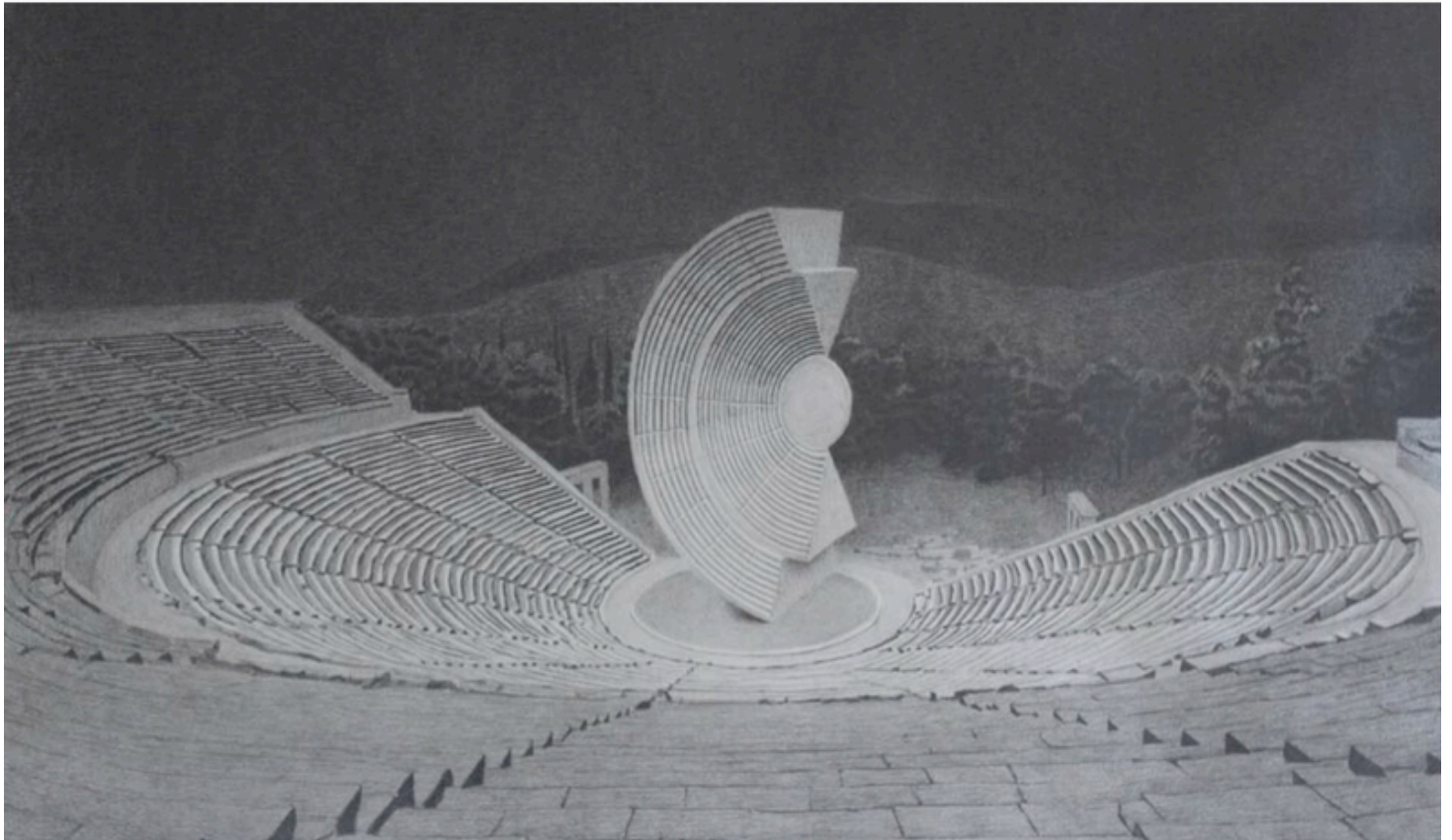


ΤΕΥΧΟΣ 3 - 4

2017 - 2018

ISSUE 3 - 4

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ



THEATRE POLIS

Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες
An Interdisciplinary Journal for theatre and the arts

Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου | Σχολή Καλών
Τεχνών | Τμήμα Θεατρικών Σπουδών



ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ

Τεύχος 3-4

2017-2018

Ἐπειδὴ πᾶσαν πόλιν ὀρῶμεν κοινωνίαν τινὰ οὖσαν καὶ πᾶσαν κοινωνίαν ἀγαθοῦ τινος ἕνεκεν συνεστηκυῖαν (τοῦ γὰρ εἶναι δοκοῦντος ἀγαθοῦ χάριν πάντα πράττουσι πάντες) δῆλον ὡς πᾶσαι μὲν ἀγαθοῦ τινος στοχάζονται, μάλιστα δὲ καὶ τοῦ κυριωτάτου πάντων ἢ πασῶν κυριωτάτη καὶ πάσας περιέχουσα τὰς ἄλλας. αὕτη δ' ἐστὶν ἡ καλουμένη πόλις καὶ ἡ κοινωνία ἡ πολιτική.

Ἄριστοτέλους Πολιτικά 1252a. 1-7

Το περιοδικό *ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ* είναι ένα διεπιστημονικό ηλεκτρονικό περιοδικό με κριτές (peer-reviewed journal) για το θέατρο και τις τέχνες, το οποίο εκδίδεται από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, σύμφωνα με την απόφαση της 27ης συνεδρίασης της ΓΣ του Τμήματος (22-1-2013).

Όπως υποδηλώνει ο τίτλος και η επιλεγμένη προμετωπίδα, το περιοδικό *ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ* έχει στόχο να αποτελέσει τον (ηλεκτρονικό) τόπο μιας «πόλης», όπως ορίστηκε από τον Αριστοτέλη, τον τόπο, εν προκειμένω, μιας θεατρικής κοινωνίας, η οποία συγκροτείται βάσει του θεάτρου ως κοινώς επιδιωκόμενου «αγαθοῦ» και ταυτόχρονα βάσει της επιδίωξης του κοινού αγαθοῦ μέσω του θεάτρου και των τεχνών.

Τα πεδία που καλύπτει το διεπιστημονικό περιοδικό *ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ* είναι το ελληνικό και παγκόσμιο θέατρο και δράμα σε όλες τις ιστορικές εκφάνσεις τους και σε σχέση με τον πολιτισμό, τη θεωρία και ευρύτερα τις ανθρωπιστικές επιστήμες, καθώς και σε σχέση με όλες τις συναφείς τέχνες και ερευνητικούς κλάδους, όπως είναι, για παράδειγμα, η λογοτεχνία, ο χορός, η μουσική, τα εικαστικά, κάθε είδους δρώμενα και τελετές, η παιδαγωγική του θεάτρου, η ενδυματολογία, η σκηνογραφία και η αρχιτεκτονική.

Το θέατρο συνιστά μια σύνθετη τέχνη, που διατηρεί μία σχέση αλληλεπίδρασης τόσο με τις άλλες τέχνες όσο και με τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Ειδικότερα το σύγχρονο θέατρο παρουσιάζει μια ειδολογική, θεματική και μορφική ποικιλότητα, η οποία ευνοεί την συνεξέτασή του με άλλες πολιτισμικές μορφές και περιβάλλοντα. Τα διαφορετικά θεματικά πεδία που καλύπτει το περιοδικό *ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ* ανταποκρίνονται σε αυτή την εγγενή συνθετότητα του θεάτρου και την αυξανόμενη συνεργία του με άλλες μορφές τέχνης, δημιουργίας και γνώσης, όπως άλλωστε αντανακλώνται στη διεπιστημονική προοπτική και τη σύζευξη θεωρίας και πράξης, τέχνης και επιστήμης, που χαρακτηρίζουν καταστατικά το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Το διεπιστημονικό περιοδικό *ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ* βασίζεται στο σύστημα της πολλαπλής ανώνυμης κρίσης, εκδίδεται μία φορά τον χρόνο και λειτουργεί κυρίως με θεματικά αφιερώματα που επιμελούνται διαφορετικοί Επιστημονικοί Επιμελητές κάθε φορά, μετά από έγκριση της Συντακτικής Επιτροπής. Για τα θεματικά αφιερώματα που προγραμματίζονται αναρτάται εγκαίρως ειδική Πρόσκληση Υποβολής Άρθρων (Call for Papers) στον χώρο ανάρτησης του περιοδικού, στην ιστοσελίδα του Τμήματος (<http://ts.uop.gr>). Τα πρωτότυπα άρθρα που υποβάλλονται προς δημοσίευση στους ειδικούς επιστημονικούς επιμελητές ή τη συντακτική επιτροπή υπόκεινται στην κρίση τουλάχιστον δύο ειδικών αναγνωστών. Στο περιοδικό δημοσιεύονται κυρίως πρωτότυπα επιστημονικά άρθρα και μελέτες μετά από ανώνυμη κρίση, αλλά μπορεί να δημοσιευθούν επίσης

επιλεγμένες μεταφράσεις ξένων άρθρων (κατά προτίμηση πρωτότυπων), πρωτότυπα άρθρα σε ξένη γλώσσα (αγγλικά, γαλλικά), βιβλιοκριτικές και κατά περίπτωση συνεντεύξεις/κείμενα σημαντικών καλλιτεχνών ή ακόμη και καλλιτεχνικό έργο, κατά την κρίση των Επιστημονικών Επιμελητών του τεύχους και τη σύμφωνη γνώμη της Συντακτικής Επιτροπής. Επίσης είναι δυνατό ορισμένα τεύχη να δημοσιευθούν εξ ολοκλήρου σε ξένη γλώσσα, κατά την κρίση της Συντακτικής Επιτροπής.

© Τα πνευματικά δικαιώματα των δημοσιευμένων άρθρων ανήκουν στο περιοδικό. Απαγορεύεται η μερική ή/και ολική αναδημοσίευση κειμένων που δημοσιεύονται στο περιοδικό, χωρίς την συγκατάθεση της των Επιμελητών ή της Συντακτικής Επιτροπής και επιβάλλεται αναφορά στην πρώτη δημοσίευσή τους στο περιοδικό *Θεάτρον Πόλις*.

Συντακτική Επιτροπή:

Τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών:

Χρήστος Καρδαράς, Καθηγητής,
Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών
Βασιλική Μπαρμπούση, Καθηγήτρια
Μαρία Βελιώτη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Αστέριος Τσιάρας, Αναπληρωτής Καθηγητής
Αθανάσιος Μπλέσιος, Αναπληρωτής
Καθηγητής
Αγγελική Σπυροπούλου, Αναπληρώτρια
Καθηγήτρια
Ιωάννης Λεοντάρης, Αναπληρωτής
Καθηγητής
Μαρίνα Κοτζαμάνη, Αναπληρώτρια
Καθηγήτρια
Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Επίκουρη
Καθηγήτρια
Αντωνία Μερτύρη, Επίκουρη Καθηγήτρια
Ιωάννα Καραμάνου, Επίκουρη Καθηγήτρια
Κωστούλα Καλούδη, Επίκουρη Καθηγήτρια
Μαρία Μικεδάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια
Ελένη Παπαλεξίου, Επίκουρη Καθηγήτρια
Ευτύχιος Πυροβολάκης, Επίκουρος
Καθηγητής

Επιστημονική Επιμέλεια Τεύχους

Μαρίνα Κοτζαμάνη
Γιάννης Λεοντάρης

Οργάνωση ύλης : Ευαγγελία Χελιώτη
Γραφιστική επιμέλεια : Κατερίνα Κούδα

Η φωτογραφία του εξωφύλλου του παρόντος τεύχους είναι έργο του καλλιτέχνη Διονύση Καβαλλιεράτου ο οποίος και το παραχώρησε ευγενικά στη Συντακτική Επιτροπή του περιοδικού

**Το τεύχος αυτό αφιερώνεται
στη μνήμη του γλύπτη Θόδωρου (1931-2018)**



Μετέωρος βωμός

Μακέτα για το σκηνικό του Θόδωρου, στο Θέατρο Επιδαύρου για την τραγωδία του Ευριπίδη *Φοίνισσες*, 1983.

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ

Τεύχος 3-4

2017-2018

ΕΠΙΛΑΥΡΟΣ: ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ, ΣΥΓΚΛΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χρήστος Καρδαράς <i>Πρόλογος</i>	1-2
Μαρίνα Κοτζαμάνη <i>Εισαγωγή</i>	3-7
Γιώργος Σαμπατακάκης <i>« Έξω οι Ούνοι...». Τα «θεατρικά σκάνδαλα» στην Επίδαυρο (Β΄)</i>	8-21
Μαρία Μικεδάκη <i>Το σκηνικό οικοδόμημα του Ελληνιστικού θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου και η «δοκιμαστική» αναστήλωση του προσκηνίου του από τον Αναστάσιο Ορλάνδο</i>	22-36
Σωτήρης Χαβιάρης – Ελέν Ρουτιέ <i>D'une esthétique pop à Épidaure: Le Cyclope d'Euripide</i>	37-44
Βίκυ Μαντέλη <i>Η δραματουργική και σκηνική ανάλυση του «άλλου» στη Λυσιστράτη του Μιχαήλ Μαρμαρινού (Εθνικό Θέατρο 2016)</i>	45-56
Ναταλία Μηνιώτη <i>Η διεθνής απήχηση του φεστιβάλ των Συρακουσών το 1921: Χοηφόροι του Αισχύλου</i>	57-72

Δηώ Καγγελάρη
*Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής. Όψεις της
ενδυματολογικής πλευράς των Επιδαυρίων.73-103*

Νίκος Ιωακείμ
*Οιδίπους επί Κολωνώ: Το χρονικό του ναυαγίου μιας
συνεργασίας.....104-118*

Γεώργιος Η. Κόνδης
*Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου και τοπική κοινωνία: Ρόλος και
σημασία μιας σχέσης.....119-142*

ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Γιάννης Λεοντάρης
Επίδαυρος : οικεία και ξένη143-148

ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΑΠΑΝΤΟΥΝ

Κωστής Βελώνης
Επίδαυρος και World Wrestling Entertainment.150-151

Άντζελα Μπούσκου
4:48 Ψύχωση στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου.152-153

Τζωρτζίνα Κακουδάκη
*Κατ' όναρ ή Ιαματική τέχνη: Μια περιπατητική παράσταση
στο Ασκληπιείο Επιδαύρου.154-160*

Αντόλφο Σιμόν
Οιδίποδας και Σιγισμούνδος.....161

Άγγελος Παπαδημητρίου
Η Γκόλφω στην Επίδαυρο.162

Δέσποινα Μεϊμάρογλου
Η Ιστορία σε κύκλο.....163-165

Γιάννης Σαββίδης
Horror Vacui166-168

Γιώργος Βαλαής
Γόρδιος Δεσμός169

Αντώνιος (Παναγόπουλος)
Espace de mémoire-Γαία Μνήμης170-171

Θόδωρος Γλύπτης
*Επίδαυρος, Θέατρο σαν θέαμα ή ως σύνθετη επικοινωνιακή
τελετουργία*172-175

Παναγιώτης Κουλουράς – Βασιλική Λευκαδίτη
Θεία Δήμητρα176-177

Διονύσης Καβαλλιεράτος
Το θέατρο παίζει σημαντικό ρόλο178

Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το αλώνισμα179-194

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Ευαγγελία Χελιώτη
Η σούπα195-200

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ201-209

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Εμείς οι Έλληνες, ως άμεσοι κληρονόμοι του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου, έχουμε μεγάλα πλεονεκτήματα που μας προσφέρονται για την ερμηνεία του, έχουμε όμως να αντιμετωπίσουμε και σοβαρούς κινδύνους. Κινδύνους, γιατί χρειάζεται μεγάλη προσοχή και γνώση της Ελλάδας για να μην παρασυρθούμε σε σκηνοθετικά ευρήματα, θεμιτά για οποιονδήποτε ξένο, αταίριαχτα όμως προς την ελληνική πραγματικότητα. Και ακόμη, να μην περιορισθούμε από δειλία ή σχολαστικισμό και από κακώς εννοούμενο σεβασμό, σε μίαν άψυχη μουσειακή αναπαράσταση της εξωτερικής μορφής του Αρχαίου Θεάτρου. Μεγάλα πλεονεκτήματα πάλι, γιατί έλαχε να ζούμε στον ίδιο τόπο που ζούσαν και οι Αρχαίοι. Αυτό μας επιτρέπει να αντλήσουμε από τις ίδιες πηγές που αντλούσαν και εκείνοι και να αξιοποιήσουμε όλα όσα δημιούργησε η ελληνική παράδοση έκτοτε.

Όσοι αιώνες κι αν έχουν περάσει, όσο κι αν παραδεχτούμε τις αλλοιώσεις που υπέστη η φυλή μας μέσα στο πέρασμα του χρόνου, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε πως ζούμε κάτω από τον ίδιο ουρανό, πως μας φωτίζει ο ίδιος ήλιος, πως μας θρέφει το ίδιο χώμα. Ίδιες είναι οι γεωλογικές και καιρικές συνθήκες που επηρεάζουν και διαμορφώνουν την καθημερινή ζωή και σκέψη. Ίδιες οι ακρογιαλιές και η μακρινή γραμμή του ορίζονται όπου ενώνονται ο ουρανός και η θάλασσα, ίδιες οι πέτρες και τα ηλιοκαμένα βουνά, τα ατέλειωτα δειλινά, οι μέρες κι οι νύχτες, και πάνω από όλα πολύ ψηλά ο ουρανός, στέρεος και καθαρός.

Οι μορφές που πλάθει η σκέψη μας σήμερα και τα συναισθήματά μας, αναγκαστικά αντλούν σχήμα και χρώμα από την ίδια τη φύση που αγκάλιαζε και τους αρχαίους προγόνους μας. Ο βοσκός, πριν ακόμη βγει ο ήλιος, τις ίδιες πέτρες και τα ίδια μονοπάτια θα ακολουθήσει για να οδηγήσει τα πρόβατά του στα βοσκοτόπια. Ο ψαράς στα ίδια βράχια θα χτυπήσει το χταπόδι. Οι μικροπωλητές με τα κοφίνια τους θα ψάξουν το ίδιο να βρουν σκιά για να προστατέψουν τα ζώα και το εμπόρευσμά τους από τον καυτερό ήλιο του μεσημεριού. Στο ελληνικό χωριό, στο ελληνικό νησί και γενικά στην ύπαιθρο όπου δεν έχει ακόμη εισχωρήσει ο μηχανικός πολιτισμός του αιώνα μας και όπου ο άνθρωπος ζει και μοχθεί σε άμεση επαφή με τη φύση, οι ρυθμοί της ζωής, τα σχήματα, ακόμη και οι ήχοι, πρέπει να παρουσιάζουν καταπληκτική ομοιότητα με τους ρυθμούς και τα σχήματα και τους ήχους που αποτύπωσε στην ιστορία η ζωή της αρχαίας Ελλάδας.

Έτσι, εμείς οι νεότεροι Έλληνες, έχουμε το μεγάλο προνόμιο να μπορούμε να ζούμε και να ξεχωρίζουμε, μέρα με τη μέρα, τις μορφές, τα σχήματα, τους ρυθμούς, τους ήχους, λίγο πολύ όπως τα ζούσε και τα ξεχώριζε ο απλός αρχαίος Έλληνας, όπως τα ζούσε και τα ξεχώριζε ο Όμηρος, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Αριστοφάνης, καθώς οι μέρες κυλούσαν, άλλοτε πλούσιες σε γεγονότα κι άλλοτε λιτές, άλλοτε στενάχωρες κι άλλοτε ειρηνεμένες, ενώ ο νους και η ψυχή τους έπλαθαν το έργο τους. Γι αυτό, αν θέλουμε να ερμηνεύσουμε το θέατρό τους δημιουργικά, ας πλησιάσουμε κι ας ξεχωρίσουμε όλα αυτά που εισχώρησαν συνειδητά ή υποσυνείδητα στην ψυχή τους, ας γνωρίσουμε τα μεγάλα μυστικά που τους απεκάλυψε η φύση, ο ουρανός, η θάλασσα, η πέτρα, ο ήλιος, κι άνθρωπος σε αυτόν τον βράχο κάτω από αυτόν τον ήλιο» .

Με αυτές τις σκέψεις του εξαιρετου δασκάλου του θεάτρου, Κάρολου Κουν, για το αρχαίο δράμα, οι οποίες αποτελούν τμήμα από την ομιλία του στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου στο Ηρώδειο, τον Ιούλιο του 1957, θα ήθελα να καλωσορίσω την έκδοση του 3 - 4 τεύχους του διεπιστημονικού περιοδικού του Τμήματός μας, «ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ» για το θέατρο και τις τέχνες του. Οι ευχαριστίες μου προς τους συγγραφείς και τους επιμελητές της έκδοσης είναι δεδομένες, όπως και οι ευχές μου να είναι καλοτάξιδο.

Καθηγητής

Χρήστος Καρδαράς

Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών

και Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Ναύπλιο, Μάιος 2018

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αγαπητές αναγνώστριες, αγαπητοί αναγνώστες,

Το παρόν διπλό τεύχος του περιοδικού *Θεάτρου Πόλις* είναι αφιερωμένο στην Επίδαυρο, τον τόπο, το μνημείο και προπάντων τη σκηνή στη σύγχρονη εποχή, ως καθρέφτη του πολιτισμού μας. Πώς αποτυπώνουν οι χρήσεις του θεάτρου όψεις και απόψεις περί της αρχαιότητας, του λαϊκού πολιτισμού, της καθημερινότητας ή της κοινωνικής ζωής; Προσεγγίζουμε τη σκηνή ως πεδίο πολλαπλών συγκρούσεων, συγκλίσεων και αποκλίσεων ανάμεσα στην παράδοση ή την σύμβαση και τον πειραματισμό, το τοπικό και το παγκόσμιο, το θέατρο και την ζωή, ή το ιερό και το κοσμικό. Υπάρχει η δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης στην σκηνή της Επιδαύρου σε συλλογικό και προσωπικό επίπεδο; Πώς έχει επιδράσει το δόγμα της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού στην διαμόρφωση του θεσμού των Επιδaurιών; Ποια είναι η ταυτότητα της σκηνής σήμερα; Παραμένει κυρίως χώρος επεξεργασίας της ελληνικότητας ή είναι και πεδίο συνάντησης πολιτισμών; Τι θεωρείται αλόγιστη, ακατάλληλη η «βέβηλη» χρήση του χώρου και με ποια κριτήρια; Ποια είναι η φυσιογνωμία των κοινών της Επιδαύρου; Το σκίτσο του καλλιτέχνη Διονύση Καβαλλιεράτου στο εξώφυλλο του τεύχους, θέτει όλα αυτά τα ερωτήματα συνοπτικά με μια αυτό-αναφορική εικόνα του θεάτρου. Η μακρόχρονη και πλούσια πολιτισμική ιστορία της Επιδαύρου συνιστά η ίδια δραματικό υλικό παράστασης όπου ανιχνεύουμε, ως θεατές-αναγνώστες το θέατρο της νεοελληνικής ζωής.

Ο θεσμός των Επιδαυρίων (έτος ίδρυσης 1955), ήταν εξ'αρχής στενά συνδεδεμένος με την ιδεολογία της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού, την οποία ερμήνευε σκηνικά το Εθνικό Θέατρο, ο μόνος θίασος που είχε το προνόμιο να παρουσιάζει αρχαίο δράμα στο εμβληματικό θέατρο. Σημαντικός σταθμός στην εξέλιξη της ιστορίας των Επιδαυρίων ήταν το 1975, όταν, μετά την δικτατορία, άρχισαν σταδιακά να εμφανίζονται σημαντικές παραστάσεις και άλλων θιάσων στην Επίδαυρο, όπως του Θεάτρου Τέχνης, του Κρατικού Βορείου Ελλάδος, του ΘΟΚ και του Αμφιθεάτρου. Η περίοδος λοιπόν της μεταπολίτευσης χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη πολυφωνία στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος, στην οποία συνέβαλαν, εκτός από τους Έλληνες καλλιτέχνες, και μετακλήσεις σημαντικών σκηνοθετών από το εξωτερικό, όπως του Πέτερ Στάιν (Peter Stein), του Ταντάσι Σουζούκι, του Πήτερ Χωλ (Peter Hall) και του Λούκα Ρονκόνι, σε συνεργασία μάλιστα με το Εθνικό Θέατρο (*Πλούτος*, 1985). Τα περισσότερα από τα κείμενα του αφιερώματος στην Επίδαυρο στο παρόν τεύχος εστιάζουν στην περίοδο από το 1975 έως σήμερα, όταν η διεύρυνση των Επιδαυρίων διεθνοποιεί το φεστιβάλ, επαναπροσδιορίζοντας και τη σκηνική ερμηνεία. Από τις αρχές του νέου αιώνα ενισχύεται περαιτέρω η διεύρυνση του θεσμού, τόσο από τον παρόντα καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου, Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο όσο και από τον προγενέστερό του Γιώργο Λούκο, επί της ηγεσίας του οποίου είδαμε στην αρχαία σκηνή και κάποιες εναλλακτικές όψεις του τραγικού, με παραστάσεις σύγχρονων έργων, όπως τις *Ευτυχισμένες Μέρες* του Μπέκετ σε σκηνοθεσία Ντέμπορα Ουάρνερ (Deborah Warner), (2007) ή την *Γκόλφω* του Σπυρίδωνα Περεσιάδη σε σκηνοθεσία Ν. Καραθάνου (2013).

Μια αξιόλογη πρωτοβουλία του Β. Θεοδωρόπουλου είναι η ίδρυση του Λυκείου της Επιδαύρου, στην περιοχή του Λυγουριού Αργολίδας. Πρόκειται για ένα θερινό σχολείο διεθνούς εμβέλειας, όπου νέοι ηθοποιοί εκπαιδεύονται σε τεχνικές ερμηνείας του αρχαίου δράματος. Σε συνδυασμό με ένα πλούσιο

πρόγραμμα πολιτιστικών εκδηλώσεων για το ευρύ κοινό, το Λύκειο εμπνέεται από το όραμα του ευρύτατα παιδευτικού χαρακτήρα που είχε το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα και αξιοποιεί το πρόγραμμα των παραστάσεων στο αρχαίο θέατρο. Η λειτουργία του Λυκείου «ακουμπά» στην σημαντική εκπαιδευτική παράδοση που έχει δημιουργήσει στην Επίδαυρο το *Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Δράματος*, το οποίο ιδρύθηκε το 1997, με πρωτοβουλία του καθηγητή του ΕΚΠΑ Πλάτωνα Μαυρομούστακου και του καθηγητή Όλιβερ Τάπλιν (Oliver Taplin), του πανεπιστημίου της Οξφόρδης. Από το 2002, το *Δίκτυο* προσφέρει καλοκαιρινά εργαστήρια μελέτης παραστάσεων του αρχαίου δράματος στο Δήμο Ασκληπιείου Επιδαύρου και προσελκύει ερευνητές διεθνούς εμβέλειας και φοιτητές.

Στεκόμαστε με σεβασμό απέναντι στο εκπαιδευτικό έργο που έχει δημιουργήσει το *Δίκτυο* στην Επίδαυρο και χαιρετίζουμε την πρόσφατη ίδρυση του Λυκείου, καθώς ο θεσμός αυτός ιδρύθηκε και λειτουργεί σε συνεργασία με το τμήμα μας. Κεντρικό σημείο αναφοράς για το τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, το θέατρο της Επιδαύρου εμπλουτίζει την εκπαίδευση των φοιτητών, και δίνει ιδιαίτερη σφραγίδα στην πολιτιστική δραστηριότητά μας στην περιοχή της Αργολίδας. Το παρόν αφιέρωμα αντανακλά την ταυτότητα του τμήματος και με έναν άλλο τρόπο: προωθεί την συνέργεια θεωρίας και καλλιτεχνικής πράξης, υιοθετώντας την προσέγγιση του τμήματός μας, όπου η διδασκαλία της θεατρολογίας συνδυάζεται με την εμπειρική γνώση του αντικειμένου.

Εκτός από τα θεωρητικά άρθρα λοιπόν, το τεύχος συμπεριλαμβάνει και δεκατρία κείμενα σκηνοθετών και εικαστικών. Οι καλλιτέχνες προσκλήθηκαν να απαντήσουν στο ερώτημα: «Περιγράψτε μας ένα έργο που θα θέλατε να παρουσιάσετε στην Επίδαυρο, εκτός από αρχαίο δράμα.» Τα δύο σκέλη του αφιέρωματος, θεωρητικό και καλλιτεχνικό, συνδέονται, καθώς αντανακλούν με εναλλακτικούς τρόπους ιδεολογικά ζητήματα σε σχέση με την ταυτότητα της Επιδαύρου. Επιπλέον η θεωρητική γνώση του παρελθόντος, δηλαδή του πολιτισμού που έχει ήδη παραχθεί στην Επίδαυρο εμπνέει και δημιουργεί προοπτικές για μελλοντικά έργα. Στο πλαίσιο της διεύρυνσης του φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου, οι τολμηρές αυτές οραματικές προτάσεις ευχόμαστε να υλοποιηθούν κάποτε.

Η σύνδεση θεωρίας και πράξης στο αφιέρωμα ενθαρρύνεται και από την ερευνητική ταυτότητα των συνεπιμελητών του τεύχους, του Γιάννη Λεοντάρη ως σκηνοθέτη και της Μαρίνας Κοτζαμάνη ως θεατρολόγου, οι οποίοι συνεργάστηκαν στενά σε όλα τα στάδια της παραγωγής του. Επιπλέον, η όσμωση του θεωρητικού με το πρακτικό σκέλος προάγεται από το δοκίμιο του Γιάννη Λεοντάρη για την πρόσφατη διαπολιτισμική παράσταση *Νέκρια* στην Επίδαυρο, από το θέατρο ΝΟ και τον Μιχαήλ Μαρμαρινό. Μέσα από ένα ποιητικό και προσωπικό κείμενο, ο Γ. Λεοντάρης ανιχνεύει πώς μια 'ανοίκεια' παράσταση της *Οδύσσειας* επαναπροσδιορίζει τις τελετουργικές λειτουργίες του χώρου.

Πλούσιο σε σχέδια και εικόνες, το τεύχος για την Επίδαυρο δίνει πολύπλευρα αισθητικά ερεθίσματα στο αναγνωστικό κοινό. Μια άλλη ιδιαιτερότητα της παρούσας έκδοσης είναι η συνεργασία μας με φοιτητές. Το αφιέρωμα συμπεριλαμβάνει ένα αξιόλογο θεατρικό κείμενο φοιτήτριάς μας, της Ευαγγελίας Χελιώτη, το οποίο έκανε ξεχωριστή εντύπωση σε πρόσφατο εργαστήριο θεατρικής γραφής του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ. Η Ε. Χελιώτη, καθώς και μια άλλη φοιτήτριά μας, η Κατερίνα Κούδα, συνέβαλαν επίσης στην έκδοση του παρόντος τεύχους ως προς την επιμέλεια και τον γραφιστικό σχεδιασμό του, αντίστοιχα. Τις ευχαριστούμε θερμά και ελπίζουμε ότι αυτή η

πρωτοβουλία συνεργασίας του περιοδικού του τμήματος με φοιτητές θα έχει συνέχεια.

Αρκετές από τις θεωρητικές μελέτες του τεύχους (Σωτήρης Χαβιάρας και Ελέν. Ρουτιέ, Γιώργος Σαμπατακάκης και Βίκυ Μαντέλη) εστιάζουν στην κριτική ανάλυση πρόσφατων παραστάσεων διακεκριμένων σκηνοθετών, Ελλήνων και ξένων. Οι Σ. Χαβιάρας και Ε. Ρουτιέ, συνεργάτες του Β. Παπαβασιλείου στην παράσταση *Κύκλωπας* του Ευριπίδη (2015), συζητούν την ιδιότυπη εικαστική σύλληψη της σκηνικής ερμηνείας, η οποία προβάλλει μια μετά-κιτς αισθητική. Το άρθρο της Β. Μαντέλη, επισημαίνει ότι η παράσταση της *Λυσιστράτης* (2016) του Μιχαήλ Μαρμαρινού κομίζει νέα στοιχεία ως προς την σκηνική ερμηνεία του συγκεκριμένου αριστοφανικού έργου αλλά και της κωμωδίας στην Ελλάδα γενικότερα. Ο Γ. Σαμπατακάκης εστιάζει σε ζητήματα πρόσληψης, με επίκεντρο δύο κάπως παλαιότερες παραστάσεις στην Επίδαυρο, τον *Οιδίποδα Τύρανο* σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Στούρουα (1989) και την *Μήδεια* (2008) σε σκηνοθεσία Ανατόλι Βασίλιεφ, οι οποίες είχαν ξεσηκώσει θύελλα αντιδράσεων. Η Δ. Καγγελάρη παρουσιάζει ένα πανόραμα της ενδυματολογικής ιστορίας των παραστάσεων της Επιδαύρου, το οποίο αναδεικνύει σημαντικούς σταθμούς στην εξέλιξη του θεσμού. Με επίκεντρο τη θεσμική ιστορία του περίφημου φεστιβάλ αρχαίου δράματος των Συρακουσών, η Ναταλί Μηνιώτη επισημαίνει σχέσεις του παλαιότερου αυτού φεστιβάλ με το νεότερο της Επιδαύρου, που αξίζει να διερευνηθούν.

Ενώ οι περισσότερες από τις μελέτες του αφιερώματος προέρχονται από θεατρολόγους, υπάρχουν ωστόσο κείμενα ερευνητών από άλλους χώρους, όπως η αρχαιολογία (Μαρία Μικεδάκη) και η μουσικολογία-σύνθεση (Νίκος Ιωακείμ). Με επίκεντρο το σκηνικό οικοδόμημα του θεάτρου της Επιδαύρου, το άρθρο της Μ. Μικεδάκη καταγράφει την απόπειρα αναστήλωσής του από τον Α. Ορλάνδο (1960) και το σκεπτικό της απόρριψής της από το Αρχαιολογικό Συμβούλιο. Με άλλη μια ματαίωση στην Επίδαυρο ασχολείται ο Ν. Ιωακείμ, και συγκεκριμένα της συνεργασίας του Ιάννη Ξενάκη ως συνθέτη, με τον Αλέξη Μινωτή στην παράσταση *Οιδίπους Τύρανος* (1975), η οποία φαίνεται να προσέκρουσε σε διαφορετικές αντιλήψεις ως προς την χρήση του χώρου. Αξιοποιώντας υλικό από το αρχείο του Ξενάκη στο Παρίσι, το άρθρο του Ιωακείμ φωτίζει, έκκεντρα, τον σημαντικό ρόλο που έχει το αρχαίο δράμα στο έργο του διάσημου συνθέτη. Τέλος το αφιέρωμα στην Επίδαυρο συμπληρώνεται από στοιχεία αναφορικά με την σχέση της τοπικής κοινωνίας με το αρχαίο θέατρο. Καλέσαμε τον κοινωνιολόγο Γιώργο Κόνδη να ασχοληθεί με το ζήτημα αυτό, ο οποίος μάλιστα έχει το πλεονέκτημα να κατοικεί στην Αργολίδα και να γνωρίζει από κοντά την τοπική κοινωνία.

Κεντρικό ρόλο στις συμμετοχές των προσκεκλημένων καλλιτεχνών έχει η μνήμη, την οποία προσεγγίζουν πολύπλευρα. Επιπλέον, αρκετές από τις συμμετοχές αξιοποιούν με πρωτότυπους τρόπους την σκηνή του θεάτρου αλλά και τον περιβάλλοντα χώρο. Ως προς τα μέσα, προτείνουν, εκτός από παραστάσεις, ετερόκλητες μορφές περφόρμανς, γλυπτική, ζωγραφική, αλλά και την ψηφιακή τεχνολογία. Στον αντίποδα του Καβαλλιεράτου, που τοποθετεί το θέατρο και την ιστορία του στην σκηνή ως αφετηρία δράσης, ο Γιώργος Βαλαής αισθάνεται αμήχανος να προτείνει δράσεις για την Επίδαυρο, καθώς το παρελθόν του φεστιβάλ, με τις ιδεολογικές του αγκυλώσεις, τον παραλύει. Ο γόρδιος δεσμός, όπως αναφέρει, δεν λύνεται, κόβεται. Ρήξη με το παρελθόν εισηγείται και ο Κωστής Βελώνης, προτείνοντας με χιούμορ να στηθεί *World Wrestling Entertainment* στην σκηνή της Επιδαύρου, το οποίο συγκρίνεται επάξια, ως θεατρικό είδος με το αρχαίο δράμα. Σε δύο παλαιότερα έργα του, φωτογραφίες των οποίων συμπεριλαμβάνονται στο αφιέρωμα, η Επίδαυρος παρουσιάζεται ως πολιτισμικό απολίθωμα.

Σε μνήμες από την αρχαιότητα παραπέμπουν οι προτάσεις της Λήδας Παπακωνσταντίνου, του γλύπτη Θόδωρου και της Τζωρτζίνας Κακουδάκη. Με το φωτογραφικό της δοκίμιο από σύγχρονη εργασία σ'ένα αλώνι στις Σπέτσες, η Παπακωνσταντίνου ανακαλεί αρχέγονες λειτουργίες της κυκλικής σκηνής ως τελετουργικού τόπου. Έμφαση στην τελετουργία δίνει και ο Θόδωρος. Προσεγγίζει την σκηνή του θεάτρου ως εργαλείο επικοινωνίας που ανταποκρίνεται σε ζωτικές ανάγκες και ενώνει την έκφραση, καλλιτεχνική και μη, σε ένα όλον. Αφετηρία για την πρόταση του Θόδωρου στάθηκε ένα δικό του σκηνικό-γλυπτό για μια παράσταση των *Φοινισσών* στην Επίδαυρο, το οποίο έδινε δυνατότητες, όπως αναφέρει, που δεν αξιοποιήθηκαν. Στο Ασκληπιείο και στις θεραπευτικές λειτουργίες της αφήγησης των ονείρων στην αρχαιότητα αλλά και σήμερα στρέφεται η Κακουδάκη, προτείνοντας μια περιπατητική διαδραστική παράσταση σ'αυτό τον χώρο.

Η παραβολή της αρχαίας με την σύγχρονη μνήμη έχει κεντρική σημασία στην πρόταση της Δέσποινας Μειμάρογλου, η οποία εστιάζει στην ατίμωση του νεκρού σώματος, όπως αποτυπώνεται στην *Ιλιάδα*, αλλά και στο σύγχρονο μέσον της φωτογραφίας. Πώς γίνονται ιστορία τα σύγχρονα γεγονότα; Ποια ή σχέση μύθου και πραγματικότητας; Τα ερωτήματα αυτά πραγματεύονται ο Παναγιώτης Κουλουράς και η Βασιλική Λευκαδίτη στο βίντεο και το τοπίο με τα μάρμαρα, που φέρουν σφραγίδες με οικείες φωτογραφίες του Τύπου. Η Επίδαυρος ως χώρος συνάντησης πολιτισμών απασχολεί τον Αντώνιο, ο οποίος στήνει το έργο του στον χώρο του κοινού. Προτείνει γραφές της λέξης «μνήμη» στα εδώλια, σε εβδομήντα γλώσσες. Πολυπολιτισμική κατεύθυνση έχει και η αναζήτηση κοινών στοιχείων ανάμεσα στον Οιδίποδα και τον Σιγισμούνδο, σε εργαστήριο που προτείνει ο Ισπανός σκηνοθέτης Αδόλφο Σιμόν.

Παραμερίζοντας την μνήμη, η Αντζελα Μπρούσκου και ο Γιάννης Σαββίδης εστιάζουν στο παρόν της δράσης. Η Μπρούσκου προτείνει μια παρθένα επαφή με τον χώρο και το τοπίο της Επιδαύρου, μέσα από μια παράσταση του έργου της Σάρα Κέιν 4:48 *Ψύχωση*, την οποία φαντάζεται να συμβαίνει στην Επίδαυρο αυτή την άγρια, όπως εξηγεί, πρωινή ώρα και να τελειώνει θεραπευτικά με την ανατολή του ήλιου. Σε παρόμοιο πνεύμα, ο Γιάννης Σαββίδης εστιάζει στην εμπειρία της θέασης, δράσεων όμως που δεν εξελίσσονται στην σκηνή του θεάτρου της Επιδαύρου, αλλά σε κίβδηλους σύγχρονους κλώνους της. Η προβολή των δράσεων αυτών σε ζωντανό χρόνο στο αρχαίο θέατρο θέτει προβληματισμούς και πάλι, ως προς την σχέση των νεοελλήνων με την αρχαιότητα. Τέλος ο Άγγελος Παπαδημητρίου μας θυμίζει ότι συμμετείχε στην πρόσφατη παράσταση της *Γκόλφως*, σε σκηνοθεσία Νίκου Καραθάνου στην Επίδαυρο.

Συμπερασματικά, το τεύχος αποτυπώνει μεγάλη πολυφωνία ως προς το τι μπορεί να παρασταθεί σήμερα στην Επίδαυρο και πώς. Τόσο η έρευνα όσο και η καλλιτεχνική πράξη αποκαλύπτουν μεγαλύτερη πολιτισμική ωρίμανση της νεοελληνικής κοινωνίας. Χωρίς να έχουμε απαλλαγεί εντελώς από τις ιδεολογικές αγκυλώσεις του παρελθόντος, φαίνεται να είμαστε πιο δεκτικοί στο νέο και το διαφορετικό και πιο ανοιχτοί στο να συμμετέχουμε σ'ένα διεθνές γίγνεσθαι.

Επίλογος

Είχαμε ολοκληρώσει την επιμέλεια του παρόντος τεύχους όταν πληροφορηθήκαμε τον θάνατο του γλύπτη Θόδωρου, του μεγάλου καλλιτέχνη και δασκάλου. Η απώλειά του αφήνει μεγάλο κενό στο χώρο του πολιτισμού. Οραματιστής, προικισμένος με εξαιρετική αισθαντικότητα και ευφυΐα, ο Θόδωρος

ήταν κατ'έξοχήν ερευνητής, με μια περιέργεια που άπλωνε ρίζες παντού, στην τέχνη και πέρα από την τέχνη. Πρότεινε δηλαδή τρόπους ζωής που ανιχνεύουν το μέλλον. Αυτό δεν δηλώνει άλλωστε *Ο Μετέωρος βωμός*, το σκηνικό του Θόδωρου για τις *Φοίνισσες* στην Επίδαυρο που ισορροπεί αριστοτεχνικά στον αιθέρα, αφηφώντας την χθόνια προέλευσή ενός βωμού; Πρόκειται για ένα ποίημα με ανοιχτή δομή, που εμπνέει νέες δημιουργίες. Ταυτόχρονα όμως το έργο δεν παραπέμπει μόνο στον αιθέρα αλλά και στη γη. Ανατρέπει και ταυτόχρονα ανακαλεί τις παραδοσιακές λειτουργίες ενός βωμού, εισάγοντας το στοιχείο της ειρωνείας και ανοίγοντας ένα διάλογο ανάμεσα στους αρχαίους και τους σύγχρονους. Η ειρωνεία είναι απαραίτητη: προκειμένου να υπάρξει το όραμα και να μην είναι υπερφίαλο, πρέπει να γειώνεται. Πέρα από το παρελθόν και το μέλλον όμως, *Ο Μετέωρος Βωμός* παραπέμπει και σε κάτι άλλο σημαντικότερο. Εξηγούμαι: το 2016 επισκέφτηκα με μια ομάδα φοιτητών τον Θόδωρο στο εργαστήριό του, στους πρόποδες της Ακρόπολης. Ο χώρος είναι μοναδικός, καθώς εκεί, τα υπέροχα γλυπτά του Θόδωρου συνυπάρχουν με έναν αρχαίο τάφο, που είναι ενσωματωμένος στην σύγχρονη οικοδομή ως εστιακός βωμός. Ο καλλιτέχνης όμως δεν μας έκανε ξενάγηση στα αρχαία και τα σύγχρονα αυτά θαύματα. Η συνάντηση στο εργαστήριο πήρε την μορφή συζήτησης μαζί του για την εργασία του, όπου η ενέργεια του χώρου λειτούργησε ως εφαλτήριο για επικοινωνία. Τώρα καταλαβαίνω λοιπόν ότι *Ο Μετέωρος Βωμός* παραπέμπει κατ'έξοχήν στο θέατρο, ως χώρο όπου συντελείται, σχηματοποιείται και ερμηνεύεται η επικοινωνία. Το έργο δηλαδή σηματοδοτεί την σκηνή της Επίδαυρου ως έναν τελετουργικό χώρο όπου «λατρεύεται» η συνεύρεση και η κοινότητα. Ως επιμελητές της ειδικής έκδοσης για την Επίδαυρο, ο Γ. Λεοντάρης και εγώ έχουμε το θλιβερό προνόμιο να δημοσιεύουμε στο παρόν τεύχος το τελευταίο κείμενο του Θόδωρου, όπου αναπτύσσει, όπως εξηγώ και πιο πάνω, αυτούς τους προβληματισμούς. Ο καλλιτέχνης μας κληροδοτεί το έργο του, αλλά και το παράδειγμα του βίου του ως πολύτιμη παρακαταθήκη. Του αφιερώνουμε με σεβασμό την συλλογική μας εργασία για την Επίδαυρο και υποκλινόμαστε στο πέρασμα του σπάνιου αυτού ανθρώπου.

Σας παραδίδουμε το τεύχος και ευχόμαστε καλή απόλαυση της ανάγνωσης.

Εκ μέρους των επιμελητών του τεύχους,
Μαρίνα Κοτζαμάνη

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

«Έξω οι Ούνοι...»¹

Τα «θεατρικά σκάνδαλα» στην Επίδαυρο
(Β')²

“Huns, go away...”: Theatre Scandals in Epidaurus (B')

Abstract

This paper examines two theatre scandals in Epidaurus (caused by the “irreverent” staging of a Greek tragedy by non-Greek directors) in order to conclude that such productions seem to collide with the audience’s aesthetic and ideological expectations, and disrupt the continuum of an established tradition of “reverent” stagings of Greek tragedy.

Λέξεις κλειδιά: σκηνοθεσία αρχαίου δράματος, θεατρικό σκάνδαλο, ανοικείωση, πιστότητα/ασέβεια.

«Οι ιδεολογίες είναι “αναπαραστάσεις”³ της φαντασιακής σχέσης του ατόμου με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής του»⁴ κι όταν επιπλέον προσαρτώνται σε συλλογικά υποκείμενα, παράγουν κοινές φαντασιώσεις στις οποίες εδράζεται η ιδεολογική σταθερότητα μιας πολιτισμικής κοινότητας. Η διαδικασία αυτή αφενός ρυθμίζει την ομαλή υιοθέτηση των πολιτισμικών κανονικοτήτων, “υποκινώντας” αντιδράσεις εναντίον των αντικανονικών καλλιτεχνικών προϊόντων που απειλούν την καθιερωμένη “παράδοση”, κι αφετέρου ευνοεί την περαιτέρω εδραίωση «παγιωμένων πολιτισμικών πρακτικών».⁵ Επιπλέον, αν υπάρχει μια συλλογική ιδεολογία που ωθεί σε μαζικές αντιδράσεις, τότε μάλλον πρόκειται για έναν «συλλογικό πολιτισμικό

¹ Η φράση ακούστηκε στο θέατρο της Επίδαυρου στο τέλος της παράστασης των *Βακχών* Μ. Λάνγκχοφ (29 Αυγούστου 1997). Μαρτυρεί ο γράφων.

² Πρώτο μέρος: «Έξω οι Ούνοι...: Πολιτισμικές δυσανεξίες και ιδιοκτησιακές ιδεολογίες στα ελληνικά φεστιβάλ (Εθνικό Θέατρο και ΚΘΒΕ)», στο Α. Δημητριάδης – Ι. Πιπινιά – Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο: Συνέχειες και Ρήξεις»*, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2014, σ. 435-450.

³ Για τη γενεαλογία και την ανάλυση του όρου ως «παρουσίας μιας δομής και των συνεπειών της» πρβλ. Pierre Vilar, «Marxist History, a History in the Making: Towards a Dialogue with Althusser», στο Gregory Elliott (επιμ.), *Althusser: A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, 1994, σ. 36.

⁴ Λουί Αλτουσσέρ, «Ιδεολογία και Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους», στου ίδιου *Θέσεις (1964-1975)*, μτφ. Ξ. Γιαταγάνας, Θεμέλιο, Αθήνα (7η εκδ.), 1999, σ. 99 (69-121). Μνημειώδης παραμένει η ανάλυση του Paul Ricoeur, «Althusser’s Theory of Ideology», Elliott (επιμ.), *Althusser: A Critical Reader*, ό.π., σ. 44-72.

⁵ Πρβλ. Με ανάλυση και βιβλιογραφία: Jan Rehmann, *Theories of Ideology: The Powers of Alienation and Subjection*, Brill, Leiden / Βοστώνη, 2013, σ. 90-92.

Εαυτό»⁶ που λειτουργεί ελεγκτικά, αλλά και μειοδοτικά σε σχέση με μια τροπή των αντιλήψεων, που δύναται να επιφέρει ένα έργο τέχνης.⁷

Στο πλαίσιο αυτό, το παρόν άρθρο αποτελεί τη συνέχεια μελέτης⁸ για τα θεατρικά σκάνδαλα που ξέσπασαν στην Επίδαυρο, συχνότατα εν ονόματι της περιφρούρησης μιας ιερότητας του χώρου. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της μελέτης αναλύθηκαν οι «γιουχαϊσμένες» παραστάσεις κρατικών θεάτρων (Εθνικού και ΚΘΒΕ), οι οποίες είτε επιχείρησαν μια αισθητική ανακαίνιση της σκηνικής εικόνας της τραγωδίας προς την κατεύθυνση της αστικοποίησης (η *Αντιγόνη* ως αστικό δράμα παταριού σε σκηνοθεσία Γιώργου Ρεμούνδου, Εθνικό Θέατρο, 1984, και η *Άλκηστη* ως δράμα σαλονιού της δεκαετίας του '30 σε σκηνοθεσία Γ. Χουβαρδά, Κ.Θ.Β.Ε., 1984), είτε στόχευαν στον ριζικό ιδεολογικό «μετασχηματισμό» της τραγωδίας (όπως οι μετα-μπρεχτικοί *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Ντιμίτερ Γκότσεφ, Εθνικό Θέατρο, 2009, όπου ο Ξέρξης παρουσιάστηκε κάπως σαν Τζορτζ Μπους με διαταραχές συμπεριφοράς). Στην ίδια κατεύθυνση «ασυνέπειας» προς κάποιον παραδοσιακό κανόνα επιτέλεσης της τραγωδίας, οι παραστάσεις που δεν παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος και μελετώνται εδώ είναι οι εξής: 1. ο «καπνίζων» *Οιδίπους Τύραννος* σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Στούρουα (Θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1989) και 2. η *Μήδεια* σε σκηνοθεσία Ανατόλι Βασίλιεφ (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, 2008).

Στόχος είναι να εντοπιστούν οριστικά οι κοινές αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι των εν λόγω παραστάσεων, ώστε να εξαχθεί ένα γενικό συμπέρασμα σχετικά με τα αίτια των αποδοκιμαστικών πρακτικών ενός μέρους του ελληνικού κοινού. Πρόκειται για παραστάσεις που δεν ενδιαφέρθηκαν για μια *αρχαιολογική ανακατασκευή* και αναβίωση⁹ του κειμένου ούτε τόσο για κάποια αδιόρατη *πιστότητα*,¹⁰ όσο για την «επανεφεύρεση»¹¹ του αρχαίου κειμένου ή τη χρήση του ως ανοικτού υλικού για σκηνοθετική πραγμάτευση. Επιπλέον, η ιστορία των θεατρικών σκανδάλων στην Επίδαυρο φαίνεται να σχετίζεται ιδεολογικά με ένα θεμελιώδες θεωρητικό ερώτημα σχετικά με το τι πρέπει να υπηρετεί η σκηνοθεσία: το κείμενο ή την ιδεολογία/αισθητική του σκηνοθέτη; Υποθέτουμε με μεγάλη ασφάλεια ότι το αγανακτισμένο κοινό θα στρατευόταν υπέρ της λεγόμενης «φιλολογικής θέσης» σύμφωνα με την οποία η σκηνοθεσία δεν θα πρέπει να είναι *αυθαίρετη*, αλλά να δικαιώνεται μέσα από μια *ορθή ανάγνωση* του δραματικού κειμένου.¹²

⁶ Walter A. Davies, *Art and Politics: Psychoanalysis, Ideology, Theatre*, Pluto Press, Λονδίνο, 2007, σ. 12.

⁷ Πρβλ. Τόνυ Μπένετ, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, μτφ. Σ. Τσακνιάς, Νεφέλη, Αθήνα, 1983, σ. 66-70.

⁸ Βλ. υποσ. 2.

⁹ Ακολουθώντας την βασική σκηνοθετική τυπολογία του Patrice Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, trans. J. Anderson, Abingdon / Νέα Υόρκη, 2013, σ. 204 κ. εξ.

¹⁰ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, trans. C. Shantz, Τορόντο / Buffalo, 1998, σ. 367.

¹¹ Sidiropoulou, A. (2015). 'Mise-en-Scène as Adaptation' .*Critical Stages*, 12 (2015) <http://www.critical-stages.org/12/mise-en-scene-as-adaptation/>. Πρβλ. και George Rodosthenous, "The contemporary director in Greek Tragedy", στου ιδίου (επιμ.), *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy*, ό.π., 1-29.

¹² Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, trans. D. Williams, Ann Arbor, 2003, σ. 204-5.

Ιστορικά

Στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου τα επονομαζόμενα θεατρικά σκάνδαλα¹³ σχετίζονται περισσότερο με την αιφνίδια εμφάνιση νέων δραματουργικών ρευμάτων και ως εκ τούτου με τις ωφέλιμες διαβρώσεις που αυτά προκάλεσαν στον ορίζοντα των πολιτισμικών προσδοκιών μιας θεατρικής κοινότητας. Για τον εξοργισμένο “όγλο” «η προσφυγή στη βία είναι πολύ μεγάλος πειρασμός»,¹⁴ επειδή ακριβώς κατισχύει η εντύπωση ότι προσ-βάλλονται θεσμικές συλλογικές αξίες. Τα γιουχαΐσματα και οι επιδεικτικές αποχωρήσεις, οι συμπλοκές μεταξύ αντιφρονούντων, οι μεγαλόφωνες ύβρεις από αγανακτισμένους θεατές και οι προπηλακισμοί καλλιτεχνών εγγράφονται στο θεατρικό γίνεσθαι ως ένδειξη της αντικανονικότητας ενός καλλιτεχνικού προϊόντος που σε πολλές περιπτώσεις ήταν προορισμένο να διευρύνει τα όρια μιας κανονικότητας.¹⁵

Πρέπει, ωστόσο, να ληφθεί σοβαρά υπόψη από την πλευρά της μεθοδολογίας ότι, αν και οι αποδοκιμαστικές πρακτικές των αγανακτισμένων θεατών ομοιάζουν ιστορικά, τα ιδεολογικά συμπαρομαρτούντα κάθε θεατρικού σκανδάλου δεν τεκμαίρονται αυτομάτως από τη θέση που παίρνουν οι συγκρουόμενοι υπέρ ή κατά των εκάστοτε νεωτερισμών. Θα ήταν χρήσιμο να αναφερθεί ένα ιστορικό παράδειγμα που μας προειδοποιεί για την ερμηνευτική δυσκολία των θεατρικών σκανδάλων. Στις 9 Μαΐου 1921 δόθηκε η πρεμιέρα του έργου *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Λουίτζι Πιραντέλο στο Τεάτρο Βάλλε της Ρώμης. Πρόκειται για ένα από τα πιο θορυβώδη θεατρικά σκάνδαλα του 20^{ου} αιώνα και ο σκηνοθέτης της παράστασης, Ντάριο Νικκοντέμι (Dario Niccodemi), μαρτυρεί το λόγο:

Το κοινό κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια να κατανοήσει τον περίπλοκο όγκο των περιέργων ιδεών αυτού του πολύ δυνατού έργου και άντεξε μόνο για δύο Πράξεις. Αλλά με την Τρίτη Πράξη, λες και αυτό που συνέβαινε στην σκηνή δεν γινόταν κατανοητό, το κοινό εξεγέρθηκε. Και έγινε μάχη. Πολύ λίγες φορές έχω δει τόσο δυνατό πάθος για σύγκρουση σε ένα θέατρο.¹⁶

Πέρα από τις αποδοκιμασίες, σημειώθηκαν συμπλοκές μεταξύ των συντηρητικών *rogueconi* (γεροντοπαλίκαρων) και των *sciaccalli* (νεαρών υποστηρικτών της *avant-garde*, μεταξύ των οποίων βρίσκονταν και οπαδοί του Φασιστικού Κόμματος).

Στις 29 Αυγούστου 1959 πραγματοποιήθηκε στο Ηρώδειο η πρεμιέρα των μυθικών *Ορνίθων* του Θεάτρου Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, μιας παράστασης που ειδοποιούσε το ελληνικό κοινό για την εκσυγχρονιστική χρήση της αρχαίας κωμωδίας. Όπως μαρτυρεί ο Αιμίλιος Χουρμούζιος στην κριτική του με τίτλο:

¹³ Πλήρης πραγμάτευση με βιβλιογραφία: Neil Blackadder, *Performing Opposition: Modern Theater and the Scandalized Audience*, Praeger, Westport, CT, 2003 και Bernd Noack, *Theater skandale: Von Aischylos bis Thomas Bernhard*, Residenz Verlag, Salzburg, 2008.

¹⁴ Hannah Arendt, *Περίβιας*, εισαγ.-μτφ. Β. Νικολαΐδου-Κυριανίδου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σ. 121.

¹⁵ Το θεμελιώδες θεωρητικό κείμενο του Μπέρτολτ Μπρέχτ «Το σύγχρονο θέατρο είναι το Επικό Θέατρο» (1930) αποτελείτο από σημειώσεις πάνω στην γιουχαϊσμένη όπερα *Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχαγκόνι* (ελληνική μτφ. του Π. Σκούφη στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, 83 (1961) 401-7).

¹⁶ Παράθεμα στο Jennifer Lorch, *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, σ. 39. Όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά είναι του γράφοντος.

«Ένα ατύχημα» (εφ. *Καθημερινή*, 1-9-1959): «Η παράσταση απεδοκιμάσθη από το κοινόν εις ωρισμένην κακής εμπνεύσεως και κακού γούστου μετασκευήν που εθεωρήθη ότι έθιγε το θρησκευτικό συναίσθημα του λαού και τελικώς η συνέχεια των παραστάσεων απηγορεύθη από τον παριστάμενον εις την “πρώτην” υπουργόν της Προεδρίας της Κυβερνήσεως. [...] Με δυσκολίαν θα διεφώνει κανείς προς την υπουργικήν απόφασιν, προκειμένου περί του χώρου εις τον οποίον θα εδίδοντο αι παραστάσεις, διότι η καλλιτεχνική αξιοπρέπεια του Φεστιβάλ, με το θέαμα τούτο, ετραυματίσθη διεθνώς. Και να λείψουν τα εύκολα και δημαγωγικά περί “δημοκρατίας” και “ελευθερίας” και τα λοιπά και τα λοιπά. Ουδέποτε η δημοκρατία και η ελευθερία εταυτίσθησαν με την αθλιότητα.

Τον λόγο του σκανδάλου στο Ωδείο του Ηρώδη¹⁷ μαθαίνουμε και από τον Μ. Καραγάτση, ο οποίος γράφει κριτική ένα χρόνο αργότερα για την αρτιότερη¹⁸ επανάληψη της παράστασης στο υπαίθριο θέατρο Χατζίσκου:

Ο ιερεύς της αρχαίας ελληνικής λατρείας παρουσιάσθηκε ντυμένος παραπλήσια με το “σχήμα” των κληρικών της Ορθοδόξου Ελληνικής Εκκλησίας και απήγγειλε τη δέηση προς τα πουλιά με ύφος επίσης παραπλήσιο του λειτουργικού της ίδιας εκκλησίας. Τούτο εθεωρήθη απόπειρα διασυσμού της παρούσης θρησκείας του ελληνικού λαού» (εφ. *Βραδυνή*, 11-6-1960).

Για τον πάντα ψυχραιμότερο Μάριο Πλωρίτη οι σκηνοθετικοί “αναχρονισμοί” μέσα σε ένα αρχαίο μνημείο απλώς «“χτυπούσαν” αταίριαστοι και αδικαιολόγητοι» (εφ. *Ελευθερία*, 1-9-1959).

¹⁷ Ο Μάριος Πλωρίτης («*Ορνιθες* του Αριστοφάνη (από το ‘Θέατρο Τέχνης’ στο Φεστιβάλ Αθηνών)», εφ. *Ελευθερία*, 1-9-1959) έγραφε για την πρώτη παράσταση: «[...] η ‘ενορχήστρωση’ υποκριτών, μουσικής, τραγουδιών και χορού χόλαινε βαρύτατα. Ενώ μερικά μοτίβα της μουσικής του Μ. Χατζιδάκι ήταν αξιοπρόσεχτα, ενώ η ενδυματολογική δουλειά του Ι. Τσαρούχη είχε συχνά λιτή καλαισθησία, η παράσταση έμεινε πολύ μακριά απ’ την αρτιότητα τόσων και τόσων άλλων εκδηλώσεων του ‘Θεάτρου Τέχνης’. Αβεβαιότητα και δισταγμός ορχήστρας κι’ εκτελεστών, φωνητική ανεπάρκεια κι’ αδεξιότητα, κινητική αμηχανία και μπαλλετίστικη χορογραφία αταίριαστη με το γενικό ύφος της παράστασης, χαρακτήριζαν τις σκηνές συνόλου». Για την παράσταση και το σκάνδαλο βλ. Gonda van Steen, “*From Scandal to Success Story: Aristophanes' Birds as Staged by Karolos Koun*”, στο Edith Hall - Amanda Wrigley (eds.), *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*. Legenda, Λονδίνο, 2007, σ. 155-78, και Μάικλ Μαγιάρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, μτφ. Ελ. Καίρη, ΕΛΙΑ, Αθήνα, 2004, σ. 125-29.

¹⁸ Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος («*Ορνιθες* του Αριστοφάνους (‘Θέατρον Τέχνης’)», εφ. *Καθημερινή*, 31-5-1960) έγραφε: «Οι *Ορνιθες* προχθές [...] δεν διέφεραν, βεβαίως, ως σκηνοθετική αντίληψις, ως μετάφρασις, ως κινήσις από την περυσινήν εκείνην παράστασιν του Ηρωδείου, που εδημιούργησε το σκάνδαλον, αλλ’ αυτήν την φοράν όλα τα πράγματα επρόδιδαν την επιμελή προετοιμασίαν, την μελέτην, τας εξαντλητικὰς δοκιμάς και κάποιαν διακριτικότητα απέναντι των ανθρώπων που έχουν κάθε δικαίωμα να είναι εύθικτοι απέναντι πρωτοβουλιών που αυθαιρετούν κακόγουστα. Έλειψε, λόγου χάριν, εφέτος ο ορθόδοξος παπάς και έμεινε αυτός που ήταν – παπάς του Αριστοφάνους. Έλειψαν και μερικοί κραυγαλέοι ‘μεταχρονισμοί’ [...]. Και ο Μάριος Πλωρίτης («*Ορνιθες*», εφ. *Ελευθερία*, 1-6-1960): «[...] η παράσταση είχε χυμό, ζωντάνια και κέφι άφθονο. Απαλλαγμένα από το συντριπτικό βάρος του Ωδείου Ηρώδου Αττικού, τα λιτά σκηνικά και τα κοστούμια του Τσαρούχη, αλλά και ο ‘λαϊκισμός’ της σκηνοθεσίας απόχτησαν υπόστασι και δικαίωσι. Οργάνωση και ρυθμός της παράστασης είχαν την αρτιότητα που χαρακτηρίζει το ‘Θέατρο Τέχνης’. [...] Έπειτα, οι περισσότερες αναχρονιστικές υπερβολές [...] είχαν απαλειφθεί. Και οι *Ορνιθες* παρουσιάσθησαν λυτρωμένοι από τα περσινά τους ελαττώματα [...].»

Μια λογική εξήγηση της προπηλακιστικής αυτής τακτικής θα ήταν ότι το κοινό προσήλθε στην παράσταση με συγκεκριμένες πολιτισμικές προσδοκίες, παραστασιακές προσηλώσεις, σκηνογραφικές επιθυμίες ή και υποκριτικά πρότυπα, τα οποία, επειδή ακριβώς διεψεύστησαν επί σκηνής, εκδήλωσε λεκτικά την αγανάκτησή του για το σκηνικό ασέβημα του σκηνοθέτη. Υπάρχουν, ωστόσο, δύο επιπλέον παράμετροι που πρέπει να τεθούν υπόψη:

1. Η φαντασιακή εξάρτηση της προσέλευσης στο αρχαίο θέατρο με την υποτιθέμενη πρόσληψη μιας “ιερής” εθνικής κληρονομιάς παγιωμένης ακόμα και σε εικονικά στερεότυπα (έναν μήνα πριν από την παράσταση του Κουν το κοινό βίωσε στον ίδιο χώρο το κλασικίζον «“ξαναζωντάνεμα” της ατμόσφαιρας της αρχαίας Ελλάδας» με τους *Βατράχους* του Βασιλικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, παράσταση που παρουσιάστηκε «με γνώσι της Ιστορίας, ξεκάθαρη αντίληψη της ελληνικής αισθητικής, καθώς και με αξιοθαύμαστη ευρετικότητα», όπως σημείωνε ο Μ. Καραγάτσης στην κριτική του, εφ. *Βραδυνή*, 21-7-59).

2. Η φετιχιστική αξίωση να περιφρουρηθεί η υποτιθέμενη αυθεντική “ουσία” του είδους από κάθε μορφή καλλιτεχνικής διαφορετικότητας που ίσως παρεκκλίνει από τους νεοελληνικούς κανόνες σκηνικής γραφής. Ακόμη και οι πιο πληροφορημένοι θεατρολογικά κριτικοί της εποχής υποστήριζαν πως η παράσταση δικαιώθηκε μόνον όταν απαλλάχτηκε από το «συντριπτικό βάρος του Ωδείου Ηρώδου Αττικού».¹⁹

Σε αυτά τα μόνιμα εμπόδια από την αχλή μιας “ιερότητας” φαίνεται πως προσέκρουε κάθε απόπειρα αισθητικής και ιδεολογικής μεταποίησης του αρχαίου δράματος και κυρίως της τραγωδίας. Στο πλαίσιο της οριζόντιας αντιμετώπισης της ελληνικότητας ως πολιτισμικού συνεχούς, τα σκηνικά επιτεύγματα που επικαλούνταν τον σεβασμό²⁰ στην τραγωδία, την κατέστησαν ένα εθνικό ζόμπι, το οποίο συντηρούσε εθνικές φαντασιώσεις και όνειρα.²¹ Από ιστορική άποψη, μόνο με τον Κάρολο Κουν²² ήρθε το τέλος της φορμαλιστικής σκηνοθεσίας στην Ελλάδα, που

¹⁹ Μάριος Πλωρίτης, «Ορνιθες», εφ. *Ελευθερία*, 1-6-1960.

²⁰ Για το αίτημα του σεβασμού των κειμένων πρβλ. και Θεόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία, τ. Β'*, Εξάντας, Αθήνα, 2002, σ. 36.

²¹ «[...] η επίσημη ιδιομορφία του Έθνους ως κοινωνικής κατασκευής μπορεί να θεωρήσουμε ότι εδράζεται ακριβώς στην ίδια την απόπειρα εθνικοποίησης, στη διαδικασία με την οποία μία κοινωνία καθιστά τα μέλη της *εθνικά υποκειμένα*. Η απόπειρα αυτή συνίσταται στη διαμόρφωση μιας ιστορικά ακριβούς *εθνικής φαντασίωσης*: τον άξονα γύρω από τον οποίο πλέκεται η εμπειρία της εθνικότητας.» Στάθης Γουργουρης, *Έθνος- όνειρο. Διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*, Κριτική, Αθήνα, 2007, σ. 28.

²² Ο Κάρολος Κουν δεν επιζητούσε μόνο την πλαστική διατύπωση του συναισθήματος επί σκηνής, αλλά αποδεχόταν ένα είδος σωματικής πληρότητας με την έννοια ότι το συναίσθημα του σκηνικού χαρακτήρα πρέπει να προϋπάρχει εγγεγραμμένο στο σώμα του ηθοποιού ως αποτέλεσμα κοινωνικής εμπειρίας: «Πιστεύω στον Στανισλάβσκι που συνέστησε στους μετέπειτα ν' αντλήσουν από τις σκέψεις και τις εμπειρίες του ό,τι προωθεί το έργο τους και να απορρίψουν ό,τι στέκεται εμπόδιο στην εξέλιξή τους. [...] Επιδίωξή μου ήταν και είναι η διαμόρφωση ενός θεάτρου οργανικού, όπου με την προβολή της ποίησης και της αλήθειας της ζωής να δημιουργείται η θεατρική μαγεία. Ένα θέατρο όπου νους, αισθήσεις, κίνηση και φωνή *θα πειθαρχούν απόλυτα στη μορφή και τους στόχους του έργου*», «Ίσως ν' ανήκω στο κατεστημένο, αλλά συχνά λειτουργώ εναντίον του», συνέντευξη του Κ. Κουν στο Γιώργος Πηλιχός, *Κάρολος Κουν: Συνομιλίες*, Κάκτος, Αθήνα, 1987, σ. 58-59· «[...] αποτάθηκα, για να μορφώσω ηθοποιούς, στις λαϊκές τάξεις, όπου υπήρχαν ακόμη υπολείμματα πλούσια σε εκφράσεις, σε κινήσεις, αισθήματα και ψυχικό κόσμο. [...] Οι κινήσεις, οι στάσεις, η κουβέντα, όλα είχαν νόημα, προέρχονταν από μια *αληθινή ψυχική κατάσταση* και ανάγκη, αν όχι βέβαια πνευματική, χωρίς επιτήδευση, χωρίς περιορισμούς, χωρίς απαγορεύσεις καλών τρόπων συμπεριφοράς, που συχνά ναρκώνουν κάθε πλαστικότητα σε άλλες τάξεις. Η πείνα ήταν πείνα, η δίψα δίψα, κι ο *πόνος ζωντανός, αποτυπωμένος δίχως προσποίηση στη σάρκα, στους μυς, στα νεύρα*. Πρωτόγονα αισθήματα, αλλά τουλάχιστον γνήσια, *αληθινά* και έντονα ζωντανά.» (Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η

περιοριζόταν στη δημιουργία ρυθμικών, χωροταξικών και σωματικών σχημάτων (τα ανθρώπινα *tableaux* του Πολίτη, οι γεωμετρικές χορογραφίες της Πάλμερ-Σικελιανού, η ρυθμική συνεκφώνηση του Ροντήρη, ο υποκριτικός μπρεσιονισμός, κ.ά.). Όμως περισσότερο απ' όλα πιστώνουμε στον Κουν το ότι γείωσε τον τραγικό λόγο και τον έκανε πιο φυσικό «[μ]έσα από το σώμα και την ολότητα της έκφρασής του»,²³ ενώ ό,τι προηγήθηκε υποκριτικά υπηρέτησε τη βαθιά αισθητική αντινομία της συνύπαρξης τραγικού μεγέθους και συναισθηματικής οικειότητας. Αυτή η αντίφαση είναι ένας *εθνοσυμβολιστικός*²⁴ μηχανισμός που εξισώνει τη “μεγαλειότητα” του ελληνικού πολιτισμού με το αίτημα να γίνει αυτή αισθητή από τον θεατή μέσα στα ανθρώπινα όρια του συμπάσχειν πάνω σε εθνικά “μάρμαρα” που θα σείονται από ρίγος. Και υπό τους όρους αυτούς η εκάστοτε “εθνική” τραγωδός και ο εκάστοτε “εθνικός” σκηνοθέτης, γίνονται τελικά *εθνο-σύμβολα* προπαγάνδισης του μεγέθους, αλλά και της πολιτισμικής εγγύτητας ενός χαμένου για πάντα “εθνικού” μεγαλείου.

Τέλος, η κριτική κατακραυγή απέναντι στο αισθητικά διαφορετικό παραμένει οξυμένη μέχρι τουλάχιστον και τη δεκαετία του 1980, επιμένοντας (όπως θα δούμε και παρακάτω) σε αιτήματα σεβασμού και ιερότητας.²⁵

Οι παραστάσεις

Η δεκαετία του 1980 στιγματίστηκε από τις *αισχροουργίες*²⁶ κατά τους κριτικούς ελλήνων και ξένων σκηνοθετών που προσπάθησαν, οσοδήποτε αποτυχημένα ή επιφανειακά, να αστικοποιήσουν την τραγωδία (με την έννοια της αισθητικής αστικοποίησης που αφενός αποσοβούσε τις εγγενείς φιλοσοφικές ενατενίσεις της τραγωδίας κι αφετέρου, επειδή ακριβώς απουσίαζε μια ισχυρή ατζέντα πολιτικοποίησης του αρχαίου μοντέλου, εξαντλείτο σε μιαν ασύστατη εικονολατρική μεταποίηση της τραγωδίας). Τη δεκαετία του '80 ο Ρόμπερτ Στούρουα υπήρξε ανανεωτής της γεωργιανής σκηνης από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή και σκηνοθέτη του Θεάτρου Σότα Ρουσταβέλι (Shota Rustaveli) στο Τιμπίλισι. Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '70 εισήγαγε σταδιακά την μπρεχτική μεθοδολογία που βασίζεται στην αφαίρεση του οικείου και του προφανούς για την πρόκληση

αισθητική γραμμή του ‘Θεάτρου Τέχνης’», στο Γ. Κοτανίδης (επιμ.), *Κάρολος Κουν για το Θέατρο: Κείμενα και Συνεντεύξεις*, Εκδ. Ιθάκη (2η εκδ.), Αθήνα, 1982 [1943], σ. 24).

²³ Κάρολος Κουν, «Η Ελλάδα και η Τραγωδία (Μ' αφορμή το ανέβασμα των *Περσών*)», στον ίδιο, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα (2η εκδ.), 1992, σ. 64-68 (67)

²⁴ Με την έννοια ότι τέτοιες τεχνικές, σύμβολα ή αφηγήσεις δεν είναι μόνον επινοήσεις ή κατασκευάσματα, αλλά κυρίως «επιλεκτικές πολιτικές κατανοήσεις πλευρών των εθνικών παρελθόντων», Anthony D. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism. A Cultural Approach*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2009, σ. 36.

²⁵ Πρβλ. Γιώργος Σαμπατακάκης, «Μίμησις-Ήθος-Διάνοια: Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάτρου*, 1 (2009) σ. 185-223.

²⁶ Χαρακτηρισμός του Τάσου Λιγνάδη («Ηροστρατισμός και ασυδοσία», εφ. *Η Καθημερινή*, 29-8-1984) για τη γιουχαϊσμένη *Αλκηση* του (ΚΘΒΕ, 1984): «Ο κ. Χουβαρδάς, με το βίτσι που χαρακτηρίζει τους νεοφώτιστους, [...] και ξιπασμένος από αναφομοίωτα πειραματικά μοντέλα, έσπευσε με την ασυδοσία της ανευθυνότητας σε μια προμελετημένη αισχροουργία [...]. Το αποτέλεσμα όμως ήταν αυτό. Γελοιοποίηση ενός συγκλονιστικού έργου». Ο ίδιος κριτικός την ίδια χρονιά αποθέωσε για άλλη μια φορά την εθνοκεντρική αποστολή του Α. Μινωτή: «Ο κ. Αλέξης Μινωτής μάς έδωσε στην Επίδαυρο αυτό που περιμέναμε να μας δώσει: την κερδισμένη φόρμα μιας μακράς εμπειρίας και μια ακόμη απόδειξη του ισόβιου πάθους που τρέφει για την τραγωδία» («Η κερδισμένη φόρμα της μακράς εμπειρίας. Η δουλειά του κ. Αλ. Μινωτή στους *Πέρσες*», εφ. *Η Καθημερινή*, 26-8-1984).

εκπλήξεων στον θεατή,²⁷ σε μια χώρα που ήταν μάλλον συνηθισμένη στον ηθογραφικό ρεαλισμό. Το 1975 σκηνοθέτησε τον *Καυκασιανό Κύκλο με την Κιμωλία* του Μπρεχτ, παράσταση που θεωρήθηκε σταθμός και απέσπασε το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου της Σοβιετικής Ένωσης, ενώ υμνήθηκε από τους γερμανούς κριτικούς. Ο Στούρουα κατάφερε να αναδείξει την παραβολικότητα του μπρεχτικού έργου συνδυάζοντας παραδοσιακά στοιχεία από τοπικές γιορτές και δρώμενα με πολιτικά μανιφέστα, θρησκευτικές τελετές με γκροτέσκες δράσεις, τεχνικές του τσίρκου με ρεαλιστικές τεχνικές, φαρσικές κινήσεις με λυρικές απαγγελίες, και τέλος το παραμύθι με την κοινωνική κριτική,²⁸ επενδύοντας ταυτόχρονα στη μόνιμη λειτουργική αρχή της σκηνοθετικής εργασίας του, αυτήν της αφαίρεσης του οικείου, του αναμενόμενου και του προφανούς από το δράμα. Περισσότερο γνωστός στην Ευρώπη έγινε με τον σαιξπηρικό *Ριχάρδο III* το 1979, τον οποίο σκηνοθέτησε ως μεσαιωνικό *morality play* για τις σχέσεις εξουσίας και τη διαφθορά της ψυχής από τα ανθρώπινα πάθη.²⁹ Δεν είναι τυχαίο εξάλλου πως η παράσταση αυτή απέσπασε διθυραμβικές κριτικές από τους άγγλους κριτικούς, όταν το 1980 παρουσιάστηκε στα φεστιβάλ της Μεγάλης Βρετανίας³⁰ και θεωρήθηκε “συμβολική πολιτική αλληγορία” για την γελοιότητα της εξουσίας με έναν γκροτέσκο Ριχάρδο *καρτουνίστικου* εξπρεσιονισμού.³¹

Ο Στούρουα σίγουρα δεν ήταν ένας «ξίπασμένος επαρχιώτης» που κλήθηκε στην Ελλάδα από το ζεύγος Καρέζη-Καζάκου το 1989, για να σκηνοθετήσει τον *Οιδίποδα Τύρανο* στην Επίδαυρο. Και σίγουρα δεν ήταν ένας «κυνηγημένος» σκηνοθέτης σε κομμουνιστική «απομόνωση από το παγκόσμιο θέατρο», η οποία, κατά τον Κ. Γεωργουσόπουλο («Τερίπια ξίπασμένου επαρχιώτη», *Τα Νέα*, 5-8-1989) «στέρησε τους επαρχιακούς μοντερνιστές, όπως ο Στούρουα, από την επαφή τους με την εξέλιξη της θεατρικής τέχνης στον υπόλοιπο κόσμο». Απλώς, ο σκηνοθέτης βρέθηκε σε απόλυτη σύγχυση μπροστά σε ένα κείμενο, το οποίο δεν είχε άλλο μέσον να προσπελάσει εκτός από την ομολογία της αμηχανίας του, θεωρώντας ότι φτάνει στον Μπρεχτ με τη μείξη υποκριτικών στυλ, χειρονομακών υφών, μουσικών διαθέσεων και εικαστικών τάσεων, και με τον σκηνοθετικό συμφυρμό ανόμοιων στοιχείων από το μπουλμπάρ και τη φάρσα μέχρι το μελόδραμα και το γκροτέσκο (ίσως και με τον «εσμό εντυπωσιοθηρικών εμπνεύσεων» ως «αλαλούμ κιτς διαχρονίας»):³²

Οι μεγάλοι κλασικοί συγγραφείς είναι πάντα ζωντανοί και όχι μουσειακό έκθεμα. [...] Στην Επίδαυρο ο Οιδίπους δεν είναι μόνο ένας πολιτικός παράγων, αλλά και ένα ανθρώπινο ον. Ταυτόχρονα δε θα περιορίζεται στην προσωπική του τραγωδία, αλλά θα αγωνίζεται ως πολιτικό ον,

²⁷ Πρβλ. David Barnett, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, Bloomsbury, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2015, σ. 141.

²⁸ Πρβλ. H. Glade, “Major Brecht Production in the Soviet Union since 1957”, στο B. N. Weber – H. Heinen (επιμ.), *Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice*, Manchester University Press, Manchester, 1980, σ. 95-96 (88-99).

²⁹ Πρβλ. Zdeněk Stříbrný, *Shakespeare in Eastern Europe*, Oxford University Press, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2004, σ. 120-123.

³⁰ Πρβλ. Nico Kiasashvili, “Review: A Georgian Richard III”, *Shakespeare Quarterly*, 31.3 (1980) σ. 438-439, και G. M. Berkowitz, “Shakespeare in Edinburgh”, *Shakespeare Quarterly*, 31.2 (1980) σ. 163-164 (163-167).

³¹ Janis Lull, *King Richard III*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, σ. 34.

³² Γιάννης Βαρβέρης, «Απ' το Φεστιβάλ 1989 (II): *Οιδίπους Τύρανος*», στου ίδιου, *Η κρίση του θεάτρου*, τμ. 2, Εστία, Αθήνα, 1991, σ. 333 (333-335).

εναντίον της τυφλής μοίρας που παίζει με τους ανθρώπους. [...] Πέρα από τη διαχρονικότητα θέλω να δώσω και την εντύπωση της θεατρικότητας που υπάρχει στο αρχαίο δράμα, κάτι που είναι ιδιαίτερα ελκυστικό για μένα.³³

Η αποδοκιμασία της παράστασης από το κοινό περιοριζόταν σε μια στιγμιαία και μάλλον αυθόρμητη αντίδραση τη στιγμή που η Άννα Μακράκη ως Εξάγγελος, διηγούμενος την αυτοκτονία της Ιοκάστης και την αυτοτύφωση του Οιδίποδα, άναβε ένα τσιγάρο. Είχε προηγηθεί ο απομακρυσμένος από τις σκηνοθετικές γραμμές θρήνος του Καζάκου (Οιδίπους) με «εύρος, μέγεθος, εσωτερικότητα και τρυφερότητα»,³⁴ που για τον σκηνοθέτη συνιστούσε σοβαρή υποκριτική παρέκκλιση. Εξαιτίας αυτής της μόνιμης διολίσθησης στον παραδοσιακό ρεαλισμό, ο Στούρουα ήταν υποχρεωμένος να βρει μια λύση για να επισκευάσει το ρήγμα και να επαναφέρει την παράσταση στο “μπρεχτικό” ύφος, προσφεύγοντας στην αφαίρεση του προφανούς από τον Εξάγγελο που θα έκανε πλάκα παραθέτοντας τα τραγικά γεγονότα με απάθεια. Τελικά, η ηθοποιός υπέκυψε σε μιαν αντίφαση: την ψυχολογικά ακριβή ερμηνεία του μονολόγου με μιαν επίφαση μπρεχτικής ανοικείωσης (από το αναμμένο τσιγάρο στο χέρι).³⁵

Θεωρητικά, αυτό που θα αποκόμιζε ο θεατής από την δραστική ανοικείωση της ιστορίας του Οιδίποδα είναι η αποσόβηση της εντύπωσης ότι οι άνθρωποι στο κλασικό δράμα παρουσιάζονται «αναλλοίωτοι, ανεπηρέαστοι και αβοήθητοι απέναντι στη μοίρα τους».³⁶ Για τους ίδιους λόγους, ένας αντιμεταφυσικός σκηνοθέτης που πίστευε στις αξίες του μπρεχτικού υλισμού, όπως ο Στούρουα, προσπάθησε να “εξανθρωπίσει” τη μοίρα του Οιδίποδα, παρουσιάζοντάς τον ως σύγχρονο δυνάστη του λαού, όπως ακριβώς και ο Εξάγγελος θα παρέθετε με απάθεια (αν όχι χαιρεκακία) τα δεινά αυτού του τυράννου. Εξάλλου, κανένας μαρξιστής δε θα ήταν δυνατό να αποδεχθεί τους προδιαγεγραμμένους θεόθεν όρους της τιμωρίας του Οιδίποδα, αλλά θα προσπαθούσε να τους περιορίσει σ’ ένα απτό κοινωνικό περιβάλλον, υπονομεύοντας τις φιλοσοφικές επενδύσεις του αρχαίου κειμένου. Τούτο όμως καθόλου δε σημαίνει πως ο Στούρουα ήταν «ανελλήνιστος και στον τύπο και στην ουσία» με «υποσυνειδητο βαρβαρισμό [...] που εξεγείρει έναν απωθημένο φθόνο του για την αυταπόδεικτη *αίγλη της Επιδαύρου* και αντιδρά με [...] *βλασφημίες και αταξίες*»,³⁷ ούτε φυσικά ότι προερχόταν από την περιφέρεια των ερμηνειών, την τόσο παρωχημένη για την εδώ πρωτεύουσα, όπως δυστυχώς θα ήθελε ο Στάθης Δρομάζος («*Η Οιδίποδας του Ρ. Στούρουα*» εφ. *Αυγή*, 24-8-1989):

Είναι κακή και μισοχωνεμένη μίμηση Μπρεχτικής μεθόδου, που κανείς δεν εφαρμόζει πια πουθενά, η παρουσία μιας εκτός κειμένου και δράσης σκηνικής μορφής, η οποία, δίκην ‘καλαμαρά’, καταγράφει στο τεφτέρι τα συμβαίνοντα στην ορχήστρα. (Αν με τον ‘καλαμαρά’ που υποδύθηκε η κ. Άννα Μακράκη επιδιώχθηκε η κατά Μπρεχτ αποστασιοποίηση, οφείλει

³³ Ν.Β., «Οιδίπους τύραννος – άνθρωπος», εφ. *Καθημερινή*, 27-8-1989.

³⁴ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τερίπια ξιπασμένου επαρχιώτη», εφ. *Τα Νέα*, 8-8-1989.

³⁵ Η Άννα Μακράκη «με σπάνιο ψυχικό και ερμηνευτικό σθένος ύψωσε σοφόκλειο λόγο διαυγή, ξεπερνώντας τα γιουχαίσματα ενός ανοήτως αντιδράσαντος εναντίον της κοινού», Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου*, τμ. 2, ό.π., σ. 335.

³⁶ Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Για το πειραματικό θέατρο», στον ίδιο, *Για το Ρεαλισμό*, μτφ. Λ. Κοντή, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1990, σ. 198 (184-204).

³⁷ Τάσος Λιγνάδης, «Από τον Μινωτή στον Στούρουα. Οι δύο *Οιδίποδες* στην Επίδαυρο», εφ. *Η Καθημερινή*, 13-3-1989.

να πει κανείς ότι λυπάται για την τόσο πρόχειρη, κακόγουστη και παραπλανητική εφαρμογή της Μπρεχτικής πρακτικής, αχρείαστης ούτως ή άλλως στο έργο αυτό, λόγω της παρουσίας του χορού).

Αυτό που σίγουρα δεν έγινε κατανοητό, ήταν ότι ο σκηνοθέτης ήταν αναγκασμένος στη χώρα του να χρησιμοποιεί ένα είδος ειρωνικής ανοικείωσης³⁸ των έργων (για να παρουσιάζει συγκαλυμμένο το όποιο πολιτικό μήνυμά τους), δηλώνοντας συχνά και για να αποφύγει τη λογοκρισία, ότι κάνει «μόνο θέατρο».³⁹ Το βασικό ωστόσο πρόβλημα για τους κριτικούς ήταν ότι αμαυρώθηκε η *αίγλη* της Επιδαύρου με σκηνοθετικές *ασχημονίες* που την κατέστησαν «ξέφραγο αμπέλι», ενώ προηγουμένως είχε περιφραχτεί με «εκλεκτή πνευματικότητα στην προσέγγιση του *ήθους* και της *διάνοιας* των δραματικών προσώπων» από τον ίδιο τον Α. Μινωτή.⁴⁰

2. Ο πλατωνιστής Α. Βασίλιεφ αντιμετώπισε τη *Μήδεια* του Ευριπίδη απορητικά ως πεδίο γνωσιακής αναζήτησης, «διότι πράγματι ένας άνθρωπος δεν μπορεί να αναζητά ανάμεσα σ' αυτά που γνωρίζει, γιατί τα γνωρίζει και συνεπώς δεν έχει ανάγκη να τα αναζητά, αλλά δεν μπορεί ακόμα επιπλέον να αναζητά κάτι σ' αυτά που δεν γνωρίζει, γιατί δεν γνωρίζει αυτά που αναζητά» (Πλάτων, *Μένων*, 80ε). Ο «φιλοσοφικότατος» Ρώσος σκηνοθέτης κράτησε για τον εαυτό του το δικαίωμα να αγνοεί αυτά που αναζητά, επικαλούμενος αυτά που γνωρίζει (σε αντίθεση με τον αγαπημένο του Σωκράτη), και προσπάθησε να δικαιώσει τον τίτλο του αναθεωρητή του Στανισλάφσκι,⁴¹ τοποθετώντας ένα πρόσθετο ερμηνευτικό εμπόδιο στην κατά τη γνώμη του υπερ-ψυχολογική *Μήδεια*: τον ογκόλιθο της «εννοιολογίας». Ακολούθως, ο Βασίλιεφ προσήλθε στην ευριπίδεια τραγωδία με διάθεση *hominis ludentis* και μια μόνιμη προσδοκία για οργανωμένες γραμμικές ακολουθίες/μελέτες, διευθετώντας χωροταξικά τα σκηνικά μέσα ως παρατακτική σύνθεση «στησιμάτων»⁴² (βλ. εικ. 1) που θεωρητικά θα λειτουργούσε ως ανάπτυγμα της εννοιολογικής ερμηνείας του κειμένου:

Το παιγνιώδες θέατρο του Βασίλιεφ αποφεύγει τη συμβατική ψυχολογία με την πρώιμη στανισλαφσκική έννοια του εσώτατου συναισθηματικού περιεχομένου [...]. Αντιθέτως, η δουλειά του Βασίλιεφ εγκαθιστά αυτό που ονομάζει 'πνευματική' γραμμή μέσω του κειμένου, συντρίβοντας το συναισθηματικό της περιεχόμενο και θέτοντας αφηρημένες ιδέες αντί για συγκεκριμένες πράξεις.⁴³

³⁸ Πρόκειται για μπρεχτικού τύπου τεχνική (πβ. Meg Mum ford, *Bertolt Brecht*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2009, σ. 51-52).

³⁹ Christopher Innes – Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, σ. 111.

⁴⁰ Τάσος Λιγνάδης, «Από τον Μινωτή στον Στούρουα», ό.π. Για τις εθνοκεντρικές κλίσεις της παραδοσιακής κριτικής και την εμμονή με την αριστοτελική ορολογία πβ. του γράφοντος, «Μίμησις – Ήθος – Διάνοια: Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής κριτικής», ό.π.. Για μια γενική θεώρηση του κριτικού έργου του Λιγνάδη βλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Μικρή Εισαγωγή σ' ένα μεγάλο κριτικό έργο», Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές Θεάτρου. Αρχαίο Δράμα (1975-1989)*, επιμ. της ίδιας, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2013, σ. 7-61.

⁴¹ Ο Jonathan Pitches (*Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Routledge, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2006, σ. 166-197) τοποθετεί τον Βασίλιεφ στον ρομαντικό «κλάδο» της ρωσικής ανανεωτικής παράδοσης.

⁴² Βλ. Ανατόλι Βασίλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, μτφ. Δ. Σαραφειδου, Κοάν, Αθήνα, 2010, σ. 262-263.

⁴³ Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, ό.π., σ. 172.

Ήδη από την εποχή που δίδασκε στη Ρωσία, ο Βασίλιεφ προωθούσε την *περεστρόικα* (ανοικοδόμηση) του συστήματος Στανισλάφκι προς την κατεύθυνση μιας παιγνιώδους προσέγγισης του ρόλου έξωθεν (*ludosystem*),⁴⁴ ζητώντας από τους ηθοποιούς να ενιδρύσουν μια θρησκευτική σχέση πίστης προς την πνευματική γραμμή/ερμηνεία του κειμένου (και δηλαδή προς τον ίδιο το σκηνοθέτη-παιδαγωγό). Ακολούθως, ο σκηνοθέτης-οδηγητής πριμοδοτεί την “εννοιολογική” εργασία πάνω στα κείμενα έναντι της ψυχολογικής εξιχνίασης του ρόλου σε τέτοιο βαθμό που να μιλάει για «δομημένη σκέψη» που αντιπαρατίθεται στη μόνιμα «αδόμητη υποκριτική».⁴⁵ Για να αποφευχθεί η αβεβαιότητα της χαρακτηρισολογίας και η απροβλεψιμότητα της υποκριτικής, ο ηθοποιός καλείται να αντιμετωπίσει κάθε δραματική σύγκρουση ως αντιπαράθεση ιδεών χωρίς αναγωγές σε ψυχικές καταστάσεις ή κοινωνικά περικείμενα.⁴⁶ Η θεατρολόγος Πολίνα Μπογκντάνοβα εξηγεί το λόγο που ο Βασίλιεφ απέρριψε την καταστασιακή ανάλυση του Στανισλάφκι και εγκαινίασε την επονομαζόμενη εννοιολογική:

Η καταστασιακή ανάλυση δομείται εντός της ούτως αποκαλούμενης άμεσης προοπτικής. Δηλαδή κινείται από το γεγονός εξόδου [ενν. το στανισλαφσκικό καταγωγικό γεγονός] προς το κύριο γεγονός. Το γεγονός εξόδου αποκαλύπτει αυτό που γινόταν κατά το παρελθόν, προ της ενάρξεως του δράματος. Το κύριο γεγονός φέρνει στην επιφάνεια την κατάσταση που έχει προκύψει ως αποτέλεσμα. Η εννοιολογική ανάλυση δομείται βάση της αντίστροφης προοπτικής. Και εδώ η κίνηση δε λαμβάνει χώρα από το παρελθόν προς το μέλλον, αλλά από το μέλλον (από το κύριο γεγονός) προς το παρελθόν (προς το γεγονός εξόδου). Ο υποδύμενος τον ρόλο ηθοποιός [...] υποδύεται προτρέχοντας, υποδύεται εκκινώντας από το μέλλον.⁴⁷

Η *Μήδεια* του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών αποτελεί εννοιολογική και σκηνική μελέτη πάνω στο θέμα της παιδοκτονίας. Ο Βασίλιεφ επιθυμούσε να στήσει ένα αγωνιστικό παιχνίδι λεκτικής επιδείξεως του κειμένου με την ταυτόχρονη (παράλληλη και αιτιακά ανακόλουθη) παράθεση των γεγονότων του δράματος ως γραμμική *étude*. Για την ακρίβεια, εγκατέστησε μια μηχανή δράσεων εν είδει κινησιακών μελετών πάνω σε θέματα του έργου, παράλληλα με τις οποίες ακουγόταν το κείμενο σε επιτονισμό βερμπάλ,⁴⁸ για να αποφευχθεί ο ψυχολογικός χρωματισμός (π.χ. το εξώλογο πάθος του έρωτα δηλωνόταν με στροβιλισμούς, η συμπάθεια του Χορού προς τη Μήδεια με την περικύκλωσή της). Όπως εξηγεί και ο σκηνοθέτης:

Προχωρούσα ανέκαθεν με τον εξής τρόπο: Παίρνω ένα κείμενο, κοιτάζω την αρχή, την ιστορία του καθενός, τις εντάσεις προσπαθώ να κατονομάσω το γεγονός εξόδου! [...] Θα διατρέξουμε όλο το έργο ακολουθώντας τη σύγκρουση: όταν ‘μπαίνει’ στο ‘παιχνίδι’ η σύγκρουση,

⁴⁴ *Αντ.*, σ. 173, όπου αναλύεται το σύστημα.

⁴⁵ J. Alschitz, *The Vertical of the Role: Method for the Actor's Self-Preparation*, μετ. από τα Ρωσικά Ν. Isaeva, European Association for Theatre Culture, Βερολίνο, 2003, σ. 29.

⁴⁶ Πρβλ. Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, ό.π., σ. 173.

⁴⁷ Πολίνα Μπογκντάνοβα, «Ανατόλι Βασίλιεφ: Η λογική των αλλαγών», στο: *Ευριπίδη Μήδεια*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, Πάτρα, 2008, 46 [45-50].

⁴⁸ Βασίλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, ό.π., σ. 264: «Προκειμένου να εξαλείψουμε τον κανονικό, “οριζόντιο” τονισμό, πρέπει να αγνοήσουμε τον συνηθισμένο επιτονισμό του καθημερινού λόγου· μόνον τότε μπορούμε να φτάσουμε στην πρωτογενή δύναμη που αρχίζει να ξεδιπλώνεται».

προωθείται η κίνηση. Μόνο στο τέλος η σύγκρουση αποκτά το νόημά της, βρίσκει το λόγο ύπαρξής της. Τότε το μυστικό της σύγκρουσης που έχει μετασχηματιστεί σε δράση αποκαλύπτεται. Το γεγονός εξόδου θα 'ανασάνει' θαρρείς, θα μεταμορφωθεί έως το οριστικό τέλος του, που ονομάζεται 'κύριο γεγονός'.⁴⁹

Ο Βασίλιεφ επιβάλλει σε κάθε παράσταση την τελεολογία μιας γραμμικής πορείας προς το φως του κυρίου γεγονότος, κάτι σαν μετά θάνατον φώτιση, η οποία θα δώσει λύση στις απορίες που ανέκυψαν κατά τη διάρκεια της παράστασης, και «έρχεται με την αγάπη, την ελευθερία και την αθανασία [...] αιφνιδιαστικά, σαν θάυμα».⁵⁰ Σε κάθε περίπτωση, ο νεο-ορθόδοξος αυτός σκηνοθέτης επιδιώκει να κατασκευάσει ένα σωτηριολογικό αφήγημα για τον βίο του ηθοποιού στη σκηνή ως θέσει προφήτου που με την «καθετότητά» του (όρος του Βασίλιεφ) επικοινωνεί με τις Ιδέες, το φως της αληθείας και το μέλλον του σώματος.⁵¹

Πιο συγκεκριμένα, η παράσταση ήταν σκηνοθετημένη σαν βαλκανο-τουρκικό πανηγύρι μέσα σε μια κόκκινη περιφραγμένη αρένα (του Δ. Φωτόπουλου), όπου παιζόταν το παιχνίδι της Μήδειας (Λ. Κονιόρδου) με την κόκκινη στολή ταυρομάχου (την οποία καμουφλάριζε με μια μαύρη μακριά φούστα, κάθε φορά που έπρεπε να κρύψει τα πραγματικά της σχέδια μπροστά στο Κρέοντα ή τον Ιάσονα). Οι σκηνικές συνθέσεις του χορού παρέπεμπαν σε αφαιρετικές γραμμικές απεικονίσεις ελληνικών χορών με αντιρρεαλιστικές χειρονομίες (σαλτιμπάγκων ακροβατών σε κάποιες *études*), ενώ πυρήνας του διαλυόμενου οίκου παρέμενε ένα τραπέζι-βωμός στο κέντρο της ορχήστρας, γύρω από το οποίο προσελκύνονταν τα δραματικά πρόσωπα. Η ρεμπετοποίηση του Χορού αιτιολογήθηκε με ένα απόσπασμα από την εισαγωγή του Ηλία Πετρόπουλου στα *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, όπου αναφερόταν ότι τα «ρεμπέτικα είναι μικρά απλά τραγούδια που τραγουδούν απλοί άνθρωποι».⁵² Επιπλέον, ο συνθέτης της μουσικής της παράστασης, Τάκης Φαραζής, αναφέρει ρητά πως «η σκηνοθετική οδηγία ήταν να χρησιμοποιηθεί το στοιχείο του αμανέ για τη δημιουργία ενός μουσικού υπόβαθρου πάνω στο οποίο να εκφέρεται ο μελοποιημένος λόγος της Μήδειας και ο μη μελοποιημένος προφορικός λόγος του Χορού αντίστοιχα».⁵³ Οι φουστάνελες και οι γκλίτσες (π.χ. του Αιγέα) υποψίαζαν πιο πολύ για τις αισθητικές επενδύσεις της παράστασης σε μια άλογη λαϊκότητα, όμως αυτό που άφηνε τους ηθοποιούς εκτεθειμένους στην αντιψυχολογική εννοιολογία ήταν οι μακροί χρόνοι της εκφοράς του λόγου με τις μεγάλες παύσεις και τις διακοπές στη μέση της πρότασης, οι οποίες υπονόμειναν το νόημα (τεχνική απολύτως θεμιτή, αν και ακουγόταν ως παραφωνία δίπλα στην ευφωνική Μήδεια της Κονιόρδου). Οι βοηθοί σκηνής συμμετείχαν ελεύθερα στο παιχνίδι της σκηνοθέτησης της *Μήδειας* ως *διαπάλης που οδηγεί στο φως*, συχνά ως οδηγοί ταυρόμορφων τρικύκλων. Ο Γ. Ιωαννίδης («Μήδεια πανηγυρική για τα πανηγύρια», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 18-8-2008) παρατηρούσε:

Διαβάζοντας ανάποδα το έργο, ο Βασίλιεφ καταλήγει (κάπως βεβιασμένα και εκβιαστικά) στη μεταφυσική φάρσα, στο παιχνίδι που στήνεται ανάμεσα σε μια αγριεμένη φυσική δύναμη (παραπομπή στα

⁴⁹ *Αвт.*, σ. 49 (βλ. και σ. 45-54).

⁵⁰ *Αвт.*, σ. 260.

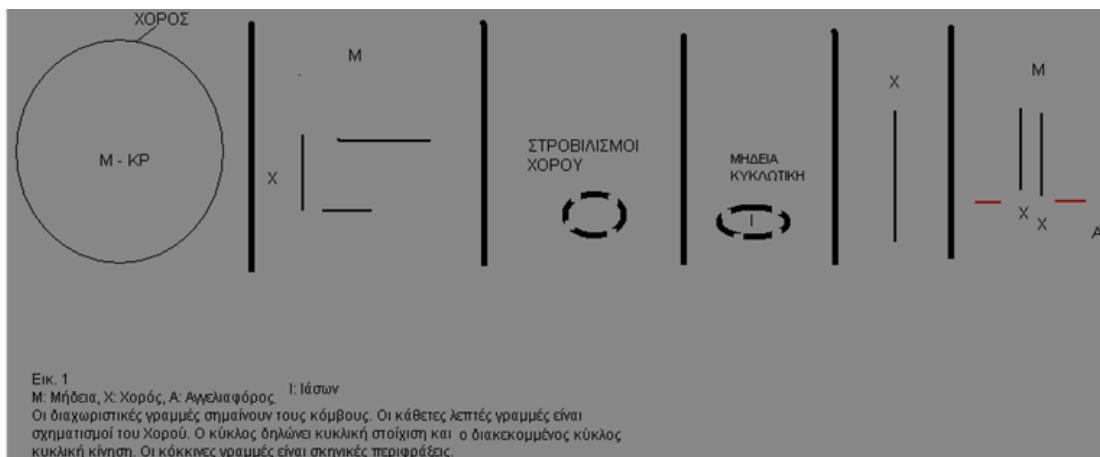
⁵¹ *Αвт.*, σ. 259-260.

⁵² Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα, 1991, σ.7.

⁵³ Από το ένθετο φυλλάδιο του CD με τη μουσική της παράστασης (συμπαράγωγή ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πατρών και Ελληνικό Φεστιβάλ, 2008).

ταυροκαθάγια) και τα ανθρώπινα. Σε αυτό το πλαίσιο προχωρά παραπέρα για να αποδώσει την τελετουργική σύγκρουση αρσενικού και θηλυκού, τη σύγκρουση ανατολής και δύσης, τη σύγκρουση του ανθρώπινου με το θείο. Παράλληλα, το ζητούμενο της θεατρικής αυθεντικότητας τον οδηγεί να στήσει ένα πανηγύρι, με τεχνικούς θεάτρου, τρίκυκλα, καρέκλες και όργανα επί σκηνής. [...] Στο κόκκινο σκηνικό της αρένας και του παλκοσένικου [...] η περισσότερο ευχάριστη κομπανία μεταποιεί την οργή της Μήδειας σε μελωδία [...] και ο αμανές κουβαλά την κραυγή της προδομένης γυναίκας. Το εννοιολογικό μέρος της παράστασης ολοκληρώνεται με τη θυσία του καρπού της ένωσης των αντιθέτων και την ανάληψή του σε μια φωτεινή πραγματικότητα. Μακάρι να μέναμε σε αυτό. Κάποια στιγμή ο Χορός, προστατευμένος πίσω από μέρη του σκηνικού που λειτουργούν σαν οδόφραγμα, εξαπολύει επίθεση στο κοινό με λεκτικές ομοβροντίες. Την επόμενη στιγμή η αγγελική ρήση πολλαπλασιάζεται σε τρεις γλώσσες και δέχεται από την πλατεία τα ομαδικά πυρά των έξαλλων θεατών.

Ο προφανής σκηνοθετικός εκλεκτισμός του Βασίλειφ με το θεολογικό περίβλημα, αν και δεν παρουσίαζε σαφή ασυνέπεια μεταξύ προθέσεων και σκηνικής πραγμάτωσης (επειδή ακριβώς υπήρξε διαδοχική επικάλυψη των αντιθέτων), συσκοτίζε το παραστασιακό προϊόν, αντικατοπτρίζοντας την ιδεολογική αστάθεια μιας σκηνοθεσίας που έθετε ασύμπτωτα και παράλληλα αισθητικά ζητήματα από την αρχή έως στο φινάλε. Σε ένα επάλληλο επίπεδο της εννοιολογικής ανάλυσης, ο Βασίλειφ



Εικόνα 1.

μας καλούσε εν τέλει να αντιμετωπίσουμε το παιχνίδι της Μήδειας ως τελετουργική λειτουργία που οδηγεί στη θυσία των παιδιών, όπως αυτή περιγράφεται στις σημειώσεις του σκηνοθέτη:

Η Μήδεια προσπαθεί να αρπάξει τα δυο δίδυμα αγόρια. Καταφέρνει να αρπάξει το ένα και να το βάλει πάνω στον αναποδογυρισμένο βωμό. [...]. Γιορτή θυσίας του ταύρου στο χωριό.

α) [...] Η Μήδεια θα βγάλει την τάβλα από το αναποδογυρισμένο τραπέζι και θα τη μεταφέρει στο σπίτι εκεί που θα πραγματοποιηθεί η θυσία των παιδιών.

β) Θα βγάλει τα σώματα των “νεκρών παιδιών” με ένα σχοινί από το αριστερό άνοιγμα και θα καθίσει οκλαδόν [...].

Στο τέλος και μετά τα εμβατήρια, τα τραγούδια με τα ντέφια και τις βόλτες με τα ταυρόμορφα άρματα, ο «Ιάσων (Νίκος Ψαρράς), πεσμένος πάνω από τα νεκρά παιδιά του -που όμως είναι πάνινες κούκλες- αρχίζει να τους τραγουδάει. Γέλια από το κοίλον. Ο ηθοποιός διακόπτει, ανασηκώνει το κεφάλι και απευθυνόμενος προς το κοινό λέει: ‘Έλεος!’. Και η απάντηση: ‘Αυτό λέμε κι εμείς’». ⁵⁴ «Αίσχος», «ου, ου, ου...», και τα λοιπά στο τέλος της παράστασης.

Η *Μήδεια* του Βασίλειφ δεν ήταν για τα πανηγύρια. Ήταν απλώς αποτυχημένο πείραμα εφαρμογής μιας μεθόδου που ενιδρύθηκε πάνω στο ψυχολογικό δράμα, εφαρμόστηκε πετυχημένα στον Χάινερ Μύλλερ (αφού τα έργα του δεν έχουν αρχή μέση και τέλος), αλλά απέτυχε ιδεολογικά, εννοιολογικά και φιλοσοφικά πάνω στην τραγωδία, επειδή ακριβώς ήρθε με την ελπίδα μιας οριστικής ετυμηγορίας επί του είδους. Οι ενστάσεις, ωστόσο, της παλαιάς κριτικής άφηναν ανέκαθεν τα έργα τέχνης εκτεθειμένα στο φάσμα της συσκότισης: «[...] πώς έπεισε [ενν. ο σκηνοθέτης] καλούς Έλληνες ηθοποιούς να εκφωνούν τον συνδυετικό σύνδεσμο ‘και’ ως λέξη που έχει νόημα, ενώ είναι φώνημα που συνδέει νοήματα»!

3 Αιρετικοί στην Εκκλησία της Επιδάουρου

Μέσα σε μια σκηνική παράδοση που δόξασε πολιτισμικές αυθεντικότητες και εθνικές συνέχειες ⁵⁵ οι γιουχαϊσμένες παραστάσεις στην Επίδαυρο γίνονται διασπαστές της όποιας εθνικής ενότητας παρακολούθησης της τραγωδίας ως *state of grace* ⁵⁶ με το κοινό να επιμένει στη «νοερή προβολή αξιών και ιδεολογημάτων στο μνημείο». ⁵⁷ Το ζήτημα είναι βεβαίως ιδεολογικό, και λειτουργικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων που μελετήσαμε, μπορούν να θεωρηθούν τα εξής:

- η διατάραξη του *continuum* της σκηνικής “παράδοσης”·
- η στιγμιαία ή ολική αναστολή του προσδοκώμενου “νοήματος” του έργου·
- η υποκριτική ανοικείωση με την αφαίρεση του στομφώδους και του μεγαλοπρεπούς (που για ένα μέρος του κοινού θεωρούνταν συστατικά στοιχεία της τραγωδίας μέχρι ακόμη και τη δεκαετία του 1980)·

⁵⁴ «Έντονες αποδοκμασίες για την «Μήδεια» του Βασίλειφ στην Επίδαυρο», εφ. *Τα Νέα*, 18-8-2008.

⁵⁵ A. Triandafyllidou, «When, What and How is the Nation?: Lessons from Greece», στο A. Ichijo - G. Uzelac (επιμ.), *When is the Nation?: Towards an Understanding of Theories of Nationalism*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2005, σ. 177-195 (182) με βιβλιογραφία. Πρβλ. επίσης P. E. Lekas, «Nation and People: The Plasticity of a Relationship», στο F. Birtek - T. Dragonas (επιμ.), *Citizenship and the Nation-State in Greece and Turkey*, Routledge, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2005, σ. 49-66. Ιστορική ανάλυση των όρων στο: Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο* 2η εκδ., Αθήνα, 2006, σ. 19-53.

⁵⁶ John Carman – Marie Louise Stig Sørensen, «Heritage Studies: An Outline», στο John Carman – Marie Louise Stig Sørensen (επιμ.), *Heritage Studies Methods and Approaches*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2009, σ. 11-28 (14).

⁵⁷ Ελευθερία Ιωαννίδου, «Το αρχαίο θέατρο της Επιδάουρου ως *ετεροτοπία* και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα», Αντώνης Γλυτζουρής (επιμ.), *Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου “Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως την μεταπολεμική εποχή”*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης-Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας, Ηράκλειο 2009, σ. 457-464 (459).

- ο κλωνισμός των πολιτισμικών προσδοκιών μέρους του κοινού, οι οποίες σχηματίστηκαν μέσω τις καθήλωσης σε μεγάλες εικόνες, σχολές ή ερμηνείες·
- ο αποσχηματισμός της τραγωδίας από το παραδοσιακό αισθητικό της “ένδυμα” και κυρίως η διεκδίκηση της σκηνοθετικής χρήσης των κειμένων ως ανοικτών υλικών·
- και τέλος, η αίσθηση της παραβίασης μιας θεσμικής κανονικότητας (αν όχι «ιερότητας»),⁵⁸ στο όνομα της οποίας εκδηλώθηκαν τις πιο πολλές φορές οι αντιδράσεις του κοινού. Στο ίδιο πλαίσιο, οι αντιδράσεις των παραδοσιακών κριτικών (που τις πιο πολλές φορές συντάσσονταν αξιολογικά με αυτές του αγανακτισμένου κοινού) δεν φαίνεται να αμβλύνονται ιστορικά, αν και η νέα γενιά θεατρολόγων κριτικών εκτιμά περισσότερο την παρέκκλιση από τα κατεστημένα και τη ρήξη.

Σε κάθε περίπτωση, οι σκηνικές ερμηνείες του αρχαίου θεάτρου τα τελευταία σαράντα χρόνια υπήρξαν εξαιρετικά επιθετικές με πρόδηλη περιφρόνηση για τις ‘αυθεντικές’ προβολές του κειμένου ή τις θεάσεις των σκηνικών μέσων προς τον αρχαιοελληνικό κόσμο. Η σύγχρονη μετακίνηση των ‘ερμηνειών’ από το αιώνιο και το πανανθρώπινο στο εφήμερο και το γνωσιακά «μη ανακατασκευάσιμο» δε συμβαίνει, επειδή πρέπει «να επενδυθούν τα κόκαλα της *Αντιγόνης* με φρέσκια σάρκα –σύμφωνα με τη θεωρία του δράματος-ζόμπι», αλλά για να συγκεκριμενοποιηθεί παροντικά η σχέση της παράστασης με το κοινό,⁵⁹ ακόμη και ως ακραία αντίδραση.

⁵⁸ Πρβλ. με βιβλιογραφία Δ. Τσατσούλης, «Δυτικός “ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα», *Λογείον*, 5 (2015) 305-354 (308-9).

⁵⁹ W. B. Worthen, «Antigone’s Bones», *The Drama Review*, 52 (2008)16 (10-33).

ΜΑΡΙΑ ΜΙΚΕΛΑΚΗ

Το σκηνικό οικοδόμημα του Ελληνιστικού θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου και η «δοκιμαστική» αναστήλωση του προσκηνίου του από τον Αναστάσιο Ορλάνδο.

Π ε ρ ί λ η ψ η

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο απαρτίζεται από τρία αυτόνομα αρχιτεκτονικά μέρη: το χώρο των θεατών (κοίλο), την ορχήστρα, που είναι ο κατεξοχήν σκηνικός χώρος, και το σκηνικό οικοδόμημα. Το τελευταίο είναι το λιγότερο γνωστό σε σχέση με τα άλλα δύο, επειδή είτε δε σώζεται είτε διατηρείται σε πολύ κακή κατάσταση, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του ελληνιστικού θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. Χιλιάδες κόσμου επισκέπτονται κάθε χρόνο αυτό το θέατρο· πόσοι, όμως, (μη ειδικοί) γνωρίζουν την αρχιτεκτονική μορφή της σκηνής του; Σε αυτό το ερώτημα ρίχνει φως το πρώτο μέρος του άρθρου: περιγράφει την τυπική για την ελληνιστική εποχή διώροφη σκηνή με προσκήνιο που ίσως έκανε για πρώτη φορά την εμφάνισή της σε αυτό το θέατρο και παρουσιάζει συνοπτικά τις σκηνοθετικές ανάγκες που κάλυπτε στο πλαίσιο μιας παράστασης. Το δεύτερο μέρος του άρθρου καταπιάνεται με τη «δοκιμαστική» αναστήλωση του προσκηνίου που πραγματοποίησε ο Αναστάσιος Ορλάνδος το 1960 και παραθέτει την οξεία αντιπαράθεση που προκάλεσε στους επιστημονικούς κύκλους, επειδή είχε υπερβεί τους κανόνες της αναστηλωτικής δεοντολογίας.

The stage building of the Hellenistic theater of the Asklepieion of Epidaurus and the “trial” restoration of its *proskenion* by Anastasios Orlandos

A b s t r a c t

The ancient Greek theater consists of three major parts: the cavea (*theatron*), the orchestra, which is the part used for performances, and the stage building. The latter is less well known because it is usually in a poor state of conservation. The same applies with the Hellenistic theater of the Asklepieion of Epidaurus. Thousands of people visit this theater each year, but how many (non-experts) know the architectural form of its stage building? The first part of this article sheds light on this question: it describes the Hellenistic two-storey scene building with the *proskenion* which is often seen as an invention that took place at Epidaurus and it briefly presents how it was used in the staging of ancient Greek drama. The second part deals with the “trial” restoration of the *proskenion* by Anastasios Orlandos in 1960 and cites the acute confrontation he had caused between the members of the scientific world, as he had exceeded the rules of restorative ethics.

Λέξεις κλειδιά: Επίδαυρος, προσκήνιο, αναστήλωση, Αναστάσιος Ορλάνδος.

Όταν ο Έλληνας περιηγητής και γεωγράφος Πausανίας επισκέφτηκε το Ασκληπιείο της Επιδαύρου το 150 μ.Χ., εντυπωσιάστηκε από την ομορφιά και την αρμονία του θεάτρου που είδε στο ιερό.¹ Το επιβλητικό αυτό θέατρο με την έξοχη ακουστική είχε κατασκευαστεί σχεδόν πέντε αιώνες νωρίτερα (το τελευταίο τέταρτο του 4^{ου} αι. π.Χ.)² στη δυτική πλαγιά του Κυινόρτιου όρους, για να φιλοξενήσει τους μουσικούς διαγωνισμούς των αγώνων, που διοργανώνονταν κάθε πέντε χρόνια προς τιμήν του Ασκληπιού.³ Παρόλο που ήταν σε χρήση έως τον 3^ο αιώνα μ.Χ., δεν υπέστη μετατροπές κατά τη ρωμαϊκή εποχή, σύμφωνα με την ευρέως διαδεδομένη πρακτική, αλλά διατήρησε την αμιγώς ελληνιστική μορφή του καθ' όλη τη διάρκεια λειτουργίας του.⁴ Ως μοναδική ρωμαϊκή επέμβαση μπορεί να θεωρηθεί η τοποθέτηση ρωμαϊκών αγαλμάτων στην πρόσοψη του προσκηνίου, που απεικόνιζαν τη δυναμική σύζυγο του Οκταβιανού Αυγούστου, Λιβία, καθώς και τον ίδιο τον Αύγουστο ή κάποιο άλλο μέλος της αυτοκρατορικής οικογένειας.⁵

Την εποχή του Πausανία σώζονταν ακέραια και τα τρία διακριτά μέρη του θεάτρου: το κοίλο, χωρητικότητας περίπου 12.000 έως 15.000 θεατών,⁶ η κυκλική ορχήστρα από πατημένο χώμα και το διώροφο σκηνικό οικοδόμημα. Διατηρούνταν, επίσης, τα μνημειώδη θυρώματα που είχαν τοποθετηθεί στις εισόδους (παρόδους) του θεάτρου και συνέδεαν το σκηνικό οικοδόμημα με το κοίλο, δημιουργώντας έτσι ένα ενιαίο οικοδομικό σύνολο.

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον Γενικό Γραμματέα της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας και ακαδημαϊκό Δρ. Βασίλειο Πετράκο για τη χορήγηση άδειας δημοσίευσης φωτογραφιών από την αναστήλωση του προσκηνίου του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου που πραγματοποίησε το 1960 ο Αναστάσιος Ορλάνδος.

¹ Πausανίας, II, 27, 5. Το θέατρο στο Ασκληπιείο της Επιδαύρου είναι το μοναδικό που αναφέρει ο Έλληνας περιηγητής λόγω της αρμονίας των αρχιτεκτονικών του μελών. Τα υπόλοιπα θέατρα που μνημονεύονται στο έργο του *Ελλάδος Περιήγησις* αποτελούν τοπογραφικά σημεία αναφοράς για τα άλλα αξιοθέατα που μπορεί να δει κανείς σε κάθε περιοχή, βλ. σχετικά S. Gogos, «Das antike Theater in der Periegesis des Pausanias», *Klio*, 70 (1988) σ. 329-339.

² Για τη χρονολόγηση του θεάτρου βλ. A. Von Gerkan and W. Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros*, Kohlhammer, Στουτγκάρδη, 1961, σ. 79-80 (δύο οικοδομικές φάσεις: Πρώιμη Ελληνιστική, γύρω στο 300 π.Χ., Ύστερη Ελληνιστική, 170-160 π.Χ.)· L. Käppel, «Das Theater von Epidauros», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 104 (1989) σ. 83-106 (τέλη 4^{ου} αι. π.Χ.)· H. Froning, «Bauformen – Vom Holzgerüst zum Theater von Epidauros», στο S. Moraw and E. Nölle (επιμ.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Philipp von Zabern, Μάνιτς, 2002, σ. 53 (330/320 π.Χ.)· K. Γεωργουσόπουλος και Σ. Γώγος, *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, εκδ. Μύλητος, Αθήνα, 2002, σ. 86 (γύρω στο 300 π.Χ.).

³ Για τους αγώνες προς τιμήν του Ασκληπιού (*Ασκληπιεία*) βλ. M. Sève, «Les concours d'Épidaure», *Revue des études grecques*, 106 (1993) σ. 303-328.

⁴ Σχετικά με τις μετατροπές που υπέστησαν τα θέατρα της Ελλάδας κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους βλ. ενδεικτικά J.-Ch. Moretti, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μετ. E. Δημητρακοπούλου (*Théâtre et société dans la Grèce antique*), εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2004, σ. 156-172· H.P. Isler, «Kaiserzeitliche Theaterbauten in Griechenland», στο: O. Palagia and H.R. Goette (επιμ.), *Sailing to Classical Greece. Papers on Greek Art, Archaeology and Epigraphy Presented to P. Themelis*, Oakville, Οξφόρδη, 2011, 93-100· V. Di Napoli, «Architecture and Romanization: The Transition to Roman Forms in Greek Theatres of the Augustan Age», στο R. Frederiksen and E.R. Gebhard and A. Sokolicek (επιμ.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*, Monographs of the Danish Institute at Athens, Vol. 17, Aarhus University Press, Ααρχους, 2015, σ. 365-380.

⁵ Π. Καβαβιάς, «Ἐκθεσις Στ'», *Αθήναιον*, 10 (1881) σ. 68· Σ. Κατάκης, *Τα γλυπτά των ρωμαϊκών χρόνων από το ιερό του Απόλλωνος Μαλεάτα και του Ασκληπιού*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 223, Αθήναι, 2002, σ. 309 και M. Μικεδάκη, *Τα σκηνικά του θεάτρου της ελληνιστικής εποχής*, Φίλντισι, Αθήνα, 2015, σ. 83 με σημ. 162 και 163 και εικ. 19.

⁶ F. Sear, *Roman Theatres*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2006, σ. 396.

Παρά τις καταστροφές που υπέστη το ιερό από τον Σύλλα και τους Κίλικες πειρατές τον 1^ο αιώνα π.Χ., τις επιδρομές των Γότθων (267 μ.Χ.), τους δύο μεγάλους σεισμούς του 522 και 551 μ.Χ. και τη φθοροποιό δύναμη του χρόνου, το αρχαίο θέατρο διέσωσε σε μεγάλο βαθμό τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που το έκαναν διάσημο στην αρχαιότητα, πλην του σκηνικού του οικοδομήματος. Το τελευταίο φαίνεται ότι χρησίμευσε κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους ως κατοικία, ενώ στους χρόνους της Τουρκοκρατίας κατασκευάστηκε ένα καμίνι στην ανατολική πλευρά του.⁷ Στις ανασκαφές που διεξήγαγε η Αρχαιολογική Εταιρεία υπό τη διεύθυνση του τότε Γενικού Εφόρου Αρχαιοτήτων Παναγιώτη Καββαδία κατά τα έτη 1881-1882, αποκαλύφθηκαν αρχιτεκτονικά μέλη του κάτω ορόφου της σκηνής, ενώ, αντίθετα, από τον άνω όροφο δε βρέθηκε κανένα κατάλοιπο.⁸ Ωστόσο, από το διαθέσιμο αρχαιολογικό υλικό και τη συγκριτική μελέτη άλλων θεάτρων της ίδιας εποχής είναι εφικτή η αναπαράσταση της διώροφης σκηνής του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου με σχετική ασφάλεια⁹

Ο κάτω όροφος αποτελούνταν από μια κεντρική ορθογώνια αίθουσα, μήκους 19,58 μ., στα άκρα της οποίας είχαν δημιουργηθεί δύο μικρά τετράγωνα δωμάτια (εικ. 1). Στον οριζόντιο άξονα της αίθουσας υπήρχε μία σειρά τεσσάρων πεσσών που στήριζε το ξύλινο δάπεδο του άνω ορόφου. Ο εμπρόσθιος τοίχος της κεντρικής αίθουσας είχε τρεις θύρες. Αντίθετα, η οπίσθια πλευρά της διέθετε είτε ένα τοίχο με μία πύλη στο κέντρο¹⁰ είτε ένα στυλοβάτη με δέκα πεσσούς, που αργότερα (170 – 160 π.Χ.) αντικαταστάθηκαν από ένα συμπαγή τοίχο.¹¹

Μπροστά από τον κάτω όροφο της σκηνής, προς την πλευρά της ορχήστρας, πρόβαλε το προσκήνιο, που αποτελούσε το χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνιστικής σκηνής. Πρόκειται για μια πεσσοστοιχία με συμφυείς ιωνικούς ημικίονες,¹² ύψους περ. 3,52 μ., που στήριζε την επίπεδη στέγη του προσκηνίου (τὸ λογεῖον = «ο χώρος των ομιλητών»)¹³. Η στέγη αυτή ήταν κατασκευασμένη από ξύλινες σανίδες που ήταν τοποθετημένες πάνω σε ξύλινες δοκούς. Η πεσσοστοιχία

⁷ Π. Καββαδίας, *Τὸ Ἱερὸν τοῦ Ασκληπιοῦ ἐν Ἐπιδαύρῳ καὶ ἡ θεραπεία τῶν ἀσθενῶν*, Εκ του τυπογραφείου των αδελφών Περρή, Αθήνα, 1900, σ. 85-86 με σημ. 1.

⁸ Π. Καββαδίας, «Ανασκαφαὶ ἐν τῷ θεάτρῳ τῆς Ἐπιδαύρου», *Πρακτικά της Ἐν Αθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* 1881, Παράρτημα· ἰδ., «Ἐκθεσις περὶ τῶν ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἐπιδαύρου ἀνασκαφῶν ἐν ἔτει 1882», *Πρακτικά της Ἐν Αθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* 1882, σ. 75· ἰδ., «Γενικὴ ἔκθεσις περὶ τῶν ἐν Ἐπιδαύρῳ ἀνασκαφῶν», *Πρακτικά της Ἐν Αθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* 1883, σ. 45-48, πίν. Α' καὶ Β'.

⁹ Βλέπε εικόνα 1.

¹⁰ Κ. Γεωργουσόπουλος και Σ. Γώγος, ὁ.π. σημ. 2, σ. 80.

¹¹ A. von Gerkan and W. Müller-Wiener, ὁ.π. σημ. 2, σ. 49.

¹² Στα *Πρακτικά της Ἐν Αθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* (βλ. σημ. 8) γίνεται επανειλημμένα λόγος για την κιονοστοιχία του προσκηνίου, αν και πρόκειται ξεκάθαρα για μια πεσσοστοιχία με συμφυείς ιωνικούς ημικίονες. Ο πεσσός με το συμφυή ημικίονα είναι ένας τύπος στηρίγματος που απαντάται με μεγάλη συχνότητα στην αρχιτεκτονική της Μακεδονίας και υιοθετήθηκε στο θέατρο από τη δημόσια αρχιτεκτονική για αισθητικούς και πρακτικούς λόγους: ο πεσσός πρόσφερε καλύτερη στήριξη στους πίνακες του προσκηνίου, ενώ ο ημικίονας «στόλιζε» τον πεσσό, πρβλ. H.H. Büsing, *Die griechische Halbsäule*, F. Steiner Verlag, Βιζμπάντεν, 1970, σ. 35-37, 51, 67.

¹³ Για τους όρους «προσκήνιον» και «λογεῖον» βλ. αναλυτικά W. Dörpfeld and E. Reisch, *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysostheaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Barth & von Hirst, Αθήνα, 1896, σ. 290-298 και 301-303 και J.-Ch. Moretti and Ch. Mauduit, «The Greek Vocabulary of Theatrical Architecture», στο R. Frederiksen and E.R. Gebhard and A. Sokolicek (επιμ.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*, Monographs of the Danish Institute at Athens. Vol. 17, Aarhus University Press, Ααρχους, 2015, σ. 125. Σύμφωνα με μια επιγραφή από τη Δήλο (ID 442, A, στ. 232) ο όρος «λογεῖον» είναι συνώνυμος του «προσκηνίου», πρβλ. Ph. Fraisse and J.-Ch. Moretti, *Exploration archéologique de Délos. XLII, Le théâtre*, École Française d'Athènes, Αθήνα, 2007, σ. 169-170.

περιστοιχιζόταν από δύο πλευρικές, ελαφρώς προεξέχουσες πτέρυγες, που δεν είχαν κάποια πρακτική λειτουργία, αλλά αναβάθμιζαν αισθητικά την αρχιτεκτονική πρόσοψη του προσκηνίου. Εξάλλου, και τα δύο μικρά δωμάτια με τις θύρες, που υπήρχαν δίπλα στις πτέρυγες, φαίνεται ότι είχαν περισσότερο αισθητικό παρά πρακτικό χαρακτήρα. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι το κεντρικό μετακίονιο άνοιγμα του προσκηνίου έκλεινε με μια δίφυλλη θύρα που ήταν πολύ σημαντική για τη σκηνοθεσία των έργων,¹⁴ ενώ τα υπόλοιπα μετακίονια φράσσονταν με ξύλινους φορητούς πίνακες που έφεραν ζωγραφισμένα διακοσμητικά θέματα.¹⁵ Μετά το πέρας των παραστάσεων οι πίνακες αυτοί απομακρύνονταν από το προσκήνιο, επειδή ήταν ιδιαίτερα δαπανηρή η κατασκευή τους,¹⁶ και τοποθετούνταν μαζί με τον υπόλοιπο κινητό εξοπλισμό του θεάτρου σε αποθήκες ή εντός της σκηνής, όπου προφυλάσσονταν από τις καιρικές συνθήκες μέχρι την επόμενη χρήση τους.

Η πρόσβαση στον άνω όροφο της σκηνής και την επίπεδη στέγη του προσκηνίου γινόταν με τη χρήση κεκλιμένων επιπέδων (βλ. αναβάθρες), συμμετρικά τοποθετημένων εκατέρωθεν του προσκηνίου. Στην ανατολική πλευρά της σκηνής υπήρχαν δύο ράμπες ίδιου μήκους αλλά διαφορετικού πλάτους. Στη δυτική πλευρά, αντίθετα, στη θέση της δεύτερης αναβάθρας υπήρχε ένα μεγάλο ορθογώνιο κτίσμα, το οποίο ο Γερμανός αρχιτέκτονας Wilhelm Dörpfeld ονόμασε «αίθουσα του χορού» επειδή, κατά την άποψή του, εκεί συγκεντρώνονταν τα μέλη του χορού πριν από την εμφάνισή τους στην ορχήστρα (εικ. 3).¹⁷ Η πρόσοψη του άνω ορόφου διέθετε είτε τρία (εικ. 2)¹⁸ είτε πέντε (εικ. 3)¹⁹ μεγάλα ανοίγματα, που πλαισιώνονταν ή από πεσσούς ή από τοιχίδια.²⁰

¹⁴ Βλ. σχετικά Μ. Μικεδάκη, «Η σημασία της θύρας του σκηνοικού οικοδομήματος στο αρχαίο δράμα», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 36 (2004/5) σ. 185-200.

¹⁵ Για το πιθανό εικονογραφικό περιεχόμενο των πινάκων του προσκηνίου βλ. Μ. Μικεδάκη, ό.π. σημ. 5, σ. 135-149.

¹⁶ Από τους απολογισμούς των ιεροποιών της Δήλου (*IG XI 2*, 158 A, στ. 68-69) γνωρίζουμε ότι για την κατασκευή ενός πίνακα του προσκηνίου από ξύλο ελάτου, που υπήρχε σε απόθεμα στο θέατρο, δαπανήθηκαν 30 δραχμές· στο ίδιο νησί, η κατασκευή μιας ξύλινης θύρας -που σημειωτέον είχε περίπου τις ίδιες διαστάσεις με έναν πίνακα προσκηνίου- κόστιζε μέχρι έξι δραχμές, πρβλ. J.-Ch. Moretti, «Forme et destinations du proskênion dans les théâtres hellénistiques de Grèce», στο: B. Le Guen (επιμ.), *De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le grand*, (*Pallas* 47), 1997, Presses universitaires du Mirail, Τουλούζη, σ. 21 σημ. 16.

¹⁷ W. Dörpfeld and E. Reisch, ό.π. σημ. 12, σ. 129. Σύμφωνα με τον Σάββα Γώγο, η αίθουσα αυτή είναι μια μεταγενέστερη προσθήκη στο αρχικό σχέδιο της σκηνής και πιθανώς χρονολογείται μετά την επίσκεψη του Πausανία στην Επίδαυρο. Για το λόγο αυτό δεν εμφανίζεται στην υποθετική αναπαράσταση της ελληνιστικής σκηνής που προτείνει ο Γώγος και που αναδημοσιεύεται στο παρόν άρθρο στην εικόνα 2, πρβλ. Κ. Γεωργουσόπουλος και Σ. Γώγος, ό.π. σημ. 2, σ. 77-80.

¹⁸ Κ. Γεωργουσόπουλος και Σ. Γώγος, ό.π. σημ. 2, σ. 81.

¹⁹ A. von Gerkan and W. Müller-Wiener, ό.π. σημ. 6, σ. 73 πιν. 29b. Οι Γερμανοί μελετητές υποστηρίζουν ότι τα μεγάλα ανοίγματα προστέθηκαν στον άνω όροφο του σκηνοικού οικοδομήματος κατά τη δεύτερη οικοδομική φάση του (170-160 π.Χ.), αντικαθιστώντας έναν απέριττο τοίχο με μια κεντρική θύρα που υπήρχε στην πρώτη οικοδομική φάση του (γύρω στο 300 π.Χ.). Ωστόσο, αυτή η θεωρία επιδέχεται αμφισβήτηση, πρώτον, βάσει της συγκριτικής μελέτης άλλων θεάτρων και, δεύτερον, βάσει μιας επιγραφής που χρονολογείται το 330/320 π.Χ. και κάνει λόγο για τα «παραστάματα» (παραστάδες) της σκηνής που ίσως είχαν χρησιμοποιηθεί στα ανοίγματα του άνω ορόφου, βλ. H. Froning, ό.π. σημ. 2, σ. 57-58· A. Burford, «Notes on the Epidaurian Building Inscriptions», *The Annual of the British School at Athens*, 61 (1966) σ. 296-300 αρ. XIV· ιδ., *The Greek Temple Builders at Epidauros: a Social and Economic Study of Building in the Asklepeian Sanctuary, During the Fourth and Early Third Centuries B.C.*, Liverpool University Press, Λίβερπουλ, 1969, σ. 76· W. Peek, *Neue Inschriften aus Epidauros*, Akademie Verlag, Βερολίνο, 1972, σ. 17-19 αρ. 19 και S. Gogos, «Bemerkungen zu den Theatern von Priene und Epidauros sowie zum Dionysostheater in Athen», *Jahreshefte des Österreichischen Institutes in Wien*, 67 (1998) σ. 66-10.

²⁰ Η πλειοψηφία των μελετητών του αρχαίου θεάτρου ονομάζει τα μεγάλα ανοίγματα του άνω ορόφου της ελληνιστικής σκηνής «θυρώματα», επειδή ο συγκεκριμένος όρος αναφέρεται σε μια αναθηματική

Η διώροφη ελληνιστική σκηνή που περιγράψαμε παραπάνω, με το προσκήνιο στον κάτω όροφο και τα μεγάλα ανοίγματα στον άνω, ίσως εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο αρχαίο θέατρο του Ασκληπείου της Επιδαύρου, επειδή η περιοχή της Αργολίδας ήταν τότε εστία καινοτομιών σε όλους τους τομείς της αρχιτεκτονικής.²¹ Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος σκηνικός τύπος παρουσίαζε τα ίδια μορφολογικά χαρακτηριστικά σε όλα τα θέατρα της ελληνιστικής εποχής που ανοικοδομήθηκαν στην ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα και τη Μικρά Ασία,²² με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις που εντοπίζονταν κυρίως:

- α) στον αριθμό των ανοιγμάτων του άνω ορόφου της σκηνής -τρία έως πέντε, σπάνια επτά-, ο οποίος καθοριζόταν για λόγους οπτικής συμμετρίας από το μήκος του εκάστοτε σκηνικού οικοδομήματος,
- β) στον τρόπο πρόσβασης στον άνω όροφο (αναβάθρες ή κλίμακες),
- γ) στον τύπο στηρίγματος που επιλεγόταν για την πρόσοψη του προσκηνίου (πεσσός, κίονας, συνδυασμός των δύο κ.ά.) και
- δ) στον τρόπο στερέωσης των ξύλινων ζωγραφισμένων πινάκων στην πρόσοψη του προσκηνίου.²³

Πως εξηγείται, όμως, η αρχιτεκτονική ομοιομορφία που χαρακτήριζε το νέο τύπο σκηνής στη γεωγραφική περιοχή που επισημάναμε;

Καταρχάς, θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι αρχιτεκτονική ομοιομορφία παρουσίαζε και ο προηγούμενος τύπος σκηνής που ήταν σε χρήση στα θέατρα της κλασικής εποχής. Ο τύπος αυτός ήταν αρχικά ξύλινος και προς τα τέλη του 4^{ου} αιώνα π.Χ. λίθινος, είχε μόνον έναν όροφο και διέθετε επίπεδη στέγη που αποτελούσε το δεύτερο σκηνικό χώρο (ο πρώτος ήταν η ορχήστρα). Η στέγη της σκηνής ήταν προσβάσιμη μέσω μιας κλίμακας, που μάλλον ακουμπούσε στη σκηνή και μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από τους υποκριτές κατά τη διάρκεια της παράστασης.²⁴ Φαίνεται,

επιγραφή (IGVII 423) που είναι χαραγμένη στην όψη του επιστυλίου, το οποίο επέστεφε τα ανοίγματα του άνω ορόφου της ελληνιστικής σκηνής του θεάτρου στο Αμφιάρειον του Ωρωπού. Εντούτοις, είναι πιθανότερο ότι τα θυρώματα της συγκεκριμένης επιγραφής υποδηλώνουν τις μνημειώδεις πύλες των παρόδων του θεάτρου, βλ. Μ. Μικεδάκη, «Παρατηρήσεις σχετικά με τον όρο *θυρώματα* του αρχαίου ελληνικού θεάτρου», στο: Κ. Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του 4^{ου} Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πάτρα, 2015, σ. 55-70 με σχετική βιβλιογραφία.

²¹ J.-Ch. Moretti, ό.π. σημ. 4, σ. 136. Αντίθετος με αυτή την υπόθεση είναι ο Σ. Γώγος, ο οποίος θεωρεί ότι ο πιθανότερος τόπος προέλευσης της διώροφης σκηνής με προσκήνιο είναι η Αθήνα, επειδή η πόλη αυτή υπήρξε σε όλες τις περιόδους το κατ' εξοχήν πρότυπο για τη θεατρική αρχιτεκτονική και τη δραματική παραγωγή, βλ. Σ. Γώγος, *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα, 2005, σ. 189.

²² Σε αντίθεση με ό,τι ισχύει στα θέατρα της κυρίως Ελλάδας και της Μικράς Ασίας, η ελληνιστική σκηνή των θεάτρων της Μεγάλης Ελλάδας παρουσιάζει σημαντικές αρχιτεκτονικές διαφορές στην όψη της που πιθανώς οφείλονται στα διαφορετικά θεατρικά είδη που αναπτύχθηκαν την εποχή εκείνη στην ιταλική χερσόνησο, βλ. C. Courtois, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile: étude chronologique et typologique*, Providence, RI.: Brown University, Center for Old World Archaeology and Art, Louvain-la-Neuve, Belgique: Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Collège Erasme (*Archaeologia Transatlantica*, VIII), 1989· J.-Ch. Moretti, «Les débuts de l'architecture théâtrale en Sicile et en Italie méridionale (V^e –III^e s.)», *Topoi*, 3 (1999) σ. 72-100 με περαιτέρω βιβλιογραφία· Π. Αδάμ-Βελένη, *Θέατρο και θέαμα στον ρωμαϊκό κόσμο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 102.

²³ Σχετικά με τους διαφορετικούς τύπους στηριγμάτων του προσκηνίου και τους τρόπους στήριξης των πινάκων σε αυτούς βλ. διεξοδικά Μ. Μικεδάκη, ό.π. σημ. 5, σ. 150-167.

²⁴ Για τη σκηνή της κλασικής εποχής, βλ. L. Roussel, «La scène dans les théâtres grecs classiques», *Revue archéologique*, 31-32 (1949) (*Mélanges Charles Picard*) σ. 892-895· T.B.L. Webster, *Greek Theatre Production*, Methuen, Λονδίνο (2^η έκδ.), 1970, σ. 7, 11· J.-Ch. Moretti, «The Theater of the

λοιπόν, ότι οι δραματικοί ποιητές τόσο της κλασικής όσο και της ελληνιστικής εποχής, έγραφαν τα έργα τους έχοντας κατά νου ένα δεδομένο τύπο σκηνικού οικοδομήματος που κάλυπτε συγκεκριμένες σκηνοθετικές ανάγκες. Αυτό διευκόλυνε ιδιαίτερα τους καλλιτέχνες των μουσικών αγώνων²⁵ -είτε αυτοί ήταν περιοδεύοντες θίασοι της κλασικής εποχής²⁶ είτε οι διονυσιακοί τεχνίτες της ελληνιστικής εποχής, που από τις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ. ήταν οργανωμένοι σε σωματεία (*Κοινὰ ἢ Σύνοδοι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν*)-²⁷, οι οποίοι σε όποια πόλη και αν τους προσκαλούσαν, έβρισκαν παντού τον ίδιο σκηνικό χώρο με σχεδόν τις ίδιες υποδομές.

Αξίζει να σημειωθεί σε αυτό το σημείο ότι υπήρχαν δύο είδη δραματικών παραστάσεων που λάμβαναν χώρα στα θέατρα της ελληνιστικής εποχής: από τη μια γίνονταν επαναλήψεις *παλαιῶν* δραμάτων (ιδίως των τριῶν μεγάλων μας τραγικών, με ιδιαίτερη προτίμηση στον Ευριπίδη), ενώ από την άλλη παρουσιάζονταν σύγχρονα (*καινά*) έργα.²⁸ Το ερώτημα που προκύπτει είναι το πως σκηνοθετούνταν αυτές οι παραστάσεις στη διώροφη σκηνή με το προεξέχον προσκήνιο. Η έρευνα, στην πλειονότητά της θεωρεί ότι οι κλασικές τραγωδίες και κωμωδίες, όπως επίσης και τα σατυρικά δράματα (*παλαιὰ* και *καινά*) λάμβαναν χώρα -όπως και στην κλασική εποχή- στην ορχήστρα, επειδή ο πολυμελής χορός που έπαιζε σημαντικό ρόλο σε αυτά, χρειαζόταν τον ευρύ χώρο της ορχήστρας για να αναπτυχθεί.²⁹ Το προσκήνιο σε αυτή την περίπτωση λειτουργούσε σαν σκηνικό φόντο της παράστασης. Αντίθετα, στις σύγχρονες παραστάσεις τραγωδίας και κωμωδίας, οι υποκριτές ήταν πλέον οι μοναδικοί φορείς της δράσης και ο χορός είχε μετατραπεί σε ένα μουσικοχορευτικό

Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens», *Illinois Classical Studies*, 24-25 (1999-2000) σ. 396-398.

²⁵ Οι μουσικοί αγώνες διοργανώνονταν ως επί το πλείστον στο πλαίσιο θρησκευτικών εορτών και περιλάμβαναν δραματικούς αγώνες, αγώνες οργανικής μουσικής, άσματος, χορού και ποίησης.

²⁶ Για τους περιοδεύοντες θιάσους, που στελεχώνονταν από επαγγελματίες υποκριτές, και συνέβαλαν στην εξάπλωση της τραγωδίας στη Δύση βλ. O. Taplin, «How was Athenian Tragedy played in the Greek West?», στο K. Boshier (επιμ.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2012, σ. 226-246.

²⁷ Br. Le Guen, *Les associations de technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy, 2001· S. Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, F. Steiner, Στουτγκάρδη, 2003· ιδ., «World Travellers: the Associations of Artists of Dionysus», στο R. Hunter – I. Rutheford (επιμ.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2009, σ. 217-236.

²⁸ Το 387/6 π.Χ. έγινε η πρώτη επανάληψη παλαιάς τραγωδίας στα έν ἄσται Διονύσια της Αθήνας, ενώ το 340/339 π.Χ. συμπεριλήφθηκε η πρώτη επανάληψη παλαιάς κωμωδίας στο επίσημο πρόγραμμα των ιδίων εορτών. Από το 341 π.Χ., άρχισε να διοργανώνεται ένας αγώνας παλαιάς τραγωδίας παράλληλα με τον αγώνα νέας τραγωδίας, ενώ κατά το 311 π.Χ. μαρτυρείται για πρώτη φορά αγώνας παλαιάς κωμωδίας στα έν ἄσται Διονύσια (*IG II² 2318, 2320, 2323 a*), βλ. σχετικά A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, revised by John Gould and D.M. Lewis, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1968, σ. 72, 99· R. Cantarella, «Aristophanes' *Plutos* 422 – 425 und die Wiederaufführungen aischyleischer Werke», στο: H. Hommel (επιμ.), *Wege zu Aischylos*, τ. I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974, σ. 411 σημ. 8, 434· G. Katsouris, «Staging of παλαιαί τραγωδίαί in Relation to Menander's Audience», *Dodone*, 3 (1974) σ. 178-179. Να σημειωθεί, ωστόσο, ότι επαναλήψεις έργων τεκμηριώνονται ήδη από τον 5^ο αι. π.Χ., πρβλ. G. Freymuth, «Zur *Μιλήτου* ἄλωσις des Phrynichos», *Philologus*, 99 (1955) σ. 51-69.

²⁹ Για τον αριθμό των μελών του χορού (12 στα έργα του Αισχύλου, 15 σε εκείνα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, 24 στην κωμωδία) βλ. ενδεικτικά M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Societas scientiarum fennica, Ελσίνκι, 1970· G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses: a Contribution to the History of Attic Comedy*, Athlone Press, Λονδίνο, 1971· C. Gardiner, *The Sophoclean Chorus: a Study of Character and Function*, University of Iowa Press, Αϊόβα, 1987· Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, *Περί Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1998.

διάλειμμα, ένα λυρικό ιντερμέδιο (*έμβόλιμον*). Από τη στιγμή που η επικοινωνία μεταξύ αυτών των δύο συντελεστών της παράστασης είχε περιοριστεί, αποφασίστηκε ο διαχωρισμός τους και η παρουσίασή τους σε δύο διαφορετικά επίπεδα: ο χορός εξακολουθούσε να εμφανίζεται στην ορχήστρα, ενώ η δράση των υποκριτών μεταφέρθηκε στην οροφή του προσκηνίου, το υπερυψωμένο *λογεῖον*.³⁰

Σε αντίθεση με όσα αναφέρθηκαν, κάποιοι ερευνητές υποστηρίζουν την άποψη ότι το προσκήνιο δεν λειτούργησε ποτέ ως σκηνή παρά μόνο ως σκηνικό φόντο των υποκριτών και του χορού που έπαιζαν και στην ελληνιστική εποχή μαζί στην ορχήστρα. Σύμφωνα με τον Wilhelm Dörpfeld, που πρώτος πρόβαλε αυτή τη θεωρία, στη στέγη του προσκηνίου εμφανίζονταν οι θεοί (*θεολογεῖον*) και παρουσιάζονταν σκηνές που υποτίθεται ότι εκτυλίσσονταν στον Όλυμπο ή στη στέγη ενός σπιτιού. Άλλοτε, σύμφωνα με τον ίδιο, ο χώρος αυτός χρησίμευε και ως βήμα για ρήτορες³¹. Ο Armin von Gerkan, συνδυάζοντας τις δύο προαναφερθείσες ερμηνείες, υποθέτει ότι το προσκήνιο ήταν αρχικά σκηνική πρόσοψη και αργότερα (ύστερη ελληνιστική εποχή) σκηνικός χώρος,³² ενώ, τέλος, κάποιοι άλλοι μελετητές θεωρούν ότι τόσο οι υποκριτές όσο και τα μέλη του χορού (προφανώς μειωμένα σε αριθμό) εμφανίζονταν πάνω στο *λογεῖον*.³³

Η «δοκιμαστική» αναστήλωση του προσκηνίου του θεάτρου από τον Αναστάσιο Ορλάνδο

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το ελληνιστικό θέατρο του Ασκληπιείου της Επιδαύρου αποκαλύφθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με πρωτοβουλία και δαπάνες της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας. Εκτός, όμως, από τις ανασκαφικές εργασίες του μνημείου, η Αρχαιολογική Εταιρεία χρηματοδότησε και τις αναστηλωτικές, που πραγματοποιήθηκαν από το 1907 έως το 1909 υπό την εποπτεία του Παναγιώτη Καββαδία. Τότε αποκαταστάθηκαν τα αναλήμματα του κοίλου και το θύρωμα της δυτικής παρόδου.³⁴ Μετά από μια ενδιάμεση διακοπή 45 περίπου ετών, το ελληνικό

³⁰ C. Robert, «Zur Theaterfrage», *Hermes*, 32 (1897) σ. 452· E. Simon, *The Ancient Theatre*, μετ. C.E. Vafopoulou-Richardson (*Das antike Theater*), Methuen, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1982, σ. 7· H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ, 1986, σ. 170-171· Σ. Γώγος, «Η σκηνή του θεάτρου της Ελληνιστικής εποχής», στο Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Ergo, Αθήνα, 2001, σ. 69-75· H. Froning, ό.π. σημ. 2, 59· Γ.Μ. Σηφάκης, *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007, σ. 207-238. Ενώ δέχεται τη μετατόπιση της σκηνικής δράσης κατά ένα όροφο, ο Γ. Σηφάκης θεωρεί ότι το προσκήνιο ήταν μόνο σκηνή και όχι πρόσοψη/φόντο.

³¹ W. Dörpfeld and E. Reisch, ό.π. σημ. 12, σ. 303, 383· W. Dörpfeld, «Thymele und Skene», *Hermes*, 37 (1902) σ. 257· ιδ., «Das Theater von Priene und die griechische Bühne», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 49 (1924) σ. 66, 75, 91· παρόμοια, E. Capps, «The Chorus in the Later Greek Drama with Reference to the Stage Question», *American Journal of Archaeology* 10 (1895) σ. 287-325· T.D. Goodell, «Dörpfeld and the Greek Theatre», *American Journal of Philology*, 18 (1897) σ. 1-18· J.-Ch. Moretti, ό.π. σημ. 12, σ. 37.

³² A. von Gerkan, *Das Theater von Priene. Als Einzelanlage und in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen*, F. Schmidt, Μόναχο – Βερολίνο, 1921, σ. 73 κ.ε., 123 κ.ε.· *RE IIIA*¹ (1927) 485, 492 λ. Skene (Frickenhau)· A. von Gerkan and W. Müller-Wiener, ό.π. σημ. 2, σ. 80.

³³ O. Navarre, *Le théâtre grec: l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations*, Payot, Παρίσι, 1925, σ. 60-62· A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus at Athens*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1946, σ. 195-197· T.B.L. Webster, ό.π. σημ. 23, σ. 22.

³⁴ Π. Καββαδίας, «Ἐκθεσις τῶν πεπραγμένων τῆς Ἐταιρείας κατὰ τὸ ἔτος 1906», *Πρακτικά τῆς Ἐν Ἀθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* 1906, σ. 54· ιδ., «Ἐκθεσις τῶν πεπραγμένων τῆς Ἐταιρείας κατὰ τὸ ἔτος 1907», *Πρακτικά τῆς Ἐν Ἀθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* 1907, σ. 64· ιδ., «Ἐκθεσις τῶν πεπραγμένων τῆς Ἐταιρείας κατὰ τὸ ἔτος 1908», *Πρακτικά τῆς Ἐν Ἀθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*

κράτος, με τη συνδρομή της Αρχαιολογικής Εταιρείας, χρηματοδότησε από το 1954 έως το 1961 μεγάλης κλίμακας έργα, που είχαν στόχο την περαιτέρω ανακατασκευή και αποκατάσταση του μνημείου. Τα έργα αυτά διηύθυνε ο τότε Διευθυντής Αναστήλωσεων του Υπουργείου Παιδείας και Γενικός Γραμματέας της Αρχαιολογικής Εταιρείας Αναστάσιος Ορλάνδος, και ο μαθητής του, Ευστάθιος Στίκας, που ήταν αρχικά Επιθεωρητής-Αρχιτέκτονας της Διεύθυνσης Αναστήλωσεων και, από το 1958, Διευθυντής Αναστήλωσεων στη θέση του αποχωρήσαντα δασκάλου του. Οι εργασίες επικεντρώθηκαν στην αναστήλωση του κοίλου και των αναλημμάτων του,³⁵ των θυρωμάτων των παρόδων³⁶ και -για πρώτη φορά- του προσκηνίου. Από το 1984 μέχρι σήμερα, την «υλική δημοσίευση»³⁷ του μνημείου, δηλαδή τη συντήρηση, μελέτη και μερική αποκατάστασή του, έχει αναλάβει η Ομάδα Εργασίας για τη Συντήρηση των Μνημείων Επιδαύρου του Υπουργείου Πολιτισμού (Ο.Ε.Σ.Μ.Ε), που από το 2000 χαρακτηρίστηκε Επιτροπή (Ε.Σ.Μ.Ε.).³⁸

Καμία από τις αναστηλωτικές εργασίες που έγιναν στο μνημείο δεν προκάλεσε τόσο έντονη αντιπαράθεση στους επιστημονικούς κύκλους όσο εκείνη που πραγματοποιήθηκε στο ελληνιστικό προσκήνιο. Το χρονικό της «αναστήλωσης» έχει ως εξής: Το 1956 ξεκίνησε η λάξευση των συμπληρωματικών αρχιτεκτονικών μελών -ιωνικών βάσεων και κιονόκρανων- των ημικίωνων του προσκηνίου από ακτίτη λίθο (εικ. 4).³⁹ Το 1960 συμπληρώθηκε η κατασκευή κάποιων πόρινων αρχιτεκτονικών μελών των ημικίωνων του προσκηνίου και ορισμένων επιστυλίων.⁴⁰ Επικεφαλής των «ειδικών μαρμαρογλυπτών» του προσκηνίου ήταν ο τηνιακής καταγωγής «καλλιτέχνης αρχιτεχνίτης της Αναστήλωσεως Νικόλαος Σκαρής», που ήταν δεινός σχεδιαστής του Ορλάνδου.⁴¹ Την ίδια χρονιά (1960) πραγματοποιήθηκε η τοποθέτηση της πεσσοστοιχίας με τους συμφυείς ημικίονες του προσκηνίου, την οποία διηύθυνε ο Ε. Στίκας υπό την επίβλεψη του Α. Ορλάνδου ως Επίτιμου Διευθυντή των Αναστήλωσεων και ως Γενικού Γραμματέα της Αρχαιολογικής Εταιρείας που επιχορήγησε το έργο (εικ. 5, 6, 7). Το ανακατασκευασθέν προσκήνιο, ωστόσο, απομακρύνθηκε από τους ίδιους τους αναστηλωτές του, λίγο μετά την αποκατάστασή του, επειδή, όπως ειπώθηκε, ήταν δοκιμαστικό και προσωρινό, και θα εμπόδιζε τη σκηνοθεσία των αρχαίων τραγωδιών που θα λάμβαναν χώρα στην Επίδαυρο.⁴²

1908, σ. 65· «Ἐκθεσις τῶν πεπραγμένων τῆς Ἐταιρείας κατὰ τὸ ἔτος 1909», ἰδ., *Πρακτικά της Ἐν Ἀθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας 1909*, σ. 63· Κ. Γεωργουσόπουλος και Σ. Γώγος, ὁ.π. σημ. 2, 2002, σ. 63.

³⁵ Α.Κ. Ορλάνδος, *Το Ἔργον της Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ το 1955*, σ. 116-119· ἰδ., *Το Ἔργον της Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ το 1959*, σ. 185· ἰδ., *Το Ἔργον της Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ το 1961*, σ. 236.

³⁶ Α.Κ. Ορλάνδος, *Το Ἔργον της Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ το 1958*, σ. 192· ἰδ., *Το Ἔργον της Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ το 1960*, σ. 224-225.

³⁷ Β.Κ. Λαμπρινουδάκης, «Το αρχαιολογικὸ ἔργο της τελευταίας δεκαετίας στο Ἐπιδαύριο Ἱερό του Απόλλωνος Μαλεάτα και του Ἀσκληπιού», στο *Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακῶν Σπουδῶν, Κόρινθος, 9-16 Σεπτεμβρίου 1990*, Ἀθήνα, 1992, σ. 449.

³⁸ Κ. Μπολέτης, «το Θέατρο», στο Β.Κ. Λαμπρινουδάκης (επιμ.), *Το Ἀσκληπιεῖο της Ἐπιδαύρου. Ἡ ἔδρα του θεοῦ γιατροῦ της αρχαιότητας. Ἡ συντήρηση των μνημείων του*, Περιφέρεια Πελοποννήσου, Μαρούσι, 1999, σ. 18, 39-44· Β.Κ. Λαμπρινουδάκης, «Το ἔργο της Επιτροπῆς Συντήρησης Μνημείων Ἐπιδαύρου», στο *Το ἔργο των Επιστημονικῶν Επιτροπῶν Ἀναστήλωσης, Συντήρησης και Ἀνάδειξης Μνημείων*, Ἀθήνα 2006, σ. 38.

³⁹ Α.Κ. Ορλάνδος, *Το Ἔργον της Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ το 1956*, σ. 135.

⁴⁰ Α.Κ. Ορλάνδος, *Το Ἔργον της Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ το 1960*, σ. 225.

⁴¹ Α.Κ. Ορλάνδος, *Το Ἔργον της Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ το 1959*, σ. 185.

⁴² Α.Κ. Ορλάνδος, ὁ.π. σημ. 39· ἰδ., «Τὸ προσκηνίον τοῦ Ἐπιδαύριου θεάτρου», εφημ. *Ἡ Καθημερινή*, φ. 13^{ης} Ἰουνίου 1961. Πηγή προέλευσης: Βιβλιοθήκη της Βουλῆς των Ἑλλήνων.

Οι αντιδράσεις που προκάλεσε η δοκιμαστική αναστήλωση του προσκηνίου του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου, καθώς και κάποιες άλλες που προηγήθηκαν αυτής, όπως για παράδειγμα εκείνη του βυζαντινού ναού των Αγίων Ασωμάτων Θησείου ή του ναού της Αφαιάς στην Αίγινα,⁴³ ήταν τόσο έντονες που αποτυπώθηκαν στον αθηναϊκό Τύπο της εποχής υπό μορφή ανταλλαγής επιστολών και λιβελλογραφημάτων μεταξύ των ειδικών. Από τους πρώτους που τοποθετήθηκαν δημόσια επί του θέματος ήταν ο αρχιτέκτονας, πολεοδόμος και σημαντικός μελετητής των ελληνικών μνημείων, Κώστας Μπίρης, ο οποίος άσκησε οξύτατη κριτική στην αναστηλωτική προσπάθεια του προσκηνίου. Την αποκάλεσε «ορφανή κιονοστοιχία», επειδή αποκαταστάθηκε χωρίς το υπόλοιπο κτήριο της σκηνής, στο οποίο ανήκε οργανικά, και επειδή ήταν ασύνδετη προς την υπόλοιπη διάταξη του θεάτρου. Επιπροσθέτως, τη χαρακτήρισε «ψευδαναστήλωση», επειδή ήταν μια νέα κατασκευή που διατηρούσε ελάχιστα αρχαία θραύσματα. Επεσήμανε δε πως αυτό «το πραξικόπημα» δεν είχε την έγκριση του Αρχαιολογικού Συμβουλίου, που όρισε εκ των υστέρων εξεταστική επιτροπή για επιτόπια αυτοψία και σχετική εισήγηση. Τέλος, κατηγόρησε τον Διευθυντή Αναστηλώσεων ότι άρχισε την κατεδάφιση του προσκηνίου πριν φτάσει η επιτροπή των αρχαιολόγων στην Επίδαυρο, επειδή είχε προβλέψει την αρνητική της γνωμάτευση.⁴⁴

Η γνωμάτευση του Αρχαιολογικού Συμβουλίου ήταν πράγματι αρνητική και αποφάσιζε ομόφωνα την καθαίρεση της αυθαίρετης κατασκευής του προσκηνίου για τον εξής λόγο:⁴⁵

Τὰ ὑπάρχοντα ὀλίγα τεμάχια ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν τοῦ προσκηνίου, παρῆχον μὲν στοιχεῖα διὰ γραφικὴν ἢ ἔστω καὶ πλαστικὴν ἀναπαράστασιν πρὸς χρῆσιν τῶν μελετητῶν, δὲν ἦσαν ὅμως ἀρκετὰ διὰ μίαν ἀναστήλωσιν ὅπως τουλάχιστον τὴν ἐννοεῖ ἡ ἑλληνικὴ ἀρχαιολογικὴ ἐπιστήμη. Κατ' ἀνάγκην ἢ ἀποκατάστασις τοῦ προσκηνίου, ἐπιχειρουμένη θὰ ἐλάμβανεν, ὡς ἔλαβεν ἄλλως τε, περισσότερον τὸν χαρακτῆρα ἀνακατασκευῆς μὲ κυριαρχούσας τὰς ἀπομιμήσεις τῶν ἐλλειπόντων πλειόνων ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν, μεθ' ὧν τῶν συμπαραμαρτούντων μορφικῶν καὶ ἄλλων μειονεκτημάτων. Ἐπίσης ἡ ἀνακατασκευασθεῖσα κιονοστοιχία ἄνευ τῶν τοίχων καὶ λοιπῶν κατασκευῶν, πρὸς τὰς ὁποίας συνεδυάζετο ἀρχικῶς, ἐνεφάνιζεν οὐχὶ εὐχάριστον καὶ ἀκατανόητον ἀρχιτεκτονικῶς ὄψιν, συμβάλλουσαν δυσμενῶς εἰς τὴν ἐντύπωσιν τοῦ συνόλου τοῦ θεάτρου.

Διαπιστώνει κανείς ότι τόσο η γνωμάτευση του Αρχαιολογικού Συμβουλίου, όσο και η προαναφερθείσα δημόσια τοποθέτηση του Κώστα Μπίρη συγκλίνουν στα εξής δύο σημεία: πρώτον, χωρίς το κύριο σώμα της σκηνής, που δε σώζεται σήμερα, το προσκηνίο έχει μια ακατανόητη αρχιτεκτονική όψη που διαταράσσει την αρμονία

⁴³ Β.Χ. Πετράκος, *Ο Μέντωρ*, 37 (1996) σ. 118-132, 164-175. Γενικά για τις αναστηλώσεις των αρχαίων ελληνικών μνημείων και τη μεγάλη κρίση των αναστηλώσεων της Υπηρεσίας κατά τη δεκαετία του '60, βλ. Β.Χ. Πετράκος, *Η περιπέτεια της ελληνικής αρχαιολογίας στον βίο του Χρήστου Καρούζου*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 150, Αθήναι, 1997, σ. 150-159, καθώς και την εμπειριστατωμένη εισαγωγή του Β.Χ. Πετράκου στο Α. Ρουσόπουλος, *Ο Παρθενών, ἤτοι Διαμαρτυρία κατὰ πάσης διορθώσεως τοῦ Παρθενῶνος καὶ μέθοδος πρὸς σωτηρίαν αὐτοῦ*, εκδ. Φιλippότη, Αθήνα (3^η εκδ.), 2008.

⁴⁴ Κ. Μπίρης, «Ἡ ἀλήθεια διὰ τὰ ἐν Ἐπιδαύρῳ», εφημ. *Ἡ Καθημερινή*, φ. 4^{ης} Ιουνίου 1961. Πηγή προέλευσης: Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.

⁴⁵ Ι. Παπαδημητρίου, «Περὶ τὸ προσκηνίον τοῦ Ἐπιδαύριου θεάτρου», εφημ. *Ἡ Καθημερινή*, φ. 16^{ης} Ιουνίου 1961. Πηγή προέλευσης: Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.

για την οποία φημιζόταν το θέατρο από αρχαιοτάτων χρόνων και δεύτερον, και πιο σημαντικό, το ανακατασκευασθέν προσκηνίο είναι στην ουσία μια σύγχρονη κατασκευή που αποτελείται από ελάχιστα αυθεντικά αρχιτεκτονικά μέλη και πληθώρα νέου υλικού. Με άλλα λόγια, η αναστήλωση του προσκηνίου δεν έγινε τότε στη μορφή που το επέτρεπαν τα αρχιτεκτονικά μέλη που σώζονταν, αλλά βάσει των νέων αρχιτεκτονικών μελών που λαξεύτηκαν επί τούτου. Μάλιστα, τα τελευταία ήταν τόσο καλά δουλεμένα, που ένας μη ειδικός θα μπορούσε με δυσκολία να ξεχωρίσει το επιδέξιο χέρι του αρχιτέκτονα-δημιουργού από εκείνο του αναστηλωτή. Και μπορεί αρχικά να ήταν διακριτή η διαφορά μεταξύ των νέων και των αρχαίων μελών του προσκηνίου (εικ. 4), σταδιακά όμως το σύγχρονο υλικό θα έμοιαζε με αυθεντικό λόγω της φθοράς που θα του επέφερε ο χρόνος (εικ. 8). Υπό αυτό το πρίσμα ιδωμένο, το προσκηνίο της Επιδαύρου δεν θα ήταν ένα «ιστορικό τεκμήριο που θα μαρτυρούσε την τέχνη και την τεχνολογία της εποχής του»,⁴⁶ αλλά μια ανακατασκευή που θα πρόβαλλε το ταλέντο του αναστηλωτή και του συνεργαζόμενου με αυτόν μαρμαροτεχνίτη.

Το όλο εγχείρημα δεν ήταν, επομένως, συνεπές στην αναστηλωτική δεοντολογία, όπως, τουλάχιστον, αυτή ορίζεται στη μονογραφία του Κώστα Μπίρη, που είναι αφιερωμένη στην πολεοδομική και αρχιτεκτονική εξέλιξη της νεότερης Αθήνας· εκεί, καθίσταται σαφές ότι η σωστή αναστήλωση προϋποθέτει την αποκατάσταση των πεσμένων αρχιτεκτονικών μελών ενός μνημείου στην αρχική τους θέση και επιτρέπει την προσθήκη νέων τεμαχίων ή οποιαδήποτε άλλη παρέμβαση στο μνημείο, μόνο όταν το επιβάλλουν τεχνικοί ή στατικοί λόγοι.⁴⁷ Βέβαια, από την εποχή του Κώστα Μπίρη μέχρι σήμερα πολλά έχουν ειπωθεί σχετικά με τα ζητήματα μεθόδου και ορίων στις αναστηλωτικές επεμβάσεις, πολλά επιστημονικά συνέδρια έχουν διοργανωθεί γύρω από αυτό το θέμα, και έχουν καταρτιστεί χάρτες με τις κατευθυντήριες γραμμές για την αποκατάσταση και συντήρηση των μνημείων (Χάρτα των Αθηνών, 1931· Χάρτα της Βενετίας, ICOMOS, 1964· Διακήρυξη του Άμστερνταμ, 1975) ενώ όλο και περισσότερο τείνει να αναδειχθεί σε μείζον ζήτημα η διδακτική ανασύνθεση των μνημείων και ο παιδευτικός της ρόλος, που συμβάλλει στο να κατανοήσουν καλύτερα οι πολλοί, μη ειδικοί, την ιστορία, τη μορφή και τη χρήση του εκάστοτε μνημείου.⁴⁸ Όπως και να έχει, όμως, ένα πράγμα είναι βέβαιο στην περίπτωση του προσκηνίου της Επιδαύρου, όπως τονίζει ο ομότιμος καθηγητής αρχιτεκτονικής Χαράλαμπος Μπούρας:

...όλα έγιναν χωρίς μελέτες και σχέδια με απλές οδηγίες επί τόπου, η δε τάση του Α. Ορλάνδου να επαυξάνει το αποτέλεσμα, οδήγησε σε υπερβολή: αναστήλωσε το ιωνικού ρυθμού μεταγενέστερο προσκηνίο του θεάτρου, χωρίς στοιχεία για το ίδιο το σκηνικό κτήριο, με υψηλό ποσοστό νέου υλικού και εφαρμογή των γνωστών τρόπων απολαξεύσεως των αρχαίων επιφανειών θραύσεως για την εύκολη προσαρμογή του.⁴⁹

Η αναστήλωση του προσκηνίου της Επιδαύρου αποτελεί, λοιπόν, μια περίπτωση αντιδεοντολογικής επέμβασης σε αρχαίο μνημείο, στο οποίο έγινε

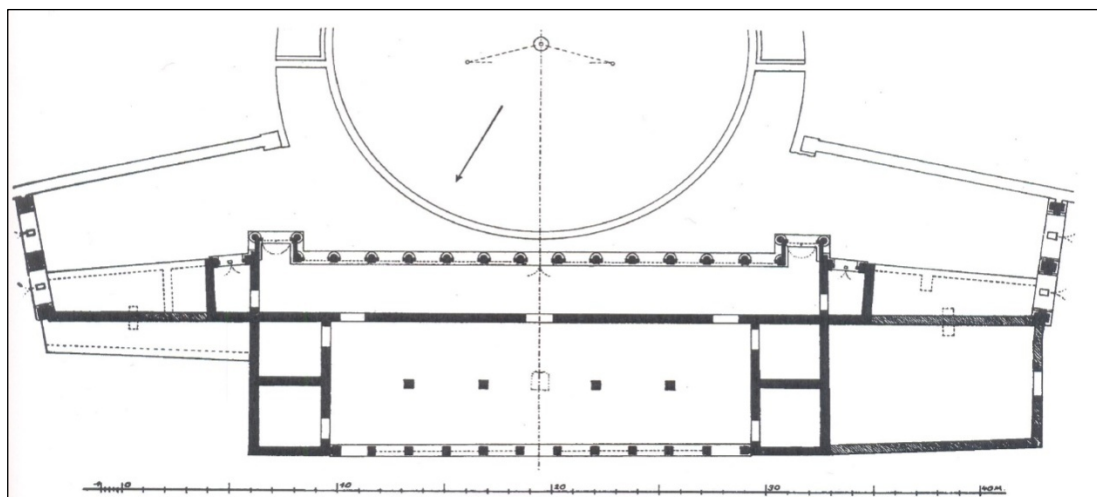
⁴⁶ Εκφραση δανεισμένη από τον Χ. Μπούρα στο Β.Χ. Πετράκος, *Ο Μέντωρ*, 37 (1996) σ. 26.

⁴⁷ Κ. Μπίρης, *Αι Αθήναι από τοῦ 19^{ου} ὡς τὸν 20ὸν αἰῶνα*, Ἐκδοσις τοῦ Καθιδρύματος Πολεοδομίας καὶ Ἱστορίας Αθηνῶν, Αθήνα, 1966, σ. 309.

⁴⁸ Βλ. σχετικά Χ. Μπούρας καὶ Π. Τουρνικιώτης (επιμ.), *Συντήρηση, αναστήλωση καὶ αποκατάσταση μνημείων στὴν Ελλάδα 1950-2000*, Πολιτιστικό Ἰδρυμα Ὁμίλου Πειραιῶς, Αθήνα, 2010 με περαιτέρω βιβλιογραφία.

⁴⁹ Χ. Μπούρας καὶ Π. Τουρνικιώτης, ὁ.π. σημ. 47, σ. 34-35.

υπέρβαση του λογικού ορίου συμπλήρωσης με νέο υλικό. Αυτός ήταν και ο κύριος λόγος που οδήγησε στην απομάκρυνσή του, αμέσως μετά την αποκατάστασή του, και όχι το γεγονός ότι δήθεν εμπόδιζε τις «νέες σκηνοθετικές αντιλήψεις».⁵⁰ Πάντως, ο Αλέξης Μινωτής φαίνεται ότι προβληματιζόταν περισσότερο για τις αλλαγές που θα επέφερε μια πιθανή αναστήλωση της σκηνής στις συνθήκες ακουστικής του θεάτρου, παρά στη σκηνοθετική προσέγγιση μιας παράστασης.⁵¹ Και όχι άδικα. Διότι θα πρέπει να έχει κανείς υπόψη του ότι το σκηνικό οικοδόμημα συμπεριφερόταν ακουστικά σαν ένας μεγάλος διαχυτής ήχου που συνέβαλλε στη βελτίωση της ακουστικής του θεάτρου και ενίσχυε τη φωνή του υποκριτή: όταν τα ηχητικά σήματα φωνής προσέπιπταν πάνω στη σκηνή, και, κυρίως, πάνω στις λείες επίπεδες επιφάνειές της (και ως τέτοιες μπορούν να θεωρηθούν και οι ξύλινοι πίνακες του προσκηνίου, για τους οποίους έγινε λόγος παραπάνω), τότε τα σήματα αυτά ανακλώνταν προς όλες τις κατευθύνσεις, και κυρίως προς το κοίλο, συμβάλλοντας στην καταληπτότητα του εκφερόμενου λόγου.⁵² Η «ορφανή κιονοστοιχία» που αναστήλωσε δοκιμαστικά ο Α. Ορλάνδος θα επηρέαζε αναντίρρητα με διαφορετικό τρόπο τη διάχυση του ήχου στο χώρο. Πόσο διαφορετικά και σε τι βαθμό θα το διαπιστώσουμε στο άμεσο μέλλον, όταν τελικά πραγματοποιηθεί η «διδασκτική ανασύνθεση του ανακατασκευασθέντος από τον Αν. Ορλάνδο προσκηνίου του μνημείου», που προγραμματίζεται από την Ε.Σ.Μ.Ε και το Σωματείο Διάζωμα.⁵³



Εικόνα 1. Γραφική αναπαράσταση της σκηνής του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. Κάτοψη (A. von Gerkan and W. Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros*, Kohlhammer, Στουτγκάρδη, 1961, πίν. 27).

⁵⁰ Ι. Παπαδημητρίου, ό.π. σημ. 44.

⁵¹ Α. Μινωτής, «Η παράσταση της “Νόρμας” και η ακουστική του θεάτρου», εφημ. *Η Καθημερινή*, φ. 6¹⁵ Σεπτεμβρίου 1960. Πηγή προέλευσης: Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.

⁵² Γ. Καμπουράκης, «Η ακουστική του θεάτρου. Παράρτημα ΙΙ», στο Σ. Γώγος, *Το αρχαίο θέατρο των Οινιαδών*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα, 2003, σ. 229-248· ιδ., «Η ακουστική του θεάτρου. Παράρτημα ΙΙ», στο Σ. Γώγος, *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα, 2005, σ. 215-244.

⁵³ Κ. Μπολέτης, ό.π. σημ. 37, σ. 44 <http://www.diazoma.gr/200-Stuff-06-Theatres/DataSheet-AsklipioEpidavrou-v2.pdf> (20/4/2017).



Εικόνα 2: Υποθετική γραφική αναπαράσταση της σκηνής του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου από τον Σάββα Γώγο. Διακρίνονται οι διπλές ράμπες εκατέρωθεν της σκηνής, τα τρία μεγάλα ανοίγματα στον άνω όροφο της και το προσκήνιο (Κ. Γεωργουσόπουλος και Σ. Γώγος, *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα, 2002, σ. 78).



Εικόνα 3: Υποθετική γραφική αναπαράσταση του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. Διακρίνονται πέντε ανοίγματα στον άνω όροφο της σκηνής, η «αίθουσα του χορού» στη δυτική πλευρά της και το προσκήνιο με τους πίνακες.

(Copyright © THEATRON Consortium,
http://www.didaskalia.net/studyarea/visual_resources/epidaurus3d_1.html).



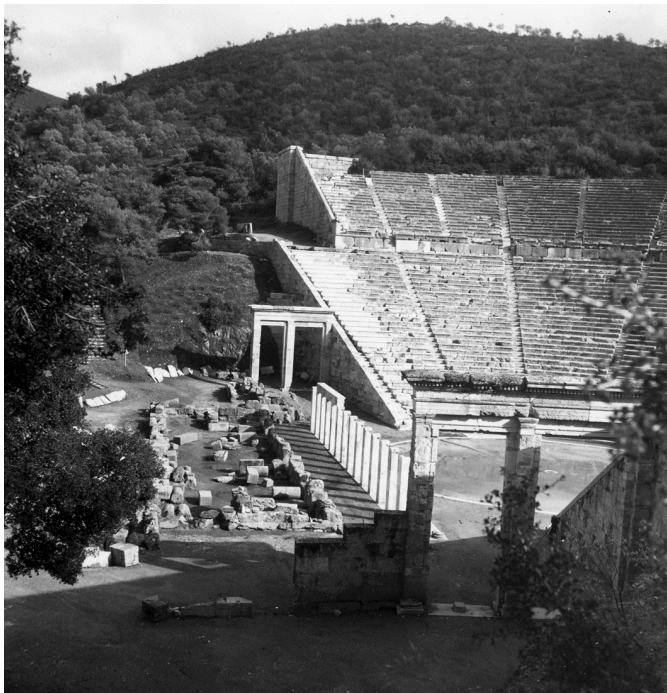
Εικόνα 4. Ιωνικά κιονόκρανα από το προσκήνιο του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. Στη μέση διακρίνεται η σύγχρονη απομίμηση δια χειρός Νικολάου Σκαρή (Copyright © Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Φωτογραφικό αρχείο, ηλεκτρονική μορφή).



Εικόνα 5. Η σταδιακή αποκατάσταση του προσκηνίου του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου υπό την επίβλεψη των Α. Ορλάνδου και Ε. Στίκα. (Copyright © Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Φωτογραφικό αρχείο, ηλεκτρονική μορφή).



Εικόνα 6. Η δοκιμαστική αναστήλωση του προσκηνίου του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. Τοποθέτηση τμήματος του επιστυλίου. (Copyright © Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Φωτογραφικό αρχείο, ηλεκτρονική μορφή).



Εικόνα 7. Η κατά τον Κώστα Μπίρη «ορφανή κιονοστοιχία» του θεάτρου του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. (Copyright © Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Φωτογραφικό αρχείο, ηλεκτρονική μορφή).



Εικόνα 8. Τα ιωνικά κιονόκρανα του προσκηνίου (αρχαία και σύγχρονα) στη σημερινή τους κατάσταση (φωτογραφία Μ. Μικεδάκη, Credit line: Asklepieion at Epidauros, Ephorate of Antiquities of Argolida. Copyright © Ministry of Culture and Sports / Archaeological Receipts Fund).

ΣΩΤΗΡΗΣ ΧΑΒΙΑΡΑΣ
ΕΛΕΝ ΡΟΥΤΙΕ

D'une esthétique pop à Épidaure: *Le Cyclope* d'Euripide

S o m m a i r e

La représentation du *Cyclope* d'Euripide, mise en scène à Épidaure par Vassilis Papavassiliou en 2015, est examinée d'un point de vue esthétique par deux collaborateurs du metteur en scène, universitaires en France et spécialistes de la réception du théâtre antique pour l'un et de l'esthétique théâtrale contemporaine pour l'autre. La description et l'analyse des éléments d'une esthétique *camp* concerne tant l'aspect visuel que l'élaboration dramaturgique du drame satyrique. L'adaptation méta kitsch, ou kitsch au second degré, recourt à des éléments typiques de la culture populaire, connus de tous et immédiatement reconnaissables, tels les héros de cinéma et des bandes dessinées, les tableaux de peinture détournés au profit du commerce, les motifs musicaux éculés, les thèmes des romans populaires ou encore les images des romans-photos. Grâce au détournement de la fonction première des objets scéniques s'installe l'ironie et la méta théâtralité propres au méta kitsch. Ainsi du Chœur des Satyres transformé en contrebandiers d'antiquité qui finissent par vendre le décor, la grotte du Cyclope.

Αισθητική ποπ στην Επίδαυρο : Ο Κύκλωπας του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Β. Παπαβασιλείου

Π ε ρ ί λ η ψ η

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η περιγραφή και ανάλυση των στοιχείων της αισθητικής καμπ όπως αυτή προβάλλεται στην παράσταση του *Κύκλωπα* του Ευριπίδη που ανέβασε στην Επίδαυρο το 2015 ο σκηνοθέτης Βασίλης Παπαβασιλείου. Η προσέγγιση επιχειρείται από δυο καλλιτεχνικούς συνεργάτες του σκηνοθέτη, πανεπιστημιακούς στη Γαλλία. Η μετα kits προσαρμογή, ή κατ' άλλους kits δευτέρου βαθμού, εντοπίζεται και υπογραμμίζεται τόσο στην εικαστική όσο και στη δραματουργική επεξεργασία του σατυρικού δράματος. Κατά την προσέγγιση της παράστασης δίνεται έμφαση στη δημιουργική αξιοποίηση ενός Χορού αρχαιοκάπηλων που εμπορεύονται από αρχαία κείμενα έως τη σπηλιά του Κύκλωπα η οποία αποτελείται από παραβάν κόμιξ.

Λέξεις Κλειδιά: καμπ, kits, μεταθεατρικότητα, Κύκλωπας, Επίδαυρος, Βασίλης Παπαβασιλείου

Et si toute entreprise de théâtre en des lieux archéologiques, notamment à Épidaure, était menacée d'un devenir kitsch ? Telle sera l'axe de notre article. Le contreploi du théâtre antique, pensé pour des représentations de jour et aujourd'hui utilisé de nuit (et, dans le cas de celui d'Épidaure, impossible à utiliser avec sa *skéné*), si parfois, lorsque l'essai est réussi, débouche sur de grandes œuvres, d'autres fois, ramène le spectacle à une sorte de pis-aller dans une quête d'absolu du théâtre dont l'Antiquité serait le référent. Car le site, qui avale, absorbe, bouscule et défie les productions qui s'y aventurent, modélise les productions, d'autant plus lorsqu'il s'agit du répertoire antique. C'est par une conscience lucide de cet effet des lieux, de l'écart entre l'art théâtral contemporain et le lieu du théâtre antique, qu'il est possible de dépasser la "kitschification" qu'il opère lorsqu'on manque de ce recul nécessaire (en témoignent les spectacles *peplum* ou "son et lumière" qui ont jalonné l'histoire du festival d'Épidaure, comme autant de tentatives de reconstitution du théâtre originel grec, vouées d'emblée à l'échec).

L'Antiquité, ce pan de l'humanité, par la multiplication des entreprises mercantiles autour de ses restes, est devenu un objet accessible à tout un chacun et un sujet d'amusement,¹ sur le plan théâtral notamment, dans différents genres comme l'opérette ou l'opéra-bouffe où elle se retrouve prise pour sujet, caricaturée et fantasmée (voir *La Belle Hélène* ou *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach).²

Les flots de statuettes kitsch fabriquées en série en Chine, dérivées des objets les plus nobles, inondent les pieds de l'Acropole, par vagues lancinantes.³ Mais le Parthénon résiste, le monument n'est pas kitsch: « des œuvres comme le Parthénon ou les Pyramides d'Égypte continuent à personnifier leur époque »⁴ et de ce fait « ces édifices sont véritablement les représentants d'une idée qui s'incarnait en eux ».⁵

Le cas d'Épidaure est d'autant plus parlant que les touristes n'ont pas pris totalement possession du site, car le théâtre reste un lieu actif, même s'il est utilisé autrement qu'à l'origine ; il joue l'alternance entre son statut de monument et celui de lieu d'accueil de la création. Le théâtre d'Épidaure n'est pas qu'une image qui donnerait une idée de l'Antiquité, mais son rappel dans un temps, actuel, où il trouve un nouvel usage. Par cette mise en tension du passé et du présent, il est un lieu dynamique et vivant.

¹ « On en vient [...] à soupçonner que l'hommage constant du kitsch à l'Antiquité témoigne de la reconnaissance confuse d'un kitsch antique, tendance intrinsèque qui, à des époques où la prolifération des artefacts traduit sinon un pessimisme artistique, du moins un doute sur les finalités transcendantes de l'art, se manifeste avec plus ou moins de retenue. L'esthétique antique, globalement, était trop attachée aux distinctions fondamentales entre ludique et grave, haut et bas, noble et trivial, beau et décor, pour sombrer totalement dans le gouffre réjouissant où l'univers kitsch la précipite. Un coup de pouce suffit, par citation ou perversion, pour accomplir l'irréparable ». Jacques Gaillard, *Beau comme l'Antique*, Actes Sud, Arles, 1995, 99.

² « La Belle Époque mêle les cours de l'Illyrie et de la Seine, n'en finit pas de ressusciter l'antique entre les portées d'Offenbach et les décors de l'Exposition universelle ». Frédéric Martinez, « Faux comme l'antique ou les ambiguïtés du néoclassicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 108: 2008/1, 101.

³ « Il n'est pas d'œuvre d'art qui soit en mesure de se soustraire à l'assimilation du Kitsch par la force unique de ses qualités esthétiques objectives! Et de fait, en raison d'un processus qui peut aussi être logique, de très nombreux souvenirs, et peut-être les plus *kitsch* de tous, sont des reproductions d'œuvres d'art du pays visité ». Ludwig Giesz, « L'homme-kitsch considéré comme touriste », in Gillo Dorfles, *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, trad. Paul Alexandre, Éditions Complexe, Bruxelles, 1978, 178.

⁴ Gillo Dorfles, « Les monuments », *op.cit.*, 93.

⁵ *Idem*.

Cependant, il n'en reste pas moins que cette menace du kitsch est bien réelle. Pour œuvrer à Épidaure, il faut donc y faire face. À ces fins, l'une des attitudes consiste à se saisir du risque en prenant le mal par la racine : en faisant de ce possible devenir kitsch de toute représentation d'un texte antique dans l'enceinte "sacrée" un outil subversif qui, par cette réversibilité, se retourne contre le kitsch lui-même pour interroger, non seulement le regard que l'on peut porter sur l'Antiquité, mais les fondements et les comportements de la société moderne.

C'est l'attitude que choisit Vassilis Papavassiliou et son équipe, en août 2013, pour monter le *Cyclope* d'Euripide au grand théâtre antique d'Épidaure, dans une attitude voisine de celle que Susan Sontag a désigné par le terme de *camp*.⁶ Le spectacle, où dominait une tonalité kitsch caustique, traitait le mal par le mal, car le kitsch, de nature complaisante, ici grinçait. Il était, dans les mains du metteur en scène et du dramaturge, de la scénographe, du musicien, du chorégraphe et des acteurs, une arme qu'ensemble ils pointèrent sur la société grecque et les véritables faiseurs de kitsch, interpellant par lui le public pour bousculer ses certitudes et l'inquiéter des désordres sociaux, économiques et politiques dans lesquels le pays alors s'engloutissait sous les diktats de la troïka.

Cette production (du Théâtre National d'Athènes et du Festival) s'inscrivait à la suite des dernières créations de Vassilis Papavassiliou, *L'Aventurier* d'Alexandros Risos Ragavis, (au Festival d'Athènes 2010) et le *Mariage de Koutroulis* au Théâtre National d'Athènes (2011), dans une lignée esthétique faisant de ses spectacles l'enjeu d'une réflexion politique critique des conditions de la société contemporaine grecque, où les pièces servaient d'argument et de prétexte, davantage qu'elles n'étaient des objets de représentation, où elles étaient appréhendées selon une lecture orientée.

L'humour, cette arme première de défense à brandir devant l'absurdité des situations désespérées, apparaît comme le vecteur fédérateur de l'œuvre théâtrale de Papavassiliou qui, même lorsqu'il monte des tragédies, sait s'en servir, un humour ironique, pour éviter le pathos et la confusion, et, par une mise à distance, garantir au public ce libre arbitre. De fait, Papavassiliou ne craint pas de jouer d'effets comiques ou grotesques, qui se traduisent sur scène au niveau du texte, des principes de mise en scène et des jeux d'acteurs par des excès quasiment kitsch, trouvant leur répondant visuel dans ceux, formels ou colorés, tant au niveau des costumes que du traitement de l'espace, des scénographies de Marie-Noëlle Semet. Sa collaboration répétée avec cette plasticienne française, comme sa connaissance du théâtre européen, notamment

⁶ Susan Sontag fut la première à tenter de définir le terme de *camp* en 1964. Le *camp* serait une « sensibilité » qui relèverait d'une question de goût. La principale caractéristique du *camp* est l'artificialité car, fondamentalement antinaturel, il évacue tout contenu et ne s'attache qu'à la forme. Uniquement d'ordre esthétique, il élimine donc toute question éthique. Le *camp* se conçoit d'abord comme une attitude, il permet de qualifier la « conduite de diverses personnes » (Susan Sontag, *L'Œuvre parle*, « Le style "Camp" », Paris, trad. Guy Durand, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2010, 424). Sontag décrit le goût *camp* comme une ouverture d'esprit et d'acceptation qui permet d'apprécier des œuvres jugées mauvaises, et « de trouver son plaisir sans s'embarrasser d'un jugement de valeur » (*ibid.*, 449). De ce fait, l'amateur *camp* ne se moque pas de l'objet qualifié de *camp*, mais il « parvient à l'apprécier, à trouver un goût de réussite à des tentatives passionnées qui ont abouti à l'échec » (*idem.*), tandis que désigner un objet comme étant kitsch, c'est porter selon lui un jugement négatif, dépréciatif. Le kitsch peut être apprécié, justement, pour son mauvais goût, grâce au second degré, le *camp* permet de racheter le kitsch. « Le Camp est aussi, mais pas toujours, l'expérience du Kitsch de celui qui sait que ce qu'il voit est kitsch ». (Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Flammarion, Paris, 2007, 411). Ceci étant, le théâtre de Papavassiliou ne relèverait pas véritablement d'une attitude *camp*, dans la mesure où il n'est pas tant séduit par le kitsch qu'il s'en sert pour dénoncer un état sociétal, sur un mode ironique et ludique.

allemand, ont contribué à donner à son théâtre cette teinte singulière, à la fois inquiétante et festive, qui s'était d'ailleurs manifestée avant la crise, avec *le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, en 2005 à l'Odéon d'Hérode Atticus, avec *Iphigénie en Tauride* de Goethe, dans ce même théâtre en 2006, une pièce qui, d'essence, ne prête pas à rire, mais dans laquelle, entre l'interprétation du metteur en scène et celle de la scénographe, l'ensemble relevait d'une esthétique qui tendait au kitsch. Ce kitsch toutefois n'advenait que par touches; une réflexion grave et construite, comme une élégance plastique générale, en limitait les débordements et, entre deux rires, soulevait des questions sans réponses. La démarche artistique de Papavassiliou relèverait d'une attitude *camp*, si ce n'est que, justement, toujours, la pensée veille.

Ce glissement esthétique de plus en plus affirmé s'est effectué lentement, naturellement, tout au long de son travail ces quinze dernières années. Il ne tient pas, bien sûr, à des questions de répertoire ou des lieux de représentation des spectacles, mais à une évolution en phase avec les pratiques de l'art contemporain, en théâtre, en musique, en danse et en arts plastiques, à laquelle seule une sorte d'osmose avec ses collaborateurs pouvait aboutir (scénographe Marie-Noëlle Semet, musicien Dimitris Kamarotos, chorégraphe Dimitris Sotiriou, éclairagiste Eleftheria Deko, collaborateur artistique Sotirios Haviaras). C'est par la persévérance et la répétition que se gagne cette confiance qui libère et permet toutes les audaces de l'œuvre collective. Si l'on ne peut guère déceler d'éléments kitsch dans ses deux œuvres précédentes à Épidaure, *Ajax*, 1996 et *Œdipe tyran*, 2000, la représentation du *Cyclope*, quatrième spectacle de cette équipe, relève presque, de ce point de vue, d'un manifeste.

Le ton faussement désinvolte, vandale et iconoclaste sur lequel l'équipe technique aborda le drame satyrique d'Euripide, cette œuvre de divertissement de faible d'intérêt face aux préoccupations de notre temps, fut immédiatement adopté par les vingt comédiens. Et l'approche ludique de l'œuvre d'Euripide contamina celle du site sacré d'Épidaure. Le rire était bien une réaction de survie, en réponse aux restrictions sévères qui venaient d'être imposées au pays par la "troïka" européenne.

Le *Cyclope*, unique pièce de ce genre théâtral particulier qui nous soit parvenue jusqu'à ce jour, est rarement jouée. D'une part, parce que sa durée, très courte, liée à sa fonction de clore le cycle de la tragédie, ne correspond pas à celle, convenue, d'un spectacle moderne, de l'autre, parce que le décalage de cette farce par rapport au monde contemporain trouve difficilement une justification à sa représentation: il était *a priori* en effet difficile d'établir une quelconque résonance avec les préoccupations du public grec dans les démêlés de Polyphème avec le vaillant et rusé Ulysse, pas plus que dans ceux, confus et troubles, des deux héros avec Silène, le vieillard lubrique, et son troupeau de satyres.

Conséquemment, il parut vite évident que la pièce ne pouvait être représentée qu'à condition d'être insérée dans un contexte plus global et placé en phase avec l'actualité brûlante du public. Comme pour *L'Aventurier* et *Le Mariage de Koutroulis*, le spectacle reposa donc sur le principe d'une mise en abîme et l'humour servit d'outil dénonciateur du contexte ambiant traumatique.

Le *Cyclope* fut donné comme une pièce de divertissement,⁷ montée par un groupe de petits mafieux désœuvrés qui, après avoir cherché à tirer tout ce qu'il

⁷ Aujourd'hui encore, le théâtre d'art est souvent considéré comme l'opposé des spectacles de divertissements qui seraient, eux, plus proches de la culture de masse et donc du kitsch. Si le plaisir esthétique a pu être rejeté du domaine de l'art, comme l'écrit Theodor W. Adorno (« le concept de jouissance artistique, comme concept constitutif, doit être éliminé », in *Théorie esthétique*, trad. Éliane Kaufholz et Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 2011, 35), le kitsch, lui, a toujours été lié à cette

pouvait de la Grèce en la pillant pierre par pierre jusqu'à la rendre exsangue, s'attaquait à la seule chose qui lui restait: le répertoire antique. Ces petits truands décidaient donc de vendre la pièce d'Euripide, comme un incunable qu'Ulysse aurait trouvé dans une malle, aux touristes chinois spectateurs d'Épidaure (idée bien entendu rapportée par le metteur en scène et son conseiller artistique et littéraire dans un paratexte qui encadrait celui d'Euripide, avant et après). En sus de cette question du pillage généralisé du pays (les Chinois venaient d'acheter le port du Pirée ainsi que d'autres infrastructures grecques importantes) qui leur servait de filigrane, Papavassiliou et Haviaras poursuivaient l'idée, déjà présente dans les spectacles précédents, que le trafic d'antiquités était le seul mode de fréquentation possible de cet ailleurs qu'est devenu pour les Grecs l'Antiquité – problématique au cœur de la représentation d'*Iphigénie en Tauride*, où Iphigénie la prêtresse se faisait gardienne de musée, entretenant et protégeant les statues des voleurs⁸ (dans sa pièce, Goethe lui-même, par la voix de Thoas, accusait déjà les Grecs, de façon détournée d'être des pilliers⁹ et Oreste et Pylade arrivaient en Tauride dans le dessein de dérober la statue d'Artémis).

À l'arrivée du public, entre chien et loup, un groupe de *kapili*¹⁰ occupait la plateforme d'accueil en terre battue par laquelle celui-ci pénètre dans l'enceinte du théâtre. Il le haranguait pour lui vendre des vieux habits, des bonbons ou machines déclassées, en exécutant des numéros de jongleur ou cracheurs de feu, et en tentant de lui extorquer quelques sous. La référence initiale de la place Abyssinie à Athènes, où se réunissent petits escrocs et badauds désœuvrés, introduisait un présent misérable et donnait le ton. La nuit tombée, de là où ils se trouvaient, chacun arborant une lampe frontale, les *kapili*, passant par-dessus la *skéné*, atteignaient l'*orchestra*, quasi nue, à peine occupée d'une sorte de mâchoire métallique plantée de tiges de fer dressées, évoquant quelque chantier abandonné. Le groupe, hagard et sans ressources, errait à la recherche de son chef, Ulysse. Celui-ci, rentrant de voyage (en gabardine, lunettes de soleil et valise à roulettes), ayant appris le chinois durant ses péripéties [!], tirait un dernier tour de sa valise et proposait à ses hommes de monter le *Cyclope* d'Euripide, ici et maintenant, à Épidaure.

Les comédiens dressaient le décor (qu'ils démontaient à la fin pour le brader au public), et le *Cyclope* devenait un insert dans un propos plus large, selon un principe de méta théâtralité sans surprise. Les dix-huit châssis, de deux mètres sur trois chacun, étaient empreints d'une reproduction du *Paysage avec Polyphème* de Nicolas Poussin (1649) dans lequel étaient représentés Acis et Galatée, vivant leur amour dans le dos du Cyclope, juché au sommet de l'Etna (la mise en scène avait mis

question de la jouissance, puisque l'un de ses buts est « de divertir et de compenser les effets désagréables inhérents à la rigidité du monde du travail » (Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, Paris, 2010, 47).

⁸ Dans une scène prémonitoire de ce qui allait se passer quelques années plus tard dans les musées de Mésopotamie.

⁹ Makriyannis, héros de la Guerre d'Indépendance grecque, connu pour avoir appris à écrire, dans sa vieillesse, afin de rédiger ses *Mémoires* (bases et trésor de la littérature néo-hellénique), raconte comment il a sauvé les sculptures de l'Acropole, au risque de sa vie, en donnant du plomb aux Turcs pour qu'ils ne fondent pas, pour en faire des balles, celui des colonnes du Parthénon, où il les assiégeait... Ce qui ne l'empêcha pas, en d'autres temps, de revendre illicitement quelques antiquités (ce qui en fait un légendaire *archéokapilo*).

¹⁰ Le mot *kapilos* (κάπηλος, littéralement « cabaretier, cantinier ») signifie métaphoriquement en grec « trafiquant ». Il est très fréquemment utilisé avec le mot *archéo* (αρχαίο) – ce qui donne le mot composé *archéokapilos*, qui veut dire marchand, revendeur illicite d'antiquités, et même faussaire.

l'accent, de façon comique, sur la peine d'amour de Polyphème, jaloux de cet Atis qui lui avait dérobé sa Galatée).

Chacun des châssis portait un fragment du tableau de Poussin, *Paysage avec Polyphème* (1649), en couleur au verso, en noir et blanc au recto. Ces panneaux assemblés (piqués dans la mâchoire de fer) constituaient les parois de la grotte du Cyclope : les comédiens les dressaient un à un en un cylindre ouvert (avec une entrée côté public et une sortie au fond), sur lequel avait été greffé le dessin grossier d'une bouche pulpeuse édentée et obscène, ainsi que celui de deux yeux bleus globuleux (disposés de sorte que le public n'en voit jamais qu'un seul à la fois). Ce montage au vu du public, qui évitait les surprises et permettait au spectateur de rester maître de ce qu'il voyait participait d'un effet kitsch.¹¹ Les panneaux étaient sertis d'une série de *leds* et la lumière pouvait ainsi irradier de la grotte elle-même (comme lorsque le Cyclope dévorait l'un des compagnons d'Ulysse). Vers la fin du spectacle, quand le monstre, l'œil crevé, tournoyait affolé sur lui-même, les *kapili* démontaient et volaient sa grotte pour tenter de vendre les "toiles" au public. Lorsqu'ils quittaient le théâtre, ne restaient sur l'*orchestra* que les prémisses d'un chantier avorté qui aurait visé à recoller les morceaux de l'Histoire.

À tous les niveaux, le spectacle traitait le mythe et le présent sur un mode ironique et désuet. Si le lieu grandiose d'Épidaure, semble *a priori* requérir des moyens à sa démesure, il semblerait finalement que les petites formes seraient fort appropriées et davantage à son échelle. La mesure petite et humaine du spectacle et de sa mise en forme trouvait là davantage sa place que n'importe quelle machine énorme. À l'échelle des comédiens, elle ne troublait pas celle du paysage, qui l'accueillait naturellement.¹²

Méta théâtralité, divertissement, ironie, culture et registre populaire, excès, recours à des stéréotypes identifiés comme tels, profusion de couleurs, reproductions d'œuvre d'art, changements d'échelle sont quelques-unes des caractéristiques du kitsch qui se retrouvent au sein du spectacle. Ainsi la tonalité vestimentaire composite et disparate des costumes des *kapili*¹³ accumulant les styles, conduit-elle à une absence de style, « à un style d'absence de style ».¹⁴ Quant à la reproduction de la peinture de Poussin, en plus d'être une copie mécanisée¹⁵ d'une œuvre d'art, agrandie

¹¹ Le kitsch évite tout effet de réelle surprise, toute source de possible inquiétude. Il promet un bonheur facile, accessible et sans effort, il offre la possibilité de jouir d'un « plaisir décomplexé » (Valérie Arrault, *op. cit.*, 44) et de « partager le même plaisir de vivre le présent déchargé de complications intellectuelles ou "idéologiques" » (*ibid.*, 47). Ainsi, le kitsch crée des œuvres où tout est déjà « prédigéré, il épargne tout effort au spectateur en lui proposant un raccourci qui lui fait éviter ce qui est nécessairement difficile dans l'art authentique » (Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Art et Culture (Essais critiques)*, trad. Ann Hindry, Éditions Macula, Paris, 2014 [1988], 26).

¹² Voir, entre autres critiques élogieuses, celle du journaliste de théâtre le plus influent, Giorgos Sargiannis : http://totetartokoudouni.blogspot.fr/2013/08/blog-post_5.html.

¹³ Exemple de mauvais goût, car ils accumulent motifs, couleurs et symboles sans autre cohérence apparente que le bon plaisir de la scénographe qui renvoie à celui des personnages, lesquels, en rassemblant des éléments *a priori* jugés beaux séparément sans rechercher une certaine harmonie, tombent dans le ridicule et le kitsch. Le kitsch de leurs costumes marque immédiatement l'appartenance sociale de ces personnages qui, au lieu de paraître distingués, montrent leur inculture. « "Ça fait kitsch" comme "ça fait mauvais genre" : le kitsch se trahit par son effet. Alors qu'il croit "faire classe", c'est-à-dire littéralement marquer son appartenance à la classe sociale réputée bonne, le kitsch signale malgré lui, à son insu, son origine illégitime ». Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, Vrin, Paris, 2010, 43.

¹⁴ Abraham Moles, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Denoël Gonthier, Paris, 1971, 5.

¹⁵ La reproduction mécanisée d'une œuvre d'art lui ferait perdre son aura, son *hic et nunc* comme le démontre Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Et elle a

démessurément,¹⁶ coupée en fragments réassemblés dans un ordre différents, greffée d'éléments étrangers,¹⁷ elle voit sa fonction modifiée, de tableau, elle devient un élément scénographique, une grotte,¹⁸ l'emblème kitsch de cette représentation.

Cependant, cette propension au kitsch reste mesurée et contrebalancée par le propos général du spectacle et d'autres images plus retenues. Cette surenchère est calculée, et le "mauvais goût" traité « "par excès" plutôt que "par défaut", jusqu'au moment où cela se renverse en une élégance supérieure, désinvolte, au second degré ».¹⁹

Ces caractéristiques du kitsch, qui ont été listées par certains théoriciens comme Abraham Moles ou Christophe Genin, repérables à un second degré dans cette représentation du *Cyclope*, en ces lieux prenaient une résonance particulière. Ainsi mis en scène, le kitsch devenait un outil politique, une manière de désigner la nature de notre rapport à l'antique et une méthode pour aborder l'Antiquité en proposant une imagerie familière là où on ne l'attend pas car en son lieu originel même, à Épidaure.

La pièce du *Cyclope* n'étant plus aujourd'hui qu'une curiosité atypique, dépossédée de sa fonction initiale, une coquille vide (qui abritera l'amour kitsch du Cyclope, Silène en longue robe rose), renvoyant à une culture en miettes, un décor en morceaux, à vendre, l'ironie et la mise en abîme paraissent les seules manières possibles de la jouer. Entre les mains de Papavassiliou et son équipe, elle était un objet, une antiquité dont on ne pouvait tirer quelque chose qu'à condition de le revendre. Cette désinvolture, qui rejoindrait celle de l'artisan fabriquant une copie sans trop s'encombrer de vraisemblance, s'appropriant l'œuvre à des fins mercantiles, est véritablement kitsch. Mais, ainsi donnée à explicitement à voir, lucidement, elle relève d'un détournement du kitsch : elle rit de cette imagerie populaire qu'elle reprend (ainsi des costumes à la Kusturica ou de celui d'Ulysse en Johny Depp, pirate des caraïbes...), à laquelle elle donne une saveur caustique. Le "mauvais goût", parce que et à condition de le faire grincer, prête à rire. Sa reprise participe alors d'un regard critique où l'on exhibe la décadence d'une société, en amenant le public à rire de lui-même ou de cet autre "inculte".

Si le kitsch ne cherche pas à inquiéter mais à rassurer, à conforter le spectateur et à lui faire plaisir, ici, il servait l'effet contraire. La chose n'était pas là pour faire joli mais pour inquiéter : la base sur laquelle la grotte du Cyclope était plantée

fait entrer l'art dans une nouvelle ère : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le "sens de l'identique dans le monde" s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique ». Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, Paris, 2000 [1939], 18.

¹⁶ « Le kitsch change de format en jouant sur le gabarit de l'œuvre originale. Cela peut se faire en augmentation : on accroît la taille de l'objet, par exemple, *Hanging Heart* de Jeff Koons, un cœur de deux tonnes et près de trois mètres de haut ; cela peut aller jusqu'au colossal. Cela peut se faire en diminution : on réduit la taille de l'objet, par exemple une Statue de la Liberté ou une Tour Eiffel de quinze centimètres de haut ; cette réduction peut aller jusqu'à la miniature d'un porte-clés ». Christophe Genin, *op. cit.*, 77.

¹⁷ Les collages sont similaires à des ornements qui transforment définitivement la peinture en un objet de décoration de mauvais goût : « la prolifération de l'ornement, dans sa gratuité, sa non-fonctionnalité, jusqu'au moment où il engloutit et fait disparaître le "fond" – où triomphe l'hyper-ornement ». Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Bernard Grasset, Paris, 1988, 24.

¹⁸ Prenant de ce fait une fonction décorative anecdotique : « Le kitsch participe à la fois de la fonctionnalité, de l'acquisivité, de l'esthétique. S'il y a en même temps altération dans la fonctionnalité et tendance spécifique à la *décoration*, cette addition est ressentie comme nécessaire à la beauté ». Abraham Moles, *op. cit.*, 30-31.

¹⁹ *Ibid.*, 124.

renvoyait à un piège à loup, la bouche grotesque qui maculait ces panneaux était dévorante et obscène et les paroles des acteurs à double sens, volontiers agressives et critiques. « Alors que par le kitsch, l'art tourne au ridicule, un autre art fait de cette dérision l'expression pathétique de son époque. »²⁰ La ligne esthétique du spectacle avait à voir avec cette impureté dont parle Guy Scarpetta, celle d'un art qui traite le kitsch par détournement, surcodage, corruption, dénaturalisation²¹.

Le kitsch du *Cyclope* renvoyait au pathétique d'une Grèce en faillite sur tous les plans.

²⁰ Christophe Genin, *op. cit.*, 121.

²¹ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Bernard Grasset, Paris, 1985, 9.

BIKY MANTEΛΗ

Η δραματουργική και σκηνική ανάλυση του «άλλου» στη *Λυσιστράτη* του Μιχαήλ Μαρμαρινού (Εθνικό Θέατρο 2016)

Περίληψη¹

Το άρθρο ερευνά τη σκηνοθετική πρόταση του Μιχαήλ Μαρμαρινού για την αριστοφανική *Λυσιστράτη*, που παρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 2016 στην Επίδαυρο. Εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η συγκεκριμένη παράσταση λειτούργησε ως παράδειγμα *άλλης* σκηνικής γραφής και *άλλου* τρόπου θέασης της αρχαίας κωμωδίας, προβάλλοντας την ετερότητα της αρχαίας κωμωδίας ως είδος στο εκάστοτε εδώ και τώρα. Για το σκοπό αυτό αναλύεται η δραματουργία και η σκηνοθεσία της παράστασης. Ο πρώτος θεματικός άξονας εστιάζει στα γυναικεία πρόσωπα, στον Χορό των γυναικών και στον Χορό των γερόντων, στη σκηνική παρουσία των γυμνών σωμάτων των ηθοποιών, στη ρευστότητα της αναπαράστασης και στην αποστασιοποίηση μέσω της διάσπασης των δραματικών προσώπων και του κερματισμού των ρόλων. Το άρθρο συζητά επίσης την απόδοση του κωμικού στη σκηνή αγωνιστικής σύγκρουσης των δύο ημιχορίων (254-386) και στον παραβατικό αγώνα του έργου (614-705). Το άρθρο τεκμηριώνει την άποψη ότι η *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου (2016) ξεπερνά τη διαλεκτική της έμφυλης αναπαράστασης της ετερότητας και του (γυμνού) σώματος, ερμηνεύοντας τον πόλεμο των αριστοφανικών ηρώων με όρους σύγκρουσης των γενεών και των ιδεολογιών.

Representing Otherness: dramaturgy and performance in Michael Marmarinos's *Lysistrata* by the National Theatre of Greece at the Epidaurus Festival 2016

Abstract

The article focuses on Michael Marmarinos's version (2016) of Aristophanes' *Lysistrata* (411 BC). The comedy was produced by the National Theatre of Greece in 2016 and was staged, in the context of the Athens/Epidaurus Festival, at the ancient theatre of Epidaurus. I argue that the production can be viewed as a paradigm of another (different) stage version of the Aristophanic play, highlighting the otherness of old comedy as a comic genre. The dramaturgy and the director's approach to the female characters, the old women's Chorus and the old men's Chorus are closely looked up, along with the semiotics of the performance regarding the nakedness of the women's performers, the foreignization techniques and the role of music. The article takes into account the adaptation of the new translation script (by Dimitris Dimitriadis) and the rendering of comic scenes of the play, such as the *agon* of the two semi-choruses (254-386) and the parabolic debate (614-705). The article argues that the National Theatre production (2016) of Marmarinos's *Lysistrata* at Epidaurus goes beyond the debate of gendered representation of otherness and the semiotics of

¹ Η έρευνα αυτή χρωστά θερμές ευχαριστίες στον Μιχαήλ Μαρμαρινό για το υλικό της παράστασης που μου παραχώρησε και για τη συζήτηση που είχαμε σχετικά με τους βασικούς δραματουργικούς και σκηνοθετικούς άξονες της *Λυσιστράτης* του. Επίσης οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Δημήτρη Δημητριάδη για την παραχώρηση της (αδημοσίευτης ακόμα) μετάφρασής του.

naked bodies. Rather, it interprets the war conflict in *Lysistrata* as a collision between different generations and ideologies.

Λέξεις-κλειδιά: Χορός, μουσική, ετερότητα, Εθνικό Θέατρο

Εισαγωγή

Βασική προϋπόθεση οποιουδήποτε λόγου για την ετερότητα αποτελεί η αναγνώριση της κατασκευής των ταυτοτήτων και των διαφορών. Το άρθρο² θέτει το ερώτημα «Ποιές είναι οι ταυτότητες και οι διαφορές που κατασκευάζει για τα αριστοφανικά κωμικά πρόσωπα ο σκηνοθέτης Μιχαήλ Μαρμαρινός στην παράσταση της *Λυσιστράτης* που ανέβηκε σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου το καλοκαίρι του 2016 στην Επίδαυρο και σε περιοδεία;», προκειμένου να συζητήσει τη διαφορετική δραματουργική και σκηνοθετική πρόταση του καλλιτέχνη. Κατά συνέπεια, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης αποτυπώνει σημεία του κωμικού δράματος σε συνάρτηση με την ετερότητα και τεκμηριώνεται η άποψη ότι η κατά Μαρμαρινό εκδοχή της αριστοφανικής *Λυσιστράτης* αποτελεί μία άλλη προσέγγιση της αρχαίας κωμωδίας, η οποία κινείται πέρα από την αντιμετάθεση των έμφυλων ρόλων μέσα στο ίδιο κοινωνικό πλαίσιο.³

Η συγκεκριμένη μεταμοντέρνα σκηνική εκδοχή της *Λυσιστράτης*, διαφοροποιούμενη από τὰ επιθεωρησιακά και επικαιρικά αναχρονιστικά σκηνικά παραδείγματα της αριστοφανικής κωμωδίας αλλά και τις πολιτικά στρατευμένες σκηνικές ερμηνείες στο πλαίσιο της ελληνικής θεατρικής παράδοσης,⁴ προσφέρει έναν άλλο τρόπο θέασης της αριστοφανικής κωμωδίας και ζητά από τους θεατές να αναθεωρήσουν τον τρόπο πρόσληψής της. Ως πρώτο σκηνικό δείγμα γραφής του σκηνοθέτη στην αρχαία κωμωδία, η *Λυσιστράτη. Ένα έργο για πιάνο* - όπως τιτλοφορείται στο πρόγραμμα της παράστασης- εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της μεταμοντέρνας αισθητικής του Μιχαήλ Μαρμαρινού για το αρχαίο δράμα και της σχέσης του με το αρχαίο θέατρο. Αυτή η μεταμοντέρνα αισθητική έχει σαφή σκηνικά

² Μια πρώτη εκδοχή του παρόντος άρθρου παρουσιάστηκε στο 6^ο Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο (Ναύπλιο 17-20 Μαΐου 2017). Ευχαριστώ θερμά τους ακροατές και τις ακροάτριες της εκεί προφορικής ανακοίνωσής μου για τους προβληματισμούς και τα ερωτήματα που έθεσαν σχετικά με το γυμνό της παράστασης.

³ Για την άποψη του σκηνοθέτη Μιχαήλ Μαρμαρινού στο ζήτημα της έμφυλης διαμάχης στη *Λυσιστράτη*, βλ. Ματίνα Κατάκη, «Μιχαήλ Μαρμαρινός: Η *Λυσιστράτη* δεν είναι αρχαία φεμινίστρια, το έργο δεν αφορά την έμφυλη διαμάχη», *Lifo*, 16-6-2016, [http://www.lifo.gr/articles/theater_articles/104426?ref=nl_160617] (6-8-2016)].

⁴ Για τη σκηνική παράδοση της *Λυσιστράτης* στο ελληνικό θέατρο βλ. την παραστασιογραφία των εκδόσεων Επικαιρότητα (1994), η οποία καλύπτει το διάστημα από το 1905 έως το 1993, Νίκος Καραναστάσης, «Παραστασιογραφία», στο *Αριστοφάνης. Λυσιστράτη*, μετ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1994, σ. 157-198. Βλ. επίσης Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νεοελληνική σκηνή*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, 2006. Της ίδιας βλ. επίσης Μ. Μαυρογένη, «Το βουλευβάρτο και η σκηνική ερμηνεία της αττικής κωμωδίας», στο Κωνσταντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. (Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών)*, Ergo, Αθήνα, 2004, σ. 265-273. Βλ. επίσης την εξαντλητική παραστασιογραφία της Μαυρολέων με στοιχεία που φτάνουν μέχρι το 2013, Άννα Μαυρολέων, *Περί αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*. Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2016. Πολύτιμος οδηγός για την πρόσληψη του Αριστοφάνη στη σύγχρονη Ελλάδα τον 20^ο αιώνα, για την παρουσία των αριστοφανικών κωμωδιών στο πλαίσιο θεατρικών φεστιβάλ και για τις σκηνικές τάσεις και πρακτικές στο ελληνικό θέατρο αποτελεί η μελέτη της Gonda A. H. Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον/Νιού Τζέρσι, 2000.

και δραματουργικά σημεία, συστηματική έκφραση, και αποδοχή. Διακρίνεται από τη σημαίνουσα επιλογή του χώρου, είτε κλειστού είτε ανοιχτού· την όχι πάντα θετική πρόσληψη ειδικά για το θέατρο της Επιδάουρου θεατρικών κωδίκων.⁵ τη διασκευή του αρχαίου κειμένου για την παράσταση, το οποίο προκύπτει από τη δραματουργική επεξεργασία της μετάφρασης. Επιπλέον, η σκηνική όψη δεν ενσωματώνει σημεία της ελληνικής λαϊκής κουλτούρας και τελετουργικά σύμβολα στο πρότυπο της σκηνικής φόρμας που καθιέρωσε ο Κουν για το αρχαίο δράμα, αλλά δανείζεται από τη σύγχρονη ευρωπαϊκή σκηνική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας. Ωστόσο, το κείμενο της παράστασης περιέχει τέτοιες εγγραφές που μπορούν να ανακαλέσουν συνειρμούς σε πολιτικό-ιδεολογικό επίπεδο.⁶ Σε επίπεδο υποκριτικής το μεταμοντέρνο ύφος χαρακτηρίζει τον τρόπο ενσάρκωσης του τραγικού ρόλου και την προσέγγιση του Χορού.⁷

Σκηνή παράδου: Θεώρημα 1

Επεμβαίνοντας στον θεματικό άξονα του αριστοφανικού έργου και αναθεωρώντας την ποιητική και κωμικά πιστή στο αριστοφανικό κείμενο μετάφραση του Δημήτρη Δημητριάδη,⁸ ο Μαρμαρινός επιλέγει να αναπαραστήσει την έμφυλη κατασκευή των γυναικών ως ενιαίο διαχώριστο σύνολο. Τους ρόλους των κεντρικών γυναικείων προσώπων του δράματος - των πρεσβύτερων γυναικών και του Χορού- ερμηνεύουν σύμφωνα με τις ανάγκες της δραματουργίας οι ίδιες γυναίκες ηθοποιοί. Αυτή η ρευστότητα της αναπαράστασης των προσώπων καταργεί, σε επίπεδο κωμικού δράματος, τα πολλαπλά, ιδεολογικά κατασκευασμένα, στερεότυπα της αρετής και της φαυλότητας των γυναικών του αριστοφανικού κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, η έμφυλη κατασκευή της ειρήνης στην αριστοφανική *Λυσιστράτη* αντλεί από πολλαπλά, ιδεολογικά κατασκευασμένα μοντέλα γυναικείας αρετής και φαυλότητας. Για παράδειγμα, οι γριές του γυναικείου Χορού στο έργο απεικονίζονται σταθερά ως σωτήρες της πόλεως και συνδέονται με τις θρησκευτικές υποχρεώσεις που αποδίδονται στις Αθηναίες. Τηρούν επιφυλακτική στάση απέναντι στη σεξουαλική επιθυμία και η λογομαχία τους με τον Χορό των γερόντων είναι ένα καλό παράδειγμα για το τι εστί καλός πολίτης. Αντίθετα, οι νεαρές Αθηναίες σύζυγοι, όπως η Καλονίκη και η Μυρρίνη, απρόθυμα συναινούν στο σχέδιο σεξουαλικής αποχής της Λυσιστράτης και αναπαράγουν στην κωμωδία το στερεότυπο των γυναικών ως φίλων του κρασιού και φιλήδωνων. Μάλιστα η έλλειψη αυτοσυγκράτησης ως ένα από τα

⁵ Βλ. Eleftheria Ioannidou, «Monumental texts in ruins: Greek tragedy in Greece and Michael Marmarinos's postmodern stagings», *New Voices in Classical Reception Studies* 3 (2008), σ. 17. [<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/issue%203/issue3index.htm> (27-10-2017)].

⁶ Βλ. Ioannidou, ό.π., σ. 21 και Vicky Manteli, «Shattered icons and fragmented narrative in a world of crisis: *Herakles Mainomenos* by the National Theatre of Greece at the Epidaurus Festival 2011», *New Voices in Classical Reception Studies*, 9 (2014), σ. 70, 79. [<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/Issue9/issue9index.htm> (21-10-2017)].

⁷ Βλ. Κατερίνα Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1 (2011), σ. 295-296.

⁸ Για τις μεταφραστικές στρατηγικές και το ύφος της μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη και για την τελική 'αναθεώρησή' της με τη συνεργασία του σκηνοθέτη στην προοπτική της παράστασης βλ. Καίτη Διαμαντάκου, «*Λυσιστράτη* 2016. Επιλεγόμενα μιας μετάφρασης» (υπό δημοσίευση στον τόμο Πρακτικών της επιστημονικής διημερίδας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 26-27 Μαΐου 2016 *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*) και «Λυσιστράτη, 411 π.Χ. – 2016 μ.Χ. Η επιστροφή της γηραιάς κυρίας», *Επίμετρο στην έκδοση της Λυσιστράτης του Αριστοφάνη*, σε μετάφραση Δημήτρη Δημητριάδη, Νεφέλη, Αθήνα, 2017, σ. 85-107.

κυριότερα χαρακτηριστικά των νεαρών συζύγων, όπως και των περισσότερων κωμικών γυναικείων προσώπων σε άλλα έργα, έχει συζητηθεί από μελετητές στο πλαίσιο της ιδεολογικά φορτισμένης κατηγορίας των *εταίρων*.⁹

Αυτή η ρευστή αναπαράσταση των δραματικών προσώπων και του Χορού υποσημειώνει δραματουργικά τη διαλεκτική ενότητα των αντιθέτων (γριές και νέες) και προκρίνει ως σκηνικό πρότυπο εκείνο της ‘κανονικής γυναίκας’ - πλην όμως - της επιθυμητής και της όμορφης. Από το κάδρο του ωραίου γυμνού, το οποίο αποτύπωσε το πρότυπο της ‘συμβατικής’ ομορφιάς, εξαιρέθηκαν οι ευτραφείς ηθοποιοί της παράστασης. Αφενός, η Ευαγγελία Καρακατσάνη ανέλαβε ως γυναίκα του Χορού (και αργότερα ως Λακεδαίμων Κήρυξ) κωμικό ρόλο, ο οποίος σε σκηνικό επίπεδο σημειώθηκε μέσα από κινήσεις αυτοματοποιημένες στα όρια του slapstick και από μεταδραματικά εμβόλιμα σχόλια, όπως «–Κάτσε τώρα, δηλαδή εγώ- όπως με βλέπεις-μπορώ να σώσω την Ελλάδα;».¹⁰ Αφετέρου, η Σκύθαινα της Αθηνάς Δημητρακοπούλου ενίσχυσε λυρικά το χορικό άσμα του 4^{ου} επεισοδίου μετά τον όρκο των γυναικών, εκτελώντας με φωνή σοπράνο το τραγούδι.¹¹ Συνολικά, όμως, θεωρώ ότι αυτή η ενίσχυση σε επίπεδο υποκριτικού και μουσικού λόγου της δραματικής λειτουργίας των γυναικείων προσώπων πρόβαλε τη σκηνοθετική πρόταση για τη σύγκλιση των διαφορετικών δεξιοτήτων των προσώπων και την αποδοχή της ετερότητας.

Η παρουσία των γυναικείων καλλίγραμμων σωμάτων, σχεδόν ολόγυμων πλην της κεντρικής ηρωίδας, σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, αποτελεί καθαρή αισθητική πρόταση¹² μακριά από την κωμική, γκροτέσκα ή πορνογραφική αναπαράσταση. ‘Την ηδονοβλεπτική όμως,’ φαίνεται ότι αναρωτήθηκαν πολλοί θεατές. Το γυμνό αποτέλεσε σημείο αναφοράς της πρόσληψης της παράστασης σε συνάρτηση με την περιώνυμη αισχρολογία του αριστοφανικού έργου. Ωστόσο, οι καλλωπιστικοί και ενδυματολογικοί κώδικες μαζί με άλλα σημεία της παράστασης, όπως φωτισμός και μουσική, συνετέλεσαν σε ένα εικαστικής αρμονίας και γλυπτικής αισθητικής θέαμα. Στην παράσταση το γυμνό γυναικείο σώμα λειτουργεί ως σημείο θαυμασμού, όχι σεξουαλικότητας, ενισχύοντας τη συνοχή στην άποψη της δραματουργίας για την ιδεολογία του σωματικού κάλλους (βλ. πιο κάτω). Θεωρώ δε ότι ως θεατρικός κώδικας λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς την αγαματοποίηση των σωμάτων των ηθοποιών (ανδρών και γυναικών) και την παρουσία των αγαμάτων στον σκηνικό χώρο. Υπογραμμίζεται έτσι ο σεβασμός και ο θαυμασμός στο γυμνό σώμα, κατά αντιστοιχία με εκείνον των Αθηναίων του 5^{ου} αι., ο οποίος βρήκε την απόλυτη καλλιτεχνική έκφραση στα αγάλματα της εποχής.

⁹ Για τον χαρακτήρα των νεαρών συζύγων βλ. Christopher A. Faraone, «Priestess and Courtesan: The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes’ *Lysistrata*», στο Christopher A. Faraone and Laura K. McClure (επιμ.), University of Wisconsin Press, Μάντισον, 2006, σ. 207-223 και Sarah Culpepper Stroup, «Designing women: Aristophanes’ *Lysistrata* and the ‘hetairization’ of the Greek wife», *Arethusa* 37 (2004), σ. 37-73.

¹⁰ Βλ. κείμενο της παράστασης. *Λυσιστράτη*, μετ. Δ. Δημητριάδης, σκην. Μ. Μαρμαρινός, Εθνικό Θέατρο 2017, σ. 5.

¹¹ Για την ένσταση στην ομοιόμορφη, ιδεολογικά λανθασμένη, αισθητικά άποψη σκηνική αποτύπωση του γυμνού μέσα από τα καλλίγραμμο, όμορφα σώματα των ηθοποιών, βλ. την κριτική του Σάββα Πατσαλίδη, «Οι υποσχέσεις και οι αντιφάσεις της γυμνής ‘Λυσιστράτης’», *Parallaxi* 26-9-2016, [<http://parallaximag.gr/agenda/theatro/iposchesis-ke-antifasis-tis-gimnis-lisistratis>] (25-3-2017).

¹² Για τη σκηνική αναπαράσταση του γυμνού βλ. τις κριτικές των: Δημήτρη Τσατσούλη, «Αναπροσεγγίζοντας τα μνημεία των προγόνων», *Ημεροδρόμος*, 20-9-2016 · Γρηγόρη Ιωαννίδη, «Το γυμνό σώμα της γυναίκας μέσα σε ένα αρχαίο θέατρο», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 8-8-2016 · Σάββα Πατσαλίδη, ό.π.

Η χορική προσέγγιση της τελετουργικής εμφάνισης των γυναικών στο Επεισόδιο Ι- «Είσοδο Θεωρήματος» την ονομάζει ο σκηνοθέτης στο σημειώμα του.¹³ οριοθετεί τον άξονα της κατά Μαρμαρινό *Λυσιστράτης*, μιας εκδοχής με σκηνές ερωτισμού και υψηλού λυρισμού, όπου η μουσική παίζει σημαντικότερο ρόλο και ο έρωτας προβάλλεται ως κοσμολογική και κοσμογονική ενόρμηση και το κάλλος ως ιδεολογία.¹⁴ Όλος ο γυναικείος θίασος, ένας Χορός γυναικών, ο οποίος δεν συμπίπτει δραματικά με τον Χορό του αριστοφανικού έργου, εισέρχεται στη σκηνή με τη μουσική συνοδεία του πιάνου. Οι γυναίκες φέρουν διάφανα, αποκαλυπτικά σε διαφορετικά σημεία του σώματος, φορέματα σε ποικιλία σχεδίων και χρωμάτων. Ο βηματισμός είναι χορογραφημένος, τα βήματα είναι μικρά και η κίνηση του σώματος μοιάζει με μια εγκάρσια ταλάντωση, κάτι σαν σεξουαλικός σπασμός· στο πρόσωπο των ηθοποιών ένα μεγάλο παγωμένο χαμόγελο σαν μάσκα. Τα ενδυματολογικά και καλλωπιστικά σημεία συμπληρώνονται με τα βαμμένα κόκκινα στόματα και τα ψηλά χρωματιστά παπούτσια, σε παραλλαγές που αναδεικνύουν την ιδιαιτερότητα του κάθε σώματος. Ένα «θεώρημα» για την ενόρμηση της ζωής, ένα γυναικείο σύνολο που μπορεί να ενσαρκώσει τον πόθο σε μια σκηνή ερωτικού κάλλους.¹⁵

Ο σκηνοθέτης προκαλεί από την αρχή το βλέμμα του θεατή αποσυντονίζοντάς το μέσω των ακουστικών σημείων και άλλων θεατρικών κωδίκων. Έτσι το βλέμμα του θεατή μετατοπίζεται πέρα από όποιον τρόπο θέασης της γυμνής αναπαράστασης των γυναικών. Πιο συγκεκριμένα, όπως περιγράφηκε, οι γυναίκες, οι οποίες δεν έχουν αναλάβει ακόμα τον ρόλο τους στο κωμικό δράμα, εισέρχονται στον χώρο του αρχαίου θεάτρου ως σύνολο που βιώνουν μια κοινή εμπειρία. Το αρχαίο θέατρο έχει ήδη γεμίσει από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα της μιμητιστικής μουσικής του Δημήτρη Καμαρωτού, που ακούγεται ζωντανά από την πιανίστα τοποθετημένη αριστερά στη σκηνή του θεάτρου. Η απόσταση των γυναικών από το αρχαίο κωμικό δράμα υποσημειώνεται δραματουργικά μέσω των υπέρτιτλων –στα αριστερά και στα δεξιά της σκηνής- και των εμβόλιμων σχολίων που ακούγονται off voice. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο θεατής απομακρύνεται από την αριστοφανική κωμική υπόθεση και καθοδηγείται σε έναν τρόπο αντίληψης του αριστοφανικού έργου όπου κυριαρχεί η σωματικότητα¹⁶ ως βιωμένη εμπειρία ποτέ σταθερή αλλά πάντα σε εξέλιξη.¹⁷ Στη

¹³ Βλ. σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης, Αριστοφάνους *Λυσιστράτη*, Εθνικό Θέατρο Καλοκαίρι 2016, σ. 8.

¹⁴ Μια άποψη της δραματολογίας, η οποία τεκμηριώνεται σκηνικά με τη διευθέτηση των αγαματοποιημένων προσώπων (Λαμπιτώ, Κινησίας, γυναίκα του Χορού στην έξοδο) και αγαμάτων στον σκηνικό χώρο. Βλ. σχετικά το κείμενο που περιλαμβάνει το πρόγραμμα (επιμελημένο από τη δραματολόγο της παράστασης Έρι Κύργια) «5^{ος} αι. π.Χ. ΤΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ», σ. 15-16.

¹⁵ Στην κριτική του με τον εύγλωττο τίτλο «Το γυμνό σώμα της γυναίκας μέσα σε ένα αρχαίο θέατρο», ο Γρηγόρης Ιωαννίδης αναφέρει: «το γυμνό, σκανδαλιστικό στοιχείο της όψης» ως σημείο που συμπυκνώνει μια από τις αντιφάσεις τις οποίες ο θεατής καλείται να ξεπεράσει προκειμένου να κατανοήσει τη *Λυσιστράτη* του Μαρμαρινού και σημειώνει ότι η ειρήνη με τον εαυτό μας, απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να σταματήσει ο εξωτερικός πόλεμος, θα επέλθει «[ό]ταν καταλήξουμε να βλέπουμε το σώμα ελεύθερο, όμορφο και γυμνό, όχι γυμνό επειδή είναι ωραίο, αλλά ωραίο επειδή είναι γυμνό». Ιωαννίδης, ό.π.

¹⁶ Για την έννοια της παρουσίας και της σωματικότητας, καθώς και για τη σχέση του ηθοποιού με το κοινό αντλώντας από τις απόψεις και τους προβληματισμούς της Butler και του Auslander, βλ. Judith Butler, «Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory», στο Sue-Ellen Case (επιμ.), *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1990, σ. 270-282· Philip Auslander, *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, London and New York, 1997.

¹⁷ Εδώ το πρίσμα της συζήτησης εμπνέεται από τις φαινομενολογικές απόψεις του Merleau-Ponty για τη σπουδαιότητα της αντίληψης, τη βιωμένη εμπειρία και το σώμα ως βίωμα, τη σωματικότητα και το σώμα-υποκείμενο. Βλ. Philip Auslander, *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*, Routledge, London and New York, 2008, σ. 136- 140 και Judith Butler, «Performative acts and gender

συνέχεια του άρθρου μου θα δείξω ότι η σωματικότητα της *Λυσιστράτης* του Μαρμαρινού προτείνει ως άποψη για το έργο τη γνωριμία και τη συμφιλίωση με το γυμνό σώμα και κατ' επέκταση με τον εαυτό μας. Εστιάζει στην ανάγκη ατομικής και συλλογικής ειρήνης πέρα από τις αναπαραστάσεις των φύλων και των γενεών, και προβάλλει την αξία της διαφορετικότητας του Χορού ως συνόλου των πολιτών της κοινωνίας που βιώνουν μια κοινή εμπειρία διατηρώντας την ατομικότητά τους.

Ήδη, πριν την έναρξη της παράστασης, ο σκηνικός χώρος διευθετείται με τέτοιο τρόπο ώστε η ενότητα του οπτικού πεδίου του θεατή να διαστέλλεται. Σκηνή, ορχήστρα και, εν γένει, ο θεατρικός χώρος αποτελούν ένα ρευστό, ανοιχτό χωρικό σημείο για τους ηθοποιούς (δραματικά πρόσωπα και Χορό) και για τη μουσική (πιανίστα). Η προσέγγιση του σκηνοθέτη μοιάζει να συμπυκνώνει τα αφηγήματα και τον κριτικό επιστημονικό διάλογο αναφορικά με τη σκηνική οργάνωση του αρχαίου θεάτρου στις παραστάσεις αρχαίου δράματος.¹⁸ Το αρχαίο θέατρο *απο-σημειώνεται* από την αρχαιότητά του με την απαγωγή από ηθοποιό του Χορού των γερόντων (Θέμης Πάνου) του ανδρικού αγάλματος τοποθετημένου πάνω σε μια μικρή τετράγωνη εξέδρα-βωμό, αναφορά στη θυμέλη του αρχαίου θεάτρου. Σε αυτό το σκηνικό σημείο, στο κέντρο της ορχήστρας, εκεί δηλαδή όπου πριν ήταν τοποθετημένο το ανδρικό άγαλμα, θα προχωρήσει αργότερα η *Λυσιστράτη* (Λένα Κιτσοπούλου), θα ξαπλώσει μπρούμυτα, θα σηκώσει ψηλά τα πόδια και θα αρχίσει τα push-ups, σε μια κωμική προθέρμανση του αγωνιστικού ρόλου της στο αριστοφανικό έργο. Παράλληλα, η διαστολή του σκηνικού χώρου, η οποία οδηγεί στη διάσπαση της προσήλωσης και στην αποστασιοποίηση του κοινού, έχει ξεκινήσει αρκετά νωρίτερα, όσο οι θεατές έπαιρναν τις θέσεις τους στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Συγκεκριμένα, μια καλλίγραμμη γυναίκα με ημιδιάφανο φόρεμα και ένα εντυπωσιακό καπέλο μελ-επόκ στολισμένο με φρούτα¹⁹ περπατούσε αργά ανάμεσα στο κοινό, διερευνώντας ως τουρίστρια άλλης εποχής το αρχαίο μνημείο και ύστερα τη σκηνή του αρχαίου θεάτρου, προτού κατευθυνθεί και καθίσει στο πιάνο, στη δεξιά άκρη της σκηνης. Πρόκειται για την πιανίστα (Λενιώ Λιάτσου) που θα ντύσει ζωντανά την παράσταση. Αυτός δεν θα είναι ο μοναδικός ρόλος που της έχει επιφυλάξει ο σκηνοθέτης στην παράσταση.

constitution: an essay in phenomenology and feminist theory», στο Sue-Ellen Case (επιμ.), *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990, σ. 271-272.

¹⁸ Μια άλλη ενδιαφέρουσα διάσταση του διαλόγου, στην οποία δεν προεκτείνει το παρόν άρθρο, εστιάζεται στην ετεροτοπία των αρχαίων θεάτρων και, πιο συγκεκριμένα, της Επιδαύρου. Βλ. Eleftheria Ioannidou, «Toward a national heterotopia: ancient theaters and the cultural politics of performing ancient drama in modern Greece», *Comparative Drama*, 44. 4 (2011), σ. 385-403. [<http://scholarworks.wmich.edu/compdr/vol44/iss4/2> (13-4-2017)].

¹⁹ Αναρωτιέμαι αν αυτό το ενδυματολογικό σημείο, το οποίο ανακαλεί το καπέλο σαν εκείνα της α λα Κάρμεν Μιράντα που φορούσε ο Λευτέρης Βογιατζής ως *Λυσιστράτη* στην παράσταση του Σπύρου Ευαγγελάτου το 1976 με ανδρικό θίασο, αποτελεί διαπαραστατικό δάνειο από τη σκηνική παράδοση της αναβίωσης του αριστοφανικού έργου στο ελληνικό θέατρο. Για τη διασημειωτική παρωδία ως μηχανισμό παραγωγής χιούμορ και ειρωνείας στη σκηνοθετική δουλειά του Μιχαήλ Μαρμαρινού βλ. Vicky Manteli, «Humour and... Stalin in a National Theatre of Greece postmodern production. *Stalin: A Discussion about Greek Theatre*», στο Villy Tsakona και Diana Elena Popa (επιμ.), *Studies in Political Humour: In between political critique and public entertainment*, John Benjamins Publishing, Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια, 2011, σ. 243-270. Για τη διαπαραστατικότητα πρβλ. επίσης τον όρο performative intertextuality (παραστατική διακειμενικότητα) στη Jurgita Staniškytė, «New representations: the languages of contemporary Lithuanian theatre», *Lituanus*, 48 (3) (2002). [http://www.lituanus.org/2002/02_3_03.htm (6-6-2010)].

Σύγκρουση ημιχορίων (άνδρες –γυναίκες) και συμφιλίωση (γερατειά-νιάτα)

Στην ενότητα αυτή εστιάζω στον ρόλο του Χορού εξετάζοντας την πάροδο με την επίθεση των γερόντων στην Ακρόπολη (254-318/επεισόδιο 4^ο) και στη συνέχεια την άμυνα των γυναικών και τη σύγκρουση των δύο ημιχορίων (319-386/επεισόδιο 5^ο). Συζητώ επίσης τον ρόλο του Χορού στην ιδιότυπη σκηνή της παράβασης με τον αγώνα ανδρών και γυναικών (614-705/επεισόδιο 7^ο). Στο τέλος αυτής της ενότητας, συζητείται το εμβόλιμο επεισόδιο της παράστασης (13^ο) με τον εύγλωττο τίτλο «Προπόσεις».

Ο σκηνοθέτης χειρίζεται με τρόπο διαφορετικό τον αντρικό από τον γυναικείο Χορό. Στην παράσταση ο Χορός των γυναικών είναι πολυπρόσωπος και νεανικός. Οι γυναίκες παρουσιάζονται όμορφες και θελκτικές. Το γυμνό σώμα τους εκτίθεται στα μάτια των θεατών. Αντίθετα, ο Χορός γερόντων αποτελείται από τρεις ηλικιωμένους ηθοποιούς της παλαιότερης γενιάς (Γιάννης Βογιατζής, Γιώργος Μπινιάρης, Χάρης Τσιτσάκης) και έναν μεσήλικα (Θέμης Πάνου). Ωστόσο, η διανομή των λυρικών στίχων σε διαφορετικά πρόσωπα των δύο ημιχορίων, η μη απόδοση ρόλου σε Κορυφαίο και Κορυφαία, καθώς και η περαιτέρω διάσπαση των ημιχορίων σε διαφοροποιημένα υποσύνολα αποτελεί κοινό σημείο της δραματουργίας του Μαρμαρινού. Αυτή η κοινή για τα ημιχόρια δραματουργική άποψη λειτουργεί συμβολικά καθώς αποδομεί την πολιτική σημειολογία του έργου με έμφαση στα θέματα της ανδρικής κυριαρχίας και της γυναικείας ανατροπής, εστιάζοντας στη διαλεκτική ενότητα των αντιθέτων, δηλαδή στη σύνθεση ανάμεσα στα γηρατειά και στα νιάτα, στην ανημπόρια και στη σωματική ρώμη, στη σωματική φθορά και στο κάλλος. Η πολυφωνική παρουσίαση του ανδρικού και του γυναικείου στρατοπέδου κατευθύνει την προσοχή και τη συμπάθεια του θεατή εξίσου στους γέρους άντρες και στις νεαρές γυναίκες. Δραματουργικά ήδη από τη σκηνή της σύγκρουσης αντρών και γυναικών προβάλλεται η άποψη της ενότητας και της συνέργειας ανάμεσα στις δύο γενιές. Επιλέγοντας ο σκηνοθέτης να ενσωματώσει στο κείμενο της μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη εμβόλιμες πραγματολογικές ή και αναχρονιστικές αναφορές, καθώς και σχόλια στα γερατιά, στη σωματική κόπωση και την εξασθένηση των γερόντων, αλλά και στο νόημα της ζωής εντείνει το κωμικό στοιχείο της παράστασης.²⁰ Επιπλέον, η επιλογή μιας χαλαρότερης δομής του έργου (διασκευή κειμένου μετάφρασης σε επεισόδια) μειώνει δραστικά μια διδακτική ανάγνωση της κωμωδίας με έμφαση στα πολιτικά μηνύματά της. Η σύγκρουση των δύο Χορών (318-349) αποδίδεται σε κωμικό ύφος και διευθετείται στον χώρο της σκηνής και της ορχήστρας του αρχαίου θεάτρου ως μια επιπλέον υπόμνηση της δραματουργικής

²⁰ Βλ. στο κείμενο της παράστασης τα ακόλουθα επιλεγμένα εμβόλιμα σχόλια από το Επεισόδιο 4^ο:

- Βιάσου Δράκη του λέει! Πού να πάει ο άνθρωπος! Αυτός είχε τρία θέματα: ήταν γέρος, έκανε ζέστη, κουβάλαγε όλο αυτό το βάρος, και του λέγανε και βιάσου!
- Βήμα μπρος και τον παίρνει πίσω η κατηφόρα... και θυμήθηκε τον Ευριπίδη. Φευ! Πώς το λέει;
- «Φευ εις την ζωή.»
- (διορθώνει) Όχι βρε, φευ εις την μακρά ζωή!
- Ουφ! Του είχε πιαστεί ο ώμος.
- Εν τω μεταξύ, αυτές φύγανε και τα πήρανε όλα! Όλα...Τρόφιμα, πράγματα! Όλα! Ακόμα και το ψυγείο!.... Πού είναι το ψυγείο; Το είχε πάρει αυτή με την κουνιάδα της!
- Εδώ στο ίσιωμα και δεν μπορούμε! Πώς θα ανέβουμε εκεί πάνω;
- Φου φου έκανε αυτός και ο άλλος έκανε ουφ ουφ
- Όλοι μαζί κάναμε ουφ ουφ και φου φου
- Πω πω καπνίλα!
- Έχουμε και την ανηφόρα! Εγώ δεν μπορώ. Αυτή την ανηφόρα εγώ δεν μπορώ να την ανέβω.
- Γιατί μπορώ εγώ; Δεν μπορούμε, δεν γίνεται. Είμαστε και 100 χρονών!

άποψης για την ενότητα των φύλων και των γενεών στο έργο και το πνεύμα της συμφιλίωσης ανάμεσα στο γήρας και στη νεότητα. Στη συγκεκριμένη σκηνή οι κλασικές -για το αριστοφανικό πρότυπο- σκηνές γέλιου της πυρπόλησης και της κατάσβεσης αποδίδονται χωρίς έμφαση σε σεξουαλικούς υπαινιγμούς σε έντονα κωμικό ύφος στα όρια του slapstick. Θεατρικοί και μουσικοί κώδικες συμπράττουν επίσης στην κωμική αναπαράσταση της σύγκρουσης των ημιχορίων.²¹

Μετά από μια συναισθηματική αγόρευση (591-597) της Λυσιστράτης (Λένας Κιτσοπούλου) μπροστά στο μικρόφωνο, στην οποία η ηρωίδα επιχειρηματολόγησε για τον περιορισμένο χρόνο της γυναίκας, τις συνέπειες του γήρατος και την πλεονεκτικότερη θέση του άντρα στο πέρασμα του χρόνου, ξεκινά η παράβαση του έργου. Οι γυναίκες βρίσκονται στο βάθος της σκηνής όρθιες και σε μικρή απόσταση μεταξύ τους σε μετωπική στάση προς το κοινό. Οι άντρες βρίσκονται μπροστά δεξιά στην ορχήστρα, κοιτάζοντας λοξά απευθυνόμενοι στο κοινό. Ανάμεσα στις γυναίκες του Χορού και η Λυσιστράτη. Όλες οι γυναίκες περπατούν ήρεμα προς τα εμπρός. Η χορική απαγγελία μοιράζεται σε διαφορετικά πρόσωπα. Στον στίχο 637, όπως υποδεικνύει το κείμενο,²² οι γυναίκες γδύνονται εντελώς και στέκονται σιωπηλές και ακίνητες για λίγα λεπτά ενώπιον των θεατών στο κέντρο της σκηνής. Στον στίχο 664 με ένα στριπτήζ ελαφρώς κωμικό οι γέροντες βγάζουν και διπλώνουν τα ρούχα τους, κρεμούν το πούκαμισό τους στους ώμους και μένουν με τα εσώρουχα. Η εικόνα παγώνει και ο φωτισμός αλλάζει σε ημισκιά. Τα σώματα των ηθοποιών, γυναικών και αντρών, αγαλματοποιούνται: οι γυναίκες του Χορού στη σειρά με το δεξί πόδι προτεταγμένο απειλούν τους άντρες («βλέπεις αυτό το τσόκαρο; Σου λιώνω το σαγόνι.»): οι άντρες του Χορού έχουν παγώσει την κίνησή τους καθώς παίρνουν θέση μάχης με τις γροθιές σφιγμένες, όμως το σώμα κοιτάζει λοξά προς το κοινό. Η συνοδευτική μουσική από το πιάνο είναι απαλή και μελωδική. Οι γυναίκες αρχίζουν να ντύνονται αργά, με χαριτωμένες κινήσεις και περπατούν με αργό βηματισμό προς το πίσω μέρος της σκηνής, σχηματίζοντας έναν κύκλο μπροστά σε έναν καθρέφτη. Το μουσικό μοτίβο αλλάζει, το πιάνο σταματά για λίγο και ακούγεται ένας μεταλλικός επαναλαμβανόμενος ήχος, σαν κουδούνισμα ενσύρματου τηλεφώνου παλαιού τύπου. Σε λίγο ξεκινά και πάλι το πιάνο ενώ ακούγεται η άρια της υψίφωνου ηθοποιού (Αθηνάς Δημητρακοπούλου) από το βάθος της σκηνής, όπου συμβολικά τοποθετείται η Ακρόπολη.

Το εμβόλιμο επεισόδιο (13^ο) με τον εύγλωττο τίτλο «Προπόσεις» αποτελεί διασκευή του διαλόγου των δύο ημιχορίων, κατά τον οποίο άντρες και γυναίκες συμφιλιώνονται. Το αριστοφανικό κείμενο προβάλλει την νίκη των γραιών του Χορού ως αποτέλεσμα μητρικής καλοσύνης (1014-42) και όχι ως υποχώρηση των αντρών στα επιχειρήματά τους.²³ Η συγκεκριμένη σκηνή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της δραματουργίας της παράστασης αναφορικά με το κάλλος και την «απόσπηση του γήρατος από το σώμα και το πνεύμα μέσω της συμφιλίωσης, του χορού, του 'συμποσιάζεσθαι'».²⁴ Πράγματι, οι εμβόλιμες προσθήκες του κειμένου

²¹ Για την ενεργοποίηση του χιούμορ, της ειρωνείας και της παρωδίας μέσω της διάδρασης λεκτικών, οπτικών, μουσικών, παραγωγιστικών και διασημειωτικών κωδικών στις παραστάσεις του Μαρμαρινού βλ. Manteli, ό.π., σ. 243-270.

²² Jeffrey Henderson, *Aristophanes Lysistrata* (edited with introduction and commentary), Clarendon Press, Οξφόρδη, 2002, σ. 35. (Όλες παραπομπές στο αριστοφανικό κείμενο έχουν γίνει σύμφωνα με τη σχολιασμένη έκδοση του Henderson).

²³ A. H. Sommerstein, *Lysistrata* (edited with translation and notes), Aris & Phillips Ltd, Γούορμινστερ, 1990, σ. 188-189.

²⁴ Από κείμενο της δραματολόγου Έρις Κύργια για τους θεματικούς άξονες της παράστασης [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=298106653876477&id=100010314347083 (11-4-2017)].

αποτελούν κωμικά μεταθεατρικά σχόλια, αναφορές στη γυναικεία ομορφιά, προπόσεις στον χρόνο «που φανερώνεται όμορφα στο σώμα», στα γηρατειά, σε εκλιπόντες του ελληνικού θεάτρου, στον έρωτα. Με αυτή τη χρήση διαφορετικών επιπέδων ύφους (λ.χ. προφορικό-συνομιλιακό, ποιητικό) και κειμενικών ειδών (λ.χ. προπόσεις) και με την προσθήκη εμβόλιμων στο κείμενο της παράστασης η ποιητική μετάφραση του Δημήτρη Δημητριάδη διασκεύάζεται. Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι ο σκηνοθέτης ακολουθεί το πρότυπο μιας στενής συνεργασίας με τους μεταφραστές των έργων του αρχαίου δράματος που επιλέγει να ανεβάσει προκειμένου να τα εκσυγχρονίσει.²⁵ Παράλληλα, ενισχύεται δραματουργικά τη συνοχή αναφορικά με τη συμφιλίωση των αντιθέτων και τη διαλεκτική ενότητα των φύλων και των γενεών σε μια καθαρή αναπαράσταση ευωχίας και συναντίληψης ανάμεσα στους δυο Χορούς. Μέσα από τη διασκευή του κειμένου με την προσθήκη αστείων και απευθύνσεων προς το κοινό, τα πολιτικά νοήματα του αριστοφανικού έργου υποβαθμίζονται. Σκηνικά, η αρχική εικόνα παραπέμπει σε συνάθροιση γυναικών σε χαμάμ. Όσο οι γυναίκες σχηματίζουν μια μεγάλη ομάδα καθισμένες σε ένα στρώμα, το μουσικό μοτίβο γίνεται πιο μελωδικό και ο φωτισμός πιο ατμοσφαιρικός. Στον στίχο 1020 σηκώνονται και πλησιάζουν τους γέροντες και, όπως υποδεικνύει το κείμενο (1021), τους ντύνουν με ήρεμο, ευγενικό τρόπο. Κρατώντάς τους από το χέρι τους οδηγούν και τους καθίζουν στη μεγαλύτερη τροχήλατη πλατφόρμα του σκηνικού. Στον στίχο 1025, κατά το κείμενο, μια γυναίκα (Αθηνά Μαξίμου) βγάζει το μυγάκι από το μάτι ενός γέρου. Άλλες γυναίκες φιλούν στο μάγουλο τους γέρους (στ. 1035). Στη συνέχεια η κίνηση των σωμάτων γίνεται πιο χορευτική. Αργά, όλοι, άντρες και γυναίκες, γίνονται μια ομάδα και ξεκινούν όλοι μαζί τον χορό. Οι γυναίκες φορούν στους γέρους τα άνθινα στεφάνια που ως τώρα έφεραν οι ίδιες στα μαλλιά τους. Στις προπόσεις άντρες και γυναίκες του Χορού πίνουν από πλαστικές κούπες. Σχηματίζουν μια σειρά ο ένας πίσω από τον άλλο και βηματίζουν με χορογραφημένο, ρυθμικά στακάτο τρόπο. Καθώς προχωρούν σηκώνουν με κωμικά επιδεικτικό τρόπο το αριστερό πόδι και κουνούν το δεξί χέρι στροβιλιστά. Η όλη σκηνή διευθετείται σε τρία σύνολα: η Λυσιστράτη, μια γυναίκα και ένας γέρος πίσω από τα δύο μικρόφωνα στα αριστερά της σκηνής· ένας γέρος του Χορού μόνος στο κέντρο της ορχήστρας· στα δεξιά, κινούμενος ως ενιαίο σύνολο, ο Χορός των γερόντων και των γυναικών σε μια δυνατή εικόνα συμφιλίωσης, ενότητας και αμοιβαίας χαράς μέσω του χορού.

Διαλλαγή: Λυρική, εικαστική γυναικεία αναπαράσταση κόντρα στο αριστοφανικό γκροτέσκο

Αν ο Αριστοφάνης στο έργο του αποδομεί την τάξη πραγμάτων με την ερωτική αποχή των γυναικών από τη συζυγική κλίνη και την κατάληψη του δημόσιου ταμείου της πόλεως, τότε σίγουρα την επαναφέρει στη σκηνή της Διαλλαγής, όπου το κωφό γυναικείο πρόσωπο ως υπερσεξουαλική σκηνική παρουσία²⁶ ενσαρκώνει στο μέγιστο

²⁵ Εκτενέστερα για την παρούσα συνεργασία του σκηνοθέτη με τον λογοτέχνη και μεταφραστή Δημήτρη Δημητριάδη βλ. Διαμαντάκου, ό.π., 2017. Βλ. αντίστοιχη δραματουργική επεξεργασία από τον σκηνοθέτη και τη Μυρτώ Περβολαράκη της μετάφρασης του Γιώργου Μπλάνα για την τραγωδία *Ηρακλής Μαινόμενος* που παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Επιδαύρου 2011. Ειδικότερα για τη συνεργασία του σκηνοθέτη με τον ποιητή και μεταφραστή Γιώργο Μπλάνα και τη μεταθεατρικότητα της παράστασης σε συνάρτηση με το μεταφραστικό ύφος του Μπλάνα βλ. Vicky Manteli, 2014, σ. 67-84.

²⁶ Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη οι προσωποποιημένοι γυναικείοι αριστοφανικοί χαρακτήρες, όπως Διαλλαγή, Οπώρα, Θεωρία και Ειρήνη, αναπαριστάνονταν με γκροτέσκο τρόπο (Martin Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2006, σ. 158. Αντίθετα, τα πρόσωπα τα

βαθμό αριστοφανικής αισχρολογίας και γκροτέσκου τον αντρικό τρόπο υπάρξης και θέασης σε απόλυτη συνάρτηση με το σώμα της γυναίκας. Ο ρόλος της Διαλλαγής είναι μοναδικός στο αριστοφανικό έργο. Η γυμνότητα και η σιωπή της, η απουσία αυτόβουλης δράσης τη διαφοροποιούν από τα υπόλοιπα γυναικεία πρόσωπα του κωμικού δράματος. Στο κωμικό δράμα η Διαλλαγή, χαρακτηριστική αριστοφανική προσωποποίηση, αποτελεί αντικείμενο εκμετάλλευσης όχι μόνο των πρέσβων από την Αθήνα και τη Σπάρτη αλλά και της αριστοφανικής ηρωίδας προκειμένου να ελέγξει τις χωρικές διαπραγματεύσεις ανάμεσα στον Αθηναίο και τον Λακεδαιμόνα πρέσβη. Πράγματι, στον στίχο 1114 η Λυσιστράτη καλεί τη Διαλλαγή να έρθει στη σκηνή και στη συνέχεια η ίδια εποπτεύει τις διαπραγματευτικές διαδικασίες.

Η σκηνική αναπαράσταση της Διαλλαγής στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου ακυρώνει κάθε γκροτέσκα ή χυδαία αποτύπωση. Επιπλέον εντάσσει στη δραματουργία το πιο ζωντανό, το *εκ των ων ουκ άνευ* σημείο του αρχαίου δράματος: τη μουσική. Αντί οποιασδήποτε άλλης σκηνικής διευθέτησης, λόγου χάρη άντρα ή γυναίκας ηθοποιού, ντυμένου ή γυμνού σώματος, κωμικής ή γκροτέσκας απεικόνισης, παρουσίας ή απουσίας έμφασης στο σεξουαλικό στοιχείο με τη συνοδεία άσεμνων χειρονομιών, ο ρόλος της Διαλλαγής ενσαρκώνεται από την πιανίστα, την οποία ο θεατής έχει τοποθετήσει διαμεσολαβημένα στο ακουστικό του πεδίο, όχι όμως απαραίτητα και στο οπτικό.

Στον στίχο 1110 ο Χορός αναφέρεται στη «σαγήνη» της Λυσιστράτης. Στο σημείο αυτό η Λυσιστράτη περπατώντας ήρεμα ανάμεσα στις γυναίκες και τους άνδρες των δύο ημιχορίων στέκεται μπροστά από μια νεαρή καλλίγραμμη ηθοποιό (Σοφία Κόκκαλη) την οποία ξεχωρίζει και καλεί να περπατήσει και να σταθεί μπροστά στη σκηνή μόνη. Σε συνάρτηση με τον δραματουργικό άξονα της παράστασης αναφορικά με το γυναικείο κάλλος και το γυμνό γυναικείο σώμα, ο θεατής θα μπορούσε να υποθέσει εδώ ότι πρόκειται για τη σκηνική αναπαράσταση της Διαλλαγής. Τελικά, τέσσερις στίχους μετά (1114) η Λυσιστράτη-Κιτσοπούλου με ήρεμο βηματισμό, σχεδόν αθόρυβα, προχωρά προς το πιάνο και σηκώνει την πιανίστα. Την οδηγεί από το χέρι στο κέντρο της σκηνής. Αυτή είναι η Συνδιαλλαγή. Δύο γυναίκες του Χορού σέρνουν στο κέντρο της σκηνής ανάμεσα στη Λυσιστράτη και την Συνδιαλλαγή τις τροχήλατες πλατφόρμες, όπου σε κάθε μία είναι τοποθετημένο ένας μικρός πλαστικός φαλλός, παρωδιακή αναπαράσταση του Λάκωνα και του Αθηναίου στη σκηνή των διαπραγματεύσεων. Η μουσικός στέκεται ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες βουβή, κομψή, ντυμένη με το ημιδιάφανο μακρύ της φόρεμα και το πλατύ καπέλο της. Η μουσική έχει σταματήσει για πρώτη φορά στη διάρκεια της παράστασης. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή αποδυναμώνει, αφενός σε επίπεδο κωμικού δράματος, τη λανθάνουσα διαφορά εξουσίας ανάμεσα στους άντρες και στις γυναίκες του έργου και, αφετέρου σε επίπεδο δραματουργίας, τη διαλεκτική της έμφυλης αναπαράστασης της ετερότητας. Η Διαλλαγή, η οποία θα τερματίσει τον πόλεμο στην Ελλάδα και θα φέρει την ειρήνη στην *πόλη* και στον *οίκο*, συμβολίζεται με τη μουσική.

Στη σκηνή των διαπραγματεύσεων η εκφώνηση μοιράζεται σε ζευγάρια ηθοποιών που απαγγέλουν μαζί, διαβάζοντας από χαρτί τα λόγια του Αθηναίου και του Λάκωνα. Στη σκηνή και στην ορχήστρα του θεάτρου διαμορφώνονται μικρές ομάδες γύρω από τα μικρόφωνα ή εκτός αυτών αλλά και γύρω από τις άδειες τροχήλατες πλατφόρμες, οι οποίες φέρουν η καθεμία ως μοναδικό αντικείμενο έναν φαλλό. Αυτά τα κωμικά σημεία αναπαράστασης συμβολίζουν τον Λάκωνα και τον Αθηναίο στο

οποία πιθανώς εξαιρούνταν από την κωμική ασχήμια ήταν οι γυμνές εταίρες, καλλίγραμμα γυμνά βουβά γυναικεία πρόσωπα που συνοδεύουν τον κωμικό ήρωα στη σκηνή του κόμμου, βλ. Revermann, ό.π., σ. 157.

επεισόδιο με τη Συνδιαλλαγή. Η Συνδιαλλαγή θα μείνει ακίνητη στο κέντρο της σκηνής κοντά σε μια από τις τροχήλατες πλατφόρμες. Διαφορετικά από τις συνήθειες προσεγγίσεις της συγκεκριμένης αριστοφανικής σκηνής κανενός τύπου παρενόχληση, άγγιγμα ή βία δεν υφίσταται σκηνικά. Μετά τους στίχους 1186-87 (Λάκων. «Πάμε όπου θες.») μια γυναίκα του Χορού (Ελενα Τοπαλίδου) θα πάρει ένα μακρύ ύφασμα και θα τυλίξει την ήδη ντυμένη Συνδιαλλαγή. Στη συνέχεια η ίδια ηθοποιός θα αποσπάσει τους φαλλούς από τα τροχήλατα και θα τους τοποθετήσει πάνω στο τραπέζι της εξέδρας- συμβόλου της Ακρόπολης.

Η συγκεκριμένη αναπαράσταση του ρόλου της Διαλλαγής αποτελεί μια σημαίνουσα σκηνοθετική επιλογή²⁷ καθώς υποδηλώνει την κυρίαρχη θέση του μέλους στο αρχαίο δράμα και υποβάλλει δυναμικά έναν καινούριο τρόπο σκηνικής προσέγγισης της αρχαίας κωμωδίας, σύμφωνα με τον οποίο ο μουσικός κώδικας εντάσσεται στη δραματουργία. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειώσω ότι εμπεριέχει αρκετό ρίσκο για τη σκηνοθεσία του αριστοφανικού έργου καθώς αφενός απαλείφει μέρος της πολιτικής των φύλων, αφετέρου διαγράφει το απόλυτα κωμικό στοιχείο της σκηνής.²⁸ Μετά από αυτή τη λυρική και σε σημεία ειρωνική αναπαράσταση της πιο ουσιαστικά γκροτέσκας αριστοφανικής σκηνής του έργου, μένει να δούμε πώς θα χειριστεί δραματουργικά ο σκηνοθέτης την επίσης κορυφαία σκηνή του αριστοφανικού *κώμου*.

Έξοδος: Κώμος (1296-1321)/ επεισόδιο 14^ο

Η συζήτηση ως τώρα έχει δείξει την αξία του Χορού και της μουσικής στη δραματουργία και τη σκηνοθεσία της κατά Μαρμαρινό *Λυσιστράτης*. Θεωρητικά αυτά τα δύο σημεία (Χορός και μουσική) μπορούν να λειτουργήσουν απολύτως πετυχημένα στην έξοδο του έργου, όπου ο Αριστοφάνης στον περίφημο κώμο της αρχαίας κωμωδίας διαδηλώνει ότι η κοινή απόλαυση της καλής ζωής φέρνει την ειρήνη. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, θα λέγαμε ότι ο ποιητής ήθελε το κοινό του να κάνει έρωτα και όχι πόλεμο, και γι' αυτό τον λόγο χρησιμοποιούσε το καταληκτήριο γλέντι προκειμένου να απαλειφούν όποιες ενστάσεις μπορεί να είχε το κοινό σχετικά με την έκβαση και τη λύση της κωμωδίας. Το κοινό χρειαζόταν την προσωρινή ουτοπία, την πίστη ότι υπάρχει λύση στα προβλήματα.

Η έξοδος στην παράσταση του Μαρμαρινού βρίσκεται σε απόλυτη συνάφεια με τους δραματουργικούς και σκηνοθετικούς άξονες, και κυρίως δεν ισοπεδώνει τον αριστοφανικό κώμο με αντιπολεμική και πολιτική φλυαρία. Αντίθετα, τον απογειώνει εστιάζοντας στην όχι και τόσο ουτοπική ιδέα της γνωριμίας και της συμφιλίωσης με το σώμα και κατ' επέκταση με τον εαυτό μας, την ιδέα της συνέργειας των φαινομενικά αντιθέτων και, τέλος, της κατανόησης της ετερότητας.

Στην τελευταία σκηνή της παράστασης οι γυναίκες και οι άντρες των δύο ημιχορίων αγκαλιάζονται σε έναν κύκλο. Μιλούν όλοι μαζί. Κινούνται ως ενιαίο σώμα σαν εκκρεμές. Το μουσικό μοτίβο ανακαλεί το μοτίβο της εισόδου των γυναικών (Θεώρημα Ι). Η Λυσιστράτη έρχεται από την Ακρόπολη στο κέντρο της σκηνής. Είναι μόνη, περπατά αργά, μιλά σκυφτά στο μικρόφωνο, ο λόγος της είναι ήρεμος και ακούγεται στα αυτιά των θεατών απαλά. Ο χορός των γυναικών όλο πιο ρυθμικός, συντονισμένος. Σε μια εικαστική απεικόνιση μια ηθοποιός (Λένα

²⁷ Πρβλ. τον προσδιοριστικό υπότιτλο του σκηνοθέτη «Αριστοφάνους ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ. Ένα έργο με πιάνο» στο σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης, ό.π., σ. 8.

²⁸ Ωστόσο, θα πρέπει να τονίσω ότι αυτό το σκηνοθετικό απροσδόκητο εντάσσεται αρμονικά στην αισθητική του μεταμοντέρνου και στο ύφος των παραστάσεων του Μαρμαρινού, το οποίο χαρακτηρίζεται από την ανάμειξη σημειωτικών κωδίκων και τη διάδραση διαφορετικών μέσων και αισθητικών ειδών. Βλ. Manteli, 2011, ό.π.

Παπαληγούρα) κρατώντας με το χέρι υψωμένο εν είδει πρόποσης μια κούπα κρασιού τοποθετείται ακίνητη σαν άγαλμα πάνω στη μικρή τροχήλατη πλατφόρμα· η ναυελική πόζα θυμίζει στήσιμο σώματος σε ανάκλιτρο. Οι γέροι του Χορού είναι καθισμένοι στη μεγαλύτερη πλατφόρμα. Ένας γέροντας (Θέμης Πάνου) βρίσκεται πίσω από το μικρόφωνο. Η παράσταση τελειώνει. Μέσα σε αυτήν την πολυεστιακή σκηνική διευθέτηση το μάτι του θεατή θαυμάζει τη γεμάτη χάρη κίνηση του γυναικείου Χορού, απολαμβάνει την καλοπέραση και την ευχαρίστηση που μοιράζονται άντρες και γυναίκες, νέες και γέροι, ξεχνώντας το σχέδιο της Λυσιστράτης.

Συμπεράσματα

Η δραματουργία και η σκηνοθεσία της παράστασης της *Λυσιστράτης* του Εθνικού Θεάτρου αποδόμησε τη μνημειοποιημένη αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας.²⁹ Αποδυναμώνοντας τα πολιτικά μηνύματα του αριστοφανικού έργου αναφορικά με τον ηρωισμό της Λυσιστράτης και την κακοδιαχείριση της πολιτικής από τους άντρες, παρωδώντας τα σύμβολα της αντρικής κυριαρχίας, η παράσταση έδωσε έμφαση στη γνωριμία και τη συμφιλίωση με το γυμνό σώμα και κατ' επέκταση με τον εαυτό μας, στην ατομική και τη συλλογική ειρήνη που ξεπερνά τα φύλα και επεκτείνεται στις διαφορετικές γενιές, δηλαδή στο σύνολο των πολιτών της κοινωνίας. Πρόβαλε τη διαφορετικότητα του Χορού με την κατάργηση της ομαδικής συνεκφώνησης, τη διανομή των λυρικών στίχων σε διαφορετικούς ηθοποιούς των ημιχορίων και την περαιτέρω διάσπαση τους σε υποσύνολα. Περιορίσε την κωμική υπερβολή στην υποκριτική του γυναικείου Χορού, ενώ αύξησε το χιούμορ στη σκηνική προσέγγιση του Χορού των γερόντων. Παράλληλα, με τον -σχεδόν πραξικοπηματικό- τρόπο με τον οποίο έφερε κυριολεκτικά στη σκηνή τη μουσική ως μέσο συμφιλίωσης αντρών και γυναικών, καθώς και με την εκτεταμένη διασκευή της μετάφρασης (μέσω των εμβόλιμων κωμικών, αναχρονιστικών, πραγματολογικών και μεταθεατρικών σχολίων) και με τη χρήση σχολιαστικών υπερτίτλων, η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου πρότεινε έναν νέο τρόπο πρόσληψης της αριστοφανικής κωμωδίας, μεγεθύνοντας τον κόσμο του αρχαίου δράματος και προεκτείνοντάς τον στον κόσμο του σημερινού θεατή.

Η χωρική διευθέτηση του σκηνικού χώρου με την επέκταση της ορχήστρας στο βάθος της σκηνής (σκηνικό Ακρόπολης και δημόσιο ταμείο), τη λειτουργική ένταξη στην παράσταση ενός σημείου αναφοράς στην αρχαία θυμέλη (βωμός), τη ρευστότητα σκηνής και ορχήστρας, τα αγαλματοποιημένα σώματα των ηθοποιών κατά τον ρόλο τους αλλά και προηγούμενα (λόγου χάρη Λαμπιτώ, Κινησίας, γυναίκα του Χορού στην έξοδο), και τη διάσπαση της σκηνικής δράσης σε μονάδες, ομάδες και υποσύνολα ηθοποιών συνθέτουν μια διαφορετική, *άλλη*, σημαίνουσα πρόταση για τη σκηνική προσέγγιση της αριστοφανικής *Λυσιστράτης*. Επομένως, προεκτείνοντας τη θέση ότι η σκηνή του αρχαίου θεάτρου αποτελούσε στον αρχαίο ελληνικό κόσμο έναν τόπο για την αναπαράσταση του *άλλου*, δηλαδή του διαφορετικού - των ξένων, των βαρβάρων, των γυναικών, των δούλων - η κατά Μαρμαρινό εκδοχή της *Λυσιστράτης* από το Εθνικό Θέατρο το 2016 προσέφερε στον σύγχρονο θεατή ένα *άλλο* παράδειγμα πρόσληψης των γυναικών και των γερόντων του αριστοφανικού έργου.

²⁹ Πρβλ. την άποψη της Ιοαννίδου αναφορικά με το μεταμοντέρνο στοιχείο της όχι μνημειοποιημένης σκηνικής προσέγγισης του Μιχαήλ Μαρμαρινού για την αρχαία τραγωδία και την αποσπασματική κειμενικότητα του αρχαίου δράματος στις παραστάσεις του, Ιοαννίδου, 2008, σ. 15-21.

Η διεθνής απήχηση του φεστιβάλ των Συρακουσών το 1921: Χοηφόροι του Αισχύλου

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία εξετάζονται αρχικά οι λόγοι δημιουργίας του Φεστιβάλ των Συρακουσών, η ιδεολογική και αισθητική του βάση και οι ενέργειες που έγιναν προκειμένου να υλοποιηθούν οι εκδηλώσεις του Πρώτου και του Δεύτερου Κύκλου του, με επίκεντρο τις παραστάσεις του *Αγαμέμνονα* και των *Χοηφόρων*, το 1914 και το 1921 αντίστοιχα. Το ενδιαφέρον της έρευνας είναι στραμμένο στην πορεία που ακολούθησαν και στις παρεμβάσεις που έκαναν οι διοργανωτές στον οργανωτικό και καλλιτεχνικό του τομέα ώστε να φέρουν το Φεστιβάλ από την περιφέρεια, που βρισκόταν το 1914, στο κέντρο του διεθνούς ενδιαφέροντος το 1921. Υπό αυτό το πρίσμα παρουσιάζονται οι δύο πιο χαρακτηριστικές σκηνές της παράστασης των *Χοηφόρων* του Δεύτερου Κύκλου και στη συνέχεια γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στις αντιδράσεις των πολυάριθμων Ελλήνων θεατών που την παρακολούθησαν και που η εμπειρία τους φαίνεται να επηρέασε την εξέλιξη των υπαίθριων θεαμάτων και τη διοργάνωση των πρώτων φεστιβάλ στην Ελλάδα.

The International Impact of Syracuse Festival in 1921: Aeschylus' *Choepori* (The Libation Bearers).

Abstract

This work primarily examines the reasons for the creation of the Syracuse Festival, its ideological and aesthetic base and the steps taken leading to the First and Second Cycle, focusing on the performances of “Agamemnon” and the “Choepori”, in 1914 and 1921 respectively. The interest in this research focuses on the route followed and the actions taken by the organizers in the planning and artistic domain so as to change this festival from being of peripheral interest in 1914, to the centre of international interest in 1921. In this light the two most characteristic scenes of the performance of the “Choepori” of the Second Cycle are presented and followed by special reference to the reaction of the numerous greek members of the audience and whose experience seems to have influenced the future development of open-air spectacles and the organizing of the first festivals in Greece.

Λέξεις κλειδιά: Φεστιβάλ, Συρακούσες, *Χοηφόροι*, Πρόσληψη αρχαίου δράματος

Πολύ συχνά τίθεται το ερώτημα: θα μπορούσε το Φεστιβάλ των Συρακουσών να θεωρηθεί ένας πρόδρομος εκείνου της Επιδαύρου; Απορία καθόλου αβάσιμη, δεδομένου ότι τα δύο Φεστιβάλ έχουν πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ τους, αν και εγκαινιάζονται με τριάντα χρόνια διαφορά, το πρώτο το 1914 και το δεύτερο το 1954. Τα πιο χαρακτηριστικά από αυτά είναι η κοινή θεματική – ανεβάζουν έργα του αρχαίου ελληνικού δραματολογίου – και λαμβάνουν χώρα σε αναστηλωμένα αρχαία ελληνικά θέατρα. Σε αυτό το άρθρο επιδίωξη δεν είναι η σύγκριση των δυο θεσμών, αλλά η σκιαγράφιση εκείνου των Συρακουσών, του πρώτου και μακροβιότερου του είδους – φέτος έκλεισε τα 103 χρόνια ζωής παρουσιάζοντας τον 53ο Κύκλο του¹ – καθώς θεωρώ πως αποτέλεσε, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, πρότυπο για όσα παρόμοια φεστιβάλ γεννήθηκαν στην Ευρώπη την περίοδο του μεσοπολέμου. Είναι γεγονός πως οι πρωτοπόροι της διοργάνωσης υπαίθριων θεαμάτων στην Ελλάδα είχαν πάντα στραμμένη την προσοχή τους στη Σικελία, διότι κατά μία έννοια εκεί βρισκόταν ένα πετυχημένο φεστιβαλικό *know how*. Εστιάζοντας, λοιπόν, στην ιδεολογία και στην αναγκαιότητα που επέβαλε τη δημιουργία του Φεστιβάλ των Συρακουσών και στον τρόπο που υλοποιήθηκε σε οργανωτικό και αισθητικό επίπεδο, όχι τόσο ο Πρώτος – δοκιμαστικός από κάθε άποψη – Κύκλος του, ελάχιστους μήνες πριν την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, τον Απρίλιο του 1914, με την παραγωγή του αισχύλειου *Αγαμέμνονα*, όσο ο Δεύτερος – με την αδιαμφισβήτητη διεθνή του απήχηση² – στα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου, το 1921, όπου στο επίκεντρο των εκδηλώσεων βρισκόντουσαν οι πέντε παραστάσεις των *Χορηφών*, κύρια επιδίωξη είναι να συμβάλλω διττά και ευρύτερα στην έρευνα όλων των σύγχρονων Φεστιβάλ: αφενός, να επαναπροσδιορίσω την ταυτότητα και τον ρόλο του συρακούσιου θεσμού, αποκαθιστώντας την εικόνα και τη θέση που καταλαμβάνει στις σύγχρονες αναβιώσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος, τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του· και αφετέρου να προλειάνω το έδαφος ώστε να λάβει χώρα μια μελλοντική έρευνα ανάμεσα στο Φεστιβάλ των Συρακουσών και σε εκείνα που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα, με προεξέχον αυτό της Επιδαύρου. Τη δυνατότητα της ολικής αναθεώρησης του συρακούσιου Φεστιβάλ, αξίζει να αναφερθεί εδώ, την προσέφερε η πρόσφατη επανεξέταση των αρχείων του INDA Fondazione, του φορέα,³ δηλαδή, που είναι υπεύθυνος για την υλοποίησή του έως και σήμερα.³

¹ Το Φεστιβάλ των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του επαναλαμβανόταν όταν οι οικονομικές συνθήκες το επέτρεπαν, οπότε οι τρεις πρώτοι Κύκλοι του έλαβαν χώρα τα έτη: 1914, 1921 και 1922. Από το 1924 και για όλη την περίοδο του μεσοπολέμου οι επόμενοι Κύκλοι (4ος -9ος) επανέρχονταν ανά τριετία (1924, 1927, 1930, 1933, 1936, 1939). Στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου η λειτουργία του αναστάλη και επαναλειτούργησε το 1948, οπότε η επανάληψη των Κύκλων (10ος- 36ος) γινόταν ανά διετία έως το 2000. Από τη νέα χιλιετηρίδα επαναλαμβάνεται κάθε χρόνο (το 2017 επαναλήφθηκε ο 53ος Κύκλος).

² Πρβλ. Filippo Amoroso, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο» στο: Σ. Μερκούρης (επιμ.), *Μια σκηνή για το Διόνυσο: Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα*, Κάπον, Αθήνα 2009, σ. 40.

³ Πρόκειται για έρευνα που εκπόνησα από το 2009 έως το 2016, με στόχο τη συγγραφή της διδακτορικής διατριβής με τίτλο: «Παρουσίαση και ερμηνεία των θεατρικών παραστάσεων του Φεστιβάλ των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1914-1939).»

Η γέννηση του Φεστιβάλ των Συρακουσών

Τα Φεστιβάλ του *Bayreuth* και της *Orange*⁴ βρίσκονται στο μυαλό του ιταλού εθνικού ποιητή *Gabriele D'Annunzio* όταν, πρώτος αυτός στην Ιταλία, εμπνέεται και προτείνει στους συμπατριώτες του την ιδέα για ένα υπαίθριο φεστιβάλ – αρχικά στο Albano (έξω από τη Ρώμη) και κατόπιν σε άλλα μέρη στη χώρα και τέλος στις Συρακούσες– που θα φιλοξενεί έργα της αρχαίας δραματουργίας και σύγχρονα τα οποία, όμως, θα διέπονται από ίδιους «κλασικούς» κανόνες αισθητικής⁵ (ο ίδιος ειδικευόταν άλλωστε στη συγγραφή τους),⁶ και θα λειτουργεί ως τόπος «συγκόλλησης» του διχασμένου ιταλικού έθνους.⁷ Η αισθητική του, ευρύτερα γνωστή από τη σκηνική επιμέλεια που κάνει στα έργα του, τα οποία ανεβάζει σε άλλες σκηνές της χώρας, είναι παρόμοια με αυτή που η Ευρώπη γνωρίζει μέσα από τους μοντερνιστές σκηνογράφους, σκηνοθέτες, συνθέτες και χορευτές. Χρησιμοποιεί Ιταλούς καλλιτέχνες, όπως τον σκηνογράφο *Duilio Cambellotti* και τον μουσικό *Ildebrando Pizzetti* –αργότερα συνεργάτες του Φεστιβάλ των Συρακουσών– αλλά δεν διστάζει να περάσει τα σύνορα για τη Γαλλία, όταν βλέπει το όραμά του να μη μπορεί να υλοποιηθεί στον απόλυτο βαθμό στη χώρα του, ελλείψει ηθοποιών και χορευτών που να έχουν ενστερνιστεί τις νέες ευρωπαϊκές παραστασιακές αντιλήψεις.⁸

Στις Συρακούσες το ενδιαφέρον του εκδηλώθηκε με μια επιστολή το 1908, που την απηύθυνε στην επιτροπή *Pro Patria* της πόλης, η οποία είχε δημιουργηθεί από επαγγελματίες και φοιτητές με στόχο την προώθηση δράσεων υπέρ της ανάπτυξης της περιοχής, ρίχνοντας ουσιαστικά τον πρώτο σπόρο για τη δημιουργία

⁴ Πρβλ. Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, πρόλογος Renato Simoni, εκδ. Rizzoli & C., Μιλάνο 1939, σ. 26: με αφορμή την προσωπική εμπειρία του *D'Annunzio* στο ανέβασμα των *Ευμενίδων* στο Φεστιβάλ της Οράγγης το 1898, «ξεκινά μια σταυροφορία για τη δημιουργία ενός υπαίθριου θεάτρου στο σχήμα των ελληνικών και ρωμαϊκών θεάτρων, στο οποίο θα μπορούν να παίζουν τους γλυκούς και ηλιόλουστους μήνες της άνοιξης και του καλοκαιριού κλασικά έργα και έργα νέων ικανών καλλιτεχνών, που πιστεύουν πως το δραματικό έργο είναι μια αποκάλυψη ομορφιάς [...] Το θέατρο έπρεπε να είναι μια αντιπρόταση στο 'θέατρο της γιορτής' του Wagner». Με τον όρο 'αντιπρόταση' ο Corsi φαίνεται να εννοεί μια άλλη παράλληλη πρόταση προς αυτή του Wagner. Επίσης, από εδώ και στο εξής, όλες οι μεταφράσεις από το πρωτότυπο είναι της μελετήτριας, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

⁵ Βλ. Emanuele Giliberti και Loredana Faraci, *La scena ritrovata. Novanta anni di teatro antico a Siracusa*, Lombardi editori, Συρακούσες 2003, σ. 21 και Filippo Francesco di Castel Lentini, «Rappresentazioni classiche e spettacoli all'aperto: un po' di Storia», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 5 (Απρίλιος-Μάιος 1924), σ. 6.

⁶ Πρβλ. Giovanni Lista, *Le scene futuriste*, Centre National de la Recherche Scientifique, Παρίσι 1989, σ. 20 και σημ. 56, που αναφέρει «πως ένας, κατά τη γνώμη του, από τους πιο πιστούς θαυμαστές του [*D'Annunzio*] ο *Ricciotto Canudo*, σε κείμενο του το 1908 ανέφερε πως ο *D'Annunzio* επρόκειτο να γράψει ένα θεατρικό με αφορμή τη γέννηση της πόλης των Συρακουσών, υπό τη μορφή 'πρώτης τραγωδίας για να ανέβει σε υπαίθριο θέατρο'».

⁷ Βλ. Pierre Milza, *Storia d'Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*, Μιλάνο 2005, σ. 666-674, για τα πρώτα χρόνια της ενσωμάτωσης της Νότιας Ιταλίας στο ιταλικό ανεξάρτητο κράτος (στην πραγματικότητα στο βασίλειο του ΠιEMONΤΕ) και για τη βία με την οποία συνοδεύτηκε. Βλ. Emilio Gentile, *La grande Italia*, Laterza, Ρώμη και Μπάρι 2006, σ. 67, ο Mazzini υποστηρίζει πως ο διχασμός επικρατεί και σε ανθρωπολογικό επίπεδο ακόμη, αφού φτάνει στα όρια του ρατσισμού. Για τον επικριτικό ως προς το νότο βορρά, βλ. Milza, *Storia d'Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*, ό.π., σ. 759.

⁸ Για την περίπτωση του *D'Annunzio* ως σκηνοθέτη βλ. Luciano Bottoni, *Storia del teatro italiano, 1900-1945*, εκδ. Il Mulino, Μπολόνια 1999, σ. 51, έβρισκε άδικο να ανεβάζουν τα έργα του ο Zacconi και η Duse ρεαλιστικά. Το ίδιο τα ανέβαζε και η Franchini, στο ίδιο 48. Βλ. επίσης Πάολο Μποζζίζιο, *Ιστορία του θεάτρου*, τμ. 2, μετ. και επιμ. Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σ. 211, που μιλά για θιάσους που παίζουν με παλιομοδίτικο τρόπο.

φεστιβάλ στο αρχαίο (και πρόσφατα αναστηλωμένο) ελληνικό θέατρο της πόλης.⁹ Αυτός ο σπόρος μέλλεται να καρπίσει αρκετά χρόνια μετά, όταν μια συντροφιά συρακούσιων ευπατριδών με επικεφαλής τον κόμη *Mario Tommaso Gargallo*, αφού τον «τροποποιεί γενετικά» για να εξυπηρετήσει τις πραγματικές ανάγκες της πόλης, τον καλλιεργεί με επιτυχία, έχοντας την τύχη να βρει άφθονο «λίπασμα» στην κρατική μηχανή μετά το τέλος του ιταλο-τουρκικού πολέμου: οι νέες κτήσεις της Ιταλίας το 1912 (Λιβύη, Δωδεκάνησα) έχουν αναδείξει σε επικοινωνιακό κόμβο το λιμάνι των Συρακουσών, συνεπώς όλοι οι δρόμοι της χώρας –κυριολεκτικοί και μεταφορικοί– οδηγούν σε αυτό.¹⁰ Αν η «μεγάλη ιδέα» του *D' Annunzio*, πάνω στην οποία είχε κατά νου να θέσει το Φεστιβάλ, στηριζόταν στις εθνικιστικές αντιλήψεις της εποχής (χωρίς να παραβλέπουμε φυσικά και τη δική του φιλοδοξία να δει τα έργα του ανεβασμένα σε ένα αρχαίο θέατρο), τότε σίγουρα αυτή η βάση είναι που πρωτίστως αλλάζει. Αντί για την αντίληψη της ενίσχυσης του ιταλικού έθνους, παρατηρούμε μια διάκριση και ανάγκη προβολής της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας των Σικελών ώστε να αποκατασταθεί στην παγκόσμια συνείδηση.¹¹ Αυτή η νέα προσέγγιση φέρνει κι άλλες αλλαγές στον σχεδιασμό και στην υλοποίηση του Φεστιβάλ κατά το προπαρασκευαστικό του έτος Απρίλιος 1913 – Απρίλιος 1914. Επιδιώκεται η εμπλοκή όλο και περισσότερων κατοίκων της πόλης ως εθελοντών σε όλους τους τομείς δραστηριοτήτων του.¹² Η κοινή σικελο-ελληνική τους ταυτότητα είναι στο επίκεντρο. Επίσης δίδεται μεγάλο βάρος στο οικονομικό όφελος της πόλης από την τουριστική δραστηριότητα που θα αναπτυχθεί τις μέρες των εκδηλώσεων.¹³ Είναι άλλωστε εμποδωμένο από όλους τους Νότιους Ιταλούς πως μόνο η οικονομική ευρωστία του τόπου¹⁴ μπορεί να διασφαλίσει το απρόσβλητο της ταυτότητας του θεσμού.

⁹ Βλ. Corraci, «Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. L' *Agamennone* di Eschilo», εφημ. *L' Ora*, Παλέρμο 1 Μαρτίου 1914, που λέει πως τελικά η όλη προσπάθεια έπεσε στο κενό, καθώς η Επιτροπή *Pro Patria* παρόλες τις προσπάθειες δεν κατάφερε παρά μόνο να γίνει αντιπαθής στους κατοίκους της πόλης (πιθανά για την αναποτελεσματικότητά της σε σχέση με τους στόχους που είχε θέσει, στους οποίους όνυμα είχε συμπεριληφθεί και η διοργάνωση του Φεστιβάλ), πράγμα που οδήγησε στη διάλυσή της, ενώ ο *D' Annunzio* δεν ξανακούστηκε ποτέ επί του θέματος.

¹⁰ Ο *Gargallo* φαίνεται ότι δραστηριοποιείται σχετικά με τη δημιουργία του Φεστιβάλ αμέσως μετά την κατάκτηση της Λιβύης, όπως προκύπτει από τον Ezio M. Gray, «L' *Agamennone* a Siracusa», εφ. *Tribuna* 16 Ιουλίου 1913, που αναφέρει χαρακτηριστικά: «για πάνω από ένα χρόνο δουλεύει την ιδέα». Πρβλ. Mario Corvaja, «La riapertura del teatro Greco a Siracusa», εφημ. *Piccolo Giornale d' Italia* 9 Νοεμβρίου 1913, που λέει πως η ιδέα του *Gargallo* εκφράστηκε το φθινόπωρο του 1912.

¹¹ Βλ. τα πρακτικά που βρίσκονται αναρτημένα στην ιστοσελίδα του INDA Fondazione: [http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte1.pdf] και [http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte2.pdf] (2/6/2017)]. Πρβλ. επίσης Corvaja, «La riapertura del teatro greco a Siracusa», 9 Νοεμβρίου 1913 (αλλού το όνομά του γράφεται Corvaia): «η ιστορία των Συρακουσών δεν είναι διόλου κατώτερη σε αξία από εκείνη της Ρώμης». Αυτή η αντίληψη ωστόσο θα προβληθεί πιο διακριτά κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Κύκλου του Φεστιβάλ, μετά το λόγο που εκφωνεί ο βουλευτής V.E. Orlando τη δεύτερη μέρα των παραστάσεων, βλ. και παρακάτω στην παρούσα εργασία σ. 13 και σημ. 66.

¹² Ο *Gargallo* ζητά και από τον Δήμαρχο των Συρακουσών να ξεκινήσει καμπάνια ενημέρωσης των πολιτών στοχεύοντας στην εθελοντική συμμετοχή όσων δύνανται να συνεισφέρουν, βλ. AFI/BC/1913/23 dicembre/e επιστολή του M.T. Gargallo στο Νομάρχη των Συρακουσών, Συρακούσες 22 Δεκεμβρίου 1913.

¹³ Amoroso, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο», ό.π., σ. 36: «[ο κόμης] προωθούσε την αναγέννηση του θεάτρου των Συρακουσών και παράλληλα την ανάπτυξη του τουρισμού στην πόλη».

¹⁴ Σχετικά με τις άθλιες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες της Σικελίας βλ. ενδεικτικά Denis Mack Smith, *Sicilia medievale e moderna*, Laterza, Ρώμη και Μπάρι 2009, σ. 677-680, Πρβλ. Milza, *Storia d' Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*, ό.π., σ. 760: από το 1860 είχαν ωστόσο δρομολογηθεί έργα όπως «σιδηροδρομικό και οδικό δίκτυο και εγχειρίσματα έργα», αλλά οι ρυθμοί ήταν αυτοί της χελώνας.

Συνοψίζοντας, σχετικά με την οργάνωση του Φεστιβάλ των Συρακουσών θα λέγαμε πως: (α) από το εθνικό κράτος εξασφαλίζεται η προσβασιμότητα στην πόλη (έργα υποδομής), (β) από την ιδέα του εθνικού ποιητή διατηρείται η κλασική θεματολογία του Φεστιβάλ, δηλαδή το ανέβασμα αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, η οποία συνδυάζεται και με στοιχεία προερχόμενα από το πρώτο υπαίθριο φεστιβάλ που λαμβάνει χώρα στην Ιταλία το 1911 (και επαναλαμβάνεται το 1913) στο Φιέζολε της Τοσκάνης,¹⁵ επηρεασμένο και αυτό από τις ιδέες του *D' Annunzio*. Η διοργανώτρια Εταιρεία μελετών *Atene e Roma* στο πλαίσιο του *IV Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικών Σπουδών* επιμελήθηκε και ανέβασε στο ρωμαϊκό θέατρο της πόλης τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Πιο συγκεκριμένα ο κόμης *Gargallo* ταξιδεύει έως την Τοσκάνη για να ενημερωθεί σχετικά με το όλο εγχείρημα από τον πρωταγωνιστή της παράστασης *Gustavo Salvini*, και τελικά καταλήγει να ακολουθήσει το μοντέλο του Φιέζολε με δύο τρόπους: αφενός στον οργανωτικό τομέα ιδρύει μια Επιτροπή (*Comitato*) από ανθρώπους που αγαπούν τις τέχνες και θα επωμιστούν τα έξοδα του εγχειρήματος,¹⁶ και η οποία, στη συνέχεια, θα συνεργαστεί με το Δήμο και άλλους επιμέρους ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς της πόλης: αφετέρου, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, επιλέγει τον ελληνοιστή *Ettore Romagnoli* για να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση των παραστάσεων. Ο ακαδημαϊκός αυτός δάσκαλος είχε σκανδαλίσει με τις απόψεις του τους συναδέλφους του στο *IV Συνέδριο*, έχοντας μιλήσει με μαχητικότητα ενάντια στις φιλολογικές μεταφράσεις των αρχαίων δραμάτων (στοχοποιώντας τον *Wilamowitz* και όλη τη γερμανική σχολή),¹⁷ ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος είχε αποδειχθεί και άνθρωπος της θεατρικής πρακτικής, αφού με τους φοιτητές του είχε ανεβάσει σε σκηνές της χώρας ορισμένες κωμωδίες και το σατυρικό δράμα *Κύκλωπας* σε δικές του ποιητικές αποδόσεις.¹⁸ Ως προσωπικότητα και ως αισθητική τάση ήταν σε παρόμοια πορεία με εκείνη του *D'*

¹⁵ Corsi, *Il teatro all' aperto in Italia*, ό.π., σ. 106-112.

¹⁶ Βλ. παραπάνω σ. 4 σημ. 11 για τα πρακτικά, κυρίως τις συμβουλές του *Gustavo Salvini* προς τον *Gargallo*.

¹⁷ Βλ. Giuseppe Langella, «Prefazione», στο: Paolo Zoboli, *Sbarbaro e i tragici greci*, Vita e Pensiero, Μιλάνο 2005, σ. 10, και επίσης Paolo Zoboli, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D' Annunzio a Pasolini*, Pensa multimedia, Λέτσε 2004, σ. 85 και σημ. 59-62, σχετικά με αυτό το συνέδριο και την παρέμβαση του *Romagnoli*. Επίσης στο ίδιο, σ. 91, όπου η πράξη του *Romagnoli* χαρακτηρίζεται ως τολμηρή, σχετικά με την εναντίωσή του στο φιλολογικό κατεστημένο. Σχετικά με την πολεμική ενάντια στη δογματική φιλολογία, αλλά και τους λόγους που η δογματική φιλολογία ήταν τόσο ισχυρή στην Ιταλία, βλ. στο άρθρο της *Luigia Achillea Stella*, «Ettore Romagnoli e la filologia», περιοδικό *Dioniso. Bollettino dell' Istituto Nazionale del Dramma Antico*, τμ. 11, τχ. 2 (1948), Swers & Zeitlinger N.V., Άμστερνταμ 1971, σ. 69-73 και 75. Βλ. *Ettore Romagnoli, Minerva e lo scimmione*, 2009, με ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο, [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/romagnoli/minerva_e_lo_scimmione/pdf/romagnoli_minerva_e_lo_scimmione.pdf, σ. 21 (4/4/2015)], για τον απαράδεκτο φιλολογικό μιμητισμό των ιταλών φιλολόγων προς τους γερμανούς, βλ. στο ίδιο σ. 18-21, και για τα χαρακτηριστικά αυτών των φιλολογικών μεταφράσεων επίσης στο ίδιο σ. 33-34. Βλ. επίσης *Ettore Romagnoli*, «Come nacquero le rappresentazioni classiche di Ettore Romagnoli», περιοδικό *Secolo XX*, [2] Μαΐου 1924, σ. 333-7, όπου επισημαίνεται η σημασία της σύγχρονης πρόσληψης του δράματος και οι θέσεις ενάντια στο γερμανικό φιλολογισμό.

¹⁸ Βλ. Gino Cucchetti, *Ettore Romagnoli. A venti cinque anni della sua morte e cinquanta dalla prima delle sue rappresentazioni classiche a Siracusa*, (επιμ.) INDA, S.T.E.U., Ουρμπίνο 1964, σ. 67. Βλ. επίσης *Laura Piazza*, «Ettore Romagnoli uomo di teatro», με ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο, [<http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2010/07/Romagnoli-Piazza.pdf> σ. 2, (21/5/2015)] Στις παραστάσεις πριν από τις Συρακούσες συγκαταλέγεται και μία παράσταση των *Βακχών* στο Φιέζολε το 1913, όπως αναφέρει ο *Amoroso*, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο», σ. 38.

Annunzio,¹⁹ αφού και ο ίδιος ήταν πληθωρικός άνθρωπος και συνέθετε έργα ακολουθώντας τα κλασικά πρότυπα, με μια διαφορά όμως, η οποία μάλιστα είχε εκφραστεί και δημόσια: ο *Romagnoli* θεωρούσε ελλειμματικό τον ποιητή εκείνο που δεν γνωρίζει μουσική –όπως συνέβαινε στην περίπτωση του *D' Annunzio*– δηλαδή δεν συνθέτει τα έργα του με βάση τη μουσικότητα που αποπνέει η γλώσσα.²⁰

Αυτή η όσμωση διαφορετικών ανθρώπων με διαφορετικές φιλοδοξίες και ιδέες στη βάση του θεσμού των Συρακουσών καταφέρνει να του προσδώσει μια πολύπλευρη και διακριτή ταυτότητα ήδη από τον Πρώτο φεστιβαλικό Κύκλο και με γερές για τη βιωσιμότητά του βάσεις. Έτσι, η πρώτη χρονιά του Φεστιβάλ με την θεατρική παραγωγή του αισχύλειου *Αγαμέμνονα* θεωρείται επιτυχημένη, επειδή καταφέρνει να εδραιώσει μια σταθερή σχέση ανάδρασης ανάμεσα στο σκηνικό αποτέλεσμα και στους κατοίκους της πόλης και των γύρω περιοχών (είτε ως εθελοντές είτε ως θεατές). Υιοθετώντας «δοκιμασμένες καλλιτεχνικές συνταγές» σε μια πρωτότυπη μεταξύ τους σύνθεση, όπως θα δούμε πιο κάτω, διοργανωτές και συντελεστές καταφέρνουν να ευαισθητοποιήσουν τους ντόπιους θεατές, ακόμα κι όσους προέρχονται από τα πιο λαϊκά στρώματα, εμφυσώντας τους την απαραίτητη «συλλογικότητα» που διατηρεί στη ζωή ανάλογα εγχειρήματα.²¹ Βέβαια, η στόχευση του Πρώτου Κύκλου ήταν πολύ πιο φιλόδοξη, καθώς αποσκοπούσε στο να τραβήξει και το παγκόσμιο ενδιαφέρον, κάτι ωστόσο που έδωσε πραγματικούς καρπούς στον Δεύτερο Κύκλο, όταν πολλοί θεατές του εξωτερικού, επώνυμοι και μη, κατέκλυσαν τα εδώλια του θεάτρου.

Η διεθνής αναγνώριση του Φεστιβάλ των Συρακουσών μετά τον πόλεμο

2 Πράγματι, έχοντας εξασφαλίσει την πλήρη υποστήριξη του ντόπιου πληθυσμού στο Φεστιβάλ ήδη από τον Πρώτο Κύκλο, οι διοργανωτές στον Δεύτερο Κύκλο επικεντρώνονται σε ενέργειες που θα το καταξιώσουν και στη διεθνή κοινότητα. Η θετική απήχηση που είχαν οι παραστάσεις του το 1914 αφενός, και μια σειρά συντονισμένων ενεργειών της διοίκησης του Φεστιβάλ για τη διοργάνωση των εκδηλώσεων του 1921 αφετέρου, έφεραν εντυπωσιακά αποτελέσματα σχετικά με τον αριθμό των ξένων που έφτασαν στις Συρακούσες για να παρακολουθήσουν την παράσταση των *Χοηφόρων*.²² Πιο συγκεκριμένα δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στη

¹⁹ Zoboli, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D' Annunzio a Pasolini*, ό.π., σ. 95, που παρουσιάζεται αναλυτικά η μέθοδός του. Ωστόσο ενδιαφέρον έχει να δει κανείς στο ίδιο, σ. 102 και σημ. 148, τις συγγενείς απόψεις του *D' Annunzio*.

²⁰ Βλ. στο ίδιο, στο κεφάλαιο «*D' Annunzio e la 'rinascenza della tragedia'*», σ. 9-30, ιδιαίτερα σ. 19-27, και ιδιαίτερα σημ. 92, 93, 95, 98, 99, 103 και 109, για την εξέλιξη των απόψεων του ποιητή σχετικά με την σύγχρονη τραγική ποίηση και κάποια χαρακτηριστικά σχετικά με την μουσικότητα της γλώσσας από την βαγκνερική και μεταβαγκνερική ποιητική του περίοδο. Επίσης στο ίδιο, σ. 101, σχετικά με τις απόψεις του *D' Annunzio* για τον ποιητή – μουσικό, και πρβλ. σ. 100, 101 και σημ. 146, για την άποψη του *Romagnoli* σχετικά με την ποιητική-μουσική γραφή του *D' Annunzio*, που ωστόσο μουσικός δεν είναι. Επιπλέον θα ήθελα να επισημάνω πως και οι δύο ποιητές, *Romagnoli* και *D' Annunzio*, υπήρξαν από τους πρώτους και πιο ένθερμους υποστηρικτές του εθνικιστικού κόμματος της Ιταλίας.

²¹ Πρβλ. Ανώνυμο, «Greek plays in Sicily. A Syracusan Project», εφημ. *The Times*, Λονδίνο 23 Νοεμβρίου 1920, όπου γίνεται ενδιαφέρουσα η περιγραφή για το πώς οι Σικελοί θεατές των παραστάσεων του 1914 διατήρησαν στη μνήμη τους σκηνές του έργου.

²² Βλ. Albano, «La magnifica visione», εφημ. *Giornale di Sicilia*, Παλέρμο 16 Απριλίου 1921, όπου αναφέρονται ονομαστικά οι αφίξεις των δημοσιογράφων. Μεταξύ αυτών και ο Biagio Pace ως «απεσταλμένος της εφημερίδας *Ακρόπολις* της Αθήνας». Επίσης Ανώνυμο, «Cronaca Siracusana. S.E. Carnazza», εφημ. *Corriere di Catania*, Κατάνια 17 Απριλίου 1921. Πρβλ. «Verbale d' adunanza

δημοσιογραφική κάλυψη του γεγονότος, έργο που ανατέθηκε στη Σικελική Ένωση Τύπου (*Associazione Siciliana della Stampa*) και σε άλλες σχετικές ενώσεις.²³ Επίσης η διαφήμιση των παραστάσεων και η διακίνηση του διαφημιστικού υλικού ανατέθηκε στον Εθνικό Οργανισμό Τουριστικών Επιχειρήσεων (*Ente Nazionale Industrie Turistiche*), ο οποίος επιμελήθηκε και την έκδοση περιοδικού με θέμα το Φεστιβάλ.²⁴ Η άφιξη των θεατών σε ένα μεγάλο βαθμό συντονίστηκε από ορισμένους φορείς όπως την *Associazione Siciliana per il Bene Economico e per il Turismo* και τις *Società studentesche* του *Palermo* της *Catania* και της *Messina*.²⁵ Παράλληλα, η διοίκηση του Φεστιβάλ επιστράτευσε τη δημοτική αρχή προκειμένου να διευκολύνει το έργο της. Η τελευταία παρακολουθεί ή/ και υλοποιεί, τις εργασίες αναστήλωσης του θεάτρου, τη φωταγώγηση της πόλης, τη διάνοιξη του δρόμου προς το θέατρο²⁶ και την κατασκευή ενός πάρκιν κοντά στο σταθμό, για τους επισήμους που φτάνουν με αυτοκίνητα.²⁷

Πέρα όμως από τις παραπάνω ενέργειες, ενδιαφέρον έχει να δούμε πώς το ίδιο το περιεχόμενο του Φεστιβάλ εμπλουτίστηκε προκειμένου να αποκτήσει έναν εξωστρεφή χαρακτήρα. Αν και στο επίκεντρο των δράσεων, όπως είναι φυσικό, παραμένει η θεατρική παραγωγή των *Χοηφόρων*, η πλαισίωσή της από μια σειρά διαλέξεων²⁸ έγκριτων διανοουμένων σχετικά με τη σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος στο συρακούσιο θέατρο και από τη συστηματική έκδοση εξειδικευμένου περιοδικού της Επιτροπής προσέδωσε έναν άλλο αέρα, ο οποίος ενισχύθηκε και από τις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας Μουσείου και Βιβλιοθήκης στο πλαίσιο του Φεστιβάλ.²⁹ Επιπλέον αυτών έγιναν και κάποιες εικαστικές εκθέσεις (φωτογραφίας, ζωγραφικής και γλυπτικής), με συμμετοχές και από την υπόλοιπη Ιταλία.³⁰ Υπέρ της παγκόσμιας προβολής του θεσμού λειτούργησαν και ορισμένες ομιλίες πολιτικών

generale», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 5 (Δεκέμβριος 1921), σ. 5-6, που λέει πως οι ιταλοί θεατές είναι λιγότεροι από το 1914, ίσως και λόγω των βουλευτικών εκλογών (15/5/1921). Επίσης στην προσέλευση τόσων θεατών από το εξωτερικό θα έπαιξε ρόλο σίγουρα η βελτίωση των συνθηκών μετακίνησης μετά τον πόλεμο και η βελτίωση των υποδομών, πρβλ. παρακάτω σημ. 26.

²³ Βλ. «Verbale d' adunanza generale», ό.π., (Δεκέμβριος 1921), σ. 5.

²⁴ Το πρώτο μέρος του περιοδικού είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στην παράσταση των *Χοηφόρων* και του αρχαιοελληνικού παρελθόντος των Συρακουσών και το δεύτερο και μικρότερο μέρος φιλοξενεί χρήσιμες οδηγίες για την παραμονή των επισκεπτών στην πόλη, Ανώνυμο, «Opuscolo», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 1, (Φεβρουάριος 1921), σ. 13.

²⁵ «Verbale d' adunanza generale», ό.π., (Δεκέμβριος 1921), σ. 5.

²⁶ Για όλα αυτά πρβλ. περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 4 (Μάιος 1921), σ. 14 και «Verbale d' adunanza generale», ό.π., (Δεκέμβριος 1921), σ. 5. Για την ονομασία του δρόμου προτάθηκε το «Χοηφόρου», «Cronaca. Strada di accesso al teatro», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 2 (Μάρτιος 1921), σ. 12-13.

²⁷ Βλ. «Cronaca», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 3 (Απρίλιος 1921), σ. 18.

²⁸ Βλ. Ανώνυμο, «Greek plays in Sicily. A Syracusan Project», 23 Νοεμβρίου 1920. Βλ. επίσης ενδεικτικά Ανώνυμο, «La conferenza del prof. Mulè», στο «Cronaca», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 4, (Μάιος 1921), σ. 13-14.

²⁹ Πρβλ. Ανώνυμο, «Greek plays in Sicily. A Syracusan Project», ό.π., 23 Νοεμβρίου 1920, σχετικά με τις διαλέξεις των καθηγητών που θα προηγηθούν των παραστάσεων και θα αποτελέσουν πόλο έλξης για πολλούς φοιτητές. Το περιοδικό της Επιτροπής εκδόθηκε πρώτη φορά τον Φεβρουάριο του 1921 και δημοσίευσε 5 τεύχη εκείνη τη χρονιά.

³⁰ Στο ίδιο.

ανδρών, όπως αυτή του Βέλγου υπουργού εξωτερικών *J. Destrée*,³¹ η οποία μάλιστα δεν ήταν προγραμματισμένη.

Αλλά και την ίδια τη θεατρική παραγωγή ακούμπησε το «μαγικό ραβδί» της διεθνοποίησης του εγχειρήματος. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής *Romagnoli* προβαίνει σε ενέργειες που βελτιώνουν κατά πολύ το παραστασιακό αποτέλεσμα. Για να μπορέσουμε όμως να τις παρακολουθήσουμε, θα πρέπει να γίνει μια συνοπτική παρουσίαση του αισθητικού ύφους που επιλέχθηκε για τον *Αγαμέμνονα* του Πρώτου Κύκλου. Έχοντας κατά νου την ανάγκη επικοινωνίας του εγχειρήματος εντός και εκτός Ιταλίας ο *Romagnoli*, με τη σύμφωνη γνώμη του Διοικητικού Συμβουλίου του θεσμού, στρέφεται προς τη σκηνική αισθητική των παραστάσεων του *D' Annunzio* και εμπιστεύεται έναν συνεργάτη του ποιητή, τον σκηνογράφο *Duilio Cambellotti* για να σχεδιάσει τα σκηνικά στην πρώτη παραγωγή του Φεστιβάλ.³² Κατασκευάζει έναν τρισδιάστατο σκηνικό χώρο με έντονο αρχαιολογικό νατουραλιστικό ύφος (επίδραση από τις ανασκαφές στις Μυκήνες).³³ Ο ενδυματολόγος *Bruno Puozzo* ακολουθεί την ίδια αισθητική γραμμή κατασκευάζοντας βαριά κοστούμια που φέρουν έντονο διάκοσμο.³⁴ Παράλληλα ο *Romagnoli*, πιστός στις απόψεις του για τη μουσικότητα που οφείλει να φέρει ο «αληθινά» ποιητικός στίχος, δεν αρκείται μόνο στην ποιητική απόδοση στα ιταλικά του αρχαίου ελληνικού κειμένου, αλλά συνθέτει ο ίδιος τη μουσική της παράστασης. Φοβούμενος, επίσης, μην απογοητευτεί το κοινό από έναν «αναληθοφανή»,³⁵ για τη σύγχρονη λογική, Χορό της αρχαίας τραγωδίας που απαγγέλλει, τραγουδά και ορχείται, τον διασπά σε μια ομάδα 24 γερόντων –ακίνητων όλη σχεδόν την ώρα της παράστασης στην περιοχή της θυμέλης–³⁶ ο οποίος εκφέρει τον μη τραγουδιστό λόγο του Χορού, και σε μια χορωδία επί της σκηνής (εκατόν πενήντα παιδιά από το γυμνάσιο της πόλης), επιφορτισμένη μόνο να τραγουδά τις μελωδίες και να κινείται ανακατεμένη με το πλήθος των κομπάρσων που παρίσταναν το λαό των Αργείων.³⁷ Όλο αυτό θύμιζε αρκετά σκηνές από παραστάσεις λυρικού θεάτρου. Η σκηνή της «άφιξης του Αγαμέμνονα» στη μέση της παράστασης και της «νεκρικής πομπής» στο τέλος, όπως τις εμπνεύστηκε ο *Romagnoli*, θα έπρεπε

³¹ Ανώνυμο, «Conferenza dell' onorevole Destrée» στο «Cronaca», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ.4 (Μάιος 1921), σ. 14.

³² Σκηνογράφος στη θεατρική παραγωγή *La Nave* (1908) του *Gabriele D' Annunzio*.

³³ Βλ. *Duilio Cambellotti*, «Introduzione ad un album di scenografie (1943)», στο: Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte, Novecento*, Παλέρμο (2η έκδ.) 1999, σ. 51, και [Mario Quesada], «Biografia», στο *Duilio Cambellotti. L' artista – artigiano negli scritti critici di Mario Quesada*, Galleria Carlo Virgilio, Ρώμη 1998, σ. 70-1, που αναφέρει πως ο σκηνογράφος είχε επισκεφτεί τις ανασκαφές στις Μυκήνες το 1898.

³⁴ Πρβλ. *Ettore Bignone*, «L' Agamennone di Eschilo al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Secolo*, [Μιλάνο] 9 Απριλίου 1914, όπου φαίνεται σαν τα σχέδια για τα κοστούμια να τα έχει αποφασίσει ο *Romagnoli*.

³⁵ Βλ. *Giulia Bordignon*, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», περιοδικό *Quaderni di Dioniso*, Συρακούσες 2014, τχ. 3, σ. [12-15], για την «αναληθοφάνεια» του αρχαίου Χορού.

³⁶ *Renato Simoni*, «L' Agamennone di Eschilo al teatro Greco di Siracusa», εφημ. *Corriere della Sera*, 17 Απριλίου 1914. Για τον διπλό ρόλο του Χορού, «δραματικό και λυρικό» όπως τον εννοεί ο *Romagnoli* βλ. Άρθρο του *Annibale Gabrielli*, «Le rappresentazioni di Agamennone», άγνωστο έντυπο, περιοδικό, χ.τ. 1914, σ. 298, στο *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Aprile 1914. La stampa*, σ. [185]. Επίσης την ίδια παρατήρηση για την ακινησία των γερόντων έκανε και ο *Ludwig*, «Le rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa» (το άρθρο γράφτηκε στις 17 Απριλίου), εφημ. *Azione*, Κατάνια 27 Απριλίου 1914: «Οι εικοσιτέσσερις γέροντες ήταν υπερβολικά ακίνητοι και οι εκατόν πενήντα χορωδοί ήταν λίγοι».

³⁷ *Bordignon*, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», ό.π., σ. [15-16].

αναπόφευκτα να έφερναν στο νου των θεατών τις παραστάσεις της *Aida* όπως ανέβαιναν με μεγάλη επιτυχία εκείνη την περίοδο στην Αρένα της Βερόνα.³⁸

Στις *Χοηφόρους* υπάρχει σημαντική διαφοροποίηση στο αποτέλεσμα. Εκτός από το αρχαιολογικό νατουραλιστικό ύφος του σκηνικού και τη δεύτερη χρήση κάποιων κατασκευών του παλιότερου σκηνικού (παλάτι, πύργος), όλα έχουν δεχθεί βελτιωτικές τροποποιήσεις προς δύο κατευθύνσεις: (α) την αποφυγή λαθών και δυσαρμονιών που εντοπίστηκαν από κοινό και κριτικούς στην παράσταση του *Αγαμέμνονα* και (β) τον εκμοντερνισμό της αισθητικής της παράστασης προκειμένου να αρέσει σε ένα ευρύτερο και όχι μόνο ιταλικό κοινό, χωρίς, ωστόσο, να χάνει τον δραματικό και λυρικό χαρακτήρα του.

Πιο συγκεκριμένα ανατίθεται το σκηνογραφικό έργο στο σύνολό του (σκηνικά και κοστούμια) στον *Duilio Cambellotti*, ο οποίος δίνει μεγαλύτερη αισθητική συνοχή στην παράσταση.³⁹ Με παρεμβάσεις και του ίδιου του *Romagnoli* (αφού ο σκηνογράφος δουλεύει από απόσταση τα σκηνικά) βελτιώνεται η θέση των σκηνικών κατασκευών πάνω στο σκηνικό χώρο και δεν επικαλύπτονται αλλά ενσωματώνονται τα ερείπια της αρχαίας σκηνής.⁴⁰ Συνακόλουθα, βελτιώνεται και η κίνηση των ομάδων (πρωταγωνιστές, Χορός, κομπάρσοι), χωρίς όμως να πάνσουν να αποτελούν πρότυπο οι παραστάσεις της Βερόνα. Οι πρωτοποριακές παρουσιάσεις του *Max Reinhardt* σχετικά με τις σκηνές πλήθους θα επηρεάσουν τις σκηνικές αποδόσεις των Συρακουσών από τον Τρίτο Κύκλο το 1922 και μετά, και μόνο περιορισμένα και έμμεσα.⁴¹ Σ' αυτή την παράσταση η ομάδα του ομιλούντος Χορού παύει να είναι ακίνητη και οι εικοσιτέσσερις Χοηφόροι που την αποτελούν, εκτελούν ακόμα και ορισμένες ορχηστρικές κινήσεις.⁴² Όλα τα παραπάνω βοήθησαν να αποφευχθεί η εντύπωση ενός αχανούς σκηνικού χώρου που «καταπίνει» το πλήθος, όπως είχε συμβεί στην παράσταση του *Αγαμέμνονα* και το είχε επικρίνει τότε η κριτική.⁴³ Ο

³⁸ Βλ. στο ίδιο, σ. [18] που αναφέρει πως ο *Romagnoli* πίστευε πως με τον διαχωρισμό του Χορού σε ομάδα ομιλούντων και χορωδών θα έτρεπε το αντιρεαλιστικό ύφος του αρχαίου Χορού σε πιο «ρεαλιστικό» και οικείο ύφος για το σύγχρονο κοινό. Βλ. Corsi, *Il teatro all' aperto in Italia*, ό.π., σ. 146-147, για την παράσταση της *Aida* στη Βερόνα. Στοιχεία για το Φεστιβάλ της Βερόνα υπάρχουν στο Jeffrey Schnapp, *18 BL and the Theatre of Masses for Masses. Staging Fascism*, Stanford University Press, Στάνφορντ 1996, σ. 29-30. Για την επίδραση από την παρέλαση της *Aida* πρβλ. Ανώνυμο, «*Agamennone a Torino*», εφημ. *Gazzetta del Popolo*, Τορίνο 1 Ιουνίου 1914. Ανώνυμο, «*Le grandi rappresentazioni classiche all' Arena di Verona*», εφημ. *Provincia di Vincenza*, Βιντσέντσα 19 Ιουνίου 1914, G. T., «*Le tragedie greche nell' Arena di Verona*», εφημ. *Resto del Carlino*, Μπολόνια 28 Ιουνίου 1914.

³⁹ Βλ. Duilio Cambellotti, «*L' allestimento scenico degli spettatori classici (1948)*», στο: Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, σ. 84-85. Πρβλ. επίσης Duilio Cambellotti, «*Il figurino (1945)*», στο: Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, σ. 65-7, για τον τρόπο που δουλεύει ο Cambellotti.

⁴⁰ Corsi, *Il teatro all' aperto*, ό.π., σ. 65. Πρβλ. Giuseppina Norcia, «*Il Ciclo di spettacoli classici (1914). Agamennone di Eschilo*», στο: Monica Centanni (επιμ.), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il teatro greco di Siracusa 1914-1948*, Electa, Μιλάνο 2004, σ. 34, που παραθέτει απόσπασμα αλληλογραφίας του μηχανικού σκηνής Carlo Broggi προς τον Cambellotti που τον ενημερώνει για τροποποίηση του αρχικού σχεδίου του σκηνικού, σε σχέση με την τοποθέτηση του παλατιού επί σκηνής. Η πρώτη επίσκεψη του Cambellotti στο θέατρο των Συρακουσών γίνεται το φθινόπωρο του 1921.

⁴¹ Από τον Τρίτο Κύκλο (1922) και μετά τη σκηνική κίνηση αναλαμβάνει ο σκηνογράφος *Duilio Cambellotti*, που έχει υπόψη του τις κατακτήσεις των ευρωπαϊών ομότεχνων του και δουλεύει τη δική του μέθοδο, βλ. Duilio Cambellotti, «*Il risorgere delle rappresentazioni all' aperto (1938)*», στο: Mario Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, 2η έκδ., Novecento, Παλέρμο 1999, σ. 47-48.

⁴² Giulia Bordignon, «*Musicista poeta danzatore e visionario*». Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», ό.π., σ. [25-26].

⁴³ Annibale Gabrielli, «*Le rappresentazioni di Agamennone*», άγνωστο έντυπο, περιοδικό, χ.τ. 1914, σ. 294, στο *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Aprile 1914. La stampa*, σ. 293,

Romagnoli, επιπλέον, φροντίζει για την πρόσληψη ενός συγκροτημένου θιάσου, την *Compagnia Varini, Berti, Masi*, που αναλαμβάνει να υποδυθεί τους πρωταγωνιστικούς ρόλους του έργου, υπό τη διδασκαλία του θιασάρχη. Πρόκειται για κίνηση πολύ σημαντική αν αναλογιστεί κανείς πως στο Φεστιβάλ των Συρακουσών σκηνοθέτης θα εμφανιστεί για πρώτη φορά στη δεκαετία του 1950.⁴⁴

Η πιο σημαντική ενέργεια του *Romagnoli*, ωστόσο, φαίνεται να ήταν η ανάθεση των μουσικών συνθέσεων της παράστασης στον αναγνωρισμένο σικελό συνθέτη *Giuseppe Mulè*, που εκτός από τη βεριστική μουσική κατείχε πολύ καλά και την παραδοσιακή μουσική της Σικελίας.⁴⁵ Το μικτό δραματικό και λυρικό θέαμα στις *Χοηφόρους* επισφραγίζεται από τη δημιουργία ενός εκτεταμένου (βουκολικού) ιντερμέτζο στη θέση του πρώτου στάσιμου, το οποίο ουσιαστικά χωρίζει το έργο σε δύο πράξεις και μοιάζει να υπακούει στη δομή του σύγχρονου δυτικού θεάτρου.⁴⁶ Η μουσική σύνθεσή του, βεριστική, ενσωμάτωσε και δύο λαϊκά τραγούδια, τα οποία εκτέλεσε η διάσημη για το πατριωτικό της ρεπερτόριο στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο τραγουδίστρια *Geny Sadero*.⁴⁷ Αυτό επέτρεψε στον *Mulè* να κάνει πράξη τη θεωρία που υποστήριζαν από κοινού με τον *Romagnoli*, πως ο αρχαίος ελληνικός ρυθμός και η μελωδία διασώζεται έως σήμερα μέσα από την παραδοσιακή μουσική της Σικελίας.⁴⁸ Τέλος για την κακή ακουστική της χορωδίας του *Αγαμέμνονα* στην υπαίθρια σκηνή, δόθηκε στον Δεύτερο Κύκλο μια κάπως ικανοποιητική λύση: μεταφέρθηκε έξω από αυτήν και τοποθετήθηκε δίπλα στην ορχήστρα των μουσικών, ώστε να ενισχυθεί ο ήχος της.⁴⁹

3

Το «ιντερμέτζο» και η «έξοδος» στις *Χοηφόρους* του 1921

Για να γίνουν πιο απτά και κατανοητά τα βελτιωμένα χαρακτηριστικά της αισθητικής ταυτότητας του Φεστιβάλ των Συρακουσών, είναι καλό να δούμε από κοντά τις δύο πιο εντυπωσιακές σκηνές της παράστασης των *Χοηφόρων*: το «ιντερμέτζο», που ανέφερα παραπάνω, και την «έξοδο».

Μετά την πρώτη πράξη, κατά την οποία οι θεατές έχουν δει την επιστροφή του Ορέστη με τον σύντροφό του Πυλάδη, την αναγνώριση από την αδελφή του Ηλέκτρα και τη μύηση των δύο αδελφών από το Χορό στις τελετές του θρήνου και της

επίσης στο Giacinto Cottini, «Eschilo balza vivofuor dall' avello», [περιοδικό] *Il Tirso*, Μιλάνο 21 Απριλίου 1914.

⁴⁴ Η απουσία του σκηνοθέτη έως το 1950 στις Συρακούσες επέβαλε στον εκάστοτε θιασάρχη να διδάσκει τους ρόλους στα άλλα μέλη του θιάσου. Στην Ιταλία το επάγγελμα του σκηνοθέτη θεσμοθετείται μόλις το 1939.

⁴⁵ Βλ. Albano, «Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Intervista con Romagnoli», εφημ. *Mezzogiorno*, Νάπολη 12 Απριλίου 1921.

⁴⁶ Βλ. παρακάτω.

⁴⁷ Βλ. Bordignon, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», ό.π., σ. [24].

⁴⁸ Πρβλ. Ανώνυμο, «Continuando nei profili», στο «Le nostre rappresentazioni», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 4 (Μάιος 1921) σ. 11-12, παρατίθεται στο Bordignon, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», ό.π., σ. [24] σημ. 87. Πρβλ. επίσης Β-ς, Β., «Δελφοί – Συρακούσας», εφημ. *XXX Τύπος*, 20 Ιανουαρίου 1927, παρατίθεται στο *Rassegna stampa: Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. 'Medea' – 'Ciclope' – 'Nuvole' 1927*, σ. 13, που συνδέει και την ελληνική παραδοσιακή μουσική με αυτή της Σικελίας.

⁴⁹ Βλ. Francesco Privitera, «La prima delle *Coefore* al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Corriere di Catania*, Κατάνια 17 Απριλίου 1921.

εκδίκησης για τον χαμό του πατέρα τους και βασιλιά Αγαμέμνονα, αρχίζει το ιντερμέτζο.

Πρόκειται για σκηνοθετική σύλληψη του *Romagnoli*, βασισμένη σε μια σύνθεση από μουσικά κομμάτια και σκηνικές δράσεις.⁵⁰ Τον σκηνικό χώρο, που αναπαριστά στα αριστερά τον τάφο του Αγαμέμνονα διακοσμημένο με μια επιτύμβια στήλη και μια Σφίγγα στην κορυφή της και στα δεξιά το παλάτι και τον περιβάλλοντα χώρο του,⁵¹ αρχίζουν να τον διασχίζουν κοπάδια με βοσκούς, ενώ γυναίκες με κανάτια πηγαίνουν στην πηγή για να πάρουν νερό.⁵² Συγχρόνως υπηρέτριες ανάβουν τις «τελετουργικές φωτιές στον πύργο και στις σκάλες του ανακτόρου».⁵³ Ακούγονται τα κουδούνια των κοπαδιών και μια γυναικεία φωνή υψώνεται σιγά σιγά και ψέλνει ένα μελαγχολικό τραγούδι. Δεν ξέρουμε ωστόσο αν αυτό ήταν ένα από τα δύο τραγούδια που ερμήνευσε η λαϊκή τραγουδίστρια *Sadero*.⁵⁴ Την ίδια ώρα οι σκιές της δύσης μεγαλώνουν στο χώρο της ορχήστρας.⁵⁵ Η παρουσίαση της συγκεκριμένης σκηνης, σε συνδυασμό με το λυρισμό που απέπνεε η μουσική του *Mulè*, φαίνεται πως είχε όλα τα εχέγγυα για να κερδίσει τις εντυπώσεις.⁵⁶ Για τη μουσική συγκεκριμένα γράφει ο *Francesco Colnago* πως το ιντερμέτζο και τα χορωδιακά στις *Χοηφόρους* «είναι σελίδες μιας υπέροχης ιστορίας και στο άκουσμά τους έχουν την παράξενη δύναμη να ανακαλούν έναν κόσμο αρχαίο και μια ζωή απλή και μακρινή».⁵⁷

Στη δεύτερη πράξη, ο Ορέστης με τη βοήθεια του Πυλάδη εφαρμόζει το σχέδιό του να παγιδεύσει και να σκοτώσει τη συζυγοκτόνο μητέρα του

⁵⁰ Για αυτή την επιλογή του *Romagnoli* υπάρχει μια δική του εξήγηση, σύμφωνη με την σύγχρονη προσέγγιση που κάνει στο αρχαίο ελληνικό δράμα και την παράστασή του. Στο Albano, «Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Intervista con Romagnoli», ό.π., 12 Απριλίου 1921, βρίσκουμε την θέση του διατυπωμένη: η περίφημη ενότητα των τριών στοιχείων καταστρατηγείται στον Αισχύλο. Για τους αρχαίους θεατές ακούσε ένα χορικό για να δώσει την ιδέα της αποκοπής από έναν τόπο σε έναν άλλο. Όμως για το σύγχρονο κοινό είναι αμφίβολο αν θα λειτουργούσε. Γι' αυτό μετά το σχέδιο των ηρώων «συνέλαβα τη δημιουργία ενός ιντερμέτζο που μέσα από τη χρήση της μουσικής και από μια σειρά από σκηνές θα παρασταθεί το πέσιμο της νύχτας. Θα εμφανιστούν οι γυναίκες που έρχονται να πάρουν νερό, τα νεαρά πρόβατα και τα κατσίκια με τις μητέρες τους που επιστρέφουν από τη βοσκή, έπειτα οι θεράπαινες που θα καταλάβουν τις θέσεις τους στο παλάτι και στον πύργο που κυριαρχεί πάνω του [για να ανάψουν φωτιές στις εστίες] και τέλος θα βγουν οι φρουροί για να κλείσουν τις πύλες». Από όσα περιγράφονται από το *Romagnoli* εκείνο που δεν αναφέρεται στις κριτικές της εποχής είναι το κλείσιμο των πυλών. Όλα τα άλλα επιβεβαιώνονται.

⁵¹ Βλ. Giuseppina Norcia, «Il Ciclo di spettacoli classici (1921) *Coefore* di Eschilo», στο: Monica Centanni (επιμ.), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il teatro greco di Siracusa 1914-1948*, Electa, Μιλάνο 2004, σ. 36-45, για τα σκηνικά και τη χρήση τους στην παράσταση.

⁵² Βλ. Ανώνυμο, «La ricostruzione delle *Coefore* di Eschilo», εφημ. *Giornale di Bergamo*, Μπέργκαμο 21 Απριλίου 1921, στο Giuseppina Norcia, «Il Ciclo di spettacoli classici (1914) *Agamennone* di Eschilo», ό.π., σ. 38 και σημ. 8.

⁵³ Vicre, «Non per polemizzare», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τ.χ.4 (Μάιος 1921), σ. 10.

⁵⁴ Fialta, «Le rappresentazioni a Siracusa», εφημ. *Fata Morgana*, Ρέτζιο Καλάμπρια 30 Απριλίου 1921. Βλ. επίσης παραπάνω σ. 10 σημ. 45.

⁵⁵ Francesco Colnago, «La prima rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa. Eterna gionivezza dell' arte», εφημ. *Giornale di Sicilia*, 16 Απριλίου 1921, και Gioacchino Di Stefano, «Rivive lo spirito del tragico immortale. La magnifica rievocazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Giornale dell' isola*, Κατάνια 17 Απριλίου 1921. Να διευκρινίσω εδώ πως οι παραστάσεις του Φεστιβάλ των Συρακουσών παίζονται ακόμα και σήμερα με το φως της μέρας, οπότε ο εκάστοτε σκηνογράφος φροντίζει να εκμεταλλευτεί τον φυσικό φωτισμό προς ανάδειξη των σκηνικών του.

⁵⁶ Βλ. επίσης Gino Calza Bedolo, «L' incantesimo di Eschilo al teatro greco di Siracusa», [εφημ.] *Progresso italo-americano*, 12 Απριλίου 1921: «οι τελευταίες νότες του πρώτου ιντερμέτζου έχουν μια φωτεινή πνοή στην άφατη ηρεμία τους...».

⁵⁷ Colnago, «La prima rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa. Eterna gionivezza dell' arte», ό.π., 16 Απριλίου 1921.

Κλυταιμήστρα και τον εραστή της και σφετεριστή του θρόνου του Άργου Αίγισθο. Μετά τη μητροκτονία, που συντελείται εντός του παλατιού, αρχίζει η «έξοδος» του έργου. Η πύλη ανοίγει και εμφανίζεται ο Ορέστης με τους δύο σκοτωμένους μοιχούς. Πρώτα σέρνει το σώμα του Αιγίσθου και μετά της Κλυταιμήστρας.⁵⁸ Την ίδια στιγμή η σκηνή γεμίζει από τα πλήθη των Αργείων που μπαίνουν μέσα πεζή ή με άμαξες και άλογα. Πρόκειται για εκατοντάδες κομπάρσους, περίπου πεντακόσια άτομα (άντρες, γυναίκες και παιδιά).⁵⁹ Η επιλογή να παρουσιαστεί ο λαός του Άργου επί σκηνής είναι συμβατή με τα λόγια του κειμένου αφού, στο τέλος του έργου ο ήρωας φαίνεται να απευθύνεται στους Αργείους. Ταυτόχρονα είναι και μια πρώτη τάξεως ευκαιρία να δοθεί ένα μεγαλειώδες φινάλε στην παράσταση, με το αδιαμφισβήτητο οπτικό εφέ που προσφέρει πάντα ένα πλήθος επί σκηνής. Όταν ολοκληρώνεται η έλευση του πλήθους, ο νεαρός ήρωας όρθιος, ομολογεί τη μητροκτονία, κι εκείνο βγάζει μια κραυγή τρόμου.⁶⁰ Τότε ο Ορέστης εξηγεί τον λόγο που τον οδήγησε να διαπράξει αυτό το επαχθές διπλό φονικό. Ουσιαστικά στη διάρκεια του έργου ωριμάζει και μεταμορφώνεται σε Σωτήρα.⁶¹ Αμέσως ο Χορός αρχίζει τις επευφημίες για το ότι σώθηκε η πόλη από τους τυράννους. Αυτή η θετική ατμόσφαιρα, όμως, σύντομα υποχωρεί, όταν ο ήρωας βλέπει σαν σε όραμα να έρχονται κατά πάνω του οι Ερινύες της μητέρας, «οι μαυροντυμένες γυναίκες με τους σκούρους μανδύες που έχουν φίδια μπλεγμένα στα μαλλιά τους [...] ακούει τη βουή τους να τον κυκλώνει και κυνηγημένος χάνεται στην έξοδο προς την εξοχή» [μάλλον από αριστερά].⁶² Η γυναίκα που τον νουθετεί στο τέλος του έργου είναι η *Bice Lami*, μία εκ των Κορυφαίων.⁶³ Η φωνή της ζεστή και με τραγική βαρύτητα ήταν ιδανική για να ενσαρκώσει αυτόν τον ρόλο.⁶⁴ Θετικότερες ήταν και οι εντυπώσεις από την υποκριτική του *Berti* στο ρόλο του Ορέστη. Ο νεαρός ηθοποιός κατάφερε να δώσει όλη την διακύμανση που απαιτούσε ο ρόλος από την αρχή του έργου: είχε δύναμη και

⁵⁸ Fialta, «Le rappresentazioni a Siracusa», ό.π., 30 Απριλίου 1921. Πρβλ. Ettore Romagnoli, *Eschilo. Le Coefore*, Nicola Zanichelli, Μπολόνια [1921], σ. 68: τη σκηνική οδηγία «ανοίγει η κεντρική πόρτα του παλατιού και στο εσωτερικό διακρίνονται τα νεκρά σώματα της Κλυταιμήστρας και του Αίγισθου. Ο Ορέστης βγαίνει έξω ακολουθούμενος από τους δούλους, κρατώντας έναν τυλιγμένο πέπλο», πρβλ. με την φωτογραφία από την παράσταση «Η τρέλα του Ορέστη», Giuseppe Puzzo, *Gli spettacoli classici a Siracusa 1914-1980*, La Domenica, Συρακούσες [1980], σ. 29, όπου διακρίνεται ο Χορός να κρατά ανοιγμένο ένα πέπλο.

⁵⁹ Albano, «Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Intervista con Romagnoli», Νάπολη 12 Απριλίου 1921: από συνέντευξη του Romagnoli που μιλά για την παράσταση των *Χοηφόρων* λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα, και «Verbale d' adunanza generale», ό.π., Δεκέμβριος 1921, σ. 3-4, και «Cronache teatrali», εφημ. *Corriere della sera*, Μιλάνο 2 Απριλίου 1921.

⁶⁰ Μάλλον παρακολούθησε την παράσταση στις 20 του μήνα γιατί στις 19 δεν πραγματοποιήθηκε.

⁶¹ Vicre, «Le Coefore di Eschilo», *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 3 (Απρίλιος 1921), σ. 4.

⁶² Colnago, «La prima rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa. Eterna giovinezza dell' arte», ό.π., 16 Απριλίου 1921.

⁶³ Romualdo Pantini, «Le Coefore a Siracusa», εφημ. *Resto del Carlino*, Μπολόνια 20 Απριλίου 1921. Πρβλ. και Romagnoli, *Eschilo. Le Coefore*, ό.π., σ. 75 (στ. 1051-64).

⁶⁴ Ανώνυμο, «Continuando nei profili», στο «Le nostre rappresentazioni», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 4 Μάιος 1921, σ. 12: «η φωνή της ζεστή και τραγική» και Albano, «La magnifica visione», εφημ. *Giornale di Sicilia*, ό.π., 16 Απριλίου 1921: «Αυτό το δραματικό πρόσωπο συμβολίζει τη συναισθηματική κατάσταση όλης της πόλης, και εφορμάται από τις ύψιστες αξίες της αλήθειας και της δικαιοσύνης. Με τη βαριά φωνή της, και την άψογη εκφορά του λόγου, με την βαθειά κουλτούρα της που παρακολουθούσε κάθε πτυχή της διακύμανσης των σκέψεων, η ηθοποιός αυτή υποστήριξε με καταπληκτικό τρόπο την ύψιστη λυρικότητα αυτού του ανθρώπινου και ταυτόχρονα συμβολικού δραματικού προσώπου».

περηφάνια στην κίνηση και την φωνή του, που στο τέλος «χάθηκε πίσω από τη μανία (delirio mentale)» όταν απειλητικές οι εκδικήτριες θεές τον καταδιώκουν.⁶⁵

Συνοψίζοντας, αυτό που μπορούμε να παρατηρήσουμε στη θεατρική παραγωγή των *Χοηφόρων* του 1921 και την περισσότερο διεθνή απεύθυνσή της συγκριτικά με εκείνη του *Αγαμέμνονα* του 1914 είναι πως:

(α) επιτυγχάνει καλύτερη εναρμόνιση του δραματικού και του λυρικού στοιχείου, δημιουργώντας ένα διακριτό αισθητικό ύφος, όχι έξω από τους κανόνες του «νατουραλιστικού θεάτρου», ικανό, δηλαδή, να προσελκύσει το ενδιαφέρον των σύγχρονων θεατών Ιταλών και ξένων. (β) Επιδιώκει ένα αρτιότερο επαγγελματικό αποτέλεσμα με την πρόσληψη ενός αναγνωρισμένου μουσικού και ενός οργανωμένου θιάσου. (γ) Στοχεύει στην εικαστική συνοχή του αποτελέσματος με την ανάθεση της σκηνογραφίας και των κοστούμιών στον *Cambellotti* και (δ) επιδιώκει την προσεκτικότερη σκηνική απόδοση: κίνηση στα μέλη του ομιλούντος Χορού, απομάκρυνση της χορωδίας από τη σκηνή για την επίτευξη μεγαλύτερης ηχητικής συνοχής και τέλος υπερδιπλασιασμό των κομπάρσων επί σκηνής (πεντακόσιοι περίπου), προκειμένου να μη δημιουργηθούν τα προβλήματα του *Αγαμέμνονα*, με τους διακόσιους κομπάρσους που δεν αρκούσαν για να τη γεμίσουν.

Η παράσταση των *Χοηφόρων* όμως δεν σηματοδοτεί μόνο την αρχή της διεθνούς πορείας του θεσμού, η οποία επί χρόνια θα συνεχιστεί με διαρκείς βελτιώσεις σε αυτό το επίπεδο, αλλά και την επιβεβαίωση του εξίσου σημαντικού τοπικιστικού χαρακτήρα του θεσμού. Σε αυτό συνετέλεσε το ιδεολογικό υπόβαθρο του λόγου που εκφώνησε ο σικελός βουλευτής των Φιλελευθέρων *V. E. Orlando* πριν την παράσταση της δεύτερης μέρας, ο οποίος συνοψίζεται στην υπογράμμιση της ανωτερότητας της σικελικής ελληνικότητας έναντι κάθε άλλης κουλτούρας του δυτικού πολιτισμού, στοιχειώνοντας από δω και πέρα το ιδεολογικό πλαίσιο του θεσμού.⁶⁶ Έτσι εδραιώνεται στη συνείδηση της παγκόσμιας κοινότητας το Φεστιβάλ των Συρακουσών ως το πρώτο διεθνούς φήμης⁶⁷ αρχαίου ελληνικού δράματος, βασιζόμενο, ωστόσο, όχι σε μια εθνική ή διεθνική ιδεολογία αλλά σε μια τοπικιστική.

⁶⁵ Στο ίδιο και βλ. επίσης Colnago, «La prima rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa. Eterna gionivezza dell' arte», ό.π., 16 Απριλίου 1921, που περιγράφει το ιδιαίτερο παίξιμο του Ettore Berti. Βλ. επίσης και δύο φωτογραφίες που μάλλον προέρχονται από τη σκηνή της εξόδου: «Μπροστά στο παλάτι (επίλογος)» και «Η τρέλα του Ορέστη», στο Puzzo, *Gli spettacoli classici a Siracusa 1914-1980*, ό.π., σ. 29.

⁶⁶ Ο λόγος του *V.E. Orlando* δημοσιεύτηκε σε πολλές εφημερίδες της Σικελίας, για παράδειγμα στο Ανώνυμο, «Le celebrazioni classiche a Siracusa. L' orazione», [περιοδικό] *Donna*, Ρώμη 18 Απριλίου 1921, και στο περιοδικό της Επιτροπής «Il discorso dell' on. Orlando», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 4 (Μάιος 1921), σ. 1-8. Βλ. επίσης παραπάνω στην παρούσα εργασία σ. 4 σημ. 11. Λίγο νωρίτερα βλέπουμε, στο ίδιο περίπου πλαίσιο, να κινείται και ο λόγος του γερουσιαστή *G.A. Cesareo*, τον Ιανουάριο του 1921, όπως δημοσιεύεται στο Ανώνυμο, «Primavera ellenica a Suracusa» εφημ. *Giornale di Sicilia*, Παλέρμο: αναφέρεται στη θετικότερη συμβολή των Νότιων Ιταλών που δεν έβαλαν ούτε έναν λενινιστή ή σοσιαλιστή βουλευτή στην ιταλική βουλή το 1919. Επίσης υπογραμμίζει την αδιάλειπτη συνεισφορά των Σικελών στον ιταλικό πολιτισμό με τον τελευταίο μεγάλο λογοτέχνη της χώρας τον Σικελό *Giovanni Verga*. Τέλος υποστηρίζει ο *Cesareo* πως η θεματική των αρχαίων δραμάτων μπορούν να φέρουν «αρμονία» και «ειρήνη» στην «εθνική ψυχή». Πρβλ. Ανώνυμο, «L' istituto del teatro Greco (nostra intervista con conte Gargallo)», εφημ. *La Nazione*, Ρώμη 17 Νοεμβρίου 1920, όπου ο *Gargallo* ακόμα στα τέλη του 1920 δείχνει ενδιαφέρον για να ανεβάσει στη σκηνή των Συρακουσών την ελληνική και λατινική κωμωδία. Από την εκφώνηση του λόγου του *Orlando* και μετά τα πράγματα φαίνεται να γίνονται έντονα ελληνοκεντρικά, να δίδεται έμφαση στο «σοβαρό» έργο, δηλαδή την τραγωδία, αφού και το ίδιο το μνημείο είναι σοβαρό!

⁶⁷ Πρβλ. αναφορά στα λόγια του δημάρχου *Di Giovanni* στη Συνέλευση στις 20 Ιανουαρίου 1921, στο Ανώνυμο, «Cronaca del Comitato», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 1 (Φεβρουάριος 1921), σ. 11.

Η παρατήρηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία αν σκεφτεί κανείς πως στη δεκαετία του 1920 πάμπολλα φεστιβάλ ξεπηδούν στην περιοχή της Μεσογείου, τα οποία, κατά κανόνα, προωθούν και υπηρετούν τις εθνικές και εθνικιστικές πολιτικές των χωρών τους,⁶⁸ όπως αντιστοίχως στην Ελλάδα οι Δελφικές Γιορτές, οι παραστάσεις του Ηρωδείου και η πρώτη (προ-φεστιβαλική) θεατρική παραγωγή στην Επίδαυρο το 1938. Παρά την έως σήμερα επικρατούσα αντίληψη που ενέτασσε τις Συρακούσες στην ομάδα των εθνικών ή/και εθνικιστικών φεστιβάλ, τα πράγματα δείχνουν πως πρόκειται για έναν θεσμό που στόχο είχε να υπηρετήσει τα συμφέροντα της πόλης των Συρακουσών και πολλές φορές μάλιστα ενεργώντας ενάντια στα εθνικά συμφέροντα.⁶⁹

4 Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η ελληνική παρουσία στις Συρακούσες

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση του Δεύτερου Κύκλου του Φεστιβάλ των Συρακουσών, θα ήθελα να επικεντρωθώ στην ιδιαίτερη παρουσία των Ελλήνων θεατών εκείνη τη χρονιά. Πράγματι ανάμεσα στους ξένους θεατές που κατέκλυσαν τα εδώλια του θεάτρου, υπήρξε μια πολύ σημαντική και πολυάριθμη ελληνική αποστολή στην οποία ο ιταλικός τύπος αναφέρεται με επαινετικά λόγια. Η συγκίνηση των Ελλήνων, ειλικρινής και πηγαία, εντυπωσίασε έναν δημοσιογράφο, ο οποίος τη μετέφερε στον *Romagnoli*.⁷⁰ Το πρόσωπο, όμως, που πραγματικά ξεχώρισε ήταν η προσκεκλημένη του Φεστιβάλ Μαρίκα Κοτοπούλη. Η ελληνίδα πρωταγωνίστρια του θεάτρου και διάσημη τραγωδός, γοητευμένη από τη δεύτερη παράσταση των *Χοηφόρων* που παρακολούθησε στις 17 Απριλίου, εξέφρασε την επιθυμία και προσκλήθηκε από τους ανθρώπους του θεσμού την επόμενη μέρα στις 11 το πρωί να ερμηνεύσει στο αρχαίο θέατρο και σε κλειστό κύκλο θεατών (στον *Romagnoli*, στον κόμη και τον ιπότη *Gargallo*, στον *F.T. Marinetti*, στον αξιότιμο *Drago*, σε λίγες Ελληνίδες και Ιταλίδες κυρίες και σε περιορισμένο αριθμό προσκεκλημένων), αποσπάσματα από τον ρόλο της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, επιβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη μεγάλη φήμη της. Στη συνέχεια έπαιξε το τελευταίο μέρος του ρόλου της Κλυταιμίστρας από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, καταφέρνοντας και πάλι να ενθουσιάσει το κοινό της.⁷¹ Της ζητήθηκε επίσης να παίξει απόσπασμα και από τον ρόλο της Ηλέκτρας στις *Χοηφόρους*, αλλά εκείνη μη θέλοντας να γίνει σύγκριση με την ιταλίδα πρωταγωνίστρια των Συρακουσών *Teresa Franchini*, ζήτησε να το κάνει μπροστά σε έναν μονάχα θεατή κι αυτός αποφασίστηκε να είναι ο *Romagnoli*. Εκείνος ενθουσιάστηκε τόσο πολύ, που αμέσως σκέφτηκε μαζί με την ελληνίδα ηθοποιό, και κατόπιν και με τους υπόλοιπους

⁶⁸ Pantelis Michelakis, «Theatre Festivals, total Works of Art and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage», *Cultural Critique* τχ. 74, University of Minnesota Press, Μινεζότα 2010, σ. 149-163.

⁶⁹ Πρβλ. Παντελής Λέκκας, *Η εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 121-122.

⁷⁰ Ettore Romagnoli, «La produzione intellettuale. Letteratura e Cultura Generale. A Siracusa, nei giorni delle *Coefore*», περιοδικό *Industrie Italiane Illustrate*, Μιλάνο, Μάιος 1921.

⁷¹ Βλ. Riccardo Forster, «La seconda di *Coefore*», εφημ. *Mattino*, Νάπολη 19 Απριλίου 1921, στο οποίο σημειώνεται επίσης πως στις 17 Απριλίου, εκφώνησε τον λόγο του ο *Orlando* και πως το κοινό ήταν πολύ μεγαλύτερο από την προηγούμενη ημέρα της πρεμιέρας. Βλ. επίσης Ανώνυμο, «Le celebrazioni classiche a Siracusa. L' orazione», ό.π., 18 Απριλίου 1921, όπου αναφέρονται οι θεατές, και βλ. Ανώνυμο, «Aeschylus at Syracuse», εφημ. *Morning Post Londres*, [Λονδίνο] 20 Απριλίου 1921.

υπεύθυνους του Φεστιβάλ, την επόμενη χρονιά να έχει κάποια συνεργασία μαζί της στο θέατρο των Συρακουσών.⁷²

Αυτή η πρώτη ελληνική παρουσία στις παραστάσεις του Φεστιβάλ των Συρακουσών υπήρξε καθοριστική για τις σχέσεις που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στους Ιταλούς και τους Έλληνες λάτρεις του αρχαίου δράματος, όπως επίσης υπήρξε καθοριστική και για τον τρόπο παρουσιάσής του τα αρχαία θέατρα.⁷³ Ένας μάλιστα Έλληνας δημοσιογράφος της αποστολής έδειξε τόσο μεγάλο ενθουσιασμό για τον μοναδικό τρόπο που βρήκαν οι Ιταλοί να ανεβάζουν με σύγχρονο ύφος τις τραγωδίες στη σκηνή, ώστε παρότρυνε τους διοργανωτές να οργανώσουν μια τουρνέ στην Ελλάδα για να δείξουν τη δουλειά τους, καθώς, όπως επέμενε, οι θεατρόφιλοι Έλληνες θεατές στην πλειονότητά τους καταλαβαίνουν Ιταλικά.⁷⁴ Γεγονός πάντως είναι πως στους φεστιβαλικούς Κύκλους που ακολουθούν στις Συρακούσες, υπάρχει πάντα σημαντική ελληνική παρουσία και σημειώνεται από τον τύπο της εποχής. Τα ονόματα που θα ξεχωρίσουν και θα ηγηθούν πολυπρόσωπων αποστολών είναι ο Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς (έφορος αρχαιοτήτων) και ο Νικόλαος Αιγινήτης (εκπρόσωπος των Δελφικών Γιορτών),⁷⁵ ενώ εντυπωσιάζει ένα τηλεγράφημα του πρωθυπουργού της Ελλάδας Δημητρίου Γούναρη από Συνέδριο στη Γένοβα το 1922, προς τον Δήμαρχο των Συρακουσών για τις εκδηλώσεις του Τρίτου Κύκλου του Φεστιβάλ την ίδια εποχή: «Ελληνική εκπροσώπηση στο Συνέδριο της Γένοβας χαιρετίζει την πόλη των Συρακουσών, όπου η αθάνατη τέχνη αδελφοποιεί την ιταλο-ελληνική σκέψη».⁷⁶

Παράλληλα με την παρουσία των Ελλήνων στο σικελικό Φεστιβάλ στα χρόνια του Μεσοπολέμου, στα αρχεία των Συρακουσών καταχωρίζονται όσα δημοσιεύματα αφορούν τις αντίστοιχες δραστηριότητες στην Ελλάδα, όταν δηλαδή διενεργούνται υπαίθριες παραστάσεις αρχαίου δράματος σε Ηρώδειο και Παναθηναϊκό Στάδιο στην Αθήνα, στην Ελευσίνα και φυσικά στους Δελφούς με τις Γιορτές των Σικελιανών.⁷⁷ Επίσης σημαντικό ρόλο θα πρέπει να έπαιξε και η κινηματογράφηση των παραστάσεων, όπου υπήρξε, σε Συρακούσες και Ελλάδα, και η πιθανή προβολή τους στα *Επίκαιρα* και των δύο χωρών, όπως φαίνεται από την εξής αναφορά στην εφημερίδα *Mattino* της Νάπολη στις 29 Απριλίου 1921: «λέγεται πως αυτή η [κινηματογραφημένη] έκδοση των *Χοηφόρων* είναι σχεδόν βέβαιο πως θα

⁷² Ανώνυμο, «Le celebrazioni classiche a Siracusa. L' orazione», ό.π., 18 Απριλίου 1921.

⁷³ Χρόνια αργότερα εκδηλώνεται και πάλι το ενδιαφέρον υπό μορφή ευχής να υπάρξει μια συνεργασία της Κοτοπούλη με τους Συρακούσιους, βλ. Β-ς, Β., «Δελφοί – Συρακούσαι», εφημ. XXXX Τύπος, 20 Ιανουαρίου 1927, παρατίθεται στο Rassegna stampa: Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. 'Medea' – 'Ciclope' – 'Nuvole' 1927, σ. 13.

⁷⁴ Ettore Romagnoli, «La produzione intellettuale. Letteratura e Cultura Generale. A Siracusa, nei giorni delle *Coefore*», ό.π., Μάιος 1921, παρατίθεται στο Rassegna stampa: Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. 'Coefore' e 'Baccanti' 1921-1922 e Stampa 1924, σ. 27.

⁷⁵ Ενδεικτικά αναφέρω: Ανώνυμο, «Manifestazioni italo-greche a Siracusa», εφημ. XXXX, 28 Απριλίου 1927, παρατίθεται στο Rassegna stampa: Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. 'Medea' – 'Ciclope' – 'Nuvole' 1927, σ. 47, και Ανώνυμο, «Il secondo spettacolo classico della nuova primavera ellenica. La tragedia delle Atride al teatro Greco di Siracusa», εφημ. *Corriere di Sicilia*, Κατάνια 29 Απριλίου 1930. Βλ. επίσης Ανώνυμο, «La conferenza del prof. Filadelfeus' al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Giornale di Sicilia*, Παλέρμιο 30 Μαΐου 1929, όπου ο Φιλαδελφεύς βρίσκεται στις Συρακούσες για να μιλήσει για τις ανασκαφές της Νικόπολης, σε εκδηλώσεις που γίνονται στο πλαίσιο των διευρυμένων δραστηριοτήτων του φορέα διοργάνωσης του Φεστιβάλ των Συρακουσών INDA.

⁷⁶ Arturo Calza, «La Risurrezione di un mondo. *Edipo Re* e *Le Baccanti* al teatro greco di Siracusa», εφ. *Giornale d' Italia*, Ρώμη 27 Απριλίου 1922.

⁷⁷ Στο αρχείο του INDA Fondazione στο τμήμα Rassegna Stampa φυλάσσονται σε λευκώματα τα αποκόμματα εφημερίδων που αναφέρονται στα υπαίθρια φεστιβάλ της Ευρώπης, βλ. ενδεικτικά Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. *Teatro all' aperto 1927-1936*.

αναπαραχθεί στην Αθήνα. Αρκετές κινηματογραφικές εταιρείες έχουν εξασφαλιστεί για αυτό το λόγο στο εξωτερικό».⁷⁸

Το Φεστιβάλ των Συρακουσών από το 1921 και μετά διακηρύσσει την σικελική «ελληνικότητά» του, ενώ ταυτόχρονα εκσυγχρονίζεται καλλιτεχνικά προσπαθώντας να προσελκύσει όλο και περισσότερους θεατές για τις παραστάσεις του, από όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης. Σε αυτή ακριβώς τη σημαντική στιγμή για τον σικελικό θεσμό, οι Έλληνες επισκέπτες του Δεύτερου φεστιβαλικού Κύκλου δεν μένουν ασυγκίνητοι. Το αντίθετο μάλιστα, επηρεάζονται βαθιά από τον τρόπο που προβάλλουν τον ελληνικό πολιτισμό οι Σικελοί «αδελφοί» τους. Αρχίζουν να παρακολουθούν στενά την πορεία του σικελικού Φεστιβάλ στα χρόνια του μεσοπολέμου. Ανοίγουν «διάλογο» μαζί του, ο οποίος, μάλιστα, φαίνεται να κορυφώνεται όταν διοργανώνονται οι Δελφικές Γιορτές (1927 και 1930), κατ' αντιστοιχία με τον Πέμπτο και Έκτο Κύκλο των Συρακουσών τα ίδια έτη. Ωστόσο, αμέσως μετά, παρατηρείται μια αμφίπλευρη απομάκρυνση. Ο τύπος παύει να ασχολείται πολύ. Ο ενθουσιασμός υποχωρεί. Στη δεκαετία του 1930 τα απολυταρχικά καθεστώτα και οι εθνικιστικές τους ιδεολογίες ισχυροποιούνται στην Ευρώπη και θέτουν σε δοκιμασία τις σχέσεις μεταξύ των κρατών. Η έναρξη του ελληνοϊταλικού πολέμου (1940) αναστέλλει τη λειτουργία του Φεστιβάλ στις Συρακούσες εξαιτίας της «ελληνικής» θεματικής του. Όταν αργότερα, στα μεταπολεμικά χρόνια επαναλειτούργει (1948), καλείται να αποποιηθεί κάθε σχέση του με τη δεκαετία της φασιστικής του διοίκησης, ενώ ταυτόχρονα συντονίζεται με τη γενικότερη τάση της εποχής, η οποία θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος το ιταλικό έθνος και την παλινόρθωση της δημοκρατίας. Λίγο αργότερα, και σε ένα αντίστοιχο πλαίσιο, στην Ελλάδα θεσμοθετείται το Φεστιβάλ της Επιδαύρου (1954), υπηρετώντας εθνικά ιδεώδη. Είναι η εποχή της επικράτησης των δημοκρατικών αξιών στον δυτικό κόσμο και της μετατόπισης των εθνικών διεκδικήσεων από τα πεδία των μαχών στα τραπέζια της διπλωματίας. Το ερώτημα που εγείρεται συνεπώς είναι, πόσο βαθιά και ουσιαστική υπήρξε η επικοινωνία και η αλληλεπίδραση ανάμεσα στους φεστιβαλικούς θεσμούς των Συρακουσών και της Ελλάδας πριν τον πόλεμο και κατά πόσο αυτές μπορούν να ανιχνευτούν, μετά τον πόλεμο, στον νεοσύστατο θεσμό της Επιδαύρου; Πρόκειται, στην πραγματικότητα, για ένα εντελώς ανεξερεύνητο πεδίο μελέτης, το οποίο φαίνεται να είναι πολλά υποσχόμενο στον επίδοξο ερευνητή που θα το προσεγγίσει.

⁷⁸ Forster, «La seconda di Coefore», ό.π., 19 Απριλίου 1921.

ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ

Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής. Όψεις της ενδυματολογικής πλευράς των Επιδaurίων.

Περίληψη

Το κείμενο εστιάζει στους βασικούς σταθμούς της ιστορίας του κοστουμιού στις παραστάσεις αρχαίου δράματος των Επιδaurίων. Οι απαρχές ανιχνεύονται στις Πρώτες Δελφικές Εορτές (1927) και στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού [Eva Palmer Sikelianou]: συνδυαστικός κρίκος με τις αναζητήσεις στον ευρωπαϊκό χώρο στον τομέα των ενδυμασιών της τραγωδίας, η «Αμερικανίς με την ελληνικήν ψυχήν» συνδύασε την αναβίωση παραστάσεων από τα αρχαιοελληνικά αγγεία με την υφαντική τέχνη. Τα μυστικά της ύφανσης και των πτυχώσεων θα αξιοποιήσει ο Αντώνης Φωκάς, πρώτος ενδυματολόγος του Εθνικού Θεάτρου, οι καλαίσθητοι νεοκλασικίζοντες χιτώνες του οποίου θα καθορίσουν για πολλά χρόνια το ύφος της επιδaurίας τραγικής σκευής, ενώ η όψη των αριστοφανικών κωμωδιών του Εθνικού Θεάτρου θα καθοριστεί από την τεχνοτροπία του Γιώργου Βακαλό. Παράλληλα, στους Δελφούς θα μνηθεί στην τέχνη του αργαλειού και ο Γιάννης Τσαρούχης, που το όνομα του θα συνδεθεί με τη μοντερνικότητα στις παραστάσεις αρχαίου δράματος του Θεάτρου Τέχνης. Οι ενδυματολόγοι που θα πάρουν την σκυτάλη θα πολλαπλασιάσουν τις εκδοχές της ενδυματολογικής πολυμορφίας μέσα από μοντέρνες και μεταμοντέρνες σκηνοθετικές προτάσεις.

Pleats and Facets of a Journey: Costuming Landmarks for Epidaurus Productions of Ancient Greek Drama.

Abstract

This text focuses on landmarks of costume history in the productions of ancient Greek drama, presented at the Epidaurus Festival, originating with the First Delphi Festivals (1927) and Eva Palmer Sikelianos. Acting as a link between explorations in Europe regarding costuming for tragedy, “the American with a Greek soul,” combined inspiration by ancient Greek pottery with the art of weaving in her productions. The secrets of weaving and pleating will subsequently be recast by Antonis Fokas, the first costume designer of the National Theater. His tasteful neoclassical chitons will define the style of the tragic costume for Epidaurus productions for many years, while the costuming style of comedies for National Theater productions will be defined by the approach of Giorgos Vakalo. In tandem with the above, the painter Yannis Tsarouchis, credited for introducing modernity in productions of ancient drama for Karolos Koun’s Art Theater was initiated into the art of weaving at the Delphi Festivals. Subsequent costume designers will contribute to the great pluralism of costuming styles for modern and post-modern productions.

Λέξεις κλειδιά: κοστούμι, τραγωδία, μοντερνισμός, [Εύα Palmer] Σικελιανού, [Αντώνης] Φωκάς, [Γιάννης] Τσαρούχης

Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής¹ Όψεις της ενδυματολογικής πλευράς των Επιδaurίων

«Δεύτερο πετσό»² του ηθοποιού, το θεατρικό κοστούμι, ντύνει το ζωντανό σώμα, συμβάλλοντας στη μεταμόρφωση σε άλλον -καθώς στη σκηνική πράξη οι έννοιες της αμφίεσης και της μεταμφίεσης τείνουν στην ταύτιση- και αναλαμβάνει να συστήσει τον ρόλο στον θεατή. Περίοπτη θέση στο βασίλειο της θεατρικής ενδυμασίας κατέχει το κοστούμι των παραστάσεων αρχαίου δράματος, που σαν πολύτιμο παλίμψηστο φέρει σημάδια από απόμακρες μνήμες και αλλεπάλληλους μετασχηματισμούς.

Ιδιαίτερο κεφάλαιο αποτελεί, ασφαλώς, η εξηντάχρονη ενδυματολογική ιστορία των Επιδaurίων. Πέρα από τις γραπτές πηγές, τις προφορικές μαρτυρίες και τα φωτογραφικά τεκμήρια, η ανασκαφή στα κατάλοιπα των παραστάσεων του αργολικού θεάτρου, επιφυλάσσει την, σπάνια για τη θεατρολογική έρευνα, ικανοποίηση της απτής επαφής με το αντικείμενο, με αυθεντικά κοστούμια, που εκτίθενται σε μουσεία και σε περιοδικές εκθέσεις ή έχουν διατηρηθεί στα βεστιάρια ορισμένων θεάτρων. Έχοντας δραπετεύσει από την εφήμερη σύμβαση της σκηνης, τα αδειανά ενδύματα εγκλείονται ταυτόχρονα σ' ένα χαμένο και σ' έναν ξανακερδισμένο χρόνο, ανακαλώντας «αόρατους» πια θιάσους και παραστάσεις: συνδεδεμένα με ηθοποιούς που τα φόρεσαν κατάσαρκα και με *dramaticis personae* που ντύθηκαν την όψη τους, ξαναζωντανεύουν ερμηνείες και συγκινήσεις. Αυτή η δυνατότητα αυτοψίας του υλικού -της ματιέρας, του σχήματος, του χρώματος- μπορεί να συνδυαστεί φυσικά με την εκ του σύνεγγυς παρατήρηση των κοστούμιών στις πρόσφατες παραστάσεις που μπορέσαμε να παρακολουθήσουμε ζωντανά.

Η «συνομιλία» με προγενέστερες ενδυματολογικές προτάσεις, η εναρμόνιση του κοστούμιού με τη σκηνογραφία και τα άλλα οπτικά σημεία του θεάματος και εν γένει με το σκηνοθετικό ύφος, η συμβολή του στην ανάδειξη της «ουσιαστικής αλήθειας της παράστασης», δίχως να «πνίγει» ή να «διογκώνει»³ το έργο, ο διάλογος του ενός κοστούμιού με το άλλο, το ένδυμα των πρωταγωνιστών σε σχέση με τα ρούχα που ντύνουν τον χορό, ο τρόπος που τα κοστούμια ανταποκρίνονται στις ιδιαίτερες απαιτήσεις ενός θεάματος στο «ωραιότερο θέατρο του κόσμου», στον ανοιχτό χώρο κάτω από τον έναστρο ουρανό μέσα στο μνημείο και το φυσικό τοπίο, μπροστά σε χιλιάδες βλέμματα, αποτελούν προϋποθέσεις που οφείλει να συνυπολογίσει η διερεύνηση των βασικών ενδυματολογικών σταθμών των Επιδaurίων. Χωρίς επίσης να ξεχνάμε ότι εμμέσως οι αισθητικές μορφές εκφράζουν με τον τρόπο τους τις κοινωνικές δομές μιας εποχής, τη σχέση του εκάστοτε καλλιτέχνη με τον κόσμο.

Επιβεβλημένη είναι αρχικά η σύνδεση με τη δημιουργία μιας παράδοσης, που οι απαρχές της ανάγονται πολύ πριν τη θεσμοθέτηση του Φεστιβάλ. Εννοώ το νήμα που

¹ Η πρώτη μορφή αυτού του κεμένου δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδaurίων*, Ελληνικό Φεστιβάλ Α.Ε., Αθήνα 1999, σ. 7-11, της οποίας έκθεσης είχα την επιστημονική επιμέλεια. Ευχαριστώ θερμά όλους όσοι διευκόλυναν την έρευνα που πραγματοποιήθηκε στα βεστιάρια του Εθνικού Θεάτρου και του ΚΘΒΕ, καθώς και στις αποθήκες του Θεάτρου Τέχνης. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω σε όλους τους ενδυματολόγους που με προθυμία απάντησαν στα ερωτήματά μου. Με συγκίνηση μνημονεύω τις συζητήσεις με την Άννα Σικελιανού και την Ελένη Βακαλό και τις πολύτιμες ζωντανές μαρτυρίες τους.

² Βλ. Patrice Pavis, λήμμα «κοστούμι», *Λεξικό του Θεάτρου*, Guttenberg, μτφ. Αγνή Στρουμπούλη, Αθήνα 2006, σ. 274-277.

³ Roland Barthes, «Les maladies du costumes de théâtre», *Essais critiques*, Seuil, Παρίσι 1964, σ. 54.

οδηγεί στις πρώτες Δελφικές Εορτές⁴ και στον τρόπο που αξιοποιήθηκαν οι αναζητήσεις στην προσέγγιση του αρχαιοελληνικού κοστουμιού στον ευρωπαϊκό χώρο.

Ο μίτος της συνέχειας: από τις Δελφικές Εορτές στο Φεστιβάλ Επιδαύρου

Αναζητώντας τον ενδυματολογικό προάγγελο των φεστιβαλικών επιδαύριων κοστουμιών, ο χρόνος αυτομάτως εκτινάσσεται στις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927 και στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού [Eva Palmer Sikelianou],⁵ η οποία πρώτη εμβάθυνε, συστηματικά και με πάθος, στον τομέα των ενδυμασιών του αρχαίου δράματος, συνδυάζοντας τις ποικίλες στάσεις των σωμάτων από τα αρχαιοελληνικά αγγεία «στο ρυθμό του μπάλου ή του συρτού»⁶ με την υψηλή υφαντική τέχνη και τον βυζαντινό ήχο. Μάλιστα, η αρχή του νήματος οδηγεί ακόμα πιο πίσω, στις αρχές του εικοστού αιώνα στο Παρίσι, όταν η «Αμερικανίς με την ελληνικήν ψυχήν» γνώρισε τη συμπατριώτισσά της Ισιδώρα Ντάνκαν [Isadora Duncan], την περίφημη ξυπόλητη χορεύτρια με τους αέρινους κοντούς χιτώνες-σύμβολο της απελευθέρωσης του σώματος μέσα από το αρχαιοελληνικό ιδεώδες-και συνδέθηκε στενά με το περιβάλλον της.

Σ' έναν αυτοσχέδιο αργαλειό πλάι στον αδελφό της Ισιδώρας, τον πολυπράγμονα Ραϋμόνδο Ντάνκαν [Raymond Duncan] με τη χλαμύδα και την Ελληνίδα γυναίκα του Πηνελόπη Σικελιανού, αδερφή του ποιητή, η Εύα θα μνηθεί σε έναν ιδιαίτερο τρόπο ύφανσης, ώστε να αναδεικνύεται, όπως στην αρχαιότητα, ο σαν των αγαλμάτων πλούτος των πτυχώσεων στους χιτώνες⁷: μια τεχνική που θα τελειοποιήσει, μετά τη συνάντησή της με τον Άγγελο Σικελιανό στα ελληνικά χωριά, πλάι στις ανώνυμες υφάντρες.

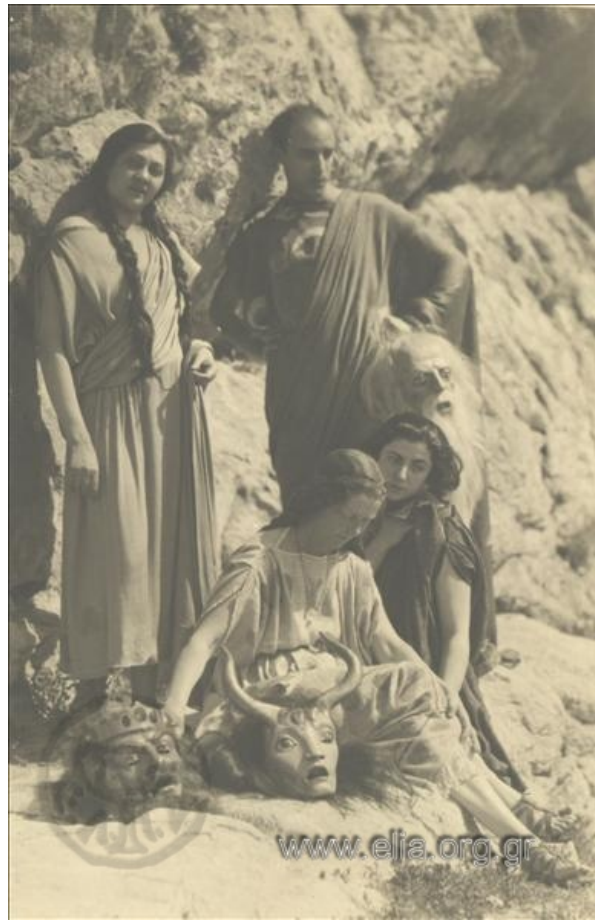
⁴ Πριν από την Εύα Σικελιανού, η με επαγγελματικούς όρους αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος συνδέεται με την ίδρυση της Νέας Σκηνης (1901-5) και του Βασιλικού Θεάτρου (1901-8) καθώς και με την εμφάνιση των σκηνοθετών Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και Θωμά Οικονόμου αντιστοίχως. Ο «κ. Χρηστομάνος, ο τόσον επιμελής εις τας επουσιωδεστέρας λεπτομερείας ενός απλού κορσάζ ηθοποιού» (*Εστία*, 3.11.1903) θα μπορούσε να θεωρηθεί, κατά τη γνώμη μου, ο πρώτος άτυπος ενδυματολόγος του επαγγελματικού νεοελληνικού Θεάτρου. Ως προς το αρχαίο δράμα, αντιμετώπισε τα κοστουμια με «άπειρη, πρωτοφανέρωτη, σαν του σκηνογραφήματος πολυτέλεια και καλαισθησία» (*Αλκηστις*, 1901), χωρίς όμως να ασχοληθεί διεξοδικότερα ούτε με το τραγικό είδος ούτε και με τη σκευή του. «Τας δε στολάς» της «*Ορεστείας*» (1903) που σκηνοθέτησε ο Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο είχαν παραγγείλει εις το «εν Βερολίνο πασίγνωστον θεατρικόν κατάστημα Baguch» (*Εστία*, 17.7.1903): Γιάννης Σιδεράς, «Η καινούργια πορεία», *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή, Α' 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 180-202.

⁵ Για την Εύα Σικελιανού και τον κόσμο της, βλ.: Εύα Πάλμερ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, εισαγωγή, μτφ., σχόλια John P. Anton, Εξάντας, Αθήνα 1992· αφιέρωμα *Εύα Σικελιανού, Ηώς*, 98-102, (1966) και 103-107 (1967), ανατύπωση Παπαδήμας, Αθήνα 1992· *Γράμματα της Εύας Πάλμερ Σικελιανού στη Natalie Clifford Barney*, επιμ., μτφ., σχόλια Λία Παπαδάκη, Καστανιώτης, Αθήνα 1995. Για τις απαρχές της ελληνικής ενδυματολογίας στο πλαίσιο της «κοσμικής ερασιτεχνίας», βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, ««Εύα Πάλμερ Σικελιανού και Αντώνης Φωκάς: Η κοσμική ερασιτεχνία, ο αισθητισμός και οι απαρχές της ενδυματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», στο Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική Σκηνογραφία-Ενδυματολογία*, Πρακτικά Ημερίδας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2002, σ. 128-142. Για τα εκ των ενόντων κοστουμια τραγωδίας, βλ. περιγραφή Γιάννη Τσαρούχη, στο Διονύσης Φωτόπουλος, *Παραμυθία πέραν της όψεως*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 181.

⁶ Γιάννης Τσαρούχης, «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατέλειωτες για την Εύα Σικελιανού», *Ηώς*, 1967, ό.π. και *Αγαθόν το Εξομολογείσθαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σ. 139.

⁷ Βλ. Εύα Πάλμερ Σικελιανού, «Πηνελόπη», *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 63-71.

Εικόνα 1: Εύα Πάλμερ Σικελιανού στους Δελφούς (Αρχείο ΕΛΙΑ)



Εν γένει η σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας είχε βασιστεί σε στοιχεία που μπορούσαν να αντληθούν από τα αγγεία και τα αγάλματα, εφόσον οι μακρινές πρώτες παραστάσεις του αρχαίου δράματος είχαν χαθεί ανεπιστρεπτί. Με τη συστηματική παρουσίαση του αρχαίου δράματος από το 19^ο αιώνα (στα κλειστά θέατρα της κεντρικής Ευρώπης από τη δεκαετία του 1840 και στο ανοιχτό ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης [Orange] στον γαλλικό νότο από το 1856), η εξέλιξη του θεατρικού κοστουμιού θα περάσει συν τω χρόνω από διαδοχικές φάσεις.⁸ Αρχικά, έγινε προσπάθεια να οριοθετηθεί όσο γινόταν πιο πιστά σε σχέση με το αρχαιοελληνικό πρότυπο και την εικόνα που είχε διαμορφωθεί εκείνη την εποχή για τις ενδυμασίες της αρχαιότητας, ενώ η επιδίωξη της ιστορικής πιστότητας, μέσα από το πενιχρό υλικό που πρόσφεραν οι αγγειογραφίες,⁹ οι αρχαιολογικές μελέτες και τα

⁸ Πρβλ. με τη μακραίωνη εξέλιξη του όρου «μοντέρνο» και την εμφάνιση και το νόημα της «modernité»: H.R. Jauss, « La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d' aujourd' hui », *Pour une esthétique de la réception*, μτφρ. Από τα γερμανικά Cl. Maillard, Gallimard, Παρίσι, 1978, σ.173-229.

⁹ Βλ. Oliver Taplin, «Οι μαρτυρίες των εικόνων», στο P. E. Easterling (επιμ.): *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ [The Cambridge Companion to Greek Tragedy, 1997]*, μτφ.-επιμ. Λίνα Ρόζη - Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 103-134.

αγάλματα, έφεραν κατά τις τελευταίες δεκαετίες του προπερασμένου αιώνα όλα εκείνα τα συμπτώματα που ο Ρολάν Μπάρτ αξιολόγησε για να διαγνώσει ως βασική ασθένεια του θεατρικού κοστουμιού την υπερτροφική ιστορικότητα.¹⁰ Για τα κοστούμια λόγου χάριν που «σμίλευαν» το σώμα του μεγάλου τραγωδού Ζαν Μουνέ Συλλύ [Jean Mounet-Sully] στην παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου*¹¹—αυτού που μάγεψε την Ισιδώρα και τον Ραϋμόνδο Ντάνκαν—ο δημιουργός τους Théophile Thomas συμβουλευτήκε έναν σοφό καθηγητή της γαλλικής Σχολής Καλών Τεχνών, έκανε τα σχέδια βάσει της έρευνας του αρχαιολόγου X. X. Villemin για την ενδυμασία των πολιτών και των στρατιωτικών στην αρχαιότητα¹² και μελέτησε το χρώμα των υφασμάτων στο Λούβρο.

Εικόνα 2: Ο Ζαν Μουνέ Συλλύ στον *Οιδίποδα Τύραννο* (από την ομώνυμη ταινία του Gaston Roudès, 1912: *Mounet-Sully et Paul Mounet. Le site des Frères Mounet*).



Με τη συμβολή της η Εύα Πάλμερ Σικελιανού, που όπως χαρακτηριστικά έλεγε η ίδια, διάβαζε αρχαιολογικά βιβλία, για να τα ξεχάσει, αποδεσμεύει το κοστούμι της τραγωδίας από τον αρχαιοελληνικό κανόνα, ακολουθώντας το «συναισθηματικά αληθινό ή σχεδόν αληθινό»¹³ και σε σύνδεση με τη ζωντανή λαογραφική παράδοση δημιουργεί τις βάσεις μιας νεοελληνικής, («εθνικής», θα την έλεγαν στη μουσική) σχολής κοστουμιού αρχαίας τραγωδίας. Μεταφέροντας στη

¹⁰ Roland Barthes, ό.π.

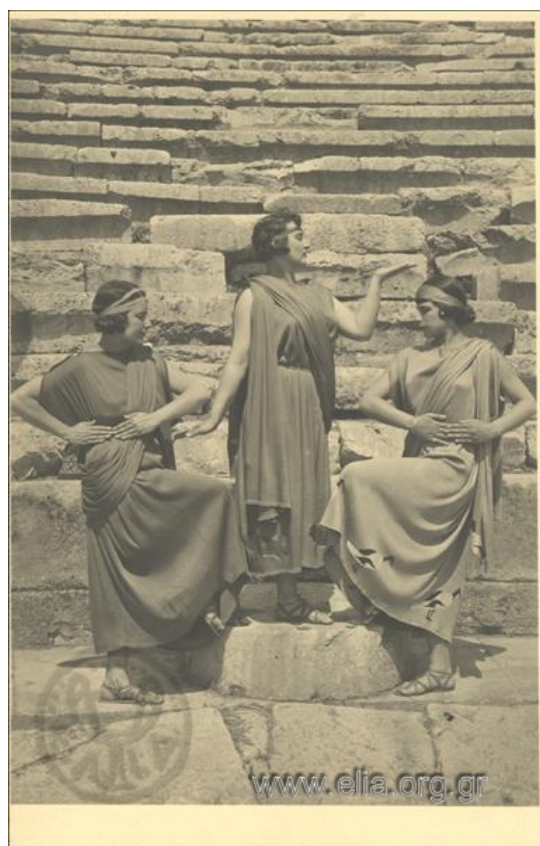
¹¹ Ο μεγάλος γάλλος τραγωδός πρωτοερμήνευσε τον Οιδίποδα το 1881 και έκτοτε ο ρόλος παρέμεινε στο ρεπερτόριο του. Σε αυτήν την ερμηνεία τον αποθέωσε και το αθηναϊκό κοινό το 1899.

¹² X.X. Villemin, *Choix de Costumes civils et militaires des Peuples de l'Antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles et les décorations intérieures de leurs maisons d'après les monuments antiques, avec un texte tiré des anciens auteurs*; Παρίσι, 1798. Αναφέρεται στο: Anne Penesco, *Mounet-Sully: l'homme aux cent coeurs d'homme*, Cerf, σειρά: *Histoire/Biographie*, Παρίσι 2005, σ. 182-3. Βλ. Επίσης, George William Mallory Harrison, *Vaios Liapès*, (επιμ.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, σ. 525.

¹³ Εύα Πάλμερ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π. σ. 130.

σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας το αξίωμα μιας μερίδας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής για επιστροφή στο ουσιώδες, απορρίπτει «κάθε τι το περιττό και αγαλματώδες».¹⁴ Αδιαφορώντας για το αν οι αρχαίοι Έλληνες είχαν μετάξι ή όχι,¹⁵ ύφανε στον αργαλειό τα μεταξωτά πολύχρωμα κοστούμια-έργα τέχνης του *Προμηθέα Δεσμώτη* στις πρώτες Δελφικές Εορτές, ντύνοντας με απλότητα τον Προμηθέα και την Ιώ της ανθρώπινης οδύνης και περίτεχνα τα υπόλοιπα πρόσωπα με τις υπερφυσικές διαστάσεις, καθώς και τον χορό των Ωκεανίδων. Η επίπονη χειρωνακτική αναζήτησή της στο χώρο της υφαντικής την είχε οδηγήσει σε λαμπρές αισθητικές επιτεύξεις. Όπως εξηγεί με θαυμασμό η Άννα Σικελιανού, τα κεντήματα της Εύας στον αργαλειό –θαλασσινά μοτίβα αντιγραμμένα από προελληνικά αγγεία–¹⁶ απαιτούσαν πάρα πολύ χρόνο και δεν είχαν «καλή και ανάποδη» πλευρά.

Εικόνα 3: *Προμηθέας Δεσμώτης*, μέλη του χορού με κοστούμια της Εύας
Πάλμερ Σικελιανού, Δελφικές Εορτές, 1930 (Αρχείο ΕΛΙΑ).



¹⁴ Γιάννης Τσαρούχης, ό.π., σ. 140.

¹⁵ Ο.π., σ. 125.

¹⁶ Ο.π., σ. 125-6

Αντίθετα, τα πενήντα κοστούμια των *Ικέτιδων* στις δεύτερες Δελφικές Εορτές το 1930 ήταν λιτά, βασισμένα στη μελέτη της αιγυπτιακής παράδοσης, και είχαν ανατεθεί σε υφάντρες υπό την επίβλεψή της:¹⁷ «ο χορός έπρεπε να είναι ομοιόμορφα ντυμένος χωρίς κεντήματα. Το σχέδιο των φορεμάτων θα ήταν αιγυπτιακό, γιατί οι Ικέτιδες ήλθαν από την Αίγυπτο. Το υλικό έπρεπε να είναι διάφανο, όπως πολλά αιγυπτιακά μνημεία μας επιτρέπουν να υποθέσουμε, αλλά αυτό θεωρούνταν άσεμνο»¹⁸.

Η Εύα θα μεταλαμπαδεύσει τα μυστικά της υφαντικής στον Αντώνη Φωκά, τον πρώτο ενδυματολόγο -ο όρος επινοήθηκε προς χάριν του-¹⁹ του Εθνικού Θεάτρου και των Επιδαυρίων, αλλά και στον ζωγράφο-σκηνογράφο και ενδυματολόγο Γιάννη Τσαρούχη, τον συνεργάτη του Θεάτρου Τέχνης –αντίπαλου δέους του Εθνικού Θεάτρου– που θα κάνει την είσοδό του στο αργολικό θέατρο μια εικοσαετία μετά την έναρξη του Φεστιβάλ. Νεότερος, είχε συναντήσει την Σικελιανού και είχε μάθει την τέχνη του αργαλειού πλάι στην ίδια ανυφάντρα²⁰ που θα γνωρίσει αργότερα και ο Φωκάς. Ο καθένας θα αξιοποιήσει με τον δικό του τρόπο τη γραμμή που χάραξε η Εύα Πάλμερ Σικελιανού. Μπορεί ανελέητα οι καιροί να σάρωσαν την ουτοπική δελφική ιδέα του ποιητή Σικελιανού για μια σύγχρονη αμφικτιονία και η τραγωδία να μην μπόρεσε να ενώσει τα «αντιμαχόμενα κράτη»,²¹ όπως μέσα στο νεορομαντικό της όνειρο πίστευε η Εύα, αλλά το σκηνικό εγχείρημα της, ως προς την επιλογή του αρχαίου θεατρικού χώρου, την όρχηση του χορού και την τέχνη του κοστούμιού θα αποδειχτεί ότι είχε γερά θεμέλια.

2

Η ενδυματολογική σχολή του Εθνικού Θεάτρου - Αντώνης Φωκάς

«Ήταν με κορδονέτο και πολύ ψιλή κλωστή και έκανε αυτές τις ωραίες πτυχές, δηλαδή χονδρότερο πολύ μετάξι ήταν το στημόνι, και πάρα πολύ ψιλό, ασήμαντο, το υφάδι, κι έτσι έπεφτε τέλειο»,²² θυμάται, χρόνια μετά ο Αντώνης Φωκάς, για τα κοστούμια των δελφικών γιορτών. Φυσικά δεν θα μπορούσαν να επαναληφθούν αυτές οι ενδυμασίες με τα πολύτιμα υλικά στο επαγγελματικό θέατρο, όπου άλλωστε τον πρώτο λόγο έχει το ψευδές αληθινό.

Ο Φωκάς που, όπως έλεγε χαριτολογώντας, άρχισε να κάνει όνειρα για μια ελληνική ενδυματολογία, δυσανασχετώντας με τα έτοιμα ρούχα, συχνά αταίριαστα στα σώματα των ηθοποιών που προμηθεύονταν από τον Βιεννέζο έμπορο κοστούμιών Μπαρούχ, είχε για πρώτη φορά αναμετρηθεί με τα κοστούμια αρχαίου δράματος δεκαεπτά χρόνια πριν τις Δελφικές Εορτές: στην ιστορική παράσταση του *Οιδίποδα, Τύραννου* το 1919 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, αναλαμβάνει «το σαν των

¹⁷ «Αγόρασα τις κλωστές, προσέλαβα μερικές υφάντρες και τις ξεκίνησα. Δεν ύφανα διόλου η ίδια», γράφει κατά λέξη στην αυτοβιογραφία της για τα πενήντα κοστούμια του χορού των *Ικέτιδων* (Εύα Πάλμερ Σικελιανού, «Η δεύτερη Δελφική Γιορτή», *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 145-146). Ωστόσο, σύμφωνα με μαρτυρία της Άννας Σικελιανού, στις Εορτές του 1930 είχε χρησιμοποιηθεί ύφασμα αγορασμένο από την Αθήνα. Να υποθέσουμε ότι αυτό αφορούσε τα κοστούμια των πρωταγωνιστών;

¹⁸ Ο.π., σ. 145,

¹⁹ Ο όρος «ενδυματολόγος» κατοχυρώνεται για πρώτη φορά στον μεταξικό Αναγκαστικό Νόμο 836, *ΦΕΚ* 346, τ. Α', 3-4. 9. 1937, βάσει του οποίου χρίζεται Γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου ο Κωστής Μπαστιάς. Βλ. και αναφορά του ίδιου του Α. Φωκά, στο Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 258-259.

²⁰ Πρόκειται για τη συνεργάτρια της Εύας, Έλλη Μαργαρίτη, *Ηώς*, ό.π., τ. 103-107 (1967), σ. 232.

²¹ Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π. σ. 84.

²² Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 240.

αγαλμάτων απλό ντύσιμο», επιλέγοντας μια λιτή εκδοχή του χιτώνα.²³ Με την εκκίνηση του Εθνικού Θεάτρου το 1932, θα συνεχίσει την ενασχόλησή του με το αρχαίο δράμα σε συστηματική βάση. Αρχίζοντας από τον κλειστό χώρο, με τις τέσσερις παραστάσεις του Πολίτη στην ιταλική σκηνή του Τσίλερ,²⁴ θα δημιουργήσει εκ του μηδενός την ενδυματολογική παράδοση του πρώτου κρατικού θεάτρου. Αφού ντύσει τον εναρκτήριο *Αγαμέμνονα* στα βελούδα, θα απευθυνθεί τον επόμενο χρόνο στην Εύα Σικελιανού και η ανυφάντρα που θα του συστήσει, θα τον φέρει σε επαφή με την τεχνική του αργαλειού, αλλά και θα υφάνει δύο από τα κοστούμια του *Οιδίποδα. Τύραννου*.²⁵ Αξιοποιώντας το μεγάλο μάθημα της Εύας πάνω στα μυστικά της ύφανσης και των πτυχώσεων, ο Φωκάς θα δημιουργήσει με πιο προσिता μέσα²⁶ τους καλαισθητους χιτώνες από χειροποίητα υφαντά που αγκαλιάζουν με φυσικότητα τα σώματα, ενώ οι πτυχώσεις τους θα ακολουθούν τον ρυθμό του βήματος και της όρχησης, σηματοδοτώντας για χρόνια το ύφος της τραγικής σκευής των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου και κατ' επέκταση των Επιδουριών, αφού επί μία εικοσαετία η συμμετοχή στο Φεστιβάλ θα είναι υπόθεση της πρώτης κρατικής σκηνής: από την παρθενική πρώτη παράσταση μετά την αρχαιότητα, στις 11 Σεπτεμβρίου 1938, με τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη στο φως του απογεύματος, ως την ανεπίσημη πρώτη του Φεστιβάλ Επιδαύρου το 1954 με τον *Ιππόλυτο*²⁷ σε σκηνοθεσία Ροντήρη και την πανηγυρική έναρξή του το 1955, με την *Εκάβη* σε σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή.

Η άρρηκτα συνδεδεμένη με την επιστροφή στα αρχαία θέατρα αισθητική αιωνιότητας της «σχολής του Εθνικού Θεάτρου», που εισηγήθηκε ο Ροντήρης σε σύμπνοια με τον πανίσχυρο διευθυντή της κρατικής σκηνής επί μεταξικής δικτατορίας Κωστή Μπαστιά, θα γίνει καθεστώς. Οι μοντερνιστικοί προβληματισμοί του Πολίτη για το κεφάλαιο χώρος και τραγωδία γίνονται παρελθόν.

²³ Γιάννης Σιδερός, ό.π., σ. 267. Σε υποσημείωση αναφέρεται ότι στο πρόγραμμα δεν αναγράφεται ότι οι ενδυμασίες ήταν του Φωκά· η πληροφορία «είναι προφορική, από τον ίδιον, και την είχε γνωστοποιήσει στους φιλοθέατρους η φήμη». Δικά του ήταν και τα κοστούμια της παράστασης *Επτά επί Θήβας* (1925), με το Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά (: Γ. Σιδερός, ό.π., σ. 306).

²⁴ Στην ιταλική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου ο Φωκάς συνεργάστηκε με τον Πολίτη στις τραγωδίες *Αγαμέμνων* (1932), *Οιδίπους Τύραννος* (1933), *Πέρσες* (1934) και στο σατυρικό δράμα *Κύκλωπας* (1934).

²⁵ Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 240.

²⁶ Παρόμοια (τηρουμένων των αναλογιών) τεχνική θα εφαρμόσει η Richardson, η οποία ύφαινε σε αργαλειούς με πρόσφυγες ανυφάντρες. Από τη Richardson θα προμηθεύεται το υφαντό ο Αντώνης Φωκάς, ο Τσαρούχης κ.ά. Αργότερα θα απευθύνονται και στο κατάστημα Τσαντίλη στο Μοναστηράκι.

²⁷ Οι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* και του *Ιππόλυτου* σε σκηνοθεσία Ροντήρη είχαν πρωτοπαρουσιαστεί στο Ρωμαϊκό Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, το 1936 και το 1937 αντιστοίχως. Ο Ροντήρης (1899-1981) θα είναι παρών και το 1954, ως σκηνοθέτης αλλά και καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, στη γενική δοκιμή των Επιδουριών με τη φιλανθρωπική «υπό τη υψηλήν προστασίαν της Α.Μ. της Βασιλίσσης» παράσταση του *Ιππόλυτου*. Τελικά, εξαιτίας των πολιτικών ανακατατάξεων, τα επίσημα εγκαίνια του θεσμού θα γίνουν ερήμην του πρώτου διδάξαντος. Η νέα διεύθυνση θα τον καλέσει το 1959 να σκηνοθετήσει εκ νέου την *Ορέστεια* (μια δεκαετία μετά τη σκηνοθεσία της τριλογίας στο Ηρώδειο). Το 1978 θα επαναλάβει την *Ηλέκτρα*, σε μια εορταστική παράσταση για τα σαράντα χρόνια από την πρώτη σκηνοθεσία του στην Επίδαυρο.

Εικόνες 4 & 5: *Αγαμέμνων*, Επίδαυρος 1965· Η Κατίνα Παξινού (Κλυταιμνήστρα) με το κοστούμι του Αντώνη Φωκά (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου) και το ίδιο ένδυμα «αδειανό» (Συλλογή Θεατρικού Μουσείου), φωτογραφία Γιάννη Σκουλά (Κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επίδαυρίων*, Ελληνικό Φεστιβάλ Α.Ε., Αθήνα 1999).



Εικόνα 6: *Εκάβη*, Επιδαύρος 1955, σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή· η Κατίνα Παξινού (Εκάβη) και ο και ο Θάνος Κωτσόπουλος (Πολυμήστορας) με κοστούμια του Αντώνη Φωκά (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).



Η αισθητική πρόταση του πρώτου θεάτρου της χώρας ταυτίζεται αμετάκλητα με το αργολικό θέατρο και ως προς το εικαστικό μέρος με τα ογκώδη αρχιτεκτονικής δομής στυλιζαρισμένα ανάκτορα του Κλεόβουλου Κλώνη και τη χρωματική πανδαισία των ενδυμασιών του Φωκά. Οι χιτώνες με τις αέρινες πτυχώσεις και τα ωραία ιμάτια που αποτελούν την ενδυματολογική σχολή του Εθνικού Θεάτρου επισφραγίζουν την κλασικιστική αρμονία στην οποία επιμένει η κρατική σκηνή, σε πλήρη διάσταση με τους τριγμούς της εποχής.

Για να σχεδιάσει το εκάστοτε κοστούμι, ο Αντώνης Φωκάς, αυτός ο αυτοδίδακτος εραστής της θεατρικής φορεσιάς και ερασιτέχνης άλλοτε ηθοποιός, προσπαθούσε να ερμηνεύει μέσα από το ύφασμα τον κάθε ρόλο. Με την αλάνθαστη διαίσθηση και τη σπάνια καλλιέργειά του, επέλεγε για τους χιτώνες και τα ιμάτια χρώματα «απ' αυτά που μας ακολουθούν κατά την έξοδο μας από τα μουσεία μας» ή άλλες φορές τα ανακάλυπτε στα φύλλα και στα βότσαλα:

Βγάζει από την τσέπη του δύο βοτσαλάκια, ένα άσπρο κι ένα σκούρο. Τα σαλιώνει στη γλώσσα του και μου τα δείχνει: Αυτό το ιβουάρ για το χιτώνα κι αυτό το ψημένο μελιτζανί για το ιμάτιο. Η Αντιγόνη ως κόρη φορά θεατρικό λευκό, ιβουάρ. Και η μοβ πινελιά για το κακό που έρχεται, θάνατος, πένθος!²⁸

Παράλληλα, δεν ξεχνούσε ότι «ακένωτη πηγή για την ενδυματολογία του αρχαίου θεάτρου είναι η αρχαία μας γλυπτική και αγγειογραφία, τα κείμενα και οι

²⁸ Άννα Συνοδινού, *Πρόσωπα και Προσωπεία*, Αδελφοί Γ. Βλάσση, 1999, σ. 104.

τοιχογραφίες».²⁹ Ωστόσο, πεποίθηση του ενδυματολόγου ήταν πάντα ότι το ρούχο δεν είναι ο βασικός πρωταγωνιστής της παράστασης, αλλά το κείμενο και ο ηθοποιός που το εκφέρει.

Το 1957 με την κωμωδία *Εκκλησιάζουσαι* θα ηγήσει για πρώτη φορά στην Επίδαυρο (ένα χρόνο μετά το Φεστιβάλ Αθηνών) και το αριστοφανικό γέλιο. Η όψη των παραστάσεων της αττικής κωμωδίας μέχρι το 1970 θα ταυτιστεί με την τεχνοτροπία του Γιώργου Βακαλό, ο οποίος νωρίτερα είχε ασχοληθεί με τον Αριστοφάνη στο Παρίσι.³⁰ Το ύφος που θα διαμορφώσει στις εννέα κωμωδίες, με σκηνοθέτη πάντα τον Αλέξη Σολομό, διακρίνεται τόσο για την αφαίρεση όσο και για την αισθητική ενότητα του ζωγραφιστού σκηνικού και των κοστούμιών και την ιδιαίτερη σημασία στο ζωηρό χρώμα πάντα εναρμονισμένο με το χώρο της Επιδαύρου: έμφαση στη θεατρικότητα, νεοκλασικίζουσα κομψότης και σύζευξη στοιχείων από τα αγγεία και τα ειδώλια, σπουδή στην κομάντια ντελ άρτε και την αθηναϊκή αποκρία με την καμήλα της.

Εικόνα 7: *Αι Εκκλησιάζουσαι* (1956), Επίδαυρος 1957, σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού· ο Μιχάλης Καλογιάννης (Χρέμης), η Μαίρη Αρώνη (Πραξαγόρα), ο Χριστόφορος Νέζερ (Βλέπυρος), και ο Χορός, με κοστούμια του Γιώργου Βακαλό (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).



²⁹ «Αντώνης Φωκάς: Ο ενδυματολόγος δεν γίνεται αλλά...γεννάται», [Από μια συνέντευξη με υπογραφή Τ.Λ., της 29.4.1950], Αρχείο Θεατρικού Μουσείου], στο Δήμητρα Τσουόγλου, - Α. Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Αποψη, Αθήνα 1985, σ. 171.

³⁰ Στο μικρό κλειστό θέατρο του Atelier, με σκηνοθέτη τον Dullin, ο Βακαλό (1902-1991) είχε κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για τις κωμωδίες *Ειρήνη* (1932) και *Πλούτος* (1938).

Όμως, ολοένα και περισσότερο στις παραστάσεις των τραγωδιών το αρχαιοπρεπές ύφος μοιάζει να είναι αποτέλεσμα μιας αυτοματοποιητικής διαδικασίας. Τα σημάδια της φθοράς γίνονται εμφανέστερα όταν το θέατρο του Πολυκλείτου δεν κατοικείται από τα ιερά τέρατα (Κατίνα Παξινού, Μαρία Κάλλας) που έδωσαν κύρος στον θεσμό στο ξεκίνημα του. Στις σπάνιες εξαιρέσεις εντάσσεται η όψη των *Ikétiδων* (σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, 1964), που χαιρετίστηκε από το σύνολο της κριτικής: τοπίο ελεύθερο από «οικοδομικά φράγματα» με 13 αγάλματα του γλύπτη Γιάννη Παππά στο φυσικό φόντο του ανοιχτού ορίζοντα και «ζηλευτής λιτότητας και αρμονίας» κοστούμια του Γιάννη Μόραλη, που «έδωσαν με λαμπρού γούστου λεπτομέρειες (περιλαίμια κλπ) τον ελληνοβαρβαρικό χαρακτήρα των ηρωίδων χωρίς να καταφύγουν σε κανέναν οπερατικό (αλά Αϊντα) ‘αιγυπτισμό’». ³¹

Εικόνα 8: *Ikétiδες* Επίδαυρος 1964, σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού· η Άννα Συνοδινού, πρώτη κορυφαία με κοστούμι του Γιάννη Μόραλη (Αρχειό Εθνικού Θεάτρου).



Με την αποχώρηση του Φωκά ³² το 1967, ό,τι θα επιμείνει στο Εθνικό είναι μάλλον ένα ομοίωμα της τεχνοτροπίας του, η «αισθητική της γλαμύδας». Ακόμα και τα ανακτορικά οικοδομήματα του Κλώνη, μόνιμου σκηνογράφου που άρχισε να αναλαμβάνει συχνά και τις ενδυμασίες, δεν είναι πια τρόπος αλλά επανάληψη του τρόπου. Θα είναι πλέον, σε αυτά τα βίαια χρόνια, μια ψευδής εικόνα του «οικουμενικού πνεύματος», ερήμην των κοινωνικών ρήξεων και των καλλιτεχνικών ζυμώσεων. Έτσι, τον καιρό των συνταγματαρχών, επιβάλλεται η ευλάβεια προς την

³¹ Μάριος Πλωρίτης, κριτική της παράστασης, *Ελευθερία*, 28.7.1964. Γενικότερα, για τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου βλ. το ψηφιοποιημένο αρχείο του: <http://www.nt-archive.gr/>

³² Ο Φωκάς θα επανέλθει το 1978 για να φιλοτεχνήσει τα κοστούμια της επετειακής *Ηλέκτρας* του Δημήτρη Ροντήρη.

τήρηση της «γραμμής της εθνικής παραδόσεως» και οι ενδυμασίες δημοτικής προελεύσεως με βαλκανικά στοιχεία κρίνονται κινδυνώδεις «αλβανοποιήσεως, σλαβοποιήσεως, τουρκοποιήσεως».³³ Για «ζηλευτό επίπεδο κονσερβοποιήσεως» κάνει λόγο ο Θόδωρος Κρητικός, στηλιτεύοντας την «ιθύνουσα γραμμή ερμηνείας» του Φεστιβάλ και το «ογκώδες μνημειακό ύφος που λάτρευαν», κατά τον Μπρεχτ, «στις παραστάσεις των κλασικών οι φιλισταίοι».³⁴

Ούτε οι ζωγράφοι που θα συμπράξουν εκτάκτως στα Επιδάυρια, όπως ο Σπύρος Βασιλείου στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, 1970), με το εμπριμέ ένδυμα της Κλυταιμνήστρας, «τα πολλά ασήμια» του Αχιλλέα και τα έντονα χρώματα του χορού ή ο Βασίλης Βασιλειάδης με τις ανατολικού ύφους ενδυμασίες στους *Πέρσες* (σκηνοθεσία Μουζενίδη, 1972) και ο Νίκος Νικολάου με τα απέρριπτα μονόχρωμα κοστούμια στην *Αντιγόνη* (σκηνοθεσία Σολομού, 1974) θα κατορθώσουν να επιβάλουν ένα διαφορετικό ύφος στον καθιερωμένο ακαδημαϊσμό του Εθνικού Θεάτρου. Κι ενώ κατά τη δεκαετία του '60 το Θέατρο Τέχνης δρέπει δάφνες στα ευρωπαϊκά φεστιβάλ με παραστάσεις αρχαίου δράματος, αλλά απουσιάζει από την ορχήστρα του Πολυκλείτου, νεότεροι σκηνογράφοι με διακριτικές δικές τους πινελιές στα κοστούμια και στα σκηνικά κάνουν την είσοδό τους στο αργολικό θέατρο συνεργαζόμενοι με το Εθνικό Θέατρο: η Ιωάννα Παπαντωνίου (η πρώτη γυναίκα ενδυματολόγος στην Επίδαυρο), που θα αξιοποιήσει λαογραφικά στοιχεία, αναγύροντας στο μέλλον τη λαϊκή φορεσιά σε κοστούμι διαχρονικής αξίας, ενώ ο Γιώργος Πάτσας και ο Διονύσης Φωτόπουλος, θα δώσουν ισχυρά το «παρόν» εξελίσσοντάς το προσωπικό τους μοντερνιστικό στίγμα στα χρόνια της μεταπολίτευσης.

Εικόνα 9: *Ηλέκτρα*, Επίδαυρος 1972, σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελιάτου· η Αντιγόνη Βαλάκου (Ηλέκτρα) και η Σούλα Διακάτου (Χορός) με κοστούμια του Γιώργου Πάτσα (Αρχειό Εθνικού Θεάτρου).



³³ Τάδε έφη ο διευθυντής του Εθνικού Γ. Δ. Φωτιάδης, ο οποίος είδε στη γενική δοκιμή την ευριπίδεια *Ηλέκτρα* και διέταξε την αντικατάσταση των κοστούμιών του Παύλου Μαντούδη, όπερ και εγένετο: βλ. *Θεατρικά Επιδάυρια, Δύο Επέτειοι, Το Νεοελληνικό χρονικό της Επίδαυρου*, 31-32-33, (1979)96-97.

³⁴ Στην κριτική της παράστασης *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, *Ακρόπολις*, 28.6.1970.

3

Η μοντερνιστική ενδυματολογική πρόταση του Θεάτρου Τέχνης – Γιάννης Τσαρούχης

Ωστόσο, ο μίτος της Εύας Σικελιανού είχε δύο άκρες: αν στη μια συναντήσαμε τον Φωκά τον μόχθο και τα επιτεύγματά του (αλλά και το συνεπόμενο αδιέξοδο), στην άλλη άκρη θα βρούμε τον Γιάννη Τσαρούχη, βασικό συνεργάτη του Κάρολου Κουν στην περιπέτεια της μοντερνικότητας. Όμως τον Τσαρούχη δεν τον έβελξε μόνο η Εύα με τον πυρόξανθο, καθώς τα μαλλιά της, δωρικό χιτώνα, αλλά και η ομοιότητά της με τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, τον οποίο διέκρινε σε αυτήν ο Κόντογλου.³⁵ Η άλλη άκρη του νήματος...

Εικόνα 10: *Όρνιθες* (1962), Επίδαυρος 1975, σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη (Λεύκωμα *Κάρολος Κουν*, Μ.Ι.Ε.Τ. 2010).



Ο εικοσάχρονος Τσαρούχης είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά την Εύα Σικελιανού στις δεύτερες Δελφικές Εορτές, συμμετέχοντας στην οργάνωση της έκθεσης Λαϊκής Τέχνης, υπό τη διεύθυνση της Αγγελικής Χατζημιχάλη και στη συνέχεια στην Αθήνα πήρε μαθήματα υφαντικής από την ίδια και την «ακόλουθό» της. Ιδιαίτερα ευαίσθητοποιημένος σε ερωτήματα πάνω στη δυτική και βυζαντινή τέχνη και τη λαϊκή παράδοση, παρακολουθούσε παράλληλα με τις σπουδές του στη ζωγραφική το «μεγάλο σχολειό μεγάλων διδαγμάτων»³⁶ του Καραγκιόζη,³⁷ και

³⁵ Γιάννης Τσαρούχης, *ό.π.*, σ. 137.

³⁶ Γιάννης Τσαρούχης, «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 50-51 (1959) και *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, *ό.π.*, σ. 47.

θήτευε ως μαστορόπουλο πλάι στον Κόντογλου. Και φαίνεται, πέρα για πέρα φυσικό ότι ο Τσαρούχης στους Δελφούς θα συνενώσει μέσα του το βυζαντινό με το λαϊκό. Οι ζουρνάδες ήχησαν για τον ανήσυχο ζωγράφο ως η περίληψη και η διαφορά των βυζαντινών τόπων:

Στους Δελφούς κατάλαβα πολλά για το αρχαίο θέατρο, χωρίς πάντα να τα δω πραγματοποιημένα εκεί. Δίπλα στη έντονη λαϊκή μουσική με τις πίπιζες που σπάραζαν στον αέρα, και τα νταούλια της σεμνής μητρός Κυβέλης, η μουσική του Ψάχου για τα χορικά του Αισχύλου, φαινόταν αδύνατη και κάπως σαρακοστιανή. Αρχίσα να καταλαβαίνω από τότε πως το 'ελληνικό' έπρεπε να βρίσκεται ανάμεσα στα δύο, με κίνδυνο πάντα να πέσει μέσα στο χάος που τα χωρίζει.³⁸

Με το Κάρολο Κουν στη Λαϊκή Σκηνή το 1934, τότε που μέσα στην κρίση ταυτότητας του ελληνικού μεσοπολέμου πρωτοπόροι δοκίμαζαν να συνταιριάξουν την ανατολική λαϊκή παράδοση με τον μοντερνισμό, θα τολμήσει κοστουμια από φτηνούς αλλά μαγικούς αλατζάδες.³⁹ Στην Επίδαυρο θα ντύσει την Κάλλας στη *Μήδεια*⁴⁰ του Ντονιτσέττι στα μεταξωτά και χρυσά υφαντά. Θα εντυφώσει στις ανατολικές ενδυματολογικές παραδόσεις και στη σχέση τους με τις αρχαιοελληνικές, με τις βυζαντινές και τις λαϊκές παραδοσιακές φορεσιές και θα δοκιμάσει να τα κάνει πράξη με το Θέατρο Τέχνης, παίζοντας με το μοντέρνο και με τους αναχρονισμούς, Ανοίγοντας δρόμους στους νεότερους θα αναρωτηθεί για τη τελετουργική διάσταση του κοστουμιού του αρχαίου θεάτρου. Θα τολμήσει μίξεις ρυθμών και υλικών. Οι ποδήρεις υφαντοί χιτώνες των *Περσών*⁴¹ θα έχουν μακριά μανίκια, ένα ανατολικό ενδυματολογικό στοιχείο που είχε παρατηρήσει στο βαρβαρικό ένδυμα της θεραπαινίδας στην επιτύμβια στήλη της Ηγησούς (410-400 π.Χ.): «τα μανίκια αυτά τα έκανα πλεκτά, διότι τόσο εφαρμοστά που είναι δείχνουν να είναι πλεκτά». Οι ηθοποιοί του Θεάτρου Τέχνης τα έπλεξαν στο χέρι με πλέξη μια καλή και μια ανάποδη σε διάφορα σχέδια, σαν μανίκια σε σύγχρονα πουλόβερ: «τα πλέξανε πολύ ωραία, κάνανε τη φανέλα του στρατιώτη, που έλεγα εγώ».⁴²

³⁷ Βλ. Δηώ Καγγελάρη, «Ο Καραγκιόζης και το «μοντέρνο» επί σκηνής, στο Μ. Μορφακίδης - Π. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών- Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχγερ)*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegosy Chipriotas, Γρανάδα 2016, σ. 313-328.

³⁸ Γιάννης Τσαρούχης, «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατέλειωτες για την Εύα Σικελιανού», ό.π., σ. 141.

³⁹ Στην παράσταση της *Ερωφίλης*.

⁴⁰ Το ένα κοστουμί το είχε υφάνει η Άννα Σικελιανού. Επίδαυρος 1961.

⁴¹ Πρώτη παράσταση: Παγκόσμια Θεατρική Περίοδος, Λονδίνο 1965.

⁴² Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 180.



Εικόνες 11 & 12: *Πέρσες* (1965) Επίδαυρος 1976, σκηνοθεσία Καρόλου Κουν- Γιάννη Τσαρούχη: κοστούμια για τον Χορό, (Συλλογή Θεάτρου Τέχνης), φωτογραφία Γ. Σκουλά (κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επίδαυρίων*, ό.π.) και φωτογραφία από την παράσταση (Λεύκωμα *Κάρολος Κουν*, Μ.Ι.Ε.Τ. 2010).



Για τους *Όρνιθες*⁴³ θα μελετήσει φορεσιές αφρικανικών ιεροτελεστιών και ορνιθολογικά βιβλία, αλλά στην τελική μορφή της παράστασης (1962) θα προκρίνει μια αφαιρετική μοντέρνα σύλληψη, τελείως απομακρυσμένη από τις επιστημονικές μελέτες, «όπως ντύνεται ένα μικρό παιδάκι πουλί, αδιαφορώντας για το αν είναι το τάδε πουλί ή το τάδε», με μοναδική εξαίρεση έναν αναγνωρίσιμο πελεκάνο, «γιατί το λέει το κείμενο». Πρόκειται για κοστούμια γυμνών ανθρώπων «που έχουν κολλήσει στον πισινό τους φτερά» σε συνδυασμό με φτερά στα δύο μπράτσα σαν των ερυθροδέρμων· με μάσκες σαν ματογυάλια και προσωπεία για τους θεούς «που όπως παρατήρησε και ένας κριτικός στην Αγγλία, ενώσανε την ιδέα της μάσκας του καρναβαλιού και των αρχαίων».⁴⁴

Με αυτές τις δύο θρυλικές –και για τα κοστούμια τους– παραστάσεις, το Θέατρο Τέχνης θα περάσει το κατώφλι του Φεστιβάλ Επιδαύρου τα δύο πρώτα μεταπολιτευτικά καλοκαίρια: σε ρήξη με το άχρονο κλασικιστικό ιδεώδες που εκπροσωπούσε η αισθητική του Εθνικού Θεάτρου,⁴⁵ ο Κάρολος Κουν ανέλαβε, σε αντιστοιχία με το χώρο της ποίησης, να αντιταχθεί «στη φωνασκία και στην ωραιοπάθεια» (σύμφωνα με την απaráμιλλη έκφραση του Ελύτη), κι αυτή η αρχή όφειλε να εκφραστεί και μέσα από το κοστούμι του αρχαίου δράματος. Φυσικά, μέσα από τη διαφοροποίηση στη φόρμα της σκηνοθεσίας και κατ'επέκτασιν των ενδυμασιών, υποδηλώνονται τριγμοί στην κοινωνική συνοχή. Η, αντίστοιχη με την ενότητα των αστών, συνάφεια της κλασικής –ταξικής κατά τον Μπαρτ– γραφής, θα δώσει τη θέση της στην πληθώρα των νεωτερικών τρόπων έκφρασης.⁴⁶

4 Ενδυματολογική πανσπερμία

Σιγά-σιγά από το 1975, οι ενδυματολόγοι της νεότερης γενιάς, οι οποίοι όπως ειπώθηκε, είχαν ήδη κάνει την είσοδο τους στο Φεστιβάλ, θα αρχίσουν να κόβουν τον ομφάλιο λώρο από το επιβεβλημένο κακέκτυπο της παράδοσης στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, συνεχίζοντας μέσα από το δικό τους στίγμα το δρόμο που άνοιξε ο Γιάννης Τσαρούχης. Άλλωστε, το αν τιμούν την αισθητική του Φωκά ή όχι δεν θα έχει σχέση με την αναπαραγωγή των γραμμικών πτυχώσεων, αλλά από το πόσο θα έχουν διδαχτεί από τον επαγγελματισμό του, από την απαραίτητη βαθιά γνώση των υλικών, από την αγωνία μπροστά στο αποτέλεσμα του βαφέα και της μοδίστρας, από το γούστο του στην επιλογή του κεντήματος. Ολοένα και περισσότερο, το κοστούμι θα τολμήσει να μη μοιάζει πια αναγκαστικά με το ένδυμα των αρχαίων Ελλήνων, με πρώτο βήμα εξέλιξης ένα ρούχο που παραπέμπει αμυδρά σε αρχαία

⁴³ Πρόκειται για τα κοστούμια της παράστασης που δόθηκε στο Παρίσι στο Φεστιβάλ των Εθνών το 1962 και απέσπασε το πρώτο βραβείο.

⁴⁴ Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 165-166.

⁴⁵ Βλ. σχετικά, Δηώ Καγγελάρη, «Οι αιωνιστές, οι συγχρονιζόμενοι και το Αρχαίο Δράμα», στο Αντώνης Γλυτζουρήs – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στο Θόδωρο Χατζηπανταζή*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 421-436.

⁴⁶ Βλ. Δηώ Καγγελάρη, «Όροι του 'μοντέρνου' στη νεοελληνική σκηνή», στο Κωνσταντίνα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην Ιστορία της Ελληνικής Δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ *Παράβασις, Μελετήματα [3]*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2004: 367-373.

ενδυμασία και χαρακτηρίζεται αορίστως ως διαχρονικό. Βέβαια, όταν από ένα σημείο και μετά αυτή η επιλογή θα γίνεται μηχανιστικά, σε εξ' ίσου παγιωμένες σκηνοθετικές αντιλήψεις, τούτο το κοστούμι θα αποτελέσει για μεγάλο χρονικό διάστημα, και όχι μόνο στο Εθνικό Θέατρο, ένα ταριχευμένο είδος, όπως άλλοτε ο χιτώνας. Το νέο αίμα θα ανανεώσει και τον κώδικα του μοντέρνου στο Θέατρο Τέχνης. Αντίστοιχα νεωτερικά βήματα επιφυλάσσει το ΚΘΒΕ –μάλιστα με «βέβηλο» θάρρος κατά τη δεκαετία του '80– που επίσης συμμετέχει συστηματικά στα Επιδαύρια και από το 1981 ο ΘΟΚ και το Αμφι-θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου. Ας μην ξεχνάμε ότι στις κρατικές σκηνές το ζήτημα της ανανέωσης συνδέεται εν πολλοίς με τις εκάστοτε καλλιτεχνικές διευθύνσεις και την πολιτική των επιλογών τους. Με την πάροδο του χρόνου, πάντως, οι ενδυματολογικές αντιθέσεις μεταξύ των θεατρικών σχημάτων θα αμβλύνονται καθώς οι ίδιοι ενδυματολόγοι συνεργάζονται με ποικίλους θιάσους.

Εικόνα 15: *Οιδίππος επί Κολωνώ* (1975), σκηνοθεσία Μινωτή· ο Χρήστος Πάρλας (Πολυνείκης) ο Αλέξης Μινωτής (Οιδίππος) και Χορός με κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).



«Ένα νέο αρχαιοελληνικό βεστιάριο που ξέφευγε κατά πολύ από την ως τότε γραμμική πτυχή του κλασικού χιτώνα και τόνισε περισσότερο το πραγματικό σχήμα που εκφράζει την εσωτερική μορφή του ηθοποιού»⁴⁷ σχεδίασε ο Διονύσης Φωτόπουλος για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Αλέξη Μινωτή (Εθνικό Θέατρο, 1975)⁴⁸: ένας κουρελιασμένος υφαντός χιτώνας που εξωτερικεύει την ψυχική κατάσταση του τραγικού ήρωα και σε οντολογική σχέση με τον μαρμαρωμένο βασιλιά πετρώνει μαζί του. Ο Φωτόπουλος θα πειραματιστεί με πολλαπλές

⁴⁷ Αλέξης Μινωτής, στο Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνικά-Κοστούμια*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σ. 144.

⁴⁸ Ας σημειωθεί η διπλή παρουσία του Δ. Φωτόπουλου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου 1975: υπογράφει επίσης τα σκηνικά και τα κοστούμια της *Ηλέκτρας* (σκηνοθεσία Μίνω Βολανάκη, ΚΘΒΕ).

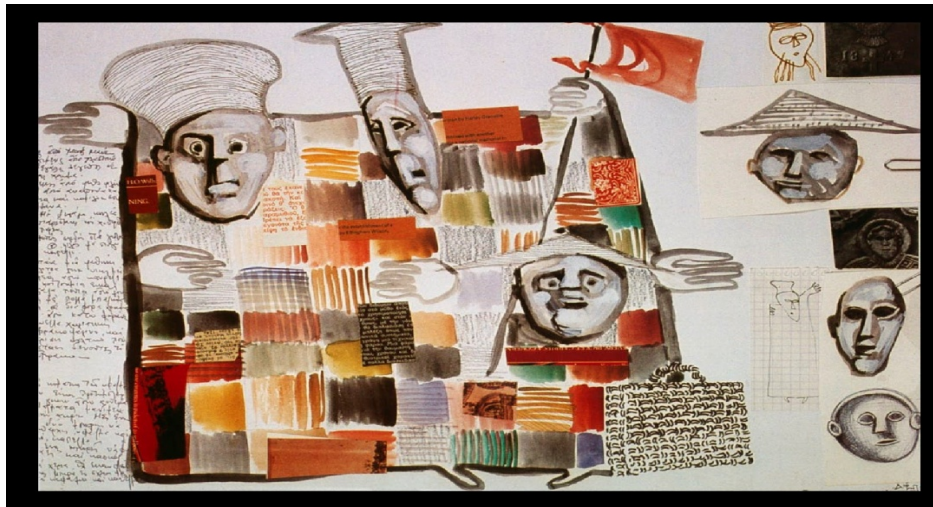
παραλλαγές της τραγικής και κωμικής όψης σε πολυάριθμες συμπράξεις. Σταθερός συνεργάτης επί χρόνια του Θεάτρου Τέχνης και του Κάρολου Κουν ντύνει μέσα από μια αφαιρετική ενδυματολογική σύλληψη την Κλυταιμνήστρα-Μελίνα Μερκούρη (*Ορέστεια*, 1980), την Ηλέκτρα-Ρένη Πιττακή (1984), τον ρακένδυτο Φιλοκτήτη-Γιώργο Λαζάνη (σκηνοθεσία Γ. Λαζάνη, 1988) και τόσους άλλους, ενώ σκοροφαγωμένες κουβέρτες του αλβανικού μετώπου προορίζει για τον χορό στον *Οιδίποδα Τύραννο* (1978). Στις αριστοφανικές κωμωδίες θα τονίσει ευφάνταστα τον λαϊκό «εξπρεσιονιστικό» χαρακτήρα και τον αισθησιασμό μαζί με τις «τόσο γνήσια ελληνικές, τόσο θεατρικά εκφραστικές»⁴⁹ μάσκες του. Με μακριές σύγχρονες τουαλέτες, τούλια και γουναρικά θα ανταποκριθεί στις ρηξικέλευθες παραστάσεις του ΚΘΒΕ (*Αλκησις*, σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά, 1984 και *Ελένη*, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά, 1987). Με κοστούμια, «φόρμες κατασταλαγμένες στην ομορφιά της απλότητας» μεταμορφώνει τα πρόσωπα στον *Ιωνα*, «θυμίζοντας παλιές φθαρμένες λιθογραφίες»⁵⁰ με καπελίνα από ύφασμα και ψάθα, και μεγάλες χάρτινες εσάρπες (σκηνοθεσία Λυδίας Κονιόρδου, Εθνικό Θέατρο, 2003).

Εικόνες 16 & 17, *Αχαρνής* Επίδαυρος 1976, σκηνοθεσία Κάρολου Κουν· Διονύση Φωτόπουλου: Κοστούμια του Απεσταλμένου και του Χορού. (Συλλογή Θεάτρου Τέχνης), φωτογραφία Γ. Σκουλά. (Κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων*, ό.π.) και τα αντίστοιχα σχέδια (Λεύκωμα Κάρολος Κουν, Μ.ΙΕΤ, 2010).



⁴⁹ Κάρολος Κουν, στο Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνικά-Κοστούμια*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σ. 67.

⁵⁰ Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, «Ο Ίων και το κλείσιμο ματιού», *Τα Νέα*, 18.8.2003.



Από τους πιο παραγωγικούς σκηνογράφους-ενδυματολόγους των Επιδaurίων και ο Γιώργος Πάτσας, διένυσε ποικίλες διαδρομές με διάφορους σκηνοθέτες και θιάσους. Βασικός συνεργάτης του Σπύρου Ευαγγελάτου στην τραγωδία και στη κωμωδία, όπως και του Θόδωρου Τερζόπουλου, συνέβαλε με τόλμη στην απαλλαγή του ενδύματος του αρχαίου δράματος από τις αγκυλώσεις του παρελθόντος, μέσα από την ιδιαίτερη εξοικείωσή του με το ύφασμα, που αποτελεί συστατικό στοιχείο συχνά και των σκηνογραφιών του, και τα παιχνίδια με το χρώμα.

Εικόνα 18: *Πέρσες*, Επίδαυρος 1999, σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή· η Μαρία Κατσιαδάκη (Ατοσσα) και ο Σοφοκλής Πέππας (Δαρείος) με κοστούμια του Γιώργου Πάτσα (αρχείο Εθνικού Θεάτρου)



Σημειώνω ενδεικτικά τη χρωματική έκπληξη στους ασπροκόκκινους *Επιτρέποντες* (Αμφι-θέατρο, 1980)· το «διπλό» κοστούμι στον *Προμηθέα Δεσμώτη* με τον τραγικό ήρωα μπροστά από το αδειανό ένδυμα (Αμφι-θέατρο 1983)· τη χρυσή Θεονόη-Ιωάννα Τσιριγκούλη και τον χορό των «γυμνών» κοριτσιών με τα στολισμένα κεφάλια στην *Ελένη* του Θεάτρου του Νότου, σε σκηνοθεσία Γ. Χουβαρδά (1996)· τον λευκό χορό και την κατακόκκινη δαντελένια Μήδεια-Καρυοφυλλιά Καραμπέτη με τις τελετουργικές κορδέλες πίσω της να τέμνουν τον χώρο στην ομώνυμη τραγωδία (σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη, Εθνικό Θέατρο, 1997)· τον χορό των *Περσών*, «που συνειδητά παρέπεμπαν στον σημερινό κόσμο της παραγμένης Μέσης Ανατολής»⁵¹ στη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή (Εθνικό Θέατρο, 1999)· την ακραία αφαίρεση στους ημίγυμνους *Πέρσες* του Θ. Τερζόπουλου (Άττις, 2006).

Εικόνα 19: *Μήδεια* (1997) σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη· ο Γιάννης Νταλιάνης (Κρέων), η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη (Μήδεια) και ο Χορός με κοστούμια του Γιώργου Πάτσα, (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).



Ακαταπόνητη ερευνήτρια της ελληνικής ενδυματολογίας η Ιωάννα Παπαντωνίου (και ιδρύτρια του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος) θα προτείνει ένα ένδυμα διαχρονικής αξίας, που θα προκύψει από τη βαθιά γνώση πάνω στις ματιέρες, την επίπονη μελέτη των παραδοσιακών φορεσιών και τη χρήση λαϊκών στοιχείων. Το χαρακτηριστικό δικό της στίγμα θα αφήσει από τις πρώτες της συμμετοχές σε παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου (*Ορέστης*, σκηνοθεσία Α. Σολομού, 1971), ως τις συνεργασίες της στο ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας (*Χοηφόροι*, σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, 1992) και το ΚΘΒΕ (*Επτά επί Θήβας*, σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη, ΚΘΒΕ 1993). Ιδιαίτερα στις *Χοηφόρους* του Θεσσαλικού Θεάτρου, που υπέγραφε και τα σκηνικά, το περιστόλιστο κοστούμι της

⁵¹ Θυμέλη [Αριστούλα Ελληνούδη], κριτική της παράστασης, 26.9.1999.

Κλυταιμνήστρας-Λ. Κονιόρδου έπαιξε ρόλο κινητής σκηνογραφίας, ανάμεσα στον μαυροφορεμένο θίασο στη σχεδόν άδεια σκηνή. Απαιτητική με την τέχνη της η Παπαντωνίου θέτει ως σημαντικό παράγοντα για την εξέλιξη του σκηνογράφου-ενδυματολόγου τη δημιουργική συνεργασία με έναν άξιο σκηνοθέτη και τη συνεχή ανατροφοδότηση της ματιάς τους.⁵²

Εικόνα 20: *Επτά επί Θήβας* Επίδαυρος 1993, σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη· Ιωάννας Παπαντωνίου: κοστούμι του Κατασκόπου, σχεδιασμένο για τον Σάκη Πετκίδη (Συλλογή Κ.Θ.Β.Ε.), φωτογραφία Γ. Σκουλά. (Κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επίδαυρίων*, ό.π.).



⁵² «Ό,τι έχω να δώσω το έδωσα. Θα είχα πιθανότητες να δώσω περισσότερα, αν είχα βρει συνεργάτες. Δηλαδή, αν συνεργαζόμουν με κάποιον σαν τον Κουν», έλεγε σε συνέντευξή της το 1985. Έχοντας συνεργαστεί με το Θέατρο Τέχνης σε σημαντικές παραστάσεις στο κλειστό θέατρο και στους *Επτά επί Θήβας* στο Ηρώδειο (1975), αναγνώριζε ότι η σχέση της με τον σκηνοθέτη Κουν είχε φθαρεί «γιατί είχαμε αρχίσει να είμαστε τόσο ίδιοι»: συνέντευξη στη Γκέλυ Πουλμέντη, στο Δ. Τσούγλου-Α. Μπαχαριάν, ό.π., σ. 219. Το 1992 θα επανέλθει στο Θέατρο Τέχνης, αναλαμβάνοντας τα σκηνικά και τα κοστούμια στους *Βατράχους* σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή.

Εικόνα 21: *Χοηφόροι, Επίδαυρος* 1992, σκηνοθεσία σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου· η Λυδία Κονιόρδου και ο Χορός με κοστούμια της Ιωάννας Παπαντωνίου (αρχείο ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας).



Και ο Γιώργος Ζιάκας θα αντλήσει στοιχεία από τη βιωματική σχέση του με τη λαϊκή παράδοση για να δημιουργήσει ένα προσωπικό αυθεντικό ύφος. Απλοποιώντας τη φόρμα του κοστούμιού, πριν ακόμη από την έλευσή του στην Επίδαυρο, θα κάνει τη δική του πρωτότυπη πρόταση: πλεκτό φόρεμα σε ίσια γραμμή, εμπνευσμένο από ρούχο «χαραγμένο βελονιά βελονιά πάνω στην πέτρα» σε ένα μικρό αναθηματικό ειδώλιο του 6^{ου} αιώνα.⁵³ Τη σφραγίδα του θα αφήσει στις πολυάριθμες συνεργασίες του με όλα τα κρατικά θέατρα και το Αμφιθέατρο. Πλεκτές «ιεροτελεστίες» στους *Επτά επί Θήβας*, υφασμένες από γυναίκες πρόσφυγες στον καταυλισμό του Τσιακκελερή (σκηνοθεσία Νίκου Χαλαλάμπους, ΘΟΚ, 1981)· ογκώδεις μαύρες ελληνικές φορεσιές από σαγιάκι, με σιγκούνι και κεφαλόδεσμο στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* (σκηνοθεσία Κ. Τσιάνου, Θεσσαλικό Θέατρο, 1989)· μοτίβα από παλιά τούρκικα νυφικά στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (σκηνοθεσία Κ. Τσιάνου, Θεσσαλικό Θέατρο, 1991)· αλχημείες με κεντήματα, με μακραμέ, με πλεγμένους «σπάγκους, σωλήνες μπρούντζου, χαλκού και αλουμινίου»)· στοιχεία από στρατιωτικά ρούχα (*Ιππής*, σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου, ΚΘΒΕ, 1989).⁵⁴ Ορισμένες από τις ενδυμασίες της Παπαντωνίου και του Ζιάκα θα

⁵³ Στις *Ικέτιδες* (σκηνοθεσία Ν. Χαλαλάμπους, ΘΟΚ, 1978): Γιώργος Ζιάκας, Giorgos Ziakas. *Θέατρο, Κινηματογράφος, Ζωγραφική, Theatre, Cinema, Painting*, Θεμέλιο, Αθήνα 2017, σ. 42.

⁵⁴ Γιώργος Ζιάκας, ό.π., σ. 49.

μπορούσε να αποτελέσουν εκθέματα σε μουσεία λαϊκής τέχνης, όπως άλλοτε τα κοστούμια της Σικελιανού.

Εικόνα 22: Ευριπίδη, *Ηλέκτρα* (1988), Επίδαυρος 1989, σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου· ο Χορός με κοστούμια του Γιώργου Ζιάκα (αρχείο ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας).



Εικόνες 23 & 24: *Επτά επί Θήβας*, Επίδαυρος 1981, σκηνοθεσία Νίκου Χαλαλάμπους, κοστούμια Γιώργου Ζιάκα: το εξώφυλλο της μελέτης του Η. Flashar *Inszenierung der Antike* (1991) και αντίστοιχη φωτογραφία της παράστασης (λεύκωμα *60 Χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992*, Κέδρος).



Εικόνα 24: *Προμηθέας Δεσμώτης*, Επίδαυρος 1979, σκηνοθεσία Μινωτή: ο Αλέξης Μινωτής στον επώνυμο ρόλο και ο Χορός με κοστούμια του Βασίλη Φωτόπουλου, (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).



Τα περιορισμένα όρια αυτού του μελετήματος δεν επιτρέπουν τη διεξοδικότερη αναφορά σε όλους τους καλλιτέχνες που με το έργο τους δημιούργησαν την ενδυματολογική πανσπερμία των Επίδαυρίων⁵⁵. Πλάι στους ενδυματολόγους με την έντονη παρουσία στα φεστιβαλικά δρώμενα της Επίδαυρου, ιδιαίτερης μνείας χρίζουν προτάσεις όπως αυτή του Βασίλη Φωτόπουλου για την τραγική σκευή του *Προμηθέα Δεσμώτη*, που εντυπωσίασε στον καιρό της και άσκησε επίδραση: θεόρατο λευκό υφαντό κοστούμι με χρυσοκλωστές και χρυσή μάσκα-φωτιά (σκηνοθεσία Μινωτή, Εθνικού Θεάτρου 1979).

Μια διακριτική, καλαίσθητη παρουσία αποτέλεσε εξάλλου η ενδυματολογική εργασία του Σάββα Χαρατσίδα που αναδείχτηκε ιδιαίτερα στον *Ορέστη* σε σύμπνοια με την αφαιρετική σκηνοθεσία του Γιώργου Σεβαστίκογλου (Εθνικό Θέατρο, 1982). Περίτεχνα, βαρύτιμα κοστούμια φιλοτέχνησε ο Γιάννης Μετζικώφ, όπως οι ενδυμασίες του *Οιδίποδα Τύραννου* (σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη, 1987) και της *Μήδειας* (σκηνοθεσία Ν. Χαραλάμπους, 1993) στο Εθνικό Θέατρο ή το κοστούμι της Κλυταιμνήστρας στην *Ηλέκτρα* που σκηνοθέτησε ο Ανδρέας Βουτσινάς στο ΚΘΒΕ (1992).

⁵⁵Αναγκαστικά επίσης ως προς τις αριστοφανικές κωμωδίες περιορίστηκα στην παρουσίαση των δύο βασικών «σχολών».

Ιδιαίτερη ήταν η παρουσία των ζωγράφων που ανέλαβαν να ντύσουν σε δικά τους σχήματα και χρώματα τους ηθοποιούς των παραστάσεων αρχαίου δράματος του Θεάτρου Τέχνης, στη μετά Κουν εποχή. Σημειώνω ενδεικτικά τις συνεργασίες του Γιώργου Λαζάνη με τον Κυριάκο Κατζουράκη (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 1990), τη Χρύσα Βουδούρογλου (από κοινού με τον Κατζουράκη: *Νεφέλες* 1991, *Τρωαδίτισσες* 1993) και τον Νίκο Αλεξίου (*Μήδεια*, 1995). Με τον Δημήτρη Μυταρά συνεργάστηκε ο Μίμης Κουγιουμτζής (*Πλούτος*, 1994, *Ορέστης*, 1998).

Με μια δική του προσωπική χειρονομία προσέγγισε το ένδυμα της τραγωδίας ο Απόστολος Βέττας⁵⁶, μακριά από κανόνες αρχαιοπρέπειας, δημιουργώντας σύγχρονα κοστούμια με διαχρονικά στοιχεία κι έναν έμμεσα ποιητικό αέρα. Ντύνει τη *Μήδεια*-Λυδία Φωτοπούλου με ένα λευκό διάφανο τούλι στο μπούστο που το ζωγραφίζει σαν αιματοβαμμένο τατουάζ πάνω σε γυμνό σώμα, ενώ στην πλάτη είναι ριγμένη μια επίσης ζωγραφιστή εσάρπα από βαμβακερό πυκνής ύφανσης τούλι (σκηνοθεσία Α. Βουτσινά, ΚΘΒΕ 1996). Μια γιαπωνέζικη πινελιά διακρίνεται στο κοστούμι της Κρέουσας-Λήδα Τασοπούλου, ενώ τα κοστούμια του χορού διαφοροποιούνται για το κάθε μέλος (Αμφι-θέατρο, 1996).

Εικόνα 25: *Μήδεια*, Επίδαυρος 1990, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά· Απόστολου Βέττα: κοστούμι της *Μήδειας* σχεδιασμένο για τη Λυδία Φωτοπούλου. (Συλλογή Κ.Θ.Β.Ε.), φωτογραφία Γ. Σκουλά. (κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδaurίων*, ό.π.).



⁵⁶ Ο Απόστολος Βέττας είναι βασικός εκπρόσωπος της σκηνογραφικής «σχολής» της Θεσσαλονίκης, όπως και η Ιωάννα Μανωλεδάκη, η οποία ωστόσο έχει μικρότερη παρουσία στα Επιδάυρια.

Με την πάροδο του χρόνου, όλες οι τεχνοτροπίες και όλα τα υλικά επιτρέπονται πλέον στην ορχήστρα της Επιδαύρου και οι πηγές έμπνευσης ποικίλουν, ανάλογα με τη σκηνοθετική άποψη, ιδιαίτερα όταν το πάλοι ποτέ άβατο της Επιδαύρου άνοιξε για όλους τους θιάσους: από τη λαϊκή παράδοση, από το ανατολικό θέατρο, από τα συμβεβηκότα των μοντέρνων ευρωπαϊκών όψεων, από τη μόδα· με μάσκες ή χωρίς.⁵⁷ Και οι πτυχώσεις των χιτώνων και των αγαλμάτων μπορούν να αντικαθίστανται (σαν το φόρεμα της Λαλούλας Χρυσικοπουλου για την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Αμφι-Θεάτρου) από μια βραδινή *robe plissée*. Από την άλλη μεριά, όπως με ειλικρίνεια ομολογούσε ο Γιώργος Πάτσας στα μέσα της δεκαετίας του '80, η υπερκατανάλωση έχει οδηγήσει σε αδιέξοδο: «Μπορώ να σου δώσω μακέτες σε σαράντα ώρες. Σκηνικό και κοστούμια. Και να πάρω καλές κριτικές. Τι σημαίνει αυτό; Ξέρουμε πια τις αναλογίες των χρωμάτων, τα υλικά, ξέρουμε την τεχνική. Το κενό υπάρχει μέσα μας».⁵⁸

Εικόνα 26: *Τρωάδες*, Επίδαυρος 1987, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά· Διονύση Φωτόπουλου: κοστούμια της Ελένης και της Ανδρομάχης -σχεδιασμένα αντιστοίχως για την Αλεξάνδρα Λαδικού και τη Φιλάρη Κομνηνού- και κοστούμι για τον Χορό (Συλλογή Κ.Θ.Β.Ε.), φωτογραφία Γ. Σκουλά (Κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων*, ό.π.).



⁵⁷ Σε αυτό το θέμα που αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, θα πρέπει να μνημονεύσουμε τη συμβολή της αγγλίδας γλύπτριας Τίνας Παραλή Pople, συνεργάτριας κυρίως του ΚΘΒΕ, στην κατασκευή μάσκας με διάφορες τεχνικές και υλικά.

⁵⁸ Γιώργος Πάτσας, «Η πολλή τραγωδία έφερε αδιέξοδο», συνέντευξη στη Σούλα Αλεξανδροπούλου, *Ελευθεροτυπία* 12.8.85, στο: Ελένη Φεσσά (επιμ.), *Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Υπουργείο Πολιτισμού 1999, σ. 285. Όλη η συνέντευξη αναδημοσιεύεται στο: Γιώργος Πάτσας, *Ο ήχος του άδειου χώρου. Σκηνογραφίες 1965-2005*. Georges Patsas, *The sound of empty space. Scenographies 1965-2005*, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 28-35.

Εικόνα 27: *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, Επίδαυρος 1997, σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου (Συλλογή Αμφι-Θεάτρου)· Λαλούλας Χρυσικοπούλου: κοστούμι της Ιφιγένειας, σχεδιασμένο για τη Λήδα Τασοπούλου, φωτογραφία Γ. Σκουλά. (Κατάλογος έκθεσης, *Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επίδαυρίων*, ό.π.).



Στο γύρισμα του αιώνα, δύο Ελληνίδες ενδυματολόγοι με καριέρα στην ευρωπαϊκή σκηνή κλήθηκαν να ντύσουν τους τραγικούς ήρωες και τον χορό στην επιδαύρια ορχήστρα. Με απλά φορέματα στα βασικά χρώματα, η Λιλί Κεντάκα ανταποκρίνεται στο σύγχρονο ύφος της πειραματικής πρότασης του Μιχαήλ Μαρμαρινού στην *Ηλέκτρα* (Διπλούς Έρωσ, 1998), ενώ το λευκό πουκάμισο που συνοδεύει το στράπλες κοστούμι της Κλυταιμνήστρας-Ν. Γαληνέα, αποτελεί έμμεσο χαιρετισμό του σκηνοθέτη στον Πέτερ Στάν και στην περίφημη *Ορέστειά* του.⁵⁹ Την εμπειρία της στο ύφασμα και στο μέταλλο και την ευαισθησία στο χρώμα θα αναδείξει η Κεντάκα στις δυο επόμενες συνεργασίες της: στα σύγχρονα κοστούμια της *Ορέστειας* με τις δεσπόζουσες πινελιές κόκκινου, χρυσού και μαύρου, και τις αρχαϊζουσες σφήνες στα κοστούμια των θεών (σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου, Εθνικό Θέατρο, 2002)· ειδικά επεξεργασμένα μετάξια, μέταλλο, χρώματα σε κίτρινο και τυρκουάζ, θα χαρακτηρίσουν τις ανατολίζουσες ενδυμασίες των *Περσών* (σκηνοθεσία Λυδία Κονιόρδου, Εθνικό Θέατρο, 2007).

⁵⁹ Στον *Αγαμέμνονα* του Στάν, η αιματοβαμμένη Κλυταιμνήστρα στο εκκύκλημα, μετά τον φόνο του *Αγαμέμνονα* φορούσε το ρούχο του νεκρού βασιλιά, σε ένα εύστοχο ενδυματολογικό σχόλιο για τη μετάβαση της εξουσίας, ενώ με αντίστοιχο λευκό πουκάμισο εμφανίστηκε στη συνέχεια στις *Χοηφόρες* ο μητροκτόνος Ορέστης (1980).

Εικόνα 28: *Πέρσες*, Επίδαυρος 2006, σκηνοθεσία Λυδίας Κονιόρδου· ο Γιώργος Κρανάς (Δαρείος) και ο Χορός με κοστούμια της Λιλής Κεντάκα (Εθνικό Θέατρο).



Μόλις εμφανίζεται στη σκηνή, το ρούχο γίνεται θεατρικό κοστούμι. Στην περίπτωση των κοστούμιών της σκηνογράφου-ενδυματολόγου Χλόης Ομπολένσκι ο ρόλος διπλασιάζεται: το ρούχο γίνεται κοστούμι που μιμείται το ένδυμα της καθημερινότητας. Στην παράσταση της *Αντιγόνης*, που σκηνοθέτησε ο Λευτέρης Βογιατζής (Φεστιβάλ Επιδαύρου, 2006), η Ομπολένσκι δημιούργησε ένα χώρο με ανεπαίσθητες παρεμβάσεις. Το σκηνικό μιμήθηκε τη φυσική φθορά -ερείπια ενός εγκαταλελειμμένου χορταριασμένου αρχαιολογικού χώρου με στάχνα και πέτρες- αφήνοντας στο έργο της φύσης να ενώνει το μακρινό τότε του αρχαίου θεάτρου με το τώρα. Σ' αυτό το σκηνικό τοπίο, η ομάδα των ανθρώπων που αποτελεί τον χορό της τραγωδίας, με τους ήρωες ανάμεσά τους, παρουσιάζεται με ρούχα δεκαετίας του '60· φορέματα σε απαλούς χρωματισμούς για την Αντιγόνη-Αμαλία Μουτούση και την Ισμήνη-Εύη Σαουλίδου, παντελόνια, πουκάμισα, σακάκια, ενδείξεις στρατιωτικής στολής για την ενδυμασία του Κρέοντα-Βογιατζή. Ρούχα απλά που η άψογη γραμμή και το σοφό παιχνίδι της χρωματικής παλέτας τα διαφοροποιεί από τα ρούχα της καθημερινότητας, προσδίδοντας εικαστικότητα. Σμιλευμένη στις

συνεργασίες της με σκηνοθέτες όπως ο Πήτερ Μπρουκ, αυτή η άποψη της Ομπολένσκια το θεατρικό κοστούμι-ρούχο της ζωής, έχει ήδη αρχίσει να βρίσκει ανταπόκριση σε παραστάσεις κυρίως των νεότερων σκηνοθετών και ενδυματολόγων που παίρνουν το βάπτισμα στο αργολικό θέατρο.

Εικόνα 29: *Αντιγόνη*, Νέα Σκηνή, Επίδαυρος 2006, σκηνοθεσία Βογιατζή· η Αμαλία Μουτούση (Αντιγόνη), ο Λευτέρης Βογιατζής (Κρέων) και ο Χορός με κοστούμια της Χλόης Ομπολένσκι (αρχείο Ελληνικό Φεστιβάλ).



Συνοψίζοντας τούτη την περιδιάβαση στη γραμμένη πάνω στο ύφασμα ιστορία των Επιδαυρίων, θα μπορούσε να καταλήξει κανείς σε μια διατύπωση με πολλές συνδηλώσεις: από τον χιτώνα στο ρούχο της ζωής. Κατ' αναλογίαν προς την κρίση του δράματος⁶⁰ θα μπορούσαμε, πιστεύω, να αναφερθούμε και στην κρίση του θεατρικού κοστούμιού ως προς την προοδευτική απομάκρυνση από την παράδοση του αρχαίου προτύπου. Μετά από σιωπή αιώνων το αρχαίο δράμα εμφανίζεται στις ευρωπαϊκές σκηνές και ντύνεται με νεοκλασικές ενδυμασίες βασισμένες στις αγγειογραφίες και στα αγάλματα, με έμφαση στην αναζήτηση της αρχαιολογικής πιστότητας. Παρατηρώντας την εξέλιξη του κοστούμιού της τραγωδίας στη μακρά διάρκεια, διακρίνουμε τη σταδιακή εγκατάλειψη της ιστορικής ακρίβειας. Η Εύα Πάλμερ Σικελιανού εμπνεόμενη από τη μοντέρνα αρχιτεκτονική εγκαταλείπει ό,τι περιττό και επιτηδευμένο και εισάγει ένα νεορομαντικό, συναισθηματικό στοιχείο στην προσέγγιση του κοστούμιού ανάλογα με τον ρόλο, ενώ συνδέει το αρχαίο ρούχο με την ελληνική λαϊκή παράδοση. Στην ενδυματολογική «σχολή του Εθνικού Θεάτρου» που διαμορφώνει ο Αντώνης Φωκός αξιοποιεί ανάλογα με τα δραματικά

⁶⁰ Βλ. Πρακτικά συμποσίου με αυτό το θέμα: Jean Pierre Sarrazac (επιμ.), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, εκδ. *Études Théâtrales*, τχ. 15-16, Louvain-la-Neuve 1999.

πρόσωπα κλασικίζοντα και νεορομαντικά στοιχεία με τη σφραγίδα της καλαισθησίας του. Ο πρωτοπόρος Γιάννης Τσαρούχης συνδυάζει στις ιστορικές πλέον παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης στοιχεία από αρχαίες παραδόσεις με το μοντέρνο. Οι νεότεροι ενδυματολόγοι, ανάλογα φυσικά με τη σκηνοθετική γραμμή, θα ακολουθήσουν μέσα από πολλαπλές εκφάνσεις μια διαδρομή αυτονόμησης: από κοστούμια που φέρουν διαχρονικά χαρακτηριστικά ως τη σκηνική ανάδειξη του καθημερινού ρούχου. Όπως και στην περίπτωση της δραματουργίας και της σκηνοθεσίας αυτές οι αλληπάλληλες εξακτινώσεις εκφράζουν τον κατακερματισμένο «χωρισμένο»⁶¹ άνθρωπο των καιρών μας.

⁶¹ Jean Pierre Sarrazac, «Κρίση του δράματος», Εισαγωγή στο: J. P. Sarrazac (επιμ.) με τη συνεργασία των C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco & D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval 2005, σ. 8-9.

ΝΙΚΟΣ ΙΩΑΚΕΙΜ

Οιδίπους επί Κολωνώ: Το χρονικό του ναυαγίου μιας συνεργασίας

Περίληψη

Ο Γιάννης Ξενάκης καλείται στις αρχές του 1975 να γράψει τη μουσική για το ανέβασμα του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Δυστυχώς, η πολυαναμενόμενη συνεργασία ναυαγεί μερικούς μήνες μετά, και το ναυάγιο απασχολεί ιδιαίτερος τον Τύπο. Η εργασία, μέσα από την αναδίφηση στο αρχείο του συνθέτη και αξιοποιώντας μαρτυρίες και άλλες πηγές, επιχειρεί να καταγράψει το χρονικό του ναυαγίου αυτού αναζητώντας τις αιτίες που κατέστησαν αυτή τη σύμπραξη τελικώς αδύνατη, και παράλληλα διερευνώντας το όραμα του Ξενάκη για την παράσταση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Oedipus at Colonus: The chronicle of the wreck of a collaboration

A b s t r a c t

Iannis Xenakis is called in the early 1975 to compose the music for the staging of *Oedipus at Colonus* of Sophocles at the ancient theatre of Epidaurus, directed by Alexis Minotis. Unfortunately, the much-awaited collaboration was going to fall through a few months later, and the wreck keeps the press busy quite a bit. The article, through delving into the composer's archives while utilizing testimonies and other sources, attempts to record the chronicle of this wreck, seeking the reasons that finally rendered this collaboration impossible, and at the same time scrutinizing Xenakis's vision with regard to the staging of ancient Greek tragedy.

Λέξεις-κλειδιά: Γιάννης Ξενάκης, Αλέξης Μινωτής, σκηνική ερμηνεία αρχαίας τραγωδίας, ολοκληρωμένο θέαμα

Ο Γιάννης Ξενάκης επισκέπτεται την Ελλάδα για πρώτη φορά ύστερα από εικοσιεπτά χρόνια στις αρχές Νοεμβρίου 1974. Η κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή είχε μόλις ακυρώσει την καταδίκη του που εκκρεμούσε από το 1947 και του είχε επιστραφεί η ελληνική υπηκοότητα. Την ίδια περίοδο ο Αλέξης Μινωτής αναλαμβάνει για δεύτερη φορά τα ηνία του Εθνικού Θεάτρου, μετά την παύση του το 1967. Πολύ γρήγορα, παραγγέλλει στον Ξενάκη να γράψει τη μουσική για το επικείμενο ανέβασμα της τραγωδίας *Οιδίπους επί Κολωνώ* το καλοκαίρι του 1975 στην Επίδαυρο.

Σε συνέντευξη του Ξενάκη με τον Γιώργο Πηλιχό διαβάζουμε πως ο συνθέτης επισκέφθηκε στα τέλη Ιανουαρίου του 1975 το θέατρο της Επιδαύρου μαζί με τον Μινωτή – εξού και η φωτογραφία τους στον χώρο του θεάτρου, τραβηγμένη από τον βοηθό του Μινωτή και υπεύθυνο του γραφείου του σκηνοθέτη Γιώργο Μεσσάλα, η οποία δημοσιεύτηκε στο φύλλο της εφημερίδας.¹

Εικόνα 1, © 1975 Εφημ. *TA NEA*



Στη συνέντευξη αυτή, που τιτλοφορείται εύγλωττα «Βαθεία τομή στο αρχαίο δράμα: επαναστατικός *Οιδίπους* από Μινωτή και Ξενάκη», ο Ξενάκης θέτει τους άξονες των σκέψεων και των προθέσεών του όσον αφορά στην αναγγελθείσα συνεργασία, οι οποίοι, όπως δηλώνει, έβρισκαν τον Μινωτή σύμφωνο: τα χορικά της τραγωδίας θα μελοποιούνταν στα αρχαία Ελληνικά ακολουθώντας την πιθανολογούμενη προφορά του αττικού ε΄ αιώνα, και επιπλέον, δεδομένης της «απουσίας ουσιαστικής δράσης στην τραγωδία αυτή του Σοφοκλή», αλλά και δεδομένου ότι «οι μύθοι οι αρχαίοι δεν έχουν σήμερα τη σημασία που είχαν την εποχή που γεννήθηκε η τραγωδία, [...] η μουσική θά πρεπε νάχη περισσότερο βάρος και να στηριχθή σε τρία σημεία σημαντικά»: τα χορικά θα απαγγέλλονταν τραγουδιστά, θα υπήρχε ζωντανή εκτέλεση μουσικής, καθώς και ηλεκτρομαγνητική μουσική. Γι' αυτήν την τελευταία, θα ήταν απαραίτητη η χρήση ηχείων, μικροφώνων –ώστε να ενισχυθούν ανάλογα οι φωνές των ηθοποιών και τα μουσικά όργανα– και χειριστηρίου (μίκτη). Το Εθνικό Θέατρο θα έπρεπε να αγοράσει τον τεχνολογικό εξοπλισμό για την περίπτωση – και μάλιστα ο συνθέτης τονίζει ότι «η μουσική που κάνω εγώ και το όραμα που έχω [...] δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν χωρίς αυτά τα μηχανήματα [...]».

¹ Όπως πληροφόρησε τον γράφοντα σε ηχογραφημένη συνομιλία τους στις 5.1.2017 ο Γιώργος Μεσσάλας.

Ο Ξενάκης εξηγεί επίσης, στη συνέντευξη, ότι σκοπεύει σε μια «αναδημιουργία του αρχαίου δράματος», σε μια επανεφεύρεση δηλαδή της ερμηνείας του, διότι μια αυθεντική αναστήλωσή του είναι ανέφικτη αφού η γλώσσα «είναι το μόνο πράγμα που έχει μείνει: ούτε το ήθος, ούτε το ύφος ξέρουμε –για το πώς παίζονταν–, ούτε τη μουσική, ούτε τίποτ' άλλο». Η αναδημιουργία είναι μάλιστα απαραίτητη

ώστε να ξεφύγουμε από κάτι δήθεν 'παραδοσιακά' ανεβάσματα, που δεν είναι παραδοσιακά [...] και ανήκουν σε ορισμένες σχολές [...].²

Ας σταθούμε σ' αυτές τις προθέσεις: Η μελοποίηση του λόγου του αρχαίου δράματος στο πρωτότυπο υπήρξε πάγια θέση του Ξενάκη, την οποία είχε ήδη δοκιμάσει για πρώτη φορά το 1962 στο έργο *Πολλά τα δεινά* για παιδική χορωδία και ορχήστρα, πάνω στο β' στάσιμο από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.³ Αν εξαιρέσει κανείς το ανέβασμα των *Ικέτιδων* του Αισχύλου το 1964 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, που αποτέλεσε την αρχή της συνεργασίας του συνθέτη με τον Αλέξη Σολομό και όπου τα χορικά είχαν μελοποιηθεί σε νεοελληνική μετάφραση,⁴ ο Ξενάκης τήρησε την ίδια στάση και στη συνέχεια με την *Ορέστειά* του, έργο που προέκυψε από τη μουσική του για το ανέβασμα της Αισχύλειας τριλογίας στα αγγλικά στο Μίσιγκαν των Η.Π.Α. το καλοκαίρι του 1966, πάλι σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού.⁵ Επρόκειτο να παραμείνει πιστός σ' αυτήν την πρακτική έως το τέλος: την ακολούθησε το 1977 για το ανέβασμα της *Ελένης* του Ευριπίδη στην Επίδαυρο (την τελευταία του συνεργασία με τον Σολομό)⁶ το 1987 στο έργο *Κασσάνδρα* (μελοποίηση της σκηνής της Κασσάνδρας από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου) με αφορμή τη νέα παρουσίαση της *Ορέστειάς* του στη Τζιμπελλίνα της Σικελίας σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου.⁷ το 1992 στο έργο *Θεά*

2 Εφημ. ΤΑ ΝΕΑ, 27.1.1975 – βλ. Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 13-8-1 (το αρχείο βρίσκεται στο Παρίσι, στην οικία της κόρης του, Mákhi Xenakis-Klatzmann).

3 Α' εκτέλεση: 25.10.1962, Στουτγάρδη. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 1968/1969 υπό τη διεύθυνση του Κωνσταντίν Σιμόνοβιτς (Konstantin Simonovic) – επανέκδοση σε δίσκο ακτίνας από την EMI CLASSICS, 2010.

4 Η παράσταση ανέβηκε στις 25.07.1964. Η αυθεντική μουσική της δεν ξαναπαρουσιάστηκε ποτέ· εξ αυτής, ο Ξενάκης ετοίμασε μια ορχηστρική ακολουθία διάρκειας δωδεκάμισι λεπτών που τιτλοφορείται *Οι Ικέτιδες* του Αισχύλου (*Les Suppliantes* d'Aeschyle), και με αυτή τη μορφή εκτελείται έκτοτε. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 2006 υπό τη διεύθυνση του Αρτούρο Ταμάγιο (Arturo Tamayo) – timpani, 2008, δίσκος ακτίνας.

5 Η παράσταση ανέβηκε στις 14.06.1966. Η αυθεντική μουσική της δεν ξαναπαρουσιάστηκε ποτέ· εξ αυτής, ο Ξενάκης ετοίμασε μία ακολουθία για μεικτή χορωδία, παιδική χορωδία και δεκατριμελές σύνολο, και με αυτή τη μορφή εκτελείται έκτοτε (διάρκεια της οριστικής εκδοχής του 1992: περίπου 35 λεπτά). Δισκογραφία: α' ηχογράφηση, 1970, υπό τη διεύθυνση του Μαριούς Κονσταντίν (Marius Constant) – ERATO, 1970, δίσκος βινυλίου (δεν έχει επανεκδοθεί σε δίσκο ακτίνας) β' ηχογράφηση, 1987, υπό τη διεύθυνση του Ντομινίκ Ντεμπάρ (Dominique Debart), στην οποία συμπεριλήφθηκε και το εμβόλιμο έργο *Κασσάνδρα* (MONTAIGNE, 1990/2003, δίσκος ακτίνας). Η οριστική εκδοχή του 1992 που οφείλει να συμπεριλαμβάνει και το έργο *Θεά Αθηνά* μαζί με την *Κασσάνδρα* δεν έχει, έως σήμερα, δισκογραφηθεί.

6 Η παράσταση ανέβηκε στις 16.07.1977 – βλ. ανάρτηση μαγνητοφώνησής της στο youtube (www.youtube.com/watch?v=neF6EfZKBLU). Από τα δύο στάσιμα που μελοποίησε για τις ανάγκες της παράστασης, ο Ξενάκης ετοίμασε το αυτόνομο έργο για γυναικεία χορωδία, *Στην Ελένη* (*À Hélène*), διάρκειας δέκα λεπτών. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 1997 υπό τη διεύθυνση του Γιέσπερ Γκρόουβ Γιέργκενσεν (Jesper Grove Jørgensen) – CHANDOS, 1999, δίσκος ακτίνας.

7 Α' εκτέλεση: 21.08.1987, Τζιμπελλίνα Σικελίας. Διάρκεια: 20 λεπτά. Το έργο αυτό, για βαρύτονο και κρουστά, γράφτηκε για τον Σπύρο Σακκά και τον Σύλβιο Γκουάλντα (Sylvio Gualda): προορίζεται είτε να εκτελείται αυτόνομα είτε να εντάσσεται σε μια παρουσίαση της ακολουθίας *Ορέστεια* του Ξενάκη,

Αθηνάα (μελοποίηση αποσπάσματος των λόγων της Αθηνάα από τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου), πάλι με αφορμή μια συναυλιακή παρουσίαση της *Ορέστειας*,⁸ και το 1993 στη μελοποίηση των χορικών για την αγγλική παράσταση των *Βακχών* στο Λονδίνο από την ομάδα Όπερα Φάκτορυ (Opera Factory), σε σκηνοθεσία Ντέιβιντ Φρήμαν (David Freeman).⁹ Αυτό όμως που θα επιχειρούσε για πρώτη φορά στη συνεργασία με τον Μινωτή το 1975 ήταν να αξιώσει την προφορά των αρχαίων Ελληνικών σύμφωνα με πρόσφατες διαπιστώσεις της έρευνας την εποχή εκείνη –και όχι σύμφωνα με τη νεοελληνική προφορά–, καθώς και να αξιοποιήσει μουσικά την προσωδία του αρχαίου λόγου. Την τακτική αυτή θα την εφάρμοζε απαρέγκλιτα έκτοτε, τόσο στα έργα που μόλις αναφέρθηκαν όσο και στο έργο *Άϊς* (1980).¹⁰ Στο αρχείο του σώζονται διάφορες σημειώσεις που δείχνουν τον προβληματισμό και τις μελέτες του γύρω από το ζήτημα.¹¹

Η άποψη του Ξενάκη ότι η απουσία δράσης στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* επιβάλλει τον κυριαρχικό ρόλο της μουσικής φέρνει στον νου εκείνη την πρώτη του συνεργασία με τον Σολομό για τις *Ικέτιδες* το 1964 (η οποία έγινε δι' αλληλογραφίας, αφού ο συνθέτης δεν μπορούσε να ταξιδέψει στην Ελλάδα, και συνεπώς δεν είδε ποτέ την παράσταση)· σε γράμμα του προς τον σκηνοθέτη στις 3.4.1964, ο Ξενάκης γράφει: «Χωρίς τις δικές σας χορικές αντιλήψεις, οι *Ικέτιδες* είναι αρκετά ισχνές, και οι Βυζαντινοί μάλλον δίκηο είχαν που την παραμέλησαν. Γι' αυτό τελικά η ένταση του Χορού και η μουσική είναι νομίζω ικανές να της δώσουν κάποια σύγχρονη πνοή».¹² Και πάλι, στις 10.4.1964:

Το καινούριο και πλατύ σας πνεύμα μου επιτρέπει την ελπίδα ότι θα ασκήσετε παν ό,τι δυνατόν διά να επικρατήσει η ιεραρχία της μουσικής που, ακολουθώντας το πνεύμα των οδηγιών σας, παρασύρει αρκετά μέρη της τραγωδίας στο ρεύμα της.¹³

Το αίτημά του για χρήση της τεχνολογίας επίσης δεν ξενίζει, αφού και στις *Ικέτιδες* του 1964 είχε συνδυάσει ηχογραφημένη με ζωντανά εκτελούμενη μουσική. Ο πρώτος, μάλιστα, που εισήγαγε «συγκεκριμένη μουσική» (*musique concrète*) σε παράσταση αρχαίου δράματος ήταν ο Γιάννης Χρήστου, για το ανέβασμα του *Προμηθέα Δεσμώτη* το 1963 στην Επίδαυρο – άλλη μια παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία

όπως και έγινε κατά την α' εκτέλεση. Προτεινόμενη δισκογράφηση: *Ορέστεια*, ηχογράφηση του 1987, με τους παραπάνω ερμηνευτές – βλ. υποσημ. 5.

8 Α' εκτέλεση: 2.05.1992, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Διάρκεια: 10 λεπτά. Το έργο αυτό, για βαρύτονο και οργανικό σύνολο, γράφτηκε για τον Σπύρο Σακκά· προορίζεται, όπως και η *Κασσάνδρα*, είτε να εκτελείται αυτόνομα είτε να εντάσσεται σε μια παρουσίαση της ακολουθίας *Ορέστεια* του Ξενάκη, όπως και έγινε κατά την α' εκτέλεση. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 1996 με βαρύτονο τον Φίλιπ Λάρσον (Philip Larson) υπό τη διεύθυνση του Χουάν Πάμπλο Ισκιέρδο (Juan Pablo Izquierdo) – mode, 1997, δίσκος ακτίνας.

9 Α' εκτέλεση: 2.9.1993, Κουήν Ελίζαμπεθ Χωλ (Queen Elizabeth Hall), Λονδίνο. Διάρκεια: 40 λεπτά. Το έργο δεν έχει δισκογραφηθεί.

10 Το έργο αυτό, για βαρύτονο, κρούστη και ορχήστρα, γράφτηκε για τον Σπύρο Σακκά και τον Σύλβιο Γκουάλντα (Sylvio Gualda) πάνω σε Ομηρικά αποσπάσματα και στίχους της Σαπούς. Α' εκτέλεση: 13.02.1981, Μόναχο. Διάρκεια: 17 λεπτά. Προτεινόμενη δισκογράφηση: ηχογράφηση της α' εκτέλεσης υπό τη διεύθυνση του Μισέλ Ταμπαχνίκ (Michel Tabachnik) – επανέκδοση σε δίσκο ακτίνας από την collegno, 2003.

11 Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 13-8-2.

12 Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 11-2.

13 ό.π.

Αλέξη Μινωτή. Με αυτά τα δεδομένα, τείνει να συμπεράνει κανείς ότι ο απαιτούμενος τεχνολογικός εξοπλισμός θα ήταν ήδη διαθέσιμος – παρ' όλα αυτά, το Εθνικό Θέατρο προχώρησε στην αγορά των συγκεκριμένων μηχανημάτων που ζητούσε ο Ξενάκης: Στο αρχείο του σώζεται αλληλογραφία γύρω από το τί ακριβώς αποφασίστηκε να αγοραστεί.¹⁴ Όσον αφορά, τέλος, στην πρόθεση του συνθέτη για μια «αναδημιουργία του αρχαίου δράματος», συνάδει και αυτή με τις απόψεις του όπως είχαν διατυπωθεί ήδη από το 1966 στο άρθρο του «Notice sur l'*Orestie*», το οποίο μετέφρασε ο ίδιος στα Ελληνικά το 1976 ως «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική»:

Τη θέλουμε όμως την αρχαιολογική αναστήλωση; Θα ήταν μάταιο νομίζω, τουλάχιστον σήμερα. Και αν ακόμη πρέπει το αρχαίο δράμα να επιζήσει, αυτό θα το ωφείλει [sic] κυρίως στις καθηλωτικές ιδιότητες των μύθων που περιέχει καθώς και στη [sic] ποιητική του λόγου. Η ποιητική του λόγου είναι η πιο σημαντική παράδοση που μας έχει μείνει. Καμμία όμως μετάφραση δεν αποδίδει, δεν θα αποδώσει ποτέ την έντασή του. [...] Μια από τις βασικές μου ιδέες [στην *Ορέστεια*] ήταν να εμφανίσω χάρις στη μουσική την απaráμιλλη ποιητική της γλώσσας [...] βαπτίζοντάς την όμως στη μουσική του μέλλοντος. [...] Εν ελλείψει [sic] μιας ζωντανής παράδοσης, η διερεύνηση βοηθούμενη απ' όλο το οπλοστάσιο της σύγχρονης σκέψης μπορεί να επιλύσει προβλήματα τέτοιας σοβαρότητας και ταυτόχρονα να δώσει στη [sic] τέχνη το ανώτατο ιδεολογικό βάθος. [...] Κατ' αυτό τον τρόπο, στον παλιό πόθο του ολοκληρωμένου θεάματος θα δοθεί ερμηνεία εγχειρηματική, προσδιορισμένη μέσα σε νέα πλαίσια πιο γενικά, πιο ισχυρά, βαπτισμένα και στο παρελθόν και στο μέλλον.¹⁵

Ακολουθώντας το νήμα της συνεργασίας Ξενάκη-Μινωτή μέσα από το αρχείο του συνθέτη, συναντάμε επιστολή του Μινωτή γραμμένη στις 31.1.1975. Σ' αυτήν, ο σκηνοθέτης –με περισσή ευγένεια και σεβασμό προς το πρόσωπο του Ξενάκη, είν' η αλήθεια– του ανακοινώνει την απόφασή του να μην ειπωθούν η πάροδος και το γ' στάσιμο στα αρχαία Ελληνικά και να μη μελοποιηθούν, καθώς αυτό του φαίνεται ασύμβατο προς το περιεχόμενο και τη ροή της τραγωδίας. Σε δεύτερο γράμμα του στις 24.2.1975 δε, και συνεχίζοντας στον ίδιο αβρό τόνο, του μεταφέρει τη δυσφορία των ηθοποιών για το ότι θα τραγουδήσουν στα αρχαία Ελληνικά. Επίσης, υπογραμμίζει ότι τα διαλογικά μέρη θα ειπωθούν σε μετάφραση –όπως και οι λόγοι του αγγέλου–, επαναλαμβάνει τις απόψεις του για την πάροδο και το γ' στάσιμο και αποφαινεται ότι μόνον το α' στάσιμο, μέρος του β' στασίμου και το δ' στάσιμο μπορούν να μελοποιηθούν στο πρωτότυπο.¹⁶

Σε σύντομο γράμμα του Ξενάκη προς τον Μινωτή στις 26.2.1975 διαβάζουμε πως «σε καμιά δεκαριά μέρες θα στείλω το α' στάσιμο» – κανένα όμως σχόλιο πάνω στις προαναφερθείσες αποφάσεις του Μινωτή. Αντ' αυτού, ο συνθέτης προτείνει, ως φωτιστικά εφέ, τη χρήση ακτίνων λέιζερ στην παράσταση, καθώς και προβολείς για την απομίμηση αστραπών. Επίσης, σε ιδιόχειρο σχέδιο του χώρου της Επιδαύρου που

14 ό.π., OM 13-8-1.

15 Στην ελληνική του μετάφραση, το άρθρο συμπεριλαμβάνεται (αν και ελαφρώς παραλλαγμένο) στο βιβλίο *Ιάννης Ξενάκης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Εκδόσεις Ψυχογιός, σειρά: Επιστήμες του Ανθρώπου – 1, Αθήνα, 2001, σ. 105-111. Εδώ παραθέτουμε απευθείας από το χειρόγραφο του Ξενάκη, φωτοαντίγραφο του οποίου βρίσκεται στο ιδιωτικό αρχείο της βοηθού και φίλης του Sharon Kanach.

16 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-8-1.

φέρει την ημερομηνία «27.2.1975» σημειώνει πως ο Οιδίποδας θα εξαφανίζεται στο τέλος της τραγωδίας «με καπνό και λάμψεις».¹⁷

Έπειτα από αυτήν την εγγραφή, το νήμα της συνεργασίας χάνεται – αλλά βέβαια δεν μπορούμε να αποκλείσουμε συνομιλίες των δύο ανδρών, ιδίως αφού μεσολάβησε νέο ταξίδι του Ξενάκη στην Ελλάδα στα τέλη Μαρτίου του 1975. Το επόμενο γράμμα, πάντως, που σώζεται στο αρχείο του είναι η πολυσέλιδη επιστολή παραίτησής του προς τον Μινωτή, στις 2.4.1975· εκεί, με έκδηλη την απογοήτευσή του, ο συνθέτης παραθέτει λεπτομερώς τα σημεία στα οποία συνάντησε την άρνηση και τον χλευασμό του Μινωτή, «για λόγους οικονομικούς, αισθητικούς, και γενικού ύφους και απόδοσης [sic] του αρχαίου δράματος». Ο Μινωτής είχε αρνηθεί, κατά τα λεγόμενα του συνθέτη, «να ζητήσουμε από νέους ανθρώπους [...] να εισάγουν [sic] νέο αίμα στο αρχαίο δράμα, και σε στενή συνεργασία μαζί τους και μαζί σας να καθορίσουμε μια νέα έκφραση»· να ειπωθούν τα χορικά του Σοφοκλή στην αρχαία γλώσσα «με μια δουλειά συστηματική στην απαγγελία, στον τρόπο ξεστομίσεως, στη μελωδία της φράσης κλπ.»· «τα χορικά να επανδρωθούν με ανθρώπους που [...] θα είχαν επίσης ένα ελάχιστο μουσικό αυτί και φωνή» (στο αρχείο Ξενάκη σώζονται σημειώσεις του ύστερα από ακροάσεις των ηχογραφημένων φωνών των ηθοποιών, όπου δίπλα σε πολλά ονόματα γράφει «φάλτσος» ή «άχαρη φωνή»)· να συμμετάσχει στον Χορό ως σολίστ ο βαρύτονος Σπύρος Σακκάς.¹⁸ να συμμετάσχει ζωντανή ορχήστρα στην παράσταση· να υπάρξει μικροφωνική ενίσχυση των φωνών και των οργάνων· να επενδυθεί μουσικά η εμφάνιση του αγγέλου να χρησιμοποιηθούν ακτίνες λέιζερ, και τέλος, «για λόγους ρυθμικούς και μουσικούς, ο Χορός να χρησιμοποιήσει ραβδιά». Και καταλήγει:

[...] εξ αιτίας της συστηματικής εναντίωσής σας σε κάθε νεωτεριστική, ανακαινιστική κίνηση, τίποτε το σημαντικό, σύγχρονο και άξιο λόγου θα βγαίνει, εφ' όσον κάθε συνεργασία μας κατέληγε σε μονομερή, δική σας αρνητική στάση. Αμάλγαμα λοιπόν των αντιλήψεών σας και των δικών μου εστάθη αδύνατο και φαίνεται να απέχουν τόσο πολύ προς αλλήλες, ώστε θάταν στείρα και ανθυγιεινή μια παραπέρα τέτοια προσπάθεια.¹⁹

Στο ίδιο γράμμα, ο Ξενάκης υπενθυμίζει στον Μινωτή ότι:

[...] τον περασμένο Νοέμβρη μου προτείνατε να κάνω τη μουσική για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, προσθέτοντας ότι ακόμα και τη σκηνοθεσία και τις ενδυμασίες, αν ήθελα, θα μπορούσα ν' αναλάβω, εσείς περιοριζόμενος στο ρόλο του Οιδίποδα. 'Κάντε ό,τι θέλετε·εμείς θα ακολουθήσουμε τη μουσική σας'. Σας είχα απαντήσει ότι δεν μπορούσα ν' αναλάβω τη σκηνοθεσία ούτε τις ενδυμασίες [...].²⁰

Γεγονός, βεβαίως, είναι ότι προτάσεις όπως η χρήση ακτίνων λέιζερ, προβολέων και καπνού στην παράσταση είναι σ κ η ν ο θ ε τ ι κ έ ς ι δ έ ε ς που μάλιστα ομοιάζουν προς όσα ο Ξενάκης είχε ήδη αρχίσει να θέτει σε εφαρμογή στα *Πολύτοπα* του, και θα επαναλάμβανε στο *Πολύτοπο των Μυκηνών* – με τη διαφορά ότι για τον συνθέτη

17 ό.π., OM 13-8-2.

18 Το σχέδιο αυτό του Ξενάκη επιβεβαίωσε και ο ίδιος ο Σακκάς –ο οποίος θα συνεργαζόταν τελικά με τον συνθέτη στο *Πολύτοπο των Μυκηνών* το 1978– σε ηχογραφημένη συνομιλία του με τον γράφοντα στις 10.7.2014.

19 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-9.

20 ό.π.

πήγαζαν αυθόρμητα από την αντίληψή του της τραγωδίας ως ενός ο λ ο κ λ η ρ ω μ έ ν ο υ θ ε ά μ α τ ο ς. Το 1977, με αφορμή το ανέβασμα της *Ελένης* στην Επίδαυρο σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, ο Ξενάκης δήλωνε στο κείμενο του προγράμματος:

Ανάγκη λοιπόν να θεωρήσουμε σαν τριπλή αμαρτία, πολιτιστική, ιστορική, και καλλιτεχνική, την κομματιαστή μεταχείριση της τραγωδίας, έτσι όπως συχνά γίνεται σήμερα [...]. Η τραγωδία είναι ένα σύνολο ενιαίο με μεγάλες απαιτήσεις και πολιτισμού και τέχνης.²¹

Μάλιστα, λίγες ημέρες πριν από την παράσταση, έλεγε, σε συνέντευξή του με τον Βάιο Παγκουρέλη, ότι ο κρυφός πόθος του ήταν να δουλέψει ολοκληρωμένα μια τραγωδία, και σαν μουσική και σαν σκηνοθεσία,

αλλά χρειάζεται πολύς χρόνος και μελέτη για κάτι τέτοιο. Μια τέτοια δουλειά, θα μπορούσε να γίνει από μια ομάδα, που θα ακολουθήσει ένα ορισμένο ύφος στην υποκριτική, τη σκηνοθεσία τη φωνητική ώστε να δημιουργηθούν αυθεντικές παραστάσεις, και ίσως ύστερα από 2 ή 3 γενεές να υπάρξει το βάθρο μιας τέχνης μεγάλης στάθμης.²²

Τον πόθο του αυτόν, τελικά, ο συνθέτης δεν τον πραγματοποίησε ποτέ.

Στο γράμμα του προς τον Μινωτή ο Ξενάκης δείχνει πως, ειδικά μετά από μια πρόταση σαν αυτή του Μινωτή για ανάληψη της σκηνοθεσίας από τον ίδιο, ευελπιστούσε τουλάχιστον σε μια συνεργασία *επί ίσους όρους*, δυναμική, και όχι με περιφρουρημένες αρμοδιότητες για τον καθένα· πόσω μάλλον αφού υποτίθεται πως η μουσική θα είχε δεσπόζοντα ρόλο στην παράσταση. Με την τροπή που είχαν πάρει τώρα τα πράγματα, ο συνθέτης αισθανόταν εξαπατημένος. Ο Ξενάκης αναφέρει επίσης στο γράμμα εκείνο πως επιθυμούσε να ληφθούν υπ' όψιν για την απόδοση του δράματος «πλην του ελληνικού, [...] τα πατροπαράδοτα θέατρα της Κίνας, Ιαπωνίας, Ιάβας κλπ. χωρίς πάλι, φυσικά, τη στείρα μίμησή τους» – άλλη μια ιδέα που εμπίπτει στη *σκηνοθετική γραμμή* μιας παράστασης, και που ο συνθέτης είχε ήδη δοκιμάσει στην *Ορέστεια* το 1966 με τον Σολομό και επρόκειτο να εφαρμόσει και στην *Κασσάνδρα* του το 1987. Στο προαναφερθέν άρθρο του «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική», αναφερόμενος στην ποικιλία τεχνών από την οποία χαρακτηρίζεται το αρχαίο ελληνικό θέατρο, ο Ξενάκης γράφει:

Νομίζω πως μόνο το ιαπωνικό θέατρο σαν το Καμπούκι και το Νώ [sic] ενέχουν τέτοια πλήρη σύνθεση. Μάλιστα υπερέχει του σημερινού αρχαίου θεάτρου διότι η παράδοσή των, αδιάκοπη, ανάγεται στον ιγ' ή ιδ' αιώνα, ενώ το σύγχρονο αρχαίο θέατρο, πλην του κειμένου, έχει παράδοση μόνο πενήντα ή εξήντα ετών [...]. Γι' αυτό νομίζω πως το Ιαπωνικό θέατρο θάπρεπε να γίνη πεδίο μελέτης και περισυλλογής για την πρόοδο της σκηνοθεσίας του σύγχρονου ή του αρχαίου θεάτρου.²³

21 βλ. Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου (www.nt-archive.gr): Παραστάσεις → *Ελένη* (1977) → Οπτικοακουστικό υλικό → Προγράμματα → «Ο Ξενάκης για τη μουσική του» (σ. 37-38).

22 ό.π., Δημοσιεύματα → Εφημ. Το Βήμα, 16.7.1977, «Ας γίνουμε ριψοκίνδουνοι στις ιδέες μας για την τέχνη».

23 ό.π., «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική» (βλ. υποσημ. 15).

Κατά τη συνομιλία του με τον Κρις Μαρκέρ (Chris Marker) το 1988, στην ερώτηση αν βλέπει συγγένεια μεταξύ Ελλάδας και Ιαπωνίας, απαντά:

Υπάρχει μια συγγένεια, όχι όμως εξ αίματος – εκτός και αν ίσως κάποτε, στην απαρχή του είδους. Αλλά η Ιαπωνική μουσική, το θέατρο Νο, ακόμη και το Καμπούκι έχουν ασφαλώς (κατά τη γνώμη μου) μια πολύ στενή συγγένεια με το αρχαίο δράμα. Δεν μπορώ να το αποδείξω, αλλά είμαι βέβαιος πως μπορούμε να βρούμε κάποια σχέση μεταξύ τους.²⁴

Το 1989 δε, στη συνέντευξή του με τους Ζύγκμουντ Κράουζε (Zygmunt Krauze) και Γιούκκα Τιένσουου (Jukka Tiensuu), λέει:

Δεν είμαι Ιάπωνας ούτε Κινέζος, αλλά μου αρέσει πολύ η παράδοσή τους – γιατί; Διότι μοιάζει να συνδέεται με βαθείς τρόπους λειτουργίας του ανθρώπου, του μυαλού του και της σκέψης του που ρίζωσαν χιλιάδες χρόνια πριν. [...] Το παρελθόν βρίσκεται μέσα μας, και δυστυχώς δεν μπορούμε να του ξεφύγουμε· αλλά μπορεί να γίνει πολύ ωφέλιμο μερικές φορές, αν καταφέρεις να το κοιτάξεις με τελείως άλλα μάτια.²⁵

Ως προς το «κοίταγμα με τελείως άλλα μάτια», άλλωστε, είναι εύγλωττος και στο γράμμα του προς τον Μινωτή: «Η δουλειά στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* μ' ενδιέφερε μόνο υπό τον όρο μιας νέας ματιάς, νέας εποπτείας του αρχαίου δράματος σε όλες του τις πτυχές».²⁶

Όσον αφορά, τέλος, στην πρόθεσή του να χρησιμοποιηθούν ραβδιά από τον Χορό, ήταν και αυτή μια δοκιμασμένη ιδέα, καθώς στις *Ικέτιδες* αλλά και στην *Ορέστεια* ο Ξενάκης είχε εφοδιάσει τον Χορό με ηχογόνα αντικείμενα, «για τρεις λόγους τουλάχιστο[ν]»:

α') Κινητότης των ηχητικών πηγών, που προσφέρει νέα διάσταση χώρου στη μουσική

β') Πολλαπλασιασμός αυτών των πηγών που καταλήγει σε είδος ενίσχυσης της μουσικής [...]

γ') Τα μουσικά όργανα, τα νεύματα και οι κινήσεις του σώματος που επακολουθούν γίνονται στοιχεία εμπλουτισμού της ορχηστρικής, μεταβάλλοντάς την σε είδος λειτουργίας μαγικής κατά την οποία τα μουσικά όργανα [...] μετατρέπονται σε σκεύη λατρείας.²⁷

Όταν ο γράφων ανέφερε, κατά τη συνομιλία του με τον Γιώργο Μεσσάλα, την πρόταση εκείνη του Μινωτή για ανάληψη της σκηνοθεσίας από τον Ξενάκη, η αντίδραση του Μεσσάλα ήταν πως δεν θα μπορούσε στα σοβαρά να εννοεί κάτι τέτοιο ο Μινωτής: ίσως ήταν χειρονομία αβροφροσύνης, «σαν δόλωμα – αλλά δεν θα το

24 Chris Marker, *L'Héritage de la Chouette (Η Κληρονομιά της Γλαύκας)*, Attica Art Productions Inc-La S.E.P.T.-Fit Production, 1989, επεισόδιο 12 «Τραγωδία ή η ψευδαίσθηση του θανάτου» («Tragédie ou l'illusion de la Mort»), 4:58 (μετ. του γράφοντα).

25 Andrzej Kostenko, *Sound and Silence*, The Polish Television and Katherine Adamov films, 1989, 20:19 (μετ. του γράφοντα).

26 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-9.

27 ό.π., «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική» (βλ. υποσημ. 15).

δεχόταν αυτό π ο τ έ. Ο Μινωτής θα μπορούσε να δεχτεί να τον σκηνοθετήσει ένας Τζεφφρέλλι (Zeffirelli), ας πούμε – αλλά όχι ο Ξενάκης που, στο κάτω-κάτω, δεν ήταν σκηνοθέτης».²⁸ Ο συνθέτης Θόδωρος Αντωνίου, ο οποίος υπήρξε για πολλά χρόνια συνεργάτης του Μινωτή και τελικά αντικατέστησε τον Ξενάκη στη σύνθεση της μουσικής για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, παρατηρεί σχετικά:

Στο θέατρο πρώτ' απ' όλα πρέπει να μάθεις να συνεργάζεσαι με τον σκηνοθέτη – και ο σκηνοθέτης έχει μια συγκεκριμένη άποψη. Έχω γράψει μουσική για ανέβασμα της *Ορέστειας* έξι φορές, αλλά δεν έχω χρησιμοποιήσει την ίδια μουσική σε κάποια απ' αυτές. Διότι κάθε φορά άλλη είναι η κατεύθυνση του σκηνοθέτη, άλλες οι δυνατότητες του θιάσου, άλλα τα διαθέσιμα χρήματα. Σ' αυτό πρέπει να προσαρμοστείς.²⁹

Το 1989, κατά τη συνομιλία του με τον Μπάλιντ Αντράς Βάργκα (Bálint András Varga), ο Ξενάκης διαπιστώνει:

Έγραψα μουσική για την *Ορέστεια* και τη *Μήδεια* πάνω στις τραγωδίες του Αισχύλου και του Σενέκα, σε μια απόπειρα να αναπλάσω τη μουσική του καιρού τους. [...] Η απόπειρα ήταν αναγκαστικά υποκειμενικής φύσεως, γι' αυτό και δεν θά 'ταν σωστό να επεκταθεί πέραν του χώρου της μουσικής: όταν οι αρχαίες τραγωδίες ανεβάζονται στη σκηνή, πρέπει να δικαιούνται να υπάρξουν χωρίς αυτήν.³⁰

Σε μια τέτοια διαπίστωση πιθανώς τον οδηγεί τότε το καταστάλαγμα του βίου του, μετά από επανειλημμένες προσπάθειες να πραγματοποιήσει τα προσωπικά του οράματα για το ανέβασμα της τραγωδίας με τους εκάστοτε σκηνοθέτες με τους οποίους συνεργάστηκε. Μετά την επιστολή παραίτησής του, δημοσιεύεται στις 8.4.1975 στην εφημερίδα *Καθημερινή* μια συνομιλία του Ξενάκη με τη Μαρία Καραβία. Εκεί, ανακοινώνεται δημόσια η ματαιώση της συνεργασίας του με τον Μινωτή, για την οποία έως τότε κυκλοφορούσαν απλώς φήμες στις εφημερίδες.³¹ Χωρίς να υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες για το τί είχε συμφωνηθεί με τον Μινωτή και τί τελικά δεν έγινε, ο συνθέτης εκθέτει για άλλη μια φορά τις απόψεις του για το πώς πρέπει να προσεγγίζεται η αρχαία τραγωδία, εστιάζοντας σε τρία σημεία: «Οι τραγωδίες πρέπει να λέγονται στα αρχαία Ελληνικά, με την προφορά όσον το δυνατόν κοντύτερα στην αρχαία, του ε' αιώνα, της αττικής διαλέκτου» – ο Ξενάκης σχολιάζει μάλιστα αρνητικά το πόσο λίγο πλησίαζε, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η μετάφραση του Ι. Γρυπάρη το πρωτότυπο κείμενο του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.³² Επίσης, «ο λεκτικός τρόπος της απαγγελίας, της καταλογής, της παρακαταλογής των χορικών πρέπει να είναι έτσι ώστε ο λόγος να μετουσιωθεί σε ένα είδος μουσικής. [...] Διότι ήταν λόγος ιερός και όχι καθομιλούμενος». Και ο συνθέτης τελειώνει λέγοντας:

28 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

29 Ηχογραφημένη συνομιλία με τον γράφοντα στις 19.12.2014.

30 Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber, London, 1996, σ. 191 (μετ. του γράφοντα).

31 Βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 13-10.

32 Σημειώτεον ότι και κατά την πρώτη συνεργασία του με τον Σολομό για τις *Ικέτιδες* το 1964 ήταν επίσης επικριτικός ως προς τη μετάφραση Γρυπάρη που είχε και τότε χρησιμοποιηθεί (βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 11-2). Αυτός ήταν μάλλον και ο λόγος που δεν συμπεριέλαβε, στην ακολουθία που ετοίμασε ύστερα, το τραγούδι των χορικών που είχε μελοποιήσει σ' αυτή τη μετάφραση.

Χρειάζεται ανασχηματισμός της τραγωδίας, και του ήχου της τραγωδίας, μαζί με τα όργανα τα μουσικά, ηλεκτροακουστικές μουσικές και τις τελευταίες δυνατότητες της προβολής του ήχου στο χώρο. [...] Μπορούν να χρησιμοποιηθούν τα πιο προχωρημένα, τα πιο καινούρια οπτικά μέσα. [...] Δηλαδή, να γίνη η παράσταση πραγματικά σε χώρο υπερφυσικό και ανθρώπινο, ταυτόχρονα, όταν χρειαστή· όλη η κλίμακα, απ' την πιο ταπεινή μέχρι την μεγαλύτερη.

Όταν η δημοσιογράφος αναφέρεται στο «πρόβλημα της κατανόησης [από πλευράς] του μεγάλου κοινού» μίας παράστασης ανεβασμένης στα αρχαία Ελληνικά, ο Ξενάκης σχολιάζει:

Η αρχαία τραγωδία, όπως γίνεται στην Επίδαυρο, δηλαδή τρεις-τέσσερις παραστάσεις (κι άλλες δύο-τρεις στο [Ωδείο] Ηρώδη Αττικού), νομίζω ότι είναι θέαμα για τα Ρωμαϊκά τα πλήθη. Δηλαδή, είναι μία κι έξω, και μετά ξεχνιέται εντελώς, ενώ θα πρεπε να είναι η τελευταία συμπύκνωση μίας παιδείας και συζήτησης –και αμφισβήτησης– όλου του αρχαίου πολιτισμού σε πανελλήνια κλίμακα. [...]. Εάν έχη να δώσει κάτι αυτή η περίοδος [η κλασική], πρέπει να γίνη κτήμα του κόσμου· κι όχι να είναι απλώς μία θεατρική παράσταση όπου πάει κανείς όπως πάει στον κινηματογράφο. [...] Επομένως, η μετάφραση σε τέτοια περίπτωση δεν θα έχη καμιά σημασία.³³

Η άποψη αυτή του συνθέτη ουσιαστικά δεν αποτελεί επιμέρους κρίση αισθητικής τάξης, αλλά διαφωνία «επί της αρχής»: Ο Ξενάκης στηλιτεύει τον εφήμερο και επιδερμικό, κατ' αυτόν, κοινωνικό και παιδευτικό ρόλο που παίζει η παράσταση αρχαίου δράματος στην Ελλάδα και επιζητεί ολική αλλαγή πλεύσης. Μετά από αυτή τη συνέντευξη, ξεσπά το «σκάνδαλο»: οι εφημερίδες οργιάζουν.

Εξ αυτών, οι συντηρητικές όπως η *Ακρόπολις* και η *Απογευματινή* αναλαμβάνουν να εκφράσουν τη φωνή παραγόντων του Εθνικού Θεάτρου που έκαναν λόγο για αιφνιδιαστική και δυσεξήγητη συμπεριφορά του συνθέτη, ο οποίος ζημίωσε το δημόσιο με την αγορά μηχανημάτων αξίας 2.000.000 δραχμών χωρίς να έχει εκπληρώσει τις υποχρεώσεις του.

Επίσης, απομονώνοντας τους (οξείς, ομολογουμένως) χαρακτηρισμούς του Ξενάκη για τον παγιωμένο τρόπο ανεβάσματος της τραγωδίας στην Ελλάδα, συμπεραίνουν πως ο συνθέτης «διατυπώνει σκληρότατες κρίσεις για το επίπεδο της προσφοράς του θεάτρου διαγράφοντας, με μια μονοκονδυλιά [...] ό,τι συνθέτει τη νεοελληνική συνεισφορά στον τομέα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος [...]».³⁴

Η *Καθημερινή*, από την άλλη πλευρά, μάλλον παίρνει το μέρος του Ξενάκη, επισημαίνοντας την αντιφατική συμπεριφορά του Εθνικού Θεάτρου: Απ' ό,τι φαίνεται

33 Εφημ. *Η Καθημερινή*, 8.4.1975, «Δεν θα θελα να συνεργήσω σε κάτι μέτριο» (βλ. Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 13-10). Η δημοσιευμένη συνέντευξη εμπλουτίστηκε έπειτα από αντιπαραβολή προς την αυθεντική μαγνητοφώνησή της στις 5.4.1975, την οποία η δημοσιογράφος είχε την καλοσύνη να δωρίσει στον γράφοντα κατά τη συνάντησή τους στις 5.10.2017.

34 Εφημ. *Απογευματινή*, 9.4.1975, «Αιφνιδίασε το Εθνικό η απόφασι του Ξενάκη» (βλ. Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 13-10). Πέραν του σχολίου περί «θεάματος για Ρωμαϊκά πλήθη», μια χαρακτηριστική μεταφορά του Ξενάκη κατά τη διάρκεια της εν λόγω συνέντευξης που προφανώς ενόχλησε έχει ως εξής: «Εγώ δέχτηκα τελικά να μετάσχω, διότι φανταζόμουν ότι θα γινόταν μ' ένα καινούριο εντελώς πνεύμα, αλλά καθ' οδόν ένα σωρό εμπόδια σιγά-σιγά συσσωρεύτηκαν και τελικά ήταν αδύνατο ν' ανοίξη κανείς την πόρτα του μπροστά σε τόσα σκουπίδια».

από τις διαρροές στις εφημερίδες, το Εθνικό σκόπευε κατ' αρχήν να κρατήσει τα προσχήματα γνωστοποιώντας ότι η συνεργασία «αναβάλλεται για τεχνικούς και χρονικούς λόγους» και να αποφύγει τον θόρυβο, αλλά κατελήφθη εξαπίνης από τη συνέντευξη Ξενάκη. Επίσης, υπογραμμίζεται από την εφημερίδα πως ο συνθέτης εργαζόταν χωρίς να έχει υπογράψει κάποιο συμβόλαιο.³⁵

Στις 13.4.2017 δημοσιεύεται στον Τύπο η «απάντηση Μινωτή» εκ μέρους του Εθνικού Θεάτρου, υπό τον τίτλο «Μια απίστευτη περιπέτεια». Εκεί, ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι οι όποιες «σκηνοθετικές προτάσεις» του συνθέτη είχαν γίνει σε πρώιμο στάδιο της επικοινωνίας τους και πως, έπειτα από την επίσκεψή τους στην Επίδαυρο στα τέλη Ιανουαρίου 1975, ουδέποτε επανήλθε σε αυτές.³⁶ Παρατηρεί, επίσης, πως οι αποφάσεις του σχετικά με το τί ακριβώς θα λεγόταν στα αρχαία Ελληνικά και θα μελοποιούνταν από τον Ξενάκη έγιναν σιωπηρά αποδεκτές από τον συνθέτη.³⁷ Δείχνει και αυτός ενοχλημένος από την απορριπτική στάση του Ξενάκη απέναντι στις παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ελλάδα στην επίμαχη συνέντευξη, και αποκαλύπτει το εξής: κατά το ταξίδι του στην Αθήνα στα τέλη Μαρτίου του 1975, ο Ξενάκης αξίωσε να συμπεριληφθεί στο εν αναμονή συμβόλαιό του, μεταξύ άλλων, και ο όρος ότι σε περίπτωση που αυτός διαφωνούσε «ως προς το όλον πνεύμα της αναβίβασεως του έργου», θα είχε το δικαίωμα να αποσύρει τη μουσική του. Το διοικητικό συμβούλιο του Εθνικού απέρριψε τον όρο αυτό, και κατόπιν ακολούθησε η επιστολή παραίτησης του συνθέτη.³⁸

Ο Αλέξης Μινωτής διαχειρίζεται τα στοιχεία που έχει στα χέρια του επιλεκτικά και με υπολογισμένο τρόπο, ώστε να δημιουργήσει την εντύπωση που επιθυμεί – ίσως και προεξοφλώντας ότι ο Ξενάκης δεν θα έδινε συνέχεια στην όλη διένεξη μέσω του Τύπου (όπερ και εγένετο). Από την επιστολή του όμως προκύπτουν διάφορα ζητήματα στα οποία αξίζει να σταθεί κανείς: ο σκηνοθέτης αναφέρει πως μία ακόμα ιδέα του Ξενάκη ήταν να υπερτιλίζονται σε νεοελληνική μετάφραση τα χωρία τα οποία θα λέγονταν στα αρχαία Ελληνικά κατά τη διάρκεια της παράστασης (πρωτοποριακή πρόταση, αν αναλογιστεί κανείς ότι προηγείται χρονικά της εφαρμογής της στον χώρο της όπερας διεθνώς κατά μία δεκαετία περίπου). Επίσης, αποκαλύπτει τον βοηθητικό-μεσολαβητικό ρόλο φίλων του Ξενάκη όπως ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου και ο Στέφανος Βασιλειάδης καθ' όλη τη συνεργασία· ο Γιώργος Μεσσάλας παρατηρεί σχετικά:

Ομολογώ ότι δεν μπορώ να ξεκαθαρίσω ποιο ρόλο ακριβώς έπαιξε [ο Στέφανος Βασιλειάδης] ως ενδιάμεσος: δεν θέλω να κατηγορήσω κανέναν, αλλά δεν ξέρω πώς μετέφερε στον Ξενάκη τα λεγόμενα του Μινωτή· μπορεί να δημιουργούσε παρεξηγήσεις και, αντί να βοηθήσει, να χειροτέρευε τελικά τα πράγματα.³⁹

Όσον αφορά, τέλος, στην αποκάλυψη του Μινωτή της αξίωσης του Ξενάκη να εγκρίνει ο ίδιος την αισθητική γραμμή όλων των παραμέτρων της παράστασης, ίσως ακούγεται αυτή αρχικά υπερβολική ή παράλογη, αλλά είναι σε σύμπνοια με το είδος

35 Εφημ. *Η Καθημερινή*, 10.4.1975, «Το Εθνικό και η παραίτηση Ξενάκη». Συντάκτης: Σούλα Αλεξανδροπούλου (βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 13-10).

36 Ισχυρισμός αναληθής, όπως φαίνεται από σχετικό γράμμα του Ξενάκη στις 26.2.1975 για το οποίο έγινε λόγος προηγουμένως.

37 Ο Μινωτής εδώ αναφέρεται στις αποφάσεις του όπως αυτές διατυπώνονται στο γράμμα του προς τον Ξενάκη στις 24.2.1975, στο οποίο επίσης έγινε αναφορά.

38 Εφημ. *Η Καθημερινή*, 13.4.1975 (βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 13-10).

39 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

της συνεργασίας που προσδοκούσε ο συνθέτης, όπως σχολιάστηκε προηγουμένως, και με τη θεώρησή του της παράστασης ως ενιαίου έργου μίας πνοής: Μια σύμπραξη «επαγγελματικού» χαρακτήρα κατά την οποία τα επί μέρους στοιχεία θα βρίσκονταν κατ' ουσίαν σε διάσταση (πράγμα που συμβαίνει συχνά σε παραστάσεις θεάτρου αλλά και όπερας) δεν θα μπορούσε να τον ικανοποιήσει η θ ι κ ά – τουτ' έστιν, καλλιτεχνικά. Σε εκείνη τη χρονική στιγμή, διέβλεπε πλέον πως η συνεργασία οδηγούνταν σε ρήξη, και θέλησε μ' αυτόν τον όρο τόσο να διαφυλάξει όσο και να διαδηλώσει την καλλιτεχνική του ακεραιότητα.

Ο Ξενάκης έκλεινε το γράμμα του προς τον Μινωτή στις 2.4.1975 επισημαίνοντας ότι πρέπει να έρθουν σε κάποιο συμβιβασμό ώστε να αποζημιωθεί για τον έως τώρα κόπο του, και τόνιζε πως είχε στείλει μέρος της μουσικής χωρίς ακόμη να έχει υπογραφεί συμβόλαιο.⁴⁰

Σε επιστολή-προσύμφωνο του Εθνικού Θεάτρου προς τον Ξενάκη στις 11.2.1975 αναφέρεται ότι ο συνθέτης θα λάμβανε 120.000 δραχμές ως αμοιβή για την εργασία που θα αναλάμβανε⁴¹ – ένα ποσό για το οποίο, όπως σημειώνει ο Γιώργος Μεσσάλας, «δεν είχε διαμαρτυρηθεί ο Μινωτής, παρ' όλο που ήταν πολύ μεγάλο, την εποχή εκείνη». ⁴² Έχει ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς την αξίωση αυτής της αμοιβής που μάλλον ούτε απλή πράξη κυνισμού υπήρξε αλλά βεβαίως ούτε και ψευδαισθήσεις υποδηλώνει. Ο Ξενάκης αντιλαμβανόταν τις διαθέσεις του επίσημου κράτους να καρπωθεί πολιτικά την επικείμενη συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο και προφανώς ήταν αποφασισμένος να την εξαργυρώσει. Μπορεί να εκδήλωνε προσωπική ευγνωμοσύνη προς τον Κωνσταντίνο Καραμανλή για το ότι του επέτρεψε να επιστρέψει στην Ελλάδα έπειτα από εικοσιεπτά χρόνια, αλλά παρέμενε αμφίθυμος ως προς τη σχέση του με τη δεξιά παράταξη που του είχε αποστερήσει για τόσα χρόνια αυτήν την επιστροφή.⁴³ Στο αρχείο του δεν σώζονται άλλα στοιχεία για την εκκρεμούσα πληρωμή του, αλλά συμπεραίνει κανείς ότι τα δύο μέρη θα συμφώνησαν τελικά σε κάποια αποζημίωση.

Στην ίδια επιστολή-προσύμφωνο στις 11.2.1975, όπου γίνεται λόγος και για τη μελλοντική του αμοιβή, επισημαίνεται ότι τα μελοποιημένα χορικά θα έπρεπε να είναι έτοιμα το αργότερο έως τις 31.3.1975, προφανώς ώστε να υπάρξει ο απαιτούμενος χρόνος για να εκγυμναστούν οι ηθοποιοί σ' αυτά.⁴⁴ Αντ' αυτού, σε απάντησή του στις 21.2.1975 ο Ξενάκης δεσμεύεται –πιθανώς εκ παραδρομής– να τα στείλει σταδιακά έως τα τέλη Απριλίου.⁴⁵ Δεδομένου ότι έως τις 2.4.1975 (ημέρα της παραίτησής του) είχε στείλει μόνο το α' στάσιμο, ακόμα και στην περίπτωση που τα υπόλοιπα χορικά θα ήταν έτοιμα έως τα τέλη Απριλίου, θα ήταν ούτως ή άλλως μάλλον ακατόρθωτο για τους ηθοποιούς να προλάβουν να απομνημονεύσουν, μέχρι τις 6.7.1975 οπότε ανέβηκε η παράσταση, τόσο το αρχαίο κείμενο και την ιδιόζουσα προφορά του όσο και την πρωτοφανέρωτη για τις έως τότε εμπειρίες τους μουσική. Ο ίδιος ο Ξενάκης, στη συνέντευξή του στις 8.4.1975, ομολογεί πως «ο χρόνος ήταν πολύ στενός», όμως συμπληρώνει «αλλά κυρίως είναι ζήτημα θέλησης, όρεξης και προσανατολισμού· και αισθητικής και φιλοσοφίας του αρχαίου δράματος».⁴⁶

40 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-9.

41 ό.π., OM 13-8-1.

42 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

43 Βλ. επιστολή του Ξενάκη προς τον Κ. Καραμανλή στις 24.6.1980: Αρχείο Κ.ΣΥ.Μ.Ε. (<http://ksyme.omeka.net>)→Συλλογές→Γράμματα του Ξενάκη στον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου.

44 ό.π., OM 13-8-1.

45 ό.π.

46 ό.π., Εφημ. *Η Καθημερινή*, 8.4.1975.

Έχοντας ομοούσια και αρμονικά συνυπάρξει με τον Αλέξη Σολομό στο παρελθόν στα ανεβάσματα των *Ikétiðon* και της *Ορέστειας*, ο Ξενάκης βρήκε στο πρόσωπο του Μινωτή μια τελείως διαφορετική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία – και πάλι ο λόγος στον Γιώργο Μεσσάλα: «Ο Σολομός ήταν άλλης σκέψης σκηνοθέτης – αλλά δεν ήταν ηθοποιός. Ο Μινωτής έπαιζε ο ίδιος, και ήθελε νά 'ναι ο απόλυτος πρωταγωνιστής, τον ενδιέφερε μόνον ο εαυτός του· γι' αυτό σκηνοθετούσε και τις παραστάσεις του».⁴⁷

Η συνεργασία του Αλέξη Μινωτή με τον Γιάννη Χρήστου για το ανέβασμα του *Προμηθέα Δεσμώτη* το 1963 (όπως προαναφέρθηκε) και του *Αγαμέμνονα* το 1965 αλλά και με τον Θόδωρο Αντωνίου για το ανέβασμα του *Φιλοκτήτη* το 1967 φανερώνει έναν σκηνοθέτη ο οποίος δεν δίσταζε να εμπιστευτεί συνθέτες σύγχρονου ιδιώματος: Οι προτάσεις του Χρήστου συμπεριλάμβαναν ζωντανή εκτέλεση κατεξοχήν ορχηστρικής μουσικής –πολυπλοκότατης, μάλιστα, ατονικής γραφής, που ενσωμάτωνε και αυτοσχεδιασμό, σε τέτοιο βαθμό που είναι απορίας άξιον το πώς αντεπεξέρχονταν στις δυσκολίες αυτές οι Έλληνες μουσικοί εκείνου του καιρού–, καθώς και χρήση μαγνητοταινίας. Επίσης, ο χειρισμός των δύο τραγωδιών από τον συνθέτη προσεγγίζει μορφικά το είδος της όπερας.⁴⁸ Ταυτόχρονα, όμως, οι μουσικές αυτές καινοτομίες δεν έθεταν προφανώς υπό αίρεση τις σκηνοθετικές αντιλήψεις του Μινωτή: το αρχαίο κείμενο εκφερόταν στα νέα ελληνικά (σε μετάφραση Γρυπάρη, ασφαλώς), και η μελοποίηση των χορικών ήταν ηθελημένα απλή.⁴⁹

Ένα ερώτημα που εύλογα προκύπτει είναι: σε ποιο βαθμό είχε γνώση ο Μινωτής της μουσικής και των οραμάτων του Ξενάκη; Ενδιαφερόταν πραγματικά να συνεργαστεί μαζί του ή η ανάθεση ήταν απλώς μια ενέργεια πολιτικής σκοπιμότητας; Στην επιστολή του προς τον Τύπο στις 13.4.1975 σημειώνει πως ήταν παρών στο ανέβασμα της *Μήδειας* του Σενέκα το 1967 στο Παρίσι, σε σκηνοθεσία Χόρχε Λαβελί (Jorge Lavelli) και μουσική Ξενάκη, και πως του είχε αρέσει πολύ.⁵⁰ Το ερώτημα καθίσταται επίμαχο ειδικά αφού, καθώς αποκαλύπτει ο Θόδωρος Αντωνίου, ο Μινωτής είχε εξ αρχής αναθέσει σ' αυτόν να γράψει τη μουσική για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όταν ξαφνικά του ανακοίνωσε την απόφασή του να την αναλάβει τελικά ο Ξενάκης.⁵¹

Η γνώση του Ξενάκη της έως τότε πορείας του ελληνικού θεάτρου ήταν αναγκαστικά περιορισμένη –αφού δεν του επιτρεπόταν να επισκεφθεί την Ελλάδα– και αντλούμενη μοναχά από τις παραστάσεις θιάσων που περιόδευαν στο εξωτερικό. Στην επιστολή-απάντηση του Μινωτή, όμως, αναφέρεται πως ο Ξενάκης είχε παρακολουθήσει την προηγούμενη σκηνοθεσία του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* από τον Μινωτή (του 1958) όπως είχε παρουσιαστεί από το Εθνικό Θέατρο το 1962 στο

47 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

48 Βλ. Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου (www.nt-archiv.gr): Παραστάσεις→*Προμηθεύς δεσμώτης* (1963) και *Ορέστεια: Αγαμέμνων* (1965)→Οπτικοακουστικό υλικό→Δημοσιεύματα-παρτιτούρες. Η μουσική του Γιάννη Χρήστου για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* επανεκτελέστηκε πρόσφατα από τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου· επρόκειτο για μια παραγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο πλαίσιο του Φεστιβάλ «Ημέρες Μουσικού Θεάτρου», σε σκηνοθετική επιμέλεια Ελένης Μποζά: Γιάννης Χρήστου, *Προμηθέας δεσμώτης*, 9 και 11 Ιουλίου 2017, Εναλλακτική Σκηνή Ε.Λ.Σ., Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος.

49 Έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί εδώ πως και ο Χρήστου έπειτα από τον *Αγαμέμνονα* βρήκε τελικά τον ιδανικό του συνοδοιπόρο στο πρόσωπο του Κάρολου Κουν: Η αρμονική τους συνεργασία στους Πέρσες (1965) και τον *Οιδίποδα Τύραννο* (1969) φανερώνει μια πορεία προς μια μορφή ουσιαστικής συνεργασίας της τραγωδίας που αναπάντεχα θυμίζει, από αυτήν την άποψη, τις σκέψεις του Ξενάκη για την «ιεραρχία της μουσικής» (ό.π., γράμμα προς τον Α. Σολομό στις 10.4.1964 – Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 11-2).

50 ό.π., Εφημ. *Η Καθημερινή*, 13.4.1975.

51 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 19.12.2014.

Θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων (Théâtre des Champs-Élysées) του Παρισιού, σε μουσική Μενέλαου Παλλάντιου, από την οποία, όπως του είχε πει, «είχε κρατήσει άριστες εντυπώσεις».⁵² Αντίστοιχα, λοιπόν, διερωτάται κανείς πώς ο Ξενάκης προσέβλεπε σε μία παράσταση «μ' ένα καινούριο εντελώς πνεύμα»⁵³ από τα χέρια του Αλέξη Μινωτή· πιθανώς η έντονη του επιθυμία να εργαστεί έπειτα από τόσα χρόνια στην Ελλάδα να συνέβαλε στο να προχωρήσει σε μια συνεργασία εκ προοιμίου ασύμβατη.

Από το ύφος των γραμμάτων του Μινωτή προς τον Ξενάκη, πάντως, συνάγεται πως ο σκηνοθέτης επιθυμούσε διακαώς να συμπράξει με τον διάσημο συνθέτη – ορμώμενος ίσως από τη συνειδητοποίηση του απόηχου που θα είχε μια τέτοια σύμπραξη αλλά χωρίς και εκείνος να λογαριάσει τις δυσκολίες που θα ανέκυπταν. Ο Γιώργος Μεσσάλας, βοηθός του Αλέξη Μινωτή κατά τα τελευταία δεκαεπτά χρόνια της ζωής του και έχοντας γνωρίσει τα χαρίσματα αλλά και τις αδυναμίες του σκηνοθέτη, σημειώνει:

Ο ίδιος το ήθελε, γιατί ήταν πονηρός· ήξερε ότι θα ήταν ένα γεγονός με μεγάλη ακτινοβολία στο εξωτερικό. Το έργο, με τη μουσική τελικά του Αντωνίου, παίχτηκε παντού έπειτα: στη Ρωσία, στην Κίνα, στην Αμερική – σκέψου να ήταν με τη συνεργασία του Ξενάκη!⁵⁴

Πράγματι, το έργο είχε μεγάλη επιτυχία: επαναλαμβανόταν σταθερά στα Επιδάυρια έως το 1979, και επίσης ανέβηκε ξανά το 1982.⁵⁵ Έχοντας την πολυτέλεια να είναι στη διάθεσή μας βιντεοσκόπηση της επανάληψης της παράστασης το 1976, παρατηρούμε, μεταξύ άλλων, τα εξής:⁵⁶ αφενός, ο Θόδωρος Αντωνίου έγραψε ηλεκτρονική μουσική, λιτή και υποβλητική, ως καθαυτό μ ο υ σ ι κ ή υ π ό κ ρ ο υ σ η – αυτό δηλαδή ακριβώς που δεν ενδιέφερε τον Ξενάκη–, αξιοποιώντας παράλληλα τον πρόσφατα αγορασμένο τεχνολογικό εξοπλισμό· αφετέρου, ο Μινωτής τελικά υιοθέτησε μία εκ των πολλών προτάσεων του Ξενάκη, αυτήν της απουσίας σκηνικών, «όντας η υπάρχουσα λίθινη κατάσταση του θεάτρου στην Επίδαυρο κατά τη γνώμη μου μέσα στο πνεύμα της λιτότητας του δράματος», όπως γράφει ο συνθέτης.⁵⁷ Αξιώσεις του όμως όπως, για παράδειγμα, η χρήση μικροφωνικής ενίσχυσης για τους ηθοποιούς ή ο υπερτιλισμός παρέμειναν καινοτομίες απαράδεκτες για το «ήθος» της Επίδαυρου και κατά τα επόμενα χρόνια.

Ό,τι απέμεινε από τη ματαιωθείσα συνεργασία του Ξενάκη με τον Μινωτή, η μελοποίηση του α' στασίμου της τραγωδίας, μετατράπηκε το 1977 από τον συνθέτη σε αυτόνομο έργο περίπου οκτώμισι λεπτών για ανδρική χορωδία και οργανικό σύνολο που το ονόμασε *Επί Κολωνώ* (*À Colone*).⁵⁸

Το έργο αυτό εισάγει ένα νέο ύφος στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος: Η μελοποίηση έχει έναν σαφώς προσδιορισμένο χαρακτήρα· ακολουθεί μουσικά την προσωδία του κειμένου και τους χρόνους των συλλαβών, ενώ τα αρχαία Ελληνικά προφέρονται «όσον το δυνατόν κοντύτερα στην αρχαία [προφορά], του ε' αιώνα». Εν

52 ό.π., Εφημ. *Η Καθημερινή*, 13.4.1975.

53 Βλ. υποσημ. 34.

54 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

55 Βλ. Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου (www.nt-archive.gr): Παραστάσεις→*Οιδίπους επί Κολωνώ* (1975).

56 Βλ. σχετική ανάρτηση στο youtube (www.youtube.com/watch?v=ckhceVdTmil).

57 ό.π., επιστολή παραίτησης προς τον Μινωτή στις 2.4.1975 (Αρχείο Ξενάκη, OM 13-9).

58 Α' εκτέλεση: 19.11.1977, Μετς Γαλλίας. Το έργο παρουσιάστηκε και στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του Πολυτόπου των Μυκηνών τον Σεπτέμβρη του 1978. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 1997 υπό τη διεύθυνση του Τζαίμς Γουντ (James Wood) – hyperion, 1998, δίσκος ακτίνας.

όλω, δίνει την αίσθηση ενός αυστηρού αυτοπεριορισμού, τόσο όσον αφορά στον ρυθμό όσο και τη μελωδία – αυτού που σήμερα θα αποκαλούσαμε «έντονο στυλιζάρισμα». Ταυτόχρονα, βλέπει κανείς αμέσως τη διάθεση σύζευξης της αυστηρότητας αυτής με τη δημιουργική βούληση του Ξενάκη: Κατ' αρχήν η χορωδία τραγουδά σε διφωνία· παρότι, όπως παραδέχεται ο συνθέτης στον πρόλογο της παρασημαντικής του, δεν σώζονται τεκμήρια για την ύπαρξη πολυφωνίας στην αρχαία Ελλάδα, ο Ξενάκης είναι πεπεισμένος γι' αυτό, και δεν διστάζει να την εφεύρει προβάλλοντας ως επιχειρήματα την ύπαρξη διπλών αυλών στην αρχαιότητα αλλά και την επιβίωση της συνήχησης και του ισοκρατήματος σε όργανα όπως ο άσκαυλος στις μέρες μας.⁵⁹ Επιπλέον, η συνέντευξη αυτού του τραγουδίσματος με μια γραφή για το οργανικό σύνολο που μόνο αρχαία ελληνική δεν θα μπορούσε να 'ναι καταδεικνύει αμέσως τη δ ι τ τ ή καλλιτεχνική στάση του συνθέτη, βαπτισμένη «και στο παρελθόν και στο μέλλον», που πόρρω απέχει από μια αρχαιολογική αναστήλωση την οποία, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, θεωρούσε μάταιη. Η γραφή για τις φωνές είναι τονικά αρκετά δύσκολη (αλλά όχι απροσπέλαστη) αν σκεφτούμε ότι αρχικά προοριζόταν για ηθοποιούς που πιθανώς δεν γνώριζαν καν μουσική ανάγνωση. Το ηχητικό αποτέλεσμα όμως είναι μεγαλοπρεπές, πρωτόφαντο και γοητευτικό· ένα μεμονωμένο δείγμα του τί θα μπορούσε να είχε συντελεστεί σ' εκείνη την παράσταση του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, αν η συνεργασία Ξενάκη-Μινωτή είχε τελικά καρποφορήσει.

Παρά τη σχεδόν συνειρμική ταύτιση του ονόματός του με την ελληνική αρχαιότητα, η μουσική του Γιάννη Ξενάκη για το αρχαίο δράμα είχε έως τώρα, ομολογουμένως, ανισοβαρή απήχηση: Η *Ορέστειά* του αποτελεί διαρκές σημείο αναφοράς, μονοπωλώντας το ενδιαφέρον – τόσο στον χώρο της έρευνας όσο και μέσα από αλλεπάλληλες εκτελέσεις και απόπειρες σκηνικού της ανεβάσματος, αρχής γενομένης το 1967 οπότε πρωτοπαρουσιάστηκε με τη μορφή ακολουθίας.⁶⁰ Αντιθέτως, η υπόλοιπη εργασία του πάνω στο αρχαίο δράμα παρουσιάζεται σπάνια και μετά βίας εκπροσωπείται στον χώρο της δισκογραφίας. Με αυτά τα δεδομένα, η παρούσα μελέτη έρχεται να ρίξει φως σε μία άγνωστη πτυχή των προσπαθειών του Ξενάκη για «αναδημιουργία του αρχαίου δράματος» με την ελπίδα ότι θα αποτελέσει έναυσμα για περαιτέρω εμβάθυνση στη σκέψη και το έργο του Έλληνα συνθέτη.

59 Βλ. Iannis Xenakis, *À Colone*, © 1985 Éditions Salabert (χειρόγραφο παρασημαντική).

60 Α' εκτέλεση της ακολουθίας: 14.11.1967, Sigma Festival 3, Μπορντώ Γαλλίας. Να σημειωθεί πως έχει ήδη παρουσιαστεί τουλάχιστον τέσσερις φορές και στην Ελλάδα : Πολύτοπο Μυκηνών (1978 – συναυλιακή εκδοχή), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (1992 – συναυλιακή εκδοχή), Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου (1995 – σκηνική προσέγγιση), Μουσείο Μπενάκη (2005-σκηνική προσέγγιση).

Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου και τοπική κοινωνία: Ρόλος και σημασία μιας σχέσης

Περίληψη

Όταν το 1881 αρχίζουν οι ανασκαφές στην περιοχή του Ασκληπιείου στο Λυγουριό Αργολίδας, κανείς δεν φαντάζεται τις συνέπειες που θα έχουν στην τοπική κοινωνία. Κι όμως, μια καθαρά αγροτική κοινότητα ανθρώπων, που στη μεγάλη τους πλειοψηφία ζουν σε οικονομικές συνθήκες ένδειας, θα αποτελέσει ξεχωριστό παράδειγμα μιας ιδιαίτερης σχέσης ανάμεσα στην τοπική κοινωνία και τον αρχαιολογικό χώρο. Συμμετέχει εθελοντικά στις ανασκαφές και προσφέρει την περιουσία της για να τις διευκολύνει και να αναδειχτεί ο χώρος που θα αποκτήσει παγκόσμια πολιτισμική ακτινοβολία. Η έναρξη των Επιδαυρίων το 1955, θα επηρεάσει ακόμη βαθύτερα τη σχέση αυτή και θα οδηγήσει σε σημαντικές αλλαγές όχι μόνο στην περιοχή (π.χ. υποδομές), αλλά και στην ίδια την κοινωνία (νοοτροπίες, κουλτούρα, συμπεριφορές, στάσεις ζωής). Η σημερινή προσπάθεια ανανέωσης του Φεστιβάλ με την διοργάνωση εκπαιδευτικών δομών παγκόσμιας αναφοράς, εμπλουτίζει, επίσης, τη σχέση της τοπικής κοινωνίας με τον κόσμο του Θεάτρου και επινοεί νέες πηγές γνώσεων για την ίδια ενισχύοντας τη φήμη της.

Ancien théâtre d'Epidaure et société locale: role et signification d'une relation

Abstract

Lorsqu'en 1881 commencent les fouilles à Asklepieion dans la région de Lygourio en Argolide, personne n'imaginait l'impact que cela aura sur la société locale. Pourtant, une communauté purement agricole, homes et femmes vivant en grande majorité dans des pénibles conditions économiques, se porte déjà en exemple remarquable d'une relation particulière entre la communauté et le site archéologique: participation bénévole aux fouilles et donation des terrains lui appartenant afin de faciliter la découverte qui deviendra un lieu de rayonnement mondial. Le lancement du « Festival d'Epidaure » en 1955, aura une incidence encore plus profonde sur cette relation et conduira à des changements majeurs non seulement la région (p.ex. infrastructures), mais aussi et surtout la société locale (mentalités, culture, comportements, attitudes). La recherche actuelle d'un renouvellement du festival en organisant des structures éducatives de référence mondiale, renouvelle aussi et enrichi la relation de la communauté avec le monde du théâtre, réinvente des sources éducatives pour elle aussi et renforce sa renommée.

Λέξεις κλειδιά : Επίδαυρος, Αρχαίο Θέατρο, εθελοντισμός, κοινότητα.

Μια ιστορία μέσα στην ιστορία

Τον Σεπτέμβριο του 1947, η Ομάδα Αρχαίου Θεάτρου της Σορβόννης φτάνει στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου για μια παράσταση των *Περσών* του Αισχύλου. Ανάμεσα στους ηθοποιούς του ερασιτεχνικού θιάσου βρίσκεται και ο Ζακ Λακαριέρ (Jacques Lacarrière), του οποίου το ημερολόγιο ταξιδιού θα αποτελέσει μια εξαιρετική πηγή πληροφοριών για τη μεταπολεμική Ελλάδα. Ιδιαίτερα στο «Ελληνικό Καλοκαίρι»,¹ περιλαμβάνεται μια από τις σπάνιες καταγραφές της πρώτης μεταπολεμικής παράστασης των *Περσών* και εικόνες μιας τοπικής αγροτικής κοινωνίας² που έμελλε να εξελιχθεί παράλληλα με την αναβίωση του Αρχαίου Θεάτρου της Επιδαύρου. Η μεγάλη αξία της καταγραφής οφείλεται κυρίως στις λεπτομέρειες για τα πρόσωπα, τον καθημερινό βίο, τα πολιτισμικά στοιχεία και τη γενικότερη συγκρότηση του αγροτικού ελληνικού χώρου, που περιλαμβάνονται στο κλασικό πια βιβλίο του. Δεν είναι τυχαίος εξάλλου ο υπότιτλος «Μια καθημερινή Ελλάδα 4000 ετών», που υπογραμμίζει την ιστορική και πολιτισμική συνέχεια στον ελλαδικό γεωγραφικό χώρο, κάτι που ο Γάλλος ελληνιστής προσπάθησε να αναδείξει σε ολόκληρο το έργο του μαζί με άλλους διαπρεπείς ελληνιστές μεταξύ των οποίων, η Ζακλίν ντε Ρομιγί (Jacqueline de Romilly). Ας θυμηθούμε, αφού η εισαγωγή αφορά στο θέμα του Αρχαίου Θεάτρου της Επιδαύρου, πως στην ίδια ακριβώς λογική της ιστορικής και πολιτισμικής συνέχειας πρόσθεσε το δικό του ανεκτίμητο έργο ο Κάρολος Κουν.³

Είναι αδύνατο να κατανοήσουμε την πολύπλευρη σημασία μιας αρχαιολογικής ανακάλυψης χωρίς να εντάξουμε μέσα στο πλαίσιο αυτό της ιστορικής και πολιτισμικής συνέχειας την ένταση των συνεπειών της όχι μόνο στο επιστημονικό πεδίο αλλά και σε εκείνο της καθημερινότητας των τοπικών κοινωνιών, όπως

¹ Jacques Lacarrière, *Το Ελληνικό Καλοκαίρι. Μια καθημερινή Ελλάδα 4000 ετών*, μετ. Ιωάννας Δ. Χατζηνικολή, εκδ. Ι. Χατζηνικολή, Αθήνα, 1980. Η πρώτη έκδοση έγινε το 1975 από τον γαλλικό εκδοτικό οίκο Plon.

² «...από το Ναύπλιο στην Επίδαυρο, το αυτοκίνητό μας ακολουθεί ένα χαοτικό δρόμο, ένα χωματόδρομο όλο λακκούβες απ'τις βροχές(...) Το αυτοκίνητο σταμάτησε στην είσοδο του ιερού. Του κάκου ψάχνω το θέατρο με τα μάτια. Για την ώρα δε βλέπω άλλο από πεύκα. Απ'αυτά τα πεύκα έρχονται φωνές, κραυγές, τραγούδια ανακατεμένα με γκαρίσματα γαϊδάρων και χλιμιντρίσματα μουλαριών. Πλησιάζω στο λόφο που μας κρύβει το θέατρο, δεν πιστεύω τα μάτια μου: χιλιάδες χωριάτες κάθονται κάτω απ'τα δέντρα, μέσα στα μάρμαρα του ναού, πάνω στην πλατεία του Ασκληπιού φερμένοι απ'όλες τις γωνιές της Πελοποννήσου για να δούνε τους *Πέρσες*. Το έργο παίζεται στα γαλλικά και κανείς τους δεν θα πρέπει να καταλαβαίνει τη γλώσσα. Αλλά θα πρέπει να λεχθεί ότι με την εξαίρεση μιας παράστασης που είχε δώσει πριν τον πόλεμο, το 1936, το ίδιο αυτό Αρχαίο Θέατρο της Σορβόννης είναι η πρώτη φορά που λειτουργεί αυτό το θέατρο μετά από είκοσι πέντε αιώνες. Και για όλους, γι'αυτούς, για μας, για τους λίγους Αθηναίους που έκαναν την προσπάθεια να 'ρθουν, είναι ένα σπουδαίο γεγονός. Είναι μεσημέρι. Οι πετσέτες με τα φαγά είναι λίγο-πολύ παντού απλωμένες. Οι μουσικοί πιάνουν τα όργανα και το πανηγύρι αρχίζει. Είναι η πρώτη φορά που ακούω σημερινή ελληνική μουσική, τον ήχο του λαούτου, του αυλού, τις φιοριτούρες της λύρας. Έχω την εντύπωση ότι ξαναζεί μια αρχαία γιορτή...», ό.π., σ. 125-127.

³ «Όσοι αιώνες κι αν έχουν περάσει, όσο κι αν παραδεχτούμε τις αλλοιώσεις που υπέστη η φυλή μας μέσα στο πέρασμα του χρόνου, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε πως ζούμε κάτω από τον ίδιο ουρανό, πως μας φωτίζει ο ίδιος ήλιος, πως μας θρέφει το ίδιο χώμα. (...) Στο Ελληνικό χωριό, στο Ελληνικό νησί και γενικά στην ύπαιθρο όπου δεν έχει ακόμη εισχωρήσει ο μηχανικός πολιτισμός του αιώνα μας και όπου ο άνθρωπος ζει και μοχθεί σε άμεση επαφή με τη φύση, οι ρυθμοί της ζωής, τα σχήματα, ακόμη και οι ήχοι, πρέπει να παρουσιάζουν καταπληκτική ομοιότητα με τους ρυθμούς και τα σχήματα και τους ήχους που αποτύπωσε στην ιστορία η ζωή της Αρχαίας Ελλάδας.» Απόσπασμα από την ομιλία του Καρόλου Κουν στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου στο Ηρώδειο, 4.7.1957, [<http://www.theatro-technis.gr/o-karolos-koun-gia-toarxaio-drama/> (20-5-2015)].

ακριβώς και στο σημαντικό εκείνο επίπεδο της συγκρότησης μιας πολιτισμικής ταυτότητας.

Η αρχαιολογική σκαπάνη αποκάλυψε έναν από τους σημαντικότερους αρχαιολογικούς χώρους του ελληνικού και παγκόσμιου πολιτισμού: το Ασκληπιείο και το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Όταν στις 15 Μαρτίου 1881 ο Παναγής Καββαδίας ξεκινά τις ανασκαφές στην περιοχή έξω από το Λυγουριό,⁴ ακολουθεί με πίστη το όνειρο κάθε επιστήμονα για τη μεγάλη ανακάλυψη της καριέρας του. Παρ'ότι ολοκληρωμένος και έμπειρος επιστήμονας, ίσως να μην είχε φανταστεί τη στιγμή εκείνη το πόσο η ανακάλυψη αυτή, εκτός από το σημαντικό επιστημονικό ενδιαφέρον, θα γινόταν η αφορμή, επίσης, σημαντικών κοινωνικών αλλαγών και διαφοροποιήσεων. Ιδιαίτερα η ανακάλυψη, αποκάλυψη και αποκατάσταση του Αρχαίου Θεάτρου και η συνακόλουθη λειτουργία του από τη δεκαετία του '50 στα πλαίσια της θεσμοθέτησης των «Επιδαυρίων», θα αποτελέσει το πεδίο μιας βαθύτατης ποιοτικής μεταβολής στην καθημερινότητα και τις νοοτροπίες των τοπικών κοινωνιών της περιοχής. Εάν προσθέσουμε στο γεγονός αυτό και τις εργασίες καθαρισμού και αποκατάστασης του «Μικρού Θεάτρου της Επιδαύρου» (Π. Επίδαυρος), θα έχουμε μια συνολική εικόνα της έντασης των πολιτισμικών αλλαγών που θα καθορίσουν τη μελλοντική οργάνωση των τοπικών κοινωνιών και ιδιαίτερα εκείνης του Λυγουριού, που αποτελεί το κέντρο, οικονομικά και δημογραφικά, της περιοχής. Βεβαίως το πρόβλημα της απουσίας κάθε συστηματικής έρευνας για τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνιστώσες στην διαμόρφωση και εξέλιξη των αργολικών τοπικών κοινωνιών, δημιουργεί σημαντικά κενά που δεν μπορούν να καλυφθούν στο πλαίσιο της παρούσης μελέτης. Πρόκειται όμως για μια συμβολή στην έρευνα και ανάλυση των παραπάνω συνιστωσών η οποία προκρίνει την καταγραφή στοιχείων υλικο-τεχνικής, πολιτιστικής και θεατρικής θεματολογίας. Πρόθεση του ερευνητή, που δεν έχει κανέναν απολύτως ιδιαίτερο δεσμό (καταγωγή, συγγένεια, κλπ) με την περιοχή, αλλά την γνωρίζει καταγράφοντας τις ιδιαιτερότητες της συγκρότησης και της εξέλιξής της, είναι η συστηματοποίηση των διαθέσιμων

⁴ Οι εκθέσεις για την πρόοδο των ανασκαφών που συντάσσει ο Π. Καββαδίας ιδιαίτερα της καθοριστικής τριετίας 1881-1883 φυλάσσονται από την Αρχαιολογική Υπηρεσία (Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτισμικής Κληρονομιάς) του Υπουργείου Πολιτισμού. Το συνολικό έργο του περιέχεται σε διάφορες εκδόσεις μέχρι και το 1906, τελευταία έκδοση για τα ευρήματα των ανασκαφών της Επιδαύρου. Παρ'ότι είχε απομακρυνθεί το 1909 από την Αρχαιολογική Εταιρία λόγω του υπέρμετρα αυταρχικού χαρακτήρα του και της πολυετούς σύγκρουσής του με τον Δ/ντή του Νομισματικού Μουσείου Ιω. Σβορώνο, ο Π. Καββαδίας άφησε ένα σπουδαίο ανασκαφικό έργο (ιδιαίτερα στην Ακρόπολη και την Επίδαυρο), ενώ η οργάνωση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου και του Μουσείου της Ακρόπολης, είναι έργο δικό του, ιδιαίτερα από τη θέση του Γενικού Εφόρου των Αρχαιοτήτων που καταλαμβάνει το 1885. Το κτήριο του Εθν. Αρχ. Μουσείου περατώνεται το 1889 δηλαδή 23 χρόνια μετά τη θεμελίωσή του. Για την κατάταξη των γλυπτών, στην ήδη γιγαντωμένη συλλογή αρχαίων ευρημάτων του μουσείου, τοποθετείται υπεύθυνος το 1885 ο Γενικός Έφορος Π. Καββαδίας (Ν. Καλτσάς, *Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, επιμ. Κοινοφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 2007, σ. 19-20). Σχετικά με το Μουσείο της Ακρόπολης, ο Π. Καββαδίας συντελεί στην αναδιαμόρφωση του μικρού υπάρχοντος μουσείου (ολοκληρώθηκε το 1874). Η έκθεση που οργανώνει τελειώνει το 1886, έτος έναρξης του ανασκαφικού έργου στην Ακρόπολη υπό την διεύθυνσή του. Χάρη στις ανασκαφές αυτές και στα εξαιρετικά ευρήματα, δημιουργείται η ανάγκη οικοδόμησης ενός νέου μουσείου που ανακοινώνεται το 1888 (Ισμ. Τριάντη, *Το Μουσείο της Ακροπόλεως*, εκδ. Ολκός, Αθήνα 1998, σ. 16-18). Ο Π. Καββαδίας απεβίωσε στις 20 Ιουλίου 1928.

πληροφοριών ώστε να αναδειχθούν οι κοινοτικές διαφοροποιήσεις και αλλαγές που προκαλούνται από ανακαλύψεις και γεγονότα μεγάλης πολιτισμικής σημασίας.⁵

Έχουμε πράγματι εδώ ένα ιδιαίτερο παράδειγμα τοπικής κοινωνίας η εξέλιξη της οποίας δεν οφείλεται αποκλειστικά σε οικονομικούς παράγοντες, αλλά στην ανακάλυψη ενός αρχαιολογικού χώρου και ιδιαίτερα ενός ξεχωριστού Αρχαίου Θεάτρου. Με αυτό θα ζυμωθεί η συνείδηση μιας καθαρά αγροτικής κοινωνίας και θα δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις βαθύτατων εσωτερικών αλλαγών σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο. Η κοινωνικότητα του θεάτρου θα είναι, όπως τονίζει και ο Β. Πούχνερ,⁶ η βασική πηγή αλλαγών όχι μόνο για τις νοοτροπίες αλλά και για την υλική καθημερινότητα της κοινότητας. Επομένως, έχουν μεγάλη σημασία οι τρόποι με τους οποίους η ίδια η τοπική κοινωνία εκφράζεται για τη σχέση αυτή και δημοσιοποιεί τις απόψεις της (τοπικός τύπος, δημόσιες εκδηλώσεις, κλπ). Αυτός είναι εξάλλου ο κύριος λόγος προσανατολισμού της έρευνας στην διεξοδική καταγραφή κάθε γραπτής ή προφορικής έκφρασης που προέρχεται από την ίδια την κοινότητα. Η τοπική ιδιαιτερότητα όμως συνίσταται και στο γεγονός πως από την πρώτη ημέρα των ανασκαφών της δεκαετίας 1880, η τοπική κοινωνία, μια καθαρά αγροτική κοινωνία, ξεπερνώντας τις οικτρές οικονομικές συνθήκες επιβίωσης, σήκωσε εθελοντικά ολόκληρο το βάρος της διάσωσης και ανάδειξης ενός αρχαιολογικού χώρου και ενός αρχαίου θεάτρου που έμελλε να αποκτήσουν παγκόσμια ακτινοβολία, στο επίκεντρο της οποίας θα βρεθεί ιδιαίτερα η τοπική κοινωνία του Λυγουριού. Η ιστορική εκκίνηση γι' αυτό γίνεται, όπως σημειώνει η Δηώ Καγγελάρη, στις 11 Σεπτεμβρίου 1938 με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο.⁷ Μερικά χρόνια μετά η «σαιζόν Επιδάουρου» θα γίνει πραγματικότητα. Τα Επιδάουρια ξεκινούν το 1955⁸ και μαζί τους ανανεώνεται και παίρνει έναν ξεχωριστό χαρακτήρα η σχέση μεταξύ της τοπικής κοινωνίας και του Αρχαίου Θεάτρου Επιδάουρου. Το Αρχαίο Θέατρο «ξεσηκώνει» και αλλάζει την κοινωνία.⁹

⁵ Η παρούσα έρευνα εγγράφεται σε μια γενικότερη ερευνητική προσπάθεια σχετικά με τη συμβολή του θεάτρου στην εξέλιξη των τοπικών κοινωνιών (σχολικό θέατρο, τοπική θεατρική παραγωγή, ρόλος των πολιτιστικών συλλόγων, κ.ά).

⁶ «Από όλες τις τέχνες, το θέατρο είναι η πιο κοινωνική τέχνη, η πιο άμεση και αποτελεσματική, η πιο προκλητική για τις αντιδράσεις των ανθρώπων, γιατί το υλικό με το οποίο δημιουργεί είναι έμπυχο, και ο άνθρωπος είναι ο πιο πειστικός φορέας νοημάτων», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, εκδ. Παϊρίδης, Αθήνα, 1984, σ.15.

⁷ «Το απόγευμα της Κυριακής, 11 Σεπτεμβρίου 1938, στις “5 και 20’ ακριβώς”, το Εθνικό Θέατρο εγκαινίαζε τη σύγχρονη θεατρική ιστορία του αρχαίου θεάτρου της Επιδάουρου: “Ανέζησε η Σοφοκλείος τραγωδία, ανέζησε η *Ηλέκτρα* εμπρός εις το πολυάριθμον κοινόν που εξεκίνησε οι μόνον από τας Αθήνας δια να παρακολουθήσει την υψηλήν αυτήν μυσταγωγίαν αλλά και από πολλάς, γειτονικάς της Επιδάουρου, γωνιάς της Πελοποννήσου”. Τη διοργάνωση είχε αναλάβει η Περιηγητική Λέσχη με απώτερο στόχο την καθιέρωση σαιζόν Επιδάουρου», *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944*, Διδακτορική Διατριβή, τ.Α΄, Α.Π.Θ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 97.

⁸ Το Φεστιβάλ Επιδάουρου ξεκινά δοκιμαστικά στις 11 Ιουλίου 1954 με το Εθνικό Θέατρο που παρουσίασε τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Η ημερομηνία αυτή αναφέρεται και ως ημερομηνία έναρξης του Φεστιβάλ, αλλά τα επίσημα εγκαίνια γίνονται στις 19 Ιουνίου 1955 με την *Εκάβη* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.

⁹ Θα ήταν εξαιρετικού ενδιαφέροντος μια συγκριτική μελέτη των στοιχείων που διαμορφώνουν τη σχέση αυτή και σε άλλες περιπτώσεις σε παγκόσμιο επίπεδο. Ενδεικτικά αναφέρω το άρθρο του Pierre-Etienne Heymann με τίτλο «Quand le théâtre fait bouger la société», που αναφέρεται στον κοινωνικό ρόλο του θεάτρου στο Μαλί και δημοσιεύτηκε στην *Monde Diplomatique* τον Σεπτέμβριο 1998 (σ.35).

2

Στοιχεία τοπικής ανθρωπογεωγραφίας

Ο σημερινός Δήμος Επιδαύρου αντιστοιχεί μερικώς στα όρια του παλαιού Δήμου Λήσσης όπως τον περιγράφει ο Αντ. Μηλιαράκης στη *Γεωγραφία* του.¹⁰ Η οικονομία του Λυγουριού και των γύρω από αυτό χωριών είναι καθαρά αγροτική¹¹ με σημαντικό βαθμό αυτάρκειας, καθώς οι αποστάσεις, ιδιαίτερα από το Ναύπλιο, είναι μεγάλες. Εκτός από την κτηνοτροφία, η αγροτική παραγωγή σίτου, λαδιού, ρεβιθιών, οίνου και καπνού, απασχολεί το σύνολο του πληθυσμού της περιοχής. Στο επίπεδο των οικονομικών δοσοληψιών, οι παραδοσιακές μορφές δανεισμού και τοκογλυφίας κυριαρχούν. Δεκάδες είναι οι συμβολαιογραφικές πράξεις που έχουν δημοσιευτεί χάρη στην προσπάθεια της τοπικής έρευνας¹² και οι οποίες μας δίνουν μια σαφή εικόνα των οικονομικών συναλλαγών σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής ζωής (αγορές, δάνεια, προίκα, δωρεές, κλπ.). Η αναφορά σχετικής πράξης από την οποία καθορίζεται πως «ο οφειλέτης δεσμεύεται ενυπόγραφα για την παράδοση της σοδειάς έναντι μετρητών που έλαβε ή έναντι οφειλών στο μαγαζί»,¹³ αποτελεί ουσιαστικά τον κανόνα του τοπικού οικονομικού συστήματος συναλλαγών και της απορρέουσας τοκογλυφίας.¹⁴ Ταυτόχρονα όμως, η κοινοτική συνοχή ενδυναμώνεται και από δωρεές (οικοπέδων, εσόδων από χρήση βοσκοτόπων, κλπ.) που κατοχυρώνονται με ιδιωτικά ή ομαδικά συμφωνητικά και συμβολαιογραφικές πράξεις. Με τις δωρεές αυτές πραγματοποιούνται διάφορα έργα, μεταξύ των οποίων και η διαμόρφωση δημόσιων χώρων, σημαντικότεροι από τους οποίους είναι οι πλατείες και οι ναοί. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, χωρίς την έντονα αναπτυγμένη τοπική ταυτότητα και την κοινωνική συνοχή, θα ήταν ίσως πολύ δύσκολη έως αδύνατη η αποκάλυψη του αρχαιολογικού χώρου, που οφείλεται πρωτίστως στις δωρεές σε γη και εθελοντική εργασία των κατοίκων του Λυγουριού.

Σταδιακά επίσης αναπτύσσεται το εμπόριο χάρη κυρίως στη λειτουργία του αρχαιολογικού χώρου και του θεάτρου. Το οδικό δίκτυο που κατασκευάζεται στο τέλος του 19^{ου} αιώνα βοηθά πολλαπλά την ανάπτυξη της περιοχής, αλλά παραμένει για μεγάλο χρονικό διάστημα χωμάτινο. Για πάρα πολλά χρόνια οι δρόμοι του Λυγουριού είναι επίσης χωμάτινοι, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα αφόρητο περιβάλλον σκόνης τους καλοκαιρινούς μήνες και αντίστροφα αδιάβατης λάσπης το

¹⁰ «Ο δήμος Λήσσης είναι Γ'τάξεως· συνέστη τω 1869. Έχει κατοίκους 1.076 και δημότας 971. Σύγκειται δ'εκ τριών χωριών του Λυγουριού, του Αδαμίου και του Κορωνίου. (...) Πρωτεύουσα του δήμου είνε το Λυγουριό, αρχαίον χωρίον, οικούμενον υπό 170 οικογενειών, κείμενον επί υψώματος βορειοανατολικάς της ομώνυμου πεδιάδος· το χωρίον υδρεύεται εκ φρεάτων. Απέχει του Ναυπλίου 5 ώρας», *Γεωγραφία Πολιτική, Νέα και Αρχαία του Νομού Αργολίδος και Κορινθίας*, εκδ. Εστίας, Αθήνα, 1886, σ. 86-89.

¹¹ Στην πληρέστερη τοπική έρευνα που έχει δημοσιευτεί μέχρι σήμερα των Γιάννη Γ. Σαρρή, Νικολάου Ι. Καλαματιανού και Βασιλείου Γ. Μπιμπή, *Λυγουριού Ενορίες 1701-2013*, Λυγουριό, 2014, καταγράφονται αρκετές λεπτομέρειες για την αγροτο-κτηνοτροφική συγκρότηση της τοπικής οικονομίας και τις μεταβολές που γνώρισε σταδιακά, οι οποίες όμως δεν άλλαξαν ριζικά τον οικονομικό καμβά της περιοχής (σ.37-45).

¹² Αναφέρομαι στις δυο βασικές δημοσιευμένες έρευνες τοπικής ιστορίας των Γ. Σαρρή, Ν. Καλαματιανού και Β. Μπιμπή, *Λυγουριού Ενορίες, ό.π.* και Ν. Ι. Καλαματιανός, *Το τεφτέρι του παππού*, Λυγουριό, 2015.

¹³ Ν. Ι. Καλαματιανός, *ό.π.*, σ.98.

¹⁴ Περισσότερο αναλυτική για το σύστημα αυτό είναι η έρευνα των Γ. Σαρρή, Ν. Καλαματιανού και Β. Μπιμπή με την παράθεση πλήθους συμβολαιογραφικών πράξεων και περιπτώσεων τοκογλυφίας, ακόμη και από ιερείς!, *ό.π.*

χειμώνα.¹⁵ Ο κύριος δρόμος που ενώνει το Λυγουριό με το Ναύπλιο κατασκευάζεται χάρη στα σημαντικά αποτελέσματα των ανασκαφών¹⁶ αλλά παραμένει χωματόδρομος, όπως συμπεραίνουμε από τις καταγραφές, μέχρι και την πρώτη μεταπολεμική περίοδο.

Όπως και σε πολλές άλλες αγροτικές κοινωνίες της περιόδου αυτής, η έλλειψη ιατροφαρμακευτικής περίθαλψης και βασικών υποδομών δημόσιας υγιεινής επιτείνει τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο πληθυσμός όπως η φυματίωση, η ελονοσία, η παιδική θνησιμότητα, κ.ά.¹⁷ Δεν είναι τυχαίο πως η εμφάνιση και εγκατάσταση του πρώτου γιατρού στο Λυγουριό αποτελεί την σημαντικότερη αλλαγή που γνωρίζει η τοπική κοινωνία στην καθημερινότητά της. Ο Θεοδόσιος Καλαματιανός είναι ο πρώτος γιατρός που εγκαθίσταται στο Λυγουριό το 1928, ανακουφίζοντας και βοηθώντας τους κατοίκους σε σημαντικά ζητήματα ατομικής και δημόσιας υγιεινής.¹⁸

Τα δημογραφικά αποτυπώματα στην εξέλιξη του Λυγουριού και της ευρύτερης περιοχής είναι επίσης ενδεικτικά των αλλαγών που προκαλούνται με την εμφάνιση του κόσμου του θεάτρου και τις ανάγκες που δημιουργεί. Στο εξαιρετικό ντοκιμαντέρ του αείμνηστου Γιώργου Αντωνίου με τίτλο *Λυγουριό και Αρχαίο Θέατρο*¹⁹ προκύπτει από τις συνεντεύξεις, μεταξύ πολλών άλλων στοιχείων, και η «υποχρέωση» των κατοίκων που άρχιζαν να ενοικιάζουν δωμάτια σε ηθοποιούς, να προσθέτουν στις οικίες τους χώρους υγιεινής (W.C, ντουζιέρες, κλπ.) παντελώς

¹⁵ Ο Στ. Κρασιώτης παραθέτει σε άρθρο του στην εφημερίδα *Εθνος* «Το Φεστιβάλ Επιδαύρου είχε χθες πολύν κόσμο», 12 Ιουλίου 1954), μεταξύ άλλων, και το ζήτημα των χωματόδρομων με αφορμή την πρώτη και ιστορική παράσταση των Επιδαυρίων το 1954: «δεν καταβρέχθησαν επαρκώς οι εσωτερικοί δρόμοι με αποτέλεσμα η σκόνη να είναι πολλές φορές αφόρητη, τα πρόχειρα από πλαίσινα ξύλινα και τοιχώματα πάνινα αποχωρητήρια ήσαν πολύ προχειροφτιαγμένα και οπωσδήποτε ακατάλληλα για κυρίες...»

Το άρθρο περιλαμβάνεται μαζί με άλλα σε επετειακή έκδοση της τοπικής εφημερίδας. *Εδώ Λυγουριό* με τίτλο : «11 Ιουλίου 1954: πριν από σαράντα χρόνια ξεκίνησε ο θεσμός των Επιδαυρίων», Ιούλιος 1994, σ. 4-5.

¹⁶ «Προς ευκολίαν της μεταβάσεως των φιλαρχαίων εις το Ιερόν μετά τας γενομένας ανασκαφάς, και χάριν της συγκοινωνίας του από κέντρου τούτου μεσογειού δήμου, κατεσκευάσθη αμαξιτός οδός από Ναυπλίου μέχρι Ιερού, διερχομένη και δια του Λιγουριού μήκους 24,740 μέτρων· εχαράχθη δε, αλλ' ούπω κατεσκευάσθη και προέκτασις ταύτης μέχρι παλαιάς Επιδαύρου.», ό.π., σ.87.

¹⁷ Στο βιβλίο του για την οικογενειακή γενεαλογία που περιέχει αρκετά στοιχεία για το Λυγουριό του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, ο Νικ. Ι. Καλαματιανός αναφέρει τις καταγραφές που κάνει η ενορία της Αγ. Τριάδας Λυγουριού σχετικά με τις αιτίες θανάτου μέχρι και το 1939. Ως προς τη μεγαλύτερη συχνότητα αναφέρονται η ελονοσία, οι εντερίτιδες/δυσεντερίες, αθρενία, ατροφία, καχεξία, ιδίως για νεογνά και ηλικιωμένους, κ.ά. Σταδιακά άλλοι γιατροί θα εγκατασταθούν στο Λυγουριό και θα συμβάλουν σημαντικά στην βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης και δημόσιας υγιεινής. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στο γιατρό Κωνσταντίνο Δ. Καλαματιανό που εγκαταστάθηκε στο χωριό το 1932, ό.π., σ.156-157.

¹⁸ Ο Γιάννης Καρολόγος αναφέρει σχετικά πως η εμφάνιση του γιατρού έδωσε «ελπίδα και ανακούφιση σε όλους... ένας γιατρός που θα 'δινε καθημερινά τη μάχη για τη γιατρεία, χωρίς ωράριο, χωρίς αργίες, χωρίς ν'απλώνει το χέρι του για αμοιβή, αφού συναντούσε παντού την ανέχεια και τη δυστυχία... στον Τυρό, στα Σαπουνέικα, στα Μέλινα... εκεί και ο Καλαματιανός με το κόκκινο άλογό του. Ένας γιατρός χωρίς σύνορα.». Πρόκειται για άρθρο που δημοσιεύτηκε στην τοπική εφημ. *Εδώ Λυγουριό* τον Σεπτέμβριο 1997 (φ. 93) και περιλαμβάνεται στο βιβλίο του Νικ. Ι. Καλαματιανού, ό.π., σ.159.

¹⁹ Πρόκειται για ένα μοναδικό ντοκιμαντέρ σχετικά με τις εξελίξεις που γνωρίζει η τοπική κοινωνία χάρη στις ανασκαφές και τη θεσμοθέτηση των Επιδαυρίων, στηριζόμενο κυρίως σε συνεντεύξεις κατοίκων που βίωσαν τις εξελίξεις αυτές. Το ντοκιμαντέρ παρουσιάστηκε στο 9^ο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης στις 18 Μαρτίου 2007 και απέσπασε θετικές κριτικές.

άγνωστους γι' αυτούς μέχρι τότε. Από την άποψη αυτή, θα παρατηρηθεί μια ριζική μεταβολή στις συνήθειες από τα μέσα της δεκαετίας του '50 και μετά, που θα την παρακολουθήσουμε στη συνέχεια. Η δημογραφική εξέλιξη αποτελεί, όπως σημείωσα, έναν από τους σημαντικότερους δείκτες των εξελίξεων αυτών. Ενδεικτικά αναφέρω πως από τα στοιχεία του Αντ. Μηλιαράκη το 1886 (1076 κάτοικοι συνολικά στο Δήμο Λήσσης με πρωτεύουσα το Λυγουριό), περνάμε στη μετονομασία του σε Δήμο Ασκληπιείου²⁰ και στην απογραφή του 1896 (1617 κάτοικοι). Στην απογραφή του 1920, 1.991 κάτοικοι απογράφονται στην κοινότητα Λυγουριού και μέσα από αλληπάλληλες διοικητικές αλλαγές στον χάρτη της Τοπικής Αυτοδιοίκησης,²¹ οι απογραφές καταγράφουν την αυξητική δημογραφική τάση στο δήμο και στο Λυγουριό που αποτελεί πάντα την πρωτεύουσά του.²²

Τελειώνοντας τη σύντομη αυτή αναφορά, πρέπει να σημειώσω τη σημασία δυο τεχνικών στοιχείων που συνέβαλαν καθοριστικά στην ανάπτυξη της περιοχής: η κατασκευή/βελτίωση του οδικού δικτύου και η ηλεκτροδότηση. Δυο βασικές υποδομές που ξεκίνησαν να υλοποιούνται χάρη στα σπουδαία ανασκαφικά ευρήματα και τη θεσμοθέτηση των «Επιδaurίων», που θα μετατρέψουν το αγροτικό Λυγουριό και ολόκληρη τη γύρω περιοχή σε πολιτιστικό κέντρο παγκόσμιας ακτινοβολίας. Ήδη από την αρχή της δεκαετίας του 1990 γίνονται αναφορές στις ελλείψεις βασικών υποδομών (δρόμων, χώρων στάθμευσης, ξενοδοχείων, συνεδριακών χώρων, κλπ.).²³ Ανέφερα ήδη πως η κεντρική αρτηρία που συνδέει το Ναύπλιο με το Λυγουριό και τον αρχαιολογικό χώρο χαράχθηκε και κατασκευάστηκε προπολεμικά ώστε να διευκολυνθούν οι ανασκαφικές δραστηριότητες. Σ' αυτό συνέβαλε και η απαίτηση των κατοίκων για την οδική σύνδεση της περιοχής με το Ναύπλιο, που περιλαμβάνεται στη συμβολαιογραφική πράξη της δωρεάς σε γη που πραγματοποιούν.²⁴ Θα επανέλθουμε στη σημασία της σημαντικής αυτής πράξης με την οποία δημιουργούνται και οι πρώτες βασικές υποδομές οδικού δικτύου στην περιοχή. Δεν υπάρχουν ποσοτικά στοιχεία δηλωτικά των μεταφορικών δυνατοτήτων σε συνάρτηση με το οδικό δίκτυο. Καταγράφουμε όμως τις μαρτυρίες των κατοίκων βάσει των οποίων παρατηρείται η σταδιακή μείωση χρήσης ζώων και η απαρχή εκτεταμένης χρήσης της αυτοκίνησης (ιδιαίτερα των «αγροτικών» αυτοκινήτων), μόλις από τη δεκαετία του 1970!²⁵ Καταλυτική πρέπει να θεωρείται για τα έργα αυτά

²⁰ Β.Δ 25^{ης} Αυγούστου 1893/ΦΕΚ 204.

²¹ Οι δυο μεγαλύτερες σημαντικές και πρόσφατες αλλαγές είναι εκείνη του 1997 πιο γνωστή ως μεταρρύθμιση «Ι. Καποδίστριας» με τη διεύρυνση σε νέο δήμο Ασκληπιείου με έδρα το Λυγουριό (Ν. 2539/1997/ΦΕΚ 244/τ.Α'4-12-1997) και η μεταρρύθμιση του 2010 γνωστή ως «Πρόγραμμα Καλλικράτης» με τον οποίο συγχωνεύονται οι πρώην δήμοι Ασκληπιείου και Επιδαύρου στο νέο σχήμα «Δήμος Επιδαύρου» με έδρα το Ασκληπιείο (Λυγουριό – Ν.3852/2010/ΦΕΚ 87/τ.Α'7-6-2010).

²² Μια σύντομη αναφορά στους αριθμούς των απογραφών για το Λυγουριό: 1961:1.621 κάτοικοι, 1991: 2.182 κάτοικοι, 2001: 2.678 κάτοικοι, 2011: 2.504 κάτοικοι. Τα στοιχεία από την έρευνα των Γιάννη Γ. Σαρρή, Νίκου Ι. Καλαματιανού και Βασιλείου Γ. Μπιμπή, *Λυγουριού Ενορίες...*, ό.π., σ. 48-54.

²³ «Στροφή», εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, Σεπτ. 1993, φ.59.

²⁴ «Εδήλωσαν δε οι ανωτέρω συμβαλλόμενοι, ως αντάλλαγμα της προσφοράς των κτημάτων αυτών, εύχονται ίνα το Διοικητικόν Συμβούλιον της ειρημένης εταιρίας ενεργήσει.....προς δε να κατασκευάσει αμαξωτήν οδόν εκ Ναυπλίου εις το Ιερόν Ασκληπιού». Πρόκειται για την σημαντική «Παραίτηση δικαιωμάτων υπέρ της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας» (συμβόλαιο 250/6-8-1879), με την οποία οι κάτοικοι του Λυγουριού παραχωρούν τα κτήματά τους για τις ανασκαφικές ανάγκες. Ολόκληρο το συμβόλαιο παρατίθεται στην έρευνα των Γ. Σαρρή, Ν. Καλαματιανού και Β. Μπιμπή, *Λυγουριού Ενορίες*, ό.π., σ. 138-143.

²⁵ Το πρώτο «αγροτικό» αυτοκίνητο κυκλοφόρησε στο Λυγουριό το 1972. Βεβαίως, υπάρχουν και τα λίγα μέσα μαζικής μεταφοράς (λεωφορεία, κ.ά) ήδη από την προπολεμική περίοδο. Οι πληροφορίες

όπως επίσης και για την ηλεκτροδότηση των οδικών αξόνων, του αρχαιολογικού χώρου/θεάτρου και μετέπειτα του Λυγουριού, η έλευση της Μαρίας Κάλλας στο θέατρο το 1960 και το 1961 (*Νόρμα* του Μπελίνι (Bellini) και *Μήδεια* του Κερουμπίνι (Cherubini) και η τεράστια επιτυχία που είχαν οι παραστάσεις για την εποχή εκείνη, δεδομένων των δυσκολιών μετακίνησης. Ο Γ. Αντωνίου αναφέρει άρθρο της εφημερίδας *Καθημερινή*, στο οποίο περιγράφεται το πρόβλημα της έλλειψης ηλεκτροδότησης.²⁶

Η Αιμ. Αθανασίου σημειώνει πως για τις πρώτες παραστάσεις, προκειμένου να ξεπεραστούν οι τεχνικές δυσκολίες, ιδιαίτερα του φωτισμού, έγινε χρήση γεννήτριας του Ελληνικού Στρατού.²⁷ Θεωρεί δε πως η παρουσία της Μ. Κάλλας στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου θα λειτουργήσει καταλυτικά για την έναρξη μιας σειράς έργων υποδομής²⁸ όπως «την ύδρευση της περιοχής, την ηλεκτροδότηση του αρχαιολογικού χώρου, τη διαμόρφωση και τον ηλεκτροφωτισμό των χώρων στάθμευσης και των οδών προσπέλασης στο θέατρο, τη διαμόρφωση των προσβάσεων και των μονοπατιών, την κατασκευή των δημόσιων δρόμων Ναυπλίου-Επιδαύρου και Λυγουριού-Παλαιάς Επιδαύρου»,²⁹ κ.α. Με την παρέμβαση και την εντολή του τότε Πρωθυπουργού Κων. Καραμανλή γίνονται σε χρόνο ρεκόρ τα έργα ηλεκτροδότησης από τον υποσταθμό της ΔΕΗ στη Δαλαμανάρα και στις 20 Ιουνίου 1961³⁰ ένα μεγάλο έργο ανάπτυξης της περιοχής γίνεται πραγματικότητα και δημιουργεί νέες συνθήκες που θα αλλάξουν ριζικά το αγροτικό τοπίο του Λυγουριού και την πρόσβαση στον αρχαιολογικό χώρο του Ασκληπιείου.

αντλούνται από προσωπικές συνεντεύξεις με κατοίκους του Λυγουριού και τη διασταύρωσή τους με τις μαρτυρίες του ντοκιμαντέρ του Γιώργου Αντωνίου για τη σχέση του Αρχαίου θεάτρου με την τοπική κοινωνία, ό.π. Πληροφορίες επίσης αντλούνται, για τα θέματα αυτά, από το λογοτεχνικό έργο του Γιάννη Ι. Σαρρή με τίτλο *Στ'Ανάπλι και στο Λυγουριό*, εκδ. Η ΘΟΛΟΣ, Λυγουριό, 2007. Είναι πάντως χαρακτηριστικές οι κριτικές που γίνονται αργότερα για την ασφαλοδότηση των δρόμων ιδιαίτερα εκείνων που οδηγούν στο Θέατρο και χαρακτηρίζουν τη λογική των δημόσιων έργων στη χώρα μας. «Επρεπε να φτάσει η μέρα της Συναυλίας Καρέρας-Καμπαγιέ», σημειώνεται σε σχόλιο της τοπικής εφημερίδας, «ο Πρωθυπουργός της χώρας και 18 Ευρωπαίοι Υπουργοί και 40 Δήμαρχοι για να στρωθούν με πίσσα οι δυο ξεχαρβαλωμένοι δρόμοι που διασχίζουν τον αρχαιολογικό χώρο και καταλήγουν στο θέατρο», («Προχειρότητες», *Εδώ Λυγουριό*, Σεπτ. 1993, φ.59).

²⁶ Χρειάζεται να ηλεκτροφωτιστεί ο δρόμος των 27 χιλιομέτρων από Ναυπλίου εις Επίδαυρον, διότι εις τον δρόμον αυτόν, στενόν και με πολλές αποτόμους στροφάς, κινούνται ταυτοχρόνως κατά τας νυκτερινάς ώρας εκατοντάδες τροχοφόρα. Εξάλλου δεν πιστεύουμε ότι η εντύπωση που αποκομίζουν οι ξένοι κατά την διαδρομήν των προς το Ναύπλιον την νύκτα, όταν περνούν ανάμεσα από τόσα χωριά φωτισμένα με λάμπες πετρελαίου ή με λυχνάρια, ημπορεί να είναι κολακευτική δια τον πολιτισμόν των νεωτέρων Ελλήνων.

«Το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου και το Λυγουριό. Μια θεατρική αναδρομή στο πρόσφατο παρελθόν», *Αναγέννηση*, Άργος, 331(1995) 4-5.

²⁷ *Το αρχαιολογικό τοπίο της Επιδαύρου: Φορέας νοήματος και όχημα εκμοντερνισμού*, στο: *Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, (επιμ. Γ. Αίσωπος), εκδ. Δομές, Αθήνα, (2^η αναθεωρημένη έκδοση), 2015, σ. 238-252 (243-44).

²⁸ Η ίδια κατάσταση χαρακτηρίζει και το επίπεδο των επικοινωνιών. Εκτός από το λεγόμενο «κοινωνικό τηλέφωνο» δεν υπήρχε άλλη σύνδεση μέχρι τη δεκαετία του 1960. Είναι χαρακτηριστική η επισήμανση ενός γνωστού στο Λυγουριό εστιάτορα, του Λεωνίδα Λιακόπουλου που ανοίγει το πρώτο εστιατόριο για τις ανάγκες σίτισης των ανθρώπων του θεάτρου : «Το '60 υπήρχε μόνο ένα τηλέφωνο εδώ, του μαγαζιού, το 115, και όταν σχόλαγαν οι ηθοποιοί γινόταν ουρά για να μιλήσουν κι έτσι ακούγαμε όλη τους τη ζωή», δημοσιευμένη συνέντευξη 30-7-2016, [http://www.lifo.gr/articles/travel_articles/109254 (6-8-2016)].

²⁹ ό.π., σ.248.

³⁰ Η εφημ. *Αργοναυπλία* σημειώνει για την ημέρα εκείνη : «... την κεκανονισμένην ώραν ο Πρόεδρος της Κοινότητος επέσεν τον διακόπτην και άπλετον φως εδόθη εις την δημοσίαν οδόν και τα καταστήματα, άτινα είχαν κάμει εγκαταστάσεις και συνδέσεις, και ούτω ικανοποιήθη εις πόθος του Λυγουριού», 22 Ιουνίου 1961, φ. 918.

Παρά τις βελτιώσεις αυτές υπήρχε πάντα η αγωνία μιας αναπάντεχης παρέμβασης κατά τη διάρκεια της παράστασης, όπως εκείνη της «ηχητικής παρενόχλησης από την ύπαρξη πολλών γαϊδουριών στη γύρω περιοχή».³¹ Η ηχητική «παρενόχληση» από το φυσικό περιβάλλον του θεάτρου δεν έμενε απλός φόβος των διοργανωτών, αλλά ενίοτε γινόταν πραγματικότητα παρ'ότι, μερικές φορές, έμοιαζε να αποτελεί μέρος της σκηνοθεσίας. Ο Διονύσιος Ρώμας, σε άρθρο του σχετικά με την παράσταση της 11^{ης} Ιουλίου 1954³² αναφέρεται με γλαφυρότητα στα περιστατικά αυτά.³³

Ταυτόχρονα, η τοπική κοινωνία θα ταυτίζει όλο και περισσότερο την ύπαρξή της με το Αρχαίο Θέατρο.

Τοπική κοινωνία και Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου Η ταύτιση

3

Η γειτνίαση με τον αρχαιολογικό χώρο του Θεάτρου κανένα δικαίωμα δεν παρέχει στους κατοίκους της περιοχής παρά μόνο ένα προνόμιο, ότι κατοικούν στην περιοχή. Προνόμιο το οποίο τους καθιστά οικοδεσπότες – φύλακες της περιοχής, υπόλογους στον υπόλοιπο κόσμο. Φύλακες υλικών πραγμάτων και πνευματικών αξιών, κυρίως όταν πρόκειται για τα Επιδαύρια. Και έχουν αποδείξει οι Λυγουριάτες, στο παρελθόν, ότι προστατεύουν επάξια και τιμούν τα Επιδαύρια και τον Πολιτισμό.

Με τα λόγια αυτά οριοθετείται σε άρθρο της Καρολίνας Αννίνου,³⁴ η συνείδηση της σχέσης που έχει αναπτυχθεί ανάμεσα στην τοπική κοινωνία και τον αρχαιολογικό χώρο του Ασκληπιείου, ιδιαίτερα δε του Αρχαίου Θεάτρου. Ήδη από τις πρώτες ανασκαφικές προσπάθειες οι κάτοικοι, γυναίκες και άντρες, συμμετέχουν εθελοντικά βοηθώντας στην ανάδειξη του αρχαιολογικού χώρου. Δεκάδες εργάστηκαν στις ανασκαφές και έζησαν όλα τα στάδια της αποκάλυψης του αρχαιολογικού χώρου και της αποκατάστασής του. Σταδιακά η τοπική κοινωνία διαμορφώνει συνείδηση της αξίας και του μεγαλείου αυτού του χώρου, που φέρνει στο φως της μέρας η αρχαιολογική σκαπάνη. Είναι η αρχή μιας διαδικασίας ταύτισης

³¹ Αιμ. Αθανασίου, ό.π., σ.249.

³² *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη, με τον Αλέκο Αλεξανδράκη. Θεωρείται η ιδρυτική παράσταση των «Επιδαυρίων», παρ'ότι τα επίσημα εγκαίνια γίνονται ένα χρόνο μετά, το 1955.

³³ Εφημ. *Ελευθερία*, «Αστάθμητοι παράγοντες», 13 Ιουλίου 1954. «Κάθε φορά που ένοιωσα μια άφατη καλλιτεχνική χαρά μέσα στο ελληνικό ύπαιθρο, ο Μεγάλος Σκηνοθέτης την είχε συμπληρώσει με τον τρόπο του. Ποιός ξέχασε ποτέ τους αετούς που πετούσανε πάνω από τον αλυσοδεμένο Προμηθέα στις Δελφικές εορτές του Σικελιανού! Αναρίθμητες οι περιπτώσεις και η χθεσινή παράσταση του *Ιππόλυτου* δεν ξέφυγε από τον κανόνα: το ομαδικό παράπονο του χορού και τον πόνο της παντέρμης ερωτευμένης Φαίδρας, συνώδευε κάπου μακρὰ η μονότονη, τυραννική στην επανάληψή της, φωνή μιας θλιμμένης κουκουβάγιας! Αχ! Αυτοί οι αστάθμητοι παράγοντες!»

Αναφέρεται στο περιοδικό *Θεατρικά*, «Χρονικό των Επιδαυρίων 1954-1975. Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου», Αφιέρωμα, με την γενική εποπτεία του Αλέξη Σολωμού. Αθήνα, 1975 (24).

³⁴ «Το αυτονόητο», εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, Απρίλιος 1997, φ. 90.

με το χώρο και την ιστορία του, η σκέψη πως η τοπική κοινωνία, «οι Λυγουριάτες», έχει έναν ιδιαίτερο ρόλο να διαδραματίσει στο νέο αυτό τοπίο. Η διαδικασία ταύτισης είναι τόσο ισχυρή, ώστε ήδη το 1879, προκειμένου να διευκολυνθεί η έναρξη των ανασκαφών, οι Λυγουριάτες παραχωρούν τα κτήματά τους στην περιοχή με συμβολαιογραφική πράξη! Είναι η πρώτη οικονομικά μεγάλη και συμβολικά ισχυρή συμμετοχή της τοπική κοινωνίας στη διάσωση και ανάδειξη των μνημείων της περιοχής τους. Στις 6 Αυγούστου 1879 οι κάτοικοι του Λυγουριού υπογράφουν την παρακάτω συμβολαιογραφική πράξη συμβολαίου με αριθμό 250.

Παραίτηση δικαιωμάτων υπέρ της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας, κλπ.

Εν Λυγουριώ σήμερον την έκτην Αυγούστου του χιλιοστού οκτακοσιοστού εβδομηκοστού ενάτου έτους και ημέραν δευτέραν μ. μεσημβρίαν, ενώπιον εμού εν τω ενταύθα Δημαρχείω μεταβάντος και ενεργούντος Συμβολαιογραφικήν υπηρεσίαν Συμβολαιογραφούντος Ειρηνοδίκου Επιδαύρου Νικολάου Διονυσιάδου... (ακολουθούν ονόματα μαρτύρων) ...εμφανισθέντες οι ωσαύτως μη εξαιρετέοι και ωσαύτως γνωστοί εις εμέ και τους μάρτυρας... (ακολουθούν ονόματα κατοίκων)... ομολόγησαν εκουσίως και εν γνώσει τάδε: ότι έχοντες εις την απεριόριστον κυριότητα και κατοχή των εις διαφόρους θέσεις, ένθα υπάρχει το ιερόν του Ασκληπιού κατά την περιφέρειαν της κωμοπόλεως Λυγουριού του Δήμου Λήσσης, ως υπάρχει εκεί σε και τα εξής αρχαία, αμφιθέατρον, στάδιον, δεξαμεναί, θεμέλια ναών και λοιπαί αρχαιότητες, διάφορα κτήματα, ελαιόδενδρα και αχλαδιές, συνορευόμενα μεταξύ των και θέλοντες να ευκολίνωσιν την εν Αθήναις Αρχαιολογικήν Εταιρίαν εις τας μελέτας και ερευνας αυτής, χάριν της επιστήμης, παραχωρούν εις το Διοικητικόν Συμβούλιον της εν λόγω αρχαιολογικής εταιρίας, το δικαίωμα όπως ενεργήση, οίας νομίση καλόν να κάμη έρευνας και ανασκαφάς επί των κτημάτων αυτών, κατασκευάσει οδούς δι' αυτών, παραπήγματα, οικήματα, και ό,τι άλλο προς εργασίαν χρήσιμον, παραιτούμενοι παντός δικαιώματος χορηγούμενου αυτοίς κατά τον περί αρχαιοτήτων νόμον επί των ανακαλυφθησομένων αρχαιοτήτων, άτινα παραχωρούντες εις την Αρχαιολογικήν Εταιρίαν, ως και πάσης αποζημιώσεως δια τας τυχόν γενομένας εδαφικάς μεταβολάς επί των κτημάτων ή κατάληψιν δι' ανέγερσιν παραπηγμάτων ή άλλην αιτίαν.(...)³⁵

Η εθελοντική συμμετοχή στις ανασκαφές και η παραχώρηση περιουσίας από τα μέλη μιας αγροτικής κοινότητας σε μια δύσκολη εποχή, αποτελούν μια σημαντική πρώτη ένδειξη της σχέσης που δημιουργεί ο αρχαιολογικός χώρος με την τοπική κοινωνία. Δεν θα είναι εξάλλου η μοναδική φορά μιας τέτοιας παραχώρησης. Παρενθετικά σημειώνω πως έναν σχεδόν αιώνα αργότερα, θα συμβεί το ίδιο με την αποκάλυψη και αποκατάσταση της «Μικρής Επιδαύρου», που ξεκινά με τον εντοπισμό της από την έφορο αρχαιοτήτων Αργολίδας κ. Ευαγγελία Δειλάκη-Πρωτονοταρίου, το 1970, και την αρχή των ανασκαφών στο «χωράφι του μπάρμπα-Χρήστου και της κυρα Ευμορφίας» που παραχώρησαν το χώρο για τις ανασκαφές.³⁶

³⁵ βλ. Γ. Σαρρής, Ν. Καλαματιανός, Β. Μπιμπής, *Λυγουριού Ενορίες...*, ό.π., σ. 139.

Σταδιακά, λοιπόν, η τοπική κοινωνία ταυτίζεται με τον αρχαιολογικό χώρο και η στιγμή των Επιδaurίων μετατρέπεται σε μια από τις σημαντικότερες τοπικές της εορτές, που την παρακολουθεί μέσα στο χρόνο, την προετοιμάζει και τη βιώνει με ένταση και ευλάβεια. Σε ένα δεύτερο επίπεδο διαμορφώνονται ιδιαίτεροι δεσμοί μεταξύ των κατοίκων και των ανθρώπων της Τέχνης. Οι περισσότεροι ηθοποιοί και καλλιτέχνες, οι σκηνοθέτες, όλοι οι άνθρωποι του θεάτρου θα δημιουργήσουν μια ιδιαίτερη σχέση με την τοπική κοινωνία. Η Κατίνα Παξινού θα «διδάξει» μαγειρική τέχνη³⁷ στην ταβέρνα του Λεωνίδα, που οι τοίχοι της με τις εκατοντάδες φωτογραφίες αποτελούν μικρό μουσείο ιστορίας των «Επιδaurίων». Η Άννα Συνοδινού με το «Λυγουριό αγάπη μου»,³⁸ θα καταγράψει όλες εκείνες τις λεπτομέρειες που ένωσαν καλλιτέχνες και ντόπιους δημιουργώντας δεσμούς που ακόμη και σήμερα προσδιορίζουν την τοπική κοινωνία. Ο Τώνης Τσιρμπίνος³⁹ θα θυμηθεί, ανάμεσα σε πολλά άλλα, τις ολάνθιστες γλάστρες με τις οποίες στόλιζαν τα σπίτια τους και τους δρόμους του χωριού τα πρώτα χρόνια των «Επιδaurίων» οι κάτοικοι του Λυγουριού. Ο Στέλιος Βόκοβιτς θα «πολιτογραφηθεί» Λυγουριάτης και θα ζει για μεγάλα χρονικά διαστήματα στο Λυγουριό.⁴⁰ Ο Γιάννης Σαρρής, εκδότης της τοπικής εφημερίδας *Εδώ Λυγουριό*, που αποτελεί μια εξαιρετική πηγή πληροφοριών, κάνοντας μια ιστορική αναδρομή για τα πενήντα χρόνια των «Επιδaurίων»,⁴¹ περιγράφει με μοναδικό τρόπο τη σχέση αυτή και τις επιπτώσεις της στην τοπική κοινωνία:

Οι παραστάσεις έφεραν θιάσους και καλλιτέχνες ιδιαίτερου κύρους και μοναδικού πνευματικού αναστήματος. Αυτοί οι πνευματικοί άνθρωποι μας ημέρωσαν, μας μπόλιασαν την αγάπη για την τέχνη και τον πολιτισμό. Μέσα από τις δικαιολογημένες απαιτήσεις τους και συνήθειές τους, γνωρίσαμε την σωστή καθαριότητα και την υγιεινή. Συμμαζέψαμε τα σπίτια μας, “ασπρίσαμε” τις μάντρες μας, χτίσαμε καινούρια δωμάτια και λουτρά. Αυτοί οι σπουδαίοι καλλιτέχνες μπαινόβγαίνουν στα σπίτια μας

³⁶ Η Άννα Συνοδινού παραθέτει πολλές λεπτομέρειες για το ιστορικό των Επιδaurίων και γενικότερα του Θεάτρου και της σχέσης του με την τοπική κοινωνία σε άρθρο της που δημοσιεύεται στην εφημ. *Το Βήμα* με τίτλο «Το Θέατρο της πόλεως της Επιδaurίου. Ένα αρχαίο Θέατρο ξυπνάει μετά από λήθαργο 2.300 ετών!», 14 Ιουλίου 1999. Μερικές από τις αναφορές της, όπως αυτή για το ζεύγος των χωρικών που παραχώρησαν το οικόπεδο και το σπίτι τους για τις ανασκαφές, είναι συγκινητικές και αναδεικνύουν τη σχέση που δημιουργούσαν οι ντόπιοι με τους καλλιτέχνες: «Η κυρα Ευμορφία – υπέροχη μορφή Ελληνίδας αγρότισσας, μας άφησε χρόνους πριν 2 μήνες σε ηλικία 107 ετών! Είχε ζητήσει να μην κατεδαφιστεί το σπίτι της πριν πεθάνει». Σημειώνω πως το οίκημα δεν έχει κατεδαφιστεί και σήμερα εντάσσεται στο λειτουργικό των θεατρικών παραστάσεων και χρησιμοποιείται για τις ανάγκες τους.

³⁷ Όλγα Σελλά, «Θεσμός δίπλα στην Επιδaurο», εφημ. *Καθημερινή*, 29 Ιουνίου 2013. Για το ίδιο θέμα στο «Μετά την Επιδaurο όλοι στο Λεωνίδα», 30-7-2016, [[http://www.lifo.gr/articles/travel/articles/109254\(4-8-2016\)](http://www.lifo.gr/articles/travel/articles/109254(4-8-2016))].

³⁸ Στο συγκινητικό αυτοβιογραφικό της κείμενο περιγράφει μια ξεχωριστή καθημερινότητα στο Λυγουριό από το ποτιστήρι που χρησιμοποιούσαν αρχικά ως ντουζιέρα, μέχρι τις πιο μοντέρνες ξενοδοχειακές ανέσεις της χρονικής εξέλιξης. «Όταν γύριζα σπίτι, η μάνα μου έλεγε : ‘Παιδάκι μου τι σου κάνουνε εκεί πέρα κι έρχεσαι ξαναγεννημένη;’», εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, «Πρόσωπα & Προσωπεία, Αυτοβιογραφικό Χρονικό. Λυγουριό Αγάπη μου», Ιαν. 1999, φ. 105.

³⁹ ό.π., Ιούλιος 1987, φ.4.

⁴⁰ «Αντίο στο Βόκοβιτς», ό.π., Μάιος 1990, φ. 30.

⁴¹ «1954-2004: πενήντα χρόνια Επιδaurία, Ιούνιος 2004, φ.150. Με την ευκαιρία των 39 χρόνων, ο ίδιος αρθρογράφος αφού παραθέσει τα θετικά από την οργάνωση των Επιδaurίων για το Λυγουριό και την καθημερινότητα των κατοίκων του, σημειώνει : «Τριάντα εννέα καλοκαίρια από τότε και όλα άλλαξαν στο χωριό μας, στο μυαλό μας, στην προοπτική μας», Ιούλιος 1993, φ. 57.

κουβέντιαζαν μαζί μας. Στους ίσκιους της κληματαριάς της αυλής μας, με τον καφέ και το παξιμάδι του πρωϊνού και το γλυκό του κουταλιού νωρίς το γιόμα ανοίξαμε μαζί τους πρωτάκουστες κουβέντες...Ακούσαμε για τέχνη, για τους ήρωες της ανθρώπινης αξίας, τα ιδανικά της ελευθερίας της δημοκρατίας, τη μαγεία των τραγικών και του ποιητικού λόγου. Αποστηθίσαμε ολάκερα χορικά.... Είθε αυτή η ευτυχισμένη συνεύρεση και συνύπαρξη να συνεχιστεί.

Ο Αντ. Καρκαγιάννης σε άρθρο του στην *Καθημερινή*⁴² ενισχύει αυτή την άποψη και προσθέτει νέες λεπτομέρειες για το βίωμα και την ιδιαίτερη σχέση των κατοίκων με το θέατρο και τον αρχαιολογικό χώρο:

Το Λυγουριό και οι Λυγουριώτες θεωρούν το Θέατρο της Επιδαύρου δικό τους, και καλά κάνουν. Έμαθα μάλιστα ότι φέτος οργανώνουν το δικό τους «Φεστιβάλ Επιδαύρου» και ετοιμάζουν δυο δικές τους παραστάσεις μια με τον ...Ζεράρ Ντεπαρντιέ στον «Οιδίποδα Τύραννο» του Ζαν Κοκτό και μια δεύτερη με την Ιζαμπέλα Ροσελίνι (κόρη, νομίζω, της αξέχαστης Ίνγκριντ Μπέρκμαν) στην «Περσεφόνη» του Αντρέ Ζιντ. Στο πενήντάχρονο Φεστιβάλ της Επιδαύρου (απ'όπου πέρασε η μια και μοναδική Μαρία Κάλλας) ποτέ δεν θυμάμαι τέτοια διεθνή μεγαλεία! Θυμάμαι τους κατοίκους του Λυγουριού και της γύρω περιοχής να καταφθάνουν με κάθε μέσο (ακόμη και με γαϊδουράκια), χαρούμενοι και στολισμένοι σαν πανηγυριώτες, για να «δουν θέατρο» στην Επίδαυρο. Ήταν από τις καλύτερες και αγνότερες στιγμές της Επιδαύρου. Γέμιζαν τα επάνω διαζώματα και παρακολουθούσαν την παράσταση με θρησκευτική ευλάβεια.

Ενάμιση αιώνα σχεδόν μετά τις πρώτες ανασκαφές στο Ασκληπιείο, έχει δημιουργηθεί ένας ισχυρός δεσμός ανάμεσα στην τοπική κοινωνία και τον κόσμο του Αρχαίου θεάτρου. Η σχέση αυτή είχε σημαντικές συνέπειες στην τοπική κοινωνία, στην εξέλιξη των νοοτροπιών και στην άνοδο ενός γενικότερου επιπέδου, υλικού και πνευματικού. Δεν ήταν μια σχέση ειδυλλιακή.⁴³ Αντίθετα, η εξέλιξή της μέσα στο

⁴² Αναδημοσίευση του άρθρου στην τοπική εφ. *Εδώ Λυγουριό*, 19 Αυγούστου 2001.

⁴³ Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις μεγάλων προσωπικοτήτων που κατέγραψαν αρνητικές εικόνες, παρ'ότι δεν αφορούσαν ούτε ενοχοποιούσαν πάντα την τοπική κοινωνία. Ξεκινήσαμε την παρουσίαση με το ταξίδι του Ζακ Λακαριέρ, ως μέλος της Ομάδας Αρχαίου Θεάτρου της Σορβόννης (Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne) στην παράσταση της τραγωδίας *Πέρσες* του Αισχύλου που παρουσιάστηκε στην Επίδαυρο το 1947 και την εξαιρετική εικόνα που μας μεταφέρει. Οκτώ χρόνια μετά, το 1955 όταν επανέρχεται με το Πανεπιστήμιο της Σορβόννης για μια νέα παράσταση η εικόνα που μας περιγράφει είναι διαφορετική : το τοπίο έχει μεταμορφωθεί και αντί για τους χωριάτες με τα ζώα και τα φαγητά τους μέσα στα πεύκα, τώρα παρατηρούσε πούλμαν και ξένους τουρίστες. Την ίδια χρονιά, ο Αλέξης Μινωτής, περιγράφοντας την ατμόσφαιρα των παραστάσεων του 1955 σε συνέντευξη που δίνει το 1979 παρουσιάζει μια εικόνα που εκπλήσσει. Χιλιάδες άνθρωποι που έτρωγαν «τα κεφτεδάκια τους κάτω από τα δένδρα ενώ κουβαλούσαν μέσα στο θέατρο κι από ένα τρανζίστορ... Τις Κυριακές μαζί με το ματς κι ενώ εμείς παριστάναμε την Εκάβη και τον Οιδίποδα αυτοί άκουγαν τα γκολ!» (εφημ. *Καθημερινή* 24 Ιουλίου 2005, αναδημοσίευση της συνέντευξης στον Σπ. Παγιατάκη). Θα ήταν δύσκολο πάντως να μην υπάρξει καμία αλλαγή καθώς οι νέες μεταπολεμικές πολιτικές που εφαρμόζονται έχουν ως στόχο τον γρήγορο τουριστικό εκσυγχρονισμό της χώρας. «Ο μαζικός μεταπολεμικός τουρισμός», γράφει ο Γιάννης Αίσωπος, «θα στηριχτεί στο δίπολο “ιστορία-τοπίο”, τον συνδυασμό αρχαιολογικών μνημείων του (κλασικού) παρελθόντος και τοπίων ιδιαίτερου φυσικού κάλλους – ιστορία και τοπίο θα συγκροτήσουν από κοινού το μύθο της σύγχρονης Ελλάδας.... Ο

χρόνο οδήγησε και σε συγκρούσεις, πάντα παροδικές, που εξέφραζαν από τη μια την τάση της τοπικής κοινωνίας να ταυτιστεί όλο και περισσότερο με το καλλιτεχνικό γεγονός και από την άλλη την τάση μιας αυτόνομης λειτουργίας και εξέλιξης του από τους εποπτευόμενους φορείς και τα πρόσωπα. Οι δυο αυτές τάσεις συνυπάρχουν αρμονικά 63 χρόνια μετά την πρώτη παράσταση των «Επιδαυρίων», υπήρξαν όμως και περιπτώσεις έντασης και σύγκρουσης στις οποίες θα αναφερθούμε με συντομία.

Αρχαίο Θέατρο : Κινητοποιώντας την τοπική κοινωνία

4

Υπήρχε πάντα ένα παράλληλο πεδίο ανταγωνισμού μεταξύ της τοπικής κοινωνίας και των φορέων διαχείρισης του Αρχαίου Θεάτρου και του Φεστιβάλ Επιδαύρου. Η πρώτη θεωρώντας πως η φωνή της πρέπει να ακούγεται, αντιδρά κάθε φορά που οι δεύτεροι θέτουν ζητήματα μείωσης των παραστάσεων και αμφισβητούν «άγραφους νόμους και ηθικά δικαιώματα» της τοπικής κοινωνίας που απορρέουν από την υπερεκατονταετή συμμετοχή της στην ανάδειξη και διαφύλαξη των μνημείων και στην, με κάθε τρόπο, διευκόλυνση των «Επιδαυρίων».

Συχνές είναι οι αντιδράσεις στα σχέδια των φορέων για τη μείωση των παραστάσεων καθώς επικαλούνται την προστασία του Αρχαίου Θεάτρου. Είναι, βεβαίως, αρμοδιότητα του ΥΠΠΟ και των συνεργαζόμενων φορέων να λαμβάνουν μέτρα για την προστασία του μνημείου, όμως η μείωση των παραστάσεων κινητοποιεί την τοπική κοινωνία κατά των σχετικών αποφάσεων ή σχεδίων. Η αιτία των κινητοποιήσεων πηγάζει, κατά κύριο λόγο από την ταύτιση της τοπικής κοινωνίας με το καλλιτεχνικό γεγονός των Επιδαυρίων, που θεωρεί πως είναι η μεγαλύτερη και πλουσιότερη πολιτισμικά στιγμή στην ετήσια κοινωνική διαδρομή της. Οι οικονομικές απολαβές που απορρέουν από τα Επιδαύρια, παρ'ότι δεν είναι αμελητέες, δεν είναι εκείνες που την κινητοποιούν. Δεν έχει αμφισβητηθεί ποτέ, για παράδειγμα, η δυνατότητα των ντόπιων και ιδιαίτερα των νέων να εργάζονται σε διάφορες θέσεις κατά την περίοδο του Φεστιβάλ αλλά και την υπόλοιπη περίοδο (π.χ. φύλακες). Επικαλούνται όμως, μεταξύ άλλων, τις προτροπές του ΥΠΠΟ και των ανθρώπων του θεάτρου, για την οργάνωση υποδομών σίτισης σε περιόδους που δεν υπήρχαν, για να απαντήσει στον άδικο στιγματισμό της ως «κοινωνία των ταβερνιάρηδων».⁴⁴ Καλείται, επίσης, να αντιδράσει σε αποκλεισμούς ή σχέδια

τουρισμός γίνεται συνώνυμο του εκμοντερνισμού, τα τοπία τουρισμού είναι τοπία εκμοντερνισμού», *Τοπία τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα στο: Τοπία Τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, (επιμ. Γ. Αίσωπος), ό.π., σ. 106-119 (107).

⁴⁴ Στα Επιδαύρια του 1993 και στην παράσταση της *Λυσιστράτης* με τον Θ. Καρακατσάνη, δημιουργούνται επεισόδια λόγω της κοσμοσυρροής που παρατηρείται. Ο κ. Καρακατσάνης θεωρεί υπεύθυνη για το θόρυβο την τοπική κοινωνία «ένα απέραντο ψητοπωλείο» όπως την αποκαλεί. Οι αντιδράσεις είναι άμεσες. Στην εφημ. *Εδώ Λυγουριό* δημοσιεύεται σχόλιο με τίτλο «... και προς τον κ. Καρακατσάνη», στο οποίο σημειώνονται μεταξύ άλλων: «Ο ίδιος μάλιστα ο αγαπητός πρωταγωνιστής του έργου κ. Καρακατσάνης σε μια κατοπινή συνέντευξή του από ραδιοφώνου λουδορώντας το Λυγουριό, που είναι κατά τη γνώμη του ένα απέραντο ψητοπωλείο αναφέρθηκε και στην ταλαιπωρία που του προξένησαν οι αρχαιοφύλακες. Δηλαδή κύριε Θύμιο μας επειδή είχατε την απαίτηση να... καταβρέχετε όποτε δη ακριβώς δίπλα από την ορχήστρα του Αρχαίου Θεάτρου είναι κακοί οι αρχαιοφύλακες και οι Λυγουριάτες;», (Ιούλιος 1993, φ. 57). Επίσης σε άρθρο με τίτλο «Από τους ταβερνιάρηδες του Λυγουριού», καταγράφονται όλα τα στοιχεία που επικαλείται η τοπική κοινωνία για να αντικρούσει τις κατηγορίες πως δεν συναινεί στην προστασία του μνημείου προκειμένου να έχει οικονομικά κέρδη, (Μάρτιος 1991, φ. 36).

Η ίδια εφημερίδα δεν φοβάται να κατακρίνει την τοπική κοινωνία όταν η συμπεριφορά της δηλώνει απρέπεια προς τον αρχαιολογικό χώρο. Έτσι, κατακρίνει την εικόνα που παρουσιάζεται την πρωτομαγιά 1994 και με τίτλο «Θέατρο-Ψητοπωλείο» γράφει: «...Όταν όμως φιλοξενείται στον

μείωσης των παραστάσεων. «...πιστεύουμε πως και πάλι πρέπει η Λυγουριάτικη κοινωνία να ευαισθητοποιηθεί και να αποδείξει πως και οι νέες απαγορεύσεις είναι ανεδαφικές και δεν αποβλέπουν στην προστασία του μνημείου...», σημειώνει ο συντάκτης της τοπικής *Εδώ Λυγουριό* Γ. Σαρρής, με αφορμή τη μεταφορά των συναυλιών των Μιτσλάβ Ροστροπόβιτς και Παβαρότι στο Ηρώδειο και όχι στην Επίδαυρο, όπως είχε προγραμματιστεί αρχικά, για λόγους προστασίας του μνημείου.⁴⁵ Είναι αδύνατο να αναφερθούμε σε όλα τα περιστατικά. Κάθε φορά πάντως που τίθεται το ζήτημα αυτό γίνονται δημόσιες συνελεύσεις στο Λυγουριό με θέμα την αντίδραση των κατοίκων⁴⁶ και μάλιστα σε ορισμένες με τη συμμετοχή ανθρώπων της Τοπικής Αυτοδιοίκησης και βουλευτών του νομού.⁴⁷ Προφανώς, η τοπική κοινωνία έχει αποκτήσει δυνατότητες παρέμβασης στην διοργάνωση του Φεστιβάλ, οι οποίες, σε ορισμένες περιπτώσεις, ξεπερνούν τον υποστηρικτικό της ρόλο – τον μόνο που μπορεί να της αναγνωριστεί – στην καλλιτεχνική διοργάνωση. Σημειώνω πως, όπως και σε πολλές άλλες περιπτώσεις παντού στη χώρα, οι πολιτικές διευθετήσεις ενισχύουν τον παρεμβατισμό του «λαϊκού παράγοντα» χωρίς να διευκολύνουν μια παράλληλη κατανόηση των θεμάτων που τίθενται και των λύσεων που απαιτούνται.

Τον Φεβρουάριο του 1991 καταγράφεται η μεγαλύτερη σε ένταση σύγκρουση της τοπικής κοινωνίας με το ΥΠΠΟ όταν αποφασίζει να κάνει δεκτή την πρόταση του Κ.Α.Σ. και του Προέδρου του κ. Λαμπρινουδάκη να πραγματοποιούνται οι παραστάσεις ανά δεκαπενθήμερο ώστε να προστατευτεί το μνημείο. Στις 22 Φεβρουαρίου πραγματοποιείται συνέλευση των κατοίκων και στις 23 Φεβρουαρίου αποκλείεται από τους κατοίκους η πρόσβαση στο Θέατρο στη θέση Στενό, με κατάληψη του δρόμου για οκτώ ημέρες. Στις 2 Μαρτίου τελειώνει συμβιβαστικά η διαμάχη και η τοπική κοινωνία πετυχαίνει τη μερική αναθεώρηση των περικοπών των παραστάσεων.

Η δεύτερη σε ένταση σύγκρουση αφορά στο «προνόμιο» των κατοίκων του Λυγουριού να παρακολουθούν δωρεάν τις παραστάσεις. Κάθε φορά τυπώνεται αριθμός προσκλήσεων (εισιτήρια ελευθέρως εισόδου) για το λόγο αυτό. Υπάρχουν φορές που το «προνόμιο» αυτό αμφισβητείται με αποτέλεσμα να δημιουργεί και πάλι τριβές με την τοπική κοινωνία, η οποία το θεωρεί ως την ελάχιστη επιβράβευση των παραχωρήσεων και της συμμετοχής της στην ανάδειξη και προστασία συνολικά του αρχαιολογικού χώρου.⁴⁸ Και ενώ το ζήτημα διευθετείται κάθε φορά χωρίς απρόοπτα,

περιβάλλοντα αρχαιολογικό χώρο του θεάτρου εορτάζοντας την “εργατική” πρωτομαγιά έχει υποχρέωση και το χώρο να σεβαστεί και να μην υπερβάλλει. Αντικρύσαμε υπαίθριες ψησταριές και “τρακάδες” ολόκληρες καυσόξυλων να καίγονται μέσα στις πλατείες του θεάτρου χωρίς κανένας να ντρέπεται και να ενοχλείται... Είδαμε ανυποψίαστους τουρίστες να μένουν με ανοιχτό το στόμα αντικρύζοντας το τραγελαφικό θέαμα. Και το χειρότερο, να πρωτοστατούν Λυγουριάτες. Μάλιστα Λυγουριάτες!... Ο ΕΟΤ, ο Δήμος και κάθε αρμόδιος ας προστατεύσει με συγκεκριμένα μέτρα τον ιερό αρχαιολογικό χώρο», (Μάιος, 1994, φ.67).

⁴⁵ Εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, «Τα Επιδαύρια και πάλι στο στόχαστρο της προστασίας», Ιαν. 1994, φ.63.

⁴⁶ Δεν έχουν πάντα την ίδια ικανοποιητική συμμετοχή όπως φαίνεται από το ρεπορτάζ για τη συνέλευση της 24^{ης} Απριλίου 1991 με το ίδιο πάντα θέμα, (εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, «Προστασία κατά το δοκούν», Μάιος 1991, φ. 37).

⁴⁷ Συχνές είναι οι παρεμβάσεις των βουλευτών της Αργολίδας και της Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης σχετικά με τα αιτήματα των κατοίκων του Λυγουριού για την διατήρηση ή αύξηση των παραστάσεων. Χαρακτηριστική της τάσης αυτής, είναι η συνάντηση των κατοίκων με τον Γεώργιο Α. Παπανδρέου στις 20-2-2006, στην ταβέρνα του Λεωνίδα, όπου, μετά από συζήτηση, δόθηκε η διαβεβαίωση πολιτικής παρέμβασης προς το ΥΠΠΟ για το παραπάνω ζήτημα. (αναλυτικό ρεπορτάζ δημοσιεύεται στην εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, φ. 164, Μάρτιος 2006).

⁴⁸ «Ο ΕΟΤ έχει υποχρέωση να μεταχειρίζεται διαφορετικά μια κοινωνία που 43 χρόνια τώρα στηρίζει και υπηρετεί το φεστιβάλ. Το Κράτος έχει υποχρέωση να συνειδητοποιήσει ότι Λυγουριάτες ήταν

φαίνεται πως γενικότερα η σχέση της τοπικής κοινωνίας με το Εθνικό Θέατρο είναι ιδιαίτερα προβληματική διαχρονικά. Η μεγαλύτερη ένταση προκαλείται όταν Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου είναι ο Ν. Κούρκουλος και στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου τον Ιούλιο 2004, αρνείται να προσφέρει τις προσκλήσεις που παραδοσιακά προσφέρονται από τους θιάσους, αφήνοντας μόνο μια πρόσκληση «για το Δήμαρχο Λυγουριού κάπου στο Θέατρο».⁴⁹ Προκαλείται μεγάλη ένταση καθώς τη συγκεκριμένη παράσταση θα παρακολουθήσει και το ζεύγος Καραμανλή. Το Δημοτικό Συμβούλιο αντιδρά και καταλήγει σε μια ακραία ανάρτηση πανό στο δρόμο που οδηγεί στο Θέατρο. Στη σύγκρουση παρεμβαίνει και το γραφείο του Πρωθυπουργού καθώς όχι μόνο έχει γίνει γνωστή, αλλά ο κ. Κ. Καραμανλής περνά μπροστά από το αναρτημένο πανό για να φτάσει στο Θέατρο. Τελικά, μερικές μέρες μετά με τη συνάντηση του Δημάρχου κ. Τσιλογιάννη και του κ. Κούρκουλου δίνεται τέλος στη σύγκρουση αυτή που, παρά την έντασή της, δεν πρόκειται να σκιάσει τη γενικότερη καλή σχέση που διατηρεί η τοπική κοινωνία με τους φορείς διαχείρισης του Αρχαίου Θεάτρου.

Οι Θεατές

5

Αν ήταν δυνατόν ν'αφήσει ο Ευριπίδης την χώραν των μακάρων και να παρακολουθήσει τις δοκιμές και την παράσταση του «Ιππολύτου» στο θέατρο της Επιδαύρου, θα είχε ασφαλώς την μεγαλύτερη συγκίνηση της δοξασμένης του σταδιοδρομίας. Θα έβλεπε τους χωριάτες του Λυγουριού, όπως και της Παλιάς Επιδαύρου και άλλων μακρινών χωριών, να φθάνουν με τις γυναίκες τους, τα παιδιά τους και μ'επικεφαλής τον ιερέα τους, και ν'αγρυπνούν, καρφωμένοι στις κερκίδες, για να απολαύσουν – ύστερα από δυόμιση χιλιάδες χρόνια! – το ακατάλυτο ποίημά του, ολοζώντανο και ολόδροσο σαν να εγράφη χθες.... Τέτοια ζωντανή και ακούσια προπαγάνδα είχαν κάμει όσοι παρακολούθησαν τις δοκιμές, ώστε τα χωριά ξεσηκώθηκαν. Και ήσαν οι χωριάτες ακριβώς εκείνοι που, πριν η παράστασις αρχίσει, ώρμησαν από τα επάνω διαζώματα και κατέλαβαν τα πιο κάτω, για ν'ακούσουν καλλίτερα. Μάλιστα, ν'ακούσουν!... Το θερμό αυτό ενδιαφέρον, αυτή την δίψα, δεν την εδημιούργησε ούτε η...Περιηγητική Λέσχη, ούτε η Υπηρεσία Τουρισμού: Είναι εκδήλωσις του κληρονομημένου πολιτισμού ενός πληθυσμού, που μπορεί να καλλιεργή ντομάτες, αραποσίτια και καπνά, έχει όμως την ικανότητα να συναρπάζεται από ένα υψηλό ποιητικό κείμενο και από την άψογη θεατρική ερμηνεία του. Αυτό το κοινόν έδωσε, στην συγκέντρωση της Επιδαύρου, τον χαρακτήρα του πάνδημου λαϊκού πανηγυρισμού, ένα ζωηρό υπαινιγμό του τι θα ήταν αυτά τα πράγματα στην αρχαιότητα και στον τρόπο με τον οποίο παρηκολούθησε η κόγχη την παράστασι, τον κατανυκτικό τόνο που ξέρει να δίνει μονάχα ένα αγνό, αδιάφθορο

εκείνοι που πριν από έναν αιώνα, δια συμβολαιογραφικής πράξης χάρισαν τα χτίσματά τους προκειμένου να αποκαλυφθεί το θέατρο και ο αρχαιολογικός χώρος. Η κοινωνία έχει υποχρέωση να πληροφορηθεί ότι οι Λυγουριάτες είναι εκείνοι που χωρίς αποζημίωση αποδέχτηκαν τη δέσμευση 15.000 στρεμμάτων από κάθε μορφής εκμετάλλευση, προκειμένου να σχηματιστεί ένας κύκλος προστασίας του ευρύτερου αρχαιολογικού χώρου. Αυτή η κοινωνία λοιπόν δεν δικαιούται για κάθε παράσταση 400-500 προσκλήσεις (δεν χρειάζονται περισσότερες) παρακάμπτοντας την μεσολάβηση κάποιων, που με το σημερινό καθεστώς καλλιεργούν δημόσιες σχέσεις;», (εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, «Οι προσκλήσεις των παραστάσεων», ό.π., Σεπτ. 1997, φ.90).

⁴⁹ Πρόκειται για το έργο *Ιππόλυτος* σε σκηνοθεσία Β.Νικολαΐδη. Το σχετικό ρεπορτάζ δημοσιεύεται από την τοπική εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, Αύγουστος 2004, φ. 151.

ακροατήριο. Φαντάζομαι, ότι αυτό θα ικανοποίησε πολύ βαθύτερα τον κ. Ροντήρη από τα παταγώδη χειροκροτήματα και την ιαχή των δέκα περίπου χιλιάδων θεατών, που τον ανεκάλεσαν στην σκηνή.

Με τα λόγια αυτά, ο Σπύρος Μελάς⁵⁰ αποδίδει το κλίμα που δημιουργήθηκε στην ιστορική πρώτη παράσταση των «Επιδαυρίων» με τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη. Η αρχική εικόνα προϊδεάζει για τις ποιοτικές αλλαγές που θα συντελεστούν στις νοοτροπίες και την καθημερινότητα της τοπικής κοινωνίας. Σταδιακά, τα μέλη της αποκτούν λόγο, εκφράζονται και κρίνουν τα έργα, τη σκηνοθεσία τους ηθοποιούς, μετατρέπονται σε θεατές με κριτική σκέψη για τα θεατρικά δρώμενα. Η ποιοτική αυτή εξέλιξη, όπως ήδη σημειώσαμε, τονίζεται από τους ίδιους τους κατοίκους οι οποίοι φέρνουν στις μνήμες τους τις «διδασκαλίες» των μεγάλων ηθοποιών προς αυτούς σε στιγμές ανάπαυσης. Η στήλη «Οι Θεατές» στη μηνιαία τοπική εφημερίδα *Εδώ Λυγουριό* εκφράζει κάθε φορά αυτή την ποιοτική μεταβολή στη σκέψη των πολιτών και είναι ενδεικτική της αγάπης με την οποία περιβάλλουν το καλλιτεχνικό γεγονός. Αρκετοί πολίτες συμμετέχουν με κείμενά τους στις κριτικές αποτυπώσεις των θεατρικών παραστάσεων που είδαν.⁵¹ Τα κριτήρια που χρησιμοποιούνται για τις κριτικές αυτές παρουσιάσεις και τα οποία, μέσα στο χρόνο, φαίνεται να δέχονται μια όλο και μεγαλύτερη ποιοτική επεξεργασία αφορούν στο σύνολο των στοιχείων που συνθέτουν μια παράσταση. Ακόμη και αν θεωρηθεί από κάποιους πως πρόκειται για απλουστευτικές κριτικές, τα κείμενα των «θεατών» αποτελούν μια σημαντική προσπάθεια της τοπικής κοινωνίας να ανταποκριθεί στον κριτικό ρόλο του θεατή και να χρησιμοποιήσει με τον καλύτερο τρόπο τις παιδαγωγικές αρετές με τις οποίες την προσέγγισαν οι μεγάλες προσωπικότητες του θεατρικού κόσμου. Ίσως να είναι ζήτημα μιας γενιάς, δηλαδή εκείνης που βίωσε τα *Επιδαύρια* από την αρχή τους. Θα μπορούσε, επίσης, να αποτελέσει ένα ξεχωριστό θέμα μελέτης, παρ'ότι η τοπική εφημερίδα σίγησε μετά από αρκετά χρόνια έκδοσης. Εδώ θα μεταφέρουμε μόνο ορισμένα στοιχεία, για να υπογραμμίσουμε θετικά αυτή την προσπάθεια της τοπικής κοινωνίας.

Στις θετικές κριτικές αναφέρονται τα παραδείγματα:

8-9 Σεπτεμβρίου 1989 «Ηλέκτρα» του Ευριπίδη. Η μουσική του Ν. Ξυδάκη παρά τα υπερβολικά δημοτικά-καραγκούνικα στοιχεία της, αρεστή. Η ερμηνεία όμως της κας Λυδίας Κονιόρδου, στον κεντρικό ρόλο, ήταν κάτι το συγκλονιστικό, καταπληκτική... Η κα Κονιόρδου πιστεύουμε πως θα είναι τα επόμενα χρόνια το πρόσωπο του τραγικού λόγου. (Σεπτ. 1989, φ.26).

16-17 Ιουλίου «Νεφέλες» του Αριστοφάνη από το Εθνικό Θέατρο. Μια καλή παράσταση φερμένη από τα παλιά. Καταπληκτικό το δάπεδο του σκηνικού... Ο κ. Μιχαλακόπουλος κράτησε όλη την παράσταση και δικαίως καταχειροκροτήθηκε. Επίσης άρεσε πολύ ο χορός. Η μετάφραση

⁵⁰ Εφημ. *Εστία*, 14 Ιουλίου 1954. Αναδημοσίευση, εφημ. *Εδώ Λυγουριό*, Ιούλιος 1994, φ.68.

⁵¹ Ο συντάκτης της εφημερίδας Γ. Σαρρής σημειώνει σε ένα κείμενο των «Θεατών»: «Όπως συνηθίζουμε, χρόνια τώρα, εμείς οι απλοί Λυγουριάτες θεατές των παραστάσεων των *Επιδαυρίων*, έτσι και φέτος σας παρουσιάζουμε την «κριτική» μας χωρίς να απαιτούμε και τη συναίνεσή σας... Νομίζουμε όμως ότι ο μέσος Λυγουριάτης θεατής, όπως είχε κατ'επανάληψη δηλώσει η αξέχαστη Κατίνα Παξινού, έχει ανεπτυγμένο και αντικειμενικό κριτήριο και η ίδια, πάντοτε μετά από κάθε παράσταση, αναζητούσε να μάθει τη γνώμη τους...», («*Επιδαύρια* 2003», Σεπτ. 2003, φ.143).

του Παύλου Μάτεση ευρηματική. Η σκηνοθεσία του Ντουφεξή καλή..... (Αύγουστος 1994, φ.69).

4-5-Αυγούστου, «Αντιγόνη» του Αισχύλου από τη «Νέα Σκηνή» του Λευτέρη Βογιατζή... Ο ανδρικός χορός ένα υπέροχο σύνολο, με θαυμάσια φωνητικά ακούσματα, υποκατέστησε τη μουσική επένδυση της παράστασης. Επίσης τροφοδότησε και τους επιμέρους ρόλους με απόλυτη πειθαρχία και εξαιρετη απόδοση. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, ο Λευτέρης Βογιατζής, κράτησε και το ρόλο του Κρέοντα. Κι εδώ η σκηνοθεσία ήταν ευρηματική, αριστουργηματική και «ψαγμένη», η ερμηνεία δυστυχώς «έπεσε κάτω από τη βάση». Γιατί σαν σκηνοθέτης ξεχάστηκε να παρακολουθεί την απόδοση των άλλων και όχι να προσέχει τη δική του ερμηνεία. (Σεπτ. 2006, φ. 168).

Στις αρνητικές κριτικές αναφέρονται τα παραδείγματα :

30-31 Ιουλίου «Ορέστεια» του Αισχύλου από το Ακαδημαϊκό θέατρο του Ρωσικού Στρατού. .. Στην κυριολεξία οι Ρώσοι καλλιτέχνες έδωσαν μαθήματα ερμηνείας και συλλογικής δουλειάς, τέτοιες σωστές φωνές δεν είναι εύκολο να ξανακούσουμε. Η σκηνοθεσία του Γερμανού Πίτερ Στάνιν απαράδεκτη για Επίδαυρο και για αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Κοστούμια, ράγες του τρένου, σκηνικό, πορτατίφ, όλα για πέταμα... (Αύγουστος 1994, φ.69).

26 και 27 Ιουλίου «Αίας» του Σοφοκλή από το Κ.Θ.Β.Ε. και μη χειρότερα. Για να μην επαναλάβουμε το οργισμένο «αίσχος» που ακούστηκε και τις δυο βραδιές των παραστάσεων. Αυτό δεν ήταν παράσταση αρχαίου δράματος – και από κρατική σκηνή μάλιστα – αλλά ιδιοτροπίες ατάλαντων «δημιουργών». (Σεπτ. 1996. φ.90).

11 και 12 Αυγούστου, «Βάτραχοι» του Αριστοφάνη από την «Αττική Σκηνή». Μια παράσταση που μας απογοήτευσε, γιατί βασικά είχαμε να κάνουμε με μια «δουλειά του ποδαριού» χωρίς τέμπο και συνοχή. Το δυστύχημα συμπληρώθηκε με την πρωταγωνιστική αποτυχία του τηλεοπτικού Χάρη Ρώμα, στο ρόλο του Διονύσου... Η παρουσία της κας Άννας Συνοδινού, στο ρόλο της Ιέρειας δεν ήταν δυνατόν να σώσει την κατάσταση....., (Σεπτ. 2006, φ. 168).

Το Φεστιβάλ Επιδαύρου συνεχίζει να συναρπάζει την τοπική κοινωνία, να την τροφοδοτεί με ευαισθησίες, νεωτερισμούς, να σημαδεύει ακόμη τον κύκλο του χρόνου της και της καθημερινότητάς της. Βέβαια, η σχέση τοπικής κοινωνίας και Αρχαίου Θεάτρου δείχνει να έχει αλλάξει και η συνεχιζόμενη συστηματική μελέτη, ελπίζουμε πως θα αναδείξει νέα στοιχεία σχετικά με τους τρόπους με τους οποίους οι τοπικές κοινωνίες, όπως εκείνη του Λυγουριού, την βιώνουν και την διαχειρίζονται. Η υλοποίηση εξάλλου μιας εκπαιδευτικής δομής για το θέατρο αποτελεί και θα αποτελέσει και στο μέλλον, ένα ιδιαίτερο πεδίο με μεγάλη ποιοτική συμβολή στην εξέλιξη των τοπικών κοινωνιών.

Αντί επιλόγου. Λύκειον Επιδαύρου : μια διαχρονική ιδέα σε πορεία ολοκλήρωσης

Η ταύτιση της τοπικής κοινωνίας με τους ρυθμούς των Επιδαυρίων και την ύπαρξη του αρχαιολογικού χώρου διαμόρφωσε ένα ιδιαίτερο πλαίσιο αναφοράς μέσα στο

οποίο κοινότητα, πολίτες και κοινοτικοί άρχοντες αντιλαμβάνονταν τη σχέση με όρους πολιτισμικής και οικονομικής κοινοτικής ανάπτυξης. Με την αντίληψη αυτή οργανώθηκαν μέχρι σήμερα, δεκάδες εκδηλώσεις αθλητικές, μουσικές, θεατρικές, η δημοσιοποίηση των οποίων γινόταν και γίνεται σχεδόν πάντα με τίτλους που αντλούν το περιεχόμενό τους από το Ασκληπιείο και το Αρχαίο Θέατρο (π.χ. Επιδαύριος δρόμος, Διεθνές Δίκτυο Αρχαίων Ασκληπιείων, κ.α). Βεβαίως δεν έλειψαν οι διαφωνίες, οι συγκρούσεις και κυρίως τα οργανωτικά προβλήματα που πήγαζαν κυρίως από τις αδυναμίες χρηματοδότησης. Όμως η ιδέα για τη δημιουργία ενός εκπαιδευτικού οργανισμού αντάξιου της σημασίας και του ρόλου του Αρχαίου Θεάτρου αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα για την τοπική κοινωνία και ωριμάζει ως αποτέλεσμα της πολύχρονης σχέσης της με την Τέχνη του Θεάτρου και τον κόσμο της. Στην τοπική κοινωνία έχει γίνει συνείδηση πλέον η ύπαρξη αυτής της εκπαιδευτικής δομής, αναζητά την υλοποίησή της και δεν είναι τυχαίες οι διαβεβαιώσεις του τότε Δημάρχου Χρ. Τσακαλιάρη κατά την έναρξη ορισμένων σεμιναρίων, πως ο Δήμος θα συμβάλει στη δημιουργία «στέγης» για τα θερινά σεμινάρια.⁵²

Ήδη από τη δεκαετία του 1990 εμφανίζεται όλο και πιο συχνά το αίτημα για τη δημιουργία μιας σχολής διεθνούς απήχησης για το αρχαίο δράμα η οποία, με κέντρο το Λυγουριό, να προσφέρει εξειδικευμένες γνώσεις και να ερευνά τον κόσμο του αρχαίου θεάτρου κατά την περίοδο των θερινών εκδηλώσεων των Επιδαυρίων. Το Φεβρουάριο του 1997, σε συζήτηση στο Δημοτικό Συμβούλιο του τότε Δήμου Ασκληπιείου γίνεται ήδη αναφορά⁵³ στο θέμα σχετικά με την ίδρυση και λειτουργία Ινστιτούτου Αρχαίου Δράματος, μια ιδέα και ένα πρόγραμμα που κυοφορείται αρκετό καιρό και αναζητά τρόπους υλοποίησής του.

Πράγματι, η ιδέα αρχίζει να υλοποιείται και έτσι η συνεργασία του Δήμου Ασκληπιείου με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και επικεφαλής τον καθηγητή κ. Πλάτωνα Μαυρομούστακο καταλήγει στην ίδρυση του Ινστιτούτου Θεατρικών Σπουδών με έδρα το Δήμο Ασκληπιείου και δημοσιοποιείται, το 1994, το πρώτο καταστατικό λειτουργίας του.

Η δημοσιοποίηση του καταστατικού του νέου ινστιτούτου δεν σημαίνει, όμως, και την έναρξη λειτουργίας του. Θα χρειαστεί μεγάλο χρονικό διάστημα

⁵² Εναρκτήριοι χαιρετισμοί ετών 2008, 2009. Ήδη το 2001, η τοπική εφημερίδα *Εδώ Λυγουριό* δημοσιεύει με τίτλο «Στο Λυγουριό το Μάρτη του 2002, ξεκινάει το Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών», τον προγραμματισμό για την στέγαση των σεμιναρίων. Μεταξύ άλλων αναφέρει και τα ακόλουθα : «Η μόνιμη εγκατάσταση του Ινστιτούτου θα γίνει στο κτίριο των παλαιών σφαγείων (Κορώνι) και στον περιβάλλοντα χώρο που θα διαμορφωθεί κατάλληλα. Μέχρι να ολοκληρωθούν οι εργασίες διαμόρφωσης των «Σφαγείων» το Ινστιτούτο θα στεγαστεί σε αίθουσα 200τ.μ. στο υπό αποπεράτωση κτίριο του Μουσείου της Ελιάς», (Οκτώβριος 2001, φ. 127).

⁵³ Ουσιαστικά πρόκειται για μια έντονη συζήτηση που προκαλείται στο Δημοτικό Συμβούλιο στις 17-2-1997 κατά την οποία ο Δήμαρχος εισηγείται τη διοργάνωση «Έκθεσης Τοπικών Προϊόντων» στον κόμβο του Κέντρου Υγείας, σήμερα γνωστή ως Έκθεση Αγροτουρισμού στην Π. Επίδαυρο, που συναντά αντιδράσεις. Στο άρθρο της με τίτλο «Το αυτονόητο» (ό.π), η Καρολίνα Αννίνου περιλαμβάνει την αντίθετη με την διοργάνωση έκθεσης τοπικών προϊόντων επιχειρηματολογία και αναφέρει τις θέσεις πολιτών και δημοτικών συμβούλων που μίλησαν στην επίμαχη συνεδρίαση του Δ.Σ για τη χρησιμοποίηση πιθανών χορηγιών, ώστε να επιτευχθεί η ίδρυση του Ινστιτούτου Αρχαίου Δράματος (παρέμβαση Γ. Σαρρή) ή ακόμη η ανέγερση Πνευματικού Κέντρου (παρέμβαση Β. Πιμπή). Η αρθρογράφος θεωρεί την ιδέα της έκθεσης «ύβρη» και σημειώνει: «Τις πόρτες για την προβολή του τόπου στην περιοχή τις έχουν ανοίξει διάπλατα όχι μόνο τα Επιδαύρια αλλά και η γνωστή και άγνωστη ιστορία του Λυγουριού και της Επίδαυρας. Αλλοίμονο αν περιμέναμε να τις ανοίξουν οι 'χορηγοί' με εμπορικές συναλλαγές στη μέση του δρόμου, εκατέρωθεν του οδικού κόμβου μπροστά στο Κέντρο Υγείας! Οι πρόγονοί μας μια τέτοια απόφαση θα την θεωρούσαν *ύβρη*. Και είναι *ύβρη* που βαραίνει όχι μόνο το Δημοτικό Συμβούλιο αλλά όλους τους δημότες και τους πολίτες της χώρας.»

συζητήσεων, πιέσεων, αναζήτησης πόρων, κλπ, μέχρι τον Ιούλιο 2002, οπότε και θα πραγματοποιηθεί ο πρώτος κύκλος σεμιναρίων.

Το νέο εκπαιδευτικό πρόγραμμα εντάσσεται στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama). Συμμετέχουν σ' αυτό διακεκριμένοι θεωρητικοί (όπως θεατρολόγοι, αρχαιολόγοι και κλασικοί φιλόλογοι), προσωπικότητες του θεατρικού χώρου (σκηνοθέτες, μουσικοί, σκηνογράφοι, ηθοποιοί, κ.ά)⁵⁴ και μέχρι το 2013 απευθυνόταν κυρίως σε μεταπτυχιακούς φοιτητές από τον ευρωπαϊκό χώρο. Το Πνευματικό Κέντρο του Αγίου Βασιλείου χρησιμοποιήθηκε για τα περισσότερα σεμινάρια, ενώ πολλά άλλα πραγματοποιήθηκαν σε υπαίθριους χώρους του Λυγουριού, της Π. Επιδαύρου και του Αρχαίου Θεάτρου. Στο πρόγραμμα εντασσόταν και η παρακολούθηση παραστάσεων. Μεταξύ των μεγάλων σκηνοθετών που πήραν μέρος στο πρόγραμμα σημειώνουμε τους Πέτερ Στάν (Peter Stein) και Λη Μπρούερ (Lee Breuer). Για την παρουσίαση της προγραμματισμένης *Πενθεσίλειας* του πρώτου δημιουργήθηκε σοβαρότατη εμπλοκή μεταξύ Δήμου και «Αττικής Πολιτιστικής» και χρειάστηκε η παρέμβαση του ΥΠΠΟ, για να παραχωρηθεί το Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου τελικά στις 21/22 Ιουνίου 2002, ώστε να πραγματοποιηθούν οι παραστάσεις.⁵⁵ Ο Λη Μπρούερ, ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες και καλλιτεχνικός διευθυντής την περίοδο εκείνη του Θεάτρου Μάμπου Μάινς της Ν.Υόρκης (Mabou Mines Theater Company), πήρε μέρος στα σεμινάρια το 2008 και μίλησε στις 13 Ιουλίου στο Μικρό Θέατρο της Επιδαύρου.

Πρέπει να σημειώσουμε εδώ πως παράλληλες δράσεις και προγραμματισμοί υλοποιούνται ή απλά δημοσιοποιούνται σχετικά με την ανάδειξη του αρχαιολογικού χώρου και του Αρχαίου Θεάτρου. Η τοπική κοινωνία δέχεται με χαρά κάθε προγραμματισμό που αναδεικνύει τη σημασία της πολιτισμικής κληρονομιάς και την θέτει στο επίκεντρο του παγκόσμιου πλέον ενδιαφέροντος. Μεταξύ αυτών υλοποιήθηκε το 2001 με απόφαση του Ελληνικού Φεστιβάλ, το «Μουσείο των

⁵⁴ Στον ιστότοπο του ΕΚΠΑ αναφέρεται χαρακτηριστικά: «Έως σήμερα συμμετείχαν οι εξής ενδεικτικά: ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών και υπεύθυνος των ανασκαφών στον αρχαιολογικό χώρο της Επιδαύρου, κος Βασίλης Λαμπρινουδάκης. Ο καθηγητής Oliver Taplin, Magdalen College, University of Oxford, Μεγάλη Βρετανία. Ο Herman Altena, Universiteit Utrecht, Ολλανδία. Ο καθηγητής Freddy Decreus, Universiteit Gent, Βέλγιο. Ο καθηγητής Bernd Seidensticker, Freie Universitat Berlin, Γερμανία. Η καθηγήτρια Evelyn Ertel, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Γαλλία. Η Δρ. Mary Hart, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, ΗΠΑ. Ο καθηγητής Henri Schoenmakers, Universiteit Erlangen, Γερμανία. Η καθηγήτρια Erika Fischer- Lichte. Η καθηγήτρια Maria de Fatima Silva, Coimbra, Πορτογαλία. Η καθηγήτρια Lorna Hardwick, Open University, Αγγλία. Η καθηγήτρια Eva Stehlikova, Mazaryk University of Prague, Τσεχία. Ο καθηγητής Απόστολος Βέττας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Η επίκουρη καθηγήτρια Ελένη Παπάζογλου, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ο επίκουρος καθηγητής Μηνάς Αλεξιάδης, Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ο λέκτορας Γρηγόρης Ιωαννίδης, Πανεπιστήμιο Αθηνών. [<http://www.theatre.uoa.gr/ereyna/ergastirio-archaiou-dramatos.html>] (22-2-2017)].

⁵⁵ Εκτός από τις αθηναϊκές εφημερίδες που αναφέρθηκαν διεξοδικά στην εμπλοκή (π.χ. *Ελευθεροτυπία*, 30-5-2002), εκτενείς αναφορές και κριτικές γίνονται για το θέμα στην τοπική εφημ. *Εδώ Λυγουριό* (Μάιος 2002, φ.132). Πρόκειται για τη διαφωνία μεταξύ του Δήμου Λυγουριού και της «Αττικής Πολιτιστικής» σχετικά με το ποσό που θα δινόταν στον πρώτο για τη συνδιοργάνωση δυο παραστάσεων της *Πενθεσίλειας* του Πέτερ Στάν στις 21/22 Ιουνίου 2002. Τελικά, το ΥΠΠΟ παραχώρησε το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου στη Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Αργολίδας ώστε να πραγματοποιηθούν οι δυο παραστάσεις. Παρ' ότι είναι αδύνατο να γνωρίζουμε τις πραγματικές οικονομικές διαστάσεις της διαφωνίας, οι ενδοδημοτικές κριτικές μιλούσαν για προφορικές συμφωνίες (!) Δήμου Λυγουριού και «Αττικής Πολιτιστικής» που αθετήθηκαν, όπως επίσης και για αθέτηση πληρωμών της δεύτερης προς τον πρώτο για το έτος 2001.

Επιδαυρίων» που στεγάστηκε σε αίθουσα πλησίον του ξενοδοχείου «Ξενία». Τα εγκαίνια του Μουσείου έγιναν στις 20 Ιουλίου 2001 από τον τότε Πρόεδρο του Ε.Φ. Περικλή Κούκκο και την εικαστική επιμέλεια είχε ο ενδυματολόγος Γιάννης Μετζικόφ.⁵⁶

Το 2002 δημοσιοποιείται η πρόταση για την οργάνωση ενός «Πολιτιστικού Ολυμπιακού Χωριού» στο Δήμο Ασκληπιείου, πρόταση που κατατίθεται και στο Δημοτικό Συμβούλιο στις 22 Μαρτίου 2002.⁵⁷ Ο Δήμος μάλιστα, μετά από σχετικές ενέργειες, προτείνει τη δέσμευση δυο περιοχών νότια και ανατολικά της τοποθεσίας Κορώνι, ώστε να διευκολυνθεί το πρόγραμμα. Δεν υπήρξε, όμως, συνέχεια στην πρόταση αυτή.

Η προηγούμενη εμπειρία από τα θερινά σεμινάρια (2002-2013) δίνει τη δυνατότητα αναθέρμανσης της ιδέας για την οργάνωση και λειτουργία μιας εκπαιδευτικής δομής για το θέατρο, που να χρησιμοποιεί και ταυτόχρονα να ενισχύει τη διεθνή ακτινοβολία του αρχαιολογικού χώρου και της περιοχής. Η παγκόσμια ακτινοβολία του χώρου δεν ευνοεί μόνο τη λειτουργία του Αρχαίου Θεάτρου και του αρχαιολογικού χώρου. Ευνοεί κυρίως τη δημιουργική καλλιτεχνική συνάντηση, την ανταλλαγή, υλοποίηση και εξέλιξη ιδεών για την ανάδειξη και ορθή διαχείριση της παγκόσμιας πολιτισμικής κληρονομιάς μέρος της οποίας αποτελεί η Επίδαυρος. Η νέα πρόταση λοιπόν, με την ονομασία «Λύκειον Επιδαύρου», κατατέθηκε και παρουσιάστηκε στο Λυγουριό (Ξενία στο χώρο του Αρχ. Θεάτρου) και στο Ναύπλιο⁵⁸ και υλοποιήθηκε, όπως προγραμματίστηκε, τον Ιούλιο 2017 για πρώτη φορά από το «Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου».⁵⁹ Η κινητοποίηση ανθρώπων της Τοπικής Αυτοδιοίκησης για να συμβάλουν με διάφορους τρόπους στην υλοποίησή της έδωσε ήδη τα πρώτα αποτελέσματα με την δέσμευση του αλσουλίου που βρίσκεται πίσω από το Κέντρο Υγείας Λυγουριού.

Το «Λύκειον Επιδαύρου» παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από τον καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου, Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο το Σάββατο 30 Ιουλίου 2016, στο συνεδριακό χώρο (Ξενία) του Αρχαίου Θεάτρου και την παρακολούθησε ένα πολυπληθές κοινό και οι άνθρωποι της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, όπως και οι βουλευτές του Νομού. Στην εισαγωγική παρουσίαση ο κ. Θεοδωρόπουλος τόνισε πως :

⁵⁶ Σε σχετική δημοσίευση της εφημ. *Εδώ Λυγουριό* σημειώνονται για τη διαμόρφωση του χώρου και της έκθεσης οι συμμετοχές της θεατρολόγου Δηώς Καγγελάρη (επιλογή κοστούμιών), Ελευθερίας Ντεκώ (φωτισμός/οπτικοακουστικός σχεδιασμός) και Αντώνη Λιγνού (βιτρίνες), ενώ την ευθύνη των εργασιών είχε η Μαργαρίτα Παναγιωτοπούλου. Η εφημερίδα δεν αμελεί να σημειώσει πως τις εργασίες αποκατάστασης της πετρόκτιστης αίθουσας που ήταν παλιά αποθήκη και του εξωτερικού περιβάλλοντος χώρου, είχε ο «συμπατριώτης Πολ. Μηχανικός» Ευάγγελος Καζολιάς (Ιούλιος 2001, φ.125).

⁵⁷ Η εφημερίδα *Εδώ Λυγουριό* που παρακολουθεί τις συνεδριάσεις του Δ.Σ και δημοσιοποιεί τα υπό συζήτηση θέματα σημειώνει (Απρίλιος 2002, φ.132), πως η πρόταση γίνεται από την ΚΕΑΔΕΑ (Κίνηση για την Ειρήνη, τα Ανθρώπινα Δικαιώματα, την Επικοινωνία και την Ανάπτυξη) με τη συμμετοχή του Ευρωπαϊκού Οργανισμού Στρατηγικού Σχεδιασμού, του Ευρωπαϊκού και Ελληνικού Δικτύου Πόλεων και την Εταιρεία Ανάπτυξης Κοινωνικού Κεφαλαίου. Προφανώς πρόκειται για «προ-ολυμπιακές» προτάσεις (Ολυμπιακοί αγώνες 2004) στις οποίες δε δόθηκε συνέχεια και γι' αυτό δεν έχει γνωστοποιηθεί καμία άλλη λεπτομέρεια. Παρ' όλα αυτά, η τοπική κοινωνία κινητοποιήθηκε στην ιδέα και μόνο της υλοποίησης ενός τέτοιου προγράμματος.

⁵⁸ Γιώργος Κόνδης, «Λύκειον Επιδαύρου: μια ιδέα υλοποιείται», ηλ. έκδοση *Αργολικά Νέα*, 3-8-2016 και «Λύκειον Επιδαύρου : εκκίνηση το 2017», εφημ. *Αργολίδα*, 3-4 Δεκεμβρίου 2016.

⁵⁹ Ο Οργανισμός «Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου» είναι ο κύριος φορέας διοργάνωσης του «Λυκειού Επιδαύρου». Περισσότερα για τις συμπράξεις και τους φορείς που συνδέονται και υποστηρίζουν το εγχείρημα βλ. http://greekfestival.gr/gr/epidaurus_lyceum.

Η Επίδαυρος είναι σημαντική για μας, όχι μόνο λόγω του Αρχαίου Θεάτρου που διαθέτει, αλλά ως τόπος: με τη γεωγραφική θέση, την ενέργεια και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που ευνόησαν ακριβώς τη δημιουργία αυτού του εμβληματικού θεάτρου. Τοποθετώντας το Σχολείο μας στην περιοχή της Επιδαύρου απεγκλωβίζουμε την εκπαίδευση του ηθοποιού από τη συνήθη πρακτική της δουλειάς σε κλειστό χώρο και επιτρέπουμε στους σπουδαστές να αντιληφθούν πολύ καλύτερα και να βιώσουν την ανάπτυξη δυναμικών ανοικτού χώρου, που συντέλεσαν στη γένεση και την ανάπτυξη του αρχαίου δράματος.⁶⁰

Επομένως πρόκειται, αρχικά, για μια εκπαιδευτική διαδικασία η δυναμική της οποίας αναμένεται να προσδώσει νέα χαρακτηριστικά και αναπτυξιακή ώθηση τόσο στο θεσμό του Φεστιβάλ όσο και γενικότερα της θεατρικής παιδείας, καθώς επίσης και στις τοπικές κοινωνίες για τις οποίες θα είναι πολλαπλά ωφέλιμο. Εξάλλου βασικός συντελεστής και συνεργάτης στο εγχείρημα είναι το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου με έδρα το Ναύπλιο. Μια άλλη καινοτομία που εφαρμόζεται από το 2017 είναι η θεματική οργάνωση των θεατρικών παραστάσεων που θα συνδυάζεται και με το περιεχόμενο των μαθημάτων του Λυκείου. Για το 2017 είχε προκριθεί ως θεματική «Η έλευση του ξένου», ζήτημα που συνδέεται με τα σημερινά διλήμματα και θέτει μια εκ νέου συζήτηση για την πρόσληψη του πολιτικού θεάτρου της αρχαιότητας στη σημερινή εν βρασμό παγκόσμια κατάσταση, όπως τόνισε ο κ. Θεοδωρόπουλος.⁶¹ Το 2018 η θεματική «Πολιτεία και Πολίτης» ενισχύει ακόμη περισσότερο την παιδαγωγική διάσταση των δράσεων του «Λυκείου» με την «Εκπαίδευση του κοινού στο Αρχαίο Δράμα» να αγκαλιάζει πλέον και την εκπαίδευση ενηλίκων.⁶²

⁶⁰ Καταγραφή από την ομιλία του που περιλαμβάνεται και στο σχετικό Δελτίο Τύπου που διανεμήθηκε, ό.π.

⁶¹ Παρουσίαση του «Λυκείου Επιδαύρου», Ξενία, Χώρος Αρχαίου Θεάτρου Επιδαύρου, 30 Ιουλίου 2016.

⁶² Οι διαφορετικές δομές εκπαίδευσης ενηλίκων και ιδιαίτερα τα Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας συμμετέχουν σε προγράμματα θεατρικής εκπαίδευσης όπως επίσης και στις εκπαιδευτικές δράσεις του «Λυκείου Επιδαύρου» από την τρέχουσα σχολική περίοδο.

Εικόνα 1: Αναγγελία για τη *Μήδεια* του Cherubini με τη Μαρία Κάλλας στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου



Εικόνα 2 : Ο τοπικός τύπος αφιέρωσε τα πρωτοσέλιδά του στο καλλιτεχνικό γεγονός της παρουσίας της Μ. Κάλλας στην Επίδαυρο.

Ἑλλάς δὲν εἶναι μόνον αἱ Ἀθήναι

ΑΡΓΟΛΙΚΗ ΦΩΝΗ

ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΕΘΝΙΚΩΝ ΑΡΧΩΝ ΚΑΙ ΤΟΠΙΚΩΝ ΣΥΜΦΕΡΟΝΤΩΝ

Ἔτος 15ον Ἀριθμὸς φύλλου 375	Ἐκδότης—Διευθυντής ΡΕΝΟΣ ΓΡΑΙΚΟΣ	ΝΑΥΠΛΙΟΝ ΚΥΡΙΑΚΗ, 13 Αὐγούστου 1961	Διεύθυνσις ΝΑΥΠΛΙΟΥ Γραφεία: ΠΛΑΠΟΥΤΑ 14 ΑΡΓΟΣ: Βασ. Σοφίας 1
		ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΠΡΟΠΛΗΡΩΤΕΑ	

ΤΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΝ ΜΑΣ ΡΕΠΟΡΤΑΖ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΝ ΤΗΣ «ΜΗΔΕΙΑ», ΕΙΣ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

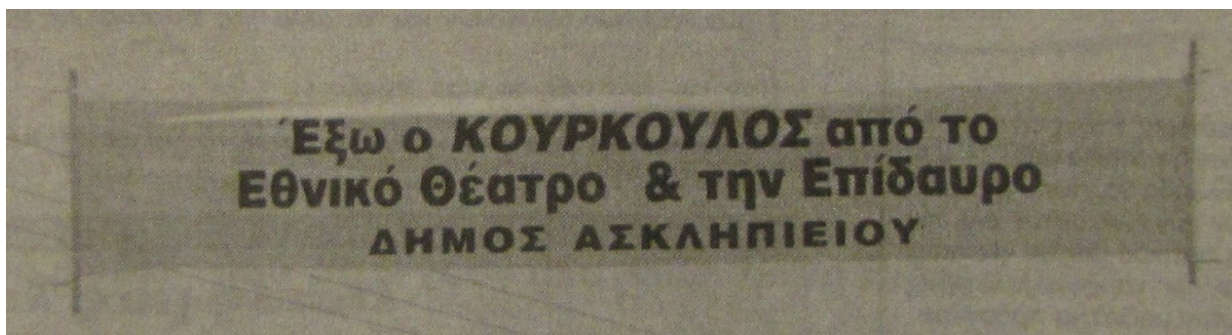



Αἱ ἀνωτέρω φωτογραφίαι εἰκονίζουσι δύο ἀπὸ τὰ ἀπειράριθμα ἀξιόλογα στιγμιότυπα ἀπὸ τὸν θρίαμβον τῆς πρώτης παραστάσεως τῆς «ΜΗΔΕΙΑ» τῆς παρ. Κυριακῆς εἰς τὸ Ἀρχαῖον θέατρον τῆς Ἐπιδαύρου. Ἐξ ἀριστερῶν εἰς τὴν πρώτην φωτογραφίαν διακρίνονται κατὰ σειρὰν ὁ σκηνοθέτης τῆς «Μήδειας» Α. ΜΙΝΩΤΗΣ, ὁ Πρωθυπουργὸς κ. Κ. ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ, ἡ Μ. ΚΑΛΛΑΣ, ἡ κ. Α.Μ. ΚΑΡΑΜΑΝΛΗ καὶ ὁ Γενικὸς Διευθυντὴς τῆς Ε.Λ.Σ. κ. ΚΩΣΤΗΣ ΜΠΑΣΙΤΣΙΑΣ. Ἡ δευτέρα εἰκόνα παρουσιάζει τὸ κατὰμετρον ἀπὸ θεατῶν Ἀρχαῖον Θέατρον τῆς Ἐπιδαύρου.

Εικόνα 3 : Φωτογραφία από τις διαμαρτυρίες και τον αποκλεισμό του δρόμου προς το Αρχαίο Θέατρο το 1991 (Εδώ *Λυγουριό*, Μάρτιος 1991, φ. 36)



Εικόνα 4 : Ιούλιος 2004. Η «μάχη των προσκλήσεων» μεταξύ του Δ/ντή του Εθνικού Θεάτρου Ν.Κούρκουλου και του Δημάρχου Αλ.Τσιλογιάννη, υπερτονίζεται από το αναρτημένο πανό του Δ.Σ. του Δήμου Ασκληπιείου στη διαδρομή προς το Αρχαίο Θέατρο.



ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ

Επίδαυρος : οικεία και ξένη

Διατρέχοντας τα κείμενα που φιλοξενούνται στο παρόν αφιερωματικό τεύχος, διαπιστώνει κανείς ότι ο χώρος του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου αποτελεί μία διαρκή αφορμή για στοχασμό επάνω στο εννοιολογικό δίπολο: *οικείο / ξένο*. Ξεκινώντας από το ίδιο το μνημείο και τις διαμάχες για την *εικόνα* του (Μαρία Μικεδάκη), την πολεμική με την οποία συνοδεύτηκαν απόπειρες αμφισβήτησης στερεοτύπων στο πλαίσιο των Επιδαυρίων (Γιώργος Σαμπατακάκης, Νίκος Ιωακείμ), αλλά και – με αφορμή συγκεκριμένες παραστάσεις - ειδικότερα ζητήματα που άπτονται της *ετερότητας*, της *ταυτότητας* ή των *αισθητικών επιλογών* (Βίκυ Μαντέλη, Δηώ Καγγελάρη, Σωτήρης Χαβιάρας) και τέλος την ίδια την προέλευση του θεσμού (Ναταλί Μηνιώτη) και την σχέση του με την τοπική κοινωνία (Γιώργος Κόνδης), αναδύεται μία σειρά από αντιθετικά ζεύγη εννοιών τα οποία συνδέονται ποικιλοτρόπως και σε πολλά επίπεδα με τον προβληματισμό πάνω στο *οικείο και το ξένο*: *εθνική ταυτότητα / κοσμοπολιτισμός*, *ιερό / βέβηλο*, *συνέχεια / ρήξη*. Τα – υψηλής θερμοκρασίας – κείμενα των καλλιτεχνών που περιλαμβάνονται στο δεύτερο μέρος του περιοδικού, επιβεβαιώνουν την φόρτιση – εγγενή ή κατασκευασμένη - της σχέσης των Ελλήνων με την Επίδαυρο. Η φαντασία και η τόλμη των καλλιτεχνών κομίζει προτάσεις και ιδέες ενός ευρέος – και πάντα φορτισμένου – φάσματος: από την επιστροφή στην αρχαία «μήτρα», μέχρι την *πατροκτονία*. Το παρόν αφιέρωμα του περιοδικού *Θεάτρο Πόλις* στην Επίδαυρο, έρχεται σε μια εποχή όπου αναζωπυρώνονται οι συζητήσεις σχετικά με *το τι θα κάνουμε με το παρελθόν μας*, τώρα που φαίνεται να κλείνει ο μεταμοντέρνος κύκλος. Σε μια εποχή όπου – θεατρικά – προτιμούμε *να γεννιόμαστε ορφανοί και να πεθαίνουμε άτεκνοι*. Ως ένας εκ των επιμελητών του τεύχους θα επιχειρήσω, αντί άλλου κειμένου, να συμβάλω σε αυτόν τον εξαιρετικά ενδιαφέροντα διάλογο με την προσωπική καταγραφή που ακολουθεί:

Ξένοι στην μετέωρη σκηνή: για την παράσταση της *Νέκριας* από το θέατρο ΝΟ και τον Μιχαήλ Μαρμαρινό.

Ο Δάσκαλός μου Δ.Ν. Μαρωνίτης, σημείωνε το 2009 στο δοκίμιό του: «*Δuo παράξενοι ξένοι: Οδυσσεύς-Οιδίπους*», ότι «*τόσο ο Οδυσσεύς όσο και ο Οιδίπους κυκλοφορούν ως ξένοι μέσα στο ίδιο τους το σπίτι, στοιχείο που τους καθιστά παράξενους ξένους*».¹ Ως «παράξενοι ξένοι» επισκέφθηκαν χωρίς – κυριολεκτικά -

¹ Δ.Ν Μαρωνίτης, *Έπος και Δράμα, από το χθες στο αύριο*, Άγρα, Αθήνα, 2014, σ.147.

να πατήσουν το πόδι τους στη γη – το χώρο του θεάτρου της Επιδαύρου - οι ηθοποιοί του θεάτρου ΝΟ.² Ως προσκυνητές και ικέτες. Προσκυνητές του χώρου και ικέτες προς τους θεατές αφού, σύμφωνα με την επισήμανση του φιλολόγου-ερευνητή Λάμπρου Πόλκα την οποία παραθέτει σχετικά ο Μαρωνίτης :

[...] ξενία και ικεσία συνιστούν δυνάμει αφορμές για συναισθητική σύγκλιση ανάμεσα στον ξένο/ικέτη και στον ξενιστή/ικετευόμενο, σχέση που δηλώνεται με τον γενικό όρο *φιλότης* (η λέξη είναι ήδη ομηρική) και τις αλλόμορφες τροπές των λέξεων *φίλος* και *φιλείν*.³

Του Μαρωνίτη ήταν άλλωστε και η μεταγραφή της *Νέκυιας* που δάνεισε φωτεινές ηλεκτρονικές αναπαραστάσεις λέξεων στην οθόνη των υπέρτιτλων της παράστασης που σκηνοθέτησε ο Μιχαήλ Μαρμαρινός στην Επίδαυρο. Ως *ξενιστές/ικετευόμενοι*, οι πολλές χιλιάδες θεατές εκείνου του Σαββατοκύριακου, πολύ μακριά πια από την – οριστικά παρελθούσα; – *ξενοβόρα* νεοελληνική ανηθικότητα των *γλευασμών*, της υβριστικής και λιπαρής δεκαετίας του ογδόντα, προς την τελετουργία του ιαπωνικού θεάτρου,⁴ εκπλήξαμε τους εαυτούς μας και παρέστημεν σιωπηλοί, αναπάντεχα ταπεινοί και ολοφάνερα ταπεινωμένοι, στην τελετουργία του προσκυνήματος των ηθοποιών. Εκείνοι βρίσκονταν ασφαλώς μέσα στο ίδιο τους το σπίτι, αφού καλό είναι να μην λησμονούμε ότι το θέατρο της Επιδαύρου υπήρξε πτέρυγα και τμήμα του Ασκληπιείου, δηλαδή μέρος της θεραπείας των ανθρώπων.

Εικόνα 1: «Ξενιστές». (φωτ. Γιάννης Λεοντάρης)



² Η παράσταση παρουσιάστηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου στις 24 και 25 Ιουλίου 2015 στα ιαπωνικά με ελληνικούς και αγγλικούς υπέρτιτλους.

³ Λάμπρος Πόλκας, « Ξενία-ικεσία-φιλότης στα ομηρικά έπη », περιοδικό *Φιλολογική* 95, σσ. 13-20. Εδώ η παραπομπή στο : Δ.Ν. Μαρωνίτης, ό.π. σελ. 149.

⁴ Κατά τη δεκαετία του 1980 το ιαπωνικό θέατρο στην Ελλάδα αποτελούσε θεματική λαϊκής σάτιρας.

Ήρθαν λοιπόν από την Ιαπωνία ως ξένοι θεραπευτές, να κάνουν επίκληση στη Μούσα και να καλέσουν τις ψυχές των νεκρών για να τις εξευμενίσουν. Η σαφής δήλωσή τους, ως μέρος της παράστασης, δεν επέτρεπε την παραμικρή αμφιβολία σχετικά με αυτό που επρόκειτο να παρακολουθήσουμε στη συνέχεια: οι ηθοποιοί του θεάτρου ΝΟ συστήθηκαν και διασαφήνισαν ότι βρίσκονται στην Επίδαυρο ως προσκυνητές, ως εξευμενιστές ψυχών. Αυτή άλλωστε είναι και η δουλειά του ηθοποιού ανά τους αιώνες. Ο – ερωτευμένος με τους ηθοποιούς – Ingmar Bergman πίστευε ότι οι ρόλοι είναι ανήσυχες, αδικαιώτες ψυχές που περιπλανώνται εν οδύνη γύρω από τη θεατρική σκηνή αναζητώντας εφήμερους και αβέβαιους νόστους στα σώματα και το πνεύμα των ηθοποιών. Οι ηθοποιοί εξευμενίζουν τους ρόλους/ψυχές ενσαρκώνοντάς τους. Με ανάλογο τρόπο, μια μεγάλη μεταφορά αναδύθηκε στο χώρο της σκηνής της Επιδαύρου: η επίκληση των νεκρών συνδέθηκε με την επίκληση του ηθοποιού στον ρόλο.

Εικόνα 2: «Ξένοι» (φωτ. Γιάννης Λεοντάρης)



Στο σπίτι τους λοιπόν, στο θέατρο του Ασκληπιείου βρέθηκαν για λίγες ώρες οι ηθοποιοί του ΝΟ ως παράξενοι ξένοι και εμείς οι υποτιθέμενοι φιλοξενούντες, ως ξένοι / ξενιτεμένοι χρόνια από την Επίδαυρο – ξένοι μέσα σ' αυτό που θεωρούσαμε «σπίτι μας» πήραμε ένα νέο βάπτισμα στο χώρο ο οποίος, ερήμην των διαχειριστών του, επανέκτησε την ιερότητά του. Οι ξύλινες ράμπες-γάφυρες ενοποίησαν την ορχήστρα με το προσκήνιο, τη σκηνή και τον πίσω περίβολο, ενεργοποιώντας ένα τεράστιο και ταυτόχρονα απόλυτα οριοθετημένο σκηνικό χώρο. Με τον τρόπο αυτό,

ο χώρος των ηθοποιών έγινε χώρος μετωριζόμενος, εκκρεμής. Ξύλινες υπερυψωμένες «ιερές ζώνες κίνησης» χάρη στις οποίες κανένας ηθοποιός δεν πάτησε το χώμα της Επιδαύρου σε κανένα σημείο της παράστασης. Η σκηνή ως «μετέωρο».

Εικόνα 3: «Το Μετέωρο» (φωτ. Γιάννης Λεοντάρης)



Όλα τα παραπάνω δεν σημαίνουν βεβαίως ότι, επειδή το αρχαίο θέατρο υπήρξε χώρος τελετής και όχι διεκπεραίωσης και κατανάλωσης ελεύθερου χρόνου, δεν επιτρέπεται σήμερα να φιλοξενεί συμβατικές παραστάσεις. Δεν μιλάμε εδώ για ιδιοκτησίες και απαγορεύσεις αλλά για ένα μοναδικό δυσερμήνευτο συμβάν το οποίο έλαβε χώρα εκεί και αφορά τόσο την παράσταση όσο και τους θεατές. Τι είναι αυτό που οδήγησε τους θεατές να παρακολουθήσουν με απόλυτη προσήλωση μία τόσο ιδιαίτερη και απαιτητική διαδικασία; Η επιθυμία για συμμετοχή στην καθαρότητα της Τελετής, σε μία εποχή όπου η τελετουργία έχει ηττηθεί από την Ανάγκη; Η επιθυμία για εξεύρεση αναφορών σεβασμού; Πώς εξηγείται η ευλαβική πρόσληψη των στοιχείων ενός ερμητικά κλειστού σύμπαντος ιαπωνικών κωδικών ρυθμολογίας και επικοινωνίας από ένα πολυπληθές και ετερόκλητο κοινό όπως αυτό της καλοκαιρινής Επιδαύρου; Μία εξήγηση ίσως να δίνεται από το γεγονός ότι το σύμπαν της παράστασης ήταν ερμητικό αλλά *ολόκληρο και συμπαγές*, άρα απολύτως πειστικό. Αυτό το γεγονός απέσυρε για λίγο από τις στάχτες της τη λέξη *τελετή*.

Στο Νο, το πιο δύσκολο πράγμα είναι να περπατήσεις πάνω στη σκηνή. Όλα τ' άλλα μπορείς να τα μάθεις, αλλά το περπάτημα... μέχρι να πεθάνεις δεν θα το καταφέρεις. Το θεωρούν το δυσκολότερο πράγμα! Ο δρόμος για να βρεθεί κάτι τέτοιο είναι αναγκαστικά μια μυστική διαδρομή με

χαρακτηριστικά τελετής – φοβάμαι αυτόν τον όρο γιατί στην Ελλάδα είναι μια καμένη λέξη. Για τους Ιάπωνες δεν είναι παρά ένας δρόμος τρομαχτικής ακρίβειας, δομημένος μέσα από εμπειρία, για να φτάσεις κάπου και να πετύχεις κάτι. Φανταστείτε ότι το ιδανικό του No είναι η μη ανανέωση, και αυτό το φέρνει μπροστά έναν αιώνα σε προτάσεις φόρμας.⁵

Στην εποχή του εκπνέοντος μεταμοντερνισμού των σπαραγμάτων νοσταλγίας και της καταστροφής του Μύθου στα αστικά μητροπολιτικά περιβάλλοντα της σχιζοφρενικής πολυδιάσπασης του νου και της καρδιάς, η επαφή με ένα εντελές σκηνικό εγχείρημα αλλά και η ανακουφιστική ψευδαίσθηση ότι η *μη ανανέωση* ταυτίζεται με την ξεκούραση, λειτουργεί πάντα θεραπευτικά, ιδιαίτερα για ένα κοινό εξουθενωμένο από τον βομβαρδισμό του «νέου». Σε ένα άλλο επίπεδο, η έννοια της τελετής συγκατοικεί με τα θραύσματα θρησκευτικότητας που έχουν απομείνει μέσα μας αλλά και με την ποίηση, και αυτό το ξέρουν καλά τα αυτιά και το υποσυνείδητό μας, όταν, υπογείως και εντελώς αναπάντεχα, συναντούν μνήμες ορθόδοξης λειτουργίας και βυζαντινού μέλους. Είναι δυνατόν τα μουσικά-φωνητικά εκφραστικά εργαλεία του NO να θυμίζουν σε κάποιες ελάχιστες ρωγμές στιγμών το βυζαντινό μέλος; Και όμως, αυτό συνέβη! Όπως και σε άλλες στιγμές της παράστασης, όπου ο τόσο απόμακρος πολιτισμός της Ιαπωνίας γινόταν ξαφνικά οικείος και φιλικός. Η *ξενότης* λοιπόν έγινε *φιλότης*. Ως συνθήκη της από κοινού διαχείρισης του θανάτου, γιατί αυτό υπήρξε και το θέμα της παράστασης: η ποιότητα της σχέσης μας με το θάνατο. Η σχέση αυτή διέπεται αναπόφευκτα από τη σιωπή. Το μεγάλο σκηνοθετικό επίτευγμα της παράστασης υπήρξε η ανάδειξη και αυστηρή οριοθέτηση *του χώρου της σιωπής*. Με την έννοια αυτή, η στιγμή που ο Οδυσσέας, επισκέπτης στον Άδη, ζητά από την ψυχή του Αίαντα τη συμφιλίωση και εκείνος αντί απάντησης σιωπά, συμπυκνώνει όλη την αγωνία και την οδύνη της παράστασης και του σκηνοθέτη. Μπροστά στη σιωπή, ο Οδυσσέας αγωνιά: «ως εφάμην, ο δε μ' ουδέν αμείβετο...»⁶. Ο Μαρωνίτης μεταγράφει: «Έτσι του μίλησα, εκείνος όμως δεν απάντησε, δεν είπε λέξη». Ο Μαρμαρινός εγκαθιστά τη σιωπή επί σκηνής. Ιδού η τελευταία *στάση*, το τελευταίο σημείο στίξης της παράστασης πριν το τέλος. Η σιωπή είναι η οδύνη του κόσμου των νεκρών ψυχών αλλά και το κλάμα της απερίγραπτης ζωής μας. Ο Μαρμαρινός έντυσε με λόγια ομηρικά τις εκπνοές των ηθοποιών και ο θεατής διάβαζε τον Όμηρο ως ανάσα. Οι υπέρτιλοι εμφανίζονταν συχνά στο χάος χωρίς να αντιστοιχούν σε λόγο αλλά σε αναπνοή. Ο ρυθμός της μουσικής, συναρπαστικός και ανεξήγητος. Επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις ξένες προς τη δική μας ρυθμική προσδοκία. Ποια ωστόσο είναι τελικά η «δική μας» ρυθμολογία; Η ελληνική; Η βαλκανική; Η ανατολική; Η «ευρωπαϊκή»; Σε όλα *ξένοι*. Όσο κι αν προσπάθησα κατά τη διάρκεια της παράστασης να σωματοποιήσω ή να ακούσω, ή να σκεφτώ το tempo, στάθηκε αδύνατον. Ρυθμολογία απροσπέλαστη, μα τόσο οικεία!

⁵ Μιχαήλ Μαρμαρινός : Συνέντευξη στη Μυρτώ Πολυμίλη, επίσημη ιστοσελίδα του Φεστιβάλ Αθηνών –Επιδάουρου, 23-07-2015. (<http://greekfestival.gr/gr/magazines/article/iaponis-kai-su-ponois%2A>)

⁶ Ομήρου, *Οδύσσεια*, λ 563.

Η «κόλαση των νικητών» για την οποία μιλά κάποια στιγμή το κείμενο της παράστασης είναι παντοδύναμη. Πρόκειται για έναν πολιτικό όρο απολύτως διαχρονικό και απολύτως ψηφιακό. Η σημερινή κόλαση των νικητών κατοικεί στη σχετικότητα των πάντων, στον χώρο και τον χρόνο εκείνο όπου όλα είναι αποδεκτά, και ανεκτά, όπου ο ηθοποιός μπορεί να σουλατσάρει στο χώμα της ορχήστρας άσκοπα και ο σκηνοθέτης να σουλατσάρει στη σκηνή ναρκισσευόμενος. Κατοικεί κι εκεί όπου τίποτα δεν νοείται ως ιερό και όλα αξίζει να δοκιμαστούν. Η κόλαση των νικητών είναι η εξορία της τελετής, το πείραμα πάνω στις ανθρώπινες αντοχές.

Εικόνα 4: «Υπ'ατμόν». (φωτ. Γιάννης Λεοντάρης)



Η ανάγκη για επιστροφή σε *προσωπικές τελετές*, αλλά και σε *τελετές της κοινότητας*, εκεί όπου κάτι δεν θα επιτρέπεται, φαίνεται απόλυτη και επείγουσα. Στο τέλος της παράστασης, στη διάρκεια του χαιρετισμού, ο Μιχαήλ Μαρμαρινός δεν πάτησε τον μετέωρο χώρο της σκηνής των Ιαπώνων. Παρέμεινε στο χώμα ως σημαίνον της ίδιας της παράστασης, ξενος στο ίδιο του το σπίτι, μέχρι το επόμενο βάσανο.

(Υ.Γ. Για την τελετή του καλέσματος στον ήλιο από τους ηθοποιούς του θεάτρου ΝΟ, ξημερώματα Σαββάτου στην Επίδαυρο.⁷ Φράσεις εν θερμώ: Τελετή της ανατολής Okina - Tsuchigumo. Πού βρέθηκε τόσος κόσμος; Μυστήρια πράγματα. Μια δοκιμασία πάνω στην έννοια του μέτρου. Αρμονίες και δυσαρμονίες με τον τόπο τους ήχους, τη διαδοχή του γκιώνη από τον τζίτζικα. Ο πιο μακρινός πολιτισμός. Ξαφνικά, για δευτερόλεπτα, ηχοχρώματα βυζαντινά, μετά οίστρος πολεμικός, μετά ασκητική. Ένστολα σώματα άναυδων, άπνων Ελλήνων. Ο ήλιος ελέησε και θώπευσε τις πέτρες. Ένας σκύλος γρηγορεί στο πάρκιγκ αφού δεν μπορούμε πια να περπατήσουμε προς αυτά τα συμβάντα. Το φως της Επιδαύρου, ανάποδα. Η σκιά του εαυτού, τρομακτική, υπ'ατμόν / βλ. Εικόνα 4....)

⁷ Στις 25 Ιουλίου 2015, στις 06.00 το πρωί πραγματοποιήθηκε από τον Ιάπωνα δάσκαλο Rokuro Gensho Umewaka ένα τελετουργικό κάλεσμα στον ήλιο. Η τελετή αποτελούσε μέρος των εκδηλώσεων του Φεστιβάλ, στο περιθώριο της παράστασης της Νέκυιας.

ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΑΠΑΝΤΟΥΝ

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ:

“Υπάρχει κάποιο έργο / παράσταση / σκηνικό γεγονός, το οποίο δεν θα αφορούσε στο αρχαίο δράμα, και θα μπορούσε να λάβει χώρα στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου; Φανταστείτε τη δική σας συμμετοχή σε αυτό.”

Επίδαυρος και *World Wrestling Entertainment*

Η Επίδαυρος θα μπορούσε να γίνει ένας πρόσφορος τόπος παραγωγής θεάματος, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους από το αρχαίο δράμα στη μηντιακή όπερα της σύγχρονης αθλητικής πάλης (εφεξής WWE: *World Wrestling Entertainment*).

Ο τρόπος με τον οποίο βιώνεται το WWE σήμερα προσιδιάζει περισσότερο από κάθε άλλο θέαμα στο αρχαίο δράμα. Το στοιχείο της υπερβολής, «ο τραχύς και κατακόρυφος χαρακτήρας της φωτεινής έκτασης», που εμφανίζεται «σαν μεγάλο ηλιακό θέαμα» όπως αναφέρει ο Ρολάν Μπαρτ, συνιστούν ένα είδος απόλαυσης που ίσως μόνο μια παράσταση αρχαίου δράματος μπορεί να διεκδικήσει. Δεν έχει καμιά σημασία αν το παιχνίδι είναι στημένο, εξάλλου το ίδιο συμβαίνει και στις θεατρικές παραστάσεις, με τη διαφορά ότι στην πάλη οξύνεται, ή καλύτερα βελτιώνεται η δραστικότητα του μύθου. Θεωρώ ότι ένα μέρος του κοινού του αρχαίου δράματος είναι προετοιμασμένο να εκτιμήσει αυτήν την παρέκκλιση από το καθεστώς ομοιομορφίας που μας έχουν συνηθίσει αρκετές από τις παραστάσεις στην Επίδαυρο. Αν σκοπός είναι η διανοητική και σωματική αταραξία του θεατή να διαταράσσεται από κάποιες λεπτομέρειες στις σημερινές πρακτικές, που παράγουν τον αγώνα πάλης ως τελετουργία σύγκρουσης του νικητή και του χαμένου, η αφύπνιση αυτή είναι εφικτή. Εκείνος που μένει πολύ ώρα κάτω στο έδαφος, επιδεικνύοντας την ήττα του ενώ ο άλλος πανηγυρίζει, η υπερβολή στην έκφραση του μίσους και της χαράς με μια ποικιλία μορφασμών, αλλά και η αμφισβήτηση των παραδοσιακών ρόλων του καλού και του κακού χαρακτήρα, δηλώνουν την επέκταση του αθλήματος σε περιοχές που άλλοτε μονοπωλούνταν από το κλασικό θέατρο.

Σήμερα το WWE συνδυάζει την δραματική πλοκή και τη φαντασμαγορική μετα-τηλεοπτική αισθητική, μέσω της συνέργειας πολλών εκφραστικών μέσων και δεξιοτήτων. Το αχανές πολιτισμικό πεδίο αυτού του υπερ-αθλήματος συγκλίνει σ'ένα βαγκνερικό Gesamtkunstwerk, εμπλουτίζοντας άμεσα τις στερημένες, από ρηξικέλευθες και ανανεωτικές σκηνοθεσίες, παραστάσεις του αρχαίου δράματος. Εν ολίγοις το WWE μπορεί να συμβάλει σε μια ριζική αναθεώρηση του συντηρητικού θεσμικού μορφώματος της Επιδαύρου.



life without democracy



life without tragedy

4:48 Ψύχωση στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου

Θα μπορούσα να φανταστώ το έργο της Σάρα Κέιν 4:48 *Ψύχωση* στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, στις 4:48π.μ.

4:48, η ώρα που η διαύγεια συναντά την ερήμωση της ανθρώπινης ύπαρξης. Το έργο αναφέρεται στην ειδική ώρα πριν την ανατολή. Οι πρωινές ώρες, όπου στατιστικά διαπράττεται ένας μεγάλος αριθμός αυτοκτονιών, ή αλλιώς ένας χρόνος καταγεγραμμένος ως μία στιγμή ακραίας διαύγειας

Ένας μονόλογος, ή ένα έργο για πολλές φωνές, που χαρακτηρίζεται από την μεταδραματική δομή του, μέσα από μια ωμή και αποκαλυπτική γλώσσα.

Το κείμενο της Σάρα Κέιν αποτελεί την σύγχρονη τραγωδία του ανθρώπου σ' έναν πολιτισμό που τον αρρωσταίνει.

Θα είχε ενδιαφέρον να παιχτεί αυτή την ώρα και να συνδεθεί με τη συνθήκη του πραγματικού χρόνου και χώρου. Από το σκοτάδι στο φως.

Καθώς το έργο τελειώνει με την φράση «παρακαλώ ανοίξτε τις κουρτίνες», το φως του ήλιου που ανατέλλει θα ρίξει τις πρώτες του ακτίδες πάνω στην μάσκα του ηθοποιού, σαν μία επέμβαση της ίδιας της φύσης, να εξαφανίζει τα σημάδια του ανθρώπινου μαρτυρίου κάτω από ένα δυνατό φως. Τότε αυτή η μάσκα θα πρέπει να λιώσει και ο ήλιος να απαλύνει τα αλλοιωμένα από τον τρόμο χαρακτηριστικά της ανθρώπινης μορφής. Ο ηθοποιός να βγάλει το προσωπίο και να συμφιλωθεί με την γυμνή πραγματικότητα του αρχαίου θεάτρου. Γιατί, όπως λέει και η Σάρα Κέιν «η επίγνωση της θνητότητας κάνει την απελπισία να επισκέπτεται». Μέσα σ' αυτήν ο άνθρωπος συνδιαλέγεται με τους δαίμονες του. Το θέατρο λοιπόν της Επιδαύρου είναι ο κατάλληλος τόπος.

Ο ηθοποιός κατηγορεί τον Θεό που τον απέρριψε.

Και παίρνει επάνω του το βάρος και την ενοχή όλης της ανθρωπότητας.

Το έργο της Σάρα Κέιν 4:48, σαν μία επείγουσα κραυγή για βοήθεια, θα διαταράξει την ησυχία του αρχαίου θεάτρου, που θα φωτίζεται μόνο από την δυνατή πανσέληνο.. ή, ίσως και από τις αντανάκλασεις μιας ανοιχτής οθόνης ενός υπολογιστή που θα λειτουργεί ως σύμβολο της σύγχρονης τεχνολογίας, αναπόσπαστα συνδεδεμένο με τον σημερινό άνθρωπο, που χάνει σταδιακά την λειτουργικότητά του. Ο υπολογιστής θα γίνει ο σιωπηλός μάρτυρας ενός βασανισμένου αφηγητή.

Ένα μόνο σώμα, σε διαρκή πολιορκία στο κέντρο της ορχήστρας, προσπαθεί να ερμηνεύσει τον κόσμο.

Είναι αλήθεια ότι αυτό το θέατρο είναι σαν να μη μας ανήκει πια. Δεν μπορούν να γραφτούν έργα γι' αυτό και ο τρόπος που το χρησιμοποιούμε λειτουργεί κυρίως σαν μια τουριστική ατραξιόν. Ο απώτερος σκοπός είναι να γεμίσει και να φέρει εισιτήρια, κυρίως με τα κατ' επανάληψη γνωστά ονόματα πρωταγωνιστών που έχουν οικειοποιηθεί την δόξα του.

Θα ήθελα λοιπόν να αφουγκραστώ αυτόν το χώρο σε μία «ιδιωτική του στιγμή». Να συνδεθώ με την σιωπή του και την ιστορία του μέσα από μία άλλη συνθήκη. Να μην είμαι πια ένας θεατής που έρχεται να τον καταναλώσει με την φασαρία του. Να μπορέσω να ξεφύγω από τον νευρωτικό εαυτό και να γίνω συνένοχος των μυστικών του. Ένα τέτοιο κάλεσμα μπορεί να συμβεί μέσα από το κείμενο «4:48 Ψύχωση» της Σάρα Κέιν. Φαντάζομαι τους θεατές σαν σκιές μέσα στο σκοτάδι της νύχτας, να ανεβαίνουν σιωπηλοί τα στενά μονοπάτια που οδηγούν στο θέατρο, μαγεμένοι από ήχους, φράσεις και ψίθυρους που θα βγαίνουν μέσα από δέντρα, πέτρες, θάμνους. Μουσικές μιας αόρατης ορχήστρας που ακούγεται από κάπου μακριά. Θεατές που θα πάνε να συναντηθούν με το ανείπωτο μιας εμπειρίας, κάτι που μόνο αυτό το θέατρο μπορεί να προσφέρει.

ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΚΑΚΟΥΔΑΚΗ

Κατ' όναρ ή Ιαματική τέχνη:

Μια περιπατητική παράσταση στο Ασκληπιείο Επιδαύρου

A b s t r a c t

"Because of a dream" or The Art of Healing a peripatetic performance at the Asklepieion in Epidaurus based on an idea by Georgina Kakoudaki (director/dramaturg), Diogenis Verigakis (architect) and Stavros Papagiannis (interior space architect). An inverted narrative starting from the Ancient Theatre of Epidaurus to the exit of the archaeological area, from dusk until dawn. This proposal concerns the use of the auxiliary spaces of the Ancient Theatre of Epidaurus and other buildings of Asklepieion, utilizing the memories of the area's ruins and the embossed natural environment. The aim is to reflect the real functioning of these spaces through a theatrical employment of the narration of dreams, which the patients once shared with the priests of Asklepieion.

Μια ιδέα των Τζωρτζίνα Κακουδάκη - σκηνοθέτη/δραματουργού, Διογένη Βεριγάκη - αρχιτέκτονα, Σταύρου Παπαγιάννη - αρχιτέκτονα εσωτερικών χώρων.

Δ ρ α μ α τ ο υ ρ γ ι κ ή ε π ι λ ο γ ή

Η πρόταση αυτή αφορά στη χρήση των βοηθητικών χώρων του θεάτρου της Επιδαύρου και των άλλων κτιρίων του Ασκληπιείου. Επιδιώκει να αξιοποιήσει τις μνήμες που περιέχονται στα ερείπια και τον ανάγλυφο φυσικό περιβάλλοντα χώρο. Στόχος είναι η ανάδειξη των λειτουργιών των χώρων στην αρχαιότητα, μέσα από την θεατρική αξιοποίηση των αφηγήσεων των ονείρων, όπως τα αφηγήθηκαν κάποτε οι ασθενείς στους ιερείς του Ασκληπιείου.

Σ κ η ν ο θ ε τ ι κ ή π ρ ό τ α σ η

Ο περίπατος περιλαμβάνει 9 σταθμούς σε μια σχεδιασμένη διαδρομή, την οποία υποδεικνύουν οι ερμηνευτές ή οι χωροταξικές σημάνσεις στον αρχαιολογικό χώρο του Ασκληπιείου.

Πρώτος σταθμός: Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου/στάση

Οι θεατές μαζεύονται στην ορχήστρα του θεάτρου την ώρα που ο αρχαιολογικός χώρος κλείνει (7.30 μ.μ.). Παρακολουθούν έναν ερμηνευτή που απαγγέλλει το όνειρο της Άτοσσας (από τους Πέρσες του Αισχύλου). Σταδιακά εγκαταλείπει το θέατρο, η φωνή της χάνεται και κατευθύνεται προς το άλσος του Ασκληπιείου.

Δεύτερος Σταθμός: Μουσείο Ασκληπιείου/διαδρομή

Οι θεατές, συνοδεία των ερμηνευτών, προσκαλούνται να απομακρυνθούν από το χώρο. Ξεκινάει μια διαδρομή προς το μέρος που κινήθηκε η ερμηνεύτρια του μονολόγου. Τα παράθυρα και η πόρτα του Μουσείου κλείνουν εμφατικά. Είναι σαφές ότι ο αρχαιολογικός χώρος ως αξιοθέατο κλείνει.

Τρίτος σταθμός: Άλσος- Καταγώγειο /στάση

Οι θεατές κινούνται στο ασύλλιο πάνω από το Καταγώγειο/ ο χώρος λειτουργεί ως φυσικό πανοραμικό παρατηρητήριο, πριν δύσει ο Ήλιος. Αξιοποιούνται πληροφορίες του Πλούταρχου και προσωπικές μαρτυρίες του Παναγή Καββαδία, από την εμπειρία του αποκάλυψης του χώρου (τέλη 19ου αιώνα). Στην κάθοδο προς το Καταγώγειο οι θεατές παραλαμβάνουν ένα μικρό κουτάκι με αντικείμενα που θα χρησιμοποιηθούν στη διαδρομή (κερί, στυλό, χαρτί, νερό). Τους σερβίρεται ένα αρωματικό /ιαματικό ρόφημα. Ο ερμηνευτής-ξεναγός τους παρουσιάζει τη μικρή ιστορία του χώρου των ονείρων.

Τέταρτος Σταθμός : Γυμνάσιο/διαδρομή

Διαδρομή προς το στάδιο. Στο χώρο του Γυμνασίου υπάρχει ηχητικό περιβάλλον ανθρώπινης παρουσίας, ήχοι προετοιμασίας φαγητού, κούρδισμα οργάνων, ανθρώπινες φωνές, μια υπενθύμιση της έντονης παρουσίας και συγκατοίκησης των επισκεπτών στο Ασκληπιείο.

Πέμπτος Σταθμός: Στάδιο/στάση

Οι θεατές παρατηρούν το στάδιο από τον περίπατο. Η ερμηνεύτρια του μονολόγου της Άτοσσας βρίσκεται, μαζί με το σύνολο των ερμηνευτών (43) μέσα στο στάδιο. Σιγά σιγά ξαπλώνουν στο χώμα και κοιμούνται, έχοντας ανάψει πρώτα ένα μικρό κεράκι. Ένα τέτοιο κεράκι δίνεται σε κάθε θεατή (υπολογισμός ώρας 8.30 μ.μ.).

Έκτος Σταθμός: Θόλος/στάση

Οι θεατές κατευθύνονται στην Θόλο. Το επιθυμητό είναι να έχουν φτάσει εκεί την ώρα που πέφτει το σκοτάδι. Οι ερμηνευτές σε διάταξη, οι θεατές ανάμεσα σε ηθοποιούς, ένας ερμηνευτής στον Λαβύρινθο καθοδηγεί τους θεατές σε μια μυσταγωγική διαδραστική «διάλεξη» για την ερμηνεία των ονείρων.

Έβδομος Σταθμός: Άβατον και κλιμακοστάσιο/στάση

Οι ερμηνευτές παίρνουν από το χέρι τους θεατές (δύο ως τρία άτομα ο καθένας) και κατεβαίνουν στο Άβατον. Στη διαδρομή (με πιθανές στάσεις στο κλιμακοστάσιο, στο στεγασμένο χώρο του Άβατου ή και μπροστά και πίσω από τα πλέρηρα στον ισόγειο ναό), αφηγούνται, χαμηλόφωνα, κάποιο από τα 43 σωζόμενα όνειρα που έχουν βρεθεί στο Ασκληπιείο της Επιδαύρου. Σε μία βολική θέση στον ευρύτερο χώρο, και

καθώς απλώνεται το σκοτάδι, οι θεατές, στις μικρές ομάδες μοιράζονται, αν θέλουν, ένα δικό τους όνειρο.

Όγδοος Σταθμός: Ιερή Πλατεία/διαδρομή και στάση

Οι θεατές μαζί με τους ερμηνευτές περπατάνε προς την Ιερή Πλατεία, και μπορούν να καθίσουν στις σκόρπιες πέτρες που βρίσκονται εκεί, όπου θα υπάρχει χαμηλός φωτισμός. Μπορούν επίσης να οικειοποιηθούν μια πέτρα χρησιμοποιώντας την σαν κάθισμα ή σαν τραπέζι και να καταγράψουν ένα δικό τους όνειρο, να δώσουν μια εξήγηση σ' ένα όνειρο, να περιγράψουν πώς αισθάνονται για μια ασθένεια που έχουν, ή φοβούνται ότι έχουν οι ίδιοι, ή κάποιος δικός τους άνθρωπος. Τέλος, αφήνουν το χαρτί τους πάνω στην πέτρα, μέσα στο κουτάκι που κρατάνε από την αρχή της διαδρομής.

Ένατος Σταθμός: Προπύλαια/στάση

Η πομπή συνεχίζει στα Προπύλαια. Στα δέντρα υπάρχει εγκατάσταση από «τάματα» κρεμασμένα στα κλαδιά. Είναι η διαδρομή της ελπίδας. Εκεί σερβίρεται νερό από το πηγάδι της εξόδου, οι ερμηνευτές δημιουργούν μια σειρά, ανεβαίνουν στις πλάκες των Προπυλαίων καθώς και στον λόφο καθόδου, δημιουργώντας μια χορογραφική αίσθηση βασισμένη στις έννοιες: εμφανίζομαι /εξαφανίζομαι.

Οι θεατές βγαίνουν σιγά σιγά από τα Προπύλαια με την παρότρυνση και την καθοδήγηση των ερμηνευτών.

Μέσα από τον χώρο, αναδύονται μυρωδιές από τσίκνα.

Η διαδρομή τελειώνει κατά τις 10 το βράδυ με κρέας και κρασί.

Αισθητική σύνθεση

Η περιπατητική αυτή παράσταση έχει στόχο να συνδέσει το φυσικό τοπίο και το ανάγλυφο του αρχαιολογικού χώρου, με εργαλείο την κίνηση των ερμηνευτών. Η αξιοποίηση των κατόψεων, των φυσικών επιπέδων και των υψομετρικών διαφορών, σε συνδυασμό με έναν φωτιστικό σχεδιασμό (από φυσικές φωτιστικές πηγές) σκοπεύει να αναδείξει το φανερωμένο και το κρυφό, το πραγματικό και το φανταστικό, το υλικό και το άυλο, το ντοκουμέντο και το ανά-πλασμα της φαντασίας, οδηγώντας τον θεατή σε μία προσωπική αφήγηση για τους χώρους, τα θραύσματα, την ερμηνεία, συστατικά που εξ' ορισμού συνδέουν το συνειδητό με το ασυνείδητο, την πραγματικότητα με τα όνειρα.

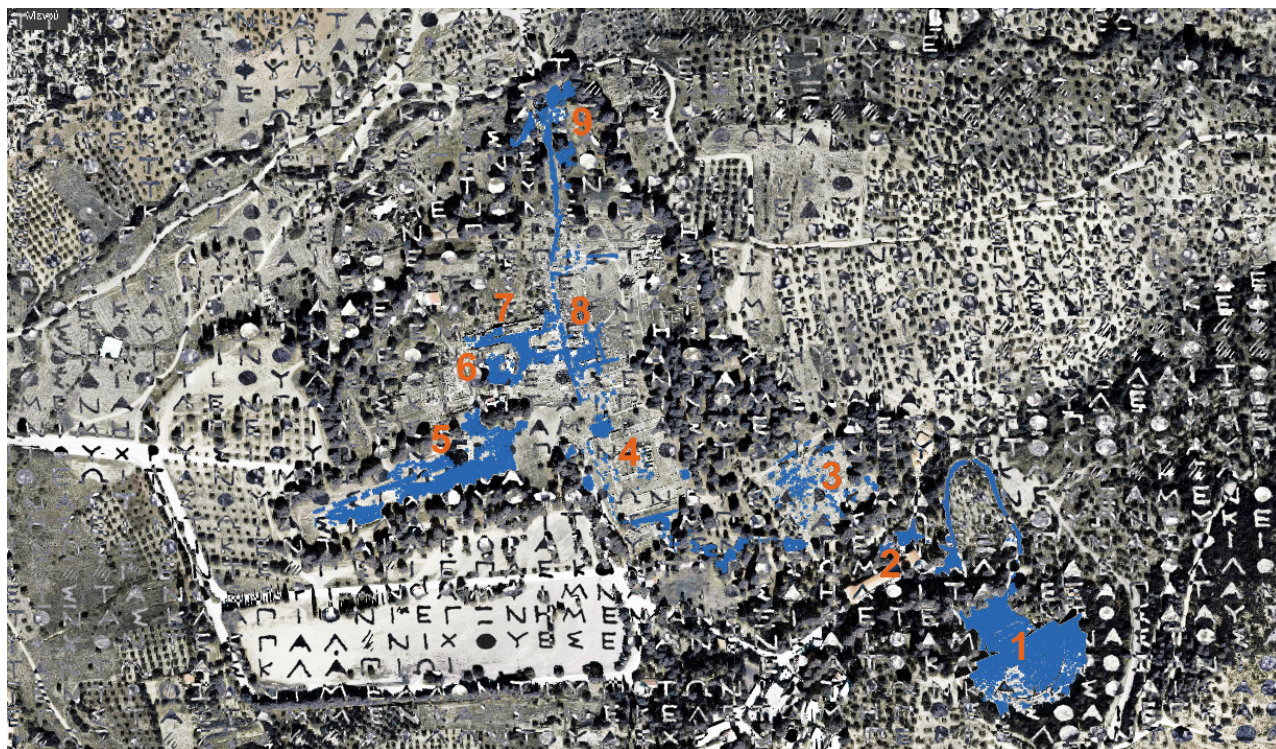
Αριθμοί

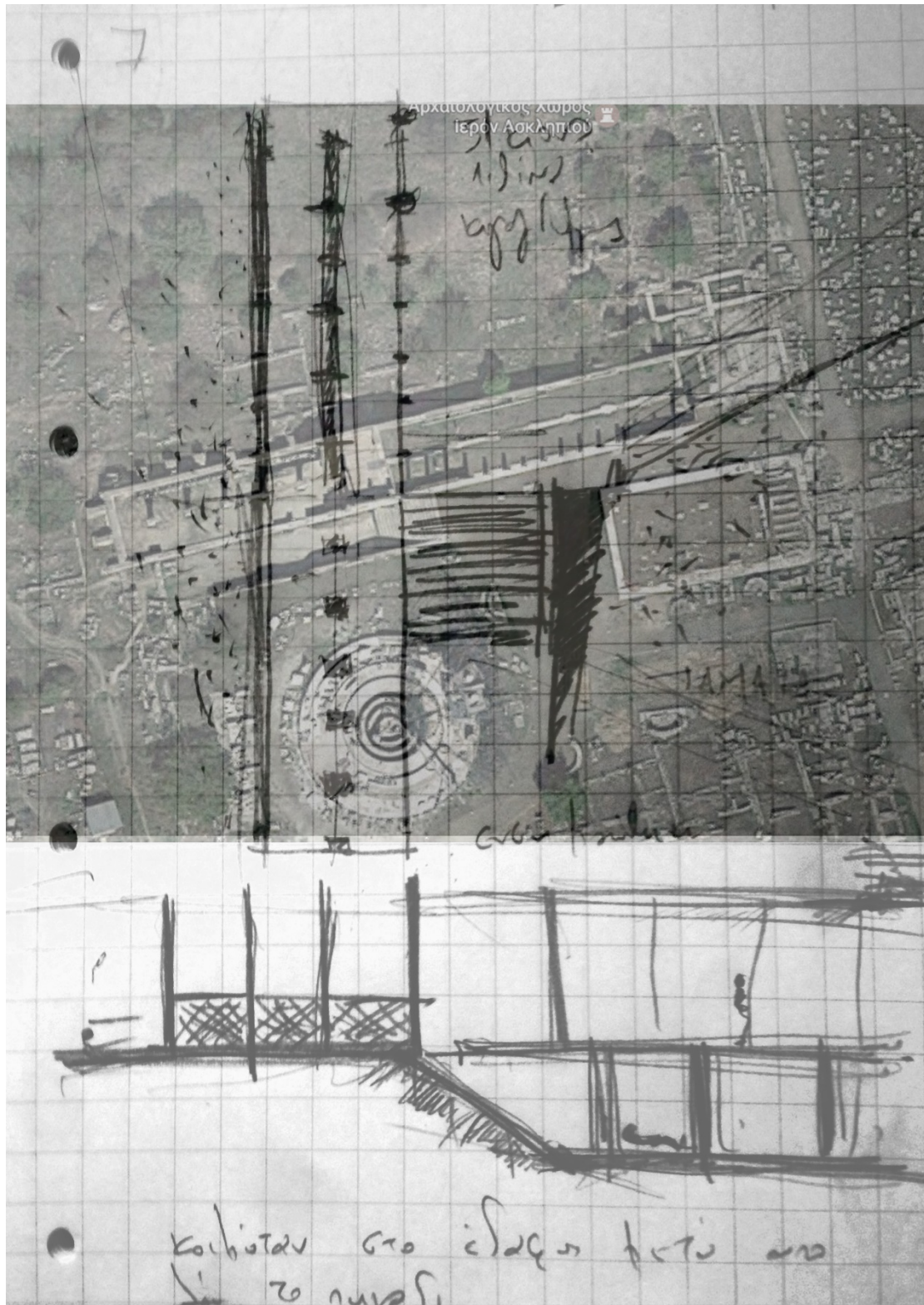
Σύνολο ερμηνευτών: 43 (όσοι και τα όνειρα που έχουν διασωθεί στο Ασκληπιείο)

Σύνολο θεατών: Από 90 ως 180 θεατές

Διάρκεια 2-2.30 ώρες

Περίοδος: Μάιος ως Σεπτέμβριος









Οιδίποδας και Σιγισμούνδος

Υπάρχει κάτι που συνδέει τον Οιδίποδα του Σοφοκλή και τον Σιγισμούνδο του Καλντερόν, στο έργο, *Η ζωή είναι όνειρο*. Αν και τα χωρίζουν αρκετοί αιώνες, η δραματουργική κατασκευή και των δύο έργων μας παραπέμπει σε σύγχρονα έργα μυστηρίου και αστυνομικής πλοκής. Ο Οιδίποδας και ο Σιγισμούνδος είναι συγγενείς χαρακτήρες επειδή και οι δύο αναλαμβάνουν μια αναζήτηση που θα τους οδηγήσει να ανακαλύψουν μυστικά που ποτέ δεν φαντάστηκαν. *Το κοινό γνωρίζει τι συμβαίνει, αλλά οι χαρακτήρες δεν θα το ανακαλύψουν μέχρι το τέλος.*

Για να πραγματοποιηθεί το ταξίδι προς την αλήθεια, οι χαρακτήρες αυτοί θα πρέπει να ξεπεράσουν πολλά εμπόδια, και να συμμετέχουν σε πολλά δραματικά επεισόδια, όπου ο θάνατος ακυρώνει τα γεγονότα που μπορούν να δώσουν απαντήσεις στα ερωτήματα των ηρώων. Ερωτήματα όπως, «Ποιός είμαι εγώ;... Ποιά είναι η καταγωγή μου;... Είμαι αυτός που πιστεύω ότι είμαι;... Το παρελθόν μου θα επηρεάσει το μέλλον μου;...»

Οι δύο χαρακτήρες εμπλέκονται σε ένα αρτιότατο ψυχολογικό θρίλερ. Πιστεύουν ότι προχωρούν προς το φως, χωρίς να γνωρίζουν ότι θα πιαστούν στο σκοτάδι των σκέψεων και σε ηθικά διλήμματα. Αναγκάζονται να ζήσουν ένα μέλλον χωρίς φως και λάμψη, μέσα σε μια τύφλωση που επιλέγουν οι ίδιοι, ως πιθανή λύση για να αντέξουν και να ανταποκριθούν στη ζωή.

Ο Οιδίποδας, όπως και ο Σιγισμούνδος, δεν θέλουν να κοιτάζουν την πραγματικότητα όπως παρουσιάζεται και καταπιάνονται με μεθόδους προφητείας, σκεπτόμενοι ότι τα άστρα ή οι μάντεις θα τους δείξουν τον δρόμο που επιθυμούν, για να βρουν την έξοδο από τον λαβύρινθο. Όμως η «αναγνώριση» που θα ζήσουν θα τους φέρει αντιμέτωπους με το χειρότερο εαυτό τους.

Η δραματουργική και σκηνική μου πρόταση επικεντρώνεται στο φόβο για την αλήθεια και έχει στόχο να δημιουργήσει μια υποθετική συνάντηση αυτών των δυο χαρακτήρων, ώστε να αποκαλυφθεί μέσα από την ιδεολογική σύγκρουση, μια νέα σύγχρονη ανάγνωση. Αυτή η συνάντηση, θα δώσει τη δυνατότητα να βρεθούν απαντήσεις στα μεγάλα ζητήματα που ο Σοφοκλής και ο Καλντερόν, όπως και άλλοι δραματουργοί της εποχής τους, είχαν θίξει. Αυτό που ίσως προκύψει είναι η ανάγκη να είναι κανείς συνεπής με τη μοίρα που διαμορφώνει μέρα με τη μέρα, χωρίς να αφήνει τη ζωή του στα χέρια πηλινών θεών.

Η αναζήτηση μπορεί να πάρει την μορφή εργαστηρίου με Ισπανούς και Έλληνες νέους δραματουργούς, που θα επεξεργαστούν μια υποθετική συνάντηση, χωρίς συγκεκριμένο χρόνο και τόπο, μεταξύ των δύο χαρακτήρων, που θα καταλήξει σε μια δραματουργική υπόθεση. Τη δραματολογική αναζήτηση, που θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μέσα από τη χρήση της σύγχρονης τεχνολογίας, θα ακολουθήσει η διαδικασία της σκηνοθεσίας, που θα μελετηθεί για την σκηνή της Επιδάουρου, ως χώρο σύγχρονης δημιουργίας.

Μετάφραση: Στέλιος Ροδαρέλης

Η Γκόλφω στην Επίδαυρο

Αισθάνομαι σαν μαθητής που γράφει διαγώνισμα και στο διαγώνισμα πέφτει το μάθημα που έχει μελετήσει. Έτσι σκέφτηκα όταν διάβασα το ερώτημά σας, γιατί πρόσφατα παρουσιάστηκε στην Επίδαυρο η *Γκόλφω* σε σκηνοθεσία του Νίκου Καραθάνου και είχα την τιμή να συμμετέχω στο έμψυχο δυναμικό της παράστασης.¹ Δεν θα ξεχάσω ποτέ αυτόν τον δεκαπενταύγουστο, τον κόσμο, τη χαρά, την επιτυχία...

Φαντάζεστε λοιπόν ποια είναι η απάντησή μου... Βέβαια, χρειαζόμαστε τόλμη, φαντασία, θεσμούς δυναμικούς (μην ξεχνάμε ότι προώθησε το όλον θέμα ο τότε διευθυντής του Φεστιβάλ, Γιώργος Λούκος, με προσωπικό ρίσκο), και προπαντός σχεδιασμό μακροπρόθεσμο.

¹ Σημ.επιμ.: η *Γκόλφω*, σε σκηνοθεσία Νίκου Καραθάνου ανέβηκε εκτάκτως στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου για μία και μοναδική παράσταση στις 16 Αυγούστου 2013, ως συμπαραγωγή του Εθνικού Θεάτρου με το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Η εμπειρία των προβών και της παράστασης στην Επίδαυρο έχει αποτυπωθεί στην ταινία *Η Γκόλφω στην Επίδαυρο/Golfo at Epidaurus*, σε σκηνοθεσία Ηλία Γιαννακάκη, παραγωγή: Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Για αποσπάσματα της ταινίας βλέπε www.youtube.com/watch?v=FPY1KQMeGNk και www.youtube.com/watch?v=gpXwjhd8gMA. Για φωτογραφίες της παράστασης βλέπε <https://goo.gl/images/BgHTBq>, ανάκτηση 2/10/2017.

Η Ιστορία σε κύκλο

Η βία στην πολιτική και στην καθημερινότητα των λαών είναι το θέμα που με απασχολεί συνεχώς. Εδώ και πάρα πολλά χρόνια παρακολουθώ ανελλιπώς τα διεθνή γεγονότα σε εφημερίδες και στα ΜΜΕ και έχω δημιουργήσει φακέλους με αποκόμματα, καθώς και συρραφή βιντεοσκοπήσεων από ελληνικά και διεθνή ενημερωτικά δελτία, πάνω σε θέματα που μου έχουν τραβήξει το ενδιαφέρον. Όταν τα ξανα-ανακαλύπτω μετά από καιρό *-ακόμη κι αν έχουν χάσει πλέον την πρώτη τους υπόσταση - καταλήγουν να γίνονται το υπόστρωμα πάνω στο οποίο "απλώνω" τη δική μου καλυμμένη πραγματικότητα.*

Γι' αυτό θεωρώ τον εαυτό μου κυρίως έναν «αφηγητή ιστοριών». Με κάποιο τρόπο προσπαθώ να αναπαραστήσω και να *μεταφέρω* με δικά μου λόγια καταστάσεις και συμβάντα που πέφτουν στην αντίληψη μου, με έχουν συγκλονίσει κατά κάποιον τρόπο, και αφορούν ιστορίες ανθρώπων οι οποίες με έχουν σημαδέψει, παρακολουθώντας καθημερινά το τι συμβαίνει στον κόσμο γύρω μου και που συχνά καταλήγω να παρουσιάζω ως σκηνοθετημένες αφηγήσεις (*in-sequence*), αναμειγνύοντας τα με προσωπικά μου ζητήματα που παλεύουν να βγουν στην επιφάνεια.

Οι πρακτικές μου σήμερα συμπεριλαμβάνουν: φωτογραφία, βίντεο, εγκαταστάσεις μικτών τεχνικών στον χώρο, τυπώματα, καθώς και ένα σημαντικό αριθμό από artists' books. Πολύ συχνά στα έργα μου *μεταχειρίζομαι/οικειοποιούμαι* φωτογραφίες που έχουν δημοσιευθεί στον τύπο και που για μένα ο κόκκος (raster) που εμφανίζεται με τη μεγέθυνση είναι η απόδειξη της πραγματικότητας τους.

Η φιλοσοφία της δουλειάς μου βασίζεται στις εξής αρχές:

- **Υπαρξη / Απώλεια**
- **Μνήμη / [επ]αναφορά ιστορικών γεγονότων**
- **Μετατροπή της πραγματικότητας**

Πρόθεσή μου συχνά, είναι η αποκάλυψη της ψεύτικης πραγματικότητας των ωραιοποιημένων εικόνων που παρουσιάζονται στα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Σ' αυτό πιστεύω έχει παίξει ρόλο η μακρά ενασχόληση μου με τη διαφήμιση στα νεανικά μου χρόνια.

Η συγκεκριμένη πρότασή μου για το θέατρο της Επιδαύρου αναφέρεται στον φόνο του Έκτορα και τον διασυρμό του πτώματός του από τον Αχιλλέα. Την εμπνεύστηκα από ένα απόκομμα φωτογραφίας από εφημερίδα που φύλαξα πριν από αρκετά χρόνια. Την παραθέτω ενημερωτικά σε μικρό μέγεθος, μαζί με το παρακάτω

σκεπτικό του Δ. Μαρωνίτη σχετικά με τον Τρωικό πόλεμο, στον οποίον και οφείλεται και η πρόσφατη, εξαιρετική μετάφραση της *Ιλιάδας*

Η *Ιλιάδα* είναι έπος πολεμικό: δραματοποιεί, ανατέμνει και συμπυκνώνει τον Τρωικό πόλεμο σε τέσσερις μάχιμες ημέρες, που καταλήγουν σε ισόπαλη τραγωδία: ο φόνος του Πάτροκλου από τον Έκτορα και ο φόνος του Έκτορα από τον Αχιλλέα σφραγίζονται με ενδεκαήμερη ανακωχή, αφήνοντας μετέωρο το ερώτημα ποιος είναι ο νικητής και ποιος ο ηττημένος. Τελικώς ο Ιλιαδικός πόλεμος περαιώνεται δίχως νικητές και νικημένους. Αντί αυτού ο αμοιβαίος σπαραγμός (του Αχιλλέα για τον αγαπημένο εταίρο του, του Πριάμου για τον αγαπημένο του γιό) οδηγεί σε ένα είδος συμφιλίωσης των αντιπάλων, υπογραμμίζοντας συνάμα την τραγωδία του πολέμου.

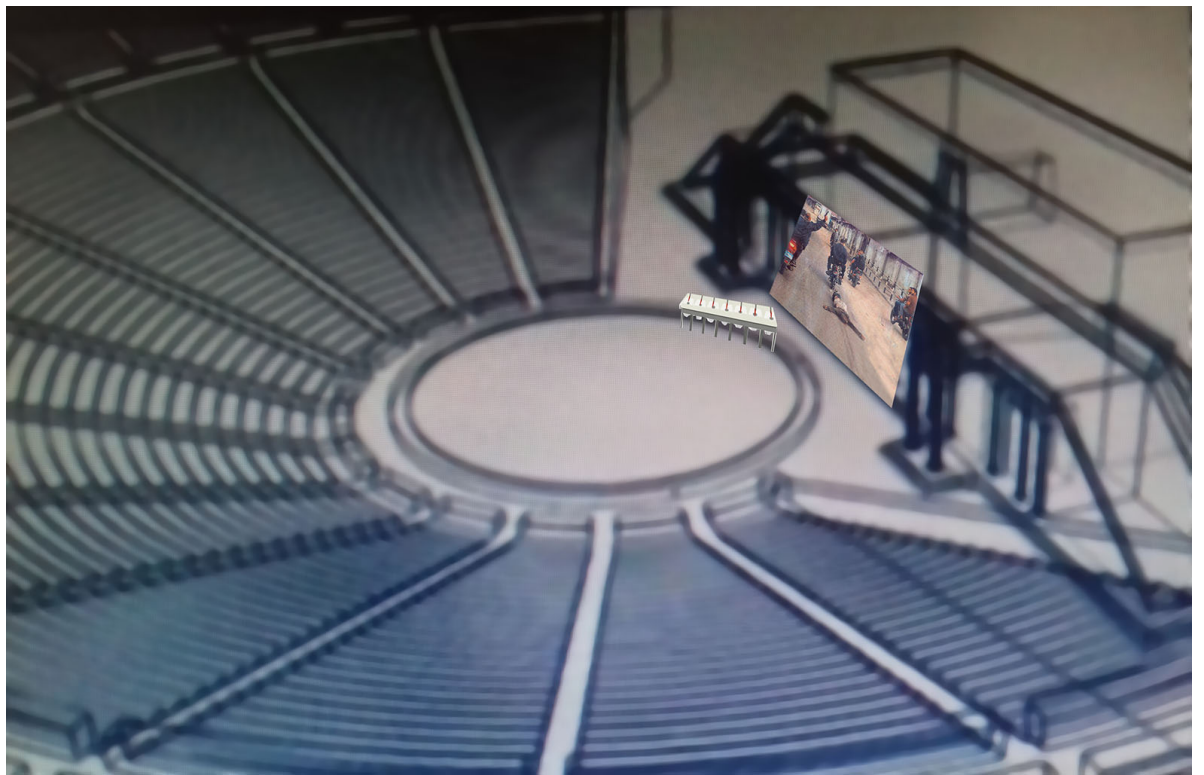
Η συνεχής, επαναλαμβανόμενη και εκδικητική βία που κυριαρχεί στις μέρες μας κάτω από διαφορετικές μορφές /*μάσκες* στην οικουμένη, μου δημιουργεί την ανάγκη να επισημάνω αυτή την ατέρμονη, ανακυκλούμενη βία που εμπεριέχει και την οικονομική δυσχέρεια, καθώς και την αδυσώπητη κρίση που έχει προκληθεί στους ανθρώπους γύρω μας.

Ως εκ τούτου, η πρότασή μου διαμορφώνεται ως εξής:

1. Η εν λόγω εικόνα του αποκόμματος τυπωμένη σε σεντόνι, σε πολύ μεγάλο μέγεθος, αιωρείται στην ορχήστρα του θεάτρου.
2. Μπροστά, λιγάκι πλαγίως, υπάρχουν 7 παλιοί μαρμάρيني νεροχύτες στη σειρά, ενωμένοι σε μια απλή σιδερένια κατασκευή, σαν αυτούς που βρίσκονται στα σφαγεία για να *ζεπλένουν τα κρέατα*. Από τους κρουνοί τους τρέχει συνεχώς αίμα (κόκκινο υγρό, ανακυκλούμενο)....
3. Ένας νέος ηθοποιός, καθισμένος σε σκαμνί, απλά ντυμένος, στα μαύρα, απαγγέλλει τα συγκεκριμένα εδάφια της *Ιλιάδας* (σε μετάφραση Δ. Μαρωνίτη).

Στόχος της εγκατάστασης είναι να εμπλακεί το κοινό στη **συνεχή επανάληψη της ιστορίας και να θέσει ερωτήματα όπως:**

«Τι συμβαίνει γύρω μας; ... Στον υπόλοιπο κόσμο;»



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΑΒΒΙΑΔΗΣ

Horror Vacui¹

Εισαγωγή

Πλήθος θεάτρων μικρών διαστάσεων ξεπροβάλλουν εδώ και πολλές δεκαετίες στον δημόσιο χώρο. Τα συναντάμε σε πλατείες, σε παιδικές χαρές, σε παραλίες, δίπλα ή μέσα σε εκπαιδευτικά και αθλητικά κέντρα κλπ. Στην ουσία πρόκειται για εκατοντάδες θεατρόμορφα γλυπτά, επειδή δεν εκπληρώνουν τη σύμβαση της θεατρικής διαμεσολάβησης – κάτι τέτοιο θα απαιτούσε την σύμπραξη ενός ενδιαφερόμενου κοινού –. Στην ουσία αυτά τα γλυπτά γεμίζουν διακοσμητικά τον κενό χώρο καλύπτοντας ένα «περίσσειμα» που θέλει «πλήρωση.» Τα μικρά αυτά θέατρα παραμένουν έτσι χειρονομίες συμβολικών καταλήψεων του δημόσιου χώρου από επίσημους φορείς. Αφήνουν θετικές εντυπώσεις χωρίς οικονομικό ή πολιτικό κόστος. Αμέσως μετά τα εγκαίνια και την κοπή της κορδέλας βυθίζονται στη λήθη της αφάνειας.

Αρχιτεκτονική της μνήμης: η φθίνουσα σύνδεση με την ιστορία.

Αυτές οι μινιμαλιστικές φόρμες, τα κυκλικά δάπεδα με κερκίδες να τα περικλείουν από τη μια πλευρά, είναι επινοήσεις των δημαρχείων. Αρχικά κατασκεύαζαν κτίσματα ανάλογου μέγεθος με τα αρχαία θέατρα, ικανά να υποδεχτούν παραστάσεις. Στη συνέχεια, επήλθε κορεσμός από τέτοιου είδους κατασκευές και η κλίμακα σμικρύνθηκε έτσι ώστε τα θέατρα αυτά να είναι προσαρμόσιμα σε οποιοδήποτε χωρικό σχήμα. Η λειτουργική εφαρμογή λοιπόν, «θυσιάστηκε» προς όφελος της συμβολικής χειρονομίας. Όπως και τα περισσότερα αρχαία θέατρα στην Ελλάδα, τα θεατράκια αυτά παραμένουν λειτουργικά αχρησιμοποίητα. Μ' αυτό τον τρόπο εξαπλώνεται ένα γλυπτικό δίχτυ επιτηδευμένης ελληνικότητας, νομιμοποιώντας εικονικά την σύνδεση των χώρων αυτών με την ένδοξη ιστορία, μέσω της ανάκλησης αρχαίων θεάτρων. «Δεν έχει σημασία τότε έχει

¹ *Horror Vacui*, Φόβος του κενού. Επιστημονικά, η απέχθεια της φύσης για τον κενό χώρο όπως τη προσδιορίζει ο Αριστοτέλης στην «Φυσική» (Τέταρτο βιβλίο, κεφ. 6-9). Μεταφορικά, η έννοια *Horror Vacui* εισήχθη στην θεωρία της τέχνης από τον Μάριο Πράτς (Mario Praz) που εντοπίζει τον φόβο του κενού στην υπερβολική κάλυψη μιας επιφάνειας με διακοσμητικά στοιχεία.

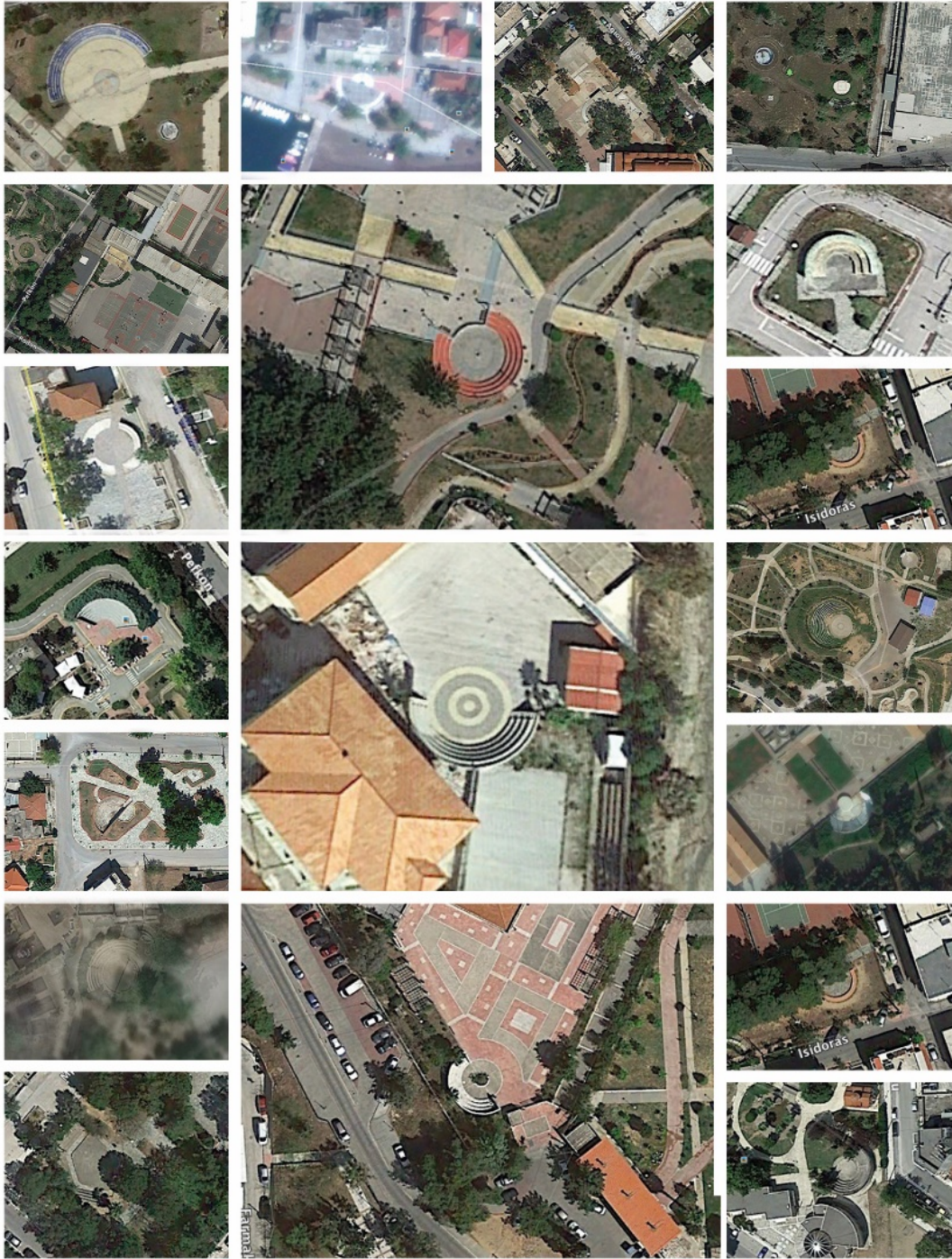
κτιστεί ένα αρχαίο θέατρο, αρκεί να αναγνωρίζεται μορφολογικά,» φαίνεται να μας «δηλώνουν» αυτοί οι μικροκλώνοι της Επιδαύρου. Η δοξασία της Δύσης απέναντι στη αρχαία Ελλάδα (και του θεατρικού της θεσμού) δικαίωσε οποιαδήποτε αφηγηματική προσπάθεια των νεοελλήνων να θεμελιώσει ένα έθνος tabula-rasa. Μέσω της συμβολοποίησης της έννοιας «θέατρο», οι μινιμαλιστικές αυτές copy-paste επεμβάσεις, αποφεύγουν τον εποικοδομητικό και συγκρουσιακό διάλογο της κοινωνίας. Επιπλέον, κάνουν διακριτά πολλά κενά στον δημόσιο (μη)διάλογο, ενώ παραδόξως αποσκοπούν στην «πλήρωση» του κενού χώρου.

Τροφή για σκέψη: Κάποιες πρώτες ιδέες για την αποσυμφόρηση από σύμβολα.

Σ'ένα μεγάλο αριθμό από θεατράκια, διάσπαρτα σε όλη την Ελλάδα, καλούνται τυχαίοι παρευρισκόμενοι, να «παίζουν» το ολιγόλεπτο απόσπασμα ενός ρόλου (π.χ. ένα ρόλο από θεατρικό έργο που πραγματεύεται συμβολισμούς της εξουσίας). Οι ερμηνείες καταγράφονται ψηφιακά και μεταδίδονται σε πραγματικό χρόνο στην Επίδαυρο. Ο χρόνος μετάδοσης των αποσπασμάτων συντονίζει τα άτομα διαδικτυακά.

Αυτή η αποσπασματικότητα που «ενώνει» τους τυχαίους ερμηνευτές σε μια ενιαία αφήγηση μόνο μέσω της εικόνας, αγνοεί πλήρως τις συμβάσεις του θεατρικού θεσμού. Για παράδειγμα, δεν έχει σημασία το εάν παρευρίσκονται θεατές στις κερκίδες των μικρών θεάτρων την ώρα της καταγραφής/μετάδοσης ή όχι. Επιπλέον, δεν έχει σημασία το σημείο όπου παίζεται η αποσπασματική σκηνή, ούτε το εάν ο/η τυχαίος/α ηθοποιός γνωρίζει την συνολική αυτή προσπάθεια. Μέσω της ηλεκτρονικής σύνδεσης, η συλλογή των αποσπασματικών ερμηνειών συνθέτει μια παράλογη αφήγηση στο πραγματικό αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, την οποία παρακολουθεί κοινό. Με το ίδιο σκεπτικό θα μπορούσε να παιχτεί μια συμφωνία, έτσι ώστε οι μουσικοί να παίζουν απομονωμένα στα διάσπαρτα θεατράκια. Εκεί, η παρουσία τους δεν βγάζει κάποιο ακουστικό νόημα (οι ίδιοι θα συνδέονται ακουστικά μεταξύ τους, εξ'αποστάσεως). Ως ζωντανή μετάδοση στην μικρή Επίδαυρο, οι θεατές μπορούν να παρακολουθήσουν το συνολικό πείραμα κάνοντας ζάπιγκ στις εικόνες των μεμονωμένων μουσικών που προβάλλονται σε μεγάλη οθόνη.

Η πραγματικότητα γίνεται φαντασμαγορική. Η συμβολοποίηση αναιρείται.



Πηγή: Google Earth

Γόρδιος Δεσμός

Αισθάνομαι πολύ αμήχανος απέναντι σε αυτή την ερώτηση και αυτό, όχι γιατί δεν μπορώ να φανταστώ κάποιο άλλο σκηνικό γεγονός, πέρα από το αρχαίο δράμα, στο χώρο της Επιδαύρου. Το αντίθετο μάλιστα. Σε αυτό τον χώρο θα μπορούσαν να συμβούν και να παρουσιαστούν εξίσου καλά, και διαφορετικά πράγματα από αυτά που υπήρξαν ήδη.

Είναι όμως η ίδια η πραγματικότητα η οποία εμποδίζει την φαντασία μας να παραμείνει ζωντανή, και στην συγκεκριμένη περίπτωση τα πράγματα είναι πέρα από κάθε έλεγχο. Για να φανταστεί κανείς τη συμμετοχή του στο θέατρο της Επιδαύρου θα πρέπει να λάβει υπόψη του τις παρακάτω παραμέτρους: πώς δημιουργήθηκε το Φεστιβάλ, ποιός ήταν και εξακολουθεί να είναι ο σκοπός του, τί συνέβη όλα αυτά τα χρόνια, πώς αναπτύχθηκε η θεματική του φεστιβάλ, ποιές ελευθερίες επιτρέπονται στον συγκεκριμένο χώρο, πώς μπορεί κανείς να συμμετέχει σ' αυτό το φεστιβάλ; Θα πρέπει τέλος, να πάψει να φαντασιώνεται δυνατότητες που δεν θα υπάρξουν ποτέ.

Όπως όλοι γνωρίζουμε, υπάρχει ένα πρόβλημα με το θέατρο της Επιδαύρου. Το πρόβλημα αυτό δημιουργήθηκε από την έναρξη του φεστιβάλ και υφίσταται σε όλη τη διάρκειά του. Το φεστιβάλ από την αρχή της δημιουργίας του, είχε στόχο να αποτελέσει ένα κρίκο πνευματικής συνοχής ανάμεσα στην αρχαία και την νέα Ελλάδα, και χρησιμοποιήθηκε σαν να είναι «ο φυσικός χώρος της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος». Αυτό βέβαια ήταν μια κατασκευή, αφού όλοι ξέρουμε ότι μετά το Βυζάντιο ακολούθησε το τίποτα. Έπρεπε λοιπόν υποχρεωτικά να ξαναζήσουμε, κατά κάποιο τρόπο, την ιδέα της τραγωδίας... Όμως, το να ξανακερδίσεις το χώρο της ταυτότητας σου δεν είναι τόσο εύκολο. Το φεστιβάλ είχε περισσότερο πολιτικό παρά αισθητικό χαρακτήρα, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο φεστιβάλ στην Ευρώπη. Έτσι, αντί να καταφέρει να ενισχύσει το πολιτιστικό δυναμικό μιας κοινωνίας, με όλες τις αισθητικές συγκρούσεις που αυτό προϋποθέτει και περιλαμβάνει, καλλιεργούσε την ψευδαισθηση ενός ελληνισμού, ο οποίος βρίσκεται στο κέντρο του κόσμου. Ήταν περισσότερο μια προσπάθεια εφεύρεσης της ελληνικής ταυτότητας, παρά ένα πεδίο γόνιμης σύγκρουσης γύρω από το θέατρο και ειδικότερα το αρχαίο δράμα.

Σε έναν χώρο που κατ' αρχήν είναι αρχαιολογικός και το ΚΑΣ (Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο) αποφασίζει για την μορφή του τελικού σκηνικού, για ποιά καλλιτεχνική ελευθερία μπορούμε να μιλάμε; Όταν το ΚΑΣ το 2002 απέρριψε το σκηνικό του Γιάννη Κουνέλλη στην παράσταση των *Βακχών* του Θόδωρου Τερζόπουλου, ποιά τύχη μπορεί να περιμένει εμάς και τις προτάσεις μας; Όλες αυτές οι αγκυλώσεις, καθώς και οι συζητήσεις και τα επιχειρήματα των τελευταίων δεκαετιών, έχουν δημιουργήσει ένα γόρδιο δεσμό και ως γνωστόν, ο γόρδιος δεσμός δεν λύνεται, κόβεται.

ESPACE DE MEMOIRE – ΓΑΙΑ ΜΝΗΜΗΣ

Στις πρώτες επτά σειρές του κάτω διαζώματος αναπτύσσεται το έργο ESPACE DE MEMOIRE – ΓΑΙΑ ΜΝΗΜΗΣ με την λέξη «Η ΜΝΗΜΗ» μεταφρασμένη σε περίπου 70 γλώσσες, αφήνοντας κενό μεταξύ τους για να αναγνωρίζεται ευκρινώς η κάθε λέξη και γλώσσα.

Η εγκατάσταση των έργων γίνεται με ειδικό υλικό επικόλλησης για να μην καταστρέφονται οι κερκίδες. Κάθε γράμμα έχει διαστάσεις 24.4εκ. ύψος, 20.4εκ. πλάτος και 0.4-5εκ πάχος, διαφορετικό είδος υλικών και τεχνικής. Το δε μήκος κάθε λέξης ποικίλει.²

Το αυθεντικό έργο θα εκτεθεί για σύντομο χρονικό διάστημα και στη συνέχεια θα αντικατασταθεί από ψηφιοποιημένη ανατύπωση σε πλαστικοποιημένη επιφάνεια, για λόγους προστασίας από το εξωτερικό περιβάλλον.

Η έκθεση του έργου μπορεί να συνοδεύεται από τα εξής δρώμενα:

1. Φοιτητές διαβάζουν τη λέξη «Η ΜΝΗΜΗ», εναλλάξ κάθε φορά, ένας άνδρας και μία γυναίκα, σε διαφορετικές γλώσσες.
2. Το έργο παραμένει στα διαζώματα μέχρι την ώρα της παράστασης, ώστε οι θεατές που εισέρχονται στο θέατρο να ανακαλύπτουν τη γραφή της λέξης «μνήμη» στη δική τους γλώσσα ή σε γλώσσες που αναγνωρίζουν. Αφού περιεργαστούν το έργο, το παραδίδουν στους φοιτητές, οι οποίοι με την σειρά τους θα συγκεντρώνουν τη «μνήμη» στον χώρο της ορχήστρας και θα αποσύρουν τις γραφές λίγο πριν την έναρξη της παράστασης, ώστε η μία μορφή τέχνης να δώσει την συνέχεια στην άλλη.

Το έργο ESPACE DE MEMOIRE – ΓΑΙΑ ΜΝΗΜΗΣ ανοίγει ένα νέο δρόμο ανάγνωσης της τέχνης, καθώς διευρύνει την εικαστική γλώσσα μέσα από μία μεικτή τεχνική, η οποία διερευνά τη δυνατότητα συνύπαρξης διαφορετικών υλών σε σχέση με το εικαστικό έργο.

Ωστόσο, ενώ η δομή του έργου είναι αυστηρή, η σύνθετη διατύπωσή του διευκολύνει τη ματιά του θεατή. Τα υλικά αφομοιώνονται σε κάθε κομμάτι του, ενώ παράλληλα δίνουν στην εικόνα ενιαία υπόσταση.

Η πολυπλοκότητα της τεχνικής και η πληθωρικότητα της ύλης μαρτυρούν την διαδικασία δημιουργίας του έργου και τη σχέση του με τον χρόνο.

Η λέξη «Η ΜΝΗΜΗ» μεταφρασμένη σε διάφορες γλώσσες έρχεται ως “γραφή” να σπάσει την απομόνωση του ατόμου και να δημιουργήσει ένα δίκτυο όπου

² Για περισσότερες λεπτομέρειες βλέπε <http://memorylettersartproject.blogspot.com>

Επίδαυρος
Θέατρο σαν θέαμα
ή
ως σύνθετη επικοινωνιακή τελετουργία

Καθώς αντιλαμβάνομαι τις Τέχνες στο πλαίσιο μιας ευρύτερης τελετουργικής επικοινωνίας (**Ρυθμός**) που συντονίζει τον Πολιτισμό κάθε κοινωνίας, η οποία λειτουργεί **σε κοινό τόπο και χρόνο**, διερευνώ τις σχέσεις μεταξύ των διάφορων Τεχνών με άξονα το "**κοινό**", που συγκροτεί την κοινωνία. Μια τέτοια προσέγγιση βρίσκεται σε αντιπαράθεση με την κυρίαρχη αποκλίνουσα «αισθητική αυτονομία» της κάθε Τέχνης, που καλλιεργήθηκε μέσα από το στερεότυπο της «ατομικής ελευθερίας έκφρασης», η οποία προέκυψε με τη βιομηχανική επανάσταση, καθώς οι «μηχανές» καθορίζουν σταδιακά σε πλανητικό πεδίο τη «μαζική παραγωγή» αντικειμένων (και Τέχνης) διασπώντας τις προαιώνιες χειροτεχνικές τελετουργίες. (Σύνθετο και κρίσιμο ζήτημα για πρόχειρη ανάλυση).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ανέπτυξα από το τέλος της δεκαετίας του 60 την «**αντι-θεαματική**» στάση απέναντι στη Σύγχρονη Τέχνη, από τη σκοπιά του Homo Faber³ με τη σειρά «**ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ**»⁴, όπου διερευνώ τις σχέσεις της «**γλυπτικής γλώσσας**» με τα εκφραστικά μέσα επικοινωνίας των άλλων Τεχνών, όπως διαμορφώνονται από την κυριαρχία της «κοινωνίας του θεάματος» που κατακλύζει τον «τρέχοντα πολιτισμό», κυριολεκτικά και μεταφορικά, δια μέσου της «οπτικοακουστικής επικοινωνίας», καθώς οι Τέχνες «προβάλλονται και διαβάζονται» πλέον **δια μέσου της εικόνας, του ονόματος-ετικέτας (label), και όχι δια μέσου του έργου.**

Σε αυτή βάση προέκυψε το «πείραμα» για τα σκηνικά της τραγωδίας *Φοίνισσες* του Ευριπίδη στο αρχαίο θέατρο της Επίδαυρου το 1983, όπου προσπάθησα να εφαρμόσω τις απόψεις μου. Αυτή η περιπέτεια, παρά τις αγαθές προθέσεις των συντελεστών, απέδειξε δυστυχώς τη «θεωρία» (!) μου, καθώς προέκυψε μια αποκλίνουσα «ατομική ερμηνεία» σε κάθε τομέα σκηνικής λειτουργίας: Σκηνικό περιβάλλον, κουστούμια, μακιγιάζ, υποκριτική, μουσική, χορός... κάθε «όνομα-label» και άλλος «ρυθμός»...

Αυτό το «μάθημα» άνοιξε νέα σελίδα στη διερεύνηση των «ρυθμών» της Σύγχρονης Τέχνης ανάμεσα σε επικαιρότητα - διαχρονικότητα...

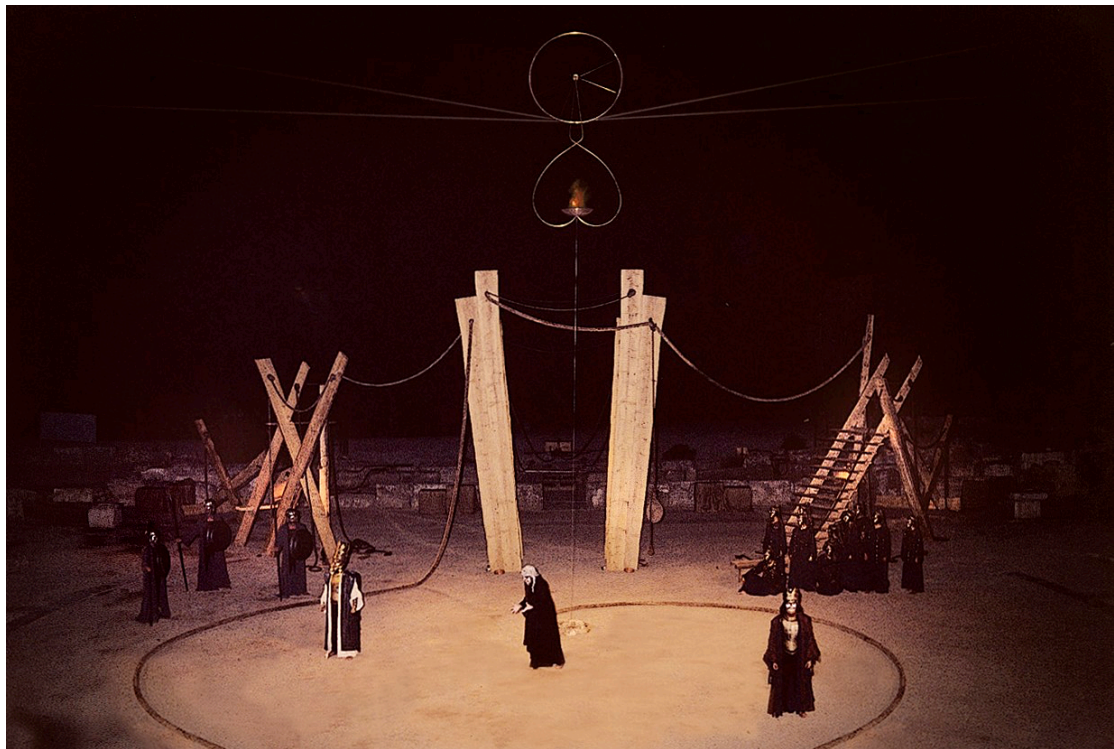
Εδώ χρειάζεται να παρεμβάλω μια προσωπική άποψη για το θέατρο:

³ Ορισμός του *homo faber* : Ο άνθρωπος ως κατασκευαστής ή δημιουργός. Κατά τον *Bergson*: Ο άνθρωπος ο οποίος αφιερώνεται στο να μετασχηματίζει τόσο τον εαυτό του ηθικά όσο και τα υλικά αντικείμενα – σε αντίθεση με τον *homo sapiens*.

⁴ ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ = σειρά επικοινωνιακών πειραμάτων μεταξύ της ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ «γλώσσας» και των εκφραστικών κωδίκων άλλων ΤΕΧΝΩΝ – ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ σε προφορική ή σε γραπτή εκδοχή – ΕΙΚΟΝΑΣ (βλ. Ζωγραφική, Φωτογραφία σταθερή ή κινητή – ΘΕΑΤΡΟ πρόζας, μουσικό, χορευτικό – ΜΟΥΣΙΚΗ...

Πιστεύω πως η μαγική και προνομιακή ατμόσφαιρα του θεάτρου απορρέει από τη βασική διαλεκτική ισορροπία ανάμεσα στην αίσθηση και στην ψευδαίσθηση, όπου ο πλασματικός χώρος και ο μύθος χρησιμοποιούνται για να βαθιάει η αίσθηση του κόσμου σε τόπο και χρόνο, δηλαδή σε κοινωνικό πεδίο. Νομίζω πως στην εποχή μας χάνεται αυτή η διαλεκτική ισορροπία και η πολιτισμική οικονομία των τεχνών που συνθέτουν το θέατρο, καθώς η *αίσθηση* του κόσμου εκφυλίζεται μέσα στην *ψευδαίσθηση* της οπτικοακουστικής επικοινωνίας, όπου βυθίζεται ποσοτικά ο πολιτισμός από τις τεράστιες δυνατότητες της τεχνολογίας για παραγωγή, διακίνηση και κατανάλωση οπτικοακουστικών πλασματικών «εικόνων».

Σε αυτό το πλαίσιο θα πρότεινα ένα πειραματικό εργαστήριο (workshop) μιας σύνθετης θεατρικής-επικοινωνιακής τελετουργίας, αξιοποιώντας το *χώρο της Επιδαύρου*, ως πεδίο μιας σύγχρονης εμπειρίας σε *χρόνο μιας ημέρας τουλάχιστον*: Μια βιωματική επικοινωνία σε *κοινό τόπο και χρόνο*, με όλες τις *αισθήσεις* ανοιχτές στο φυσικό περιβάλλον (ουρανό, γη, δένδρα...) και στο τεχνητό (Αρχαίο Θέατρο και άλλα μνημεία...) στις εναλλαγές του φυσικού φωτός, αλλά και επικοινωνία μεταξύ των μετεχόντων, στην αναζήτηση μιας σύγχρονης θεατρικής τελετουργίας, σε ένα «θέμα» της εποχής, πέρα από τη ρομαντική «αναπαράσταση» στερεοτύπων της Αρχαίας Ελλάδας...



Σκηνή από την παράσταση *Φοίνισσες*, 1983.
Ο *Μετέωρος Βωμός* του Θόδωρου, αιωρείται στην εστία της ορχήστρας μπροστά από την πύλη του παλατιού



Θρόνος-Φορείο του Οιδίποδα, του Θόδωρου για την παράσταση *Φοίνισσες*, 1983.



Μετέωρος βωμός
Μακέτα για το σκηνικό του Θόδωρου, στο Θέατρο Επιδαύρου για την τραγωδία του Ευριπίδη *Φοίνισσες*, 1983.



Σκηνικό του Θόδωρου για τις *Φοίνισσες*, (1983), στο Θέατρο της Επιδαύρου, την ημέρα.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΟΥΛΟΥΡΑΣ

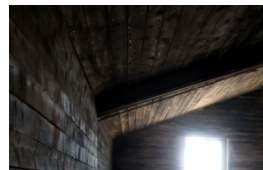
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΛΕΥΚΑΔΙΤΗ

Θεία Δήμητρα

Προβάλλεται σε γιγαντο-οθόνη το βίντεο , «Θεία Δήμητρα», όπου το κεντρικό πρόσωπο αφηγείται την ιστορία της οικογένειάς της από την Μικρασιατική καταστροφή ως τις μέρες μας. Η προβολή του βίντεο, διάρκειας 40 λεπτών, σε υπερφυσικό μέγεθος, παραπέμπει στην παρουσία μιας θεότητας. Το βίντεο, παραγωγή του 2013, είναι μέρος από το έργο της Βασιλικής Λευκαδίτη το οποίο εστιάζει στην αφήγηση των ασήμαντων λεπτομερειών στις ανθρώπινες ιστορίες.



Κατά την διάρκεια της αφήγησης στην οθόνη, μια ομάδα φοιτητών σφραγίζει κομμάτια από μάρμαρο με εικόνες σύγχρονων γεγονότων σε μια προσπάθεια να φτιάξει ένα μνημείο, μια εγκατάσταση, ώστε να συγκρατήσει στην μνήμη την σύγχρονη ιστορία. Οι εικόνες επιλέγονται με κριτήριο την δημοτικότητά τους στα Μ.Μ.Ε. Στην συνέχεια επεξεργάζονται έτσι ώστε να γίνουν σφραγίδα και ακολουθεί η εκτύπωση.



ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΒΑΛΛΙΕΡΑΤΟΣ

Το θέατρο παίζει σημαντικό ρόλο

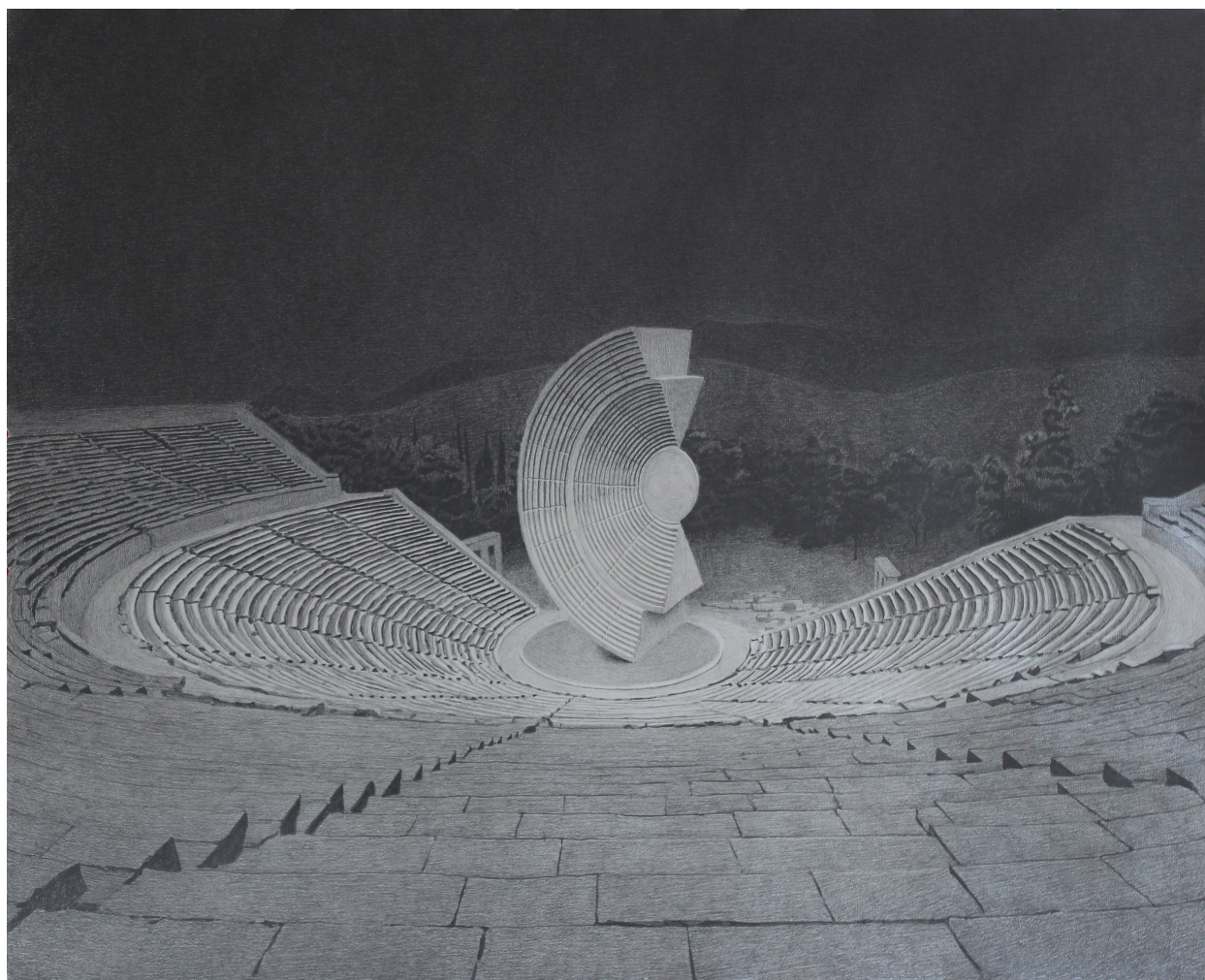
85 x 105 εκ.

Μολύβι σε χαρτί, 2017

Theater plays an important part

85 x 105 cm

Pencil on paper, 2017



Το αλώνισμα

Λίγα μέτρα πάνω από το σπίτι μου βρίσκεται ένα αλώνι. Τον Ιούνιο, κάθε χρόνο, γίνεται το αλώνισμα. Κάποτε έφερναν τη σοδειά τους πολλοί, γινότανε και φαγοπότι. Τώρα, μία οικογένεια και δύο-τρεις φίλοι, μοιράζονται ακόμη την αρχαία γνώση. Μου δώσανε το ελεύθερο να καταγράψω την διαδικασία. Έτσι έγινε, και είδα να αναδύονται με φυσική απλότητα δεσμοί συγγενικοί, ανάμεσα σε αλώνια και αρχαία θέατρα.

Οι λέξεις που ακολουθούν είναι δεμένες με τις εικόνες που καταθέτω.

-κύκλος, κέντρο, άνθρωποι, ζώα, εργαλεία, χρόνος, συντονισμός, πράξη, όχι μίμηση, γένος, οικογένεια, φως, θέαση, εργασία –

Σπέτσες, 2017.

































ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΕΛΙΩΤΗ

Η ΣΟΥΠΑ¹

Η σούπα

Δράμα σε τρεις πράξεις:

Πρόσωπα:

Αντρέα Λιούμπιτς

Γυναίκα: η μητέρα του Α.Λ.

Άντρας: ο πατέρας του Α. Λ.

¹ Η *Σούπα* είναι καρπός ενός σεμιναρίου για την ανάδειξη και υποστήριξη νέων θεατρικών συγγραφέων που διοργάνωσε το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Ελλάδος του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ (Harvard) στο Ναύπλιο, με συντονιστή τον θεατρικό συγγραφέα Θανάση Τριαρίδη. Το θέμα του σεμιναρίου αφορούσε στη θεατρική διαπραγμάτευση της περίπτωσης του γερμανού πιλότου Ανδρέα Λιούμπιτς που στις 24 Μαρτίου 2015 έριξε το αεροπλάνο πάνω από τις Άλπεις με αποτέλεσμα να πεθάνουν οι επιβάτες και το πλήρωμα. Με τον γενικό τίτλο, «Η θανάσιμη πληρότητα του Αντρέα Λιούμπιτς», η *Σούπα* αποτελεί την προσωπική μου οπτική για να προσεγγίσω το πραγματικό γεγονός.

Πράξη πρώτη

Η τηλεόραση είναι ανοιχτή. Ο Α.Λ. κρατάει το τηλεκοντρόλ στο χέρι του και το κοιτάει αναποφάσιστος. Το ακουμπά πάνω στο τραπέζι που βρίσκεται μπροστά από την τηλεόραση. Το βλέμμα του δε φεύγει από αυτό. Εκείνη τη στιγμή διακόπτεται το πρόγραμμα για να μεταδοθεί μια έκτακτη είδηση. Παίρνει ξανά το τηλεκοντρόλ στο χέρι του και πατάει τα κουμπιά μόνο που δεν αλλάζει τίποτα. Σα να είναι χαλασμένο, δεν υπακούει σε καμιά εντολή. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή μπαίνει μέσα στο δωμάτιο μια γυναίκα η οποία έχει ξεκλειδώσει την πόρτα με τα κλειδιά της. Είναι η μητέρα του. Τον πλησιάζει και του παίρνει «ήσυχα» το τηλεκοντρόλ από τα χέρια, σαν ο σκοπός της επίσκεψής της να ήταν μόνο αυτός, και χαμηλώνει τη φωνή. Στην οθόνη βλέπουμε να εναλλάσσεται το πρόσωπο ενός δημοσιογράφου, ένα αεροπλάνο και ένα τοπίο με βουνά. Κανένας από τους δυο δε παρακολουθεί την εικόνα. Η γυναίκα κρατά στα χέρια της μια χάρτινη τσάντα από ψώνια.

Γ: Πέρασα να σε δω. Δε σε πειράζει, ε; Ξέρω ότι είσαι καλά και καθόλου δεν ανησυχώ. Να, εχθές που καθόμουν με το πατέρα σου μου είπε: «Το παιδί είναι καλά. Έχει μια καταπληκτική δουλειά, πολύ υπεύθυνη». «Ναι», του απάντησα και εγώ. «Ο γιος μας είναι υπεύθυνος». Καλά δεν του είπα; Και μετά σκέφτηκα πως σήμερα είναι 27 του μήνα και έχω να σε δω από τις 22. «Να πάω να τον δω, μη νομίσει το παιδί ότι η μάνα του τον ξέχασε», έτσι είπα μέσα μου και ήρθα.

Α.Λ: Από το πρωί κάτι συμβαίνει με το τηλεκοντρόλ και δε λειτουργεί. Να δες. (Το πιάνει στα χέρια του και πατάει τα κουμπιά).

Γ: Να δεις που φταίνε οι μπαταρίες.

Α.Λ: Δε φταίνε οι μπαταρίες. Αγόρασα καινούριες και τις δοκίμασα. Δεν είναι οι μπαταρίες.

Γ: Τότε.. Να το βγάλεις έξω στον ήλιο. Φταίει η υγρασία εδώ μέσα. Να δεις πως αυτό είναι σίγουρα. Η υγρασία το χάλασε. Κάτσε να το πάρω και να το αφήσω έξω στο τραπέζι. (Πιάνει το τηλεκοντρόλ, πατάει ένα κουμπί και αλλάζει αμέσως το κανάλι). Να... βλέπεις; Εντάξει είναι, μην ανησυχείς, έφτιαξε μόνο του. Είδες; Όλα φτιάχνουν στο τέλος.

(Η γυναίκα αφήνει το τηλεκοντρόλ ξανά πίσω στο τραπέζι και κατευθύνεται προς τον πάγκο της κουζίνας όπου επιτέλους θα αφήσει την τσάντα της).

(Το τηλέφωνο χτυπάει).

Γ : Δε θα το σηκώσεις;

Ο Α. Λ. κοιτάει όλη αυτή την ώρα το τηλεκοντρόλ. Το πιάνει στα χέρια του και πατάει τα κουμπιά. Δε γίνεται τίποτα. Τίποτα δεν αλλάζει. Τώρα στην οθόνη δείχνει ένα ντοκιμαντέρ για τις Άλπεις.

(Το τηλέφωνο σταματά να χτυπάει).

Γ: Πάλι χάλασε αυτό; Θα το βγάλω έξω εγώ και όλα θα φτιάξουν. Πήρα καρότα, πατάτες, κρεμμύδι. Θα φτιάξω σούπα. Μια ζεστή σούπα είναι ό,τι πρέπει. Τι λες και εσύ;

Α.Λ: Ό,τι πρέπει είναι μια ζεστή σούπα, αλλά και αν δεν πρέπει πάλι σούπα θα είναι.

Γ: Ναι... Ναι. Όπως και να χει, θα φας μια ωραιότατη σούπα. Θα κάνω κα'να μισάωρο μέχρι να την ετοιμάσω. Τι είναι μισή ώρα; Ένα ψιχουλάκι είναι. Ωστόσο μπορείς να κοιμηθείς.

(Ο Α. Λ. πηγαίνει προς το δωμάτιο. Φεύγει από τη σκηνή).

Η γυναίκα έχει βγάλει τα λαχανικά και τα έχει απλώσει στον πάγκο. Κάθεται και τα κοιτάει. Η ματιά της πέφτει στην τηλεόραση. Πάει προς τα εκεί μα τη σταματά το χτύπημα του τηλεφώνου. Πηγαίνει γρήγορα να σηκώσει το τηλέφωνο.

Γ: Ναι; Παρακαλώ; (παύση) Ο γιος μου είναι κουρασμένος και κοιμάται. Να τον πάρετε μετά. Όχι μετά, καλύτερα αύριο. Θα είναι πιο ξεκούραστος αύριο. (παύση) Δεν καταλαβαίνω τι μου λέτε... να πάρετε αύριο. (Κλείνει το τηλέφωνο).

Πηγαίνει προς το τραπεζάκι μπροστά στην τηλεόραση. Κοιτάει την οθόνη. Δείχνει ακόμα τις Άλπεις. Παίρνει στα χέρια της το κοντρόλ και το κοιτάει. Εκείνη την ώρα το πρόγραμμα διακόπτεται από μια ξαφνική είδηση. Πατάει το κουμπί του ήχου και ακούγεται η μουσική της έκτακτης είδησης. Ακούγεται ο δημοσιογράφος να λέει.: κυρίες και κύριοι διακόπτουμε το πρόγραμμά μας για να σας ενημερώσουμε για τις εξελίξεις σχετικά με τη συντριβή του αεροπλάνου που έπεσε πάνω στο Ντιν-λε-Μπεν, στις γαλλικές Άλπεις και που κόστισε τη ζωή σε 150 άτομα. Οι έρευνες αναφέρουν ότι ο 28χρονος συγκυβερνήτης Andreas Lubitz έριξε εσκεμμένα το αεροσκάφ...

(Η γυναίκα κλείνει τη φωνή. Η εικόνα παίζει δείχνοντας μια τον δημοσιογράφο, μια το αεροπλάνο και μια τις Άλπεις. Η γυναίκα αφήνει το τηλεκοντρόλ στο τραπέζι και πηγαίνει πίσω στον πάγκο της κουζίνας. Βγάζει ένα μαχαίρι και αρχίζει να κόβει τα λαχανικά. Το τηλέφωνο χτυπά. Η γυναίκα το κοιτά σα να μη θέλει να το σηκώσει. Τη βλέπουμε να αφήνει το μαχαίρι κάτω και να πηγαίνει προς αυτό.)

Γ: (Κάνει σα να μην καταλαβαίνει τι τη ρωτάνε. Στο τέλος λέει):-το παιδί μου είναι μέσα και κοιμάται (παύση). Κουράζεται πολύ τελευταία αλλά τα πάει καλά. Εργάζεται σε μια πολύ υπεύθυνη δουλειά (παύση). Ο γιατρός του έκοψε τα φάρμακα γιατί δε τα χρειάζεται πια. Έδωσε και εξετάσεις για να τον πάρουνε σε αυτή τη δουλειά. Και τις πέρασε (παύση). Δεν έχω χρόνο και δε καταλαβαίνω τι με ρωτάτε. Πρέπει να του φτιάξω τη σούπα. Θα σηκωθεί σε λίγο.

Η Γυναίκα κλείνει το τηλέφωνο. Πηγαίνει στον πάγκο. Βάζει πάλι μέσα τα λαχανικά στη σακούλα, ανοίγει την πόρτα και φεύγει από το σπίτι.

Πράξη δεύτερη

Στο πατρικό του Αντρέα Λιούμπιτς και συγκεκριμένα στο σαλόνι του σπιτιού. Βλέπουμε τον πατέρα του να είναι καθισμένος σε μία πολυθρόνα μπροστά από ένα παράθυρο με σχεδόν τραβηγμένες τις κουρτίνες, εκτός από ένα μικρό άνοιγμα που μπαίνει λίγο φως. Κάθεται πλάγια και κοιτά προς αυτή τη μικρή χαραμάδα φωτός. Μετά από λίγα λεπτά θα μπει και η μητέρα του Α.Λ., που κρατάει στα χέρια της μια χάρτινη σακούλα.

Γ: Γύρισα. Είχα πάει... ξέρεις που..

Ο άντρας δε μιλά. Η γυναίκα φεύγει για λίγο και ύστερα επιστρέφει χωρίς τη τσάντα. Μετά από λίγα λεπτά σιωπής...

Γ: Κάνει κρύο. Να σου φέρω μια ζακέτα (το λέει χωρίς να κάνει την παραμικρή κίνηση για να τη φέρει).

Α: Την έχω αφήσει πάνω στο δωμάτιο. Λείπουν δύο κουμπιά και δεν ήθελα να τη φορέσω.

Γ: Θυμάμαι το ένα κουμπί που είχε χαλαρώσει και όλο έλεγα να το ράψω. Αλλά το δεύτερο τι έγινε;

Α: Δύο ήταν τα κουμπιά που είχαν χαλαρώσει. Χθες τράβηξα τις κλωστές και φύγανε ή να ήταν προχθές; Πότε ήταν που ήρθε ο ταχυδρόμος;

Γ: Μα, αυτό ήταν την προηγούμενη βδομάδα (παύση). Ευτυχώς που σταμάτησε να χτυπάει το τηλέφωνο. Με τρέλανε. Η γυναίκα, που όλη αυτή την ώρα ήταν όρθια, τώρα κάθεται στην άκρη του καναπέ.

Α: Το έβγαλα από την πρίζα.

Η γυναίκα σαν να είναι κάπου αλλού, ρωτά: - Τι έβγαλες από την πρίζα;

Α: Το τηλέφωνο (παύση) και την τηλεόραση.

Γ: Και την τηλεόραση... καλά έκανες... ξέρεις... σήμερα, που πέρασα από το σπίτι του Αντρέα (σα να διστάζει να συνεχίσει) είδα τις ειδήσεις. Δεν άντεξα μέχρι το τέλος ...καταλαβαίνεις ...αλλά θυμήθηκα τότε που πηγαίναμε όλοι μαζί διακοπές στις Άλπεις. Εκείνες τις ευτυχισμένες μέρες... Κάτι τέτοιες μέρες που τίποτα άσχημο δε μπορείς να σκεφτείς. Θυμάσαι τη φωτογραφία από το άλμπουμ; Αυτή που είμαστε όλοι μαζί και εγώ είμαι με κλειστά μάτια; Η γυναίκα κλείνει τα μάτια και χαμογελά σα να ζει εκείνη τη στιγμή. Ύστερα βάζει τα χέρια στο πρόσωπό της και αρχίζει να κλαίει σιγανά. Για πολύ λίγο όμως.

Α: Θυμάμαι ότι την τελευταία χρονιά είχε ρίξει τόσο χιόνι που είχα πάρει τον Αντρέα στους ώμους μου. Ήταν τόσο ελαφρύς που έπιανα τα πόδια του ενώ τον κρατούσα, για να βεβαιωθώ πως ήταν εκεί. Τόσο ελαφρύς... (μεγάλη παύση). Μα αλήθεια, θυμάσαι σωστά πως ο ταχυδρόμος πέρασε την προηγούμενη βδομάδα και όχι προχθές;

Γ: Ναι το θυμάμαι. Ήταν η μέρα πριν το.... Πώς μπορώ να ξεχάσω αυτή τη μέρα; Ευτυχισμένη μέρα... δεν είχε γίνει ακόμα τίποτα τότε. Η τελευταία ευτυχισμένη

μέρα. Αλλά μην το σκέφτεσαι. Έχεις τόσα πολλά στο μυαλό σου. Αλλά και εγώ να μην προσέξω τα κουμπιά; Το ένα το θυμάμαι...

A: Δύο ήταν... τράβηξα τις κλωστές και πέσανε.

Γ: Θα τα ράψω. Θα πάω τώρα. Η γυναίκα δεν κουνιέται από τη θέση της. Που είναι;

A: Τα κουμπιά; Δεν ξέρω... μου πέσανε εκεί που καθόμουν. Που ήμουν; Εδώ στο παράθυρο... όρθιος. Τώρα θυμάμαι. Την επόμενη μέρα που ήρθε ο ταχυδρόμος. Καθόμουν εδώ... όρθιος. Ο άντρας σηκώνεται πάνω και αναπαριστά τη σκηνή. Τράβηξα την κλωστήτσα και το κουμπί έπεσε κάτω. Έπεσε κάτω πολύ εύκολα... σα να ήθελε να πέσει.. και μετά το δεύτερο... το δεύτερο το τράβηξα... εγώ το τράβηξα. Αυτό δεν είχε κλωστήτσες... Ο άντρας πέφτει αποκαμωμένος στην καρέκλα. Το βλέμμα του στρέφεται πάλι στη χαραμάδα.

Η γυναίκα σηκώνεται πάνω και πάει προς ένα έπιπλο όπου εκτός από μπιμπελό βρίσκονται και κάποια άλμπουμ. Παίρνει ένα στα χέρια της και κάθετα κάτω. Ανοίγει τις σελίδες με βιασύνη μέχρι να βρει τη φωτογραφία που ψάχνει.

Γ: Τη βρήκα. Τη βγάζει από το πλαστικό και την κρατάει στα χέρια της. Θα πάω αύριο να πάρω κορνίζα. Θα βάλω τη φωτογραφία πάνω στο έπιπλο της τηλεόρασης. Θα βγάλουμε την τηλεόραση. Δεν τη θέλουμε πια. Θα βάλω όλες τις φωτογραφίες σε κορνίζες και θα γεμίσω το έπιπλο με αυτές.

Πράξη Τρίτη

Στο σαλόνι του πατρικού του Αντρέα Λιούμπιτς. Μόλις έχει ξημερώσει. Ο πατέρας του κάθετα στην πολυθρόνα, στην ίδια θέση που ήταν και στην προηγούμενη σκηνή. Κοιτάει προς το ίδιο σημείο. Φοράει τη ζακέτα που της λείπουν τα δύο κουμπιά. Η μητέρα καθισμένη στο πάτωμα με τα γόνατα μπροστά από το έπιπλο της τηλεόρασης που τώρα πια λείπει η τηλεόραση. Φτιάχνει τις φωτογραφίες που τις βάζει σε κορνίζες. Κάποιες τις έχει ήδη τοποθετήσει και κάποιες άλλες τις τοποθετεί εκείνη τη στιγμή. Αυτή η διαδικασία κρατά λίγα λεπτά. Όταν τελειώσει, θα πάρει δύο καρέκλες και θα τις στήσει απέναντι από το έπιπλο. Θα κάτσει στη μία και θα στραφεί προς τον άντρα της.

Γ: Έλα... κάτσε δίπλα μου

Ο άντρας την κοιτάζει για λίγο, έπειτα σηκώνεται αργά και πάει και κάθετα κοντά της. Κοιτάνε και οι δύο μπροστά (μικρή παύση).

A: Χθές το βράδυ είδα ένα περίεργο όνειρο. Είδα ότι ήμασταν διακοπές. Ο Αντρέας δεν αισθανόταν καλά και εσύ του είπες ότι θα του φτιάξεις μια σούπα. Πήγες στην κουζίνα του δωματίου και σε έβλεπα να βγάζεις από μία χάρτινη σακούλα τα λαχανικά. Πήρες τα καρότα, τα έπλυνες και ύστερα τα έκοψες σε πολύ μικρά κομμάτια. Μετά, ξεφλούδισες τα κρεμμύδια και τα έκοψες και αυτά σε μικρούς κύβους. Το ίδιο έκανες και με τα κολοκύθια, τη σελινόριζα και τα πράσα. Στο τέλος έβαλες τις πατάτες. Εγώ αισθανόμουν σαν φάντασμα, σαν αέρας... μπορούσα να πλανηθώ παντού, σε όλους τους χώρους, να αισθάνομαι και να ακούω τα πάντα, αλλά αόρατος και αδύναμος να κάνω το οτιδήποτε. Όταν έγινε η σούπα, πήρες ένα βαθύ

πιάτο και έβαλες μέσα τρεις κουταλιές από το ζουμί. Μετά έβαλες και κάτι ακόμα, από ένα μικρό μπουκαλάκι... κάτι σταγόνες (στρέφεται και την κοιτάζει). Ήταν δηλητήριο. Δεν ξέρω πώς το κατάλαβα, αλλά το ένιωσα. Προσπάθησα τότε να σε σταματήσω αλλά δεν έβγαινε καμιά φωνή από μέσα μου. Πήρες το πιάτο και το πήγες στον Αντρέα. Ο μικρός το έτρωγε με λαιμαργία και εγώ προσπαθούσα να φωνάξω να μη το φάει, αλλά φωνή δεν έβγαινε. Προσπάθησα τότε να πετάξω το πιάτο από τα χέρια σου, αλλά ήταν σα να άγγιζα τον αέρα. Εκείνη τη στιγμή πήρες το πιάτο και το έβαλες πάνω στο κομοδίνο. Ο Αντρέας έκλεισε τα μάτια και κοιμήθηκε. Εσύ του χάιδευες το κεφάλι και τον κοίταζες με ικανοποίηση (παύση) και εγώ δεν μπορούσα να κάνω τίποτα. Αέρας ήμουν...

Γ: Σσ.. ας τα αφήσουμε όλα αυτά... έλα να δούμε μαζί... έλα να δούμε εκείνες τις ευτυχισμένες μέρες.

Κοιτάνε και οι δύο μπροστά, στο έπιπλο με τις κορνίζες. Το φως σβήνει. Ακούμε τον ήχο ενός κουμπιού που πέφτει στο γυμνό πάτωμα.

Τέλος.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΑΝΤΩΝΙΟΣ (ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ). Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1957 όπου ζει και εργάζεται. Σπούδασε Μουσική, Μηχανολογία, Διακόσμηση, Δομικές εφαρμογές και Ζωγραφική. Από το 1984 ασχολείται με το έργο του ESPACE DE MEMOIRE – ΓΑΙΑ ΜΝΗΜΗΣ. Από το 1981 εκθέτει σε ομαδικές και ατομικές εκθέσεις <http://antoniospanagopoulos.blogspot.com/>

ΒΑΛΛΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ. Ηθοποιός, σκηνοθέτης. Αποφοίτησε από την δραματική σχολή *Αρχή* το 2000. Ιδρυτικό μέλος των blitz theatre group στην οποία από κοινού με τα υπόλοιπα μέλη ασχολείται με την σκηνοθεσία, την δραματουργία, την υποκριτική και την συγγραφή κειμένων. Η θεατρική ομάδα blitz έχει παρουσιάσει παραστάσεις σε Ελλάδα, Γερμανία, Γαλλία, Ιταλία, Βέλγιο και Ολλανδία και ήταν υποψήφια για το ευρωπαϊκό βραβείο *Νέες Θεατρικές Πραγματικότητες* το 2012 και 2017.

ΒΕΛΩΝΗΣ ΚΩΣΤΗΣ. Ο Κωστής Βελώνης γεννήθηκε στην Αθήνα όπου ζει και εργάζεται. Σπούδασε πολιτισμικές και ανθρωπιστικές σπουδές (Master of Research) στο London Consortium (Birkbeck College, ICA, AA, Tate) και Arts Plastiques / Esthétiques στο Université Paris 8 (D.E.A). Είναι Διδάκτωρ Αρχιτεκτονικής του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Δίδαξε στο τμήμα Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας (2008-2011) με αντικείμενο τη σχέση της πρωτοπορίας με την ιδιωτικότητα. Είναι μεταδιδακτορικός ερευνητής στην ΑΣΚΤ (2017). Έχει συμμετάσχει σε εκθέσεις και residencies διεθνώς και έχει πρόσφατα εκθέσει έργα του σε: Akademie Schloss Solitude, Στουτγκάρδη (2017), Documenta 14, Fridericianum, Kassel (2017), Museum of Contemporary Art Antwerp (M HKA), Αμβέρσα- Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ), Αθήνα (2017), Casa Maauad, Μεξικό (2016), Padiglione Arte Contemporanea, Μιλάνο (2016), Lothringer 13, Städtische Kunsthalle München, Μόναχο (2015), Whitechapel Gallery, Λονδίνο (2015), Kunsthalle Athena, Αθήνα (2014), Museo Tamayo, Μεξικό (2014), BOZAR, Βρυξέλλες (2014) και MUMA, Monash University Museum of Art, Μελβούρνη (2014).

ΘΟΔΩΡΟΣ, γλύπτης (1931-2018). Γεννήθηκε στο Αγρίνιο. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών από το 1952-58 και συνέχισε με μεταπτυχιακές σπουδές στην Ecole des Beaux Arts, στο Παρίσι έως το 1962. Από το 1972 διδάσκει γλυπτική στο California State University, ως επισκέπτης Καθηγητής και από το 1980 ως το 1998 είναι Καθηγητής Πλαστικής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π.. Το 2007 ορίζεται Ομότιμος καθηγητής Ε.Μ.Π. Αυτό που χαρακτηρίζει την πορεία του στην Τέχνη είναι η επιλογή της περιπέτειας κόντρα στα "κυρίαρχα ρεύματα" της Σύγχρονης Τέχνης καθώς προτιμά τη μαγεία της ισορροπίας στο "μεταίχμιο του αέναου ερωτήματος", από το βόλεμα μιας "καλλιτεχνικής καταξίωσης" με "μουσειακή ταυτότητα" (label).

ΙΩΑΚΕΙΜ ΝΙΚΟΣ (1978). Σπούδασε μουσικολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και αντι-σύνθεση με τον Γιάννη Ιωαννίδη. Σπούδασε επίσης στα κονσερβατόρια του Ρόττερνταμ και της Γάνδης σύνθεση και αυτοσχεδιασμό. Ζει στην Ολλανδία από το 2005. Στη μουσική του καταπιάνεται με ζητήματα όπως η σχέση μουσικής και τελετουργίας, η σκηνική συνειδητότητα της εκτέλεσης, η ρητορική και η πρόσληψη της μουσικής, και η μουσική ως παύση της σιωπής. Την περίοδο 2009-12 υπήρξε βοηθός-σκηνοθέτης της ομάδας De Helling. Έργα μουσικού θεάτρου: «Alleen voor krankzinnigen» (2011) και «The falling soldier» (2016). Το 2011 του απονεμήθηκε το βραβείο *Henriëtte Bosmans*. Συνίδρυσε, μαζί με τους Αλέξη Κωτσόπουλο και Στέλιο Μίχα το τρίο ελεύθερου αυτοσχεδιασμού *Surd* το 2010. Ο πρώτος δίσκος τους «*Surd I*» κυκλοφόρησε διαδικτυακά το 2014. <http://surd.bandcamp.com/>. Από το 2011 ετοιμάζει δύο βιβλία για τον Γιάννη Ξενάκη και έχει συμμετάσχει σε διάφορα συνέδρια γι' αυτόν. Ασχολείται επίσης με την προβολή και τη διεύθυνση των έργων του Γιάννη Χρήστου: το 2014 διοργάνωσε την *Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* «*Music of Choice & Music of Chance – Jani Christou*». <http://whm.schoolofarts.be/home/en> [Ιστοσελίδα: https://ioakeimbox.com/](https://ioakeimbox.com/)

ΚΑΒΑΛΛΙΕΡΑΤΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1979. Σήμερα, ζει στο Βερολίνο. Μερικές από τις ομαδικές εκθέσεις που έχει συμμετάσχει ήταν: “Hypnos Project”, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών 2016, “Ametria”, ίδρυμα ΔΕΣΤΕ Μουσείο Μπενάκη 2015 “TERRAPOLIS”, επιμέλεια Iwona Blazwick, NEON, Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή 2015, “Ντέρτι (Dirty) Humanism”, Faggiona to Fine Arts, London 2011, “HEAVEN” 2η Μπιενάλε της Αθήνας επιμέλεια της Νάντιας Αργυροπούλου 2009, “Que Vadis”, AUTOCENTER, Berlin 2009, “Mediterranean Dialogues”, επιμέλεια Susanne Van Hagen, Saint Tropez 2007, “Helter Helter» γκαλερί Haas & Fisher Ζυρίχη, επιμέλεια Max Henry 2006, “No country for young men” Bozar, Βρυξέλλες επιμέλεια Κατερίνας Γρέγου 2014, «Σε ενεστώτα χρόνο» ΕΜΣΤ Αθήνα σε επιμέλεια Δάφνης Βιτάλη, Σταμάτη Σχιζάκη, Τίνας Πανδή, 2007. Και μερικές ατομικές εκθέσεις ήταν: “Εκείνο που όλοι θέλουν κανείς ποτέ δεν θα έχει” Bernier / Eliades Gallery 2016 Αθήνα, “Ο γιος του αετού σπάει τα πόδια του, ο γιος του αετού περπατάει με τα χέρια” Bernier / Eliades Gallery 2012 Αθήνα, «Η μπαλάντα του κοτόπουλο μπανάνας” γκαλερί Karas 2011 Ζάγκρεμπ, «Η κατάρα του μοναχού» γκαλερί Bugada & Cargnel 2008, Παρίσι, “Η εκσπερμάτωση του δαίμονα” γκαλερί The Breeder 2008, Αθήνα και ΑΑΑΑΑΑ !!! γκαλερί The Breeder 2005, Αθήνα.

ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ ΔΗΩ. Θεατρολόγος, επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Παρίσι III-Νέα Σορβόνη· διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ· τίτλος διδακτορικής διατριβής: «Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας. 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές» (2004). Στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα συγκαταλέγονται οι όροι του μοντέρνου στο θέατρο, η σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος, ο διάλογος ελληνικής και ευρωπαϊκής σκηνής, τέχνης και ιστορίας, η γενετική έρευνα της παράστασης (από τις δοκιμές στην πράξη), το θέατρο για παιδιά και εφήβους. Έχει δημοσιεύσει μελέτες στην Ελλάδα και στη Γαλλία και μεταφράσεις από τα Γαλλικά και έχει επιμεληθεί θεατρολογικές

εκδόσεις. Έχει επίσης τακτικές συμμετοχές με ανακοινώσεις σε θεατρολογικά συνέδρια και έχει συμμετάσχει σε ευρωπαϊκά διακρατικά προγράμματα και ερευνητικές ομάδες. Υπήρξε επί σειρά ετών θεατρική κριτικός (1988-2005). Διετέλεσε σύμβουλος καλλιτεχνικού προγραμματισμού στο Ελληνικό Φεστιβάλ, Αθηνών – Επιδαύρου (2006-2015). Στις δραστηριότητές της περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, επιμέλειες και παρουσιάσεις ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών εκπομπών για το θέατρο· επιμέλειες εκθέσεων. Είναι ιδρυτικό μέλος του Ελληνικού Κέντρου Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους, ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών. Είναι μέλος της ευρωπαϊκής κριτικής επιτροπής του βραβείου *Europe Prize Theatrical Realities*· και μέλος της κριτικής επιτροπής του *Θεατρικού Βραβείου Μελίνα Μερκούρη*.

ΚΑΚΟΥΛΑΚΗ ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ. Η Τζωρτζίνα Κακουδάκη είναι θεατρολόγος και σκηνοθέτης. Από το 2009 σκηνοθετεί παραστάσεις για νέους: *Μετά τον Αφρό* (Youth Festival, Θέατρο Χώρα), *Τζακ Θορν Ρισπέκτ / Θάβοντας τον αδελφό σου στο πεζοδρόμιο* (Θέατρο Χώρα), *Αριστοφάνη Όρνιθες*, *Σαίξπηρ Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, *Γκαίτε Φάουστ*, *Σοφοκλή Αντιγόνη*, *Αριστοφάνη Νεφέλες* (Οκτώβριος 2016 και εξής στο Θέατρο Νέου Κόσμου και σε σχολεία Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης). Έχει συνεργαστεί ως δραματουργός σε πάνω από 30 παραστάσεις θεάτρου και χορού. Έχει διδάξει «Διδακτική του Θεάτρου» στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πάτρας, «Εμπνύχωση κούκλας στο Νηπιαγωγείο» στο Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης Βόλου και το Διδασκαλείο Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει διδάξει αισθητική και δραματουργία κινηματογράφου στο ΙΕΚ Ακμή (2006-2011) και σε διάφορους άλλους εκπαιδευτικούς οργανισμούς. Διδάσκει Ιστορία και Δραματουργία Θεάτρου στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών και στη δραματική σχολή Πράξη Επτά. Έχει διευθύνει βιοματικά θεατρικά εργαστήρια σε πανεπιστημιακά φεστιβάλ θεάτρου σε Βέλγιο, Λιθουανία, Λευκορωσία, Πολωνία, Γερμανία, Αίγυπτο, Μεξικό, Μεγάλη Βρετανία, Ιρλανδία, Ισλανδία κ.ά. Υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης και του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου (1997- 2004). Συν-συγγραφέας του βιβλίου «Θέατρο-Θεατρική Αγωγή» (ΙΔΕΚΕ 2007) και «Διαδρομές Βιοματικής Μάθησης» (εκδ. Κέδρος, 2011). Έχει συντάξει τους Οδηγούς Σπουδών των Καλλιτεχνικών Σχολείων για τα μαθήματα Σκηνοθεσία Θεάτρου και Αισθητική/Σκηνοθεσία Κινηματογράφου του ΙΕΠ (2015). Έχει διοργανώσει πλήθος φεστιβάλ Νέων Δημιουργών σε συνεργασία με διάφορους οργανισμούς και θέατρα. Από τον Απρίλιο 2016 είναι υπεύθυνη των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.

ΚΟΝΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Σπούδασε Κοινωνιολογία και Κοινωνική Ανθρωπολογία και είναι διδάκτωρ Κοινωνικών Επιστημών του Καθολικού Πανεπιστημίου της Λουβαίν, στο Βέλγιο. Γεννήθηκε και μεγάλωσε στον Πειραιά, εργάστηκε στο Βέλγιο και εγκαταστάθηκε στην Αργολίδα το 1988. Συμμετέχει στη σύνταξη περιοδικών της Τοπικής Αυτοδιοίκησης. Βραβεύεται το 2005 από τη Γ. Γ. Επικοινωνίας/Ενημέρωσης για την έρευνα «Ο κόσμος της εργασίας : Όψεις, Χρόνοι, Χώροι». Έχει ήδη παρουσιάσει σε συνέδρια, επιστημονικές ημερίδες και περιοδικά κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές έρευνες καθώς και αρχειακό υλικό σε δημόσιες εκθέσεις. Έχει αναλάβει πολλές παρουσιάσεις ατομικών και συλλογικών έργων. Έχει εκδώσει έξι μελέτες, έναν τουριστικό οδηγό και περισσότερες από είκοσι ερευνητικές εκθέσεις και επιστημονικές ανακοινώσεις σε συνέδρια. Σήμερα είναι Διευθυντής του Σχολείου Δεύτερης Ευκαιρίας Ναυπλίου.

ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ ΜΑΡΙΝΑ: Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, η Μαρίνα Κοτζαμάνη έχει διδακτορικό στη Θεατρολογία από το *Graduate School, City University New York*. Έχει επίσης σπουδάσει Γλωσσολογία και Φιλοσοφία στο MIT (M.Sc.) και στο *University College London* (B.A.) Μελέτες της σχετικά με το σύγχρονο θέατρο καθώς και την σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος έχουν δημοσιευθεί σε διεθνώς αναγνωρισμένα ερευνητικά περιοδικά όπως το PAJ, το Theater /Yale School of Drama και το Theatre Journal. Πρόσφατες δημοσιεύσεις της συμπεριλαμβάνουν το “*Lysistrata on Broadway*” στον συλλογικό τόμο *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, το “*Under the starry night: Darkness, Community and Theatricality in Iannis Xenakis's Mycenae Polytopon*” in *Theatre in the Dark: Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre*, (Bloomsbury, 2017) και το “*Greek History as Environmental Performance: Iannis Xenakis’ Mycenae Polytopon and Beyond*,” *Gramma*, Volume 24 (2016). Πρόσφατα, η Κοτζαμάνη πήρε μια υποτροφία από το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ, στην Ουάσιγκτον, για την ολοκλήρωση ενός βιβλίου της, σχετικά με την σκηνική ερμηνεία του Αριστοφάνη από την Γαλλική επανάσταση έως σήμερα. Η Κοτζαμάνη δίδασκε για αρκετά χρόνια σε οργανική θέση στο τμήμα Κλασικών Σπουδών του *Columbia University*. Επίσης, έχει συνεργαστεί ως δραματουργός με επαγγελματικούς θιάσους στην Νέα Υόρκη όπως το LaMama και το CSC. Στα ενδιαφέροντά της συμπεριλαμβάνεται και η επιμέλεια εκθέσεων.

ΚΟΥΔΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Γεννήθηκα και μεγάλωσα στην Αθήνα. Από το 2015 φοιτώ στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών). Από το 2016 συνεργάζομαι με τον Χρήστο Καρασαββίδη δημιουργώντας από κοινού παραστάσεις που έχουμε παρουσιάσει με την *Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου*, το Θέατρο *Επί Κολωνώ* καθώς και το θέατρο *Tempus Verum εν Αθήναις*. Από τον Ιούνιο του 2018 βρίσκομαι στην δημιουργική ομάδα του θεατρικού φεστιβάλ «Adapt Festival» που θα διεξαχθεί στο θέατρο *Tempus Verum εν Αθήναις*.

ΚΟΥΛΟΥΡΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ. Ο Παναγιώτης Κουλουράς γεννήθηκε το 1973 στην Καλαμάτα. Σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ. στο Β΄ εργαστήριο ζωγραφικής απ’ όπου αποφοίτησε τον Ιούνιο του 2007. Από το 2004 ως το 2011 εργάστηκε ως βοηθός του εικαστικού Βλάσση Κανιάρη. Το έργο του Παναγιώτη Κουλουρά έχει ως άξονα την έννοια της πληροφορίας, καθώς και την διαχείρισή της. Το 2012 συνεργάστηκε με τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Γιάννη Τσορτέκη στην παράσταση *Στον Τύχων*. Το 2017 παρουσίασε το έργο του μετά από πρόσκληση στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Το 2014 εξέθεσε το έργο *Melencolia* στην γκαλερί Ελευθερία Τσέλιου. Το έργο *Εν-τυπώσεις* εκτέθηκε το 2011 στο XYZOUTLET και το 2012 στην έκθεση *Vanishing Point* στο Actionfield Kodra. Το 2010 συνεργάστηκε με το εβδομαδιαίο περιοδικό *Athens Voice* το οποίο δημοσίευε τα έργα που έγιναν με αφορμή τις εικόνες της επικαιρότητας, και τα οποία εκτέθηκαν στην γκαλερί Siakos – Hanneke με τον τίτλο *Εφήμερα Μνημεία*. Επίσης μέρος του έργου εκτέθηκε την ίδια χρονιά στο Μουσείο Μπενάκη στην έκθεση με τίτλο *Ο χρόνος, Οι άνθρωποι, Οι ιστορίες τους*, σε επιμέλεια του Μάνου Στεφανίδη.

ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ. Απόφοιτος του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ. και διδάκτωρ Συγκριτικής Γραμματολογίας στο Πανεπιστήμιο PARIS X -NANTERRE. Εργάζεται στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στη βαθμίδα του Αναπληρωτή καθηγητή, όπου διδάσκει Υποκριτική και Σκηνοθεσία. Άρθρα του και επιστημονικές εργασίες έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις σε διεθνή επιστημονικά συνέδρια. Από τον Ιανουάριο του 2016 μέχρι τον Μάρτιο του 2017 διετέλεσε Πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Ως σκηνοθέτης στον κινηματογράφο εργάστηκε από το 1987 μέχρι το 2003. Οι ταινίες του έχουν αποσπάσει τρεις φορές το Α' Κρατικό Βραβείο του ΥΠ.ΠΟ. Μετά το 2004 στρέφεται στην θεατρική σκηνοθεσία. Ιδρυτικό μέλος του ΘΙΑΣΟΥ ΚΑΝΙΓΚΟΥΝΤΑ (2005 - 2014). Έχει συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο, το Θέατρο Τέχνης, τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, το Θέατρο του Νότου, το Θέατρο της Οδού Κυκλάδων, το ΚΘΒΕ, το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Κοζάνης, το Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου και την Πειραματική Σκηνή της Τέχνης ενώ με σκηνοθεσίες του έχει συμμετάσχει στο φεστιβάλ AVIGNON OFF (2008, 2018), το Φεστιβάλ Αθηνών – Επιδαύρου, στο Théâtre de la Ville στο Παρίσι (Festival Chantiers d'Europe), στη Χαϊδελβέργη (Heidelberger Stuckemarkt Festival) και στη Νέα Υόρκη, Θέατρο Wild Project (Between the Seas Festival) Έχει σκηνοθετήσει έργα των Χόφμανσταλ, Βιριπάεφ, Σέξπιρ, Καπετανάκη, Πομμερά, Μπουλγκάκοφ, Βέλτσου, Τσίρκα κ.α.

ΛΕΥΚΑΔΙΤΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ. Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, και «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών της ίδιας σχολής (2009). Ζει και εργάζεται στην Αθήνα όπου και γεννήθηκε το 1974. Το έργο της Λευκαδίτη προσανατολίζεται στην αφήγηση σημαντικών και ασήμαντων γεγονότων της ζωής, ιστοριών πραγματικών ή φανταστικών, όπως αυτές εκδηλώνονται μέσω αντικειμένων ή από τους ίδιους τους ήρωές της. Έχει παρουσιάσει το έργο της σε πολλές ομαδικές εκθέσεις από τις οποίες διακρίνονται οι ακόλουθες: Το 2014 παρουσίασε το έργο της στην έκθεση "Rematerializing Culture" / Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης σε επιμέλεια Μαργαρίτας Καταγά, Νόρας Όκκα και Γιάννη Πούλιου. Διοργάνωση: Σύνδεσμος Υποτρόφων Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη. Το 2013 κατέγραψε την αφήγηση της ζωής της Δήμητρας Μπέκου, κόρης μεταναστών από την μικρά Ασία, *Η θεία Δήμητρα και οι πρόσφυγες της Καλαμάτας* για το "Lives of others project" στην Καλαμάτα. Το 2011 εξέθεσε στο Attraction of the opposites / IFFR /Ρότερνταμ / γκαλερί CUCOSA, επιλογή έργων από σύγχρονους Έλληνες καλλιτέχνες σε επιμέλεια Γιώργου Δημητρακόπουλου και Γιούλας Παπαδοπούλου (Festival Μηδέν).

ΜΑΝΤΕΛΗ ΒΙΚΥ. Διδάκτορας Θεατρολογίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι πτυχιούχος Αγγλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και κάτοχος μεταπτυχιακών τίτλων σπουδών Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Πανεπιστημίου του Kent. Διδάσκει «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο» στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Έχει διδάξει στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου της Κύπρου και στο προπτυχιακό πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του

Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Έχει επίσης διδάξει στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών ως αποσπασμένη καθηγήτρια της β/θμιας εκπ/σης. Η έρευνά της επικεντρώνεται στη μελέτη του χιούμορ, στην ανάλυση του πολιτικού λόγου σε θεατρικά κείμενα, και στις σύγχρονες μεταφραστικές και σκηνικές προσεγγίσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος με έμφαση στην αριστοφανική κωμωδία. Επιστημονικές εργασίες της έχουν δημοσιευθεί σε διεθνή και ελληνικά περιοδικά, καθώς και σε συλλογικούς τόμους με κριτές, όπως *New Voices in Classical Reception Studies*, *Didaskalia*, *Theatre Journal*, *European Journal of Humour Research*, *The Israeli Journal of Humor Research*, εκδόσεις *Continuum* και *John Benjamins*. Είναι συγγραφέας της μονογραφίας *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη* (εκδ. Πεδίο). Συνεργάστηκε ως σύμβουλος με το Εθνικό Κέντρο Θεάτρου και Χορού. Έχει διατελέσει γενική γραμματέας και αναπληρώτρια γενική γραμματέας του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.

ΜΕΪΜΑΡΟΓΛΟΥ ΔΕΣΠΟΙΝΑ. Γεννήθηκε: το 1944 και μεγάλωσε στην Αίγυπτο. Κατοικώ: στην Αθήνα. Σπούδασα: εικαστικά, τυπογραφία και γραφικές τέχνες στην Αγγλία: Maidstone College of Art, στο Κεντ (1961- 1965) σημερινό Kent Institute of Art and Design. Θεωρώ τον εαυτό μου κυρίως «αφηγητή ιστοριών» και τα μέσα που μεταχειρίζομαι περιέχουν: σχέδιο, φωτογραφία, βίντεο, τυπογραφία καθώς και in situ –εγκαταστάσεις. Από το 1981 ως σήμερα, η δουλειά μου έχει παρουσιαστεί σε περισσότερες από 30 ατομικές και πολλές σημαντικές ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό κυρίως σε Μουσεία και Ιδρύματα Τέχνης όπως τα: Pyramid Atlantic Art Center / Ουάσιγκτον, στο John Jay College of Criminal Justice / CUNY, N.Y / Νέα Υόρκη, στο Columbia College / Σικάγο, στη Fondazione MUDIMA /Μιλάνο, στο Maison Européenne de la Photographie / Παρίσι, στο Τορόντο, στην Τσεχία και στην Αλεξάνδρεια μεταξύ άλλων. Το 2009 συμμετείχα σε δύο Μπιενάλε: Biennale 2 / Θεσσαλονίκη και Διεθνής Μπιενάλε Γυναικών / Incheon της Ν. Κορέας. Από τα μέσα του '90 έχω φιλοξενηθεί ως artist in residency και παρουσιάσει το έργο μου σε διακεκριμένα Αμερικανικά πανεπιστήμια και ιδρύματα, στο πανεπιστήμιο του Quito / Εκουαδόρ, και το Richmond American College / Λονδίνο. E-mail:meimaroglou Despina@gmail.com, Website: www.meimaroglou.com

ΜΗΝΙΩΤΗ ΝΑΤΑΛΙ. Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε Ιταλική Γλώσσα και Φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (1995) και απέκτησε μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών πάνω στην ιστορία και θεωρία του αρχαίου δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (2009). Είναι διδάκτωρ Θεατρολογίας του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ (2016). Το ερευνητικό της έργο σχετίζεται με την πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα και την Ευρώπη στη σύγχρονη εποχή. Αποτελεί μέλος ερευνητικής ομάδας του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ με αντικείμενο μελέτης τους όρους πρόσληψης της αρχαιότητας στην Ελλάδα από τα μέσα της δεκαετίας του '70 έως τα μέσα της δεκαετίας του '90. Έχει λάβει μέρος σε θεατρολογικά συνέδρια και έχει δημοσιεύσει ένα άρθρο στο επιστημονικό περιοδικό *Σκηνή*. Διδάσκει ιταλικά, θεωρία και ιστορία θεάτρου σε ιδιωτικούς φορείς. Συμμετέχει ως δραματολόγος σε πολλές θεατρικές παραγωγές.

ΜΙΚΕΛΑΚΗ ΜΑΡΙΑ. Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχαίου Θεάτρου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και διδάκτωρ του Ινστιτούτου Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Βιέννης, με ειδίκευση στο αρχαίο θέατρο. Ως αρχαιολόγος, έλαβε μέρος σε ανασκαφές στην Ελλάδα και την Κύπρο και εργάστηκε στο Υπουργείο Πολιτισμού (Διεύθυνση Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, Επιγραφικό Μουσείο). Επίσης, συμμετείχε σε ερευνητικά προγράμματα της Ακαδημίας Αθηνών, της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας και του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην αρχαιολογία του αρχαίου θεάτρου (αρχιτεκτονική, σκηνικά και σκηνογραφία, προσωπεία και κοστούμια) και στην Ελλάδα την εποχή της Ρωμαϊοκρατίας. Μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά. Έχει εκδώσει μια μονογραφία για τα σκηνικά του θεάτρου της ελληνιστικής εποχής (Αθήνα: Φιλντισι, 2015), υπήρξε συν-συγγραφέας του τόμου J 35 – *Smyrna I: Aegean Islands* της σειράς *Tabula Imperii Romani* (2012), ενώ πρόσφατα ολοκλήρωσε τη συγγραφή του τόμου J 34 – *Athens: Boeotia* της ίδιας σειράς. Από το 2016 είναι συνεργάτης του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Το Θέατρο ως Κοινωνικός και Πολιτικός Θεσμός κατά την Αρχαιότητα» στο Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Είναι μέλος της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας.

ΜΠΡΟΥΣΚΟΥ ΑΝΤΖΕΛΑ. Σκηνοθέτης – Ηθοποιός. Γεννήθηκε στην Αθήνα. Αποφοίτησε από το Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν. Συνεργάστηκε ως ηθοποιός και *performer* με το Θέατρο Τέχνης, τον Μιχαήλ Μαρμαρινό, τη Μίρκα Γεμεντζάκη, τη Μαίρη Τσούτη & το χοροθέατρο Ανάλια, τον Θεόδωρο Τερζόπουλο, τον Δημήτρη Παπαϊωάννου, τη Ρούλα Πατεράκη, τον Γιάννη Χουβαρδά. Έχει ασχοληθεί με την έρευνα πάνω στη μέθοδο και την τεχνική του ηθοποιού με βασικό άξονα την αρχαία τραγωδία, ως δασκάλα, ηθοποιός και σκηνοθέτης. Το 1993 ίδρυσε το «Θέατρο Δωματίου» με την Παρθενόπη Μπουζούρη –καθώς και το ομώνυμο Studio υποκριτικής. Έχει παρουσιάσει, σε δική της σκηνοθεσία, έργα από το κλασσικό και σύγχρονο ρεπερτόριο: Μολιέρο, Ζενέ, Στρίντμπεργκ, Καραπάνου, Ευριπίδη, Αισχύλο, Σοφοκλή, Σαίξπηρ, Μπέκετ, Μπύχνερ, Τ. Ουίλιαμς, Σάρα Κέιν, Ελφρίντε Γιέλινεκ, Χάινερ Μύλλερ κ.α. Συνεργάστηκε με το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, το Φεστιβάλ Φιλίππων και Καβάλας, το Φεστιβάλ Ελευσίνας, τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, το MELLEMRUM Site-specific festival (Κοπεγχάγη, ΔΑΝΙΑ), το Εθνικό Θέατρο, τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Ίδρυμα Ωνάση, το Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, το BIOS και την documenta 14.

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΓΓΕΛΟΣ: ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΛΗΔΑ. Γεννήθηκε το 1945 στον Αμπελόνα Λαρίσης. Σπούδασε Γραφικές Τέχνες στη Σχολή Δοξιάδη (Αθήνα) και Καλές Τέχνες στο K.I.A.D. Kent Institute of Art and Design University of Kent. Η παρουσία της Λήδας Παπακωνσταντίνου είναι συνεχής και ευρύτατη από τα τέλη της δεκαετίας του '60 μέχρι σήμερα, περιλαμβάνοντας *performance*, εγκαταστάσεις, ζωγραφική, γλυπτική, βίντεο και φιλμ. Είναι από τους πρώτους και ελάχιστους καλλιτέχνες στην Ελλάδα, που χρησιμοποίησαν την *performance* σαν εκφραστικό εργαλείο στις δεκαετίες του

'70 και '80. Από το 1969 μέχρι σήμερα έχει παρουσιάσει την δουλειά της σε πολλές ομαδικές και ατομικές εκθέσεις παγκοσμίως.

POYTIE ELLEN (ROUTIER H). Auteur d'une *thèse* d'esthétique sur le kitsch au théâtre ("D'une esthétique métakitsch sur la scène contemporaine : Évolution de la notion de kitsch et son usage au second degré dans des mises en scène d'opérettes de Jacques Offenbach au XXI^e siècle", soutenue sous la direction de Catherine Treilhoubalaudé. Champs de recherche: Esthétiques théâtrales contemporaines / Analyses des spectacles hybrides / Didactique du théâtre. Chargée de cours à l'Université Paris 3, elle enseigne depuis six ans l'histoire et l'esthétique théâtrale à l'Université de Lille et depuis deux ans à l'École Dramatique Supérieure du "Théâtre du Nord" (Centre Dramatique National). Elle a collaboré à la représentation du *Cyclope* en tant qu'assistante, spécialiste du kitsch.

ΣΑΒΒΙΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ. Γεννημένος στην Γερμανία, ο Γιάννης Σαββίδης σπούδασε στη Σχολή των Τεχνών (HdK) του Βερολίνου. Στα έργα του ασχολείται με τις κοινωνικές αφηγηματικές δομές, όπως εκφράζονται κυρίως στον αρχιτεκτονικό και πολεοδομικό σχεδιασμό. Παραπέμπουν στην υλιστική πραγματικότητα που γίνεται και η αφετηρία για μια δημιουργικότητα, απελευθερωμένη από αυτήν, φλερτάροντας ωστόσο με τις κοινωνικό-ιστορικές έννοιες της πραγματικότητας αυτής. Ο Γιάννης Σαββίδης έχει δείξει έργα του σε μουσεία, μπιενάλε, φεστιβάλ, φουάρ και εκθεσιακούς χώρους στο Βερολίνο, στην Αθήνα, στη Θεσσαλονίκη, στην Κατάνια, στην Κων/πολη, στο Βελιγράδι, το Μπουένος Άιρες, την Αβάνα, την Βαρσοβία, το Μπελέμ της Βραζιλίας, την Αλμπουρκέρκη, ΗΠΑ κ.α. Είναι μέλος των καλλιτεχνικών ομάδων Rufus Corporation (Νέα Υόρκη) και Lo And Behold (Αθήνα).

ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Επίκουρος Καθηγητής στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, ειδικεύτηκε στην αρχαιοελληνική τραγωδία στο Πανεπιστήμιο του Cambridge (M. Phil.) με υποτροφία του ιδίου Πανεπιστημίου, και απέκτησε διδακτορικό δίπλωμα στις Θεατρικές Σπουδές από το Πανεπιστήμιο του Λονδίνου με υποτροφία του Ιδρύματος Ωνάση. Ασχολείται με την Ιστορία και τη Θεωρία του Θεάτρου, τη Θεωρία της Σκηνοθεσίας και της Κριτικής, και προσφάτως έστρεψε το ενδιαφέρον του στην Queer Θεωρία. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει διατελέσει μέλος των κρατικών επιτροπών επιχορηγήσεων Θεάτρου. Πρόσφατες δημοσιεύσεις: "Dionysus the Destroyer of Traditions: The *Bacchae* on Stage", in G. Rodosthenous (ed.), *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Auteurship and Directorial Visions*, Methuen Bloomsbury, 2017 και "Déconstruire l'anormalité. Aspects du theater post-traditionnel en Grèce", *Théâtre/Public*, 222 (2016). Επιστημονικό έργο: <https://upatras.academia.edu/GEORGSAMPATAKAKIS>

ΣΙΜΟΝ ΑΔΟΛΦΟ (SIMÓN ADOLFO). Η θεατρική μου εκπαίδευση ξεκίνησε στη Βαρκελώνη το 1997, στη Σχολή Υποκριτικής, όπου δίδασκαν οι σημαντικότεροι επαγγελματίες του καταλανικού θεάτρου, εκείνης της εποχής. Αργότερα, στα τέλη

της δεκαετίας του '80 εντάχθηκα στο Πρόγραμμα εκπαίδευσης του Cuarta Pared, στη Μαδρίτη, όπου παρακολούθησα τα τμήματα Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας. Κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής μου σταδιοδρομίας έχω παρακολουθήσει διάφορα σεμινάρια από σημαντικούς ανθρώπους του θεάτρου, τόσο στην Ισπανία όσο και στο εξωτερικό. Εργάζομαι πάνω από 25 χρόνια ως σκηνοθέτης, δραματουργός, καλλιτεχνικός διευθυντής, και καθηγητής και έχω ξεπεράσει πολλούς επαγγελματικούς στόχους σε ότι αφορά στη σκηνική τέχνη. Το να δουλεύω με θέματα που η κοινωνία έχει απομονώσει στο περιθώριο αποτελεί για μένα τεράστια πρόκληση και έχει συντελέσει στην προσωπική και επαγγελματική μου ανάπτυξη.

ΧΑΒΙΑΡΑΣ ΣΩΤΗΡΗΣ. Maître de Conférences à l'Université de Lille, où il dirige depuis dix-huit ans la filière d'études théâtrales du Département Arts. Actuellement la Licence du Parcours "Arts de la scène". Membre du Centre des Recherches Alithila. Champs de recherche : Théâtre et politique / Théâtre allemand contemporain / Théâtre antique sur la scène contemporaine / Didactique du théâtre. Collaborateur des deux grands théâtres institutionnels de Lille, *La rose des vents* et le *Théâtre du Nord* (Centre Dramatique National), il est Responsable Pédagogique Universitaire de l'École Dramatique Supérieure de ce dernier. Proche collaborateur de Vassilis Papavassiliou, il fut son Directeur Artistique adjoint lorsque celui-ci dirigea le Théâtre National de la Grèce du Nord. (Pour une vingtaine de créations artistiques jusqu'à ce jour, dont le *Cyclope* créé à Épidaure).

ΧΕΛΙΩΤΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ. Η Ευαγγελία Χελιώτη γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Τολό. Σπούδασε Ισπανική Φιλολογία στο Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Το 2011 συμμετείχε σε εκπαιδευτικό πρόγραμμα στον εκδοτικό οίκο Ediciones Clásicas στη Μαδρίτη ενώ το 2013 φοίτησε στο Πανεπιστήμιο της Huelva. Από το 2015 φοιτά στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Το 2011 δημοσίευσε βιβλίο της *Prácticas Editoriales* στον τον εκδοτικό οίκο Ediciones Clásicas, Μαδρίτη.