

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΠΟΛΥ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ
ΑΝΑΦΟΡΑΣ ΣΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ»**



ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ:

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΚΟΥΚΟΡΑΒΑ

ΑΜ: 201306

ΑΘΗΝΑ 2016

Το θέατρο είναι ένα χωνευτήρι πολιτισμών . Είναι ένας τόπος για την ανθρώπινη επικοινωνία

Victor Hugo

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ.....	5
------------------	---

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

A. ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ Η ΝΕΩΤΕΡΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ

1.α Ένας παγκόσμιος πυρήνας συσσώρευσης πολιτισμικών κωδικών.....	10
---	----

B. ΣΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΜΙΑΣ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

1.β Παραστασιακά σημεία που εμπεριέχουν τη σύνθεση διαφορετικής προελεύσεως πολιτισμικών αναφορών στην μεταφορά του αρχαίου δράματος.....	18
---	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΠΟΛΥΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑ

1.1 Το παραστασιακό κείμενο και ο λόγος της ετερότητας.....	24
---	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΛΥΕΘΝΙΚΟΤΗΤΑ

2.1 Ακούσματα πολιτισμών και η σκηνική τους συνύπαρξη.....	40
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ

3.1 Ενσωμάτωση επιστημονικών θεωρήσεων, φιλοσοφικών αναζητήσεων, αλλόεθνων θεατρικών τεχνικών και πολιτισμικών παραδόσεων στο σώμα του ηθοποιού.....	52
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΩΝ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ

4.1 Αναζήτηση και εξερεύνηση της πολιτισμικής ταυτότητας	65
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΟΠΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

5.1 Η λειτουργία των πολυπολιτισμικών αναφορών στην εμφάνιση του ηθοποιού και στο σκηνικό διάκοσμο.....	79
---	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΧΟΡΟΣ

6.1 Η αναζήτηση της συλλογικότητας στο σώμα του τραγικού Χορού: Ο ρόλος του και οι πολυπολιτισμικές του ιδιαιτερότητες στη σκηνική του πραγμάτωση.....	96
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

7.1 Η αρχαία τραγωδία ως όχημα διαπολιτισμικής συνάντησης: Προσεγγίσεις και προοπτικές.....	112
---	-----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α' ΜΕΡΟΣ

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	119
-----------------------	-----

Β' ΜΕΡΟΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ.....	135
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	163
ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ/ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ.....	168
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ.....	170
ΠΗΓΕΣ.....	170

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Θέμα της παρούσας έρευνας είναι η πολυπολιτισμικότητα και το διαπολιτισμικό εγχείρημα που λαμβάνει χώρα εντός του παραστασιακού γεγονότος της αρχαίας τραγωδίας και το οποίο σχετίζεται με το είδος του πρωτοποριακού θεάτρου αλλά και τις θεωρητικές αναζητήσεις του μεταμοντερνισμού στον εικοστό αιώνα. Ωστόσο, το ιδιαίτερο με αυτού του είδους τις παραστάσεις είναι πως η καθεμία συγκροτείται μεν από διαφορετικής φύσεως και προελεύσεως υλικά, χωρίς να προσδιορίζεται δε από αυστηρά σημασιολογικά όρια που δύναται να την τοποθετήσουν με ακρίβεια εντός σαφών πλαισίων ως προς τα συστατικά της στοιχεία. Διατηρεί την ταυτότητά της και έχει ως σημείο αναφοράς την ανταλλαγή πολιτισμικών προϊόντων, με έναν τρόπο που εξαίρει τη διακειμενική προσέγγιση του σκηνοθέτη και την ανάγει σε ένα νέο εντελώς διαφορετικό κάθε φορά παραστασιακό εγχείρημα. Εντός των επόμενων κεφαλαίων θα διαπιστώσουμε τη σαφή και υπαρκτή κάθε φορά επιρροή από τους πρωτοπόρους της παγκόσμιας σκηνικής πραγματικότητας, όπως και θα εντοπίσουμε τη συνύπαρξη και δύναμει εξελιξιμότητα των ήδη υπάρχουσών μεθόδων, ωστόσο καθίσταται εμφανής η μετεξέλιξη των μορφών και η προσπάθεια σύμπτυξης και εναρμόνισής τους με τα πολιτισμικά περιβάλλοντα που υιοθετούνται κάθε φορά. Η αδυναμία επακριβούς κατηγοριοποίησης των παραστάσεων οφείλεται στη μικρή χρονολογική στιβάδα εντός της οποίας πραγματοποιείται η μελέτη, καθώς η διαπολιτισμικότητα στη μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας χρονολογείται από το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα και μετά. Εξαιτίας λοιπόν, της μεγάλης παραγωγής των παραστάσεων αρχαίου δράματος που περικλείουν στο εσωτερικό τους στοιχεία πολυπολιτισμικής αναφοράς, δεν ενδείκνυται η διερεύνηση αυτών εντός μίας και μόνο εργασίας/μελέτης, καθώς για να νομιμοποιηθεί η προκύπτουσα συμπερασματολογία απαιτείται η κατηγοριοποίησή τους ανά χώρα και συνεπώς ιστορική περίοδο.

Υπό αυτές τις συνθήκες κατευθυνόμαστε στην επιλογή να προσεγγιστεί το φαινόμενο των πολυπολιτισμικών ανταλλαγών εντός μίας περιορισμένης χρονικότητας (τελευταία εικοσιπενταετία), με την επιλογή κομβικών παραστάσεων που έχουν «ανέβει» από σκηνοθέτες τόσο Έλληνες όσο και ξένους σε Ελλάδα και εξωτερικό. Η εστίαση αφορά κυρίως σε ελληνικές παραγωγές/ συμπαραγωγές με ξένους σκηνοθέτες, ή σκηνοθέτες που έχουν παρουσιάσει τις παραστάσεις τους στην Ελλάδα και εν συνεχεία έχουν περιοδεύσει ανά τον κόσμο. Ωστόσο δεν εκλείπουν οι

αναφορές σε παραστάσεις που έχουν παρουσιαστεί αποκλειστικά στην εκτός ελληνικών συνόρων σκηνή, καθώς αποτελούν σημαντικά δείγματα της υπό διερεύνησης παραστασιακής τεχνικής αλλά και πολλές φορές έχουν διανοίξει μέσω της πρωτοποριακής σύνθεσής τους, νέους δρόμους ως προς την μεταφορά του αρχαίου δράματος.

Η έρευνα βασίζεται αρχικά στη βιβλιογραφική αναζήτηση του φαινομένου της διαπολιτισμικότητας και εν συνεχεία εντοπίζει παραστάσεις εντός της ελληνικής και παγκόσμιας σκηνής, οι οποίες δύναται να αποτελέσουν εφαλτήριο ανάγνωσης των όρων που θέτει το θέατρο των (πολυ) πολιτισμών. Η αφορμή εντοπίζεται στην προσπάθεια αναζήτησης και ανακάλυψης μιας δύναμει νέας παραστασιακής τεχνικής, μιας νέας γλώσσας που θα διανθίζεται από τα πολιτισμικά σημεία πολλαπλών θεατρικών και μη παραδόσεων, από λαϊκά δρώμενα/έθιμα και γενικότερα από την ευρύτερη πολιτισμική κληρονομιά που αποτελεί το παραχθέν λαογραφικό υλικό κάθε τόπου και χώρας. Επίσης προκύπτουν ερωτήματα που αφορούν την εξέλιξη των διαπολιτισμικών εγχειρημάτων, αλλά και τη δυνατότητα αφομοίωσης η μη και υπό ποίους όρους, της έτερης πολιτισμικής παράδοσης. Η επιλογή των υπό εξέταση παραστάσεων έγινε βάσει της σημασίας τους, του κύρους και της ευρείας αποδοχής των σκηνοθετών τους στη σύγχρονη σκηνική πραγματικότητα - καθώς εντός της εργασίας αναζητούνται στοιχεία που αποτελούν βασικό δείγμα της σκηνικής (διαπολιτισμικής) γραφής των τελευταίων ετών - όπως επίσης και βάσει της δυνατότητας εύρεσης των οπτικών τεκμηρίων (αντίγραφα παραστάσεων, φωτογραφίες). Καθοριστικό κριτήριο στην επιλογή των παραστάσεων, αποτέλεσε επίσης το γεγονός πως οι συγκεκριμένες μεταφορές φέρουν στο εσωτερικό τους την πρόσμιξη ετερόκλητων στοιχείων και παραδόσεων και με αυτόν τον τρόπο δύναται να ορίσουν την πορεία της διαπολιτισμικής σκηνικής γραφής στον εικοστό και εικοστό πρώτο αιώνα. Επίσης λήφθηκε υπόψη η εξωπαραστασιακή σύσταση των παραστάσεων, δηλαδή η πολυμορφία των συντελεστών τους, όπως και το ότι οι σκηνικές αυτές μεταφορές έχουν περιδεύσει ανά τον κόσμο, άλλες σε μεγαλύτερο και άλλες σε μικρότερο βαθμό και απευθύνονται σε διαφορετικά ή και ανομοιογενή ακροατήρια - όσον αφορά την πολιτισμική σύστασή τους -. Οι παραστάσεις που επιλέχθηκαν και τέθηκαν υπό ανάλυση είναι οι *Ατρείδες* (*Les Atrides*) της Ariane Mnouchkine (1990-92), ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Θεόδωρου Τερζόπουλου (1995/2010), η *Αλκηστις* της Λυδίας Κονιόρδου (1995/2000), η *Μήδεια* της Νικαίτης

Κοντούρη (1997), οι *Βάκχες* του Peter Hall (2002), οι *Πέρσες* του Σταύρου Τσακίρη (2003-2004/2008), οι *Ικέτιδες* του Μιχαήλ Μαρμαρινού και του Paul Koek (2006) και η *Μήδεια* του Anatoli Vasiliev (2008).

Η παρούσα έρευνα δεν αποσκοπεί στο να μιλήσει δογματικά για το υπάρχον υλικό, ούτε και ορίζει σύνορα στην ανταλλαγή των στοιχείων, αντιθέτως εστιάζει στον εντοπισμό και στη λειτουργία αυτών των σημείων εντός οικείων υλικών/φορμών, ως μέσο για την διερεύνηση μιας σύγχρονης παραστατικής εξελισσιμότητας και μιας πιθανής θεμελίωσης νέων προσεγγίσεων και μεταφορών. Οι θέσεις που προσκομίζονται στα παρακάτω κεφάλαια είναι απόρροια της προηγηθείσας έρευνας, η οποία έχει βασιστεί σε βιβλιογραφικές αναφορές/ δοκίμια (τα οποία τεκμηριώνουν το υπάρχον υλικό και την παρουσίασή του με άμεση αναφορά στο σκηνοθετικό έργο), σε αντίγραφα παραστάσεων (όπου ήταν δυνατή η εύρεση του οπτικού τεκμηρίου), σε συνεντεύξεις των σκηνοθετών (προσωπικές ή μη, ανάλογα με τη δυνατότητα επαφής με το σκηνοθέτη), σε προγράμματα παραστάσεων (εκτός από ορισμένες παραστάσεις στις οποίες η παραγωγή δεν συμπεριέλαβε την έκδοση έντυπου προγράμματος, συνεπώς υλικό τεκμηρίωσης εδώ ως προς τους συντελεστές αποτέλεσαν οι επίσημες ιστοσελίδες των Φεστιβάλ ή το ψηφιακό αρχείο του θεάτρου), σε φωτογραφικό υλικό και σε κριτικογραφία – όπου αυτή δύναται να αποτελέσει τεκμήριο σημειωτικής ανάλυσης και εμπεριέχει την επιστημονικότητα που χρειάζεται για να υποστηρίξει την σκηνική προσέγγιση -. Μετά τη συγκέντρωση του υλικού και τη μελέτη αυτού βάσει των σημειολογικών κατευθύνσεων που ακολουθούνται, αποπειράται η διερεύνηση της λειτουργικότητας αυτών ως σημεία πολυπολιτισμικής αναφοράς εντός του παραστασιακού προϊόντος, κάτι το οποίο γίνεται σε συνδυασμό με το πρωτογενές υλικό της παράστασης/ κείμενο και συνεπώς τα σημαίνοντα αυτού, αλλά και βάσει του κοινωνικοπολιτικού - διαπολιτισμικού πλαισίου όπου τοποθετείται το εγχείρημα και διαμορφώνει τα νέα σκηνικά σημαινόμενα.

Στο πρώτο μέρος, αυτό της εισαγωγής και ειδικά στο πρώτο κεφάλαιο αυτής, αναπτύσσονται οι βασικές αναζητήσεις της εργασίας εκκινώντας από το βαρύνουσας σημασίας γεγονός που είναι η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στα νεότερα χρόνια και γιατί αυτό αποτελεί έναν πυρήνα συσώρευσης πολιτισμικών κωδικών. Το ερώτημα αυτό θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε την αναζήτηση των σύγχρονων σκηνοθετών, μιας νέας γλώσσας εντός του αρχαίου δράματος, πέρα από

εθνικές/πολιτισμικές διαφοροποιήσεις. Στη συνέχεια, στο δεύτερο κεφάλαιο της εισαγωγής παρατίθενται τα σημεία της παράστασης εντός των οποίων λαμβάνει χώρα η πολιτισμική σύζευξη, ο σκελετός που αναπτύσσεται εντός της εργασίας βασίζεται στο ερωτηματολόγιο του Patrice Pavis – με προσθήκες από τον Herman Altena και τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο - που αφορά στα σημειακά συστήματα της παράστασης, προσαρμοσμένο ειδικά για την ανάλυση των συγκεκριμένων σκηνοθετικών προσεγγίσεων, ενισχύοντας δηλαδή κάποια στοιχεία εντός των κεφαλαίων ανάλογα τον βαθμό που φιλοξενούν τα σημεία πολυπολιτισμικής αναφοράς και τον τρόπο που αυτά κατανέμονται στη σκηνή .

Η σειρά των κεφαλαίων δεν ακολουθεί πιστά μία ιεράρχηση όσον αφορά τη σημαντικότητα αυτών ή το βαθμό που φιλοξενούν τα συγκεκριμένα σημεία. Ωστόσο μπορούμε να μιλήσουμε για έναν σκελετό ο οποίος οδηγείται βαθμηδόν από τις πιο άυλες/ μη οπτικές πολιτισμικές μορφές (γλώσσα/ μουσική) στις περισσότερο υλικές/ οπτικές (κίνηση/πρόσωπα/σκηνικός διάκοσμος) καταλήγοντας στο κεφάλαιο του τραγικού Χορού , ο οποίος συνενώνει όλα πλέον τα πολιτισμικά στοιχεία που έχουν παρατεθεί και αναλυθεί. Το πρώτο κεφάλαιο ασχολείται με ζητήματα και θέματα που αφορούν το γλωσσικό μέρος των παραστάσεων, το κείμενο, τη μετάφραση/εις τα γλωσσικά ή παραγλωσσικά σημεία και πως αυτά παράγουν μία γλώσσα με νέες νοηματικές και εννοιολογικές κατευθύνσεις. Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στη μουσική των λαών, σε όλα τα ακουστικά σημεία που ενισχύουν το πολυπολιτισμικό εγχείρημα, ενώ όπως θα δούμε ενίοτε περιέχουν και νέες νοηματικές φόρμες οι οποίες αναδεικνύουν παρά αλλοιώνουν το πραγματολογικό πεδίο του κειμένου. Το τρίτο κεφάλαιο που αφορά τους κινησιολογικούς κώδικες των υποκριτών, εστιάζει όχι τόσο στην ανάπτυξη των δραματικών προσώπων, αλλά στον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία των πολιτισμών εισάγονται και ενσωματώνονται στην κινησιολογική πραγματικότητα του σκηνικού ήρωα, με ποιο τρόπο δηλαδή περιπλέκονται και διαχέονται στις κινησιολογικές φόρμες και τι επιθυμούν να υποστηρίξουν σε σχέση με τα νοηματικά φορτία του κειμένου. Στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο προχωρούμε στην ανάλυση των δραματικών προσώπων με βάση την στόχευση του εκάστοτε σκηνοθέτη, τα κομβικά σημεία που αυτός επιθυμεί να αναδείξει και αποτελούν μοχλό προσέγγισης των τραγικών ηρώων – που συνήθως δεν ανήκουν σε έναν πολιτισμό αλλά αποτελούν διαπολιτισμικές περσόνες και πρεσβεύουν ιδέες παρά υποκρύπτουν σε μία κλασικίζουσα νατουραλιστική

αναπαραστασιμότητα -. Τα οπτικά σημεία είναι το πέμπτο στη σειρά κεφάλαιο, εντός του οποίου θα ασχοληθούμε με την πολυπολιτισμικότητα που διαχέεται και διαμοιράζεται ως σκηνικός πλούτος στον παραστασιακό διάκοσμο, εντοπίζεται στον ρουχισμό/κοστούμια, στην σκηνογραφία αλλά και στα αντικείμενα/σύμβολα που εΐθισται να αποτελούν σύμβολα λαών/ παραδόσεων/ μύθων/ φιλοσοφικών αναζητήσεων. Τέλος στο κεφάλαιο του Χορού παρατίθενται όλα εκείνα τα στοιχεία που εξαΐρουν την μορφολογική του διάσταση και τη δυνατότητα αυτού μέσω του μετασχηματισμού του, να απορροφά τους κοινωνικούς και πολιτικούς κραδασμούς, να εντάσσει μέσα στο κυρίως σώμα του τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ξένων λαών χωρίς να τα εξαλείφει, αλλά αφομοιώνοντάς τα και διαχέοντάς τα αρμονικά παρά την ιδιομορφία τους, αποτελώντας μέσο συσσώρευσης αλλόεθνων στοιχείων και έτερων πολιτισμικών κωδικών. Ο επίλογος περικλείει κάποια πιθανά συμπεράσματα και κάνει ορισμένες αναγωγές οι οποίες έχουν προκύψει μέσω της μελέτης του διαπολιτισμικού εγχειρήματος στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, επίσης αναλύονται οι προοπτικές της πρωτοποριακής αυτής εφαρμογής και οι πιθανότητες της εξελιξιμότητας του φαινομένου. Ακολουθεί παράρτημα, όπου χωρίζεται στο α' μέρος που περιλαμβάνει την παραστασιογραφία- τα στοιχεία των συντελεστών των βασικών παραστάσεων που αναφέρθηκαν – και στο β' μέρος που περιέχει το φωτογραφικό υλικό.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Α. ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ Η ΝΕΩΤΕΡΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ

1.α Ένας παγκόσμιος πυρήνας συσσώρευσης πολιτισμικών κωδικών

Η συνύπαρξη εντός της αρχαίας τραγωδίας στοιχείων που προέρχονται από διαφορετικής προελεύσεως τομείς της ανθρώπινης δημιουργίας, όπως η φιλοσοφία, η ηθική, η πολιτική, η κοινωνία, η θρησκεία, η μυθολογία, η λογοτεχνία, η επικοινωνία, η σκηνική τέχνη, η αισθητική και εν τέλει η δυναμική της κάθαρσης¹ που δύναται να προκύψει, οριοθετούν όλο το πολιτισμικό πλέγμα που ενυπάρχει στην πλειοψηφία των (μικρο)πολιτισμών ανά τον κόσμο. Η τραγωδία από την αρχή της δημιουργία της πραγματεύεται την απόλυτη αδυναμία του ανθρώπου να προσεγγίσει τα άλυτα αινίγματα που ρυθμίζουν τη ζωή και τις επιλογές του,² ενώ οι μυθικές ιστορίες που αποτελούν τον κορμό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας πραγματεύονται οικουμενικά θέματα και ζητήματα κεντρικά για την ανθρώπινη ζωή.³ Όπως επισημαίνει ο Herman Altena, ο συνδυασμός μυθικών ιστοριών, ενός ευρέος φάσματος οικουμενικών θεμάτων που βιώνονται βαθιά σε ανθρώπινο επίπεδο, και ενός πλούτου μορφολογικών θεατρικών στοιχείων συγκροτεί τον μοναδικό χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και εξηγεί την έντονη γοητεία που ασκεί το είδος αυτό ακόμη και στην άλλη πλευρά του δυτικού πολιτισμού.⁴ Μέσω αυτών των συνισταμένων και υπό το πρίσμα της παρουσίασης κομβικών ανθρωπολογικών θεμάτων και υποθέσεων εντός μιας μυθικής ετερότητας, οι σύγχρονοι σκηνοθέτες ανά τον κόσμο συνεχίζουν να οδηγούνται στην παραστασιακή εφαρμογή του φαινομένου που ονομάζεται αρχαία ελληνική τραγωδία,⁵ και να επιλέγουν την χρήση⁶ αυτής προς ανάδειξη σύγχρονων

¹ Θόδωρος Γραμματάς, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Εκδόσεις Εξάντας,, Αθήνα 2012, σελ. 70.

² Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Το θέατρο στην ελληνική αρχαιότητα», *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη.*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα 1993, σελ. 31.

³ Βλέπε Herman Altena, «Το θέατρο με τα αναρίθμητα πρόσωπα» στον τόμο Justina Gregory, *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά δοκίμια*, Επιμέλεια, Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σελ. 665.

⁴ Ο.π., σελ. 679.

⁵ Ο Helmut Flashar επισήμανε τη σημαντική αύξηση των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος, σε παγκόσμια κλίμακα, τόσο μεταφρασμένου όσο και διασκευασμένου, η οποία σημειώθηκε τις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Από το 1970 και εξής ο αριθμός των παραστάσεων πολλαπλασιάστηκε με ακόμα εντυπωσιακότερο ρυθμό. Οι σκηνοθέτες δεν περιορίζονταν πια στον

προβληματισμών και αναζητώντας εντός των μυθευμάτων, που συνιστούν το περιεχόμενό της, τρόπους και μεθόδους που ευνοούν την σύγχρονη παραστασιμότητα. Η ποικιλομορφία και το εύρος των θεμάτων που το αρχαίο ελληνικό δράμα/πολιτιστικό προϊόν περιέχει, συναινεί στην χρήση αυτού ως μέσο να θίξουν και να μιλήσουν για καίριας πολιτικής και κοινωνικής σημασίας μηνύματα και να αναζητήσουν τα σημεία που θα ανανεώσουν την παραστασιακή απόδοση του πρωτότυπου κειμένου, το οποίο δύναται να συνυπάρξει με πολιτισμικά προϊόντα άλλων χωρών και να αφομοιώσει έτερους θεατρικούς και πολιτισμικούς κώδικες.⁷

κανόνα των πολύ γνωστών έργων όπως, *Οιδίπους Τύραννος*, η *Αντιγόνη* και *Ηλέκτρα* ή *Μήδεια*, αλλά άρχισαν να αξιοποιούν τη συνολική παραγωγή αρχαίου δράματος. Ο.π., σελ. 660. Ενώ, όπως η Fiona επισημαίνει: «Στην αρχή της δεκαετίας του 1980, εμφανίζεται μία απότομη αλλαγή στις απόψεις που υπήρχαν στη δυτική Ευρώπη για την αναβίωση των αρχαιοελληνικών έργων. Τα τελευταία δεκαπέντε περίπου χρόνια η συχνότητα των παρατάσεων αρχαιοελληνικών τραγωδιών (που οργανώνονται από ερασιτεχνικούς και επαγγελματικούς θιάσους) σε όλο τον κόσμο έχει πράγματι αυξηθεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε είναι αδύνατον να παρουσιάσει κανείς μία έστω φαινομενικά συνολική επισκόπηση». Βλ. Fiona Macintosh, «Η τραγωδία επί σκηνής: θεατρικές παραστάσεις τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα», στον τόμο *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P.E. Easterling, μτφρ. Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σελ. 471.

⁶ Ως «χρήση» μπορούμε να ορίσουμε σύμφωνα με την Ελένη Βαροπούλου την εκπόνηση υποθέσεων εργασίας, ώστε να επαληθευτούν σκηνικά η παρεχόμενη από τους τραγικούς 'εξυπηρέτηση' αφού εντοπιστούν και γονιμοποιηθούν τα παραγωγικά στοιχεία, και οι δυναμικές των έργων. Βλ. Ελένη Βαροπούλου, «Οι περιπέτειες του σκηνοθετικού βλέμματος», *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 1993, σελ.67.

Επίσης ως προς την έννοια της χρήσης ο Freddy Decreus αναφέρει πως «χρήση» σημαίνει μιαν ερμηνευτική και παραστασιακή μέθοδο η οποία ανεξάρτητα από τις περαιτέρω εξειδικευμένες διαδικασίες αποκαλύπτει μιαν διαλεκτική κατάσταση και όχι μιαν αλύγιστη στάση έναντι της ελληνικής κλασικής δραματουργίας. Βλ. Freddy Decreus, «Οι τραγωδίες του Σοφοκλή στην σύγχρονη σκηνή. Μια από τις πολλές ιστορίες που σημάδεψαν την πολιτιστική μας ταυτότητα», *Όγδοο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, Κύπρος 2004, σελ. 54.

⁷ Οι Ιρλανδοί για παράδειγμα χρησιμοποιούν την αρχαία τραγωδία για να οραματιστούν τα προβλήματά τους που αφορούν την καταπίεση, τον πόλεμο και την ειρήνη. Οι Ιάπωνες χρησιμοποιούν την ελληνική τραγωδία για να εκφράσουν τους ιστορικούς του φόβους, καταπίεση στην οικογενειακή εστία, και τον κοινωνικό έλεγχο που ασκούν οι μάζες στο άτομο. Οι Γάλλοι χρησιμοποιούν την αρχαία ελληνική τραγωδία για να εκφράσουν τα βιώματα τους στην ιστορία και την καταπίεση του ατόμου από το άλλο άτομο, πέρα από την επικράτηση του άντρα επί της γυναίκας. Αυτοί επίσης εισάγουν έναν διεθνισμό που βασίζεται στην εμπειρία τους της αυτοκρατορίας. Αρκετοί Βρετανοί χρησιμοποιούν την αρχαία ελληνική τραγωδία για να επιδείξουν την πολιτιστική τους δύναμη, και στις περισσότερες περιφορές ακούμε την προφορά μιας ανώτερης τάξης. Η κάθε χώρα χρησιμοποιεί τον δικό της χαρακτηριστικά – η Ιρλανδία, την ιδιαίτερος πλούσια χρήση της γλώσσας, η Αγγλία έναν εκλεπτυσμένο διάλογο, ή μια τοπική ποικιλία για να επιτεθούν στην ελίτ, οι Ιάπωνες, την λιτή και κινούμενη τελετή και γλώσσα του παραδοσιακού τους θεάτρου στο οποίο η σιωπή είναι εξίσου σημαντική όσο και η λέξη, και οι Γάλλοι, τους χορούς και το θέαμα των κοστουμιών των αποικιών. Οι αφρικανικές παραγωγές εισάγουν μία μουσική γλώσσα κοντά στην Ιρλανδική ως προς την αξιοποίηση του πάθους και την φαντασία των ανθρώπων. Στην αποικιακή και μεταποικιακή Αφρική του 20^{ου} αιώνα, καθώς και σε πολλές άλλες «περιφέρειες» του σύγχρονου και του αρχαίου κόσμου, που συχνά ορίζονται από τη σχέση τους με ένα μητροπολιτικό κέντρο, η σκηνική πρόσληψη της ελληνικής τραγωδίας είναι στενά συνδεδεμένη με ζητήματα πολιτισμικής και εθνικής ταυτότητας. Τέτοια ζητήματα κινούνται γύρω από τις σχέσεις της

Ο πιθανόν παραχθείς έλεος και φόβος, η αριστοτελική κάθαρση ⁸, αξιοποιείται και ενσωματώνεται πλέον υπό ένα νέο πρίσμα, μη εμμένοντας απαραίτητα στην νοηματοδότηση που αφορά τα ιδανικά και τις αξίες του τραγικού ήρωα της αρχαιότητας, αλλά χρησιμοποιώντας τον μύθο ως εφαλτήριο παραγωγής νέων διακειμενικών φορτίων σύγχρονων πολιτικών και κοινωνικών αναφορών. Ουσιαστικά η σκηνική μετουσίωση φέρει στο βασικό σκέλος της την επανάγνωση των ήδη υπάρχουσών αξιών και οικουμενικών θεμάτων μεταφέροντάς τα στις ανάγκες μίας άλλης χρονικότητας. Η θέαση αυτή και η νέα οπτική που διανοίγεται θα οδηγήσει σταδιακά στην πραγμάτωση μιας διαπολιτισμικής εφαρμογής, η οποία θα επιλέξει το αρχαίο δράμα ως το καταλληλότερο αισθητικό προϊόν που θα ενσωματώσει διαφορετικής φύσεως σημεία και κώδικες έτερων πολιτισμών.⁹ Όπως επισημαίνει η Fiona Macintosh, στις παραστάσεις των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα, οι τραγωδίες έχουν λειτουργήσει αποδεδειγμένα ως καταλύτες, προκειμένου να συνδυαστούν οι δυνάμεις των αισθητά διαφορετικών θεατρικών παραδόσεων που αναπτύχθηκαν στην Ανατολή και στη Δύση.¹⁰ Επίσης το φαινόμενο μπορεί να μελετηθεί υπό την παρατήρηση του Bernard Dort, πως σ' οποιαδήποτε περίπτωση το σκηνικά προβαλλόμενο θέαμα για να γίνει

«περιφέρειας» με την ιδεολογία που επιβάλλεται από το «κέντρο», και δηλώνουν την αντιπαράθεση με το αντίστοιχο «κέντρο» (αντίσταση, απόρριψη ή υποταγή) αλλά και την συνεργασία με το «κέντρο» (επίδραση, αφομοίωση ή ένωση). Βλ. Marianne MacDonald, «Mapping Dionysus in new global spaces. Multiculturalism and Ancient Greek Tragedy», (*Dis*)*Placing Classical Greek Tragedy*, Edited by Savas Patsalidis, Elizabeth Sakellaridou, University Studio Press, 1999, σσ. 164-165.

⁸ Σύμφωνα με την ανάγνωση του Long στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, είναι δύσκολο να γνωρίζουμε πόσο τα λόγια του φιλοσόφου - πως ο έλεος και ο φόβος προξενούνται συγκεκριμένα από μια αλλαγή στη γνώση ή τις τύχες ενός χαρακτήρα, ειδικότερα πως ο έλεος προκαλείται από συμφορά της οποίας ο άνθρωπος δεν είναι άξιος και ο φόβος από τα παθήματα 'αυτού που μας μοιάζει'- προσφέρονται στην ιδέα να νιώθει κανείς συμπάθεια για τους χαρακτήρες, προφανώς περιέχουν υπονοούμενα προσωπικής αναφοράς, συγκινούμαστε δηλαδή από τη σκέψη ότι κι εμείς επίσης μπορούμε να υποφέρουμε τέτοιο πόνο. Ο Long καταλήγει πως η άποψη του Αριστοτέλη για την «ευχαρίστηση που προσιδιάζει στην τραγωδία», φαίνεται να είναι πως η ευχαρίστηση προκύπτει από την διέγερση εντός της τραγωδίας αυτών των συναισθημάτων και εν συνεχεία την ανακούφιση αυτών μέσω της τέχνης. Το ξύπνημα των συναισθημάτων αυτών σε δραματικά συμφραζόμενα συνιστά την πιθανή κάθαρση. Καθώς ο Αριστοτέλης φαίνεται να λέει ότι η εμπειρία της τραγωδίας αποδεσμεύει τα αισθήματα μας μ' ένα τέτοιο τρόπο ώστε να κερδίζουμε συναισθηματική ισορροπία και σταθερότητα. Βλ. A.A. Long, «Αριστοτέλης, Ποιητική» στον τόμο *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, επιμ. P.E. Easterling, B.M.W Knox, μτφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή, Εκδόσεις Παπαδήμας, Αθήνα 2005, σσ. 707-708.

⁹ Όπως παρατηρεί η Marianne MacDonald, μέχρι αυτόν τον αιώνα η αρχαία ελληνική τραγωδία ήταν ένα δυτικό φαινόμενο, ωστόσο βρήκε το δρόμο της εντός της Ανατολής και έχουμε με αυτόν τον τρόπο κινέζικες, ιαπωνικές, αφρικανικές και ινδικές διασκευές του αρχαίου κανόνα. Από την στιγμή που οι κοινωνίες και οι κυβερνήσεις εκτιμούν την αξία του κλασικού, ένας λαός που αισθάνεται τον εαυτό του καταπιεσμένο χρησιμοποιεί το κλασικό για να εκφράσει την δυσανεμία του [...]. MacDonald, edited by Patsalidis, Sakellaridou, σσ. 145 -146.

¹⁰ Macintosh, edited by Easterling, .σσ. 478 – 479.

κατανοητό και να προσληφθεί από το κοινό που το παρακολουθεί στην πλατεία, προϋποθέτει άμεσα (μέσω της θεωρίας της μίμησης) ή έμμεσα (μέσω της αποστασιοποιητικής τεχνικής) την ύπαρξη ενός ομοιογενούς κοινού που προσλαμβάνει ομοιότροπα το κειμενικά και σκηνικά εκφερόμενο μήνυμα. Από τη στιγμή όμως που δεν ισχύει αυτό, από τη στιγμή δηλαδή κατά την οποία από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και μετά για ιστορικούς και άλλους λόγους μεταβάλλεται η σύσταση των θεατών στην πλατεία με την είσοδο στο θέατρο ατόμων από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, με διαφορετική παιδεία, προσλαμβάνουσες και τελικά προσδοκίες, προκύπτει η ανάγκη για μια ενδεχόμενη διασκευή και σκηνική ανάπλαση του κειμένου, σε τρόπο που η πρόσληψή του να είναι εφικτή με ίσους όρους από το κοινό ¹¹ Η κατάργηση του ισχυρού «μητροπολιτικού» κέντρου, από το οποίο εκπορευόταν η πολιτισμική και πολιτιστική «αξία» σε συνδυασμό με την αυτονόμηση της επιμέρους καλλιτεχνικής δημιουργίας και με την ταυτόχρονη αποκατάσταση και ανάδειξη των «εθνικών» πολιτιστικών παραδόσεων, των εθνοφυλετικών, μειονοτικών και όποιων άλλων ιδιαιτεροτήτων, έβαλε οριστικά τέλος στην παντοδυναμία και μονοκρατορία αυτού. Η θραυσματική, κατ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργία αναδεικνύεται σε αυτοδύναμη και ισότιμη έκφραση αξιών και μηνυμάτων, που αντιπροσωπεύουν το ίδιο νόημα, αλλά, τηρουμένων των αναλογιών, σε διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς.¹²

Στο πλαίσιο της έρευνας πρέπει να λάβουμε υπόψη πως ο κάθε πολιτισμός είναι ένα σύστημα, χάριν του οποίου μια κοινωνία ή μια ομάδα αντιλαμβάνεται τον εαυτό της σε σχέση με τον κόσμο. Όπως ορίζει ο Clifford Geertz: «Ένας πολιτισμός είναι ένα σύστημα συμβόλων, μέσω των οποίων ο άνθρωπος αποδίδει σημασία στη δική του εμπειρία. Συμβολικά συστήματα, τα οποία δημιούργησε ο άνθρωπος (κοινά, συμβατικά, οργανωμένα και επιστημονικά), του προσφέρουν ένα λογικό πλαίσιο για να προσανατολιστεί σε σχέση με τους άλλους και τον κόσμο γύρω του».¹³ Ομοίως κατευθυνόμενοι προς την απαρχή της δημιουργίας των πολιτισμών, πρέπει να αναγνωρίσουμε πως ο αλληλοδανεισμός και η προοπτική της αλληλοδιείσδυσης πολιτιστικών μορφωμάτων από τον ένα (μικρο) πολιτισμό στον άλλο αποτελεί

¹¹ Θόδωρος Γραμματάς, *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Εκδόσεις Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1992, σελ. 135.

¹² Γραμματάς, 2012, σσ. 49 – 50.

¹³ Σάββας Πατσαλίδης, *Μεταθεατρικά 1985-95*, Εκδόσεις Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, .σσ.220-221.

βασικό συστατικό στοιχείο της δόμησης των κωδικών και των συμβολικών συστημάτων αυτών. Η διαιώνιση αυτών των συσταθέντων και κοινώς αποδεκτών πολιτιστικών πλεγμάτων που προκύπτουν, οδηγούν στην έννοια της παράδοσης, η ύπαρξη και διατήρηση της οποίας συνεπάγεται τον εκσυγχρονισμό της για να συνεχίσει να υπάρχει. Σημαντικό στοιχείο εκσυγχρονισμού αυτής αποτελεί η αναβίωση και η εφαρμογή της στο σήμερα, η επαναφορά της τελετουργικότητας αυτής μέσω της επιτελεστικότητάς της, είτε αυτό συνεπάγεται την ενσωμάτωση και καθιέρωση των εθιμοτυπικών δρώμενων στην κοινωνική σφαίρα ή την ένταξή τους εντός ευρέως αναγνωρίσιμων πολιτιστικών προϊόντων όπως το αρχαίο δράμα. Η ένταξη των παραδόσεων και πολιτισμικών αναφορών ενός τόπου οι οποίες συνθέτουν την ιστορία αυτού διαρρηγνύοντας την βασική σύνθεση της τραγωδίας χωρίς να την αλλοιώνουν, δύναται να προβάλλει την αυθεντικότητά τους, να στοιχειοθετήσει τις (πιθανών) ομοιογενείς πολιτιστικές μάζες έτερων κοινωνιών, αλλά και να οπτικοποιήσει τις διαφορές τους, καθιστώντας την θέαση αυτών σημείο εκκίνησης για την ανθρώπινη και εν συνεχεία παραστατική εξελιξιμότητα. Ο Richard Schechner στην απάντησή του στον Ινδό κριτικό Rustom Bharucha αναφέρει πως μαθαίνοντας για το «άλλο» εμβαθύνει τον έλεγχο μας για το ποιοι είμαστε: «ο Άλλος είναι κάτι άλλο και καθρέφτης την ίδια στιγμή. Μαθαίνουμε για την ίδια την αισθητική μας όταν μελετάμε τον χορό ενός άλλου τόπου. Το πώς αντιδρούμε σε αυτό το άλλο, το πώς αμφισβητούμε τους καλλιτέχνες εντός των οποίων τα σώματα υπάρχει ο χορός, το πώς η τέχνη τους επηρεάζει ακόμα και αλλάζει την δική μας τέχνη και σκέψη: αυτός είναι ο γλυκός πυρήνας της διαπολιτισμικότητας».¹⁴ Μέσω της αναγνώρισης του «Άλλου» ο θεατής μπορεί να υιοθετήσει μία οπτική που τον οδηγεί στην αναγνώριση της δικής του εαυτότητας, η ετερότητα μπορεί να λειτουργήσει ως μοχλός επανάγνωσης των στοιχείων που συνθέτουν τον κάθε μικρόκοσμο και την κάθε (μικρο) ιστορία. Η Ελένη Βαροπούλου σημειώνει πως η εργασία σύνθεσης ετερόκλητων στοιχείων ο συγκερασμός των αντιθέτων και η αναζήτηση μιας άλλης αυθεντικότητας που να υπερβαίνει τελικά την αρχική μη αυθεντική σχέση προς τους ξένους, τους διαφορετικούς πολιτισμούς, είναι αυτά που προέχουν σε κάθε παράσταση αρχαίου δράματος με διαπολιτισμικό χαρακτήρα.¹⁵

¹⁴ Richard Schechner, «A Reply to Rustom Bharucha», *Asian Theatre Journal*, Vol. 1, No 2, 1984, σσ.245-253.

¹⁵ Ελένη Βαροπούλου, «Διαπολιτισμικότητα και τραγωδία» *Το Βήμα*, 28/07/2002.

Ο Βάλτερ Πούχνερ αναγνωρίζει τον 20^ο αιώνα ως την πιο ουσιαστική φάση της πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού δράματος.¹⁶ Ο 20^{ος} αιώνας είναι εκείνη η εποχή που μελέτησε σε μεγαλύτερο βάθος τα έργα των αρχαίων δραματουργών, τα οποία σύμφωνα με τον Πούχνερ όχι μόνο δείχνουν μια θαυμαστή αντοχή μέσα στον χρόνο αλλά και μια απρόσμενη επικαιρότητα παρά τη «θεολογική» τους διάσταση. Και η ιδιότυπη δραματική φόρμα, που τόσο στάθηκε εμπόδιο σε μια ουσιαστική πρόσληψη κατά τα νεότερα χρόνια, στην εποχή των περφόρμανς και της διάλυσης όλων των δραματουργικών συμβάσεων, αποτελεί ένα πρόσφορο πεδίο πειραματισμών, απόδρασης από τις όποιες κλασικίζουσες και άλλες συμβατικές παραδόσεις, και ανακάλυψης της αισθητικής ποιότητας μιας δραματικής δομής «αρχέγονης», όπου σε μια ευθύγραμμη εξέλιξη εναλλάσσονται λυρικά χορικά με διαλογικά επεισόδια. Το άκουσμα της ποίησης και ο «υψηλός» τόνος λειτουργούν ως στοιχεία μιας εξωτικής έλξης.¹⁷ Η νέα πραγματικότητα λοιπόν που διαμορφώνεται σε διεθνές επίπεδο, μέσα από ιστορικό - κοινωνικές καταστάσεις από φιλοσοφικά/ιδεολογικά σχήματα και από οικονομικό – πολιτισμικά δεδομένα, και αντιστοιχεί σε έννοιες όπως «πολυπολιτισμικότητα» και «παγκοσμιοποίηση», «ταυτότητα» και «ετερότητα», «διακειμενικότητα» και «αποδομισμός», συγκροτεί μια καινοφανή κατάσταση που αντιπροσωπεύεται περιγραφικά από τον όρο «μεταμοντερνισμός».¹⁸ Αυτή η «από – ιστορικοποίηση» - αποδέσμευση του αρχαίου δράματος από κάθε ιστορική /πραγματολογική διάσταση του κειμένου προς την εποχή δημιουργίας του, με στόχο μία καθολική πρόσληψη – συνιστά συνθήκη του «μεταμοντερνισμού» στη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος, η οποία έχει πια αποδεσμευτεί από τη δημιουργική συνείδηση του συγγραφέα ως μοναδικού παραγωγού μηνύματος, έχει εγκαταλείψει την ενδοκειμενική ανάλυση των συστατικών του περιεχομένου και έχει στραφεί προς τον θεατή ως απαραίτητο συνδημιουργό του μηνύματος, μέσα από τη διαδικασία σκηνικής μορφοποίησης του κειμένου, ως σύνθετου παρασταστικού προϊόντος και όχι πια ως λογοτεχνικού αναγνώσματος.¹⁹

Η γενική φόρμα του διαπολιτισμικού θεάτρου²⁰ απαιτεί την ανταλλαγή νέων ειδών, γεγονός που προϋποθέτει ως βάση την μίξη των ετερογενών πολιτισμικών υλικών/

¹⁶ Βάλτερ Πούχνερ, *Συνοχές και ρήγματα*, Εκδόσεις Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σσ.89-90

¹⁷ Ο.π., σσ.89-90

¹⁸ Γραμματάς, 2012, σσ. 49 – 50.

¹⁹ Ο.π., σελ. 51.

²⁰ Ο Δημήτρης Τσατσούλης αναγιγνώσκει πως η έννοια της διαπολιτισμικότητας στο θέατρο γνωρίζει πολλές εκφάνσεις και πως στη βάση της υπάρχει ο διάλογος των πολιτισμών, με αφορμή ένα

σημείων εντός της παράστασης και όχι απαραίτητα τον εμφανή διαχωρισμό μεταξύ κειμένου, μουσικής, τραγουδιού, χειρονομίας και χορού.²¹ Οι σκηνοθέτες ωθούνται δι αυτής της οδού, στην αναζήτηση μιας παγκόσμιας θεατρικής γλώσσας εντός της αρχαίας τραγωδίας, που θα προασπίζεται νέα καθολικά γλωσσικά και σκηνικά νοήματα. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν, ως προς την προσπάθεια ανακάλυψης και σύνδεσης πολιτισμικών ισοδύναμων, που έχει ως στόχο την εύρεση της ταυτότητας και της ουσίας του κόσμου πέρα από απαραίτητα εθνικιστικούς διαχωρισμούς: ο Lee Breuer, ο Peter Hall, η Ariane Mnouchkine, ο Yukio Ninagawa, ο Richard Schecner, ο Peter Sellars, ο Peter Stein, ο Tadashi Suzuki, ο Anatoli Vasiliev, ο Robert Wilson. Ενώ στην ελληνική σκηνή απόπειρες εύρεσης πολιτισμικών ισοδύναμων και διαπολιτισμικής εφαρμογής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας²² μετά τον Κάρολο Κουν²³ εντοπίζουμε την τελευταία εικοσιπενταετία, κυρίως στη Λυδία Κονιόρδου, στη Νικαίτη Κοντούρη, στον Μιχαήλ Μαρμαρινό, στον Θεόδωρο Τερζόπουλο, στον Σταύρο Τσακίρη. Όπως επισημαίνει η Macintosh, οι τρεις επαγγελματικές θεατρικές παραγωγές της *Ορέστειας* που ανέβασαν μεταξύ 1980 και 1982 ο Κάρολος Κουν, ο

δραματικό κείμενο πάνω στο οποίο η δραματουργική επεξεργασία και κυρίως η παραστασιακή δυναμική προσδίδουν στοιχεία από έναν άλλο πολιτισμό. Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Σε αναζήτηση του διαπολιτισμού στο θέατρο» Δελφοί: XI Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος, *Νέα Εστία*, Νοέμβριος 2002, σελ. 719.

²¹ Patrice Pavis, *The intercultural reader*, published by Routledge 1996, σελ.2.

²² Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε ότι πέραν των πολιτισμικών διαφοροποιήσεων που παρατηρούνται στη χώρα παραγωγής της αρχαίας τραγωδίας (Ελλάδα), η σκηνική αναβίωση του αρχαιοελληνικού κειμένου ο βαθμός δυσκολίας ως προς την ερμηνευτική απόδοση τόσο από τον ξένο σκηνοθέτη όσο και από τον Έλληνα είναι ομοίως μεγάλος, καθώς όπως σημειώνει ο Τσατσούλης, «η διαφορά δεν βρίσκεται τόσο στην εθνικότητα του σκηνοθέτη όσο στο βαθμό αναπαράστασης του ίδιου του κειμένου, ακόμη και με σκηνικές ανατροπές ή στη χρησιμοποίησή του για να προκύψει μια άλλη ιστορία, η οποία θεωρείται ότι συνυφαίνει τα ζητούμενα του πολιτισμού υποδοχής». Βλ. Τσατσούλης, 2002, σελ.719.

²³ Τα πρώτα κείμενα και παραστάσεις του Καρόλου Κουν αντιμάχονται τη ρομαντική αντίληψη στη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος αλλά εξαίρουν την ανάγκη «ερμηνείας ελληνικής δεμένης με τις ρίζες μας» και την αναγωγή στο «λαϊκό» στοιχείο όπως φανερώνεται «στη ζωή, τη γνήσια χωριάτικη ή νησιώτικη, στα δημοτικά μας τραγούδια και πιο πίσω, στις βυζαντινές αγιογραφίες και στα αρχαία αγγεία». Ωστόσο ο σκηνοθέτης, σταδιακά, ρητά στα γραπτά του και άτολμα μάλλον στις σκηνοθεσίες του, ξεφεύγει από την έννοια της παράδοσης – της οποίας «οι ρίζες φθάνουν μέχρι την αρχαιότητα» - ή της λαϊκότητας και αναγνωρίζει αφενός το πρωτόγονο τελετουργικό στοιχείο του αρχαίου θεάτρου και την ανάγκη αναζήτησης ανάλογων μορφών έκφρασης με έμφαση στη σωματικότητα, στους ήχους, στους ζωικούς τόνους, με άλλα λόγια «ένα ζωικό, οργανικό και βιολογικό θέατρο» που προκύπτει από τη «διαρκή σωματική και φωνητική άσκηση» δηλαδή από τις «πηγές του θεάτρου», πέρα από συμβατικότητα. Αφετέρου παραδέχεται ότι τα τελετουργικά στοιχεία της τραγωδίας ενδέχεται να υπάρχουν ακόμη στο ασιατικό θέατρο αργότερα δε αναφέρεται και στο αφρικανικό. Ο Κουν δημιουργεί, έτσι τις προϋποθέσεις για ένα διαπολιτισμικό θέατρο ενώ, ταυτόχρονα, η έννοια της ελληνικότητας, προσδιοριστική της ελληνικής εθνικής ταυτότητας, διανοίγει μεν διαύλους προς Ανατολάς αλλά αυτοπροσδιορίζει την μοναδικότητα της σε αντιπαράθεση με τη Δύση. Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Αναζητώντας ρίζες: Από την «ελληνικότητα» του Κ.Κουν στις *Βάκχες* (Σκηνοθεσία: Θ. Τερζόπουλος) και στην *Αντιγόνη* (Σκηνοθεσία: Γ. Κιμούλης) ως παράδειγμα διαπολιτισμικής σκηνικής γραφής», *Παράθλασις*, τ.6 Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2005.,σελ. 368.

Peter Hall και ο Peter Stein, σκηνοθέτες με σημαντική επιρροή, αποδείχθηκαν χωρίς αμφιβολία το καθοριστικό σημείο για αυτή τη νέα τάση, που είχε ως αποτέλεσμα να υπάρχουν νέες παραστάσεις αρχαιοελληνικής τραγωδίας σε τακτά διαστήματα και με διεθνή εμβέλεια. Οι τρεις αυτές θεατρικές παραγωγές της *Ορέστειας* απέδειξαν στους θεατές όλου του κόσμου ότι το αρχαίο ελληνικό δράμα δεν πρέπει κατ' ανάγκη να παραμείνει κλεισμένο σε ακαδημαϊκά ιδρύματα, ή να περιθωριοποιηθεί σε φεστιβαλικές διοργανώσεις με εξειδικευμένο θέμα, αλλά θα μπορούσε εξίσου εύκολα να ενσωματωθεί στο κλασικό ρεπερτόριο οποιουδήποτε σύγχρονου θεάτρου.²⁴ Τέλος πρέπει να αναφερθούμε όσον αφορά την εξέλιξη των πολιτισμικών ανταλλαγών σε εξωπαραστασιακά στοιχεία του αρχαίου δράματος (διαπολιτισμική παραγωγή/συνεργασία), πως το 1982 το Θέατρο της Επιδαύρου συμπεριλαμβάνει για πρώτη φορά στο πρόγραμμά του ξενόγλωσση παράσταση αρχαίου δράματος από ξένο θεατρικό σχήμα (*Ορέστεια* Αισχύλου, από το «Εθνικό Θέατρο Μεγάλης Βρετανίας» - Η *Ορέστεια* του Πίτερ Χολ).²⁵ Ενώ το 1987 και το 1989 η καλλιτεχνική συνεργασία με ξενόγλωσσους σκηνοθέτες και η συνακόλουθη «έκθεση» στο επιδαύριο θέατρο, επεκτείνονται και σε άλλα θεατρικά σχήματα («Θέατρο Αθήναιον – Θίασος Καρέζη – Καζάκου», Ηλέκτρα και Οιδίπους Τύραννος, σκηνοθεσία Ρόμπερτ Στούρουα).²⁶

²⁴ Macintosh, edited by Easterling, .σελ. 473.

²⁵ Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές θεάτρου αρχαίου δράματος (1975-1989)*, Φιλολογική επιμέλεια, Καίτη Διαμαντάκου –Αγάθου, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2013, σελ. 28.

²⁶ Ο.π., σσ. 28 -29.

B. ΣΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΜΙΑΣ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

1.β Παραστασιακά σημεία που εμπεριέχουν τη σύνθεση διαφορετικής προελεύσεως πολιτισμικών αναφορών στην μεταφορά του αρχαίου δράματος

Σε μία παράσταση με πολυπολιτισμικές αναφορές ο Pavis ορίζει το διαπολιτισμικό θέατρο ως το μέσο που δημιουργεί υβριδικής φύσεως φόρμες, αξιοποιώντας περισσότερο ή λιγότερο συνειδητές και εθελοντικές μίξεις παραστασιακών παραδόσεων ανιχνεύσιμων σε διακριτές πολιτισμικές περιοχές. Ενώ το πολυπολιτισμικό θέατρο περιλαμβάνει τις διασταυρωμένες επιρροές σε ποικίλα εθνικά ή γλωσσικά γκρουπ σε πολυπολιτισμικές κοινωνίες.²⁷ Εφόσον δεν δύναται να προσδιορίσουμε επ' ακριβώς και να κατηγοριοποιήσουμε τις παραστάσεις που προσφέρονται ως υλικό εξερεύνησης των πολιτισμικών ανταλλαγών, καθώς δεν έχει οριστεί μία διαπολιτισμική σημειωτική ευρέως αποδεκτή για την μελέτη τέτοιου είδους παραστάσεων,²⁸ βασική στόχευση λοιπόν αποτελεί ο εντοπισμός και η λειτουργία των στοιχείων πολυπολιτισμικής αναφοράς, αφού πρώτα κατηγοριοποιήσουμε τα μέρη της παράστασης στα οποία αυτά τα στοιχεία προσλαμβάνονται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό.²⁹ Ωστόσο λαμβάνοντας υπόψη τον ορισμό του Pavis, μπορούμε να μιλήσουμε για απόπειρες μιας διαπολιτισμικής θεατρικής εφαρμογής που συντίθεται μέσω των σημείων πολυπολιτισμικής αναφοράς τα οποία εισάγονται και αξιοποιούνται εντός των παραστασιακών εφαρμογών.

Είναι εξαιρετικά σημαντικό να διακρίνουμε, εντός μιας παράστασης πολυπολιτισμικής αναφορικότητας, τις διασταυρωμένες επιρροές ποικίλων

²⁷ Pavis, 1996, σσ.8-9

²⁸ Ο Patrice Pavis έχει παραθέσει δοκίμια πάνω στην κοινο – σημειωτική και εθνο - σημειωτική καταλήγοντας πως η ανθρωπολογία και η εθνοσκηνολογία μας ενθαρρύνουν να μετατοπίσουμε την προοπτική μας προς την παράσταση, η οποία φαίνεται να είναι σαν ένα «ξένο σώμα» : ένας άλλος τρόπος οπτικής, καινούριος και αντισυμβατικός, αλλά επίσης ένας τρόπος να δούμε πως περιλαμβάνει ολόκληρο το σώμα. Συγκεκριμένα υποστηρίζει πως η δυτική σημειωτική πρέπει να αναμορφωθεί δημιουργώντας ένα νέο πεδίο έρευνας που θα δίνει τη δυνατότητα ανάλυσης ενός ξένου πολιτισμικού κώδικα: «Η ανάλυση των μη – Δυτικών ή διαπολιτισμικών παραστασιακών πρακτικών μας υποχρεώνει να ξανασκεφτούμε όλες τις μεθόδους ανάλυσης και να μετατοπίσουμε την δυτική σημειολογική προοπτική, η τελευταία δεν μπορεί να παραμείνει καθαρά λειτουργική, γι αυτό θα πρέπει να προσπαθήσει να έρθει να ασχοληθεί με τον άλλο πολιτισμό από τα μέσα – και αυτό καλεί την εθνοσκηνολογία να κάνει μερικές επιδρομές εντός του πεδίου της πρακτικής. [...]» . Βλ. Patrice Pavis, *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*, Translated by David Williams, The University of Michigan Press, 2003, σσ.288-289.

²⁹ Η κατηγοριοποίηση και εν συνεχεία η ανάλυση αυτών των σημείων ακολουθεί το σημειολογικό μοντέλο ανάλυσης του Pavis προσαρμοσμένο στις ανάγκες της διαπολιτισμικής παραστασιμότητας.

εθνικών/πολιτισμικών ομάδων και να προσπαθήσουμε να δημιουργήσουμε ένα σκελετό ³⁰ εντός του οποίου θα διαχωρίζονται τα βασικά στοιχεία της παράδοσης/πολιτισμού κάθε λαού, τα οποία χρησιμεύουν ως ενεργά σημεία επαναπροσδιορισμού πολιτισμικών διαφορών και ομοιοτήτων εντός της σκηνικής μεταφοράς του αρχαίου δράματος :

- **Γλώσσα (γλωσσικά σημεία, ιδιοματισμοί, εκφορά του λόγου, φωνητικές τεχνικές)**

Το σύνολο των γλωσσικών και παραγλωσσικών σημείων αλλά και ο «εμβολιασμός» της γλώσσας με μία ξένη - καθώς θα παρακολουθήσουμε δίγλωσσες ή τρίγλωσσες στιχομυθίες, την ξενική εκφορά και τον αποχρωματισμό του λόγου με στόχο την εκ νέου λεκτική νοηματοδότηση των κειμενικών σημείων - δύναται να δημιουργήσουν ένα πολυμορφικό διακειμενικό φορτίο που εντός του εντοπίζεται η άμεση διαλεκτική του ενός γλωσσικού, και κατ' επέκταση πολιτισμικού κώδικα με τον άλλον. Το γεγονός αυτό μπορεί να συναγάγει την προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας διαλεκτικής πλατφόρμας εντός των λυρικών χορικών και των στίχων και εν συνεχεία των πολιτισμών. Η τεχνοτροπία του σκηνοθέτη θα καθορίσει τον βαθμό επιτρεψιμότητας των μορφικών αλλοιώσεων του βασικού τραγικού κειμένου, της διασκευής ή του μετασχηματισμού αυτού.

- **Μουσική (τραγούδια/ποιήματα λαών, σύγχρονα ή παραδοσιακά λαϊκά ακούσματα)**

Τα μουσικά μοτίβα που πλαισιώνουν την κίνηση των υποκριτών και την απαγγελία τους ή τις αφηγηματικές φόρμες και τα χορικά, συνεπικουρούν τα νοηματικά φορτία των επεισοδίων/ στασίμων του αρχαίου δράματος, ενώ παράλληλα αποτελούν τον καμβά/βάση εντός του οποίου θα συνυπάρξουν τα ετερογενή πολιτισμικά υλικά. Μπορούν να αποτελέσουν το βασικό σώμα της σύνδεσης των ανομοιογενών σημείων, να ενεργοποιήσουν την σωματικότητα και θεατρικότητα του σκηνικού προσώπου/υποκριτή, αλλά και να προσδώσουν νέα νοηματικά πεδία στην ανάγνωση του δράματος και εν συνεχεία του παραστασιακού γεγονότος, τοποθετώντας το σε συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά/μυθικά/κοσμογονικά πλαίσια.

³⁰ Ο οποίος θα χρησιμοποιηθεί στα επόμενα κεφάλαια για να αναλυθούν ως προς τα συστατικά σημεία τους οι παραστάσεις.

- **Κινησιολογικοί κώδικες/ σύμβολα**

Το σώμα του ηθοποιού σε μία παράσταση με διαπολιτισμικές προεκτάσεις θα αποτελέσει το φορτίο που θα περικλείει τη σύζευξη ποικίλων θεατρικών παραδόσεων, κινήσεων και συμβολισμών. Ο υποκριτής καλείται ενίοτε να ενσωματώσει στον δικό του θεατρικό κανόνα/πολιτισμικές καταβολές, μία άλλη εκ διαμέτρου αντίθετη θεατρική φόρμα για να παρουσιάσει την διείσδυση της διαφορετικότητας εντός οικείων υλικών και εν συνεχεία να καταδείξει την πιθανή ομοιότητα ως προς τον πολιτισμό του, εν ολίγοις να υποστηρίξει μία εκ νέου οικουμενική ανάγνωση των στοιχείων του αρχαίου δράματος. Στην ενότητα αυτή μπορούμε να συμπεριλάβουμε την χορογραφία, τα κινησιολογικά σύμβολα που αναπαράγει επί σκηνής ο υποκριτής και τα οποία έχουν σαφή αναφορικότητα σε ένα άλλο πολιτισμικό μόρφωμα ή σε μία μορφή που εξάγει το στοιχείο της ετερότητας. Εδώ το διακείμενο του σώματος αναπαράγει και μετασχηματίζει πολιτισμικές έννοιες, ενώ αναδύει μέσα από το κινησιολογικό του πλέγμα, τις φιλοσοφικές θεωρήσεις, τους ανομοιογενείς υποκριτικούς κώδικες και τους μυθολογικούς ή κοσμογονικούς συμβολισμούς.

- **Πρόσωπα του δράματος - Πρόσωπα λαών**

Η ενότητα αυτή εστιάζει στον τρόπο παρουσίασης της μορφής του «άλλου» του διαφορετικού, μέσα από την ανάδειξη φυλετικών και κοινωνικών διαφοροποιήσεων και εν συνεχεία αναγωγής αυτών σε παγκόσμιες και διαχρονικές μορφές. Το επιδιωκόμενο είναι συνήθως η μεταφορά της τραγικότητας του ήρωα σε κάθε φυλή, έθνος, πολιτισμό. Η σκηνική διαπολιτισμική εφαρμογή εντοπίζεται σε μεγάλο βαθμό στα βασικά σημεία του χαρακτήρα του δραματικού προσώπου. Η δημιουργία της διαπολιτισμικής περσόνα σημαίνει την προσπάθεια επίπλασης ενός χαρακτήρα που απεκδύεται αλλά και διατηρεί ταυτόχρονα την πολιτισμική του εντοπιότητα, ερχόμενος στην απαρχή της ύπαρξής του πολιτισμού του και φέροντας ως φορτίο παγκόσμιας κλίμακας χαρακτηριστικά που μέσω της σκηνικής του παρουσίασης θα τον καταστήσουν αποδεκτό και «αναγνώσιμο» από έτερους πολιτισμούς. Εδώ επίσης συναντούμε την συμπίεση κίνησης, λόγου, μακιγιάζ, ενδυματολογικού κώδικα, σημείων που στοχεύουν στην σύνθεση της πολυπολιτισμικής φιγούρας του τραγικού ήρωα, ή θεμελιώνουν την

προϋπάρχουσα ξενική φυσιογνωμία του. Ο κάθε σκηνοθέτης επιλέγει την φιλοσοφική/κοσμογονική/μυθολογική/πολιτική/κοινωνική ανάγνωση του κειμένου, την διαμόρφωση του τραγικού ήρωα και της διαπολιτισμικής του ταυτότητας, βάσει της οποίας θα αναπαρασταθεί η σκηνική μορφή (ανθρώπινη, μυθική, ιερατική) που πρεσβεύει. Στόχος η αναγνώριση και εντοπισμός της (κοινωνικής, πολιτικής) εαυτότητας μέσα από την θέαση ενός διαφορετικής πολιτισμικής ιδιοσυγκρασίας προσώπου.

- **Οπτικά σημεία πολιτισμών**

Ο σκηνικός διάκοσμος, το σκηνικό όλον μπορεί να συνίσταται από σημασιολογικά φορτία ποικίλων εγχώριων και αλλότριων παραδόσεων, να περιλαμβάνει συμβολικής και κοσμογονικής αναφοράς στοιχεία, να αντικατοπτρίζει την ανάγκη συμπόρευσης και σύμπραξης έτερων υλικών και να επιτυγχάνει αυτή μέσω της παράλληλης παράθεσής τους, της αλληλοδιείσδυσης των δανείων, ή της ένταξης αυτών στον πολιτισμό που τα φιλοξενεί. Ο ενδυματολογικός κώδικας, η κόμμωση, το μακιγιάζ είναι βασικά στοιχεία που μπορούν να διαπλέξουν με δημιουργικό τρόπο τον έναν πολιτισμό εντός του άλλου και να καταλήξουν μέσω ενός εντατικού μετασχηματισμού σε μια σκηνική διαπολιτισμική μεταγλώσσα.

- **Ο Χορός**

Είναι το στοιχείο που εντοπίζεται σε κάθε πολιτισμό και αποτελεί σημείο καταδεικτικό της τελετουργίας, της ιεροτελεστίας, της επίκλησης στο θείο, του πολιτισμικού και κοινωνικού κώδικα. Η ενσωμάτωση στο σώμα του τραγικού Χορού αλλόεθνων στοιχείων εξαίρει το στοιχείο της συλλογικότητας και της ομοιογένειας των λαών παρά τις πολιτισμικές διαφοροποιήσεις. Επίσης μπορεί να συσσωρεύσει ποικίλες πολιτισμικές και κοινωνικές εκφάνσεις της ίδιας της παράδοσης των μικροπολιτισμών που απαρτίζουν την χώρα που παρουσιάζεται. Η δυνατότητα του τραγικού Χορού να εκφράζει από τη φύση του την συλλογική ιδέα και να εκπροσωπεί έναν ολόκληρο κοινωνικό, πολιτικό, φυλετικό χώρο, να σχολιάζει θέματα ανθρωπιστικής φύσεως και πολιτισμού, δημιουργεί την προοπτική να χρησιμοποιηθεί ως μοχλός ανάγνωσης πανανθρώπινων εννοιών, ανάγοντας το ατομικό στο συλλογικό. Παράλληλα η μορφολογία που τον διακρίνει επιτρέπει την «φιλοξενία» σημείων διαφορετικής μεταξύ τους πολιτισμικής

προελεύσεως στην όρχηση, στη χορογραφία, στην απαγγελία, στη δυνατότητα αναπροσαρμογής και διαμόρφωσης/προέκτασης των θέσεων του με στόχο να σχολιάσει καταστάσεις και γεγονότα σε παγκόσμιο επίπεδο.

Εν ολίγοις όλα τα σημεία που ενδείκνυνται για τον εντοπισμό και τη λειτουργία των πολυπολιτισμικών στοιχείων που διαρρηγνύουν το πρωτογενές υλικό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, επιτρέπουν μέσα από τον μετασχηματισμό και την αναπροσαρμογή τους την υιοθέτηση μιας διαπολιτισμικής τεχνοτροπίας, η οποία προϋποθέτει την εμβάθυνση στην ουσία των πολιτισμών που χρησιμοποιούνται ως συνθετική βάση και τον παραλληλισμό αυτών με τα δραματουργικά σημαίνοντα του κειμένου. Βασική στόχευση μέσω του εντοπισμού των σημείων εντός των διαπολιτισμικών εγχειρημάτων/παραστάσεων της τελευταίας εικοσιπενταετίας, αποτελεί η εξερεύνηση του τρόπου με τον οποίο το διαπολιτισμικό/πολυπολιτισμικό θεατρικό φαινόμενο δύναται να αποτελέσει μέσο εξερεύνησης μιας έτερης πολιτισμικής φόρμας, να προωθήσει έναν επικοινωνιακό δίαυλο μεταξύ ανόμοιων πολιτισμών μέσα από την αξιοποίηση διαφορετικών θεατρικών τεχνικών και παραδόσεων, ή να επιδιώξει να ενσωματώσει τον πολιτισμό ως μέσο ανάδειξης στοιχείων που εκλείπουν από τον δικό του. Επίσης μέσω της έρευνας, αναζητούνται οι προοπτικές διάνοιξης μιας νέας θεατρικής γλώσσας, στο σώμα της οποίας θα συνυπάρχουν διαφορετικοί θεατρικοί κώδικες. Τέλος προκύπτει το ερώτημα εάν η μεταφορά του αρχαίου δράματος σε έναν ολότελα διαφορετικό θεατρικό κώδικα μπορεί να υποστηρίξει/προωθήσει πέρα από τις γλωσσικές, υφολογικές, κινησιολογικές, ενδυματολογικές διαφοροποιήσεις, τα κεφαλαιώδη μηνύματα του τραγικού κειμένου που υιοθετείται, μέσα από την μετα – γλώσσα και τις ψυχοσυναισθηματικές διεργασίες που προκύπτουν στο θεατή. Εντέλει μπορεί ο πολιτισμικός συγκρητισμός μέσα από το αμάλγαμα των θεατρικών παραδόσεων να οδηγήσει σε νέες παραστασιακές τεχνικές/σχολές, δύναται μέσω της θεατρικής παράδοσης να αμβλυνθεί η αδυναμία κατανόησης ανάμεσα σε διαφορετικής φύσεως πολιτισμούς; Αποτελεί το θέατρο των πολυπολιτισμικών ανταλλαγών το μονοπάτι για την διατήρηση της παράδοσης και του πολιτισμού;

Κλείνοντας το εισαγωγικό σκέλος της εργασίας θα προσθέταμε την θέση του Κάρολου Κουν για την μεταφορά του αρχαίου δράματος και την διαφορετικότητα που εντοπίζεται στην προσληπτική ικανότητα των λαών : «ο Γερμανός, ο Γάλλος,

ο Αμερικάνος δεν έχει άλλη υποχρέωση παρά να νιώσει και να εμπνευστεί από το αρχαίο κείμενο και να παρουσιάσει τα έργα θεατρικά και ζωντανά, αφού τα προσαρμόσει στις απαιτήσεις του σύγχρονου θεατή [...]. Γιατί όσο και αν τα μεγάλα συναισθήματα είναι πανανθρώπινα, όσο κι αν ο ανθρώπινος οργανισμός αντιδρά όμοια σ' όλα τα γεωγραφικά πλάτη, ωστόσο η εξωτερίκευση διαφέρει. Αλλιώς απεικονίζεται η μεγαλοπρέπεια και το δέος στην Ανατολή κι αλλιώς στη Δύση, αλλιώς θα ηχήσει η κραυγή της συμφοράς στον Ισημερινό κι αλλιώς στις στέπες.³¹ Η αναζήτηση λοιπόν, μιας κοινής σκηνικής κωδικοποίησης, μέσω της παραγωγικής συνένωσης των διαφορών τους, ίσως εξομαλύνει την εξωτερίκευση χάριν μίας πολυμορφικής επιτελεστικότητας.

³¹ Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Εκδόσεις Τυπωθήτω, Αθήνα 1997, σελ. 453.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΠΟΛΥΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑ

1.1 Το παραστασιακό κείμενο και ο λόγος της ετερότητας

Η ενότητα της γλώσσας³² συμπεριλαμβάνει, σε μία συγχρονική παραστασιακή προσέγγιση, σύμφωνα με την Lorna Hardwick,³³ το κείμενο, τη μετάφραση, τη γλωσσική/υφολογική ποικιλομορφία καθώς και τον ιδιοματικό λόγο εντός του έργου.³⁴ Έχοντας υπόψη πως στο μεταμοντέρνο θεατρικό περιβάλλον αναδομούνται οι σχέσεις των σημειωτικών συστημάτων, με τη γλώσσα να περιορίζεται δραστικά από τα επιχειρησιακά πεδία και την κυρίαρχη θέση να καταλαμβάνει τώρα το σώμα, με το σημασιολογικό 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 αντικαθίσταται από μια αυτοτελή ρυθμικότητα,³⁵ οφείλουμε να μελετήσουμε τον παράγοντα γλώσσα υπό το πρίσμα ενός σημείου αυτοαναφορικότητας/αυτοτέλειας, δίχως απαραίτητα να υποχρεούται να εμπεριέχει πάντοτε ένα επεξηγηματικό πλαίσιο ως προς τα δραματικά πρόσωπα αλλά παράγοντας μία νέα διαλεκτική/ακουστική φόρμα. Εν ολίγοις η «διαγλωσσική διαμεσολάβηση»³⁶ εστιάζει στην αναζήτηση καθολικών μηνυμάτων εντός των διαφορετικής προελεύσεως γλωσσών. Επίσης είναι εξαιρετικά σημαντικό να αναφερθεί ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε σκηνοθέτης σε συνεργασία ή μη με τον μεταφραστή του κειμένου το οποίο επιλέγει να μεταφέρει σκηνικά, αξιοποιεί τα

³² Η έννοια εμπεριέχει το σύνολο των γλωσσικών σημείων, δηλαδή λέξεις, ακολουθίες και σχήματα εντός των οποίων οι λέξεις χρησιμοποιούνται, καθώς και τις ιδέες που εκφράζονται μέσω αυτών. Lorna Hardwick, *Πρόσληψη. Ερευνητικές προσεγγίσεις.*, μτφρ. Ιωάννα Καραμάνου, Εκδόσεις Παπαζήση, 2012,σελ.83.

³³ Η Lorna Hardwick διαχωρίζει την διαχρονική από την συγχρονική προσέγγιση μιας παράστασης, ορίζοντας ως διαχρονική αυτήν που έχει ως αντικείμενο μελέτης την παράσταση ενός συγκεκριμένου έργου στο πέρασμα του χρόνου, ενώ ως συγχρονική τις διαδικασίες δημιουργίας μιας συγκεκριμένης παραγωγής σε μία δεδομένη χρονική στιγμή. Ο.π., σελ.84.

³⁴ Τόσο οι διαχρονικές όσο και συγχρονικές προσεγγίσεις συγκλίνουν στη χρήση κατηγοριών και πλαισίων για την περιγραφή και αποτίμηση της παράστασης σε σύγκριση με άλλες παραστάσεις κατά την αρχαιότητα και τους μεταγενέστερους χρόνους, η πρώτη από αυτές τις κατηγορίες αφορά στην χρήση της γλώσσας. Το ίδιο, σελ. 84.

³⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας: Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007, σελ.213.

³⁶ Η μετάφραση όπως ορίζει ο Ladmiraal αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση γλωσσικής σύγκλισης, υποδηλώνοντας κάθε μορφή «διαγλωσσικής διαμεσολάβησης», η οποία επιτρέπει τη μετάδοση πληροφοριών ανάμεσα σε ομιλητές που χρησιμοποιούν διαφορετικές γλώσσες. [...] Βλ. Jean – Rene Ladmiraal, *Θεωρήματα για τη μετάφραση*, επιμ. Μαρία- Χριστίνα Αναστασιάδη, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Μαρία- Χριστίνα Αναστασιάδη, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σελ. 27.

σημεία του λόγου άλλοτε σε πραγματολογικό και άλλοτε σε σημασιολογικό επίπεδο, δημιουργώντας ένα υβριδικό κείμενο που ορίζει μία νέα οπτική θέασης τόσο του πολιτισμού - στόχου στον οποίο ανήκει όσο και του πολιτισμού – πηγή τον οποίο επεξεργάζεται ή χρησιμοποιεί.³⁷

Η ανάλυση του μεταμοντερνισμού στο θέατρο καθορίζεται από την σχέση μεταξύ κειμένου και επιτελεστικότητας – που χαρακτηρίζει την μορφή του. Στο σύγχρονο θέατρο όμως υποτίθεται ότι το στυλ δεν είναι γραμμένο σε δραματικά κείμενα.³⁸ Ένα κλασικό έργο της αρχαιότητας μπορεί να αξιοποιηθεί ποικιλοτρόπως, σ' αυτό έρχονται να προσκολληθούν και να επενδυθούν άλλα κείμενα μικρότερης ή και πιο περιορισμένης σημασίας από διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις, με διαφορετικά σημειωτικά και σημασιολογικά φορτία, που όμως συνδέονται λειτουργικά με το αρχικό, το οποίο εμπλουτίζουν.³⁹ Στο σύνολο των παραστάσεων που χρησιμοποιούνται ως αναφορές ενός πολυπολιτισμικού παραστασιακού κειμένου, παρατηρούμε την προσπάθεια αφομοίωσης στοιχείων ενός ξένου πολιτισμού στον οικείο, με στόχο τη μεταφορά αυτών σε ένα εξ ολοκλήρου ετερογενές περιβάλλον αλλά και τη δημιουργία ενός κειμενικού ή γλωσσικού υβριδίου⁴⁰ το οποίο αποβλέπει σε μία σύζευξη/συνύπαρξη γλωσσικών σημείων εντός αυτού. Παράλληλα

³⁷ Ο Patrice Pavis εξηγώντας την διείσδυση έτερων πολιτισμών στον οικείο μας, χρησιμοποιεί το σχήμα της «κλεψύδρας πολιτισμών». Προκειμένου να φτάσει σε εμάς ο πολιτισμός-πηγή πρέπει να περάσει μέσω ενός στενού λαϊμού, εάν οι σπόροι του πολιτισμού ή των ετερογενών δραστηριοτήτων του είναι επαρκώς καλοί, θα διαπεράσουν τον λαϊμό χωρίς ιδιαίτερο πρόβλημα, ωστόσο αργά, εντός του χαμηλότερου μπολ, αυτό του πολιτισμού-στόχου, από το οποίο σημείο παρατηρούμε αυτήν την αργή ροή. Οι σπόροι θα αναδιοργανωθούν με τρόπο που φαίνεται τυχαίος, αλλά που εν μέρει ρυθμίζεται από το πέρασμα τους μέσω μιας δωδεκάδας φίλτρων που τίθεται σε εφαρμογή από τον πολιτισμό-στόχο και τους παρατηρητές του. (Με αυτό τον τρόπο διακρίνει τα εξής στάδια: 1 -2) cultural and /or artistic modeling 3) perspective of adaptors 4) work of adaptation 5) preparatory work by actors 6) choice of theatrical form 7) theatrical representation 8) reception adaptors 9) moments of readability 10) a-c artistic, sociological and anthropological, cultural modeling 11) given and anticipated consequences). Βλ. Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, Published by Routledge, 1992, σελ.4. Ο Βάλτερ Πούχνερ επισημαίνει πως το μοντέλο της «κλεψύδρας» των πολιτισμών είναι μια προσπάθεια αναλυτικής αποσύνθεσης της διαδικασίας μιας διαπολιτισμικής μεταφοράς σε παραμέτρους που αποτελούν διάφορες φάσεις και στάδια της διαδικασίας αυτής, γεγονός το οποίο αναιρεί την θέση του Wilson για την μη χρήσιμη αναλυτική προσέγγιση του πολυπολιτισμικού θεατρικού φαινομένου. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού: Εξελίζει στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2003, σσ. 174-175.

³⁸ Steven Connor, *The Cambridge companion to postmodernism*, Cambridge university press, 2004, σελ.101.

³⁹ Σύμφωνα με τον Θόδωρο Γραμματά, κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτει μια σύνθεση που αποτελεί συνισταμένη περισσότερων καλλιτεχνικών ειδών, αισθητικών τάσεων, πολιτιστικών παραδόσεων. Αυτή η ενοποιημένη σύνθεση που προκύπτει έχει κοινό παράγοντα και συνδετικό κρίκο το αρχικό έργο και το κυρίαρχο θέμα. Βλ. Γραμματάς, 2012, σελ.44.

⁴⁰ Ως προς την μορφή πρόσληψης του έργου που αφορά στην ανάμειξη υλικού από τον κλασικό και άλλους πολιτισμούς. Βλ. Hardwick, σελ. 27.

εντοπίζουμε την χρήση δύο γλωσσών ενίοτε και τριών σε ορισμένα σημεία ή και καθ' όλη τη διάρκεια του παραστασιακού γεγονότος, την μεταφορά του ελληνικού κειμένου σε μία ξένη γλώσσα ενώ απευθύνεται στο ελληνικό κοινό και κατ επέκταση σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου διαμορφώθηκε το πρωτογενές υλικό/κειμένο, όπως επίσης και την ιδιάζουσα χρήση των γλωσσικών ή και παραγλωσσικών σημείων, που με τη σειρά της έχει ως στόχευση την ανάδειξη της σωματικότητας⁴¹ και συνάμα των διαφορετικής προέλευσης πολιτισμικών στοιχείων λαών και εθνοτήτων. Κοινό χαρακτηριστικό τους η προσέγγιση με στόχο την επίτευξη ενός «ανοιχτού» παραστασιακού κειμένου,⁴² που εναποθέτει την αναγνωσιμότητά του (όχι μόνο τη λεκτική αλλά και τη νοηματική) στην δυνατότητα συσχετισμών από τον αναγνώστη – θεατή. Η δυνατότητα αυτή να γίνεται ένα κείμενο, σε μεταγενέστερα συμφραζόμενα κατανοητό με τρόπο διαφορετικό, δηλαδή ως απάντηση σε ερωτήματα που δεν ήταν δυνατόν να τεθούν στα πρώτα συμφραζόμενα του διευρύνει, όπως επισημαίνει ο Jaub τον ορίζοντα κατανόησης του θεατή,⁴³ με αυτόν τον τρόπο το νόημα του κειμένου και εν συνεχεία της παράστασης, δεν θεωρείται πια εκ των προτέρων δεδομένο κατά τρόπο αυθεντικό, αλλά συνιστά το ζητούμενο μιας παραγόμενης κατανόησης. Ενώ σύμφωνα με τον Goetsch, το κείμενο στο μεταμοντέρνο θεατρικό περιβάλλον γίνεται ένα από τα πολλά επιμέρους συστατικά της παράστασης, που ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί κατά την κρίση του, στο

⁴¹ Το κριτήριο της σωματικότητας μετά τον Γκροτόφσκι και προς τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα αποκτά όλο και μεγαλύτερη σπουδαιότητα στη διαδικασία της θεατρικής περφόρμανς. Από πολύ νωρίς ο Roland Barthes είχε συνδυάσει τη σωματικότητα με τη θεατρικότητα και μιλούσε για τη διττότητα του θεατρικού σώματος [...] πιο emphaticά ο Michel Bernard θεωρεί το σώμα ως το θεμέλιο της θεατρικότητας, αλλά ο ίδιος ο φιλόσοφος επεκτείνει τα όρια της θεατρικότητας σε όλες τις μορφές της ανθρώπινης έκφρασης, κυρίως δε στη γλώσσα [...]. Πεφάνης, 2007, σσ.89-90.

⁴² Ο Umberto Eco επισημαίνει πως για να αποφευχθεί οποιαδήποτε σύγχυση ως προς την ορολογία, είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ο ορισμός του «ανοιχτού έργου», πέρα από τη σημασία του να διαμορφωθεί μία νέα διαλεκτική μεταξύ του έργου τέχνης και του ερμηνευτή του, εξακολουθώντας να απαιτεί να διαχωριστεί αυτός ο όρος και από άλλες συμβατικές εφαρμογές. [...] Όπως επισημαίνει, ο παραλήπτης υποχρεούται να συνάψει μία αλληλεπίδραση ανάμεσα στο ερέθισμα και την απάντηση που εξαρτάται στην μοναδική του ικανότητα για μια ευαίσθητη υποδοχή του κομματιού. Υπό την έννοια αυτή ο συγγραφέας παρουσιάζει ένα τελικό προϊόν με την πρόθεση ότι η συγκεκριμένη σύνθεση πρέπει να εκτιμηθεί και να ληφθεί με την ίδια μορφή που ο ίδιος επινόησε. Οι αισθητικοί θεωρητικοί για παράδειγμα, πολλές φορές έχουν χρησιμοποιήσει τις έννοιες «πληρότητα» και «ανοιχτό» σε σχέση με ένα συγκεκριμένο έργο τέχνης. Αυτές οι δύο εκφράσεις αναφέρονται σε μια σταθερή κατάσταση των οποίων όλοι γνωρίζουμε στην πρόσληψη ενός έργου τέχνης: το βλέπουμε ως τελικό προϊόν της προσπάθειας του συγγραφέα να οργανώσει μια σειρά επικοινωνιακών αποτελεσμάτων με τέτοιο τρόπο ώστε κάθε επιμέρους παραλήπτης να μπορεί να αναδιαμορφώσει την αρχική σύνθεση που επινοήθηκε από τον συγγραφέα. Βλ. Umberto Eco, *The role of the reader*, Indiana University Press, 1984, σελ.49.

⁴³ Hans Robert Jaub, *Η θεωρία της πρόσληψης*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εκδόσεις Εστία, 1995, σ.112.

όνομα πάντα του «εκσυγχρονισμού» και της «αναγνωστικής ανταπόκρισης» του κοινού στην πλατεία.⁴⁴

Οι γλωσσικές, διακειμενικές, και υφολογικές παρεμβάσεις αποβλέπουν τις περισσότερες φορές στην συνυποδήλωση της «άλλης» γλώσσας, μιας γλώσσας έτερης που αντιπροσωπεύει το ξένο ή ανοίκειο στοιχείο. Τέτοια ήταν η προσέγγιση που επιφύλαξε στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη ο Robert Wilson το 1986. Στον επίλογο της *Άλκηστιδος* ο σκηνοθέτης, προσθέτει ένα σύντομο, μη ευριπίδειο επίλογο, το Κυογκέν (παραδοσιακή ιαπωνική κωμωδία)⁴⁵ με τον κυνηγό πουλιών που απολυτρώνει τον εαυτό του από την κόλαση.⁴⁶ Στην χρήση της γλώσσας/γλωσσικών σημείων ως μέσο «διαπολιτισμικής διασκευής» του πρωτότυπου κειμένου μπορούμε να συμπεριλάβουμε και τις φωνητικές τεχνικές ή τεχνικές άρθρωσης του λόγου, όπως για παράδειγμα η ενσωμάτωση φωνητικών τεχνικών στην παράσταση της Ariane Mnouchkine *Les Atrides*, (*Ατρείδες*) που εξαιτίας της πολυπολιτισμικής ποικιλομορφίας του καστ (Αρμενία, Βραζιλία, Ινδία, Χιλή, Ιταλία) τα Γαλλικά που χρησιμοποιούνται «χρωματίζονται» από τους δικούς τους αντίστοιχους τόνους⁴⁷ ή και την προσπάθεια διερεύνησης του ελληνικού δράματος από μία μη δυτική αλλά ωστόσο σύγχρονη οπτική, όπως στην περίπτωση του Tadashi Suzuki στην *Ηλέκτρα* (1995/96), όπου η σύνθεση ενός κολάζ κειμένων οδηγεί σύμφωνα με τον Tomatsuri, σε μία μοντέρνα ερμηνεία του αρχαίου δράματος.⁴⁸ Ο Pavis συμπεραίνει ως προς την

⁴⁴ Γραμματάς, 2012, σελ.51- 52.

⁴⁵ Όπως διευκρινίζει ο Rene Sieffert, η ποιητική πυκνότητα του θεάτρου Noh, η ψυχική ένταση που μεταδίδει στο θεατή είναι τέτοιες, που μια παράσταση πέντε δραμάτων στη σειρά θα ήταν πολύ κουραστική. Έτσι λοιπόν πολύ γρήγορα παρενέβαλαν κωμικά ιντερμέδια, τα Κυογκέν (η λέξη σημαίνει «παλαβές κουβέντες»). Η κωμικότητά τους στηριζόταν κυρίως στο λόγο, τα λογοπαίγνια και τα καλαμπούρια έπαιζαν τον πρώτο ρόλο. Πέρα από τη δική τους αξία τα Κυογκέν μας ενδιαφέρουν και επειδή στον 17^ο αιώνα επηρέασαν το Καμπούκι. Βλ. Rene Sieffert, «Κυογκέν», μτφρ. Ν.Π., στο τεύχος «Παραδοσιακό Θέατρο της Ιαπωνίας», *Θεατρικά Τετράδια*, τ.4, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 6.

⁴⁶ J. Michael Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους.*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, μτφρ. Κατερίνα Αρβανίτη, Βίκυ Μαντέλη, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα 2007, σσ. 543-545.

⁴⁷ MacDonald, edited by Patsalidis, Sakellaridou, 1999, σελ. 148.

⁴⁸ Η Ηλέκτρα του Suzuki έχει μία μάλλον πολύπλοκη σχέση με το πρωτότυπο κείμενο του Σοφοκλή. Ο Miyagi μετέφρασε και αναδόμησε την Ηλέκτρα του Hofmannsthal (1903), η οποία από μόνη της ήταν μία ελεύθερη απόδοση της Ηλέκτρας του Σοφοκλή. Ο Miyagi ισχυρίζεται πως προσέθεσε κάποια κομμάτια από το έργο του Αισχύλου παρόλο που δεν διευκρινίζει ποια έργα. Ο Suzuki έπειτα αναδομεί το σενάριο του Miyagi για την σκηνοθεσία του. Αυτή η περίπλοκη ιστορία του κειμένου, η οποία κατέληξε σε ένα κείμενο το οποίο αποτελεί κολάζ διαφόρων κειμένων, προτείνει πως Suzuki αποπειράθηκε να συμπυκνώσει την αίσθηση του αρχαίου ελληνικού δράματος στην παραγωγή του για να αποδώσει στην αρχική ιστορία μία φρέσκια μοντέρνα ερμηνεία. Βλ. Akiko Tomatsuri, «The use

σύγχρονη μεταφορά κλασικών κειμένων πως είναι χωρίς αμφισβήτηση ότι το μεταμοντέρνο θέατρο και η σκηνοθεσία εγκαταλείπουν την κειμενική και δραματουργική κληρονομιά, για να απορροφήσουν την παραστασιακή κληρονομιά – συγκεκριμένα τη μοναδική και εφήμερη εκδήλωση της θεατρικοποίησης της σκηνικής έκφρασης την οποία ο Helga Finter ονόμασε «επιτεύγματα της ιστορικά θεατρικής πρακτικής»⁴⁹. Η πρόταση αυτή μπορεί να αποτελέσει σημείο αναζήτησης της σύγχρονης σκηνοθετικής οπτικής πολλώ δε μάλλον μιας σκηνικής γραφής, που υποστηρίζει την προσέγγιση πολυπολιτισμικών ανταλλαγών.

Ο Anatoli Vasiliev στην παράσταση της *Μήδειας* το καλοκαίρι του 2008 στην Επίδαυρο,⁵⁰ προσπαθώντας να προσδώσει ένα νέο άκουσμα στον δραματικό λόγο ζητά από τους ηθοποιούς του μία εκφορά απογυμνωμένη από υψηλούς τόνους με στικτό τονισμό.⁵¹ Οι λέξεις που συνδέονται η μία με την άλλη μέσω ενός γραμμικού τονισμού με μία πτώση στο τέλος της φράσης, σχηματίζουν μια αφήγηση. Προκειμένου να καταστρέψει τον αφηγηματικό τονισμό, κάθε λέξη προφέρεται με ένα ριπτικό/πτωτικό τόνο που αποκαλύπτει την μεταφυσική ποιότητα της λέξης, το αγνό νόημά της.⁵² Η χρήση του κομματιασμένου λόγου ήταν μία απόπειρα να επανασυνθέσει τις λέξεις, να επαναφέρει τις ρίζες της γλώσσας και να εκφράσει συναισθήματα με ένα μη φυσικό – λεκτικό τρόπο.⁵³ Ο Vasiliev δεν υποστηρίζει τη γραμμικότητα λόγου και συναισθημάτων, αποδιώχνει την αφηγηματικότητα του κειμένου προσδίδοντας μία εκ νέου ποιητική διάσταση προκειμένου να αναδείξει νέα νοήματα.⁵⁴ Μέσω του νέου τονισμού⁵⁵ «απογυμνώνει» τον λόγο από την

of silence in Tadashi Suzuki's *Electra*», στον τόμο, *Staging classical drama around 2000*, Edited by Pavlina N. Sipova, Alena Sarkissian, Cambridge Scholars Publishing 2007, σσ.72-73.

⁴⁹ Pavis, 1992, σελ.65.

⁵⁰ Η παράσταση περιόδευσε σε διάφορες Ελληνικές πόλεις (Αθήνα, Επίδαυρος, Σπάρτη, Ολυμπία, Καβάλα, Πάτρα, Θεσσαλονίκη, κ.τ.λ.) Η πρεμιέρα ήταν την 15^η του Αυγούστου στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ως μέρος του Ελληνικού Φεστιβάλ. Ο Anatoli Vasiliev, Ρώσος σκηνοθέτης που ζει στη Γαλλία, προσκλήθηκε από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας και το Ελληνικό Φεστιβάλ να σκηνοθετήσει τη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη υπήρξε η πρώτη απόπειρα του Vasiliev να ασχοληθεί με το αρχαίο ελληνικό δράμα, μετά την επιτυχή παραγωγή του *Μήδειας Υλικό* από τον Heiner Muller. Επέλεξε το έργο του Ευριπίδη για να μεταφέρει το παγκόσμιο μήνυμα της τραγωδίας μέσω ενός συνδυασμού μύθων και ιδεών, την σύγκρουση των τρεχουσών πολιτισμών και την μεταφυσική στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Βλ. Anastasia Merkouri, «Medea's sacrifice and the unsatisfied director: Euripide's *Medea* by Anatoli Vasiliev», στον τόμο *Tragic heroines on ancient and modern stage*, Edited by Maria de Fatima Silva, Susana Hora Marques, University of Coimbra, 2010, σελ.87.

⁵¹ Ανατόλι Βασιλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, Εκδόσεις Κοάν, Αθήνα 2010, σελ. 283.

⁵² Birgit Beumers, «Spinning the text: The play with infinity in Contemporary Russian Theatre», *Modern Language Review*, τ. 97, 2002, σελ.138.

⁵³ Merkouri, edited by Maria de Fatima Silva, Susana Hora Marques, 2010, σελ.92.

⁵⁴ Η πρακτική του Vasiliev και ο ιδιαίτερος χειρισμός του λόγου τον καθιέρωσε ως τον ιδρυτή ενός νέου θεάτρου το οποίο μπορεί να αποκαλείται «λεκτικό», «εννοιολογικό», «μεταφυσικό» ή

εννοιολογική του δυναμική δημιουργώντας έναν καμβά εντός του οποίου αναπτύσσεται ένα στοιχείο ανοίκειο αλλά και συνάμα υπέρ-πολιτισμικό – μία προσπάθεια απέκδυσης της λέξης από τα νοηματικά φορτία που προσδίδει το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει - , ανοίκειο καθώς η ξενική και ανοίκειο εκφορά ενός ελληνικού κειμένου απευθυνόμενου στο κοινό της Επιδαύρου αναδύει μία ετερότητα, ένα ξάφνιασμα εντός οικείων πολιτισμικών σημείων. Από την άλλη το «υπερ-πολιτισμικό»⁵⁶ εντοπίζεται στην προσπάθεια δημιουργίας μίας μεταγλώσσας, μίας ηχητικής επένδυσης αποδεσμευμένης από το πλαίσιο της γραμμικής και συναισθηματικά φορτισμένης αφηγηματικότητας, αγγίζει τα όρια της τελετουργίας οδηγώντας το θέατρο στις ρίζες του και στην μυστική καταγωγή του, αναζητώντας ένα ενιαίο γλωσσικό υπόστρωμα που θα εκπέμπει ένα κοινό νόημα ανεξάρτητα από τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες της γλώσσας που το υποστηρίζει.⁵⁷ Ο Vasiliev επιθυμώντας να αναδείξει το πανανθρώπινο και παγκόσμιας εμβέλειας μήνυμα της τραγωδίας, μήνυμα που διαπερνά χώρες, τόπους, φυλές, έθνη, πολιτισμικούς κώδικες, διασπά τη ρήση του Αγγελιοφόρου σε τρεις ηθοποιούς. Ο λόγος του Αγγελιοφόρου παρουσιάζεται σε Ελληνικά, Αγγλικά και Γαλλικά, με αυτόν τον τρόπο προσπάθησε να εξάψει τη δραματική ένταση μέσω της σύγχυσης⁵⁸, μέσω μιας ηχητικής κορύφωσης εντός της οποίας διαφαίνεται ο απώτερος στόχος του να απεκδύσει την λέξη από τις ψυχολογικές προεκτάσεις και το συναισθηματικό περιεχόμενο, ο απόηχος της εκφοράς των λέξεων παράγει τα νέα νοήματα και συναισθήματα. Η τελετουργικότητα της περφόρμανς του, η αναγωγή στο μυθικό πλαίσιο και εν συνεχεία στις ρίζες των δραματικών προσώπων (στις απαρχές αυτών) προάγει τα επιθυμητά νοήματα που θέλει να κοινωνήσει στο θεατή. Η τρίγλωσση αγγελική ρήση καταδεικνύει πως τα νέα διαχέονται σε όλον τον κόσμο, τονίζει την αρχετυπική και διαπολιτισμική πλευρά της αρχαίας τραγωδίας και των μηνυμάτων της, που αφορούν παγκόσμια μοντέλα κοινωνικών σχέσεων. Το εγχείρημα του Vasiliev είναι να

«τελετουργικό» θέατρο. Βλ. *Fifty key directors*, Edited by Shomit Mitter, Maria Shevtsova, Published by Routledge, 2005, σσ.192-193.

⁵⁵ Ο τονισμός γίνεται ο μεταφορέας της πληροφορίας [...] Η τεχνική απαγγελίας του Vasiliev είναι αρκετά ασυνήθιστη, αλλά βοηθά στο να αποκαλύπτεται το γνήσιο ή «αγνό» μήνυμα της λέξης. Ο.π., σελ.193.

⁵⁶ Όπως ο Artaud θεωρεί είναι ένα κίνημα επιστροφής στις πηγές και στην επανοικειοποίηση πρωτόγονων γλωσσών [...] Ο Patrice Pavis σημειώνει πως «Επιστρέφοντας στις πηγές του θεάτρου, της αυθεντικής τελετής και ιεροτελεστίας, αυτοί οι σκηνοθέτες υποθέτουν την ύπαρξη ενός κοινού ανθρώπινου υποστρώματος, οποιαδήποτε πολιτιστικά στοιχεία έχουν επιβληθεί πάνω του [...]» Βλ. Pavis, 1996, σσ.6-7.

⁵⁷ Βασίλιεφ, σελ. 295.

⁵⁸ Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ.92.

ξαναδώσει την αίσθηση της σωματικότητας στον ποιητικό λόγο, να μας εισάγει στη διαδικασία της μεταμόρφωσης του ρυθμικού λόγου σε τελετουργία, σε μυθική, κοσμογονική αφήγηση, σε μαγικό κείμενο /ξόρκι. ή σε θρησκευτικό ύμνο, να στήσει ένα θέατρο πέρα από τη σκλαβιά του θεατρικού κειμένου, με το σύνολο των έργων του έντεχνου λόγου: βιβλικά κείμενα, τραγωδία, «ψυχολογικό» μυθιστόρημα, έπος, νεωτερική ποίηση.⁵⁹ Η συνεκφώνηση επιτείνει την ένταση και τη σύγχυση που επιδιώκει, όπως και απομακρύνεται από την λειτουργία της ψευδαίσθησης στο θέατρο.⁶⁰ Οι ιδιαιτερότητες στην μορφή εκφοράς του λόγου συνεπάγονται και ορισμένες νοηματικές προεκτάσεις στην παράσταση του Vasiliev, αποσκοπεί στην απελευθέρωση της φωνητικής δυναμικής της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και όχι των εννοιών που αυτή περιέχει, με αυτόν τον τρόπο προσεγγίζει την τραγωδία μέσω μιας μεταφυσικής διάστασης, αρκετά απομακρυσμένης από τις συμβάσεις του δυτικοκεντρικού θεάτρου, ο ρόλος και η σημαντικότητα του λόγου διατηρούνται χωρίς να υπάρχει περιθωριοποίηση του κειμένου, αλλά η γλώσσα χρησιμοποιείται ως εφαλτήριο κινητοποίησης και επανάγνωσης της ιστορικότητας των προσώπων, προσδίδοντας παράλληλα μία γενική δυναμική στις θεματικές της τραγωδίας του Ευριπίδη όπως: θέση της γυναίκας, σχέσεις φύλων, έρωτας και προδοσία, αυτοθυσία, παιδοκτονία. Ο τρόπος αφήγησης λειτουργεί ως μεταβιβαστής του απρόσωπου, ειρωνικού και αποστασιοποιημένου ύφους υποκριτικής και προσέγγισης που αναζητά από τους ηθοποιούς ο σκηνοθέτης.⁶¹

Σε μία ιδιόμορφη εκφορά των λέξεων και στον συσχετισμό αυτών με την κίνηση των σωμάτων, χωρίς απαραίτητα να υπάρχει ακολουθία λόγου και κίνησης, μεταφέρεται σκηνικά η μετάφραση της *Μήδειας* του Ευριπίδη του Γιώργου Χειμωνά από τη Νικαίτη Κοντούρη. Η εκφορά δεν εστιάζει στο νόημα της λέξης καθαυτό ως εργαλείο ανάδειξης συναισθηματικών αποχρώσεων και ψυχικών εκφάνσεων, αλλά η λέξη χρησιμοποιείται ως μέσο δημιουργίας σωματικότητας και εσωτερικής έντασης. Τα λεκτικά σημεία δεν υιοθετούν πάντα το μεταφρασμένο νόημά τους, αλλά αναιρούνται οι ψυχολογικοί χρωματισμοί που θα μπορούσαν να προσδώσουν ρεαλιστικές (ως

⁵⁹ Βασιλιεφ, σελ. 299.

⁶⁰ «Για μένα, τα λόγια πρέπει να υπάρχουν ως μια πραγματικότητα απολύτως άδολη, απαλλαγμένη από κάθε ψεύδος... Αργότερα άρχισα να σκέφτομαι ότι και ο διάκοσμος έπρεπε να απαλλαχθεί από κάθε ψευδαίσθηση. Έγινε ουσιώδες για μένα να απαλλάξω το θέατρό μου από κάθε ψευδαίσθηση...» Ο.π., σελ.281

⁶¹ Οι ηθοποιοί κατ' αυτόν τον τρόπο ενισχύουν την υποκριτική γραμμή η οποία απαιτεί μία ειρωνική απόσταση από το κείμενο. Mitter, Shevtsova, 2005, σελ.193.

προς την ψυχολογία του ατόμου) αφηγηματικές φόρμες. Η δωρικότητα στην εκφορά συνεπάγεται την αποστασιοποιημένη από συναισθήματα ερμηνευτική εκδοχή, η οποία επικεντρώνεται στην ιδιαίτερη χρήση των παύσεων, σιωπών, λαρυγγισμών και φωνητικών αυτοσχεδιασμών και στοχεύει στην γενικότερη ανάδειξη των νοημάτων του έργου με μία περισσότερο εικονιστική/φορμαλιστική προσέγγιση (οπτικοποίηση λέξης) παρά μέσω του ξεδιπλώματος των ψυχολογικών διεργασιών των δραματικών προσώπων. Η λιτή και απρόσωπη εκφορά σε συνδυασμό με το σύνολο των στοιχείων της παράστασης, εισάγουν και αξιοποιούν τεχνικές άλλων θεατρικών παραδόσεων με απώτερο στόχο την έμφαση στην διαχρονικότητα των νοημάτων της *Μήδειας* και τη παρουσίαση μιας πολυεθνικής φιγούρας της ηρώιδας του Ευριπίδη, που μέσω σκηνικών σημείων, χειρονομιακών συμβολισμών, λιτότητας και προσομοιώσεων συναισθημάτων, μέσω των ήχων και των φωνητικών επεξεργασιών επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα.

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος στον *Προμηθέα Δεσμώτη* το 2010, στο Παλαιό Ελαιουργείο της Ελευσίνας, παρουσιάζει μία τρίγλωσση παράσταση η οποία στηρίζεται στις μεταφράσεις των: Ελένη Βαροπούλου – Ελληνικά, Heiner Muller – Γερμανικά και Sabahattin Eyuboglu – Τούρκικα. Οι ηθοποιοί που υποδύονται τη Βία και το Κράτος είναι Γερμανοί, ο Ήφαιστος Έλληνας, ενώ ο ρόλος του Ωκεανού διασπάται στα τρία και ομιλεί Ελληνικά, Γερμανικά και Τούρκικα. Έχουμε δηλαδή τρεις Ωκεανούς – έναν Έλληνα, ένα Γερμανό και ένα Τούρκο.⁶² Σε ορισμένα σημεία όπως για παράδειγμα στην σκηνή της συνάντησης Προμηθέα – Ωκεανού παρατηρούμε το ξεδίπλωμα της στιχομυθίας σε δύο διαφορετικές γλώσσες (Ελληνικά – Τούρκικα, ο κάθε ηθοποιός διατηρεί την μητρική του γλώσσα), παρακάμπτοντας με αυτόν τον τρόπο το στοιχείο της περιγραφικότητας/επεξηγηματικότητας της κοινής διαλογικής μορφής. Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος ακολουθεί μια σκηνική γραφή που όπως συμπεραίνει ο Δημήτρης Τσατσούλης, αναδεικνύει μια ενοποιητική ματιά η οποία επιτρέπει την διαπολιτισμική εμπειρία.⁶³ Η περίπτωση της συνύπαρξης και εν συνεχεία της σκηνικής συμπόρευσης τριών διαφορετικών μεταφραστικών

⁶² Βλέπε συνέντευξη Θεόδωρου Τερζόπουλου στην Ιωάννα Κλεφτογιάννη, Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει σε εργατούπολη», *Ελευθεροτυπία*, 29/5/2010.

⁶³ Ο Δημήτρης Τσατσούλης γράφει για την υλοποίηση μιας σκηνικής γραφής η οποία στηρίζεται σε πολιτισμικά αρχέτυπα μύθων και τελετών και η οποία δημιουργεί μια διαπολιτισμική επανάγνωση του κειμένου, ένα νέο σκηνικό κείμενο Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Διαπολιτισμικά αρχέτυπα στη σκηνοθετική “γραφή” του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Θεατρογραφίες*, τ. 13, Εκδόσεις Προπομπός, Αθήνα 2005, σσ. 132 -133.

εγχειρημάτων και κατά συνέπεια διαφορετικού μορφολογικού περιεχομένου που πρεσβεύει το καθένα από αυτά, αλλά και η εισαγωγή εμβόλιμων γλωσσικών και αφηγηματικών χωρίων, μας επιτρέπει να μιλήσουμε, σύμφωνα με την Julia Kristeva, για ένα μωσαϊκό παραθεμάτων,⁶⁴ στο οποίο το σύνολο των κειμένων συνάπτουν σχέσεις με το αρχικό κείμενο, διατηρούν τον κεντρικό πυρήνα του έργου του Αισχύλου επαναπροσδιορίζοντας το κείμενο και ορίζοντας μία νέα ανάγνωση αυτού με βάση τα κοινωνικά δεδομένα και με την εισαγωγή του διαπολιτισμού ως όχημα ανάδειξης πολιτισμικών ταυτοτήτων. Στην προκειμένη περίπτωση η σκηνοθετική αφόρμιση εντοπίζεται στην αναζήτηση της παγκόσμιας έννοιας της ελευθερίας και της αντι-εξουσίας. Η ανάδειξη της ετερότητας και του έτερου πολιτισμού με στόχο να θιγούν πολιτικά ζητήματα όχι μόνο ελληνικής αλλά και πανευρωπαϊκής και ενδεχομένως παγκόσμιας εμβέλειας, απαιτεί την άρση των εθνικών συνόρων, είτε αυτό συνεπάγεται την εισαγωγή ξένων γλωσσών και ηθοποιών είτε παραγλωσσικών σημείων⁶⁵ τα οποία στοχεύουν στο να καταδείξουν την ενδότερη ενέργεια του σώματος του ηθοποιού μέσα από τον ήχο των λέξεων, από τη ρυθμική εκφορά του λόγου, την υπέρβαση των ορίων της γλώσσας και των συμβάσεων του δυτικοκεντρικού - λογοκεντρικού θεάτρου. Το σώμα του ηθοποιού, ως ενεργειακό κέντρο που πάλλεται και δονείται, παράγει αυτή τη ρυθμική εκφορά, ενός λόγου μη επεξηγηματικού και μη περιγραφικού, αλλά ενός λόγου «πόνου» που πηγάζει από το βάσανο του σώματος.⁶⁶ Το πάσχον σώμα του Προμηθέα – αντιεξουσιαστή, που δεν μιλάει καθόλου Ελληνικά, διαπερνά τα γλωσσικά όρια και μεταφέρει το μήνυμα της απελευθέρωσης από τα δεσμά της άδικης εξουσίας στο όνομα του κάθε ευρωπαίου πολίτη που έχει βιώσει τον πόλεμο, την εξουσιοκρατία και έχει πονέσει σώμα και πνεύμα παλεύοντας να ξαναβρεί το φως, όπως υποστηρίζει ο σκηνοθέτης: « Η παράσταση είναι προσαρμοσμένη στην σύγχρονη πολιτική και κοινωνική κατάσταση

⁶⁴ Στην προσέγγιση της διακειμενικότητας η Kristeva αναφέρεται στο παραχθέν κείμενο ως μωσαϊκό παραθεμάτων εντός του οποίου κάθε κείμενο αποτελεί απορρόφηση και μετασηματισμό ενός άλλου κειμένου. Βλ. Maurice Delcroix – Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, μτφρ. Ι,Ν, Βασιλαράκης, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2000, σελ.146.

⁶⁵ Σύμφωνα με την Lorna Hardwick η χρήση των παραγλωσσικών σημείων που χρησιμοποιούνται στον μετασηματισμό του γραπτού κειμένου στο θεατρικό κείμενο μιας παράστασης, είναι σημαντικά για την παράσταση του αρχαίου δράματος λόγω της δυνατότητάς τους να «μεταδώσουν το αμετάδοτο», όπως είναι οι ήχοι του θρήνου ή η αντιπαράθεση τοπικών και εθνικών διαφορών. Τα στοιχεία αυτά μπορούν να δημιουργήσουν έναν κώδικα ή ένα σύστημα επικοινωνίας εντός του έργου ή να εισαγάγουν κώδικες εκτός του έργου, γεφυρώνοντας, έτσι το κενό μεταξύ των μη οικείων πτυχών του αρχαίου δράματος και των εμπειριών του (υποτιθέμενου κοινού). Hardwick, σελ.83.

⁶⁶ Τσατσούλης, *Θεατρογραφίες*, 2005, σελ. 134.

όχι μόνο της Ελλάδας αλλά και της Ευρώπης»⁶⁷ Η έμφαση μεταφέρεται από το σώμα ως μια «σύνθεση εξωτερικών κινήτρων» στο «έσω σώμα» ή το «εσώτερο σώμα», έτσι όπως η εσωτερική ένταση το διαμορφώνει, με τη διεύρυνση των σωματικών ορίων και επομένως των ορίων της ύπαρξής του. Κατά συνέπεια δε ζητά από τους ηθοποιούς του «το λόγο, τον ήχο που αποδίδει η φωνή», αλλά «τον ήχο του σώματος», κρατώντας και πάλι τις αποστάσεις του από το ρεαλιστικό θέατρο, το οποίο προβάλλει τη σημασία του λόγου.⁶⁸ Η αξιομνημόνευτη φράση «θα 'ρθει μια μέρα» που επαναλαμβάνεται σε Ελληνικά, Γερμανικά και Τούρκικα από τους Ωκεανίδες (καθώς έχει αλλάξει τον Χορό σε άντρες ηθοποιούς), συνοψίζει την προσδοκία και την ανάγκη της ανθρωπότητας για αποδέσμευση από τον ζυγό των τυράννων αλλά και την εναπόθεση των ελπίδων στον Προμηθέα. Ο Τερζόπουλος ενσωματώνει στην απαγγελία του λόγου μία ιδιότυπη εκφορά την οποία συνιστούν φωνητικές τεχνικές, παύσεις και ανάσες που αποτελούν δάνειο από την Άπω Ανατολή,⁶⁹ αλλά και στηρίζονται στην ανάδειξη της ζώδους ενέργειας του σώματος,⁷⁰ στον συναισθηματικό απόηχο των πράξεων που παραθέτονται μέσα από την επανάληψη των γλωσσικών μοτίβων που συνθέτουν ηχητικές συνηχήσεις, οι οποίες με τη σειρά τους εντείνουν την εκφραστικότητα. Οι πολυπολιτισμικές ανταλλαγές πραγματώνονται τόσο στην υιοθέτηση θεατρικών τεχνικών από άλλες παραδόσεις όσο και στη σύσταση των συντελεστών της παράστασης (Ελλάδα, Τουρκία, Γερμανία) που φέρουν έναν ανομοιογενή πολιτισμικό κώδικα.

Οι *Ικέτιδες* του Μιχαήλ Μαρμαρινού με τον Paul Koek το 2006 – μια συμπαραγωγή του Θεάτρου Θησείο με το Θίασο Veenfabriek - παρουσιάστηκαν στην ολλανδική γλώσσα με ελληνικούς υπέρτιτλους και με ορισμένα μέρη που επίσης παραδόθηκαν σε νέα ελληνικά. Τόσο η ολλανδική μετάφραση από τον κλασικιστή Herman Altena

⁶⁷ Συνέντευξη του Θεόδωρου Τερζόπουλου στη Μ. Ζούση, «Ο Θ. Τερζόπουλος μιλά για τον 'Προμηθέα Δεσμώτη'», , www.skai.gr, 06/07/2010.

⁶⁸ Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο.*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σελ.47.

⁶⁹ Ο Τερζόπουλος για να ξεφύγει από τη λογοκεντρική δυτική θεατρική παράδοση, στρέφεται στο Νο και στο Καμπούκι, στο χορό του σκοταδιού Μπούτο, αλλά και στα δρώμενα άλλων πολιτισμών, όπως των Ιθαγενών της Αυστραλίας και των Ινδιάνων. Με τον τρόπο αυτό γίνεται μέρος μιας ολόκληρης παράδοσης στο δυτικό θέατρο που συναντήθηκε με την Ανατολή, σε μία προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της τέχνης του θεάτρου και του ηθοποιού. Ο.π., σελ.77.

⁷⁰ Σε αντίθεση με τη χρήση ολόκληρου του σώματος ο Grotowski και ο Τερζόπουλος υιοθετούν στυλιζαρισμένες παραδόσεις και αναμειγνύουν το παράλογο με το σοβαρό για να διευκολύνουν την αρχαία τέχνη στο σύγχρονο κόσμο [...] το σώμα στον Τερζόπουλο υπόκειται σε σθεναρή προπόνηση ως το σημείο της εξουθένωσης. [...] Βλ. Marianne McDonald, "The rise and fall of Dionysus Suzuki Tadashi and Greek Tragedy», *Arion: A journal of humanities and the classics*, Third Series, Vol.17, No 3, 2010, σελ.58.

(από τα αρχαία ελληνικά στα ολλανδικά) όσο και η ελληνική μετάφραση, από την Ευαγγελία Ανδριτσάνου, τον Μιχαήλ Μαρμαρινό και μια ερευνητική-μεταφραστική ομάδα, ήταν κοντά στο πρωτότυπο κείμενο.⁷¹ Ωστόσο στη σκηνική μεταφορά παρατηρούμε μία προσπάθεια εκσυγχρονισμού του τραγικού κειμένου μέσω μετασχηματισμού⁷² αυτού με την εισαγωγή εμβόλιμων μουσικών κομματιών /τραγουδιών εν είδη μουσικής παράστασης. Στο παραστασιακό κείμενο και δη στη χρήση του λόγου, διαφαίνεται η συνύπαρξη λόγιου και λαϊκού ύφους, ο συνδυασμός λαϊκής και υψηλής κουλτούρας, στοιχεία τα οποία σε συνδυασμό με τον διαμοιρασμό του λόγου των ηρώων σε περισσότερα του ενός πρόσωπα και την παράθεση αφηγηματικών χωρίων στις δύο γλώσσες, συγκλίνουν στον ορισμό μιας μεταμοντέρνας σκηνοθετικής προσέγγισης και αποτελούν ένα αμάλγαμα πολιτισμικών αναφορών. Η γραμμή που ακολουθείται συνάδει με τις αναζητήσεις του Μιχαήλ Μαρμαρινού που αφορούν το μοντέρνο ανέβασμα της σύγχρονης τραγωδίας και βασίζονται στην θέση του υπέρ της ανασύστασης του αρχαίου κειμένου και της επανάγνωσης αυτού όχι ως πολιτισμικό μνημείο, αλλά ως ενοποιητικό μέσο πολιτισμών και αφόρμιση ανάδειξης πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων. Η μητρική γλώσσα των ξένων ηθοποιών που συμμετέχουν στις παραγωγές του Μαρμαρινού γίνεται στοιχείο οργανικά ενσωματωμένο στις περφόρμανς του,⁷³ η ίδια σκηνοθετική γραμμή ακολουθείται και στις *Ikétiδες* αφού παρακολουθούμε τα τραγούδια τα οποία έχουν γράψει οι ίδιοι οι ηθοποιοί να ενσωματώνονται στους ρόλους, καθώς οι δύο σκηνοθέτες επιθυμούν την συμπόρευση μουσικής και λόγου καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης.⁷⁴ Ο Έλληνας σκηνοθέτης «εμβολιάζει» το δραματικό κείμενο με το στοιχείο της γλωσσικής ετερότητας, για να καταδείξει πέρα από μία παραγωγή με διαπολιτισμικές προεκτάσεις – στοιχείο το οποίο φανερώνεται και από τους

⁷¹ Eleftheria Ioannidou, «Monumental Texts in Ruins: Greek Tragedy in Greece and Michael Marmarinos's Postmodern Stagings», *New Voices in Classical Reception Studies*, Issue 3, 2008, σελ.17.

⁷² Ακουλουθώντας τον ορισμό της Lorna Hardwick που ορίζει τον μετασχηματισμό ως την επιλογή και επανεπεξεργασία του υλικού από προηγούμενη ή διαφορετική παράδοση. Hardwick, 2012, σελ. 26.

⁷³ Όπως στην παραγωγή της *Ηλέκτρας* η επιλογή του Adrian Frieling στον ρόλο του Πυλάδη αποτελεί μια παιγνιώδη πρόταση, καθώς ο ηθοποιός δεν μιλάει ελληνικά. Ioannidou, σελ. 23.

⁷⁴ Από συνέντευξη του Μιχαήλ Μαρμαρινού: «Στην παράσταση υπήρχε μια εξαιρετική ιδέα. Επιλέχθηκαν να συμμετέχουν τέσσερις νέοι μουσικοί οι οποίοι παίζουν και επιπλέον συνθέτουν. Από αυτούς έχει βγει η μουσική παράσταση αλλά είναι και απόλυτα συνδεδεμένοι με τη δραματουργία». Από συνέντευξη του Paul Koek: «Η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του κειμένου και της συναισθηματικής δομής του. Αποτελεί επίσης στοιχείο αισθητικής το οποίο συνδέεται άμεσα με τον Χορό». Για να καταλήξει λέγοντας πως: «για μένα που είμαι σύγχρονος σκηνοθέτης είναι πολύ πιο ενδιαφέρον αυτό που προσφέρει η μουσική σύνθεση ως πρωτογενές υλικό» Βλ. Αφροδίτη Γραμμέλη, «"Ikétiδες" δύο πολιτισμών», *Το Βήμα*, 02/07/2006.

συντελεστές της παράστασης αλλά και από την ίδια την συνεργασία με τον Θίασο Veenfabriek- την γλώσσα του ανθρώπου που αναζητά την πατρίδα του, του ικέτη και εν συνεχεία του πρόσφυγα, η οποία είναι παγκόσμια χωρίς εθνικά σύνορα, μπορεί να υπάρξει και έχει υπάρξει σε όλες τις γλώσσες και τους πολιτισμούς, και να πλαισιωθεί από οποιαδήποτε μουσική παράδοση κλασική ή σύγχρονη. Μέσω του προσωπικού πολιτισμικού φορτίου της γλώσσας και των ήχων/ακουσμάτων που φέρει ο κάθε υποκριτής, προβάλλει την ατομικότητα και την ταυτότητα με στόχο την αντιπαραβολή διαφοροποιημένων τοπικών και εθνικών καταβολών, καθώς η κατάθεση των προσωπικών βιωμάτων και ενδεχομένως δεξιοτήτων παρατίθεται ως αναπόσπαστο κομμάτι του παραστασιακού κειμένου. Την ίδια στιγμή ο Ολλανδός σκηνοθέτης Paul Koek, μεταφέρει στην γλώσσα του – στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης - το κείμενο του Ευριπίδη παρουσιάζοντάς το στη χώρα παραγωγής του -, η καταφανής ανταλλαγή πολιτισμικών στοιχείων τουλάχιστον εδώ όσον αφορά το γλωσσικό κομμάτι, συνιστά έναν ταυτόχρονο αλληλοδανεισμό ο οποίος προϋποθέτει τη διάνοιξη των συνόρων στο ανέβασμα της αρχαίας τραγωδίας, απόρροια αυτού του εγχειρήματος η δημιουργία ενός πολιτισμικού πλουραλισμού⁷⁵.

Είναι επίσης σημαντικό να αναφερθούμε στην αξιοποίηση της δημοτικής γλώσσας και παράδοσης ως εργαλείο διαβίβασης και ανάδειξης εγχώριων γλωσσικών ιδιωμάτων και εν συνεχεία πολιτισμικών σημείων. Η ενδο-πολιτισμικότητα αποτελεί έναν συσχετισμό του διαπολιτισμικού φαινομένου, όπως υπογραμμίζει ο Brandon και αναφέρεται στην αναζήτηση εθνικών παραδόσεων προκειμένου να εκτιμηθούν εκ νέου οι πηγές ενός στυλ παράστασης, να τεθεί εκ νέου σε σχέση με εξωτερικές επιρροές και με απώτερο σκοπό την κατανόηση εις βάθος της προέλευσης και του μετασχηματισμού της κουλτούρας που ανήκουν.⁷⁶ Η εκσυγχρονισμένη διασκευή της *Άλκηστης* του Καρόλου Κουν με την τεχνοτροπία του «λαϊκού εξπρεσιονισμού» μας παραπέμπει σε αυτήν την προσπάθεια ανάδειξης του εγχώριου εξωτισμού.⁷⁷ Έναν παρόμοιο τρόπο σκηνοθετικής προσέγγισης εντοπίζουμε εντός των τελευταίων χρόνων μέσα από τη μετάφραση και τη γλώσσα που χρησιμοποιείται στην

⁷⁵ Η Hastrup ορίζει τον πολιτισμικό πλουραλισμό ως το αποτέλεσμα δύο ή και παραπάνω παραγωγών διαφορετικών προελεύσεων και στυλ που έρχονται κοντά με μία ή δύο διαφορετικές πολιτισμικές φωνές χωρίς απαραίτητα να συνθέτουν αυτές εντός μια «παγκόσμιας μουσικής». Βλ. Pavis, 2003, σελ.280.

⁷⁶ Pavis, 1996, σσ..5-6

⁷⁷ Από την καταγραφή και την υφολογική προσέγγιση της *Άλκηστης* στη νεοελληνική σκηνή του Κωνσταντίνου Κυριακού. Βλ.. Ευριπίδη *Άλκηστις*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου, Θεατρική περίοδος 1994-1995, σελ. 52.

παράσταση της *Άλκηστης* της Λυδίας Κονιόρδου από τη Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 2000. Η σκηνοθέτης ανακαλύπτει στην δημοτική μετάφραση της αρχαίας τραγωδίας από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, την ιδανική μεταφορά που μπορεί να αποδώσει τις ρίζες και την ιστορικότητα του νεοελληνικού γίνεσθαι, αλλά και να μετουσιώσει σκηνικά το επιθυμητό μυθικό και λαϊκό υπόβαθρο της σκηνοθετικής της προσέγγισης. Επικεντρώνεται στο θέμα της «αυτοθυσίας» το οποίο θα αποτελέσει το έναυσμα δημιουργίας τεσσάρων διαφορετικών εκδοχών⁷⁸. Στην εκδοχή του 2000, εφελτήριο της δραματουργικής της προσέγγισης αποτελεί ο στίχος από την μετάφραση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου «*χρήσιμη για το σπίτι*», αναζητώντας μία κομβική περίοδο για την ελληνική ιστορία, όπου η χρησιμότητα αντικαθιστά το φορτίο των αξιών και κατά συνέπεια τον ηρωισμό.⁷⁹ Επιδιώκει μέσα από τη παράστασή της τη τοποθέτηση του μύθου λοιπόν, στην Ελλάδα της δεκαετίας του '50, όπως επισημαίνει στο πρόγραμμα της παράστασης: «Μια Ελλάδα που, θέλοντας να επουλώσει τα τραύματα και να ξαναχτίσει το γκρεμισμένο σπιτικό, γυρνάει την πλάτη στους ήρωες, αναγνωρίζει σαν μόνο θεό την Ανάγκη. Οτιδήποτε όμορφο αλλά άμεσα άχρηστο θυσιάζεται στο βωμό του αναγκαίου για την επιβίωση, του πρακτικού και χρήσιμου. Σε αυτό το ιστορικό περιβάλλον τοποθετούμε την απόλυτη πράξη αγάπης και αυτοθυσίας της Αλκήστιδος»⁸⁰ Η γλώσσα οφείλει λοιπόν να αντικατοπτρίζει την ψυχολογία του νεοέλληνα που αγωνιά να ανασυγκροτήσει τον εαυτό του μέσα από τα θραύσματα του εμφυλίου και των πολέμων. Ενώ στην εκδοχή του 1995, την επιλογή καθορίζει το γεγονός πως ο Ευριπίδης άντλησε το μυθολογικό υλικό από λαϊκούς θρύλους της Μαγνησίας, στοιχείο που την οδηγεί στην σημασιολόγηση του έργου με τα στοιχεία της παραμυθικότητας και της αινιγματικής σοφίας,⁸¹ που συνιστά η χρήση της κούκλας. Ο λόγος πλέον παράγεται από τον ηθοποιό ως μέσο εμπύχωσης της υπερμεγέθους κούκλας/ανδρείκελου - η χρήση της οποίας παραπέμπει σε λατρευτικές τελετουργίες ανά τον κόσμο. Η εκφορά δεν εμμένει σε μία απλή συνύπαρξη λόγου και σώματος αλλά στην αλληλεπίδραση ηθοποιού και κούκλας με την ενσωμάτωση του άψυχου αντικειμένου εντός του

⁷⁸ Το 1995 σε συνεργασία με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου, το 2000 με το Εθνικό Θέατρο, το 2003 με το Πανεπιστήμιο του Binghamton στη Νέα Υόρκη και το 2015 με φοιτητές της Ακαδημίας του Θεάτρου της Σανγκάης, Από Προσωπική συνέντευξη στη Λυδία Κονιόρδου, 03/03/2016.

⁷⁹ Ο.π.

⁸⁰ Σημείωμα της σκηνοθέτιδας Λυδίας Κονιόρδου στο πρόγραμμα της παράστασης, Ευριπίδη *Άλκηστις*, 5^ο Εργαστήριο ηθοποιών, Εθνικό Θέατρο, Θεατρική περίοδος 1999-2000, σελ.5.

⁸¹ Η επιρροή προήλθε επίσης από το γεγονός της ανακάλυψης της χρήσης ανδρείκελων επί της αλεξανδρινής εποχής ως μέσο ανεβάσματός της αρχαίας τραγωδίας. Κονιόρδου, Προσωπική συνέντευξη.

έμπυχού, καθώς οι ηθοποιοί φέρουν την κούκλα σαν ένα ολόσωμο προσωπίο. Τα γλωσσικά σημεία που εκφέρονται έχουν ως βασική στόχευση τη σύσταση ενός επιπλέον σκηνικού προσώπου/κούκλα, το οποίο εμπεριέχει τις ζώσες δυνάμεις για τη προαγωγή νοημάτων. Και στις δύο εκδοχές υπό το πρίσμα αξιοποίησης του λαϊκού εγχώριου πολιτισμού, το παραστασιακό γεγονός επενδύεται ως προς τη μορφή εκφοράς του λόγου με μία γλώσσα δημοτική και σε πολλά σημεία λαϊκή υφαίνοντας έναν καμβά γλωσσικών ιδιοματισμών και πτυχών της ελληνικής γλώσσας που καταδεικνύει διάφορες εκφάνσεις της ελληνικής πολιτισμικής παράδοσης. Εδώ παρατηρούμε τη σύζευξη εγχώριων πολιτισμικών ιδιωμάτων, γλώσσας, ύφους, εθίμων, τον συνδυασμό μυθολογικής και λαϊκής αναφοράς, νεοελληνικής αστικής τάξης και δημοτικής παράδοσης. Το νέο παραστασιακό κείμενο που προκύπτει αποτελεί ένα αμάλγαμα πολιτισμικών σημείων, το οποίο συμπράττει στην συμπόρευση και ανάδειξη πολιτισμικών στοιχείων της κουλτούρας στην οποία ανήκει και παρουσιάζεται κάθε φορά.⁸²

Ο Σταύρος Τσακίρης το 2003/2004 – με την ομάδα του Omicron 2⁸³ - επιδιώκει μία διαχρονική αναγνωσιμότητα των *Περσών* του Αισχύλου (μέσω δύο εκδοχών) επιλέγοντας τη διάσπαση των αφηγήσεων των δραματικών προσώπων στα μέλη του Χορού. Μέσω της μετάφρασης του Πάνου Μουλλά, αποσκοπεί στη δημιουργία ενός «αφηγηματικού ορατορίου»⁸⁴ όπως ο ίδιος το ονοματίζει⁸⁵ με εμβόλιμες σκηνές. Ο μη εμφανής διαχωρισμός των ρόλων δημιουργείται ως απόρροια της ανάγκης του σκηνοθέτη να μιλήσει για τις καταστροφικές συνέπειες της ήττας, αλλά και την προσπάθεια αντιμετώπισης αυτής σε παγκόσμιο επίπεδο, να διαμοιράσει τον πόνο και την ευθύνη της καταστροφής και εν συνεχεία να διασπείρει αυτή σε όλο τον Χορό.

⁸² Η εκδοχή του 2003 στη Νέα Υόρκη επικεντρώνεται στην περίοδο μετά τον αμερικανικό εμφύλιο ενώ το 2015 στη Σαγκάη η παράσταση τοποθετείται στο 1920, μία περίοδο με μεγάλες αλλαγές στην Κίνα. Ο.π.

⁸³ Θεατρικό σχήμα που ιδρύθηκε το 2003 από τους Σταύρο Τσακίρη, Γιάννη Μετζικώφ, Μάριο Ποντίκα, Βίκυ Μουντρέα και Δήμητρα Πετροπούλου.

⁸⁴ Ο όρος προέρχεται από το oratorio, (αίθουσα προσευχής), όπου πραγματοποιούνταν θρησκευτικά αναγνώσματα, μελέτες και άσματα (laudi), αποτελεί μια λυρική μουσική σύνθεση, που έχει τον χαρακτήρα μιας «θρησκευτικής όπερας». Τα ορατόρια είναι έργα μεγάλης διάρκειας, κυρίως θρησκευτικού περιεχομένου, για σολίστες, χορωδία και ορχήστρα, χωρίς σκηνική δράση. Κεντρική φιγούρα του ορατορίου είναι ο αφηγητής που στα ρετσιτατίβι απαγγέλει το βιβλικό κείμενο, δλδ. τη δράση ως κατευθυντήρια γραμμή για τα διάφορα μουσικά μέρη. Το υλικό προέρχεται κυρίως από την Παλαιά Διαθήκη αλλά και από την Καινή ή τους βίους των Αγίων Βλ. Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής*, τ. 1, μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994, σελ.133.

⁸⁵ «Σε αυτήν την παράσταση υπήρχε το μοτίβο του ενιαίου, δεν υπήρχαν ρόλοι, υπήρχε μόνο Χορός, ήταν ένα αφηγηματικό θα μπορούσαμε να πούμε ορατόριο έχοντας εμβόλιμες σκηνές» Σταύρος Τσακίρης, Προσωπική συνέντευξη, 20/02/2016.

Το επιδιωκόμενο είναι η μετάδοση κάποιων μηνυμάτων, όπως ο σπαραγμός και οι καταστροφικές συνέπειες του πολέμου, παρά η εξατομίκευση ή ηρωοποίηση των προσώπων.⁸⁶ Σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα αισθητική, που χαρακτηρίζει το μεταδραματικό θέατρο, ο κεντρικός αφηγηματικός χαρακτήρας διασπάται σε επιμέρους μικροαφηγήσεις, η καθεμιά από τις οποίες διατηρεί το δικό της ενδιαφέρον και τη δική της σπουδαιότητα, αλλά αυτή τη φορά όχι σε συνάρτηση με το όλον, αλλά μεμονωμένα και αποσπασματικά.⁸⁷ Όπως ο ίδιος υπογραμμίζει: «Πρόκειται για εννέα ατομικές αφηγήσεις, οι οποίες συμπλέκονται η μία με την άλλη. Θέλω το έργο να μιλήσει στους ανθρώπους του καιρού μας».⁸⁸ Μέσω της εστίασης στο κομμάτι της αφηγηματικότητας ο Τσακίρης διαμοιράζει τα σημαίνοντα του λόγου αποπέμποντας τις ψυχολογικές αφορμίσεις των δραματικών προσώπων, αλλά διατηρώντας τα βασικά νοήματα που πηγάζουν από το κείμενο. Στην πρώτη σκηνοθετική του απόπειρα το 2003, ο ήρωας – χαρακτήρας διασπάται σε περισσότερα του ενός πρόσωπα, χάνει την ταυτότητα και τα δραματουργικά χαρακτηριστικά του για να ενσωματωθεί στο σώμα του Χορού και να προβάλει διαχρονικές έννοιες και αξίες όπως και να αναδείξει την έννοια της συλλογικότητας καθώς όλοι οι υποκριτές είναι Χορός, γι αυτό τον λόγο στο κείμενο των *Περσών* του 2003/2004 παραλείπονται οι στίχοι που αναφέρονται εγκωμιαστικά στους Έλληνες και στη γη τους.⁸⁹ Στην δεύτερη εκδοχή το 2004, παρατηρείται μία μικρή διαφοροποίηση αφού ορισμένοι ρόλοι είναι περισσότερο διακριτοί (Αγγελιοφόρος, Ατόσσα) και αποσπώνται από τον Χορό. Το διακείμενο (και στις δύο εκδοχές) υφάινεται από τη χρήση των χωρίων της αισχύλειας τραγωδίας, τα εμβόλιμα περσικά και γεωργιανά τραγούδια – τα οποία απαγγέλλονται ζωντανά επί σκηνής – την προσθήκη φράσεων ή λέξεων που ενισχύουν τα βασικά νοηματικά πεδία του κειμένου χωρίς να προϋπάρχουν στο πρωτογενές υλικό της σκηνικής σύνθεσης (*Πέρσες*, *Αισχύλου*), αλλά και από τον επίλογο στον οποίο ο σκηνοθέτης παραθέτει, σημαντικές και πολύνεκρες

⁸⁶ Ο Σταύρος Τσακίρης δεν υποστηρίζει την επανάγνωση της Αισχύλειας τραγωδίας ως μέσο ανάδειξης της νίκης ενός λαού επί του άλλου αλλά τον πόλεμο ως συνέπεια της καταστροφικής πολιτικής των αρχών ενός κράτους, επικεντρώνεται στην διαχείριση της ήττας από μία ομάδα ανθρώπων. Τσακίρης, Προσωπική συνέντευξη.

⁸⁷ Πεφάνης, 2007,σελ. 262.

⁸⁸ Σάντρα Βούλγαρη, «Η νέα ομάδα 'Οmicron 2' δοκιμάζεται με 'Πέρσες'», *Καθημερινή*, 25/07/2003.

⁸⁹ Κατερίνα Αρβανίτη, «Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στην σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας», *Παράθλασις*, τ.11, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2013, σελ.16

Ο Τσακίρης στην επανάγνωση που κάνει στην τραγωδία του Αισχύλου εστιάζει κυρίως στα δεινά του πολέμου, στοιχείο το οποίο επισημαίνει σκηνικά. Τσακίρης, Προσωπική συνέντευξη

συγκρούσεις που σημάδεψαν την ιστορία της ανθρωπότητας.⁹⁰ Ο Τσακίρης χρησιμοποιεί τη 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 σε μια διαφορετική νοηματική εκφορά που καθορίζει και τις παύσεις.⁹¹ Η εστίαση στο κομμάτι της αφηγηματικότητας και όχι στη καθαρή διαλογική μορφή παραπέμπει στην ενδυνάμωση της λέξης ή φράσης ως μέσο ανάδειξης εννοιών και νοημάτων και όχι συναισθηματικών διακυμάνσεων, αφού ο υποκριτικός κώδικας των ηθοποιών που επιλέγεται δεν αφήνει περιθώρια ψυχολογικών αποχρώσεων σε καμία από τις δύο εκδοχές. Η χρήση των επιφωνημάτων και η έμφαση που δίνεται σε αυτά ως παράγοντας ανάδειξης ψυχολογικών εκδηλώσεων που εκλείπουν από την εκφορά του λόγου, ενισχύει τη γλωσσική βάση του κειμένου του Αισχύλου και δη τους θρηνητικούς ανάπαιστους που διαχέονται στο έργο από την αποκάλυψη της καταστροφής και μετά.⁹² Οι συνεκφωνήσεις λέξεων η φράσεων σε συνδυασμό με τη χρήση των επαναλήψεων συλλειτουργούν στην παραγωγή ηχητικών μοτίβων τα οποία εκκινούν ή καθορίζουν τις σωματικές δράσεις των προσώπων, λόγος και σώμα αποδομούνται ως σκηνικά σημεία, η συνένωση των λεκτικών και σωματικών συστημάτων επιχειρείται μέσα από τις νοηματικές προεκτάσεις που συνιστούν το σκηνικό διακείμενο και τους συσχετισμούς που δυνάμει προκύπτουν.

⁹⁰ Αρβανίτη, σελ.16

⁹¹ Ο.π., σσ.14 -15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΛΥΕΘΝΙΚΟΤΗΤΑ

2.1 Ακούσματα πολιτισμών και η σκηνική τους συνύπαρξη

Η μουσική επένδυση σε μία παράσταση με πολυπολιτισμικές αναφορές μπορεί να αποτελέσει σημείο ενδυνάμωσης της προσλαμβάνουσας ετερότητας και εν συνεχεία της αφομοίωσης αυτής από τον πολιτισμό – στόχο, παράλληλα να αναδειξεί θεματικούς πυρήνες που αφορούν τα πολυπολιτισμικά στοιχεία που εντοπίζονται εντός της ίδιας της αρχαίας τραγωδίας. Οι σκηνοθέτες αξιοποιούν διαφορετικής προελεύσεως μουσικά ακούσματα, τραγούδια ανόμοιων πολιτισμών, για να υπογραμμίσουν στοιχεία που αφορούν τη συνάντηση δυτικού και ανατολικού πολιτισμού, τη συνάντηση με το διαφορετικό και τον παραλληλισμό αυτού με την οικεία κουλτούρα, ενισχύοντας την προσληπτική ικανότητα του θεατή και αναζητώντας ένα υπόστρωμα-καμβά εντός του οποίου θα συνυπάρξουν πολυπολιτισμικής αναφορικότητας παραστασιακά δεδομένα. Τα μουσικά ακούσματα δύναται να συνθέσουν επί σκηνής ένα ενιαίο ηχητικό τοπίο το οποίο θα συνδέει διαφορετικής προελεύσεως τραγούδια, ήχους, και θα αποτελεί τον βασικό παράγοντα εναρμόνισης των ετερογενών υλικών (κίνηση, οπτικά σημεία, σκηνικός διάκοσμος, ένδυση, γλώσσα). Η πιθανή διαπολιτισμική εφαρμογή που προκύπτει αποκτά νόημα στη περίπτωση που τα συγκεκριμένα μουσικά θέματα, μοτίβα, άσματα ή τραγούδια, εντάσσονται σε ένα γενικότερο θεματικό πλαίσιο που εμπεριέχει πολιτικής και κοινωνικής φύσεως δεδομένα ώστε να υπάρχει μία ισορροπία ανάμεσα στο εγχώριο και το αλλότριο, αλλιώς ο διαπολιτισμικός δανεισμός μπορεί να επιφέρει αυτό που ονοματίζει ο Herman Altena διαπολιτισμική αγορά,⁹³ χωρίς να υπάρξει το ενδεχόμενο οικειοποίησης των ανοίκειων στοιχείων. Ένα παράδειγμα της παγκόσμιας σκηνής αποτελεί η σκηνοθετική οπτική του Eugenio Barba στο *Theatrum Mundi*, η οποία προωθεί την πολιτισμική αναγνωσιμότητα σαν όλον συνθέτοντας τις ποικίλες στιγμές και τα διαφορετικής προελεύσεως εκχυλίσματα υπό την βοήθεια ενός μουσικού λάιτ μότιφ⁹⁴. Το αξιοσημείωτο σε αυτήν τη περίπτωση, είναι ότι

⁹³ Altena, edited by Gregory, σελ. 680.

⁹⁴ Η επεξεργασία των παραστάσεων από τον Barba προτείνει πως είναι επαρκές να αντιπαρατίθεται αυτή η σειρά των πολιτισμικών κομματιών/θραυσμάτων προκειμένου να αναπαραστήσει τον κόσμο σε όλη του την ποικιλία και το χάος, ενώ διατηρούνται οι ίδιες παγκόσμιες αρχές. Pavis, 2003, σελ.283.

αντανακλάται ένα κυρίαρχο μοντέλο πολυπολιτισμικότητας εντός του οποίου οι διάφορες κουλτούρες διαφυλάττουν μια βασική αυτονομία.⁹⁵

Στη σκηνοθεσία της *Μήδειας* από τη Νικαίτη Κοντούρη το 1997, αναγνωρίζεται η απόπειρα σύνθεσης ηχητικών μοτίβων από τον ηθοποιό που εν συνεχεία θα λειτουργήσουν ως μέσο απόδοσης του ψυχισμού των χαρακτήρων. Το τραγούδι αντικαθίσταται από ρυθμικές συνεκφωνήσεις στις οποίες εκλείπει το στοιχείο της αρμονικής τους συνύπαρξης ως ενιαία μελωδία. Οι αυξομειώσεις και η χροιά των ηχητικών μηνυμάτων δεν επιτρέπουν τον καθορισμό της φύσης των προσώπων που πρεσβεύουν οι χαρακτήρες (σημείο διακριτό στα μέλη του Χορού), παραπέμπουν εντός της ίδιας χρονικότητας σε μη ανθρώπινα όντα, σε ιέρειες ενώ άλλοτε διακρίνεται ο απόηχος του ανθρώπινου πόνου / θρήνου. Οι φωνητικοί αυτοσχεδιασμοί της Σαβίνας Γιαννάτου περιλαμβάνουν λυγμούς, θρήνους και μουσικούς λαρυγγισμούς, οι οποίοι πλαισιώνουν τους στίχους των στασίμων ενώ υπογραμμίζουν καταστάσεις και συναισθήματα.⁹⁶ Αυτή η μουσική γλώσσα που παράγεται ζωντανά επί σκηνής συλλειτουργεί με τη στοιχειώδη μουσική υπόκρουση - κρουστά, φλάουτο, τύμπανα - η οποία αναδεικνύει την ιερατική πλευρά της αρχαίας τραγωδίας. Η Νικαίτη Κοντούρη στο πλαίσιο μιας παράστασης με σαφείς πολυπολιτισμικές αναφορές και επιθυμώντας να προβάλει όλο το φάσμα των συναισθημάτων και των αντιθέσεων που υπάρχουν στην ηρωίδα⁹⁷, προσδίδοντας μία πανανθρώπινη διάσταση, συμπαραθέτει στοιχεία που μας παραπέμπουν στα όρια του συμβολισμού που διακατέχουν το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο⁹⁸, οι φωνητικοί

⁹⁵ Ο.π.,σελ.283.

⁹⁶ Σύμφωνα με την Νικαίτη Κοντούρη: «Η Σαβίνα Γιαννάτου είναι σαν ένα προσωπίο συναισθημάτων που απορροφά τους συναισθηματικούς κραδασμούς ή τους μεταδίδει. Αποτελεί συνδετικό κρίκο των γεγονότων» Από συνέντευξη στον Γιώργο Βιδάλη, Βλ. Γιώργος Βιδάλης, «Ο βαθύς έρωτας συνδιαλέγεται με το θάνατο. Η σκηνοθέτης Νικαίτη Κοντούρη και η 'Μήδεια'», *Ελευθεροτυπία*, 29/07/1997.

⁹⁷ Σύμφωνα με την σκηνοθέτιδα σε συνέντευξή της «[...] 'Μια πελώρια ψυχή' όπως τη χαρακτηρίζει η τροφός. Μια παράφορη γυναικεία φύση με αντρικό μυαλό, ορθολογιστικό. Σ' αυτήν συνυπάρχουν όλες οι αντιφάσεις που μπορεί να ταλανίσουν την ψυχή ενός ανθρώπου. Ο.π.

⁹⁸ Όπως επισημαίνει ο Γιούκιο Μισίμα όσον αφορά τη μη ρεαλιστική αποτύπωση των σημείων των έργων του θεάτρου Νοχ: «Αντίθετα με το ελληνικό δράμα, το οποίο έγινε βαθμιαία ρεαλιστικό, το Νοχ διαμορφώθηκε σ' ένα θέατρο ουσιαστικά συμβολικό, όπου τόσο τα κείμενα των έργων όσο και οι χειρονομίες των ηθοποιών αποσκοπούν στην ερμηνεία ανέκφραστων κι απροσδιόριστων πραγματικοτήτων [...] Ο ίδιος ο Zeami έγραψε πολλά πάνω στο συμβολισμό στο Νοχ. Πίστευε πως το Νοχ έπρεπε να προσπαθήσει, μέσα απ τις ωραίες κινήσεις και λέξεις, να δείξει έναν απροσδιόριστο και απεριοριστο κόσμο πέρα από αυτές. Η φύση αυτού του κόσμου θα ήταν εξαρτημένη τόσο από τις ικανότητες του ερμηνευτή να υποβάλλει, όσο και από του ακροατηρίου να κατανοεί [...]». Βλ. Γιούκιο Μισίμα, *Πέντε σύγχρονα έργα Νοχ*, εισαγ. Donald Keene, μτφρ. Ελένη Μαύρου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1998, σελ.10.

αυτοσχεδιασμοί αποτελούν προσομοιώσεις ρεαλιστικών εκδηλώσεων και αντιδράσεων, όπως πχ κλάμα, θυμός, οργή, θρήνος, οι σκηνικές εκδηλώσεις των οποίων δεν ευνοούνται μέσω της μη εκφραστικότητας που χαρακτηρίζει το υποκριτικό ύφος.⁹⁹ Ομοίως η χρήση της υποτυπώδους μουσικής υπογραμμίζει τις πιθανές συναισθηματικές διακυμάνσεις των δραματικών προσώπων.

Η μουσική του Γιάννη Ξενάκη και συγκεκριμένα του έργου του «Πλειάδες», επενδύει την παράσταση των *Περσών* του Σταύρου Τσακίρη στην πρώτη εκδοχή το 2003, ο ήχος των κρουστών που συνθέτουν το μουσικό μοτίβο αναφέρεται στον «ήχο του σύμπαντος» (ιδέα στην οποία βασίζεται όλη η σκηνική φόρμα), οι πένθιμες καμπάνες ενισχύουν την ατμόσφαιρα του θρήνου, ενώ το περσικό τραγούδι στην πάροδο αποτελεί μία προσευχή για την ευδαιμονία.¹⁰⁰ Το ινδικό Kathakali έχει επηρεάσει σχεδόν όλες τις μεταφορές αρχαίου δράματος από τον σκηνοθέτη, κυρίως λόγω των σπουδών του (και της διαμονής του) πάνω στην ινδική θεατρική παράδοση.¹⁰¹ Όπως οι τραγουδιστές και οι ηθοποιοί/χορευτές στο Kathakali συνοδεύονται από μία ολοκληρωμένη κρουσιακή ορχήστρα η οποία περιλαμβάνει τρεις τύπους τυμπάνων (centa, maddalam, itekka), δύο τύπους κύμβαλων, και ένα κοχύλι, οι οργανοπαίχτες προωθούν την ρυθμική στρουκτούρα και το ηχητικό περιβάλλον σε όλη τη διάρκεια

⁹⁹ Ο παραλληλισμός με την λιτή χειρονομία του ιαπωνικού θεάτρου που εμπεριέχει την έκφραση ζωτικής σημασίας και μεγέθους ανθρώπινων συναισθημάτων είναι εμφανής. Όπως μας πληροφορεί ο Γιούκιο Μισίμα στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Ο λόγος προφερόταν μ έναν εσκεμμένα πνιχτό τρόπο, και οι χειρονομίες έγιναν τελείως στιλιζαρισμένες. Ένα χέρι που υψωνόταν αργά προς το πρόσωπο υποδήλωνε θρήνο, το χτύπημα ενός ποδιού σήμαινε πως ένα φάντασμα είχε εξαφανιστεί [...] Ο.π., σσ. 8-9.

¹⁰⁰ Το τραγούδι έχει συνθέσει μία σχέση από το Παρίσι. Τσακίρης, Προσωπική συνέντευξη.

¹⁰¹ Εδώ αξίζει να αναφέρουμε ως προς την επιρροή από την Άπω Ανατολή και την πολυπολιτισμική ποικιλομορφία του Τσακίρη, την μουσική πλαισίωση της παράστασης της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* το 2001, όπου τα μουσικά ακούσματα προέρχονται από την Ανατολή συγκεκριμένα από τους Καλας. Ο σκηνοθέτης επισημαίνει το γεγονός πως αυτά τα τραγούδια ύστερα από τόσες χιλιάδες χρόνια δεν αφομοιώθηκαν από την Ινδία και συνεχίζουν να έχουν ακόμη τον ελληνικό ήχο. Το τραγούδι από την Βόρεια Θράκη (Ρωμυλία) αλλά και το Ινδικό τραγούδι που συνεκφωνεί ο Χορός ενισχύουν το πολυπολιτισμικό υφάδι της μουσικής γλώσσας της παράστασης, η χρήση τους σημαίνει την εισαγωγή και αξιοποίηση λαογραφικών παραδόσεων στο έργο του, που έχει ως στόχευση την επισήμανση των μουσικών ιδιωμάτων ανά τόπο, την συσχέτιση αυτών με έτερα πολιτισμικά μορφώματα, αλλά και την κατάδειξη κοινών πολιτισμικών βάσεων. Ο Τσακίρης εδώ συνενώνει την ελληνική και ινδική θρησκευτική/λαϊκή παράδοση. Επίσης ορισμένα από τα ηχητικά μοτίβα που χρησιμοποιεί προέρχονται από την νεκρώσιμη ακολουθία τα οποία λόγω της αναγωγής τους στην παράδοση του τόπου αποσκοπούν στην εισαγωγή του στοιχείου της οικειότητας, και στην αρμονική μουσική συμπόρευση του οικείου με το αλλότριο. Μέσω της νεκρώσιμης ακολουθίας κάνει μία σαφή αναφορά στην συνάντηση των νεκρών, γεγονός το οποίο διαφαίνεται και από την ύπαρξη της παραλογής του «Νεκρού Αδελφού» στο πρόγραμμα της παράστασης – ενισχύοντας την άποψη του Ευριπίδη για τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ νεκρών και ζωντανών, ονείρου και πραγματικότητας αλλά και υποστηρίζοντας μία τελετουργική σκηνική προσέγγιση. Τσακίρης, Προσωπική συνέντευξη, Χρύσα Μιχαλοπούλου, «Μια 'Ιφιγένεια' προωθημένη, Περιοδικό *Μετρό*, 2001, σσ. 176-177.

της παράστασης,¹⁰² με τον ίδιο τρόπο οικειοποιείται την εικόνα των τυμπάνων μέσω της ηχητικής υιοθέτησής και της μεταφοράς τους ως σκηνικό φόντο στην δεύτερη εκδοχή των *Περσών* 2004 – εντός της σκηνικής εικόνας των τυμπάνων παρατηρούνται διάφορα είδη κρουστών -. Η ενσωμάτωση των περσικών τραγουδιών, υπάρχει και στις δύο εκδοχές και η μουσική είναι εξ ολοκλήρου βασισμένη σε παραδοσιακά ακούσματα της Γεωργίας και της Περσίας,¹⁰³ ενώ το 2004 τα τραγούδια δεν ακούγονται απλά αλλά τραγουδιούνται ζωντανά από τους υποκριτές, επίσης τα τύμπανα πλαισιώνουν τη σκηνή δημιουργώντας ένα ημικύκλιο που περικλείει τις δράσεις των προσώπων και ο ήχος τους ο οποίος παρεμβάλλεται και συνοδεύει αρκετά σημεία του παραστασιακού κειμένου, θυμίζει στρατιωτικό παράγγελμα, ενισχύει το εφιαλτικό σκηνικό της ήττας, συνθέτει τις στυλιζαρισμένες κινήσεις των σωμάτων, ενώ παράλληλα δημιουργεί ένα τρίπτυχο με τα άλλα δύο βασικά σημεία της παράστασης την κίνηση και τον λόγο - πάνω στο οποίο βασίζεται όλη η σκηνική σύνθεση και στις δύο εκδοχές (2003/2004). Οι συν - κινήσεις των ηθοποιών ακολουθούν τον επιτακτικό μουσικό τονισμό των τυμπάνων, ενώ οι ήχοι που αναδύονται από αυτά μπορεί να ειπωθούν ως μοτίβο που ενεργοποιεί τις κοφτές και σπασμωδικές κινησιολογικές φόρμες, επιπροσθέτως συνοδεύουν σε όλη σχεδόν την παράσταση, τις ηχηρές επαναλαμβανόμενες κινήσεις των ηθοποιών /μελών του Χορού στα τραπέζια του σκηνικού, η συνεπικουρούν τα ρυθμικά σωματικά και λεκτικά (εν είδη επιφωνημάτων) μοτίβα που παράγουν οι ίδιοι εν μέσω των αφηγηματικών μερών. Η επιδίωξη του σκηνοθέτη είναι να επεκτείνει το θέμα των συνεπειών του πολέμου σε όλο τον κόσμο,¹⁰⁴ η λειτουργία των πολυπολιτισμικών στοιχείων σε αυτή την παράσταση αποβλέπει σε ανθρωπολογικής φύσεως μηνύματα τα οποία όπως ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει είναι πέρα από φυλή και πολιτισμό, το ξένο μετατρέπεται σε οικείο μέσα από τις καταστροφικές συνέπειες της εξουσίας εξαλείφοντας εθνικές και τοπικές διαφορές. Το ζωροαστρικό τραγούδι των *Περσών* στην τρίτη εκδοχή του 2008, ο ρυθμός του οποίου διαχέεται σε όλα τα μέρη της παράστασης, αλλά κυρίως επενδύει το β' στάσιμο (Επίκληση στο Δαρείο) επίσης

¹⁰² Philip Zarilly, *The Kathakali Complex: Actor, Performance and Structure*, Published by Abhinav, 1984, σελ.9

¹⁰³ Από Πρόγραμμα Παράστασης, Αισχύλου, *Πέρσαι*, Θεατρική Περίοδος, 2003-2004.

¹⁰⁴ Όπως ο ίδιος αναφέρει «στο πόλεμο δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι αλλά μόνο θύματα [...] ήρθε η ώρα της αφύπνισης με την βοήθεια του Αισχύλου» προτείνοντας την ενότητα και συλλογικότητα των ανθρώπων την συγκεκριμένη κρίσιμη στιγμή που διανύει η ανθρωπότητα. Βλ. Βούλα Δεληγιάννη, «46° Φεστιβάλ Φιλίππων. Η ώρα της αφύπνισης με τους 'Πέρσες' του Αισχύλου», *Πρωινή*, 04/07/2003.

εντάσσεται στο πλαίσιο της πρωτοποριακής σκηνοθετικής πρακτικής, αλλά και στην προσθήκη στο σώμα της τραγωδίας σύγχρονων αναφορών και προβληματισμών.¹⁰⁵ Επίσης παράγει ένα νέο ακουστικό διακείμενο στη βάση του οποίου συνυπάρχουν τρεις μουσικοί πολιτισμοί (Ελλάδα – Γεωργία – Περσία) και συμπληρώνεται από το τελικό τραγούδι της Φανής Γέλτου στο δ' επεισόδιο,¹⁰⁶ που επισημαίνει για ακόμη μία φορά την ερημοποίηση και τις καταστροφικές συνέπειες της ήττας και του πολέμου γενικότερα. Η μουσική σύνθεση που προκύπτει και στις τρεις εκδοχές αποτελεί εφελκτήριο έκφρασης και εκδήλωσης των συναισθημάτων, τόσο οι ήχοι των τυμπάνων που αποτελούν τη βάση παραγωγής ενός «μεταισθήματος» που δεν μπορεί να εκφραστεί με τον λόγο,¹⁰⁷ όσο και τα εμβόλιμα γεωργιανά και περσικά τραγούδια που κάνουν σαφείς αναφορές στην πολιτισμική παράδοση των Περσών και στο στοιχείο της ερημοποίησης που βιώνει το ανθρώπινο γένος ως απόρροια του πολέμου.

Η μουσική του Harrison Birtwistle, στην παράσταση των *Βακχών* του Peter Hall το 2002, δεν χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της μελωδικότητας τουναντίον περιλαμβάνει έναν άγριο συνδυασμό κρούσης και ανέμου ενώ υποδηλώνει νοηματικά

¹⁰⁵ Αρβανίτη, σελ.16

¹⁰⁶ Ποια συμφορά μας χτύπησε για πάντα
Ποια σκέπασε τον ήλιο καταχνιά
Έρημη ρημαγμένη μου πατρίδα
Άμοιρη ορφανή γενιά

Νάες άναες άναες
Νάες άναες άναες

Η μοίρα απ' τους Θεούς είναι γραμμένη
Άνθρωπος δεν την άλλαξε ποτέ
Κι εκείνος που πασχίζει κι επιμένει
Μέσα στο αίμα πνίγεται

Νάες άναες άναες
Νάες άναες άναες

Εγύρευες τη θάλασσα να δέσεις
Να βάλεις χαλινάρια στο νοτιά
Και μείνανε γυναίκες δίχως άντρες
Και δίχως χέρια τα κουπιά , Σταμάτης Δαγδελήνης, Βλ. Πρόγραμμα παράστασης, Αισχύλος *Πέρσες*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας Θεσσαλικό Θέατρο, Θεατρική Περίοδος 2007-2008, Εκδόσεις Αιγόκερως, σελ. 77.

¹⁰⁷ Όπως αναφέρει ο Σταύρος Τσακίρης «Οι ηθοποιοί παίζουν, (εννοώντας μια στοιχειώδη αναπαράσταση και όχι την ρεαλιστική αναπαραστασιμότητα του δυτικού θεατρικού κώδικα) ενώ η μουσική αφηγείται το αίσθημα, το «μεταίσθημα». Από Προσωπική συνέντευξη.

την αγριότητα της διονυσιακής λατρείας.¹⁰⁸ Ο Peter Hall εισάγει στη σκηνική αναπαράσταση του έργου του Ευριπίδη, στοιχεία που αποτελούν δάνεια τόσο από την αρχαϊκής προελεύσεως οργιαστική λατρεία του Θεού Διονύσου, από ιερατικές παραδόσεις, όσο και από την ιαπωνική θεατρική γλώσσα. Η χρήση της κρούσης η οποία αναπαριστά φυσικά φαινόμενα προέρχεται από την παραδοσιακή ιαπωνική μουσική η οποία αντιπροσωπεύει σε μεγάλο βαθμό τα φαινόμενα της φύσης – τον μη μουσικό ήχο -.¹⁰⁹ Στην αρχαία Ελλάδα, η κρούση εμφανίζεται να έχει θεωρηθεί ως κατώτερη των μελωδικών οργάνων ενώ η άλλη χρήση της ήταν να δημιουργεί ένα συναρπαστικό ήχο σε οργιαστικές τελετές, όπως η λατρεία του Διονύσου. Η κρούση ήταν εκπρόσωπος του ‘θορύβου’ και της ‘μη –μουσικής’, και η χρήση της περιορίστηκε από την παράδοση της δυτικής κλασικής μουσικής.¹¹⁰ Η ενσωμάτωση και αξιοποίηση της κρούσης από σύγχρονους σκηνοθέτες μπορεί να ειπωθεί σαν ένας πειραματισμός που θα συμβάλει στην δημιουργία της εικόνας της τελετουργικής διάστασης του αρχαίου δράματος. Παρόμοιο παράδειγμα αποτελεί η χρήση των κρουστών από τον Tadashi Suzuki στην *Ηλέκτρα* το 2009,¹¹¹ που μπορεί να θεωρηθεί σαν απόπειρα να αναγεννήσει τη βασική δύναμη του κρουσιακού ‘θορύβου’ των αρχαίων ελληνικών τελετών και να τα χρησιμοποιήσει σε ένα ασύγχρονο έργο.¹¹²

Σε αντίθεση έρχεται η προσέγγιση του Μιχαήλ Μαρμαρινού στις *Ικέτιδες* το 2006 ο οποίος δεν χρησιμοποιεί το παραστασιακό γεγονός ως μέσο αναφοράς στον τελετουργικό τρόπο αναπαράστασης του αρχαίου ελληνικού δράματος.¹¹³ Μέσω της

¹⁰⁸ George Sampatakakis, «The reception of Euripides ‘The Bacchae’», P.H.D., University of London 2005, σελ.247.

¹⁰⁹ Tomatsuri, edited by Sipova, Sarkissian, σελ.74.

¹¹⁰ Ο.π., σσ.78-79.

¹¹¹ Ο Σουζούκι στην *Ηλέκτρα* επιδιώκει την συνένωση του λόγου του αρχαίου δράματος με την σωματικότητα του παραδοσιακού ιαπωνικού θεάτρου. Βλ. Όλγα Σελλά, Η «Ηλέκτρα» του Σουζούκι και η δυσκολία της επικοινωνίας, *Η Καθημερινή*, 12/06/2009.

¹¹² Ο Tadashi Suzuki αποτελεσματικά υιοθετεί την ιαπωνική ιδέα της σιωπής στο κλασικό δυτικό δράμα της *Ηλέκτρας* στήνοντας το έργο του σε μία ψυχιατρική κλινική, και μέσω της χρήσης σκηνικής κρούσης. Η χρήση της σιωπής στο ψυχιατρείο και η έμφαση στα ψυχαναλυτικά στοιχεία της ιστορίας τον βοηθούν να κατευθυνθεί σε αυτό που αναφέρει ως παγκόσμια πνευματική κρίση που επηρεάζει τον σύγχρονο κόσμο. Η χρήση της κρούσης δίνει έμφαση δυναμικά στην αντίθεση ανάμεσα στον ήχο και στη σιωπή, και ανάμεσα στην κίνηση και στην ακινησία στο θεατρικό χρόνο και χώρο. Την ίδια στιγμή, η κρούση επίσης προκαλεί την δύναμη του κρουσιακού θορύβου στις αρχαίες Ελληνικές τελετές και στο παραδοσιακό Ιαπωνικό θέατρο. Με αυτά τα μέσα φέρνει την ιαπωνική αισθητική του ήχου και της σιωπής εντός του μοντέρνου θεάτρου δημιουργώντας μία αίσθηση της σιωπής στην *Ηλέκτρα* που επιτρέπει σε αυτόν να αναζητήσει το νόημα του ρόλου της σιωπής στο θέατρο μέσω των μη –Δυτικών ματιών. Βλ. Tomatsuri, edited by Sipova, Sarkissian, σσ.78-80.

¹¹³ Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός παρατηρεί, ως απόρροια της συνεργασίας του με τον Ιρλανδό σκηνοθέτη Paul Koek: «τον ορθολογισμό που έχουν οι Ευρωπαίοι, ο οποίος απομακρύνει λάθος συγχύσεις και

μουσικής σύνθεσης - η οποία κατέχει κυρίαρχο ρόλο στην διαπολιτισμική συνεργασία με τον Paul Koek - , αποζητά τον εκσυγχρονισμό της αρχαίας τραγωδίας προσδίδοντας μία νεωτερικότητα οπτική. Η ποπ μουσική που ακούγεται και ενίοτε χορεύεται από τους υποκριτές και τα μέλη του Χορού, αποτελεί δημιούργημα των συντελεστών της παράστασης/ ηθοποιών με τον συσκηνοθέτη P.Koek για τον οποίο η μουσική σύνθεση αποτελεί το σημαντικότερο υλικό της παράστασης.¹¹⁴ Σύγχρονοι ποπ μουσικοί και ερμηνευτές /χορευτές αποτέλεσαν μέρος του συνόλου της σκηνής, και η σκηνοθετική εκδοχή δημιούργησε ένα παραστασιακό κείμενο εντός ενός πρωτοποριακού πλαισίου. Η θέαση της μουσικής ως το βασικό εργαλείο διασκευής του κειμένου¹¹⁵ είχε ως αποτέλεσμα η παράσταση να υιοθετήσει και εν συνεχεία να ενσωματώσει τα χαρακτηριστικά ενός πρωτοποριακού μιούζικαλ.¹¹⁶ Η διαπολιτισμική συνεργασία και παραστασιακή εφαρμογή του Μαρμαρινού αποτελεί αναφορά στη μεταναστευτική πραγματικότητα των τελευταίων χρόνων.¹¹⁷ Ο τρόπος απαγγελίας των τραγουδιών εμβολιάζει την παράσταση με σύγχρονα πολιτισμικά στοιχεία χωρίς ωστόσο να αναζητά έναν παραλληλισμό ανάμεσα στο σήμερα και στο χθες, όπως επίσης αρνείται την προσπάθεια διείσδυσης στοιχείων που θα δημιουργούσαν σαφείς αναφορές στην ιερατικότητα του αρχαίου θεάτρου. Η επένδυση του τραγικού κειμένου με σύγχρονα μουσικά ακούσματα έχει ως βασική στόχευση τον εκμοντερνισμό και εκσυγχρονισμό της τραγωδίας, ή και την επανεγγραφή του κλασικού κειμένου στη γλώσσα ενός έτερου πολιτισμικού κώδικα, παρόμοια προσπάθεια εντοπίζουμε στην απόπειρα εκδυτικοποίησης των *Βακχών* του Suzuki, όπου η μουσική η οποία συνόδευε το Χορό ήταν δυτικοποιημένη χέβι –

ψευδοϊερότητες που μας καταδέρνουν. Έχουν μια άρνηση για την επίφαση του ιερού», Βλ. Γραμμέλη, *Το Βήμα*, 02/07/2006.

¹¹⁴ Όπως ο ίδιος ο σκηνοθέτης υποστηρίζει σε συνέντευξή του : «για μένα που είμαι ένας σύγχρονος σκηνοθέτης είναι πολύ πιο ενδιαφέρον αυτό που προσφέρει η μουσική σύνθεση ως πρωτογενές υλικό», Βλ. «Ποπ κυριαρχία στην Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 23/07/2006.

¹¹⁵ Εάν λάβουμε υπόψη πως ο μετασχηματισμός υπόκειται σε μία ελευθεριότητα ως προς την εισαγωγή νέων κειμενικών στοιχείων, της διαμόρφωσης και απόδοσης των ήδη υπαρχόντων. Βλ. Hardwick, σελ. 26

¹¹⁶ Η μουσική αποτέλεσε μακράν το δυνατότερο σημείο της παραγωγής, υποβοηθούμενο από το γεγονός πως ο συ-σκηνοθέτης Paul Koek ήταν καταρτισμένος μουσικός, ειδικά κρουστών. Βλ. Ian C Storey, *Euripides: Suppliant Women*, published by Ian C. Storey, 2008.

¹¹⁷ «Η παγκόσμια πολιτική πραγματικότητα των τελευταίων χρόνων, με πολέμους στα Βαλκάνια, στο Αφγανιστάν, στο Ιράκ, με μαζικές μετακινήσεις πληθυσμών, όπου συχνά ευρωπαϊκά στρατεύματα έχουν παίξει τραυματικό ρόλο [...], καθώς και η συνεχώς διαφεύγουσα αντίληψη περί δημοκρατίας έκαναν την επιλογή του έργου του Ευριπίδη *Ικέτιδες* επιτακτική». Βλ. Σημείωμα σκηνοθέτη για την παράσταση των *Ικέτιδων*, Theseum Ensemble - Veenfabriek, Θεατρική περίοδος 2005-2006, www.greekfestival.gr.

μέταλ εκδοχή της ιαπωνικής παραδοσιακής μουσικής με ηλεκτρικές κιθάρες και ντραμς¹¹⁸.

Η μουσική της *Μήδειας* του Anatoli Vasiliev το 2008, συντέθηκε από τον Τάκη Φαραζή, υπό το πρίσμα της χρονικής συνένωσης παρόντος με παρελθόν, όσο και της πολιτισμικής σύζευξης Ανατολής και Δύσης. Ο Vasiliev επιδίωξε να είναι βασισμένη στη μουσική παράδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού, η οποία γεννήθηκε από τη συνάντηση των μουσικών - προσφύγων που ήρθαν στην Ελλάδα από την Μικρά Ασία το 1922 και τους Έλληνες οργανοπαίχτες μπουζουκιού.¹¹⁹ Η μουσική εκτέλεση ήταν ορχηστρική, τα παραδοσιακά ανατολικά και ελληνικά όργανα χρησιμοποιούνταν από μία μεγάλη ορχήστρα ρεμπετών (15 μουσικοί και ηθοποιοί),¹²⁰ και παράγεται καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Οι άντρες μουσικοί της ορχήστρας αποτελούν το ένα τμήμα του Χορού που εισέρχεται στη σκηνή μαζί με τον γυναικείο Χορό, και λαμβάνουν θέση ως αναπόσπαστο μέρος του σκηνικού φόντου εν είδη ρεμπέτικης ορχήστρας.¹²¹ Τα λαϊκά τραγούδια της ορχήστρας κατέχουν σημαντική θέση ανάμεσα στα επεισόδια, ενώ οι θεματικές τους λειτουργούν συμπληρωματικά ως σχολιασμός στις πράξεις των προσώπων, ουσιαστικά δημιουργούν «λυρικούς παραλληλισμούς» στην κύρια δράση μέσω έμμεσων αναφορών στα πρόσωπα του δράματος, καθώς αναλύουν τα πάθη αυτών και τις συνέπειές τους, ενώ παράλληλα αποτελούν νοηματικές προεκτάσεις των στασιμών. Οι μουσικοί βρίσκονται στο πλευρό της *Μήδειας* τραγουδούν για το παρελθόν και το παρόν της και επευφημούν τα σχέδιά της πάνω στον Κρέοντα και τον Ιάσωνα.¹²² Οι στίχοι της *Μήδειας* στην πάροδο απαγγέλλονται τραγουδιστά με τη συνοδεία της ορχήστρας, η εκφορά τους

¹¹⁸ Sampatakakis, 2005, σελ.217.

¹¹⁹ Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ.90.

¹²⁰ Ο.π..

¹²¹ Για παράδειγμα στο α' Επεισόδιο το τραγούδι που κλείνει την δράση αναφέρεται στη ξενικότητα της *Μήδειας*: «[...] Στην Βασίλισσα που ήρθε απ την ξένη χώρα...», στο τέλος του β' Επεισοδίου αναφέρεται στη θυσία της *Μήδειας*: «[...] Έφυγα μακριά μαζί σου για της Ιωλκού τα μέρη... και παράτησα παλάτια.... Σκότωσα και πάταξα κάθε φόβο μακριά σου. [...]», στο γ' Επεισόδιο αναφέρεται στη δύναμη του έρωτα : «Έρωτα που έρχεσαι, έρχεσαι νωρίς [...]», στο δ' επεισόδιο για τα μολυσμένα δώρα και τις συνέπειες της δόλιας προσφοράς: «[...]Μα σαν τη βλέπει άσπρους αφρούς να βγάζει απ' το στόμα κ οι κόρες απ τα μάτια της να τρέχουνε στο χώμα [...]», στο σ' επεισόδιο για τον φόνο των παιδιών και τον κύκλο του αίματος: «[...] Αντάμωσαν το Χάρο [...]». Τέλος στην Έξοδο για την συμφορά που προκάλεσε η *Μήδεια* η οποία εξαπλώνεται και στην ίδια: «[...]Τινάζει τα χυτά μαλλιά, τινάζει το κεφάλι, την μια από δω την μια από κει και πάλι απ την άλλη[...] ώσπου η άμοιρη στο τέλος αχ για τα καλά, πέφτει κάτω νικημένη απ τη συμφορά[...]» και το τραγούδι του τέλους που κλείνει το δράμα κάνει μία αναφορά για τον ρόλο της μοίρας: «[...] Κι αυτά που ήταν να 'ρθουνε δεν ήρθανε ποτέ, μα βρήκε τρόπο για τ' ανέλπιστα ο Θεός[...]».

¹²² Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ.91.

παραπέμπει στο ανατολικής προελεύσεως τραγούδι, τον αμανέ. Στη συγκεκριμένη παράσταση η μουσική καταλαμβάνει επίσης κεντρική σημασία, συνδέεται άμεσα με το κείμενο, δημιουργώντας έναν παρεμβατισμό που λειτουργεί θετικά στην πολυεθνική ταυτότητα που δύναται να κοινωνήσει το νέο σκηνικό διακείμενο. Τα μουσικά μέρη λειτουργούν επίσης ως εργαλείο έκφρασης των συναισθημάτων των δραματικών προσώπων, αλλά και της διάνοιάς τους, αντικατοπτρίζουν τις σκέψεις τους και καθορίζουν την ταυτότητά τους και τη θέση τους στην ιστορία. Μπορούμε να πούμε πως το ακουστικό αποτέλεσμα στο σύνολό του αποσκοπεί σε μία ένωση βαλκανικών και μεσογειακών παραδόσεων, αναμιγνύοντας ετερογενείς πολιτιστικές ταυτότητες ή και πολιτισμικά αρχέτυπα λαών και αναζητώντας την κοινή τους γραμμή που ανακαλύπτεται στα σημαίνοντα που αναδύει ο μύθος της Μήδειας.

Την χρήση της ορχήστρας επί σκηνής συναντούμε και στην παράσταση της *Άλκηστης* το 2000 σε σκηνοθεσία της Λυδίας Κονιόρδου και σε μουσική επιμέλεια της Μάρθας Φριτζήλα. Η ορχήστρα εντάσσεται επίσης στο βασικό σώμα του Χορού – που αποτελείται από άνδρες και γυναίκες - φέρει τα όργανα της (μπαγλαμάς, μπουζούκι, κιθάρα) κ συμπληρώνει ή συνοδεύει με τη μουσική της τα υπόλοιπα μέλη του Χορού που τραγουδούν και χορεύουν - για παράδειγμα στο δεύτερο στάσιμο, όπου δύο οργανοπαίχτες ξεκινούν να παίζουν κιθάρα και μπουζούκι ενώ το τραγούδι που χορεύουν και τραγουδούν τα υπόλοιπα μέλη έχει αναφορά στην διάθεση φιλοξενίας του Βασιλιά προς τον Ηρακλή, παρομοίως στο τέταρτο στάσιμο παρατηρούμε τον οργανοπαίχτη/ηθοποιό του Χορού να παίζει καθήμενος στη μέση καθ όλη τη διάρκεια της σκηνής παράγοντας ένα μουσικό μοτίβο που πλαισιώνει τα μικρά στροφικά ζεύγη του Χορού - . Η μουσική είναι παραδοσιακή/λαϊκή, αποτελείται από ρεμπέτικα ακούσματα αλλά και δημοτικής προελεύσεως τραγούδια, όπως το καλαματιανό «*ποια να σαι εσύ*», ένα καθαρά λαϊκό τραγούδι που αναδύει την διάθεση γιορτής στη γειτονιά, στο άστν.¹²³ Βασική στόχευση της σκηνοθετίδας είναι η συσπείρωση ποικίλων ελληνικών παραδόσεων διαφορετικών μεταξύ τους χρονικοτήτων και επιρροών στην απόδοση της Ευριπίδειας τραγωδίας, η μουσική σύνθεση καταδεικνύει την προσπάθεια αφομοίωσης από τον νεοέλληνα των πολυπληθών λαογραφικών στοιχείων που απαρτίζουν το πολιτισμικό και ιστορικό παρελθόν του και την ένταξη αυτών στην οικεία του παράδοση, επιπλέον αποτελεί

¹²³ Κονιόρδου, Προσωπική συνέντευξη.

σημείο που υποδηλώνει την σύγκυση της εποχής.¹²⁴ Μέσα από τη μεταφορά του μύθου στην αστική τάξη της δεκαετίας του '50, οι μουσικές αναφορές ενισχύουν την αίσθηση της λαϊκής παράδοσης και της συνύπαρξης των διαφορετικής προελεύσεως και φύσεως ελληνικών μουσικών ιδιωμάτων υπό μία ενοποιητική ματιά που λειτουργεί εκσυγχρονιστικά για το αρχαίο δράμα. Οι φυλετικές και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες, συμπορεύονται σκηνικά και λειτουργούν σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα μορφολογικά στοιχεία του δράματος, υπό το πρίσμα της αναγωγής τους στον μύθο της *Αλκίηστιδος*, και στην διαχρονικότητά του.

Πολιτισμικά αρχέτυπα της εγχώριας λαϊκής παράδοσης εντοπίζονται και στη σκηνική μεταφορά αρχαίου δράματος από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο. Ο σκηνοθέτης εξερευνά τις δυναμικές του μη λεκτικού, προς αναζήτηση ενός οντολογικού ή και πολιτικού υπόβαθρου που επιδιώκει να αναδείξει. Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του 1995¹²⁵ ο Θεόδωρος Τερζόπουλος βασίζει την σκηνοθεσία του σε ζητήματα που αφορούν την οντολογική διερεύνηση του αισχύλειου ήρωα¹²⁶. Την αναζήτηση διαπολιτισμικών αρχέτυπων που ενισχύουν την γλώσσα του σωματοκεντρικού θεάτρου¹²⁷, το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα στηρίζει και συμπληρώνει η μουσική σύνθεση που παραπέμπει στην Ανατολή και συγκεκριμένα στον Πόντο,¹²⁸ (τα μουσικά κομμάτια είναι του Γιάννη Χρήστου και του Djivan Gasparyan¹²⁹) ενώ παράλληλα συνηγορεί

¹²⁴ Ο.π.

¹²⁵ Πρόκειται για την πρώτη σκηνοθετική απόπειρα να ανεβάσει τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, ακολουθεί αυτή του 2008 στο Πεκίνο, και η δεύτερη για την ελληνική σκηνή το 2010. (Βλ Παράρτημα).

¹²⁶ Όπως ο ίδιος δηλώνει σε συνέντευξή του: «Ο πρώτος Προμηθέας μου, πριν δεκαπέντε χρόνια, είχε βασιστεί σε ορισμένα ζητήματα που με απασχολούσαν εκείνη την εποχή, με πρωτεύον το οντολογικό[...]. Βλ. Χρήστος Παρίδης, «Αντι-Προμηθέας Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος μιλάει για την τρίτη του απόπειρα να καταπιαστεί με τον Προμηθέα Δεσμώτη», *Lifo*, τχ.203, 19/05/2010.

¹²⁷ Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τσατσούλη: «Η γλώσσα της κίνησης αποτελεί έναν από τους πλέον αντιπροσωπευτικούς κώδικες της σκηνικής του γραφής, τον οποίο πρωτοδούλεψε στις «Βάκχες» αλλά συναντάμε, έκτοτε σε όλες τους τις παραστάσεις» Τσατσούλης, *Θεατρογραφίες*, 2005,σελ. 134.

¹²⁸ Η αναζήτηση του ανατολικού σκέλους της ελληνικής παράδοσης φανερώνει όπως και ο ίδιος ο σκηνοθέτης δηλώνει την επιρροή από τον Κάρολο Κουν αλλά επίσης και την καταγωγή του: «Η επιρροή είναι από τον Κουν{...} γιατί ο Κουν πρώτος αρχίζει να προβληματίζεται πάνω στο ανατολικό σκέλος της ελληνικής παράδοσης. Ο Κουν ήταν από την Προύσα, ήταν Ανατολίτης. Έκανε σπουδές στη Ροβέρτειο Σχολή στην Κωνσταντινούπολη, αλλά τα ακούσματά του, οι εμπειρίες του ήταν ανατολίτικες [...]. Αυτό με επηρέασε επειδή κι εγώ προέρχομαι από τον Πόντο, τα ακούσματά μου είναι τα ποντιακά τραγούδια, οι αφηγήσεις και βρήκα πραγματικά, ο ψυχισμός μου βρήκε μια συγγενική σχέση, μια αφετηρία. Αυτό με βοήθησε πάρα πολύ γιατί έβλεπα στο υπόλοιπο κομμάτι αυτού του λεγόμενου γερμανόφωνου θεάτρου ένα νεοκλασικισμό, που από ένστικτο καταλάβαινα ότι δε μου πάει. Σ' αυτό με βοήθησε ο Κουν». Από συνέντευξη Θεόδωρου Τερζόπουλου, Χατζηδημητρίου, σελ.139.

¹²⁹ Τσατσούλης, *Παράβασις*, 2005, σελ.289.

υπέρ της πραγμάτωσης και παρουσίας του «Παγκόσμιου Ανθρώπου»¹³⁰ - οντολογικό/μυστηριακό περιεχόμενο παράστασης -. Η μουσική σύνθεση κάνει μία αναφορά στην ιστορική αναδρομή του ελληνισμού, ενδυναμώνοντας τη σύζευξη των πολιτισμικών εγχώριων προτύπων, ενώ παράλληλα αναδεικνύει τις μυστηριακές διαστάσεις¹³¹ της ανθρώπινης ύπαρξης. Χωρίς απαραίτητα να εμμένει στο κομμάτι της νοσταλγικής επιταγής αλλά διαρρηγνύοντας την πολιτισμική ιεράρχηση που δύναται να οδηγήσει στο φολκlorισμό (εξ ου και η διείσδυση στοιχείων ετέρας πολιτισμικής προελεύσεως), ο Τερζόπουλος θεατροποιεί την ελληνική πολιτισμική κληρονομιά, συνδυάζοντας τις αναφορές με πηγές της ιστορίας του ελληνικού παρελθόντος, εισάγοντας παράλληλα μια διαφορετική οπτική μέσω της «διαπολιτισμικής ανταλλαγής θεατρικών συμπεριφορών ξένων προς την νεοελληνική κανονικότητα».¹³² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του 2010, όπου η Γυναίκα (η οποία βρίσκεται σε ακινησία καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης σε αντίθεση με το συναισθηματικό παραλήρημα που προβάλλεται από το σώμα του Προμηθέα) αφηγείται βιώματα πολέμου, προσωπικές στιγμές, ενώ ο Προμηθέας μέσω ενός Τούρκικου μοιρολογιού μας μεταφέρει στον πόνο που βιώνει λόγω της αναληψίας της εξουσίας του Δία, πρόκειται για σαφή αναφορά στις συνέπειες του Ελληνοτουρκικού πολέμου και στον συσχετισμό με κάθε είδους σκλαβιά.. Η επένδυση της παράστασης, ως προς τα ακουστικά της στοιχεία, με γλωσσικά και παραγλωσσικά σημεία τα οποία πέρα από τον αποδομημένο σε

¹³⁰ Η φιλοσοφική διερεύνηση του Τερζόπουλου συναντάται μέσα από το εικονικό παράλληλο κείμενο που δημιουργεί και στο οποίο εισάγει συμπαντικά σύμβολα όπως το σχήμα του σταυρού το οποίο όπως μας πληροφορεί ο Δημήτρης Τσατσούλης: «[...] Αποτελεί ένα από τα συμπαντικότερα σύμβολα της πραγμάτωσης του “Παγκόσμιου Ανθρώπου”, του Αδάμ – Κάδμονα ή του αρχέγονου Ανδρόγυνου, απεικονίζοντας την πλήρη ανάπτυξη του όντος, με την έννοια της εξάπλωσης και της εξύψωσης [...]», Τσατσούλης, 2005, σελ. 142.

¹³¹ Ο Δημήτρης Τσατσούλης παρατηρεί την μυστηριακή προέκταση που δίνει στο έργο η μουσική του Γιάννη Χρήστου. Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 283-289.

¹³² Σύμφωνα με την μελέτη του Γιώργου Σαμπατακάκη η ενασχόληση του Θεόδωρου Τερζόπουλου με την πρόσφατη νεοελληνική ιστορία συμπράττει στην έκφραση της διαφορετικότητας μέσα στην ελληνική εκδοχή περί ιστορικότητας. Στη θέση του ηρωικού μεγαλείου, της πολυδιαφημισμένης συνέχειας και των φολκlorικών εμβλημάτων, ο Τερζόπουλος ξεθάβει κυριολεκτικά το πιο κακοποιημένο κομμάτι της ιστορίας μας. Η διάκριση μεταξύ παραδοσιακής και δραστηρικής παράστασης γίνεται περαιτέρω μεταξύ της θεατροποίησης μιας κληρονομιάς κωδικοποιημένης σε ένα διακριτό σύστημα στερεοτυπικών «παραπομπών» που αναφέρονται σε κάποια τυποποιημένη ελληνικότητα και τη δια-πολιτισμική ανταλλαγή θεατρικών συμπεριφορών ξένων προς τη νεοελληνική κανονικότητα. Σε κοινωνικό – πολιτικό επίπεδο, η σκηνοθεσία που προκύπτει στην πρώτη περίπτωση είναι μια νοσταλγική επαναφορά στην ιστορική πηγή, ενώ στην δεύτερη σηματοδοτεί το θάνατο της νοσταλγίας και την αποσταθεροποίηση των πάγιων πολιτισμικών ιεραρχιών. Βλ. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σελ. 77.

εκφορά λόγο – όπως τον συναντούμε στον Τερζόπουλο - συναινεί στο να εκκινήσει ψυχοσυναισθηματικές διεργασίες από πλευράς του θεατή και να ανασύρει την ζώδη ενέργεια του ηθοποιού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ

3.1 Ενσωμάτωση επιστημονικών θεωρήσεων, φιλοσοφικών αναζητήσεων, αλλόθνων θεατρικών τεχνικών και πολιτισμικών παραδόσεων στο σώμα του ηθοποιού

Η δημιουργική διαπολοκή κινησιολογικών μοτίβων, η καταγωγή των οποίων εντοπίζεται σε διαφορετικούς θεατρικούς χώρους από τον οικείο εντός του οποίου παρουσιάζονται, συνιστά ένα από τα χαρακτηριστικά της «πολυεθνικής παράστασης»¹³³. Σε τέτοιου είδους παραστάσεις, που η παραγωγή τους ξεκινά στην παγκόσμια σκηνή στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, παρατηρούμε την συνύπαρξη διαφορετικής φύσεως υποκριτικών κωδίκων – ο Ινδός κριτικός Bharucha παρατηρεί την σύνδεση υποκριτικών κωδίκων του Θεάτρου Noh με τεχνικές Stanislavsky καθώς και μπρεχτικών στοιχείων εμπλουτισμένων με καθιερωμένες τεχνικές του σωματικού θεάτρου - ¹³⁴. Ο Pavis αναγνωρίζει πως η θεατρική περφόρμανς και ο χορός οπτικοποιούν την επιγραφή του πολιτισμού πάνω και μέσω του σώματος. Δείχνουν την κίνηση του, ωσάν το σώμα να ήταν ένα χειρόγραφο πάνω στο οποίο, ξανά και ξανά, πολιτισμικές διαφορές όπως και ομοιότητες εγγράφονταν.¹³⁵ Η μετατροπή της φύσης/πολιτισμικής τάξης¹³⁶ του ηθοποιού σε σκηνικό πολιτισμό συνιστά την

¹³³ Η πολυεθνική παράσταση αποτελείται εκτός των άλλων όπως μας πληροφορεί ο Schecner, από την μίξη των υποκριτικών κωδικών και την αξιοποίηση διαφορετικών θεατρικών χώρων [...] Βλ. Γραμματάς, 2012, σελ. 53.

¹³⁴ Ο.π.

¹³⁵ Στεκόμενος στον ορισμό του Camilleri για τον πολιτισμό ο οποίος υποστηρίζει πως: «Ο πολιτισμός είναι ένα είδος διαμόρφωσης ειδικών 'κλίσεων' τα οποία σηματοδοτούν τις αναπαραστάσεις μας, τα συναισθήματα, την δραστηριότητα – εν συντομία και γενικά, κάθε πτυχή της πνευματικής ζωής και ακόμα του βιολογικού οργανισμού κάτω από την επιρροή μιας ομάδας» και αναγνωρίζει πως σε μια θεατρική σκηνή κάθε στοιχείο της παραγωγής, έμψυχο ή άψυχο, επηρεάζεται από τέτοιες κλίσεις. Επαναδιατυπώνεται, παραθέεται, ενεπιγράφεται στο σημασιοδοτικό σύνολο της παραγωγής και των εκτελέσεων του ηθοποιού., συνεπώς το σώμα του ηθοποιού επίσης διαπερνιέται και μορφοποιείται από σωματικές τεχνικές κατάλληλες για την κουλτούρα του και από τις κωδικοποιήσεις της παράδοσης της περφόρμανς του. Βλ. Pavis, 1996, σελ.3.

¹³⁶ Σύμφωνα με τον δεύτερο ορισμό του Camilleri που χρησιμοποιεί ο Pavis ως όχημα ανάγνωσης της θεατρικής περφόρμανς; «Η πολιτισμική τάξη είναι 'τεχνητή' στην σωστή έννοια του όρου, δηλαδή δημιουργείται από την ανθρώπινη τέχνη», αναγνωρίζοντας πως ο χρήστης μιας κουλτούρας υποδεικνύει πως λειτουργεί αναδεικνύοντας την κωδικοποίηση και την σύμβαση, όπως οι Κινέζοι ηθοποιοί που αναφέρονται από τον Grotowski να εκτελούν την ρεαλιστική σύμβαση ενός κειμένου του Ostrowski ως 'ληφθείσα μορφή', ως σημείο των καθημερινών δράσεων. Είναι η πολιτισμική 'παραδοξότητα' των Κινέζων ηθοποιών που επιτρέπει αυτούς να μετατρέψουν εμφανώς την φύση σε πολιτισμό, να εκθέσουν αυτό που στη Δύση θα εμφανιζόταν φυσικό στους θεατές σύμφωνα με τις συμβάσεις του ρεαλισμού. Ο.π.

κωδικοποίηση των διδαχθέντων πολιτιστικών σημείων που φέρει ο ίδιος ή την ανάγνωση ετερογενών υλικών στην δική του πολιτισμική φόρμα μέσω της επιτέλεσης. Η μίξη στοιχείων ποικίλων πολιτισμικών θεατρικών ή μη παραδόσεων πάνω στο σώμα του υποκριτή, προσδίδει μία νέα οπτική στην αναπαράσταση του αρχαίου δράματος καθιστώντας επίσης δυνατή τη «διασπορά» του υπάρχοντος υλικού,¹³⁷ εφόσον αυτή η μίξη οδηγεί σε μία δύναμη αφομοίωση των χαρακτηριστικών αυτών και συνεπώς εμβάθυνση στη φιλοσοφία και τη χρήση μεθόδων από τον πολιτισμό από τον οποίο προσλαμβάνει το ετερογενές αυτό μίγμα. Η χρήση και αξιοποίηση ανατολικών χαρακτηριστικών από σκηνοθέτες της δύσης αποτελεί μία προσπάθεια εξερεύνησης των σωματικών δυνατοτήτων του ηθοποιού μέσω της αναζήτησης πηγών ενέργειας σε τεχνικές άλλων λαών, αλλά παράλληλα και μία προσπάθεια ανάδειξης μηνυμάτων και μοτίβων του αρχαίου δράματος ανάγοντάς τα και επανατοποθετώντας τα σε σκηνικές θεματικές που προάγουν νέα σωματικά διακείμενα. Όπως παρατηρεί η Helene Foley: «Αρκετοί δυτικοί σκηνοθέτες στράφηκαν στο θέατρο της Ανατολής, για να βρουν όσα η δυτική θεατρική παράδοση αδυνατούσε να τους προμηθεύσει, έναν τρόπο για να βιώσουν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, τη δύναμη της σχηματοποιημένης υποκριτικής και όρχησης, των προσωπείων και των τελετουργιών, καθώς και την απελευθέρωση του ηθοποιού από το κείμενο».¹³⁸ Η παρουσίαση του έτερου μέσα από ένα νέο πρίσμα ώστε αυτό να συναντήσει κοινά χαρακτηριστικά (κοινωνικής/πολιτισμικής/πολιτικής φύσεως) με τον θεατή στον οποίο απευθύνεται, θα αναδείξει θεματικές οι οποίες δύναται να προσεγγιστούν εντός μίας θεατρικής διαπολιτισμικής συνύπαρξης (η χειρονομία/κίνηση ή η χορογραφία που ενσωματώνει στοιχεία της τραγωδίας που μπορούν με τη σειρά τους να αναγνωσθούν από το διαιρεμένο φυλετικά και πολιτισμικά κοινό) ενώ θα αποτελέσει βασικό χαρακτηριστικό των παραστάσεων που απευθύνονται σε πολυπολιτισμικό κοινό ή σε περισσότερες από μία χώρες. Κοινό σημείο και σκηνοθετική κατεύθυνση αποτέλεσε τα τελευταία έτη η ανάμιξη των «δυτικών» κλασικών του ελληνικού θεάτρου με το ανατολίτικο Kathakali ή το Noh (και τις συμβάσεις αυτών). Το πιο σημαντικό

¹³⁷ Η Lorna Hardwick επισημαίνει πως η αλληλεπίδραση υλικού από την κλασική αρχαιότητα και από άλλες παραδόσεις μπορεί να περιλαμβάνει πολιτισμικές ανταλλαγές μέσω της συνάντησης διαφορετικών καλλιτεχνικών ή ερευνητικών συμφραζομένων και συνεπώς μπορεί να εμπεριέχει διάφορες μορφές διασποράς του υλικού μέσω πολιτισμών και καλλιτεχνικών ειδών σε μία περίοδο ετών ή ακόμα και αιώνων [...] Βλ. Hardwick, σελ.146.

¹³⁸ Altena, edited by Gregory, σελ. 680.

παράδειγμα όλων υπήρξε ο συνδυασμός του Ινδικού και¹³⁹ Καμποτζινής προέλευσης χορού στην παραγωγή της Ariane Mnouchkine *Les Atrides*, εντός της οποίας ο σχεδιασμός του χώρου της παράστασης με τα μερικώς θαμμένα αγάλματα, σαν τον θαμμένο στρατό του Qin Shuang, είχε επίσης και κινέζικες αντηχήσεις.¹⁴⁰ Η Mnouchkine στους *Ατρείδες* αντλεί στοιχεία από το ύφος των παραστάσεων του ινδικού θεάτρου Kathakali, του Noh και του Kabuki¹⁴¹, στα πρώτα έργα της τετραλογίας η σύμπραξη ανατολικών και δυτικών παραδόσεων οπτικοποιείται σκηνικά μέσα από την όρχηση των χορευτών ή οποία ήταν εμπνευσμένη από το ινδικό Kathakali και προσέδιδε μία έντονη ενεργητικότητα¹⁴² (βλ. εικόνα 1). Οι *Ατρείδες* επιστούν την προσοχή στην άρθρωση ματιών, χεριών, δαχτύλων και ποδιών.¹⁴³ Η εισαγωγή χορών/χειρονομιών από χώρες διαφορετικής προέλευσης και η αξιοποίηση χορογραφιών στο μεγαλύτερο μέρος της τετραλογίας έχει στόχο τόσο την έμφαση στην όρχηση η οποία αποτελεί βασικό σημείο συγκρότησης του αρχαίου δράματος,¹⁴⁴ και κατ επέκταση στην δημιουργία μία παγκόσμιας σκηνικής γλώσσας μέσω της «μετάφρασης» ξένων πολιτισμικών στοιχείων. Κατ' αυτόν τον τρόπο το αρχαίο δράμα υφαίνεται μέσα από αυτό που ονομάζει η κριτικός M.McDonald «μοντέρνο συλλογικό γεωπολιτικό πρίσμα»¹⁴⁵. Η αποστασιοποίηση και η πλαστικότητα, ήταν εμφανείς επίσης στο αργό σκηνικό τέμπο το οποίο επιλέχτηκε,

¹³⁹ Edith Hall, «Why Greek Tragedy in the late twentieth century?», στον τόμο *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the dawn of the third millennium*. Edited by Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley, Oxford University Press, 2005, σελ.28.

¹⁴⁰ Ο.π.,σελ.29.

¹⁴¹ Macintosh, edited by Easterling, σελ. 478.

¹⁴² Ο.π., σελ. 477.

¹⁴³ Mitter, Shevtsova, σελ.165 .

Στο ινδικό Kathakali οι δεξιότητες του ηθοποιού/χορευτή περιλαμβάνουν ευχέρεια στην εκτέλεση των χορευτικών μερών τα οποία στολίζουν και υπογραμμίζουν την περφόρμανς, η ικανότητα να χορεύουν ερμηνεύοντας, η ελευθερία να αυτοσχεδιάζουν και η δεξιότητα να υποδύονται μία ποικιλία ρόλων ταξινομείται σύμφωνα με ένα σύνολο αρχετυπικών χαρακτήρων. Κάθε ηθοποιός «μιλάει» τους στίχους από τον διάλογο του χαρακτήρα με τα χέρια του, έχοντας εκπαιδευθεί σε ένα πολύπλοκο λεξιλόγιο που περιλαμβάνει πάνω από πεντακόσιες χειρονομίες (mudras). Εξίσου έμπειρος στην χειρονομία του προσώπου, ο ηθοποιός πρέπει να είναι διαθέσιμος να χειρίζεται κάθε μμ του προσώπου καθώς ερμηνεύει ένα ρόλο και «δημιουργεί» τον χαρακτήρα μέσω των συλλιζαρισμένων σχηματισμών που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν τα διάφορα συναισθηματικά στάδια. Βλ. Zarilly, σελ.9

¹⁴⁴ MacDonald, edited by Patsalidis, Sakellaridou, σελ. 149.

¹⁴⁵ Πατσαλίδης, 1995, σελ.206.

καθώς αρκετά συχνά οι ηθοποιοί έπρεπε να πάρουν αργά θέσεις πάνω στο χαλί πριν μιλήσουν.¹⁴⁶

Τη συνύπαρξη δυτικών και ανατολικών στοιχείων σε ένα δυνάμει πολυεθνικό σκηνικό σώμα παρατηρούμε στους κινησιολογικούς κώδικες των υποκριτών, στη *Μήδεια* της Νικαίτη Κοντούρη. Η Μήδεια χρησιμοποιεί μόνο το άνω μέρος του σώματός της, τα χέρια της δεν ακολουθούν την εκφορά των λόγων της, πολλές φορές παραμένουν ελαφρώς ακινητοποιημένα στον κορμό της ενώ η ίδια κινεί με απόλυτη ακρίβεια και δεξιοτεχνία το άνω μέρος του κορμού της.¹⁴⁷ (βλ. εικόνα 2) Τα πόδια (γυμνά) φαίνονται καλά σφραγισμένα στο έδαφος, σχεδόν δεν χάνουν ποτέ την επαφή παρά μόνο στο τέλος του γ' επεισοδίου (μετά τη συνάντηση με τον Αιγέα), όπου κινούνται ρυθμικά στους ήχους ενός τυμπάνου, παρατηρούμε δηλαδή την κίνηση μόνο του κάτω μέρους ενώ εδώ ο κορμός παραμένει καθηλωμένος. Τα μοτίβα κίνησης μπορούμε να πούμε πως έχουν άμεσες σημασιολογικές αναφορές ή πως είναι συνυποδηλωτικά αρχετύπων λαών και παραδόσεων, επίσης τα σώματα προβάλλονται σχηματοποιημένα ακολουθώντας μία προδιαγεγραμμένη κίνηση η οποία δημιουργεί με τις στυλιζαρισμένες, αρμονικές, ταυτόχρονες και άλλοτε «παγωμένες» κινήσεις του Χορού,¹⁴⁸ σκηνικές γεωμετρικές φόρμες που παραπέμπουν στις πρακτικές της Ασίας και της Άπω Ανατολής. Στην Ανατολή η υποκριτική φόρμα/κίνηση δεν επιδιώκει να δημιουργήσει την «ψευδαίσθηση αλήθειας σε πραγματικό χρόνο» όπως αναφέρει ο Γιώργος Σαμπατακάκης, αλλά «κατασκευάζει ευκαιρίες για την επεξεργασία συγκεκριμένων συναισθηματικών, διανοητικών και υπαρξιακών καταστάσεων» συνεπώς απομακρυνόμενη από την αριστοτελική μίμηση.¹⁴⁹ Η μη ρεαλιστική στατικότητα/ελαφρά κινητικότητα και η

¹⁴⁶ Pierre Joudet de la Combe, «Ariane Mnouchkine and the history of French Agamemnon», στον τόμο *Agamemnon in performance 458 BC to AD 2004*, Edited by Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall, & Oliver Taplin, Oxford University Press, 2005 σελ. 284.

¹⁴⁷ Η συμβολικότητα και η στυλιζαρισμένη κίνηση του Θεάτρου Νοη απαιτεί σύμφωνα με την διδασκαλία της παραδοσιακής ιαπωνικής τεχνικής την αντίστροφη κίνηση του άνω και κάτω μέρους, ως σημείο που αναδεικνύει την επιδεξιότητα του υποκριτή. Βλ. Κλαίρη Παπαπούλου, «Ζεαμί», στο τεύχος *Ανακύκληση*, «Αφιέρωμα στο Ιαπωνικό Θέατρο Νο», τ. 11. ,Αθήνα Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 1987, σσ.163-164.

¹⁴⁸ Η στατικότητα/ στιγμιαία ακινησία την οποία θα συναντήσουμε και σε άλλους σκηνοθέτες, όπως ο Vasiliev, συνιστούν την μη – ερμηνεία, η οποία στο ιαπωνικό παραδοσιακό θέατρο δηλοί την νοητική συνοχή, πρόκειται για δυναμικές παύσεις οι οποίες αντιπροσωπεύουν στιγμές πνευματικής εγρήγορσης, η συγκέντρωση που προκαλεί αυτή συγκέντρωση και η ενδοσκόπηση του σκηνικού προσώπου διαχέεται προς τον θεατή και τον προκαλεί να συνδημιουργήσει τα απόκρυφα νοηματικά πεδία της κίνησης. Ο.π., σελ. 169.

¹⁴⁹ Σαμπατακάκης, 2008, σσ 19 -20.

σκηνική αδράνεια κάνει σαφή αναφορά στο ιαπωνικό παραδοσιακό θέατρο.¹⁵⁰ Ουσιαστικά έχουμε μία συνεχόμενη αναφορά στην ετερότητα, στην «απ' αλλού φερμένη Μήδεια», στοιχείο που εντάσσεται σε κάθε πτυχή της παράστασης. Ενδιαφέρουσα σκηνική εικόνα δημιουργεί και η αργή επαναλαμβανόμενη κίνηση του Κρέοντα με το κοντάρι το οποίο ανεβάζει προς τα επάνω δημιουργώντας μία κυκλική πορεία – εικόνα που θα αναλυθεί ως προς το συμβολισμό που περικλείει σε επόμενο κεφάλαιο - (βλ. εικόνα 3). Η Νικαίτη Κοντούρη επιδιώκει τη λιτότητα και τη λεπτότητα των κινήσεων, την αφαιρετική χρήση του σώματος και τις χωρίς ένταση χειρονομίες. Μπορούμε να εντοπίσουμε την ύπαρξη ενός κινησιολογικού κώδικα ο οποίος συσσωρεύει σημεία έτερων πολιτισμικών πρακτικών, και λειτουργεί ως προσπάθεια μεταφοράς του μύθου της Μήδειας σε μία διαπολιτισμικής υφής κινησιολογική γλώσσα, όπου η έντονη σωματικότητα δεν αποτελεί το επιδιωκόμενο καθώς όπως επισημαίνει η σκηνοθέτης θα υπερκάλυπτε την καθαρότητα των νοημάτων.¹⁵¹

Την πολυδιάστατη απεικόνιση του Διονύσου των *Βακχών* με την παράλληλη ανάδειξη της αμφίφυλης και άλλοτε ασαφούς μορφής του, παρατηρούμε στις *Βάκχες* του Peter Hall το 2002. Ο κινησιολογικός κώδικας του ηθοποιού (Greg Hicks) είναι βασισμένος στο ιαπωνικό *Butoh*¹⁵² ενώ η κίνηση ενισχυμένη από την χρήση της

¹⁵⁰ Ο χορός του Noh βασίζεται σε μία μεγάλη έκταση μίμησης, αλλά ο μίμος είναι αρκετά απομακρυσμένος από κάθε ρεαλιστική μίμηση που εξιδανικεύεται στο απόλυτο όριο του συμβολισμού. Βλ Adolphe Clarence Scott, *The Kabuki theatre of Japan*, Dover Publications, 1955, σσ.45-46. Παρόλο που το Noh φαντάζει σε μας τόσο μη ρεαλιστική αναπαράσταση, ήταν η ανάπτυξη της μίμησης (mono-mané or miming) στη σχολή του Yamato ή του Sarugaku οι οποίες διαφοροποιήθηκαν από την αντίπαλη σχολή του Omi και οδήγησαν αυτή από το χορό στα δράμα. Όμως κάθε έργο Noh, περιλαμβάνει ένα «μαι», χορό, που αποτελείται συνήθως από αργά βήματα και επίσημες χειρονομίες, φέροντας μικρή ομοιότητα με αυτό που στην Ευρώπη σχετίζεται με τη λέξη «χορός». Όταν ο cite χορεύει, ο χορός του περιλαμβάνει πέντε κινήσεις, ή μέρη. Ο χορός του tsure αποτελείται από τρία. Τόσο στην μίμηση όσο και στο χορό ένα σημαντικό στοιχείο είναι η σφράγιση του ρυθμού με τα γυμνά πόδια. Βλ. Arthur Waley, *The No plays of Japan*, Published by Grove Press, New York 1957.σελ.32. Ο Tadashi Suzuki επίσης εξηγεί πως η ακινησία, όπως και η σιωπή είναι ένα στάδιο στο οποίο το σώμα είναι γεμάτο ενέργεια.. Έχει να κάνει με την ακραία συγκέντρωση και την ποιότητα αυτής της συγκέντρωσης. Ο Suzuki θεωρεί την ακινησία στο δράμα τόσο ένα γεμάτο ακινησία στάδιο αλλά και ένα στάδιο γεμάτο ενέργεια. Το σώμα μιλά στην ακινησία ενώ παίζει. Αυτό μας θυμίζει την σύλληψη του 'ma', του Ιαπωνικού τρόπου κατανόησης της σιωπής σαν κάτι γεμάτο ενέργεια και ένταση. Tomatsuri, edited by Sirova, Sarkissian, σελ.79.

¹⁵¹ «Οι ηθοποιοί κινούνται στη σκηνή πολύ μετρημένα. Στόχος μας είναι να βγει η καθαρότητα των νοημάτων του έργου[...]. Από συνέντευξη στον Γιώργο Βιδάλη. Βλ. Βιδάλης, *Ελευθεροτυπία*, 29/07/1997.

¹⁵² Ο ίδιος ο ηθοποιός έχει ομολογήσει πως αυτή η χειρονομία αποτελεί μέρος της εκπαίδευσής του: «Στο Butoh κάνουμε ένα πράγμα που ονομάζεται κύμα – μαθαίνεις πώς να κυματίζεις μέσω του σώματος, το σώμα έχει μία ρευστότητα μέσω αυτού, τα γόνατά σου, τα πέλματα, έτσι ώστε όλη την ώρα είτε μαξιμαλιστικά είτε μινιμαλιστικά υπάρχει η αίσθηση του κύματος, όπως το σπιράλ, που

μάσκας Ταύρου¹⁵³ υπογραμμίζει πέρα από τη ζωώδη (και συνεπώς απελευθερωμένη και αποδυτικοποιημένη) πλευρά την αρσενική ισχύ (βλ. εικόνα 4). Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη: «Η κίνηση δουλεύει με ένα αρκετά παρόμοιο τρόπο εάν σέβεται την πειθαρχία της μάσκας. Οι διαθέσεις εκφράζονται από τις ξαφνικές αντιδράσεις του σώματος της ομάδας ως ώθηση για κίνηση, περνάει από το έναν στον άλλον. [...] Η κίνηση αναπτύσσεται από το άτομο και διαρρέεται μέσω της ομάδας. Μπορεί να αναπτυχθεί σε μια βιασύνη πανικού, η απλά να υποχωρεί σε δυσοίωνη ακινησία»¹⁵⁴ Από τη μία έχουμε την στυλιζαρισμένη αργή και τελετουργική διάσταση που προσδίδει η ιαπωνική θεατρική παράδοση του θεάτρου Butoh, από την άλλη μία καταφανή θηλυκοποίηση του Διονύσου με την ενσωμάτωση στην κίνηση στοιχείων αμφίφυλης αισθητικής. Εντοπίζουμε λοιπόν την αναζήτηση του Peter Hall σε παραδόσεις άλλων πολιτισμών για την προσκόμιση επιφανών δραματικών μοτίβων της αρχαίας τραγωδίας του Ευριπίδη, στη συγκεκριμένη περίπτωση το αμφιλεγόμενο και «θηλυπρεπές αρσενικό, τον αρχαίο θεό με τη νεανική εμφάνιση» για να θυμηθούμε τα λόγια της Edith Hall.¹⁵⁵ Αυτή η θεότητα των αντιφάσεων φέρει στο σώμα του υποκριτικούς κώδικες Ανατολής και Δύσης, συνυποδηλώνει πάνω στη σκηνή την γυναικεία και την αντρική φύση, την συνύπαρξη ζώου και ανθρώπου, θεού και ανθρώπου, έκστασης και τρόμου. Ο διονυσιασμός, η γήινη εκστατική λατρεία του θεού από τον άνθρωπο, συνενώνει εντός της όλα τα συστατικά στοιχεία της ανθρώπινης ύπαρξης, όλα τα σημεία του ανθρώπινου σώματος που το καθιστούν μέσο ζωής και έρωτα, ο εκπρόσωπός του μεταφέρεται εδώ μέσω της σύμπτυξης φυσικού και θεϊκού αλλά και μέσω μιας κίνησης που συνδέει το ρεαλιστικό με το μυστικιστικό, σκιαγραφώντας μία μορφή ζώου, θνητού και ανθρώπου. Οι κωδικοποιημένες ψυχοδιεγερτικές κινήσεις του χορού του σκοταδιού αυτομάτως

διαπερνάει το σώμα σου. Το οποίο μεταφέρεται κάτω από το βραχίονά σας εντός των δαχτύλων, ή εντός του λαιμού. [...] Από τη στιγμή που αρχίζεις να το κάνεις αυτό (πιθανόν σηκώνοντας τους ώμους), είσαι στη νεκρή περιοχή». Βλ. Sampatakakis, 2005, σελ.242.

¹⁵³ Ο Hicks συμφωνεί πως η μάσκα, κατά μήκος της σωματικής εκπαίδευσης, τον βοήθησε να αποκτήσει ένα βασικό βαθμό σωματικής συνείδησης. Αυτό είναι αλήθεια στο βαθμό πως με το πρόσωπο του ηθοποιού καλυμμένο, το σώμα παραμένει η μόνη εκφραστική μονάδα [...]. Ο.π., σελ.249.

¹⁵⁴ Peter Hall, *Exposed by the mask: Form and language in drama*, Canada Press 2000, σελ.33.

¹⁵⁵ Στις Βάκχες του Ευριπίδη ο Διόνυσος προκαλεί αρκετά από τα κοινωνικά, χρονολογικά, χωρικά και άλλα όρια με τα οποία οι αρχαίοι Έλληνες προσπάθησαν να οριοθετήσουν και να ελέγξουν τον κόσμο γύρω τους: είναι ένα θηλυπρεπές αρσενικό, ένας αρχαίος θεός με νεανική εμφάνιση, ένας Έλληνας θεός ο οποίος οδηγεί ορδές από ανατολίτικες βαρβάρους, ένας θεός που λατρευόταν τόσο στους άτιθασους άγριους όσο και εντός των τειχών της πολιτισμένης πόλης, η κηδεμονική θεότητα τόσο του τραγικού και κωμικού θεάτρου, ο υποκινητής της ολοκληρωτικής έκστασης αλλά επίσης ο απόλυτος τρόμος. Βλ. Hall, edited by Hall, Macintosh, Wrigley, σελ. 2.

σημασιοδοτούν μη ρεαλιστικά κινησιακά πλέγματα, τα οποία σε συνδυασμό με τη χρήση της μάσκας και την αναίρεση του «εγώ» ως αυτοτελούς μονάδας, υπογραμμίζουν πως η επεξεργασία της εικόνας επιθυμεί να παρέχει τις αποδεσμευμένες από συντηρητικά καθεστώτα έννοιες που εντοπίζονται στην βακχική λατρεία (βλ. εικόνα 5).

Ο Σταύρος Τσακίρης στους *Πέρσες* το 2003/2004, υπό το πλαίσιο μιας επιδιωκόμενης διαχρονικής αναγνωσιμότητας και στην προσπάθεια ανάδειξης της συλλογικότητας και ομοιομορφίας των ψυχολογικών διεργασιών του ανθρώπινου γένους, χρησιμοποιεί στοιχεία από την επιστήμη της κβαντικής φυσικής στη κίνηση του υποκριτή.¹⁵⁶ Συγκεκριμένα τα κινησιολογικά μοτίβα που συντίθενται από τους υποκριτές δημιουργούν αντικατοπτρισμούς συναισθηματικής και σωματικής φύσεως, για παράδειγμα όταν ένας ηθοποιός κατεβαίνει από τη καρέκλα κάποιος άλλος ανεβαίνει, κάποιος κάθεται όταν κάποιος πέφτει η σηκώνεται, κάποιος πονάει ενώ κάποιος άλλος αντιδράει και βιώνει τον πόνο κ.ο.κ. Οι κώδικες αυτοί είχαν σκοπό να πραγματώσουν την ιδέα της κβαντικής φυσικής και να υποστηρίξουν την αλληλεπίδραση εντός του κόσμου. Ο πόλεμος και οι καταστροφικές συνέπειες κατανέμονται σε όλη την ανθρωπότητα μέσω μιας αντανάκλασης, είναι παντού ίδιες, όποιο πολιτισμικό μόρφωμα κι αν χαρακτηρίζει τον άνθρωπο, ο σωματικός και ψυχικός πόνος διαγράφεται στην ανθρωπότητα ασχέτως φυλής, χρώματος, έθνους. Η εισαγωγή λαογραφικών/θρησκευτικών σημείων και παραδόσεων εντός της σκηνοθεσίας ως στοιχεία που εντοπίζονται στην επιτελεστικότητα των υποκριτών διακρίνεται και στις τρεις εκδοχές. Παράδειγμα αποτελεί το 2003, η χορογραφία της σκηνής της Επίκλησης του Δαρείου όπου οπτικοποιείται ένα ανατολικό έθιμο των Τούρκων Δερβίσηδων¹⁵⁷, έτσι παρατηρούμε τον Χορό να φέρει σακουλάκια με άμμο κρατώντας ένα μακρύ σκοινί εν είδη αναπαράστασης της κινησιολογικής τυχειότητας που προκαλείται από την κίνηση κατά τη διάρκεια του εθίμου. Η προσπάθεια ισορρόπησης των ηθοποιών καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής της επίκλησης οδηγούσε το σώμα τους σε μία άναρχη κίνηση, εκτός φυσικότητας, η επίκληση αποκτούσε με αυτόν τον τρόπο μία αληθινότητα μέσω του βιώματος του πραγματικού εθίμου επί σκηνής.

¹⁵⁶ Από Προσωπική συνέντευξη.

¹⁵⁷ Σύμφωνα με το οποίο φέρουν ένα μεγάλο λαξευμένο ξύλο το οποίο κρατούν με την παλάμη τους και στροβιλίζουν έως ότου χάσουν τον έλεγχο της κίνησης από το βάρος. «Είναι σαν να μορφοποιεί την υποταγή του στη μοίρα, στην τυχειότητα». Ο.π.

Ο «κενός» και λιτός θεατρικός χώρος των παραστάσεων του Τερζόπουλου έρχεται σε αντίθεση με το σύνολο των αρχετυπικών συμβόλων και της ενεργειακής κίνησης που χαρακτηρίζει το σώμα του ηθοποιού και κατ'επέκταση την κινησιολογία του, αλλά και με την εκστατική και παραληρηματική σωματική απεικόνιση της ψυχολογικής κατάστασης των υποκριτών του, η οποία παρουσιάζεται μέσω των επί σκηνής σωματικών εκφάνσεών της. Εδώ η διαλεκτική των πολιτισμών εντάσσεται στις τεχνικές υποκριτικής που χρησιμοποιούνται από το σκηνοθέτη κι έχουν στόχο την ανάσυρση αναμνήσεων και εικόνων από τα ενδότερα στρώματα μνήμης του ηθοποιού. Η επεξεργασία του υλικού της μνήμης που έχει αποσιωπηθεί και η προσπάθεια ανάκλησης αυτής μέσω του σώματος συνιστούν την βιοδυναμική μέθοδο¹⁵⁸ του Τερζόπουλου.¹⁵⁹ Τα σκηνικά κείμενα που παρουσιάζονται, τελούν επίσης σε πολυφωνική σχέση και με όλο το κοινωνικό – ανθρωπολογικό υπόστρωμα που αυτά τα κείμενα, οι μέθοδοι και οι πρακτικές φέρουν ενσωματωμένο στις παραστάσεις τους, με τη μορφή μυθολογικών αρχέτυπων και κοσμικών συμβόλων.¹⁶⁰ Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του 2010 παρατηρούμε την παραγωγή μηνυμάτων μέσω επαναλαμβανόμενων κινησιολογικών μοτίβων τα οποία δεν υπακούουν στον επεξηγηματικό / ρεαλιστικό χειρονομιακό κώδικα του δυτικού θεάτρου και στην νοηματοδότηση της κίνησης μέσω του λόγου ή και το αντίστροφο, αντιθέτως το σώμα αποδομείται ακολουθώντας την διακεκομμένη και σπασμωδική εκφορά του λόγου, παράγοντας επί σκηνής ένα νέο σωματικό διακείμενο, όπου αναδεικνύεται η εσωτερική πολυπλοκότητα του χαρακτήρα, πέραν των πολιτισμικών αναφορών που

¹⁵⁸ Για τους βασικούς στόχους της βιοδυναμικής μεθόδου, βλέπε Σαμπατακάκης, 2008, σελ. 70.

¹⁵⁹ Το υλικό μνήμης του ηθοποιού αποτελεί ένα ακόμη βασικό στοιχείο που προσδιορίζει το θέατρο του Τερζόπουλου, η διαδικασία επεξεργασίας αυτού του υλικού και η αποδοχή της μνήμης ως σωματικής και όχι ως ανάμνηση που παραπέμπει σε μία κατ'επίφαση ρεαλιστική απόδοση αυτής χαρακτηρίζει την τεχνική του σκηνοθέτη. Βλ. Χατζηδημητρίου, σελ.48.

Επίσης όσον αφορά τη βιοδυναμική μέθοδο, το σώμα είναι το «πρωτογενές υλικό». Ο Τερζόπουλος εκκινεί από την υπόθεση ότι το σώμα του ηθοποιού βρίσκεται σε κατάσταση αντίστασης ανίκανο να αναγνωρίσει και να αναβιώσει τις απωθημένες μνήμες (η κατάσταση που ο Grotowski ονόμασε παθητική ετοιμότητα). Αυτή η κρίσιμη φάση στη μέθοδο του υπογραμμίζει τον σημαντικό ρόλο του σώματος στην ανάκληση μιας συμπεριφοράς που κάποτε βρέθηκε και καταχωρήθηκε στη μνήμη. Αναγνωρίζοντας ότι η παράσταση ενέχει πάντα αποκατάσταση (restoration), ο Τερζόπουλος απηχεί σύγχρονες θεωρίες: Ο.π., σελ. 68.

¹⁶⁰ Η Καίτη Διαμαντάκου αναφέρει ενδεικτικά την καρναβαλική έννοια της δισωματικότητας ή της ενδιαθέτης αμφιγένειας, το αρχετυπικό σύμβολο του «κουκουλιού» και της «σφαίρας», το συμπαντικό σύμβολο του σταυρού, γενικότερα τη σημειωτική δυναμική των γεωμετρικών σχημάτων, των γραμμικών, τριγωνικών, τετραγωνικών και τραπεζοειδών, εν στάσει και εν κινήσει, μορφών και συνθέσεων, μετουσιωμένων και μεγεθυμένων μέσω της ριζικής δύναμης της «χορικότητας». Καίτη Διαμαντάκου – Αγάθου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος, 'Άττις' και αρχαία τραγωδία: Η κατάκτηση της υπερπολιτισμικότητας» *Θεατρογραφίες*, τχ.18, Εκδόσεις Γράμμα, Αθήνα, 2013 σσ.131.

φέρει στην κουλτούρα του ο υποκριτής, Όπως για παράδειγμα όταν ο Προμηθέας αλείφεται με λάσπη στην κοιλιά του και δημιουργεί εμφανείς παραλληλισμούς με τον πόνο που βρίσκεται στα σωθικά του (βλ εικόνα 6). Το σώμα συνεπώς απομακρύνεται από την σαφή και ρεαλιστική σημειωτική του, ενώ η όρχηση δημιουργείται από την εξωτερίκευση της εσωτερικής πάλης και από την ρυθμική επαναληπτικότητα των κινήσεων, απομυζώντας τα ενεργειακά του αποθέματα επί σκηνης. Ο Τερζόπουλος χρησιμοποιεί το σώμα ως καμβά δημιουργίας συμβόλων που θα αναδείξουν βασικά νοήματα του αρχαίου δράματος, για παράδειγμα το σωματικό παραλήρημα και οι έντονες εκστατικές και αποδομημένες κινήσεις της Ιούς δείχνουν τις συνέπειες της αδικίας που προκαλεί η εξουσία και την ανάγκη απελευθέρωσης, ο χαιρετισμός του Ωκεανού παραπέμπει στους ναζί και στη τυφλή υπακοή σε εγκληματικές πρακτικές πολιτικών ιδεολογιών πχ αντισημιτισμός, ναζισμός, φασισμός. Η επαναληπτικότητα των έντονων και στυλιζαρισμένων κινησιολογικών μοτίβων του Χορού και των υποκριτών - δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός καθώς οι ηθοποιοί «εξέρχονται» από το σώμα του Χορού (στοιχείο που θα μελετηθεί σε επόμενο κεφάλαιο), δημιουργούν αντιρρεαλιστικές δομές οι οποίες καθρεφτίζουν την προσπάθεια του σκηνοθέτη για τη δημιουργία ενός διαπολιτισμικού θεατρικού «χορού» που θα ενσωματώνει ανατολικές και δυτικές παραδόσεις. Όπως ο Tadashi Suzuki έτσι και ο Θεόδωρος Τερζόπουλος θα δώσει έμφαση στην «γραμματική των ποδιών»¹⁶¹ και θα εστιάσει στην επικοινωνία του σώματος με το έδαφος, εμπνευσμένος από την ιαπωνική ρεφλεξολογία αναγνωρίζει ότι η διέγερση των νεύρων της πατούσας ενεργοποιεί τη φυσική ικανότητα του σώματος να εκλύει ενέργεια.¹⁶² Τα σώματα απεικονίζουν αρχέτυπα διαφορετικών πολιτισμικών κωδικών τα οποία δύναται να αναγνωσθούν

¹⁶¹ Μία από τις βασικές μορφές εκπαίδευσης που χρησιμοποιεί ο Suzuki είναι το «foot – stamping» (χτύπημα/σφράγισμα των ποδιών), το οποίο εμπνεύστηκε από το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο, ιδίως από την αναπαράσταση των κινήσεων του θεάτρου Noh. Ο Suzuki επίσης σχετίζει αυτό με τις αρχαίες τελετές που συνδέονται με την καλλιέργεια της γης. Βλ. Tomatsuri, edited by Sirona, Sarkissian, σσ.78-79.

Το Θέατρο Kabuki και Noh οδήγησαν τον Suzuki να σχηματοποιήσει τη μέθοδό του στον ηθοποιό δημιουργώντας την «γραμματική των ποδιών», η μέθοδός του, αντλώντας από την ιστορική, καλλιτεχνική και σε μικρότερου βαθμού αρχαϊκές και ζωντανές ανθρωπολογικές πηγές. [...] Το χτύπημα/σφράγισμα του ποδιού στο έδαφος (foot - stamping) , ένα κεντρικό στοιχείο της εκπαίδευσης πιστευόταν πως ειρήνευε τις ψυχές των νεκρών στις αρχαίες τελετές της kagura η τους πρώιμους χορούς και μουσικές του Shinto, απ όπου προέρχονται οι παραδοσιακές ιαπωνικές επιτελεστικές τέχνες. Τέτοιοι συμβολισμοί, βρίσκονται επίσης στο Noh και το Kabuki [...] Βλ. Paul Allain, *The art of stillness: The theater practice of Tadashi Suzuki*, Palgrave Macmillan 2003. σσ.4-6

¹⁶² Σαμπατακάκης, 2008, σελ. 71.

από τον θεατή χωρίς καν να χρειάζεται να γνωρίζει την γλώσσα την οποία ακούει.¹⁶³ Οι ηθοποιοί φέρουν ένα πολυπολιτισμικό φορτίο που διαβιβάζουν στον θεατή μέσα από εξωκειμενικές και δια/ενδοπολιτισμικές αναφορές., δημιουργώντας υπερ-πολιτισμικά σκηνικά κείμενα.

Τη συνάντηση Ανατολής - Δύσης και την ύπαρξη μυθολογικών και κοσμογονικών αναφορών επισημαίνουν οι κινήσεις και τα χορευτικά μέρη στην *Μήδεια* του Anatoli Vasiliev. Σε αρκετά σημεία εντοπίζουμε την επιρροή των ιαπωνικών πολεμικών τεχνών στις χορογραφίες, πολλές εκ των οποίων παρατηρούμε να εξελίσσονται εν μέσω των επεισοδίων ενώ συνηγορούν υπέρ της δημιουργίας της αίσθησης μιας μεσογειακής αρένας με ξενικά ανατολίτικα στοιχεία. Την πρόσμιξη ετερόκλητων στοιχείων ενισχύουν οι ανατολικές κινησιολογικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται από τον Vasiliev και βασίζονται στις ενεργειακές ζώνες του ανθρώπινου σώματος.¹⁶⁴ Το διακείμενο του σώματος εδώ συστήνεται από κινήσεις που παραπέμπουν σε ανατολικοσλαβικές χορευτικές παραδόσεις (κοζάκοι) και κινέζικες/ιαπωνικές πολεμικές τέχνες.¹⁶⁵ Η χρήση αυτών των κινησιολογικών σημείων που εντοπίζουμε να φέρονται είτε στις χορογραφίες ή στην υποκριτική γραμμή των ηθοποιών, στοιχειοθετούν την προσπάθεια του Vasiliev για τη δημιουργία διαχρονικών και οικουμενικών εικόνων οι οποίες θα ξεπερνούν την απλή συναισθηματική προσέγγιση των ρόλων/χαρακτήρων και θα εκφράζουν παγκόσμιες ιδέες και ζητήματα ανθρωπίνων σχέσεων. Την έντονη και επιδέξια χορογραφημένη κίνηση διακρίνουμε και εντός στιχομυθιών, όπως για παράδειγμα στην στιχομυθία Μήδειας – Κρέοντα με τις συνεχόμενες και μεταβαλλόμενες κινήσεις της Μήδειας και το δέσιμο των ποδιών της με σκοινί ενώ έχει ανέβει ψηλά στο τραπέζι / βωμό που θα χρησιμοποιηθεί για την θυσία των Παιδιών . Είναι εμφανές πως τα σώματα δεν

¹⁶³ Τα σκηνικά κείμενα που παράγονται αποσκοπούν στην ενδυνάμωση της ψυχολογικής και νοητικής συμμετοχής του θεατή χωρίς αναγκαστικά να χρειάζεται να ερμηνεύσει τον γλωσσικό κώδικα, όπως και στο ιαπωνικό παραδοσιακό θέατρο όπου τα έργα συχνά απολαμβάνονται ως ακολουθία σημείων/αξιοθεάτων - και ήχων, χορού και μουσικών φορμών – με μία γενική συναισθηματική εισαγωγή (διάθεση, συναίσθημα) αλλά χωρίς πνευματικό περιεχόμενο. Ακόμα και άνθρωποι που αγνοούν πλήρως το θέατρο No ή την ιαπωνική γλώσσα έχουν βαθιά συγκινηθεί από παραστάσεις από τις οποίες δεν αντιλαμβάνονταν λέξη. Βλ. *Japanese No dramas*, Edited by Royall Tyler, Published by Penguin Books Limited 1992, σσ.4-5

¹⁶⁴ Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ.91.

¹⁶⁵ Όπως μας πληροφορεί η Marianne MacDonald, η αρχαία κινέζικη τέχνη του Qigong και οι παραδοσιακές στρατιωτικές τέχνες δεν δίνουν έμφαση μόνο στην σύνδεση με τη γη, αλλά επίσης στο να βλέπουν την αναπνοή ως πηγή ζωής και ενέργειας (ki), και την εστίασή της στο κατώτερο κέντρο του σώματος, hara, στοιχείο ουσιώδες για την αξιοποίηση της δύναμης του ενός. Σφραγίζοντας στη γη ο ηθοποιός και ενισχύοντας τη σχέση με αυτή, βοηθάει στην ισορροπία, κάτι ουσιώδες όχι μόνο στο θέατρο αλλά και στις στρατιωτικές τέχνες [...]» Βλ. McDonald, 2010, σελ.57.

υπόκεινται σε μία τυπική, ούτε καν στοιχειώδη αναπαράσταση, αλλά στην προβολή οικουμενικών ιδεών και στη βάση μιας φιλοσοφικής θεώρησης και μεταφυσικής προσέγγισης του αρχαίου δράματος.¹⁶⁶ Την κίνηση στηρίζει η χρήση παραδοσιακών πολιτιστικών στοιχείων που αποτελούν επίσης σύμβολα ως προς τον εμπλουτισμό της σκηνικής δράσης και λειτουργούν βοηθητικά στην ανάδειξη των νοημάτων του ευριπίδειου κειμένου (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο αγώνας λόγων Μήδειας – Ιάσωνα εν είδη ταυρομαχίας¹⁶⁷ που συμβολίζει την μάχη των αντίθετων φύλων). Αν δεχθούμε την θέση της M.McDonald πως οι παραδοσιακές στρατιωτικές τεχνικές προάγουν ενέργεια και αυθεντικότητα στο σύγχρονο παραστασιακό υλικό τότε μπορούμε να αντιληφθούμε την προκείμενη ανάμειξη ετερόκλητων πολιτισμικών κωδίκων, οι οποίοι συλλειτουργούν κάτω από το πρίσμα της φιλοσοφικής θεώρησης του Vasiliev που βασίζεται στους πλατωνικούς διαλόγους¹⁶⁸ και στην αντιστροφή της στανισλαφσκικής μεθόδου¹⁶⁹ στο θέατρο του. Ο Anatoli

¹⁶⁶ Ο Anatoli Vasiliev επισημαίνει σε συνέντευξή του: «Με το θέατρο το μυστηριακό, το μεταφυσικό, ασχολούμαι συστηματικά πάνω από δεκαπέντε χρόνια. Προς αυτή την κατεύθυνση και με τρόπο εργαστηριακό παρουσιάσαμε σε περιόδους: Το μυθιστόρημα του Τόμας Μαν "Ο Ιωσήφ και τα αδέρφια του" σαν μια λειτουργία με ύμνους της Ορθόδοξης Εκκλησίας κι αποσπάσματα από την Παλαιά Διαθήκη. Τους "Θρήνους" του προφήτη Ιερεμία. Το "Μότσαρτ-Σαλιέρι". Τις "Μικρές τραγωδίες" του Πούσκιν. Την "Ιλιάδα" του Ομήρου. Ακολουθώντας πάντα τις αρχές του αρχαίου δράματος: λόγο, τραγούδι, χορό. Χρησιμοποιώντας και κινησιολογία από κινέζικες πολεμικές τέχνες. Το αρχαίο δράμα έχει μεταφυσικές προεκτάσεις. Η πολύχρονη ενασχόλησή μου με το μυστηριακό θέατρο κλείνει τον κύκλο της τώρα με τη "Μήδεια". Όλη αυτή η εμπειρία, η μεθοδολογία, η πορεία, με οδήγησε φυσιολογικά στο ανέβασμα της τραγωδίας του Ευριπίδη [...]» Βλ. Συνέντευξη στη Μυρτώ Λοβέρδου, «Ανατόλι Βασίλιεφ. Ο κορυφαίος ρώσος σκηνοθέτης ανεβάζει τη Μήδεια του Ευριπίδη στην Επίδαυρο και καταθέτει τις σκέψεις του για πολλά, θεατρικά και μη», *Το Βήμα*, 03/08/2008

¹⁶⁸ Στην έκθεσή του «Anatoli Vasiliev» στο *Επιστήμες και η υποκριτική μέθοδος Stanislavsky.*, ο Pitches λέει πως η χρήση «παιχνίδι» μεταφέρει συνδηλώσεις του ιερού όπως επίσης του πειθαρχημένου και επίσημα οργανωμένου, και πως ο Vasiliev βρήκε την φιλοσοφική βάση για τον «μοντέλο παιγνίου» στον Πλάτωνα. Σύμφωνα με τον Pitches, ο Vasiliev μετατόπισε το φιλοσοφικά θεμέλια της στανισλαφσκικής μεθόδου από το βασισμένο στη δράση, συναισθηματικό καθοδηγούμενο αριστοτελικό μοντέλο στην αγνή πλατωνική σκέψη : «Τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη, οι πλατωνικοί διάλογοι αποτελούν το κεντρικό σύνολο κειμένων για τον Vasiliev. Η εκπαίδευση στην οποία μετέχουν οι μαθητές του περιγράφεται σε μία ουσιαστικά πλατωνική αρχή : ασχολούνται βαθιά με μία απόμακρη και λογική έρευνα κάποιου πράγματος και έτσι αφήνεις το υλικό (για τον Πλάτωνα «απατηλό») που απασχολεί τον κόσμο πίσω» Το θέατρο του Βασίλιεφ βασίζεται στην διάνοια για να καθοδηγήσει τον ηθοποιό εντός ενός πνευματικού κόσμου. Βλ. Cynthia Ashperger, *The rhythm of space and the sound of time: Michael Chekhov's acting technique in the 21st century*, Published by Rodopi, 2008, σελ.106

¹⁶⁹ Η μέθοδος του Vasiliev ουσιαστικά αντιστρέφει το «σύστημα» Stanislavsky. [...] Αντί της συναισθηματικής εμπειρίας της κατάστασης και της ψυχολογικής εξερεύνησης της δράσης, ο Vasiliev επικεντρώνεται στο νόημα του κόσμου, απορρίπτοντας την προϊστορία του χαρακτήρα που παρέχεται στις δεδομένες συνθήκες. Προσανατολίζει τους χαρακτήρες του προς το μέλλον, χρησιμοποιώντας το κύριο συμβάν του έργου όπως την κινητήρια δύναμή του. Αντί της παροχής μιας συναισθηματικής σκανδάλης για τη δράση, το φιλοσοφικό περιεχόμενο αναγκάζει το χαρακτήρα να δρα. Βλ. Mitter, Shevtsova, σσ.192-193.

Vasiliev αναζητά αυθεντικές θεατρικές τεχνικές που απομακρύνουν την ανάγκη δημιουργίας μιας ψευδαισθητικής πραγματικότητας αλλά συναντούν αυτήν την μη – λεκτική έκφραση ιδεών και συναισθημάτων.¹⁷⁰

Η Λυδία Κονιόρδου στην εκδοχή της *Άλκηστιδος* το 1995, αντικαθιστά την κλασική παρουσίαση των δραματικών προσώπων μέσω της εισαγωγής και χρήσης του στοιχείου της κούκλας από τον ηθοποιό. Μέσω αυτού του τρόπου επιλογής της δραματικής εξελισιμότητας των προσώπων, επιδιώκει τη διατήρηση του μυθολογικού πλαισίου το οποίο ενυπάρχει στην τραγωδία του Ευριπίδη, σε συνδυασμό με την ενσωμάτωση στον υποκριτικό κώδικα του ηθοποιού θεατρικών τεχνικών που τον οδηγούν να ανακαλύψει εκ νέου τις δυνατότητές του επί σκηνής. Πέρα από την εκ νέου επιτελεστικότητα που η κούκλα δίνεται να φέρει επί σκηνής, η χρήση της αποτελεί σημείο ανάδειξης ποικίλων λαογραφικών παραδόσεων και εθίμων καθώς είναι ενδεικτική της πολυμορφίας των πολιτισμών. Όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχγερ, το κουκλοθέατρο έχει τις ρίζες του στη λατρευτική χρήση των ειδώλων και των ομοιωμάτων, που παρίσταναν θεούς, δαίμονες και ανθρώπους. Ενώ στα ορφικά κείμενα τα ανδρείκελα συνδέονται με τη λατρεία του Διονύσου μέσα από γιορτές όπως τα Ανθεστήρια η παράδοση των οποίων διατηρήθηκε μέσα από το αρχαίο δράμα.¹⁷¹ Η χρήση της κούκλας διαθέτει τόσο την τραγική πλευρά του μύθου της *Άλκηστις* όσο και την παραμυθική. Όπως επισημαίνει η Λυδία Κονιόρδου στο πρόγραμμα της παράστασης : «Ο Ευριπίδης συγχώνευσε δύο μοτίβα που συναντούμε συχνά στην αρχαία λογοτεχνία: το μοτίβο της αυτοθυσίας μιας γυναίκας από αγάπη για το σύζυγό της και το θρήνο που προκαλεί αυτή, με το μοτίβο της νικηφόρας μάχης ενός δυνατού άνδρα με το θάνατο. Πέτυχε έτσι την μετατόπιση παλιών θεμάτων του θρύλου στην περιοχή της τραγωδίας, μέσω της απλής αφήγησης ενός παραμυθιού. Η εξισορρόπηση αυτών των αντιθέσεων και ανατροπών σε μία ενότητα προϋποθέτει την ανάγκη μιας θεατρικής γλώσσας που να μπορεί να εκφράζει τόσο την τραγικότητα όσο και την ιλαρότητα. Η κούκλα στο φυσικό μέγεθος του ανθρώπου πιστεύουμε ότι διαθέτει δύναμη την αθωότητα και την ικανότητα να σημαίνει και τις δύο όψεις ταυτόχρονα (τραγική και ιλαρή) και να τις αποκαλύπτει

¹⁷⁰ Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη: «Ένας ηθοποιός είναι τυλιγμένος με μυστήριο. Μπορεί ο ηθοποιός να παραστήσει ότι είναι μία φυσική φιγούρα σε ένα μυθικό σύμπαν; Η υποκριτική είναι η τέχνη της αυθεντικότητας. Σε ένα έργο, το οποίο, είναι ένας μύθος από μόνος του, οι ηθοποιοί πρέπει να είναι αυθεντικοί». Βλ. Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ.94.

¹⁷¹ Βάλτερ Πούχγερ, «Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο στα Βαλκάνια», *Δρώμενα* ¾, Αθήνα 1984, σελ. 49-51.

εκεί όπου και όταν χρειάζεται»¹⁷² Η κούκλα ενσωματώνεται στο σώμα του ηθοποιού, (ουσιαστικά μεταφέρεται από αυτόν καθώς είναι συνδεδεμένη με τα άκρα και το κεφάλι του) και επιτρέπει μία μη ψυχολογική ερμηνεία.¹⁷³ Ο ηθοποιός με αυτόν τον τρόπο κινείται εντός ενός άλλου κώδικα που υπερβαίνει κατά πολύ την δυτική ρεαλιστική αναπαράσταση, καθώς επιδιώκει με όλο του το σώμα την εμπύχωση της κούκλας. Ουσιαστικά εντοπίζουμε ένα τριαδικό σχήμα στη σκηνική αναπαράσταση, - ηθοποιός => δραματικό πρόσωπο, κούκλα => δραματικό πρόσωπο, ηθοποιός => κούκλα - που μας παραπέμπει επίσης στην τεχνική του θεάτρου κούκλας Bunraku.¹⁷⁴ Εντός του άψυχου αντικειμένου εμπεριέχονται παραδόσεις και έθιμα που συνθέτουν την ελληνική λαογραφική παράδοση, η ένταξή αυτών στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, σηματοδοτεί την προσπάθεια ανίχνευσης πολιτισμικών αρχετύπων ως όχημα διαπολιτισμικής προσέγγισης και διαχρονικότητας.

¹⁷² Ευριπίδη *Άλκηστις*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου, Θεατρική περίοδος 1994-1995.σελ.4.

¹⁷³ Κονιόρδου Προσωπική συνέντευξη.

¹⁷⁴ Με την διαφορά πως στο Θέατρο Bunraku , οι κουκλοπαίχτες ελέγχουν το σώμα της κούκλας, ενώ οι αφηγητές εκφράζουν το κείμενο από μία πλατφόρμα που βρίσκεται στη μία πλευρά της σκηνής. Στη φωνή του αφηγητή συγκλίνουν εκεί: υπερβολική απαγγελία, τρέμολο, διαπεραστικός θηλυκός ήχος, σπασμένοι τόνοι, κλάμα, παροξυσμοί θυμού, γκρίνια, δέηση, έκπληξη, άσεμνο πάθος – κάθε συναισθηματική συνταγή, ανοιχτά εκπονείται στο επίπεδο του εσωτερικού αυτού σπλαχνικού οργάνου, του οποίου ο λάρυγγας είναι ο μεσολαβητικός μυς. Επίσης αυτό το ξέσπασμα δίνεται μόνο κάτω από την κωδικοποίηση της έκρηξης/ταραχής: η φωνή κινείται μόνο μέσω ασυνεχών σημείων ξεσπασμάτων και εκρήξεων. Βλ. Joel Schechter, *Popular Theatre: A sourcebook*, Published by Routledge 2003, σελ.49.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΩΝ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ

4.1 Αναζήτηση και εξερεύνηση της πολιτισμικής ταυτότητας

Τα πρόσωπα του αρχαίου δράματος σε μία παράσταση με πολυπολιτισμική αναφορικότητα δύναται να ξεπεράσουν την γραμμή μιας συμβατικής παρουσίασης που ακολουθεί επ' ακριβώς τα όρια της δραματουργικής ανάλυσης του πρωτογενούς υλικού/κειμένου και να αναδείξουν στοιχεία μικρών ή μεγάλων πολιτισμών. Αυτό σημαίνει εν ολίγοις, πως αρκετές φορές παρακολουθούμε να αίρεται η υποτυπώδη εξελξιμότητα του δραματικού προσώπου με την τυπική καταγραφή του αιτίου και αιτιατού εντός των δραματικών συνόρων και το πρόσωπο να διατηρεί την αρχετυπική/μυθική ταυτότητά του, πολλαπλασιάζοντάς την σε νέα πολιτισμικά συμφραζόμενα ή διαμορφώνοντάς την υπό το πρίσμα νέων θεματικών που προκύπτουν από τη σκηνοθετική προσέγγιση, η οποία αποσκοπεί με τη σειρά της στην διεύρυνση των χαρακτηριστικών του και στην αναγωγή αυτών σε παγκοσμίως αναγνωρίσιμες ταυτότητες. Η παράδοση/πολιτισμική ταυτότητα/θέση του ατόμου συνεπώς δεν υπόκειται σε μία γραμμή ενοποίησης υπό το πέπλο μιας παγκοσμιοποιημένης κοινότητας, αλλά αποτελεί παραπομπή σε σημεία λαών και πολιτισμών και μία πιθανή διεύρυνση των γεωπολιτικών ορίων της χώρας παρουσίασης. Η αρχαία ελληνική τραγωδία έχει ανακαλυφθεί ως γόνιμος τόπος εντός του οποίου διερευνώνται πολιτισμικές διαφορές, σύμφωνα με την Edith Hall, σχεδόν όλα τα έργα εμπεριέχουν στάδια συνάντησης μεταξύ των χαρακτήρων από διαφορετικές ελληνικές πολιτείες – Θηβαίοι, Αθηναίοι, Αργείοι, Θεσσαλοί, Κρητικοί – και οι μισοί από αυτούς παρουσιάζουν τους Έλληνες να δρουν με άτομα ή ομάδες (συχνά τον Χορό) που προέρχονται από ένα ολότελα διαφορετικό εθνικό υπόβαθρο και μητρική γλώσσα (Αιγύπτιοι, Ασιάτες, Μεσανατολίτες). Η πλοκή περιλαμβάνει αρκετούς ήρωες και ηρωίδες εκτοπισμένους από την ίδια τους τη χώρα εξαιτίας του πολέμου, απαγωγής, εξορίας, θανατικής ποινής.¹⁷⁵ Η παρεμβατικότητα του σκηνοθέτη έγκειται στην προσπάθεια παρουσίασης των προσώπων είτε μέσω μιας ενδοπολιτισμικής αναφοράς που συνεπάγεται την «εκ-κέντρωση» του ανοίκειου στοιχείου και την «διασπορά» αυτού στον πολιτισμό που το επεξεργάζεται

¹⁷⁵ Hall, edited by Hall, Macintosh, Wrigley, σελ.24.

παραπέμποντας σε μία δυνάμει «α-πολιτισμικότητα»,¹⁷⁶ είτε σε μία πολυεθνική/πολυπολιτισμική οπτική - μέσω της συσσώρευσης και συνύπαρξης ποικίλων πολιτισμικών αναφορών - που δύναται να προσδώσει η διαπολιτισμική προσέγγιση του αρχαίου δράματος, εφόσον παρουσιαστεί ως μίας παγκόσμιας αναγνωσιμότητας βάση, που προσλαμβάνεται ισότιμα από ένα εθνικά και φυλετικά ανομοιογενές ακροατήριο. Βασική στόχευση πρέπει να αποτελεί κάθε φορά ο εντοπισμός και η αναγνώριση της πολιτισμικής ταυτότητας του θεατή, εντός της ετερότητας που περικλείει το επί σκηνής δραματικό πρόσωπο και εν συνεχεία αντικατοπτρίζει ένα δυνάμει πολιτισμικό ισοδύναμο ή την οικουμενικότητα μιας έννοιας. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο πολιτισμικός συγκρητισμός – η ισότιμη παράθεση των διαφορετικών καταβολών και παραδόσεων - οδηγεί στην ανακάλυψη και κατανόηση κοινών σημείων ανάμεσα σε διαφορετικούς πολιτισμούς.

Η πολιτισμική, κοινωνική και φυλετική ετερότητα, εν προκειμένω η αναζήτηση αυτής μέσα από την σκηνοθετική παρέμβαση, έχει ως στόχευση τον εντοπισμό οικείων ζητημάτων σε ανοίκειες και σκηνικά έτερες μορφές που είτε περιλαμβάνουν πολιτικές νύξεις, είτε εμπεριέχουν θέματα ανθρωπολογικής φύσεως που αφορούν την υπαρξιακή διερεύνηση του χαρακτήρα/προσώπου. Στη Νιγηρία ο Wole Soyinka, αναζητεί μέσα από το ξανακοίταγμα και το «ξαναγράψιμο» των *Βακχών* του Ευριπίδη φιλοσοφικά και τεχνοτροπικά στηρίγματα, για να μιλήσει για το σύγχρονο πρόβλημα του ρατσισμού και των φυλετικών διακρίσεων.¹⁷⁷ Επίσης ο Lee Breuer θα γίνει αντικείμενο κριτικής ενασχόλησης μετά τη μεγάλη του παραγωγή *Το Ευαγγέλιο στον Κολωνό* (1983), μια «μαύρη» εκδοχή του έργου *Οιδίπους επί Κολωνών*, σχολιάζοντας τη φυλετική μετατόπιση του έργου, καθώς είχε δηλώσει τότε ότι πάντα τον ενδιέφερε να βρει έναν τρόπο να προσεγγίσει το κλασικό θέατρο που δεν θα ήταν μίμηση κάποιου ευρωπαϊκού μοντέλου.¹⁷⁸ Άλλη μία τέτοια παρέμβαση εντοπίζουμε επίσης στην θεατρική παραγωγή των *Περσών* σε σκηνοθεσία του αμερικανού Peter Sellars, ο οποίος παραλληλίζει τους ηττημένους Πέρσες με τους Ιρακινούς στον

¹⁷⁶ Σύμφωνα με τον Σάββα Πατσαλίδη στην «απολιτισμικότητα», ο ξένος κώδικας, εισβάλλει σταδιακά αλώνει και τέλος επιβάλλεται στον εγχώριο εκκεντρώνοντας τα οικεία υλικά του. Βλ. Σάββας Πατσαλίδης, «Διαπολιτισμική παραστασιμότητα: Ένας Αφρικανός Οιδίποδας», *XII Διεθνής συνάντηση αρχαίου ελληνικού δράματος. Πρακτικά Συμποσίου*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών 2004., σελ. 270.

¹⁷⁷ Πατσαλίδης, 1997, σελ.364.

¹⁷⁸ Ο.π., σελ.381.

Πόλεμο του Κόλπου το 1993.¹⁷⁹ Ενώ στην προσέγγιση του Tadashi Suzuki στον *Διόνυσο* το 1995, αναγνωρίζουμε τη μαρξιστική¹⁸⁰ θεώρηση του Διονύσου καθώς ο σκηνοθέτης μας υπενθυμίζει πως οι τύραννοι πάντοτε ευημερούν/ευδοκούν. Στο σημείωμα του αυτό το σχήμα είναι ιδωμένο στο βάθος: «Συνειδητά είναι μία φυλακή, και οι τοίχοι της φυλακής είναι ιστορία. Η ιστορία αναδύεται από την σχέση ανάμεσα στο πνεύμα της πληθωρικά κοινόχρηστης ενότητας και το πνεύμα της αποξενωμένης ατομικότητας. Αυτά τα δύο μοντέλα μορφοποιούν τους δύο πόλους της κάθε άκρης της αψίδας της πνευματικής ιστορίας».¹⁸¹

Ως προς την επαναδιαπραγμάτευση των σκηνικών δυνατοτήτων του αρχαίου κειμένου ο Πατσαλίδης εντοπίζει επίσης τη δυνατότητα μιας νέας ανάγνωσης που αφορά τη δικαίωση της γυναικείας μορφής, πιο χαρακτηριστική στην περίπτωση του φεμινισμού, λόγου του ότι αγκαλιάζει τη μαρξιστική θεώρηση για να ξαναδιαβάσει τους κλασικούς, αυτή τη φορά μέσα από το πρίσμα μιας γυναικοκεντρικής αντίληψης του κόσμου. Με νέες μορφές έκφρασης, νέα συνείδηση πραγμάτων και αναπαραστάσεων, ο φεμινισμός επιχειρεί εδώ και τρεις περίπου δεκαετίες να προβάλλει μια νέα εικόνα της Γυναίκας, του σώματος και της ιστορικότητας της, συνδέοντας τα με την ιδέα της δύναμης. Ξαναγράφει την κλασική γραμματεία μέσα από τα φίλτρα μιας άλλης ευαισθησίας, διαφορετικής από την καθιερωμένη λογοκεντρική και την ανάλογη Μαρξιστική. Κλασικές φιγούρες όπως η Ηλέκτρα, η Μήδεια, η Κλυταιμνήστρα, η Αντιγόνη, μετακινούνται από τις γνώριμες φιλολογικές τοποθετήσεις τους και συνδέονται με το ευρύτερο πολιτικό και πολιτιστικό «είναι» των πραγμάτων, εκεί όπου η σεξουαλική ταυτότητα, η ηδονή και η επιθυμία (δύο στοιχεία πολύ σημαντικά στην αισθητική εμπειρία) αποκτούν εναργέστερα περιγράμματα. Απώτερος πολιτικός τους στόχος είναι η ανατροπή των καθιερωμένων κωδικών ομορφιάς, συμπεριφοράς, ηθικής, πολιτικής βούλησης, πρόσληψης, ερμηνείας, επικοινωνίας κ.λ.π.¹⁸² Παράδειγμα αποτελεί η δραματική περσόνα της

¹⁷⁹ Walton, σελ. 443.

¹⁸⁰ Η μαρξιστική προσέγγιση σύμφωνα με τον Σάββα Πατσαλίδη, υποτίθεται πως ιδιοποιείται το «αστικό αρχείο» επιλεκτικά για να ενισχύσει τον λόγο μιας σοσιαλιστικής ουτοπίας. Άλλως ειπείν, αναζητεί εκείνα τα καταπιεσμένα προοδευτικά σημεία μέσα στον «χώρο της αντίδρασης» για να τα αποκαταστήσει και ταυτόχρονα να απομυθοποιήσει τους μηχανισμούς παραγωγής (και περιθωριοποίησής) τους [...]. Στην καλύτερη περίπτωση το κείμενο και η mise en scene βρίσκουν μια τελική μορφή που δεν είναι μια απλή αντιστροφή σημείων της κληροδοτημένης τέχνης, αλλά η ανακάλυψη μιας κριτικής μεθόδου για την επαναξιολόγηση και μεταμόρφωση του παρελθόντος. Βλ. Πατσαλίδης, 1995, σελ.91.

¹⁸¹ Από το Πρόγραμμα της παράστασης *Διόνυσος*, Αθήνα 1995, βλ. Sampatakakis, 2005, σελ.213.

¹⁸² Πατσαλίδης, 1995, σσ. 91-92.

Κλυταιμνήστρας η οποία βρίσκεται στο επίκεντρο της σκηνοθεσίας της Mnouchkine στους *Ατρείδες*. Η απενοχοποιημένη προσέγγιση της δραματικής περσόνα υπερβαίνει την κλασική ανάγνωση του έργου, γεγονός που διαφαίνεται από την ενσωμάτωση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* στην εισαγωγή της τριλογίας *Ορέστεια*¹⁸³ του Αισχύλου, που έχει ως στόχο να εμβαθύνει στα κίνητρα της εκδίκησης¹⁸⁴. Η Mnouchkine επικεντρώνεται στα ηθικά προβλήματα που κατά την εκτίμησή της είχε να αντιμετωπίσει η Κλυταιμνήστρα μέσα σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, θέτοντας σε αμφισβήτηση τον κώδικα της πατριαρχικής ηθικής βεβαιότητας, όπως αυτός εκφράζεται από τον Αγαμέμνονα¹⁸⁵, επανεξετάζει τους ηθικούς κώδικες και ξαναδιαβάζει το αρχαίο δράμα προβάλλοντας πολιτικά ζητήματα όπως η αδικία και το πως αυτή βιώνεται από τα αντίστοιχα κοινωνικά στρώματα.¹⁸⁶ Η Κλυταιμνήστρα της Mnouchkine δεν καταδικάζεται για το έγκλημά της αλλά δικαιώνεται και ανακτά τη θηλυκότητά της¹⁸⁷ – γεγονός που έχει χαρακτηρίσει το έργο ως προάγοντα μιας φεμινιστικής οπτικής. Την προσπάθεια δημιουργίας ενός θεματικού άξονα στα δραματικά πρόσωπα που θα αναδεικνύει την πανανθρώπινη ιστορία και διάσταση αυτών, διακρίνουμε και στη χρήση τελετουργικών μορφών θεάτρου προερχόμενα από την Ανατολή (θέατρο Noh για την Κασσάνδρα, Kathakali για τον Χορό του *Αγαμέμνονα*)¹⁸⁸. Η Mnouchkine κυνηγά το «παγκόσμιο» νόημα παρά την απεικόνιση ατομικών ψυχολογικών τραυμάτων.¹⁸⁹ Εισάγει τα ατομικά χαρακτηριστικά του κάθε προσώπου στην γενικότερη αναζήτησή της για το παγκόσμιο και τα ανάγει σε κοινωνικά προβλήματα με στόχο την αλλαγή που το πολυπολιτισμικό της θέαμα

¹⁸³ «[...] Στα τέλη της δεκαετίας του 80, η *Ορέστεια* αποτέλεσε από μόνη της μία καλλιτεχνική και πνευματική παράδοση στην Γαλλία, όχι τόσο ως δράμα, ως αντικείμενο μιας πιθανής θεατρικής πρακτικής, αλλά περισσότερο σαν σύμβολο πολυσυζητημένων πολιτικών, φιλοσοφικών και αισθητικών ζητημάτων [...]». Combe, edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin, σελ. 277.

¹⁸⁴ Η Lorna Hardwick υποστηρίζει πως η αισχύλεια απόδοση στην Κλυταιμνήστρα του ενεργού ρόλου της εκδίκησης στην τριλογία, οξύνει την αντιπαράθεση ως προς τη μητροκτονία (όταν ο Ορέστης λαμβάνει εκδίκηση για τον πατέρα του) και φέρνει την Κλυταιμνήστρα στο επίκεντρο του δραματικού ενδιαφέροντος ως μία ενεργή, σχεδόν ηρωική μορφή. Στο γεγονός αυτό οφείλεται η έμφαση που έχει δοθεί στην ψυχολογία της Κλυταιμνήστρας στις μεταγενέστερες προσλήψεις της τριλογίας και ιδιαίτερος στην επιθυμία της να εκδικηθεί για τη θυσία της Ιφιγένειας από τον Αγαμέμνονα, προκειμένου να φυσήξει ούριος άνεμος για την Τροία. Πολλές σύγχρονες παραστάσεις έχουν αναδείξει αυτήν την πτυχή της ιστορίας ανεβάζοντας την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* ως εισαγωγή στην *Ορέστεια* (όπως στην παραγωγή *Les Atrides* της Ariane Mnouchkine το 1992) Βλ. Hardwick, σελ.32

¹⁸⁵ Πατσαλίδης, 1997, σσ. 367 – 368.

¹⁸⁶ Ο Pierre Judet de la Combe εξηγεί πως στους *Ατρείδες* έχουμε να κάνουμε με το πολιτικό ζήτημα της αδικίας και των αντίποινων όχι ως ένα θεωρητικό πρόβλημα, αλλά ως αυτό που βιώνεται από τα άτομα στην κοινωνία τους. Βλ. Combe, edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin, σελ. 276.

¹⁸⁷ Πατσαλίδης, 1995, σελ.206.

¹⁸⁸ Combe, edited by Macintosh, Michelakis, σελ. 284.

¹⁸⁹ Judith Miller, *Ariane Mnouchkine*, published by Routledge, 2007, σελ.19

μπορεί να επιφέρει. Για να προσεγγίσει την ετερότητα και να την κοινωνήσει στον θεατή καθιστά τους χαρακτήρες της μη ρεαλιστικούς, ανοίκειους και απομακρυσμένους από το καθημερινό με σκοπό να βιώσουν οι θεατές τις συνθήκες του «άλλου»¹⁹⁰ του διαφορετικού, έτσι ώστε η σκηνή της να αποτελέσει έναν διάλογο διαμόρφωσης αλλά και εξισορρόπησης κοινωνικών ανισοτήτων. Η Mouchkine επίσης βλέπει στις Ευμενίδες την είσοδο μιας νέας τάξης και την εναρμόνιση συγκρουόμενων συστημάτων¹⁹¹, ο εξευμενισμός των Ερινύων που παρουσιάζονται ως άστεγες γυναίκες δεν συνεπάγεται και την εξάλειψη της βίας και της αδικίας που παραμένει στην κοινωνία. Εν ολίγοις, μέσω των διαφορετικών μετατοπίσεων και κατευθύνσεων κάθε δραματική περσόνα μπορεί να απορροφήσει και να αποτελέσει σημείο εκκόλαψης πολιτισμικών ισοδύναμων, που θα επιτρέψουν την άρση των φυλετικής/κοινωνικής/σεξουαλικής/θρησκευτικής φύσεως διαχωρισμών και θα ενεργοποιήσουν την αναγνώριση των προσώπων του αρχαίου δράματος ως πολιτισμικών προσαρμογέων/διαβιβαστών.

Ο Peter Hall ενισχύει την ξενικότητα και αμφισημία του προσώπου του Διονύσου μέσα από την ανάδειξη της ζωώδους πλευράς του (παρουσίαση ως ζώου/ταύρου) και της αμφιγενούς παρουσίας του, (ο χαρακτήρας φέρει επί σκηνής χαρακτηριστικά θηλυκής και αρσενικής φύσεως). Ο Διόνυσος στην παράσταση του 2002 εμφανίστηκε ως θεός με μία χρυσή μάσκα με κέρατα κάτω από την οποία αποκάλυπτε την δεύτερη μάσκα του απατηλού Ξένου¹⁹² (βλ. εικόνα 7), δημιουργώντας μία αμφισημία/διττότητα ως προς την αποκωδικοποίηση της ταυτότητάς του, συνδυάζοντας στη μορφή του το ένστικτο /ζωώδης ορμή μαζί με την όψη του ανοίκειου και απόμακρου που προσφέρει η μάσκα (επίσης εντός του ζώου κατά την αρχαιότητα εντοπίζεται η δύναμη του θεού, συνεπώς ο διαμελισμός του/θυσία/ωμοφαγία αποτελεί χαρακτηριστικό της βακχικής έκστασης και εμπεριέχει την ένωση με το θείο).¹⁹³ Τα πρωτογενή πάθη μπορούν να βρουν μια σκηνική ισοδυναμία μέσω της χρήσης της μάσκας για τον Hall, ενώ παράλληλα το προσωπείο

¹⁹⁰ Μέσω της τοποθεσίας, των γεγονότων, της περφόρμανς (στους Ατρείδες πχ τις κατακάλι-εμπνευσμένες φιγούρες), ή μέσω ενός συνδυασμού αυτών και άλλων αποξενωμένων μορφών, ή παράξενα φτιαγμένων τεχνικών, η Mouchkine κάνει τη δουλειά του ακροατηρίου σκληρότερη προκειμένου το ακροατήριο να αισθανθεί και να βιώσει τις συχνά τραγικές συνθήκες του 'άλλου'. Ο.π., σελ.34

¹⁹¹ Πατσαλίδης, 1997, σσ.368 – 369.

¹⁹² Sampatakakis, 2005, σσ.233-234.

¹⁹³ Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων: Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τ. Β', μτφρ Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σ. 361.

αποτελεί μία απόπειρα να λειτουργήσει και να αναδειχθεί το στοιχείο του ανοίκειου.¹⁹⁴ Ο Ξένος/Διόνυσος έχει θηλυπρεπή χαρακτηριστικά, ενώ η ξενικότητα αυτού μορφοποιείται από τη μετατροπή του σε ένα ζώδες ξωτικό, μία εξωπραγματική μορφή, όπου στο πρόσωπό του συναντούμε όλο το φορτίο ψυχολογικών νευρώσεων και περιορισμών της δυτικής κουλτούρας, η οποία εδώ αναμετράται με την ανατολική, η άρση των σεξουαλικών διακρίσεων που επιφέρει η εμφάνισή /εισβολή του θα απειλήσουν τη δημόσια/δυτική ηθική. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη το ίδιο το έργο του Ευριπίδη συνοψίζει εντός του όλο εκείνο το πλέγμα των αντιθετικών δυνάμεων που παρουσιάζουν οι χαρακτήρες επί σκηνής: «Έχει να κάνει με την Ανατολή ενάντια στη Δύση, με την θρησκεία έναντι του αθεϊσμού, έναντι της ελευθερίας και των περιορισμών, έναντι του νόμου και της αναρχίας», στοιχεία τα οποία εμπλουτίζει και διερευνά μέσα από τα πρόσωπά του¹⁹⁵, ενώ επισημαίνει πως: «η αναζήτηση της πίστης από τον άνθρωπο, προέρχεται από ένα ένστικτο θρεμμένο με τρόμο και ελπίδα. Το έργο αναφέρεται στα απώτατα όρια, όπου η ελπίδα έρχεται σε αντίθεση με το ένστικτο, η λογική με το αίσθημα, το αρσενικό στοιχείο με το θηλυκό, το χάος με τη λογική, η ζωή με το θάνατο».¹⁹⁶ Η ελευθερία και η απενοχοποίηση της σεξουαλικότητας διαταράσσει την ισορροπία των συμβάσεων της Δύσης. Ο Peter Hall κινείται ενάντια στο φονταμενταλιστικό στοιχείο που αποδίδεται μέσα από σκηνικά κείμενα, όπως για παράδειγμα οι φωτογραφίες Μουσουλμάνων γυναικών με μπούργκες¹⁹⁷, αλλά και η σκηνική αναπαράσταση του Χορού με την ίδια αμφίεση. Η σκηνοθετική του αφόρμιση μπορεί να εντοπιστεί στην απόπειρα συνένωσης ανατολικών και δυτικών χαρακτηριστικών, στην ανάγκη αποδέσμευσης του ανθρώπου από τις καταπιεστικές νόρμες που επιφέρουν οι κοινωνικοί/θρησκευτικοί/πολιτικοί κώδικες που ο ίδιος έχει διαμορφώσει για να επιβιώσει, στην πάλη ανάμεσα στην πίστη και τον αθεϊσμό, αλλά και στην κυριαρχία του θεϊκού στοιχείου εντός της ανθρωπότητας – την οικοδόμηση ενός κοινωνικού μορφώματος υπό το πρίσμα της θεϊκής εντολής -. Τα πρόσωπα του σατιρίζουν την προσκόλληση σε συντηρητικά θρησκευτικά και κοινωνικά στερεότυπα που επιβάλλονται μέσω θρησκευτικών και κοινωνικών συμβάσεων – γεγονός που καθίσταται εμφανές και μέσω της κωμικής απεικόνισης του Κάδμου και του Τειρεσία. Η ένταση που προκαλεί η γκροτέσκα παρουσίαση των χαρακτήρων Κάδμου, και

¹⁹⁴ Hall, σελ.25.

¹⁹⁵ Συνέντευξη του Peter Hall στην Nicky Barrangton, βλ. Sampatakakis, 2005, σελ.232.

¹⁹⁶ «'Βάγκες' κατά Πίτερ Χολ», *Ριζοσπάστης*, 19/06/2002.

¹⁹⁷ Sampatakakis, 2005, σελ.235.

Πενθέα ¹⁹⁸ (βλ. εικόνα 8/9), αποτελεί το μέσο απεικόνισης της συντηρητικής «αριστοκρατίας» που εγκλωβίζεται σε ψυχαναγκαστικά καθεστώτα αποπέμποντας τη διαφορετικότητα/βαρβαρότητα ως μέσο αλλοίωσης και απειλής των ηθικών της διδαγμάτων, καθώς και την επιδίωξη του σκηνοθέτη για συνύπαρξη κωμικού και τραγικού στοιχείου εντός των δραματικών προσώπων. Η παράσταση επίσης θίγει το θέμα της μετανάστευσης μέσα από την εισβολή του Ξένου/ Διονύσου στην πόλη της Θήβας, ενώ παράλληλα επικαιροποιούνται σύγχρονα πολιτικά θέματα, όπως η καταπίεση της γυναίκας στις ανατολικές κοινωνίες αλλά και κοινωνικής φύσεως ζητήματα, όπως η επιβολή και ανάδυση του ισχυρού φύλου έναντι της γυναίκας-γεγονός που συναντάμε και στην παραγωγή της *Ορέστειας* το 1982 στην Επίδαυρο¹⁹⁹.

Η άρση φυλετικού διαχωρισμού στη σκηνική αποτύπωση των προσώπων επαναλαμβάνεται μέσα από πληθώρα σκηνικών εκφάνσεων που περιλαμβάνουν την «εισβολή» του ενός φύλου εντός του άλλου, για να επισημάνουν κοινωνικές και πολιτισμικές τοποθετήσεις που αφορούν την θέση του ανθρώπου στο σύγχρονο κόσμο. Όπως επισημαίνει η Έλενα Πατρικίου στο πρόγραμμα της παράστασης της *Μήδειας* σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη: «Το αρσενικό και το θηλυκό στοιχείο συνυπάρχουν στη Μήδεια εξ ου και η μεγάλη δυσκολία να αναλυθεί ως δραματικό πρόσωπο. Αυτό που τελικά εμποδίζει την Μήδεια από το να είναι όντως ‘ήρωας’ είναι το ίδιο της το φύλο. Η λέξη ‘ήρωας’ δεν έχει θηλυκό γένος. Ότι και αν κάνει μια γυναίκα δεν μπορεί να ‘ηρωοποιηθεί’ ποτέ. Στη χειρότερη περίπτωση μεταμορφώνεται σε ένα θηλυκό τέρας που καταστρέφει την ανδρική κοινωνία.»²⁰⁰ Η παρατήρηση αυτή μας δημιουργεί ερωτήματα που αφορούν, πέρα από την βαρβαρική και συνεπώς όχι ελληνική καταγωγή της ηρωίδας, την κοινωνική θέση του γυναικείου φύλου, κάνοντας εμφανές πως η βαρβαρότητα και η ξενικότητά της δεν εμφανίζονται

¹⁹⁸ Στοιχείο που εντοπίζεται στον Ευριπίδη και ενισχύει ο Hall μέσα από την σκηνική παρουσίαση του Πενθέα. Σύμφωνα με τον Lesky, για να οδηγήσει ο Διόνυσος την πτώση του αντιπάλου του ως τα όρια ενός φρικιαστικού γκροτέσκου, πείθει τον Πενθέα να παρακολουθήσει κρυφά τις γυναίκες ντυμένος με τη χαρακτηριστική σκευή των Μαινάδων [...] Βλ. Lesky, σελ. 372.. Ενώ όπως υπογραμμίζει ο Γιώργος Σαμπατακάκης: «Ο Πενθέας ως δικτάτορας με την κρυφή σεξουαλική ατζέντα μεγιστοποιεί την εικόνα της σκανδαλώδους θηλυκοποίησης και πράγματι απόλαυσε το πέρασμα προς τη γυναικεία φύση» Βλ. Sampatakakis, 2005, σελ.244.

¹⁹⁹ Η Fiona Macintosh αναφέρει πως, όταν ο Peter Hall επέλεξε δεκαέξι άντρες ηθοποιούς για τη διανομή της *Ορέστειας* που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Εθνικό Θέατρο της Βρετανίας στο Λονδίνο στις 28 Νοεμβρίου 1981, αιτιολόγησε την επιλογή του με το σκεπτικό ότι ήθελε να τονίσει εμφατικά σε ποιον βαθμό η τριλογία ανιχνεύει ευρύτερα την ανάδυση της ανδρικής κυριαρχίας. Βλ. Macintosh, edited by Easterling, σελ. 475

²⁰⁰ Έλενα Πατρικίου, «Μήδεια», από. πρόγραμμα παράστασης, Ευριπίδη, *Μήδεια*, Εθνικό Θέατρο, Θεατρική Περίοδος, 1997-1998, σελ.35.

μόνο ως απόρροια της καταγωγής της αλλά και ως επακόλουθο της μη συνέπειάς της με τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία που την φιλοξενεί. Όπως υποστηρίζει η Helene Thomson: «Οι σκηνές μεταξύ της Μήδειας και των ανδρικών χαρακτήρων ιδίως του Ιάσονα και του Αιγέα, περικλείουν την σεξουαλική της δύναμη, η οποία αποτελεί τρόπο για τους άνδρες όπως και η φήμη της για ακραία εκδίκηση και πάθος [...]»²⁰¹. Η Νικαίτη Κοντούρη συνενώνει στο πρόσωπο της Μήδειας την μανία, την εκδίκηση, τον πόνο και τον θυμό,²⁰² στον οποίο εντέλει επικεντρώνεται και τον χρησιμοποιεί ως βασική κινητήριος δύναμη.²⁰³ Υπογραμμίζει το στοιχείο της ετερότητας που αποτελεί βασική προσλαμβάνουσα του δραματικού προσώπου της, μέσα από μία αναφορά σε ανατολικά στοιχεία που συναρμολογούν όλη την σκηνική της παρουσία, στόχος της είναι να φέρει τον θεατή αντιμέτωπο με την μαγική, μανική, αντιρρεαλιστική, δαιμονική υπόσταση της ηρωίδας, επιδιώκοντας μία συνάντηση με το «άλλο», το μη οικείο, στοιχείο που επιτυγχάνεται και από την απλή υποκριτική γραμμή και το αποστασιοποιημένο ύφος των ηθοποιών, το οποίο θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε «αποστεγνωμένο» από πάθη που αναδεικνύονται μόνο μέσα από την ελλειπτική κίνηση ή την υποτυπώδη χειρονομία.²⁰⁴ Μέσα από την κίνηση, τον ρυθμό ομιλίας, την ενδυμασία, το μακιγιάζ, διαφαίνεται το ξένο στην δυτική οπτική στοιχείο.

Ο Anatoli Vasiliev εισάγει στην μεταφορά του αρχαίου δράματος την δική του ερμηνεία πάνω στην Πλατωνική άποψη από το *Συμπόσιο* πως: «ο αληθινός ποιητής πρέπει να είναι τραγικός και κωμικός ταυτόχρονα.²⁰⁵ Πρέπει να αγκαλιάσει την τραγωδία και την κωμωδία όπως συμβαίνει στη ζωή»,²⁰⁶ προωθώντας μία υποκριτική γραμμή στην οποία τα πρόσωπα του ενσωματώνουν το παιγνιώδες παίξιμο/δομές παιχνιδιού²⁰⁷. Το «παιχνίδι» χρησιμοποιείται για την ανακάλυψη και την ανάδειξη

²⁰¹ Helen Thomson, «Hell hath no fury like vengeful 'Medea'», *The Age*, 27/05/1998.

²⁰² Συνέντευξη στον Γιώργο Βιδάλη. Βλ. Βιδάλης, *Ελευθεροτυπία*, 29/07/1997

²⁰³ Χ.σ. «Ευχή και κατάρα είναι η 'Μήδεια'», *Το Βήμα*, 27/07/1997.

²⁰⁴ Εδώ συναντούμε άλλη μία αναφορά στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο όπου η μη φυσικότητα των κινήσεων (αφού έχουμε να κάνουμε με προσομοιώσεις συναισθημάτων) δύναται να υποδηλώσει συναισθηματικές καταστάσεις, η ψυχολογική ένταση είναι ορατή μέσω ενός είδους «στιγματίας απελευθέρωσης της κατεσταλμένης εξωτερικής δράσης...» Βλ. Mitter, Shevtsova, σελ.167.

²⁰⁶ Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ.89.

²⁰⁷ Τις δομές παιχνιδιού είχε αρχίσει ήδη να τις δουλεύει από την παράσταση 'Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα. Για να κινηθεί ο ηθοποιός έπρεπε να μετατοπίσει το εσωτερικό κέντρο της δράσης του, τοποθετώντας το μπροστά του, φτιάχνοντας έτσι ένα παιχνίδι για να παίξει. Τα πάντα μπορούν να γίνουν αντικείμενο αυτού του παιχνιδιού, υποστηρίζει ο Vasiliev ακόμη και το ανθρώπινο σώμα, όλα

νέων αγνών νοημάτων σύμφωνα με τον Vasiliev, έτσι οι ηθοποιοί του για να αναγνωρίσουν την αλήθεια και να αποστασιοποιηθούν από την «μίμηση της μιμήσεως» την ανακαλύπτουν μέσα από το παιχνίδι, ο ηθοποιός για να μιμηθεί την αλήθεια πρέπει να την παίζει, να την αναγνωρίσει (μέσω της διάρκειας των προβών με την χρήση παιχνιδιών που χρησιμοποιούν ακόμη και το ίδιο το σώμα του ηθοποιού) και μετέπειτα να την προσκομίσει στη σκηνή.²⁰⁸ Εντός της *Μήδειας* το 2008 εντοπίζουμε την συνάντηση / σύγκρουση Ανατολής και Δύσης αλλά και Άνδρα/ Γυναίκας. Μέσα από τη φιλοσοφική προσέγγιση του αρχαίου δράματος επιδιώκει την δημιουργία μίας ενοποιητικής γραμμής, που θα επιτρέψει την συνύπαρξη διαφορετικών παραδόσεων - ιδεών και θα προάγει θεματικές που θα αγγίζουν κάθε πολιτισμό. Συνεπώς για τον Vasiliev το απογυμνωμένο από συγκρουσιακές και συναισθηματικές δυνάμεις παίξιμο, μπορεί να αγγίξει την διαχρονικότητα των θεμάτων της τραγωδίας. Στην *Μήδεια* δεν παρατηρούμε μία ρεαλιστική απεικόνιση των συναισθηματικών πλεγμάτων που διέπουν το δραματικό πρόσωπο, αλλά μία παρουσίαση των φιλοσοφικών ιδεών που μπορούν να ανατείνουν από το μυθικό πρόσωπο, την απαρχή αυτού (στοιχείο που παρατηρούμε και με την ενσωμάτωση των τραγουδιών που αφηγούνται την μυθική καταγωγή/προέλευση της ηρωίδας, βλ κεφάλαιο μουσική), η μορφή της παρουσιάζεται ως εξωγενής και γεμάτη μυθικά σημεία συνοψίζοντας την μεταφυσική προσέγγιση του σκηνοθέτη για την ανθρώπινη ζωή. Η παιδοκτονία εδώ διαβάζεται από τον Vasiliev ως θυσία, η οποία γίνεται επί σκηνής στο βωμό - τραπέζι που βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής/αρένας,

μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως μπάλα παιχνιδιού, ως παιχνίδι, ως σημείο επαφής, μεταξύ των ηθοποιών. Βλ Βασιλιεφ, σελ. 290. Επίσης έχει φανερώσει την επιρροή του από την *Μήδεια* του Heiner Muller: «Με εκπληκτική ακρίβεια ο Muller μετέφερε τις βασικότερες ιδέες και κινήσεις του Ευριπίδη. Με εξαιρετική προσοχή το έκανε αλλά το απέδωσε με τη σύγχρονη γλώσσα. Αυτή η δουλειά με βοήθησε πολύ. Είναι σαν να άνοιξα κάποιες πύλες για να μπορέσω να μπω στο αρχαίο δράμα. Η αφήγηση οδηγείται ευκολότερα μέσα από το θηλυκό πρόσωπο, ως κύριο πρόσωπο - πολύ περισσότερο από ένα ανδρικό. Γιατί όλη η εμπειρία του ευρωπαϊκού δράματος, η παράδοση, βασίζεται στη γυναίκα ως φορέα της ίντριγκας.[...]». Βλ. Συνέντευξη στη Μυρτώ Λοβέρδου, *Το Βήμα*, 03/08/2008.

²⁰⁸ Στα σεμινάρια οι ηθοποιοί αναζητούν μόνοι και βρίσκουν τρόπους έκφρασης μπροστά στο ρόλο που βρίσκεται ενώπιόν τους σαν «παιχνίδι», και ο δάσκαλος κατευθύνει τη διαδικασία. Μετά, η παράσταση θα στηθεί πάνω σ' αυτά τα προσωπικά ευρήματα, που θα δουλετούν συστηματικά, μεθοδικά, για να δεθούν σε σύνολο. Ο Vasiliev θεωρεί ότι το παιχνίδι στη θεατρική πράξη μπορεί να γίνει για τον ηθοποιό «πράξη γνώσης» και «αλήθειας». Αναφέρει πως : «Στην Πολιτεία ο Πλάτων αμφισβητεί τους ηθοποιούς γιατί η μίμηση τους απομακρύνει από την αλήθεια των ιδεών, αν και μας κάνουν να πιστεύουμε ότι την έχουν φτάσει. Αυτή η ψευδαίσθηση τους καθιστά επικίνδυνους για την πολιτεία. Ο Vasiliev ανατρέπει την πρόταση «ο ηθοποιός που μιμείται την αλήθεια», για να τη μιμηθεί πρέπει να την παίζει. Όμως το παιχνίδι βρίσκεται στους αντίποδες της προσποίησης. Για να παίζει μια κατάσταση ή ένα συναίσθημα, ο ηθοποιός πρέπει να έχει εμβαθύνει στο νόημά του. Το παιχνίδι μπορεί, λοιπόν, να γίνει «η ανακάλυψη και η είσοδος στη γνώση μιας ομάδας ηθοποιών». Βλ. Βασιλιεφ, σελ. 293.

τα Παιδιά αποτελούν το εξιλαστήριο θύμα χάριν του οποίου καθίστατο δυνατή, έστω και στιγμιαία, η εδραίωση της Μήδειας εντός των άνανδρων όρκων, εξάλλου θα μπορέσει να ζήσει μαζί τους ευτυχισμένη σε ένα άλλο επίπεδο αυτό της μεταθανάτιας ζωής.²⁰⁹ Η παρουσίαση του δραματικού προσώπου βοηθάει στην μεταφορά ιδεών και στην ανάδειξη ζητημάτων πολιτισμικής ταυτότητας, αφού φέρει ένα πολυπολιτισμικό φορτίο που συνενώνει παραδοσιακά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την λαογραφική παράδοση της Μεσογείου αλλά και των Βαλκανίων. Η ανακάλυψη μυθολογικών και κοσμογονικών προτύπων εντός της παράστασης αλλά και καταγωγικών μορφών, κινείται εντός της θεώρησης του σκηνοθέτη για την εξάλειψη της παγκοσμιοποιημένης και ομογενοποιημένης εικόνας της Ευρώπης και των Βαλκανίων που δύναται να εξαφανίσει την θεατρική παράδοση της κάθε χώρας.²¹⁰

Ο Σταύρος Τσακίρης το 2003/2004 προσεγγίζει τη θεματική των συνεπειών της ήττας με ένα τέχνασμα που παρεμβαίνει στην συμβατική παρουσίαση των δραματικών προσώπων της τραγωδίας επιδιώκοντας την ενότητα σώματος/πνεύματος/πολιτισμών και δημιουργώντας ένα ενιαίο σώμα. Συγκεκριμένα καθιστά βασικό πρωταγωνιστή των *Περσών* του Αισχύλου τον Χορό, καταργώντας ουσιαστικά την διάκριση των ρόλων. Στο πλαίσιο εκσυγχρονισμού του αρχαίου δράματος και εμβολιασμού της σκηνοθεσίας με στοιχεία που το καθιστούν διαχρονικό με πολυπολιτισμικές αναφορές «ενοποιεί» τα πρόσωπα σε ένα σώμα (αυτό του Χορού) έχοντας ως βασική στόχευση την διασπορά της ήττας, και τον παρατεταμένο θρήνο, ο οποίος πλήττει την περσική αυτοκρατορία και διαμοιράζεται σε όλα τα μέλη.²¹¹ Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η μετάδοση κάποιων μηνυμάτων, όπως ο σπαραγμός και οι καταστροφικές συνέπειες του πολέμου, παρά η εξατομίκευση ή η θεοποίηση των ηρώων. Οι ρόλοι εδώ καθίστανται σύμφωνα με τον

²⁰⁹ Η σκηνή της εξόδου της Μήδειας είναι ενδεικτική της διάστασης αυτής και της αναμέτρησης του ανθρώπινου και του ανώτερου όντος: «Η θριαμβευτική έξοδος της Μήδειας: άφησε τον πραγματικό κόσμο, την αρένα – σκηνή, κινούμενη προς μια άλλη διάσταση παίρνοντας τα παιδιά ζωντανά μαζί της. Έπραξε αυτό χρησιμοποιώντας το μεταλλικό καλάθι με την πανταχού παρούσα μεσογειακή πλαστική καρέκλα και το μπαλόνι γεμάτο ήλιο που θυμίζει τον Ήλιο/ήλιο. Ο Vasiliiev τονίζει τη μεταφυσική οπτική του έργου, των δύο διαστάσεων της ζωής: την ανθρώπινη ζωή στη γη και την «ανάβαση» στην ανώτερη διάσταση, όπου οι θεοί, οι μύθοι και η Μήδεια θριαμβεύουν και τα νεκρά παιδιά παίζουν ευτυχισμένα με τη μητέρα τους. Βλ. Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ.94.

²¹⁰ Όπως ο ίδιος δηλώνει: «Η παγκοσμιοποίηση εξαφανίζει το θέατρο. Το θέατρο σταματά πια να είναι εθνικό, να είναι της μητρικής γλώσσας. Μετατρέπεται σε ένα θέατρο όμοιο με κάθε άλλο». Από συνέντευξη στη Μυρτώ Λοβέρδου, *Το Βήμα*, 03/08/2008.

²¹¹ Η Suzanne Godde στην μελέτη της με τίτλο «Για μια ποιητική της τελετουργίας στους Πέρσες του Αισχύλου», υπογραμμίζει τον τελετουργικό χαρακτήρα του έργου του Αισχύλου ως ενός παρατεταμένου θρήνου για την ήττα και τον θάνατο του Ξέρξη, που εκφράζεται σε συγκεκριμένα σκηνικά και σωματικά δρώμενα. Πούχνερ, Συνοχές και ρήγματα, 2005, σελ.81.

σκηνοθέτη «περιστασιακές και άλαλες φιγούρες σχεδόν μπεκετικές [...]»²¹², την από-ατομικευμένη παρουσίασή τους συμπληρώνει η στυλιζαρισμένη κίνηση σχεδόν σπασμωδική, που ακολουθεί τους ρυθμούς των τυμπάνων και την ρυθμική εκφορά του λόγου, ο οποίος είναι γεμάτος επαναλαμβανόμενα φωνητικά μοτίβα και συνηχήσεις που προωθούν τον στακάτο βηματισμό και την διακεκομμένη κίνηση, εντείνοντας το «απρόσωπο» και αποστασιοποιημένο στοιχείο των χαρακτήρων. Η χαμένη δραματικότητα των προσώπων και η μη-ταυτότητα, αντικαθίσταται από την έννοια της συλλογικότητας, της συμβολικής γλώσσας και της διακειμενικότητας (στο σώμα και τις εικόνες που αναπαριστούν), στοχεύοντας στη δημιουργία «μιας τραγωδίας που είναι ένα ζωντανό έργο, απαλλαγμένο από τη ρομαντική όραση των πρωταγωνιστών».²¹³ Οι υποκριτές αποτελούν σημεία που θα αναζητήσουν και θα αναδείξουν τα έργα της ανθρωπότητας εντός του κόσμου, αλλά και την ίδια την θέση του ανθρώπου μέσα στο αχανές σύμπαν, η αντιμετώπιση της ήττας είναι συλλογική υπόθεση, ενώ οι καταστροφικές συνέπειες από τον πόλεμο ανεξαρτήτως νικητή και χαμένου θα πλήξουν όλη την ανθρωπότητα. Αξιοσημείωτο παράδειγμα αποτελεί η εικόνα του «μυστικού δείπνου» το 2003, όπου οι Πέρσες τρώνε και πίνουν με μη φυσικές/ρεαλιστικές αλλά σχηματοποιημένες κινήσεις ενώ η Ατόσσα βρίσκεται στο κέντρο (θέση Χριστού), δημιουργώντας μία αναφορά στην σκηνή της Καινής Διαθήκης, το γεύμα εδώ αναπαριστά την ευδαιμονία – εξ ου και το περσικό άσμα που ακούγεται και αποτελεί προσευχή στην ευδαιμονία - η οποία θα ανατραπεί από την έλευση του Αγγελιοφόρου.²¹⁴ Η προσέγγιση αυτή έρχεται σε αντίθεση με την επανάληψη των *Περσών* το 2008, όπου παρατηρούμε την «θωράκιση» των δραματικών προσώπων επί σκηνής με μία επισημότητα την οποία συμπληρώνει η έντονη στατικότητα (βλ. εικόνα 10). Οι ηθοποιοί αντιπροσωπεύουν τους θεσμούς του κράτους,²¹⁵ εμπεριέχουν στην κίνηση, στην ένδυση και στον υποκριτικό τους κώδικα όλα τα στοιχεία που συνθέτουν μια εικονοποιία γραφειοκρατών. Είναι όλοι αυτοί που έμειναν πίσω από τον Ξέρξη, προσπαθώντας να διατηρήσουν την ακεραιότητα και την πάλαι ποτέ αίγλη τους. Η φράση που ανοίγει και κλείνει την παράσταση «*εμείς οι άνθρωποι*»²¹⁶ είναι πρόδηλη της άρσης των διαχωρισμών ως προς το φύλο, το γένος,

²¹² Δεληγιάννη, *Πρωινή*, 04/07/2003.

²¹³ Σάντρα Βούλγαρη, *Η Καθημερινή*, 25/07/2003.

²¹⁴ Τσακίρης, Προσωπική συνέντευξη.

²¹⁵ Ο.π.

²¹⁶ Η φράση «*Εμείς οι άνθρωποι*» έχει προστεθεί από τον ίδιο τον σκηνοθέτη και αναφέρεται στην αρχή διακήρυξης της ανεξαρτησίας. Το ίδιο.

την προέλευση και προσεγγίζει την ομοιογενή σύσταση της ανθρώπινης φύσης – όλοι οι πολιτισμοί διέπονται από όμοιες αντιδράσεις απέναντι σε βαρύνοντα ζητήματα του κράτους τους- . Σταδιακά στην σκηνή της επίκλησης στον Δαρείο θα ανακτήσουν την καθαρή ανθρώπινη φύση τους, θα πάψουν να είναι οι θεσμοί που συστήνουν την πολιτεία του Ξέρξη και θα γίνουν οι άνθρωποι από κάθε πλευρά του κόσμου, που αναζητούν την δύναμη να διαχειριστούν την ήττα του πολέμου.

Ο Προμηθέας Δεσμώτης του Θεόδωρου Τερζόπουλου το 1995, αποτελεί φερέφωνο της ελευθερίας και της ανθρώπινης ανεξαρτησίας, η παρουσία του επί σκηνής σηματοδοτεί την αντίσταση στο κατεστημένο και συνεπώς σε κάθε τυραννική εξουσία. Ο ανάλγητος Δίας είναι η μορφή που θα συγκεντρώσει την κάθε είδους τυραννία και εξουσιοκρατία την οποία προσπαθεί ο άνθρωπος να απεκδυθεί, έχοντας εδώ στο πλευρό του τον Προμηθέα.²¹⁷ Παράλληλα με την υπαρξιακή αναζήτηση του σύγχρονου ανθρώπου μέσα στο πολιτικό πλέγμα που τον περιβάλλει προβάλλεται και το οντολογικό στοιχείο στη σκηνική του παρουσία²¹⁸ – το οποίο αποτελεί πρωτεύον ζήτημα για τον σκηνοθέτη -.²¹⁹ Ο Προμηθέας σύμφωνα με τον Δημήτρη Τσατσούλη, «ενσωματώνει δύο αντιτιθέμενες δυνάμεις, από την μία αποτελεί σύμβολο επανάστασης κατά του Δημιουργού και από την άλλη σύμβολο της αποτυγχάνουσας και εκπίπτουσας διάνοιας, μετέχοντας του επίγειου και του ουράνιου κόσμου, δίνοντας αυτός ο ίδιος το παράδειγμα ανυπακοής στον υπέρτατο Δημιουργό, τον Δία» – διττότητα η οποία συμβολίζεται μέσα από την διπλή κορδέλα που κρατά δέσμιο τον Προμηθέα -.²²⁰ Ο Τερζόπουλος τοποθετεί στο σώμα του ηθοποιού και συνεπώς στα πρόσωπα του δράματος αρχετυπικές καταστάσεις σχηματοποιώντας και εναρμονίζοντάς τα με τον θεατρικό χώρο, μεταφέροντας μηνύματα στον θεατή παγκόσμιας σημασιодότησης και ξεδιπλώνοντας τα δραματουργικά χαρακτηριστικά των προσώπων μέσα από βαθύτερες δομές που συνενώνουν την υπαρξιακή, τελετουργική, οντολογική και εν συνεχεία διαπολιτισμική διάσταση του αρχαίου δράματος. Τα σύμβολα αυτά που ενσωματώνονται στα δραματικά πρόσωπα

²¹⁷ Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις. *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2000, σελ. 27.

²¹⁸ «Το οποίο φανερώνεται στον θεατή μέσα από την χρήση γεωμετρικών σχημάτων από τον Τερζόπουλο συγκεκριμένα από την δημιουργία του τρισδιάστατου σταυρού επί σκηνής που συμβολίζει το σύνολο των δυνατοτήτων είτε του μεμονωμένου όντος είτε της Παγκόσμιας Ύπαρξης. [...]». Βλ. Τσατσούλης, *Θεατρογραφίες*, 2005, σελ. 142.

²¹⁹ Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος διαχωρίζει τις τρεις σκηνοθετικές προσεγγίσεις του προμηθέα το 1995 (Δελφοί) 2008 (Πεκίνο) και 2010 (Ελευσίνα). Βλ. Χρήστος Παρίδης, *Lifo*, τχ.203, 19/5/2010.

²²⁰ Τσατσούλης, *Θεατρογραφίες* 2005, σελ.143.

εντοπίζονται στις απαρχές του πολιτισμικού τους κώδικα και στην προσπάθεια των πρώτων ανθρώπων να κατανοήσουν τη σχέση τους με το υπόλοιπο σύμπαν.²²¹ Το 2010 ο Τερζόπουλος οδηγείται σε μία μορφή αντι -Προμηθέα, αναζητώντας παραλληλισμούς με την σύγχρονη πραγματικότητα των «μεγάλων απραγματοποίητων υποσχέσεων»²²² όπως υποστηρίζει, τα πρόσωπά του διέπει μία δόση αυτοκριτικής και έντονης νύξης για τις σημερινές κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις, ο Προμηθέας δεν έρχεται αντιμέτωπος με τον Δία αλλά η ρήξη που προκαλεί είναι με τους αόρατους Θεούς που κυβερνούν για το αόρατο κεφάλαιο.²²³ Τα πρόσωπα του έχουν σύγχρονες αναφορές και μιλούν μέσα από το σώμα και την αφήγηση προσωπικών βιωμάτων πολέμου/ ντοκουμέντων για τις συνέπειες της εξουσίας, τον πόνο του ανάλγητου Κράτους σε κάθε γωνιά και σε κάθε χώρα. Η προσδοκία για ένα καλύτερο κόσμο είναι εμφανής μέσα από την επανάληψη της φράσης του Προμηθέα «θα 'ρθει μια μέρα», μοτίβο που επαναλαμβάνεται και από τον Χορό των Ωκεανίδων. Τα πρόσωπά του προβάλλουν την φθαρτή υλικότητα που υπέστη το ανθρώπινο σώμα, όλοι μοιάζουν ηττημένοι και παραδομένοι, μέσα από το αποσυντεθειμένο κλίμα που μεταφέρεται σκηνικά και την εξουθένωση του ανθρώπου από τον ίδιο τον άνθρωπο – αποδιώχνοντας σε μεγάλο βαθμό τη θεϊκή παρέμβαση - θύτες και θύματα δεν είναι πλέον διαχωρισμένοι ξεκάθαρα, αφού οι επιπτώσεις της ταξικής κοινωνίας είναι διεσπαρμένες σε όλα τα δραματικά πρόσωπα. Εδώ ο Ξένος δεν διαγράφεται μέσα από μορφικές αλλοιώσεις της σκηνικής παρουσίας του δραματικού προσώπου, αλλά εντοπίζεται εντός της προκειμένης ενδότερης αλλοίωσης των ανθρωπιστικών χαρακτηριστικών που επιφέρει η παράλογη χρήση της εξουσίας και προβάλλεται

²²¹ Ο Rogers υποστηρίζει πως: «Ο κύκλος, ο σταυρός, η σπείρα, το τετράγωνο είναι φόρμες που συναντούμε επανειλημμένα στη μυθολογία και στα δρώμενα διαφόρων πολιτισμών. Πρόκειται για κοσμικά σύμβολα επενδεδυμένα με μαγικές δυνάμεις, τα οποία χρησιμοποιούν ευρέως οι σαμάνοι και οι ιερείς. Ο τελετουργικός και μαγικός ρόλος τους έχει πιθανόν τις ρίζες του στην προσπάθεια των πρώτων ανθρώπων να συλλάβουν τη σχέση τους με το σύμπαν, όπως αυτό ορίζεται από τη γη, τον ουρανό, τον ήλιο και τις υπερφυσικές δυνάμεις». Βλ. Χατζηδημητρίου, 2010, σελ.104

²²² «[...]Εδώ, την εποχή των μεγάλων προσδοκιών, των μεγάλων απραγματοποίητων υποσχέσεων και των μεγάλων άλλοθι, πηγαίνω σε μια μορφή αντι-Προμηθέα.[...]» Βλ. Κλεφτόγιαννη, *Ελευθεροτυπία*, 29/05/2010

²²³ «Υπάρχει πάρα πολύς αυτοσαρκασμός, ως μια διάσταση της τραγωδίας, πάρα πολλή αυτοκριτική και πάρα πολλή πρόκληση για μια ρήξη. Το ζήτημα της ανταρσίας ή της εξέγερσης του σώματος. Άλλωστε, το σώμα πάντα στις παραστάσεις μου λειτουργεί δραστικά, άμεσα. Προβάλλω την εκδίκηση και τη διεκδίκηση προσαρμοσμένες στα σημερινά δεδομένα. Στο έργο η σύγκρουση είναι με τον Δία, τον οποίο ο Προμηθέας προκαλεί συνεχώς. Εδώ η ρήξη είναι με τους αντίστοιχους θεούς ή όποιοι είναι οι θεοί που μας κυβερνούν. Μιλάω για το μεγάλο κεφάλαιο που είναι αόρατο, που δεν ξέρουμε ποιοι μας κυβερνούν, ποιοι δημιούργησαν την κρίση, μιλάω για το πρόσωπο του Όργουελ.[...]». Βλ. Παρίδης, *Lifo*, τχ.203, 19/05/2010.

μέσα από τον πόνο του παλλόμενου σώματος, ο οποίος αναβιώνει συνεχώς μέσα από τις κινήσεις και την ομιλία του. Συνεπώς αναγνωρίζουμε σε μεγάλο βαθμό την πολιτική αναζήτηση και εν συνεχεία την δύναμη εξέγερση που αναζητά από τον σύγχρονο θεατή ο Τερζόπουλος, δημιουργώντας έναν διαπολιτισμικό καμβά και χρησιμοποιώντας στην παραγωγή του πρόσωπα διαφορετικής εθνικής προέλευσης (βλ παράστασιογραφία), τα οποία διατηρούν τα εθνοφυλετικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους (γλώσσα, παράδοση, θεατρικές τεχνικές) και συνυπάρχουν με το ελληνικό στοιχείο

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΟΠΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

5.1 Η λειτουργία των πολυπολιτισμικών αναφορών στην εμφάνιση του ηθοποιού και στο σκηνικό διάκοσμο

Πέρα από το γλωσσικό κομμάτι, την μουσική και τους ήχους των πολιτισμών, την κίνηση και τα σύμβολα που αυτοί περιέχουν, οι διαφορετικές πολιτισμικές ταυτότητες επιδιώκεται να υπεισέρθουν μέσα στο παραστασιακό γεγονός μέσω του σκηνικού, των αντικειμένων που χρησιμοποιούνται στη σκηνή, τα κοστούμια των ηθοποιών, την κόμμωση τους και τα προσώπεια. Όπως υποστηρίζει η Hardwick: «Τα ζητήματα ταυτότητας σημειώνονται στις γλώσσες που χρησιμοποιούνται, το ιδίωμα (καθομιλουμένη), τα κοστούμια και τις ιδιότητες τους, τα σκηνικά τη μουσική και το ηχοτοπίο»²²⁴ Οι σκηνοθέτες ενσωματώνουν και αξιοποιούν τα οπτικά σημεία /τις οπτικές προσλαμβάνουσες του θεατή για να καταδείξουν την ιδιαιτερότητα ενός άλλου πολιτισμού, για να αναζητήσουν τις ομοιότητες και τις διαφοροποιήσεις με τον δικό τους, για να εισάγουν αλλόθενα χαρακτηριστικά που στηρίζουν την νοηματοδότηση που επιθυμούν να προσδώσουν, διαχέοντας βασικές πτυχές της αρχαίας τραγωδίας σε περισσότερα του ενός πολιτισμικά και ενδεχομένως κοινωνικοπολιτικά τοπία, αλλά και για να συνθέσουν ένα κολάζ σκηνικών εικόνων που διαμορφώνει έναν νέο θεατρικό διαπολιτισμικό λόγο, ο οποίος αποσκοπεί στο να εμβαθύνει στις ρίζες και στη γένεση των πολιτισμικών κωδίκων διαφορετικών λαών, προβάλλοντας το στοιχείο του «αλληλοδανεισμού» ή και των αρχετυπικών μορφών που παρατηρείται στις απαρχές αυτών.

Ο σκηνικός χώρος παρατηρούμε ότι δύναται να φέρει σημεία που καταδεικνύουν παγκόσμιες συμπαντικές και φιλοσοφικές αρχές και ενισχύουν την θεωρητική αναζήτηση του σκηνοθέτη , άλλοτε εισάγει έναν ολότελα αλλιώτικο θεατρικό κώδικα/παράδοση, άλλοτε συσσωρεύει πολιτισμικά μορφώματα, διαμορφώνοντας ένα πολιτισμικό κολάζ που θα αναδείξει την οικουμενικότητα των στοιχείων που διέπουν το σώμα της τραγωδίας. Η ύπαρξη σκηνικών συμβόλων που περιέχουν ως προς τη σύστασή τους πολιτισμικά/ μυθολογικά αρχέτυπα, αποτελεί μία μέθοδο επεξεργασίας έτερων ή εγχώριων παραδόσεων, με στόχο την εστίαση σε καίρια

²²⁴Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ. 89.

σημαίνοντα των προσώπων της τραγωδίας. Η κατανόηση του σκηνικού κόσμου από το κοινό εξαρτάται από την αντίληψή τους ως προς ένα εκτεταμένο σύστημα κωδικών,²²⁵ ωστόσο βασικό σημείο αναζήτησης της συνένωσης των διαφορετικής πολιτισμικής προελεύσεως σκηνικών σημείων παρατηρείται πως είναι η παρουσίαση της ιστορίας και εξελισιμότητας των δραματικών προσώπων και η τοποθέτησή τους μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό - κοινωνικό πλαίσιο, μέσω της σύνθεσης διαφορετικών παραδόσεων η οποία ενδεχομένως δεν θα δημιουργεί σύγχυση ως προς την οπτική αποκωδικοποίηση των σημείων από τον θεατή, αλλά θα επιφέρει την σύνθεση μιας παγκόσμιας γλώσσας πολυστυλιστικής φύσεως και υφής, που δεν θα εμμένει στην οικειοποίηση φορμών με μόνο στόχο την ανάδειξη του εκλείποντας στοιχείου από τον πολιτισμό που τα υιοθετεί κάθε φορά. Η Mnouchkine μέσω της διαπολιτισμικής παραγωγής των *Ατρείδων* ανακαλύπτει την πανανθρώπινη ιστορία καταφεύγοντας σε παραδόσεις της Άπω Ανατολής,²²⁶ η αναζήτηση μιας πολυπολιτισμικής σκηνης που θα μπορεί να παρουσιαστεί σε όλο τον κόσμο συνεπάγεται για την σκηνοθέτιδα την οπτικοποίηση έτερων οπτικών θεατρικών παραδόσεων και κωδικών. Η σκηνή ήταν ένα τετραγωνισμένο πεδίο ταυρομαχίας στην απόχρωση της άμμου, στο πίσω μέρος του υπήρχαν δύο ξύλινες πόρτες, η μία πίσω από την άλλη.²²⁷ Από εκεί εισέρχεται το άρμα του Αγαμέμνονα, -κόκκινη υπερυψωμένη κατασκευή ορθογώνιου σχήματος- καθώς και ο Χορός, ενώ η δεύτερη πόρτα (τεράστια και μπλε σαν τον τοίχο στο πίσω μέρος του θεάτρου) χρησιμεύει μόνο μία φορά στο κάθε έργο, για κρίσιμα γεγονότα: την άφιξη του Αγαμέμνονα (με την Κασσάνδρα, ακόμη κρυμμένη), την εμφάνιση του τάφου κατά τη διάρκεια του Κομμού των Χοηφόρων, και την άφιξη της Αθηνάς στις Ευμενίδες. Στην δεξιά πλευρά της υπήρχε μία ορχήστρα που τοποθετούνταν σε ένα υπερυψωμένο επίπεδο ως προέκταση του σκηνικού χώρου. Σε αντίθεση με όσα γνωρίζουμε σχετικά με το αρχαίο θέατρο, η πόρτα του παλατιού δεν ήταν απέναντι από το ακροατήριο, αλλά

²²⁵ Επίσης η Susan Benett συμπληρώνει πως ο θεατής, έρχεται αντιμέτωπος στο θέατρο ως μέλος μιας ήδη συσταθείσας ερμηνευτικής κοινότητας και φέρνει επίσης έναν ορίζοντα προσδοκιών που διαμορφώνεται από τα προ – στοιχεία, ή όπως ο Herbert Blau περιγράφει πάνω σε αυτό: «Ένα ακροατήριο χωρίς ιστορία δεν είναι ακροατήριο.» (1987.34). Αυτή η «ιστορία» κατασκευάζει το εξωτερικό πλαίσιο και επιβεβαιώνεται από την ύπαρξη κοινώς παραδεκτών θεατρικών συμβάσεων [...] Βλ. Susan Bennett , *Theatre audiences. A theory of production and reception*, Published by Routledge, 1997, σσ. 140- 141.

²²⁶ Όπως παρατηρεί ο Σάββας Πατσαλίδης: «Ο Craig παλαιότερα, αλλά και ο συμπατριώτης της Artaud, έτσι και αυτή, αναζητώντας την πανανθρώπινη ιστορία θα καταφύγει σε πολλές παραδόσεις της Άπω Ανατολής», Βλ. Πατσαλίδης, 1997, σελ. 364.

²²⁷ Combe, edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin, 2005, σελ. 285.

ήταν τοποθετημένη κάτω από αυτό.²²⁸ Το μακιγιάζ – το οποίο εδώ δημιουργεί ένα έντονα λευκό προσωπίο που εμφανώς διαχωρίζεται από το υπόλοιπο σώμα- όπως και τα κοστούμια στην τετραλογία της, έχουν ως πηγή έμπνευσης την πολιτισμική πολυμορφία.²²⁹ Σύμφωνα με την Marianne MacDonald, τα κοστούμια αντλούνται από παραδόσεις της Ινδίας, Ιαπωνίας της Μέσης Ανατολής καθώς και της Δύσης.²³⁰ Η Mouchkine δανείζεται τα φανταχτερά χρώματα στο μακιγιάζ από το Kathakali²³¹ και τα τροποποιεί συνδυάζοντάς τα με άφθονα δραματικά κοστούμια τα οποία στροβιλίζουν στη δίνη του χορού²³², η χρήση του Kathakali εντοπίζεται επίσης και στα καλύμματα κεφαλής²³³ που παρατηρούμε στον Χορό, τον Αγαμέμνονα, την Ιφιγένεια. Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το κόκκινο, κίτρινο, μαύρο, μπλε και λευκό - πρέπει εδώ να επισημάνουμε πως οι χρωματικοί δείκτες στη σκηνή της Mouchkine χρησιμεύουν ως ενισχυτικά σημεία των εννοιών και των καταστάσεων που προβάλλουν τα δραματικά πρόσωπα -. Η Judith Miller αναγνωρίζει την χρήση των χρωμάτων/κοστούμιών ως μέσο σημασιοδότησης, πως τα κοστούμια στους *Ατρείδες* καταδεικνύουν την ανάγνωση της τριλογίας του Αισχύλου από την Mouchkine ως μία σειρά εγκλημάτων βασισμένα στον милитарιστικό και πατριαρχικό μισογυνισμό²³⁴. Η Mouchkine μέσα από την πολιτισμική πολυμορφία επιθυμεί να αναγάγει τα οικουμενικά προβλήματα της αρχαίας τραγωδίας σε μία παγκόσμια βάση ανάγνωσης, ενώ παράλληλα μέσα από την πρόσμιξη Δύσης και Ανατολής θίγει ζητήματα κοινωνικής και πολιτικής τάξεως που δεν έχουν επιλυθεί, όπως οι πόλεμοι, ο εμφύλιος, η βία, η φτώχεια, η κοινωνική διαστρωμάτωση, η εξουσία, η πατριαρχία και τις συνέπειες αυτών στο σύγχρονο κόσμο.

Η χρήση της μάσκας, ενός σημείου το οποίο προκαλεί άμεση σύνδεση με την τελετουργία και τις απαρχές του αρχαίου δράματος ξαναεισήλθε σύμφωνα με την Edith Hall στο δυτικό θέατρο μέσω της ριζικής καινοτομίας των μοντερνιστών, και στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα συνδέθηκε στενά με τον τρόπο με τον οποίο ο

²²⁸ Ο.π., σελ. 285.

²²⁹ Macintosh, edited by Patsalidis, Sakellaridou, σελ. 148.

²³⁰ Ο.π., σελ. 148.

²³¹ Το Kathakali όπως και όλες οι παραστατικές τέχνες της Ινδίας, πάντοτε μετασχηματίζεται και προσαρμόζεται, αλλά συνήθως με ήπιο τρόπο. Για παράδειγμα, το πλαισιωμένο με πάστα ρυζιού και χαρτί πρόσωπο, εν μέσω του εικοστού αιώνα εξελίχθηκε από ένα λεπτό στρώμα από πάστα ρυζιού σε ένα πολύ πλατύ, κυρτό προσωπίο του σήμερα. Βλ. Farley P. Richmond, Darius L. Swann, Phillip B. Zarrilli, *Indian Theatre: Traditions of Performance*, Published by Motilal Banarsidass, 2007, σελ. 354.

²³² Το ίδιο, σσ. 148 – 149.

²³³ Mitter, Shevtsova, σελ. 165.

²³⁴ Miller, σελ. 46.

πολιτισμός μας συμβιβάστηκε με την παγανιστική αρχαιότητα.²³⁵ Αναδεικνύει με άλλα λόγια την υιοθέτηση στοιχείων από τις τελετές των πολιτισμών και συνεπώς δείχνει την προσπάθεια της Δύσης να εκμοντερνίσει το αρχαίο δράμα εντός ενός μη ρεαλιστικού απεικονιστικού πλαισίου, μέσω μιας επιστροφής στις ρίζες των πολιτισμών που συνεπάγεται η τελετουργική διάσταση της μάσκας/προσωπείου. Ο Κάρολος Κουν διέκρινε στην ύπαρξη της μάσκας, την ατομική ιδιομορφία μέσω της οποίας αποφεύγεται η στρατιωτική ομοιογένεια.²³⁶ Ενώ η Μπouchkine αισθάνεται πως επιτρέποντας τη μάσκα να ζωντανέψει μέσα από το σώμα, ο ηθοποιός επίσης μεταφέρεται/γίνεται ένα είδος θεϊκής παρουσίας. Στο έργο μάσκας, οι ηθοποιοί επιβάλλεται να απεκδύονται το εγώ τους, να χάνουν την αυτό-συνείδησή τους και να παραδίνουν τα όριά τους που τους εντάσσουν σε χώρο, χρόνο, και τάξη, απελευθερώνοντας τους εαυτούς τους από τις σημάνσεις της δυτικής ταυτότητας.²³⁷ Ο Peter Hall αναγνωρίζει την μάσκα ως όργανο επικοινωνίας, όπως επισημαίνει: «Μπορεί να ειπωθεί ως ένας μεγεθυντικός φακός, που μας βοηθά να διερευνήσουμε το συναίσθημα [...]»²³⁸, επίσης αποτελεί για αυτόν έναν υπαινιγμό στο αρχαίο δράμα άλλων χωρών: «Όλο το αρχαίο δράμα, είτε είναι οι χοροί της βροχής των Αμερικανών Ινδιάνων, ή οι επικές ιστορίες – αφηγήσεις της Ανατολής που προσπαθούν να ορίσουν τις θεότητες, όλοι χρησιμοποιούν μάσκα, γιατί; Εμείς οι σύγχρονοι είμαστε πολύ προστατευτικοί σχετικά με τις μάσκες [...]»²³⁹ Ο David Wiles εντοπίζει την «τελετουργικότητα» η οποία αποτελεί βασικό στοιχείο που

²³⁵ Hall, edited by Hall, Macintosh, Wrigley, σελ.30. Τα προσωπεία συνεχίζουν να αποτελούν βασικό στοιχείο στο ιαπωνικό θέατρο νο και σε άλλα θέατρα της Άπω Ανατολής. Στην Ευρώπη όμως καταργήθηκαν και σπάνια εμφανίζονται στη σκηνή, αν και μερικές φορές τα χρησιμοποιήσαν για ειδικούς λόγους συγγραφείς όπως ο Γέιτς και ο Ο' Νηλ και αργότερα ο Τζον Άρντεν και ο Πήτερ Σάφερ καθώς και το Εθνικό Θέατρο του Λονδίνου στην παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου (1981). [...]. Βλ. *Λεξικό του Θεάτρου*, επιμ. Phyllis Hartnol, Peter Found, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2000.

²³⁶ «Στην τραγωδία υπάρχει ένα μέγεθος, δηλαδή ένας όγκος και ένα σχήμα, που στηρίζονται σε ακρογωνιαίες καταστάσεις και για αυτό η φυσικότητα, για την οποία μιλήσαμε. [...] Έχουμε αντίθετα να προεκτείνουμε καταστάσεις, που προϋποθέτουν το σβήσιμο της λεπτομέρειας, την απόλειψη των επί μέρους στοιχείων και την προβολή του όγκου της τραγωδίας μέσα από την πλαστικότητα οργανικών και αναγκαίων κινήσεων. Οι μάσκες τότε μεταφέρουν την ατομική ιδιομορφία, αλλά σβήνουν την λεπτομέρεια στο πρόσωπο. Δίνουν ενότητα στα μέλη του χορού, αλλά κρατούν και κάτι ατομικό, σαν να αποφεύγουν την στρατιωτική ομοιογένεια και την εξπρεσιονιστική τεχνική όπου δεν υπάρχει ο παλμός της ζωής και ανάγεται η τραγωδία σε σχήματα [...]». Βλ. Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1987, σελ. 65.

²³⁷ Miller, σελ.38

²³⁸ Hall, σελ.29.

²³⁹ Ο.π., σελ.25.

χαρακτηρίζει τα έργα του Hall στην χρήση προσωπείων.²⁴⁰ Οι μάσκες της παράστασης των *Βακχών* είναι προσαρμοσμένες στην όψη των κοστούμιών, τα οποία άλλοτε παραπέμπουν στο χρόνο δράσης του έργου (τα πρωτόγονα ξεσκισμένα εν είδη κουρελιών κοστούμια του Χορού των Βακχών) άλλοτε στο τώρα της παράστασης (η συντηρητική αμφίεση του Πενθέα που παραπέμπει σε αστό), ή προσδίδουν μία διαχρονικότητα και ουδετερότητα στο πρόσωπο, όπως το ημίγυμνο σώμα του Διόνυσου. Ενίοτε κατέχουν χαρακτηριστικά που εκπροσωπούν έναν ολόκληρο πολιτισμικό και κοινωνικό κώδικα (όπως πχ οι μούργκες που φέρει ο Χορός). Η απόλυτη προσαρμογή της μάσκας στο πρόσωπο του ηθοποιού, δίνει την αίσθηση μιας φυσικότητας (εντός τελετουργικού πλαισίου) που αναδεικνύει τους ρόλους χωρίς να υπερκαλύπτει, ωστόσο υπάρχει η αίσθηση της ασάφειας στην όψη τους, καθώς δεν διακρίνονται λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις. Ο Hall χρησιμοποιεί την μάσκα για να διευρύνει το συναισθηματικό πλαίσιο που κοινωνεί στον θεατή,²⁴¹ ο οποίος δεν αντικρίζει μόνο την αναπαράσταση ενός κλάματος ή ενός γέλιου από τον ηθοποιό αλλά μία γενικευμένη μορφή που τον παροτρύνει να αισθανθεί και να βιώσει ποικίλα συναισθήματα. Στην παράσταση των *Βακχών* το 2002, ο Hall εφαρμόζει την οπτική του για την χρήση του προσωπείου παρουσιάζοντας τον Διόνυσο με μία χρυσή μάσκα ταύρου - που στη συνέχεια βγάζει για να εμφανίσει μία άλλη - η οποία αποτελεί κατεξοχήν ένα προσωπείο θρησκευτικό/τελετουργικό ενώ εμφανώς δείχνει την δύναμη του αρσενικού. Ωστόσο η αμφισεξουαλική παρουσίαση του προσώπου του Διονύσου και η θηλυκοποίησή του καταδεικνύει την συνύπαρξη των δύο φύλων μέσα στο θείο, την αναίρεση του καθαρού εγώ μέσω της αποπροσωποποίησης του, ενώ παράλληλα η μορφή του ξένου με την ξανθή κόμη, (που παρουσιάζει η δεύτερη μάσκα που κρύβει από κάτω) συμβάλει στην δημιουργία ενός απόμακρου ανοίκειου και ξένου θεού. Το σκηνικό οικοδόμημα της Alison Chitty ήταν λιτό - ένας ξύλινος δίσκος με μία απαλή γκανιότα του ενός μέτρου και 25 εκατοστών προς το ακροατήριο και μία υπερυψωμένη ράμπα (μία άροδος) στο πίσω μέρος της σκηνής αναπαριστούσε τον δρόμο για το Όρος Κιθαιρώνας²⁴² - και ο σχεδιασμός της σκηνής

²⁴⁰ Βλ. David Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: Μια εισαγωγή*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2009, σελ. 94.

²⁴¹ «Η ασαφής μάσκα, χρησιμοποιημένη στην ολότητά της, είναι συχνά περισσότερο εκφραστική από το ανθρώπινο πρόσωπο επειδή έχει να αντιμετωπίσει την πεμπουσία των συναισθημάτων. Οι αντιθέσεις της και ακόμα η απλότητά της επιτρέπουν μια σειρά συναισθημάτων και έναν εξτρεμισμό πάθους να εκφραστεί ο οποίος είναι αρκετά συχνά πιο δύσκολος με ένα γυμνό πρόσωπο» Βλ. Hall, σελ.28.

²⁴² Sampatakakis, 2005, σελ.238

προσαρμόστηκε στο Θέατρο της Επιδαύρου, ενώ οι φωτισμοί δημιουργούσαν σκηνικά μοτίβα που παρέπεμπαν σε χωρικές αλλαγές²⁴³, με αυτόν τον τρόπο ο φωτισμός προσέδιδε νέα χαρακτηριστικά στο ξύλινο σκηνικό, ενισχύοντας μέσα από την εκ νέου λειτουργία του τον καθορισμό διαφορετικού τόπου και χρόνου δράσης.

Για τον Roland Barthes, η λευκότητα δηλοί τη δυνατότητα για ένα θέατρο θανάτου, ένα θέατρο που θα αναπαριστά την παρούσα απουσία: «Γνωρίζουμε την αρχική σχέση του θεάτρου με τη λατρεία των νεκρών, οι πρώτοι ηθοποιοί αποσπάστηκαν από την κοινότητα παίζοντας το ρόλο του Νεκρού, το να μακιγιαριστείς σημαίνει να προσδιορισθείς ως ένα σώμα ζωντανό και νεκρό ταυτόχρονα: η ασπρισμένη προτομή του τοτεμικού θεάτρου, ο άνδρας με το βαμμένο πρόσωπο στο κινέζικο θέατρο, το μακιγιάζ από πάστα ρυζιού του ινδικού Kathakali, η γιαπωνέζικη μάσκα του Noh [...]»²⁴⁴ Η χρήση του λευκού εν είδη προσωπίου μακιγιάζ, είναι το στοιχείο που χαρακτηρίζει τα δραματικά πρόσωπα στη *Μήδεια* της Νικαίτης Κοντούρη το 1997, σημείο που δημιουργεί μία σαφή σύνδεση με το ανατολικό θέατρο και τις καταβολές αυτού. Τα πρόσωπά των υποκριτών είναι βαμμένα σε έντονο λευκό χρώμα ενώ τα μάτια και τα χείλη είναι σκούρα (βλ. εικόνα 11). Το πορφυρό χρώμα ως σύμβολο του αιμάτινου κύκλου (ο οποίος μεταφέρεται σκηνικά από την κορυφαία του Χορού, που διαγράφει αυτόν κατά την διάρκεια της παράστασης), είναι υποδηλωτικό του πόνου και της πάλης της Μήδειας, εντοπίζεται στο φόρεμά της στο οποίο παρατηρούμε να κρέμονται λωρίδες από το ύφασμα το οποίο πιάνει με αυστηρό τρόπο την κόμη της, αλλά και στο πρόσωπό της όπου διακρίνεται μία κόκκινη γραμμή που προεξέχει από το μέτωπό της και διαπερνά τα χέρια της. Τα αντρικά κοστούμια παραπέμπουν σε ανατολικές φιγούρες (Shogun, Daimyo, Θέατρο Kabuki)²⁴⁵, χαρακτηριστικό

²⁴³ Τα σκηνικά σχεδιάστηκαν για το Θέατρο της Επιδαύρου έχοντας στο νου όχι μόνο το σχήμα και την λιτότητα της ορχήστρας, αλλά επίσης την συμβολική προέκταση του χώρου στα βουνά. Αυτή η απόφαση ήταν αρκετά συνειδητή όπως και το ότι η παραγωγή ήταν να παρασταθεί σε αυτό το θέατρο της Ελλάδας: «Αποφάσισα να στρέψω όλο το θέμα γύρω . Η πόλη είναι τώρα το ακροατήριο, η σκηνή είναι η γη του κανενός όπου η πόλη τελειώνει και η ερημιά αρχίζει, και η ερημιά είναι πίσω, η οποία θα είναι εντάξει στην Επίδαυρο, εξαιτίας του ότι θα είναι 40 μίλια Ελληνικής γης εκεί. Αλλά επίσης θα λειτουργήσει και στο Olivier», όπως συμπληρώνει ο Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, το σκηνικό φιλοτέχνημα από τη μητέρα φύση, ο φυσικός χώρος στον οποίο βρίσκεται το θέατρο του Πολύκλειτου έγινε ντεκόρ της παράστασης και ανέλαβαν οι φωτισμοί να τον συμπληρώσουν [...] Όχι με φωτιστικά εφέ αλλά με φωτιστικές εναλλαγές που άλλαζαν ακόμα και τα κοστούμια. Βλ. Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Βρετανική μαγεία σε αρχαία ελληνική τραγωδία: Βάκχες : εξαιρετική η παράσταση του Πίτερ Χολ στην Επίδαυρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 01/07/2002.

²⁴⁴ Χατζηδημητρίου, σελ.130

²⁴⁵ Ο Shogun ήταν ο ανώτατος άρχοντας της κυβερνούσας τάξης και κάτω από αυτόν ερχόταν οι daimyo, φεουδαρχικοί αρχηγοί, άμεσα υπεύθυνοι για τον Shogun. Κάτω από αυτούς ερχόταν μία

παράδειγμα η χρήση του κονταριού²⁴⁶ από τον Κρέοντα, ένα σύμβολο οικογενειακής τιμής που προσπαθεί να διατηρήσει στον αγώνα του με τη Μήδεια (βλ. εικόνα 3), αλλά και το χρυσό περιλαίμιο που φέρουν οι δύο άντρες (Κρέων, Ιάσων) και είναι πρόδηλό της αναφορικότητας της παράστασης στην Άπω Ανατολή, ενώ συνεισφέρει στην δημιουργία ενός πολιτισμικού χώρου αρκετά διαφορετικού από αυτόν του κειμένου. Η μη νατουραλιστική οπτικοποίηση του δράματος κορυφώνεται στο μακιγιάζ και την ενδυμασία του Αγγέλου (βλ. εικόνα 13), του οποίου η μη γήινη ασπρόμαυρη μορφή αντικατοπτρίζει την συνύπαρξη ζωής και θανάτου, καλού και κακού, ονείρου και πραγματικότητας. Η φόρμα του ιαπωνικού θεάτρου, κυρίως ως προς το στοιχείο της λιτότητας και των σημαινόμενων που περικλείονται στο μακιγιάζ και στον ρουχισμό και σχεδόν συνηγορούν υπέρ μιας συμβολιστικής όψης, διαφαίνεται και στο σκηνικό φόντο με τις μεγάλες ισομερώς τεμαχισμένες λωρίδες που κρέμονται και χρησιμοποιούνται στην κίνηση και την όρχηση του Χορού, η ύπαρξη των οποίων καθορίζει την είσοδο και την έξοδο των προσώπων. Η χρήση των υφασμάτων λωρίδων ως σκηνικού αντικειμένου χρησιμεύει επίσης στην πλαστικότητα των κινήσεων των ηθοποιών. Οι πάνινες κούκλες αντί των Παιδιών δεν μεταφέρονται απλά από τα πρόσωπα αλλά κινούνται επιδέξια με φυσικότητα από τους ηθοποιούς (βλ. εικόνα 14), - εδώ διακρίνουμε μία ακόμη επιρροή από το ιαπωνικό κουκλοθέατρο Bunraku και την χρήση της κούκλας ως σημείο ενίσχυσης της αποστασιοποίησης - ²⁴⁷. Τα γυμνά πόδια των ηθοποιών εντάσσονται στους σωματικούς διακανονισμούς που αναζητούν την επαφή με το έδαφος η οποία με τη σειρά της θα ενεργοποιήσει όλο το σώμα και θα εκλύσει τα απαιτούμενα ποσά

κατώτερη τάξη, οι *hatamoto*, και κάτω από αυτούς ένας αριθμός διαφόρων βαθμών ήσσονος βαθμού. Ήταν όλοι τους *σαμουράι* ωστόσο. Βλ. Scott, σελ.20.

²⁴⁶ Το κοντάρι εδώ μπορούμε να πούμε πως αντικαθιστά το σπαθί το οποίο στην παλιά Ιαπωνία δεν ήταν μόνο όπλο αλλά και σύμβολο οικογενειακής τιμής – *μοτίβο* που συναντούμε στα έργα του *Kabuki*. Το σπαθί στην παλιά Ιαπωνία ήταν κάτι πολύ περισσότερο από όπλο. Ήταν ένα σύμβολο οικογενειακής τιμής και κατείχε μία ιερή ποιότητα, έτσι ώστε η πιο πολύτιμη προίκα που μπορούσε να φέρει μια γυναίκα στον *σαμουράι* ήταν το σπαθί των προγόνων της. Ξανά και ξανά στα έργα *Kabuki* βρίσκεται ένα βαθύτερο θέμα, το ζήτημα του κλεμμένου σπαθιού. Σφυρηλατημένο από μεγάλους τεχνίτες, αυτές οι παλιές λεπίδες ήταν δουλειές τέχνης οι οποίες, με τις γενεαλογίες τους, επιβλήθηκαν από γενιά σε γενιά. Η κλοπή ή η απώλεια αυτών των οικογενειακών κειμηλίων ήταν μία από τις μεγαλύτερες ντροπές που κάποιος άντρας μπορούσε να υποφέρει. Ο.π.

²⁴⁷ Οι κούκλες *Bunraku* είναι τρία πόδια ψηλές. Είναι μικροί άντρες ή γυναίκες με κινούμενα πόδια, χέρια και στόματα, κάθε κούκλα κινείται από τρεις ορατούς άντρες, που την περιτριγυρίζουν, την υποστηρίζουν και τη συνοδεύουν [...] Το *Bunraku* καταδεικνύει πως η αποστασιοποίηση του Brecht (*Verfremdungseffekt*) μπορεί να δουλέψει: μέσω της ασυνέχειας των κωδίκων, μέσω της καταστολής που εφαρμόζεται στις διαφορετικές πραγματείες του *περφόρμερ*, έτσι ώστε το αντίγραφο που εκπονείται επί σκηνής δεν είναι καταστραμμένο αλλά διασωσμένο από την μετωπική μετάδοση της φωνής και της χειρονομίας, της ψυχής και του σώματος, που βυθίζει τον δυτικό θεατή. Βλ. Schechter, σσ. 49- 50.

ενέργειας για την απόδοση του υποκριτή, ενώ παράλληλα αποτελούν καταδεικτικό σημείο της απέκδυσης του δυτικού εκπολιτισμένου τρόπου ζωής (μη εκδυτικοποιημένοι σωματικοί κώδικες και τρόποι).²⁴⁸

Η *Μήδεια* του Vasiliev διαδραματίζεται σε ένα ολότελα διαφορετικό οπτικό διάκοσμο, που εντός του συμπεριλαμβάνει λαογραφικές αναφορές μεσογειακών και βαλκανικών παραδόσεων, αλλά και μυθολογικά αρχέτυπα/σκηνικά σύμβολα που έχουν ως βασική στόχευση την ένταξη των φιλοσοφικών αναζητήσεων του σκηνοθέτη στον μύθο της Μήδειας. Εδώ το πολυπολιτισμικό κολάζ δεν δημιουργείται αποκλειστικά μέσω αναφορών σε απωανατολίτικες παραδόσεις αλλά κυρίως μέσω μιας ενοποιητικής ματιάς στους λαούς της Μεσογείου. Η αρένα ταυρομαχίας με κυρίαρχο το κόκκινο - γιορτινό χρώμα²⁴⁹ (βλ. εικόνα 15), είναι το σκηνικό δράσης, ένας κυκλικός ιερός χώρος τον οποίο θα διανύσει η Μήδεια για να επιστρέψει στην απόκοσμη προέλευσή της. αλλά και ο χωροχρονικός ορίζοντας του έργου, αφού ουσιαστικά δεν έχουμε σαφή αναφορά στον χρόνο και στον τόπο αλλά τα πρόσωπα προσεγγίζονται ως ιδέες και μορφές μέσα στο πλέγμα της ιστορίας, που φιλοξενεί όλα τα δραματουργικά μοτίβα του ευριπίδειου έργου: θυμός, εκδίκηση, προδοσία, άνανδροι όρκοι. Η μόνη αναφορά που υποδηλώνει την χρονική ενότητα είναι ένας ήλιος που κινούνταν πάνω από το κόκκινο σκηνικό εν μέσω της παράστασης. Ο Vasiliev δεν αναζητεί σίγουρα την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, το παιχνίδι και οι ετερογενείς πολιτισμικές ταυτότητες ενσωματώνονται και συσσωρεύονται μέσα στη *Μήδεια*, ο χώρος δράσης είναι μία αρένα στην Ισπανία, στοιχείο που θέλει εμφανώς να παρουσιάσει την δύναμη τοποθέτηση του μύθου της Μήδειας σε όλες τις χώρες και τις παραδόσεις. Η κόκκινη ξύλινη υπερυψωμένη εξέδρα δεσπόζει μπροστά

²⁴⁸ Ο Tadashi Suzuki εντοπίζει την ανάκτηση του ζώδους εαυτού που θα ενισχύσει τις εκφραστικές ικανότητες του ανθρωπίνου σώματος στην σωματική επικοινωνία με το έδαφος: «Το ουσιώδες εργαλείο για την ανάκτηση της χαμένου ζώδους εαυτού είναι η απόρριψη του 'Δυτικού' τρόπου υπόκρισης όπου 'η χειρονομία είναι συνδεδεμένη με τις λέξεις που ομιλούνται' υπέρ της 'Γραμματικής των Ποδιών'. Οι ασκήσεις είναι σχεδιασμένες ως μέσα να ανακαλύψουν μια αυτοσυνειδησία του εσωτερικού του σώματος με ειδική έμφαση στα πόδια επειδή η συνείδηση της σωματικής επικοινωνίας με το έδαφος οδηγεί σε μία μεγάλη ευαισθητοποίηση όλων των φυσικών λειτουργιών του σώματος, οι οποίες υπήρξαν αδύναμες από τον εκπολιτισμένο τρόπο ζωής». Ο ουσιώδης στόχος της Μεθόδου Suzuki είναι για το σώμα να επαναστρέψει τον προηγούμενο 'πολιτιστικό' εαυτό, πριν το θέατρο αποκτήσει το κωδικοποιημένο παραστασιακό του στυλ. Το σώμα είναι η καριέρα της κουλτούρας, και κατ' ουσίαν ο πολιτισμός είναι το σώμα. Βλ. Sampatakakis, 2005, σελ.211.

²⁴⁹ Σύμφωνα με την άποψη του σκηνοθέτη: «Το κόκκινο χρώμα, είναι το χρώμα της γιορτής. Όλη η παράσταση θα πρέπει να γίνεται στο πλαίσιο μιας γιορτής, μιας γιορταστικής δράσης, εκεί μέσα ανεβαίνει η παράσταση. Γιατί τα διονυσιακά μυστήρια ήταν πάντα γιορτές». Βλ. Συνέντευξη στη Μυρτώ Λοβέρδου, *Το Βήμα*, 03/08/2008

από το Θέατρο της Επιδαύρου και η ορχήστρα έχει μετατραπεί σε κυκλική αρένα ταυρομάχων, όπου θα λάβει χώρα η μάχη των φύλων (Ιάσωνας – Μήδεια) και όπου η Μήδεια θα αγωνιστεί για ν' αποδείξει την θέση που πρέπει να κατέχει η γυναίκα μέσα σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο. Η αρσενική ισχύ αλλά και ο συγκερασμός του γυναικείου και ανδρικού στοιχείου στον χαρακτήρα της Μήδειας, παρουσιάζεται και μέσω ενός σκηνικού συμβολισμού, στο κάρο/τρίκυκλο που μεταφέρει τα παιδιά και έχει μπροστά του ένα μεταλλικό καλάθι με το κεφάλι ταύρου στον τροχό και το οποίο οδηγούσε ένας τεχνικός σκηνης πριν και κατά τη διάρκεια της παράστασης.²⁵⁰ Τα Παιδιά της Μήδειας εδώ εξίσου δεν αναπαριστώνται ρεαλιστικά, αλλά η μάσκα/ολόσωμο προσωπείο που τα υπερκαλύπτει δημιουργεί μία απρόσωπη αναφορά και ασάφεια στην συναισθηματική υπογράμμιση αυτών, αφού δεν δύναται να διακριθούν πιθανές ψυχολογικές αποχρώσεις (βλ. εικόνα 17/18). Ενώ άλλοτε αποψυχολογούνταν, χάνοντας εξ ολοκλήρου την ανθρώπινη υπόστασή τους, μετατρέπόμενα σε άψυχα όντα – κούκλες που μεταφέρονταν από τους ηθοποιούς, στοιχείο που αποσκοπεί επίσης στο να αναδείξει τη συνύπαρξη επίγειας και μεταθανάτιας ζωής, φυσικών και μεταφυσικών σημείων εντός της σκηνης. Οι βασικοί χρωματικοί δείκτες ήταν το λευκό, το μαύρο και το κόκκινο. Τα μαύρα και λευκά κοστούμια του Χορού ήταν εμπνευσμένα από τις βαλκανικές παραδόσεις (βλ εικόνα 17), ενώ η Μήδεια ήταν ντυμένη στα κόκκινα και μαύρα²⁵¹ ωςάν ταυρομάχος έτοιμη να επιδοθεί στον αγώνα εντός της αρένας - ήταν ο μόνος χαρακτήρας που έφερε το κόκκινο στην ενδυμασία, ως σύμβολο του αίματος και της θυσίας -. (βλ εικόνα 18/19).

Το σκηνικό στην παράσταση των *Περσών* του Τσακίρη το 2003, είναι λιτό αποτελούμενο από καρέκλες, ένα μεγάλο τραπέζι, ενώ στην πίσω όψη της σκηνης υπάρχουν κύβοι από πλεξιγκλάς, οι οποίοι φωτίζονται και εντός τους διακρίνονται τέσσερα αντικείμενα: ένα δέντρο, ένα δίσκος, ένα πουλί και μία κλεψύδρα. Ο οπτικός διάκοσμος παραλληλίζεται με ένα μουσείο εκθεμάτων εντός του οποίου παρατίθενται τα έργα της ανθρωπότητας.²⁵² Το δέντρο αποτελεί μία μορφή ζωής, ο δίσκος/κύκλος

²⁵⁰ Merkouri, edited by Silva, Marques, 2010, σελ. 89.

²⁵¹ Ο.π., σελ.90.

²⁵² Όπως υποστηρίζει ο Νίκος Χουρμουζιάδης, αν και ο Αισχύλος αποφεύγει στην *Πάροδο* των *Περσών* τους τοπικούς προσδιορισμούς,, εντούτοις σε αρκετά σημεία υποβάλλεται ως προς τον ευρύτερο χώρο μια αίσθηση πλούτου και χλιδής, που χαρακτηρίζουν, κυρίως σε ένα είδος προληπτικής αντιπαράθεσης με την αυστηρή λιτότητα του αντίπαλου ελληνικού, το ανατολίτικο βασίλειο. Εδώ ο χώρος δεν προσδιορίζεται ούτε περιέχει χωρικές προδηλώσεις, σε αντίθεση με την

ένα γεωμετρικό σχήμα που παραπέμπει στην ολότητα του σύμπαντος, η κλεψύδρα περιγράφει τον χρόνο ενώ το πουλί/περιστέρι αναφέρεται στην έμβια ζωή, το οποίο εν συνεχεία θα βγει από τον κύβο για να αντικαταστήσει τον Δαρειό, ως σύμβολο ανάστασης. Το πάνω μέρος της σκηνής αποτελεί τον έναστρο ουρανό που συμπληρώνει την εικόνα του σύμπαντος (κάθε αστέρι αντιστοιχεί σε έναν άνθρωπο), ενώ το πάτωμα είναι καλυμμένο με μία ζελατίνη η οποία μέσω του εκάστοτε φωτισμού ανέδνε διαφορετικά σημεία – θάλασσα, πάγος.²⁵³ Οι φωτισμοί δημιουργούσαν αποχρώσεις του πράσινου ή του κόκκινου, προσδίδοντας εξπρεσιονιστικές προεκτάσεις στην όψη της σκηνής και παραλληλισμούς με τις συναισθηματικές διακυμάνσεις των προσώπων. Το μοτίβο φως/σκοτάδι, εντοπίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του παραστασιακού γεγονότος, κυρίως μέσα από τις λάμπες που αναβοσβήνουν και υποδηλώνουν τα φανάρια στα καράβια του στόλου των Περσών.²⁵⁴ Οι φωτιστικές εναλλαγές επιτείνουν τον συναισθηματικό αντικατοπτρισμό και αναδεικνύουν δραματουργικά μοτίβα όπως: φόβος/καταστροφή / οδύνη. Τα πρόσωπα είναι ντυμένα με διαχρονικά μαύρα ρούχα και στις δύο εκδοχές των *Περσών* (2003/2004), παραπέμποντας σε εκπροσώπους του θείου επί της γης, συνδυάζοντας την έννοια της ιερατικότητας και της κοσμικότητας συνάμα. Το 2004, το σκηνικό είναι επίσης λιτό και διαχρονικό, ωστόσο όχι με την συμβολική διακειμενικότητα που εντοπίζεται στην πρώτη σκηνογραφική προσέγγιση, παραμένουν οι καρέκλες, τα τραπέζια και οι λάμπες, ενώ το σκηνικό φόντο συνθέτει η παρουσία των τυμπάνων και οι επί σκηνής χειριστές αυτών, οι χρωματικοί κώδικες κατευθύνονται και ορίζονται επίσης μέσα από την χρήση των φωτισμών (πράσινο, κόκκινο). Εν αντιθέσει στους *Πέρσες* του 2008, επικρατεί το κόκκινο χρώμα το οποίο και αντικαθιστά το μαύρο/άσπρο των εκδοχών του 2003/2004, όχι μόνο στους φωτισμούς αλλά και στα κοστούμια και τα αντικείμενα (βλ. εικόνα 20). Στην έναρξη της παράστασης τα αντικείμενα είναι καλυμμένα με λευκά υφάσματα ενώ διακρίνουμε τον πεσμένο πολυέλαιο²⁵⁵ στην άκρη της σκηνής, σημεία που

εκδοχή του 2008, όπου ο Τσακίρης παρουσιάζει την πάλαι ποτέ περσική αίγλη και αριστοκρατία που ληλατείται. Βλ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, *Όροι και μετασηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 2003, σσ. 43-44. Η εκδοχή του 2003 είναι βασισμένη εξ ολοκλήρου στην επιρροή του σκηνοθέτη από την κβαντική φυσική, όπως ο ίδιος αναφέρει ο τίτλος «ανθρώπων έργα μέσα στο σύμπαν» εμπεριέχει όλα τα συστατικά στοιχεία της παράστασής του. Τσακίρης, Προσωπική συνέντευξη.

²⁵³ Ο.π.

²⁵⁴ Το ίδιο.

²⁵⁵ Ο πολυέλαιος αποτελεί μία σύνθεση από πάγο ο οποίος λιώνει κατά τη διάρκεια της παράστασης, δηλώνοντας υπόρρητα τον χαμό της περσικής αυτοκρατορίας και την διάλυση. Ο.π..

υποδηλώνουν την χαμένη αίγλη της περσικής αυτοκρατορίας και την εγκατάλειψη που επιφέρει ο πόλεμος. Ένα περσικό χαλί – στοιχείο που επίσης ενισχύει την αστική προσέγγιση/ εκδοχή - σκεπάζει σχεδόν ολόκληρη την σκηνική επιφάνεια και ορίζει τον σκηνικό χώρο/ χώρο κίνησης και εξέλιξης της δράσης και των χορικών. Τα κοστούμια έχουν αναφορά στο σήμερα και υποστηρίζουν τα δραματικά πρόσωπα, τα οποία αποτελούν τους θεσμούς του περσικού κράτους, ενώ η μασίφ κόμη αποτελεί ενοποιητικό σημείο της όψης τους, η απόκτηση της ανθρώπινης υπόστασης θα πραγματοποιηθεί μέσα από την σκηνή της επίκλησης του Δαρείου, όπου εκεί πια θα απεκδυθούν όλα τα σημεία που αντιπροσωπεύουν τον πολιτισμό τους και την ταυτότητά τους (φράκο, στρατιωτική στολή, κοστούμι, μασίφ κόμη) αφήνοντας μόνο το κάτω μέρος του ενδύματος τους και παραμένοντας ημίγυμνοι (βλ. εικόνα 21). Η παρουσία του περιστεριού ως σύμβολο ειρήνης και αθανασίας υπάρχει και σε αυτήν την παραστασιακή εκδοχή, αυτήν την φορά τα λευκά περιστέρια ξεπροβάλλουν από τα μανίκια του Δαρείου. Η χρήση των βιβλίων, ως σκηνικού αντικειμένου, υποστηρίζει την έννοια της θεσμοθετημένης γνώσης, εντός αυτών οι Πέρσες αναγνωρίζουν την ύπαρξή τους, στους νόμους προσπαθούν να διατηρήσουν την ακεραιότητά τους καθώς και την υπόστασή τους μέσα από την παγιωμένη γνώση. Επίσης δείχνουν την απόπειρα των Περσών – και κατ επέκταση του ανθρώπου που έρχεται αντιμέτωπος με την ήττα και την απώλεια - για αναζήτηση της αλήθειας μέσα στην ιστορία, για την ανακάλυψη του «έχει υπάρξει» και για την αντιμετώπιση φαντασμάτων του παρελθόντος μέσα από την διδασχή. Συνοψίζοντας την ανάλυση του Γρηγόρη Ιωαννίδη για την διαφορετικότητα των εκδοχών του σκηνοθέτη εντοπίζουμε μία συνέχεια εντός της τριλογίας: «Ο Τσακίρης μελετά στην αισχυλική τραγωδία τον τρόπο με τον οποίο η Ιστορία μετουσιώνεται σε ποίηση. Κλιμακώνει την έρευνά του σε δύο επίπεδα: στο πρώτο είναι το γεγονός της ήττας που διασπείρεται στα άτομα του Χορού, όπως το εθνικό γεγονός αντανακλάται στη συλλογική συνείδηση. Έπειτα έρχεται ο τρόπος με τον οποίο η ήττα εκλογικεύεται και διδάσκεται: είναι η στιγμή που η Ιστορία μετατρέπεται σε παράδειγμα»²⁵⁶

Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός διατηρεί το πλαίσιο των συμβόλων που μπορούν να παραπέμψουν στη συνάντηση κλασικού και σύγχρονου δράματος επί σκηνής, παρ' όλα αυτά δεν αναζητά μέσα από την σκηνική παρουσίαση μία αρχαϊκής προελεύσεως

²⁵⁶ Γρηγόρης Ιωαννίδης,, «Μαγικό ξόρκι του κακού. “Πέρσες” από το Θεσσαλικό Θέατρο στο Κατράκειο Θέατρο, Νίκαια», *Ελευθεροτυπία*, 27/09/2008.

τελετουργική φόρμα προς εκσυγχρονισμό, ούτε και προσπαθεί να αναδείξει πολιτισμικά αρχέτυπα εγχώρια και ξένα μέσα από την συσσώρευση ετερόκλητων παραδόσεων. Αντιθέτως το επιδιωκόμενο αποτελεί η οικειοποίηση, εννοώντας εδώ την δυναμική του παραστασιακού εγχειρήματος να εντάξει τον μέσο θεατή (Ελληνα ή Ξένο) ως αναπόσπαστο τμήμα της ιστορίας,²⁵⁷ να τον καταστήσει βασικό ήρωα που μέσω των εμπειριών του θα αναβιώσει τα τραγικά μυθεύματα και θα τα μεταφέρει στο σύγχρονο ελληνικό και ευρωπαϊκό σήμερα. Με τον Paul Koek το 2006, στη διαπολιτισμική παραγωγή των *Ικέτιδων* επιδιώκει μία πρωτοποριακή προσέγγιση και μία εκ νέου νοηματοδότηση σκηνικών σημείων και προσώπων με σκοπό τη νύξη σε ζητήματα πολιτικής και κοινωνικής φύσεως, εδώ συγκεκριμένα παρατηρούμε να θίγεται το ζήτημα των μεταναστών/ προσφύγων. Οι Ικέτιδες αποτελούν τη φωνή των μετακινούμενων πληθυσμών που αναζητούν μία πατρίδα, μπορεί συνεπώς να αποδοθούν σκηνικά με σύγχρονα ρούχα και με αναγωγές σε σκηνικές εικόνες της παγκόσμιας δραματουργίας.²⁵⁸ Τα κοστούμια της παράστασης περιείχαν σύγχρονες αναφορές και διακρίνονταν για την ανομοιογένεια τους, δεν υπάρχει σαφή αναφορά στον χώρο δράσης των *Ικέτιδων* (Θήβα), στον χρόνο δράσης του έργου, αλλά παραπέμπουν σε αστικά πρόσωπα που συναντάμε στη σύγχρονη ευρωπαϊκή κουλτούρα και στον δυτικό πολιτισμό, ένα από τα βασικά γνωρίσματά τους είναι η μίξη διαφορετικών χρωμάτων και υλικών αλλά και μεγεθών, η οποία πολλές φορές καταλήγει σε ένα γκροτέσκο και πολυστυλιστικό αποτέλεσμα (βλ. εικόνα 22), το οποίο με τη σειρά του μετουσιώνει σκηνικά την συνύπαρξη των διαφορετικών υφών: επίσημο/λαϊκό, κωμικό/τραγικό. Η «διάσπαση» των δραματικών προσώπων όπως πχ της Θεάς Αθηνάς, ή της Αίθρας (μία Ελληνίδα και μία Ολλανδέζα) αναδεικνύει πέρα από το διαμοιρασμό του χαρακτήρα και την από - ηρωοποίηση, την αποδόμηση του δραματικού προσώπου μέσω της λεκτικής (αφηγηματικής) και εν συνεχεία οπτικής διάσπασης του, η οποία αποσκοπεί στην ανάγκη επιτονισμού κάποιων καίριων

²⁵⁷ Η στρατηγική του Μαρμαρινού της δημιουργίας οικειότητας μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών προχώρησε περισσότερο στις *Ικέτιδες*, όπου η μητέρα του και δύο γείτονές της εμφανίστηκαν στην παράσταση. Το πρόγραμμα της παραγωγής περιελάμβανε συνεντεύξεις με γνωστές προσωπικότητες όπως και με ανώνυμους πολίτες, που ερωτήθηκαν να μοιραστούν τις ιδέες τους σε ποικίλα θέματα, όπως η κατάσταση του ικέτη ή του πρόσφυγα, και ο ρόλος της θρησκείας στις σύγχρονες κοινωνίες. Βλ. Ιωαννίδου, σελ.24.

²⁵⁸ Ο Μαρμαρινός καλωσορίζει την ιδέα κάποιων οπτικών δανείων από την σκηνική παράδοση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, και εξηγεί πως το τραπέζι του χορού στην Ηλέκτρα – και προφανώς στον Αγαμέμνονα- ήταν ένα δάνειο από την παραγωγή του Peter Stein *Ορέστεια*. Παρομοίως το τσιγάρο που καπνίζει ο αγγελιοφόρος στις Ικέτιδες έφερε στη μνήμη την Ηλέκτρα του Robert Sturua το 1987, όπου το κάπνισμα του τσιγάρου από τον αγγελιοφόρο στην ορχήστρα της Επιδάουρου σκανδάλισε το ακροατήριο. Ο.π., σελ.20.

σημαινόντων του τραγικού κειμένου, η διττότητα αυτή δηλοί την α-χρονικότητα και α-χωρικήτητα των σκηνικών σημείων και την αναγωγή αυτών σε περισσότερες του ενός τοπικές και χρονικές σφαίρες. Η χρήση της μάσκας αντικαθίσταται από ένα χρωματιστό μοτίβο που καλύπτει τα μάτια των ηθοποιών ή τμήμα του προσώπου τους (βλ. εικόνα 23). Η σκηνή συνέβαλε στην δημιουργία της ατμόσφαιρας ενός συναυλιακού χώρου, ο οποίος εμπειρείχε όλα τα σημεία που απαρτίζουν μία μουσική αρένα/σκηνή. Τα όργανα μουσικής και τα εξαρτήματα (ενισχυτές, μικρόφωνα) αποτέλεσαν μέρος του σκηνικού όλου και χρησιμοποιούνταν στην κίνηση και την ερμηνεία των υποκριτών. Το διαπολιτισμικό εγχείρημα επιδιώκει την ανάπτυξη και αξιοποίηση του βασικού πυρήνα των *Ikétidon* μέσα από μία αναβίωση του αρχαίου μυθεύματος στο σκηνικό τώρα, σε μία χρονικότητα που παράλληλα περιλαμβάνει το παρόν αλλά και διαιωνίζει/ διαχέει τον πυρήνα του αρχαίου μύθου/δράματος σε μία άχρονη και άτοπη ιστορικότητα. Εντός αυτού του πλαισίου τοποθετείται μία άκεντρη σκηνή ένα χωνευτήρι πολυεστιακής πρόσληψης, που αναζητά τον συσχετισμό των ανόμοιων σημείων και συμβόλων υπό το πρίσμα της φωνής Ικέτη/Πρόσφυγα ,ο οποίος επιδιώκει τον προσδιορισμό της ταυτότητάς του μέσω του «ανήκειν».

Ο σκηνικός διάκοσμος στις παραστάσεις του Τερζόπουλου επίσης υπερβαίνει τις χωροχρονικές προδηλώσεις. Η οπτική αναπαράσταση των δραμάτων της αρχαίας τραγωδίας δεν ακολουθεί νατουραλιστικές φόρμες, άλλα περιλαμβάνει μία πληθώρα σημείων/συμβόλων τα οποία έχουν αναφορές σε στοιχεία που σηματοδοτούν την ύπαρξη του ανθρώπου και τη θέση του στο σύμπαν, όπως για παράδειγμα ο συμβολικός σταυρός που χρησιμοποιεί ο Τερζόπουλος στην διάταξη των ηθοποιών του. Όπως αναφέρει Rogers ο ίδιος ο άνθρωπος αποτέλεσε την βάση του σταυρού ως προς την οριζόντια γραμμή του, ενώ η κάθετη γραμμή συμβολίζει το πνευματικό επίπεδο, την ανοδική πορεία προς το θείο, η οριζόντια ακτίνα που τη διαπερνά σημαίνει το υλικό επίπεδο της ύπαρξης.²⁵⁹ Η οπτική μεταφορά διακρίνεται για τον μινιμαλιστικό χαρακτήρα της και την γεωμετρία της σκηνής αλλά επίσης δημιουργείται και ενισχύεται από τα σώματα των ηθοποιών. Ο Τερζόπουλος δεν χρησιμοποιεί την μάσκα αλλά το έντονο μακιγιάζ το οποίο επεκτείνεται από το πρόσωπο στο σώμα για να τονίσει την ιερότητα και την τελετουργικότητα του

²⁵⁹ Ο σκηνοθέτης συνηθίζει να αποκαλεί τις τεμνόμενες διαγωνίους «Κάι» Πρόκειται για τον όρο *ki – hoi*, ο οποίος χρησιμοποιείται στο θέατρο Νο και σημαίνει την απόλυτη συμφωνία της πνοής (*hoi*) και του πνεύματος (*ki*) με το σώμα .Βλ. Χατζηδημητρίου, σελ. 107.

θεατρικού δρώμενου, κατά τον τρόπο του Kabuki, του Butoh ή του Kathakali.²⁶⁰ Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* το 1995, 2008 (Πεκίνο) και 2010 παρατηρούμε τον κύκλο ως χώρο δράσης, ο οποίος έχει σαφή όρια και χωροθετεί την κίνηση των ηθοποιών. Ο Τερζόπουλος εντοπίζει στον κύκλο τον προσδιορισμό της ενέργειας και την βασική προϋπόθεση της τραγωδίας,²⁶¹ η κυκλική ιερότητα του σχήματος παραπέμπει στα θρησκευτικά δρώμενα και τις τελετές της αρχαιότητας, ενώ σύμφωνα με την πλατωνική θεώρηση, αντικαθιστά την γραμμικότητα του χρόνου του ανθρώπου με την κινητή εικόνα της αιωνιότητας και συνεπώς την κυκλική πορεία της ανθρώπινης ύπαρξης²⁶² – οντολογικό υπόβαθρο στην σκηνοθετική προσέγγιση -. Ο Δημήτρης Τσατσούλης αναφέρεται στην ερμηνεία του σκηνικού του *Προμηθέα* το 1995, ως μία προβολή του ουράνιου θόλου, περιβαλλόμενου από ένα τετράγωνο, συμβολισμό της γης. Το όρος του Καυκάσου αναπαρίσταται μεταφορικά από τα σε κωνοειδή διάταξη σώματα των ηθοποιών,²⁶³ συνεπώς το σώμα του υποκριτή συνιστά ένα διττό σημείο αναφοράς, αποτελώντας ταυτόχρονα το σύμβολο του τόπου και τον χαρακτήρα που ενσαρκώνει. Δύο υφασμάτινες λωρίδες δημιουργούν ένα τεράστιο X, με αυτόν τον τρόπο δηλώνονται οπτικά οι ιδιότητες του Τιτάνα σε συνδυασμό με τη δυναμική που εμπεριέχει το τετραμερές του σταυρού, το οποίο διασχίζει το σώμα του Προμηθέα. Τα δεσμά του Προμηθέα δεν περιορίζονται στο να δένουν τους καρπούς των χεριών του, αντίθετα, δύο κόκκινες κορδέλες, εκκινώντας από το δάπεδο/ κύκλο περιβάλλουν τους καρπούς του και ανυψούνται προς τα άνω. Σχηματίζουν έτσι, σε συνδυασμό με τους δύο υφασμάτινους άξονες του X, τον τρίτο άξονα ενός τρισδιάστατου σταυρού²⁶⁴ (βλ. εικόνα 24). Το ακινητοποιημένο σώμα του ηθοποιού / Προμηθέα διαγράφεται πάνω σε μία οθόνη²⁶⁵, η οθόνη προβολής αποτελεί το μέσο της κατάργησης της χρονικότητας. Όπως επισημαίνει ο Γιώργος Πεφάνης, η εισαγωγή των τεχνολογιών στη σύγχρονη σκηνοθεσία, επιδιώκει να σχετικοποιήσει την πραγματικότητα, πολλαπλασιάζοντας την σε ένα νέο εικονικό σύμπαν, μεταφέροντας την παντού και πουθενά²⁶⁶, με αυτό τον τρόπο ο σκηνοθέτης

²⁶⁰ Ο.π. σελ.130

²⁶¹ Το ίδιο. σσ. 104 -105.

²⁶² Το ίδιο. σσ. 104 -105.

²⁶³ Τσατσούλης, *Θεατρογραφίες*, 2005, σελ. 142.

²⁶⁴ Ο.π., σελ. 142

²⁶⁵ Ελένη Πετάση, «Με το βλέμμα του Προμηθέα: Εντυπωσίασε η παράσταση του Τερζόπουλου στους Δελφούς», *Καθημερινή*, 26/08/1995

²⁶⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το διακύβευμα της σκηνοθεσίας κατά την όψιμη νεωτερικότητα», *Παράθασις*, τ. 9., Αθήνα 2009, σελ.327.

προσεγγίζει μπορούμε να πούμε την οικουμενική διάσταση του προσώπου του Προμηθέα. Ο διαχωρισμός του «Άνω» - θεότητας/εξουσία και «Κάτω» - άνθρωπος, αποτελεί μια κάθετη διάρθρωση με την οποία αναγιγνώσκει την τραγωδία του Προμηθέα και την οπτικοποιεί σκηνικά ο Τερζόπουλος. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Jan Kott: «η πτώση του Προμηθέα είναι σωματική και θεαματική, συνοδεύεται από βροντές και κεραυνούς. Στο δράμα του Προμηθέα συμμετέχει ολόκληρος ο κόσμος: θεοί, άνθρωποι και στοιχεία της φύσης. Αυτός ο κόσμος έχει μια κάθετη διάρθρωση: πάνω είναι η έδρα των θεών και της εξουσίας, κάτω ο τόπος της εξουσίας και της τιμωρίας. Στη μέση βρίσκεται ο επίπεδος δίσκος της γης και το επίπεδο πιάτο της ορχήστρας όπου διαδραματίζεται η δράση. Η κάθετη διάρθρωση του κόσμου με το Πάνω και το Κάτω, που αποτελούν συγκεκριμένες λειτουργίες, και έχουν συγκεκριμένο συμβολισμό και προορισμό, είναι από τα οικουμενικότερα και αυθεντικότερα στο χρόνο αρχέτυπα. Ο Προμηθέας σταυρώνεται από τους απεσταλμένους των θεών, που ήρθαν από πάνω, εξαιτίας της υπερβολικής αγάπης του για τους ανθρώπους που βρίσκονται κάτω».²⁶⁷ Η σκηνή του Προμηθέα το 2010, συγκεκριμένα ο κύκλος της δράσης δεν περιέχει εντός του τα εμφανή σχήματα και διαγράμματα του τρισδιάστατου σταυρού των δύο άλλων εκδοχών, αλλά είναι επιστρωμένος με χρώμα που μαζί με την κατασκευή από πέτρες του Γιάννη Κουνέλλη, δημιουργούσε ένα σαφή υπαινιγμό στην αποσύνθεση και τον έρημο τόπο που έχει βιώσει την καταστροφή, αλλά και στην ανθρωπότητα που υποφέρει από τον δυνάστη /εξουσιαστή (βλ. εικόνα 25). Τα κοστούμια των ηθοποιών είναι ουδέτερα και το μαύρο χρώμα βοηθάει στην ανάδειξη της φθοράς που σηματοδοτείται μέσω και των χρωματικών κωδίκων της σκηνής (βλ. εικόνα 26). Η χρήση της λάσπης από τον Προμηθέα υποδεικνύει την φθαρτή ύλη του ανθρώπινου σώματος, την αποσύνθεση και τον πόνο στα σωθικά του (βλ. εικόνα 6).

Στην *Άλκηστη* της Λυδίας Κονιόρδου το 1995 οι υπερμεγέθεις κούκλες/ανδρείκελα στο ύψος των ηθοποιών προσθέτουν στην μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας, θεατρικές προσλαμβάνουσες και τεχνικές που περιλαμβάνουν την θεατροποίηση της κούκλας, τις σκηνικές διαστάσεις που αυτή μπορεί να πάρει, αλλά και την αλληλεπίδρασή της με τον ηθοποιό. Η εισαγωγή της και η μεταφορά της πάνινης κούκλας ως ολόσωμο προσωπείο πίσω από το οποίο κινείται ο υποκριτής τοποθετεί

²⁶⁷ Απόσπασμα από την «Θεοφαγία» του Jan Kott, μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη – Άρτεμη, από πρόγραμμα παράστασης Αισχύλου, *Προμηθέας Δεσμώτης*, Θέατρο Άττις, Θεατρική περίοδος 1995 – 1996

την δράση σε ένα μη ρεαλιστικό σύμπαν και δημιουργεί έναν παραμυθικό καμβά αφέλειας και αθωότητας ο οποίος αντικρίζει την θυσία της Αλκήστιδος με στοιχεία μυθικά και αναδύει τους λαϊκούς θρύλους, εντός των οποίων εντοπίζεται η καταγωγή του μύθου²⁶⁸ (βλ. εικόνα 30). Το νέο παραχθέν παραστασιακό κείμενο προβάλλει το λαϊκό δρώμενο/ δοξασία και ανατρέχει σε αρχέτυπα λαών και δοξαστικά έθιμα, μετουσιώνοντας το πρωταρχικό υλικό σε σκηνικό διακείμενο. Η κούκλα έχει την δυνατότητα να ανασύρει το πολιτισμικό φορτίο λαών και παραδόσεων και να υπενθυμίσει πως το σκηνικό μύθευμα μπορεί να εμπεριέχει την αληθινότητα των δραματικών προσώπων. Η εμφάνιση του ηθοποιού, ο οποίος μεταφέρει το ολόσωμο ανδρείκελο (βλ. εικόνα 31), αποκτά σημαίνοντα διαπολιτισμικής υφής καθώς καθίσταται αναγνωρίσιμο και αναγνώσιμο από όλους τους πολιτισμικούς κώδικες, αποτελώντας τη βάση υπερ - πολιτισμικών προσλαμβάνουσων. Το λιτό και αφαιρετικό σκηνικό του Δ. Φωτόπουλου, σε συνδυασμό με τα διαχρονικά κοστούμια στα οποία δεν διακρίνονται χωρικές και χρονικές αναφορές, αποτελούν σημεία που συμπράττουν στην ανάδειξη της αχρονικότητας και ατοπικότητας του παραμυθικού πλαισίου, εντός του οποίου τοποθετούνται και διαπλέκονται δημιουργικά τα δραματικά στοιχεία του ευριπίδειου κειμένου και της προελεύσεως αυτού. Το άχρονο και άτοπο, είναι δύο σημεία που αίρουν την επιδερμική οικειοποίηση και δύναται να ενταχθούν σε πολλαπλά ερμηνευτικά πεδία, δημιουργώντας μία παραστασιακή ανοιχτότητα/ελευθεριότητα. Εν αντιθέσει, παρά την ύπαρξη του λαϊκού στοιχείου, ο σκηνικός διάκοσμος της *Άλκηστης* του 2000 αποτελεί την οπτική/αστική μεταφορά της ευριπίδειας τραγωδίας στην Ελλάδα του '50.²⁶⁹ Η σκηνή της *Άλκηστιδος* εξελίσσεται σε μία αστική αυλή στην Πλάκα, τα σκηνικά και τα κοστούμια εμπλουτίζονται από την ύπαρξη σημείων που αποτελούν εικονοποιία των εθίμων της ελληνικής λαϊκής παράδοσης (βλ. εικόνα 27/28). Η ιστορία μεταφέρεται από το «άστυ» των Φερών στην μεταπολεμική Αθήνα, συγκεκριμένα σε ένα αρχοντικό της

²⁶⁸ «Στην Άλκηστη του Βόλου με τις κούκλες, την επιλογή αυτή την καθόρισε το γεγονός πως ο Ευριπίδης άντλησε το μυθολογικό του υλικό από λαϊκούς θρύλους της Μαγνησίας [...] Έχει λοιπόν μίας εγγενή θεία «αφέλεια» και παραμυθικότητα που αισθάνθηκα ότι αρμόζει στο έργο και του δίνει μια ενδιαφέρουσα φόρμα για να αναπνεύσει το νόημά του», Κονιόρδου, Προσωπική συνέντευξη.

Όπως μας πληροφορεί ο Lesky, σχετικά με την παράδοση της πρώτης ύλης του δράματος, αντίθετα από τη γνώμη του Willamowitz ότι στο βάθος κρύβεται ένας «εκπεπτωκώς» θεϊκός μύθος, έχει επικρατήσει η άποψη ότι εδώ έχουν συνενωθεί μια παλιά παραμυθική αφήγηση για την αυτοθυσία ενός προσώπου που αγαπά και μια άλλη για την πάλη ενός ήρωα με το Θάνατο. Βλ. Lesky, σελ. 35.

²⁶⁹ Ο Ευριπίδης προσδιορίζει με λεπτομέρειες ως σκηνικό δράσης το εσωτερικό του παλατιού του Άδμητου, επιθυμώντας να περιγράψει τον εσωτερικό κόσμο ενός οίκου που κλονίζεται από έναν εκούσιο θάνατο, μόνο για να επιβιώσει. Σηίνεται ένα ζεστό σκηνικό για τον αποχαιρετισμό της σώτειρας Άλκηστης. Βλ. Χουρμουζιάδης,, 2003, σσ. 48-49.

Πλάκας. Η παράσταση ήταν ένας φόρος τιμής στον Γιάννη Τσαρούχη, γεγονός το οποίο εκφράστηκε μέσα από την αστικό νεοελληνισμό που εξέπεμπε το σκηνικό του Β. Μαντζούκη καθώς και μέσω των κοστούμιών που προέρχονταν από το βεστιάριο του Εθνικού Θεάτρου ²⁷⁰ (βλ εικόνα 29).

²⁷⁰ Κονιόρδου, Προσωπική συνέντευξη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΧΟΡΟΣ

6.1 Η αναζήτηση της συλλογικότητας στο σώμα του τραγικού Χορού: Ο ρόλος του και οι πολυπολιτισμικές του ιδιαιτερότητες στη σκηνική του πραγμάτωση

Ο Χορός της αρχαίας τραγωδίας στην σύγχρονη παραστασιακή του πρόσληψη αποτελεί ένα εργαλείο ανάδειξης των εννοιών της συλλογικότητας ή μη, εξερεύνησης της πολιτιστικής και κοινωνικής ταυτότητας, αλλά και έναν καμβά εντός του οποίου συνοψίζονται οι πολιτικοκοινωνικές διεργασίες της εκάστοτε εποχής στην οποία απευθύνεται – αφού δεν μπορούμε να μιλήσουμε για μεταφορά του αρχαίου δράματος εάν δεν υπάρχει μία πολιτική ή κοινωνική αφόρμιση που οδηγεί στη σκηνική του εκδοχή, και αυτό κυρίως εξαιτίας της προσαρμοστικότητας και της δυνατότητάς του μύθου να παρουσιάσει σύγχρονους προβληματισμούς -. Οι πολλαπλές λειτουργίες του αρχαίου Χορού έχουν παρακινήσει τους σύγχρονους σκηνοθέτες να προκαλέσουν τη ρεαλιστική δραματική σύμβαση και να αναζητήσουν νέους (μετά) – μοντέρνους τρόπους παιξίματος, καθώς σαν μία ομάδα ενσαρκώνουν τις εντάσεις μεταξύ του ατομικού και του συλλογικού, είναι ως ένα βαθμό ένας μικρόκοσμος ολόκληρης της πολιτείας (παρόλο που ο Χορός δεν αντιπροσωπεύει συνήθως την πόλη αλλά πιο συχνά ομάδες που η πόλη περιλαμβάνει, και κατέχουν επιτακτική φωνή η οποία βασίζεται στην τελετουργικό και μυθικό κείμενο της κοινότητας).²⁷¹ Μπορεί να εκφράζει μια συλλογική ιδέα ή συγκίνηση, μπορεί συνεκδοχικά να εκπροσωπεί μιαν ολόκληρη πόλη ή λόγω της «ουδέτερης» θέσης του να επωμίζεται τους κραδασμούς από τη σύγκρουση των αντιτιθέμενων δυνάμεων – αφού, από ιστορική άποψη, η μία από τις δύο δυνάμεις κατάγεται απ' αυτόν. Μπορεί επίσης να εκληφθεί ως δραματοποίηση του καθολικού και του πανανθρώπινου και ως ενσάρκωση ανθρώπινου πόθου προς τον άλλον – ακόμη και αν αυτός είναι αντίθετος ή ανασταλτικός προς τον πόθο αυτόν.²⁷²

Σύμφωνα με τον ισχυρισμό του Schiller, «ο Χορός στην αρχαία τραγωδία λειτουργεί ως ο πνευματικός και συναισθηματικός μεσάζων ανάμεσα στη σκηνική πράξη και

²⁷¹ Anton Bierl, «The chorus of Aeschylus' Agamemnon' in modern stage productions», edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin, σελ.292.

²⁷² Γιώργος. Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012, σελ322.

στο κοινό».²⁷³ Σε μία παράσταση που εμπερικλείει εντός της πολυπολιτισμικές αναφορές, ο τραγικός Χορός δύναται να αποτελέσει σώμα συσσώρευσης εθνοφυλετικών διαφορών, πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων, αναδεικνύοντας σημεία πολυεθνικότητας, και έχοντας ως στόχευση την προσέγγιση της έννοιας της συλλογικής συνείδησης, μέσω της προβολής του πολιτισμικά ανοίκειου, αυτού που αντικατοπτρίζει το διαφορετικό, ενώ παράλληλα προδηλώνει την ανάγκη μιας ενιαίας φωνής έναντι κομβικών πολιτικών και κοινωνικών ζητημάτων. Αυτή η πολιτιστική, πολιτική ή κοινωνική ετερότητα του τραγικού Χορού, εκφράζεται συχνά μέσα από θεατρικές τεχνικές με τις οποίες οι δυτικοί θεατές δεν είναι καθόλου εξοικειωμένοι – για παράδειγμα τεχνικές υποκριτικής που προέρχονται από το ιαπωνικό θέατρο Noh και το ινδικό θέατρο Kathakali. Ο ίδιος ο Χορός μπορεί να αποκαλύπτει εξίσου πτυχές της ταυτότητας, όσο και της ετερότητας, ιδιαίτερα όταν η παράσταση απευθύνεται σε πολυπολιτισμικά ακροατήρια ή παρουσιάζεται σε διαφορετικά πολιτισμικά μήκη και πλάτη.²⁷⁴ Ο Χορός μπορεί να μεταμορφωθεί στο κοινωνικά και πολιτισμικά ανοίκειο με στόχο να καταδείξει έννοιες και σημεία του κειμένου τα οποία νοηματοδοτούνται μέσω μιας νέας σκηνικής γραφής και αυτό συμβαίνει μέσα από τον μετασχηματισμό και την εκ νέου ανάγνωση πάγιων και οικουμενικών αξιών που καθορίζουν την εξέλιξη και την μορφή του αρχαίου δράματος. Η νέα πολυπρισματική νοηματική κατεύθυνση με αυτόν τον τρόπο αναδύεται μέσα από την σκηνική πραγμάτωση, τις κινήσεις των σωμάτων, την όρχηση, τα κοστουμια, το τραγούδι, τα οποία αποδίδουν ένα αποτέλεσμα εντατικού μετασχηματισμού του Χορού με βασική στόχευση τον σχολιασμό διαπολιτισμικής υφής ζητημάτων.

Η τελετουργική ενσωμάτωση του μπορεί επίσης να μεταφραστεί κάτω από αυτή την επιτελεστική εκδοχή.²⁷⁵ Οι σύγχρονοι σκηνοθέτες στην προσπάθειά τους να επιτείνουν την σωματικότητα και την επιτελεστικότητα στην κίνηση των χορευτών και να ενισχύσουν την τελετουργική και λατρευτική διάσταση του τραγικού Χορού, στράφηκαν σε ανατολίτικα στοιχεία και φόρμες οι οποίες αφαιρούν το εκλογικευμένο δυτικό πλέγμα του ρεαλιστικού και νομότυπου χειρονομιακού

²⁷³ Walton, σελ. 443.

²⁷⁴ Παντελής Μιχελάκης, «Η θεατρική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στον τόμο Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χρήστος Τσαγγάλης, *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2008, σελ. 631.

²⁷⁵ Bierl, edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin, σελ.291.

κώδικα²⁷⁶ και βοηθούν στην ανασύνθεση μιας νέας κίνησης, μιας χορευτικότητας που αναδεικνύει την τελετουργική διάσταση του Χορού της αρχαίας τραγωδίας, αλλά και νομιμοποιεί την εκστασιασμένη και πολυμορφική διάσταση του σώματος του χορευτή. Η νομιμοποίηση αυτή συμβαίνει μέσα από τον εντοπισμό πολιτισμικών ισοδύναμων της δυτικής κουλτούρας - η έρευνα για πολιτιστικά ισοδύναμα ως προϋπόθεση έκφρασης της έννοιας του χορού ακολουθήθηκε από τον Κάρολο Κουν (1980-2) και την Αριάν Μνουςκίν (1990 -3)²⁷⁷ - αλλά και μέσω της ενσωμάτωσης αλλόεθνων θεατρικών παραδόσεων και τεχνικών στη διδασκαλία των χορευτών, ενώ ενίοτε παρατηρούμε την πολιτισμική σύζευξη στοιχείων που ανήκουν σε παρόμοια πολιτισμικά περιβάλλοντα και το σώμα του Χορού να μετατρέπεται σε σημείο που καταδεικνύει την ενοποιητική ματιά του σκηνοθέτη εντός ανοίκειων παραδόσεων και πολιτισμικών κωδικών. Άλλοτε εκσυγχρονίζεται και προβάλλει μία απολιτισμικότητα²⁷⁸ εξαλείφοντας τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες και υποδηλώνοντας την οικουμενικότητα των θεμάτων της τραγωδίας και άλλοτε χρησιμοποιείται ως σημείο προβολής των ζητημάτων εθνικής ταυτότητας, ενώ εξίσου συχνά τον συναντούμε να προάγει μία πολυπολιτισμική πολυφωνία. Η κινησιολογική, χορογραφική και ενδυματολογική του αποτύπωση αλλά και ο ρόλος του στην εξελιξιμότητα του παραστασιακού γεγονότος, περιλαμβάνουν τον τρόπο οικειοποίησης των έτερων και πολιτισμικά διαφοροποιημένων παραδόσεων και την ενσωμάτωση και αξιοποίηση αυτών στο χωροχρονικό πλαίσιο που τοποθετούνται. Η ύπαρξή του Χορού στον κόσμο της κοινωνίας και της πόλης ορίζεται ως φανταστική μορφή²⁷⁹ που υποστηρίζει την μυθολογική του διάσταση, η οποία με τη σειρά της

²⁷⁶ Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Τσατσούλης: «Η χειρονομία ως οικουμενικά και θεμελιακά αμετάβλητη και ως μοναδική εκφραστική διέξοδος των αγρίων, ως φυσική και άρα άξεστη πράξη, αποτελούσε κατηγορική ανωμαλία, δήλωνε απουσία πολιτισμού και από αρνητική πηγή οντογένεσης καλών τρόπων, έγινε μέρος της φυλογένεσης, σύμφωνα με την θεωρία των επιβιωμάτων. Επομένως οι πλέον ευγενείς τάξεις της Ευρώπης όπως και οι πλέον εγγράμματοι των λαών της, εγκατέλειψαν ηθελημένα τη χυδαιότητα της χειρονομίας ή της εκφραστικής παντομίμας.: ό,τι δεν μπορεί να γραφεί δεν αρμόζει στην πολιτισμένη επικοινωνία. Δεν είναι περίεργο ότι αυτή η ιδεολογία προσδιορίζει και σήμερα τη λογοκεντρικότητα του δυτικοευρωπαϊκού θεάτρου την ίδια στιγμή που, στην αντίπερα όχθη, οι διαπολιτισμικές αναζητήσεις των σύγχρονων σκηνοθετών τείνουν προς την ανακάλυψη των λησμονημένων πηγών της σωματικότητας.» Βλ. Τσατσούλης, *Θεατρογραφίες*, 2005, σελ. 134.

²⁷⁷ Bierl, edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin, σελ.293.

²⁷⁸ Στην απολιτισμικότητα (ac-culturation) ο ξένος κώδικας εισβάλλει σταδιακά αλώνει και τέλος επιβάλλεται στον εγχώριο εκκεντρώνοντας τα οικεία υλικά του. Βλ. Πατσαλίδης,, 2004., σελ. 270.

²⁷⁹ Ο Γιώργος Πεφάνης εντοπίζει στην ύπαρξη του Χορού το «διττό συνανήκειν» : «στον κόσμο της φαντασίας ως κοινωνική οντότητα και, ταυτοχρόνως, στον κόσμο της κοινωνίας και της ιστορίας ως φανταστική μορφή. Προορισμένος και αυτός να δρα στο μεταίχμιο και την εκκρεμότητα, μπορεί να

προωθεί αυτό που ονομάζει ο Kevin Lee «ευέλικτη ζώνη»²⁸⁰ και υπό το πλαίσιο της οποίας μπορεί να προχωρά στην προσέγγιση ευαίσθητων πολιτικών και κοινωνικών ζητημάτων μέσα από το πέπλο της μυθολογικής οντότητας που του προσδίδει την απαραίτητη απόσταση. Για παράδειγμα στην παράσταση *Les Atrides* στο μέρος των *Ευμενίδων* η Mouchkine προβάλλει μέσα από τον Χορό τρεις άστεγες γυναίκες και μία ομάδα σκύλων (βλ. εικόνα 31). Σύμφωνα με την Mouchkine ο προβληματισμός της παράστασης αφορούσε εξίσου τις Ερινύες που γυρίζουν αδέσποτες στην ανατολική Ευρώπη, όσο και τις Ερινύες του πέμπτου π.Χ. αιώνα.²⁸¹ Η Mouchkine χρησιμοποιεί τεχνικές του ανατολικού θεάτρου στον Χορό των *Ατρείδων* για να ενισχύσει την θεατρικότητα και την επιτελεστικότητα που επιφέρει η στυλιζαρισμένη ανατολίτικη φόρμα αλλά και επιπλέον να συνενώσει τα θραύσματα των διαφορετικής προέλευσης πολιτισμικών παραδόσεων. Η παρουσίαση του Χορού στην τετραλογία χαρακτηρίζεται από μία ποικιλομορφία στοιχείων διαφόρων θεατρικών παραδόσεων, τόσο στην όψη των χορευτών (κοστούμια, μάσκες, μακιγιάζ, κόμη) αλλά και στον χορευτικό τους κώδικα, τα δάνεια αυτά παράγουν έναν υβριδισμό σε τέτοιο βαθμό που όπως επισημαίνει ο Pavis οι πρωτογενείς μορφές και η ανίχνευση των πολιτισμικών παραδόσεων δεν δύναται να διακριθούν.²⁸² Οι χορογραφίες των μελών του Χορού στους *Ατρείδες* είναι εμπνευσμένες από το *bharata natyam work*²⁸³ αλλά και από το *Kathakali*²⁸⁴ για να αναδείξει την παγκοσμιότητα των θεμάτων όπως διαχωρίζονται από την Judith Miller: γυναικεία θυσία (Ιφιγένεια), πατριαρχία και ανικανότητα πολιτική (Αγαμέμνων), ζοφερή εγκληματικότητα του Ορέστη

διηγηθεί, αλλά η διήγησή του δεν είναι άλλο από το άνοιγμα που διενεργεί μεταξύ κειμένου/σκηνής και αναγνώστη/θεατή, τουτέστιν άνοιγμα στη θεατρικότητα» Βλ. Πεφάνης, 2012, σελ.32.

²⁸⁰ Το μυθικό πλαίσιο επέτρεπε στους Έλληνες τραγικούς να ερευνήσουν την ανθρώπινη κατάσταση και τις συνέπειες κάθε είδους ανθρώπινης συμπεριφοράς στην πιο ακραία και τρομακτική έκφρασή της. Την ίδια στιγμή δημιουργούσε σημαντική απόσταση καθώς επέτρεπε σταθερά στους θεατές να μεταβαίνουν από τη μυθική ιστορία στη σύγχρονη ζωή. Σε κάθε στιγμή οποιοσδήποτε από τους θεατές μπορούσε να οικειοποιηθεί τα βαρύνοντα ζητήματα ως σχετιζόμενα με δικές του εμπειρίες ή να τα απωθήσει, αν θεωρούσε ότι ανήκουν στη μυθική ιστορία, και να αρνηθεί να αντιμετωπίσει τα γεγονότα της σκηνής ως θέμα προσωπικού ενδιαφέροντος. Αυτό εν συντομία, είναι ό,τι αποκάλεσε ο Kevin Lee «ευέλικτη ζώνη». Βλ. Altena, edited by Gregory, σελ. 666.

²⁸¹ Macintosh, edited by Easterling, σελ. 478.

²⁸² Το διαπολιτισμικό θέατρο δημιουργεί υβριδικές μορφές αξιοποιώντας περισσότερο ή λιγότερο συνειδητές και εθελοντικές μίξεις παραστασιακών παραδόσεων ανιχνεύσιμες σε διακριτές πολιτισμικές περιοχές. Ο υβριδισμός είναι πολύ συχνά τέτοιος που οι πρωτογενείς μορφές δεν μπορούν πλέον να διακριθούν. Τα πειράματα των Taymor, Emig, Pinder, οι οποίοι προσάρμοσαν στοιχεία μπαλινέζικου θεάτρου για Αμερικάνικα ακροατήρια, οι δημιουργίες των Brook, Mouchkine, Barba, αξιοποιώντας Ινδικές ή Ιαπωνικές παραδόσεις, ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία» Βλ. Pavis, 1996, σελ.8.

²⁸³ Miller, σελ.19.

²⁸⁴ Combe, edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin, σελ. 283.

(Χοηφόροι) και η ενδεχόμενη κρυμμένη εκδίκηση για την μητροκτονία από τον νόμο (Ευμενίδες)²⁸⁵ (βλ. εικόνα 32/33/34). Η αποδυνάμωση του Χορού εντός της τετραλογίας και ο περιορισμός στην δραματική εξέλιξη²⁸⁶ και στον αριθμό των χορευτών καταδεικνύει την απώλεια της συλλογικότητας και της δύναμης του ευρωπαϊού πολίτη έναντι στην βία και την εγκατάλειψη που βιώνουν οι ταξικά κατώτερες κοινωνικές ομάδες – χαρακτηριστικό που είναι εμφανές και από την μεταμόρφωση των Ερινύων σε άστεγες γυναίκες από εγκαταλελειμμένες περιοχές των ευρωπαϊκών πόλεων,²⁸⁷ ο πραγματικός εξευμενισμός τους δεν υλοποιείται αφού τα βίαια στοιχεία της κοινωνίας δεν δύναται να εξαλειφθούν²⁸⁸. Η ενοχή εξαπλώνεται σε όλο το ακροατήριο από το οποίο αναζητείται η ενεργοποίηση και η συμμετοχή του στη δράση, η διασκευή του μύθου στοχεύει στην προσπάθεια διασποράς αισθημάτων ενοχής και κοινωνικής ευθύνης ασχέτως ταυτοτήτων και εθνοφυλετικών χαρακτηριστικών – στοιχεία τα οποία διέπουν τόσο τα ενδοπαραστασιακά όσο και τα εξωπαραστασιακά στοιχεία της σκηνικής μεταφοράς. Η αναφορά της Helen Cixous στο πρόγραμμα της παράστασης: «Ο πόνος σου είναι δικός μου, με πονάς όσο εγώ σε πονάω – είμαστε τα άτομα του ίδιου σώματος – ότι συμβαίνει στο Άργος συμβαίνει και στο Παρίσι»²⁸⁹, δύναται να αποτελέσει εφελτήριο ανάγνωσης των μορφολογικών χαρακτηριστικών των μελών του Χορού σε παραστάσεις που περιέχουν στοιχεία πολυπολιτισμικής αναφοράς.

Την συλλογικότητα και την ενοποιητική ματιά του Χορού ως δραματικό πρόσωπο εκφράζει ο Peter Hall μέσα από τις παραστάσεις του. Η θέαση του Χορού ως ένα ενιαίο πρόσωπο που δρα, σχολιάζει εκφράζει τις αμφιβολίες του εν είδη ατομικής

²⁸⁵ Miller, σσ.40-41.

²⁸⁶ Στην εκδοχή της Mouchkine ο χορός σταδιακά χάνει την δύναμή του και την ζωτικότητα του. Ήδη στον Αγαμέμνων ο χορός των Αργείων γερόντων ήταν κωμικά «αδύναμος, αναποφάσιτος, αδιάθετος να επηρεάσει τα τεκταινόμενα. Γενειοφόρος, ντυμένος σε μία φανταστική ανατολίτικη ενδυμασία με ένα γυναικείο μακρύ φόρεμα και ένα είδος τουρμπανιού, εντυπωσιακά ζωγραφισμένο και κρατώντας ένα ραβδί στα χέρια του, που το μετάφερε με θαυμαστό τρόπο με υπολογισμένες κινήσεις, ενώ στο πρώτο έργο ο χορός είχε σχεδόν πετάξει διαμέσου της σκηνής με τεράστια ενέργεια. Βλ. Combe, edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Oliver Taplin, σελ.302.

Η Mouchkine διαιρεί τον Χορό σε τρεις μεγάλες γυναίκες που ακολουθούνται από μία ομάδα μπαμπούινων/σκύλων, που περιφέρονται αδιάκοπα στη σκηνή στο τέλος του έργου[.]. Βλ. MacDonald, edited by Patsalidis, Sakellaridou, σελ. 149.

²⁸⁷ Macintosh, edited by Easterling, σελ. 478.

²⁸⁸ Οι μεγάλες κυρίες γίνονται οι Ευμενίδες, αλλά οι Ερινύες, αφήνονται όπως οι σκύλοι να περιφέρονται, και ως ένα σημείο προσπαθούν να επιτεθούν στο κοινό. Η Mouchkine αφήνει τα πνεύματα του ασυνείδητου να τριγυρίζουν ελεύθερα, και εμφανίζονται ως βίαια στοιχεία που θα παραμείνουν στην κοινωνία. Βλ. MacDonald, edited by Patsalidis, Sakellaridou, σελ. 149

²⁸⁹ Ο.π.

σκέψης, μετουσιώνεται σκηνικά μέσα από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τη μάσκα. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μία ομοιότητα στα μέλη του, μία ομοιογένεια, καθώς ο θεατής αντιλαμβάνεται ένα ενιαίο σώμα, μία αδιάρρηκτη οπτική και ακουστική μορφή της οποίας ο ήχος των λέξεων και η εσωτερική πολυπλοκότητα διαμοιράζεται σε όλα τα μέλη, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει διαχωρισμός ως προς το ένα, το ατομικό.²⁹⁰ Σε μία ιερατική που θύμιζε ορατόριο παραγωγή ο Hall στην *Ορέστεια* το 1981 άφησε τον Χορό να παίζει με μάσκες που προκαλούσαν μία μη αυθεντική και μανιεριστική εντύπωση.²⁹¹ Στις *Βάκχες* το 2002 ο Χορός εντυπώνει μέσα από τη μάσκα το απρόσωπο στοιχείο, αποστασιοποιείται από τη δράση αφού ο σκηνοθέτης εντοπίζει στον Ευριπίδη το στοιχείο της μη άμεσης σύνδεσης με τα επί σκηνής διαδραματιζόμενα : «Ο Χορός με εξέπληξε. Δεν είναι σαν οποιοδήποτε άλλο ελληνικό έργο. Δεν συμμετέχει ευθέως στην δράση, περνούν τον χρόνο τους κρυβόμενοι από τον Πενθέα - οι προσηλυτισμένες ως προς την ύπαρξή τους Βάκχες - και ενισχύοντας το διακύβευμα της έκστασης όπου ήτο δυνατό»²⁹². Παράλληλα διακρίνουμε μία διττή υπόσταση: από τη μία οι μασκοφορεμένοι άντρες υποκριτές που φέρουν το κόκκινο ένδυμα (μούργκα) το οποίο δημιουργεί μία άμεση αναφορά στον ενδυματολογικό κώδικα των μουσουλμάνων γυναικών καταδεικνύοντας την επιβολή του θρησκευτικού και κατ' επέκταση αντρικού συντηρητικού ιδεολογικού κώδικα (βλ. εικόνα 35), από την άλλη απεκδυόμενοι τα κόκκινα ενδύματα απελευθερώνονται από την ίδια την εξουσία του θείου/αρσενικού τον οποίο παράλληλα ακολουθούν. Μέσω της εμφάνισης των μελών του Χορού με τα δέρματα ζώων προβάλλεται η ανάγκη απελευθέρωσης από τα δεσμά της

²⁹⁰ Η ερμηνεία του Hall για τον Χορό της αρχαίας τραγωδίας με αφορμή την παράσταση της *Ορέστειας*: «Πιστεύω πως οι Χοροί εκτελούνταν με τον εξής τρόπο: όταν δεκαπέντε γέροι του Άργους φορούσαν την ίδια διαμορφωμένη ολόκληρη μάσκα, δεκαπέντε γέροι που είναι ενωμένοι στην ηλικία στον αγώνα και την συμπεριφορά. Αλλά επειδή οι ηθοποιοί είναι όλοι διαφορετικοί, με ελαφρά διαφορετικό σώμα και γλώσσα, οι μάσκες, παρότι ίδιες, μοιάζουν ελαφρώς διαφορετικές. Υπάρχει μία καθησυχαστική ομοιότητα αλλά όχι μία άγνη ομοιομορφία. Τώρα εάν, μία φωνή λείει μία γραμμή/στίχο και οι άλλες δεκατέσσερις αναπαριστούν τον στίχο, εμφανίζονται σαν να έχουν μιλήσει όλες. Με μία ολόκληρη μάσκα, είναι αδύνατον να ξέρουμε ποιος μίλησε επειδή τα χείλη δεν κινούνται. Έτσι όλες οι μάσκες εμφανίζονται να δημιουργούν ένα στίχο που απαγγέλει μόνο μία φωνή. Η πιο πολύπλοκη γραμμή/στίχος είναι με αυτόν τον τρόπο κατανοήσιμη. Οι στίχοι μοιράζονται μεταξύ των δεκαπέντε, μία φωνή προτείνει, μία φωνή αναπτύσσει το νόημα, άλλη το χαρακτηρίζει. Όλοι οι Χοροί μαθαίνουν το πλήρες κείμενο, ακόμα κι αν δεν ομιλούν. Ο Χορός εκφράζει με μία ψυχολογική έννοια την άμπωτη, την αμφιβολία και την πίστη, την ανάλυση και το αναποφάσιμο σε κάθε ατομική σκέψη. [...] Ο Χορός μπορεί ξαφνικά να φωνάξει ως ένας, να κλάψει ως ένας όταν το συναίσθημα είναι βαθύ και έντονο – και επομένως απλό και ειλικρινές[.]» Βλ. Hall, σελ.33.

²⁹¹ Bierl, edited by Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin, σελ.298.

²⁹² Sampatakakis, 2005, σελ.241.

πατριαρχικής/θρησκευτικής επιβολής, η εκστατική όψη της βακχείας και η ανάγκη ένταξης σε μία κοινωνία σεξουαλικά απελευθερωμένη, απαλλαγμένη από την τιμωρία του θεϊκού μονάρχη και κατ' επέκταση της αντρικής κυριαρχίας που ενστερνίζεται τη θρησκευτική κατήχηση για να διαμορφώσει την πολιτισμική ταυτότητα του γυναικείου φύλου (βλ. εικόνα 36). Πέρα από την ακύρωση των ιδεών του ισλαμικού φονταμενταλισμού, ο Hall μοιράζεται μέσα από πολιτισμικές ιδιαιτερότητες την αναζήτηση του περί πολιτικών, κοινωνικών ευθυνών σε όλη την ανθρωπότητα.²⁹³

Ο Χορός στη *Μήδεια* του Anatoli Vasiliev είναι διαχωρισμένος στους μουσικούς/αντρικός Χορός που αποτελούν την ορχήστρα και τραγουδούν – οι μελοποιημένοι στίχοι που τραγουδιούνται πλαισιωμένοι από παραδοσιακή ρεμπέτικη και λαϊκή μουσική από διαφορετικές παραδόσεις της ελληνικής χώρας αφηγούνται το ένδοξο παρελθόν της Μήδειας και κάνουν σαφή αναφορά στον μύθο και την προέλευσή της - και τα υπόλοιπα μέλη /θηλυκός Χορός, τα οποία χορεύουν και απαγγέλουν τα λυρικά μέρη μέσω ενός ασυνήθιστου τονισμού των λέξεων, άλλοτε εντός διαφορετικών χρόνων άλλοτε δημιουργώντας μία πολυφωνία με την ταυτόχρονη απαγγελία διαφορετικών στίχων ή ιδίων τονίζοντας συγκεκριμένα γλωσσικά σημεία. Ο τρόπος αυτός υπόκειται στην γενικότερη προσέγγιση του Vasiliev που αφορά την εκφορά του λόγου, την οποία επιθυμεί να είναι απογυμνωμένη από το συναισθηματικό περιεχόμενο της λέξης με στόχο την ανάδειξη του αγνού και καθαρού ηχητικού μηνύματός της.²⁹⁴ Μπορούμε να πούμε πως αυτός ο πολυεθνικός φύσεως Χορός μέσα από το μυθολογικό υπόβαθρο των κινήσεων του αλλά και με την συμβολική παρουσία του αποτέλεσε ενσάρκωση του πόθου και εν συνεχεία των συναισθημάτων της Μήδειας παρά υπήρξε άμεσος σχολιαστής. Ο

²⁹³ Ο Γιώργος Σαμπατακάκης εντοπίζει στην ύπαρξη των «μουσουλμάνων» γυναικών του Χορού έναν παραλληλισμό με τα γεγονότα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου του 2001: «Αρκετά νοσηρά κάποιος βλέπει την 11^η Σεπτεμβρίου να αντηχεί στις ματωμένες μπούργκες : αυτές οι στιγμές όταν ο θρησκευτικός φονταμενταλισμός, όπως ο Πενθέας, χρησιμοποιείται να καθοδηγήσει και να ομαλοποιήσει την ανθρώπινη συμπεριφορά.[..]» Βλ. Sampatakakis, 2005, σσ.239-240

²⁹⁴ «[...]Ομοίως τα μέλη του χορού παράγουν τους ήχους τους από το στήθος και όχι από την κοιλιά, έτσι ώστε ο ήχος να βρίσκεται πριν από το σώμα. Η λέξη απελευθερώνεται από το συναισθηματικό περιεχόμενο και αγνοποιείται με αυτόν τον τρόπο[...]. Ο ηθοποιός απελευθερώνεται από τις δομές του κειμένου και είναι διαθέσιμος να προσεγγίσει το κείμενο με ένα παιχνιδιάρικο τρόπο, ο οποίος τον τοποθετεί σε μία θέση ανωτερότητας ενώπιον του κειμένου που τον εξοπλίζει με ειρωνική απόσταση.» Βλ. Beumers, σελ.138.

«[...] Μία *παιγνιώδη* προσέγγιση αποστασιοποιεί τον ηθοποιό από τις δεδομένες συνθήκες προκειμένου να ενθαρρύνει μία παιγνιώδη συμπεριφορά προς το κείμενο. Το παιγνιώδες σύστημα μετατοπίζει την έμφαση από την ψυχολογία του χαρακτήρα στην ψυχολογία του παίκτη. Προκειμένου να το κάνει αυτό, τοποθετεί την έμφαση στο θέατρο σαν σε παιχνίδι εντός του οποίου η αφήγηση είναι δευτερεύουσα [...]» Βλ. Ashperger, σελ.106.

Χορός του Vasiliev αποτέλεσε το βασικό σημείο ανάδειξης της πολιτισμικής σύζευξης που επιδιώκει, συσσωρεύοντας στο σώμα του στοιχεία τόσο από τα Βαλκάνια και όσο και από την Μεσόγειο. Τα κοστούμια ήταν ασπρόμαυρα, και εμπνευσμένα από τις Βαλκανικές παραδόσεις²⁹⁵, ο σχεδιασμός τους ήταν άμεσα συνδεδεμένος με την απόλυτα στυλιζαρισμένη χορογραφία τους, η οποία ακολουθούσε πιστά τον ήχο της μουσικής (βλ. εικόνα 37). Άλλοτε η ίδια η κίνηση παρήγαγε τον ήχο μέσα από τις εναλλαγές της, τη συμμετρία και τα γεωμετρικά σχήματα που δημιουργούσαν τα σώματα των μελών του Χορού ενισχυόμενη από την κίνηση των υφασμάτων των κοστούμιών, αποτυπώνοντας μέσα στην πλήρη σιωπή στιγμές συναισθηματικής έντασης των προσώπων και πιθανής νοητικής διέγερσης του θεατή. Οι χορογραφίες ενίοτε περιλαμβάνουν τεχνικές τσίρκου και ακροβατικά που οδηγούν σε σχηματοποιημένα σώματα, ενώ κάθε μέλος του σώματος ορχείται με ακρίβεια σε ενδεδειγμένες προσχεδιασμένες κινησιολογικές φόρμες ή και χορογραφίες που είχαν στόχο την κατάδειξη σημείων μυθολογικού περιεχομένου, υπονοώντας σύμβολα και ιστορίες που πιθανόν δημιουργούσαν αναγωγές στην μυθική προέλευση των ηρώων ή και στις κυρίαρχες ιδέες που προέβαλε η σκηνική μεταφορά του δράματος, όπως μητρότητα, σεξουαλικότητα, προδοσία, εξορία, σε επίπεδο ιστορικού αλλά κυρίως μυθολογικού χρόνου²⁹⁶ (βλ. εικόνα 38).

Ο Χορός των Κορίνθιων γυναικών της *Μήδειας* στην παράσταση της Νικαίτης Κοντούρη, αναφέρεται σε μία μαχητική και συνάμα ξενική γυναικεία μορφή η οποία μας οδηγεί συνειρμικά σε ιερατικά αρχέτυπα αλλά και εξωγενείς θεϊκές οντότητες που εξουσιάζουν τον βαρβαρικό, δαιμονικό κόσμο της *Μήδειας*. Αντικατόπτριζε την ημιθεική καταγωγή της *Μήδειας* εσωκλείοντας στην όψη του χαρακτηριστικά που παρέπεμπαν σε μία απανθρωπισμένη, εκδικητική, μυθική, ονειρική προβολή της γυναικείας φύσης. Εμφανώς διαχωρισμένος ως δραματικό πρόσωπο, αφού δεν εμπλέκεται άμεσα στα επί σκηνής δρώμενα αλλά διατηρεί τον ρόλο του αποστασιοποιημένου σχολιαστή και κυρίως του αντικαθρεφτισμού των συναισθηματικών εναλλαγών της *Μήδειας*. Οι υφασμάτινες ελαστικές λωρίδες που αποτελούν το σκηνικό φόντο χρησιμοποιούνται στα περισσότερα μέρη της κίνησής τους, αφού η ελαστικότητα των υφασμάτων επέτρεπε την χρήση αυτών σε διαφορετικά πλάτη και μήκη (βλ. εικόνα 39) -επίσης αποτελούν και το μέσο από το

²⁹⁵ Merkouri, edited by Silva, Marques, σελ.90.

²⁹⁶ Βασιλιεφ, σελ.284.

οποίο ξεπροβάλουν δειλά στη σκηνή (πότε επιτρέπει την θέαση μόνο των κεφαλιών , πότε των χεριών, βλ. εικόνα 40)-. Η χρήση των υφασμάτων λωρίδων ακολουθεί την ρυθμικότητα των λυρικών μερών , τα οποία πλαισιώνονται από διακεκομμένες ανάσες, δημιουργούν εναρμονισμένα φωνητικά μοτίβα που με τη σειρά τους αποτελούν παραγωγικά σημεία και ηχητικές προσομοιώσεις συναισθηματικών κυματισμών. Εδώ υπάρχει μία ισορροπία, καθώς παρατηρούμε πως ο αποστασιοποιημένος/αποστειρωμένος συναισθηματικά Χορός, αδυνατεί μέσα από τη μορφή εκφοράς του λόγου να παράγει στήριξη στη Μήδεια, να συγκινήσει, να ενταχθεί στον δραματικό του ρόλο, αλλά εμμένει σε μία επιφανειακή, άρτια στυλιζαρισμένη λεκτικά και σωματικά φόρμα, επομένως οι λαρυγγισμοί σε συνδυασμό με τους φωνητικούς αυτοσχεδιασμένους αποτελούν μέσο αντικατοπτρισμού των ευαίσθητων συναισθηματικών πλεγμάτων τα οποία αδυνατούν να εκφράσουν. Ο γυναικείος Χορός δημιουργεί ομοιόμορφες σκηνικές φόρμες ενώ άλλοτε «παγώνει» σε ταμπλό βιβάν, κυρίως όταν θέλει να αποτυπώσει στιγμές έντονης συναισθηματικής δράσης, δημιουργώντας γεωμετρικά σχήματα και παράγοντας έντονα την αίσθηση της ακινησίας σε σχέση με τον σκηνικό ρυθμό των άλλων προσώπων. Ο ενδυματολογικά κατάλευκος Χορός δημιουργεί μία οπτική αντιθετική εικόνα με την κατακόκκινη Μήδεια ενώ φέρει λευκά μαλακά καλύμματα στο κεφάλι (φτιαγμένα από το ίδιο ύφασμα με το φόρεμά τους), τα οποία καλύπτουν σε ορισμένα σημεία της παράστασης και το στόμα τους (βλ. εικόνα 41). Το μακιγιάζ είναι επίσης λευκό, ενώ τα μάτια τους είναι σκουρόχρωμα βαμμένα (μπλε/μαύρο), οι λωρίδες χρώματος επισκιάζουν διάφορα σημεία του προσώπου και των χεριών τους. Η χρήση του λευκού μακιγιάζ καθώς και η άρτια στυλιζαρισμένη φόρμα δημιουργεί έναν εμφανή παραλληλισμό με τα πρόσωπα/χαρακτήρες του θεάτρου Kabuki , του Kathakali, αλλά και με τη *Μήδεια* του Yukio Ninagawa το 1978, όπου σύμφωνα με τον ισχυρισμό της Macintosh: «Η παράσταση έδειχνε πόσο μπορούσε να διευρύνει τη συγκινησιακή κλίμακα της δράσης ένας χορός ασκημένος σε χορευτικές τεχνικές του θεάτρου Kabuki».²⁹⁷ Η παρουσία του έγκειται κυρίως στην παραγωγή ηχητικών και σωματικών ταμπλό παρά στην άμεση παρέμβασή του ως δραματικό πρόσωπο, όπως η ίδια η σκηνοθέτης επισημαίνει : «Πρόθεσή μας είναι η εκφορά του λόγου να γίνει δωρικά. Δίνουμε έμφαση στον λόγο αλλά και στην κίνηση του χορού, ένας χορός που με το σώμα του γεννά ήχους και κινήσεις παρά σχολιάζει όσα συμβαίνουν επί

²⁹⁷ Macintosh, edited by Easterling, σελ. 469.

σκηνής. Θρηνεί αλλά δεν παρεμβαίνει»²⁹⁸. Η ολιγομυλία και η συγκράτηση είναι στοιχεία τα οποία σηματοδοτούν τη σκηνική αναπαράσταση καταστάσεων και προσώπων στην Ιαπωνία - στοιχεία που μας παραπέμπουν στην ενεργειακή χρήση του «ma».²⁹⁹ Ο Χορός ενσωματώνει φόρμες και τεχνικές που έχουν αναφορά στην απλοποιημένη, στυλιζαρισμένη και σχηματοποιημένη σωματική και φωνητική τεχνική του θεάτρου της Άπω ανατολής, οι σκηνές ακινησίας και σιωπής που ενισχύονται στην παραστασιακή του απόδοση είναι επίσης σημείο αναφοράς της χρήσης του σώματος και του λόγου από την ανατολική παράδοση.³⁰⁰ Η ανάδειξη της ετερότητας του Χορού μέσα από στοιχεία που καθορίζουν άλλες θεατρικές παραδόσεις, εδώ υπόκειται στην αναζήτηση της αρσενικής δύναμης μέσα στην γυναικεία φύση. Η Κοντούρη αναδεικνύει τον ηρωικό και ανδρικό χαρακτήρα της Μήδειας, την εξυψώνει για να σταθεί ανώτερη δίπλα στην ελλειπτικότητα και αντιηρωικότητα του Ιάσωνα, η διαφορετικότητα της έγκειται στην έλλειψη συμβιβαστικής λύσης απέναντι στον αντρικό κόσμο, στην έλλειψη υποταγής. Ο Χορός ως οπτική, δραματική και συναισθηματική προέκταση της Μήδειας, μετατρέπεται σε πολεμιστή, σε ισχυρές γυναικείες ιερατικές μορφές που εκπέμπουν ισχυρότητα και δύναμη, η εικονιστική οπτική της Κοντούρη προσπαθεί να κοινωνήσει με κινήσεις, ήχους, ανοίκεια προφορά και χρωματικούς κώδικες την εσωτερική πάλη της Μήδειας μέσω ενδυνάμωσης της έντασης με στοιχεία από το ιαπωνικό και ινδικό θέατρο. Η εξωκοσμική καταγωγή της διασπείρεται σκηνικά και καθρεφτίζεται στο σώμα του Χορού.

Ο Τερζόπουλος αναγνωρίζει τη στατικότητα ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των ηρώων της αισχύλειας τραγωδίας, μέσω της οποίας τα πρόσωπα θρηνούν δέσματα του πόνου και του τρόμου που βιώνουν, μέσω αυτής της οπτικής θα οδηγηθεί στην ακινησία των μπεκετικών ηρώων, για να συσχετίσει τον θρήνο με την αδυναμία κίνησης.³⁰¹ Ο

²⁹⁸ Χ.σ. *Το Βήμα*, 27/07/1997.

²⁹⁹ Η σιωπή είναι ιδιαιτέρως χρήσιμη στην αναπαράσταση της «ολιγομυλίας» (λέω λιγότερα του δεόντος) ή «συγκράτησης», οι οποίες είναι σημαντικές και πολύπλοκες κοινωνικές αξίες στην Ιαπωνία. Το νόημα της σιωπής στην Ιαπωνική κουλτούρα μπορεί να εξηγηθεί από την Ιαπωνική ιδέα του 'ma', που σημαίνει «ανάμεσα». Αυτό σηματοδοτεί κάτι γενάτο ενέργεια και ένταση παρά την έλλειψη από κάτι. Βλ. Tomatsuri, edited by Sipova, Sarkissian, σελ.74.

³⁰⁰ Ο έντονος διαχωρισμός των ομιλούμενων από τους κινούμενους ρόλους είναι χαρακτηριστικό του θεάτρου Bunraku, χρησιμοποιείται από τον Satoshi Miyagi στην εκδοχή της *Ηλέκτρας* το 1995 και της *Μήδειας* το 1999, όπως επίσης και από τον Tadashi Suzuki στην *Ηλέκτρα* το 1995/96. Ο.π., σσ.71-72.

³⁰¹ Τα σώματα των Περσών - στην παράσταση του Τερζόπουλου στο Βερολίνο - δεσμώνται με τον τρόπο του πόνου τους συνδιαλέγονται με τη στατικότητα ως ιδιαίτερη ιδιότητα της αισχύλειας τραγωδίας. Πρόκειται για ένα καθοριστικό στοιχείο για τον Τερζόπουλο που θα τον οδηγήσει

Χορός των Ωκεανίδων στην παράσταση του 2010 αντικαθίσταται εξ ολοκλήρου από άντρες για να δίνει την αίσθηση ενός ωκεανού που ξεβράζει πτώματα πολεμιστών, πτωχών και νεόπτωχων, όπως ο ίδιος υποστηρίζει.³⁰² Ο τριεθνικός (Έλληνες/Τούρκοι/Γερμανοί) δωδεκαμελής μαυροφορεμένος Χορός εισέρχεται και παίρνει την θέση του σταδιακά στον κύκλο, με δεμένα πισθάγκωνα τα χέρια του, μία θέση καταδεικτική της αδυναμίας κίνησης, /στατικότητας η οποία εκφράζεται και μέσω της μη όρχησης. Ο Χορός του Τερζόπουλου δεν χορεύει αλλά δημιουργεί και παράγει επαναλαμβανόμενα κινησιολογικά στυλιζαρισμένα μοτίβα, τα οποία εμπεριέχουν σύμβολα και μνήμες από το παρελθόν του και την ιστορία του. Με τα χέρια πίσω, ξαπλωμένοι κάτω, περιστρέφονται στο χωμάτινο υπόστρωμα που περικλείει ο κύκλος, η ομοιογένεια και η εναλλαγή των επαναλαμβανόμενων κινήσεων επιτείνουν την αίσθηση της ακραίας κατάστασης την οποία βιώνουν (βλ. εικόνα 43), ενώ όπως παρατηρεί ο Σάββας Πατσαλίδης: «Οι έντονες και συχνά στυλιζαρισμένες κινήσεις των ηθοποιών του μοιάζουν με μαριονέτες που μας έρχονται κατευθείαν από το γιαπωνέζικο Bunraku»³⁰³ Ο κύκλος που περιέχει όλο τον θίασο είναι αναμειγμένος σε θύτες και θύματα, ο Ωκεανός, το Κράτος και η Βία δεν έρχονται από έξω για να εισχωρήσουν στον κύκλο της ύπαρξης αλλά υπάρχουν ήδη μέσα, αυτό συμβαίνει για να δηλωθεί ο κύκλος της ζωής, πως όλοι είναι ηττημένοι. Ο Χορός εν είδη εξουθενωμένων πολεμιστών, πτωχών και νεόπτωχων - ετικέτες που διαμορφώθηκαν στους πολέμους- αδυνατεί να επανανθρωπιστεί (σημείο όπου βασίζεται και η έντονη σωματικότητα), ο θύτης δημιουργεί το θύμα και αυτό με τη σειρά του το θύτη, αυτή είναι η εικόνα του κόσμου και σε αυτή την βάση εξέγερσης θα στηριχτεί ο σκηνοθέτης, για να ενεργοποιήσει τον θεατή έναντι σε κάθε πιθανή υποδούλωση που δέχεται από τον αόρατο ή ορατό δυνάστη του. Ο κινησιολογικός κώδικας του Χορού και η ομοιογένεια των κινήσεών του, υποδηλώνει την υποταγή στον σύγχρονο εξουσιαστή και δυνάστη, ο θρήνος τον καθιστά έρμαιο των πολιτικοκοινωνικών παθών που βιώνει μέχρι να επαναστατήσει και να πιστέψει ότι «θα 'ρθει μια μέρα....» όπως συχνά επαναλαμβάνει (βλ. εικόνα 43). Ο Χορός σταδιακά αρχίζει και διεκδικεί για την σωτηρία του ανθρώπου, καθρεφτίζει τον σκοπό του Προμηθέα, όπως ο σκηνοθέτης επισημαίνει: «Σιγά σιγά εγκαταλείπουν

αργότερα στην άλλη τραγωδία του Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης* (1995), γενικότερα θα τον απασχολήσει σε όλες τις εργασίες του, στο ζήτημα του χορού, για να φτάσει τελικά στην ακινησία των μπεκετικών χαρακτήρων. (σχέση θρήνου και στατικότητας). Βλ. Χατζηδημητρίου, σελ. 112.

³⁰² Κλεφτογιάννη, *Ελευθεροτυπία*, 29/05/2010.

³⁰³ Πατσαλίδης, 1997, σελ. 417.

κατά τη διάρκεια της παράστασης τον άξονα τον θρηνητικό που υπάρχει μέσα στο έργο και ενισχύουν τον άξονα τον μανικό και σιγά σιγά αρχίζουν και διεκδικούν, θέλουν να εκδικηθούν και αυτοί για την κατάσταση του Προμηθέα και γίνονται και αυτοί σιγά σιγά “Προμηθείς”. Δηλαδή θα λέγαμε πως ο Προμηθέας είναι ουσιαστικά ο κορυφαίος ενός χορού Προμηθέων δηλαδή μιλάμε για έναν συλλογικό Προμηθέα»³⁰⁴

Ο Χορός ως κυρίαρχο δραματικό πρόσωπο διακρίνεται και στις παραγωγές των *Περσών* του 2003/2004, από τον Σταύρο Τσακίρη. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο δεν εντοπίζουμε την διάκριση των ρόλων, αλλά ο Χορός εμπεριέχει όλα τα δραματικά πρόσωπα ενώ οι στίχοι διανέμονται σε όλα τα μέλη του. Ο σκηνοθέτης αναφέρει στο σημείωμα του προγράμματος της παράστασης πως αποτελούν τον μηχανισμό της κρατικής εξουσίας, τους γραφειοκράτες και ιερείς, ένα τάγμα εμπιστών, μια ομάδα ενός υπερ- κράτους που διαφυλάττει και ανησυχεί για τη συνέχεια της κρατικής μηχανής, μένει μετέωρος ζητώντας απ’ τους θεατές τους νεκρούς του.³⁰⁵ Με αυτόν τον τρόπο και μέσω των πολλαπλών και μικρής έκτασης αφηγηματικών φορμών, παρατηρούμε την προσπάθεια του σκηνοθέτη να διαμοιράσει τα βασικά στοιχεία της τραγωδίας του Αισχύλου (ήττα, απώλεια, καταστροφή) σε όλους τους ρόλους/ανθρώπους, αποδομώντας το κύριο δραματικό πρόσωπο που χάνει την ταυτότητά του και «διαχέεται» σε όλα τα μέλη, υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο πως στον πόλεμο δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι και δίνοντας έμφαση στο συλλογικό στοιχείο που διακατέχει τον τραγικό Χορό. Ο ενδυματολογικός κώδικας που χρησιμοποιείται από την Gabriela Neumann, τα μαύρα κοστούμια εν είδη προτεσταντών/θρησκευτικών πρεσβευτών που εμφανίζονται στον κόσμο, στοιχειοθετούν την προσπάθεια συνύφανσης του θρησκευτικού με το κοσμικό στοιχείο, του ανθρώπου με το σύμπαν, του θείου με τον άνθρωπο. Η χρωματική ομοιομορφία και ουδετερότητα δημιουργεί μία διαχρονική αναφορικότητα και στοχεύει στην ανάδειξη μιας ομοιογένειας, η οποία διαρρηγνύει τις υπάρχουσες διαφοροποιήσεις στο πως ο άνθρωπος αντιμετωπίζει θέματα πολέμου, επίσης το ασπρόμαυρο χρωματικό μοτίβο συλλειτουργεί με τις εναλλαγές φωτός και σκότους δημιουργώντας συμβολισμούς και αντιθέσεις που αντικατοπτρίζονται σκηνικά: φως - σκοτάδι, ζωή – θάνατος, φόβος – ελπίδα. Ο Χορός κινείται με συγχρονισμένες και

³⁰⁴ Συνέντευξη του Θεόδωρου Τερζόπουλου στη Μ. Ζούση, 06/07/2010, www.skai.gr.

³⁰⁵ Χ.σ. «Πέρσες του Αισχύλου», *Πρωινή*, 04/07/2003.

ενίστε σπασμωδικές κινήσεις οι οποίες ακολουθούν πιστά των ήχο των τυμπάνων – η και το αντίστροφο - την ρυθμική εκφορά της απαγγελίας και αποσκοπούν σε μία οπτικοποίηση των λεγόμενων του μέσω της στοιχειώδους αναπαράστασης. Τα σκηνικά αντικείμενα (καρέκλες, τραπέζια, λάμπες) ενσωματώνονται στην κίνηση παράγοντας μία συμμετρία και ενισχύοντας την πλαστικότητα των κινήσεων. Σε αντίθεση με τους *Πέρσες* του 2003/2004 στην εκδοχή του 2008, δεν συναντούμε την ενιαία στυλιζαρισμένη κίνηση των μελών του Χορού, αλλά ούτε και την απέκδυση των κυρίαρχων χαρακτηριστικών των ηρώων χάριν της συλλογικότητας και της τελετουργικής προσέγγισης, που ορίζει η παρουσία, η κίνηση και ο τρόπος απαγγελίας του Χορού. Ο ρόλος του Χορού των *Περσών* διαχωρίζεται πλέον από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Στην όψη του κυριαρχεί το κατακόκκινο χρώμα, τόσο στα κοστούμια του, στους φωτισμούς (κόκκινα και πράσινα φίλτρα) που θα πλαισιώσουν τα χορευτικά μέρη, στα μεγαλοπρεπή ενδύματα (τα οποία έχουν σύγχρονες αναφορές) που συνυποδηλώνουν μαζί με τα άλλα σκηνικά αντικείμενα την δόξα της περσικής αυτοκρατορίας που χάνεται και που συνδυάζονται με τις γκρι μασίφ περούκες, οι οποίες με τη σειρά τους δημιουργούν ένα εμφανές σκηνικό σημείο που καθορίζει την υπαρκτή πολιτισμική ομοιογένεια. Ο Χορός εδώ διακρίνεται για τις πολλαπλές δράσεις, ο καθένας κινείται στον δικό του προσωπικό ρυθμό. Κινούνται αργά ακολουθώντας το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του περσικού ζωροαστρικού άσματος, ανάμεσα στα βιβλία που χρησιμοποιούν και αποτελούν σημείο που θεμελιώνει σκηνικά την αναζήτησή της εαυτότητάς τους στις σελίδες της ιστορίας, καθώς σύμφωνα με τον σκηνοθέτη δεν αποτελούν αναπαραστάσεις ανθρώπων, αλλά των θεσμών του κράτους που αφήνει πίσω ο πόλεμος και ο ίδιος ο Ξέρξης.³⁰⁶ Η στατικότητα και οι αργές κινήσεις του Χορού που συνιστούν δράσεις μαζί με την χρήση των βιβλίων αλλά και των καρεκλών, θα αντικατασταθεί στη σκηνή της επίκλησης του πνεύματος του Δαρείου από μία εκστασιασμένη κίνηση, η οποία συνοδεύεται από την απογύμνωση τους (στα πάνω μέρος του σώματος) και την απέκδυση με μανικό τρόπο των κοστούμιών, κρατώντας τα κόκκινα μαντήλια που φέρουν τα ενδύματά τους και που περιστρέφουν δημιουργώντας πολλαπλές δράσεις. Η έντονη σωματικότητα που προβάλλει η σκηνή παρουσιάζει την προσπάθεια ένωσης με το θείο, την επικοινωνία του σώματος με το πνεύμα αλλά και τον εξανθρωπισμό των μέχρι τότε αδιάρρηκτων θεσμών σε κοινούς ανθρώπους που προσπαθούν να

³⁰⁶ Τσακίρης, Προσωπική συνέντευξη.

επιβιώσουν της καταστροφής, η αξιοπρεπής και ακέραιη παρουσία των οποίων έχει πια δώσει τη θέση της σε μία εαυτότητα που πάλλεται για την χαμένη της δόξα.

Στην παράσταση των *Ikétiδων* το 2006, η χρήση ανομοιογενών πολιτισμικών υλικών (Ελλάδα - Ολλανδία), δεν αποσκοπεί στην αναζήτηση πολιτισμικών ισοδύναμων μέσω της αναβίωσης μιας δύναμει τελετουργικής διάστασης που θα επιφέρει η σκηνική απόδοση. Παρατηρούμε την παρουσίαση στοιχείων διαφορετικών πολιτισμικών αναφορών τα οποία προέρχονται από τα βιώματα και τους κώδικες που φέρουν οι ίδιοι οι συντελεστές (όπως για παράδειγμα τα τραγούδια που συνέθεσαν για την παράσταση οι ίδιοι οι ηθοποιοί³⁰⁷). Η ατομικότητα θα ενταχθεί και θα διακριθεί εντός του συλλογικού πλαισίου του Χορού. Υπό αυτό το πλαίσιο συρράφεται η λειτουργία του. Η οπτική του σκηνοθέτη στο θέμα της διαχείρισης του Χορού της αρχαίας τραγωδίας, αντικατοπτρίζει την προσπάθεια προβολής των ατομικών χαρακτηριστικών του κάθε ανθρώπου, χωρίς αυτά να εξαλείφονται υπό το πρίσμα της ενιαίας και ομογενοποιημένης αναπαράστασης του. Η επιδίωξη αυτή συνοψίζεται στα λόγια του σκηνοθέτη, τα οποία στηρίζουν την παρατήρηση και την βιωματική προσέγγιση εντός του σκηνοθετικού του εγχειρήματος : «Εάν πάμε σε μία στάση λεωφορείου σε ώρα αιχμής έχουμε έναν τραγικό χορό μπροστά μας, ανθρώπους που διατηρούν την ατομικότητά τους κάτω από μία συνήθη κατάσταση. Όταν το λεωφορείο έρχεται δρύνει σαν ομάδα, η πόρτα ανοίγει και μπαίνουν μέσα. Ωστόσο, μπορούμε να προσεγγίσουμε και να δούμε την ατομικότητά του καθενός που διατηρείται. Εάν κοιτάξουμε από απόσταση η κοινή πρόνοια είναι το κυρίαρχο»³⁰⁸ Τα χορικά σημεία των *Ikétiδων* αντικαθίστανται η πλαισιώνονται από ομαδικές χορογραφίες (βλ. εικόνα 44). παρένθετα τραγούδια, μονωδίες και σόλο φωνές, στοιχεία τα οποία ανατρέπουν την συμβατική παρουσίαση του Χορού των *Ikétiδων* και προάγουν την ατομικότητα, τις ικανότητες, τεχνικές και πολιτιστικές ιδιαιτερότητες του ίδιου του ηθοποιού ως πρόσωπο. Απώτερος σκοπός η δημιουργία ενός πλαισίου μορφοποίησης των συμβάσεων του αρχαίου κειμένου και η ανάγνωση αυτού υπό το κοινωνικό πλαίσιο του σήμερα. Μέσω των μικροιστοριών των προσώπων, οι αφηγήσεις των λυρικών μερών, είτε εμπεριέχονται στο σώμα του Χορού ως μελοποιημένα ποπ τραγούδια είτε ως σόλο περφόρμανς, ενισχύουν το

³⁰⁷Ioannidou, 2008, σελ.21.

³⁰⁸ Ο.π., σσ.23-24.

ζητούμενο των πολιτισμικών στοιχείων που διακατέχουν τον κάθε άνθρωπο χωριστά. Ουσιαστικά το φορτίο ιδεών που εντοπίζεται ως κληρονομιά στο σύνολο μιας συγκεκριμένης κοινωνίας, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμικού κώδικα, εντός του οποίου μεγάλωσε και κατεύθυνε την προσωπική του βούληση και επιλογή, συνεπώς η σκηνική κατάθεση των μικροιστοριών είναι ενδεικτική της πολιτισμικής ποικιλομορφίας κάθε τόπου. Η παράθεση αυτών των σημείων μέσα από τον Χορό και κατ'επέκταση την συλλογικότητα που αυτός εμπεριέχει, έχει ως απόληξη την ενσωμάτωση έτερων πολιτισμών και την οικειοποίηση αυτών ως φυσιολογική διαδικασία. Οι γυναίκες από το Άργος, οι μητέρες των Επτά επί Θήβας δεν παρουσιάζονται ξεκάθαρα αλλά ο Χορός απαρτίζεται από διάφορα μέλη (άνδρες-γυναίκες) που σχολιάζουν την δράση μέσα από τα τραγούδια και τις σύγχρονες χορογραφίες, τα χορικά μέρη αντικαθίστανται η μετασχηματίζονται από τα εμβόλιμα τραγούδια των ηθοποιών - μουσικών που αποτελούν τον Χορό. Ο Ικέτης παίρνει την μορφή του κάθε Ευρωπαίου πολίτη ανεξαρτήτως γλωσσικών, φυλετικών, και άλλων πολιτισμικών διαφοροποιήσεων όπως και οι προσωπικές καταθέσεις των υποκριτών/καλλιτεχνών συνοψίζουν τις ιδιαιτερότητες των δύο Χωρών.

Όπως μας πληροφορεί ο Ι.Θ. Κακρίδης, το θέμα της *Άλκηστης* του Ευριπίδη το βρίσκουμε και σε πολλά σύγχρονα δημοτικά τραγούδια, ελληνικά και ξένα. Ο νεότερος τραγικός κράτησε αρκετά από τα λαϊκά θέματα, το τέχνασμα του Απόλλωνα να μεθύσει τις Μοίρες, τον ερχομό του Θανάτου, για να πάρει μαζί του το θύμα, την αγάπη του Ηρακλή για το καλό φαί και κρασί, το πάλεμα του με το θάνατο.³⁰⁹ Η Λυδία Κονιόρδου επιχειρεί την ενσωμάτωση της ήδη υπαρκτής στο έργο λαϊκής παράδοσης και μυθοπλασίας όπως και επεκτείνει αυτήν εισάγοντας στο σώμα του Χορού λαϊκές παραδόσεις από την ύστερη Ελλάδα. Ο χορός των Φερών Γερόντων που ανησυχούν για την τύχη της Αλκήστιδος αντικαθίσταται από έναν ανάμεικτο Χορό που αναπαριστά τους κατοίκους της μεταπολεμικής Πλάκας – σημείο όπου τοποθετείται η εκδοχή του 2000 -. Η σκηνοθέτης αναφέρει ως προς την ταυτότητα των μελών του Χορού : «Ο χορός είναι όλοι όσοι έχουν σχέση με το σπίτι αυτό, αδιακρίτως κοινωνικής τάξης».³¹⁰ Σχολιάζουν και κινούνται στη σκηνή όχι εντός προκαθορισμένων χορογραφικών μοτίβων αλλά αυθόρμητα, ψιθυρίζοντας και

³⁰⁹ Ι.Θ. Κακρίδης, *Ελληνική Μυθολογία: Οι ήρωες*, Τόμος Γ', Εκδοτική Αθηνών, 1986, σσ.135-137, από πρόγραμμα παράστασης Ευριπίδη, *Άλκηστις*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου, Θεατρική περίοδος 1994-1995, σελ.29.

³¹⁰ Κονιόρδου, Προσωπική συνέντευξη,

υποδηλώνοντας την προφανή ανησυχία που επικρατεί για την θυσία της γυναίκας του Άδητου. Κάποιοι φέρουν μαζί τα όργανά τους θυμίζοντας μουσικούς άλλης εποχής, ενώ τα ρούχα τους τεκμηριώνουν την καθαρή μετάβαση στην εποχή του '50 - ρούχα μικροαστών. Οι μουσικοί που αποτελούν και αυτοί μέλη του Χορού, ενίοτε παίζουν τραγούδια λαϊκής προέλευσης, που έχουν στη βάση τους μυθικές αναφορές, ενώ τα υπόλοιπα μέλη τραγουδούν και χορεύουν σε χορογραφίες που θυμίζουν δημοτικής προέλευσης ελληνικά έθιμα από διάφορες περιοχές της Ελλάδας. (βλ. εικόνα 45) Άλλοτε θα τον παρακολουθήσουμε να εντάσσεται στη δράση ακολουθώντας την εξέλιξη της, όπως για παράδειγμα όταν συμπαραστέκεται στον Άδητο στην κηδεία της Αλκήστιδος, αφήνοντας λουλούδια στο φέρετρο, φορώντας πένθιμα μαύρα μαντήλια (τελετουργικό νεοελληνικής παράδοσης), ενώ ο Κομμός – το θρηνητικό άσμα του Χορού μετατρέπεται σε μοιρολόγι νεοελληνικής αστικής προέλευσης (καφές μετά την Κηδεία). Οι ανάπαιστοι του Αδητήτου και τα στροφικά ζεύγη του Χορού εμπλέκονται σε ένα είδος μετακήδειου παρηγορητικού διαλόγου. Στο τέταρτο στάσιμο η μουσική από το μπαγλαμά ακολουθεί τα μικρά στροφικά ζεύγη που πλέκουν το εγκώμιο της Άλκηστης, μιλώντας για τη δύναμη της Ανάγκης, το στοιχείο που χρησιμοποιείται για να απευθυνθεί στις ψυχολογικές νόρμες και κοινωνικές συμπεριφορές του έλληνα του '50, ο οποίος προκειμένου να επιβιώσει διαγράφει το πολιτισμικό πλέγμα που συνθέτει τις αξίες και τις παραδόσεις του χάριν Ανάγκης. Η Λυδία Κονιόρδου επισημαίνει: «Θέλησα να βρω μια ιστορική, πρόσφατη περίοδο στην Ελλάδα, που η χρησιμότητα, αντικατέστησε την ομορφιά, τον ηρωισμό και τις μεγάλες αξίες. Η δεκαετία του '50 βλέπω να είναι μια τέτοια περίοδος. Οι άνθρωποι διαλυμένοι από ένα πόλεμο, κατοχή και τον εμφύλιο, προσπαθούν να ξαναφτιάξουν τη ζωή τους, εν ανάγκη ξεχνώντας, ακόμα και προδίδοντας παλιές αξίες προκειμένου να επιβιώσουν. Ότι θυμίζει το παρελθόν πετιέται, αντικαθίσταται με αυτό που είναι "χρήσιμο". Τόσο στις πόλεις, με την καταστροφή που συντελέστηκε, όσο και στα χωριά. Κυρίως όμως στις συνειδήσεις και στις ψυχές των ανθρώπων. Η νεοελληνική νοοτροπία.[...]»³¹¹

³¹¹ Ο.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

7.1 Η αρχαία τραγωδία ως όχημα διαπολιτισμικής συνάντησης: Προσεγγίσεις και προοπτικές

Στις παραστάσεις που εξετάσαμε, οι αισθητικά διαφοροποιημένες παραδόσεις που αναπτύσσονται σε Ανατολή και Δύση, παρεισφρέουν στο μύθο του αρχαίου δράματος και δίνουν το εφαλτήριο για τη δημιουργία σύγχρονων σκηνικών μετα - κειμένων. Το γεγονός αυτό προϋποθέτει την δημιουργική σύμπραξη πολιτισμικών προϊόντων, πολλές φορές ανόμοιων μεταξύ τους, την σκηνική τους συμπόρευση ή την απλή παράθεσή τους ενσωματώνοντας τα εντός μιας διακειμενικής³¹² σκηνοθετικής απόπειρας. Η «ανοιχτότητα» η οποία ευνοείται στο σύγχρονο παραστασιακό περιβάλλον, συνιστά την αναζήτηση νέων συνδέσεων μεταξύ κειμένου και επιτελεστικότητας, κίνησης και αναπαράστασης, την αποδέσμευση από την ιστορικότητα του κειμένου και συνεπώς από την χρονικότητά του, δημιουργώντας ένα σκηνικό κείμενο, που προσπαθεί να σχετικοποιήσει τις πολιτικές και κοινωνικές αφορμήσεις τοποθετώντας τες σε ένα νέο πλαίσιο το οποίο δανείζεται το πρωτότυπο (όχι ως κατά γράμμα ανάγνωση) για να διερευνήσει την δυνατότητα πολιτισμικών συναντήσεων. Οι «συναντήσεις» αυτές, θα διαμορφωθούν υπό την προοπτική των σκηνοθετών και θα ανασυνθέσουν προς την εκάστοτε οπτική, την γλώσσα, τη μουσική, την κίνηση, το σκηνικό, τα κοστούμια, και τον τραγικό Χορό, δηλαδή τα σημεία εκείνα που συνιστούν την μορφολογία της σκηνικής μεταφοράς. Τα προϋπάρχοντα τραγικά μυθεύματα αποτελούν πλέον την ζώσα δύναμη για την δημιουργία αντιρρεαλιστικών φορμών, οι οποίες με τη σειρά τους δεν φαντάζουν πια ανοίκειες αφού αντικατοπτρίζουν τις ήδη υπάρχουσες αντιρρεαλιστικές δομές και συνθήκες της δυτικού κόσμου.³¹³

³¹² Η διακειμενική σκηνοθεσία σύμφωνα με τον Patrice Pavis παρέχει την απαραίτητη διαμεσολάβηση μεταξύ αυτοκειμενικότητας και ιδεολογικής αναφοράς. Ανάμεσα δηλαδή στην αυτούσια μεταφορά του πρωτότυπου κειμένου και στην εστίαση σε μία ιδεολογική και πολιτική αφορμισμό, προκαλώντας μια νέα σειρά ερμηνειών που συνθέτει ένα νέο διακείμενο από προϋπάρχοντα κείμενα και παρελθοντικές αναγνώσεις. Βλ. Pavis, 1992, σελ. 38

³¹³ Όπως αναφέρει ο Eagleton ως προς την μετατόπιση από τον μοντερνισμό προς τον μεταμοντερνισμό: «Αυτό όμως που δεν θα μπορούσε να προβλέψει κανείς ήταν ότι ο δυτικός πολιτισμός ήταν ακριβώς στα πρόθυρα του να γίνει ο ίδιος μη ρεαλιστικός. Η ίδια η πραγματικότητα είχε τώρα ασπαστεί το μη ρεαλιστικό, καθώς η καπιταλιστική κοινωνία γινόταν ολοένα και πιο εξαρτώμενη για τους καθημερινούς της χειρισμούς από το μύθο και τη φαντασία, το μυθώδη

Η διαφοροποίηση ανάμεσα σε μία πρωτοποριακή προσέγγιση/ μεταφορά του αρχαίου δράματος και σε μία διαπολιτισμική εφαρμογή, έγκειται στο γεγονός ότι στη δεύτερη περίπτωση παρατηρούμε την απόπειρα σύνθεσης στοιχείων διαφόρων εθνικοτήτων/παραδόσεων, μέσω ενός συσχετισμού αυτών και πρόσμιξής τους με σύγχρονες αναφορές και προβληματισμούς, ένα εγχείρημα το οποίο να μην ορίζεται υπό τους όρους της σκηνικής πρωτοπορίας αλλά αποκτά τη δική του ξεχωριστή ταυτότητα εντός της σύγχρονης σκηνής. Το σκηνικό διακείμενο δύναται να μην «μιλάει» άμεσα για την κοινωνική ή πολιτική κατάσταση, να μην μεταφέρει με ευθείς αναφορές τις αιτίες αναγωγής σε έτερους πολιτισμούς, αλλά να υφαίνεται από τα ανομοιογενή υλικά με τέτοιο τρόπο που να επιστρέφει στα βασικά νοηματικά πεδία του αρχικού κειμένου/πρωτότυπου, ανάγοντας αυτά σε μία άλλη χρονικότητα και αφήνοντας την διαδικασία παραγωγής και ορισμού του νέου κέντρου στον θεατή. Η πολυπολιτισμική σύνθεση λαμβάνει χώρα σε διάφορα σκηνικά πεδία και προβάλλει την συνάντηση Ανατολής - Δύσης και την ανάγκη ανάγνωσης ενός πολιτισμικού κώδικα μέσα από τον άλλον, μέσω της αντιπαράθεσης/αντιπαραβολής ομοιοτήτων και διαφορών. Ο λόγος της σύνθεσης αυτής εντοπίζεται είτε στην ανάγκη εύρεσης πολιτισμικών σημείων που θα αναδείξουν τα οικεία – μένοντας ωστόσο σε μία επιφανειακή προσέγγιση καταλήγουμε στον όρο οικειοποίηση, ο οποίος δεν βοηθάει στην ουσιαστική ανάγνωση ενός έτερου πολιτισμικού κώδικα – είτε στην απόπειρα σύνδεσης των σημείων αυτών για να εκκολαφθεί ή προοπτική δημιουργίας μιας νέας σκηνικής γλώσσας στην μεταφορά του αρχαίου δράματος, μιας γλώσσας που θα ενδείκνυται ως προς την αναγωγή των οικουμενικών θεμάτων που διέπουν το σώμα της αρχαίας τραγωδίας σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς ανεξαρτήτως εθνικών και φυλετικών διαφοροποιήσεων.

Στις παραστάσεις που χρησιμοποιήθηκαν ως σύγχρονες αναφορές μιας διαπολιτισμικής σκηνοθετικής προσέγγισης, εντοπίζουμε παρά τη διαφορετικής υφής σύνθεσή τους (τελετουργική αναγωγή, μυθική αναγωγή, μεταφυσική αναγωγή,

πλούτο, τον εξωτισμό και την υπερβολή, τη ρητορική, την εικονική πραγματικότητα και τα καθαρά επιφαινόμενα. Αυτή λοιπόν ήταν μία από τις ρίζες του μεταμοντερνισμού. Ο μεταμοντερνισμός ξεκινά όταν δεν τίθεται πια θέμα πληροφόρησης για τον κόσμο, αλλά του κόσμου ως πληροφορίας. Ξαφνικά ο αντι-ρεαλισμός δεν ήταν απλά ένα ζήτημα θεωρίας. Πως θα μπορούσες να διανοηθείς να αναπαραστήσεις με ρεαλιστικούς όρους τα μεγάλα, αόρατα, διασταυρωμένα επικοινωνιακά δίκτυα, τον αδιάκοπο βόμβο του πέρα – δώθε των σημείων, που ήταν η σύγχρονη κοινωνία; Ίσως το τέλος της αναπαράστασης να ερχόταν όταν δεν θα υπήρχε κανείς για να αναπαραστήσει ή αν αναπαρασταθεί». βλ. Terry Eagleton, *Μετά τη θεωρία*, επιμ. Άννα Τζούμα, μτφρ. Πέγκυ Καρπούζου, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σσ.96-97.

συμπαντική/ κοσμογονική αναγωγή, πολιτική αναγωγή, σύμπραξη ετερογενών υλικών υπό το πρίσμα μιας νέας υπερ-πολιτισμικής γραφής, εσωτερική εμβάθυνση/προοπτική, εικονιστική/φορμαλιστική προσέγγιση, ανάδειξη ελληνικότητας), την ανάγκη δημιουργίας μιας μεταγλώσσας , μιας σκηνικής ανάγνωσης του τραγικού κειμένου που θα διευρύνει τα κοινωνικά συμφραζόμενα, έτσι ώστε ο θεατής να μπορεί να «διαβάσει» τα πολιτισμικά γεγονότα που παρουσιάζονται, αυξάνοντας το επίπεδο ευαναγνωσίας αυτού,³¹⁴ και προωθώντας το πέρα από συμβατικές αναγνώσεις που εστιάζουν σε μία επιτελεστικότητα που υπακούει κατ' ανάγκη στα κειμενικά επιφαινόμενα. Από την μία λοιπόν έχουμε την προσπάθεια, μέσω ενός πολιτισμικού αμαλάματος, ανάδειξης οικουμενικών θεμάτων και κομβικών ζητημάτων, από την άλλη ερχόμαστε αντιμέτωποι με την ανάγκη διάνοιξης νέων τεχνικών και προοπτικών μέσω της θεατρικής διαπολιτισμικής συμπόρευσης και με το δυνάμει «ξεκλείδωμα» της πολιτιστικής κληρονομιάς προς άλλες χώρες και κώδικες.

Η τελευταία προσπάθεια αναζήτησης και σύνθεσης ενός κοινού σημείου/ κοινής θεατρικής γλώσσας του ελληνικού κώδικα με έναν έτερο εντοπίζεται στην *Νέκυια*³¹⁵ του Μιχαήλ Μαρμαρινού και του Genso Umewaka (βλ. εικόνες 46/47/48). Ο Ιάπωνας σκηνοθέτης συναινεί πως η *Νέκυια* αποτελεί μια πρωτότυπη απόπειρα κατάδειξης των εκφραστικών προσλαμβάνουσων που μπορεί να πάρει η αρχαία ελληνική μυθολογία.³¹⁶ Ενώ ο Μιχαήλ Μαρμαρινός αναφέρεται στην διάνοιξη νέων δρόμων/ εκδοχών για την πρόσληψη του αρχαίου δράματος.³¹⁷ Ο Έλληνας σκηνοθέτης ανακαλύπτει στον ιαπωνικό μινιμαλιστικό κώδικα του θεάτρου Noh ένα μέσο σκηνικής ανάγνωσης των σημείων που η δυτική αναπαραστασιμότητα και οι πιθανοί

³¹⁴ Βλ. Pavis, 1992, σσ. 17-18.

³¹⁵ Πρόκειται για την μεταφορά Ραψωδίας λ (Νέκυια) της Οδύσσειας του Ομήρου στην θεατρική γλώσσα του Θεάτρου Νο της Ιαπωνίας.

³¹⁶ Σύμφωνα με τον Ιάπωνα σκηνοθέτη: «Η παράσταση της *Νέκυιας* αποτελεί μια αναζήτηση των αρχών, του αφετηριακού σημείου, τόσο του ελληνικού, όσο και του ιαπωνικού θεάτρου. Αποτελεί επίσης μια άνευ προηγουμένου, πρωτότυπη απόπειρα να δούμε την έκφραση που μπορεί να προσλάβει η αρχαία ελληνική μυθολογία με όχημα το ιδιότυπο ιαπωνικό, κλασικό θέατρο Νο. Πιστεύουμε ότι στην καλλιτεχνική δημιουργία δεν υπάρχουν φραγμοί ανάμεσα στις χώρες. Μαζί με τον σκηνοθέτη Μ. Μαρμαρινό κάναμε προσπάθειες αυτό το έργο να αποτελέσει παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές.» Από πρόγραμμα παράστασης, Θέατρο ΝΟ της Ιαπωνίας/Ροκούρο Γκένσο Ουμεγουάκα, Μιχαήλ Μαρμαρινός, *Νέκυια*, (Ομήρου Οδύσεια - Ραψωδία λ), Θέατρο Επιδαύρου, Θεατρική Περίοδος 2014- 2015, σελ.8.

³¹⁷ «[...]Νομίζω βρήκα τα κατάλληλα εργαλεία. Εάν αυτή συνάντηση καταφέρει τον στόχο της, νομίζω μας υπενθυμίζει δρόμους για το πώς πρέπει να προσεγγίζουμε το αρχαίο δράμα, εκτός από την ίδια την αξία αυτού του γεγονότος, για μας τους Έλληνες μας δείχνει κάποιες ενδείξεις δρόμου/εκδοχών για το αρχαίο δράμα.» Συνέντευξη τύπου Μιχαήλ Μαρμαρινού και Gensho Umewaka, 10/03/2015

μέθοδοι δραματοποίησης αδυνατούν να μεταφέρουν³¹⁸ Η θετική ανταπόκριση των Ελλήνων κριτικών/μελετητών θεάτρου και η θέση αυτών³¹⁹ αναδεικνύει την ανάγκη

³¹⁸ «Φαίνεται πως η μεγάλη Τέχνη έχει με τον έναν ή τον άλλο τρόπο πάντοτε να κάνει με την «άλλη» πλευρά του Χρόνου «πρέπει να μιλήσεις με τους νεκρούς», από νωρίς στο ομηρικό κείμενο, δια στόματος Κίρκης, διατυπώνεται προς τον άνθρωπο /ταξιδιώτη Οδυσσέα – που είμαστε όλοι μας- «εάν θέλεις να φτάσεις στην πατρίδα σου πρέπει να πας και να μιλήσεις με τους Νεκρούς».

Στη ΝΕΚΥΙΑ, σε μια από τις αρχαιότερες και συναρπαστικότερες στην παγκόσμια λογοτεχνία επισκέψεις του ανθρώπου στον κόσμο των νεκρών, πολύ μακριά από τους ολοσκότεινους ηθικούς ψυχαναγκασμούς³¹⁸ του χριστιανισμού, αποκαλύπτονται, μπροστά στα έκθαμβα μάτια του Οδυσσέα, τα μυστηριώδη τοπία της στους σκληρούς λειμώνες της Σιωπής και της Αφαίρεσης, ο άνθρωπος βιώνει το τρομαχτικό, οξύ παράδοξο μιας συνομιλίας με τις Σκιές... φίλοι – χαμένοι για πάντα-, εχθροί, σύντροφοι, ήρωες – πριν την απρόσμενη συνάντηση με την ίδια του τη μητέρα, τρεις απόπειρες να την αγκαλιάσει – να αγκαλιάσει το Αδύνατο, το Κενό, το Τίποτα.

Οι Νεκροί δεν έχουν σώμα. Το θέατρο ΝΟ της Ιαπωνίας, στα τόσα χρόνια της αδιάκοπης εξέλιξης της μεταξένιας, λεπτής – σχεδόν αόρατης – αισθητικής του, μοιάζει να είναι υψηλότατο επίτευγμα του πολιτισμού στο πεδίο της μεταφυσικής ποίησης, της μουσικής – για να μην πω όρχησης-, του μιμιμαλισμού και της Αφαίρεσης. Η βαθιά παράδοση και εκπαίδευση των ηθοποιών του ΝΟ ακριβώς σε αυτά τα πεδία, υπό την καθοδήγηση του εξαιρετού Γκενσό Ουμεγουάκα, τους δίνει το δικαίωμα και την αυθεντικότητα να προσεγγίζουν την καρδιά των πραγμάτων, τη βαθιά Ουσία – μ' αυτό το «άνθος της ύπαρξης» όπως το ονομάζουν. Με ένα τέτοιο λεξιλόγιο σωματικής Φιλοσοφίας το θέατρο ΝΟ συναντιέται – για πρώτη φορά στην ιστορία του – με τη δική μας ΝΕΚΥΙΑ.» Σημείωμα σκηνοθέτη από πρόγραμμα παράστασης, *Νέκυια*, (Ομήρου Οδύσεια - Ραψωδία λ), Θέατρο ΝΟ της Ιαπωνίας/Ροκούρο Γκένσο Ουμεγουάκα, Μιχαήλ Μαρμαρινός, Θέατρο Επιδαύρου, Θεατρική Περίοδος 2014- 2015, σελ. 13.

³¹⁹ «Αυτός είναι ο λόγος που η δυτική εικονολογία των νεκρών έχει γεμίσει με φαντάσματα και σεντόνια, με εφετζίδικες ημι-διαφάνειες ή με νευρόσπαστα ζόμπι. Αδυνατούμε να δούμε τη συνάντηση με τους νεκρούς «μας» σαν μια εμπειρία που γίνεται μέσω της ανάκλησης και όχι της αναπαράστασης, μέσω της κλήτευσης και όχι μέσω της σύμβασης, με μια σοβαρότητα που αφορά όχι μόνο την έκφραση αλλά και τα δικά μας «μαρτυρικά». Αυτό λοιπόν είναι που με εντυπωσίασε περισσότερο από κάθε τι άλλο. Ότι κάποιοι μπόρεσαν να δουν την ουσία της *Νέκυιας* και να αποδώσουν την πνευματική της βαρύτητα. [...]Σε πολλές περιπτώσεις το αίσθημα ερχόταν σαν γεννημένο από δικό μας λειτουργικό μέλος και η τονικότητα του «Χορού» πρόδιδε μια απρόσμενη σχέση με τα τροπάρια των δικών μας ψαλτάδων. Και από πού παρακαλώ περνά ο δρόμος του Μυστηρίου; Μέσω Ιαπωνίας! Γι' αυτό λέω ξανά πως η προχθεσινή παράσταση δεν είχε σχέση με εξωτισμούς, φιλοξενίες, ανταλλαγές και φιλοφρονήσεις. Ήταν μια δική μας εμπειρία, ανθρώπινη, ζεστή και οικεία. Ήταν μια δραματουργία (του Μιχαήλ Μαρμαρινού) αλλά και μια στάση (του θιάσου) που έφερε κοντά μας όχι μόνο το Νο ή τον Όμηρο αλλά τη διάσταση του ανθρώπου. Γέννησε πάλι μέσω του θανάτου τη ζέση της ζωής. [...]» Βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Πνευματική εμπειρία στην Επίδαυρο». www.efsyn.gr, 27/07/2015.

«[...]»). Αντίθετα, η «Νέκυια», συνδιαλεγόμενη ευθέως με αυθεντική μορφή ιαπωνικού θεάτρου, ανοίγει νέες σκηνικές οπτικές προσέγγισης της αρχαιοελληνικής γραμματείας και από Έλληνες σκηνοθέτες, οπτικές πλήρως απαλλαγμένες από τις δυτικότερες συντεταγμένες. Με άλλα λόγια, αποδείχτηκε με τον πλέον θελκτικό τρόπο ότι οι ανατολικοί πολιτισμοί και οι θεατρικοί τους κώδικες μπορούν νόμιμα να συνδιαλέγονται απευθείας με τα πολιτιστικά προϊόντα της Αρχαίας Ελλάδας [...]Με την παράσταση «Νο – Νέκυια» δόθηκε ίσως το στίγμα του προγραμματισμού που θα έπρεπε να χαρακτηρίζει τις παραστάσεις που θα ανεβαίνουν στην Επίδαυρο με αφορμή έργα αρχαιοελληνικής γραμματείας. Ένα διαπολιτισμικό άνοιγμα με καταθέσεις σκηνοθετών από όλο τον κόσμο, όπου θα δοκιμάζονται νέοι κώδικες προσέγγισης.» Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Διαπολιτισμικό τόλμημα στην Επίδαυρο», www.imerodromos.gr, 31/8/2015.

αναζήτησης μιας νέας σκηνικής προσέγγισης που θα διευρύνει την δυτικότροπη σκηνοθετική γραμμή, θα «μιλάει» μια άλλη γλώσσα και θα υπογραμμίζει τα βασικά στοιχεία του αρχαίου κειμενικού φορτίου, χωρίς να προσεγγίζει επιδερμικά το αλλότριο, αλλά και χωρίς να εισάγει βίαια τον πολιτισμό προδηλώνοντας επιδερμικές προσεγγίσεις μέσω επικείμενων αλλοιώσεων του ξένου στοιχείου.

Σίγουρα εντός των προσπαθειών που προαναφέρθηκαν, διακρίνουμε την διατήρηση των στοιχείων της παράδοσης/ πολιτισμού και κυρίως μέσα από έναν πολιτισμικό συγκρητισμό (και εδώ εννοούμε την αρμονική διαπολιτισμική συνύπαρξη που δεν εναποθέτει τις δυνατότητές της μόνο στην οικειοποίηση, τον σχετικισμό και τον επιφανή δανεισμό αλλά στην εμβάθυνση εντός της πολιτισμικής ετερότητας και εν συνεχεία της σκηνικής συμπόρευσης αυτής), χάριν παραγωγής μία πολιτισμικής πολυφωνίας που σέβεται το διαφορετικό και αντικρούει την ομογενοποίηση της δυτικής παγκοσμιοποιημένης οπτικής. Η ομαλή προσαρμογή των αλλότριων στοιχείων, μπορεί να επιτευχθεί πέρα από την επιτυχή σκηνική αναπαράσταση και μέσω της θετικής πρόσληψης από τον θεατή και εδώ γεννάται το ερώτημα κατά πόσο ο σύγχρονος θεατής είναι σε θέση να διαμοιραστεί τα στοιχεία της αρχαίας κληρονομιάς του και να δεχθεί την μορφολογική τους διαμόρφωση, μέσω της συσσώρευσης πολιτιστικών σημείων εντός του πρωτότυπου υλικού, έτσι ώστε να οδεύσει προς την αποκωδικοποίηση αυτών - η οποία ισούται με τη γνωριμία με το νέο πολιτισμό - όπου ει δυνατόν; Ωστόσο για να καταλήξουμε σε νομότυπα συμπεράσματα ως προς την ικανότητα αυτών των παραστασιακών δεδομένων να νομιμοποιηθούν ως παγκόσμιοι σκηνικοί κώδικες και να εναρμονιστούν με έτερες πολιτισμικές συμβάσεις, θα πρέπει επίσης να μελετήσουμε την περιοδεία και συνεπώς την πρόσληψη αυτών με ή χωρίς σκηνικές διαφοροποιήσεις στην παγκόσμια σκηνή. Ένα εύλογο ερώτημα που προκύπτει είναι ακόμα και αν μία παράσταση γίνει ευρέως αποδεκτή και κατανοητή ως προς τον ορίζοντα προσδοκιών του θεατή και την σκηνική γλώσσα που παράγει μπορεί ο πολυπολιτισμικός χαρακτήρας της να θέσει σε

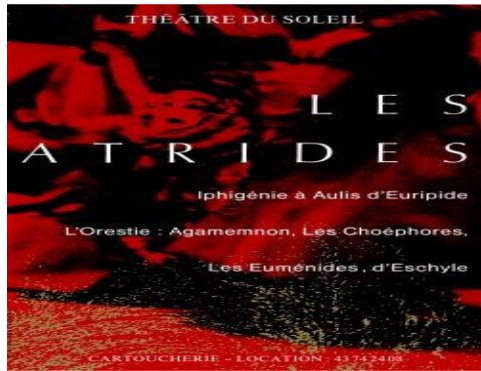
«[...]Η «Νέκυια» είναι λοιπόν πάρα πολύ κοντά μας. Η ομηρική εποχή δεν απέχει χρονικά τόσο όσο πιστεύουμε. Το πείραμα του «δεινού οικιοστροφού» Μιχαήλ Μαρμαρινού πέτυχε να μας συνδέσει πάλι με μια οικουμενική, κοινή παράδοση και να μας ταξιδέψει καθέτως, όχι οπισθοδρομώντας, στον χρόνο, όπως, επίσης εύστοχα, παρατηρεί στη συνέντευξή του. Με τη βοήθεια και της πολύμοχθης μετάφρασης του Δημήτρη Μαρωνίτη, στον ρόλο ομηρικού λαμνοκόπου.

Το σημείωμα αυτό δεν επιχειρεί να κρίνει τους Ιάπωνες καλλιτέχνες, ο συντάκτης κρίνει τον εαυτό του αναρμόδιο. Εκφράζει μόνο τον θαυμασμό του για την τεχνική και για την ψυχή τους. Το «Νο» «είναι το θηκάρι μιας μεγάλης ψυχής», θα έλεγε ο Καζαντζάκης.» Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «'Ν' όπως 'Νο' και 'Νέκυια'», *Η Αυγή*, 28/7/2015,

εφαρμογή μία νέα παραστασιακή τεχνική/ σχολή και αν ναι τότε πως θα μπορούν τα σημεία που φιλτράρονται και διαρρέουν από το ένα πολιτισμικό σώμα στο άλλο να μελετηθούν εφ' όλης της ύλης και εις βάθος; Σε κάθε περίπτωση τα διαπολιτισμικά θεατρικά εγχειρήματα έχουν αυξηθεί την τελευταία εικοσιπενταετία και στη θέαση αυτών μπορούμε να συμπεράνουμε πως είναι ένα φαινόμενο που δεν δύναται να εξαντληθεί, εφόσον λάβουμε υπόψη πως ο κάθε πολιτισμός είναι κάτι που ανανεώνεται, συμπληρώνεται, μεταβάλλεται σε σχέση πάντοτε με τους άλλους, αλλά και αναπροσαρμόζεται ανάλογα με τις ζώσες ανάγκες της κάθε κοινωνίας. Οι σπόροι των εκσυγχρονισμών των πολιτιστικών μορφωμάτων, αντικατοπτρίζονται στην θεατρική παραστασιακή τεχνική και αναζητούν να συμπράξουν σε μία νέα σκηνική πραγμάτωση, η αναζήτηση αυτή επιδιώκει το «καθρέφτισμα» της πολυπολιτισμικής κοινωνίας που διαιρείται φυλετικά και κοινωνικά. Εντός τέτοιων συνθηκών διαβίωσης τα αρχαιότερα πολιτισμικά προϊόντα – σημεία της παράδοσης ενός τόπου – δεν δύναται να μην αφομοιώνουν την υπάρχουσα ανομοιογενή σύσταση και να μην διαμοιράζουν τις θεματικές τους σε πολλαπλά πολιτισμικά επίπεδα. Η θεατρική οπτική του αρχαίου δράματος συνεχίζει να οδεύει προς μία μίξη διαφορετικών πολιτισμικών αναφορών και ετερόκλητων σημείων, όπου ίσως η σκηνοθεσία κάποια στιγμή πιθανόν να αφορά την επίβλεψη μιας διαπολιτισμικής συνάντησης, τον έλεγχο και την ισότιμη συμμετοχή αυτών και όχι την σύσταση ενός υβριδικού σκηνικού κειμένου μέσω της ενσυνείδητης ενσωμάτωσής τους.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α' ΜΕΡΟΣ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ



Οι Ατρείδες (1990-92)

Χρονολογία πρώτης παράστασης: Ιφιγένεια εν Αυλίδι, 16 Νοεμβρίου 1990/ Αγαμέμνων, 24 Νοεμβρίου 1990, Χοηφόροι, 23 Φεβρουαρίου 1991/ Ευμενίδες, 26 Μαΐου 1992.

Χώρος: Cartoucherie

Περιοδεία: Amsterdam (Holland Festival), Essen (Theater der Welt), Sicile (Orestyadi di Gibellina), Berlin (Berliner Festspiele), Lyon (T.N.P), Toulouse (Le Sorano), Montpellier (Le Printemps des Comédiens), Bradford (European Art Festival), Montréal (Festival des Amériques), New York (B.A.M.), Vienne (Wiener FestWochen).

Θεατρική Περίοδος: 1990-93

Θίασος: Theatre Du Soleil

Σκηνοθεσία: Ariane Mnouchkine

Μετάφραση: Helene Cixous

Δραματολογική Επεξεργασία: Helene Cixous/ Ariane Mnouchkine

Σκηνικά: Guy –Claude Francois

Γλυπτά: Erhard Stiefel

Κοστούμια: Nathalie Thomas/ Marie- Helene Bouvet

Μουσική Επιμέλεια: Jean-Jacques Lemetre

Βασισμένη σε Ινδικές Παραδόσεις: Kathakali, Kutiyattam, Bharata Natyam.

Πηγή: www.theatre-du-soleil.fr.



Άλκηστις (1995)

Θεατρική Περίοδος: 1994-1995

Θίασος: ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου

Σκηνοθεσία: Λυδία Κονιόρδου

Μετάφραση: Κωνσταντίνος Χρηστομάνος

Σκηνικά – Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος

Μουσική: Τάκης Φαραζής

Χορογραφία: Μαριλένα Καρέττα

Φωτισμοί: Παναγιώτης Μανούσης

Δραματολογική Συνεργασία: Κωνσταντίνος Κυριακός

Κούκλες: Εύα Χειλαδάκη

Διανομή ρόλων: Απόλλωνας: Χρήστος Στέργιογλου, Θάνατος: Μανώλης Μαυροματάκης/ Κοσμάς Φουντούκης, Θεράπαινα: Ναταλία Στεφάνου, Άλκηστις: Λυδία Κονιόρδου, Άδμητος: Νίκος Καραθάνος, Ηρακλής: Χρήστος Σαπουντζής, Παιδιά της Άλκηστις: Θανάσης Δεληγιάννης/Μαρία Δεληγιάννη, Φέρης: Κοσμάς Φουντούκης/Μανώλης Μαυροματάκης, Θεράπων: Γεράσιμος Γεννατάς

Χορός: Απόστολος Τσιρώνης, Μανώλης Μαυροματάκης, Γεράσιμος Γεννατάς, Απόστολος Συρταριώτης, Γιώργος Ευγενικός, Χρήστος Σαπουντζής, Νιόβη Κωστοπούλου, Χριστίνα Γκόλλια, Στέφανος Κοσμίδης - Κορυφαίοι: Χαρά Δημοπούλου, Δημήτρης Κουτρουβιδέας, Κοσμάς Φουντούκης, Χρήστος Στέργιογλου, Ευγενία Αποστόλου, Ηλέκτρα Γεννατά

Μουσικοί: Τάκης Φαραζής, Γιώργος Δεληγιάννης, Κωστής Θεοδώρου, Βασίλης Βασιλάτος.

Πηγή: Ευριπίδη *Άλκηστις*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου, Θεατρική περίοδος 1994-1995



Προμηθέας Δεσμώτης (1995)

Χρονολογία πρώτης παράστασης: 27 Μαΐου 1995 (Montalcino, Εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου, Τοσκάνα, Ιταλία)

Θεατρική Περίοδος: 1995 - 1996

Θίασος: Θέατρο Άτις

Σκηνοθεσία: Θεόδωρος Τερζόπουλος

Σκηνικά – Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Φωτισμοί: Θεόδωρος Τερζόπουλος

Μουσική Επιμέλεια: Τάκης Βελλιανίτης / Γιάννης Χρήστου «Επίκυκλος 12»

Διανομή ρόλων: Προμηθέας: Τάσος Δήμας, Ιώ: Αννέζα Παπαδοπούλου/ Σοφία Χιλλ, Κορυφαία: Σοφία Μιχοπούλου, Ήφαιστος: Λάζαρος Ανδριώτης/ Λαέρτης Βασιλείου/ Μελέτης Ηλίας/ Κωνσταντίνα Τακάλου, Κράτος : Ιερώνυμος Καλετσάνος / Δήμος Τσιγκάκος /Θανάσης Αλευράς, Ωκεανός: Ιερώνυμος Καλετσάνος/ Γιάννης Στάνκογλου, Ερμής: Σάββας Στρούμπος.

Πηγή: Αρχείο Θεάτρου Άτις, www.attistheatre.com, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Πέργαμος, www.pergamos.lib.uoa.gr.



Μήδεια (1997)

Χρονολογία πρώτης παράστασης: 16/07/1997 (Αρχαίο Θέατρο Δωδώνης, Δωδώνη Ελλάδα)

Περιοδεία: 1/8/1997- 2/8/1997 Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 13/08/1997 - 13/08/1997 Αμφιθέατρο Σίβηρης, Κασσάνδρα Χαλκιδικής, Ελλάδα Ιαπωνία, 29/09/1998 - 30/09/1998 Theatre Maisoneuve, Place des Arts, Μόντρεαλ, Καναδάς, 22/05/1998 - 24/05/1998 The State Theatre of Sydney, Σίδνεϋ, Αυστραλία, 29/05/1998 - 31/05/1998 Her Majesty's Theatre, Μελβούρνη, Αυστραλία, 23/09/1998 - 27/09/1998 City Center Theater, 131, West 55th Street, Manhattan, Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, , 23/06/1999 - 25/06/1999 New National Theatre, Opera Theatre, 1-1-1 Hon-machi, Shibuya-ku, Τόκυο,

Θεατρική Περίοδος: 1996-1997

Θίασος: Εθνικό Θέατρο

Σκηνοθεσία: Νικαίτη Κοντούρη

Μετάφραση: Γιώργος Χειμωνάς

Σκηνικά – Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Μουσική Επιμέλεια: Σαβίνα Γιαννάτου

Χορογραφία: Βάσω Μπαρμπούση

Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος

Μουσική Προετοιμασία: Ολυμπία Κυριακάκη

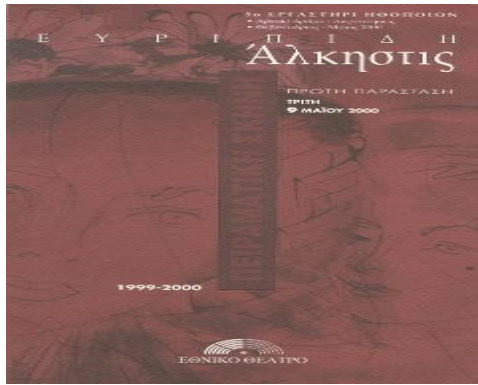
Δραματολογική Ανάλυση: Μαριλένα Παναγιωτοπούλου

Διανομή ρόλων: Μήδεια/ Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, Τροφός/Μάγια Λυμπεροπούλου, Ιάσων/Λάζαρος Γεωργακόπουλος, Άγγελος/Άννα Μακράκη, Βασιλιάς Αιγέας/ Άρης Λεμπεσόπουλος, Κρέων/Γιάννης Νταλιάνης, Παιδαγωγός/ Νίκος Χατζόπουλος

Φωνητικοί Αυτοσχεδιασμοί: Σαβίνα Γιαννάτου

Χορός : Ευγενία Αποστόλου, Χαρά Δημοπούλου, Χρύσα Δρακοπούλου, Βίκη Καμπούρη, Ελένη Κούστα, Σοφία Λιάκου, Φρέζη Μαχαίρα, Μάρα Μπαρόλα. Σουλτάνα Νικολαΐδου, Γιάννα Νικολοπούλου, Ζαχαρούλα Οικονόμου, Νίκη Παλληκαράκη, Τάνια Παπαδοπούλου, Κωνσταντίνα Παπαναστασίου, Κατερίνα Παυλάκη, Μάρθα Τομπουλίδου, Φωτεινή Τσαντίλη, Άννυ Τσολακίδου

Πηγή: Πρόγραμμα Παράστασης Ευριπίδη, *Μήδεια*, Εθνικό Θέατρο, Θεατρική Περίοδος, 1997-1998.



Αλκηστis (2000)

Χρονολογία πρώτης παράστασης: 09/05/2000

Θεατρική Περίοδος: 1999-2000

Θίασος: Εθνικό Θέατρο

Σκηνοθεσία: Λυδία Κονιόρδου

Μετάφραση: Κωνσταντίνος Χρηστομάνος

Σκηνικά – Κοστούμια: Βασίλης Μαντζούκης

Μουσική Επιμέλεια: Μάρθα Φριτζίλα

Φωτισμοί: Λευτέρης Σπύρος Κάρδαρης

Διανομή ρόλων: Απόλλων: Μίλτος Δημούλης, Θάνατος: Λάμπρος Αποστόλου, Θεραπεινίδα: Στέλλα Γκίκα, Άλκηστis: Τάνια Παπαδοπούλου (9-14/5, 30-31/5), Γεωργία Τσαγκαράκη (16-21/5), Ελένη Κούστα (23-28/5), Άδμητος: Πέτρος Πετράκης, Εύμηλος: Τζίνα Θλιβέρη (9-19/5), Ακτίνα Σταθάκη (20-31/5), Ηρακλής: Αρτό Απαρτιάν, Φέρης: Δημήτρης Καραβιώτης, Θεράπων: Σαμψών Φύτρος

Χορός: Αρτό Απαρτιάν, Λάμπρος Αποστόλου, Ιουλία Βατικιώτη, Γιώργος Γάλλος, Στέλλα Γκίκα, Μίλτος Δημούλης, Τζίνα Θλιβέρη, Δημήτρης Καραβιώτης, Έλενη Κούστα, Γιάννης Παπαγιάννης, Τάνια Παπαδοπούλου, Ακτίνα Σταθάκη, Γεωργία Τσαγκαράκη, Γιούλη Τσαγκαράκη, Σαμψών Φύτρος

Πηγή: Ευριπίδη, *Αλκηστis*, Εθνικό Θέατρο/ Πειραματική Σκηνή (5^ο εργαστήρι ηθοποιών), Θεατρική Περίοδος 1999-2000.

Βάκχες (2002)

Χρονολογία πρώτης παράστασης: 07/05/2002

Θεατρική Περίοδος: 2001-2002

Θίασος: Royal National Theatre of London

Περιοδεία: Royal National Theatre of London (7 Μαΐου 2002 έως 7 Ιουνίου 2002), Theatre Royal /Newcastle upon Tyne, City and Borough of Newcastle upon Tyne, England (17 Ιουνίου 2002 έως 21 Ιουνίου 2002). Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου (27 Ιουνίου 2002 έως 28 Ιουνίου 2002),

Σκηνοθεσία: Peter Hall

Μετάφραση: Colin Teevan

Σκηνικά – Κοστούμια: Alison Chitty

Μουσική Επιμέλεια: Harrison Birtwistle

Μάσκες: Vicki Hallam

Διανομή ρόλων: Διόνυσος/Τειρεσίας/Υπηρέτης :Greg Hicks, Πενθέας/Αγαύη: William Houston, Κάδμος/Στρατιώτης/Βοσκός: David Ryall

Πηγή: Archive of Performances of Greek and Roman Drama www.apgrd.ox.ac.uk.



Πέρσες (2003)

Θεατρική Περίοδος: 2003 -2004

Θίασος: Omicron 2, Festpiele Balver Hohle E.V.G.F.T. Tbillisi, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας.

Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσακίρης

Σκηνικά – Κοστούμια: Gabriela Neumann

Μουσική Προετοιμασία: Catherine Robin

Δραματολογική Ανάλυση: Δήμητρα Πετροπούλου

Ειδικές Κατασκευές: Νάνσυ Σούσουλα

Βοηθός Σκηνοθέτη: Μαρία Γκλαβά

Δάσκαλος Πολεμικών Τεχνών: Γιάννης Κατσιμίχας

Ηχογράφηση Μουσικής: Κώστας Μπώκος

Φωτογραφίες: Βασίλης Μποζίκης

Επιμέλεια Προγράμματος και Αφίσα: Θάνος Σπυρόπουλος

Οργάνωση Παραγωγής : Κώστας Κούκος

Ηθοποιοί: Δημήτρης Αντωνιάδης, Νίκος Γιάχαλης, Νόνη Ιωαννίδου, Αδρέας Κουτσορέλης, Χρήστος Μαλλακας, Όλγα Παππά, Νίκος Σαρόπουλος, Μαριάνθη Σοντάκη, Ευριδίκη Ψαλτίδου

Πηγή: Αισχύλου *Πέρσαι*, Εκδόσεις Παρατηρητής, Θεατρική Περίοδος 2003 -2004.

Ικέτιδες (2006)

Θεατρική Περίοδος: 2005-2006

Θίασος: Θέατρο Θησείο (Theseum Ensemble)/ Θίασος Veenfabriek

Σκηνοθεσία: Paul Koek, Μιχαήλ Μαρμαρινός

Μετάφραση: (από τα αρχαία Ελληνικά στα Ολλανδικά): Herman Altena

Σύλληψη και συντονισμός μεταφραστικού έργου: Herman Altena

Ενδιάμεσο κείμενο (από τα Ολλανδικά στα Ελληνικά): Joanna Dullaart

Κείμενο παράστασης στα Ελληνικά: Ευαγγελία Ανδριτσάνου, Μιχαήλ Μαρμαρινός, ερευνητική-μεταφραστική ομάδα

Δραματουργική Επεξεργασία: Paul Slangen

Διαμόρφωση χώρου: Paul Koek, Kenny MacLellan, Μιχαήλ Μαρμαρινός

Εγκατάσταση Video: John van Oostrum

Σχεδιασμός φωτισμών: Uri Rapaport

Σχεδιασμός ήχου: Will-Jan Pielage

Κοστούμια: Arien de Vries

Χορογραφία: Jorinde Kuiper

Μάσκες, Κομμώσεις, Μακιγιάζ: Nienke Algra, Bernadatte Hilhorst

Εικαστική σύμβουλος: Tanja Elstgeest

Εκγύμναση Τραγουδιστών: Eveline Karssen

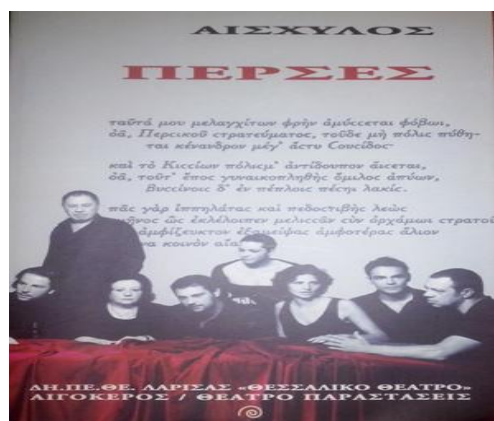
Ερευνητική-μεταφραστική ομάδα: Μελίνα Αποστολίδου, Βιργινία Κατσούνα, Αγλαΐα Παππά, Σίμος Πατιερίδης, Μυρτώ Περβολαράκη, Κωνσταντίνα Σταθουλοπούλου

Ηθοποιοί - Μουσικοί: Μελίνα Αποστολίδου, Joachim Badenhorst, Reinout Bussemaker, Rik Elstgeest, Joep van der Geest, Aus Greidanus jr, Henriëtte Koch, Bo

Koek, Ton van der Meer, John van Oostrum, Αγλαΐα Παππά, Σίμος Πατιερίδης,
Yonina Spijker

Συμπαγωγή Ελληνικό Φεστιβάλ, Netherlands Culture Fund (the programme set up
by the Ministries of Foreign Affairs and Education, Culture & Science to strengthen
the Netherlands' international cultural relation)

Πηγή: Αρχείο Θεάτρου Θησείο, www.theseum.gr.



Πέρσες (2008)

Χρονολογία πρώτης παράστασης: 01/07/2008, Λάρισα

Θεατρική Περίοδος: 2007-2008

Θίασος: ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισα «Θεσσαλικό Θέατρο»

Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσακίρης

Επεξεργασία κειμένου παράστασης: Σταύρος Σ.Τσακίρης

Μετάφραση: Κώστας Λανταβός

Σκηνικά – Κοστούμια: Ελένη Μανωλοπούλου

Μουσική: Νίκος Κυπουργός

Στίχοι τραγουδιού: Σταμάτης Δαγδελένης

Κινησιολογία: Αποστολία Παπαδαμάκη

Φωτισμοί: Αλέκος Αναστασίου

Μακιγιάζ: Αχιλλέας Χαρίτος

Βοηθός Σκηνοθέτη: Αλέξανδρος Κοέν

Διανομή ρόλων: Ατόσσα: Εύα Κοταμανίδου, Αγγελιοφόρος: Μάνος Ζαχαράκος,

Είδωλο Δαρείου: Σοφοκλής Πέππας, Ξέρξης: Γιάννης Τσορτσέκης, Β' Ξέρξης:

Κωνσταντίνος Γιαννακόπουλος Πέρσες /Κύρηκες: Φανή Γέμτου, Νίκος Γιαλέλης,

Κωνσταντίνος Γιαννακόπουλος, Ελισάβετ Μουτάφη, Αλέξανδρος Μπαλαμώτης,

Βία Ουγιάρου, Τατιάνα Παπαμόσχου, Αλμπέρτο Φάις, Μάνος Ζαχαράκος, Γιάννης Τσορτέκης, Τραγουδίστρια: Φανή Γέμτου

Πηγή: Αισχύλος, *Πέρσες*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας «Θεσσαλικό Θέατρο», Εκδόσεις Αιγόκερος, Θεατρική Περίοδος 2007-2008.

Μήδεια (2008)

Χρονολογία πρώτης παράστασης: 15-16 Αυγούστου 2008

Θεατρική ερίοδος: 2007-2008

Χώρος: Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

Θίασος: ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.Πάτρας

Σκηνοθεσία: Ανατόλι Βασίλιεφ

Μετάφραση: Εύφη Μπαστιά

Σκηνικά: Διονύσης Φωτόπουλος

Κοστούμια: Τσάμπα Αντάλ

Μουσική Επιμέλεια/ Σύνθεση: Τάκης Φαραζής

Χορογραφία: Τσάμπα Χόρβατ

Μουσική διδασκαλία: Κώστας Νικολόπουλος

Ανατολικές τεχνικές: Ιβάν Κότικ

Μαθήματα προφορικού λόγου: Ιλιά Κόζιν

Ασκήσεις ρύθμισης φωνητικού οργάνου: Αντρέι Νασιόκιν, Ελένα Ρέντιτσκινα

Ασκήσεις λαρυγγικού τραγουδιού: Νογκόν Σουμάροφ

Διανομή: Τροφός /Άγγελος: Αγλαΐα Παππά, Ιάσων: Νίκος Ψαρράς, Αιγέυς: Νίκος Καραθάνος, Παιδαγωγός: Δημητρης Κανελλος, Κρέων: Γιώργος Γάλλος, Κορυφαίος: Λεονάρδος Μπάτης, Παιδί I: Μαρία Δερεμπέ, Παιδί II: Βίκυ Καλπάκα

Χορός Ανδρών: Στέλιος Σοφός, Στέλιος Ξανθουδάκης, Βασίλης Κουκαλάνι, Θοδωρής Ευσταθιάδης, Μάριος Ντερντές, Άγγελος Τριανταφύλλου, Δαβίδ Μαλτέζε, Παντελής Παπαδόπουλος, Όθων Μεταξάς, Παύλος Σταυρόπουλος, Χρήστος Λάβνος, Στέργιος Ιωάννου, Τάκης Φαραζής

Χορός Γυναικών: Αλεξία Καλτσίκη, Μαριάννα Δημητρίου, Τζίνα Θλιβέρη, Πηνελόπη Σεργουниώτη, Πηνελόπη Μαρκοπούλου, Ειρήνη Τζανετουλάκου, Έρρικα

Μπίγου, Γιώτα Μηλίτση, Μαρία Μάχου, Φωτεινή Τιμόθεου, Δήμητρα Σιγάλα,
Σεβίλλη Παντελίδου, Στέλλα Χριστοδουλοπούλου, Ζαχαρούλα Κληματσάκη, Ρένα
Κυπριώτη, Νάντια Σπηλιωτοπούλου, Βιβή Κατσάνη, Μαρία Φράγκου

Πηγή: Αρχείο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, www.greekfestival.gr.

Προμηθέας Δεσμώτης (2010)

Χρονολογία Πρώτης Παράστασης: 9 Ιουλίου 2010

Χώρος: Παλαιό Ελαιουργείο Ελευσίνας

Θίασος: Θεάτρο Άτις

Σκηνοθεσία: Θεόδωρος Τερζόπουλος

Δραματουργική ανάλυση: Θεόδωρος Τερζόπουλος

Μετάφραση: Ελένη Βαροπούλου, Χάινερ Μύλλερ, Σαμπαχατίν Εγιούμπογλου

Έργο στη σκηνή: Γιάννης Κουνέλλης

Επόπτευση και υλοποίηση έργου: Αλέξανδρος Κόκκινος

Μουσική: Τάκης Βελλιανίτης

Βοηθοί σκηνοθέτη: Σάββας Στρούμπος, Μάγδα Κόρπη

Ηθοποιοί: Yetkin Dikinciler, Σοφία Μιχοπούλου, Gotz Arguw, Σοφία Χιλλ, Kerem Karaboga, Στάθης Γράψας, Devrim Nas, Σάββας Στρούμπος, Αντώνης Μυριαγκός, Ismail Deniz, Θανάσης Αλευράς, Maximillian Lowenstein, Umut Kircail, Nazmi Sinan Mihci, Andree Osten Solvik, Αλέξανδρος Τούντας.

Συμπαγωγή του Θεάτρου άτις, του Φεστιβαλ Αθηνών, της Κων/πολης Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης 2010 και του Έσσεν Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης 2010

Τρίγλωσση παράσταση: ελληνικά/τούρκικα/ γερμανικά

Πηγή: Αρχείο Θεάτρου Άτις, www.attistheatre.com.

Β' ΜΕΡΟΣ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ



Εικόνα 1. Ο εμπνευσμένος από το Kathakali Χορός του *Αγαμέμνονα* στην τετραλογία της Ariane Mnouchkine, *Les Atrides* (1990-92)



Εικόνα 2. Το σώμα ως δείκτης σκηνικών φορμών και παραδόσεων της Ασίας και της Άπω Ανατολής. Η Καρσοφυλλιά Καραμπέτη στο ρόλο της Μήδειας. Σκηνοθ. Νικαίτη Κοντούρη. (1997)



Εικόνα 3. Η καμπυλοειδής/κυκλική κίνηση του κονταριού έρχεται σε αντίθεση με την στατικότητα και τη σκηνική αδράνεια του Κρέοντα. Γιάννης Νταλιάνης (Κρέων), Καρυοφυλλιά Καραμπέτη (Μήδεια), Χορός. Σκηνοθ. Νικαίτη Κοντούρη (1997)



Εικόνα 4. Το σώμα του ηθοποιού ως σημείο που διαμορφώνεται από τον κινησιολογικό κώδικα του θεάτρου Butoh. Η μάσκα ταύρου υπογραμμίζει την εξωτική και ζώδη μορφή του θεού της γονιμότητας. Ο Greg Hicks ως Διόνυσος στις *Βάκχες* του Peter Hall (2002)



Εικόνα 5. Οι κωδικοποιημένες ψυχοδιεγερτικές κινήσεις του χορού του σκοταδιού (Butoh), ενισχύουν την αίσθηση της ελευθερίας και έκστασης της βακχικής λατρείας. Ο Χορός των *Βακχών*. Σκηνοθ. Peter Hall (2002)



Εικόνα 6. Ο Yetkin Dikinciler στο ρόλο του Προμηθέα Δεσμώτη, η λάσπη ως ένδειξη του πάσχοντος σώματος. Σκηνοθ. Θεόδωρος Τερζόπουλος (2010)



Εικόνα 7. Ο Greg Hicks με την δεύτερη μάσκα της παράστασης, πίσω του οι προσηλυτισμένες Βάκχες. Σκηνοθ. Peter Hall (2002)



Εικόνα 8. Ο William Houston ως Πενθέας αποδέχεται την απελευθέρωση της σεξουαλικότητάς του και τον δρόμο προς την γυναικεία φύση από τον Διόνυσο (Greg Hicks). Σκηνοθ. Peter Hall (2002)



Εικόνα 9. Ο David Ryall ως Κάδμος και ο Greg Hicks στον ρόλο της Αγαύης, κρατώντας το κεφάλι του Πενθέα. Σκηνοθ. Peter Hall (2002)



Εικόνα 10. Η σκηνική απεικόνιση των Περσών στην παράσταση του Σταύρου Τσακίρη το 2008.



Εικόνα 11. Οπτικά σημεία προερχόμενα από κώδικες του Kabuki και του Kathakali. Όψη της Μήδειας και του Χορού στην παράσταση της *Μήδειας* το 1997. Σκηνοθ. Νικαίτη Κοντούρη.



Εικόνα 13. Η Άννα Μακράκη στο ρόλο του Αγγέλου. Σκηνοθ. Νικαίτη Κοντούρη (1997)



Εικόνα 14. Η Τροφός (Μάγια Λυμπεροπούλου) και ο Νίκος Χατζόπουλος στον ρόλο του Παιδαγωγού κινώντας επιδέξια τα Παιδιά/Κούκλες. *Μήδεια*, σκηνοθ. Νικαίτη Κοντούρη (1997)



Εικόνα 15. Η κόκκινη αρένα ταυρομαχίας αποτελεί το σκηνικό δράσης στην *Μήδεια* του Anatoli Vasiliev το 2008. Η είσοδος του Χορού.



Εικόνα 17. Τα ασπρόμαυρα εμπνευσμένα από βαλκανικές παραδόσεις κοστούμια του Χορού της *Μήδειας* του Anatoli Vasiliev. Στην μέση διακρίνονται τα Παιδιά (Μαρία Λερεμπέ, Βίκυ Καλπάκα) που φέρουν τα άψυχα ομοιώματά τους. (2008)



Εικόνα 18. Η σκηνική συνύπαρξη μύθου και ιδέας, συμβόλων και αρχέτυπων. Η Μήδεια (Λυδία Κονιόρδου) πριν την θυσία με τα Παιδιά (Μαρία Δερεμπέ, Βίκυ Καλπάκα) και ο Χορός φέροντας τα ομοιώματα αυτών. Σκηνοθ. Anatoli Vasiliev (2008)



Εικόνα 19. Η Μήδεια (Λυδία Κονιόρδου), δίπλα της διακρίνεται η ορχήστρα/Χορός Αντρών. Σκηνοθ. Anatoli Vasiliev (2008)



Εικόνα 20. Το περσικό χαλί οροθετεί τον χώρο δράσης των προσώπων ενώ αποτελεί σημείο που παραπέμπει στην αστική εκδοχή/προσέγγιση της παράστασης. Μέρος του σκηνικού των *Περσών*, Χορός, Φάντασμα Δαρείου (Σοφοκλής Πέππας). Σκηνοθ. Σταύρος Τσακίρης (2008)



Εικόνα 21. Οι Πέρσες επικαλούνται τον Δαρείο, χάνοντας την πανομοιότυπη σύστασή τους ως θεσμοί του περσικού κράτους. Τα σώματά τους εκστασιασμένα συνιστούν πολλαπλές δράσεις και προβάλλουν έντονη σωματικότητα η οποία έρχεται σε αντίθεση με την προηγούμενη αδράνεια/στατικότητα. *Πέρσες*, σκηνοθ. Σταύρος Τσακίρης (2008)



Εικόνα 22. Σκηνική άποψη των *Ικέτιδων*. Σκηνοθ. Μιχαήλ Μαρμαρινός, Paul Koek (2006)



Εικόνα 23. Η αποδόμηση του δραματικού προσώπου μετουσιώνεται οπτικά μέσω της σκηνικής διττότητάς του. Όψη της πολυεστιακής και πολυστυλιστικής σκηνής των *Ικέτιδων*, σκηνοθ. Μιχαήλ Μαρμαρινός, Paul Koek (2006)



Εικόνα 24. Τα σώματα των ηθοποιών ως αισθητικά σημεία που αναπαριστούν τον σκηνικό διάκοσμο και περικλείουν αναφορές σε συμπαντικά σύμβολα. Προμηθέας (Τάσος Δήμας) Ιώ (Σοφία Χιλ) *Προμηθέας Δεσμώτης*, σκηνοθ. Θεόδωρος Τερζόπουλος (1995)



Εικόνα 25. Όψη του σκηνικού στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, Χορός, Προμηθέας, Γυναίκα (σκηνή από πρόβες), σκηνοθ. Θεόδωρος Τερζόπουλος (2010)



Εικόνα 26. Το σκηνικό από πέτρες του Γιάννη Κουνέλλη. Ο Χορός του *Προμηθέα Δεσμώτη*, σκηνοθ. Θεόδωρος Τερζόπουλος (2010)



Εικόνα 27. Ο Χορός με μαύρες μαντίλες στην κηδεία της Αλκήστιδος. *Άλκηστις*, σκηνοθ. Λυδία Κονιόρδου (2000)



Εικόνα 28. Η υποδοχή του Ηρακλή (Αρτό Απαρτιάν) από τον Χορό στην πλακιώτικη συνοικία. *Άλκηστις*, σκηνοθ. Λυδία Κονιόρδου (2000)



Εικόνα 29. Η σκηνή του αποχαιρετισμού. Άδμητος (Πέτρος Πετράκης) , Άλκηστις (Τάνια Παπαδοπούλου), Παιδιά (Τζίνα Θλιβέρη, Ακτίνα Σταθάκη). Άλκηστις, σκηνοθ. Λυδία Κονιόρδου (2000).



Εικόνα 30. Η Λυδία Κονιόρδου κρατώντας το «σώμα» της Αλκήστιδος και συνομιλώντας με τον Διονύση Φωτόπουλο (φωτογραφία από πρόβες) *Αλκηστις*, σκηνοθ. Λυδία Κονιόρδου (1995)



Εικόνα 31. Η πάνινη κούκλα/ανδρείκελο εμπυχώνεται από ολόκληρο το σώμα του υποκριτή. *Αλκηστις*, σκηνοθ. Λυδία Κονιόρδου (1995)



Εικόνα 32. Ο Χορός του *Αγαμέμνονα* στην παραγωγή της Ariane Mnouchkine *Les Atrides* (1990-93)



Εικόνα 33. Ο Χορός των *Χοηφόρων* στην παραγωγή της Ariane Mnouchkine, *Les Atrides*, (1990-92)



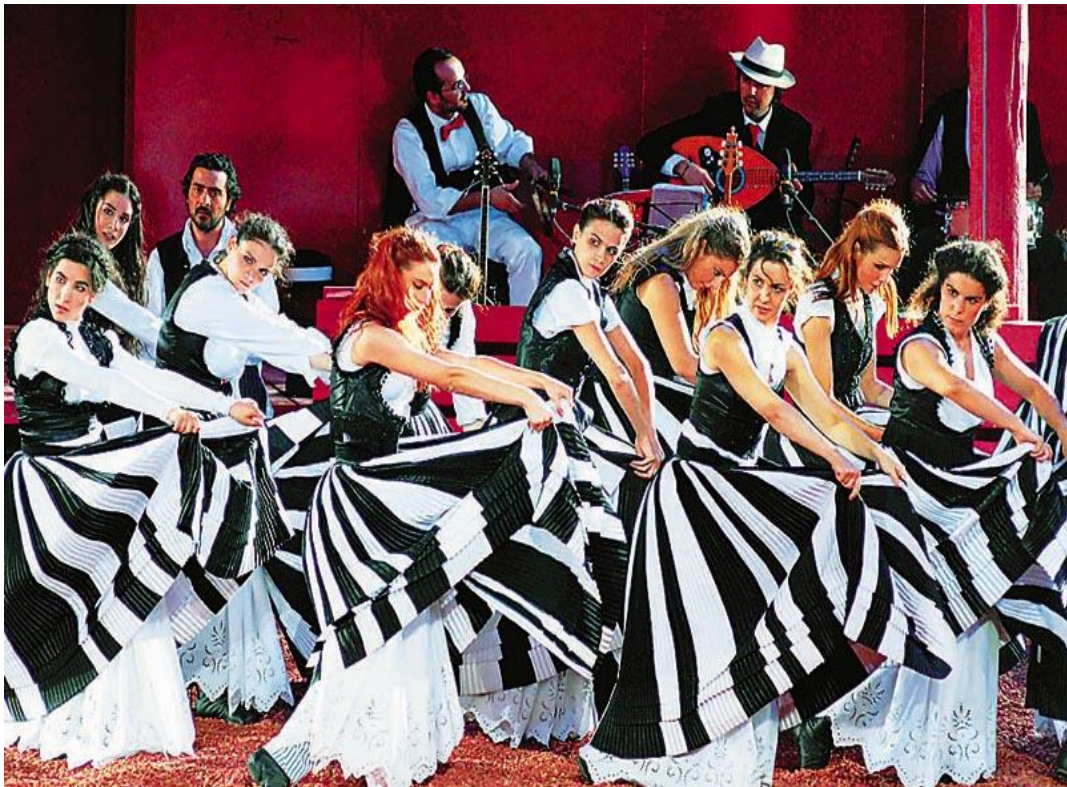
Εικόνα 34. Οι Ερινύες ως άστεγες γυναίκες στις *Ευμενίδες* δίπλα τους μία ομάδα σκύλων. *Les Atrides*, σκηνοθ. Ariane Mnouchkine (1990-92)



Εικόνα 35. Ο (αντρικός) Χορός των Βακχών με την ενδυματολογική παραδοσιακή/ θρησκευτική συνήθεια των γυναικών των ισλαμικών χωρών. *Βάκχες*, σκηνοθ. Peter Hall (2002)



Εικόνα 36. Ο Χορός των *Βακχών* εκστασιασμένος φορώντας δέρματα ζώων και αφού έχει αποδεσμευτεί από το συντηρητικό καθεστώς της μαντίλας/ μπούργκας. Σκηνοθ. Peter Hall (2002)



Εικόνα 37. Ο γυναικείος Χορός στην *Μήδεια* του Anatoli Vasiliev, πίσω διακρίνεται η ορχήστρα /αντρικός Χορός. (2008)



Εικόνα 38. Ο Χορός της *Μήδειας* σε ταμπλό βιβάν που αποτυπώνει μυθικά αρχέτυπα. Σκηνοθ. Anatoli Vasiliev (2008)



Εικόνα 39. Ο Χορός στη *Μήδεια* της Νικαίτης Κοντούρη. Οι τεμαχισμένες λωρίδες εντάσσονται αρμονικά στα κινησιολογικά τους σημεία. Σκηνοθ. Νικαίτη Κοντούρη (1997)



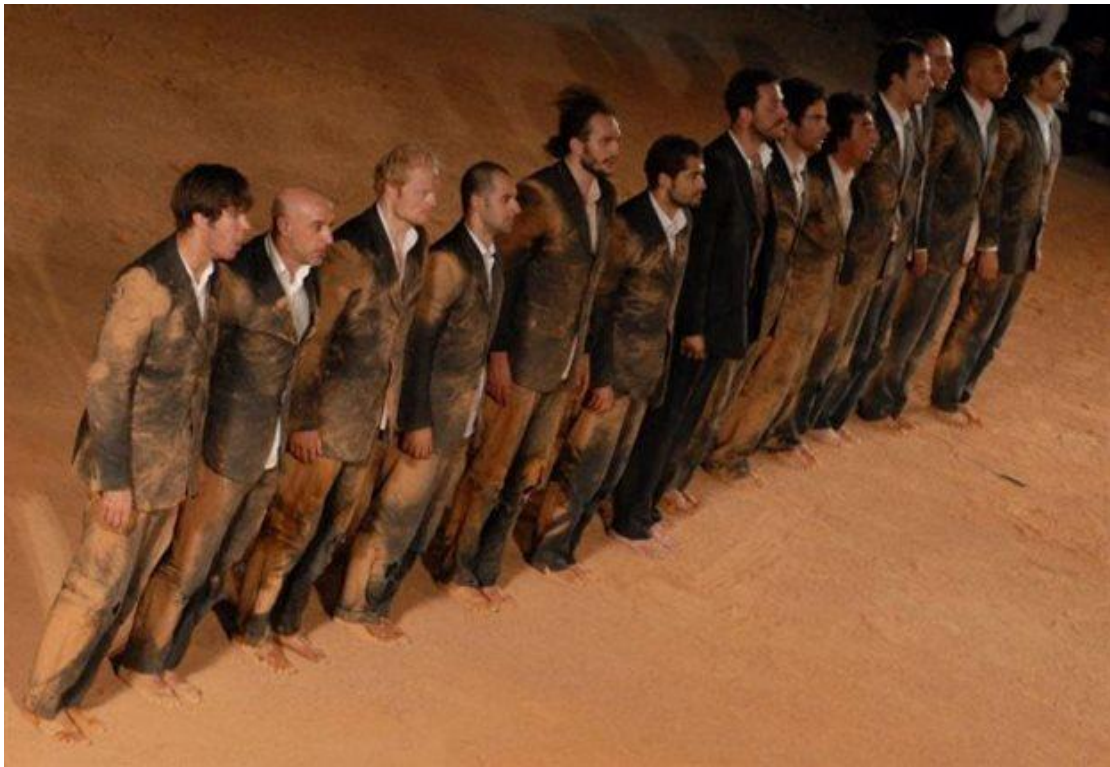
Εικόνα 40. Μέλη του Χορού της *Μήδειας* πίσω από τις τεμαχισμένες λωρίδες, στο σκηνικό φόντο παρατηρούμε μόνο τα κεφάλια τους. Σκηνοθ. Νικαίτη Κοντούρη (1997)



**Εικόνα 41. Μήδεια (Καρνοφιλιά Κραμπέτη), Χορός, Ιάσωνας (Λάζαρος Γεωργακόπουλος).
Σκηνοθ. Νικαίτη Κοντούρη (1997)**



Εικόνα 42. Ο Χορός του *Προμηθέα Δεσμώτη*, εντός του φθαρμένου (χωμάτινου) αλλά ιερού κυκλικού χώρου. Σκηνοθ. Θεόδωρος Τερζόπουλος.



Εικόνα 43. Ο Χορός σε σειρά παράταξης, υποδουλωμένος – πριν την εξέγερση- περιμένει τον Ερμή. *Προμηθέας Δεσμώτης*, σκηνοθ. Θεόδωρος Τερζόπουλος (2010)



Εικόνα 44. Ο Χορός των *Ikettidon* του 2006. Τα μέλη του Χορού επιτελούν τον τριπλό ρόλο τους ως ηθοποιοί, μουσικοί και χορευτές ταυτόχρονα, παραπέμποντας σε μιούζικαλ όπου ο χορός αποτελεί καθοριστικό στοιχείο. Σκηνοθ. Μιχαήλ Μαρμαρινός, Paul Koek



Εικόνα 45. Ο Χορός της *Αλκήστιδος*. Χορεύοντας καλαματιανό στην πλακιώτικη αυλή του 1950. Σκηνοθ. Λυδία Κονίλορδου (2000)



Εικόνα 46. *Νέκρια*, σκηνοθ. Μιχαήλ Μαρμαρινός, Genso Umewaka. (2015)



Εικόνα 47. *Νέκρια*, σκηνοθ. Μιχαήλ Μαρμαρινός, Genso Umewaka. (2015)



Εικόνα 48. *Νέκρια*, σκηνοθ. Μιχαήλ Μαρμαρινός, Genso Umewaka. (2015)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Κατερίνα Αρβανίτη, «Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στην σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας», *Παράβασις*, τ.11, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2013.
- Ελένη Βαροπούλου, «Οι περιπέτειες του σκηνοθετικού βλέμματος», *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη.*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 1993.
- Ανατόλι Βασίλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, Εκδόσεις Κοάιν, Αθήνα 2010.
- Θόδωρος Γραμματάς, *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Εκδόσεις Αφοι Τολίδη, Αθήνα 1992.
- Θόδωρος Γραμματάς, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 2012.
- Καίτη Διαμαντάκου – Αγάθου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος, ‘Άτις’ και αρχαία τραγωδία: Η κατάκτηση της υπερπολιτισμικότητας» *Θεατρογραφίες*, τχ.18, Εκδόσεις Γράμμα, Αθήνα, 2013.
- Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1987.
- Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές θεάτρου αρχαίου δράματος (1975-1989)*, Φιλολογική επιμέλεια, Καίτη Διαμαντάκου –Αγάθου, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2013.
- Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χρήστος Τσαγγάλης, *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2008.
- Γιούκιο Μισίμα, *Πέντε σύγχρονα έργα Νο*, εισαγ. Donald Keene, μτφρ. Ελένη Μαύρου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1998.
- Σάββας Πατσαλίδης, *Μεταθεατρικά 1985-95*, Εκδόσεις Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995.
- Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Εκδόσεις Τυπωθήτω, Αθήνα 1997.
- Σάββας Πατσαλίδης, «Διαπολιτισμική παραστασιμότητα: Ένας Αφρικανός Οιδίποδας», *XII Διεθνής συνάντηση αρχαίου ελληνικού δράματος. Πρακτικά Συμποσίου*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών 2004.

- Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας: Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007.
- Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το διακύβευμα της σκηνοθεσίας κατά την όψιμη νεωτερικότητα», *Παράβασις*, τ. 9., Αθήνα 2009.
- Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012.
- Βάλτερ Πούχνερ, «Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο στα Βαλκάνια», *Δρώμενα* ¾, Αθήνα 1984.
- Βάλτερ Πούχνερ, «Η επίδραση του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα», *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη.*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 1993.
- Βάλτερ Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού: Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2003.
- Βάλτερ Πούχνερ, *Συνοχές και ρήγματα*, Εκδόσεις Πολύτροπον, Αθήνα 2005.
- Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2008.
- Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Δημήτρης Τσατσούλης, «Σε αναζήτηση του διαπολιτισμού στο θέατρο», *Δελφοί: XI Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος, Νέα Εστία*, Νοέμβριος 2002.
- Δημήτρης Τσατσούλης, «Αναζητώντας ρίζες: Από την «ελληνικότητα» του Κ.Κουν στις *Βάκχες* (Σκηνοθεσία: Θ. Τερζόπουλος) και στην *Αντιγόνη* (Σκηνοθεσία: Γ. Κιμούλης) ως παράδειγμα διαπολιτισμικής σκηνικής γραφής», *Παράβασις*, τ.6 Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2005.
- Δημήτρης Τσατσούλης, «Διαπολιτισμικά αρχέτυπα στη σκηνοθετική ‘‘γραφή’’ του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Θεατρογραφίες*, τ. 13, Εκδόσεις Προπομπός, Αθήνα 2005.
- Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο.*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010.
- Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Το θέατρο στην ελληνική αρχαιότητα», *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη.*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 1993.

- Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 2003.
- «Παραδοσιακό Θέατρο της Ιαπωνίας», *Θεατρικά Τετράδια*, τ.4, Πειραματική Σκηνή της “Τέχνης”, Θεσσαλονίκη 1980.
- «Αφιέρωμα στο Ιαπωνικό Θέατρο Νο», *Ανακύκληση*, τ. 11., Αθήνα, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1987.
- *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, επιμ. P.E. Easterling, B.M.W Knox, μτφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2005.
- *Λεξικό του Θεάτρου*, επιμ. Phyllis Hartnol, Peter Found, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2000.
- *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις. Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2000.
- *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ.*, επιμ. P.E. Easterling, μτφρ. Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007.
- *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά δοκίμια*, επιμ. Justina Gregory, επιμ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010.
- Paul Allain, *The art of stillness: The theater practice of Tadashi Suzuki*, Palgrave Macmillan 2003.
- Cynthia Ashperger, *The rhythm of space and the sound of time: Michael Chekhov's acting technique in the 21st century*, Published by Rodopi, 2008.
- Susan Bennett, *Theatre audiences. A theory of production and reception*, Published by Routledge, 1997.
- Birgit Beumers, «Spinning the text: The play with infinity in Contemporary Russian Theatre», *Modern Language Review*, τ. 97, 2002.
- Terry Eagleton, *Μετά τη θεωρία*, επιμ. Άννα Τζούμα, μτφρ. Πέγκυ Καρπούζου, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2007.
- Umberto Eco, *The role of the reader*, Indiana University Press, 1984.
- Steven Connor, *The Cambridge companion to postmodernism*, Cambridge university press, 2004.

- Freddy Decreus, «Οι τραγωδίες του Σοφοκλή στην σύγχρονη σκηνή. Μια από τις πολλές ιστορίες που σημάδεψαν την πολιτιστική μας ταυτότητα», *Όγδοο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, Κύπρος 2004.
- Maurice Delcroix – Fernard Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, μτφρ. Ι.Ν, Βασιλαράκης, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2000.
- Lorna Hardwick, *Πρόσληψη. Ερευνητικές προσεγγίσεις.*, μτφρ. Ιωάννα Καραμάνου, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012.
- Peter Hall, *Exposed by the mask: Form and language in drama*, Canada Press 2000.
- Eleftheria Ioannidou, «Monumental Texts in Ruins: Greek Tragedy in Greece and Michael Marmarinos’s Postmodern Stagings», *New Voices in Classical Reception Studies*, Issue 3, 2008.
- Hans Robert Jaub, *Η θεωρία της πρόσληψης*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εκδόσεις Εστία, 1995.
- Jean – Rene Ladmiraal, *Θεωρήματα για τη μετάφραση*, επιμ. Μρία- Χριστίνα Αναστασιάδη, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Μαρία- Χριστίνα Αναστασιάδη, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2007.
- Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων: Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τ. Β΄, μτφρ Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σ. 361.
- Marianne McDonald, “The rise and fall of Dionysus Suzuki Tadashi and Greek Tragedy», *Arion: A journal of humanities and the classics*, Third Series, Vol.17, No 3, 2010.
- Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής*, τ. 1, μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994.
- Judith Miller, *Ariane Mnouchkine*, published by Routledge, 2007.
- Shomit Mitter, Maria Shevtsova, *Fifty key directors*, published by Routledge, 2005.
- Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, Published by Routledge, 1992.
- Patrice Pavis, *The intercultural reader*, published by Routledge 1996.
- Patrice Pavis, *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*, Translated by David Williams, The University of Michigan Press, 2003.

- Farley P. Richmond, Darius L. Swann, Phillip B. Zarrilli, *Indian Theatre: Traditions of Performance*, Published by Motilal Banarsidass, 2007.
- George Sampatakakis, «The reception of Euripides ‘The Bacchae’», P.H.D., University of London 2005.
- Richard Schechner, «A Reply to Rustom Bharucha», *Asian Theatre Journal*, Vol. 1, No 2, 1984.
- Joel Schechter, *Popular Theatre: A sourcebook*, Routledge 2003.
- Pavlina N. Sipova, Alena Sarkissian, *Staging classical drama around 2000*, Cambridge Scholars Publishing 2007.
- Ian C Storey, *Euripides: Suppliant Women*, published by Ian C. Storey, 2008.
- Arthur Waley, *The No plays of Japan*, Published by Grove Press, New York 1957.
- J. Michael Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους.*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, μτφρ. Κατερίνα Αρβανίτη, Βίκυ Μαντέλη, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα 2007.
- David Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: Μια εισαγωγή*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2009.
- Philip B. Zarilli, *The Kathakali Complex: Actor, Performance and Structure*, Published by Abhinav, 1984.
- *Japanese No dramas*, Edited by Royall Tyler, Published by Penguin Books Limited 1992.
- *(Dis)Placing Classical Greek Tragedy*, Edited by Savas Patsalidis, Elizabeth Sakellaridou, University Studio Press, 1999.
- *Agamemnon in performance 458 BC to AD 2004*, Edited by Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall, & Oliver Taplin, Oxford University Press, 2005.
- *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the dawn of the third millennium*. Edited by Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley, Oxford University Press, 2005.
- *Tragic heroines on ancient and modern stage*, Edited by Maria de Fatima Silva, Susana Hora Marques, University of Coimbra, 2010.

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ/ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

- Ελένη Βαροπούλου, «Διαπολιτισμικότητα και τραγωδία» *Το Βήμα*, 28/07/2002.
- Γιώργος Βιδάλης, «Ο βαθύς έρωτας συνδιαλέγεται με το θάνατο. Η σκηνοθέτης Νικαίτη Κοντούρη και η ‘Μήδεια’», *Ελευθεροτυπία*, 29/07/1997.
- Σάντρα Βούλγαρη, «Η νέα ομάδα ‘Omicron 2’ δοκιμάζεται με ‘Πέρσες’», *Καθημερινή*, 25/7/2003.
- Αφροδίτη Γραμμέλη, «”Ικέτιδες” δύο πολιτισμών», *Το Βήμα*, 02/07/2006.
- Ι.Δ.Γιαννικόπουλος, «46^ο Φεστιβάλ Φιλίππων – Θάσου. Αισχύλου ‘Πέρσαι’», *Ενήμερος*, 4/7/2003.
- Βούλα Δεληγιάννη, «46^ο Φεστιβάλ Φιλίππων. Η ώρα της αφύπνισης με τους ‘Πέρσες’ του Αισχύλου», *Πρωινή*, 04/07/2003.
- Μ. Ζούση, «Ο Θ. Τερζόπουλος μιλά για τον ‘Προμηθέα Δεσμώτη’», , www.skai.gr, 06/07/2010.
- Θυμέλη, «‘Άλκηστις’ στο Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 6/6/2000.
- Θυμέλη, «Ολλανδο-ελληνικές Ικέτιδες», *Ριζοσπάστης*, 12/7/2006.
- Θυμέλη, «‘Αντί – Προμηθέας’ και ‘Προμηθέας στην Αθήνα’», *Ριζοσπάστης*, 28/7/2010.
- Γρηγόρης Ιωαννίδης,, «Μαγικό ξόρκι του κακού. ‘Πέρσες’ από το Θεσσαλικό Θέατρο στο Κατράκειο Θέατρο, Νίκαια», *Ελευθεροτυπία*, 27.09.2008.
- Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Πνευματική εμπειρία στην Επίδαυρο». www.efsyn.gr, 27/07/2015.
- Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει σε εργατούπολη», *Ελευθεροτυπία*, 29/5/2010.
- Μυρτώ Λοβέρδου, «Ανατόλι Βασίλιεφ. Ο κορυφαίος ρώσος σκηνοθέτης ανεβάζει τη Μήδεια του Ευριπίδη στην Επίδαυρο και καταθέτει τις σκέψεις του για πολλά, θεατρικά και μη», *Το Βήμα*, 03/08/2008
- Στέλλα Λοίζου, «Το βότανο της ευσχημοσύνης: ‘Βάκχες’ του Ευριπίδη στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου από το Βασιλικό Εθνικό Θέατρο της Βρετανίας σε σκηνοθεσία Πίτερ Χολ», *Το Βήμα*, 21/07/2002.
- Χρύσα Μιχαλοπούλου, «Μια ‘Ιφιγένεια’ προωθημένη, Περιοδικό *Μετρό*, 2001.

- Χρήστος Παρίδης, «Αντι-Προμηθέας Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος μιλάει για την τρίτη του απόπειρα να καταπιαστεί με τον Προμηθέα Δεσμώτη», *Lifo*, τχ.203, 19/05/2010.
- Ελένη Πετάση, «Με το βλέμμα του Προμηθέα: Εντυπωσίασε η παράσταση του Τερζόπουλου στους Δελφούς », *Καθημερινή*, 26/08/1995.
- Λεάνδρος Πολενάκης, «'Ν' όπως 'Νο' και 'Νέκυια'», *Η Αυγή*, 28/7/2015.
- Όλγα Σελλά, Η «Ηλέκτρα» του Σουζούκι και η δυσκολία της επικοινωνίας, *Η Καθημερινή*, 12/06/2009.
- Δημήτρης Τσατσούλης, «Διαπολιτισμικό τόλμημα στην Επίδαυρο», www.imerodromos.gr, 31/8/2015.
- Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Βρετανική μαγεία σε αρχαία ελληνική τραγωδία: Βάκχες : εξαιρετική η παράσταση του Πίτερ Χολ στην Επίδαυρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 01/07/2002.
- Μηνάς Χρηστίδης, «Θεατρική ευδαιμονία με 'Βάκχες': Από τον Πέτερ Στάν στον Πίτερ Χολ στην Επίδαυρο», *Ελευθεροτυπία*, 01/07/2002.
- Χ.σ. «Ποπ κυριαρχία στην Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 23/07/2006.
- Χ.σ. «Ευχή και κατάρα είναι η 'Μήδεια'», *Το Βήμα*, 27/07/1997.
- Χ.σ. «Πέρσες του Αισχύλου», *Πρωινή*, 04/07/2003.
- Michael Billington, «Bacchai», www.theguardian.com , 18/05/2002.
- Helen Thomson, «Hell hath no fury like vengeful 'Medea'», *The Age*, 27/05/1998.
- Philip Fisher, « "Bacchae": Euripides, translated by Colin Teevan.RNT Olivier (2002)», www.britishtheatreinfo.info .

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

- Αισχύλου, *Προμηθέας Δεσμώτης*, Θέατρο Άττις, Θεατρική περίοδος 1995 – 1996.
- Αισχύλου, *Πέρσαι*, Θεατρική Περίοδος, 2003-2004.
- Αισχύλος *Πέρσες*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας Θεσσαλικό Θέατρο, , Εκδόσεις Αιγόκερως. Θεατρική Περίοδος 2007-2008.
- Ευριπίδη *Άλκηστις*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου, Θεατρική περίοδος 1994-1995.
- Ευριπίδη, *Μήδεια*, Εθνικό Θέατρο, Θεατρική Περίοδος, 1997-1998.
- Ευριπίδη *Άλκηστις*, 5^ο Εργαστήριο ηθοποιών, Εθνικό Θέατρο, Θεατρική περίοδος 1999-2000.
- *Νέκυια*, (Ομήρου Οδύσσεια - Ραψωδία λ), Θέατρο Νο/ Θέατρο Θησείο, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Θεατρική Περίοδος 2014- 2015.

ΠΗΓΕΣ

- Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr>.
- Αρχείο Θεάτρου Άττις, www.attistheatre.com,
- Αρχείο Θεάτρου Θησείο, www.theseum.gr
- Αρχείο Θεάτρου του Ήλιου (Theatre Du Soleil), www.theatre-du-soleil.fr.
- Αρχείο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, www.greekfestival.gr.
- Αρχείο Φεστιβάλ Αισχυλείων, www.aisxylia.gr.
- Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Πέργαμος, www.pergamos.lib.uoa.gr.
- Ψηφιοθήκη ΑΠΘ www.invenio.lib.auth.gr.
- Archive of Performances of Greek and Roman Drama, www.apgrd.ox.ac.uk.
- www.jstor.org.
- <https://muse.jhu.edu>.