται επίσης από τον Μιχάλη Κακογιάννη· τα σκηνικά είναι του Σπύρου Βασιλείου, η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη και η διεύθυνση φωτογραφίας του Walter Lassaly.<sup>33</sup> Επιλογικά, η διανομή των ηθοποιών είχε ως εξής: Στον ρόλο της Ηλέκτρας η Ειρήνη Παπά, στον ρόλο του Ορέστη ο Γιάννης Φέρτης, στην Κλυταιμνήστρα η Αλέκα Κατσέλη, στον ρόλο του Αιγίσθου ο Φοίβος Ραζής, ενώ στον ρόλο του διδασκάλου γέροντα ο Μάνος Κατράκης. Τον γεωργό υποδύθηκε ο Νότης Περγιάλης, τον Πυλάδη ο Εμμανουήλ Τάκης και στον ρόλο του Αγαμέμνονα ο Θεόδωρος Δημήτριεφ. Τέλος, η κορυφαία του Χορού υπήρξε η Θεανώ Ιωαννίδου.



Εικόνα 1 & 2: Ο τύπος της εποχής αναφέρεται στη διεθνή διάκριση και αναγνώριση της ταινίας.

Ενδεικτικό της θριαμβευτικής κριτικής και αποδοχής αποτελούν οι μνείες σημαντικών προσώπων και του τύπου της εποχής. Σαφέστερα, ο Hugh Lloyd Jones καθηγητής ελληνικής φιλολογίας και καίριος σπουδαστής λογοτεχνίας μνημόνευσε τα εξής: *Ο Κακογιάννης έχει μία δόση μεγαλοφυΐας. Τήρησε το πνεύμα της τραγωδίας του Ευριπίδη, αποδίδοντας το στην γλώσσα του κινηματογράφου. Ίσως, μάλιστα και να το βελτίωσε.*<sup>34</sup> Ακόμα και ο τύπος The New York Times ανέφερε: *Μία αριστουργηματική χρήση του κινηματογραφικού μέσου, που μετουσιώνει το χρυσάφι της ποιητικής γλώσσας από την μία μορφή τέχνης σε μίαν άλλη.*<sup>35</sup> Η ακόμα και η Le Monde μνημόνευσε στους τίτλους της ως εξής: *Ήταν ένα εκπληκτικό κατόρθωμα, μία ταινία συγκλονιστική, που βγάζει από τον καθένα μας ό,τι καλύτερο έχει μέσα μας.*<sup>36</sup> Σε σχέση με τα καθ' ημάς ο Αντώνης Μοσχοβάκης έγραψε: *Η Ηλέκτρα αυτή θα πάρει θέση στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου ως υπόδειγμα μεταφοράς μίας αρχαίας τραγωδίας στην οθόνη, με πιστότητα στο πνεύμα και στη γραμμή του αρχαίου ποιητή, αλλά και χωρίς συμβιβασμό του κινηματογράφου,*<sup>37</sup> ενώ ο Μάριος Πλωρίτης μνημόνευσε ότι *χωρίς δυσκολία και χωρίς δισταγμό, η ταινία τούτη μπορεί να*

<sup>32</sup> Κολωνιάς 1995, 125- 138.

<sup>33</sup> Κακογιάννης 2003, 101.

<sup>34</sup> Κακογιάννης 2003, 102.

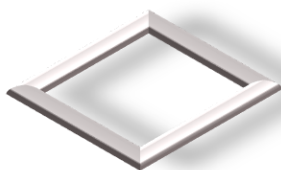
<sup>35</sup> Κακογιάννης 2003, 102.

<sup>36</sup> <http://finosfilm.com/movies/view/56>

<sup>37</sup> <http://finosfilm.com/movies/view/56>

*λογαριαστεί σαν το κορυφαίο, για την ώρα, επίτευγμα του πολυταλαίπωρου κινηματογράφου μας.*<sup>38</sup> Ως εκ τούτου, κριτικοί και δημοσιογράφοι αγκάλισαν την προσπάθεια του Κακογιάννη στην δημιουργία της *Ηλέκτρας*. Αξίζει, μάλιστα, να ειπωθεί ότι με θέρμη υποδέχτηκαν την ταινία και οι θεατές' γεγονός που αναδεικνύει την συμπόρευση κοινού και κριτικών.

Έχοντας, διευκρινίσει τόσο το πνεύμα της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας μέσα από την σφαιρικότερη φυσιογνωμία της πρόσληψης και με παρακαταθήκη την ειδικότερη περίπτωση της κινηματογραφικής απόδοσης της *Ηλέκτρας* από τον Μιχάλη Κακογιάννη προβαίνουμε στην ουσιαστικότερη συγκριτική μελέτη του κινηματογραφικού έργου με τις αρχαίες ρίζες. Ουσιαστικά θα δούμε το νέο ένδυμα του μύθου μέσα από την ταινία και την όλη σκηνοθετική προσέγγιση του Μιχάλη Κακογιάννη στην παρούσα αρχαία τραγωδία.



---

<sup>38</sup> <http://finosfilm.com/movies/view/56>

# Κεφάλαιο Πρώτο

Ηλέκτρα (1962)

## Η απόδοση δραματολογικών στοιχείων στη σκηνή

Για τον κινηματογράφο το πρωτογενές υλικό, πάνω στο οποίο στηρίζεται ευρύτερα η σκηνοθεσία μίας ταινίας είναι το σενάριο, το οποίο αποτελεί την πρώτη έμπνευση.<sup>39</sup> Ο κυριότερος στόχος του κινηματογραφικού δημιουργού δεν είναι άλλος από τον τρόπο που θα εφεύρει ο ίδιος το περιεχόμενο του κάδρου του, ούτως ώστε να αφηγηθεί μία ιστορία (στην περίπτωση της μυθοπλασίας). Θα μπορούσαμε εύλογα να υποστηρίξουμε ότι το σενάριο είναι το παρεμφερές της δραματολογικής παραγωγής (ή πιο οικεία του λεγόμενου «κειμένου») για το θέατρο, καθώς και τα δύο χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της αφήγησης. Ειδικότερα, μέσω του σεναρίου σκιαγραφείται η κεντρική ιδέα, η σύνοψη της ιστορίας, η ανάπτυξη της δράσης, η τοποθέτηση της ίδιας σε σκηνές και τέλος η γραφή του, που συνιστά τους διαλόγους των ηθοποιών και την ιστορία.<sup>40</sup> Ως εκ τούτου, είναι άμεσα συνυφασμένο με την μυθοπλασία, την δημιουργία δηλαδή ανθρώπινων καταστάσεων που πηγάζουν από την δημιουργική φαντασία του κινηματογραφικού σεναριογράφου (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι και το ντοκιμαντέρ δεν το προϋποθέτει). Σαφέστερα, διευκρινίζει τον τόπο, χρόνο και δράση, καθώς ο σεναριογράφος οφείλει να τα ορίσει σε κάθε σκηνή, ούτως ώστε να δημιουργηθεί εκ των υστέρων το ντεκουπάζ (σχεδιαγραμμική γραφή του σεναρίου με απλούστερο και επιγραμματικό τρόπο).<sup>41</sup> Ως εκ τούτου, το σενάριο παραδοσιακά βασίζεται στον κεντρικό ήρωα (τον πρωταγωνιστή), στο φανταστικό γεγονός που συνιστά την δράση και στον χώρο, χρόνο που η ίδια επιτελείται.

Στην παρούσα περίπτωση, μέσα από την ταινία που τίθεται προς εξέταση τόσο το σενάριο, όσο και η σκηνοθεσία υπογράφονται από τον Μιχάλη Κακογιάννη· γεγονός που τονίζει την καθοριστική κυριαρχία στην ταινία του. Είναι ο βασικότερος δημιουργός όπου πλάθει το πρωτογενές υλικό αλλά και την σκηνοθεσία. Ως εκ τούτου, από τη μία πλευρά σκιαγραφεί την δράση, την ιστορία και την υπόθεση έχοντας ως μέσα του τον λόγο και από την άλλη τα μετουσιώνει μέσω της σκηνοθεσίας του, της δράσης δηλαδή, της εικόνας και της κινηματογραφικής γλώσσας ευρύτερα. Ως προς το σενάριο αξίζει να μνημονευθεί ότι δεν έχει λογοτεχνικό χαρακτήρα αλλά αφηγηματικό, καθώς προορισμός του δεν αποτελεί η ανάγνωση αλλά η κινηματογράφησή του. Ουσιαστικά, ο Κακογιάννης στην προκείμενη περίπτωση είναι ο φορέας δύο διαφορετικών γλωσσών: Αφενός της παραδοσιακής μορφής επικοινωνίας, που στηρίζεται στις λέξεις (μέσω του σεναρίου) και της σύγχρονης, πιο «ρηξικέλευτης» μορφής επικοινωνίας που στηρίζεται στην εικόνα, τις κινήσεις, τον ήχο, την υποκριτική, γενικότερα σε ό,τι συνιστά την κινηματογραφική σκηνοθεσία.

Βέβαια, στην συγκεκριμένη ταινία το σενάριο στηρίζεται στο αντίστοιχο κείμενο του Ευριπίδη. Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης στην γραφή του ίδιου δεν δρα εντελώς αυτόβουλα καθώς είναι επηρεασμένος από την ομότιτλη τραγωδία. Πολύ εύλογα, λοιπόν, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι εκθειάζεται κατά κάποιον τρόπο η

<sup>39</sup> Pinel 2006, 35- 42.

<sup>40</sup> Pinel 2006, 35- 42.

<sup>41</sup> Pinel 2006, 35- 42.

ιδέα του κινηματογραφημένου θεάτρου, που στην ιστορία της έβδομης τέχνης αποτέλεσε καινοτομία και ιδέα του Marcel Pagnol.<sup>42</sup> Σαφέστερα, η ιδέα του Pagnol ανιχνεύεται στο γεγονός της μεταφοράς ενός θεατρικού έργου και ειδικότερα μίας αρχαίας ελληνικής τραγωδίας μέσω της κινηματογραφικής τέχνης, όπως προέβλεπε κατά αντιστοιχία και η ιδέα του κινηματογραφημένου θεάτρου· γινόμαστε μάρτυρες της μετουσίωσης του θεατρικού έργου στην μεγάλη οθόνη.

Επιδιώκοντας, λοιπόν, την μνεία κάποιων σημαντικών διευκρινίσεων για το σενάριο της συγκεκριμένης ταινίας κρίνεται απαραίτητο να μνημονευθεί ότι η εκδοχή του Μιχάλη Κακογιάννη είναι κατά βάσει κλασσική. Αυτό σημαίνει ότι ο σκηνοθέτης δεν επιδιώκει την απομάκρυνση ή απόρριψη της Ευριπίδειας φωνής, αλλά έχοντας ως αφετηρία του τον αρχαίο μύθο τον μετουσιώνει σε κινηματογραφική δράση. Ουσιαστικά, παρακολουθούμε την μεταφορά του ποιητικού λόγου στην οθόνη, ακούμε το κείμενο δια μέσω των ηθοποιών μεταφρασμένο στην νεοελληνική. Ως εκ τούτου, εντοπίζεται η ίδια υπόθεση και μύθος· η ενότητα της δράσης τηρείται σε μεγάλο βαθμό (αλλά όχι απόλυτα) μέσω του σύγχρονου σκηνοθέτη (τις λεπτομερέστερες αποκλίσεις ως προς τον μύθο και την υπόθεση θα εξετάσουμε παρακάτω).<sup>43</sup>

Σαφέστερα, κατά την προϊστορία των γεγονότων παρακολουθούμε το δυοσίωνα παρελθόν της μικρής Ηλέκτρας: Η Κλυταιμνήστρα (Αλέκα Κατσέλη) θέλοντας να εκδικηθεί για την θυσία της κόρης της, Ιφιγένειας σκοτώνει τον σύζυγό της, Αγαμέμνονα (Θεόδωρος Δημητρίεφ), ενώ έχει συμπράξει ερωτικό δεσμό με τον πρώτο του ξάδερφο, τον Αίγισθο (Φοίβος Ραζής). Εν συνεχεία, εκδιώκει τα παιδιά της, Ηλέκτρα (Ειρήνη Παπά) και Ορέστη (Γιάννης Φέρτης) όντας νόμιμοι κληρονόμοι της βασιλείας για να ζει πλουσιοπάροχα και ανενόχλητη με τον εραστή της. Ο μεν Ορέστης απομακρύνεται από το παλάτι με την βοήθεια του παιδαγωγού (Μάνος Κατράκης), ενώ η δε Ηλέκτρα παντρεύεται έναν ασήμαντο και ταπεινό γεωργό (Νότης Περγιάλης), για να μην αποκτήσει ευγενείς γόνους.<sup>44</sup>

Με παρακαταθήκη την προαναφερόμενη προϊστορία των γεγονότων η ταινία εξιστορεί, πλέον, το αφηγηματικό παρόν, όπου τα δύο αδέρφια είναι ενήλικοι μη γνωρίζοντας την τύχη του ενός για τον άλλο. Ως εκ τούτου, ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης Κακογιάννης τηρεί τον μύθο των Ατρείδων τοποθετώντας την κύρια δράση της ταινίας γύρω από τα εξής ερωτήματα: Αφενός, πώς θα υπερκεραστούν τα προβλήματα και θα επανενωθούν τα δύο αδέρφια; Και αφετέρου, πώς αυτά θα εκδικηθούν τόσο για τον άδικο θάνατο του πατέρα τους όσο και για την εκδίωξή τους από το παλάτι;

Επιδιώκοντας, λοιπόν, να αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο η ταινία μεταφέρει τον αρχαίο μύθο παρατηρούνται τα εξής: Ο Ορέστης έχοντας λάβει τον χρησμό από τον Απόλλωνα (ή αλλιώς Λοξία) σε σχέση με την μητροκτονία βρίσκει τον παιδικό του φίλο και σύμμαχό του Πυλάδη (Τάκης Εμμανουήλ) και εν συνεχεία την αδερφή του (Ειρήνη Παπά). Στόχος της συνάντησής του με την δεύτερη αποτελεί να καταστήσει την γυναίκα σύμμαχό του προς την αποκατάσταση της τιμής του αδικοχαμένου πατέρα τους. Ο Ορέστης, λοιπόν, θέλοντας να λάβει τις πρώτες πληροφορίες για την αδερφή του αλλά και να γνωρίσει τις διαθέσεις της αποκρύπτει την ταυτότητά του και συνδιαλέγεται μαζί της.<sup>45</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η σκηνή της πρώτης συνάντησης των δύο αδερφών κλιμακώνεται από τον σκηνοθέτη βάσει τραγικών προτύπων, καθώς εντείνει την

<sup>42</sup> Βαλούκος 2002, 52- 55.

<sup>43</sup> McDonald 1989α, 52- 54.

<sup>44</sup> McDonald 1989α, 52- 54· Τοπούζης 1955, 41- 45.

<sup>45</sup> Ρούσος 1992, 34- 39.

τραγική ειρωνεία<sup>46</sup> κυρίως από μέρους της Ηλέκτρας, η οποία κατ' επανάληψη αποκαλεί τον αδερφό της «ξένο» μη γνωρίζοντας ποιος πραγματικά είναι. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να διατηρήσει την άγνοια της γυναίκας για να προκαλέσει συναισθηματική φόρτιση στον θεατή, που αντίθετα με την ηρωίδα γνωρίζει την ταυτότητα του Ορέστη. Βέβαια, δεν μπορούμε να λησμονήσουμε ότι η τραγική ειρωνεία προκαλεί τη συμπόνια του θεατή για την πολυταλαίπωρη Ηλέκτρα (οίκτος κατά τον Αριστοτέλη)<sup>47</sup> καθώς είναι εκείνη που έχει χάσει τον πολυαγαπημένο πατέρα της, έχει αποχωριστεί τον αδερφό της και συνάμα ζει σαν δούλα δίπλα στον γεωργό. Προς υπογράμμιση της τραγικής ειρωνείας στην παρούσα σκηνή ακούμε ενδεικτικά τα δύο αδέρφια να μνημονεύουν...

**ΟΡ.:** Άμοιρη! Να' ταν εδώ ο Ορέστης και να σ' έβλεπε!

**ΗΛ.:** Ξένε, εγώ και να τον δω δεν θα τον γνώριζα...<sup>48</sup>

Ταυτόχρονα, η συνάντηση των δύο αδερφών έχει και μία άλλη εξυπηρέτηση, καθώς ο Ορέστης λαμβάνει τα πρώτα μηνύματα της ανταπόκρισης, κατανοώντας ότι η αδερφή του είναι ικανή να εκδικηθεί και να συμμαχήσει προς την επίτευξη της αποκατάστασης της δικαιοσύνης. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ως προς αυτό η Ηλέκτρα διακατέχεται από εντονότερο μίσος και εκδίκηση σε σχέση με τον αδερφό της, δεν έχει αναστολές.<sup>49</sup> Η λύση για την ίδια, δια μέσου της Ειρήνης Παπά, είναι μία: Ο θάνατος της Κλυταιμνήστρας από τα ίδια της τα παιδιά! Δεν φοβάται και εγκρίνει τον χρησμό του Απόλλωνα. Δεν δειλιάζει, δεν οπισθοχωρεί, γίνεται σκληρή και αμείλικτη. Την γλυκιά της μορφή κρατά μόνο για τον γεωργό που σέβεται και εκτιμά, δευτερευόντως για τον αδερφό της με το πέρας της αναγνώρισης. Όμως, το ίδιο συμπονετική και ευαίσθητη δεν φαίνεται να είναι με τους δολοφόνους του πατέρα της.<sup>50</sup>

Ως εκ τούτου, στην ταινία ακολουθείται μία αυστηρή δομή δεδομένου ότι τηρείται η ανάγκη της δράσης και της κατανόησης του θεατή. Η πλοκή και ιστορία που συστήνεται από το κινηματογραφικό σενάριο και πηγάζει φυσικά από το αρχαίο κείμενο δεν είναι μετέωρη, αλλά δίνει όλες εκείνες τις πληροφορίες για να κατασταθούν κατανοητές από τον θεατή οι πρώτες σκέψεις και πράξεις των δύο αδερφών: Ο μεν Ορέστης αναζητά την αδερφή του επιδιώκοντας να αποκτήσει έναν σύμμαχο στην προσπάθειά του θέλοντας να αποκαταστήσει την έννομη τάξη του παλατιού των Αχαιών και η δε Ηλέκτρα ούσα βουτηγμένη μέσα στην θλίψη ως αυθεντική τραγική φιγούρα, ζητά απόλυτα και αδιάλλακτα εκδίκηση μη φέροντας ενδοιασμούς.

Με το πέρας της πρώτης συνάντησης των δύο αδερφών δρομολογείται, πλέον, η αμοιβαία αναγνώρισή τους. Σημαντικό διαμεσολαβητικό παράγοντα σε αυτό έχει ο γέροντας παιδαγωγός, που τον ερμηνεύει ο Μάνος Κατράκης' μία ιδιαίτερη φιγούρα που προκαλεί δέος στον θεατή, βαθυστόχαστη και πνευματική. Παρουσιάζεται υποβασταζόμενος από την Ηλέκτρα, σχεδόν τυφλός από τα γηρατειά. Αποτελεί το πρόσωπο που θα αναγνωρίσει τον Ορέστη, όντας ο παιδαγωγός που τον έθρεψε από την παιδική του ηλικία. Ενδεικτικά ο παιδαγωγός δια μέσω του Μάνου Κατράκη αποκαλύπτει την ταυτότητα του άλλοτε «ξένου» αναφέροντας στην Ηλέκτρα: *Ετοιμάσου να δεχτείς μεγάλο θησαυρό... Παραληρώ τον αδερφό σου βλέποντας, τον Ορέστη του Αγαμέμνονα. [...] Στο αριστερό του αφτί έχει σημάδι από ένα χτύπημα παλιό, όταν με' σένα κυνηγούσε ένα*

<sup>46</sup> Συκουτρής 2004, 44· Μπακονικόλα 2005, 84- 89.

<sup>47</sup> Συκουτρής 2004, 23- 25.

<sup>48</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

<sup>49</sup> Romilly 1997, 102- 105· Ρούσος 1992, 42- 46.

<sup>50</sup> Romilly 1997, 102- 105· Ρούσος 1992, 42- 46.

**ελαφόπουλο.**<sup>51</sup> Έτσι, μέσου της παρουσίας του παιδαγωγού, σμίγουν τα δύο αδέρφια, σφιχταγκιασμένα και με δάκρυα στα μάτια πνίγονται μέσα στο συναίσθημα της ευτυχίας και χαράς.



Εικόνα 3: Ο γέροντας παιδαγωγός ψηλαφίζει τον Ορέστη και αντιλαμβάνεται ότι είναι ο αδερφός της Ηλέκτρας.

Ως εκ τούτου, παρατηρούμε τον σκηνοθέτη να συγκρατεί με πιστότητα την σκηνή της αναγνώρισης ακολουθώντας τα πρότυπα του κειμένου. Αυτή του η επιλογή είναι άξια μνείας, καθώς η αναγνώριση ως μοτίβο και θεματική είναι σημαντικότερη τόσο για την αρχαία τραγωδία όσο και για την επική ποίηση (Όμηρος) που αποτελεί τον προάγγελο της δραματικής ποίησης.<sup>52</sup> Ταυτόχρονα, δεν μπορούμε να την λησμονήσουμε, καθώς είναι άμεσα συνυφασμένη με την αριστοτελική *κάθαρση*.<sup>53</sup> Ο θεατής τόσο της ταινίας όσο και ο αναγνώστης του κειμένου μέσα από την αναγνώριση «καθαίρεται», λυτρώνεται και για λίγο κατευνάζεται ο ψυχολογικός του κόσμος μετά από ένα τόσο βαρύ κλίμα δολοφονιών εντός οικογενειακών δεσμών (κατά τον Αριστοτέλη *πάθη εν ταίς φιλίαις*)<sup>54</sup> που έχει προηγηθεί. Είναι μία σκηνή που ξεκουράζει τον θεατή και τον βοηθά να ανακτήσει τις αισθήσεις του για να παρακολουθήσει την συνέχεια με ανανεωμένα αντανάκλαστικά.

Με την ολοκλήρωση, πλέον, της αναγνώρισης τα δύο αδέρφια εκστρατεύουν το σχέδιο τους, που σχετίζεται με την δολοφονία του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας.<sup>55</sup> Και εδώ διαμεσολαβητικό παράγοντα έχει ο γέροντας παιδαγωγός, που συμβουλεύει τα δύο αδέρφια. Συνάμα, η Ηλέκτρα μηχανορραφεί το δικό της σχέδιο εναντίον της μητέρας της: Η βασίλισσα ψευδώς θα πληροφορηθεί ότι η κόρη της είναι λεχώνα αρσενικού παιδιού. Φοβούμενη στο ενδεχόμενο ότι γεννήθηκε καινούργιος Αγαμέμνωνας θα αναζητήσει την κόρη της και τότε θα σκοτωθεί από τα ίδια της τα παιδιά. Ενδεικτικά ακούμε τους εξής διαλόγους:

**ΠΑΙΔ.:** Στην τύχη στέκει και στο χέρι σου τη χώρα σου να ξαναπάρεις.

**ΟΡ.:** Πώς θα το πετύχω αυτό;

**ΠΑΙΔ.:** Αν τους σκοτώσεις και τους δύο.

<sup>51</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

<sup>52</sup> Καλαβρουσιώτου 2011, 23- 26.

<sup>53</sup> Καλαβρουσιώτου 2011, 19 & 20· Συκουτρής 2004, 27.

<sup>54</sup> Καλαβρουσιώτου 2011, 22· Συκουτρής 2004, 31.

<sup>55</sup> Τοπούζης 1955, 87- 89· Ρούσος 1992, 76- 79.

**ΗΛ.:** Όσο για εκείνη, θα φροντίσω εγώ.

**ΠΑΙΔ.:** Σήμερα αρχίζει του κρασιού η γιορτή. Ο Αίγισθος θυσία θα κάμει στον Βάκχο και το ξεφάντωμα θα πάει ως το πρωί.<sup>56</sup>

Κατά την συμμαχία, λοιπόν, των τριών ηρώων δρομολογείται η δολοφονία του Αιγίσθου, η οποία αξίζει να σημειωθεί ότι γνωστοποιείται μέσω τραγικών προτύπων και ειδικότερα με την έλευση του αγγελιαφόρου.<sup>57</sup> Δεδομένου ότι ο σκηνοθέτης επιλέγει να μην αναδείξει ενώπιον των θεατών την δολοφονία του άνδρα, εκμεταλλεύεται το τραγικό τέχνασμα, που σχετίζεται με την έλευση του αγγελιαφόρου. Ο ίδιος περιγράφει γλαφυρά τα προπεπραγμένα και συμπληρώνει τα ενδεχόμενα κενά του θεατή αντικαθιστώντας την δραματοποίηση και απεικόνιση της δολοφονίας μέσω της περιγραφής του λόγου.<sup>58</sup> Δίνει προβάδισμα, επομένως, στη κλασσική λογοκεντρική τάση που χαρακτηρίζει το αρχαίο δράμα, έναντι της κινηματογράφησης της πράξης. Ουσιαστικά, ο αγγελιαφόρος μέσω του λόγου του ενεργοποιεί την φαντασία του θεατή κάνοντας τον να φανταστεί το τέλος του Αιγίσθου: *Νίκησε ο Ορέστης. Οι φίλοι του δοξάζουν τους Θεούς. Ο Αίγισθος πέθανε! [...] Ο Αίγισθος και οι στρατιώτες πρόβαλαν αντίσταση αλλά με ανδρεία στάθηκαν μπροστά τους ο Ορέστης, ο Πυλάδης και ήρθαν για να εκδικηθούν του πατέρα του τον φόνο.*<sup>59</sup> Ως εκ τούτου, ο Κακογιάννης κάνοντας σαφή την δολοφονία με αυτό τον τρόπο τηρεί την αυστηρή σύμβαση του αρχαίου θεάτρου σε σχέση με την απόδοση των δολοφονιών ενώπιον των θεατών. Ακολουθεί τα αρχαία θεατρικά πρότυπα και δεν προσβάλει τον θεατή του με την κινηματογράφηση της αποτρόπαιης σκηνής της δολοφονίας του άνδρα.<sup>60</sup>

Έτσι, καταφτάνει ο Ορέστης διαβεβαιώνοντας στην αδερφή του το τέλος του Αιγίσθου και φέροντας μαζί του το νεκρό πτώμα του άνδρα. Αυτή η σκηνή αποτελεί μία από τις πιο έντονες στην ταινία, καθώς γινόμαστε μάρτυρες της ύβρεως της Ηλέκτρας. Η ηρωίδα υπερβαίνοντας τα όρια προσβάλει αισχρά τον δολοφόνο του πατέρα της, αποδεικνύοντας το μίσος, εχθρότητα και εκδίκηση που έχει κυριεύσει την ψυχή της. Ο συνταρακτικός λόγος της εισακούγεται στην ταινία ως εξής: *Ύπουλε φονιά, εσύ που έριξες εμάς τους δυο σε ορφάνια μαύρη, μίλα και πες μου, τι σου φταίξαμε; Δειλέ, που μείνες από την μάχη μακριά για να κυλιέσαι σε παράνομα κρεβάτια και πίστεψες πως μια γυναίκα που τον άνδρα της κρυφά ατιμάζει μπορεί στον άλλον να σταθεί πιστή. Μα το ξερες και εσύ και η μάννα μου πως γάμο ανόσιο κάνατε και σαν κακούργοι ζούσατε μαζί, ο ένας μέσα στον άλλον ξεγελώντας. Και όπου περνούσες λέγανε της Κλυταιμνήστρας ο άνδρας. Αυτήν τον έφτιαξε και αυτή στο σπίτι κυβερνά. Μα τέτοιος τιποτένιος ήσουν, που αντί να ντρέπεσαι που ήσουν γυναίκας κτήμα, φούσκωνες μέσα στα πλούτη σου. Έκανες τον σπουδαίο. Μυαλό δεν είχες παρά μόνο για γυναίκες και χορούς, τις πλάνευες με τα γλαρά σου μάτια. Ομορφονιέ, δεν σκέφτηκες ποτέ πως στη ζωή όλα περνούν και μόνο ο χαρακτήρας στέκει στον άνθρωπο βοηθός, όταν γυρίσει η τύχη. Χάσου, λοιπόν, ανόητε! Έτσι όπως έζησες, έτσι και τιμωρήθηκες!*<sup>61</sup>

<sup>56</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

<sup>57</sup> Romilly 2000, 67- 69· Romilly 2001, 54- 59.

<sup>58</sup> Romilly 2000, 67- 69· Romilly 2001, 54- 59.

<sup>59</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

<sup>60</sup> Προς διευκρίνιση είναι σημαντικό να μνημονευθεί ότι το ίδιο δεν ισχύει στην περίπτωση των δολοφονιών του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, όπου εκεί πλέον διαφαίνεται ο φόνος ενώπιον των θεατών, με σχετικά διακριτικό τρόπο. Η επιλογή αυτή έχει άλλη εξυπηρέτηση, ερμηνεύεται διαφορετικά και θα αναλυθεί σαφέστερα παρακάτω.

<sup>61</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>



Εικόνα 4: Η Ηλέκτρα προσβάλλει τον νεκρό διαπράττοντας ύβρι.

Αντιλαμβανόμαστε, επομένως, ότι ο Κακογιάννης στην παρούσα σκηνή τονίζει την σκληρότητα της Ηλέκτρας αλλά προδήλως και την προσκόλλησή της στον πατέρα. Επιβεβαιώνεται, επομένως, το διαχρονικό σύμβολο της ηρωίδας Ηλέκτρας ως εκείνη που υπερασπίζεται μέχρι τέλους την τιμή του αδικοχαμένου πατέρα που λάτρευε.<sup>62</sup> Όμως, σε ένα δεύτερο και βαθύτερο στρώμα του λόγου της αντανακλάται ένας υπόγειος ερωτισμός της ίδιας για τον Αίγισθο!<sup>63</sup> Ο Κακογιάννης έχει διατηρήσει αυτή την υποβόσκουσα ερμηνεία που θέτουν φιλόλογοι και θεατρολόγοι αρχαίου δράματος βάζοντας την Ειρήνη Παπά να αναφερθεί στην χαρακτηριστική φράση *πλάνευες τις γυναίκες με τα γλαρά σου μάτια*. Ως εκ τούτου, ο Κακογιάννης υποστηρίζει υπόγεια και ήπια το ενδεχόμενο ζηλοτυπίας της Ηλέκτρας απέναντι στην μητέρα της. Αντανακλάται, επομένως, ένας υποσυνείδητος ερωτισμός της ηρωίδας αφενός για τον πατέρα της, ούσα προσκολλημένη σε αυτόν<sup>64</sup> και αφετέρου μία ενδεχόμενη έλξη της ίδιας για τον Αίγισθο. Ως προς το πρώτο, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η Κλυταιμνήστρα μέσω της Αλέκας Κατσέλη αναφερόμενη στην κόρη της μνημονεύει: *Κόρη μου, ανάμεσα σε με και στον πατέρα σου το ξέρω πως σε εκείνον είχες πάντα αδυναμία*.<sup>65</sup> Ως προς αυτό, δεν είναι τυχαίο ότι ο Κακογιάννης κατά την κινηματογράφηση της προϊστορίας των γεγονότων εισάγει μία σκηνή κατά την οποία η μικρή Ηλέκτρα αγκαλιάζει τον Αίγισθο, αγνοώντας τι μέλλει γενέσθαι. Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης «ρίχνει τα καρφιά του» στα υποσυνείδητα ερωτικά συναισθήματα εντελώς υπαινικτικά και έμμεσα, φέροντας στην οθόνη ερμηνείες που έχουν δοθεί για το αρχαίο κείμενο και ανάγονται στους βαθύτερους πυρήνες του.

Με το πέρας της δολοφονίας του Αιγίσθου η πλοκή φτάνει στο τελικό της στάδιο με την τέλεση της μητροκτονίας, η οποία κλιμακώνεται σταδιακά αφενός με τους

<sup>62</sup> Romilly 1997, 89- 92· McDonald 1989α, 83- 89.

<sup>63</sup> Romilly 1997, 89- 92· McDonald 1989α, 83- 89.

<sup>64</sup> Το σύμπλεγμα της Ηλέκτρας έχει ανακηρύξει στην ιστορία της ψυχανάλυσης ο Carl Gustav Jung (μαθητής του προγενέστερου Sigmund Freud) όταν αναφέρθηκε στη προσκόλλησή της κόρης προς τον πατέρα, στα υποσυνείδητα ερωτικά συναισθήματα που τρέφει η ίδια για τον δεύτερο και στη αντίληψη της μητέρας ως ερωτική αντίζηλο. Ο μύθος των Ατρείδων προμοδότησε την επιστήμη! Αξίζει, μάλιστα, να ειπωθεί ότι το αντίστροφο είχε ανακηρύξει νωρίτερα ο Sigmund Freud, κάνοντας μνεία στα αντίστοιχα συναισθήματα του γιου προς την μητέρα, έχοντας ως χάρτη του τον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή συστήνοντας το λεγόμενο Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα. Ο δεύτερος δεν αναφέρθηκε και δεν πίστευε επ' ουδενί σε μία τέτοια αγάπη της κόρης προς τον πατέρα. Οι προεκτάσεις δόθηκαν μέσω του μαθητή του, βλ. Jung 1988, 104- 112.

<sup>65</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

Αγώνες Λόγων των δύο γυναικών και αφετέρου με την ίδια την πράξη. Σε σχέση με το πρώτο, αρχικά ομιλεί η Κλυταιμνήστρα, φέροντας ως υποστηρικτικά επιχειρήματα την πράξη του Αγαμέμνονα να θυσιάσει την κόρη της, Ιφιγένεια αλλά και το θράσος του ίδιου να φέρει στην βασιλική κλίνη ερωμένη από την Τροία (αναφορά στην Κασσάνδρα).<sup>66</sup> Η Ηλέκτρα απαντά δίνοντας τα δικά της αντεπιχειρήματα: Έτσι, αναφέρεται στην ωραιοπάθεια της μητέρας, καθώς υπήρξε γυναίκα που αγαπούσε την πολυτελή ζωή, τις ανέσεις και αρέσκονταν να προκαλεί τους άνδρες με την εμφάνισή της. Δευτερευόντως, την κατηγορεί για τυχοδιωκτισία και καιροσκοπισμό, καθώς όσο κέρδιζαν οι Έλληνες εκείνη λυπημένη στέκονταν, από φόβο μήπως γυρίσει ο Αγαμέμνωνας νικητής. Τέλος, θίγει την αδιαφορία για τα παιδιά της, καθώς τα εκδίωξε και επέτρεψε στον ομορτοουνιστή και συμφεροντολόγο Αίγισθο να ευφραίνεται τα πλούτη και την κληρονομιά του βασιλείου.

Αξίζει να σημειωθεί, ότι απέναντι στα παράπονα της κόρης, η Κλυταιμνήστρα φαίνεται για λίγο να λυγίζει, δηλώνοντας μία ήπια ευαισθησία. Το βλέμμα της, όμως, παραμένει παγερό και απρόσωπο. Συνεχίζει να αντιπροσωπεύει την γυναίκα φόνισσα. Η όποια ευαισθητοποίησή της ανακυκλώνεται μόλις σε μία φράση: *Βλέπω πως έσφαλα δύστυχό μου παιδί.*<sup>67</sup>



Εικόνα 5: Η Κλυταιμνήστρα και η Ηλέκτρα συνδιαλέγονται σε Αγώνες Λόγων.

Ανακεφαλαιωτικά, σε σχέση με την επικράτηση της σκηνής των Αγώνων Λόγων ο Κακογιάννης εκφράζει ένα Ευριπίδειο χαρακτηριστικό, που σχετίζεται με την επιρροή που είχαν ασκήσει οι σοφιστές στον αρχαίο συγγραφέα.<sup>68</sup> Ειδικότερα, οι επιχειρηματολογίες που εκθέτουν οι γυναίκες έχουν άμεση σχέση με την αρετή της πειθούς που χαρακτήριζε τον Ευριπίδη, όντας παιδί των ρητόρων και σοφιστών.<sup>69</sup> Ο σκηνοθέτης, επομένως, αντανακλά την δύναμη του λόγου τροφοδοτώντας με αληθή επιχειρήματα και την κατά τα φαινόμενα ανήθικη Κλυταιμνήστρα. Επομένως, ο σκηνοθέτης αναδεικνύει την σύγκρουση του επιχειρήματος με το αντεπιχείρημα, προσδίδοντας ακόμη και στην Κλυταιμνήστρα κάποιου τύπου

<sup>66</sup> Προς διευκρίνιση είναι σημαντικό να μνημονευθεί ότι τόσο η θυσία της Ιφιγένειας, όσο και η έλευση της Κασσάνδρας δεν κινηματογραφούνται από τον σκηνοθέτη. Στην ταινία αυτό γίνεται φανερό μόνο μέσω του λόγου της Κλυταιμνήστρας προς την κόρη της στην συγκεκριμένη σκηνή των Αγώνων Λόγων. Η επιλογή απόκρυψης αυτών των γεγονότων δεν είναι τυχαία και αναλύεται παρακάτω.

<sup>67</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgynx>

<sup>68</sup> Romilly 2011, 52- 55.

<sup>69</sup> Romilly 2011, 52- 55.

υπεράσπιση. Βέβαια, σε τελική φάση εκείνη που επικρατεί είναι η Ηλέκτρα ούσα πραγματικό θύμα των σφαλμάτων των γονιών της. Η κόρη καταλήγει να απογυμνώσει ηθικά την συνομιλήτριά της, τονίζοντας ότι η Κλυταιμνήστρα δεν αποδείχθηκε ικανή μητέρα. Ο λόγος της ανακυκλώνεται εξ ολοκλήρου στα χρέη της μητέρας απέναντι στα παιδιά της. Αντίθετα, η Κλυταιμνήστρα δεν αναφέρεται στις υποχρεώσεις της μητέρας αλλά στα δικαιώματα της γυναίκας. Υπερασπίζεται τα ιδανικά της αξιοπρέπειας της συζύγου. Για αυτόν τον λόγο, άλλωστε, μεταξύ άλλων τονίζει την έλευση της ερωμένης του Αγαμέμνονα, της Κασσάνδρας.

Καταληκτικά, αφού έχουν ολοκληρωθεί οι επιχειρηματολογίες των γυναικών διαπράττεται η μητροκτονία. Η Κλυταιμνήστρα πέφτει στην παγίδα της κόρης της και πιστεύοντας ότι η δεύτερη έχει γεννήσει οδεύει στο εσωτερικό της καλύβας του γεωργού. Η επιλογή της εισόδου στο φτωχικό δεν είναι τυχαία και παραπέμπει στα κατά αναλογία τεχνάσματα των αρχαίων Ελλήνων. Σαφέστερα, γνωρίζουμε ότι οι βίαιες σκηνές των δολοφονιών δεν διαπράττοντο ποτέ στην ορχήστρα ενώπιον των θεατών αλλά στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος μέσω της εκμετάλλευσης της κεντρικής θύρας. Ως εκ τούτου, ο υποψιασμένος θεατής της ταινίας που βλέπει την Κλυταιμνήστρα να ανοίγει την πόρτα και να προσχωρεί στην καλύβα, υποψιάζεται την επερχόμενη δολοφονία της. Ουσιαστικά, επρόκειτο για ένα ευφυές τέχνασμα του σκηνοθέτη που απορρέει από την αρχαιοελληνική σκηνική αναπαράσταση των τραγωδιών και προΐδεάζει τον θεατή για την συνέχεια. Η θύρα της καλύβας ως το συμβολικό πέραςμα από την ζωή στον θάνατο!<sup>70</sup>

Παράλληλα, η αντίθεση της ζωής με τον θάνατο δίνεται συμβολικά και μέσω της αναφοράς περί λεχωνιάς. Όπως προαναφέρθηκε, η Κλυταιμνήστρα ευαισθητοποιείται και οδεύει προς το εσωτερικό της καλύβας, πιστεύοντας ότι έχει αποκτήσει απόγονο από την κόρη της. Αντί, όμως, για βρέφος τον θάνατο βρίσκει, μέσα από το πρόσωπο του Ορέστη. Και ετούτη η επιλογή με την σειρά της φέρει ένα συμβολικό χαρακτήρα: Αφενός, τονίζεται η αντίθεση ζωής- θανάτου<sup>71</sup> και αφετέρου προδίδεται η ειρωνεία που διακατέχει την Κλυταιμνήστρα. Συνάμα, αποδεικνύεται ότι τόσο στο Ευριπίδειο έργο όσο και στην ταινία που ως ένα σημείο ακολουθεί το πρώτο δεν έχει πλασθεί τίποτε τυχαία.

Ενώ η Κλυταιμνήστρα είναι νεκρή στο εσωτερικό της καλύβας, τα δύο αδέρφια χαντακωμένα ψυχολογικά και μέσα στις τύψεις καταδιώκονται από τις ερινύες. Ακόμα και η Ηλέκτρα, που φάνταζε πιο σκληρή και αμείλικτη, μετανοεί και ούσα απεγνωσμένη, ψυχολογικά κουρελιασμένη, εκφράζει την θλίψη της και την αποδοχή της ότι έσφαλε μέσα από το λυρικό μοιρολόι της (*αμοιβαίον*).<sup>72</sup> Η ψυχολογική κατάληξη της ηρωίδας δεν είναι τυχαία και ανάγεται στο τρίπτυχο *ύβρις/ άτη/ νέμεσις* που χαρακτηρίζει εντονότατα και περισσότερο την αισχύλεια νομοτέλεια αλλά εξακολουθεί και μέσω του Ευριπίδη να εκφράζεται πιο υπόγεια στο έργο, κάνοντας μας να ανιχνεύουμε επιρροή του νεότερου των τραγικών από τον Αισχύλο.<sup>73</sup> Σαφέστερα, η Ηλέκτρα μέσω της άτεως, δηλαδή του θολώματος του νου και του θυμού της γίνεται σκληρή και βάνουση. Είναι εκείνη που μέχρι την ύστατη στιγμή, δεν αμφιταλαντεύεται και δεν αμφιβάλλει για την ορθότητα του χρησμού του Απόλλωνα· πιστεύει ότι η Κλυταιμνήστρα πρέπει να τιμωρηθεί με την εσχάτη των ποινών (θάνατο) από τα ίδια της τα παιδιά. Ούσα θύμα αλλά και υποχείριο της οργής της διαπράττει ύβρι, υπερβαίνοντας τα όρια που ορίζει η σωφροσύνη. Αποκορύφωμα της ύβρεώς της αποτελεί ο χλευασμός προς τον νεκρό Αίγισθο,

<sup>70</sup> Romilly 1996, 85- 89.

<sup>71</sup> Romilly 1996, 85- 89.

<sup>72</sup> Ρούσος 1992, 48- 50· Romilly 1997, 67- 71.

<sup>73</sup> Ρούσος 1992, 48- 50· Romilly 1997, 67- 71.

καθώς ο θάνατος του άνδρα δεν φαίνεται να είναι αρκετός για εκείνη. Κάτω, λοιπόν, από την ομπρέλα αφενός της άτεως και αφετέρου της ύβρεως δέχεται τις συνέπειες των πράξεων της, μέσω των καταληκτικών, ψυχολογικών τύψεων που την βαραίνουν. Ως προς σ' αυτό, έγκειται η νέμεσις, η τιμωρία δηλαδή της ίδιας που μπορεί μάλιστα να θεωρηθεί θεόσταλτη και κατά κάποιον τρόπο μας οδηγεί στον λεγόμενο νόμο της ανταπόδοσης (κατά την λατινική ορολογία *lex talionis*) που σχετίζεται με το αισχύλειο δίπτυχο πάθος- μάθος, καθώς η ηρωίδα διδάχθηκε από τα λάθη της, κατανοώντας ότι έσφαλε. Παράλληλα, η ανταπόδοση έγκειται ως προς το γεγονός ότι η Ηλέκτρα όπως έπραξε έτσι και θα ζήσει, με το αμάρτημα της μητροκτονίας να την βαραίνει μέχρι τον θάνατό της. Παράλληλα, η δολοφονία της μητέρας αποτελεί και την αιτία του οριστικού αποχωρισμού με τον αδερφό της.<sup>74</sup>

Η ταινία του Κακογιάννη θέτει τον επίλογο με έναν αμφίσημο και κάπως αόριστο τρόπο, αποκλείοντας την έλευση των από μηχανής Θεών και τονίζοντας ως εκ τούτου την τραγική έκβαση αποκλείοντας, ουσιαστικά, την κάθαρση.<sup>75</sup> Τα δύο αδέρφια παίρνουν τον δρόμο για το άγνωστο, αφού χωρίζουν οριστικά. Τα μίσση και η έχθρα, οδήγησαν στο τέλος των ίδιων. Ο σκηνοθέτης θέλοντας να αποκλείσει την ταινία του από την αίσια έκβαση, που χαρακτηρίζει τον Ευριπίδη σε πολλά έργα του<sup>76</sup> αποκλείει τους Διόσκουρους, Πολυδεύκη και Κάστορα για να επικρατήσει η δυσβάστακτη ψυχολογική απόρροια των δύο αδερφών, που έσφαλαν κατά της ιερότερης σχέσης, αυτή της μητέρας με το παιδί της. Τα τελευταία λόγια του Χορού: *Δεν υπάρχει και ούτε ποτέ θα φανεί γενιά τόσο βαριόμοιρη, δυστυχημένη.*<sup>77</sup> Πέφτουν οι τίτλοι τέλους...!



Εικόνα 6: Η δυσανασχέτηση του Χορού κατά την επιτέλεση της μητροκτονίας.

Συμπερασματικά, μέσα από την αναλυτικότερη περιγραφή τόσο του μύθου, όσο και των διαχρονικών μηνυμάτων, ιδεών που αυτός φέρει επαληθεύεται η πιστότητα του κινηματογραφικού σεναρίου στον μύθο των Ατρείδων. Παρ' όλα αυτά, η απόδοση δραματολογικών στοιχείων στην οθόνη έγκειται και στον τρόπο με τον οποίο σκιαγραφούνται τα πρόσωπα. Ειδικότερα, οι ηθοποιοί καλούνται να υποδυθούν καθαρόαιμους, τραγικούς χαρακτήρες με καταβολές και ρίζες από το

<sup>74</sup> Ρούσος 1992, 48- 50· Romilly 1997, 67- 71.

<sup>75</sup> McDonald 1989β, 72- 82.

<sup>76</sup> Romilly 2011, 89- 92.

<sup>77</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

βαθυστόχαστο και βαρύ κλίμα, φυσιογνωμία τόσο της αρχαίας τραγωδίας γενικότερα, όσο και του Ευριπίδη ειδικότερα.

Σε σχέση με την κεντρική ηρωίδα, η Ειρήνη Παπά μέσα από τον ρόλο της σε Ηλέκτρα είναι ένα ενεργό, καθαρόαιμο πρόσωπο της τραγωδίας και θλίψης, καθώς πάσχει δίχως να φέρει η ίδια ευθύνη. Έχει χάσει τον πατέρα της από την ίδια της την μητέρα. Είδε τον θείο της να ατιμάζει τον πατέρα της, εν συνεχεία αποχωρίζεται τον αδερφό της και τέλος καταλήγει να ζει σαν δούλα έχοντας για σύζυγό της, τον άσημο γεωργό. Ως εκ τούτου, η ηρωίδα έχει προκαλέσει την ευαισθητοποίηση και συμπάθεια του θεατή μέσα από την τραγικότητα που την χαρακτηρίζει. Συμπληρωματικά ως προς σ' αυτό, είναι ένας χαρακτήρας που φανερώνει συναισθήματα φιλοτιμίας απέναντι στον γεωργό.<sup>78</sup> Σέβεται και εκτιμά το γεγονός ότι δεν την έχει εκμεταλλευτεί συνάπτοντας μαζί της λευκό γάμο. Τον αγαπά, τον σέβεται, τον εκτιμά και τον θεωρεί φίλο της.<sup>79</sup> Για αυτό το λόγο, άλλωστε, θέλοντας να του ανταποδώσει την καλοσύνη που της έχει επιδείξει επιλέγει να τον βοηθά στις αγροτικές εργασίες. Ταυτόχρονα, η ευαισθησία και γλυκύτητα της ηρωίδας αποφαίνεται προδήλως στην αναγνώριση με τον αδερφό της. Τότε σκιαγραφείται μία ανθρώπινη Ηλέκτρα, που αφήνει την συγκίνηση να την κυριεύσει. Λυγίζει και παραδίδεται στα εύθυμα συναισθήματά της, γίνεται φιλεύσπλαχνη, δακρύζει, κλαίει και επιζητά την συμφιλίωση, την αγκαλιά του χαμένου, έως τότε αδερφού της.

Παράλληλα, η Ειρήνη Παπά μέσα από την ερμηνεία της προβάλλει και άλλα συναισθήματα για την ηρωίδα που υποδύεται. Ειδικότερα, είναι ένας χαρακτήρας που κάποιες φορές λυγίζει, φοβάται και αγωνιά.<sup>80</sup> Χαρακτηριστικό ως προς αυτό, είναι η στάση της όταν καταφτάνει ο Ορέστης στην καλύβα. Μη γνωρίζοντας την ταυτότητά του νιώθει δέος στο ενδεχόμενο ότι φονιάδες του Αίγισθου πήγαν να την βρουν. Εντονότερα, μάλιστα, είναι αυτά τα συναισθήματα όταν η ίδια αναμένει νέα για τον αδερφό της όταν εκείνος πήρε τον δρόμο για να δολοφονήσει τον Αίγισθο. Φοβάται και λυγίζει στο ενδεχόμενο ότι ο αδερφός της δεν θα τα κατάφερνε και θα σκοτώνονταν πρώτος.

Σημαντικότερα, όμως, η Ηλέκτρα εξ ονόματος της Ειρήνης Παπά είναι μία ηρωίδα με σκοτεινότερες ψυχολογικές διαθέσεις. Διακατέχεται από εντονότατη αγανάκτηση για το άδικο παρελθόν. Η εκδικητική μανία και το μίσος πνίγουν την καρδιά της, τυφλώνεται και ζητά αίμα.<sup>81</sup> Βέβαια, ετούτη η πιο μαύρη σκιαγράφηση της δεν είναι τυχαία, αλλά αιτιολογείται μέσω των αποτρόπαιων γεγονότων και βιωμάτων που έχει ζήσει. Η σκληρότητα και βαρβαρότητά της (που εν μέρει μπορεί να την παραλληλίσσει με την αντίστοιχη θηριωδία της Κλυταιμνήστρας) εντείνεται ξεκάθαρα από την εμμονή της για εκδίκηση που την κατακλύει μέχρι την ύστατη στιγμή. Δεν διακατέχεται από δεύτερες σκέψεις και μέχρι εσχάτων πιστεύει ότι η ηθική αποκατάσταση των γεγονότων θα επέλθει μέσω της δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας από τα ίδια της τα παιδιά. Εκείνη, μάλιστα, η στιγμή που επιβεβαιώνει την εχθρότητα της ηρωίδας αποτελεί η βωμολοχία της πάνω από το πτώμα του νεκρού Αίγισθου. Η Ηλέκτρα ξεπερνά τα όρια και οδηγείται στην ύβρι, αισχρολογώντας και προσβάλλοντας βάνουσα τον νεκρό. Ουσιαστικά, η ηρωίδα δηλώνει εμφανέστατα τον αμετανόητο χαρακτήρα της και το αδιασάλευτο των πεποιθήσεών της, καθώς ο λόγος της χαρακτηρίζεται από σοβαρή ανακολουθία και αντίθεση με την τιμήση των νεκρών που συνήθιζαν οι Αχαιοί.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Romilly 1996, 44- 53· Romilly 1997, 62- 69.

<sup>79</sup> Romilly 1996, 44- 53· Romilly 1997, 62- 69.

<sup>80</sup> Romilly 1996, 44- 53· Romilly 1997, 62- 69.

<sup>81</sup> Romilly 1996, 44- 53· Romilly 1997, 62- 69.

<sup>82</sup> Romilly 1996, 44- 53· Romilly 1997, 62- 69.

Τελικά, όμως, η Ηλέκτρα ανατρέπει το άλλοτε ανάλγητο του χαρακτήρα της καθώς με το πέρας της μητροκτονίας είναι μετανοημένη, χαντακωμένη μέσα στις τύψεις και ενοχές για την πράξη της. Διαψεύδει την σκληρότητα που την χαρακτήριζε έως τότε και πνίγεται μέσα στην θλίψη, κουρελιασμένη ψυχολογικά και ηθικά για την πράξη της να δράσει ως συνεργός στον φόνο της μητέρας της. Ανακαλεί και πιστεύει, πλέον, ότι δεν έπρεπε να σφάλει κατά της ιερότερης σχέσης που δεν είναι άλλη από αυτή της μητέρας με το παιδί της. Θλίβεται, μετανοεί και τελικά κατανοεί ότι η εμμονή της για μίσος δεν ήταν ορθή, καθώς μεταξύ άλλων συντέλεσε στον τελικό αποχωρισμό με τον αδερφό της Ορέστη.

Συμπερασματικά, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η Ηλέκτρα μέσω της ερμηνείας της Ειρήνης Παπά αντανακλά τις Ευριπίδειες γυναικείες ηρωίδες, λόγω των χαρακτηριστικών ψυχολογικών μεταπτώσεων που παρουσιάζονται σε αυτήν.<sup>83</sup> Αυτή η έντονη βία και θηριωδία που την χαρακτηρίζει ανάγεται στην τοποθέτηση του τραγικού ποιητή ότι το γυναικείο φύλο είναι θέσει αδύναμο αλλά φύσει δυνατό.<sup>84</sup> Επιδιώκοντας, όμως, να μετριάσει την ηθογραφική της προσέγγιση η ηρωίδα παρουσιάζει και θετικές όψεις, γιατί μόνο έτσι θα μπορούσε να ευαισθητοποιήσει τον θεατή, δεδομένου ότι ο αποδέκτης δεν θα μπορούσε εύκολα να ταυτιστεί με έναν απόλυτα κακό χαρακτήρα. Αξίζει, μάλιστα, να ειπωθεί ότι εάν η πρωταγωνίστρια ήταν απόλυτα μονότονη και μονοδιάστατη, δίχως ψυχολογικό βάρος και εξέλιξη θα κατευθύνονταν στα σοφόκλεια πρότυπα περισσότερο, καθώς εκεί οι ήρωες είναι παντελώς πιστοί στις αρχικές τους τοποθετήσεις χωρίς να εξελίσσονται.<sup>85</sup> Η Ειρήνη Παπά, εντούτοις, δεν είναι φορέας αυτής της διάστασης. Υποδύεται έναν χαρακτήρα με ψυχολογικό βάρος που τονίζει την ρευστότητα και ανισορροπία των συναισθημάτων της. Είναι μία ηρωίδα με πάθη και αδυναμίες.

Επιπρόσθετα, σημαντικό πρόσωπο για την ταινία είναι ο Ορέστης, που τον ερμηνεύει ο Γιάννης Φέρτης. Και σε αυτήν την ένδυση του ρόλου αποδίδονται δραματολογικά στοιχεία στην ταινία. Ειδικότερα, ο Γιάννης Φέρτης μέσω του Ορέστη είναι ένας πιο διαλλακτικός χαρακτήρας, που παρουσιάζει έντονες τις τάσεις ενδοιασμού, υποχώρησης και ευαισθησίας. Αναρωτιέται και αμφιταλαντεύεται για το εάν πρέπει να πράξει κατά την ακολουθία του Απολλώνιου χρησμού που έχει λάβει.<sup>86</sup> Είναι, επομένως, ένας ήρωας που έχει αφομοιώσει μέσα του την ιδιότητα του γιού και κατ' αντιστοιχία την ιδιότητα της μητέρας για την Κλυταιμνήστρα. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι χαρακτηρίζει ξεκάθαρα τον χρησμό του Λοξία ως «παράλογο». Λαμβάνει σημαντικά υπόψιν ότι απευθύνεται στην μητέρα του και όχι σε μία οποιαδήποτε γυναίκα. Ο Ορέστης είναι ένα πρόσωπο που πράττει τον φόνο κατόπιν της ψυχολογικής επίδρασης που του έχει ασκήσει η Ηλέκτρα, ούσα ηθικός αυτουργός και συνεργός. Μετά το πέρας της μητροκτονίας είναι μετανοημένος και ενδεικτικά τον ακούμε να αναφέρει στην ταινία: *Γιατί ο Απόλλωνας μ' αφάνισε με τον χρησμό του και απ' την Ελλάδα συμφορά με διώχνει; Να πάω που; Ποιος φίλος, άνθρωπος' ποιος θα με κοιτάξει τώρα;*<sup>87</sup>

Επομένως, μέσα από την ερμηνεία τόσο της Ειρήνης Παπά όσο και του Γιάννη Φέρτη παρατηρείται μία αξιολογή αντιστροφή των ρόλων σε σχέση με το φύλο. Ουσιαστικά, βλέπουμε δύο ανόμοιες σκιαγραφήσεις των δύο αδερφών, που καταλήγουν στο ίδιο αποτέλεσμα, μέσω των τελικών τύψεων. Όμως, μέχρι την

<sup>83</sup> Romilly 2011, 64- 72.

<sup>84</sup> Romilly 2011, 64- 72.

<sup>85</sup> Said & Trede & Boulluec 2001, 183- 187.

<sup>86</sup> Romilly 1997, 102- 106' Romilly 2000, 98- 101.

<sup>87</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

ύστατη στιγμή ο Ορέστης παρουσιάζει πιο «θηλυπρεπή» χαρακτηριστικά. Βάσει των κοινωνικών στερεοτύπων η γυναίκα τείνει να είναι πιο ευαίσθητη και συναισθηματική, ενώ ο άνδρας περαιτέρω αδιασάλευτος και σκληρός. Στην ταινία βλέπουμε μία ξεκάθαρη ανακολουθία στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται τα δύο φύλα σε σχέση με τα αδέρφια. Επομένως, ο Κακογιάννης ανακυκλώνει εντονότερα την Ευριπίδεια ιδέα σχετικά με τη ψυχική και ψυχολογική δυναμικότητα που χαρακτηρίζει το γυναικείο φύλο.

Επίσης, δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε τον Νότη Περγιάλη στον ρόλο του γεωργού. Προς διευκρίνιση θυμίζουμε ότι ο γεωργός συνάπτει λευκό γάμο με την Ηλέκτρα, δίχως να φέρει ερωτικό δεσμό μαζί της. Εκείνη ανέγγιχτη παραμένει ακόμη από ανδρικό χάδι (γεγονός που αντανακλά, φυσικά, την κοινωνική δέσμευση της παρθενίας για την αρχαία Ελληνίδα). Την σέβεται, την εκτιμά και δηλώνει εκ προοιμίου ότι δεν είναι αντάξιός της, λόγω της κατώτερης κοινωνικής του θέσης. Σε αυτήν την περίπτωση η ταινία μας συστήνει το μοτίβο του καλού και αγαθού πολίτη.<sup>88</sup> Ο γεωργός μέσω της ερμηνείας του Νότη Περγιάλη αποτελεί υπόδειγμα ηθικού κάλλους και φιλοξενίας. Είναι ο απόλυτα καλοσυνάτος χαρακτήρας ανάμεσα σε άλλους που φέρουν και χαρακτηριστικά κακίας, μίσους. Ο γεωργός είναι ο λευκός χαρακτήρας ανάμεσα στους γκρι και μαύρους. Είναι εξαγνισμένος από κάθε λογής πάθη, δεδομένου των ψυχικών και ηθικών αρετών που τον διέπουν.<sup>89</sup> Σε ένα δεύτερο, μάλιστα, στάδιο εκτιμώ ότι αντανακλά την αγνότητα του ανθρώπου που ζει στην μητέρα φύση· είναι εκείνος δηλαδή που έχει αφομοιώσει μέσα του την άσπιλη καθαρότητα, τον αμίαντο χαρακτήρα της υπαίθρου και παραμένει απών από κάθε αμαρτία και πάθημα, που χαρακτηρίζουν τον τρόπο διαβίωσης της πόλης. Είναι ο χαρακτήρας που παρουσιάζει όλες τις ηθικές αξίες της κατώτερης κοινωνικής τάξης, ως σώφρων και ταπεινός ήρωας που αγαπά και εκπροσωπεί την φωνή της δικαιοσύνης και σύνεσης.<sup>90</sup>

Επιλογικά, σε σχέση με την σκιαγράφηση των ηρώων που χαρακτηρίζουν τους ηθοποιούς αξιοπρόσεκτος είναι ο Μάνος Κατράκης στον ρόλο του γέροντα παιδαγωγού.<sup>91</sup> Και ως προς αυτό, ανιχνεύονται δραματολογικά φαινόμενα στην οθόνη. Σαφέστερα, ο Κατράκης όντας ένας ηθοποιός με ιδιαίτερες δεξιότητες αναλαμβάνει έναν απαιτητικό ρόλο, που χαρακτηρίζεται από μεγάλη εσωτερικότητα και πνευματικότητα. Είναι ο γέροντας σοφός, που αντιλαμβάνεται τον κόσμο με εσωτερικά όπλα και βάσει της εμπειρίας του.<sup>92</sup> Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι παρουσιάζεται σχεδόν τυφλός από τα γηρατειά. Σαν άλλος Τειρεσίας είναι ο χαρακτήρας που διοχετεύει μέσα του όλη την σοφία του γήρατος και όχι της εκπαίδευσης, καθώς είναι ένας φτωχός αγρότης. Τα γηρατειά τον καθιστούν σοφό και σεβάσμιο. Δεν είναι τυχαίο, ότι έρχεται για να φέρει λύση στο μυστήριο των αδερφών τόσο μέσω της αναγνώρισης όντας ο πρώτος που προδίδει την ταυτότητα του Ορέστη, όσο και από την πράξη του να συμβουλευτεί τον ίδιο για την δολοφονία του Αιγίσθου.

Ανακεφαλαιωτικά, στην ταινία παρακολουθούμε την υποκριτική ένδυση των καθαρόαιμων ευριπίδειων τραγικών χαρακτήρων. Ο Κακογιάννης διατηρώντας όμοιο τον μύθο πλάθει ήρωες στα πρότυπα της αρχαίας τραγωδίας. Βέβαια, ως προς σ' αυτό δεν μπορούμε να λησμονήσουμε και την παρουσία του Χορού, που επίσης λαμβάνει χώρα στην ταινία και αφορμάται σαφέστατα από το κείμενο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χορός για τον σύγχρονο σκηνοθέτη αποτελεί πρόκληση

<sup>88</sup> Romilly 2011, 92- 99.

<sup>89</sup> Romilly 2000, 87- 92· Romilly 2001, 98- 100.

<sup>90</sup> Romilly 2000, 87- 92· Romilly 2001, 98- 100.

<sup>91</sup> McDonald 1989β, 100- 104.

<sup>92</sup> McDonald 1989β, 100- 104.

και είναι από τα δυσκολότερα δομικά φαινόμενα του αρχαίου δράματος προς σκηνική ή κινηματογραφική αναπαράσταση, δεδομένου ότι δεν υφίσταται στο σύγχρονο θέατρο. Ο Χορός δεν έχει ρόλο δραματικού προσώπου, καθώς δεν συνδράμει στην εξέλιξη της πλοκής μέσω του ίδιου. Αντιθέτως, είναι εκείνος που βρίσκεται στην θέση του παρατηρητή και σχολιαστή.<sup>93</sup> Διαμορφώνει το κλίμα του έργου, φωτίζει τους ήρωες, προβάλλει τις ιδέες και τα μηνύματα του ποιητικού υποκειμένου.<sup>94</sup>

Στην ταινία ο Χορός είναι κύριος και διατηρεί τα προαναφερόμενα χαρακτηριστικά· κρατά όμοιο χαρακτήρα με τα τραγικά πρότυπα. Παρουσιάζεται ως το σύνολο εκείνο που στηλιτεύει, κρίνει όντας στην θέση του τρίτου ματιού και όχι του δρώντος προσώπου, που φέρει νέες δραματικές εξελίξεις.<sup>95</sup> Χαρακτηριστική παραδείγματος χάριν, είναι η δυσανασχέτησή του κατά την πράξη της μητροκτονίας. Ο Χορός κραυγάζει δηλώνοντας ότι η τιμωρία της Κλυταιμνήστρας δεν έπρεπε να επέλθει μέσω των παιδιών της. Παράλληλα, ο Χορός είναι παρών ως μόνιμος επόπτης και σε άλλες σκηνές. Ειδικότερα, τον βλέπουμε να σχολιάζει την επιχειρηματολογία που προβάλλει η Κλυταιμνήστρα στην κόρη της λίγο πριν διαπραχθεί η μητροκτονία. Ενδεικτικά, ακούμε τις εξής φράσεις: *Τα δίκια λέει μα είναι άτιμο το δίκιο της... στον άνδρα της μία φρόνιμη γυναίκα όλα τα συγχωρεί!*<sup>96</sup>

Επιπρόσθετα, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χορός στην ταινία φαίνεται να έχει ρόλο συμπαραστάτη για την Ηλέκτρα. Δεν είναι απρόσωπος και ζοφερά απόμακρος. Ουσιαστικά, οι κόρες παρουσιάζονται ως φίλες και συμπαραστάτες της πρωταγωνίστριας. Χαρακτηριστική ως προς αυτό, αποτελεί η σκηνή με την έλευση του Ορέστη όπου οι γυναίκες του Χορού περικυκλώνουν την Ηλέκτρα ως ένδειξη προστασίας, μη γνωρίζοντας τις διαθέσεις και την ταυτότητα του άνδρα. Μάλιστα, αυτή η ερμηνεία μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει συμβολικό χαρακτήρα, δεδομένου ότι αναφέρεται στην προστασία του Χορού (που συμβολικά προσωποποιεί τον λαό) για τον πραγματικό ηγεμόνα του, την Ηλέκτρα δεδομένου ότι η ίδια είναι κόρη του Αγαμέμνονα, του πρωτότοκου και νόμιμου βασιλέα. Σε κάθε περίπτωση η μόνιμη παρουσία των μαυροντυμένων γυναικών και η συνεχόμενη αξιοποίησή τους ως πάγιοι παρατηρητές και σχολιαστές συνιστά σαφή επιρροή από το πρωτότυπο κείμενο.

Ο σκηνοθέτης, μάλιστα, επιλέγει έναν δεξιοτεχνικό τρόπο για να εισάγει τα χορικά άσματα.<sup>97</sup> Σαφέστερα, στην ταινία γινόμαστε μάρτυρες αφενός της Παρόδου και αφετέρου ενός Στασίμου. Το σημείο ευφυΐας του Κακογιάννη έγκειται στον τρόπο με τον οποίο εκμεταλλεύεται αυτά τα δομικά χωρία του αρχαίου κειμένου, καθώς τα ενσωματώνει μέσα στην δραματική πλοκή και εξέλιξη του σενάριου του.<sup>98</sup> Μη πλάθοντας θέατρο αλλά κινηματογράφο εφευρίσκει έναν έξυπνο τρόπο στην εισαγωγή των χορικών ασμάτων, που καταφέρνουν να μην «ξενίζουν» τον θεατή. Ο Χορός της ταινίας δεν είναι ανοίκειος αλλά εισάγεται ομαλά και εναρμονισμένα στην όλη υπόθεση, μύθο και σκηνοθεσία. Ειδικότερα, η μεν Πάροδος ενσωματώνεται όταν η ηρωίδα μεταφέρεται από το παλάτι στην καλύβα του γεωργού, ενώ το δε Στάσιμο όταν η Ηλέκτρα παίρνει τον δρόμο για τον τάφο του πατέρα της με την ακολουθία του Χορού.

<sup>93</sup> Καλαβρουσιώτου 2011, 23- 28.

<sup>94</sup> Καλαβρουσιώτου 2011, 23- 28.

<sup>95</sup> McDonald 1989α, 105- 112.

<sup>96</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyn>

<sup>97</sup> McDonald 1989β, 218- 223.

<sup>98</sup> McDonald 1989β, 218- 223.



Εικόνα 7 & 8: Η Ηλέκτρα με τον Χορό (αριστερά).  
Η κορυφαία του Χορού άδει κατά την Πάροδο (δεξιά).

Έχοντας διευκρινίσει τα σημαντικότερα δραματολογικά φαινόμενα που περνούν στην οθόνη κάνοντας αναλυτική μνεία στην υπόθεση του σεναρίου, που συνιστά πληθώρα Ευριπίδειων τεχνασμάτων, στην σκιαγράφιση των χαρακτήρων και του Χορού, ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη είναι η χρήση του προσωπείου, που μεταξύ άλλων παρουσιάζεται στην ταινία και έχει τις καταβολές της στην μνημειώδησκευή του αρχαίου θεάτρου. Σαφέστερα, στην σκηνή όπου ο Ορέστης βρίσκει τον Αίγισθο μηχανορραφώντας σε βάρος του, οι χορευτές της γιορτής παρουσιάζονται να φορούν προσωπείο.<sup>99</sup> Αποτελεί αξιοπρόσεκτο στοιχείο, καθώς ο Κακογιάννης μέσω αυτής της επιλογής δηλώνει ξεκάθαρα τις αρχαίες καταβολές, επιρροές και ερεθίσματα που έχει δεχτεί τόσο από το συγκεκριμένο κείμενο, αλλά και γενικότερα από την αρχαία δραματολογία. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι έχει μεταφέρει στην οθόνη και άλλες αρχαιοελληνικές τραγωδίες εκτός της Ηλέκτρας, όπως είναι οι *Τρωάδες* και η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* συστήνοντας την λεγόμενη «τριλογία».

Επιλογικά, ένα ενδιαφέρον στοιχείο που παρατηρείται στην οθόνη έγκειται στη μεταφορά δραματολογικών φαινομένων που ανιχνεύονται, όχι από τον Ευριπίδη, αλλά από τους άλλους τραγικούς ποιητές. Υπενθυμίζουμε ότι τον μύθο των Ατρείδων έχουν διαπραγματευτεί και οι τρεις συγγραφείς. Αφενός, ο Αισχύλος με την *Ορέστεια* και αφετέρου ο Σοφοκλής με την ομώνυμη τραγωδία *Ηλέκτρα*. Ο Μιχάλης Κακογιάννης, εάν και τυπικά, συστήνει την ταινία του ως βασιζόμενη στο έργο του Ευριπίδη, τον βλέπουμε να εκμεταλλεύεται δραματολογικά στοιχεία που έχουν τις καταβολές και ρίζες τους στα έργα των άλλων δύο τραγικών ποιητών.

Ειδικότερα, ως προς την πρόσληψη σοφοκλείων δραματολογικών στοιχείων δεν μπορούμε να λησμονήσουμε τον τρόπο με τον οποίο σκιαγραφείται η Κλυταιμνήστρα μέσω της Αλέκας Κατσέλη. Κατά τα πρότυπα του Ευριπίδη η σκιαγράφιση της μητέρας αποκτά διαφορετικά χαρακτηριστικά καθιστώντας το έργο καινοτόμο από την παράδοση του μύθου, δεδομένου ότι ο νεότερος των τραγικών παρουσιάζει μία Κλυταιμνήστρα μετανοημένη, σχεδόν συμπαθητική, η οποία ζητά επανένωση με την κόρη της δίχως να είναι το ίδιο εκβαρβαρισμένη.<sup>100</sup> Ο Κακογιάννης απομακρύνεται από αυτήν την Κλυταιμνήστρα και μέσω της ηθοποιού του δημιουργεί μία πιο παγερή, ζοφερή, άκαρδη μητέρα που δεν χαρακτηρίζεται από ευαισθησία και μητρικά ένστικτα αγάπης, στοργής. Η όποια φιλευσπλαχνία της έγκειται μόλις σε μία φράση στους Αγώνες Λόγων όταν

<sup>99</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgynx>

<sup>100</sup> Romilly 2011, 105 & 106.

αποδέχεται ότι έσφαλε. Από 'κει και ύστερα, ο Κακογιάννης αναπαράγει την παραδοσιακή φιγούρα της Κλυταιμνήστρας, εκείνης δηλαδή που είναι ριζωμένη κατά τα πρότυπα του μύθου και χαρακτηρίζεται από πλήρη έλλειψη ευαισθησίας. Η Κλυταιμνήστρα στην ταινία είναι σοφόκλεια και όχι αισχύλεια, γιατί ο τελευταίος την παρουσιάζει στην Ορέστεια με θηριώδη χαρακτηριστικά, δημιουργώντας μία εξωπραγματική, υπεράνθρωπη μορφή που απομακρύνεται από τα πρότυπα του καθημερινού ανθρώπου.<sup>101</sup> Στην ταινία δεν υπάρχει αυτή η διάσταση, αλλά αυτό που κυριαρχεί είναι η σκληρότητα μίας κοινής θνητής. Ως εκ τούτου, αναφερόμαστε σε επιρροή από τον Σοφοκλή.

Ουσιαστικά, ο Κακογιάννης μέσω αυτής της επιλογής δηλώνει ως καλλιτέχνης και δημιουργός της ταινίας την σαφή ροπή και προτίμησή του προς την πατριαρχία και όχι την μητριαρχία. Όντας, βέβαια, και ο ίδιος άνδρας ερμηνεύει την Κλυταιμνήστρα μέσω του υποκειμενικού του στίγματος και πατριαρχικού χαρακτήρα. Επιλέγει συνειδητά να καταστήσει αντιπαθητική την ηρωίδα πλάθοντάς την μνησικάκη και βάνουση. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι αναπαρίσταται η δολοφονία του Αγαμέμνονα ενώπιον των θεατών· ούτε τυχαίο επίσης ότι απουσιάζει η Κασσάνδρα αλλά και η θυσία της Ιφιγένειας κατά την προϊστορία των γεγονότων. Ουσιαστικά, ο σκηνοθέτης τονίζει την θηριωδία και βιαιότητα της συζύγου μέσα από την επιτέλεση του φόνου και όχι απλά μέσω της μνημόνευσής του δια των λέξεων. Ταυτόχρονα αφαιρεί από την Κλυταιμνήστρα το ελαφρυντικό τόσο της έλευσης της ερωμένης του Αγαμέμνονα καθιστώντας απύσχα την Κασσάνδρα όσο και της θυσίας της κόρης της. Έτσι, με αυτόν τον τρόπο η πράξη της συζυγοκτονίας παρουσιάζεται εντελώς αδικαιολόγητη.

Μάλιστα, αξίζει να ειπωθεί ότι η σκηνή της δολοφονίας του Αγαμέμνονα παίρνει σάρκα και οστά μέσω αισχύλειων πινελιών. Ειδικότερα, βλέπουμε την Κλυταιμνήστρα να ρίχνει δίχτυα στον Αγαμέμνονα.<sup>102</sup> Έτσι τον παγιδεύει, τον απεγκλωβίζει και μέσω αυτού του τρόπου βρίσκει την ευκαιρία να τον δολοφονήσει με τον εραστή της σκοτώνοντάς τον βίαια με ένα τσεκούρι· την ακούμε δε πολύ χαρακτηριστικά να κραυγάζει με μανία λέγοντας *χτύπα!* Οι σχετικές αναφορές δεν είναι τυχαίες αλλά παραπέμπουν στο πρώτο μέρος της Ορέστειας, στον Αγαμέμνονα.<sup>103</sup> Υπενθυμίζοντας δραματολογικές λεπτομέρειες του έργου ο άνδρας παρομοιάζεται με ταύρο. Για αυτό, πολύ δεξιοτεχνικά ο Αισχύλος κατά την δολοφονία του κάνει αναφορά αφενός στο δίχτυ και αφετέρου στον πέλεκυ. Είναι ένας τρόπος για να παραλληλιστεί η σχέση του άνδρα και του ταύρου. Συνάμα, ετούτη η επιλογή του Κακογιάννη στο αισχύλειο τέχνασμα του διχτυού και του τσεκουριού φέρει έναν συμβολικό χαρακτήρα. Ουσιαστικά, προσωποποιείται η μηχανορραφία, η πονηριά και η ύπουλη τακτική της Κλυταιμνήστρας κατά του συζύγου της. Δεν τον αντιμετωπίζει έντιμα, ούτε ειλικρινά αλλά εκμεταλλευόμενη την πονηρή διπλωματικότητά της τον παγιδεύει και τελικά τον σκοτώνει, ούσα συνεργός και ηθικός αυτουργός της δολοφονίας που διαπράττει ο Αίγισθος.

<sup>101</sup> Said & Trede & Boulluec 2001, 185- 187.

<sup>102</sup> Said & Trede & Boulluec 2001, 175- 178.

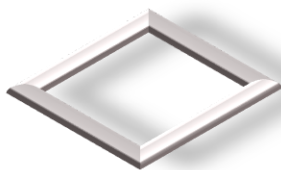
<sup>103</sup> Said & Trede & Boulluec 2001, 175- 178.



Εικόνα 9: Ο Αγαμέμνωνας παγιδεύεται στο λουτρό του με δίχτυα. Τονίζεται ο ύπουλος χαρακτήρας της Κλυταιμνήστρας.

Τέλος, δεν μπορούμε να λησμονήσουμε την τελική επιλογή του Κακογιάννη να δημιουργήσει δύο αδέρφια μεταννημένα και χαντακωμένα μέσα στις τύψεις μετά το πέρας της μητροκτονίας. Αυτή η ψυχολογική μεταστροφή ανάγεται στον Ευριπίδη. Συνάμα, όμως, έχει τις καταβολές και ρίζες της στον Αισχύλο δεδομένου ότι παραπέμπει με σαφές και ξεκάθαρο τρόπο στις *Ευμενίδες*. Ουσιαστικά, οι τελικές τύψεις τόσο του Ορέστη όσο και της Ηλέκτρας με έμμεσο τρόπο αντανακλούν τις αισχύλειες ερινύες που καταδιώκουν τον Ορέστη μετά το πέρας της δολοφονίας όταν δικάζεται στον Άρειο Πάγο.<sup>104</sup> Ουσιαστικά, η επιλογή του Κακογιάννη να τηρήσει την εκδοχή των καταληκτικών τύψεων ανάγεται αφενός στον Ευριπίδη, συνάμα όμως και αφετέρου στον Αισχύλο, καθώς ως προς αυτό το σημείο ο νεότερος των τραγικών επηρεάζεται από την Ορέστεια.

Συμπερασματικά, όλη η προαναφερόμενη ανάλυση που σχετίζεται με την απόδοση και μεταφορά των δραματολογικών στοιχείων στην οθόνη, αποδεικνύει αυτό που αναφέρθηκε εκ των προτέρων στο παρόν κεφάλαιο, ότι δηλαδή η αναβίωση της τραγωδίας της Ηλέκτρας μέσω του Μιχάλη Κακογιάννη είναι κατά βάσει κλασσική. Ο λόγος και το κείμενο είναι παρόντα και αποτελούν το θεμέλιο, την βάση, τον χάρτη πάνω στον οποίο ανάγεται το στοιχείο μυθοπλασίας του σεναρίου, η σκιαγράφιση των χαρακτήρων και του Χορού. Ενώ συνάμα, αναδεικνύονται άριστα οι διαχρονικές ιδέες και μηνύματα του έργου μέσω της κινηματογραφικής του απόδοσης.



<sup>104</sup> Said & Trede & Boulluec 2001, 175- 178.

# Κεφάλαιο Δεύτερο

Ηλέκτρα (1962)

## Η σκηνοθετική παρέμβαση και οι καινοτομίες του Μιχάλη Κακογιάννη

Με την έλευση του 20<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχει μία σαφής μετατόπιση στη θεατρική τέχνη, μέσω της ανάδειξης του σκηνοθέτη ως του απόλυτα κυρίαρχου. Η τέχνη του θεάτρου ανοίγει τα φτερά της και ανεξαρτητοποιείται από την πολυετή δέσμευση του κειμένου, δηλαδή του λόγου.<sup>105</sup> Υπάρχει μία μετατόπιση, όπου πλέον αναφέρει ότι η σκηνή δεν δεσμεύεται να μορφοποιεί τις σκέψεις και τα λεγόμενα του συγγραφέα αλλά δύναται να απομακρυνθεί από αυτόν. Εν ολίγοις, το συγγραφικό υποκείμενο δεν παρεμβαίνει και δεν καθορίζει την δράση του καλλιτέχνη σε σκηνικές οδηγίες.<sup>106</sup> Βέβαια, η πεποίθηση ότι η πράξη αυτονομείται έναντι του λόγου, δεν καθιστά απαραίτητα τις δύο τέχνες μη αλληλοεπιδρώμενες και αλληλεπικοινωνούσες. Καθώς, επρόκειτο για θεατρικούς και όχι λογοτεχνικούς συγγραφείς είναι δυνατή η γεφύρωση των δύο, δεδομένου ότι ο σκηνοθέτης ακολουθεί το κείμενο, εάν και εφόσον το επιθυμεί.

Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, που μεγάλοι θεατράνθρωποι και θεωρητικοί του θεάτρου, όπως ο Edward Gordon Craig, αναφέρθηκαν στην «υπερμαργιονέτα» για να χαρακτηρίσουν τον ηθοποιό.<sup>107</sup> Το θέατρο, όχι μόνο γίνεται μία αυτόνομη και ανεξάρτητη τέχνη, που διαχωρίζεται από τον συγγραφέα αλλά και ο σκηνοθέτης γίνεται ο απόλυτος κυρίαρχος στην θεατρική πράξη. Επομένως, σε κάθε περίπτωση διακηρύσσεται η απόλυτη και σαφής παντοδυναμία του σκηνοθέτη.

Αυτή η καθοριστική άποψη που σφραγίζει τον 20<sup>ο</sup> αιώνα αξίζει να σημειωθεί ότι επηρεάζει σημαντικά και την παρεμφερή τέχνη του κινηματογράφου. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να πούμε ότι ο κινηματογράφος ορίζεται ως νεότερη τέχνη από το θέατρο, αφενός λόγω της άμεσης εξάρτησής του με την τεχνολογία και μηχανή, αφετέρου από το όλο περιρρέον και γενικότερο κλίμα του αιώνα που υμνεί την καλλιτεχνία και πράξη. Δεν είναι τυχαίο βέβαια το γεγονός ότι η επιστήμη της θεατρολογίας γεννιέται και εδραιώνεται στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Κάτω, λοιπόν, από αυτήν την κυρίαρχη επίδραση ακολουθεί και η τέχνη της μεγάλης οθόνης. Ως εκ τούτου, ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης που επιλέγει να αποδώσει ένα θεατρικό έργο στην οθόνη δύναται να καταστήσει την ταινία του καινοτόμα διαφοροποιώντας την από το κείμενο ή ακόμα εντονότερα πλάθοντας μία διασκευή.

Η απόδοση θεατρικών έργων στον κινηματογράφο είναι συχνότατη και ανεξάρτητα από την επιλογή του σκηνοθέτη (είτε, δηλαδή, να σεβαστεί το πρωτότυπο, θεατρικό κείμενο είτε να το διασκευάσει) συνιστά ανίχνευση νέων μεθόδων, που δεν προβλέπονται από τον λόγο καθώς αλλάζει το μέσο, λόγω της κινηματογραφικής παρέμβασης. Αξίζει, μάλιστα, να μνημονευθεί, ότι αυτή η συνομιλία δεν επιφέρει την ρήξη αλλά την αλληλοσυμπλήρωση των δύο τεχνών, καθώς θέατρο και κινηματογράφος, εάν και δεν ταυτίζονται, ταυτόχρονα δεν συγκρούονται.

Στην προκείμενη περίπτωση της παρούσας μελέτης, όπως έχουμε αναφέρει, αναλύουμε την κινηματογραφική απόδοση της Ηλέκτρας του Ευριπίδη από τον

<sup>105</sup> Jomaron 2016, 55- 59.

<sup>106</sup> Jomaron 2016, 55- 59.

<sup>107</sup> Jomaron 2016, 55- 59.

Μιχάλη Κακογιάννη. Σε σχέση, λοιπόν, με τα προαναφερόμενα προσδοκία του σκηνοθέτη δεν αποτελεί η διασκευή του αρχαίου έργου αλλά ο σεβασμός στο ίδιο. Ο σκηνοθέτης, δηλαδή, ακολουθεί τον Ευριπίδειο λόγο πλάθοντας μία κλασσική κινηματογραφική μεταφορά. Αυτό, όμως, δεν συνιστά απουσία της σκηνοθετικής παρέμβασης και καινοτομίας, καθώς κάτι τέτοιο θα σήμαινε καλλιτεχνική ισοπέδωση. Δεν θα ήταν δυνατό, καθώς ο κινηματογράφος, εάν και είναι τέχνη συνομιλούσα με το θέατρο, εκφράζεται με τους δικούς της κανόνες, γλώσσα και ορολογία.

Ως εκ τούτου, ο Μιχάλης Κακογιάννης δεν είναι ένας άβουλος μιμητής του ποιητικού λόγου. Η μεταφορά του έργου είναι αφομοιωμένη, ώριμη, ουσιαστική και βαθύτερη. Ειδικότερα, ο σκηνοθέτης επιδιώκοντας να ικανοποιήσει την προσωπική του δημιουργία, περνά το δικό του φίλτρο, υποκειμενική ερμηνεία και προσωπική προσέγγιση στην ταινία. Έτσι, καταλήγουμε να παρατηρούμε αποκλίνοντα στοιχεία της ταινίας από το κείμενο ή ειδάλλως του προσλαμβάνοντος έργου (*Ηλέκτρα* του Κακογιάννη) με το έργο πηγή (*Ηλέκτρα* του Ευριπίδη). Στην προκείμενη περίπτωση, όμως, κρίνεται σημαντικό να διευκρινιστεί ότι τα καινοφανή χαρακτηριστικά από το πρωτότυπο κείμενο που εισάγονται στην ταινία εξυπηρετούν την καλύτερη κινηματογραφική απόδοση της τραγωδίας. Δεν χρησιμοποιούνται, δηλαδή, για να εκτοπίσουν σε δεύτερη μοίρα τον ποιητικό λόγο, αλλά για να τον διανθίσουν και να τον αναδείξουν περισσότερο, μέσω της κινηματογραφικής αναδιατύπωσης και σκηνοθετικής εκδοχής.

Με αφετηρία, λοιπόν, τα προαναφερόμενα προβαίνουμε στα ουσιαστικότερα που σχετίζονται με τα νέα δεδομένα της κινηματογραφικής παρέμβασης και έρχονται ως απόρροια αμιγώς τεχνικών μέσων. Αυτό σημαίνει ότι, πλέον, δεν εστιάζουμε την μελέτη μας στην μνεία και έκφραση των μεγάλων, φιλοσοφικών μηνυμάτων και υπαρξιακών, βαθιά ψυχολογικών ιδεών του ποιητή αλλά στην κινηματογραφική ορολογία, που συνιστά δεδομένα όπως είναι, παραδείγματος χάριν, τα πλάνα, οι σκηνές, η κίνηση και γωνία λήψης της κάμερας, το μοντάζ, το ρακόρ, το ντεκόρ, το βάθος πεδίου, ο ήχος και άλλα.

Σαφέστερα, διευκρινίζοντας τα βασικότερα σε σχέση με την ταυτότητα του έργου κρίνεται να μνημονευθεί ότι επρόκειτο για μία ομιλούσα ταινία (με διαλόγους, ήχο και μουσική) καθώς επίσης ότι είναι ασπρόμαυρη και όχι έγχρωμη. Βάσει της ιστορίας της έβδομης τέχνης γνωρίζουμε ότι ο ομιλών κινηματογράφος έρχεται το 1927 με την σταδιακή απομάκρυνση του βωβού και της αισθητικής που αυτός είχε.<sup>108</sup> καθώς επίσης χρώμα εισάγεται το 1937 από τον αμερικανικό κινηματογράφο (συγκρίνοντας τον Κακογιάννη με τις παγκόσμιες εξελίξεις δεδομένου ότι ο ίδιος είναι σκηνοθέτης διεθνής εμβέλειας).<sup>109</sup> Αυτό, όμως, δεν σημαίνει και την παύση της τεχνοτροπίας του ασπρόμαυρου· γεγονός που αποφαίνεται από την επιλογή της παρούσας ταινίας να είναι έτσι, εάν και χρονολογείται το 1962.

Η επιλογή του ασπρόμαυρου σε έναν κινηματογράφο που έχει ανακαλύψει το χρώμα δύναται να είναι συνειδητή επιλογή. Το ασπρόμαυρο απ' ευθείας και αυτόνομα παραπέμπει σε μία λιτότητα και οικονομία. Δεν είναι τυχαίο που επιλέγεται κάτι τέτοιο για ταινία που αναβιώνει αρχαίο δράμα. Δεν μπορούμε να λησμονήσουμε ότι το κλασσικό είναι πάντα λιτό, αγαπά τον μινιμαλισμό και αποστρέφεται την αίσθηση του ψεύτικου και του παραφορτωμένου. Συνάμα, η ασπρόμαυρη εικόνα συμβάλλει στην μη διάσπαση του θεατή. Ο προσλήπτης της ταινίας δεν αποπροσανατολίζεται από έντονο ντεκόρ και φλογερά χρώματα. Έτσι,

<sup>108</sup> Βαλούκος 2003β, 57- 59· Gomery 1998, 67- 70.

<sup>109</sup> Βαλούκος 2003β, 57- 59· Gomery 1998, 67- 70.

η επιλογή του ασπρόμαυρου θέτει σε απόλυτο πρωταγωνιστή τον λόγο, τον ηθοποιό και την καίρια σχέση του ίδιου με το φυσικό τοπίο που κυριαρχεί (θα αναλυθεί παρακάτω).

Επιπρόσθετα όπως έχει ήδη αναφερθεί, η ταινία στηρίζεται στη μεταφορά και απόδοση ενός θεατρικού έργου από τη μεγάλη οθόνη, καθώς υπάρχει ξεκάθαρη αναφορά στο αρχαίο κείμενο μέσα από τον μύθο του Ευριπίδη (κατά την σημασία που δίνει ο Αριστοτέλης στα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας, όταν μνημονεύει την υπόθεση, πλοκή που αποτελούν τον βασικότερο πυρήνα του έργου). Αυτή η διάσταση της μυθοπλασίας μπορεί να κατανοείται από πολύ νωρίς για το θέατρο, αλλά στον κινηματογράφο έγινε αντιληπτή πολύ αργότερα και ειδικότερα με το ταξίδι στο φεγγάρι του *George Melies* (1902) όταν ανακάλυψε την δυνατότητα του κινηματογράφου να αφηγείται και να εξιστορεί, όπως έκανε για χρόνια το θέατρο.<sup>110</sup> Ως εκ τούτου, η ταινία δεν σχετίζεται επ' ουδενί με το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ, καθώς δεν περιγράφει την πραγματική ζωή και καθημερινή εμπειρία, δεν φωτογραφίζει ψυχρά και αντικειμενικά την αλήθεια του βίου.

Παράλληλα, με μία δεύτερη επισκόπηση της κινηματογραφικής απόδοσης του αρχαίου έργου διαπιστώνεται η σαφής μετατόπιση του χρόνου αλλά και χώρου μέσω του μοντάζ που διαμεσολαβεί.<sup>111</sup> Ουσιαστικά, στην ταινία δεν τηρείται η αυστηρή δομή της αρχαίας τραγωδίας των κατά ποσόν μερών της (Πρόλογος, Πάροδος, Επεισόδιο Α', Στάσιμο Α', Επεισόδιο Β', Στάσιμο Β', Επεισόδιο Γ', Στάσιμο Γ', Επεισόδιο Δ', Στάσιμο Δ', Έξοδος). Αντιθέτως, η υπόθεση παίρνει σάρκα και οστά αποδεσμευμένη της αριστοτελικής δομής κατά τα πρότυπα των τραγικών. Ως εκ τούτου, οι πράξεις εκτυλίσσονται με διαφορετική σειρά λόγω της κινηματογραφικής παρέμβασης. Επρόκειτο για μία αναπόφευκτη, θα λέγαμε, απόκλιση δεδομένου ότι εάν δεν υπήρχε θα σήμαινε σημαντική ανακολουθία της φυσιογνωμίας που φέρει διαχρονικά ο κινηματογράφος ως τέχνη που ταξιδεύει και συνάμα θα δημιουργούνταν μία μονοδιάστατη κινηματογραφική απόδοση, που θα φάνταζε βαρετή στον θεατή.

Σε σχέση με την εναλλαγή χρόνου και χώρου, χαρακτηριστικός αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ξεκινά η ταινία. Σαφέστερα, αντικαθίσταται ο Πρόλογος του εκθετικού μονολόγου που μνημονεύει ο αγρότης στο κείμενο από την αναδρομή στο παρελθόν, αφενός με την ένδειξη γραμμάτων στην οθόνη και αφετέρου με τις ίδιες κινηματογραφημένες σκηνές. Ειδικότερα, μέσα από την γλώσσα των πλάνων και των σκηνών δημιουργείται το περιεχόμενο του κάδρου μέσω του μοντάζ. Επομένως, ο σκηνοθέτης έχοντας ως θεμέλιό του την βασική ενότητα και το πρώτο κύτταρο του κινηματογράφου (που δεν είναι άλλο από το πλάνο) διαμορφώνει εκείνες τις σκηνές ως το συνολικότερο μέρος του φιλμ και σε τελική φάση τις συρράφει, τις ενώνει (μέσω του μοντάζ) θέλοντας να δώσει την αίσθηση της συνέχειας και της ροής.<sup>112</sup>

Αυτός ο τρόπος με τον οποίο αναφέρεται στην προϊστορία των γεγονότων είναι αξιοπρόσεκτος, καθώς ο Κακογιάννης επιλέγει να γνωστοποιήσει το αφηγηματικό παρελθόν της υπόθεσης, όχι δια του λόγου αλλά μέσω της κινηματογράφησης. Ουσιαστικά, αντικαθίσταται το λογοκεντρικό μοτίβο που αξιώνει τόσο έντονα το αρχαίο θέατρο με ένα κατεξοχήν χαρακτηριστικό της έβδομης τέχνης: Την δύναμη της εικόνας που με την σειρά της είναι άμεσα συνυφασμένη με το τεχνολογικό μέσο. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι η προϊστορία των γεγονότων εμποτίζεται μόνο με την δυναμική μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, χωρίς καμία

<sup>110</sup> Thompson & Bordwell 2011, 124 & 125.

<sup>111</sup> McDonald 1989β, 62- 64· Pinel 2013, 28.

<sup>112</sup> Siety 2015, 26- 30.

αναφορά σε ομιλία ή διάλογο<sup>113</sup> καθώς αυτά εισάγονται για πρώτη φορά μετά την Πάροδο με την αρχική αυτοπαρουσίαση της Ηλέκτρας κατά την έλευσή της στην ύπαιθρο. Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης καταρρίπτει από την αφήγησή του τον λόγο, που για αιώνες είχε το μονοπώλιο και προβάδισμα στην ιστορία του θεάτρου, αντικαθιστώντάς τον από την εικόνα, που αγαπά ο κινηματογράφος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την τόνωση του κινηματογραφικού, τεχνικού μέσου.

Ειδικότερα, η κινηματογράφηση της προϊστορίας των γεγονότων χαρακτηρίζεται από το αφηγηματικό αντίστροφο μοντάζ<sup>114</sup> καθώς ο σκηνοθέτης δεν τηρεί και δεν σέβεται την λογική αίσθηση του χρόνου, που χαρακτηρίζεται από ομαλή συνέχεια και ορίζει την αίσθηση της αρχής, μέσης και τέλους (ως εκ τούτου δεν κάνει μνεία στο λεγόμενο αφηγηματικό γραμμικό μοντάζ). Αντιθέτως, ανατρέπει την λογική αίσθηση του χρόνου παρουσιάζοντας το παρελθόν μέσω της τεχνοτροπίας του λεγόμενου *flash back* κατά την κινηματογραφική γλώσσα. Ουσιαστικά, αποδίδει τον χρόνο μέσω του κινηματογραφικού στίγματος παίζοντας με πιθανές σχέσεις φιλικού χρόνου (στοιχείο που χαρακτηρίζει γενικότερα το αφηγηματικό μοντάζ).<sup>115</sup> Πειραματίζεται, δηλαδή, με τον χρόνο της υπόθεσης και του μύθου των Ατρείδων, δημιουργώντας αυτό το χαρακτηριστικό της αναδρομής και του «πηγαινέλα». Στην προκείμενη περίπτωση, η αλλαγή του χρόνου αποδίδεται μέσω της προδρομικής αφήγησης που χαρακτηρίζεται από την αλλαγή στην εμφάνιση των ηθοποιών, καθώς βλέπουμε τα δύο αδέρφια εφήβους αλλά και από την ρητή αναφορά των γραμμάτων. Ήδη, από τα πρώτα λεπτά της ταινίας προδίδονται βασικά στοιχεία της προϊστορίας της υπόθεσης μέσω της αναφοράς των γραμμάτων εντός του κάδρου. Σαφέστερα, διαβάζουμε: *Ύστερα από δεκάχρονο αγώνα κατά της Τροίας, ο Αγαμέμνων- αρχιστράτηγος όλων των Ελλήνων- γύρισε νικητής στο βασίλειό του. Ο λαός των Μυκηνών<sup>116</sup> και η γυναίκα του, η Κλυταιμνήστρα τον δέχτηκαν με μεγάλες τιμές.*<sup>117</sup> Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης καταρρίπτει την αυστηρή ενότητα του χρόνου, που χαρακτηρίζει το αρχαιοελληνικό έργο.

<sup>113</sup> McDonald 1989β, 77- 81.

<sup>114</sup> Pinel 2013, 47- 49.

<sup>115</sup> Pinel 2013, 51- 53· Γουδέλης 1995, 37- 39.

<sup>116</sup> Η συγκεκριμένη μνεία στις Μυκήνες είναι αξιοπρόσεκτη, καθώς ο δραματικός τόπος της τραγωδίας είναι το Άργος. Αντίθετα, ο μύθος των Ατρείδων είναι εκείνος που αναφέρεται στις Μυκήνες. Η ταινία φαίνεται να ακολουθεί τον μύθο και όχι την Ευριπίδεια γραφή, λόγω του θεαματικού τοπίου των Μυκηνών (η εξυπηρέτησή του θα αναλυθεί παρακάτω).

<sup>117</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>



Εικόνα 10 & 11: Κινηματογράφηση παρελθόντος. Η Ηλέκτρα κρατώντας τον Ορέστη, βλέπει την δολοφονία του πατέρα της (αριστερά). Τα δύο αδέλφια με την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο στο παλάτι (δεξιά).



Εικόνα 12: Κινηματογράφηση του παρελθόντος. Ο Ορέστης και η Ηλέκτρα με την μητέρα τους στο παλάτι.

Επιπλέον, αξιοπρόσεκτη είναι η σκηνή πλήθους που προσθέτει ο σκηνοθέτης, όταν κινηματογραφεί την επιστροφή του Αγαμέμνονα με την εύθυμη αποδοχή του ίδιου από τον λαό του. Ουσιαστικά, ο σκηνοθέτης θέλοντας να τονώσει το αίσθημα της χαρμόσυνης είδησης της επιστροφής του βασιλιά κινηματογραφεί κοσμοσυρροή υποστηρικτών του Αγαμέμνονα. Οι σκηνές πλήθους μέσω της παρουσίας των κομπάρσων αποτελούν κατεξοχήν γνώρισμα της κινηματογραφικής αισθητικής, καθώς δεν υπάρχει ο περιορισμός των φυσικών διαστάσεων της θεατρικής σκηνής.<sup>118</sup> Ταυτόχρονα, η τόνωση της εύθυμης αποδοχής με τις μεγάλες τιμές για τον νικητή βασιλιά προκαλεί ένα αίσθημα ειρωνείας και ανακολουθίας, δεδομένου ότι έπεται η δολοφονία του ίδιου.

Αξίζει, μάλιστα, να ειπωθεί ότι η σκηνή της δολοφονίας του Αγαμέμνονα αποδίδεται εντός της οθόνης, απομακρύνοντας την ταινία από τις τεχνοτροπίες του

<sup>118</sup> Βαλούκος 2002, 64- 69.

αρχαίου θεάτρου, καθώς αυτές συνιστούν απαρέγκλιτη την σύμβαση μη προσβολής του θεατή. Ειδικότερα, ο σκηνοθέτης συρράφει, ενώνει κατά τέτοιον τρόπο τα πλάνα και δημιουργεί έτσι τις σκηνές του συστήνοντας το λεγόμενο αφηγηματικό διαδοχικό μοντάζ<sup>119</sup> εισηγητής του οποίου στην ιστορία του κινηματογράφου είναι ο *David Wark Griffith*.<sup>120</sup> Με αυτό εννοείται ότι εναλλάσσονται πολλές και διαφορετικές δράσεις ταυτόχρονα σε διαφορετικό τόπο και μέρος, διατηρώντας όμως όμοια και κοινή την έκβαση, το συμπέρασμα της σκηνής, που δεν είναι άλλο από τον θάνατο του Αγαμέμνονα.<sup>121</sup>

Σαφέστερα, ο σκηνοθέτης κινηματογραφεί την δολοφονία εναλλάσσοντας απότομα τα διαφορετικά πλάνα παρμένα από διαφορετικό τόπο επίσης: Αρχικά τα μαύρα κοράκια ως πουλιά θανάτου, στην συνέχεια ο παγιδευμένος Αγαμέμνωνας στα δίχτυα της Κλυταιμνήστρας, οι δολοφόνοι του και τέλος η αντίδραση των αδερφών, Ηλέκτρας και Ορέστη. Μάλιστα, ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει και τονίζει περαιτέρω την σκηνή της δολοφονίας δημιουργώντας ένα χαρακτηριστικό θόλωμα στο σύρσιμο της οθόνης αλλά και εμποτίζοντάς την μέσα από την δυναμική μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. Ουσιαστικά, ο όλος τρόπος μέσα από τον οποίο πλάθει το αφηγηματικό διαδοχικό μοντάζ μέσω της συρραφής που δημιουργεί στα πλάνα και σκηνές του εντείνει την αγωνία και προκαλεί ταραχή, αναστάτωση στον θεατή που γίνεται μάρτυρας της δολοφονίας.

Κοντά στις σκηνοθετικές τεχνοτροπίες της σκηνής της δολοφονίας του Αγαμέμνονα κινείται και η απόδοση της μητροκτονίας. Ο Κακογιάννης διατηρεί το αφηγηματικό διαδοχικό μοντάζ εναλλάσσοντας με τον ίδιο τρόπο τις σκηνές οι οποίες σε αυτήν την περίπτωση έχουν κοινό αποτέλεσμα τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας.<sup>122</sup> Ουσιαστικά, στην ταινία τηρείται το σχήμα κύκλου, στο οποίο η υπόθεση ξεκινά και λήγει με την ίδια πράξη, της δολοφονίας δηλαδή κάποιου προσώπου. Το ίδιο θέμα πλάθεται σκηνοθετικά με όμοιες τεχνικές επιλογές, τονίζοντας την παρεκτροπή που χαρακτηρίζει το έργο, λόγω των διαδοχικών φόνων εντός οικογενειακών δεσμών.

Σαφέστερα, παρακολουθούμε απότομα και θολά τραβήγματα της κάμερας με την δυσανασχέτηση του Χορού, την προσπάθεια της Κλυταιμνήστρας να αποφύγει τα χτυπήματα των παιδιών της στο εσωτερικό της καλύβας, τα μαύρα κοράκια και την άμαξα με τα άλογα να αποσύρεται από το δρον μέρος. Με την έλευση της Αλέκας Κατσέλη μέσα στην καλύβα η μουσική του Θεοδωράκη εντείνει το συναίσθημα ούσα «απειλητική» και προϊδεάζει τον θεατή για την αποτρόπαιη πράξη της μητροκτονίας. Ταυτόχρονα, το γενικότερο κλίμα τονίζεται με την παρέμβαση του Χορού. Η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας αναδεικνύεται με εντονότερο τρόπο απ' ότι αυτή του Αγαμέμνονα, καθώς αποτελεί αποκορύφωση της πλοκής μέσω των κραυγών τόσο της Κλυταιμνήστρας όσο και του Χορού που δυσανασχετεί κραυγάζοντας χαρακτηριστική, ως προς αυτό, είναι η αναφορά της γυναίκας του Χορού: *Την σφάζουν... τα παιδιά της!*<sup>123</sup>

Βέβαια, κατά κανόνα στη ταινία (εκτός της αρχικής προϊστορίας των γεγονότων και της καταληκτικής δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας που αναλύθηκαν παραπάνω) παρατηρείται προδήλως μία ομαλή ροή σε σχέση με την απόδοση του χρόνου, καθώς δεν ανατρέπεται η λογική ακολουθία του ίδιου.<sup>124</sup> Υπάρχει, δηλαδή, η αίσθηση της συνέχειας, της αρμονίας, της εξέλιξης και του ρυθμού που ορίζει το

<sup>119</sup> Pinel 2013, 68- 70.

<sup>120</sup> Gomery 1998, 68· Thompson & Bordwell 2011, 103 & 104.

<sup>121</sup> Pinel 2013, 68- 70.

<sup>122</sup> Pinel 2013, 68- 70· Γυπαράκη 2010, 82- 89· Γουδέλης 1995, 102- 104.

<sup>123</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

<sup>124</sup> Κακογιάννης 1990, 79- 82· Μητροπούλου 2006, 205- 210.

λεγόμενο κατά τον κινηματογράφο αφηγηματικό γραμμικό μοντάζ.<sup>125</sup> Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης πλάθει το αφηγηματικό παρόν με μία φυσική ροή. Εξαιρέση αποτελεί η κινηματογράφηση του παρελθόντος και η καταληκτική μητροκτονία, που χαρακτηρίζονται από ανατροπή της λογικής πορείας του χρόνου (αναλύθηκαν παραπάνω).

Επιπρόσθετα, δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε την σημαντικότητα κινηματογραφική παρέμβαση, καινοφανές χαρακτηριστικό που σχετίζεται με τον τόπο<sup>126</sup> και αφορά ευρύτερα την ταινία. Όπως γνωρίζουμε, κατά τα πρότυπα των αρχαίων και κλασικιστικών θεατρικών έργων η πλοκή συνήθως περιορίζεται σε ένα και συγκεκριμένο τοπικό πλαίσιο αφενός λόγω της δέσμευσης στην ενότητα του χώρου και αφετέρου λόγω της ιδιότητας του θεάτρου να είναι μία ζωντανή, παραστατική τέχνη του «εδώ και τώρα». Σαφέστερα, στο αρχαίο θέατρο η υπόθεση των έργων εκτυλίσσεται συνήθως στο εξωτερικό ενός παλατιού ή ανακτόρου ενώ ο Ευριπίδης ως καινοτόμος και ρηξικέλευθος που τους σύσκηνους του, την μεταφέρει σε φυσικό χώρο. Στην προκείμενη περίπτωση, μάλιστα, της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* ο σκηνικός χώρος αποτελεί η ύπαιθρος στο εξωτερικό της καλύβας του γεωργού.<sup>127</sup> Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης επιλέγει να μεταφέρει στην οθόνη την τραγωδία του Ευριπίδη και όχι τις αντίστοιχες εκδοχές του μύθου των Ατρείδων (*Ορέστεια* του Αισχύλου ή *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή). Όπως ομολογεί ο ίδιος ο Κακογιάννης, ένα από τα πολλά χαρακτηριστικά της ευριπίδειας δραματολογίας, που τον κινητοποιήσαν και τον προκάλεσαν ως δημιουργό αποτέλεσε η καινοτομία του νεότερου των τραγικών να μεταφέρει την υπόθεση του έργου σε εξωτερικό χώρο, προβάλλοντας φτωχές, ετοιμόρροπες παράγκες, απαρνούμενος τα μεγαλοπρεπή σκηνικά οικοδομήματα (παλάτι ή ανάκτορο) που χαρακτήριζαν έντονα τους παλαιότερους σύσκηνους του.<sup>128</sup>

Ο Κακογιάννης, όμως, παίρνει το δεδομένο του Ευριπίδη και το εξελίσσει, πλέον, παρουσιάζοντας όχι ένα αλλά περισσότερα φυσικά τοπία. Εν ολίγοις, κάνει απόλυτο πρωταγωνιστή τον εξωτερικό χώρο· προβάλλει την ύπαιθρο και την αβίαστη ομορφιά της φύσης.<sup>129</sup> Ουσιαστικά, απορρίπτει εντελώς την ενότητα του τόπου που ορίζουν τα τραγικά και κλασικιστικά πρότυπα τονίζοντας την ιδιότητα του κινηματογράφου να ταξιδεύει τον θεατή σε διαφορετικά μέρη και τόπους. Στην ταινία πρωταγωνιστής είναι η φύση και η φτωχική παράγκα του γεωργού.<sup>130</sup> Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης απομακρύνεται από την αίσθηση του μεγαλοπρεπούς αρχαίου θεάτρου και στηρίζει το ντεκόρ βασιζόμενος στον φυσικό, ρεαλιστικό χώρο και όχι στο κατασκευασμένο, τεχνητό ντεκόρ που είναι άμεσα συνυφασμένο με την κυρίαρχη παρουσία του studio (ή αλλιώς πλατό). Αυτό είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο, καθώς η ταινία εποχής προσαρμόζεται ευκολότερα στο εσωτερικό ντεκόρ. Παρ' όλα αυτά, ο σκηνοθέτης δεν ακολουθεί την πεπατημένη. Κυριαρχούν εγκαταλειμμένες και παρατημένες στέγες, που δίνουν την αίσθηση της «μοναχικότητας» και του ζοφερού κλίματος· στοιχείο διόλου τυχαίο, καθώς αντανακλά και αντικατοπτρίζει τον ψυχισμό της τραγικής ηρωίδας Ηλέκτρας.<sup>131</sup>

<sup>125</sup> Μητροπούλου 2006, 205- 210· Pinel 2013, 55- 57.

<sup>126</sup> Μητροπούλου 2006, 210- 218· Μοσχοβάκης 1995, 98- 101.

<sup>127</sup> Romilly 2011, 78- 90.

<sup>128</sup> Κακογιάννης 1990, 82- 85· Romilly 2011, 78- 90.

<sup>129</sup> Μητροπούλου 2006, 210- 218· Μοσχοβάκης 1995, 98- 101.

<sup>130</sup> Solomon 2003, 38 & 39.

<sup>131</sup> Solomon 2003, 38 & 39.



Εικόνα 13 & 14: Η κυρίαρχη παρουσία του φυσικού τοπίου και του εξωτερικού χώρου.

Δεδομένου, λοιπόν, της πλήρους εκμετάλλευσης του φυσικού και εξωτερικού τοπίου εύλογα κατανοείται και η παρουσία των γενικών πλάνων.<sup>132</sup> Σαφέστερα, η απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το φυσικό τοπίο είναι πολλές φορές μεγάλη συστήνοντας πολύ γενικά ή γενικά πλάνα, όπως ονομάζονται κατά την κινηματογραφική ορολογία. Αξίζει, μάλιστα, να ειπωθεί ότι η παρουσία τους στον κινηματογράφο δεν είναι τυχαία, αλλά φέρει συμβολισμούς. Αντικειμενικά, κατά μία πρώτη εκδοχή το γενικό ή πολύ γενικό πλάνο είναι περιγραφικό.<sup>133</sup> Πέραν αυτού, όμως, δηλώνει ότι το άτομο είναι φορέας μίας υποκειμενικής και συγκεκριμένης θέσης, που τον χαρακτηρίζει λόγω της προσωπικής του διάστασης. Το σημαντικότερο, όμως, αποτελεί το γεγονός ότι μέσα από το γενικό πλάνο δεν καθίσταται κυρίαρχη η παρουσία των πρωταγωνιστών. Αντιθέτως, υπογραμμίζεται και αναδεικνύεται η μικροπρέπεια του ανθρώπου, το πόσο αμελητέος είναι καθιστώντας τον μία επιμέρους και μικρή λεπτομέρεια στο κυρίαρχο σύνολο του φυσικού περιβάλλοντος.<sup>134</sup> Αυτή, μάλιστα, η επιλογή φέρει επιπρόσθετους συμβολισμούς, καθώς υπογραμμίζεται η εκδίωξη της κεντρικής ηρωίδας από το παλάτι και η κυριαρχία που καταβάλλει η απέραντη φύση με την υποβλητική της δύναμη στην ίδια. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό αποτελεί η σκηνή της πρώτης έλευσης της Ηλέκτρας στην ύπαιθρο όπου πλαισιώνεται από πολύ γενικά πλάνα με την θλιβερή μουσική του Θεοδωράκη. Το φυσικό τοπίο καταβάλλει την ηρωίδα, θέτει σε απόλυτη κυριαρχία την φύση και όχι την ίδια. Αυτό καθιστά αυτόματα την ηρωίδα αποξενωμένη και αποστασιοποιημένη τόσο από το φυσικό της περιβάλλον όσο και τον κοινωνικό της περίγυρο. Ουσιαστικά, μέσω της κυρίαρχης παρουσίας του τοπίου προσωποποιείται έντονα η εκδίωξη της ηρωίδας από την μητέρα και τον εραστή της.

<sup>132</sup> Σιάφκος 2009, 99- 103· Τριανταφυλλίδης & Κακογιάννης 2014, 98- 102.

<sup>133</sup> Σιάφκος 2009, 99- 103· Τριανταφυλλίδης & Κακογιάννης 2014, 98- 102.

<sup>134</sup> Siety 2015, 53- 55.



Εικόνα 15: Η ανάδειξη του φυσικού τοπίου μέσα από το γενικό πλάνο. Η ανθρώπινη παρουσία καθίσταται αμελητέα κάτω από την κυρίαρχη παρουσία της φύσης.

Επιπλέον, σχετικά με την διάσπαση της ενότητας του τόπου παρατηρείται η εκμετάλλευση πολλών και διαφορετικών φυσικών τοπίων· όχι ενός.<sup>135</sup> Σαφέστερα, παρακολουθείται μετατόπιση από το εξωτερικό της καλύβας, στον τάφο του Αγαμέμνονα αλλά και στην Βακχική γιορτή του Αιγίσθου. Ως εκ τούτου, η αλλαγή τόπου συνιστά μοιραία και αλλαγή σκηνής (καθώς, τα κριτήρια εναλλαγής της ίδιας αποτελούν ο χώρος, είτε ο χρόνος, είτε η δράση είτε συνδυασμός αυτών). Αυτή η αλλαγή και μετατόπιση με την σειρά της φέρει άλλες διαφοροποιήσεις καθώς εισάγει στην ταινία νέες σκηνές που δεν προβλέπονται από το αρχαίο κείμενο· στοιχείο που διανθίζει και αναδεικνύει το έργο, εξυγιαίνοντάς το με νέες δυνατότητες.<sup>136</sup>

Ειδικότερα, ο κομμός της Ηλέκτρας στο εξωτερικό της καλύβας αντικαθίσταται λαμβάνοντας χώρα στο μνήμα του πατέρα της και όχι στο εξωτερικό της καλύβας του γεωργού, όπως προβλέπεται από το αρχαίο έργο.<sup>137</sup> Αυτό το τέχνασμα είναι αξιόλογο από μέρους του Κακογιάννη, καθώς εντείνει την συναισθηματική φόρτιση του αποδέκτη βλέποντας την κόρη να θρηνεί τον πατέρα της στην τελευταία του κατοικία. Συνάμα, όμως, γίνεται εντονότερος ο χαρακτήρας του Αιγίσθου, με την έλευσή του στην σκηνή. Ο άνδρας ασεβεί κατά του νεκρού πατώντας πάνω στον τάφο του. Ακινητοποιεί την Ηλέκτρα, την χτυπά και την χλευάζει λέγοντάς της χαρακτηριστικά: *Που είναι ο αδερφός σου, ο γενναίος Ορέστης να υπερασπιστεί τον τάφο του πατέρα σου;*<sup>138</sup> Επομένως, η εισαγωγή αυτής της νέας σκηνής που σχετίζεται άμεσα με την αλλαγή του φυσικού, εξωτερικού χώρου, συνιστά αφενός τον Αίγισθο ενεργότερο πρόσωπο της υπόθεσης (καθώς στο αρχαίο έργο παρουσιάζεται ως σκιά της Κλυταιμνήστρας) και αφετέρου τον καθιστά εντονότερα αντιπαθητικό στον θεατή. Έτσι, κατά αυτόν τον τρόπο τονίζεται η τραγικότητα της Ηλέκτρας και ο οίκτος του θεατή για την ίδια.<sup>139</sup>

<sup>135</sup> Σολδάτος 2004, 62- 73· Burian 2018, 418 & 419.

<sup>136</sup> Σολδάτος 2004, 62- 73· Burian 2018, 418 & 419.

<sup>137</sup> Bakoyanni 2008α, 133- 167· Bakoyanni 2008β, 155- 182.

<sup>138</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

<sup>139</sup> Bakoyanni 2008α, 133- 167· Bakoyanni 2008β, 155- 182.



Εικόνα 16 & 17: Ο θρήνος της Ηλέκτρας στον τάφο του πατέρα της (αριστερά). Ο Αίγισθος χλευάζει την Ηλέκτρα (δεξιά).

Επιπλέον, η εναλλαγή του τόπου γίνεται εντονότερη με την ένταξη μίας δεύτερης νέας σκηνής που δεν προβλέπεται από το κείμενο και δεν είναι άλλη από την γιορτή των Βαχχών του Αιγίσθου.<sup>140</sup> Σαφέστερα, γινόμαστε μάρτυρες της μηχανορραφίας που καταστρώνουν ο Ορέστης και ο Πυλάδης για την δολοφονία του άνδρα. Η συγκεκριμένη σκηνή αξίζει να διευκρινιστεί ότι δεν κινηματογραφεί την δολοφονία του Αιγίσθου παρά μόνο δίνει τις πρώτες πληροφορίες για αυτήν, βλέποντας τους δύο να εισέρχονται στην γιορτή του βασιλιά και να υποδέχονται με θερμή από τον ίδιο. Οι λεπτομέρειες του θανάτου του δίνονται μέσω του αγγελιαφόρου αποτελώντας σύγκλιση με το πρωτότυπο κείμενο (αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο). Παράλληλα, στην παρούσα σκηνή παρατηρείται και αλλαγή χρόνου, καθώς εκτυλίσσεται το βράδυ· γεγονός που υπογραμμίζει την κινηματογραφική διάσπαση του χρόνου, μέσω των πιθανών σχέσεων φιλικών χρόνων που πλάθει ο σκηνοθέτης.<sup>141</sup>



Εικόνα 18: Ο Αίγισθος με τους ακολούθους στρατιώτες του στην γιορτή των Βαχχών.

<sup>140</sup> Gray 1963, 56- 59.

<sup>141</sup> Gray 1963, 56- 59.

Επομένως, τόσο από την σκηνή του θρήνου όσο και της γιορτής αποφαίνονται όχι μόνο τεχνικές προεκτάσεις αλλά και θεματικές αποκλίσεις, καθώς σκιαγραφείται διαφορετικά το πρόσωπο του Αίγισθου. Ουσιαστικά, μέσα από την επιλογή του σκηνοθέτη να διασπάσει την ενότητα τόπου και χρόνου εντάσσοντας νέες σκηνές που δεν προβλέπονται από το αρχαίο κείμενο οδηγείται σε κάποιες αποκλίσεις που δεν σχετίζονται με τον διαφορετικό τρόπο απόδοσης του ίδιου αλλά του ανόμοιου περιεχομένου. Και αυτό μνημονεύεται καθώς, όπως προαναφέρθηκε, ο Αίγισθος στην ταινία φέρει σημαντικότερη θέση δραματικού προσώπου απ' ότι παρατηρείται στο πρωτότυπο κείμενο. Αυτό δεν μπορούμε να το λησμονήσουμε, δεδομένου ότι στο αρχαίο έργο ο ήρωας παρουσιάζεται μόνο στη μεταφορά του πτώματός του όταν η Ηλέκτρα βωμολοχεί σε βάρος του. Στην ταινία όμως, ο Αίγισθος έχει προδήλως σημαντικότερη θέση. Και αν αναλογιστούμε, μάλιστα, ότι τον βλέπουμε να δολοφονεί τον Αγαμέμνονα κατά την κινηματογράφηση της προϊστορίας των γεγονότων αντιλαμβανόμαστε ότι διαδραματίζει κυρίως ρόλο στην ταινία απ' ότι στο ευριπίδειο έργο.

Φυσικά, δεν θα μπορούσε να παραληφθεί από την μελέτη της κινηματογραφικής παρέμβασης η παρουσία και σημασία των κοντινών πλάνων (γκρο για την ακρίβεια και λιγότερο τρε γκρο).<sup>142</sup> Σαφέστερα, με κριτήριο την απόσταση της μηχανής από το ανθρώπινο σώμα (και άλλοτε από το αντικείμενο) υπάρχει μία κλίμακα ενδεχόμενων πλάνων. Το γκρο είναι εκείνο που εστιάζει στα πρόσωπα και όχι στις επιμέρους λεπτομέρειες όπως μάτια ή δάκρυα (καθώς αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό του τρε γκρο).<sup>143</sup> Ο Μιχάλης Κακογιάννης εκμεταλλεύεται αυτήν την δυνατότητα που φέρει ο κινηματογράφος για να αναδείξει εντονότερα τους πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριές του. Ειδικότερα, η παρουσία του γκρο πλάνου δεν είναι τυχαία, καθώς αναδεικνύει την ερμηνευτική έκφραση και δύναμη των ηθοποιών.

Το κοντινό, λοιπόν, πλάνο (που στην ιστορία του κινηματογράφου αξίζει να σημειωθεί ότι εισέρχεται τυπικά το 1908 με τον *David Wark Griffith*)<sup>144</sup> δίνει έμφαση και αναδεικνύει το συναίσθημα, εξερευνάται η ανθρώπινη ψυχή του ερμηνευτή ηθοποιού και η ψυχολογία του. Ταυτόχρονα, δίνει την δυνατότητα να αναδειχθούν καλύτερα τα μάτια του ηθοποιού που ως καθρέπτης της ψυχοσύμβασής του προδίδουν τον εσωτερικό του κόσμο και τα συναισθήματά του. Στην παρούσα περίπτωση, η χρήση των κοντινών πλάνων αναδεικνύει τα δάκρυα της Ειρήνης Παπά· άλλοτε, όμως, το παγερό βλέμμα μίσους της. Ως εκ τούτου, το γκρο πλάνο γίνεται μέσο ανάδειξης της σκιαγράφησης της ηρωίδας. Η ίδια, πλέον, δεν στηρίζεται αποκλειστικά στον λόγο για να εκφράσει είτε την λύπη είτε την εκδικητική της μανία. Αντιθέτως, μέσω των κινηματογραφικών δυνατοτήτων σμιλεύεται και αναδεικνύεται καλύτερα η ηρωίδα που υποδύεται.

Επομένως, ο Κακογιάννης εκμεταλλευόμενος τα γκρο πλάνα υπογραμμίζει την δραματική διάσταση, χωρίς να υπάρχει απαραίτητα εντονότερη εξέλιξη ή δράση.<sup>145</sup> Αυτό είναι πολύ σημαντικό, καθώς η τραγωδία είναι ένα είδος που χαρακτηρίζεται από χαντακωμένους ψυχολογικά ήρωες και φύσει αγαπά την θλίψη. Επομένως, τονίζεται η χρήση των εκφραστικών μέσων. Η ταινία του, δηλαδή, δεν στηρίζεται μόνο στην έκπληξη και το αιφνίδιο (που χαρακτηρίζει περισσότερο τις σκηνές δολοφονίας) αλλά παράλληλα περιγράφει ανθρώπινες στιγμές και συναισθήματα.

<sup>142</sup> Κολωνιάς 1995, 63- 67· Σιάφκος 2009, 83- 85.

<sup>143</sup> Τριανταφυλλίδης & Κακογιάννης 2014, 82· Siety 2015, 44- 47.

<sup>144</sup> Gomery 1998, 79- 81· Βαλούκος 2003α, 75.

<sup>145</sup> Σολδάτος 2004, 88- 93· Aumunt 2009, 48- 52.

προκαλώντας στον θεατή συγκίνηση και εξάπτοντάς του γενικότερα τα συναισθήματα.<sup>146</sup>



Εικόνα 19 & 20: Τα γκρο πλάνα αναδεικνύοντας το πρόσωπο, καθρεπτίζουν τον ψυχισμό του χαρακτήρα (αριστερά). Η Ηλέκτρα ως έφηβη γίνεται μάρτυρας της δολοφονίας του πατέρα της (δεξιά).<sup>147</sup>

Κατανοώντας, λοιπόν, τα προαναφερόμενα γίνεται αντιληπτό ότι η χρήση των γκρο πλάνων σχετίζεται άμεσα με την γενικότερη ερμηνεία των ηθοποιών. Αυτό το θέμα είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο, καθώς ως προς την υποκριτική παρατηρείται σαφής ανίχνευση θεατρικών στοιχείων στην οθόνη.<sup>148</sup> Ειδικότερα, οι ερμηνείες των ηθοποιών (και εντονότερα της Ειρήνης Παπά) προσιδιάζουν το πνεύμα της θεατρικής σκηνής και όχι της οθόνης, υπό την άποψη αυτής της χαρακτηριστικής υπερβολής που τις διακρίνει. Οι ερμηνείες απομακρύνονται από την φυσικότητα και την κανονικότητα που παραδοσιακά αγαπά ο κινηματογράφος. Αντίθετα, υπάρχει η αίσθηση του παραφορτωμένου και πολλές φορές του ψεύτικου· ένα δεδομένο που έχει τις ρίζες του στο θέατρο.<sup>149</sup>

Χαρακτηριστικό ως προς σ' αυτό αποτελεί το πομπώδες μοιρολόι της κόρης πάνω στον τάφο του πατέρα της, που κορυφώνει την θλίψη της και λήγει με μία κραυγή. Ή ακόμα η ερμηνεία της Αλέκας Κατσέλη με το πάγιο ζοφερό βλέμμα μίσους και σκληρότητας που την διακρίνει. Επίσης, πολύ ενδεικτικές είναι και οι δύο σκηνές δολοφονίας (του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας) όπου σκηνοθετικά αποδίδονται με έντονο το στοιχείο της υπερβολής, για να προμοτοηθεί η αίσθηση της παρεκτροπής που χαρακτηρίζει το έργο. Μπορεί να απουσιάζει ο λόγος αλλά η γενικότερη αίσθηση τονίζει ένα βαρύ κλίμα. Δεν είναι τυχαία, άλλωστε, η παρουσία των κραυγών και της δυνατής φωνής. Στην μεν περίπτωση (δολοφονία Αγαμέμνονα) ακούμε την Κλυταιμνήστρα μέσω της Αλέκας Κατσέλη να φωνάζει **χτύπα!** ενώ στην δε περίπτωση με την διετέλεση της μητροκτονίας γινόμαστε μάρτυρες της δυσανασχέτησης και των κραυγών του Χορού. Ανακεφαλαιωτικά, οι ερμηνείες συνιστούν άμεση ανίχνευση και συσχέτιση με την

<sup>146</sup> Σολδάτος 2004, 88- 93· Aumunt 2009, 48- 52.

<sup>147</sup> Η εικόνα 20 στα δεξιά της σελίδας αποτελεί το μοναδικό τρε γκρο στη ταινία. Εμφανίζεται δύο φορές.

<sup>148</sup> Βαλούκος 2002, 63- 67.

<sup>149</sup> Μητροπούλου 2006, 85- 89· Γουδέλης 2003, 78- 87.

θεατρικότητα, λόγω αυτής της έλλειψης φυσικότητας και πειραγμένης, επιτηδευμένης συμπεριφοράς που κατατρέχει τους ηθοποιούς.<sup>150</sup>

Η θεατρική υποκριτική ερμηνεία είναι ένα θέμα άξιο μνείας, καθώς προσδίδει έναν υβριδικό χαρακτήρα στην ταινία υπό της άποψη της μίξης και συσχέτισης ετερογενών, εκ πρώτης άποψης στοιχείων. Αφενός, στην υποκριτική ερμηνεία κυριαρχεί μία υπερβολή που έρχεται ως απόρροια της υφολογική προσέγγιση μεγάλων τραγωδών του Νεοελληνικού θεάτρου (όπως της Παπαδάκη Ελένης, Κοτοπούλη Μαρίκα και άλλων) αφετέρου η ίδια αξιοποιείται μέσω κινηματογραφικών τεχνικών. Ως προς τις τελευταίες έχουμε κάνει, ήδη, αναλυτική μνεία και μπορεί, λόγου χάρη, να συμπεριληφθούν τα γκρο πλάνα, η ιδιαίτερη χρήση του μοντάζ, η κινηματογράφηση του παρελθόντος, το φυσικό τοπίο και τα λοιπά. Αυτή η μίξη είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, καθώς σμίγουν θεατρικά και κινηματογραφικά μέσα δίνοντας νέες προεκτάσεις μέσα από την συνομιλία των τεχνών, δημιουργώντας ένα πιο ιδιαίτερο κλίμα.

Επιπρόσθετα, ένα κυρίαρχο στοιχείο που τονίζει τον ψυχολογικό παράγοντα του θεατή αλλά αποτελεί και γενικότερα συμπλήρωμα στην ταινία είναι, φυσικά, η μουσική που στην προκείμενη περίπτωση υπογράφεται από τον Μίκη Θεοδωράκη.<sup>151</sup> Η μουσική στην ταινία εκφράζεται είτε με τα φωνητικά άσματα του Χορού (επί Παρόδου και Στασίμου) είτε με τα μουσικά οργανικά που λαμβάνουν μέρος σε άλλες σκηνές και αποτελούν μέρος της αφήγησης, βοηθούν δηλαδή στην μετάδοση και υπογράμμιση συναισθημάτων. Η μουσική δεν έχει έναν διακοσμητικό ρόλο αλλά αποτελεί σκηνοθετική, συνειδητή επιλογή ως μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης. Στην περίπτωση, φυσικά, των χορικών ασμάτων είναι δεσμευτική, γιατί χωρίς αυτή δεν θα υφίσταντο.

Σαφέστερα, η μουσική γενικότερα ως τέχνη αποτελεί την πιο πρωτόγονη από τις υπόλοιπες (καθώς χάνεται μέσα στα χρόνια της ανθρώπινης ιστορίας) αλλά και την πλέον αδιόρατη καθώς δεν επιβάλλει συγκεκριμένες εικόνες, όπως συμβαίνει στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Η αίσθηση της ακοής είναι πιο αφηρημένη και μετέωρη από εκείνη του ματιού που κατά κύριο λόγο είναι συνυφασμένη με τις δύο τελευταίες μορφές τέχνης. Για αυτό τον λόγο, η μουσική καταλήγει να χαρακτηρίζεται έντονα από υποκειμενική σύλληψη του αποδέκτη της και ως εκ τούτου είναι δυσκολότερη η ερμηνεία της. Το αντικειμενικό στην μουσική είναι η γραφή και ανάγνωσή της (που υπάγεται στους μουσικούς φθόγγους, στις διάρκειες, μέτρα και τα λοιπά). Από' κει και ύστερα, όμως, η δημιουργία εικόνων που αυτή προκαλεί στο νου και τα συναισθήματα που διοχετεύει είναι παντελώς υποκειμενικά. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι οι καλλιτεχνικοί κριτικοί τις περισσότερες φορές αναφέρονται στα πεδία της ζωγραφικής, γλυπτικής, κινηματογράφου, θεάτρου δηλαδή στις τέχνες εκείνες που έχουν ως κυριότερο ή μοναδικό τους μέσο την εικόνα. Η κριτική, όμως, της μουσικής (εάν όχι απούσα) δεν είναι το ίδιο διαδεδομένη, αφήνοντας ελεύθερο το προνόμιο έρευνάς της αποκλειστικά στους μουσικολόγους.

Η μουσική γενικότερα φέρει μεγάλη δύναμη ως τέχνη και, εκτιμώ, ότι δύναται να ακουμπήσει τον αποδέκτη της περισσότερο και εντονότερα από κάθε άλλη. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι φτάνουν οι ιστορικοί του κινηματογράφου να διακρίνουν την τέχνη τους αφενός στο βωβό και αφετέρου στον ομιλούντα κινηματογράφο,<sup>152</sup> διακηρύσσοντας, ουσιαστικά, με αυτόν τον τρόπο την σημαντικότητα της έλευσης του ήχου, της μουσικής και διαλόγου στην έβδομη τέχνη.

<sup>150</sup> Σολδάτος 2004, 99- 105· Kracauer 1983, 97- 105.

<sup>151</sup> Κολωνιάς 1995, 83- 86.

<sup>152</sup> Thompson & Bordwell 2011, 193- 199.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η μουσική γίνεται εντονότερα συμπλήρωμα της αφήγησης στις εξής σκηνές: Στην δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, στην πρώτη έλευση της Ηλέκτρας στην ύπαιθρο μετά την Πάροδο αλλά και στην τελική έκβαση με τις τύψεις των δύο αδερφών, όπου και λήγει η ταινία αφήνοντας την μουσική να θέσει τον επίλογο. Στην περίπτωση των δολοφονιών η μουσική είναι δυναμική και προκαλεί στον θεατή ταραχή, έκπληξη.<sup>153</sup> Η μουσική γίνεται εκείνη που εντείνει την δραματική εξέλιξη, προκαλώντας στον θεατή ανησυχία, ανατροπή και αναστάτωση. Ως εκ τούτου, μέσω της σύνθεσης του Μίκη Θεοδωράκη η ταινία έλκει τον θεατή, ασκώντας του μία γοητεία, που δεν τον αφήνει να πλήξει.

Βέβαια, στην περίπτωση τόσο της έλευσης της Ηλέκτρας στην ύπαιθρο όσο και των τελικών τύψεων η μουσική έχει άλλη λειτουργία, καθώς δεν μεταδίδει στον θεατή συναισθήματα ρήξης αλλά συγκίνησης που προκαλούν την συναισθηματική ταύτιση με τον ήρωα. Η μουσική, δηλαδή, συνεισφέρει στην περιγραφή των θλιβερών συναισθημάτων και χαντάκωσης των ηρώων.<sup>154</sup> Ο θρήνος των αδερφών εκ πρώτης άποψης εκφράζεται με τον λόγο, αλλά υπογραμμίζεται και τονίζεται μέσω της οδυνηρής μουσικής γεγονός που ανάγεται στην διαχρονική ιδιότητα και δύναμη αυτής της τέχνης να διεγείρει τις αισθήσεις και να ξυπνά τον εφησυχασμένο ψυχισμό του θεατή.

Επιλογικά, ας αναλύσουμε ένα επίσης σημαντικό κομμάτι που σχετίζεται με την ενδυματολογία. Το κοστούμι, γενικότερα, στον κινηματογράφο μπορεί να συμπεριληφθεί στο γενικότερο κεφάλαιο του ντεκόρ καθώς και αυτό με την σειρά του διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο είναι διακοσμημένος ο κινηματογραφικός χώρος, δεδομένου ότι οι ηθοποιοί λαμβάνουν δράση σε αυτόν.<sup>155</sup> Υπενθυμίζουμε ότι στην συγκεκριμένη ταινία το ντεκόρ υπάγεται στον φυσικό, ρεαλιστικό χώρο μέσω της καταλυτικής κυριαρχίας του φυσικού τοπίου και εξωτερικού περιβάλλοντος που προαναφέρθηκε. Σαφέστερα, το ένδυμα προδίδει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής δεδομένου ότι δεν είναι σύγχρονο. Το κοστούμι γίνεται με τη σειρά του μέρος της αφήγησης, καθώς μεταδίδει συναισθήματα, δίνει πληροφορίες για τον ήρωα, διαμορφώνει ένα γενικότερο κλίμα και περιρρέουσα ατμόσφαιρα τόσο για τους ηθοποιούς όσο και τους θεατές.<sup>156</sup> Δεν είναι τυχαίο στην ταινία αλλά συνεισφέρει στην αντίληψη των ηρώων και σμιλεύει, κεντά τους χαρακτήρες μέσω την δύναμης της εικόνας που φέρει. Το ένδυμα είναι πηγή πληροφορίας και πάντα εκπέμπει μηνύματα.

Δεν είναι τυχαία, άλλωστε, η αντίθετη ένδυση των δύο κεντρικών γυναικών, Ηλέκτρας και Κλυταιμνήστρας. Το κοστούμι τονίζει την ανομοιότητα των δύο.<sup>157</sup> Από την μία πλευρά, η Ηλέκτρα είναι μία κατατρεγμένη ηρώιδα, όπου η όψη της θυμίζει δούλα. Τα κοντοκουρεμένα μαλλιά της ως ένδειξη του πένθους της και το απλό μαύρο ένδυμα γίνονται υποκατάστατα της ψυχικής της κατάστασης και του τρόπου βίου της. Από την άλλη πλευρά, η Κλυταιμνήστρα είναι μία βασίλισσα με μεγαλοπρεπή εμφάνιση. Ουσιαστικά μέσω του ενδύματος, τονίζεται η τυχοδιωκτική και αγάπη της γυναίκας να ζει μέσα στα πλούτη. Παράλληλα, αυτό συνεισφέρει στην αίσθηση και επικράτηση της αδικίας: Παρ' όλου που είναι φόνισσα, άπιστη, μη φιλεύσπλαχνη και αδιάφορη μητέρα, συνεχίζει να ζει πλουσιοπάροχα σε βάρος των παιδιών της. Η ιδιότητα της γυναίκας να ζει μέσα στις ανέσεις υπονοείται μέσω του κοστουμιού της.

<sup>153</sup> Bakoyanni 2008α, 122- 129· Bakoyanni 2008β, 156- 162.

<sup>154</sup> Bakoyanni 2008α, 122- 129· Bakoyanni 2008β, 156- 162.

<sup>155</sup> Aumunt 2009, 85- 95.

<sup>156</sup> Aumunt 2009, 85- 95.

<sup>157</sup> McDonald 1989α, 96- 98.



Εικόνα 21 & 22: Η ενδυματολογία των γυναικών προδίδει έντονη αντίφαση.

Παράλληλα, ως προς την εμφάνιση της Κλυταιμνήστρας, παρατηρείται ένα δεύτερο στοιχείο θεατρικότητας στην οθόνη που δεν είναι άλλο από το χαρακτηριστικό της μεταμπίεσης<sup>158</sup> (το πρώτο σχετίζονταν με την υποκριτική ερμηνεία των ηθοποιών· αναλύθηκε παραπάνω). Η Κλυταιμνήστρα μέσω του ενδυματολόγου Σπύρου Βασιλείου παρουσιάζει μία επιτηδευμένη και υπερβολική εικόνα, που παραπέμπει άμεσα στην μεταμπίεση, η οποία αποτελεί κατεξοχήν θεατρικό στοιχείο. Σαφέστερα, στην χαρακτηριστική σκηνή της συνάντησης της ηρωίδας με την κόρη της, προτού διαπραχθεί η μητροκτονία παρουσιάζεται με στέμμα, λευκό πέπλο και μακρύ φόρεμα περίτεχνα διακοσμημένο. Είναι έντονα μακιγιαρισμένη και με πληθώρα χρυσών κοσμημάτων, που προδίδουν την βασιλική της ιδιότητα. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τρόπος με τον οποίο είναι μακιγιαρισμένο το πρόσωπό της παραπέμπει σε αρχαιοελληνικό θεατρικό προσωπείο.<sup>159</sup> Επρόκειτο για ένα ευφύες κινηματογραφικό τέχνασμα που επινοεί ο σκηνοθέτης, για να καταστήσει την ηρωίδα εντονότερα απρόσωπη, ζοφερή και αλύγιστη. Συμπερασματικά, η μεταμπίεση της ίδιας γίνεται συμπλήρωμα τόσο της αφήγησης όσο και της σκιαγράφησης της που υποδύεται τονίζοντας τον ναρκισσισμό, την εγωπάθεια και την υπεροψία που την διακρίνει.



Εικόνα 23: Η μορφή της Κλυταιμνήστρας γίνεται εντονότερα υποβλητική και ψυχρή μέσω του μακιγιάζ που παραπέμπει σε προσωπείο.

<sup>158</sup> Βαλούκος 2002, 83- 86.

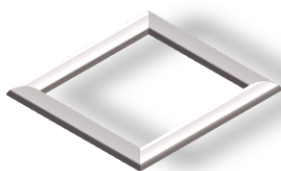
<sup>159</sup> McDonald 1989α, 94- 96.

Παρ' όλα αυτά οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι η ενδυματολογία γενικότερα στην ταινία δεν ταυτίζεται απόλυτα με την μνημειώδη σκευή του αρχαίου δράματος ή με το ένδυμα των αρχαίων αγαλμάτων.<sup>160</sup> Σε σχέση με αυτό, βάσει των πληροφοριών που μας δίνουν ως επί το πλείστον οι αρχαιολογικές πηγές και ειδικότερα η αγγειογραφία, γνωρίζουμε ότι η σκευή της τραγωδίας συνίστατο στο ένδυμα της καθημερινότητας, δηλαδή στον χιτώνα και το ιμάτιο ως περίβλημα.<sup>161</sup> Στην ταινία, παρατηρείται μία σαφής ανακολουθία ως προς αυτό, που τονίζει την σκηνοθετική παρέμβαση.

Ειδικότερα, η Κλυταιμνήστρα παρατηρείται να είναι ενδεδυμένη με μανίκι, πέπλο και με βαρβαρικά (ξένα δηλαδή) σχήματα στα ενδύματά της. Καθώς, επίσης, η Ηλέκτρα παρουσιάζεται με δύο στρώσεις ενδύματος: κατάσαρκα φορά ένα ρούχο με ραφή στο λαιμό και μανίκια· ως περίβλημα έχει ένα μαύρο ένδυμα πιασμένο από την μία πλάτη, που παραπέμπει σε χιτώνα. Σε σχέση με το ανδρικό ένδυμα του Ορέστη και Αιγίσθου τα ρούχα τους θυμίζουν αρχαιοελληνικά, με πολλές όμως αποκλίσεις από τα ίδια, προδίδοντας με πρόδηλο τρόπο την επέμβαση του ενδυματολόγου. Τέλος, το ένδυμα του γεωργού απομακρύνεται κατά πολύ από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα, καθώς παρουσιάζεται με αναξυρίδα (παντελόνι δηλαδή)· επιλογή που γνωρίζουμε ότι αγαπούσαν περισσότερο οι Πέρσες καθώς οι Έλληνες δεν κάλυπταν συνήθως τα πόδια τους, αγαπώντας τον χαρακτηριστικό χιτώνα.<sup>162</sup>

Αντιθέτως, πιο κοντά στην σκευή της τραγωδίας είναι ο Χορός των γυναικών που παρουσιάζεται με μαύρο χιτώνα και ιμάτιο. Βέβαια, και σε αυτήν την περίπτωση υπάρχει η απόκλιση του μανικιού, καθώς οι αρχαίοι Έλληνες δεν τα αγαπούσαν ιδιαίτερα, θεωρώντάς τα βαρβαρικά. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το ένδυμα στην ταινία προδήλως δεν είναι σύγχρονο και μέσω της διαμεσολάβησης του ενδυματολόγου Σπύρου Βασιλείου καταφέρει να θυμίσει αρχαιοελληνικές καταβολές, παρά τις μικρές διαφορές που παρατηρούνται.<sup>163</sup> Σημαντικότερων, όμως, η ενδυματολογία στην ταινία αποτελεί πηγή ανίχνευσης πληροφοριών για τους χαρακτήρες και βοηθά στην δημιουργία της σκιαγράφησης των ιδιών, όπως προβλέπονται από το έργο.<sup>164</sup>

Ανακεφαλαιωτικά, η σκηνοθετική παρέμβαση και οι καινοτομίες του Μιχάλη Κακογιάννη διανθίζουν τον ποιητικό λόγο και δεν τον διασκευάζουν, καθώς η κινηματογραφική μεταφορά είναι κλασσική, όπως έχουμε αναφέρει εκ του προοιμίου. Ο σκηνοθέτης δεν έρχεται σε άμεση ρήξη με τον κειμενοκεντρικό χαρακτήρα. Αντιθέτως, σμιλεύει τα κινηματογραφικά μέσα κατά τέτοιον τρόπο για να μπορέσουν αυτά να αναδείξουν την πρωτότυπη αρχαιοελληνική τραγωδία με γοητευτικότερο και επαρκέστερο τρόπο. Έτσι, η ταινία καταφέρει να αγγίζει και να μιλήσει στον θεατή μίας μεταγενέστερης εποχής. Μέσα από το ταλέντο των ηθοποιών, των συντελεστών, αλλά και την ευφυΐα του σκηνοθέτη αναδεικνύεται ότι ο μεταγενέστερος καλλιτέχνης δύναται να αναδείξει το πρωτότυπο έργο μέσα από την δική του πινελιά.



<sup>160</sup> Pekridou 2008, 42- 48· Blanck 2007, 58 & 59.

<sup>161</sup> Pekridou 2008, 42- 48· Blanck 2007, 58 & 59.

<sup>162</sup> Pekridou 2008, 42- 48· Blanck 2007, 58 & 59.

<sup>163</sup> Κυριακός 2003, 62- 73.

<sup>164</sup> Κυριακός 2003, 62- 73.

# Κεφάλαιο Τρίτο

Το ιστορικό πλαίσιο από το 1946 έως το 1968

**& ο τρόπος με τον οποίο η ταινία ανταποκρίνεται στην επικαιρότητα**

**Τ**ο έργο τέχνης και ο δημιουργός δεν είναι ποτέ αυτόφωτα, παρθένα και ανεξάρτητα από την εποχής τους. Ο πατέρας ενός έργου είναι δρον υποκείμενο των καιρών του, που επηρεάζεται από το περιβάλλον στο οποίο ζει και αντιλαμβάνεται, όπως κάθε άλλος πολίτης. Η τέχνη, επομένως, δεν είναι απλώς μία βιτρίνα, ούτε μία άδεια αισθητική απόλαυση. Κουβαλά μαζί της τις αντιλήψεις και τους προβληματισμούς του δημιουργού της, ο οποίος διαχρονικά επηρεάζεται από τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις του τόπου και χρόνου, που του έλαχε. Επομένως, η τέχνη με την ιστορία αλληλοεπικοινωνούν και αλληλεξαρτώνται· δεν υφίστατο τέχνη, χωρίς προβληματισμό και κρίση. Για αυτό τον λόγο, άλλωστε, η τέχνη τείνει να είναι υποκειμενική, δεδομένου ότι εκφράζει τον δημιουργό και πατέρα της· τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο ίδιος τον κόσμο. Βέβαια, ο μεγάλος δημιουργός δεν είναι ένας κοινός αποδέκτης των μηνυμάτων, αλλά έχει διευρυμένες τις κεραίες του, έχοντας την δυνατότητα να αντιληφθεί περαιτέρω και ουσιαστικά την εποχή στην οποία ζει, λόγω της πνευματικής διάστασης που χαρακτηρίζει τις τέχνες, ούσες επιμέρους κλάδος των ανθρωπιστικών σπουδών, που παραδοσιακά προάγουν την κριτική σκέψη.<sup>165</sup>

Ακόμα, μάλιστα, στην περίπτωση που ο καλλιτέχνης δέχεται τα πρώτα ερεθίσματα από την αρχαία δραματολογία (όπως εξετάζουμε στην παρούσα μελέτη) και πλάθει βάσει αυτής κάτι νέο και δικό του, εμποτίζει το έργο με τον δικό του ψυχισμό και αντίληψη για την ζωή. Ως εκ τούτου, η μελέτη της πρόσληψης του αρχαίου δράματος δεν συνιστά απλά την απόδοση των δραματολογικών στοιχείων και τις καινοτομίες, τις αποκλίσεις που φέρει το έργο του σύγχρονου καλλιτέχνη από τον αρχαίο. Πέρα από αυτά, σημαντική είναι και η μελέτη που ορίζει τον τρόπο με τον οποίο τα προαναφερόμενα, αντανακλούν και στηλιτεύουν το περιβάλλον όπου ζει ο καλλιτέχνης. Ως εκ τούτου, υπάρχουν τα πολιτικά, ιδεολογικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, όπου τα πρωτότυπα στοιχεία παίρνουν μία εντελώς διαφορετική τροπή, καθώς μιλάνε και απευθύνονται σε ένα άλλο κοινό.<sup>166</sup>

Ακόμα και στην περίπτωση των μεγάλων τραγικών, γνωρίζουμε παραδείγματος χάριν, ότι ο Ευριπίδης ζώντας και δρώντας καλλιτεχνικά σε μία ιδιαίτερα ταραχώδη εποχή, αυτή του Πελοποννησιακού πολέμου, γράφει όλα του τα έργα επηρεαζόμενος από αυτό το συμβάν δημιουργώντας στα ίδια μία άμεση σχέση με την επικαιρότητα της εποχής.<sup>167</sup> Η σχέση, επομένως, του έργου τέχνης με τα σύγχρονά του ιστορικά δεδομένα αποτελούσε και αποτελεί ένα πάγιο αίτημα και ιδιότητα του καλλιτέχνη. Στην παρούσα μελέτη, όπως έχει διευκρινιστεί ευθύς εξ αρχής, γίνεται μνεία στην κινηματογραφική απόδοση της Ηλέκτρας του Ευριπίδη από τον Μιχάλη Κακογιάννη. Επομένως, καλούμαστε να διερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ένα αρχαίο δραματικό κείμενο ανταποκρίνεται σε μία νεότερη εποχή, μέσω της παρέμβασης του σκηνοθέτη· τον τρόπο με τον οποίο γίνεται καθρέπτης

<sup>165</sup> Μπακονικόλα 2005, 28· Jung 1988, 134- 136.

<sup>166</sup> Hardwick 2012, 23.

<sup>167</sup> Romilly 2000, 34- 38.

μίας μεταγενέστερης εποχής, για την οποία μπορεί να μην είχε γνώση ο πρώτος της πατέρας, Ευριπίδης αλλά έχει ο καλλιτέχνης Μιχάλης Κακογιάννης, ως δρον πρόσωπο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ερμηνεύοντας το έργο μέσα από την δική του σκοπιά.

Όπως έχει προαναφερθεί, η ταινία είναι ελληνικής παραγωγής και χρονολογικά συμπεριλαμβάνεται το 1962. Μεταφερόμαστε, επομένως, στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα επί της Νεοελληνικής ιστορίας. Για να μπορέσουμε, όμως, να αντιληφθούμε την αντανάκλαση και αλληλοεπικοινωνία της ταινίας με το περιβάλλον της, κρίνεται σκόπιμο να γίνει εκ του προοιμίου μία αναλυτική μνεία στα ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά δεδομένα της εποχής. Αυτή η περίοδος, λοιπόν, αποτελεί μεταβατική και μεταίχμιο δύο ιδιαίτερα σκοτεινών χρόνων στην πορεία της Νεοελληνικής ιστορίας. Καθώς, αφενός έχει προηγηθεί ο εμφύλιος πόλεμος και αφετέρου έπεται η στρατιωτική δικτατορία του Γεώργιου Παπαδόπουλου.<sup>168</sup> Ως εκ τούτου, την δεκαετία του 1960 (που συμπεριλαμβάνεται η ταινία) παρακολουθούμε τις συνέπειες του εμφυλίου, εκείνες ουσιαστικά που δεν μπόρεσαν να επουλωθούν και κατέληξαν στο ξέσπασμα του ολοκληρωτισμού. Επρόκειτο για μία σκοτεινή περίοδο, στην οποία η ιστορία ανιχνεύει τα αίτια και αποτελέσματα δύο ιδιαίτερα ακανθωδών περιόδων για την νεότερη Ελλάδα. Διευκρινίζοντας, λοιπόν, το ιστορικό υπόβαθρο της εποχής και σχετικό με την ταινία μέσω των κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών συμφραζομένων της (από το 1950 έως το 1968) παρατηρούνται τα εξής:

Σε σχέση με τον εμφύλιο πόλεμο (που έλαβε χώρα από το 1946 έως το 1949) συνέστησε μία σφοδρή ρήξη μεταξύ κομμουνιστών και αντικομμουνιστών Ελλήνων. Βέβαια, δεν αποτέλεσε ξαφνικό και αιφνίδιο γεγονός, καθώς οι ρίζες του βρίσκονται παλαιότερα. Σαφέστερα, τόσο από τα χρόνια του αγώνα κατά των Τούρκων όσο και του Εθνικού Διχασμού επί Α΄ Παγκοσμίου πολέμου είχαν προκληθεί στην ελληνική κοινωνία βαθιές ανισορροπίες και τραύματα. Ως εκ τούτου, το ξέσπασμα του εμφυλίου αποτέλεσε απόρροια ιστορικών γεγονότων με βαθύτερες ρίζες στο παρελθόν της χώρας. Παρά το σθένος των Ελλήνων που χαρακτήρισε τόσο την περίοδο της Τουρκοκρατίας όσο και της τριπλής κατοχής είχαν προκληθεί μεγάλες ρίξεις που το 1946 μετά το τέλος, δηλαδή, του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου και την ήττα του φασισμού, φανερώθηκαν ξεκάθαρα και σαφέστατα μέσα από τον εμφύλιο πόλεμο.<sup>169</sup>

Συνάμα, όμως, αυτή η περίοδος αποτέλεσε σημαντικότατο πλήγμα για την νεότερη Ελληνική ιστορία, καθώς εμπόδισε την ανάπτυξη και ανάδειξη δημοκρατικών προτύπων και κυβερνήσεων στην μετέπειτα ζωή της χώρας. Σαφέστερα, η έκβαση του εμφυλίου ανέδειξε ξεκάθαρα ως νικήτρια την Δεξιά και ως ηττημένο τον κομμουνισμό. Αυτή η έκβαση κατέστησε την Ελλάδα ως την μοναδική χώρα των Βαλκανίων με καθεστώς μη Αριστερό/ κομμουνιστικό.<sup>170</sup> Όμως, παρά την αποδυνάμωση της Αριστεράς η χώρα δεν κατάφερε στις επερχόμενες δεκαετίες να κερδίσει καθεστώτα και κυβερνήσεις με ουσιαστικό δημοκρατικό χαρακτήρα. Δυστυχώς, είναι γεγονός ότι εντός των μετεμφυλιακών χρόνων, οι ανώριμες πολιτικές στάσεις συνεχίστηκαν, καθώς στόχος δεν υπήρξε η ουσιαστικότερη αναβάθμιση, μεταρρύθμιση και ανασυγκρότηση της κοινωνίας αλλά ο παραμερισμός και περιορισμός των δράσεων του κομμουνισμού. Δυστυχώς, το πάθημα του εμφυλίου δεν έγινε μάθημα, καθώς οι εχθρικές τακτικές κατά της έτερης πολιτικής ιδεολογίας συνεχίστηκαν, αναδεικνύοντας την μισαλλόδοξη

<sup>168</sup> Clogg 2002, 170.

<sup>169</sup> Clogg 2002, 170· Εκδοτική Αθηνών 2000, 102- 205.

<sup>170</sup> Clogg 2002, 171 & 172· Λιναρδάτος 1977, 431- 437.

ατμόσφαιρα που εξακολουθούσε να επικρατεί επί πολιτικών κομμάτων και κοινωνίας.

Η επικράτηση της Δεξιάς αποδεικνύεται κατ' επανάληψη από τα εκλογικά αποτελέσματα που ακολούθησαν. Χαρακτηριστικό όλων των πολιτικών δυνάμεων που αποφαίνονταν για χρόνια, αποτελούσε η απαρέσκεια και αποστροφή τους για την Αριστερά. Ταυτόχρονα, τα πάγια υψηλά ποσοστά της Δεξιάς πρόδιδαν την ανάγκη για ομαλότητα και παύση των εκδικητικών τοποθετήσεων που χαρακτήριζαν το πολιτικό σκηνικό των προηγούμενων ετών. Ενώ, οι νέες αναδεικνυόμενες δυνάμεις της Δεξιάς μνημόνευαν και υποστήριζαν την ανάγκη της Ελλάδας να επουλώσει τις πληγές, να συμφιλιωθεί και να προχωρήσει σε μεταρρυθμιστικές δεσμεύσεις και ανάγκες, που θα την καθιστούσαν δίκαιο πρότυπο Ευρωπαϊκής χώρας.<sup>171</sup>

Παρά ταύτα, όμως, οι εκλογές του 1951 ανέτρεψαν πολλές από τις προσδοκίες. Εάν και ανεδείχθη ο *Ελληνικός Συναγερμός* με τον Αλέξανδρο Παπάγο σε πρώτη δύναμη και η *Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά*, ως ασπίδα του κομμουνισμού, γνώρισε σαφή άνοδο. Αυτή η απροσδόκητη ανάδειξη δυσάρεστησε την Αμερικάνικη πλευρά, ούσα φιλοδεξιά. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, που ο Αμερικανός πρέσβης το ίδιο έτος παρενέβη ξεκάθαρα στην εσωτερική πολιτική της χώρας μνημονεύοντας ότι το αναλογικό εκλογικό σύστημα, που ίσχυε μέχρι τότε, έπρεπε να μεταλλαχθεί σε καθαρά πλειοψηφικό. Η παρέμβαση αυτή δεν ήταν τυχαία, καθώς η Αμερικανική πλευρά είχε χορηγήσει την Ελλάδα επί εμφύλιου αποβλέποντας στην νίκη της Δεξιάς. Ουσιαστικά, το εκλογικό αποτέλεσμα του 1951 που αναδείκνυε και Αριστερές δυνάμεις δεν συμφωνούσε με τον Αμερικανικό παράγοντα. Έτσι, αναζητείται το πλειοψηφικό εκλογικό σύστημα, διότι αυτό στην παρούσα συνθήκη ευνοούσε τον Παπάγο, που πέρα από δεξιά δύναμη, είχε πράγματι την πλειοψηφία. Παρά τις εσωτερικές, πολιτικές διαμαρτυρίες και την κοινοβουλευτική αναταραχή για αυτήν την διαμεσολάβηση του ξένου παράγοντα η αλλαγή επήλθε σύντομα.<sup>172</sup>

Η περίοδος της δεκαετίας του 1950 είναι περίπλοκη και μεικτή, δεν είναι ούτε λευκή, ούτε μαύρη. Και αυτό το μνημονεύουμε, διότι εάν και δεν έγιναν ουσιαστικές πολιτικές πράξεις για συμφιλίωση προς αποκατάσταση των πληγών που είχε προκαλέσει ο εμφύλιος, παρατηρήθηκε πράγματι μία αξιόλογη οικονομική ανόρθωση.<sup>173</sup> Επιπλέον, σε αυτήν την μεταίχμιακή φάση η επικράτηση της Δεξιάς στην Ελλάδα διασφάλισε μία γενικότερη αίσθηση του ανήκειν στην Δύση. Αυτό με την σειρά του, διαχώρισε και διαφοροποίησε την Ελλάδα από γειτονικές της χώρες καθώς οι δεύτερες παραδοσιακά είχαν ισχυρούς δεσμούς με την Αριστερά και την Ρωσία.<sup>174</sup>

Εν συνεχεία, το 1955 διάδοχος του Αλέξανδρου Παπάγου υπήρξε ο Κωνσταντίνος Καραμανλής με την *Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση*. Στις εκλογές του 1956 (στις οποίες, αξίζει να σημειωθεί, ότι άσκησαν το πολιτικό τους δικαίωμα πρώτη φορά οι γυναίκες) ο Καραμανλής έλαβε ξεκάθαρη νίκη και πλειοψηφία. Εντούτοις, η κυριαρχία της Δεξιάς αποδυναμώθηκε σαφέστατα το 1958, όταν η *Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά* επήλθε στην αξιωματική αντιπολίτευση. Αίτιο αυτής της διάκρισης της Αριστεράς, θεωρήθηκε η αδυναμία της Δεξιάς στον χειρισμό των ελληνοκυπριακών σχέσεων, που τότε βρίσκονταν σε αναζωπύρωση και αναβρασμό.<sup>175</sup>

<sup>171</sup> Clogg 2002, 172.

<sup>172</sup> Clogg 2002, 172· Meynaud & Μερλόπουλος & Νοταράς 2002, 102- 104.

<sup>173</sup> Clogg 2002, 175· Μαρκεζίνης 1994, 83- 89· Λιναρδάτος 1977, 97- 105.

<sup>174</sup> Clogg 2002, 175· Μαρκεζίνης 1994, 83- 89· Λιναρδάτος 1977, 97- 105.

<sup>175</sup> Clogg 2002, 176 & 177· Meynaud & Μερλόπουλος & Νοταράς 2002, 108- 110.

Με παρακαταθήκη όλα τα προαναφερόμενα, μεταβαίνουμε στον ιστορικό πυρήνα που μας ενδιαφέρει ουσιαστικότερα και σχετίζεται με τα κοντινότερα χρόνια της δημιουργίας της ταινίας που τίθεται προς ανάλυση. Σαφέστερα, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής θεωρώντας ότι έχουν αποκατασταθεί σημαντικά όσα ταλάνιζαν την χώρα ήδη από το 1950 στρέφει το πολιτικό ενδιαφέρον του σε άλλες εκφάνσεις της πολιτικής ζωής. Σαφέστερα, το 1961 ο Έλληνας πρωθυπουργός διετέλεσε με επιτυχία τις πρώτες σχέσεις σύνδεσης με τις Ευρωπαϊκές δυνάμεις, που μεταξύ άλλων προέβλεπε την πλήρη ένταξη της χώρας έως το 1984. Κατ' ουσίαν, ο Καραμανλής επιδιώκει την Ευρωπαϊκή ταυτότητα η οποία, όμως, ήταν σαφώς μη δεδομένη και μη αφομοιωμένη για τους Έλληνες.<sup>176</sup>

Λίγο πριν συμπληρωθεί η τετραετία της θητείας του ο Καραμανλής ανακηρύσσει εκλογές το 1961. Σε αυτή την περίοδο παρατηρείται μία συμμαχία των Δεξιών κατά της Αριστεράς, δεδομένου ότι η δεύτερη είχε αρχίσει να γνωρίζει άνοδο ως προς τα εκλογικά αποτελέσματα αλλά και γενικότερη υποστήριξη στην κοινωνία. Έτσι, τα κόμματα της Δεξιάς συσπειρώνονται με αποτέλεσμα να σχηματιστεί η Ένωση Κέντρου του Γεώργιου Παπανδρέου. Οι εκλογές του 1961 ανέδειξαν για άλλη μια φορά την νίκη της Δεξιάς, καθώς το μεν ποσοστό του Καραμανλή αυξήθηκε σημαντικά ενώ η δε Ένωση Κέντρου του Παπανδρέου ανεδείχθη σε δεύτερη δύναμη αποδιώχνοντας την Αριστερά από την αξιωματική αντιπολίτευση, όπως ήταν μέχρι τότε. Η *Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά* κατετάγη στην τρίτη θέση.<sup>177</sup>

Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι τόσο η Αριστερά όσο και τα λοιπά κόμματα της αντιπολίτευσης με την ανακοίνωση των εκλογικών αποτελεσμάτων έκαναν σαφή μνεία σε διαστρέβλωση και νοθεία του εκλογικού αποτελέσματος. Σαφέστερα, η αντιπολίτευση έκανε αναφορά σε παρέμβαση του στρατού να εφαρμόσει σχέδιο του NATO, που ονομάζονταν *Περικλής*. Ταυτόχρονα υπήρξε και ο *ανένδοτος αγώνας* του αρχηγού της αντιπολίτευσης προς ακύρωση των αποτελεσμάτων (προσπάθεια που δεν ολοκληρώθηκε).<sup>178</sup> Σε κάθε περίπτωση έγινε αναφορά σε πράξη εκλογικού πραξικοπήματος, που είχε εκ του προοιμίου στόχο την διατήρηση της Δεξιάς στην εξουσία, προς συνέχιση εξυπηρέτησης των συμφερόντων του NATO και ως εκ τούτου της Αμερικής. Οι σχετικές κατηγορίες δεν επιβεβαιώθηκαν και δεν ήρθαν ουσιαστικότερα στην διαφάνεια, προδίδοντας το σκοτεινό πολιτικό παρασκήνιο που χαρακτηρίζει αυτήν την περίοδο.

Παρά τις διχογνωμίες, η Δεξιά σε κάθε περίπτωση είχε δυσφημιστεί ανεπανόρθωτα και θα μπορούσαμε να πούμε ότι έκτοτε τρίζουν τα θεμέλιά της. Χάνει τον δημοκρατικό της προσανατολισμό, που θεωρούνταν για χρόνια ότι πρέσβευε. Αποκορύφωμα όλων, βέβαια, αποτέλεσε η επερχόμενη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη (1963) βουλευτή της *Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς* από την άκρα Δεξιά.<sup>179</sup> Δευτερευόντως, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής δυσχεραίνεται από τις σχέσεις των ένοπλων δυνάμεων με το Παλάτι και ως εκ τούτου έρχεται σε σύγκρουση με την βασίλισσα Φρειδερίκη. Κατά τρίτον, ο Έλληνας πρωθυπουργός εκφράζει την απαρέσκειά του εντονότατα για το υπάρχον σύνταγμα, καθώς σύμφωνα με τον ίδιο το Κοινοβούλιο δρούσε σε βάρος του πρωθυπουργού, δηλαδή του ίδιου. Αυτοί ήταν και οι λόγοι, που έκαναν τον Καραμανλή να παραιτηθεί και να εγκαταλείψει την χώρα, φεύγοντας για την Γαλλία. Ο Γεώργιος Παπανδρέου εκμεταλλεύεται την κατάσταση, δεδομένου ότι η Δεξιά είχε λυγίσει και χάνει το

<sup>176</sup> Clogg 2002, 180· Μαρχεζίνης 1994, 107.

<sup>177</sup> Meynaud & Μερλόπουλος & Νοταράς 2002, 102- 107.

<sup>178</sup> Clogg 2002, 181· Εκδοτική Αθηνών 2000, 200- 208.

<sup>179</sup> Clogg 2002, 181.

αναπτειρωμένο ηθικό της. Ήταν η στιγμή που γίνεται αντιληπτό ότι τόσο η Βασιλεία, όσο και η Αμερική διατίθενται να ευνοήσουν και να βοηθήσουν το Κέντρο, αποτρέποντας έτσι την ανάδειξη της Αριστεράς.<sup>180</sup> Έτσι, ο Παπανδρέου εξασφαλίζει μία μικρή νίκη έναντι της Δεξιάς. Όμως, παρά αυτήν την επικράτηση δεν αρέσκονταν με την σταθερή δύναμη που παρουσίαζε η Αριστερά. Ο Παπανδρέου, αποβλέποντας σε μία συντριπτική ήττα της ίδιας παραιτείται, ανακηρύσσει εκλογές και καταφέρνει εκ νέου το 1964 να κερδίσει την πλειοψηφία των εδρών και ψήφων. Συμπερασματικά, στην δεκαετία του 1960 παρατηρείται μία στροφή και μετατόπιση από την Δεξιά (μέσω του Κωνσταντίνου Καραμανλή) προς το Κέντρο (μέσω του Γεωργίου Παπανδρέου).

Όλο αυτό το πλαίσιο και η πολιτική ατμόσφαιρα χαρακτήριζαν την μεταπολεμική περίοδο: ρήξη, διχασμός και αβεβαιότητα. Αφενός, οι πράξεις του Παλατιού δεν ήταν νόμιμες και αφετέρου η κοινοβουλευτική αναταραχή έδινε επιπλέον προβάδισμα στην ακροδεξιά, εάν και βρισκονταν εκτός κοινοβουλίου. Όλα αυτά δεν είναι τυχαία και αποτέλεσαν τα πρώτα αίτια της στρατιωτικής δικτατορίας, που ξέσπασε το 1967. Το ίδιο έτος, ο Παπανδρέου επέμενε στην διετέλεση των εκλογών, καθώς γνώριζε ότι η νίκη του ήταν σχεδόν βέβαιη και ταυτόχρονα θα αποτελούσε μέσο εκκαθάρισης της πολιτικής ομίχλης μέσα από τον «εκδιωγμό» του Παλατιού, που επεδίωκε. Ο πρωθυπουργός για να αποτρέψει το ενδεχόμενο μίας πιθανής επανάληψης των δυσοίωνων αποτελεσμάτων των εκλογών του 1961 θεσπίζει εποπτεία υπηρεσιακής κυβέρνησης, η οποία όμως δεν καθάρθηκε να παραμείνει λόγω των εντονότατων κοινοβουλευτικών διαπληκτισμών.<sup>181</sup>

Έτσι, φτάνουμε στην 21<sup>η</sup> Απριλίου του 1967 όπου στρατιωτικοί αξιωματούχοι μεθόδευσαν πραξικόπημα παρεμποδίζοντας την τέλεση εκλογών, ούτως ώστε να προλάβουν την βέβαιη νίκη του Παπανδρέου και της Ένωσης Κέντρου. Το πραξικόπημα της 21<sup>ης</sup> Απριλίου διατελέστηκε από την τριανδρία του Γεωργίου Παπαδόπουλου, Νικόλαου Μακαρέζου και Στυλιανού Παττακού, οι οποίοι επιβάλλουν την επικράτηση του στρατού, χωρίς εκλογική παρέμβαση και συγκατάθεση του λαού κάτω από την έγκριση και αναγνώριση του Παλατιού.<sup>182</sup> Η πράξη πάγωσε και αιφνιδίασε όλους· γεγονός που απέδειξε την ανικανότητα τόσο του Κέντρου αλλά και της Δεξιάς να αντιπαλέσει την νέα κατάσταση, λόγω πολιτικής ανωριμότητας. Τα λάθη των προηγούμενων ετών επισφραγίζονται με την στρατιωτική δικτατορία που επιβλήθηκε στην Ελλάδα έως και το 1974.

Η στρατιωτική Χούντα δικαιολόγησε την παραπάνω ενέργεια λέγοντας ότι πρόλαβαν την έλευση της Αριστεράς στην κυβέρνηση· μνεία καθόλου αξιόπιστη και αληθινή, δεδομένου ότι το γενικότερο ρεύμα αναδείκνυε ως πιθανότερο και κυρίαρχο το ενδεχόμενο νίκης της Ένωσης Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου. Παράλληλα, η παρέμβαση του στρατού φάνηκε να έχει αιφνιδιάσει και την Αριστερά.<sup>183</sup> Η στρατιωτική Χούντα ήδη από τις αρχές της εκδίωξε τους Αριστερούς επαναφέροντας στο προσκήνιο μία ατμόσφαιρα από τον προγενέστερο εμφύλιο πόλεμο. Σαφέστερα, ήδη από τον επόμενο χρόνο της εξουσίας τους (1968) το Κομμουνιστικό Κόμμα διασπάστηκε αφενός στο φιλοσοβιετικό και αφετέρου στην Ευρώπη.<sup>184</sup> Συμπερασματικά, η στρατιωτική δικτατορία εντείνει τον διχασμό και την σύγκρουση στο εσωτερικό της χώρας επαναφέροντας στο προσκήνιο μία μεγάλη εχθρότητα κατά των αριστερών.

<sup>180</sup> Εκδοτική Αθηνών 2000, 200- 208.

<sup>181</sup> Clogg 2002, 188· Εκδοτική Αθηνών 2000, 209 & 210.

<sup>182</sup> Λιναρδάτος 1977, 362- 373.

<sup>183</sup> Λιναρδάτος 1977, 362- 373.

<sup>184</sup> Λιναρδάτος 1977, 362- 373.

Βέβαια, τα αληθή κίνητρα της δικτατορίας ήταν διαφορετικά διότι όσα μνημόνευσαν αποτέλεσαν το πρόσχημα για να δικαιολογήσουν την αντι-δημοκρατική τους πράξη μέσω του πραξικοπήματος, καθώς τελικά έπληξαν σφοδρά και την Δεξιά αλλά και το Κέντρο παρακάμπτοντάς τα από το κοινοβούλιο, εάν και ήταν δυνάμεις εκλεγμένες από τον λαό βάσει προηγούμενων εκλογικών αναμετρήσεων. Ουσιαστικά, απέτρεψαν τις εκλογές του 1967 διότι γνώριζαν ότι ο Παπανδρέου επιζητούσε να εκκαθαρίσει τα ακροδεξιά στοιχεία που βρίσκονταν εντός των ένοπλων και στρατιωτικών δυνάμεων.<sup>185</sup> Αυτός ο φόβος οδήγησε στο πραξικόπημα της 21<sup>ης</sup> Απριλίου και αποτέλεσε τον αληθινό λόγο διετέλεσής του. Συμπληρωματικά, οι δικτάτορες συγκάλυψαν το γεγονός και τον θαυμασμό που έτρεφαν για τον Ιωάννη Μεταξά, μέσα από μία επίδειξη καθαρά εθνικιστικών τάσεων, τις οποίες οι ίδιοι ψευδώς ονόμαζαν όχι έτσι, αλλά ως υγιή πατριωτισμό και αγάπη για την πατρίδα, κάνοντας μνεία σε επικράτηση και διασφάλιση του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού (εξου και το γνωστό σύνθημα *Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών*) και ανώτερης Ελληνικής φυλής (βασιζόμενοι στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό).

Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψιν το ιστορικό πλαίσιο, συμπεραίνουμε ότι το 1962, το έτος δηλαδή προβολής της ταινίας, συμπίπτει με τις προσπάθειες του Κωνσταντίνου Καραμανλή να στραφεί στην Δύση και στις πρώτες σχέσεις της Ελλάδος με την Ευρωπαϊκή κοινότητα. Αυτό, όμως, γίνεται σε μία περίοδο, όπου η χώρα ήταν παντελώς ανέτοιμη για χτίσιμο νέων γεφυρών, καθώς δεν είχε επουλώσει τις προηγούμενες πληγές της που σχετίζονταν με τον διχασμό στο εσωτερικό τόσο του πολιτικού πεδίου της όσο και του κοινωνικού της περιβάλλοντος. Προδήλως, όμως, το προηγούμενο έτος (1961) σφραγίστηκε από τις νοθευμένες εκλογές και το εκλογικό πραξικόπημα, λόγω της μανίας των Δεξιών και του Κέντρου να εξοστρακίσουν την Αριστερά· γεγονός που αποδεικνύει ότι οι πληγές του εμφυλίου δεν έκλεισαν ουσιαστικά ποτέ. Είναι ένα μεταβατικό έτος-τομή, καθώς αναδεικνύει τα πρώτα σημάδια παραμερισμού της συλλογικότητας και ως εκ τούτου της δημοκρατίας. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι από το 1967 έως το 1974 εδραιώνεται η δικτατορία (η οποία κατά αναλογία με την πολιτική κατάσταση του 1961 βασίστηκε πολλές φορές σε νοθευμένα αποτελέσματα εκλογών και δημοψηφισμάτων).

Ο Μιχάλης Κακογιάννης, λοιπόν, δημιουργεί μία ταινία, την *Ευριπίδεια Ηλέκτρα*, ως μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας στον κινηματογράφο, για να αναφερθεί με υπαινικτικό και όχι πρόδηλο τρόπο στα κακώς κείμενα της εποχής του. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι λίγο αργότερα (1971) επανέρχεται με τις *Τρωάδες* ρίχνοντας τις αιχμές και νύξεις του κατά της δικτατορίας, λόγω της οποίας είχε αυτοεξοριστεί. Ο ίδιος σε συνέντευξή του ομολόγησε: *Φτιάχνοντας αυτήν την ταινία, ήθελα να ταυτίσω την δική μου κραυγή με την δική του, [εννοεί αυτή του Ευριπίδη λόγω Πελοποννησιακού πολέμου] επειδή και σήμερα πρέπει να αφυπνιστούν οι άνθρωποι... Όταν ανέβασα τις Τρωάδες στην Αμερική, οι εφημερίδες έγραψαν ότι μέσα από την τραγωδία αυτή βλέπουμε τις σημερινές τραγωδίες, την τραγωδία της Χιροσίμα. Όταν ανέβασα τις Τρωάδες στο Παρίσι, μίλησαν για την Αλγερία.*<sup>186</sup> Αυτά τα λεγόμενα του σκηνοθέτη, εάν και αναφέρονται στις *Τρωάδες* και όχι στην *Ηλέκτρα* του 1962, αναδεικνύουν σε κάθε περίπτωση την ιδιότητα του κινηματογράφου να αντανακλά τις ιστορικές συνθήκες, προδήλως όμως την προσωπικότητα του σκηνοθέτη. Δεν είναι ένας εφησυχασμένος

<sup>185</sup> Λιναρδάτος 1977, 362- 373.

<sup>186</sup> <https://mcf.gr/language/el/%CE%B5%CE%BA%CE%B4%CE%B7%CE%BB%CF%8E%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/e1-1040/>

δέκτης και καλλιτέχνης, αλλά νιώθει την ανάγκη να προβληματίσει μέσα από την τέχνη του, εκμεταλλεύοντας τα τραγικά πρότυπα.

Ως εκ τούτου, και στην προκείμενη περίπτωση της *Ηλέκτρας* υπάρχουν εκείνες οι αιχμές και νύξεις που αναφέρονται στην επικαιρότητα της εποχής του 1962 γεφυρώνοντας τον αρχαίο κόσμο με τον σύγχρονο, καθώς και αυτή η ταινία δημιουργείται από τον ίδιο καλλιτέχνη, που φέρει τις εκάστοτε ανησυχίες και προβληματισμούς. Αξίζει, όμως, να διευκρινιστεί ότι η ταινία δεν μπορεί επ' ουδενί να χαρακτηριστεί «στρατευμένη» ή «προπαγάνδας» καθώς ο τρόπος με τον οποίο ανταποκρίνεται στην επικαιρότητα της εποχής είναι υπόγειος και ως εκ τούτου δυσκολότερος στην ερμηνεία και εύρεσή του. Παρ' όλα αυτά, επιδιώκοντας να αναλύσουμε τον τρόπο μέσα από τον οποίο η ταινία ανταποκρίνεται στα συμφραζόμενα και συνθήκες της εποχής παρατηρούνται τα εξής:

Όπως προαναφέρθηκε και από τα προηγούμενα κεφάλαια της μελέτης μας, τόσο το αρχαίο έργο όσο και η κινηματογραφική απόδοσή του στηρίζονται στον ίδιο μύθο και υπόθεση. Έτσι, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τον θεματικό πυρήνα που, ουσιαστικά, θίγει την αντικατάσταση της φιλολαϊκής εξουσίας του Αγαμέμνονα από τον ολοκληρωτισμό και την ολιγαρχία.<sup>187</sup> Τα πρόσωπα της τραγωδίας δεν είναι φορείς μόνο του εαυτού τους, αλλά και άλλων συμβολικών καταστάσεων. Ο Αγαμέμνωνας, σαφέστερα, είναι ο γενναίος βασιλιάς που πολέμησε υπέρ της πατρίδας του με πνεύμα αυτοθυσίας και γενναιότητας. Γυρνά στην πατρίδα του νικητής με ένδοξες τιμές από τον λαό του, που του επεφύλασσε εύθυμη αποδοχή. Ο Αγαμέμνωνας, λοιπόν, είναι φορέας και εκπρόσωπος του πολιτεύματος εκείνου που χαρακτηρίζεται από υγιή πατριωτισμό. Απεναντίας, τόσο η Κλυταιμνήστρα όσο και ο εραστής της συμβολίζουν τον ολοκληρωτισμό, ολιγαρχία που νέμεται προνόμια σε βάρος των υπολοίπων. Ειδικότερα, είναι εκείνοι που δολοφονούν τον νόμιμο βασιλιά, λαμβάνουν την εξουσία αυθαίρετα αλλά και διώκουν, παγιδεύουν τους νόμιμους διαδόχους του Παλατιού, Ορέστη και Ηλέκτρα. Επομένως, στην ταινία μεταξύ άλλων θίγεται ο τυχοδιωκτισμός, καιροσκοπισμός και οπορτουνισμός, που κατατρέχει την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο<sup>188</sup> χαρακτηριστικά, φυσικά, που απορρέουν από το αρχαίο κείμενο.

Ως εκ τούτου, η ταινία με αφετηρία της τον Ευριπίδη θέτει ένα ακανθώδες ζήτημα, που σχετίζεται με την παράνομη κατάληψη της εξουσίας. Ουσιαστικά, παρακολουθούμε την σοφία του τραγικού ποιητή να αντιληφθεί καίρια θέματα που ανεξαρτήτως τόπου και χρόνου, ταλαιπωρούν τις κοινωνίες και απασχολούν διαχρονικά τον άνθρωπο. Επομένως, στην ταινία γινόμαστε μάρτυρες της αλλοτρίωσης που προκαλεί στον άνθρωπο η σαγήνη της ύλης και του χρήματος. Το γεγονός, μάλιστα, ότι η Κλυταιμνήστρα αλλά και ο Αίγισθος είναι μονοδιάστατα

<sup>187</sup> Προς διευκρίνιση του χαρακτήρα του παλαιότερου καθεστώτος που σχετίζεται με τον Αγαμέμνονα είναι προτιμότερο να το χαρακτηρίσουμε «λαοφιλέ» και όχι απαραίτητα ή εξ' ολοκλήρου «δημοκρατικό». Και αυτό το μνημονεύουμε διότι αφενός το πολίτευμα είναι βασιλεία και αφετέρου δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την θυσία της Ιφιγένειας. Ο Αγαμέμνωνας στην περίπτωση της ταινίας που αναλύουμε είναι εντελώς εξαγνισμένος από κάθε λογής πάθη και παρουσιάζεται απαλλαγμένος από τις ευθύνες του, δεδομένου ότι στην κινηματογράφηση της προϊστορίας των γεγονότων δεν αναφέρεται ούτε η θυσία της κόρης του, αλλά ούτε και η έλευση της Κασσάνδρας. Παρ' όλα αυτά, εμείς ως κριτικοί ερευνητές τόσο της τραγωδίας/ μύθου όσο και του κινηματογραφικού έργου τέχνης οφείλουμε να αποκαταστήσουμε τα γεγονότα και να προβούμε σε μία, όσο το δυνατόν, αντικειμενικότερη καταγραφή των δεδομένων καταστάσεων. Ως εκ τούτου, κρατώντας αποστάσεις τόσο από την μητριαρχία όσο και την πατριαρχία χαρακτηρίζουμε το παλαιότερο καθεστώς ως λαοφιλέ και όχι απαραίτητα δημοκρατικό.

<sup>188</sup> McDonald 1989α, 248 & 249· Romilly 1996, 102- 104.

αρνητικοί χαρακτήρες, φορείς του ολοκληρωτισμού αποφαινεται από το γεγονός ότι ο Κακογιάννης επιλέγει να μην αναφερθεί στην θυσία της Ιφιγένειας και την έλευση της Κασσάνδρας. Προδήλως, όμως, η αρνητική χροιά με την οποία έχουν σκιαγραφηθεί αυτοί οι χαρακτήρες προδίδεται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει μία μετανοημένη, σχεδόν συμπαθητική Κλυταιμνήστρα, όπως κάνει ο Ευριπίδης. Αντιθέτως, όπως αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο ακολουθεί τα σοφόκλεια πρότυπα. Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης απαλλάσσει και αποβάλλει από τον Αγαμέμνονα τα σφάλματα και ατέλειες που τον χαρακτηρίζουν κατά τον μύθο, θέλοντας να τον παρουσιάσει παντελώς ως θύμα αλλά και να priμοδοτήσει αυτήν την σύγκρουση μεταξύ λαοφίλου και δεσποτικού, τυραννικού καθεστώτος.<sup>189</sup>

Επομένως, ο μύθος των Ατρείδων εμποτισμένος από την ματιά του σκηνοθέτη φαίνεται ότι ενοχοποιεί πλήρως την μητριάρχα μέσω της Κλυταιμνήστρας, τονίζει την βαρβαρότητα των μισάνθρωπων εξουσιών και σε τελική φάση καταφέρνει να θέσει σε αντανάκλαση το ταραχώδες περιβάλλον και εποχή της Νεοελληνικής ιστορίας του 1962 αλλά και ευρύτερα του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα που χαρακτηρίζεται κατά αντιστοιχία από ταραχές, ανισόρροπο, ανώριμο και πρωτίστως μη δημοκρατικό πολιτικό προσκήνιο. Βλέπουμε, επομένως, την δυνατότητα του αρχαίου δράματος να προσαρμόζεται και να θίγει τα κακώς κείμενα κάθε εποχής, διότι κατά την γνώμη μου το ίδιο είναι εμποτισμένο με διαχρονικές αξίες και προβληματισμούς, που πάντα αφορούν τον άνθρωπο και την κοινωνία στην οποία βιώνει.

Υπάρχει, λοιπόν, μία γενικότερη υπογράμμιση του κλονισμού των δημοκρατικών αξιώσεων από μέρους του σκηνοθέτη. Καθώς, στην ταινία η προϊστορία των γεγονότων κινηματογραφεί την δολοφονία του Αγαμέμνονα, γινόμαστε μάρτυρές της γεγονός που καταστά εντονότερη την θηριωδία της Κλυταιμνήστρας και του εραστή της. Ούτε τυχαίο, επίσης, ότι ο Αίγισθος δεν βρίσκεται στην σκιά της γυναίκας, όπως συμβαίνει στο αρχαίο έργο. Τον βλέπουμε να δολοφονεί τον άμοιρο άνδρα με τον πέλεκυ αλλά και να χλευάζει την Ηλέκτρα μέσω της σκηνής του θρήνου της κόρης πάνω στο μνήμα του πατέρα της. Την χτυπά και όπως αναφέρεται δίνει μεγάλη αμοιβή, σε όποιον σκοτώσει τον Ορέστη. Επομένως, ο Κακογιάννης μέσα από τις σκηνές που εισάγει και δεν προβλέπονται στο πρωτότυπο κείμενο ενδυναμώνει την αντιπαθή διάσταση του χαρακτήρα, τονίζοντας μεταξύ άλλων την τυχοδιωκτική, υλισμό, δεσποτισμό, τυραννία που τον χαρακτηρίζουν.<sup>190</sup> Συνάμα, δεν μπορούμε να λησμονήσουμε ότι είναι εκείνος που έχει λάβει παράνομα την εξουσία έχοντας ως ερωμένη του την άλλοτε σύζυγο του πρώτου ξάδερφου του.

Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι ως προς την αντίθεση του παλαιότερου, φιλολαϊκού καθεστώτος του Αγαμέμνονα (κατ' επέκταση του Ορέστη και της Ηλέκτρας) με το ολιγαρχικό της νεότερης γενιάς (Κλυταιμνήστρας και Αιγίσθου) σημαντικότερο ρόλο διαδραματίζει το τοπίο και η σχέση του ίδιου με την ανθρώπινη παρουσία και τους χαρακτήρες. Σαφέστερα, τόσο η Ηλέκτρα όσο και ο Ορέστης είναι τα δύο κατατρεγμένα, ταλαιπωρημένα αδέρφια από την ίδια τους την μητέρα είναι θύματα, για αυτό και συμπαθείς χαρακτήρες από τον θεατή. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, το γεγονός ότι οι καταπιεσμένοι εναρμονίζονται με το φυσικό τοπίο. Τα δύο αδέρφια είναι μέρος του συνόλου που τους περιβάλλει. Ο Μιχάλης Κακογιάννης δεν εκμεταλλεύεται τυχαία το φυσικό τοπίο, αλλά μέσω αυτής της επιλογής υπάρχει ένα συμβολικό βάρος και χαρακτήρας. Ουσιαστικά, βλέπουμε την τραγικότητα των ηρώων αφενός να παραλληλίζεται και αφετέρου να

<sup>189</sup> McDonald 1989α, 248 & 249.

<sup>190</sup> Γουδέλης 1995, 99- 106.

συνταιριάζεται εναρμονισμένα με το τοπίο: Όσο ανόθευτη, παρθένα και αυθεντική είναι η φύση εξίσου εξαγνισμένα και ελκρινή είναι τα δύο αδέρφια. Ο πόνος και η γενικότερη παρουσία τους εντάσσονται ομαλά στο σύνολο της φύσης και του τοπίου, στα οποία γίνονται προέκτασή τους.

Αντίθετα, το ίδιο δεν μπορούμε να ισχυριστούμε για τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα. Η παραφορτωμένη και υπερβολική εμφάνισή τους, πρωτίστως όμως η αποξένωση και το μίσος τους για την παλαιότερη γενιά τους κάνουν ξένους, απόμακρους και ζοφερούς. Έτσι, εκείνοι πλέον δεν εναρμονίζονται με το περιβάλλον και δεν αποτελούν μέρος του· είναι ξένα σώματα, που έρχονται για να διαταράξουν την φυσική ισορροπία και κατάσταση των δεδομένων. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι στη δολοφονία του Αγαμέμνονα ο σκηνοθέτης προβάλλει τα κοράκια. Η φύση και το τοπίο που αποτελούν κυρίαρχη επιλογή στην ταινία λόγω της πρωτοκαθεδρίας του εξωτερικού ντεκόρ διαταράσσονται. Επομένως, μέσα από την επιλογή της κυριαρχίας του φυσικού τοπίου εκφράζονται συμβολικά μηνύματα διαχρονικού χαρακτήρα για την σχέση ή μη του ανθρώπου με το περιβάλλον του. Αυτό συνειρμικά και μεταφορικά μας μεταφέρει στην Ελλάδα του 1962 που βρίσκεται ανάμεσα σε δύο πόλους: δημοκρατία και τυραννίδα, ολιγαρχία και συλλογικότητα.

Βέβαια, τα προαναφερόμενα ενδυναμώνονται και με την σκηνή της γιορτής των Βαχχών του Αιγίσθου, που λαμβάνει χώρα λίγο πριν την δολοφονία του βασιλιά από τον Ορέστη και Πυλάδη. Σε αυτήν, λοιπόν, την σκηνή ο Κακογιάννης μεταφέρει τον θεατή στην αλλοπαρμένη και ξέσαλη κατάσταση που χαρακτηρίζει τους υποστηρικτές του Αιγίσθου, καθώς κινηματογραφεί μέθυσους προδότες της άλλοτε διακυβέρνησης του Αγαμέμνονα, που γλεντούν και ερωτοτροπούν καπηλεύοντας την παρουσία του νόμιμου βασιλιά και των τέκνων του.<sup>191</sup> Αξίζει, μάλιστα, να ειπωθεί ότι η συγκεκριμένη σκηνή της γιορτής κινηματογραφεί εξ αρχής μία ομάδα ανδρών με προσωπείο, οι οποίοι χορεύουν ποντιακά.<sup>192</sup> Αυτό είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο και δίνει νέες προεκτάσεις στην συγκεκριμένη σκηνή, καθώς δηλώνει την προθυμία του σκηνοθέτη να σμίξει τον αρχαιοελληνικό βίο και κουλτούρα με την νεότερη παράδοση κάνοντας αναφορά σε έναν παραδοσιακό χορό άμεσα συνυφασμένο με την ανδρεία, γενναιότητα και αγώνες του Πόντου.

Επιπλέον, η στηλίτευση των αθέμιτων μέσων της αντικατάστασης της δημοκρατίας και του τρόπου, ως εκ τούτου, με τον οποίο περιθωριοποιείται η φωνή του λαού ενδείκνυται μέσα από μία άλλη σκηνοθετική παρέμβαση του Κακογιάννη, που δεν είναι άλλη από την δυσανασχέτηση των χωρικών.<sup>193</sup> Η ταινία κρατώντας αποστάσεις από τον αρχαίο μύθο αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο ο απλός, κατατρεγμένος, φτωχός λαός αντιλαμβάνεται τον ολοκληρωτισμό και δεσποτισμό τον οποίο βιώνει. Σαφέστερα, χαρακτηριστική είναι η σκηνή στην οποία οι αγρότες επιτηρούνται από τους φρουρούς. Αυτό αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο της αθέμιτης καπήλευσης των χωρικών και παράνομης ιδιοκτησίας της γης. Επομένως, η μη εκδημοκρατισμένη μορφή του Άργους πλαισιώνεται από την αποστροφή των χωρικών για τους νέους εξουσιαστές. Χαρακτηριστικά τους ακούμε στην ταινία:

<sup>191</sup> Γυπαράκη 2010, 79- 84.

<sup>192</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

<sup>193</sup> Μητροπούλου 2006, 112- 115.

- *Καημένο Άργος, που' σουνα πρώτο σε στρατό και σε καράβια, σαν ζούσε ο Αγαμέμνωνας... που κατάντησες;*
- *Και να σκεφτείς, που σαν γυρνούσε νικητής λέγαμε ο «καλότυχος».*
- *Ο καλότυχος! Τον εθάψαν σαν σκυλί μέσα στα χωράφια. Οι φονιάδες!*
- *Φτωχό της δίνει ο Αίγισθος για να' χει φόβο λιγοστό.*
- *Άμοιρη Ηλέκτρα!*
- *Τα πρώτα παλικάρια της Ελλάδας την ζήτησαν σε γάμο μα' κείνος δεν την έδωσε.*
- *Φοβάται τον εκδικητή.*
- *Πάλι καλά που δεν την σκότωσε. Τόσα χρόνια την είχαν κλεισμένη στο παλάτι.*
- *Η μάνα της την γλίτωσε. Είναι έξυπνη η σκύλα! Σκέφτηκε την οργή του κόσμου. Ενώ με αυτόν τον γάμο ζωντανή την θάβει και ησυχάζει.<sup>194</sup>*



Εικόνα 24: Η δυσανασχέτηση των χωρικών.

Επομένως, μέσα από την δυσανασχέτηση των χωρικών παρατηρείται η εντονότατη αποστροφή του λαού για τους ηγεμόνες του (δεν είναι τυχαίος, άλλωστε, ο περιφρονητικός χαρακτηρισμός της βασίλισσας ως «σκύλα»). Ως εκ τούτου, υπογραμμίζεται εντονότερα η παρανομία της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου. Συνάμα, όμως, η συγκεκριμένη σκηνή δηλώνει ότι ο λαός είναι παρών, δεν ξεχνά, κρίνει αδιασάλευτα, νοσταλγεί το δοξασμένο, τιμημένο παρελθόν και νιώθει κατατρεγμένος, περιορισμένος στο παρόν. Ο λαός, επομένως, δια μέσω των αγροτών δεν παρουσιάζεται εφησυχασμένος και ναρκωμένος, αλλά είναι εκείνος που αντιλαμβάνεται τον παλμό των εξελίξεων και τις έκνομες πράξεις των αρχόντων. Ο λαός δύναται να αφουγκραστεί τα γεγονότα, ως ενεργός πολίτης και όχι ως παθητικός συμφεροντολόγος υποκριτής. Στην ταινία ο λαός παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά του πολίτη και όχι της μάζας ή του όχλου. Εκτιμώ ότι ο σκηνοθέτης θέτει προεκτάσεις στον Ευριπίδειο λόγο καθιστώντας εντονότερο το προσκήνιο και φόντο του έργου, που βρίσκεται πίσω από την κεντρική ηρωίδα. Ουσιαστικά, ο Κακογιάννης ζώντας σε μία εποχή, όπου οι δημοκρατικοί θεσμοί στην Ελλάδα κλονίζονται σφοδρά, υπογραμμίζει εσκεμμένα και συνειδητά τα προαναφερόμενα, για να μεταδώσει στον θεατή του 1962 την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της εποχής.

Βέβαια, ο λαός στο αρχαίο δράμα εκπροσωπείται κατεξοχήν από τον Χορό, ο οποίος δεν λαμβάνει δράση και δεν εξελίσσει την πλοκή, καθώς δεν έχει θέση

<sup>194</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

υποκριτή. Αντιθέτως, είναι εκείνος που προάγει και εκπροσωπεί την φωνή της κοινής γνώμης, ως εκ τούτου αποτελεί μία εμμεσότερη εκδοχή του λαού του Άργους.<sup>195</sup> Ο Χορός, λοιπόν, στην ταινία παρουσιάζεται ως συμπαραστάτης της Ηλέκτρας, είναι εκείνος που την υπερασπίζεται και συμμερίζεται το πόνο της. Ο Χορός έχει ρόλο παρηγορητικό για την κεντρική ηρωίδα, όντας φίλος της. Αυτό δεν είναι τυχαίο και συμβολικά αναφέρεται στην διαχρονική ιδιότητα του λαού να ακολουθεί τον νόμιμο ηγέτη της εξουσίας, που διαφυλάττει τα λαϊκά δικαιώματα. Οι μαυροντυμένες γυναίκες είναι μέρος του λαού της υπαίθρου. Επομένως, στην ταινία υπάρχει μία διττή προσέγγιση: ένα μέρος του λαού (μέσω των αγροτών) δηλώνει την απαρésκειά του για το νέο καθεστώς της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου, ενώ ένα άλλο μέρος (μέσω του Χορού των γυναικών) δηλώνει την αγάπη και στοργή για το παλαιότερο καθεστώς του Αγαμέμνονα, που στην προκείμενη περίπτωση εκφράζεται κατά κύριο λόγο μέσω της κόρης του Ηλέκτρας και δευτερευόντως μέσω του Ορέστη. Ο Χορός όντας η φωνή και η ματιά κατά πρώτον του Ευριπίδη και κατά δεύτερον του Κακογιάννη ανακηρύττει ότι ο λαός δύναται να κατανοεί ποιοι αποτελούν πραγματική απειλή για τον πολιτικό, κοινωνικό βίο και ποιοι όχι.<sup>196</sup>



Εικόνα 25 & 26: Ο Χορός ως προστάτης και συμπαραστάτης της Ηλέκτρας.  
Ο λαός αγαπά τον πραγματικό ηγέτη του.

Επιλογικά, ο Χορός πέραν της κατανόησης που τρέφει για την Ηλέκτρα παρουσιάζει ένα ήπιο πολιτικό πρόσημο και χαρακτήρα, όπως παραδοσιακά έχει, όντας εκείνος που προβάλλει τις διαχρονικές ιδέες και διαμορφώνει ένα γενικότερο κλίμα στο έργο.<sup>197</sup> Ουσιαστικά, οι κορασίδες με αφετηρία την υπόθεση και την αυστηρή ενότητα της δράσης, θέτουν τις δικές τους προεκτάσεις στον μύθο, προβάλλοντας τις διαχρονικές ιδέες. Ως προς σ' αυτό, δεν θα μπορούσαμε να λησμονήσουμε το χορικό άσμα της Παρόδου.<sup>198</sup> Σαφέστερα, όταν η Ηλέκτρα εξορίζεται από το Παλάτι, ούσα στο κάρο του αγρότη άδεται το πρώτο άσμα του Χορού των γυναικών, σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη. Τις πρώτες δύο strofές τραγουδά η κορυφαία του Χορού, την τρίτη όλο το σύνολό του και την τελευταία μόνο ο αγρότης:

<sup>195</sup> Καλαβρουσιώτου 2011, 34- 40· Συκουτρής 2004, 72 & 73.

<sup>196</sup> Τσουκαλάς 1981, 82- 84.

<sup>197</sup> Καλαβρουσιώτου 2011, 34- 40· Συκουτρής 2004, 72 & 73.

<sup>198</sup> McDonald 1989β, 255· Κυριακός 2003, 62- 73.

Ο ήλιος κοίταξε την γη  
απ' το χρυσό του αμάξι.  
Κι είπε σαν είδε τ' άδικο  
το δρόμο του ν' αλλάξει.

Σκοτείνιασε η Ανατολή  
πήρε φωτιά η Δύση  
‘τρέξαν τα νέφη του Βοριά  
ρήμαξε όλη η φύση.

Μα θα' ρθει η μέρα η καλή  
Κι η χώρα θα γιορτάσει,  
θα πρασινίσουν τα βουνά  
κι η γη θα ξεδιψάσει.

Κι εσύ θα σέρνεις το χορό  
σαν ξέγνοιαστη ελαφίνα  
και θα μαζεύεις αγκαλιές  
χαμόγελα και κρίνα.<sup>199</sup>

Μέσα από το περιεχόμενο του στίχου αντιλαμβανόμαστε ένα αόριστο, γενικό και μετέωρο περιεχόμενο, που δύναται να προσαρμοστεί στην επικαιρότητα της ταινίας κάνοντας μνεία με υπόγειο τρόπο στα σύγχρονα συμφραζόμενα του 1962.<sup>200</sup> Σαφέστερα, από το περιεχόμενο των στίχων που αποκτούν μεγαλύτερη δύναμη μέσω της μουσικής του Θεοδωράκη γίνεται αντιληπτό ότι οι πρώτες δύο στροφές έχουν ένα πιο πεσιμιστικό και απαισιόδοξο χαρακτήρα, που αναφέρεται στα κακώς κείμενα μίας εποχής που όπως λέγεται έφερε το σκοτάδι στην Ανατολή και άναψε φωτιές στην Δύση. Ενώ οι δύο τελευταίες στροφές χαρακτηρίζονται από έναν πιο εύθυμο χαρακτήρα, που προδίδει προδήλως την ελπίδα για αλλαγή, επαναφορά της αποκατάστασης της δικαιοσύνης και δημοκρατίας.

Δεν θα μπορούσαμε, μάλιστα, να μην μνημονεύσουμε ότι το άσμα του Χορού διακόπτεται απότομα από τους στρατιώτες που επιτηρούν ως σταλμένοι του Αιγίσθου. Συμβολικά και στο υπόστρωμα αυτής της επιλογής η φωνή του Χορού (που αφενός εκφράζει τα παράπονά του και αφετέρου την πεποίθηση, την ελπίδα ότι θα επέλθει η αλλαγή) διακόπτεται απότομα από τους στρατιώτες. Εκτιμώ ότι, οι τελευταίοι είναι εκείνοι που εκπροσωπούν την καταδυνάστευση της φωνής του λαού και την αφαίρεση του δικαιώματος του ίδιου να εκφράζει την θέση του μέσω του λόγου, έχοντας ο ίδιος δύναμη. Ως εκ τούτου, ο Χορός επισφραγίζει την φωνή ενός «εξωσκηνικού» παρατηρητή που στην προκείμενη περίπτωση γίνεται το φερέφωνο της ταλαιπωρημένης Ελλάδας του 1962, που αφενός έχει βιώσει έναν εμφύλιο πόλεμο και αφετέρου αναμένεται να γνωρίσει και την επερχόμενη δικτατορία.

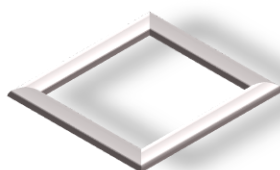
Επιλογικά, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στην μητροκτονία, που αποτελεί και το αποκορύφωμα της πλοκής του έργου. Αδιαμφησβήτητα, η προδοτική και σκληρή στάση της Κλυταιμνήστρας ως μία παρουσία που δεν τιμά καθόλου την έννοια της μητρότητας αποδεχόμαστε ότι δίνει κάποια ελαφρυντικά στην Ηλέκτρα και τον Ορέστη. Για αυτό τον λόγο, άλλωστε, όπως προαναφέρθηκε οι τελευταίοι παρουσιάζονται συμπαθείς αφενός από τους χωρικούς (έμμεσα, δια

<sup>199</sup> McDonald 1989β, 254 & 255· <https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

<sup>200</sup> McDonald 1989β, 254 & 255.

μέσω της νοσταλγίας τους για το παλαιότερο καθεστώς του Αγαμέμνονα) αφετέρου από τον Χορό (άμεσα και ξεκάθαρα). Παρ' όλα αυτά, δεν παύει η μητροκτονία να είναι μία αποτρόπαιη πράξη. Αναζητώντας, λοιπόν, τον τρόπο με τον οποίο η ταινία ανταποκρίνεται στην εποχή της μπορούμε πολύ εύλογα την πράξη της μητροκτονίας να την φέρουμε σε αντανάκλαση και παραλληλισμό με τον προγενέστερο εμφύλιο πόλεμο της Νεοελληνικής Ιστορίας. Το αίμα σκοτώνει αίμα και ζητά εκδίκηση, κόβεται ο ομφάλιος λώρος! Όπως η Ηλέκτρα και ο Ορέστης σκοτώνουν εκείνη που τους έφερε στον κόσμο, έτσι και οι Νεοέλληνες στα μέσα της δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα αλληλοσπαράζονται σκοτώνοντας συνέλληνες. Για άλλη μια φορά, παρατηρείται το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τραγωδίας να θίγει διαχρονικούς προβληματισμούς που αφορούν τον άνθρωπο υπεργεωγραφικά και υπερεθνικά. Αυτό είναι το αριστουργηματικό της γνώρισμα. Για αυτόν τον λόγο, άλλωστε, και γίνεται η εξής γεφύρωση: Η μητροκτονία σε παραλληλισμό με τις εμφύλιες διαμάχες των Ελλήνων.

Συμπερασματικά, η ταινία μέσω της αισθητικής αποτίμησής της δηλώνει την δυνατότητα του αρχαίου δράματος να είναι μία «πλαστελίνη» στα χέρια του μεταγενέστερου καλλιτέχνη (στην προκείμενη περίπτωση του Μιχάλη Κακογιάννη), καθώς δηλώνεται η ικανότητα της αρχαίας τραγωδίας να μετουσιώνεται σε ευλύγιστο έργο τέχνης που δύναται να αντανάκλα κάθε έθνος, κάθε εποχής. Η μελέτη της ταινίας δεν ολοκληρώνεται μόνο μέσω της απόδοσης των δραματολογικών στοιχείων στην οθόνη και στα καινοφανή κινηματογραφικά μέσα που φέρει ο σκηνοθέτης, καθώς τα τελευταία δεν υπάρχουν τυχαία στην ταινία αλλά έρχονται ως απόρροια των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, για να μιλήσουν για αυτά επιβεβαιώνοντας την ιδιότητα τόσο του προσλαμβάνοντος έργου όσο και της τέχνης γενικότερα, να λειτουργεί ως μίμηση όπως μνημονεύει και ο μεγάλος σταγειρίτης φιλόσοφος, Αριστοτέλης. Συνάμα, αυτή η σχέση της ταινίας με την επικαιρότητα καθιστά τον Μιχάλη Κακογιάννη καλλιτέχνη με ανησυχίες έχοντας το όραμα ότι η τέχνη δύναται (όχι να αλλάξει τον κόσμο, όπως πιστεύουν κάποιοι ουτοπιστές) αλλά να προβληματίσει τον αποδέκτη της θέτοντας κάποιες πρώτες προϋποθέσεις για την οξύνοια της κριτικής σκέψης του ίδιου.



# Επίλογος

## Συμπεράσματα & προσωπικές σκέψεις

**Η** ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Ηλέκτρα* (παραγωγής 1962) αποτελεί μία προσπάθεια πιστής μεταφοράς του ποιητικού λόγου στην τέχνη του κινηματογράφου. Μέσω αυτού του μέσου πρόσληψης σμίγουν το θέατρο με την τέχνη της μεγάλης οθόνης. Έτσι, καταλήγουμε στην ταινία να γινόμαστε μάρτυρες ενός πολυδιάστατου, πολύμορφου έργου τέχνης που αφενός εκφράζει τα μεγάλα φιλοσοφικά νοήματα, τα υπαρξιακά, ψυχολογικά ζητήματα και αφετέρου μεταλαμπαδεύει και άλλα που δεν μπορούσε ποτέ του να φανταστεί ο Ευριπίδης ζώντας σε μία παρελθοντική εποχή και τα οποία σχετίζονται με την γοητεία της κινηματογραφικής τέχνης. Η εικόνα φέρει μία ανανεωτική δύναμη που σμιλεύει τον ποιητικό λόγο, τον διανθίζει μέσα από την καλλιτεχνική διαμεσολάβηση έχοντας ως εργαλεία της μέσα που δεν προβλέπονται, πλέον, από το πρώτο συγγραφικό υποκείμενο.

Αυτό δεν καταστά «ιεροσυλία» ή «βεβήλωση» το εγχείρημα του σκηνοθέτη, όπως αναφέρουν πολλοί δογματικοί κριτικοί (κατ' εμέ) αλλά αναδεικνύει ότι το αρχαίο δράμα αποτελεί πολιτισμική κληρονομιά όλων των Ελλήνων και δευτερευόντως όλων των ανθρώπων παγκοσμίως· όχι της ελίτ και των λογίων. Είναι κτήμα ενός κόσμου εν συνόλω. Η κινηματογραφική παρέμβαση βοηθά στην διάδοση του αρχαίου δράματος και στην εξάπλωσή του, καταρρίπτοντας την άποψη που το θέλει κτήμα μελέτης μόνο των «καλλιεργημένων φιλολόγων». Οι τραγικοί ανήκουν σε όλους μας, διότι εξυγιάνουν την άνθιση του χαρακτήρα μας. Δεν αποτελούν κτήση των σκονισμένων βιβλιοθηκών αλλά όλων μας, λόγω του ανθρωπιστικού χαρακτήρα που τους διέπουν! Η αρχαία τραγωδία δεν είναι το ιερό άβατο, που δεν αγγίζεται από οποιοδήποτε καλλιτέχνη. Γιατί η τέχνη, εάν και εφόσον είναι αφομοιωμένη, δεν έχει «κανόνες πρέπουσας συμπεριφοράς»!

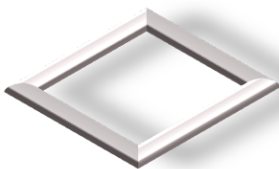
Επομένως, ο πειραματισμός του Μιχάλη Κακογιάννη αποτελεί για την ταινία μία υγιή επαναξιολόγηση του έργου που μεταμορφώνει το παρελθόν, μεταπλάθοντας τους προβληματισμούς ενός σύγχρονου κόσμου. Για αυτόν τον λόγο, άλλωστε, η ταινία μέχρι και σήμερα έχει αξία· μας αφορά όλους, κριτικούς και απλούς θεατές. Είναι έργο τέχνης, που αντέχει στον χρόνο λόγω της δυνατότητας του σκηνοθέτη να αφηγηθεί με άλλα μέσα (όπως παραδείγματος χάριν είναι το φυσικό τοπίο που κάνει πρωταγωνιστή του) και να στηλιτεύσει μέσα από την ταινία του την κατάσταση της εποχής του.

Ως εκ τούτου, οφείλουμε, απλοί θεατές, κριτικοί, θεατρολόγοι και ιστορικοί του κινηματογράφου, να μην παραμένουμε μονολιθικοί και κοντόφθαλμοι, εκ των προτέρων καχύποπτοι στο κεφάλαιο της αναβίωσης του αρχαίου δράματος αλλά να επιζητούμε τον γόνιμο διάλογο, προβληματισμό και κριτική που φέρουν αυτά τα έργα. Το αρχαίο δράμα χαρακτηρίζεται από το ατελείωτο του σχολιασμού και της ερμηνείας, προσφέρεται δηλαδή προς ακατάπαυστο διάλογο και ανάλυση. Αυτή είναι η γοητεία του! Το αρχαίο δράμα είναι ευλύγιστο καλλιτεχνικό έργο που δύναται να αξιολογηθεί με πάρα πολλές και διαφορετικές ερμηνείες. Εκτιμώ, ότι ο καλλιτέχνης που επιλέγει να αναβιώσει ένα αρχαιοελληνικό έργο (όπως η συγκεκριμένη περίπτωση του Μιχάλη Κακογιάννη που αναλύουμε) συμβάλλει στον ακριβέστερο καθορισμό των ερμηνειών. Αυτό, όμως, δεν γίνεται μέσω του παραδοσιακού τρόπου δηλαδή της ανάγνωσης αλλά μέσω της μεταφοράς, της

αναβίωσης του έργου από το μέσο που επιλέγει ο εκάστοτε καλλιτέχνης (και που στην προκείμενη περίπτωση είναι ο κινηματογράφος).

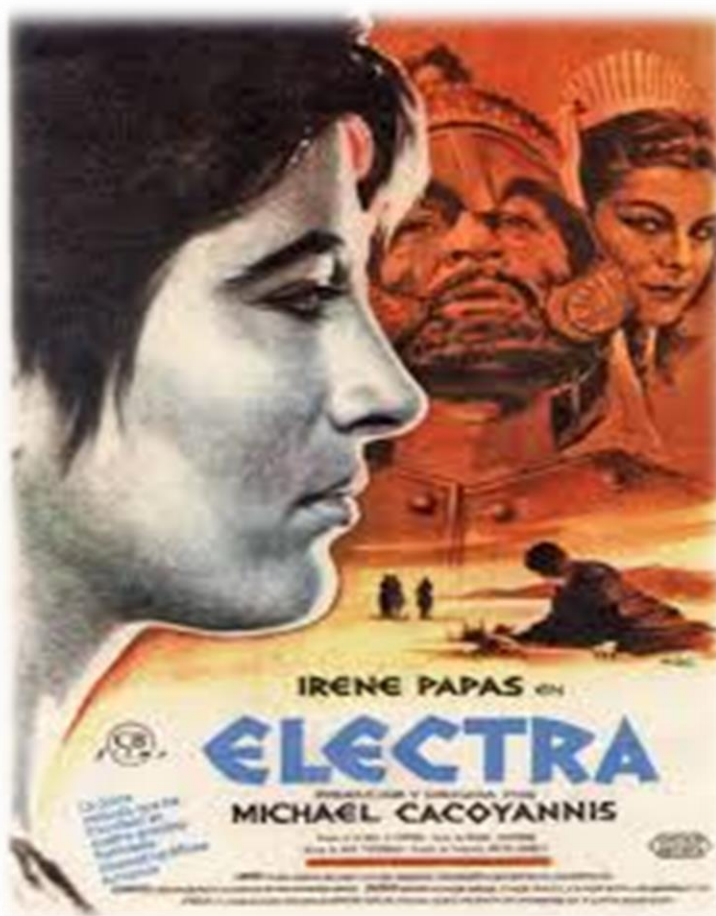
Η αυστηρή, λογοκεντρική θέση που αναφέρεται στο απαράβιαστο του κειμένου, θεωρώ, ότι αποτελεί μία δουλική και άβουλη απομίμηση του ποιητικού λόγου. Για ποιο λόγο να παραμείνουμε προσκολλημένοι μόνο στο κείμενο, όταν η ματιά του σκηνοθέτη στο ίδιο δύναται να διαμορφώσει εξ αρχής την παράδοση; Εξάλλου το θέατρο και για τους αρχαίους προγόνους ήταν κατεξοχήν προφορική παράδοση και όχι αναγνωστική, έχοντας έντονα τα στοιχεία του μύθου και της θεατρικής αναπαράστασης. Η δραματολογία ως όρος αποτελεί έναν νεολογισμό που εισήχθη από τους μεταγενέστερους μελετητές. Το έργο των αρχαίων τραγικών ήταν γνωστό από την μεταφορά των κειμένων τους στην θεατρική πράξη, δεν είχε αναγνωστικό χαρακτήρα (τουλάχιστον την κλασσική περίοδο). Επομένως, εκτιμώ ότι το αρχαίο δράμα δύναται και επιβάλλεται να έχει καλλιτεχνικό χαρακτήρα, διευρύνοντας τα μηνύματά του στον απλό λαό και επιβεβαιώνοντας τον δημοκρατικό του χαρακτήρα από τον οποίο, άλλωστε, γεννήθηκε όντας παιδί της χρυσής Πεντηκονταετίας του Περικλή.

Καταληκτικά, στην προκείμενη περίπτωση της κινηματογραφικής απόδοσης της Ηλέκτρας του Ευριπίδη από τον Μιχάλη Κακογιάννη οφείλουμε να πούμε ότι διατηρούνται οι ισορροπίες καθώς ο πειραματισμός του σκηνοθέτη δεν καταστρέφει ούτε αποδομεί την τραγική παράδοση αλλά την αναδεικνύει με καλύτερο τρόπο. Ο πειραματισμός υπάρχει, είναι καλαίσθητος και δεν μειώνει το μεγαλείο του κειμένου, όντας αφομοιωμένος και ουσιαστικός. Ο Κακογιάννης, που όπως φαίνεται, γνωρίζει άριστα το πρωτότυπο αρχαιοελληνικό κείμενο καταφέρνει να το εκφράσει μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας. Η ταινία του δεν αποτελεί ισοπεδωτική πρωτοπορία που ξηλώνει το παρελθόν καθώς δεν επρόκειτο για το παράτολμο και τρελό εγχείρημα των μη ώριμων μεταμοντερνιστών που δυστυχώς, βλέπουμε συχνότατα στις μέρες μας. Αντιθέτως, είναι ένας σκηνοθέτης που σμιλεύει τα καθάραιμα θεατρικά στοιχεία με την δική του δημιουργική πινελιά γνωρίζοντας ουσιαστικά τους λόγους για τους οποίους προβαίνει στις παρεμβάσεις, αποκλίσεις και καινοτομίες του.



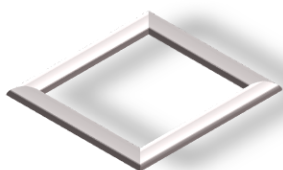
# Παρατήματα

---



# Η ταυτότητα της ταινίας<sup>201</sup>

| Βασικοί Συντελεστές        | Ονόματα                                                    |
|----------------------------|------------------------------------------------------------|
| Πρωτότυπος τίτλος          | Ηλέκτρα<br>(βασιζόμενο στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη) |
| Παραγωγή                   | Finos Film                                                 |
| Ημερομηνία πρώτης προβολής | 29 Σεπτεμβρίου 1962                                        |
| Σκηνοθεσία                 | Κακογιάννης Μιχάλης                                        |
| Σενάριο                    | Κακογιάννης Μιχάλης                                        |
| Σκηνικά & κοστούμια        | Βασιλείου Σπύρος                                           |
| Μουσική (σύνθεση)          | Θεοδωράκης Μίκης                                           |
| Διεύθυνση φωτογραφίας      | Walter Lassaly                                             |
| Ρόλος                      | Ονόματα ηθοποιών                                           |
| Ηλέκτρα                    | Παπά Ειρήνη                                                |
| Ορέστης                    | Φέρτης Γιάννης                                             |
| Κλυταιμνήστρα              | Κατσέλη Αλέκα                                              |
| Αίγισθος                   | Ραζής Φοίβος                                               |
| Διδάσκαλος γέροντας        | Κατράκης Μάνος                                             |
| Γεωργός                    | Περγιάλης Νότης                                            |
| Πυλάδης                    | Τάκης Εμμανουήλ                                            |
| Αγαμέμνωνας                | Δημητρίεφ Θεόδωρος                                         |
| Κορυφαία του Χορού         | Ιωαννίδου Θεανώ                                            |



<sup>201</sup> Το παρόν μέρος του Παραρτήματος δίνεται σε σχεδιαγραμμική μορφή πίνακα. Στην εργασία έχει μνημονευθεί και εντός του κειμένου επί Πρώτου Κεφαλαίου (σελ. 15 & 16).

# Γλωσσάριο βασικών ορολογιών του κινηματογράφου<sup>202</sup>

**Dolly:** Ειδικό μηχανήμα με ράγες και ρόδες, πάνω στο οποίο τοποθετείται η κάμερα και αλλάζει πολύ γρήγορα χώρο (χρησιμοποιείται στο τράβελινγκ).

**Espace- off:** Το επίπεδο του κάδρου, κατά το οποίο το περιεχόμενο των πλάνων και των σκηνών δεν συμπεριλαμβάνεται μέσα στην οθόνη και δεν είναι φανερό στον θεατή.

**Espace- on:** Το επίπεδο του κάδρου, κατά το οποίο το περιεχόμενο των πλάνων και των σκηνών συμπεριλαμβάνεται μέσα στην οθόνη και είναι φανερό στον θεατή.

**Flash back:** Προδρομική αφήγηση. Μέσο απόδοσης του χρόνου προς τα πίσω· απόδοση του παρελθόντος (ή και των συνειρμών, σκέψεων, ονείρων).

**Steadicam:** Εργαλείο που απορροφά τους κραδασμούς. Χρησιμοποιείται στο τράβελινγκ για να είναι πιο ομαλά και ομοιόμορφα.

**Zoom in:** Τεχνική κατά την οποία η κάμερα είναι ακίνητη και κινείται ο φακός προς τα μπροστά πλησιάζοντας τον ηθοποιό ή το αντικείμενο. Παρατηρείται ένα σύρσιμο του φακού προς τα μπροστά. Δεν ταυτίζεται με το κοντινό πλάνο, καθώς δεν υπάρχει κατ.

**Zoom out:** Τεχνική κατά την οποία η κάμερα είναι ακίνητη και κινείται ο φακός προς τα πίσω απομακρύνοντας από τον ηθοποιό ή το αντικείμενο. Παρατηρείται ένα σύρσιμο του φακού προς τα πίσω. Δεν ταυτίζεται με το γενικό πλάνο, καθώς δεν υπάρχει κατ.

**Αφηγηματικό μοντάζ (γενικότερα):** Η ένωση και συρραφή των πλάνων που σχετίζεται με τον τρόπο που αποδίδεται ο χρόνος.

**Αφηγηματικό αντίστροφο μοντάζ:** Εκείνο που ανατρέπει την λογική αίσθηση του χρόνου. Χαρακτηρίζεται από flash back, κινηματογράφηση σκέψεων και συνειρμών.

**Αφηγηματικό γραμμικό μοντάζ:** Εκείνο που τηρεί και σέβεται την λογική αίσθηση του χρόνου. Διατηρεί την αίσθηση της αρχής, μέσης και τέλους (είτε σπασμωδικά, είτε συνεχόμενα).

**Αφηγηματικό διαδοχικό μοντάζ:** Εκείνο κατά το οποίο εναλλάσσονται πολλές και διαφορετικές δράσεις ταυτόχρονα, σε διαφορετικό τόπο. Όμως, το αποτέλεσμα, η έκβαση και το συμπέρασμα είναι κοινά (αποτελεί εφεύρεση του David Wark Griffith).

<sup>202</sup> Οι όροι παραδίδονται με αλφαβητική σειρά, καθώς επίσης μνημονεύονται και εκείνοι που δεν σχετίζονται με την ταινία, για να κατανοηθεί κατ' αναλογία τι απουσιάζει από την ίδια. Το παρόν κεφάλαιο του παραρτήματος προσφέρεται για διευκόλυνση επιπλέον μελέτης του αναγνώστη.

**Αφηγηματικό παράλληλο μοντάζ:** Εκείνο κατά το οποίο εναλλάσσονται πολλές και διαφορετικές δράσεις ταυτόχρονα, σε διαφορετικό τόπο. Όμως, το αποτέλεσμα, η έκβαση και το συμπέρασμα δεν είναι κοινά (αποτελεί εφεύρεση του *David Wark Griffith*).

**Βάθος πεδίου:** Καθαρό πλάνο (χωρίς ζώνη φλου) και μεγάλο σε διάρκεια χωρίς κατ. Η κάμερα είναι στατική και κινούνται οι ηθοποιοί.

**Γενικό πλάνο:** Εκείνο στο οποίο διακρίνεται η κίνηση σωμάτων και αντικειμένων (ανάγεται στην κλίμακα του πλάνου σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο).

**Γωνία λήψης:** Η θέση και τοποθέτηση της μηχανής.

**Εφέ γροθιάς:** Πολύ απότομο zoom in είτε zoom out.

**Κάδρο:** Το περιεχόμενο του πλάνου, ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης περνά την ματιά του, την δημιουργία και την δική του πραγματικότητα στο πανί. Αποτελεί την ταυτότητα του σκηνοθέτη.

**Κατασκευασμένο τεχνητό ντεκόρ:** Εκμετάλλευση του εσωτερικού χώρου, χρήση studio δηλαδή.

**Κινηματογραφημένος διάλογος ή *champ contre champ*:** Εναλλαγή Ραπροσέ πλάνων με κριτήριο τον ομιλητή. Οι ηθοποιοί δεν κοιτούν την κάμερα αλλά τον συνομιλητή τους. Αποτελεί τον συνηθέστερο και φυσικότερο τρόπο απόδοσης των διαλόγων.

**Κινηματογραφικός χρόνος:** Η κυριολεκτική διάρκεια της ταινίας.

**Κοντινό ή Γκρο πλάνο:** Εκείνο στο οποίο γίνεται εστίαση σε πρόσωπα ή αντικείμενα από κοντά (ανάγεται στην κλίμακα του πλάνου σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο).

**Κοντρ Πλονζέ:** Γωνία λήψης κατά την οποία η κάμερα βρίσκεται κάτω από τον ηθοποιό ή το αντικείμενο.

**Λυρικό ή Ποιητικό μοντάζ:** Εκείνο που έχει καθαρά πολιτικό περιεχόμενο και αρέσκεται στην συναισθηματική ευαισθητοποίηση (αποτελεί εφεύρεση του *Vsevolod Pudovkin*). Ανάγεται στην γενικότερη κατηγορία του μοντάζ της Σοβιετικής Σχολής.

**Μεσαίο ή Αμερικέν πλάνο:** Εκείνο στο οποίο διακρίνεται το μέρος του σώματος από τα γόνατα και πάνω (ανάγεται στην κλίμακα του πλάνου σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο).

**Μετωπικότητα:** Κάμερα απέναντι από τον ηθοποιό.

**Μοντάζ Ατραξιόν ή Ιδεολογικό μοντάζ ή Κινηματογράφος γροθιά:** Το μοντάζ που χαρακτηρίζεται από καθαρά πολιτικό περιεχόμενο και απαλλάσσεται από το συναίσθημα (αποτελεί εφεύρεση του *Sergei Eisenstein*). Ανάγεται στην γενικότερη κατηγορία του μοντάζ της Σοβιετικής Σχολής.

**Μοντάζ της Σοβιετικής Σχολής (γενικότερα):** Η ένωση και συρραφή των πλάνων που μεταδίδει στον θεατή εντυπώσεις. Ο κύριος άξονάς του είναι η ξεκάθαρη πολιτική του θέση.

**Μοντάζ των Ιδεών ή Κινηματογράφος μάτι:** Η εξέλιξη του ντοκιμαντέρ που πρότειναν οι αδερφοί Lumiere, κατά το οποίο αναδεικνύεται και η υποκειμενική ματιά (αποτελεί εφεύρεση του Dziga Vertov). Ανάγεται στην γενικότερη κατηγορία του μοντάζ της Σοβιετικής Σχολής.

**Μοντάζ (γενικότερα):** Η ένωση, η συρραφή των πλάνων με στόχο την αίσθηση της συνέχειας, του ρυθμού και του χρόνου.

**Μπούστο πλάνο:** Εκείνο στο οποίο διακρίνεται το μέρος του σώματος από το στήθος και πάνω. Λείπει ένα μικρό κομμάτι του Πρεμιέρ (ανάγεται στην κλίμακα του πλάνου σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο).

**Ντεκόρ:** Ο τρόπος με τον οποίο είναι διακοσμημένος ο κινηματογραφημένος χώρος.

**Ντεκουπάζ:** Η σχεδιαγραφμική μορφή του σεναρίου με απλούστερο και επιγραμμτικό τρόπο. Διευκρινίζει τον τόπο, χρόνο, τα πρόσωπα και τους διαλόγους των ιδιών.

**Πανοραμίκ:** Κίνηση της κάμερας, κατά την οποία η ίδια είναι σταθερή στον άξονά της και κάνει περιστροφές είτε δεξιά, είτε αριστερά.

**Πλάνο γυρίσματος:** Ό,τι συμβαίνει μέσα στον φυσικό χώρο των ηθοποιών από την στιγμή που ο σκηνοθέτης λέει «πάμε» μέχρι να ξαναπεί «στοπ».

**Πλάνο μοντάζ ή προβολής:** Το μέρος φιλμ ανάμεσα στις ενώσεις, στα δύο κολλήματα. Το πλάνο που βλέπει ο θεατής μετά την τελική επεξεργασία της συρραφής.

**Πλάνο σεκάνς ή μονοπλάνο:** Μεγάλο πλάνο σε διάρκεια, που παραδοσιακά κινείται μέσα στον ίδιο χώρο και συνήθως δεν αλλάζει τόπο. Δεν έχει στοπ και διακοπές τόσο στο γύρισμα όσο και στο μοντάζ.

**Πλάνο σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο:** Η απόσταση της κάμερας από τον ηθοποιό ή το αντικείμενο συνιστά και συγκεκριμένο πλάνο. Έτσι, δημιουργείται μία διαδοχική κλίμακα πλάνων από τα γενικότερα στα κοντινότερα.

**Πλάνο (γενικότερα):** Η βασική ενότητα μίας κινηματογραφικής ταινίας, το πρώτο κύτταρό της που σχετίζεται με τις συνδέσεις, αρθρώσεις και την σχέση τόπου, χρόνου. Αλλάζει πάντα μέσω «κατ».

**Πλονζέ:** Γωνία λήψης κατά την οποία η κάμερα/ μηχανή βρίσκεται πάνω από τον ηθοποιό ή το αντικείμενο.

**Πολύ γενικό πλάνο:** Εκείνο στο οποίο διακρίνεται το φυσικό ή αστικό τοπίο. Δίνει την αίσθηση του ορίζοντα (ανάγεται στην κλίμακα του πλάνου σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο).

**Πολύ κοντινό ή τρε γκρο πλάνο:** Εκείνο που αποκρυπτογραφεί λεπτομέρειες, όπως μάτια, δάκρυα, χείλη και τα λοιπά (ανάγεται στην κλίμακα του πλάνου

σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο).

**Πρεμιέρ πλάνο:** Τηλεοπτικό πλάνο ειδήσεων (ανάγεται στην κλίμακα του πλάνου σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο).

**Ρακόρ άξονα ή ρακόρ κατεύθυνσης:** Ο άξονας καθορίζει το βλέμμα των ηθοποιών, το οποίο γίνεται μία νοερή γραμμή επικοινωνίας.

**Ρακόρ σε επίπεδο εμφάνισης:** Η καταγραφή όλων των λεπτομερειών των αντικειμένων, για να μην υπάρχουν λάθη (ως προς τα χρώματα, σχήματα, παρουσία ή απουσία αντικειμένων και τα λοιπά). Το ρακόρ σε επίπεδο εμφάνισης εξασφαλίζει ο script.

**Ρακόρ των 180 μοιρών:** Σε περίπτωση κινηματογράφησης ενός ή περισσότερων ατόμων η κάμερα δεν φεύγει από το ημικύκλιο των 180 μοιρών. Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης δεν κινηματογραφεί τους ηθοποιούς πίσω από το ημικύκλιο.

**Ρακόρ (γενικότερα):** Η σωστή σύνδεση και σύνθεση των πλάνων του αφηγηματικού μοντάζ. Τήρηση ρακόρ δεν υπάρχει στο μοντάζ της Σοβιετικής Σχολής αλλά μόνο στο αφηγηματικό.

**Ραπροσέ πλάνο:** Εκείνο στο οποίο διακρίνεται το μέρος του σώματος από την μέση και πάνω· είναι γνωστό στους διαλόγους και προσδίδει ρεαλιστικό χαρακτήρα (ανάγεται στην κλίμακα του πλάνου σύμφωνα με την απόσταση της κινηματογραφικής μηχανής από το ανθρώπινο σώμα ή αντικείμενο).

**Σενάριο:** Η ιστορία και υπόθεση της μυθοπλασίας. Έχει αφηγηματικό χαρακτήρα.

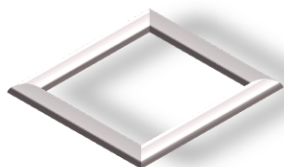
**Σκηνή:** Το συνολικότερο μέρος του φιλμ, που συμπεριλαμβάνει πολλά και περισσότερα πλάνα. Είναι η ενότητα πολλών περισσότερων πλάνων. Αλλάζει με κριτήριο τον τόπο, τον χρόνο και την δράση.

**Στατικότητα:** Ακίνητη κάμερα.

**Τράβελινγκ:** Κίνηση της κάμερας κατά την οποία η ίδια είναι σταθερή πάνω σε ένα αντικείμενο που κινείται (όχι στο χέρι ή στον ώμο) και ακολουθεί τον ηθοποιό ή το αντικείμενο.

**Φιλμικός χρόνος:** Η διάρκεια της ιστορίας της υπόθεσης.

**Φυσικό ντεκόρ ή ρεαλιστικός χώρος:** Εκμετάλλευση φυσικού τοπίου και εξωτερικού χώρου (αισθητικά το αγαπά το ντοκιμαντέρ αλλά δύναται να υπάρχει και στην μυθοπλασία).



# Βιβλιογραφία<sup>203</sup>

## ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ:

---

- Βαλούκος, Κ. (2002). *Από τη σκηνή στην οθόνη*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του κινηματογράφου: Οι δημιουργοί*. Τόμος Α'. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του κινηματογράφου: Οι δημιουργοί*. Τόμος Β'. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γουδέλης, Τ. (1995). *Τρεις τραγωδίες του Ευριπίδη από τον Κακογιάννη*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Γουδέλης, Τ. (2003). Σύνθετα σύμβολα, πολλαπλές ερμηνείες. Στο: Μ. Δημόπουλος (επιμ.), *Σινεμυθολογία. Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*. (σσ. 74- 87). Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα.
- Γυπαράκη, Μ. (Νοέμβριος 2010). *Μιχάλης Κακογιάννης, Κινηματογράφος*. Αθήνα: ΜΙΛΗΤΟΣ.
- Εκδοτική Αθηνών (2000). *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*. Τόμος ΙΣΤ'. Αθήνα.
- Κακογιάννης, Μ. (1990). *Δηλαδή...* Αθήνα: Καστανιώτη.
- Κακογιάννης, Μ. (2003). *Τριλογία: Ιφιγένεια, Τρωάδες, Ηλέκτρα*. Αθήνα: ΙΤΑΝΟΣ.<sup>204</sup>
- Καλαβρουσιώτου, Δ. (2011). *Σκέψεις περί του αρχαίου δράματος*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Κολωνιάς, Μ. (1995). *Η Ηλέκτρα στις Κάννες*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Κυριακός, Κ. (2003). Αρχαιόμυθη θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος. Μια διαγραμματική παρουσίαση. Στο: Μ. Δημόπουλος (επιμ.), *Σινεμυθολογία. Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*. (σσ. 51- 73). Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα.
- Λιναρδάτος, Σ. (Δεκέμβριος 1977). *Από τον εμφύλιο στην Χούντα*. Τόμος Α' (1949- 1952). Αθήνα: Παπαζήση.

---

<sup>203</sup> Παραδίδεται με αλφαβητική σειρά.

<sup>204</sup> Προέλευση φωτογραφικού υλικού.

Μαρκεζίνης, Σ. (Δεκέμβριος 1994). *Σύγχρονη πολιτική ιστορία Ελλάδος (1952-1975)*. Τόμος Γ'. Αθήνα: Πάπυρος.

Μητροπούλου, Α. (Νοέμβριος 2006). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήση.

Μοσχοβάκης, Α. (1995). *Μιχάλης Κακογιάννης. Από την ηθογραφία στην τραγωδία*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Μπακονικόλα, Χ. (2005). *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Πούχγερ, Β. (2016). *Κερκίδες και διαζώματα: Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*. Αθήνα: Ηρόδοτος.

Ρούσος, Τ. (1992). *Ευριπίδης. Ηλέκτρα*. Έκδοση Β'. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών Βιβλιοθήκη Ελλήνων Συγγραφέων.

Σιάφκος, Χ. (2009). *Μιχάλης Κακογιάννης σε πρώτο πλάνο*. Αθήνα: Ψυχογιός.

Σολδάτος, Γ. (2004). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου· ντοκουμέντα (1900- 1970)*. Τόμος Δ'. Αθήνα: Αιγόκερως.

Συκουτρής, Ι. (2004). *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών Ελληνική Βιβλιοθήκη.

Τοπούζης, Κ. (1955). *Ηλέκτρα- Ευριπίδης*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Τριανταφυλλίδης, Ι. & Κακογιάννης, Μ. (Νοέμβριος 2014). *Ο Μιχάλης Κακογιάννης μιλάει στον Ιάσωνα Τριανταφυλλίδη*. Αθήνα: Andy's Publishers.

Τσουκαλάς, Κ. (Δεκέμβριος 1981). *Η ελληνική τραγωδία από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*. Αθήνα: Λιβάνης.

#### **ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ:** <sup>205</sup>

Aumunt, J. (2009). *Κινηματογράφος και Σκηνοθεσία*. Μτφρ. Μ. Κουτάλου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Bablet, D. (2008). *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας (1887- 1914)*. Τόμος Α'. Μτφρ. Δ. Κωνσταντινίδης. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Bakoyanni, A. (January 2008). "All is well that ends tragically: Filming Greek tragedy in modern Greece". *Bulletin of the Institute of classical studies* (51): 119- 167.

<sup>205</sup> Η διάκριση της βιβλιογραφίας σε ελληνόγλωσση και ξενόγλωσση έγινε με κριτήριο τους λατινικούς χαρακτήρες του ονόματος και επίθετου του/ της συγγραφέα και όχι μέσω της χρησιμοποιούμενης γλώσσας του βιβλίου. Ως εκ τούτου, γίνεται αναφορά στον μεταφραστή/στη μεταφράστρια, εάν και εφόσον υπάρχει. Παραδίδεται με αλφαβητική σειρά.

Bakoyanni, A. (January 2008). "Electra on the silver screen: Michael Cacoyannis' cinematic reception of Euripides' tragedy". *Bulletin of the Institute of classical studies* (55): 153- 194.

Beardsley, M. C. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. Μτφρ. Δ. Κουρτόβικ & Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Blanck, H. (2007). *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων*. Έκδοση Β'. Μτφρ. Α. Μουστάκα. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2006). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Μτφρ. Κ. Κοκκινίδη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Burian, P. (2018). Διασκευές της τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη: Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα. Στο: P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία: από το πανεπιστήμιο του Κάμπριτζ*. (σσ. 343- 428). Μτφρ. Ρόζη Α. & Βαλάκας Κ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Clogg, R. (2002). *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770- 2000*. Έκδοση Β'. Μτφρ. Α. Παπαδάκη. Αθήνα: Κάτοπτρο.

Gomery, D. (1998). *Η ιστορία του κινηματογράφου*. Μτφρ. Μ. Ταλαντοπούλου. Αθήνα: ΕΛΛΗΝ.

Gray, H. (1963). "Electra by Michael Cacoyannis". *Film Quarterly* (4): 56- 59.

Jomaron, J. (2016). *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας (1914- 1940)*. Τόμος Β'. Μτφρ. Δ. Κωνσταντινίδης. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Jung, C. G. (Ιανουάριος 1988). *Το πνεύμα στον άνθρωπο, την τέχνη και την λογοτεχνία*. Μτφρ. Γ. Μπαρουξής. Αθήνα: Ιαμβλίκος.

Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*. Μτφρ. Δ. Κουρτόβικ. Αθήνα: Κάλβος.

McDonald, M. (1989). *Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο: Η ορατή καρδιά*. Μτφρ. Ε. Μπελιές. Αθήνα: Εστία.

McDonald, M. (1989). *Οι όροι της ευτυχίας στις τραγωδίες του Ευριπίδη*. Μτφρ. Ε. Μπελιές. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

Meynaud, J. & Μερλόπουλος, Π. & Νοταράς, Γ. (Νοέμβριος 2002). *Οι πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα. 1946- 1965*. Τόμος Α'. Μτφρ. Μερλόπουλος, Π. Αθήνα: Σαββάλας.

Pekridou, A. (2008). *Η μόδα στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Δ.Γ. Γεωργοβασίλης & Μ. Φράϊμπερ. Αθήνα: Δ. Ν. Παπαδήμα.

Pinel, V. (2006). *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*. Μτφρ. Μ. Καρρά. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Pinel, V. (2013). *Το Μοντάζ*. Μτφρ. Α. Μπαλτά. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Romilly, J. (1996). *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*. Μτφρ. Κ. Μηλιαρέση Αθανασίου. Αθήνα: Εκδόσεις Το Άστυ.

Romilly, J. (1997). *Αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μτφρ. Μ. Καρδαμίτσα Ψυχογιού. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Romilly, J. (2000). *Η εξέλιξη του πάθους. Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*. Μτφρ. Κ. Μηλιαρέση Αθανασίου. Αθήνα: Το Άστυ.

Romilly, J. (2001). *Ο χρόνος στην Ελληνική τραγωδία*. Μτφρ. Σ. Λουμάνη & Χ. Μαρσέλλος. Αθήνα: Το Άστυ.

Romilly, J. (2011). *Η νεωτερικότητα του Ευριπίδη*. Μτφρ. Α. Στασινοπούλου Σκιαδά. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

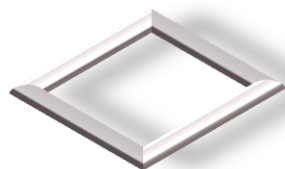
Said, S. & Trede, M. & Boulluec A. (2001). *Ιστορία της Ελληνικής λογοτεχνίας*. Τόμος Α'. Μτφρ. Γ. Ξ. Καραμάνου & Δ. Τσιλιδέρδης & Β. Πόθου. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Siety, E. (2015). *Το Πλάνο*. Μτφρ. Σ. Καρκανιάς. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Solomon, J. (2003). *Η αρχαία τραγωδία στον κινηματογράφο*. Στο: Δημόπουλος Μ. (επιμ.), *Σινεμυθολογία. Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*. (σσ. 33- 49). Μτφρ. Ε. Λεβίδη. Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα.

Thompson, K. & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία του κινηματογράφου*. Μτφρ. Ν. Λέρος & Ρ. Κολαίτη. Αθήνα: Πατάκη.

Hardwick, L. (2012). *Πρόσληψη. Ερευνητικές Προσεγγίσεις*. Μτφρ. Ι. Καραμάνου. Αθήνα: Παπαζήση.



# Ιστολόγιο<sup>206</sup>

*Ηλέκτρα* (1962). Χρήση οπτικοακουστικού υλικού.

(Τελευταία επίσκεψη 14/ 03/ 2020):

<https://www.dailymotion.com/video/x14jgyx>

*Ηλέκτρα* (1962). Επίσημη ιστοσελίδα της Finos Film.

(Τελευταία επίσκεψη 14/ 03/ 2020):

<http://finosfilm.com/movies/view/56>

*MCF Τδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης*. Συνέντευξη για τις Τρωάδες.

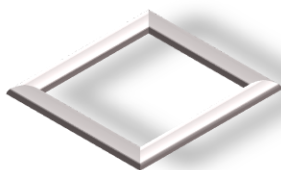
(Τελευταία επίσκεψη 20/ 12/ 2019):

<https://mcf.gr/language/el/%CE%B5%CE%BA%CE%B4%CE%B7%CE%BB%CF%8E%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/el-1040/>

*Ηλέκτρα* Μιχάλης Κακογιάννης. Φωτογραφικό υλικό από Google.

(Τελευταία επίσκεψη 14/ 03/ 2020):

[https://www.google.com/search?q=%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CE%BA%CF%84%CF%81%CE%B1+%CE%BC%CE%B9%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B7%CF%82+%CE%BA%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82&rlz=1C1GCEA\\_enGR807GR809&sxsrf=ACYBGNTHTHECwIFz8z9DcOs844Koa-0cg:1573843665472&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwipwvLE8OzLAhXOGewKHeXYBzQQ\\_AUIEigB&biw=1024&bih=657](https://www.google.com/search?q=%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CE%BA%CF%84%CF%81%CE%B1+%CE%BC%CE%B9%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B7%CF%82+%CE%BA%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82&rlz=1C1GCEA_enGR807GR809&sxsrf=ACYBGNTHTHECwIFz8z9DcOs844Koa-0cg:1573843665472&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwipwvLE8OzLAhXOGewKHeXYBzQQ_AUIEigB&biw=1024&bih=657)



---

<sup>206</sup> Οι τίτλοι μπροστά από κάθε ηλεκτρονική διεύθυνση (link) παραδίδονται με αλφαβητική σειρά.

# Ευρετήριο

| Όροι <sup>207</sup>                               | Σελίδες <sup>208</sup>                                                                     |
|---------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| 21 <sup>η</sup> Απριλίου 1967                     | 54, 55                                                                                     |
| Carl Gustav Jung                                  | 23, 50, 73                                                                                 |
| David Wark Griffith                               | 39, 44, 67, 68                                                                             |
| Dolly                                             | 67                                                                                         |
| Dziga Vertov                                      | 69                                                                                         |
| Edward Gordon Craig                               | 34                                                                                         |
| Espace- off                                       | 67                                                                                         |
| Espace- on                                        | 67                                                                                         |
| Finos Film                                        | 15, 66, 75                                                                                 |
| Flash back                                        | 37, 67                                                                                     |
| George Melies                                     | 13, 36                                                                                     |
| Hugh Lloyd Jones                                  | 16                                                                                         |
| Le Monde                                          | 16                                                                                         |
| Lex talionis (λατινικός όρος)                     | 26                                                                                         |
| Marcel Pagnol                                     | 19                                                                                         |
| Sergei Eisenstein                                 | 68                                                                                         |
| Sigmund Freud                                     | 23                                                                                         |
| Steadicam                                         | 67                                                                                         |
| Studio                                            | 40, 68, 72, 73                                                                             |
| The New York Times                                | 6, 16                                                                                      |
| Vsevolod Pudovkin                                 | 68                                                                                         |
| Walter Lassaly                                    | 16, 66                                                                                     |
| Zoom in                                           | 67, 68                                                                                     |
| Zoom out                                          | 67, 68                                                                                     |
| Αγαμέμνωνας                                       | 16, 19, 20, 21, 24, 25, 30, 32, 33, 37, 38, 39, 42, 44, 45, 46, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 66 |
| Αγγειογραφία                                      | 49                                                                                         |
| Αγγελιαφόρος                                      | 22, 43                                                                                     |
| Αγώνες Λόγων                                      | 24, 32                                                                                     |
| Αδερφοί Lumiere                                   | 13, 69                                                                                     |
| Αίγισθος                                          | 16, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 38, 42, 43, 44, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 61     |
| Αισχύλος & αισχύλειος/-α/-ο                       | 9, 25, 26, 31, 32, 33, 40, 74                                                              |
| Άκρα Δεξιά/ Αχροδεξιά                             | 53, 54, 55                                                                                 |
| Αμερική & Αμερικανικός/-ή/-ό & Αμερικανός         | 35, 52, 53, 54, 55                                                                         |
| Αμοιβαίον                                         | 25                                                                                         |
| Αναβίωση (ενν.: του αρχαίου δράματος)             | 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 33, 49, 63, 64                                            |
| Αναγνώριση<br>(ενν.: του Ορέστη και της Ηλέκτρας) | 20, 21, 27, 29                                                                             |
| Αναδρομή (ενν.: στο αφηγηματικό παρελθόν)         | 36, 37                                                                                     |
| Αναλογικό εκλογικό σύστημα                        | 52                                                                                         |
| Αναξυρίδα                                         | 49                                                                                         |
| Ανένδοτος αγώνας (ενν.: <sup>209</sup> του 1961)  | 53                                                                                         |

<sup>207</sup> Οι όροι παραδίδονται με αλφαβητική σειρά.

<sup>208</sup> Στις προτεινόμενες σελίδες λαμβάνονται υπόψιν οι παραπομπές και η βιβλιογραφία (πέραν του χειμένου αναφοράς).

<sup>209</sup> Η συντομογραφία αναφέρεται στην λέξη «εννοείται».

| Όροι                                                                                                              | Σελίδες                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Αποδέκτης (ενν.: του έργου τέχνης)                                                                                | 10, 28, 42, 46, 50, 62                                                                                                        |
| Απόλλωνας & Απολλώνιος                                                                                            | 19, 20, 25, 28                                                                                                                |
| Άργος                                                                                                             | 37, 59, 60                                                                                                                    |
| Άρειος Πάγος                                                                                                      | 33                                                                                                                            |
| Αριστερά & Αριστερός<br>(ενν.: ως πολιτική παράταξη)                                                              | 51, 52, 53, 54, 55                                                                                                            |
| Αριστοτέλης & αριστοτελικός/ -ή/ -ό                                                                               | 8, 20, 21, 36, 62, 72                                                                                                         |
| Αριστοφάνης                                                                                                       | 9, 10                                                                                                                         |
| Ασπρόμαυρος (ενν.: κινηματογράφος)                                                                                | 13, 35                                                                                                                        |
| Άτη                                                                                                               | 25                                                                                                                            |
| Ατρείδες                                                                                                          | 15, 19, 26, 31, 37, 57                                                                                                        |
| Αφηγηματικό αντίστροφο μοντάζ                                                                                     | 37, 67                                                                                                                        |
| Αφηγηματικό γραμμικό μοντάζ                                                                                       | 37, 40, 67                                                                                                                    |
| Αφηγηματικό διαδοχικό μοντάζ                                                                                      | 39, 67                                                                                                                        |
| Αφηγηματικό μοντάζ (γενικότερα)                                                                                   | 37, 39, 40, 67, 68, 70                                                                                                        |
| Αφηγηματικό παράλληλο μοντάζ                                                                                      | 68                                                                                                                            |
| Αχαιός/ Αχαιοί                                                                                                    | 20, 28                                                                                                                        |
| Βάθος πεδίου                                                                                                      | 35, 68                                                                                                                        |
| Βάρβαρος & βαρβαρικός & βαρβαρότητα & εκβαρβαρισμένος/ -η/ -ο                                                     | 27, 31, 49, 57                                                                                                                |
| Βασιλεία & βασιλικός/-ή/-ό & βασιλιάς & βασίλειο                                                                  | 19, 24, 30, 38, 43, 48, 54, 56, 58                                                                                            |
| Βασιλείου Σπύρος                                                                                                  | 15, 48, 66                                                                                                                    |
| Βασίλισσα (γενικότερα)                                                                                            | 21, 47, 53, 59                                                                                                                |
| Βασίλισσα Φρειδερίκη (ειδικότερα)                                                                                 | 54                                                                                                                            |
| Βωβός (ενν.: κινηματογράφος)                                                                                      | 13, 35, 46                                                                                                                    |
| Βωμολοχία                                                                                                         | 27, 44                                                                                                                        |
| Γαλλία                                                                                                            | 54                                                                                                                            |
| Γενικό πλάνο                                                                                                      | 41, 42, 68                                                                                                                    |
| Γεωργός                                                                                                           | 16, 19, 20, 25, 27, 29, 31, 40, 42, 49                                                                                        |
| Γκρο (ενν.: πλάνο)                                                                                                | 14, 44, 45, 46, 68                                                                                                            |
| Γωνία λήψης                                                                                                       | 35, 68, 69                                                                                                                    |
| Δεξιά (ενν.: ως πολιτική παράταξη)                                                                                | 51, 52, 53, 54, 55                                                                                                            |
| Δημήτριος Θεόδωρος                                                                                                | 16                                                                                                                            |
| Διδάσκαλος γέροντας                                                                                               | 16, 66                                                                                                                        |
| Δικτατορία                                                                                                        | 51, 54, 55, 62, 66                                                                                                            |
| Διονυσιακές Εορτές                                                                                                | 10                                                                                                                            |
| Διόσκουροι                                                                                                        | 26                                                                                                                            |
| Δραματική ποίηση                                                                                                  | 9, 10, 21                                                                                                                     |
| Δραματικοί Αγώνες                                                                                                 | 10                                                                                                                            |
| Έβδομη τέχνη                                                                                                      | 11, 13, 18, 35, 36, 46                                                                                                        |
| Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση<br>(ενν.: η πολιτική παράταξη)                                                          | 52                                                                                                                            |
| Εθνικό Θέατρο                                                                                                     | 14                                                                                                                            |
| Εθνικός Διχασμός                                                                                                  | 51                                                                                                                            |
| Ελλάδα & Έλληνας/ Ελληνίδα & Ελληνικός/-ή/-ό & ελληνοκυπριακός/-ή/-ό & αρχαιοελληνικός/-ή/-ό & νεοελληνικός/-ή/-ό | 8, 12, 14, 15, 16, 19, 24, 25, 28, 29, 31, 37, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 70, 71, 72, 73, 74 |
| Ελληνικός Συναγερμός<br>(ενν.: η πολιτική παράταξη)                                                               | 52                                                                                                                            |
| Εμφύλιος πόλεμος                                                                                                  | 51, 52, 55, 61, 62, 71                                                                                                        |
| Ενδυματολογία & ένδυμα                                                                                            | 8, 47, 48, 49                                                                                                                 |

| Όροι                                                | Σελίδες                                                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ένωση Κέντρου (ενν.: η πολιτική παράταξη)           | 53, 54                                                                                                                                                                                     |
| Εξωτερικός χώρος/ τόπος/ περιβάλλον                 | 40, 41, 42, 47                                                                                                                                                                             |
| Επίδραση<br>(ενν.: του αρχαίου δραματικού κειμένου) | 8, 9, 28, 34                                                                                                                                                                               |
| Επική ποίηση & έπος                                 | 10, 21                                                                                                                                                                                     |
| Έργο πηγή                                           | 8, 9, 10, 35                                                                                                                                                                               |
| Ερινύες                                             | 25, 33                                                                                                                                                                                     |
| Ευριπίδης & ευριπίδεις/-α/ -ο                       | 9, 15, 16, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 44, 50, 51, 55, 57, 59, 60, 63, 64, 66, 71, 72, 73                                                                  |
| Ευρώπη & Ευρωπαϊκός                                 | 52, 53, 55                                                                                                                                                                                 |
| Εφέ γροθιάς                                         | 68                                                                                                                                                                                         |
| Ηθοποιός                                            | 11, 14, 15, 16, 18, 19, 26, 29, 32, 34, 36, 37, 44, 45, 47, 48, 49, 66, 67, 68, 69, 70                                                                                                     |
| Ηλέκτρα                                             | 1, 2, 3, 7, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 66, 70, 71, 74, 75 |
| Θεατής                                              | 10, 11, 12, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 30, 32, 35, 36, 39, 40, 42, 45, 46, 47, 49, 58, 60, 67, 68, 69                                                                                         |
| Θεατρικότητα                                        | 12, 13, 15, 45, 48                                                                                                                                                                         |
| Θέατρο & θεατρικός/-ή/-ό                            | 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 45, 46, 48, 63, 64, 72, 73                                                                                       |
| Θεοδωράκης Μίχης                                    | 15, 37, 39, 41, 46, 47, 60, 66                                                                                                                                                             |
| Ιμάτιο                                              | 49                                                                                                                                                                                         |
| Ιστορία & ιστορικός/-ή/-ό                           | 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 35, 37, 39, 44, 46, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 62, 63, 70, 71, 72, 73, 74                                                                          |
| Ιφιγένεια                                           | 19, 24, 32, 57, 71                                                                                                                                                                         |
| Ιφιγένεια εν Αυλίδι                                 | 31                                                                                                                                                                                         |
| Ιωαννίδου Θεανώ                                     | 16, 66                                                                                                                                                                                     |
| Κάδρο                                               | 12, 18, 36, 37, 67, 68                                                                                                                                                                     |
| Κάθαρση                                             | 21, 26                                                                                                                                                                                     |
| Κακογιάννης Μιχάλης                                 | 1, 2, 3, 7, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 44, 49, 50, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 70, 71, 72, 74, 75                     |
| Καλλιτέχνης & καλλιτεχνικός/-ή/-ό                   | 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 32, 34, 35, 37, 49, 50, 51, 56, 62, 63, 64                                                                                                                      |
| Καραμανλής Κωνσταντίνος                             | 52, 53, 54, 55                                                                                                                                                                             |
| Κασσάνδρα                                           | 24, 25, 32, 57                                                                                                                                                                             |
| Κάστορας                                            | 26                                                                                                                                                                                         |
| Κατά ποιόν (ενν.: μέρη της τραγωδίας)               | 8, 36                                                                                                                                                                                      |
| Κατά ποσόν (ενν.: μέρη της τραγωδίας)               | 36                                                                                                                                                                                         |
| Κατασκευασμένο τεχνητό ντεκόρ                       | 40, 68                                                                                                                                                                                     |
| Κατοχή                                              | 51, 52                                                                                                                                                                                     |
| Κατράκης Μάνος                                      | 16, 19, 20, 29, 66                                                                                                                                                                         |
| Κατσέλη Αλέκα                                       | 16, 19, 23, 31, 39, 45, 66                                                                                                                                                                 |
| Κέντρο (ενν.: ως πολιτική παράταξη)                 | 54, 55                                                                                                                                                                                     |
| Κινηματογραφημένο θέατρο                            | 18, 19                                                                                                                                                                                     |
| Κινηματογραφημένος διάλογος/<br>Champ contre champ  | 68                                                                                                                                                                                         |

| Όροι                                                             | Σελίδες                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Κινηματογραφικός χρόνος</i>                                   | 68                                                                                                                 |
| <i>Κίνηση κάμερας</i>                                            | 35, 69, 70                                                                                                         |
| <i>Κλυταιμνήστρα</i>                                             | 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 37, 38, 39, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 66 |
| <i>Κοινό (ενν.: αποδέκτης, θεατής)</i>                           | 11, 14, 16, 50                                                                                                     |
| <i>Κομμός</i>                                                    | 42                                                                                                                 |
| <i>Κομμουνισμός &amp; κομμουνιστικός/-ή/-ό</i>                   | 51, 52                                                                                                             |
| <i>Κομμουνιστικό Κόμμα</i>                                       | 55                                                                                                                 |
| <i>Κοντινό πλάνο</i>                                             | 14, 44, 67, 68                                                                                                     |
| <i>Κοντρ Πλονζέ</i>                                              | 68                                                                                                                 |
| <i>Κορυφαία του Χορού</i>                                        | 16, 31, 61, 66                                                                                                     |
| <i>Κοστούμι</i>                                                  | 47, 66                                                                                                             |
| <i>Κοτοπούλη Μαρίκα</i>                                          | 46                                                                                                                 |
| <i>Κωμωδία &amp; κωμικός/-ή/-ό</i>                               | 9, 10                                                                                                              |
| <i>Λαμπράκης Γρηγόριος</i>                                       | 53                                                                                                                 |
| <i>Λογοτεχνία &amp; λογοτεχνικός/-ή /-ό</i>                      | 16, 18, 34, 73, 74                                                                                                 |
| <i>Λοξίας</i>                                                    | 19, 28                                                                                                             |
| <i>Λυρικό/ Ποιητικό μοντάζ</i>                                   | 68                                                                                                                 |
| <i>Μακαρέζος Νικόλαος</i>                                        | 54                                                                                                                 |
| <i>Μανίκι</i>                                                    | 49                                                                                                                 |
| <i>Μένανδρος</i>                                                 | 9                                                                                                                  |
| <i>Μεσαίο/ Αμερικέν πλάνο</i>                                    | 68                                                                                                                 |
| <i>Μεταμφίεση</i>                                                | 48                                                                                                                 |
| <i>Μεταξάς Ιωάννης</i>                                           | 55                                                                                                                 |
| <i>Μετεμφυλιακά χρόνια</i>                                       | 51                                                                                                                 |
| <i>Μετωπικότητα (ενν.: στην κάμερα)</i>                          | 68                                                                                                                 |
| <i>Μητροκτονία</i>                                               | 19, 24, 25, 26, 28, 30, 33, 39, 40, 45, 48, 62                                                                     |
| <i>Μοντάζ (γενικότερα)</i>                                       | 35, 36, 37, 39, 40, 46, 67, 68, 69, 70, 74                                                                         |
| <i>Μοντάζ Ατραξιόν/ Ιδεολογικό μοντάζ/ Κινηματογράφος γροθιά</i> | 68                                                                                                                 |
| <i>Μοντάζ της Σοβιετικής σχολής</i>                              | 68, 69, 70                                                                                                         |
| <i>Μοντάζ των Ιδεών/ Κινηματογράφος μάτι</i>                     | 69                                                                                                                 |
| <i>Μοσχοβάκης Αντώνης</i>                                        | 16, 72                                                                                                             |
| <i>Μουσική &amp; μουσικολόγος</i>                                | 15, 35, 36, 39, 41, 46, 47, 61, 66                                                                                 |
| <i>Μπούστο (ενν.: πλάνο)</i>                                     | 69                                                                                                                 |
| <i>Μυθοπλασία</i>                                                | 13, 18, 33, 36, 70                                                                                                 |
| <i>Μύθος</i>                                                     | 1, 2, 3, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 23, 26, 30, 31, 32, 36, 37, 56, 57, 58, 60, 64, 71, 74                            |
| <i>Μυκήνες</i>                                                   | 37                                                                                                                 |
| <i>ΝΑΤΟ</i>                                                      | 53                                                                                                                 |
| <i>Νέμεσις</i>                                                   | 25, 26                                                                                                             |
| <i>Νόμος της ανταπόδοσης</i>                                     | 26                                                                                                                 |
| <i>Ντεκόρ (γενικότερα)</i>                                       | 35, 40, 47, 68, 69, 70                                                                                             |
| <i>Ντεκουπάζ</i>                                                 | 18, 69                                                                                                             |
| <i>Ντοκιμαντέρ</i>                                               | 13, 36, 69, 70                                                                                                     |
| <i>Οιδιπόδειο σύμπλεγμα</i>                                      | 23                                                                                                                 |
| <i>Όμηρος/ ομηρικός</i>                                          | 10, 21                                                                                                             |
| <i>Ομιλών κινηματογράφος &amp; ομιλούσα ταινία</i>               | 35, 46                                                                                                             |
| <i>Ορέστεια</i>                                                  | 31, 32, 33, 40                                                                                                     |
| <i>Ορέστης</i>                                                   | 16, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 38, 39, 42, 43, 49, 56, 57, 58, 60, 66                             |
| <i>Ορχήστρα</i>                                                  | 10, 25                                                                                                             |

| Όροι                                                          | Σελίδες                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Πάθος- μάθος                                                  | 26                                                                                                                                                            |
| Παιδαγωγός                                                    | 19, 20, 21, 29                                                                                                                                                |
| Παλάτι                                                        | 19, 31, 38, 40, 41, 53, 59, 60                                                                                                                                |
| Πανοραμική (ενν.: κίνηση της κάμερας)                         | 69                                                                                                                                                            |
| Παπά Ειρήνη                                                   | 16, 19, 20, 23, 27, 28, 29, 44, 45, 66                                                                                                                        |
| Παπάγος Αλέξανδρος                                            | 52                                                                                                                                                            |
| Παπαδάκη Ελένη                                                | 46                                                                                                                                                            |
| Παπαδόπουλος Γεώργιος                                         | 51, 54                                                                                                                                                        |
| Παπανδρέου Γεώργιος                                           | 53, 54, 55                                                                                                                                                    |
| Παττακός Στυλιανός                                            | 54                                                                                                                                                            |
| Πέπλο                                                         | 48, 49                                                                                                                                                        |
| Περγιάλης Νότης                                               | 16, 19, 29, 66                                                                                                                                                |
| Περί Ποιητικής                                                | 8, 72                                                                                                                                                         |
| Περιβλημα                                                     | 49                                                                                                                                                            |
| Πλάνο (γενικότερα)                                            | 36, 41, 42, 44, 67, 68, 69, 70, 72, 74                                                                                                                        |
| Πλάνο γυρίσματος                                              | 69                                                                                                                                                            |
| Πλάνο μοντάζ/ πλάνο προβολής                                  | 69                                                                                                                                                            |
| Πλάνο σεκάνς/ μονοπλάνο                                       | 69                                                                                                                                                            |
| Πλειοψηφικό εκλογικό σύστημα                                  | 52                                                                                                                                                            |
| Πλονζέ                                                        | 69                                                                                                                                                            |
| Πλωρίτης Μάριος                                               | 16                                                                                                                                                            |
| Πολύ γενικό πλάνο                                             | 41, 69                                                                                                                                                        |
| Πολύ κοντινό πλάνο/ Τρε γκρο                                  | 14, 44, 69                                                                                                                                                    |
| Πολυδεύκης                                                    | 26                                                                                                                                                            |
| Πόντος & ποντιακά                                             | 58                                                                                                                                                            |
| Πρεμιέρ πλάνο                                                 | 69, 70                                                                                                                                                        |
| Πρόσληψη (ενν.: αρχαίου δράματος)<br>& προσλαμβάνων/-ουσα/-ον | 9, 10, 11, 12, 15, 17, 35, 50, 62, 63, 71, 73, 74                                                                                                             |
| Προσωπείο                                                     | 31, 48, 58                                                                                                                                                    |
| Πυλάδης                                                       | 16, 19, 22, 43, 58, 66                                                                                                                                        |
| Ραζής Φοίβος                                                  | 16, 19, 66                                                                                                                                                    |
| Ρακόρ (γενικότερα)                                            | 35, 70                                                                                                                                                        |
| Ρακόρ άξονα/ ρακόρ κατεύθυνσης                                | 70                                                                                                                                                            |
| Ρακόρ σε επίπεδο εμφάνισης                                    | 70                                                                                                                                                            |
| Ρακόρ των 180 μοιρών                                          | 70                                                                                                                                                            |
| Ραπροσέ πλάνο                                                 | 68, 70                                                                                                                                                        |
| Ρωσία                                                         | 52                                                                                                                                                            |
| Σατυρικό δράμα                                                | 9, 10                                                                                                                                                         |
| Σενάριο & σεναριογράφος                                       | 15, 18, 19, 20, 23, 30, 66, 70                                                                                                                                |
| Σκευή                                                         | 8, 31, 49                                                                                                                                                     |
| Σκηνή                                                         | 8, 9, 10, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 31, 32, 34, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 48, 57, 58, 59, 60, 70, 71, 73                                              |
| Σκηνοθέτης & σκηνοθετικός/-ή/-ό                               | 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 68, 69, 70 |
| Σοφιστής                                                      | 24                                                                                                                                                            |
| Σοφοκλής & σοφόκλειος/-α/-ο                                   | 9, 23, 28, 31, 32, 40, 57                                                                                                                                     |
| Στατικότητα (ενν.: στην κάμερα)                               | 70                                                                                                                                                            |
| Στέμμα                                                        | 48                                                                                                                                                            |
| Συγγραφέας & συγγραφικός/-ή/-ό                                | 3, 10, 24, 31, 34, 63, 72                                                                                                                                     |
| Συζυγοκτονία                                                  | 32                                                                                                                                                            |
| Σύμπλεγμα της Ηλέκτρας                                        | 23                                                                                                                                                            |

| Όροι                                                       | Σελίδες                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Σύνθεση (ενν.: μουσική)</i>                             | 47, 66                                                                                                                                                                   |
| <i>Σύσκηνος</i>                                            | 40                                                                                                                                                                       |
| <i>Σχέδιο Περικλής</i>                                     | 53                                                                                                                                                                       |
| <i>Τάκης Εμμανουήλ</i>                                     | 16, 17, 19, 66                                                                                                                                                           |
| <i>Τειρεσία</i>                                            | 29                                                                                                                                                                       |
| <i>Τουρκοκρατία</i>                                        | 51                                                                                                                                                                       |
| <i>Τράβελινγκ</i>                                          | 67, 70                                                                                                                                                                   |
| <i>Τραγική ειρωνεία</i>                                    | 19, 20                                                                                                                                                                   |
| <i>Τραγωδία &amp; τραγικός/-η/-ο &amp; τραγικότητα</i>     | 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 40, 42, 44, 46, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 66, 71, 72, 73, 74 |
| <i>Τρε γκρο (ενν.: πλάνο)</i>                              | 14, 44, 69                                                                                                                                                               |
| <i>Τροία &amp; Τρωάδες</i>                                 | 24, 31, 37, 55, 56, 71, 75                                                                                                                                               |
| <i>Τυραννία &amp; τυραννικός &amp; τυραννίδα</i>           | 57, 58                                                                                                                                                                   |
| <i>Υβρις</i>                                               | 23, 25, 79                                                                                                                                                               |
| <i>Υποκριτής &amp; Υποκριτική</i>                          | 8, 13, 14, 18, 29, 45, 46, 48                                                                                                                                            |
| <i>Φέρτης Γιάννης</i>                                      | 16, 19, 28, 29, 66                                                                                                                                                       |
| <i>Φιλμικός χρόνος</i>                                     | 37, 43, 70                                                                                                                                                               |
| <i>Φόρεμα</i>                                              | 48                                                                                                                                                                       |
| <i>Φυσικό ντεκόρ- τοπίο- περιβάλλον/ ρεαλιστικός χώρος</i> | 36, 40, 41, 42 46, 47, 58, 63, 69, 70                                                                                                                                    |
| <i>Χιτώνας</i>                                             | 49                                                                                                                                                                       |
| <i>Χορικό άσμα</i>                                         | 30, 46, 60                                                                                                                                                               |
| <i>Χορός (ενν. τραγωδίας)</i>                              | 16, 26, 30, 31, 33, 39, 45, 46, 49, 59, 60, 61, 62, 66                                                                                                                   |
| <i>Χωρικός</i>                                             | 58, 59, 62                                                                                                                                                               |

