

Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα



Περιεχομενα

Κεφάλαιο 1 - Η σημασία σελ. 5

Κεφάλαιο 2 - Ο χρόνος σελ. 9

Κεφάλαιο 3 - Ο χώρος σελ. 39

Κεφάλαιο 4 - Πρόσωπα και φορείς..... σελ. 51

Κεφάλαιο 5 - Ο τρόπος σελ. 59

Βιβλιογραφία..... σελ. 88

Συντονισμός έργου: Μαρία Λαγογιάννη, Δρ Αρχαιολόγος
Σουζάνα Χούλια-Καπελώνη, Αρχαιολόγος

Σχεδιασμός περιεχομένου - γενική επιμέλεια: Έλενα Μπαζίνη, Αρχαιολόγος

Γραφιστική - καλλιτεχνική επιμέλεια: Σπήλιος Πίστας, Γραφίστας

Κείμενα: Νάντια Ρούσσου, Θεατρολόγος
Έλενα Μπαζίνη, Αρχαιολόγος
Εβίτα Τσιώλη, Αρχαιολόγος-Μουσειολόγος

Παιδαγωγική επιμέλεια: Εβίτα Τσιώλη, Αρχαιολόγος-Μουσειολόγος

Διορθώσεις κειμένων: Βιολέττα Ζεύκη, Αρχαιολόγος-Μεταφράστρια

ISBN: 978-960-386-225-3

©2015 Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων
Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής Κληρονομιάς
Διεύθυνση Μουσείων
Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων και Επικοινωνίας
Θεμιστοκλέους 5, 106 77
E-mail: dm@culture.gr

Απαγορεύεται η οποιαδήποτε μερική ή ολική ανατύπωση χωρίς την άδεια του εκδότη

Λίγα λόγια για τον εκπαιδευτικό

Το έντυπο που κρατάτε στα χέρια σας σχεδιάστηκε σαν μια συνοπτική χαρτογράφηση ορισμένων από τις πιο σημαντικές στιγμές στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Η αναζήτηση αυτή ξεκινά με αφετηρία κάποια βασικά ερωτήματα που προκύπτουν στην προσπάθεια κατανόησης των κυρίων λόγων και των συνθηκών κάτω από τις οποίες γεννήθηκε η ανάγκη αναβίωσης παραστάσεων αρχαίου δράματος.

Τι σημαίνει ο όρος «αναβίωση του αρχαίου δράματος;» Ποιες συνθήκες και ποιοι λόγοι την γεννούν; Είναι ένα φαινόμενο στάσιμο ή διαρκώς εξελίσσεται; Ποιοι εμπλέκονται σε αυτή τη διαδικασία και με ποιο τρόπο επιχειρούν να αναβιώσουν τον αρχαίο δραματικό λόγο επί σκηνής; Υπάρχει τελικά ένας συνδετικός κρίκος που συνδέει το αρχαίο δράμα με τον σημερινό άνθρωπο;

Από την πρώτη επαγγελματική παράσταση το 1867 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού στην Αθήνα η αναβίωση παραστάσεων αρχαίου δράματος στην χώρα μας συμπληρώνει μια ιστορία ενάμιση σχεδόν αιώνα. Στο διάστημα αυτό μόνο στον ελλαδικό χώρο έχουν παρουσιαστεί περισσότερες από εννιακόσιες παραστάσεις αρχαίου δράματος!

Το νήμα αρχίζει να ξετυλίγεται στην προεπαναστατική Ελλάδα, όταν φωτισμένοι δάσκαλοι, ενθουσιώδεις μαθητές και λόγιοι της εποχής γίνονται οι πρώτοι φορείς αυτής της προσπάθειας. Η πρώτη επαγγελματική παράσταση αρχαίας τραγωδίας χρονολογείται στα μέσα του 19ου αιώνα. Αργότερα, με τον ερχομό του 20ού αιώνα, για τους επαγγελματίες πια του θεάτρου η πρόκληση της αναβίωσης γίνεται ένα πεδίο διαρκούς έρευνας, ενώ το αίτημα για επανασύνδεση του δραματικού ποιητικού λόγου με το αρχαίο θεατρικό οικοδόμημα δυναμώνει.

Στην εποχή μας πλέον τα φεστιβάλ αρχαίου δράματος αποτελούν ένα σημαντικό θεσμό που κρατά ανοιχτούς του διαύλους επικοινωνίας του χτες με το σήμερα. Μέσα

από τη μεγάλη ανταπόκριση του κοινού, ιδίως κατά το διάστημα των τελευταίων δεκαετιών, διαπιστώνεται η ανάγκη της ελληνικής κοινωνίας να διατηρήσει ζωντανή την επαφή της με τον αρχαίο δραματικό λόγο.

Η πορεία, άλλωστε, από τις πρώτες προσπάθειες αναβίωσης αρχαίου δράματος μέχρι την καθιέρωση ενός θεσμοθετημένου πλαισίου διοργάνωσης των παραστάσεων αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της νεότερης ελληνικής ιστορίας όχι μόνο σε θεατρικό επίπεδο αλλά και σε πολιτικό, κοινωνικό, ιδεολογικό, γλωσσικό και αισθητικό.

Η διαδρομή αυτή που ξεκινά στις επόμενες σελίδες έχει πολλά μονοπάτια, διακλαδώσεις, διασταυρώσεις, καμιά φορά αδιέξοδους δρόμους αλλά και ξέφωτα. Η αναζήτησή τους είναι γοητευτική και αποκαλυπτική, πολύτιμος οδηγός και πυξίδα για ένα ταξίδι στο χρόνο και την ιστορία.

Το έντυπο αυτό, λοιπόν, προτείνεται ως ένα χρήσιμο παιδαγωγικό εργαλείο για εσάς με σκοπό να συζητήσετε με τους έφηβους μαθητές σας μία πτυχή του αρχαίου δράματος για την οποία γνωρίζουν ίσως ελάχιστα. Η δομή του είναι σχεδιασμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι δυνατή είτε η μελέτη κάθε κεφαλαίου ξεχωριστά είτε η συνθετική θεώρηση του εντύπου συνολικά.

Επειδή ένα θέμα σύνθετο, όπως είναι αυτό της αναβίωσης του αρχαίου δράματος, δεν μπορεί να το προσεγγίσει κανείς μονόπλευρα, πέρα από την ιστορική πορεία της, μπορείτε να ανακαλύψετε σημαντικές πληροφορίες για τα στοιχεία εκείνα που διαμορφώνουν και εξελίσσουν την έννοια της αναβίωσης, όπως είναι ο λόγος, η σκηνοθεσία, η σκηνογραφία, η μουσική, η χορογραφία.

Ας γίνει, λοιπόν, η αναζήτηση αυτή αφορμή για να ξετυλίξετε με τους μαθητές σας το νήμα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα, νήμα που είναι αδύνατο να κοπεί από το κουβάρι της νεότερης ελληνικής ιστορίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΣΗΜΑΣΙΑ



Μία έννοια με πολλές ερμηνείες

Τι περιμένει άραγε να δει το κοινό σήμερα σε μια παράσταση αρχαίου δράματος; Μια πιστή αναπαράσταση του αρχαίου ποιητικού λόγου; Μήπως μια πιο εναλλακτική προσέγγιση; Μια σύγχρονη εκδοχή εμπλουτισμένη με στοιχεία από την ελληνική παράδοση; Είναι αλήθεια ότι η αναβίωση του αρχαίου δράματος δεν ήταν, αλλά ούτε και σήμερα είναι, μία έννοια απλή και αυτονόητη. Έχει απασχολήσει και εξακολουθεί να απασχολεί τόσο τους επαγγελματίες του θεάτρου όσο και τους απλούς θεατές.

Η διοργάνωση παραστάσεων αρχαίου δράματος είναι μια διαδικασία μέσα από την οποία γίνεται προσπάθεια να φτάσει στο κοινό ζωντανός ο δραματικός λόγος και τα βαθύτερα νοήματά του. Η αναβίωση, λοιπόν, προσφέρει το

πλαίσιο μέσα από το οποίο αναδεικνύεται και διατηρείται στη σημερινή εποχή το αρχαίο δράμα. Το στοιχείο σήμερα είναι να πλησιάσουμε όσο το δυνατόν πιο κοντά στην αυθεντική, την πρωταρχική εμπειρία ώστε να προσεγγίσουμε τη διαχρονική αξία του αρχαίου θεάτρου. Σε αυτήν την κατεύθυνση κινήθηκαν και οι πρώτοι επαγγελματίες του θεάτρου στα νεότερα χρόνια, οι οποίοι προσπάθησαν να ανασυστήσουν τα στοιχεία του αρχαίου δράματος.

Ποια είναι όμως αυτά τα στοιχεία; Πώς μπορεί κανείς να τα κρατήσει ζωντανά στη σημερινή εποχή; Για να δοθούν οι απαντήσεις, χρειάζεται πρώτα να έχουμε κατά νου ότι το αρχαίο δράμα είναι μια σύνθετη δημιουργία που αποτελείται από λόγο, μουσική και όρχηση, δηλαδή χορευτική

κίνηση. Όμως από αυτά τα τρία στοιχεία μόνον ο λόγος κατάφερε να διασωθεί ως τις ημέρες μας.

Με τα δεδομένα αυτά, λοιπόν, κάθε προσπάθεια αναβίωσης των παραστάσεων τραγωδίας, κωμωδίας ή σατυρικού δράματος, βασισμένη σε αρχαία πρότυπα και κανόνες, είναι αδύνατη. Μάλιστα, αν σκεφτεί κανείς και μια σειρά από άλλους παράγοντες, όπως η εξέλιξη της γλώσσας τόσο

στη γραπτή της μορφή όσο και στην ηχητική της απόδοση από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές στο πέρασμα των αιώνων αλλά και η απουσία πηγών που να μαρτυρούν την πραγματική εικόνα μιας θεατρικής παράστασης στα αρχαία χρόνια, καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα: κάθε προσπάθεια προσέγγισης των αυθεντικών συνθηκών των αρχαίων παραστάσεων είναι αδύνατη.

Έν ἀρχῇ ἦν... ο λόγος;

Αν, λοιπόν, τα εμπόδια είναι αξεπέραστα, σε ποια στοιχεία βασίζονται οι σύγχρονοι δημιουργοί για να συνθέσουν μια σύγχρονη παράσταση αρχαίου δράματος χωρίς, ωστόσο, να αλλοιώσουν το περιεχόμενο και τα νοήματά του;

Ο λόγος είναι το μοναδικό ίσως ίχνος του αρχαίου δράματος που κατάφερε να διασωθεί – δυστυχώς όχι στο σύνολό του – και να λειτουργεί ακόμη ως βασικό μέσο επικοινωνίας της δραματικής ποίησης με το σημερινό κοινό. Έτσι, στις πρώτες προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή βασικό μέλημα είναι η αναβίωση του αρχαίου ποιητικού λόγου. Οι δημιουργοί δίνουν έμφαση στο κείμενο, δηλαδή στην ανάδειξη της ελληνικής γλώσσας στην αρχαία της μορφή, ή έστω σε μια αρχαϊζουσα εκδοχή της, επιδιώκοντας παράλληλα μια

αρχαιοπρεπή όψη στην σκηνική παρουσίαση. Οι παραστάσεις, τις περισσότερες φορές ερασιτεχνικού χαρακτήρα, ακολουθούν μια ακαδημαϊκή προσέγγιση με σκοπό καθαρά διδακτικό.

Σύντομα όμως, στις αρχές του 20ού αιώνα, το δραματικό κείμενο αρχίζει να προσελκύει το ενδιαφέρον του επαγγελματικού θεάτρου που δίνει πλέον μεγαλύτερη σημασία στην ερμηνεία. Το αρχαίο δράμα παύει να νοείται πια μόνο ως λόγος και πλέον προσεγγίζεται συνολικά ως ένα θέαμα που περιλαμβάνει επίσης δράση, κίνηση και μουσική. Έτσι, το δραματικό κείμενο δεν προορίζεται μόνο για μελέτη και απαγγελία. Ο ποιητικός λόγος αποτελεί το κατάλληλο μέσο για να εκφράζονται νοήματα και σημασίες, ακόμα και οδηγίες για την σκηνική του παρουσίαση.

Αρχαίο δράμα και προβληματισμοί

Στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος Σοι σκηνικές εκδοχές ποικίλλουν από την προσπάθεια πιστής αναπαράστασης μουσειακού χαρακτήρα έως και απόπειρες με έντονη την καλλιτεχνική ελευθερία στην ερμηνεία τους. Η τεράστια χρονική απόσταση από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα δημιουργεί μια σειρά από ζητήματα για τα οποία οι δημιουργοί καλούνται κάθε φορά να αναζητήσουν λύσεις. Τρία είναι τα βασικά πεδία προβληματισμού: η γλώσσα (ως απόδοση του κειμένου αλλά και ως εκφορά του λόγου), ο χώρος (θεατρικός και σκηνικός) και η σκηνική

παρουσίαση (σκηνοθεσία, υποκριτική, σκηνογραφία, χορογραφία, μουσική κ.λπ.).

Στα επόμενα κεφάλαια ο χρόνος, ο χώρος και ο τρόπος, δηλαδή το πότε, το πού και το πώς, θα αποτελέσουν τους βασικούς άξονες αναζήτησης της ιστορίας της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος στη χώρα μας. Ας μη ξεχνάμε βέβαια ότι πίσω από κάθε πρόταση και προσπάθεια υπάρχει πάντα η ανθρώπινη ματιά και το ατομικό όραμα όσων καταπιάνονται με το αρχαίο δράμα για να το ερμηνεύσουν με το δικό τους τρόπο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ο ΧΡΟΝΟΣ

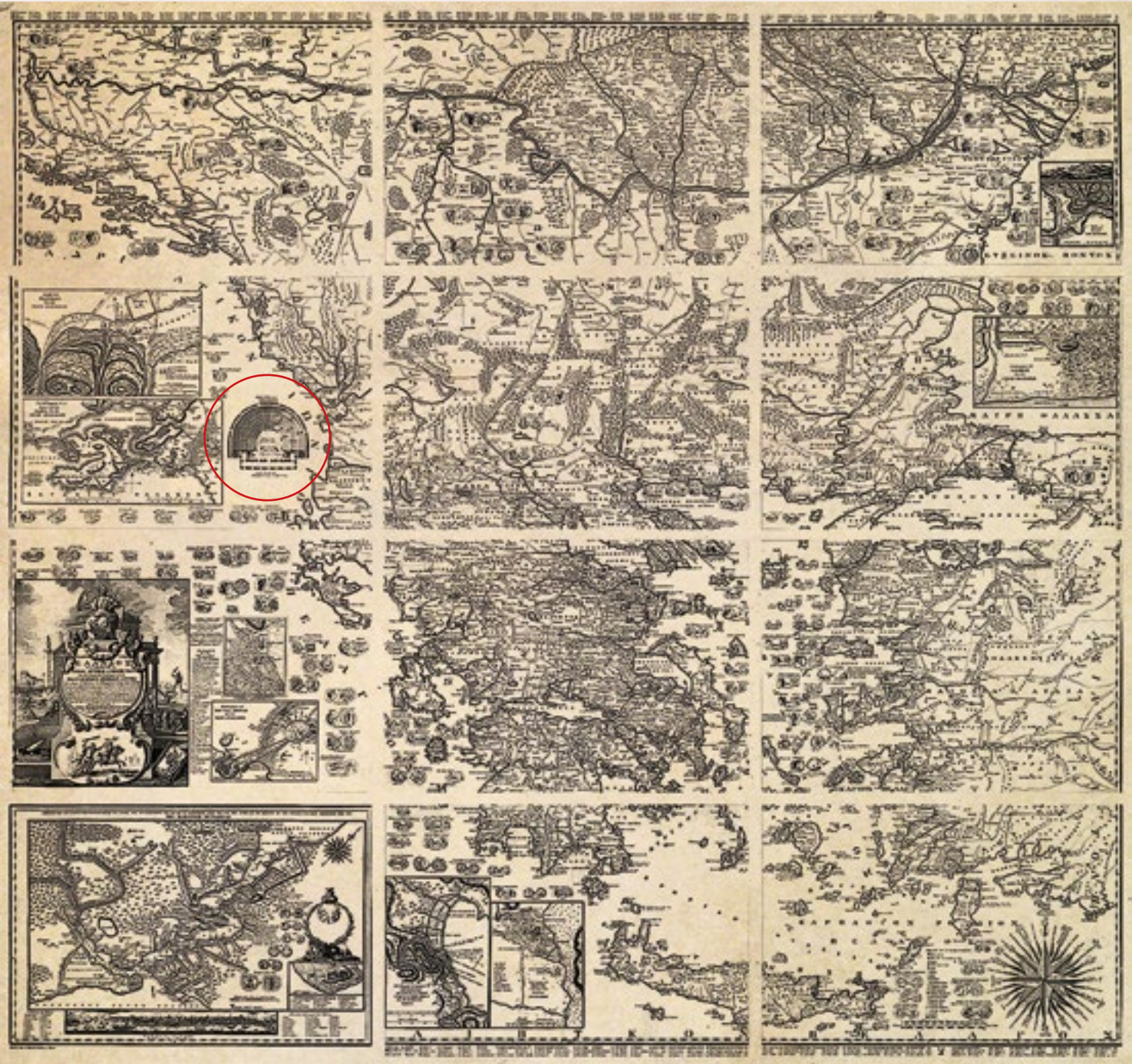
Η αναβίωση στην υπηρεσία της εθνικής παλιγγενεσίας.

Η ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα σχετίζεται άμεσα με την πορεία της δημιουργίας και ανάπτυξης του ελληνικού κράτους. Μάλιστα, η διαδρομή της θα συμπορευτεί με τον αγώνα του υπόδουλου ελληνισμού για απελευθέρωση αλλά και αργότερα με τις πρώτες προσπάθειες του νεοσύστατου κράτους για την αναζήτηση της εθνικής του ταυτότητας. Τα πρώτα ίχνη αυτής της πορείας τα συναντάμε στις αρχές του 19ου αιώνα, λίγα χρόνια, δηλαδή, πριν ακόμα η χώρα αποκτήσει την εθνική της ανεξαρτησία.

Το αρχαίο θέατρο στη Χάρτα του Ρήγα.

Την εποχή αυτή λόγιοι των ελληνικών παροικιών, πολλοί, μάλιστα, με σημαντικό ρόλο στον προεπαναστατικό αγώνα, θα ασχοληθούν με τη μετάφραση θεατρικών κειμένων. Η τάση αυτή αποδεικνύει το βαθμό συμβολής του θεάτρου γενικότερα στην πνευματική καλλιέργεια και την ιδεολογική αφύπνιση των υπόδουλων Ελλήνων. Ανάμεσά τους ήταν και ο Ρήγας Φεραίος, ο οποίος το 1797 μεταφράζει μέρος από το γαλλικό μυθιστόρημα του λογοτέχνη-αρχαιολόγου Αββά Ζαν Ζακ Μπαρτελεμού με τίτλο «Το ταξίδι του νέου Ανάχαρση». Το έργο αυτό, γραμμένο μέσα στο πνεύμα αρχαιογνωσίας που χαρακτηρίζει την Ευρώπη την εποχή αυτή, θα παίξει πολύ σημαντικό ρόλο στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Το μυθιστόρημα περιγράφει το ταξίδι του νεαρού Σκύθη Ανάχαρση στην αρχαία Ελλάδα του 4ου π.Χ. αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου παρακολουθεί μία παράσταση αρχαίας τραγωδίας. Μάλιστα, στη γαλλική

Είναι η περίοδος ακμής του νεοελληνικού Διαφωτισμού. Λόγιοι και άνθρωποι του πνεύματος, επηρεασμένοι από τον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό και τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης, συνειδητοποιούν την παιδαγωγική αλλά και ιδεολογική αξία του θεάτρου. Ήδη, λοιπόν, την εποχή αυτή στα αστικά κέντρα της Δύσης και των παραδουνάβιων ηγεμονιών, όπου ζει και δραστηριοποιείται σημαντικό κομμάτι του απόδημου ελληνισμού, γίνονται αρκετές μεταφράσεις και εκδόσεις θεατρικών έργων. έκδοση η εξιστόρηση της αφήγησης συμπληρώνεται από χάρτη με ιστορικά σχεδιαγράμματα. Το έργο αυτό είναι ίσως το ερέθισμα που την ίδια περίοδο θα δώσει στον Ρήγα την έμπνευση για τη δημιουργία της «Χάρτας της Ελλάδος». Ταυτόχρονα όμως χρησιμοποιείται από τον ίδιο και ως άλλοθι για να καλύψει τις επαναστατικές προθέσεις του εγχειρήματος. Ο Ρήγας φαίνεται ότι επηρεάζεται τόσο πολύ ώστε επιλέγει από την γαλλική έκδοση την κάτοψη ενός αρχαίου ελληνικού θεάτρου και την συμπεριλαμβάνει μεταξύ των χαρτών του. Η επιλογή αυτή δείχνει καθαρά ότι μέσα στο πνεύμα της εποχής για εθνική παλιγγενεσία ο Ρήγας αναγνωρίζει τη σημασία της ανάδειξης της θεατρικής κληρονομιάς του τόπου. Κι ακόμη πιστεύει στην ανάγκη να ζωντανέψει ξανά η θεατρική δραστηριότητα ως μέσο παιδείας και επομένως ως μέσο για τη διεκδίκηση της ελευθερίας.



Η Χάρτα του Ρήγα Φεραίου.

Επιτροπή Θεάτρου της Φιλικής Εταιρείας

Την ίδια περίοδο η ανάγκη να συνδεθεί η καταγωγή του ελληνικού έθνους με την αρχαία Ελλάδα γίνεται ολοένα και πιο επιτακτική. Έτσι, ξεκινούν και οι πρώτες απόπειρες αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος. Στην προσπάθεια αυτή συμβάλλει καθοριστικά η Φιλική Εταιρεία που συστήνεται το 1814 στην Οδησό, προωθώντας μέσα από τη δράση των μελών της και τη θεατρική δραστηριότητα. Συστήνεται ακόμη και ειδική επιτροπή θεάτρου, τα μέλη της οποίας συμμετέχουν σε θεατρικές

παραστάσεις. Η Φιλική Εταιρεία θα αναγνωρίσει το θέατρο ως μέσο διδασκαλίας της ελληνικής γλώσσας και ιστορίας στον απάιδευτο ελληνισμό και ταυτόχρονα ως το συνδυαστικό κρίκο που τον ενώνει με την αρχαία κληρονομιά του. Έτσι, αποτελεί ένα πρόσφορο πεδίο για να εκπληρωθεί ένας διπλός στόχος: από τη μια η πνευματική ανύψωση των υποδούλων και η συγκρότηση της εθνικής τους ταυτότητας και από την άλλη η απόδειξη των δεσμών του νέου ελληνισμού με την αρχαία καταγωγή του.

Ο ρόλος των ελληνικών παροικιών στην αναβίωση.

Προεπαναστατικά τα πρώτα ίχνη παραστάσεων αρχαίου δράματος τα συναντάμε σε σημαντικά κέντρα και παροικίες του ελληνισμού, σε μεγάλα αστικά κέντρα της Δύσης και των παραδουνάβιων ηγεμονιών και ιδίως σε εδάφη της τσαρικής Ρωσίας. Στην Ελλάδα την περίοδο αυτή κάθε δραστηριότητα που απαιτεί τη συγκέντρωση πλήθους ατόμων, όπως μια θεατρική παράσταση για παράδειγμα, απαγορεύεται αυστηρά από το οθωμανικό καθεστώς.

Στη Βιέννη και τη Βενετία, και ακόμη περισσότερο στο Ιάσιο, το Βουκουρέστι και την Οδησό, όπου ζουν και δραστηριοποιούνται οι Έλληνες λόγιοι μακριά από το φόβο των Τούρκων και κοντά στις επιρροές του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, ξεκινά και η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Στα εδάφη αυτά καταγράφονται και οι πρώτες προσπάθειες να παρασταθεί ο αρχαίος δραματικός λόγος. Μια τέτοια καταγραφή εντοπίζεται στο Βουκουρέστι το 1817, στην παράσταση της Εκάβης, που δίνεται σε κλειστό κοσμικό κύκλο, στην αυλή του ηγεμόνα της Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά. Δεν πρόκειται για την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, αλλά για διασκευή αποσπασμάτων

από τον Όμηρο. Ωστόσο, έχει ιδιαίτερη σημασία γιατί καταγράφει το ενδιαφέρον των Ελλήνων των παροικιών να προσεγγίσουν την αρχαία τους κληρονομιά μέσα από τον θεατρικό λόγο και, μάλιστα, σε γλώσσα ελληνική. Την ίδια χρονιά παρουσιάζεται σε σχολείο στις Κυδωνίες της Μικράς Ασίας η Εκάβη του Ευριπίδη και ο Φιλοκτήτης του Σοφοκλή.

Πάντως την περίοδο αυτή παρουσιάζονται κυρίως παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, ενώ η κωμωδία περιθωριοποιείται. Αυτό συμβαίνει για δύο λόγους. Καταρχήν, τα σωζόμενα έργα της κωμωδίας φαίνεται να ενοχλούν την Υψηλή Πύλη τόσο λόγω της αθυρόστομης γλώσσας όσο και του «μη ηθικού» περιεχομένου τους, σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής. Επιπλέον, την περίοδο της προετοιμασίας του Αγώνα στις ελληνικές παροικίες το κριτήριο επιλογής έργων αρχαίου δράματος είναι κυρίως το αίσθημα πατριωτισμού που μπορεί να λειτουργήσει και ως «καθοδηγητικό» εργαλείο για τον Αγώνα.

Το θέατρο, λοιπόν, από την πρώτη σχεδόν στιγμή της εμφάνισής του στις αρχές του 19ου αιώνα διαθέτει έναν χαρακτήρα επαναστατικό και ανατρεπτικό, με μία απολύ-

τως συνειδητή παιδαγωγική διάσταση. Κι ακόμη συνδέεται άρρηκτα με το κυρίαρχο αίτημα της εποχής για αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας του υπόδουλου έθνους. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, λίγο πριν ξεκινήσει ο μεγάλος αγώνας για την Απελευθέρωση που θα διακόψει προσωρινά αυτή

τη θεατρική ορμή, ξεκινούν να κάνουν δειλά την εμφάνισή τους μαθητικές ερασιτεχνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Ανοίγει έτσι ο δρόμος πάνω στον οποίο θα γραφτεί η ιστορία αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα.

Και κάτι ακόμα...:

«...είς τὴν ἀνθρωπότητα τὸ πρῶτον ἀγαθὸν πράγμα εἶναι ἡ παιδεία».

Η πεποίθηση ότι το θέατρο ταυτίζεται με την παιδεία και την απελευθέρωση του υπόδουλου ελληνισμού συνεχίζει να υποστηρίζεται θερμά και κατά τη διάρκεια της Επανάστασης του 1821 από τους πρωτεργάτες της. Χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί το έγγραφο του Νικηταρά, μία από τις πιο ηρωικές μορφές του ελληνικού Αγώνα. Διευθυντής της Αστυνομίας το 1823, ζητά με

επιστολή του προς τον Υπουργό των Εσωτερικών της τότε Κυβέρνησης, να του δοθεί η άδεια, ώστε να χρησιμοποιηθεί το τζαμί του Αγάπασσα ως θέατρο!

Στο έγγραφο αυτό επισημαίνεται ότι η παιδεία, που αναγνωρίζεται ως το πιο σημαντικό αγαθό για την ανθρωπότητα, μπορεί να μεταδοθεί μέσα σε δύο χώρους: στο θέατρο και στο σχολείο.

Ἐξοχώτατε ὑπουργέ τῶν Ἐσωτερικῶν,

Ἐπειδὴ καὶ εἰς τὴν ἀνθρωπότητα τὸ πρῶτον ἀγαθὸν πράγμα

εἶναι ἡ παιδεία, ...ζητῶ διὰ τοῦ παρόντος μου μέσον

τοῦ Ὑπουργείου τούτου παρὰ τῆς Ὑπερτάτης Διοικήσεως,

ἵνα δοθῶσιν εἰς τὴν ἐξουσίαν μου πρῶτον τὸ τζαμί τοῦ Ἀγάπασσα

μεθ' ὅλα τοῦ τὰ περιεχόμενα ἐργαστήρια,

ἵνα χρησιμεύσῃ διὰ θέατρον...

Σταθμοί σε παραστάσεις των προεπαναστατικών χρόνων.

- **1571**, Πέρσες του Αισχύλου: Ορισμένοι μελετητές θεωρούν ότι ίσως πρόκειται για την πρώτη παράσταση αρχαίας τραγωδίας στην Ευρώπη και, μάλιστα, σε ελληνικό έδαφος. Σύμφωνα με αναφορές της εποχής, παρουσιάζεται στη Ζάκυνθο από νέους ευγενείς στο πλαίσιο εορταστικών εκδηλώσεων για τη νίκη της χριστιανικής αρμάδας στη ναυμαχία της Ναυπάκτου που δόθηκε την ίδια χρονιά. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου δεν φαίνεται να έχει γίνει τυχαία. Στόχος είναι ο παραλληλισμός μεταξύ των πρόσφατων γεγονότων και όσων περιγράφονται στη συγκεκριμένη τραγωδία, μετά την ήττα των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Ταυτόχρονα είναι ένας τρόπος «υπενθύμισης» της σύνδεσης των Ελλήνων με τον αρχαίο πολιτισμό τους.
- **1817**, Εκάβη του Ευριπίδη: Παρουσιάζεται στο Βουκουρέστι, στο μέγαρο του Έλληνα ηγεμόνα της Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά, στο πλαίσιο του γενικότερου

ενδιαφέροντος των Ελλήνων στις παροικίες του εξωτερικού για το ανέβασμα παραστάσεων με θέματα από την αρχαία δραματική ποίηση και την ελληνική μυθολογία. Πρόκειται για ερασιτεχνική παράσταση. Συμμετέχει αυτοδίδαχτος θίασος φοιτητών της εκεί Ακαδημίας με γενική επιμέλεια της Ραλλούς Καρατζά, κόρης του ηγεμόνα, η οποία θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην θεατρική ζωή της πόλης.

- **1818**, Φιλοκτήτης του Σοφοκλή: Είναι η πρώτη ελληνική παράσταση αρχαίου δράματος που παρουσιάζεται στην Οδησό. Δεν πρόκειται, ωστόσο, για πιστή απόδοση του πρωτοτύπου, αλλά για ένα είδος διασκευής. Ο Νικόλαος Πίκκολος, που αναλαμβάνει τη διασκευή, αποδίδει το δράμα σε τρεις πράξεις και, μάλιστα, σε πεζό λόγο. Άλλωστε, αυτήν την περίοδο αλλά και για αρκετά χρόνια αργότερα πρωταρχικός στόχος είναι η ανάδειξη του λόγου των αρχαίων ποιητών.

Η πορεία μετά την επανάσταση

Από το 1830 και εξής το νεοσύστατο ελληνικό κράτος μέσα από την προσπάθεια προσέγγισης και αξιοποίησης της αρχαίας κληρονομιάς, αναζητά να παγιώσει την εθνική του ταυτότητα στα πρότυπα των ευρωπαϊκών κρατών της εποχής. Τη περίοδο αυτή η ενασχόληση με το αρχαίο δράμα θα αποκτήσει πιο συστηματικούς ρυθμούς. Η συζήτηση για την αναβίωση του αρχαίου δράματος θα συνεχίσει να επηρεάζεται έμμεσα ή άμεσα από την πορεία των παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ευρώπη που, άλλωστε, προηγείται σε επίπεδο τόσο μεταφράσεων όσο και σκηνικής παρουσίας.

Όμως από τα μέσα του 19ου αιώνα και στο περιθώριο των συνεχών αλλαγών που παρατηρούνται στην πολιτική

σκηνή διαμορφώνεται ένα αντιδυτικό κλίμα που θα δώσει μία νέα τροπή στην πορεία της αναβίωσης. Ο πνευματικός κόσμος δείχνει να αντιδρά στον εξευρωπαϊσμό του ελληνικού πολιτισμού. Στο θέατρο παρατηρείται μια τάση αποστροφής προς το ιταλικό μελόδραμα, που μέχρι τότε κυριαρχεί στο ρεπερτόριο των ευρωπαϊκών και ελληνικών θιάσων. Η εξέλιξη αυτή ενισχύει ακόμη περισσότερο την ανάγκη αναβίωσης του αρχαίου δράματος στο νέο ελληνικό κράτος. Χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου είναι ότι το αρχαίο δράμα αντιμετωπίζεται ως μέσο παιδείας και παρουσιάζεται από τα εκπαιδευτικά ιδρύματα όχι ως «θέατρο λόγου», αλλά ως «λόγος» και, μάλιστα, αρχαίος ελληνικός.

Από τη μαθητική στην πανεπιστημιακή ερασιτεχνία.

Παράλληλα, στα σχολεία των ελληνικών κοινοτήτων, από τον Εύξεινο Πόντο και τα μικρασιατικά παράλια μέχρι την Αθήνα, φωτισμένοι δάσκαλοι μαζί με τους μαθητές τους οργανώνουν παραστάσεις αρχαίου δράματος στο πλαίσιο των σχολικών γιορτών. Το σχολικό περιβάλλον δίνει στις παραστάσεις αυτές έναν καθαρά παιδευτικό χαρακτήρα.

Δύο είναι οι κύριοι στόχοι: η πνευματική καλλιέργεια των νέων και η τόνωση της συνείδησης της νέας ελληνικής ταυτότητας μέσα από τη σύνδεσή της με το αρχαίο παρελθόν. Γι' αυτό το λόγο, άλλωστε, τα έργα παρουσιάζονται στην αρχαία ελληνική γλώσσα ώστε να ωφελούνται τόσο οι μαθητές ως συντελεστές των παραστάσεων όσο και το κοινό.

Σύντομα τη σκυτάλη θα πάρουν τα Πανεπιστήμια, που αναλαμβάνουν, σχεδόν κατά αποκλειστικότητα, τη μελέτη

και τη διδασκαλία του αρχαίου δράματος. Οι πανεπιστημιακοί δάσκαλοι, φιλόλογοι ή αρχαιολόγοι, χωρίς να έχουν προηγούμενη θεατρική εμπειρία, προσεγγίζουν τη δραματική ποίηση κυρίως ως κείμενο. Στις παραστάσεις με τη συμμετοχή φοιτητών δίνεται έμφαση μόνο στον αρχαίο λόγο, χωρίς να τίγονται άλλα ζητήματα, όπως η σκηνική παρουσίαση ή η ερμηνεία. Ο ακαδημαϊσμός όμως αυτός απευθύνεται μόνο σε ένα κλειστό κύκλο διανοήσης. Αποκλείονται έτσι τα λαϊκά στρώματα που χωρίς άλλη επιλογή προτιμούν άλλου είδους θεάματα, όπως τη παντομίμα, το Θέατρο Σκιών, τα δραματικά ειδύλλια και τα κωμειδύλλια αλλά και τις επιθεωρήσεις.

Πάντως, το ζήτημα της γλώσσας θα απασχολήσει για μεγάλο διάστημα τη νεοελληνική θεατρική σκηνή και θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην πορεία της αναβίωσης παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ελλάδα.

Επίσημη πρώτη στην Ελλάδα

Το 1867 παρουσιάζεται για πρώτη φορά αρχαίο δράμα σε ελληνικό έδαφος. Πρόκειται για την Αντιγόνη του Σοφοκλή που ανεβαίνει στο Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού. Στην ουσία πρόκειται για επανάληψη της πρώτης παράστασης που είχε δοθεί τέσσερα χρόνια νωρίτερα στην Κωνσταντινούπολη με πρωταγωνίστρια την γνωστή εκείνη την εποχή Ιταλίδα ηθοποιό, Πιπίνα Βονασέρα.

Την ευθύνη της έχει το Πανεπιστήμιο Αθηνών που την προσφέρει ως δώρο για τους βασιλικούς γάμους των Γεωργίου Α' και Όλγας. Ακολουθώντας τα πρότυπα της εποχής, το αρχαίο κείμενο αποδίδεται στην καθαρεύουσα, σε μετάφραση του Αλέξανδρου-Ρίζου Παγκαβή, ενώ την επιμέλειά της αναλαμβάνει ο πανεπιστημιακός καθηγητής αρχαιολογίας Αθανάσιος Ρουσόπουλος.

Η μουσική επένδυση των χορικών είναι στα πρότυπα της Αντιγόνης του Μέντελσον (1841). Αν και παρουσιάζεται μήνα Δεκέμβριο, η παράσταση δίνεται σε υπαίθριο χώρο και, μάλιστα, στη σκηνή ενός ρωμαϊκού ωδείου. Για πρώτη φορά συμμετέχουν εκτός από ερασιτέχνες φοιτητές και επαγγελματίες ηθοποιοί.

Με αφορμή την παράσταση του 1867 δίνεται κατά κάποιον τρόπο το έναυσμα για την αναζήτηση ενός υψηλότερου επιπέδου στη σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος. Το άνοιγμα αυτό προς τους επαγγελματίες του θεάτρου θα συνεχιστεί πιο συστηματικά στον 20ό αιώνα, όταν πια στο επίκεντρο των αναζητήσεων για το αρχαίο δράμα δεν θα είναι ο λόγος, αλλά η σκηνική ερμηνεία.



Εξωτερική άποψη του Ωδείου Ηρώδη του Αττικού. Αθήνα, 1865 περίπου.
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Και κάτι ακόμα...

Το 1896 η Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή, στο πλαίσιο του εορτασμού των πενήντα χρόνων λειτουργίας της στην Ελλάδα, καλεί τον θίασο της Γαλλικής Κωμωδίας (Comédie Française) να παρουσιάσει στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα τον *Οιδίποδα Τύραννο* που είχε ήδη ανέβει το 1888 στο αρχαίο θέατρο της Οράγγης (Orange). Παρά το γεγονός ότι η παράσταση τελικά δεν θα πραγματοποιηθεί εξαιτίας του ελληνοτουρκικού πολέμου, φαίνεται

ότι έχει αρχίσει να συζητείται και στον ελλαδικό χώρο το ζήτημα της σύνδεσης των παραστάσεων αρχαίου δράματος με τα αρχαία θεατρικά οικοδομήματα.

Άλλωστε, την ίδια χρονιά αναβιώνουν οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες στο χώρο του ανακατασκευασμένου Παναθηναϊκού Σταδίου στην Αθήνα, γεγονός που οπωσδήποτε συμβάλλει στην προώθηση της ιδέας επανάχρησης των αρχαίων θεάτρων.



Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, έτσι όπως αποτυπώθηκε από τον φωτογραφικό φακό το 1895 περίπου. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Με το βλέμμα στην Ευρώπη

Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στην Ευρώπη συνδέεται με το γενικότερο ενδιαφέρον για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Ιδιαίτερα η ενασχόληση και μελέτη του αρχαίου δράματος επηρεάζει σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό την εξέλιξη της θεατρικής συγγραφής αλλά και των τεχνικών της παράστασης. Η επίδραση αυτή, που ξεκινά την περίοδο της Αναγέννησης και συνεχίζει να απασχολεί τις ευρωπαϊκές θεατρικές σκηνές μέχρι και τις μέρες μας, έρχεται να υπενθυμίσει ότι κάθε προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου δράματος συνδέεται άμεσα με τη χρονική στιγμή στην οποία εμφανίζεται.

Η πρώτη επαφή της Δύσης με την ποίηση του Αισχύλου και του Σοφοκλή γίνεται το 1423 στη Βενετία, όπου φτάνουν οι λόγιοι της Κωνσταντινούπολης φέρνοντας μαζί τους και πολύτιμες εκδόσεις των τραγικών ποιη-

τών. Γρήγορα, το ενδιαφέρον για το αρχαίο δράμα θα αρχίσει να εξαπλώνεται και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις. Έτσι, από τα τέλη του 15ου αιώνα αρχίζουν να εκδίδονται μεταφράσεις έργων των αρχαίων τραγικών και του Αριστοφάνη στα λατινικά, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά, ισπανικά ακόμα και στα κροατικά και ουγγρικά.

Στην Ιταλία πολλά νέα δραματικά είδη ονομάζονται «τραγωδίες» και «κωμωδίες», σε αντιστοιχία με τα αρχαία ελληνικά πρότυπα. Τα νέα έργα της ιταλικής δραματουργίας υιοθετούν από την αρχαία τραγωδία κυρίως τη δομή του κειμένου, ενώ αντλούν τα θέματά τους από τη μυθολογία. Επιπλέον, τα νέα θέατρα επηρεάζονται από τη διαμόρφωση του αρχαίου οικοδομήματος αλλά και δανείζονται στοιχεία από τις σκηνικές συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου.

Ένα νέο θεατρικό είδος γεννιέται...

Η μεγάλη όμως συνεισφορά του αρχαίου ελληνικού δράματος στην ιταλική θεατρική σκηνή είναι η γέννηση της όπερας, ενός νέου θεατρικού είδους που θα κατακτήσει τελικά ολόκληρη την Ευρώπη.

Πρόκειται για μια μορφή μουσικού θεάτρου που δημιουργείται περίπου στα τέλη του 16ου αιώνα από

Φλωρεντιανούς λογίους σε μια προσπάθειά τους να κατανοήσουν και να ζωντανέψουν ξανά στη σκηνή την αρχαία ελληνική προσωδία, δηλαδή το ρυθμό με τον οποίο εκφερόταν ο λόγος. Σε σύντομο χρονικό διάστημα η όπερα θα γίνει πολύ δημοφιλής και τελικά θα εκτοπίσει το αρχαίο δράμα από τη θεατρική σκηνή.

Από τη σιωπή ξανά στο φως

Από τον 17ο αιώνα μέχρι τα τέλη του 18ου το αρχαίο δράμα στην Ευρώπη επιβιώνει μέσα από διασκευές. Στη Γαλλία δραματουργοί όπως ο Ρακίνας (Racine) και ο Κορνέιγ (Corneille) θα δημιουργήσουν σπουδαία έργα που θα αφήσουν το στίγμα τους στη θεατρική και λογοτεχνική ιστορία της νεότερης Ευρώπης. Η Ιταλία την ίδια εποχή θα αναδείξει το ρομαντικό δραματουργικό έργο του Αλφιέρι (Alfieri). Όμως η συχνότητα με την οποία ανεβαίνουν οι

διασκευές και ταυτόχρονα η επικράτηση της όπερας θα οδηγήσουν για ένα διάστημα το αρχαίο δράμα στη σιωπή.

Στις αρχές όμως του 19ου αιώνα η εικόνα αυτή θα αλλάξει. Σε αυτό συμβάλλουν οι επιστήμες της φιλοσοφίας και της αρχαιολογίας, που αναπτύσσονται την περίοδο εκείνη στην κεντρική Ευρώπη με επίκεντρο τη Γερμανία. Οι ανασκαφές αρχαίων θεάτρων που έρχονται στο φως από την σκαπάνη Γερμανών αρχαιολόγων επηρεάζουν σημα-

ντικά τις θεατρικές παραγωγές και τη συζήτηση γύρω από το αρχαίο δράμα. Έτσι, ανακαλύπτεται ξανά η αξία του κειμένου και των μηνυμάτων του. Οι Γερμανοί Γκαίτε (Goethe) και Σίλλερ (Schiller) μελετούν το αρχαίο δράμα και αναζητούν δραματουργικές λύσεις όσο γίνεται πιο κοντά στα αρχαία πρότυπα. Έτσι, στα έργα τους υιοθετούν τη δομή των αρχαίων τραγωδιών και δεν διστάζουν ακόμα και να αξιοποιήσουν το ρόλο του χορού, αναδεικνύοντας έτσι τη συμβολή του στη δράση.

Μετά τα μέσα του 19ου αιώνα οι παραστάσεις αρχαίου δράματος στις χώρες της Ευρώπης αρχίζουν να πυκνώνουν. Στα σχολεία και τα Πανεπιστήμια δημιουργούνται

πανεπιστημιακοί θίασοι που οργανώνουν παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών. Μάλιστα, το 1880 στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης παρουσιάζεται ο *Αγαμέμνων* του Σοφοκλή στα αρχαία ελληνικά.

Παράλληλα, το αρχαίο ελληνικό δράμα γρήγορα προσελκύει το ενδιαφέρον επαγγελματικών θιάσων και ενσωματώνεται σταδιακά στο ρεπερτόριό τους. Οι παραστάσεις δίνονται σε μετάφραση και εξαιτίας της απήχησης που έχουν στο κοινό της εποχής περιοδεύουν στην Ευρώπη. Ορισμένες παρουσιάζονται και στην Ελλάδα και, παρά το γεγονός ότι ανεβαίνουν μεταφρασμένες σε ξένη γλώσσα, το ελληνικό κοινό τις υποδέχεται θερμά.

Σταθμοί σε παραστάσεις στην Ευρώπη

- **1585**, Οιδίποδας *Τύραννος* του Σοφοκλή: Παρουσιάζεται στην πόλη Βισέντσα της Ιταλίας, στο *Teatro Olimpico*, και σηματοδοτεί την επίσημη έναρξη των παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ευρώπη. Η παράσταση ανεβαίνει από ερασιτέχνες ηθοποιούς που ανήκουν στις τάξεις της αριστοκρατίας. Σχετικές αναφορές της εποχής κάνουν λόγο για το καλύτερο δραματικό έργο που παρουσιάστηκε στο ωραιότερο θεατρικό κτήριο που χτίστηκε ποτέ. Παρά τη διχογνωμία που επικρατεί μέχρι σήμερα σχετικά με την παράσταση που διεκδικεί τα πρωτεία ως προς την έναρξη της αναβίωσης (Οιδίποδας *Τύραννος* του 1585 ή *Πέρσες* του 1571 στη Ζάκυνθο), το κοινό τους στοιχείο είναι ότι αποδίδονται στην ιταλική γλώσσα που εκείνη την εποχή είναι η επίσημη γλώσσα και στα Βενετοκρατούμενα Επτάνησα.
- **1841**, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή: Παρουσιάζεται από τον Γερμανό Λούντβιχ Τηκ (Ludwig Tieck) στο θέατρο της πρωσικής πόλης Πότσνταμ. Θεωρήθηκε ως η πρώτη «αυθεντική» αναβίωση αρχαίας τραγωδίας στην νεότερη Ευρώπη. Η μουσική είναι του Φέλιξ Μέντελσον (Felix Mendelssohn). Θα περιοδεύσει για μεγάλο διάστημα με τεράστια επιτυχία στα σημαντικότερα θέατρα της Γερμανίας και στις πιο μεγάλες ευρωπαϊκές σκηνές. Η

«αυθεντικότητα» της παράστασης ως προς την ακρίβεια της μετάφρασης και τα κοστουμια, αλλά περισσότερο η χρήση του τραγουδιού σε ένα σοβαρό έργο, όπως η *Αντιγόνη*, γοητεύουν τους θεατές. Η μουσική του Μέντελσον καθιερώνεται από τότε ως πρότυπο μουσικής επένδυσης των χορικών και χρησιμοποιείται σχεδόν σε όλες τις παραστάσεις της *Αντιγόνης* στην Ευρώπη και την Ελλάδα.

- **1899**, Οιδίποδας *Τύραννος* του Σοφοκλή: Παρουσιάζεται από το θίασο της Κομεντί Φρανσαίζ με τον διάσημο Γάλλο ηθοποιό Μουνέ Σουλί στον ομώνυμο ρόλο. Αποτελεί ορόσημο για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Παρά την πρώτη αποτυχημένη προσπάθεια να δοθεί στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, ανεβαίνει τελικά στον κλειστό χώρο του Δημοτικού Θεάτρου της Αθήνας, προκαλώντας μεγάλο ενθουσιασμό στο κοινό. Η παράσταση δεν βασίζεται στη στείρα απαγγελία στίχων, αλλά αποτελεί ένα ζωντανό θέαμα, γεγονός που προκαλεί και αρνητικές αντιδράσεις από μία μερίδα θεατών. Έχει ήδη αρχίσει να φαίνεται πάντως η ανάγκη για ανανέωση του τρόπου προσέγγισης του αρχαίου δράματος με έμφαση στην απόδοση του αρχαίου λόγου στη δημοτική αλλά και στη ζωντάνια της σκηνικής δράσης.

Και κάτι ακόμα...

Η φήμη της παράστασης *Οιδίποδας Τύραννος* και της υποκριτικής του Γάλλου ηθοποιού φτάνει μέχρι την Κωνσταντινούπολη. Όταν όμως στα πλαίσια της περιοδείας ο θίασος επισκέ-

πτεται την πόλη, η τουρκική λογοκρισία δεν επιτρέπει την παρουσίασή της. Η υπόθεση έργων με δολοφονίες βασιλιάδων δεν θα μπορούσε να γίνει ποτέ αποδεκτή από το συντηρητικό οθωμανικό καθεστώς.

Στο σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης

Στο ξεκίνημα του 20ού αιώνα η ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στον ελλαδικό χώρο έχει ήδη διανύσει τα πρώτα της βήματα. Προτεραιότητα δίνεται στο λόγο και στην όσο το δυνατόν πιο πιστή απόδοσή του στο πρωτότυπο. Εκφραστές των απόψεων αυτών είναι μία μικρή μερίδα του πληθυσμού, κυρίως λόγιοι και άνθρωποι των γραμμάτων.

Στο γύρισμα του αιώνα οι τάσεις που διαμορφώνονται στην ευρωπαϊκή θεατρική σκηνή δεν αφήνουν ανεπηρέαστο

το νεοελληνικό θέατρο. Οι επιρροές αυτές μπολιάζονται τόσο μέσω των παραστάσεων από ξένους θιάσους στην Ελλάδα όσο και μέσω των Ελλήνων δημιουργών στο εξωτερικό, οι οποίοι επιστρέφοντας φέρνουν μαζί τους ένα πνεύμα ανανέωσης στον τρόπο προσέγγισης του αρχαίου δράματος. Έτσι, το αρχαίο θέατρο αρχίζει να αντιμετωπίζεται σταδιακά ως μια σύνθετη καλλιτεχνική δημιουργία με κύρια προτεραιότητα την επικοινωνία με τους θεατές, προκειμένου να ολοκληρώσει την αποστολή του.

Νέες θεατρικές σκηνές στην Ελλάδα

Μέσα στο πνεύμα ανανέωσης η θεατρική ζωή στην Ελλάδα κατά την έναρξη του 20ού αιώνα σημαδεύεται από δύο καθοριστικές εξελίξεις για την πορεία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Την περίοδο αυτή κάνουν την εμφάνισή τους δύο μεγάλα θεατρικά σχήματα, η *Νέα Σκηνή* και το *Βασιλικό Θέατρο*, που πρόκειται να τροφοδοτήσουν με νέα στοιχεία τη δραματική τέχνη γενικότερα. Θα κυριαρχήσουν στην ελληνική θεατρική σκηνή στις πρώτες δεκαετίες

του 20ού αιώνα και μαζί τους θα αναδειχθεί ιδιαίτερα η αρχαία τραγωδία.

Την ίδια περίοδο, στον απόηχο των παραστάσεων και των επιρροών από το ευρωπαϊκό θέατρο, κάνει την εμφάνισή του το επάγγελμα του σκηνοθέτη, που μέχρι τότε παραμένει άγνωστο στην ελληνική θεατρική σκηνή. Μάλιστα, η τάση αυτή σταδιακά θα αναδείξει τον σκηνοθέτη ως τον κυρίαρχο παράγοντα στη δημιουργία της θεατρικής πράξης.

Σταθμοί σε ελληνικές παραστάσεις στη νεότερη Ελλάδα.

• **1888**, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή: Στο πλαίσιο των εορτασμών για τα 25 χρόνια βασιλείας του Γεωργίου του Α΄, τον Οκτώβριο του 1888 ανεβαίνουν στο Δημοτικό

Θέατρο Αθηνών δύο ερασιτεχνικές παραγωγές της *Αντιγόνης* στα αρχαία σε μουσική Μέντελσον. Η πρώτη παρουσιάζεται από τον Εθνικό Δραματικό Σύλλογο με τη

συμβολή καθηγητών του Πανεπιστημίου. Την *Αντιγόνη* ερμηνεύει ένας φοιτητής. Η δεύτερη ανεβαίνει από τον παλατιανό θίασο των Κοσμικών Ερασιτεχνών σε σκηνοθεσία Δημητρίου Κορομηλά με τον ίδιο στο ρόλο του Κρέοντα. Ο Γεώργιος Βιζυηνός υπογράφει την αισθητική ανάλυση, ενώ οι σκηνογραφίες βασίζονται σε σχέδια του αρχαιολόγου Ντέρπφελντ.

• **1896, 1900, 1903, 1905**, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή: Το 1896 ανεβαίνει η πρώτη παράσταση της *Εταιρείας Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Ελληνικών Δραμάτων* του πανεπιστημιακού καθηγητή φιλολογίας Γεωργίου Μιστριώτη. Η *Αντιγόνη* παρουσιάζεται στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών με αφορμή την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων, παρά την αρχική πρόθεση να ανεβεί στο Διονυσιακό θέατρο, στο Ωδείο Ηρώδη του Αττικού ή έστω στο Παναθηναϊκό Στάδιο. Η απόδοση του λόγου είναι στα αρχαία, αλλά χωρισμένη σε πράξεις. Η παράσταση έχει ξεχωριστή σημασία γιατί αποτελεί απόδειξη της προσπάθειας των ανθρώπων που καταπιάνονται με το αρχαίο δράμα να ξεφύγουν από την ευρωπαϊκή επιρροή. Ο Μιστριώτης δεν χρησιμοποιεί τη μουσική του Μέντελσον, αλλά του Ιωάννη Σακελλαρίδη, που βασίζεται σε δημοτικά τραγούδια και βυζαντινά κοντάκια, ενώ ο αρχαίος λόγος αποδίδεται κατευθείαν από το πρωτότυπο. Στη στροφή του αιώνα ο προβληματισμός σχετικά με τα ζητήματα που θέτει το ανέβασμα μιας αρχαίας τραγωδίας γίνονται ολοένα και πιο έντονα.

Η ίδια παράσταση θα ανέβει ξανά το 1900 με τα μετέπειτα στελέχη της Νέας Σκηνής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Το 1903 ο Χρηστομάνος θα ανεβάσει πάλι την *Αντιγόνη* με πρωταγωνίστρια την Ειμαρμένη Ξανθάκη, ενώ το 1905 το ίδιο έργο θα παρουσιαστεί προς τιμή του Α΄ Διεθνούς Αρχαιολογικού Συνεδρίου, αυτή τη φορά στο Παναθηναϊκό Στάδιο. Πρωταγωνιστεί η Θεώνη Δρακοπούλου, ηθοποιός αλλά και ποιήτρια, γνωστή και ως Μυρτιώτισσα.

• **1901**, *Αλκμήνη* του Ευριπίδη: Πρόκειται για την πρώτη παράσταση της Νέας Σκηνής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου στις 22 Νοεμβρίου 1901 στο υπαίθριο



Το πρόγραμμα της παράστασης *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με πρωταγωνίστρια την Ειμαρμένη Ξανθάκη. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

αθηναϊκό θέατρο «Βαριετέ» στην Πλατεία Ομονοίας. Η Νέα Σκηνή ανοίγει αυλαία, εγκαινιάζοντας ταυτόχρονα τη νέα τάση που θέλει το σκηνοθέτη κυρίαρχο συντελεστή της παράστασης. Έτσι ο Χρηστομάνος, εκτός από τη σκηνοθεσία, συμμετέχει στη μετάφραση του κειμένου στη δημοτική και επιμελείται ο ίδιος τα σκηνικά και τα κοστούμια που χαρακτηρίζονται από εξαιρετική πολυτέλεια.

• **1903**, *Ορέστεια* του Αισχύλου: Η παράσταση της τριλογίας δίνεται από το Βασιλικό Θέατρο, το μοναδικό ίσως φορέα που μπορεί εκείνη την εποχή να αναλάβει ένα τόσο απαιτητικό εγχείρημα. Η σκηνοθεσία, σύμφωνη με το αίτημα της εποχής για σκηνική ανανέωση, κερδίζει θετικές εντυπώσεις από κοινό και κριτικούς. Την ίδια στιγμή όμως αποτελεί και αφορμή για να ξεσπάσουν έντονες αντιδράσεις που θα καταλήξουν σε αιματηρά επεισόδια, τα λεγόμενα «Ορεστειακά». Αιτία είναι η πρωτοβουλία του σκηνοθέτη Θωμά Οικονόμου να ανεβάσει την τρι-

λογία, μεταφρασμένη από τον Γ. Σωτηριάδη σε γλώσσα μικτή δημοτική, και μάλιστα όχι από το πρωτότυπο, αλλά από μια διασκευασμένη εκδοχή του Γερμανού καθηγητή Βιλαμόβιτς (Wilamowitz). Η καινοτομία αυτή θεωρείται ιεροσυλία από τους φοιτητές του Πανεπιστημίου, οι οποίοι κατεβαίνουν στους δρόμους της Αθήνας διεκδικώντας την ματαίωση της παράστασης. Μάλιστα, ο Οικονόμου τολμά να αναθέσει στη νεαρή τότε Μαρίκα Κοτοπούλη να απαγγείλει πριν από την έναρξη της τριλογίας το ποίημα με τίτλο «το Χαίρε της Τραγωδίας» του δημοτικιστή Κωστή Παλαμά. Η σύγκρουση που θα προκληθεί, με αφορμή την παράσταση, είναι ενδεικτική του κλίματος της εποχής σχετικά με το ζήτημα της γλώσσας, το οποίο έχει πάρει τη μορφή κοινωνικού κινήματος με δύο όψεις: την πλευρά των δημοτικιστών ή «μαλλιαρών» και την πλευρά των καθαρευουσιάνων. Δείχνει όμως και τη γενικότερη αγωνία, που γινόταν ολοένα και πιο αισθητή, για την καλλιέργεια δεσμών συνέχειας με το παρελθόν.



Το πρόγραμμα της παράστασης *Ορέστεια* του Αισχύλου από το Βασιλικό Θέατρο. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

Η δημοτική ανοίγει το δρόμο για το επαγγελματικό θέατρο.

Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα οι θιάσοι της εποχής διατηρούν μία απόσταση από το αρχαίο δράμα γιατί οι δραματουργικές απαιτήσεις του ξεπερνούν κατά πολύ τις δυνατότητές τους. Σιγά-σιγά όμως, καθώς η διαμάχη με αφορμή το γλωσσικό ζήτημα καταλαγιάζει, το κίνημα του Δημοτικισμού εξαπλώνεται και κυριαρχεί στα γράμματα και τις τέχνες, με πρώτο το χώρο του θεάτρου.

Έτσι λοιπόν, η χρήση της δημοτικής γλώσσας από το 1910 και μετά καθιερώνεται και για έργα αρχαίου δράματος, με αποτέλεσμα το είδος να γίνει πιο προσιτό στο

λαϊκότερο κοινό. Οι παραστάσεις αρχαίων έργων μπαίνουν στο ρεπερτόριο των επαγγελματικών θιάσων. Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Κυβέλη Αδριανού θα είναι από τις πρώτες πρωταγωνίστριες – θιασάρχες που θα ανταποκριθούν στη νέα αυτή τάση, ενσωματώνοντας τραγωδίες στο ρεπερτόριο των θιάσων τους. Παρά το γεγονός ότι θα αργήσουν να υποδεχθούν το ρόλο του σκηνοθέτη στα θεατρικά τους σχήματα, με τις περιόδους των παραστάσεών τους στην ελληνική επαρχία και το εξωτερικό θα συμβάλουν αποφασιστικά στη μετάδοση και την εκλαΐκευση του αρχαίου δράματος.

Οι Δελφικές Γιορτές και η αξιοποίηση των αρχαίων θεάτρων.

Το 1927 και το 1930 οι Δελφοί φιλοξενούν μία πολύ μεγάλη και φιλόδοξη διοργάνωση που θέτει στο κέντρο της το αρχαίο δράμα και την ανάδειξη της οικουμενικής του αξίας. Ο Άγγελος Σικελιανός, ποιητής και στοχαστής ο ίδιος, οραματίζεται την ιδέα συγκρότησης μιας παγκόσμιας κοινωνίας με υψηλά πνευματικά ιδανικά, βασισμένα στα ιδεώδη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού.

Η διοργάνωση στο σύνολό της και οι παραστάσεις του *Προμηθέα Δεσμώτη* το 1927 και το 1930 μαζί με τις *Ικετίδες* το 1930 καταφέρνουν να στρέψουν το ενδιαφέρον της διεθνούς κοινής γνώμης στο αρχαίο θέατρο των Δελφών. Το όραμα του Σικελιανού δεν θα έχει τελικά συνέχεια. Ωστόσο, ο θεσμός θα αποτελέσει ξεχωριστό πολιτιστικό γεγονός για την Ελλάδα της εποχής, προσελκύοντας το ενδιαφέρον πλήθους κόσμου, ξένων και Ελλήνων, που επισκέφθηκαν τους Δελφούς. Οι Δελφικές Γιορτές αποτελούν ορόσημο στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Θα καθιερώσουν τις παραμέτρους των παρα-

στάσεων αρχαίου δράματος μέχρι τις μέρες μας και θα δώσουν αφορμή για προβληματισμό σχετικά με το χώρο, αναδεικνύοντας τη σημασία της χρήσης των αρχαίων θεάτρων. Ταυτόχρονα, θα δώσουν το έναυσμα για να ξεκινήσει συστηματικά πια ο δημόσιος διάλογος σχετικά με την ανάγκη θεσμοθέτησης ενός οργανωμένου πλαισίου παραστάσεων αρχαίου δράματος.



Το πρόγραμμα των Δελφικών Γιορτών του 1927. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.



Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου στο αρχαίο θέατρο των Δελφών κατά τη διάρκεια των Δελφικών Γιορτών του 1930. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Nelly's).

Και κάτι ακόμα...

Από το 1910 έως το 1916 στο ρεπερτόριο του θιάσου της Κυβέλης θα ενταχθεί σταθερά η Αντιγόνη του Σοφοκλή, η οποία θα περιοδεύσει σε πόλεις της ελληνικής επικράτειας (Βόλος, Σύρος, Κέρκυρα, Θεσσαλονίκη, Σμύρνη) αλλά και σε ελληνικές παροικίες του εξωτερικού (Αίγυπτος). Στο Βόλο, μάλιστα, η Κυβέλη θα δώσει και ειδική παράσταση για σχολεία. Οι εντυπώσεις που θα καταγραφούν από τις μαθήτριες του περίφημου Παρθεναγωγείου του Βόλου με Διευθυντή τότε τον Αλέξανδρο Δελμούζο είναι γεμάτες θαυμασμό για την ερμηνεία της πρωταγωνίστριας, όχι όμως και για το σύνολο της παράστασης που μάλλον δεν ενθουσιάζει τις νεαρές μαθήτριες.

Την επόμενη δεκαετία στο ρεπερτόριο του θιάσου της Κοτοπούλη θα ενταχθεί η Αντιγόνη αλλά και η Ορέστεια. Την εποχή εκείνη οι θίασοι συνηθίζουν να παρουσιάζουν κάθε μέρα και από ένα διαφορετικό έργο. Η Κοτοπούλη, έχοντας διακρίνει το ενδιαφέρον του κοινού για την αρχαία τραγωδία, επιλέγει ως ημέρες παραστάσεων των δύο τραγωδιών τα Σαββατοκύριακα, τις ημέρες, δηλαδή, που το κοινό είναι μεγαλύτερο σε αριθμό καθώς προέρχεται και από τα πιο λαϊκά στρώματα.



Εικ. 9 Η Μαρίκα Κοτοπούλη σε νεανική ηλικία. Από το πρόγραμμα της παράστασης Μήδεια του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη, 1976. Αρχείο ΚΘΒΕ.

Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου βάζει σε νέα τροχιά την πορεία της αναβίωσης.

Το 1930 ιδρύεται το Εθνικό Θέατρο και δύο χρόνια αργότερα ξεκινά επίσημα η λειτουργία του που θα βάλει την πορεία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος σε νέα τροχιά. Εξαρχής, στους σκοπούς του νέου οργανισμού περιλαμβάνεται η ανάδειξη και η προβολή του αρχαίου δράματος.

Σε σύντομο χρονικό διάστημα οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου θα αποτελέσουν ένα είδος «παράδοσης». Ανάμεσα στους πρώτους συντελεστές που θα συνδέσουν το όνομά τους με το αρχαίο δράμα και τις παραστάσεις του Εθνικού

Θεάτρου, ιδίως κατά το πρώτο διάστημα λειτουργίας του, θα είναι ο Φώτος Πολίτης, ο Δημήτρης Ροντήρης, ο Αλέξης Μινωτής και ο Αιμίλιος Βεάκης και αργότερα ο Τάκης Μουζενίδης, ο Σωκράτης Καραντινός, ο Αλέξης Σολομός αλλά και η Μαρίκα Κοτοπούλη, η Κατίνα Παξινού, η Ελένη Παπαδάκη. Επίσης, ο σκηνογράφος και ενδυματολόγος Κλεόβουλος Κλώνης και ο ενδυματολόγος Αντώνης Φωκάς, μόνιμοι συνεργάτες του Εθνικού Θεάτρου, θα αφήσουν με το έργο τους το δικό τους στίγμα στην ιστορία της αναβίωσης.



Η Κατίνα Παξινού στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος, 1938. ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρχείο Λέοντα Φραντζί.

Νέες σκηνοθετικές αναζητήσεις με πυξίδα την ελληνικότητα.

Στον αντίποδα της δραστηριότητας του Εθνικού Θεάτρου νέοι επαγγελματίες σκηνοθέτες καταπιάνονται με το ζήτημα της σκηνοθεσίας του αρχαίου δράματος και ιδιαίτερα της σκηνικής απόδοσης των χορικών. Η «επιστροφή στις ρίζες» γίνεται αίτημα του καιρού και το θέμα της «ελληνικότητας» επανεξετάζεται από τους ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο «παράδοση» και «μοντερνισμός» αποτελούν αντικείμενο προβληματισμού. Ο Κάρολος

Κουν με τη Λαϊκή Σκηνή και το Θέατρο Τέχνης και ο Δημήτρης Ροντήρης με το Πειραϊκό Θέατρο θα είναι από τους ανθρώπους αυτής της νέας γενιάς καλλιτεχνών, που θα τολμήσουν να αναμετρηθούν με τις νέες διαστάσεις του αρχαίου δράματος. Με τις παραστάσεις τους σε Ελλάδα και Ευρώπη θα δώσει ο καθένας τη δική του ερμηνεία στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος, αναδεικνύοντας την ελληνική λαϊκή έκφραση ως βασικό συστατικό τους στοιχείο.

Σταθμοί σε ελληνικές παραστάσεις των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

- **1919, Οιδίποδας Τύραννος** του Σοφοκλή: Παρουσιάζεται στο χειμερινό θέατρο «Ολύμπια» από την Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου με σκηνοθέτη τον νεαρό Φώτο Πολίτη και πρωταγωνιστή τον σπουδαίο ηθοποιό της εποχής Αιμίλιο Βεάκη. Ο Πολίτης, με ευρωπαϊκή παιδεία, εστιάζει στην ανάγκη ανανέωσης της σκηνικής παρουσίασης των δραμάτων.



Οιδίποδας Τύραννος του Σοφοκλή από την Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου, 1919. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.



- Δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη λεπτομερειακή απόδοση του κειμένου, στην απαγγελία και την κίνηση του χορού που ο ίδιος επιμελείται. Επιπλέον, αναλαμβάνει την εικαστική παρουσίαση του σκηνικού χώρου, επεμβαίνοντας ακόμα και στη διαμόρφωση της θεατρικής σκηνής, που την προεκτείνει προς τους θεατές, αφαιρώντας τα καθίσματα από τις πρώτες σειρές της πλατείας.
- **1927 & 1930, Προμηθέας Δεσμώτης και Ικέτιδες** του Αισχύλου: Είναι οι πρώτες παραστάσεις στον ελλαδικό χώρο που δίνονται σε αρχαίο θέατρο. Η σύζυγος του εμπνευστή της Δελφικής Ιδέας, Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, αξιοποιεί τα αποτελέσματα μακροχρόνιων ερευνών της πάνω στην ενδυμασία και την όρχηση, συνδυάζοντας στοιχεία από την αρχαία ελληνική τέχνη αλλά και τη νεότερη παράδοση. Για πρώτη φορά επιχειρείται επίσης η επιλογή βυζαντινής μουσικής για τα χορικά. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα ευαίσθητη ιστορική περίοδο. Η τραυματική εμπειρία της Μικρασιατικής καταστροφής δημιουργεί την ανάγκη επιβεβαίωσης της εθνικής ταυτό-



Η Εύα Πάλμερ Σικελιανού. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Nelly's).

τητας μέσα από μια στροφή προς την παράδοση και την αξιοποίηση στοιχείων από την αρχαιότητα, το Βυζάντιο αλλά και τα νεότερα ρεύματα.

- **1934**, Άλκηστη του Ευριπίδη: Ανεβαίνει από τη Λαϊκή Σκηνή του Καρόλου Κουν. Είναι χαρακτηριστικό δείγμα της δημιουργικής αναφοράς στο παρελθόν κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου από τη λεγόμενη «γενιά του '30». Στην παράσταση συνυπάρχουν στοιχεία που εμπνέονται από την αρχαία και βυζαντινή τέχνη αλλά και από τη λαϊκή παράδοση, όπως ο Καραγκιόζης.
- **1938**, Ηλέκτρα του Σοφοκλή: Με την τραγωδία αυτή σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη και πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού, στις 21 Σεπτεμβρίου του 1938 το Εθνικό Θέατρο ανοίγει τη σκηνή της Επιδαύρου στο κοινό. Η ίδια παράσταση είχε δοθεί δύο χρόνια νωρίτερα στο Ωδείο Ηρώδη του Αττικού. Στην Επίδαυρο όμως ανεβαίνει με εξαιρετική λιτότητα. Δεν υπάρχουν ούτε σκηνικά ούτε φωτισμοί. Σκηνικό της παράστασης είναι η ίδια η φύση. Ο Ροντήρης πιστεύει απόλυτα ότι η τραγωδία πρέπει να μεταφερθεί στο φυσικό της περιβάλλον, αφού ο ανοιχτός χώρος είναι αναπόσπαστο κομμάτι του τελετουργικού χαρακτήρα του αρχαίου θεάτρου. Έτσι, η παράσταση ανεβαίνει κάτω από το φως των χρωμάτων του αργολικού απογευματινού ήλιου, στην ορχήστρα, μπροστά από τα λιγοστά σωζόμενα κατάλοιπα της αρχαίας σκηνής. Τα μοναδικά σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται είναι κάποια αγγεία. Η σκηνοθεσία τονίζει το τραγικό, αλλά δεν πρόκειται για μια μουσειακή αναπαράσταση. Ο Ροντήρης ενδιαφέρεται πάνω απ' όλα για τις διαχρονικές αξίες του ποιητικού λόγου, αξιοποιώντας όμως στοιχεία της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας. Το βάρος δίνεται περισσότερο στην υποκριτική των ηθοποιών και την εκφορά του αρχαίου λόγου. Η πρώτη αυτή προσπάθεια αναβίωσης αρχαίου δράματος στο θέατρο της Επιδαύρου θα διακοπεί βίαια από τους πολέμους που θα ακολουθήσουν μέχρι και το 1954, οπότε και θα ξεκινήσει επίσημα το φεστιβάλ αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο.



Σκηνές από τις Δελφικές Γιορτές του 1930. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Nelly's).



Πρόγραμμα της παράστασης Ηλέκτρα του 1936 στο Ωδείο Ηρώδη του Αττικού. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.



Οι συντελεστές της παράστασης του 1936 στο Ωδείο Ηρώδη του Αττικού. Στο κέντρο διακρίνονται ο Δημήτρης Ροντήρης, ο Δημήτρης Μητρόπουλος που υπογράφει τη μουσική και η πρωταγωνίστρια Κατίνα Παξινού. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

Και κάτι ακόμα...

Κατά την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και αργότερα του Εμφυλίου το Εθνικό Θέατρο συνεχίζει τις παραστάσεις του. Παρά τις αντιξοότητες της εποχής, αναδεικνύεται μία σπουδαία γενιά συντελεστών και ηθοποιών, ανάμεσα στους οποίους και η Ελένη Παπαδάκη που το 1940 πρωταγωνιστεί στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα της εποχής «υπήρξε ένας θρίαμβος της δημοτικής».

Το 1943 η Παπαδάκη υποδύεται την *Εκάβη* του Ευριπίδη. Η παράσταση αυτή θα είναι και το «κύκνειο άσμα» της μεγάλης Ελληνίδας ηθοποιού, που θα δολοφονηθεί ένα χρόνο αργότερα, κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου.

Την περίοδο της γερμανικής κατοχής, οι κακουχίες και η πείνα μαστίζουν τον πληθυσμό της Αθήνας. Στις εξαντλη-

μένες από την πείνα κοπέλες του χορού της *Εκάβης* (1943), η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και ο σκηνοθέτης Σ. Καραντινός συστήνουν στις ηθοποιούς-μέλη του χορού να αποσύρονται διακριτικά στα παρασκήνια, αν αισθάνονται αδυναμία από ασιτία. Με την αφορμή αυτή μία ομάδα αντιστασιακών ηθοποιών αποφασίζει να διαμαρτυρηθεί επί σκηνής για το φλέγον θέμα της ανθρώπινης επιβίωσης. Έτσι, την ώρα της παράστασης, η ηθοποιός Αλέκα Παϊζη προσποιείται ότι λιποθυμεί και μεταφέρεται στα παρασκήνια. Η παράσταση διακόπτεται για λίγα λεπτά, ενώ το θορυβημένο κοινό συζητά έντονα για την εξαθλίωση της ελληνικής κοινωνίας. Έτσι, η θεατρική σκηνή μετατρέπεται στιγμιαία σε ένα πεδίο διαμαρτυρίας, ενώ στις φιγούρες των Τρωάδων απεικονίζονται τα πάθη που βιώνουν οι γυναίκες της κατοχικής Ελλάδας.



Σκηνή από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο, Ωδείο Ηρώδη του Αττικού, 1940. Πρωταγωνιστεί η Ελένη Παπαδάκη. ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρχείο Λέοντα Φραντζί.

Η περίοδος της μεγάλης άνθησης

Μετά τη μακρά περίοδο των δύο Παγκόσμιων Πολέμων και του Εμφυλίου η πορεία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στον ελλαδικό χώρο διανύει την φάση της μεγάλης της άνθησης. Για τους Έλληνες δημιουργούς η έννοια της αναβίωσης περιλαμβάνει το σύνολο των επιμέρους στοιχείων της παράστασης, μεταξύ των οποίων και η διάσταση του ανοιχτού χώρου. Έτσι, με πρώτη την

Τα Φεστιβάλ γίνονται πόλος έλξης.

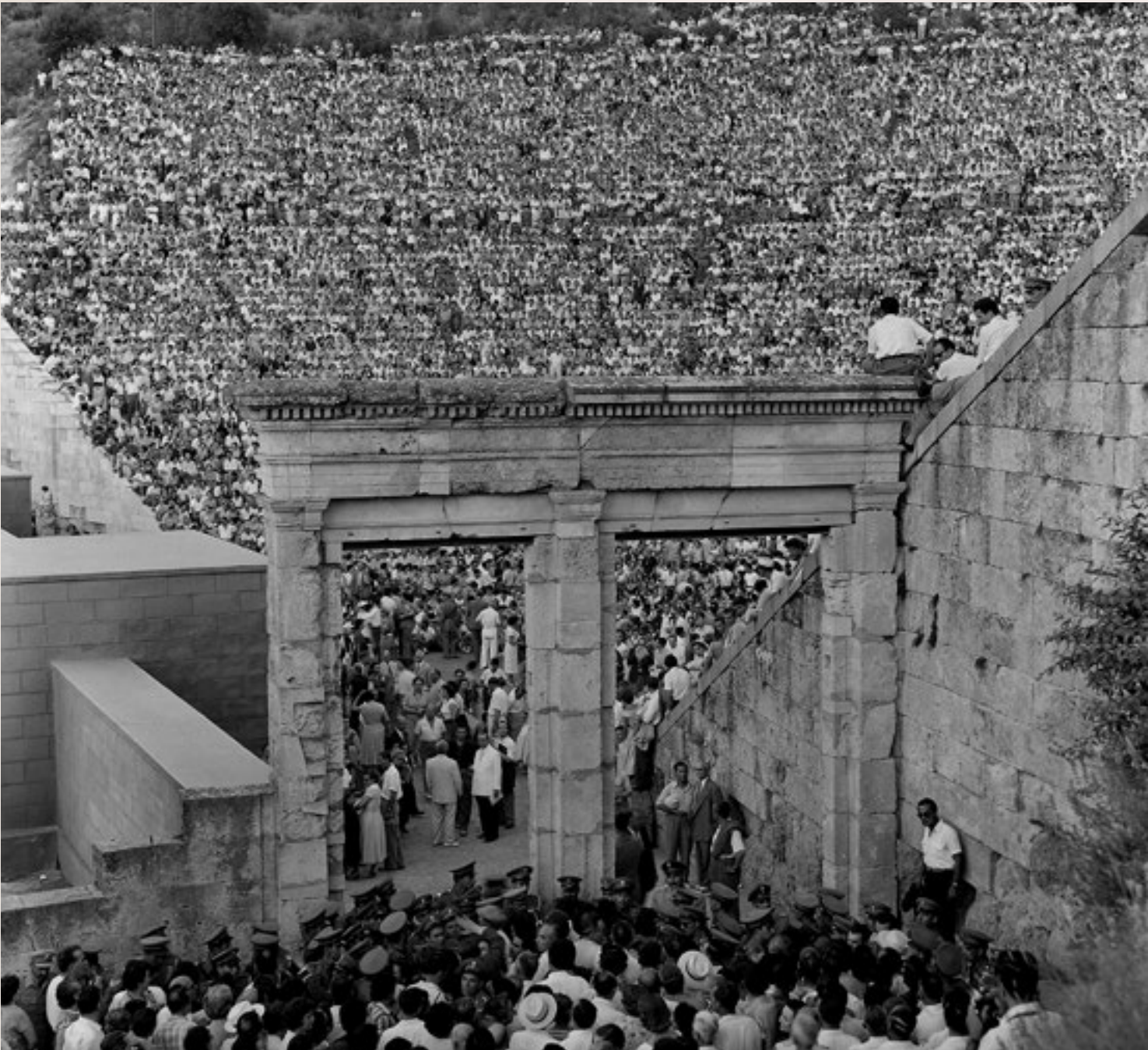
Μετά από τις Δελφικές Γιορτές και την παράσταση της Ηλέκτρας στην Επίδαυρο το 1934 η χρονιά που σηματοδοτεί την έναρξη της συστηματικής χρήσης των αρχαίων θεάτρων για το ανέβασμα παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ελλάδα είναι το 1954. Εναρκτήρια παράσταση είναι ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη που παρουσιάζεται από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο. Η απήχηση στο κοινό είναι πολύ μεγάλη και το εγχείρημα στέφεται με επιτυχία.

Την αμέσως επόμενη χρονιά ξεκινάει και επίσημα πια το Φεστιβάλ Επιδαύρου που για περίπου δύο δεκαετίες την ευθύνη διαχείρισής του θα έχει αποκλειστικά το Εθνικό Θέατρο. Την ίδια χρονιά αρχίζει και το Φεστιβάλ Αθηνών με βασικό χώρο παραστάσεων το ρωμαϊκό Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού στην Αθήνα. Σύντομα εγκαινιάζεται το δεύτερο φεστιβάλ αρχαίου δράματος στη Δωδώνη και αργότερα το φεστιβάλ στο αρχαίο θέατρο των Φιλίππων. Στο διάστημα αυτό τραγωδίες, κωμωδίες ακόμη και σατυρικά δράματα φιλοξενούνται τους θερινούς μήνες στα αρχαία θέατρα, όπου χιλιάδες θεατών γεμίζουν ασφυκτικά τις κερκίδες τους.

Επίδαυρο, αρκετά θα είναι τα αρχαία θέατρα που θα λειτουργήσουν ξανά για να ζωντανέψει στην ορχήστρα τους ο αρχαίος δραματικός λόγος. Νέα θεατρικά σχήματα και φορείς αναλαμβάνουν να ανεβάσουν παραστάσεις αρχαίου δράματος και η αρχαία δραματική ποίηση ξεκινά να ακούγεται σε διαφορετικά σημεία της ελληνικής περιφέρειας.



Ο χορός από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος, 1954. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.



Ο κόσμος συρρέει στο θέατρο της Επιδαύρου για την παράσταση Αντιγόνη του Σοφοκλή το 1956.
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).

Μια ιστορική παράσταση

• **1959**, Όρνιθες του Αριστοφάνη: Σκηνοθετείται από τον Κάρολο Κουν και παρουσιάζεται στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών στο Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού. Τα σκηνικά και τα κοστούμια επιμελείται ο Γιάννης Τσαρούχης, τη μουσική ο Μάνος Χατζιδάκις, τις χορογραφίες η Ραλλού Μάνου και τη μετάφραση ο Βασίλης Ρώτας. Η παράσταση καινοτομεί καθώς ζωντανεύει την αττική κωμωδία τονίζοντας τα διαχρονικά στοιχεία και αναζητώντας τις αντιστοιχίες με τη σύγχρονη εποχή. Με Προεδρικό Διάταγμα οι παραστάσεις σταματούν μετά το «σκάνδαλο» της παρουσίασης του αρχαίου ιερέα

ντυμένου ως ορθόδοξου παπά που απαγγέλλει με εκκλησιαστικό ύφος. Είναι μία εποχή όπου οι μηχανισμοί λογοκρισίας απαγορεύουν την ελεύθερη έκφραση, αποτρέποντας την ανοιχτή διατύπωση των νέων ιδεών ακόμα και στο θέατρο. Τις επόμενες δεκαετίες η παράσταση, με χορογραφίες της Ζουζούς Νικολούδη, επαναλαμβάνεται πολλές φορές στην Ελλάδα και το εξωτερικό αποσπώντας διεθνείς διακρίσεις. Το 1975 ανεβαίνει στην Επίδαυρο, σπάζοντας το μονοπώλιο του κρατικού θιάσου. Η αναγνώριση της σημασίας της θα κορυφωθεί με τη βράβευσή της στο «Φεστιβάλ των Εθνών» στο Παρίσι το 1962.



Σκηνές από τους Όρνιθες του Αριστοφάνη, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, 1959.
Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.



Από την κεντρομόλο δύναμη των Φεστιβάλ...

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 ο θεσμός των Επιδαυρίων, προκειμένου να ενισχύσει τη διεθνή του εικόνα και την τουριστική του εμβέλεια, εντάσσει στο πρόγραμμά του παραστάσεις όπερας με τη συμμετοχή ονομάτων από το διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα. Μια νέα εποχή ξεκινάει από το 1975, όταν το Φεστιβάλ της Επιδαύρου θα

...στις φυγόκεντρες νέες δυνάμεις του ελληνικού θεάτρου.

Η δεκαετία του 1980 αποτελεί τομή στην ιστορία της αναβίωσης στην Ελλάδα και σηματοδοτεί το πέρασμα σε μία νέα εποχή. Με τη μεταπολίτευση άνθρωποι από το χώρο του θεάτρου αλλά και το ευρύτερο πεδίο των τεχνών καταφτάνουν στην Επίδαυρο για να καταθέσουν τις δικές τους προτάσεις και ερμηνείες, απαλλαγμένοι από το ασφυκτικό πλαίσιο του παρελθόντος. Την ίδια περίοδο δημιουργούνται νέοι ανοιχτοί χώροι, όπως το Θέατρο του Λυκαβηττού, το Θέατρο Βράχων και το Θέατρο Πέτρας, που φιλοξενούν στο πρόγραμμα των καλοκαιρινών εκδηλώσεών τους και παραστάσεις αρχαίου δράματος. Η αναζήτηση αυτή θα δώσει ταυτόχρονα το έναυσμα σε θιάσους του ελεύθερου θεάτρου και θεατρικούς οργανισμούς να πειραματιστούν γενικά με τον αρχαίο δραματικό λόγο. Σ' αυτό θα συμβάλει και η καθιέρωση του θεσμού των Διεθνών Συναντήσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος που θα εγκαινιαστεί το 1985 στους Δελφούς. Εκεί δίνεται η ευκαιρία σε Έλληνες δημιουργούς να αναπτύξουν ένα γόνιμο διάλογο με ανθρώπους του θεάτρου από την παγκόσμια θεατρική σκηνή.

διευρύνει ακόμα περισσότερο τα σύνορά του, περιλαμβάνοντας συμμετοχές και άλλων θεατρικών σχημάτων, εκτός από τα κρατικά. Από τότε ο θεσμός γίνεται πεδίο συνάντησης διαφορετικών τεχνών, σχημάτων και καλλιτεχνών. Η εξέλιξη αυτή θα προσελκύσει μία νέα γένια σκηνοθετών, οι οποίοι με τις παραστάσεις τους θα φέρουν ένα πνεύμα ανανέωσης.



Το θέατρο του Λυκαβηττού κατάμεστο από κόσμο.
Αρχείο Διεύθυνσης Μουσείων.



Πρόγραμμα της παράστασης Ηλέκτρα του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1975.
Αρχείο ΚΘΒΕ.

Η δεκαετία του 1990 θα καταγραφεί ως μία περίοδος έκρηξης του αριθμού των παραστάσεων αρχαίου δράματος στις ελληνικές θεατρικές σκηνές. Σε επίπεδο κρατικών σκηνών ένας από τους κυριότερους φορείς πρωτοπορίας και νεωτερισμού στη σκηνοθεσία της τραγωδίας θα αναδειχθεί το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ) με σκηνοθέτες τον Ανδρέα Βουτσινά, τον Νίκο Χαραλάμπους και τον Γιάννη Χουβαρδά. Άλλες σκηνές



Πρόγραμμα της παράστασης Ηλέκτρα του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου από το Θεσσαλικό Θέατρο, 1988.
Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

που θα διακριθούν για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος θα είναι η Θεατρική Λέσχη Βόλου με σκηνοθέτη τον Σπύρο Βραχωρίτη, ο θίασος «Άτις» του Θεόδωρου Τερζόπουλου, το Θεσσαλικό Θέατρο με τον Κώστα Τσιάνο, το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου, το θέατρο της Καισαριανής με τον Σταύρο Ντουφεξή, το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη, ο θίασος «Διπλούς Έρωες» με σκηνοθέτη τον Μιχαήλ Μαρμαρινό.

1956-1986: μια ματιά σε ιστορικές παραστάσεις.

- 1956, Αντιγόνη του Σοφοκλή: Ανεβαίνει στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Πρωταγωνιστούν η Άννα Συνοδινού και ο Θάνος Κωτσόπουλος. Προσελκύει περίπου 20.000 θεατές, ένα

ρεκόρ κοσμοπλημμύρας για τον θεσμό. Η Συνοδινού διαπρέπει με την ερμηνεία της. Η φιγούρα της ως Αντιγόνης, ντυμένης με το κουστούμι του Φωκά, γίνεται σύμβολο και φτάνει να γίνει μέχρι και γραμματόσημο.



Μακέτα σκηνικού και κοστούμιών του Γιάννη Τσαρούχη για την παράσταση Τρωάδες του Ευριπίδη, 1977, Λάδι σε χαρτί, 72,5 X 98,4 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη.



Από την παράσταση Βάκχες του Ευριπίδη του Θεάτρου «Άττις» σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου, Βερολίνο, Berliner Ensemble, 1987 (φωτ. Πιερ Γκυγιώμ).

- **1977**, *Τρωάδες* του Ευριπίδη: Παράσταση με ξεχωριστό ενδιαφέρον. Πρόκειται για ένα εγχείρημα με έντονες εικαστικές προεκτάσεις. Η σκηνοθεσία και η μετάφραση είναι του Γιάννη Τσαρούχη. Ως χώρος δράσης επιλέγεται το υπαίθριο πάρκινγκ της Οδού Καπλανών στο κέντρο της Αθήνας, με τους ερειπωμένους τοίχους ενός παλιού νεοκλασικού κτηρίου για φόντο. Σε πρώτο επίπεδο, ο Τσαρούχης συνδέει το ερειπωμένο σκηνικό με το χώρο του κατεστραμμένου ανακτόρου των Τρώων, σύμφωνα με την υπόθεση του έργου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο καλλιτέχνης μέσα από συμβολισμούς κάνει ένα σαφές πολιτικό σχόλιο στην πρόσφατη ιστορία της Ελλάδας, που μόλις είχε βγει τότε από την επταετία της Χούντας των Συνταγματαρχών. Παρά τις επικρίσεις, η παράσταση αυτή δίνει πραγματικά το στίγμα μιας εποχής. Άνθρωποι της τέχνης μέσα από τις προσωπικές και καλλιτεχνικές τους αναζητήσεις επιδιώκουν να φέρουν στο προσκήνιο ζητήματα της επικαιρότητας.
- **1984**, *Ικέτιδες* του Αισχύλου: Ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου παρουσιάζει στο Φεστιβάλ Επιδάου τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους. Έχουν περάσει δέκα χρόνια από την τουρκική εισβολή του Αττίλα στη Μεγαλόνησο. Στην παράσταση ο δραματικός μύθος αξιοποιείται με τρόπο που υπαινίσσεται τον παραλληλισμό του σκηνικού δράματος με την πρόσφατη τραγωδία του κυπριακού λαού.
- **1986**, *Βάκχες* του Ευριπίδη: Παρουσιάζεται από το θίασο «Άττις» σε σκηνοθεσία του Θεόδωρου Τερζόπουλου στο αρχαίο θέατρο των Δελφών. Στη συνέχεια περιοδεύει σε ολόκληρη την Ελλάδα αλλά και σε χώρες του εξωτερικού. Αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα των αναζητήσεων σύγχρονων δημιουργών σε ζητήματα σύνδεσης με το αρχαίο παρελθόν, με σκοπό να επικοινωνήσουν με το κοινό μέσα από σύγχρονα εκφραστικά εργαλεία. Η σκηνοθεσία στρέφει το ενδιαφέρον της κατά κύριο λόγο στην τελετουργική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας, την οποία ο σκηνοθέτης αναζητά και προσεγγίζει μέσα από το στοιχείο της έκστασης.

Με το βλέμμα στην Ευρώπη

Μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στις αρχές της δεκαετίας του '20 εγκαινιάζεται το Φεστιβάλ των Συρακουσών, που θα θέσει τα θεμέλια για την επισημοποίηση των παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ιταλία. Σκοπός του είναι να καθιερωθεί στις Συρακούσες ένα διεθνές κέντρο για τη μελέτη του αρχαίου δράματος. Λίγα χρόνια αργότερα το Εθνικό Ινστιτούτο Αρχαίου Δράματος που αναλαμβάνει τη διαχείριση του Φεστιβάλ θα μετατραπεί σε όργανο άσκησης πολιτιστικής πολιτικής από το Υπουργείο Τύπου και Προπαγάνδας του φασιστικού καθεστώτος του Μουσολίνι και ο θεσμός θα πέσει σε καλλιτεχνικό μαρασμό.

Στη διάρκεια του Μεσοπολέμου θα ακολουθήσουν αξιόλογες προσπάθειες για τη διοργάνωση φεστιβάλ αρχαίου δράματος και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Από το 1939 όμως που ξεσπάει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος παύουν τέτοιου είδους δραστηριότητες. Μετά τη λήξη του και την νέα εποχή που ξεκινά η ενασχόληση με την αρχαία τραγωδία αποτελεί μια δημιουργική διαδικασία σε παγκόσμια κλίμακα. Από την Ιαπωνία μέχρι την Ευρώπη οι δημιουργοί αναμετρώνται με τα βαθύτερα νοήματα του δραματικού λόγου.

Από το 1960 και μετά δίνεται έμφαση στο τελετουργικό

στοιχείο αλλά κυρίως στην πολιτική διάσταση των έργων. Μάλιστα, με αφετηρία τη Γερμανία, ανακαλύπτεται ο πολιτικός χαρακτήρας της τραγωδίας με το έργο Οιδίποδας Τύραννος να κατέχει την πρώτη θέση στις ευρωπαϊκές θεατρικές σκηνές. Την ίδια περίοδο, στην Ανατολική Ευρώπη, αρκετοί θεατρικοί συγγραφείς και σκηνοθέτες βρίσκουν στις αρχαιοελληνικές τραγωδίες ένα ασφαλές μέσο για να προσεγγίσουν ιδέες απαγορευμένες εκείνη την εποχή.

Από το 1980 και εξής αρχίζει να απασχολεί περισσότερο η βαθύτερη έρευνα του ίδιου του κειμένου και τα διαχρονικά του νοήματα. Ιδιαίτερα στις αρχές της δεκαετίας η προσέγγιση του αρχαίου δράματος συνδέεται άμεσα με τις εξελίξεις στο διεθνές πολιτικό σκηνικό. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, άλλωστε, εξηγείται και το γεγονός ότι το πρώτο σε συχνότητα παραστάσεων έργο που ανεβαίνει αυτήν την περίοδο στις ευρωπαϊκές σκηνές είναι η *Ορέστεια*. Τρεις από τις πλέον σημαντικές θεατρικές παραγωγές της *Ορέστειας* ανέβηκαν μεταξύ 1980 και 1982 από τους σκηνοθέτες Κάρολο Κουν, Πήτερ Χωλ και Πήτερ Στάιν. Με τις προσεγγίσεις τους απέδειξαν ότι το αρχαίο ελληνικό δράμα δεν πρέπει να περιορίζεται σε ακαδημαϊκά ιδρύματα ή φεστιβαλικές διοργανώσεις.

Στο κατώφλι του νέου αιώνα.

Ο νέος αιώνας υποδέχεται λιγότερο επιφυλακτικά τον πειραματισμό και τις εναλλακτικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος και ιδιαίτερα της τραγωδίας. Το σώμα που δρα, η γλώσσα ως μέσο σύνδεσης με το παρελθόν και το παρόν, οι δραματικοί κώδικες, η αναζήτηση της “ελληνικότητας” στην σκηνική προσέγγιση και ερμηνεία αλλά και ο διάλογος με άλλους πολιτισμούς βρίσκονται στο επίκεντρο των αναζητήσεων των δημιουργών της εποχής μας.

Σήμερα, η διαδρομή της αναβίωσης του αρχαίου δράματος συνεχίζεται. Μεμονωμένοι δημιουργοί, θεατρικά σχήματα και ομάδες, σε αρχαίους και νέους χώρους, κλειστούς και ανοιχτούς, σε δρόμους και σε πλατείες, σε μεγάλες και μικρές σκηνές, αναζητούν να κατανοήσουν τον άνθρωπο, τις αγωνίες του και τα προβλήματά του, αναβιώνοντας τον αρχαίο δραματικό λόγο και κρατώντας ζωντανό το διάλογο του χτες με το σήμερα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Ο ΧΩΡΟΣ

Το ζήτημα του χώρου

Στη συνείδηση των περισσότερων η αναβίωση του αρχαίου δράματος έχει συνδεθεί με αρχαία θέατρα ή ακόμα και με ρωμαϊκά ωδεία, όπου φιλοξενούνται παραστάσεις είτε στο πλαίσιο φεστιβάλ είτε μεμονωμένα. Όμως αυτό δεν ισχύει, τουλάχιστον κατά την πρώτη περίοδο αναβίωσης του αρχαίου δράματος στο ελληνικό κράτος.

Μέχρι το 19ο αιώνα τα αρχαία θέατρα παραμένουν ξεχασμένα, θαμμένα στο χώμα. Μόνο οι μαρτυρίες τους σε αρχαίες πηγές ή οι καταγραφές περιηγητών θυμίζουν

κάτι από αυτά. Μόλις στα τέλη του 19ου αιώνα αρχίζουν να έρχονται στο φως τα πρώτα αρχαία θέατρα, όπως του Διονύσου στη νότια κλιτύ της Ακρόπολης και των Δελφών.

Στην Ελλάδα το ζήτημα της επανάχρησης των αρχαίων θεάτρων θα τεθεί επίσημα το 1927 με τη διοργάνωση των Δελφικών Γιορτών. Ως τότε το αρχαίο δράμα παίρνει σώμα και φωνή σε διάφορους χώρους, στην αρχή ιδιωτικούς, αργότερα δημόσιους, σε ανοιχτά και κλειστά θεατρικά οικοδομήματα με μόνιμες ή πρόχειρες σκηνές.

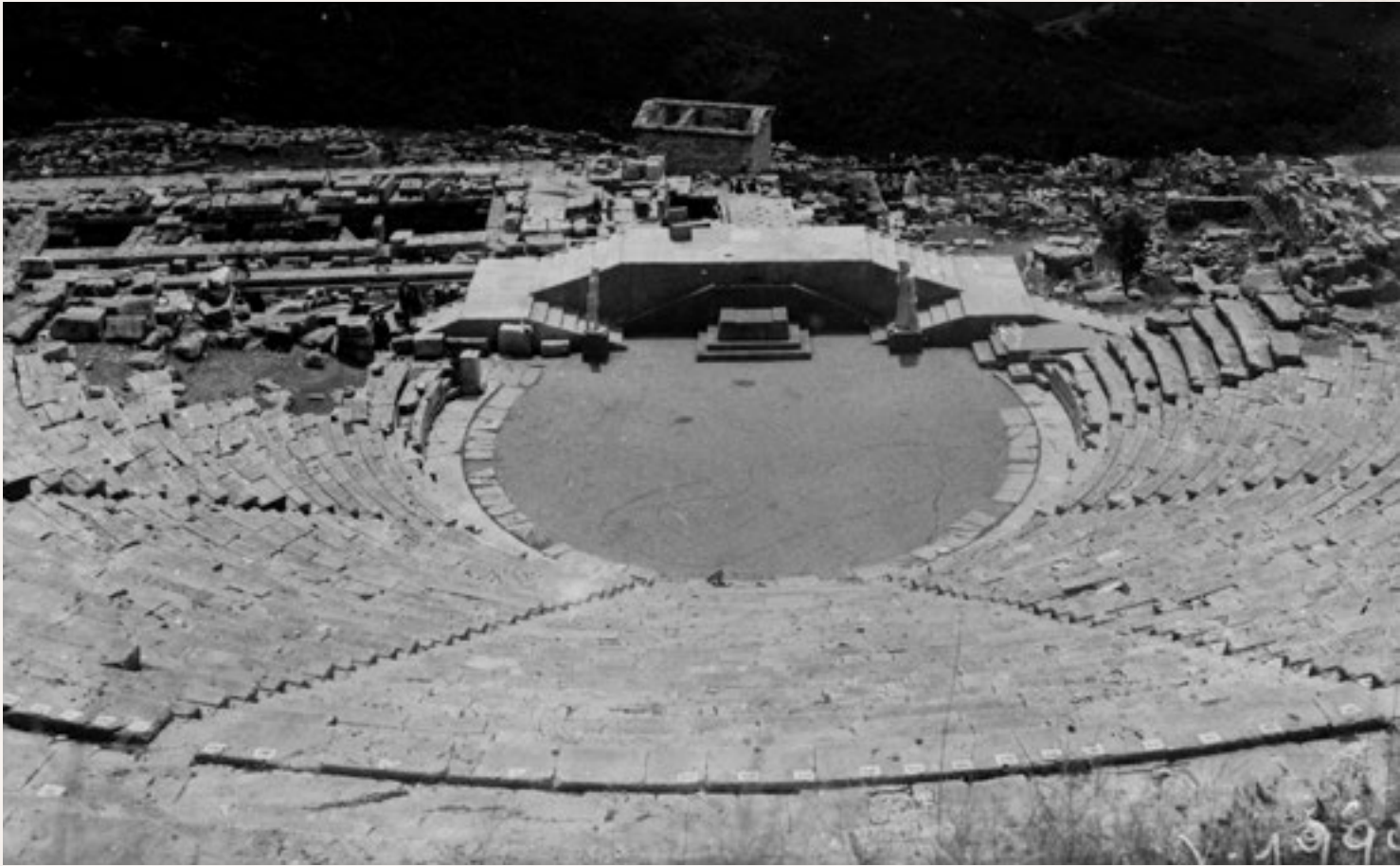


Άποψη του θέατρο του Διονύσου, περίπου στα 1865.
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Όμως, από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα και ιδίως από το 1950 και μετά, με την έναρξη του φεστιβάλ αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο, θα ξεκινήσει μία νέα περίοδος κατά την οποία το αρχαίο θεατρικό οικοδόμημα έρχεται πάλι στο προσκήνιο. Το θέατρο της Επιδαύρου μονοπωλείται από το Εθνικό Θέατρο, αφήνοντας εκτός θεσμού άλλους δημιουργούς και θιάσους.

Πάντως, οι συνθήκες που επικρατούν μεταπολεμικά δεν ευνοούν την ανοικοδόμηση νέων θεατρικών σκηνών. Έτσι, εξαιτίας αυτών των περιορισμών, διαμορφώνεται μια τάση παρουσίασης αρχαίου δράματος σε εναλλακτικές

θεατρικές σκηνές, μέσα σε κλειστούς κυρίως χώρους, με αποτέλεσμα οι σκηνοθέτες να προσεγγίζουν με άλλη ματιά το αρχαίο δράμα. Τα τελευταία χρόνια, μάλιστα, παράλληλα με τη διεύρυνση του θεσμού των φεστιβάλ σε αρκετά αρχαία θέατρα της ελληνικής επικράτειας, πολλά θεατρικά σχήματα επιλέγουν συνειδητά εναλλακτικούς χώρους, όπως παλιά εργοστάσια και εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά συγκροτήματα ή ακόμα και αίθρια ή πλατείες, σε μία προσπάθεια να διερευνήσουν εκ νέου τη σχέση μεταξύ κοινού και σκηνής σε μέρη που διατηρούν ένα δημόσιο χαρακτήρα.



Το αρχαίο θέατρο των Δελφών το 1930 κατά τη διάρκεια των Δελφικών Γιορτών.
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Χώρος και παράσταση

Ο θεατρικός χώρος είναι συστατικό στοιχείο της παράστασης. Έχει, μάλιστα, τέτοια δύναμη ώστε να επηρεάζει τη σκηνική δράση, ακόμα και τον τρόπο που προσλαμβάνουν οι θεατές τα μηνύματα. Η διάσταση του χώρου μπορεί εξαρχής να διαμορφώσει την ίδια τη δραματολογία, τη σύνθεση, δηλαδή, του δραματικού λόγου.

Στην αρχαιότητα η θέση και η ανοιχτή μορφή των αρχαίων θεάτρων έχει ουσιαστικό ρόλο στην ίδια την παράσταση αλλά και στα νοήματα των έργων. Το φυσικό τοπίο με τον τρόπο του γίνεται μέρος του σκηνικού. Οι ποιητές μέσα στο ίδιο το κείμενο δίνουν σκηνοθετικές οδηγίες, έχοντας πάντα υπόψη τους την αρχιτεκτονική του θεάτρου (π.χ. τις εισόδους για τους υποκριτές και το Χορό, το μέγεθος και το σχήμα της σκηνής και της ορχήστρας). Μπορούν επίσης να αξιοποιούν για τις ανάγκες της σκηνικής δράσης τις δυνατότητες του θεατρικού οικοδομήματος, όπως την ακουστική του αλλά και τα σκηνικά

τεχνάσματα της εποχής.

Έτσι, λοιπόν, και σήμερα, οι δυνατότητες που προσφέρει ο χώρος ενός θεάτρου σε ζητήματα όπως η κίνηση των ηθοποιών, η απόδοση του δραματικού λόγου, η εφαρμογή σκηνοθετικών, υποκριτικών και εικαστικών προτάσεων, επηρεάζουν το αποτέλεσμα της παράστασης και φυσικά τη δουλειά όλων των συντελεστών της. Εξίσου σημαντική όμως είναι και η σχέση μεταξύ της σκηνής και του χώρου των θεατών. Παράγοντες όπως η απόσταση του κοινού από την δράση στη σκηνή, η ακουστική επάρκεια αλλά και οι γενικότερες συνθήκες του χώρου επηρεάζουν την επικοινωνία μεταξύ ηθοποιού και θεατή.

Δράμα, λοιπόν, και χώρος λειτουργούν από την αρχαιότητα ως σήμερα σαν δύο συγκοινωνούντα δοχεία. Γι' αυτό το λόγο και στα νεότερα χρόνια οι άνθρωποι του θεάτρου θα διεκδικήσουν την επανασύνδεση του αρχαίου δραματικού λόγου με το χώρο του αρχαίου θεάτρου.



Το αρχαίο θέατρο του Ασκληπιείου Επιδαύρου, εναρμονισμένο πλήρως με το τοπίο που το περιβάλλει. Αρχείο Διεύθυνσης Μουσείων.

Ο θεατρικός χώρος ως μικρογραφία της κοινωνίας.

Στην αρχαιότητα το θέατρο αποτελούσε αναπόσπαστο τμήμα κάθε πόλης. Μάλιστα, από νωρίς συνδέθηκε με διάφορες λειτουργίες της καθώς φιλοξενούσε και άλλες δραστηριότητες, όπως συνελεύσεις των πολιτών, διαλέξεις φιλοσόφων, μουσικούς αγώνες, δίκες κ.ά.

Από τότε μέχρι σήμερα ο θεατρικός χώρος συνδέεται άμεσα με την κοινωνία και τις συνθήκες (πολιτικές, οικονομικές, καλλιτεχνικές) που επικρατούν σε κάθε εποχή. Κάθε κοινωνία βέβαια αποδίδει στο θέατρο διαφορετικές

λειτουργίες. Μπορεί να αντιμετωπίζεται ως χώρος προβληματισμού αλλά και ως χώρος ψυχαγωγίας ή ακόμα και κοσμικών εμφανίσεων.

Η διαμόρφωση του θεάτρου, ο σχεδιασμός και η αισθητική του μας δίνουν πληροφορίες για το κοινό, το γούστο αλλά και τις ανάγκες του. Έτσι, μέσα από την εξέταση του θεατρικού χώρου μπορούμε να καταλάβουμε ποια είναι η κοινωνία που παρακολουθεί θέατρο, πώς είναι οργανωμένη και τι είδους παραστάσεις επιλέγει να παρακολουθήσει.

Από τον ιδιωτικό στο δημόσιο και από τον κλειστό στον ανοιχτό χώρο.

Τα διαφορετικά στάδια που πέρασε η αναβίωση του αρχαίου δράματος στην νεότερη Ελλάδα αναγνωρίζονται ακόμα και στην επιλογή των χώρων όπου φιλοξενήθηκαν κατά καιρούς οι παραστάσεις.

Έτσι, λοιπόν, όπως είδαμε παραπάνω, οι πρώτες ελληνικές παραστάσεις αρχαίου δράματος αναβιώνουν από ερασιτεχνικές ομάδες σε κλειστούς χώρους στα ελληνικά κέντρα και τις παροικίες του εξωτερικού. Οι χώροι παραχωρούνται από τους εύπορους ιδιοκτήτες τους για την παρουσίαση των έργων μπροστά σε περιορισμένο αριθμικά κοινό που ανήκει στην άρχουσα τάξη. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της παράστασης *Εκάβη* που παρουσιάζεται το 1817 στο Βουκουρέστι, σε κατάλληλα διαμορφωμένη αίθουσα στο μέγαρο του Έλληνα ηγεμόνα της Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά, από την νεαρή κόρη του Ραλλού.

Μετά την Επανάσταση του 1821 και μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, καθώς η αναβίωση του αρχαίου δράματος εντάσσεται στο πλαίσιο διδασκαλίας της ελληνικής

γλώσσας, οι παραστάσεις ανεβαίνουν κυρίως σε σχολεία και πανεπιστήμια. Υπάρχουν όμως και οι πρώτες επαγγελματικές ή ημιεπαγγελματικές προσπάθειες, όπως η παράσταση της *Αντιγόνης* το 1867 στο Ωδείο Ηρώδη του Αττικού. Η παράσταση θα γίνει, μάλιστα, αφορμή για να αποκατασταθεί ένα μέρος από το κατεστραμμένο κοίλο. Ωστόσο, δεν θα λείψουν οι δυτικές επιρροές. Το ωδείο θα διαμορφωθεί σύμφωνα με τα πρότυπα των κλειστών θεάτρων της Ευρώπης. Έτσι, στο χώρο της ρωμαϊκής σκηνής θα υψωθεί μία νέα σκηνή με αυλαία, ενώ στην ορχήστρα θα προστεθούν θεωρεία για τους ανώτερους αξιωματούχους. Άλλωστε, εκτός από το βασιλικό ζεύγος, Γεωργίου Α' και Όλγας, προς τιμήν του οποίου γίνεται η παράσταση, το κοινό προέρχεται από τις τάξεις της κοσμικής κοινωνίας των Αθηναίων αστών.

Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα οι παραστάσεις αρχαίου δράματος είναι σποραδικές και δίνονται συνήθως με αφορμή κάποιο κοσμικό γεγονός. Στο πλαίσιο αυτό άλλος ένας υπαίθριος χώρος που χρησιμοποιείται είναι το

Παναθηναϊκό Στάδιο, που έχει πρόσφατα ανακατασκευαστεί για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896. Μάλιστα, προκειμένου να θυμίζει ο χώρος αρχαίο θέατρο, γίνεται



Το εσωτερικό του Ωδείου Ηρώδη του Αττικού, όπως σωζόταν το 1875 περίπου, 30 περίπου χρόνια μετά από την πρώτη ανασκαφή του από τον Κ. Πιττακή. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. αδελφοί Ρωμαΐδη). Για τις εργασίες που χρειάστηκε να γίνουν για την παράσταση της Αντιγόνης του 1867, διαβάζουμε χαρακτηριστικά στην εφημερίδα της εποχής «Αλήθεια»: Αί κατὰ τὸ Ὡδεῖον Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ ἐργασίαι ἐξακολουθοῦσι μετὰ πολλοῦ ζήλου καὶ δραστηρίως. Ἐλπίζεται, ὅτι θέλει εἶσθαι (sic) ἐφικτὴ ἡ διασκευὴ τοῦ εἰρημένου Ὡδείου, εἰς τρόπον ὥστε νὰ παρασταθῇ αὐτόθι ἡ «Ἀντιγόνη» μετὰ τὴν ἄφιξιν τοῦ βασιλικοῦ ζεύγους. (αρ. φυλ. 482, 26-9-1867)

προσπάθεια ώστε να διαμορφωθούν κατάλληλες θέσεις για τους θεατές ενώ στήνεται και σκηνή. Όμως, οι συνθήκες οπτικής και ακουστικής είναι ανεπαρκείς και δεν ικανοποιούν ούτε τους συντελεστές ούτε το κοινό.

Το ίδιο διάστημα παρουσιάζονται παραστάσεις αρχαίου δράματος και στις σκηνές ανοιχτών θεάτρων που εκείνη την εποχή γνωρίζουν μεγάλη άνθηση στα αστικά κέντρα της Ευρώπης αλλά και της Ελλάδας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το υπαίθριο θέατρο «Ολύμπια», στα Παριλίσια Πεδία των Αθηνών, (κοντά στους Στύλους του Ολυμπίου Διός σήμερα) που συγκεντρώνει, σύμφωνα με τον τύπο της εποχής, τον «ωραίο κόσμο» της πρωτεύουσας.

Όταν το αρχαίο δράμα θα αρχίσει σταδιακά να γίνεται μέρος του ρεπερτορίου των επαγγελματικών θιάσων, οι παραστάσεις θα περιοδεύσουν στα θέατρα της πρωτεύουσας και της επαρχίας αλλά και σε πόλεις με έντονο τότε το ελληνικό στοιχείο, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη και η Αίγυπτος. Τα έργα παρουσιάζονται στα κλειστά θέατρα που χτίζονται σύμφωνα με τα πρότυπα των θεάτρων της κεντρικής Ευρώπης. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, το θέατρο «Απόλλων» της Πάτρας αλλά και το Βασιλικό Θέατρο που θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Ωστόσο, το Βασιλικό Θέατρο που ιδρύεται το 1901 ύστερα από πρωτοβουλία του Γεωργίου Α΄ δεν θα επιβιώσει παρά μέχρι το 1908. Θα σταματήσει τη λειτουργία του και θα ανοίξει πάλι το 1930 ως Εθνικό Θέατρο πλέον. Πάντως, στη σύντομη πρώτη φάση λειτουργίας του θα φιλοξενήσει το 1903 την Ορέστεια του Αισχύλου, μία παράσταση που θα σημαδευτεί από σοβαρά επεισόδια που θα φέρουν στο προσκήνιο το ζήτημα της γλωσσικής απόδοσης του αρχαίου κειμένου (βλ. Κεφ.2, Ο χώρος).

Παραστάσεις όμως αρχαίου δράματος έχουμε και σε αστικά θέατρα νεότερου τύπου που οικοδομούνται τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Σε αυτά, για παράδειγμα, ανήκει το χειμερινό θέατρο «Ολύμπια» στην οδό Ακαδημίας, που σήμερα στεγάζει την Εθνική Λυρική Σκηνή. Εκεί το 1919 ο Φώτος Πολίτης θα παρουσιάσει τον

Οιδίποδα Τύραννο, εγκαινιάζοντας ένα νέο για τα ελληνικά δεδομένα τρόπο προσέγγισης του αρχαίου δράματος σε κλειστό χώρο. Αποφασίζει να ενσωματώσει στο κλειστό θέατρο στοιχεία από το αρχαίο θεατρικό οικοδόμημα,



Στιγμιότυπο από την παράσταση Οιδίπους Τύραννος στο θέατρο Ολύμπια, 1919. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

Και κάτι ακόμα...

Στις Δελφικές Γιορτές (1927 και 1930) για πρώτη φορά αξιοποιείται ο χώρος ενός αρχαίου θεάτρου με όρους επαγγελματικούς. Μάλιστα, πέρα από την ελίτ των διανοουμένων, τις παραστάσεις έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν, αν και σε ξεχωριστή παρουσίαση, και οι ντόπιοι κάτοικοι.

Η συστηματική χρήση πάντως των αρχαίων θεάτρων ξεκινάει ουσιαστικά το 1954 από το θέατρο της Επιδαύρου με την παράσταση Ιππόλυτος του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Το έργο είχε παρουσιαστεί εκεί αρχικά το 1938. Η παράσταση όμως του '54 θα αποτελέσει την αφορμή για να καλλιεργηθεί σταδιακά στη συνείδηση του κόσμου η ανάγκη αξιοποίησης των αρχαίων θεάτρων ως χώρων σύνδεσης της αρχαίας κληρονομιάς με τη σύγχρονη τέχνη και έκφραση.

όπως η κεντρική πύλη, η ορχήστρα και η θυμέλη. Είναι η περίοδος, όπου η συζήτηση γύρω από την έννοια της αναβίωσης του αρχαίου δράματος ωριμάζει, αναδεικνύοντας την ανάγκη επανάχρησης των αρχαίων θεάτρων.



Στιγμιότυπο από την παράσταση Ιππόλυτος του Εθνικού Θεάτρου, Επίδαυρος, 1954. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείο Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).

Μάλιστα, μετά την παράσταση αποφασίστηκε η ανα-στήλωση της δεξιάς κερκίδας του θεάτρου της Επιδαύρου που είχε καταρρεύσει. Όταν πια μετά το 1954 θα ξεκινήσει ο θεσμός του φεστιβάλ, ο κόσμος, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης, θα αγκαλιάσει με θέρμη το εγχείρημα. Η Επίδαυρος θα γίνει ο κατεξοχήν χώρος παραστάσεων αρχαίου δράματος. Ωστόσο, φιλοξενεί παραστάσεις μόνο του Εθνικού Θεάτρου και όχι άλλων θιάσων. Αυτό θα διαρκέσει μέχρι το 1975, οπότε δίνεται πλέον και σε άλλα θεατρικά σχήματα από την Ελλάδα και το εξωτερικό η δυνατότητα συμμετοχής

Το αρχαίο ελληνικό δράμα σε νέα κλειστά θέατρα.

Οι αρχιτέκτονες που σχεδιάζουν τα νέα θέατρα στον ελλαδικό χώρο κατά τον 19ο αιώνα ακολουθούν τα πρότυπα της μνημειακής ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής στην τυπολογία και τα διακοσμητικά στοιχεία των κτηρίων. Σχεδιάζουν θέατρα επιβλητικά, με τη χαρακτηριστική διάκριση ανάμεσα στη σκηνή και τον χώρο των θεατών, την έντονα ιεραρχημένη διάταξη των θέσεων στην πλατεία, τα θεωρεία και τους εξώστες. Η διαμόρφωση αυτή αντικατοπτρίζει και τη διαβάθμιση της νεοελληνικής κοινωνίας, με ιδιαίτερη έμφαση στην ανερχόμενη τάξη των αστών.

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα θεατρικές σκηνές αποκτούν αρκετές πόλεις του νεοσύστατου ελληνικού

τους στο πρόγραμμα των παραστάσεων. Το 1975 είναι και η χρονιά που σημειώνεται η μεγαλύτερη πληρότητα στο θέατρο της Επιδαύρου με έργο αρχαίου δράματος. Πρόκειται για τους Όρνιθες του Θεάτρου Τέχνης σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.

Σταδιακά, λοιπόν, και μέσα από μια μακρόχρονη πορεία, το αρχαίο θέατρο στο σύνολό του ως δράμα και ως οικοδόμημα, μοιάζει να ξεπερνά τα στενά όρια της έννοιας του μνημείου και αποκτά μια νέα θεώρηση: γίνεται αγαθό και κοινό κτήμα της ανθρωπότητας και της παγκόσμιας κληρονομιάς!

κράτους αλλά και των περιοχών όπου ζει ακόμα υπόδουλος ελληνισμός, καθώς επίσης και οι κοινότητες των ομογενών στην Ανατολική Μεσόγειο, όπως η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη.

Τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, μνημειακά θέατρα με ευρωπαϊκές επιρροές οικοδομούνται σε διάφορες περιοχές της χώρας. Για παράδειγμα στην περιφέρεια, θέατρα αποκτούν η Ερμούπολη (1862-1864), η Πάτρα (Δημοτικό Θέατρο «Απόλλων», 1871-1872), η Ζάκυνθος (Δημοτικό Θέατρο «Φώσκολος», 1871-1875, καταστράφηκε από το σεισμό του 1953), ο Βόλος (Δημοτικό Θέατρο, 1894-1897).

Τα μεγάλα θέατρα της Αθήνας και του Πειραιά.

Στην Αθήνα δημιουργείται το 1840 η πρώτη μόνιμη σκηνή, το Θέατρο «Μπούκουρα», στη θέση σήμερα της πλατείας Θεάτρου, στην οδό Μενάνδρου πίσω από τη Λαχαναγορά.

Εκεί, το 1865 το κοινό της Αθήνας θα έρθει για πρώτη

φορά σε επαφή με το αρχαίο δράμα μέσα από διασκευή της Μήδειας του Γάλλου Λεγκουβέ. Η πρωτεύουσα θα αποκτήσει το δικό της πια Δημοτικό Θέατρο το 1888 ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 1895, εγκαινιάζεται και το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (ή Μέγα Θέατρο Συγγρού).

Οικοδομείται στο κέντρο της τότε Πλατείας Λαού (σημερινής Πλατείας Δημαρχείου) απέναντι από την Εθνική Τράπεζα σε σχέδια του Ερνέστου Τσίλλερ, σύμφωνα με τα δυτικά κλασικά πρότυπα. Ολοκληρώνεται με χρηματοδότηση του Ανδρέα Συγγρού.

Είναι η πρώτη μόνιμη σκηνή μνημειακής αρχιτεκτονικής που αποκτά η πρωτεύουσα και χαρακτηρίζεται από πολλούς ως ένα από τα αρχαιότερα και τεχνικά αρτιότερα θέατρα της πόλης. Στη σκηνή του ανεβαίνουν τακτικά παραστάσεις αρχαίου δράματος από ελληνικούς και ξένους θιάσους. Ξεχωρίζει για την καλή ακουστική και θέαση που εξασφαλίζει.

Εξωτερικά εναρμονίζεται με την αισθητική του αθηναϊκού κλασικισμού, όπως και τα περισσότερα κτήρια που το περιβάλλουν. Όμως, παρά τη μεγαλοπρεπή του όψη, δεν έχει την πολυτέλεια και τα τεχνικά χαρακτηριστικά αντίστοιχων θεάτρων της Ευρώπης ή ακόμα και της Ελλάδας, όπως

για παράδειγμα το Θέατρο «Απόλλων» της Πάτρας και το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά.

Δεν λείπουν, μάλιστα, και επικρίσεις τόσο για την Διεύθυνση όσο και για τους επισκέπτες του. Το κοινό κατηγορείται ότι ακολουθεί ψευτοαριστοκρατικά εθιμοτυπικά. Για παράδειγμα, σχολιάζεται αρνητικά ότι, ενώ στα μεγάλα θέατρα της κεντρικής Ευρώπης ο κόσμος πηγαίνει φορώντας σακάκι, στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας φορούν φράκο!

Το 1922 το θέατρο χρησιμοποιείται για να στεγάσει πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, γεγονός που θα επιφέρει ανεπανόρθωτες ζημιές στο εσωτερικό του. Μάλιστα, ένα μεγάλο μέρος του σκηνικού θα καταστραφεί καθώς οι πρόσφυγες αναγκάζονται να το κάψουν για να ζεσταθούν εξαιτίας της βαρυχειμωνιάς. Το 1939, με απόφαση του δημάρχου Κώστα Κοτζιά, το θέατρο θα κατεδαφιστεί, ώστε στη θέση του να ανοικοδομηθεί ένα καινούργιο. Μια σκέψη που δεν θα υλοποιηθεί ποτέ...

Δημοτικό Θέατρο Πειραιά

Η κατασκευή του ξεκινά το 1884 σε σχέδια του Πειραιώτη αρχιτέκτονα Ι. Λαζαρίμου στη συμβολή των σημερινών οδών Ηρώων Πολυτεχνείου και Βασιλέως Γεωργίου Α', απέναντι από το κτήριο του τότε Δημοτικού Παρθεναγωγείου (σήμερα Ράλλειος Σχολή).

Έχει ως πρότυπο το Théâtre d'Odéon στο Παρίσι και είναι επηρεασμένο από την κλασικιστική παράδοση που εκπροσωπούσε ο Ερνέστος Τσίλλερ. Θεωρείται έργο πολυτελές και τρομερά σύγχρονο για την εποχή του, με μεγάλη χωρητικότητα, εξαιρισμό, θέρμανση, πολλούς και άνετους χώρους για τους ηθοποιούς και τους θεατές και καταστήματα προς εκμετάλλευση στο ισόγειό του. Η σκηνή του θεωρείται ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα δείγματα της

εποχής μπαρόκ στην Ευρώπη.

Το Δημοτικό Θέατρο γίνεται σημείο αναφοράς της πολιτιστικής ζωής της πόλης τόσο στον 19ο όσο και στον 20ό αιώνα. Συνδέεται, μάλιστα, και με ορισμένα ιστορικά γεγονότα. Στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, κατά τη διάρκεια του αποκλεισμού του Πειραιά από τις δυνάμεις της Αντάντ (1916-1917), γύρω από το κτήριο του θεάτρου στρατοπεδεύουν Γάλλοι στρατιώτες. Αργότερα, μετά την καταστροφή του 1922, το θέατρο φιλοξενεί Μικρασιάτες πρόσφυγες καθώς δεν υπάρχουν άλλοι διαθέσιμοι χώροι. Αλλά και στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ο βομβαρδισμός του Πειραιά από τους συμμάχους τον Ιανουάριο του 1944 προκαλεί στο θέατρο μεγάλες καταστροφές.

Βασιλικό Θέατρο (1901-1908)

Πρόκειται για το κτήριο στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου (Κεντρική Σκηνή του σημερινού Εθνικού Θεάτρου). Η οικοδόμησή του ξεκινά το 1895 με πρωτοβουλία του βασιλιά Γεωργίου Α΄ και αρχιτέκτονα τον Ερνέστο Τσίλλερ. Είναι το δεύτερο επίσημο θεατρικό κτήριο της πρωτεύουσας μετά το Δημοτικό Θέατρο.

Ο Τσίλλερ σχεδιάζει την πρόσοψη του θεάτρου έχοντας ως πρότυπο τη βιβλιοθήκη του Αδριανού. Οι εγκαταστά-

σεις σκηνής, φωτισμού και θέρμανσης είναι πολύ πρωτοποριακές για την εποχή. Εγκαινιάζεται κατάμεστο από κόσμο το 1901.

Στα χρόνια όμως που ακολουθούν σταδιακά οι θεατές μειώνονται με αποτέλεσμα το 1908 το θέατρο να κλείσει λόγω χρεωκοπίας. Θα ανοίξει πάλι την αυλαία του στο κοινό μετά από είκοσι τέσσερα χρόνια, το 1932, ως Εθνικό πλέον Θέατρο (βλ. Κεφ. 4, Πρόσωπα και Φορείς).

Το αρχαίο δράμα σε υπαίθριες σκηνές

Εκτός από τα «επίσημα» κλειστά θέατρα, συνδεδεμένα με την ανώτερη αστική τάξη, υπάρχουν και τα υπαίθρια που απευθύνονται τόσο στους αστούς όσο και στα πιο λαϊκά στρώματα. Αυτού του είδους τα θέατρα δεν είναι παρά πρόχειρα περιφραγμένες «μάντρες» ή περίβολοι συχνά με μία στοιχειώδη σκηνή. Αποτελούν όμως βασικό μέσο ψυχαγωγίας της ελληνικής κοινωνίας κατά τον 19ο αιώνα.

Αναπτύσσονται σε περιοχές όπου συχνάζουν τα καλοκαίρια οι κάτοικοι της πόλης για τους περιπάτους τους και προσφέρουν ένα είδος αναψυχής, που συνδυάζει το θέατρο με το αναψυκτήριο. Ωστόσο, σε ορισμένα θα δοθούν και παραστάσεις αρχαίου δράματος. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του αθηναϊκού υπαίθριου θεάτρου των «Ολυμπίων» ή αλλιώς «Ολύμπια» στην περιοχή των

«Παριλίσιων Πεδίων» (συμβολή των οδών Αμαλίας και Βασιλίσσης Όλγας).

Χτίζεται το 1881. Ο ιδιοκτήτης του, ο ζυθοπώλης Αναστάσιος Τσόχας, αναθέτει τον σχεδιασμό του στον Ερνέστο Τσίλλερ. Αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα υπαίθριου αστικού θεάτρου της εποχής. Η δομή του, ωστόσο, σχεδιάζεται σύμφωνα με τα πρότυπα των κλειστών ευρωπαϊκών θεάτρων, με πλατεία, στεγασμένα θεωρεία και μία ολόχρυση σκηνή με αψιδωτό προσκήνιο και αυλαία. Τα σχέδια περιλαμβάνουν μέχρι και βασιλικό θεωρείο, πάνω από το οποίο δεσπόζει το οικόσημο με το στέμμα. Το 1887 θα παρουσιαστεί εκεί από το Πανεπιστήμιο Αθηνών ο Οιδίποδας Τύραννος με την επιμέλεια του σκηνοθέτη και μετέπειτα διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου Άγγελου Βλάχου.

Σύγχρονες αναζητήσεις για την αξιοποίηση του ανοιχτού χώρου.

Το ζήτημα της επανάχρησης των αρχαίων θεάτρων για παραστάσεις αρχαίου δράματος απασχολεί έντονα και τους αρχιτέκτονες από εποχή σε εποχή. Οι περισσότεροι υποστηρίζουν την ανάγκη αναστήλωσης των μνημείων

για τις ανάγκες της αναβίωσης. Ένας από αυτούς είναι και ο αρχιτέκτονας Γ. Κοντολέων που συνεργάστηκε με το ζεύγος των Σικελιανών στις Δελφικές Γιορτές, υποστηρίζοντας μέσα από τη λιτή σκηνογραφία του τη δυναμική του

φυσικού τοπίου στην παράσταση.

Υπάρχει όμως και η αντίθετη άποψη, σύμφωνα με την οποία τα αναστηλωμένα μνημεία δεν μπορούν να καλύψουν τις λειτουργικές ανάγκες που απαιτεί το ανέβασμα μιας σύγχρονης θεατρικής παράστασης. Με αυτό το κριτήριο ο αρχιτέκτονας Κωνσταντίνος Δοξιάδης εμπνέεται το 1939 την ιδέα μιας νέας υπαίθριας σκηνής σε διάταξη αρχαίου θεάτρου. Προτείνει ως καταλληλότερη θέση το χώρο του παλιού λατομείου δυτικά του λόφου Φιλοπάππου. Δυστυχώς, το όραμά του δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ εξαιτίας του ελληνοϊταλικού πολέμου που ξεσπά το 1940. Στα ίχνη αυτής της ιδέας θα υλοποιηθούν αργότερα τα υπαίθρια θέατρα στα λατομεία του αττικού

λεκανοπεδίου, όπως τα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, στο Λυκαβηττό, τη Νίκαια, την Πετρούπολη και το Βύρωνα.

Σε ευρύτερο πλαίσιο, πάντως, το αίτημα αξιοποίησης του ανοιχτού χώρου για παραστάσεις αρχαίου δράματος είναι πάντα ζωντανό, ενώ οι σύγχρονοι δημιουργοί ενδιαφέρονται ακόμα και για χώρους μη θεατρικούς. Έτσι, παραλίες και ακρογιαλιές, αρχαιολογικοί χώροι και μεσαιωνικά κάστρα, γκαράζ και παλιοί βιομηχανικοί χώροι, ακόμα και αίθρια μουσείων επιλέγονται από τους ανθρώπους του θεάτρου, επαγγελματίες και μη, ως πεδία προβληματισμού γύρω από τη σχέση του ανοιχτού και, μάλιστα, μη θεατρικού χώρου, με παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Και κάτι ακόμα...

Θέατρο αγαπημένο και με ιδιαίτερη ιστορική αξία, το Θέατρο Λυκαβηττού δημιουργείται το 1964 στο χώρο του εγκαταλελειμμένου λατομείου που υπήρχε στην περιοχή, σε σχέδια του αρχιτέκτονα Τάκη Ζενέτου. Η μελέτη του σχεδιασμού του βασίζεται στις αναλογίες του αρχαίου

θεάτρου του Διονύσου και της αρχαίας Επιδαύρου. Ο αρχιτέκτονας, θεωρώντας κυρίαρχο στοιχείο το περιβάλλον και χωρίς να αντιγράφει το αρχαίο πρότυπο, ενσωματώνει τη νέα αμφιθεατρική κατασκευή στις πλαγιές του λόφου, εντάσσοντάς την αρμονικά ανάμεσα στους βράχους.



Το θέατρο του Λυκαβηττού. Αρχείο Διεύθυνσης Μουσείων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΦΟΡΕΙΣ

Με την αναβίωση του αρχαίου δράματος έχουν ασχοληθεί πολλοί, ερασιτέχνες ή επαγγελματίες του θεάτρου, μεμονωμένα ή στο πλαίσιο ενός φορέα ή ενός θεσμού, όπως είναι τα φεστιβάλ αρχαίου δράματος. Αξίζει όμως να σταθεί

Πρώτοι οι δάσκαλοι

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια, εκείνοι που θα αρχίσουν να ασχολούνται στις αρχές πλέον του 20ού αιώνα συνειδητά και συστηματικά με το ανέβασμα αρχαίων δραμάτων και κυρίως τραγωδιών είναι οι δάσκαλοι. Πιστεύουν ότι η αναπαράσταση του αρχαίου ποιητικού λόγου είναι η καταλληλότερη μέθοδος διδασκαλίας για την εκμάθηση της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και της ιστορίας. Ανάμεσά σε αυτούς τους εμπνευσμένους δασκάλους θα αναδειχθούν οι πανεπιστημιακοί Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, αρχαιολόγος, που αναπτύσσει τις θεωρητικές του ανησυχίες για τη σκηνική αναβίωση του αρχαιοελληνικού θεάτρου στο ύπαιθρο, και Γεώργιος Μιστριώτης, φιλόλογος, ο οποίος, μάλιστα, ιδρύει την «Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων».

Οι επαγγελματίες του θεάτρου παίρνουν τα ηνία.

Η δημιουργία των δύο μεγάλων θεατρικών σχημάτων, της Νέας Σκηνης του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και του Βασιλικού Θεάτρου στις αρχές του 20ού αιώνα, σηματοδοτεί το πέρασμα σε μια νέα φάση, όπου το αρχαίο δράμα προσεγγίζεται ως σύνολο, ως μία ενιαία παράσταση, με μοναδικό σκοπό την επικοινωνία με το κοινό. Στο πλαίσιο αυτό οι νέοι σκηνοθέτες, απελευθερωμένοι από την εμμονή στη γλώσσα του πρωτοτύπου, ανεβάζουν παραστάσεις αρχαίου δράματος αποδοσμένες στη δημοτική. Τολμούν ακόμη να επιχειρήσουν και διασκευές.

Με σπουδές στη Γερμανία, ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος

κάνει σε ορισμένες χαρακτηριστικές περιπτώσεις προσώπων και φορέων που έχουν ασχοληθεί πιο συστηματικά με το αρχαίο δράμα ή το έργο τους στάθηκε ορόσημο για την πορεία της αναβίωσης στην Ελλάδα και την Ευρώπη.

Ο Γ. Μιστριώτης είναι ένας από τους πιο δυναμικούς υπέρμαχους της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Για εκείνον το αρχαίο δράμα είναι υπόθεση των λογίων και του Πανεπιστημίου. Πιστεύοντας ότι δημιουργεί μια θεατρική παράδοση, στις παραστάσεις του διατηρεί πάντα τη γλώσσα του πρωτοτύπου με την πεποίθηση ότι έτσι μόνο νοείται η αναβίωση του αρχαίου δράματος. Είναι επίσης από τους πρώτους που θα εκφράσει δημόσια την άποψη ότι οι παραστάσεις πρέπει να δίνονται στα αρχαία θέατρα καθώς αποτελούν το φυσικό χώρο παρουσίας τους. Ο ίδιος, μάλιστα, θα αποστασιοποιηθεί από τα ευρωπαϊκά πρότυπα ως προς το λυρικό μέρος των παραστάσεων και θα πειραματιστεί με βυζαντινά κοντάκια και δημοτικά τραγούδια.

και ο Θωμάς Οικονόμου διαμορφώνουν και μεταφέρουν στο ελληνικό θέατρο νέες προτάσεις για την προσέγγιση και παρουσίαση του αρχαίου δράματος. Παρά τις επιμέρους διαφορές τους, συναντιούνται σε ένα κοινό σημείο: την αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος με κώδικες καθαρά θεατρικούς και όχι μέσα από την παντοδυναμία του κειμένου.

Με την οπτική αυτή, το αρχαίο δράμα μπορεί πλέον να προσελκύσει το ενδιαφέρον ενός ευρύτερου κοινού, φέρνοντας και εμπορικά οφέλη στους θιάσους. Έτσι, θα ενσωματωθεί στο ρεπερτόριο των επαγγελματικών θιάσων. Οι

θίασοι της Κυβέλης Ανδριανού, της Μαρίκας Κοτοπούλη αλλά αργότερα και ο θίασος του Κωστή Λειβαδέα και της Άννας Συνοδινού, με τις περιοδείες τους στην Ελλάδα και το εξωτερικό, σε σύγχρονες σκηνές αλλά και σε αρχαία θέατρα, θα μεταφέρουν την αναβίωση του αρχαίου δράματος και πέρα από την θεατρική εμβέλεια της πρωτεύουσας.

Λίνος Καρζής

Το 1926 ιδρύει τον καλλιτεχνικό σύνδεσμο *Αρχαίο Δράμα*. Το 1939 μετατρέπει το σύνδεσμο σε θεατρικό οργανισμό με το όνομα *Θυμελικός Θίασος*, «...δια την αναβίωσιν της αρχαίας τραγωδίας...», στον οποίο είναι διευθυντής, σκηνοθέτης και χορογράφος.

Ο Λίνος Καρζής θα αφιερώσει τη ζωή του στην ιδέα της αναβίωσης. Θα ασχοληθεί κυρίως με την αρχαία τραγωδία, με ιδιαίτερη έμφαση στην ανάδειξη του τελετουργικού στοιχείου. Ωστόσο, η σκηνοθετική του αντίληψη για την αναβίωση και την παρουσίαση του αρχαίου δράματος χαρακτηρίζεται από ακαδημαϊσμό και μνημειακό χαρακτήρα. Για τον ίδιο, οι ηθοποιοί πρέπει να εμφανίζονται σύμφωνα με το πρότυπο της «αρχαίας σκευής», δηλαδή με προσωπεία, κοθόρνους και πιστά αντίγραφα των αρχαίων ενδυμάτων.

Μένει πιστός στο πνεύμα των Δελφικών Γιορτών. Μάλιστα, είναι εκείνος που θα προσπαθήσει μετά τους Σικελιανούς, τη δεκαετία του 1960, να συνεχίσει τις Δελφικές Γιορτές. Όμως, οι παραστάσεις του (Δελφοί, Ηρώδειο, Παναθηναϊκό Στάδιο) χαρακτηρίζονται από μία τάση «μουσειακής αναπαράστασης», με αποτέλεσμα το έργο του να μην βρει αποδοχή από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής.

Η Δημιουργία του Εθνικού Θεάτρου

Ο θεατρικός οργανισμός που στα νεότερα χρόνια της ιστορίας της Ελλάδας θα συνδέσει το όνομά του με την αναβίωση του αρχαίου δράματος είναι το «Εθνικό Θέατρο». Η πρώτη κρατική σκηνή της χώρας ιδρύεται το 1931 από τον υπουργό Παιδείας Γεώργιο Παπανδρέου,



Η Άννα Συνοδινού σε νεαρή ηλικία πρωταγωνιστεί στην παράσταση *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Εθνικού Θεάτρου, Επίδαυρος, 1958. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

και θέτει εξ αρχής ως προτεραιότητα να κάνει το αρχαίο δράμα κτήμα του λαού μέσω της μελέτης, της έρευνας και της σκηνικής διδασκαλίας. Μάλιστα, για μεγάλο χρονικό διάστημα θα αποτελέσει την επίσημη έκφραση του αρχαίου δραματικού λόγου όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο



Η Ασπασία Παπαθανασίου στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, Πειραικό Θέατρο, 1965.
Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.



Ο Δημήτρης Ροντήρης στις πρόβες του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο, 1954.
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη
(φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).

εξωτερικό (Ιαπωνία, Ρωσία, Αμερική, Κίνα).
Μετά το 1936 και το 1937 και τις πρώτες παραστάσεις στην Επίδαυρο, γίνεται πλέον συνείδηση ότι το αρχαίο δράμα πρέπει να «φιλοξενείται» στο φυσικό του περιβάλλον, δηλαδή στα αρχαία θέατρα. Πρόθεση, λοιπόν, γίνεται πλέον η αναβίωση της βαθύτερης έννοιας των δραματικών έργων και η επικοινωνία τους με το κοινό και όχι η μουσειακή αναπαραγωγή των αρχαίων δραμάτων. Ωστόσο, η μονοκρατορία του Εθνικού Θεάτρου για μεγάλο χρονικό διάστημα στο θέατρο της Επιδαύρου θα συμβάλει στη δημιουργία μιας σειράς αναγνωρίσιμων χαρακτηριστικών στη σκηνική παρουσίαση των έργων, που σε βάθος χρόνου θα συγκροτήσουν αυτό που συχνά συνηθίζεται να αποκαλείται ως «σχολή» ή «παράδοση» του Εθνικού.
Απέναντι σε αυτήν την «παράδοση», μια νέα γενιά καλλιτεχνών, με σημαντικότερους ίσως εκφραστές της τους σκηνοθέτες Κάρολο Κουν με τη Λαϊκή Σκηνή και το Θέατρο Τέχνης αργότερα και τον Δημήτρη Ροντήρη με το Πειραικό Θέατρο, θα προσεγγίσουν το αρχαίο δράμα μέσα από την ελληνική λαϊκή έκφραση δίνοντας μία νέα διάσταση στο θέμα της ερμηνείας.

Δημήτρης Ροντήρης

Αφοσιωμένος στη μελέτη και σκηνική απόδοση της τραγωδίας, ο Δημήτρης Ροντήρης είναι εκείνος που θα καταφέρει να κάνει πραγματικότητα την παρουσίαση των δραματικών έργων στα αρχαία θέατρα. Στις παραστάσεις του δίνει πάντα σημασία στις έμμεσες σκηνοθετικές οδηγίες που περιγράφουν στα κείμενά τους οι αρχαίοι ποιητές. Έχει, ωστόσο, κατά νου και τους νέους όρους που έχει δημιουργήσει πλέον το περιβάλλον του ανοιχτού χώρου. Μέσα από τη θητεία του τόσο στο Εθνικό Θέατρο όσο και στο Πειραικό, θα είναι ο «δάσκαλος» μιας μεγάλης γενιάς ηθοποιών που θα υπηρετήσουν μαζί του το αρχαίο δράμα, όπως η μεγάλη τραγωδός Ασπασία Παπαθανασίου. Μάλιστα, με το Πειραικό Θέατρο θα περιοδεύσει σε δεκάδες χώρες.

Θέατρο Τέχνης - Κάρολος Κουν

Το 1942, μέσα στην καρδιά της Γερμανικής κατοχής, ο Κάρολος Κουν ιδρύει το Θέατρο Τέχνης. Στην ουσία πρόκειται για την εξέλιξη της Λαϊκής Σκηνής που είχε ιδρύσει λίγα χρόνια πριν (1934-1936). Το θέατρο θα λειτουργήσει μέχρι το 1950, θα διακόψει για τέσσερα χρόνια, οπότε και θα ανοίξει πάλι τις πόρτες του στο κοινό από το Υπόγειο του Ορφέα στη Στοά Πεσμαζόγλου.

«Συγχρόνως, αρχίσαμε την προεργασία για μια επιστροφή στο αρχαίο δράμα. Αλλά αυτή τη φορά το αρχαίο δράμα ή το κλασσικό θέατρο ειδομένα με περισσότερη υπογράμμιση της ζωντάνιας τους της σημερινής. Το 1957 ξανανέβασα τον «Πλούτο»... Το 1962 έγινε η πρώτη μας επαφή με το εξωτερικό όπου στο Παρίσι παρουσιάσαμε τους «Ορνιθες» και αποσπάσαμε το Βραβείο των Εθνών».

Κάρολος Κουν

Κάπως έτσι αρχίζει και ένα μεγάλο και συναρπαστικό ταξίδι στο χώρο του αρχαίου δράματος, με μεγάλες περιοδείες στο εξωτερικό και συμμετοχές στα μεγαλύτερα φεστιβάλ του κόσμου. Οι παραστάσεις του Κουν είναι στον αντίποδα της ρομαντικής προσέγγισης στη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος. Ο Κουν χωρίς να αρνείται το στοιχείο της «ελληνικότητας», το αναζητά στην παράδοση, στις βαθιές λαϊκές ρίζες της αλλά και στις σύγχρονες όψεις της. Το Θέατρο Τέχνης θα λειτουργήσει ως εργαστήρι μέσα στο οποίο, εκτός από τον πυρήνα της ομάδας του (Γιώργος Λαζάνης, Μίμης Κουγιουμτζής, Ρένη Πιττακή, Κάτια Γέρου), θα συνεργαστούν σπουδαίοι άνθρωποι του πνεύματος και της τέχνης, ανάμεσα στους οποίους ο μεταφραστής του Ευριπίδη Γιώργος Χειμωνάς, οι ζωγράφοι Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Γιάννης Τσαρούχης και Διονύσης Φωτόπουλος, οι συνθέτες Μάνος Χατζηδάκης και Γιάννης Χρήστου, η Μελίνα Μερκούρη και η χορογράφος Ζουζού Νικολούδη.



Ο Κάρολος Κουν σε νεανική ηλικία.
Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.

Άλλοι σημαντικοί θίασοι

Σημαντικές επίσης παραστάσεις αρχαίου δράματος θα παρουσιάσουν το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ) με σκηνοθέτες τον Σωκράτη Καραντινό, τον Μίνωα Βολανάκη και τον Ανδρέα Βουτσινά, το Θεσσαλικό Θέατρο με τις σκηνοθεσίες του Κώστα Τσιάνου, το Θέατρο της Καισαριανής με τον Σταύρο Ντουφεξή, ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου (Θ.Ο.Κ.) με τις σκηνοθεσίες του Νίκου Χαραλάμπους και του Μιχάλη Κακογιάννη αλλά και τα πιο πρόσφατα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα (ΔΗ.

ΠΕ.ΘΕ.) που δραστηριοποιούνται συστηματικά τα τελευταία χρόνια στο χώρο του αρχαίου δράματος. Στα ελεύθερα σχήματα, που τις τελευταίες δεκαετίες έχουν μια σημαντική παρουσία στο χώρο της αναβίωσης, συγκαταλέγονται το Αμφι-θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου, η Θεατρική Λέσχη Βόλου του Σπύρου Βραχωρίτη, το Ανοιχτό θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη, ο θίασος Άττις του Θεόδωρου Τερζόπουλου και ο θίασος Διπλούς Έρωσ/ Theseum Ensemble του Μιχαήλ Μαρμαρινού.



Οι συντελεστές της παράστασης *Μήδεια* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη κατά τη διάρκεια πρόβας, 1976. Αρχείο ΚΘΒΕ (φωτ. Σωκράτης Ιορδανίδης).

Από τις Δελφικές Εορτές ...στα φεστιβάλ αρχαίου δράματος.

Οι πιο σημαντικοί πρεσβευτές της ιδέας της αναβίωσης στις μέρες μας είναι ίσως τα φεστιβάλ αρχαίου δράματος. Διοργανώνονται τους καλοκαιρινούς μήνες στα αρχαία θέατρα αλλά και σε σύγχρονες υπαίθριες σκηνές. Αν και η ιδέα της διοργάνωσής τους έχει τις ρίζες

της σε αντίστοιχες διοργανώσεις που καθιερώθηκαν στη Γερμανία και την Ιταλία, ήδη από τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, σε πολύ μεγάλο βαθμό η θεσμοθέτησή τους στην Ελλάδα θα προωθηθεί πιο δυναμικά μετά την πραγματοποίηση των Δελφικών Γιορτών,

το 1927 και 1930.

Ωστόσο, με πιο συστηματικό τρόπο και σταθερό ρυθμό τα έργα των αρχαίων τραγικών και κωμικών ποιητών θα αρχίσουν αναβιώνουν στην ορχήστρα του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου. Από εκεί ξεκινά το 1954 το πρώτο Φεστιβάλ αρχαίου δράματος στην Ελλάδα, που εγκαινιάζει επίσημα τη λειτουργία του το 1955. Την ίδια χρονιά θα ξεκινήσει το Φεστιβάλ Αθηνών με κύριο χώρο παραστάσεων το Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού στην Αθήνα και σύντομα θα ακολουθήσουν το φεστιβάλ αρχαίου δράματος στη Δωδώνη και το Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου. Στο διάστημα αυτό, τραγωδίες, κωμωδίες, ακόμη και σατυρικά δράματα θα φιλοξενηθούν στα αρχαία θέατρα, προσελκύοντας το ενδιαφέρον χιλιάδων θεατών που από τη δεκαετία

του 1950 μέχρι σήμερα, συρρέουν κάθε καλοκαίρι για να παρακολουθήσουν παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Στη διάρκεια της διαδρομής του ο θεσμός των φεστιβάλ, έχει κατορθώσει να φέρει το κοινό σε επαφή με το αρχαίο θέατρο. Ακόμη περισσότερο, έχει ανοίξει το διάλογο μεταξύ των ανθρώπων του θεάτρου γύρω από το ζήτημα της σύγχρονης ερμηνείας στον ανοιχτό κυρίως χώρο. Σήμερα διοργανώνονται διεθνείς συναντήσεις αρχαίου δράματος και αρκετοί φορείς δραστηριοποιούνται για την προώθηση της διδασκαλίας του. Είτε μέσα από τις περιοδείες ελληνικών θεατρικών σχημάτων σε χώρες του εξωτερικού είτε από τις διεθνείς συμμετοχές σε διοργανώσεις και φεστιβάλ της χώρας μας, είναι κοινή διαπίστωση ότι η ερμηνεία του αρχαίου δράματος έχει γίνει μια υπόθεση οικουμενική.



Ο χώρος στάθμευσης κοντά στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, Ιούλιος 1956. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).



Το σκηνικό της παράστασης του ΚΘΒΕ *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη, Αρχαίο Θέατρο των Φιλίππων, 1975. Αρχείο ΚΘΒΕ (φωτ. Σωκράτης Ιορδανίδης).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Ο ΤΡΟΠΟΣ

Πρόκειται για έργα μεγάλα και πολύτιμα για την ανθρωπότητα, έργα γραμμένα για να παίζονται και όχι για να διαβάζονται. Φυσικά πολύ λίγα ξέρουμε για το πώς τα παρουσίαζαν τότε.. Μαντεύουμε, διαισθανόμαστε...

Κάρολος Κουν

Αυτό είναι ίσως το κυριότερο ζήτημα που απασχόλησε και συνεχίζει να απασχολεί τους ανθρώπους του θεάτρου που ασχολούνται με το αρχαίο δράμα. Υπάρχει άραγε κάποιος συγκεκριμένος κώδικας, ένας ενδεικτικός τρόπος που θα πρέπει να ακολουθείται για την προετοιμασία και την παρουσίαση του αρχαίου δράματος; Το ερώτημα βέβαια δεν αφορά στο ζήτημα μιας μουσειακής αναπαράστασης. Ο

Ο λόγος

Οι αρχαίοι μας ποιητές δεν υπάρχουν για να τους διαβάσουν και να τους εξηγούν μόνο φιλόλογοι.. Υπάρχουν για να δίνουν το μήνυμά τους σε ολόκληρο τον κόσμο.

Κάρολος Κουν

Συχνά στις παραστάσεις αρχαίου δράματος δημιουργείται η εντύπωση ότι ο λόγος που ακούγεται αποδίδει και το πρωτότυπο κείμενο, χωρίς αποκλίσεις και χωρίς μεταβολές από τη διαδικασία της μεταφοράς από την αρχαία στη νέα ελληνική. Στην πραγματικότητα, κάθε παράσταση αρχαίου δράματος στα νεότερα χρόνια σημαίνει «μετάφραση», κι αυτό, σε μια πιο ανοιχτή ερμηνεία, μπορεί να συμπεριλαμβάνει και την έννοια της «απόδοσης» ακόμα και της «παράφρασης», ή της «ελεύθερης απόδοσης».

Μια μετάφραση μπορεί να είναι «έμμετρη», «λογοτεχνική», «ποιητική» ή «θεατρική». Στην περίπτωση του αρχαίου δράματος, η κυρίαρχη άποψη των ανθρώπων του θεάτρου είναι ότι η μετάφραση θα πρέπει να είναι «θεατρική», κατάλληλη δηλαδή για σκηνική παρουσίαση. Κατά τη διαδικασία, δηλαδή, της μεταγραφής πρέπει να δίνεται σημασία όχι μόνο στο περιεχόμενο, δηλαδή στο νόημα, το ύφος, τον ρυθμό και την τεχνική, αλλά και στα στοιχεία εκείνα του ποιητικού κει-

προβληματισμός επικεντρώνεται περισσότερο στην ερμηνεία. Με τη συστηματική πλέον διοργάνωση παραστάσεων αρχαίου δράματος και την σταδιακή επανάχρηση των αρχαίων θεάτρων προκύπτουν νέα ερωτήματα για τους σκηνοθέτες της μεταπολεμικής περιόδου. Οι προκλήσεις είναι πολλές και σε άμεση συνάρτηση με τη διάσταση του ανοιχτού χώρου. Με ποιο τρόπο, λοιπόν, θα αποδοθεί και θα ερμηνευθεί ο ποιητικός λόγος για να περάσουν τα μηνύματά του στο ευρύ κοινό που πλέον γεμίζει τα αρχαία θέατρα; Οι νέες παράμετροι θα καθορίσουν όχι μόνο το ύφος αλλά και γενικότερα την τεχνική των παραστάσεων. Σε ποια πλαίσια επομένως, σκηνοθετικά, μουσικά, σκηνογραφικά, ενδυματολογικά και χορευτικά έχουν κινηθεί οι παραστάσεις στα νεότερα χρόνια;

μένου που εμπεριέχουν σκηνοθετικές κατευθύνσεις.

Εξάλλου, το κείμενο, το γραπτό, δηλαδή, ίχνος του δράματος, είναι ουσιαστικά λόγος, και μάλιστα προφορικός. Είναι δομημένο με τέτοιο τρόπο, ώστε να μετουσιωθεί σε θεατρική πράξη, υποδηλώνοντας, μάλιστα, αρκετές φορές την κίνηση, τον ρυθμό ακόμα και την αναπνοή των ηθοποιών.

Ο μεταφραστής, λοιπόν, καλείται να αναμετρηθεί με μια σειρά δυσκολιών, όπως ο τρόπος απόδοσης της θεατρικής και της ποιητικής διάστασης του κειμένου αλλά και ο βαθμός διατήρησης της δομής της τραγωδίας.

Αν και ο ρόλος του μεταφραστή στη διαδικασία της αναβίωσης δεν προβάλλεται ίσως με τον ίδιο τρόπο, όπως των άλλων συντελεστών της παράστασης, η εμπλοκή του μπορεί να είναι καθοριστική για το θεατρικό αποτέλεσμα.

Φανταστείτε ότι μόλις το 1976 μπορέσαμε ν' ανεβάσουμε Αριστοφάνη, τους «Αχαρνές», με απόφιο το κείμενο, χωρίς να περικόψουμε τις «αισχρολογίες».

Τότε όλος ο Αριστοφάνης, τόσο στο Εθνικό όσο και στο Θέατρο Τέχνης ή σε οποιοδήποτε άλλο θέατρο παιζόταν κομμένος ώστε να μην ενοχλεί. Οι ίδιοι, άλλωστε, οι μεταφραστές τα κόβανε.

Κάρολος Κουν

Οι διασκευές ανοίγουν το δρόμο της αναβίωσης.

Οι πρώτες νεοελληνικές παραστάσεις με τις οποίες έρχεται το ελληνικό κοινό σε επαφή με το αρχαίο δράμα δεν είναι παρά διασκευές τραγωδιών. Ακολουθούν την τάση της Ευρώπης που προσεγγίζει σκηνικά το αρχαίο

δράμα μέσα από διασκευασμένες εκδοχές των αρχαίων κειμένων και μύθων. Για παράδειγμα, ο Φιλοκτήτης που παρουσιάζεται στην Οδησσό, το 1818 δεν είναι παρά μια διασκευή του Νικολάου Πίκολου.

Γλωσσικά διλήμματα: Πρωτότυπο ή μετάφραση; Καθαρεύουσα ή δημοτική;

Η πρώτη δημοσίευση έμμετρης μετάφρασης τραγωδίας εντοπίζεται το 1834 στο Ναύπλιο. Πρόκειται για τη μετάφραση των Ευμενίδων του Αισχύλου από τον Κωνσταντίνο Ράλλη σε γλώσσα, όπως αναφέρεται, «απλοελληνική».

Όμως μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα οι περισσότερες παραστάσεις έχουν ένα «ελιτίστικο ψυχαγωγικό» χαρακτήρα, που απευθύνεται μόνο σε ένα περιορισμένο κοινό

μυημένων στη γλώσσα του πρωτοτύπου.

Το δίλημμα σχετικά με την απόδοση της γλώσσας στη σκηνή τίθεται πιο ουσιαστικά, όταν πια οι πρώτοι επαγγελματίες του θεάτρου καταπιάνονται συστηματικά με το ζητούμενο της αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Τα γνωστά «Ορεστειακά», ξεσπούν στην Αθήνα του 1903 μέσα σε ένα γενικευμένο κλίμα έντασης για το γλωσσικό ζήτημα (βλ. Κεφ.2., Ο χώρος).



Το πρόγραμμα της παράστασης Ορέστεια του Αισχύλου, 1903. Η μετάφραση του Γ. Σωτηριάδη ξεσήκωσε οργή αντιδράσεων (Ορεστειακά). Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.



Το σαλόνι του Γεωργίου Σουρή. ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, Φωτογραφικό Αρχείο.

Σύντομα πάντως, η εμπλοκή του θεάτρου γενικότερα και της αναβίωσης ειδικότερα στο γλωσσικό ζήτημα θα καταλήξει στην κατεύθυνση της μετάφρασης και της απελευθέρωσης από το πρωτότυπο κείμενο.

Ένα νέο όμως δίλημμα προκύπτει: μετάφραση στην καθαρεύουσα ή στη δημοτική; Στη μάχη αυτή ο δημοτικισμός θα επικρατήσει. Ήδη, στα 1900 ο Γεώργιος Σουρής μεταφράζει τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη στη δημοτική.

Τον επόμενο χρόνο η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου κάνει την έναρξή της με την *Άλκηστη* του Ευριπίδη και ακολουθεί η *Αντιγόνη* (1903) επίσης στη δημοτική. Με τη μετάφραση της *Αντιγόνης* από τον Κωνσταντίνο Μάνο το 1904, η δημοτική αρχίζει να κατακτά νέα μονοπάτια. Οι σίχοι του, προσαρμοσμένοι στο ύφος δημοτικού τραγουδιού, αγγίζουν το ευρύ κοινό ανοίγοντας άλλους δρόμους στο πεδίο της μετάφρασης του αρχαίου δράματος.

Από το 1910 και εξής όλο και περισσότερα έργα μετα-

φράζονται στη δημοτική. Φτάνουν, μάλιστα, πιο άμεσα και στα λαϊκά στρώματα μέσω των παραστάσεων των επαγγελματικών θιάσων. Ορόσημο για την πορεία αυτή αποτελούν οι Δελφικές Γιορτές που επιβεβαιώνουν πια τη δυναμική της μετάφρασης του κειμένου μέσα στον ίδιο τον αρχαίο θεατρικό χώρο.

Από την περίοδο που ξεκινά πια το Φεστιβάλ Επιδαύρου οι μεταφράσεις είναι κυρίως στη νεοελληνική. Εξάιρεση με ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί η παράσταση της *Αντιγόνης* στο θέατρο του Λυκαβηττού το 1965. Στη μετάφραση του έργου από τον φιλόλογο Τάσο Λιγνάδη (η λογοτεχνική απόδοση είναι του ποιητή Γιάννη Ρίτσου), επικρατούν στοιχεία από το πρωτότυπο. Η απόπειρα αυτή να ξεπεραστεί η απόλυτη κυριαρχία της μετάφρασης στη δημοτική θα αποτελέσει και μια πρώτη ρήξη με το καθεστώς των μεταφράσεων του δημοτικιστή Ιωάννη Γρυπάρη που για μεγάλο διάστημα μονοπωλούν την ελληνική σκηνή.

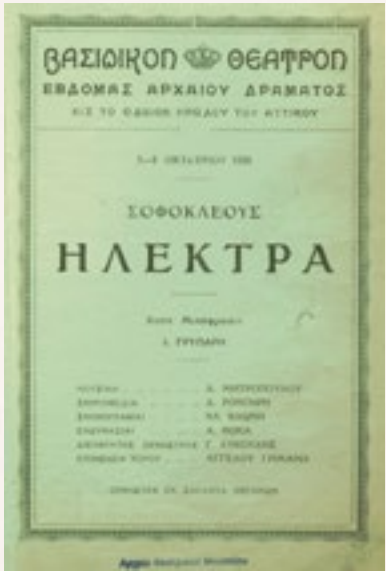
Οι μεταφραστές

Από τις αρχές του 20ού αιώνα που καθιερώνεται η δημοτική στις παραστάσεις αρχαίου δράματος μέχρι και τις μέρες μας διαπιστώνεται μία έκρηξη στην παραγωγή των μεταφράσεων. Υπολογίζεται ότι μέχρι το 1985 ο αριθμός τους έφτασε τις 7.500! Κάποιες από αυτές αξιοποιούνται εδώ και δεκαετίες, ενώ όσο πλησιάζουμε στη σημερινή εποχή δίνεται η εντύπωση ότι για κάθε παράσταση, κι επομένως για κάθε νέα προσέγγιση του τραγικού μύθου, αναζητείται μια νέα, δική της μετάφραση.

Η πρώτη γενιά μεταφραστών είναι κυρίως φιλόλογοι, μερικοί από τους οποίους, μάλιστα, έχουν και την ιδιότητα του λογοτέχνη ή του ποιητή, όπως ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Κώστας Βάρναλης, ο Παντελής Πρεβελάκης και ο Θρασύβουλος Σταύρου, οι οποίοι άλλωστε έχουν συνδεθεί με ιστορικές παραστάσεις των πρώτων χρόνων λειτουργίας του Φεστιβάλ Επιδαύρου από το 1954 και μετά. Όσο μάλιστα αυξάνεται ο αριθμός των παραστάσε-

ων στο πλαίσιο του Φεστιβάλ τόσο μεγαλύτερη είναι και η παραγωγή μεταφράσεων έργων αρχαίου δράματος.

Σταδιακά εμπλέκονται όλο και περισσότεροι άνθρωποι του θεάτρου, των γραμμάτων και των τεχνών, με διαφορετικές αφετηρίες ο καθένας, οι οποίοι καταθέτουν τη δική τους ματιά στη μετάφραση αρχαίου δράματος. Ανάμεσά τους είναι οι Αγ. Τερζάκης, Β. Ρώτας, Τ. Ρούσσος, Κ.Χ. Μύρης (Κώστας Γεωργουσόπουλος), Ε. Φερεντίνου, Π. Μουλλάς, Λ. Ζενάκος, , Θ. Βαλτινός, Μ. Βολανάκης, Γ. Τσαρούχης, Κ. Ταχτσής, Δ. Μοάτσου-Βάρναλη, Γ. Νεγρεπόντης, Σ. Καψωμένος, Α. Σολομός, Γ. Σεβαστίκογλου, Κ. Κολώτας, Σ. Ευαγγελάτος, , Γ. Σκούρτης, , Π. Μάτεσις, , Γ. Χειμωνάς, Γ. Γιατρομανωλάκης, Δ. Δημητριάδης, Μ. Κακογιάννης, Κ. Τσιάνος, Ν. Χουρμουζιάδης, Θ. Μοσχόπουλος, Ρ. Πατεράκη, Δ. Μαυρίκιος, Κ. Αρβανιτάκης, Μ. Γκανάς, Ερ. Μπελιές, Γ. Βαρβέρης, Θ. Στεφανόπουλος, Ν. Κούνδουρος, Β. Παπαβασιλείου και πολλοί άλλοι.



Το πρόγραμμα της παράστασης *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο σε μετάφραση Ι. Γρυπάρη (1936).



Το πρόγραμμα της παράστασης *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το ΚΘΒΕ σε μετάφραση Μίνου Βολανάκη, 1975. Αρχείο ΚΘΒΕ.

Η σκηνοθεσία

Η αλήθεια μιας παράστασης αποκαλύπτεται μέσα από τη δημιουργική συνεργασία των συντελεστών της, του συγγραφέα του σκηνοθέτη, του σκηνογράφου, του χορογράφου, του φωτιστή. Ξεκινώντας ο καθένας από διαφορετική οπτική γωνία συναντιούνται για να σχεδιάσουν τη δομή της παράστασης, που θα ζωντανέψει στη σκηνή από τους ηθοποιούς.

Η μεγάλη τομή στη σκηνοθεσία των παραστάσεων αρχαίου δράματος στη νεότερη ελληνική πραγματικότητα θα έρθει στις αρχές του 20ού αιώνα με την εμφάνιση του επαγγέλματος του σκηνοθέτη, που μέχρι τότε απουσίαζε από τη θεατρική τέχνη διεθνώς. Νέοι δημιουργοί έρχονται πλέον στο προσκήνιο με εκπαίδευση στις σχολές της Ευρώπης. Οι εξειδικευμένες σπουδές τους, παράλληλα με τις επιρροές τους από την Ευρώπη, ανοίγουν νέους ορίζο-

ντες στην αναβίωση του αρχαίου δράματος. Η παράσταση αντιμετωπίζεται πια ως ένα ενιαίο σύνολο που προϋποθέτει την ικανότητα του σκηνοθέτη να μεταφέρει στη σκηνή και να επικοινωνήσει τα διαχρονικά νοήματα του αρχαίου δράματος στο κοινό.

Τα τελευταία χρόνια αρκετοί είναι οι σκηνοθέτες που πειραματίζονται, προτείνουν εναλλακτικές ερμηνείες και επιδιώκουν μια πιο ενεργή εμπλοκή των θεατών στην παράσταση. Σύμφωνα με τις νέες μεταμοντέρνες τάσεις σκηνοθεσίας, το κοινό αντιμετωπίζεται όχι ως παθητικός δέκτης αλλά ως συνδημιουργός των μηνυμάτων της παράστασης. Οι σύγχρονοι σκηνοθέτες δεν διστάζουν ακόμα και να αποδομήσουν τα κείμενα ή ακόμα και να χρησιμοποιήσουν στοιχεία από άλλους πολιτισμούς, στην προσπάθειά τους να αναδείξουν την ουσία του αρχαίου δραματικού λόγου.

Σκηνοθετικές προσεγγίσεις

Η θεατρική τέχνη υπηρετείται από δημιουργούς διαφορετικών αντιλήψεων. Αρκετοί εργάζονται για τη συνέχιση της παράδοσης, άλλοι για την απόρριψή της και άλλοι για την ανανέωσή της.

Άλλα Ντεμίτοβα, Ρωσίδα ηθοποιός

Στα νεότερα χρόνια, και ιδίως μετά την αποδέσμευση του κειμένου από τη γλώσσα του πρωτοτύπου, κάθε σκηνοθεσία δεν είναι παρά μια διαφορετική ερμηνεία και «ανάγνωση» του αρχαίου δράματος. Οι τάσεις, λοιπόν, που διαμορφώνονται μέχρι και σήμερα στη σκηνοθετική προσέγγιση καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα: από την ρεαλιστική αναπαράσταση και το πομπώδες ύφος σε προσεγγίσεις πιο αφαιρετικές, από το θέατρο λόγου στο σωματικό θέατρο, από το σύγχρονο στο αρχέγονο και το πανανθρώπινο, από το «εδώ και τώρα» στο «παντού και πάντα». Άλλες παραστάσεις χαρακτηρίζονται από εσω-

στρέφεια δίνοντας έμφαση στο κείμενο και το δραματικό λόγο και άλλες, πάλι, από μια μεγαλύτερη εξωστρέφεια, εστιάζοντας περισσότερο στην επικοινωνία της παράστασης με το κοινό.

Στα πρώτα βήματα της αναβίωσης ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και ο Θωμάς Οικονόμου, που πρώτοι θα ασχοληθούν επαγγελματικά με το αρχαίο δράμα, ακολουθούν τα ευρωπαϊκά ρεύματα της εποχής. Η Άλκηστις του Χρηστομάνου (1901) ανεβαίνει με έντονα νατουραλιστικά στοιχεία, ενώ ο Οικονόμου στο πνεύμα του εξπρεσιονισμού σκηνοθετεί μεγάλα θεάματα, κάνοντας χρήση των φωτιστικών και τεχνικών μέσων της σκηνής.

Από τις ευρωπαϊκές τάσεις θα επηρεαστεί και ο Φώτος Πολίτης που, με εξαίρεση την παράσταση της Εκάβης στον ανοιχτό χώρο του Σταδίου, παρουσιάζει όλες τις άλλες παραστάσεις του σε κλειστές σκηνές. Ο Πολίτης αποτελεί τον θεμελιωτή της ελληνικής σκηνοθεσίας. Απορρίπτει τις

προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος με την μονόπλευρη αρχαιολατρική διάσταση. Στις σκηνοθεσίες του αποτυπώνεται η σχέση του αρχαίου δράματος με τον κλειστό χώρο καθώς πιστεύει ότι το αρχαίο ανοιχτό θέατρο επιβάλλει περιορισμούς στα εφέ, την κίνηση του σώματος αλλά και τη χρήση της φωνής.

Ο Ροντήρης, διάδοχος του Πολίτη στο Εθνικό Θέατρο, δίνει μεγάλη έμφαση στο λόγο αλλά και στο ρυθμικό στοιχείο της παράστασης, με αποτέλεσμα ο χορός να μην έχει ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Σύμφωνα με τη μέθοδό του, τα λυρικά μέρη ακούγονται συγχρονισμένα από όλα τα μέλη του χορού. Η μέθοδος αυτή υιοθετείται από τους σκηνοθέτες του Εθνικού Θεάτρου, δημιουργώντας, μάλιστα, ένα είδος «σχολής».

Ο Αλέξης Μινωτής πάλι, επίσης σταθερός συνεργάτης του Εθνικού Θεάτρου, θα διαφοροποιηθεί σε έναν βαθμό στις σκηνοθεσίες του, αναγνωρίζοντας τα μέλη του χορού ως ξεχωριστές προσωπικότητες.



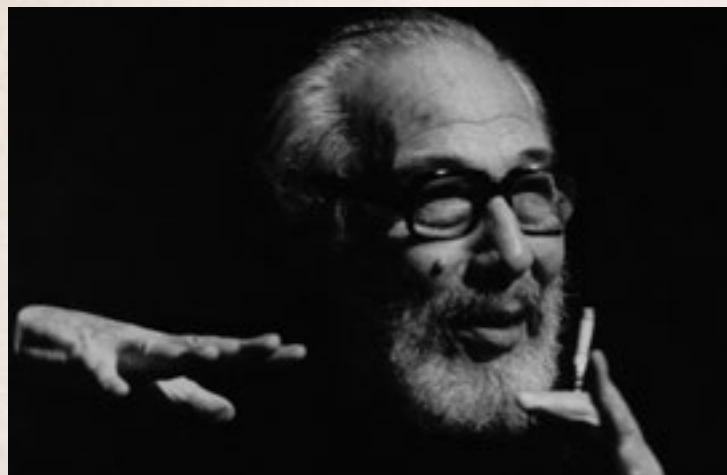
Στιγμιότυπο από την παράσταση Ορέστεια του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, Ηρώδειο, 1954. Στο ρόλο του Ορέστη ο Θάνος Κωτσόπουλος. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.



Το πρόγραμμα της παράστασης Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε μετάφραση και σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, Θέατρο Ολύμπια, 1919. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.



Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Στο ρόλο της Ιοκάστης η Κατίνα Παξινού, Επίδαυρος, 1955. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.



Ο Κάρολος Κουν, ιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης.
Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.

Στον αντίποδα της παράδοσης του Εθνικού Θεάτρου το Θέατρο Τέχνης, με σκηνοθέτη τον Κάρολο Κουν, θα δώσει έμφαση στην ανάδειξη της ελληνικής λαϊκής παράδοσης. Τόσο οι *Όρνιθες* (1962) όσο και οι *Πέρσες* (1965) αλλά και η *Ορέστεια* (1980) θα καταγραφούν ως τα σημαντικότερα δείγματα της ανανεωτικής τάσης στην ελληνική θεατρική σκηνή της περιόδου.

Μετά το 1980 και μέχρι τις μέρες μας η σκηνοθεσία των αρχαίων δραμάτων έχει εμπλουτιστεί με προτάσεις νέων δημιουργών είτε στο πλαίσιο των κρατικών σχημάτων είτε μέσα από ανεξάρτητους θιάσους. Την πρωτοπορία αυτή αποτελούν σκηνοθέτες όπως ο Λευτέρης Βογιατζής, ο Θεόδωρος Τερζόπουλος, ο Μιχαήλ Μαρμαρινός αλλά και νωρίτερα ο Γιάννης Χουβαρδάς, ο Σταύρος Τσακίρης και ο Θόδωρος Καλλίσης.

Μέθοδοι και «σχολές»

Από τον Δημήτρη Ροντήρη και τον Κάρολο Κουν...

Ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Κάρολος Κουν είναι δύο από τους σκηνοθέτες που θα ξεχωρίσουν κατά την πρώτη περίοδο της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Οι παραστάσεις τους, που θα αποτελέσουν τομή για τα δεδομένα της εποχής, θα δημιουργήσουν ένα είδος «σχολής».

Οι σκηνοθεσίες του Ροντήρη είναι συνδεδεμένες με την παράδοση του Εθνικού Θεάτρου. Αργότερα ο ίδιος, με το Πειραϊκό Θέατρο και τις περιοδείες στο εξωτερικό, θα αναγνωριστεί και στην ευρωπαϊκή σκηνή για το σπουδαίο έργο του. Ο Ροντήρης χρησιμοποιεί το κείμενο σαν παρτιτούρα, πάνω στην οποία βασίζεται για να συνθέσει το ρυθμό, τον τόνο και τη μουσική της παράστασης. Αντιμετωπίζει την τραγωδία ως μία ολοκληρωμένη μουσική σύνθεση και ως ένα μέσο έκφρασης αισθημάτων και συγκινήσεων. Γι' αυτό και επιμένει στην υποκριτική δύναμη των ηθοποιών και δίνει ιδιαίτερο βάρος στην άφογη εκφορά του λόγου. Ο Χορός γίνεται κεντρικό στοιχείο στις παραστάσεις του. Λειτουργεί

ως ένα ενιαίο σύνολο που απαγγέλλει και τραγουδάει ρυθμικά, συγχρονισμένα και μονοφωνικά, με τη συνοδεία ρυθμικών κινήσεων. Οι παραστάσεις του εντυπωσιάζουν τους θεατές.

Αυτό που τον ενδιαφέρει περισσότερο είναι να μεταδώσει τη συγκίνηση που προκαλεί ο ποιητικός λόγος. Για να το καταφέρει, αξιοποιεί στοιχεία από την πλούσια ελληνική παράδοση, το βυζαντινό πολιτισμό και τα ελληνικά λαϊκά τραγούδια μέχρι το τελετουργικό της ορθόδοξης λειτουργίας και τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Από εκεί αντλεί τους λαϊκούς τρόπους έκφρασης για να αποδώσει τη βαθιά λαϊκή και θρησκευτική ταυτότητα του αρχαίου δράματος αλλά και τη συνέχεια του ελληνισμού από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη εποχή. Γενικότερα, η σκηνοθεσία του χαρακτηρίζεται από ρεαλισμό. Τον ενδιαφέρει το ανθρώπινο στοιχείο. Γι' αυτό, άλλωστε, δεν χρησιμοποιεί τη μάσκα, αλλά αφήνει τα συναισθήματα του ήρωα να αποτυπωθούν στις ανθρώπινες εκφράσεις.



Ηλέκτρα του Σοφοκλή από το Πειραϊκό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1960.
Μέλη του χορού και η πρωταγωνίστρια Ασπασία Παπαθανασίου. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

Ο Κουν επιζητά κι αυτός το λαϊκό αυθεντικό στοιχείο, όχι όμως έτσι όπως έχει αξιοποιηθεί από τις παραστάσεις του Ροντήρη και του Πολίτη. Οι παραστάσεις του γίνονται συνώνυμες με την έκφραση του λαϊκού εξπρεσιονισμού. Ο ίδιος ανήκει στη γενιά των καλλιτεχνών της δεκαετίας του '30 που αμφισβητούν την μέχρι τότε προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Επιδιώκει, λοιπόν, να φωτίσει την «ιδιαιτέρη» σχέση του αρχαίου θεάτρου με το σύγχρονο Έλληνα. Έτσι, προσεγγίζει το αρχαίο δράμα προσπαθώντας να αναδείξει τη νεοελληνική ταυτότητα, με τις δυτικές επιρροές αλλά και τα στοιχεία από την ανατολή που την χαρακτηρίζουν.

Ο Κουν αντιμετωπίζει τον Χορό ως πρόσωπο αναντικατάστατο, με αποτέλεσμα να σπάει την παράδοση της ομαδικής απαγγελίας. Αυτό όμως που ενδιαφέρει πάνω απ' όλα τον Κουν είναι ο μύθος και οι συμβολισμοί του. Για τον ίδιο σημασία δεν έχει τόσο η εσωτερικότητα και η ψυχολογία των προσώπων. Γι' αυτό, άλλωστε, τα καλύπτει με μάσκες. Οι σκηνικές παρουσιάσεις του, λοιπόν, στέκονται στο πνεύμα και όχι «στο γράμμα» του έργου.



Στιγμιότυπο από την παράσταση *Όρνιθες* του Θεάτρου Τέχνης σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, 1975.
Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.

...στον Θεόδωρο Τερζόπουλο και τον Μιχαήλ Μαρμαρινό

Μια εναλλακτική «ανάγνωση» στη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος προτείνει ο Θεόδωρος Τερζόπουλος με την ομάδα «ΑΤΤΙΣ». Το βάρος δίνεται στην υποκριτική των ηθοποιών, όπως εκφράζεται μέσα από την έντονη σωματικότητα. Ο Τερζόπουλος σκηνοθετεί αρχαία τραγωδία αναδεικνύοντας τις τελετουργικές καταβολές της. Οι παραστάσεις του συνθέτουν μία εμπειρία με αφετηρία μυστηριακά δρώμενα και αρχέγονα θεάματα. Μιλούν για αγωνίες και πάθη που αφορούν στον άνθρωπο διαχρονικά και παγκόσμια. Ο θεατής καλείται να «μυηθεί», λοιπόν, στο μυστηριακό αυτό στοιχείο.

Ο τρόπος δουλειάς του βασίζεται στην ανακάλυψη των ικανοτήτων που διαθέτει το ίδιο το κορμί και η ανακάλυψη της έντασης του σωματοποιημένου λόγου. Ο τρόπος εκφώνησης επηρεάζει φυσικά και τον τρόπο που θα ερμηνεύσει ο θεατής τα νοήματα του αρχαίου κειμένου.

Στις παραστάσεις του τα πάθη σωματοποιούνται. Έτσι,

αποδίδεται μια νέα διάσταση στο δράμα που ξεφεύγει από τα όρια της παράστασης και αφορά στον ίδιο τον άνθρωπο.

Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός σκηνοθετεί συγγράφοντας - και στην ουσία ξαναγράφοντας - στη σκηνή το έργο, με σκοπό να επικοινωνήσει με τον θεατή στον «χρόνο» της παράστασης. Η προσέγγισή του δεν ξεκινά από το κείμενο. Αφετηρία γίνεται η πραγματικότητα την στιγμή της παράστασης. Απορρίπτει τις μεγάλες αφηγήσεις, επικεντρώνεται στο ίδιο το γεγονός και στον αυτοσχεδιαστικό πειραματισμό των ηθοποιών.

Ο σκηνοθέτης ακολουθεί μια μεταμοντέρνα προσέγγιση στις παραστάσεις του. Ο θεατής αντιμετωπίζεται είτε ως αυτόπτης μάρτυρας είτε ως πρόσωπο που συμμετέχει και ενσωματώνεται στη σκηνοθετική πράξη. Κυρίαρχο ρόλο, λοιπόν, έχει η επικοινωνία μαζί του, για να κάνει τους δικούς του ελεύθερους συνειρμούς και να αντιληφθεί με το δικό του τρόπο το έργο.



Από την παράσταση *Βάκχες* του Ευριπίδη του Θεάτρου Άττις σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου. Φράιμπουργκ, Iphneshof Alte Uni, 1987 (φωτ. Λόταρ Σίτζεκ).

Χορογραφία

Στην «Ποιητική» του Αριστοτέλη ο Χορός θεωρείται ως «ένas από τους υποκριτές και μέρος του όλου». Στην ιστορία της αναβίωσης όμως η αναγνώριση της σημασίας του θα καθυστερήσει να αναγνωριστεί.

Σήμερα η χορογραφία και η κίνηση στις παραστάσεις αρχαίου δράματος αποτελούν έναν ξεχωριστό εκφραστικό κώδικα. Τα ζητήματα όμως που προβληματίζουν είναι πολλά: Πώς κινείται ο Χορός; Άραγε χορεύει; Κι αν ναι, με τι ρυθμό; Ακολουθεί πιστά τα «αρχαία πρότυπα» με

το έντονο διονυσιακό στοιχείο ή όχι; Πώς και σε τι βαθμό μπορεί να κατανοήσει ο θεατής σήμερα το ρόλο του Χορού σε μία παράσταση αρχαίου δράματος;

Δύσκολο να απαντήσει κανείς. Γενικά, το περιεχόμενο, το ύφος, το είδος του κάθε έργου αλλά και ο χρόνος που γράφτηκε είναι παράγοντες που θα καθορίσουν τις επιλογές του σκηνοθέτη. Σε κάθε περίπτωση, η χορογραφία θα πρέπει να συμφωνεί με τη σκηνοθετική οπτική της παράστασης.

Από την ακαμψία στον πειραματισμό...

Στις πρώτες παραστάσεις που παρουσιάζονται από τη Νέα Σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο στις αρχές του 20ού αιώνα ο Χορός, που τον αποτελούν ερασιτέχνες, μένει σχεδόν ακίνητος. Η χορογραφία είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Αργότερα επαγγελματίες του θεάτρου, όπως η Μαρίκα Κοτοπούλη, θα αρχίσουν δειλά να εντάσσουν στις παραστάσεις στοιχεία πιο «χορευτικά». Μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1920 εκφράζεται πιο έντονα η ανάγκη να διδάξει ή και

να χορογραφήσει τον Χορό κάποιος που να έχει ασχοληθεί ειδικά με την κίνηση.

Τομή για την ιστορία της χορογραφίας στις παραστάσεις αρχαίου δράματος θα σταθεί η εργασία της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού. Με τη δική της καθοδήγηση ο Χορός στις παραστάσεις των Δελφικών Γιορτών για πρώτη φορά τραγουδάει, χορεύει και αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο. Η εξέλιξη αυτή θα επηρεάσει ριζικά την αντίληψη για το ρόλο του Χορού.



Η Εύα Πάλμερ Σικελιανού στις Δελφικές Γιορτές, 1930. ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, Φωτογραφικό Αρχείο.



Συνθέσεις με Ωκεανίδες, Δελφικές Γιορτές, 1930. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Nelly's).

Πιστή συνεργάτρια των Σικελιανών και κορυφαία του Χορού στις παραστάσεις τους, η χορογράφος Κούλα Πράτσικα θα διδάξει στη συνέχεια μια ολόκληρη γενιά νέων κυρίως χορευτριών. Σε αντίθεση όμως με την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, η Πράτσικα αποφεύγει την αντιγραφή της εικονογραφίας των αγγείων. Πιστεύει βαθιά πως η «αρχαϊκή ορχηστική», όπως εκείνη την ονομάζει, δεν είναι μια πεθαμένη μουσειακή τέχνη. Με την κίνηση, το λόγο και τη μουσική αντικατοπτρίζει ψυχικές καταστάσεις που είναι πάντα οι ίδιες μέσα στην ανθρώπινη φύση. Η Πράτσικα αναζητά την ουσία του χορού της ελληνικής αρχαιότητας και προσπαθεί να γεφυρώσει την απόσταση που τον χωρίζει από το παρόν.

Στα χρόνια που ακολουθούν καθιερώνεται πλέον μια παράδοση στην ελληνική χορογραφία του αρχαίου δράματος. Οι τάσεις διαμορφώνονται κυρίως από τις παραστάσεις

του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης.

Ο Φώτος Πολίτης θα είναι ο πρώτος που θα δώσει στο Χορό τη σημασία που του αρμόζει. Ο Ροντήρης με τη σειρά του τού δίνει ρυθμό και πλαστικότητα. Οι κινήσεις γίνονται ογκώδεις για να ταιριάζουν με τον πανηγυρικό χαρακτήρα και το θρησκευτικό πλαίσιο της τραγωδίας.

Οι χορογραφίες της Λουκίας Σακελλαρίου και της Ραλλούς Μάνου, που συνεργάστηκαν με τον Ροντήρη, σπάνε τις αυστηρές συμμετρίες. Ακόμα όμως οι αντιδράσεις του Χορού στα επεισόδια και στους διαλόγους των ηρώων παραμένουν ομοιόμορφες. Ο Χορός λειτουργεί σαν ένα πρόσωπο με τον Κορυφαίο απλά να καθοδηγεί τη χορευτική πράξη. Αυτές οι τάσεις επικρατούν στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου για μεγάλο διάστημα έως ότου πια να αλλάξει ο προσανατολισμός προς πιο σύγχρονες προσεγγίσεις.



Ιππόλυτος από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη και χορογραφία της Λουκίας Σακελλαρίου, Επίδαυρος, 1954. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).

Στις παραστάσεις του Μινωτή ο Χορός κινείται σε ελεύθερες συνθέσεις που οργανώνονται ανά ομάδες από μινωί σε ένα ενιαίο σύνολο. Με το Μινωτή συνεργάζεται επί σειρά ετών η Μαρία Χορς, μόνιμη χορογράφος του Εθνικού Θεάτρου για περισσότερο από τριάντα χρόνια. Στο διάστημα αυτό δημιουργεί χορογραφίες για όλα τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου και για τις περισσότερες από τις τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Πολλές τραγωδίες, μάλιστα, τις χορογραφεί δύο και τρεις φορές με διαφορετικούς συνήθως τρόπους και συνεργάτες. Στόχος της δεν είναι ο νεωτερισμός, αλλά ο σεβασμός στο αρχαίο κείμενο. Οι δημιουργίες της γεννιούνται μέσα από έναν συνεχή διάλογο με την ίδια την τραγωδία.

Στο Θέατρο Τέχνης, αντίθετα, κυριαρχεί εξ αρχής μια διαφορετική αντίληψη. Η χορογραφία δεν ακολουθεί συγκεκριμένα βήματα, σχεδιασμένες συμμετρίες ή σχηματοποιημένες κινήσεις. Η κίνηση προκύπτει μέσα από τον πειραματισμό και τον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών κατά τη διάρκεια της πρόβας. Οι ηθοποιοί είναι ελεύθεροι να αυτοσχεδιάσουν και να προτείνουν οι ίδιοι με τα σώματά τους τον τρόπο κίνησης. Τα λαϊκά δρώμενα γίνονται βασική πηγή έμπνευσης είτε πρόκειται για τραγωδία είτε για κωμωδία. Σε κάθε έργο η προσέγγιση είναι διαφορετική: στους *Επτά επί Θήβας* ο Χορός θυμίζει λιτανεία, στον *Προμηθέα Δεσμώτη* η στατικότητα του παραπέμπει σε επιτύμβια στήλη, ενώ στον *Οιδίποδα Τύραννο* γίνεται σαφής αναφορά σε τοπικό θρησκευτικό δρώμενο της Πάτμου από την ακολουθία της Μεγάλης Πέμπτης.

Μία από τις πιο σημαντικές χορογραφίες στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος ανήκει στη Ζουζού Νικολούδη για την επανάληψη της παράστασης των *Ορνίθων* του Κουν το 1961 σε μουσική του Μάνου Χατζιδάκι. Η συνεργασία της με τον σκηνοθέτη δημιουργεί μία σύνθεση γεμάτη ένταση, κέφι και ενέργεια. Παραπέμπει σε λαϊκές φιγούρες και δρώμενα που τονίζουν την αίσθηση του πανηγυριού και της λαϊκής γιορτής. Η Νικολούδη, όπως και η Ραλλού Μάνου, που είχε επιμεληθεί τη χορογραφία της πρώτης εκδοχής της παράστασης, δημιου-

γούν τα χορικά τους μελετώντας το αρχαίο δράμα ως ένα ενιαίο σύνολο τεχνών.

Από το Θέατρο Τέχνης επίσης θα μείνει στην ιστορία η χορογραφία της Μαρίας Κυνηγού για την μνημειώδη παράσταση των *Περσών* σε μουσική του Γιάννη Χρήστου. Η χορογραφία ξεχωρίζει για τις κυματοειδείς κινήσεις και τα κουλουριάσματα του σώματος που μαζί με τα ομαδικά επιφωνήματα δημιουργούν ιδιαίτερη συναισθηματική ένταση. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα (από την επίκληση στον Δαρείο) των μελών του Χορού να μετατρέπονται σε Δερβίσηδες που μεθούν και εκστασιάζονται μέσα από τους στροβιλισμούς τους.



Σκηνή από τους *Πέρσες* του Αισχύλου του Θεάτρου Τέχνης, 1965, Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.

Γενικότερα, μέχρι και σήμερα το ελληνικό λαϊκό στοιχείο, είτε ως χορός είτε ως ρυθμός, αποτελεί πηγή έμπνευσης για τους χορογράφους αλλά και τους σκηνοθέτες. Η νέα γενιά χορογράφων, πάλι, δοκιμάζει και πειραματίζεται πλέον πάνω σε μοντέρνες τεχνικές που εγκαταλείπουν τις αυστηρές συμμετρίες. Συχνά οι δημιουργίες τους εμπνέονται ακόμα και από πρωτόγονα δρώμενα μέσα στα οποία αναζητούν τις ρίζες του χορού.

Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της νέας γενιάς χορογράφων, έχει έντονα τα χαρακτηριστικά της εικαστικής σύλληψης στις χορογραφίες του.

Η μουσική...

Η έλλειψη πληροφοριών για το λυρικό μέρος των δραμάτων στην αρχαιότητα αποτελεί πάντα πηγή προβληματισμού για τους συντελεστές των σύγχρονων παραστάσεων. Ωστόσο, αρκετοί είναι εκείνοι που πειραματίζονται. Το αποτέλεσμα κάθε φορά εξαρτάται από το συνολικό όραμα του

Για παράδειγμα, στην παράσταση του ΚΘΒΕ *Ορέστεια-ακολουθία Αισχύλου*, με μουσική Ιάννη Ξενάκη, αντλεί στοιχεία από το Θέατρο Σκιών, το τσίρκο και το λαϊκό χορόδραμα.

Υπάρχουν βέβαια και εκείνοι οι σκηνοθέτες που επιλέγουν να επιμεληθούν οι ίδιοι τη χορογραφία της παράστασης. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Κώστα Τσιάνου, που αξιοποιεί τις χορευτικές του γνώσεις και την προσωπική του εμπειρία στους παραδοσιακούς χορούς προκειμένου να διδάξει ο ίδιος τα μέλη του Χορού με κινήσεις βασισμένες σε παραδοσιακούς ρυθμούς.

σκηνοθέτη, τις τάσεις της εποχής και ακόμα από το προσωπικό ύφος και τις αναζητήσεις του κάθε συνθέτη. Γενικότερα πάντως κυριαρχούν δύο τάσεις: η προοδευτική, που συνυπάρχει με ένα άνοιγμα προς τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, και μία δεύτερη που στρέφεται προς την ελληνική παράδοση.

...και ο ρόλος της στην αναβίωση του αρχαίου δράματος.

Αρχικά, η μουσική χρησιμοποιείται συνήθως συνοδευτικά, χωρίς να της δίνεται κάποια ιδιαίτερη αξία. Άλλοτε επιλέγεται ως «δάνειο» από έργα Ευρωπαίων συνθετών (π.χ. Μέντελσον και αργότερα Τσαϊκόφσκι) κι άλλοτε γράφεται από Έλληνες συνθέτες (Γ. Παχτικός, Κ. Ψάχος, Ν. Συνοδινός, Γ. Χουρμούζιος), βασισμένη σχεδόν εξολοκλήρου σε βυζαντινούς ύμνους. Στους πρωτοπόρους ανήκουν συνθέτες όπως ο Σακελλαρίδης που εντάσσει στη μουσική για την *Αντιγόνη* του Μιστριώτη το 1896 στοιχεία από την λαϊκή παράδοση.

Ουσιαστικά, η μουσική βρίσκεται για πρώτη φορά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των παραστάσεων αρχαίου δράματος στις Δελφικές Γιορτές. Η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού

σε συνεργασία με τον συνθέτη Κωνσταντίνο Ψάχο αναζητούν τη σχέση της αρχαίας μουσικής με το Βυζάντιο και τη νεότερη ελληνική παράδοση.

Αργότερα οι συνθέτες της γενιάς του '30 δημιουργούν μουσικές επενδύσεις με ξεχωριστή αισθητική αξία η κάθε μία. Αντιμετωπίζουν έτσι τη μουσική ως αναπόσπαστο στοιχείο του αρχαίου δράματος. Στην περίοδο του Μεσοπολέμου η μουσική ακροβατεί ανάμεσα στην παράδοση και τις σύγχρονες τάσεις. Εκφράζει το διαχρονικό πνεύμα της τραγωδίας, άλλοτε με φόρμες που θυμίζουν το αρχαίο παρελθόν άλλοτε με βυζαντινές επιρροές και άλλοτε με φολκλορικά στοιχεία που συνυπάρχουν με σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα ή πιο τολμηρά μουσικά ιδιώματα.

Από τη δεκαετία του 1930 και μέχρι το 1950 η μουσική επένδυση των παραστάσεων αρχαίου δράματος υπογραμμίζει το λόγο χωρίς να τον υποβαθμίζει. Στην περίοδο που ακολουθεί μετά τις πρώτες παραστάσεις στην Επίδαυρο η μουσική περιορίζεται στην απλή υπόκρουση και συνοδεύει τα χορικά που την περίοδο εκείνη απαγγέλλονται ομαδικά. Έτσι, λοιπόν, οφείλει να είναι διακριτική, να μην ενοχλεί τη δράση αλλά και να δημιουργεί συγκίνηση. Σε ένα επόμενο στάδιο, και καθώς ο Χορός αρχίζει να μην απαγγέλει πια ομαδικά αλλά να τραγουδά τις στροφές του, η μουσική γίνεται πλέον τραγούδι. Μάλιστα, στις πρώτες παραστάσεις του Φεστιβάλ Επιδαύρου η μουσική παράγεται ζωντανά, με την παρουσία των μουσικών και του μαέστρου στη σκηνή. Δύο από τους κορυφαίους Έλληνες συνθέτες, που καινοτομούν εισάγοντας στο χώρο της Επιδαύρου μουσικές συνθέσεις κατάλληλες για τραγούδι, είναι ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης. Με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τους δύο δημιουργούς, η παρουσία της ελληνικής παράδοσης στις επενδύσεις των αρχαίων δραμάτων συνεχίζει να είναι έντονη μέχρι και τη δεκαετία του 1960.

Από τότε και μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1980

Τα πρόσωπα

Δημήτρης Μητρόπουλος: Γράφει μουσική για αρχαίο δράμα μόνο δύο φορές σε παραστάσεις του Δημήτρη Ροντήρη (*Ηλέκτρα* 1936 και *Ιππόλυτος* 1937). Είναι από τις περιπτώσεις όπου υπάρχει ταύτιση απόψεων στη συνεργασία μεταξύ σκηνοθέτη-συνθέτη. Το ζητούμενο είναι η ανάδειξη της παράδοσης μέσα από τη σύνδεση της αρχαίας με τη σύγχρονη εποχή. Το χαρακτηριστικό της μουσικής του είναι η επιβλητική και βαριά υπόκρουση μέσα από την οποία επιδιώκεται να αναδειχθεί η ανθρώπινη συγκίνηση. Η μουσική του θυμίζει όπερα ή συμφωνικά ακούσματα. Μετά την επανάληψη της τραγωδίας του *Ιππόλυτου* το 1954 η μουσική του Μητρόπουλου αναγνωρίζεται σε μεγάλο βαθμό και καθιερώνεται στις παραστάσεις στην

οι νέες προσεγγίσεις αναζητούν τον νεοελληνικό ήχο μέσα από την παραδοσιακή μουσική. Υπάρχουν και περιπτώσεις που οι δημιουργοί χρησιμοποιούν ήδη υπάρχουσες μουσικές συνθέσεις, είτε προσωπικές τους επιτυχίες (Γιάννης Μαρκόπουλος, *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου, 1985 και Βαγγέλης Γερμανός, *Νεφέλες* Αριστοφάνη, 1986) είτε μεταγραφές υλικού από άλλες γνωστές συνθέσεις (Πέτρος Ταμπούρης, *Ειρήνη*, 2000).

Γενικότερα πάντως, η κωμωδία προσφέρεται για την ανάμειξη ακουσμάτων που ποικίλουν, από μοτίβα εκκλησιαστικά (Σαββόπουλος, *Πλούτος*, 1985) και φόρμες λαϊκού, δημοτικού και ρεμπέτικου (Δ. Παπαϊωάννου, *Όρνιθες*, 1996) μέχρι μελωδίες ευρωπαϊκές (Θ. Μικρούτσικος, *Ειρήνη*, 1984) και χρήση στοιχείων τζαζ αλλά και αμερικάνικης «κάντρι» (Β. Δημητρίου, *Εκκλησιάζουσες*, 1996).

Πάντως, η μουσική των παραστάσεων αρχαίου δράματος φαίνεται ότι εμπνέεται ακόμα και από διαφορετικούς πολιτισμούς, όπως για παράδειγμα στις *Ικέτιδες* της Πνευματικής και Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Δεσμοί» το 1994, με τη χρήση κρουστών και πρωτόγονων πνευστών και αναφορές στο γιαπωνέζικο θέατρο και σε λαϊκά τραγούδια των Βαλκανίων.

Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Μάνος Χατζιδάκις: Ιδρυτικό στέλεχος από το 1950 του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου. Την ίδια χρονιά η Μαρίκα Κοτοπούλη αναθέτει στον Χατζιδάκι τη σύνθεση της μουσικής για τις *Χοιφόρους* (1950) από την *Ορέστεια* του Αισχύλου. Είναι η πρώτη αναμέτρηση του Χατζιδάκι με το αρχαίο δράμα. Μερικές από τις τραγωδίες και κωμωδίες, για τις οποίες θα γράψει μουσική στη συνέχεια είναι η *Μήδεια* (1956), ο *Κύκλωπας* (1959), οι *Βάκχες* (1962), οι *Εκκλησιάζουσες* (1956), η *Λυσιστράτη* (1957) και οι *Όρνιθες* (1959). Στην πορεία αυτή θα γνωρίσει καλά τους κώδικες της μουσικής για θέατρο. Για τη *Μήδεια*, που

παρουσιάζει το Εθνικό Θέατρο το 1956 σε σκηνοθεσία Μινωτή, συνθέτει τραγούδια χρησιμοποιώντας ρεμπέτικα μοτίβα με τη συμμετοχή μπουζουκιού. Η μουσική του βρίσκει μεγάλη απήχηση στο κοινό. Μάλιστα, το τραγούδι με τίτλο «Ένα μύθο θα σας πω» που συνθέτει για τη Λυσιστράτη του 1957, αυτονομείται και αναγνωρίζεται σε βάθος χρόνου ως ένα ξεχωριστό καλλιτεχνικό έργο.

Μίκης Θεοδωράκης: Η σύνθεσή του για τις Φοίνισσες του 1960 είναι μια από τις πιο σημαντικές στιγμές στην πορεία αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Θα αποτελέσει τη βάση πάνω στην οποία ο Μινωτής θα προτείνει τις νεωτερικές του απόψεις για τη σκηνοθεσία της παράστασης. Για παράδειγμα, τα χορικά παρουσιάζονται με το συνδυασμό τραγουδιού και απαγγελίας, με εναλλαγές από το ατομικό στο ομαδικό. Τομή αποτελεί επίσης η μουσική για τις Ικέτιδες το 1977. Στην περίπτωση αυτή ο συνθέτης δεν θέλει απλά να ντύσει μουσικά τον λόγο αλλά να συμπορευτεί με την ποίηση. Οι μελωδίες απλές, χωρίς κάτι το πομπώδες, με ποικιλία ύφους και έντονο συναίσθημα, ξυπνούν μνήμες από το Βυζάντιο και θυμίζουν εκκλησιαστικούς ψαλμούς.

Χριστόδουλος Χάλαρης: Η σύνθεσή του για την παράσταση των Περσών το 1978 σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση αξιοποίησης της ελληνικής παράδοσης. Ο δημιουργός αξιοποιεί κατάλληλα

το βυζαντινό μέλος και το δημοτικό τραγούδι και καταφέρνει να αποδώσει την βάρβαρη χώρα, αναδεικνύοντας ανατολίτικα στοιχεία που έτσι κι αλλιώς είναι ενσωματωμένα στην ελληνική παράδοση.

Ιάννης Ξενάκης: Πιστεύει ότι η μουσική για το αρχαίο δράμα δεν μπορεί να είναι κάτι ξένο ως προς το μουσικό σύστημα και την ακουστική αισθητική της αρχαιότητας. Η μουσική του για την *Ελένη*, που παρουσιάζει το Εθνικό Θέατρο το 1977, προκαλεί έντονες αντιδράσεις. Τα χορικά αποδίδονται μουσικά στο πρωτότυπο, με την προφορά της αρχαίας γλώσσας και στόχο την αναβίωση του αρχαίου δράματος συνολικότερα μέσω της μουσικής. Οι ιδιαίτεροι «ήχοι» και η ένταση της μουσικής του καθώς και το γεγονός ότι τα οργανικά μέρη ήταν από παλαιότερο έργο του συνθέτη, θα γίνουν αντικείμενο μεγάλης συζήτησης για τα κριτήρια των μουσικών συνθέσεων για αρχαία δράματα.

Γιάννης Χρήστου: Έγραψε μουσική για τέσσερις τραγωδίες και μία κωμωδία κατά την περίοδο 1963-1969. Ανήκει στην καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής του. Η μουσική του χαρακτηρίζεται για την «θεατρικότητά» της ενώ τον απασχολεί ιδιαίτερα η τελετουργική διάσταση του αρχαίου δράματος με κύριο εκφραστή της τον Χορό. Η συνεργασία του με τον Κουν για τους *Πέρσες* θα έχει εξαιρετικά αποτελέσματα.

Σκηνογραφία και ενδυματολογία

«...Η σκηνογραφία αποτελεί μια εκπληκτική περιπέτεια.

Σου δίνουν ένα κείμενο, ένα χαρτί, και 'συ πρέπει να αναστήσεις τον κόσμο, τους ανθρώπους, το χώρο που ζουν. Και να δώσεις πειστικά όλο το περιβάλλον, να δώσεις ζωή, με το χρώμα, τα σχέδια, τα κοστούμια.

Νίκος Νικολάου, ζωγράφος

Η παρουσίαση έργων αρχαίου δράματος σε αρχαία θέατρα στο πλαίσιο της αναβίωσης γεννά μια σειρά από

ουσιαστικά ζητήματα, όπως ο τρόπος και ο βαθμός εικαστικής παρέμβασης ή πρωτοτυπίας. Από την αρχαιολογική και φιλολογική έρευνα μέχρι στιγμής δεν έχουμε μια πλήρη εικόνα των σκηνικών μέσων που χρησιμοποιούνταν στην αρχαιότητα. Οι πληροφορίες είναι λιγοστές και αποσπασματικές. Ποιες λοιπόν επιλογές κάνουν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες για να υποστηρίξουν σκηνογραφικά και ενδυματολογικά τις παραστάσεις αρχαίου δράματος στην πορεία της αναβίωσης κατά τα νεότερα χρόνια;

Οι πρώτες απόπειρες

Η αυλαία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας του Αρχαίου δράματος στην Ελλάδα ανοίγει ουσιαστικά το 1919 με την παράσταση *Οιδίπους Τύραννος* σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Όπως είδαμε και παραπάνω, ο σκηνοθέτης επεμβαίνει δραστικά στο χώρο, με μια λύση πρωτοποριακή για την εποχή: καταργεί την αυλαία του κλειστού θεάτρου «Ολύμπια» και ενοποιεί τον χώρο της σκηνής με τμήμα από το χώρο της πλατείας, δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση αρχαίου θεάτρου (βλ. Κεφ. 3, Ο χώρος).

Μέχρι τότε, το αισθητικό μέρος των παραστάσεων επιμελούνται διακοσμητές ή ακόμα και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες, όπως κάνουν ο Χρηστομάνος και ο Οικονόμου. Οι επιλογές τους επηρεάζονται από τις ευρωπαϊκές τάσεις της εποχής, από τις πιο συντηρητικές των μεγάλων κρατικών σκηνών μέχρι τις πιο πρωτοποριακές των σχημάτων του «ελεύθερου θεάτρου». Τα κοστούμια και τα σκηνικά είναι πολυτελή και συνήθως κατασκευάζονται κατά παραγγελία σε εργαστήρια του εξωτερικού. Γενικότερα πάντως, επικρατεί το μοντέλο της πιστής αναβίωσης: μαρμάρινα εδώλια, αγγεία, σκεύη, θώρακες, ξίφη, πανοπλίες και δόρατα, ακόμα και δέντρα, επιστρατεύονται για τις ανάγκες της σκηνικής παρουσίασης.



Σκηνή από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Φώτου Πολίτη, Θέατρο «Ολύμπια», 1919. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

Επάγγελμα σκηνογράφος – ενδυματολόγος

Στις αρχές του 20ού αιώνα, οι σκηνοθέτες επιλέγουν να συνεργαστούν με επαγγελματίες από το χώρο των εικαστικών τεχνών, όπως ζωγράφους, γλύπτες, ακόμα και αρχιτέκτονες. Σταδιακά, τα δισδιάστατα ζωγραφικά σκηνικά καταργούνται και στη θέση τους σχεδιάζονται σκηνικά με όγκο και πλαστικότητα. Ήδη στις πρώτες Δελφικές Γιορτές του 1927 τα σκηνικά είναι του γλύπτη Φώσκολου ενώ στις παραστάσεις του 1930 του αρχιτέκτονα Κοντολέων.

Στο Εθνικό Θέατρο, που θα συσταθεί αργότερα, προλαμβάνονται ο Κλεόβουλος Κλώνης ως σκηνογράφος και

ο Αντώνης Φωκάς, για χάρη του οποίου ο διευθυντής του Θεάτρου Κωστής Μπασιάς δημιουργεί και εισάγει στο ελληνικό θέατρο τον όρο «ενδυματολόγος». Οι δύο καλλιτέχνες θα είναι οι μόνιμοι συνεργάτες του οργανισμού και η πολύχρονη συνεργασία τους θα σφραγίσει την όψη των παραστάσεων της αρχαίας τραγωδίας.

Τα σκηνικά του Κλώνη είναι ογκώδη με γνώμονα ότι το τραγικό ταυτίζεται με το επιβλητικό. Τα κοστούμια του Φωκά εμπνέονται από την αρχαία γλυπτική και αγγειογραφία, είναι λιτά και δανείζονται σχέδια από τη φύση και τη λαϊκή τέχνη.



Στιγμιότυπο από την παράσταση *Αντιγόνη* του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, Ωδείο Ηρώδη του Αττικού, 1940. Τα σκηνικά είναι του Κλεώβουλου Κλώνη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά. ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρχείο Λέοντα Φραντζή.



Τα κοστούμια του χορού της παράστασης *Ιππόλυτος* από το Εθνικό Θέατρο με την ενδυματολογική επιμέλεια του Αντώνη Φωκά. Επίδαυρος, 1954. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).

Με το Εθνικό Θέατρο θα συνεργαστούν σταδιακά και άλλοι σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι, μεταξύ των οποίων και ορισμένοι από τους πιο σημαντικούς ζωγράφους της γενιάς του '30 όπως οι Βασιλείου, Τσαρούχης, Εγγονόπουλος, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Μόραλης. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες αυτής της γενιάς θα σκηνογραφήσουν πολλά από τα έργα των ελεύθερων αλλά και των κρατικών θιάσων αποτυπώνοντας το δικό τους ζωγραφικό ύφος στη σκηνογραφία και φέρνοντας έναν αέρα ανανέωσης.

Στους πρωτοπόρους της νέας αυτής αντιακαδημαϊκής αντίληψης ανήκει και ο ζωγράφος Διαμαντής Διαμαντόπουλος. Σχεδιάζει τα σκηνικά και τα κοστούμια για το έργο *Άλκηστις* του Ευριπίδη το 1934 σε σκηνοθεσία Κ. Κουν με την τότε Λαϊκή Σκηνή στο θέατρο Ολύμπια. Το σκηνικό βασίζεται στις λαϊκές ξυλογραφίες του 16ου-17ου αιώνα με έντονες επιρροές από την λαϊκή τέχνη. Οι προτάσεις του, σταθμός στην καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής, επηρεάζουν στη συνέχεια μια σειρά ομοτέχνων του, μεταξύ των οποίων ο Γιάννης Τσαρούχης και ο ζωγράφος της διασποράς Γιάννης Κόκκος.

Με αφετηρία την παράσταση του Ιππόλυτου στην Επίδαυρο το 1954 και την έναρξη των Επιδαυρίων, ξεκινάει μια πολύ σημαντική περίοδος για την υπαίθρια σκηνογραφία και την ενδυματολογία του αρχαίου δράματος. Η ανανέωση θα έρθει μέσα από την κωμωδία και σύντομα θα επεκταθεί και στα τραγικά έργα.

Σε συνεργασία με τον Αλέξη Σολομό, ο Γιώργος Βακαλό, ο γλύπτης Γιάννης Παππάς και ο Γιάννης Μόραλης θα ξεφύγουν από την ψυχρή όψη των παραστάσεων. Εγκαταλείπουν τα ογκώδη σκηνικά με τη βαριά και αυστηρή όψη και σχεδιάζουν με πιο ανάλαφρο ύφος. Ο σκηνικός χώρος γεμίζει από χρώματα και σχήματα, που προκαλούν και ταυτόχρονα ενεργοποιούν τη φαντασία του θεατή, δίνοντας στο σκηνικό χώρο μια θεατρικότητα που είχε μέχρι τότε χαθεί.

Το 1964 ο Γιάννης Παππάς πρωτοπορεί με τις σκηνογραφικές του προτάσεις για την παράσταση των *Ικέτιδων*

στην Επίδαυρο. Επίκεντρο η έννοια του «άδειου χώρου». Γλυπτά αγάλματα του δωδεκάθεου αποτελούν τα μόνα σκηνικά αντικείμενα και τοποθετούνται στην ορχήστρα, αφήνοντας τελείως γυμνό το θεατρικό χώρο.

Η παράσταση θα αποτελέσει τομή για την ιστορία της σκηνογραφίας του αρχαίου δράματος σε παγκόσμια κλίμακα.

Σε πολύ υψηλό επίπεδο κινείται και η σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος από το Πειραϊκό Θέατρο αλλά και το νεοσύστατο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος με το οποίο συνεργάζονται σπουδαίοι δημιουργοί, όπως οι Δημήτρης Μυταράς, Νίκος Σαχίνης, Νίκος Νικολάου, Νίκος Εγγονόπουλος, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Λίζα Ζαΐμη και Σπύρος Βασιλείου.

Από τη δεκαετία του '70, όταν η Επίδαυρος υποδέχεται πλέον και θιάσους εκτός του Εθνικού Θεάτρου, ξεκινάει μια εποχή όπου ο σκηνοθέτης συνεργάζεται σε μόνιμη βάση με τον σκηνογράφο. Τότε είναι που αρχίζουν τη σταδιοδρομία τους οι πρώτοι επαγγελματίες σκηνογράφοι όπως οι Βασίλης Βασιλειάδης, Ρένα Γεωργιάδου, Ιωάννα Παπαντωνίου, Διονύσης Φωτόπουλος, Σάββας Χαρατσίδης, Φαίδων Πατρικαλάκης. Αναδεικνύεται, μάλιστα, μια γενιά καλλιτεχνών που όχι μόνο υπηρετούν την υπόθεση της αναβίωσης αλλά και διακρίνονται για πρώτη φορά διεθνώς.

Προς τα τέλη του 20ού αιώνα νέοι επαγγελματίες με ειδικές σπουδές στα εικαστικά, ακόμα και στον κινηματογράφο ή την τηλεόραση, ξεχωρίζουν τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο στη σκηνική παρουσίαση αρχαιοελληνικών δραμάτων.

Οι περισσότεροι σύγχρονοι δημιουργοί εγκαταλείπουν συνειδητά την προσπάθεια να γεφυρώσουν το χάσμα που μας χωρίζει από τις παραστάσεις της αρχαιότητας. Πρωτοπόρος και καινοτόμος ο Γιάννης Τσαρούχης, το 1977 επιλέγει να ανεβάσει την τραγωδία του Ευριπίδη *Τρωάδες* σε μια άδεια σκηνή στο υπαίθριο πάρκινγκ της οδού Καπλανών στο κέντρο της Αθήνας. Ο ίδιος αναλαμβάνει την σκηνοθεσία, τα σκηνικά και τα κοστούμια.



Τα σκηνικά του Κλεώβουλου Κλώνη για την παράσταση *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου από το Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος 1963. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).



Στιγμιότυπο από την παράσταση *Ικέτιδες* του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνογραφία Γιάννη Παππά και κοστούμια Γιάννη Μόραλη, Επίδαυρος, 1964. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).

Δημιουργώντας το κοστούμι

Το κοστούμι είναι ένα σημαντικό εφόδιο για τον ηθοποιό προκειμένου να αναμετρηθεί με τις απαιτήσεις του ρόλου. Στην ουσία είναι το περίβλημα του ήρωα που υποδύεται κάθε φορά μπροστά στο κοινό. Γίνεται, λοιπόν, φορέας των νοημάτων του ποιητικού λόγου, αντανακλά την ερμηνεία του σκηνοθέτη, όπως και την εικαστική ματιά του ενδυματολόγου.

Εξ αρχής, οι παραστάσεις σε αγγεία, της κλασικής κυρίως εποχής, λειτούργησαν ως σημεία αναφοράς για το σχεδιασμό των ενδυμάτων. Τις περισσότερες φορές οι δημιουργοί χρησιμοποιούν στοιχεία από την αρχαία τέχνη, περισσότερο για να τονίσουν το στοιχείο της θεατρικότητας των παραστάσεων παρά για να μιμηθούν τις αρχαίες ενδυμασίες.

Τρία βασικά στοιχεία, με τα οποία πειραματίζονται οι δημιουργοί για το σχεδιασμό των κουστουμιών, είναι τα μοτίβα, το χρώμα και η ματιέρα, η υφή δηλαδή των υλικών.

Τα πρόσωπα

Κλεόβουλος Κλώνης: Επηρεασμένος από Ευρωπαίους σκηνογράφους και σχεδιαστές της εποχής, εισάγει νέες ιδέες στην σκηνική απόδοση του αρχαίου δράματος. Στη θέση των μέχρι τότε ζωγραφιστών πινάκων εκείνος χρησιμοποιεί νέα υλικά και σχεδιάζει επιβλητικά σκηνικά με όγκο. Με την έναρξη των Επιδαυρίων, και προκειμένου να ανταποκριθεί στις νέες ανάγκες του χώρου, αντικαθιστά τους ουδέτερους όγκους με ένα μόνιμο σχεδόν σκηνικό που εικονίζει τις περισσότερες φορές την πρόσοψη είτε κάποιου αρχαίου ναού είτε ανακτόρου.

Αντώνης Φωκάς: Στη διάρκεια της σταδιοδρομίας του θα συνεργαστεί με τους σημαντικότερους Έλληνες σκηνοθέτες, μεταξύ των οποίων οι Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης, Τάκης Μουζενίδης, Σωκράτης Καραντινός, Αλέξης Μινωτής, Κωστής Μιχαηλίδης και Αλέξης Σολομός. Έχει επιμεληθεί

Τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στα κοστούμια του Εθνικού Θεάτρου μεσουραρούν κεντημένα διακοσμητικά μοτίβα, ραμμένα πάνω στα υφάσματα. Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα το κοστούμι απελευθερώνεται από την κυριαρχία της τέλει γραμμής των κουστουμιών του Φωκά και αποκτά κίνηση, εκφραστικότητα και κυρίως δραματικότητα. Σε αυτή τη νέα τάση συμμετέχουν αρκετοί καλλιτέχνες ανάμεσα στους οποίους οι Διονύσης Φωτόπουλος, Γιώργος Πάτσας, Βασίλης Φωτόπουλος, Ιωάννα Παπαντωνίου, Γιώργος Ζιάκας, Δαμιανός Ζαρίφης, Λαλούλα Χρυσικοπούλου, Γιάννης Μετζικώφ, Άννα Μαχαιριανάκη. Συχνά, μάλιστα, υιοθετούν την τεχνική του κολάζ ετερόκλητων υλικών στα κοστούμια, αποδεικνύοντας πως ο ενδυματολόγος μπορεί, όπως και ο γλύπτης, να γνωρίζει το μυστικό του υλικού και την ποιητική δύναμη της καλλιτεχνικής επεξεργασίας.



Ορέστεια από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνογραφία Κλεόβουλου Κλώνη και ενδυματολογική επιμέλεια Αντώνη Φωκά, Φεστιβάλ Επιδαύρου, 1959. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).

ενδυματολογικά, μία ή περισσότερες φορές, σχεδόν όλα τα έργα του Αισχύλου. Με την αριστοφανική κωμωδία ασχολείται μόνο μία φορά, για το κοστούμι της Κυβέλης στην παράσταση της Λυσιστράτης (Ηρώδειο 1951) από το Θυμελικό Θίασο. Ο Φωκάς ντύνει όλους τους μεγάλους



Η Κατίνα Παξινού στην παράσταση της Μήδειας του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο, 1956. Τα κοστούμια είναι του Αντώνη Φωκά. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

ηθοποιούς του καιρού του. Είναι, μάλιστα, αυτοδίδακτος. Δεν σχεδιάζει ποτέ τα κοστούμια και γι' αυτό δεν σώζονται μακέτες του. Προτιμά να δημιουργεί απευθείας πάνω στα σώματα των ηθοποιών.

Για τον Φωκά τα κοστούμια για το αρχαίο δράμα πρέπει να εναρμονίζονται με την ανοιχτή μορφή των αρχαίων θεάτρων. Διαρκής πηγή έμπνευσής του αποτελεί η αρχαία αγγειογραφία, η γλυπτική, αλλά και τα αρχαία κείμενα. Του αρέσουν οι πειραματισμοί με τα χειροποίητα υφαντά υφάσματα, τα οποία χρησιμοποιεί αποκλειστικά και τα χρωματίζει με φυτικές βαφές δικής του έμπνευσης. Τα κοστούμια, επίσης από χειροποίητα υφαντά, μπορούν να ακολουθούν τις κινήσεις του σώματος και να δίνουν ταυτόχρονα την αίσθηση ενός ζωντανού αγάλματος. Έχουν το απαιτούμενο βάρος και δίνουν στον ηθοποιό την αίσθηση ότι φοράει δικό του ρούχο και όχι ένα κοστούμι θεάτρου. Ακολουθούν το ρυθμό του βήματος και της κίνησης.

Η προσφορά του Φωκά στην αναβίωση του αρχαίου δράματος και ειδικότερα της τραγωδίας είναι ανεκτίμητη και με οικουμενική σημασία. Έφερε στο κοστούμι της αρχαίας τραγωδίας μια καινούρια πνοή και μια νέα καλλιτεχνική προσέγγιση. Ο θεμελιωτής και μεγάλος ποιητής της ελληνικής θεατρικής ενδυματολογίας κέρδισε το θαυμασμό για την ευαισθησία, το πηγαίο ταλέντο, τον πνευματώδη χαρακτήρα, τη φαντασία, τη τελειομανία και την καλαισθησία του. Λιτός, γεωμετρικά σαφής και διαρκώς ανανεωμένος υπακούει σε ένα δαιμόνιο ένστικτο που βρίσκει πάντα το σωστό μέτρο και την πρόπουσα μορφή. Το 1978 το έργο του τιμήθηκε από την Ακαδημία Αθηνών.

Γιώργος Βακαλό: Από τους πρώτους επαγγελματίες σκηνογράφους με σπουδές στο εξωτερικό. Με συνεργάτη τον Αλέξη Σολομό σε πλήθος αριστοφανικών κωμωδιών, σχεδιάζει σκηνικά και κοστούμια μέσα από τα οποία άφησε το δικό του ξεχωριστό στίλ. Δεν προσπαθεί να μεταφέρει στη σκηνή μια εποχή με ρεαλιστικό τρόπο. Τον ενδιαφέρει περισσότερο να μεταδώσει τη μαγεία της θεατρικής σύμβασης ανάμεσα στους δημιουργούς και τους θεατές.



Σφήκες του Αριστοφάνη από το Εθνικό Θέατρο, Φεστιβάλ Επιδαύρου, 1963. Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι του Γιώργου Βακαλό. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (φωτ. Δημήτρης Χαρισιάδης).



Από τις δοκιμές του έργου Όρνητες του Αριστοφάνη, Θέατρο Πορεία (συγκρότημα Κ. Κουν) σε σκηνικά και κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη, Απρίλης 1964. Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.

Προτιμά το δισδιάστατο σκηνικό μέσα από το οποίο δίνει την ατμόσφαιρα του δραματικού χώρου. Σχεδιάζει σκηνικά χαμηλά, χωρίς να απομονώνει έτσι την θέα του φυσικού περιβάλλοντος.

Ζωηρά χρώματα και μοντέρνος σχεδιασμός χαρακτηρίζουν τις δημιουργίες του. Οι όψεις των σκηνικών του παραπέμπουν στις αθηναϊκές γειτονιές της εποχής. Χρησιμοποιεί εικόνες από την καθημερινότητα αλλά και στοιχεία λαϊκά και θεατρικά, όπως κουρτίνες και παραβάν. Στόχος του είναι η αρχαιότητα να γίνει πιο οικεία στο σύγχρονο θεατή.

Γιάννης Τσαρούχης: Από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες, με το δικό του ιδιαίτερο στυλ στην σκηνική αναβίωση του αρχαίου δράματος. Τον ενδιαφέρει περισσότερο η εμφάνιση του συνόλου. Η αισθητική του επηρεάζεται από τη βυζαντινή και τη λαϊκή ζωγραφική αλλά και το Θέατρο Σκιών. Προτιμά τα υφαντά κοστούμια με απλά σχέδια που δεν εμποδίζουν την κίνηση του ηθοποιού αλλά και τα φτηνά υλικά, που όμως με τα κατάλληλα χρώματα και τον κατάλληλο φωτισμό μπορούν να δώσουν την αίσθηση της πολυτέλειας. Χρησιμοποιεί πολύ τη μάσκα, βοηθώντας έτσι τον ηθοποιό να επικεντρωθεί στην κίνηση και την εκφορά του λόγου.

Τα σκηνικά και τα κοστούμια της ιστορικής παράστασης των *Ορνίθων* του Θεάτρου Τέχνης είναι πολύ χαρακτηριστικά. Ντύνει κάθε μέλος του Χορού «σαν πουλί», όπως θα ντυνόταν ένα μικρό παιδί σε κάποια γιορτή ή καρναβάλι. Με σύρμα και ύφασμα φτιάχνει πολύχρωμα φτερά. Οι χορευτές φορούν για μάσκα μία κατασκευή που θυμίζει μεγάλα γυαλιά. Για τα υπόλοιπα πρόσωπα ο Τσαρούχης κατασκευάζει κανονικές μάσκες, εμπνευσμένες από τα αρχαία αττικά αγγεία αλλά και τις λαϊκές καρναβαλικές γιορτές. Το σκηνικό είναι μια απλή ξύλινη κατασκευή με διάφορα κεκλιμένα επίπεδα και μια σκάλα που οδηγεί στην ορχήστρα.

Διαμαντής Διαμαντόπουλος: Ο «σκηνογράφος του ενός σκηνικού». Το σκηνικό με τον μοντέρνο ήλιο για την παράσταση Άλκηστις από τη Λαϊκή Σκηνή του Κουν το 1934 θα

υμνηθεί για τη λαϊκότητα του. Θυμίζει ζωγραφιά βγαλμένη από λαϊκό παραμύθι ή ακόμα και Θέατρο Σκιών. Κτήρια ασύμμετρα, με δύο μόνο από αυτά να είναι φτιαγμένα από σκληρό χαρτόνι, δημιουργούν ένα ευφάνταστο σκηνικό. Ανάμεσά τους ένα παραβάν και μια χρυσή γιρλάντα με στερεωμένο ένα χρυσό ήλιο. Τα κοστούμια συνδυάζουν στοιχεία από την αρχαιότητα, το Βυζάντιο αλλά και τη λαϊκή παραδοσιακή διακόσμηση.

Ιωάννα Παπαντωνίου: Σκηνογράφος και ενδυματολόγος, ιδρύτρια και πρόεδρος του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Βασιλείου Παπαντωνίου». Η συνεργασία της με τον Σολομό υπήρξε γόνιμη και πλούσια. Είναι η πρώτη γυναίκα σκηνογράφος της Επιδαύρου που, χάρη στο Σολομό, σπάει την έως τότε ανδρική παράδοση. Το 1971 αναλαμβάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης *Ορέστης* του Εθνικού Θεάτρου. Στα κοστούμια που σχεδιάζει για έργα αρχαίου δράματος ασχολείται πολύ με το σχήμα και το χρώμα αφαιρώντας από το χώρο κάθε διακοσμητικό στοιχείο και καταλήγοντας σε μια αυστηρή απλότητα.

Διονύσης Φωτόπουλος: Από τις ηγετικές φυσιογνωμίες της ελληνικής σκηνογραφίας και ενδυματολογίας. Αδελφός του σκηνογράφου και ζωγράφου Βασίλη Φωτόπουλου. Τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα η έρευνα για την αναβίωση του αρχαίου δράματος. Έχει δουλέψει για όλες τις σωζόμενες τραγωδίες, σε ορισμένες από αυτές περισσότερο από μία φορά και με διαφορετικές σκηνικές εκδοχές. Τα κοστούμια που σχεδιάζει είναι άλλοτε εμβληματικά και κλασικά άλλοτε εξπρεσιονιστικά και πρωτοπόρα. Δεν φοβάται τους πειραματισμούς. Τολμά ακόμα και να βάψει κόκκινα τα σώματα των ηθοποιών παραπέμποντας σε πρωτόγονα δρώμενα. Με το ύφος των αισθητικών του προτάσεων σε έργα του Αριστοφάνη δίνει διαφορετική πνοή στην αττική κωμωδία. Ξεχωριστή, μάλιστα, είναι η συνεργασία του με τον Κάρολο Κουν σε ορισμένες κωμωδίες με σκηνικά που βασίζονται στο Θέατρο Σκιών.



Προμηθέας Δεσμώτης από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, 1974. Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι του Διονύση Φωτόπουλου, ενώ η χορογραφία της Μαρίας Χορς. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

Το αρχαίο δράμα στην έβδομη τέχνη

Το αρχαίο δράμα έχει απασχολήσει και εμπνεύσει πολλούς κινηματογραφιστές. Έτσι, επιχειρούν να αποδώσουν, να διασκευάσουν ή ακόμα και να μεταγράψουν στην μεγάλη οθόνη έργα της αρχαίας δραματικής ποίησης. Ο προβληματισμός των δημιουργών γύρω από το αρχαίο δράμα αρχίζει να γίνεται εντονότερος μετά τη δεκαετία του 1960. Η αξιοποίηση του μύθου, της γλώσσας, η μεταγραφή του λόγου στο σήμερα, η δυνατότητα παραλλαγών ή αντίλογου στα αρχαία κείμενα έρχονται στο επίκεντρο των αναζητήσεών τους.

Έμφαση δίνεται στον τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας των μύθων. Μέσα από μια διαφορετική ματιά, δηλαδή, οι κινηματογραφιστές επιχειρούν όχι μόνο να αποδώσουν τους μύθους σε εικόνες αλλά και να δημιουργήσουν νέες αναγνώσεις ακόμα και σε σημεία περισσότερο ή λιγότερο «σκοτεινά».

Στις πρώτες κινηματογραφικές απόπειρες δίνεται βάρος στην κινηματογραφική μεταγραφή του τραγικού μύθου. Σταδιακά όμως, και με την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου, δίνεται προτεραιότητα στη διασκευή των αρχαίων κειμένων. Οι δημιουργοί εστιάζουν στις πολιτικές προεκτάσεις των έργων, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει ένας διαρκής προβληματισμός σχετικά με τη σχέση που συνδέει το θέατρο με τον κινηματογράφο. Στις σελίδες που ακολουθούν θα αναφερθούμε μόνο στις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις μεταφοράς αρχαίου δράματος στον ελληνικό κινηματογράφο.

Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους με θέμα το αρχαίο δράμα κινηματογραφείται στο διάστημα 1928-1930. Πρόκειται για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* σε σκηνοθεσία των Δήμου Βρατσάνου και Δημήτρη Μεραβίδη. Η ταινία είναι βασισμένη στο κείμενο του Άγγελου Σικελιανού, από τις Δελφικές Εορτές, το οποίο εμπνέεται από την ομώνυμη τραγωδία του Αισχύλου. Η κινηματογράφιση άρχισε το 1928 στους Δελφούς και ολοκληρώθηκε το 1929 στο Παναθηναϊκό Στάδιο της Αθήνας.

Ουσιαστικά όμως η πρώτη απόπειρα μεταφοράς αρχαίας τραγωδίας στον ελληνικό κινηματογράφο, ξεκινά το 1961 με την *Αντιγόνη* του Γιώργου Τζαβέλλα. Ο Τζαβέλλας, μαγεμένος από τις Δελφικές Εορτές που παρακολούθησε το 1927, σε ηλικία μόλις 11 ετών, αποφασίζει πως κάποτε θα ασχοληθεί και ο ίδιος με την τραγωδία. Έτσι, γράφει το σενάριο σε δική του μετάφραση στα νεοελληνικά και μεταφέρει τον αρχαίο μύθο στον κινηματογράφο. Πρωταγωνιστούν η Ειρήνη Παππά και ο Μάνος Κατράκης.

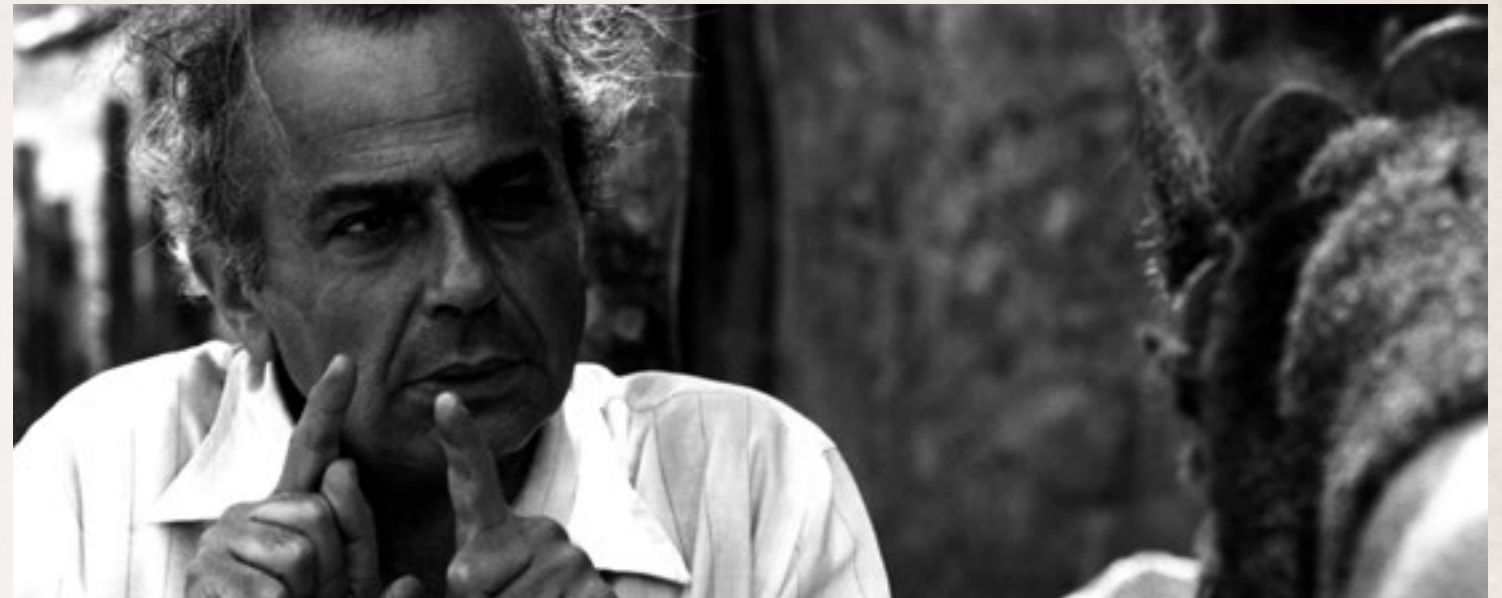
Η ταινία γυρίζεται σε εξωτερικά μεγαλοπρεπή σκηνικά στημένα στο Λαύριο αλλά και σε στούντιο. Εξπρεσιονιστικοί φωτισμοί με σκοτάδια και καπνούς, ρεαλιστικές ερμηνείες από τους ηθοποιούς και η διατήρηση του χορού αποτελούν μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της.

Η ταινία θα κάνει μεγάλη αίσθηση και θα κερδίσει τρία βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (μουσικής και ερμηνείας για Μάνο Κατράκη και Ειρήνη Παπά), ενώ θα είναι υποψήφια και για Χρυσή Άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου. Επίσης είναι υποψήφια για βραβείο Samuel Goldwyn, για καλύτερη ταινία στις Χρυσές Σφαίρες και βραβείο ερμηνείας (Μάνος Κατράκης) στο Φεστιβάλ του Σαν Φρανσίσκο.

Ωστόσο, ο σκηνοθέτης που αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος του έργου του στην μεταφορά αρχαίου δράματος στον κινηματογράφο είναι ο Μιχάλης Κακογιάννης. Οι δημιουργίες του αποτελούν πραγματική τομή. Σκηνοθέτης έργων του Σοφοκλή και του Ευριπίδη στο θέατρο, υπηρετεί πιστά το όραμά του για την κινηματογραφική μεταφορά τραγωδιών. Ο ίδιος επιλέγει αποκλειστικά τον Ευριπίδη και αυτοαποκαλείται «ευριπιδικός».

«...ο Ευριπίδης έχει μία καταπληκτική οπτική φαντασία. Τα βλέπει όλα σε εικόνες. Γι' αυτό λέω πως στον Ευριπίδη βρήκα τον καλύτερο συνεργάτη».

Η τριλογία του, με τις ταινίες *Ηλέκτρα* (1962), *Τρωάδες* (1971) και *Ιφιγένεια* (1977) του Ευριπίδη, αποτελεί έργο ζωής και πολύτιμη παρακαταθήκη στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου.



Ο Μιχάλης Κακογιάννης στα γυρίσματα της *Ιφιγένειας*.
Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.

Λίγα λόγια για την τριλογία του Κακογιάννη.

Ηλέκτρα

Βασικά όμως εκείνο που με έσπρωξε να διαλέξω τον Ευριπίδη είναι ότι στην *Ηλέκτρα* του η δράση δε γίνεται στο κλασικό περιβάλλον αλλά στον ανοικτό χώρο της τραχιάς ελληνικής γης. Επειδή μάλιστα για μένα την αιωνιότητα της Ελλάδος μαρτυράνε περισσότερο κι από τα κιονόκρανα, η ελιά και το κυπαρίσσι και ο γυμνός βράχος, πολύ πιο εύκολα θα προβληθεί μέσα σε αυτό το χώρο η αλήθεια του θεάματος. Κι αυτό ακριβώς είναι που με συναρπάζει στην Ευριπίδεια *Ηλέκτρα* που μπορεί να την χαρακτηρίσει κανείς σαν μία αγροτική τραγωδία.

Μιχάλης Κακογιάννης



Η Ειρήνη Παππά στο ρόλο της *Ηλέκτρας*.
Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.

Η ταινία υπήρξε υποψήφια για Όσκαρ καλύτερης ξενό-
γλωσσης ταινίας το 1962, ενώ κέρδισε το βραβείο καλύ-
τερης κινηματογραφικής μεταφοράς στο Φεστιβάλ των
Καννών. Βραβεύτηκε σε διεθνή φεστιβάλ, αποσπώντας
διθυραμβικές κριτικές. Αποτελεί την πιο αντιπροσωπευ-
τική μεταφορά αρχαίου δράματος στον κινηματογράφο.
Η μουσική επένδυση της ταινίας είναι του Μίκη Θεοδωράκη,
ενώ τα σκηνικά και τα κοστούμια του Σπύρου Βασιλείου.
Πρωταγωνιστούν οι Ειρήνη Παππά (Ηλέκτρα), Γιάννης
Φέρτης (Ορέστης), Αλέκα Κατσέλη (Κλυταιμνήστρα),
Μάνος Κατράκης (βοσκός), Νότης Περγιάλης (σύζυγος της
Ηλέκτρας). Η Ειρήνη Παππά θα ξεχωρίσει για την ερμηνεία
της με την αξέχαστη συγκινησιακή της δύναμη.



Σκηνή από την ταινία. Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.

Ο Κακογιάννης προτιμά την Ηλέκτρα του Ευριπίδη και
όχι την ομώνυμη του Σοφοκλή γιατί ο χαρακτήρας της
ηρωίδας φαίνεται πιο απλός και ανθρώπινος. Η ταινία
δεν έχει καμιά τάση αρχαιοπρέπειας. Αντίθετα, μάλιστα,
η μεταφορά της δράσης γίνεται στην ανοιχτή φύση, στην
αγροτική επαρχία, παρέχοντας με αυτόν τον τρόπο τον
πρώτο λόγο στον κινηματογραφικό φακό. Το σκηνικό είναι
το ίδιο το τοπίο, με τα ερείπια του παλατιού, τα αγροτό-
σπιτα και τα χωράφια. Η μέρα, η νύχτα, τα σύννεφα, ο
αέρας, διαμορφώνουν το τοπίο-σκηνικό αλλά και τονίζουν
τα διαφορετικά συναισθήματα των ηθοποιών. Τα λιτά
κοστούμια και σκηνικά λειτουργούν αφαιρετικά με αποτέ-
λεσμα να καταργείται η αίσθηση του χρόνου.



Άρθρο της εφημερίδας «Ελευθερία», 1962.
Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος
Μιχάλης Κακογιάννης.

Τρωάδες

«Για μένα η ταινία αυτή είναι απόλυτα επίκαιρη και το
μήνυμα είναι και σήμερα τόσο ηχηρό όσο και την εποχή που
γράφτηκε. Εγώ ο ίδιος απεχθάνομαι τον πόλεμο, τη βία, το
μιλιταρισμό, το σπαραγμό και δε βρήκα κανένα καλύτερο
τρόπο να τα πω, παρά δια μέσου του Ευριπίδη».

Μιχάλης Κακογιάννης

Ο Μιχάλης Κακογιάννης, αυτοεξόριστος κατά την περί-
οδο της χούντας, σκηνοθετεί τις Τρωάδες, σε σενάριο δικό
του. Η ταινία γυρίζεται στην Ισπανία και θεωρείται ένα
από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά γεγονότα διεθνώς
την περίοδο 1970 – 1971. Τη μουσική υπογράφει και
πάλι ο Μίκης Θεοδωράκης, ενώ τα κοστούμια ο Νικόλας
Γεωργιάδης.



Άρθρο της εφημερίδας «Μεσημβρινή», 1962.
Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος
Μιχάλης Κακογιάννης.



Η Katharine Hepburn στο ρόλο της Εκάβης.
Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος
Μιχάλης Κακογιάννης.

Σε αντίθεση με την *Ηλέκτρα* και την *Ιφιγένεια* του Κακογιάννη, στη ταινία πρωταγωνιστούν ξένοι ηθοποιοί. Στον πρωταγωνιστικό ρόλο της Εκάβης και σε μία συγκλονιστική ερμηνεία, η Αμερικανίδα ηθοποιός Katharine Hepburn που υποδύεται μία αρκετά σπαρακτική μορφή της Εκάβης. Συμπρωταγωνίστριά της, η Vanessa Redgrave στο ρόλο της



Οι πρωταγωνίστριες της ταινίας Katharine Hepburn και Vanessa Redgrave. Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.



Η Ειρήνη Παππά στο ρόλο της Ελένης. Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.

Ανδρομάχης, ενώ η Ειρήνη Παπά έχει το ρόλο της Ελένης. Ο Μιχάλης Κακογιάννης αποφασίζει να αφαιρέσει τους ρόλους των θεών δίνοντας περισσότερο έμφαση στα ανθρώπινα νοήματα του έργου και στη διαχρονικότητά τους. Σκηνοθετικά εμπνέεται από τον ποιητικό λόγο και αποδίδει την τραγωδία με εικόνες.



Άρθρο της Εφημερίδας «Χαραυγή», 1971. Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.

Ιφιγένεια

Το γύρισμα της *Ιφιγένειας* ήταν για μένα μία οργανική ανανέωση. Είχα κοντά μου καταπληκτικούς ηθοποιούς που η συνεργασία τους ήταν πολύτιμη. Πιστεύω πως οι αρχαίες τραγωδίες μάς αγγίζουν άμεσα και με αυτή την αίσθηση τις πλησιάζω σκηνοθετικά.

Μιχάλης Κακογιάννης

Ο κύκλος της τριλογίας κλείνει πέντε χρόνια αργότερα (1977) με την *Ιφιγένεια* του Ευριπίδη. Ο Κακογιάννης υπογράφει το σενάριο, ο Θεοδωράκης τη μουσική, ενώ τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι του Διονύση Φωτόπουλου. Δίπλα στην, έφηβη τότε, Τατιάνα Παπαμόσχου, πρωταγωνιστούν σπουδαίοι ηθοποιοί, όπως οι Ειρήνη Παπά, Μάνος



Η Τατιάνα Παπασμόσχου στο ρόλο της Ιφιγένειας. Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.



Ο Κώστας Καζάκος στο ρόλο του Αγαμέμνονα. Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.

Κατράκης, Αλέκα Κατσέλη, Νότης Περγιάλης, Κώστας Καζάκος. Η ταινία προβάλλεται στο Φεστιβάλ των Καννών και αποσπά εξαιρετικές κριτικές και πολλά βραβεία, καθώς και μία ακόμη υποψηφιότητα για το Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας. Ιδιαίτερα οι ξένοι δημοσιογράφοι υποδέχονται το τρίτο και τελευταίο μέρος της τριλογίας του Κακογιάννη με ενθουσιασμό.

Ο γνωστός ακαδημαϊκός Ευγένιος Ιονέσκο ενθουσιασμένος δηλώνει: «Ο Ευριπίδης μάς μιλάει σαν να έγραφε σήμερα. Αυτό που δίνει θάρρος είναι ότι το έργο του αποδεικνύει ότι δια μέσου των αιώνων συνεχίζεται μία ανθρωπινή ταυτότητα. Με τον Ευριπίδη ο Κακογιάννης έφθασε στην κορυφή της τέχνης και της γνώσεως του ανθρώπου.»



Άρθρο της εφημερίδας «Ελευθεροτυπία», 1978. Φωτογραφικό Αρχείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης.

Βιβλιογραφία

Amoroso, F. (1998), «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο», στο: Μερκούρης, Σ. (επιμ.) *Μια σκηνή για τον Διόνυσο: Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα* (σελ. 35-62), Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν.

Ανδρεάδης, Γ. (επιμ.) (2005), *Στα ίχνη του Διονύσου: Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*, Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης.

Ανδριανού, Ε. (2002), «Η “λέξις” των Επιδαυρίων. Μεταφραστικές εκδοχές», στο: Γεωργουσόπουλος, Κ. και Γώγος, Σ. (επιμ.) *Επίδαυρος: Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις* (σελ. 141-155), Αθήνα: Μίλητος.

Αρβανίτη, Κ. (2011), «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολιτευτική σκηνή: Απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον/Logeion*, 1, σελ. 270-306, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Βαροπούλου, Ε. (1993), «Οι Περιπέτειες του σκηνοθετικού βλέμματος», στο: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη* (σελ. 67-79), Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων.

Βαροπούλου, Ε. (2000), *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις. Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Αθήνα: Άγρα.

Beacham, R. (2009), «Ευρώπη», στο: Walton, M. *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής: εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και τους νεότερους χρόνους* (σελ. 429-472), μτφρ. Κ. Αρβανίτη & Β. Μαντέλη, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Γιαννόπουλος, Κ., (2011), *Παραστασιογραφίες: Πραγματεία για τη σύγχρονη σκηνή*, Καλαμάτα. Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: http://giannopouloskostas.blogspot.gr/2011/10/blog-post_1064.html

Γεωργουσόπουλος, Κ. (1993), «Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος κατά τον 20ό αιώνα, στην Ελλάδα», στο: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη* (σελ. 103-125), Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων.

Γραμματάς, Θ. (2002), *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία* (α΄ και β΄ τόμος), Αθήνα: Εξάντας.

Γραμματάς, Θ. (2005), «Η Σοφοκλέους οδός στο Νεοελληνικό Θέατρο», στο: *Πρακτικά του Η΄ Διεθνούς Συμποσίου Αρχαίου Δράματος* (σελ.1-25), Λευκωσία: Εκδόσεις Κυπριακού Κέντρου του Δ.Ι.Θ. Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: http://theodoregrammatas.com/papers/greek/

Γώγος, Σ. και Πετράκου, Κ. (2012), *Λεξικό του αρχαίου θεάτρου: Όροι-Έννοιες-Πρόσωπα*, Αθήνα: Μίλητος.

Δαλιανούδη, Ρ. (2013), *Ο χωροχρόνος του αρχαίου δράματος και ο χωροχρόνος της σκηνικής μουσικής: Σύγχρονες μουσικές προσεγγίσεις αρχαίων δραμάτων*, Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο:http://www.archaiologia.gr/blog/2013/06/10/ο-χωροχρόνος-του-αρχαίου-δράματος-και/

Easterling, P.E. (επιμ.) (2010), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Κάιμπριτζ*, μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Easterling, P.E. (2010), «Ένα θέαμα προς τιμήν του Διονύσου», στο: Easterling, P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Κάιμπριτζ* (σελ. 53-80), μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ιωαννίδου Ε. (2010), «Το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ως ετεροτοπία και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη νεώτερη Ελλάδα», στο: Γλυτζουρήs, Α. και Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου* (σελ.457-464), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Καγγελάρη, Δ. (2010), «Οι Αιωνιστές, οι Συγχρονιζόμενοι και το Αρχαίο Δράμα» στο Γλυτζουρήs, Α. και Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου* (σελ. 421-436), Ηράκλειο:

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Κοντογιώργη, Α. (2000), *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου: 1930-1960*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Κουν, Κ. (1987), *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Κυριακός, Κ. (2002), *Από τη σκηνή στην οθόνη*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Κυριάκος, Κ. (2013), «Ancient Greek Myth and Drama in Greek Cinema (1930-2012): an overall approach», *Λογείον/Logeion*, 3 , σελ. 191-219, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Λιγνάδης, Τ., (1988), *Το ζών και το τέρας. Ποιητική και υποκριτική λειτουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος*, Αθήνα: Ηρόδοτος.

Λυπουρλής, Δ. (χ.χ), *Αρχαία ελληνική μετρική: Μια πρώτη προσέγγιση*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Macintosh, F. (2010), «Η τραγωδία επί σκηνής: θεατρικές παραστάσεις τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα», στο Easterling, P.E., (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Κάιμπριτζ* (σελ. 429-482), μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μαυρολέων, Α. (2003), *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τη νεοελληνική κοινωνία: Το ιστορικό της αναβίωσης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεσειακά* (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.

Μαυρολέων, Α. (2005), «Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος», στο: Ανδρεάδης, Γ. (επιμ.), *Στα ίχνη του Διόνυσου: Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*, Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης.

Μαυρομούστακος, Π. (1999), «Αρχαίο ελληνικό Δράμα στη νέα ελληνική σκηνή: το ζήτημα του χώρου» στο Μερκούρης, Σ. (επιμ.), *Μια σκηνή για τον Διόνυσο-Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα* (σελ.177-197), Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν.

Μαυρομούστακος, Π. (2005), *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Μισοπολινού, Α. (2010), «Λίνος Καρζής (1894-1978). Μεταφυσικές αναζητήσεις στο νεοελληνικό θέατρο», στο: Γλυτζουρήs, Α., και Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές μέχρι τη μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, (σελ. 437-448) Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μουζενίδου, Α. (2004), «Η σκηνική αντιμετώπιση του Χορού στις παραστάσεις Αρχαίου Δράματος στην Ελλάδα (1945-1980). Χορογραφία και χορογράφοι: Μια πρώτη προσέγγιση», στο : Εμμανουήλ- Φεσσά, Ε., *Θέατρο και Χορός: από τη Ντάνκαν στις σύγχρονες χορευτικές ομάδες*, Αθήνα: Έφεσος.

Μπακοπούλου-Χωλς, Χ. (2009), «Ελλάδα», στο: Walton, M.*Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής: εγχειρίδιο για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και τους νεότερους χρόνους* (σελ.381-428), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Μπακουνάκης, Ν. (1993), «Η πρόσληψη της Τραγωδίας από την Όπερα», στο: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη* (σελ. 81-95), Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων.

Νιάρχος, Θ. (2013) (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Τόπος.

Ξενάκης, Ι. (1976), “Η Μουσική στο αρχαίο δράμα σήμερα», στο: *Διεθνής Διάσκεψη Θεάτρου για το αρχαίο δράμα στο σημερινό θέατρο, Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα 3-11 Ιουλίου 1976)* (σελ.123-133), Αθήνα: Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου.

Οικονόμου, Γ.Ν. και Αγγελιναρά, Γ.Κ, (1979), *Βιβλιογραφία των έμμετρων νεοελληνικών μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως*, Αθήνα: Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Παπάζογλου, Ε. και Βαλάκας, Κ. (2011), «Επτά μυθικές “αλήθειες” για την

τραγωδία: μικρός ερμηνευτικός οδηγός, *Σκηνή: Το περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ*, 2, σελ. 93-111.

Παπακώστα, Α. (2002), «Χορογραφία και κίνηση. Αέναη αναζήτηση», στο: Γεωργουσόπουλος, Κ. και Γώγος, Σ. (επιμ.), *Επίδαυρος: Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις* (σελ. 195-212), Αθήνα: Μίλητος.

Πατσαλίδης, Σ.(1993), «Ο θεατρικός χώρος σαν πολιτιστικό παράδειγμα. Σύντομη Διαχρονική Αναφορά», *Σύγκριση*, 5, σελ. 95-117. Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi5/5.patsalidis.pdf.

Πούχνερ, Β. (1993), «Η επίδραση του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη από την Αναγέννηση ως τις απαρχές του 20^{ου} αιώνα», στο: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδραση του στην Ευρώπη* (σελ.53-65), Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων.

Πούχνερ, Β. (1999), «Η σκηνογραφική προϊστορία του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Η Νέα Σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο», στο : Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. (επιμ.), *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα* (σελ.19-26), Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών-Υπουργείο Πολιτισμού.

Σιδέρης, Γ. (1976), *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή. 1817-1932*, Αθήνα: Ίκαρος.

Σιουζούλη, Ν. (2008), «Η παράδοση του Φεστιβάλ Επιδαύρου. Οι συγγένειες με τα φεστιβάλ του Μπαϊρόιτ και του Σάλτσμπουργκ», στο: Γλυτζουρήs, Α. και Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές μέχρι τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου* (σελ. 449-455), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σιώπη, Α., (2012), *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος. Μουσικές διαδρομές ως αντανακλάσεις της αρχαίας Ελλάδας στη νεότερη*, Αθήνα: Gutenberg.

Σταθουλοπούλου, Κ. (2002), «Επιδαύρια Μελίσματα», στο: Γεωργουσόπουλος, Κ. και Γώγος, Σ. (επιμ.), *Επίδαυρος: Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις* (σελ. 213-224), Αθήνα: Μίλητος.

Στεφανόπουλος, Θ. (2011), «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: Διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον/Logeion*, 1, σελ. 307-317, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σπυριδοπούλου, Μ., «Το ιταλικό θέατρο από την Αναγέννηση στον 17ο αιώνα», σελ. 1-7. Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: http://spiridoroulou.files.wordpress.com/2011/04/the-theatre-in-europe-italy-and-melodrama.pdf.

Τζοβλά, Χ. και Χαρατσάρη, Χ. (2012), «Το θέατρο: χώρος κίνησης των βλεμμάτων», Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: https://dspace.lib.ntua.gr/dspace2/handle/123456789/6645

Τσατσούλης, Δ. (2013), «Εξόριστος λόγος. Αφωνία, αγλωσσία και υλικότητα της γλώσσας στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Παράβασis*, 11, σελ. 245-254.

Τσατσούλης, Δ. (1999), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Τσάτσου, Ντ. (1993), «Επιρροές του ελληνικού χορού στις χορογραφίες του αρχαίου δράματος», στο: Ράφτης, Α. (επιμ.) *Όψεις του χορού* (σελ. 163-173), Αθήνα: Ελληνικοί Χοροί-Θέατρο «Δόρα Στράτου».

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. (1990), Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου (Διδακτορική διατριβή), Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο-Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Αθήνα. Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: http://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/1372.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. (1999) (επιμ.), «Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων», στο: Φεσσά-

Εμμανουήλ, Ε. (επιμ.), *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα* (σελ.31-77), Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών-Υπουργείο Πολιτισμού.

Φώσκολου, Ν, (2002), «Όψη: Σκηνογραφία. Η αρχιτεκτονική της ουτοπίας στα Επιδαύρια», στο: Γεωργουσόπουλος, Κ. και Γώγος, Σ. (επιμ.), *Επίδαυρος: Το Αρχαίο θέατρο, οι Παραστάσεις* (σελ. 125-139), Αθήνα: Μίλητος.

Φωτόπουλος, Δ. (1987), *Σκηνογραφία στο ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα: Εμπορική τράπεζα της Ελλάδος.

Χαβιαράς, Σ. (1992), *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χασιώτη, Ν. (2010), «Πολιτική και κοινωνική διάσταση της σχέσης χορού και θεάτρου από το Μεσοπόλεμο μέχρι τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια», στο Γλυτζουρήs, Α., και Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές μέχρι τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου* (σελ. 509-519), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Χατζηπανταζής, Θ. (2011), «*Στη βαριά σκιά της Κλυταιμνήστρας. Το ελληνικό θέατρο σε αναζήτηση ενός νέου Αισχύλου*», στο: Πολυφωνία- Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ.Ν. Φιλιππίδη, Πρακτικά συνεδρίου (σελ.11-20), Ηράκλειο: Τομέας Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης.

Ulrich, M., (1994), *Ατλας της Μουσική (τόμος Ι)*, Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Vernant J.-P και Vidal-Naquet, P. (1991), *Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα* (τόμος 2), μτφρ. Α. Τάττη Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

Walton, M. (2009), *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο επί Σκηνής: Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και τους νεότερους χρόνους*, μτφρ. Κ. Αρβανίτη και Β. Μαντέλη, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Wiles, D. (2009), *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση: Μια Εισαγωγή*, μτφρ. Ε. Οικονόμου, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε.-Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004, *Εθνικό Θέατρο-Ένδυμα θεάτρου: Έκθεση Μάρτιος-Ιούλιος 2003*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου (2003), Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.

60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992 (1992), Αθήνα: Κέδρος.

Πηγές από το διαδίκτυο

Διαδικτυακός τόπος Πνευματικής και Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Δεσμοί»: http://www.ancientgreekdrama.gr

Διαδικτυακός τόπος Ψηφιοποιημένου Αρχείου Εθνικού Θεάτρου: http://www.nt-archiv.gr

Διαδικτυακό Πολιτιστικό Περιοδικό Camera Stylo Online: http://camerastyloonline.wordpress.com/2011/08/23/to-provlima-tis-metafrasis-sto-archaio-drama/

Διαδικτυακός τόπος Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης: http://www.mcf.gr/el/michael_cacoyannis/Biography/



Το έργο «Σχεδιασμός και παραγωγή παιδαγωγικών εργαλείων για την ανάδειξη της σημασίας του θεάτρου στην αρχαιότητα και σήμερα» (κωδικός MIS 339817) υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΜΟΥΣΕΙΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ISBN: 978-960-386-225-3