

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

ΔΥΤΙΚΟΣ “ΗΓΕΜΟΝΙΣΜΟΣ”  
ΚΑΙ ΕΚΔΟΧΕΣ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑΣ  
ΣΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ  
ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ



ABSTRACT: The present essay forms part of a more extended research project that on the one hand discusses the concept of intercultural theatre and on the other explores the influence the Western paradigm exerted on the reception and performance of Ancient Greek drama in the case of Greek and non-western stage readings. The part of the project presented in this essay develops the argument according to which a crucial factor in the Greek stage readings of Ancient Greek drama has been for a long time the “hegemony of the Western paradigm”. Formulated in Western Europe, this paradigm was from the beginning based on the perception of Ancient Greek drama as part of the European cultural heritage and not as belonging to a foreign (“other”) cultural tradition. In this light, every contemporary ‘intercultural’ stage reading that European directors attempted was not received by Western and non-Western critics in the same manner as other stage productions of non-Western texts they had directed. The hegemonic role that the Western paradigm held in Greece, from the interwar years until the last two decades of the 20th century, mainly informing the performance style of the National Theatre, has been challenged in several cases from a very early period. Such was the case of Eva Palmer-Sikelianou who attempted at an early stage to use some underestimated but still visible intercultural elements. Such is also the case of several directors during the last decades of the 20th century (among them K. Tsianos, S. Hatzakis, St. Tsakiris and occasionally Th. Terzopoulos), each serving different aesthetic or ideological purposes.

ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΙ ΗΓΕΜΟΝΙΣΜΟΙ

ΕΥΛΟΓΗ ΑΜΗΧΑΝΙΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥΝ σε κάποιον που ορίζει ως αντικείμενο διαπολιτισμικής έρευνάς του το αρχαιοελληνικό δράμα — είδος θεάτρου ξένο τόσο προς τα σύγχρονα δυτικοευρωπαϊκά κέντρα παραγωγής κουλτούρας όσο και προς τα πολιτιστικά προϊόντα μη δυτικών κοινωνιών — κυρίως δύο πράγματα: αφενός, ο αντιφατικός και συχνά πολεμικός επιστημονικός λόγος περί “ηγεμονικού διαπολιτισμικού θεάτρου”, που

πρότεινε η Daphne Lei, αναφερόμενη σε παραστάσεις δυτικών σκηνοθετών με στοιχεία προερχόμενα από μη δυτικά είδη θεάτρου (αντίληψη που έγινε ενθουσιωδώς αποδεκτή από πολλούς, μεταξύ άλλων, από τη Fischer-Lichte [2014: 9]): αφετέρου, η μετατόπιση του κέντρου βάρους στην προσέγγιση του θεάτρου που έχει διαπολιτισμικό χαρακτήρα σε μια μετα-αποικιακών αποχρώσεων αντιπαράθεση μεταξύ Ανατολής και Δύσης (ή μεταξύ Βορρά και Νότου). Το ζήτημα άπτεται προφανώς του “δυναμικού” χαρακτήρα της πρόσληψης από τον εκάστοτε διερμηνεύοντα, δηλαδή το πώς αυτή πραγματώνεται σε κάθε διερμηνευτική, και γι’ αυτό μοναδική, πράξη.<sup>1</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν θα μπορούσα να τοποθετηθώ απέναντι στην εφαρμογή της έννοιας του διαπολιτισμικού θεάτρου<sup>2</sup> και της σημασιολογικής του επιβάρυνσης ως “ηγεμονικού” ερήμην συγκεκριμένων παραστάσεων, συγκεκριμένου πολιτιστικού περιβάλλοντος και συγκεκριμένης οπτικής εκκίνησης: αυτής που συνιστά το αρχαιοελληνικό δράμα και η εμπλοκή του στη διαπολιτισμική συζήτηση υπό το πρίσμα ενός δυτικού όσο και μη δυτικού (ως άμεση απόρροια του πρώτου) “ηγεμονισμού”.

1. Αναφέρομαι εδώ στην δεύτερη από τις, κατά Peirce, τρεις πλευρές (“immediate”, “dynamic” και “final”) του διερμηνεύοντος (interpretant), τη “δυναμική” που ανοίγει τη θεωρία του σημείου προς τη σύγχρονη έννοια της πρόσληψης και την καθιστά πράξη μοναδική (Peirce 1997: 111· Carlson 2008: 134).
2. Η έννοια της διαπολιτισμικότητας, στην ουσία απότοκη της διακειμενικότητας σε κοινωνιο-ανθρωπολογικό επίπεδο, φαίνεται να έχει αναχθεί σήμερα σε πεδίο θεωρητικής διαπάλης επιστημόνων από διαφορετικούς κλάδους. Είναι γνωστό ότι η συναφής επεξηγηματική ορολογία — προσδιοριστικός χαρακτηρισμός παραστάσεων του σύγχρονου παγκοσμίου θεάτρου που ενσωματώνουν στοιχεία άλλων πολιτισμών — οφείλει πολλά στις λεπτομερείς μελέτες του Patrice Pavis (1990, 1996a, 1996b), μελέτες που το παρόν κείμενο υιοθετεί χωρίς να εμπλέκεται (παρά μόνο περιστασιακά και υπό άλλη οπτική) στη συζήτηση που διαπλέκει το διαπολιτισμικό θέατρο με τη μετα-αποικιακή θεωρία και την έννοια του “οριενταλισμού”, διαθλώντας έτσι το κύριο ζητούμενο σε παράπλευρες παραμέτρους. Επιπλέον, συνειδητά παρακάμπτει την πλέον πρόσφατη “συνεισφορά” στη συζήτηση, προερχόμενη από τη Γερμανίδα θεατρολόγο Erika Fischer-Lichte (2014: 1), η οποία, απορρίπτει ως βεβαρυμένο από νεο-αποικιακές σημάνσεις τον όρο “διαπολιτισμικό” θέατρο και αντιπροτείνει εκείνον του “Interweaving Performance Cultures”, ήτοι ένα νέο “παράδειγμα” το οποίο, ως μου επιτραπεί εν συντομία να παρατηρήσω, προέρχεται από δυτικό κέντρο εξουσίας, αφορά εξ ορισμού εμπλεκόμενες με την αποικιοκρατία κοινωνίες και δεν στερείται ασφαιών στην πρακτική εφαρμογή του, χωρίς παράλληλα να προσφέρει ουσιαστική ερμηνεία στις διαφορετικών μορφών διαπολιτισμικές σχέσεις. Αντίθετα, λειτουργεί επιλεκτικά-απορριπτικά και άνευ τεκμηρίωσης ως προς το ποιες παραστάσεις (εντούτοις διαπολιτισμικές) υπακούουν στις απαιτήσεις της δι-ύφανσης (Fischer-Lichte 2014: 15).

Υπό αυτή την (άλλη) οπτική ως σημείο εκκίνησης, ένα πρώτο εύλογο ερώτημα που προκύπτει σιωπηλά διαβάζοντας τις αντικρουόμενες θέσεις είναι σχετικό με το συγκεκριμένο είδος θεάτρου (αρχαίο ελληνικό δράμα) και τις (σκηνικές) χρήσεις του<sup>3</sup> τόσο από δυτικοευρωπαίους σκηνοθέτες όσο και από σκηνοθέτες της Ασίας και Άπω Ανατολής, της Αφρικής κ.ο.κ. Είδος θεάτρου που, εκτός από τη βαθιά του επίδραση στη διεθνή δραματουργία, έχει αποτελέσει από νωρίς κατεξοχήν πρόσφορο πεδίο διαπολιτισμικών (και, από τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, μεταμοντέρνων) σκηνικών πειραματισμών. Η ίδια λογική με οδηγεί να αναρωτιέμαι (θέτοντας απλά ερώτημα εργασίας) γιατί η *Mahabharata* (Αβινιόν και Αθήνα–Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985) του Peter Brook ή η *Indiade ou l’Inde de leur rêves* (Παρίσι, 1987) της Ariane Mnouchkine θεωρήθηκαν από Ινδούς και άλλους θεατρανθρώπους ως ιερόσυλη προσέγγιση, η μεν πρώτη του Ινδικού θρησκευτικού έπους-προγονική κληρονομιά, η δε δεύτερη της ινδικής πρόσφατης ιστορίας, και δεν αντιμετωπίστηκε με ανάλογη κριτική διάθεση, για παράδειγμα, η (ασιατικής όψης και υποκριτικής) προσέγγιση της αισχύλειας *Ορέστειας* (εμπλουτισμένη με την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη) από την παράσταση της Ariane Mnouchkine *Les Atrides* (Παρίσι, 1990-1993)· ή, νωρίτερα, ο ρηξικέλευθα μεταμοντέρνας θεατρικής γραφής, με ενσωματωμένα όμως ινδονησιακά τελετουργικά,<sup>4</sup> *Dionysus ’69* (Νέα Υόρκη, 1969) του Richard Schechner, βασισμένος στις *Βάκχες*· ή, ακόμα, το αφρικανο-αμερικανικό τελετουργικό *Gospel at Colonus* (Νέα Υόρκη, 1984) των Mabou Mines, σε σκηνοθεσία του Lee Breuer<sup>5</sup>, βασισμένο στον *Οιδίποδα επί*

- 
3. Όπως διευκρινίζει η Βαροπούλου (2002) 423: “Η έννοια ‘χρήση’ των τραγικών κειμένων βρέθηκε συχνά στους αντίποδες της έννοιας ‘αναβίωση’ που πριμοδοτήθηκε στην Ελλάδα, δηλώνοντας την αναστήλωση μιας εθνικής ποιητικής κληρονομιάς”, ενώ “χρήση [...] σήμαινε μιαν ερμηνευτική και σκηνική διαδικασία, που [...] φάνερωε διαλεκτική στάση και όχι αξιωματική τοποθέτηση απέναντι στην ελληνική κλασική δραματουργία”, η οποία αποσκοπούσε στην εξυπηρέτηση σύγχρονων αιτημάτων ή και αξιοποίηση της δυναμικής των έργων.
  4. Η γέννηση του Διονύσου, για παράδειγμα, όπως και ο (σε αντίστροφη φορά) συμβολικός θάνατος του Πενθέα έκαναν εμφανή αναφορά σε τελετουργικό της φυλής των Asmati, που ζουν στην Δυτική Irian Jaya (νυν Δυτική Παπούα) της Νέας Γουινέας (Ινδονησία). Βλ. σχετικά γι’ αυτό και άλλα στοιχεία της παράστασης: Fischer-Lichte (2005c) 226· Lo και Gilbert (2002) 38.
  5. Για κατατοπιστική εξήγηση του τρόπου που προσέγγισε ο Αμερικανός σκηνοθέτης την κλασική τραγωδία σε συσχέτιση με την αφρικανική θρησκευτική τελετουργία, την προφορικότητα, τον Χριστιανισμό και την προσωπική του θέση κατά του ευρωκεντρισμού της Αμερικής βλ. Πατσαλίδης (1995d) 341-351· (2007) 267. Επίσης, Βαροπούλου (2002) 481-482.

*Κολωνώ* του Σοφοκλή. Αυτές και πλείστες άλλες παραστάσεις δυτικών δημιουργών με αφορμή αρχαιοελληνικές τραγωδίες που δοκιμάστηκαν, συχνά παραπονημένες, σε ποικίλες εκδοχές διαπολιτισμικότητας — χωρίς να αναφερθώ στις αμιγώς μεταμοντέρνες — δεν γνώρισαν ανάλογες θεωρητικές αντιδράσεις (περί “διαπολιτισμικού ηγεμονισμού”) σε διεθνές επίπεδο, καθώς φαίνεται ότι αποτελούσαν τελικά “εσωτερική” δυτική υπόθεση.<sup>6</sup>

Παραβλέπω, προς το παρόν, τις ελληνικές και εσωτερικής κατανώλουσης και εμβέλειας κριτικές<sup>7</sup> που διατυπώνονται επιλεκτικά για παραστάσεις ξένων σκηνοθετών<sup>8</sup> αρχαίου δράματος που έρχονται στην

- 
6. Φυσικά οι αντιδράσεις δεν έλειψαν αλλά οπωσδήποτε δεν αφορούσαν επιθετικούς προσδιορισμούς όπως αυτοί που καταγράφονται για περιπτώσεις μη δυτικού θεατρικού υλικού, ήτοι δεν αναφέρθηκαν με αφορμή την ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας από τη Mnouchkine απόψεις περί “ληλασίας” ή “διαρπαγής” πολιτιστικών προϊόντων προς εκμετάλλευση, με στόχο την αναζωογόνηση του δυτικού θεάτρου, “μολύνοντας” τις αξίες και παραβιάζοντας την άρτια δομή, άμεσα συνυφασμένη με το περιεχόμενο, εν προκειμένω, θα υποστηρίζαμε εμείς, της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Όπως έχει αναφερθεί χαρακτηριστικά: “Mnouchkine’s production was successful with audiences in France and on tour [...] it was criticized for its Asian appropriations and ostensible Orientalism, although less [...] because had not reworked an eastern text” (Williams 2006: 488).
  7. Για την εσωστρέφεια της ελληνικής κριτικής (δημοσιογραφικής ή όχι) και την αδυναμία της να αρθρώνει διάλογο με τη διεθνή κριτική βλ. τις αναλύσεις του Σ. Πατσάλιδη (1995a) και “Προλεγόμενα” (1997) 11-36. Ας σημειωθεί εδώ ότι στην περίπτωση της αντιμετώπισης των ξένων σκηνοθετών αρχαίου δράματος, ειδικά στην Επίδαυρο, από την ελληνική κριτική (και όχι μόνο) ισχύει η περί εθνικής “ιδιοκτησίας” του δραματικού έργου παρατήρηση της Fischer-Lichte που αναφέρεται κατωτέρω αλλά διευρυμένη γεω-πολιτιστικά προς το δυτικό κέντρο.
  8. Η δημοσιογραφική κριτική (αλλά και του κοινού) είναι συνήθως αμείλικτη (συχνά με εθνικιστικές-ρατσιστικές κορώνες) κατά των σκηνικών προτάσεων σκηνοθετών που θεωρούνται ότι δεν ανήκουν στο “δυτικό κέντρο”. Είναι αλήθεια ότι, αν εξαιρέσουμε την παράσταση των *Βακχών* του Γερμανού σκηνοθέτη Ματίας Λάνγκχοφ (1997), ουδείς άλλος βορειοευρωπαίος (Λ. Ρονκόνι, Π. Στάιν, Π. Χωλ κ.ά.) σκηνοθέτης που παρουσίασε σκηνοθεσία του στην Επίδαυρο (ακόμη και ακραίος όπως η Karin Neuhäuser με το Schauspielhaus της Φραγκφούρτης) γνώρισε αντιδράσεις κατά τη διάρκεια της παράστασης από το “κοινό” ή, εκ των υστέρων, από τη κριτική. Πιστοποιείται έτσι και από ελληνικής πλευράς η αποδοχή ότι το αρχαίο ελληνικό δράμα είναι κτήμα των ηγεμονικών κέντρων της Δύσης που γνωρίζουν τον σωστό χειρισμό του. Η αποδοχή αυτή φαίνεται να λύνει το οξύμωρο της χρονολογούμενης από τον 19ο αιώνα “κρίσης ταυτότητας” μεταξύ πολιτισμικής (εσωστρεφούς ελληνικότητας) και πολιτικής (εξωστρεφούς ευρωπαϊκότητας), αφού η πρώτη αυτοαναιρέθηκε ταυτιζόμενη με την πολιτική επιλογή του εξευρωπαϊσμού του ελληνισμού (Τσαούσης 1983: 24). Πράγματι, η αναβίωση του αρχαίου δράματος για τους Έλληνες τον 19ο αιώνα αποτελούσε μέσο ανάδειξης της εθνικής ταυ-

Ελλάδα — και κυρίως στην Επίδαυρο, χώρου που έχει προσλάβει τα χαρακτηριστικά “ετεροτοπίας”<sup>9</sup> αλλά και ιερότητας<sup>10</sup> — καθώς συνιστούν αποτέλεσμα μιας μακράς “ιδιοκτησιακής” αντίληψης. Αντίληψη που σχετίζεται με την έμμεση καλλιέργεια ενός ιδιόμορφου ελληνικού εθνικισμού των νεότερων χρόνων περί καταγωγικής συνέχειας των Νεοελλήνων από τους Αρχαίους Έλληνες από την ίδια τη Δυτική Ευρώπη ήδη από τον (ρομαντικό) 19ο αιώνα<sup>11</sup> καθώς “παραχωρείτο” ένας τόπος του δυτικού φαντασιακού σε ένα συγκεκριμένο έθνος: “Η επαναανακάλυψη της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς από τους κατοίκους της Ελλάδας [και η] καθιέρωση της κλασικής αρχαιότητας ως συμβολικού κεφαλαίου του νέου έθνους ήταν [...] απότοκο της υιοθέτησης ενός δυτικού

---

τότητας και αντίστασης στο “φράγμα” αλλά, όπως σημειώνει ο Γ. Ανδρεάδης (2005) 32, “αναζήτησαν στην Ευρώπη τα όπλα πνευματικής αντίστασης εναντίον της πολιτισμικής εισβολής της Ευρώπης”.

9. Ο όρος χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια που του έχει προσδώσει ο Foucault (2001) 1575. Για τη λειτουργία του Θεάτρου της Επιδαύρου ως “ετεροτοπίας” βλ. Τσατσούλης (2012) 118.
10. Το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου δεν διαφοροποιείται από τα άλλα αρχαία μνημεία και τέχνηρα, υλικά σημάδια της συνέχειας κλασικής και νέας Ελλάδας, που επιπλέον ενδύονται θρησκευτικές σημασιοδοτήσεις. Η αποκατάσταση του Βυζαντίου κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ως αναγκαίου κρίκου της γραμμικής συνέχειας του Έθνους εισήγαγε στον εθνικό λόγο τη χριστιανικής αντίληψης ιερότητα των μνημείων, επιβεβαιώνοντας στην πράξη “τους στενούς δεσμούς και τη συγγένεια μεταξύ θρησκείας και εθνικισμού” που, ειδικά στην Ελλάδα παρουσιάζεται με τη μορφή μιας “συγκρητικής σύμμιξης θρησκευτικών και εθνικιστικών στοιχείων” (Χαμηλάκης 2012: 11-112). Η ιερότητα της Επιδαύρου και η “βεβήλωσή της” από σκηνοθέτες (με αποκορύφωμα τις κραυγές “μην πατάτε τη θυμέλη!” στην παράσταση των *Περσών* του Γκότσεφ) αναπαράγει απλώς την θρησκευτικής προέλευσης εθνική ρητορική “περί καθαρότητας” των αρχαιοτήτων και “μόλυνσης” από ξένα σώματα που επισημαίνει ο Χαμηλάκης (2012: 115) με αφορμή την αφαίρεση μετακλασικών μνημείων από τις αρχαιότητες.
11. Όπως έχει υποστηρίξει ο Anderson (1983 [1997: 116]), νέοι ελληνόφωνοι χριστιανοί εκτός Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, που απέκτησαν πρόσβαση στο αποκατεστημένο από τους Ευρωπαίους διασωζόμενο σώμα Ελλήνων κλασικών και “χάρη στον φιλελληνισμό των κέντρων του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, ανέλαβαν τον ‘αποβαρβαρισμό’ των νεότερων Ελλήνων, δηλαδή τον μετασχηματισμό τους σε όντα αντάξια του Περικλή και του Σωκράτη” (Τζούμα 2007: 66). Από την άλλη, ο Παπαταξιάρχης (2006: 414) αναφέρεται στην κατασκευή της έννοιας του “Ελληνα” που “συνιστούσε στην πραγματικότητα μία δυτικοευρωπαϊκή ηγεμονική κατασκευή” που σταδιακά, έως τα μέσα του 20ού αιώνα, οδήγησε στην “ελληνικότητα”, που πρέπει να νοηθεί ως “η Ελλάδα ως διαφορά στο εσωτερικό της Ευρώπης” (2006β: 431), αποτέλεσμα σύνθετων διαδικασιών απόδειξης της τριχιλιετούς συνέχειας του έθνους, που αιτιολογεί και την ιδιοκτησιακή αντίληψη του αρχαίου δράματος από τους σύγχρονους Έλληνες.

ιδεώδους, εκείνου του ‘ελληνισμού’” (Χαμηλάκης 2012: 103). “Παραχώρηση”, ωστόσο, “δοτή και υπό αίρεση”, όπως φαίνεται, με πρώτη ευκαιρία (Τζιόβας 2014: Α51· Χαμηλάκης 2012: 104)· κάτι που έρχεται πλέον σε αντίθεση με την 200ετή, τουλάχιστον, εδραιωμένη συλλογική συνείδηση των Νεοελλήνων να θεωρούνται ως απευθείας απόγονοι των Αρχαίων Ελλήνων και νόμιμοι διάδοχοι (και φύλακες) του πολιτισμού τους με βασιικό (και διόλου ήσσονος σημασίας) επιχείρημα τη συνέχεια, εντός της εξέλιξής της, της γλώσσας.<sup>12</sup> Το αποκαλούμενο “εξελικτικό αφήγημα” που οδήγησε στην “εγκόλπωση της κλασικής Ελλάδας από τη νέα ελληνική ιστορία” και “δεν μετέτρεψε απλώς αυτό το παρελθόν σε εθνική ιστορία”, αλλά “διαμόρφωσε επίσης το παρόν”, οδήγησε στη διαπίστωση, σύμφωνα με την οποία “επιλέγοντας προγόνους οι Νεοέλληνες, δεν έμειναν ανεπηρέαστοι από αυτούς. Αυτή είναι η σημασία του εξελληνισμού του έθνους” (Λιάκος 2005: 142-43).<sup>13</sup>

Μόνο που η “δοτή” από τον ρομαντισμό της Δύσης “ελληνικότητα” στους Νεοέλληνες δεν τους οδήγησε πραγματικά και στο να αποδείξουν ότι είναι “Έλληνες”: “Ο αποκλεισμός της προσπάθειας μας αποκλείει από το να γίνουμε Έλληνες. Όσοι δεν προσπαθούμε να γίνουμε Έλληνες, ούτε είμαστε ούτε θα γίνουμε ποτέ Έλληνες” θα γράψει και θα δουλέψει πάνω σε αυτή την αντίληψη στα αρχαιόθεμα έργα του ο Δημήτρης Δημητριάδης (2005: 4), άποψη την οποία θα επικροτήσει ο Γ. Βέλτσος (2016: 27). Αντίληψη που δεν φαίνεται, ουσιαστικά, να διαφέρει από εκείνη του κατεξοχήν υποστηρικτή της συνέχειας των Νεοελλήνων από τους αρχαίους Έλληνες (και επηρεασμένου από τον δυτικό ρομαντισμό) Αδαμάντιου Κοραή όταν “με λύπη αναγνωρίζει ότι [οι Νεοέλληνες] δεν έχουν κληρονομήσει το πολιτιστικό επίπεδο των προγόνων τους” πιστεύοντας, όμως, ότι αν γνωρίσουν αυτό το παρελθόν, θα ανακτήσουν τη δόξα εκείνων (Beaton 2015: 207· Κοραής 1964, τ. Α2: 857). Αντίληψη, ως γνωστόν, διαφορετική από την πολυγλωσσική, πολυπολιτισμική σύλληψη

12. Αν και για τον πρωτεργάτη της συνέχειας Αρχαίων και Νέων Ελλήνων Αδ. Κοραή η γλώσσα συνιστούσε βασικό κρίκο, η άποψή του περί εξέλιξής της ήταν σαφής: “Η σήμερον λαλούμενη δεν είναι ούτε Βάρβαρος ούτε Έλληνική, αλλά νέα νέου έθνους γλώσσα, θυγάτηρ και κληρονόμος παλαιάς πλουσιωτάτης γλώσσας της Ελληνικής” (Κοραής 1964, τ. Α2: 1266). Όπως παρατηρεί ο Beaton (2015: 204), που παραθέτει τα γραφόμενά του, “η ‘νεοελληνική κοινή’ [...] μοιάζει με το πρόγραμμα που είχε προτείνει ο Κοραής, και δεν αποκλείεται, αν ζούσε σήμερα, να την επιδοκίμαζε ο ίδιος”.

13. Θέση που έρχεται μάλλον σε αντίθεση με εκείνη του Toynebee, η οποία αντιμετωπίζει την προσκόλληση των Νεοελλήνων στην αρχαιότητα ή στο Βυζαντινό πολιτισμό ως καταστροφικές γι’ αυτούς (1992: 21).



της “ελληνικής κοινοπολιτείας”, όπως τη σχεδίαζε ο Ρήγας Βελεστινλής (Beaton 2015: 205-206).

Με αυτή την ανομολόγητη (ή ομολογημένη) επισήμως αμφίροπη λογική εκ μέρους των Δυτικών, η κατοίκηση της συγκεκριμένης γεωγραφικής περιοχής δεν φαίνεται να κάνει, στα μάτια τους, περισσότερο Έλληνες τους Νεοέλληνες σε σχέση με τους υπόλοιπους Ευρωπαίους ως προς το “πνεύμα” των Αρχαίων Ελλήνων και άρα να νομιμοποιεί εκ μέρους τους “ιδιοκτησία” επί των πολιτισμικών δημιουργημάτων εκείνων. Αυτή είναι και η προφανής εξήγηση της απουσίας σοβαρών επί του ‘πολιτισμικού’ αντιδράσεων για την ελεύθερη διαχείριση του αρχαίου δράματος από Δυτικούς (και επηρεασμένους από αυτούς μη Δυτικούς): για τον Δυτικό Κόσμο γενικά η αρχαιοελληνική τραγωδία και κωμωδία συνιστά δική του προγονική ελληνορωμαϊκή κληρονομιά, που δικαιούται να διαχειρίζεται ελεύθερα. Πρόκειται σαφώς για εξίσου επιλεγμένη κληρονομιά,<sup>14</sup> που προέκυψε σταδιακά με την Ευρωπαϊκή Αναγέννηση και τον Διαφωτισμό, ως στοιχείο σμιλεύματος της ευρωπαϊκής ταυτότητας μέσω της αποκάλυψης του “Άλλου” και σημείο κοινής πολιτισμικής αναφοράς, έστω κι αν από κάποιους αμφισβητήθηκε ως ξένη μεταφύτευση, που οδήγησε αναγκαστικά σε εκφυλισμό του.<sup>15</sup>

14. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Fischer-Lichte (με αφορμή την παράσταση των *Βαχών* σε σκηνοθεσία Klaus Michael Grüber) για την υποδοχή της αρχαιοελληνικής κουλτούρας από τους καλλιεργημένους Γερμανούς, αλλά που ισχύει και για τους υπόλοιπους δυτικοευρωπαίους: “From the end of the eighteenth century onwards the German educated middle class took Greek culture as they understood it as model for their own culture. They saw Greek culture as something characterized by ‘noble simplicity and quiet greatness’ [...] On the other hand, they believed in theatre as a moral and educational institution which conveyed great texts from ancient Greek theatre [...] and thereby greatly contributed to the shaping of their own cultural identity” (Fischer-Lichte 2005c: 236). Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι με αφορμή την παράσταση *Gospel at Colonus* ο G.J. Williams (2006: 491) εντοπίζει τον (ενδο)διαπολιτισμικό χαρακτήρα της παράστασης στη σύζευξη “υψηλής δυτικής τέχνης της λευκής μεγαλοαστικής πολιτιστικής παράδοσης” με τη “λαϊκή τέχνη των μαύρων” μεσοαστικής ή μικροαστικής πολιτιστικής παράδοσης. Δηλώνεται επομένως ότι δύο αντιπαρατιθέμενοι πολιτισμοί, του λευκού Αμερικανού (Σοφοκλής) και του Αφρικανο-αμερικανού (*Gospel*), μέρη πλέον μιας ενιαίας κοινωνίας, συναντώνται δημιουργικά στην παράσταση, γεγονός που δεν διαφοροποιεί διόλου πολιτισμικά τον σύγχρονο λευκό Αμερικανό από τον προ 2500 ετών Αρχαίο Έλληνα.

15. Το 1773, ο Sebastien Mercier (“On the Theatre”, *Tableaux de Paris*, Amsterdam, II, 1783, 304) θα γράψει ενδεικτικά με αφορμή το γαλλικό κλασικό θέατρο “Το θέατρό μας ποτέ δεν ανήκε στην πατρική γη μας. Αποσχίστηκε από τη γενέθλια γη του, την Ελλάδα, και μεταφυτεύτηκε εδώ και αφέθηκε να εκφυλιστεί μέσα στις εντελώς διαφορετικές δικές μας κλιματολογικές συνθήκες”. Βλ. Beacham ([1987] 2007) 432.

Η θέσμιση ωστόσο των Κλασικών Σπουδών και ο συνακόλουθος ευρωπαϊκός φιλελληνισμός δεν διαφέρει από τον “οριενταλισμό”, καθώς “και οι δύο μοιράζονται το ίδιο κοινωνικό φαντασιακό αλλά και τα ίδια γνωστικά εργαλεία”: ακόμα και η απλή αρχαιολατρία αφορά σε “κινήσεις οριενταλιστικού τρόπου αναπαράστασης του Άλλου μέσω αντικατάστασής του με τις αυτοδημιούργητες εικόνες και προβολές της ετερότητας, τις οποίες η ίδια η Δύση έχει ανάγκη για να μπορέσει να σχηματίσει την εικόνα του εαυτού της” (Γουργουρή 2006: 110-12). Ο “νεκρός” Άλλος, επομένως, υπήρξε πρόσφορος για οικειοποίηση και αναδιατύπωση της ταυτότητας πρώτιστα της ίδιας της Δύσης. Υπό αυτή την οπτική μπορεί να γίνει κατανοητή και η αποστροφή του A. J. Toynbee (1954: 63) απέναντι στη νοσταλγία της Δύσης για αναβίωση του παρελθόντος και ο χαρακτηρισμός του για την δυτική Αναγέννηση, όπως σημειώνει ο Beaton (2015: 218), ως “αναχρονιστικού πολιτιστικού κινήματος που υπακούει στην παθολογία της προσκόλλησης” στο αρχαιοελληνικό παρελθόν.

Ούτως ή άλλως η οικειοποίηση, ως προς τη σκηνική του ανάγνωση, του αρχαιοελληνικού δράματος από τους Ευρωπαίους υπήρξε φυσική πλέον απόρροια της συστηματικής μελέτης της αρχαιοελληνικής γραμματείας από τους Δυτικούς. Εξάλλου, το αρχαιοελληνικό δράμα δεν γνώρισε παραστασιακή συνέχεια στους αιώνες που ακολούθησαν ούτε στην Ευρώπη (η πρώτη καταγεγραμμένη παράσταση αρχαίας τραγωδίας στην Ευρώπη αφορά στον *Οιδίποδα Τύραννο* που ανέβηκε στο Teatro Olimpico της Vicenza το 1585),<sup>16</sup> ούτε όμως και στον τόπο — τον Ελλαδικό χώρο<sup>17</sup> — που το είδος αυτό εμφανίστηκε και γνώρισε την κορύφω-

16. Η παράσταση δόθηκε σε μετάφραση του Orsato Giustiniani και σκηνοθεσία Angelo Ingenieri μπροστά σε τρεις χιλιάδες θεατές και με πλήθος από ηθοποιούς σε ρόλους ακολούθων, κυριών επί των τιμών και υπηρετών. Για περιγραφή βλ. μεταξύ άλλων Beacham ([1987] 2007) 430 κ.ε. Έκτοτε, ακολούθησε κενό ενός αιώνα περίπου έως ότου υπάρξει άλλη παράσταση αρχαίου δράματος, γεγονός που, ως γνωστόν, αποδίδεται αφενός στην εμφάνιση ενός συνεχιστή-ισοδύναμου της αρχαίας τραγωδίας, δηλαδή της Όπερας και αφετέρου στην ανάδυση του κλασικισμού, ειδικά στη Γαλλία, με το θέατρο του Corneille και του Racine. Βλ. μεταξύ άλλων, Ανδρεάδης 2005: 30.

17. Ανεπιβεβαίωτη πληροφορία του 1896 από τον Σπ. Δε Βιάζη αναφέρει παράσταση των *Περσών* στην Ζάκυνθο το 1571, στο πλαίσιο εορταστικών εκδηλώσεων της νίκης της χριστιανικής αρμάδας κατά των Τούρκων στη ναυμαχία της Ναυπάκτου. Πρόκειται για απαγγελία ή παράσταση από ευγενείς νέους της τραγωδίας σε ιταλική διασκευή (Μαυρομούστακος 2001: 177-78). Αφενός η πληροφορία δίνεται σε περίοδο έζαρσης εθνικοαπελευθερωτικού πατριωτισμού στην Ελλάδα (Ανδρεάδης 2005: 21) και αφετέρου η πιθανή αυτή παράσταση δίνεται εντός πεπαιδευμένου δυτικού εδάφους (τα Επτάνησα ήσαν τότε υπό Ενετική κυριαρχία), από ευρωπα-



σή του,<sup>18</sup> με αποτέλεσμα οι παραστασιακές συντεταγμένες του –μουσική, κινησιολογία, της ακριβούς εκφοράς του αρχαιοελληνικού λόγου και κατὰ συνέπεια της προσωδίας συμπεριλαμβανομένης– να έχουν δια παντός χαθεί. Γεγονός που παρείχε ελευθερίες ως προς τις σκηνικές του ερμηνείες από τους νέους κτήτορες με βάση φυσικά τα δικά τους παραστασιακά εργαλεία που αν και μεταλλάχτηκαν στο διάβα των δύο τελευταίων αιώνων, παρέμειναν προσαρμοσμένα στους δυτικούς δραματικούς κώδικες αναπαράστασης.

### ΤΟ ΗΓΕΜΟΝΙΚΟ ΔΥΤΙΚΟ “ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ” ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Τα διασωσμένα γραπτά κείμενα, σε αντιγραμμένη κάποιους αιώνες αργότερα μορφή και συχνά με φθαρμένα ή απόντα χωρία (Walton ([1987] 2007: 74, 251), θα αποτελέσουν, στη σύγχρονη εποχή, τη βάση των αποκαλούμενων “αναβιώσεων” — αρχικά, κυρίως, σε μεταφραστικές διασκευές όταν δεν ακολουθείτο, ειδικά στις φοιτητικές παραστάσεις των Πανεπιστημιακών Ιδρυμάτων, η ανάγνωσή τους στα Αρχαία Ελληνικά με ερασμική προφορά.<sup>19</sup> Το αποτέλεσμα όλων αυτών είναι να δημιουργ-

---

ικής παιδείας και νοοτροπίας εμπνευστές που θα πρέπει ελάχιστα να ταυτίζονται συνειδησιακά με τους ραγιαδες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

18. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Walton, η ήδη διασωθείσα στην αυτοκρατορική Ρώμη μόνο σε μορφή αποσπασμάτων αρχαία ελληνική τραγωδία “[ε]κτός από κάποια περιστασιακά χειρόγραφα, παρέμεινε σε κατάσταση ύπνωσης μέχρι την Αναγέννηση” ([1987] 2007: 261).
19. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα του Πανεπιστημίου του Καίμπριτζ (Cambridge Greek Play Committee), όπου οι παραστάσεις αρχαίου δράματος από τους φοιτητές του δίνονται ήδη από το 1882 (*Αίας*) στα αρχαία ελληνικά. Ήδη όμως ανάλογη δράση είχε αναπτυχθεί στην Οξφόρδη (*Αγαμέμνων*, 1880) και στο Χάρβαρντ (*Οιδίπους Τύραννος*, 1881). Οι παραστάσεις χαρακτηρίστηκαν ως το σύγχρονο ρεύμα των κλασικών σπουδών, βλ. Easterling (1984) 89. Κι αν στη Γερμανία, όπως στο Πανεπιστήμιο του Münster, ανάλογες παραστάσεις φοιτητών κλασικών σπουδών χρονολογούνται μόλις από τη δεκαετία του 1960 (Blume 1984: 85), στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, στο Παρίσι, αντίστοιχη προσπάθεια αναλαμβάνει το 1936 το Groupe de Théâtre Antique με πρώτη του παράσταση τους *Πέρσες* του Αισχύλου (Burgaud 1984: 67). Παράσταση που θα γνωρίσει μνημειώδη επιτυχία εντός και εκτός Γαλλίας, θα παρουσιαστεί στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το καλοκαίρι του 1937 και θα γνωρίσει επαινετικές κριτικές (Θρύλος 1977b, τ. Β': 251) για την αρχαϊκή της λιτότητα, ενώ η ομάδα θα δώσει, κατευθυνόμενη στην Αθήνα, μια άτυπη και μη προγραμματισμένη παράσταση στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, το οποίο δεν λειτουργούσε ακόμη, έχοντας ως θεατές κάποιους κατοίκους των γύρω περιοχών. Η παράσταση θα επανέλθει μεταπολεμικά (Σεπτέμβριος 1947)

γηθεί σταδιακά μια συγκεκριμένη σκηνική του ανάγνωση που στη ροή του χρόνου δημιούργησε μια ισχυρή δυτική παράδοση σκηνικής “αναβίωσης” του Αρχαίου Δράματος (με πλείστες όσες διασκευαστικές ελευθεριότητες παρά τη δηλούμενη ‘πιστότητα’): Αντικειμενικά, πρόκειται για τη συνάντηση δύο διαφορετικών θεατρικών πολιτισμών που προέκυψε από μίξη, ένα είδος διαπολιτισμικού θεάτρου<sup>20</sup> που επέβαλε το υβριδικό του μόρφωμα ως αυθεντική ερμηνεία του αρχαίου δράματος και ως “παράδοση” πολύ πριν αυτό συμβεί στον τόπο καταγωγής του.<sup>21</sup> Γεγονός που θα παίξει αποφασιστικό ρόλο στην μετέπειτα προσπάθεια νεοελληνικής του “αναβίωσης” και επανα-οικειοποίησής του από τους θεωρούμενους ως φυσικούς του κληρονόμους, οι οποίοι το μέγιστο διάστημα του 20ού αιώνα ακολούθησαν την ευρωπαϊκή (πρώτιστα γερμανική) σκηνική λογική (Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης, Αλέξης Μινωτής κ.ά.).<sup>22</sup> Είναι γεγονός, όπως καταγράφεται από σύγχρονους

---

και θριαμβευτικά στην Επίδαυρο, γνωρίζοντας τα επαινετικά σχόλια της κριτικής αλλά, λόγω γαλλικής γλώσσας, άφησε προβληματισμένο το πολυπληθές πλέον κοινό (Καραγάτσης 1999: 85). Ταυτόχρονα, λίγες μέρες πριν, οι Γάλλοι φοιτητές ανέβασαν τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στο Θέατρο του Ηρωδείου παίρνοντας εξίσου καλές κριτικές (Καραγάτσης 1999: 83).

20. Όπως σωστά έχει παρατηρήσει η Vasseur-Legangneux (2004: 214) με αφορμή την ινδικής όψης παράσταση *Les Atrides* της Ariane Mnouchkine, συνυπήρχαν επί σκηνής τρία πολιτισμικά μορφώματα: ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός, ο δυτικός πολιτισμός και ο ινδικός.
21. Χαρακτηριστική η περίπτωση της *Αντιγόνης* που ανέβηκε στις 28.10.1841 στο Potsdam από τον Ludwig Tieck, η πρώτη τραγωδία σε γερμανική μετάφραση, με μελοποιημένα τα χορικά από τον Μέντελσον, η οποία “χαιρετίστηκε ως η πρώτη αυθεντική αναβίωση της κλασικής ελληνικής τραγωδίας στην νεώτερη Ευρώπη” (Steiner 2001: 28). Όπως έγραφε σχετικά με την παραπάνω παράσταση ο Αλ. Ρίζος Ραγκαβής, “[η] δραματική μούσα, η σεμνή της Ελλάδος θυγάτηρ, δεν έχει πού την κεφαλήν κλίνειν, αλλά και άγνωστος και περιφρονημένη κατήντησεν εις αυτήν... Εξ εναντίας δε, η σοφή Ευρώπη την απεδέχθη πανηγυρικώς”. Η Ελλάδα θα υποδεχθεί (1867) και θα διατηρήσει στην επικαιρότητα την *Αντιγόνη* των Σοφοκλή – Μέντελσον μέχρι και το 1931, επιβεβαιώνοντας τη γενικότερη διαπίστωση ότι “η αρχαία ελληνική τραγωδία ‘επανήλθε’ στη νεοελληνική σκηνή με ένδυμα ‘ευρωπαϊκό’” (Ρεμεδιάκη 2004: 161). Είναι άλλωστε αυτό που θα ‘φοράει’ για πολλά μετέπειτα χρόνια.
22. Ελάχιστη σημασία έχει για το δικό μας ζητούμενο αν οι Πολίτης και Ροντήρης επηρεάστηκαν από τον γνωστό σκηνοθέτη Max Reinhardt ή, αντίθετα, τον καθηγητή και ερασιτέχνη σκηνοθέτη Wilhelm Leyhausen. Ο Μαυρομούστακος (2004: 296) υποστηρίζει ότι η επίδραση του τελευταίου είναι σαφέστερη στον Ροντήρη, ενώ ο Πολίτης φαίνεται να επηρεάστηκε από τον Reinhardt. Η Αρβανίτη (2010: 196-98) συζητά την τυχόν επίδραση Ροντήρη από τον Leyhausen, αλλά κρατά αποστάσεις, θεωρώντας ότι η μαθητεία του Ροντήρη στη Γερμανία θα τον είχε ήδη φέρει σε επαφή με στοιχεία όπως ο “Sprechchor” και ο καλογυμνασμένος Χορός. Ο Γλυτζου-

ερευνητές, ότι οι τελευταίοι προσπάθησαν, υπό μίαν έννοια, να μπολιάσουν τη δυτικής ταυτότητας σκηνοθεσία της τραγωδίας με στοιχεία (μουσικά<sup>23</sup>, ενδυματολογικά εξαρτήματα κ.λπ.) εντοπιότητας<sup>24</sup> (ήτοι να προβάλουν εικόνα εναλλακτικής, στη δυτική, κουλτούρας) που θα λειτούργουσε συνδυετικά με την πραγματικότητα της νεοελληνικής κοινωνίας υποδοχής. Είναι γνωστή η συστηματική (αλλά αναποτελεσματική) απόπειρα διαφοροποίησης του Φώτου Πολίτη από τις σκηνικές επιλογές του Reinhardt και η κριτική του σε πολλές από αυτές (Αρβανίτη 2010: 71)· όπως είναι γνωστή παλαιότερα και η “εξ ανάγκης” εθνικιστική ρητορική του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου του οποίου ο “θαυμασμός” στην “Ελληνική φύσιν” και στο “ελληνικόν πνεύμα” (Πιπινιά 1999: 80) επιδιώκει να διασκεδάσει τον χαρακτηρισμό του ως ευθέως επηρεασμένου από

---

ρής (2001: 401) αφήνει βάσιμες υποψίες της επίδρασης λόγω των ομοιοτήτων της παράστασης της *Ηλέκτρας* του Ροντήρη που ακολουθεί δύο χρόνια μετά (1936) την επίσκεψη Leyhausen με την παράσταση των *Περσών* στο Ηράδειο, αν και δέχεται ότι δεν υπάρχουν επίσημες μαρτυρίες (για αρκετά αναλυτική και ενθουσιώδη κριτική της παράστασης βλ. Θρύλος [1977b] Β': 41). Η Αρβανίτη, τέλος, αναλύει διεξοδικά τη σχέση Πολίτη – Reinhardt με βάση τα τετράδια σκηνοθεσίας. Ως προς τον Θωμά Οικονόμου, φαίνεται πώς δεν αμφισβητείται η επίδραση που δέχτηκε από τον θίασο του Γεωργίου Β', δούκα του Sachsen-Meiningen, στις παραστάσεις του οποίου συμμετείχε και ως ηθοποιός (Αρβανίτη 2010: 28-30).

23. Για τις μουσικές επενδύσεις, για παράδειγμα, στις σκηνοθεσίες αρχαίας τραγωδίας του Δ. Ροντήρη βλ. Μάμαλης (2005) 105. Έτσι, ο Δ. Μητρόπουλος, με αφορμή τη μουσική της *Ηλέκτρας*, δηλώνει ότι αισθάνθηκε “όπως διόλου σημερινά το αρχαίο δράμα” (108), ενώ ο Μενέλαος Παλλάντιος, άλλης μουσικής κατεύθυνσης, που θα κληθεί για τη μουσική της *Ορέστειας* συγχωνεύει στοιχεία βυζαντινής και λαϊκής μουσικής με προσεκτικές μεταβάσεις. Θα πει: “Στα τραγούδια του ελληνικού λαού θα ξαναβρούμε τον δάκτυλο, τον χοριάμβο, τον αντίσπαστο, τον επίτριτο, τον βακχείο. Θα συναντήσουμε ρυθμούς με ισότητα ρυθμικών ποδών αλλά και ρυθμούς μεικτούς και ετερογενείς. Μήπως και τα χορικά των μεγάλων μας αρχαίων τραγωδών δεν παρουσιάζουν την ετερογένεια αυτή των ρυθμών; Στη βυζαντινή ρυθμική δεν ξαναβρίσκουμε το μεικτό αυτό σύστημα;” (παρατίθεται ό.π., σ. 118).
24. Για παράδειγμα, για τον Πολίτη βλ. Αρβανίτη (2010) 132-33 (για κοστούμια και μουσικούς ήχους), 142 (για λαϊκό θέατρο), 144-45 (για σχέση υποκριτικής και εθνικότητας), 148-49 (για δημοτικό τραγούδι) κ.α. Η Αρβανίτη παρατηρεί ότι έτσι “διαφοροποιείται από τις δυτικοευρωπαϊκές επιδράσεις [...] και εγκαινιάζει την ερμηνεία της τραγωδίας μέσα από τα στοιχεία της ελληνικής παράδοσης”, γεγονός που θα επιδιώξει στη συνέχεια ο διάδοχός το στο Εθνικό Θέατρο Δ. Ροντήρη. Φυσικά όλα τα παραπάνω είναι περισσότερο θεωρητικές προθέσεις του Πολίτη που δεν φάνηκε να εφαρμόστηκαν ουσιαστικά στις σκηνοθεσίες του — όπως αντίθετα συνέβη με την Πάλμερ-Σικελιανού — αλλά επιδερμικά, ως ανάγκη προβολής του “ιθαγενισμού”. Το ίδιο ισχύει για κάποια υφασμένα στον αργαλειό κοστούμια παραστάσεων του Ροντήρη ή τα μουσικά ακούσματα που παντρεύουν “αρχαία μελωδία με βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι” (σ. 223).

τα δυτικά πρότυπα, στα οποία είχε μαθητεύσει. Σε όλες τις περιπτώσεις ωστόσο η σύγχρονη Ελλάδα απουσιάζει, και αυτό που προβάλλεται είναι μια μνημειοποιημένη προσέγγιση του αρχαίου δράματος που συνάδει με τη γενικότερη μνημειοποίηση της Ελλάδας, την τοποθέτησή της σε έναν “απο-ιστορικοποιημένο μύθο-χώρο” (Χαμηλάκης 2012: 130), αποκομμένο από τις τρέχουσες κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες των Νεοελλήνων-άμεσων αποδεκτών του παραστασιακού γεγονότος.<sup>25</sup>

Σε ένα περιβάλλον αναζήτησης της εθνικής ταυτότητας εν μέσω εκδυτικισμού της ελληνικής κοινωνίας, η χαλαρή ανάγκη εμφύσησης στοιχείων εντοπιότητας στις παραστάσεις, που απέβλεπε στο να πολιτογραφήσει ως ελληνικό το ξένο δάνειο, οδήγησε σε μια εθνικιστικής μορφής αντίληψη (όπως η “παράδοση” του Εθνικού Θεάτρου, μοναδικού εγγυητή της σκηνοθεσίας του αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο) ως αποτέλεσμα μιας σύνθετης και στην ουσία αντιφατικής εικόνας της ίδιας της ελληνικής ταυτότητας: ενός επιθετικού ιθαγενισμού (Durix 1997: 5), που δεν διαφοροποιείται από έναν “ασυνείδητο (ως άκριτο) αυτο-οριενταλισμό” (Γουργουρή 2006: 113). Καθότι τόσο ο Πολίτης όσο και ο Ροντήρης, θρεμμένοι από τον γερμανικό ιδεαλισμό, υπηρετούν τον αστικό ακαδημαϊσμό (Χατζηπανταζής 2014: 512, 520), που αφενός θωπεύει με ίχνη εντοπιότητας το ευρύτατο κοινό των ανοικτών θεάτρων (Ωδείο Ηρώδη του Αττικού, Επίδαυρος)<sup>26</sup> και αφετέρου, ικανοποιώντας τον ορίζοντα προσδοκιών του δυτικού θεατή συνυφασμένου με την στερεότυπη αρχαιοπρέπεια, εξυπηρετεί την προώθηση της κλασικής τραγωδίας ως πλουτοπαραγωγικού πόρου, δηλαδή φολκλοροποιημένου “παραδοσιακού” προϊόντος απευθυνόμενου στους τουρίστες<sup>27</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο, τα παραδοσιακά στοιχεία

- 
25. Ας σημειωθεί εδώ προκαταβολικά ότι το όλον εγχείρημα της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού στους Δελφούς, με την παράλληλη προβολή των προϊόντων της σύγχρονης Ελλάδας και την γενική κινητοποίηση του ντόπιου πληθυσμού αλλά και με αυτά τούτα τα υλικά των παραστάσεών της, απέβλεπε στην ανάδειξη του ζώντος κοινωνικού ιστού και σε μια αντι-μνημειακού χαρακτήρα πρόταση της σύγχρονης Ελλάδας.
26. “[...] ξεκίνησε στα μεταπολεμικά χρόνια και η αναστήλωση των αρχαίων θεάτρων, της Επιδαύρου και του Ηρώδη του Αττικού για να προχωρήσει η συστηματική οικονομική τους αξιοποίηση στα προγράμματα της Περιγηγητικής Λέσχης και του νεοϊδρυμένου Εθνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ) — προκειμένου δηλαδή να συσχευάζονται οι σύγχρονες ερμηνείες σε ένα εγγυημένης αρχαιοελληνικής αυθεντικότητας περιτύλιγμα” (Χατζηπανταζής 2014: 509).
27. Για την τουριστική αλλά και λαϊκή σημασία των Επιδαυρίων βλ. Σιουζουλή (2004) 225· επίσης Σιουζουλή (2010) 449. Βλ. επίσης σχετικά με τους λόγους δημιουργίας του Φεστιβάλ Αθηνών στο Ηρώδειο την θέση του τότε Υπουργού Προεδρίας Γ. Ράλλη (2005) 13: “[...] διαπίστωσα [το 1954] ότι δεν προσφέραμε στους ξένους επισκέπτες μας τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν, κατά τη διαμονή τους, κάποια

που παρεισφρέουν σε κάποιες από τις παραστάσεις των ανωτέρω σκηνοθετών δεν στοιχειοθετούν απόπειρα ενός, έστω ενδο-πολιτισμικού, θεάτρου καθώς αφομοιώνονται από τη μεγαλόστομη υποκριτική και μνημειώδη σκηνική κατασκευή δυτικής ιδεολογίας και αισθητικής.

Είναι επόμενο ότι κάθε απόπειρα αποδυτικοποιημένης προσέγγισης του αρχαίου δράματος από τη νεοελληνική σκηνή θα πρέπει να εκκινεί από την επανατοποθέτηση απέναντί του ως τεχνουργήματος ενός “άλλου” πολιτισμού, που επιζητά νέους τρόπους οικειοποίησής του ή, αλλιώς, διύλισης των ποιικών στοιχείων του πολιτισμού-πηγή (αρχαία Ελλάδα) σε στοιχεία προσλήψιμα από τον πολιτισμό υποδοχής (σύγχρονη Ελλάδα) σύμφωνα με τη διαδικασία που διαγράφεται από την “πολιτιστική κλεψύδρα” του P. Pavis (1990: 10, 197). Στην πράξη αυτό κινητοποίησε ποικίλες σκηνοθετικές εκφωνήσεις με διαφορετικές ιδεολογικές στοχεύσεις. Έτσι, μεμονωμένες περιπτώσεις σκηνοθετών του Μεσοπολέμου και, σταδιακά, περισσότερες μεταπολιτευτικά – ειδικά προς τα τέλη του 20ού αιώνα – στράφηκαν προς την αναζήτηση ενδο-πολιτισμικών και, αργότερα, ποιικών διαπολιτισμικών στοιχείων, τα οποία ενέταξαν στις παραστάσεις τους ως απάντηση στην κυρίαρχη δυτικοποιημένη πρόσληψη του αρχαιοελληνικού δράματος.

#### ΕΚΔΟΧΕΣ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΩΣ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΡΗΞΗΣ ΜΕ ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ “ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ”

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι μορφές διαπολιτισμικότητας (του ενδο-πολιτισμικού θεάτρου συμπεριλαμβανομένου<sup>28</sup>) σημειώνονται στην Ελλάδα χωρίς πραγματικά ιστορική συνέχεια ή συνέπεια, μένοντας μέχρι μεταπολιτευτικά στο περιθώριο της επίσημης σκηνικής ανάγνωσης του αρχαίου δράματος. Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι αυτά τα στοιχεία συνιστούν απόπειρα ρήξης με το δυτικό ηγεμονικό “παράδειγμα” που κατέχει την κυρίαρχη θέση στο πολιτισμικό πεδίο της ελληνικής θεατρικής πραγματικότητας. Μεταξύ αυτών των μεμονωμένων σκηνοθετικών αναγνώσεων θα μπορούσε κανείς να αναφέρει παραστασιακές προτάσεις των

---

καλλιτεχνική παράσταση [...]. Σκέφτηκα, τότε, ότι θα μπορούσαμε, στο υπαίθριο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, να διοργανώσουμε [...] αποφάσιμα να διοργανωθεί στην Αθήνα ένα ετήσιο Φεστιβάλ”. Βλ. ακόμη Αβραμόπουλος (αυτόθι, σ. 9) όπου, χαιρετίζοντας ως Υπουργός Τουρισμού τα πενήντα χρόνια του θεσμού, προσδιορίζει ως σκοπό της δημιουργίας του “την πολιτιστική αναβάθμιση της Ελλάδας και την προαγωγή της σε διεθνή πόλο έλξης τουριστών”.

28. Βλ. Pavis (1996a) 275 (“L’interculturel existe aussi à l’intérieur de l’intraculturel”).



Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, Λίνου Καρζή, Καρόλου Κουν, Κώστα Τσιά-νου, Σωτήρη Χατζάκη, Γιώργου Κιμούλη, Νικαίτης Κοντούρη, Σταύρου Τσακίρη, Σίμου Κακάλα και Θεόδωρου Τερζόπουλου. Λόγω του περιορισμένου χώρου θα αναφερθώ στη συνέχεια, και χάριν παραδείγματος, σε κάποιους μόνο από τους παραπάνω, αναδεικνύοντας τις ρητές ή άρρητες διαπολιτισμικές αναφορές τους που όλες, ανεξαρτήτως θετικού ή αρνητικού ιδεολογικού πρόσημου, αποβλέπουν ρητά να αντιταχθούν στην ηγεμονία του δυτικού “παραδείγματος”.

### ΕΥΑ ΠΑΛΜΕΡ-ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ

Τέτοια θα πρέπει να θεωρηθεί αρχικά η περίπτωση της “αυτοδίδακτης” Εύας Πάλμερ-Σικελιανού. Η Εύα Πάλμερ, αν και δέσμια ως προς τη σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας από τη Δελφική Ιδέα του Άγγελου Σικελιανού, διεθνοποίησε και ταυτόχρονα απο-δυτικοποίησε το αρχαίο δράμα. Παράπλευρα με την προβαλλόμενη, διόλου εθνικιστική (αρχαιο- όσο και νέο-) Ελληνολατρεία της, καθώς εμπνέεται, πρώτη αυτή, την κινησιολογία του Χορού (εν κινήσει και άδοντος) από αρχαία αγγεία ή σχέδια αγαλμάτων αλλά επιπλέον προσπαθεί να αναπαραγάγει με ακρίβεια στον αργαλειό την αρχαιοελληνική πτυχολογία (Τσούρας 1974),<sup>29</sup> ανατρέχει σε λαϊκά επιβιώματα και παραδοσιακές τεχνικές που εντάσσει στην “κατασκευή” των παραστάσεών της (*Προμηθέας Δεσμώτης*, 1927· *Ικέτιδες*, 1930). Όλα αυτά οδηγούν σε αμιγώς ενδο-πολιτισμικό θέατρο, όπως και η ‘ανακάλυψη’ της βυζαντινής παρασημαντικής, την οποία σπουδάζει χρόνια και επιλέγει ως μουσική που συνοδεύει λόγο και όρχηση ενταγμένα σε μια ενότητα: όταν ωστόσο επιλέγει ως μουσικό, αντίθετα προς την άποψη του Άγγελου Σικελιανού ή του Καλομοίρη, τον Κ. Ψάχο, αυτό που επιζητούσε ήταν η “μέθοδος” της βυζαντινής μουσικής – που ο Ψάχος κατείχε – καθώς οι ήχοι της μπορούσαν να εκφράσουν στο θέατρο “την εσωτερική έννοια του Ποιητικού λόγου” (Πάλμερ-Σικελιανού 2010: 601-2). Άρα γι’

29. Όπως μαρτυρεί η Κατερίνη Ι. Ηλιάδη, που ακολούθησε την Εύα από το 1913, όντας μόλις δεκαοκτάχρονη, και συνεργάστηκε μαζί της στις Δελφικές Εορτές, ως μια από τις καλύτερες ανυφάντρες της (η Εύα της είχε δώσει τον αργαλειό του Ραϊμόνδου Ντάνκαν), “με χονδρό στημόνι και λεπτό υφάδι πετούχαινε η Εύα την πτυχολογία του αρχαίου φορέματος· βέβαια σ’ αυτό παίζει μεγάλο ρόλο και το ριζιμο της σάϊτας, που δεν μπορεί να υπαχθεί σε κανόνα αλλά εξαρτάται και από την προσωπική ικανότητα της ανυφάντρας· να ρίχνει δηλαδή τη σάϊτα ελεύθερα και να τραβά το χτένι μαλακά-μαλακά. Η Εύα εργαζόταν πάντα με μεταξωτό κορδονέτο στριμμένο στη μηχανή” (Τσούρας 1974: 64).

αυτήν η βυζαντινή μουσική εκλαμβάνεται ως αποτελεσματικό εργαλείο, ζώσα μουσική που λειτουργεί ως το “τελειότερο ανάλογο” προς την άγνωστη αρχαία μουσική, όχι ως “αναβίωσή” της. Ταυτόχρονα όμως απορρίπτει την οφειλόμενη στον Νίτσε επικρατούσα ευρωπαϊκή αντίληψη ότι οι ευρωπαϊκές συνθέσεις και ορατόρια (π.χ. Mendelssohn, Gluck κ.ά.) είναι ισοδύναμα του αρχαιοελληνικού Χορού (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 186). Ωστόσο με τη βυζαντινή μουσική δεν ανασκάπτει απλώς στο “ελληνικό” παρελθόν, αλλά — γεγονός που συχνά παραβλέπεται από τους αποτιμητές του έργου της — επίσης διασχίζει τα σύνορα, καθώς τη θεωρεί ως τη βάση για να “γραφτεί” γενικά η ανατολική μουσική,<sup>30</sup> γεγονός πάνω στο οποίο πειραματίζεται με αφορμή την ινδική μουσική μέσω της φίλης της Kourshed Naoroji (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 114-15), την οποία συναναστρέφεται πολύ πριν εμπλακεί στη σκηνοθεσία αρχαίου δράματος. Από την ίδια άλλωστε θα γνωρίσει και θα θαυμάσει τον ινδικό χορό (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 117), γεγονός που επιτρέπει την (ήδη διατυπωμένη, βλ. Γλυτζουρής χ.χ.: 278) υπόθεση ότι στη χορογραφία της εισήγαγε ινδικά στοιχεία. Υπόθεση που αναφέρεται στο περιθώριο των σχετικών μελετών, καθώς δεν φαίνεται να έχει αναλυθεί ικανοποιητικά η σχέση της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού με την Ινδία. Σύμφωνα με μαρτυρία της Κατερίνης Ι. Ηλιάδη, που διασώζει ο Α. Τσούρας, “την εποχή εκείνη έβγαζε ο Γκάντι μια εφημερίδα που την έστελνε ταχτικά στην Εύα. Τότε, που κανένας σχεδόν δεν τον εγνώριζε, η Εύα τον θαύμαζε, μου μιλούσε γι’ αυτόν, και μου τόνιζε τη σημασία που έδινε κι αυτός στον αργαλειό” (1974: 55).<sup>31</sup> Είναι πιθανόν η γνωριμία να έγινε μέσω της Ινδής φίλης της Naoroji, καθώς η Εύα αναφέρει γι’ αυτήν ότι αναχώρησε από την Ελλάδα όταν “μια άλλη αποστολή για την Ινδία την απορρόφησε. Είναι αφοσιωμένη οπαδός του Γκάντι, όπως τον αποκαλεί, κι έχει περάσει αρκετό διάστημα σε φυλακή” (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 117). Εξάλλου, η προσπάθεια αντιγραφής από αγγεία ή και γλυπτά συναντάται συστηματικά

30. Η Άννα Σικελιανού, μιλώντας για τον Άγγελο, υποστηρίζει άλλωστε τα εξής: “Γνώριζε και τιμούσε τους μεγάλους αρχέγονους πολιτισμούς, ιδίως τον ιουδαϊκό καθώς και τον ινδικό και τον κινέζικο, μα είναι θρεμμένος από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό [...] και την ελληνική μυθολογία (και τέλεια ελευθερωμένος από την προγονοπληξία)” (Σικελιανού 2001: 819).

31. Ας σημειωθεί ότι ο Γκάντι, ως ιδανική έκφραση της μη βίας πρόβαλε την ιδέα της χειροτεχνικής κατασκευής των υφασμάτων, δημιουργώντας πρόγραμμα βιοτεχνικής και οικιακής παραγωγής υφαντών με ντόπιους εξαιρετικούς τεχνίτες. Η εικόνα του να παρασκευάζει νήμα και να χρησιμοποιεί χειροκίνητο αργαλειό έκανε τον γύρο του κόσμου. Η όλη ιστορία θυμίζει έντονα τις ανάλογες ενέργειες και ιδέες της Εύας Σικελιανού.

σε σύγχρονες μορφές παραδοσιακού ινδικού χορού καθώς, ειδικά τα γλυπτά των ναών, θεωρούνται ακόμη και σήμερα η πλέον αξιόπιστη πηγή χορευτικών “στάσεων” που συμπληρώνει την παράδοση.<sup>32</sup> Τίποτα επομένως δεν αποκλείει η Σικελιανού να εμπνεύστηκε<sup>33</sup> κατά την αναζήτηση της κινησιολογίας του δικού της Χορού από την ινδική πρακτική, καθότι φαίνεται πως οι επαφές της με τον πολιτισμό της Ινδίας ήταν στενότερες από τις ομολογημένες. Εξάλλου η Εύα Σικελιανού, ακολουθώντας την ίδια πρακτική, δεν θα διστάσει να εμπνευστεί τα κοστούμια του Χορού των *Ικέτιδων* από αντίστοιχα αιγυπτιακά αγγεία, ενώ θα “διαρρήξει” το αρχαιοπρεπές στυλιζάρισμα της κίνησης, όταν υιοθετεί την εντυπωσιακή είσοδο των πενήντα έντρομων παρθένων, δίχως σχηματισμούς στη σκηνή καθώς τις κυνηγούν οι Δαναοί (Γεωργοπούλου 2003: 138).<sup>34</sup>

Οι *Ικέτιδες* φαίνεται ωστόσο να αποτελούν “εκ προθέσεως” το πρώτο δείγμα διαπολιτισμικού θεάτρου πριν από το γράμμα, έστω κι αν εντάσσονται στο ευρύτερο όραμα της Δελφικής Ιδέας (ήτοι με επίκεντρο τους Δελφούς) των Σικελιανών. Ο λόγος που επιλέχθηκαν οι *Ικέτιδες*, όπως καταγράφεται από τον ίδιο τον Άγγελο Σικελιανό σε συνέντευξή του, είναι αποκαλυπτικός:

“στην τραγωδία αυτή βλέπομε, με τον ανώτερο καλλιτεχνικό τρόπο εκφρασμένη, την συνάντηση δύο πολιτισμών, του αιγυπτιακού και του ελληνικού [...] Οι *Ικέτιδες* μας δίνουν να καταλάβωμε ‘επ’ αυτοφώρω’ την

32. Σύμφωνα με μαρτυρία της Σαντζούκτα Πανιγκράχι (Sanjukta Panigrahi), ερμηνεύτριας του τελετουργικού χορού Οντίσι (νοτιο-ανατολική Ινδία), “αν έχουμε κάποια απορία πάμε και κοιτάμε τα γλυπτά στους ναούς, είναι τα βιβλία μας” (από την παρουσίαση στη Διεθνή Συνάντηση Χορού “Τερψιχόρη” στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Ιούλιος 1989).

33. Ή να πείστηκε για την αξιοπιστία των υποθέσεων του Raymond Duncan, ο οποίος ανέτρεχε στα αρχαία ανάγλυφα, όπως και η Μπέλλα Ραφτοπούλου ζωγράφιζε αρχαία αγάλματα, που η Εύα Σικελιανού εκτιμούσε ιδιαίτερα. Όσο για την επίδραση που, σύμφωνα με πολλούς, δέχτηκε από την Ισαδώρα Ντάνκαν, η ίδια η Πάλμερ-Σικελιανού τονίζει ότι η Ντάνκαν ουδόλως είχε υιοθετήσει στον χορό της αυτό που εκείνη αποκαλούσε “Απολλώνια κίνηση στον χορό”, καθώς το κεφάλι της “το κρατούσε έτσι που να βλέπει μπροστά”, ούτε “προσπάθησε να αντιγράψει ένα ελληνικό αγγείο ή οτιδήποτε άλλο” (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 196-97).

34. Η ορμητική είσοδος του Χορού, καθώς αντίκειται στην αυστηρή κινησιολογία της Σικελιανού, και μάλιστα από το πίσω μέρος του σκηνικού, όπως έχει αποτυπωθεί σε φωτογραφία, προβληματίζει τον Γ. Σιδέρη (1976: 413), καθώς δεν αναφέρεται ειδικά από κανένα κριτικό της εποχής. Γεγονός που κάνει τον Σιδέρη να υποθέσει ότι πρόκειται ίσως για φωτογραφία από πρόβα, που από απροσεξία δημοσιεύει στο άρθρο του ο Μαμάκης. Η Σοφία Μαυροειδή πάντως κάνει αναφορά σε είσοδο “αληθινά μεγαλόπρεπη και γεμάτη ορμή”.

γέννηση των πρώτων σχέσεων των λαών, σε αγνό πνευματικό επίπεδο, και την αβίαστη μετάγγιση ηθών, εθίμων, αντιλήψεων, θεσμών από ένα τόπο σε άλλο [...]. Με την αποδοχή την τόσο φιλόξενη του αιγυπτιακού πολιτισμού εκ μέρους των Αργείων, εισέρχονται στην Ελλάδα θεσμοί, ιδίως οικογενειακοί όπως ο αγών της ευγονίας, της καλλιπαιδίας”.

Οι παραπάνω τοποθετήσεις εικονοποιούν εντυπωσιακά τη λειτουργία της “κλεψύδρας” επικοινωνίας των πολιτισμών όπως την περιγράφει ο Pavis και κατ’ επέκταση την ουσία των διαπολιτισμικών σχέσεων. Και ο Σικελιανός συνεχίζει αποκαλυπτικά για τα δικά μας ζητούμενα: “Πραγματικά, μια υπερπολιτική προσέγγιση των λαών επιδιώκω με τις Δελφικές Εορτές” (Σιδέρης 1976: 391-92). Η “υπερπολιτική” ιδέα δεν διαφέρει, σε σύγχρονη αντίληψη, από τη διαπολιτισμική, τη συνάντηση των λαών μέσω “των ηθών και εθίμων” τους, που καταγράφονται στις πολιτιστικές επιδόσεις τους. Οι *Ικέτιδες* για τους Σικελιανούς είναι το όχημα συνάντησης, διασταύρωσης και αλληλεπίδρασης των πολιτισμών που αναδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο την αμφίδρομη επίδρασή τους (μια διπλής κατεύθυνσης “κλεψύδρα”).

Συμπληρωματικά προς αυτά, η Εύα Σικελιανού, μιλώντας για την “παράδοξη” στάση που θα εφαρμόσει νωρίτερα στο Χορό των Ωκεανίδων του *Προμηθέα Δεσμώτη*, με το κεφάλι και τα πόδια προφίλ και το στήθος ανφάς που συναντά σε αρχαία αγγεία, θα διατυπώσει την απόλυτα σύγχρονη αντίληψη των οπαδών του σωματικού διαπολιτισμικού θεάτρου: την απέκδυση του σώματος από την πολιτισμική του ταυτότητα, αυτή που του επεβλήθη μέσα στους αιώνες καθιστώντας τόσο το κοινωνικό όσο και το θεατρικό δυτικό σώμα συμπαγές και ανενεργό: “Θα κινείται η σπονδυλική στήλη, όπως δεν κινείται σήμερα σε κανένα σύστημα, ούτε της γυμναστικής ούτε του χορού. Ο λαιμός και η μέση του ανθρώπου, που έχουν αποξηραθεί, θα πάρουν νέα ευλυγισία” (Σικελιανού 2005: 76)<sup>35</sup>. Στην πραγματικότητα, η Σικελιανού, με την αντι-ρεαλιστική της προσέγγιση για το σώμα-όργανο του ηθοποιού, εισηγείται την αποδόμηση του σώματος ώστε να ξαναβρεί τη φυσική κατάσταση και δυνατότητές

35. Η υπογράμμιση είναι δική μου. Πρόκειται για τη διάλεξη-άρθρο της του 1921 με τίτλο “Η ελληνική μουσική”. Η Σικελιανού διατυπώνει την παρατήρηση αυτή με αφορμή ένα ανάγλυφο δρομέως με το κεφάλι και τα πόδια προφίλ και το στήθος ανφάς, στο Εθνικό Μουσείο, και την παρατήρηση του καθηγητή-ξεναγού της ότι “είναι αδύνατο το ανθρώπινο σώμα να πάρει τέτοια στάση [...] τότε [τό] παριστάνανε έτσι κατά συνθήκη” (Σικελιανού 2005: 75). Μια μάλλον ανάλογη πεποιθήση εξέφραζε ωστόσο και ο P. Ντάνκαν.

του, να μετατραπεί σε “εύφορο” σώμα όπως πρότειναν στα τέλη του 20ού αιώνα οι πλέον πρωτοποριακοί σκηνοθέτες, εμπνεόμενοι κυρίως από τεχνικές του ασιατικού θεάτρου – πρώτιστα, ίσως διόλου τυχαία, του ινδικού Κατακάλι. Αλλά και ο Eugenio Barba (1995: 109 [2008: 203]), για παράδειγμα, υπενθυμίζοντας τη θεωρία για τον ηθοποιό του Zeami<sup>36</sup> (δι-αμορφωτή του κλασικού Θεάτρου Νο), τονίζει τον σημαντικό ρόλο της σπονδυλικής στήλης, ως εναλλακτικού τρόπου όρασης, έτοιμης να δράσει ανά πάσα στιγμή,<sup>37</sup> γεγονός που προσδιορίζει την όλη στάση του σώματος. Και ίσως δεν θα ήταν υπερβολή να διακρίνει κανείς εδώ συγγένεια της περί του σώματος του ηθοποιού αντίληψης της Σικελιανού στις σύγχρονες αναζητήσεις του Θεόδωρου Τερζόπουλου και της Μεθόδου του.<sup>38</sup> Γεγονός, μεταξύ άλλων, που ακυρώνει κάθε απόπειρα κατάταξής της σε εθνοκεντρικές σκηνοθεσίες “φαντασιστικής” αναβίωσης του αρχαίου Χορού. Η αμιγώς διαπολιτισμική αντίληψη της Σικελιανού πάνω στην κινησιολογία, ως διαβατήριο ενός πολιτισμού προς έναν άλλο, φαίνεται και από το εξής απόσπασμα επιστολής της προς τον Τεντ Σον (1939): “[...] κάθε νέο είδος ξένης κίνησης που ένας χορευτής καταφέρνει να μάθει τέλεια μπορεί να γίνει μια ανοιχτή πόρτα συμπάθειας και κατανόησης των ξένων χωρών, για τον χορευτή αλλά και για το κοινό του” (Αντον 1997: 118).

Η Πάλμερ-Σικελιανού ουδέποτε ωστόσο μένει πιστή στο “αρχαιολογικό” πνεύμα της ανασύστασης: χρησιμοποιεί, π.χ., μετάξι στα υφαντά της κοστουμια παρ’ όλο που, όπως λέει, δεν έχει αποδειχτεί ότι οι αρχαίοι Έλληνες το γνώριζαν· επαναλαμβάνει συχνά ότι η πιστότητα της αναπαράστασης δεν την ενδιαφέρει και γι’ αυτό, στοχεύοντας στο αισθητικό αποτέλεσμα, δεν εξετάζει αν είναι ακριβής ιστορικά η χρήση κάποιων μουσικών οργάνων, παραδείγματος χάριν, των τυμπάνων που επιλέγει

36. Για τον Zeami βλ. τώρα αναλυτικά Παπαπαύλου (2013).

37. “Η ένταση και η αντίθεση κινητοποιούν τη σπονδυλική στήλη, σχεδόν σαν να είναι έτοιμη να δράσει, να στραφεί· ο ηθοποιός βλέπει τότε με τα δεύτερα μάτια του, δηλαδή με τη σπονδυλική του στήλη” (Μπάρμπα – Σαβαρέζε 2008: 203).

38. Την εκλεκτική του συγγένεια με την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού όπως και τον Κάρολο Κουν ως προς συγκεκριμένες αισθητικές ή ιδεολογίες είχε δεχθεί ο Θεόδωρος Τερζόπουλος σε συζήτησή μας τον Ιούνιο του 2002. Σχετικά με τη Μέθοδο βλ. τώρα Τερζόπουλος 2015: “Αυτοσχεδιάζαμε [...] προσπαθώντας να ξαναδούμε τον κόσμο, κρατώντας τα μάτια του κορμιού μας ανοιχτά, διευρύνοντας τα όρια του σώματός μας [...]. Καταλαβαίναμε ότι το σώμα πρέπει να είναι έτοιμο για αναμόρφωση, εκτεθειμένο σε όλους τους ερεθισμούς, να αυτοσχεδιάζει αδιάκοπα και να διατηρεί ερωτική σχέση με την παράδοση” (σ. 32). “Ο ηθοποιός με τον άναο αυτοσχεδιασμό έρχεται σε ρήξη με τις ρεαλιστικές προσεγγίσεις του θεάτρου” (σ. 45). Πρβλ. Τερζόπουλος 2000: 52· Βαροπούλου 2000: 13: “[ο Τερζόπουλος] διεκδικεί ένα σώμα [...] όπως αυτό υφίστατο πριν χειραγωγηθεί από τους ιδιαίτερους πολιτισμούς”.



για τις *Βάκχες* (Άντον 1997: 30, Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 130).<sup>39</sup> Γενικά η θέση της Πάλμερ απέναντι στο αρχαίο δράμα συνοψίζεται στη διαπίστωση του Γιάννη Τσαρούχη (1997: 275-76): “Χωρίς να πηγαίνει στα άκρα με τον απλοποιημένο στο έπακρο νεοκλασικισμό της, προσπαθούσε να βρει στην αρχαία παράδοση τα στοιχεία εκείνα που ένωναν τον ελληνικό πολιτισμό με τους αρχέγονους πολιτισμούς και ίσως ειδικότερα με τους Σημιτικούς” (υπογράμμιση δική μου).

Η Σικελιανού, πράγματι, κοινωνεί με αρχέγονες κοσμολογίες και τη συμπαντική αρχιτεκτονική μέσω της γεωμετρίας του χώρου, συνδυάζοντας δομικά το φυσικό τοπίο των Δελφών, το ημικυκλικό σχήμα του θεάτρου, τη διευθέτηση του σκηνικού και τα ‘σχήματα’ του Χορού: όπως έχει δείξει η Gonda Van Steen (2002), ο κύκλος που σχηματίζουν φυσικό τοπίο και κυκλωτική κίνηση του Χορού στην ορχήστρα, τοποθετώντας στο κέντρο τον Προμηθέα, αποδεικνύει τη φιλοσοφική της αντίληψη περί ιερού χώρου, επηρεασμένη πιθανόν από τον Νίτσε. Στην ανωτέρω διαπίστωση της Van Steen ωστόσο θα πρέπει να προσθέσουμε και τις διαγώνιες που σχηματίζουν τα ημιχόρια δημιουργώντας ‘ τρίγωνο ’ με κορυφή και πάλι τον Προμηθέα ή και την μαιανδρική κίνηση του Χορού. Πρόκειται για μια σκηνική γεωμετρία που στην απόλυτη έκφρασή της την ξαναβρίσκουμε μόνο στο θέατρο του Θεόδωρου Γερζόπουλου – θέατρο που συνδιαλέγεται με ανατολικές κοσμοθεωρίες και φιλοσοφίες, οι οποίες εκλαμβάνουν ως μέτρον του κόσμου το ανθρώπινο σώμα<sup>40</sup> – και οδηγεί σε αμιγώς δια- και υπερ-πολιτισμικά μονοπάτια, αυτά που καταλήγουν στα βαθύτερα υποστρώματα κοινών πολιτισμικών εμπειριών.<sup>41</sup>

39. Για τη θεωρία της Πάλμερ-Σικελιανού για τη μουσική, την επιθυμία της για μονοφωνία, την ορχήστρα που, παρά τις αντιρρήσεις της, επέβαλε ο Κ. Ψάχος στην παράσταση αλλά και την αποστασιοποιημένη στάση της Εύας στη μετέπειτα δίκη του με την κριτικό Σοφία Σπανούδη βλ. Σιώψη (2012) 72 κ.ε.

40. Για αναλυτική προσέγγιση της συμβολικής γεωμετρίας της σκηνης ως μικρόκοσμου-καθρέφτη του μακρόκοσμου καθώς και τη σημασία των σχημάτων του κύκλου, του τετραγώνου, του τριγώνου και των διαγωνίων βλ. Γσατσούλης 2005b και Tsatsoulis 2006.

41. Ίσως δεν πρέπει να παραβλέπονται οι αναφορές της Εύας στον “κτίστη” και “δημιουργό”, που εμφανώς παραπέμπουν στις μυστικιστικές διατυπώσεις του Άγγελου Σικελιανού, όταν, για παράδειγμα, γράφει: “Βαδίζουμε ολόενα προς τη μεγαλύτερη θρησκευτική εποχή, όπου ο καθένας που μπορεί καλείται για να βάλει από μια πέτρα στο υπέροχο οικοδόμημα, του οποίου το σχέδιο έχει από αιώνων χαραχθεί” (Σικελιανός 1980: 95, υπογράμμιση δική μου). Η αναφορά μπορεί να νοηθεί ως παραπομπή στο συμπαντικό αρχιτεκτόνημα. Συναφής άλλωστε πρέπει να θεωρηθεί η αναζήτηση του Σικελιανού για “τον μεγάλο Μύθο”, η αφύπνιση της “απρόσωπης μνήμης της γης”, ο χαρακτηρισμός του εντέλει ως “μυθικού ποιητή”, δηλαδή ως

Η Εύα Σικελιανού, όπως ειπώθηκε, απο-δυτικοποίησε την έως τότε κυρίαρχη αντίληψη για τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος.<sup>42</sup> Ταυτόχρονα διεθνοποίησε το ενδιαφέρον για την “ελληνική” σκηνοθετική εκφώνηση, καθώς προκάλεσε το παραξένισμα του παγκόσμιου κοινού λόγω των διαφοροποιημένων από τα μέχρι τότε σκηνικά σημεία, με τον συνδυασμό αυθεντικότερης αρχαιοελληνικής αναφοράς και ενσωμάτωση νεοελληνικών ενδο-πολιτισμικών στοιχείων που άντλησε από τη λαϊκή παράδοση (Σικελιανού 2005: 85) αλλά και άδηλων διαπολιτισμικών αναφορών. Τα άγνωστα — αν και μη έκδηλα — στοιχεία “εντοπιότητας”, ενταγμένα λειτουργικά στη σκηνική ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας, συνιστούσαν μια νέα πρόκληση για τους Ευρωπαίους. Για πρώτη φορά, η Ελλάδα του Μεσοπολέμου, πρότεινε τη δική της, μη-δυτική σκηνική προσέγγιση για το αρχαίο δράμα και αυτό δεν άφηγε κανέναν αδιάφορο.

Το έργο της Πάλμερ-Σικελιανού, καθώς δεν γνώρισε ουσιαστική συνέχεια στην Ελλάδα<sup>43</sup>, δεν μετεξελίχθηκε φυσιολογικά· αντίθετα, οι εκπρόσωποι των κυρίαρχων πολιτιστικών πεδίων εξουσίας όχι μόνον συνέχισαν το δυτικό παράδειγμα αλλά και απέρριψαν εν πολλοίς τις προτάσεις της<sup>44</sup>

---

αυτού που έχει την αίσθηση ή την συνείδηση ότι είναι “βίωση του μύθου” (Πέτκου 2005: 299, 303, 305).

42. Χαρακτηριστικά, ο Άλκης Θρύλος, συγκρίνοντας την *Εκάβη* (1927) που σκηνοθέτησε την ίδια χρονιά ο Φώτος Πολίτης — ως απάντηση της Κοτοπούλη στις Δελφικές Εορτές — με τον *Προμηθέα* της Σικελιανού, θα γράψει: “ο κ. Πολίτης δημιούργησε, αλλά μέσα σε κατευθύνσεις δοσμένες από άλλον· έμεινε πιστός στις αντιλήψεις του Reinhardt. Η Κα Σικελιανού παρουσίασε κάτι που ήταν εντελώς δικό της και που, όσο κι αν είχε ελλείψεις και ήταν συζητήσιμο, ήταν αναντίρρητα υπέροχα αισθητικό. Η Κα Σικελιανού έδωσε μια νέα ώθηση στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας” (Θρύλος 1977α: 109). Για πολλά χρόνια μετά η κριτικός θα έχει ως μέτρο σύγκρισης για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος, τις οποίες θα κρίνει, τη σκηνοθεσία της Εύας Σικελιανού.
43. Προσπάθησε με όλες της τις δυνάμεις να το συνεχίσει στην Αμερική με πλείστες όσες δυσκολίες αλλά παραμένοντας σταθερή στο όραμά της που επεδίωκε να βελτιώσει. Αυτό αποδεικνύεται και από την πλούσια σε στοιχεία και παραστασιακές ιδέες αλληλογραφία της με την Τζόαν Βάτερπουλ μεταξύ 1935-36, η οποία είχε αναλάβει την μετάφραση των *Περσών* που η Εύα σκόπευε να ανεβάσει στις ΗΠΑ. Η εμμονή της Εύας στη σωστή απόδοση των αρχαίων ελληνικών στα αγγλικά, λαμβάνοντας ωστόσο ταυτόχρονα υπόψη της τη μουσικότητα και την παραστασιαμότητα του έργου, είναι εντυπωσιακή και υπόδειγμα για μελλοντικούς μεταφραστές σε οποιαδήποτε γλώσσα, καθώς δίνει τη δέουσα βαρύτητα στις ποιητικές αναλογίες και σκηνικές υποδείξεις που θα πρέπει να ανακαλύψει ο μεταφραστής σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη (Αντον 1997).
44. Οι μεν “βεντέτες” της εποχής έσπευσαν να ανεβάσουν, με τον δικό τους τρόπο, αρχαία τραγωδία, ενώ ο πλέον έγκυρος, την εποχή εκείνη και ενεργός σκηνοθέτης, ο Φώτος

— με εξαίρεση ίσως τον Λίνο Καρζή, που ενέδυσε ωστόσο με δική του φιλοσοφία τις παραστάσεις του (Καρζής 1931, 1951, 1995, 1997).

Ο Καρζής (όπως, άλλωστε, για πιο σύνθετους λόγους, και η Πάλμερ-Σικελιανού) συνιστά, για την ιστορία της ελληνικής σκηνοθεσίας, ενδεικτικό ‘τόπο’, όπου γίνεται ορατός ο αγώνας για την κατάκτηση του μονοπώλιου νομιμότητας-εξουσίας εκείνου που θα ορίζει και θα καθιερώνει το καλλιτεχνικό κύρος. Με άλλα λόγια, αναδεικνύεται ο αγώνας για “το μονοπώλιο της εξουσίας καθιέρωσης των παραγωγών ή των προϊόντων” (Bourdieu 2006: 341) που διαμείβεται εντός του πολιτισμικού υπο-πεδίου εξουσίας. Έως και μεταπολιτευτικά η κυρίαρχη ομάδα του Εθνικού Θεάτρου (που εκφράζει και τη δυτικοποιημένη εκδοχή του αρχαίου δράματος, κατέχοντας ταυτόχρονα τους υψηλούς βαθμούς κωδικοποίησης εισόδου στο παιχνίδι, οι οποίοι επιτρέπουν, π.χ., το ανέβασμα παραστάσεων αρχαίου δράματος σε τόπους κύρους, όπως η Επίδαυρος), αφού έχει διαγράψει τη συμβολή και το όραμα της Εύας Πάλμερ, αντιμετωπίζεται πλέον ως ‘απειλή’ τον Λίνο Καρζή, προσπαθώντας να τον αποκλείσει από κάθε χώρο που θα του επέτρεπε την ευρύτερη αναγνώριση. Άλλωστε, η προτροπή του Καραγάτση (1999: 144) προς τον Ροντήρη να πάψει το “αντικαρζικόν του μένος”, επιδιώκοντας να τον αποκλείσει όχι μόνο από το Εθνικό Θέατρο αλλά ακόμη και από το Ηρώδειο, όπου αυτός ανέβαζε παραστάσεις του, είναι ενδεικτική. Ενδεικτική της δύναμης του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής που, ανεξάρτητα από την υλική παραγωγή του έργου τέχνης (και του καλλιτέχνη), καθορίζει την “παραγωγή της αξίας του έργου” τέχνης, ενώ διαμορφώνει επιπλέον την “πίστη” που αυτό χαιρεί ως προς την αξία του (Bourdieu 2006: 348). Παρ’ όλα αυτά, όπως έχει παρατηρηθεί, οι κυρίαρχοι φορείς πολιτιστικής (θεατρικής) εξουσίας, υπερασπιζόμενοι τις δικές τους αξίες απέναντι στην ‘απειλή’ εκείνου που διεκδικεί επαναπροσδιορισμό του δικαιώματος εισόδου στο κυρίαρχο πεδίο εξουσίας και πολεμώντας τον, αναγνωρίζουν αναγκαστικά την ύπαρξή του, συμβάλλοντας στην κατά κάποιον τρόπο αναγνώρισή του (Bourdieu 2006: 343). Αυτό συνέβη με τον Καρζή: η διαφορετική, αντι-δυτική οπτική του για το αρχαίο δράμα<sup>45</sup> αναγνωρίστηκε και διατηρήθηκε στη συνείδηση περισσότερο λόγω των συνεχι-

---

Πολίτης, σχολιάζοντας τα σχετικά με τις παραστάσεις των Δελφικών Εορτών δημοσιεύματα και χωρίς ο ίδιος να τις έχει παρακολουθήσει, δημοσίευσε τις αντιρρήσεις του για τον ορχούμενο Χορό, για τις μάσκες κ.λπ. (Πολίτης 1983: 280 και 283).

45. Οι διαπιστώσεις έγκυρων κριτικών της εποχής (Θρύλος, Καραγάτσης κ.ά.), οι οποίοι δεν ακολουθούσαν το άρμα του Ροντήρη, επιβεβαιώνουν ότι ο Καρζής καθιερώνει και ακολουθεί με συνέπεια τον μόνο εναλλακτικό, σε σχέση με τον κυρίαρχο

ζόμενων προσπαθειών αποκλεισμού του από τους κυρίαρχους φορείς του θεατρικού υπο-πεδίου σκηνικής αναβίωσης αρχαίου δράματος παρά από την αποτελεσματικότητα της σκηνικής του πρότασης και την απόδοση “αξίας” στο έργο του.

Επόμενο, χρονολογικά σημαντικό βήμα προς την απο-δυτικοποίηση της σκηνικής ανάγνωσης του αρχαιοελληνικού δράματος επιτελείται από τον Κάρολο Κουν, για τον οποίο εν μέρει ισχύουν οι ανωτέρω παρατηρήσεις ως προς τον ρόλο των κυρίαρχων φορέων θεατρικής εξουσίας αλλά που, στη ροή του χρόνου, ο ίδιος αντέστρεψε υπέρ του. Δεν είναι τυχαίο ότι μια προσεκτική ανάλυση της σκηνικής γραφής του αναδεικνύει σημεία τομής τόσο με τη σκηνική λογική της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού όσο και εκείνη του Λίνου Καρζή, τις οποίες σαφώς εξελίσσει. Για τα ζητήματα αυτά, ωστόσο, όπως και το γεγονός ότι ο Κουν, περισσότερο στα θεωρητικά του κείμενα και λιγότερο στις παραστασιακές του επιτελέσεις, αναδεικνύεται σε έναν “ερευνητή” μιας Ελληνικότητας<sup>46</sup> (μέσω Φ. Κόντογλου και του μαθητή του Γ. Τσαρούχη) που θα μπορούσε να διαρρήξει τα σύνορα (μέσω Γ. Χρήστου)<sup>47</sup> και να αγγίξει ίσως τη σύγχρονη έννοια της διαπολιτισμικότητας, έχω αναφερθεί αναλυτικά αλλού όπου, ελλείψει χώρου, παραπέμπω (Τσατσούλης 2005a: 367). Παρ’ όλα αυτά, χρήσιμο είναι να υπενθυμίσω εδώ ότι ο Κουν υπήρξε κατηγορηματικός, όταν υποστήριζε πως “‘ελληνική’ παράδοση για αρχαία τραγωδία δεν υπάρχει”, διευκρινίζοντας ότι αυτή που υπάρχει “είναι φερμένη από τη Σχολή του Ράϊνχαρτ” (Κουν 1987: 64, 106). Το υπο-πέδιο θεατρικής εξουσίας που εκπροσωπεί δεν θα αργήσει να αναμετρηθεί ισότιμα με το κυρίαρχο του Εθνικού Θεάτρου δημιουργώντας έτσι μια παράλληλη απο-δυτικοποιημένη γραμμή ελληνικής σκηνοθεσίας αρχαίου δράματος με διαφορετικές υποκειμενικές εκφράσεις.

---

χο, τρόπο σκηνοθεσίας της αρχαίας τραγωδίας (Καραγάτσης 1999: 48-49), μακριά από τον “δυτικό μιμητισμό” που προβλημάτιζε ήδη τον τότε έγκυρο κριτικό λόγο.

46. Για τη σχέση του ιδεολογήματος της “ελληνικότητας” και της παραστασιακής λογικής του Κ. Κουν βλ. Roilou (2003) 205-244. Συγκρατώ εδώ την ακόλουθη ενδεικτική διαπίστωση: “[Koun’s work in tragedy] was based on the new concept of *hellenikotita*, which was also the pivotal issue of Koun’s opposition to Rondiris’ and the National Theatre’s style” (208).

47. Για τη μουσική γλώσσα που διαμορφώνει ο Γιάννης Χρήστου για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος (ιδιαίτερα του Κ. Κουν), επηρεασμένος τόσο από τον μετασειριακό μοντερνισμό όσο και τον πειραματισμό που ενσωματώνει στην υποκειμενική του έκφραση βλ. Σιώψη (2012) 210-226.

## ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΙΑΝΟΣ

Ο Τσιάνος θα μεταφέρει επί σκηνής, σκηνοθετώντας αρχικά με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος την αριστοφανική *Ειρήνη* (1984), την αισθητική του λαϊκού πανηγυριού με τους μακεδονίτικους και θρακιώτικους ρυθμούς και χορούς, θρακικές φορεσιές, ακόμη και αναπαράσταση αυθεντικού τελετουργικού δρώμενου από την Ηγουμενίτσα για επίκληση βροχής.<sup>48</sup> Οι προθέσεις του είναι ήδη σαφείς από τότε: “θα συνεχίσω [...] να προσεγγί[ζ]ω το αρχαίο δράμα μέσα από τη λαϊκή μας παράδοση και την αισθητική του λαϊκού πανηγυριού γιατί πιστεύω ότι πολλά προβλήματα για την αναβίωση του αρχαίου δράματος θα λυθούν και θα γίνει δυνατή μια ουσιαστικότερη προσέγγιση με τον σύγχρονο Έλληνα”.<sup>49</sup> Η υποκριτική διδασκαλία των ηθοποιών του ωστόσο ακολουθεί ηθελημένα εκείνη της επιθεώρησης και του αυτοσχεδιασμού, γεγονός που παραπέμπει στον τρόπο που καθιέρωσε ο πρώτος, επισήμως, διδάξας αριστοφανικές κωμωδίες μέσω των παραστάσεων του Εθνικού, ο Αλέξης Σολομός (Χατζηπανταζής 2014: 514).

Αναφερόμενος στην ανάγκη “ιθαγένειας” των παραστάσεων αρχαίου δράματος, θα φέρει ως παράδειγμα τη *Μήδεια* που είχε πρόσφατα παιχτεί στην Αθήνα από τον Θίασο Τόχο σε σκηνοθεσία Νιναγκάουα, συγχέοντας ανόμοια πράγματα. Σε συνέντευξή του το 1984 γράφει: “η γιαπωνέζικη *Μήδεια*, να στηρίζεται στην παράδοση της Ιαπωνίας, να φοράει κιμονό και να συγκλονίζει τους Έλληνες θεατές [...] και ελληνικές παραστάσεις αρχαίου δράματος ‘φραγκολεβαντίνικες’ και αγνώστου ιθαγένειας, να ξεσηκώνουν την οργή των θεατών” (αυτόθι). Η διαφορά είναι ότι η *Μήδεια* στηρίζεται στη θεατρική παράδοση του Καμπούκι, ανοίγοντας έναν δια-θεατρικό (δια-πολιτισμικό) διάλογο, ενώ ο Τσιάνος επιδιώκει να θεατροποιήσει λαϊκά δρώμενα. Οπωσδήποτε έχει δίκιο αναφερόμενος στις δυτικότερες παραστάσεις, αλλά και εδώ έρχεται σε αντίθεση προς άλλες του δηλώσεις, όταν αυτοχαρακτηρίζεται “μαθητής” του Ροντήρη, του Πολίτη και του Κουν εξίσου, καθώς οι δύο πρώτοι ακολούθησαν ακριβώς την παραστασιακή (“φραγκολεβαντίνικη”) λογική που αυτός δηλώνει ότι

48. Το τελετουργικό χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση για τη δέηση του Τρυγαίου και των αγροτών, προκειμένου να επιτύχουν να ελευθερώσουν την Ειρήνη. Συνίσταται δε στα εξής: οι χορευτές κρατούν στο χέρι ένα μαντήλι και με πολύ αργή κίνηση το κατεβάζουν τρέμοντας στη γη και σιγά-σιγά, με τη συνοδεία κάποιου σκοπού, το σηκώνουν στον ουρανό και φωνάζουν “ι, ι, ι, ι” (Κ. Τσιάνος, συνέντευξη στον *Ταχυδρόμο Καβάλας*, Ιούλιος 1984).

49. Αυτόθι.



απορρίπτει. Στην πραγματικότητα, είναι μαθητής της Δώρας Στράτου από την οποία θα γνωρίσει, μέσω της διάσωσης των ελληνικών χορών που επιχειρεί η Ομάδα της, τις διάφορες χορευτικές, μουσικές όσο και ενδυματολογικές παραδόσεις που έχουν ήδη εκλείψει και τις οποίες θα ενσωματώσει στις παραστάσεις του. Στο ζήτημα της ιθαγένειας, θα επανέλθει και σε νέα του συνέντευξη, το 1994, όταν πλέον θα έχει καθιερώσει — και στην προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας (*Ηλέκτρα* (1988), *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1990), *Χοηφόροι* (1992), όλες με το Θεσσαλικό Θέατρο και πρωταγωνίστρια τη Λυδία Κονιόρδου) — τα λαϊκά στοιχεία, υποστηρίζοντας: “Μου αρέσει πάρα πολύ η ιθαγένεια στην τέχνη, γιατί ό,τι είναι ιθαγενές είναι σίγουρα παγκόσμιο. Δεν μπορείς να μην αντλεις από τον τόπο σου” (Τσιάνος 1994: 28).

Ο Τσιάνος με τις παραστάσεις του δεν αναζητά την αναπραγμάτευση της νεοελληνικής ταυτότητας, αλλά επιδιώκει να αποδείξει τη συνέχειά της μέσα στους αιώνες μέσω επιφανειακής λαογραφικής αντίληψης και μίμησης όχι ξένων προτύπων αλλά γηγενών λαϊκών παραδόσεων. Εμπνεόμενος από τη γραμμή της Σικελιανού και υποστηρίζοντας ότι “[υ]πάρχουν γραπτές περιγραφές σε αρχαία κείμενα, χορευτικές παραστάσεις σε αρχαία αγγεία και σε βυζαντινές τοιχογραφίες που μαρτυρούν τη σχέση και τη συνέχεια που μπορεί να έχουν οι παλιοί χοροί με τους τωρινούς [...] Ομαδικοί χοροί και δρώμενα μεγάλων χριστιανικών εορτών αντιστοιχούν σε αρχαίες τελετουργίες” (Τσιάνος 1992), δεν αντιλαμβάνεται πλέον όπως εκείνη τα στοιχεία αυτά ως αφορμή έμπνευσης και παραστασιακά εργαλεία, αλλά τα μεταφέρει ατόφια στη σκηνή. Ούτε αναρωτιέται μήπως τα “επιβιώματα” αυτά δεν είναι αποκλειστική ιδιαιτερότητα του ελλαδικού χώρου. Αντί για “αναβίωση” αρχαίου δράματος (όπως επιχειρούσε να πράξει ο Καρζής) ο Τσιάνος προβαίνει σε ‘αναβίωση’ επί σκηνής των λαϊκών δρωμένων που τείνουν να εκλείψουν και των συμπαρομαρτούντων τους (μουσικά δημοτικά ακούσματα, δημοτικοί χοροί, ανασύσταση παραδοσιακών φορεσιών, εισαγωγή ατόφιων λαϊκών τελετουργικών),<sup>50</sup> που θα οδηγήσουν αναγκαστικά στην ανάδειξη “των ορίων του λαογραφικού παρονομαστή στη σύγχρονη ερμηνεία της τραγωδίας”, καθώς η “ουτοπία” ότι τα αισχυλικά τραγικά κείμενα και το λαϊκό δρώμενο “μπορούν να συμπέσουν, να γίνουν ισοδύναμα, οδηγεί σε υπερτίμηση του συλλογικού δρώμενου και υποτίμηση του ποιητικού δράματος, σε υπερτονισμό του

50. Για αναλυτική περιγραφή των επιμέρους σημείων της παράστασης της *Ηλέκτρας* (σκηνογραφία, ενδυματολογία, μουσική, είσοδοι και θέσεις προσώπων και Χορού) βλ. Arvaniti (1996) 191-200.

χορογραφημένου παραστασιακού σχήματος και συρρίκνωση του τραγικού περιεχομένου” (Βαροπούλου 1992: Β4 30).

Ο Τσιάνος βέβαια αρνείται συστηματικά ότι κάνει παραστάσεις φολκλόρ υποστηρίζοντας ότι “το φολκλόρ είναι μίμηση της λαϊκής παράδοσης. Απέφυγα τον μιμητισμό. Πήρα στοιχεία από χορούς, στοιχεία από δρώμενα [...] δεν έκανα αναπαράσταση” (Τσιάνος 1994). Ταυτόχρονα όμως, θέλοντας να υποστηρίξει τη δουλειά του και προσπαθώντας να τεκμηριώσει ότι δεν κάνει φολκλόρ, αναφέρεται στο, κατά τη γνώμη του, “αυτονόητο” που ακυρώνει την ίδια την καλλιτεχνική του δημιουργία: “όταν ο χωρικός θα χορέψει έναν χορό, δεν κάνει φολκλόρ, βγάζει την ψυχούλα του. Ή όταν γίνεται ένα δρώμενο, ή στα αναστενάρια ή στα καρναβάλια, δεν κάνουν φολκλόρ”. Αναφορά εκτός τόπου, καθώς ο ίδιος και οι ηθοποιοί του ούτε χωρικοί είναι που χορεύουν για την “ψυχούλα” τους, ούτε μετέχουν σε αυθεντικό δρώμενο, όπως τα αναστενάρια, αλλά σε ένα ομοίωμα, σε ένα αντίγραφο, που ουδεμία σχέση έχει με “αυθεντικότητα” ή κάτι το “αυθόρμητο”. Αντίθετα πρόκειται για μετατόπιση ενός εντελούς σημειωτικού συστήματος με διαφορετικές λειτουργίες σε ένα άλλο. Ή, όπως διαπιστώνει η Δηώ Καγγελάρη (1990: 31), “η αρχαία τραγική ποίηση είναι ένας ανεκτίμητος θησαυρός, και η λαϊκή παράδοση ένας άλλος θησαυρός. Γιατί θα πρέπει αναγκαστικά να συνυπάρχουν; Ο τραγικός λόγος είναι αυθεντικός άρα και αυτόνομος [...] Αντί ο σκηνοθέτης να αφεθεί, να ‘παραδοθεί’ άνευ όρων στο κείμενο, υπέκυψε στο φάντασμα της παράδοσης και αντιμετώπισε την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* ως δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς”.

Υπό μία οπτική, ο Τσιάνος ικανοποιεί τις προδιαγραφές του ενδοπολιτισμικού θεάτρου ως ενυπάρχοντος στο διαπολιτισμικό (Pavis 1996a: 275), με τη διάσταση που του προσδίδει ο Pavis (1996b: 5) όταν θεωρεί ότι η ένταξη λησμονημένων ή και φθαρμένων στοιχείων της εθνικής παράδοσης σε μια παράσταση αποβλέπει στη βαθύτερη κατανόηση των απαρχών και των μετασχηματισμών του εθνικού πολιτισμού με στόχο την έξοδο της παράδοσης από την απομόνωσή της. Ωστόσο, όπως δέχεται ο Pavis (1990: 21) αλλού, “ένα τελετουργικό, εκτός του περικειμένου του και μεταφερόμενο επί σκηνής, χάνει το νόημά του, αλλά τίποτα δεν απαγορεύει το θέατρο να αυτο-κηρυχθεί ο τόπος μιας άλλης τελετής όπου το τελετουργικό θα διατηρήσει την ισχύ του. Η σκηνοθεσία [...] είναι πάντα μια σκηνική μετάφραση ενός άλλου πολιτιστικού συνόλου (ενός κειμένου, μιας διασκευής, ενός σώματος)”. Με άλλα λόγια, και ακολουθώντας τη διατύπωση του H. R. Jauss (1995: 106-107) πρόκειται για μια “ετερότητα”:

[Τ]ο λατρευτικό αντικείμενο [θρησκευτικής, πολιτικο-κοινωνικής προέλευσης], το οποίο έχει προσβληθεί και μορφοποιηθεί από την αισθητική λειτουργία, δεν μπορεί πια να κρατήσει έγκλειστο το μυστικό του. Ως αισθητικό αντικείμενο αποκτά τη διπλή δομή μιας ετερότητας [Alterität], που από τη μια αποκαλύπτει την αλλόκοτη διαφορετικότητα, από την άλλη όμως απευθύνεται με τη μορφή της σε μιαν άλλη κατανοούσα συνείδηση.

Αναρωτιέται κανείς αφενός κατά πόσο ο Τσιάνος αντιλαμβάνεται ως “ετερότητα” και όχι ως απτή ανάδειξη της “ιθαγένειας” της σκηνοθεσίας του τα λαϊκά αυτά στοιχεία και δρώμενα που εντάσσει στις παραστάσεις του· αφετέρου, κατά πόσο, για τον σύγχρονο αποδέκτη, η “ετερότητα” του αρχαίου δράματος ερμηνεύεται και προσλαμβάνεται καλύτερα μέσω αναδιπλασιασμού της από μιαν άλλη “ετερότητα”, αυτήν του αποκομμένου από το περιβάλλον του και αισθητικοποιημένου λαϊκού δρώμενου.<sup>51</sup>

Στην ίδια λογική υιοθέτησης-μεταφοράς στη σκηνή ενός κοινωνικού τελετουργικού θα κινηθεί άλλωστε και ο Νιγηριανός Γουολέ Σογίνκα, όταν στην παράστασή του των *Βακχών* (Soyinka 1989) θα φέρει επί σκηνής τελετουργικά-λατρευτικά στοιχεία της φυλής του, των Yoruba, δημιουργώντας ταυτόχρονα αντιστοιχίσεις μεταξύ Διονύσου και νιγηριανού θεού Ogun. Μόνο που εδώ πρόκειται πλέον για διαπολιτισμικό θέατρο, καθόσον μεσολαμβάνουν οι ‘κατάλληλοι’ προσαρμοστές, αναγκαίοι για την πρόσληψη από διαφορετικό κοινό (Adedeji 1989). Και στην περίπτωση αυτή ωστόσο δεν εκλείπουν τα ερωτήματα που τίγονται αναλυτικά αλλού.

Υπό μιαν άλλη οπτική, το εγχείρημα του Κώστα Τσιάνου μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια προσπάθεια αναβίωσης της παράδοσης που απευθύνεται στο θυμικό των θεατών, πρώτιστα των εκτός αλλά και των εντός αστικού κέντρου. Δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη του απόπειρα με την αριστοφανική *Ειρήνη* γίνεται με τα κλιμάκια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, με τα οποία περιοδεύει το καλοκαίρι σε διάφορες ημιαστικές και αγροτικές περιοχές, ενώ η καθοριστική συνέχεια με αρχαία τραγωδία πραγματοποιείται υπό τη σκέπη του Θεσσαλικού Θεάτρου. Και αν οι κριτικοί της Θεσσαλονίκης για διαφορετικούς λόγους κρατούν αποστάσεις,<sup>52</sup>

51. Ας σημειωθεί ότι, για παράδειγμα, όλες οι παραδοσιακές φορεσιές που φέρουν οι ηθοποιοί των παραστάσεων, δεν είναι αυθεντικές, αλλά κατασκευασμένες από ενδυματολόγους. Δηλαδή ακριβή αντίγραφα ή, αλλιώς, σημειωτικοί δείκτες (και όχι πραγματικά αντικείμενα) μιας κοινωνικο-ιστορικής πραγματικότητας, όπως κάθε άλλο θεατρικό ένδυμα.

52. Ν. Μπακόλας, “Αριστοφάνη *Ειρήνη* από τα κλιμάκια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος”, *Μακεδονία*, 8/8/1984· Ηρώ Βακαλοπούλου, “Αριστοφάνης τραβηγμέ-

στην επαρχία η υποδαύλιση του συγκινησιακού ξυπνά μνήμες ακόμη και μη βιωματικές. Χαρακτηριστική η αναφορά δημοσιογράφου από τη Λάρισα, η οποία, παρουσιάζοντας την παράσταση των *Χοηφόρων*, μεταπηδά σε προσωπικές μνήμες και αναφέρεται σε μια οικογενειακή φωτογραφία με τη θεία της “να έχει ριγμένα τα μακριά της μαλλιά επάνω στον νεκρό γιο της και στο χέρι της να βαστάει ψαλίδι — έτοιμη να θερίσει τα μαλλιά της, σαν δείγμα πένθους”.<sup>53</sup> Πρόκειται για μνήμη που ενεργοποιείται διαμεσολαβημένα, μέσω φωτογραφίας και όχι μέσω βιωματικής εμπειρίας, και θέτει σε λειτουργία “μια νοσταλγική λαχτάρα για τον πολιτισμό του παλιού καιρού που τόσο γρήγορα εξαφανίστηκε” (Hobsbawm 2004: 16). Η παραπάνω διαπίστωση έρχεται βέβαια σε αντίθεση με την ίδια την έννοια της ‘παράδοσης’, την οποία υποστηρίζει ότι διακονεί ο σκηνοθέτης. Και αυτό διότι η παράδοση δεν είναι μνήμη αλλά “υπαρκτή και ζώσα κατάσταση [...] που βιώνεται ασύνειδα από τα κοινωνικά υποκείμενα” και επομένως δεν γίνεται αντιληπτή ως παράδοση: “η αναφορά στην έννοια παράδοση δεν παύει να είναι παρά η νοητική αναβίωση ενός θνησιμαίου κοινωνικού καθεστώτος” (Λέκκας 2001: 38-39), εκείνου δηλαδή που έχει πλέον χαθεί. Επομένως, υπό αυτή την οπτική, η αναβίωση της παράδοσης, μέσω κοινωνικών κινήματων όσο και παραστάσεων-κοινωνικών γεγονότων δημιουργεί τον κίνδυνο οι εμπνευστές τους να χαρακτηριστούν εκπρόσωποι “παραδοσιαρχίας”, που, αντί να εξασφαλίζουν τη συνέχεια, κάνουν ορατό το ρήγμα, το οποίο δηλώνει εντέλει μια “επινοημένη παράδοση” (Hobsbawm 2004: 17).

Παρ’ όλα αυτά ο Τσιάνος με τις παραστάσεις του, δεδομένης και της χρονικής στιγμής (μέσα της δεκαετίας του ’80), προτείνει έναν εναλλακτικό σκηνικό τρόπο προσέγγισης του αρχαίου δράματος, αντίθετο προς τον κυρίαρχο, δυτικής προέλευσης κανόνα που εξακολουθούσε να επιβάλλει το Εθνικό Θέατρο και οι θεράποντές του, όταν δηλαδή στην κρατική σκηνή μεσουρανούσε ακόμα ο διάδοχος του Ροντήρη Αλέξης Μινωτής, ο οποίος πίστευε ακράδαντα πως σκηνοθετούσε όπως ακριβώς θα πρέπει να το έκαναν οι αρχαίοι τραγικοί. Η ένταξη στοιχείων από το πρόσφατο παρελθόν (και την βυζαντινής καταγωγής Ορθοδοξία, που θα επιχειρήσει αργότερα ο Σ. Χατζάκης) συνάδουν, σε ιδεολογικό επίπεδο, με την αφήγηση περί συνέχειας του έθνους, ήτοι με την “εγχώρια αντίληψη περί εθνικής

---

νος από τα μαλλιά”, *Θεσσαλονίκη*, Αύγουστος 1984· αλλά και Β. Ι. Μοσχής, “Ειρήνη. Η γιορτή της ζωής”, *Νέα Εποχή Κατερίνης*· Αθηρητής, “Αριστοφάνη Ειρήνη. Ένα πολύχρωμο χωριάτικο πανηγύρι που οι καλεσμένοι φεύγουν χωρίς να διασκεδάσουν”, *Ολυμπιακό Βήμα Κατερίνης* (από το προσωπικό μου αρχείο).

53. Βασιλική Παπαγιάννη, “Χοηφόρες του Αισχύλου από το Θεσσαλικό Θέατρο” (αχρονολόγητο απόκομμα από το προσωπικό μου αρχείο).

ιστορίας” (Χαμηλάκης 2012: 146) και προγόνων, που αντιπαραβάλλεται με εκείνη του δυτικού παραδείγματος, η οποία διαγράφει τον μεσαιωνικό, εντός Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και σύγχρονο, υπό Οθωμανική κατοχή, ελληνισμό – συνέχεια που, ως γνωστόν, “αποκατέστησε” ο Κ. Παπαρρηγόπουλος με την πεντάτομη Ιστορία του, συνέχεια γλωσσική και πολιτισμική, όχι φυλετική (Κιτρομηλίδης 2015: 25).

Στην αποδοχή των παραστάσεων του Κ. Τσιάνου από το κοινό έπαιξε ρόλο η ανανεωτική, σε σχέση με τα καθιερωμένα, οπτική του αλλά κυρίως οι ως επί το πλείστον συνεπείς αισθητικά και σωστά δουλεμένες επιτελεστικά παραστάσεις του. Εν κατακλείδι, η αναγωγή από τον Τσιάνο του αρχαίου δράματος στα λαϊκά δρώμενα μοιάζει αναγκαία για την επίτευξη της απέκδυσής του από τις δυτικές ενδύσεις και ανα-οικειοποίησής του με στόχο την απόδοσή του σκηνικά στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία.

### ΣΩΤΗΡΗΣ ΧΑΤΖΑΚΗΣ

Στην ίδια γραμμή θέλησε να κινηθεί ο Σωτήρης Χατζάκης, ο οποίος, μετά τις επιτυχημένες παραστάσεις του, εμπνευσμένες από διηγήματα του 19ου αιώνα (π.χ. τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη) ή δικές του σκηνικές συνθέσεις από λαϊκά παραμύθια (*Η Νύχτα του Τράγου*), παραλογές ή συναξάρια αγίων που αρθρώνει σκηνικά, μουσικά, υποκριτικά με βάση λαϊκά δρώμενα, επιχειρεί να μεταλαμπαδεύσει λαϊκά και τελετουργικά στοιχεία στη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος. Αρχής γενομένης με τις αριστοφανικές *Εκκλησιάζουσες* (1994, 2000), θα συνεχίσει με τους *Βατράχους* (2003), τις *Θεσμοφοριάζουσες* (2006) αλλά και τραγωδίες όπως τις *Βάκχες* (2005), την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (2007) κ.ά. Σε όλες αυτές τις παραστάσεις θα εισαγάγει άλλοτε έκδηλα και άλλοτε φευγαλέα παραδοσιακές αναφορές. Όπως δήλωνε ο Χατζάκης το 2001, η επιθυμία του ήταν να απέχει από τη μεθοδολογία της Γερμανικής Σχολής, που είναι κυρίαρχη στην Ελλάδα, ενώ ο ίδιος σκόπευε να σταθεί εκεί όπου “το λαϊκό δρώμενο συναντά το δράμα και το ελληνικό τελετουργικό”.<sup>54</sup>

Οι δηλώσεις έγιναν με αφορμή το ανέβασμα σε ενιαία τραγωδία του *Οιδίποδα Τυράννου* και του *Οιδίποδα επί Κολωνών* στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, παράσταση που, κατά τη γνώμη μου, παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς όλη η σκηνική σύνθεση αποδεικνύεται σε συνεχές χριστιανικό τελετουργικό, διανθισμένο από λαϊκά έθιμα. Η

54. Δηλώσεις του Σ. Χατζάκη κατά την παρουσίαση του προγράμματος της περιόδου 2001/2002 (Αννα Σαμπατακάκη, “Οιδίπους επί...Εθνικό”, *Η Βραδυνή*, 11.10.2001).



παράσταση φέρει τον τίτλο: *Σοφοκλή, Οιδίπους..... Τύραννος.... επί Κολωνώ* και παίζεται τον χειμώνα του 2002 (25.1–17.3) στο Υπόγειο (Γκαράζ) του Εθνικού, έναν κλειστό χώρο μικρής χωρητικότητας αλλά με σχέση αμεσότητας μεταξύ σκηνης και κοινού την οποία θα εκμεταλλευτεί ο σκηνοθέτης για να καταστήσει τους θεατές κοινωνούς σε ένα λαϊκό (θρησκευτικό) δρώμενο.

Το σκηνικό της παράστασης περιλαμβάνει δέντρα με “τζάτζαλα”, δηλαδή ράκη (κουρελάκια), τα οποία σύμφωνα με λαϊκά έθιμα που συναντώνται σε διάφορες παραδοσιακές κοινωνίες — και όχι μόνο στον ελληνικό χώρο — κρεμούσαν στα δέντρα με την ευχή την ίαση των ασθενών. Στη σκηνή είναι τοποθετημένα αυθεντικά εκκλησιαστικά στασίδια, όπου κάθεται ο Χορός, μια τράπεζα από ακατέργαστο ξύλο, σκαμνιά, το δάπεδο, όπου οι ηθοποιοί πατούν με γυμνά πέλματα, είναι χωμάτινο, ενώ η σκηνή κατακλύζεται από μαύρα καντήλια με αναμμένα κεριά, άλλα κρεμασμένα και άλλα στο δάπεδο, σε μια εντυπωσιακή διάταξη που δημιουργεί κατανυκτικό φωτισμό αλλά και αίσθηση εκκλησιαστικού δρώμενου. Αναμμένα κεριά ορίζουν και τα όρια σκηνης-πλατείας, κεριά φέρουν στα χέρια τους συχνά τα πρόσωπα.

Καθαρτήριο ύδωρ φθάνει εν είδει αγιάσματος προς τους θεατές κατά τη διάρκεια της παράστασης, ενώ στο διάλειμμα μεταξύ των δύο τραγωδιών τούς μοιράζεται άρτος, οίνος, αλεύρι και κόλλυβα. Εξερχόμενοι του χώρου γίνονται μάρτυρες ενός παράλληλου δρώμενου που σημασιοδοτεί το πέρασμα από τον *Οιδίποδα Τύραννο* στον *Επί Κολωνώ*: ο ηθοποιός που υποδύεται τον Οιδίποδα (Νίκος Καραθάνος), γυμνός, ανεβαίνει σε μια μικρή εξέδρα και δέχεται πάνω από το κεφάλι του το κοσκίνισμα με αλεύρι με ένα μεγάλο κόσκινο που κινούν δύο ηθοποιοί. Έτσι, μεταμορφώνεται σε γέροντα ασπρισμένο Οιδίποδα.<sup>55</sup>

Τα κοστούμια (που όπως και τα σκηνικά ήταν του Διονύση Φωτόπουλου) παρέπεμπαν ευθέως σε ιουδαϊκές ενδυμασίες: μαύροι ή λευκοί χιτώνες από ακατέργαστο λινό με κόκκινα υφάσματα γύρω από το κεφάλι, λευκοί κεφαλόδεσμοι, λευκά πέπλα αγγέλων για τον Άγγελο, σκηνικές εικόνες που παραπέμπουν στην “Pietà” ή σε βυζαντινό εικονοστάσιο με ευαγγελισμό ή ελεύσεις Αγγέλων του Κυρίου. Ο Χατζάκης, σύμφωνα με δηλώσεις του, θέλησε να παντρέψει “τον αρχαίο κόσμο με την πρωτοχριστιανική εμπειρία” (Χατζάκης 2002: 10). Παραδέχεται ότι αυτό που επιχειρεί “αποτελεί ιστορική παράβαση”, αλλά ωστόσο “δεν παύει να [τον]

55. Για κάποιες περιγραφές της παράστασης βλ. και το ρεπορτάζ της Ν. Χατζηαντωνίου, *Ελευθεροτυπία* 12.2.2002.

συγκινεί η αντιστοιχία των παθών του Οιδίποδα με τα πάθη του Χριστού” (αυτόθι). Ο Χατζάκης είναι εμφανώς επηρεασμένος από το βιβλίο του Χρ. Μαλεβίτση *Περί του τραγικού* (1986), του οποίου εκτενή αποσπάσματα έχουν ενσωματωθεί στο Πρόγραμμα της παράστασης, όπου και συναντάται συγκριτικός κατάλογος “ιδίων” ιδιοτήτων στη ζωή και το τέλος τόσο του Οιδίποδα όσο και του Ιησού. Εξάλλου, σύμφωνα με τον συγγραφέα “η περιπέτεια του Οιδίποδα προοικονομεί μέσα στο ακατάλυτο όνειρο του μύθου την περιπέτεια του Ιησού”.

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Χατζάκης μοιάζει εδώ να αποτίνει φόρο τιμής σε εκείνη την εκπαιδευτικής στόχευσης αφήγηση που παρουσιάζει τους αρχαίους Έλληνες ως προδρόμους του χριστιανισμού στην προσπάθεια “ενσωμάτωσης του βυζαντινού παρελθόντος στον κορμό της εθνικής αφήγησης” με στόχο “τη συγχώνευση της ελληνικής εθνικής ταυτότητας με την ορθοδοξία”, ένα φαινόμενο γνωστό ως “νοσταλγία για το όλον” (Χαμηλάκης 2012: 146). Πρόκειται βέβαια για μια εγχώρια εκδοχή της εθνικής ιστορίας που έρχεται σε αντίθεση με την ευρωπαϊκή και εξ αυτού “χειραφετεί” όχι μόνο τον εγχώριο ελληνισμό από τον δυτικό ελληνισμό (αυτόθι)<sup>56</sup> αλλά και την προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τον δυτικό ηγεμονισμό, με εργαλεία που αντίκεινται στο πνεύμα της δυτικής εκκοσμίκευσης και τον “ευρωκεντρικό οριενταλισμό”. Η σκηνική ανάγνωση του *Οιδίποδα* από τον Χατζάκη αναδεικνύει τον συγκρητισμό αρχαιοελληνικού και βυζαντινού-Ορθόδοξου Χριστιανισμού, πιστοποιώντας έμπρακτα τον όρο “ελληνοχριστιανικός” που εισήγαγε ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος το 1852.

Τα λαϊκά στοιχεία, τα σκηνικά αντικείμενα, τα δάνεια από την παράδοση και, κυρίως, τα χριστιανικά δρώμενα, η όλη ατμόσφαιρα εκκλησιάσματος, που παραπέμπει στο ιερό και θρησκευτικό, δεν βοηθούν την ανέλιξη της τραγωδίας, συχνά αποπροσανατολίζουν το θεατή σε σχέση με το είδος θεάματος που παρακολουθεί, εμβολίζουν και παρεμποδίζουν την πλοκή δημιουργώντας “αλλότριες” εικόνες. Σε αυτό συμβάλλουν επίσης η μουσική και τα τραγούδια-ψαλμοί που επιτελεί ένας “ραψωδός” (Λυδία Κονιόρδου).

Η κριτική κινείται από την ενθουσιώδη υποδοχή, ειδικά διότι “η μυσταγωγική παράσταση πετυχαίνει να αποσπάσει την τραγωδία απ’ τα δεσμά του αναβιωτικού συντηρητισμού αλλά και να την αποκόψει ως θέατρο από τον κοσμικό εκφυλισμό” (Γεωργίου 2002) έως την πλήρη απόρριψη,

56. Ως δυτικός ελληνισμός νοείται αυτός που διαμορφώθηκε στην Ευρώπη από φιλέλληνες ή καλλιεργημένους Έλληνες και συνυφίνεται με τον ευρωπαϊκό και ελληνικό Διαφωτισμό (Χαμηλάκης 2012: 146).

καθώς “το αρχαίο δράμα, ιδίως η τραγική ποίηση, δεν είναι θρησκευτικό δράμα ούτε βέβαια φολκλόρ [...] ο Οιδίποδας δεν είναι ούτε οσιομάρτυρας, ούτε Χριστός, Ιούδας, ούτε απολωλός πρόβατο, ούτε ψυχασθενής” (Θυμέλη 2002). Η αισθητική της παράστασης παρ’ όλα αυτά αντιμετωπίζεται θετικά.

Ο Χατζάκης με το εγχείρημά του αυτό ξεπερνά το στενό ενδοπολιτισμικό πλαίσιο: τα λαϊκά δρώμενα που εισάγει προέρχονται από τον ελλαδικό χώρο, αλλά δεν είναι αποκλειστικά χαρακτηριστικά της νεοελληνικής παράδοσης. Συγχρόνως τα ιουδαϊκο-χριστιανικά στοιχεία που επικρατούν στην παράστασή του ανάγονται σε έναν άλλο, διαμετρικά αντίθετο προς τον αρχαιοελληνικό, πολιτισμό: εκείνον ακριβώς που αρνείται την έννοια του τραγικού και καθιστά την τραγωδία ξένη προς την ιουδαϊκή αντίληψη (Στάινερ 1988: 7 κ.ε.). Υπάρχει επομένως μια ενδογενής σύγκρουση μεταξύ ιδεολογικού φορτίου του λεκτικού των δύο τραγωδιών και της σκηνικής εικόνας τους, που ακυρώνει εκ των έσω τον υφέρποντα αλλά ασύγνωστο, κατά τη γνώμη μου, διαπολιτισμικό διάλογο της συγκεκριμένης παράστασης· διότι αυτό που επικρατεί είναι η ελληνο-χριστιανικότητα (και η έμμεση αναφορά στο Βυζάντιο ως ενδιάμεσο κρίκο μεταξύ αρχαίας και σύγχρονης Ελλάδας) και το χριστιανικό τελετουργικό ως σκηνική εικόνα (σκηνικά, κοστούμια, ήχοι και μουσική, κίνηση, οσφρητικά ή ακόμη και γευστικά σημεία – κουλουράκια, κόλλυβα) που ανασηματοδοτεί καθοριστικά την παράσταση σε σχέση με το τραγικό κείμενο. Γεγονός που προκαλεί συγκρουσιακή σχέση μεταξύ δύο σημειωτικών συστημάτων (εικονικού και λεκτικού) – με την εικόνα να αποβαίνει ισχυρότερη του λόγου και να επιβάλλει τις δικές της σημασίες στην διαδικασία πρόσληψης, πέραν και εκτός των γλωσσικών σημείων: η χριστιανικών αναφορών και σημάνσεων βεβαρυμμένη σκηνική εικόνα καταργεί το τραγικό λεκτικό και επομένως την ίδια την τραγωδία.

Όταν ο Romeo Castellucci εισάγει βιβλικές εικόνες σε *Επεισόδια της Tragedia Endogonia* την ίδια εποχή (2001–2004), έχει πλήρη συνείδηση ότι δηλώνει έτσι το τέλος του “τραγικού” και της “τραγωδίας” στη σύγχρονη εποχή που καθορίζεται από την αντι-τραγικότητα του Χριστιανισμού: η έλευση του Χριστιανισμού και, πίσω από αυτόν, η επικράτηση της (εβραϊκής προέλευσης) αμαρτίας μέσω των Εντολών, έρχεται σε αντίθεση με το τραγικό, το καταστρέφει, όπως υποστηρίζει ο Ιταλός σκηνοθέτης (Cacciagrano 2004: 7-10· Τσατσούλης 2015: 288). Επομένως, η αρχαία *ὄβρις* υποκαθίσταται από την παραβίαση του Εβραϊκού Νόμου ως μόνη εναλλακτική λύση: η προσέγγιση της τραγωδίας μέσω μιας *via negativa*. Είναι δηλαδή ακριβώς το αντίθετο από αυτό που επιχειρεί

ο Σωτήρης Χατζάκης ταυτίζοντας δύο αντιτιθέμενους κόσμους. Γεγονός που αναδεικνύει ότι υπάρχουν κάποια ιδεολογικά και νοηματικά όρια στις απόπειρες ενδο- και διαπολιτισμικού θεάτρου που μπορούν να λειτουργήσουν ακυρωτικά του επιζητούμενου αποτελέσματος.

Παρ' όλα αυτά δεν μπορεί να αποφύγει κανείς την αναγωγή της συγκεκριμένης σκηνικής θεώρησης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας — με το ελληνο-ορθόδοξο τελετουργικό της — στην αντίστοιχη παράσταση του Lee Breuer *Gospel at Colonus*, που προαναφέρθηκε, μέσω της οποίας ο σκηνοθέτης θέλησε να μιλήσει για τα αφρικανικά στοιχεία του Χριστιανισμού. Πιο συγκεκριμένα, να μιλήσει στον σύγχρονο αμερικανό θεατή μέσω του υβριδίου του “Gospel”, αυτής της διασταύρωσης αφρικανικής μουσικής και προτεσταντικής κουλτούρας, που έδωσε τη συγκεκριμένη μουσική εκκλησιαστική φόρμα. Δηλώνοντας εναντίον της ηγεμονίας της υψηλής ευρωπαϊκής κουλτούρας και πιστεύοντας ότι η ψυχή, το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο του αρχαίου δράματος, χάθηκε με τη μετάβασή του στην Αναγέννηση, μετατρεπόμενο σε άψυχο φορμαλιστικό κατασκευάσμα, και με δεδομένο ότι αγνοούμε τη μουσική και χορογραφία του αρχαίου θεάτρου, θέλησε να στραφεί σε άλλες προφορικές παραδόσεις και να ανακαλύψει τη δική τους σωματική γλώσσα.

Ο Breuer ωστόσο σε συνέντευξή του στον Σάββα Πατσαλίδη (1995d: 341-51) παρά την πασίδηλη διαπολιτισμική του προθετικότητα παραδέχεται ότι η ανάγνωση που επιχείρησε να κάνει στο έργο του Σοφοκλή “δεν έχει καμιά, άμεση τουλάχιστον, σχέση με το κόσμο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου”. Κατά συνέπεια αναζητά αναλογίες σε θρησκευτικές τελετουργίες, στην έννοια της θυσίας, στη δημόσια εξομολόγηση, αλλά φυσικά δεν προτείνει ένα παράδειγμα ανάγνωσης (και κατά συνέπεια ερμηνείας) της αρχαίας τραγωδίας μέσω χριστιανισμού: ήδη η όλη παράσταση-υπόθεση του Οιδίποδα μοιάζει ως αφήγηση που αναπαρίσταται σε ένα αμερικανο-αφρικανικό τελετουργικό, ενώ ο διαρκώς παρών επί σκηνής ρόλος του “Αφηγητή” επεμβαίνει στη δράση ενεργά με την απεύθυνση προς το κοινό και τη σχεδόν διδακτικών αποχρώσεων λειτουργία του. Αντίθετα, η παράσταση του Χατζάκη δεν ενσωματώνει τον “μύθο” σε μια νέα σκηνική κατάσταση, αλλά καθιστά τη σκηνική κατάσταση τόπο της τραγωδίας.

## ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΑΚΙΡΗΣ

Παρακολουθώντας παραστάσεις αρχαίου δράματος της ώριμης περιό-

δου του Σταύρου Τσακίρη (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*<sup>57</sup>, *Ορέστης*<sup>58</sup>, *Πέρσες*<sup>59</sup>) οι κριτικοί διακρίνουν δικαιολογημένα υιοθέτηση ενός σωματικού θεάτρου, που χαρακτηρίζουν “δάνειο” από τη σκηνοθετική μέθοδο του Τερζόπουλου (Αρβανίτη 2013: 23).<sup>60</sup> Σε αυτό συμβάλλουν τόσο η γεωμετρική κινησιολογία των ηθοποιών όσο και οι γυμνοί ανδρικοί κορμοί των ηθοποιών του — γεγονός που ενισχύεται από την συμμετοχή σε βασικούς ρόλους των παραστάσεων του και ηθοποιών που είχαν, στο παρελθόν, συνεργαστεί με τον Θ. Τερζόπουλο (π.χ. Δ. Σιακάρας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*).

Ανατρέχοντας ωστόσο στις πρώτες του παραστάσεις τραγωδίας, όπως στον *Ρήσο* ή τον *Αίαντα*<sup>61</sup> — δύο τραγωδίες στις οποίες ο Τσακίρης, με μορφολογικά στοιχεία, σκηνικά αντικείμενα ή κοστούμια<sup>62</sup> δίνει χρο-

- 
57. Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη έκανε πρεμιέρα στις 14 Απριλίου 2000, σε παραγωγή του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας.
58. Ο *Ορέστης* του Ευριπίδη έκανε πρεμιέρα στις 11.7.2002, σε παραγωγή του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας, ενώ παρουσιάστηκε στο Ηρώδειο, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, στις 26.7.2002.
59. Οι *Πέρσες* του Αισχύλου, στην πρώτη τους εκδοχή, του 2003, παρουσιάστηκε, μεταξύ άλλων, στο Θέατρο Λυκαβηττού.
60. Ας σημειωθεί εξ αρχής ότι το συγκεκριμένο άρθρο της Κατερίνας Αρβανίτη είναι η μοναδική επιστημονική μελέτη της σκηνικής προσέγγισης της τραγωδίας από τον Σταύρο Τσακίρη. Επομένως, στη συνέχεια της δικής μας μελέτης, θα αναφερθούμε αναγκαστικά, έστω κι αν αυτό γίνει με διαφορετική στόχευση και ερμηνεία, σε κάποια από τα παραστασιακά σημεία που θίγονται και στο άρθρο αυτό.
61. Ο *Ρήσος* του Ευριπίδη (1991) και ο *Αίας* του Σοφοκλή (1992) ήσαν παραγωγές του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Κομοτηνής και παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών στο Θέατρο του Λυκαβηττού.
62. Για παράδειγμα, το σκηνικό των δύο τραγωδιών παραμένει το ίδιο, με τα υποδηλούμενα αντίσκηνα να εκλαμβάνονται αρχικά ως εκείνα των Τρώων και στη συνέχεια (στην επόμενη παράσταση) ως εκείνα των Ελλήνων, ενώ η υπόθεση του *Ρήσου* διαδραματίζεται το βράδυ και εκείνη του *Αίαντα* το πρωί. Το σπαθί-σκηνικό αντικείμενο που χαρίζει ο Έκτωρ στον Δόλωνα και παίρνει ο Οδυσσέας σκοτώνοντάς τον είναι το ίδιο που ο Οδυσσέας θα χαρίσει, ως αντιστάθμισμα των όπλων του Αχιλλέα, στον Αίαντα, με το οποίο εκείνος θα αυτοκτονήσει. Ο Τσακίρης δημιουργεί έτσι μια εσωτερική σκηνική συνέχεια μεταξύ των δύο τραγωδιών. Τον ρόλο του Οδυσσέα παίζει και στις δύο παραστάσεις ο ίδιος ηθοποιός (Κίμων Ρηγόπουλος), ενώ τον αρχικό δότη του σπαθιού Έκτορα και τον τελικό αποδέκτη του (αυτοκτονούντα με αυτό Αίαντα) υποδύεται ο Στέφανος Κυριακίδης. Με αυτό τον τρόπο υποβάλλεται η κυκλική πορεία του σπαθιού ως πρωτεύοντος σημείου-δρώντος υποκειμένου και των δύο τραγωδιών. Επίσης, την Αθηνά υποδύεται και στις δύο τραγωδίες η ίδια ηθοποιός, ενώ φέρει το ίδιο ακριβώς κοστούμι. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι τους ρόλους των δύο αδελφών, Αίαντα και Τεύκρου, υποδύονται δύο πραγματικά αδέρφια, οι Στέφανος και Γιάννης Κυριακίδης, θέλοντας ο σκηνοθέτης με αυτή την ταύτιση φαινομενολογικής και δραματικής σχέσης των προσώπων να εκμαιεύσει λειτουργίες που συναντάμε αργότερα στα εργαλεία του μεταμοντέρνου θεάτρου (πρβλ., για



νική συνέχεια και εδαφική συνάφεια καθώς διαδραματίζονται κατά τον Τρωικό Πόλεμο στα δύο διαφορετικά στρατόπεδα — διαπιστώνουμε ότι υιοθετεί ήδη τον συγκεκριμένο κινησιακό κώδικα. Με τη διαφορά ίσως ότι οι τότε ηθοποιοί του δεν ήσαν — τουλάχιστον οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι — σε θέση να τον εφαρμόσουν σωστά επί σκηνής, καθώς προέρχονταν και είχαν ήδη διαμορφωθεί ως προς την εκφορά του λόγου και την απουσία σωματικότητας από τις παραδοσιακές υποκριτικές σχολές και τη δυτικόμορφη, στομφώδη, στατική ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας. Αντίθετα, οι νέοι ηθοποιοί των πιο πρόσφατων παραστάσεών του, στην πλειοψηφία τους, διαθέτουν πλέον νέες προσλαμβανουσες και θεατρική παιδεία, ώστε να μπορούν να υλοποιούν σωστότερα τις κινησιολογικές απαιτήσεις — άγνωστες εν πολλοίς, ως τις πρόσφατες δεκαετίες, στο ελληνικό θέατρο.

Πράγματι, ο κινησιολογικοί κώδικες του Τσακίρη ακολουθούν τα τεταμέναγωνιώδη των ποδιών αλλά και των χεριών είτε σε ανάταση είτε παράλληλα με το σώμα καθώς και χορευτικές κινήσεις που παραπέμπουν στο ζεϊμπέκικο και στους αργούς ρυθμούς της ανατολής αλλά και του απω-ανατολικού θεάτρου. Είναι ακριβώς ο χορός στον οποίο κινείται σε κατάσταση “στατικότητας” και “μοναχικότητας” — με λυγισμένα γόνατα, τα χέρια ψηλά με λυγισμένους αγκώνες σχηματίζοντας τα περίφημαγωνιώδη — ο Χορός των Τρών στον *Ρήσο*: πρόκειται για απτάλικο ζεϊμπέκικο από το Ικόνιο, πολεμικό χορό που κατάγεται από τους ορεσίβιους Απτάληδες της Μικράς Ασίας,<sup>63</sup> αλλά που παραπέμπει και στο ινδικό θέατρο Κατακάλι.

Στην πραγματικότητα, ο Τσακίρης φέρει όλα αυτά τα στοιχεία από την παραμονή — με παρακολούθηση μαθημάτων και συμμετοχή σε εργαστήρια — στην Ινδία (1988–1989) και συγκεκριμένα στο Trivandrum (Thiruvananthapuram), πρωτεύουσα της επαρχίας Kerala, τόπου καταγωγής του γνωστού Kathakali (17ος αιώνας). Η εκμάθηση των κινήσεων του Κατακάλι (και του Kalaripayattu) απευθύνεται στον πολεμιστή όσο και στον προσκυνητή και από τις βασικές κινήσεις είναι αυτή που συνδυάζει βήμα μπροστά, κλήση γονάτου, βήμα πίσω.<sup>64</sup> Κίνηση, για παράδειγμα,

παράδειγμα, την *Ηλέκτρα* του Μ. Μαρμαρινού με τις Νόνικα Γαληνέα/Κλυταιμνήστρα και Αμαλία Μουτούση/Ηλέκτρα).

63 Ο απτάλικος, είδος καρσιλαμά ή ζεϊμπέκικου, είναι αντικριστός ή μοναχικός χορός με κινήσεις σε νοερό κύκλο χαρακτηριζόμενος από την κάμψη του σώματος και το κύρτωμα των ώμων με λυγισμένους αγκώνες. Στην παράσταση συνοδεύονταν από την έντεχνη, υποβλητική μουσική του Γιώργου Κουρουπού.

64. Πληροφοριακά στοιχεία για την παραμονή και εκπαίδευση του Σταύρου Τσακίρη στην Ινδία προέκυψαν από συζήτηση που είχα μαζί του στις 27 Σεπτεμβρίου 2015.

που ακολουθούν με ανοικτά πόδια και γωνιώδη σχήματα στα χέρια ο Ορέστης και ο Πυλάδης, όταν εμφανίζονται στο ιερό της Ταυρίδας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Η Ινδία συναντά και συνδιαλέγεται έτσι με τη Μικρά Ασία, το Κατακάλι με το ζειμπέικο. Οικείο και ξένο, όταν δεν αμιλλώνται, καλύπτονται το ένα από το άλλο σε ένα μίγμα που δεν αποκαλύπτει τα επιμέρους συστατικά του, έτσι ώστε το αλλότριο προσποιείται το εθνικά παραδοσιακό.

Ο Τσακίρης χαρακτηρίζεται ακριβώς από την κρυμμένη υβριδικότητα των στοιχείων των παραστάσεών του. Κι αυτό διότι αναζητά και ανακαλύπτει στοιχεία με δια-πολιτισμικό φορτίο, δηλαδή που υπερβαίνουν τα στενά εθνικά όρια αλλά ταυτόχρονα φαίνονται απόλυτα οικεία.<sup>65</sup> Άλλοτε πάλι πρόκειται για σκηνικά σημεία που διατηρούν κρυφή τη σημασία τους ενώ για άλλα που δημιουργούν διαπολιτισμική άμιλλα μεταξύ τους, παραπέμποντας σε έναν “πολιτιστικό πλουραλισμό” (Pavis 1996a: 256-57).

Ιδιομορφία επομένως των παραστάσεων του Τσακίρη είναι να ενδύει το πολιτισμικά ξένο με στοιχεία εντοπιότητας, έτσι ώστε το θέατρό του να χαρακτηρίζεται συχνά ως “ενδο-πολιτισμικό”, παραπλήσιο προς εκείνο, για παράδειγμα, του Τσιάνου. Η αλήθεια είναι διαφορετική.

Ας σταθούμε λίγο στον ενδυματολογικό κώδικα που χρησιμοποιεί με αφορμή μια από τις παραστάσεις του: Τα κοστούμια των Αγγελιαφόρων-Στρατηγών, όπως και του Ετεοκλή, στους *Επτά επί Θήβας*<sup>66</sup> αλλά και τα γυναικεία του Χορού παραπέμπουν στα παραδοσιακά των φουστανελοφόρων της Βορείου Ελλάδας, καθώς συντίθενται από όλα τα επιμέρους κομμάτια: φουστάνελα, πουκάμισο, γιλέκο, ζωνάρι και φαρδύ σελάχι. Το βασικό όμως στοιχείο, που στην παράσταση αποκτά ιδιαίτερο όγκο και χρωματική ποικιλότητα, είναι ο “ντουλαμάς”, ένα πανωφόρι μακρύ ως τις γάμπες, μαύρος ή βαθυγάλανος, με ελεύθερα μανίκια, παραδοσιακά πλούσια κεντημένος, ντουμπλαρισμένος και καπλαντισμένος με κόκκινο ή καφέ βελούδο. Στην παράσταση, ο ντουλαμάς κάθε Αγγελιαφόρου<sup>67</sup> είναι καπλαντισμένος ή ντουμπλαρισμένος με διαφορετικά χρώ-

65. Γεγονός που θυμίζει τα “ανοίκεια” σημεία των οριακών χώρων για τα οποία έχει μιλήσει ο Η. Bhabha (1990: 291).

66. Οι *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου ανεβάστηκαν σε μετάφραση Τ. Ρούσσου, παραγωγή του ΚΘΒΕ και παίχτηκαν το καλοκαίρι του 1999 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Τα κοστούμια ήταν της Ιωάννας Παπαντωνίου.

67. Ο γυναικείος 15μελής Χορός φέρει ανάλογα κοστούμια με φαρδιά άσπρα φορέματα-πουκαμίσεις και σεγκούνες με αποκάτω ελαφρό σαλβάρι καθώς και τη χαρακτηριστική κεντημένη και ραμμένη στο μπούστο τραχιλιά.

ματα: πράσινο, γαλάζιο, κόκκινο, κίτρινο, μωβ, γκρενά, διαχωρίζοντας τον εκάστοτε Αγγελιαφόρο.<sup>68</sup>

Κι αυτό διότι ο Τσακίρης εισάγει εδώ για πρώτη φορά τη διάσπαση του προσώπου του Αγγελιαφόρου σε επτά διαφορετικούς ηθοποιούς τονίζοντας τον τελετουργικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου επεισοδίου, σε αντίθεση με την ανάδειξη της χαρακτηρισολογίας του ενός προσώπου που ακολουθεί και έχει επιβάλει το δυτικό θέατρο: όταν ο Έτεοκλής ονοματίζει τον Θηβαίο στρατηγό που θα αντιπαραταχθεί στην κάθε πύλη, ο Αγγελιαφόρος που έφερε την είδηση από το αντίπαλο στρατόπεδο εισέρχεται σε μνητικό δρώμενο και με χορευτικές-στατικές κινήσεις εκφράζει, υπό τον ήχο τυμπάνων, το φορτίο του 'ονόματος' του αντίστοιχου Θηβαίου στρατηγού που θα αντιπαραταχθεί στον Αργείο ομόλογό του, με άλλα λόγια τη διάνοιά του. Η πρακτική αυτή παραπέμπει εμφανώς στο θέατρο Κατακάλι, όπου ο αφηγητής λέει το κείμενο και ο υποκριτής χορεύει το συναίσθημα, προσδίδοντας στη σκηηνική επιτέλεση της τραγωδίας την αφηγηματικότητα της τελετουργίας.

Οστόσο και τα κοστούμια, αν και παραπέμπουν στον ντουλαμά, με τον όγκο και τους χρωματισμούς που έχουν προσλάβει στην παράσταση θυμίζουν έντονα τα χαρακτηριστικά κοστούμια του Κατακάλι, που συντίθενται από πολύπτυχες βαμβακερές λευκές φούστες για ανδρικούς και γυναικίους ρόλους (ututtukettu), πανωφόρι (kuppayam), συνήθως κόκκινο (αν και συναντάται, ανάλογα με τον ρόλο, και σε άλλα χρώματα), και πολλά αξεσουάρ ή κοσμήματα που επικολλώνται, εναποτίθενται ή προστίθενται πάνω στο βασικό ένδυμα (ακόμη και καλτσοδέτες [tantappattippu] ή πρόσθετη τραχιλιά [kuralaram ή mulakkuralaram], για άντρες ή γυναίκες αντίστοιχα).<sup>69</sup>

Στην πραγματικότητα, τα κοστούμια στους *Επτά επί Θήβας* προσποιούνται (ή χρησιμοποιούν) τους ελλαδικούς ντουλαμάδες υποκρύπτοντας την πραγματική πηγή τους που είναι τα κοστούμια του Θεάτρου Κατακάλι. Χαρακτηριστικό στοιχείο ότι όλα τα πρόσωπα, του γυναικείου Χορού συμπεριλαμβανομένου, φορούν κάτω από τις φούστες-φουστάνες λευκά σαλβάρια που παραπέμπουν στα αντίστοιχα ινδικά rjama. Στον γυναικείο Χορό αυτά συγκρατιούνται πάνω από τον αστράγαλο με καλτσοδέτες που φέρουν κουδουνάκια, ενώ αντίστοιχα στους αντρικούς ρόλους κουδουνάκια φέρουν οι περικνημίδες και παραπέμπουν επίσης στα αντίστοιχα ιν-

68. Ως προς τα υφάσματα, η Παπαντωνίου χρησιμοποίησε βελούδο, ταφτά, ατλάζι κ.ά. (Αρβανίτη 2013: 18).

69. Για αναλυτική περιγραφή του ενδύματος του Θεάτρου Κατακάλι βλ., μεταξύ άλλων, Meaden (2013).

δικά Kecchamani, που δένονται κάτω από το γόνατο και καλύπτουν όλο το μήκος της κνήμης με οβάλ κουδουνάκια που ηχούν σε κάθε βήμα του ηθοποιού (Meaden 2013: 61). Το ίδιο ηχητικό (δια-θεατρικό) αποτέλεσμα διέτρεχε υπόγεια και την παράσταση των *Επτά επί Θήβας*.

Ανάλογο άλλωστε διάπλου των γεωγραφικών και χρονικών ορίων, που οδηγεί σε μια υφέρπουσα (καθότι δύσκολα εντοπίσιμη) διαπολιτισμική γραφή συναντά κανείς και στα κοστούμια του *Ρήσου*, τα οποία έχουν όλα τους φιλοτεχνηθεί<sup>70</sup> με την τεχνική του “μακραμέ”,<sup>71</sup> τη δημιουργία υφάσματος μέσω δεσίματος κόμπων με τα χέρια, δίχως πλέξιμο ή ύφανση ή άλλη ανάλογη τεχνική. Πρόκειται για τεχνική που ανάγεται στον ευρωπαϊκό 13ο αιώνα και θεωρείται ότι εισήχθη αρχικά στην Ισπανία από Μαυριτανούς πριν εξαπλωθεί σε όλη την Ευρώπη, διατηρώντας ωστόσο αμφίσημη την αρχική της καταγωγή, καθώς συναντάται ήδη ως διακοσμητικό στοιχείο σε γλυπτά Βαβυλωνίων και Ασσυρίων.<sup>72</sup> Πρόκειται επομένως για μη έκδηλο πολιτιστικά παραστασιακό στοιχείο (τεχνική κατασκευής ενδύματος) που διατρέχει διαφορετικούς πολιτισμούς διαχρονικά, αποποιούμενο την όποια εντοπιότητα-εθνική καταγωγή.

Στους *Επτά επί Θήβας*, το τελετουργικό στοιχείο ενισχύεται και από την σκηνική κατασκευή, τον διπλό κύκλο που ορίζει τον σκηνικό χώρο: έναν χαραγμένο με κόκκινο χρώμα εσωτερικό κύκλο που στο κέντρο του φιλοξενεί μια επτάγωνη εξέδρα<sup>73</sup> και έναν δεύτερο, εξωτερικό, που ορίζεται στο εμπρόσθιο μέρος από πασσάλους και στο βάθος από καρφωμένες λόγχες. Ο κύκλος, συμπαντικό υπερβατικό γεωγραφικών ορίων σχήμα, παραπέμπει εμφανώς στη γεωργική καταγωγή του θεάτρου, στο περίφημο αλώνι, σε χώρο βαθιά τελετουργικό για όλες τις παραδοσιακές κοινωνίες. Το τελετουργικό στοιχείο ενισχύεται και από την ύπαρξη κυκλικά στην ορχήστρα ξοάνων εμπνευσμένων από προϊστορικές κυπριακές πή-

70. Από τον σκηνογράφο-ενδυματολόγο της παράστασης Σταύρο Αντωνόπουλο.

71. Η πληροφορία προέρχεται από τον σκηνοθέτη σε ηλεκτρονική αλληλογραφία που είχα μαζί του στις 4 Οκτωβρίου 2015.

72. Η ετυμολογία τη λέξης προέρχεται κατ’ άλλους από την τουρκική λέξη “makrama” που σημαίνει πετσέτα ενώ κατ’ άλλους από την αραβική “migrahah”, που σημαίνει κρότσι, και προέκυψε από τα διακοσμητικά κρόσσια με παραστάσεις που έφεραν αραβικά υφαντά. Η τεχνική συναντάται σε ναυτικούς ή φυλακισμένους που χρησιμοποιούν σκοινιά ή κορδόνια παπουτσιών, ενώ σήμερα είναι ευρέως διαδεδομένη μεταξύ των νέων για την κατασκευή κοσμημάτων (βραχιόλια, δακτυλίδια κ.ά.).

73. Στην οποία, σύμφωνα με τη συνολική λογική του σκηνογράφου Άγγελου Αγγελή, αντιστοιχούν οι επτά θρόνοι στο βάθος. Εξάλλου τα πορφυρά πανιά που κρατούν εξ αρχής οι Αγγελιαφόροι φέρουν επάνω τους τα σύμβολα των επτά πυλών της Θήβας.

λινες παραστάσεις, που απεικονίζουν κύκλιους ιερούς χορούς ή θεατρικά δρώμενα. Ο διπλά ενισχυμένος κύκλος της ορχήστρας μετατρέπεται έτσι σε χώρο της ετερότητας, διαφοροποιούμενος από τον περιβάλλοντα (κοινωνικό) χώρο, σε τόπο θεατρικότητας και τελετουργίας. Εξάλλου η περιφέρεια του κύκλου συνιστά το κατώφλι, έναν μη-χώρο, τον οποίο απαγορεύεται να διασχίσει κανείς, ενώ ταυτόχρονα εγκλωβίζει στο εσωτερικό του τους δρώντες-ιερουργούντες. Εξ ου και οι ηθοποιοί, όταν εισέρχονται ομαδικά στην ορχήστρα κατά την έναρξη της παράστασης, σκύβουν και φιλούν το έδαφος, ευχαριστώντας το χώμα που τους δέχεται για να επιτελέσουν επάνω του το δρώμενο/αναπαράσταση, αποδεχόμενοι την ετερότητά του.<sup>74</sup>

Είναι γνωστές οι σημασίες που σχετίζονται με τη λειτουργική θέση του κύκλου στη φιλοσοφική, θρησκευτική και πολιτική σκέψη των αρχαίων Ελλήνων (Vernant, 1974: 124 κ.ε.· de Romilly 2000: 135· Ehrenberg 1976) αλλά και στην κοσμολογία και κοσμοθεωρία άλλων ανατολικών θρησκειών και πολιτισμών, αφού ο κύκλος εκλαμβάνεται ως η αντανάκλαση του ουρανού πάνω στη γη, συστατικό μέρος (μαζί με το τετράγωνο) της κοσμολογικής όσο και επίγειας αρχιτεκτονικής (Jung – Kerényi 1974: 23 κ.ε.· Eliade 1981: 348). Τέλος, ως αντανάκλασεις των κύκλων της ορχήστρας φαντάζουν τα δύο τεράστια φωτισμένα όρθια τύμπανα (που παραπέμπουν σε εκείνα του ιαπωνικού θιάσου τυμπανιστών “Κόντο”), που βρίσκονται στο βάθος της ορχήστρας και αναδιπλασιάζουν τις μαγικές ιδιότητες των οριζόντιων κύκλων.

Υπό μια ολοκληρωμένη κοσμολογική οπτική οι επαναλαμβανόμενοι κύκλοι θα πρέπει να προσεγγιστούν συνδυαστικά με την επτάγωνη κατασκευή που καλύπτει το κέντρο του βασικού κύκλου, καθώς παραπέμπει και στις κοσμοαντιλήψεις πολλών λαών περί των επτά ουράνιων επιπέδων που αντιστοιχούν στα εμπόδια που πρέπει να διαπεραστούν, προκειμένου να φτάσει κανείς (π.χ. ο σαμάνος) στην κορυφή του Κοσμικού Δέντρου, όπου θα πάρει την απόκριση για το μέλλον (Eliade 1978: 195). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, για το μέλλον της Θήβας, που διακυβεύεται από τον αδελφικό ανταγωνισμό Ετεοκλή και Πολυνείκη, ο οποίος θα διεξαχθεί σε επτά πύλες.

Τόσο με το σκηνικό του αρχιτεκτόνημα, που αντιστοιχεί σε κοσμολογικούς συμβολισμούς, όσο και τα κοστούμια της παράστασης, που

74. Για τον σκηνοθέτη, η πράξη του προσκυνήματος του εδάφους απέβλεπε στο να δημιουργήσει και στους ίδιους τους ηθοποιούς του την πανάρχαια αλλά παγκόσμια αίσθηση ιερατικότητας της εισόδου τους στο δρώμενο, αίσθηση που ο σύγχρονος ηθοποιός έχει χάσει (από συζήτησή μου με τον Στ. Τσακίρη στις 29 Νοεμβρίου 2015).



συνιστούν στην πραγματικότητα συγκρητισμό στοιχείων ελλαδικών και ινδικών φορεσιών, ο Τσακίρης υπερβαίνει τα εθνικά όρια προσέγγισης της τραγωδίας προτείνοντας ένα διαπολιτισμικό θέατρο με σαφείς ενδείξεις υπερ-πολιτισμικότητας, δηλαδή υπέρβασης της απλής διαλογικότητας εθνικότητων και διάνοιξης προς την αναζήτηση της ανθρώπινης ουσίας, όπως θα έλεγε ο Μπρουκ, ή, καλύτερα προς το “κοινό ανθρώπινο υπόστρωμα” (Pavis 1996b: 6).

Στη λογική της άδηλης ή ψευδούς εντύπωσης προέλευσης στοιχείων που αποκαλύπτουν ωστόσο το “κοινό πολιτιστικό υπόστρωμα” θα πρέπει να συμπεριλάβουμε τα παραγλωσσικά σημεία, ήτοι τους λαρυγγισμούς που εκφέρει ο Χορός, όταν αναχωρεί ο Ετεοκλής, οι οποίοι θυμίζουν γυναίκες της Αραβίας, ενώ συναντώνται εξίσου στις “φωνητικές εκφορές” γυναικών της Καππαδοκίας. Τέλος, στην ίδια παράσταση, το μοιρολόι για τους νεκρούς τους αδελφούς της Αντιγόνης και της Ισμήνης ακολουθεί τη λογική της αντιφώνησης: μοιράζοντας το θρηνητικό μοιρολόι μεταξύ θρηνωδού και “βοηθού” (Seremetakis 1991: 100), δηλαδή ενός δεύτερου ατόμου που συμμετέχει στον θρήνο μέσω “αντιφώνησης”, ανασυσταίνει το κυρίαρχο μοτίβο της παραδοσιακής (ήδη από την αρχαιότητα: Alexiou 1974· Αρβανίτη 2011: 99) ελληνικής (και όχι μόνον) τελετουργίας του θρήνου. Η αλληλενέργεια των δύο φωνών και ο αναδιπλασιασμός των λέξεων εντείνει τον θρηνητικό ρόλο της αντιφώνησης (Seremetakis 1993: 126), που ως θρηνητική τεχνική στόχο έχει να αποτρέψει το πέρασμα του θρηνωδού στον ακατάληπτο λόγο (Das 1997: 86) και κατ’ επέκταση στην ακουστική “βία”, δηλαδή σε εκτός ορίων κατάσταση (Seremetakis 1991: 119). Ο αντιφωνικός θρήνος των δύο αδελφών στους *Επτά επί Θήβας* με την υπογείως αντιθετική σκέψη που εκφράζει, διασχίζει τα χρονικά και γεωγραφικά σύνορα, περνά από τους παγανιστικούς ύμνους και τα εγκόσμια τραγούδια στα βυζαντινά κοντάκια (αλλά και στην εκκλησιαστική Συριακή ποίηση) για να φτάσει στα σύγχρονα μοιρολόγια (Alexiou 1974: 131 κ.ε.). Αυτά ακριβώς στα οποία ο Τσακίρης καταφεύγει, για να αναπαραστήσει μορφικά τη δομή της αντιφώνησης του αρχαίου κειμένου. Με άλλα λόγια, αντί μιας πομπώδους εκφώνησης που προίκισε το σύγχρονο αρχαίο δράμα η δυτική παράδοση, δανείζεται την πλησιέστερη προς εκείνο μορφή για να δομήσει την εκφορά του λόγου, συνδιαλεγόμενος ευθέως και κατ’ αναλογία — όπως έπραξε και η Εύα Σικελιανού όταν ανέτρεξε στη βυζαντινή μονοφωνική μουσική — με αυτό καθαυτό το αρχαίο δράμα.

Η μουσική λειτουργεί καθοριστικά και στις παραστάσεις του Σταύρου Τσακίρη, δημιουργώντας συνθήκες “πολιτιστικού πλουραλισμού”:

συνύπαρξη που προκαλεί άμιλλα μεταξύ διαφορετικής προέλευσης ακουσμάτων, που άλλα λειτουργούν διαχωριστικά, ως μια κατάτμηση σε μέρη της τραγωδίας, και άλλα ως εμβόλιμα στοιχεία που αναβιώνουν αρχαίες ή κοινές καταγωγικές μνήμες. Αυτό συμβαίνει κατεξοχήν στην παράσταση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*<sup>75</sup>: ξεκινά με νεκρώσιμη ακολουθία (“Εὐλόγητὸς εἶ, Κύριε”), ακολουθεί το ερωτικό τραγούδι του εθνικού ποιητή της Ινδίας Rabitranath Tagor, ενώ στο τρίτο μέρος ακούγεται το ερωτικό θρακιώτικο (ρωμυλιώτικο) τραγούδι “Αλεξανδρής” στον κοινό βαλκάνιο ρυθμό “μπαϊντούσκα”. Η νεκρώσιμη ακολουθία και το θρακιώτικο τραγούδι συνιστούν τις μελωδίες, πάνω στις οποίες στηρίζονται τα μελίσματα του Χορού. Ταυτόχρονα, το τραγούδι του Νεκρού Αδελφού διατρέχει ως μυθικό υπόστρωμα όλη την παράσταση της τραγωδίας, ενώ εμβόλιμα, ως αρχαίες μνήμες που φέρουν Ιφιγένεια και κοπέλες του Χορού, με παραφθαρμένες ελληνικές λέξεις που δύσκολα διακρίνονται, ακούγονται τραγούδια της φυλής των Kalas (της φυλής των Ιμαλαϊτών που δηλώνονται ως Έλληνες απόγονοι των στρατιωτών του Μεγάλου Αλεξάνδρου),<sup>76</sup> τραγούδια που μοιάζουν αποκρυφιστικά με ήχους που παραπέμπουν σε μυστηριακές τελετές, καθώς ηχούν σε μη κατανοητή γλώσσα, ανοίκεια αλλά και οικεία, σε γλωσσικό υβρίδιο. Τέλος, την παράσταση εμβολίζει μουσική υπόκρουση από έργα των Arvo Pärt, Sheila Chandra και, στη σκηνή της αναγνώρισης Ορέστη-Ιφιγένειας, του Stephan Micus, ο οποίος, χρησιμοποιώντας παραδοσιακά όργανα από όλο τον κόσμο, δημιουργεί παράδοξα ηχοχρώματα που παραπέμπουν σε απω-ανατολίτικα ακούσματα.

Το πολιτισμικά πλουραλιστικό, συχνά αμιλλώμενο μουσικό και ηχητικό τοπίο της παράστασης δημιουργεί διαρκείς εκπλήξεις στον θεατή, ο οποίος μεταφέρεται ακουστικά σε διαφορετικά, από σκηνή σε σκηνή, περιβάλλοντα, άλλοτε αναγνωρίσιμα και άλλοτε ανοίκεια που λειτουργούν ως χωρικοί δείκτες, αλλά ταυτόχρονα υποδηλώνουν άδηλες συγχρυσιακές πολιτισμικές καταστάσεις, χωρίς ωστόσο να παύουν να συνυπάρχουν και να συναντώνται σε μια διαλεκτική των διαφορετικών πολιτισμών. Κάτι ανάλογο, άλλωστε, επιχειρεί ο Τσακίρης και στην πα-

75. Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη ήταν παραγωγή του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας και παρουσιάστηκε στην Αθήνα την άνοιξη του 2000 (25-28 Μαΐου) στο Θέατρο REX (Σκηνή Κοτοπούλη) σε μετάφραση Κ.Χ. Μύρη, σκηνικά και κοστούμια του Γιάννη Μετζικώφ και προετοιμασία Χορού των Δ. Σιακάρα και Γ.Κορμανού.

76. Τα τραγούδια των Kalas κατέγραψε ο μουσικολόγος Γιάννης Μανωλεδάκης, όπως δηλώνεται στο πρόγραμμα της παράστασης (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας 2000: 11).

ράσταση των *Περσών* (2008),<sup>77</sup> όταν στη μουσική του Νίκου Κυπουργού<sup>78</sup> “αντιπαρατίθεται”, στην επίκληση, ζωροαστρικό άσμα από αυθεντική ηχογράφηση που κατείχε ο σκηνοθέτης από σχέτα πυρολατρών Περσών στο Παρίσι.<sup>79</sup> Και στις δύο προαναφερθείσες παραστάσεις διαφορετικά μουσικά συστήματα λειτουργούν υπερβατικά του χώρου και του χρόνου “βρίσκονται σε συμβολικό συναγωνισμό, χωρίς συγκρούσεις ή, αντίθετα, υποχρεωτικό συγχρωτισμό, με εμφανείς τις διαφορές τους ή κάποιες ομοιότητες”, όπως αναφέρει ο Patrice Pavis (1996a: 256) με αφορμή την παράσταση του Heiner Goebbels *Ou bien le débarquement désastreux*, στην οποία η ηλεκτροακουστική μουσική διαλέγεται με αφρικανικούς ήχους και τραγούδια.

Η ίδια λογική συναντάται στην παράσταση των *Βαχχών* του Ευριπίδη στην εκδοχή του θιάσου “ZT Hollandia” σε σκηνοθεσία των Paul Koek-Johan Simons<sup>80</sup>: τη μουσική της παράστασης έγραψε ο Σύρος συνθέτης Νούρι Ισκαντάρ ακολουθώντας τη μουσική κουλτούρα της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Συρίας.<sup>81</sup> Καθώς η μουσική του Ισκαντάρ αποδίδεται ζωντανά από το σύνολο της Σύριων χορωδών και παραδοσιακών οργάνων, ένα τρίο δυτικών μουσικών<sup>82</sup> χειρίζεται, ηλεκτρονικά, στοιχεία από τις συνθέσεις του Ισκαντάρ, που επίσης παίζονται ζωντανά επί

77. Η παράσταση των *Περσών* του 2008 ήταν παραγωγή του Θεσσαλικού Θεάτρου και παίχτηκε στο Θέατρο Αλκαζάρ της Λάρισας σε μετάφραση Κ. Λάνταβου, σκηνικά και κοστούμια της Ελ. Μανωλοπούλου και κίνηση της Αποστολίας Παπαδαμάκη.

78. Ο Νίκος Κυπουργός, όπως παραδέχεται με αφορμή τη μουσική του *Ορέστη* που επίσης συνέθεσε, ανατρέπει, με την αυθαιρεσία που επιτρέπεται στον δημιουργό και από τη στιγμή που η γνώση για την εκτέλεση της αρχαίας ελληνικής μουσικής παραμένει ελλιπής, σε μνήμες και επιλογές που ίσως “πλησιάζουν εκείνες τις λίγες φθαρμένες λέξεις με τα μουσικά σύμβολα” (Κυπουργός 2002) που διασώζονται στο μικρό απόσπασμα κειμένου με την αρχαία μουσική σημειογραφία του *Ορέστη*. Όπως άλλωστε παρατηρεί ο συνθέτης σε κείμενό του που περιλαμβάνεται στο Πρόγραμμα της παράστασης του *Ορέστη*, πρόκειται για θραυσματικό απόσπασμα των στίχων 338-344 που βρέθηκε στη Βιέννη σε πάπυρο του 200 π.Χ., απόσπασμα για την αρχαία μουσική σημειογραφία που συγκινεί τον μουσικό. Ο ίδιος τονίζει ότι τόσο η ρυθμική οργάνωση όσο και η μελοποιία της αρχαίας μουσικής διατηρούν ακόμη και σήμερα πλήρως τη δυσκολία ανασύστασης, χαρακτηρίζοντας κάθε παρόμοια απόπειρα αυθαίρετη.

79. Σύμφωνα με μαρτυρία του σκηνοθέτη σε συζήτησή μας στις 20 Ιουνίου 2014.

80. Η παράσταση του Ολλανδικού θιάσου παρουσιάστηκε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού στις 2 και 3 Ιουνίου 2002.

81. Σύμφωνα με τους συντελεστές της παράστασης, όπως αναφέρεται στο Πρόγραμμα, η συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα βρίσκεται πολύ κοντά στη μουσική της κλασικής Ελλάδας.

82. Πρόκειται για τους Paul Koek, Johan van Kreij, Tony van der Meer.

σκηνης. Όπως σημειώνεται χαρακτηριστικά στο Πρόγραμμα της παράστασης (ZT Hollandia 2002: 220), “το τρίο δεν αντιπαρατίθεται στη μουσική του αραβικού συνόλου αλλά συνιστά ένα εκσυγχρονισμένο τμήμα της. Ενώ το έργο αναφέρεται σε μια σύγκρουση ανάμεσα στις παλιές και τις νέες πολιτισμικές αξίες, οι μουσικοί ανταποκρίνονται στη βίαιη αυτή αντιπαράθεση μέσα από τη μουσική τους. Οι παλιοί τόνοι, όπως ακούγονται ακόμα στον αραβικό κόσμο, συνοδεύονται από τις σημερινές μουσικές δυνατότητες”. Ο πολιτισμικός χώρος και χρόνος της συριακής παραδοσιακής μουσικής βρίσκεται σε διάλογο με τον πολιτισμικό χώρο και χρόνο της ευρωπαϊκής ηλεκτρονικής μουσικής που κατά διαστήματα εισβάλλει στο μουσικό αφήγημα της πρώτης, σχολιάζοντας, τέμνοντας τη δράση, αντιπαραβαλλόμενη ως σε φιλική συναλλαγή μαζί της, δίνοντας και εδώ — όπως και στις σκηνοθεσίες του Τσακίρη — το στίγμα του πολιτισμικού πλουραλισμού της παράστασης, αντανακλώντας έτσι τη δραματική σύγκρουση της τραγωδίας.

Επανερχόμενοι στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Τσακίρη, σκηνικό και σκηνικά αντικείμενα εγκαθιδρύουν τον δικό τους διαπολιτισμικό διάλογο: το ολόλευκο σκηνικό με τις μοντέρνας γεωμετρικής γραμμής καρέκλες συνδιαλέγεται με τις τοποθετημένες στο πρόσθιο μέρος της σκηνης σπονδές, τις διάσπαρτες χοές, τον λευκοντυμένο Χάροντα, το σε στυλ “μπερντέ” κρεμασμένο χαλί — που συμβολίζει το παλάτι — και είναι ευθεία επιρροή από το Κατακάλι (αποκαλούμενο “γιαβάνικα”, που σημαίνει “ιωνική” στα σανσκριτικά) ή ακόμη το γαλάζιο χαλί που λειτουργεί ως μετωνυμία της θάλασσας, διαπαραστασιακή αναφορά στην Κινεζική Όπερα. Ακόμη, η λευκή κολώνα με τα διαγώνια καρφωμένα δόρατα που δημιουργούν την εντύπωση κλαδιών δέντρου, μπορεί να παραπέμπει στην ξύλινη κολώνα — ομοίωμα δέντρου που στο Εποχικό Δράμα συμβόλιζε τη Μητέρα Θεά και έπαιζε βασικό ρόλο στα Οσιρικά Μυστήρια της διαδοχής θανάτου και Αναγέννησης-Ανάστασης (Λεκατσάς 2000: 43). Στην παράσταση Ορέστης και Ιφιγένεια, που θεωρούσαν ο ένας τον άλλο νεκρό, συναντώνται ξανά, ως “αναστημένοι”, κάτω από αυτή την κολώνα-δέντρο.

Πλήθος από σκηνικά σημεία, απόλυτα κωδικοποιημένα, αλλά προερχόμενα από διαφορετικές πολιτισμικές-θεατρικές παραδόσεις, αφαιρούν από την παράσταση αρχαίου δράματος του Τσακίρη τη δυτική επίδραση του αρχαιοπρεπούς θεάτρου (Κουν 1987: 64, 106) και οδηγούν σε ένα αμιγώς διαπολιτισμικό θέατρο, ένα θέατρο που εκκινεί από τις γηγενείς παραδόσεις, αλλά τις υπερβαίνει, διασχίζοντας τα σύνορα προς άλ-

λους πολιτισμούς, όπως κάποτε ονειρεύτηκε ότι θα κάνει ο Κάρολος Κουν (Κουν 1981: 112· Κουν 1987: 101, 104, 105· Τσατσούλης 2005α: 368-69).

Αν η σκηνοθετική άποψη της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού είχε συνεχιστεί και μετεξελιχθεί φυσιολογικά, η ελληνική σκηνοθεσία θα είχε έγκαιρα αντιπροτείνει μια εναλλακτική, ως προς το “δυτικό παράδειγμα”, προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Χρειάστηκε ωστόσο να μεσολαβήσει, για περισσότερο από μισό αιώνα, η αποκαλούμενη “παράδοση” του Εθνικού Θεάτρου, έως ότου η ελληνική σκηνοθεσία, στα τέλη περίπου της δεκαετίας του 1980, να βρει δειλά έναν δικό της βηματισμό που αποκάλυπτε, μετά τη στροφή προς ένα ενδο-πολιτισμικό θέατρο, τον πλούτο που της πρόσφερε η υπέρβαση της όποιας παράδοσης, η θαρραλέα διάσχιση των συνόρων, η συνάντηση με στοιχεία άλλων πολιτισμών.<sup>83</sup> Πολυγλωσσία και πολυπολιτισμικότητα παραχώρησαν σταδιακά τη θέση τους σε ακόμη πιο σύνθετα σκηνικά μορφώματα, αγγίζοντας την ουσιαστική υπέρβαση κάθε “αγκύρωσης στο έδαφος” και κάθε υφέρποντος κανονιστικού “κοινοτισμού”<sup>84</sup> οδηγώντας στην πολυφωνία, στον πολιτισμικό πλουραλισμό και, ως ένα βαθμό, στην υπερ-πολιτισμικότητα: στην ουσιαστική υπέρβαση της εθνικο-εδαφικής αγκύλωσης που πρότεινε με επιμονή και ενάντια σε κάθε κατεστημένο, ήδη με την παράσταση των *Βακχών* το 1985, ο Θεόδωρος Τερζόπουλος, ο οποίος ανοίγει ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία του διαπολιτισμικού θεάτρου, το οποίο χρήζει ειδικής μελέτης.<sup>85</sup>

83. Τη διαμόρφωση μιας εναλλακτικής αισθητικής της “ελληνικότητας” μέσω υπέρβασης των αυστηρών εθνικών “συνόρων” εξετάζει αντίστοιχα η Λ. Ρόζη (2014: 585) στη μεταπολιτευτική δραματολογία.

84. “Στην πραγματικότητα η [κανονιστική] πολυπολιτισμικότητα (σε αντίθεση με την νεοφάντο πολυπολιτισμικότητα) δεν είναι [...] παρά ένας προοδευτικά μεταμφιεσμένος πολυ-κοινοτισμός, η κοινωνία ως άθροισμα ‘φυσικών κοινοτήτων’, μια πραγματικά αντιδραστική παλινδρόμηση. Ακριβώς, ένα τέτοιο πολυ-κοινοτιστικό πλαίσιο είναι το γόνιμο έδαφος μιας ακροδεξιάς, μιας εθνικολαϊκιστικής επέλασης” (Πανταζόπουλος 2015: 23). Μιλώντας από μια άλλη οπτική, ο Patrice Pavis (1996a: 259-260) χαρακτηρίζει το πολυπολιτισμικό θεατρικό μοντέλο – κυρίαρχο πολιτιστικό μοντέλο της Ευρώπης – ως “ομοσπονδιακό”, καθότι, αν και προτείνει τη σύγκλιση των αντιθέσεων, τίθεται υπέρ της διατήρησης της αυτονομίας των διαφορετικών παραδόσεων, μένοντας αμείρωτο μεταξύ του πολιτισμικού χάσματος και της κοινοτικής γκετοποίησης.

85. Για τα χαρακτηριστικά στοιχεία που εντάσσουν τις παραστάσεις του Θ. Τερζόπουλου στο “υπερ-πολιτισμικό” θέατρο (“*théâtre transculturel*”, Pavis 1996b: 6) βλ. ενδεικτικά: Τσατσούλης (2005b) και (2011) για την τελετουργική καταγωγής γεωμετρία σκηνης και σωμάτων· Tsatsoulis (2014) και Τσατσούλης (2013), για τα παραγλωσσικά σημεία, την αγλωσσία και τη γλωσσολαλία.



Συμπερασματικά, η διαπολιτισμική προσέγγιση στο θέατρο επέτρεψε την απαγκίστρωση της ελληνικής σκηνής από το 'δυτικό παράδειγμα' και την παρεπόμενη αυτού 'εθνικιστική' αντίληψη με την ανεύρεση αρχικά ευτυχών ή μη σκηνικών λύσεων σε μια ενδο-πολιτισμική οπτική (Τσιάνος - Χατζάκης) έως ότου επιχειρήσει την υπερ-πολιτισμική ανάγνωση που επέτρεψε τη διάνοιξη της πρόσληψης του αρχαίου δράματος μέσω διαφορετικών πολιτισμικών πηγών, καθιστώντας το πραγματικά παγκόσμιο (αλλά όχι παγκοσμιοποιημένο) άυλο αγαθό.

#### BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

- Adedeji, J. (1989), "Wole Soyinka's *The Bacchae* of Euripides: An African Exegesis of Classical Greek Drama", στο: European Cultural Centre of Delphi, Symposium Proceedings. *II International Meeting on Ancient Greek Drama*, Delphi, 15-20/6/1986. Αθήνα, 61-75.
- Alexiou, M. (1974), *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge (2nd ed., rev. by D. Yatromanolakis and P. Roilos, Lanham, MD 2002).
- Anderson, B. ([1983] 1997), *Φαντασιακές κοινότητες*, μετ. Ποθητή Χαντζαρούλα, Αθήνα.
- Arvaniti, A. (1996), "The Representation of Women in Contemporary Productions of Ancient Greek Tragedies With Special Reference to the Theme of Matricide", ανέκδ. διδ.διατρ., University of Kent.
- Barba, E. - Savarese, N. (1995), *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, 3η έκδ., London & New York (= E. Μπάραμπα- Ν. Σαβαρέζε, *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, μετ. Μ. Χατζηεμμανουήλ, Αθήνα 2008).
- Bhabha, H. K. (ed.) (1990), *Narrating the Nation*, London.
- Beacham, R. ([1987] 2007), "Ευρώπη", στο: Walton (2007) 429-472.
- Beaton, R. (2015), *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, μετ. Ε. Πιπίνη - Π. Νοτιά, Ηράκλειο.
- Blume, H.-D. (1984), "Ancient Drama at the University of Münster", στο: Centre Culturel Européen de Delphes, *Le Théâtre Antique de nos jours*. Symposium International à Delphes - 1981, Athènes, 85-87.
- Bourdieu, P. (2006), *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μετ. Έ. Γιαννοπούλου, Αθήνα.
- Burgaud, A. (1984), "L'expérience du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne",

- στο: Centre Culturel Européen de Delphes, *Le Théâtre Antique de nos jours*. Symposium International à Delphes - 1981, Athènes, 67-83.
- Carlson, M. (2008), “Intercultural Theory, Postcolonial Theory, and Semiotics: The Road Not (Yet) Taken”, *Semiotica* 168, 129-142.
- Cacciagrano, A., (2004), “Sulla *Tragedia Endogonidia*. Nel mare aperto della forma”, *Prove di Drammaturgia* 10, 7-10.
- Das, V. (1997), “Language and the Body: Transactions in the Construction of Pain”, *Daedalus* 125, 67-92.
- Durix, J.-P. (1997), “Synchrétisme? Acculturation? Multiculturel? Interculturel? Une simple question de terminologie?”, στο: J.-P. Durix (ed.), *Synchrétisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétique*, Dijon, 1-12.
- Durix, J.-P. (ed.) (1997), *Synchrétisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétique*, Dijon.
- Easterling, P. E. (1984), “Greek Plays at Cambridge”, στο: Centre Culturel Européen de Delphes, *Le Théâtre Antique de nos jours*. Symposium International à Delphes - 1981, Athènes, 89-94.
- Ehrenberg, V. (1976), *L'état grec (la cité - l'état fédéral - la monarchie hellénistique)*, μετ. C. Picavet-Roos, Paris.
- Eliade, M. (1978), *Ο σαμανισμός και οι αρχαϊκές τεχνικές της έκστασης*, μετ. Ι. Μποτηροπούλου, Αθήνα.
- Eliade, M. (1981), *Πραγματεία πάνω στην ιστορία των θρησκειών*, μετ. Έ. Τσούτη, Αθήνα.
- Farfan, P. & Ric K. (2011), “Editorial Comment: Special Issue on Rethinking Intercultural Performance”, *Theatre Journal* 63, i-iii.
- Fischer-Lichte, E. (2005), *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London & New York.
- Fischer-Lichte, E. (2005c), “The *Bacchae* - Dismembering the Text”, στο: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London & New York, 221-239.
- Fischer-Lichte, E. (2014), “Introduction. Interweaving Performance Cultures - Rethinking “Intercultural Theatre”: Toward an Experience and Theory of Performance beyond Postcolonialism”, στο: E. Fischer-Lichte, T. Jost and S. I. Jain (eds), *The Politics of Interweaving Performance Cultures*, New York & London, 1-21.
- Foucault, M. (2001), “Des espaces autres”, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, 1571-81.
- Hobsbawm, E. (2004), “Εισαγωγή: Επινοώντας παραδόσεις”, στο: E. Hobsbawm - T. Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, μετ. Θ. Αθανασίου, Αθήνα.
- Jauss, H. R. (1995), *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μετ. Μ. Πεχλιβάνος, Αθήνα.
- Jung, C.-G. - K. Kerényi (1974), *Introduction à l'essence de la mythologie*, μετ. H.E. Del Medico, Paris.
- Lo, J. and H. Gilbert (2002), “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis”, *The Drama Review* 46, 31-53.
- Meaden, W. (2013), “An Introduction to Kathakali Costume”, *Theatre Design & Technology* 49, 57-69.
- Pavis, P. (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris.
- Pavis, P. (1996a), *L'analyse des spectacles*, Paris.

- Pavis, P. (1996b), "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?", στο: *The Intercultural Performance Reader*, New York, 1-21.
- Pavis, P. (ed.) (1996), *The Intercultural Performance Reader*, New York.
- Peirce, Ch. S. (1997), *Semiotics and Significs*, Bloomington.
- Roilou-Panagodimitrakopoulou, I. (2003), "Performances of Ancient Greek Theatre and Hellenikotita: The Making of a Greek Aesthetic Style of Performance 1919-1967", ανέκδ. διδ. διατρ., Lancaster University.
- Romilly, J. de (2000), *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μετ. Μπ. Αθανασίου - Κ. Μηλιαρέση, Αθήνα.
- Seremetakis, C. N. (1991), *The Last Word. Women, Death, and Divination in Inner Mani*, Chicago and London.
- Seremetakis, C. N. (1993), "Durations of Pain: The Antiphony of Death and Women's Power in Southern Greece", στο: C. N. Seremetakis (ed.), *Ritual, Power, and the Body. Historical Perspectives on the Representation of Greek Women*, New York.
- Soyinka, W. (1989), *Les Bacchantes d' Euripide. Rite de communion*, trad. fr. E. Gal- le, Paris.
- Steiner, G. (2001), *Αντιγόνες*, μετ. Β. Μάστορης - Π. Μπουρλάκης, Αθήνα.
- Toynbee, A. J. (1954), *A Study of History*, τ. IX, London.
- Toynbee, A. J. (1992), *Οι Έλληνες και οι κληρονομίες τους*, μετ. Ν. Γιανναδάκης, Αθήνα.
- Tsatsoulis, D. (2006), "Zirkel und Winkelmaß /The Circle and the Square", στο: *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos*, δίγλωσση έκδοση: γερμανικά και αγγλικά, επιμ. F. M. Raddatz. Germany, Theater der Zeit, 42-54.
- Tsatsoulis, D. (2014), "Glossolalia sulla scena europea: un caso di transculturalismo? A margine delle esperienze di Theatro Attis e Societas Raffaello Sanzio", *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo* 23 (Università di Bologna, dir. Marco De Marinis), 119-125.
- Van Steen, G. (2002), "The World's a Circular Stage': Aeschylean Tragedy through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou", *International Journal of the Classical Tradition* 8 (2002) 375-393.
- Vasseur-Legangneux, P. (2004), *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq.
- Vernant, J.-P. (1974), *Mythe et pensée chez les Grecs*, τ. I, Paris.
- Walton, J. M. ([1987] 2007), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, μετ. Κ. Αρβανίτη - Β. Μαντέλη, Αθήνα.
- Williams, G. J. (2006), "Interculturalism, Hybridity, Tourism: The Performing World on New Terms", στο: P. B. Zarrilli, B. McConachie, G. J. Williams, C. Fisher Sorgenfrei, *Theatre Histories: An Introduction*, London & New York, 485-519.
- ZT Hollandia (2002), "Η μουσική της παράστασης: μια σύγκρουση ανάμεσα στο παλιό και το νέο", Πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών για την παράσταση *Βάκχες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Paul Koek - Johan Simons, Αθήνα, 220-223.
- Αβραμόπουλος, Δ. (χ.χ. [2005]), "Χαιρετισμός", στο: Υπουργείο Τουριστικής Ανάπτυξης - Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, *50 χρόνια Φεστιβάλ Αθηνών 1955-2005*, Αθήνα, 9-10.

- Ανδρεάδης, Γ. (επιμ.) (2005), *Στα ίχνη του Διονύσου. Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*, Αθήνα.
- Αντον, Τζ. Π. (επιμ.), (1997), *Επιστολές της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού για το αρχαίο δράμα*, μετ. Λ. Τσοκοπούλου, Αθήνα.
- Αρβανίτη, Κ. (2011), “Το θρηνηούν σώμα. Ο θρήνος για την κοινότητα και ο προσωπικός θρήνος”, στο: *Πρακτικά 1ης και 2ης Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος*, Σικυών, Σεπτ. 2005 & Αύγ. 2006, Κιάτο, 99-120.
- Αρβανίτη, Κ. (2010), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τ. Α': *Θωμάς Οικονόμου - Φώτος Πολίτης - Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα.
- Αρβανίτη, Κ. (2013), “Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στη σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας”, *Παράβασις* 11, 13-24.
- Βαροπούλου, Ε. (1988), “Λαογραφική *Ηλέκτρα*”, *Το Βήμα*, 21/8/1988.
- Βαροπούλου, Ε. (1992), “Εκφραστικές *Χοηφόρες*”, *Το Βήμα*, 5/7/1992.
- Βαροπούλου, Ε. (2000), “Πρόλογος” στο: *Θεόδωρος Τερόζοπουλος και Θέατρο Άτις. Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Αθήνα, σ. 9-14
- Βαροπούλου, Ε. (2002), *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Αθήνα.
- Βέλτσος, Γ. (2016), “Ο ξένος”, *Το Βήμα*, (Νέες Εποχές), 24.1.2016, 27(7).
- Γεωργίου, Α. (2002), “Ο Οιδίποδας ως Μυστήριο”, *Ραδιοηλεκτροαση*, 23/2/2002.
- Γεωργοπούλου, Β. (2003), “Οι Δελφικές Γιορτές και η θεατρική κριτική της εποχής”, στο: Κ. Πετράκου – Α. Τ. Μουζενίδου (επιμ.), *Ο Σικελιανός και το θέατρο*, Αθήνα.
- Γλυτζουρής, Α. (2001), *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα.
- Γλυτζουρής, Α. (χ.χ.). “Η συμβολή της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο”, στο: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, *Η Γυναίκα στο αρχαίο δράμα*, Πρακτικά Συμποσίου της XIII Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος 2007, Δελφοί, 275-282.
- Γουργουρής, Σ. (2006), “Ο Οριενταλισμός και ο ανοικτός ορίζοντας της εγκόσμιας κριτικής”, στο: Γ. Κυριακάκης, Μ. Μιχαηλίδου (επιμ.), *Η προσέγγιση του άλλου. Ιδεολογία, μεθοδολογία και ερευνητική πρακτική*, Αθήνα, 103-125.
- ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας (2000), Πρόγραμμα της παράστασης *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* σε σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη.
- Δημητριάδης, Δ. (2005), *Εμείς και οι Έλληνες. Αυτοτελές Ένθετο στο: Το πέρασμα στην άλλη όχθη*, Αθήνα.
- Θρύλος, Ά. (1977a), *Το ελληνικό θέατρο, Α' τόμος: 1927-1933*, Αθήνα.
- Θρύλος, Ά. (1977b), *Το ελληνικό θέατρο, Β' τόμος: 1934-1940*, Αθήνα.
- Θυμέλη (1988), “*Ηλέκτρα* με το Θεσσαλικό”, *Ριζοσπάστης*, 14/9/1988.
- Θυμέλη (2002), “*Οιδίποδες* (Τύραννος και επί Κολωνώ) στο Εθνικό Θέατρο”, *Ριζοσπάστης*, 12.3.2002.
- Καγγελάρη, Δ. (1990), “Μόνο το άστρο της Λυδίας έλαμψε”, *Έθνος*, 27.8.1990.
- Καραγάτσης, Μ. (1999), *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Αθήνα.
- Καρζής, Λ. (1931), “Πώς θα ερμηνεύσω τον “*Προμηθέα*” του Αισχύλου”, *Μουσικά Χρονικά* 33-34, 191-196.
- Καρζής, Λ. (1951), “Γενικές αρχές σκηνικής ερμηνείας της Αρχαίας Κωμωδίας”, *Θυμειλικός Θίασος*, Πρόγραμμα της παράστασης *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνους σε μετ., σκηνοθεσία, χορογραφία Λίνου Καρζή με την κ. Κυβέλη – Θέατρον Ηρώδου του Αττικού, 27.9.1951.

- Καρζής, Α. (1995), *Οι Έλληνες πλάθουν το νέο τους μύθο*, Αθήνα (Πρώτη έκδοση: New York 1947).
- Καρζής, Α. (1997), *Εστίες ελληνικού ζοισμού και η σικελιανική Δελφική Ιδέα - Η αλήθεια των ελευθέρων*, επιμ. Δ. Λαζογιώργος - Ελληνικός, Αθήνα.
- Κιτρομηλίδης, Π. Μ. (2015), “Ελληνική ιστορική αυτογνωσία”, *Το Βήμα*, 13 Δεκεμβρίου 2015, 25.
- Κοραής, Αδ. (1964), *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα*, τ. 1-4, επιμ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα.
- Κουν, Κ. (1981), *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, επιμ. Γ. Κοτανίδης, Αθήνα.
- Κουν, Κ. (1987), *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα.
- Κρητικός, Θ. (1988), “Τραγωδία με σιγκούνια”, *Ελευθεροτυπία*, 27/8/1988.
- Κυπουργός, Ν. (2002), “Για τη μουσική του Ορέστη”, Πρόγραμμα της παράστασης του *Ορέστη* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας- Φεστιβάλ Αθηνών, Ηρώδειο, χ.σ.
- Λεκατσάς, Π. (2000), Πρόγραμμα της παράστασης *Ιφιγένεια εν Ταύροις* σε σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας - Φεστιβάλ Αθηνών.
- Λέκκας, Π. Ε. (2001), *Το παιχνίδι με τον χρόνο. Εθνικισμός και νεοτερικότητα*, Αθήνα.
- Λιάκος, Α. (2005), *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήβελαν να αλλάξουν τον κόσμο;*, Αθήνα.
- Μάμαλης, Ν. (2005), “Μουσικές επενδύσεις αρχαίας τραγωδίας σε σκηνοθεσία Ροντήρης”, στο: Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, Αθήνα.
- Μαυρομούστακος, Πλ. (2001), “Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος και ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Παρατηρήσεις με αφορμή πρακτικές του 19ου αιώνα”, στο: Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη - Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Αθήνα, 175-183.
- Μαυρομούστακος, Πλ. (2004), “Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά την δεκαετία του 1930”, στο: Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 18-21 Απριλίου 2002, Αθήνα, 291-302.
- Πάλμερ-Σικελιανού, Ε. (1992), *Ιερός Πανικός*, εισαγ. - μετ. - σχόλια J. P. Anton, Αθήνα.
- Πάλμερ-Σικελιανού, Ε. (2010), “[Πολύ αγαπητέ μου Φίλε του Άγγελου]. Ανέκδοτη επιστολή προς τον Αλέκο Ξένο”, επιμ. Α. Ξανθόπουλος, *Νέα Εστία* 1838, 598-607.
- Πανταζόπουλος, Α. (2015), “Ποιος είναι ο εχθρός;”, *Το Βήμα* (Νέες Εποχές), 23.
- Παπαπαύλου, Κλαίρη Β. (2013), *Νο. Το κλασικό θέατρο της Ιαπωνίας*, Αθήνα.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (επιμ.), (2006), *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, Αθήνα.
- Πατσαλίδης, Σ. (1995a), “Η σύγχρονη θεατρική κριτική στην Ελλάδα”, στο: ίδιου, *Μεταθεατρικά 1985-95*, Θεσσαλονίκη, 79-97.
- Πατσαλίδης, Σ. (1995b), “Το θέατρο στο σταυροδρόμι των Εθνικών Πολιτισμών: Υποσχέσεις και αδιέξοδα μετά τον Μοντερνισμό”, στο: *Μεταθεατρικά 1985-95*, Θεσσαλονίκη, 191-224.
- Πατσαλίδης, Σ. (1995d), “Από το κείμενο στην παράσταση: Ένας Μαύρος Οιδίποδας στο Broadway: Συζήτηση με τον Lee Breuer”, στο: ίδιου, *Μεταθεατρικά 1985-95*, Θεσσαλονίκη, 341-351.



- Πατσαλίδης, Σ. (2007), “Διαπολιτισμική παραστασιμότητα: Ένας Αφρικανός Οιδίποδας”, στο: *European Cultural Centre of Delphi, Symposium Proceedings. XII International Meeting on Ancient Greek Drama Delphi 2004: Σοφοκλής. 2500 χρόνια από τη γέννησή του 496 π. Χ. – 2004 μ.Χ.*, Αθήνα, 267-289.
- Πέτσου, Έ. (2005), “Άγγελος Σικελιανός: Η ενωτική δύναμη του αρχαίου μύθου και η ουσία του παντός”, *Νέα Εστία* 1781 (Αφιέρωμα στον Σικελιανό), 299-314.
- Πιτινιά, Ι. (1999), “Η Νέα Σκηνή και το κίνημα των ελεύθερων θεάτρων στην Ευρώπη του 19ου αιώνα”, στο: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. 130 χρόνια από τη γέννησή του*, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα 1 Μαρτίου 1997, Αθήνα, 61-96.
- Πολίτης, Φ. (1983), *Επιλογή κριτικών άρθρων*, επιμ. Ν. Πολίτης, Αθήνα.
- Ράλλης, Γ. (χ.χ. [2005]), “Ένα Φεστιβάλ για την Αθήνα”, στο: *Υπουργείο Τουριστικής Ανάπτυξης - Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, 50 χρόνια Φεστιβάλ Αθηνών 1955-2005*, Αθήνα, 13-17.
- Ρεμεδιάκη, Ι. (2004), “Η πρώτη παράσταση της Αντιγόνης στην Ελλάδα και την Γερμανία. Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις”, στο: Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 18-21 Απριλίου 2002, Αθήνα, 155-161.
- Ρόζη, Α. (2014), “Η επαναδιαπραγματεύση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: αφηγήσεις της Ιστορίας”, στο: Γ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου “Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής”*, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα, 583-593.
- Σιδέρης, Γ. (1976), *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*, Αθήνα.
- Σικελιανός, Άγγ. (1980), *Πεζός λόγος*, τ. Β': *Κείμενα 1921-1951*, Αθήνα.
- Σικελιανού, Α. (2001), “Για τον Άγγελο Σικελιανό”, *Νέα Εστία* 1740 (2001), (Αφιέρωμα στον Σικελιανό), 818-825.
- Σικελιανού, Ε. (2005), *Ωραία ματαιοπονία. Τρεις διαλέξεις*, Εισ. – επιμ. – σχόλια: Ρ. Φράγκου-Κικιλία, Αθήνα.
- Σιουζουλή, Ν. (2004), “Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου”, στο: Κ. Γεωργουσόπουλος, Σ. Γώγος κ.ά. (επιμ.), *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, Αθήνα, 225-241.
- Σιουζουλή, Ν. (2010), “Η παράδοση του Φεστιβάλ Επιδαύρου. Οι συγγένειες με τα φεστιβάλ Μπαϊρόιτ και Σάλτσμπουργκ”, στο: Α. Γλυτζουρής, Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, 449-455.
- Σιώψη, Α. Α. (2012), *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από τον ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος. Μουσικές διαδρομές ως αντανάκλασεις της αρχαίας Ελλάδας στη νεότερη*, Αθήνα.
- Στάνερ, Τζ. (1988), *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μετ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα – Γιάννινα.
- Τερζόπουλος, Θ. (2000), “Αναδρομή και μέθοδος”, στο: *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις. Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Αθήνα, 47-83.
- Τερζόπουλος, Θ. (2015), *Η επιστροφή του Διονύσου*, Αθήνα.
- Τζιόβας, Δ. (2014), “Η απατηλή συνέχεια”, *Το Βήμα*, 16/2/2014, Α51.
- Τζούμα, Α. (2007), *Εκατό χρόνια νοσταλγίας. Το αυτοβιογραφικό αφήγημα Έθνος*, Αθήνα.
- Τσαούσης, Δ. Γ. (1983), “Ελληνισμός και Ελληνικότητα. Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας”, στο: Δ. Γ. Τσαούσης (επιμ.), *Ελληνισμός και Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιοματιικοί άξονες της Νεοελληνικής κοινωνίας*, Αθήνα, 15-35.

- Τσαρούχης, Γ. (1997), “Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατελείωτες για την Εύα Σικελιανού”, στο: Αντων (1997) 273-277 [Αναδημοσίευση από το αφιέρωμα στη Εύα Πάλμερ-Σικελιανού του περιοδικού *Ηώς*, 1966-1967].
- Τσατσούλης, Δ. (2005a), “Αναζητώντας ρίζες: Από την “ελληνικότητα” του Κ. Κουν στις *Βάκχες* (σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλου) και στην *Αντιγόνη* (σκηνοθεσία Γ. Κιμούλη) ως παραδείγματα διαπολιτισμικής σκηνικής γραφής”, *Παράβασις* 6, 367-377.
- Τσατσούλης, Δ. (2005b), “Διαπολιτισμικά αρχέτυπα στη σκηνοθετική γραφή του Θεόδωρου Τερζόπουλου”, *Πρακτικά Συμποσίου, Θεατρογραφίες* 13, 132-149.
- Τσατσούλης, Δ. (2011), “Γεωμετρώντας τον χώρο – Διασχίζοντας τον χρόνο. Το συμπαντικό σώμα στη γραφή του Θεόδωρου Τερζόπουλου”, στο: *Σκότος εμόν φάος, Πρακτικά 1ης και 2ης Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος - Θέατρο Άτις, Σικυών, Σεπτέμβριος 2005 & Αύγουστος 2006*, Κιάτο, 49-98.
- Τσατσούλης, Δ. (2012), “Οι τόποι ως δρώντα βίαιων εκδικητικών επιτελέσεων. Από το δράμα στον δρόμο”, *Σκηνή* 4, 118-143.
- Τσατσούλης, Δ. (2013), “Εξόριστος λόγος. Αφωνία, αγλωσσία και υλικότητα της γλώσσας στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου”, *Παράβασις* 11, 245-54.
- Τσατσούλης, Δ. (2015), “Τράγου ωδή: Η πρόσληψη της τραγωδίας στο θέατρο των Castellucci”, στο: Κ. Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά σε ηλεκτρονική μορφή του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Πανεπιστήμιο Πατρών) Πάτρα.
- Τσιάνος, Κ. (1992), “Πρόταση”, Πρόγραμμα της παράστασης *Χοηφόρες*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας “Θεσσαλικό Θέατρο”.
- Τσιάνος, Κ. (1994), “Όχι εγκεφαλισμοί στην τέχνη”, συνέντευξη στον Δ. Βαρδουλάκη, *Εξόρμηση* 15.5.1994, 28.
- Τσούρας, Α. Σ. (1974), *Η πτυχιολογία στην αρχαιοελληνική τέχνη. Δυνατότητες εισαγωγής της στη σύγχρονη ζωή*, Αθήνα.
- Χατζάκης, Σ. (2002), “Σημείωμα του σκηνοθέτη”, Πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου – Πειραματική Σκηνή για την παράσταση *Σοφοκλή, Οιδίπους..... Τύραννος... επί Κολωνά*, (περ. 2001-2002, 7-10, προσωπικό αρχείο γράφοντος).
- Χαμηλάκης, Γ. (2012), *Το έθνος και τα ερείπιά του. Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, μετ. Ν. Καλαϊτζής, Αθήνα.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2014), *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο.