

ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΩΝ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΣΚΗΝΗ:
ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΣΥΝΟΛΙΚΗΣ ΘΕΩΡΗΣΗΣ



Βασική επιδίωξη του παρόντος άρθρου αποτελεί η αδρομερής ανίχνευση του συνολικού τοπίου των σκηνικών προσεγγίσεων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στη χώρα μας κατά τη μεταπολεμική περίοδο από τη συγκεκριμένη οπτική της εξέλιξης της σκηνοθετικής τέχνης. Φυσικά έχουν υπάρξει μελέτες μέχρι σήμερα για συγκεκριμένες παραστάσεις και για μεμονωμένους, αξιόλογους σκηνοθέτες. Υπάρχουν ακόμη και γενικές αναφορές στις ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Αυτό που λείπει ωστόσο και αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, *desideratum* της έρευνας είναι η συστηματική μελέτη και συσχέτιση των δεδομένων σε ένα ευρύτερο χρονικό πλαίσιο, με απώτερο σκοπό όχι απλώς την πρωτοβάθμια καταγραφή και ταξινόμηση αλλά την ερμηνεία και την καλύτερη κατανόηση των φαινομένων.

Από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, αρχικά με τις παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής, η αρχαία ελληνική τραγωδία εισέβαλε δυναμικά στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα. Ο πρώτος σταθμός όμως στην καθιέρωσή της συμπίπτει με τη θεσμοθέτηση του φεστιβάλ της Επιδαύρου το 1955.¹ Πα-

-
1. Η παράσταση του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη παρουσιάστηκε στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου στις 7 Αυγούστου του 1954, “προανάκρουσμα στην καθιέρωση του φεστιβάλ” (60 *Χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992*, 86). Η θητεία του όμως στο Εθνικό διακόπηκε απότομα τον Μάιο του 1955

ραστάσεις τραγωδιών σε αρχαία θέατρα δεν ήταν βέβαια άγνωστες κατά το παρελθόν, αλλά η συστηματική χρήση του συγκεκριμένου θεάτρου και, κυρίως, η δυνατότητα ‘κλειστής’ και προνομιακής χρήσης του επέτεινε την ιδεολογική του λειτουργία ως εθνικής ‘ετεροτοπίας’ (με την έννοια που δίνει ο Foucault στον όρο) και άσκησε επίδραση στην αντίληψη για τον τρόπο σκηνικής προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας.² Ο δεύτερος σταθμός στην ιστορία των παραστάσεων τραγωδίας είναι το 1975, όταν η οργανωτική Επιτροπή των Επιδαυρίων αντιλήφθηκε την αναγκαιότητα της συμμετοχής και άλλων θεατρικών σχημάτων στο φεστιβάλ με στόχο την ανανέωση του θεσμού.³ Τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και την πρώτη του 21^{ου} παρουσιάστηκε εντυπωσιακή αύξηση των παραστάσεων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κυρίως στον ελλαδικό χώρο.⁴ Κάποιοι από τους σκηνοθέτες αυτών των δεκαετιών παρέμειναν προσκολλημένοι σε στείρες απομιμήσεις σκηνοθετικών απόψεων που εγκαινιάστηκαν πολύ νωρίτερα και κινήθηκαν στο πλαίσιο μιας, όπως την αντιλαμβάνονταν, ‘παράδοσης’ και ‘εθνικής φυσιογνωμίας’. Ταυτόχρονα, νέοι σκηνοθέτες με σύγχρονες θεωρητικές αντιλήψεις ή με διάθεση πειραματισμού εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1980 και αναμετρήθηκαν με την αρχαία τραγωδία τόσο στο πλαίσιο των κρατι-

και έτσι η πανηγυρική έναρξη των Επιδαυρίων το καλοκαίρι του 1955 συνδέθηκε με το όνομα του Αιμίλιου Χουρμούζιου.

2. Για την ιδεολογική λειτουργία των αρχαίων θεάτρων στην Ελλάδα ως ‘ετεροτοπιών’ βλ. Ioannidou (2010).
3. Τότε παρουσιάστηκε η παράσταση των *Ορνίθων* του Θεάτρου Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (πρόκειται για επανάληψη της περίφημης παράστασης του 1959) και η παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος σε σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη. Για το νεοελληνικό θέατρο και την “ανασυγκρότησή” του κατά τη μεταπολεμική περίοδο και έως το 1974 βλ. Σπάθης (2003) 239-58.
4. Η αύξηση του αριθμού παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος παρατηρείται και στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Οι αριθμοί της στατιστικής επεξεργασίας του “Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος” είναι ενδεικτικοί: οι 76 παραστάσεις που εντοπίστηκαν από το 1951 έως το 1960 έγιναν 140 την αμέσως επόμενη δεκαετία, 144 από το 1971 έως το 1980, 223 κατά τη δεκαετία 1981–1990 και 280 από το 1991 έως το 2000 (βλ. Μαυρομούστακος [2004] 236). Η πλειονότητα των παραπάνω παραστάσεων στην Ελλάδα έλαβε χώρα κυρίως σε ανοιχτά θέατρα.

κών θιάσων (Εθνικό Θέατρο, Κ.Θ.Β.Ε., ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.) όσο και μέσα από ανεξάρτητους θιάσους.

Βασικό κριτήριο για την αποτίμηση, στην παρούσα εργασία, των σκηνικών προσεγγίσεων που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή αποτέλεσε η συνέπεια και η συστηματικότητα, που θα μπορούσε, σε ορισμένες τουλάχιστον περιπτώσεις, να θεωρηθεί ότι συνιστούν ‘τάση’ ή ‘σχολή’. Ακόμη και όπου δεν υπήρχε ωστόσο το στοιχείο της συστηματικής προσπάθειας, αλλά επρόκειτο για μεμονωμένα σκηνοθετικά εγχειρήματα, έλαβα υπόψη την ουσιαστική και πρωτότυπη συμβολή των παραστάσεων αυτών στη σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Επιπλέον, εξετάζονται και οι ολιγάριθμες, ή ακόμη και μεμονωμένες, παραστάσεις σκηνοθετών οι οποίες όμως άσκησαν σημαντική επίδραση στον τρόπο της σκηνικής πρόσληψης της τραγωδίας.⁵ Κατά κανόνα θα αποφευχθεί ωστόσο η αναφορά σε παραστάσεις της τελευταίας πενταετίας, καθώς δεν υπάρχει η απαιτούμενη χρονική απόσταση που θα καθιστούσε εφικτή την αντικειμενικότερη αποτίμηση της επίδρασης που ενδεχομένως άσκησαν. Αλλά και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αποτελεί εξ ίσου συμβατικό όριο: στις περισσότερες περιπτώσεις οι ίδιοι σκηνοθέτες αλλά και ηθοποιοί συμμετείχαν στις παραστάσεις και μετά τον πόλεμο.⁶

Ως γνωστόν, το Εθνικό Θέατρο επεδίωξε συστηματικά, ήδη πριν από τον Πόλεμο, τη σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας με συγκεκριμένο τρόπο (ο οποίος συνήθως χαρακτηρίζεται ως “μέθοδος”), που μονοπώλησε τη σκηνοθεσία της έως περίπου τις αρχές του 1980, όταν εφαρμόστηκαν νέες σκηνοθετικές απόψεις στο πλαίσιο του κρατικού οργανισμού από προσκεκλημένους σκηνοθέτες που ανέλαβαν να σκηνοθετήσουν τραγωδίες και να ανανεώσουν τον θεσμό. Οι δύο “τάσεις” στη σκηνοθεσία της τραγωδίας (στο βαθμό που η επιδίωξη

5. Για την ανασύνθεση των παραστάσεων με βάση τις (διαφόρων ειδών) πηγές ισχύουν όσα γενικά αναφέρω στο βιβλίο μου *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: τ. Α΄ (Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης)*, Αθήνα 2010, 18 κ.ε.
6. Γενικά για τα κριτήρια περιοδολόγησης στην ιστορία του θεάτρου βλ. Th. Postlewait, “The Criteria for Periodization in Theatre History”, *Theatre Journal* 40 (1988) 299-318· για τα θεωρητικά προβλήματα που συνδέονται με την περιοδολόγηση (με αναφορά στις παραστάσεις αρχαίου δράματος) βλ. P. Michelakis, “Performance Reception: Canonization and Periodization”, στο Hardwick – Stray (2008) 224 κ.ε.

του νεωτερισμού είχε συνειδητό χαρακτήρα, θα μπορούσε να θεωρηθεί “τάση”), στο πλαίσιο του Εθνικού Θεάτρου, συμβάδισαν από το 1980 έως, τουλάχιστον, το 1989, ημερομηνία της τελευταίας παράστασης του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* στην Επίδαυρο, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.

Κύριος εκφραστής της παράδοσης του Εθνικού Θεάτρου τα μεταπολεμικά χρόνια υπήρξε ο Δημήτρης Ροντήρης, ο οποίος άλλωστε ήταν και εισηγητής των παραστάσεων της τραγωδίας στον χώρο των αρχαίων θεάτρων.⁷ Η έμφαση στην εκφορά του λόγου από τους υποκριτές και, κυρίως από τον Χορό υιοθετήθηκε και από τους άλλους, σύγχρονους και μεταγενέστερους του Ροντήρη, σκηνοθέτες του Εθνικού Θεάτρου. Η σκηνοθετική του πρακτική διακρίνεται για την ομαδική, ρυθμική, μονοφωνική απαγγελία του Χορού, ο οποίος ήταν στοιχισμένος σε αυτοτελή υποσύνολα,⁸ από τη μουσική εκφορά του λόγου από τους ηθοποιούς αλλά και από την αξιοποίηση της βυζαντινής μουσικής και του δημοτικού τραγουδιού για την απόδοση του λυρικού στοιχείου της τραγωδίας. Έτσι διαμορφώθηκε η εικόνα της στομφώδους απαγγελίας. Ταυτόχρονα, την εντύπωση της επανάληψης και της μονοτονίας στις σκηνοθεσίες της τραγωδίας από τους σκηνοθέτες του Εθνικού Θεάτρου επέτειναν τα πλαστικά, στυλιζαρισμένα, νεοκλασικά σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη και τα ιστορικά, αληθοφανή και επίσης στυλιζαρισμένα κοστούμια του Αντώνη Φωκά που χρησιμοποιήθηκαν σε όλες τις παραστάσεις της τραγωδίας, αφού

7. Εγκαινίασε την Εβδομάδα Αρχαίου Δράματος στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1936 με την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, καθώς και τις παραστάσεις στο Θέατρο της Επιδαύρου το 1938 με το ίδιο έργο. Η παράσταση του *Ιππόλυτου*, το 1954 στην Επίδαυρο, άνοιξε το δρόμο της καθιέρωσης του Φεστιβάλ της Επιδαύρου. Για τη σκηνοθεσία αρχαίων τραγωδιών από τον Ροντήρη βλ. Κ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τ. Α' (Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης), Αθήνα 2010, 155-272. Η αντίληψη της παράστασης της τραγωδίας στο ύπαιθρο εκφράστηκε αρχικά από τον Άγγελο Σικελιανό και την Εύα Πάλμερ στις Δελφικές Εορτές (1927, 1930), βλ. Παπαδάκη (2003) 111-26.
8. Η ρυθμική μονοφωνία του Χορού κατέληγε σε τραγούδι σε στιγμές συναισθηματικής έξαρσης ήδη από την πρώτη παράσταση του *Ιππόλυτου* (1937). Το 1967, στην τελευταία παράσταση της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*, όχι πια στο Εθνικό Θέατρο, όλα τα χορικά τραγουδήθηκαν (βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Το Βήμα* 4.5.1986).

και οι δύο υπήρξαν μόνιμοι συνεργάτες του Εθνικού Θεάτρου.⁹ Από τις μεταπολεμικές σκηνοθεσίες του Ροντήρη ιδιαίτερα διαφωτιστική για τη μέθοδο του σκηνοθέτη υπήρξε η αναθεωρημένη εκδοχή της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή με την Ασπασία Παπαθανασίου στον ομώνυμο ρόλο.¹⁰ Στα χνάρια των προσεγγίσεων του Ροντήρη στην τραγωδία, ο Τάκης Μουζενίδης¹¹ διαφοροποιήθηκε από εκείνον κυρίως ως προς τον περιορισμό του μέλους και της ομαδικής απαγγελίας του Χορού,¹² όπως γίνεται φανερό ιδιαίτερα στα δύο τελευταία έργα της τριλογίας της *Ορέστειας* του 1972, στα οποία ο λόγος του Χορού εξατομικεύεται στις κορυφαίες αλλά και τραγουδά όλος μαζί. Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκαν και οι προσεγγίσεις του Αλέξη Σολομού, στις παραστάσεις του οποίου κυριάρχησαν τα επεισόδια, κατά το πρότυπο των αριστοφανικών του προσεγγίσεων. Αν και ακολούθησε την ομαδική ρυθμική συνεκφώνηση¹³ και κατηγορήθηκε για “στόμφο”, ωστόσο καινοτόμησε ως προς τις συνεργασίες του με εικαστικούς καλλιτέχνες (Γιάννης Παππάς, Γιώργος Βακαλό, Νίκος Νικολάου) για την κατασκευή του νέου σκηνικού, το οποίο χαρακτήριζε η απουσία των σκηνογραφικών όγκων, απλότητα και λιτότητα. Η σκηνογραφία του Γ. Βακαλό για την παράσταση των *Βακχών* του 1969 ήταν απελευθερωμένη από σχηματικές κατασκευές και αναδείκνυε τον χώρο της ορχήστρας.¹⁴ Ο Κλώνης, ο οποίος σκηνογράφησε 5 από τις 9

9. Για τη συνεισφορά και των δύο στην παράδοση του Εθνικού Θεάτρου ως προς τη σκηνοθεσία της τραγωδίας βλ. Φεσσά-Εμμανουήλ (1996) 43-44.
10. Η αναθεωρημένη εκδοχή πρωτοπαρουσιάστηκε το 1958 μετά την απομάκρυνσή του από το Εθνικό Θέατρο, στο πλαίσιο του Πειραϊκού Θεάτρου. Η Παπαθανασίου απέσπασε το πρώτο βραβείο ερμηνείας στο φεστιβάλ των Εθνών στο Παρίσι το 1960. Η *Ηλέκτρα* υπήρξε και το κύκνειο άσμα του Ροντήρη, η τελευταία παράστασή του στην Επίδαυρο το 1978, σαράντα χρόνια μετά την ιστορική, πρώτη παράσταση του 1938.
11. Ο Μουζενίδης συνδέθηκε ιδιαίτερα με την πορεία του Εθνικού Θεάτρου (1938-1942, 1961-1974) και σκηνοθέτησε 18 αρχαία ελληνικά δράματα. Η τελευταία σκηνοθεσία, με την οποία κλείνει την 47χρονη προσφορά του, είναι του *Οιδίποδα Τυράννου* στην Επίδαυρο το 1981 (επανάληψη της παράστασης του 1973).
12. Βλ. Θρύλος (1980) 448 και Γεωργουσόπουλος (1982) 32.
13. Βλ. ενδεικτικά Αιμ. Χ.[ουρμούζιος], *Καθημερινή* 28.7.1964, Α. Θρύλος, *Νέα Εστία* (15.8.1964) 1208 και Α. Μαργαρίτης, *Τα Νέα* 8.8.1992.
14. Βλ. [ανων.], *Έθνος*, 27.6.1969. Ο Κανάκης (1999) 486 θεωρεί ότι οι *Βάκχες* του Σολομού κατάφεραν να νικήσουν τον χρόνο και να καταγραφούν στη “χρυσή λίστα

πρωτότυπες παραγωγές τραγωδίας που σκηνοθέτησε ο Σολομός, χρησιμοποίησε επίσης — αντίθετα με την πρακτική που συνήθως ακολουθούσε — ελάχιστα αρχιτεκτονικά σχήματα. Στους σκηνοθέτες που συστηματοποίησαν τις βασικές θέσεις του Εθνικού Θεάτρου για τη σκηνοθεσία της τραγωδίας ανήκει ο Αλέξης Μινωτής. Στις σκηνοθεσίες του επέμενε στη δημιουργία αρχαιοπρεπών ενδυμάτων, ώστε να διαφυλάσσεται ο μυθικός χαρακτήρας της τραγωδίας, ενώ ταυτόχρονα διαχώριζε το δραματικό, διαλογικό στοιχείο, που τείνει προς τον συνήθη τόνο ομιλίας, από το λυρικό στοιχείο που εκφράζεται από τον Χορό, κυρίως μουσικά. Ο Μινωτής, με εξαίρεση τη σκηνοθεσία των *Φοινισών* (1960), σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη, όπου υιοθέτησε τον άδοντα Χορό, διέσπασε τον Χορό “σε ατομικότητες”.¹⁵ Στις προσεγγίσεις του κυριάρχησε ο σκηνικός ρεαλισμός.

Ορόσημο στη σκηνική αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον ελλαδικό χώρο αποτέλεσαν, ως γνωστόν, οι Δελφικές Εορτές του Άγγελου Σικελιανού και της Εύας Πάλμερ (1927, 1930), κυρίως επειδή ανέδειξαν και συστηματοποίησαν τις παραστάσεις της τραγωδίας στο ύπαιθρο τις οποίες ενέταζαν, σύμφωνα με το όραμα του Σικελιανού, “σ’ ένα ευρύτερο αγωνιστικό, πνευματικό, αθλητικό και πολιτικό πλαίσιο [...] απάντηση στην προφανή αποτυχία του οράματος της Κοινωνίας των Εθνών”.¹⁶ Από τη Δελφική Ιδέα και τις παραστάσεις των Σικελιανών εμπνεύστηκε ο Λίνος Καρζής ο οποίος, με τον Θυμελικό Θίασο,¹⁷ αφιερώθηκε στις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος σε ανοιχτούς χώρους. Το 1952 ο Καρζής διοργάνωσε νέες Δελφικές Εορτές και σκηνοθέτησε τον *Προμηθέα Δεσμώτη* με τον Μάνο Κατράκη στον ομώνυμο ρόλο, σε ανάμνηση του *Προμηθέα* του 1927. Ο Καρζής επεδείκνυε απόλυτο σεβασμό στο κείμενο του πρωτοτύπου, ενώ τα χορικά στις προσεγγίσεις του αποδίδονταν

των επιτυχιών του Εθνικού”. Ο Σολομός χρησιμοποίησε πολλούς από τους συντελεστές των *Βακχών* του 1962 σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Κυρίως διατήρησε κάποια τραγούδια του Μάνου Χατζηδάκη γραμμένα για τις παραστάσεις του 1962 μαζί με τη νέα μουσική του Στέφ. Βασιλειάδη (βλ. [ανων.], *Ακρόπολις* 26.8.1971).

15. Γεωργουσόπουλος (1993) 111.

16. Ανδρεάδης (2005) 43-4.

17. Το 1931 ίδρυσε τον Οργανισμό του Αρχαίου Δράματος ο οποίος το 1939 θα μετονομαστεί σε Θυμελικό Θίασο. Για τις παραστάσεις βλ. το σχετικό υλικό που παραθέτει η Σοφρά (1992).

έμμετρα. Η τελετουργική αμφίεση των ηθοποιών και οι κόθορνοι καθόρισαν τις σκηνικές αναγνώσεις του. Το 1975 σκηνοθέτησε τους *Πέρσες* σε μια μάλλον “μέτρια παράσταση” (με την εξαίρεση της απόδοσης του κομμού της εξόδου “με ένα ήθος τελετουργικό”).¹⁸

Ο Κάρολος Κουν σκηνοθέτησε για πρώτη φορά τραγωδία για το Θέατρο Τέχνης το 1965.¹⁹ Επρόκειτο για την ιστορική σκηνοθεσία των *Περσών* η οποία αποτύπωσε με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά των προσεγγίσεων του Κουν. Ο Κουν, σε αντίθεση με την ακαδημαϊκή και λόγια αντίληψη των σκηνοθετών του Εθνικού Θεάτρου, πρόσβευε την αισθητική του συνήθως καλούμενου ‘λαϊκού εξπρεσιονισμού’, πρόβαλλε τον πλούτο της ελληνικής πολιτισμικής κληρονομιάς και αναζητούσε τη γνήσια ελληνική έκφραση, απαλλαγμένη από τις δυτικοευρωπαϊκές επιδράσεις.²⁰ Οι προσεγγίσεις του στην τραγωδία επηρεάστηκαν από την πεποίθησή του, ότι το θέατρο γεννήθηκε από πρωτόγονες θρησκευτικές εορτές και τελετουργίες.²¹ Το τελετουργικό στοιχείο των σκηνοθεσιών του, εμφανές στη χρήση του μισού προσωπίου για τις παραστάσεις της τραγωδίας,²² καθώς και

18. Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Βήμα* 17.6.1975. Για τον Καρζή βλ. επίσης Σιδέρης (1975) 438-441.
19. Είχε προηγηθεί η σκηνοθεσία της *Άλκηστης* το 1934 για τη Λαϊκή Σκηνή, η σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή το 1939 για το Θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη και η σκηνοθεσία των *Χορηγών* το 1945 στο Θέατρο Αλίκης.
20. Ο Κουν ([1981] 66) σε ομιλία του το 1976 τόνισε τα εξής: “Όλη μας η μελέτη και εργασία βασίστηκε στο πώς θα αποδώσουμε, [...], τον άνθρωπο του σήμερα, χωρίς να προδώσουμε την αρχική τους μορφή, πιο γνώριμη, βέβαια, σε μας που ζούμε στον τόπο αυτό και μπορούμε να διακρίνουμε αναλογίες, σε σχήματα, χρώματα, ρυθμούς και ήχους κι υπολείμματα τελετουργικά και πανηγυριώτικα στις λαϊκές μας παραδόσεις. [...]” Βλ. επίσης, Κουν, “Το Αρχαίο Θέατρο (Ομιλία στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου στο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, 4 Ιουλίου 1957)”, στο Κουν (1981) 35-36. Παράλληλα, πίστευε ότι ελληνικότητα είναι “η ζωντανή δημιουργική σύζευξη Ανατολής και Δύσης, έτσι όπως εκφράζεται σ’ ένα καινούργιο χώρο ελληνικό, με καινούργιους προβληματισμούς” (“Κ. Κουν: Για τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή”: συνέντευξη στη Σ. Αλεξανδροπούλου, *Ελευθεροτυπία* 6.8.1978).
21. Βλ. Κουν (1992) 113.
22. Κατά τον Κουν, ο ποιητής για να αγγίξει τον σύγχρονο άνθρωπο θα πρέπει να καταφύγει σε τεχνικές, μία από τις οποίες είναι η μάσκα “που καλύπτει τις περιοριστικές σε μέγεθος μικροευαισθησίες της φυσιολογιάς” καθώς και η κίνηση. Βλ. Κουν (1981) 67.

στον ενδυματολογικό κώδικα που επέλεγε κάθε φορά, σε συνδυασμό με τις αργές, μελετημένες κινήσεις, παρέπεμπε σε ιεροτελεστία. Στη σκηνοθεσία των *Περσών*, ανατολίτικο χαρακτήρα προσέδωσαν οι μακριές γενειάδες και τα κοστούμια του Χορού σε συνδυασμό με την κίνηση του στροβιλισμού τους στη σκηνή της επίκλησης του Δαρείου, η οποία παρέπεμπε στον Χορό των Δερβίσηδων.²³ Ο Χορός κινήθηκε και εκφράστηκε στη μουσική του Γιάννη Χρήστου “που έδωσε πρωτοφανή παρουσία σ’ αυτή την άναρθρη πηγή, σ’ αυτήν την άλογη ρίζα του τραγικού”.²⁴ Η έμφαση του σκηνοθέτη στον ρόλο του Χορού συνδέεται,²⁵ επίσης, με τον τελετουργικό χαρακτήρα των προσεγγίσεών του και συνάδει με την ιδιαίτερη προτίμησή του προς τον Αισχύλο, τις τραγωδίες του οποίου σκηνοθέτησε όλες, εκτός από τις *Ικέτιδες*.

Από τη σκηνοθεσία των *Περσών*, αρχίζει να διαφαίνεται και στις προσεγγίσεις της τραγωδίας από τον Κουν το πολιτικό σχόλιο,²⁶ το οποίο κορυφώθηκε στην πολιτική *Ορέστεια* του 1980–1982.²⁷ Στους *Πέρσες*, ο Κουν σχολιάζει “τους κινδύνους του σύγχρονου ιμπεριαλισμού και των πολιτικών ηγεμονιών”.²⁸ Στην *Ορέστεια*,²⁹ στον *Αγαμέμνονα*, η συνοδεία της Κλυταιμήςτρας εμφανίζεται από τον χώρο των θεατών, με ένα τεράστιο κόκκινο ύφασμα το οποίο καλύπτει το πρώτο διάζωμα και ενοχοποιεί το ίδιο τους θεατές και τα μέλη του Χορού. Η Ελλάδα την εποχή εκείνη έχοντας αποτινάξει το δικτατορικό ζυγό έκανε αργές κινήσεις προς τη δημοκρατικοποίηση.³⁰ Στις παρα-

23. Βλ. Θρύλος (1981) 260-1.

24. Αλ. Διαμαντόπουλος, *Μεσημβρινή* 24.8.1965.

25. “Πρωταρχικός παράγοντας στο αρχαίο δράμα θα είναι πάντα ο χορός. Νοηματικά και λεκτικά, ηχητικά και μουσικά, κινησιακά και πλαστικά, ο χορός διαμορφώνει το κλίμα του έργου, φωτίζει τους ήρωες και προβάλλει με το πάθος του τα μηνύματα του ποιητή” (Κουν [1992] 117).

26. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης (Κουν [1992] 129) δηλώνει τα ακόλουθα: “Το καλό θέατρο νομίζω πως είναι πάντα πολιτικό. Το θέατρο εξάλλου από την αρχαιότητα είναι πάντα πολιτικό.”

27. Είχε προηγηθεί το 1945 η σκηνοθεσία των *Χοηφόρων*, οι οποίες θεωρήθηκαν “τολμηρές για την εποχή, χαμηλόφωνες και σύγχρονες”, βλ. Καγγελάρη (2010) 143.

28. Μάγιαρ (2004) 133.

29. Την τριλογία μετέφρασε ο Θανάσης Βαλτινός σε μια συντομευμένη εκδοχή, βλ. Μπ. Κομνηνός, *Ταχυδρόμος* 7.8.1980.

30. Βλ. Chioles (1993) 25. Ο συγγραφέας του άρθρου βρίσκει αναλογίες ανάμεσα στην

στάσεις του 1980, οι πολιτικές αναφορές ήταν εντονότερες εξαιτίας της ανάθεσης του ρόλου της Κλυταιμήςστρας στη Μελίνα Μερκούρη.³¹ Ενδεικτική της πολιτικής ερμηνείας της τριλογίας υπήρξε η τελευταία σκηνή του *Αγαμέμνονα*, όπου επτά άνδρες εμφανίσθηκαν να κρατούν επτά εξαπτέρυγα που απεικονίζουν πρόσωπα ή άλλα μέλη του ανθρώπινου σώματος. Σύμφωνα με τον Διονύση Φωτόπουλο,³² ο οποίος σχεδίασε τα σκηνικά και τα κοστούμια, οι απεικονίσεις αναφέρονταν στα αφιερώματα των πιστών στην εκκλησία, κατά τους Βυζαντινούς χρόνους και αναπαριστούσαν το μέρος του σώματος που ήθελαν να θεραπευθεί με θεϊκή επέμβαση. Η αναφορά στην επταετία της Χούντας ήταν εμφανής.

Η πολιτική προσέγγιση στη σκηνοθεσία της τραγωδίας, όπως άλλωστε και η ανακάλυψη του τελετουργικού στοιχείου, πρέπει βέβαια να επισημανθεί ότι δεν ήταν μόνον ελληνικό φαινόμενο. Στη Γερμανία, για παράδειγμα, στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 ανακαλύπτεται επίσης η πολιτική διάσταση της τραγωδίας. Όπως παρατηρεί ο H. Flashar, ύστερα από τη φάση την οποία χαρακτηρίζει “νέα αντικειμενικότητα” (*Neue Sachlichkeit*) και η οποία διαρκεί περίπου έως το 1965, κυριαρχεί το κατεξοχήν “θέατρο του σκηνοθέτη” (*Regietheater*), στο οποίο μπορεί κανείς να διακρίνει τρεις, εν μέρει αλληλένδετες τάσεις ή κατευθύνσεις: την έντονα τελετουργική, την ευθέως πολιτική και — από το 1980 — την εκδοχή που πρόβαλε ο Peter Stein με την εστίαση στο ίδιο το δραματικό έργο και στο κείμενο.³³ Τις δύο πρώτες, όπως είδαμε, τις συναντούμε σαφώς και στην Ελλάδα.

Ελλάδα του Κουν και στη Γερμανία του Peter Stein, του οποίου η πολιτική, γερμανική εκδοχή της *Ορέστειας* παρουσιάστηκε στη Schaubühne το 1980.

31. Τον ρόλο της Κλυταιμήςστρας υποδύθηκε, στην επανάληψη του 1982, η Μάγια Λυμπεροπούλου.
32. Βλ. Φωτόπουλος (1980) 95-100.
33. Βλ. Flashar (2009) 194 κ.ε., 219 κ.ε. Η E. Fischer-Lichte, “Thinking about the Origins of Theatre in the 1970’s”, στο Hall – Macintosh – Wrigley (2004) 329-60 επισημαίνει τον ρόλο που έπαιξαν ύστερα από την ιδεολογική κρίση της δεκαετίας του 1960 οι επιστημονικές και θεωρητικές συζητήσεις για την καταγωγή του θεάτρου στην ανάδειξη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου “κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες”. Στην πραγματικότητα επιστημονικά και θεωρητικά έργα (κυρίως εργασίες οπαδών της “ανθρωπολογικής σχολής του Καίμπριτζ”, του G. Thomson κ.ά.) έπαιξαν κάποιο ρόλο και στην αντιμετώπιση της τραγωδίας στην Ελλάδα από παλαιότερα χρόνια. Εδώ ωστόσο μόνον υπαινιγμός μπορεί να γίνει, καθώς το ζήτημα



Εικ. 1: Από την παράσταση των *Περσών* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (1965).

Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.) από την ίδρυσή του, το 1961 από τον Σωκράτη Καραντινό, έως περίπου το 1974 απηχούσε τις αρχές της ‘σχολής’ του Εθνικού Θεάτρου.³⁴ Οι προσεγγίσεις του Σωκράτη Καραντινού, κατά το πρότυπο του Φώτου Πολίτη και των άλλων σκηνοθετών του Εθνικού, χαρακτηρίστηκαν από τη βαθιά πεποίθησή του ότι ο λόγος και η εκφορά του προέχει σε σχέση με τα υπόλοιπα συστατικά στοιχεία της παράστασης, τα οποία οφείλουν να υποτάσσονται σε αυτόν.³⁵ Διαφοροποιήθηκε όμως, ως προς τη χρήση των προσωπειών στις παραστάσεις της τραγωδίας, όπου και ακολούθησε την παράδοση των Σικελιανών και του συνεχιστή τους Λίνου Καρζή.³⁶ Κατά την άποψή του, τα προσωπεία “υπηρετούν την απόλυτη αποπροσωποποίηση” απαραίτητη στο μέγε-

απαιτεί βεβαίως ιδιαίτερη πραγμάτευση.

34. Για τα εγκαίνια του Κ.Θ.Β.Ε. ο Καραντινός σκηνοθέτησε τον *Οιδίποδα Τύραννο*, σε μετάφραση του Φ. Πολίτη, στο Αρχαίο Θέατρο των Φιλιππων όπου και εγκαινιάστηκε το φεστιβάλ αρχαίου δράματος.
35. Πρβλ. Καραντινός (1969) 41: Η μουσική είναι “υπηρέτισα του λόγου”, “βγαίνει από το λόγο και είναι η σχέση της μουσικής με το λόγο τέτοια που να προεξάρχει πάντοτε εκείνος”. Αλλά και η κίνηση του Χορού θα πρέπει “να αναζητά τα σχήματά της στους ρυθμούς και το χαρακτήρα του λόγου”. Ο Καραντινός εφαρμόζει την ομαδική απαγγελία στα χορικά την οποία θεωρεί “οργανική ανάγκη” που όταν “παραμελείται, η παράσταση τραυματίζεται οδυνηρά”.
36. Βλ. Καραντινός (1969) 49, 168-172. Χρησιμοποιούσε τις μάσκες και στις παραστάσεις του Αριστοφάνη. Το 1952 σκηνοθέτησε τις *Νεφέλες* με μάσκες του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, παράσταση που παίχτηκε και στην Comedie-Française.

θος της τραγωδίας και έτσι “ο υποκριτής, [...] αιστάνεται διογκωμένο τον εαυτό του κατά τα μέτρα και την ένταση του τραγικού λόγου”.³⁷ Η παράσταση που τον καθιέρωσε ήταν η *Εκάβη* του 1943 στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, αν και πίστευε ότι τα αρχαία δράματα πρέπει να παρουσιάζονται στο φυσικό τους χώρο,³⁸ με την Ελένη Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο. Σύσσωμη η κριτική εγκωμίασε τη συγκλονιστική ερμηνεία της Παπαδάκη, η οποία σημάδεψε την ιστορία των παραστάσεων του έργου.³⁹ Ακολουθώντας, οι σκηνοθεσίες του Μίνου Βολανάκη διακρίθηκαν επίσης για τον απόλυτο σεβασμό τους στο κείμενο του συγγραφέα. Άλλωστε, όλη η σκηνοθετική του σταδιοδρομία καθορίστηκε από τη σχέση του με τη μετάφραση και την προσπάθεια να προσαρμόσει υφολογικά τα αρχαία ελληνικά στο σύγχρονο ιδίωμα.⁴⁰ Χρησιμοποίησε, επίσης, προσωπεία σε κάποιες παραστάσεις τραγωδίας και σε συγκεκριμένους ρόλους, αλλά πάντα μισά προσωπεία, κατά το πρότυπο του Κουν, από την τελετουργική παράδοση του οποίου επηρεάστηκε. Ταυτόχρονα η σκηνοθετική του άποψη ως προς την τραγωδία υπήρξε εκσυγχρονιστική μέσω του λιτού, συμβολιστικού σκηνικού του Robert Mitchell με τον οποίον συνεργάστηκε. Έτσι, το σκηνικό της *Μήδειας* του 1976 παρέπεμπε σε κρατήρα ηφαιστείου αλλά και σε αιδείο: επρόκειτο για υπερυψωμένο, τριγωνικό πατάρι με οπή στο κέντρο που θα μπορούσε

37. Καραντινός (1969) 170-171.

38. Καραντινός (1969) 200-203.

39. Βλ. ενδεικτικά: Τ. Σταύρου, “Η βασίλισσα της Τροίας κι εμείς”, *Νέα Εστία* 678, 1.10.1955, Μιχ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα* 15.15.1943, Ι. Στογιάννης, *Βραδυή* 14.12.1943.

40. Ο Μ. Βολανάκης μετέφραζε τις τραγωδίες και τις κωμωδίες που σκηνοθετούσε. Άλλωστε, στην αρχή της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας στο θέατρο ασχολήθηκε με τη μετάφραση θεατρικών έργων (αρχικά από τα αγγλικά) στο θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη και στο θέατρο του Κουν. Κατά τη διάρκεια της συνεργασίας του με το Oxford Playhouse (1956-1973) μετέφρασε και σκηνοθέτησε το 1957 τη *Λυσιστράτη* (μεταφέρθηκε εξαιτίας της επιτυχίας της στο Royal Court Theatre), τις *Βάκχες* το 1959 (το ρόλο του Πενθέα είχε ο Sean Connery) και την *Ορέστεια* το 1961. Η μετάφρασή του της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή που σκηνοθέτησε στο Κ.Θ.Β.Ε. το 1975 χρησιμοποιήθηκε και από τον Γιάννη Μαργαρίτη, στην παραγωγή του 1984 για το θέατρο της Άνοιξης, και από τον Μιχαήλ Μαρμαρινό για τη σκηνοθεσία του ίδιου έργου το 1988 για τη Εταιρεία Θεάτρου “Διπλούς Έρωτες”, και από τον Peter Stein το 2007, σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου.

να συμβολίζει την αρχέτυπη πάλη των φύλων ή να αποδίδει θρησκευτική διάσταση του έργου, καθώς, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, “η *Μήδεια* στήνεται σαν Μάνα-Μήτηρα συνδεδεμένη με την γη και τον ήλιο”.⁴¹ Η Μελίνα Μερκούρη στον ρόλο της *Μήδειας* θεωρήθηκε ότι “διέγραψε εύστοχα, μέσα από μεγάλες κινήσεις και μεγεθυμένες χειρονομίες, τον βίαιο, αισθησιακό χαρακτήρα της γυναίκας που συνδυάζει την ακρότητα του πάθους με την οξύτητα του διαλογισμού [...]”.⁴²

Στην ομάδα των σκηνοθετών που προήλθαν από την παράδοση του Εθνικού Θεάτρου ανήκει και ο Σπύρος Ευαγγελάτος, του οποίου η λόγια και ακαδημαϊκή προσέγγιση στην αρχαία τραγωδία οφείλεται στη μαθητεία του στο Εθνικό Θέατρο και στη φιλολογική του παιδεία. Υπήρξε ο νεαρότερος σκηνοθέτης που έλαβε μέρος στο φεστιβάλ της Επιδαύρου με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το 1972, παραγωγή που σφράγισε τη συνεργασία του με τον Γιώργο Πάτσα και τη Μαρία Χορς.⁴³ Με τους σκηνοθέτες του Εθνικού Θεάτρου μοιράστηκε επίσης την έμφαση στη σπουδαιότητα της γλώσσας του πρωτότυπου, καθώς και την, κατά το δυνατόν, πιστή απόδοση του κειμένου της μετάφρασης, απόψεις που κυριάρχησαν στις προσεγγίσεις του της τραγωδίας και στο Αμφι-Θέατρο (το οποίο ιδρύθηκε το 1975). Ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του ανέφερε σχετικά τα ακόλουθα:

Η ζώσα μετεξέλιξη της παραδόσεως του Εθνικού θεάτρου είναι το ‘Αμφι-Θέατρο’. Ως σκηνοθέτης δεν υιοθετώ βέβαια τις παραστάσεις, όπως μου τις δίδαν οι δάσκαλοί μου, είμαι μια γενιά νεότερος και φυσικό είναι να υπάρχουν αλλαγές. Επιδιώξή μας, όμως είναι να προβληθούν τα νοήματα των έργων, να προβληθεί ο λόγος με μια αισθητική όσο μπορούμε πιο σύγχρονη, χω-

41. Β. Παγκουρέλης, *Βήμα* 3.7.1976.

42. Ε. Βαροπούλου, *Αυγή* 12.9.1976. Ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ κρατούσε τον ρόλο του Ιάσωνα.

43. Τον επόμενο χρόνο συνεργάστηκαν και οι τρεις στον *Ιππόλυτο* και το 1974 στην *Άλκηστη* και στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη τα οποία παρουσιάστηκαν την ίδια ημέρα στην Επιδαύρο. Επίσης, σκηνοθέτησε στο Εθνικό Θέατρο, για το φεστιβάλ της Επιδαύρου, τις *Βάκχες* (1975), την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* (1976) και τις *Ικετίδες* του Αισχύλου (1977). Σε όλες τις παραπάνω παραγωγές πλην των *Ικετίδων* συνεργάστηκε με τον Γιώργο Πάτσα και τη Μαρία Χορς. Για το Κ.Θ.Β.Ε. σκηνοθέτησε τους *Πέρσες* το 1978 και την *Αντιγόνη* το 1980 σε συνεργασία επίσης με τον Πάτσα.

ρίς να προδίδεται όμως το νόημα του ποιητή. Αυτή ήταν και η πρόθεση των ιδρυτών του Εθνικού Θεάτρου και πιστεύω πως εγώ το ακολούθησα.⁴⁴

Ο Ευαγγελάτος επιδεικνύει εμμονή στη σπουδή και την ερμηνευτική ανάδειξη της γλώσσας του πρωτοτύπου. Όταν δεν μεταφράζει ο ίδιος, συνεργάζεται, κυρίως, με τον Τάσο Ρούσσο και με τον Κ. Χ. Μύρη. Οι μεταφράσεις συνήθως εκπονούνται για τη συγκεκριμένη σκηνοθεσία με την οποία καταπιάνεται. Σχετικά με τα νεωτεριστικά στοιχεία των προσεγγίσεών του, ο Ευαγγελάτος πειραματίστηκε με διαφορετικές μορφές της θεατρικής πρακτικής ως αποτέλεσμα της πεποίθησής του ότι οι ηθοποιοί θα πρέπει να είναι στο επίκεντρο της θεατρικής δραστηριότητας και επομένως απαιτείται από αυτούς βαθιά γνώση της μιμητικής τέχνης. Ειδικά για το αρχαίο θέατρο, ο Ευαγγελάτος ανέφερε ότι οι σκηνοθεσίες του επηρεάστηκαν από την πεποίθηση ότι κάθε έργο πρέπει να προσεγγίζεται με ένα ξεχωριστό τρόπο, ο οποίος προκύπτει από την ιδιαίτερη φύση του.⁴⁵ Από τις σκηνικές προσεγγίσεις του στην τραγωδία διακρίνεται η *Ψυχοστασία* του 1979 σε μετάφραση Ρούσσου.⁴⁶ Ο σκηνοθέτης επέλεξε αποσπάσματα από χαμένα έργα του Αισχύλου, με τα οποία συγκρότησε διάφορες ενότητες όπως “Τελετουργία”, “Χαμένοι Μύθοι”, “Οδύνη Πολέμου”, “Ψυχοστασία” κ.τ.λ. και τα παρουσίασε στο άσπρο πανί του σκηνικού του Πάτσα, με τη συνοδεία των λαϊκών απόηχων της μουσικής του Χριστόδουλου Χάλαρη, στην εξαιρετική χορογραφία της Ντόρας Τσάτσου-Συμεωνίδη, η οποία “χρησιμοποίησε οικείες φόρμες, αλλά τις επεξεργάστηκε έτσι ώστε το παραδοσιακό να ανακαλύπτει τις πηγές του και, από την άλλη, να χάνει το βάρος του και να λειτουργεί με την αυθορμησία του αυτοσχεδιαστικού”.⁴⁷ Η νεωτεριστική για την εποχή χρήση της οθόνης αντιμετωπίστηκε με επιφύλαξεις από τους κριτικούς.⁴⁸ Όπως αναφέρει η Ε. Βαροπούλου, “[η] μετάπλαση του σκηνικού χώρου από τους ίδιους τους ηθοποιούς, η

44. Από τη συνέντευξη που έδωσε στη Μ. Παπάκη στο περιοδικό *Φουαγιέ* 3 (Μάρτιος 2006) 19.

45. Βλ. τη συνέντευξη που έδωσε στον Β. Αγγελικόπουλο στο *Βήμα* 5.8.1990. Για τους πειραματισμούς του Ευαγγελάτου βλ. Arvaniti (1996) 238.

46. Ε. Βαροπούλου, *Ελευθεροτυπία* 20.6.1979.

47. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Βήμα* 4.7.79.

48. Βλ. για παράδειγμα την κριτική του Στ. Δρομάζου, *Καθημερινή* 19.6.1979.

ρευστότητα της έννοιας του δραματικού προσώπου καθώς η φιγούρα πρόβαινε διακριτικά μέσα από το χορό αλλά και ξαναγύριζε σε αυτόν, η καθαρότητα με την οποία διαγραφόταν ο ρόλος κάθε σκηνικού στοιχείου και ο προσδιορισμός ενός οπτικού κώδικα που αποτελούσε την αλφάβητο της όλης σκηνικής αφήγησης”, ήταν “τα προτερήματα του θεάματος”.⁴⁹

Στο κατώφλι της εισόδου στη δεκαετία του 1980,⁵⁰ ο Γιάννης Τσαρούχης μετέφρασε και σκηνοθέτησε ο ίδιος τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη σ’ ένα ερειπωμένο νεοκλασικό κτίριο της οδού Καπλανών, άμεση αναφορά στο κατεστραμμένο τρωικό ανάκτορο. Επρόκειτο για ανανεωμένη με επικαιρικά στοιχεία εκδοχή της τραγωδίας με σύγχρονους προβληματισμούς. Η παράσταση του 1977 ανασκοπούσε την εικαστική συμβολή του καλλιτέχνη στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος και ταυτόχρονα σηματοδοτούσε την έναρξη μιας περιόδου στη σκηνοθεσία των τραγικών κειμένων κατά την οποία οι εναλλακτικές σκηνικές προσεγγίσεις, είτε επικαιρικές είτε πειραματικές είτε εικαστικές, θα διεκδικούσαν δυναμικά τη θέση τους στην παραστατική πρακτική. Στην εικαστική σύνθεση-σκηνοθεσία του Γιάννη Τσαρούχη κυριάρχησε επίσης το λαϊκό στοιχείο των ζωγραφικών του απεικονίσεων, καθώς οι ναύτες “έγιναν στην παράσταση ο στρατός των Αχαιών (ή της Χούντας), που λεηλάτησε και κατέσφαξε μία βάρβαρη χώρα, η οποία ήταν η μαύρη όψη της Ελλάδας”.⁵¹ Η κριτική πρόσληψη του εγχειρήματος υπήρξε αρνητική στην πλειονότητά της, καθώς έγινε λόγος για “ιδιοφυές λάθος”,⁵² για “απολυτότητα και ακρότητες”.⁵³

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 μια νέα γενιά σκηνοθετών άλλαξε τα δεδομένα στην παράσταση της αρχαίας τραγωδίας, την εκσυγχρόνισε και την προσάρμοσε στις κατακτήσεις της παγκόσμιας

49. Ε. Βαροπούλου, *Ελευθεροτυπία* 20.6.1979.

50. Η στρατιωτική δικτατορία, αν και διαμόρφωσε αρνητικό κλίμα στη θεατρική ζωή, οδήγησε ταυτόχρονα και σε εναλλακτικές μορφές θεατρικής έκφρασης, οι οποίες εκδηλώθηκαν σαφέστερα τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Ειδικά από το 1970 άρχισε να διαφαίνεται η ανανέωση με τη δημιουργία νέων πρωτοποριακών σχημάτων, όπως για παράδειγμα το Ελεύθερο Θέατρο (1971).

51. Ανδρεάδης (2005) 51.

52. Κ. Γεωργουσόπουλος, “Έλεος δίχως φόβο”, *Βήμα* 28.9.1977.

53. Γ. Βαρβέρης (1985) 19.

σκηνικής πρακτικής. Οι νέες τάσεις συγκρούστηκαν με τις παραδομένες πρακτικές και άμβλυναν τις απαιτήσεις της απόλυτης προτεραιότητας του κλασικού κειμένου. Σε αυτή την κατεύθυνση συνέβαλε αποφασιστικά η ανανέωση της πολιτικής για το θέατρο η οποία εγκαινιάστηκε το 1978–1979, με τη σύσταση της Επιτροπής Θεάτρου για την αξιολόγηση αιτημάτων επιχορήγησης και, κορυφώθηκε τα χρόνια που ακολούθησαν κυρίως, με την ίδρυση και τη λειτουργία των πρώτων Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (1984) από τη Μελίνα Μερκούρη.⁵⁴ Οι παραπάνω ρυθμίσεις έφεραν αλλαγές στη νοοτροπία, στους προσανατολισμούς και στην αντίληψη της παραγωγής των παραστάσεων. Νέοι, επιχορηγούμενοι θίασοι είχαν τη δυνατότητα να εφαρμόσουν με συνέπεια πολιτική ρεπερτορίου που εξέφραζε όλες τις κυρίαρχες τάσεις της παγκόσμιας σκηνής. Σε αυτή την κατεύθυνση συνέβαλε αποφασιστικά η καθιέρωση του θεσμού των Διεθνών Συναντήσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στους Δελφούς ο οποίος εγκαινιάστηκε το 1985. Στο πλαίσιο αυτού του θεσμού, σημαντικοί καλλιτέχνες της παγκόσμιας σκηνής παρουσίασαν τις προσεγγίσεις τους στο αρχαίο ελληνικό δράμα και οι Έλληνες συνάδελφοί τους ήρθαν σε επαφή με παραδόσεις και σκηνικές πρακτικές που ανανέωσαν τη δική τους οπτική. Από τις παραστάσεις ξένων σκηνοθετών που παρουσίασαν έργο τους στου Δελφούς τη δεκαετία του 1980 διακρίνεται η *Κλυταιμνήστρα* του Tadashi Suzuki,⁵⁵ και οι *Ινχευτές* (*The Trackers*) του Tony Harrison.⁵⁶ Ιδιαίτερα η περίπτωση του Suzuki, ο οποίος στις προσεγγίσεις του χρησιμοποιεί μορφές του παραδοσιακού γαπωνέζικου θεάτρου, άσκησε επίδραση στους

54. Το έγγραφο όριζε τις προϋποθέσεις λειτουργίας και την νομική υπόσταση των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αρχικά υποβλήθηκαν 18 αιτήσεις Δήμων και επελέγησαν η Καλαμάτα, το Αγρίνιο, τα Ιωάννινα, η Λάρισα, η Βέροια και η Κρήτη (Χανιά). Το 1987 εντάχθηκαν στο θεσμό τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. της Πάτρας και της Ρόδου, το 1994 του Βόλου, το 1995 του Βορείου Αιγαίου, με έδρα τη Χίο και το 1997 της Κοζάνης και της Κέρκυρας.

55. Ο Suzuki διασκεύασε την τριλογία του Αισχύλου με στοιχεία από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και την *Ηλέκτρα* και τον *Ορέστη* του Ευριπίδη. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. McDonald (1992) 45-57.

56. Ο Harrison βάσισε τη διασκευή του στο ομότιτλο σατυρικό δράμα του Σοφοκλή το οποίο αναδομημένο και τοποθετημένο σε ένα εκσυγχρονιστικό σκελετό σχολιάζε τον ελιτισμό στην τέχνη και στην κοινωνία. Βλ. McDonald (1992) 96-113 και Soncini (1999) 73-84.

Έλληνες σκηνοθέτες στην κατεύθυνση του τελετουργικού θεάτρου της Ανατολής. Οι πολιτιστικές ανταλλαγές την περίοδο αυτή και γενικώς η μεγαλύτερη διακίνηση ιδεών έδωσαν τη δυνατότητα γνωριμίας με τη θεατρική παράδοση άλλων περιοχών της γης αλλά και με το ‘διαπολιτισμικό θέατρο’ της Δύσης (σταδιακά άρχισε να γίνεται γνωστότερο το καλλιτεχνικό ή θεωρητικό έργο του J. Grotowski, του E. Barba, του P. Brook, αργότερα της Ariane Mnouchkine κ.ά.).⁵⁷ Ταυτόχρονα, η δημιουργία θέσεων Καλλιτεχνικών Διευθυντών στα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., έδωσε τη δυνατότητα σε αξιόλογους σκηνοθέτες, που δεν είχαν μόνιμη θεατρική στέγη να σκηνοθετήσουν. Οι νέες συνθήκες που δημιούργησε η θεατρική πολυφωνία επηρέασαν και τα κρατικά θέατρα τα οποία ανανέωσαν το καλλιτεχνικό τους δυναμικό και επεχείρησαν καινούριες συνεργασίες.

Η αλλαγή — ίσως θα ήταν καλύτερα να μιλάμε για ‘τομή’ — της δεκαετίας του ’80 δεν πρέπει να συσχετιστεί μόνο με την ελληνική πραγματικότητα. Σημαντικές εξελίξεις παρατηρούνται και διεθνώς. Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, η *Ορέστεια* του Αισχύλου φαίνεται να κυριαρχεί ως επιλογή στην παγκόσμια σκηνή. Το γεγονός βέβαια ότι σημαντικές αλλαγές συνδέονται με τη σκηνοθεσία μιας τριλογίας δεν είναι τυχαίο. Έτσι, τον Οκτώβριο του 1980, ο Peter Stein σκηνοθέτησε την τριλογία για τη Schaubühne am Halleschen Ufer στο Βερολίνο. Η θρυλική παραγωγή περιόδευσε σε όλο σχεδόν τον κόσμο, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας. Ένα χρόνο αργότερα, ο Peter Hall σκηνοθέτησε για το Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας την *Ορέστεια* με άντρες ηθοποιούς και μάσκες. Η τελευταία παράσταση της παραγωγής δόθηκε στην Επίδαυρο, τον Ιούνιο του 1982. Και οι δύο παραγωγές άσκησαν σημαντική επίδραση στην ελληνική σκηνοθεσία.⁵⁸ Η

57. Για το ‘διαπολιτισμικό θέατρο’ (cross-cultural ή intercultural theatre) βλ. γενικά J. Lo – H. Gilbert, “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis”, *The Drama Review* 46 (2002) 31-53 με περαιτέρω βιβλιογραφία. Σημαντικά θεωρητικά κείμενα βρίσκονται συγκεντρωμένα στον τόμο που επιμελήθηκε ο P. Pavis με τον τίτλο: *Intercultural Performance Reader*, London 1996· βλ. επίσης τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του G.J. Williams για τη ‘διαπολιτισμικό θέατρο’ αλλά και για τα φαινόμενα συγκρητισμού και ‘υβριδικότητας’ που συνδέονται με την παγκοσμιοποίηση στο Zarrilli κ.ά. (2010) 551 κ.ε.

58. Η δεκαετία αυτή αξίζει να παρατηρηθεί ότι συνδέεται με ορισμένες ιδιαίτερα αξιόλογες παραστάσεις της *Ορέστειας*. Ο Oliver Taplin (1989) 40-44 αναφέρει

πολύωρη παράσταση του Stein εντυπωσίασε για την έμφαση που έδινε στο έργο καθαυτό και για την προσήλωση στη λεπτομέρεια. Η έμφαση στο κείμενο χαρακτήριζε και την παράσταση του Hall, η οποία, λόγω του ανδρικού θιάσου και της χρήσης προσωπειών, ικανοποιούσε περισσότερο τις απαιτήσεις του ελληνικού κοινού της Επιδάου, που είχε συνηθίσει στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου.

Σε ό,τι αφορά τις κρατικές σκηνές, η πρωτοπορία και οι νεωτεριστικές τάσεις στη σκηνοθεσία της τραγωδίας είχαν πιο συνεπή και συστηματική εκδήλωση στο Κ.Θ.Β.Ε., γεγονός στο οποίο συνέβαλε, εκτός των άλλων, ο σχετικά περιορισμένος αριθμός παραγωγών αρχαίου δράματος και η απουσία των βετεράνων της παράδοσης που σκηνοθετούσαν στο Εθνικό. Αξιομνημόνευτες υπήρξαν οι θεωρούμενες ανατρεπτικές και “ιερόσυλες” προσεγγίσεις του Ανδρέα Βουτσινά (*Ελένη* 1982, *Τρωάδες* 1987, *Μήδεια* 1990 και *Ηλέκτρα* 1992),⁵⁹ αλλά και η δίδυμη σκηνική πραγμάτευση και ταυτόχρονη μεταφορά στη σύγχρονη εποχή των *Τραχινίων* και της *Άλκηστης* από τους Νίκο Χαραλάμπους και τον Γιάννη Χουβαρδά αντιστοίχως.

Ο Βουτσινάς καταπιάστηκε με το αρχαίο δράμα, όχι όμως καθοδηγούμενος από συγκεκριμένη και συστηματική μέθοδο προσέγγισης. Οι σκηνοθετικές του προτάσεις επηρεάστηκαν σαφώς από το ρεαλιστικό θέατρο των Lee Strasberg και Ηλία Καζάν, οι οποίοι προσέθεσαν στον ρεαλισμό της “Μεθόδου” την ένταση της συναίσθησης της ανθρώπινης δυστυχίας μέσα σε μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από αντιφάσεις.⁶⁰ Κατ’ αυτόν τον τρόπο στις σκηνικές προσεγγίσεις του Βουτσινά η διερεύνηση της ανθρώπινης συνθήκης αναμειγνύεται ρεαλιστικά με την ψυχχαναλυτική μέθοδο. Καθώς η ψυχολογική και ψυχχαναλυτική προσέγγισή της τραγωδίας δεν είχε μάλλον άλλους συνεπείς οπαδούς στην Ελλάδα, η περίπτωση του Βουτσινά είναι, νομίζω, αξιοσημείωτη.

τέσσερις σημαντικές παραγωγές της τριλογίας κατά το διάστημα ανάμεσα στο 1980 και στο 1983. Σε αυτές, εκτός από τις σκηνοθεσίες του Stein και του Hall, συμπεριλαμβάνει την ελληνική *Ορέστεια* στη σκηνοθεσία του Κουν (1981–1982), καθώς και τη γιαπωνέζικη διασκευή του Suzuki με τίτλο *Κλυταιμνήστρα* (1983).

59. Βλ. Περσέυς Αθηναίος, *Ημερησία* 1.7.1986.

60. Βλ. Styan (1981) 109–122.

Η πρώτη του σκηνοθεσία τραγωδίας, η *Ελένη* του 1982 για το Κ.Θ.Β.Ε., τάραξε και σκανδάλισε τους κριτικούς, κυρίως εξαιτίας της εμφάνισης ημίγυμνων γυναικών στον χώρο της Επιδαύρου.⁶¹ Το “προκλητικό” θέαμα σε συνδυασμό με το φεμινιστικό στοιχείο χαρακτήρισαν τις προσεγγίσεις του στην τραγωδία. Η παραπάνω διαπίστωση έγινε ορατή στη σκηνοθεσία της *Μήδειας* για το Κ.Θ.Β.Ε. το 1990. Συγκεκριμένα, όταν η Μήδεια (Λυδία Φωτοπούλου) κατόρθωσε να μείνει μια ακόμη μέρα στην Κόρινθο, αγκάλιασε την Τροφό (Αιμιλία Ύψηλάντη), και άφησε τη σκηνή στις γυναίκες του Χορού, οι οποίες εκφώνησαν τους στίχους 410 έως 445 και στη συνέχεια τραγούδησαν: “άξιο, άξιο, το γένος των γυναικών”, και “τιμή, τιμή, στο γένος των γυναικών”.⁶² Οι παραπάνω φράσεις επαναλήφθηκαν πολλές φορές κατά τη διάρκεια της παράστασης. Επιπροσθέτως, η σχέση της Μήδειας με την Τροφό υπερτονίστηκε και, στην πραγματικότητα, ο σκηνοθέτης την παρουσίασε ως άλλη Μήδεια που καθοδηγεί τον αγώνα της ηρώιδας ενάντια στην αδικία της ανδρικής εξουσίας. Η σχέση του ζευγαριού προσδιορίστηκε από παθιασμένα φιλήματα και απελπισμένες αγκαλιές, οι οποίες θεωρήθηκαν από τους κριτικούς ανάρμοστες για την τραγωδία και τον χώρο της Επιδαύρου.⁶³ Η παράσταση ως σύνολο παρουσίασε τη Μήδεια ως γυναίκα που ενεργεί κυριαρχημένη από το πάθος και την αγάπη.

Η *Άλκηστη* του 1984 σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά υπήρξε εξαιρετικά νεωτεριστική και προκάλεσε αντιδράσεις στην Επίδαυρο. Ενόχλησαν τα σύγχρονα ρούχα: το νυφικό της Άλκηστης, τα σμόκιν και οι τουαλέτες του Χορού, η καμπαρντίνα του Ηρακλή. Σόκαρε επίσης η σκηνή του χορικού, μετά την κηδεία της Άλκηστης, κατά την οποία, ο Χορός υπέγραφε σε βιβλίο συλλυπητηρίων και μετά ξεσπούσε σε ξέφρενο γλέντι. Η δυσaréσκεια κορυφώθηκε στην ερωτική σκηνή που εκτυλισσόταν στο φωτισμένο γυάλινο πατάρι του Διονύση

61. Βλ., π.χ., Βαρβέρης (1985) 157: “Μέσα από υπονομευόμενα γυμνόστηθα χανουμάκια, βεγγαλικά, σιντριβάνια, πούλιες, στρας και μια gay παρωδία παράστασης, ο εξωτικός κύριος Βουτσινάς διέσυρε την *Ελένη* του Ευριπίδη, το ΚΘΒΕ, το Διοικητικό του Συμβούλιο, το θίασο και τους συνεργασθέντες μαζί του.”

62. Οι φράσεις αυτές, ας σημειωθεί, ανήκουν στον Χειμωνά και δεν έχουν αντιστοιχία στο πρωτότυπο.

63. Βλ. για παράδειγμα Θ. Κρητικός, “Αποπλανημένη και εγκαταλειμμένη”, *Ελευθεροτυπία* 16.8.1990.

Φωτόπουλου. Ο Χουβαρδάς θεωρήθηκε “ντίσκο ενορχηστρωτή[ς] του καλοκουρδισμένου [...] πορνό-γκραν γκινιόλ” που έλαβε χώρα “εντός νεκροφιλικού μεσοπολεμικού σαλονιού”.⁶⁴ Ο σκηνοθέτης δεν επεδίωξε οποιαδήποτε συστηματική μέθοδο προσέγγισης της τραγωδίας. Εξακολούθησε να προσεγγίζει τα κλασικά κείμενα μέσα από μια μοντέρνα, εκσυγχρονιστική σκοπιά και σύγχρονη αισθητική, απόρροια των Ευρωπαϊκών σπουδών σκηνοθεσίας που ακολούθησε. Στο ίδιο νεωτεριστικό πλαίσιο εντάχθηκε και η σκηνοθετική απόπειρα του Χουβαρδά να παρουσιάσει σε ενιαία παράσταση στο γκαράζ και στο φουαγιέ του Εθνικού Θεάτρου τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη και τους *Μιμιάμβους* του Ηρόνδα το 1987 υπό τον γενικό τίτλο *Τελευταίες Πόλεις* στις οποίες, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, οι κάτοικοί της αναλώνονταν στο κυνήγι της εξουσίας και του χρήματος. Τα μοντερνιστικά στοιχεία της σκηνοθεσίας, όπως η χρήση του τρανζίστορ από την Ιοκάστη και η γενικότερη κινησιολογία της, τα κοστούμια, η χρήση του τραπεζιού, εξελήφθησαν από την πλειονότητα των κριτικών ως “προσπάθεια εντυπωσιασμού”,⁶⁵ ως γνωρίσματα “γερμανικού πειραματικού θεάτρου”,⁶⁶ ή ως “εκσυγχρονισμός ή αποχρονικοποίηση”.⁶⁷ Ο κλειστός, πειραματικός χώρος που χρησιμοποιήθηκε ανέδειξε τη μοντέρνα προσέγγιση. Ο Χουβαρδάς επανήλθε στη σκηνοθεσία της τραγωδίας, τόσο στο πλαίσιο του Εθνικού Θεάτρου⁶⁸ όσο και στο πλαίσιο του Θεάτρου του Νότου,⁶⁹ χωρίς, ουσιαστικά, να μεταβάλλει την εκσυγχρονιστική του αντίληψη η οποία προσαρμοζόταν πάντα στην ιδιαιτερότητα του κάθε έργου που σκηνοθετεί.

64. Βλ. Γ. Βαρβέρης (1985) 246. Στο ανεκδοτολογικό υλικό που συνοδεύει την παράσταση ανήκει η επιδεικτική αποχώρηση της Άννας Συνοδινού, καθώς και η δεκάλεπτη διακοπή της παράστασης.

65. Ν.Φ. Μικελίδης, “Πόλεις (και παραστάσεις) του χάους”, *Ελευθεροτυπία* 22.5.1987.

66. Θ. Κρητικός, *Ταχυδρόμος* 14.5.1987.

67. Τ. Λιγνάδης, “Το σύμπλεγμα του Νέρωνος: *Φοίνισσες* και *Μιμιάμβοι*”, *Καθημερινή* 10.5.1987. Η παρατήρηση του Λιγνάδη έγινε αναφορικά με τη χρήση “του γκαράζ με τους τσιμεντένιους όγκους και τις ελικοειδείς στοές”.

68. Σκηνοθέτησε τον *Ιππόλυτο* το 1989 και τον *Ορέστη* το 2010.

69. Το 1996 ο Χουβαρδάς σκηνοθέτησε και παρουσίασε στην Επίδαυρο την *Ελένη* του Ευριπίδη με το Θέατρο του Νότου, το οποίο ίδρυσε το 1991. Η παραγωγή, που θύμιζε παραμύθι, καθορίστηκε από τις ερμηνείες του Λευτέρη Βογιατζή στο ρόλο του Μενέλαου και του Μιχαήλ Μαρμαρινού στο ρόλο του Θεοκλύμενου.

Αλλά και στο Εθνικό Θέατρο τη δεκαετία του 1980 άρχισε να διαφαίνεται η διάθεση ανανέωσης του δυναμικού των σκηνοθετών, υπό το βάρος της αναμέτρησης με καταξιωμένους εκπροσώπους της προηγούμενης γενιάς. Ως εκ τούτου οι νέοι σκηνοθέτες όφειλαν να αναπτύξουν τις σκηνοθετικές τους πρακτικές και ιδέες εντός του κυρίαρχου παραδείγματος που καθοριζόταν από τον σεβασμό στο κείμενο του πρωτοτύπου και την εκτίμηση της ιερότητας του χώρου του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου. Έτσι, οι σκηνοθεσίες του Νίκου Χαραλάμπους, του Σταύρου Ντουφεξή, του Γιώργου Μιχαηλίδη αλλά και του Γιάννη Χουβαρδά (*Ιππόλυτος* 1989) δεν κρίθηκαν ούτε ανατρεπτικές ούτε προκλητικές.⁷⁰

Η συνεργασία του Νίκου Χαραλάμπους με την Εθνική σκηνή εγκαταστάθηκε το 1981 με τη σκηνοθεσία των *Επτά επί Θήβας* για το φεστιβάλ της Επιδαύρου. Είχε προηγηθεί η πολύ ενδιαφέρουσα τελετουργική και μυστηριακή απόδοση των *Ικετίδων* με την οποία ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου έλαβε μέρος για πρώτη φορά στο φεστιβάλ της Επιδαύρου (30 Ιουλίου, 1 Αυγούστου 1980) και απέσπασε τα ευνοϊκά σχόλια των κριτικών.⁷¹ Στους *Επτά επί Θήβας* οι ίδιοι συντελεστές δεν έτυχαν ανάλογης κριτικής υποδοχής. Η σκηνοθεσία κατη-

70. Εξαίρεση αποτέλεσε η *Αντιγόνη* στη σκηνοθεσία του Γ. Ρεμούνδου, η οποία αποδοκιμάστηκε έντονα το 1984 στην Επίδαυρο. Κυρίως επικρίθηκε για το “αλαλούμ του θεάματος” (η *Αντιγόνη* εμφανίστηκε ως “μωβ” Λουίζα Μίλλερ του Σίλλερ” και ο Κρέων ως “Κάιζερ” ενώ το θέαμα κορυφώθηκε όταν η *Αντιγόνη* εμφανίστηκε “με τεράστιες ηχηρές αλυσίδες να κρέμονται από τα μανίκια της τουαλέτας της”). “Μετά το τέλος της παράστασης, οι θεατές, δέκα χιλιάδες άνθρωποι, ενώ χειροκρότησαν θερμά τους ηθοποιούς [...] ύψωσαν ένα μυρίοστομο γιουχάισμα στον σκηνοθέτη ‘στολίζοντας’ αυτόν και όλους τους υπεύθυνους με τις κραυγές ‘αίσχος’ και ‘ντροπή’...” (Β. Παγκουρέλης, “Το ‘αίσχος’ της Επιδαύρου”, *Ελεύθερος Τύπος* 16.7.1984).

71. Πρόκειται για παράσταση του 1978, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στο φεστιβάλ Αθηνών, στο Θέατρο του Λυκαβηττού το 1979. Η παράσταση θεωρήθηκε εξαιρετικά επιτυχής. Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο (*Βήμα* 19.8.1979), “η χρήση της μάσκας, το σήμα που εξέπεμπε το κοστούμι, ο πολυσήμαντος χειρισμός των αντικειμένων, η αφαίρεση στο λόγο και στην κίνηση οδήγησαν σε μιαν άποψη που ήταν και λαϊκή και τελετουργική και πολιτικά αποτελεσματική.” Τη σκηνοθεσία ανέδειξε επίσης η συνεργασία του Γιώργου Ζιάκα στα σκηνικά και στα κοστούμια που έπλεξαν οι γυναίκες του προσφυγικού καταυλισμού Τσιακκιλερή καθώς και η τελετουργική μουσική του Μιχάλη Χριστοδουλίδη.

γορήθηκε κυρίως επειδή το τραγούδι των χορικών γινόταν μέσω play-back.⁷² Επίσης, τα “τεράστια καμένα σπέρτα” που αντικατέστησαν τα “αγάλατα των Θεών” χαρακτηρίστηκαν ως “πυρεία άνευ θείου και φωσφόρου”.⁷³ Πάντως, ευρηματική από σκηνική άποψη υπήρξε η εισαγωγή επτά αγγέλων-κατασκόπων (ένας για κάθε πύλη), το οποίο εκμεταλλεύτηκαν και άλλοι σκηνοθέτες.⁷⁴ Η τελετουργική προσέγγιση σε συνδυασμό με το θεαματικό στοιχείο κυριάρχησε, τόσο στον *Αίαντα* (1983)⁷⁵ όσο και στη *Μήδεια* (δέκα έτη αργότερα).

Άλλωστε το τελετουργικό στοιχείο, όπως κατέστη ήδη σαφές, κυριάρχησε στην ελληνική θεατρική πρακτική ως προς τη σκηνοθεσία της τραγωδίας και σηματοδότησε σε αρκετές περιπτώσεις εναλλακτικές σκηνικές αναγνώσεις, λιγότερο ή περισσότερο ενδιαφέρουσες. Σε αυτό το πλαίσιο κινήθηκε και ο Σταύρος Ντουφεξής, από την πρώτη του απόπειρα σκηνοθεσίας της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*, το 1979 στο Θέατρο της Καισαριανής, σε δική του μετάφραση.⁷⁶ Οι μάσκες και οι κόθορνοι συνδυάστηκαν με την ποντιακή μελωδία και

72. Βλ. τα δηκτικά σχόλια του Στ. Δρομάζου, *Καθημερινή* 22.7.1981. Βλ. επίσης Θυμήλη, *Ριζοσπάστης* 19.8.1981, και Τ. Λιγνάδη, “Μια ‘Τερατεία’ στην Επίδαυρο”, *Μεσημβρινή* 22.7.1981.

73. Κ. Γεωργουσόπουλος, “Πυρεία άνευ θείου και φωσφόρου”, *Βήμα* 23.8.1981.

74. Το ίδιο εύρημα επανέρχεται στη σκηνοθεσία του έργου του Στ. Τσακίρη για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Σερρών το 1993.

75. Ο σκηνοθέτης κατηγορήθηκε από τον Κ. Γεωργουσόπουλο (“Η ορμή του σκιάδους”, *Νέα* 3.8.1983) για τελετουργία χωρίς σκοπό. Ο κριτικός σημειώνει ότι: “[σ]ε καμιά τελετή δε γίνεται κάτι για να γίνεται. Έχει εσωτερικό νόημα και η τυπική στάση ή η τυπική κίνηση είναι αναγνωρίσιμη αυτόματα από τον αποδέκτη, το κοινό”. “Στην παράσταση του *Αίαντα* τη μετάφραση εκπόνησε ο μόνιμος συνεργάτης του Χαραλάμπους, Κωστής Κολώτας, τη μουσική, όπως και στις προηγούμενες, ο Μιχάλης Χριστοδουλίδης, τα σκηνικά και τα κοστούμια ο Βασίλης Φωτόπουλος.

76. Ο Ντουφεξής σκηνοθέτησε στο Θέατρο Καισαριανής και τις *Βάκχες* σε μετάφραση Θεόδωρου Στεφανόπουλου. Η σκηνοθεσία θεωρήθηκε “πειραματισμός”, ενώ τονίστηκαν οι “ανατολίτικοι αναχρονισμοί” των κοστούμιών της Έ. Δρίνη, βλ. Στ. Δρομάζος, “*Βάκχες* στο Θέατρο Λυκαβηττού — Θέατρο Καισαριανής”, *Καθημερινή* 23.7.1980. Ας σημειωθεί ότι ο Ντουφεξής είχε παρουσιάσει το 1967 μια “ασυνήθιστη” και ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη παράσταση των αριστοφανικών *Ιππέων*, βλ. Flashar (2009) 206-8.

τους κυρίαρχους ήχους του τουμπελεκιού.⁷⁷

Διαφορετικές προσεγγίσεις επιχείρησε ο Γιώργος Μιχαηλίδης, ο οποίος έδωσε έμφαση στην οπτική αναπαράσταση, και πιθανώς διασκευή, με έντονο το στοιχείο του συμβολισμού. Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, ο σκηνοθέτης “[σ]τις *Τρωαδίτισσες* είχε βρει το θέαμα (εικόνες στρατοπέδου συγκέντρωσης, μικρασιατική καταστροφή, Κύπρος) πριν κατασταλάξει το κείμενο. Έτσι στην έμμονη, φερτή απ’ έξω εικόνα προσπάθησε να εντάξει την τραγωδία του Ευριπίδη.”⁷⁸ Στη σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη για το Εθνικό Θέατρο και το φεστιβάλ της Επιδαύρου το 1986 “η αξιοποίηση της όψεως του έργου” τον ώθησε “σε τρόπους κάπως ‘κινηματογραφικού’ χειρισμού”⁷⁹ έτσι ώστε θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τις παραστάσεις του ως “εικονογραφημένες”.⁸⁰ Η πιο σημαντική και ολοκληρωμένη σκηνοθεσία του Μιχαηλίδη στην αρχαία ελληνική τραγωδία ήταν της *Ορέστειας* του 1993–1994 για την κλειστή σκηνή του Ανοιχτού Θεάτρου.⁸¹ Ο σκηνοθέτης βάσισε την προσέγγισή του στα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, η ύπαρξη των οποίων προσδιόρισε την παράσταση. Κορυφαία στιγμή της σκηνοθεσίας η αναπαράσταση της θυσίας της Ιφιγένειας καθώς ο Χορός αφηγείται τα περιστατικά που οδήγησαν τον Αγαμέμνονα σε αυτή την απόφαση (*Αγαμ.* 104-257).⁸²

Στο πλαίσιο της παράδοσης κινήθηκαν και οι σκηνοθεσίες του Κώστα Τσιάνου,⁸³ ο οποίος στη σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας* του Ευρι-

77. Σύμφωνα με τον Κ. Γεωργουσόπουλο (*Βήμα* 3.5.1979), “[Η] παρουσία του Μαθιού Μπαλαμπάνη με το ντουμπερλέκι του, που κάλυψε το ηχητικό μέρος της παραστάσεως είναι από τις συνταρακτικότερες εμπειρίες της παράστασης [...]”.

78. Κ. Γεωργουσόπουλος, “Έλεος δίχως φόβο”, *Βήμα* 28.9.1977.

79. Τ. Λιγνάδης, *Καθημερινή*, 24.8.1986.

80. Πρβλ. Α. Πολενάκης, *Αυγή* 30.7.1987.

81. Το Ανοιχτό Θέατρο ιδρύθηκε από τον Μιχαηλίδη το 1984. Έως τότε, και από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο σκηνοθέτης και η θεατρική του ομάδα στεγάζονταν στο θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας και πριν από αυτό στο Όρβο. Ο Μιχαηλίδης ανέβασε την *Ορέστεια* ξανά με τους ίδιους συντελεστές το 2003.

82. Καθώς ο Χορός αφηγείται τα γεγονότα της θυσίας, ο ηθοποιός που εκφωνεί τα λόγια του Αγαμέμνονα μπαίνει στο δίχτυ, υπαινισσόμενος το αναπόφευκτο της πράξης του. Βλ. Arvaniti (1996) 113.

83. Ο Τσιάνος συνέδεσε το όνομά του με την ίδρυση (1975) και την επιτυχή πορεία του Θεσσαλικού Θεάτρου. Το 1983 έγινε Καλλιτεχνικός Διευθυντής του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας (μετεξέλιξη του Θεσσαλικού Θεάτρου).

πίδη (1988, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας)⁸⁴ συνέθεσε τα λαϊκά έθιμα της Μακεδονίας και τα κοστούμια, τους ρυθμούς και τους λαϊκούς χορούς της Μικράς Ασίας σε ένα μουσικό και θεματικό σύνολο. Η σκηνοθεσία του επηρεάστηκε από τη μαθητεία του στο λαϊκό χορευτικό συγκρότημα της Δώρας Στράτου καθώς μετέφερε την πειθαρχία και τη συμμετρία του νεοελληνικού χορού στην κίνηση του Χορού της τραγωδίας και των υποκριτών. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη και χορογράφο της παράστασης, το όλο εγχείρημα αποσκοπούσε στο να προσφέρει καινούριες λύσεις στο πρόβλημα της παράστασης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αξιοποιώντας την αισθητική της ελληνικής λαϊκής παράδοσης.⁸⁵ Στον παραπάνω στόχο συνέβαλαν η μετάφραση του Χρήστου Σαμουηλίδη σε 15σύλλαβους, η μουσική του Νίκου Ξυδάκη, καθώς και τα κοστούμια του Γιώργου Ζιάκα, ιδιαίτερος δε τα φολκλορικά θεσσαλικά φορέματα του Χορού. Η *Ηλέκτρα* του Τσιάνου συνδέθηκε με την εξαιρετική ερμηνεία της Λυδίας Κονιόρδου στον ομώνυμο ρόλο.⁸⁶ Στο ίδιο ύφος και με τους ίδιους συντελεστές, ο Τσιάνος σκηνοθέτησε την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* το 1990 και τις *Χοηφόρους* το 1992. Οι σκηνοθεσίες του για το Εθνικό Θέατρο (*Εκάβη* 1994, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2002), απομακρύνθηκαν από την φολκλορική προσέγγιση, η οποία φαίνεται ότι περιορίστηκε στον Χορό και στην όρχησή του, και προσέλαβαν μια περισσότερο ρεαλιστική διάθεση.

Αντίστοιχα, η σκηνική διδασκαλία της *Αντιγόνης* στα αρχαία ελληνικά σε προσωδιακό και μουσικό τρόπο βυζαντινής καταγωγής από τη Θεατρική Λέσχη Βόλου και τον Σπύρο Βραχωρίτη (1986) έχει βαθιές ρίζες στην παραδοσιακή αντίληψη περί αυθεντικότητας της απόδοσης του τραγικού κειμένου στη γλώσσα του πρωτοτύπου. Η παράσταση, τοποθετημένη στο “ομφάλιο κεκλιμένο σκηνικό” του Σάββα Χαρατσίδα,⁸⁷ με αρχαιοπρεπή, σχεδόν ιερατικά κοστούμια έθεσε στο επίκεντρο του τραγικού ενδιαφέροντος τον Κρέοντα, στον οποίον επικεντρώθηκαν τα διλήμματα. Η *Αντιγόνη* θεωρήθηκε από

84. Η μεγάλη επιτυχία της παράστασης του εξασφάλισε πρόσκληση για το φεστιβάλ της Επιδαύρου το 1989, στο οποίο συμμετείχε ξανά, με την ίδια παραγωγή, το 1993.

85. Βλ. το σημείωμα του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης του 1993, σ. 15.

86. Βλ. ενδεικτικά τις κριτικές του Θ. Κρητικού, *Ελευθεροτυπία* 27.8.1998, της Η. Βακαλοπούλου, *Θεσσαλονίκη* 5.8.1998, και της Ε. Βαροπούλου, *Βήμα* 21.8.1988.

87. Βλ. Βαρβέρης (1991) 120.

τον σκηνοθέτη έργο σε εξέλιξη που δεν έχει ολοκληρωθεί γι' αυτό διαρκώς επανέρχεται, σε μια προσπάθεια να ολοκληρώσει την προσέγγισή του ρυθμικά και αισθητικά. Έτσι, μετά το πρώτο περιπετειώδες ανέβασμα στην Παλαιά Ηλεκτρική του Βόλου (24.3.1986), φιλοξενήθηκε για λίγες ημέρες στο Εθνικό Θέατρο (29.5.–1.6.1986) και στη συνέχεια περιόδεψε, πάντα στο πρωτότυπο, σε πολλά μέρη του κόσμου. Η απόδοση της προσωδιακής φύσης της αρχαίας μουσικής μέσω του δημοτικού τραγουδιού και της βυζαντινής μουσικής στις παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κυριάρχησε στις προσεγγίσεις του μουσικού και σκηνοθέτη Λάκη Καραλή, ιδιαίτερα στη σκηνοθεσία της *Μήδειας* του 2005 για τη θεατρική ομάδα “Προσωδία” στο θέατρο Βαφείο.⁸⁸ Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται οι ενδιαφέρουσες ερμηνείες του Άρη Ρέτσου, ο οποίος αναγιγνώσκει — όπως τουλάχιστον δηλώνει ο ίδιος — με τρόπο έμμετρο αποσπάσματα από τον *Αίαντα* και την *Αντιγόνη* στο πρωτότυπο.

Η σκηνική προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο και το Θέατρο Άττις χαρακτηρίστηκε από συστηματικότητα και μεθοδικότητα αξιοπρόσεκτη για την ελληνική πρακτική, με διαπολιτισμικές αναφορές στη γαλιωνέζικη και ινδική παράδοση αλλά και τελετουργική διάσταση που παρέπεμπε στον Κουν. Ταυτόχρονα, η μέθοδός του αποτέλεσε αντανάκλαση της “περιθωριοποιημένης ελληνικότητας” και “συμπεριφορών μιας κουλτούρας αποθηκευμένης στη μνήμη”.⁸⁹ Ο Τερζόπουλος συνέβαλε στην αλλαγή της καθιερωμένης αντίληψης για τις παραστάσεις τραγωδίας στην Ελλάδα, στις οποίες η έμφαση δινόταν στην εκφορά του λόγου και ιδιαιτέρως στην απόδοση του εννοιολογικού περιεχομένου του. Κατά τον σκηνοθέτη “ο λόγος δεν είναι η εννοιολογική ερμηνεία του, η περιγραφή του αλλά η εικόνα της δομής της λέξης, δηλαδή η εσωτερική της αιτία”.⁹⁰ Οι ηθοποιοί του, μέσα από επίπονες σωματικές ασκήσεις ανακαλύπτουν τις τεχνικές κίνησης και τον ψυχοσωματικό ρυθμό, από τον οποίον πηγάζει ο λόγος, που ξεπηδά αβίαστα από το

88. Η μουσική της παράστασης βασίστηκε στη βυζαντινή μουσική και στο δημοτικό τραγούδι. Τα χορικά ακούγονταν και στα αρχαία ελληνικά και στα νέα, σε μετάφραση του σκηνοθέτη και της Μαρίας Σκούπα που είχε και το ρόλο της *Μήδειας*.

89. Βλ. Σαμπατακάκης (2008) 68.

90. Βλ. Τερζόπουλος (2000) 57.

σώμα. Η σωματοποίηση της έκφρασης, η έξαρση και η έκσταση παραπέμπουν σε τελετουργικές πρακτικές και θρησκευτικές ιεροτελεστίες αρχέγονες.

Η παράσταση που καθιέρωσε τον Τερζόπουλο ήταν εκείνη των *Βακχών* στις 17 Ιουνίου του 1986 στο Αρχαίο Στάδιο των Δελφών, η οποία στη συνέχεια περιόδευσε στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες. Ο Γ. Πάτσας σχεδίασε το γεωμετρικό σκηνικό στη μορφή κύκλου που περιέκλειε ασφυκτικά τους έξι ηθοποιούς της παράστασης.⁹¹ Εκεί το σώμα καταπονήθηκε εξοντωτικά, ώστε να αυτονομηθούν τα σημεία του, ιδιαίτερα τα άκρα, όπως στα λαϊκά δρώμενα της Βόρειας Ελλάδας, στα αναστενάρια ή στον πυρρίχιο χορό.⁹² Με αυτό τον τρόπο δυνητικά επιτυγχάνεται ο τελετουργικός χαρακτήρας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στην παράσταση ο σκηνοθέτης διερεύνησε το θέμα της έκστασης και της βακχείας, καθώς το σώμα του ηθοποιού μετουσιωνόταν σε σώμα βακχευόμενο.⁹³ Κορυφαία στιγμή της παράστασης εκείνη κατά την οποία η Αγαύη (Σ. Μιχοπούλου) συνειδητοποίησε ότι κρατούσε το κεφάλι του σφαγμένου γιού της και άρχισε “να διαστέλλει πολύ υποδειγματικά το στόμα της περνώντας στην αλαλία”.⁹⁴ Ο Τερζόπουλος επανήλθε στο θέμα της βακχικής μανίας το 2001 στο Εργοστάσιο Ζίμενς, στην παράσταση του Κρατικού Θεάτρου του Ντίσελντορφ με Γερμανούς ηθοποιούς. Από τις πιο ενδιαφέρουσες σκηνοθεσίες του ήταν των *Επιγόνων* (2003) που άντλησαν το υλικό τους από θραύσματα τραγωδιών του Αισχύλου που σώζονται μόνο αποσπασματικά.⁹⁵ Στους *Επιγόνους* απομόνωσε σπουδαί-

91. Ο Σαμπατακάκης (2008) 74 κάνει λόγο για καταβολές του Τερζόπουλου από το Bauhaus ως προς τη “στερεοσκόπηση του χώρου”. Ο Τσατσούλης [(2006) 42-52, 45-6] ανάγει τη χρήση του κύκλου από τον Τερζόπουλο σε τελετουργικές, θρησκευτικές και κοσμογονικές θεωρίες που σχετίζονται με τον μη-χώρο, το πέρασμα στον οποίον απαγορεύεται.

92. Βλ. τη συνέντευξη του Τερζόπουλου στην Ε. Πετάση, *Βήμα* 15.6.1986.

93. Βλ. Χατζηδημητρίου (2010) 55-71.

94. Τερζόπουλος (2000) 74.

95. Πρόκειται για τα ακόλουθα χαμένα έργα: *Όπλων Κρίσις* ή *Αίας*, *Σαλαμίνιαι*, *Μυρμιδόνες*, *Ξάντριαι*, *Φιλοκτήτης*, *Ιέρειαι*, *Δικτυουλκοί*. *Επίγονοι* τιτλοφορείται, επίσης, χαμένη τραγωδία του Αισχύλου που γράφτηκε πιθανώς μετά τους *Επτά επί Θήβας*.



Εικ. 2-3: Από την παράσταση των Βακχών του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου (1986). Αριστερά η Σοφία Μιχοπούλου ως Αγάυη. Θέατρο Άττις.

ους ήρωες της ελληνικής μυθολογίας, τον Ηρακλή, τον Αίαντα, τον Αχιλλέα, τον Φιλοκτήτη, τον Προμηθέα, και τον μυθικό κυνηγό Ακταίονα τη στιγμή της πτώσης τους, καθώς θρηνούσαν την προσωπική τους μοίρα απέλπιδες και κοινωνικά αποκομμένοι. Ιδιαίτερη θέση στις σκηνικές προσεγγίσεις του Τερζόπουλου στην τραγωδία κατέχουν επίσης οι Πέρσες και στις τέσσερις εκδοχές τους.⁹⁶

Οι εναλλακτικές αναζητήσεις μεταμοντέρνας αισθητικής του Μιχαήλ Μαρμαρινού στην αρχαία τραγωδία μας οδηγούν στη δεκαετία του 1990, αν και ο σκηνοθέτης με την Εταιρεία Θεάτρου Διπλούς Έρως δραστηριοποιήθηκε θεατρικά από το 1983 σε παραγωγές ερευνητικού, πειραματικού χαρακτήρα που καθόρισαν τελικά το καλλιτεχνικό profile της ομάδας. Η χρήση της 'βιοενεργειακής μεθόδου' στην αναζήτηση βιολογικών βάσεων της δραστηριότητας του ηθοποιού, και η αμφισβήτηση του κύρους του κειμένου αποτέλεσαν τις μεθοδο-

96. Το 1990 (Ηράκλειο), 1991 (Πρέβεζα), 2003 (παραγωγή του Ιδρύματος Μέγερ-χόλντ στη Μόσχα), 2006 (4^η Θεατρική Ολυμπιάδα· Εκκλησία της Αγ. Ειρήνης, Κωνσταντινούπολη· Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου).

λογικές αρχές του σκηνοθέτη που εφαρμόστηκαν και στην αρχαία τραγωδία. Η παράσταση που τον καθιέρωσε στον χώρο της τραγωδίας ήταν η *Μήδεια* ασφονκτικά κλειστού χώρου που παρουσιάστηκε τον Μάιο του 1991 στο Θέατρο Ιλίσια-Studio και επαναλήφθηκε στον ίδιο χώρο ως *Μήδεια* το 1993 (Δεκέμβριος – Απρίλιος). Η προσέγγιση του Μαρμαρινού θεωρήθηκε πειραματική, ερευνητική προσπάθεια και ως εκ τούτου απέσπασε ευνοϊκές κριτικές.⁹⁷ Δεν είχε όμως καθόλου την ίδια τύχη η μεταμοντέρνα παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στην Επίδαυρο τον Αύγουστο του 1998.⁹⁸ Γιατί, ενώ το κείμενο δεν υπέστη περικοπές ή αλλοιώσεις, η *ὄψις* διέφυγε από τους καθιερωμένους κώδικες και αποτέλεσε ένα είδος μετακειμένου, το οποίο λειτούργησε παράλληλα με το κείμενο της μετάφρασης. Επίσης, ταυτόχρονα με την κύρια δράση, οι ηθοποιοί-μέλη του Χορού ανέπτυσαν παράλληλες, ανεξάρτητες δράσεις που αποσπούσαν τον θεατή από την απρόσκοπτη παρακολούθηση της εξέλιξης. Τα καρτελάκια για παράδειγμα, με τα ονόματα των ηθοποιών που κρέμονταν από τα δέντρα της Επιδαύρου στο πίσω μέρος της σκηνής και η απαγγελία των ονομάτων από τους άντρες και τις γυναίκες του Χορού συνέτειναν στον αποσυντονισμό του θεατή μέσω της πολυδιάσπασης του βλέμματος και της ακουστικής.⁹⁹ Ο Χορός στον Μαρμαρινό λειτουργεί ως όμιλος ατόμων, του οποίου τα μέλη βιώνουν μια κοινή εμπειρία, διατηρούν όμως ταυτόχρονα και την ατομικότητά τους. Η ίδια λογική ως προς τον Χορό καθόρισε και τη σκηνοθεσία του *Αγαμέμνονα* (2000). Τα μέλη του (άνδρες και δύο γυναίκες)¹⁰⁰ κάθονταν σε μικρά τραπεζάκια και συζητούσαν, αναμειγνύονταν με τους θεατές (πριν από τη σκηνή του εκκυκλήματος), γίνονταν χλευαστικοί με την Κασσάνδρα.

97. Βλ., για παράδειγμα, την κριτική του Γ. Ανδρεάδη (*Μεσημβρινή* 4.1.1993), καθώς και του Κ. Γεωργουσόπουλου (*Νέα* 4.6.1991): “Η Εταιρία Θεάτρου “Διπλούς Έρωες” που μας έχει συνηθίσει σε σοβαρές [...] προσπάθειες εργάστηκε με τόλμη και σεβασμό πάνω στο ερμηνευτικό πρόβλημα της Ευριπιδικής *Μήδειας*. Το αποτέλεσμα της εργασίας αυτής είναι μια ενδιαφέρουσα υπόθεση ερμηνείας, μια σπουδή με πολλές γόνιμες παραμέτρους”.

98. Βλ. ενδεικτικά Κ. Γεωργουσόπουλος, “Ηρ, Φρανκ, Θερς”, *Νέα* 17.8.1998.

99. Βλ. Τσατσούλης (2007) 73.

100. Η εισαγωγή των γυναικών στον Χορό των γερόντων, υποδηλώνει ενδεχομένως τη συνάφειά του με τη σύγχρονη κοινωνία.



Εικ. 4: Από την παράσταση της *Μήδειας* (*Μήδειες: Μήδειας* Υλικό, Heiner Müller — *Μήδεια* Ευριπίδης) σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού (1993–1994). ‘Διπλούς Έρωτες’.

Στη μεταμοντέρνα κατεύθυνση κινήθηκε και η σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, το ίδιο καλοκαίρι του 1998, από τον Δημήτρη Μαυρίκιο για το Εθνικό Θέατρο και το φεστιβάλ της Επιδαύρου. Η σκηνική προσέγγιση καθορίστηκε από την παρουσία του Δημήτρη Μαρωνίτη στον ρόλο του Παιδαγωγού. Ο ακαδημαϊκός δάσκαλος υποδύθηκε ουσιαστικά τον εαυτό του. Στα μεταμοντέρνα στοιχεία της παράστασης ενεγράφησαν η κονσόλα του ήχου που λειτούργησε και ως βωμός στη σχεδόν γυμνή σκηνή του Πάτσα και οι εικαστικές προβολές κινηματογραφικού χαρακτήρα σκηνών και σχεδιασμών στους βράχους της Επιδαύρου, μέσω του φωτισμού.¹⁰¹

Τη δεκαετία του 1990 και έως το 2005, ο πειραματισμός και η εναλλακτική σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας αντιμετωπίστηκαν λιγότερο επιφυλακτικά, εξαιτίας των πρωτοποριακών, συστηματικών προσεγγίσεων που προηγήθηκαν.¹⁰² Οι περιπτώσεις του μετα-

101. Οπτικό υλικό από τις παραστάσεις και σχετικές πληροφορίες από τους ίδιους του δημιουργούς υπάρχουν στην τηλεοπτική εκπομπή *Παρασκήνιο* του Α. Παπαστάθη με τον τίτλο “Η Αναβίωση του Αρχαίου Δράματος. Σκηνικές Προτάσεις, Μιχαήλ Μαρμαρινός – Δημήτρης Μαυρίκιος” (ΕΡΤ, 1998).

102. Καθόλου συμπτωματικά και κατά τρόπο αξιοπρόσεκτο, τη δεκαετία του 1990 η *Ορέστεια* κυριάρχησε και πάλι στις σκηνικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην παγκόσμια σκηνή. Παράσταση σταθμός υπήρξε η φεμινιστική προσέγγιση της τριλογίας του Αισχύλου με την προσθήκη της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* του Ευριπίδη από την Ariane Mnouchkine και το Théâtre du Soleil (1990–

μοντέρνου θεάτρου του Μαρμαρινού και του σωματικού, τελετουργικού, διαπολιτισμικού θεάτρου του Τερζόπουλου έτυχαν ευρύτερης αποδοχής, ενώ ταυτόχρονα επηρέασαν άλλους σκηνοθέτες. Η συνέπεια ήταν ότι ακόμη και το πιο συντηρητικό Εθνικό Θέατρο έδωσε τη δυνατότητα σε νέους δημιουργούς, χωρίς προηγούμενη εμπειρία στον χώρο της τραγωδίας, να σκηνοθετήσουν. Κάποιες από τις σκηνοθεσίες που κυριάρχησαν τις παραπάνω δεκαετίες, υπήρξαν ανατρεπτικές, ενώ άλλες έδιναν την εντύπωση είτε της δοκιμασμένης επιλογής είτε της επιστροφής στο παρελθόν.

Στην τελευταία κατηγορία θα μπορούσαν να ενταχθούν οι απόπειρες της Λυδίας Κονιόρδου και της Νικαίτης Κοντούρη.¹⁰³ Η Κοντούρη διαφοροποιήθηκε ως προς τη χρήση του εκσυγχρονιστικού, εικαστικού σκηνικού του Πάτσα (*Μήδεια*, 1997, *Αντιγόνη*, 2002). Στην προσέγγιση της *Μήδειας* για το Εθνικό Θέατρο και το φεστιβάλ της Επιδαύρου κυριάρχησε το θεαματικό, εκκεντρικό στοιχείο εξαιτίας κυρίως του εικαστικού σκηνικού και των επιβλητικών, συμβολιστικών κοστούμιών που σχεδίασε ο Πάτσας.¹⁰⁴ Την εντύπωση της επιστροφής στο παρελθόν έδινε, περισσότερο συνειδητά, η σκηνοθεσία του *Ιππόλυτου* το 2004 από τον Βασίλη Νικολαΐδη για το Εθνικό Θέατρο και το φεστιβάλ της Επιδαύρου. Η παράσταση σχεδιάστηκε ως τιμητική αναβίωση μέσω της μουσικής του Μητρόπουλου του *Ιπ-*

1991) με τον τίτλο *Les Atréides* (βλ. ενδεικτικά Gooetsch [1994] 75-95). Ιδιαίτερα σημαντική ήταν και η Ρωσική παραγωγή της *Ορέστειας* από τον Peter Stein για το Ακαδημαϊκό Θέατρο του Ρωσικού Στρατού το 1994 στη Μόσχα (η παραγωγή παραστάθηκε και στην Επίδαυρο τον Αύγουστο του 1994). Στην κατεύθυνση του φεμινιστικού θεάτρου κινήθηκε και η φινλανδική γυναικεία εκδοχή της τριλογίας από την Ritva Siikala το 1991 στο Ελσίνκι. Βλ. Mykkänen (1996) 201-214 και Arvaniti (1996) 262-274.

103. Η Κονιόρδου το 1996 επεχείρησε ατυχώς να σκηνοθετήσει τον εαυτό της στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε μια παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου για το φεστιβάλ της Επιδαύρου — είχε προηγηθεί η σκηνοθεσία της *Άλκηστης* με κούκλες για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου (1995).
104. Οι ελαστικές κορδέλες του λειτουργικού σκηνικού παρέπεμπαν σε πλοίο αλλά και σε ανάκτορο. Οι 18 λευκοντυμένες κοπέλες του Χορού — οπτική αντιπαράθεση με το βαθυκόκκινο φόρεμα της *Μήδειας* (Κ. Καραμπέτη) — συνιστούσε εντυπωσιακή, εικαστική ανάγνωση της τραγωδίας.

πόλυτου του 1953 σε σκηνοθεσία Ροντήρη.¹⁰⁵

Στην κατεύθυνση του θεάτρου με στοιχεία πειραματικού νεωτερισμού θα μπορούσαν να ενταχθούν οι απόπειρες του σκηνοθέτη και ηθοποιού Λευτέρη Βογιατζή, ο οποίος το 1999 σκηνοθέτησε τους *Πέρσες* για το Εθνικό Θέατρο και το φεστιβάλ της Επιδαύρου. Είχε προηγηθεί η σκηνοθεσία της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή (1992) για τον κλειστό χώρο της νέας Σκηνής από τους μαθητές του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος σε μετάφραση του Νίκου Παναγιωτόπουλου.¹⁰⁶ Στην “ποιητική” σκηνοθεσία της *Αντιγόνης*¹⁰⁷ το κυρίαρχο στοιχείο της αθωότητας προέκυπτε από τους εννέα νέους ηθοποιούς μέλη του Χορού, που υποδύονταν όλους τους ρόλους. Η σκηνοθετική πρόταση έδινε έμφαση στην εκφορά του λόγου που δεν ήταν ρητορικός αλλά, αντίθετα, πρόδιδε προβληματισμό πάνω στις λέξεις και στο νόημά τους.¹⁰⁸ Σε αρκετές περιπτώσεις οι επιβεβλημένες σιωπές σχολίαζαν το κείμενο. Σε συνάρτηση με την εκφορά του λόγου αποφεύχθηκε συνειδητά κάθε συναισθηματική υπερβολή από τους ηθοποιούς. Στο σκηνικό του Αλέκου Λεβίδη δέσποζε το τραπέζι με τα ζωγραφιστά μοτίβα που παρέπεμπαν σε ευρήματα του θεάτρου του Διονύσου και μια πόρτα στο βάθος, έμμεση αναφορά στο παλάτι των Λαβδακιδών.¹⁰⁹ Οι ηθοποιοί, ως μέλη του Χορού, κρατούσαν μάσκες μπροστά

105. Και η κίνηση του Χορού με τα υψωμένα χέρια, στη διδασκαλία της Έρσης Πίττα, παρέπεμπε στου Χορούς των Δελφικών Εορτών. Ο Νικολαΐδης το 2001 είχε σκηνοθετήσει τις *Βάκχες* του Ευριπίδη για το Θεσσαλικό Θέατρο μόνο με άντρες ηθοποιούς. Τον ρόλο του Διονύσου είχε ο Μάριος Φραγκούλης.

106. Ο Βογιατζής ίδρυσε τη Νέα Σκηνή το 1988. Είχε προηγηθεί η ίδρυση της Εταιρείας Θεάτρου Σκηνή το 1981, με τη συνεργασία πέντε ακόμα ηθοποιών, του Β. Παπαβασιλείου, του Δ. Καταλειφού, της Ρ. Οικονομίδου, του Τ. Μπαντή και της Έλλης Κοκκίνου. Το 1989 ίδρυσε το Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος απ’ όπου αποφοίτησαν δώδεκα μαθητές το 1991.

107. Βλ. την κριτική της Ε. Βαροπούλου στο *Βήμα* (31.5.1992) με τίτλο “Σοφοκλής και Γείτς. Ποιητική Αντιγόνη”.

108. Ο Γεωργουσόπουλος έγραψε τα εξής για την εκφορά του λόγου (*Νέα* 23.6.1992): “[Γ]πήρχε μια σχολαστική αναγνωστική μανία. Πρώτη φορά έβλεπα, αντί να ακούω στη στίξη. Οι πειθήνιοι σπουδαστές του πειράματος άρθρωναν διαβάζοντας γραπτό κείμενο”.

109. Η Ε. Βαροπούλου (*Βήμα* 31.5.1992) προσέλαβε το σκηνικό ως “νεκρικό θάλαμο” με “το χώμα, τον νεοσκαφή τάφο, τις μισοσβησμένες τοιχογραφίες, τα νεκρικά

από το πρόσωπό τους, τις οποίες όμως απομάκρυναν, όταν αναλάμβαναν κάποιο ρόλο. Η μουσική στηριζόταν σε γεωργιανά φωνητικά σχήματα. Ο σκηνοθέτης επέστρεψε στην *Αντιγόνη* το 2006, σε μια παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου για το φεστιβάλ της Επιδαύρου. Η μεταγενέστερη σκηνοθεσία διατήρησε την ίδια αντίληψη ως προς την εκφορά του λόγου, τον ανεσκαμμένο σκηνικό χώρο (Χλόη Ομπολένσκι), καλυμμένο με στάχια αυτή τη φορά, και τη γεωργιανή μουσική.¹¹⁰ Και οι περισσότεροι θεαματικοί *Πέρσες* έμειναν συνεπείς στον συναισθηματικά αποφορτισμένο αλλά εμφατικά εκφερόμενο λόγο της σκηνοθετικής διδασκαλίας, που συνιστά την ιδιαιτερότητα της σκηνικής προσέγγισης του Βογιατζή στην αρχαία ελληνική τραγωδία.

Στην κατηγορία των εκσυγχρονιστικών σκηνοθεσιών της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας θα μπορούσαν να ενταχθούν οι ‘διανοητικές’ προσεγγίσεις του Βασίλη Παπαβασιλείου (*Αίας*, 1996, *Οιδίπους Τύραννος*, 2000), στις οποίες κυριάρχησε η “μεταμοντέρνα” πρακτική της χρήσης των συσκευών της σύγχρονης οπτικοακουστικής τεχνολογίας.¹¹¹ Έτσι, στη σκηνοθεσία του *Οιδίποδα Τύραννου* για το Εθνικό Θέατρο και το φεστιβάλ της Επιδαύρου, σε μετάφραση του ιδίου, οι αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα έγιναν εμφανείς στο αντισυμβατικό σκηνικό του Γ. Ζιάκα που απέδιδε το σταυροδρόμι, στη μετωπική, προς τους θεατές, μη διαλογική, εκφορά του λόγου, στο μεικτό λευκοντυμένο Χορό που περιστοιχιζόταν από αγάλματα, αλλά και στο αναπηρικό καροτσάκι του Τειρεσία.

Ανατρεπτική ήταν και η προσέγγιση της *Μήδειας* του Ευριπίδη από τον Στάθη Λιβαθινό, το 2003. Επρόκειτο για μια εκσυγχρονισμένη με επικαιρικά στοιχεία αλλά επί της ουσίας (λόγω και της ρω-

προσωπεία και την επιτάφιο πλάκα, που μεταμορφώνεται σε τάβλα με ομοτράπεζους τους ηθοποιούς σε μια κατακόμβη θεάτρου [...].”

110. Στην παράσταση του 2006 ο σκηνοθέτης κράτησε τον ρόλο του Κρέοντα, ενώ επέλεξε γυναίκα ηθοποιό για τον ρόλο του Τειρεσία και άνδρα για τον ρόλο της Ευρυδίκης. Η ερμαφρόδιτη φύση του Τειρεσία αιτιολογεί την επιλογή. Στην περίπτωση της Ευρυδίκης, κανείς άμεσος και προφανής συνειρμός δεν προκύπτει εκτός ίσως από την αποστασιοποίηση και την αποφόρτιση του ρόλου από τον μητρικό-γυναικείο πόνο.
111. Στη σκηνοθεσία του *Αίαντα* για το Κ.Θ.Β.Ε. η ορχήστρα της Επιδαύρου, σκεπασμένη με μαύρο καραβόπανο, κατακλυζόταν από μικρόφωνα, ενώ τα σωρευμένα ηχεία στο βάθος της σκηνής συγχροτούσαν ένα μεταλλικό πύργο (Γ. Ζιάκας).

σικής θεατρικής παιδείας του σκηνοθέτη) ρεαλιστική *Μήδεια*. Την παράσταση χαρακτήρισε η κοσμική ατμόσφαιρα της δεξίωσης γύρω από τον χώρο της πισίνας, με το λευκό πιάνο να καθορίζει τα μουσικά μοτίβα με γεωργιανές αναφορές.¹¹² Η όλη προσέγγιση, τουλάχιστον ως προς τις αστικές της αναφορές, θύμιζε την *Άλκηστη* του 1984 σε σκηνοθεσία του Χουβαρδά.¹¹³

Στον εναλλακτικό χώρο του γκαράζ του Εθνικού σκηνοθέτησε τη χειμερινή περίοδο 2004-2005 ο Δημήτρης Λιγνάδης την *Ορέστεια*, αξιοποιώντας τους υπόγειους χώρους της Πειραματικής Σκηνης. Επρόκειτο για μεταθεατρική απόδοση του δράματος, σύμφωνα με τις εμβληματικές σκηνοθετικές επιλογές: ο κλόουν-φύλακας του *Αγαμέμνονα*, η φωνή της Κατίνας Παξινοῦ στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας,¹¹⁴ η αναπαράσταση της σκηνης της αναγνώρισης με τους κώδικες του ιαπωνικού θεάτρου, η αντικατάσταση των χοών με νερό από εμφιαλωμένα μπουκαλάκια, είναι ορισμένες από αυτές. Ο αποδομητικός μοντερνισμός ήταν εμφανής και στο μεταφραστικό συμπίλημα του Τ. Ρούσσου και του Κ. Χ. Μύρη, που πάνω του ο σκηνοθέτης “συναρμολόγησε ένα ‘παζλ’ από διαφορετικά ύφη και στυλ: από την εκφορά του κειμένου στο αρχαίο ελληνικό πρωτότυπο και το γερμανοφερμένο ‘σπρέχεν [sic] κορ’ [...], μέχρι την μπρεχτική αποστασιοποίηση, την κλοουνερί, την παντομίμα και το χοροθέατρο”.¹¹⁵ Η πειραματική *Ορέστεια* του Λιγνάδη είχε τη μορφή πρόβας στο έργο του Αισχύλου και απέσπασε τον έπαινο της πλειονότητας των

112. Το κείμενο απέδωσε στα νέα ελληνικά, ειδικά για την παράσταση, ο Στρατής Πασχάλης. Τα σύγχρονα σκηνικά και κοστούμια ήταν της Ε. Μανωλοπούλου. Τη μουσική συνέθεσε από τα τραγούδια των χορικών ο Θοδωρής Αμπαζής. Στον ρόλο της Μήδειας, η γεωργιανή Ταμίλα Κουλίεβα, κατέφευγε στη μητρική της γλώσσα, σε στιγμές έντασης και πάθους.

113. Η κριτική πρόσληψη του εγχειρήματος υπήρξε στο σύνολό της αρνητική. Βλ. για παράδειγμα την κριτική του Κ. Γεωργουσόπουλου, “Γαμοπίλαφο με σως Μήδεια” (*Νέα* 18.8.2003) και “Οι σοφοί δεν είναι αλαζόνες” (*Νέα* 16-7.8.2003) και της Ματίνας Καλτάκη, “Πώς η Μήδεια μπαινοβγαίνει στην πισίνα”, *Ο Κόσμος του Επενδυτή* 14.8.2003.

114. Πρόκειται για την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου του 1965, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.

115. Γ. Σαρηγιάννης, “Απόσταγμα *Ορέστειας*”, *Ταχυδρόμος* 21.5.2005.

κριτικών, κυρίως εξαιτίας του πειραματικού χαρακτήρα της.¹¹⁶

Στο δοκιμασμένο και καθιερωμένο πλαίσιο του τελετουργικού θεάτρου, με αναφορές στην παράδοση του γιαπωνέζικου θεάτρου κι-νήθηκε ο Σωτήρης Χατζάκης, τόσο στους *Οιδίποδες* (2002, Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου), στους οποίους ο αρχαίος κόσμος συναντούσε την πρωτοχριστιανική εμπειρία και τα πάθη του Οιδίποδα συναντούσαν τα πάθη του Χριστού,¹¹⁷ όσο και στη σκηνοθεσία των *Βακχών* (2005), όπου η ελληνική παράδοση συνάντησε τη γιαπωνέζικη, κινησιολογικά, ενδυματολογικά (φαρδιά παντελόνια, μακριά πανωφόρια) και μέσω του μακιγιάζ.¹¹⁸

Οι εννέα σκηνοθεσίες τραγωδίας του Σταύρου Τσακίρη, από το 1990 και εξής, χαρακτηρίστηκαν από την έρρυθμη εκφορά του λόγου και το ιδιαίτερο εικαστικό ενδιαφέρον.¹¹⁹ Η παραγωγή που ίσως υπερείχε, των υπολοίπων σκηνοθεσιών του Τσακίρη ήταν της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* του 2000 για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας, σε μετάφραση Κ. Χ. Μύρη, σκηνικά-κοστούμια Γ. Μετζικώφ και μουσική του Γ. Μανωλεδάκη. Η σκηνοθεσία της *Ιφιγένειας* εγκαινίασε τη δεύτερη δημιουργική περίοδο του καλλιτέχνη και την πιο ενδιαφέρουσα. Η μεταμοντέρνα, διαπολιτισμική τάση διαφάνηκε στα εμβόλιμα τραγούδια των Kalas καθώς και στο “*ευλογητός σοι, Κύριε*” της νεκρώσιμης ακολουθίας που ακούστηκε στην έναρξη της παράστασης.

116. Βλ. ενδεικτικά Μ. Καλτάκη, *Ο Κόσμος του Επενδυτή* 16.4.2005· Γ. Σαρηγιάννης, *Ταχυδρόμος* 21.5.2005· Λ. Πολενάκης, *Αυγή* 7.4.2005.

117. Πιο συγκεκριμένα, το χωμάτινο δάπεδο της σκηνής προσδιοριζόταν από το χαμηλό τραπέζι, παραπομπή στον Μυστικό Δείπνο, καθώς και από τα στασίδια, τα ψαλτήρια και τα κεριά που έφεραν σαφείς αναφορές στον λατρευτικό χώρο της ορθόδοξης εκκλησίας. Στην ατμόσφαιρα της σύγκλισης του αρχαίου με τον χριστιανικό κόσμο συνηγορούσε και το πάντρεμα των παραδοσιακών ήχων με στοιχεία ραπ μουσικής από τον Τάκη Φαραζή. Ενδιαφέρον σκηνοθετικό εύρημα αποτέλεσε ο ρόλος του ραψωδού ως Κορυφαίου του Χορού, δηλωτικό της συνάντησης του ραψωδικού τρόπου απαγγελίας με τον Χορό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

118. Η όλη παραγωγή στηρίχτηκε σε αξιόλογους συντελεστές: το σκηνικό του Πάτσα (οι θύρσοι συνοδεύονταν από τα μοντέρνα, γυάλινα, διαφανή βάρθρα), τα κοστούμια της Έρσης Δρίνη, τη μουσική της Σαββίνας Γιαννάτου (φωνητικά μελίσματα), τη χορευτική επιμέλεια των Sinequanon και τη μετάφραση του Κ. Χ. Μύρη.

119. Ο Τσακίρης σκηνοθέτησε τραγωδίες στο πλαίσιο, κυρίως, του θεσμού των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Για τις σκηνοθεσίες αρχαίων τραγωδιών από τον Σ. Τσακίρη βλ. Αρβανίτη (2011).

Συνοψίζοντας όσα εκτέθηκαν παραπάνω θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι επικρατούσες τάσεις στη σκηνοθεσία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην ελληνική σκηνή κατά την πεντηκονταετία που εξετάσαμε (1945–2005) έχουν ως αφετηρία εν μέρει (α) την παράδοση του Εθνικού Θεάτρου (ως προς την έμφαση στην προτεραιότητα του κειμένου), και εν μέρει (β) το τελετουργικό θέατρο του Κουν (κυρίως σε ό,τι αφορά την έμφαση στα στοιχεία της ελληνικής και ανατολίτικης παράδοσης). Η δεύτερη αυτή τάση αυτή αργότερα συνδυάστηκε και εμπλουτίστηκε από τις επιδράσεις του διαπολιτισμικού θεάτρου. Σημείο τομής για τη σκηνική παρουσίαση της αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα υπήρξε η δεκαετία του 1980. Κατά την περίοδο αυτή οι δύο τάσεις γνώρισαν κορύφωση, την οποία ακολούθησε μετεξέλιξη. Στη σύγχρονή τους εκδοχή, η πρώτη τάση αναεώθηκε κυρίως μέσω των σκηνικών και των κοστουμιών, ενώ η δεύτερη εμπλουτίστηκε με αμεσότερες διαπολιτισμικές αναφορές από το θέατρο της Ασίας και της Άπω Ανατολής. Ως προς την πρώτη τάση στην ελληνική σκηνή δεν είναι εύκολο να διακρίνει κανείς πραγματικά πρωτότυπες και συστηματικές σκηνοθετικές προσπάθειες που να δίνουν έμφαση στο ίδιο το δραματικό έργο, όπως συνέβη, για παράδειγμα, στις σκηνικές προσεγγίσεις του Peter Stein στη Γερμανία. Αντίθετα, οι Έλληνες σκηνοθέτες που εκπροσώπησαν την παραπάνω τάση ακολούθησαν κατά το μάλλον ή ήττον την πεπατημένη παλαιότερων εποχών. Εξέχουσα θέση στον χώρο των σύγχρονων σκηνικών προσεγγίσεων της τραγωδίας κατέχει, αφενός, το σωματικό, διαπολιτισμικό θέατρο, με κύριο εκπρόσωπο τον Θεόδωρο Τερζόπουλο, και, αφετέρου, οι μεταμοντέρνες θεατρικές αναζητήσεις όπως εκφράστηκαν συστηματικότερα κυρίως από τον Μιχάηλ Μαρμαρινό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδρεάδης, Γ. (2005), *Στα ίχνη του Διονύσου. Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*, Αθήνα.
- Arvaniti, Ek. (1996), *The Representation of Women in Contemporary Productions of Ancient Greek Tragedies based on the Myth of Orestes, with special Reference to the Theme of Matricide*, (αδημοσίευτη διδ. διατριβή, University of Kent).
- Αρβανίτη, Κ. (2011), “Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στην προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας”, *Παράβασις* 11, 27-38.
- Βαρβέρης, Γ. (1985), *Η κρίση του θεάτρου (1976-1984)*, Αθήνα.
- Βαροπούλου, Ε. (2003), “Το θέατρο. Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα”, στο: Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 10, Αθήνα, 227-40.
- Βαροπούλου, Ε. (2009), *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου: 1974-2006*, τ. Α', Αθήνα.
- Βαροπούλου, Ε. (2011), *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου: 1974-2006*, τ. Β', Αθήνα.
- 60 Χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992, (1992), εισαγωγικό σημείωμα: Αλ. Σολομός, Αθήνα.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1982), *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου Ι. Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1993), “Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος κατά τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα”, στο: *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Αθήνα.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1999), “Νεοελληνικό Θέατρο”, *Εκπαιδευτική εγκυκλοπαίδεια*, τ. 30, 287-88.
- Chioles, J. (1993), “*The Oresteia* and the Avant-Garde. Three Decades of Discourse”, *Performing Arts Journal* 45, 1-28.
- Goetsch, S. (1994), “Playing against the Text. *Les Atreides* and the History of Reading Aeschylus”, *The Drama Review* 38, 75-95.
- Zarrilli Ph.B. – McConachie B. – Williams G.J. – Sorgenfrei F. (2010), *Theatre Histories. An Introduction*, 2nd ed., Abingdon.
- Θρύλος, Άλκης (1980), *Το ελληνικό θέατρο*, τόμος Η', Αθήνα.
- Θρύλος, Άλκης (1981), *Το ελληνικό θέατρο*, τόμος Ι', Αθήνα.

- Ioannidou, E. (2010), "Toward a National *Heterotopia*: Ancient Theaters and the Cultural Politics of Performing Ancient Drama in Modern Greece", *Comparative Drama* 44, 385-403.
- Καγγελάρη, Δ. (2010), "Κάρολος Κουν: προσεγγίσεις της ποιητικής του", στον τόμο: *Κάρολος Κουν*, Αθήνα, 114-52.
- Καννάκης, Β. (1999), *Εθνικό Θέατρο — Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Αθήνα.
- Καραντινός, Σ. (1969), *Προς το αρχαίο δράμα (1937-1967)*, Αθήνα.
- Κουν, Κ. (1981), *Για το θέατρο*, Αθήνα.
- Κουν, Κ. (1992), *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα.
- Μάγιαρ, Μ. (2004), *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, Αθήνα.
- McDonald, M. (1992), *Ancient Sun, Modern Light*, New York.
- Μαυρομούστακος, Πλ. (2005), *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Αθήνα.
- Μαυρομούστακος, Πλ. (2008), "Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης", στον τόμο: *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Αθήνα, 17-33.
- Mykkänen, M. K. (επιμ.) (1996), *Raivoisat Ruusut, Teatteriseikkailu (The Raging Roses – A Theatrical Adventure)*, Helsinki.
- Παπαδάκη, Λ. (2003), "Η μόδα της αναβίωσης του υπαίθριου θεάτρου και η 'Δελφική Προσπάθεια'", στα: πρακτικά της ημερίδας: *Ο Σικελιανός και το Θέατρο* (επιμ. Α.Τ. Μουζενίδου – Κ. Πετράκου), Αθήνα, 111-126.
- Postlewait, Th. (επιμ.) (1989), *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2008), *Γεωμετρώντας το Χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Αθήνα.
- Σιδέρης, Γ. (1975), *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*, Αθήνα.
- Soncini, S. (1999), "Rewriting the Greeks in Contemporary British Drama" στο: S. Patsalidis, E. Sakellaridou (επιμ.), *(Dis)Placing Classical Greek Theatre* Θεσσαλονίκη, 73-84.
- Σουγιουλτζής, Χ. (1999), *Τριάντα πέντε χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος: 1961-1996*, Αθήνα.
- Σοφρά, Ε. (1992), *Λίνος Καρζής: Δεκατέσσερα χρόνια από το θάνατό του (1978-1992)*, Αθήνα.
- Σπάθης, Δ. (1983), "Το [νεοελληνικό] θέατρο", στον τόμο: *Ελλάδα – Ιστορία – Πολιτισμός*, τ. 10β, Θεσσαλονίκη, 12-67.
- Σπάθης, Δ. (2003), "Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής", στο: Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 9^{ος} τόμος, Αθήνα, 239-258.

- Styan, J.L. (1981), "Realism in America: Belasco to The Method", στο: *Modern Drama in Theory and Practice* 1, Νέα Υόρκη, 109-122.
- Taplin, O. (1989), *Greek Fire*, Λονδίνο.
- Τερζόπουλος, Θ. (2000), *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, Αθήνα.
- Tsatsoulis, D. (2006), "The Circle and the Square", στο: F.M. Raddatz (επιμ.), *Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, ("Theater der Zeit") 42-54.
- Τσατσούλης, Δ. (2007), *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής*, Αθήνα.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. (1996), "Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των Ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων", στο: *Έλληνες Σκηνογράφοι — Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα, 31-77.
- Flashar, H. (2009), *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne*, 2^η έκδοση αναθεωρημένη, München.
- Foley, H. (1999), "Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy", *Transactions of the American Philological Association* 129, 1-12.
- Φωτόπουλος, Δ. (1980), *Μάσκες, θέατρο*, Αθήνα.
- Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (επιμ.) (2004), *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford.
- Hardwick L. – Stray Chr. (2008), *A Companion to Classical Receptions*, (Blackwell) Malden κ.α.
- Χατζηδημητρίου, Π. (2010), *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη.