

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:
ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ**

«Ο ΑΙΑΣ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ»



ΨΥΧΗ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

Α.Μ.: 201312

**ΑΘΗΝΑ
2016**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	σ. 3
Εισαγωγή	
- Ο <i>Αίας</i> του Σοφοκλή: Δραματολογική ανάλυση της τραγωδίας	σ. 6
- Η θεατρική αναβίωση του <i>Αίαντα</i>	σ. 13
A' ΜΕΡΟΣ	
A. 1. Οι πρώτες παραστάσεις του <i>Αίαντα</i>	σ. 19
A. 2. Σωκράτης Καραντινός-«Αττική Σκηνή» (1958)	σ. 22
A. 3. Τάκης Μουζενίδης-Εθνικό Θέατρο (1961-1964)	σ. 26
A. 4. Κωστής Μιχαηλίδης-Κ.Θ.Β.Ε. (1972)	σ. 32
A. 5. Νίκος Χαραλάμπους-Εθνικό Θέατρο (1983)	σ. 34
A. 6. Σταύρος Τσακίρης-ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κομοτηνής (1992)	σ. 38
A. 7. Βασίλης Παπαβασιλείου-Κ.Θ.Β.Ε. (1996-1998)	σ. 42
A. 8. Σπύρος Ευαγγελάτος-Αμφι-Θέατρο (2000)	σ. 48
A. 9. Θεόδωρος Τερζόπουλος-Θέατρο Άττις (2004, 2008)	σ. 51
A. 10. Μάρθα Φριντζήλα (2006, 2008, 2014)	σ. 57
A. 11. Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος (2015)	σ. 62
A. 12. Σύλβια Λιούλιου (2015)	σ. 66
B' ΜΕΡΟΣ	
B. 1. Το ήθος του Αίαντα	σ. 72
B. 2. Προλογική Σκηνή	σ. 83
B. 3. Η σκηνή της ενσυναίσθησης και η σκηνή της αυτοκτονίας	σ. 92
B. 4. Το δεύτερο μέρος του έργου	σ. 102
B. 5. Το «πρόβλημα» του Χορού	σ. 112

Επίλογος	σ. 123
Παράρτημα Ι: Άλλες παραστάσεις του <i>Αίαντα</i> στη νεοελληνική σκηνή	σ. 134
Παράρτημα ΙΙ: Παραστασιογραφία	σ. 139
Παράρτημα ΙΙΙ: Φωτογραφικό υλικό	σ. 153
Βιβλιογραφία	σ. 170

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί η σκηνική παρουσίαση της τραγωδίας του Σοφοκλή *Αίας* στο νεοελληνικό θέατρο. Ο *Αίας* είναι ένα πρώιμο έργο, το αρχαιότερο (πιθανότατα) από τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή. Η θεματική του και η δομή του διαφέρει αρκετά από τα υπόλοιπα έργα του συγγραφέα. Πρόκειται για ένα έργο πολεμικό, «ανδροκρατούμενο», με αναφορά στον Τρωικό πόλεμο. Κινείται γύρω από τα όπλα του Αχιλλέα, που οδηγούν τον ήρωα στον θάνατο, και γίνονται σύμβολο τιμής και αξιοπρέπειας, αλλά και προσωπικού και συλλογικού ολέθρου. Κεντρικός άξονας του έργου είναι η απομόνωση του ατόμου απέναντι στην κοινωνία/εξουσία. Έχουμε να κάνουμε με έναν άνθρωπο που δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με τον κόσμο στον οποίο ζει. Ο Αίας είναι ένας απόλυτος χαρακτήρας που παλεύει για τη διατήρηση της τιμής του, που αποτελεί το υψηλότερο ιδανικό του. Οδηγείται στον θάνατο μην μπορώντας να αντέξει την ντροπή και να ανεχτεί την ατίμωση. Το έργο προσφέρεται για πολλαπλές αναγνώσεις και διαφορετικές ερμηνείες του ήθους του κεντρικού ήρωα. Οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις που μελετάμε προσφέρουν, με τη σειρά τους, ποικίλες αναγνώσεις του έργου και διαφορετικές οπτικές θέασης του ήρωα. Επίσης, μέσα από τις σκηνικές προσεγγίσεις του *Αίαντα*, θα δούμε την εξέλιξη της σκηνοθετικής τέχνης στον τομέα της αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα.

Βασικός στόχος της εργασίας είναι να παρουσιάσει τις σκηνικές προσεγγίσεις του *Αίαντα*, από τις απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου μέχρι σήμερα. Γίνεται μια ιστορική αναδρομή στις πρώτες παραστάσεις του έργου στη νεοελληνική σκηνή, και στη συνέχεια, αναλύονται οι νεώτερες ελληνόφωνες παραστάσεις (από την έναρξη του Φεστιβάλ Επιδαύρου και ακολούθως). Γίνεται μια προσπάθεια να απαντηθούν ορισμένα βασικά ερωτήματα στο πλαίσιο της συνολικής ιστορίας της πρόσληψης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα: Ποιοι ήταν οι στόχοι του κάθε σκηνοθέτη; Για ποιο λόγο ο καθένας επέλεξε το συγκεκριμένο έργο; Τι μηνύματα ήθελε να μεταδώσει στο κοινό; Γιατί η συχνότητα παράστασης του έργου αυτού είναι μικρή; Για ποιους λόγους τα τελευταία χρόνια αυξάνει το ενδιαφέρον για το έργο, αποφέροντας αρκετά πρωτοποριακές παραστάσεις; Τη χρονιά 2015 το έργο παραστάθηκε από δύο διαφορετικούς θιάσους. Πόσο διαφορετική είναι μια παράσταση των πρώτων χρόνων του Φεστιβάλ Επιδαύρου σε σχέση με μια σύγχρονη σκηνοθετική προσέγγιση; Πώς από μια πιστή (όσο γίνεται) παράσταση αρχαίου δράματος περνάμε σε μια ελεύθερη - πολλές φορές - απόδοση του αρχαίου κειμένου; Το αρχαίο δράμα είναι ένα θέατρο λόγου ή είναι εξίσου σημαντική η οπτική απόδοσή του; Οι σκηνοθέτες βασίζονται περισσότερο στο πρωτότυπο κείμενο, προσπαθώντας να αποδώσουν όσο πιο πιστά γίνεται τα νοήματά του ή επιλέγουν μια πιο «εμπνευσμένη» και δημιουργική απόδοση του κειμένου σύμφωνα με τα σύγχρονα αισθητικά κριτήρια; Προσπαθούν να φέρουν το κοινό πιο κοντά στο έργο ή το έργο πιο κοντά στο κοινό, επιχειρώντας μια σύνδεσή του με τα σύγχρονα κοινωνικά συμφραζόμενα;

Ως προς τη δομή της εργασίας, αποτελείται από δύο μέρη (πέρα από την εισαγωγή και τον επίλογο). Στην Εισαγωγή τίθεται το πρόβλημα της χρονολόγησης του έργου, παρουσιάζονται τα βασικά θέματα στα οποία αναφέρεται, γίνεται μια απόπειρα σύνδεσής του με την εποχή του, τίθενται τα «προβλήματα» που παρουσιάζει όσον αφορά τη μορφή του, αλλά και τη θεματική του, καθώς και οι πιθανοί λόγοι που δεν επιλέγεται συχνά από τους σκηνοθέτες. Επίσης, γίνεται μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα, από τις απαρχές του

νεοελληνικού θεάτρου έως σήμερα, σε μια προσπάθεια να ενταχθεί το έργο στο ευρύτερο πλαίσιο της πρόσληψης του αρχαίου δράματος στη χώρα μας.

Στο Α΄ Μέρος της εργασίας γίνεται μια σύντομη αναφορά στις πρώτες παραστάσεις του *Αίαντα* στη νεοελληνική σκηνή, η οποία βασίστηκε σε βιβλιογραφικές αναφορές (Α.1). Στη συνέχεια, αναλύονται οι πιο σύγχρονες παραστάσεις (από το 1958 και μετά), με μια «κάθετη» παραστασιολογική αναφορά ανά μεμονωμένη παράσταση (Α.2 έως Α.12). Η ανάλυση των παραστάσεων βασίστηκε: στο ίδιο το αρχαίο κείμενο σε σχέση με το κείμενο της παράστασης, σε οπτικοακουστικό υλικό (όπου αυτό ήταν εφικτό), φωτογραφικό υλικό, θεατρικές κριτικές, αναφορές στον Τύπο, θεατρικά προγράμματα, συνεντεύξεις των σκηνοθετών (στον Τύπο και προσωπικές), καθώς και σε βιβλιογραφικές αναφορές. Οι παραστάσεις μελετώνται συνολικά, σε επίπεδο μετάφρασης, σκηνοθεσίας, υποκριτικής, χορογραφίας, σκηνογραφίας, ενδυματολογίας, μουσικής επένδυσης, φωτισμών. Αναπτύσσονται οι στόχοι που είχε ο κάθε σκηνοθέτης με την παρουσίαση του συγκεκριμένου έργου (αισθητικοί και κοινωνικοί), ο τρόπος που προσέγγισε τους χαρακτήρες του έργου, τα ζητήματα στα οποία εστίασε και θέλησε να φωτίσει περισσότερο μέσα από τη σκηνοθεσία του. Για τις παλαιότερες παραστάσεις, στις οποίες δεν είχαμε οπτικά και ακουστικά τεκμήρια, η συμβολή της θεατρικής κριτικής, ως πρωτογενή πηγή μελέτης, ήταν πάρα πολύ σημαντική. Βέβαια, η θεατρική κριτική αποτελεί ένα δύσκολο και περιοριστικό είδος πηγής για ερμηνευτική ανάλυση, αφού βασίζεται σε υποκειμενικές κρίσεις και εξαρτάται από τις τυχόν προκαταλήψεις του εκάστοτε κριτικού.¹ Στην περίπτωση του αρχαίου δράματος μάλιστα, οι κριτικοί αντιμετώπιζαν για χρόνια το είδος αυτό ως «θεματοφύλακα της παράδοσης», υποστηρίζοντας το απαραβίαστο της «ιερότητας» των κειμένων.² Παρ' όλα αυτά, αποτέλεσαν ένα χρήσιμο εργαλείο για την εξαγωγή βασικών συμπερασμάτων. Οι παραστάσεις για τις οποίες τα στοιχεία που είχαμε στη διάθεσή μας δεν ήταν επαρκή για μια εμπεριστατωμένη ανάλυση, παρατίθενται στο Παράρτημα Ι, με όσες πληροφορίες μπορέσαμε να εντοπίσουμε για αυτές.

Στο Β΄ Μέρος της εργασίας, το οποίο περιλαμβάνει πέντε κεφάλαια, αναλύονται συγκεκριμένες σκηνές του έργου και θέματα που προκύπτουν μέσα από αυτό, σε όσες παραστάσεις είχαμε στη διάθεσή μας οπτικοακουστικό υλικό: Σταύρος Τσακίρης (1992), Βασίλης Παπαβασιλείου (1996), Σπύρος Ευαγγελάτος (2000), Θεόδωρος Τερζόπουλος (2004, 2008), Μάρθα Φριντζήλα (2008-αποσπάσματα, 2014), καθώς και στην παράσταση του Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου (2015), όπου βασίστηκα σε προσωπική θέαση της παράστασης.

Το κεφάλαιο (Β.1.) αφορά το ήθος του Αίαντα. Γίνεται ανάλυση του χαρακτήρα του ήρωα, με βάση βιβλιογραφικές αναφορές, και στη συνέχεια πραγματοποιείται μια παρουσίαση του τρόπου θέασης των σκηνοθετών αυτού του μεγαλειώδους και διφορούμενου χαρακτήρα. Ο Αίας διαπράττει ύβρη; Είναι ένας μεγάλος ήρωας ή ένας μονότροπος και βάρβαρος άνθρωπος; Στο κεφάλαιο (Β.2.) μελετάται η ιδιαίτερου ενδιαφέροντος προλογική σκηνή του έργου και ο τρόπος παρουσίασής της από τον κάθε σκηνοθέτη. Στο κεφάλαιο (Β.3.) τίθενται τα προβλήματα που παρουσιάζουν ως

¹ Lorna Hardwick, *Πρόσληψη. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, μτφ. Ιωάννα Καραμάνου, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σσ. 79-80, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Μικρή εισαγωγή σ' ένα μεγάλο κριτικό έργο», στο: Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές θεάτρου. Αρχαίο δράμα (1975-1989)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2013, σσ. 10-12.

² Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997, σσ. 13, 17, 19.

προς τη σκηνική απόδοσή τους η σκηνή της ενσυναίσθησης («πλαστός λόγος») και η σκηνή της αυτοκτονίας, καθώς και οι τρόποι προσέγγισής τους από τους σκηνοθέτες. Το κεφάλαιο (B.4.) αφορά τη δομή του έργου, και τη διάκρισή του σε δύο μέρη. Το έργο αποτελεί μια οργανική ενότητα ή διασπάται η συνοχή του με την αυτοκτονία του ήρωα; Εδώ εστιάζουμε στο δεύτερο μέρος του έργου, στους αγώνες λόγων πάνω από το νεκρό κορμί του ήρωα. Πού δίνει έμφαση ο κάθε σκηνοθέτης σε αυτό το μέρος; Στην αποκατάσταση του ονόματος του Αίαντα ή προβάλλει περισσότερο το πολιτικό υπόβαθρο του έργου; Στο κεφάλαιο (B.5) θίγεται το αιώνιο «πρόβλημα» του Χορού, ο οποίος αποτελεί σημαντικό κομμάτι της αρχαίας τραγωδίας, αλλά παράλληλα δημιουργεί και πολλά προβλήματα στην παρουσίασή του στη σύγχρονη σκηνή. Ποια είναι η λειτουργία των χορικών στο έργο και με ποιο τρόπο τα αντιμετωπίζει ο κάθε σκηνοθέτης;

Στον επίλογο παρουσιάζεται το πάντα επίκαιρο πρόβλημα της επικράτησης του συγγραφέα ή του σκηνοθέτη στη σκηνική απόδοση της αρχαίας τραγωδίας. Το αρχαίο θέατρο είναι λόγος ή θέαμα; Τι επικρατεί στις σύγχρονες αποδόσεις του αρχαίου δράματος; Και με ποιο τρόπο αντιμετώπισαν το πρόβλημα αυτό οι σκηνοθέτες που ασχολήθηκαν με τον *Αίαντα*;

Υπάρχουν τρία παραρτήματα στην εργασία. Στο πρώτο παρατίθενται ορισμένα στοιχεία για τις παραστάσεις του *Αίαντα*, για τις οποίες δεν είχαμε επαρκείς πληροφορίες για την ανάλυσή τους στο κυρίως σώμα της εργασίας. Στο δεύτερο υπάρχει παραστασιογραφία όλων των παραστάσεων, από τις απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου έως σήμερα, και στο τρίτο φωτογραφικό υλικό από τις παραστάσεις. Οι εικόνες είναι αριθμημένες. Στο κυρίως σώμα της εργασίας υπάρχει αρίθμηση μέσα σε παρενθέσεις, που παραπέμπει σε συγκεκριμένες φωτογραφίες που θα βοηθήσουν στην πληρέστερη κατανόηση του κειμένου. Στο τέλος παρατίθεται η βιβλιογραφία, τα άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά, η κριτικογραφία και οι αναφορές σε εφημερίδες και περιοδικά για τις παραστάσεις, τα θεατρικά προγράμματα, οι διδακτορικές διατριβές και οι διπλωματικές εργασίες, καθώς και οι ηλεκτρονικές πηγές, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Να σημειώσω, ότι τα αποσπάσματα από το έργο που χρησιμοποιούνται στην εργασία, προέρχονται από τη μετάφραση του Τάσου Ρούσσου.³ Στο σημείο αυτό, να ευχαριστήσω τον Βασίλη Παπαβασιλείου και τη Μάρθα Φριντζήλα για την ευγενική παραχώρηση του οπτικοακουστικού υλικού, το οποίο συνέβαλε καθοριστικά στην ανάλυση των παραστάσεων, καθώς και τη Σύλβια Λιούλιου για τη συνέντευξη που μου παραχώρησε, η οποία μου έδωσε με πολύ γλαφυρό τρόπο την εικόνα της παράστασης, την οποία δυστυχώς δεν μπορούσαμε να έχουμε στη διάθεσή μας, λόγω αδυναμίας πρόσβασης (της ίδιας της σκηνοθέτη) στη μαγνητοσκοπημένη παράσταση του *Αίαντα*.

³ Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Τάσος Ρούσσος, Κάκτος, Αθήνα 1992.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο *Αίας* του Σοφοκλή: Δραματολογική ανάλυση της τραγωδίας

Ο *Αίας* θεωρείται, από τους περισσότερους μελετητές, το παλαιότερο από τα σωζόμενα δράματα του Σοφοκλή. Για την ακριβή χρονολόγηση του έργου δεν υπάρχει ομοφωνία, αφού δεν μπορεί να συνδεθεί με βεβαιότητα με καμία πολιτική κατάσταση.⁴ Από τα επτά σωζόμενα δράματα του Σοφοκλή, μόνο για τον *Φιλοκτήτη* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* έχουμε βέβαιη χρονολόγηση, και αυτό δυσκολεύει ακόμα περισσότερο την κατάσταση. Αρκετοί μελετητές τοποθετούν τον *Αίαντα* στη δεκαετία 460-450 π.Χ., υποστηρίζοντας πως την πρώιμη περίοδο στην οποία ανήκει, προδίδουν τα αρχαιοπρεπή χαρακτηριστικά της γλώσσας του, η δομή του και η θεματική του. Θεωρούν ότι είναι το αρχαιότερο έργο λόγω του λεξιλογίου του, το οποίο ανακαλεί στη μνήμη μας περισσότερο τον Αισχύλο, της θεματικής του, η οποία παραπέμπει πιο πολύ στον Όμηρο, καθώς και της «δίπρακτης» δομής του, που έχουν επίσης οι *Ευμενίδες* του Αισχύλου.

Σε ό,τι αφορά τη «δίπτυχη» δομή, η *Αντιγόνη* και οι *Τραχίνιαι* είναι έργα δομημένα σε δύο μέρη, όμως ο διαχωρισμός δεν είναι τόσο ακριβής όσο στον *Αίαντα*.⁵ Ο Cedric H. Whitman πιστεύει ότι ο *Αίας* παρουσιάστηκε πριν από την *Αντιγόνη*. Υποστηρίζει τη γενικώς αποδεκτή χρονολόγηση της *Αντιγόνης* το 442-441 π.Χ., λόγω της συμμετοχής του Σοφοκλή ως αρχηγού στην εκστρατεία εναντίον της Σάμου το 440, θέση την οποία κέρδισε λόγω της επιτυχίας που είχε με την *Αντιγόνη*. Ως χρονιά παρουσίας του *Αίαντα* προτείνει το 447 π.Χ., συνδέοντας τον Αίαντα με τον πολιτικό Κίμωνα, ο οποίος πέθανε το 449. Βλέπει στα δύο αυτά πρόσωπα τις ίδιες αριστοκρατικές αρχές και την αρετή της αξιοπρέπειας, καθώς και τον εξευτελισμό από τους συμμάχους τους.⁶ Ο Michael Walton αποκλείει ως περίοδο παρουσιάσής του τα δώδεκα χρόνια ανάμεσα στο 486-456 π.Χ., όταν ο Σοφοκλής μπορούσε να ανταγωνιστεί τον Αισχύλο, και εικάζει ότι παραστάθηκε νωρίτερα από το 443 π.Χ.⁷ Η Rebecca Futo Kennedy αποκλείει τη χρονολογία 440 π.Χ., υποστηρίζοντας ότι παραστάθηκε μετά την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου, μεταξύ 429-412 π.Χ.⁸ Ο Πλούταρχος αποδίδει στον ίδιο τον Σοφοκλή μια δήλωση, σύμφωνα με την οποία το ύφος του πέρασε από τρεις φάσεις: στην πρώτη χρησιμοποιούσε το πομπώδες ύφος του Αισχύλου, στη δεύτερη το ύφος του ήταν «δυσάρεστο» και σκληρό, και στην τρίτη ήταν το καταλληλότερο για την απεικόνιση των χαρακτήρων. Ο *Αίας* δύσκολα μπορεί να τοποθετηθεί στην πρώτη φάση, αλλά με ιδιαίτερη ευκολία μπορούμε να τον κατατάξουμε στη δεύτερη. Οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι ο *Αίας*, η *Αντιγόνη* και οι *Τραχίνιαι* είναι τα αρχαιότερα από τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή, και

⁴ Christian Meier, *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Φλώρα Μανακίδου, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σ. 200.

⁵ Cedric H. Whitman, *Sophocles. A study of heroic humanism*, Harvard University Press, Cambridge 1966, σ. 44, Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τομ. Α', μτφ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2001, σ. 302, Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα 1992, σ. 21.

⁶ Whitman, *Sophocles. A study of heroic humanism*, σσ. 45-46.

⁷ J. Michael Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους*, Ελληνικά Γράμματα, μτφ. Κατερίνα Αρβανίτη, Βίκυ Μαντέλη, Αθήνα 2007, σ. 111.

⁸ Rebecca Futo Kennedy, *Athena's justice. Athena, Athens and the concept of justice in Greek tragedy*, Peter Lang, New York 2009, σ. 115.

από αυτά, οι περισσότεροι πιστεύουν ότι ο Αίας είναι το αρχαιότερο, με πιθανότερη χρονολόγηση τη δεκαετία 450-440 π.Χ.⁹

Η ιστορία του Αίαντα ήταν γνωστή στο αθηναϊκό κοινό από τον Όμηρο. Στην *Ιλιάδα*, ο Αίας εμφανίζεται ως ο μεγαλύτερος ήρωας μετά τον Αχιλλέα. Στην *Οδύσσεια*, στη ραψωδία λ, ο Οδυσσέας συναντάει την ψυχή του Αίαντα στον Κάτω Κόσμο, και αυτή θυμωμένη δεν δέχεται να συμφιλιωθεί με τον Οδυσσέα, και απομακρύνεται χωρίς να πει λέξη. Και άλλοι ποιητές ασχολήθηκαν με τον ήρωα, συμπληρώνοντας το πορτρέτο του. Η μοιραία κρίση των όπλων αποτελεί θέμα της *Αιθιοπίδας* και της *Μικρής Ιλιάδας*.¹⁰ Στο έπος *Ιλίου Πέρσις* γίνεται αναφορά στην τρέλα του ήρωα.¹¹ Από τον 7^ο αι. δημοφιλή θέματα για τους ζωγράφους αποτέλεσαν η κρίση των όπλων, με τον Αίαντα και τον Οδυσσέα να συγκρούονται μεταξύ τους, καθώς και η αυτοκτονία του ήρωα. Τη μοίρα του Αίαντα είχε πραγματευθεί και ο Αισχύλος στην τριλογία του: *Όπλων κρίσις*, *Θρήσσαι*, *Σαλαμίνιαι*, από την οποία σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα. Στο πρώτο ο Αίας και ο Οδυσσέας λογομαχούσαν στη σκηνή. Στο δεύτερο, η προσβολή του Αίαντα οδηγούσε στην αυτοκτονία, που την ανακοίνωνε ένας Αγγελιαφόρος, ενώ το τρίτο πραγματευόταν την επιστροφή του Τεύκρου και του Ευρυσάκη στη Σαλαμίνα. Ο Σοφοκλής δίνει τη δική του συμβολή στο μύθο, με την απρόσμενη συμπεριφορά του Οδυσσέα. Ο Αίας, πέρα από πρόσωπο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, αποτελούσε για το κοινό της Αθήνας του 5^{ου} αι. έναν από τους μεγαλύτερους ήρωες, και στην αγορά υπήρχε ένα άγαλμά του.¹²

Τα θέματα που πραγματεύεται το έργο είναι ποικίλα. Πρώτα απ' όλα θίγει το αιώνιο πρόβλημα της σχέσης του ατόμου με την κοινωνία, με το σύνολο, το εγώ απέναντι στους άλλους. Ο Αίας βρίσκεται μόνος του απέναντι σε όλους τους άλλους. Γνωρίζει πολύ καλά την αξία του και τον τρόπο με τον οποίο θέλει να ζει. Ξέρει ότι διαφέρει από τους άλλους αρχηγούς των Ελλήνων, και πιστεύει ότι αν ο Αχιλλέας ζούσε θα αναγνώριζε την αξία του.¹³ Η απόφασή του να αυτοκτονήσει είναι συνειδητή, και όχι παρόρμηση της στιγμής. Γι' αυτό και δεν θα λυγίσει στις εκκλήσεις της Τέκμησας και του Χορού. Υπάρχει ένα ευρύτερο και ένα στενότερο περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει ο ήρωας. Το ευρύτερο είναι αυτό του ελληνικού στρατού, με το οποίο ο Αίας συνειδητά έχει κόψει κάθε δεσμό. Το στενότερο περιβάλλον αποτελούν η Τέκμησσα, ο γιος του, οι σύντροφοί του και ο Τεύκρος. Οι προσπάθειές τους όμως να τον κρατήσουν στη ζωή μένουν άκαρπες. Και με αυτούς ο Αίας δεν φαίνεται να έχει μεγάλη επαφή.¹⁴ Η Τέκμησσα κατανοεί τις ανάγκες του και αποδέχεται τη φύση του, μόνο μετά την αυτοκτονία του. Οι πιστοί του ναύτες δεν μπορούν να καταλάβουν τον αρχηγό τους. Η επικοινωνία με τον Αίαντα καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη για τους δικούς του ανθρώπους. Ο ήρωας είναι πλήρως απομονωμένος. Η μοναχικότητα είναι ένα στοιχείο που τονίζεται πάρα πολύ στο έργο. Τα τελευταία του λόγια τα απευθύνει

⁹ A. F. Garvie, *Ajax*, Aris & Phillips, Warminster 1998, σσ. 6-8, Whitman, *Sophocles. A study of heroic humanism*, σ. 44.

¹⁰ Η *Αιθιοπίδα* αποδίδεται στον Αρκτίνο τον Μιλήσιο, και η *Μικρή Ιλιάδα* στον Λέσχη τον Μυτιληναίο.

¹¹ Το έπος *Ιλίου Πέρσις* αποδίδεται στον Αρκτίνο τον Μιλήσιο.

¹² C. M. Bowra, *Sophoclean tragedy*, Clarendon Press, Oxford 1964, σσ. 16-17, Garvie, *Ajax. Sophocles*, σσ. 1-6, Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σσ. 301-302.

¹³ Bernard M. W. Knox, *The heroic temper. Studies in Sophoclean tragedy*, University of California press, Berkeley 1996, σ. 38.

¹⁴ R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφ. Νικόλαος Κ. Πετρόπουλος, Χρίστος Π. Φαράκλας, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σσ. 51-52.

στο τοπίο, το οποίο είχε δει όλη του τη δόξα στη μάχη, όχι στους θεούς, ούτε στους ανθρώπους. Η αποξένωσή του είναι ολική.¹⁵

Το πρόβλημα της σχέσης του ατόμου με την κοινωνία αποκτά πολιτική διάσταση, μέσα από τη σχέση του Αίαντα με τους Ατρείδες, αλλά και την Αθηνά, η οποία εκπροσωπεί την υπέρτατη εξουσία. Ο Αγαμέμνωνας και ο Μενέλαος παρουσιάζονται μικρόψυχοι και τυφλωμένοι από την εξουσία που κατέχουν. Το δημοκρατικό μοντέλο που υποτίθεται ότι εκπροσωπούν, με διακηρύξεις για την επικράτηση της πλειοψηφίας και της προστασίας του συνόλου του στρατού, κρύβουν αντιλήψεις τυραννικές και ολιγαρχικές. Στον στρατό τους θέλουν υπάκουους πολεμιστές, και όχι ανθρώπους που εκφράζουν ελεύθερα τη γνώμη τους. Εδώ τίγεται το θέμα της ελευθερίας της βούλησης του ατόμου μέσα σε μια κοινωνία καταναγκασμού, ακόμα και όταν αυτή ονομάζεται δημοκρατική. Ο Αίας αποτελούσε απειλή γιατί είχε «μια άγρια αίσθηση ανεξαρτησίας».¹⁶ Η ελευθερία ήταν βασικό ζητούμενο γι' αυτόν. Δεν μπορούσε να υποδουλωθεί στις αποφάσεις και τους καταναγκασμούς της εξουσίας, και γι' αυτό επαναστάτησε ενάντια σε αυτά τα δεσμά. Η αυτοκτονία αποτελεί γι' αυτόν μια πράξη επανάστασης, ρήξης με την κοινότητα των ανθρώπων.

Η Αθηνά αντανakλά άλλη μια μορφή εξουσίας μέσα στο έργο. Δεν διαφέρει πολύ από τον Αγαμέμνονα και τον Μενέλαο, αφού και αυτή εξαπολύει την εκδικητική της μανία πάνω στον Αίαντα. Η μόνη της διαφορά από τους Ατρείδες είναι ότι αυτή δεν φοβάται, αφού κατέχει την απόλυτη δύναμη. Εκδικείται τον Αίαντα γιατί δεν δέχτηκε τη βοήθειά της, και πίστεψε ότι μπορεί να τα καταφέρει μόνος του. Η εκδίκησή της, όμως, δεν έχει όρια. Δεν του δίνει απλά ένα μάθημα για να τον συναιτήσει, αλλά τον καταστρέφει ολοκληρωτικά. Η Αθηνά μόνο σε αυτό το έργο παρουσιάζεται τόσο σκληρή και βάρβαρη, σε σημείο να σοκάρει. Η προσβολή του Αίαντα απέναντί της δεν δικαιολογεί σε καμία περίπτωση τη συμπεριφορά της.¹⁷

Το υπαρξιακό πρόβλημα της αστάθειας της ανθρώπινης μοίρας διακατέχει όλο το έργο. Αυτός ο προβληματισμός κάνει τον Οδυσσέα να καταλάβει ότι πολύ εύκολα μπορεί και ο ίδιος να βρεθεί στη θέση του Αίαντα. Λέει: «τίποτα οι ζωντανοί δεν είμαστε, μονάχα κούφιος σκιές, φαντάσματα και αγέρας» (στ. 125-126). Ο Αίας που ήταν μεγάλος και φημισμένος πολεμιστής, από καλή γενιά, βρέθηκε σε μια μόνο μέρα σε αυτή τη δυσμενή θέση. Γι' αυτό και τονίζεται τόσο έντονα μέσα στο έργο το παρελθόν του ήρωα σε σχέση με την τωρινή του κατάσταση, για να προβληθεί πόσο εύκολο είναι ένας άνθρωπος να εκπέσει από την ευτυχία στη δυστυχία. Ο τρανός, ο ξακουστός ο Αίας, δεν έχει άλλη επιλογή από το να πεθάνει. Το έργο τελειώνει με τον Χορό να μιλάει για το ευμετάβλητο της τύχης: «αλήθεια οι άνθρωποι όταν δουν, πολλά μπορούν να μάθουν, όμως κανένας δεν μπορεί να προφητέψει, προτού να δει ποια τύχη τον προσμένει» (στ. 1418-1420). Η Αθηνά στην αρχή του έργου λέει: «μια μέρα φτάνει για να σηκώσει ή να βουλιάξει τα ανθρώπινα» (στ. 131-132). Αυτή η μια μέρα γίνεται σύμβολο της απρόσμενης αλλαγής της τύχης στη ζωή ενός ανθρώπου. Αν τη μία αυτή μέρα ο Αίας μείνει μέσα στη σκηνή του θα σωθεί. Για τη θεά μια μέρα είναι αρκετή για να αλλάξει η ζωή των ανθρώπων. Για τον Αίαντα όμως όχι. Η ζωή του δεν εξαρτάται από τον θυμό της θεάς. Ο ίδιος ορίζει τη μοίρα του, βάζοντας τέλος στη ζωή του. Μια μέρα δεν είναι ικανή για να αλλάξει τον χαρακτήρα του ήρωα, αφού αυτός δεν

¹⁵ Knox, *The heroic temper*, σσ. 33-34.

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁷ Kennedy, *Athena's justice*, σσ. 114-115, 117.

επηρεάζεται από τον χρόνο.¹⁸ Στον Σοφοκλή, ο χρόνος αποκτά διαφορετική σημασία απ' ό,τι στον Αισχύλο. Η δυστυχία του ανθρώπου δεν οφείλεται πια στους θεούς, αλλά στην αλλαγή των πραγμάτων και στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος ανταποκρίνεται σε αυτή την αλλαγή. Ο Σοφοκλής δεν αγνοεί τη θεϊκή δικαιοσύνη, απλά δεν επιμένει σ' αυτή. Στον Αισχύλο, ο χρόνος είναι το μέσο με το οποίο οι θεοί πραγματοποιούν τη θέλησή τους. Με αυτό τον τρόπο χρησιμοποιεί και η Αθηνά στον *Αίαντα* τον χρόνο. Μια μέρα θα διαρκέσει ο θυμός της. Μόνο που το τι θα πράξει ο ήρωας τη μία αυτή μέρα είναι δική του ευθύνη, και όχι της θεάς. Στον Σοφοκλή ο χρόνος συνιστά το δεδομένο απέναντι στο οποίο ο άνθρωπος κρατά πεισματικά την απόφασή του. Ο Αίας δεν θα δεχτεί να αλλάξει τη φύση του για να σωθεί.¹⁹ Η μοίρα του είναι εγγεγραμμένη στον ίδιο του τον χαρακτήρα.

Ο Σοφοκλής δίνει ιδιαίτερη προσοχή στα ψυχολογικά στάδια που διανύει ο ήρωας: από την τρέλα στην έλλογη κατάσταση και τη συνειδητοποίηση της ζοφερής πραγματικότητας, και από εκεί στην οργή και την απελπισία. Ο συγγραφέας, γνώστης της ανθρώπινης ψυχολογίας, παρουσιάζει στο κοινό του με γλαφυρό τρόπο τις ψυχικές διακυμάνσεις του ήρωα. Στην πρώτη του εμφάνιση ο Αίας διακατέχεται από μανία-τρέλα. Οι αρχαίοι Έλληνες ήταν γνώστες των ψυχικών διαταραχών. Χρησιμοποιούσαν συνήθως τις λέξεις «μανία», «μένος», «οίστρος» και «λύσσα», για να περιγράψουν την ευρεία ποικιλία των διαταραχών. Αυτοί που διακατέχονταν από τρέλα ή μανία μπορούσαν να παρουσιάζουν: αυταπάτες, παράλογους φόβους, προσωρινή αμνησία, επιθετικότητα, εκτέλεση βίαιων πράξεων-φόνου ανθρώπων ή/και ζώων, αποξένωση-εγκατάλειψη της πόλης τους (αποκοινωνικοποίηση), σωματικές διαταραχές, κατάθλιψη, επιθυμία αυτοκτονίας κ.ά. Τα σύγχρονα μοντέλα που καθορίζουν την τρέλα βρίσκουν τα αντίστοιχά τους στην αρχαιότητα.²⁰ Μην ξεχνάμε ότι τον 5^ο αι. ανθίζει στην Αθήνα η ιατρική του Ιπποκράτη και του κύκλου του, καθώς και η θαυματουργός ιατρική των ιερέων του Ασκληπιού, που ίσως να επηρέασαν την ποιητική αποτύπωση της «νόσου» από τους αρχαίους τραγικούς ποιητές.²¹ Στην τραγική ποίηση του 5^{ου} αι. οι νόσοι οφείλονται σε εξωλογικές δυνάμεις.

Οι ψυχικές ασθένειες, ήδη από τον Όμηρο, ερμηνεύονται ως «παρέμβαση στην ανθρώπινη ζωή εξωανθρώπων δυνάμεων που θέτουν κάποιο στοιχείο μέσα στο άτομο και επηρεάζουν τη σκέψη του και τη συμπεριφορά του».²² Και στον *Αίαντα*, η Αθηνά παρουσιάζεται ως βασικός αυτουργός για την τρέλα του ήρωα. Βέβαια, ο Σοφοκλής αφήνει υπόνοιες και για ευθύνη του ίδιου του ήρωα για την ψυχική του κατάσταση. Για τη φονική επίθεση εναντίον των εχθρών του υπεύθυνος είναι ο ίδιος, όχι η θεά. Η Αθηνά τον «τρέλανε» για να αποτρέψει τη δολοφονία. Επίσης, όταν ο ήρωας επανέρχεται στην έλλογη κατάσταση αποφασίζει να βάλει τέλος στη ζωή του συνειδητά, χωρίς την παρέμβαση κάποιου θεού. Και στο τέλος του έργου, η αποκατάσταση του ήρωα, και κατά συνέπεια της τάξης, επέρχεται όχι με τη συνδρομή της θεάς, αλλά του Οδυσσέα. Σε ελάχιστες περιπτώσεις, όπως αυτή του *Αίαντα*, «ο

¹⁸ Γιούλη Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος. Ρητορική και φιλοσοφία στο έργο του Σοφοκλή*, Nissos Academic Publishing, Αθήνα 2011, σ. 113.

¹⁹ Jacqueline de Romilly, *Ο χρόνος στην ελληνική τραγωδία*, μτφ. Χρήστος Μαρσέλλος, Σοφία Λουμάνη, Το Άστυ, Αθήνα 2001, σσ. 107-108, 128.

²⁰ Eurydice Kefalidou, «The Iconography of madness in Attic vase-painting», στο: John H. Oakley, Olga Palagia (επιμ.), *Athenian potters and painters II*, Oxbow Books, Oxford 2009, σσ. 90-91.

²¹ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 25-30, 41.

²² E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1978, σ. 41.

θεικός παράγοντας φαίνεται να συμπληρώνεται από τον ανθρώπινο παράγοντα σε ό, τι αφορά πρωτίστως την ηθική και κοινωνική αποκατάσταση του νοσούντος ήρωα». ²³ Ο Σοφοκλής, λοιπόν, παρατηρούμε ότι δίνει μεγάλη σημασία στον ανθρώπινο παράγοντα, χωρίς βέβαια να αγνοεί και τον θεικό. Η τρέλα του Αίαντα, φαίνεται να έχει τις ρίζες της στον χαρακτήρα του ίδιου του ήρωα, την ψυχολογία του, τους φόβους του και τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Dodds, «στον Σοφοκλή υπάρχει βαθιά συνείδηση της ανθρώπινης ανασφάλειας και του ανθρώπινου αδιεξόδου, που έχει το θρησκευτικό της αντίστοιχο στο αίσθημα της θεικής έχθρας». ²⁴

Ο Σοφοκλής δεν αφήνει έξω από το θεματολογικό πεδίο του έργου το ζήτημα της οικογένειας, και το πώς αυτή μπορεί να ορίσει τη ζωή ενός ανθρώπου. Τον Αίαντα δεν τον βλέπουμε μόνο ως πολεμιστή, αλλά και ως σύζυγο και ως πατέρα. Ως σύζυγος εμφανίζεται σκληρός και απότομος με την Τέκμησσα, η οποία κάνει υπεράνθρωπες προσπάθειες να τον κρατήσει στη ζωή. Η αγάπη του για τη γυναίκα του δεν καθίσταται ικανή να του αλλάξει γνώμη. Με το παιδί του παρουσιάζεται τρυφερός και με μια δόση νοσταλγίας για τα δικά του παιδικά χρόνια. Του προσφέρει την ασπίδα του, ως άξιου συνεχιστή του. Η ευχή για τον γιο του είναι να γίνει σαν εκείνον, να ανατραφεί με τις αξίες και τα πιστεύω του πατέρα του. Βέβαια, εύχεται να είναι πιο τυχερός, αλλά όμοιος μ' αυτόν. ²⁵ Τις αξίες με τις οποίες θέλει να μεγαλώσει ο γιος του είναι οι αξίες που του έμαθε ο δικός του πατέρας, ο οποίος αποτελεί γι' αυτόν πρότυπο. Ο γιος του θέλει να κάνει τα ίδια πράγματα που περίμενε από αυτόν ο δικός του πατέρας. ²⁶ Η μορφή του Τελαμώνα βρίσκεται ισχυρή σε όλες του τις πράξεις. Το να γυρίσει στην πατρίδα του χωρίς τιμή είναι γι' αυτόν αδιανόητο, γιατί δεν θα τολμήσει να αντικρύσει τον πατέρα του στα μάτια, όντας ατιμασμένος. Ο Τελαμώνας είναι, όπως αναφέρει ο Γ. Νηματούδης, «το ενδοβολημένο πρότυπο συμπεριφοράς, ανδρείας και ηρωισμού με το οποίο ταυτίζεται ο Αίας. Φοβάται να σταθεί μπροστά του χωρίς να έχει επαληθεύσει και ο ίδιος τα ηρωικά κατορθώματα του πατέρα του». ²⁷ Αλλά και για τον Τεύκρο, ο Τελαμώνας αποτελεί πηγή φόβου και άγχους. Φοβάται να γυρίσει σπίτι του γιατί ο πατέρας του θα του επιρρίψει ευθύνες για τον θάνατο του αδερφού του. Ως αδερφός ήταν υποχρεωμένος να είναι δίπλα στον Αίαντα για να αποτρέψει τον θάνατό του. Μέσα στην τραγωδία, λοιπόν, τίγεται το θέμα της σχέσης πατέρα-γιου. Ο Jon Hesk υποστηρίζει ότι «η πατρική εξουσία στην αθηναϊκή κοινωνία, αποτελεί βασικό θέμα της τραγωδίας. Οι προσδοκίες του πατέρα μπορούν να καταστρέψουν το παιδί». ²⁸

Άλλο ένα θέμα που απασχόλησε τον Σοφοκλή είναι αυτό της φιλίας. Στον *Αίαντα* οι λέξεις φίλος και εχθρός ακούγονται πάρα πολύ συχνά, αλλά δεν έχουν την ίδια σημασία για όλα τα πρόσωπα του δράματος. Για τον Αίαντα και τον Αγαμέμνονα οι λέξεις αυτές έχουν πολύ συγκεκριμένη σημασία. Ο φίλος μπορεί κάποια στιγμή να γίνει εχθρός, όπως στην περίπτωση του Αίαντα όπου οι Ατρείδες και ο Οδυσσέας μετατράπηκαν από συμμάχους και φίλους στους χειρότερους εχθρούς του. Ο εχθρός, όμως, στη συνείδησή τους, δεν θα μπορέσει ποτέ να γίνει φίλος. Ο Αγαμέμνων δεν θα καταλάβει ποτέ την αρχή της εναλλαγής των πραγμάτων στη ζωή ενός ανθρώπου. Γι' αυτό πιστεύει ότι ο Οδυσσέας δρα εγωιστικά θέλοντας να ταφεί ο Αίας. Υποχωρεί μόνο

²³ Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σσ. 48-49.

²⁴ Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, σσ. 41-42.

²⁵ Knox, *The heroic temper*, σ. 38.

²⁶ Mary Whitlock Blundell, *Helping friends and harming enemies. A study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 79.

²⁷ Γιάννης Νηματούδης, «Η αυτοκτονία του Αίαντα στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τχ. 98, (Μάρτιος 2006), σσ. 38-48.

²⁸ Jon Hesk, *Sophocles Ajax*, Duckworth, London 2003, σσ. 108-109.

και μόνο για χάρη της φιλίας του με τον Οδυσσέα και όχι γιατί κατανόησε τους υπαρξιακούς προβληματισμούς του. Μέσα του συγκρούεται η φιλία με την υποχρέωσή του να βλάψει τους εχθρούς του.²⁹ Ο Αίας, πάλι, παρόλο που καταλαβαίνει ότι στη ζωή όλα αλλάζουν, αρνείται να γίνει ο ίδιος μέρος αυτής της αλλαγής. Το μίσος του για τον Οδυσσέα είναι ασίγαστο. Δεν θα μπορούσε ποτέ να φανταστεί ότι ο χειρότερος εχθρός του θα είναι αυτός που στο τέλος θα δώσει λύση στο αδιέξοδο θέμα της ταφής του. Ο Αίας παίρνει την εχθρότητα μαζί του στον θάνατο, εγκαταλείποντας μια για πάντα τη φιλία. Ο Αγαμέμνωνας αρνείται να εγκαταλείψει το μίσος του. Αντίθετα, το μίσος και η αγάπη για τον Οδυσσέα διέπονται από αρχές. Βλάπτει τον εχθρό μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια. Κατανοεί τη διατάραξη των ανθρωπίνων σχέσεων και πράττει αναλόγως. Η Mary Whitlock Blundell αναφέρει σχετικά: «ο Οδυσσέας χρησιμοποιεί την προϋπάρχουσα φιλία με τον Αγαμέμνονα για να κάνει καινούργιους φίλους, που σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν εχθροί του». Είναι ο μόνος που τολμάει να σπάσει την αλυσίδα της εχθρότητας, προσφέροντας φιλία στον χειρότερο εχθρό του, γιατί η πιθανότητα αλλαγής βρίσκεται μέσα στο ηθικό του πλαίσιο. Ο Τεύκρος πάλι, αρνείται τη βοήθεια του Οδυσσέα στην ταφή του Αίαντα, ακολουθώντας πιστά τη θέληση του αδερφού του. Μήπως ο Αίας, ακόμα και νεκρός, θέτει τις αμφιβολίες του, δια στόματος Τεύκρου, για τις καινούργιες φιλίες που γεννιούνται;³⁰

Όσον αφορά τη σχέση μεταξύ της αθηναϊκής τραγωδίας και της κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης του 5^{ου} αι. π.Χ., οι απόψεις των μελετητών διίστανται. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι οι τραγικοί ποιητές δεν ενδιαφέρονταν για σύγχρονα κοινωνικά θέματα, και ότι σκοπός τους ήταν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και η παγκοσμιότητα των θεμάτων που πραγματεύονταν στα έργα τους. Κάποιοι άλλοι πιστεύουν ότι οι τραγικοί ποιητές μέσα από τα έργα τους αναζητούσαν την αμφισβήτηση καθιερωμένων αξιών της αθηναϊκής πραγματικότητας, προωθώντας την τραγωδία ως μια υψηλή μορφή πολιτικής τέχνης.³¹ Τα σωζόμενα δράματα σε συνδυασμό με τη γνώση της κοινωνικής κατάστασης που επικρατούσε στην αρχαία Αθήνα, μας αποδεικνύουν το ενδιαφέρον των τραγικών (αλλά και κωμικών) ποιητών για σύγχρονά τους θέματα. Σύμφωνα με τον Herman Altena «η σύγχρονη φιλόλογική επιστήμη θεωρεί όχι μόνο ότι η αρχαία τραγωδία δεν αποσκοπούσε στην εποχή της μόνο στην αισθητική απόλαυση, αλλά ότι οι παραστάσεις ήταν φορτισμένες με πολιτική, αν όχι ιδεολογική σημασία. Ο μύθος πρόσφερε ασφαλές πλαίσιο για τα κοινωνικοπολιτικά ενδιαφέροντα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας».³² Η αναφορά σε σύγχρονά τους ζητήματα γινόταν με έμμεσο τρόπο, με μια «λεπτά μεταμφιεσμένη παρουσίασή» τους.³³

Ο Σοφοκλής δανείζεται τον μύθο του Αίαντα από τον Όμηρο και τον παραλλάσσει για να εξυπηρετήσει δικούς του στόχους και ανάγκες της εποχής του. Με αυτό τον τρόπο δεν αναφερόταν άμεσα στα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της εποχής, αλλά κρατούσε μια απόσταση από αυτά με τη βοήθεια του μύθου. Είναι δύσκολο να αντιληφθούμε ποιοι ήταν ακριβώς οι στόχοι του συγγραφέα γράφοντας τον *Αίαντα*. Και η κατάσταση δυσκολεύει ακόμα περισσότερο από το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε τη χρονολογία παρουσίασης του έργου για να μπορέσουμε να το

²⁹ Garvie, *Ajax. Sophocles*, σσ. 16-17.

³⁰ Blundell, *Helping friends and harming enemies*, σ. 101-104.

³¹ Adrian Kelly, «Aias in Athens: the worlds of the play and the audience», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Italy (2015), σσ. 61-92.

³² Herman Altena, «Το θέατρο με τα αναρίθμητα πρόσωπα», στο: Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφ. Μαρία Καίσαρ, Όλγα Μπεζαντάκου, Γαρυφαλλιά Φιλίππου, Παπαδήμας, Αθήνα 2010, σσ. 665-666.

³³ Kelly, «Aias in Athens», ό.π.

συνδέσουμε με την εποχή του. Παρ' όλα αυτά μπορούμε να κάνουμε κάποιες υποθέσεις. Η παρουσίαση της Αθηνάς, σύμφωνα με τη Rebecca Futo Kennedy (η οποία υποστηρίζει ότι το έργο παραστάθηκε μεταξύ 429-412 π.Χ.), στοχεύει στην αθηναϊκή δικαιοσύνη, η οποία είχε διαφθαρεί με τους Πελοποννησιακούς πολέμους. Όπως η Αθηνά θέλει να κρατήσει τους συμμάχους της με καταπιεστικό τρόπο, έτσι και η Αθήνα προσπαθεί να κρατήσει τους δικούς της συμμάχους, μέσω μιας καταπιεστικής διακυβέρνησης, για να μπορέσει να εξαπλωθεί. Γι' αυτό και ακούγεται τόσο συχνά μέσα στο έργο η λέξη «σύμμαχος». Η Αθηνά καταστρέφει έναν φίλο, και όχι έναν εχθρό, φέρεται με σκληρότητα στους δικούς της ανθρώπους. Η στάση της Αθηνάς και των Ατρείδων δείχνουν τη διαφθορά της δικαιοσύνης και της δημοκρατικής διακυβέρνησης. Η Αθηνά εκπροσωπεί την αυτοκρατορία, στην οποία θέλει να μεταβληθεί η Αθήνα του 5^{ου} αι., και ο Αίας εκπροσωπεί την Αθήνα των Περσικών Πολέμων, με τις αξίες και τα υψηλά ιδανικά. Αυτή την αλλαγή πλευσης του τρόπου διακυβέρνησης της Αθήνας ίσως να ήθελε να υποδείξει ο Σοφοκλής. Η Kennedy αναρωτιέται: «η δημοκρατία μπορεί να διευθύνει μια αυτοκρατορία;»³⁴ Μάλλον όχι. Ο Σοφοκλής μας δείχνει το τέλος μιας εποχής, του ηρωικού κόσμου του Αίαντα, και τη γέννηση μιας νέας, του συμβιβασμού και της διπλωματίας του Οδυσσέα. Ο Αίας δεν έχει θέση στον νέο κόσμο που ξεπροβάλλει, δεν είναι χρήσιμος πια, γι' αυτό και πρέπει να αφανιστεί. Τη θέση του θα πάρει ο Οδυσσέας, ο οποίος μπορεί να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της εξουσίας.

Η ιστορία του αθηναϊκού ιμπεριαλισμού μπορεί να μας οδηγήσει σε ένα τέτοιο συμπέρασμα. Βέβαια, όλη αυτή η κατάσταση μπορεί να ιδωθεί και από μια άλλη πλευρά. Ο Αίας να εκφράζει τον κόσμο της βίας και του απόλυτου τρόπου σκέψης που δεν οδηγεί πουθενά, και ο Οδυσσέας να εκπροσωπεί τη νέα εποχή της σκέψης, της λογικής και του μέτρου. Ίσως ο Σοφοκλής να προωθεί και να υπερασπίζεται έναν τέτοιο κόσμο, όπου «το ανθρωπιστικό έλεος και η πειθώ κερδίζει μια νίκη επί της βίας».³⁵ Ο Christian Meier, μας προτρέπει να δούμε τον Αίαντα ως εκπρόσωπο της πόλης της Αθήνας, η οποία απέδιδε μεγάλη αξία στην αυτάρκειά της και μεταχειριζόταν τους συμμάχους της με αυθαίρετο τρόπο. Για τον μελετητή, ο Αίας είναι ένα έντονα πολιτικό έργο, το οποίο δείχνει τις αδυναμίες του φαινομενικά δυνατού και την ανασφάλεια που προκαλούσαν τα παραδοσιακά πρότυπα. Η εναλλακτική λύση που μας προτείνει ο Σοφοκλής για τη διασφάλιση της δημοκρατικής τάξης είναι αυτή της «λογικής-σωφροσύνης» για την οποία έπρεπε να μάχεται διαρκώς η Αθήνα, τόσο στην εσωτερική όσο και στην εξωτερική πολιτική της. Το έργο θέτει ένα ηθικό αίτημα για «μια πόλη-κράτος με ανθρώπινο πρόσωπο», και την ανάγκη για ένα νέο παγκόσμιο ήθος.³⁶ Ο Adrian Kelly, υποστηρίζει ότι οι αρχαίοι τραγικοί έδιναν έμφαση στην ηρωική απόσταση και τη διαφορά από τον σύγχρονο κόσμο του 5^{ου} αι. στην Αθήνα, για να οδηγήσουν το κοινό στην κατανόηση ότι το δημοκρατικό παρόν ήταν μια θετική ανάπτυξη-συνέχεια πάνω στο ηρωικό παρελθόν. Με την παρουσίαση της αποτυχίας των αξιών που εκπροσωπούσαν οι ήρωες στη σκηνή, οδηγούσαν το κοινό στην ενίσχυση της αίσθησης της αθηναϊκής ανωτερότητας. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Αίας έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τα δημοκρατικά πρότυπα, ενώ αντίθετα γίνεται ένας ιδιαίτερα ελκυστικός ήρωας για τους αριστοκράτες της εποχής. Ο Αίας δεν είναι ούτε στρατηγός, ούτε πολίτης του 5^{ου} αι. Δεν ευθυγραμμίζεται με τις δημοκρατικές αντιλήψεις, σύμφωνα με τις οποίες όσο ισχυρός και αν είναι κάποιος έχει ευθύνες οι οποίες είναι

³⁴ Kennedy, *Athena's justice*, σσ. 114-127.

³⁵ Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 111.

³⁶ Meier, *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας*, σσ. 219-222.

πολιτικά αποδεκτές. Αντίθετα, ο Οδυσσέας γίνεται ένα φωτεινό παράδειγμα για την αξία του λόγου, ένας πραγματικός εκπρόσωπος των δημοκρατικών αρχών.³⁷

Στην ουσία, ο Σοφοκλής δεν υπερασπίζεται καμία άποψη, απλά εκθέτει καταστάσεις ανθρώπινες. Δεν είμαστε σε θέση να ξέρουμε τι σκεφτόταν όταν έγραψε το έργο. Το ότι περιγράφει δύο διαφορετικούς κόσμους είναι σαφές, το ποιον κόσμο όμως υπερασπίζεται δεν μπορούμε να ξέρουμε. Το μόνο σίγουρο είναι πως η ηρωική αυτοεκτίμηση του Αχιλλέα και του Αίαντα έχουν χαθεί για πάντα. Ο Κνοx αναφέρει: «το καλύτερο που έχει να προσφέρει ο νέος κόσμος είναι η ανθρώπινη και συμβιβαστική ιδιοσυγκρασία του Οδυσσέα, και το χειρότερο η αδίστακτη και κυνική σκληρότητα των Ατρείδων».³⁸ Τοποθετείται στη σκηνή μια σύγκρουση και ο θεατής είναι ελεύθερος να πάρει το μέρος όποιας πλευράς θέλει. Τα θέματα που τίγονται στο έργο είναι πάντα επίκαιρα. Το ζητούμενο είναι πώς αυτά θα παρουσιαστούν στη σκηνή με τρόπο κατανοητό για τον σύγχρονο θεατή. Η Fiona Macintosh αναφέρει χαρακτηριστικά: «κάθε επαφή με έργα τέχνης του παρελθόντος είναι στην πραγματικότητα μία διερεύνηση προβληματισμών και αναγκών του παρόντος».³⁹ Θα δούμε ότι κάθε σκηνοθέτης εστιάζει σε ζητήματα του έργου που θέλει να φωτίσει περισσότερο. Επίσης, αντιλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο την προσωπικότητα του Αίαντα ή του Οδυσσέα. Ο μύθος του Σοφοκλή γίνεται αφορμή για να εκθέσουν οι σκηνοθέτες στη σκηνή τις δικές τους αγωνίες για την ανθρώπινη κατάσταση και την κοινωνία που ζούμε.

Η θεατρική αναβίωση του *Αίαντα*

Η αρχαία τραγωδία ασκεί πολύ μεγάλη γοητεία στους σκηνοθέτες όλου του κόσμου γιατί πραγματεύεται θεμελιώδη υπαρξιακά προβλήματα της ανθρώπινης φύσης. Τα έργα μπορούν να ιδωθούν είτε ως πιθανότητα λύσης στους προβληματισμούς του σύγχρονου ανθρώπου, με τον διδακτικό και παιδευτικό χαρακτήρα τους, είτε ως έκθεση της τραγικής κατάστασης του ανθρώπου που δεν έχει καμία διέξοδο. Η καθολικότητα των θεμάτων τους αγγίζει το σύγχρονο κοινό.⁴⁰ Τα πιο δημοφιλή έργα της ελληνικής τραγωδίας είναι η *Ορέστεια* του Αισχύλου, η *Αντιγόνη* και ο *Οιδίποδας Τύραννος* του Σοφοκλή και η *Μήδεια* του Ευριπίδη.⁴¹ Γιατί αυτά τα έργα παρουσιάζονται περισσότερο από άλλα; Η επιλογή συγκεκριμένων έργων αντανακλά: τη φήμη που έχουν εδραιώσει τα έργα αυτά, την ασφάλεια που προσφέρουν σε έναν σκηνοθέτη έργα πολυπαιγμένα στη σκηνή, χωρίς να παίρνουν ρίσκο με άλλα που δεν έχουν εδραιωθεί στη συνείδηση των θεατών, το κατά πόσον μπορούν να εξυπηρετήσουν με το περιεχόμενό τους στόχους του σκηνοθέτη για να μιλήσει για την κοινωνία του παρόντος, καθώς και αν μπορούν να προωθήσουν τους αισθητικούς στόχους του εκάστοτε σκηνοθέτη. Τα έργα του Σοφοκλή ασκούν ιδιαίτερη γοητεία και στους

³⁷ Kelly, «Aias in Athens», σσ. 1-2, 14-16, 23-28.

³⁸ Bernard M. W. Knox, *The Ajax of Sophocles*, Harvard Studies in Classical Philology, 1961, σ. 2.

³⁹ Fiona Macintosh, «Η τραγωδία επί σκηνής: θεατρικές παραστάσεις τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα», στο: Ε. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 429.

⁴⁰ Herman Altema, «Το θέατρο με τα αναρίθμητα πρόσωπα», στο: Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σσ. 661-664.

⁴¹ Παντελής Μιχελάκης, «Η θεατρική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο: Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Gutenberg, 2008, σ. 610.

σκηνοθέτες και στο κοινό. Αυτό οφείλεται στη σύγχρονη γλώσσα τους, και την πραγμάτευση βασικών ζητημάτων που προβληματίζουν και προβληματίζουν ακόμα και σήμερα τους ανθρώπους. Ο Σοφοκλής δημιουργεί αντιθέσεις, χωρίς να δίνει κάποια απάντηση στο τέλος. Τα πάντα είναι ρευστά. Δεν παρουσιάζει υπεράνθρωπα όντα και υπερφυσικές δυνάμεις. Ο άνθρωπος που «παθαίνει» βρίσκεται στο επίκεντρο. Ο ήρωας είναι υπεύθυνος για τις πράξεις του και επωμίζεται τις συνέπειες αυτών. Και εκεί εντοπίζεται το μεγαλείο των ηρώων του, αλλά και η τραγικότητά τους.

Ο *Αίας* δεν αποτελεί μία εύκολη επιλογή των σκηνοθετών, παρά την ποικιλία και την οικουμενικότητα των θεμάτων του. Σπάνια παρουσιάζεται στη νεοελληνική σκηνή. Πού οφείλεται αυτό; Η αυτοκτονία επί σκηνής αποτελεί ένα βασικό ζητούμενο. Πώς θα παρουσιαστεί; Συμβατικά ή αφαιρετικά; Το κείμενο περιλαμβάνει κάποιες υποδείξεις για τον τρόπο πραγματοποίησής της, οι οποίες όμως δεν συμβαδίζουν με τα σημερινά αισθητικά κριτήρια. Επίσης, το νεκρό σώμα του ήρωα βρίσκεται επί σκηνής στο δεύτερο μέρος του έργου. Πόσο εύκολο είναι να γίνει αυτό, και με ποιους τρόπους; Το έργο τυπικά δομείται σε δύο μέρη: το πρώτο εστιάζει στις ψυχολογικές διακυμάνσεις του ήρωα μέχρι να φτάσει στην αυτοκτονία, και τελειώνει με την αυτοκτονία του ήρωα επί σκηνής. Το δεύτερο ξεκινάει με τον θρήνο της Τέκμησας πάνω από το νεκρό κορμί του ήρωα και παρουσιάζει την αντιπαράθεση των δύο Ατρείδων με τον Τεύκρο, εστιάζοντας στο πολιτικό στοιχείο και την αποκατάσταση της τιμής του ήρωα. Το πολιτικό με το υπαρξιακό και το ψυχολογικό συνυπάρχουν φυσικά σε όλο το έργο. Η διάκριση είναι τυπική και δεν αναιρεί την ολότητα του κειμένου. Παρ' όλα αυτά επηρεάζει τους σκηνοθέτες στην προσέγγισή τους απέναντι στο έργο. Θα δούμε ότι κάποιες παραστάσεις έχουν ενιαίο ύψος, ενώ σε άλλες διαφοροποιείται το ύψος ανάμεσα στα δύο μέρη. Όλα αυτά τα προβλήματα δραματικής δομής και σύστασης αποτελούν ανασταλτικούς παράγοντες στην επιλογή του έργου από τους σκηνοθέτες. Το μεγαλύτερο, όμως, πρόβλημα, είναι η απουσία του ήρωα στο δεύτερο μέρος του έργου. Ο πρωταγωνιστής στο μέσο περίπου του έργου χάνεται. Το νεκρό κορμί του βρίσκεται εκεί, η αντιπαράθεση γίνεται γι' αυτό, αλλά ως ζωντανή παρουσία δεν υπάρχει πια στη σκηνή. Η Σύλβια Λιούλιου, της οποίας ο *Αίας* αποτελεί την τελευταία παρουσίαση του έργου στη νεοελληνική σκηνή (2015), αναλύει πολύ γλαφυρά αυτό το πρόβλημα: «η απουσία του κεντρικού ήρωα στο μισό του έργου δημιουργεί μια συναισθηματική αποκόλληση. Έχει συντονιστεί ο θεατής με το κεντρικό του πρόσωπο και είναι ταυτισμένος με τον ήρώα του, και ο ήρώας του στα μισά χάνεται. Οπότε πρέπει να βρει τρόπο να προλάβει να σχετιστεί με το υπόλοιπο. Ο πρωταγωνιστής καταναλώνεται πάρα πολύ γρήγορα, γι' αυτό ο *Αίας* δεν αποτελεί μια αυτονόητη επιλογή θιάσου».⁴² Είναι δύσκολο για τον θεατή μετά τη συγκίνηση που βιώνει από τον θάνατο του ήρωα, να παρακολουθήσει τη διαμάχη που γίνεται πάνω από το νεκρό του σώμα με ψυχραιμία. Αυτά τα προβλήματα του έργου μπορούν να παραμείνουν προβλήματα για έναν σκηνοθέτη και να τον αποθαρρύνουν να ασχοληθεί με το έργο, μπορούν όμως να αντιμετωπιστούν και ως δημιουργικές προκλήσεις.

Το έργο πέρα από τα ζητήματα δραματικής δομής που έχει, και νοηματικά δεν είναι ένα εύληπτο έργο. Οι αντιφάσεις μέσα στο έργο είναι πολλές και ο τρόπος που θα τις αντιμετωπίσει κανείς ποικίλλει. Ο Κνοχ αναφέρει ότι: «η ερμηνεία του χαρακτήρα του δράματος του Σοφοκλή είναι ασύλληπτη και υποκειμενική».⁴³ Δεν μπορούμε να ερμηνεύσουμε με έναν συγκεκριμένο τρόπο τους ήρωες, να πάρουμε εύκολα το μέρος κάποιου. Οι ίδιοι οι χαρακτήρες είναι αντιφατικοί, με τα καλά και τα τρωτά σημεία

⁴² Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Λιούλιου, 2.04.2016.

⁴³ Κνοχ, *The heroic temper*, σ. 9.

τους. Ο Σοφοκλής τα φωτίζει όλα, κρατώντας μια αντικειμενική σχέση μαζί τους. Ο Αίας από τη μία είναι απόλυτος και σταθερός στις απόψεις του. Δεν υπάρχει αμφιβολία, από πολύ νωρίς μέσα στο έργο, ότι θα αυτοκτονήσει. Από την άλλη, τα ψυχολογικά στάδια που περνάει είναι ποικίλα, και το ήθος του είναι πολύ δύσκολο να γίνει ξεκάθαρο. Το ίδιο ισχύει και για τον Οδυσσέα. Είναι ο άνθρωπος γεμάτος κατανόηση και συμπόνια για τον πλησίον του, φοβάται και για τη δική του μοίρα, ή απλά είναι άλλο ένα γρανάζι στον μηχανισμό της εξουσίας; Το έργο θέτει πολλά ερωτήματα. Και οι σκηνοθέτες καλούνται να απαντήσουν σε κάποια από αυτά, ανάλογα με την εκάστοτε εστίαση σε ζητήματα του έργου, ή να δημιουργήσουν ερεθίσματα για περαιτέρω ερωτήματα.

Οι πρώτες προσπάθειες για τη σκηνική απόδοση του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα ξεκινάνε την περίοδο του Διαφωτισμού, ενώ η Ελλάδα δεν ήταν ακόμα ανεξάρτητο κράτος, και συνδέονται με την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας. Με τη δημιουργία του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους το 1830 η ενασχόληση με την αρχαία τραγωδία γίνεται όλο και πιο συχνή.⁴⁴ Η αρχαιότητα αποτελεί τη μέγιστη απόδειξη της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού, και δημιουργεί μια αίσθηση πολιτισμικής υπεροχής. Στα πρώτα στάδια προσέγγισης του αρχαίου δράματος δίνεται έμφαση περισσότερο στον διδακτικό στόχο των έργων, και όχι σε αισθητικά κριτήρια. Σκοπός είναι να διαμορφωθεί ο Έλληνας, μέσα από τα έργα αυτά, σύμφωνα με τις αξίες του νέου έθνους που δημιουργείται.⁴⁵ Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται μια έντονα ελληνοκεντρική άποψη για την τραγωδία, η οποία θεωρείται ελληνικό πολιτιστικό προϊόν. Παρ' όλα αυτά, σε αυτά τα πρώτα της βήματα η τραγωδία στην Ελλάδα ακολουθεί τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά εγχειρήματα. Προσπαθεί να βρει την ταυτότητά της μέσα από ξένα πρότυπα. Η προσέγγιση της τραγωδίας έχει έναν φιλολογικό και αρχαιολογικό χαρακτήρα, με «υψηλό» ύφος, έντονη ρητορικότητα, και αρχαιοπρεπή στοιχεία. Οι πρώτες παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος τον 19^ο και 20^ο αι. ήταν ερασιτεχνικές και αφορούσαν έναν κλειστό κύκλο κοσμικών λόγιων.⁴⁶ Το θέαμα ήταν τυποποιημένο και καθόλου οικείο προς το σύγχρονο κοινό και η απόδοση του θεατρικού λόγου εγκεφαλική. Υπήρχε μια εμμονή στην πιστή απόδοση το πρωτότυπου κειμένου και την ανάδειξη του αξιακού κόσμου του έργου, σε βάρος της αισθητικής απόλαυσης. Αλλά και στις περιπτώσεις των επαγγελματιών ηθοποιών το αποτέλεσμα δεν ήταν πολύ διαφορετικό, λόγω της έλλειψης σωστής διδασκαλίας στην υποκριτική, καθώς και την επιβίωση ερμηνευτικών κωδίκων του παρελθόντος. Το κοινό δέχεται αυτού του είδους την προσέγγιση, γιατί δεν αντιλαμβάνεται τις παραστάσεις αυτές ως μέσο απόλαυσης που μπορεί να του προσφέρει ένα έργο τέχνης, αλλά ως ένα υποκατάστατο των κοινωνικών του αδιεξόδων.

Η κατάσταση αλλάζει με την εισαγωγή της σκηνοθετικής τέχνης στην Ελλάδα, από τον Θωμά Οικονόμου και τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο. Ιδιαίτερα ο Χρηστομάνος έδωσε έμφαση στην αισθητική της παράστασης, ασχολούμενος με τα σκηνικά, τα κοστούμια, τον διάκοσμο, αλλά και τα οπτικά και ακουστικά εφέ. Έτσι, η τραγωδία αρχίζει να αντιμετωπίζεται στη θεατρική της πια διάσταση. Γίνεται ένα σημαντικό βήμα από την ιδεολογική και αρχαιολογική-φιλολογική προσέγγιση, στην παραστασιολογική, θεατρολογική και καλλιτεχνική αντιμετώπιση της τραγωδίας. Αυτό

⁴⁴ Θόδωρος Γραμματάς, *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα 2004, σ. 97.

⁴⁵ Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις*, σσ. 121-128.

⁴⁶ Γιάγκος Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου. Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2005, σσ. 31-36.

βέβαια, δεν σημαίνει ότι απαλλάσσεται πλήρως από το βάρος της προγενέστερης παράδοσης.⁴⁷

Σημαντική ώθηση στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος δίνει το ζεύγος Άγγελου και Εύας Σικελιανού με τις Δελφικές Γιορτές (*Προμηθέας Δεσμώτης*, 1927 και *Ικέτιδες*, 1930). Αντιμετωπίζουν την αρχαία τραγωδία με έναν τρόπο εντελώς διαφορετικό προς τη μέχρι τότε παράδοση. Δίνουν πρωταρχική σημασία στην παρουσίαση των αρχαίων δραμάτων στον φυσικό τους χώρο και αξιοποιούν τη βυζαντινή μουσική και τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα κοστούμια των παραστάσεων ήταν υφασμένα στους αργαλειούς, τέχνη την οποία γνώριζε η Εύα Πάλμερ, και οι κινήσεις του Χορού βασιζόντουσαν στη μελέτη αρχαίων ελληνικών αγγείων και σε ελληνικούς δημοτικούς χορούς. Με τον τρόπο αυτόν αναδεικνύουν την ελληνικότητα και τονίζουν τη συνέχεια του σύγχρονου προς τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό.⁴⁸ Οι ηθοποιοί εμφανίζονται με προσωπεία (πλην του Χορού), και αναδεικνύεται η κυρίαρχη θέση του Χορού στο αρχαίο δράμα. Εγκαινιάζεται μια νέα περίοδος στην αναβίωση του αρχαίου θεάτρου μέσω μιας «νεορομαντικής προσέγγισης της αρχαιότητας» και «αμφισβήτησης της δυτικής, αστικής ταυτότητας».⁴⁹ Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τσατσούλη η ελληνολατρεία των Σικελιανών δεν ήταν εθνικιστική. Κατάφεραν να απο-δυτικοποιήσουν το αρχαίο δράμα, οδηγώντας σε ένα θέατρο ενδο-πολιτισμικό (άντληση στοιχείων από τη λαϊκή παράδοση), αλλά και με άδηλες διαπολιτισμικές αναφορές (επιρροή από τον Ινδικό χορό, έμπνευση από αιγυπτιακά αγγεία). Η προσπάθεια αυτή δεν θα έχει άμεση συνέχεια, αφού οι προσεγγίσεις του Φώτου Πολίτη, του Δημήτρη Ροντήρη και του Αλέξη Μινωτή (Εθνικό Θέατρο) στη συνέχεια εκφράζουν τη «δυτικοποιημένη εκδοχή του αρχαίου δράματος» με ενσωμάτωση στοιχείων εντοπιότητας.⁵⁰

Το 1938 γίνεται η πρώτη απόπειρα παρουσίασης αρχαίας τραγωδίας στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, από τον Δημήτρη Ροντήρη, με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Η επόμενη προσπάθεια θα καθυστερήσει λόγω των πολιτικών συνθηκών. Η μεσολάβηση του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου, αναστέλλει τις θεατρικές δραστηριότητες μέχρι το 1949, όπου ο Ροντήρης παρουσιάζει στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού την *Ορέστεια*, με τη Μαρίκα Κοτοπούλη. Επίσης, το 1954 σκηνοθετεί στην Επίδαυρο σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο, τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Η επίσημη έναρξη παραστάσεων αρχαίου δράματος στη μορφή του θεσμού του Φεστιβάλ Επιδαύρου, πραγματοποιείται το 1955 από τον Αλέξη Μινωτή και το Εθνικό Θέατρο, με την *Εκάβη* του Ευριπίδη. Το Φεστιβάλ Επιδαύρου, αλλά και η θεσμοθέτηση του Φεστιβάλ Αθηνών που πραγματοποιήθηκε το ίδιο διάστημα, έδωσε σημαντική ώθηση στη σκηνοθεσία του αρχαίου ελληνικού δράματος. Οι δεκαετίες 50' και 60' αποτελούν περιόδους πολύ σημαντικές για τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Την

⁴⁷ Θόδωρος Γραμματάς, *Για το δράμα και το θέατρο*, Εξάντας, Αθήνα 2006, σσ. 66-67, Θόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, τόμ. Β', Εξάντας, Αθήνα 2002, σσ. 11-15, 21.

⁴⁸ Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, σσ. 388-390, Γραμματάς, *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, σσ. 103-106.

⁴⁹ Αντώνης Γλυτζουρής, «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», Πρακτικά Συμποσίου: XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007, Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών (2012), σσ. 275-282.

⁵⁰ Δημήτρης Τσατσούλης, «Δυτικός “ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα», *Λογείον*, τχ. 5, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, (2015), σσ. 305-354.

περίοδο 1960-1967 ιδρύονται πολλοί νέοι θίασοι και το Εθνικό Θέατρο προσφέρει άρτιες παραστάσεις αρχαίου δράματος, στα πλαίσια πάντα του ακαδημαϊκού του ρόλου. Γίνονται, βέβαια, κάποια μικρά ανοίγματα σε πιο τολμηρές λύσεις, όπως θα δούμε να συμβαίνει με την παράσταση του *Αίαντα* από τον Τάκη Μουζενίδη το 1961. Την αμέσως επόμενη δεκαετία μετά την μεταπολίτευση, 1970-1980, το θέατρο αναπτύσσεται απρόσκοπτα σε μια περίοδο πολιτικής ηρεμίας.

Η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος στη Θεσσαλονίκη το 1961, συμβάλλει και αυτό με τη σειρά του στην ανάπτυξη της θεατρικής δραστηριότητας, και ιδιαίτερα στην ανανέωση της σκηνικής απόδοσης του αρχαίου δράματος. Σε αντίθεση με το Εθνικό, το Κ.Θ.Β.Ε., οδηγείται σε πιο τολμηρές σκηνικές τεχνικές, απευθυνόμενο περισσότερο στις νεότερες γενιές. Σημαντική ανανέωση επέρχεται και στο Φεστιβάλ Επιδαύρου με την άρση του προνομίου της αποκλειστικής χρήσης του αρχαίου θεάτρου από το Εθνικό Θέατρο, το 1974. Εμφανίζονται εκεί θίασοι του ελεύθερου θεάτρου και θεατρικοί οργανισμοί, οι οποίοι με τις παραστάσεις τους συμβάλλουν στον επαναπροσδιορισμό της προσέγγισης του αρχαίου ελληνικού δράματος, και συνακόλουθα στην προσέλευση νέων ομάδων κοινού. Οι σκηνοθέτες φέρνουν τα έργα πιο κοντά στις προσλαμβάνουσες του σύγχρονου κοινού, και αξιοποιούν στοιχεία από τη λαϊκή και σύγχρονη πολιτιστική παράδοση του τόπου μας. Συνδυάζουν διαφορετικούς τρόπους σκηνικής έκφρασης, οδηγώντας σε νεωτεριστικές προσεγγίσεις, και προσφέροντας μια νέα οπτική απέναντι στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Σε αυτή την ανανεωτική τάση συνέβαλαν και οι παραστάσεις κορυφαίων ξένων σκηνοθετών στη χώρα μας. Κατά την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα, αυξάνονται οι παραστάσεις αρχαίου δράματος με τη συμβολή του Φεστιβάλ Επιδαύρου και των τοπικών φεστιβάλ, καθώς και με την ίδρυση πολλών θιάσων οι οποίοι θα ενδιαφερθούν για το αρχαίο δράμα. Επίσης, δημιουργούνται νέοι υπαίθριοι χώροι παρουσίασης αρχαίων δραμάτων, μέσα από την αξιοποίηση κινηματογραφικών αιθουσών, σταδίων και γηπέδων. Το ενδιαφέρον του κοινού αυξάνεται, ενώ η αρθρογραφία για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας είναι εκτεταμένη. Βέβαια, η καθιέρωση του θεσμού των καλοκαιρινών φεστιβάλ, από τα πρώτα του κιόλας βήματα, αποκτά μια τουριστική διάσταση, εις βάρος, πολλές φορές, του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Αυτό δεν αναιρεί, όμως, τη σημαντική ανανέωση που προσέφερε ο θεσμός στη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος με ρηξικέλευθες σκηνικές προτάσεις.⁵¹

Τα πρώτα χρόνια, λοιπόν, γίνεται μια προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας, σύμφωνα με τα πορίσματα της αρχαιολογίας, η οποία να είναι όσο πιο πιστή γίνεται σε αυτό που υποθέτουμε σήμερα ότι ήταν η αρχαία παράσταση. Αυτό οδήγησε σε μια λογοκεντρική προσέγγιση του είδους. Σήμερα, γνωρίζουμε πολύ καλά, όπως αναφέρει ο Βάλτερ Πούχγερ, ότι «η πιστή απομίμηση μιας αρχαίας παράστασης είναι τελείως ανέφικτη, όχι μόνο γιατί οι πληροφορίες που έχουμε είναι ελλιπείς, αλλά γιατί η λειτουργικότητα των έργων αυτών είναι τελείως διαφορετική απ' ό,τι ήταν στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.χ.». Τα σημερινά αισθητικά κριτήρια είναι τελείως διαφορετικά απ' ό,τι στην αρχαία Ελλάδα. Αλλά και τα νοήματα των έργων προσλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο σήμερα. Τα έργα είναι πολυδιάστατα και επιδέχονται πολλές ερμηνείες.⁵² Το ζήτημα είναι με ποιο τρόπο θα παρουσιαστούν στο σύγχρονο κοινό,

⁵¹ Γραμματάς, *Το Ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, σσ. 41-48, Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σσ. 102-108, 126-128, 159-162, 231-232.

⁵² Βάλτερ Πούχγερ, *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, τόμ. Β', Εταιρεία θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σσ. 27-28, 45.

ώστε να γίνουν αντιληπτά και να αγγίξουν τον σύγχρονο θεατή, χωρίς όμως να χάσουν τη δυναμική τους. Αυτό είναι που θα μελετήσουμε και στις παραστάσεις του *Αίαντα* που ανέβηκαν στη νεοελληνική σκηνή. Ο σκηνοθέτης δίνει βάρος στο λόγο, στο πρωτότυπο κείμενο, προωθώντας μια, όσο γίνεται, πιο πιστή απόδοσή του, ή χρησιμοποιεί το αρχαίο κείμενο ως αφορμή για να εκφράσει τις δικές του υπαρξιακές-κοινωνικές-πολιτικές αγωνίες; Ο λόγος ή το θέαμα τονίζεται περισσότερο σε μια παράσταση; Πού εστιάζει ο κάθε σκηνοθέτης: στο πολιτικό-κοινωνικό-ψυχολογικό-υπαρξιακό υπόβαθρο της τραγωδίας ή προτείνει μια νέα ανάγνωση του έργου; Αντιμετωπίζει τον κεντρικό χαρακτήρα ως έναν βάρβαρο και βίαιο άνθρωπο ή ως έναν μεγαλειώδη ήρωα που παλεύει για τις αξίες του; Και τελικά, το ζητούμενο είναι μια πιστή απόδοση του πρωτότυπου κειμένου ή μια εμπνευσμένη ανάγνωσή του; Υπάρχουν κανόνες που μπορούμε να θέσουμε στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος;

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Α. 1. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ *ΑΙΑΝΤΑ*

Η πρώτη μετάφραση του *Αϊάντα* που γνωρίζουμε, πραγματοποιήθηκε μέσα στο 1817 στη Βιέννη. Ο άγνωστος μεταφραστής εκφράζει στον πρόλογο της έκδοσης την επιθυμία του να εκδώσει όλο το έργο του Σοφοκλή και την ελπίδα του ότι και άλλοι θα οδηγούνταν σε παρόμοια εγχειρήματα. Από τη μετάφραση του έργου γίνεται σαφής η αντιμετώπιση της αρχαίας τραγωδίας, και κυρίως ο τρόπος χειρισμού των χορικών, το οποίο θα αποτελέσει ένα από τα βασικά προβλήματα στην προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας. Ο μεταφραστής έκοψε τα χορικά στη γνήσια μορφή τους και τα συγχώνευσε μέσα στο διάλογο. Όπως ενημερωνόμαστε από τον τίτλο της έκδοσης,⁵³ η τραγωδία μεταφράστηκε στην καθομιλουμένη γλώσσα και μετασχηματίστηκε σύμφωνα με τη δομή των νεότερων δραμάτων σε πράξεις και σκηνές. Το ίδιο συνέβη και με τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή. Ο τυπωμένος *Αίας* δεν είχε σκηνική τύχη, σε αντίθεση με τον *Φιλοκτήτη* που πιθανότατα παρουσιάστηκε στην Οδησό το 1818, διασκευασμένος από τον Νικόλαο Πίγκολο. Ενώ υπάρχει ενδιαφέρον για την τραγωδία στην προεπαναστατική Ελλάδα, οι προσπάθειες αποτελούν μεμονωμένα περιστατικά. Αυτό οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι τα έργα αυτά δεν συνέβαλαν στους επαναστατικούς σκοπούς της περιόδου. Έτσι οι μεταφράσεις των υπολοίπων έργων του Σοφοκλή δεν πραγματοποιήθηκαν.⁵⁴

Μετά την Επανάσταση παρατηρείται πιο έντονο ενδιαφέρον για την αρχαία τραγωδία. Το ρεπερτόριο των θιάσων περιλάμβανε, πέρα από τα έργα της προεπαναστατικής περιόδου, και αρχαίες τραγωδίες. Ο Αντώνιος Βαρβέρης δημιούργησε το θίασο «Ευριπίδης» μαζί με τον Μιχαήλ Αρνιωτάκη. Στο δραματολόγιο του θιάσου ανήκαν και έργα του αρχαίου θεάτρου. Ο θίασος ανεβάζει τον *Οιδίποδα Τύραννο*, τον *Κύκλωπα* και την *Αντιγόνη*. Στην εφημερίδα *Εφημερίς* στις 11 Ιουλίου 1878 αναγγέλλεται η παρουσίαση του *Αϊάντα* από τον Βαρβέρη στις «Μούσες», δηλ. το Θέατρο Ιλισσίδων Μουσών.⁵⁵ Το έργο παρουσιάστηκε στις 19 Ιουλίου με τους: Αικ. Δρακοπούλου, Α. Βαρβέρη, Θ. Πεταλά, Γ. Σουρή. Η παράσταση επαναλήφθηκε στις 11 Μαΐου στον Πειραιά.⁵⁶ Στις 9 Αυγούστου της ίδιας χρονιάς αναγγέλλεται στην εφημερίδα *Εθνικόν Πνεύμα* η παρουσίαση του *Αϊάντα* μαζί με τον *Οιδίποδα* και τη γαλλική κωμωδία *Έρως και τρουμπέττα*, στις 11 του μηνός. Δεν γνωρίζουμε αν τα έργα υλοποιήθηκαν στη σκηνή. Ο Γιάννης Σιδέρης υποθέτει, ότι αφού παίχτηκαν δύο τραγωδίες μαζί, θα παρουσιάστηκαν πολύ συντμημένες, κυρίως ως προς τα χορικά. Πληροφορίες για τον τρόπο που προσέγγιζε ο Βαρβέρης το αρχαίο δράμα αντλούμε μόνο από την παρουσίαση του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1877. Η εφημερίδα *Παλιγγενεσία*

⁵³ «Σοφοκλέους τραγωδία *Αϊάντος* του μαστιγοφόρου, μεταφρασθείσα εκ του ελληνικού... εις την καθ' ημάς ομιλουμένην γλώσσαν και μετασχηματισθείσα κατά την τάξιν των νεότερων δραμάτων κατά πράξεις και σκηνάς, σχολιασθείσα ακριβώς δια πολλών σημειώσεων και πλουτισθείσα με πέντε εικόνas...».

⁵⁴ Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, τόμ. Α΄, Αθήνα 1976, σσ. 17-19.

⁵⁵ Στο ίδιο, σσ. 65-68.

⁵⁶ Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου Ελληνικού θεάτρου. 1794-1944*, τόμ. Α΄, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 215.

αναφέρει ότι η διδασκαλία του έργου έγινε κατά τον αρχαϊκό τρόπο. Ο Βαρβέρης προσπαθούσε να παρουσιάσει στον σύγχρονο θεατή τον τρόπο με τον οποίο φανταζόταν ότι προσέγγιζαν οι αρχαίοι Έλληνες τα έργα αυτά. Υπήρχε ζωντανή μουσική, με τους μουσικούς να παίζουν στο ίδιο επίπεδο με την πλατεία, μπροστά στα πρώτα καθίσματα. Τον Χορό (υπήρχαν τρεις κορυφαίοι) τον τοποθέτησε κάτω από τη σκηνή, γύρω από τη θυμέλη, στην ίδια γραμμή με το υποβολείο. Τα κύρια πρόσωπα ήταν πάνω στη σκηνή. Δεν χρησιμοποίησε προσωπεία και κοθόρνους, κατά το πρότυπο της Ευρώπης. Ο Σιδέρης αναφέρει ότι ήταν μια βραδιά σημαντική για την εξέλιξη του αρχαίου θεάτρου στη νεότερη σκηνή.⁵⁷

Μια τάση που επικρατεί αυτά τα χρόνια είναι η παρουσίαση τραγωδιών στο πρωτότυπο από ερασιτέχνες. Οι παραστάσεις αυτές αφορούσαν την κοσμική Αθήνα, και όχι τα λαϊκά στρώματα, που δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν τα έργα στην αρχαία ελληνική γλώσσα. Ο Α. Αντωνιάδης ίδρυσε τον «Εθνικό Δραματικό Σύλλογο», με τον οποίο παρουσίαζε τραγωδίες στο πρωτότυπο, με ερασιτέχνες ηθοποιούς. Υπάρχει πληροφορία από την εφημερίδα *N. Εφημερίς* (7 Μαρτίου 1889) ότι προς τιμήν του Αυτοκράτορα της Γερμανίας που θα ερχόταν στην Ελλάδα, και ταυτόχρονα προς όφελος της επιτροπής για την ανέγερση του ανδριάντα του Καραϊσκάκη, θα παιζόταν ο *Αίας* παραφρασμένος και η *Παραμονή* του Α.Ρ. Ραγκαβή. Τον Αίαντα θα τον έπαιζε ο Καλούδης. Η παράσταση αυτή δεν φαίνεται να πραγματοποιήθηκε. Το 1893, λίγο καιρό πριν από τη μεγάλη επιτυχία της *Φαύστας*, υπήρξε μια είδηση πως θα παιζόταν ο *Αίας*. Η αναγγελία της παράστασης αυτής προκάλεσε συζήτηση γύρω από τον αρχαϊσμό. Το μόνο που διαθέτουμε για αυτή την παράσταση είναι η πληροφορία του Σιδέρη ότι: «ο μεγαλόσωμος καθηγητής του Πολυτεχνείου Καλούδης, παίζει τον Αίαντα με καινούργιες ενδυμασίες και σκηνογραφίες».⁵⁸ Η τάση των αρχαιογλωσσών παραστάσεων υποχωρεί σιγά σιγά, και τα έργα αρχίζουν να παίζονται μεταφρασμένα.⁵⁹

Η πρώτη τεκμηριωμένη παράσταση του *Αίαντα* η οποία δόθηκε στη νεοελληνική σκηνή και για την οποία έχουμε επαρκείς πληροφορίες, λαμβάνει χώρα στο θέατρο Πολυθέαμα, από το θίασο Πρόοδο του Δημήτριου Κοτοπούλη, στις 3 Απριλίου 1896. Το ρόλο του Αίαντα ενσάρκωσε ο Δημήτριος Κοτοπούλης, της Τέκμησας η Άρτεμις Ζάμπου, του Τεύκρου ο Θεοδόσιος Πεταλός και της Αθηνάς η Αριάδνη Νίκα. Ο Χορός αποτελούνταν από είκοσι πέντε μέλη. Η μετάφραση και η μελοποίηση των χορικών έγινε από τον Αρ. Κηρύκο, ο οποίος είχε ασχοληθεί διεξοδικά με τη μουσική και τη μελέτη των αρχαίων Ελλήνων ποιητών. Ο Κηρύκος είχε συνεργαστεί με τον Αντωνιάδη στην παράσταση της *Αντιγόνης* το 1888. Ο μουσικός Σπινέλλης ανέλαβε την επιστασία και τη διδασκαλία του έργου, ενώ ο μουσικός Πετροζίνης γύμνασε τον Χορό. Τα χορικά παρέμειναν στο πρωτότυπο, ενώ οι διάλογοι μεταφράστηκαν στην καθαρεύουσα. Αυτό συνέβη γιατί ενώ οι χορωδοί είχαν συνηθίσει την αρχαία ελληνική γλώσσα, οι επαγγελματίες δεν θα τη μάθαιναν εύκολα. Κριτικές για την παράσταση δεν υπάρχουν, αλλά εντυπώσεις από τις δοκιμές - συνηθισμένη τακτική της εποχής ως προς τις αρχαίες τραγωδίες. Ο μεγαλύτερος έπαινος εκφράστηκε για τη μετάφραση και τη μελοποίηση του Κηρύκου. Θεώρησαν ότι η μουσική της παράστασης μπορούσε εύκολα να παραβληθεί προς τις άριστες ευρωπαϊκές μουσικές. Τονίζεται επίσης η θερμή με την οποία αγκάλιασε το κοινό την παράσταση. Αυτό που το ενθουσίασε περισσότερο ήταν οι χορωδιακές εκτελέσεις. Για τους ηθοποιούς δεν διατυπώθηκε καμία εντύπωση. Στην εφημερίδα *Εφημερίς* μόνο υπάρχουν επαινετικά

⁵⁷ Σιδέρης (1976), σσ. 66-70.

⁵⁸ Σιδέρης (1990), σ. 217.

⁵⁹ Σιδέρης (1976), σσ. 76, 89, 96, 105-106.

σχόλια για την τέλεια υπόκριση και τον μεγαλοπρεπή διάκοσμο, και αναφέρεται πως το έργο προσαρμόστηκε στα σύγχρονα σκηνικά δεδομένα. Ο θίασος διέκοψε τις παραστάσεις του στο θέατρο Πολυθέαμα λόγω της ακαταλληλότητας του χώρου για την παρουσίαση της συγκεκριμένης παράστασης, στην οποία εμφανιζόντουσαν πενήντα πρόσωπα επί σκηνής. Η παράσταση λόγω της ζήτησης των εισιτηρίων επαναλήφθηκε και σε άλλα θέατρα στην Αθήνα και τον Πειραιά. Γνωρίζουμε ότι στις 7 του μηνός παίχθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και την επόμενη στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η παράσταση δόθηκε με την ευκαιρία των Ολυμπιακών Αγώνων. Η επιτροπή του Δήμου Πειραιά, που είχε συσταθεί για τους Αγώνες, αποφάσισε την παρουσίαση της παράστασης. Ο Αίας θα ήταν πνευματική προσφορά του Πειραιά για τους Αγώνες. Αυτό εξηγεί πώς ένας επαγγελματικός θίασος παρουσιάζει τραγωδία, η οποία δεν ήταν μέσα στις προτιμήσεις των επαγγελματιών, αλλά των ερασιτεχνικών θιάσων. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες ήταν μια ευκαιρία για τον θίασο να βγάλει αρκετά χρήματα, περισσότερα πάντως από όσα κέρδιζε στις περιοδείες του.⁶⁰

Ο Μιστριώτης παρουσιάζει το 1904 τον *Αίαντα* στο πρωτότυπο. Το έργο παίζεται από ερασιτέχνες και «μύστες» της Νέας Σκηνής (Π. Λέων, Α. Ζήνων, Π. Καλογερίκος). Τον ρόλο του Αίαντα ενσάρκωναν ο Α. Ζήνων και ο Π. Λέων εναλλάξ, τον ρόλο της Τέκμησας η Άρτεμις Ζάρα, τον ρόλο του Οδυσσέα ο Κ. Ρωμανός, ενώ κορυφαίος ήταν ο Π. Καλογερίκος. Ο Χορός αποτελούνταν από δεκαπέντε φοιτητές. Η μουσική ήταν του Παχτίκου. Η παράσταση δόθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών στις 13 Μαρτίου 1904 με τον Π. Λέοντα στον ρόλο του Αίαντα, και την επόμενη μέρα με τον Α. Ζήωνα στον επώνυμο ρόλο. Στις 10 Απριλίου της ίδιας χρονιάς παρουσιάστηκε με τις τιμές ελαττωμένες και στις 11 για τα σχολεία. Ο Ν. Ι. Λάσκαρης αναφέρει ότι κανείς δεν μπορούσε να καταλάβει το έργο αφού η γλώσσα ηχούσε εντελώς ξένη στα αυτιά του κοινού. Παρ' όλα αυτά δεν παραβλέπει την υποκριτική του Π. Καλογερίκου, ο οποίος θεωρεί ότι έχει το κατάλληλο παράστημα, τη φωνή και το υποκριτικό ταλέντο για την αρχαία τραγωδία. Ο Ηλίας Βουτερίδης κρίνει με ευγένεια την προσπάθεια του Μιστριώτη και επαινεί τον Π. Λέοντα και τον Π. Καλογερίκο για την υποκριτική τους. Επίσης, αναφέρει ότι ο *Νουμάς* ενώ κανονικά έπρεπε να κυκλοφορήσει την επομένη της παράστασης, τυπώθηκε πιο νωρίς για να βρεθούν τα αντίτυπα στα χέρια των θεατών. Και αυτό γιατί στην εφημερίδα δημοσιευόταν ο Αίας μεταφρασμένος στη δημοτική. Με αυτό τον τρόπο διευκόλυναν τους θεατές να παρακολουθήσουν το έργο. Ο Μιστριώτης αντέδρασε πολύ άσχημα σε αυτό το γεγονός, στον λόγο που έβγαλε μετά την παράσταση.⁶¹ Ο Γ. Μιστριώτης ίδρυσε την «Υπέρ της Διδασκαλίας των αρχαίων ελληνικών δραμάτων Εταιρεία» το 1896, με την οποία παρουσίασε τα εξής έργα, πέρα από τον *Αίαντα*: *Αντιγόνη* (1896), *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1899), *Οιδίπους Τύραννος* (1901), *Μήδεια* (1903). Ο Μιστριώτης ήταν φιλόλογος και φανατικός αρχαϊστής, γι' αυτό και χρησιμοποιούσε στις παραστάσεις του αποκλειστικά την αρχαία γλώσσα. Οι συντηρητικές του ιδέες και η εμμονή του στην αρχαία γλώσσα, οδήγησαν τους κριτικούς στην καταδίκη του εγχειρήματός του. Δεν μπορεί, όμως, να παραβλεφθεί η προσπάθειά του στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Παράκαμψε τα ευρωπαϊκά πρότυπα, χρησιμοποιώντας μουσική βασισμένη σε δημοτικούς και βυζαντινούς ήχους. Επίσης, πρότεινε τα έργα να παίζονται στον φυσικό τους χώρο, στα αρχαία θέατρα.

⁶⁰ Σιδέρης (1976), σσ. 128-131, Σιδέρης, (1990), σ. 218.

⁶¹ Σιδέρης (1976), σσ. 203-204.

Προσπάθησε να αναδείξει την τελετουργική διάσταση των έργων, δίνοντας το κύριο βάρος στην εκφορά του αρχαίου λόγου.⁶²

Υπάρχει ένα μεγάλο κενό ανάμεσα στο 1904 και την παράσταση του Μιστριώτη, μέχρι την επόμενη παρουσίαση του *Αίαντα* το 1955 από την Κρινιώ Παππά και τον Σπύρο Μουσούρη. Η παράσταση δόθηκε στις 27 Απριλίου στο Θέατρο Κώστα Μουσούρη, υπό την αιγίδα του Ελληνικού Κέντρου Θεάτρου. Το έργο δεν παρουσιάστηκε ολόκληρο, αλλά κάποια αποσπάσματα. Σκοπός της παράστασης ήταν να παρουσιάσει την άνθηση και ακμή της ελληνικής τραγωδίας με ανάλυση και εκτέλεση διαφόρων σκηνών από τον *Αίαντα*, τις *Ικέτισες* και τις *Τρωαδίτισες*. Το πρόγραμμα αυτό είχε ήδη παρουσιαστεί από τον θίασο σε περιοδεία στην Αίγυπτο.⁶³ Την ίδια χρονιά ανεβαίνει ο *Αίας* από το «Άρμα Διονύσου» στο Αρχαίο Θέατρο Δελφών. Η μετάφραση και η σκηνοθεσία ανήκουν στον Μαρίνο Ιορδάνη. Παρουσιάζεται επίσης στα αρχαία θέατρα Πάτρας, Αργούς, Σικυώνας και Μεγαλόπολης.⁶⁴

Α. 2. ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ-«ΑΤΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ» (1958)

Το καλοκαίρι του 1958 η Νομαρχία Καβάλας αποφασίζει να καλέσει τον Σωκράτη Καραντινό για να αναλάβει την παρουσίαση αρχαίου δράματος στο Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων. Ο σκηνοθέτης δέχεται, και προετοιμάζει με τον θίασο Αττική Σκηνή τον *Αίαντα* και τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη. Γίνονται εντατικές προσπάθειες αναστύλωσης του αρχαίου θεάτρου.⁶⁵ Η πρώτη παράσταση που δόθηκε στο θέατρο των Φιλίππων ήταν η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη από τον θίασο του Κωστή Λειβαδέα «Νέα Σκηνή», στις 8 Σεπτεμβρίου 1957. Το έργο παρουσιάστηκε στο όχι πλήρως ακόμα διαμορφωμένο θέατρο με τρομερές δυσχέρειες. Την επόμενη χρονιά που αναλαμβάνει η «Αττική Σκηνή» τις παραστάσεις στον χώρο αυτό, υπήρχε περισσότερος χρόνος για καταλληλότερη προετοιμασία.⁶⁶ Ο *Πλούτος* σκηνοθετήθηκε από τον Κανέλλο Αποστόλου, ο οποίος είχε αναλάβει τη διεύθυνση του θιάσου.⁶⁷ Όσον αφορά τον *Αίαντα*, που σκηνοθετήθηκε από τον Σωκράτη Καραντινό, δόθηκε μία βραδινή παράσταση (9.00 μ.μ.) στις 19 Ιουλίου 1958 και μία απογευματινή (6.00 μ.μ.) στις 20 Ιουλίου, στο θέατρο Φιλίππων. Πραγματοποιήθηκε και μία έκτακτη παράσταση στις 24 Ιουλίου στο Αρχαίο Θέατρο Θάσου. Στον χώρο αυτό ήταν η πρώτη φορά που παρουσιαζόταν έργο μετά την αρχαιότητα. Η παράσταση στη Θάσο διεξήχθη με ελάχιστη προετοιμασία του χώρου του θεάτρου. Ο Χαράλαμπος Λαλένης αναφέρει: «δεν μπορούσε να γίνει λόγος για σκηνικά. Κόψαμε τα πουρνάρια που κάλυπταν τα ερείπια της σκηνής και μ' αυτά έγινε το σκηνικό, πρόχειρο, αλλά ό,τι χρειαζόταν για το στρατόπεδο του *Αίαντα*. Χωρίς προετοιμασία και προβολή ο κόσμος, ντόπιοι και ξένοι

⁶² Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου*, σσ. 36, 41, 111.

⁶³ Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992, σ. 162.

⁶⁴ Στο ίδιο, σσ. 162-163.

⁶⁵ Μαρίτα Τσαλκτζόγλου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου: Τα πρώτα χρόνια (1957-66)*, Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου Θεσσαλονίκης, Μάιος 2009, σσ. 7-8.

⁶⁶ Ευτέρπη Κοντίδου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου και παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος. Η αναζήτηση της ταυτότητας του Φεστιβάλ*, Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2015, σσ. 5-6.

⁶⁷ «Η Αττική Σκηνή θα ανεβάσει τον *Αίαντα* και τον *Πλούτον*. Αι εορταί των Φιλίππων», *Έθνος*, 6.05.1958, στο: Σωκράτης Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα*, τομ. Β', Σωκράτης Καραντινός, Αθήνα 1976, σ. 233.

παραθεριστές, πλημμύρισαν το Αρχαίο Θέατρο. Το θέαμα ήταν συγκινητικό». ⁶⁸ Η παράσταση, πριν από τις Γιορτές Αρχαίου Δράματος Φιλίππων, είχε παρουσιαστεί στο Αρχαίο Θέατρο Ερέτριας στις 28 Ιουνίου. Επίσης, δόθηκε μια παράσταση στο Φεστιβάλ Μεσολογγίου στις 23 Αυγούστου. Ο θίασος έκανε περιοδείες στη Στερεά Ελλάδα, τη Θεσσαλία, και τη Μακεδονία. ⁶⁹ Να σημειώσουμε, επίσης, ότι ο Καραντινός παρουσιάζει τον *Αίαντα* το καλοκαίρι του 1973 στην Κύπρο με τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, του οποίου ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής εκείνη την περίοδο. Διατηρεί τους ίδιους συνεργάτες που είχε στην παρουσίαση του έργου με την «Αττική Σκηνή» το 1958, οι ηθοποιοί όμως είναι όλοι Κύπριοι, με *Αίαντα* τον Στ. Καυκαρίδη. ⁷⁰

Η μετάφραση του έργου έγινε από τον Γιώργο Τσαντίλη, ειδικά για λογαριασμό της «Αττικής Σκηνης». ⁷¹ Ο μεταφραστής αναφέρει σε σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης: «η τραγωδία του Σοφοκλή μέσα από τον μύθο της μας οδηγεί στις βαθύτερες και αδρότερες ρίζες του Ελληνισμού. [...] Οι Ατρείδες είναι μορφές που όλοι μας αναγνωρίζουμε τον βαθύτερο ελληνικό εαυτό μας». ⁷² Εδώ διαφαίνεται η προσπάθεια του μεταφραστή να συνδέσει την τραγωδία του *Αίαντα* με την ελληνική πραγματικότητα, με το ελληνικό πνεύμα. Η διάθεσή του να προσδώσει στο έργο επικαιρότητα και καθολικότητα συνάδει με την άποψη του σκηνοθέτη για την προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας. Ο Καραντινός πίστευε ότι τα αρχαία δράματα περικλείουν αξίες πανανθρώπινες και καθολικές, χωρίς να χρειάζεται κάποια προσαρμογή στην σύγχρονη πραγματικότητα. Υποστηρίζει ότι είναι επίκαιρα από μόνα τους και δεν χρειάζονται κάποια παρέμβαση για να μεταδώσουν μηνύματα στο σύγχρονο κοινό. ⁷³ Ο μεταφραστής τονίζει επίσης τη μεταφυσική και θρησκευτική διάσταση της τραγωδίας. Από τη μία βρίσκεται η παντοδυναμία των θεών και από την άλλη ο άνθρωπος. Ο Αίας όμως ενώ γεννήθηκε άνθρωπος, με την αυτοπεποίθηση και τη δύναμη που είχε αψηφούσε τους θεούς, αγνοώντας την ανθρώπινη φύση του. Δίνεται έμφαση στον διδακτικό ρόλο του έργου. Η διδαχή βέβαια, υποστηρίζει, ότι δεν γίνεται με τρόπο φιλοσοφικό ή ηθικολογικό, αλλά επιβάλλεται με την εξέλιξη της δραματικής πράξης. Σκοπός είναι ο λόγος του Σοφοκλή να χαραχτεί στην ψυχή του θεατή και να γίνει κανόνας γι' αυτόν. ⁷⁴ Βρισκόμαστε ακόμα στην εποχή που προβάλλεται ο διδακτικός ρόλος της αρχαίας τραγωδίας. Από το σημείωμα του μεταφραστή καταλαβαίνουμε ακόμα την έμφαση που θέλουν να δώσουν στην προσωπικότητα του *Αίαντα*. Η μορφή του *Αίαντα* είναι αυτή που κυριαρχεί σε ολόκληρη τη δραματική πράξη, και στο δεύτερο μέρος του έργου. Αυτό που θέλει να φωτίσει ο Σοφοκλής, σύμφωνα με τον Γ. Τσαντίλη, είναι η ψυχική κατάσταση του ήρωα, κυρίως όταν συνέρχεται από την τρέλα του, τον πόνο του και την απελπισία του. ⁷⁵ Είναι πολύ σημαντικό ότι η μετάφραση γίνεται ειδικά για τη συγκεκριμένη παραγωγή. Αυτό, προφανώς, σημαίνει ότι τον σκηνοθέτη δεν τον κάλυπταν οι ήδη υπάρχουσες

⁶⁸ Τσαλκτζόγλου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου: Τα πρώτα χρόνια (1957-66)*, σσ. 13-14, 53.

⁶⁹ Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, *Επικαιρότητα*, Αθήνα 1992, σσ. 163-164.

⁷⁰ Άντρη Κωνσταντίνου, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974). Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007, σσ. 487-489.

⁷¹ «Η Αττική Σκηνή θα ανεβάσει τον *Αίαντα* και τον *Πλούτον*...», στο: Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα*, ό.π.

⁷² Σημείωμα του μεταφραστή Γ. Τσαντίλη στο πρόγραμμα της παράστασης, στο: Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα*, σσ. 238-239.

⁷³ Σωκράτης Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα. Τριάντα χρόνια αγώνας και αγωνία για την προσπέλαση στο θέμα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος: 1937-1967*, [χ.ό.], Αθήνα 1969, σ. 112.

⁷⁴ Σημείωμα του μεταφραστή Γ. Τσαντίλη, ό.π., σ. 239.

⁷⁵ Ο.π., σ. 238.

μεταφράσεις για να μπορέσει να υλοποιήσει το σκηνοθετικό του όραμα. Ο κριτικός Γιάννης Σχινάς κάνει λόγο για μια θεατρική μετάφραση.⁷⁶

Σε ό,τι αφορά τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου (βλέπε εικόνα 1), μπορούμε να διακρίνουμε, από φωτογραφίες της παράστασης, τον διαχωρισμό που κάνει ο σκηνοθέτης ανάμεσα στον χώρο των υποκριτών και στον χώρο του Χορού. Για τους υποκριτές έχει δημιουργηθεί μία κατασκευή (μάλλον ξύλινη), η οποία αναπαριστά τη σκηνή του Αίαντα. Βέβαια η κατασκευή αυτή περισσότερο παραπέμπει σε παλάτι, παρά σε σκηνή. Είναι υπερυψωμένη και πολύ λιτή, χωρίς κάτι ζωγραφισμένο επάνω της. Υπάρχει μια κεντρική είσοδος, απ' όπου προφανώς γινόταν η είσοδος και η έξοδος του Αίαντα και της Τέκμησας. Υποθέτουμε ότι οι υπόλοιποι ρόλοι εισέρχονταν και εξέρχονταν από τα δύο πλαϊνά του σκηνικού χώρου, ανεβαίνοντας στο σκηνικό οικοδόμημα από τα σκαλοπάτια που διέθετε. Ο Χορός καταλαμβάνει τον χώρο μπροστά από αυτή την κατασκευή. Η ορχήστρα δεν είναι διαμορφωμένη. Ο σκηνοθέτης διαχωρίζει απόλυτα τον χώρο των υποκριτών από τον χώρο του Χορού. Τους υποκριτές τους τοποθετεί ψηλά, στην υπερυψωμένη σκηνή, ενώ τον Χορό σε χαμηλότερο επίπεδο, μπροστά από τον χώρο των υποκριτών, όπως ακριβώς γινόταν και στην Αρχαία Ελλάδα. Τον διαχωρισμό αυτόν τον κάνει γιατί πιστεύει ότι οι υποκριτές εκφράζουν το ανθρώπινο πάθος που φτάνει ως την καταστροφή, ενώ ο Χορός την κοινή κρίση που ξαναφέρει την ισορροπία στη ζωή και επιτρέπει τη συνέχισή της.⁷⁷

Όσον αφορά τα κοστούμια, ο σκηνοθέτης δεν επιλέγει αρχαιοπρεπή ενδύματα. Κυριαρχούν έντονα χρώματα σε ένα έργο που κυριαρχείται από το σκοτάδι. Η ενδυμασία, όπως και η σκηνογραφία, δεν θεωρούνται από τον Καραντινό σημαντικά μέσα έκφρασης στο θέατρο γιατί δεν εξαρτώνται άμεσα με την ψυχή. Σκοπός του κοστούμιού, για τον σκηνοθέτη, είναι να τονίσει τα κυριότερα σημεία του ήρωα. Δεν υποστηρίζει τη λεπτομέρεια στην ενδυμασία, αλλά τη λιτότητα. Για τη σκηνογραφία, υποστηρίζει, ότι σκοπός της είναι να υποδηλώσει το περιβάλλον δράσης του έργου. Η ζωντανή δράση είναι αυτή που μπορεί να τα υποβάλλει όλα.⁷⁸

Ο Καραντινός στην παράσταση του *Αίαντα* χρησιμοποιεί μάσκες (βλ. εικ. 2). Το προσωπείο αποτελούσε βασικό συστατικό στοιχείο του αρχαίου θεάτρου. Στις σύγχρονες όμως παραστάσεις αρχαίου δράματος οι δυσκολίες στη χρήση των προσωπείων δημιουργούν ένα σημαντικό πρόβλημα. Οι λίγοι σκηνοθέτες που επιλέγουν τη χρήση τους στοχεύουν είτε σε μια αρχαιολογική αναπαράσταση, είτε τις χρησιμοποιούν στο πλαίσιο ενός τελετουργικού θεάτρου, είτε σε ένα ερευνητικό-πειραματικό πλαίσιο. Επίσης, η χρήση τους συνδέεται - συνήθως - με μια κειμενοκεντρική σκηνοθετική προσέγγιση, που δίνει προβάδισμα στον λόγο, κάτι που ισχύει και στην περίπτωση του Καραντινού.⁷⁹ Για τον σκηνοθέτη η έκφραση του προσώπου, παίζει πολύ σημαντικό ρόλο σε μια παράσταση, όχι όμως για να αναδείξει την ατομική έκφραση του ηθοποιού, αλλά για να την αποκρύψει. Πιστεύει ότι ο προσωπικός χαρακτήρας του ηθοποιού πρέπει να αφανιστεί για να αναδειχθεί ο χαρακτήρας του ήρωα που ενσαρκώνει. Γι' αυτόν τον λόγο χρησιμοποιεί τις μάσκες.⁸⁰

Ο Χορός του *Αίαντα* αποτελούνταν από δώδεκα μέλη. Δεν γνωρίζουμε με ποιον τρόπο τον παρούσισε ο σκηνοθέτης στη σκηνή. Αυτό που ξέρουμε όμως, από τα

⁷⁶ Τσαλκτζόγλου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου: Τα πρώτα χρόνια (1957-66)*, σ. 15.

⁷⁷ Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα*, σ. 15.

⁷⁸ Σωκράτης Καραντινός, *Περί θεάτρου. Δοκίμιο*, [χ.ό.], Αθήνα 1949, σσ. 90, 93, 98-99.

⁷⁹ Κατερίνα Αρβανίτη, «Η χρήση προσωπείου στις νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών», *Λογείον*, τχ. 4, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (2014), σσ. 248-278.

⁸⁰ Καραντινός, *Περί θεάτρου*, σ. 95.

γραπτά του, είναι ότι ήταν υπέρ της ομαδικής απαγγελίας. Επίσης, θεωρούσε ότι έπρεπε να είναι απρόσωπος, χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά. Με αυτόν τον τρόπο θα έδινε την αίσθηση του κοινωνικού συνόλου.⁸¹ Βέβαια, ο Χορός στον *Αίαντα* είναι αρκετά ιδιότυπος, οπότε δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για τον τρόπο που τον προσέγγισε ο σκηνοθέτης.

Για την υποδοχή της παράστασης από τους κριτικούς τα συμπεράσματα που μπορούμε να βγάλουμε από δύο κριτικές που έχουμε στη διάθεσή μας είναι περιορισμένα. Ο Λευτέρης Νεγρεπόντης στην εφημερίδα *Πρωινή Καβάλας* μιλάει για επιτυχία της σκηνοθεσίας και καλή απόδοση των ηθοποιών. Ιδιαίτερα επικριτικός εμφανίζεται στην κρίση του για τα κοστούμια της παράστασης, τα οποία βρήκε υπερβολικά και με πολύ ζωηρά χρώματα. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η όψη της παράστασης αποτελεί «περιφρόνηση προς την επαρχιακή καλαισθησία», ότι τα πρόσωπα φαινόταν «σαν να ήταν εξωγήινοι», και ότι επακόλουθο αυτών ήταν η αποξένωση του μέσου Έλληνα από το αρχαίο δράμα. Ο Γιάννης Σχινάς στην εφημερίδα *Έρευνα Καβάλας* βρίσκει την παράσταση απόλυτα συνεπή προς τις απόψεις του σκηνοθέτη για το πώς πρέπει να παρουσιάζεται η αρχαία τραγωδία στη σύγχρονη σκηνή, αλλά θεωρεί ότι το τελικό αποτέλεσμα δεν ήταν επιτυχές. Υποστηρίζει ότι η χρήση προσωπείων στέρησε από τους θεατές την ταύτιση με τους ήρωες και ο διαχωρισμός του χώρου δράσης των υποκριτών από τον χώρο δράσης του Χορού οδήγησε στην έλλειψη επικοινωνίας σκηνής, ορχήστρας, θεατών. Επίσης, σχολιάζει την αδυναμία του Σταύρου Χριστοφορίδη στον ρόλο του Αίαντα, ενώ εξαιρεί τις υποκριτικές ικανότητες της Μιράντας στον ρόλο της Τέκμησας και του Κώστα Μαντακά στον ρόλο του Τεύκρου, κυρίως για τη ρεαλιστική απόδοση των ρόλων τους.⁸²

Ο Καραντινός απαντάει στις κριτικές που έγιναν για την παράσταση στον Τύπο και παραθέτει τη δική του άποψη, στην εφημερίδα *Πρωινή Καβάλας*. Κατά τη γνώμη του η παράσταση, πέρα από κάποιες αδυναμίες προς το οργανωτικό και καλλιτεχνικό μέρος, στέφθηκε με επιτυχία. Τονίζει την αξία του εγχειρήματος να παρουσιαστεί έργο στο Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων και Θάσου. Γι' αυτό και μόνο περίμενε ενθουσιασμό και ενθάρρυνση από τους κριτικούς, και όχι επικρίσεις. Κάνει λόγο για παρανόηση του σκηνοθετικού οράματός του από τον κριτικό Γ. Σχινά, η οποία οδήγησε στις λανθασμένες του κρίσεις. Για τον σκηνοθέτη αυτό που ήταν σημαντικό, παρά τις όποιες ατέλειες της παράστασης, ήταν η προσήλωση του κοινού στον τραγικό λόγο, που όπως λέει το έκανε «να χειροκροτήσει όχι εξωτερικά και ξεμυαλιστικά εντυπωσιακά καμώματα αλλά αυτόν τον ίδιο το λόγο του τραγικού».⁸³ Γιατί για τον Καραντινό τα κυριότερα στοιχεία στο θέατρο, πόσο μάλλον στην αρχαία τραγωδία, είναι ο λόγος γιατί είναι συνυφασμένος απόλυτα με τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, και η κίνηση η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με το λόγο.⁸⁴ Το κείμενο τίθεται ως βάση της σκηνοθετικής του εργασίας, αφού αυτό είναι που υποδεικνύει τον τρόπο ερμηνείας του.⁸⁵

Μέσα από τις δηλώσεις του σκηνοθέτη για τη σπουδαιότητα της παράστασης, κατανοούμε το πόσο σημαντικό θεωρεί να παίζονται τα αρχαία δράματα στον φυσικό

⁸¹ Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα*, σσ. 30, 36, 114.

⁸² Τσαλκτζόγλου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου: Τα πρώτα χρόνια (1957-66)*, σσ. 14-15.

⁸³ Σωκράτης Καραντινός, «Παραστάσεις και κριτικάρισμα (Απ' τις εορτές των Φιλίππων)», *Πρωινή Καβάλας*, 9.08.1958, στο: Καραντινός, *Σαραντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα*, σσ. 253-257.

⁸⁴ Καραντινός, *Περί θεάτρου*, σ. 82.

⁸⁵ Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα*, σ. 14.

τους χώρο. Δεν καταδικάζει τις παραστάσεις σε κλειστό χώρο, αλλά πιστεύει ότι δεν έχουν την αυστηρότητα και την ακρίβεια που απαιτεί η αρχαία τραγωδία. Αντίθετα, στο ύπαιθρο υπάρχει τετράγωνος υπολογισμός. Επίσης, υποστηρίζει ότι ο μεγάλος χώρος απαιτεί έντονο σχεδιάσμα στην κίνηση και τον λόγο.⁸⁶ Από αυτό μπορούμε να υποθέσουμε και τον τρόπο υποκριτικής των ηθοποιών: μεγάλες και υπολογισμένες-στυλιζαρισμένες κινήσεις, και επιτηδευμένο τρόπο ερμηνείας. Άλλωστε ο ίδιος αναφέρει: «η τραγωδία επιβάλλει μεγάλα σχήματα στην ερμηνεία του αρχαίου θεάτρου και καθιστά εντελώς ξένα προς αυτό “τα μικρόχαρα σχήματα της εφήμερης καθημερινότητας”». Πιστεύει ότι πρέπει να διατηρούνται τα μεγέθη της αρχαίας τραγωδίας. Οι χαρακτήρες να έχουν μεγαλείο, και όχι να προσαρμόζονται στα ανθρώπινα μέτρα.⁸⁷

A. 3. ΤΑΚΗΣ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗΣ-ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1961, 1962, 1963, 1964)

Ο Τάκης Μουζενίδης σκηνοθετεί τον *Αίαντα* σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο, για πρώτη φορά στις 2.07.1961 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Το καλοκαίρι του 1962 η ίδια παραγωγή παρουσιάζεται στο Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης στις 12 Αυγούστου, καθώς και στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού στην Αθήνα (16-17 και 24 Αυγούστου, 20 Σεπτεμβρίου). Το 1963 η παράσταση ταξιδεύει στην Κύπρο, όπου παρουσιάζεται στις 24 και 25 Σεπτεμβρίου στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας στην Αμμόχωστο, και στις 28 Σεπτεμβρίου στο Αρχαίο Θέατρο Κουρίου στη Λεμεσό. Επίσης, την ίδια χρονιά δίνονται δύο παραστάσεις στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού στην Αθήνα (17-18 Σεπτεμβρίου). Η τελευταία παρουσίαση της συγκεκριμένης παραγωγής λαμβάνει χώρα στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου στις 28 Ιουνίου του 1964. Το έργο παρουσιάστηκε σε μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη.⁸⁸ Να σημειώσουμε, επίσης, ότι το καλοκαίρι του 1967 η σκηνοθετική επιτροπή του Εθνικού Θεάτρου αποφασίζει να ξαναπαρουσιάσει τον *Αίαντα* σε σκηνοθεσία του Μουζενίδη. Την περίοδο της Δικτατορίας (1967-1974) πραγματοποιούνταν κατά κύριο λόγο επαναλήψεις παραγωγών προηγούμενων χρόνων. Η παρουσίαση του *Αίαντα* όμως ακυρώθηκε μετά από την παρέμβαση της δικτατορίας, επειδή ο Μίκης Θεοδωράκης είχε συνθέσει τη μουσική της παράστασης.⁸⁹

Για τον Μουζενίδη ο θεατρικός και ο σκηνικός χώρος αποτελούν βασικούς παράγοντες για την παρουσίαση ενός έργου. Έγραψε ένα δοκίμιο στο οποίο εκθέτει τις απόψεις του για τον θεατρικό χώρο και τη σκηνοθεσία. Μελέτησε την παρουσία του ηθοποιού μέσα στον χώρο και τη σχέση του σώματός του μ' αυτόν. Αναφέρει σχετικά: «ο ηθοποιός θα πρέπει να εξασφαλίζει την ισορροπία του κορμιού, των πράξεων και της φωνής του μέσα στον χώρο. Το σώμα διαγράφει μέσα στον χώρο τη ζωή του, και δίνει σε αυτόν τον χώρο τις διαστάσεις του, τον ορίζει, τον δημιουργεί».⁹⁰ Αυτό σημαίνει ότι τόσο ο σκηνικός όσο και ο θεατρικός χώρος, από τη μεριά, υποβάλλουν ορισμένα όρια σε ό,τι αφορά τις σκηνοθετικές, σκηνογραφικές και υποκριτικές

⁸⁶ Στο ίδιο, σσ. 15, 24, 38.

⁸⁷ Στο ίδιο, σσ. 100, 104.

⁸⁸ «Αίας (1961)», Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [5.12.2015] από: <http://www.nt-archiv.gr/playDetails.aspx?playID=6>

⁸⁹ Katerina Arvaniti, «Dictatorship and theatre: The Seven-year Junta and the performances of Greek tragedy at Epidaurus, Logeion, τχ. 5, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, (2015), σσ. 355-371.

⁹⁰ Τάκης Μουζενίδης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία. Δοκίμιο*, Γ. Φέξης, Αθήνα 1965, σσ. 11-12.

επιλογές, από την άλλη όμως μεριά δίνουν στον σκηνοθέτη, στον σκηνογράφο και στον ηθοποιό τη δυνατότητα να προβούν σε προσωπικές συλλήψεις οι οποίες θα επιβάλλουν τροποποιήσεις στον χώρο.⁹¹ Ο θεατρικός και ο σκηνικός χώρος, λοιπόν, μπορούν και να «ορίσουν» και να «οριστούν», ανάλογα με τη προσέγγιση που επιλέγει ο εκάστοτε σκηνοθέτης απέναντι στο δραματικό κείμενο.

Το σκηνικό για τον *Αίαντα* αποτελούν επάλληλα γεωμετρικά σχήματα, σε διάφορα επίπεδα (βλ. εικ. 3). Πρόκειται για ένα λιτό, αλλά άκρως λειτουργικό σκηνικό. Ο σκηνοθέτης, γενικά στις παραστάσεις του, αξιοποιεί όλο τον σκηνικό χώρο, βάζοντας τους ηθοποιούς να κινούνται σε όλα τα επίπεδα της σκηνής. Με αυτόν τον τρόπο η δράση απλώνεται στον χώρο. Υποστηρίζει τη σωστή χρησιμοποίηση των διαφόρων πλάνων της σκηνής, το οποίο δεν είναι μόνο θέμα αισθητικό, αλλά και πρακτικό. Ξεκουράζει το μάτι του θεατή και του προσφέρει διάφορες οπτικές γωνίες.⁹² Στον *Αίαντα*, προσπαθεί να ενώσει τον χώρο της καθαυτής σκηνής με αυτόν της ορχήστρας, βάζοντας κάποιες στιγμές τον Χορό να καταλαμβάνει τον χώρο της σκηνής και τους υποκριτές να παίζουν στον χώρο της ορχήστρας. Αυτή η ανταλλαγή βοηθάει στη δημιουργία μιας ενιαίας ατμόσφαιρας, χωρίς σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στους δύο χώρους. Και συνακόλουθα οδηγεί το κοινό σε μια πιο άμεση σχέση με τα διαδραματιζόμενα στη σκηνή. Αυτό θεωρήθηκε μεγάλη καινοτομία για την εποχή και διευκόλυνε την κίνηση των προσώπων στη σκηνή. Σύμφωνα με τον κριτικό Μπάμπη Δ. Κλάρα: «έφερνε όποτε έπρεπε κοντά στον θεατή, τον ηθοποιό ή τον Χορό, επαυξάνοντας έτσι τη μεταξύ τους κοινωνία».⁹³ Βέβαια, κάποιοι κριτικοί αντιμετώπισαν με δυσπιστία την άμεση επικοινωνία των υποκριτών με τον Χορό, ως στοιχείο πολύ νεωτεριστικό για την εποχή εκείνη, που ίσως λειτουργούσε σε βάρος του κειμένου αλλά και της πιστής απομίμησης της αρχαίας παράστασης. Η σκηνογραφική παράδοση του Εθνικού Θεάτρου (όπως αυτή καθιερώθηκε μέσα από τα σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη) προέκρινε τον σαφή διαχωρισμό του επιπέδου των ηθοποιών από αυτό του Χορού. Η επανάληψη της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής επιλογής οδήγησε στη δυσπιστία απέναντι σε νέες σκηνογραφικές λύσεις.⁹⁴

Ο σκηνοθέτης δεν δίνει σημασία μόνο στη σκηνή στην οποία ζωντανεύει ο θεατρικός λόγος, αλλά και στον χώρο των θεατών: «το θέατρο δεν είναι μόνο θέαμα αλλά και ένα γεγονός, μια κοινωνική δραστηριότητα. Ο θεατρικός χώρος είναι τόπος συγκέντρωσης και πνευματικής συναλλαγής». Θα πρέπει, λοιπόν, να εξασφαλιστεί η ενότητα του χώρου των ηθοποιών με αυτόν των θεατών. Και αυτό μπορεί να επιτευχθεί στα ανοιχτά θέατρα, με την προϋπόθεση ότι δεν θα διαχωρίζεται η καθαυτό σκηνή από την ορχήστρα.⁹⁵ Γι' αυτόν τον λόγο επιλέγει και στην παράσταση του *Αίαντα* τη διεύθυνση της σκηνής στην ορχήστρα. Επίσης, το σκηνικό διευκόλυνε την αλλαγή των σκηνών. Πριν από την σκηνή της αυτοκτονίας το σκηνικό αλλάζει, με το αποτράβηγμα

⁹¹ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2007, σσ. 70-72, 76-77.

⁹² Μουζενίδης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία*, σ. 113.

⁹³ Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο *Αίαντας* του Σοφοκλή. Η χθесινή παράσταση στην Επίδαυρο», *Βραδυνή*, 3.07.1961. Για το σκηνικό βλέπε επίσης: Λέων Κουκούλας, «Ο *Αίας* του Σοφοκλέους στο Φεστιβάλ Επιδαύρου», *Αθηναϊκή*, 5.07.1961, Γεράσιμος Σταύρου, «Σοφοκλέους *Αίας*, στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *Αυγή*, 7.07.1961, Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Από το Φεστιβάλ Επιδαύρου. Ο *Αίας* του Σοφοκλέους», *Βήμα*, 4.07.1961, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Το αρχαίο δράμα. Σοφοκλέους *Αίας*, στο θέατρο της Επιδαύρου», *Ακρόπολις*, 12.07.1961.

⁹⁴ Ελένη Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους. Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα 2014, σσ. 269-271.

⁹⁵ Μουζενίδης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία*, σσ. 20-26, 69.

ενός από τα τρία κτίσματα της σκηνογραφίας, και χαμήλωμα του φωτισμού. Κάποιοι κριτικοί θεώρησαν ότι αυτή η λύση δημιούργησε πολύ μεγάλο κενό, διαλύοντας την ενότητα της παράστασης.⁹⁶

Όσον αφορά το Χορό (βλ. εικ. 4), ο σκηνοθέτης επιλέγει κατάτμηση των χορικών σε τρεις κορυφαίους, οι οποίοι διαφέρουν από το υπόλοιπο σώμα του Χορού και σε στάση και σε χρώμα κοστουμιού. Με αυτόν τον τρόπο δεν δημιουργεί ένα ενιαίο και απρόσωπο σύνολο. Υπήρχε εναλλαγή απαγγελίας και τραγουδιού, με μεγαλύτερο βάρος όμως στην απαγγελία. Ο Χορός ήταν αρκετά στατικός στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης. Η Ζουζού Νικολούδη, που επιμελήθηκε τη χορογραφία, προτίμησε δημιουργία στατικών εικόνων. Μόνο στο δεύτερο στάσιμο υπήρχε κίνηση, με τον Χορό να χορεύει χασάπικο και τσάμικο για να μεταδώσει το κλίμα χαράς για τη μεταστροφή της απόφασης του Αίαντα. Στο δεύτερο μέρος του έργου ο Χορός βρισκόταν εκτός ορχήστρας, πάνω στο σκηνικό οικοδόμημα, και παρακολουθούσε ακίνητος τα διαδραματιζόμενα. Το πτώμα του Αίαντα, όπως αναφέρει ο Βάσος Βαρίκας, «είχε κρυφτεί πίσω από τους χορευτές και μονάχα όταν ρητή μνεία του κειμένου προέβαλε επιτακτικά την ανάγκη παρουσίας του, ο Χορός, με μια μηχανική παρέμβαση του Τεύκρου, αποσύρθηκε στα δύο άκρα».⁹⁷ Ο Μάριος Πλωρίτης αναφέρει για τον Χορό ότι «ακολουθήθηκε η “περιγραφική” μέθοδος. Οι ναύτες υπογράμμιζαν με ανάλογες κινήσεις σώματος, χειρών, κεφαλιού, κάθε σχεδόν φράση των χορικών. Εξωτερική εικονογράφηση του επί μέρους λόγου, που παίρνει γυμναστική μορφή και ξηρότητα. Η χορογραφία δεν είχε την πρέπουσα λυρικότητα και ουσιαστική συμμετοχή του Χορού στο δράμα».⁹⁸

Η μουσική, σύμφωνα με τον Μουζενίδη, «δεν πρέπει μόνο να συνοδεύει ή να υποκρούει, αλλά να αποτελεί σύνδεση και προέκταση των συναισθημάτων και των ιδεών». Η μουσική δημιουργείται σε μια παράσταση με βάση το κείμενο και τη σκηνοθετική σύλληψη.⁹⁹ Ο Μίκης Θεοδωράκης, ο οποίος συνέθεσε τη μουσική για τον *Αίαντα*, συμφωνεί με τις απόψεις του σκηνοθέτη, συνθέτοντας τη μουσική έχοντας ως βασικό άξονα το ίδιο το κείμενο. Πιστεύει ότι σε κάθε παράσταση θα πρέπει να χρησιμοποιείται η «συγκεκριμένη» μουσική με την οποία είναι φορτισμένο το κείμενο. Υποστηρίζει ότι υπάρχουν δύο ειδών στίχοι: εκείνοι που τραγουδιούνται και εκείνοι που δεν τραγουδιούνται. Οι πρώτοι «φέρουν» τη μουσική μέσα τους. Σκοπός του μουσικού είναι, «όχι να στηρίζει την απαγγελία, ούτε να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, αλλά να “ακούσει” αυτή τη μυστική μουσική που αναδύεται από τους ίδιους τους στίχους».¹⁰⁰ Στον *Αίαντα*, επιλέγει να συνδυάσει αρχαϊκούς ήχους με μοντέρνους

⁹⁶ Κλέων Β. Παράσχος, «Η αρχαία τραγωδία. Ο *Αίας* του Σοφοκλέους, θέατρον Επιδαύρου», *Καθημερινή*, 4.07.1961, «Ο *Αίας*», *Εστία*, 3.07.1961, Ό.π., Σπηλιωτόπουλος, «Το αρχαίο δράμα...», [Αστερίσκος], «Που αυτοκτονεί ο *Αίας*; Πάντως όχι εκεί που τον... σκοτώνει η παράσταση της Επιδαύρου! Μεταφραστής και σκηνοθέτης αγνοούν σαφή σκηνογραφική ένδειξη του Σοφοκλέους», *Τα Νέα*, 8.07.1961.

⁹⁷ Βάσος Βαρίκας, «Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου», *Τα Νέα*, 8.07.1961

⁹⁸ Μάριος Πλωρίτης, «*Αίας* και *Αχαρνής*, από το Εθνικό Θέατρο στο θέατρο της Επιδαύρου», *Ελευθερία*, 11.07.1961. Για τον Χορό βλέπε επίσης: Φώτης Φανουράκης, «Σοφοκλέους *Αίας*», *Ανεξάρτητος Τύπος*, 6.07.1961, Ό.π., Γεράσιμος Σταύρου, «Σοφοκλέους *Αίας*...», Ό.π., Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο *Αίαντας* του Σοφοκλή...», Ό.π., Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Από το Φεστιβάλ Επιδαύρου...», Ο *Αίας* του Σοφοκλέους», *Βήμα*, 4.07.1961.

⁹⁹ Μουζενίδης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία*, σ. 123.

¹⁰⁰ Μίκης Θεοδωράκης, «Το πρόβλημα της μουσικής στην αρχαία τραγωδία», *Αυγή*, 4.12.1960, στο: Μίκης Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986.

δημοτικούς και λαϊκούς ρυθμούς, οδηγώντας σε ένα πολύ διακριτικό αποτέλεσμα.¹⁰¹ Στο δεύτερο στάσιμο, η διττή επίκληση του Χορού στον Πάνα (ακόλουθο του Διονύσου) και τον Απόλλωνα, οδήγησε τον συνθέτη στη συναίρεση του λόγου με την όρχηση μέσα από τον εξής συλλογισμό: το Απολλώνιο και το Διονυσιακό στοιχείο συμπλέκονται στο στάσιμο αυτό μέσα από τη διττή επίκληση του Χορού. Το Απολλώνιο αντιπροσωπεύει τον λόγο και συμβολίζει τη Δύση, ενώ το Διονυσιακό αντιπροσωπεύει την όρχηση και συμβολίζει την Ανατολή. Τα δύο αντιθετικά αυτά στοιχεία, συμπληρώνουν το ένα το άλλο, εκφράζοντας την ουσία του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.¹⁰²

Παρατηρούμε (από το φωτογραφικό υλικό της παράστασης) ότι στην παράσταση του *Αίαντα* ο σκηνοθέτης από τη μία χρησιμοποιεί αρχαιοπρεπή ενδύματα (βλ. εικ. 5) ενώ από την άλλη δίνει μια ανανεωτική πνοή στον τρόπο που χειρίζεται τον σκηνικό χώρο. Δίνει βαρύτητα στο λόγο, αλλά δεν αγνοεί και το οπτικό αποτέλεσμα. Στον τομέα της υποκριτικής προτιμά τα πρόσωπα να μιλάνε ρεαλιστικά, χωρίς όμως να πετυχαίνει ομοιογένεια. Όπως συμπεραίνουμε από τις κριτικές, η υποκριτική μοιραζόταν μεταξύ στομφώδους απαγγελίας και ρεαλιστικής απόδοσης. Επίσης, για τη σκηνή της αυτοκτονίας ο σκηνοθέτης δεν επιλέγει κάποια ευφάνταστη λύση. Ο Κλέων Β. Παράσχος μας ενημερώνει ότι ο Κωτσόπουλος «πέφτει με έναν συμβατικό τρόπο δίπλα στο ανεστραμμένο σπαθί του».¹⁰³ Καταλαβαίνουμε λοιπόν, ότι ο σκηνοθέτης παρ' όλες τις προσπάθειές του να δημιουργήσει μια νέα σχολή στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος, δεν καταφέρνει να διατυπώσει ένα πλήρες σκηνοθετικό όραμα. Όλοι οι κριτικοί, ανεξάρτητα από την άποψη που είχαν για το σύνολο της παράστασης, επαίνεσαν την ερμηνεία του Θάνου Κωτσόπουλου στον ρόλο του Αίαντα. Την θεώρησαν την καλύτερη ερμηνεία της καριέρας του. Ο Κωτσόπουλος κατάφερε να αποδώσει όλα τα στάδια της ψυχολογικής κατάστασης του ήρωα, τονίζοντας τις διακυμάνσεις του. Αντίθετα ήταν ιδιαίτερα επικριτικοί με τον Θόδωρο Μορίδη στον ρόλο του Οδυσσέα, ο οποίος υποστήριξαν ότι δεν απέδωσε σωστά τον ρόλο και με τη δύναμη που χρειαζόταν. Κάτι που τονίστηκε αρνητικά ήταν η έλλειψη οργανικής ενότητας. Θεώρησαν ότι ο σκηνοθέτης δεν κατάφερε να ισορροπήσει τα ετερόκλητα στοιχεία της παράστασης.

Την επόμενη χρονιά που παρουσιάστηκε η παράσταση, ο σκηνοθέτης έκανε κάποιες αλλαγές για τις οποίες όμως δεν γνωρίζουμε λεπτομέρειες. Σε αυτό μπορεί να συνέβαλαν και οι αρνητικές κριτικές στον Τύπο. Ο Παναγής Γ. Λεκατσάς σε κριτική του για την παράσταση του 1962 στη Δωδώνη, τονίζει την επιμονή των περσινών κριτικών για τη μονοτονία της παράστασης και την αντιθεατρικότητα του τελευταίου μέρους του δράματος. Η γνώμη του είναι ότι υπήρχαν στοιχεία στη φετινή παράσταση που «υψώσανε το επίπεδο της δράσης και του ήθους και αντιζύγισαν τα κενά της άλλης παράστασης, και ανακαλέσανε κάτι από το ήθος της αρχαίας παράστασης του δράματος». Και αυτή τη φορά όμως ο κριτικός εμμένει στην κατάτμηση των χορικών και στην κυριαρχία της απαγγελίας.¹⁰⁴ Οι κριτικές για την παράσταση του 1963 σχολιάζουν αρνητικά την ανομοιογένεια των επιμέρους στοιχείων, την ακραία

¹⁰¹ Ο.π., Γεράσιμος Σταύρου, «Σοφοκλέους *Αίας*...», Ειρήνη Καλκάνη, «*Αίας* Σοφοκλέους, στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *Απογευματινή*, 4.07.1961, Ο.π., Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο *Αίαντας* του Σοφοκλή...», Ο.π., Μάριος Πλωρίτης, «*Αίας* και *Αχαρνές*...».

¹⁰² Αγγελική Ζάχου, *Το πρόβλημα της μουσικής στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, Διδακτορική Διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2010, σσ. 94-96.

¹⁰³ Ο.π., Κλέων Β. Παράσχος, «Η αρχαία τραγωδία...».

¹⁰⁴ Παναγής Γ. Λεκατσάς, «Εορτές της Δωδώνης. *Αίας* (από το Εθνικό Θέατρο)», *Το Βήμα*, 17.08.1962.

τυποποίηση του Χορού, και την αδυναμία επιτυχούς παρουσίας του δεύτερου μέρους του δράματος. Θετικά σχολιάζουν την αλλαγή του σκηνικού για την παρουσίαση της αυτοκτονίας του ήρωα, και γενικά το απéριττο και λειτουργικό σκηνικό, την ερμηνεία του Κωτσόπουλου, και τη μουσική. Κριτικός αναφέρει ότι ο σκηνοθέτης κατάφερε «να εξουδετερώσει, χωρίς να ξεφύγει από τα αρχικά δεδομένα, τον στόμφο ή καλύτερα τον ρητορισμό του θρήνου και του γνωστού μονόλογου, μελοδραματικού τις πιο πολλές φορές, θέτοντας γενικότερα την κλασική τραγωδία σε ένα εκσυγχρονιστικό πλαίσιο και ένα φανερό ρεαλιστικό επίπεδο».¹⁰⁵ Ο Ιάκωβος Ρωσσίδης αναφέρει ότι «ο Χορός αποτελούσε ένα άρτιο σύνολο, που έχει αφομοιώσει πλήρως τα νεωτεριστικά στοιχεία στην κίνηση και το τραγούδι του, χωρίς να απομακρύνεται ταυτόχρονα από τα αρχαϊκά μοτίβα».¹⁰⁶ Γενικά, οι κριτικές για την παράσταση του 1963 έχουν πολύ περισσότερα θετικά σχόλια απ' ό,τι οι κριτικές για τις προηγούμενες παραστάσεις. Δυστυχώς δεν μπορούμε να ξέρουμε αν αυτό οφείλεται στις όποιες τυχόν αλλαγές μπορεί να έκανε ο σκηνοθέτης ή στα αισθητικά κριτήρια των κριτικών. Επίσης, είναι πολύ σημαντικό ότι οι κριτικές αφορούν τις παραστάσεις που έγιναν στην Κύπρο. Ίσως τα κριτήρια με τα οποία αντιμετωπιζόταν η πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα και την Κύπρο να ήταν διαφορετικά.

Για την παράσταση του 1964 που πραγματοποιήθηκε στην Επίδαυρο έχουμε στη διάθεσή μας μία μόνο κριτική. Η Ηρώ Δ. Λάμπρου κάνει ιδιαίτερο λόγο για το σκηνικό, το οποίο υποστηρίζει πως ταιριάζει περισσότερο σε κλειστούς χώρους και ότι είναι ακατάλληλο για το τοπίο της Επιδαύρου. Τονίζει την άστοχη παρουσίαση του Οδυσσέα από τον Μορίδη, τη βελτίωση του Βασίλη Κανάκη στον ρόλο του Τεύκρου, και την έλλειψη συγκρότησης από τον Κωτσόπουλο. Υποστηρίζει ότι ο Κωτσόπουλος «ενώ πέρσι μας είχε δώσει μια αρμοδεμένη ερμηνεία του Αίαντα προχτές πρόδωσε τον ήρωα. Κινούνταν στη σκηνή μελοδραματικά, τραγουδούσε και έκλεγε με βόγγους και αναφιλητά σε τόνο ανάρμοστο για τον μυθικό γίγαντα». Επίσης, παρατηρεί βελτίωση στον Χορό, με μια πιο πρωτότυπη χορογραφία, αλλά όχι ολοκληρωμένη και πιο κινητική.¹⁰⁷ Η επιμονή του Μουζενίδη να παρουσιάζει το ίδιο έργο επί τέσσερα χρόνια, προβαίνοντας μάλιστα σε αλλαγές, δείχνει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για το έργο, αλλά και τη διάθεσή του να ολοκληρώσει την εργασία του πάνω σ' αυτό με νέα ματιά σε ορισμένα σημεία.

Σε γενικές γραμμές οι κριτικές για την παράσταση κινήθηκαν σε παρόμοια πλαίσια, κάνοντας λόγο για μια παράσταση δουλεμένη και λιτή αλλά με αρκετά προβλήματα στη σκηνοθετική προσέγγιση. Είναι εμφανές ότι οι κριτικοί της εποχής δεν έχουν απαγκιστρωθεί από την «αρχαιολογική» αντιμετώπιση της τραγωδίας. Κάθε νέα ματιά πάνω στα αρχαία κείμενα θεωρείται καινοτομία και μοντέρνα προσέγγιση, την οποία οι περισσότεροι καταδικάζουν. Ο Μουζενίδης είναι ένας σκηνοθέτης που για την εποχή του ήταν μοντέρνος και καινοτόμος. Παρ' όλο τον «σεβασμό» που δείχνει στα θεατρικά κείμενα, φαίνεται, και μέσα από τις παραστάσεις του και μέσα από το συγγραφικό του έργο στο οποίο εκθέτει τις απόψεις του, ότι προσπαθεί να φέρει έναν αέρα ανανέωσης. Η σκηνοθετική του άποψη όμως μένει μετέωρη ανάμεσα στην παράδοση και την ανανέωση. Η πρώτη σκηνοθετική του απόπειρα στον χώρο της αρχαίας τραγωδίας γίνεται το 1940 με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ήδη από την πρώτη του προσπάθεια ο σκηνοθέτης δήλωνε ότι άφησε «μια ελευθερία» στη φαντασία του για

¹⁰⁵ χ. σ., «Εθνικό Θέατρο. Σοφοκλέους *Αίας*», *Μάχη*, 2.10.1963.

¹⁰⁶ Ιάκωβος Ρωσσίδης, «Η πρώτη παράσταση του Εθνικού στη Σαλαμίνα. Σοφοκλέους συγκίνησης», *Χαραυγή*, 26.09.1963.

¹⁰⁷ Ηρώ Δ. Λάμπρου, «Ο *Αίας* του Ευρυπίδη (sic)», *Βήμα*, 1.07.1964.

να διατυπώσει το σκηνοθετικό του όραμα, η ελευθερία αυτή όμως εδραζόταν «στη μελέτη και στη γνώση των προβλημάτων του αρχαίου θεάτρου». Επέλεξε μια ερμηνεία «ούτε αυθαίρετη, αλλά ούτε και συνεπή προς τα στενώς από αρχαιολογική άποψη δεδομένα».¹⁰⁸

Για τον Μουζενίδη το πρωτότυπο κείμενο παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Πιστεύει στην «αιώνια επικαιρότητα των κλασικών έργων», που όπως λέει ο ίδιος: «κινούνται μέσα στην περιοχή των καθολικών και αιώνιων συναισθημάτων της ανθρώπινης φύσης, και αυτό είναι μια ακόμα απόδειξη, ότι δεν είναι απαραίτητη η αλλοίωση του ύφους του κάθε έργου για να το εκσυγχρονίσουμε ή να το “εξανθρωπίσουμε”». Παρ’ όλα αυτά δεν ακολουθεί κατά γράμμα το κείμενο. Υποστηρίζει ότι ο σκηνοθέτης είναι αναδημιουργός και δημιουργικός υπεύθυνος απέναντι στο κοινό. Στόχος του, λοιπόν, είναι να «προβάλει τον εσωτερικό κόσμο του έργου, και να διαμορφώσει και να παρουσιάσει την ατμόσφαιρα και το κλίμα του». Επίσης, υποστηρίζει την αφαίρεση στο θέατρο, μόνο τα σημαντικά και τα απαραίτητα να χρησιμοποιούνται στη σκηνή. Η αφαίρεση ισχύει και για την υποκριτική.¹⁰⁹ Η ανανέωση που προσπάθησε να φέρει ο Μουζενίδης στην προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας είναι εμφανής και στην παράσταση του *Αίαντα*. Παρουσιάζει σημαντικές καινοτομίες στον τομέα της διαμόρφωσης του σκηνικού χώρου, ενδιαφέρεται για τη σχέση των θεατών με τον χώρο της σκηνής, κινείται σε ρεαλιστικά επίπεδα στον τομέα της υποκριτικής. Όλα αυτά, βέβαια, πάντα έχουν ως στόχο να μεταδώσουν το πνεύμα του κειμένου.

Οι κριτικοί είδαμε ότι επέμειναν στην ανομοιογένεια της παράστασης. Και το ίδιο το σκηνοθετικό όραμα του Μουζενίδη παρουσιάζει κάποιες αντιφάσεις. Μην ξεχνάμε, όμως, την εποχή παρουσίασης της παράστασης, όπως επίσης ότι ανέβηκε σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο. Πόσο μοντέρνες και καινοτόμες λύσεις μπορεί να τολμήσει ο Μουζενίδης, όταν ο Άγγελος Τερζάκης, διευθυντής του δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου, δηλώνει σε σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης: «ο υποκριτής της τραγωδίας δεν μπορεί να προσγειώσει το πρόσωπο που ερμηνεύει στο ρεαλιστικό επίπεδο, να καταφύγει στη φυσικότητα του μοντέρνου έργου. Η απαγγελία θα πρέπει να αποκλείει τον στόμφο, χωρίς όμως να ξεπέφτει στην πεζότητα. Ο λόγος να μην είναι ο καθημερινός, αλλά ο υψηλός λόγος της τραγωδίας».¹¹⁰ Σκοπός του Εθνικού ήταν το αρχαίο δράμα να γίνει κτήμα του κοινού, αλλά πώς να γίνει αυτό όταν οι ηθοποιοί δεν μπορούσαν να απαλλαγούν από τη στομφώδη σχολή απαγγελίας στην οποία είχαν μαθητεύσει; Γι’ αυτό και στον *Αίαντα*, κάποιοι ηθοποιοί έπαιζαν σε ρεαλιστικό επίπεδο, σύμφωνα με τις αντιλήψεις του σκηνοθέτη, και κάποιοι άλλοι με στόμφο, προσπαθώντας να αποδώσουν τον υψηλό λόγο της τραγωδίας, όπως είχαν μάθει τόσα χρόνια. Το Εθνικό Θέατρο, λοιπόν, θέτει κάποιους περιορισμούς στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος, επιβάλλοντας κάποια όρια στις προσπάθειες σκηνοθετών για πιο πρωτοποριακές και πειραματικές σκηνοθετικές προτάσεις. Το Εθνικό Θέατρο λειτούργησε, για πολλά χρόνια, σύμφωνα με το όραμα του πρώτου σκηνοθέτη του οργανισμού, Φώτου Πολίτη, ο οποίος βασιζόταν στις αισθητικές αρχές της κλασικής παράδοσης και στην ηθικοπλαστική σκοπιμότητα της θεατρικής τέχνης. Βασικοί στόχοι των επόμενων σκηνοθετών και καλλιτεχνικών διευθυντών του Εθνικού Θεάτρου ήταν η διαφύλαξη του δεσμού ανάμεσα στην Ελλάδα και τον Δυτικό

¹⁰⁸ Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση τη τέχνης του σκηνοθέτη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 501.

¹⁰⁹ Μουζενίδης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία*, σσ. 14, 18-20, 112.

¹¹⁰ Άγγελος Τερζάκης, «Το Εθνικό Θέατρο και το Αρχαίο Δράμα», στο: Επίδαυρος 1961, Εθνικό Θέατρο.

πολιτισμό, η προβολή της αρχαίας τραγωδίας ως εθνικού προϊόντος, η προσέλευση όσο το δυνατόν περισσότερων ξένων επισκεπτών στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, καθώς και η εμπορική επιτυχία των παραστάσεων. Αυτοί οι στόχοι δεν επέτρεψαν για πολλά χρόνια την παρουσίαση πρωτοποριακών παραστάσεων στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.¹¹¹

Α. 4. ΚΩΣΤΗΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ-Κ.Θ.Β.Ε. (1972)

Ο Κωστής Μιχαηλίδης παρουσιάζει τον *Αίαντα* με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος το καλοκαίρι του 1972. Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 15 Ιουλίου στο Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων στην Καβάλα. Πραγματοποιείται και μια παράσταση στο Αρχαίο Θέατρο Θάσου στις 13 Αυγούστου.¹¹² Ο Κωστής Μιχαηλίδης μαθήτευσε δίπλα στον Φώτο Πολίτη αρχικά και στον Δημήτρη Ροντήρη αργότερα ως βοηθός σκηνοθέτη. Το 1947 διορίστηκε μόνιμος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου, όπου ανέβασε πολλά έργα κλασικού ρεπερτορίου κυρίως, αλλά και αρχαίας τραγωδίας.¹¹³ Θεωρείται ο κατεξοχήν συνεχιστής του Ροντήρη. Παρ' όλα αυτά, υπήρξε καινοτόμος και πρωτοπόρος ως σκηνοθέτης. Όσον αφορά την τραγωδία, μετά τον θάνατο του Φώτου Πολίτη, συνεργάστηκε με τον Δημήτρη Μητρόπουλο στην έρευνα του αρχαίου δράματος.¹¹⁴ Επίσης, ίδρυσε και διηύθυνε το Θίασο Τραγωδίας.¹¹⁵ Ο Μιχαηλίδης έδινε μεγάλη σημασία στην τεχνική των ηθοποιών, στον λόγο και στην κίνησή τους. Δεν τον ενδιέφερε να χρησιμοποιεί γνωστά ονόματα στις παραστάσεις του για να προσελκύει το ενδιαφέρον του κοινού. Επέλεγε νέους ανθρώπους, ακόμα και άγνωστους στο κοινό ηθοποιούς.¹¹⁶

Όσον αφορά την παράσταση του *Αίαντα*, ο σκηνοθέτης προσέγγισε το έργο στην αντιπολεμική του κυρίως διάσταση, αλλά ταυτόχρονα και ως «μια προφητική για το Έθνος μας έξαρση του ελληνικού φιλότιμου στην πλήρη ολοκλήρωσή του», όπως δηλώνει ο ίδιος. Από παρουσίαση της παράστασης που κάνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε εφημερίδα της εποχής, κατανοούμε το ειδικό βάρος που δίνει στην προσωπικότητα του Τεύκρου. Συνήθως οι σκηνοθέτες εστιάζουν στον χαρακτήρα του Αίαντα ή προσπαθούν να επισημάνουν την αντίθεση ανάμεσα στον Αίαντα και τον Οδυσσέα. Ο Μιχαηλίδης φαίνεται να θέλει να προσφέρει μια νέα οπτική όσον αφορά την προσωπικότητα του Τεύκρου - και συνακόλουθα του Αίαντα - διαφορετική από τις συνηθισμένες. Πιστεύει ότι ο Αίας οδηγείται στην αυτοκτονία βασιζόμενος στις ακραίες αξίες που εκπροσωπεί. Οι επιπτώσεις της πράξης του «θέτουν σε κίνδυνο το "ήθος" της τραγωδίας, την βαθύτερη δομή της, που είναι και θα είναι πάντα η ταύτιση με τον ορθό λόγο, το μέτρο και την ισορρόπηση των αιώνιων αξιών που εκφράζουν οι θεοί με τα ανθρώπινα δεδομένα». Ο Τεύκρος έρχεται, με την αγάπη και την αφοσίωσή του στον αδερφό του, να συνεχίσει το έργο του, και έτσι αποκαθιστά την τάξη των Σαλαμίνιων ναυτών αλλά και του στρατοπέδου των Αργείων, και σώζει την Τέκμησσα και τον Ευρυσάκη. Βλέπουμε λοιπόν ότι για τον σκηνοθέτη δεν είναι ο Οδυσσέας αυτός που φέρνει την

¹¹¹ Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Κρήτη 2006, σσ. 154-159, 181-195.

¹¹² «Αίας. 1972-1973. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», [9.11.2015] από: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3032>

¹¹³ Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 636.

¹¹⁴ Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20^{ου} αι.*, Τόπος, Αθήνα 2013, σσ. 184-185.

¹¹⁵ Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 636.

¹¹⁶ Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20^{ου} αι.*, σ. 186.

ισορροπία, αλλά ο Τεύκρος. Ο Οδυσσέας απλά βοηθάει με την απρόοπτη συμπαράστασή του. Τον Τεύκρο τον παρουσιάζει σαν έναν ευγενικό ως προς τους αντιπάλους του ομιλητή, αλλά ταυτόχρονα και θαρραλέο. Άρα το κεντρικό ζήτημα που θέτει η τραγωδία για τον σκηνοθέτη είναι η αναμέτρηση των θεϊκών νόμων και της ανθρώπινης φύσης. Όταν η νομοτέλεια του κόσμου διαταράσσεται θα πρέπει κάποιος να επαναφέρει την τάξη, και αυτός που το κάνει αυτό είναι ο Τεύκρος. Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται η θρησκευτική και η ηθική διάσταση της τραγωδίας.¹¹⁷

Ο σκηνοθέτης επιλέγει για την παράσταση δημοτική μουσική, την οποία θεωρεί πολύ δραματική και κατάλληλη για να τονίσει το δράμα του Αίαντα. Ο Μιχαηλίδης συνεργάστηκε με τον κλαρινίστα δημοτικών τραγουδιών Τάσο Χαλκιά. Δούλεψε μαζί με τον συνθέτη, και στη συνέχεια μαγνητοφώνησαν τα κομμάτια, τα οποία επεξεργάστηκε ο μουσικός Νίκος Αστρινίδης. Ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι αν το θέατρο δεν ήταν κρατικό θα τολμούσε να βάλει τη μουσική όπως ακριβώς την έπαιξε ο Χαλκιάς, κλαρίνο μόνο, χωρίς κανένα άλλο όργανο.¹¹⁸ Εδώ γίνεται αισθητός, για ακόμα μια φορά, ο περιορισμός που θέτουν τα κρατικά θέατρα στην προσέγγιση έργων αρχαίας τραγωδίας. Οι πειραματισμοί, η εισαγωγή στοιχείων που δεν είχαν μέχρι τότε χρησιμοποιηθεί, ήταν απαγορευμένη για έναν σκηνοθέτη. Τα μουσικά κομμάτια που χρησιμοποιήθηκαν στην παράσταση είναι: η «Πατούνα» της Εξόδου του Μεσολογγίου για την πάροδο, ο «Ορεσίβιος» καλαματιανός στο δεύτερο στάσιμο, μια παραλλαγή του Ηπειρώτικου μοιρολογιού στο τρίτο στάσιμο, και ο «Θάνατος του Παλικάριου» για την έξοδο. Στοιχεία αυτών των μοτίβων χρησιμοποιήθηκαν και στην εισαγωγή. Ο σκηνοθέτης μας πληροφορεί ότι στο πρώτο στάσιμο οι χορευτές, υπό την καθοδήγησή του, «έφταναν στο τέλος να εκφραστούν τραγουδιστά πλημμυρισμένοι από συγκίνηση γιατί κλαίγανε τον Αίαντα ζωντανό».¹¹⁹

Η κριτικογραφία περιορίζεται σε δύο κριτικές, οι οποίες μιλάνε για μια σεμνή παράσταση ήπιων τόνων, χωρίς τόλμη όμως. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος κάνει λόγο για μια μονοσήμαντη ερμηνεία του έργου, η οποία «ακολουθεί με ακρίβεια και ευλάβεια την ροντηρική άποψη για την ερμηνεία των τραγικών». Ο κριτικός δείχνει να προτιμά τη «σωστή συντήρηση της τραγωδίας» και ας μην έχει μεγάλες στιγμές και εντάσεις, παρά τις «παραμορφώσεις».¹²⁰ Αντίθετα, ο Μιχ. Ι. Τσιτσικλής είναι πολύ αυστηρός στην κριτική του. Ξεκινάει από τη μετάφραση του Γρυπάρη, η οποία θεωρεί ότι δεν προσφέρεται για σκηνική διδασκαλία, για να επιμείνει στις ερμηνείες των ηθοποιών. Ο κριτικός αντιτίθεται στο ρεαλιστικό παίξιμο των ηθοποιών, και κυρίως στη ρεαλιστική παρουσίαση της τρέλας του ήρωα. Επίσης, τονίζει τη μονοσήμαντη ερμηνεία του Χρήστου Πάρλα, διότι έδειξε μόνο την πλευρά της τρέλας του ήρωα. Οι μόνοι ηθοποιοί που εξαιρεί για το τραγικό τους ήθος είναι ο Ανδρέας Ζησιμάτος στον ρόλο του Οδυσσέα και ο Χρήστος Τσάγκας στον ρόλο του Τεύκρου.¹²¹ Και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος όμως δεν επαινεί τους ηθοποιούς για τις αποδόσεις τους και αντιτίθεται και αυτός στην «αστικοποίηση των τραγικών χαρακτήρων». Θεωρεί ότι οι ηθοποιοί ήταν άπειροι σε αυτό το είδος θεάτρου, και ότι οι επιδόσεις τους ήταν άνισες, και ως σύνολο αλλά και του κάθε ηθοποιού ξεχωριστά στην απόδοση του ρόλου του. Στη ερμηνεία του Χρήστου Πάρλα σχολιάζει αρνητικά την προσπάθεια του ηθοποιού να αποδώσει τον ρόλο με εξωτερικά μέσα. Καλύτερες ερμηνείες παρατηρεί και αυτός

¹¹⁷ Κωστής Μιχαηλίδης, «Αίας του Σοφοκλή. Του Κώστα Μιχαηλίδη», *Θάρρος Δράμας*, 9.07.1972.

¹¹⁸ Γ. Κοντογιάννης, «Δημοτική μουσική στον Αίαντα», *Βήμα*, 24.06.1972.

¹¹⁹ Μιχ. Ι. Τσιτσικλής, «Κ. Μιχαηλίδη εις κριτικήν», *Ελληνικός Βορράς*, 11.08.1972.

¹²⁰ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αίας του Σοφοκλή», *Βήμα*, 21.07.1972.

¹²¹ Μιχ. Ι. Τσιτσικλής, «Σοφοκλέους: Αίας», *Ελληνικός Βορράς*, 23.07.1972.

στον Ζησιμάτο και τον Τσάγκα.¹²² Τα σκηνικά και τα κοστούμια σχολιάστηκαν αρνητικά και από τους δύο κριτικούς. Όπως παρατηρούμε στις φωτογραφίες της παράστασης, το σκηνικό είναι ουδέτερο και πολύ λιτό, χωρίς να παραπέμπει στην αρχαϊκή εποχή (βλ. εικ. 6). Τα κοστούμια δεν έχουν σύγχρονα στοιχεία. Πρόκειται για καθαρά αρχαιοπρεπή ενδύματα (βλ. εικ. 7).

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης παραδέχεται την παραδοσιακή γραμμή που κράτησε στη σκηνοθεσία του *Αίαντα*. Απαντώντας στις αιχμηρές κριτικές, υποστηρίζει ότι δεν υπήρχε κανένα δείγμα μοντερνισμού στον Χορό και τη μουσική, πράγμα για το οποίο τον κατηγορήσαν. Αναφέρει μάλιστα ότι στη σκηνοθεσία της *Αντιγόνης* υπήρξε σαφής και τολμηρή έρευνα του σκηνικού, των κοστούμιών, της μουσικής και της χορογραφίας. Αυτή τη φορά όμως οδηγήθηκε σε μια πιο λιτή και «παραδοσιακή» απόδοση του έργου. Την επιλογή του να χρησιμοποιήσει παραδοσιακή ελληνική δημοτική μουσική, ο κριτικός Μιχ. Ι. Τσιτσικλής τη χαρακτηρίζει «εύκολη λύση μοντερνισμού». Ο Μιχαηλίδης επισημαίνει ότι ήταν μια προσπάθεια να «συντονίσει την τραγωδία με τις βαθύτερες και ειλικρινέστερες ρίζες της παραδοσιακής δημοτικής μουσικής».¹²³ Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι οποιαδήποτε σκηνοθετική λύση δεν συνάδει με τις μέχρι τότε αποδόσεις της αρχαίας τραγωδίας θεωρείται μοντερνισμός. Από όσο μπορούμε να συμπεράνουμε - με τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας - πρόκειται για μια παράσταση λιτή, με βάρος στον λόγο και μια προσπάθεια σύνδεσης, μέσω της μουσικής και του χορού, με τη δημοτική παράδοση. Αυτό θα το δούμε να συμβαίνει τα επόμενα χρόνια κατά κόρον.

A. 5. ΝΙΚΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1983)¹²⁴

Ο Νίκος Χαραλάμπους παρουσιάζει τον *Αίαντα*, σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο, το καλοκαίρι του 1983 στην Επίδαυρο (16-17 Ιουλίου). Στις 14 και 15 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς η παράσταση ανεβαίνει στο Αμφιθέατρο Μακαρίου Γ' (Σχολή Τυφλών) της Λευκωσίας στην Κύπρο.¹²⁵ Το Εθνικό Θέατρο σε μια προσπάθεια ανανέωσης και διαφορετικής προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας συνεργάζεται με τον Νίκο Χαραλάμπους. Ο Κώστας Νίτσος, πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου, σε συνέντευξη τύπου για την αναγγελία της παράστασης του *Αίαντα* αναφέρει ότι: «το Εθνικό θα κάνει το καθήκον του, παρουσιάζοντας στο κοινό την καινούργια του άποψη για την τραγωδία».¹²⁶ Ποια είναι όμως αυτή η νέα άποψη που καταθέτει το Εθνικό Θέατρο; Ο Νίκος Χαραλάμπους θέλησε να δώσει μια νέα πνοή στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος, δίνοντας βαρύτητα στο στοιχείο της τελετουργίας. Ούτως ή άλλως η τελετουργία είναι στοιχείο που συνοδεύει το τραγικό είδος από τη γέννησή του.

Ο Χαραλάμπους δεν είναι η πρώτη φορά που αξιοποιεί το τελετουργικό στοιχείο σε παράσταση αρχαίου δράματος. Η πρώτη επαφή του σκηνοθέτη με το αρχαίο δράμα έγινε με τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη (1973). Η μεγάλη του επιτυχία, όμως, που έμεινε χαραγμένη στη μνήμη του κυπριακού και ελληνικού κοινού, ήταν οι

¹²² Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Αίας* του Σοφοκλή», ό.π.

¹²³ Μιχ. Ι. Τσιτσικλής, «Κ. Μιχαηλίδη εις κριτικήν».

¹²⁴ Η ανάλυση της παράστασης βασίστηκε – πέρα από κριτικές και αναφορές για την παράσταση στον Τύπο – σε ακουστικό τεκμήριο από την παράσταση στην Επίδαυρο.

¹²⁵ «*Αίας* (1983)», [22.11.2015] από: <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=634>

¹²⁶ χ.σ., ««Καινούργια άποψη» για την τραγωδία παρουσιάζει το Εθνικό στην Επίδαυρο», *Μεσημβρινή*, 9.07.1983.

Ικέτιδες του Ευριπίδη, οι οποίες παρουσιάστηκαν από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου το 1978 στην Κύπρο, και το 1980 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (αυτή είναι και η πρώτη συμμετοχή του ΘΟΚ στο Φεστιβάλ Επιδαύρου). Η επιτυχία της παράστασης αυτής οφείλεται στο έντονα συγκινησιακό αποτέλεσμα που είχε, λόγω του παραλληλισμού του έργου με τις συνέπειες της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο, καθώς και στις αισθητικές επιλογές του σκηνοθέτη, που συνδέθηκαν με την κυπριακή ιστορία και τη λαϊκή παράδοση. Ο Χαραλάμπους σκηνοθέτησε πολλές από τις παραστάσεις του ΘΟΚ στην Επίδαυρο με αρκετή επιτυχία, αλλά και δυσπιστία από μέρους των κριτικών. Ο σκηνοθέτης κατάφερε να διαμορφώσει τη δική του πρόταση στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος, δίνοντας έμφαση στην τελετουργική διάσταση της τραγωδίας και τη συμβολική διάσταση των σκηνικών και των κοστουμιών. Κάποιοι κριτικοί γοητεύτηκαν από την υποβλητικότητα των παραστάσεών του, ενώ άλλοι θεώρησαν τις αισθητικές του επιλογές υπερβολικές.¹²⁷

Και στην παράσταση του *Αίαντα* δίνει έμφαση στο στοιχείο της τελετουργίας. Για τον σκηνοθέτη η τελετουργία είναι «ο γοητευτικός σύνδεσμος του τότε με το τώρα». Το τελετουργικό στοιχείο δεν θέλει όμως να το αναδείξει μέσα από την αναζήτηση φολκλορικών λύσεων, προσεγγίζοντας με αυτόν τον τρόπο την τραγωδία μονοδιάστατα. Υποστηρίζει ότι το έργο του Σοφοκλή «διαπνέεται από μια συγκλονιστική αίσθηση ερημιάς, μια κοσμογονία του Ανθρώπου μπροστά στις αξίες που φθάνουν». Έτσι η τελετουργία έχει στόχο να αγγίξει όλους τους ανθρώπους, κάθε άνθρωπο που αισθάνεται μοναξιά μπροστά στο καινούργιο, το οποίο δεν μπορεί να δεχτεί. Το κύριο σημείο του έργου που θέλει να αναδείξει μέσα από τη σκηνοθεσία του είναι η σύγκρουση μεταξύ του ηθικού και του ανήθικου.¹²⁸

Τον σκηνοθέτη δεν τον απασχολεί ο μύθος, όπως πιστεύει ότι δεν απασχολούσε και τον Σοφοκλή. Αυτό που τον ενδιαφέρει πρωτίστως είναι «η κυκλική απομυθοποίηση των σημαδιακών στιγμών, η τελετουργική πτώση και η νέα τάξη πραγμάτων, που εκφράζουν ο Αίαντας και ο Οδυσσέας».¹²⁹ Θέλει να δείξει μέσα από την παράσταση την πτώση του τότε ανθρώπου και την πτώση του σημερινού ανθρώπου. Στο έργο, υποστηρίζει ο σκηνοθέτης, συγκρούονται δύο κοσμοθεωρίες, δύο στάσεις ζωής. Η μία, που εκπροσωπεί ο Αίας, εκφράζει την απόλυτη αγνότητα, την άρνηση του συμβατικού τρόπου ζωής. Η άλλη, που εκπροσωπεί ο Οδυσσέας, εκφράζει μια διπλωματική αντίληψη για τη ζωή, ο οποίος προτείνει ελιγμούς για να μπορέσει να επιβιώσει. Ο Αίας όμως αρνείται τη ζωή όπως είναι, και γι' αυτό αυτοκτονεί.¹³⁰ Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ο Χαραλάμπους βλέπει στον Αίαντα το πρότυπο της ζωής: ο άνθρωπος πρέπει να παλεύει για τις αξίες του, και όταν στον πόλεμο αυτό χάνει, να αρνείται να συμβιβαστεί με την τρέχουσα ηθική. Εμμένει στην αγνότητα του ήρωα, παραβλέποντας τη σκοτεινή του όψη, την προσπάθειά του να σκοτώσει αυτούς που τον αδίκησαν. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη το έργο κινείται σε τρία επίπεδα: το πρώτο είναι ο κόσμος της απόλυτης αγνότητας, ο κόσμος που χάνεται. Το δεύτερο είναι η πρόταση για προσεκτική και διπλωματική εξέταση της ζωής, ο κόσμος που έρχεται. Το τρίτο είναι ο πανικός των εχθρών και των φίλων που συνεχίζεται μετά τον θάνατο του ήρωα.

¹²⁷ Άντρη Κωνσταντίνου, «Η συμβολή του κυπριακού θεάτρου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου. Οι προτάσεις του Ν. Χαραλάμπους και του Ε. Γαβριηλίδη», Πρακτικά Α' Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ergo/ Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, Αθήνα 2011, σσ. 241-251.

¹²⁸ χ.σ., «“Καινούργια άποψη” για την τραγωδία...», ό.π.

¹²⁹ Ο.π.

¹³⁰ χ.σ., «Ο Αίας του Σοφοκλή στην Επίδαυρο. Η *Ειρήνη* του Αριστοφάνη σήμερα και αύριο», *Καθημερινή*, 9.07.1983.

Οι εχθροί αρνούνται να τον θάψουν, συνεχίζοντας με αυτό τον τρόπο μια αντίθεση, ενώ οι φίλοι αρνούνται να πιστέψουν ότι πέθανε. Για τον Χρήστο Καλαβρούζο, που υποδύεται τον Αίαντα, ο ήρωας συμβολίζει «τον άνθρωπο που αγωνίζεται να μην σκύψει, που πεθαίνει για τα ιδανικά του». Και υποστηρίζει ότι προσπάθησε να αποδώσει τον ρόλο με απλότητα και ειλικρίνεια.¹³¹

Το σκηνικό της παράστασης (βλ. εικ. 8) αποτελούσαν λευκά πανιά στηριγμένα σε ιστία, τα οποία ανέμιζαν και ανεβοκατέβαιναν για να αποκαλύψουν τα δρώοντα πρόσωπα.¹³² Στην ορχήστρα ήταν απλωμένο ένα λευκό πανί, και ένα βάθρο πίσω του, ντυμένο και αυτό στα λευκά. Τα πανιά συμβόλιζαν τις σκηνές του στρατοπέδου. Στην περιφέρεια της ορχήστρας υπήρχε ένα μαύρο πανί, το οποίο στο τέλος του έργου μαζεύεται από τον Χορό στο κέντρο.¹³³ Ο σκηνοθέτης επέλεξε να χρησιμοποιήσει προσωπεία για την παρουσίαση της τραγωδίας του Αίαντα. Σύμφωνα με τον Τάσο Λιγνάδη, όμως, οι μάσκες εμποδίζουν τη φωνή.¹³⁴ Η χρήση των προσωπειών από τον Χαραλάμπους συνάδει με την έμφαση που θέλησε να δώσει στον λόγο. Επίσης, συνδέεται με το έντονα τελετουργικό στοιχείο της παράστασης, την εικαστική της διάσταση, καθώς και τις συμβολιστικές προθέσεις του σκηνοθέτη.¹³⁵

Τα κοστούμια ήταν μαύρα ή άσπρα, πάνινα όλα, με μεταλλικές σταυροειδής ραφές να τα διατρέχουν.¹³⁶ Ο Χορός ήταν ντυμένος στα άσπρα, τα ενδύματά τους μάλιστα μοιάζουν με σάβανα, συμβολίζοντας ίσως την παγίδευσή τους. Ντυμένος στα λευκά εμφανίζεται και ο Τεύκρος, ενώ στα μαύρα είναι ο Οδυσσέας, ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνων. Στο μαύρο και το άσπρο τρομερή αντίθεση έκαναν οι κόκκινες ενδυμασίες του Αίαντα και της Τέκμησας. Σύμφωνα με κριτικό της εφημερίδας *Πολιτική* τα κοστούμια «συμβάλανε σημαντικά στη λειτουργία όλων των παραγόντων της παράστασης, σηματοδοτώντας συμβολικά την κίνηση του Χορού, τονίζοντας την αλαζονεία της εξουσίας του Μενέλαου, την αφοσιωμένη αλλά αδύναμη παρουσία της Τέκμησας, τη μετριοπαθή, σώφροντα διαμεσολαβητική λειτουργία του Οδυσσέα, την αφ' υψηλού και αμείλικτη παρέμβαση της Αθηνάς».¹³⁷ (για τα κοστούμια και τα προσωπεία βλ. εικ. 9 και 10)

Για τη μουσική μπορούμε να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα από το ηχητικό ντοκουμέντο που έχουμε στη διάθεσή μας, από την παράσταση στην Επίδαυρο. Είναι αρκετά λιτή σε έντονα επαναλαμβανόμενο τέμπο, και χαρακτηρίζεται από μελωδικές γραμμές, χωρίς αρμονία. Η μελωδία εξελίσσεται μόνο σε σκοπό, ποτέ όμως σε αρμονία. Η μελωδική γραμμή ακολουθεί τις φωνές, και το μουσικό όργανο γίνεται ένα με τις φωνές. Γίνεται χρήση δύο βασικών οργάνων, κρουστών και πνευστών, και σε κάποια σημεία χρησιμοποιείται σαντούρι. Στην πάροδο, η μουσική στο πρώτο μέρος βασίζεται στην αργή ρυθμική αγωγή, ενώ στο δεύτερο μέρος ο ρυθμός γίνεται πιο γρήγορος, θυμίζοντας ρυθμικά μέτρα της παραδοσιακής μουσικής της Βόρειας Ελλάδας.

Οι κριτικοί δεν φάνηκε να ενθαρρύνουν τη νέα άποψη για την προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας που πρότεινε το Εθνικό Θέατρο. Τους έλειπε το τραγικό αίσθημα, τα μεγάλα μεγέθη των ηρώων. Θεώρησαν την παράσταση βαρετή και μονότονη, χωρίς

¹³¹ Ο.π.

¹³² Τάσος Λιγνάδης, «Σοφοκλέους *Αίας*, από το Εθνικό στο θέατρο της Επίδαυρου, *Καθημερινή*, 22.07.1983.

¹³³ Αντώνης Κυριαζάνος, «Επιβλητικός ο *Αίας* στην Επίδαυρο», *Τα Νέα*, 18.07.1983.

¹³⁴ Λιγνάδης, «Σοφοκλέους *Αίας*...», ό.π.

¹³⁵ Κατερίνα Αρβανίτη, «Η χρήση προσωπείου στις νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών», *Λογείον*, τχ. 4, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (2014), σσ. 248-278.

¹³⁶ Κυριαζάνος, «Επιβλητικός ο *Αίας*...», ό.π.

¹³⁷ χ. σ., «Επίδαυρος. Ο *Αίας* του Σοφοκλή», *Πολιτική*, 30.07.1983.

τραγικές εξάρσεις, η οποία έδωσε βάρος στην όψη και το μέλος και όχι στον λόγο, τον μύθο και το ήθος. Ο Τάσος Λιγνάδης αναφέρεται σε μια «ψυχρή και άψυχη διεκπεραίωση αποστήθισης του κειμένου».¹³⁸ Ο Θάνος Καλύμνιος κάνει λόγο για μια «ανιαρή, άνευρη, άρρυθμη απαγγελία ατέλειωτων μονολόγων» και μια «επίπεδη ιεουργική παρουσίαση».¹³⁹ Ο Νέστορας Μάτσας μιλάει για μια «άνιση απόπειρα διδασκαλίας» του έργου με «ανεύθυνα τολμήματα».¹⁴⁰ Η Ελένη Βαροπούλου θεώρησε ότι η παράσταση «αγνόησε τον χαρακτήρα και την τραγική υπόσταση του Αίαντα» και δεν κατάφερε να φέρει την κάθαρση στους θεατές.¹⁴¹ Ο Χρίστος Χειμάρας μάλιστα πιστεύει ότι η παράσταση δεν συμφωνούσε με τις απόψεις του σκηνοθέτη, και τονίζει ότι το Εθνικό «φέτος στην καλή του διάθεση να δώσει νέα πνοή στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος δεν έτυχε ανάλογης δικαίωσης».¹⁴² Τα κοστουμια φαίνεται ότι ξάφνιασαν τους κριτικούς με την πολυχρωμία τους και την πρωτοτυπία τους. Επίσης, τόνισαν τη μη λειτουργικότητά τους, αφού είχαν μετατρέψει τους ηθοποιούς σε δυσκίνητες φιγούρες. Υπήρχαν βέβαια και κάποιοι κριτικοί που είδαν θετικά τη νέα οπτική του σκηνοθέτη απέναντι στο αρχαίο δράμα. Ο κριτικός Περσεύς ο Αθηναίος, παρόλο που αναφέρει ότι το τραγικό στοιχείο στάθηκε ελλιπές, μιλάει για μια παράσταση καλής και ευσυνείδητης εργασίας. Επαινεί όλους τους ηθοποιούς για τις ερμηνείες τους και τον Χορό ο οποίος «κινήθηκε με απλά μέσα, αρχαϊκός, αρμονικός, διανθίζοντας το λόγο με τη μουσική».¹⁴³ Στα χορικά υπερτέρησε το τραγούδι έναντι της απαγγελίας, το οποίο μάλιστα ήταν ομαδικό. Η μουσική ήταν μαγνητοφωνημένη. Σύμφωνα με τον Λιγνάδη, χάθηκε το λυρικό μέρος της τραγωδίας, λόγω του μηχανικού ήχου και των ισχνών φωνών του Χορού.¹⁴⁴ Και κριτικός της *Βραδυνής* βρίσκει θετική την προσπάθεια του Εθνικού, κάνοντας ιδιαίτερο λόγο για τη λειτουργικότητα του σκηνικού, των κοστουμιών και της μουσικής.¹⁴⁵ Κριτικός της εφημερίδας *Πολιτική* βρήκε πολύ θετική και εντυπωσιακή την κίνηση του Χορού και ιδιαίτερα σημαντική τη συμβολή των κοστουμιών και των σκηνικών ευρημάτων στην απόδοση του έργου.¹⁴⁶

Όσον αφορά την υποκριτική παρατήρησαν ανομοιογένεια, με άλλους ηθοποιούς να επιδίδονται στον στομφώδη τρόπο απαγγελίας και άλλους να οδηγούνται σε πιο ρεαλιστικούς δρόμους. Ιδιαίτερα επαινέθηκε ο Μηνάς Χατζησάββας στον ρόλο του Αγγελιαφόρου. Ο Χρήστος Καλαβρούζος, ο οποίος ερμήνευσε τον Αίαντα, θεώρησαν ότι διασώθηκε χάρη στο γερό του θεατρικό ένστικτο. Παρ' όλα αυτά τους έλειψε η τραγικότητα στον ρόλο αυτό και η απουσία ψυχολογικών διακυμάνσεων. Αυτό που ξένισε περισσότερο όμως, ήταν η ήρεμη και ιεροτελεστική διάθεση, η οποία δεν ήταν συνηθισμένη για την εποχή. Ο λόγος εκφερόταν αργά, χωρίς μεγάλες εντάσεις και τραγικότητα. Αλλά και οι κινήσεις ήταν αργές και οι πόζες στερεότυπες. Ο ρυθμός της παράστασης ήταν αργόσυρτος και τελετουργικός.¹⁴⁷ Και από το ηχητικό ντοκουμέντο

¹³⁸ Λιγνάδης, «Σοφοκλέους *Αίας*...», ό.π.

¹³⁹ Θωμάς Καλύμνιος, «Ηρώδειο: *Αίας* του Σοφοκλή. “Βαρετή και ιεουργική παρουσίαση”», *Σοσιαλιστική Αλλαγή*, (23.07.1983).

¹⁴⁰ Νέστορας Μάτσας, «Η σφαγή του *Αίαντα* στην Επίδαυρο», *Βραδυνή*, 18.07.1983.

¹⁴¹ Ελένη Βαροπούλου, «*Αίας* του Σοφοκλή χωρίς τραγικό ρίγος από το Εθνικό στην Επίδαυρο», *Μεσημβρινή*, 20.07.1983.

¹⁴² Χρίστος Χειμάρας, «Το τέλος του “ηρωικού κώδικα”. *Αίας* του Σοφοκλή από το Εθνικό στην Επίδαυρο», *Αυγή*, 22.07.1983.

¹⁴³ Περσεύς ο Αθηναίος, «*Αίας* - Δ'», *Ημερησία*, 1983.

¹⁴⁴ Τάσος Λιγνάδης, «Σοφοκλέους *Αίας*...», ό.π.

¹⁴⁵ χ.σ., «Ο *Αίαντας* του Σοφοκλή και ο τρόπος παρουσιάσεώς του από το Εθνικό», *Βραδυνή*, 9.07.1983.

¹⁴⁶ χ.σ., «Επίδαυρος. Ο *Αίας* του Σοφοκλή», *Πολιτική*, 30.07.1983.

¹⁴⁷ Τάσος Λιγνάδης, «Σοφοκλέους *Αίας*...», ό.π., Θωμάς Καλύμνιος, «Ηρώδειο: *Αίας* του Σοφοκλή...», ό.π., Χρίστος Χειμάρας, «Το τέλος του “ηρωικού κώδικα”...», ό.π.

εντοπίζουμε τα στοιχεία που σχολιάζουν αρνητικά οι κριτικοί σε ό,τι αφορά τις ερμηνείες των ηθοποιών. Επικρατεί ένας αργόσυρτος τρόπος απαγγελίας, χωρίς ιδιαίτερες εντάσεις. Η ερμηνεία των ρόλων της Αθηνάς, του Αίαντα, της Τέκμησας, του Τεύκρου και του Αγαμέμνονα, βασίζεται στη στομφώδη απαγγελία, με πολύ καθαρή εκφορά του λόγου. Ειδικά ο λόγος του Αίαντα είναι αρκετά υποτονικός και αργόσυρτος, με λίγες στιγμές γρήγορης εκφοράς και έντασης. Επίσης, ο τόνος του απέναντι στην Τέκμησσα, αλλά και τον γιο του είναι αυστηρός. Ο τόνος της Τέκμησας είναι πολύ ήρεμος και γλυκός. Αντίθετα, το ύφος υποκριτικής του Οδυσσέα, του Αγγελιαφόρου, και του Μενέλαου είναι πιο φυσικό, με ρεαλιστικά στοιχεία. Αλλά και στον Χορό δεν επικρατεί ένα ενιαίο στυλ υποκριτικής, με κάποιους να παίζουν ρεαλιστικά και άλλους να οδηγούνται σε ένα πιο πομπώδες ύφος.

Το τελετουργικό στοιχείο, στο οποίο βασίστηκε η σκηνοθεσία του Χαραλάμπους, θα δούμε τα επόμενα χρόνια να αξιοποιείται από αρκετούς σκηνοθέτες στην προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας. Ο Χαραλάμπους ήταν καινοτόμος για την εποχή εκείνη, και γι' αυτό η πρότασή του θεωρήθηκε τολμηρή και αντιμετωπίστηκε με δυσπιστία. Επίσης, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η προσέγγιση των Κύπριων σκηνοθετών στο αρχαίο δράμα διέφερε ριζικά από αυτή των Ελλήνων σκηνοθετών. Στην Κύπρο δεν υπήρχε - όπως στην Ελλάδα - μια μακρά ντόπια παράδοση που να τους κρατά δέσμιους. Γι' αυτόν τον λόγο οι Κύπριοι σκηνοθέτες προχώρησαν σε πιο τολμηρές λύσεις στον τομέα του αρχαίου δράματος, προσφέροντας παραστάσεις με αρκετά νεωτερικά στοιχεία.¹⁴⁸ Ο Νίκος Χαραλάμπους, με τις σκηνοθεσίες του στην Επίδαυρο, προσέφερε στο ελληνικό κοινό αρκετά τολμηρές παραστάσεις για την εποχή εκείνη και τα δεδομένα της Ελλάδας. Ο σκηνοθέτης με την τελετουργική προσέγγιση θέλησε να προσδώσει καθολικότητα στον *Αίαντα*. Έδωσε έμφαση στο υπαρξιακό στοιχείο της τραγωδίας. Δεν τον απασχόλησε ο μύθος, η αφήγηση της συγκεκριμένης ιστορίας του Αίαντα, αλλά η πτώση του κάθε ανθρώπου στις μέρες μας που εμμένει με πάθος στις αξίες και τα ιδανικά του. Ο Χαραλάμπους καταδικάζει τον νέο κόσμο που προβάλλει, υποστηρίζοντας τον παλιό κόσμο της αγνότητας που καταστρέφεται. Υπαρξιακό, ηθικό και τελετουργικό: αυτά είναι τα τρία στοιχεία στα οποία βασίστηκε για να σκηνοθετήσει τον *Αίαντα*.

Α. 6. ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΑΚΙΡΗΣ-ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ ΚΟΜΟΤΗΝΗΣ (1992)

Ο *Αίας* από τον Σταύρο Τσακίρη και το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής, παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 1992, μαζί με τον *Ρήσο* του Ευριπίδη. Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 17 Ιουλίου 1992 στο θέατρο Ρεματιάς Χαλανδρίου (μόνο ο *Αίας*).¹⁴⁹ Μετά από τις παραστάσεις στην Αθήνα, ο θίασος επέστρεψε στην έδρα του, στην Κομοτηνή, για να δώσει παραστάσεις και με τις δύο παραγωγές, του *Ρήσου* και του *Αίαντα*, οι οποίες παρουσιάστηκαν εναλλάξ. Στη συνέχεια περιόδεψε και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Άντρη Κωνσταντίνου, «Σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις αρχαίων τραγωδιών στην Κύπρο», στο: Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, Ιωάννα Χατζηκωστή (επιμ.), Πρακτικά συμποσίου: Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 2013, σσ. 121-140.

¹⁴⁹ Σοφοκλής, *Ρήσος-Αίας*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής, Καλοκαίρι 1992, «Από το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής. Σήμερα στην Αθήνα η πρεμιέρα του *Αία*», *Ελεύθερο Βήμα*, 17.07.1992.

¹⁵⁰ «Το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής από την Πέμπτη στην πόλη μας. Με τον *Αίαντα* και τον *Ρήσο*», *Ελεύθερο Βήμα*, 29.07.1992, «Το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. συνεχίζει την περιοδεία του», *Παρατηρητής*, 11.08.1992, «Από την Δευτέρα επιστρέφει στην Κομοτηνή το ΔΗΠΕΘΕ», *Ελεύθερο Βήμα*, 23.07.1992.

Ο Σταύρος Τσακίρης ασχολείται συστηματικά με τη σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας. Η Κατερίνα Αρβανίτη διακρίνει τη δουλειά του στην αρχαία τραγωδία με βάση θεματικά και υφολογικά στοιχεία. Στην πρώτη κατηγορία κατατάσσει τις τραγωδίες που σκηνοθέτησε τη δεκαετία του '90: *Ρήσος, Αίας, Επτά επί Θήβας, Λαβδακίδες, Οιδίπους επί Κολωνών*, και στη δεύτερη αυτές που σκηνοθέτησε από το 2000 έως το 2005. Οι παραστάσεις της πρώτης φάσης κυριαρχούνται από την προσεκτική ρυθμική εκφορά του λόγου και την τελετουργική και στυλιζαρισμένη κίνηση. Στη δεύτερη φάση παρατηρεί μια νεωτεριστική υφολογική τάση με πολλά εκσυγχρονιστικά στοιχεία, τα οποία εντοπίζονται κυρίως στα μοντέρνα σκηνικά και κοστούμια. Παρά τη διάκριση στις δύο αυτές κατηγορίες, επισημαίνει κάποια κοινά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη σκηνοθετική δουλειά του: την έμφαση που δίνει στον λόγο και το εικαστικό ενδιαφέρον των παραστάσεων του.¹⁵¹

Το ενδιαφέρον που δείχνει στα δύο αυτά στοιχεία είναι ευδιάκριτα και στην παράσταση του *Αίαντα*. Πρώτα απ' όλα, το προβάδισμα που δίνει στον λόγο φαίνεται από την εκφορά των ηθοποιών, η οποία είναι καθαρή και προσεκτική. Αυτό δείχνει και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει ο σκηνοθέτης το πρωτότυπο κείμενο. Στην παράσταση χρησιμοποιεί τη μετάφραση του Τάσου Ρούσσου, μια μετάφραση απλή και καθαρή ως προς τα νοήματά της. Το κείμενο χρησιμοποιείται αυτούσιο, χωρίς περικοπές ή προσθήκες. Μένει, λοιπόν, «πιστός» στο κείμενο του Σοφοκλή, δίνοντας έμφαση στην εκφορά του λόγου από τους ηθοποιούς. Πέρα από το λόγο όμως, ο σκηνοθέτης δίνει ιδιαίτερη σημασία και στην όψη της παράστασης. Το σκηνικό του *Αίαντα* παρότι είναι λιτό, δημιουργεί μια ιδιαίτερη αίσθηση, κυρίως με τη χρήση των φωτισμών. Οδηγεί τον θεατή σε έναν άλλο τόπο και χρόνο, ονειρικό. Ο κόκκινος φωτισμός που κυριαρχεί στη σκηνή προσδίδει στην παράσταση έναν μεταφυσικό τόνο. Επίσης, το χαμήλωμα ή το δυνάμωμα του φωτισμού προβάλλει πιο ήπιες-ονειρικές σκηνές (όπως αυτές του Χορού) ή σκηνές με μεγάλη ένταση (όπως την εμφάνιση του Αίαντα στη σκηνή της αυτοκτονίας), αντίστοιχα. Η Κ. Αρβανίτη αναφέρει σχετικά: «το θέατρο του Τσακίρη δεν είναι ρεαλιστικό. Η ατμόσφαιρα των παραστάσεων του έχει κάτι το ονειρικό, το εφιαλτικό». Χρησιμοποιεί τον φωτισμό για να δημιουργήσει συναισθήματα μέσα από το εικαστικό στοιχείο. Η χρήση του φωτισμού κατά αυτόν τον τρόπο παραπέμπει στον εξπρεσιονισμό.¹⁵² Από τη μία λοιπόν έχουμε να κάνουμε με ρεαλιστική απόδοση των ρόλων, μέσα από τη σωστή και καθαρή εκφορά του λόγου, και από την άλλη με μια εξπρεσιονιστική τάση μέσα από το σκηνικό, τη χρήση των σκηνικών αντικειμένων και τους φωτισμούς.

Το σκηνικό είναι λιτό. Στο πίσω μέρος, υπάρχουν στη σειρά τρεις σκηνές. Οι σκηνές αυτές έχουν δημιουργηθεί από άσπρα πανιά που στηρίζονται σε ξύλινα δόρατα. Στο κέντρο βρίσκεται η σκηνή του Αίαντα, με ένα πάνινο τριγωνικό άνοιγμα στη μέση. Το πανί αυτό ανεβοκατεβαίνει για τις ανάγκες εισόδου και εξόδου του ήρωα. Το σκηνικό παραπέμπει στο στρατόπεδο των Ελλήνων με τη χρήση ελάχιστων σκηνικών, κατασκευασμένων από απλά υλικά: ξύλο και πανί. Δεν πραγματοποιείται καμία αλλαγή σκηνικού κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η αυτοκτονία του Αίαντα λαμβάνει χώρα στη θυμέλη. Ο σκηνοθέτης δεν στηρίζεται στη χρήση πολύπλοκων και πολυτελών σκηνικών, αλλά στον τρόπο με τον οποίο φωτίζονται απλές σκηνικές κατασκευές. Η διαφοροποίηση των φωτισμών τονίζει με ανάλογο τρόπο σημεία του σκηνικού χώρου.

¹⁵¹ Κατερίνα Αρβανίτη, «Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στη σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας», *Παράβασις*, τόμ. 11, Ergo, Αθήνα 2013, σσ. 13-24.

¹⁵² Ο.π.

Ο φωτισμός που κυριαρχεί είναι ο κόκκινος, δίνοντας έτσι έμφαση στην αιματηρή πράξη του ήρωα, και υποβάλλοντας μια έντονα μυστηριακή ατμόσφαιρα.

Τα κοστούμια μοιάζουν βαριά και κατασκευασμένα από πολύτιμα υλικά, και παραπέμπουν στην αρχαϊκή εποχή. Λειτουργούν αντιθετικά ως προς το λιτό σκηνικό. Τα χρώμα που κυριαρχεί είναι το μαύρο. Οι ενδυμασίες του Χορού, του Οδυσσέα, του Τεύκρου, του Μενέλαου και του Αγαμέμνονα είναι μαύρες. Ο Αίας και η Τέκμησσα είναι και οι δύο ντυμένοι στα κόκκινα, δημιουργώντας αντίθεση με τις ενδυμασίες των υπόλοιπων ρόλων. Το κοστούμι της Τέκμησσας είναι βαρυφορτωμένο, αλλά και τα ρούχα του Αίαντα είναι πολυτελή. Η Αθηνά έχει μια ασυνήθιστη κατασκευή στο κεφάλι της, δημιουργημένη από σίδηρο, η οποία λειτουργεί ως σύμβολο της εξουσίας της. Τα σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται είναι ελάχιστα, τα άκρως απαραίτητα. Τα σφαιρισμένα ζώα δεν δίνονται με κάποιο οπτικό υπαινιγμό, αλλά οπτικοποιούνται μέσα από τον λόγο.

Ο σκηνοθέτης στην παράσταση αξιοποιεί μουσικές και χορούς από τη Θράκη και την Εγγύς Ανατολή, δημιουργώντας μια πολιτισμική γέφυρα ανάμεσα στην αρχαία Ελλάδα, τον λαϊκό ελληνικό πολιτισμό και την Ανατολή. Χρησιμοποιεί από τη μία τους αργόσυρτους χορούς της Δυτικής και Ανατολικής Θράκης, και τις μουσικές της με τους ζουρνάδες και τα νταούλια. Από την άλλη εντάσσει στην παράσταση λιτές και αργόσυρτες ανατολίτικες μελωδίες. Το κοινό στοιχείο Θράκης και Ανατολής είναι ο αργός ρυθμός, τον οποίο επιλέγει ο σκηνοθέτης ως κύριο μουσικό μοτίβο της παράστασης. Μόνο για να δώσει έμφαση σε κάποιες σκηνές εντάσσει πιο έντονους ρυθμούς. Στη σκηνή της αυτοκτονίας εμφανίζεται μια σκιά πίσω από τον Αίαντα, η οποία χορεύει τον Ζωναράδικο χορό της Θράκης. Στο δεύτερο στάσιμο ο Χορός πλημμυρισμένος από χαρά κινείται με ένταση, για να καταλήξει να χορεύει τον χορό των Δερβίσηδων. Και στο τέλος, ένα από τα μέλη του Χορού κινείται στη θυμέλη με τη συνοδεία ανατολίτικης μουσικής. Η μουσική στην παράσταση συνοδεύει τον λόγο του Χορού. Δίνει έμφαση στις συναισθηματικά φορτισμένες στιγμές, ενώ κάποιες φορές λειτουργεί ως αντίστιξη. Επίσης, κάποιες κινήσεις του Χορού (γεωμετρική κινησιολογία) παραπέμπουν στο ινδικό θέατρο Κατακάλι. Ο σκηνοθέτης βλέπουμε ότι αξιοποιεί στην παράσταση στοιχεία από διαφορετικούς πολιτισμούς και θεατρικές παραδόσεις, με έναν υπόγειο τρόπο που τα κάνουν να μοιάζουν οικεία. Με αυτόν τον τρόπο προτείνει ένα διαπολιτισμικό θέατρο. Ο Δημήτρης Τσατσούλης υποστηρίζει ότι το θέατρο του Τσακίρη είναι: «αμιγώς διαπολιτισμικό με σαφείς ενδείξεις υπερπολιτισμικότητας, υπέρβασης της απλής διαλογικότητας εθνικοτήτων και διάνοιξης προς την αναζήτηση της ανθρώπινης φύσης».¹⁵³

Η ερμηνεία των ηθοποιών βασίζεται στον λόγο, και πολύ λιγότερο στην κίνηση, στην έκφραση συναισθημάτων μέσα από το σώμα. Οι κινήσεις είναι μετρημένες και στυλιζαρισμένες και ο λόγος τους ρεαλιστικός. Μερικές φορές όμως, παρατηρούμε ότι κάποιοι ηθοποιοί οδηγούνται σε έναν πομπώδη τρόπο απαγγελίας, στην προσπάθειά τους να εκφέρουν σωστά και με συναισθηματική ένταση τον λόγο του Σοφοκλή. Γενικά το υποκριτικό ύφος της παράστασης δεν είναι ενιαίο. Κάποιοι ηθοποιοί χρησιμοποιούν με φυσικότητα τον λόγο, οδηγώντας σε μια ρεαλιστική ερμηνεία, ενώ κάποιοι άλλοι υπερβάλουν στην έκφραση της εσωτερικής τους έντασης. Σύμφωνα με τον Τσατσούλη, ο σκηνοθέτης βασίζεται στις παραστάσεις του (κυρίως της ώριμης περιόδου του) σε ένα συγκεκριμένο κινησιακό κώδικα (σωματικό θέατρο, γεωμετρική κινησιολογία των ηθοποιών), τον οποίο υιοθετεί από τις πρώτες του σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Στον

¹⁵³ Τσατσούλης, «Δυτικός “ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα».

Αίαντα όμως οι ηθοποιοί δεν ήταν έτοιμοι να τον εφαρμόσουν σωστά (κυρίως οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι) γιατί «είχαν ήδη διαμορφωθεί ως προς την εκφορά του λόγου και την απουσία σωματικότητας από τις παραδοσιακές υποκριτικές σχολές και τη δυτικόμορφη, στομφώδη, στατική ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας». ¹⁵⁴

Η Αιμιλία Υψηλάντη, στον ρόλο της Τέκμησας, αποτελεί παράδειγμα στομφώδους απαγγελίας. Η ηθοποιός σε συνέντευξή της στον Τύπο, μιλώντας για τον ρόλο της, υποστηρίζει ότι: «η Τέκμησσα είναι μια γυναίκα που μένει στη σκιά. Δεν αποφασίζει, δεν παίρνει τα πράγματα στα χέρια της, απλά αγαπάει». Για την ηθοποιό η ουσία της τραγωδίας είναι η σύγκρουση δύο διαφορετικών κοσμοθεωριών και ηθικών αξιών: από τη μία είναι το χρέος που εκφράζει ο Αίας και από την άλλη η ανάγκη που εκφράζει η Τέκμησσα. «Ως σύζυγος και μάνα είναι πιο γήινη, αντιλαμβάνεται καλύτερα τις ανάγκες της ζωής, όπως και κάθε γυναίκα στη σύγχρονη καθημερινή ζωή. Ο Αίας έχει υποχρεώσεις ως σύζυγος και ως πατέρας, και όχι μόνο ως πολεμιστής», αναφέρει η ηθοποιός. ¹⁵⁵ Και πράγματι, έτσι παρουσιάζεται η Τέκμησσα στην παράσταση: με ηρεμία και υποτονικότητα. Αντίθετα, η ερμηνεία του Στέφανου Κυριακίδη στον ρόλο του Αίαντα, είναι ρεαλιστική και με τις απαραίτητες εναλλαγές ηρεμίας και έντασης. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ρόλος του Αγγελιαφόρου. Ο Τσακίρης μας παρουσιάζει έναν Αγγελιαφόρο φορτισμένο συναισθηματικά, που δείχνει να πονάει και να αγωνιά και αυτός με τα πάθη του Αίαντα, και να μοιράζεται την αγωνία του Χορού και της Τέκμησας. Δεν είναι απλός άγγελος κακών ειδήσεων. Στο τέλος του λόγου του, σηκώνει την Τέκμησσα από το έδαφος και την οδηγεί, με το κοντάρι που κρατάει υψωμένο, έξω. Στην τελική σκηνή μάλιστα, αυτός είναι που θα οδηγήσει την Τέκμησσα στην έξοδο. Με τον τρόπο αυτό υπογραμμίζεται ο σημαντικός ρόλος που διαδραματίζει ο Αγγελιαφόρος στην έκβαση των γεγονότων. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης έχει παραδεχτεί την έμφαση που δίνει στις αγγελικές ρήσεις. Κατά τη γνώμη του η τραγωδία προέρχεται από αυτές. ¹⁵⁶

Από τις λίγες κριτικές που έχουμε στη διάθεσή μας δεν μπορούμε να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα για την υποδοχή της παράστασης από τους κριτικούς. Από τη μία γίνεται αναφορά σε μια παράσταση που στερείται ουσιαστικής θεατρικής πρότασης, λογικής και αισθητικής. Από την άλλη αντιμετωπίζεται ως ένα αξιόπεινο θέαμα με μια ώριμη και σοβαρή σκηνοθετική ματιά, χωρίς καινοτομίες. Ο Βάιος Παγκουρέλης κάνει λόγο για μια συμβατική μετάφραση, μια σκηνοθετική δουλειά γεμάτη αναφομοίωτα «δάνεια», χωρίς σαφή ειρμό και εμφανή αιτιολόγηση, που οδηγεί σε διάσπαση και ανισορροπία, για αστοχία των σκηνογραφικών και ενδυματολογικών λύσεων, απρόσωπη μουσική, και «δίμορφη» ερμηνεία των ηθοποιών. ¹⁵⁷ Στο εντελώς αντίθετο άκρο κινείται ο Νίνος Φενέκ Μικελίδης, ο οποίος μιλάει για μια πολύ θεατρική μετάφραση, ένα λιτό και λειτουργικό σκηνικό που τονίζει τη διαχρονικότητα της τραγωδίας, μια πολύ καλή μουσική που σχολιάζει τα δρώμενα, και αξιέπαινες ερμηνείες που δίνουν προτεραιότητα στον λόγο. ¹⁵⁸ Για τις αντιδράσεις του κοινού της Αθήνας, πληροφορούμαστε από τον Τύπο ότι η παράσταση απέσπασε πολύ καλές

¹⁵⁴ Ο.π.

¹⁵⁵ «Αιμιλία Υψηλάντη. Η πρόταση του ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής ήρθε την κατάλληλη στιγμή», Συνέντευξη, *Ελεύθερο Βήμα*, 7.07.1992.

¹⁵⁶ Αρβανίτη, «Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στη σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας», ό.π.

¹⁵⁷ Βάιος Παγκουρέλης, «Αίας από την Κομοτηνή *Ορνίθες* από τη Ρόδο», *Ελεύθερος Τύπος*, 31.08.1992, σ. 26.

¹⁵⁸ Νίνος Φενέκ Μικελίδης, «Αξία η επιχορήγησή τους. *Αίας* του Σοφοκλή από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κομοτηνής», 1992.

κριτικές. Το κοινό μαγεύτηκε από τις υποκριτικές αρετές των ηθοποιών και επιβράβευσε με θερμό χειροκρότημα τη σκηνοθετική δουλειά του Σταύρου Τσακίρη.¹⁵⁹

A. 7. ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ-Κ.Θ.Β.Ε. (1996, 1997, 1998)¹⁶⁰

Ο Βασίλης Παπαβασιλείου παρουσιάζει τον *Αίαντα* για πρώτη φορά στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου στις 26/27.07.1996. Η παράσταση δίνεται σε επανάληψη, την ίδια χρονιά, στο Θέατρο Δάσους, στη Θεσσαλονίκη (29.08. και 7.09.) Η παράσταση είναι μια παραγωγή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Επίσης, παρουσιάζεται στο Τσένταρ Τεάτρ, στα Σκόπια (14.12.1997) και στο Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (31.01.1998-21.02.1998), με κάποιες παραλλαγές από την αρχική εκδοχή.¹⁶¹

Ο Βασίλης Παπαβασιλείου σκηνοθετεί για πρώτη φορά στην Επίδαυρο. Είναι η πρώτη ολοκληρωμένη του δουλειά στο αρχαίο δράμα, μετά τον *Αγώνα*, μια «ελεύθερη σπουδή» πάνω στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Μετά την επιλογή ενός από τα πιο πολυπαιγμένα έργα στη νεοελληνική σκηνή, επιλέγει να παρουσιάσει ένα έργο που ελάχιστες φορές έχει ανέβει στη σκηνή του νεοελληνικού θεάτρου. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι η σπανιότητα παρουσίασης του συγκεκριμένου δράματος δεν στάθηκε βασικός λόγος επιλογής του έργου. Επιλέγει να σκηνοθετήσει τον *Αίαντα* για την πρόκληση που του προσφέρει για το πώς θα «κατοικηθεί» το θέατρο της Επιδαύρου, μέσα από ένα έργο με αρκετά προβλήματα μορφής και ένα βαρύ φορτίο πολιτικής έντασης.¹⁶² Η μετάφραση του έργου έγινε από τον Νίκο Γολέμη. Στο πρόγραμμα δεν αναφέρεται ως μετάφραση, αλλά ως κείμενο παράστασης. Η γλώσσα που χρησιμοποίησε ο μεταφραστής είναι σύγχρονη, με πολλές καθημερινές εκφράσεις. Επίσης, σε ορισμένα σημεία έγιναν κάποιες προσθήκες.

Πρόκειται για μια παράσταση πρωτοποριακή για την εποχή της, με πολλά εκσυγχρονιστικά στοιχεία. Ο σκηνοθέτης βάσισε το σκηνοθετικό του όραμα πάνω στο συσχετισμό του Αίαντα με έναν άλλο ήρωα της Ελλάδας του Εμφυλίου Πολέμου, τον Άρη Βελουχιώτη. Χρησιμοποιεί την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα, βρίσκοντας αναλογίες με την εμφύλια έριδα των Ελλήνων στην Τροία, και μέσα από αυτά τα γεγονότα προσπαθεί να μιλήσει για το σήμερα, για τον εμφύλιο σπαραγμό στις μέρες μας. Ο σκηνοθέτης προχωρά σε μια πολιτική ανάγνωση της τραγωδίας. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά: «το έργο εκφράζει στην ουσία την αέναη ιστορία των κύκλων της πολιτικής. Μέσα στην Ιστορία συναντάμε την επανάληψη αυτού του σχήματος: την ακύρωση του χτεσινού ήρωα».¹⁶³ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μια «ιδεοκειμενική»-«ιδεολογική» («intertextual») σκηνοθετική ανάγνωση του έργου του Σοφοκλή. Η συγκεκριμένη σκηνική προσέγγιση, σύμφωνα με τον Pavis, δεν αφορά το ίδιο το κείμενο, αλλά το «πολιτικό, κοινωνικό και ειδικά το

¹⁵⁹ «Το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής συγκλόνισε την Αθήνα με την παρουσίαση του *Αίαντα*. Απέσπασε μόνο θετικές κριτικές», *Ελεύθερο Βήμα*, 22.07.1992, «Από την Δευτέρα επιστρέφει στην Κομοτηνή το ΔΗΠΕΘΕ», *Ελεύθερο Βήμα*, 23.07.1992, «Το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής από την Πέμπτη στην πόλη μας. Με τον *Αίαντα* και τον *Ρήσο*», *Ελεύθερο Βήμα*, 29.07.1992.

¹⁶⁰ Η παράσταση για την οποία γίνεται εκτενής ανάλυση στην εργασία είναι αυτή που δόθηκε στην Επίδαυρο το 1996, χάρη στο οπτικοακουστικό υλικό που παραχωρήθηκε ευγενικά από τον κ. Βασίλη Παπαβασιλείου. Για τις υπόλοιπες εκδοχές της παράστασης βασιστήκαμε σε λίγες πληροφορίες που αντλήσαμε από κριτικές και αναφορές για αυτές στον Τύπο.

¹⁶¹ «*Αίας*, 1995-1996-Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», [21.11.2015] από: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=5125>

¹⁶² Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης (επιμ.), «Ο Αίας μου θυμίζει τον Βελουχιώτη», *Τα Νέα*, 26.07.1996.

¹⁶³ Ο.π.

ψυχολογικό υπο-κείμενο». Ο σκηνοθέτης αποτελεί έναν μεσάζοντα ανάμεσα στα κοινωνικά συμφραζόμενα του κειμένου που παρήχθησαν στο παρελθόν και τα κοινωνικά συμφραζόμενα στο παρόν. Κατά αυτόν τον τρόπο καθίσταται δυνατή η επικοινωνία ανάμεσα σε ένα παλιό κείμενο και ένα νέο ακροατήριο, μέσα από μια συγκεκριμένη ιδεολογική τοποθέτηση του σκηνοθέτη.¹⁶⁴ Ανασύρει στη μνήμη των θεατών την εποχή του εμφυλίου, μέσα από την τραγωδία του Αίαντα, και από εκεί τους φέρνει αντιμέτωπους με τις δικές τους προσωπικές μνήμες. Με τον τρόπο αυτό βλέπουμε την ιστορία του Αίαντα μέσα από μια άλλη οπτική γωνία. Η τραγωδία του αποκτά πολλαπλές διαστάσεις και προβολές σε άλλες εποχές και άλλα άτομα.

Η σκηνή περιστοιχίζεται από χαμηλούς προβολείς. Η ορχήστρα, από κυκλική έχει μεταβληθεί σε τετράγωνη. Δεξιά και αριστερά της ορχήστρας υπάρχουν δύο σειρές από μεταλλικές καρέκλες. Στην αρχή της παράστασης φέρνουν μια σκάλα, την οποία καλύπτουν με άσπρο ύφασμα (βλ. εικ. 15). Η σκάλα αυτή αποτελεί τη σκηνή του Αίαντα. Το πανί ανασηκώνεται για να εξυπηρετήσει την είσοδο και την έξοδο του Αίαντα και της Τέκμησας. Στην πρώτη του εμφάνιση ο Αίας βγαίνει κάτω από το πανί, σερνάμενος στο χώμα. Τα δρώμενα λαμβάνουν χώρα στο κέντρο και στις άκρες του τετραγώνου του σκηνικού χώρου. Οι ενδυμασίες είναι σύγχρονες, με αναφορές στην εποχή του εμφυλίου. Σύμφωνα με τον ίδιο το σκηνοθέτη δεν εικονογραφείται καμία εποχή, υπάρχουν μόνο κάποιες νύξεις.¹⁶⁵ Ο Αίας εμφανίζεται με μούσι, παραπομπή στον Άρη Βελουχιώτη, φορώντας αρβύλες, στρατιωτικό παντελόνι και πουλόβερ. Στην παραπλανητική ρήση αλλάζει ενδυμασία, φορώντας δερμάτινα αυτή τη φορά. Ο Οδυσσεάς παραπέμπει περισσότερο στη σύγχρονη εποχή, φορώντας τζιν παντελόνι, άσπρα αθλητικά παπούτσια και γκρι παλτό. Η Τέκμησσα φοράει μακριά φούστα και χακί σακάκι. Βάση της ενδυμασίας του Χορού αποτελούν οι καμπαρντίνες. Ο Αγγελιαφόρος, με πιο σύγχρονο στυλ, εμφανίζεται με μαύρη καμπαρντίνα, φόρμα και αθλητικά.

Τα σκηνικά αντικείμενα παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην παράσταση, αφού αποτελούν σύμβολα. Πρώτα απ' όλα η σκάλα, που αποτελεί τη σκηνή του ήρωα, εκφράζει την άνοδο και την πτώση του. Επίσης, στο τέλος αξιοποιείται ως φέρετρο. Τα βιβλία κομματικής καθοδήγησης - στα φύλλα των οποίων φτύνει ηχηρά ο Χορός - τα φλασκιά και οι γυλιοί, παραπέμπουν στην εποχή του εμφυλίου και το στρατοκρατικό χαρακτήρα της περιόδου εκείνης.¹⁶⁶ Οι μεταλλικές καρέκλες στα δύο άκρα της ορχήστρας, σύμφωνα με τον Κ. Κυριακό αντιπροσωπεύουν «τις σκληροπυρηνικές θέσεις των αρχηγών των Αχαιών».¹⁶⁷ Η Τέκμησσα, στην πρώτη της εμφάνιση, εξέρχεται κάτω από το πανί, βάζοντας μια καρέκλα στην είσοδο της σκηνής. Αυτό δείχνει τον φόβο της για την επερχόμενη έξοδο του Αίαντα από τη σκηνή του. Ο Ευρυσάκης δεν ερμηνεύεται από κάποιο ηθοποιό, αλλά από ένα αγαλματάκι. Αυτό οδηγεί στην αποστασιοποίηση του θεατή από τα δρώμενα. Προφανώς, ο σκηνοθέτης δεν θέλησε να τονίσει την τρυφερή πλευρά του ήρωα, προκαλώντας συγκίνηση στη σκηνή ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο. Ο Αίας για να δείξει τα σφαγιασμένα ζώα, πετάει στη σκηνή ένα αντικείμενο γεμάτο αίμα. Στη θέα του ο Χορός πέφτει κάτω

¹⁶⁴ Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, μτφ. Loren Kruger, Routledge, London 1992, σ. 36.

¹⁶⁵ Σαρηγιάννης (επιμ.), «Ο Αίας μου θυμίζει τον Βελουχιώτη», ό.π.

¹⁶⁶ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Δύο “αιρετικές” πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004)», στο: Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πάτρα 2015, σσ. 351-362.

¹⁶⁷ Ό.π.

τρομαγμένος. Κάποιος από τα μέλη του Χορού, στη συνέχεια, το βγάζει έξω. Ο Μενέλαος εμφανίζεται στη σκηνή κρατώντας ένα ραβδάκι, και κρύβοντας κάτω από την καμπαρντίνα του ένα ακορντεόν, στοιχεία που οδηγούν στην παρουσίαση του ήρωα ως καρικατούρα.

Ο Δημήτρης Καμαρωτός, που επιμελήθηκε τη μουσική της παράστασης, υποστηρίζει ότι τη μουσική του έργου αποτελούν: «οι ήχοι των φωνών των ηθοποιών, οι ήχοι που παράγουν με τις πράξεις τους στον σκηνικό χώρο, ο φυσικός ηχητικός κόσμος του νυχτερινού τοπίου της Επιδαύρου, καθώς και φυσικοί και συνθετικοί ήχοι οργάνων και φωνών που είναι γραμμένοι σε μαγνητοταινίες». Όλοι αυτοί οι ήχοι συντέθηκαν για να οδηγήσουν σε ένα αρμονικό αποτέλεσμα, και κάνουν περισσότερο αισθητή την παρουσία τους σε μέρη με έντονη παρουσία ή απουσία κίνησης.¹⁶⁸ Πολλές φορές, παρατηρούμε ότι κάποιοι ήχοι καλύπτουν τα λόγια των ηθοποιών ή δυσκολεύουν πολύ στην κατανόηση. Ο ρόλος της μουσικής δεν είναι απλά συνοδευτικός ή εμφατικός. Δεν βρίσκεται σε κάποια σημεία για να ενισχύσει συναισθήματα ή για να δώσει έμφαση σε κάποια σημεία της παράστασης. Αυτονομείται, αποτελεί αυθύπαρκτο μέρος της παράστασης, υποβάλλοντας η ίδια συναισθήματα και σκέψεις. Αυτό αποτελεί δείγμα του μεταμοντέρνου θεάτρου, στο οποίο η μουσική αυτονομείται κατά τη σκηνική διαδικασία. Ο ρόλος της δεν είναι, απαραίτητα, να συμβάλλει στο σχέδιο του δραματουργού, όπως συμβαίνει στο ρεαλιστικό θέατρο. Πολλές φορές βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση ως προς το σχέδιο αυτό. Σκοπός είναι ο θεατής να αντιληφθεί τη μουσική, κατά τη σκηνική δράση ξεχωριστά, και όχι ως μέρος του συνόλου.¹⁶⁹

Κύριο χαρακτηριστικό της παράστασης αποτελεί η χρήση μικροφώνων. Ο λόγος ακούγεται ενισχυμένος από μικρόφωνα και ένα μεγάφωνο, που έχουν τοποθετηθεί στο σκηνικό χώρο, καθώς και από ντουντούκες που χρησιμοποιούν οι ίδιοι οι ηθοποιοί. Σύμφωνα με τον Παπαβασιλείου «η παράσταση στηρίζεται στο σκεπτικό ότι το μηχανικό σύστημα του αρχαίου θεάτρου αντιστοιχούσε κατά κάποιον τρόπο σ' ένα είδος πρωτόγονου ραδιοθαλάμου, τη μάσκα». Ο σκηνοθέτης δεν προτίμησε τη χρήση μάσκας, αλλά τη χρήση μικροφώνων, που τα θεωρεί υποκατάστατα της αρχαίας μάσκας. Πιστεύει ότι η μάσκα που χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι Έλληνες, δεν ήταν απλά στοιχείο οπτικής μεταμόρφωσης, αλλά εργαλείο παραγωγής ήχου. Ο ήχος δεν ήταν ζωντανός, αλλά μεσολαβημένος. Η μεσολάβηση αυτή (είτε πρόκειται για την αρχαία μάσκα είτε για το σύγχρονο μικρόφωνο) προσδίδει ένα προσωπείο, και υπογραμμίζει την πολιτική λειτουργία του λόγου.¹⁷⁰ Για τον Κ. Κυριακό η χρήση μικροφώνων και ντουντούκας λειτουργεί με δύο τρόπους: «σε επίπεδο πρόβας, και ως παραπεμπτικό στοιχείο συγκεκριμένης πολιτικής ανάγνωσης, εργαλείο πολιτικής σκοπιμότητας και καθοδήγησης».¹⁷¹

Όσον αφορά την υποκριτική, παρατηρούμε ότι κυριαρχεί ένα ουδέτερο ύφος, χωρίς ιδιαίτερο συναίσθημα και εντάσεις. Σκοπός του σκηνοθέτη είναι η συγκίνηση, αλλά όχι η ταύτιση. Τα μέσα που χρησιμοποιεί - σκηνικά και υποκριτικά - οδηγούν στην αποστασιοποίηση του θεατή από τα δρώμενα. Αυτό φαίνεται πρώτα απ' όλα από

¹⁶⁸ Δημήτρης Καμαρωτός, «Μουσική/Ο ήχος του *Αίαντα*», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996.

¹⁶⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας: ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 268.

¹⁷⁰ Βασίλης Παπαβασιλείου, «Για το εργαστήρι του *Αίαντα*», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996.

¹⁷¹ Κυριακός, «Δύο “αιρετικές” πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή...», ό.π.

τον τρόπο που παρουσιάζει τον κεντρικό χαρακτήρα του έργου. Ο Αίας στη σκηνή της αυτοκτονίας δεν βρίσκεται επί σκηνής, και στη δεύτερη εμφάνισή του μιλάει με πλάτη στο κοινό. Αλλά και ο Αγγελιαφόρος μιλάει, όχι μόνο με πλάτη στο κοινό, αλλά και προτεταμένα τα οπίσθιά του. Το ότι ο σκηνοθέτης δεν βασίζεται στην έκφραση του προσώπου των ηθοποιών είναι εμφανές. Βέβαια, και ο λόγος τους ακούγεται διαμεσολαβημένος, με αρκετούς ήχους ενδιάμεσα, που δυσκολεύουν το άκουσμα του λόγου και δημιουργούν σύγχυση στον θεατή. Περισσότερο, στηρίζεται στην κινησιολογία. Οι κινήσεις των ηθοποιών είναι έντονες και αρκετά νευρικές.

Η παράσταση αποτέλεσε μια ρηξικέλευθη προσέγγιση του αρχαίου δράματος για την εποχή της και προκάλεσε αντιδράσεις από κοινό και κριτικούς. Το κοινό μοιράστηκε στα δύο μεταξύ «αίσχους» και «μπράβο», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Ροζίτα Σώκου για να τονίσει τις αντιφατικές αντιδράσεις.¹⁷² Και οι κριτικοί διχάστηκαν ανάμεσα σε «καταδίκη» της παράστασης ως ακραία, χωρίς συνοχή και συγκεκριμένη και τεκμηριωμένη άποψη από τη μία, και αποδοχή της ως μία νέα ανάγνωση του αρχαίου κειμένου του Σοφοκλή από την άλλη. Οι περισσότερες κριτικές μιλάνε για μια παράσταση με ακραίους πειραματισμούς, η οποία «ασέβησε» προς το αρχαίο κείμενο και το αρχαίο θέατρο της Επιδάου. Η ασέβεια προς τον «ιερό» χώρο του αρχαίου θεάτρου της Επιδάου τονίζεται σε αρκετές κριτικές. Οι περισσότεροι κριτικοί υποστηρίζουν την ύπαρξη κάποιων κανόνων που θέτει το αρχαίο θέατρο, οι οποίοι καταπατήθηκαν από τον σκηνοθέτη. Μέσα σε αυτούς είναι και ο σεβασμός στο φυσικό χώρο του θεάτρου, ο οποίος αποτελεί από μόνος του ένα φυσικό ηχείο. Γι' αυτόν τον λόγο δεν χρειαζόταν τεχνική υποστήριξη ο λόγος από μεγάφωνα και ηχεία, τα οποία «βεβήλωναν» τον χώρο. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος αναφέρει ότι ο σκηνοθέτης ασέβησε στους κανόνες του αρχιτεκτονήματος, του θεατρικού χώρου, μετατρέποντάς τον σε ραδιοφωνικό στούντιο. Είναι η πρώτη φορά που ανθρώπινη φωνή ακούστηκε στην Επίδαυρο από μεγάφωνα και τοποθετήθηκε κονσόλα στις κερκίδες.¹⁷³ Για πολλά χρόνια το Αρχαίο Θέατρο της Επιδάου αντιμετωπιζόταν ως μνημείο, ακριβώς όπως και τα αρχαία κείμενα, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο τη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού. Οι σκηνοθέτες προσπαθούσαν να αναβιώσουν τις συνθήκες παρουσίας παράστασης στην Αρχαία Ελλάδα, καλώντας το κοινό να βιώσει την εμπειρία του αρχαίου θεατή. Με τη διεύρυνση του ρεπερτορίου, την ανανέωση του Φεστιβάλ και τις παραστάσεις ξένων σκηνοθετών στο θέατρο της Επιδάου, κλονίζεται αυτή η σχέση με το χώρο. Το αρχαίο θέατρο δεν θεωρείται απλώς ένας χώρος πρόσληψης του αρχαίου παρελθόντος, αλλά χώρος καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παρ' όλα αυτά, ακόμα και σήμερα, δεν έχουμε απαλλαγεί εντελώς από την άποψη της «ιερότητας» του αρχαίου θεάτρου. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Ελευθερία Ιωαννίδου, «η θέση του αρχαίου θεάτρου ως πολιτισμικό μας φαντασιακό παραμένει κεντρική».¹⁷⁴ Ο Παπαβασιλείου τολμά τη ρήξη με τη μνημειακή αντιμετώπιση του θεάτρου της Επιδάου, υποστηρίζοντας ότι «τα αρχαία θέατρα δεν κατασκευάστηκαν ως μνημεία, αλλά ως ζωντανές μηχανές». Για τον Παπαβασιλείου, σεβασμός σημαίνει ότι δεν βεβηλώνω το φυσικό περιβάλλον, και όχι τον χώρο ως

¹⁷² Ροζίτα Σώκου, «Ο Αίας δεν επεδίωξε το εύκολο χειροκρότημα», *Απογευματινή*, 29.07.1996.

¹⁷³ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο μιζέρις», *Τα Νέα*, 5.08.1996, σ. 22.

¹⁷⁴ Ελευθερία Ιωαννίδου, «Το αρχαίο θέατρο της Επιδάου ως *ετεροτοπία* και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα», στο: Αντώνης Γλυτζουρής-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 457-464.

πολιτιστικό μνημείο. Γι' αυτό και δεν θέλησε να χρησιμοποιηθούν πολλά εργαλεία για να τοποθετηθούν τα σκηνικά. Η παράσταση στηρίχτηκε στην υπόθεση εργασίας: τι θα κάναμε στην Επίδαυρο, αν το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο κατάφερνε να επιβάλει μια απόφαση τύπου “απαγορεύεται να πέσει έστω και μια πρόκα στο χώρο της Επιδαύρου”. Αποτέλεσμα αυτής της υπόθεσης εργασίας ήταν τα λιτά σκηνικά με τη χρήση όσο λιγότερων εργαλείων μπορούσαν.¹⁷⁵

Ένας άλλος κανόνας που καταπατήθηκε, σύμφωνα με του κριτικούς, είναι η μεγαλοπρέπεια των τραγικών ηρώων, τα μεγέθη των οποίων ο σκηνοθέτης οδήγησε σε σμίκρυνση. Και το κοινό - ειδικά στην Επίδαυρο - δεν ήταν συνηθισμένο να βλέπει τους ήρωες της αρχαίας τραγωδίας με όρους σύγχρονους. Όπως υποστηρίζει και η κριτικός Μαρία Κατσούνακη: «η Επίδαυρος είναι εθισμένη σε “κλασικές αναγνώσεις”».¹⁷⁶ Ο τραγικός ήρωας προσαρμοσμένος στη σύγχρονη εποχή ξένιζε τον θεατή εκείνης της περιόδου. Βλέπουμε λοιπόν ότι ο χώρος παρουσίασης ενός έργου θέτει από μόνος του κάποιους κανόνες και περιορισμούς. Δεν θα ενοχλούσε τόσο η συγκεκριμένη παράσταση αν παιζόταν σε έναν κλειστό χώρο ή σε έναν χώρο που δεν κουβαλάει την ιστορία του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου. Οι κανόνες αυτοί βέβαια τίθενται από τους ανθρώπους που διαχειρίζονται τις θεατρικές παραγωγές στους συγκεκριμένους χώρους. Οι εποχές αλλάζουν και οι κανόνες αυτοί μπορούν να αλλάξουν, όχι όμως όσο η Επίδαυρος θεωρείται ένα μνημείο, και όχι χώρος καλλιτεχνικής και κοινωνικής ζωής. Η Ροζίτα Σώκου (μία από τις λίγες καλές κριτικές) εκφράζει τη χαρά της που ο σκηνοθέτης «αποφάσισε να αγνοήσει τον τουριστικό, πανηγυριώτικο χαρακτήρα, που τελευταίως άρχισε να παίρνει η Επίδαυρος (με τα μωρά, τους εκδρομείς και το εύκολο χειροκρότημα)». Η κριτικός βρήκε την παράσταση σπουδαία και προκλητική, αλλά και αποκαλυπτική για τις σημερινές δυνατότητες του θεάτρου και της ερμηνείας της αρχαίας τραγωδίας.¹⁷⁷

Μία άλλη ένσταση διατυπώθηκε για τα πρόσωπα του δράματος που αποτελούσαν μέρος του Χορού. Ο Μιχάλης Πανάς το θεώρησε απαράδεκτο ως σκηνοθετικό εύρημα γιατί οι θεατές δεν μπορούσαν να διαχωρίσουν με σαφήνεια τους ρόλους του έργου.¹⁷⁸ Τη θεώρηση του δυναμικού των ηθοποιών ως μίας ομάδας, είτε αυτοί αποτελούν δραματικούς ρόλους του έργου, είτε μέλη του Χορού, έχουν υιοθετήσει τα τελευταία χρόνια πολλοί σκηνοθέτες. Για εκείνη την εποχή αποτελούσε μια μοντέρνα σκηνοθετική σύλληψη. Πολύ αρνητικές ήταν οι κριτικές για την ανδρική φωνή της Αθηνάς που ακούγεται στην αρχή του έργου. Κάποιοι παραβλέπουν την ενσάρκωση του ρόλου της θεάς από άνδρα, αλλά θεωρούν αδιανόητο το βήχα που συνόδευε την απαγγελία. Ο βήχας που ακουγόταν κατά διαστήματα δυσκόλευε την κατανόηση του λόγου. Η «ενσάρκωση» του ρόλου του Ευρυσάκη από ένα άγαλμα, το οποίο ο Αίας κρατά από τη βάση του και του μιλά, θεωρήθηκε «κιτς» και γελοία. Αστεία βρήκαν και την εμφάνιση του Μενέλαου με το ραβδί στο χέρι, το οποίο χρησιμοποιεί για να ξύσει τη μύτη του, όπως και το ακορντεόν που έχει κάτω από την καμπαρντίνα του. Ενοχλητική θεωρήθηκε η σκηνή που ο Χορός φτύνει ηχηρά για να αλλάξει τις σελίδες στα βιβλιαράκια που κρατά. Γενικά, οι περισσότεροι κριτικοί, είδαν την παράσταση σαν μια πρόβα, δοκιμή, πείραμα, εργαστήριο, και όχι ως μια ολοκληρωμένη παράσταση. Ο Βάιος Παγκουρέλης παρομοιάζει την παράσταση με

¹⁷⁵ Βασίλης Παπαβασιλείου, «Για το εργαστήρι του Αίαντα», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996.

¹⁷⁶ Μαρία Κατσούνακη, «Αιφνιδίασε ο *Αίας* του ΚΘΒΕ», *Καθημερινή*, 30.07.1996.

¹⁷⁷ Σώκου, «Ο *Αίας* δεν επεδίωξε το εύκολο χειροκρότημα», ό.π.

¹⁷⁸ Μιχάλης Πανάς, «Νεωτερισμοί και αποδοκμασίες», *Το Όνομα*, 29.07.1996.

«εργαστήρι» ηχητικής κυρίως, αλλά και οπτικής προσέγγισης της τραγωδίας, κάτω από το πρίσμα μιας ορισμένης θεωρητικής άποψης, και όχι σαν μια συγκροτημένη παράσταση.¹⁷⁹ Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Μηνάς Χρηστίδης, ο οποίος θεωρεί την παράσταση να μην τελειωμένη, αλλά με ύφος εργαστηρίου, ενός εργαστηρίου με αστοχίες αλλά και σποραδικές επιτυχίες, αλλά τίποτα ολοκληρωμένο.¹⁸⁰

Ο Βασίλης Παπαβασιλείου μετά από δύο χρόνια παρουσιάζει μια δεύτερη εκδοχή της παράστασης του 1996, στο Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (31 Ιανουαρίου 1998). Η παράσταση τυγχάνει εκ νέου επεξεργασία. Ένα πρώτο δείγμα της παρουσιάζεται τον Δεκέμβρη του 1997 στα Σκόπια σε κλειστό θέατρο. Το τελικό προϊόν αυτής της επεξεργασίας παρουσιάζεται το 1998, και πάλι σε κλειστό χώρο. Στη δεύτερη αυτή εκδοχή αναδεικνύονται κάποια στοιχεία της πρώτης εκδοχής, και κάποια άλλα υποχωρούν ή διαφοροποιούνται. Μια βασική διαφορά από την παράσταση του 1996 είναι ότι σχετικοποιείται η αναφορά στην πολιτική ιστορία. Η μορφή του Αίαντα δεν αντανakλά μόνο τη μορφή του Άρη Βελουχιώτη, αλλά συνομιλεί και με άλλα πρόσωπα, από την ιστορία του θεάτρου αυτή τη φορά (με τον Βούτσεκ που εκφράζει την Τρέλα και τον Άμλετ που εκπροσωπεί το Δίλημμα).¹⁸¹ Ένας πολύ σημαντικός παράγοντας που διαφοροποιεί τις δύο εκδοχές είναι ο διαφορετικός χώρος παρουσίασής τους. Έχει μεγάλη διαφορά η παρουσίαση αρχαίου δράματος σε κλειστό χώρο από ότι στο ύπαιθρο, και μάλιστα στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Αλλάζουν τα μεγέθη, οι απαιτήσεις της σκηνογραφίας, των φωτισμών, ο τρόπος υποκριτικής, η σκηνοθετική προσέγγιση γενικότερα. Για τον Παπαβασιλείου το ύπαιθρο δεν είναι μονόδρομος για την παρουσίαση αρχαίου δράματος. Επίσης, παραδέχεται ότι ο κλειστός χώρος υπαγορεύει ο ίδιος μια διαφορετική προσέγγιση απέναντι στο έργο.¹⁸²

Η σκηνική δράση τοποθετείται και αυτή τη φορά στο βουνό, στα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου. Τη σκηνή του Αίαντα όμως αποτελεί μια ντουλάπα τοποθετημένη στο κέντρο της σκηνής (βλ. εικ. 16). Η σκηνογραφία του Γιώργου Ζάκα, σύμφωνα με τους κριτικούς, ήταν πιο λιτή με ευτυχέστερες σκηνογραφικές λύσεις. Στη σκηνή του προλόγου, η θεά Αθηνά βρίσκεται επί σκηνής, κρυμμένη σε έναν τεράστιο κίτρινο μανδύα (βλ. εικ. 17). Η σκηνή της λογομαχίας μεταξύ του Τεύκρου και των αρχηγών του στρατού τοποθετήθηκε στη σκηνή ενός κουκλοθέατρου και με μαριονέτες τους ίδιους.¹⁸³ Επίσης, στο σκηνικό χώρο υπήρχε μία τεράστια οθόνη, και ένας πιανίστας που έπαιζε καθισμένος μπροστά από την οθόνη.¹⁸⁴ Η υποδοχή της παράστασης από τους κριτικούς αυτή τη φορά ήταν καλύτερη. Αναφέρθηκαν στην ημιτελή δουλειά του σκηνοθέτη στην παράσταση του 1996, για να τονίσουν την ολοκληρωμένη δουλειά του στην παράσταση του 1998. Σύμφωνα με την κριτικό Γιάννα Τσόκου οι σκηνοθετικές λύσεις, που στην πρώτη εκδοχή διαμέλιζαν το σώμα της παράστασης, απουσίαζαν, με αποτέλεσμα μια παράσταση συνόλου.¹⁸⁵ Αλλά και από κριτικό της *Καθημερινής* γίνεται αναφορά για μια ολοκληρωμένη άποψη του σκηνοθέτη αυτή τη φορά, από την οποία είχαν εξαιρεθεί πολλά από τα στοιχεία που οδήγησαν σε αρνητικές αντιδράσεις στην πρώτη εκδοχή.¹⁸⁶

¹⁷⁹ Βάιος Παγκουρέλης, «Δοκιμή αντί παράστασης...», *Ελεύθερος Τύπος*, 4.08.1996.

¹⁸⁰ Μηνάς Χρηστίδης, «Ένα πείραμα που δεν πέτυχε», *Ελευθεροτυπία*, 29.07.1996.

¹⁸¹ Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1997-1998.

¹⁸² Ο.π.

¹⁸³ Γιάννα Τσόκου, «Ένας σύγχρονος Αίαντας από το Κ.Θ.Β.Ε.», *Κοινότητα*, (Μάρτιος 1998).

¹⁸⁴ Ερμής Μουρατίδης, «Σοφοκλή: *Αίας*», *Ενέκεν*, 7.02.1998.

¹⁸⁵ Γιάννα Τσόκου, ό.π.

¹⁸⁶ «Ένας ολοκληρωμένος Αίαντας από τον Βασ. Παπαβασιλείου», *Η Καθημερινή*, 15.02.1998.

Α. 8. ΣΠΥΡΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ-ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ (2000)

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος παρουσιάζει τον *Αίαντα* με το Αμφι-Θέατρο το 2000. Η πρεμιέρα δίνεται στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου στις 28 Ιουλίου. Τις παραστάσεις του έργου ο σκηνοθέτης τις αφιέρωσε στη μνήμη του δασκάλου του Τάκη Μουζενίδη.¹⁸⁷ Ο Ευαγγελάτος σκηνοθέτησε αρχαία ελληνικά έργα στο Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος αλλά και σε άλλα θέατρα εκτός Ελλάδος, μέχρι να ιδρύσει το Αμφι-Θέατρο το 1975.¹⁸⁸ Με το Αμφι-Θέατρο δίνει έμφαση στις διδασκαλίες παλαιότερων ελληνικών έργων, και κάνει μια συστηματική προσπάθεια προσέγγισης του αρχαίου δράματος.¹⁸⁹ Ως σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου, ο Ευαγγελάτος υποστηρίζει ότι έφερε την ανανέωση, όχι ως προς την αντιμετώπιση του αρχαίου κειμένου, αλλά ως προς τη διαχείριση των εκφραστικών μέσων και τη διερεύνηση στοιχείων που μπορούν να οδηγήσουν σε μια άλλη αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος.¹⁹⁰

Ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι στην παράσταση του *Αίαντα* επεδίωξε να προβάλει έμμεσα το μεταφυσικό, το πολιτικό και το ερωτικό υπόβαθρο του έργου.¹⁹¹ Την έμφαση που δίνει στο ερωτικό στοιχείο δεν τη συναντάμε συχνά στις παραστάσεις του *Αίαντα*. Η Τέκμησσα αγκαλιάζει τον Αίαντα σε πολλά σημεία της παράστασης, τον κρατάει και τον κοιτάει με αγάπη και στοργή. Αλλά και από τη μεριά του Αίαντα υπάρχουν στιγμές τρυφερότητας. Ο σκηνοθέτης τονίζει την ευαίσθητη και στοργική πλευρά του, μέσα από τη σχέση του με τη γυναίκα του, τον γιο του, αλλά και τους συντρόφους του. Δεν παρουσιάζει έναν σκληρό και αυστηρό Αίαντα, ή τουλάχιστον όχι μόνον αυτό. Ο σκηνοθέτης πιστεύει ότι η σχέση του Αίαντα με την Τέκμησσα δεν έχει αξιοποιηθεί σκηνοθετικά, γιατί δεν έχει παρατηρηθεί από τους σκηνοθέτες αυτή η σχέση στοργής. Υποστηρίζει ότι ο έρωτας της Τέκμησσας διαπερνά όλο το έργο. Αλλά και ο έρωτας του Αίαντα διαφαίνεται και εκφράζεται καλυμμένα.¹⁹² Το πολιτικό υπόβαθρο του έργου δεν υπογραμμίζεται με την ίδια ένταση. Και αυτό γιατί ο σκηνοθέτης φωτίζει περισσότερο την προσωπικότητα του κεντρικού ήρωα και τις ψυχολογικές του διακυμάνσεις. Αλλά και στο δεύτερο μέρος του έργου δίνεται έμφαση περισσότερο στο ανθρώπινο στοιχείο, στην αποκατάσταση του ονόματος του ήρωα, και στον πόνο των δικών του ανθρώπων, και όχι τόσο στις πολιτικές προεκτάσεις του έργου. Ο σκηνοθέτης βλέπει τον Αίαντα σαν έναν άνθρωπο που κυνηγάει το απόλυτο, που τα θέλει ή όλα ή τίποτα. Αναφέρει σχετικά: «ο Αίας έχει επίγνωση της αξίας του και γι' αυτό απαιτεί αναγνώριση από τους άλλους. Αμφισβητεί την ισχύ της υπεράνθρωπης εξουσίας πιστεύοντας πως μπορεί να τα πετύχει όλα στηριζόμενος στις δικές του μόνο δυνάμεις, και αυτό είναι που τον καθιστά τραγικό πρόσωπο που οδηγείται σε βέβαιη συντριβή».¹⁹³ Αυτό το απόλυτο του χαρακτήρα του, είναι που προσέκλυσε τον σκηνοθέτη.

¹⁸⁷ Σοφοκλής, *Αίας*, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου, Επιδαύρια 2000.

¹⁸⁸ Δ. Ι. Ιακώβ-Ελένη Παπάζογλου (επιμ.), *ΘΥΜΕΛΗ. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σ. 34.

¹⁸⁹ Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Καλλιτεχνική και επιστημονική δραστηριότητα 1962-1988*, Ανάτυπο, Αθήνα 1988.

¹⁹⁰ Εκπομπή «Συνάντηση»: Σπύρος Ευαγγελάτος. Συνέντευξη στην Άντζελα Τσιφτσή, Κανάλι της Βουλής, 1.06.2013.

¹⁹¹ Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδαύρου*, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 122.

¹⁹² Ο.π.

¹⁹³ Ο.π.

Το μεταφυσικό στοιχείο του έργου προβάλλεται κυρίως μέσα από τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου και τους φωτισμούς. Το σκηνικό είναι λιτό και αφαιρετικό. Η ορχήστρα περιστοιχίζεται από ξύλινους πασσάλους, δεμένους με σκοινιά, οι οποίοι είναι πιο ψηλοί πίσω, και όσο πλησιάζουν προς τον χώρο του κοίλου χαμηλώνουν. Στη μέση, στη θέση της θυμέλης, βρίσκεται ένα ξύλινος κορμός, πάνω στον οποίο στέκεται η θεά Αθηνά καθ' όλη τη διάρκεια της εμφάνισής της στη σκηνή. Εκεί θα πραγματοποιήσει και την αυτοκτονία του ο Αίας. Τίποτα άλλο δεν υπάρχει πάνω στη σκηνή. Η σκηνή του Αίαντα δεν αναπαριστάται. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης φωτίζεται μόνο ο χώρος της ορχήστρας. Αυτή αποτελεί τον χώρο στον οποίο διαδραματίζεται το έργο. Το υπόλοιπο μέρος του θεατρικού χώρου, με το φυσικό φόντο του θεάτρου της Επιδαύρου, βρίσκεται στο σκοτάδι. Ο σκηνοθέτης δεν εκμεταλλεύεται κανένα άλλο σημείο του θεατρικού χώρου, απομονώνοντας τη δράση στην ορχήστρα. Σε γενικές γραμμές οι φωτισμοί είναι χαμηλοί, και δυναμώνουν ανάλογα με την ένταση της σκηνής. Οι ηθοποιοί εισέρχονται και εξέρχονται από τη σκηνή με έναν μυστηριακό τρόπο. Έρχονται από το σκοτάδι και επιστρέφουν σε αυτό. Αυτό δίνει στην παράσταση έναν μεταφυσικό τόνο. Επίσης υποβάλλει την απομόνωση των ηρώων, σαν να είναι εγκλωβισμένοι στον χώρο της ορχήστρας. Υπάρχουν ψηλοί προβολείς στα αριστερά της σκηνής και πίσω, οι οποίοι εκπέμπουν λευκό φωτισμό. Υπάρχει και ένας χαμηλός προβολέας που φωτίζει τη σκηνή από τον χώρο του κοίλου προς την ορχήστρα. Γενικά, οι φωτισμοί τονίζουν την ένταση κάποιων σκηνών και τραβάνε την προσοχή του θεατή σε συγκεκριμένα σημεία του έργου.

Σε ό,τι αφορά τη μουσική προτιμήθηκαν αργόσυρτες μελωδίες με λιτή ενορχήστρωση, οι οποίες συνοδεύουν τον λόγο και το τραγούδι του Χορού, αλλά χρησιμοποιούνται και ως μουσικό χαλί στον λόγο των δραματικών προσώπων. Η μουσική ενισχύει τη συγκίνηση σε σημεία συναισθηματικά φορτισμένα, υποβάλλοντας τα ανάλογα συναισθήματα. Ο συνθέτης, Θεόδωρος Αντωνίου, προτίμησε δραματική μουσική για να αποδώσει τη μοναξιά του ήρωα και να υπογραμμίσει την αίσθηση της απειλής, η οποία κυριαρχεί σε όλο το έργο, και κυρίως στο πρώτο μέρος. Η μουσική εντείνει την αγωνία του θεατή για την τύχη του ήρωα, και αργότερα για την τύχη του νεκρού σώματός του. Ο σκηνοθέτης, έχοντας και ο ίδιος μουσική παιδεία, συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία σύνθεσης της μουσικής, και επιλέγει τους συνθέτες με βασικό κριτήριο τις ιδιαίτερες ανάγκες του κάθε έργου και της σκηνοθετικής προσέγγισης που προτείνει σ' αυτό. Σκοπός του δεν είναι να χρησιμοποιήσει τη μουσική ως ένα εξωτερικό θεαματικό στοιχείο, αλλά ως μέσο προέκτασης των νοημάτων του έργου. Ο λόγος είναι αυτός που κυριαρχεί στις παραστάσεις του. Η μουσική έρχεται να τον ενισχύσει και να τονίσει τα ποικίλα νοηματικά και συναισθηματικά επίπεδα του έργου. Ο σκηνοθέτης πιστεύει ότι η ανασύσταση ή αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής στις σύγχρονες παραστάσεις είναι μάταιη. Χρησιμοποιεί τη μουσική ως θεατρικό εργαλείο για την επιτυχή προβολή των νοημάτων του έργου, αλλά και την επίτευξη του σκηνοθετικού του οράματος.¹⁹⁴

Ως προς την υποκριτική, ο σκηνοθέτης επιλέγει μια ρεαλιστική προσέγγιση των ρόλων, χωρίς στόμφο και υπερβολές, αλλά με έντονη συναισθηματική φόρτιση. Οι ηθοποιοί στηρίζονται πολύ στις διακυμάνσεις της φωνής τους. Ο τόνος που μιλούν κάθε φορά εκφράζει και την ανάλογη συναισθηματική τους κατάσταση. Επίσης, χρησιμοποιούν πολύ την έκφραση του προσώπου τους. Η κίνηση έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Οι κινήσεις τους είναι μετρημένες και ελεγχόμενες. Η ένταση των ηθοποιών

¹⁹⁴ Ζάχου, *Το πρόβλημα της μουσικής στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, σσ. 161-169, 179-180.

είναι περισσότερο εσωτερική. Επίσης, δημιουργούνται συμμετρικές διατάξεις στη σκηνή. Ο Νίκος Χαραλάμπους, στον ρόλο του Αίαντα, παίζει με δύναμη και ένταση, περνώντας με επιτυχία από όλα τα ψυχολογικά στάδια. Η Λήδα Τασοπούλου, στον ρόλο της Τέκμησας, ερμηνεύει με εσωτερική ένταση. Στην πρώτη της εμφάνιση στη σκηνή μιλάει χαμηλόφωνα, σχεδόν συνωμοτικά, εκφράζοντας τον φόβο της μήπως την ακούσει κανένας άλλος πέραν του Χορού. Επίσης, συχνά κοιτάει με φόβο πίσω, κάνοντας εμφανή την ανησυχία της για το τι κάνει ο Αίας μέσα στη σκηνή του. Είναι πολύ γλαφυρή και περιγραφική όταν εκθέτει τα γεγονότα και την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο σύζυγός της. Τα γεγονότα ξετυλίγονται μπροστά στα μάτια μας μέσα από τα λόγια της ηθοποιού.

Γενικά, η σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου είναι αρκετά αφαιρετική. Κάποια πράγματα δεν οπτικοποιούνται, αλλά υποβάλλονται μέσα από τον λόγο (όπως η σκηνή με τα σφαγιασμένα ζώα). Επίσης, δεν χρησιμοποιούνται πολλά σκηνικά αντικείμενα. Στη σκηνή με τον Ευρυσάκη ο Αίας δίνει την ασπίδα στον γιο του. Αυτό δεν οπτικοποιείται, αφού δεν υπάρχει ασπίδα στη σκηνή. Χρησιμοποιούνται τα άκρως απαραίτητα αντικείμενα, όπως το σπαθί του Αίαντα. Επίσης, στην πρώτη του εμφάνιση ο ήρωας εισέρχεται με μαστίγιο, με το οποίο βασάνιζε τα ζώα στη σκηνή του. Οι ενδυμασίες είναι και αυτές απλές, χωρίς περιττά στολίδια, αναδεικνύοντας το σώμα του ηθοποιού. Σε γενικές γραμμές τα ρούχα είναι λιτά, σε σκούρους τόνους, με κυρίαρχο το χρώμα του μαύρου. Αντίθεση κάνει το λευκό φόρεμα της Αθηνάς και το κόκκινο φόρεμα της Τέκμησας. Τα κοστούμια δεν αποτελούν αποδεικτικό της θέσης των προσώπων, αφού όλα είναι απλά και μοιάζουν μεταξύ τους. Ο Μενέλαος είναι ντυμένος όπως και ο Τεύκρος.

Η παράσταση κρίθηκε ομόφωνα από τους κριτικούς (από όσες κριτικές έχουμε στη διάθεσή μας) επιτυχημένη. Ιδιαίτερα επαινέθηκε η «κλασική» προσέγγιση του έργου που δεν πρόδιδε το κείμενο, και το προβάδισμα που έδωσε στον λόγο. Αρθρογράφος του *Έθνους* αναφέρει: «η συντριβή ενός μεγάλου άντρα [...] παρουσιάστηκε κατανοητά και με σαφήνεια δίχως σκηνοθετικά “κόλπα” και “καινοτομίες”». ¹⁹⁵ Η παράσταση κατάφερε να φωτίσει τα νοήματα του έργου, και να κάνει κατανοητές στο κοινό όλες τις πτυχές του δράματος. Ο Παναγιώτης Τιμογιαννάκης γράφει: «ο Ευαγγελάτος ακολουθώντας κατά πόδας το πνεύμα του Σοφοκλή, θέλησε και πέτυχε να αποκρυπτογραφήσει όλα τα μέρη του δράματος». ¹⁹⁶ Επίσης, επισημαίνεται θετικά το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης αντιμετώπισε το κείμενο ως όλον, αποκαθιστώντας την ενότητα του δράματος. Ο Λεάνδρος Πολενάκης αναφέρει: «η σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου απομακρύνεται από παραναγνώσεις, χειρίζεται αποτελεσματικά και ως όλον το κείμενο, μακριά από αποσπασματικές αναγνώσεις. [...] Διαβάζει το κείμενο καθέτως, μέσα από τις γραμμές του». ¹⁹⁷ Όσον αφορά την απόδοση των ηθοποιών τονίστηκε ιδιαίτερα η ικανότητα του Νίκου Χαραλάμπους να μεταδώσει με σαφήνεια τις διακυμάνσεις του ήρωα, και της Λήδας Τασοπούλου για τη συμπαγή ερμηνεία της και την απόδοση όλων των λεπτομερειών του χαρακτήρα της ηρώιδας. Γενικά, θεώρησαν ότι η διδασκαλία των ρόλων κατάφερε να εξασφαλίσει το τραγικό μέγεθος, με ρεαλιστική προσέγγιση όμως των χαρακτήρων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μεταδώσουν στο κοινό την ανθρώπινη διάσταση των ηρώων. Στη ρεαλιστική απόδοση του έργου συνέβαλε και η μετάφραση του Κώστα Γεωργουσόπουλου, η

¹⁹⁵ «Νικητής ο Αίαντας», *Έθνος*, 31.07.2000.

¹⁹⁶ Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Μια παράσταση στο πνεύμα του Σοφοκλή», *Ελεύθερος Τύπος*, 31.07.2000.

¹⁹⁷ Λεάνδρος Πολενάκης, «Κάθετη σκηνοθεσία μιας αρχαϊκής τραγωδίας», *Αυγή*, 13.08.2000.

οποία, σύμφωνα με τη ΘΥΜΕΛΗ, ήταν ένας συνδυασμός ρεαλιστικής καθαρότητας και ακρίβειας, αλλά ταυτόχρονα ποιητικής πνοής.¹⁹⁸

Έχουμε να κάνουμε, λοιπόν, με μια «κλασική» προσέγγιση, που βασίζεται στο κείμενο. Ο λόγος είναι αυτός που κυριαρχεί πάνω στη σκηνή, αυτός ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη να ακουστεί, και να ακουστεί σωστά. Όλα τα άλλα σημειακά συστήματα της παράστασης εναρμονίζονται μ' αυτόν. Στην ουσία βοηθούν να αναδειχτεί ο λόγος των προσώπων. Οπτικά είναι λιτός. Όπως αναφέρει ο Γιάγκος Ανδρεάδης, ο σκηνοθέτης «έχει την ικανότητα να στήνει διαυγείς σκηνικές εικόνες», αποφεύγοντας τους εύκολους εντυπωσιασμούς.¹⁹⁹ Ο Ευαγγελάτος στη σκηνοθετική του προσέγγιση, όσον αφορά το αρχαίο δράμα, έχει ως προτεραιότητα το κείμενο. Δεν ψάχνει να βρει νέα νοήματα μέσα σε αυτό, αλλά αναδεικνύει τα ήδη υπάρχοντα, όπως ο ίδιος τα αντιλαμβάνεται.²⁰⁰ Στην ουσία πρόκειται για μια κλασική περίπτωση «αυτο-κειμενικού» («autotextual») τύπου σκηνοθεσίας, στην οποία - σύμφωνα με τον Pavis - «ο σκηνοθέτης κατανοεί τους μηχανισμούς του κειμένου και τη δομή της πλοκής στην εσωτερική τους λογική, χωρίς αναφορές σε οτιδήποτε έξω από το κείμενο, που θα επιβεβαίωνε ή θα αμφισβητούσε το ίδιο το κείμενο».²⁰¹ Η συγκεκριμένη σκηνοθετική ματιά οφείλεται, ως έναν βαθμό, στον συνδυασμό των δύο αντικρουόμενων φαινομενικά ιδιοτήτων του: αυτή του επιστημονικού ερευνητή και πανεπιστημιακού καθηγητή, και αυτή του σκηνοθέτη και καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Γ.Δ. Μπαμπινιώτη, οι δύο αυτές ιδιότητες, η τέχνη και η επιστήμη, «στο βάθος συναντώνται. Όχι μόνο δεν συγκρούονται αλλά έχουν θαυμαστή αναλογία».²⁰² Ο Ευαγγελάτος εκμεταλλεύεται την ερευνητική και θεατρική του γνώση, επιτρέποντας την πρόταση «καθάρων και δραστικών λύσεων».²⁰³ Από τη μία λοιπόν, «σεβασμός» στο κείμενο και τα νοήματα του συγγραφέα, από την άλλη, αναζήτηση ενός άρτιου καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

Α. 9. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΣ-ΘΕΑΤΡΟ ΑΤΤΙΣ (2004, 2008)

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος σκηνοθετεί για πρώτη φορά τον *Αίαντα* το 2004. Πρόκειται για μια σύνθεση βασισμένη στον *Αίαντα* του Σοφοκλή, μια ελεύθερη διασκευή αποσπασμάτων του έργου, με τίτλο *Αίας, η τρέλα*. Η πρώτη παράσταση πραγματοποιήθηκε στις 26 Ιουνίου 2004, στο Αρχαίο Στάδιο Δελφών, στα πλαίσια της Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος. Στη συνέχεια παίχτηκε σε Ιταλία, Ρωσία, Αυστρία, Ιαπωνία, Πολωνία, Μεξικό, Ισπανία, Γερμανία, Λιχτενστάιν, Μαυροβούνιο, Αίγυπτο, Εκουαδόρ, Κορέα. Επίσης, παρουσιάστηκε σε φεστιβάλ της Ελλάδας, καθώς και στο θέατρο Άττις.²⁰⁴

Ο Τερζόπουλος στις πρώτες σκηνοθετικές του απόπειρες στηρίχτηκε στη μέθοδο του Μπρεχτ, προσεγγίζοντας τα έργα «με αρκετά εξωτερικό τρόπο», όπως παραδέχεται ο ίδιος. Ανικανοποίητος από τη μέθοδο αυτή, άρχισε να την αποβάλλει,

¹⁹⁸ ΘΥΜΕΛΗ, «Διέσωσαν την “τιμή” των Επιδαυρίων», *Ριζοσπάστης*, 5.09.2000.

¹⁹⁹ Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου*, σ. 49.

²⁰⁰ ΘΥΜΕΛΗ, *Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, σ. 35.

²⁰¹ Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, σ. 36, Διαμαντάκου-Αγάθου, «Μικρή εισαγωγή σ' ένα μεγάλο κριτικό έργο», στο: Λιγνάδης, *Κριτικές Θεάτρου*, σσ. 43-44.

²⁰² Γεώργιος Δ. Μπαμπινιώτης, «Το όραμα του Σπύρου Ευαγγελάτου», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *ΔΑΦΝΗ. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Ergo, Αθήνα 2001, σ. 11.

²⁰³ Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου*, σ. 64.

²⁰⁴ «*Αίας, η τρέλα*, Σοφοκλή (2004)», [5.12.2016] από: <http://www.attistheatre.com/>

ερευνώντας νέους τρόπους προσέγγισης. Για αυτή του την έρευνα θεώρησε απαραίτητη τη μελέτη έργων της αρχαίας τραγωδίας. Ξεκίνησε την έρευνά του στο αρχαίο δράμα με τις *Βάκχες* του Ευριπίδη (1986).²⁰⁵ Τη μέθοδο την οποία ακολουθεί στην προσέγγιση των έργων την ονομάζει «βιοδυναμική» ή αλλιώς μέθοδο «αποδόμησης». Πρόκειται για μια μέθοδο αποδόμησης-αυτονόμησης των σωματικών σημείων, σύμφωνα με την οποία το σώμα και ο λόγος αντιμετωπίζονται ως όλον. Ο σκηνοθέτης προσπαθεί να φέρει στην επιφάνεια τις απωθημένες μνήμες του σώματος. Βασίζεται στην αντίληψη ότι η μνήμη είναι ίδια παντού, ότι όλοι είμαστε ίδιοι. Πιστεύει στην ύπαρξη επτά ενεργειακών ζωνών στο σώμα. Στόχος του ηθοποιού είναι η αρμονική ενεργοποίησή τους για να μπορέσει να πετύχει μια ολοκληρωμένη ερμηνεία, σωματικά και ψυχικά. Το σώμα του ηθοποιού βιώνει τη μανιακή παραφορά, μεταμορφώνεται σε βακχευόμενο σώμα. Ο ηθοποιός χάνει τη συνείδησή του, στρεφόμενος στον χώρο του ασυνείδητου, της καταπιεσμένης μνήμης του.²⁰⁶ Έχοντας ως βάση το σώμα του, ο ηθοποιός μεταφέρει την ενεργειακή φόρτιση στο πρόσωπο, ειδικά στο στόμα. Στη συνέχεια χρησιμοποιεί την αναπνοή του για να οδηγηθεί στην παραγωγή άναρθρων παραγλωσσικών σημείων και τελικά στην παραγωγή έναρθρου λόγου. Ο λόγος έρχεται επίπονα ως αποτέλεσμα της ενεργειακής φόρτισης του σώματος. Όλη αυτή η διαδικασία παραπέμπει στο ζωώδες, στο αρχέγονο σύστημα επικοινωνίας.²⁰⁷ Ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση στο τελετουργικό στοιχείο, επιστρέφοντας στις ρίζες της αρχαίας τραγωδίας, στα δρώμενα.²⁰⁸

Στην παράσταση *Αίας, η τρέλα*, ο Τερζόπουλος χρησιμοποίησε την παλιά μετάφραση του Γρυπάρη σε ελεύθερη απόδοση.²⁰⁹ Οι ηθοποιοί Τάσος Δήμας, Ηλίας Μελέτης, και Σάββας Στρούμπος επαναλάμβαναν διαδοχικά το ίδιο απόσπασμα με διαφορετικό τρόπο εκφοράς του λόγου. Ο πρώτος σε δραματικό τόνο, χρησιμοποιώντας ως κύριο σκηνικό αντικείμενο τα μαχαίρια. Ο δεύτερος, κρατώντας μπαλάδες, τονίζει τη βίαιη και ζωώδη πλευρά του ήρωα. Ο τρίτος, με κόκκινες γόβες στα χέρια, υπογραμμίζει την αδύναμη πλευρά του ήρωα, οδηγώντας στην απομυθοποίησή του. Τα αποσπάσματα που εκφέρουν οι τρεις άντρες προέρχονται από τον πρώτο λόγο της Τέκμησας (στ. 215-221, 231-244, 285-300), κατά τον οποίο περιγράφεται η κατάσταση του Αίαντα: η εξόρμησή του στο στρατόπεδο των Ελλήνων, ο σφαγιασμός των ζώων, και η αποκατάσταση της ψυχικής υγείας του. Ο σκηνοθέτης απομονώνει μέρη του έργου, εστιάζοντας στην τρέλα του ήρωα, στην κατάσταση της μανίας του. Δεν βλέπουμε τον χαρακτήρα στην ολότητά του, όπως μας παρουσιάζεται μέσα από το έργο του Σοφοκλή, με τα διάφορα ψυχολογικά στάδια που διανύει. Ο λόγος της Τέκμησας δεν εκφέρεται αυτούσιος. Ο Τερζόπουλος σπάει το λόγο σε κομμάτια, αλλάζοντας τη λογική ακολουθία του έργου. Χρησιμοποιεί και ένα μέρος από τον λόγο της Αθηνάς, όπου περιγράφεται ο σφαγιασμός των ζώων από τον Αίαντα και τα όσα επακολούθησαν μέσα στη σκηνή του (στ. 51-58, 61-65), αλλά και σκόρπιους στίχους από τα λόγια του Χορού. Επίσης, υπάρχουν στίχοι πρόσθετοι, εκτός πρωτότυπου κειμένου, οι οποίοι επαναλαμβάνονται συχνά: «Αίαντα πού πας; Γελάει. Λέγε, λέγε», «Τι; Πότε; Πού; Εγώ; Όχι, όχι εγώ». Το «μέσα στην ταραχή της τρέλας σκοτώνει»

²⁰⁵ Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις. *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, Άγρα, Αθήνα 2000, σσ. 49-51.

²⁰⁶ Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, Θεόδωρος Τερζόπουλος. *Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 47, 53, 58, 61, 65-69, 82.

²⁰⁷ Δημήτρης Τσατσούλης, «Εξόριστος λόγος. Αφωνία, αγλωσσία και υλικότητα της γλώσσας στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Παράβασις*, τόμ. 11, Ergo, Αθήνα 2013, σσ. 245-254.

²⁰⁸ Χατζηδημητρίου, Θεόδωρος Τερζόπουλος. *Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, σ. 190.

²⁰⁹ Δημήτρης Τσατσούλης, «Δελφοί. XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος», *Νέα Εστία*, τχ. 1770, Σεπτέμβριος 2004, σσ. 344-352.

αποτελεί μοτίβο της παράστασης. Επαναλαμβάνεται από τους τρεις ηθοποιούς συχνά, λίγο διαφοροποιημένο κάθε φορά. Η παράσταση ξεκινάει με τα λόγια: «Πού έγινε; Δεν ξέρω. Πότε έγινε; Δεν ξέρω. Πού το άκουσες; Δεν ξέρω. Πότε το άκουσες; Δεν ξέρω. Πού το είδες; Δεν ξέρω. Πότε το είδες; Δεν ξέρω. Λέγε. Τι να πω;», τα οποία εκφέρονται και από τους τρεις ηθοποιούς. Αμέσως μετά εκφέρουν τα λόγια του Χορού: «λέγε σε μας που για τα πάθη του Αίαντα του πονάμε» (στ. 282-283). Στη συνέχεια, ο καθένας με τη σειρά του «υποδύεται» την Τέκμησσα (μέσα από τον λόγο που εκφέρει), ενώ ταυτόχρονα το κινησιολογικό μέρος παραπέμπει στον ίδιο τον Αίαντα. Ούτως ή άλλως στο θέατρο του Τερζόπουλου, δεν έχει σημασία ποιος ηθοποιός υποδύεται ποιον ρόλο. Ο σκηνοθέτης δεν θέλει να μεταφέρει στη σκηνή τους χαρακτήρες του έργου, αλλά ανθρώπινες καταστάσεις.

Το σκηνικό της παράστασης αποτελούν δύο άξονες, ένας κάθετος και ένας οριζόντιος, οι οποίοι σχηματίζουν έναν σταυρό (βλ. εικ. 19). Οι δύο αυτοί άξονες αποτελούνται από μαύρα κουτιά. Στον οριζόντιο άξονα, στην αρχή της παράστασης, τρία από τα κουτιά είναι αναποδογυρισμένα, και φαίνεται το έντονα κόκκινο χρώμα τους. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τις τεμνόμενες διαγωνίους, το σταυρό, για να συμβολίσει τη διασταύρωση πνεύματος και ύλης, επηρεασμένος από το θέατρο Νο. Χωρίζει την ανθρώπινη δραστηριότητα σε τέσσερα σημεία, με βάση τα τέσσερα σημεία της πυξίδας. Η κάθετη γραμμή του σταυρού συμβολίζει το πνευματικό επίπεδο, την κίνηση προς το θείο, ενώ η οριζόντια το υλικό επίπεδο της ύπαρξης. Αποζητά να πετύχει την απόλυτη συμφωνία του πνεύματος με το σώμα.²¹⁰ Με αυτόν τον τρόπο θέλει να δώσει την εικόνα του συμπαντικού ανθρώπου. Ο σκηνικός χώρος έχει αυστηρή γεωμετρία σε όλες τις παραστάσεις του Τερζόπουλου. Ο σκηνοθέτης έχει επηρεαστεί από το Bauhaus, και συγκεκριμένα από τον Oskar Schlemmer, ο οποίος μελέτησε πολύ τον ρόλο του ανθρώπου μέσα στον χώρο. Σύμφωνα με τον Schlemmer ο άνθρωπος θα πρέπει να προσαρμοστεί στους νόμους του κυβικού χώρου της σκηνής, να μετασχηματιστεί για να προσαρμοστεί στο περιβάλλον του.²¹¹ Στα θεατρικά του έργα απαλλάσσει την ανθρώπινη μορφή από τα ατομικά της χαρακτηριστικά για να μπορέσει να οδηγήσει στη γενίκευση και τη διεύρυνση του νοήματος. Στο επίκεντρο βρίσκεται ο παγκόσμιος άνθρωπος και όχι μια συγκεκριμένη μορφή. Το ίδιο κάνει και ο Τερζόπουλος. Η διαφορά τους είναι ότι ο Schlemmer δίνει μεγαλύτερη σημασία στο μυαλό του ανθρώπου, και όχι στο σώμα, το οποίο είναι κρυμμένο πίσω από ογκώδη κοστούμια.²¹² Ενώ ο Τερζόπουλος δίνει έμφαση στο σώμα. Κοινό τους στοιχείο είναι το αφηρημένο, το παγκόσμιο, το γενικό, με τον ηθοποιό να εμφανίζεται ως φορέας αφηρημένων μορφών.

Οι ενδυμασίες είναι πάρα πολύ απλές για να μπορούν να αναδεικνύουν το σώμα του ηθοποιού. Οι τρεις άντρες φοράνε μαύρα παντελόνια, ενώ το επάνω μέρος του σώματός τους είναι γυμνό. Επίσης, είναι ξυπόλητοι. Ο σκηνοθέτης δίνει μεγάλη σημασία στην επικοινωνία του σώματος με το έδαφος, αναζητώντας τους ενεργειακούς αγωγούς.²¹³ Χρησιμοποιεί ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα, τα οποία λειτουργούν ως σύμβολα. Στην πρώτη εκφορά του αποσπάσματος του λόγου της Τέκμησσας, οι ηθοποιοί κρατάνε μαχαίρια (βλ. εικ. 19). Τα μαχαίρια παραπέμπουν στο φονικό του

²¹⁰ Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, σσ. 106-107.

²¹¹ Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *The Theater of the Bauhaus*, μτφ. Arthur S. Wensinger, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, σσ. 22-25

²¹² Εύα Φοργκάς, *Bauhaus. Ιδέες και πραγματικότητα*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1999, σσ. 129-133.

²¹³ Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 72.

Αίαντα, τονίζοντας την τραγικότητα της κατάστασης. Στη δεύτερη εκδοχή κρατάνε μπαλτάδες (βλ. εικ. 20), οι οποίοι δείχνουν τον Αίαντα ως έναν χασάπη που σκότωνε αδιακρίτως ό,τι έβρισκε μπροστά του. Οι κόκκινες γόβες που κρατάνε στην τρίτη εκδοχή (βλ. εικ. 21), πέρα από το αίμα στο οποίο παραπέμπουν με το χρώμα τους, δείχνουν την έλλειψη ανδρείας του Αίαντα, αλλά και τη θηλυκότητα της Τέκμησας ως αρχικής πηγής του αφηγηματικού λόγου.²¹⁴ Άλλο ένα αντικείμενο το οποίο χρησιμοποιείται στην παράσταση είναι δύο σακουλάκια με υγρό, τα οποία χτυπάει μεταξύ τους ο πρώτος ηθοποιός προς το τέλος της αφήγησής του, και το περιεχόμενό τους χύνεται πάνω του. Επίσης, στο τέλος της παράστασης, τα κουτιά μετατρέπονται σε φέρετρα, κλείνοντας το ένα κουτί με το άλλο οι ηθοποιοί. Πριν από αυτό έχουν βάλει μέσα στα κουτιά τα αντικείμενα που κρατούσαν κατά τη διάρκεια της παράστασης. Στη συνέχεια, πουδράρονται με ένα σφουγγαράκι μακιγιάζ, το ρίχνουν και αυτό μέσα και ύστερα κλείνουν τα κουτιά.

Ο φωτισμός, ο οποίος είναι αχνός, εστιάζει στους τρεις ηθοποιούς, αφήνοντας την υπόλοιπη σκηνή στο ημίφως. Προς το τέλος της αφήγησης και των τριών ηθοποιών, όπου η ένταση αυξάνει, οι ηθοποιοί φωτίζονται με κόκκινο φως. Ο κόκκινος φωτισμός, πέρα από το μυστηριακό και μεταφυσικό στοιχείο, παραπέμπει στο αίμα των σφαγιασμένων ζώων, στο φονικό του Αίαντα, αλλά και στο θάνατό του. Επίσης, προσδίδει ακόμα μεγαλύτερη ένταση στις συγκεκριμένες σκηνές. Η μουσική που ακούγεται ενδιάμεσα στους τρεις λόγους των ηθοποιών, λειτουργεί ως δεικτικό αλλαγής της δράσης, μετάβασης από τη μία αφήγηση στην άλλη, αλλά συνοδεύει και τον λόγο των ηθοποιών. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί ένα μουσικό μοτίβο από το τραγούδι των Pink Floyd “Get your filthy hands of my desert”. Ακούγεται και το ίδιο το τραγούδι στο τέλος της παράστασης. Η συγκεκριμένη επιλογή δεν είναι τυχαία, αφού το τραγούδι αναφέρεται στον πόλεμο και τις καταστρεπτικές του συνέπειες. Πολύ σωστά αναφέρει ο Ν. Φ. Μικελίδης για τη μουσική της παράστασης ότι: «προσθέτει μια σύγχρονη προέκταση στην τραγωδία, κάνοντας σχόλιο σε σύγχρονους πολέμους και τρέλες των ανθρώπων και των θεών».²¹⁵

Τα πρόσωπα των ηθοποιών είναι σαν μάσκες (βλ. εικ. 21). Τα μάτια ορθάνοιχτα και το στόμα σαν να έχει ζωγραφισμένο ένα μειδίαμα. Τα μάτια δεν κοιτάνε κάπου συγκεκριμένα, αλλά είναι καρφωμένα στο κενό, κάνοντας αισθητή την κατάσταση της έκστασης, της μανίας. Το μακιγιάζ είναι πολύ λιτό και φυσικό, χωρίς να τονίζει κάποια χαρακτηριστικά. Σκοπός είναι να αναδειχθεί η έκφραση του προσώπου. Επίσης, η κίνηση των τριών ηθοποιών είναι απόλυτα συντονισμένη. Για τον σκηνοθέτη η λειτουργία του ηθοποιού «δεν είναι να τον παρατηρούν, να επιδεικνύεται, αλλά να ωθεί, να υποκινεί τους άλλους. Να παίζει ψυχρά ώστε το κοινό να είναι θερμό. Να προβοκάρει τα αισθήματα των θεατών».²¹⁶ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αλλαγές από τη μία αφήγηση στην άλλη και φανερώνουν τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει ο σκηνοθέτης το παραστασιακό γεγονός. Δεν θέλει να δημιουργήσει στον θεατή την ψευδαίσθηση ότι βρίσκεται σε έναν άλλο τόπο και χρόνο, αλλά αντίθετα να υποδείξει ότι αυτό που βλέπει είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Γι’ αυτό οι ηθοποιοί, κατά τη μετάβαση από τη μία αφήγηση στην άλλη, απεκδύονται το ρόλο τους, επιστρέφοντας στον εαυτό τους, και προετοιμάζονται για την επόμενη σκηνή.

Ο σκηνοθέτης θα ξανασχοληθεί με τον *Αίαντα* τέσσερα χρόνια αργότερα. Αυτή τη φορά η παράσταση ονομάζεται *Αίας*. Η πρεμιέρα δίνεται στις 30 Μαΐου 2008 στο

²¹⁴ Τσατσούλης, «Δελφοί. XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος», σσ. 344-352.

²¹⁵ Νίνος Φενέκ Μικελίδης, «Τρέλες των ανθρώπων και των θεών», *Ελευθεροτυπία*, 2.04.2005, σ. 38.

²¹⁶ Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις. *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, σσ. 67-68.

Experimental Theatre της Κεντρικής Ακαδημίας Θεάτρου του Πεκίνου στην Κίνα. Στην Ελλάδα παρουσιάστηκε στο Μικρό Θέατρο Αρχαίας Επιδαύρου στις 4 και 5 Ιουλίου 2008, καθώς και στο Θέατρο Κάστρου στην Πάτρα. Επίσης, δόθηκαν παραστάσεις στην Κύπρο και την Ισπανία. Και αυτή τη φορά χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Ι. Γρυπάρη.²¹⁷ Το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης επανέρχεται στο ίδιο έργο δείχνει ότι δεν έκλεισε ο κύκλος αναζήτησής του πάνω στο συγκεκριμένο έργο. Σε γενικές γραμμές κινείται στα ίδια πλαίσια. Η παράσταση διαρκεί λίγο παραπάνω, αφού ο σκηνοθέτης έχει προσθέσει κάποια κομμάτια. Παρουσιάζει την τρέλα του Αίαντα, βάζοντας τους ηθοποιούς να εκφέρουν με διαφορετικό τρόπο τα ίδια λόγια (σημεία από τον πρώτο λόγο της Τέκμησας και τον λόγο της Αθηνάς), όπως και στην παράσταση του 2004. Και πάλι φωτίζει τον Αίαντα με τους τρεις διαφορετικούς τρόπους που περιγράψαμε πιο πάνω. Μόνο που αυτή τη φορά οι ηθοποιοί είναι εφτά και όχι τρεις, συν την εμφάνιση της Τέκμησας επί σκηνής. Προσθέτει και άλλα μέρη από το πρωτότυπο κείμενο, αλλά και εκτός κειμένου, εμπνευσμένα και βασισμένα όμως σε αυτό, τα οποία διεισδύουν εμβόλιμα στις τρεις βασικές αφηγήσεις.

Γιατί προσθέτει; Ποιος είναι ο σκοπός του; Τι προσπαθεί να ενισχύσει το οποίο να μην προβλήθηκε επαρκώς στην παράσταση του 2004; Ο ίδιος ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι: «η παράσταση είναι αποτέλεσμα της εργασίας μας πάνω σε μερικά βασικά ζητήματα της τραγωδίας *Αίας* του Σοφοκλή, όπως η προδοσία, η εκδίκηση, η τρέλα, η αυτοκτονία, αλλά και οι τύψεις, οι οποίες απουσιάζουν από τον σύγχρονο κόσμο».²¹⁸ Ένα στοιχείο, λοιπόν, που θέλει να προβάλλει είναι αυτό των τύψεων που αισθάνεται ο Αίας. Ένα άλλο είναι ότι φωτίζει καλύτερα την κατάσταση του Αίαντα, παρουσιάζοντας την οπτική του ήρωα σε όσα διαδραματίζονται. Οι ηθοποιοί εκθέτουν το δράμα του Αίαντα, υποδυόμενοι τον ίδιο ήρωα. Επίσης, οι έξι άντρες λειτουργούν ως Χορός όταν ο έβδομος αφηγείται. Ο σκηνοθέτης αναδεικνύει περισσότερο, αυτή τη φορά, το τραγικό στοιχείο και την απελπισία του ήρωα λίγο πριν από την αυτοκτονία. Η εισαγωγή της παράστασης είναι διαφορετική. Η πρώτη αφήγηση ξεκινάει με ένα πρόσθετο κομμάτι το οποίο πληροφορεί πληρέστερα τον θεατή για τον λόγο που ο Αίας όρμισε στα κοπάδια των Ελλήνων, σαν ένα είδος προλόγου.

Η Τέκμησσα εμφανίζεται στη σκηνή, δεν βγάζει όμως ούτε μια λέξη από το στόμα της, θρηνεί με κραυγές απελπισίας. Σε πολλά σημεία εκφράζει βουβά τον πόνο της μόνο με το σώμα της. Ο πόνος της δεν γίνεται ποτέ λόγος, μένει στις άναρθρες κραυγές. Επίσης, κάποια στιγμή βγάζει από την τσάντα της γράμματα, τα οποία απλώνει στο έδαφος και πάνω σε αυτά εκφράζει τον πόνο της με κραυγές. Τα γράμματα των αντρών που βρίσκονται στον πόλεμο γίνονται σύμβολο του γυναικείου άμαχου στοιχείου, κάθε συζύγου, μάνας ή αδερφής πολεμιστή, που υφίσταται βουβά την απώλεια και τον πόνο. Στην παράσταση ακούγεται πολύ συχνά η λέξη «δαίμων», τονίζοντας τη μανία του ήρωα. Η λέξη αυτή προέρχεται από τον λόγο της Τέκμησας: «το μαστιγώνει με φριχτές βρισιές, που μόνο δαίμονας του τις έχει μάθει, όχι θνητός» (στ. 243-244). Αυτή τη φορά επαναλαμβάνονται πολύ πιο συχνά τα μοτίβα που χρησιμοποιούνται και στην παράσταση του 2004. Επίσης, ακούγεται το «Αίαντα, που πας;», το οποίο διακόπτει πολύ συχνά τη ροή της αφήγησης. Δύο ηθοποιοί αναλαμβάνουν να ενσαρκώσουν τον ρόλο του Αίαντα, εκφέροντας τον τελευταίο του μονόλογο πριν από την αυτοκτονία. Σε αυτόν γίνεται πολύ έντονο το αίσθημα της ντροπής, αλλά και των τύψεων. Δεν έχει μέρος να κρυφτεί, αφού συνειδητοποίησε τι

²¹⁷ «*Αίας*, Σοφοκλή (2008)», [5.12.2016], από: <http://www.attistheatre.com/>

²¹⁸ «Θέατρο Άττις-Θεόδωρος Τερζόπουλος, Σοφοκλή, *Αίας*», [5.12.2016], από: <http://greekfestival.gr/gr/events/view/theatro-attis-%E2%80%93-theodoros-terzopoulos-2008>

έγινε. Ο λόγος του συνοδεύεται από κραυγές και σωματική αναπαράσταση του πόνου του. Εμφανίζεται ένας ηθοποιός που παριστάνει το πρόβατο, σαν ένα ζώο που το κρατάνε από το κεφάλι και ετοιμάζονται να το σκοτώσουν. Σε αυτό το σημείο ταυτίζεται ο θύτης με το θύμα, ο υπερ-άνδρας Αίας με το ζωικό στοιχείο που ενυπάρχει μέσα του. Ο ηθοποιός αυτός εκφέρει τα τελευταία λόγια πριν από την αυτοκτονία. Ενδιάμεσα, ακούγονται οι κραυγές της Τέκμησας, αλλά και τα λόγια του Χορού. Με τον τρόπο αυτό ο σκηνοθέτης διασπά την προσοχή των θεατών σε πολλά επίπεδα δράσης, προωθώντας την πολυεστιακότητα της παράστασης, και αφήνοντας τον θεατή να αποφασίσει σε ποιο από τα σημεία που του προσφέρονται θα εστιάσει. Του παρέχει πολλαπλές οπτικές του δράματος του Αίαντα.

Το σκηνικό αποτελεί και πάλι το σχήμα του σταυρού με τους δύο άξονες. Στον οριζόντιο άξονα είναι γυρισμένα επτά κουτιά (τρία δεξιά, τρία αριστερά και ένα στο κέντρο). Οι φωτισμοί είναι λίγο πιο έντονοι, απ' ότι στην παράσταση του 2004. Φωτίζεται όλος ο σκηνικός χώρος, αναδεικνύοντας σαφέστερα και σε όλη του τη διάσταση το σχήμα του σταυρού. Ο φωτισμός χαμηλώνει ή αυξάνει ανάλογα με τις σκηνές ηρεμίας και έντασης. Και πάλι βλέπουμε τον κόκκινο φωτισμό προς το τέλος της αφήγησης και των τριών ηθοποιών. Το μουσικό μοτίβο που χρησιμοποιεί είναι το ίδιο με αυτό της προηγούμενης εκδοχής.

Το θέατρο του Τερζόπουλου έχει ορισμένα μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά: έμφαση όχι στο λόγο, αλλά στο σώμα, κυριαρχία όχι του κειμένου, του συγγραφέα, αλλά δημιουργία ενός νέου σκηνικού κειμένου, αμφισημία νοημάτων, πολυεστιακή και φυγόκεντρη αναπαράσταση.²¹⁹ Επίσης, καταργεί τη γραμμικότητα του κειμένου. Μεταφέρει στοιχεία από το κείμενο του Σοφοκλή στο δικό του παραστασιακό κείμενο με τρόπο αποσπασματικό και συγκεχυμένο.²²⁰ Καλλιτεχνικά μπορεί να παρουσιάζει μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά, αλλά ιδεολογικά απομακρύνεται από τον μεταμοντερνισμό.²²¹ Στόχος του Τερζόπουλου είναι να παρουσιάσει τον παγκόσμιο, και όχι τον κατακερματισμένο άνθρωπο. Δεν ακυρώνει το παρελθόν, δεν ζητάει να το υπερβεί, αλλά έρχεται σε έναν ουσιώδη διάλογο μαζί του στην αναζήτησή του για το καινούργιο.²²²

Ο Τερζόπουλος αναφέρεται στην εποχή του και τα προβλήματά της μέσα από τις παραστάσεις του, αλλά όχι με άμεσο τρόπο. Δεν κάνει επίκαιρο το έργο προσθέτοντας κάποιες σύγχρονες νύξεις στον λόγο, ούτε τα σκηνικά και τα κοστούμια δείχνουν κάποια σύνδεση με την εποχή. Ο σκηνοθέτης, μέσα από το σώμα των ηθοποιών και τις μνήμες που αυτό φέρει, αναφέρεται σε κάθε εποχή, σε κάθε άνθρωπο, σε κάθε πολιτισμό. Συνακόλουθα αναφέρεται και στη δική μας εποχή, στον δικό μας τόπο, στα δικά μας προβλήματα. Βλέπει το δράμα του Αίαντα σαν το δράμα του κάθε ανθρώπου. Και το δράμα του ανθρώπου εμπεριέχει το πολιτικό. Ο άνθρωπος είναι κοινωνικό ον και είναι εγγεγραμμένο στο σώμα του το κοινωνικό και το πολιτικό. Τα σώματα των ηθοποιών στην παράσταση του Αίαντα φέρουν το βάρος του πολέμου και των συνεπειών του. Φέρουν τα σημάδια της εξουσίας, της προδοσίας, της αδικίας, της απελπισίας, της τρέλας. Αυτά τα σημάδια βρίσκονται και στα σώματα των θεατών. Ο κάθε θεατής μπορεί να κάνει τις αναλογίες σύμφωνα με τις μνήμες του, το πολιτισμικό του υπόβαθρο, τις εμπειρίες του. Η παράσταση του Αίαντα δεν αφορά μόνο τους

²¹⁹ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος, “Άττις” και αρχαία τραγωδία: Η κατάκτηση της υπερπολιτισμικότητας», *Θεατρογραφίες*, τχ. 18, Gramma, Αθήνα 2013, σσ. 125-134.

²²⁰ Περφάνης, *Σκηνές της θεωρίας*, σσ. 237-238.

²²¹ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος, “Άττις” και αρχαία τραγωδία», ό.π.

²²² Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, σσ. 167-169.

Έλληνες, δεν αναφέρεται μόνο σε αυτούς. Ο σκηνοθέτης δεν δημιουργήσε μια παράσταση για το ελληνικό κοινό μόνο. Αυτό φαίνεται εξάλλου από τα μέρη στα οποία παρουσιάστηκε το έργο. Το θέατρό του είναι πολιτικό, αλλά όχι με την έννοια του στρατευμένου θεάτρου. Δεν κάνει συγκεκριμένες αναφορές σε γεγονότα της εποχής. Αφήνει το κοινό να κάνει τους δικούς του συσχετισμούς. Το θέατρό του είναι πρωτίστως οντολογικό, και το οντολογικό φέρει μέσα του το πολιτικό, χωρίς όμως η τραγωδία να μεταμορφώνεται σε άμεσα πολιτική. Η Πηνελόπη Χατζηδημητρίου αναφέρει σχετικά: «στις παραστάσεις του *Αίαντα* καταδικάζεται ο παραλογισμός του πολέμου μέσα από το πάσχον σώμα το οποίο έχει γίνει παράφρον. Δεν έχουμε πια να κάνουμε με ηρωικές μορφές, αλλά με πρόσωπα που υποφέρουν».²²³ Ο Τερζόπουλος δίνει έμφαση στην τρέλα του Αίαντα, στην τρέλα της εποχής μας, την οποία γεννάει ο σημερινός τρόπος ζωής. Μια ζωή χωρίς αξίες, χωρίς ιδανικά.

Η πρόσληψη του σκηνοθετικού έργου του Τερζόπουλου από τη νεοελληνική κριτική, σε γενικές γραμμές υπήρξε αρχικά κατά βάση αρνητική. Αυτό έχει να κάνει με μια συγκεκριμένη άποψη που έχουν οι κριτικοί για την προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας, βασισμένη στην αριστοτελική μίμηση και τον ρεαλισμό. Επίσης, είναι πολύ έντονη η άποψη ότι η αρχαία τραγωδία ως ελληνικό είδος πρέπει να αφορά και να αναφέρεται μόνο στους Έλληνες. Μία άλλη ένσταση των κριτικών ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης των έργων αυτών από τον σκηνοθέτη αφορά τη μη διατήρηση του τραγικού ήθους των ηρώων. Η μέθοδος του Τερζόπουλου δεν θυμίζει κανέναν έως τώρα τρόπο προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας. Όλα αυτά δημιουργούν απορίες και ξαφνιάζουν κοινό και κριτικούς, που είναι συνηθισμένοι σε άλλα οπτικά και ακουστικά ερεθίσματα. Παρ' όλα αυτά, τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να αναγνωρίζεται η δουλειά του σκηνοθέτη από μια μερίδα κριτικών που αντιμετωπίζουν θετικά όλα αυτά τα στοιχεία, επιβραβεύοντας τη δημιουργία μιας προσωπικής γλώσσας.²²⁴ Όσον αφορά την παράσταση *Αίας, η τρέλα*, ο Δημήτρης Τσατσούλης μιλάει για μια σκηνική εμπειρία υψηλής αισθητικής.²²⁵ Ο Νίνος Φενέκ Μικελίδης υποστηρίζει ότι «ο Τερζόπουλος δίνει μια προσωπική πρόταση πάνω στην τραγωδία. Αναζητάει μέσα από το κείμενο του ποιητή να βρει το βασικό του θέμα, τα κύρια προβλήματα που θέτει η συγκεκριμένη τραγωδία και να τα αναβιώσει μέσα από μια νέα πρόταση», για να καταλήξει ότι ο σκηνοθέτης κατάφερε με την παράστασή του «να πιάσει την ουσία και τα θέματα της σοφόκλειας τραγωδίας».²²⁶ Για τον *Αίαντα* του 2008, η Χριστίνα Κοκκότα αναφέρει ότι ο σκηνοθέτης προσφέρει μια παράσταση «έντονα σωματοποιημένη, εναλλακτική και μη ταυτιζόμενη με άλλες πρωτοποριακές ή νεωτεριστικές προτάσεις».²²⁷

A. 10. ΜΑΡΘΑ ΦΡΙΝΤΖΗΛΑ (2006, 2008, 2014)²²⁸

Η σκηνοθέτης Μάρθα Φριντζήλα ιδρύει το 2000, μαζί με τον συνθέτη και σκηνογράφο Βασίλη Μαντζούκη, τον θίασο Baumstrasse / Δρόμος με Δέντρα. Ο

²²³ Στο ίδιο, σσ. 170, 177.

²²⁴ Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος*, σσ. 183-189, 193-194.

²²⁵ Τσατσούλης, «Δελφοί. XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος», σσ. 344-352.

²²⁶ Νίνος Φενέκ Μικελίδης, «Τρέλες των ανθρώπων και των θεών», *Ελευθεροτυπία*, 2.04.2005, σ. 38.

²²⁷ Χριστίνα Κοκκότα, «Σωματοποιημένος λόγος», 9.07.2008, στο: Χριστίνα Κοκκότα, *Κριτικές προσεγγίσεις. I. Αρχαίο θέατρο*, Οδός Πανός, Αθήνα 2012, σσ. 175-178.

²²⁸ Σε αυτό το κεφάλαιο γίνεται παρουσίαση των δύο τελευταίων εκδοχών του *Αίαντα*, για τις οποίες είχαμε οπτικοακουστικό υλικό στη διάθεσή μας (την παράσταση του 2014 ολόκληρη, και αποσπάσματα από την παράσταση του 2008).

θίασος, πέρα από θεατρικές παραστάσεις, έχει παρουσιάσει μουσικά δρώμενα, ενώ έχει λάβει μέρος σε θεατρικά και μουσικά φεστιβάλ στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Αρχικά στεγαζόταν στον χώρο τέχνης «Κρατήρας». Η πρώτη παράσταση δόθηκε από τον θίασο το 2001 με το έργο του Samuel Beckett *Σκιρτήματα*. Η πρώτη ενασχόληση με το αρχαίο δράμα έγινε την επόμενη χρονιά (2002) με τον *Ιωνα* του Ευριπίδη. Τα επόμενα χρόνια - όσον αφορά το αρχαίο δράμα - η Μάρθα Φριντζήλα καταπιάνεται με τον *Αίαντα* του Σοφοκλή, τον οποίο παρουσιάζει σε διάφορες εκδοχές, και σκηνοθετεί ακόμα: την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (2011), τις *Βάκχες* του Ευριπίδη (2013), και τους *Πέρσες* του Αισχύλου (2015).²²⁹ Οι τελευταίες παραστάσεις αρχαίου δράματος (από το 2013 και μετά) παρουσιάστηκαν στο Φεστιβάλ Αισχυλείων στην Ελευσίνα, στα πλαίσια του «Θερινού Σχολείου Αρχαίου Δράματος».

Η Μάρθα Φριντζήλα σκηνοθετεί τον *Αίαντα* σε τρεις διαφορετικές εκδοχές. Το α' σχέδιασμα ήταν το αποτέλεσμα σεμιναρίου με τίτλο «Το αρχαίο δράμα μέσα από το Θέατρο Σκιών», το οποίο έγινε σε συνεργασία με το Κέντρο Αρχαίου Δράματος, το 2006. Την ίδια χρονιά το έργο παρουσιάστηκε στο κοινό σε ανοιχτή δοκιμή, στον χώρο τέχνης «Κρατήρας». Την επόμενη χρονιά (θεατρική περίοδος 2007-2008) ανέβηκε από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το β' σχέδιασμα ως εργασία εν εξελίξει. Στις 27 Αυγούστου του 2014 παρουσιάζεται στο Φεστιβάλ Αισχυλείων το γ' σχέδιασμα του έργου στην ολοκληρωμένη του μορφή. Η παράσταση αυτή σηματοδοτεί την ολοκλήρωση των εργασιών της δεύτερης χρονιάς λειτουργίας του θεσμού «Διεθνές Θερινό Σχολείο Αρχαίου Δράματος».²³⁰ Ο θεσμός αυτός δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία του θιάσου Baumstrasse / Δρόμος με Δέντρα, υπό την καθοδήγηση της Μάρθας Φριντζήλα, και σε συνεργασία με το Δήμο Ελευσίνας. Κεντρικό άξονα του θεσμού αποτελεί η μελέτη και παρουσίαση του έργου των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών. Βασικός του στόχος η δημιουργία ενός ισχυρού θεσμού με διεθνή προσανατολισμό για τη μελέτη του αρχαίου δράματος, σε θεωρητικό αλλά και σε πρακτικό επίπεδο. Αντικείμενο για τον πρώτο τριετή κύκλο λειτουργίας του θεσμού αποτέλεσε η υλοποίηση ερευνητικού προγράμματος με θέμα τις τραγωδίες: *Βάκχες* του Ευριπίδη, *Αίας* του Σοφοκλή και *Πέρσες* του Αισχύλου. Τόπος διεξαγωγής των δραστηριοτήτων αυτών ήταν το Παλαιό Ελαιουργείο του Δήμου Ελευσίνας.²³¹

Το αποτέλεσμα της έρευνας της σκηνοθέτη στη σχέση ανάμεσα στο αρχαίο δράμα και το λαϊκό θέατρο σκιών είναι ότι ο Αίας δεν παίρνει σάρκα και οστά πάνω στη σκηνή, αλλά αποτελεί φιγούρα του Θεάτρου Σκιών, που ερμηνεύεται από τον γνωστό καραγκιοζοπαίκτη Άθω Δανέλλη. Η πρωτοτυπία δεν έγκειται μόνο σε αυτό. Δεν παρουσιάζεται όλο το έργο σαν μια παράσταση Θεάτρου Σκιών. Μόνο ο ρόλος του Αίαντα ενσαρκώνεται πίσω από το πανί. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί παίζουν κανονικά τους ρόλους τους, διαλεγόμενοι με μια φιγούρα. Εδώ βρίσκεται η μεγαλύτερη πρωτοτυπία, αλλά και η μεγαλύτερη δυσκολία της προσέγγισης της σκηνοθέτη στο έργο. Η αντίθεση είναι μεγαλύτερη μάλιστα στην παράσταση του 2008 όπου οι υπόλοιποι ηθοποιοί παίζουν νατουραλιστικά, ενώ ο Άθω Δανέλλης οδηγεί σε μια αποστασιοποιητική ερμηνεία, η οποία δεν αφήνει κανένα περιθώριο για ταύτιση του θεατή με τον ρόλο. Στην εκδοχή του 2014 η απόσταση αυτή μειώνεται αφού η έκφραση και των υπόλοιπων ηθοποιών βασίζεται σε μια πιο ουδέτερη ερμηνεία.

²²⁹ «Ο Θίασος», [3.11.2015] από: <http://www.dentra.gr/el/team-bio.html>

²³⁰ «Η Μάρθα Φριντζήλα μιλάει για τον *Αίαντα* και το Αττικό Σχολείο Αρχαίου Δράματος. Αισχύλεια 2014», Camera Stylo Web TV (διαδικτυακή πολιτιστική τηλεόραση), 25.06.2014.

²³¹ «Θερινό Σχολείο», [3.11.2015] από: <http://www.attikosxoleio.gr/el/summer-school.html>

Γιατί η σκηνοθέτης επιλέγει να παρουσιάσει τον Αίαντα ως φιγούρα του Θεάτρου Σκιών; Η ίδια υποστηρίζει ότι το κείμενο την οδήγησε σε αυτή την επιλογή, καθώς η σκιά αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο μέσα στο έργο.²³² Μία συνεχής εικόνα φωτός και σκότους διαποτίζει όλο το έργο. Η ημέρα φέρνει στο φως τα σκοτεινά έργα του Αίαντα, τα οποία έλαβαν χώρα μέσα στη νύχτα. Ο Οδυσσέας λέει πως όλοι είμαστε κούφια σκιά και είδωλα, η Αθηνά «σκοτεινιάζει» τα μάτια του Αίαντα, ο Αγαμέμνων αναφέρει ότι ο Αίας έγινε πια ίσκιος. Ο ήρωας, λίγο πριν από την αυτοκτονία του, δεν προσεύχεται για τη ζωή του, αλλά για άμεσο φως. Αναδύεται από το σκοτάδι στο φως πριν πεθάνει. Ακολουθεί μια πορεία από το φως στο σκοτάδι και επιστρέφει πάλι στο φως με το θάνατό του.²³³ «Ο Αίας από την πρώτη του κιόλας εμφάνιση στη σκηνή έχει απενδυθεί τον λαμπρό ηρωικό εαυτό του. Είναι μια σκιά σε συνεχή πάλη με το φως και το έρεβος», μας λέει η σκηνοθέτης.²³⁴ Οι συντελεστές της παράστασης εμπνεύστηκαν από τις απεικονίσεις του ήρωα στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία για να δημιουργήσουν την υπερφυσική φιγούρα του Θεάτρου Σκιών που εμφανίζεται στην παράσταση.²³⁵ Στην εκδοχή του 2008 μάλιστα δεν αξιοποιείται το λαϊκό αυτό είδος θεάτρου μόνο με την παρουσίαση του Αίαντα ως φιγούρα του Θεάτρου Σκιών. Στο πίσω μέρος της σκηνής, πίσω από ένα πανί εμφανίζονται φιγούρες που κινούνται, όσο η Αθηνά μιλάει στην προλογική σκηνή.

Η μετάφραση, και στις δύο εκδοχές, ανήκει στη Νικολέττα Φριντζήλα. Σε γενικές γραμμές παραμένει «πιστή» στον λόγο και τα νοήματα του συγγραφέα. Αποτελεί έναν συνδυασμό λόγιων στοιχείων με τύπους της καθημερινής ομιλίας. Σε κάποια σημεία είναι έντονο το στίγμα του καθημερινού λόγου. Και στις δύο εκδοχές που μελετάμε, η σκηνοθέτης πριν από την προλογική σκηνή επιχειρεί να συνδέσει την τραγωδία του Σοφοκλή με το ομηρικό έπος, προσθέτοντας ένα μέρος από την *Οδύσσεια* του Ομήρου. Χρησιμοποιεί αποσπάσματα από τη ραψωδία λ («Νέκυια»), που αφορά την κάθοδο του Οδυσσέα στον Άδη, σε ελεύθερη μετάφραση. Εμμένει στο σημείο της συνάντησης του Οδυσσέα με τον νεκρό Αίαντα. Ο Οδυσσέας προσπαθεί να φέρει κοντά του τον Αίαντα για να του μιλήσει, αλλά εκείνος αρνείται. Με αυτόν τον τρόπο φωτίζει καλύτερα τον χαρακτήρα του Οδυσσέα και του Αίαντα, συνδέοντας τα τραγικά πρόσωπα με τα επικά. Στην παράσταση του 2008 κάνει κάποιες προσθήκες, οι οποίες αφορούν τον τρόπο με τον οποίο βλέπει η σκηνοθέτης κάποια σημεία του έργου και επιχειρεί να τα φωτίσει με διαφορετικό τρόπο. Δίνει τον λόγο στον Ευρυσάκη, ο οποίος κανονικά αποτελεί βουβό πρόσωπο. Με αυτόν τον τρόπο προβάλλει το ρόλο που διαδραματίζει το παιδί στο έργο, και μας προσφέρει και την οπτική του παιδιού στα τεκταινόμενα.

Το δεύτερο σχεδιάσμα παρουσιάζεται κατά τη χειμερινή περίοδο 2007-2008 από το Εθνικό Θέατρο, στο Σύγχρονο Θέατρο Αθήνας (4 Μαΐου-15 Ιουνίου 2008). Στο κέντρο της σκηνής υπάρχει μια εξέδρα που αποτελεί τον χώρο δράσης του Αίαντα. Πάνω της είναι στημένο το πανί του Θεάτρου Σκιών. Από την έναρξη του έργου ως και την προλογική σκηνή η εξέδρα αυτή είναι γυρισμένη προς την αντίθετη πλευρά, δηλαδή

²³² «Αττικό Σχολείο Αρχαίου Δράματος 2014», [3.11.2015] από:

<http://www.attikosxoleio.gr/el/component/content/article/35-news/140-2014-01-10-13-06-55.html>

²³³ W. B. Stanford, «Light and darkness in Sophocles' Ajax», *Greek Roman and Byzantine studies*, τόμ. 19, τχ. 3, (1978), σσ. 189-197.

²³⁴ Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Όσο οι άνθρωποι συγκινούνται, είναι ζωντανοί», *Ελευθεροτυπία*, 26.08.2014.

²³⁵ «Αττικό Σχολείο Αρχαίου Δράματος 2014», [3.11.2015] από:

<http://www.attikosxoleio.gr/el/component/content/article/35-news/140-2014-01-10-13-06-55.html>

δεν βλέπουμε το πανί αλλά τον ηθοποιό που θα ενσαρκώσει τον ρόλο του Αίαντα. Με την εμφάνιση της Αθηνάς η εξέδρα γυρνάει, εισάγοντάς μας στην «κανονική» έναρξη του έργου. Πίσω από την εξέδρα υπάρχει πανί στο οποίο κατά τη διάρκεια της προλογικής σκηνής προβάλλονται φιγούρες που χορεύουν. Με την πρώτη εμφάνιση του Χορού τα πανιά (αποτελούν δύο ξεχωριστά μέρη) πέφτουν, από όπου και εμφανίζεται ο Χορός. Η βάση της εξέδρας χρησιμεύει σαν σκηνή του Αίαντα. Έχει μια πόρτα στο κάτω μέρος της, από το οποίο εξέρχονται και εισέρχονται η Τέκμησσα και ο Ευρυσάκης. Στο άνοιγμα της πόρτας υπάρχει μια πλατφόρμα πάνω στην οποία εμφανίζεται η Τέκμησσα. Στην πλατφόρμα αυτή, στο δεύτερο μέρος του έργου, θα τοποθετηθεί το φέρετρο του Αίαντα.

Οι ενδυμασίες παρουσιάζουν ποικιλομορφία. Κάποιοι εμφανίζονται ντυμένοι με σύγχρονα ρούχα, όπως ο Οδυσσέας και ο Τεύκρος, ο οποίος φοράει κοστούμι, με πένθος στο μπράτσο. Το ντύσιμο της Αθηνάς αποτελεί έναν συνδυασμό αρχαϊκού και σύγχρονου στυλ. Φοράει περικεφαλαία και άσπρο φόρεμα με πιέτες, όμως κάτω από αυτό φοράει παντελόνι και άρβυλα. Ο Χορός φοράει πολύχρωμες μπλούζες ποδοσφαίρου. Ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνων εμφανίζονται ως παίκτες του ράγκμπι. Το ντύσιμο της Τέκμησσας, αντίθετα, παραπέμπει σε ανατολίτικο στυλ.

Οι ερμηνείες των ηθοποιών είναι νατουραλιστικές. Ο λόγος της Τέκμησσας δεν είναι απλά νατουραλιστικός, αλλά σε κάποια σημεία αγγίζει τα όρια της υπερβολής. Παρ' όλο που οι ερμηνείες προωθούν την ταύτιση του θεατή με τα δρώμενα, δεν τον αφήνουν να παρασυρθεί τελείως. Τη στιγμή που το κοινό φτάνει στο σημείο της ταύτισης, η σκηνοθέτης εισάγει κάποιο στοιχείο που τον επαναφέρει στην πραγματικότητα και του θυμίζει ότι αυτό που βλέπει είναι παράσταση.

Το «Θερινό Σχολείο» για τη χρονιά 2014 είχε σαν κύριο θέμα ενασχόλησης τον *Αίαντα*. Η έρευνα αφορούσε στην ολοκληρωμένη παρουσίαση του έργου του Σοφοκλή, εστιάζοντας στην σχέση του αρχαίου δράματος με το ελληνικό λαϊκό θέατρο, το λαϊκό θέατρο σκιών, τα λαϊκά δρώμενα και τις παραδόσεις.²³⁶ Στην τελευταία αυτήν εκδοχή, η σκηνοθέτης είδε το έργο σαν ένα δικαστήριο όπου ο Αίας δικάζεται και ζωντανός και νεκρός για το έγκλημα που πήγε να διαπράξει. Οι δικοί του άνθρωποι προσπαθούν να τον πείσουν σύμφωνα με το τι πιστεύουν ότι είναι καλύτερο γι' αυτόν, ενώ ο ίδιος έχει πάρει την απόφασή του. Η παράσταση με αυτό τον τρόπο συνδέει το έργο με τον σύγχρονο κόσμο και τη σημερινή απόδοση της δικαιοσύνης. «Ο δημοκρατικός τρόπος διακυβέρνησης έχει το δικαστήριο που αποφασίζει ποιο είναι το καλό και ποιο το κακό. Το άτομο δεν κρίνεται σύμφωνα με τα προσωπικά του χαρακτηριστικά αλλά με βάση κάποιους νόμους που έχουν θεσπιστεί και είναι κοινοί για όλους. Οι άνθρωποι έχουν μπει σε “κουτάκια” και κρίνονται σύμφωνα με την κατηγορία στην οποία ανήκουν», αναφέρουν οι συντελεστές της παράστασης. Η σκηνοθέτης με αυτό τον τρόπο προβάλλει τη σύγκρουση του ατόμου με τη σύγχρονη κοινωνία, η οποία δεν διαφέρει και πολύ από την Αρχαία Ελλάδα. Η σύγκρουση αυτή είναι διαχρονική.²³⁷

Το ατμοσφαιρικό σκηνικό σε συνδυασμό με το υποβλητικό τοπίο του Παλαιού Ελαιουργείου της Ελευσίνας έχει ως αποτέλεσμα ένα ονειρικό οπτικό αποτέλεσμα. Η Φριντζήλα αξιοποιεί το βάθος της σκηνής. Πέρα από τη δράση που εξελίσσεται στο μπροστά μέρος της σκηνής, λαμβάνουν χώρα παράλληλες δράσεις και πίσω από την εξέδρα που είναι στημένο το πανί του Θεάτρου Σκιών. Ηθοποιοί κινούνται εκεί

²³⁶ «Αττικό Σχολείο Αρχαίου Δράματος 2014», [3.11.2015] από:

<http://www.attikosxoleio.gr/el/component/content/article/35-news/140-2014-01-10-13-06-55.html>

²³⁷ «Αίας του Σοφοκλή», [3.11.2015] από: <http://www.attikosxoleio.gr/el/component/content/article/35-news/153-2014-04-25-10-31-22.html>

παράλληλα με τον λόγο της Αθηνάς. Στη συνέχεια ο χώρος καταλαμβάνεται από χιλιάδες ηλεκτρονικά κεράκια που παραμένουν αναμμένα, ενώ οι ηθοποιοί παίζουν μπροστά. Κάποια από τα κεράκια - άλλα άσπρα και άλλα κόκκινα - κινούνται, αποσπώντας το βλέμμα του θεατή από τον κύριο χώρο δράσης. Μπροστά από την εξέδρα του Αίαντα, βρίσκονται στη σειρά τρία έδρανα δικαστηρίου, με στημένα μικρόφωνα πάνω τους (βλ. εικ. 22 και 24). Στα δεξιά της σκηνής υπάρχει μία εξέδρα ντυμένη με κόκκινη τσόχα, η οποία αποτελεί το μέρος του Χορού. Δίπλα της βρίσκεται ένα πιάνο, όπου παίζει η κοπέλα που υποδύεται τον Ευρυσάκη, συνοδεύοντας τον λόγο και το τραγούδι του Χορού. Η ενδυμασίες είναι σύγχρονες. Ο Χορός φοράει σύγχρονες στολές του πολεμικού ναυτικού, ενώ οι υπόλοιποι ρόλοι είναι ντυμένοι με καθημερινά ρούχα.

Στη σκηνή κυριαρχεί ημίφως στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης. Προβολείς πέφτουν πάνω στους ηθοποιούς, επικεντρώνοντας το βλέμμα των θεατών σε συγκεκριμένα πρόσωπα και στιγμές. Το φόντο με το αρχαίο μνημείο είναι φωτισμένο πράσινο κατά τη διάρκεια της προλογικής σκηνής, και στο τέλος του έργου. Στο δεύτερο μέρος του έργου φωτίζεται όλη η σκηνή, σε αντίθεση με το πρώτο μέρος που φωτίζονται ξεχωριστά οι δράσεις των ηθοποιών. Το πανί του Θεάτρου Σκιών αλλάζει φωτισμούς. Στην αρχή της παράστασης είναι άσπρο. Με την πρώτη εμφάνιση του Αίαντα φωτίζεται με πράσινο φως, ενώ όταν αποχωρεί ο ήρωας, το πανί γίνεται μπλε, μέχρι τη δεύτερη εμφάνισή του. Μετά από την αυτοκτονία του γίνεται κόκκινο, και παραμένει έτσι μέχρι το τέλος του έργου (βλ. εικ. 23).

Οι ηθοποιοί δεν έχουν οπτική επαφή μεταξύ τους. Ο καθένας είναι στο δικό του χώρο και παίζει τον δικό του ρόλο. Ο λόγος των προσώπων είναι αρκετά αποστασιοποιητικός, ενώ σε κάποια σημεία γίνεται πιο συναισθηματικά φορτισμένος, χωρίς όμως να επιτρέπει στον θεατή την ταύτιση με το ρόλο. Χαρακτηριστικό της εκδοχής του 2014 είναι η πολυεστιακότητα. Υπάρχουν ταυτόχρονες δράσεις στη σκηνή, και κάποιες φορές ταυτόχρονη απαγγελία. Για παράδειγμα, μετά από την αυτοκτονία του Αίαντα, ο κορυφαίος απαγγέλει με τη συνοδεία πιάνου, τα υπόλοιπα μέλη του Χορού παίζουν κρουστά, ενώ η Τέκμησσα θρηνεί.

Η μουσική, και στις δύο εκδοχές, αποτελεί έναν συνδυασμό λαϊκών παραδοσιακών ακουσμάτων και μοντέρνας (ραπ, ποπ και ροκ) μουσικής. Σε κάποια σημεία επιτείνει τα έντονα συναισθήματα και σε άλλα λειτουργεί αντιθετικά. Αυτό γίνεται πολύ έντονο στην προλογική σκηνή. Με την πρώτη εμφάνιση του Αίαντα ακούγεται λαϊκή παραδοσιακή μουσική, ενώ κατά τη διάρκεια του διαλόγου της Αθηνάς με τον Αίαντα η μουσική βασίζεται σε μοντέρνους ήχους. Η συνένωση και ταυτόχρονα η αντίθεση λαϊκής και μοντέρνας μουσικής υπάρχει και στις δύο εκδοχές. Επίσης, και στις δύο εκδοχές έχουμε χρήση μικροφώνων, πιο εκτεταμένη στην παράσταση του 2014, όπου όλοι οι ηθοποιοί μιλάνε δια μικροφώνου, εκτός από τον Οδυσσέα στην αρχή του έργου. Στην εκδοχή του 2008 μικρόφωνο χρησιμοποιεί η Αθηνά.

Παρότι και οι δύο εκδοχές στηρίζονται στην ίδια βάση, την παρουσίαση του Αίαντα ως φιγούρα του Θεάτρου Σκιών, παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές. Στην παράσταση του 2008 παρατηρούμε ότι η σκηνοθέτης δίνει ιδιαίτερη προσοχή στο οπτικό αποτέλεσμα, προκαλώντας μάλιστα αντιδράσεις με τα κοστούμια των υποκριτών και του Χορού. Επίσης, δίνει έμφαση στην κίνηση των ηθοποιών, με ιδιαίτερη κινητικότητα πάνω στη σκηνή. Αντίθετα, στην παράσταση του 2014 το βάρος πέφτει στον λόγο. Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι πολύ πιο λιτά, ενώ αυτό που χαρακτηρίζει τους ηθοποιούς είναι η ακινησία.

Και οι δύο εκδοχές της παράστασης δίχασαν τους κριτικούς. Η σκηνοθετική προσέγγιση της Μάρθας Φριντζήλα ξαφνιάζει και εκπλήσσει, κάποιους ευχάριστα και κάποιους άλλους δυσάρεστα. Η επιλογή της να παρουσιάσει τον Αίαντα ως φιγούρα του Θεάτρου Σκιών αποτελεί μια πρωτότυπη λύση, την οποία δεν ήταν έτοιμοι να δεχτούν αβίαστα όλοι. Οι ενστάσεις ήταν περισσότερες για την εκδοχή του 2008. Η ΘΥΜΕΛΗ υποστηρίζει ότι η ρεαλιστική αλήθεια της σοφόκλειας ποίησης δεν είναι δυνατόν να αποδοθεί με τη σχηματική περιγραφικότητα και γραφικότητα του Θεάτρου Σκιών. Αυτό που ξάφνιασε δυσάρεστα ήταν, κυρίως, ο συνδυασμός ανόμοιων αισθητικών μεγεθών και ειδών. Η σκηνοθέτης προσπάθησε να συνταιριάξει την τραγική ποίηση με το Θέατρο Σκιών, τον ποιητικό ρεαλισμό με τον νατουραλισμό, τον συμβολισμό και το γκροτέσκο στοιχείο.²³⁸ Αρνητική εντύπωση έκανε η παρουσίαση του Μενέλαου και του Αγαμέμνονα ως παικτών του ράγκμπι, αλλά και η ραπ εκδοχή της Αθήνας. Υπήρχαν και αυτοί που στην παράσταση της Φριντζήλα είδαν μια δουλειά ενάντια στην τρέχουσα αισθητική, και επικρότησαν το ρίσκο το οποίο πήρε. Ο Σπύρος Παγιατάκης υποστηρίζει ότι η σκηνοθέτης παρουσίασε το δράμα του ήρωα διαλεκτικά, σχεδόν μπρεχτικά, χωρίς ηθικό δίδαγμα, ωθώντας τους θεατές να βγάλουν τις δικές τους κρίσεις. Σχολίασε θετικά την ενσάρκωση του Αίαντα από τον καραγκιοζοπαίκτη, με τη στομφώδη απαγγελία του, αλλά και τις νατουραλιστικές, σχεδόν υπερβολικές ερμηνείες των υπολοίπων ηθοποιών. Όσον αφορά τα σκηνικά και τα κοστούμια αναφέρει ότι η σκηνοθέτης: «κάγχασε όλες μαζί τις θεωρίες περί ωραίου και περί συνταιριάσματος χρωμάτων και στυλ».²³⁹

A. 11. ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ (2015)²⁴⁰

Το Φεστιβάλ Αθηνών και το Θέατρο του Νέου Κόσμου παρουσιάζουν στις 17 και 18 Ιουλίου 2015 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου τον *Αίαντα*, σε σκηνοθεσία Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου. Στη συνέχεια, η παράσταση ανέβηκε στο Θέατρο Βράχων στο Βύρωνα (27.07), στο Βεάκειο Θέατρο Πειραιά (1.09), στο Θέατρο Άλσους Δ. Κιντής στην Ηλιούπολη (2.09), στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού (5.09), και στο Κηποθέατρο Παπάγου (7-8.09).²⁴¹ Χρησιμοποιήθηκε η κλασική μετάφραση του Δ. Ν. Μαρωνίτη.

Με πρωτοβουλία του Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου ιδρύεται το 1995 η αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία «Νέα Σκηνή Τέχνης». Η *Φιλονικία* του Μαριβώ είναι το πρώτο έργο που ανεβάζει στον «ΤΕΧΝΟΧΩΡΟ υπό σκιάν». Δύο χρόνια αργότερα η εταιρεία αποκτά τη δική της μόνιμη στέγη σε μια ερειπωμένη αποθήκη, η οποία μετατρέπεται στο γνωστό μας Θέατρο του Νέου Κόσμου. Από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του το Θέατρο του Νέου Κόσμου διαμορφώνει το δικό του ύφος με την έμφαση που δίνει στο πολιτικό θέατρο. Αφουγκράζεται τα προβλήματα της κοινωνίας και θέτει ερωτήματα και προβληματισμούς. Στο ρεπερτόριό του ανήκουν κυρίως σύγχρονα ελληνικά ή ξένα έργα, καθώς και κάποια κλασικά τα οποία όμως αντιμετωπίζονται με σύγχρονο τρόπο. Ο σκηνοθέτης του θιάσου, Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, μέσα από τις σκηνοθεσίες του

²³⁸ ΘΥΜΕΛΗ, «*Αίαντα* πειραματική προσέγγιση», *Ριζοσπάστης*, 7.05.2008, σ. 24.

²³⁹ Σπύρος Παγιατάκης, «Το πείραμα πέτυχε, ευτυχώς. Ριψοκινδυνεύει και εκπλήσσει ο *Αίαντας* της Φριντζήλα», *Καθημερινή*, [3.11.2015] από: <http://www.marthaf.eu/content/view/40/57/>

²⁴⁰ Η ανάλυση της συγκεκριμένης ενότητας βασίστηκε – πέρα από την κριτικογραφία, το πρόγραμμα της παράστασης και συνεντεύξεις του σκηνοθέτη στον Τύπο – σε προσωπική θέαση της παράστασης στις 8.09.2015 στο Κηποθέατρο Παπάγου.

²⁴¹ «*Αίας*, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου 2015», [28.12.2015] από: <http://nkt.gr/play/137/aias/>

δίνει έμφαση στην επικαιρότητα των έργων.²⁴² Το αρχαίο δράμα δεν αποτελεί τομέα ενασχόλησης του σκηνοθέτη μέχρι το 2008, που θα σκηνοθετήσει τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη για το Εθνικό Θέατρο της Αλβανίας. Το 2010 ανεβάζει το ίδιο έργο στην Κεντρική Σκηνή του Θεάτρου του Νέου Κόσμου με τη Λυδία Κονιόρδου στον ρόλο της Εκάβης.²⁴³ Το δεύτερο έργο αρχαίου δράματος που σκηνοθετεί είναι ο *Αίας*. Η επιλογή του έργου αυτού δείχνει το ενδιαφέρον του για πολιτικά έργα που έχουν σύγχρονες προεκτάσεις. Ο *Αίας* είναι ένα πολιτικό έργο και η επικαιρότητά του είναι αδιαμφισβήτητη. Παρατηρούμε ότι ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση στο πολιτικό υπόβαθρο του έργου, σκηνοθετώντας με μεγάλη δύναμη και ένταση το δεύτερο μέρος της τραγωδίας, με τους αγώνες λόγων ανάμεσα στους Ατρείδες αρχηγούς και τον Τεύκρο.

Τον σκηνοθέτη τον ενδιαφέρει να βρίσκει στα έργα αναλογίες μέσα στον χρόνο, στην εποχή που ζούμε, αλλά και σε παλαιότερες εποχές που στιγμάτισαν και διαμόρφωσαν την ελληνική ιδεολογία και ψυχοσύνθεση. Αναζητά συσχετισμούς με την περίοδο της Επανάστασης του 1821. Στο πρόσωπο του Αίαντα βλέπει τη μορφή του Οδυσσέα Ανδρούστου, ο οποίος ένιωσε τον παραμερισμό του από τους πολιτικούς. Δύο ηρωικές μορφές που προδόθηκαν γιατί δεν ήταν απαραίτητοι πλέον στον νέο κόσμο που δημιουργούνταν. Αυτές οι αναλογίες, παραδέχεται ο σκηνοθέτης, ότι επηρέασαν τη σκηνοθετική του ματιά, τη μουσική και την αισθητική της παράστασης, χωρίς όμως να δηλώνονται φωναχτά.²⁴⁴ Οι αναλογίες με την Επανάσταση του 1821 δεν είναι ιδιαίτερα εμφανείς. Υπαινίσσονται με τις ενδυματολογικές λύσεις στα κοστούμια του Χορού και κάποιων από τους ανδρικούς ρόλους. Και η μουσική με τους βαλκανικούς ήχους αποτελεί έμμεση αναφορά στην περίοδο της Επανάστασης. Όσον αφορά την υποκριτική δεν μπορούμε να πούμε ότι οι ηθοποιοί έχουν επηρεαστεί στο παίξιμό τους από την συγκεκριμένη αναλογία που θέτει ο σκηνοθέτης. Ίσως ο Νίκος Κουρής στο ρόλο του Αίαντα θυμίζει κάποιες φορές με το τραχύ του ύφος ήρωα της Επανάστασης. Σχετικά με τις αναλογίες με το σήμερα, αυτές γίνονται αυτόματα από τους θεατές. Πόσοι άνθρωποι παραμερίζονται, προδίδονται, χλευάζονται γιατί δεν είναι απαραίτητοι πια; Άνθρωποι με αξίες και υψηλά ιδανικά, οι οποίοι όμως δεν μπορούν να επιβιώσουν στη σύγχρονη κοινωνία. Τι έχει να πει στο σύγχρονο κοινό το έργο; Ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι υπάρχουν ιστορικές στιγμές ανάτασης που εμπνέουν τους ανθρώπους, που τους κάνουν να υπερβαίνουν τον εαυτό τους. Από αυτές τις στιγμές αντλούμε δύναμη. Ο Θεοδωρόπουλος μας ζητά να αναλάβουμε τη δική μας ευθύνη απέναντι σε ό,τι συμβαίνει στην κοινωνία.²⁴⁵ Την προσβολή της αξιοπρέπειας του Αίαντα μπορούμε να την δούμε ως την προσβολή ολόκληρου του λαού μας που προδίδεται και απαξιώνεται καθημερινά. Από αυτή να πάρουμε παράδειγμα και δύναμη για να συνεχίσουμε.

Το σκηνικό είναι πολύ λιτό και φτιαγμένο από ευτελή υλικά: πέτρα, ξύλο και πανί. Στο κέντρο της σκηνής, στην ορχήστρα, η θυμέλη έχει αντικατασταθεί από ένα αλώνι, περιτριγυρισμένο από σκόρπιες πέτρες. Βρίσκονται διάσπαρτα στη σκηνή ερειπωμένα πέτρινα μέλη, σήματα της καταστροφής της Τροίας. Το σκηνικό είναι απλωμένο στο πίσω μέρος του σκηνικού χώρου. Στα αριστερά βρίσκεται η σκηνή του

²⁴² «Το θέατρό μας», [28.12.2015] από: <http://nkt.gr/nkt/theatre/>

²⁴³ Μυρτώ Λοβέρδου, «Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος-Λυδία Κονιόρδου. «Οι *Τρωάδες* δεν κλαίνε», *Το Βήμα*, 10.01.2010.

²⁴⁴ Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, «Ένα τραγούδι για τον Αίαντα», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Επιδαύρου, 2015, σ. 11.

²⁴⁵ Γιώργος Σ. Κουλουβάρης (επιμ.), «Ο σκηνοθέτης Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος μιλά για την παράσταση *Αίας*», [14/09/15] από: <http://www.naftemporiki.gr/story/979018/baggelis-theodoropoulos-den-pisteuopos-uparxoun-epoxes-xoris-ithikes-aksies>

Αίαντα, τοποθετημένη ψηλά, στηριζόμενη σε ψηλά ξύλα, και περιτριγυρισμένη από πανιά (βλ. εικ. 25). Κάτω, βρίσκεται άλλη μία σκηνή από την οποία εισέρχεται και εξέρχεται η Τέκμησσα. Πίσω από τις δύο αυτές σκηνές υπάρχουν καλαμιές. Όλοι οι ηθοποιοί και τα μέλη του Χορού βρίσκονται στη σκηνή καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Όταν δεν παίζουν αποσύρονται σε έναν χώρο ειδικά διαμορφωμένο στο πίσω μέρος της σκηνής. Ο χώρος αυτός είναι φτιαγμένος από πανιά, στηριγμένα πάνω σε ξύλα, ενώ ένας ξύλινος πάγκος χρησιμεύει για να κάθονται οι ηθοποιοί (βλ. εικ. 26).

Όπως είδαμε πιο πάνω, στον Χορό επικρατεί ενδυματολογική ποικιλία, με νύξεις στην Επανάσταση του 1821. Το ίδιο συμβαίνει και με τις ενδυμασίες του Τεύκρου, του Μενέλαου και του Τεύκρου. Αντίθεση αποτελεί το ντύσιμο του Αίαντα, της Τέκμησσας και της Αθηνάς. Ο Αίας εμφανίζεται γυμνός από τη μέση και πάνω, δείχνοντας έτσι το γυμνασμένο σώμα του που παραπέμπει στη σωματική δύναμη του ήρωα. Από κάτω φοράει μαύρη φούστα με αγκράφες, που θυμίζει φουστανέλα στη σύγχρονη μορφή της (βλ. εικ. 25). Η Τέκμησσα φοράει ένα λευκό μακρύ φόρεμα, με κόκκινες απολήξεις, που παραπέμπουν στο φονικό του Αίαντα. Η ενδυμασία της Αθηνάς είναι σε ανατολίτικο στυλ. Είναι ντυμένη με μια λευκή μακριά παντελόνια, χρυσό μπλουζάκι, και από πάνω μια κόκκινη κάπα που δένει με ζώνη στη μέση. Στο κεφάλι φοράει μια σύγχρονη μαύρη περικεφαλαία. Το ντύσιμο του Οδυσσέα αποτελεί έναν συνδυασμό ανατολίτικων και σύγχρονων στοιχείων. Εμφανίζεται με μαύρο μακρύ δερμάτινο και σαλβαροειδές παντελόνι. Ο Ευρυσάκης φοράει φουστανέλα. Επίσης, κάποια από τα μέλη του Χορού φοράνε φέσια. Γενικά οι ενδυματολογικές λύσεις παρουσιάζουν αρκετές αντιθέσεις μεταξύ τους. Από τη μία έχουμε τις νύξεις στην Επανάσταση του 1821, και από την άλλη σύγχρονες ενδυμασίες, καθώς και κάποιες που παραπέμπουν στην Ανατολή (βλ. εικ. 26).

Η μουσική παίζεται ζωντανά από τους ίδιους τους ηθοποιούς. Δεν χρησιμοποίησαν κάποια τεχνική ενίσχυση των οργάνων γιατί θέλησαν να εκμεταλλευτούν την ακουστική του θεάτρου της Επιδαύρου, που όπως υποστηρίζει ο Νίκος Κυπουργός είναι το ιδανικότερο φυσικό ηχείο. Ο συνθέτης υποστηρίζει ότι η μουσική που έγραψε επιχειρεί να ανιχνεύσει τα όρια μεταξύ απαγγελίας και τραγουδιού. Παρατηρούμε ότι ο Χορός περισσότερο απαγγέλει με τη συνοδεία μουσικής, παρά τραγουδάει. Σπάνια η απαγγελία καταλήγει σε τραγούδι. Γι' αυτό και ο συνθέτης δεν αναφέρεται σε τραγούδι αλλά σε «αφήγηση-τραγούδι». Η μουσική χρησιμοποιείται ως αφετηρία του λόγου από τον συνθέτη ή αντίθετα ως κατάληξη του λόγου σ' αυτήν, δηλαδή ο λόγος γεννάει τη μουσική. Στόχος είναι η μετάβαση να γίνεται ομαλά, όπως γίνεται και στην τέχνη του ραψωδού. Την «αφήγηση-τραγούδι» τη συνοδεύουν τρία λαούτα και μια μικρή μπάντα πνευστών, η οποία καταφέρνει να συγκεράσει τον βαλκανικό ήχο των χάλκινων με τον βυζαντινό ψαλμό και την ηπειρώτικη πολυφωνική παράδοση.²⁴⁶ Ο σκηνοθέτης χαρακτηρίζει τη μουσική που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση μεσογειακή με επιρροές από βαλκανικούς ήχους, ηπειρώτικους και αραβοκρητικούς.²⁴⁷ Η Μαρία Ρίζου στην κριτική της αναφέρει

²⁴⁶ Νίκος Κυπουργός, «Η μουσική», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Αθηνών, 2015, σ. 18.

²⁴⁷ Γιάννης Παπαδημητρίου, «Μία έντιμη κουβέντα με τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο», *Protagon*, 26.07.2015, [14/09/15] από: <http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/mia-entimi-kouventa-me-ton-vaggeli-theodwropoulo-42270000000>

χαρακτηριστικά ότι «η εισαγωγή των συντελεστών στο χώρο, με τη συνοδεία μουσικής, θύμιζε κάπως αόριστα Επιτάφιο θρήνο».²⁴⁸

Για τον Θεοδωρόπουλο το δράμα σήμερα απαιτεί μια νέα προσέγγιση: «δεν μπορείς να αναπαραστήσεις όπως παλιά, με την ευκολία του κλάματος και του θρήνου των ηθοποιών. Η συγκίνηση είναι για να κλαίει ο θεατής, όχι ο ηθοποιός».²⁴⁹ Δεν επιζητά λοιπόν την ταύτιση του θεατή με τον ρόλο. Οι ερμηνείες των ηθοποιών είναι ρεαλιστικές, αλλά ταυτόχρονα και συγκρατημένες, δεν οδηγούν στο ανώτατο σημείο συγκίνησης. Η Μαρία Πρωτόπαππα, η οποία ενσαρκώνει την Τέκμησσα, έναν ρόλο που μπορεί να οδηγήσει στην ταύτιση με το δράμα της προδομένης και χτυπημένης από τα τόσα δεινά γυναίκας, καταφέρνει να οδηγήσει τον θεατή στη συγκίνηση αλλά όχι στο κλάμα και την πλήρη ταύτιση, κρατώντας μια ισορροπία. Επίσης, η εικονοποίηση της αυτοκτονίας του ήρωα έχει το ίδιο αποτέλεσμα. Ο θεατής συγκινείται, αλλά δεν παρασύρεται συναισθηματικά. Αυτό το νόημα έχει και η ισορροπία ανάμεσα στην αφήγηση και την υπόκριση, την οποία επιζητά ο σκηνοθέτης: την αποφυγή των εύκολων μελοδραματισμών.

Τη μεγαλύτερη πρωτοτυπία της παράστασης αποτελεί ένας ραψωδός που εξέρχεται από τον Χορό στην αρχή της παράστασης και απαγγέλει ένα ποίημα για τον Αίαντα, με τη συνοδεία παραδοσιακού μουσικού οργάνου. Το τραγούδι είναι γραμμένο από τον Παντελή Μπουκάλα, και δίνει το στίγμα της παράστασης, προδίδοντας την οπτική του σκηνοθέτη απέναντι στο έργο. «Μήτε τα άρματα του Αχιλλέα μήτε το Παλλάδιο. Τίποτα δεν απαιτήσα. Δεν ήταν γι' αυτά ο πόλεμός μου. [...] Τη μοίρα μου πολέμησα. Και τους θεούς που την ορίζουνε αδέσποτοι. Αυτό το αδέσποτό τους με φαρμάκωνε με ντρόπιαζε». Ο Αίας πολεμάει για τη μοίρα του που θέλει να την ορίσει ο ίδιος, και όχι κάποιοι άλλοι γι' αυτόν. Δεν ήταν τα όπλα το ζητούμενο, αλλά η προσβολή της αξίας του και η στέρηση της ελευθερίας του. Η έννοια της ελευθερίας διατρέχει όλη την παράσταση, και γι' αυτό τονίζεται εξ αρχής μέσα από το τραγούδι. Σε άλλο σημείο λέει: «πριν λάβουν την απόφαση του τέλους θεοί και θέαινες κι άλλες τυχόν ασημαντότητες, παίζοντας με τις ζυγαριές και τις κλωστές τους, θέλω το τέλος μου». Δεν θα αφήσει να αποφασίσουν γι' αυτόν οι θεοί ή οι ασήμαντοι γι' αυτόν Αργεΐτες. Μία άλλη έννοια που τονίζεται πολύ έντονα είναι αυτή της μοναξιάς. Όποιος επιλέγει να είναι ελεύθερος είναι αναγκαστικά και μόνος. Το να αντιτίθεται σε θεούς και νόμους σημαίνει και απομάκρυνση από την κανονικότητα που εκφράζουν οι υπόλοιποι γύρω σου. Όταν παρεκκλίνεις από τους κανόνες πληρώνεις και το τίμημα: απέραντη μοναξιά. Το τραγούδι λέει: «το σώμα μου κι εγώ. Κανένας άλλος. [...] Μονάχος. Ωραία Μονάχος». Ωραία μονάχος γιατί την έχει επιλέξει αυτή τη μοναξιά, δεν του την επέβαλε κανείς. Μέσα στο τραγούδι γίνεται αναφορά στην αυτοκτονία του, αλλά και στην προσταγή του Μενέλαου να τον πετάξουν για να τον κατασπαράξουν τα όρνια. Η μόνη του απαίτηση, λέει προς το τέλος του τραγουδιού, είναι να φροντίσει ο αδερφός του για την ταφή του. Αυτό θα είναι και το μόνο έπαθλο του βίου του. Το τραγούδι τελειώνει: «μονάχος το ταξίδι αποφάσισα στο φαεινότατο έρεβος. Ποια άλλη ελευθερία ποθεινότερη;»²⁵⁰ Για τον Αίαντα ο θάνατός του ισοδυναμεί με την ελευθερία του, γιατί αυτή η πράξη είναι καθαρά δική του απόφαση.

²⁴⁸ Αναστασία Ρίζου, «Αίας-Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος: Κριτική θεάτρου», [14/09/15] από: <http://www.culturenow.gr/40218/aias-vaggelhs-theodwropoylos-kritikh-theatroy>

²⁴⁹ Γιάννης Παπαδημητρίου, «Μία έντιμη κουβέντα με τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο», ό.π.

²⁵⁰ Τα αποσπάσματα του τραγουδιού προέρχονται από: Παντελής Μπουκάλας, «Αίας», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Επιδαύρου, 2015.

Οι κριτικές που έλαβε η παράσταση ήταν όλες πολύ καλές με λίγες ενστάσεις για ορισμένα σημεία της. Αυτό που κάνει εντύπωση σε όλους τους κριτικούς είναι η λιτότητα της παράστασης, χωρίς πρωτοτυπίες και πειραματισμούς. Είχε πολλά χρόνια να παρουσιαστεί στην Επίδαυρο παράσταση που να μην προκαλέσει αντιδράσεις και αρνητικά σχόλια. Ο Θεοδωρόπουλος κάνει μια στροφή σε μία πιο κλασική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας. Μετά από πολλά χρόνια μοντέρνων αποδόσεων του αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο δόθηκε μια παράσταση που αυτή τη φορά ξάφνιασε με την απλότητά της. Μήπως αυτό σημαίνει επιστροφή στην απλότητα; Μήπως κούρασε η νεωτεριστική προσέγγιση των αρχαίων δραμάτων; Αυτό θα το δείξει ο χρόνος και οι μετέπειτα παραστάσεις που θα πραγματοποιηθούν. Οι κριτικοί δεν βρήκαν κάτι «ακραίο» που να τους εκπλήξει δυσάρεστα, αλλά κάποιοι, παρ' όλα αυτά, δεν βρήκαν και κάτι που να τους εντυπωσιάζει. Όλοι μίλησαν για μια πολύ προσεγμένη και προσεκτικά δουλεμένη παράσταση, αλλά σε κάποιους έλειψαν οι μεγάλες εντάσεις και μια νέα προσέγγιση του δράματος. Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης κάνει λόγο για μια ουσιαστική και ήπια παράσταση με προφανή έλλειψη «επιθετικότητας».²⁵¹ Ο Δημήτρης Τσατσούλης αναφέρει ότι ο Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος «δημιούργησε μια παράσταση που κυλάει αβίαστα, που διέθετε δυναμισμό, χωρίς ωστόσο να της επιτρέπει να απογειωθεί».²⁵² Ιδιαίτερος λόγος έγινε για τη Μαρία Πρωτόπαππα στον ρόλο της Τέκμησας και για τον Γιάννο Περγλέγκα στον ρόλο του Τεύκρου. Και οι δύο είχαν πλήρη έλεγχο των εκφραστικών τους μέσων και μέτρο, χωρίς ξεσπάσματα και ακρότητες.²⁵³ Η ερμηνεία του Νίκου Κουρή χαρακτηρίστηκε λιτή, προσεγμένη και «έγκυρη» από τη μία, χωρίς εναλλαγές από την άλλη. Ο Δημήτρης Τσατσούλης τονίζει ότι ο ηθοποιός δεν περνάει από τα τρία διαφορετικά στάδια: παραφροσύνη, συνειδητοποίηση και τελική ερώτηση για το τι πρέπει να πράξει, δίνοντας μια μονοσήμαντη ερμηνεία.²⁵⁴ Στον Κώστα Γεωργουσόπουλο η ερμηνεία του Κουρή θύμιζε τον Κουταλιανό και λαϊκούς πλανόδιους που σπάνε σίδερα, ενώ η ερμηνεία του Γιάννη Κλίνη στον ρόλο του Μενέλαου, αναφέρει ότι παρέπεμπε στον Χατζηαβάτη.²⁵⁵

A. 12. ΣΥΛΒΙΑ ΛΙΟΥΛΙΟΥ (2015)²⁵⁶

Ο *Αίας* σκηνοθετήθηκε από τη Σύλβια Λιούλιου, στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών, στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου, στις 31 Ιουλίου και 1 Αυγούστου 2015. Η παράσταση αυτή αποτελεί την πρώτη ενασχόληση της σκηνοθέτη με το αρχαίο δράμα.²⁵⁷ Για τις ανάγκες της παράστασης χρησιμοποιήθηκαν κομμάτια της ιστορικής φιλολογικής μετάφρασης του καθηγητή Παναγή Λορεντζάτου σε πεζό, στη δημοτική. Πρόκειται για μία από τις παλαιότερες μεταφράσεις του *Αιάντα* (1932). Ο ποιητής Νίκος Παναγιωτόπουλος επιμελήθηκε τη μετάφραση, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά

²⁵¹ Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Σεμνός, “ρωμέικος” Αίας», [14/09/15] από:

<http://www.efsyn.gr/arthro/semnos-romeikos-aias>

²⁵² Δημήτρης Τσατσούλης, «Aiacis ricus», [14/09/15] από: <http://www.imerodromos.gr/aiacis-risus/>

²⁵³ Αναστασία Ρίζου, «Αίας-Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος: Κριτική θεάτρου», ό.π.

²⁵⁴ Δημήτρης Τσατσούλης, «Aiacis ricus», ό.π.

²⁵⁵ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αίας του Σοφοκλή. Η ερμηνεία ως αναλογία», [14/09/15] από:

<http://nkt.gr/play/137/aias/>

²⁵⁶ Η ανάλυση της συγκεκριμένης παράστασης, λόγω μη προσβασιμότητας σε οπτικοακουστικό υλικό, βασίστηκε σε συνέντευξη που μου παραχώρησε η σκηνοθέτης, καθώς και σε συνεντεύξεις της στον Τύπο.

²⁵⁷ «Σύλβια Λιούλιου, *Αίας* του Σοφοκλή», [4.02.2016] από: <http://greekfestival.gr/gr/events/view/sulvia-liouliou-2015>

αμφισημίες λέξεων, όπου ήθελε η σκηνοθέτης να αναδειχθούν σημεία με πιο σύγχρονο τρόπο.²⁵⁸ Γιατί διάλεξε μια τόσο παλιά μετάφραση; Η ίδια δηλώνει ότι τη θεωρεί μια σπουδαία μετάφραση με πολύ τολμηρό γλωσσικό ιδίωμα. Παρ' όλα αυτά κάποια σημεία της χρειάστηκε να τα «ξανακοιτάξει» μαζί με τον Ν. Παναγιωτόπουλο, ενώ κάποια μεταφράστηκαν από την αρχή.²⁵⁹ Η παράσταση ήταν αποτέλεσμα εξαντλητικής έρευνας πάνω στο ίδιο κείμενο, αλλά και τις ερμηνευτικές σχολιασμένες εκδόσεις, συγκρίνοντας τη μετάφραση με το αρχαίο κείμενο. Παράλληλα διάβασαν κείμενα από την επική, τη λυρική και τη σύγχρονη ποίηση, για να βυθιστούν στον κόσμο του ήρωα, και να δημιουργήσουν τη δυναμική τους ως ομάδα.²⁶⁰ Η διανομή προέκυψε μέσα στο πλαίσιο των προβών. Και αυτό γιατί θέλησαν να αφηγηθούν όλοι μαζί την ιστορία του Αίαντα.²⁶¹ Τον Χορό αποτελούν όλοι οι ηθοποιοί, όταν δεν ερμηνεύουν ρόλους. Εισέρχονται όλοι μαζί στην ορχήστρα, καθένας γίνεται ο ρόλος του, και όταν τελειώσει το μέρος του ήρωα που υποδύονται, επιστρέφουν και πάλι στο σύνολο του Χορού.²⁶²

Γιατί επέλεξε τον *Αίαντα* για να εγκαινιάσει την έρευνά της στο αρχαίο δράμα; Η ίδια δηλώνει: «τα πρόσωπα του Σοφοκλή είναι φορείς αυτού που ονομάζεται “σοφόκλεια γλυκύτητα”. Ο ψυχισμός μου αυτή τη στιγμή έχει την επιθυμία της προσπέλασης αυτών των προσώπων απ' ό,τι μιας ενασχόλησης, για παράδειγμα, με το υλικό των Τιτάνων και των δυνάμεων της φύσης, που είναι τα πρόσωπα στον Αισχύλο».²⁶³ Η διάσταση των προσώπων και των καταστάσεων στις τραγωδίες του Σοφοκλή είναι πιο κοντά στα ανθρώπινα. Επιπλέον, τη συγκίνησε αυτός ο ήρωας, ο οποίος βρίσκεται «στην κόψη του γυρίσματος του καιρού».²⁶⁴ Η ενασχόλησή της με το αρχαίο δράμα δεν είναι ασύνδετη με προηγούμενες σκηνοθετικές της απόπειρες. Η δουλειά της πάνω στον *Λάμπρο* του Διονυσίου Σολωμού αποτέλεσε τον συνδετικό κρίκο με το αρχαίο δράμα.²⁶⁵

Η παράσταση βασίστηκε περισσότερο στην αφήγηση, παρά στην αναπαράσταση. Τον όρο «αφήγηση» η σκηνοθέτης δεν τον χρησιμοποιεί με την έννοια της πεζότητας, αλλά της εξιστόρησης μιας ιστορίας με όλες τις λεπτομέρειες που χρειάζονται. Θέλησε να δείξει με καθαρό τρόπο στους θεατές τι συμβαίνει κάθε στιγμή, να μην υπάρχει αμφιθυμία για την ερμηνεία της εκάστοτε σκηνής. Ήταν μια παράσταση που έλεγε συγκεκριμένα τι συνέβη στον Αίαντα. Γι' αυτό και έγιναν ξεκάθαρες οι ψυχικές διακυμάνσεις του ήρωα, τα στάδια από τα οποία περνάει: τρέλα, ντροπή, θυμό.²⁶⁶ Το έργο το αντιμετώπισε ως μια οργανική ενότητα. Το ύφος είναι ενιαίο σε όλη την παράσταση. Αυτό οφείλεται στον τρόπο που δούλεψαν ως ομάδα: πρώτον η εμβάθυνση στο υλικό, και δεύτερον ο κώδικας της παράστασης που είχε συγκρότηση ομάδας-θιάσου-χορού, ο οποίος επιχειρεί την παράσταση του *Αίαντα* επί σκηνής.

²⁵⁸ Δομίνη Διαμαντοπούλου, «Η ελάχιστη δόνηση της συγκίνησης», 23.07.2015, [4.02.2016] από:

<http://greekfestival.gr/gr/magazines/article/i-elaxisti-donisi-tis-sugkinisis>

²⁵⁹ Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Λιούλιου, 2.04.2016.

²⁶⁰ «Σύλβια Λιούλιου: «Η σύγχρονη κοινωνία ζει σε έναν πολιτισμό παράκρουσης», [4.02.2016] από:

<http://www.clickatlife.gr/theatro/story/59790>

²⁶¹ Χριστίνα Φαραζή, «Η Σύλβια Λιούλιου με τον *Αίαντα* στη Μικρή Επίδαυρο», [4.02.2016] από:

<http://tospiro.net/theater/news/21416>

²⁶² Ματίνα Καλτάκη, «Ο ήρωας είναι πάντοτε χαμένος», Lifo, [4.02.2016] από:

<http://www.lifo.gr/mag/features/4954>

²⁶³ Δομίνη Διαμαντοπούλου, «Η ελάχιστη δόνηση της συγκίνησης», ό.π.

²⁶⁴ Ματίνα Καλτάκη, «Ο ήρωας είναι πάντοτε χαμένος», ό.π.

²⁶⁵ Τώνια Καράογλου, «Η Σύλβια Λιούλιου στο elculture.gr», [4.02.2016] από:

<http://www.elculture.gr/blog/article/i-silvia-liouliou-sto-elculture-gr/>

²⁶⁶ Προσωπική συνέντευξη, ό.π.

«Ήταν σαν να συγκροτούσαν όλοι μαζί ένα τοπίο μνήμης, σαν να παρακολουθούσαν όλοι μαζί, βήμα βήμα, την αποδόμηση του Αίαντα, και από εκεί και πέρα την ορφάνια που προκύπτει από την απουσία του», αναφέρει η σκηνοθέτης. Όλη η παράσταση ήταν βασισμένη πάνω στην έννοια του πένθους, ιδωμένη μέσα από την έννοια της τιμής, της αφαίρεσης της ζωής, της τελετουργίας, και της δικαίωσης μέσα από το κηδευτικό. Η ποιότητα της παράστασης, λοιπόν, δεν μετατοπίζεται πάρα πολύ, γιατί είναι όλη βαπτισμένη μέσα σε μια «αγωνία θανάτου», ο οποίος φαίνεται σχεδόν αναπότρεπτος.²⁶⁷

Τον ήρωα δεν τον αντιμετωπίσε σαν ένα πρόσωπο της μυθολογίας, έναν ήρωα του έπους, με τον οποίο δεν έχουμε καμία επαφή, αλλά ως το κεντρικό πρόσωπο ενός ποιήματος, που είναι απελπισμένο, που μέλλεται να πεθάνει και που διακυβεύεται το εάν θα ταφεί.²⁶⁸ Τον Αίαντα τον είδε σαν τον απόλυτο ήρωα, ο οποίος «καίγεται» γιατί ο κόσμος του οποίου ήταν «το πιο φωτεινό άστρο» έχει παρέλθει. Στην αλλαγή της εποχής θυσιάζεται αυτός ο μεγάλος ήρωας.²⁶⁹ Η σκηνοθέτης, σε κάθε της σκηνοθετική δουλειά, δεν μπορεί να μην έχει μέσα της απολύτως δικαιωμένο τον ήρωα. Το βλέπει σαν υποχρέωσή της να τον δει εσωτερικά, και όχι εποπτικά από έξω, ή να τον κρίνει. Δεν θεωρεί ότι ο Αίας διαπράττει ύβρη απέναντι στους θεούς. Το γεγονός ότι αποπειράθηκε να σκοτώσει τους αρχηγούς των Ελλήνων το βλέπει σαν μια κίνηση ενταγμένη στον πολεμικό κώδικα τιμής, σύμφωνα με τον οποίο όταν σε βλάπτουν αντιδράς.²⁷⁰ Η ανάγνωση της σκηνοθέτη στο έργο δεν είναι πολιτική, τουλάχιστον όχι άμεσα. Δεν θέλησε να δώσει κάποια σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα στο έργο. Η σχέση της με τα έργα ξεκινάει από λόγους συγκίνησης, και όχι από συγκεκριμένη ανάγνωση του έργου στην εποχή της παρουσίας της. Τις συνάφειες του *Αίαντα* με τη σύγχρονη πραγματικότητα τις συνειδητοποίησε, όπως λέει η ίδια, αργότερα.²⁷¹

Κεντρικό θέμα για τη σκηνοθέτη αποτέλεσε η σχέση του Αίαντα με την Τέκμησσα, δίνοντας έτσι έμφαση στο ερωτικό στοιχείο (βλ. εικ. 29). Η ίδια υποστηρίζει ότι αυτό δεν ήταν μια αυθαίρετη επιλογή, αφού υπάρχουν πολλές νύξεις μέσα στο κείμενο γι' αυτό. Θέλησε να δείξει τη σχέση του ζευγαριού και τι σημαίνει για τη γυναίκα να προσπαθεί να ανατρέψει την έννοια του «πορεύομαι προς θάνατο». Τους παρουσίασε σαν ο ένας να ήταν κομμάτι του άλλου, τονίζοντας την «ιδιωτικότητά» τους. Η Τέκμησσα έπεφτε πάνω του και τον τράβαγε για να τον αποτρέψει από το να φύγει από κοντά της. Στη σκηνή υπήρχε μια μικρή γωνιά, όπου αν πήγαινε εκεί ο Αίας, αυτό θα ήταν και το τέλος του. Η Τέκμησσα έκανε ό,τι μπορούσε για να τον κρατήσει κάτω από τα σκαλιά. Από τη στιγμή που ανεβαίνει τα σκαλιά ο θάνατος είναι αναπότρεπτος, και από εκεί ξεκινάει ο θρήνος της Τέκμησσας.

Το σκηνικό είναι πολύ λιτό, με κύριο σκηνικό αντικείμενο ένα τροχήλατο ξύλινο εκκύκλημα, που θα αποτελέσει τον χώρο αυτοκτονίας του ήρωα. Οι ενδυμασίες είναι σύγχρονες και λιτές, σε σκούρα χρώματα, εκτός από το γαλάζιο φόρεμα της Τέκμησσας. Η μουσική στην παράσταση ήταν ζωντανή. Ένας μουσικός, με τη συνοδεία πιάνου, σχολίαζε μουσικά όποτε χρειαζόταν. Τραγουδούσε κιόλας, συνενώνοντας τη φωνή του με των υπόλοιπων μελών του θιάσου. Στα χορικά συμμετείχαν όλοι, ακόμα

²⁶⁷ Ο.π.

²⁶⁸ Δομίνη Διαμαντοπούλου, «Η ελάχιστη δόνηση της συγκίνησης», ό.π.

²⁶⁹ Ελισάβετ Σταμοπούλου, «Σύλβια Λιούλιου: Ο ήρωας είναι πάντα χαμένος», [4.02.2016] από: <http://www.in.gr/entertainment/theater/interviews/article/?aid=1500012989>

²⁷⁰ Προσωπική συνέντευξη.

²⁷¹ Μάγια Λυμπεροπούλου, «Η σκηνοθέτης Σύλβια Λιούλιου μιλά για τον *Αίαντα* του Σοφοκλή», [4.02.2016] από: <http://www.presspublica.gr/h-skhnoueths-sylbia-liolyiouv-mila-gia-ton-aianta-toy-sofoklh/>

και ο φέρων τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Συνενώνονταν όλος ο θίασος σε λειτουργία Χορού. Χρησιμοποιήθηκε, επίσης, μπάσο, ειδικά στην προλογική σκηνή. Η σκηνοθέτης αναφέρει ότι στη συγκεκριμένη σκηνή το μπάσο ήταν «σαν μια δόνηση η οποία περιέγραφε τον αντίκτυπο της παρουσίας του θεού στο χώρο». Στο τέλος της παράστασης, δημιούργησε μια μικρή αυτοσχέδια μπάντα, όπου είχε ντραμς, τρομπέτα, που έπαιζε ο ηθοποιός που ενσάρκωνε τον Αίαντα, καθώς και ένα μικρό γιουκαλίλι. Κάποια από τα χορικά ήταν εν μέρει μελοποιημένα, και συνενώνονταν σε διφωνίες, ενώ σε κάποια υπήρχε η έννοια του σπρεχ-κορ. Έτσι λειτουργούσε ο Χορός, μέχρι που φτάνουμε στο πολιτικό μέρος του έργου, όπου οι φωνές χωρίστηκαν σε μονάδες.²⁷²

Πριν από την προλογική σκηνή, όλος ο θίασος εισέρχεται στη σκηνή, περπατώντας και αφήνοντας ίχνη κόκκινα πάνω στην ορχήστρα. Από εκεί ξεκινάει η σκηνή της ιχνηλασίας, όπου ο Οδυσσεάς αρχίζει να παρακολουθεί σαν λαγωνικό, τη μικρή ροή κόκκινου που υπήρχε στην ορχήστρα. Η Αθηνά παρουσιάζεται, σύμφωνα με τη σκηνοθέτη, «σε τελείως παραδοσιακό ύφος. Χειρονομούσε τυπικά, κάπως αγαλματικά». Η παράσταση ξεκινάει με το τρανταχτό γέλιο της Αθηνάς. Η Αθηνά ενσαρκώθηκε από άντρα, τον Θάνο Τοκάκη, ο οποίος ερμηνεύει και τον ρόλο του Μενέλαου. Αυτή της η επιλογή βασίστηκε σε μια πληροφορία που είχε εντοπίσει, σύμφωνα με την οποία το πνεύμα της Αθηνάς εμφανίζεται στο μένος και την κακία του Μενέλαου. Γι' αυτόν τον λόγο η Αθηνά και ο Μενέλαος ενσαρκώθηκαν από τον ίδιο ηθοποιό. Ήθελε να δει «την παρέμβαση της ίδιας φωνής δύο φορές».²⁷³

Εξαιρετικά ενδιαφέροντα είναι η άποψη της σκηνοθέτη για την παραπλανητική ρήση. Πιστεύει ότι ο Αίας δεν ψεύδεται, γι' αυτό και σε αυτό το σημείο «παίζει» συνεχώς με την έννοια της αμφισημίας: «την ώρα που σου λέω αυτά τα λόγια, να μπορώ να σου λέω την αλήθεια, ενώ εσύ, επειδή θες να πιστέψεις σε κάτι άλλο, να έχεις το περιθώριο να πιστέψεις το εντελώς ανάποδο από αυτό που λέω», εξηγεί η σκηνοθέτης. Αφηνε πολλές ρωγμές να διαφανεί ότι ο Αίας με τον τρόπο του αποχαιρετάει. Υποστηρίζει ότι ο Χορός πιστεύει τον Αίαντα, σε αντίθεση με την Τέκμησσα. Ο Χορός σε ένα βαθύτερο συνειδησιακό τοπίο καταλαβαίνει ότι ο Αίας τους αποχαιρετάει, αλλά επειδή το λεκτικό τους αφήνει περιθώρια ελπίδας, πιστεύουν σε αυτό που βαθύτερα επιθυμούν, επιλέγοντας την αισιόδοξη πλευρά. Η Τέκμησσα, όμως, επειδή ξέρει τόσο καλά τον σύντροφό της, κατανοεί τα λόγια του σε βάθος. Γι' αυτό και στο χορικό που έπεται, του οποίου ηγείται ο Αίας, συμμετέχει όλος ο θίασος, εκτός από την Τέκμησσα. Απέχει γιατί η επίγευση του προηγούμενου λόγου του Αίαντα δεν της άφησε τη δυνατότητα να πειστεί για την αλλαγή της γνώμης του. Επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι αυτή βρίσκει πρώτη το πτώμα του, και όχι ο Χορός, ενώ το πτώμα είναι μπροστά στα μάτια τους. Τον βλέπουν, αλλά «δεν τον γνωρίζουν γιατί δεν τον ξέρουν». Αυτή τον ξέρει, από την αγάπη της και τον έρωτά της, όπως ξέρει τον ίδιο της τον εαυτό.²⁷⁴

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σκηνή της αυτοκτονίας, καθώς και το θέμα της παρουσίας του πτώματος του ήρωα επί σκηνής. Η αυτοκτονία πραγματοποιείται πάνω σε ένα ξύλινο τετράγωνο εκκύκλημα, με ενσωματωμένο το σπαθί επάνω του (βλ. εικ. 28). Ο Αίας αφού αυτοκτονήσει, παραμένει εκεί αγκαλιά με το σπαθί του, μέχρι και το τρίτο στάσιμο, το οποίο λειτούργησε για τη σκηνοθέτη σαν μια μικρή παράβαση. Στον χώρο της Μικρής Επιδαύρου υπάρχει στο πίσω μέρος ένα μικρό σπίτι, το οποίο για τη σκηνοθέτη φέρει «μνήμη τσαρουχική». Φέρνει μια στάση

²⁷² Προσωπική συνέντευξη.

²⁷³ Ο.π.

²⁷⁴ Ο.π.

του νεοελληνικού πολιτισμού και συνομιλεί με το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Αυτό το σπιτάκι ήταν ένας από τους βασικούς λόγους που ήθελε να κάνει την παράσταση σε αυτόν τον χώρο. Όταν διάβασε το τρίτο στάσιμο, στην ολοκληρωμένη του πια μορφή, και μάλιστα μέσα στην πολιτική και εθνική συγκυρία που περνούσε η Ελλάδα, συσχέτισε το σπίτι με το στάσιμο αυτό. Η ίδια αναφέρει: «το χορικό αυτό είναι σαν να μιλάει το σπίτι, σαν να παίρνει φωνή ένα στοιχείο υπαρκτό». Έτσι, λοιπόν, επέλεξε το στάσιμο να απαγγελθεί από τον ποιητή Ν. Παναγιωτόπουλο, του οποίου ακουγόταν μόνο η φωνή, προερχόμενη από το σπίτι. Όλος ο θίασος, έστρεφε το βλέμμα του προς το σπίτι. Αυτή ήταν μια ευκαιρία για τη σκηνοθέτη, να «απελευθερώσει», όπως λέει η ίδια, τον ηθοποιό που παρίστανε τον Αίαντα από την υποχρέωση να βρίσκεται επί σκηνής. Ενωνόταν, λοιπόν, με το σώμα του Χορού, ακουγόταν το στάσιμο, και μετά αναχωρούσε, φεύγοντας πίσω στο κοίλο. Καθόταν ανάμεσα στους θεατές και έβλεπε την τελευταία αναμέτρηση πάνω από το πτώμα του. Η ιδέα αυτή στηρίχτηκε στη σταδιοποίηση που ακολουθεί το πένθος και η αποκόλληση της ψυχής από το σώμα. Η ίδια λέει: «όταν φεύγει ένας άνθρωπος είναι σαν να είναι εκεί στην αρχή, και μετά είναι μόνο το σώμα, και μετά δεν είναι ούτε αυτό».²⁷⁵ Με τον τρόπο αυτό προωθεί και τη μεταθεατρική διάσταση του έργου, βάζοντας τον ηθοποιό να παρακολουθεί μαζί με τους θεατές τη διαμάχη πάνω από το νεκρό κορμί του, το οποίο όμως δεν βρίσκεται πια εκεί.

Ο Ευρυσάκης δεν ενσαρκώνεται από ηθοποιό, αλλά από μια κούκλα (παρόμοια λύση είδαμε και στην παράσταση του Παπαβασιλείου). Η επιλογή αυτή, σύμφωνα με τη σκηνοθέτη δεν είχε στόχο την αποστασιοποίηση του θεατή και τη μη συναισθηματική ταύτιση με τα δρώμενα. Αντίθετα, θέλησε να τονίσει την τρυφερότητα του Αίαντα απέναντι στο παιδί του και να προκαλέσει τη συγκίνηση. Η κούκλα, η οποία έμοιαζε με μικρό αγαλματάκι (βλ. εικ. 30), υποστηρίζει, ότι ήταν εντελώς ενταγμένη στον χώρο, και πως είχε ως αποτέλεσμα μια πολύ συγκινητική στιγμή. Για τη σκηνοθέτη η αποστασιοποίηση έχει να κάνει με άλλους μηχανισμούς της υποκριτικής που δεν έχουν στόχο προς τον θεατή, αλλά προς τον ηθοποιό. Έχουν μόνο έναν προστατευτικό ρόλο «για να μην υπάρχει καμία ευκολία για ψέματα». Δεν πιστεύει στην αποστασιοποίηση ως μέσο για να μη νιώσει συγκίνηση ο θεατής. Στόχος της είναι ο θεατής να είναι «πλήρης πάθους» για αυτό που συμβαίνει, να παρακολουθεί και να νιώθει όλη την ψυχική δόνηση. «Ο ηθοποιός δεν χρειάζεται τίποτα παραπάνω από μια μικρή κούκλα για να κάνει τον αποχαιρετισμό και να δώσει την ευχή του. Δεν αλλάζει σε τίποτα αν στη θέση της κούκλας υπήρχε υπαρκτό πρόσωπο, όσον αφορά τη συναισθηματική φόρτιση που μπορεί να νιώσει ο ηθοποιός και να προσφέρει και στο θεατή. Το μόνο που χρειάζεται είναι να έχει ένα αντίκρισμα», αναφέρει η σκηνοθέτης.²⁷⁶

Ο χαρακτήρας του Οδυσσέα αποτέλεσε για τη σκηνοθέτη ένα δύσκολο κομμάτι, γιατί θεωρεί ότι είναι πολύ εύκολο να οδηγηθεί στο γκροτέσκο ο ρόλος αυτός. Στην παράστασή της αποτέλεσε μια πολύ ήσυχη και διακριτική παρουσία. Μόνο προς το τέλος αφήνει μια νύξη για το ήθος του, μια αιχμή, δείχνοντάς τον να θέλει να ακουμπήσει τον νεκρό. «Κάνει και αυτός τη μικρή υβριστική του πράξη, θέλοντας να βάλει χέρι στον νεκρό», αναφέρει η σκηνοθέτης. Ο Οδυσσέας της θυμίζει τους πολιτικούς της προηγούμενης γενιάς, οι οποίοι δεν μπορείς καταλάβεις τι θέλουν και πώς σκέφτονται.²⁷⁷ Τον Τεύκρο, τον αντιμετώπισε ως αντίποδα του Αίαντα. Σύμφωνα

²⁷⁵ Ο.π.

²⁷⁶ Ο.π.

²⁷⁷ Ο.π.

με τη σκηνοθέτη: «δεν έχει το ανάστημα του αδερφού του, αλλά είναι το πιο τρυφερό πρόσωπο στο θέατρο του Σοφοκλή». Ο Τεύκρος είναι αυτός που θα αποκαταστήσει το όνομα του αδερφού του με την ταφή του, και θα φροντίσει την οικογένειά του.²⁷⁸ Από τη στιγμή που εμφανίζεται ο Τεύκρος ξεκινάει ο θρήνος. Το πένθος του είναι αφόρητο. Έρχονται άνθρωποι πάνω από το σώμα του νεκρού αδερφού του και αυτός έχει την υποχρέωση να το προστατεύσει. Στην παράσταση φαινόταν πολύ η προστασία του Τεύκρου προς το νεκρό σώμα του Αίαντα. Βρισκόταν συνέχεια από πάνω του και κανένας δεν μπορούσε να πλησιάσει.²⁷⁹

Οι κριτικές για την παράσταση ήταν ελάχιστες. Αν εξαιρέσουμε την κριτική του Κωνσταντίνου Μπούρα, ο οποίος μιλάει για μια «πειραματική, άτεχνη και ανέμπνευστη» παράσταση,²⁸⁰ χωρίς όμως να είναι σαφής και τεκμηριωμένη η άποψή του, οι άλλες δύο κριτικές που έχουμε στη διάθεσή μας μοιάζουν να συγκλίνουν. Κάνουν λόγο για μια παράσταση συνόλου, με εμβάθυνση και ουσία, λιτή, σύγχρονη και εμπνευσμένη, η οποία προσφέρει μια διαφορετική ματιά στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Όσον αφορά τις ερμηνείες, συγχαίρουν όλους τους νέους ηθοποιούς για την απόδοσή τους, χωρίς να υπερτονίζουν την ερμηνεία κάποιου συγκεκριμένου ηθοποιού, αφού κατάφεραν να δημιουργήσουν ένα σφιχτό και δουλεμένο σύνολο. Ο Χάρης Φραγκούλης, που ενσάρκωσε τον ρόλο του Αίαντα, κατάφερε να αποδώσει όλες τις ψυχολογικές διακυμάνσεις του ήρωα με μεγάλη επιτυχία. Η Ειρήνη Αϊβαλιώτου αναφέρει ότι: «ο Χάρης Φραγκούλης ήταν ο πιο νεανικός και ορμητικός Αίαντας» που έχει παρακολουθήσει, ενώ ο Ηλίας Βλάχος συγχαίρει «τη σπασμωδική κίνηση του σώματός του, τις παράφωνες κραυγές του, όπως και το ακροβατούν, θολό βλέμμα του», στην πρώτη του εμφάνιση. Η μεγάλη επιτυχία ήταν, ότι παρά το νεαρό της ηλικίας τους, οι ηθοποιοί κατάφεραν να ανταπεξέλθουν σε ιδιαίτερα απαιτητικούς ρόλους. Για τα σκηνικά και τα κοστούμια, αναφέρει η Αϊβαλιώτου, ότι είχαν «μέτρο, διακριτικότητα, ευκρίνεια και έμπνευση», ενώ τα αντικείμενα ήταν «αλληγορικά με θεατρική επινοητικότητα». Τονίζουν επίσης, τη συγκίνηση που μετέδωσε η παράσταση – αυτός ήταν άλλωστε και ο στόχος της σκηνοθέτη. Ο Η. Βλάχος λέει ότι η παράσταση «αιωρήθηκε με ακρίβεια και πειστικότητα ανάμεσα σε εναγόνια υπαρξιακά ερωτήματα όπως η ψυχική νόσος, η αυτοκτονία και ο σεβασμός στους νεκρούς».²⁸¹

²⁷⁸ Ματίνα Καλτάκη, «Ο ήρωας είναι πάντοτε χαμένος», ό.π.

²⁷⁹ Προσωπική συνέντευξη.

²⁸⁰ Κωνσταντίνος Μπούρας, «Σύλβια Λιούλιου, *Αίας*, του Σοφοκλή», [4.02.2016] από: <https://grafei.wordpress.com>

²⁸¹ Ηλίας Βλάχος, «*Αίας* του Σοφοκλή», [4.02.2016] από: <http://critics-point.gr>, Ειρήνη Αϊβαλιώτου, «*Αίας* της Σύλβιας Λιούλιου. Ακολουθώντας τα ίχνη της συγκίνησης στη Μικρή Επίδαυρο», [4.02.2016] από: <http://www.catisart.gr/index.php/2010-03-28-10-49-51/3440-aias>

Β' ΜΕΡΟΣ

Β. 1. ΤΟ ΗΘΟΣ ΤΟΥ ΑΙΑΝΤΑ

Ο Σοφοκλής δομεί τα έργα του με αντιθέσεις χαρακτήρων.²⁸² Παρουσιάζει ήρωες οι οποίοι έχουν εκ διαμέτρου αντίθετα χαρακτηριστικά, τελείως διαφορετικό τρόπο θεώρησης της ζωής. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται πιο σαφής η ιδιοσυγκρασία του κάθε ήρωα και πιο ανάγλυφη η θέση του καθενός. Σε καμία περίπτωση, όμως, ο συγγραφέας δεν παίρνει ξεκάθαρα το μέρος κάποιου. Δεν αφήνει να γίνει εμφανής η δική του ιδεολογία, η οπτική που έχει για τη ζωή. Κανένας ήρωας δεν αποτελεί φερέφωνο του συγγραφέα. Μέσα από τις συγκρούσεις των ηρώων μας παρουσιάζει την πολύπλευρη διάσταση της ζωής. Το ποια πλευρά θα επικρατήσει στο τέλος είναι απόφαση του κάθε θεατή. Ο Σοφοκλής ήταν πολύ μοντέρνος για την εποχή του. Οι ήρωές του δεν είναι θύματα αποκλειστικά των θεών και της μοίρας. Έχουν και οι ίδιοι μεγάλο μερίδιο ευθύνης για τις επιλογές τους. Η πηγή των πράξεών τους βρίσκεται, κυρίως, σε αυτούς, και εδώ βρίσκεται το μεγαλείο τους, αλλά και η τραγικότητά τους. Ο Σοφοκλής βάζει στο επίκεντρο το άτομο, την ατομική φύση.²⁸³ Ο κάθε χαρακτήρας, όμως, δεν είναι πολυδιάστατος, δεν έχει σύνθετα γνωρίσματα, αλλά αναλλοίωτα.²⁸⁴ Οι ήρωές του είναι - στο μεγαλύτερο μέρος τους - απόλυτοι, σταθεροί στις απόψεις τους. Υπερασπίζονται με σθένος τον δικό τους τρόπο θεώρησης της ζωής. Διατηρούν την απόφασή τους, «τυφλά, άγρια και ηρωικά», ακόμα και στο σημείο της αυτοκαταστροφής.²⁸⁵ Στην *Αντιγόνη* συγκρούονται δύο απόλυτοι χαρακτήρες, η Αντιγόνη και ο Κρέων. Στο τέλος ποιος νικάει; Κανένας. Ποιος έχει τελικά δίκαιο; Και οι δύο από τη δική τους μεριά. Ο θεατής μπορεί να επιλέξει. Ο Οιδίποδας είναι τελικά ένοχος ή όχι; Είχε ένα μερίδιο ευθύνης και αυτός λόγω του απόλυτου του χαρακτήρα του. Ο Σοφοκλής όμως δεν δίνει μια τελική απάντηση.

Και στον *Αίαντα* τα πράγματα δεν είναι ξεκάθαρα, η ερμηνεία του έργου και του χαρακτήρα του κεντρικού ήρωα είναι πολύπλευρη. Υπάρχουν πολλοί αντιθετικοί χαρακτήρες στο έργο: Αίας-Τέκμησσα, Αίας-Οδυσσέας, Τεύκρος(Αίας)-Μενέλαος, Τεύκρος(Αίας)-Αγαμέμνονας.²⁸⁶ Έχουν γίνει πλήθος αναλύσεις για το έργο από τους μελετητές, οι οποίες πολλές φορές είναι εκ διαμέτρου αντίθετες μεταξύ τους. Το έργο δίνει αυτή τη δυνατότητα λόγω της ποιητικής εκκρεμότητάς του σε πολλά σημεία. Ο συγγραφέας δεν δίνει μια ξεκάθαρη άποψη για το ήθος του Αίαντα. Μας δίνει στοιχεία και αφήνει σε εμάς να φωτίσουμε τον χαρακτήρα του με όποιον τρόπο νομίζουμε. Γι' αυτό θα δούμε ότι και οι απόψεις των σκηνοθετών, πολλές φορές, έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους όσον αφορά το ήθος του ήρωα. Ο χαρακτήρας του Αίαντα δεν παρουσιάζεται ανάγλυφος στους θεατές μέσα από τη δράση του, αλλά μέσα από τα μάτια των υπόλοιπων προσώπων του έργου. Ο Οδυσσέας και η Αθηνά στον πρόλογο μας δίνουν στοιχεία για τον Αίαντα, και στη συνέχεια ο Χορός και η Τέκμησσα. Εμφανίζει μάλιστα μεγάλη αντίθεση η προηγούμενη στάση του ήρωα σε σύγκριση με

²⁸² T. B. L. Webster, *An introduction to Sophocles*, Methuen, London 1969, σ. 88.

²⁸³ Knox, *The heroic temper*, σ. 5.

²⁸⁴ Ruth Scodel, «Η τραγωδία του Σοφοκλή», στο: Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 331.

²⁸⁵ Knox, *The heroic temper*, σ. 5.

²⁸⁶ Webster, *An introduction to Sophocles*, σ. 88.

την τωρινή συμπεριφορά του. Για το ένδοξο παρελθόν του μαθαίνουμε μέσα από τις αφηγήσεις των άλλων προσώπων του δράματος. Ο ηρωισμός και το άρτιο ήθος του είναι στοιχεία που δεν γίνονται εμφανή μέσα από τη σκηνική του παρουσίαση, αλλά μέσα από αναφορές του Χορού, της Τέκμησας και του Τεύκρου στα περασμένα κατορθώματα του.²⁸⁷ Μετά την παρουσίαση του ήρωα από τη θεά με χρώματα μελανά, έρχεται ο Χορός να μετατρέψει το σκοτάδι σε φως, προσφέροντάς μας την εικόνα ενός λαμπρού άντρα. Με αυτόν τον τρόπο ο Σοφοκλής δίνει στον Αίαντα «κάτι σαν εσωτερικό φως, μια εσωτερική λάμψη», δημιουργώντας έντονη αντίθεση με τις προηγούμενες περιγραφές.²⁸⁸ Για τον Χορό, ο Αίας είναι ένας άξιος αρχηγός στον οποίο έχουν απόλυτη εμπιστοσύνη. Στη συνέχεια, έρχεται η Τέκμησσα για να φωτίσει και αυτή τον χαρακτήρα του μέσα από μια άλλη οπτική. Η Τέκμησσα, ως γυναίκα του, τον βλέπει διαφορετικά γιατί είναι πιο στενά εμπλεκόμενη στη ζωή του. Αυτή μπορεί να διακρίνει τον «περίεργο» χαρακτήρα του άντρα της παράλληλα με την μεγαλοσύνη του.²⁸⁹ Είναι πολύ δύσκολο για τους δικούς του ανθρώπους - και συνακόλουθα για τους θεατές - να κατανοήσουν πώς αυτός ο λαμπρός ήρωας έφτασε στο σημείο της τρέλας και της απόγνωσης. Πώς ένας άνθρωπος με τέτοιο παρελθόν θέλησε να σκοτώσει τους συμμάχους του μέσα στη νύχτα. Δεν ταιριάζει το πριν με το μετά του ήρωα. Η αντίθεση αυτή δημιουργεί ερωτηματικά για το αν πράγματι άλλαξε τόσο το ήθος του ή αν στην ουσία ήταν πάντα έτσι, και η κρίση των όπλων ήταν απλά μια αφορμή για να ξεδιπλωθεί ο πραγματικός του χαρακτήρας.²⁹⁰ Είναι ο Αίας ένας άνθρωπος με αξίες και ιδανικά που η αδικία τον εξωθεί στα άκρα ή είναι ένας άνθρωπος με ζωώδη και άγρια ένστικτα τα οποία δεν εκδηλώθηκαν έως τώρα λόγω των περιστάσεων;

Ας δούμε λίγο τη δράση του ήρωα: αγανακτισμένος από την αδικία που έγινε εις βάρος του στην κρίση των όπλων επιτίθεται στο στρατόπεδο των Ελλήνων για να σκοτώσει τους αρχηγούς τους. Η πράξη αυτή αποτελεί εκδίκηση στην προσβολή που υπέστη. Μια πράξη βέβαια υπερβολική, η οποία δύσκολα δικαιολογείται. Στην αδικία και την ατιμία απαντά με φόνο. Αυτό τον τοποθετεί στο ίδιο επίπεδο με τους Ατρείδες, τον μειώνει. Από την άλλη μπορεί να εκληφθεί ως η πράξη ενός αγανακτισμένου ανθρώπου που δεν του έχει μείνει άλλος δρόμος από τη βία. Αποτυγχάνει το σχέδιο του και γελοιοποιείται. Επίσης, μην ξεχνάμε ότι για τους Έλληνες του 5^{ου} αι. ήταν απολύτως αποδεκτό να εκδικηθεί κάποιος τους εχθρούς του.²⁹¹ Για τον σύγχρονο άνθρωπο είναι μια πράξη ανεξήγητη και ακραία. Σύμφωνα όμως με τον ηρωικό κώδικα τιμής ήταν απολύτως φυσικό να αποτελεί απόλαυση για έναν ήρωα να βλέπει τους εχθρούς του αβοήθητους και ντροπιασμένους. Οπότε, δεν φαίνεται περίεργο που ο Αίας απολαμβάνει το υποτιθέμενο κατόρθωμά του. Ο ήρωας δεν μετανιώνει ούτε στιγμή για την πράξη του, αλλά απελίζεται από την αποτυχία του σχεδίου του. Σε κανένα σημείο του έργου δεν εκφράζει αισθήματα ενοχής.²⁹² Δεν τον βλέπουμε να νιώθει τύψεις για τους φόνους που πήγε να διαπράξει. Είμαστε σίγουροι ότι αν του δινόταν η ευκαιρία θα το ξανάκανε και θα ολοκλήρωνε το φονικό του σχέδιο. Αυτό που τον πονάει είναι η γελοιοποίηση που θα υποστεί τώρα από τους εχθρούς του. Γι' αυτό επιλέγει τον θάνατο. Προτιμά να πεθάνει με τιμή. Μπροστά σε αυτό δεν βλέπει τίποτα άλλο, ούτε τη

²⁸⁷ Στο ίδιο, σσ. 93-94.

²⁸⁸ W. B. Stanford, «Light and drkness in Sophocles' Ajax».

²⁸⁹ Bowra, *Sophoclean tragedy*, σσ. 20-21.

²⁹⁰ Jean Starobinski, *Τρεις μανίες. Δοκίμια*, μτφ. Χρήστος Αγγελάκης, Εστία, [Αθήνα] c1992, σσ. 28, 39.

²⁹¹ Garvie, *Ajax. Sophocles*, σ. 11.

²⁹² Ό.π., Knox, *The Ajax of Sophocles*, σ. 5, David Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles*, Croom Helm, London c1982, σσ. 155-156, R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σσ. 43-45, Κ. Γ. Χρονόπουλος, *Αρχαία Ελληνική τραγωδία. Προβληματισμοί, Δόμος*, Αθήνα 1993, σ. 131.

γυναίκα του, ούτε το παιδί του, ούτε τους συντρόφους του. Ο θάνατος είναι η μόνη λύση για αυτόν και δεν θα αφήσει κανέναν να τον εμποδίσει να εκτελέσει το σχέδιο του. Αυτό που βάζει πάνω από όλα είναι η υστεροφημία του, η διατήρηση του καλού οικογενειακού του ονόματος.

Ο Αίας ως χαρακτήρας μπορεί να είναι απόλυτος στις απόψεις του, αλλά οι ψυχολογικές διακυμάνσεις που περνάει είναι ποικίλες. Ο ηθοποιός που υποδύεται τον Αίαντα θα πρέπει να αποδώσει όλα τα συναισθηματικά στάδια που περνάει ο ήρωας από την πρώτη του εμφάνιση μέχρι τη στιγμή της αυτοκτονίας. Αυτό βέβαια εξαρτάται και από το ποια πλευρά του ήρωα θέλει να τονίσει περισσότερο ο κάθε σκηνοθέτης. Ανεξάρτητα από την πρόθεση των σκηνοθετών, ο Σοφοκλής διαγράφει με σαφήνεια μέσα στο έργο τη διαφορά των εκφράσεων του πάθους του. Το πρώτο στάδιο στο οποίο βρίσκεται είναι αυτό της παράφορης μανίας, της τρέλας. Ο Αίας στην πρώτη του εμφάνιση βρίσκεται υπό την επήρεια της θεϊκής μανίας, πιστεύοντας ότι τα ζώα που βασανίζει μέσα στη σκηνή του είναι οι εχθροί του. Στη δεύτερη εμφάνισή του έρχεται η φριχτή συνειδητοποίηση: γελοιοποιήθηκε σκοτώνοντας αντί για τους εχθρούς του αθώα ζώα. Η οργή του είναι ανάμεικτη με την απελπισία. Πάνω στον πανικό του αναδεικνύει τον σκληρό και μονότροπο χαρακτήρα του. Προσπαθεί να σκεφτεί ποια θα ήταν η καλύτερη λύση για αυτόν, αποκλείοντας πιθανά εναλλακτικά ενδεχόμενα, πέραν της αυτοκτονίας. Στην τρίτη εμφάνισή του θα προσποιηθεί (αν δεχτούμε ότι προσποιείται)²⁹³ μετάνοια και αλλαγή σκέψης. Θα «εξαπατήσει» τους δικούς του ανθρώπους για να πετύχει το στόχο του. Και στην τελευταία του εμφάνιση, πριν από την αυτοκτονία, θα δούμε την απελπιστική διαύγειά του. Είναι η στιγμή που ο Αίας βλέπει καθαρά τον κόσμο και τον εαυτό του. Ο εαυτός του όμως δεν χωράει σε αυτόν τον κόσμο. Από την τρέλα λοιπόν περνάει στη διαύγεια, η οποία συνεπάγεται οργή, απελπισία, αλλά και συνειδητοποίηση. Η διαύγεια αυτή του προσφέρει την ηρεμία που χρειάζεται. Ο Αίας φεύγει ήρεμος από τον κόσμο των ανθρώπων, και πλήρως συνειδητοποιημένος γι' αυτό που κάνει.²⁹⁴

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η πρώτη εμφάνιση του ήρωα, κατά την οποία διακατέχεται από τη θεϊκή μανία. Στο αρχαίο δράμα, η ψυχικές ασθένειες οφείλονται, συνήθως, σε εξωτερικά στοιχεία τα οποία εισβάλλουν εντός του ήρωα. Οι τραγικοί ποιητές του 5^{ου} αι. π.Χ. πίστευαν στην υπερφυσική προέλευση των νόσων.²⁹⁵ Τις περισσότερες φορές κάποιος θεός είναι υπεύθυνος. Στην περίπτωση του *Αίαντα*, όμως, οι λόγοι που οδήγησαν τον ήρωα στην τρέλα δεν είναι σαφείς. Υπάρχει μέσα στο έργο έντονη η ευθύνη της θεάς Αθηνάς για όσα περνάει ο ήρωας. Παρ' όλα αυτά και ο ίδιος φέρει ευθύνες για την κατάστασή του. Ο Σοφοκλής μας παρουσιάζει από τη μία πλευρά μία αδίστακτη και εκδικητική θεά, και από την άλλη έναν απόλυτο ήρωα. Είναι η θεά όμως υπεύθυνη για το ήθος του ήρωα, για τη βία στην οποία καταλήγει; Η απόφασή του να σκοτώσει αυτούς που τον προσέβαλαν είναι δική του, δεν τον τύφλωσε η θεά. Μήπως στην τρέλα θα μπορούσε να είχε οδηγηθεί και μόνος του και χωρίς την μεσολάβηση της θεάς;²⁹⁶ Ο Γιάννης Νηματούδης κάνει λόγο για «παθολογική υπεροψία» του ήρωα, για «ναρκισσιστική παθολογία», η οποία τον οδηγεί στην αυτοκτονία. Έχει έντονη την αίσθηση της υπεροχής και μεγάλη ανάγκη επιβεβαίωσης

²⁹³ Επί του θέματος οι απόψεις των μελετητών διίστανται. Βλέπε αναλυτικά στο κεφάλαιο για τη σκηνή της ενσυναίσθησης του ήρωα.

²⁹⁴ Starobinski, *Τρεις μανίες*, σσ. 18, 21, 28, 35, 45.

²⁹⁵ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Αναπαράστάσεις της νόσου και της ίασης στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τχ. 102, (Μάρτιος 2007), σσ. 64-72.

²⁹⁶ Starobinski, *Τρεις μανίες*, σσ. 28, 39.

από τους άλλους. Από τη στιγμή που καταστρέφεται «η εσωτερική εικόνα του ηρωικού εαυτού του και αρχίζει να αντικρίζει τον εαυτό του μέσω του κριτικού βλέμματος των άλλων» οδηγείται σε «βαριά θλίψη» και «καταθλιπτική κατάρρευση». Αυτοκτονεί για να αποφύγει τα βλέμματα των άλλων. Με όρους ψυχολογικής προσέγγισης, λοιπόν, «η ύβρις του Αίαντα είναι το παθολογικό ιδεώδες Εγώ του».²⁹⁷ Και η Ελένη Παπάζογλου υποστηρίζει ότι ο ήρωας αυτοκτονεί γιατί δεν θέλει να τον βλέπουν και δεν θέλει να βλέπει. Το κοινωνικό του περιβάλλον «του στερεί το “πρόσωπό” του, το μόνο πρόσωπο με το οποίο ο Αίας γνώριζε τον εαυτό του και επικοινωνούσε με τους άλλους». Του στερούν «την ασφαλή κοινωνική ταυτότητα που μέχρι τότε γνώριζε και κατείχε», αυτή του μέγιστου πολεμιστή.²⁹⁸

Άλλο ένα στοιχείο που πρέπει να τονιστεί είναι η αντίθεση ανάμεσα στη σκληρότητά του από τη μία, και στην ανθρωπιά του από την άλλη. Ο Αίας δεν είναι μόνο ένας μεγάλος ήρωας, αλλά και σύζυγος και πατέρας. Μέσα στο έργο εμφανίζει λίγες στιγμές τρυφερότητας.²⁹⁹ Είναι πολύ σημαντικό το πώς θα αποδοθεί από τον σκηνοθέτη η σκηνή με τον γιο του. Μπορεί να αναδείξει σε αυτή τη σκηνή την τρυφερότητα από τη μεριά του Αίαντα, τονίζοντας τη σχέση στοργής πατέρα-γιου. Από την άλλη μπορεί να τονίσει για ακόμα μια φορά τη σκληρότητά του. Ο τόνος του όταν ζητάει να δει το παιδί είναι σκληρός και ανυπόμονος. Το παιδί του το βλέπει ως προέκταση του εαυτού του και θέλει να μην έχει την ίδια τύχη με αυτόν, για να μπορέσει να διαφυλάξει το όνομα της οικογένειάς του.³⁰⁰ Θέλει να του μοιάσει, ή κερδίζοντας ίση δόξα μ' αυτόν ή παίρνοντας εκδίκηση από τους εχθρούς του όταν φτάσει στην κατάλληλη ηλικία. Ο Ευρυσάκης είναι το μόνο άτομο, πέρα από τον Τελαμώνα, για το οποίο ο Αίας δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον. Όταν συνέρχεται από την τρέλα του, το πρώτο πράγμα που ζητάει είναι να του φέρουν τον γιο του.³⁰¹ Η αγάπη του όμως είναι ανιδιοτελής ή εγωκεντρική; Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της Τέκμησας. Είναι πολύ σκληρός απέναντί της. Δεν έχει για αυτήν ούτε έναν τρυφερό λόγο να πει. Δεν λυγίζει στα παρακάλια της. Δεν μπορούμε να ξέρουμε πόσο σημαντική είναι για αυτόν και αν μέσα του αισθάνεται σύγκρουση. Πάντως μέσα από το κείμενο δεν διαφαίνεται ανησυχία για το μέλλον της.³⁰² Για τον Ευρυσάκη φροντίζει να πάει στον παππού του και στη γιαγιά του για να τους υποστηρίξει στα γεράματά τους, αναπληρώνοντας με αυτόν τον τρόπο τον ρόλο του ίδιου. Σκέφτεται για το μέλλον των γονιών του και του γιου του, για τη γυναίκα του όμως δεν αναφέρει τίποτα.³⁰³ Βέβαια, μην ξεχνάμε ποια ήταν η θέση της γυναίκας τον 5^ο αι. Ο τρόπος που συμπεριφέρεται ο Αίας στην Τέκμησσα, πιθανότητα, να μην οφείλεται στη δύσκολη συγκυρία την οποία βιώνει, αλλά αυτή να είναι γενικά η στάση του απέναντί της. Όπως αναφέρει ο Bowra, «αυτού του είδους τη συμπεριφορά περιμένουμε από έναν μεγάλο άντρα της δράσης απέναντι στην παλλακίδα του».³⁰⁴

Οι απόψεις των ερμηνευτών σχετικά με το ήθος του ήρωα διχάζουν. Στο ένα άκρο βρίσκονται οι «ηρωολάτρες», οι οποίοι υποστηρίζουν ότι ο Αίας παρ' όλα τα

²⁹⁷ Γιάννης Νηματούδης, «Η αυτοκτονία του Αίαντα στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τχ. 98, (Μάρτιος 2006), σσ. 38-48.

²⁹⁸ Ελένη Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους. Η “Ηλέκτρα” του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα 2014, σσ. 370-376.

²⁹⁹ Στάθης Ιω. Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, Κέδρος, [Αθήνα] c 1984, σ. 165.

³⁰⁰ Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σσ. 59-60.

³⁰¹ Blundell, *Helping friends and harming enemies*, σ. 79.

³⁰² Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σσ. 61-62.

³⁰³ Blundell, *Helping friends and harming enemies*, σ. 79.

³⁰⁴ Bowra, *Sophoclean tragedy*, σ. 23.

πάθη του είναι άξιος θαυμασμού. Ότι και αν έκανε δεν παύει να είναι ένας σοφόκλειος ήρωας. Τονίζουν τα θετικά του στοιχεία: τον ηρωισμό του, το θάρρος του και την επιμονή του στον δικό του κώδικα αξιών. Υποβαθμίζουν την ασέβειά του και υπερτονίζουν την αίσθησή του ότι αδικήθηκε.³⁰⁵ Δεν θεωρούν ότι διέπραξε ύβρη, αλλά πως είναι ένας άνθρωπος ολομόναχος μέσα σε έναν εχθρικό και παράλογο κόσμο, που δεν θέλει να αλλάξει τον χαρακτήρα του και να συμβιβαστεί με την τρέχουσα ηθική. Προτιμά να πεθάνει παρά να αλλάξει το φυσικό του. Ο Στάθης Ι. Δρομάζος υποστηρίζει ότι ο Αίας είναι απλώς η «ατομική προσωπικότητα», ο «σοφόκλειος άνθρωπος», ο οποίος δεν έχει καμία θέση ούτε στον καινούργιο κόσμο που ξεπροβάλλει ούτε στον κόσμο των θεών. Είναι ένας απόλυτα «συνειδητά απελπισμένος άνθρωπος». Ο μελετητής πιστεύει πως η αυτοκτονία του ήρωα αποτελεί χλεύη προς το θεικό και ανθρώπινο κατεστημένο, ότι πρέπει να πεθάνει όχι γιατί διέπραξε ύβρη, αλλά γιατί αρνείται το κατεστημένο των Ατρείδων.³⁰⁶ Για τον Garvie ο Αίας οδηγείται στην πτώση όχι γιατί είναι κακοήθης, αλλά εξαιτίας των χαρακτηριστικών του που τον καθιστούν έναν σπουδαίο άντρα. Και η μεγαλύτερη απόδειξη του μεγαλείου του είναι το γεγονός ότι παραδέχεται τη μεγαλοσύνη του ακόμα και ο εχθρός του στο τέλος του έργου.³⁰⁷ Ο Knox, αναφέρει ότι ο Αίας «μπορεί να είναι βάρβαρος και “περιορισμένος”, αλλά χωρίς αμφιβολία, ο Σοφοκλής τον παρουσιάζει ως ήρωα».³⁰⁸

Στο άλλο άκρο υπάρχουν οι «ευσεβιστές», οι οποίοι υπερτονίζουν την απόπειρά του για φόνο, την έπαρσή του και τη σκληρή του συμπεριφορά. Υποστηρίζουν ότι ο Αίας διαπράττει ύβρη απέναντι στους θεούς και τους ανθρώπους με την αλαζονεία του. Είναι ένας άνθρωπος ο οποίος δεν δέχεται τη βοήθεια ούτε των θεών ούτε των ανθρώπων. Μόνο τη βοήθεια του Τεύκρου επικαλείται λίγο πριν πεθάνει για να εξασφαλίσει την ταφή του και την καλή τύχη του παιδιού του. Δεν βλέπουν καμία αντίθεση στον χαρακτήρα του πριν και μετά την κρίση των όπλων. Θεωρούν ότι αυτό που δείχνει ο Αίας με την τωρινή του συμπεριφορά είναι το φυσικό του.³⁰⁹ Η μανία του και η δίψα του για αίμα προϋπήρχαν στην καρδιά του. Απλά η αδικία των Ατρείδων ήταν μια αφορμή για να εκδηλώσει τον πραγματικό του χαρακτήρα. Βλέπουν τον Αίαντα ως ένα αλαζονικό και περήφανο πλάσμα που αδιαφορεί για τις συνέπειες των πράξεών του. Πιστεύουν ότι η σκληρή συμπεριφορά και η μανία του πηγάζουν από το ήθος του.³¹⁰

Ο Αίας διαπράττει ύβρη ή όχι; Για κάποιους μελετητές δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για την απεικόνιση της ύβρης του μέσα στο έργο, και της άρνησής του να σκεφτεί ως θνητός.³¹¹ Για άλλους πάλι, δεν υπάρχει καμία ένδειξη μέσα στο έργο που να δείχνει την ύβρη του ήρωα, και σημεία στα οποία να καταδικάζεται ρητά από κάποιον ο Αίας. Ο Garvie αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «η λέξη ύβρις δεν χρησιμοποιείται πουθενά μέσα στο έργο για να δηλώσει τη στάση του ήρωα απέναντι στους θεούς. Αντίθετα χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη συμπεριφορά των εχθρών του, ή τη συμπεριφορά του Αίαντα απέναντι στους εχθρούς του, από τον ίδιο τον Μενέλαο».³¹² Το έργο δεν αρκεί να το αντιμετωπίσουμε σαν μια απλή ιστορία ύβρεως

³⁰⁵ Blundell, *Helping friends and harming enemies*, σσ. 38-39.

³⁰⁶ Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, σσ. 141-142, 145, 152, 163.

³⁰⁷ Garvie, *Ajax. Sophocles*, σσ. 11, 16.

³⁰⁸ Knox, *The Ajax of Sophocles*, σ. 2.

³⁰⁹ Starobinski, *Τρεις μανίες*, σ. 32.

³¹⁰ Στο ίδιο, σσ. 32-33, Χρονόπουλος, σσ. 135-136.

³¹¹ Adrian Kelly, «Aias in Athens: the worlds of the play and the audience».

³¹² Garvie, *Ajax. Sophocles*, σσ. 11-13.

όπου ο ήρωας τιμωρείται για την αλαζονική του συμπεριφορά.³¹³ Έτσι θα περιοριστούμε στον διδακτικό ρόλο του έργου: όποιος ξεπερνά τα όρια και δεν σέβεται τους θεούς τιμωρείται. Ούτε όμως μπορούμε να δούμε τον ήρωα μόνο σαν έναν απελπισμένο άνθρωπο που δεν αντέχει άλλο τον κόσμο στον οποίο ζει. Στην πρώτη περίπτωση τον καταδικάζουμε, στη δεύτερη τον δικαιολογούμε. Ο Αίας δεν δέχτηκε τη βοήθεια της Αθηνάς στον πόλεμο. Θεωρούσε ότι μπορεί να τα καταφέρει μόνος του χωρίς τη θεϊκή βοήθεια. Αυτό μπορούμε να το ερμηνεύσουμε ως ασέβεια και αλαζονεία ή ως πίστη και εμπιστοσύνη στον εαυτό του. Η σκληρή του συμπεριφορά προς τη γυναίκα του μπορεί να ερμηνευθεί ως αδιαφορία και εγωισμός ή ως αδυναμία για προσφορά βοήθειας κάτω από αυτές τις περιστάσεις.

Η συμπεριφορά του ήρωα μπορεί να ιδωθεί με διαφορετικούς τρόπους. Αυτό φαίνεται και στη σκηνοθετική προσέγγιση του έργου. Στις παραστάσεις που μελετάμε παρατηρούμε τις διαφορετικές οπτικές του κάθε σκηνοθέτη όσον αφορά τον τρόπο παρουσίασης του κεντρικού χαρακτήρα. Ο Αίας είναι μέγας ή ένας σκληρός και αλαζονικός άνθρωπος που πρέπει να τιμωρηθεί; Πώς παρουσιάζει ο κάθε σκηνοθέτης τον Αίαντα; Με συμπάθεια; Τονίζοντας την απολυτότητά του και τον σκληρό του χαρακτήρα, ή κρατάει μια ουδέτερη στάση; Υποστηρίζει τον τρόπο με τον οποίο βλέπει ο ήρωας τον κόσμο; Τον παρουσιάζει ως πρότυπο για εμάς σήμερα ή ως παράδειγμα προς αποφυγή;

Ο **Σταύρος Τσακίρης** κρατάει μια σχετικά ουδέτερη στάση απέναντι στον ήρωα. Δεν δείχνει να θέλει να οδηγήσει το κοινό του σε ένα συγκεκριμένο συμπέρασμα. Κρατάει μια απόσταση αφήνοντας τους θεατές να αποφασίσουν. Στην ουσία υπερασπίζεται τη στάση του συγγραφέα, ο οποίος ηθελημένα δημιουργεί μια ασάφεια γύρω από τον χαρακτήρα του ήρωα. Ο σκηνοθέτης δεν κάνει παρεμβάσεις στο κείμενο ούτε οδηγείται σε τολμηρές σκηνοθετικές λύσεις. Παρουσιάζει στη σκηνή το αρχαίο κείμενο όπως ακριβώς είναι, με όλες τις ιδιαιτερότητές του. Δεν προτείνει μια νέα σκηνική ανάγνωση του κειμένου, ούτε φωτίζει με διαφορετικό τρόπο σημεία του έργου. Μόνο όσον αφορά τη σχέση του Αίαντα με την Τέκμησσα, παρουσιάζει τον ήρωα πιο ήπιο, πιθανότατα για να δείξει και την τρυφερή πλευρά του άντρα που νοιάζεται για τη γυναίκα του. Στη σκηνή που η Τέκμησσα προσπαθεί να του αλλάξει γνώμη, ο Αίας την ακούει προσεκτικά και με ηρεμία. Στη συνέχεια φορτίζεται συναισθηματικά από τον πόνο και την απελπισία της. Το «μην κλαις μπροστά μου» δεν της το λέει με θυμό, αλλά με απελπισία. Σύμφωνα με την Κατερίνα Αρβανίτη, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί μια δική του μέθοδο εκφοράς του λόγου, σύμφωνα με την οποία ο λόγος τεμαχίζεται, όχι με τη λογική ενότητα της πρότασης που στηρίζεται στη γραμματική και το συντακτικό, αλλά με μια διαφορετική νοηματική εκφορά που καθορίζει και τις παύσεις.³¹⁴ Αυτό συνεπάγεται πολύ καλή μελέτη του κειμένου από τον σκηνοθέτη για να μπορέσει να καθορίσει τα σημεία στα οποία αλλάζει ο τόνος απαγγελίας από τους ηθοποιούς σύμφωνα με τα νοήματα του έργου. Γι' αυτό παρατηρούμε ότι συχνά ο τρόπος ερμηνείας του ίδιου ηθοποιού, κατά τη διάρκεια της παράστασης, αλλάζει. Διαφοροποιείται ο τόνος της φωνής του, υποδεικνύοντας έτσι και τις αλλαγές στην ψυχολογία του. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στον ρόλο του Αίαντα, όπου γίνονται σαφή από τον ηθοποιό τα διάφορα συναισθηματικά στάδια που περνάει: από την τρέλα και τον θυμό στην έλλογη κατάσταση και την απελπισία, και

³¹³ Winington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 36.

³¹⁴ Αρβανίτη, «Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στη σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας».

από εκεί στην ηρεμία με τη σιγουριά για την απόφασή του. Στον πρόλογο η τρέλα του είναι εμφανής. Στη συνέχεια ο θυμός του απέναντι στους θεούς και τους εχθρούς του παρουσιάζεται με αρκετά έντονο τρόπο, και εκφραστικά και κινησιολογικά. Στην παραπλανητική ρήση είναι σχετικά ήρεμος, δημιουργώντας έντονη αντίθεση με την προηγούμενη εμφάνισή του. Όταν φεύγει στο τέλος αυτής της σκηνής, σταματάει για λίγο και κοιτάει πίσω, δείχνοντας έναν ενδοιασμό και λύπη για τον κόσμο που αφήνει. Ο σκηνοθέτης δείχνει και τη σκληρότητα και την ανθρωπιά του ήρωα. Ο θυμός του και η σκληρότητά του παρουσιάζονται πολύ έντονα, ενώ η ανθρώπινη πλευρά του με υπαινικτικό τρόπο, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο πρωτότυπο κείμενο.

Ο **Βασίλης Παπαβασιλείου** προτείνει μια νέα ανάγνωση του *Αίαντα*, αρκετά τολμηρή για την εποχή παρουσίασης της παράστασης. Πραγματοποιεί μια πολιτική ανάγνωση της τραγωδίας, δίνοντας έμφαση όχι τόσο στις διακυμάνσεις της ψυχολογίας του ήρωα μέχρι να φτάσει στην αυτοκτονία, αλλά στη λογομαχία γύρω από το νεκρό κορμί του Αίαντα. Επίσης, τονίζει ιδιαίτερα την προσωπικότητα του Τεύκρου. Τον Αίαντα φαίνεται να τον αντιμετωπίζει σαν ένα θύμα της κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης. Γι' αυτόν τον λόγο τον παραλληλίζει με τον Άρη Βελουχιώτη. Ο Αίας και ο Βελουχιώτης ήταν οι αποδιοπομπαίοι τράγοι της εποχής του ο καθένας. Στο πρώτο μέρος δεν δίνει έμφαση στο ψυχολογικό αδιέξοδο του ήρωα, αλλά στην αντιμετώπισή του από τους άλλους. Ο Χορός γελάει μαζί του και σε μερικά σημεία μοιάζει σαν να του επιτίθεται. Η Τέκμησσα τον φοβάται και αυτό τονίζεται σε αρκετά σημεία της παράστασης. Στη σκηνή που η Τέκμησσα προσπαθεί να τον πείσει να αλλάξει γνώμη, του λέει: «χαλί να με πατήσεις, αγαπημένε μου», και ο Χορός γελάει ειρωνικά. Προβάλλεται ιδιαίτερα η συμπεριφορά της Τέκμησσας και του Χορού απέναντι στον Αίαντα, ο τρόπος που τον βλέπουν οι άλλοι, και όχι τόσο η συμπεριφορά του ίδιου του ήρωα. Ξεκινώντας από τη μετάφραση, βλέπουμε ότι ο σκηνοθέτης προσπαθεί να φωτίσει κάποια σημεία του έργου με διαφορετικό τρόπο. Βέβαια δεν δίνει την ευκαιρία στο θεατή να κατανοήσει τον χαρακτήρα του Αίαντα στην ολότητά του. Στον πρόλογο δεν φαίνεται καθόλου να έχει χάσει τα λογικά του. Μιλάει πολύ γρήγορα και με μεγάλη ένταση αρχικά, ενώ στη συνέχεια αλλάζει τόνο, μιλώντας πολύ σιγά και ήρεμα. Στη δεύτερη εμφάνισή του μιλάει καθισμένος σε μία καρέκλα με πλάτη στους θεατές, στερώντας τους τη δυνατότητα να δουν τις εκφράσεις του προσώπου του. Το ίδιο συμβαίνει και στη σκηνή της αυτοκτονίας, όπου ο ηθοποιός δεν βρίσκεται επί σκηνής, αλλά ακούγεται μόνο η φωνή του. Στην παραπλανητική ρήση ο ηθοποιός καθισμένος σε μια καρέκλα μιλάει με πολύ ήρεμο τρόπο, κάνοντας εμφανές το ψεύδος του. Φαίνεται ότι ο σκηνοθέτης με αυτόν τον τρόπο θέλει να οδηγήσει τους θεατές όχι στην ταύτιση με τον ήρωα και τη συνακόλουθη συγκίνηση, αλλά να δημιουργήσει απόσταση, να δουν τον ήρωα μέσα από τα μάτια των υπόλοιπων προσώπων του δράματος.

Ο σκηνοθέτης δεν δίνει σε καμία περίπτωση την εικόνα ενός μοναχικού ήρωα που οδηγείται στον «ωραίο θάνατο»,³¹⁵ αλλά ούτε και ενός αλαζονικού ανθρώπου που τιμωρείται για τα σφάλματά του. Ο Αίας του Παπαβασιλείου είναι σκληρός και ο τόνος του είναι επιτακτικός, αλλά αυτή του η σκληρότητα δικαιολογείται από την αδικία που έχει υποστεί. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι βλέπει τον Αίαντα «ως τον χθесινό ήρωα, ο οποίος ακυρώνεται στη νέα εποχή η οποία δεν τον χρειάζεται πια. Δεν υπάρχει πλέον χώρος για αυτόν. Την ακύρωση αυτή την αναλαμβάνει ο ήρωας με την αυτοκτονία του. Αναλαμβάνει την ευθύνη του, κατανοώντας ότι δεν του μένει άλλη

³¹⁵ Κυριακός, «Δύο “αιρετικές” πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004)».

λύση από τον θάνατο». Επίσης, μέσα από την παράστασή του θέλει να δείξει την αντίθεση ανάμεσα στον ηρωισμό του Αίαντα, του Άρη Βελουχιώτη, και κάθε Αίαντα και Βελουχιώτη, και στον συμβιβασμό του Οδυσσέα.³¹⁶ Ποια είναι η καλύτερη λύση; Ο συμβιβασμός ή η απόλυτη συμπεριφορά με όποιο τίμημα; Ο σκηνοθέτης δεν δίνει την απάντηση γιατί όπως υποστηρίζει ο ίδιος: «μια παράσταση, ένα θέαμα ανήκει μάλλον στους θεατές του παρά σ' αυτούς που το έφτιαξαν κουβαλώντας δυο-τρεις ή και περισσότερες έμμονες ιδέες. [...] Οι παραστάσεις δεν είναι περικόκλειστα έργα τέχνης. Δεν είναι τετελεσμένα προϊόντα προς κατανάλωση».³¹⁷ Η απάντηση λοιπόν ανήκει στους θεατές.

Ο **Σπύρος Ευαγγελάτος** είναι από τους λίγους σκηνοθέτες που προβάλλει τόσο έντονα το ερωτικό στοιχείο του έργου. Νύξεις υπάρχουν στην παράσταση του Τσακίρη και του Θεοδωρόπουλου, ενώ θα το δούμε να τονίζεται με μεγάλη ένταση στην παράσταση της Σύλβιας Λιούλιου. Ο Ευαγγελάτος δείχνει τη στοργή και την αγάπη της Τέκμησας προς τον άντρα της, αλλά και την αγάπη του Αίαντα για τη γυναίκα του. Ο Αίας δεν παρουσιάζεται τόσο σκληρός και αυστηρός απέναντι στην Τέκμησσα, όπως διαφαίνεται στο αρχαίο κείμενο. Την ακούει με προσοχή και ενδιαφέρον, φανερά προβληματισμένος, όταν εκείνη προσπαθεί να τον πείσει να μείνει στη ζωή. Η απόφασή του να πεθάνει του δημιουργεί πόνο, έχοντας απέναντί του τη γυναίκα που αγαπάει να τον παρακαλεί να μείνει ζωντανός. Και εκείνος της κρατάει τα χέρια με στοργή και απελπισία μαζί, ξέροντας ότι δεν θα την ξαναδεί, και ενδεχομένως προβληματισμένος για την τύχη της μετά τον θάνατό του. Με τον τρόπο αυτό ο σκηνοθέτης προβάλλει όχι μόνο τον σκληρό και απόλυτο Αίαντα, αλλά και τον στοργικό άντρα γεμάτο αγάπη για τη γυναίκα του. Τονίζει πολύ την ανθρώπινη πλευρά του. Αυτό φαίνεται και στη σκηνή με τον Ευρυσάκη, όπου ο Αίας παρουσιάζεται ως στοργικός πατέρας. Το βάρος στην παράσταση του Ευαγγελάτου πέφτει στον κεντρικό ήρωα, στα πάθη του, το συναισθηματικό του αδιέξοδο και τις διακυμάνσεις της ψυχολογίας του, οι οποίες παρουσιάζονται με ανάγλυφο τρόπο από τον Νίκο Χαραλάμπους. Στο σύντομο πέρασμά του από τη σκηνή στον πρόλογο είναι εμφανή τα σημάδια της τρέλας του. Στη δεύτερη εμφάνισή του δείχνει την απελπισία και το θυμό του με έντονο τρόπο, κυρίως μέσα από τον τόνο της φωνής του και την έκφραση του προσώπου του. Ταυτόχρονα όμως δείχνει και τη στοργή του προς τη γυναίκα του. Στην αγκαλιά της, κουλουριασμένος σαν παιδί, εκφράζει τις ανησυχίες του για τη ντροπή που θα νιώσει ο πατέρας του όταν μάθει τι έχει συμβεί. Φεύγοντας μετά την παραπλανητική ρήση, πάει να αγκαλιάσει την Τέκμησσα αλλά διστάζει και φεύγει. Δείχνει έτσι μια στιγμή δισταγμού, πάει να λυγίσει συναισθηματικά. Ο σκηνοθέτης δίνει επίσης ιδιαίτερη σημασία στην προσωπικότητα της Τέκμησας και στη σχέση στοργής που διατηρεί με τον Αίαντα. Ο σκηνοθέτης βλέπει στο πρόσωπο του Αίαντα έναν σπουδαίο άνθρωπο, «υπερασπίζεται» τον ήρωα με τη σκηνοθεσία του και προκαλεί τη συμπόνια για αυτόν στους θεατές. Αυτό δεν σημαίνει ότι παραβλέπει την αλαζονεία του. Πιστεύει ότι διαπράττει ύβρη γιατί περιφρονεί τις ανώτερες δυνάμεις. Παρ' όλα αυτά δεν παύει να είναι γι' αυτόν μια μεγάλη προσωπικότητα.³¹⁸ Δεν τον βλέπει μονόπλευρα, μέσα στην απολυτότητά του. Ο Νίκος Χαραλάμπους συμφωνεί με τον σκηνοθέτη στην πιο ανθρώπινη προσέγγιση που έχει απέναντι στον ήρωα, υποστηρίζοντας: «ο Αίας είναι ένας άνθρωπος με ιδιαίτερες ευαισθησίες στον τομέα της αξιοπρέπειας και της επιλογής

³¹⁶ Βασίλης Παπαβασιλείου, «Για το εργαστήρι του Αίαντα», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996.

³¹⁷ Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1997-1998.

³¹⁸ Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδαύρου*, σ. 122.

στη ζωή του, ένας πνευματικός άνθρωπος που κουβαλάει ένα ήθος το οποίο έχει να κάνει με τη σχέση του με αυτό που αναλαμβάνει. Ένας απόλυτος άνθρωπος έχει πάντα και ένα πνευματικό μέγεθος».³¹⁹

Ο **Θεόδωρος Τερζόπουλος** αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, εντελώς ξεχωριστή, στην προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας. Δίνει μια καθαρά προσωπική ερμηνεία στο δράμα του Αίαντα. Απομονώνει μέρη του έργου, δίνοντας έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία. Αυτό που θέλει να τονίσει είναι η τρέλα και η μανία του ήρωα. Δεν παρουσιάζει τον χαρακτήρα του Αίαντα στην ολότητά του. Τα αποσπάσματα που χρησιμοποιεί από τον πρώτο λόγο της Τέκμησας, τον λόγο της Αθηνάς και κάποια λόγια του Χορού, περιγράφουν τη φονική επίθεση του Αίαντα στο στρατόπεδο των Ελλήνων και την κατάσταση της μανικής οργής του ήρωα. Η επανάληψη αυτών των αποσπασμάτων με διαφορετικό τρόπο επιτρέπει την αποφυγή μιας μονοδιάστατης ερμηνείας του ήρωα, προσφέροντας στον θεατή διαφορετικές οπτικές γωνίες θέασης. Αρχικά παρουσιάζει την τραγική διάσταση του ήρωα. Στη συνέχεια την πιο βίαιη και ζωώδη πλευρά του, και τέλος, την πιο αδύναμη πλευρά του, μειώνοντας το τραγικό του ήθος. Ο Αίας στις παραστάσεις του Τερζόπουλου χάνει το ηρωικό του περίβλημα. Δεν παρουσιάζεται ως ένας πολεμιστής με δύναμη που μάχεται ενάντια στους θεούς και τους ανθρώπους, ούτε ως ένας άνθρωπος χτυπημένος από τη μοίρα. Είναι ένας άνθρωπος, όπως όλοι μας, που γίνεται θύμα της κοινωνίας στην οποία ζει και τρελαίνεται. Απομυθοποιεί το μεγαλείο που φέρει ως ήρωας για να τον φέρει στα ανθρώπινα μέτρα. Μέσα από την αφήγηση της μανίας του με τρεις διαφορετικούς τρόπους παρουσιάζει τα πάθη του κάθε ανθρώπου. Τον ενδιαφέρει η μανία, η τρέλα του ήρωα και η απελπισία. Δεν ενδιαφέρεται να αποκαταστήσει την τιμή του και την αξιοπρέπειά του. Γι' αυτό μας δείχνει και την ταπείνωσή του με τόσο έντονο τρόπο. Δίνει έμφαση στη ζωώδη πλευρά του, στα άγρια ένστικτά του, στον πρωτόγονο χαρακτήρα του. Ο σκηνοθέτης δεν παίρνει μια συγκεκριμένη ιδεολογική θέση απέναντι στα κοινωνικά δεδομένα, αλλά αναφέρεται στα προβλήματα όλης της ανθρωπότητας.³²⁰ Μέσα από τον *Αίαντα* καταγγέλλει τον πόλεμο και τα δεινά που αυτός προκαλεί, την τρέλα στην οποία οδηγεί τον άνθρωπο. Ο Τερζόπουλος μας προσφέρει τρεις διαφορετικές οπτικές με τις οποίες μπορούμε να δούμε την κατάσταση του Αίαντα. Ο κάθε θεατής, ανάλογα με τις εμπειρίες του και τις προσωπικές του μνήμες, επιλέγει αυτήν που είναι πιο κοντά στην ιδιοσυγκρασία του. Με κάποια μπορεί να ταυτιστεί, κάποια άλλη μπορεί να μην τον πείσει. Μπορεί να συγκινηθεί με το δράμα του Αίαντα ή να θυμώσει με τη στάση του. Συνακόλουθα μπορεί να τον επαινέσει για την πράξη ανδρείας του και την επαναστατική του τάση, ή να τον κατηγορήσει για έλλειψη ανδρείας. Ο σκηνοθέτης δεν μας προσφέρει έτοιμες λύσεις, δεν οδηγεί τον θεατή σε ένα τελικό συμπέρασμα, του προτείνει εναλλακτικούς τρόπους θέασης και κατανόησης της κατάστασης του ήρωα.

Ο Τερζόπουλος παρουσίασε δύο εκδοχές του έργου, μία το 2004 και μία το 2008. Σε γενικές γραμμές ο στόχος είναι ο ίδιος: να τονίσει την τρέλα του Αίαντα. Η διαφορά της δεύτερης παράστασης είναι ότι αυτή τη φορά δίνει έμφαση στις τύψεις που αισθάνεται ο ήρωας για την πράξη του. Δίνει μια νέα διάσταση στον χαρακτήρα του προβάλλοντας τις τύψεις που νιώθει για όσα συνέβησαν. Στο κείμενο του Σοφοκλή δεν

³¹⁹ Μυρτώ Λοβέρδου, «Νίκος Χαραλάμπος. Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός πρωταγωνιστεί στην ομώνυμη τραγωδία του Αισχύλου ενώ συμμετείχε και στους *Αχαρνές* (sic) του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου», *Το Βήμα*, 23.07.2000.

³²⁰ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος, “Άττις” και αρχαία τραγωδία: Η κατάκτηση της υπερπολιτισμικότητας».

υπάρχει ούτε μια στιγμή που ο ήρωας να νιώσει τύψεις. Δεν μετανιώνει που πήγε να σκοτώσει τους συμμάχους του, αλλά ντρέπεται που απέτυχε να το κάνει. Ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι οι τύψεις απουσιάζουν από τον σύγχρονο κόσμο και γι' αυτό θέλησε να προβάλλει αυτό το στοιχείο στην παράστασή του: «οι ηθοποιοί αφηγούνται τις φονικές πράξεις του Αίαντα, ταυτίζονται με αυτές, τις ενδοβάλλουν και στο τέλος μεταμορφώνονται οι ίδιοι σε θύτες-θύματα, θέτοντας για μία ακόμη φορά το θεμελιώδες οντολογικό ερώτημα: “περί τίνος πρόκειται;”».³²¹ Φωτίζει το πρόσωπο του Αίαντα από δύο πλευρές: ως θύτη, αφού εξαπέλυσε νυχτερινή επιδρομή στις σκηνές των Ατρείδων με σκοπό να τους σκοτώσει, και ως θύμα, αφού προδόθηκε από τους συμπολεμιστές του που του στέρησαν τα όπλα του Αχιλλέα, και από την ντροπή του οδηγήθηκε στην αυτοκτονία. Με αυτόν τον τρόπο, ο σκηνοθέτης δεν οδηγείται σε μια μονοσήμαντη ερμηνεία, δεν επιλέγει να δει τον χαρακτήρα του Αίαντα με ένα συγκεκριμένο τρόπο, ή με οίκτο ή με χλευασμό ή με επικριτικό τρόπο. Τον παρουσιάζει ως ένα άνθρωπο που έφταιξε, που πόνεσε, που προδόθηκε, και τώρα βιώνει τις συνέπειες όλων αυτών, παρουσιάζοντάς τον πολύπλευρα. Ο Αίας είναι ο κάθε άνθρωπος τότε και σήμερα, σε κάθε γωνιά του κόσμου, που έχει μέσα του τις φωτεινές και τις σκοτεινές πλευρές του. Ο κάθε άνθρωπος που βιώνει την προδοσία, την ντροπή, την τρέλα, την απελπισία. Και καταλήγει στο ερώτημα: γιατί όλα αυτά; Για ποιο λόγο συμβαίνουν όλα αυτά; Ένα ερώτημα που βασανίζει όλους τους ανθρώπους σε στιγμές πόνου, αδικίας, απελπισίας. Θέλει να αναδείξει τη μανία, την τρέλα του Αίαντα, και κάθε Αίαντα στις μέρες μας, μέσα από την αποσπασματικότητα του δραματικού λόγου. Μας παρουσιάζει όχι έναν ηρωικό Αίαντα, αλλά έναν Αίαντα που φοβάται, που ψάχνει μέρος να κρυφτεί, που ανησυχεί για την τιμωρία του.

Η **Μάρθα Φριντζήλα** πρωτοτυπεί παρουσιάζοντας τον Αίαντα ως φιγούρα του Θεάτρου Σκιών. Αυτή η επιλογή της αυτόματα οδηγεί σε μια μονοδιάστατη παρουσίαση του ήρωα, αφού είναι αδύνατον να αποδοθούν από τον καραγκιοζοπαίκτη οι ψυχολογικές διακυμάνσεις του ήρωα. Επίσης, οδηγεί στην αποστασιοποίηση του θεατή, ο οποίος αναγκαστικά δεν μπορεί να ταυτιστεί με μια φιγούρα. Η σκηνοθέτης θεωρεί πολύ φυσική τη σύνδεση του Θεάτρου Σκιών με την τραγωδία του Σοφοκλή, υποστηρίζοντας ότι το Θέατρο Σκιών: «συνδέει τον σύγχρονο κόσμο με τους μυθικούς ήρωες μεταφέροντας έναν κόσμο με αμετάλλακτα ιδανικά και αξίες παγιωμένες μέσα στα χρόνια».³²² Ένας τέτοιος ήρωας είναι και ο Αίας, ο οποίος παραμένει σταθερός στην άποψή του να αυτοκτονήσει αφού ο κόσμος δεν χωράει τα ιδανικά και τις αξίες που έχει αυτός για τη ζωή. Είναι ένας ήρωας απόλυτος που δεν δέχεται να συμβιβαστεί με τον νέο κόσμο, στον οποίο ο συμβιβασμός έρχεται να αντικαταστήσει τα ηρωικά ιδεώδη. Με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζεται στην παράσταση της Φριντζήλα, ως ένας απόλυτος και μονοδιάστατος ήρωας. Τον απεκδύει από τον λαμπρό ηρωικό εαυτό του, τονίζοντας την ήττα του και την απελπισία του. Η μονοδιάστατη και ακατανόητη μορφή του Αίαντα είναι ένας από τους λόγους που οδήγησε τη σκηνοθέτη στο Θέατρο Σκιών. Ο Αίας παλεύει μόνος του στη σκοτεινιά, ενώ οι υπόλοιποι αδυνατούν να τον καταλάβουν. Γι' αυτό οι υπόλοιποι ήρωες παίρνουν σάρκα και οστά στη σκηνή ενώ ο Αίας αποτελεί μια χάρτινη φιγούρα. Ο Αίας δεν μπορεί να ενταχθεί στον κόσμο των ζωντανών, όπου κανένας δεν τον κατανοεί, και επιλέγει τον κόσμο των νεκρών.³²³

³²¹ «Θέατρο Αττις-Θεόδωρος Τερζόπουλος. Σοφοκλής, *Αίας*», [2.02.2016] από:

<http://greekfestival.gr/gr/events/view/theatro-attis-%E2%80%93-theodoros-terzopoulos-2008>

³²² Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Όσο οι άνθρωποι συγκινούνται, είναι ζωντανού», *Ελευθεροτυπία*, 26.08.2014.

³²³ «Αττικό Σχολείο Αρχαίου Δράματος 2014», [6.01.2016] από:

<http://www.attikosxoleio.gr/el/component/content/article/35-news/140-2014-01-10-13-06-55.html>

Δείχνει έναν απομονωμένο και μοναχικό Αίαντα. Τον ήρωα τον κατανοούμε καλύτερα από τη δράση των άλλων προσώπων στη σκηνή: από τον πόνο της Τέκμησας και του Χορού, αλλά και του γιου του. Ο Ευρυσάκης στην παράσταση της Φριντζήλα (εκδοχή του 2008) δεν αποτελεί βουβό πρόσωπο. Παίρνει τον λόγο για να δηλώσει την αθωότητά του και την παιδική του αγανάκτηση για την αδικία που έγινε στον πατέρα του. Η σκηνοθέτης παρουσιάζει με ανάγλυφο τρόπο τον κόσμο των υπόλοιπων ηρώων για να υπογραμμίσει την απολυτότητα και τις σταθερές αξίες του Αίαντα. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο πολιτικό στοιχείο του έργου, καθώς και στη σχέση του ατόμου με την κοινωνία.

Στην παράσταση του 2014 το πολιτικό στοιχείο τονίζεται πιο έντονα, όπου το έργο το είδε η σκηνοθέτης σαν ένα δικαστήριο. Ο Αίας «δικάζεται» ζωντανός από την Τέκμησσα και τον Χορό για την απόλυτη στάση του και νεκρός από τους Μενέλαο-Αγαμέμνονα-Τεύκρο-Οδυσσέα. Μόνο ο Τεύκρος και ο Οδυσσέας είναι σε θέση να κατανοήσουν τον Αίαντα. Ο Τεύκρος από την αγάπη που έχει για τον αδερφό του και τις ομοιότητες που έχει στον χαρακτήρα του με αυτόν, ο Οδυσσέας από την ικανότητά του να μπαίνει στη θέση του άλλου και να κατανοεί ότι και ο ίδιος κάποια μέρα μπορεί να βρεθεί σε παρόμοια θέση. Η σκηνοθέτης είδε την παράσταση, όπως λέει η ίδια, σαν ένα δικαστήριο, στο οποίο «δίνεται μάχη ανάμεσα στη δύναμη της πειθούς και των ρητορικών επιχειρημάτων και την αθόρυβη δύναμη της ανθρωπιάς».³²⁴ Η Φριντζήλα τονίζει ιδιαίτερα το ήθος του Οδυσσέα και τον ρόλο που διαδραματίζει στο έργο. Στην αρχή της παράστασης, πριν από την προλογική σκηνή, προσθέτει ένα απόσπασμα από την *Οδύσσεια*, το οποίο απαγγέλλεται από τον Οδυσσέα. Με αυτό τον τρόπο φωτίζει καλύτερα τον χαρακτήρα του Οδυσσέα και του Αίαντα. Ο Οδυσσέας είναι αυτός που εκφράζει την ανθρωπιά και δίνει την τελική λύση. Δεν αντιμετωπίζει τον Αίαντα ως εχθρό που πρέπει να τιμωρηθεί για την πράξη του, αλλά σαν έναν άνθρωπο του οποίου πρέπει να αναγνωριστεί η αξία του άσχετα από την τελευταία του αξιόποινη πράξη. Βλέπει τον άνθρωπο στο σύνολό του, δεν τον κρίνει μεμονωμένα. Στο πρόσωπο του Αίαντα βλέπει τον εαυτό του, την ανθρωπότητα ολόκληρη. Η ανθρωπιά για τη σκηνοθέτη είναι το ζητούμενο σε έναν κόσμο που αλληλοσπαράσσεται.

Ο **Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος** μέσα από την παράστασή του «υπερασπίζεται» τον ήρωα και το ήθος του. Βλέπει στο πρόσωπο του Αίαντα ένα βαθιά ελεύθερο άτομο που ήθελε να ορίζει τη μοίρα του. Ο ίδιος αναφέρει: «για άλλους, αυτό είναι ύβρις. Εμένα, αυτό με συγκινεί. Ακόμα και ο θυμός του, που αγγίζει το παράλογο. Αλλά, ακόμα πιο πολύ, η θλίψη του. Και ο Σοφοκλής, παρότι θεολογικός, υποκλίνεται μπροστά σε αυτόν τον μοναχικά ωραίο».³²⁵ Δεν τον βλέπει σαν έναν απόλυτο και σκληρό άντρα που διαπράττει ύβρη απέναντι στους θεούς και αδιαφορεί για τους άλλους γύρω του. Παρουσιάζει το δράμα ενός δυναμικού ανθρώπου που έχει το θάρρος να διαχωρίσει τον εαυτό του από τους άλλους ανθρώπους και να πάρει την ευθύνη της απόφασής του. Δεν δέχεται τη βοήθεια των θεών γιατί πιστεύει στις δικές του δυνάμεις και θέλει να έχει την ευθύνη του εαυτού του. Βάζει τη διαφύλαξη της τιμής του πάνω από τη γυναίκα του και το παιδί του γιατί για αυτόν το σημαντικότερο ιδανικό σε αυτόν τον κόσμο είναι να ζει με αξιοπρέπεια. Από τη στιγμή που δεν μπορεί να το πετύχει αυτό δεν αξίζει να ζει. Μοναδική πηγή φωτός για αυτόν είναι πια ο θάνατος. Η

³²⁴ «Αίας του Σοφοκλή», [6.01.2016] από:

<http://www.attikosxoleio.gr/el/component/content/article/35-news/153-2014-04-25-10-31-22.html>

³²⁵ Γιώργος Σ. Κουλουβάρης (επιμ.), «Ο σκηνοθέτης Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος μιλά για την παράσταση *Αίας*», [14/09/15] από: <http://www.naftemporiki.gr/story/979018/baggelis-theodoropoulos-den-pisteuo-pos-uparxoun-epoxes-xoris-ithikes-aksies>

Ελευθερία Ράπτου υποστηρίζει ότι ο Αίας είναι η τέλεια εικόνα ενός κλασικού ήρωα: «ωραία μονάχος». «Έτσι είναι οι ήρωες όλων των εποχών. Γι' αυτό και δονούν, ως πρόσωπα τραγικά, τον άνθρωπο κάθε εποχής. Η επανάστασή τους και η αντίρρησή τους δικαιολογούνται».³²⁶ Αυτό είναι ο Αίας στην παράσταση του Θεοδωρόπουλου, ένας μοναχικός ήρωας που αποζητά την ελευθερία του. Αυτό γίνεται εμφανές και από το τραγούδι που υπάρχει στην αρχή της παράστασης για τον Αίαντα. Η ελευθερία και η μοναχικότητα είναι δύο έννοιες που διατρέχουν όλη την παράσταση. Η πράξη του να επιτεθεί νύχτα στο στρατόπεδο των Ελλήνων και τα φονικά του σχέδια δικαιολογούνται ή απλώς παραβλέπονται μπροστά στο μεγαλείο της ψυχής του και το θάρρος του να είναι ο εαυτός του. Ο σκηνοθέτης τονίζει τη σύγκρουση του ατόμου με την κοινωνία, την ελεύθερη βούληση του ατόμου από τη μία και τον συμβιβασμό με τις τρέχουσες αξίες από την άλλη. Ο Αίας δεν δέχεται να συμβιβαστεί. Η αυτοκτονία του πιστεύει ότι δείχνει γενναιότητα και όχι αποδοχή της ήττας του. Με τον τρόπο αυτό παίρνει τη μοίρα στα χέρια του.³²⁷ Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται και στο πρόσωπο του Οδυσσέα για να τονιστεί η διαφορά του από τον Αίαντα. Ο Οδυσσέας εκφράζει, παρ' όλη την ανθρωπιά του, τη μέση οδό. Στο πρόσωπο του Οδυσσέα ο σκηνοθέτης δεν βλέπει μόνο μεγαλοψυχία και καλοσύνη, αλλά και έναν δαιμόνιο πολιτικό νου που ξέρει να διαχειρίζεται δύσκολες καταστάσεις και να βγαίνει κερδισμένος.³²⁸ Επίσης, δίνει σημασία στο ερωτικό στοιχείο. Η Τέκμησσα δείχνει την αγάπη της και τον έρωτά της για τον Αίαντα, αλλά και ο Αίας παρά τον αυστηρό του λόγο προς αυτήν, είναι στιγμές που δείχνει αγάπη και τρυφερότητα. Για παράδειγμα στην παραπλανητική ρήση πριν αποχωρήσει, τη φιλάει. Ο Αίας του Νίκου Κουρή έχει δύναμη και σταθερότητα, αλλά όχι αρκετές διακυμάνσεις στην ψυχολογία του. Δεν διαφέρει πολύ ο τρόπος που συμπεριφέρεται όταν βρίσκεται υπό την επήρεια της τρέλας, με αυτόν όταν βρίσκεται τα λογικά του. Το συναίσθημα που κυριαρχεί είναι ο θυμός. Στη σκηνή της αυτοκτονίας όμως, στον τελευταίο του μονόλογο, δείχνει το ανθρώπινο πρόσωπό του, τη θλίψη του και τον απέραντο πόνο του.

B. 2. ΠΡΟΛΟΓΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Η προλογική σκηνή του *Αίαντα* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, τόσο δραματουργικά όσο και σκηνοθετικά. Αποτελεί μια αυτοδύναμη σκηνή, η οποία διαφέρει πολύ από τους προλόγους των έργων του Αισχύλου και του Ευριπίδη, αλλά και του ίδιου του Σοφοκλή.³²⁹ Είναι το μόνο έργο του Σοφοκλή στο οποίο εμφανίζεται θεότητα στον πρόλογο. Η θεά, βέβαια, δεν απευθύνεται στο κοινό για να πληροφορήσει τους θεατές για την εξέλιξη του δράματος, όπως συμβαίνει στα δράματα του Ευριπίδη.³³⁰ Η λειτουργία του προλόγου στα έργα της αρχαίας τραγωδίας είναι πολύ σημαντική γιατί εξηγεί τη δραματική κατάσταση στους θεατές, αφού η δράση ξεκινάει

³²⁶ Ελευθερία Ράπτου, «Αίας του Σοφοκλή. Τραγωδία πολιτική», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Αθηνών, 2015, σ. 22.

³²⁷ Γιάννης Παπαδημητρίου, «Μία έντιμη κουβέντα με τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο», Protagon, [26.07.2015] από:

<http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/mia-entimi-kouventa-me-ton-vaggeli-theodwropoulo-4227000000>

³²⁸ Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, «Ένα τραγούδι για τον Αίαντα», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Αθηνών, 2015, σσ. 9-11.

³²⁹ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σ. 303.

³³⁰ Ruth Scodel, «Η τραγωδία του Σοφοκλή» στο: Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 341.

λίγο πριν από την κορύφωση της ιστορίας.³³¹ Στον *Αίαντα* το αποφασιστικό δραματικό γεγονός τοποθετείται πριν από την αρχή του έργου. Ο πρόλογος, λοιπόν, μας δίνει πληροφορίες για αυτό το γεγονός, ώστε να κατανοήσει ο θεατής για ποιο λόγο ο ήρωας βρίσκεται σε αυτή τη θέση. Εκθέτει συνοπτικά τι έχει προηγηθεί: την επιδρομή του ήρωα στο στρατόπεδο των Ελλήνων και τους λόγους που τον οδήγησαν εκεί (κρίση των όπλων), καθώς και την «τύφλωσή» του από την Αθηνά. Μέσα από αυτή τη σκηνή φωτίζεται καλύτερα η καταστροφή του Αίαντα, καθώς και η μορφή του Οδυσσέα. Η αρχική εμφάνιση του Οδυσσέα θα προοικονομήσει τη σωτήρια επέμβασή του στο τέλος του έργου.³³² Ο Σοφοκλής μας παρουσιάζει με σαφήνεια τα κίνητρα του Αίαντα, αλλά όχι και τα κίνητρα της θεάς, τα οποία θα φωτιστούν καλύτερα στην πορεία του έργου.

Στον *Αίαντα* η εμφάνιση της θεάς Αθηνάς είναι προβληματική. Δεν παρουσιάζεται όπως την έχουμε συνηθίσει σε άλλα έργα. Είναι σκληρή και χαιρέκακη. Θυμίζει περισσότερο τους θεούς με τον τρόπο που εμφανίζονται στον Ευριπίδη.³³³ Δεν είναι η δίκαιη θεά των *Ευμενίδων* που βοηθά στην αποκατάσταση της δικαιοσύνης και βάζει τέλος στον κύκλο της εκδίκησης. Ο τρόπος παρουσίασής της στον *Αίαντα* είναι μοναδικός και σοκαριστικός. Όχι μόνο είναι σκληρή, αλλά απολαμβάνει τη βαρβαρότητά της. Η συμπεριφορά της είναι πέρα από κάθε μέτρο και κάθε δικαιολογία. Έχει λόγους να μισεί τον Αίαντα, αλλά όχι σε σημείο να θέλει να τον καταστρέψει. Δεν θέλει απλά να του δώσει ένα μάθημα, τον οδηγεί στην ολική καταστροφή. Η δικαιοσύνη της είναι άγρια, βάρβαρη, βίαιη και εκδικητική, και μάλιστα όχι με έναν εχθρό, αλλά με έναν φίλο, έναν σύμμαχο.³³⁴ Κάνει διάκριση ανάμεσα στους συμμάχους. Τον Αίαντα τον «τυφλώνει» και τον γελοιοποιεί, ενώ γνωρίζει και παραδέχεται και η ίδια τη σύνεση που είχε μέχρι τώρα ο ήρωας. Αντίθετα, τον Οδυσσέα τον προτρέπει να δει και να γνωρίσει μέσα από το δράμα του Αίαντα. Η εξουσία που ασκεί, τον Αίαντα τον οδηγεί στην καταστροφή και τον Οδυσσέα στη σωτηρία.³³⁵ Η Αθηνά «τυφλώνει» τον Αίαντα για να σώσει τον φίλο της Οδυσσέα και τους αγαπημένους της Αχαιούς. Δεν το κάνει όμως μόνο για να προστατεύσει τους φίλους της, η πράξη της είναι πιο περίπλοκη. Τιμωρεί τον Αίαντα για την υπερηφάνεια του, γιατί απέρριψε τη βοήθειά της, γιατί φερόταν όχι σαν άνθρωπος, αλλά σαν θεός. Τον τιμωρεί, λοιπόν, για το δικό του σφάλμα. Ο τρόπος της τιμωρίας της, όμως, είναι ασυνήθιστος. Ο Αίας δεν καταστρέφεται αποκλειστικά λόγω της εκδικητικότητας της θεάς. Δεν οδηγείται στον θάνατο εξαιτίας κάποιας φυσικής ή υπερφυσικής δύναμης. Το ανθρώπινο στοιχείο, με την προσωπική ευθύνη του Αίαντα, είναι πολύ έντονο στο έργο του Σοφοκλή.³³⁶

Γενικά, ο Σοφοκλής προτιμά τη διαλογική μορφή στους προλόγους του, και όχι την άμεση έκθεση των γεγονότων μέσα από έναν μονόλογο. Για τα γεγονότα, αλλά και τη διανοητική και ψυχολογική κατάσταση του κεντρικού ήρωα πληροφορούμαστε μέσα από τον λόγο της Αθηνάς και του Οδυσσέα. Πριν εμφανιστεί στη σκηνή ο ίδιος ο ήρωας, έχουμε σχηματίσει μια εικόνα γι' αυτόν, η οποία όμως είναι αμφίβολη και αντικρουόμενη. Η εικόνα αυτή δεν μπορεί να είναι ακριβής και αντικειμενική γιατί προέρχεται μέσα από την εικόνα που έχουν οι άλλοι γι' αυτόν. Πρώτα βλέπουμε τον

³³¹ H. C. Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Γιώργος Χριστοδούλου, Λιάνα Χατζηκώστα, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1992, σ. 116.

³³² Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σσ. 303-305, 315.

³³³ Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, σ. 167.

³³⁴ Kennedy, *Athena's justice*, σσ. 113-117.

³³⁵ Starobinski, *Τρεις μανίες*, σσ. 30-31.

³³⁶ Bowra, *Sophoclean tragedy*, σσ. 32-33.

Αίαντα μέσα από τα μάτια της Αθηνάς και του Οδυσσέα, και στη συνέχεια μέσα από την άμεση οπτική επαφή που έχουμε με τον ήρωα. Η Αθηνά βλέπει τον Αίαντα σαν έναν μανιασμένο άντρα που πήγε να σκοτώσει μέσα στη νύχτα, χωρίς μέτρο και ήθος. Αυτό προσπαθεί να δείξει στον Οδυσσέα, αλλά και στους θεατές. Ο Οδυσσέας πάλι έχει αμφιβολίες σχετικά με το ήθος του Αίαντα. Στην αρχή δεν μπορεί να πιστέψει ότι αυτή η ακραία πράξη πραγματοποιήθηκε απ' αυτόν.³³⁷ Δεν μπορεί να το κατανοήσει σύμφωνα με τη λογική του, αλλά και την άποψη που έχει για αυτόν τον λαμπρό ήρωα με τα τόσα θαυμαστά κατορθώματα στον χώρο της μάχης. Όταν πλέον αντιλαμβάνεται την αλήθεια, προσπαθεί να καταλάβει τα κίνητρα της πράξης του. Όχι μόνο με τα μάτια του, αλλά και με το νου του και την ψυχή του, θα προσπαθήσει να μπει στη θέση του. Η συνύπαρξη στη σκηνή δύο τελείως διαφορετικών προσωπικοτήτων, με εντελώς διαφορετικό τρόπο θέασης του δράματος του ήρωα, δημιουργεί τεράστια αντίθεση, προσφέροντας στο θεατή δύο αντιθετικές οπτικές στο δράμα του Αίαντα.³³⁸ Αμέσως μετά θα προστεθεί και η άποψη που θα σχηματίσει ο θεατής με την πρώτη εμφάνιση του ήρωα, στηριζόμενος πλέον στα δικά του μάτια.

Το έργο έχει ξεκινήσει πριν αρχίσει να μιλάει η Αθηνά. Είναι πολύ σημαντική η σκηνική απόδοση της «παντομίμας» του Οδυσσέα, οι εκφραστικές κινήσεις του σώματός του. Ο Οδυσσέας εισέρχεται στη σκηνή κάνοντας κύκλους, ψάχνοντας σημάδια στο έδαφος, κοιτάζοντας γύρω του, και πλησιάζοντας τις πόρτες της σκηνής του Αίαντα. Ψάχνει να τον βρει, όπως ένας κυνηγός αναζητά το θήραμά του. Η κίνησή του προδίδει επιφύλαξη και ανησυχία. Δεν ξέρει σε τι κατάσταση βρίσκεται ο Αίας γιατί οι πληροφορίες που έχει είναι συγκεχυμένες. Αυτή η κίνηση του Οδυσσέα είναι αρχικά ανεξήγητη για τον θεατή, μέχρι να μιλήσει η θεά και να ξεκαθαρίσει την κατάσταση.³³⁹

Η παρουσία ή όχι της θεάς στη σκηνή είναι ένα πρόβλημα για το οποίο οι απόψεις των μελετητών διίστανται. Όπως θα δούμε πιο κάτω, κάποιοι σκηνοθέτες επιλέγουν να εμφανίσουν τη θεά επί σκηνής, και κάποιοι άλλοι προτιμούν να ακούγεται μόνο η φωνή της. Αυτό συνδέεται άμεσα με το ζήτημα της θέασης της θεάς από τον Οδυσσέα και τον Αίαντα. Και εκεί παρουσιάζεται μια σκηνική δυσκολία. Από το κείμενο γίνεται σαφές ότι ο Οδυσσέας δεν βλέπει τη θεά. Ο Αίας όμως; Αυτό δεν διευκρινίζεται. Υπονοείται όμως ότι για τον Αίαντα η θεά είναι ορατή. Τη χαιρετάει λες και μπορεί να τη δει. Η Τέκμησσα λέει αργότερα γι' αυτή τη σκηνή ότι ο Αίας ήταν λες και μιλούσε σε κανέναν ή τίποτα, ή σε κάτι σκιώδες και θολό.³⁴⁰ Μήπως βρίσκεται μόνο στη φαντασία του και στην παραφορά της τρέλας του; Πώς γίνεται η θεά να είναι ορατή για τον Αίαντα, ενώ ο Οδυσσέας δεν μπορεί να τη δει; Αυτό είναι ένα παράδοξο το οποίο έχει να κάνει με τα ξεχωριστά κομμάτια αντίληψης που έχουν οι χαρακτήρες.³⁴¹ Είναι πολύ σημαντικό, λοιπόν, όσον αφορά τη σκηνική προσέγγιση του έργου, με ποιο τρόπο θα παρουσιαστούν τα τρία αυτά πρόσωπα, η οπτική επαφή που θα έχουν μεταξύ τους - από τη στιγμή που η θεά παρουσιάζεται επί σκηνής. Μεγάλο ενδιαφέρον όμως έχει και η εμφάνιση του Οδυσσέα και του Αίαντα χωρίς την Αθηνά επί σκηνής.

³³⁷ Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σσ. 97-98.

³³⁸ Bowra, *Sophoclean tragedy*, σ. 33.

³³⁹ Hesk, *Sophocles Ajax*, σσ. 41, 43, Oliver Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφ. Βασίλης Δ. Ασημομύτης, Παπαδήμας, Αθήνα 1988, σσ. 63-64.

³⁴⁰ Hesk, *Sophocles Ajax*, σσ. 43-44.

³⁴¹ Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles*, σ. 148.

Γενικά, το θέμα της όρασης σε αυτό το έργο παίζει πολύ σημαντικό ρόλο - ειδικά στη σκηνή του προλόγου - όχι μόνο νοηματικά, αλλά και σχετικά με τη σκηνική του απόδοση. Όσον αφορά το νόημα του έργου η όραση σχετίζεται με τη γνώση. Η Αθηνά, ως παντοδύναμη θεά, με το διαπεραστικό της βλέμμα κατέχει την απόλυτη γνώση και μπορεί να ορίζει το βλέμμα των άλλων. Με την εξουσία και τη δύναμη που κατέχει πλήττει την όραση του Αίαντα για να αποτρέψει τα δολοφονικά του σχέδια, και στη συνέχεια το ξανακάνει για να καταστήσει τον Οδυσσέα αόρατο για τον Αίαντα. Αυτό το κάνει για να μπορέσει ο προστατευόμενός της να δει την κατάσταση του εχθρού του με ασφάλεια και νηφαλιότητα. Η όραση έχει να κάνει με την αντίληψη και την πρόσληψη της πραγματικότητας. Ο Αίας δεν μπορεί να αντιληφθεί την αλήθεια εξαιτίας της διαστρεβλωμένης του όρασης. Έτσι θεωρεί την Αθηνά φίλη του, αγνοώντας τη δυσχερή θέση στην οποία βρίσκεται. Αντίθετα, για τον Οδυσσέα η Αθηνά επιφυλάσσει καλύτερη τύχη, επιτρέποντάς του να δει καθαρά τα πράγματα. Τον προτρέπει να δει την αλήθεια, εκθέτοντάς του το δράμα του Αίαντα. Η όραση βέβαια δεν αρκεί. Η ανθρώπινη όραση είναι περιορισμένη και περιοριστική. Άλλωστε, ο Οδυσσέας τονίζει την ανεπάρκεια του ανθρώπου, ο οποίος είναι είδωλο και κούφια σκιά.³⁴² Η όραση μας βοηθά να δούμε την πραγματικότητα, αλλά πολλές φορές αυτό που βλέπουμε αποδεικνύεται απατηλό. Πρέπει να χρησιμοποιήσουμε και τη σκέψη μας και το συναίσθημά μας για να κατανοήσουμε καλύτερα. Αυτό κάνει ο Οδυσσέας, και καλεί τον θεατή να κάνει το ίδιο.

Η όραση παίζει σημαντικό ρόλο και στη σκηνική απόδοση του έργου. Ο Σοφοκλής εμμένει στη χρήση λεξιλογίου που σχετίζεται με την όραση. Στη θεατρική σκηνή της αρχαίας Ελλάδας δεν υπήρχε η δυνατότητα φωτισμού για να απομονωθούν κάποια στιγμιότυπα πάνω στη σκηνή. Ο συγγραφέας δεν είχε άλλο τρόπο να κατευθύνει το βλέμμα του θεατή σε συγκεκριμένα σημεία πέρα από τον λόγο.³⁴³ Στη σύγχρονη σκηνή η βοήθεια του φωτισμού είναι σωτήρια για την απομόνωση στιγμών. Επίσης, πολύ βοηθητικό είναι το βλέμμα του ηθοποιού, σε αντίθεση με την αρχαία Ελλάδα που οι μάσκες δεν προσέφεραν τη δυνατότητα για την έκφραση συναισθημάτων και την οπτική επαφή μεταξύ των ηθοποιών. Στην προλογική σκηνή του *Αίαντα* σημαντικό ρόλο διαδραματίζει το πού κατευθύνουν το βλέμμα τα πρόσωπα. Το βλέμμα της Αθηνάς λειτουργεί διαμεσολαβητικά, αφού εστιάζει την προσοχή των θεατών σε ό,τι είναι σημαντικό.³⁴⁴ Το βλέμμα του Οδυσσέα πάλι οδηγεί τους θεατές στην εικόνα του Αίαντα. Βλέπουμε τον ήρωα μέσα από τα μάτια του Οδυσσέα, ο οποίος αποτελεί τον ιδανικό θεατή.³⁴⁵ Σύμφωνα με τον Περοδασκαλάκη, η ενδοδραματική θέαση είναι «ο τρόπος με τον οποίο το ενδοδραματικό κοινό (Χορός, συνυποκριτές) επικεντρώνει το βλέμμα του στο θέαμα του πάσχοντος ήρωα και προσλαμβάνει με οπτικούς όρους τη σωματική αποτύπωση του πάθους του».³⁴⁶ Ο Οδυσσέας αποτελεί τον ενδοδραματικό θεατή του Αίαντα. Το εξωδραματικό κοινό δεν εστιάζει το βλέμμα του μόνο στον πάσχοντα ήρωα, αλλά και στον Οδυσσέα, ο οποίος παρακολουθεί τον Αίαντα. Ο θεατής δεν βλέπει μόνο με τα δικά του μάτια, αλλά και με τα μάτια των εσωτερικών θεατών της παράστασης.³⁴⁷ Γι' αυτό είναι ενδιαφέρον να δούμε με ποιο τρόπο ο κάθε

³⁴² Ελένη Γκαστή, «Σοφοκλέους *Αίας*: η τραγωδία της όρασης», *Λωδώνη*, τόμ. 27, Ιωάννινα (1998), σσ. 165-204.

³⁴³ Ο.π.

³⁴⁴ Ο.π.

³⁴⁵ Δημήτρης Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, Gutenberg, Αθήνα 2012, σ. 32.

³⁴⁶ Στο ίδιο, σσ. 17-18.

³⁴⁷ Ο.π., σσ. 19-20.

σκηνοθέτης αποτυπώνει σκηνικά τις αντιδράσεις του Οδυσσέα όταν παρακολουθεί το δράμα του Αίαντα. Είναι καθοριστικής σημασίας για την πρόσληψη του έργου από τους θεατές.

Η μεταθεατρικότητα στο αρχαίο δράμα δύσκολα ανιχνεύεται, και διατυπώνεται συχνά με πλάγιο τρόπο, και όχι ρητά. Στην αρχαία τραγωδία μπορεί να κατηγοριοποιηθεί σε ποιητική και θεατρική μεταθεατρικότητα. Στην ποιητική προβάλλεται ο ρόλος του θεατρικού συγγραφέα στη δημιουργία του έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι πρόλογοι των αρχαίων τραγωδιών, όπου η παρουσία του ποιητή σημαίνεται με αφηγηματικές παρεμβάσεις που σχολιάζουν τον τρόπο παρουσίασης της ιστορίας και συμβάλλουν στην άμεση επικοινωνία με το κοινό (αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή). Η θεατρική περιλαμβάνει σκηνικά αντικείμενα ή κοστούμια, όπου οι θεατές αναγνωρίζουν την έννοια που αυτά αποκτούν στο δράμα, τη σκηνική τους ιδιότητα (όπως το άδαιο δοχείο που κουβαλάει μαζί του ο Ορέστης στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ως απόδειξη του θανάτου του, ενώ ο θεατής γνωρίζει ότι είναι ζωντανός). Υπάρχει και η αντικατοπτρική μεταθεατρικότητα («θέατρο εν θεάτρω»), που αφορά τους όρους παραγωγής και παράστασης της τραγωδίας. Οι αρχαίοι τραγικοί δοκίμασαν τα όρια μεταξύ ηθοποιού και χαρακτήρα και μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Στοιχεία μεταθεατρικότητας συναντάμε σε όλες τις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή.³⁴⁸ Στον *Αίαντα* η προλογική σκηνή αποκτά μεταθεατρική διάσταση. Βλέπουμε «την αυτοσυνειδησία του ποιητή σε ζητήματα θεατρικής αναπαράστασης και πρόσληψης του έργου». Η σκηνή αυτή «ανασυνθέτει τη γνωστική και συναισθηματική εμπειρία θέασης της τραγωδίας».³⁴⁹

Ο Αίας κάνει την πρώτη του εμφάνιση στη σκηνή. Ο Οδυσσέας, αόρατος για τον Αίαντα, τον παρακολουθεί. Το κοινό παρακολουθεί τον Οδυσσέα που παρακολουθεί τον Αίαντα. Η λύπη και ο φόβος που αισθάνεται ο Οδυσσέας για το θέαμα που βλέπει βιώνεται ταυτόχρονα από το κοινό.³⁵⁰ Τη γνώση που θα αποκτήσει ο Οδυσσέας μπορεί να τη μοιραστεί με τους θεατές. Τη σκηνή παρακολουθεί και η Αθηνά, η οποία έχει ενθαρρύνει τον Οδυσσέα για μια πιο σκληρή αντιμετώπιση του δράματος του Αίαντα. Ο Οδυσσέας όμως θα προτιμήσει τη συμπόνια. Ο Αίας βρίσκεται στην πιο δυσχερή θέση: βλέπει μόνο την Αθηνά (αν τη βλέπει), ενώ τον Οδυσσέα δεν μπορεί να τον δει. Δεν ξέρει ότι αποτελεί αντικείμενο θέασης του μεγαλύτερου εχθρού του. Ο Οδυσσέας δεν βλέπει την Αθηνά, αλλά βλέπει τον Αίαντα. Γνωρίζει καλύτερα την κατάσταση. Η Αθηνά, ως «εσωτερικός σκηνοθέτης»³⁵¹ της σκηνής, δίνει το ρυθμό, κινεί τους δύο ήρωες σαν μαριονέτες. Οι θεατές στη συγκεκριμένη σκηνή γνωρίζουν πολύ περισσότερα από τους χαρακτήρες του έργου. Αυτό δημιουργεί μια άβολη - αλλά και ενδιαφέρουσα - σχέση ανάμεσα στους θεατές και τη θεατρική εμπειρία.³⁵² Το κοινό, λοιπόν, βλέπει ένα έργο μέσα σε ένα άλλο έργο. Παρακολουθεί τη σκηνή της τρέλας του Αίαντα, και ταυτόχρονα τον Οδυσσέα ως θεατή αυτής της σκηνής. Το θέαμα του Αίαντα έχει δύο αποδέκτες: τον Οδυσσέα και το κοινό της παράστασης. Πρόκειται για το γνωστό «θέατρο εν θεάτρω», όπου το ίδιο το θέατρο γίνεται αντικείμενο

³⁴⁸ Francis M. Dunn, «Metatheatre and metaphysics in two late greek tragedies», στο: K. Gounaridou (ed.), *Text and presentation. 2010*, McFarland & Company, Jefferson N.C 2011, σσ. 5-18, Ελένη Γκαστή, «Σοφοκλέους Ηλέκτρα 147-149: Ένα σχόλιο ποιητικής και θεατρικής αυτοσυνειδησίας», *Λογείον*, τχ. 3, (2013), σσ. 33-50.

³⁴⁹ Γκαστή, «Σοφοκλέους Ηλέκτρα...», ό.π.

³⁵⁰ Hesk, *Sophocles Ajax*, σσ. 43-47.

³⁵¹ Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, σ. 31.

³⁵² Ruth Scodel, «Η τραγωδία του Σοφοκλή» στο: Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 341.

συμβόλισης. Πιο συγκεκριμένα: ένα στοιχείο του έργου «εμφανίζεται σχετικώς ανεξαρτοποιημένο από τα υπόλοιπα στοιχεία, γίνεται αντικείμενο του βλέμματος των επί σκηνής θεατών, δηλαδή των ηθοποιών που υποδύονται τους θεατές, την ίδια στιγμή που αυτοί οι ηθοποιοί είναι αντικείμενο του βλέμματος των πραγματικών θεατών».³⁵³

Το θέμα της όρασης, αλλά και της τρέλας του ήρωα, τραβούν την προσοχή του θεατή.³⁵⁴ Ο θεατής καλείται να παρακολουθήσει το θέαμα του πάσχοντος ήρωα, συγχρόνως μέσα και έξω από την παράσταση. Από τη μία, ο θεατής βλέποντας τον Οδυσσέα και αυτόν ως «θεατή», κατανοεί ότι βλέπει ένα καλλιτεχνικό γεγονός, διατηρώντας μια απόσταση από τα διαδραματιζόμενα επί σκηνής.³⁵⁵ Το «θέατρο εν θεάτρω» συμβολίζει την ίδια τη θεατρικότητα της ζωής και λειτουργεί ως αποστασιοποιητικός μηχανισμός. Η αποστασιοποίηση όμως αυτή δεν καταργεί το θεατρικό παιχνίδι.³⁵⁶ Από την άλλη, παρακολουθώντας το δράμα του Αίαντα, έχει τη δυνατότητα να ταυτιστεί με τον ήρωα, και να παρατηρήσει τον ίδιο του τον εαυτό ανάλογα με τη δική του ατομική και συλλογική πραγματικότητα.³⁵⁷ Η εμφάνιση του Αίαντα, υποστηρίζει ο David Seale, δεν είναι μια απλή εμφάνιση, αλλά «ένα οπτικό γεγονός, μια έκθεση, μια επίδειξη, μια αποκάλυψη».³⁵⁸ Μια αποκάλυψη και για τον Οδυσσέα και για τους θεατές.

Στην παράσταση του **Σταύρου Τσακίρη** η προλογική σκηνή παρουσιάζεται λιτά, χωρίς να τονίζεται ιδιαίτερα η μεταθεατρική της διάσταση. Πριν από τη σκηνή του προλόγου εισέρχεται ο Χορός με δόρατα στα χέρια και πολεμικές ιαχές. Αμέσως μετά εγκαταλείπει τη σκηνή, και εισέρχεται ο Οδυσσέας. Ο σκηνοθέτης δεν παρουσιάζει τον Οδυσσέα να ψάχνει να βρει ίχνη στο έδαφος. Με την εμφάνισή του, ακούγεται αμέσως η φωνή της Αθηνάς που φωνάζει «γιε του Λαέρτη!», και μετά από λίγο εμφανίζεται και αυτή στη σκηνή. Ο Οδυσσέας στο άκουσμα της φωνής της Αθηνάς πέφτει κάτω. Ακολουθεί παύση με τη σκηνή να φωτίζεται με έναν έντονο κόκκινο φωτισμό. Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται ο φόβος του Οδυσσέα απέναντι στη θεά. Κατά τη διάρκεια του λόγου της Αθηνάς, ο Οδυσσέας κοιτάει μπροστά προς το μέρος του κοινού, ενώ η Αθηνά κινείται στο πίσω μέρος του σκηνικού χώρου. Υπάρχει έντονη κινητικότητα και μια δόση ανεμελιάς στην απόδοση του ρόλου της Αθηνάς. Δεν έχει αυστηρό τόνο, αντίθετα παρουσιάζεται ήρεμη και αδιάφορη στα όσα διαδραματίζονται. Φαίνεται η σιγουριά που έχει στον εαυτό της και στις αποφάσεις της, καθώς και η αντιμετώπιση της κατάστασης ως παιχνιδιού. Δακρίνουμε έναν περιπαιχτικό τόνο στα λεγόμενά της. Αντίθετα, ο Οδυσσέας δεν είναι ιδιαίτερα κινητικός. Ακόμα και με την εμφάνιση του Αίαντα, παραμένει στη θέση του, κοιτάζοντας μπροστά. Αρνείται να δει το θέαμα που του παρουσιάζει η θεά. Σε γενικές γραμμές, ο Οδυσσέας δεν εμφανίζεται σαν ένας δυναμικός άντρας, έτοιμος να αντιμετωπίσει το θέαμα που του προσφέρεται. Φαίνεται χαμένος στις δικές του σκέψεις, γεμάτος φόβο, και υποδουλωμένος στην εξουσία της θεάς. Δεν διαγράφεται με έντονα χαρακτηριστικά. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής μπορεί να παρακολουθήσει ανεπηρέαστος την εμφάνιση του Αίαντα. Η Αθηνά δίνει τον τόνο σε αυτή τη σκηνή, η οποία κινεί τους δύο ήρωες με τον τρόπο που αυτή θέλει. Ο Αίας, πάλι, μιλάει στο

³⁵³ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 233.

³⁵⁴ Hesk, *Sophocles Ajax*, σ. 44.

³⁵⁵ Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, σ. 20.

³⁵⁶ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, 235.

³⁵⁷ Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, σ. 20.

³⁵⁸ Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles*, σ. 147.

κενό, χωρίς να έχει οπτική επαφή με την Αθηνά. Στην ουσία, τα τρία πρόσωπα παρουσιάζονται χωρίς να υπάρχει διάδραση μεταξύ τους, εκτελώντας ο καθένας το δικό του μέρος. Ο σκηνοθέτης δεν αξιοποιεί το οπτικό παιχνίδι που προσφέρει το έργο.

Και στην παράσταση του **Βασίλη Παπαβασιλείου** ο Χορός εμφανίζεται πριν από την προλογική σκηνή. Η παρουσία του στη σκηνή, μάλιστα, διαρκεί αρκετή ώρα. Ο σκηνοθέτης δίνει τον λόγο στον Χορό σ' αυτό το σημείο, με μέρη εκτός του πρωτότυπου κειμένου. Οι δράσεις του Χορού προδιαθέτουν τον θεατή για αυτό που θα ακολουθήσει, δίνοντας το στίγμα της παράστασης. Τα μέλη του Χορού παίρνουν τη θέση τους στις καρέκλες που υπάρχουν δεξιά και αριστερά της ορχήστρας, και παραμένουν εκεί μέχρι το τέλος του έργου. Δεν θα αποχωρίσουν ούτε για την παρουσίαση της προλογικής σκηνής, ούτε για τη σκηνή της αυτοκτονίας του ήρωα. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να μην εμφανίσει τη θεά επί σκηνής. Ακούγεται μόνο η φωνή της, μια φωνή αντρική, μπάσα και απόκοσμη. Σε μερικά σημεία μάλιστα βήχει. Ο τόνος της είναι συνωμοτικός και περιπαικτικός. Οι κριτικές για αυτή την επιλογή του σκηνοθέτη ήταν πολύ αρνητικές, γιατί σε πολλά σημεία, με δυσκολία διακρίνονταν τα λόγια της με σαφήνεια. Ο Κωνσταντίνος Κυριακός, όμως, υποστηρίζει ότι η φωνή της Αθηνάς ήταν «σε ισότονη και σωστή μετρικά αφήγηση, χωρίς παύσεις», και επιπλέον πως με τον τρόπο αυτό τονίστηκε η μεταθεατρική λειτουργία του έργου.³⁵⁹ Η επιλογή του σκηνοθέτη να μην παρουσιάσει τη θεά επί σκηνής δείχνει και τη θέση που παίρνει απέναντι στο ζήτημα της θέασης της Αθηνάς. Δεν είναι ορατή ούτε από τον Οδυσσέα, ούτε από τον Αίαντα. Και οι δύο ψάχνουν να βρουν από που προέρχεται η φωνή που ακούνε, κοιτώντας που και που πάνω. Επιπλέον, η μη εμφάνισή της δημιουργεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον και μυστήριο στους θεατές, που ψάχνουν να βρουν και αυτοί μαζί με τους ήρωες την πηγή προέλευσης της φωνής. Καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής ακούγεται η βαριά ανάσα της Αθηνάς, που θυμίζει ζώο. Ο συνωμοτικός και εμπαικτικός λόγος της μαζί με τη ζωώδη της διάσταση, μας αποκαλύπτει και την άποψη του σκηνοθέτη για τη θεά: μια αδίστακτη θεά που χαίρεται με τον πόνο των άλλων. Ο Οδυσσέας δεν δείχνει να φοβάται τη θεά. Αντίθετα, δηλώνει την αντίθεσή του απέναντι σ' αυτήν, ειδικά στο σημείο που με την ντουντούκα στο χέρι φωνάζει - με εμφανή νευρικότητα - προς τα πάνω: «όλα γίνονται, όσα μηχανεύονται οι θεοί». Αναγνωρίζει την εξουσία της, χωρίς όμως να την εγκρίνει. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το σημείο που ο Αίας στέκεται δίπλα στη σκιά του Οδυσσέα. Όσο προχωράει ο Οδυσσέας, ο Αίας ακολουθεί τη σκιά του. Ο σκηνοθέτης αξιοποιεί το ζήτημα της όρασης που θέτει το έργο, δημιουργώντας ένα σκηνικό παιχνίδι ανάμεσα στον Αίαντα και τον Οδυσσέα. Στη δεύτερη εκδοχή του έργου, μας πληροφορεί ο Κ. Κυριακός, ο Οδυσσέας στον πρόλογο βρίσκεται ανάμεσα στο κοινό και παρακολουθεί τον ήρωα. Αυτή η σκηνοθετική προσέγγιση τονίζει ακόμα περισσότερο τη μεταθεατρική προσέγγιση του έργου ως «θέατρο εν θεάτρω».³⁶⁰

Η παράσταση του **Σπύρου Ευαγγελάτου** ξεκινάει με την προλογική σκηνή, χωρίς την είσοδο του Χορού πριν. Ο Χορός πραγματοποιεί την πρώτη του εμφάνιση κανονικά στην πάροδο. Με το που φωτίζεται η σκηνή εμφανίζεται η θεά Αθηνά πάνω στη θυμέλη. Δεν πραγματοποιείται πριν από την εμφάνισή της η είσοδος του Οδυσσέα που ψάχνει για ίχνη του Αίαντα. Η Αθηνά θα παραμείνει στη θυμέλη καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνικής της εμφάνισης, ακίνητη. Κοιτάει μονίμως μπροστά, και χωρίς καμία εναλλαγή στην έκφραση του προσώπου της. Η έκφρασή της είναι σκληρή και

³⁵⁹ Κυριακός, «Δύο “αιρετικές” πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004)».

³⁶⁰ Ο.π.

αυστηρή, και η φωνή της σταθερή, χωρίς διακυμάνσεις. Θα παραμείνει στην ίδια θέση, με την ίδια στάση σώματος, το ίδιο ύψος και τον ίδιο τόνο φωνής και κατά την είσοδο του Αίαντα. Έτσι δεν γίνεται διακριτή η ευνοιά της προς τον Οδυσσέα, ούτε η χαιρεκακία της προς τον Αίαντα. Ο τόνος της δεν έχει τίποτα το ειρωνικό προς το πρόσωπο του Αίαντα. Ο σκηνοθέτης μας παρουσιάζει μια Αθηνά αυστηρή, σίγουρη για τον εαυτό της, τονίζοντας τη μεγαλοπρέπειά της, αλλά και την αλαζονεία της ταυτόχρονα. Δεν την «υποβιβάζει», ούτε δείχνει την περιπαικτική της διάθεση. Ο Οδυσσέας κινείται μία δεξιά μία αριστερά, κοιτώντας γύρω του και που και που πάνω. Η είσοδος του Αίαντα του προκαλεί τρόμο. Ακίνητος παρακολουθεί το δράμα του ήρωα. Όταν ο Αίας λέει ότι «ο Οδυσσέας είναι μέσα δεμένος γερά», πλησιάζει τον Οδυσσέα με τα χέρια ανοιχτά, ενώ εκείνος τρέμει από τον φόβο του. Ο σκηνοθέτης με αυτόν τον τρόπο προβάλλει με πολύ γλαφυρό τρόπο και τον φόβο του Οδυσσέα, αλλά και την τραγική θέση στην οποία βρίσκεται ο Αίας. Νομίζει ότι βασανίζει μέσα στη σκηνή τον εχθρό του, ενώ εκείνος είναι ακριβώς μπροστά του. Ο Αίας δεν δείχνει να βλέπει την Αθηνά. Πηγαиноέρχεται στη σκηνή με μεγάλη ένταση, κοιτώντας γύρω του.

Ο **Θεόδωρος Τερζόπουλος** δεν παρουσιάζει στην παράστασή του την προλογική σκηνή. Το μόνο που χρησιμοποιεί από αυτήν είναι κάποια λόγια της Αθηνάς (στ. 51-58, 61-65). Οι στίχοι αυτοί περιγράφουν πώς επιτέθηκε ο Αίας στο στρατόπεδο των Αχαιών, και αντί για τους Έλληνες σκότωσε τα ζώα, καθώς και πώς τα βασανίζει μέσα στη σκηνή του. Απομονώνει τα μέρη του έργου τα οποία αναφέρονται στα φονικά έργα του Αίαντα. Σκοπός του δεν είναι να παρουσιάσει τα κίνητρα της πράξης του Αίαντα, ή τους λόγους για τους οποίους η θεά «τύφλωσε» τον ήρωα, αλλά να δείξει τη φονική του μανία, την τρέλα του. Δεν τον ενδιαφέρει το πώς και το γιατί της πράξης του. Δεν τον απασχολούν οι χαρακτήρες και η ανάλυσή τους γιατί δεν παρουσιάζει συγκεκριμένους χαρακτήρες στη σκηνή. Μας δείχνει τον κάθε Αίαντα που μπορεί να βρεθεί σε παρόμοια κατάσταση μανίας και τρέλας. Βέβαια, χωρίς τον πρόλογο η έκθεση των γεγονότων είναι λίγο συγκεχυμένη. Ειδικά η παράσταση του 2004 ξεκινάει λίγο απότομα χωρίς να εξηγεί πράγματα στους θεατές που είναι χρήσιμα για την κατανόηση του δράματος του ήρωα. Αντίθετα, στην παράσταση του 2008 προσθέτει κάποιους στίχους, οι οποίοι πληροφορούν τον θεατή πληρέστερα για τον λόγο που ο Αίας όρμισε στα κοπάδια των Ελλήνων: «για του Αχιλλέα τα όπλα που άδικα του πήραν χιμάει ο Αίας στη σφαγή και εκδίκηση ζητάει. Όμως αντί για τα κορμιά των δολοπλόκων σε ένα κοπάδι ζώων ορμάει». Το μέρος αυτό λειτουργεί, κατά κάποιον τρόπο, ως πρόλογος.

Η **Μάρθα Φριντζήλα** και στις δύο εκδοχές της παράστασης του *Αίαντα* (2008, 2014) προσθέτει ένα απόσπασμα από την *Οδύσσεια*, το οποίο εκφέρεται από τον ηθοποιό που ενσαρκώνει τον Οδυσσέα, στην έναρξη της παράστασης. Αυτό φωτίζει καλύτερα τον χαρακτήρα του Οδυσσέα, αλλά και του Αίαντα. Μας πηγαίνει στο τέλος, στο σημείο που ο Αίας δεν θέλει να δει τον εχθρό του ούτε στον Άδη, για να μας επαναφέρει στην αρχή των γεγονότων, στο σημείο που ξεκινάει κανονικά το έργο του Σοφοκλή. Με τον τρόπο αυτό κάνει μια σύνδεση της επικής παράδοσης με την τραγική ποίηση του Σοφοκλή. Στην παράσταση του 2008, μετά από την απαγγελία του μέρους της *Οδύσσειας*, παρουσιάζει τη θεά Αθηνά να αιωρείται ψηλά. Είναι μεγάλη η αντίθεση ανάμεσα στον φυσικό και ρεαλιστικό τρόπο ερμηνείας του Οδυσσέα, και στον εξεζητημένο - δια μικροφώνου - λόγο της Αθηνάς. Η κινητικότητα της Αθηνάς είναι έντονη (σε αντίθεση με την παράσταση του 2014) και ο λόγος της εκκωφαντικός στα αυτιά των θεατών. Η κίνησή της, αλλά και ο λόγος της θυμίζουν ράπερ. Όσο μιλάει, στο πανί που υπάρχει στο πίσω μέρος της σκηνής, σκιές κινούνται στο ρυθμό που δίνει

ο λόγος της. Κατά τη διάρκεια του διαλόγου της με τον Αίαντα, ο οποίος γίνεται με τη συνοδεία μοντέρνας μουσικής, η Αθηνά ίπταται και γελάει κοροϊδευτικά. Αντίθετα, όταν αποχωρεί ο Αίας ο τόνος της γίνεται πιο ανθρώπινος. Βγάζει την περικεφαλαία της, σταματάει να ίπταται (στέκεται πλέον πάνω σε μία εξέδρα), και ο τρόπος ερμηνείας της γίνεται πιο ρεαλιστικός. Ο τόνος της φωνής της προδίδει μια υποψία συγκίνησης. Έτσι, γίνεται έντονη η αντίθεση ανάμεσα στην Αθηνά απέναντι στον Αίαντα και στην Αθηνά απέναντι στον Οδυσσέα.

Στην παράσταση του 2014 ένας προβολέας φωτίζει τον Οδυσσέα, ο οποίος σέρνεται στο έδαφος. Με αυτόν τον τρόπο η σκηνοθέτης μας απομονώνει από την υπόλοιπη σκηνή, εστιάζοντας την προσοχή μας στον Οδυσσέα. Γονατιστός και με κλειστά τα μάτια εκφέρει το μέρος της *Οδύσσειας*. Την απαγγελία του διακόπτει το άκουσμα της γλυκιάς φωνής της Αθηνάς, που μας εισάγει στην κανονική έναρξη του έργου. Στη συνέχεια εμφανίζονται στα έδρανα τρεις γυναίκες, και ο ρόλος της Αθηνάς μοιράζεται στις τρεις ηθοποιούς. Απαγγέλουν τραγουδιστά από τα μικρόφωνα, με τη συνοδεία ηλεκτρονικής μουσικής. Το αποτέλεσμα είναι εκκωφαντικό, δημιουργεί σύγχυση στο θεατή, που ίσως αυτό να είναι το ζητούμενο. Ο λόγος τους είναι μονότονος και γίνεται όσο περνάει η ώρα ενοχλητικός στα αυτιά. Είναι στα μπλε ντυμένες και ακίνητες. Ο Οδυσσέας κοιτάει κατά καιρούς πάνω για να βρει την πηγή προέλευσης της φωνής που ακούει. Ο τόνος του είναι φυσικός και δραματικός, δημιουργώντας αντίθεση με τον λόγο της Αθηνάς. Σε αυτό βέβαια συμβάλλει και η χρήση μικροφώνων από τις ηθοποιούς που ενσαρκώνουν την Αθηνά, σε αντίθεση με τον Οδυσσέα, του οποίου ο λόγος δεν ακούγεται διαμεσολαβημένος. Ο Οδυσσέας παραμένει γονατιστός καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής. Στο σημείο του λόγου της Αθηνάς που λέει: «εγώ τον παρακίνησα...», αρχίζουν οι τρεις γυναίκες να κινούνται φιλήδονα. Ταυτόχρονα, στο πίσω μέρος της σκηνής κινούνται στο ίδιο ύφος αρκετές γυναίκες. Λίγο πριν από την εμφάνιση του Αίαντα ο λόγος της Αθηνάς γίνεται επιτακτικός. Στον Οδυσσέα είναι εμφανής ο φόβος του για την έξοδο του Αίαντα από τη σκηνή του. Όταν λέει: «μα θα ήθελα να στέκομαι αλλού», σκύβει στο έδαφος, ψάχνοντας μέρος για να κρυφτεί. Ο Αίας εμφανίζεται στο πανί του Θεάτρου Σκιών, το οποίο φωτίζεται με πράσινο φωτισμό. Ακούγεται μουσική λαϊκή πριν από την εμφάνισή του. Κατά τη διάρκεια όμως της συνομιλίας του Αίαντα με την Αθηνά ακούγεται μουσική ποπ, δημιουργώντας έντονη αντίθεση. Όπως και στην παράσταση του 2008, το ύφος της θεάς είναι διαφορετικό όταν μιλάει στον Αίαντα και όταν μιλάει στον Οδυσσέα. Προς τον Οδυσσέα ο λόγος της είναι γλυκός, ενώ προς τον Αίαντα ειρωνικός και επιτακτικός. Είναι εμφανής η εύνοια που δείχνει προς τον προστατευόμενό της, καθώς και η άποψη που έχει για τον Αίαντα. Η Φριντζήλα μέσα από την παρουσίαση της Αθηνάς (και στις δύο εκδοχές), δείχνει και η ίδια να «ειρωνεύεται» την ανεξήγητη και παράλογη συμπεριφορά της θεάς, απεκδύνοντάς την από τη μεγαλοπρέπειά της και προσδίδοντάς της χαρακτηριστικά που ταιριάζουν περισσότερο σε άνθρωπο παρά σε θεά. Στις παραστάσεις της Φριντζήλα, ο θεατής επικεντρώνεται στη συμπεριφορά της Αθηνάς και του Οδυσσέα, και όχι σε αυτή του Αίαντα, αφού ο ήρωας αποτελεί μια σκιά πίσω από το πανί. Τον Αίαντα τον βλέπουμε μέσα από τα μάτια της Αθηνάς και του Οδυσσέα.

Στην παράσταση του **Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου** πριν από την προλογική σκηνή, ο Χορός εισέρχεται με τη συνοδεία ζωντανής μουσικής. Από τον Χορό εξέρχεται ένας ραψωδός, ο οποίος λέει ένα τραγούδι για τον Αίαντα. Το τραγούδι αυτό αποτελεί στην ουσία μια σύνοψη όσων θα επακολουθήσουν. Αποτελεί ένα είδος νέου προλόγου πριν από την κανονική προλογική σκηνή του έργου. Δίνει πληροφορίες στους

θεατές για όσα έγιναν (κρίση των όπλων), αλλά και για όσα θα επακολουθήσουν (αυτοκτονία του Αίαντα). Θυμίζει τους προλόγους του Ευριπίδη, στους οποίους ο ποιητής μας πληροφορεί για όσα θα συμβούν στη συνέχεια. Μέσα από αυτό το τραγούδι ζωγραφίζεται με έντονα χρώματα ο χαρακτήρας του Αίαντα, αλλά και ο τρόπος που προσεγγίζει ο σκηνοθέτης τον ήρωα. Ακολουθεί η κανονική προλογική σκηνή με την εμφάνιση του Οδυσσέα. Ο σκηνοθέτης δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην είσοδο του Οδυσσέα, που ψάχνει να βρει στο έδαφος τα ίχνη του Αίαντα. Κοιτάει προσεχτικά, με ανησυχία και φόβο. Η Αθηνά εισέρχεται στη σκηνή και κάθεται στις πέτρες που περιστοιχίζουν το αλώνι της σκηνής. Ο λόγος της είναι ήπιος και ουδέτερος, δείχνει όμως την υπεροψία της. Και ο λόγος του Οδυσσέα είναι αρκετά υποτονικός. Μιλάει κοιτάζοντας μπροστά, προς το μέρος του κοινού, ενώ η Αθηνά βρίσκεται πίσω του. Η Αθηνά βγαίνει από το αλώνι για να φωνάξει τον Αίαντα, βγάζοντας την περικεφαλαία της. Φωτίζεται η σκηνή του Αίαντα, ανοίγει το πανί και εμφανίζεται ο ήρωας. Με την εμφάνισή του, ο Οδυσσέας αντιδράει αυτόματα και κρύβεται πίσω από έναν ξύλινο χαμηλό κορμό που βρίσκεται στα δεξιά της σκηνής. Όταν ρωτάει η Αθηνά για τον Οδυσσέα, ο Αίας κατεβαίνει από τη σκηνή του και τρέχει με μανία. Ταυτόχρονα τρέχει και ο Οδυσσέας για να σωθεί. Δίνεται η αίσθηση ότι πραγματικά βλέπει ο ένας τον άλλον, σαν ο Αίας να κυνηγάει στην πραγματικότητα τον Οδυσσέα και εκείνος να τρέχει να σωθεί.

Β. 3. Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΤΟΝΙΑΣ

Θέμα μελέτης του συγκεκριμένου κεφαλαίου αποτελεί η σκηνή της αυτοκτονίας και η σκηνή της ενσυναίσθησης - πρόκειται για τη λεγόμενη σκηνή της σωφροσύνης του ήρωα, ή αλλιώς παραπλανητικός ή πλαστός λόγος (στ. 646-692). Και οι δύο αυτές σκηνές, παρά το ιδιαίτερο δραματουργικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, προκαλούν αρκετά προβλήματα όσον αφορά τη σκηνική τους παρουσίαση. Για τη σκηνή της ενσυναίσθησης, υπάρχει μεγάλη διάσταση ανάμεσα στις απόψεις των μελετητών. Ο ήρωας σε αυτή τη σκηνή εμφανίζεται μετανιωμένος για την προηγούμενη απόφασή του να αυτοκτονήσει. Έχει όντως αλλάξει γνώμη ή υποκρίνεται; Κάποιοι πιστεύουν ότι η μεταστροφή του Αίαντα είναι πραγματική, ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι ο ήρωας προσποιείται τον σώφρονα για να ηρεμήσει τα πνεύματα και να μπορέσει να εκτελέσει ανενόχλητος την αυτοκτονία του. Η πρώτη εμφάνιση του ήρωα πραγματοποιείται υπό την επήρεια της θεϊκής μανίας. Στη δεύτερη εμφάνισή του, έχει ανακτήσει τη λογική του και βυθίζεται στην απελπισία. Γίνεται σαφές από την πρώτη στιγμή ότι έχει αποφασίσει να πεθάνει, και κανένας δεν μπορεί να του αλλάξει γνώμη. Στις εκκλήσεις της Τέκμησας απαντά με θυμό και αυστηρότητα. Οι συμβουλές των συντρόφων του δεν είναι ικανές να τον πείσουν. Ούτε καν η εμφάνιση του γιου του δεν καταφέρνει να τον λυγίσει. Συγκινείται, αλλά δεν αμφιταλαντεύεται ούτε στιγμή. Αυτό είναι και το κύριο χαρακτηριστικό του: η απόλυτη στάση του. Γι' αυτό κάνει ιδιαίτερη εντύπωση η τρίτη εμφάνισή του επί σκηνής. Ο ήρωας παρουσιάζεται μετανιωμένος για την προηγούμενη απόλυτη συμπεριφορά του. Υποστηρίζει ότι τα παρακάλια της γυναίκας του τον έκαναν να αλλάξει γνώμη. Δεν θα αυτοκτονήσει, αλλά θα πάει να θάψει το μισητό σπαθί του Έκτορα για να απαλλαγεί από αυτό. Πώς είναι δυνατόν αυτός ο απόλυτος άνθρωπος να άλλαξε έτσι ξαφνικά τις απόψεις του; Πώς γίνεται να έμαθε από τη μια στιγμή στην άλλη να υποχωρεί μπροστά στους θεούς; Προκαλεί τρομερή

έκπληξη στους θεατές η ξαφνική μεταστροφή του. Πείθονται όμως για την αλήθεια των λεγόμενων του;

Οι μελετητές που υποστηρίζουν ότι ο Αίας εμφανώς εξαπατά την Τέκμησσα και τον Χορό, θεωρούν ότι ο Αίας είναι ένας άκαμπτος άνθρωπος, αλλά όχι ευθύς. Ο δόλος και η εξαπάτηση είναι στοιχεία του χαρακτήρα του, και αυτό φαίνεται πρώτα απ' όλα από την κίνησή του να επιτεθεί νύχτα στο στρατόπεδο των Ελλήνων. Και η Τέκμησσα λίγο αργότερα θα αποδώσει δόλο στη συμπεριφορά του. Ούτως ή άλλως, η αμφισημία του λόγου του πιστεύουν πως αποδεικνύει πρόθεση εξαπάτησης.³⁶¹ Όσοι υποστηρίζουν την πραγματική μεταστροφή του ήρωα, θεωρούν ότι ο Αίας δεν μπορεί να υποκριθεί και να παραπλανήσει. Την άποψη αυτή τη στηρίζουν στο απόλυτο του χαρακτήρα του. Δεν είναι δυνατόν ένας άνθρωπος που είναι τόσο σταθερός να έχει την ικανότητα να προσποιείται. Ο Κνοχ αναφέρει ότι ο χαρακτήρας του Αίαντα είναι όπως και του Αχιλλέα: «είναι πολύ εύκολο να καταφύγει στη βία, αλλά όχι στην εξαπάτηση».³⁶² Έτσι οδηγούνται στο συμπέρασμα ότι όντως άλλαξε γνώμη, κάτω από την επίδραση που είχαν πάνω του τα λόγια της γυναίκας του, και λόγω της κατανόησης της αλλαγής των πραγμάτων σε όλη τη φύση. Η αλλαγή αυτή, όμως, είναι στιγμιαία. Όταν καταλαβαίνει ότι αυτή του η απόφαση δεν ταιριάζει με τον χαρακτήρα του επανέρχεται στην αρχική του σκέψη. Όταν βρίσκεται πλέον μόνος του με το σπαθί στο χέρι, κατανοεί ότι η μόνη λύση είναι η αυτοκτονία, μην μπορώντας να απαλλαγεί από τη φύση του.³⁶³

Η Efimia D. Karakantza, πιστεύει ότι ο Αίας δεν έχει πρόθεση να εξαπατήσει, αναφέροντας χαρακτηριστικά πως ο ήρωας: «υιοθετεί προσωρινά τη διανοητική και ψυχολογική θέση κάποιου που αποδέχεται τη σχετικότητα και την αλλαγή της ανθρώπινης πίστης». Ο Αίας ειλικρινώς παροτρύνει τον εαυτό του να συμφιλιωθεί με τους εχθρούς του, μέχρι που κατανοεί ότι δεν είναι εφικτό να εφαρμόσει στον εαυτό του αυτή τη «νοοτροπία του ευμετάβλητου».³⁶⁴ Ο Κνοχ αντιμετωπίζει τον λόγο του Αίαντα ως μονόλογο στο πρώτο μέρος του, θεωρώντας ότι ο ήρωας συνδιαλέγεται με τον εαυτό του. Γι' αυτόν τον λόγο δεν μπορεί να διακρίνει στα λόγια του πρόθεση εξαπάτησης. «Ο Αίας δεν προσπαθεί να εξαπατήσει αλλά να κατανοήσει τη φύση του κόσμου», αναφέρει. Στους τελευταίους στίχους, όταν συνειδητοποιεί πλέον την παρουσία των άλλων, τους δίνει και τις τελικές οδηγίες. Σε αυτό το σημείο δεν υπάρχει καμία ασάφεια στα λόγια του. Έχει καταλάβει πλέον ότι η φύση του κόσμου και η προσωπική του φύση δεν μπορούν να συνυπάρξουν αρμονικά. Τα λόγια του είναι ξεκάθαρα, η Τέκμησσα και ο Χορός τα παρεξηγούν,³⁶⁵ γιατί είναι συναισθηματικά φορτισμένοι και ακούνε αυτό που θέλουν να ακούσουν. Το κοινό όμως βλέπει την κατάσταση ψύχραιμα και καταλαβαίνει σε βάθος τα λόγια του Αίαντα. Και η Ελένη Παπάζογλου βλέπει τον λόγο του Αίαντα (στο μεγαλύτερο μέρος του έργου) ως έναν «σχεδόν κατ' ιδίαν λόγο που δεν επικοινωνεί ακριβώς, δεν διαλέγεται, αλλά μάλλον εκφράζει», έναν λόγο που «μόνον επιφανειακά απευθύνεται σε κάποιον άλλον, καθώς λειτουργεί ως εκκύκλημα συναισθημάτων».³⁶⁶

Υπάρχουν και μελετητές που υποστηρίζουν ότι ο λόγος του Αίαντα είναι σκοπίμως αμφίσημος. Ο Αίας στην ουσία δεν ψεύδεται. Οι διφορούμενες εκφράσεις

³⁶¹ Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σ. 112.

³⁶² Κνοχ, *The Ajax of Sophocles*, σ. 11.

³⁶³ Webster, *An introduction to Sophocles*, σσ. 96-97, Χρονόπουλος, *Αρχαία Ελληνική τραγωδία. Προβληματισμοί*, σσ. 129, 136-142.

³⁶⁴ Efimia D. Karakantza, «To befriend or not to befriend? A note of lines 678-683 of the deception speech in Ajax», *Logeion*, τόμ. Ι, (2011), σσ. 41-47.

³⁶⁵ Κνοχ, *The Ajax of Sophocles*, σσ. 13-14.

³⁶⁶ Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, σ. 376.

του εκφράζουν την αλήθεια για την τάξη του κόσμου, αλλά και για όσα θα συμβούν. Η παραπλανητική του ρήση είναι άρτια δομημένη και με προσοχή μελετημένη από τον συγγραφέα. Το ότι λυπάται να αφήσει τη γυναίκα του και το παιδί του μόνους τους είναι αλήθεια. Φοβάται για το μέλλον που θα έχουν αν πέσουν στα χέρια των εχθρών. Η λύπη και ο φόβος του, όμως, για τους δικούς του δεν είναι στοιχεία ικανά να τον κάνουν να αλλάξει γνώμη. Το ότι θα πάει στην ακρογιαλιά για να ξεφύγει από το βαρύ θυμό της θεάς και αυτό είναι αλήθεια. Μόνο που δεν διευκρινίζει τον τρόπο με τον οποίο θα ξεφύγει. Και το ότι θα απαλλαγεί από το μισητό σπαθί του Έκτορα είναι αληθές. Ο Αίας λέει, στην ουσία, την αλήθεια, η Τέκμησσα και ο Χορός δεν είναι σε θέση να το καταλάβουν. Επίσης, υποστηρίζουν ότι είναι έντονο το στοιχείο της ειρωνείας που χρησιμοποιεί όταν αναφέρει πως έμαθε να υποχωρεί μπροστά στους θεούς και να έχει σεβασμό στους Αργείους. Έχει όντως κατανοήσει ότι όλα αλλάζουν στον κόσμο, από τα στοιχεία της φύσης μέχρι τους ανθρώπους. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι θέλει να είναι και αυτός μέρος της αλλαγής. Δεν θα μπορούσε ποτέ να συμφιλιωθεί με αυτή την τάξη πραγμάτων.³⁶⁷ Τα τελευταία του λόγια είναι σαφή. Αναθέτει στους συντρόφους του όταν έρθει ο Τεύκρος να του πουν να φροντίσει για τον ίδιο και να δείξει καλοσύνη σ' αυτούς. Εκείνος θα πάει εκεί που πρέπει και γρήγορα θα έχουν μάθει πως έχει πια σωθεί, όσο και αν τον κυκλώνει τώρα η δυστυχία. Τα λόγια αυτά κρύβουν πολύ πόνο και απελπισία. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Αίας πάει να αυτοκτονήσει. Μόνο κάποιος που δεν θέλει να δει την πραγματικότητα δεν μπορεί να το κατανοήσει, όπως η Τέκμησσα και ο Χορός. Ο Αίας λέει τόσα όσα χρειάζεται για να μην τον αντιληφθεί το περιβάλλον του, αρκετά όμως για να κατανοήσουν οι θεατές τι σχεδιάζει.³⁶⁸

Όπως και να έχει, μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για ένα δραματικό κείμενο. Ακόμα και στην περίπτωση που ο ήρωας έχει πρόθεση να εξαπατήσει, ο Σοφοκλής δεν σκοπεύει να παραπλανήσει το ακροατήριό του, αλλά τους ενδοδραματικούς χαρακτήρες. Αυτό είναι αναγκαίο για την εξέλιξη του έργου, εξυπηρετεί συγκεκριμένες δραματουργικές ανάγκες. Ο συγγραφέας δεν εμμένει στις λεπτομέρειες της ιστορίας. Ο Αίας αν εξαπατά την Τέκμησσα και τον Χορό, το κάνει προκειμένου να μείνει μόνος του και να αυτοκτονήσει.³⁶⁹ Τα δραματικά πρόσωπα «καταλαβαίνουν μόνον ό,τι είναι αναγκαίο για τη δράση και δεν “ακούν” τα υπόλοιπα. Πρέπει να μην καταλαβαίνουν την αλήθεια, προκειμένου να επιτρέψουν στο έργο να υπάρξει».³⁷⁰ Ο Χορός, μετά από τον πλαστό λόγο, θα ψάλλει ένα χαρμόσυνο τραγούδι, απαραίτητο για τη δημιουργία αντίθεσης με όσα θα ακολουθήσουν.

Ο Αίας είναι από τα λίγα έργα της αρχαίας δραματουργίας στα οποία πραγματοποιείται αυτοκτονία επί σκηνής. Οι αρχαίοι Έλληνες δεν ήθελαν να παρουσιάζουν μπροστά στα μάτια των θεατών σκληρές και φρικιαστικές σκηνές. Οι σκηνές θανάτου, δολοφονίας ή αυτοκτονίας δεν παρουσιάζονταν στη σκηνή, αλλά μεταφέρονταν δια στόματος του Αγγελιαφόρου. Ο Σοφοκλής επιλέγει την αυτοκτονία για αρκετούς από τους ήρωές του. Έχουμε έξι αυτοκτονίες στα επτά σωζόμενα δράματά του: Αίας, Αντιγόνη, Ευρυδίκη, Αίμων, Ιοκάστη, Δηάνειρα. Και ο Φιλοκτήτης

³⁶⁷ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σσ. 318-319.

³⁶⁸ Starobinski, *Τρεις μανίες*, σ. 48.

³⁶⁹ Ruth Scodel, «Η τραγωδία του Σοφοκλή», στο: Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σσ. 339-340, Oliver Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφ. Βασίλης Δ. Ασημομύτης, Παπαδήμας, Αθήνα 1988, σσ. 202-203.

³⁷⁰ Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, σ. 343.

προσπαθεί να αυτοκτονήσει. Και ο Οιδίποδας, στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*, αποζητά τον θάνατο.³⁷¹ Η αυτοκτονία αποτελεί βασικό μοτίβο της δραματουργίας του. Γιατί επιλέγει ο Σοφοκλής να δείξει στους θεατές της αρχαίας Ελλάδας την αυτοκτονία του ήρωα; Και μην ξεχνάμε ότι μιλάμε για ένα πρώιμο έργο. Προφανώς, ο συγγραφέας ήθελε να δείξει το δράμα του ήρωα σε όλο του μεγαλείο. Η επί σκηνής αυτοκτονία οδηγεί τους θεατές σε μεγαλύτερη ταύτιση με το δράμα του ήρωα και προκαλεί συναισθήματα συγκίνησης, φόβου και φρίκης. Αντίθετα, η εξιστόρηση της αυτοκτονίας ή ο υπαινικτικός τρόπος παρουσίασής της, οδηγεί τους θεατές σε αποστασιοποίηση και προκαλεί λιγότερο έντονα συναισθήματα. Η επί σκηνής αυτοκτονία προφανώς θα προξένησε μεγάλη έκπληξη στο κοινό της αρχαίας Ελλάδας, το οποίο δεν ήταν εξοικειωμένο με τη θέαση αιματηρών γεγονότων. Ο Σοφοκλής δημιουργεί ένα θέαμα το οποίο «θα ήταν ισάξιο οποιουδήποτε θεάματος θα μπορούσε να είχε φανταστεί το κοινό», αναφέρει ο S. P. Mills.³⁷² Όπως θα δούμε πιο κάτω, κάποιοι σκηνοθέτες επιλέγουν να παρουσιάσουν τον ήρωα να αυτοκτονεί επί σκηνής, ενώ άλλοι εφευρίσκουν εναλλακτικούς τρόπους παρουσίασης της αυτοκτονίας. Αυτό έχει να κάνει με τους εκάστοτε στόχους που θέτουν οι σκηνοθέτες.

Για να πραγματοποιηθεί η αυτοκτονία του ήρωα είναι απαραίτητο ο Χορός να εγκαταλείψει τη σκηνή και να αλλάξει το σκηνικό. Ο Χορός σπάνια εγκαταλείπει τη σκηνή στα αρχαία δράματα. Εκτός από τον *Αίαντα*, αυτό συμβαίνει στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, στην *Άλκηστη* και την *Ελένη* του Ευριπίδη, καθώς και στον αμφισβητούμενο *Ρήσο*. Επίσης, «μετάσταση» έχουμε και στις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη. Η αλλαγή σκηνικού είναι ακόμα πιο σπάνια. Μόνο στον *Αίαντα* και στις *Ευμενίδες* τη συναντάμε.³⁷³ Η αλλαγή σκηνικού δεν ήταν κάτι εύκολο για τη σκηνή του θεάτρου της αρχαίας Ελλάδας. Τα περισσότερα έργα παρουσιάζονταν μπροστά από ένα σκηνικό οικοδόμημα το οποίο παρείχε τη δυνατότητα μιας κεντρικής εισόδου. Στον *Αίαντα*, όμως, η δράση έπρεπε να μεταφερθεί από το εξωτερικό του αντίσκηνου του Αίαντα, σε ένα αλσύλλιο κοντά στην ακτή. Πώς γινόταν αυτό δεν μπορούμε να ξέρουμε με ακρίβεια. Επίσης, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πόσο πιστά αποδόθηκε η αυτοκτονία και η αλλαγή τοποθεσίας. Μην ξεχνάμε, ότι σύμφωνα με τον κανόνα των τριών υποκριτών, ο υποκριτής που υποδυόταν τον Αίαντα λίγο αργότερα έπρεπε να εμφανιστεί στον ρόλο του Τεύκρου. Αυτό οδηγεί στην άποψη ότι η αυτοκτονία μπορεί να μην πραγματοποιήθηκε μπροστά στα μάτια των θεατών, αλλά ίσως πίσω από κάποιο αντικείμενο που να αναπαριστούσε θάμνους ή πίσω από την πύλη της σκηνής. Και για το πτώμα να χρησιμοποιήθηκε κάποιο ομοίωμα. Το ότι ο Χορός επιστρέφει χωρίς να ανακαλύπτει το πτώμα, ίσως παραπέμπει σε μια μυστική τοποθεσία. Η αλλαγή σκηνικού μπορεί να υποδεικνυόταν από ζωγραφισμένους πίνακες ή περίακτους. Ή μπορεί να χρησιμοποιήθηκαν τα δύο άκρα της σκηνής για τις δύο τοποθεσίες.³⁷⁴ Ο Scott Scullion, υποστηρίζει ότι το σκηνικό δεν άλλαζε, και πως ο Αίας αυτοκτονούσε πολύ κοντά στη σκηνή του. Την άποψη αυτή στηρίζει στο γεγονός ότι ο Χορός, αφού έψαχνε αρκετά μακριά από τις σκηνές για τον αρχηγό του, θα κατέληγε να τον

³⁷¹ Knox, *The heroic temper*, σ. 42.

³⁷² S. P. Mills, «The death of Ajax», *The Classical Journal*, τόμ. 76, τχ. 2, (Δεκέμβριος 1980-Ιανουάριος 1981), σσ. 129-135.

³⁷³ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σσ. 310-311.

³⁷⁴ Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, σσ. 113-114, John Davidson, «Θεατρική παραγωγή», στο: Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σσ. 289-290.

αναζητήσει κοντά στη σκηνή του. Επίσης, ο Τεύκρος, λογικά, το πρώτο μέρος που θα έψαχνε για τον αδερφό του θα ήταν η σκηνή του.³⁷⁵

Πολλοί μελετητές υποθέτουν τη χρήση εκκυκλήματος για τη σκηνή της αυτοκτονίας. Ο Αίας μετά από την αυτοκτονία βγαίνει εκτός σκηνής, και αντικαθίσταται από ένα ανδρείκελο πάνω σε ένα εκκύκλημα. Πρόβλημα βέβαια παραμένει το πού αυτοκτονεί ο ήρωας. Επί σκηνής; Και σε ποιο σημείο; Ή μήπως η αυτοκτονία πραγματοποιείται εκτός σκηνής; Ο Mills προτείνει την επί σκηνής αυτοκτονία του ήρωα, ακριβώς μπροστά από την κεντρική είσοδο του σκηνικού οικοδομήματος. Αναφέρει ότι: «η κεντρική είσοδος παραμένει ανοιχτή από το στίχο 814 έως το τέλος του έργου» και ότι «μεταφέρουν το ομοίωμα έξω, χρησιμοποιώντας κάποια άλλα μέσα απόκρυψης».³⁷⁶ Και ο Arnott συμφωνεί στη χρήση της κεντρικής πόρτας, η οποία όμως κλείνει μέχρι να πραγματοποιήσει ο Αίας την αυτοκτονία του, χωρίς να είναι ορατός από το κοινό. Η Τέκμησσα ανακαλύπτει το πτώμα, ή ξαναανοίγοντας την πόρτα ή σέρνοντας προς τα έξω το εκκύκλημα.³⁷⁷ Ο Webster προτείνει τη χρήση ενός παραπετάσματος σε συνδυασμό με το εκκύκλημα, το οποίο θα βρισκόταν πίσω από την κεντρική είσοδο, και θα αναπαριστούσε πιθανότατα έναν θάμνο. Ο ήρωας λέει τα τελευταία του λόγια, αυτοκτονεί πίσω από το παραπέτασμα, χωρίς να είναι ορατός από το κοινό, και στη συνέχεια σέρνει έξω το εκκύκλημα με το ανδρείκελο. Η Τέκμησσα εισέρχεται από την ίδια πόρτα και βρίσκει το πτώμα, το οποίο κρύβεται από τον Χορό που ψάχνει στην ορχήστρα.³⁷⁸

Ο Vayos Liapis υποστηρίζει ότι με το τέλος του πρώτου μέρους του έργου «η κεντρική πόρτα της σκηνής του Αίαντα παραμένει σημειολογικά αδρανής, δεν μεταφέρει κανένα θεατρικό μήνυμα, και γι' αυτό θα πρέπει να αγνοηθεί», και προτείνει μια ενδιαφέρουσα λύση για την παρουσίαση της αυτοκτονίας του Αίαντα: μια «δευτερεύουσα πόρτα» στο πλάι της σκηνής, η οποία θα ήταν πιο κοντά στην είσοδο που οδηγούσε στη θάλασσα. Ο Αίας βγαίνει από αυτή τη «δευτερεύουσα πόρτα», τοποθετεί το σπαθί του στο έδαφος και πέφτει πάνω του. Απαραίτητη θεωρεί την υπερυψωμένη σκηνή, ώστε ο Χορός να βρίσκεται σε χαμηλότερο επίπεδο και να μην μπορεί να τον εντοπίσει. Η Τέκμησσα, εξέρχεται από τη «δευτερεύουσα πόρτα», εντοπίζει το νεκρό σώμα του Αίαντα και το σκεπάζει με έναν μανδύα. Αυτή η κίνηση έχει πρακτικό σκοπό: ο ηθοποιός που ενσαρκώνει τον Αίαντα να μπορέσει να συρθεί, όσο η Τέκμησσα κρατάει τον μανδύα, και να βρεθεί εκτός σκηνής, όσο τοποθετείται ένα ομοίωμα επί σκηνής.³⁷⁹ Βέβαια, στην παρουσίαση της τραγωδίας στη σύγχρονη σκηνή δεν τίθεται θέμα αλλαγής σκηνικού ή εγκατάλειψης της σκηνής από τον Χορό. Αυτά αποτελούσαν προβλήματα για τη σκηνική παρουσίαση στην αρχαία Ελλάδα, και όχι για τη σύγχρονη σκηνή, η οποία δεν έχει να υπακούσει σε συγκεκριμένους κανόνες, και ειδικά στις συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου. Θα δούμε ότι σε κάποιες παραστάσεις ο Χορός παραμένει στη σκηνή κατά την αυτοκτονία του ήρωα. Επίσης, η αλλαγή σκηνικού σήμερα μπορεί να υποδηλωθεί με ποικίλους και αφαιρετικούς τρόπους.

Η σκηνή της αυτοκτονίας του Αίαντα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Είναι από τις λίγες στιγμές που συναντάμε έναν ήρωα μόνο του επί σκηνής, χωρίς την παρουσία του

³⁷⁵ Scott Scullion, *Three studies in Athenian dramaturgy*, Teubner, Stuttgart 1994.

³⁷⁶ Mills, «The death of Ajax», ό.π.

³⁷⁷ Peter Arnott, *Greek scenic conventions in the fifth century B. C.*, Clarendon Press, Oxford 1962, σσ. 131-133.

³⁷⁸ T. B. L. Webster, *Greek theatre production*, Methuen, London, 1956, σσ. 17-18.

³⁷⁹ Vayos Liapis, «Genre, space and stagecraft in Ajax», στο: Glenn W. Most, Leyla Ozbek (επιμ.), *Staging Ajax's suicide*, Edizion Della Normale, Pisa 2015, σσ. 134-137, 141, 147-148, 153-154.

Χορού. Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται η μοναξιά του ήρωα και η απομόνωσή του από το περιβάλλον του. Κανένας δεν μπορεί να τον συντροφεύσει στο τελευταίο ταξίδι της ζωής του. Η τραγική ειρωνεία είναι ότι η γυναίκα του και οι σύντροφοί του, όλο χαρά, πιστεύουν ότι ο Αίας σώθηκε. Μόνο οι θεατές γνωρίζουν την τραγική αλήθεια. Ο ήρωας είναι αθέατος για τα ενδοδραματικά πρόσωπα, αλλά ορατός για το κοινό. Δεν υπάρχει κανείς στη σκηνή που να επηρεάζει την οπτική του. Ο Αίας βρίσκεται μόνος μπροστά στα μάτια των θεατών. Η θέαση είναι αδιαμεσολάβητη. Αυτό εντείνει την αμεσότητα και την τραγικότητα της σκηνής.³⁸⁰ Ο τελευταίος του λόγος είναι έντονα δραματικός και συγκινητικός. Μένει το ίδιο απόλυτος στις απόψεις του, αλλά όχι τόσο περήφανος όσο πριν. Δεν αμφιταλαντεύεται ούτε για μια στιγμή. Όμως, οδεύει προς τον θάνατο και αυτό από μόνο του αρκεί για να αλλάξει ύφος.³⁸¹

Ο Oliver Taplin προτείνει μια πολύ ενδιαφέρουσα σύγκριση ανάμεσα στον παραπλανητικό λόγο και το λόγο που εκφέρει ο ήρωας λίγο πριν αυτοκτονήσει. Πριν απ' όλα να τονίσουμε ότι τον παραπλανητικό λόγο τον βλέπει ως μονόλογο. Ο Χορός και η Τέκμησσα βρίσκονται στη σκηνή, αλλά στην ουσία ο Αίας δεν διαλέγεται μαζί τους.³⁸² Και ο Κνοx μας προτρέπει να αντιμετωπίσουμε τον πλαστό λόγο ως μονόλογο, στο μεγαλύτερο μέρος του. Υποστηρίζει ότι κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του λόγου του (οι πρώτοι 39 στίχοι) «έχει λησμονήσει την παρουσία των άλλων προσώπων, απορροφάται στον εαυτό του εντελώς, στην προσπάθειά του να κατανοήσει όχι μόνο τη φύση του κόσμου που τον έχει φέρει σ' αυτό το σημείο, αλλά και τα νέα συναισθήματα που γεννιούνται μέσα του και τον προτρέπουν να αναθεωρήσει την απόφασή του να πεθάνει». Ο ήρωας είναι τόσο απομονωμένος και χαμένος στις δικές του σκέψεις, που δεν έχει την ικανότητα να διαλεχθεί με τα υπόλοιπα πρόσωπα. Το μυαλό του βρίσκεται στην επικείμενη αυτοκτονία του. Έτσι δίνει την αίσθηση ότι μιλάει στον εαυτό του, όπως κάνει αργότερα όταν μένει μόνος του.³⁸³ Στον λόγο της αυτοκτονίας ο Σοφοκλής αυξάνει την απομόνωσή του, αφήνοντας τον μόνο επί σκηνής. Ο Taplin υποστηρίζει ότι αυτοί οι δύο λόγοι συνδέονται μεταξύ τους, αποτελώντας «αντανakλώμενες σκηνές». Και στους δύο λόγους, στη σκηνή κυριαρχεί ο Αίας με το σπαθί του. Και στις δύο περιπτώσεις, στην ουσία, διαλέγεται με τον εαυτό του. Η σκηνή της αυτοκτονίας αποτελεί αντανάκλαση της σκηνής της ενσυναίσθησης. Μόνο τότε ο θεατής κατανοεί με σαφήνεια τον διφορούμενο λόγο του ήρωα. Ο παραπλανητικός λόγος μας προετοιμάζει για αυτό που θα ακολουθήσει. Ο λόγος της αυτοκτονίας αποτελεί συμπλήρωμα του προηγούμενου λόγου, και προκαλεί στον θεατή κάποια διάθεση για επανεξέταση του πρώτου. Με αυτόν τον τρόπο ο Σοφοκλής εξισορροπεί τους δύο μεγάλους κεντρικούς λόγους, γύρω από τους οποίους δομείται ολόκληρο το έργο.³⁸⁴

Ο **Σταύρος Τσακίρης** έχει στήσει τη σκηνή της ενσυναίσθησης με ιδιαίτερη προσοχή. Δύο από τα μέλη του Χορού στέκονται στα δεξιά της σκηνής και άλλα δύο στα αριστερά, ενώ τα υπόλοιπα υποχωρούν στο πίσω μέρος. Και η Τέκμησσα στέκεται στο βάθος της σκηνής. Έτσι ο Αίας εκτελεί τον λόγο του μόνος του στο μπροστινό μέρος του σκηνικού χώρου, απομονωμένος από τα υπόλοιπα πρόσωπα. Δεν δείχνει να απευθύνεται σε αυτά, αλλά είναι χαμένος στις δικές του σκέψεις. Ο τόνος του ήρωα σε αυτή τη σκηνή είναι διαφορετικός απ' ότι στην προηγούμενη εμφάνισή του, είναι πιο ήπιος. Ο σκηνοθέτης παρουσιάζει τον ήρωα στον παραπλανητικό του λόγο με ηρεμία

³⁸⁰ Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, σ. 47.

³⁸¹ Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σ. 114.

³⁸² Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σ. 201.

³⁸³ Κνοx, *The Ajax of Sophocles*, σσ. 12-13.

³⁸⁴ Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σσ. 201, 206.

και ψυχραιμία. Μόνο στο τέλος, φεύγοντας, διστάζει για λίγο, σταματάει, και κοιτάει πίσω με ύφος νοσταλγίας για τον κόσμο που αφήνει. Είμαστε σίγουροι ότι ο Αίας πάει να αυτοκτονήσει. Η αυτοκτονία του έχει ιδιαίτερο σκηνικό ενδιαφέρον. Ο Αίας εισέρχεται στη σκηνή, ντυμένος στα λευκά. Στέκεται πάνω στη θυμέλη με το σπαθί στο χέρι, το σηκώνει ψηλά και με τα δυο του χέρια, και στη συνέχεια το κεταβάζει. Δεν το τοποθετεί εξ αρχής στο έδαφος, αλλά λίγο πριν αυτοκτονήσει. Στο σημείο που επικαλείται τις Ερινύες για να εκδικηθεί τους εχθρούς του ο φωτισμός γίνεται κόκκινος, δίνοντας την πρόπουσα ένταση για το ασίγαστο μίσος του ήρωα για τους εχθρούς του. Με το τέλος του μονολόγου του ακούγεται μουσική ποντιακή. Ο Αίας στηρίζει το σπαθί του κάτω με το ξίφος προς τα πάνω και πέφτει πάνω του με συμβατικό τρόπο. Πίσω του εμφανίζεται μια σκιά που χορεύει πίσω από ένα πανί. Ο Αίας μένει στη θέση του με το χέρι στο πλάι, μέχρι να τον βρει η Τέκμησσα και ο Χορός, όπου θα εναποθέσουν το νεκρό κορμί του στο έδαφος. Ο λόγος του Αίαντα είναι βαθύτατα τραγικός και συγκινητικός. Όμως, με την εισαγωγή της σκιάς που χορεύει και την ποντιακή μουσική, αναιρείται η τραγικότητα της σκηνής. Ο σκηνοθέτης, προφανώς, θέλησε να αποφορτίσει τον θεατή από την έντονα συγκινησιακή σκηνή της αυτοκτονίας. Η αξιοποίηση του λαϊκού Θεάτρου Σκιών παραπέμπει και σε κάτι άλλο. Στο Θέατρο Σκιών, στα ηρωικά έργα, ο θάνατος δεν αντιμετωπίζεται ως καταστροφή, αλλά οδηγεί τον ήρωα στην αθανασία. Το όνομα του Αίαντα θα μείνει στην ιστορία ως συνώνυμο του θάρρους. Ο ήρωας μπορεί να πεθαίνει, αλλά η φήμη του ως του καλύτερου πολεμιστή μετά τον Αχιλλέα θα διατηρηθεί. Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης συνδέει το μύθο του Αίαντα με τον λαϊκό πολιτισμό.

Ο **Βασίλης Παπαβασιλείου** προτείνει πρωτότυπες σκηνικές λύσεις και για τη σκηνή της ενσυναίσθησης και για τη σκηνή της αυτοκτονίας. Γενικά, ο σκηνοθέτης δεν φαίνεται να προτιμά την οπτική επαφή του ήρωα με τα υπόλοιπα πρόσωπα, αλλά ούτε και με τους θεατές. Ο Αίας στη δεύτερη εμφάνισή του παρουσιάζεται καθισμένος σε μια καρέκλα, με πλάτη στο κοινό. Οπότε η συναισθηματική του κατάσταση μπορεί να κατανοηθεί μόνο από τις διακυμάνσεις της φωνής του. Μην ξεχνάμε ότι και στο αρχαίο θέατρο η χρήση μάσκας δεν έδινε τη δυνατότητα στους θεατές να δουν το πρόσωπο των υποκριτών, ούτε που κατευθυνόταν το βλέμμα τους. Το βάρος έπεφτε στον λόγο και τις κινήσεις του σώματός τους. Και ο Παπαβασιλείου δεν δίνει βάρος στην έκφραση του προσώπου του κεντρικού χαρακτήρα του δράματος. Στον πλαστό λόγο ο Αίας εμφανίζεται ντυμένος με μαύρα δερμάτινα ρούχα, καθισμένος πάλι στην καρέκλα. Μόνο που αυτή τη φορά έχει γυρίσει ώστε να τον βλέπει το κοινό. Ο λόγος του έρχεται στους θεατές διαμεσολαβημένος μέσα από μία ντουντούκα, την οποία του τη δίνει ο Χορός για να μιλήσει. Ο Χορός κάθεται γύρω του και τον ακούει με προσοχή (βλ. εικ. 15). Έχουμε την αίσθηση ότι ο Αίας μιλάει σε κάποια λαϊκή συγκέντρωση. Αυτό ενισχύεται και από τη σκηνική διεύθυνση των προσώπων και από τον τόνο της φωνής του ηθοποιού που υποδύεται τον Αίαντα. Ο τόνος του είναι ήρεμος, σε σύγκριση με τον προηγούμενο λόγο του. Ήρεμα και ψύχραιμα προσπαθεί να πείσει του συντρόφους για την αλήθεια των λόγων του. Η προσποίησή του είναι εμφανής. Θυμίζει λόγο πολιτικού, που όταν τον ακούμε είμαστε σίγουροι ότι ψεύδεται. Η σκηνή της αυτοκτονίας είναι αφαιρετική και ανατρεπτική. Ο Αίας δεν βρίσκεται επί σκηνής. Αντίθετα βρίσκεται ο Χορός στη σκηνή, αντιστρέφοντας με αυτόν τον τρόπο την κατάσταση. Τα μέλη του Χορού ανεβαίνουν στις καρέκλες, που είναι τοποθετημένες στα δύο πλαϊνά του σκηνικού χώρου, κοιτώντας μπροστά προς τον χώρο των θεατών. Ακούγεται το περίφημο γέλιο του Αίαντα, ο οποίος μιλάει χωρίς όμως να είναι ορατός από τους θεατές. Ο λόγος του ήρωα στην αρχή είναι συναισθηματικά φορτισμένος, ενώ στη

συνέχεια οι τόνοι πέφτουν. Οι θεατές δεν θα δουν την αυτοκτονία του ήρωα επί σκηνής. Αυτό τους κάνει να δουν (ή καλύτερα να ακούσουν) με ψυχραιμία και χωρίς συναισθηματική φόρτιση το τραγικό τέλος του ήρωα. Αμέσως μετά από την αυτοκτονία, η σκάλα, η οποία αποτελεί τη σκηνή του Αίαντα, πέφτει και απλώνεται σκοτάδι στη σκηνή. Η πτώση του ήρωα έχει επέλθει. Παρατηρούμε ότι ο σκηνοθέτης παρά τις πρωτότυπες σκηνοθετικές του λύσεις, που θεωρήθηκαν πολύ μοντέρνες για την εποχή τους, ανοίγει έναν διάλογο με την αρχαία Ελλάδα – έναν μοντέρνο βέβαια διάλογο. Αυτό φαίνεται από τη χρήση μικροφώνων και ντουντούκας, την οποία συνδέει με την αντίστοιχη χρήση της μάσκας στην αρχαία Ελλάδα. Αλλά και από την προτίμησή του να μην στηρίζεται στις εκφράσεις των ηθοποιών, αλλά στον λόγο τους και την κίνησή τους. Αυτό συνεπάγεται μια αποστασιοποίηση του θεατή από τα δρώμενα, πόσο μάλλον του σύγχρονου θεατή που έχει συνηθίσει να παρατηρεί τις εκφράσεις των ηθοποιών. Εδώ του δίνεται η δυνατότητα, ειδικά στη σκηνή της αυτοκτονίας, να ακούσει και όχι να δει. Για τον σύγχρονο θεατή, που είναι εθισμένος στο θέαμα, αυτό είναι εξαιρετικά δύσκολο.

Ο **Σπύρος Ευαγγελάτος** δείχνει να «ακούει» τις προτροπές του κειμένου όσον αφορά τη σκηνική απόδοση των δύο μεγάλων λόγων του Αίαντα. Στον πλαστό λόγο παρουσιάζει μια συμμετρική σκηνική σύνθεση. Ο Χορός μαζεύεται γύρω από τη θυμέλη. Η Τέκμησσα βρίσκεται στο πίσω μέρος της σκηνής, ακριβώς πίσω από τη θυμέλη, ενώ ο Αίας στο μπροστινό μέρος. Έτσι δημιουργείται μια κάθετος, με την Τέκμησσα πίσω, τον Αίαντα μπροστά, και τον Χορό στη μέση. Ο σκηνοθέτης με αυτόν τον τρόπο απομονώνει τον ήρωα από τα άλλα πρόσωπα, βάζοντάς τον να μιλάει μόνο του μπροστά. Ο ηθοποιός που υποδύεται τον Αίαντα, στη σκηνή της ενσυναίσθησης, δείχνει να κρατάει μια ισορροπία των εκφραστικών του μέσων. Ο λόγος του μοιάζει αληθινός, αφήνοντας όμως κάποιες σχισμές ώστε να φανεί η προσποίηση του. Αυτό οφείλεται στη γενικότερη προσέγγιση που έχει ο σκηνοθέτης απέναντι στην προσωπικότητα του Αίαντα. Θέλοντας να τονίσει την ανθρώπινη πλευρά του, στον πλαστό λόγο είναι στιγμές που διστάζει, και έτσι δίνει την αίσθηση ότι αμφιταλαντεύεται. Φεύγοντας, όταν λέει «θα πάω εκεί που πρέπει», πάει να αγκαλιάσει την Τέκμησσα, αλλά διστάζει και φεύγει. Για να πραγματοποιηθεί η σκηνή της αυτοκτονίας, αφού φύγουν όλοι από τη σκηνή, ακούγεται μουσική που εντείνει την αγωνία και πέφτει σκοτάδι. Αμέσως μετά, ο Αίας φωτίζεται όρθιος πάνω στη θυμέλη, με τα χέρια ανοιχτά. Έχει βγάλει την πανοπλία του, φορώντας μια άσπρη ενδυμασία. Κατεβαίνει από τη θυμέλη και στέκεται πίσω της, ενώ φαίνεται το σπαθί με την κόψη προς τα πάνω. Πέφτει με συμβατικό τρόπο πάνω στο σπαθί του. Απλώνεται σκοτάδι, και αμέσως μετά βλέπουμε τον Αίαντα να βγάζει το σπαθί από το έδαφος και να πέφτει κάτω. Αυτό διαλύει τη θεατρική ψευδαίσθηση, και αποφορτίζει τους θεατές από την ένταση της σκηνής. Ο Χορός εμφανίζεται στο μπροστινό μέρος της ορχήστρας, ψάχνοντας για τον Αίαντα. Η Τέκμησσα τον βρίσκει και τον σκεπάζει με το πανωφόρι της.

Στις παραστάσεις του **Θεόδωρου Τερζόπουλου** δεν παρουσιάζεται ο πλαστός λόγος του ήρωα, αλλά ούτε και η αυτοκτονία του. Μόνο στην παράσταση του 2008, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί ένα απόσπασμα από τον λόγο του Αίαντα πριν αυτοκτονήσει, σε σύγχρονη γλώσσα. Στην εκδοχή του 2008 ο σκηνοθέτης αναδεικνύει περισσότερο το τραγικό στοιχείο απ' ότι στην παράσταση του 2004, με την προσθήκη αυτού του αποσπάσματος. Η σκηνή αυτή παρουσιάζεται αμέσως μετά από τη δεύτερη αφήγηση του λόγου της Τέκμησσας. Ο ηθοποιός εκφέρει τα λόγια του Αίαντα με μεγάλο πάθος και ένταση. Το λόγο του συνοδεύουν έντονες σωματικές κινήσεις και κραυγές

απελπισίας. Η τραγικότητα αυτή, βέβαια, την ίδια στιγμή αναιρείται από τα γέλια των υπολοίπων ηθοποιών. Έτσι δεν αφήνει τον θεατή να συνεπαρθεί από το δράμα του ήρωα. Σε αυτό το σημείο ο Τερζόπουλος φωτίζει καλύτερα τον χαρακτήρα του Αίαντα, τη ντροπή του, την απελπισία του, την αναζήτηση της μόνης πηγής λύτρωσης: τον θάνατο. Προβάλλει επίσης τις τύψεις που νιώθει ο ήρωας γι' αυτό που έκανε: «Τι; Τι έκανα; Τι μου έφταιξαν τα ζωντανά; Πώς μάτωσα έτσι το σπαθί μου; Τι έκανα και σκόρπησα το μελανό τους αίμα; Πώς ψήλωσε έτσι ο νους μου; Τι έκανα; Εγώ; Όχι εγώ. Ο Αίας. Ντροπή. Αβάσταχτη ντροπή. Με κυνηγάει η ντροπή μου». Με αυτόν τον τρόπο απεκδύει τον ήρωα από το ηρωικό του περίβλημα. Δεν παρουσιάζει τον ωραίο θάνατο ενός μεγάλου ήρωα, αλλά την απελπισία ενός ανθρώπου που φοβάται και ψάχνει μέρος να κρυφτεί. Στο θέατρο του Τερζόπουλου δεν έχει τόση μεγάλη σημασία ο λόγος, όσο η σωματική κίνηση του ηθοποιού, αυτό που πηγάζει από μέσα του. Στο σημείο που περιγράφουμε είναι τόσο μεγάλη η ένταση που μας μεταφέρει ο ηθοποιός, με το σώμα του να βγάζει τόση ενέργεια και τόσο πόνο, που παρασυρόμαστε. Αφηνόμαστε στον πόνο, ξεχνώντας το δράμα του Αίαντα, ενθυμούμενοι τα προσωπικά μας δράματα και τον δικό μας πόνο, ή τον πόνο ενός ολόκληρου λαού, ή τον πόνο όλου του κόσμου.

Στις παραστάσεις της **Μάρθας Φριντζήλα** τα πράγματα είναι ιδιότυπα όσον αφορά την παραπλανητική ρήση. Αντιστρέφει την κατάσταση, εστιάζοντας το ενδιαφέρον των θεατών στις αντιδράσεις της Τέκμησας, του Ευρυσάκη (αφού είναι και αυτός παρών σε αυτή τη σκηνή) και του Χορού, και όχι στον κεντρικό ήρωα. Αυτό συμβαίνει διότι ο Αίας παρουσιάζεται ως φιγούρα του Θεάτρου Σκιών. Αναγκαστικά, όσο δραματικός και αν είναι ο λόγος του δεν μπορεί να παρασύρει το θεατή. Ο τόνος του караγκιοζοπαίχτη είναι παρόμοιος σε όλες τις σκηνές. Αυτό που κυριαρχεί είναι η αυστηρότητα στον λόγο του. Στην παράσταση του Τσακίρη και του Ευαγγελάτου, είδαμε ότι ο Αίας απομονώνεται για να εκφέρει τον λόγο του, και τα υπόλοιπα πρόσωπα αποχωρούν στο βάθος. Ο Αίας είναι κυρίαρχος της σκηνής. Αντίθετα, εδώ κυρίαρχοι είναι οι υπόλοιποι χαρακτήρες. Από τις αντιδράσεις τους βέβαια κατανοούμε καλύτερα τα λόγια του Αίαντα. Στην παράσταση του 2008, οι αντιδράσεις στον πλαστό λόγο είναι πάρα πολύ έντονες. Εκφράζουν τη χαρά τους για τη μεταστροφή του Αίαντα. Η Τέκμησσα αγκαλιάζει και φιλάει όλο χαρά τον Ευρυσάκη. Επίσης, όλοι χειροκροτάνε και γελάνε σε κάποια σημεία του λόγου του: «Μαλάκωσα σε τούτη τη γυναίκα», «Και εκεί να κρύψω το σπαθί. Το πιο σιχαμερό από όλα τα σπαθιά», «Θα ξέρω μπρος στους θεούς να υποχωρώ», «Όλα, λοιπόν, έχουν καλώς». Σε αυτό το χειροκρότημα υπάρχει έντονη ειρωνεία αφού η δεύτερη φράση υπονοεί τον θάνατο του ήρωα, ενώ η τρίτη είναι αδύνατη για έναν ήρωα σαν τον Αίαντα. Η τελευταία εκφράζει σε όλο της το μεγαλείο την τραγική ειρωνεία της κατάστασης. Στην ουσία το χειροκρότημα πραγματοποιείται στα μέρη του λόγου, τα οποία δεν είναι αληθή. Με αυτό τον τρόπο η σκηνοθέτης κάνει σαφές ότι ο Αίας ψεύδεται, μέσα από τις αντιδράσεις των υπολοίπων προσώπων. Ξαφνικά, όμως, η Τέκμησσα σκοτεινιάζει, σαν να βρίσκεται αλλού, σαν κάτι να την βασανίζει και να την αποκόβει από το γενικό κλίμα χαράς που επικρατεί. Έχει καταλάβει; Προαισθάνεται κάτι; Με το τέλος του λόγου του Αίαντα τα μέλη του Χορού χειροκροτούν, γελάνε, και αγκαλιάζονται μεταξύ τους. Στην παράσταση του 2014, οι αντιδράσεις είναι πιο συγκρατημένες. Το μόνο που έχει κρατήσει η σκηνοθέτης είναι τα χειροκροτήματα, τα οποία κάθε φορά σταματάνε απότομα.

Για τη σκηνή της αυτοκτονίας, η σκηνή αδειάζει και το κοινό παρακολουθεί τον Αίαντα να αυτοκτονεί πίσω από το πανί του Θεάτρου Σκιών. Στην παράσταση του 2008, με το που εμφανίζεται ο Αίας, το πανί γίνεται κόκκινο, ενώ η υπόλοιπη σκηνή μένει στο σκοτάδι. Όταν πέφτει πάνω στο σπαθί του, το οποίο αποτελεί και αυτό σκιά,

κόκκινοι προβολείς ανάβουν και όλη η σκηνή φωτίζεται κόκκινη. Το πανί γίνεται άσπρο και ακολουθεί μεγάλη παύση. Ακούγεται ο Χορός που απαγγέλει, και φωτίζεται αχνά η σκηνή. Αμέσως μετά εμφανίζεται ο Χορός, χωρισμένος σε δύο ημιχόρια. Στην παράσταση του 2014, η μόνη διαφοροποίηση είναι ότι το πανί είναι άσπρο καθ' όλη τη διάρκεια του λόγου του ήρωα, και όταν πέφτει πάνω στο σπαθί του γίνεται κόκκινο. Σύμφωνα με τον Άθω Δανέλλη η πιο δυνατή στιγμή σε πολλά ηρωικά έργα το Θεάτρου Σκιών είναι το φινάλε όπου ο ήρωας ξεγυρνά. Τη στιγμή εκείνη το πανί γίνεται κόκκινο και ακούγεται πένθιμη μουσική καθώς ο ήρωας προφέρει τα τελευταία του λόγια. Όμως, παρά τη συγκινησιακή ατμόσφαιρα δεν κυριαρχεί η θλίψη. Δημιουργείται μια αναστάσιμη αισιοδοξία γιατί ο ήρωας γίνεται αθάνατος.³⁸⁵ Αυτό ακριβώς συμβαίνει και στην παράσταση της Φριντζήλα (2014). Ο Αίας προφέρει τα τελευταία του λόγια με μουσική υπόκρουση που εντείνει την αγωνία του θεατή. Πέφτει πάνω στο σπαθί του και το πανί κοκκινίζει. Η σκηνοθέτης δημιουργεί μια δραματική ατμόσφαιρα, η οποία όμως αναιρείται στη συνέχεια από τον αποστασιοποιημένο λόγο της Τέκμησας και του Χορού. Δημιουργείται ένταση, με τον Χορό να παίζει κρουστά, την Τέκμησσα να θρηνεί και τον «κορυφαίο» να απαγγέλει, ταυτόχρονα. Ο Αίας θα γίνει αθάνατος μετά την αποκατάσταση του ονόματός του, οπότε το συναισθημα της θλίψης διαδέχεται το αίσθημα της αποκατάστασης της τάξης που οδηγεί στη λύτρωση. Το ίδιο ισχύει και για την παράσταση του 2008. Μόνο που αυτή τη φορά η δραματική ατμόσφαιρα εντείνεται με το σπαρακτικό θρήνο της Τέκμησας.

Ο **Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος** διαλέγει έναν πρωτότυπο και αφαιρετικό τρόπο για να αναπαράσχει την αυτοκτονία του Αίαντα. Αφού ο Αίας πει τα τελευταία του λόγια πριν από την αυτοκτονία, αντί να πέσει πάνω στο σπαθί του επί σκηνής, σηκώνει από το έδαφος ένα όστρακο που παριστάνει την αυτοκτονία του Αίαντα (βλ. εικ. 27). Η εικόνα πάνω στο όστρακο αποτελεί απεικόνιση από μελανόμορφο αγγείο. Ο ηθοποιός που ενσαρκώνει τον Αίαντα εξέρχεται από τη σκηνή. Αντί, λοιπόν, για το νεκρό σώμα του Αίαντα επί σκηνής, έχουμε, καθ' όλη τη διάρκεια του δεύτερου μέρους του έργου, το όστρακο στο κέντρο της σκηνής με την απεικόνιση της αυτοκτονίας του ήρωα. Αυτό αυτομάτως μειώνει τη συναισθηματική ένταση του θεατή και ταυτόχρονα δημιουργεί μια απόσταση από το τραγικό γεγονός. Έτσι ο θεατής μπορεί να παρακολουθήσει με ψυχραιμία, χωρίς να είναι παρασυρμένος συναισθηματικά από το τραγικό τέλος του ήρωα, το δεύτερο μέρος του έργου. Η σκηνοθετική απόδοση της αυτοκτονίας είναι ένα ζήτημα που δυσκόλεψε πολύ τον σκηνοθέτη. Δεν ήθελε, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, να έχει τον ηθοποιό ακίνητο μία ώρα πάνω στη σκηνή, καρφωμένο στο σπαθί του Έκτορα. Κάτι τέτοιο δεν ταιριάζει στην αγάπη που έχει για τους ηθοποιούς. Γι' αυτό επέλεξε να υψώσει ένα ζωγραφισμένο όστρακο, που να μοιάζει με μνημείο. Ο ίδιος δηλώνει σχετικά: «εμπνευσμένος από τον τρόπο που επικοινωνούν και συγκινούνται ο πιστοί με τον Επιτάφιο, σκέφτηκα να στήσω ένα ζωντανό μνημείο στο κέντρο της σκηνής που θα εξυπηρετούσε την αφήγηση και ταυτόχρονα θα ήταν “κοινός” τόπος για τους θεατές».³⁸⁶ Όσον αφορά τη σκηνή της ενσυναίσθησης, το ύφος του Νίκου Κουρή ως Αίαντα δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα από τις προηγούμενες εμφανίσεις του. Παρουσιάζεται με δύναμη και ένταση, κάνοντας φανερό ότι είναι αποφασισμένος να

³⁸⁵ «Αττικό Σχολείο Αρχαίου Δράματος 2014», [3.11.2015] από:

<http://www.attikosxoleio.gr/el/component/content/article/35-news/140-2014-01-10-13-06-55.html>

³⁸⁶ Γιάννης Παπαδημητρίου, «Μία έντιμη κουβέντα με τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο», Protagon, 26.07.2015, [14/09/15] από:

<http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/mia-entimi-kouventa-me-ton-vaggeli-theodwropoulo-42270000000>

πεθάνει. Τα λόγια του έρχονται σε αντίθεση με την έκφραση και την κινησιολογία του. Η Τέκμησσα, σε όλη τη διάρκεια αυτής της σκηνής, έχει αποσυρθεί στο πίσω μέρος του σκηνικού χώρου, και είναι γεμάτη ανησυχία και δυσπιστία για την αλήθεια των λόγων του Αίαντα.

B. 4. ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ³⁸⁷ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Η δομή του *Αίαντα* διαφέρει ριζικά από τα υπόλοιπα έργα του Σοφοκλή, αλλά και των άλλων δύο μεγάλων τραγικών. Ο κεντρικός ήρωας στο μέσο περίπου του έργου πεθαίνει. Από εκεί και πέρα δεν εμφανίζεται στη σκηνή, παρά μόνο το νεκρό του σώμα. Τη δράση αναλαμβάνουν νέα πρόσωπα (Τεύκρος, Μενέλαος, Αγαμέμνων). Έχουμε τρεις νέες εισόδους μετά τον θάνατο του ήρωα, καθώς και την εμφάνιση του Οδυσσέα, ο οποίος αποτελεί τον βασικό συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο πριν και το μετά της αυτοκτονίας του ήρωα.³⁸⁸ Η δομή αυτή εξέπληξε τόσο πολύ κάποιους μελετητές που θεώρησαν ότι το έργο αποτελείται από δύο μέρη, τελείως διαφορετικά μεταξύ τους. Υποστήριζαν ότι το έργο θα έπρεπε να τελειώνει με την αυτοκτονία του Αίαντα, και ότι το δεύτερο μέρος δεν ήταν απαραίτητο. Όμως, αν θεωρήσουμε ότι το έργο είναι δίπτυχο καταστρατηγούμε την ενότητά του.³⁸⁹ Έτσι, επικεντρώνουμε όλη την προσοχή μας στο δράμα του ήρωα και αγνοούμε τις κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις του έργου, οι οποίες προβάλλονται μέσα από τους αγώνες λόγων. Για κάποιο λόγο ο Σοφοκλής θεώρησε σημαντικό να δείξει τη διαμάχη γύρω από το νεκρό σώμα του ήρωα, δεν βρίσκονται τυχαία οι σκηνές των αγώνων λόγων εκεί. Δεν σταματάει το ενδιαφέρον μας για το έργο με την αυτοκτονία του ήρωα. Αντίθετα, εντείνεται η αγωνία μας για την τύχη του νεκρού του σώματος. Άλλωστε, όπως πολύ σοφά υποστηρίζει ο J. Starobinski: «αν το έργο τελειώνει με την αυτοκτονία του ήρωα, η υπερβολή και η μοναξιά θα ήταν αφόρητες για τον Αθηναίο θεατή».³⁹⁰ Το ίδιο ισχύει και για τον σύγχρονο θεατή. Με τον τρόπο αυτό δεν θα υπήρχε κάποια δυνατότητα λύτρωσης-κάθαρσης. Επιπλέον, δεν θα δινόταν η ευκαιρία στον θεατή να κατανοήσει πληρέστερα τον χαρακτήρα του Αίαντα, μέσα από την έντονη διαφορά του με τους στρατηγούς των Ελλήνων, που προβάλλεται στο δεύτερο μέρος.

Τα δύο μέρη του έργου συνδέονται μεταξύ τους δημιουργώντας μια αρμονική ενότητα. Απλά το ύφος που επικρατεί σε καθένα από αυτά είναι διαφορετικό. Στο πρώτο μέρος κυρίαρχο είναι το υπαρξιακό-μεταφυσικό πρόβλημα του ήρωα, και δίνεται έμφαση στο ψυχολογικό του αδιέξοδο. Ο θεατής αγωνιά για τη ζωή του Αίαντα. Ο Σοφοκλής εδώ μας παρουσιάζει τον παλιό, ηρωικό κόσμο, με την ανδρεία, το θάρρος, την υπερβολή, την ορμή. Στο δεύτερο μέρος η πολιτική διάσταση είναι πιο έντονη. Παρουσιάζεται ο καινούργιος κόσμος που ξεπροβάλλει, ο κόσμος της λογικής και του συμβιβασμού. Εδώ η αγωνία του θεατή μεταφέρεται στο τι τύχη θα έχει ο νεκρός Αίας. Από τη μία μεριά έχουμε την επικράτεια του ατόμου και από την άλλη του συνόλου, της κοινότητας.³⁹¹ Το διαφορετικό ύφος, όμως, και η εναλλαγή ατμόσφαιρας δεν σημαίνει απουσία ενότητας και συνάφειας. Το ένα μέρος δεν μπορεί να σταθεί χωρίς το

³⁸⁷ Να διευκρινιστεί ότι σε καμία περίπτωση το έργο δεν αντιμετωπίζεται ως δίπτυχο. Απλά ο διαχωρισμός αυτός διευκολύνει την καλύτερη ανάλυση του κειμένου και των παραστάσεων.

³⁸⁸ Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σ. 65.

³⁸⁹ H. D. F. Kitto, *Greek tragedy. A literary study*, Routledge, London-New York 1997, σ. 121.

³⁹⁰ Starobinski, *Τρεις μανίες*, σ. 51.

³⁹¹ Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, σ. 172, Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, σ. 52, Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σσ. 136-137.

άλλο, το ένα προσθέτει στο άλλο νοήματα. Όπως θα δούμε παρακάτω, είναι πολύ σημαντικός ο τρόπος που βλέπει ο κάθε σκηνοθέτης το έργο: σαν μια οργανική ενότητα ή σαν ένα έργο χωρισμένο στα δύο; Επίσης, είναι πολύ ενδιαφέρον να δούμε πού δίνει έμφαση ο κάθε σκηνοθέτης: στο υπαρξιακό-ψυχολογικό στοιχείο ή στο πολιτικό-κοινωνικό; Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές από τη σκηνοθεσία του δεύτερου μέρους, και ανάλογα με το πού εστιάζει ο κάθε σκηνοθέτης: στην αποκατάσταση του ήρωα ή στο πολιτικό υπόβαθρο του έργου;

Πού θέλει όμως να δώσει έμφαση ο ίδιος ο συγγραφέας; Δύσκολο να απαντήσουμε με σιγουριά. Μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε, αντλώντας στοιχεία από το ίδιο το κείμενο. Το μόνο σίγουρο είναι ότι δεν ήθελε να δείξει μόνο το τραγικό τέλος ενός μεγάλου ήρωα. Αυτό το αποδεικνύει η ύπαρξη του δεύτερου μέρους του έργου. Ο Σοφοκλής φαίνεται να δίνει μεγάλο βάρος στην ταφή, το ίδιο κάνει και στην *Αντιγόνη*. Είναι η ταφή όμως που ενδιαφέρει αυτή καθ' αυτή ή η διαμάχη που ξεσπάει εξαιτίας της; Επίσης, ήθελε να αποκαταστήσει την τιμή του ήρωα με τη σωτήρια επέμβαση του Οδυσσέα ή να δείξει τον νέο κόσμο που γεννιέται; Ο Κνοχ υποστηρίζει ότι «ο τόνος των λόγων στο δεύτερο μέρος προβάλλει το πόσο τιποτένιος και μικρότερος είναι ο κόσμος μετά τον θάνατο του Αίαντα».³⁹² Τον νέο κόσμο, της λογικής και της σύνεσης, τον υποστηρίζει ο συγγραφέας; Αποδεικνύεται πως η κρίση των όπλων ήταν άδικη, αφού ο Οδυσσέας παραδέχεται ότι ο Αίας ήταν ο καλύτερος πολεμιστής μετά τον Αχιλλέα. Η κρίση των όπλων, όμως, με ποια κριτήρια έγινε; Σύμφωνα με τις αξίες του ηρωικού κόσμου ή του νέου κόσμου που διαμορφώνεται; Αν έγινε σύμφωνα με τις επιταγές του καινούργιου κόσμου, ο Οδυσσέας αξίζει να τα πάρει.³⁹³ Και ο Οδυσσέας εκφράζει την ανθρωπιά και τη μεγαλοσύνη ή μήπως «δουλεύει» προς όφελος του εξουσία; Όπως και να έχει, το σημαντικό είναι να δούμε με ποιο τρόπο βλέπει ο κάθε σκηνοθέτης τον *Αίαντα* στη σύγχρονη εποχή, και τα σημεία του έργου που εκείνος θέλει να προβάλλει μέσα από την παράστασή του.

Πέρα από τις διαφορές, είναι πολύ ενδιαφέρουσες οι ομοιότητες που έχουν τα δύο μέρη μεταξύ τους όσον αφορά τη δομή τους. Πριν απ' όλα, να σημειώσουμε ότι ο κεντρικός ήρωας είναι παρόν και στα δύο μέρη του έργου. Στο πρώτο με τη φυσική του παρουσία γεμίζει τη σκηνή με το σώμα του και το ήθος του, στο δεύτερο με το νεκρό του σώμα. Ο Αίας αποτελεί αντικείμενο θέασης και στο δεύτερο μέρος, και για τα πρόσωπα του δράματος και για τους θεατές (ανάλογα με την εκάστοτε σκηνοθετική προσέγγιση πάντα). Γύρω από αυτό - και για αυτό - εκτυλίσσεται όλη η διαμάχη. Είναι παρόν και εξίσου σημαντικό όπως και στο πρώτο μέρος. Το έργο κλείνει με το σώμα του ήρωα, το οποίο μεταφέρεται από τον Χορό. Ο Αίας αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο του δράματος, τόσο με τη ζωντανή του κίνηση όσο και με την ακινησία του θανάτου του.³⁹⁴ Ο βασικός συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο μερών είναι ο ίδιος ο ήρωας. Ακόμα και όταν δεν μιλάει ο ίδιος, άλλοι μιλάνε γι' αυτόν. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες τον ακολουθούν όπου και αν πάει. Ο Οδυσσέας ψάχνει για ίχνη του στην αρχή του έργου, η Τέκμησσα και ο Χορός ψάχνουν για ίχνη του για να τον εντοπίσουν και να τον σώσουν από τον θάνατο.³⁹⁵ Η νοηματική και δομική ακολουθία του δράματος είναι αξιοθαύμαστη. Ο τελευταίος μονόλογος του Αίαντα είναι συγχρόνως το τελευταίο επεισόδιο του πρώτου μέρους και το πρώτο του δεύτερου. Αποτελεί κάτι σαν δεύτερο πρόλογο. Το ίδιο ισχύει και για τον Χορό. Η δεύτερη είσοδός του είναι ένα είδος

³⁹² Knox, *The Ajax of Sophocles*, σ. 2.

³⁹³ Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σσ. 95-96.

³⁹⁴ Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, σσ. 54-55.

³⁹⁵ Knox, *The Ajax of Sophocles*, σ. 2.

δεύτερης παρόδου.³⁹⁶ Είναι από τις λίγες τραγωδίες στις οποίες ο Χορός εγκαταλείπει τη σκηνή. Αυτό είναι αναγκαίο για να πραγματοποιήσει ο Αίας την αυτοκτονία του. Μετά από αυτήν ο Χορός επανέρχεται, χωρισμένος σε δύο ημιχόρια για να ψάξει τον Αίαντα. Ψάχνει για ίχνη του, όπως και ο Οδυσσέας στη σκηνή του προλόγου.³⁹⁷ Αλλά και ο Τεύκρος έρχεται σαν νέος ιχνηλάτης. Παρακολουθεί τον νεκρό Αίαντα, όπως ο Οδυσσέας παρακολουθεί τον μανιασμένο Αίαντα στην αρχή του έργου. Και οι θεατές βλέπουν το νεκρό σώμα του ήρωα και μέσα από τα μάτια του Τεύκρου.³⁹⁸

Τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο δεύτερο μέρος, πέρα από την αυτονομία τους ως χαρακτήρες, επιτελούν και έναν σημαντικό ρόλο: να φωτιστεί καλύτερα ο χαρακτήρας του Αίαντα, μέσα από τις ομοιότητες και - κυρίως - τις διαφορές που παρουσιάζουν με τον κεντρικό ήρωα. Ιδιαίτερα ο ρόλος του Τεύκρου είναι πολύ σημαντικός για να κατανοήσουμε καλύτερα τον Αίαντα. Τα δύο αδέρφια μοιάζουν πολύ μεταξύ τους, αλλά έχουν και σημαντικές διαφορές. Κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν ότι ο Τεύκρος αποτελεί ένα κακό υποκατάστατο του αδερφού του. Τονίζουν την ανεπάρκειά του σε σύγκριση με τον Αίαντα. Θεωρούν ότι δεν είναι τόσο γνήσιος και ηρωικός, όσο ο Αίας.³⁹⁹ Πιστεύουν ότι παρ' όλη την πίστη, την αφοσίωση και την ανθρωπιά του, δεν μπορεί να φτάσει την υψηλοφροσύνη του Αίαντα.⁴⁰⁰ Άλλοι τον θεωρούν ανώτερο ηθικά από τον Αίαντα, και πιο υπεύθυνο. Και στις παραστάσεις που μελετάμε θα δούμε διαφορετικούς τρόπους παρουσίασης του χαρακτήρα του Τεύκρου. Άλλοι τον παρουσιάζουν με μεγάλη δύναμη και ένταση, και άλλοι πιο υποτονικό και ήπιο. Κάποιοι σκηνοθέτες επικεντρώνονται στον κεντρικό ήρωα, χωρίς να δίνουν ιδιαίτερη προσοχή στην προσωπικότητα του Τεύκρου. Άλλοι πάλι, αξιοποιούν πληρέστερα τον ρόλο που διαδραματίζει στο έργο.

Ο Τεύκρος βρίσκεται εκεί για να υπερασπιστεί τον αδερφό του και να φροντίσει για την ταφή του. Με τον λόγο του απενοχοποιεί τον Αίαντα, παραβλέποντας την επίθεσή του στο στρατόπεδο μέσα στη νύχτα. Τονίζει τα ηρωικά του κατορθώματα και την ανδρεία του στη μάχη. Χωρίς αυτόν οι Έλληνες δεν θα είχαν καταφέρει τόσα πολλά στον πόλεμο. Τον βλέπει ως θύμα της θεϊκής μανίας και της κακής μεταχείρισής του από τους αρχηγούς των Ελλήνων.⁴⁰¹ Για τον Τεύκρο ο αδερφός του είναι ένας μεγάλος ήρωας. Αποκαθιστά την τιμή του Αίαντα, προβάλλοντας τις ευεργεσίες του και αποσιωπώντας την τελική του πράξη.⁴⁰² Δεν υπερασπίζεται όμως μόνο τον αδερφό του, αλλά και τον εαυτό του. Ο Τεύκρος θεωρείται από τους Αργείους ένας βάρβαρος, χωρίς ευγενική καταγωγή, σε αντίθεση με τον Αίαντα. Ότι και αν κάνει θα είναι πάντα κατώτερος από τον αδερφό του. Εκείνος θα υπερασπιστεί την καταγωγή του με δύναμη και πάθος. Ο δυναμισμός και η ένταση με την οποία μιλάει θυμίζει πολύ τον Αίαντα. Είναι και αυτός απόλυτος και σταθερός στις απόψεις του. Έχει έρθει για να θάψει τον αδερφό του, και δεν θα φύγει αν δεν τα καταφέρει. Μπροστά στον Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα δείχνει θάρρος, δεν θα φοβηθεί να εκφράσει ελεύθερα τη γνώμη του. Αξιοθαύμαστη είναι η φροντίδα και η αγάπη που δείχνει για τον αδερφό του. Θα θέσει σε κίνδυνο τη ζωή του για να αποκαταστήσει το όνομα της οικογένειάς του. Η ευθύνη που αναλαμβάνει είναι μεγάλη. Πέρα από τα δυναμικά χαρακτηριστικά του Αίαντα,

³⁹⁶ Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σ. 234.

³⁹⁷ Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 93.

³⁹⁸ Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, σ. 44.

³⁹⁹ Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 98, Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σ. 127.

⁴⁰⁰ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σ. 312.

⁴⁰¹ Starobinski, *Τρεις μανίες*, σ. 26.

⁴⁰² Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σ. 128.

βλέπουμε ότι αντανακλά και τους φόβους του. Η μορφή του πατέρα τους στοιχειώνει και τα δύο αδέρφια και ορίζει τις αποφάσεις τους. Ο Αίας δεν αντέχει όταν σκέφτεται ότι θα γυρίσει ηττημένος στην πατρίδα του και θα αντικρύσει τον πατέρα του στα μάτια. Και ο Τεύκρος φοβάται να γυρίσει στο πατρικό του και να πει στον πατέρα του ότι δεν κατάφερε να σώσει τη ζωή του αδερφού του. Ο Τελαμώνας αποτελεί μια κριτική παρουσία και για τα δύο αδέρφια. Και ο Αίας και ο Τεύκρος είναι γενναίοι, ηρωικοί, χωρίς φόβο για την εξουσία. Σε αυτό που διαφέρει ο Τεύκρος, είναι στην αίσθηση υπευθυνότητας που τον διακρίνει. Βάζει πάνω απ' όλα τον αδερφό του, ενώ ο Αίας βάζει πάνω απ' όλα τον εαυτό του. Ο Τεύκρος είναι λιγότερο απομονωμένος από τον Αίαντα, με καλύτερη αίσθηση του κοινωνικού συνόλου στο οποίο ανήκει.⁴⁰³ Η δυναμικότητα του βέβαια, βασίζεται σε μεγάλο σημείο στο εκτόπισμα του αδερφού του. Καταφέρνει και υψώνει το ανάστημά του στους Ατρείδες, χωρίς να υπολογίσει τη θέση τους και την εξουσία που κατέχουν, εφόσον και ο Αίας δεν υπολόγιζε σ' αυτή. Και ενστερνίζεται την άποψη του αδερφού του ότι οι Ατρείδες αξίζουν το θάνατο.⁴⁰⁴

Η παρουσία των δύο Ατρείδων αποκαθιστά και αυτή την αξία του Αίαντα, μέσα από την προβολή του έντονα αυταρχικού τους χαρακτήρα. Όσο δίκαιο και αν έχουν - ο Αίας αποπειράθηκε να τους δολοφονήσει - το χάνουν με τον τρόπο που συμπεριφέρονται. Ο Μενέλαος γελοιοποιείται στα μάτια των θεατών, αφού δεν διαθέτει το εκτόπισμα του Αγαμέμνονα. Παρουσιάζεται σαν ένας θρασύς και ευτελής άνθρωπος, χωρίς καμία αξία. Το μόνο που ξέρει να μεταχειρίζεται για να επιβάλλει την άποψή του είναι η βία. Τα επιχειρήματά του είναι σαθρά και δεν πείθουν κανέναν. Ο Μενέλαος εκπροσωπεί την κρατική τρομοκρατία.⁴⁰⁵ Βασίζεται στην εξουσία που διαθέτει για να πείσει για την ορθότητα των απόψεών του. Στην ουσία μόνο ο φόβος στο πρόσωπό του μπορούν να πείσουν κάποιον να κάνει αυτό που θέλει, όχι ο λόγος του και τα επιχειρήματά του. Γι' αυτό και ο Τεύκρος αμφισβητεί την εξουσία του. Δεν έχει κανέναν λόγο να δικαιολογήσει τις πράξεις του αδερφού του στον Μενέλαο, ο οποίος δεν παραδέχεται ούτε για μια στιγμή τις ευεργεσίες που προσέφερε ο Αίας στον ελληνικό στρατό. Εμμένει στην τελευταία του πράξη, σβήνοντας όλο το ηρωικό του παρελθόν. Με τον τρόπο αυτό διαπράττει ύβρη. Αρνείται την ταφή ενός συμμάχου, που τόσα προσέφερε στο πεδίο μάχης. Ο ίδιος ομολογεί ότι είναι μια εκδικητική πράξη η άρνηση ταφής, αφού ο Αίας όσο ζούσε τους περιφρονούσε. Η απόφασή του, λοιπόν, δεν βασίζεται μόνο στη διατήρηση της τάξης, αλλά και στο προσωπικό του μίσος για τον ήρωα. Με τον τρόπο αυτό ο λόγος του ευτελίζεται και ο ίδιος χάνει κάθε κύρος. Δεν μπορεί να πείσει για τις δημοκρατικές του απόψεις. Αντίθετα, δείχνει τις τυραννικές και ολιγαρχικές του αντιλήψεις.⁴⁰⁶ Ο στρατός και η πόλη πρέπει να στηρίζουν τη λειτουργία τους στο φόβο, τον σεβασμό και την πειθαρχία. Αυτό φυσικά συνεπάγεται απαλοιφή της προσωπικότητας του ατόμου. Η μικροπρέπειά του, η αλαζονεία του, αλλά και το χιούμορ που μεταχειρίζεται, θα δούμε ότι οδηγεί τους περισσότερους σκηνοθέτες σε μια γελοιογραφική απόδοση του ρόλου. Είναι διαφορετική η αλαζονεία του Αίαντα που καταφέρνει να διατηρήσει το κύρος του, και διαφορετική η αλαζονεία του Μενέλαου, η οποία οδηγεί πολλές φορές στην παρουσίασή του ως καρικατούρα.

Ο Αγαμέμνονας διαθέτει το κύρος και τη σοβαρότητα του αρχηγού του Ελληνικού στρατού. Γι' αυτό ο ρόλος αυτός αντιμετωπίζεται από τους σκηνοθέτες με

⁴⁰³ Hesk, *Sophocles Ajax*, σσ. 107-109.

⁴⁰⁴ Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σσ. 122, 129.

⁴⁰⁵ Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, σσ. 159, 170.

⁴⁰⁶ Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σσ. 117-120.

μεγαλύτερη ηπιότητα και «σύνεση» απ' ό,τι ο ρόλος του Μενέλαου. Παρ' όλα αυτά ο Αγαμέμνωνας δεν έρχεται για να ασχοληθεί με την ταφή του Αίαντα, αλλά για να επαναφέρει στην τάξη τον Τεύκρο, ο οποίος δεν σεβάστηκε τον Μενέλαο. Εξ αρχής, λοιπόν, δείχνει την αδιαφορία του για το θέμα της ταφής. Ούτως ή άλλως θεωρεί δεδομένο ότι ο Αίας δεν θα ταφεί, αφού ξέφυγε από τα όρια που ο ίδιος έχει ορίσει. Θέλησε να τον σκοτώσει, άρα πρέπει να πεθάνει. Αποτελεί για αυτόν έναν εχθρό, ακόμα και νεκρός. Και ο Αγαμέμνωνας δείχνει να φοβάται τον νεκρό Αίαντα. Παρουσιάζεται το ίδιο χυδαίος και ευτελής, όσο και ο Μενέλαος, αλλά με μεγαλύτερη δυναμικότητα, αποφασιστικότητα, και σιγουριά για τον εαυτό του απ' ό,τι ο αδερφός του. Ο Αγαμέμνωνας είναι αυτός που κηρύσσει το τέλος της ηρωικής εποχής⁴⁰⁷ και μας εισάγει στη νέα εποχή, στην οποία επικρατεί η σύνεση και η λογική, και όχι η δύναμη και η ορμή.⁴⁰⁸ Το πνεύμα της νέας εποχής όμως δεν δείχνει να το εκφράζει με τη συμπεριφορά του. Παρουσιάζεται σκληρός και άκαμπτος σχετικά με την ταφή του Αίαντα. Δεν είναι ούτε συνετός, ούτε λογικός. Ο Αγαμέμνωνας δεν εκφράζει ούτε το ηρωικό ιδεώδες, ούτε το πνεύμα της νέας εποχής. Είναι εκπρόσωπος της τυραννικής εξουσίας. Η απόφασή του να αποχωρήσει, μεταθέτοντας την ευθύνη στον Οδυσσέα για την ταφή, δεν δείχνει μεγαλοσύνη ούτε κατανόηση. Δεν το κάνει γιατί πραγματικά πείθεται ότι ο Αίας πρέπει να ταφεί, αλλά για χάρη της φιλίας του με τον Οδυσσέα. Σέβεται και εκτιμά τον Οδυσσέα, χωρίς όμως να συμφωνεί με τα λεγόμενά του. Δεν δείχνει να αντιλαμβάνεται τους υπαρξιακούς προβληματισμούς του.⁴⁰⁹

Οι προσωπικότητες του Μενέλαου και του Αγαμέμνονα είναι ξεκάθαρες, δεν επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες. Αντίθετα, η προσωπικότητα του Οδυσσέα προσφέρει γόνιμο έδαφος για διαφορετικές οπτικές θέασης του ήρωα, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του Αίαντα. Ο Οδυσσέας είναι αυτός που εκφράζει το πνεύμα της νέας εποχής: σύνεση, λογική και συμβιβασμός. Είναι σώφρων, βασική αρετή για την Αθήνα, όπως αναφέρει στον πρόλογο. Η αντίθεση που παρουσιάζει με τον Αίαντα είναι τεράστια. Ο Αίας εκφράζει το ηρωικό ιδεώδες, ενώ ο Οδυσσέας το ιδεώδες της καινούργιας εποχής. Η βασική τους διαφορά είναι ότι ο Αίας είναι απόλυτος στις απόψεις του, ενώ ο Οδυσσέας προσαρμόζεται στις καταστάσεις, κατέχει την «αρετή» του συμβιβασμού. Είναι αυτό προτέρημα; Ποιος είναι ο βασικός του ρόλος μέσα στην τραγωδία; Να δείξει ότι ο Αίας με την υπερβολική του συμπεριφορά οδηγείται στον θάνατο και πως η σύνεση οδηγεί στην ευτυχία; Από τη μία έχουμε το πάθος, την ορμή και την επαναστατικότητα του Αίαντα και του Τεύκρου, που δεν οδηγούν πουθενά, και από την άλλη την ηπιότητα και τη διπλωματία του Οδυσσέα που οδηγούν το έργο σε μία αίσια έκβαση. Ο Σοφοκλής δεν μας καταδεικνύει ποιος είναι ο καλύτερος τρόπος ύπαρξης: να ζεις υποταγμένος και να μάθεις να συμβιβάζεσαι ή να εμμένεις στις απόψεις σου με καταστροφικά πολλές φορές αποτελέσματα; Η επανάσταση πάντα έχει θύματα. Ο Οδυσσέας, λοιπόν, είναι ένας ρόλος που προσφέρεται για διαφορετικές αναγνώσεις και προσεγγίσεις από τους σκηνοθέτες. Από τη μία μπορεί να προβληθεί περισσότερο η μεγαλοψυχία του, η καλοσύνη που δείχνει απέναντι στον εχθρό του, και η ικανότητά του να μπαίνει στη θέση του άλλου. Από την άλλη μπορεί να τονιστεί η διπλωματία του και η προσφορά του στην εξουσία μέσα από τη δράση του. Η σωτήρια επέμβασή του οδηγεί στην ταφή του Αίαντα. Αυτό κάνει καλό τελικά στον Αγαμέμνονα γιατί έτσι θα παρουσιαστεί ευσπλαχνικός απέναντι στους εχθρούς του, και ο στρατός θα τον επαινέσει για τη μεγαλοψυχία του. Ο Οδυσσέας μπορεί να δει πιο ψύχραιμα από

⁴⁰⁷ Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, σ. 170.

⁴⁰⁸ Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος*, σ. 126.

⁴⁰⁹ Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, σσ. 106-107, 170.

τον αρχιστράτηγο την κατάσταση. Ο Οδυσσέας, λοιπόν, είναι ανθρώπινος ή απλά προσφέρει εκδούλευση στο κράτος;⁴¹⁰ Επίσης, η συμπεριφορά του μπορεί να ιδωθεί και ως αποτέλεσμα του φόβου που του προκαλεί το θέαμα του μανιασμένου Αίαντα. Η αντίδρασή του δεν είναι απαραίτητο ότι δείχνει γενναιότητα, συμπόνια ή υπολογισμένο σχέδιο. Ίσως φοβάται μήπως πάθει τα ίδια με τον Αίαντα. Ο Δρομάζος υποστηρίζει ότι ο Οδυσσέας δεν είναι γενναίοφρων, αλλά απλά παγιδευμένος.⁴¹¹ Το πώς θα αντιμετωπίσουμε τον ρόλο του Οδυσσέα εξαρτάται από την οπτική γωνία που θα θελήσουμε να δούμε το έργο. Το μόνο σίγουρο είναι ότι και ο Οδυσσέας με τη σειρά του αποκαθιστά την τιμή του Αίαντα. Είναι ο μόνος που βλέπει καθαρά τα πράγματα: ο Αίας πρέπει να ταφεί γιατί ήταν γενναίος, παραβλέποντας τη δολοφονική του απόπειρα, που είχε ως στόχο και τον ίδιο.

Το ύφος στην παράσταση του **Σταύρου Τσακίρη** διαφοροποιείται ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου. Στο πρώτο μέρος ο ρυθμός είναι γρήγορος και η ένταση μεγάλη. Παρουσιάζονται γλαφυρά όλα τα συναισθηματικά στάδια που περνάει ο ήρωας. Ο σκηνοθέτης φαίνεται να δίνει βάρος στη σκιαγράφιση της προσωπικότητας του ήρωα και στις ψυχολογικές του διακυμάνσεις. Και στο δεύτερο μέρος ο Αίας είναι έντονα παρόν, με το νεκρό του σώμα να γεμίζει τη σκηνή. Το σώμα του Αίαντα είναι σκεπασμένο. Το ξεσκεπάζουν για να το δει ο Τεύκρος, και το σκεπάζουν εκ νέου με την εμφάνιση του Μενέλαου. Θα ήταν ιεροσυλία να δει ο Μενέλαος τον νεκρό Αίαντα. Το πρόσωπό του όμως μένει ακάλυπτο μέχρι το τέλος του έργου (βλ. εικ. 13). Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται έντονη ψυχολογική φόρτιση στους θεατές. Τα συναισθήματα αγάπης και στοργής των δικών του ανθρώπων παρουσιάζονται έντονα από τον σκηνοθέτη (βλ. εικ. 11). Ο Τεύκρος σκύβει με στοργή πάνω από το νεκρό σώμα του αδερφού του, κρατώντας του το κεφάλι. Και η Τέκμησσα γέρνει το κεφάλι της πάνω του. Στο δεύτερο μέρος λείπουν οι εντάσεις και ο ρυθμός γίνεται πιο αργός. Προβάλλεται περισσότερο ο πόνος για τον θάνατο του ήρωα, και η προσπάθεια αποκατάστασης της τιμής του, χωρίς να παραβλέπονται όμως και οι πολιτικές προεκτάσεις του έργου. Ο Οδυσσέας παρουσιάζεται πολύ ανθρώπινος και μεγαλόψυχος, αλλά ταυτόχρονα και υποταγμένος στην εξουσία του δυνατού. Όταν ο Αγαμέμνονας απορεί που ο Οδυσσέας του λέει να θάψει τον νεκρό, εκείνος του απαντάει: «θα βρεθώ και εγώ σε τέτοια θέση», λύνοντας τα μαλλιά του και γονατίζοντας μπροστά στον αρχιστράτηγο, για να τον πείσει. Όταν ο Τεύκρος αρνείται τη βοήθεια του Οδυσσέα για την ταφή, γονατίζουν ο ένας απέναντι από τον άλλον, κρατώντας ο ένας τα μπράτσα του άλλου, ως ένδειξη φιλίας. Στην τελική σκηνή ο Χορός σηκώνει στα χέρια το νεκρό σώμα του Αίαντα. Πίσω τους ακολουθεί η Τέκμησσα, η οποία οδηγείται από τον Αγγελιαφόρο. Πίσω ο Τεύκρος φωνάζει το όνομα του αδερφού του. Ένα από τα μέλη του Χορού μένει μόνο του στη σκηνή και χορεύει πάνω στη θυμέλη, ενώ από μέσα ακούγεται και πάλι το όνομα του Αίαντα. Η τελική σκηνή αφήνει στους θεατές ένα ωραίο συναίσθημα, ανακουφίζοντάς τους λίγο από τη φόρτιση του θανάτου του ήρωα. Το όνομα του Αίαντα, που ακούγεται κατά την έξοδο, αποκαταστάθηκε, η ισορροπία επήλθε. Αυτός είναι λόγος ανακούφισης και χαράς.

Ο **Βασίλης Παπαβασιλείου** στην παράστασή του δίνει έμφαση στο πολιτικό υπόβαθρο του έργου, και όχι στις ψυχολογικές διακυμάνσεις του Αίαντα και την αποκατάσταση του ονόματός του. Το πολιτικό στοιχείο δεν είναι έντονο μόνο στο δεύτερο μέρος του έργου, αλλά και στο πρώτο. Αυτό γίνεται αισθητό από την πρώτη

⁴¹⁰ Starobinski, *Τρεις μανίες*, σ. 53.

⁴¹¹ Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, σσ. 168-169.

στιγμή, αφού τοποθετεί τη δράση στο βουνό, με τον Χορό να αποτελείται από αντάρτες και τον Αίαντα να παραλληλίζεται με τον Άρη Βελουχιώτη. Ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι ένα από τα βασικότερα προβλήματα μορφής του έργου είναι η δίπρακτη δομή του. Και αυτό το έλαβε σοβαρά υπόψη του στη σκηνοθεσία του έργου. Το αντιλαμβάνεται όχι σαν μια οργανική ενότητα, αλλά σαν ένα έργο χωρισμένο σε δύο μέρη. Το δεύτερο μέρος το θεωρεί πολύ σημαντικό γιατί εκεί πιστεύει ότι κρύβεται όλη η σύγκρουση της τραγωδίας.⁴¹² Παρατηρούμε ότι στο πρώτο μέρος ο ήρωας παρουσιάζεται με μεγάλη ένταση, ενώ στο δεύτερο βλέπουμε μια πιο ήπια επιλογή παρουσίασης των γεγονότων. Οι ηθοποιοί στο πρώτο μέρος εκφέρουν τα λόγια τους με πολύ γρήγορο ρυθμό και ένταση, ενώ στο δεύτερο οι τόνοι πέφτουν και όλα κυλάνε πιο αργά. Στο πρώτο μέρος η κίνηση στη σκηνή είναι συνεχής, ενώ στο δεύτερο έχουμε ένα πιο ήπιο οπτικό αποτέλεσμα. Αυτό δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να αντιληφθεί πληρέστερα τα γεγονότα, μετά τον γρήγορο και συγκεχυμένο τρόπο παρουσίασης στο πρώτο μέρος. Είναι σαφέστατη η διαφορά ύφους ανάμεσα στα δύο μέρη. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, «το δεύτερο μέρος έχει τον χαρακτήρα μνημόσυνου-αναλογίου, που παραπέμπει κατευθείαν στη λειτουργία της πολιτικής, η οποία κάθε φορά είναι μια δοσοληψία γύρω από ένα πτώμα».⁴¹³ Στο δεύτερο μέρος του έργου εντοπίζει και τη διαχρονική του επικαιρότητα. Δεν τον απασχολεί τόσο το πρόβλημα της ταφής του ήρωα αυτό καθ' αυτό, όσο η λογομαχία που ξεσπά γύρω από το νεκρό σώμα, η αντιπαράθεση πολιτικών λόγων μπροστά στο πτώμα.⁴¹⁴ Το πτώμα του ήρωα δεν βρίσκεται επί σκηνής. Ούτως ή άλλως η αυτοκτονία δεν έλαβε μέρος μπροστά στα μάτια των θεατών. Στο κέντρο της σκηνής υπάρχει η πεσμένη σκηνή του Αίαντα. Ο σκηνοθέτης δεν θέλει να φορτίσει συναισθηματικά τον θεατή, αλλά να επικεντρώσει την προσοχή του στη διαμάχη που ξεσπά για το νεκρό σώμα του ήρωα. Με ιδιαίτερα χρώματα φωτίζεται η προσωπικότητα του Τεύκρου, του οποίου η παρουσία είναι πολύ δυναμική. Καταφέρνει να υπερασπιστεί με θάρρος και αυτοπεποίθηση τον αδερφό του, αλλά και τον εαυτό του. Μέσα από τη δράση του κατανοούμε καλύτερα και τον χαρακτήρα του Αίαντα. Ο Μενέλαος παρουσιάζεται σαν καρικατούρα. Εμφανίζεται στη σκηνή κρατώντας ένα ραβδάκι, με το οποίο μάλιστα ξύνει τη μύτη του, και έχοντας ένα ακορντεόν κάτω από την καμπαρντίνα του, σήματα της ανεπάρκειάς του και της μικρότητάς του. Η αντίθεσή του με τον στιβαρό και σοβαρό λόγο του Τεύκρου είναι έντονη. Ο αγώνας λόγων μεταξύ των δύο γίνεται μετωπικά, μιλώντας και οι δύο ανεβασμένοι σε δύο καρέκλες. Κάποια στιγμή ο Μενέλαος τον χειροκροτεί - εδώ τονίζεται η ειρωνική του διάθεση - και τον κατεβάζει από την καρέκλα. Ο Αγαμέμνονας παρουσιάζεται ήρεμος, με τη σιγουριά που έχει ως αρχιστράτηγος. Ο αγώνας λόγων μεταξύ Αγαμέμνονα και Τεύκρου πραγματοποιείται μπροστά από ένα μικρόφωνο, στο οποίο μιλάνε εναλλάξ. Με τη χρήση του μικροφώνου, αλλά και τη στάση και των δύο ηθοποιών, με τα χέρια σταυρωμένα κάτω την ώρα που μιλάνε, τονίζεται ο πολιτικός τους λόγος. Η στιχομυθία Οδυσσέα-Αγαμέμνονα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Μιλάνε και οι δύο με ντουντούκες. Ο Αγαμέμνονας βρίσκεται επί σκηνής με έναν προβολέα να τον φωτίζει, ενώ ο Οδυσσέας μιλάει από το χώρο του κοινού, στις κερκίδες. Το κοινό παρακολουθεί μαζί με τον Οδυσσέα την μικροψυχία και την αλαζονεία του αρχιστράτηγου του Ελληνικού στρατού, στοιχείο που προωθεί και τη

⁴¹² Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης (επιμ.), «Ο *Αίας* μου θυμίζει τον Βελουχιώτη», *Τα Νέα*, 26.07.1996.

⁴¹³ Βασίλης Παπαβασιλείου, «Για το εργαστήρι του Αίαντα», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996.

⁴¹⁴ Σαρηγιάννης, «Ο *Αίας* μου θυμίζει τον Βελουχιώτη», ό.π.

μεταθεατρική διάσταση της παράστασης. Ο Οδυσσέας παρουσιάζεται πολύ ήρεμος και σίγουρος για τον εαυτό του. Είναι εμφανής η αντίθεση ανάμεσα στον νευρικό Αίαντα και τον ήρεμο Οδυσσέα. Άλλωστε η αντίθεση ανάμεσα στις δύο προσωπικότητες είναι κάτι που θέλει να τονίσει ο σκηνοθέτης.

Ο **Σπύρος Ευαγγελάτος** αντιμετωπίζει το έργο στην ολότητά του, και όχι σαν ένα έργο σε δύο μέρη, προσφέροντας μια ενιαία σκηνοθετική ματιά. Η παράσταση δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες εναλλαγές ύφους. Το μόνο που παρατηρούμε είναι ότι λόγω της έμφασης που δίνεται στον κεντρικό ήρωα και τις συναισθηματικές του διακυμάνσεις, οι εντάσεις στο πρώτο μέρος είναι πιο έντονες, ενώ στο δεύτερο οι τόνοι πέφτουν λίγο. Στο δεύτερο μέρος δεν υπογραμμίζεται τόσο το πολιτικό στοιχείο, όσο το ανθρώπινο. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι το δεύτερο μέρος αποτελεί ύμνο για τις αρετές του νεκρού Αίαντα.⁴¹⁵ Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην υπάρχουν μεγάλες εντάσεις στους αγώνες λόγων. Περισσότερο δίνεται έμφαση στο ψυχολογικό στοιχείο και τις επιπτώσεις που έχει ο θάνατος του Αίαντα για τα κοντινά του πρόσωπα, καθώς και στην αποκατάσταση της τιμής του ήρωα. Βέβαια αυτό δεν σημαίνει ότι δεν προβάλλονται και τα ανάλογα πολιτικά μηνύματα που εμπεριέχει το έργο, απλά αυτό γίνεται με πιο έμμεσο τρόπο. Γενικά σε όλο το έργο τονίζεται πολύ η ανθρώπινη πλευρά του ήρωα, μέσα από τη σχέση του με τους δικούς του ανθρώπους. Τον Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα τους αντιμετωπίζει ο σκηνοθέτης ως μετριότητες της ζωής, «που δεν μπορούν να αντιληφθούν ότι πέρα από τους τίτλους τους υπάρχουν και άλλα πράγματα στη ζωή, βαθύτερες όψεις του ανθρώπινου βίου», όπως αναφέρει ο ίδιος ο σκηνοθέτης.⁴¹⁶ Εστιάζει στην ανθρωπιά που δεν διαθέτουν, και όχι στην εξουσία που κατέχουν. Γι' αυτό και παρουσιάζονται ήπια, χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις. Ο λόγος του Μενέλαου είναι αυστηρός και επιτακτικός. Ο τόνος του Αγαμέμνονα είναι πιο ήρεμος και αποφασιστικός. Όσον αφορά τον Οδυσσέα, ο σκηνοθέτης τον διαχωρίζει από τους Ατρείδες αρχηγούς, προσδίδοντάς του ένα ηθικό ανάστημα που διαφέρει ριζικά από αυτό των δύο αδερφών.⁴¹⁷ Ο Τεύκρος παρουσιάζεται ως ο στοργικός αδερφός και πολύτιμος βοηθός της Τέκμησας και του Ευρυσάκη. Ο θρήνος του έχει ιδιαίτερη ένταση, ενώ η στάση του απέναντι στους δύο αρχηγούς είναι δυναμική και αποφασιστική. Ο Ευαγγελάτος δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον ρόλο που διαδραματίζει ο Τεύκρος μέσα στο έργο. Ο Νίκος Χαραλάμπους, που υποδύεται τον ρόλο του Αίαντα στην παράσταση, αναφέρει σχετικά: «ο ηθοποιός που υποδύεται τον Τεύκρο θα έπρεπε να είναι ο Αίας και αυτός που υποδύεται τον Αίαντα να είναι ο Τεύκρος. Αυτή η ανατροπή είναι πρωτοποριακή. Και εκεί βρίσκεται το στίγμα του Ευαγγελάτου».⁴¹⁸ Με αυτόν τον τρόπο κατανοούμε ότι ο σκηνοθέτης θέλησε να τονίσει τις ομοιότητες που έχουν τα δύο αδέλφια μεταξύ τους, και όχι τη διαφορά τους ανάμεσα στη βιολογική δύναμη του Αίαντα και την πνευματική ικανότητα του Τεύκρου. Η τελική σκηνή είναι επιβλητική και τονίζει τη μεταφυσική διάσταση του έργου. Ο φωτισμός χαμηλώνει και το σκηνικό μοιάζει ονειρικό και απόκοσμο. Η Τέκμησσα ξεσκεπάζει τον νεκρό Αίαντα, και ο Χορός τον σηκώνει στα χέρια, με συνοδεία θρηνητικής μουσικής. Η απαγγελία από τον Χορό γίνεται κατά την περιφορά του σώματος στη σκηνή. Πίσω από τον Χορό ακολουθεί ο Τεύκρος, και πιο πίσω η Τέκμησσα με τον Ευρυσάκη, ο οποίος κρατάει το

⁴¹⁵ Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδάουρου*, σ. 122.

⁴¹⁶ Ο.π.

⁴¹⁷ Ο.π.

⁴¹⁸ Μυρτώ Λοβέρδου, «Νίκος Χαραλάμπους. Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός πρωταγωνιστεί στην ομώνυμη τραγωδία του *Αισχύλου* (sic) ενώ συμμετείχε και στους *Αχαρνές* του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου», *Το Βήμα*, 23.07.2000.

σπαθί του πατέρα του. Η σκηνή αυτή αφήνει στον θεατή έντονο το συναίσθημα της συγκίνησης για τον θάνατο του ήρωα. Η περιφορά του πτώματος στη σκηνή θυμίζει κηδεία, και φορτίζει συναισθηματικά το κοινό. Στη συγκίνηση άλλωστε στοχεύει ο σκηνοθέτης και με την παρουσία του νεκρού σώματος του ήρωα στη σκηνή (βλ. εικ. 18). Το σπαθί, όμως, που κρατάει ο μικρός Ευρυσάκης στο τέλος, αφήνει μια ελπίδα ότι αυτός θα είναι ο συνεχιστής της παράδοσης του πατέρα του.⁴¹⁹

Η **Μάρθα Φριντζήλα** φαίνεται να αντιμετωπίζει το έργο ως μια οργανική ενότητα. Και στις δύο εκδοχές που μελετάμε το ύφος ανάμεσα στα δύο μέρη είναι ενιαίο. Η σκηνοθέτης δίνει μεγάλη σημασία στο πολιτικό υπόβαθρο του έργου, κάνοντας τους αντίστοιχους συσχετισμούς με τη σύγχρονη εποχή. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στην παράσταση του 2014, στην οποία βλέπει το έργο σαν μια σκηνή δικαστηρίου. Ο Αίας δικάζεται και στο πρώτο μέρος του έργου, ζωντανός, και στο δεύτερο, νεκρός. Η παράσταση στηριζόμενη πάνω σ' αυτή τη βάση έχει ως αποτέλεσμα ένα ενιαίο ύφος που δεν διασπά το έργο. Η μετάβαση, μάλιστα, από τη μία σκηνή στην άλλη γίνεται ομαλά, διεισδύει η μία μέσα στην άλλη, δίνοντας την εντύπωση μιας αρμονικής συνέχειας. Στο δεύτερο μέρος του έργου οι μάρτυρες κατηγορίας (Μενέλαος-Αγαμέμνωνας) και ο συνήγορος (Τεύκρος) του Αίαντα στέκονται στα τρία έδρανα που είναι στημένα στη σκηνή. Διεξάγεται μια δίκη, το αποτέλεσμα της οποίας θα κρίνει ο νέος συνήγορος που θα προσέλθει (Οδυσσέας). Ο Μενέλαος μιλάει σαν πολιτικός, με έντονη κινητικότητα στα χέρια, και κουνώντας το δάχτυλό του σαν να θέλει να συνετίσει το λαό του. Ο λόγος του για τον Αίαντα είναι έντονα επικριτικός και ειρωνικός. Ο τόνος του Τεύκρου είναι αυστηρός, και χρησιμοποιεί και αυτός πολύ τα χέρια του όταν μιλάει - μην ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε σε δικαστήριο. Η στιχομυθία Μενέλαου-Τεύκρου έχει πολύ ένταση με δυνατές φωνές και από τους δύο. Αντίθετα στους μονολόγους τους είναι μεγάλη η αντίθεση ανάμεσα στον ήρεμο λόγο του Μενέλαου και τον ψυχολογικά φορτισμένο λόγο του Τεύκρου. Ο Μενέλαος αποχωρεί, και τη θέση του παίρνει ο Αγαμέμνωνας στο αριστερό έδρανο. Ο Τεύκρος βρίσκεται στο δεξί έδρανο. Ο λόγος του Αγαμέμνονα είναι αργός και ήρεμος. Η σιγουριά στον εαυτό του και στα λεγόμενά του είναι εμφανής. Ο Τεύκρος μιλάει πολύ σιγά και ήρεμα, γεμάτος απογοήτευση. Σιγά σιγά δυναμώνει η ένταση της φωνής του. Γενικά ο λόγος του Τεύκρου στηρίζεται στην εναλλαγή ηρεμίας και έντασης. Ο Οδυσσέας εμφανίζεται και παίρνει τη θέση του στο κεντρικό έδρανο, αφού είναι αυτός που εκφράζει τη μέση λύση. Αφού ο Αγαμέμνωνας με τον Οδυσσέα συνεννοούνται μυστικά πίσω από κάποια χαρτιά (βλ. εικ. 24), ο Αγαμέμνωνας βγάζει την ετυμηγορία: μπορεί ο Οδυσσέας να κάνει ό,τι επιθυμεί. Τα τελευταία λόγια του Χορού εκφέρονται στο κεντρικό έδρανο από τον Άθω Δανέλλη, που υποδύεται τον Αίαντα. Ο Αίας παύει να είναι φιγούρα του Θεάτρου Σκιών, παίρνοντας σάρκα και οστά μπροστά στους θεατές. Η τιμή του αποκαταστάθηκε, οπότε μπορεί να εμφανιστεί μπροστά στους ζωντανούς πριν αποχωρήσει για το βασίλειο των νεκρών. Η κλασική μουσική που ακούγεται εντείνει το συναίσθημα. Βέβαια, ο Αίας δεν εμφανίζεται ως ρόλος, αλλά ως ηθοποιός. Αυτό κρατάει τους θεατές σε μια απόσταση από τα γεγονότα. Άλλωστε, αυτή είναι η τακτική της σκηνοθέτη καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης: από τη μία δημιουργεί συναισθηματική ένταση, και από την άλλη την αναιρεί. Ο Ευρυσάκης, στο τέλος, ξαπλώνει πάνω στο όνομα του πατέρα του, που ο ίδιος δημιούργησε στο έδαφος. Είναι

⁴¹⁹ Στις παραστάσεις του Θεόδωρου Τερζόπουλου δεν γίνεται αναφορά σε αυτό το κεφάλαιο, γιατί δεν τίθεται θέμα συζήτησης γύρω από τη δίπρακτη μορφή του δράματος, αφού ο σκηνοθέτης επιλέγει συγκεκριμένα αποσπάσματα από το έργο, των οποίων μάλιστα καταργεί την ακολουθία τους.

ο Ευρυσάκης ο επόμενος Αίας; Η συνέχεια του πατέρα του; Το μνημείο της Σαλαμίνας φωτίζεται πράσινο, όπως στην αρχή της παράστασης, και ο Χορός των ναυτών εμφανίζεται πίσω. Η τελική σκηνή ακροβατεί ανάμεσα στο συναίσθημα και την κριτική σκέψη, δίνοντας μια ελπίδα για το μέλλον, με τη δράση του μικρού Ευρυσάκη.

Σε γενικές γραμμές, οι στόχοι της σκηνοθέτη είναι οι ίδιοι και στην παράσταση του 2008, μόνο που αυτή τη φορά οι συνδέσεις με τη σύγχρονη κοινωνία γίνονται με πιο εικονοκλαστικό τρόπο. Ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνωνας εμφανίζονται ως παίκτες του ράγκμπι. Ο λόγος του Μενέλαου είναι έντονος και νευρικός. Τονίζεται η ανασφάλειά του και η ανεπάρκειά του. Ο Αγαμέμνωνας συνοδεύεται από ένα από τα μέλη του Χορού, το οποίο τον ακολουθεί όπου πάει, κρατώντας έναν δίσκο καφενείου και ένα μικρό κάθισμα, και έχοντας για πανωφόρι την ελληνική σημαία. Κάποια στιγμή προσφέρει το κάθισμα στον Αγαμέμωνα και του δίνει καφέ να πει. Ο λόγος του Αγαμέμωνα είναι ήρεμος και γεμάτος αυτοπεποίθηση και υπεροψία. Περιφέρεται στη σκηνή με το ένα χέρι πίσω από την πλάτη, δείχνοντας ότι αυτός κατέχει την απόλυτη εξουσία. Ο Τεύκρος εμφανίζεται ντυμένος με κοστούμι και πένθος στο χέρι. Η σκηνοθέτης προβάλλει, περισσότερο απ' ό,τι στην παράσταση του 2014, την τρυφερότητα του Τεύκρου. Το ύφος του είναι ήπιο, προδίδοντας την απελπισία του. Μόνο όταν μιλάει για τη γενιά του δυναμώνει τον τόνο της φωνής του. Η αγάπη του εκφράζεται και προς τον νεκρό αδερφό του, αλλά και προς την Τέκμησσα, και ιδιαίτερα προς το παιδί, με το οποίο είναι πολύ στοργικός. Σε μια ιδιαίτερα τρυφερή στιγμή παίρνει αγκαλιά τον Ευρυσάκη, τον σηκώνει και τον αφήνει πάνω στο «φέρετρο» του πατέρα του. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται έντονη η αντίθεση ανάμεσα στον αυταρχικό Αίαντα και τον στοργικό Τεύκρο. Η επιλογή της σκηνοθέτη να παρουσιάσει τον Αίαντα ως φιγούρα του Θεάτρου Σκιών οδηγεί σε αποστασιοποίηση του θεατή από τα διαδραματιζόμενα. Ο Αίας δεν βρίσκεται νεκρός επί σκηνής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο θεατής να δει πιο ψύχραιμα τα γεγονότα, χωρίς ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση. Στην παράσταση του 2008 η οθόνη πίσω καθ' όλη τη διάρκεια του δεύτερου μέρους είναι άσπρη. Στη σκηνή υπάρχει, όμως, το φέρετρο του Αίαντα, πάνω από το οποίο θρηνούν τα μέλη της οικογένειάς του. Το φέρετρο μπορεί να προκαλέσει συγκίνηση στον θεατή, υποβάλλοντάς του την ατμόσφαιρα της κηδείας. Αντίθετα, στην παράσταση του 2014 η δυνατότητα συναισθηματικής φόρτισης περιορίζεται. Ο θάνατος του Αίαντα υπονοείται με την κόκκινη οθόνη του Θεάτρου Σκιών.

Ο **Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος** φαίνεται να κρατάει μια ισορροπία ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου, οδηγώντας σε ένα αρμονικό αποτέλεσμα. Δεν αντιλαμβάνεται το έργο χωρισμένο σε δύο αυτόνομα μέρη, αλλά σαν μια οργανική ενότητα. Η ισορροπημένη προσέγγισή του οδηγεί σε μια ήπια και χωρίς ιδιαίτερες εντάσεις σκηνοθετική απόδοση του έργου. Δίνει έμφαση στο πολιτικό υπόβαθρο της τραγωδίας, αλλά ταυτόχρονα και στην ανθρώπινη προσέγγιση του ρόλου του Αίαντα. Παρουσιάζει το τραγικό αδιέξοδο του ήρωα αλλά και τις πολιτικές προεκτάσεις της τραγωδίας, διατηρώντας μια ισορροπία ανάμεσα στα δύο αυτά στοιχεία. Η Ελευθερία Ράπτου αναφέρει σχετικά: «ο σκηνοθέτης δεν προχωρά σε μια μονοσήμαντη ερμηνεία, αλλά εκθέτει παράλληλα τα όρια της ανθρώπινης αδυναμίας και τα όρια της πολιτικής».⁴²⁰ Αυτή η ισορροπία που διακατέχει όλη την παράσταση έχει ως αποτέλεσμα να λείπουν οι μεγάλες εντάσεις στο δεύτερο μέρος. Ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνωνας δεν διαθέτουν ιδιαίτερη υποκριτική δύναμη και συναισθηματικά ξεσπάσματα. Αντίθετα, ο Γιάννος Περγλέγκας παρουσιάζει έναν Τεύκρο δυναμικό και γεμάτο αυτοπεποίθηση χωρίς όμως

⁴²⁰ Ελευθερία Ράπτου, «Αίας του Σοφοκλή. Τραγωδία πολιτική», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Αθηνών, 2015, σ. 23.

και πάλι να οδηγείται σε δυναμικές κορυφώσεις. Ο Τεύκρος εμφανίζεται ως δυναμικός υπερασπιστής της τιμής του νεκρού αδερφού του αλλά και της δικής του τιμής. Ο Μενέλαος παρουσιάζεται με μια ελαφριά ειρωνεία που τον κάνει να μοιάζει με καρικατούρα. Ο Αγαμέμνων έχει όλη τη δύναμη που χρειάζεται ως αρχιστράτηγος του ελληνικού στρατού. Ο σκηνοθέτης προτιμά μια πιο ήπια παρουσίαση των αγώνων λόγων, επιδιώκοντας όχι να παρασύρει συναισθηματικά τον θεατή, αλλά να τον κάνει να σκεφτεί κριτικά και με ψυχραιμία, κρατώντας μια απόσταση από τα γεγονότα. Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος που δεν παρουσιάζει επί σκηνής το νεκρό σώμα του Αίαντα. Στη θέση του τοποθετεί ένα όστρακο που αναπαριστά την αυτοκτονία του ήρωα, αποκλείοντας την ταύτιση του θεατή με τα τεκταινόμενα. Ο σκηνοθέτης βλέπει το έργο σαν τη σύγκρουση δύο κόσμων: «του ηρωικού, με εκφραστή τον Αίαντα, και της νέας τάξης πραγμάτων, όπου κυριαρχεί η πολιτική, με εκφραστή τον Οδυσσέα».⁴²¹ Στο πρόσωπο του Οδυσσέα βλέπει από τη μία τον ουμανιστικό και ενωτικό άνθρωπο που αποτρέπει έναν εμφύλιο, και από την άλλη τον άνθρωπο που ξέρει να επιβιώνει και να εκμεταλλεύεται τις καταστάσεις προς όφελός του, κλέβοντας όλη τη δόξα.⁴²² Και στην προσέγγιση του Οδυσσέα, λοιπόν, κρατάει μια ισορροπία, αφήνοντας στους θεατές την ετυμολογία: είναι ο Οδυσσέας ο πονόψυχος και ευαίσθητος άνθρωπος που ξέρει να μπαίνει στη θέση του άλλου, ή απλώς ένα πανούργος και πολιτικός νους που μηχανορραφεί.⁴²³

B. 5. ΤΟ «ΠΡΟΒΛΗΜΑ» ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

Ο ρόλος του Χορού στην αρχαία τραγωδία είναι πάρα πολύ σημαντικός, η λειτουργία του όμως στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος είναι δύσκολη και προβληματική. Τα προβλήματα αφορούν τη μορφή που θα έχει ο Χορός σε μια παράσταση, αλλά και το πώς η θεματική των χορικών μπορεί να «δέσει» αρμονικά με τα διαλογικά μέρη. Σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι να αναδείξει τον ρόλο του Χορού στις παραστάσεις της αρχαίας Ελλάδας, αλλά και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι σκηνοθέτες σήμερα στην προσέγγιση των χορικών μερών των δραμάτων. Το βάρος θα πέσει, φυσικά, στα χορικά του *Αίαντα*, και στο πώς αυτά παρουσιάζονται στις παραστάσεις που μελετάμε.

Ας δούμε πρώτα πώς λειτουργούσαν τα χορικά στις παραστάσεις του 5^{ου} αι. π.Χ. Ο ρόλος του Χορού ήταν κεντρικός. Αυτό διαφαίνεται πρώτα απ' όλα από το βάρος που έδιναν στην επιλογή και την εκγύμναση των μελών του Χορού. Πρώτο μέλημα του χορηγού ήταν να εξασφαλίσει τα μέλη του Χορού. Την εκγύμναση αναλάμβανε ο ποιητής ή κάποιος επαγγελματίας *χοροδιδάσκαλος* ή *διδάσκαλος*, στις περιπτώσεις που ο ποιητής παραιτούνταν από το καθήκον της διδασκαλίας. Ο Χορός συγκροτούνταν από ερασιτέχνες πολίτες. Γι' αυτόν τον λόγο οι δοκιμές ξεκινούσαν πολύ νωρίς, και το κύριο έργο του «σκηνοθέτη» αφορούσε τη διδασκαλία της μελωδίας

⁴²¹ Γιώργος Σ. Κουλουβάρης (επιμ.), «Ο σκηνοθέτης Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος μιλά για την παράσταση *Αίας*», [14/09/15] από: <http://www.naftemporiki.gr/story/979018/baggelis-theodoropoulos-den-pisteuopos-uparxoun-epoxes-xoris-ithikes-aksies>

⁴²² Γιάννης Παπαδημητρίου, «Μία έντιμη κουβέντα με τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο», *Protagon*, 26.07.2015, [14/09/15] από: <http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/mia-entimi-kouventa-me-ton-vaggeli-theodwropoulo-4227000000>

⁴²³ Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, «Ένα τραγούδι για τον Αίαντα», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Αθηνών, 2015, σ. 10.

και των ορχηστικών κινήσεων του Χορού, και όχι την καθοδήγηση των ηθοποιών.⁴²⁴ Θεωρούσαν πιο σημαντική την απόδοση των μελών του Χορού από αυτήν των πρωταγωνιστών.⁴²⁵ Η τραγωδία ως τα μέσα του 5^{ου} αι. οργανωνόταν γύρω από το Χορό, ο οποίος δεν εγκατέλειπε ποτέ το χώρο στον οποίο εμφανιζόταν (εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, όπως στον *Αίαντα*). Έπαιρνε τη θέση του στην ορχήστρα στην αρχή του έργου, και έμενε εκεί ως τέλος. Ήταν, λοιπόν, πρώτα απ' όλα, ως παρουσία κυρίαρχος στο χώρο του αρχαίου θεάτρου.⁴²⁶ Η σημασία του, όμως, ήταν πολύ μεγάλη και για την πλοκή έργου. Βοηθούσε στην εξέλιξη της δράσης ή στην αναγκαία πολλές φορές επιβράδυνσή της. Άλλες φορές ήταν αφετηρία για την επερχόμενη δράση. Αποτελούσε οργανικό μέρος της παράστασης, συμβάλλοντας το ίδιο με τα διαλογικά μέρη στο παραστασιακό γεγονός. Ο Χορός αποτελούσε ένα σύνολο, ένα σώμα. Απήγγειλαν, τραγουδούσαν, και χόρευαν σαν ένας άνθρωπος, χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά.⁴²⁷ Λειτουργούσαν ως «ένα πολύφωνο πρόσωπο, ένα απόλυτα ομοιογενές σύνολο, που προσδιοριζόταν βαθμιαία, ανάλογα με τη στάση του απέναντι στα δραματικά γεγονότα».⁴²⁸ Εκπροσωπούσαν την κοινή γνώμη, τη μέση οδό, κρατώντας μια ισορροπία απέναντι στις απόλυτες, πολλές φορές, απόψεις των κεντρικών ηρώων. Με τον Χορό ήταν πιο εύκολο να ταυτιστεί το κοινό, απ' ό,τι με τους ηρωικούς χαρακτήρες των δραμάτων. Ο Χορός βοηθούσε στην αναγωγή του συγκεκριμένου και ειδικού, που εκπροσωπούσαν τα πάθη των ηρώων, στη σφαίρα του γενικού και του καθολικού.⁴²⁹ Βρισκόταν εκεί για να συμπαρασταθεί στο δράμα των ηρώων, κρατώντας όμως πάντα μια απόσταση από τα γεγονότα.

Στο πέραςμα από τον 5^ο στον 4^ο αι. ο ρόλος του Χορού περιορίζεται δραστικά. Μειώνεται ποσοτικά το μέρος που του αναλογεί, αλλά και η σημασία του για την πλοκή του έργου, ενώ ο ρόλος του προεξάρχοντα υποχωρεί. Αλλά και κατά τη διάρκεια του 5^{ου} αι. αρχίζει σιγά σιγά να ελαττώνεται ο κεντρικός ρόλος που διαδραμάτιζε στα έργα. Στις τραγωδίες που έχουν σωθεί αυτό γίνεται εμφανές.⁴³⁰ Ο Χορός συρρικνώνεται και το βάρος πέφτει στα διαλογικά μέρη, τα οποία αυξάνονται. Αυτό μπορεί να οφείλεται στην αλλαγή του γενικότερου ύφους της τραγωδίας. Περιορίζεται η πολιτική διάστασή της, η άμεση αναφορά σε κοινωνικά γεγονότα της εποχής, δίνοντας προτεραιότητα πλέον στο άτομο. Ήταν αναμενόμενη, λοιπόν, η μείωση του ρόλου του Χορού, ως εκπροσώπου του συνόλου των Αθηναίων. Στο επίκεντρο βρίσκονται πλέον οι ατομικές συγκρούσεις και η έμφαση στο ψυχολογικό στοιχείο. Γι' αυτό και τα χορικά δεν έχουν πια άμεση σχέση με την εξέλιξη της δράσης.⁴³¹ Πολλές φορές, μοιάζουν να είναι εμβόλιμα (αυτό το παρατηρούμε κυρίως σε έργα του Ευριπίδη), αφού τα θέματά τους δεν αναφέρονται στο κεντρικό ζήτημα της τραγωδίας. Στο επίκεντρο βρίσκονται τώρα οι υποκριτές, οι οποίοι αναδεικνύουν τις εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων. Ο ρόλος του Χορού γίνεται επικουρικός. Βρίσκεται εκεί ως ένας απλός σχολιαστής των

⁴²⁴ Horst-Dieter Blume, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφ. Μαρία Ιατρού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002, σσ. 50-51, 55-58.

⁴²⁵ Πούχγερ, *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, σ. 35.

⁴²⁶ Peter Wilson, «Μουσική», στο: Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 254.

⁴²⁷ Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, σσ. 91-92.

⁴²⁸ Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, *Περί χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 35.

⁴²⁹ Στο ίδιο, σ. 53.

⁴³⁰ Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, σσ. 91, 94.

⁴³¹ Blume, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, σσ. 52-53.

γεγονότων, χωρίς να μετέχει ενεργά στη δράση, και να συμπάσχει με όλη του την ψυχή στα βάσανα των ηρώων.

Από τα σωζόμενα έργα που έχουμε στη διάθεσή μας, κατανοούμε την αυξημένη σημασία του Χορού στα δράματα του Αισχύλου. Τα χορικά είναι εκτενέστατα και ο ρόλος τους στην εξέλιξη της δράσης κεντρικός και καθοριστικός. Ο Χορός στον Αισχύλο, αναφέρει ο Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «είναι εφοδιασμένος με τη δυνατότητα να κινείται ανεξάρτητα, ή πέρα, από το πεπερασμένο σκηνικό δρώμενο. Μετατρέπεται, κατά κάποιον τρόπο, σε ετερόφωτο στοιχείο». Μετά τον Αισχύλο παρατηρείται παντελής απουσία πρωταγωνιστικών Χορών (μην ξεχνάμε τον κεντρικό ρόλο που διαδραματίζει ο Χορός των Ερινύων στις *Ευμενίδες*). Στους δύο νεότερους τραγικούς σπανίζουν οι περιπτώσεις παρέμβασης ή πρωτοβουλίας του Χορού που να προωθεί τη δράση.⁴³² Στον Σοφοκλή ο ρόλος του Χορού μειώνεται, και ως έκταση και ως σημασία. Και αυτό γίνεται γιατί στο επίκεντρο βρίσκεται ο άνθρωπος, το άτομο. Ο Χορός χάνει το τελετουργικό στοιχείο που είχε στον Αισχύλο, γίνεται πιο δραματικός και πιο ατομικός. Δεν μπορεί πια να ελέγχει τη δράση, αλλά αυτή πάντα τον αφορά.⁴³³ Βέβαια, σε σύγκριση με τους αποστασιοποιημένους Χορούς του Ευριπίδη, στον Σοφοκλή είναι πιο άμεσα εμπλεκόμενοι προς τα δραματικά συμφραζόμενα και πιο ουσιαστικά ενταγμένοι στη δράση. Αυτό γίνεται φανερό και στον Χορό του *Αίαντα*, ο οποίος αποτελεί μια επαρκώς προσδιορισμένη ομάδα, και άμεσα εξαρτημένη από τον κεντρικό ήρωα.⁴³⁴

Παρ' όλη τη σταδιακή μείωση των χορικών, η σημασία τους δεν έπαψε ποτέ να είναι σημαντική. Ο Χορός, μολονότι έπαψε να είναι κυρίαρχο στοιχείο στο αρχαίο τραγικό δράμα, ποτέ δεν περιορίσθηκε σε ρόλο καθαρά διακοσμητικό.⁴³⁵ Αποτελεί ένα οργανικό μέρος των έργων της αρχαίας τραγωδίας, το οποίο δεν μπορούμε να παραβλέψουμε. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε για αρχαία τραγωδία, χωρίς να αναφερθούμε στον Χορό. Έτσι, δεν μπορούμε να παρουσιάσουμε αρχαία τραγωδία, αφαιρώντας τα χορικά της. Θα πρέπει όμως να βρούμε έναν τρόπο να τα εντάξουμε αρμονικά στο σύνολο της παράστασης, χωρίς να μοιάζουν σαν ξένο σώμα. Ποια είναι όμως τα προβλήματα που δημιουργεί ο Χορός στις σύγχρονες παραστάσεις; Η θρησκευτική διάσταση του Χορού και το περιεχόμενο των χορικών αποτελούν βασικά προβλήματα. Ο Χορός της αρχαίας τραγωδίας αποτελεί μια ομάδα που τραγουδάει και χορεύει προς τιμήν των θεών. Τα τραγούδια και οι χοροί ήταν αφιερωμένοι στον Διόνυσο τον Ελευθερέα.⁴³⁶ Γενικότερα, η λατρευτική διάσταση των αρχαίων τραγωδιών αποτελεί ένα αξεπέραστο πρόβλημα στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος. Η αρχαία ελληνική παράσταση αποτελούσε τμήμα μιας θρησκευτικής τελετής.⁴³⁷ Τη θρησκευτική διάσταση της τραγωδίας είναι πολύ δύσκολο να την κατανοήσουμε στις μέρες μας. Γι' αυτό, παρατηρούμε, ότι κάποιοι σκηνοθέτες επιστρέφουν στην τελετουργική διάσταση του Χορού, δίνοντας έμφαση στις αργές κινήσεις, το τελετουργικό βάδισμα, και γενικότερα την έκφραση μέσω του σώματος (αυτό έγινε ιδιαίτερα αισθητό στην παράσταση του Νίκου Χαραλάμπους το 1983). Το θρησκευτικό αίσθημα των αρχαίων Ελλήνων είναι κάτι που δεν μπορεί να αναπαραχθεί σήμερα, ούτε

⁴³² Χουρμουζιάδης, *Περί χορού*, σσ. 28, 31, 37.

⁴³³ Kitto, *Greek tragedy*, σσ. 158-160.

⁴³⁴ Χουρμουζιάδης, *Περί χορού*, σσ. 43-50.

⁴³⁵ Στο ίδιο, σ. 31.

⁴³⁶ Peter Wilson, «Μουσική», στο: Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σσ. 260-261.

⁴³⁷ Πούχνερ, *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελέτηματα*, σσ. 30-35.

μπορεί να συγκριθεί με το χριστιανικό αίσθημα. Γι' αυτό οι σκηνοθέτες καταφεύγουν στην τελετουργία, στην αναπαράσταση και αναβίωση συμβάντων με τρόπο μιμητικό και βιωματικό, και έτσι διαχρονικά αναγνωρίσιμο από όλους. Τα δρώμενα της προϊστορικής εποχής απαντούν σε υπαρξιακά και βιοτικά προβλήματα του ανθρώπου, και παρά τον θρησκευτικό τους χαρακτήρα, περιέχουν χαρακτηριστικά (μίμηση, όρχηση, μουσική, ρόλος, μάσκα) τα οποία αναγνωρίζονται από όλους τους λαούς και σε όλες τις εποχές.⁴³⁸

Όσον αφορά το περιεχόμενο των χορικών, πολλές φορές είναι ακατάληπτο για το σύγχρονο κοινό. Αυτό γίνεται όταν τα χορικά δεν συνδέονται άμεσα με την πλοκή του έργου, αλλά αναφέρονται γενικά στη ζωή, τον θάνατο, τον πόλεμο, σε θεούς, ημίθεους και γεγονότα που φαινομενικά είναι ασύνδετα με τη δράση.⁴³⁹ Ο σύγχρονος θεατής ακούγοντας άγνωστα ονόματα και ακατανόητες γι' αυτόν καταστάσεις, το πιο πιθανό είναι ότι θα δυσανασχετήσει, περιμένοντας την επιστροφή στα διαλογικά μέρη. Σε αυτό το σημείο είναι δουλειά του σκηνοθέτη το πώς θα τα παρουσιάσει και θα τα συνδέσει με τη δράση, ώστε είτε να γίνουν κατανοητά στο κοινό ή πιο ενδιαφέροντα. Πολλές φορές οι σκηνοθέτες απέναντι σε αυτό το πρόβλημα επιλέγουν περικοπές, αλλαγές ή προσθήκες που να φέρνουν τα χορικά πιο κοντά στον σύγχρονο θεατή. Προβλήματα υπάρχουν και ως προς τη μορφή του Χορού. Ένα από αυτά είναι ο αριθμός των μελών. Αυτό εξαρτάται από την οικονομική κατάσταση του θιάσου που ανεβάζει την παράσταση, και το πόσα χρήματα μπορεί να διαθέσει για έναν πολυμελή Χορό.⁴⁴⁰ Ο αριθμός των μελών είναι βέβαια και θέμα καλλιτεχνικό. Παρατηρούμε ότι οι σκηνοθέτες τα τελευταία χρόνια επιλέγουν ολιγομελείς Χορούς, ή προτιμούν τα μέλη του Χορού να αποτελούν ταυτόχρονα και τους δραματικούς χαρακτήρες του έργου. Επίσης, διαφορετικές απόψεις υπάρχουν σε ό,τι αφορά τον τρόπο εκφοράς των χορικών: να απαγγέλλονται ή να τραγουδιούνται; Η απαγγελία να είναι ομαδική ή να γίνεται κατάτμηση στους κορυφαίους; Ένα άλλο θέμα που απασχολεί είναι η θέση του Χορού στη σκηνή: να κατέχει μεγάλο μέρος του σκηνικού χώρου ή να αποσύρεται στο βάθος; Η ορχήστρα δεν αποτελεί πια το κυρίαρχο μέρος του Χορού. Οι ηθοποιοί είναι αυτοί που παίζουν στην ορχήστρα και ο Χορός καταλαμβάνει άλλες θέσεις γύρω από αυτούς. Η θέση του Χορού στον σκηνικό χώρο μαρτυρά και την έμφαση ή όχι που δίνει ο κάθε σκηνοθέτης σ' αυτόν. Το πιο σημαντικό, όμως, είναι να καταφέρει ο σκηνοθέτης να εντάξει αρμονικά τον Χορό στο σύνολο της παράστασης. Για τον Herman Altena, «είναι προτιμότερο να αφαιρεθεί ο Χορός, παρά να αναζητηθούν λύσεις που δεν θα οδηγήσουν σε οργανικό σύνολο. Η αισθητική εμπειρία θα είναι λιγότερο έντονη, η απουσία του όμως δεν θα καταστρέψει τη συναισθηματική επίδραση της βασικής ιστορίας και των κεντρικών της θεμάτων».⁴⁴¹

Παρ' όλο που ο Χορός στον Σοφοκλή χάνει τη σημασία που είχε στον Αισχύλο, παρατηρούμε ότι στο πρώτο σωζόμενο έργο του, στον *Αίαντα*, κατέχει σημαντική θέση. Μπορεί ως έκταση να έχει ελαττωθεί, αλλά παίζει σημαντικό ρόλο στην πλοκή του έργου. Δεν αποτελεί απλό παρατηρητή στο δράμα του κεντρικού ήρωα, ούτε απλά συμπάσχει μαζί του, αλλά μετέχει στο δράμα του, αφού αφορά άμεσα και τον ίδιο η καταστροφή του. Ο Χορός αποτελείται από Σαλαμίνιους ναύτες, ακόλουθους του

⁴³⁸ Θόδωρος Γραμματάς, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Εξάντας, Αθήνα 2011, σσ. 20, 23.

⁴³⁹ Herman Altena, «Το θέατρο με τα αναρίθμητα πρόσωπα», στο: Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 679.

⁴⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 677.

⁴⁴¹ Ο.π., σ. 679.

Αίαντα, που ήρθαν μαζί του για να πολεμήσουν στην Τροία. Δεν πολεμάνε για τον Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα, αλλά για τον Αίαντα. Στο άκουσμα της φήμης ότι ο αρχηγός τους έσφαξε τα κοπάδια των Αργείων τρομοκρατούνται, φοβούμενοι για λιθοβολισμό και οι ίδιοι. Η μοίρα τους είναι στενά συνδεδεμένη με τη μοίρα του Αίαντα. Γι' αυτό προσπαθούν, με τόσο πάθος, να τον πείσουν να αλλάξει γνώμη. Ο θάνατός του θα έχει καταστροφικά αποτελέσματα και γι' αυτούς. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι δεν ενδιαφέρονται ειλικρινά για τον αρχηγό τους. Αντιθέτως, βρίσκονται μόνιμα στο πλευρό του και του συμπαραστέκονται. Υπεύθυνους για την καταστροφή του αρχηγού τους θεωρούν τους θεούς και τους Αργείους. Ποτέ δεν κατηγορούν εκείνον για κάτι. Στην αρχή μάλιστα, δεν μπορούν να πιστέψουν ότι η αποτρόπαια αυτή πράξη πραγματοποιήθηκε από αυτόν. Υποθέτουν ότι για αυτή τη φήμη υπεύθυνη είναι η κακοβουλία του Οδυσσέα. Και στη συνέχεια, όταν πια σιγουρεύονται ότι η πράξη αυτή ανήκει στον Αίαντα, θεωρούν υπεύθυνο κάποιο θεόν για την κατάστασή του. Στο τέλος, την ευθύνη τη ρίχνουν στους «άκαρδους Αργείους». Η γνώμη τους για τους δύο αρχηγούς των Ελλήνων γίνεται ξεκάθαρη μέσα από τα λόγια τους. Είναι εχθροί γι' αυτούς, αφού είναι εχθροί και για τον αρχηγό τους. Τον Μενέλαο τον ονομάζουν «άθλιο». Η βαθιά επιθυμία τους είναι να γυρίσουν στην πατρίδα τους, πράγμα το οποίο τονίζεται αρκετά συχνά μέσα στο έργο.

Με αυτόν τον τρόπο ο Χορός του *Αίαντα* αποκτά κάποιον ατομικό χαρακτήρα. Δεν αποτελούν το φερέφωνο του ποιητή, ούτε αντανakλούν την κοινή γνώμη. Έχουν πάντα τις δικές του απόψεις, και είναι πάντα υπέρ του αρχηγού τους. Δεν εκπροσωπούν τη μέση οδό, όπως συνηθίζει ο Χορός στις τραγωδίες, δεν αποτελούν τους «ιδανικούς θεατές». Με αυτόν τον τρόπο αποκτούν και μεγαλύτερο δραματικό ενδιαφέρον.⁴⁴² Τα χορικά δεν δημιουργούν ιδιαίτερα προβλήματα στους σκηνοθέτες, αφού αφορούν αποκλειστικά τη δράση, χωρίς αναφορές που να μην έχουν άμεση σχέση με την πλοκή του έργου. Είναι σύντομα και εύληπτα. Δεν κουράζουν τον θεατή, ούτε αποσπούν την προσοχή του από την εξέλιξη της δράσης, δένοντας αρμονικά με τα διαλογικά μέρη. Ο Χορός είναι ιδιότυπος όσον αφορά την εμφάνισή του στη σκηνή. Είναι από τις ελάχιστες φορές στην αρχαία τραγωδία που ο Χορός εγκαταλείπει τη σκηνή. Αυτό είναι απαραίτητο για να πραγματοποιηθεί η αυτοκτονία του ήρωα. Μετά από αυτήν επιστρέφει, χωρισμένος σε δύο ημιχόρια, ψάχνοντας για ίχνη του αρχηγού του. Είναι εμφανής σε αυτό το σημείο η αγωνία τους για την τύχη του Αίαντα. Όταν η Τέκμησσα ανακαλύπτει το πτώμα, ο Χορός θρηνεί μαζί μ' αυτήν και της συμπαραστέκεται στη συμφορά της. Στον πόνο του για τον Αίαντα, αλλά και για τη γυναίκα του, προστίθεται και ο πόνος του για τον ίδιο, αφού η επιστροφή στην πατρίδα μοιάζει πια με μακρινό όνειρο. Μαζί με τον αρχηγό τους αφανίστηκαν και εκείνοι.

Ας δούμε λίγο πιο αναλυτικά τα χορικά του *Αίαντα*. Ο Χορός δεν εμφανίζεται στη σκηνή από την αρχή του έργου. Η πάροδος (στ. 134-200) πραγματοποιείται αμέσως μετά από την προλογική σκηνή, και είναι χωρισμένη σε δύο μέρη. Στο πρώτο (στ. 134-171) ο Χορός εκφράζει την ανησυχία του για τις φήμες που έχει ακούσει για τον Αίαντα. Γίνεται έντονη η ανάγκη εμφάνισης του αρχηγού τους για να διαψεύσει τις φήμες αυτές. Στο δεύτερο μέρος (στ. 172-200) ο Χορός τραγουδά ένα λυρικό τραγούδι, καλώντας τον Αίαντα να βγει από τη σκηνή του για να επαναφέρει την τάξη και την ησυχία στην καρδιά του. Με αυτόν τον τρόπο προετοιμάζεται και η είσοδος του ήρωα στη σκηνή. Ο Παναγής Λορεντζάτος, μεταφραστής του *Αίαντα*, υποστηρίζει ότι η πάροδος είναι «ένα σώμα με τον πρόλογο. Ένα κομμάτι από το δράμα, βαλμένο πολύ

⁴⁴² Kitto, *Greek tragedy*, σσ. 159-160.

καλά στη θέση του».⁴⁴³ Πράγματι, η πάροδος είναι σαν συνέχεια του προλόγου, αφού μας δίνει και αυτή πληροφορίες για τη δραματική περίσταση, αλλά και τον χαρακτήρα του Αίαντα. Συμπληρώνει την εικόνα που έχουμε αρχίσει να σχηματίζουμε για τον ήρωα από τον πρόλογο, προβάλλοντας αυτή τη φορά τα θετικά του στοιχεία. Στον πρόλογο τον είδαμε μέσα από τα μάτια της Αθηνάς και του Οδυσσέα, και στη συνέχεια είδαμε τον ίδιο στη σκηνή μέσα στη μανία της τρέλας του. Μετά από την άποψη της Αθηνάς για τον ήρωα, ακολουθεί η οπτική του Χορού, ισορροπώντας την κατάσταση. Ο Χορός τον φωτίζει με χρώματα φωτεινά, δημιουργώντας αντίθεση με τη σκοτεινότητα της πράξης του και της εμφάνισής του στον πρόλογο.⁴⁴⁴ Ο θεατής λαμβάνει αντιθετικές πληροφορίες, στην προσπάθειά του να συμπληρώσει το παζλ. Ο Αίας είναι ένας δολοφόνος που επιτέθηκε ύπουλα τη νύχτα στο στρατόπεδο των Ελλήνων ή ένας μεγάλος ήρωας ο οποίος δεν ευθύνεται για ό,τι έχει συμβεί;

Το πρώτο στάσιμο (στ. 595-645) είναι το πιο εκτεταμένο χορικό μέρος. Πρόκειται για μια χορωδιακή ωδή με κεντρικά θέματα τον χρόνο και την ασθένεια. Δίνονται στοιχεία για τον τρόπο σκέψης του Χορού, ο οποίος δεν μπορεί να κατανοήσει τον αρχηγό του. Το μεγαλείο του ήρωα έρχεται σε αντίθεση με τον απλοϊκό τρόπο σκέψης του Χορού. Πιστεύουν ότι η απόφασή του να πεθάνει δεν είναι συνειδητή, αλλά επιβεβλημένη από τους θεούς. Τονίζουν πολύ το θέμα της αρρώστιας του, καθώς δεν έχουν ξεκαθαρίσει ακόμα μέσα τους αν ο Αίας επανήλθε από την τρέλα του ή αν βρίσκεται ακόμη υπό την επήρεια της θεικής μανίας. Και αυτό γιατί δεν μπορούν να καταλάβουν πώς ένας τόσο μεγάλος ήρωας, με τόσα κατορθώματα, μπορεί να έχει βρεθεί σε αυτή τη θέση. Στην ουσία δεν μπορούν να κατανοήσουν την ίδια του τη φύση, με τον τρόπο που την κατανοεί η Τέκμησσα, αφού όμως έχει πεθάνει ο Αίας. Εμμένουν στην αρρώστια του, αναρωτώμενοι πώς θα αντέξει η μητέρα του όταν μάθει ότι ο γιος της είναι άρρωστος - όχι νεκρός. Η άρνησή τους να πιστέψουν ότι ο αρχηγός τους θα πεθάνει - την ίδια στιγμή που παραδέχονται πως δεν υπάρχει άλλη λύση από τον θάνατο - είναι αξιοσημείωτη. Τονίζεται η διαφορά ανάμεσα στο ηρωικό παρελθόν του ήρωα και στο άδοξο παρόν. Γίνεται αναφορά στην πατρική του γενιά και στις αρετές του. Με αυτόν τον τρόπο δίνονται πληροφορίες στον θεατή για το παρελθόν του ήρωα, καθώς και για τον χαρακτήρα του πριν από την κρίση των όπλων. Ο Χορός μας ταξιδεύει στα ηρωικά χρόνια του Αίαντα, όταν ξεκινούσε από τη Σαλαμίνα για την Τροία. Είναι απαραίτητο αυτό το υπόβαθρο για να κατανοήσουμε καλύτερα τον ήρωα. Ο Χορός νοσταλγεί την πατρίδα του, τη Σαλαμίνα, και τα ένδοξα χρόνια του αρχηγού του. Τα κατορθώματά του πάνε όλα χαμένα, και δεν βρίσκουν καμία ανταπόκριση από τους Αργείους. Και τίθεται το ερώτημα: η μανία του ήταν αποτέλεσμα της κρίσης των όπλων ή προϋπήρχε μέσα του το ζώδες ένστικτο της εξόντωσης;⁴⁴⁵

Το δεύτερο στάσιμο (στ. 693-718) έχει ιδιαίτερο δραματουργικό και σκηνικό ενδιαφέρον. Ο Χορός τραγουδάει και χορεύει, χαρούμενος για την αλλαγή της απόφασης του Αίαντα. Ο Σοφοκλής συνηθίζει να εισάγει ένα χαρούμενο μοτίβο πριν από την καταστροφή («Παρέκτασις»), δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο αντίθεση. Εκφράζεται η τραγική ειρωνεία της κατάστασης, η πλάνη στην οποία βρίσκεται ο Χορός. Η δράση επιβραδύνεται με αυτή τη χαρούμενη ανάπαυλα. Η είσοδος του Αγγελιαφόρου που θα φέρει τις ανησυχητικές ειδήσεις, θα επαναφέρει το δράμα στην πορεία του, λίγο πριν από την κορύφωση της δράσης.⁴⁴⁶ Η χαρούμενη ωδή δεν

⁴⁴³ Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Παναγής Λορεντζάτος, Εστία, Αθήνα 1932, σσ. 66-67.

⁴⁴⁴ Περοδοσκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, σ. 29.

⁴⁴⁵ Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, σσ. 62-67.

⁴⁴⁶ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σ. 310.

δημιουργεί χάσμα, αφού είναι πολύ σύντομη. Ο Χορός ζητάει από τον Πάνα και τον Απόλλωνα να γίνουν σύντροφοι της χαράς του. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε με ποιο τρόπο ο κάθε σκηνοθέτης παρουσιάζει το χορικό αυτό, κυρίως όσον αφορά τη χρήση της μουσικής και την κινησιολογία.

Το τρίτο στάσιμο (στ. 1185-1222) πραγματοποιείται κατά την αποχώρηση του Τεύκρου, ο οποίος πάει να φροντίσει για την ταφή του αδερφού του. Ο Χορός γεμίζει το σκηνικό αυτό κενό με τον θρήνο του. Καταριέται τον πόλεμο και αυτόν που δίδαξε στους Έλληνες να πολεμάνε, και εκφράζει τον πόθο του να γυρίζει στην πατρίδα του. Ο τόνος αυτού του χορικού είναι έντονα αντιπολεμικός, αφού αναφέρεται στα βάσανα και τον πόνο το πολέμου. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η έμφαση που δίνεται στα χορικά στον χρόνο, ο οποίος όλα τα αλλάζει. Κανείς δεν μπορεί να είναι σίγουρος για το τι θα του συμβεί. Αυτή είναι και η τελευταία κρίση του Χορού κατά την έξοδο. Μιλάει για το ευμετάβλητο της τύχης του ανθρώπου.

Στην παράσταση του **Σταύρου Τσακίρη**, ο Χορός κάνει την εμφάνισή του στην αρχή, πριν από την προλογική σκηνή. Εμφανίζεται με δώρα στα χέρια και πολεμικές ιαχές, τονίζοντας έτσι τον πολεμικό χαρακτήρα του έργου. Εξέρχεται, για να εμφανιστεί αμέσως μετά από τη σκηνή του προλόγου, στην πάροδο. Εισέρχεται βαδίζοντας αργά, με τα χέρια ανοιγμένα ψηλά, κρατώντας δώρα. Ακούγεται ένα ξύλινο πνευστό να παίζει (αυλός ή φλογέρα), θυμίζοντας μουσικές της Εγγύς Ανατολής. Ο βηματισμός τους - τρία βήματα μπροστά, κλήση γονάτου, ένα βήμα πίσω - προέρχεται από τις βασικές κινήσεις του Κατακάλι. Ταυτόχρονα όμως παραπέμπει στο απτάλικο ζειμπέκικο, πολεμικό χορό της Μικράς Ασίας. Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης ανοίγει έναν πολιτισμικό διάλογο ανάμεσα στην Ινδία και τη Μικρά Ασία.⁴⁴⁷ Στο πρώτο στάσιμο βαδίζουν με τα χέρια τεντωμένα μπροστά και κάθονται κάτω, από όπου και γίνεται η απαγγελία του χορικού. Η μουσική υπόκρουση βασίζεται σε ήχους ξύλινων πνευστών, θυμίζοντας ψαλμωδία. Στο δεύτερο στάσιμο, με τη συνοδεία τυμπάνων και ανατολίτικης μουσικής, χορεύουν με τα χέρια τεντωμένα στο πλάι. Το οπτικό αποτέλεσμα είναι πολύ ενδιαφέρον, αφού όταν ανοίγουν τα χέρια τους μοιάζουν με πουλιά, χάρη στις ενδυμασίες που φοράνε. Στη συνέχεια, χορεύουν τον χορό των Δερβίσηδων, ώσπου πέφτουν κάτω. Στο τρίτο στάσιμο, ο Χορός τραγουδάει σε θρηνητικό τόνο. Βγάζουν τις κάπες τους, τις απλώνουν στο έδαφος γύρω από το νεκρό σώμα του Αίαντα, και κάθονται πάνω σε αυτές, σε στάση ικεσίας. Μετά από την εμφάνιση του Αγγελιαφόρου ο Χορός εγκαταλείπει τη σκηνή για να ψάξει τον Αίαντα, και επιστρέφει μετά από την αυτοκτονία, χωρισμένος σε δύο ημιχόρια. Εισέρχεται στη σκηνή φωνάζοντας και χτυπώντας στα χέρια του ζύλια.⁴⁴⁸ Αφού εντοπιστεί το πτώμα από την Τέκμησσα, ο Χορός το εναποθέτει στο έδαφος, του σκεπάζει το πρόσωπο, και τραγουδάει ένα μοιρολόι. Ο σκηνοθέτης, πιστός στην άποψή του για την προτεραιότητα στον λόγο, και στον Χορό δίνει έμφαση στον λόγο, και όχι στην κίνηση. Δεν υπάρχει ιδιαίτερη κινητικότητα, ακόμα και όταν χορεύουν. Οι κινήσεις τους είναι αργές, στυλιζαρισμένες, αυστηρά χορογραφημένες, και τελετουργικές. Το αποτέλεσμα είναι ένα αρμονικό σύνολο, απόλυτα συντονισμένο. Δίνεται βάρος περισσότερο στην απαγγελία, η οποία δεν είναι ομαδική. Τα χορικά είναι μοιρασμένα σε τρεις κορυφαίους. Το τραγούδι, στο δεύτερο και στο τρίτο στάσιμο, γίνεται από όλο τον Χορό. Ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει μέσα από την παράστασή του την σημασία που διαδραματίζει ο Χορός στο έργο. Κατά τη διάρκεια των διαλογικών μερών δημιουργεί

⁴⁴⁷ Τσατσούλης, «Δυτικός “ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα».

⁴⁴⁸ Πρόκειται για κρουστούς μεταλλικούς δίσκους δακτύλων.

διάφορα σκηνικά σύνολα, τονίζοντας τη θέση του στη σκηνή. Κάνει εμφανή την παρουσία του με τις αντιδράσεις του στα τεκταινόμενα (βλ. εικ. 12). Με αυτόν τον τρόπο προβάλλεται η λειτουργία του Χορού στο έργο, όχι μόνο ως απλού παρατηρητή, αλλά και ως ενεργού συμμετέχοντα στα δραματικά γεγονότα. Δείχνει να συμπάσχει με τον αρχηγό του και τα βάσανα της Τέκμησσας, αλλά και να πονάει βαθιά ο ίδιος. Πολύ ενδιαφέρον έχει η τελική σκηνή, που αφού βγάζουν το νεκρό σώμα του Αίαντα εκτός σκηνής, η παράσταση κλείνει με ένα από τα μέλη του Χορού να χορεύει πάνω στη θυμέλη, ενώ από μέσα ακούγεται το όνομα του Αίαντα. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται μια αισιόδοξη νότα. Ο Τσακίρης κρατάει τον κανονικό αριθμό του Χορού, εμφανίζοντας στη σκηνή δεκαπέντε μέλη, εκ των οποίων οι τρεις είναι κορυφαίοι.

Ο **Βασίλης Παπαβασιλείου** αντιμετωπίζει τον Χορό της αρχαίας τραγωδίας με μια νέα και πολύ πρωτοποριακή ματιά για την εποχή παρουσίας της παράστασης. Πρώτα απ' όλα τα μέλη του Χορού αποτελούν ταυτόχρονα και τους δραματικούς χαρακτήρες του έργου. Ξεπηδάνε μέσα από τον Χορό για να ενσαρκώσουν έναν ρόλο και στη συνέχεια εντάσσονται και πάλι στο σύνολο του Χορού. Αυτήν την τεχνική θα την δούμε να χρησιμοποιείται πολύ τα επόμενα χρόνια. Με τον τρόπο αυτό ο θίασος αντιμετωπίζεται ως μια αρμονική ενότητα. Οι ηθοποιοί βρίσκονται συνεχώς επί σκηνής. Ακόμα και ο Χορός, που το συγκεκριμένο έργο «απαιτεί» την έξοδό του από τη σκηνή, δεν εγκαταλείπει τον σκηνικό χώρο. Στη σκηνή της αυτοκτονίας του ήρωα μάλιστα, βρίσκεται επί σκηνής, ανεβασμένος πάνω στις καρέκλες, και κοιτώντας την άδεια σκηνή. Η κατάσταση έχει αντιστραφεί. Ο Αίας έχει εγκαταλείψει τη σκηνή, ακούμε μόνο τη φωνή του, και ο Χορός έχει παραμείνει. Ο Χορός εμφανίζεται, όπως και στον Τσακίρη, πριν από την προλογική σκηνή. Εδώ όμως, δεν κάνει απλά ένα σύντομο πέρασμα για να εξέλθει αμέσως μετά. Ο σκηνοθέτης δίνει ένα μεγάλο κινησιολογικό, αλλά και λεκτικό μέρος στον Χορό, πριν ξεκινήσει ο πρόλογος. Εισέρχονται στη σκηνή τρέχοντας, με σφυρίγματα και αλαλαγμούς, μετά από τον διαπεραστικό ήχο ενός τυμπάνου. Τρέχουν, μέχρι που η σκηνή συσκοτίζεται, και όλοι πέφτουν κάτω. Με το φωτισμό της σκηνής και τον ήχο τυμπάνου, αρχίζουν να σηκώνονται σιγά σιγά από το έδαφος, για να ξαναπέσουν λίγο αργότερα, όταν πέφτει σκοτάδι, και πάλι, στη σκηνή. Στη συνέχεια, σηκώνονται, περιφέρονται στο σκηνικό χώρο και τραγουδούν: «είναι ώρα να σκεπάσεις το πρόσωπο», «θα καταλήξω και εγώ μ' αυτόν που τον χτύπησε το βαρύ πελέκι της μοίρας». Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης μας παρουσιάζει με δυναμικό και εικονοκλαστικό τρόπο, πρώτα απ' όλα, την πλευρά του Χορού: τους συντρόφους του Αίαντα που θα μοιραστούν την ίδια μοίρα με τον αρχηγό τους. Τέλος, προχωράνε μπροστά στην ορχήστρα και στέκονται παγωμένοι, για να πάρουν λίγο αργότερα τη θέση τους στις καρέκλες που υπάρχουν δεξιά και αριστερά της ορχήστρας (βλ. εικ. 14). Στην πάροδο ρίχνουν τις καρέκλες κάτω, στο πλάι. Το χορικό απαγγέλλεται από τον κορυφαίο, ο οποίος χρησιμοποιεί ντουντούκα. Ο λόγος του είναι πολύ γρήγορος, και θυμίζει ομιλία σε διαδήλωση. Οι υπόλοιποι παριστάνουν ότι συζητάνε μεταξύ τους. Ο Παπαβασιλείου, όπως είδαμε, δίνει έμφαση στο πολιτικό υπόβαθρο του έργου. Στην πάροδο, αυτό προβάλλεται πολύ έντονα, από τη χρήση της ντουντούκας, την ομιλία και την στάση του Χορού στη σκηνή. Και οι ενδυμασίες τονίζουν αυτό το στοιχείο, αλλά και τη σύνδεση που θέλει να κάνει ο σκηνοθέτης με την εποχή του Εμφυλίου. Είναι ντυμένοι με μακριές καμπαρντίνες σε σκούρα χρώματα. Η στάση το Χορού απέναντι στα γεγονότα είναι ιδιότυπη. Δεν είναι ο τυπικός Χορός που συμπάσχει με τα πάθη του ήρωα. Αντίθετα, σε αρκετά σημεία δείχνει τα φοβάται τον Αίαντα, και σε άλλα να τον επικρίνει. Δίνει την αίσθηση μιας παρέας που έχει μαζευτεί για να συζητήσει για πολιτικά θέματα. Σε κάποιο σημείο ένα φλασκι

πηγαινοέρχεται στα χέρια του Χορού, από το οποίο πίνουν όλοι, για να καταλήξει στα χέρια της Τέκμησας. Κατά τη διάρκεια των διαλογικών μερών, συνήθως κάθονται με πλάτη στο κοινό, παρακολουθώντας τα τεκταινόμενα. Οι αντιδράσεις τους είναι έντονες σε όλα αυτά που συμβαίνουν, οι οποίες εκφράζονται κινησιολογικά, αλλά και με φωνές. Επίσης, παίζουν μουσική, και κατά τη διάρκεια των διαλογικών μερών. Τα μουσικά όργανα που κυριαρχούν είναι το ακορντεόν και η φυσαρμόνικα. Στο δεύτερο στάσιμο, ένα από τα μέλη του Χορού, μιλάει, κάπως παράφωνα, με τη συνοδεία ενός ακορντεόν. Όλα τα χορικά απαγγέλλονται από ένα μόνο άτομο. Οι υπόλοιποι συνοδεύουν, άλλες φορές με μουσική, και άλλες φορές με σωματικές αντιδράσεις. Ακόμα και στο τρίτο στάσιμο δεν έχουμε τραγούδι. Ένα μέλος του Χορού κάθεται κάτω παίζοντας ακορντεόν, και ένας άλλος από πάνω του απαγγέλει, γρήγορα και νευρικά. Στη συνέχεια ακούγεται χορευτική μουσική (τουμπελέκι). Πιάνονται από τα χέρια, κάνοντας έναν κύκλο, και χορεύουν με το ένα πόδι σηκωμένο, για αρκετή ώρα. Η κίνηση δεν μοιάζει να συμβαδίζει με τη μουσική. Γενικά, το τραγούδι και ο χορός είναι δύο στοιχεία που υστερούν στην παράσταση. Τα χορικά βασίζονται στην γρήγορη και νευρική απαγγελία. Αλλά και η κίνηση των μελών του Χορού είναι έντονη και νευρική.

Ο Χορός στην παράσταση του **Σπύρου Ευαγγελάτου** πραγματοποιεί την πρώτη του εμφάνιση στην πάροδο. Δεν εμφανίζεται πριν από την προλογική σκηνή, όπως είδαμε να συμβαίνει στις δύο προηγούμενες παραστάσεις. Η πρώτη είσοδός του πραγματοποιείται με τη συνοδεία μουσικής που υποβάλλει αγωνία. Ο Χορός πηγαινοέρχεται στη σκηνή, αρχικά απαγγέλλοντας ένας ένας, και στη συνέχεια τραγουδώντας ως ομάδα. Γενικά σε όλα τα χορικά έχουμε εναλλαγή απαγγελίας και τραγουδιού. Το τραγούδι είναι ομαδικό, ενώ η απαγγελία πραγματοποιείται ξεχωριστά από τα μέλη του Χορού, τα οποία είναι δέκα. Ιδιαίτερο σκηνικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο φωτισμός, ο οποίος χαμηλώνει σε όλα τα χορικά, υποβάλλοντας μια μυστηριακή και μεταφυσική ατμόσφαιρα. Η παρουσία του Χορού βασίζεται κυρίως στον λόγο. Η κινητικότητά του δεν είναι ιδιαίτερα έντονη στη σκηνή. Στο πρώτο στάσιμο, απαγγέλουν και τραγουδούν ακίνητοι, γονατιστοί στο έδαφος, ενώ ένα από τα μέλη του Χορού προχωράει αργά γύρω στη σκηνή. Το τραγούδι τους θυμίζει μοιρολόι. Στο δεύτερο στάσιμο τραγουδούν και χορεύουν τον Πυρρίχιο χορό, ενώ τρία από τα μέλη του Χορού βρίσκονται πίσω από τη θυμέλη και απαγγέλουν. Ο Πυρρίχιος χορός συνδέει την αρχαία τραγωδία με τον Ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Επίσης, ταιριάζει στο λαϊκό ύφος των συντρόφων του Αίαντα. Γενικά, η μουσική αποτελείται από αργόσυρτες και διακριτικές μελωδίες. Σκοπός είναι να συνοδεύσει τον λόγο και το τραγούδι του Χορού, υποβάλλοντας τα ανάλογα συναισθήματα. Αποχωρούν μετά από την εμφάνιση του Αγγελιαφόρου, για να εμφανιστούν μετά από την αυτοκτονία του ήρωα, στο μπροστινό μέρος της ορχήστρας, ψάχνοντας για τον αρχηγό τους. Όταν η Τέκμησσα εντοπίζει το πτώμα, ο Χορός βρίσκεται στο σκοτάδι. Στο τρίτο στάσιμο, χωρίζονται στις δυο μεριές της σκηνής, απαγγέλλοντας και τραγουδώντας με τη συνοδεία θρηνητικής μουσικής. Ένα-ένα τα μέλη του Χορού αφήνουν μια τούφα από τα μαλλιά τους πάνω στο πτώμα του Αίαντα. Στην τελική σκηνή, σηκώνουν το πτώμα του Αίαντα, με τη συνοδεία θρηνητικής μουσικής. Η απαγγελία γίνεται κατά την περιφορά του σώματος γύρω στη σκηνή. Ο ρόλος του Χορού στην παράσταση του Ευαγγελάτου διαχωρίζεται σαφώς από αυτόν των δραματικών προσώπων. Στα διαλογικά μέρη, αποσύρεται στα ακριανά μέρη της ορχήστρας, και βρίσκεται στο

σκοτάδι. Η παρουσία του είναι πολύ διακριτική. Ο θεατής δεν μπορεί να δει τις αντιδράσεις του απέναντι στα γεγονότα.⁴⁴⁹

Η **Μάρθα Φριντζήλα** πειραματίζεται αρκετά στο επίπεδο του Χορού. Στο πρώτο σχεδιάσμα (2006), σύμφωνα με την ίδια, είχε στηριχτεί στην αυθόρμητη και συνειρμική συμμετοχή: «οι ηθοποιοί δεν είχαν μοιράσει τα λόγια τους και δεν είχαν προετοιμάσει τις ατάκες τους».⁴⁵⁰ Στο δεύτερο σχεδιάσμα (2008) ο Χορός αποτελείται από οκτώ μέλη, κάποια από τα οποία ενσαρκώνουν και δραματικούς ρόλους του έργου. Η διδασκαλία του Χορού έχει στηριχτεί στην απαγγελία, με ελάχιστα μέρη στα οποία τραγουδάνε. Η απαγγελία στο μεγαλύτερο μέρος της είναι ομαδική, και σε κάποια σημεία ατομική. Υπάρχουν και φορές, όπως στην πάροδο, όπου κάποιος απαγγέλει δυνατά και οι υπόλοιποι τον συνοδεύουν χαμηλόφωνα. Ο Χορός παρουσιάζεται ως ομάδα ποδοσφαίρου, φορώντας πολύχρωμες μπλούζες που στην πλάτη γράφουν «Αίας-Σαλαμίνα». Και η κίνησή τους πολλές φορές θυμίζει παίκτες ποδοσφαίρου. Στην πάροδο συνεννοούνται - όπως οι παίκτες πριν αρχίσει ο αγώνας - πριν ξεκινήσουν να μιλάνε. Τα χειροκροτήματα και οι αγκαλιές που ανταλλάσσουν κατά τη διάρκεια του πλαστού λόγου του Αίαντα, αλλά και αμέσως μετά από αυτόν είναι άλλο ένα σημείο που δίνει αυτή την αίσθηση. Ο λόγος τους, όπως και η κίνησή τους, έχουν απλό και καθημερινό τόνο. Ο Χορός λειτουργεί αρκετά αποστασιοποιητικά, δημιουργώντας έντονη αντίθεση με τον συναισθηματικά φορτισμένο τρόπο ερμηνείας της Τέκμησας. Στα διαλογικά μέρη βρίσκονται στις άκρες της σκηνής, στο σκοτάδι. Οι αντιδράσεις τους σε όσα διαδραματίζονται δεν είναι εμφανείς. Η σκηνοθέτης έχει προσθέσει και κάποια εμβόλιμα μέρη στα χορικά, τα οποία λειτουργούν ως μέσο αποστασιοποίησης, αλλά ταυτόχρονα φωτίζουν την οπτική του μικρού Ευρυσάκη απέναντι στα γεγονότα. Ο Ευρυσάκης παίρνει τον λόγο στην παράσταση της Φριντζήλα. Στο πρώτο στάσιμο λέει: «στον Άδη πάνε μόνο οι νεκροί. Οι Ατρείδες οι αχρείοι ήρθανε, πήρανε, ψηφίσαν όπως ψηφίσαν... Αλλάξτε τα φώτα». Αυτά τα λόγια τα λέει με θυμό και πετάει κάτω τα παιχνίδια του. Θα πρέπει να αφήσει την παιδικότητά του και να ενταχθεί στον κόσμο των μεγάλων. Και σε άλλο σημείο: «αν ο Αχιλλέας ήταν ζωντανός και είχε τα όπλα, και τα έδινε στον πιο γενναίο θα τα έπαιρνε ο πατέρας μου». Με το αθώο της ηλικίας του θυμώνει με τους Ατρείδες και τον τρόπο με τον οποίο ψηφίσαν. Καταλαβαίνει ότι αυτός είναι ο λόγος που ο πατέρας του βρίσκεται σε αυτή τη θέση τώρα. Στο δεύτερο στάσιμο υπάρχει εναλλαγή απαγγελίας και τραγουδιού. Μέσα σε κλίμα χαράς από την απόφαση του Αίαντα να παραμείνει στη ζωή, τα μέλη το Χορού αγκαλιάζονται μεταξύ τους και γελάνε. Ένα από τα μέλη του Χορού προχωράει στο προσκήνιο και λέει: «χαίρομαι, πετάω. 2^ο στάσιμο: Χορός». Με τη συνοδεία μουσικής απαγγέλει και πίσω οι υπόλοιποι χορεύουν σε ελεύθερη κίνηση.

Στο τρίτο σχεδιάσμα (2014) τον ρόλο του Χορού αναλαμβάνει ένας ηθοποιός. Στη σκηνή εμφανίζονται αρκετοί ηθοποιοί, ντυμένοι ως ναύτες του σημερινού πολεμικού ναυτικού, ο λόγος όμως ανήκει σε έναν. Οι υπόλοιποι συνοδεύουν με κινήσεις τον λόγο του, ή βρίσκονται πίσω του ακίνητοι, στην εξέδρα που αποτελεί το μέρος του Χορού, ή απουσιάζουν τελείως από αυτήν αποσυρόμενοι στο πίσω μέρος του σκηνικού χώρου. Τα χορικά βασίζονται στην απαγγελία, χωρίς να λείπει και το τραγούδι που κάποιες φορές ο «κορυφαίος» - ας τον ονομάσουμε έτσι - μοιράζεται με

⁴⁴⁹ Στις παραστάσεις του Θεόδωρου Τερζόπουλου δεν υπάρχει Χορός. Οι ηθοποιοί απαγγέλλουν κάποιους σκόρπιους στίχους από τα λόγια του Χορού, και κάποιες στιγμές λειτουργούν ως Χορός, παρ' όλα αυτά δεν μπορεί να γίνει περαιτέρω ανάλυση για τη λειτουργία του Χορού στις συγκεκριμένες παραστάσεις.

⁴⁵⁰ Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Όσο οι άνθρωποι συγκινούνται, είναι ζωντανό!», *Ελευθεροτυπία*, 26.08.2014.

την κοπέλα που παίζει στο πιάνο. Ο «κορυφαίος» απαγγέλει τα χορικά μέρη και συνδιαλέγεται με τους δραματικούς χαρακτήρες πάντα πάνω από την εξέδρα, δια μικροφώνου, ενώ είναι πάντα ακίνητος. Την κίνηση την αναλαμβάνουν οι υπόλοιποι ναύτες πίσω του. Η ίδια η σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι σε αυτή την εκδοχή θέλησε η εκφορά του Χορού να θυμίζει θρησκευτικού τύπου απαγγελία, χωρίς όμως να απουσιάζει η αμεσότητα και η συγκίνηση.⁴⁵¹ Γι' αυτό παρατηρούμε ότι σε κάποια σημεία ο λόγος του είναι ουδέτερος, δημιουργώντας απόσταση στο θεατή, ενώ σε άλλα πιο συγκινησιακός. Στα χορικά υπάρχουν και μέρη εμβόλιμα, που δεν ανήκουν στο πρωτότυπο κείμενο.

Ο Χορός στην παράσταση του **Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου** αριθμεί έντεκα μέλη. Εμφανίζεται πριν από την προλογική σκηνή. Εισέρχεται στη σκηνή με τη συνοδεία ζωντανής μουσικής, και παραμένει σ' αυτήν μέχρι το τέλος του έργου. Στη σκηνή της αυτοκτονίας δεν εγκαταλείπει τη σκηνή, αλλά αποσύρεται στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο για τους ηθοποιούς όταν δεν παίζουν κάποιο ρόλο. Μετά από τη ρήση του Αγγελιαφόρου, παριστάνουν ότι τρέχουν για να βρουν τον Αίαντα, χωρίς να μετακινούνται καθόλου από τη θέση τους. Η μουσική, που είναι ζωντανή, παίζεται από τα μέλη του Χορού, καθώς και από ηθοποιούς που ενσαρκώνουν τους δραματικούς ρόλους. Ο σκηνοθέτης δίνει μεγάλη σημασία στον ρόλο του Χορού. Τον ενδιαφέρουν οι αντιδράσεις του και πέρα από τα χορικά μέρη. Μετέχουν ενεργά στο δράμα του Αίαντα και συμπαραστέκονται με θέρμη στην Τέκμησσα. Στα διαλογικά μέρη αντιδρούν με έντονες κινήσεις και εκφράσεις του προσώπου τους (βλ. εικ. 26). Τα χορικά βασίζονται στην απαγγελία, με ελάχιστα τραγουδιστικά μέρη. Στην ενδυμασία τους επικρατεί ποικιλία. Η βάση της ενδυμασίας τους είναι παντελόνια και πάνω από αυτά βράκες, οι οποίες παραπέμπουν σε φουστανέλες. Από πάνω κάποιοι φοράνε λευκά πουκάμισα με γιλεκάκια, άλλοι κοντά και άλλα μακριά, ενώ κάποιοι άλλοι σύγχρονα σακάκια. Επίσης, κάποιοι φοράνε φέσια και έχουν μακριές πλεξούδες, όπως και ο Αίας. Τα παπούτσια τους θυμίζουν τσαρούχια χωρίς τη φούντα. Και τα αξεσουάρ τους ποικίλουν, δίνοντας μια αίσθηση, όχι ιδιαίτερα εμφανή, από την Ελλάδα του 1821. Πολύ ενδιαφέρουσα σκηνοθετική λύση, είναι ο ραψωδός, ο οποίος βγαίνει μέσα από τον Χορό, και τραγουδάει ένα τραγούδι για τον Αίαντα, πριν από την έναρξη του προλόγου. Τραγουδάει για τον «ωραία μονάχο» Αίαντα. Για την επιλογή αυτού του τραγουδιού ο σκηνοθέτης αναφέρει: «με την παρουσία ενός ραψωδού, που βγαίνει μέσα από τον Χορό, και με τη βοήθεια της μουσικής, θελήσαμε να φτιάξουμε μια παράσταση που είναι ένα τραγούδι για τον Αίαντα. Για τον κάθε Αίαντα στις μέρες μας».⁴⁵² Ο κάθε Αίας στις μέρες μας που αισθάνεται το βάρος των κανόνων και των προτύπων συμπεριφοράς να τον λυγίζει. Ο κάθε Αίας που εξευτελίζεται γιατί θέλει να αισθάνεται ελεύθερος στον σύγχρονο κόσμο του καταναγκασμού.

⁴⁵¹ Ο.π.

⁴⁵² Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, «Ένα τραγούδι για τον Αίαντα», στο: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Αθηνών, 2015, σ. 11.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Βάλτερ Πούχνερ υποστηρίζει ότι «η αρχαία παράσταση είναι κυρίως “άκουσμα”, μια ακουστική παρά οπτική διαδικασία». Βασιζόταν στον λόγο, στην απαγγελία, και όχι στο οπτικό αποτέλεσμα. Αντίθετα, για μια σύγχρονη παράσταση η εικόνα είναι σημαντική.⁴⁵³ Δίνεται μεγάλη σημασία στο οπτικό στοιχείο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο λόγος αποτελεί δευτερεύον συστατικό μιας παράστασης. Στο αρχαίο θέατρο ο λόγος υποστηριζόταν από τη στυλιζαρισμένη κίνηση του υποκριτή, αφού η μάσκα δεν άφηνε να εκφραστεί κανένα συναίσθημα μέσω του προσώπου. Σήμερα, είναι αδιανόητο για το σύγχρονο κοινό να μην βλέπει το πρόσωπο του ηθοποιού, αφού αυτό είναι ο βασικός φορέας του συναισθήματος. Ο σύγχρονος θεατής έχει μάθει περισσότερο να βλέπει, παρά να ακούει. Η ακουστική διαδικασία θα πρέπει να συνοδεύεται από οπτικά ερεθίσματα: πρόσωπο ηθοποιού, σωματική κίνηση, σκηνικό, κοστούμια. Εδώ, λοιπόν, εντοπίζεται μια μεγάλη δυσκολία στην παρουσίαση του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη σκηνή. Πολλές φορές, το είδος αυτό έχει θεωρηθεί σαν «ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο στατικό, λεκτικό, φιλοσοφικό, ηθικολογικά διδακτικό και άρα απόμακρο σε μας».⁴⁵⁴ Η δράση δεν είναι τόσο έντονη, βασίζεται περισσότερο σε ηθικά προβλήματα και εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων. Η απαγγελία είναι αυτή που κυριαρχεί, χωρίς να προσφέρουν τα έργα αυτά ευκαιρίες για ιδιαίτερη κινητικότητα στη σκηνή. Όσο και αν ο λόγος είναι βασικός παρανομαστής της αρχαίας τραγωδίας, δεν παύει ο λόγος αυτός να ζητάει να γίνει πράξη. Το πώς θα γίνει αυτό, είναι ζήτημα του εκάστοτε σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης, όμως, πρέπει να ακολουθήσει κατά γράμμα τις υποδείξεις του συγγραφέα ή να προσαρμόσει το έργο στις σύγχρονες αισθητικές φόρμες και τις κοινωνικές ανάγκες της εποχής του;

Υπάρχουν δύο βασικές κατηγορίες σκηνοθετών - σύμφωνα με τον Patrice Pavis - χωρίς να αποκλείουμε διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Στην πρώτη ανήκουν αυτοί που επιδεικνύουν τη λογοκεντρική θεωρία της θεατρικής τέχνης. Πιστεύουν ότι μπορούμε και πρέπει να ανακαλύψουμε ξανά στην παράσταση οτιδήποτε υπήρχε προηγουμένως στο κείμενο, καθιστώντας τη σκηνική παρουσίαση μία απλή διάθλαση του κειμένου. Η παράσταση, με αυτόν τον τρόπο, επιβεβαιώνει αυτό που το κείμενο ήδη έχει πει. Στη δεύτερη ανήκουν οι σκηνοθέτες που υποστηρίζουν ότι η παράσταση αποτελεί μια πρόσθεση στο κείμενο, ρίχνοντας όλο το βάρος στα σκηνικά σημεία. Ο σκηνοθέτης, με αυτόν τον τρόπο, είναι απελευθερωμένος από τις σκηνοθετικές εισηγήσεις του κειμένου. Διανθίζει την απαγγελία με εικόνες που προέρχονται από τα δικά του μέσα αυτοέκφρασης. Έτσι, έχουμε από τη μία το κείμενο, ως έναν επιβαλλόμενο τρόπο που ανήκει στο συγγραφέα, και από την άλλη την παράσταση, ως έναν ελεύθερο τρόπο, όπως τον έχει φανταστεί ένας εντελώς ανεξάρτητος σκηνοθέτης.⁴⁵⁵ Το κείμενο είναι τόσο ισχυρό που να επιβάλλεται στην παράσταση, ή η παράσταση είναι τόσο ισχυρή που να ακυρώνει το κείμενο; Και υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος ερμηνείας του κειμένου ή διαφορετικοί τρόποι ανάγνωσής του; Σύμφωνα με τον Pavis το όριο με το οποίο συντίθεται ένα κείμενο από το συγγραφέα δεν μπορεί να αγνοηθεί, αλλά δεν μπορούμε να το θεωρήσουμε και την

⁴⁵³ Πούχνερ, *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, σσ. 37, 39, 44-45.

⁴⁵⁴ Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σ. 1.

⁴⁵⁵ Patrice Pavis, *Languages of the stage. Essays in the semiology of the theatre*, Performing Arts Journal Publications, New York, c 1982, σ. 145.

πραγματικότητα της σκηνικής παρουσίας.⁴⁵⁶ Μήπως πρέπει να στρέψουμε το βλέμμα μας σε μια μέση λύση;

Υπάρχει μια έντονη διαμάχη όσον αφορά την επικράτηση του συγγραφέα ή του σκηνοθέτη, και την έμφαση που δίνεται στον λόγο ή στο θέαμα σε μια παράσταση. Έχουμε απομακρυνθεί πλέον από το θέατρο του συγγραφέα, και έχουμε περάσει στο θέατρο του σκηνοθέτη («director's theatre») και στο θέατρο των εικόνων («visual theatre»). Κάποτε υπήρχαν κάποια απαραβίαστα δικαιώματα των συγγραφέων-κειμένων, τα οποία πλέον έχουν απορριφθεί. Ο σκηνοθέτης είναι πια σε θέση να εκφράζει τη δική του αίσθηση πάνω σε ένα κλασικό έργο. Πολλές φορές απορρίπτει τον αφηγηματικό λόγο και βασίζεται σε ακουστικά και οπτικά εφέ, δίνοντας μεγάλη σημασία στον χορό και τη μουσική, τα σκηνικά και τα κοστούμια. Με αυτόν τον τρόπο, υποστηρίζουν, ότι δίνουν καινούργια ζωή στους κλασικούς, αρνούμενοι την παράδοση.⁴⁵⁷ Άλλες φορές πάλι, η αφηγηματικότητα περιορίζεται για χάρη της σωματικότητας (όπως είδαμε να συμβαίνει στις παραστάσεις του Τερζόπουλου). Στο μεταμοντέρνο θέατρο η γλώσσα περιορίζεται δραστικά. Κυρίαρχη θέση καταλαμβάνει το σώμα, «με το σημειολογικό επίπεδο να φεύγει από το κέντρο του ενδιαφέροντος, αφήνοντας τη θέση του στο πραγματολογικό επίπεδο και στην υλικότητα των σημείων, και με την αιτιότητα ή την ψυχολογική εξήγηση να αντικαθίστανται από μια αυτοτελή ρυθμικότητα».⁴⁵⁸ Πάνω στο θέμα, έχουν διατυπωθεί απόλυτες απόψεις, και από τις δύο πλευρές, των υπερασπιστών των συγγραφέων και των υπερασπιστών των σκηνοθετών. Ο σκηνοθέτης Jonathan Miller, υποστηρίζει ότι: «δεν πιστεύω ότι κάποιος έχει το καθήκον σ' έναν συγγραφέα, από τη στιγμή που έχει πεθάνει. Το έργο γίνεται κοινό αντικείμενο. Κάποιος πρέπει να είναι σε θέση να κάνει αυτό το οποίο θέλει».⁴⁵⁹ Ο Oliver Taplin από την άλλη θεωρεί ότι ο ίδιος ο δραματικός ποιητής θέτει το έργο σε κίνηση, έχοντας ρυθμίσει την οπτική του σύνθεση. Η οπτική σημασία είναι αξεχώριστη από τη σημασία των λέξεων.⁴⁶⁰ Μπορεί να υποστηρίζει κανείς με σιγουριά ποια από τις δύο απόψεις είναι η σωστή; Και το ζήτημα είναι αν θα επικρατήσει ο συγγραφέας ή ο σκηνοθέτης πάνω στη σκηνή; Ή μήπως πρέπει να δούμε πώς μεταφέρεται, και αν μεταφέρεται το γενικό πνεύμα του κειμένου, και αν τα νοήματά του είναι εύληπτα για το σύγχρονο κοινό;

Ο *Αίας* είναι ένα έργο το οποίο αποτελείται από μακριούς διαλόγους, έχει μεγάλα μέρη αφήγησης.⁴⁶¹ Ίσως αυτός να είναι και ένας από τους λόγους που δεν προτιμάται συχνά από τους σκηνοθέτες. Η αφήγηση, χωρίς έντονη δράση, κουράζει το σύγχρονο κοινό, που έχει συνηθίσει στη γρήγορη δράση και τις έντονες συγκρούσεις. Στον *Αίαντα*, όλο το πρώτο μέρος κυριαρχείται από τις εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα και τις ψυχικές του διακυμάνσεις. Ενώ το δεύτερο μέρος δίνει τη δυνατότητα για πιο έντονη δράση επί σκηνής, με τους αγώνες λόγων των Ατρείδων με τον Τεύκρο. Από την άλλη, έχει και πολλά αιματηρά γεγονότα.⁴⁶² Το αίμα κυριαρχεί στο έργο: ο Αίας εμφανίζει στους συντρόφους του τα σφαγιασμένα ζώα, αυτοκτονεί μπροστά στα μάτια των θεατών, το πτώμα του βρίσκεται καθ' όλη τη διάρκεια του δεύτερου μέρους στη

⁴⁵⁶ Στο ίδιο, σσ. 140-141.

⁴⁵⁷ Richard Gilman, «Directors vs. playwrights. The great classic plays are all too often butchered by directors who think they can "improve" Shakespeare or Chekhov. Usually they can't», *The Saturday Review*, (April 1982), σσ. 32-35.

⁴⁵⁸ Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας*, σ. 213.

⁴⁵⁹ Gilman, «Directors vs. playwrights...», ό.π.

⁴⁶⁰ Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σσ. 8-9.

⁴⁶¹ Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, σσ. 171, 173.

⁴⁶² Στο ίδιο, σ. 173.

σκηνή. Ο David Seale υποστηρίζει ότι το έργο είναι «ένα συνεχές θέαμα ασυνήθιστων εφέ», με οπτικές συνθέσεις που θυμίζουν το μεγαλείο του Αισχύλου.⁴⁶³ Η εμφάνιση της Αθηνάς, αλλά και η παντομίμα που προηγείται με τον Οδυσσέα να ψάχνει για ίχνη του Αίαντα, η εμφάνιση του ήρωα υπό την επήρεια της τρέλας, καθώς και η τελική έξοδος με τον Χορό να σηκώνει το νεκρό σώμα του, μπορούν να οδηγήσουν σε πολλές ευφάνταστες σκηνοθετικές λύσεις. Οι σκηνοθέτες, λοιπόν, μπορούν να αντισταθμίσουν τα μεγάλα αφηγηματικά μέρη με εμπνευσμένες οπτικές συνθέσεις.

Στα πρώτα χρόνια ενασχόλησης με το αρχαίο δράμα επικρατούσε στην Ελλάδα, όπως είδαμε και από τις πρώτες παραστάσεις του *Αίαντα*, μια λογοκεντρική προσέγγιση του είδους αυτού. Κάθε προσπάθεια για ανανέωση και η εισαγωγή νεωτερικών στοιχείων στην παράσταση, προκαλούσε τις αντιδράσεις των κριτικών και του κοινού. Είχε επιβληθεί στη συνείδηση των θεατών ένας συγκεκριμένος τρόπος ερμηνείας των αρχαίων δραμάτων, οπότε οποιαδήποτε διαφορετική οπτική απέναντι στο αρχαίο κείμενο αντιμετωπιζόταν με δυσπιστία. Υπήρχε μια παγιωμένη αντίληψη περί ιερότητας των αρχαίων κειμένων, και οποιαδήποτε παρέμβαση θεωρούνταν ιεροσυλία. Με την εμφάνιση του σκηνοθέτη η κατάσταση άλλαξε, προσφέροντας παραστάσεις που δεν αποσκοπούσαν μόνο στην ανασύσταση του κειμένου, αλλά και στην αισθητική απόλαυση. Είδαμε ότι ο Καραντινός και ο Μουζενίδης μελέτησαν σε βάθος το αρχαίο δράμα, ψάχνοντας νέους τρόπους ερμηνείας, όχι μόνο πρακτικά με τις σκηνοθεσίες τους, αλλά και θεωρητικά, εκδίδοντας μελέτες σχετικά με το αρχαίο δράμα και την τέχνη του σκηνοθέτη. Από εκεί και πέρα ξεκίνησε μια προσπάθεια ανανέωσης του τρόπου που παρουσιάζοταν το αρχαίο δράμα επί σκηνής. Τα αρχαία δράματα δεν αποτελούσαν μόνο προϊόντα λόγου, αλλά προσέφεραν δυνατότητες και για ένα ενδιαφέρον οπτικό αποτέλεσμα. Οι σκηνοθέτες προσθέσανε στις παραστάσεις τους στοιχεία νεωτερικά, οδηγώντας το αρχαίο δράμα σε διάφορους και διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας. Η λογοκεντρική προσέγγιση της τραγωδίας, βέβαια, έχει επιβιώσει και στις μέρες μας, σε μερικές περιπτώσεις σκηνοθετών.

Ο **Σωκράτης Καραντινός** πίστευε ότι υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι ερμηνείας του αρχαίου δράματος. Ο πρώτος είναι εκείνος της αναβίωσης, βασιζόμενος σε αρχαιολογικές αναζητήσεις. Ο δεύτερος είναι αυτός των προοδευτικών σκηνοθετών που προσαρμόζουν την αρχαία τραγωδία στα εκφραστικά μέσα της εποχής. Τον εαυτό του δεν το κατέτασσε εμφανώς σε καμία από τις δύο κατηγορίες. Ήταν κατά του πρώτου τρόπου, αλλά και του δεύτερου, γιατί πίστευε ότι δεν είχαν δημιουργηθεί ακόμα οι κατάλληλες συνθήκες για να μπορέσουν να προσφέρουν οι σκηνοθέτες ένα αποτέλεσμα με ειλικρινή έμπνευση. Ο πιο σωστός τρόπος για εκείνον ήταν η ψυχική επαφή με το έργο.⁴⁶⁴ Ο σκηνοθέτης να βασίζεται στο ίδιο το κείμενο, στη φόρμα του και το ρυθμό του, αλλά να χρησιμοποιεί και ως βοηθητικά εργαλεία τα πορίσματα της επιστήμης. Ο Καραντινός, λοιπόν, έδινε προτεραιότητα στον λόγο, στο κείμενο, αφού από αυτό πίστευε πως προκύπτει η σκηνοθεσία του. Παρ' όλα αυτά, ήταν ιδιαίτερα πρωτοπόρος για την εποχή του. Αναγνωρίζει την ανάγκη ανανέωσης του τρόπου προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας, την οποία είχε μελετήσει σε βάθος. Ο *Αίας* παρουσιάστηκε με μια πολύ αφαιρετική σκηνοθεσία, με λιτά σκηνικά, και κοστούμεια ιδιαίτερα εμπνευσμένα που δεν παρέπεμπαν στην αρχαϊκή εποχή. Βέβαια, οι μάσκες που χρησιμοποίησε, και ο σαφής διαχωρισμός του χώρου των υποκριτών από αυτόν του Χορού, δείχνουν την αξιοποίηση της έρευνάς του στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Για τον Καραντινό, ο λόγος παραμένει πρωτεύον στοιχείο της θεατρικής

⁴⁶³ Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles*, σ. 174.

⁴⁶⁴ Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα*, σσ. 28-29, 34-35.

τέχνης, με τα σκηνικά και τα κοστούμια να αντιμετωπίζονται ως δευτερεύοντα μέσα. Ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά για την τραγωδία: «αν την τραβήξουμε και την κλείσουμε στα μέτρα τα δικά μας, να καταλάβουμε πως είναι καιρός να τσιτώσουμε το κορμί και την ανάσα μας, να κινηθούμε και να κινήσουμε όλο τον κόσμο, να πάμε εμείς προς την τραγωδία».⁴⁶⁵

Ο **Τάκης Μουζενίδης**, σε αντίθεση με τον Καραντινό, δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον σκηνικό χώρο, χωρίς να χάνεται η προτεραιότητα στον λόγο. Ο Μουζενίδης εκφράζει πιο μοντέρνες απόψεις, χωρίς όμως να τις εφαρμόζει πάντα. Στην εποχή του, οι κριτικοί αντιμετώπιζαν με δυσπιστία τα σκηνοθετικά του οράματα. Υποστήριζε ότι το έργο του σκηνοθέτη αποτελεί μια δεύτερη δημιουργία, ένα καινούργιο έργο τέχνης, το οποίο όμως θα πρέπει να ακολουθεί το στυλ που επιβάλλει το ίδιο το έργο. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «ο δραματικός ποιητής ονειρεύεται ένα έργο, και έπειτα ρίχνει στο χαρτί ό,τι μπορεί να αποδοθεί με λέξεις. Αλλά δεν μπορεί να εκφράσει παρά μόνο ένα μέρος του ονείρου του, γιατί το θεατρικό έργο “τελειούται” μόνο όταν και αφού παρασταθεί. Έτσι, το υπόλοιπο του ονείρου δεν βρίσκεται μέσα στα χειρόγρατά του. Κι είναι δουλειά του σκηνοθέτη, να ολοκληρώσει το έργο που οραματίστηκε ο δραματικός συγγραφέας, αποκαθιστώντας το μέρος εκείνο του έργου, που χάθηκε στον δρόμο από το όνειρο ώσπου να φτάσει στο χειρόγραφο».⁴⁶⁶ Δεν καταδικάζει προσαρμογές ή διασκευές. Πίστευε ότι πολλές φορές ο σκηνοθέτης ήταν υποχρεωμένος να προσαρμόσει κάποιες σκηνές ή και ολόκληρο το έργο σε ορισμένο χώρο και χρόνο. Βέβαια, οι αλλαγές αυτές θα πρέπει να είναι άκρως απαραίτητες και να γίνονται με σύνεση. Ο σκηνοθέτης ενδιαφερόταν πρώτα για την εσωτερική σκηνοθεσία, τη σκηνοθεσία περιεχομένου, και δευτερευόντως για την εξωτερική σκηνοθεσία, την οπτική παρουσίαση του έργου.⁴⁶⁷ Το σκηνικό του *Αίαντα*, με τα πολλαπλά επίπεδα, καθώς και τα πολυτελή και αρχαιοπρεπή κοστούμια, μαρτυρούν το ενδιαφέρον που έδινε ο σκηνοθέτης και στο οπτικό αποτέλεσμα της παράστασης. Βέβαια, το σκηνικό, πέρα από το ενδιαφέρον οπτικό αποτέλεσμα που δημιουργεί, είναι και λειτουργικό, με τα διάφορα επίπεδα να διευκολύνουν την κίνηση των ηθοποιών. Ο Μουζενίδης, λοιπόν, δίνει προτεραιότητα στον λόγο και την εσωτερική σκηνοθεσία του έργου, χωρίς όμως να παραβλέπει και τα υπόλοιπα στοιχεία, και χωρίς να δείχνει διάθεση να ακολουθήσει το κείμενο κατά γράμμα. Εδώ να σημειώσουμε ότι ο Μουζενίδης είναι ο μόνος σκηνοθέτης, ο οποίος πραγματοποίησε αλλαγή σκηνικού για την αυτοκτονία του Αίαντα, όπως «επιβάλλει» το κείμενο.

Ο **Σταύρος Τσακίρης** και ο **Σπύρος Ευαγγελάτος**, επέλεξαν μια «κλασική» προσέγγιση του *Αίαντα*. Και οι δύο σκηνοθετικές δουλειές είναι αφαιρετικές, δίνοντας βάρος στον λόγο των δραματικών προσώπων. Ο Τσακίρης, χρησιμοποιεί ένα λιτό σκηνικό, με ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα, και ατμοσφαιρικούς φωτισμούς που τονίζουν τη μεταφυσική διάσταση του έργου. Παρ' όλα αυτά τα κοστούμια είναι αρχαιοπρεπή και βαρυφορτωμένα. Ο σκηνοθέτης δίνει μεγάλη σημασία στην εκφορά του λόγου από τους ηθοποιούς, δημιουργώντας μια δική του μέθοδο εκφοράς. Δεν παραβλέπει, όμως, το εικαστικό μέρος της παράστασης. Ο Ευαγγελάτος, δεν χρησιμοποιεί καθόλου σκηνικά, δημιουργώντας και αυτός με τους φωτισμούς και την εναλλαγή φωτός-σκοταδιού μία ονειρική-εφιαλτική ατμόσφαιρα. Ο Ευαγγελάτος χωρίζει τους σκηνοθέτες που ασχολούνται με την αναβίωση του αρχαίου δράματος σε

⁴⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 112.

⁴⁶⁶ Τάκης Μουζενίδης, *Ο σκηνοθέτης (Διάλεξη)*, Ανάτυπο από την «Καινούρια Εποχή», [χ.ό.], [χ.τ.] 1960, σ. 12.

⁴⁶⁷ Στο ίδιο, σσ. 12-14, 22.

δύο κατηγορίες: «σε αυτούς που πιστεύουν ότι τα κείμενα αυτά είναι ζωντανοί οργανισμοί που μπορούν να αντέξουν στη δοκιμασία της σύγχρονης σκηνης και σε εκείνους που πρεσβεύουν ότι τα έργα αυτά είναι μη παραστάσιμα και απλώς μπορούν να σταθούν αφορμή για δεξιολογικά σκηνοθετικά επιτεύγματα, ερήμην των νοημάτων που αυτά περικλείουν».⁴⁶⁸ Τον εαυτό του τον κατατάσσει στην πρώτη κατηγορία. Ενώ αναγνωρίζει ότι υπάρχουν συχνά σημεία στα έργα αυτά που φαίνονται μη παραστάσιμα, πιστεύει ότι ακόμα και αυτά μπορούν να γίνουν ζωντανό θέατρο για το σύγχρονο κοινό. Το ζητούμενο για τον σκηνοθέτη είναι να μην προδίδονται τα νοήματα και η «συγκίνηση» που αυτά περικλείουν. Πιστεύει στη διαχρονικότητα των έργων της αρχαίας τραγωδίας. Υποστηρίζει ότι όπως άγγιζε τους θεατές του 5^{ου} αι. ένα έργο, έτσι μπορεί να αγγίζει και τους θεατές σήμερα, με έναν πιο σύγχρονο βέβαια τρόπο σκηνοθεσίας. Υπηρετεί τα αρχαία κείμενα με σεβασμό και πίστη στη διαχρονική και πανανθρώπινη αξία τους. Θεωρεί ασέβεια την παρουσίαση έργου αρχαίας τραγωδίας που δεν βασίζεται στο κείμενο, αλλά στα εκάστοτε «εμπνευσμένα» ευρήματα και τις καινοτομίες κάποιων σκηνοθετών. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο ίδιος: «ένας εμπνευσμένος δεξιολογικός σκηνοθέτης μπορεί να οργανώσει ένα ενδιαφέρον θέαμα σκηνοθετώντας ακόμη και τον τηλεφωνικό κατάλογο, δεν χρειάζεται να ενοχλήσει τον Σοφοκλή!».⁴⁶⁹

Ο **Βασίλης Παπαβασιλείου** παρουσιάζει έναν διαφορετικό *Αίαντα* στην Επίδαυρο το 1996. Η παράσταση προκάλεσε πολλές αντιδράσεις για τα νεωτεριστικά στοιχεία που εισήγαγε ο σκηνοθέτης. Χρησιμοποίησε μια καινούργια μετάφραση, γραμμένη ειδικά για την παράσταση, με εισαγωγή πολλών καθημερινών εκφράσεων, και κάνοντας κάποιες μικρές προσθήκες στο κείμενο, χωρίς όμως να αλλάζει τη λογική ακολουθία του. Ο λόγος ακούστηκε διαμεσολαβημένος, από μικρόφωνα, προωθώντας έτσι την πολιτική διάσταση του έργου. Για τον σκηνοθέτη, το μικρόφωνο αποτελεί την σύγχρονη εκδοχή της μάσκας. Ο Καραντινός, σε μελέτη του για το αρχαίο δράμα, υποστηρίζει ότι «οι μάσκες ήταν καμωμένες έτσι, που το στόμα τους να χρησιμοποιείται σαν ένας μικρός τηλεβόας».⁴⁷⁰ Αυτή την άποψη υποστηρίζει και ο Παπαβασιλείου, χρησιμοποιώντας μικρόφωνα, αντί της αρχαίας μάσκας. Επίσης, χρησιμοποιεί, αντί μουσικής, φυσικούς ήχους, καθώς και τις φωνές των ηθοποιών. Ο λόγος σε κάποια σημεία ακούγεται με δυσκολία, από την παρεμβολή ήχων, που διασπούν την προσοχή του θεατή. Ο σκηνοθέτης, παρ' όλο που δεν αναιρεί τη σημασία του πρωτότυπου κειμένου, δημιουργεί ένα νέο κείμενο, το οποίο εξυπηρετεί την πολιτική εμβέλεια που θέλει να προσδώσει στην παράσταση. Δίνει έμφαση στο οπτικό στοιχείο, δημιουργώντας ενδιαφέρουσες οπτικές συνθέσεις. Υπάρχει ιδιαίτερη κινητικότητα στη σκηνή. Οι σκηνοθετικές λύσεις, και ιδιαίτερα η χρήση κάποιων σκηνοτικών αντικειμένων, συνδέουν την τραγωδία με τη σύγχρονη εποχή. Ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι ο βασικός παράγοντας στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος είναι να δούμε αν η εκάστοτε ερμηνεία θεμελιώνεται και θεμελιώνει μια δική μας εσωτερική αναγκαιότητα. Ο ίδιος αναφέρει: «το θέατρο αφορά πάντα το παρόν ακόμη και αν δανείζεται όρους του παρελθόντος προκειμένου να θεμελιώσει την αναγκαία σχέση συγκίνησης με τον δέκτη του στο πλαίσιο της δεδομένης στιγμής. Είναι το ίδιο που έκανε και ο αρχαίος ποιητής».⁴⁷¹ Ο μύθος είναι γι' αυτόν αφορμή για να εκφράσει τις δικές τους ανάγκες, αλλά και τις ανάγκες της εποχής του. Και ο Σοφοκλής με αυτόν τον

⁴⁶⁸ ΘΥΜΕΛΗ. *Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, σ. 34.

⁴⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 35.

⁴⁷⁰ Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα*, σ. 36.

⁴⁷¹ Σοφοκλής, *Αίας*, Κ.Θ.Β.Ε., 1997-1998.

τρόπο είδε τον Αίαντα του Ομήρου, αλλοιώνοντας τον ήρωα γιατί έπρεπε να συζητήσει για το παρόν της Αθήνας του 5^{ου} αι. Κατά αυτόν τον τρόπο, πρέπει και εμείς να δούμε τον Αίαντα του Σοφοκλή, και να μιλήσουμε για τα δικά μας προβλήματα.⁴⁷² Την επικαιρότητα του έργου, ο σκηνοθέτης τη βρίσκει στη λογομαχία πάνω από το νεκρό σώμα του Αίαντα. Διαβάζει το έργο σαν ένα ανοιχτό πολιτικό κείμενο.⁴⁷³

Ο **Θεόδωρος Τερζόπουλος** αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Η μέθοδος που ακολουθεί δεν μοιάζει με καμία άλλη. Το κείμενο το αντιμετωπίζει ως ένα έναυσμα για τη δημιουργία ενός νέου κειμένου. Είναι εντελώς αντίθετος στην κειμενοκεντρική παράδοση.⁴⁷⁴ Για τον σκηνοθέτη το θέατρο είναι απαραίτητο να αποκοπεί από τη λογοτεχνία. Το θεατρικό κείμενο αποτελεί γι' αυτόν μια ανεξάρτητη λογοτεχνική φόρμα, στην οποία δεν πρέπει να είναι υποδουλωμένος ο σκηνοθέτης και ο ηθοποιός. Βλέπει το κείμενο ως ένα καθοδηγητικό πλάνο. Προσπαθεί να δει πίσω από τις λέξεις, τι υπάρχει πίσω από το θεατρικό κενό, στις παύσεις, ανάμεσα στα σημεία. Τον απασχολεί να εντοπίσει τον ρυθμό ενός κειμένου, από τον οποίο γεννιέται και η μορφή του. Δεν ψάχνει να βρει την έννοια μιας λέξης, αλλά την εικόνα της δομής της λέξης, την εσωτερική της αιτία. Ο λόγος δεν επεξηγεί, παράγεται φυσικά μέσα από το ίδιο μας το σώμα. Είναι, όπως τον χαρακτηρίζει ο ίδιος, «λόγος-πόνος».⁴⁷⁵ Έχουμε να κάνουμε, λοιπόν, με ένα θέατρο που δίνει προτεραιότητα στο σώμα, και όχι στον λόγο. Η σχέση κειμένου και παράσταση είναι σχέση δομής και αντι-δομής, μιας νέας παραπληρωματικής δομής, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Σαμπατακάκης. Φωτίζει κάποια σημεία του κειμένου για να εκφράσει συγκεκριμένα συναισθήματα, διανοητικές και υπαρξιακές καταστάσεις που αντιστοιχούν στη δραματική περίπτωση του κειμένου.⁴⁷⁶ Αυτό συμβαίνει και με τον Αίαντα. Χρησιμοποιεί αποσπάσματα από το έργο του Σοφοκλή, για να υπογραμμίσει την έννοια της τρέλας. Ενισχύει το μοτίβο της τρέλας, το οποίο ενυπάρχει στο έργο, δημιουργώντας ένα νέο κείμενο. Στην παράσταση του 2008, μάλιστα, προβάλλει ένα στοιχείο το οποίο δεν υπάρχει στο πρωτότυπο κείμενο, αυτό των τύψεων. Βλέπει το κείμενο από μια διαφορετική οπτική, δίνοντάς του νέες προεκτάσεις και τρόπους ερμηνείας. Όσον αφορά το οπτικό αποτέλεσμα, τα σκηνικά του είναι λιτά και αυστηρά γεωμετρημένα, ενώ οι ενδυμασίες, σύγχρονες, αφήνουν να αναδειχθεί το σώμα του ηθοποιού. Αυτό που τον ενδιαφέρει πριν απ' όλα είναι η σωματική έκφραση των ηθοποιών. Δεν στηρίζεται σε μια εγκεφαλική ερμηνεία, αλλά στην «αφηρημενοποίηση». Ο ίδιος αναφέρει: «στην εγκεφαλική ερμηνεία το κείμενο δεν “αφηρημενοποιείται”. [...] Τι σημαίνει *αφηρημενοποίηση*; Είναι ένα νόημα χωρίς νόημα. Η αποκάλυψη του βαθέους νοήματος που βρίσκεται κάτω από το προφανές νόημα, ή η αιτία του λόγου. Είναι όλη αυτή η *υπονομευτική δυναμική*, αυτό το κάτω νόημα που υποσκάπτει το επίσημο νόημα».⁴⁷⁷ Και στον Αίαντα, λοιπόν, ψάχνει να βρει το νόημα που κρύβεται πίσω από τις λέξεις. Προβάλλει τον πόνο και την τρέλα του Αίαντα, σαν τον πόνο και την τρέλα κάθε ανθρώπου σε κάθε γωνιά της γης, προσδίδοντας στις παραστάσεις του καθολικότητα.

⁴⁷² Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996.

⁴⁷³ Κυριακός, «Δύο “αιρετικές” πολιτικές αναγνώσεις του Αίαντα του Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004)».

⁴⁷⁴ Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος*, σσ. 193-194.

⁴⁷⁵ Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις. *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, σσ. 55, 57-58, 67.

⁴⁷⁶ Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος*, σσ. 20, 109.

⁴⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 178.

Οι λόγοι για τους οποίους η **Μάρθα Φριντζήλα** επιμένει στην ενασχόλησή της με το αρχαίο δράμα είναι, όπως υποστηρίζει η ίδια: «καταρχάς ο τόπος στον οποίο γεννηθήκαμε και αποφασίσαμε να ζήσουμε, το ποιητικό μέγεθος των κειμένων, το πανανθρώπινο περιεχόμενο, και φυσικά η γλώσσα μας». Βασικός της στόχος είναι η σύνδεση της αρχαίας δραματικής ποίησης με τον σύγχρονο κόσμο. Θέλει να δείξει την αλληλεπίδραση που έχουν αυτά τα κείμενα με το σήμερα, και να αναδείξει τον στοχασμό πάνω στις αξίες και τη δυναμική του αρχαίου ποιητικού λόγου σε επίπεδο αισθητικό, ηθικό, κοινωνικοπολιτικό και μεταφυσικό.⁴⁷⁸ Ακολουθεί «πιστά» το αρχαίο κείμενο με μια μετάφραση η οποία συνδυάζει τη λόγια γλώσσα με το καθημερινό λεξιλόγιο, κάνοντας το κείμενο πιο οικείο στον σύγχρονο θεατή. Βασικός της στόχος άλλωστε είναι να αναδείξει τον λόγο, απλά το κάνει με μια σύγχρονη σκηνοθετική ματιά. Οι παρεμβάσεις που γίνονται στο κείμενο δεν είναι για να αλλάξουν τη ροή ή το νόημά του, αλλά για να γίνουν κάποιες προσθήκες, οι οποίες δίνουν στο κείμενο μια νέα πνοή και το συνδέουν με το σήμερα. Για τη σκηνοθέτη το «κλειδί» για να προσεγγίσει ένα έργο του αρχαίου δράματος είναι το ίδιο έργο. Αυτή είναι η πηγή από την οποία αντλεί την έμπνευσή της,⁴⁷⁹ και στη συνέχεια η κοινωνία στην οποία ζούμε, για να μπορέσει να κάνει τις απαραίτητες διασυνδέσεις. Στις δύο εκδοχές του *Αίαντα* που μελετήσαμε (2008, 2014), το οπτικό αποτέλεσμα που πετυχαίνει η σκηνοθέτης είναι τελείως διαφορετικό. Στην παράσταση του 2008 πέφτει μεγάλο βάρος στο θεαματικό στοιχείο, με έντονη κινητικότητα στη σκηνή, ευφάνταστα κοστούμια, και πρωτότυπες σκηνοθετικές λύσεις. Αντίθετα, η παράσταση του 2014 είναι εμφανώς πιο στατική, με λιτά-καθημερινά ενδύματα, δίνοντας μεγαλύτερο βάρος στον λόγο. Η σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι αυτή η παράσταση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί θεατρικό αναλόγιο, διότι οι ηθοποιοί είναι ακίνητοι σε πόντιο, υποστηρίζοντας τους ρόλους τους με οδηγό τη δύναμη του λόγου τους. Στις δύο προηγούμενες εκδοχές οι ηθοποιοί ερμήνευαν νατουραλιστικά, χρησιμοποιώντας τη δύναμη του σώματός τους. Στην τελευταία εκδοχή θέλησε να τονίσει την ουσία του ποιητικού λόγου, γιατί όπως λέει η ίδια: «το αρχαίο δράμα είναι θέατρο λόγου, δεν μπορούμε να το αντιμετωπίσουμε ως υπερθέαμα».⁴⁸⁰

Ο **Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος** αναφέρει: «δεν έχω καμία αγωνία να είμαι μοντέρνος, σίγουρα θέλω να μην είμαι βαρετός».⁴⁸¹ Αυτό έγινε ιδιαίτερα εμφανές στην παράσταση του *Αίαντα*, η οποία ξάφνιασε με την απλότητά της. Ο σκηνοθέτης παρουσίασε έναν *Αίαντα* με λιτά μέσα. Έμεινε «πιστός» στο πνεύμα του συγγραφέα, επιλέγοντας την «κλασική» μετάφραση του Μαρωνίτη. Ζητούμενο του σκηνοθέτη φάνηκε ότι ήταν να ακουστεί ο σοφόκλειος λόγος. Το θέαμα δεν τον απασχόλησε πάρα πολύ. Το σκηνικό ήταν πολύ λιτό, τα κοστούμια δίχασαν λίγο με την ποικιλομορφία τους, ο λόγος των ηθοποιών ήταν ρεαλιστικός και συγκρατημένος. Στόχος του σκηνοθέτη ήταν η σύνδεση του μύθου με τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Αυτό πραγματοποιήθηκε μέσα από την ίδια την επικαιρότητα του έργου και όχι με κάποια σύγχρονα σκηνοθετικά ευρήματα. Επίσης, θέλησε να συνδέσει το μύθο του *Αίαντα* με την εποχή της Επανάστασης του 1821. Και αυτό όμως δεν έγινε με ιδιαίτερα

⁴⁷⁸ «Η Μάρθα Φριντζήλα μιλάει για τον *Αίαντα* και το Αττικό Σχολείο Αρχαίου Δράματος. Αισχύλεια 2014», Camera Stylo Web TV (διαδικτυακή πολιτιστική τηλεόραση), 25.06.2014.

⁴⁷⁹ Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Όσο οι άνθρωποι συγκινούνται, είναι ζωντανοί», *Ελευθεροτυπία*, 26.08.2014.

⁴⁸⁰ Ο.π.

⁴⁸¹ Γιάννης Παπαδημητρίου, «Μία έντιμη κουβέντα με τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο», *Protagon*, 26.07.2015, [14/09/15] από: <http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/mia-entimi-kouventa-me-ton-vaggeli-theodwropoulo-42270000000>

εμφανή τρόπο, αλλά υπαινικτικά. Ο σκηνοθέτης συνδέει το δράμα του Αίαντα με το δράμα του Οδυσσέα Ανδρούτσου και από εκεί μας φέρνει στο σήμερα, στο δράμα ολόκληρου του ελληνικού λαού. Βασικό ζητούμενο είναι η ελευθερία του ατόμου απέναντι στους σκληρούς κανόνες της κοινωνίας στην οποία ζούμε. Η ελευθερία της βούλησης ήταν κάτι που απασχολούσε τους αρχαίους Έλληνες, τους Έλληνες της Επανάστασης του 1821, και που απασχολεί ακόμα τους Έλληνες της σύγχρονης Ελλάδας.

Η Σύλβια Λιούλιου πιστεύει ότι ο τρόπος με τον οποίον αντιμετωπίζονταν οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας μέχρι πολύ πρόσφατα ήταν αρκετά συντηρητικός, με την έννοια ότι «έχει κανείς έναν στόχο επισκεψιμότητας όταν είναι στον εξωτερικό χώρο, και μάλιστα στα πλαίσια ενός φεστιβάλ». Οι χώροι αυτοί δίνονταν, κατά κύριο λόγο, σε καταξιωμένους σκηνοθέτες, οι οποίοι συνήθως συγκροτούσαν παραστάσεις οι οποίες είχαν σε μεγάλο βαθμό εύληπτο κώδικα. Υπήρχε έντονη εμπορική αγωνία για τις παραγωγές αυτές.⁴⁸² Τα τελευταία χρόνια δίνεται η ευκαιρία σε νέους ανθρώπους να εξερευνήσουν τον χώρο της αρχαίας τραγωδίας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα νέες αναγνώσεις των έργων και μια φρέσκια ματιά στο «πρόβλημα» της αρχαίας τραγωδίας. Η παράσταση της Σύλβιας Λιούλιου αποτελεί το αποτέλεσμα εργασίας και έρευνας μιας νέας ομάδας ανθρώπων, με κοινές ανησυχίες. Ο Χάρης Φραγκούλης είναι ο πιο νέος Αίας που υπήρξε ποτέ. Η σκηνοθέτης προσφέρει μια νέα ανάγνωση του έργου, δίνοντας έμφαση στον θρήνο και τη σχέση του Αίαντα με την Τέκμησσα. Τα νέα αυτά στοιχεία που προβάλλει, δεν είναι και τόσο νέα, αφού πηγάζουν από το ίδιο το κείμενο. Παρά την ανανεωτική της ματιά πάνω στο κείμενο, αλλά και στα σκηνικά μέσα έκφρασης, η στάση της απέναντι στο πρωτότυπο κείμενο ξαφνιάζει. Η παράσταση ήταν αποτέλεσμα σκληρής δουλειάς και εξονυχιστικής μελέτης του κειμένου, αλλά και άλλων κειμένων που βοήθησαν να φωτιστεί το έργο με διαφορετικό τρόπο. Η σκηνοθέτης δηλώνει ότι δουλεύει μόνο μέσα από το κείμενο, πιστεύοντας ότι όλα όσα ψάχνουμε να βρούμε για τη σκηνική παρουσίαση ενός έργου, προϋπάρχουν μέσα σ' αυτό. Στόχος της είναι η εκκάλυψη, να φέρει στο φως εκείνο που είναι χαμένο. Η ίδια δηλώνει: «έχω εξαντλητικά όλες τις πληροφορίες, έχω πρόσβαση στο αρχαίο κείμενο, παρεμβαίνω μεταφραστικά δουλεύοντας με έναν ποιητή μεταφραστή. Πήραμε μια έτοιμη μετάφραση, δουλέψαμε δεύτερο χέρι πάνω στη μετάφραση, διάβασα τη σχολιασμένη έκδοση, επανήλθα με ερωτήματα, εμβαθύναμε, ανοίξαμε νοήματα για να γίνουν πιο αισθητές οι πληροφορίες». Η έρευνα, είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται το θέατρο η σκηνοθέτης.⁴⁸³

Η λιτότητα, η αφαιρετικότητα, και το βάρος στον λόγο, που παρατηρούμε στις δύο τελευταίες παραστάσεις του Αίαντα, είναι στοιχεία που θυμίζουν άλλες εποχές. Μήπως αυτό σημαίνει επιστροφή στην απλότητα; Μήπως κούρασαν τα σύγχρονα σκηνοθετικά ευρήματα; Ο Θόδωρος Γραμματάς υποστηρίζει ότι η αναπροσαρμογή του κλασικού στη σύγχρονη πραγματικότητα καταλήγει σε ένα τέλμα, όχι μόνο σε ελληνικό αλλά και σε ευρύτερα παγκόσμιο επίπεδο, οδηγώντας το θέατρο σε αδιέξοδο. Αυτό οφείλεται στην υπερβολική τάση αυτοπροβολής σκηνοθετών που θέλουν να δηλώσουν την παρουσία τους στον χώρο.⁴⁸⁴ Το ζητούμενο είναι η εισαγωγή στοιχείων νεωτερικών σε μία παράσταση αρχαίου δράματος να έχει λόγο και νόημα. Όλες οι παραστάσεις του Αίαντα που μελετήσαμε, στηρίζονται σε ένα θεωρητικό πλαίσιο, και πραγματοποιήθηκαν μετά από μελέτη των σκηνοθετών στο ίδιο το έργο και στα

⁴⁸² Από προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Λιούλιου, (2.04.2016).

⁴⁸³ Ο.π.

⁴⁸⁴ Γραμματάς, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, σ. 54.

προβλήματα που θέτει η παρουσίασή του στη σύγχρονη σκηνή. Απλά κάποιοι, θέλησαν να βασιστούν στο ίδιο το κείμενο, και άλλοι το χρησιμοποίησαν ως έναυσμα για τη δημιουργία ενός νέου διευρυμένου κειμένου. Σε καμία περίπτωση όμως το κείμενο και τα νοήματά του δεν αναιρούνται, απλά φωτίζονται με διαφορετικούς τρόπους κάθε φορά.

Με την είσοδο του 20^{ου} αι. προβάλλει η σημασία του «πληθυντικού των αναγνώσεων». Αμφισβητείται η ιερότητα των κλασικών κειμένων, και ο συγγραφέας δεν βρίσκεται πια στο επίκεντρο. Η είσοδος της σημειωτικής και η παρουσία του μεταμοντερνισμού οδηγούν στο «ξαναδιάβασμα» των κλασικών.⁴⁸⁵ Η πρόσληψη της τέχνης αλλάζει τον προορισμό της. Η αισθητική της πρόσληψης αντιτίθεται στη μία και μοναδική-παθητική ερμηνεία των κειμένων. Η αυθεντία του παρελθόντος χάνει την ισχύ της. «Το γράμμα του παλαιού κειμένου, που έγινε εν τω μεταξύ ξένο, μπορεί να διασαφηνιστεί στη γλώσσα του παρόντος και μέσω αυτής να γίνει πάλι προσιτό, καθώς τα σκοτεινά σημεία του θα φωτίζονται, μπορεί επίσης να αναδιπλασιαστεί με μια νέα ερμηνεία. Μια νέα κατανόηση του παλαιού νοήματος του κειμένου», υποστηρίζει ο Hans Robert Jauss. Σύμφωνα με τη σύγχρονη ερμηνευτική, το νόημα του κειμένου δεν θεωρείται εκ των προτέρων δεδομένο, αλλά συνιστά ζητούμενο μιας παραγωγικής κατανόησης. Έτσι, περνάμε από την παθητική δεξίωση στη δημιουργική πρόσληψη.⁴⁸⁶ Για τον σκηνοθέτη αυτό σημαίνει ότι μπορεί να διαβάσει τα κείμενα της αρχαίας γραμματείας με έναν νέο τρόπο, με βάση τις δικές τους αντιληπτικές ικανότητες, και σύμφωνα με τα ζητούμενα της εποχής και τις ανάγκες του σύγχρονου κοινού. Μπορεί να φωτίσει συγκεκριμένα σημεία του έργου με διαφορετικό τρόπο, ή να αναδείξει στοιχεία που μέχρι τώρα δεν είχαν έρθει στο φως. Με αυτόν τον τρόπο το αρχαίο κείμενο ξαναδιαβάζεται στην εποχή της παράστασής του, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αναιρείται ο βασικός του πυρήνας. Ο Γιώργος Πεφάνης αναφέρει: «το έργο ανοίγεται στον κόσμο της σκηνικής δυναμικής, στον κόσμο της πολυσημίας, χωρίς όμως να χάνεται μέσα στο χάος της πανσημίας. Εισάγει την κειμενικότητα, τη ρευστότητα και τη δυνητικότητα, στην επικράτεια του έργου, την ίδια στιγμή που διατηρεί το έργο ως μια ελάχιστη αρχή αναφοράς μέσα στην κειμενική κινητικότητα. Αυτό δεν σημαίνει μια σχέση κατάργησης ή αναίρεσης της αφετηρίας, αλλά μια πιθανότητα δυναμικής πρόσληψής της κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης ή της επανεγγραφής της στη σκηνή».⁴⁸⁷

«Ανάμεσα στο γραπτό κείμενο και τη σκηνική του παρουσίαση υπάρχει μια ζώνη αβεβαιότητας, μια περιοχή όπου η ερμηνεία είναι αυτό που είναι απαραίτητο», υποστηρίζει ο Richard Gilman. Σε αυτές τις λεπτές και αμφίβολες περιοχές μπορούν να γίνουν τα μεγαλύτερα «εγκλήματα», αλλά και οι μεγαλύτερες αποκαλύψεις σε μια παράσταση.⁴⁸⁸ Τα δυσνόητα σημεία και αυτά που επιδέχονται διαφορετικές ερμηνείες, αποτελούν το υποσυνείδητο στοιχείο του κειμένου.⁴⁸⁹ Είναι σημεία στα οποία ο συγγραφέας ή συνειδητά επέλεξε να είναι ασαφής, ή δεν είδε αυτό που μπορεί να δει κάποιος σήμερα με διαφορετική αντιληπτική ικανότητα και διαφορετικές προσλαμβάνουσες. Καμιά φορά η παράσταση μπορεί να επιλύσει κάποια από αυτά τα

⁴⁸⁵ Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις*, σσ. 112, 362, 422.

⁴⁸⁶ Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995, σσ. 96, 110.

⁴⁸⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σσ. 295-296.

⁴⁸⁸ Gilman, «Directors vs. playwrights...», σσ. 32-35.

⁴⁸⁹ Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, σ. 35.

αντιφατικά σημεία, να διευκρινίσει αυτό που ήταν δυσνόητο στο κείμενο (βέβαια μπορεί να κάνει και το αντίθετο: να κάνει δυσνόητα ξεκάθαρα σημεία του κειμένου).⁴⁹⁰ Στις παραστάσεις του *Αίαντα*, παρατηρούμε ότι ο κάθε σκηνοθέτης εστιάζει σε διαφορετικά σημεία του έργου. Ο *Αίας* είναι ένα έργο σκοτεινό, το οποίο θέτει περισσότερα ερωτηματικά, παρά δίνει απαντήσεις.⁴⁹¹ Ο Σοφοκλής δεν δίνει μια απάντηση στα ζητήματα τα οποία θέτει μέσα στο έργο. Αυτό δίνει τη δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων του έργου. Το νόημα δεν είναι σαφές και αμετάβλητο. Δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος τρόπος ερμηνείας που να ανταποκρίνεται σε όλες τις περιστάσεις, σε όλες τις κοινωνικές συγκυρίες, και σε ένα τόσο διαφορετικό κοινό. Στα έργα του Σοφοκλή, όπως αναφέρει ο Κνοχ, «ποτέ δεν έχουμε συνείδηση της πολύπλοκης φύσης των πράξεων του ήρωα, τη θέση του στη σειρά των γεγονότων, τη σχέση του με το θεϊκό σχέδιο. Ο σοφόκλειος ήρωας πράττει σε ένα τρομακτικό παρόν που δεν έχει μέλλον, δεν έχει παρελθόν να τον καθοδηγήσει».⁴⁹² Ο *Αίας* είναι ένας περίπλοκος χαρακτήρας, ο οποίος δεν μπορεί να λάβει μία μόνο ερμηνεία. Από τη μία βλέπουμε έναν άνθρωπο ακραίο και απόλυτο, και από την άλλη έναν άντρα άξιο θαυμασμού για τα επιτεύγματά του και τη δύναμή του. Φαινομενικά η πτώση του μοιάζει να είναι μια απλή θεϊκή τιμωρία. Στην ουσία, όμως, ο *Αίας* είναι «μια πολύ ανθρώπινη ιστορία μεγαλείου μαζί με αδυναμία και επιτεύγματα με λάθη», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Α. Kelly. Η μοίρα του *Αίαντα* προκαλεί στο κοινό συναισθήματα λύπης και φόβου, ταυτόχρονα.⁴⁹³ Το περιεχόμενο του έργου, λοιπόν, και τα νοήματά του οδηγούν σε διαφορετικές ερμηνείες. Αλλά και όσον αφορά τη δομή του, οδηγεί σε διαφορετικές σκηνικές πρακτικές. Ο *Αίας* παρουσιάζει παρεκκλίσεις από τις τραγικές σκηνικές συμβατικότητες, και αυτό δίνει το δικαίωμα στους μελετητές και τους σκηνοθέτες να οραματιστούν το έργο με διαφορετικούς τρόπους. Ο δραματικός χώρος στον *Αίαντα* «είναι πιο ρευστός, και πλησιέστερος στον χειρισμό του δραματικού χώρου στην κωμωδία», υποστηρίζει ο Vayos Liapis.⁴⁹⁴

Οι προσεγγίσεις που επιχειρήσαν οι σκηνοθέτες στον *Αίαντα* είναι όλες τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, εστιάζοντας σε διαφορετικά σημεία του έργου ο καθένας. Ο Καραντινός επικεντρώνεται στον διδακτικό σκοπό του έργου, προβάλλοντας έντονα τη μεταφυσική και θρησκευτική του διάσταση. Ο Μουζενίδης δίνει μεγάλη σημασία στις εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα και το ψυχολογικό του αδιέξοδο. Ο Μιχαηλίδης υπογραμμίζει το θρησκευτικό και ηθικό υπόβαθρο της τραγωδίας, δίνοντας έμφαση στην προσωπικότητα του Τεύκρου, και τονίζοντας τη διαφορά του με τον απόλυτο τρόπο συμπεριφοράς του *Αίαντα*. Ο Χαραλάμπους αναδεικνύει το τελετουργικό, το υπαρξιακό και ηθικό στοιχείο, θέλοντας να προσδώσει στο έργο καθολικότητα. Ο Τσακίρης κρατάει μια ισορροπία με τη σκηνοθεσία του, δείχνοντας και τη σκληρή και την ευαίσθητη πλευρά του κεντρικού ήρωα. Ο Παπαβασιλείου δίνει την προσωπική του ερμηνεία στο έργο, διαβάζοντάς το σαν ένα ανοιχτό πολιτικό κείμενο. Εστιάζει στο πολιτικό υπόβαθρο της τραγωδίας, συνδέοντάς την με την ιστορία του τόπου μας. Ο Ευαγγελάτος τονίζει το ερωτικό και μεταφυσικό στοιχείο, δίνοντας έμφαση στον κεντρικό ήρωα και τις ψυχολογικές του διακυμάνσεις. Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος απομονώνει σημεία του κειμένου για να φωτίσει την τρέλα του ήρωα, και να αναδείξει το στοιχείο των τύψεων στον σύγχρονο κόσμο. Η Φριντζήλα συνδέει την τραγωδία με

⁴⁹⁰ Ο.π.

⁴⁹¹ Kennedy, *Athena's justice*, σ. 113.

⁴⁹² Knox, *The heroic temper*, σ. 5.

⁴⁹³ Kelly, «Aias in Athens: the worlds of the play and the audience», σ. 16.

⁴⁹⁴ Liapis, «Genre, space and stagecraft in Ajax», σσ. 134, 137.

τον λαϊκό πολιτισμό, θέλοντας να προβάλλει κυρίως την πολιτική διάσταση του έργου, τη σύγκρουση του ατόμου με την κοινωνία, αλλά και την ανθρωπιά μέσα από το πρόσωπο του Οδυσσέα. Ο Θεοδωρόπουλος κρατάει μια ισορροπία, υπογραμμίζοντας τις πολιτικές προεκτάσεις του έργου, αλλά και τη μοναξιά και απομόνωση του ήρωα, ο οποίος αναζητά την ελευθερία του μέσα σε μια κοινωνία καταναγκασμού και διαφθοράς. Η Λιούλιου, με τη σειρά της, δίνει το δικό της στίγμα, εστιάζοντας στον θρήνο για την απώλεια του Αίαντα, καθώς και στη σχέση ανάμεσα στην Τέκμησσα και τον Αίαντα, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο βάρος στο ανθρώπινο στοιχείο.

Παρ' όλα αυτά υπάρχει ένα κοινό σημείο ανάμεσα σε όλες αυτές τις εκδοχές του *Αίαντα*. Και αυτό είναι ότι παρουσιάζεται σε όλες ο πόνος του ανθρώπου που αδικείται, η απελπισία του, η τρέλα του, η απομόνωσή του, και πολλές φορές η υπερβολή του. Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, θίγεται το αιώνιο και πάντα επίκαιρο θέμα της σχέσης του ατόμου με το κοινωνικό σύνολο. Τα «ξεχωριστά» άτομα, με αξίες και ιδανικά, μπορούν να επιβιώσουν σε έναν αλληλοσπαραζόμενο κόσμο; Οι διαφορετικές σκηνικές προσεγγίσεις του *Αίαντα*, μας οδηγούν σε διαφορετικές οπτικές όχι μόνο για τη σκηνική τέχνη, αλλά και για την ίδια τη ζωή. Μας δίνουν τη δυνατότητα να δούμε το δράμα του Αίαντα από διαφορετικές οπτικές γωνίες, αποφασίζοντας εμείς στο τέλος, ως θεατές, τον τρόπο με τον οποίο θα αντιμετωπίσουμε το έργο και τον κεντρικό του ήρωα. Ο Patrice Pavis αναφέρει: «Μπορούμε να μελετήσουμε το θέατρο; Όσο μπορούμε να μελετήσουμε και την πραγματικότητα! Ως θεωρητική κατασκευή και παραμορφωτικός καθρέφτης του κόσμου, είναι ανοιχτό σε όλα τα ερωτήματα, σε όλες τις προσεγγίσεις, σε κάθε επιθυμία για γνώση, σε κάθε κατάτμηση της γνώσης. Ένα από τα αμελητέα παράδοξα του θεάτρου είναι ότι χρησιμεύει συχνά ως παράδειγμα σε κάποιες ανθρωπιστικές επιστήμες, όπως η κοινωνιολογία, η ψυχολογία, η ανθρωπολογία ή η ψυχανάλυση. Το θεατρικό μοντέλο, παρά τις αντιφάσεις και τους παραλογισμούς του, έχει γίνει ένα εργαλείο απαραίτητο για την ερμηνεία του κόσμου!»⁴⁹⁵

«Στην αναμέτρηση με το αρχαίο δράμα δεν υπάρχει τελική λύση, όλα είναι ανοιχτά»

Βασίλης Παπαβασιλείου⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Patrice Pavis, «Θεατρικές σπουδές», στο: Marc Angenot [κ.ά.], (επιμ.), *Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές*, μτφ. Τιτίκα Δημητρούλια, Gutenberg, Αθήνα 2010, σ. 181.

⁴⁹⁶ Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΑΛΛΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΙΑΝΤΑ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

«ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ» ΚΩΣΤΗ ΛΕΙΒΑΔΕΑ (1964)

Από τις 12 Μαΐου έως τις 22 Σεπτεμβρίου 1964, η «Νέα Σκηνή» του Κωστή Λειβαδέα παρουσιάζει τον *Αίαντα* σε διάφορες επαρχιακές πόλεις και αρχαία θέατρα. Τη μετάφραση, τη σκηνοθεσία, τη μουσική επιμέλεια, αλλά και την επιμέλεια των κοστουμιών είχε αναλάβει ο Κωστής Λειβαδέας. Στους βασικούς ρόλους έπαιζαν οι ηθοποιοί: Κ. Λειβαδέας, Μ. Μωραϊτοπούλου, Ζ. Ρίζου, Μ. Κοτοπούλη, Τ. Ζαχαροπούλου, Α. Βεντουράτος, Ν. Μπούγας, Γ. Μπαρμπαρέσος, Λ. Τζιωτάκης, Α. Τσιούνης, Ξ. Κονδύλης, Μ. Καραμάνης, Μ. Μιχόπουλος, Γ. Κόκκινος.⁴⁹⁷ Δυστυχώς, αυτές είναι και οι μόνες πληροφορίες που έχουμε για την παράσταση.

Ο Κωστής Λειβαδέας ιδρύει το 1953 τον θεατρικό οργανισμό «Νέα Σκηνή», που μέχρι το 1964 συγκροτήθηκε από πέντε διαφορετικούς θιάσους: τον βασικό των Αθηνών («Νέα Σκηνή»), το «Μικρό Θέατρο» (στην Αθήνα), τον «Όμιλο Αρχαίας Τραγωδίας», το «Θίασο Νέων» και το «Περιοδεύον κλιμάκιο». Σε ορισμένες περιπτώσεις έδιναν παραστάσεις και οι πέντε θίασοι συγχρόνως. Ο Λειβαδέας σκηνοθέτησε έργα του σύγχρονου ρεπερτορίου, και έδωσε έμφαση στην αρχαία τραγωδία.⁴⁹⁸ Ο θιάσός του, περιοδεύει στην ελληνική επαρχία, παρουσιάζοντας αρχαίο δράμα σε πολλά από τα αρχαία θέατρα που έχουν διασωθεί.⁴⁹⁹ Αξιοποίησε δεκαέξι αρχαία θέατρα, από τα οποία τα δεκατέσσερα χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά στους νεότερους χρόνους. Θιασάρχης, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής, σκηνοθέτησε και πρωταγωνίστησε σε δώδεκα τραγωδίες (*Φιλοκτήτης*, *Ιων*, *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, *Οιδίπους Τύραννος*, *Ιππόλυτος*, *Ιφινένεια εν Ταύροις*, *Ορέστης* κ.ά.).⁵⁰⁰ Σκοπός του θιάσου ήταν να μυήσει το κοινό της επαρχίας στο αρχαίο δράμα, ανεβάζοντας παραστάσεις στην ελληνική ύπαιθρο.⁵⁰¹ Ο χώρος παρουσίασης των δραμάτων ήταν πρωταρχικής σημασίας για τον Λειβαδέα. Εγκαινίασε το αρχαίο θέατρο των Φιλίππων, στις 8 Σεπτεμβρίου 1957, παρουσιάζοντας την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Δόθηκε μια απογευματινή και μια βραδινή παράσταση. Το μνημείο ήταν ακατάλληλο για την παρουσίαση παράστασης, παρ' όλα αυτά ο θίασος τα κατάφερε, παρά τις τρομερές δυσχέρειες. Σκηνικά δεν υπήρχαν, οι ηθοποιοί παρουσιάζονταν μέσα από τα ερείπια.⁵⁰² Η μοναδική κριτική της παράστασης (από τον Ιωάννη Σχινά στην εφημερίδα *Έρευνα*) μιλάει για μια υπερμοντέρνα εκδοχή της *Ηλέκτρας*. Ο σκηνοθέτης διασκευάζει το έργο σαν κοινωνικό δράμα με τόνους ρεαλισμού, μετατρέποντας τον αρχαίο ποιητικό λόγο σε πεζό. Σύμφωνα με τον Θ. Κρίτα, ο Λειβαδέας προσεγγίζει τις τραγωδίες σαν σύγχρονα δράματα, υιοθετεί στις παραστάσεις του το ρεαλιστικό ύφος, και καταργεί τη σχηματικότητα του Χορού και το μελικό μέρος των χορικών.⁵⁰³ Κατανοούμε ότι η

⁴⁹⁷ Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992, σ. 166.

⁴⁹⁸ Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: "αναζητώντας τις ρίζες"*, τόμ. Β', Δωδώνη, Αθήνα 1996, σσ. 238-239.

⁴⁹⁹ Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου*, σσ. 114-115.

⁵⁰⁰ Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20ού αι.*, σ. 229, Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί*, σ. 238.

⁵⁰¹ Τσαλκίτζόγλου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου: Τα πρώτα χρόνια (1957-66)*, σ. 11.

⁵⁰² Κοντίδου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου και παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος. Η αναζήτηση της ταυτότητας του Φεστιβάλ*, σσ. 5-6.

⁵⁰³ Θ. Κρίτας, «Όμιλος Αρχαίας Τραγωδίας», *Θέατρο 57'*, Οκτώβριος 1956-Σεπτέμβριος 1957, σ. 39.

προσέγγιση του σκηνοθέτη στην αρχαία τραγωδία ήταν πολύ πρωτοποριακή για την εποχή. Προσπάθησε να μεταφέρει τον αρχαίο λόγο στη σύγχρονη σκηνή, διασκευάζοντάς τον. Θέλησε να προσαρμόσει τα αρχαία κείμενα στα σύγχρονα αισθητικά δεδομένα και κοινωνικά συμφραζόμενα, φέρνοντας το αρχαίο δράμα πιο κοντά στο σύγχρονο κοινό. Από την άλλη, επέμενε στην παρουσίαση των έργων αυτών στον φυσικό τους χώρο.

ΚΕΝΤΡΟ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ «Η ΜΝΗΜΗ», ΜΑΡΙΝΟΣ ΙΟΡΔΑΝΗΣ (1976)

Ο Μαρίνος Ιορδάνης το 1955 σκηνοθετεί τον *Αίαντα* στο Αρχαίο Θέατρο Δελφών, καθώς και σε άλλα αρχαία θέατρα. Μετά από χρόνια επιστρέφει στο ίδιο έργο, σε δική του, και πάλι, μετάφραση και σκηνοθεσία, με τον θίασό του «Κέντρο Θεάτρου και Τεχνών «Η Μνήμη»». Η πρώτη παράσταση δίνεται στις 31 Ιουλίου στο Αρχαίο Θέατρο Δελφών.⁵⁰⁴ Ο Μαρίνος Ιορδάνης, ως ηθοποιός, υπήρξε βασικό στέλεχος του Εθνικού Θεάτρου, αλλά συνεργάστηκε και με πολλούς γνωστούς θιάσους του ελεύθερου θεάτρου (θίασος Κοτοπούλη, θίασος Κ. Μουσούρη, θίασος Γιώργου Παππά, Λαϊκό Θέατρο Μάνου Κατράκη κ.ά) και διακεκριμένους σκηνοθέτες (Κάρολο Κουν, Αδαμάντιο Λεμό κ.ά.). Επίσης, από το 1961 έως το 1963 εμφανίστηκε σε παραγωγές του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Παράλληλα, είχε αρχίσει από το 1950 να συμμετέχει κατά διαστήματα στον Θυμελικό θίασο του Λίνου Καρζή, όπου πρωταγωνίστησε σε πολλές τραγωδίες. Το 1955 ιδρύει το «Άρμα Διονύσου». Την πρώτη του σκηνοθετική προσέγγιση στο αρχαίο δράμα αποτελεί ο *Αίας*. Το 1963 ιδρύει τη «Λαϊκή Σκηνή» και περιοδεύει σε όλη την Ελλάδα με ένα πλούσιο ρεπερτόριο, στο οποίο περιλαμβάνονται και αρχαίες τραγωδίες. Το 1973 περιοδεύει στο εξωτερικό με τις τραγωδίες *Αίας* και *Οιδίποδας Τύραννος*. Το 1976 δημιουργεί τη μη κερδοσκοπική εταιρεία Κέντρο Θεάτρου και Τεχνών «Η Μνήμη», δίνοντας παραστάσεις μέχρι το 1983 σε αρχαία θέατρα και φεστιβαλικούς χώρους σε όλη την Ελλάδα. Ο Ιορδάνης ασχολήθηκε με πολλά είδη θεάτρου και ως ηθοποιός και ως σκηνοθέτης, δίνοντας έμφαση στην αρχαία τραγωδία. Πρωταγωνίστησε σε όλα σχεδόν τα σωζόμενα έργα των αρχαίων τραγικών.⁵⁰⁵ Επίσης, μετέφρασε και σκηνοθέτησε πολλά από αυτά. Ο *Αίας* είναι ένα έργο το οποίο φαίνεται να κατέχει σημαντική θέση στην καρδιά του σκηνοθέτη, αφού ασχολείται τρεις φορές μ' αυτό στη θεατρική του σταδιοδρομία. Η απόσταση μάλιστα που χωρίζει την πρώτη παρουσίαση του έργου από την δεύτερη είναι δεκαοχτώ ολόκληρα χρόνια.

ΑΣΚΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΑΡΙΟΣ (1979)

Ο Κωνσταντίνος Μάριος ήταν ηθοποιός, σκηνοθέτης και θεατρικός συγγραφέας. Το 1978 συν-ιδρύει το Ασκητικό Θέατρο και διατελεί καλλιτεχνικός του διευθυντής.⁵⁰⁶ Με τον θίασο αυτό πραγματοποίησε περιοδείες στις μεγαλύτερες ελληνικές πόλεις και πήρε μέρος σε Διεθνή Θεατρικά Φεστιβάλ. Πρώτη του

⁵⁰⁴ Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992, σ. 168.

⁵⁰⁵ Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: "αναζητώντας τις ρίζες"*, σσ. 265-266, «Μαρίνος Ιορδάνης και Κυβέλη Μυράτ», Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

⁵⁰⁶ «Κωνσταντίνος Ε. Μάριος-Ιδρυτής του Δημοτικού Θεάτρου Χίου-12/9/1955-16/9/2009», [4.04.2016] από: ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Βορείου Αιγαίου <http://www.dipetheba.gr/>

σκηνοθεσία με το Ασκητικό Θέατρο ήταν η τραγωδία του Αισχύλου *Αγαμέμνων* το 1978.⁵⁰⁷ Την επόμενη χρονιά σκηνοθετεί τον *Αίαντα*. Η μετάφραση, η οποία είναι ελεύθερη, αλλά και η σκηνοθεσία ανήκουν στον ίδιο. Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 12 Νοεμβρίου. Το έργο παρουσιάστηκε έως και τις 24 Μαρτίου 1980. Τα σκηνικά φιλοτέχνησε η Γ. Κροντήρη, τα κοστούμια η Καλλιόπη Κοπανίστα, ενώ τη μουσική ανέλαβε ο Σταμάτης Κραουνάκης.⁵⁰⁸ Στους βασικούς ρόλους έπαιζαν οι ηθοποιοί: Θωμάς Κινδύνης (Αίας-Τεύκρος), Κωνσταντίνος Μάριος (Οδυσσέας), Μαρία Πανούτσου (Αθηνά), Άννα Πολυτίμου (Τέκμησσα), Δ. Τζαμαλής (Μενέλαος), Θέμης Ψυχογιός (Αγαμέμνων). Ο Χορός ήταν ολιγομελής. Η μόνη κριτική που έχουμε στη διάθεσή μας, του Στάθη Ιω. Δρομάζου, κάνει λόγο μάλλον «για ένα ένα σχέδιασμα, ίσως έναν πειραματισμό, παρά μια ολοκληρωμένη ανάγνωση-ερμηνεία του *Αίαντα*». Ο σκηνοθέτης έδωσε έμφαση στο υπαρξιακό πρόβλημα του ήρωα. Ο κριτικός αναφέρει ότι η παράσταση είχε εντυπωσιακά ευρήματα, όπως την έκκληση της Τέκμησσας, γονατιστής μπροστά στον όρθιο Αίαντα, και οι δύο μέτωπο προς τους θεατές, την παντομίμα-πληροφόρηση για τον νεκρό Αίαντα, τον θρήνο της Τέκμησσας, τον κομμό μπροστά στο φέρετρο, το τραγούδι του νόστου. Παρ' όλα αυτά, υποστηρίζει ότι ο σκηνοθέτης δεν κατάφερε να δημιουργήσει ένα ενιαίο ύφος και μια φόρμα «καθαρή». Η εικόνα ήταν συγκεχυμένη. Τα κοστούμια και τα σκηνικά ήταν λιτά, το ίδιο και η μουσική. Ο Χορός κινήθηκε τελετουργικά, ενώ η μετάφραση δεν κατάφερε να αναδείξει την ποίηση του κειμένου. Όσον αφορά την υποκριτική, επαίνεσε τον Θωμά Κινδύνη στον ρόλο του Τεύκρου, αλλά όχι στον Αίαντα (είναι ενδιαφέρον ότι οι δύο αυτοί ρόλοι παίζονται από τον ίδιο ηθοποιό), την Μαρία Πανούτσου και τον Κ. Μάριο. Για τον Τζαμαλή και τον Ψυχογιό αναφέρει ότι «βγήκαν σχεδόν όμοιοι με αμφισβητούμενο ύφος υποκριτικής».⁵⁰⁹

ΑΡΗΣ ΡΕΤΣΟΣ

Ο Άρης Ρέτσος ξεκίνησε ως ηθοποιός στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Το 1985 απομακρύνεται από τον τηλεοπτικό και κινηματογραφικό χώρο, και ξεκινάει την ενασχόλησή του με την έρευνα των κανόνων της τέχνης του ηθοποιού, ειδικά στον τομέα του αρχαίου δράματος. Τη θεατρική περίοδο 1992-1993, μετά από επταετή απουσία από τα θεατρικά δρώμενα, εμφανίζεται στο θέατρο Εμπρός με την παράσταση *Ανοιχτή Δοκιμή*. Η παράσταση αυτή αφορά την παρουσίαση αποσπασμάτων από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή, στο αρχαίο κείμενο. Εμφανίζεται μόνος του επί σκηνής, ερμηνεύοντας όλους τους δραματικούς ρόλους του έργου, με ένα μουσικό όργανο στα χέρια. Ο ίδιος έχει την ευθύνη του συνόλου της παράστασης: σκηνοθεσία, κινησιολογία, σκηνογραφία, ενδυματολογία, μουσική, φωτισμούς, ερμηνεία. Το 1995 ιδρύει την θεατρική εταιρεία Πολύωνυμο, και παρουσιάζει στο θέατρο Σφενδόνη αποσπάσματα από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, με τίτλο *Αντιγόνης Χορός*. Στόχος του είναι να αναδείξει τον κεντρικό ρόλο που διαδραματίζει ο Χορός στην αρχαία τραγωδία. Το 1996 συμμετέχει στη διεθνή συνάντηση ποίησης «Μυρίσαι το Άριστον» στο Ηρώδειο, σε σκηνοθεσία της Μ. Λυμπεροπούλου, με χορικά από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Το 1998 συμμετέχει στη Διεθνή Συνάντηση Θεάτρου των πολιτιστικών εκδηλώσεων του Ευρωπαϊκού Κέντρου Δελφών, «Το Αρχαίο Δράμα στην Ανατολή»,

⁵⁰⁷ «Η μεγάλη και αξεπέραστη προσφορά του Κωνσταντίνου Ε. Μάριου», [4.04.2016] από: *Η Αλήθεια* on line <http://archive.alithia.gr/article.aspx?articleid=2428>

⁵⁰⁸ Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992, σ. 168.

⁵⁰⁹ Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Στο Θεατρικό Εργαστήρι-Ασκητικό Θέατρο», *Καθημερινή*, 28.11.1979.

με την παράσταση *Αντιγόνης Χορός*. Τη θεατρική περίοδο 1999-2000 παρουσιάζει την παράσταση *Στροφές-Αντιστροφές*. Πρόκειται για μια σύνθεση αποσπασμάτων από έργα του Σοφοκλή. Η παράσταση αυτή παρουσιάζεται και το 2001 στο πλαίσιο του Ελληνο-Γερμανικού Φεστιβάλ Θεάτρου στην Κολονία της Γερμανίας, στο «Studio Buhne».⁵¹⁰

Ο Άρης Ρέτσος αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση στην προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας. Βασίζεται στο μέτρο και τον ρυθμό των κειμένων. Υποστηρίζει ότι τα έργα αυτά «έχουν έναν συγκεκριμένο τρόπο που πρέπει να ανεβαίνουν, και αυτός ο τρόπος έχει υποδειχθεί από τους ίδιους του ποιητές με όλους τους τρόπους: μέσα από τα μέτρα που χρησιμοποίησαν, από τα λόγια που έγραψαν και τον τρόπο που τα διατύπωσαν». Γι' αυτό ο σκηνοθέτης θα πρέπει να έχει γνώση του συντακτικού, ώστε να διαβάσει τις τραγωδίες σωστά. Για τον Ρέτσο η συνειρμική ευκολία, στην οποία στηρίζονται πολλοί σκηνοθέτες, αποτελεί πολύ μεγάλο κίνδυνο. Πιστεύει ότι οι τραγωδίες δεν χρειάζονται αναγωγές γιατί «τα μεγάλα πράγματα ενέχουν όλες τις προεκτάσεις που πρόκειται να τους δώσει κανείς ήδη από τη γέννησή τους». Το έργο δεν χρειάζεται να μεταφερθεί στη σύγχρονη εποχή για να αγγίξει και να συγκινήσει τους θεατές. Δεν πιστεύει σε αναγωγές σε προσωπικές εμπειρίες ως υλικό για το χτίσιμο του ρόλου. Για το αν το μέτρο μπορεί να μεταφέρει συναισθήματα, απαντάει στους επικριτές του: «το μέτρο είναι άκρως συναισθηματικό, γιατί σου προσφέρει ασφάλεια κι έτσι μπαίνεις πιο πολύ στον ρόλο, σε βοηθά να φτάσεις στην υπέρβαση».⁵¹¹ Το μέτρο έχει την συναισθηματική έκρηξη εντός του και μπορεί να αναδείξει τα πάντα. Στη μετρική τον οδήγησε η λάθος προσέγγιση - όπως ο ίδιος θεωρεί - των αρχαίων δραμάτων από τους σκηνοθέτες στην εποχή μας. Το μέτρο γι' αυτόν είναι μονόδρομος. Υποστηρίζει ότι το έμμετρο θέατρο, με την κωδικοποίησή του, προστατεύει την τεχνική των ηθοποιών, αλλά και ολόκληρο το επίπεδο της παράστασης. Ο ηθοποιός προσεγγίζει τον ρόλο σύμφωνα με την έτοιμη ερμηνεία που βγαίνει μέσα από τα μέτρα.⁵¹² Κύριο χαρακτηριστικό της προσέγγισής του αποτελεί η χρήση της αρχαίας γλώσσας. Όσον αφορά τα μονοπρόσωπα ανεβάσματα, ο ίδιος υποστηρίζει: «για να συνυπάρξω με άλλους ηθοποιούς πρέπει να έχουν και εκείνοι αποκτήσει αντίστοιχη εκπαίδευση».⁵¹³

Η παράσταση *Ανοιχτή Δοκιμή*, βασισμένη σε αποσπάσματα του *Αίαντα*, παρουσιάστηκε το 1993 στο θέατρο Εμπρός. Γι' αυτήν ενημερωνόμαστε από τον κριτικό Βάιο Παγκουρέλη, ο οποίος αναφέρεται σε μια «άσκηση ψυχής» του ηθοποιού με «σύντροφο τον σοφοκλείο τραγικό λόγο», παρά σε παράσταση, χωρίς χρήση συμβατικών υποκριτικών μέσων. Ο ηθοποιός ήταν καθισμένος σε μια καρέκλα με ένα αναλόγιο μπροστά του, καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Φορούσε μάσκα και συνόδευε μουσικά τον λόγο του με ένα έγχορδο μουσικό όργανο. Η συνεχής μουσική υπόκρουση ήταν μονότονη, σύμφωνα με τον κριτικό. Ο Ρέτσος βασίστηκε στην άρθρωση του λόγου του αρχαίου κειμένου. Ο κριτικός αναφέρει: «ο ηθοποιός με μέσο το λαρύγγι του οδηγεί τον ίδιο τον εαυτό του πρώτα και τους θεατές στη συνέχεια σε μια μυσταγωγική τελετουργία, την οποία μπορεί κανείς να αποδεχτεί (γευόμενος μια

⁵¹⁰ Ηλεκτρονικό αρχείο θιάσου Πολυώνυμο-Άρης Ρέτσος [31.03.2016] από: <http://retsosaris.blogspot.gr/>

⁵¹¹ «Άρης Ρέτσος: Κατερίνα Κόμητα (επιμ.), Στο Ηρώδειο ή και πουθενά», Camera stylo online, [31.03.2016] από: <https://camerastyloonline.wordpress.com>

⁵¹² Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Ο μύθος των Ατρείδων με μέτρο», *Ελευθεροτυπία*, 4.07.2011.

⁵¹³ «Μετά από τρία χρόνια απουσίας ο Άρης Ρέτσος επιστρέφει και προτείνει μια παράσταση βασισμένη σε τραγωδίες του Σοφοκλή: “Δεν διεκδικώ τίποτε”», [31.03.2016] από: <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=110435>

πρωτοφανή και μοναδική συγκίνηση) ή να απορρίψει - και να έχει δίκιο και στις δύο περιπτώσεις». ⁵¹⁴

Τη θεατρική περίοδο 1999-2000 παρουσιάζει την παράσταση *Στροφές-Αντιστροφές*, με αποσπάσματα από τα έργα του Σοφοκλή: *Αντιγόνη*, *Αίας*, *Ηλέκτρα*, *Οιδίπους Τύραννος*. Κάνει μια μεγάλη μεταστροφή στην προσέγγισή του, χρησιμοποιώντας μετάφραση (του Γρυπάρη) για τα διαλογικά μέρη, ενώ τα χορικά παραμένουν στο πρωτότυπο. Μετά από έρευνα και σεμινάρια που έκανε για το αρχαίο δράμα, προέκυψε η ανάγκη της μετάφρασης των διαλογικών μερών, ενώ μέχρι τότε ήταν εντελώς αντίθετος σε κάτι τέτοιο. Και πάλι, όμως, τη βάση της σκηνοθεσίας του αποτελεί ο ρυθμός, τον οποίο προσπαθεί να περάσει και στο νεοελληνικό κείμενο. Επέλεξε τη μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη γιατί τη θεωρεί πολύ δουλεμένη. Στα χορικά, όμως, πιστεύει ότι δεν μπορεί να σταθεί, γιατί ενώ στο διάλογο ο ρυθμός είναι ο ίδιος, στα χορικά αλλάζει το μέτρο κάθε δύο στίχους. Στην παράσταση χρησιμοποιεί και πάλι ζωντανή μουσική, και φοράει μάσκα και κοστούμι. Τους ρόλους τους ερμηνεύει όλους ο ίδιος. Βάση της παράστασης αποτέλεσε ο διάλογος μεταξύ των ηρώων και μεταξύ των ηρώων και του Χορού. Επίσης, χρησιμοποίησε και λίγους μονολόγους. ⁵¹⁵

⁵¹⁴ Βάιος Παγκουρέλης, [...] *Αίας* στο Εμπρός», 11.01.1993, στο: Βάιος Παγκουρέλης, *Λόγος Θεάματος. Κριτικές θεάτρων*, τόμ. Α', (Αρχαίο Δράμα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

⁵¹⁵ [31.03.2016] από: <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=110435>, ό.π.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II: ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ

1) 1896 «Πρόοδος» Δημήτρη Κοτοπούλη

Μετάφραση: Αριστ. Κηρύκος

Πρώτη παράσταση: 3.04.1896

Θίασος: «Πρόοδος» Δημήτρη Κοτοπούλη

Θέατρο-Χώρος: Πολυθέαμα Αθηνών

Μελοποίηση χορικών: Αριστ. Κηρύκος

Επιστασία και διδασκαλία έργου: Λουδοβίκος Σπινέλλης

Εκγύμναση Χορού: Πετροζίνης

Διανομή:

Αίας: Δημήτριος Κοτοπούλης

Αθηνά: Αριάδνη Νίκα

Τέκμησσα: Αρτεμис Ζάμπου

Τεύκρος: Θεοδόσιος Πεταλάς

Σημειώσεις: Ο Χορός αποτελούνταν από 25 μέλη. Η παράσταση επαναλήφθηκε στις 7 Απριλίου της ίδιας χρονιάς στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και την επομένη στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών.

Πηγές: Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, τόμ. Α', Αθήνα 1976, Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου Ελληνικού θεάτρου. 1794-1944*, τόμ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990, Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

2) 1904 «Υπέρ της Διδασκαλίας των αρχαίων ελληνικών δραμάτων Εταιρεία», Γεώργιος Μιστριώτης

Πρώτη παράσταση: 13.03.1904

Θίασος: «Υπέρ της Διδασκαλίας των αρχαίων ελληνικών δραμάτων Εταιρεία» Γ. Μιστριώτη

Θέατρο-Χώρος: Δημοτικό Θέατρο Αθηνών

Μουσική: Γ. Παχτικός

Διανομή:

Αίας: Αριστείδης Ζήνων, Πέτρος Λέων

Τέκμησσα: Αρτεμис Ζάρα

Οδυσσέας: Κ. Ρωμανός

Κορυφαίος: Πάνος Καλογερίκος

Σημειώσεις: Το έργο παρουσιάστηκε στο πρωτότυπο. Ο Χορός αποτελούνταν από 15 φοιτητές. Η παράσταση δόθηκε και στις 14 Μαρτίου, καθώς και στις 10 και 11 Απριλίου της ίδιας χρονιάς.

Πηγές: Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, τόμ. Α', Αθήνα 1976, Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

3) 1955 Κρινιώ Παππά-Σπύρος Μουσούρης

Πρώτη παράσταση: 27.04.1955

Θίασος: Κρινιώ Παππά-Σπύρου Μουσούρη

Θέατρο-Χώρος: Θέατρο Κώστα Μουσούρη

Σημειώσεις: Η παράσταση δόθηκε υπό την αιγίδα του Ελληνικού Κέντρου Θεάτρου. Το έργο δεν παρουσιάστηκε ολόκληρο, αλλά κάποια αποσπάσματα, μαζί με σκηνές από τις *Ικέτισες* και τις *Τρωαδίτισσες*. Το πρόγραμμα αυτό είχε ήδη παρουσιαστεί από το θίασο σε περιοδεία στην Αίγυπτο.

Πηγή: Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

4) 1955 Άρμα Διονύσου, Μαρίνος Ιορδάνης

Μετάφραση: Μαρίνος Ιορδάνης

Πρώτες παραστάσεις: 30/31.07.1955, Αρχαίο Θέατρο Δελφών

Θίασος: Άρμα Διονύσου

Θέατρο-Χώρος: Καλοκαιρινή περιοδεία

Σκηνοθεσία: Μαρίνος Ιορδάνης

Σκηνογραφία: Λέανδρος Τσιμένης

Ενδυματολογία: Χριστόφορος Νάτσιος

Μουσική: Αργύρης Κουνάδης

Μουσική διδασκαλία χορικών: Έλλη Νικολαΐδου

Διανομή:

Αίας-Τεύκρος: Μαρίνος Ιορδάνης

Αθηνά: Κυβέλη Μυράτ

Οδυσσέας: Σπύρος Κωνσταντόπουλος

Τέκμησσα: Βάσω Μεταξά

Αγγελιαφόρος: Χρήστος Κατσιγιάννης

Μενέλαος: Ελευθέριος Σφακιανάκης

Αγαμέμνων: Λάμπρος Κοτσίρης

Κορυφαίος: Ανδρέας Βεντουράτος

Ευρυσάκης: Ι. Συμεωνίδης

Παιδαγωγός: Γεωργ. Πετρίδης

Χορός: Ιωαν. Γεραμάνης, Αθ. Φαϋλερ, Ελευθ. Φαϋλερ, Βασ. Σερέλης, Γ.

Τσαμπουνάρης, Νικ. Παπαδάτος

Ηγεμόνες: Θεοδ. Κατσαδράμης, Κυρ. Σαράντης, Δημ. Νικολέλης, Ι. Κωστής

Στρατιώτες: Περ. Μαγγανάρης, Σπ. Γεωργιάδης

Σημειώσεις: Η παράσταση παρουσιάζεται, επίσης, στα αρχαία θέατρα Πάτρας (6 και 7.8), Άργους (14 και 15.8), Σικυώνας (20 και 21.8) και Μεγαλόπολης (3 και 4.9).

Πηγή: Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

5) 1958 Αττική Σκηνή, Σωκράτης Καραντινός

Μετάφραση: Γιώργος Τσαντίλης

Πρώτη παράσταση: 28.06.1958, Αρχαίο Θέατρο Ερέτριας

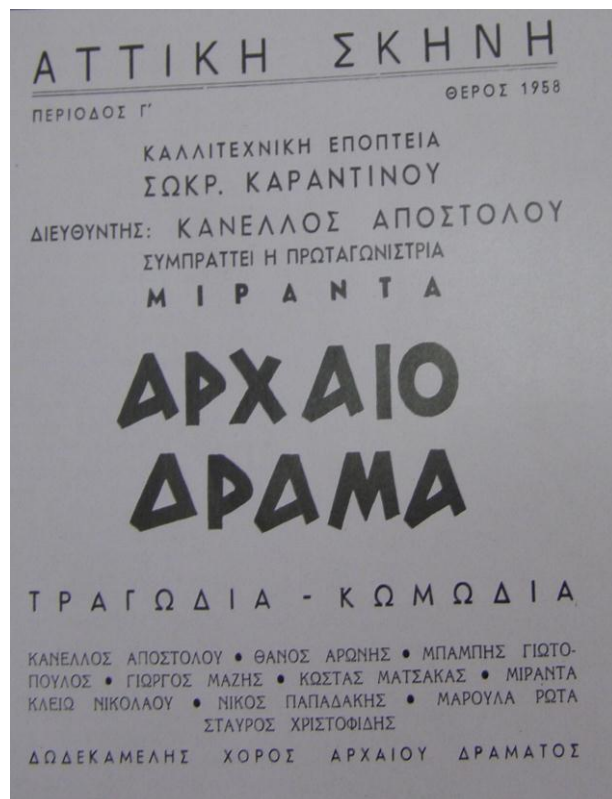
Θίασος: Αττική Σκηνή

Θέατρο-Χώρος: Καλοκαιρινή Περιοδεία

Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός
 Σκηνογραφία: Αλεξ. Μυλωνά
 Ενδυματολογία: Αλεξ. Μυλωνά
 Προσωπεία: Αλεξ. Μυλωνά
 Μουσική: Ιωσήφ Γκρέκας, Μουσική διδασκαλία: Στέφανος Βασιλειάδης
 Διανομή (κατά σειρά εισόδου):
 Αθηνά: Μαρούλα Ρώτα
 Οδυσσέας: Μπάμπης Γιωτόπουλος
 Αίας: Σταύρος Χριστοφίδης
 Τέκμησσα: Μιράντα
 Αγγελιαφόρος: Θάνος Αρώνης
 Τεύκρος: Κώστας Ματσακάς
 Μενέλαος: Γιώργος Μάζης
 Αγαμέμνων: Θάνος Αρώνης
 Κορυφαίος: Νίκος Παπαδάκης
 Χορός: Γιαν. Κανδυλάς, Αλ. Καραγιαννόπουλος, Ξεν. Κονδύλης, Κ. Μανιουδάκης, Μην. Ματελτζόγλου, Χρ. Μαυρόπουλος, Γιωρ. Παπαδάκης, Θωμ. Πατρίκιος, Μισέλ Πολάτος, Γ. Σάλτσογλου, Κωνστ. Τσάγκας, Στελ. Χασομέρης
 Λοιποί συντελεστές: Βοηθός σκηνοθέτη: Νίκος Παπαδάκης

Σημειώσεις: Η παράσταση παρουσιάστηκε, επίσης, την ίδια χρονιά στο Φεστιβάλ Φιλίππων (Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων: 19 και 20 Ιουλίου, Αρχαίο Θέατρο Θάσου: 24 Ιουλίου), στο Φεστιβάλ Μεσολογγίου (23 Αυγούστου), καθώς και σε περιοδεία στη Στερεά Ελλάδα, στη Θεσσαλία, και στη Μακεδονία.

Πηγές: Σωκράτης Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα*, τομ. Β', Σωκράτης Καραντινός, Αθήνα 1976, Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992, Μαρίτα Τσαλκίτζόγλου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου: Τα πρώτα χρόνια (1957-66)*, Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου Θεσσαλονίκη, Μάιος 2009.



6) 1961 Εθνικό Θέατρο, Τάκης Μουζενίδης

Μετάφραση: Ιωάννης Γρυπάρης
 Πρώτη παράσταση: 2.07.1961, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου
 Θίασος: Εθνικό Θέατρο

Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία
Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης
Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης
Ενδυματολογία: Αντώνης Φωκάς
Μουσική σύνθεση και διεύθυνση: Μίκης Θεοδωράκης, Μουσική διδασκαλία: Έλλη Νικολαΐδου
Χορογραφία: Ζουζού Νικολούδη
Διανομή (κατά σειρά εμφάνισης):
Αθηνά: Πίτσα Καπιτσινέα, Ελένη Ρήγα
Οδυσσέας: Θεόδωρος Μορίδης, Νίκος Παπακωνσταντίνου
Αίας: Θάνος Κωτσόπουλος
Τέκμησσα: Ελένη Ζαφειρίου
Αγγελιαφόρος: Νίκος Καζής, Πέτρος Λοχαΐτης
Τεύκρος: Βασίλης Κανάκης, Νίκος Καζής
Μενέλαος: Γκίκας Μπινιάρης, Θεόδωρος Δημήτριάδης
Αγαμέμνων: Γρηγόρης Βαφιάς
Κορυφαίοι: Αλέκος Δελιγιάννης, Νίκος Παπακωνσταντίνου, Βασίλης Παπανίκας
Χορός: Στέλιος Παπαδάκης, Κώστας Κοκκάκης, Πέτρο Λοχαΐτης, Γιώργος Γεωργίου, Θεόδωρος Δημήτριάδης, Μιχάλης Μαραγκάκης, Νίκος Βόκας, Κώστας Σκαρλής, Πέτρος Λεωκράτης, Ευάγγελος Καζαντζόγλου, Σπύρος Καμπάνης, Γιώργος Ζωγράφος, Νίκος Μεταλληνός, Αιμίλιος Μεσσίδης, Τάκης Βουλαλάς, Αναστάσιος. Νόλλας, Θάνος Δαδινόπουλος, Γιώργος Δημόπουλος

Σημειώσεις: Η παράσταση παρουσιάστηκε, επίσης: 12.08.1962 Αρχαίο Θέατρο Δωδώνης, 24-25.09.1963 Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας, Αμμόχωστος, Κύπρος, 28.09.1963 Αρχαίο Θέατρο Κουρίου, Λεμεσός, Κύπρος, 16-17 και 24.08.1962 Ωδείο Ηρώδου Αττικού, 20.09.1962 Ωδείο Ηρώδου Αττικού, 17-18.09.1963 Ωδείο Ηρώδου Αττικού, 28.06.1964 Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου.

Πηγή: Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

7) 1964 «Νέα Σκηνή» Κωστή Λειβαδέα

Μετάφραση: Κωστής Λειβαδέας
Πρώτη παράσταση: 12.05.1964
Θίασος: «Νέα Σκηνή» Κωστή Λειβαδέα
Σκηνοθεσία: Κωστής Λειβαδέας
Επιμέλεια κοστούμιών: Κωστής Λειβαδέας
Μουσική επιμέλεια: Κωστής Λειβαδέας
Διανομή: Κ. Λειβαδέας, Μ. Μωραϊτοπούλου, Ζ. Ρίζου, Μ. Κοτοπούλη, Τ. Ζαχαροπούλου, Α. Βεντουράτος, Ν. Μπούγας, Γ. Μπαρμπαρέσος, Λ. Τζιωτάκης, Α. Τσιούνης, Ξ. Κονδύλης, Μ. Καραμάνης, Μ. Μιχόπουλος, Γ. Κόκκινος

Σημειώσεις: Η παράσταση παρουσιάστηκε σε περιοδεία από τις 12 Μαΐου έως τις 22 Σεπτεμβρίου σε διάφορες επαρχιακές πόλεις και αρχαία θέατρα.

Πηγή: Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

8) 1972 Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Κωστής Μιχαηλίδης



Μετάφραση: Ιωάννης Γρυπάρης
Πρώτη παράσταση: 15.07.1972, Αρχαίο
Θέατρο Φιλίππων, Καβάλα
Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία
Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης
Σκηνογραφία: Κώστας Δημητριάδης
Ενδυματολογία: Κώστας Δημητριάδης
Μουσική: Νίκος Αστρινίδης
Χορογραφία: Ντόρα Τσάτσου-Συμεωνίδη
Διανομή (κατά σειρά εμφάνισης):
Αθηνά: Ελευθερία Σπανού
Οδυσσέας: Ανδρέας Ζησιμάτος
Αίας: Χρήστος Πάρλας
Τέκμησσα: Κατερίνα Χέλμη
Αγγελιαφόρος: Δημήτρης Καρέλλης
Τεύκρος: Χρήστος Τσάγκας
Μενέλαος: Νίκος Βρεττός
Αγαμέμνων: Γιάννης Κάσδαγλης
Ευρυσάκης: Ελένη Κωνσταντινίδου
Παιδαγωγός: Πέτρος Καμπαγιοβάνης

Χορός: Κώστας Παληός, Θεόδωρος Γκλαβέρης, Ντίνος Ταυρίδης, Μπάμπης Φορτοτήρας, Ζαφείρης Κατραμάδας, Νίκος Αμπατζής, Ακύλας Αναγνωστίδης, Γιάννης Κουριώτης, Γιώργος Λέφας, Μιχάλης Νικολούδης
Κορυφαίοι: Γιώργος Σταγκάκης, Στέλιος Καππάτος, Νίκος Καββαδάς, Γιάννης Βρανάς, Παναγιώτης Πλάνος, Γιώργος Μαρκόπουλος, Αστέριος Μπάλλας, Μιχάλης Τσαλδάρης, Χάρης Τσιτσάκης, Τάσος Μπαντής
Στρίατιώτες: Πέτρος Καμπαγιοβάνης, Δημήτρης Αδαμόπουλος, Παναγιώτης Γαρμπής, Γιώργος Γεωργιάδης, Μιχάλης Μητρούσης, Γιάννης Πανώριος
Ακόλουθες: Κική Βασματζή, Ιωάννα Μερτζιανίδου
Λοιποί συντελεστές: Διδασκαλία μουσικής: Βέτα Μυρίδου

Σημειώσεις: Η παράσταση παρουσιάστηκε στο Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων στην Καβάλα (15-18.07.1972) και στο Αρχαίο Θέατρο Θάσου (13.08.1972).

Πηγή: Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1972-1973, Ψηφιακή βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος.

9) 1976 Κέντρο Θεάτρου και Τεχνών «Η Μνήμη», Μαρίνος Ιορδάνης

Μετάφραση: Μαρίνος Ιορδάνης
Πρώτη παράσταση: 31.07.1976
Θίασος: Κέντρο Θεάτρου και Τεχνών «Η Μνήμη»
Θέατρο-Χώρος: Αρχαίο Θέατρο Δελφών
Σκηνοθεσία: Μαρίνος Ιορδάνης
Σκηνογραφία: Κώστας Τσάρας
Ενδυματολογία: Κώστας Τσάρας
Μουσική σύνθεση και διεύθυνση: Σωκράτης Βενάρδος

Χορογραφία: Στέφανος Μέγας, Χοροδιδασκαλία: Κοραής Δαμάτης
Μουσική διδασκαλία χορικών: Σπύρος Θεοδώρου
Διανομή:
Αθηνά: Ελένη Μαρίνου
Οδυσσέας-Αγγελιαφόρος: Γρηγόρης Μασαλάς
Αίας-Τεύκρος: Μαρίνος Ιορδάνης
Τέκμησσα: Κυβέλη Μυράτ
Μενέλαος: Κώστας Πάσαρης
Αγαμέμνων: Τάκης Μποκάλας
Κορυφαίος: Σάββας Γεωργιάδης
Στα ημιχόρια ηγεμονεύουν: Κ. Δαμάτης, Γιαν. Κουριώτης, Αντ. Κουτσελίνης, Μαν. Γουναλάκης, Θαν. Μαστοράκος, Σωτ. Κυριακουλάκος, Τ. Σαρίδης, Στελ. Πρέκας, Σπ. Ιωάννου

Πηγή: Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

10) 1979 Ασκητικό Θέατρο-Θεατρικό εργαστήρι, Κωνσταντίνος Μάριος

Μετάφραση (ελεύθερη): Κωνσταντίνος Μάριος
Πρώτη παράσταση: 12.11.1979
Θίασος: Ασκητικό Θέατρο-Θεατρικό εργαστήρι
Σκηνοθεσία: Κωνσταντίνος Μάριος
Σκηνογραφία: Γ. Κροντήρη
Ενδυματολογία: Καλλιόπη Κοπανίτσα
Μουσική: Σταμάτης Κραουνάκης
Διανομή: Θωμάς Κινδύνης (Αίας-Τεύκρος), Κωνσταντίνος Μάριος (Οδυσσέας), Μαρία Πανούτσου (Αθηνά), Άννα Πολυτίμου (Τέκμησσα), Δ. Τζαμαλής (Μενέλαος), Θέμης Ψυχογιός (Αγαμέμνων), Σ. Μπιμπίλας, Γ. Σιαμσάρης, Δ. Τομαζάνη

Σημειώσεις: Η παράσταση παρουσιάζεται έως τις 24 Μαρτίου 1980. Ο Χορός ήταν ολιγομελής.

Πηγή: Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992, Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Στο Θεατρικό Εργαστήρι-Ασκητικό Θέατρο», *Καθημερινή*, 28.11.1979.

11) 1983 Εθνικό Θέατρο, Νίκος Χαραλάμπους

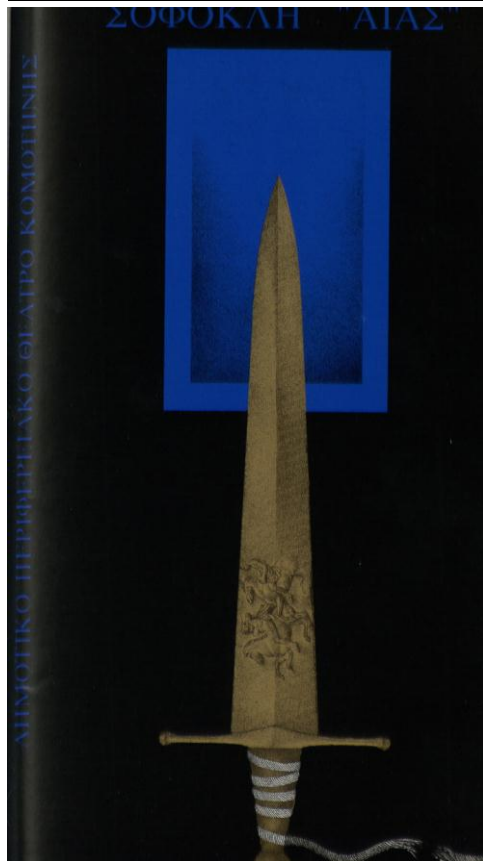
Μετάφραση: Κωστής Κολώτας
Πρώτη παράσταση: 16.07.1983, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου
Θίασος: Εθνικό Θέατρο
Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία
Σκηνοθεσία: Νίκος Χαραλάμπους
Σκηνογραφία: Βασίλης Φωτόπουλος
Ενδυματολογία: Βασίλης Φωτόπουλος
Μουσική σύνθεση: Μιχάλης Χριστοδουλίδης, Μουσική διδασκαλία: Έλλη Νικολαΐδου
Χορογραφία: Μαρία Αλβανού
Διανομή (με σειρά παρουσίασης):
Αθηνά: Κάκια Παναγιώτου
Οδυσσέας: Νίκος Μπουσδούκος
Αίας: Χρήστος Καλαβρούζος

Τέκμησσα: Νόρα Κατσέλη
 Αγγελιαφόρος: Μηνάς Χατζησάββας
 Τεύκρος: Τάκης Βουλαλάς
 Μενέλαος: Κώστας Καστανάς
 Αγαμέμνονας: Κώστας Κοσμόπουλος
 Χορός: Χάρης Καστανιάς, Σπύρος Κουβαρδάς, Κώστας Κωνσταντίνου, Σπύρος Λουκάς, Δημήτρης Ουραϊλίδης, Πάνος Πανόπουλος, Συμεών Πάτροκλος, Χαράλαμπος Ρώμας, Χρήστος Σιμαρδάνης, Κώστας Τριανταφυλλόπουλος
 Κορυφαίοι: Αλέξης Σταυράκης, Γιάννης Βουγιουκλής, Γιάννης Λιακάκος, Κωστής Μεγαπάνος, Φώτης Αρμένης, Θόδωρος Κατσαφάδος
 Λοιποί συντελεστές: Βοηθός σκηνοθέτη: Δημήτρης Έξαρχος

Σημειώσεις: Η παράσταση παρουσιάστηκε στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου (16-17 Ιουλίου) και στο Αμφιθέατρο Μακαρίου Γ' (Σχολή Τυφλών) στην Κύπρο (14-15 Αυγούστου).

Πηγή: Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

12) 1992 Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής, Σταύρος Τσακίρης



Μετάφραση: Τάσος Ρούσσος
 Πρώτη παρουσίαση: 17.07.1992, Θέατρο Ρεματιάς Χαλανδρίου
 Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία
 Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσακίρης
 Σκηνογραφία: Σταύρος Αντωνόπουλος
 Ενδυματολογία: Σταύρος Αντωνόπουλος
 Μουσική: Γιώργος Μπουντουβής
 Διανομή:
 Αθηνά: Βίκυ Καμπούρη
 Οδυσσέας: Κίμων Ρηγόπουλος
 Αίας: Στέφανος Κυριακίδης
 Τέκμησσα: Αιμιλία Υψηλάντη
 Αγγελιαφόρος: Δημήτρης Αστεριάδης
 Τεύκρος: Γιάννης Κυριακίδης
 Μενέλαος: Πέτρος Πετράκης
 Αγαμέμνων: Αντώνης Κουτσελίνης
 Α' Κορυφαίος: Έκτωρ Καλούδης
 Κορυφαίοι Χορού: Αχιλλέας Καζαντζίδης, Γιώργος Ζιόβας, Αλέξης Βερόνης
 Χορός: Πέτρος Πετράκης, Κίμων Ρηγόπουλος, Αντώνης Κουτσελίνης, Τάσος Αποστόλου, Γιώργος Πασσάκος, Χρήστος Σιμαρδάνης, Γιάννης Παπαδόπουλος, Νίκος Γιαχαλής,

Δημήτρης Πάσσοις, Γιάννης Σαμπάτης
 Παραμάνια: Αδριανή Τουντοπούλου
 Ευρυσάκης: Αλέξανδρος Αρακάς
 Στρατοκήρυκας: Γιώργος Πασσάκος

Λοιποί συντελεστές: Βοηθός σκηνοθέτη: Αδριανή Τουντοπούλου, Βοηθός κινησιολογίας: Γιάννης Παγκοζίδης, Φωτιστής: Δημήτρης Τζατζανάς, Κατασκευή σκηνικού: Γιώργος Λιούρτας, Ειδικές κατασκευές: Σάκης Χατζουρίδης, Κατασκευή κοστούμιών: Διονυσία Μπένου, Καπέλα: Σταύρος Αντωνόπουλος-Γκυ Μαρτίς, Περούκες: Αθανάσιος Νταντανίδης, Υπεύθυνη Βεστιαρίου: Μαρούλα Σκουλαρίδου, Αμπιγιέζ: Ευαγγελία Δανιήλ, Οργάνωση παραγωγής: Δημήτρης Κατσιμίγας

Σημειώσεις: Η παράσταση παρουσιάστηκε σε φεστιβάλ της Αθηνάς, στην Κομοτηνή εναλλάξ με τον *Ρήσο* του Ευριπίδη - πάλι σε σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη - και περιόδευσε και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας.

Πηγές: Σοφοκλής, *Ρήσος-Αίας*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής, Καλοκαίρι 1992, «Από το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής. Σήμερα στην Αθήνα η πρεμιέρα του *Αία*», *Ελεύθερο Βήμα*, 17.07.1992, «Το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής συγκλόνισε την Αθήνα με την παρουσίαση του *Αίαντα*. Απέσπασε μόνο θετικές κριτικές», *Ελεύθερο Βήμα*, 22.07.1992, «Το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής από την Πέμπτη στην πόλη μας. Με τον *Αίαντα* και τον *Ρήσο*», *Ελεύθερο Βήμα*, 29.07.1992, «Το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. συνεχίζει την περιοδεία του», *Παρατηρητής*, 11.08.1992, «Από την Δευτέρα επιστρέφει στην Κομοτηνή το ΔΗΠΕΘΕ», *Ελεύθερο Βήμα*, 23.07.1992.

13) Άρης Ρέτσος

Ανοιχτή Δοκιμή

Χρονολογία: 1993

Θέατρο-Χώρος: Θέατρο Εμπρός

Σκηνοθεσία: Άρης Ρέτσος

Σκηνογραφία-Ενδυματολογία-Μουσική επιμέλεια: Άρης Ρέτσος

Διανομή: Όλους τους ρόλους ερμηνεύει ο Άρης Ρέτσος

Σημειώσεις: Η παράσταση με τον τίτλο *Ανοιχτή Δοκιμή*, βασίζεται σε αποσπάσματα του *Αίαντα*, και παίζεται στο πρωτότυπο.

Στροφές και Αντιστροφές

Θεατρική περίοδος: 1999-2000

Μετάφραση (μόνο τα διαλογικά μέρη): Ιωάννης Γρυπάρης

Σκηνοθεσία: Άρης Ρέτσος

Σκηνογραφία-Ενδυματολογία-Μουσική επιμέλεια: Άρης Ρέτσος

Διανομή: Όλους τους ρόλους ερμηνεύει ο Άρης Ρέτσος

Σημειώσεις: Η παράσταση *Στροφές-Αντιστροφές* είναι βασισμένη σε αποσπάσματα από τα έργα του Σοφοκλή: *Αντιγόνη*, *Αίας*, *Ηλέκτρα*, *Οιδίπους Τύραννος*. Τα χορικά παραμένουν στο πρωτότυπο.

14) 1996 Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Βασίλης Παπαβασιλείου



Μετάφραση (κείμενο παράστασης): Νίκος Γολέμης

Πρώτη παράσταση: 26.07.1996, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία

Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου

Σκηνογραφία: Γιώργος Ζιάκας

Ενδυματολογία: Γιώργος Ζιάκας

Μουσική σύνθεση: Δημήτρης Καμαρωτός

Χορογραφία: Μίνα Γιο

Φωτισμοί: Χρήστος Γιαλαβούζης

Διανομή:

Αθηνά: Θοδωρής Γκόνης, Νίκος Καββαδάς

Οδυσσέας: Χάρης Τσιτσάκης, Πάνος Ξενάκης, Γιάννης Τραμπίδης

Αίας: Δημήτρης Κολοβός

Τέκμησσα: Δέσποινα Μαρτινοπούλου, Δήμος Κουτρούλης

Αγγελιαφόρος: Βασίλης Καραμπούλας

Τεύκρος: Φάνης Μουρατίδης

Μενέλαος: Ακύλας Καραζήσης

Αγαμέμνονας: Γιώργος Ντουμούζης

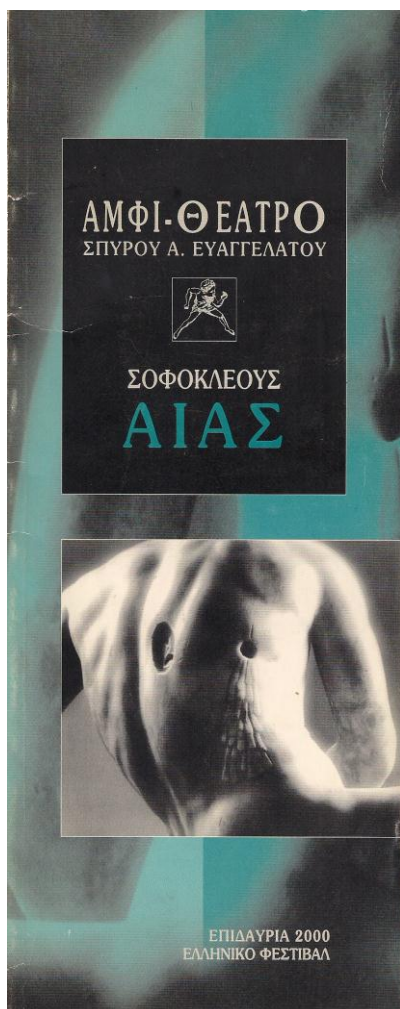
Λοιποί συντελεστές: Βοηθός σκηνοθέτη: Σοφία Καρακάντζα, Σχεδιασμός ήχου: Κώστας Μπώκος, Βασίλης Κουντούρης, Δραματολογική συνεργασία: Σωτήρης Χαβιάρας, Λία Βουτσοπούλου

Σημειώσεις: Το Χορό αποτελούν οι ηθοποιοί που ερμηνεύουν και δραματικούς ρόλους του έργου. Η παράσταση παρουσιάστηκε: στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου (26-27.07.1996), σε επανάληψη στη Θεσσαλονίκη στο Θέατρο Δάσους (29.08 και 07.09.1996), καθώς και με κάποιες παραλλαγές στο Τσένταρ Τεάτρ στα Σκόπια (4.12.1997) και στο Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (31.01-21.02.1998).

Στην δεύτερη εκδοχή (1997-1998) του έργου υπάρχουν κάποιες διαφορές στη διανομή: Αίας: Δημήτρης Κολοβός, Θοδωρής Γκόνης, Αθηνά: Πάνος Ξενάκης, Οδυσσέας: Γιάννης Τραμπίδης, Χάρης Τσιτσάκης, Αγγελιαφόρος: Χρήστος Νίνης, Μενέλαος: Θόδωρος Μπογιατζής, Ευρυσάκης: Χρήστος Κακμέζης. Επίσης, παίζει ζωντανή μουσική ο Παναγιώτης Πιερράκος.

Πηγές: Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996, Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 1997-1998.

15) 2000 Αμφι-Θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου



Μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης
Πρώτες παραστάσεις: 28-29.07.2000, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου
Θίασος: Αμφι-Θέατρο
Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία
Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος
Σκηνογραφία: Γιάννης Μετζικώφ
Ενδυματολογία: Γιάννης Μετζικώφ
Μουσική: Θεόδωρος Αντωνίου, Μουσική διδασκαλία: Νίκος Βασιλείου
Διανομή (με τη σειρά που εμφανίζονται):
Αθηνά: Μαριέττα Σγουρδαίου
Οδυσσέας: Σπύρος Μαβίδης
Αίας: Νίκος Χαραλάμπους
Τέκμησσα: Λήδα Τασοπούλου
Αγγελιαφόρος: Νίκος Γιαχαλής
Τεύκρος: Αλέξης Σταυράκης
Μενέλαος: Ζαφείρης Κατραμάδας
Αγαμέμνονας: Γιάννης Ζαβραδινός
Α΄ Κορυφαίος: Φώτης Αρμένης
Κορυφαίοι-Χορός: Γιάννης Ζαβραδινός, Ζαφείρης Κατραμάδας, Φώτης Αρμένης, Ανδρέας Νάτσιος, Κωστής Παπαιωάννου, Νίκος Γιαχαλής, Μιχάλης Κουκουλομάτης, Χρήστος Τακτικός, Κωνσταντίνος Γεωργίου, Κώστας Παπακωνσταντίνου
Λοιποί συντελεστές: Το χορευτικό μέρος του Β΄ Στάσιμου δίδαξε ο Λευτέρης Δρανδάκης, Ζωγραφική εκτέλεση-ειδικές κατασκευές: Βασίλης Σακκής,
Εκτέλεση κοστούμιών: Ελένη Μελισσάρη, Εκτέλεση σκηνικού: Θεόδωρος Μουρτάς,
Βοηθός σκηνοθέτη: Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Κωνσταντίνος Μπαλμπαγάδης,
Βοηθός σκηνογράφου: Νίκη Παπαδάκη

Πηγή: Σοφοκλής, *Αίας*, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου, Επιδαύρια 2000.

16) Θέατρο Άττις, Θεόδωρος Τερζόπουλος

Αίας, η τρέλα (2004)

Μετάφραση: Ελεύθερη διασκευή αποσπασμάτων από τη μετάφραση του Γ. Γρυπάρη
Πρώτη παράσταση: 26.06.2004, Αρχαίο Στάδιο Δελφών-Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος
Θίασος: Άττις
Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία και Θέατρο Άττις
Σκηνοθεσία: Θεόδωρος Τερζόπουλος
Σκηνογραφία: Θεόδωρος Τερζόπουλος
Διανομή: Τάσης Δήμας, Ηλίας Μελέτης, Σάββας Στρούμπος
Λοιποί συντελεστές: Δραματουργική συνεργασία: Νίκος Νομικός, Κώστας Αρβανιτάκης

Σημειώσεις: Πρόκειται για μια ελεύθερη διασκευή αποσπασμάτων του *Αίαντα* του Σοφοκλή.

Δόθηκαν παραστάσεις: 2004: 28.07 Piazza di San Matteo, Festival of Genova, Τζένοβα, Ιταλία, 30-31.07 Teatro di Nora, La Notte dei Poeti, Σαρδηνία, Ιταλία, 10-31.12 Θέατρο Άττις. 2005: 1-31.01, 1-28.02, 1-31.03, 1-3.04 Θέατρο Άττις, 9-10.04 Meyerhold Center, Μόσχα, Ρωσία, 9.07 Art Carnuntum, Καρνούντουμ, Αυστρία, 13.08 Toga Festival, Τόγκα, Ιαπωνία, 26.08 Φεστιβάλ Μυτιλήνης, Δημοτικό Θέατρο, Κάστρο της Μυτιλήνης, Μυτιλήνη, 3.09 1η Διεθνής Συνάντηση για την Αρχαία Τραγωδία, Σικυώνα, 28.09 Αισχύλεια 2005, Αρχαιολογικός Χώρος Ελευσίνας, Ελευσίνα, 7.10 Theatre Confrontations International Festival, Λουμπλίν, Πολωνία, 13-15.10 Festival Cervantino, Γκουαναϊουάτο, Μεξικό. 28-29.10 Rigoberta Menchu, Festival Madrid Sur, Μαδρίτη, Ισπανία, 4-5.11 Theater im Pfalzbau, Λουντβιχσχάφεν, Γερμανία, 23-24.11 Theater am Kirchplatz, Λιχενστάιν. 2006: 27.05 International Festival of Shizuoka, Open Air Theatre, Σιζουόκα, Ιαπωνία, 29.10 Radialsystem, Βερολίνο, 2007: 22-23.06 Koreja Teatro Festival, Archaeological site of Egnatia, Λέτσε, Ιταλία, 15.07 21st Theatre City Budva Festival, Theatre of Budva, Μπούντβα, Μαυροβούνιο. 2008: 30.10 Όπερα Καΐρου, Κάιρο, Αίγυπτος. 2009: 12-13.01 Φεστιβάλ Milano incontra la Grecia, Piccolo Teatro Studio, Μιλάνο, Ιταλία, 21-23.06 Φεστιβάλ The World as a Place of Truth, International Grotowski Institute, Teatr Polski, Βρότσλαβ, Πολωνία, 21, 23.09 Rock Theatre, SCOT Toga Summer Festival, Τόγκα, Ιαπωνία, 5-6.10 Teatro Sacre, FITE-Q 2009, Κίτο, Εκουαδόρ, 2010: 28-30.10 Small Arco Theatre, Σεούλ, Κορέα, 5η Θεατρική Ολυμπιάδα "Sarang (Αγάπη και Ανθρωπισμός)", Σεούλ, Κορέα.

Πηγή: Ηλεκτρονική σελίδα Θεάτρου Άττις: <http://www.attistheatre.com/>

Αίας (2008)

Μετάφραση: Ι. Γρυπάρης

Πρώτη παράσταση: 30.05.2008, Experimental Theatre της Κεντρικής Ακαδημίας Θεάτρου του Πεκίνου, Κίνα

Θίασος: Άττις

Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία

Σκηνοθεσία: Θεόδωρος Τερζόπουλος

Σκηνογραφία: Θεόδωρος Τερζόπουλος

Ενδυματολογία: Θεόδωρος Τερζόπουλος

Μουσική επιμέλεια-επεξεργασία ήχων: Τάκης Βελιανίτης

Φωτισμοί: Θεόδωρος Τερζόπουλος, Κωνσταντίνος Μπεθάνης

Διανομή: Θανάσης Αλευράς, Τάσος Δήμας, Αντώνης Μυριαγκός, Νίκος Παπαϊωάννου, Σάββας Στρούμπος, Γιώργος Τζώρτζης, Μιλτιάδης Φιορέντζης, Σοφία Χίλλ

Λοιποί συντελεστές: Δραματουργική συνεργασία: Νίκος Νομικός, Κώστας Αρβανιτάκης

Σημειώσεις: Πρόκειται για μια σκηνική σύνθεση βασισμένη στον *Αίαντα* του Σοφοκλή.

Δόθηκαν παραστάσεις: 2008: 4-5.07 Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου, Μικρό Θέατρο Αρχαίας Επιδαύρου, 7.07 Θέατρο Κάστρου, Πάτρα, 17-19.07 Anfiteatro Romano, Festival de Teatro Clasico, Μέριδα, Ισπανία, 22.07 Festival Sagunt e escena, Σαγούντο, Ισπανία, 26.07 Festival de Teatro y danza "Castillo de Niebla", Νιέμπλα, Ισπανία, 30.07

Ωδείο Πάφου, Κύπρος, 31.07 Αρχαίο Αμφιθέατρο, Κούριο, Κύπρος, 1.08 Αμφιθέατρο Λευκωσίας, Κύπρος

Πηγές: Ηλεκτρονική σελίδα Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου: <http://greekfestival.gr/gr/events/view/theatro-attis-%E2%80%93-theodoros-terzopoulos-2008>, Ηλεκτρονική σελίδα Θεάτρου Άτις: <http://www.attistheatre.com/>

17) Μάρθα Φριντζήλα

2008-ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ)

Μετάφραση: Νικολέττα Φριντζήλα

Πρώτη παράσταση: 4.05.2008

Θέατρο-Χώρος: Σύγχρονο Θέατρο Αθήνας

Σκηνοθεσία: Μάρθα Φριντζήλα

Σκηνογραφία: Βασίλης Μαντζούκης

Ενδυματολογία: Βασίλης Μαντζούκης

Μουσική: Βασίλης Μαντζούκης

Επιμέλεια κίνησης: Κική Μπάκα

Φωτισμοί: Μελίνα Μάσχα

Διανομή:

Αθηνά-Χορός: Δέσποινα Αναστάσογλου

Οδυσσέας-Αγγελιαφόρος: Μανώλης Μαυροματάκης

Αίας: Άθως Δανέλλης

Τέκμησσα: Μαρία Κεχαγιόγλου

Τεύκρος-Χορός: Γιώργος Φριντζήλας

Μενέλαος-Χορός: Δημήτρης Αγαρτζίδης

Αγαμέμνων-Χορός: Τάνια Παπαδοπούλου

Ευρυσάκης-Χορός: Θεανώ Μεταξά

Χορός: Χριστίνα Μαζούρη, Κίκα Γεωργίου, Ρεβέκκα Τσιλιγκαρίδου, Χρήστος Πίτσας

Λοιποί συντελεστές: Βοηθός σκηνοθέτη: Μελίνα Σκούφου

Σημειώσεις: Οι παραστάσεις διήρκησαν έως τις 15 Ιουνίου 2008.

Πηγές: Εθνικό Θέατρο, Οδηγός Σκηνής 2007-2008, Τίτλοι αρχής οπτικοακουστικού υλικού.

2014-BAUMSTRASSE (ΑΙΣΧΥΛΕΙΑ)

Μετάφραση: Νικολέττα Φριντζήλα

Θίασος: Baumstrasse/Δρόμος με Δέντρα

Θέατρο-Χώρος: Παλαιό Ελαιουργείο Ελευσίνας

Σκηνοθεσία: Μάρθα Φριντζήλα

Σκηνογραφία: Βασίλης Μαντζούκης

Μουσική: Βασίλης Μαντζούκης, Θεανώ Μεταξά

Φωτισμοί: Felice Ross

Διανομή:

Αίας: Άθως Δανέλλης

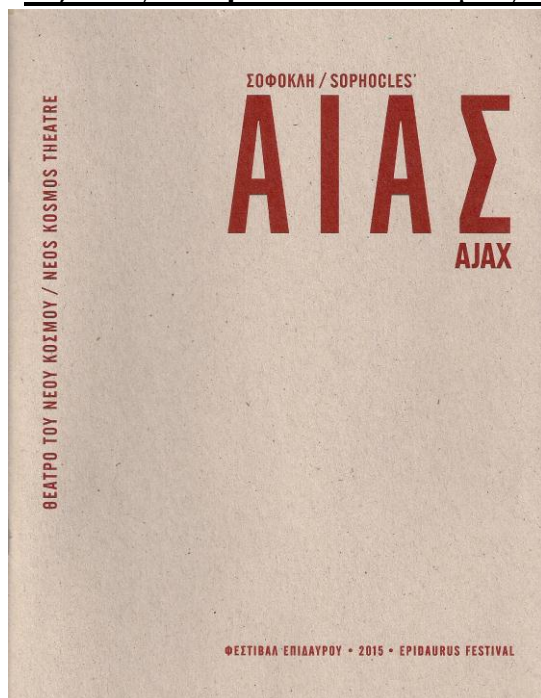
Αθηνά: Νεφέλη Ανανιάδη, Κατερίνα Ασημάκου, Ντούνια Γρατσία, Μαρία Διαλούπη, Σμαράγδα Κόκκινου, Κάτια Καντούρη, Ελίνα Κιουπάκη, Σοφία Σακέττα, Βάσια

Μπάλλα, Μαριάννα Μπάρτζου, Χριστιάνα Μπάτσιου, Ιωάννα Νασιοπούλου, Χρύσα Παριανού, Στέλλα Παπακωνσταντίνου, Δήμητρα Παρασκελίδου, Χρυσάνθη Πίκουλα, Βίκυ Πολυχρόνη, Federica Santarelli, Ελένη Σακκούλη, Βιβή Σμέτη, Δέσποινα Τσαφίτσα, Σοφήλια Τσορτέκη
 Οδυσσέας: Φοίβος Συμεωνίδης
 Τέκμησσα: Μαρία Κεχαγιόγλου
 Αγγελιαφόρος: Πάνος Μητρόπουλος
 Τεύκρος: Γιώργος Φριντζήλας
 Μενέλαος: Τάσος Δημητρόπουλος
 Αγαμέμνων: Τάνια Παπαδοπούλου
 Ευρυσάκης: Θεανώ Μεταξά
 Ναύτης (Χορός): Μιχάλης Πανάδης
 Ναύτες: Ιωάννης Κοτίδης, Μιχάλης Καλιότσος, Παναγιώτης Ίσαρης, Ανδρέας Ξιάρης, Γιώργος Κατσης, Κωνσταντίνος Πλεμμένος, Μελέτης Λάμπρου, Βασίλης Δημόπουλος, Χάρης Μακαρούνας
 Λοιποί συντελεστές: Βοηθός σκηνοθέτη: Δέσποινα Τσαφίτσα, Βοηθός φωτιστής: Σοφία Αλεξιάδου

Πηγή: Ηλεκτρονικό αρχείου του θιάσου Δρόμος με Δέντρα:

<http://www.dentra.gr/gr/concerts-events/theatre/40-aia>

18) 2015, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος



Μετάφραση: Δ. Ν. Μαρωνίτης
 Πρώτες παραστάσεις: 17-18.07.2015, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου
 Θέατρο-Χώρος: Περιοδεία
 Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος
 Σκηνογραφία: Ελένη Μανωλοπούλου
 Ενδυματολογία: Ελένη Μανωλοπούλου
 Μουσική: Νίκος Κυπουργός, Μουσική διδασκαλία: Αναστάσης Σαρακατσάνος, Γιάννης Πλαστήρας
 Χορογραφία: Αγγελική Στελλάτου
 Φωτισμοί: Σάκης Μπιρμπίλης
 Διανομή:
 Αίας: Νίκος Κουρής
 Αθηνά: Ελένη Ουζουνίδου
 Οδυσσέας: Γιάννης Τσορτέκης
 Αγγελιαφόρος: Παντελής Δεντάκης
 Τέκμησσα: Μαρία Πρωτόπαπα
 Τεύκρος: Γιάννος Περγλέγκας

Μενέλαος: Γιάννης Κλίνης
 Αγαμέμνων: Δημήτρης Παπανικολάου
 Ευρυσάκης: Νικόλας Κατσαμπάνης
 Ραγωδός: Μιχάλης Τιτόπουλος
 Χορός: Θύμιος Κούκιος, Σπύρος Κυριαζόπουλος, Χρήστος Μαλάκης, Δαβίδ Μαλτέζε, Αλέξανδρος Μαυρόπουλος, Δημήτρης Πασσάς, Κρις Ραντάνοφ, Σταύρος Σβήγκος, Θωδωρής Σκυφτούλης, Μάνος Στεφανάκης, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος

Λοιποί συντελεστές: Βοηθός σκηνοθέτη: Βάσια Χρήστου, Βοηθός σκηνογράφου: Ξένια Παπατριανταφύλλου, Βοηθός ενδυματολόγου: Άρτεμις Φλέσσα, Βοηθός σκηνογράφου-Ειδικές κατασκευές: Ανδρέας Βερναρδάκης, Κατασκευή σκηνικού: Παναγιώτης Λαζαρίδης, Ζωγραφική επεξεργασία: Νίκος Καρράς, Κατασκευή κοστούμιών: Λίτσα Μιχελή, Περούκες-κομμώσεις: Χρόνης Τζήμος, Μακιγιάζ: Ελευθερία Μιχαηλίδη

Πηγή: Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Επιδαύρου 2015.

19) 2015, Σύλβια Λιούλιου

Μετάφραση: Παναγής Λορεντζάτος, Επεξεργασία: Νίκος Α. Παναγιωτόπουλος

Πρώτες παραστάσεις: 31.07-1.08 2015

Θέατρο-Χώρος: Μικρό Θέατρο Αρχαίας Επιδαύρου

Σκηνοθεσία: Σύλβια Λιούλιου

Σκηνογραφία: Μαγδαληνή Αυγερινού

Ενδυματολογία: Μαγδαληνή Αυγερινού

Μουσική: Άγγελος Τριανταφύλλου

Επιμέλεια κίνησης: Χαρά Κότσαλη

Φωτισμοί: Δημήτρης Κασσιμάτης

Διανομή:

Αίας: Χάρης Φραγκούλης

Οδυσσέας: Νικόλας Χανακούλας

Αθηνά-Μενέλαος: Θάνος Τοκάκης

Τέκμησσα: Σοφία Κόκκαλη

Αγγελιαφόρος: Άγγελος Τριανταφύλλου

Τεύκρος: Κωνσταντίνος Αβαρικιώτης

Αγαμέμνων: Μιχάλης Σαράντης

Λοιποί συντελεστές: Βοηθός σκηνοθέτη: Γκέλυ Καλαμπάκα

Πηγή: Ηλεκτρονική σελίδα Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου:
<http://greekfestival.gr/gr/events/view/sulvia-liouliou-2015>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

1958 Αττική Σκηνή, Σωκράτης Καραντινός



ΕΙΚΟΝΑ 1 Άποψη του σκηνικού



ΕΙΚΟΝΑ 2 Κώστας Ματσακάς (Τεύκρος), Μιράντα (Τέκμησσα) και ο Ευρυσάκης

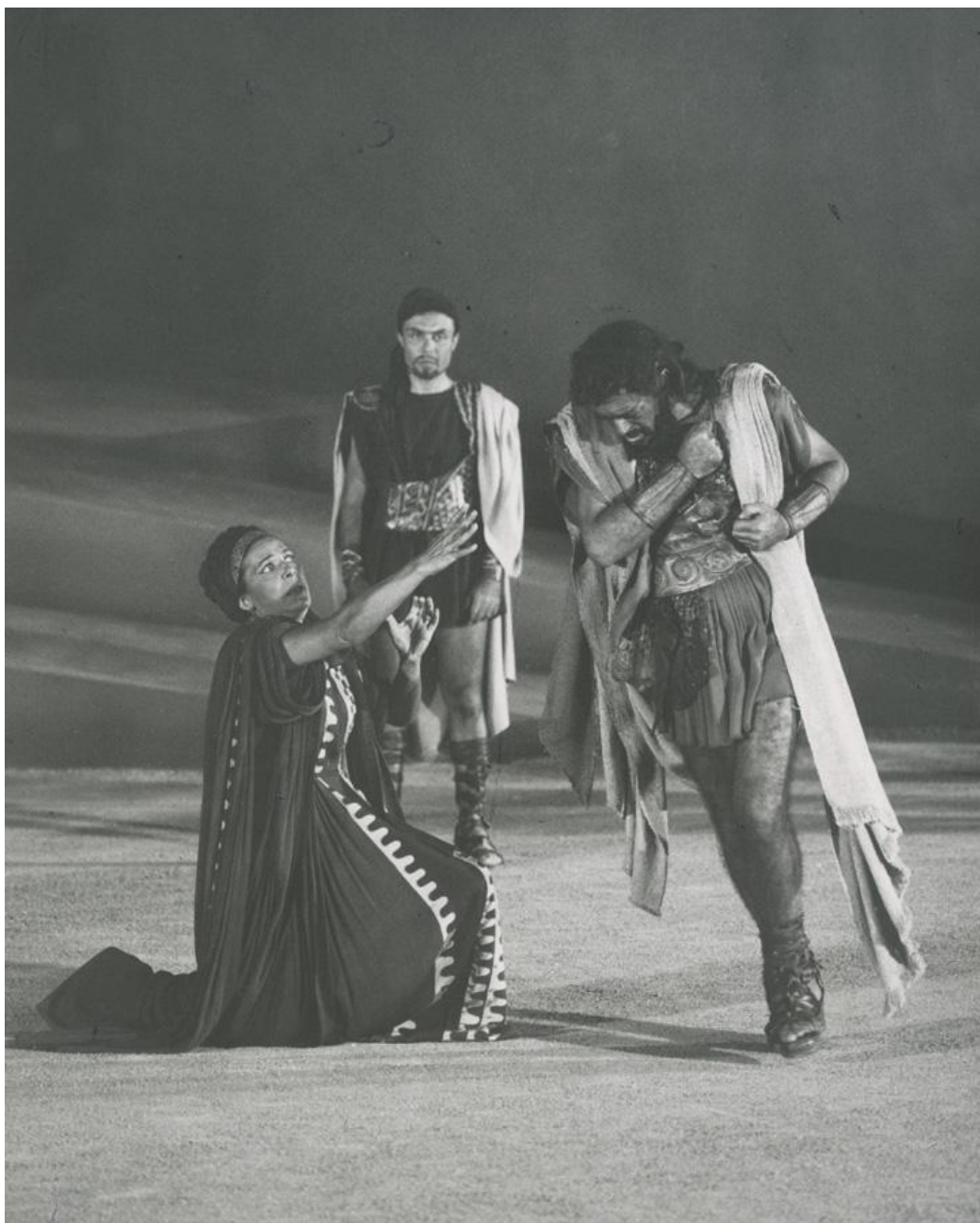
1961 Εθνικό Θέατρο, Τάκης Μουζενίδης



EIKONA 3 Άποψη του σκηνικού



EIKONA 4 Ο Χορός



ΕΙΚΟΝΑ 5 Ελένη Ζαφειρίου (Τέκμησσα), Βασίλης Παπανίκας (Κορυφαίος), Θάνος Κωτσόπουλος (Αίας)

1972 Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Κωστής Μιχαηλίδης



EIKONA 6 Άποψη του σκηνικού



EIKONA 7 Ανδρέας Ζησιμάτος (Οδυσσέας), Χρήστος Τσάγκας (Τεύκρος), Κατερίνα Χέλμη (Τέκμησσα), Ελένη Κωνσταντινίδου (Ευρυσάκης)

1983 Εθνικό Θέατρο, Νίκος Χαραλάμπους



ΕΙΚΟΝΑ 8 Τάκης Βουλαλάς (Τεύκρος), Νίκος Μπουσδούκος (Οδυσσέας), Κώστας Κοσμόπουλος (Αγαμέμνονας) και ο Χορός



ΕΙΚΟΝΑ 9 Ο Χρήστος Καλαβρούζος ως Αίας

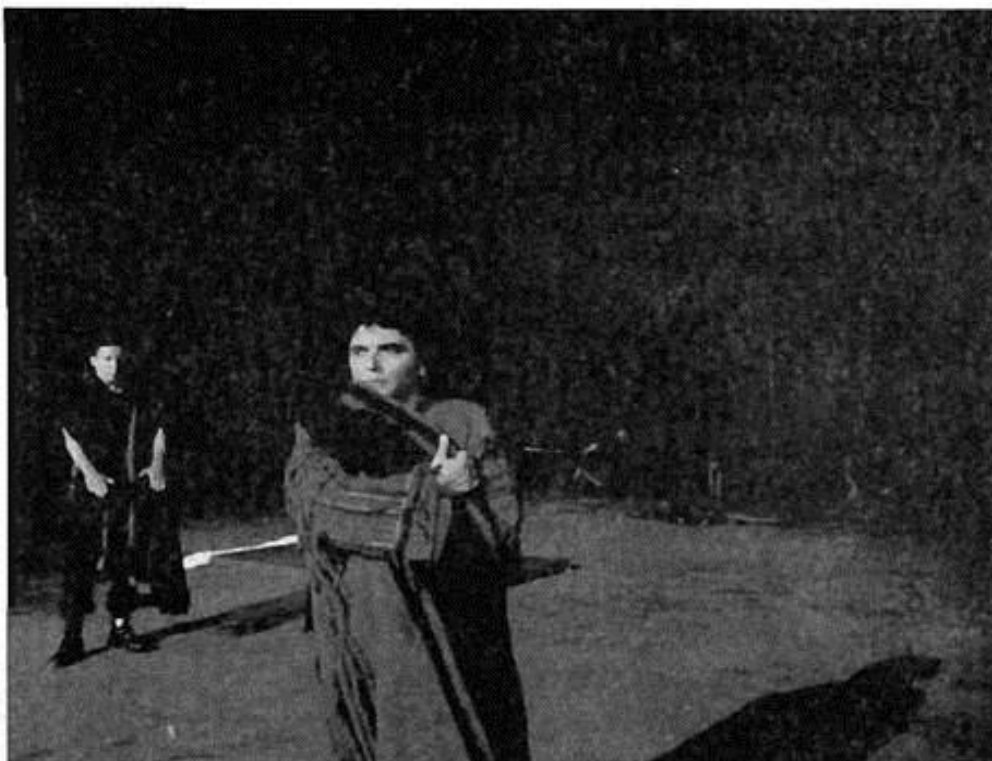


ΕΙΚΟΝΑ 10 Κάκια Παναγιώτου (Αθηνά), Νίκος Μπουσδούκος (Οδυσσέας)

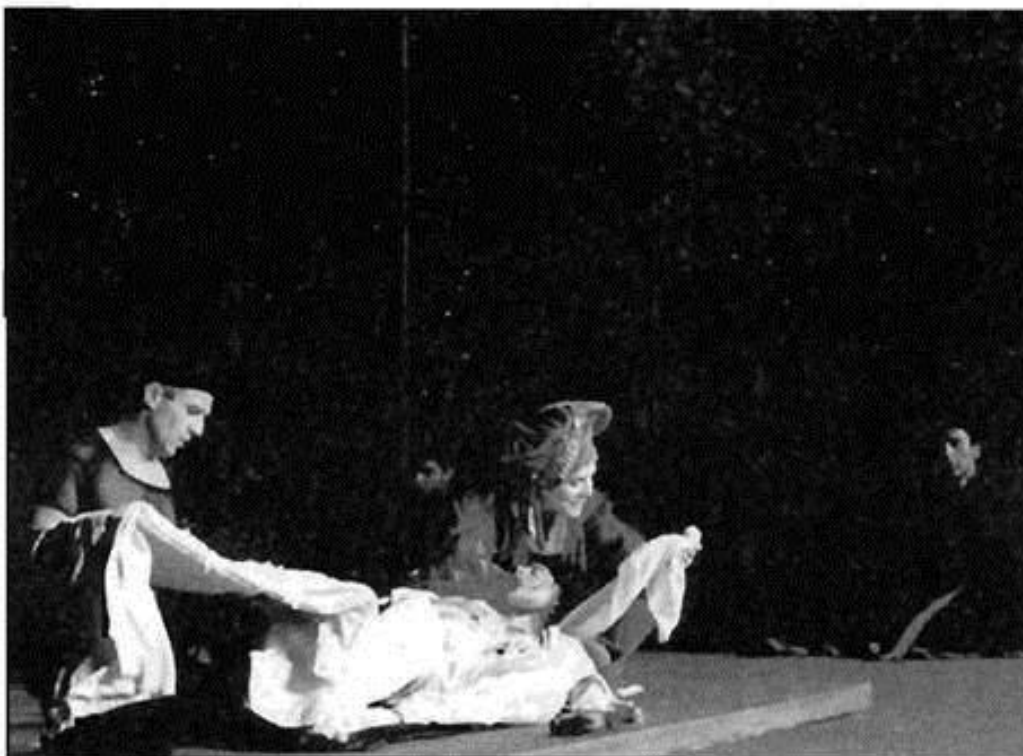
1992 Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής, Σταύρος Τσακίρης



ΕΙΚΟΝΑ 11 Στέφανος Κυριακίδης (Αίας), Αιμιλία Υψηλάντη (Τέκμησσα)



ΕΙΚΟΝΑ 12 Στέφανος Κυριακίδης (Αίας)



ΕΙΚΟΝΑ 13 Αιμιλία Υψηλάντη (Τέκμησσα) και ο Χορός

Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Βασίλης Παπαβασιλείου



ΕΙΚΟΝΑ 14 Ο Χορός (1996)



ΕΙΚΟΝΑ 15 Δημήτρης Κολοβός (Αίας) και ο Χορός (1996)



EIKONA 16 Θοδωρής Γκόνης (Αίας) (1998)



EIKONA 17 Πάνος Ξενάκης (Αθηνά) (1998)

2000 Αμφι-Θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου



ΕΙΚΟΝΑ 18 Νίκος Χαραλάμπους (Αίας), Λήδα Τασοπούλου (Τέκμησσα), ο Ευρυσάκης και ο Χορός

2004-2008, Θέατρο Άττις, Θεόδωρος Τερζόπουλος



ΕΙΚΟΝΑ 19 Τάσος Δήμας, Ηλίας Μελέτης, Σάββας Στρούμπος (2004)



ΕΙΚΟΝΑ 20 Στιγμιότυπο από την παράσταση του 2008

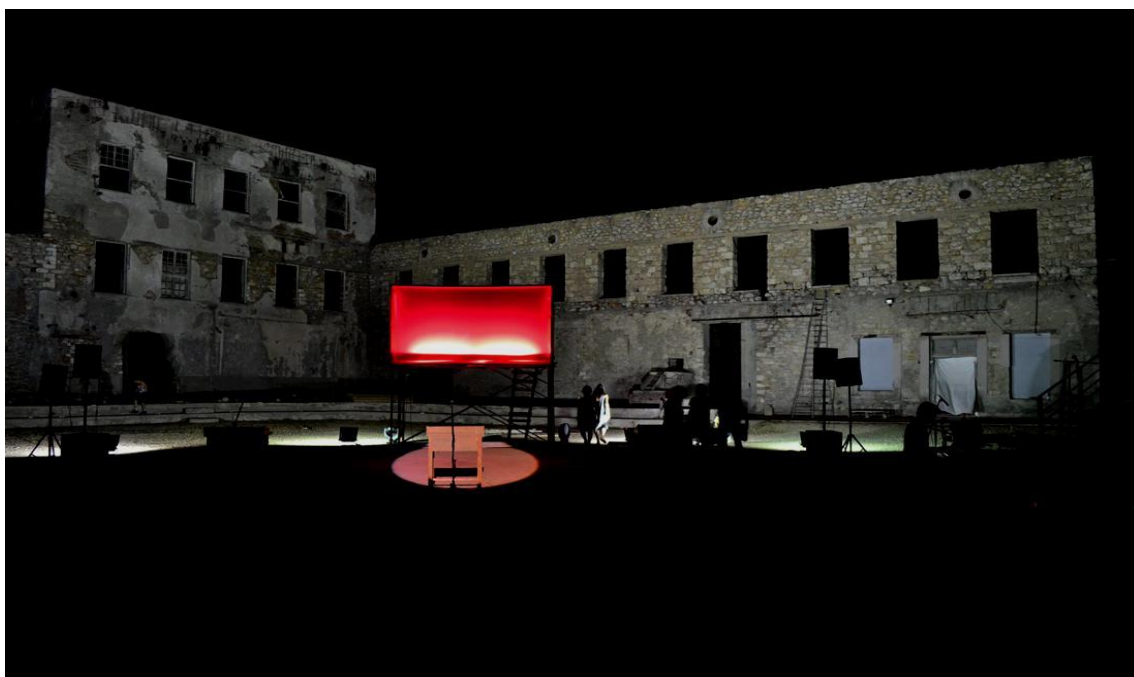


ΕΙΚΟΝΑ 21 Στιγμιότυπο από την παράσταση του 2008

2014 Μάρθα Φριντζήλα



EIKONA 22 Άθως Δανέλλης (Αίας), Θεανώ Μεταξά (Ευρυσάκης), Γιώργος Φριντζήλας (Τεύκρος), Τάσος Δημητρόπουλος (Μενέλαος)

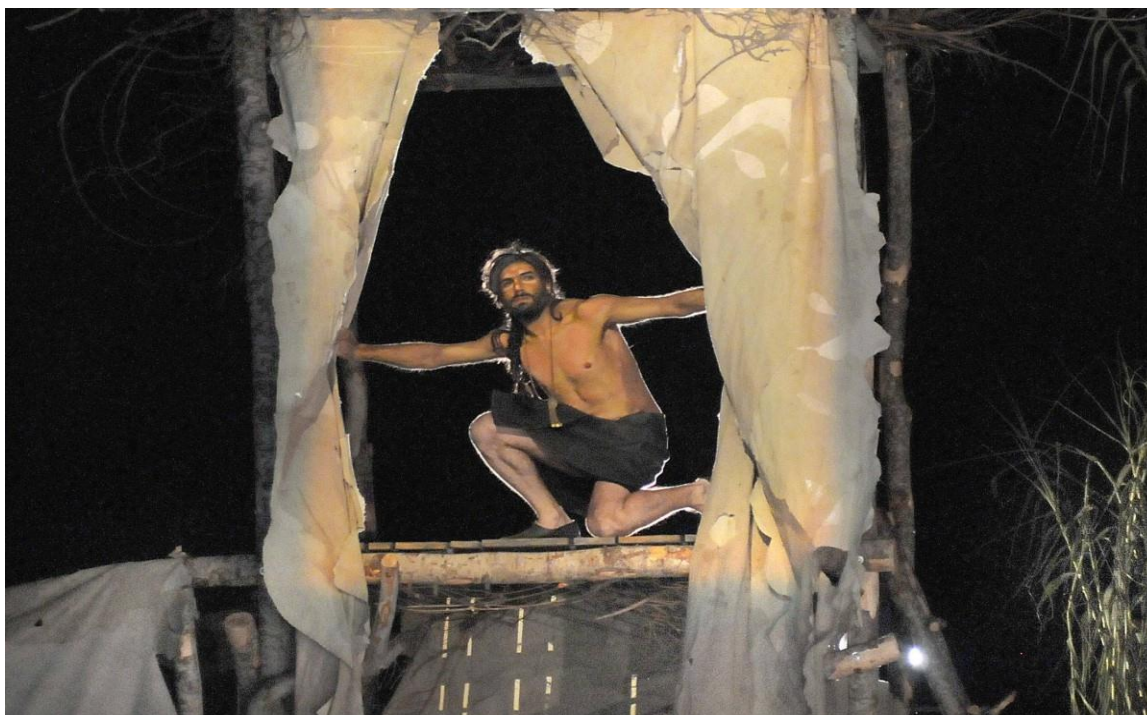


EIKONA 23 Άποψη του σκηνικού



EIKONA 24 Τάνια Παπαδοπούλου (Αγαμέμνων), Φοίβος Συμεωνίδης (Οδυσσέας)

2015 Θέατρο του Νέου Κόσμου, Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος



EIKONA 25 Νίκος Κουρής (Αίας)



ΕΙΚΟΝΑ 26 Μαρία Πρωτόπαππα (Τέκμησσα) και ο Χορός



ΕΙΚΟΝΑ 27 Ο Χορός

2015 Σύλβια Λιούλιου



EIKONA 28 Χάρης Φραγκούλης (Αίας), Σοφία Κόκκαλη (Τέκμησσα) και ο Χορός



EIKONA 29 Σοφία Κόκκαλη (Τέκμησσα), Χάρης Φραγκούλης (Αίας)



ΕΙΚΟΝΑ 30 Χάρης Φραγκούλης (Αίας)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ (ΠΗΓΕΣ)

ΕΙΚΟΝΑ 1 και 2: Σωκράτης Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα*, τομ. Β', Σωκράτης Καραντινός, Αθήνα 1976.

ΕΙΚΟΝΑ 3, 4 και 5: Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=6&photoID=5938>

ΕΙΚΟΝΑ 6 και 7: Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3032&mode=25&pg=1>

ΕΙΚΟΝΑ 8, 9 και 10: Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=634&a=634>

EIKONA 11: Ηλεκτρονικό αρχείο Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Κομοτηνής: <http://www.dipethekomotinis.gr/>

EIKONA 12 και 13: Αρχείο Σταύρου Τσακίρη

EIKONA 14, 15, 16 και 17: Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=5125&mode=25>

EIKONA 18: ΘΥΜΕΛΗ, «Διέσωσαν την “τιμή” των Επιδαυρίων», *Ριζοσπάστης*, 5.09.2000, [2.01.2016] από: <http://www.rizospastis.gr/story.do?id=420389>

EIKONA 19 και 20: Ηλεκτρονικό αρχείο θεάτρου Άττις: <http://www.attistheatre.com/el/gallery.html>

EIKONA 21: Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου: <http://greekfestival.gr/gr/events/view/theatro-attis-%E2%80%93-theodoros-terzopoulos-2008>

EIKONA 22, 23 και 24: Θίασος Δρόμος με Δέντρα-Baumstrasse: <http://www.dentra.gr/gr/concerts-events/theatre/40-aias>

EIKONA 25, 26 και 27: Δημήτρης Τσατσούλης, «Aiacis rikus», [14.09.15] από: <http://www.imerodromos.gr/aiacis-risus/>

EIKONA 28, 29 και 30: Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου: <http://greekfestival.gr/gr/events/view/sulvia-liouliou-2015>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Peter Arnott, *Greek scenic conventions in the fifth century B. C.*, Clarendon Press, Oxford 1962.

Mary Whitlock Blundell, *Helping friends and harming enemies. A study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

C. M. Bowra, *Sophoclean tragedy*, Clarendon Press, Oxford 1964.

A. F. Garvie, *Ajax. Sophocles*, Aris & Phillips, Warminster 1998.

Jon Hesk, *Sophocles Ajax*, Duckworth, London 2003.

Rebecca Futo Kennedy, *Athena's justice. Athena, Athens and the concept of justice in Greek tragedy*, Peter Lang, New York 2009.

H. D. F. Kitto, *Greek tragedy. A literary study*, Routledge, London-New York 1997.

Bernard M. W. Knox, *The Ajax of Sophocles*, Harvard Studies in Classical Philology, 1961.

Bernard M. W. Knox, *The heroic temper. Studies in Sophoclean tragedy*, University of California press, Berkeley 1996.

Patrice Pavis, *Languages of the stage. Essays in the semiology of the theatre*, Performing Arts Journal Publications, New York, c 1982.

Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, μτφ. Loren Kruger, Routledge, London 1992.

Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *The Theater of the Bauhaus*, μτφ. Arthur S. Wensinger, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.

Scott Scullion, *Three studies in Athenian dramaturgy*, Teubner, Stuttgart 1994.

David Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles*, Croom Helm, London c1982.

T. B. L. Webster, *Greek theatre production*, Methuen, London, 1956.

T. B. L. Webster, *An introduction to Sophocles*, Methuen, London 1969.

Cedric H. Whitman, *Sophocles. A study of heroic humanism*, Harvard University Press, Cambridge 1966.

John H. Oakley, Olga Palagia (επιμ.), *Athenian potters and painters II*, Oxbow Books, Oxford 2009.

K. Gounaridou (επιμ.), *Text and presentation*, 2010, McFarland & Company, Jefferson N.C 2011.

Glenn W. Most, Leyla Ozbek (επιμ.), *Staging Ajax's suicide*, Edizion Della Normale, Pisa 2015.

H. C. Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Γιώργος Χριστοδούλου, Λιάνα Χατζηκώστα, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1992.

Horst-Dieter Blume, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφ. Μαρία Ιατρού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002.

E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1978.

Lorna Hardwick, *Πρόσληψη. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, μτφ. Ιωάννα Καραμάνου, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.

Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995.

Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τομ. Α', μτφ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2001.

Christian Meier, *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Φλώρα Μανακίδου, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1997.

Jacqueline de Romilly, *Ο χρόνος στην ελληνική τραγωδία*, μτφ. Χρήστος Μαρσέλλος, Σοφία Λουμάνη, Το Άστυ, Αθήνα 2001.

Jean Starobinski, *Τρεις μανίες. Δοκίμια*, μτφ. Χρήστος Αγγελάκης, Εστία, [Αθήνα] c 1992

Oliver Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφ. Βασίλης Δ. Ασημομύτης, Παπαδήμας, Αθήνα 1988.

J. Michael Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους*, Ελληνικά Γράμματα, μτφ. Κατερίνα Αρβανίτη, Βίκυ Μαντέλη, Αθήνα 2007.

R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφ. Νικόλαος Κ. Πετρόπουλος, Χρίστος Π. Φαράκλας, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1999.

Marc Angenot [κ.ά.] (επιμ.), *Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές*, μτφ. Τίτικα Δημητρούλια, Gutenberg, Αθήνα 2010.

E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.

Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφ. Μαρία Καίσαρ, Όλγα Μπεζαντάκου, Γαρυφαλλιά Φιλίππου, Παπαδήμας, Αθήνα 2010.

Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση τη τέχνης του σκηνοθέτη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

Θόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, τόμ. Β', Εξάντας, Αθήνα 2002.

Θόδωρος Γραμματάς, *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα 2004.

Θόδωρος Γραμματάς, *Για το δράμα και το θέατρο*, Εξάντας, Αθήνα 2006.

Θόδωρος Γραμματάς, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Εξάντας, Αθήνα 2011.

Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.

Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2007.

Στάθης Ιω. Δρομάζος, *Αρχαίο δράμα. Αναλύσεις*, Κέδρος, [Αθήνα] c 1984.

Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: “αναζητώντας τις ρίζες”*, τόμ. Β', Δωδώνη, Αθήνα 1996.

Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδαύρου*, Ergo, Αθήνα 2004.

Μίκης Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986.

Σωκράτης Καραντινός, *Περί θεάτρου. Δοκίμιο*, [χ.ό.], Αθήνα 1949.

Σωκράτης Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα. Τριάντα χρόνια αγώνας και αγωνία για την προσπέλαση στο θέμα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος: 1937-1967*, [χ.ό.], Αθήνα 1969.

Σωκράτης Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα*, τομ. Β΄, Σωκράτης Καραντινός, Αθήνα 1976.

Χριστίνα Κοκκότα, *Κριτικές προσεγγίσεις Ι. Αρχαίο θέατρο*, Οδός Πανός, Αθήνα 2012.

Άντρη Κωνσταντίνου, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974). Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007.

Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές θεάτρου. Αρχαίο δράμα (1975-1989)*, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου (επιμ.), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2013.

Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Τάκης Μουζενίδης, *Ο σκηνοθέτης (Διάλεξη)*, Ανάτυπο από την «Καινούρια Εποχή», [χ.ό.], [χ.τ.] 1960.

Τάκης Μουζενίδης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία. Δοκίμιο*, Γ. Φέξης, Αθήνα 1965.

Βάιος Παγκουρέλης, *Λόγος Θεάματος. Κριτικές θεάτρου*, τόμ. Α΄ (Αρχαίο Δράμα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

Ελένη Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους. Η “Ηλέκτρα” του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα 2014.

Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997.

Δημήτρης Περοδασκαλάκης, *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, Gutenberg, Αθήνα 2012.

Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας: ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.

Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.

Βάλτερ Πούχγερ, *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, τόμ. Β΄, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988.

Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008.

Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, τόμ. Α', Αθήνα 1976.

Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου Ελληνικού θεάτρου. 1794-1944*, τόμ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Παναγής Λορεντζάτος, Εστία, Αθήνα 1932.

Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, 1992.

Σοφοκλής, *Αίας*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

Εύα Φοργκάς, *Bauhaus. Ιδέες και πραγματικότητα*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1999.

Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010.

Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, *Περί χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.

Κ.Γ. Χρονόπουλος, *Αρχαία Ελληνική τραγωδία. Προβληματισμοί*, Δόμος, Αθήνα 1993.

Γιούλη Χρονοπούλου, *Ο δρων λόγος. Ρητορική και φιλοσοφία στο έργο του Σοφοκλή*, Nissos Academic Publishing, Αθήνα 2011.

Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Καλλιτεχνική και επιστημονική δραστηριότητα 1962-1988*, Ανάτυπο, Αθήνα 1988.

Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις. *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, Άγρα, Αθήνα 2000.

Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *ΔΑΦΝΗ. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Ergo, Αθήνα 2001.

Δ. Ι. Ιακώβ, Ελένη Παπάζογλου (επιμ.), *ΘΥΜΕΛΗ. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004.

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

Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Gutenberg, Αθήνα 2008.

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

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ (ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ-ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΙ ΤΟΜΟΙ-ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ)

Katerina Arvaniti, «Dictatorship and theatre: The Seven-year Junta and the performances of Greek tragedy at Epidauros, *Logeion*, τχ. 5, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, (2015), σσ. 355-371.

Francis M. Dunn, «Metatheatre and metaphysics in two late greek tragedies», στο: K. Gounaridou (ed.), στο: *Text and presentation. 2010*, McFarland & Company, Jefferson N.C 2011.

Richard Gilman, «Directors vs. playwrights. The great classic plays are all too often butchered by directors who think they can “improve” Shakespeare or Chekhov. Usually they can’t», *The Saturday Review* (April 1982), σσ. 32-35.

Efimias D. Karakantza, «To befriend or not to befriend? A note of lines 678-683 of the deception speech in Ajax», *Logeion*, τόμ. I (2011), σσ. 41-47.

Adrian Kelly, «Aias in Athens: the worlds of the play and the audience», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Italy (2015), σσ. 61-92.

S. P. Mills, «The death of Ajax», *The Classical Journal*, τόμ. 76, τχ. 2, (Δεκέμβριος 1980-Ιανουάριος 1981), σσ. 129-135.

W. B. Stanford, «Light and darkness in Sophocles’ Ajax», *Greek Roman and Byzantine studies*, τόμ. 19, τχ. 3, (1978), σσ. 189-197.

Κατερίνα Αρβανίτη, «Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στη σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας», *Παράβασις*, τόμ. 11, Ergo, Αθήνα 2013, σσ. 13-24.

Κατερίνα Αρβανίτη, «Η χρήση προσωπείου στις νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών», *Λογείον*, τχ. 4, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (2014), σσ. 248-278.

Ελένη Γκαστή, «Σοφοκλέους *Αίας*: η τραγωδία της όρασης», *Δωδώνη*, τόμ. 27ός, *Ιωάννινα* (1998), σσ. 165-204.

Ελένη Γκαστή, «Σοφοκλέους *Ηλέκτρα* 147-149: Ένα σχόλιο ποιητικής και θεατρικής αυτοσυνειδησίας», *Λογείον*, τχ. 3, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (2013).

Αντώνης Γλυτζουρής, «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», Πρακτικά Συμποσίου: XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007, Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών 2012, σσ. 275-282.

Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Αναπαραστάσεις της νόσου και της ίασης στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τχ. 102, (Μάρτιος 2007), σσ. 64-72.

Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος, “Άττις” και αρχαία τραγωδία: Η κατάκτηση της υπερπολιτισμικότητας», *Θεατρογραφίες*, τχ. 18, Gamma, Αθήνα (2013), σσ. 125-134.

Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Μικρή εισαγωγή σ’ ένα μεγάλο κριτικό έργο», στο: *Τάσος Λιγνάδης, Κριτικές Θεάτρου. Αρχαίο Δράμα (1975-1989)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2013, σσ. 7-61.

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

Κωνσταντίνος Κυριακός, «Δύο “αιρετικές” πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004)», στο: Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά Δ’ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πάτρα 2015, σσ. 351-362.

Άντρη Κωνσταντίνου, «Η συμβολή του κυπριακού θεάτρου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου. Οι προτάσεις του Ν. Χαραλάμπους και του Ε. Γαβριηλίδη», Πρακτικά Α’ Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ergo/ Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, Αθήνα 2011, σσ. 241-251.

Άντρη Κωνσταντίνου, «Σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις αρχαίων τραγωδιών στην Κύπρο», στο: Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, Ιωάννα Χατζηκωστή (επιμ.), Πρακτικά συμποσίου: Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 2013, σσ. 121-140.

Γιάννης Νηματούδης, «Η αυτοκτονία του Αίαντα στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τχ. 98, (Μάρτιος 2006), σσ. 38-48.

Δημήτρης Τσατσούλης, «Δελφοί. XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος», *Νέα Εστία*, τχ. 1770, Σεπτέμβριος 2004, σσ. 344-352.

Δημήτρης Τσατσούλης, «Εξόριστος λόγος. Αφωνία, αγλωσσία και υλικότητα της γλώσσας στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Παράβασις*, τόμ. 11, Ergo, Αθήνα 2013, σσ. 245-254.

Δημήτρης Τσατσούλης, «Δυτικός “ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα», *Λογείον*, τχ. 5, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (2015), σσ. 305-354.

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ (ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ-ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ)

Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο *Αίαντας* του Σοφοκλή. Η χθεσινή παράσταση στην Επίδαυρο», *Βραδυνή*, 3.07.1961.

«Ο *Αίας*», *Εστία*, 3.07.1961.

Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Από το Φεστιβάλ Επιδαύρου. Ο *Αίας* του Σοφοκλέους», *Βήμα*, 4.07.1961.

Ειρήνη Καλκάνη, «*Αίας* Σοφοκλέους, στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *Απογευματινή*, 4.07.1961.

Κλέων Β. Παράσχος, «Η αρχαία τραγωδία. Ο *Αίας* του Σοφοκλέους, θέατρον Επιδαύρου», *Καθημερινή*, 4.07.1961.

«Ο *Αίας* του Σοφοκλέους», *Βήμα*, 4.07.1961.

Λέων Κουκούλας, «Ο *Αίας* του Σοφοκλέους στο Φεστιβάλ Επιδαύρου», *Αθηναϊκή*, 5.07.1961.

Φώτης Φανουράκης, «Σοφοκλέους *Αίας*», *Ανεξάρτητος Τύπος*, 6.07.1961.

Γεράσιμος Σταύρου, «Σοφοκλέους *Αίας*, στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, *Αυγή*, 7.07.1961.

[Αστερίσκος], «Που αυτοκτονεί ο *Αίας*; Πάντως όχι εκεί που τον... σκοτώνει η παράσταση της Επιδαύρου! Μεταφραστής και σκηνοθέτης αγνοούν σαφή σκηνογραφική ένδειξη του Σοφοκλέους», *Τα Νέα*, 8.07.1961.

Βάσος Βαρίκας, «Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου», *Τα Νέα*, 8.07.1961.

Μάριος Πλωρίτης, «*Αίας* και *Αχαρνής*, από το Εθνικό Θέατρο στο θέατρο της Επιδαύρου», *Ελευθερία*, 11.07.1961.

Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Το αρχαίο δράμα. Σοφοκλέους *Αίας*, στο θέατρο της Επιδαύρου», *Ακρόπολις*, 12.07.1961.

Παναγής Γ. Λεκατσάς, «Εορτές της Δωδώνης. *Αίας* (από το Εθνικό Θέατρο)», *Το Βήμα*, 17.08.1962.

Ιάκωβος Ρωσσίδης, «Η πρώτη παράσταση του Εθνικού στη Σαλαμίνα. Σοφοκλέους συγκίνησης», *Χαραυγή*, 26.09.1963.

χ. σ., «Εθνικό Θέατρο. Σοφοκλέους *Αίας*», *Μάχη*, 2.10.1963.

Ηρώ Δ. Λάμπρου, «Ο *Αίας* του Ευρυπίδη (sic)», *Βήμα*, 1.07.1964.

- Γ. Κοντογιάννης, «Δημοτική μουσική στον *Αίαντα*», *Βήμα*, 24.06.1972.
- Κωστής Μιχαηλίδης, «*Αίας* του Σοφοκλή. Του Κώστα Μιχαηλίδη», *Θάρρος Δράμας*, 9.07.1972.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Αίας* του Σοφοκλή», *Βήμα*, 21.07.1972.
- Μιχ. Ι. Τσιτσικλής, «Σοφοκλέους: *Αίας*», *Ελληνικός Βορράς*, 23.07.1972.
- Μιχ. Ι. Τσιτσικλής, «Κ. Μιχαηλίδη εις κριτικήν», *Ελληνικός Βορράς*, 11.08.1972.
- Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Στο Θεατρικό Εργαστήρι-Ασκητικό Θέατρο», *Καθημερινή*, 28.11.1979.
- χ.σ., «Ο *Αίας* του Σοφοκλή στην Επίδαυρο. Η *Ειρήνη* του Αριστοφάνη σήμερα και αύριο», *Καθημερινή*, 9.07.1983.
- χ.σ., «Ο *Αίαντας* του Σοφοκλή και ο τρόπος παρουσιάσεώς του από το Εθνικό», *Βραδυνή*, 9.07.1983.
- χ.σ., «“Καινούργια άποψη” για την τραγωδία παρουσιάζει το Εθνικό στην Επίδαυρο», *Μεσημβρινή*, 9.07.1983.
- Αντώνης Κυριαζάνος, «Επιβλητικός ο *Αίας* στην Επίδαυρο», *Τα Νέα*, 18.07.1983.
- Νέστορας Μάτσας, «Η σφαγή του *Αίαντα* στην Επίδαυρο», *Βραδυνή*, 18.07.1983.
- Ελένη Βαροπούλου, «*Αίας* του Σοφοκλή χωρίς τραγικό ρίγος από το Εθνικό στην Επίδαυρο», *Μεσημβρινή*, 20.07.1983.
- Τάσος Λιγνάδης, «Σοφοκλέους *Αίας*, από το Εθνικό στο θέατρο της Επιδαύρου», *Καθημερινή*, 22.07.1983.
- Χρίστος Χειμάρης, «Το τέλος του “ηρωικού κώδικα”. *Αίας* του Σοφοκλή από το Εθνικό στην Επίδαυρο», *Αυγή*, 22.07.1983.
- Θωμάς Καλύμνιος, «Ηρώδειο: *Αίας* του Σοφοκλή. “Βαρετή και ιερουργική παρουσίαση”», *Σοσιαλιστική Αλλαγή*, (23.07.1983).
- χ. σ., «Επίδαυρος. Ο *Αίας* του Σοφοκλή», *Πολιτική*, 30.07.1983.
- Περσεύς ο Αθηναίος, «*Αίας* - Δ'», *Ημερησία*, 1983.

«Αιμιλία Υψηλάντη. Η πρόταση του ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής ήρθε την κατάλληλη στιγμή», *Ελεύθερο Βήμα*, 7.07.1992.

«Από το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής. Σήμερα στην Αθήνα η πρεμιέρα του *Αία*», *Ελεύθερο Βήμα*, 17.07.1992.

Το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής συγκλόνισε την Αθήνα με την παρουσίαση του *Αίαντα*. Απέσπασε μόνο θετικές κριτικές», *Ελεύθερο Βήμα*, 22.07.1992.

«Από την Δευτέρα επιστρέφει στην Κομοτηνή το ΔΗΠΕΘΕ», *Ελεύθερο Βήμα*, 23.07.1992.

«Το ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής από την Πέμπτη στην πόλη μας. Με τον *Αίαντα* και τον *Ρήσο*», *Ελεύθερο Βήμα*, 29.07.1992.

«Το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. συνεχίζει την περιοδεία του», *Παρατηρητής*, 11.08.1992.

Βάιος Παγκουρέλης, «*Αίας* από την Κομοτηνή *Όρνιθες* από τη Ρόδο», *Ελεύθερος Τύπος*, 31.08.1992, σ. 26.

Νίνος Φενέκ Μικελίδης, «Άξια η επιχορήγησή τους. *Αίας* του Σοφοκλή από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κομοτηνής», 1992.

Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης (επιμ.), «Ο *Αίας* μου θυμίζει τον Βελουχιώτη», *Τα Νέα*, 26.07.1996.

Μιχάλης Πανάς, «Νεωτερισμοί και αποδοκιμασίες», *Το Όνομα*, 29.07.1996.

Ροζίτα Σώκου, «Ο *Αίας* δεν επεδίωξε το εύκολο χειροκρότημα», *Απογευματινή*, 29.07.1996.

Μηνάς Χρηστίδης, «Ένα πείραμα που δεν πέτυχε», *Ελευθεροτυπία*, 29.07.1996.

Μαρία Κατσούνακη, «Αιφνιδίασε ο *Αίας* του ΚΘΒΕ», *Καθημερινή*, 30.07.1996.

Βάιος Παγκουρέλης, «Δοκιμή αντί παράστασης...», *Ελεύθερος Τύπος*, 4.08.1996.

Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο μιζέριας», *Τα Νέα*, 5.08.1996, σ. 22.

Ερμής Μουρατίδης, «Σοφοκλή: *Αίας*», *Ενεκεν*, 7.02.1998.

«Ένας ολοκληρωμένος *Αίαντας* από τον Βασ. Παπαβασιλείου», *Η Καθημερινή*, 15.02.1998.

Γιάννα Τσόκου, «Ένας σύγχρονος *Αίαντας* από το Κ.Θ.Β.Ε.», *Κουϊντα*, (Μάρτιος 1998).

Μυρτώ Λοβέρδου, «Νίκος Χαραλάμπους. Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός πρωταγωνιστεί στην ομώνυμη τραγωδία του Αισχύλου ενώ συμμετείχε και στους *Αχαρνής* (sic) του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου», *Το Βήμα*, 23.07.2000.

Ιω. Κλεφτόγιαννη, «Όποιος δεν σκύβει στους άρχοντες...», *Ελευθεροτυπία*, 31.07.2000.

Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Μια παράσταση στο πνεύμα του Σοφοκλή», *Ελεύθερος Τύπος*, 31.07.2000.

«Νικητής ο Αίαντας», *Έθνος*, 31.07.2000.

Λεάνδρος Πολενάκης, «Κάθετη σκηνοθεσία μιας αρχαϊκής τραγωδίας», *Αυγή*, 13.08.2000.

ΘΥΜΕΛΗ, «Διέσωσαν την “τιμή” των Επιδaurίων», *Ριζοσπάστης*, 5.09.2000.

Νίνος Φενέκ Μικελίδης, «Τρέλες των ανθρώπων και των θεών», *Ελευθεροτυπία*, 2.04.2005, σ. 38.

ΘΥΜΕΛΗ, «*Αίαντα* πειραματική προσέγγιση», *Ριζοσπάστης*, 7.05.2008, σ. 24.

Μυρτώ Λοβέρδου, «Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος-Λυδία Κονιόρδου. “Οι Τρωάδες δεν κλαίνε”», *Το Βήμα*, 10.01.2010.

Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Ο μύθος των Ατρείδων με μέτρο», *Ελευθεροτυπία*, 4.07.2011.

Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Όσο οι οι άνθρωποι συγκινούνται, είναι ζωντανοί», *Ελευθεροτυπία*, 26.08.2014.

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Επίδauρος 1961, Εθνικό Θέατρο.

Σοφοκλής, *Ρήσος-Αίας*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής, Καλοκαίρι 1992.

Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1995-1996.

Σοφοκλής, *Αίας*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1997-1998.

Σοφοκλής, *Αίας*, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου, Επιδauρία 2000.

Σοφοκλής, *Αίας*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Φεστιβάλ Επιδauρου 2015.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ-ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Αγγελική Ζάχου, *Το πρόβλημα της μουσικής στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, Διδακτορική Διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2010.

Ευτέρπη Κοντίδου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου και παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος. Η αναζήτηση της ταυτότητας του Φεστιβάλ*, Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή ανθρωπιστικών και κοινωνικών σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2015.

Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Κρήτη 2006.

Μαρίτα Τσαλκιτζόγλου, *Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου: Τα πρώτα χρόνια (1957-66)*, Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου Θεσσαλονίκη, Μάιος 2009.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/plays.aspx>

Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος:
<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=73>

Ηλεκτρονικό αρχείο Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Κομοτηνής:
<http://www.dipethekomotinis.gr/>

Ηλεκτρονικό αρχείο θεάτρου Άττις: <http://www.attistheatre.com/>

Ηλεκτρονικό αρχείο θιάσου Πολυώνυμο-Άρης Ρέτσος:
<http://retsosaris.blogspot.gr/>

Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου: <http://greekfestival.gr/>

Θιάσος Δρόμος με Δέντρα-Baumstrasse:
<http://www.dentra.gr/gr/baumstrasse/dromos-me-dentra>

Αττικό Σχολείο Αρχαίου Δράματος: <http://www.attikosxoleio.gr/>

Ηλεκτρονική σελίδα της Μάρθας Φριντζήλα: <http://www.marthaf.eu/>

Θέατρο του Νέου Κόσμου: <http://nkt.gr/nkt/theatre/>

ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Βορείου Αιγαίου: <http://www.dipetheba.gr/>

Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Αίας* του Σοφοκλή. Η ερμηνεία ως αναλογία», [14.09.15] από: <http://nkt.gr/play/137/aias/>

Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Σεμνός, “ρωμέικος” *Αίας*», [14.09.15] από: <http://www.efsyn.gr/arthro/semnos-romeikos-aias>

Γιώργος Σ. Κουλουβάρης (επιμ.), «Ο σκηνοθέτης Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος μιλά για την παράσταση *Αίας*», [14.09.15] από: <http://www.naftemporiki.gr/story/979018/baggelis-theodoropoulos-den-pisteuo-pos-uparxoun-epoxes-xoris-ithikes-aksies>

Γιάννης Παπαδημητρίου, «Μία έντιμη κουβέντα με τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο», *Protagon*, 26.07.2015, [14.09.15] από: <http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/mia-entimi-kouventa-me-ton-vaggeli-theodwropoulo-4227000000>

Αναστασία Ρίζου, «*Αίας*-Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος: Κριτική θεάτρου», [14.09.15] από: <http://www.culturenow.gr/40218/aias-vaggelhs-theodwropoylos-kritikh-theatro>

Δημήτρης Τσατσούλης, «*Aiacis ricus*», [14.09.15] από: <http://www.imerodromos.gr/aiacis-risus/>

Ειρήνη Αϊβαλιώτου, «*Αίας* της Σύλβιας Λιούλιου. Ακολουθώντας τα ίχνη της συγκίνησης στη Μικρή Επίδαυρο», [4.02.2016] από: <http://www.catisart.gr/index.php/2010-03-28-10-49-51/3440-aias>

Ηλίας Βλάχος, «*Αίας* του Σοφοκλή», [4.02.2016] από: <http://critics-point.gr>

Δομίνα Διαμαντοπούλου, «Η ελάχιστη δόνηση της συγκίνησης», 23.07.2015, [4.02.2016] από: <http://greekfestival.gr/gr/magazines/article/i-elaxisti-donisi-tis-sugkinisis>

Ματίνα Καλτάκη, «Ο ήρωας είναι πάντοτε χαμένος», *Lifo*, [4.02.2016] από: <http://www.lifo.gr/mag/features/4954>

Τώνια Καράογλου, «Η Σύλβια Λιούλιου στο *elculture.gr*», [4.02.2016] από: <http://www.elculture.gr/blog/article/i-silvia-liouliou-sto-elculture-gr/>

Μάγια Λυμπεροπούλου, «Η σκηνοθέτης Σύλβια Λιούλιου μιλά για τον *Αίαντα* του Σοφοκλή», [4.02.2016] από: <http://www.presspublica.gr/h-skhnoueths-sylbia-lioulioy-mila-gia-ton-aianta-toy-sofoklh/>

Κωνσταντίνος Μπούρας, «Σύλβια Λιούλιου, *Αίας* του Σοφοκλή», [4.02.2016] από: <https://grafei.wordpress.com>

Ελισάβετ Σταμοπούλου, «Σύλβια Λιούλιου: “Ο ήρωας είναι πάντα χαμένος”»,
[4.02.2016] από: <http://www.in.gr/entertainment/theater/interviews/article/?aid=1500012989>

«Σύλβια Λιούλου: «Η σύγχρονη κοινωνία ζει σε έναν πολιτισμό παράκρουσης»,
[4.02.2016] από: <http://www.clickatlife.gr/theatro/story/59790>

Χριστίνα Φαραζή, «Η Σύλβια Λιούλιου με τον *Αίαντα* στη Μικρή Επίδαυρο»,
[4.02.2016] από: <http://tospirto.net/theater/news/21416>

«Άρης Ρέτσος: Στο Ηρώδειο ή και πουθενά», Κατερίνα Κόμητα (επιμ.), Camera
stylo online, [31.03.2016] από: <https://camerastyloonline.wordpress.com>

«Μετά από τρία χρόνια απουσίας ο Άρης Ρέτσος επιστρέφει και προτείνει μια
παράσταση βασισμένη σε τραγωδίες του Σοφοκλή: “Δεν διεκδικώ τίποτε”»,
[31.03.2016] από: <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=110435>

«Η μεγάλη και αξεπέραστη προσφορά του Κωνσταντίνου Ε. Μάριου»,
[4.04.2016] από: *Η Αλήθεια* on line <http://archive.alithia.gr/article.aspx?articleid=2428>

ΕΚΠΟΜΠΕΣ (ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ)

Εκπομπή «Συνάντηση»: Σπύρος Ευαγγελάτος. Συνέντευξη στην Αντζελα
Τσιφτσή, Κανάλι της Βουλής, 1.06.2013.

«Η Μάρθα Φριντζήλα μιλάει για τον *Αίαντα* και το Αττικό Σχολείο Αρχαίου
Δράματος. Αισχύλεια 2014», Camera Stylo Web TV (διαδικτυακή πολιτιστική
τηλεόραση), 25.06.2014.