

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Ζητήματα Παραστασιμότητας της Αρχαίας Ελληνικής
Τραγωδίας σε Ανοιχτό και Κλειστό Χώρο.**

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ**

Δεκέμβριος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Ζητήματα Παραστασιμότητας της Αρχαίας Ελληνικής
Τραγωδίας σε Ανοιχτό και Κλειστό Χώρο.**

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των
απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στις *Θεατρικές Σπουδές*
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών.
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Δεκέμβριος 2018

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί την διερεύνηση ζητημάτων παραστασιμότητας έργων αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Με αφετηρία το γεγονός ότι στη σύγχρονη εποχή η πλειονότητα των Ελλήνων σκηνοθετών προτιμά την παρουσίαση τραγωδίας σε ανοιχτούς χώρους και κυρίως τέτοιους που συνδέουν το είδος με τις πρώιμες μορφές παράστασής του, η εργασία επιχειρεί να εξετάσει εάν μια τέτοια καλλιτεχνική επιλογή αποτελεί το προϊόν μιας παράδοσης και μόνον ή επιτελεί επιπλέον λειτουργίες και ποιες θα μπορούσαν να είναι αυτές.

Για την επίτευξη του παραπάνω στόχου η διατριβή ασχολείται, καταρχάς, με τις συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκαν και καθιερώθηκαν οι παραστάσεις τραγωδίας κατά τους κλασικούς χρόνους. Εκτίθενται οι λόγοι που συνέτειναν στην δημιουργία του είδους, καθώς και το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτό θεμελιώθηκε, καταδεικνύοντας ότι αυτές οι παράμετροι σε συνδυασμό με απολύτως πρακτικά ζητήματα, κατέστησαν την παρουσίαση της τραγωδίας κατά την αρχαιότητα εφικτή αποκλειστικά και μόνο σε ανοιχτούς χώρους.

Εν συνεχεία, αναφέρονται περαιτέρω στοιχεία χρήσης του ανοιχτού θεατρικού χώρου κατά την αρχαιότητα, σε αντιπαραβολή με το σήμερα, αποδεικνύοντας πως η λειτουργικότητα του ανοιχτού χώρου δεν αποτελεί πια συνθήκη ή προαπαιτούμενο.

Στο τρίτο μέρος της διατριβής επιχειρείται μια συνοπτική ιστορική καταγραφή των χώρων (ανοικτών ή κλειστών) όπου φιλοξενήθηκαν παραστάσεις αρχαίου δράματος σε διάφορες περιόδους από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, καθώς και των συνθηκών που υπαγόρευσαν την επιλογή τους, με στόχο να καταδειχτεί η συνέχεια ή ασυνέχεια της αρχαιοελληνικής παράδοσης ως προς το ζήτημα αυτό. Ακολούθως, η διατριβή εστιάζει το ενδιαφέρον της στο δεύτερο μισό του περασμένου αιώνα, όπου και παρατηρείται μια έντονη αναβίωση του ενδιαφέροντος για το συγκεκριμένο είδος όχι μόνο σε εθνικό αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο. Για την περίοδο αυτή γίνεται προσπάθεια σύνδεσης διαφόρων παραστασιολογικών μοντέλων της τραγωδίας στην Ελλάδα με τη χρήση ανοικτών ή κλειστών χώρων αντίστοιχα.

Στο τελευταίο μέρος της διατριβής αποτυπώνονται, αφενός, οι απόψεις επάνω στο ζήτημα της επιλογής ανοικτού ή κλειστού χώρου ενός καταξιωμένου σκηνοθέτη στην αρχαία τραγωδία, του Τσέζαρις Γκραουζίνις, και, αφετέρου, οι προσωπικές εμπειρίες και οι συνακόλουθες σκέψεις της γράφουσας σχετικά με το ζήτημα. Το εν λόγω κομμάτι αναπόφευκτα έχει έντονα βιωματικό χαρακτήρα. Σε μορφή υπομνήματος παρατίθεται λίστα με τα έργα εκείνα αρχαίας τραγωδίας, τα οποία παραστάθηκαν από επαγγελματικούς θιάσους στην Ελλάδα σε κλειστούς χώρους. Το τμήμα αυτό, μολοντί αποτελεί προϊόν μέγιστου κόπου και ενδελεχούς έρευνας, δε μπορεί να θεωρείται εξαντλητική καταγραφή, κυρίως σε ότι αφορά θέατρα της επαρχίας.

Summary

This M.A. dissertation aims at exploring issues concerning the limits of performability of ancient tragedy plays. In the light of the fact that, throughout the past decades, most Greek directors have shown a preference for open space performances, mainly such connecting the type of tragedy with its original performing location, this dissertation attempts to define whether such an artistic choice derives from tradition only, or whether it serves other functions and which.

So as to provide plausible answers to the aforementioned topic, this dissertation firstly focuses on the conditions within which ancient tragedy was born and grew during the classical years. The reasons conducive to its creation are thoroughly presented in combination with the historical and social frame within which tragedy was established, thus proving that such parameters in accordance with strictly technical issues had tragedy be performed exclusively in open theatres.

Additionally, further elements as to the use of open space theatre in ancient times are cited, in contrast to the present situation, demonstrating that the functionality of open space does no longer constitute a necessary condition, or a prerequisite

In the third part, a brief historical listing of the places, both open and closed accommodating tragedy throughout centuries is provided, as well as the conditions dictating the choice towards the one or the other location, with a view to defining the possible consistences and inconsistencies with tradition dating back from ancient Greek times. Following from that, this M.A. dissertation focuses on the second half of the previous century when a revival of interest towards tragedy is observed both at a national and international level. For this particular era an attempt is made to connect specific performing types in Greece with the choice of an open or an indoor theatrical environment.

In the final part of this dissertation, the issue of opting between an open or an indoor performing place, is viewed, on the one hand from the standpoint of the prominent Lithuanian director Cezaris Grauzinis, and on the other, from the personal experiences of the writer and conclusions ensuing. Unavoidably, this specific part comes with a strong personal element. As an appendix, the plays performed in closed theatres by professional companies in Greece is listed. This appendix, although comes after painstaking and thorough research, cannot, understandably, be considered exhaustive, especially when it comes to provincial theatre and companies.

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της διατριβής μου, θα ήθελα να απευθύνω ένα βαθύ και ολόψυχο «ευχαριστώ» σε όσους στάθηκαν δίπλα μου σ' αυτή την επίπονη προσπάθεια και με βοήθησαν να τη φέρω εις πέρας. Τον σύντροφό μου, την οικογένειά μου, τις φίλες μου ευχαριστώ βαθιά.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κυρία Ζηροπούλου για τη στήριξη που μου πρόσφερε κυρίως σε ορισμένες δύσκολες στιγμές, που αναπόφευκτα παρουσιάζονται κατά τη διάρκεια συγγραφής μιας διατριβής. Ακόμα ευχαριστώ τα μέλη της επιτροπής κύριους Κράια και Χριστοφή.

Για τον γιο μου, τον Ίωνά μου

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
2	Οι Γιορτές στην Αθήνα που Γέννησαν την Τραγωδία	4
2.1	Τα Μεγάλα Διονύσια	4
3	Η Τραγωδία Εκτός: Αιτίες	7
3.1	Το Ανεξήγητο Φυσικό Στοιχείο	7
3.2	Και Οι Θεοί Αγάλλονται8
3.3	Ζητήματα Μεγέθους	10
3.4	Πρακτικά Ζητήματα	14
4	Χρησιμοποιώντας τον Ανοιχτό Χώρο: Χτες-Σήμερα	18
5	Η Εξέλιξη του Θεατρικού Χώρου	23
5.1	Το Παράδειγμα του Θεάτρου του Διονύσου και Άλλων Ελληνόφωνων Περιοχών.....	23
5.2	Οι Ρωμαϊκοί Θεατρικοί Χώροι	26
6	Χώροι Παράστασης της Τραγωδίας από τον Τέταρτο Αιώνα π.Χ. ως την Δύση της-Τα Είδη που την Αντικατέστησαν	27
7	Η Αναγέννηση του Είδους	31
8	Δέκατος Ένατος Αιώνας	33
9	Η Αναβίωση του Είδους	35
10	Προσωπικές Καταθέσεις	40
10.1	Συνέντευξη με έναν Σκηνοθέτη Τραγωδίας Εντός και Εκτός.	40
10.2	Μια Πρόβα, μια Παράσταση και μια Γιορτή	42
11	Συμπεράσματα	45
12	Επίλογος	48
	Παραρτήματα	50
A	Παραστάσεις Τραγωδίας σε Κλειστό Χώρο στην Ελλάδα	50
B	Ημερολόγιο Παραστάσεων Θεάτρου Άτις	68
Γ	Ανοιχτοί Θεατρικοί Χώροι Παράστασης Τραγωδίας στην Ελλάδα	83
	Βιβλιογραφία	89

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος της μεταπτυχιακής διατριβής πρόεκυψε από επιστημονικό ενδιαφέρον απέναντι στην σύγχρονη τάση της πλειονότητας των Ελλήνων σκηνοθετών να παρουσιάζουν τα έργα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας σε ανοιχτούς χώρους, με προτίμηση σε εκείνους όπου το είδος αρχικά παραστάθηκε.

Το ερευνητικό ζήτημα που αποτέλεσε έναν βασικό στόχο αυτής της διατριβής υπήρξε η αιτιολόγηση της προαναφερθείσας καλλιτεχνικής επιλογής, είτε ως αποκλειστικό αποτέλεσμα παράδοσης, είτε ως συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή, η οποία πιθανόν να επιτελεί περαιτέρω λειτουργίες, καθώς και ποιες θα μπορούσαν να είναι αυτές. Ως επιπλέον στόχος, ετέθη η διερεύνηση του βαθμού στον οποίον ο χώρος λειτουργεί ως ρυθμιστικός παράγοντας για την μορφή και την έκβαση της παράστασης, καθώς επίσης το αν και το πως αυτός επιδρά στους μετέχοντες της θεατρικής εμπειρίας. Επιπρόσθετη στόχευση, αποτέλεσε η πιθανότητα μετάλλαξης του είδους, στις περιπτώσεις εκείνες που η τραγωδία παριστάνεται πέραν του φυσικού, ανοιχτού χώρου, εντός του οποίου δημιουργήθηκε. Εξετάζοντας αυτά, η διπλωματική εργασία επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα αν τελικά το είδος καθίσταται παραστάσιμο σε όποιες χωροταξικές συνθήκες.

Για την επίτευξη των προαναφερθέντων στόχων, η διατριβή εξετάζει τις συνθήκες-πολιτικές, κοινωνικές και θρησκευτικές- μέσα από τις οποίες το είδος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας δημιουργήθηκε και εδραιώθηκε, για να αιτιολογηθεί η αποκλειστική παράστασή του σε ανοιχτούς χώρους κατά την αρχαιότητα. Στη συνέχεια, επιχειρεί μια συνοπτική καταγραφή των χώρων_ ανοιχτών και κλειστών_, για να διαφανεί πως οι μεταβαλλόμενες κοινωνικές ή άλλες συνθήκες σε διάφορες χρονικές περιόδους εξακολούθησαν να καθορίζουν τον χώρο παράστασης του είδους, καθώς και σε ποιο βαθμό.

Εν συνεχεία, η διατριβή εστιάζει στον περασμένο αιώνα και κυρίως στο δεύτερο μισό αυτού, περίοδο κατά την οποία καταγράφεται ένα αυξημένο ενδιαφέρον για την τραγωδία σε εθνικό και παγκόσμιο επίπεδο. Μέσα από την καταγραφή των χώρων και των συνθηκών που επικρατούσαν στην Ελλάδα, επιχειρείται μια διασύνδεση διαφόρων παραστασιολογικών μοντέλων, είτε με τον ανοιχτό, είτε με τον κλειστό χώρο.

Πέραν αυτών, κατά την διαδικασία συγγραφής αυτής της διατριβής επιχειρήθηκε η προσέγγιση σχεδόν του συνόλου σύγχρονων σκηνοθετών αρχαίας τραγωδίας σε κλειστό χώρο, με σκοπό να έρθουν στην επιφάνεια τα στοιχεία εκείνα που διαφοροποιούν μια παράσταση, όταν αυτή παρουσιάζεται σε ανοιχτούς ή κλειστούς χώρους. Από αυτό το σύνολο ένας αριθμός αποδέχτηκε το αίτημα και απάντησε στα ερωτήματα της γράφουσας. Αυτές οι απαντήσεις υπήρξαν πολύτιμο υλικό για την συνέχιση της εργασίας. Ωστόσο, η επιλογή παράθεσης των απόψεων του κυρίου Γκραουζίνις στην παρούσα διατριβή ανάμεσα σε άλλους, βασίστηκε στο γεγονός, ότι η παράσταση *Επτά επί Θήβας* σε παραγωγή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας παρουσιάστηκε σε ανοιχτό και κλειστό χώρο με μικρή χρονική απόσταση (2017), και έχαιρε πολύ θετικής υποδοχής από κοινό και θεατές. Η συνέντευξη ηχογραφήθηκε και στην διατριβή παρατίθεται η σύνοψη της απομαγνητοφώνησης της συνομιλίας. Πριν από αυτήν είχε παραχωρηθεί σε μορφή ερωτηματολογίου μια συνόψιση των ζητημάτων της έρευνας, και τα οποία αφορούσαν στα εξής:

- α) αν υφίστανται ζητήματα (τεχνικά, ψυχολογικά, ιστορικά, οικονομικά ή άλλα) τα οποία λειτουργούν βοηθητικά σε έναν ανοιχτό χώρο, αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο και σε έναν κλειστό
- β) αν η παράσταση τραγωδίας σε κλειστό χώρο οριοθετεί, περιορίζει ή αποτελεί σκηνοθετική πρόκληση
- γ) στην περίπτωση παράστασης των *Επτά επί Θήβας* σε κλειστό χώρο (Βασιλικό Θέατρο 2017), έπειτα από την παρουσίασή της σε πολλά ανοικτά θέατρα, αν χρειάστηκε να αλλάξει κάτι, και τι ήταν αυτό.

Η αναζήτηση απαντήσεων για την επίτευξη των προαναφερθέντων στόχων ολοκληρώθηκε με την ενεργή συμμετοχή της γράφουσας σε πλήθος παραστάσεων, το απόσταγμα τριών από τις οποίες παρατίθεται, καθώς υπήρξε καταλυτικό στην εξαγωγή συμπερασμάτων.

Βασική πηγή άντλησης των στοιχείων που παρουσιάζονται, κυρίως στο κομμάτι με ιστορικό χαρακτήρα, αποτέλεσε η ελληνική και κυρίως ξενόγλωσση έμμεση και άμεση βιβλιογραφία, πλήρης κατάλογος της οποίας παρατίθεται στον βιβλιογραφικό πίνακα, μαζί με τις ηλεκτρονικές πηγές, οι οποίες επίσης υπήρξαν εξόχως βοηθητικές. Πέραν αυτών, εφημερίδες και περιοδικά χρησιμοποιήθηκαν για την άντληση πληροφοριών σχετικά με την παραστασιολογία. Επιπλέον, από τον έντυπο και ηλεκτρονικό τύπο βρέθηκαν χρήσιμες απαντήσεις που έχουν δώσει κατά καιρούς σκηνοθέτες σε σχέση με την επιλογή κλειστού χώρου. Η πρόσβαση σε δημοσιεύματα, κυρίως εκείνα η κυκλοφορία των οποίων έχει πάψει, κατέστη εφικτή μέσω των αρχείων της Βουλής. Για την κάλυψη του πίνακα καταγραφής στοιχείων με τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας σε κλειστό χώρο, οι τίτλοι των εκδόσεων «επικαιρότητα» με το σύνολο των έργων τραγωδίας σε επιμέλεια Πλάτωνα Μαυρομούστακου, επίσης αποτέλεσαν βασικό στοιχείο αρωγής. Η παρακολούθηση παραστάσεων, η εύρεση πληροφοριών από θεατρικά προγράμματα, και κυρίως η άντληση προφορικών μαρτυριών από ηθοποιούς, τεχνικούς σκηνής και σκηνοθέτες υπήρξε το πλέον καταλυτικό στοιχείο, σε συνδυασμό με την συνέντευξη που παρατίθεται καθώς και άλλες που πραγματοποιήθηκαν.

Όπως ήδη προηγουμένως εκτέθηκε, το γεγονός ότι η έρευνα δεν κατάφερε να συλλέξει το σύνολο, ή έστω ένα μεγάλο μέρος απαντήσεων από σκηνοθέτες αρχαίας τραγωδίας σε κλειστό χώρο, ήταν ένα πρώτο εμπόδιο. Σε πολλές περιπτώσεις επίσης παρατηρήθηκε η απουσία ιστορικής αιτιολόγησης, τουλάχιστον καταγεγραμμένης για την επιλογή του χώρου. Τέλος, το εύρος και οι δυνατότητες εξέλιξης του θέματος συνδυαστικά με το κενό που υφίσταται στην βιβλιογραφία απαιτούν αφενός πολύ χρόνο έρευνας και αφετέρου την δυνατότητα πολυσέλιδης συγγραφής ενός πονήματος. Δυστυχώς, η φύση μιας διατριβής μεταπτυχιακού επιπέδου οριοθετεί και το χρόνο και το εύρος γραφής, και συνεπώς τον βαθμό κάλυψης του θέματος.

Καταλήγοντας, ουσιαστικός στόχος και συνάμα προσωπική φιλοδοξία αποτελεί η συνέχιση της έρευνας από την γράφουσα, ενώ ταυτόχρονα θα ήταν μεγάλη η ικανοποίηση, αν η διατριβή αυτή αποτελέσει το κίνητρο για κάποιον άλλον μελετητή να προσεγγίσει το θέμα.

Κεφάλαιο 2

Οι Γιορτές στην Αθήνα που Γέννησαν την Τραγωδία

Η προσπάθεια καταγραφής και έκθεσης των συνθηκών παράστασης σε μια εποχή τόσο μακρινή αποτελεί αφενός ένα εγγενές πρόβλημα, ενώ την ίδια στιγμή πεδίο αντιπαράθεσης ανάμεσα στους μελετητές. Οι όποιες προσπάθειες ανασύστασης μιας πραγματικότητας βασίζονται α) στα ίδια τα δραματικά κείμενα και κυρίως εκείνα της σωζόμενης αριστοφανικής κωμωδίας, β) στο αρχαιολογικό υλικό που έχει φέρει στο φως αρχαία θέατρα, αγγεία ή ψηφιδωτά καθώς και αντικείμενα που σχετίζονται με την θεατρική δραστηριότητα του παρελθόντος και γ) σε σωζόμενα γραπτά, όπως επιγραφές, πραγματείες, τμήματα βιβλίων ή αναφορές που παραπέμπουν στα θεατρικά γεγονότα του τότε.¹

Όλες οι πιο πάνω πηγές συνηγορούν στο ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία εμφανίστηκε στην Αθήνα ως τμήμα των εορταστικών εκδηλώσεων των Μεγάλων Διονυσίων κατά την περίοδο εξουσίας του Πεισίστρατου και με πιθανότερη ημερομηνία αφετηρίας της σε διαγωνιστική μορφή το 534 π.Χ. Στα χρόνια που ακολούθησαν η τραγωδία ήκμαζε από κοινού με την αθηναϊκή ηγεμονία, ενώ σχεδόν παράλληλη μοιάζει και η παρακμή των δύο κατά την τελευταία δεκαετία του πέμπτου αιώνα.² Το γεγονός αυτό της παράλληλης πορείας της τραγωδίας με αυτήν της αθηναϊκής αίγλης, όπως θα διαφανεί στην συνέχεια μόνο τυχαίο δεν ήταν.³

2.1 Τα Μεγάλα Διονύσια

Πολλή μελάνη έχει χυθεί σε σχέση με τις τελετουργίες ή άλλες δραστηριότητες από τις οποίες η τραγωδία έλκει την καταγωγή της, καθώς και την στιγμή που ανιχνεύεται η

¹ Millis-Olson (2012), σ.1.

² Romilly (1997), σ.8

³ Κράιας «Αρχαία Ελληνική Τραγωδία & Δημοκρατία: Βίοι Παράλληλοι» από το 3ο Πανελλήνιο Συνέδριο Πολιτικής Φιλοσοφίας, ΑΠΘ.

πρώτη εμφάνισή της. Η συγκεκριμένη εργασία ξεκινά από την στιγμή που η τραγωδία εμφανίστηκε στην μορφή που την γνωρίζουμε σήμερα μέσα από τα γραπτά κείμενα που έχουν φτάσει στα χέρια μας. Υιοθετεί την κοινά αποδεκτή θέση ότι αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της διονυσιακής λατρείας ως ένα μόνο τμήμα μιας ποικίλης τελετής που σκοπό είχε να υμνήσει τον Θεό Διόνυσο. Οι παραστάσεις των τραγικών κειμένων παρουσιάζονταν στις γιορτές των Μεγάλων Διονυσίων και των Αθηναίων. Η διπλωματική εργασία επικεντρώνεται στην πρώτη γιορτή και αυτό, επειδή αφενός στα Αθήναια η τραγωδία ήταν δευτερευούσης σημασίας σε σχέση με την κωμωδία από πλευράς έκτασης και αφετέρου, επειδή οι ιστορικές μαρτυρίες δεν έχουν καταγράψει την συχνή συμμετοχή των Σοφοκλή και Ευριπίδη, οι τραγωδίες των οποίων σώζονται και παριστάνονται στα Αθήναια. Τέλος, ένας επιπλέον λόγος έχει να κάνει με το γεγονός ότι εξαιτίας της εποχής κατά την οποία διεξάγονταν τα Αθήναια η ναυσιπλοΐα δεν ήταν ούτε ασφαλής ούτε εύκολη, συνεπώς η γιορτή δεν είχε πανελλήνιο χαρακτήρα.⁴

Σε ό,τι αφορά την διεξαγωγή των Μεγάλων Διονυσίων οι εορταστικές εκδηλώσεις κάλυπταν τμήμα έξι ημερών, και διεξάγονταν εξ ολοκλήρου σε ανοιχτό τόπο. Δύο μέρες πριν από την επίσημη έναρξη των δραματικών αγώνων διεξαγόταν ο προάγων, κατά τον οποίο οι προκριθέντες ποιητές είχαν μια πρώτη ευκαιρία να εκθέσουν ενώπιον του κοινού μια εισαγωγή στα δράματα, τα οποία είχαν συνθέσει και θα παρουσιάζονταν στην συνέχεια. Την επόμενη ημέρα και ουσιαστικά την παραμονή της έναρξης των δραματικών αγώνων το άγαλμα του Θεού τοποθετούνταν στον ιερό χώρο που βρισκόταν πλάι από τον χώρο του θεάτρου, ενώ παράλληλα και συμβολικά μιλώντας ο Θεός έπαιρνε την θέση του ως πρώτος θεατής των αγώνων. Η δέκατη ημέρα του Ελαφηβολιώνα ήταν πλούσια σε λατρευτικές και κυρίως σε πανηγυρικές εκδηλώσεις που στόχο είχαν να αναδείξουν την αθηναϊκή υπεροχή στα μάτια ενός ευρέος και ποικίλου κοινού, το οποίο συνέρρεε στον ανοιχτό χώρο. Η μέρα ξεκινούσε με την πομπή της θυσίας και την σφαγή των ζώων ως προσφορά στους Θεούς, όπως εξάλλου συνέβαινε και τις επόμενες ημέρες, υπερτονίζοντας έτσι την σχέση της γιορτής με το θρησκευτικό στοιχείο. Ακολουθούσε η απόδοση τιμών στο πρόσωπο των χορηγών ευχαριστώντας τους για την βοήθειά τους στην διεξαγωγή των αγώνων, ενώ στην συνέχεια λάμβαναν χώρα όλα εκείνα τα γεγονότα που στόχο είχαν να τονίσουν την αθηναϊκή αίγλη. Τέτοιες δράσεις αποτελούσαν για παράδειγμα οι τιμητικές διακρίσεις στα ορφανά των πεσόντων καθώς και η δημόσια έκθεση των γεμάτων κρατικών

⁴ Blume (2008), σσ.43-46.

αποθεμάτων. Το πανηγυρικό κλίμα της ημέρας πιθανόν ολοκληρωνόταν με την πάνδημη συμμετοχή των παρευρισκομένων σε έναν ενθουσιώδη κώμο, για την πραγματοποίηση του οποίου επιλέγονταν οι ανοιχτοί παρακείμενοι δρόμοι. Οι επόμενες μέρες ανήκαν αποκλειστικά στο δράμα, με την τραγωδία να καταλαμβάνει πάντα την μεγαλύτερη θέση τις τρεις από τις πέντε ημέρες. Κατά την διάρκεια αυτών των ημερών και από νωρίς το πρωί ως την δύση του ήλιου παρουσιαζόταν καθημερινά μια τραγική τετραλογία, την οποία έπειτα διαδεχόταν μια παράσταση κωμωδίας. Η γιορτή έκλεινε με την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων των νικητών.⁵

Οι παραστάσεις τραγωδίας λάμβαναν χώρα κάτω από το φως του ήλιου πλάι σε έναν θρησκευτικό χώρο και με τη συμμετοχή ενός πολύ μεγάλου αριθμού ανθρώπων. Οι λόγοι που κατέστησαν την τραγωδία θέαμα ανοιχτό σε τόπο ανοιχτό εκτίθενται στην συνέχεια.

⁵ Blume (2008), σσ.32-43 και Χάρτνολ (1980), σ.14.

Κεφάλαιο 3

Η Τραγωδία Εκτός: Αιτίες

Στο σημείο αυτό παρατίθενται οι λόγοι εκείνοι οι οποίοι επέβαλαν την αποκλειστική παράσταση τραγωδίας σε ανοικτούς χώρους κατά την αρχαιότητα.

3.1 Το Ανεξήγητο Φυσικό Στοιχείο

Η συντριπτική πλειονότητα των κειμένων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας με βάση τα στοιχεία που έχουμε παρουσιάστηκαν αρχικά στο θέατρο που βρισκόταν στην νότια πλευρά της Ακρόπολης εντός του ιερού περιβόλου του ναού του Διόνυσου Ελευθερέα. Αυτός ο θεατρικός χώρος από τους μελετητές αναφέρεται ως θέατρο του Διονύσου. Το εν λόγω θεατρικό περιβάλλον αποτέλεσε κατασκευαστικό πρότυπο στα χρόνια που ακολούθησαν για την δημιουργία πολλών άλλων θεατρικών χώρων, όπως αυτοί στην Ικαρία, τον Θορικό, τις Ελευθερές, τον Ωρωπό, το Άργος, την Κόρινθο, την Σικυώνα και φυσικά την Επίδαυρο.⁶ Παρά τις διαφορές που παρουσιάζουν οι πιο πάνω θεατρικοί χώροι μεταξύ τους, όλοι υιοθέτησαν την τριπλή διαίρεση του χώρου που περιελάμβανε το τμήμα για την δράση του χορού δηλαδή την ορχήστρα, το τμήμα έκθεσης των υποκριτών δηλαδή την σκηνή, και τέλος το θέατρον τον χώρο εκείνον που προοριζόταν για τους θεατές.

Η καρδιά του θεατρικού χώρου ήταν η ορχήστρα η οποία προϋπήρχε και ενδεχομένως γέννησε το δράμα. Με σχετική ασφάλεια μπορεί να ειπωθεί ότι ο συγκεκριμένος χώρος αρχικά εξυπηρέτησε τις ανάγκες αλέσματος του σιταριού,⁷ ενώ σύμφωνα με άλλους μελετητές δημιουργήθηκε και αποκλειστικά αποτέλεσε τον τόπο εκείνο στον οποίο πραγματοποιούνταν τελετουργικοί χοροί ανάμεσα στα μέλη των αρχέγονων κοινωνιών. Ανήμποροι οι άνθρωποι να εξηγήσουν λογικά τον τρόπο που προκαλούσαν φαινόμενα

⁶ Blume (2008), σ.46.

⁷ Μποζιζιο (2010), σ.14.

όπως οι πλημμύρες, οι ξηρασίες ή ό,τι άλλο παρουσιαζόταν ως απειλή στον φυσικό κύκλο της γέννησης, της ανάπτυξης και του θανάτου, οι πρωτόγονες κοινωνίες στράφηκαν στον ρυθμό και την μελωδία για να τα χρησιμοποιήσουν ως διάυλο επικοινωνίας ανάμεσα στους ίδιους και τις μυστηριώδεις δυνάμεις της φύσης, των οποίων την βοήθεια και την προστασία επιζητούσαν και την οργή των οποίων πάσχιζαν να κατευνάσουν. Συνεπώς, το τραγούδι και ο χορός εμφανίστηκαν ως μέσα επίκλησης αυτών των δυνάμεων, οι οποίες ρύθμιζαν την ανθρώπινη τύχη, είτε αυτές νοούνταν ως πνεύματα, θεοί είτε ως δαίμονες. Εξασφαλίζοντας αρχικά την επιφάνειά τους με την προσφορά ενός θεάματος ευχάριστου, σε συνδυασμό με δώρα διαφορετικά για κάθε κουλτούρα στόχευαν να κερδίσουν την εύνοιά τους, πριν απ' την λήξη των τελετουργιών. Και αυτές οι τελετουργίες περιελάμβαναν δράση, κίνηση, χειρονομία και χορό.⁸

Η κυκλική λοιπόν, ή άλλου σχήματος ορχήστρα,⁹ η οποία αποτέλεσε τον πυρήνα αυτού που σταδιακά χρησιμοποιήθηκε ως χώρος παράστασης της τραγωδίας δεν θα μπορούσε παρά μόνον σε ανοιχτό τόπο να βρει την θέση της, εκείνον που σε όλους τους προηγούμενους αιώνες αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος επικοινωνίας του φυσικού με το υπερφυσικό, ειδικά στις περιπτώσεις εκείνες όπου το υπερφυσικό ταυτιζόταν με τα ίδια τα στοιχεία της φύσης. Δεδομένου τέλος ότι η τραγωδία αντλούσε πολλά από τα θέματά της από τον μυθικό κόσμο υπάρχουν πολλά στοιχεία αυτού που συνδέονταν με την φύση, όπως για παράδειγμα οι θεϊκές εμφανίσεις με την μορφή ενός φαινομένου, η φύση ως τόπος κατοικίας των θεών, το έδαφος ως το φυσικό όριο ανάμεσα στον πάνω και τον κάτω κόσμο κ.ά.¹⁰ Το φυσικό τοπίο ήταν ενταγμένο στην παράσταση και ο θεατής ελλείπει τοίχων το ενέτασσε στην σκηνογραφία.

3.2 Και Οι Θεοί Αγάλλονται

Σταδιακά τα αυθόρμητα, πηγαία τελετουργικά φαινόμενα, όπως αυτά που πιο πάνω εκτέθηκαν και τα οποία εκτυλίσσονταν στην ύπαιθρο οδήγησαν στην ανάπτυξη οργανωμένων θεατρικών δρώμενων, προεξέχουσας της τραγωδίας. Οι λόγοι που οδήγησαν την διεξαγωγή της σε ανοιχτό χώρο σε μεγάλο βαθμό ταυτίζονταν με εκείνους των δρώμενων των πρώιμων κοινωνιών, αφού για πολλές κουλτούρες και για

⁸ Wickham (1992), σσ.16,32.

⁹ Ley (2007), σ.8.

¹⁰ Μποζιζιο (2010), σ.14 και Blume (2008), σ.13 και Walton (2015),σ.19 και Morreall (1999), σ.3.

πολλούς αιώνες η φύση και τα στοιχεία της ήταν ταυτόσημα με το υπερβατικό ή αλλιώς θεϊκό στοιχείο, όπως ήδη αναφέρθηκε. Καθώς οι κοινωνίες εξελίσσονταν η θεϊκή σύλληψη αποκτούσε πιο συγκεκριμένη υπόσταση, αποδίδοντας οι άνθρωποι σε αυτήν όνομα και χαρακτηριστικά που καθιστούσαν τις θεϊκές μορφές συγκεκριμένες. Σε αυτούς τους Θεούς οι Αθηναίοι του έκτου αιώνα έστηναν αγάλματα, ναούς, ιερά και μαντεία. Εκεί πλάι σε αυτά ήταν πάντα όπου δημιουργήθηκαν οι πρώτοι ανοιχτοί θεατρικοί χώροι.

Οι παραστάσεις τραγωδίας αποτελούσαν τμήμα μιας λατρευτικής τελετής και την ίδια στιγμή τρόπος για την ενίσχυση της πίστης των παρευρισκόμενων. Η τελετουργική ενορχήστρωση του μύθου στον οποίον σημαντικό ρόλο είχε το θεϊκό στοιχείο, η θεατρική ενσάρκωση δηλαδή της εξιστόρησης του μύθου παρήγαγε την πίστη σε αυτόν, καθώς και την απόδειξη της αποτελεσματικότητάς του.¹¹ Αρχικά, κάτι τέτοιο εξασφαλιζόταν με την φυσική παρουσία του Θεού στο πρόσωπο του ιερέα του Διονύσου. Όταν μιλάμε συγκεκριμένα για το θέατρο του Διονύσου, η ικανοποίηση του πραγματοποιούνταν αφενός με τη μέγιστη δυνατή παρουσία θεατών, αλλά και με το βέλτιστο θέαμα αφετέρου.¹² Ταυτόχρονα, κάτι τέτοιο γινόταν ακόμα πιο έντονο με την ίδια την εμφάνιση του θεϊκού στοιχείου, όταν αυτήν ενσαρκωνόταν από τους υποκριτές επί σκηνής.¹³

Συνεπώς, αν και η προσέλευση θεατών στο χώρο του θεάτρου του Διονύσου δεν ταυτίζεται με την πράξη του σύγχρονου εκκλησιασμού, μπορούμε να ισχυριστούμε με σχετική σιγουριά για την συνειδητή επιλογή των συμμετεχόντων να παρευρίσκονται σε ένα γεγονός θρησκευτικά επιφορτισμένο, μιας και ο δρόμος που οδηγούσε σε αυτό περνούσε κυριολεκτικά και μεταφορικά από το σημείο λατρείας του Θεού. Την ίδια στιγμή και ο χρόνος αποκτούσε άλλη διάσταση εορταστική και ξεχωριστή, καθώς οι δουλειές ή οι όποιες άλλες τακτικές εργασίες έπαυαν. Αναφορικά μόνο θα ειπωθεί πως μέχρι και οι συλλήψεις απαγορεύονταν να γίνουν το διάστημα διεξαγωγής των εορτασμών λατρείας.¹⁴

¹¹ Kowalzig (2007), σ.1.

¹² Ley (2007), σ.8 και Harrison-Liapis (2013), σ.165.

¹³ Hall (2006), σ.21.

¹⁴ Easterling-Knox (2008), σ.354.

Συμπερασματικά, οι παραστάσεις ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες με την λατρεία του θεού, πλάι στο σημείο λατρείας του οποίου και λάμβαναν χώρα.

3.3 Ζητήματα Μεγέθους

Η γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων είχε διττό χαρακτήρα. Από την μια προέβαλλε, όπως αναφέρθηκε, τον θρησκευτικό τους πυρήνα και από την άλλη την κοινωνική τους σκοπιμότητα. Οι δραματικοί αγώνες και κυρίως η τραγωδία εξυπηρέτησε και τους δυο.

Αρχικά η Αθήνα και στην συνέχεια και άλλες περιοχές εκμεταλλεύτηκαν τις δυνατότητες που το έδαφος και η μορφολογία τους έδιναν για να στεγάσουν τις ανάγκες ενός πολύ μεγάλου αριθμού συμμετεχόντων. Χώμα πρόσφορο για διαμόρφωση και πλαγιές ιδανικές για την δημιουργία ενός χώρου θέασης καθόρισαν τον ανοιχτό εκείνο χώρο που εγκλώβιζε στο κέντρο του την ματιά του θεατή και εξασφάλιζε τις συνθήκες ακουστικής εκείνες που θα έφερναν τον λόγο και την όρχηση στα αυτιά και του πιο απομακρυσμένου παριστάμενου.¹⁵

Η γιορτή τελούνταν κατά την Άνοιξη όταν πια η ναυσιπλοΐα είχε ξεκινήσει εκ νέου και αυτό έφερνε στην Αθήνα πλήθος ξένων. Την ίδια στιγμή η πόλη εισέπραττε από τα μέλη της αθηναϊκής συμμαχίας τις ετήσιες εισφορές τους. Άρα, ο τόπος και ο χρόνος ήταν ιδανικοί, για να αναδειχθεί, να τονιστεί και να εορταστεί η αθηναϊκή ισχύς ενώπιον ενός ετερόκλιτου πολυπληθούς κοινού. Μερικές από τις δράσεις για τον σκοπό αυτό περιελάμβαναν την απόδοση τιμών και το στεφάνωμα των άξιων πολιτών, την απόδοση επαίνων στους ηρωικά πεσόντες και την τιμητική παρουσίαση των ορφανών τους, αλλά κυρίως την δημόσια έκθεση των ετησίων πλεονασμάτων, υπογραμμίζοντας έτσι πέρα από την στρατιωτική και την οικονομική υπεροχή της διοργανώτριας πόλης. Ταξιδιώτες από όλον τον ελληνόφωνο κόσμο, ελεύθεροι πολίτες, μέτοικοι, γυναίκες και δούλοι, γίνονταν κοινωνοί ενός μεγαλείου που με κάθε τρόπο προβαλλόταν.¹⁶

Σύμφωνα με τους πιο αισιόδοξους υπολογισμούς ένας αριθμός δεκατεσσάρων, δεκαεπτά, ή ακόμα και είκοσι χιλιάδων συμμετεχόντων αντιμετώπιζε την γιορτή ως μια από τις μοναδικές ευκαιρίες που είχε ετησίως για να παραστεί σε ένα πολυπόικιλο γεγονός. Προς απόδειξη αυτού μια πρώιμη επιγραφή από την Κω αναφέρει ότι στην

¹⁵ Wickham (1992), σ.39 και Walton (2015), σσ.23,44 και Arnott (2003), σ.2.

¹⁶ Μποζιζιο (2010), σ.σ.26-30.

γιορτή παράλληλα με το διαγωνιστικό κομμάτι και τις θεατρικές παραστάσεις συνέβαιναν κι άλλες δράσεις όπως θυσίες, προσφορά φαγητού, παρελάσεις, απόδοση δώρων και τιμών προς τους θεούς και πολλοί πανηγυρισμοί.¹⁷ Την ίδια στιγμή για κάποιους το γεγονός αποτελούσε απλώς μια ευκαιρία κοινωνικοποίησης και έναν τρόπο για να βρεθούν με τους φίλους τους, να φάνε, να πιουν, να φορέσουν τα καλά τους και φυσικά να δείξουν συνέπεια στις κοινωνικές τους υποχρεώσεις.¹⁸ Επομένως, χρειαζόταν να δημιουργηθεί ένας χώρος για να στεγάσει την ανάγκη διασκέδασης, λατρείας και κοινωνικότητας ενός πολύ μεγάλου πλήθους.¹⁹

Και ένα τόσο μεγάλο πλήθος ήταν φυσικό ότι στην συγκεκριμένη χρονική στιγμή θα έπρεπε να λειτουργήσει και προς όφελος της πόλης. Αρχικά, μιλώντας με οικονομικούς αποκλειστικά όρους για να προσέλθει ένας μεγάλος αριθμός θεατών στο θέατρο έπρεπε να πληρώσει. Κατά τις αρχές του φαινομένου παράστασης της τραγωδίας η συνθήκη ήταν ότι το θέατρον χωριζόταν σε τρεις τομείς. Ένας προοριζόταν για τους προνομιούχους που κάθονταν στις μπροστινές θέσεις και δεν πλήρωναν για την προσέλευσή τους στον χώρο, ένα δεύτερο σημείο ήταν διαμορφωμένο για μεγάλο αριθμό καθημένων που πλήρωναν εισιτήριο, ενώ τέλος υπήρχε ένας τόπος που συγκέντρωνε έναν εξίσου μεγάλο αριθμό όρθιων θεατών, οι οποίοι έβλεπαν από εναλλακτικές θέσεις πιθανόν μειωμένης ορατότητας, και οι οποίοι προσέρχονταν χωρίς να πληρώνουν. Όμως, οικονομικοί και άλλοι λόγοι που θα αναπτυχθούν στην συνέχεια επέβαλαν κατά τον τέταρτο αιώνα την αύξηση στον αριθμό των καθημένων θεατών και κατ' επέκταση στον αριθμό των εσόδων. Συνεπώς, τα θέατρα χτίστηκαν ανοικτά, για να είναι μεγάλα και προοδευτικά μεγαλύτερα, εξυπηρετώντας έτσι και οικονομικούς λόγους.²⁰

Όμως, σε ό,τι αφορά το ζήτημα της μεταρρύθμισης που επήλθε στον χώρο του θεάτρου κατά τον τέταρτο αιώνα φαίνεται να εξυπηρετηθήκαν και μια σειρά από άλλες σκοπιμότητες πέραν από οικονομικές. Ο χώρος του θεάτρου μοιάζει όχι και τόσο αθώος και συνεπώς το ίδιο και η επιλογή ενός ανοικτού τόπου που προσφέρει την δυνατότητα επέκτασης και τροποποίησης. Οι τροποποιήσεις που παρατηρήθηκαν στον χώρο του κοινού από την αρχή των κλασικών χρόνων ως την ύστερη ελληνιστική εποχή είχαν

¹⁷ Wilson (2007), σ.9.

¹⁸ Kawalko-Roselli (2011), σ.σ.4,26.

¹⁹ Harrison-Liapis (2013), σ.168.

²⁰ Kawalko-Roselli (2011), σ.16.

έναν σημαντικό αντίκτυπο στον κοινωνικό διαχωρισμό των θεατών. Ο μεγάλος αριθμός των όρθιων που προϋπήρχε περιελάμβανε δούλους, γυναίκες, ανθρώπους που δεν μπορούσαν ή δεν ενδιαφέρονταν να πληρώσουν αντίτιμο, και ο αριθμός τους μειώθηκε αισθητά μετά τις χωροταξικές αλλαγές, δίνοντας την θέση του σε έναν ακόμα μεγαλύτερο αριθμό ατόμων που ανήκαν σε μια κοινωνική ελίτ.

Συνεπώς, νέες κοινωνικές σχέσεις διαμορφώθηκαν εντός του θεάτρου. Η νέα διάταξη των θέσεων έφερε στο προσκήνιο με εμφανέστερο τρόπο τις κοινωνικές και πολιτικές ιεραρχίες της πόλης. Την ίδια στιγμή και με δεδομένο ότι εντός του θεατρικού περιβάλλοντος διαμορφώνονταν ή έστω επικοινωνούνταν ιδέες, αυτές ήταν αντιπροσωπευτικές μιας ελίτ που παραγκώνιζε κάποιες κοινωνικές ομάδες. Με άλλα λόγια, αυτό που έφερε η επέκταση του χώρου καθημένων θεατών εντός του θεάτρου ήταν αφενός ένας κοινωνικός και πολιτικός διαχωρισμός ανάμεσα σε αυτούς που κάθονταν και στους όρθιους, ενώ αφετέρου την αριθμητική συρρίκνωση των ομάδων εκείνων που πριν παρακολουθούσαν τα εορταστικά δρώμενα όρθιοι, μιας και δεν υπήρχε πια θέση γι αυτούς εντός του θεάτρου. Οπότε, ενδεχομένως να μιλάμε για μια οργανωμένη και διαρκή προσπάθεια μεταμόρφωσης του θεάτρου, όπου η διάταξη των θέσεων υπερτόνιζε τις κοινωνικές και πολιτικές διαφοροποιήσεις, ενώ την ίδια στιγμή απομόνωνε φωνές αντίρρησης και διαφοροποίησης περιορίζοντας έτσι τον αριθμό των αντιφρονούντων (μέτοικοι, φτωχοί, δούλοι, γυναίκες).²¹ Επιπλέον, υπάρχουν πολλά παραδείγματα εντός των δραματικών κειμένων που φανερώνουν την στενή τους σχέση με το κοινό στο οποίο απευθύνονταν. Τα δραματικά κείμενα γράφονταν λαμβάνοντας υπόψη την κοινωνική ή άλλων κριτηρίων σύνθεση των θεατών και στόχευαν στην επικοινωνία συγκεκριμένων ιδεών. Δεδομένου αυτού και σε συνδυασμό με τα στοιχεία που εκτέθηκαν προηγούμενα και αφορούσαν στην χωροταξική διαμόρφωση του θεάτρου, ένας ανοικτός χώρος ικανός να στεγάσει μεγάλο αριθμό συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων αποτελούσε την ίδια στιγμή πρόσφορο έδαφος για την προώθηση συγκεκριμένων ιδεών σε μεγάλο πλήθος.²²

Ο κατάλογος όμως με τους λόγους εκείνους που επέβαλαν την χρήση ενός χώρου για την φιλοξενία ενός μεγάλου αριθμού παρευρισκόμενων, άρα συνεπώς ανοικτού δεν τελειώνει εδώ. Η γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων αποτελούσε μια ευκαιρία συμμετοχής

²¹ Scodel (2010), σ.53.

²² Kawalko-Roselli (2011), σσ.63-65.

των ανθρώπων σε μια δημοκρατική πράξη. Η συμμετοχή ήταν ένδειξη κοινωνικής ευθύνης και τα ανοιχτά θέατρα της αρχαιότητας με πρότυπο εκείνο του Διονύσου, ήταν έντονα συμμετοχικά. Κάτι τέτοιο ενθάρρυνε και το αμφιθεατρικού τύπου σχήμα ολόκληρου του θεατρικού χώρου το οποίο έδινε την δυνατότητα στην «δημοκρατική αθηναϊκή κοινωνία να συγκεντρωθεί για να στοχαστεί από κοινού, να τοποθετηθεί και να συγκριθεί με τον φανταστικό κόσμο της παράστασης».²³ Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι μετά τον 4^ο π.Χ. αιώνα οι συνελεύσεις που έως τότε διεξάγονταν στον γειτονικό χώρο συνάθροισης των Αθηναίων την Πνύκα, μεταφέρθηκαν στο διονυσιακό θέατρο.

Η σύνθεση θεατών-ηθοποιών μπορεί από χρονιά σε χρονιά να άλλαζε για τους συμμετέχοντες. Οι συντελεστές της παράστασης την μια χρονιά, ειδικά ως μέλη του χορού δεδομένου του μεγάλου αριθμού ανθρώπων που απαιτούνταν για τον σχηματισμό του, μπορεί να ήταν οι θεατές της επόμενης καθιστώντας το γεγονός καθολικό για έναν ακόμα λόγο.²⁴

Επιπλέον, ο βαθμός αυτής της δημόσιας συμμετοχής και συνεργασίας διασφάλιζε ότι το θέατρο ήκμαζε παράλληλα με άλλους δημοκρατικούς θεσμούς, όπως για παράδειγμα η Εκκλησία του Δήμου, ή το Δικαστήριο της Ηλιαίας, όλα για να εξυπηρετήσουν την ομαλή και δημοκρατική λειτουργία της πόλης.²⁵ Στην ιστορία της Αθήνας ο δραματικός χορός και η δημοκρατία που απαιτεί την ενεργό συμμετοχή των πολιτών συνυπάρχουν, καθώς όταν παρακμάζει το ένα φθίνει και το άλλο. Τα θέματα που απασχολούν την τραγωδία αφορούν στην θέση του ατόμου ως πολίτη που δοκιμάζει ή δοκιμάζεται από τα όρια που τον περιβάλλουν.²⁶ Έπειτα από την συντριπτική ήττα της Αθήνας στον πελοποννησιακό πόλεμο αυτό που παρατηρήθηκε ήταν ένας αυξανόμενος αριθμός πολιτών αδιάφορος απέναντι στην συμμετοχή του στα κοινά. Περίπου την ίδια χρονική περίοδο μια παράλληλη διακήρυξη παρατηρείται και στο θέατρο. Στο έργο του Αριστοφάνη *Εκκλησιάζουσες* προβάλλεται μια γενικευμένη απάθεια των ανδρών να ασκήσουν το δημοκρατικό δικαίωμα της ψήφου. Ταυτόχρονα, και σε ό,τι αφορά την δραματική δομή στο εν λόγω έργο η συμμετοχή του χορού είναι σπασμωδική και βιαστική, ενώ η δράση και η προώθησή της αφήνεται σε χέρια άλλων, όπως ακριβώς συνέβη ιστορικά, όταν η διαχείριση της εξουσίας με την κατάλυση της δημοκρατίας

²³ Wiles (1999), σ.27.

²⁴ Blume (2008), σ.34.

²⁵ Κύρκος (2003), σσ. 3030-3031.

²⁶ Στάινερ (1988), σ.11.

έφυγε από τα χέρια των πολλών και πέρασε σε εκείνα μιας μειοψηφικής ελίτ. Σε αντίθεση, στην ακμή του ο χορός έφερε διακριτά χαρακτηριστικά του τόπου και της εποχής του και άρθρωνε φωνή, ως δείγμα μιας συλλογικής συνείδησης, η οποία αναγνώριζε τις υποχρεώσεις της και συμμετείχε ενεργά, με σκοπό την εύρυθμη λειτουργία του τόπου του.²⁷

Εν κατακλείδι, η δημιουργία ενός ανοιχτού χώρου ικανού να φιλοξενήσει πλήθος πολιτών αποτελούσε την ίδια στιγμή κάλεσμα προς τους πολλούς να συμμετέχουν σε μια δημοκρατική πράξη, στην οποία μάλιστα είχαν την ευκαιρία να εκφέρουν την άποψή τους.²⁸ Επιπλέον η συμμετοχική δράση του κοινού συνέβαινε μέσω ενός σταδιακά αποκτούμενου θεατρικού εκλεπτυσμού βασιζόμενου κυρίως στην επανάληψη και την τακτική βίωση του φαινομένου.²⁹ Καταγραφές εκθέτουν στοιχεία με βάση τα οποία το κοινό ήταν θορυβώδες και έκανε σαφή την αντίρρησή του όταν τα θεατρικά τεκταινόμενα δεν ήταν ικανοποιητικά. Ενδεικτικά, καταγράφονται παραδείγματα στην βιβλιογραφία ηθοποιών που προπηλακίστηκαν ή και εκδιώχτηκαν από σκηνής όταν δεν κατάφεραν να συγκινήσουν το κοινό, με χαρακτηριστικότερο ίσως εκείνο της αποπομπής ηθοποιού από σκηνής, έπειτα από ένα γλωσσικό ολίσθημα υποδυόμενος τον ρόλο του Αμφιάραου.³⁰ Την ίδια στιγμή το θέατρο είχε μεγάλη χρησιμότητα, όπως προηγούμενα εξηγήθηκε στην διαμόρφωση μιας πολιτικής συνείδησης για τους παριστάμενους. Τα έργα των τριών μεγάλων τραγικών αρχικά παρουσιάστηκαν πλάι στον ιερό χώρο, αλλά ταυτόχρονα σε κοντινή απόσταση από το εμπορικό κέντρο, τον κατεξοχήν χώρο συγκέντρωσης και συζήτησης ανάμεσα στους πολίτες.³¹ Τελικά, αυτό που παρατηρούμε είναι ότι κατά την διάρκεια των ετών που πέρασαν και των σκηνικών ή των διοργανωτικών μεταρρυθμίσεων που βίωσε η γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων, σύντομα απέκτησε μια περισσότερο κοινωνική και πολιτική διάσταση αφήνοντας πίσω την πρότερη θρησκευτική της προτεραιότητα.³²

3.4 Πρακτικά Ζητήματα

²⁷ Arnott (2003), σ.24.

²⁸ Kawalko-Roselli (2011), σ.29.

²⁹ Walton (2015), σ.23.

³⁰ Kawalko-Roselli (2011), σ.48.

³¹ Walton (2015), σ.33.

³² Wickham (1992), σ.31.

Η τραγωδία γεννήθηκε στην Αθήνα, τα έργα που σώζονται γράφτηκαν από Αθηναίους συγγραφείς για συγκεκριμένους θεατές και για να παρασταθούν σε ανοικτό χώρο κάτω από τον αττικό ουρανό.³³ Εκκινώντας από το επιχείρημα του συνειδητού από μεριάς συγγραφέων προορισμού παράστασης των έργων ενώπιον συγκεκριμένου κοινού ενδεικτικά ο Arnott αναφέρει το παράδειγμα της τραγωδίας *Ευμενίδες*. Στο εν λόγω έργο το κοινό έχει συγκεκριμένη θέση που του έχει αποδοθεί από τον Αισχύλο. Υπάρχει άμεση συμμετοχή του κοινού και η εμπλοκή του είναι προοδευτικά αυξανόμενη. Στο κείμενο γίνονται αφενός αναφορές και επικλήσεις σε ιερά και θεούς τους οποίους πολύ καλά γνωρίζουν οι θεατές, ενώ αφετέρου η Πυθία καταλήγει απευθυνόμενη αποκλειστικά και άμεσα στο πραγματικό κοινό της παράστασης, το οποίο ξεκάθαρα βλέπει ενώπιόν της. Την στιγμή εκείνη το κοινό αποκτά συνειδητά μια δραματική χρησιμότητα λειτουργώντας ως δραματικός χαρακτήρας.³⁴

Εν συνεχεία και σε ό,τι αφορά την επιλογή παράστασης των έργων σε ανοικτούς χώρους μοιάζει πιθανόν οι θεατρικοί συγγραφείς της αρχαιότητας να λάμβαναν υπόψη την δυσκολία πρόσληψης των από σκηνής δρώμενων από μεγάλο μέρος θεατών. Με τα συγκεκριμένα προβλήματα που παρουσίαζαν οι ανοικτοί θεατρικοί χώροι του παρελθόντος εναποτίθετο στον λόγο να επικοινωνήσει μηνύματα ή και δράσεις που συντελούνταν. Ως παράδειγμα θα μπορούσε να αναφερθεί το γεγονός ότι σε πολλές τραγωδίες επαναλαμβάνεται ένα συγκεκριμένο μοτίβο αναγνώρισης σύμφωνα με το οποίο η αναγνώριση προσώπων συμβαίνει σταδιακά μέσα από τον λόγο και όχι άμεσα μέσα από την θέαση των προσώπων, όπως θα ήταν λογικό. Σε αντίθεση, σήμερα κυρίως σε ένα κλειστό χώρο, αλλά ακόμα και σε έναν ανοιχτό, όπου ο ήχος και η εικόνα μπορούν να φτάσουν και στον πιο απομακρυσμένο θεατή,³⁵ η λεκτική αναφορά καταστάσεων τις οποίες εύκολα διακρίνουμε ή ακούμε μοιάζει περιττή, ή περνά απαρατήρητη.

Επιπλέον, μέσα από τα ίδια τα κείμενα κατανοούμε ότι ο περιβάλλον χώρος και κυρίως αυτός του θεάτρου του Διόνυσου παρείχε μία δεδομένη σκηνογραφία, την οποία οι συγγραφείς χρησιμοποιούσαν και λάμβαναν υπόψη τους κατά την σύλληψη του εκάστοτε έργου. Το φυσικό τοπίο της Αθήνας παρείχε ένα εξαιρετικά ισχυρό σκηνικό. Τα περιβάλλοντα μνημεία σε συνδυασμό με τις εμπειρίες και τα βιώματα των θεατών

³³ Markantonatos-Zimmermann(2012), σ.81 και Arnott (2003), σ.σ.11,21,22 και Ley (2007), σ.1.

³⁴ Arnott (2003), σ.18.

³⁵ Walton (2015), σ.33 και Arnott (2003), σ.88.

επηρέαζαν τον τρόπο ερμηνείας της παράστασης που έβλεπαν. Το ίδιο το θεατρικό περιβάλλον τους διευκόλυνε συχνά να μεταφερθούν σε ένα σημείο ή σε μία συνθήκη, αναφορά των οποίων παρατηρούμε να υπάρχει εντός ορισμένων θεατρικών κειμένων. Η Λουκάκη ανάμεσα σε άλλους έχει χρησιμοποιήσει το παράδειγμα της παράστασης των *Περσών* το 472 π.Χ. για την ενίσχυση του πιο πάνω επιχειρήματος. Λίγα μόλις χρόνια έπειτα από την καταστροφική επέλαση των Περσών το θέαμα που αντίκριζαν οι θεατές προσερχόμενοι στο θέατρο διευκόλυνε την επικοινωνία ενός «πανίσχυρου πολιτικού μηνύματος, μεταφράζοντας τα ερείπια ως πολιτικά δημιουργήματα, καθώς αυτά εξαρτώνται από την διάθεση της κοινωνίας για το αν θα επαναληφτούν ή όχι».³⁶ Ως παράδειγμα θα μπορούσε να αναφερθεί επίσης εκείνο του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Μοιάζει πολύ πιθανό όταν ο Σοφοκλής αναφερόταν στο δάσος των Ευμενίδων να γνώριζε ότι την ίδια στιγμή στο φυσικό ύψος των ματιών των θεατών έφτανε η θέα του δεντρόφυτου ιερού περιβόλου.³⁷

Άρα, οι θεατές από το θέατρο του Διονύσου είτε ως μέλη του αθηναϊκού δήμου, είτε ως ξένοι επισκέπτες εμπλέκονταν σε μια διπλής μορφής θέαση κατά την οποία η όραση συνεχώς παλινδρομούσε ανάμεσα σε ένα στοχευμένο θέαμα που εκτυλισσόταν εντός και σε μια περιφερειακή θέαση του περιβάλλοντος χώρου.³⁸

Συνεχίζοντας την αναφορά σε ζητήματα τεχνικά για την αιτιολόγηση της επιλογής ενός ανοικτού χώρου επιβάλλεται η αναφορά στην αναγκαία χρήση του φωτός του ήλιου που χρησιμοποιεί ένας ανοικτός χώρος, σε συνδυασμό με ζητήματα ακουστικής που εξυπηρετούνται από την γεωφυσική μορφολογία του εδάφους. Πιο συγκεκριμένα, σε ό,τι αφορά το δεύτερο αναφέρθηκε ήδη η βοήθεια που πρόσφεραν οι πλαγιές στον σχηματισμό κωνοειδούς σχήματος θεατρικών χώρων στους οποίους με τρόπο φυσικό εντεινόταν η ακουστική. Αν και οι απομακρυσμένοι θεατές δεν μπορούσαν να δουν και πολλά δεδομένης της απόστασης, τα πάντα μπορούσαν να ακουστούν. Η ακουστική των θεάτρων έχει καταγραφεί ως εξαιρετική στην παγκόσμια βιβλιογραφία, ενώ σωζόμενα θέατρα εξακολουθούν στις μέρες μας να αποτελούν τόπο μελέτης του φαινομένου. Σε αυτούς τους χώρους η φωνή των συμμετεχόντων μπορούσε να αποδείξει την αξία της,

³⁶ Loukaki (2008), σ. 16.

³⁷ Blume (2008), σ.74.

³⁸ Harrison-Liapis (2013), σ σ. 161-168.

πράγμα το οποίο ήταν σταθερό ζητούμενο, τόσο από πλευράς «σκηνοθετών», όσο και από μεριάς κοινού.³⁹

Εν συνεχεία, όλες οι παραστάσεις διεξάγονταν με το φως της ημέρας, ξεκινώντας από νωρίς το πρωί και τελειώνοντας με την δύση του ήλιου.⁴⁰ Σημαντικό ρόλο επίσης έπαιζαν οι σκιάσεις που δημιουργούνταν στον χώρο της ορχήστρας και της σκηνής τόσο νωρίς το πρωί από το ύψος του σκηνικού οικοδομήματος, όσο και αργά το απόγευμα από τις τελευταίες θέσεις του θεάτρου. Σε αυτό να συμπληρώσουμε ότι ακόμα και ο χρόνος διεξαγωγής των Μεγάλων Διονυσίων μπορεί να αιτιολογηθεί πρακτικά, δεδομένου ότι η αρχή της Άνοιξης παρείχε τις καιρικές συνθήκες εκείνες που δεν δυσκόλευαν περισσότερο το ήδη δύσκολο έργο των ηθοποιών εξασφαλίζοντας εξαιτίας του νότιου προσανατολισμού του αμφιθεάτρου στους τελευταίους περισσότερες ώρες ανακουφιστικής σκιάς.⁴¹

Με την παράθεση και των τεχνικών ζητημάτων ολοκληρώνεται η έκθεση των στοιχείων εκείνων που καθιστούσαν την παράσταση της αρχαίας τραγωδίας δυνατή αποκλειστικά και μόνο σε ανοιχτά θέατρα. Στην συνέχεια η εργασία θα παρακολουθήσει και θα καταγράψει τις συνθήκες παράστασης της τραγωδίας στους αιώνες που ακολούθησαν φτάνοντας έως το σήμερα, αφού προηγηθεί μια αναλυτικότερη περιγραφή των θεατρικών οικοδομημάτων.

³⁹ Arnott (2003), σσ. 74-81.

⁴⁰ Wickham (1992), σ. 39.

⁴¹ Arnott (2003), σ. 5.

Κεφάλαιο 4

Χρησιμοποιώντας τον Ανοιχτό Χώρο: Χτες-Σήμερα

Στο επόμενο τμήμα της εργασίας αναφέρονται κάποια επιπλέον στοιχεία παράστασης της τραγωδίας κατά την αρχαιότητα, αυτήν την φορά όμως αντιπαραβαλλόμενα με τις ισχύουσες συνθήκες στο σήμερα. Το εν λόγω τμήμα στόχο έχει να αναδείξει αν και κατά πόσον κυρίως λειτουργικά ζητήματα αιτιολογούν, ενθαρρύνουν ή αποκλείουν την χρήση συγκεκριμένων θεατρικών χώρων με κριτήριο την υπαίθρια θέση τους, ενώ επιπλέον εξετάζει αν και κατά πόσο η παρουσίαση μιας τραγωδίας σε ανοιχτό χώρο λειτουργεί βοηθητικά στην πιστή αναπαράσταση του είδους, όταν αυτό είναι ζητούμενο από πλευράς σκηνοθετών ή προσδοκία από πλευράς θεατών.

Αρχικά, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι κατά την περίοδο γέννησης του φαινομένου δεν δημιουργούνταν σημεία αμιγώς θεατρικά για την ανάγκη στέγασης των παραστάσεων. Αυτό που συνέβαινε ήταν η δημιουργία υπαίθριων χώρων ικανών να προσελκύσουν μεγάλο αριθμό παρευρισκομένων για διαφορετικούς λόγους ανά περίπτωση ή χρονική περίοδο. Στις μέρες μας αντιμετωπίζουμε τους σωζόμενους αυτούς χώρους ως σημεία αποκλειστικά για την παράσταση τραγωδίας ή κωμωδίας αποκλείοντας συχνά άλλες δραστηριότητες.⁴² Με αυτόν τον τρόπο οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ειδικά η τραγωδία έχει την δική της στέγη, άμεσα συνυφασμένη στο μυαλό των περισσότερων με αυτούς τους χώρους.

Τα θέατρα -ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά περιγράφοντας ολόκληρο το θεατρικό περιβάλλον- χτίζονταν με βάση την φυσική τοπογραφία και για να εξυπηρετηθούν συγκεκριμένοι σκοποί. Η κλειστή αμφιθεατρική διάταξή τους ενθάρρυνε, όπως εκτέθηκε, τόσο την συμμετοχική διάθεση των παριστάμενων, όσο και

⁴² Wilson (2007),σ.50.

τις ανάγκες ακουστικής.⁴³ Το συμπέρασμα παραμένει ότι στις μέρες μας κανείς από τους προαναφερόμενους σκοπούς δεν αποτελεί συνθήκη κατά την διάρκεια μιας παράστασης. Η θέαση της αρχαίας τραγωδίας επιβάλλει αφενός την κατανοητική σιγή από πλευράς θεατών σήμερα και αφετέρου η ακουστική εξυπηρετείται εύκολα με την χρήση μικροφώνων, όταν αυτό κρίνεται αναγκαίο ή, όταν αποτελεί σκηνοθετική επιλογή. Το κριτήριο της κατάλληλης φωνής από πλευράς ηθοποιών δεν αποτελεί για όλους τους σκηνοθέτες προϋπόθεση για την ανάληψη ενός ρόλου, ενώ την ίδια στιγμή η τεχνολογία διορθώνει ατέλειες, ενισχύει την ένταση, χρησιμοποιεί μέχρι και υπέρτιτλους, για να κομίσει και στον πιο απομακρυσμένο θεατή το κείμενο μιας τραγωδίας. Σήμερα μοιάζει αδιανόητο για καθέναν από εμάς να πηγαίναμε στο θέατρο γνωρίζοντας ότι η οπτική θα ήταν περιορισμένη ή ακόμα και ανύπαρκτη. Όμως, για τον θεατή της αρχαιότητας το σημείο προσοχής αφορούσε κυρίως ή αποκλειστικά την εύηχη έκφραση των λεγομένων και αδομένων.⁴⁴ Συνεπώς, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αναπαριστούμε τις συνθήκες παράστασης που επικρατούσαν στην αρχαιότητα, αν στο μυαλό κάποιων ο ανοιχτός χώρος θα συντελούσε προς αυτό.⁴⁵

Η διάταξη του σκηνικού χώρου ήταν απόλυτα στοχευμένη. Αρχικά, υπήρχε ξεχωριστός χώρος για τους υποκριτές και άλλος για τους μετέχοντες στον χορό. Από διαφορετικές θέσεις οι μεν αποκρίνονταν, οι δε τραγουδούσαν και χόρευαν.⁴⁶ Ο σκηνικός χώρος με σημερινούς όρους δεν βάζει κάποια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις δύο ομάδες, τόσο από πλευράς τοποθέτησης πάνω στη σκηνή, όσο και σωματικής στάσης σώματος. Άλλωστε κάτι τέτοιο θα ήταν και πρακτικά αδύνατο δεδομένων των ελλιπών στοιχείων που έχουμε περί της σκηνοθεσίας της τραγωδίας στην αρχαιότητα. Συνεπώς, πώς θα μπορούσε ένας σκηνοθέτης να ανασυνθέσει τα μελωδικά τμήματα ενός έργου, ή πώς ίσως θα γινόταν να αναπαρασταθεί με ακρίβεια η σωματική έκφραση, όταν αυτή βασιζόταν στον τρόπο άρθρωσης των χορικών ασμάτων; Και ακόμα και αν ξέρουμε, ότι τα ιαμβικά τρίμετρα ήταν ο συνήθης τρόπος εκφοράς από πλευράς υποκριτών, πόσο εύκολη θα ήταν η πρόσληψή τους από μεριάς θεατών, ακόμα κι αν αυτά κατάφερναν να ειπωθούν;⁴⁷ Ομοίως, δε μπορούμε ή δεν χρειάζεται να κάνουμε στις μέρες μας την ίδια χρήση του ανοιχτού θεατρικού χώρου με αυτήν που αιτιολογημένα συνέβαινε στο

⁴³ Walton (2015),σ.23

⁴³ Miller(1961),σ.σ.126-137

⁴⁵ Μποζιζιο (2010), σ.35.

⁴⁶ Taplin (1977), σ.9.

⁴⁷ Romilly (1997), σ.28.

παρελθόν. Γνωρίζουμε για παράδειγμα ότι οι πάροδοι στην αρχαιότητα είχαν πολύ συγκεκριμένη χρησιμότητα, είτε διευκολύνοντας την είσοδο και την έξοδο του χορού, είτε παρέχοντας γεωγραφικές πληροφορίες. Ωστόσο, γεγονός παραμένει ότι στις μέρες μας ο χορός δεν εισέρχεται με συγχρονισμένο βηματισμό σε αναπαιστικά δίμετρα.⁴⁸ Ούτε για παράδειγμα για κάποιον θεατή η δεξιά πάροδος είναι συνώνυμη της πόλης και η ανατολική των μακρινών τόπων.⁴⁹

Σαφώς μικρότερος αριθμός θεατών σήμερα δεν πάει στο θέατρο, να παρακολουθήσει μια παράσταση τραγωδίας ούτε με την διάθεση ούτε για τους λόγους που πήγαινε ο θεατής του 5^{ου} αιώνα π.Χ.⁵⁰ Στις μέρες μας παρατηρείται ένας θεατρικός εκλεπτυσμός να περιβάλλει το είδος, το οποίο ίσως περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο επιβάλλει τη μέγιστη επίδειξη σοβαρότητας από πλευράς θεατών. Μέσω της τραγωδίας επιδιώκεται ένας βαθύς στοχασμός για την θέση του ανθρώπου μέσα στον κόσμο, πράγμα το οποίο αποτελούσε ανέκαθεν ζητούμενο, όμως στις μέρες μας κάτι τέτοιο επιχειρείται μέσα από πιο εσωτερικές διαδικασίες οι οποίες διευκολύνονται αναντίρρητα από το καθεστώς ησυχίας. Την ίδια στιγμή όμως τόσο μελετητές όσο και η εμπειρία του καθενός από εμάς μας κάνει να αμφιβάλουμε για το, αν και κατά πόσο εξυπηρετούνται αυτές οι συνθήκες στοχασμού σε έναν ανοιχτό χώρο.⁵¹ Καμπάνες που σημαίνουν την ώρα πλάι στο ρωμαϊκό ωδείο της Πάτρας, γάτες που περνάνε μέσα από την σκηνή στην παράσταση των *Επτά επί Θήβας* στην Επίδαυρο το καλοκαίρι του 2017, η συχνότατη βροχή στο θέατρο της Δωδώνης, είναι μόνο ελάχιστα παραδείγματα, μη αποκλείοντας φυσικά τις κόρνες από γειτονικούς δρόμους σε περιπτώσεις ανοιχτών θεάτρων εντός πόλεων (θέατρο Νίκαιας).

Μια πολυδιάστατη διαφορά ανάμεσα στο τότε και στο τώρα εντοπίζεται επιπλέον στην χρήση του φωτός. Ουδέν κρυπτόν υπό τον αττικό ήλιο τόσο για τους θεατές όσο και για τους συμμετέχοντες από ορχήστρας ή σκηνής. Η κάθε αντίδραση ήταν ορατή απ'όλους και καθ' όλη την διάρκεια της παράστασης. Δεν υφίστατο κανένα όριο ανάμεσα σε θεατές και υποκριτές, ενώ η κατάδειξη της έναρξης ήταν μια όχι και τόσο αυτονόητη διαδικασία, όπως στις μέρες μας συμβαίνει με το σβήσιμο των φώτων. Σε πολλά παραδείγματα εντός των θεατρικών κειμένων αντιλαμβανόμαστε ότι το να γίνει η

⁴⁸ Blume (2008), σ.125.

⁴⁹ Μουζενιδης (1970),σ.86 και Bieber (1961), σ.59.

⁵⁰ Walton (2015),σ.23.

⁵¹ Romilly (1997), σ.7.

έναρξη του δράματος σαφής αποτελούσε μέλημα για τους ποιητές. Γνωρίζοντας ότι το κοινό της αρχαιότητας χρειαζόταν αρκετό χρόνο για να ηρεμήσει, οι ποιητές σε κάποιες περιπτώσεις κατέφευγαν στην λύση μιας δυνατής αρχής, ενώ σε άλλες καθυστέρουσαν την εισαγωγή βασικών σημείων της πλοκής. Στις μέρες μας η χρήση του τεχνητού φωτός αλλάζει ουσιαστικά την μορφή της παράστασης και καθιστά σαφή την έναρξη αλλά και την λήξη της. Στο συγκεκριμένο σημείο προς επίρρωση των πιο πάνω παρατίθεται μια προσωπική εμπειρία. Κατά την διάρκεια της παράστασης των *Τρωάδων* στο αρχαίο θέατρο των Δελφών το καλοκαίρι του 2018 και υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Θ. Τερζόπουλου, δεδομένου ότι η παράσταση ανέβηκε με φυσικό φως η παρουσία ενός ηθοποιού επί σκηνής που προηγήθηκε της γνωστής έναρξης του έργου συνετέλεσε στην παύση των συνομιλιών ανάμεσα στους θεατές, οι οποίοι σταδιακά προετοιμάστηκαν για την έναρξη.

Επιπλέον η χρήση τεχνητού φωτός στις μέρες μας βάζει ένα όριο ανάμεσα στους θεατές και τους ηθοποιούς, πράγμα το οποίο καθόλου δεν ίσχυε στην περίπτωση της αρχαιότητας. Οι θέσεις ήταν είτε ανάμεσα στα μέλη της ορχήστρας, είτε η φυσική συνέχεια τους. Οι συμμετέχοντες στην τραγωδία αποτελούσαν ένα αδιαχώριστο σύνολο τόσο σε επίπεδο τεχνικής αλλά κυρίως σε επίπεδο στόχευσης. Η διαδικασία ήταν συμμετοχική και η αλληλεπίδραση ήταν συνθήκη αλλά και ζητούμενο.⁵² Η χρήση ανοικτών χώρων στις μέρες μας ή η μη χρήση τους δεν φαίνεται να συντελεί ούτε βοηθητικά, ούτε αποτρεπτικά για τα ανωτέρω.

Ένα περαιτέρω επιχείρημα που καταρρίπτει την άποψη ότι η παράσταση της τραγωδίας στον χώρο που το είδος αναδείχθηκε έχει ως αποτέλεσμα την πιστότερη αναπαράστασή της αποτελεί και το γεγονός ότι οι ηθοποιοί της αρχαιότητας και οι χορευτές ήταν μόνο άντρες, μέγιστα τρεις και παρουσιάζονταν φορώντας μάσκες και υπερμεγέθη κάποιες φορές ρούχα, υπό το άκουσμα μουσικής με την συνοδεία του αυλητή. Τίποτα από αυτά δεν ισχύει αποκλειστικά και απαράβατα στις μέρες μας. Οι ηθοποιοί ακόμα κι αν φοράνε μάσκες δεν το κάνουν για να υπερκεράσουν τα προβλήματα της θέασης που προκαλούσε το μέγεθος ενός ανοιχτού θεάτρου, ούτε ο σκηνοθέτης του σήμερα επιμένει σε έναν συγκεκριμένο ενδυματολογικό κώδικα για να καταδείξει την κοινωνική ή άλλη θέση των ηθοποιών. Εξυπακούεται ότι δεν εντάσσει

⁵² Harrison-Liapis (2013), σ.10.

στην παράσταση έναν αυλητή και ούτε ο θίασος περιλαμβάνει έως τρεις άντρες που εναλλάσσουν μεταξύ τους ρόλους.⁵³

Περισσότερο όμως από όλα είναι το γεγονός ότι οι συμμετέχοντες επικοινωνούσαν τα μηνύματα των τραγωδών είτε μέσω των λέξεων που εξέφεραν με συγκεκριμένο τρόπο, είτε μέσω ενός πολύ αυστηρού κινησιολογικού κώδικα, επίγνωση του οποίου είχαν και οι θεατές. Για να γίνει το επιχείρημα πιο συγκεκριμένο, θα αναφερθούμε σε συγκεκριμένες κινήσεις οι οποίες ήταν ήδη επιφορτισμένες με καθολικά αποδεκτά μηνύματα. Το πιο κοινό συναίσθημα στην τραγωδία ήταν η ακραία θλίψη και υπήρχαν πολλαπλοί τρόποι για την έκφρασή του, όπως η κλίση του κεφαλιού προς το έδαφος ή η κάλυψή του μεταφρασμένη ως πράξη αποκοπής από την ίδια την ζωή. Ακόμα πιο συγκεκριμένα, ο θρήνος για την απώλεια αγαπημένου προσώπου απαιτούσε την από σκηνης αυτοεπιβαλλόμενη σωματική κακοποίηση με ακραίες χειρονομίες. Η ικεσία προϋπόθετε μια άλλη συγκεκριμένη σωματική τυπολογία που απαιτούσε από τον αιτούντα να γονατίσει, να αγκαλιάσει το πόδι του συνομιλητή του και την ίδια στιγμή να αγγίζει το πηγούνι του, ενώ η σύντομη παράθεση ολοκληρώνεται με το τελετουργικό της προσευχής, το οποίο μάλιστα ήταν διαφορετικό με βάση την θεότητα επίκλησης κάθε φορά.⁵⁴

Τα πιο πάνω αναφέρονται για να γίνει σαφές πως κατά την περίοδο γέννησης του είδους μία ολόκληρη θεατρική γλώσσα αναπτύχθηκε με βάση την μορφή του ανοιχτού θεάτρου, καθώς και την απόσταση που χώριζε τους θεατές από τους χορευτές και τους ηθοποιούς. Αυτή η γλώσσα ήταν κατανοητή από όλους τους εμπλεκόμενους, και χρήσιμη για την προώθηση συγκεκριμένων μηνυμάτων και κυρίως συναισθημάτων. Στις μέρες μας, ακόμα και όταν επιλέγεται ένα ανοιχτό θέατρο, το οποίο ενθαρρύνει την ανάπτυξη του προαναφερθέντος κώδικα μόνο ένα πολύ ιδιαίτερα μνημένο κοινό έχει την γνώση να ερμηνεύσει κινήσεις σαν τις προαναφερθείσες στις σπάνιες περιπτώσεις που αυτές παρασταθούν. Ενδεχομένως τέλος, να μην αποτελούν συχνή σκηνοθετική οδηγία μιας και υφίσταται η τάση να χαρακτηρίζονται ως θεατρνισμοί οι πομπώδεις και στομφώδεις υποκριτικές τεχνικές. Δεν είναι λίγοι οι ηθοποιοί που ως στίγμα τους έχει αποδοθεί η υπερβολική εκφορά και έχει μεταφραστεί η τάση τους προς την υπερβολή ως υποκριτική ανικανότητα, μανιερισμός, ή καταφυγή σε τεχνάσματα.

⁵³ Χαρτολ (1980), σ.24.

⁵⁴ Arnott (2003), σσ.62-71.

Κεφάλαιο 5

Η Εξέλιξη του Θεατρικού Χώρου

Σε προηγούμενο τμήμα της εργασίας μόνο επιγραμματικά έγιναν αναφορές σχετικά με την πορεία του θεατρικού χώρου, ενώ σε αυτό το τμήμα θα επιχειρηθεί μια εκτενέστερη καταγραφή, ακολουθώντας ως πρότυπο το θέατρο του Διόνυσου. Το εν λόγω τμήμα στόχο έχει να αναζητήσει τα αίτια εκείνα τα οποία κατέστησαν τους ανοιχτούς χώρους ακατάλληλους για την παράσταση θεατρικών παραστάσεων, στο πέρασμα του χρόνου, καθώς και στους λόγους που οδήγησαν στην χρήση κλειστών θεατρικών χώρων, καθώς επίσης το αν και το πως αυτό επηρέασε τις παραστάσεις τραγωδίας. Την ίδια στιγμή θα γίνουν αναφορές σε θέατρα άλλων περιοχών, καθώς θα δούμε ότι η εξελικτική πορεία της τραγωδίας και η παράστασή της κάλυπτε γεωγραφικά όλο και μεγαλύτερες εκτάσεις και το είδος παρουσιαζόταν σε όλο και περισσότερες ελληνόφωνες περιοχές, μέχρι την παύση παρουσίας του.

5.1 Το Παράδειγμα του Θεάτρου του Διονύσου και Άλλων Ελληνόφωνων Περιοχών

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τον χρονικό και αιτιολογικό πυρήνα της τραγωδίας καλύπτει το τμήμα της ορχήστρας. Αρχικά, οι θεατές περιμετρικά αυτής στέκονταν όρθιοι και παρακολουθούσαν τα δρώμενα εμπρός τους. Αυτό το αρχαιότερο τμήμα του θεάτρου εξαπλώθηκε προς τα εμπρός όπου δημιουργήθηκε ένας χώρος με ξύλινα καθίσματα για τους θεατές, σωζόμενο τμήμα του οποίου δεν υφίσταται, ενώ σταδιακά το θέατρο απέκτησε κοίλη μορφή, όταν λαξεύτηκε η πλαγιά της Ακρόπολης. Σχετικά πρώιμα δημιουργήθηκε και ο διαχωρισμός στον χώρο δράσης ανάμεσα σε υποκριτές και τα

χορικά μέλη, ενώ την ίδια περίοδο εμφανίζεται ένα ξύλινο πρόχειρο κατασκεύασμα στις παρυφές της ορχήστρας, η σκηνή. Ο Αισχύλος ενέταξε την σκηνή στην θεατρική δράση, ενώ το στενό τμήμα που δημιουργήθηκε ανάμεσα στην σκηνή και την ορχήστρα, το λογείον, αποτελούσε τον χώρο δράσης των ηθοποιών. Οι πιο πάνω αλλαγές συντελέστηκαν κυρίως για να καλύψουν το αυξανόμενο ενδιαφέρον από πλευράς κοινού- για ένα θέαμα η δημοτικότητα του οποίου αυξανόταν σταθερά.

Στην πρώτη φάση της Περικλείας περιόδου εντοπίζονται και οι πιο ουσιαστικές ενέργειες αναμόρφωσης του θεάτρου του Διονύσου οι οποίες διήρκεσαν σχεδόν πενήντα χρόνια, και που στόχο είχαν την αριθμητική αύξηση των συμμετεχόντων και την βελτίωση των συνθηκών για τους εμπλεκόμενους στην θεατρική εμπειρία. Οι αλλαγές περιελάμβαναν την επιχωμάτωση της κατηφορικής πλαγιάς της Ακρόπολης, με σκοπό να μετακινηθεί η ορχήστρα βορειοανατολικά κατά δώδεκα μέτρα και να δημιουργηθεί μεγαλύτερος χώρος για το λογείον. Το σκηνικό οικοδόμημα μεγάλωσε, δημιουργήθηκε αποχετευτικό δίκτυο που απέτρεπε την συσσώρευση υδάτων εντός του θεατρικού χώρου, και τέλος φτιάχτηκε νέος μεγαλύτερος και πιο φροντισμένος χώρος για τους θεατές. Η Περικλεία αναμόρφωση ολοκληρώθηκε περίπου στο τέλος του πέμπτου αιώνα. Κατά την διάρκειά, του η Αθήνα εξακολουθούσε να αποτελεί το κέντρο της θεατρικής δραστηριότητας.

Το θέατρο του Διονύσου υπέστη νέα αναδιάρθρωση περί το 340 π. Χ., την περίοδο εξουσίας του Λυκούργου. Είναι τα υπολείμματα αυτής της φάσης τα οποία διασώζονται στις μέρες μας από το θέατρο του Διονύσου. Η σκηνή γίνεται ολόκληρη λίθινη, ενώ στον χώρο των θεατών οι κερκίδες κτίστηκαν εκ νέου από ασβεστόλιθο και νέα κοιλώματα στήριξαν τις βάσεις τους. Μετά το 300 π. Χ. η Αθήνα δεν κατείχε τουλάχιστον κατασκευαστικά τα πρωτεία σε ό,τι αφορά τον θεατρικό σχεδιασμό, μιας και τα αντιπροσωπευτικά της δείγματα θεωρούνταν ξεπερασμένα μην έχοντας υιοθετήσει πλήρως το ελληνιστικό υπόδειγμα. Εκείνη την εποχή θέατρα που κτίστηκαν στον Ωρωπό, στην Έφεσο, στην Δήλο, στην Σικυώνα, στην Πέργαμο, στην Κόρινθο, στην Αλεξάνδρεια και φυσικά στην Επίδαυρο αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα του λεγόμενου ελληνιστικού μοντέλου

Το σκηνικό οικοδόμημα αλλάζει περαιτέρω περί το 200 π. Χ., όταν ενώπιον της σκηνής δημιουργήθηκε το προσκήνιο. Το συγκεκριμένο αφορούσε σε έναν υπερυψωμένο στενό

διάδρομο δράσης των ηθοποιών υποστηριζόμενο από κίονες. Εκεί συνήθως, φορώντας ειδικά υπερμεγέθη ρούχα και υποδήματα υποκρίνονταν οι ηθοποιοί. Κατά αυτήν την περίοδο το πίσω ψηλότερο μέρος της σκηνής χρησιμοποιούταν ως σκηνικό φόντο με την προβολή μεγάλων ζωγραφικών πινάκων στα τρία θυρώματα που δημιουργήθηκαν. Η προβολή του σκηνικού χώρου είναι ταυτόχρονη και συνώνυμη της ολοένα και μεγαλύτερης μετατόπισης του ενδιαφέροντος προς τους υποκριτές και τον υποβιβασμό του χορικού τμήματος, ο οποίος πια δρούσε από μια εμφανώς πιο περιορισμένη ορχήστρα.⁵⁵

Αν και το ελληνικό θέατρο συνέχισε την πορεία του μέχρι το 500 μ. Χ., η αίγλη του σχεδόν ολοκληρωτικά χάθηκε μετά τον πρώτο αιώνα π. Χ. Οι Ρωμαίοι σταδιακά επικράτησαν σε ολόκληρη την ανατολική Μεσόγειο, και μολονότι τα ελληνικά ιδεώδη αντιστάθηκαν και διατηρήθηκαν σε ένα βαθμό τα ρωμαϊκά πρότυπα επιβλήθηκαν. Μετά τον πρώτο αιώνα μ. Χ. τα περισσότερα θέατρα προσαρμόστηκαν στο ρωμαϊκό μοντέλο. Ακολουθεί αναφορά στην επόμενη ενότητα της διατριβής.

Το θέατρο του Διόνυσου, όπως ειπώθηκε διατήρησε την κλασική του μορφή μέχρι κάποια στιγμή ανάμεσα στον τρίτο και τον πρώτο αιώνα π. Χ., όταν η αναμόρφωσή του έγινε με βάση τα ελληνιστικά πρότυπα, για να ακολουθήσουν άλλες, ριζικότερες αλλαγές μετά τον πρώτο αιώνα π. Χ. Ο λιτός τοίχος που προϋπήρχε αντικαταστάθηκε από θηριώδεις κατασκευές που ξεπερνούσαν σε ύψος τα σαράντα μέτρα και όλο και πιο περίτεχνος διάκοσμος πλαισίωνε την σκηνή. Η ορχήστρα συρρικνώθηκε περαιτέρω και στρώθηκε με μάρμαρα, σύμφυτη της σχεδιαστικής χλιδής την οποία βίωνε ο χώρος, και ο οποίος σταδιακά κατέληξε να φιλοξενεί δρώμενα που δεν θύμιζαν σε τίποτα το θεατρικό παρελθόν του.⁵⁶

Δεν είναι σαφές πότε ακριβώς παύουν οι δραματικοί αγώνες στην Αθήνα. Οι καταγραφές που σώζονται παρέχουν στοιχεία μέχρι το τέταρτο αιώνα μ. Χ. ή λίγο πιο μετά. Με αυτήν την λήξη μπαίνει και το τέλος στην μακρόπνοη, σχεδόν χιλιετή χρήση του θεάτρου του Διονύσου.⁵⁷

⁵⁵ Baldry (1992), σσ.174-182.

⁵⁶ Blume (2008), σ.σ.63-72.

⁵⁷ Brockett (1995), σ.σ.39-45.

5.2 Οι Ρωμαϊκοί Θεατρικοί Χώροι

Μόνο κατά το τέλος της ελληνιστικής περιόδου και ίσως λίγο πιο μετά κατά το πρώτο μισό του πρώτου προχριστιανικού αιώνα η ρωμαϊκή κοινωνία υποδέχτηκε την δημιουργία μόνιμων λίθινων θεάτρων, καθώς μέχρι τότε οι θεατρικές παραστάσεις δίνονταν σε προσωρινές ξύλινες κατασκευές, ή στον εσωτερικό χώρο των ιπποδρόμων. Το θέατρο του Μαρκέλλου στην Ρώμη θεωρείται το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής, ενώ στοιχεία υπήρχαν επίσης για το θέατρο του Πομπηίου, το οποίο είχε την δυνατότητα φιλοξενίας 17.000 ανθρώπων, καθώς και εκείνο του Βάλβου. Σε αυτά τα θέατρα παρατηρούμε την επιβλητική *scaenae frons* φτιαγμένη από κίονες, αγάλματα κ.α. Ο θεατρικός χώρος χαρακτηριζόταν από την υπερβολή και τον πλούτο των υλικών. Αυτή η τάση συνεχίστηκε και κορυφώθηκε στα οικοδομήματα της αυτοκρατορικής περιόδου.

Η αρχιτεκτονική κατασκευή του ρωμαϊκού θεάτρου ολοκληρώνεται σε αυτήν την σύντομη αναφορά με τις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας κλειστών χώρων, καλύπτοντας με μόνιμη κατασκευή το τμήμα της σκηνής και με λιγότερο μόνιμες λύσεις το κοίλο τμήμα των θεατών. Οι αμιγώς θεατρικοί χώροι εγκαταλείφθηκαν μαζί με τις παραστάσεις δράματος και την θέση τους έδωσαν σε άλλες αρχιτεκτονικές κατασκευές με κυριότερη αυτήν του αμφιθεάτρου, καθώς και σε άλλα θεάματα με χαρακτηριστικότερο εκείνο του ιπποδρόμου.⁵⁸

⁵⁸Crabtree-Beudert (2004), σ.σ. 63-64.

Κεφάλαιο 6

Χώροι Παράστασης της Τραγωδίας από τον Τέταρτο Αιώνα π. Χ. ως την Δύση της-Τα Είδη που την Αντικατέστησαν

Σε αυτό το σημείο θα ανιχνευτούν οι συνθήκες που συνετέλεσαν στην σταδιακή παύση παράστασης της τραγωδίας, και πώς αυτό οδήγησε σε νέα θεατρικά είδη που η παράσταση τους ήταν επιβεβλημένη εντός κλειστών θεατρικών χώρων. Η εργασία επιστρέφει χρονικά, και αφού παρατέθηκε η διαδρομή του θεατρικού χώρου, στην στιγμή που η τραγωδία άρχισε να εξαπλώνεται σε νέες γεωγραφικές θέσεις.

Ακολουθώντας τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου, τα ελληνικά έγιναν η κοινή γλώσσα για τις περιοχές πλησίον της Μεσογείου, καθώς και σε όσες κατείχε πριν η Περσική Αυτοκρατορία. Το παράδειγμα της Αθήνας αποτέλεσε αντικείμενο μίμησης και επέδρασε σε χώρες όπως η Ισπανία και η Προβηγκία και σε πόλεις όπως η Αλεξάνδρεια, και η Τρίπολη, για να αναφέρουμε μόνο μερικές. Οι περιοχές αυτές εκτός από το είδος της τραγωδίας υιοθέτησαν και την συνθήκη παράστασής της σε ανοιχτά θέατρα, τα οποία ολοένα και πύκνωναν.⁵⁹ Η υποδοχή του αττικού δράματος αποτέλεσε εξ αρχής τμήμα μιας ενεργητικής, διαδραστικής διαδικασίας, κατά την οποία η εκάστοτε περιοχή κοινωνούσε ένα καινούριο ενδιαφέρον και επανερμήνευε την θεατρική εμπειρία προσαρμόζοντάς την στην τοπική κουλτούρα. Ωστόσο ο χώρος παράστασης εξακολούθησε για πολλούς αιώνες να είναι παρόμοιος με αυτόν στον οποίο αρχικά παραστάθηκε το είδος

⁵⁹ Wickham (1992), σσ.43-44.

Γεγονός επίσης παραμένει ότι την ιδέα της αρχαιοελληνικής τραγωδίας περισσότερο απορρόφησε αλλά και μεταμόρφωσε η ρωμαϊκή κουλτούρα. Τα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, σύμφωνα με σωζόμενες μαρτυρίες αρχικά παριστάνονται σε ανοιχτά θέατρα της Ρώμης κατά τον 2^ο αιώνα π. Χ. Επιβιώνουν ως τον πρώτο προχριστιανικό αιώνα, λίγα μόνο χρόνια μετά την κατασκευή του πρώτου μόνιμου θεατρικού οικοδομήματος..

Όταν οι σκηνικές παραστάσεις των τραγωδιών αυτού του είδους άρχισαν να παρακμάζουν γεννήθηκε η τραγική παράσταση με την μορφή ρητορικής επίδειξης. Αυτές αποτελούν και τις αμιγώς λατινικές τραγωδίες οι οποίες έλκουν την ύπαρξή τους από την επεξεργασία των ελληνικών προτύπων και εκπροσωπούνται μέσα από ένα σύνολο δέκα έργων του Σενέκα (4 π. Χ.- 65 μ. Χ.). Δεν παραστάθηκαν ποτέ σε κανένα ανοικτό θέατρο. Απαιτούσαν μια πιο ελεγχόμενη σε μέγεθος σκηνή. Ένας ουσιαστικά πιο περιορισμένος αριθμός συμμετεχόντων είχε μια εντελώς διαφορετική στόχευση από αυτήν των υποκριτών της αρχαιότητας. Με την αντικατάσταση της τραγωδίας από άλλα είδη (τον μίμο και τον παντόμιμο) σηματοδοτείται και η καθολική παύση παράστασης του είδους.⁶⁰

Έπρεπε να περάσουν αιώνες προτού το ενδιαφέρον για αυτά τα μοναδικής σπουδαιότητας έργα αποκτήσουν και πάλι την θέση τους ανάμεσα στο πάνθεον του θεάτρου, καθώς το σύνολο των θεατρικών ειδών όδευαν στην συρρίκνωση και την παρακμή. Βασική αιτία γι' αυτό αποτέλεσε η ακαμψία και η απροθυμία της ολοένα και ακμάζουσας νέας θρησκείας να συνυπάρχει και να λατρεύεται μαζί με άλλες θεότητες σε ένα ευρύτερο θρησκευτικό πλαίσιο καθώς η αποδοχή ειδών που ανθούσαν όπως αυτό του μίμου και τα οποία συχνά καυτηρίαζαν χριστιανικές πρακτικές. Ταυτόχρονα, η αυξανόμενη ισχύς που συσσωρευόταν στο πρόσωπο του εκάστοτε αυτοκράτορα δημιουργούσε ένα ευρύτερο κλίμα εσωστρέφειας το οποίο εκφράστηκε σε όλες τις τέχνες και φυσικά στο θέατρο.⁶¹

Από το κλασικό δράμα το μόνο που επιβίωσε ήταν σπάνιες εκτελέσεις μονωδιών από τα κείμενα των τραγωδιών, και οι οποίες συνήθως προβάλλονταν εμβόλιμα σε άλλα θεάματα, και μάλιστα συχνά στον Ιππόδρομο. Η ρωμαϊκή συνταγή *panem et circenses*

⁶⁰ Kenney-Clausen (2013), σ.125.

⁶¹ Πλωρίτης (1999), σσ.24-26.

κρινόταν πολύ αποτελεσματική.⁶² Ο λαός έβρισκε καταφυγή είτε στον ιππόδρομο είτε στην εκκλησία, εστίες και οι δυο χειραγώγησής του. Οι πολίτες αυτοί διέφεραν ουσιαστικά από τους Αθηναίους των κλασικών χρόνων όπου το αρχαιοελληνικό θέατρο άνθισε και για λόγους που είχαν να κάνουν με την ενεργή συμμετοχή του λαού στα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα. Η τραγωδία δημιουργήθηκε εντός ενός πλαισίου ελευθερίας και αμφισβήτησης, σε ένα περιβάλλον ανοιχτό, όπως και η κοινωνία, συστατικά τα οποία απουσίαζαν τόσο από την ρωμαϊκή, πόσο μάλλον από την βυζαντινή κοινωνία. Η τελευταία καταγεγραμμένη παράσταση στην Ρώμη πραγματοποιήθηκε το 549 μ. Χ. Από εκεί και ύστερα το θέατρο στα δυτικά τμήματα της άλλοτε ενωμένης αυτοκρατορίας πέρασε στην αφάνεια από την οποία και βγήκε σχεδόν εννιακόσια χρόνια μετά.⁶³

Ταυτόχρονα, η ισχυροποιημένη ανατολική αυτοκρατορία γινόταν όλο και πιο χριστιανική, συνεπώς και πιο κλειστή. Το 700 μ. Χ. απαγορεύτηκε με εντολή αυτοκράτορα κάθε θεατρική δραστηριότητα, ενώ κατά τον ένατο ή δέκατο αιώνα οι πρώτες ενδείξεις για δράσεις που θύμιζαν θέατρο αφορούσαν στην ανάδυση του λειτουργικού δράματος. Στις κλειστές κοινωνίες των «σκοτεινών χρόνων» ήταν μόνο εντός των στενών ορίων των καθεδρικών ναών το πλαίσιο μέσα στο οποίο η όποια θεατρική δραστηριότητα μπορούσε να ανθίσει.⁶⁴

Κατά το τέλος του Μεσαίωνα, το λειτουργικό δράμα και η παράστασή του βγήκε για πρώτη φορά έξω από τις εκκλησίες. Είναι αξιοσημείωτο πως η μετάβαση της κοινωνίας από τον σκοταδισμό στο φως, ταυτίζεται με την παράσταση θεατρικών δρώμενων εντός και εκτός. Σταδιακά, η Εκκλησία άρχισε να χάνει τον κυρίαρχο ρόλο της στην κοινωνία και η τάση προς πιο κοσμικές αναζητήσεις και από την πλευρά του θεάτρου γινόταν όλο και πιο εμφανής. Σε αυτό συνέβαλε και η δημιουργία των πρώτων πανεπιστημίων περί το 1200, τα οποία στέρησαν από την Εκκλησία την μοναδικότητα της διάδοσης της πληροφορίας και της γνώσης. Μαζί με την θρησκευτική σκηνή δειλά ένα κοσμικό θέατρο γεννιόταν. Νέα είδη εμφανίστηκαν, όπως η φάρσα με κύριο τόπο εκτέλεσης την Γερμανία και την Γαλλία, τα κοσμικά morality plays από την Αγγλία και την Γαλλία, τα Chambers of Rhetoric των Κάτω Χωρών και άλλα λιγότερο σοβαρά και περισσότερο αυτοσχεδιαστικά δρώμενα όπως τα mummings, τα tournaments και τα

⁶² Βασιλοπούλου-Halls(1982), σ.14.

⁶³ Πλωρίτης (1999), σσ.26-39.

⁶⁴ Brockett (1995), σσ. 71-77.

disguisings, μαζί με παντομμικά ή άλλα θεάματα που συνέβαιναν εξ αφορμής ενός λαμπρού γεγονότος. Με την εξαίρεση των Ιντερλούδιων που παρουσιάζονταν σε χώρους υποδοχής επιφανών ευγενών τα προαναφερθέντα είδη παρουσιάζονταν σε ανοιχτές σκηνές. Η αρχή είχε γίνει και το θέατρο έβρισκε την θέση του εντός ενός ελεύθερου ανοιχτού χώρου, καθώς η Ευρώπη εισερχόταν σε μία νέα, περισσότερο ανοιχτή εποχή.⁶⁵

⁶⁵ Crabtree-Beudert (2004), 361-368.

Κεφάλαιο 7

Η Αναγέννηση του Είδους

Για την αρχαία ελληνική τραγωδία η Αγγλία και τα μέσα του 16^{ου} αιώνα αποτέλεσαν μια σημαντική στιγμή κατά την οποία ανιχνεύουμε τα πρώτα σημάδια αναβίωσης του είδους μετά από μια μεγάλη σιγή αιώνων. Το King's College, το Cambridge, καθώς και το Westminster αποτέλεσαν τους χώρους εκείνους, όπου το αναβιωμένο αναγνωστικό και μεταφραστικό ενδιαφέρον για την τραγωδία μετουσιώθηκε στην σκηνική ενσάρκωσή της εντός των πανεπιστημιακών τειχών.⁶⁶ Ως η πιθανότερη πρώτη επαγγελματική παραγωγή αναφέρεται το 1553 με την παράσταση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*.⁶⁷

Στην Ιταλία επίσης ο 16^{ος} αιώνας αποτέλεσε το σημείο επανεμφάνισης του είδους, το οποίο αναβιώνει στις κλειστές αίθουσες των παλατιών. Το σαλόνι της βασιλικής της Βιτσέντσα αποτέλεσε συχνά τον χώρο παράστασης τραγωδιών, τον σκηνικό χώρο του οποίου είχε φροντίσει ο Andrea Palladio, σχεδιαστής του Teatro Olimpico, του παλαιότερου σωζόμενου θεατρικού οικοδομήματος στα νεότερα χρόνια. Τα εγκαίνια του εν λόγω χώρου στις 3 Μαρτίου του 1585 αποτέλεσαν ταυτόχρονα και την πρεμιέρα της παράστασης του έργου του Σοφοκλή *Οιδίποδας Τύραννος*. Εκεί για πρώτη φορά ο αναγεννησιακός θεατής κοινωνεί το θέατρο της Ελληνικής αρχαιότητας.⁶⁸

Επιπλέον, οι γάμοι των Μεδίκων στις αρχές του δέκατου έβδομου αιώνα αποτέλεσαν την ευκαιρία για μια πληθώρα θεατρικών ειδών να προβληθούν, ανάμεσα στις οποίες και παραστάσεις που έφεραν στοιχεία αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι κατά την Αναγέννηση η τραγωδία δεν βρήκε πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης και διάδοσης και αυτό κυρίως εξαιτίας του γεγονότος ότι η χλιδή και η υπερβολή της αυλής, βασικό τόπο εκτύλιξης των θεατρικών δρώμενων, δεν μπορούσαν

⁶⁶ Demetriou (2017), σσ. 1-35.

⁶⁷ Walton (2007), σ.473.

⁶⁸ Γραμματάς (2006), σσ.109-116.

να ταυτιστούν με την λιτότητα και την αυστηρότητα που έφερε μαζί του το είδος από ένα παρελθόν καταφανώς διαφορετικό.⁶⁹

Οι δυο προαναφερθείσες χώρες έχουν ιστορικά καταγραφεί ότι αποτέλεσαν την ευκαιρία για το είδος να ανασυσταθεί προτού επιστρέψει δυναμικά ανανεωμένο και κερδίσει κατά τις αρχές του 19^{ου} αιώνα μια θέση ανάμεσα στο σύνολο των θεατρικών ειδών που παρουσιάζονταν παγκοσμίως. Μέχρι εκείνη την στιγμή και κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα στην Ευρώπη η τραγωδία εμφανίζεται σπάνια και κυρίως υπό την σκέπη είτε την πανεπιστημιακή, είτε εκείνη της αυλής, μιας και το θέατρο της περιόδου όφειλε να αντανakλά την μεταβαλλόμενη μορφή της κοινωνίας. Στην εποχή της παραπαίουσας ισχύος της αριστοκρατίας το πομπώδες ύφος της τραγωδίας και το επιτηδευμένο υποκριτικό ύφος που έφερε μαζί της, δεν σχετίζονταν με τις ανησυχίες της αστικής τάξης που ολοένα και εξαπλωνόταν.⁷⁰ Να σημειωθεί ωστόσο ότι όλες οι πρώτες απόπειρες αναβίωσης αρχαίας τραγωδίας στην Ευρώπη λαμβάνουν χώρα σε κλειστά θέατρα.

⁶⁹ Μποζιζιο(2010), σ.382,229,307-308.

⁷⁰ Holland-Patterson, (1995), σ.270.

Κεφάλαιο 8

Δέκατος Ένατος Αιώνας

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα η ενθουσιώδης διάθεση της προεπαναστατικής περιόδου στον ελληνικό χώρο δεν ταυτιζόταν με δράσεις και θεάματα που έφεραν μαζί τους το παλαιό στοιχείο. Ανάμεσα σε αυτά ήταν και η τραγωδία. Ο αέρας της ανανέωσης όφειλε να χαρακτηρίζει όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις του τόπου, καθώς και τις πολιτιστικές επιλογές της κοινωνίας. Ωστόσο, οι πρώτες παραστάσεις τραγωδίας που γνωρίζουμε έρχονται από σπουδαστές ελληνικών κοινοτήτων, από το Βουκουρέστι και την Οδησό κυρίως.

Στο ελεύθερο πια κράτος η Αθήνα αποκτά θεατρική ζωή περί το 1835. Παράλληλα, την ίδια εποχή σχεδιάστηκε η ιστορική αναγέννηση της τραγωδίας στις συνθήκες παράστασής της κατά την αρχαιότητα. Η αναβίωσή της καθιστούσε απαραίτητη και την αποκάλυψη των αρχαίων θεάτρων. Αυτός ο πόθος εντάθηκε από τις ανασκαφικές δράσεις που ξεκινούσαν την ίδια περίοδο στη χώρα και τα αρχιτεκτονικά επιτεύγματα της αρχαιότητας που έφερναν αυτές σιγά σιγά στο φως. Και ενώ στην Γερμανία και την Γαλλία οι σκηνικές αναβιώσεις του είδους αφορούσαν σε επαγγελματικές παραγωγές, στην Ελλάδα οι προσπάθειες εξακολουθούσαν να είναι ερασιτεχνικές και να υλοποιούνται κυρίως από μαθητές και σπουδαστές (π.χ. Χάλκη), οι οποίοι τοποθετούσαν την τραγωδία εντός των ιδρυμάτων φοίτησής τους. Το ίδιο και στην Αθήνα.

Μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα η εύνοια της αυλής και συγκεκριμένα του Γεωργίου του Α', αποτελούν ευτυχή συγκυρία για την αναβίωση της τραγωδίας. Αυτό αρχικά εγκαινιάστηκε με το θεατρικό σταθμό του 1867. Η παράσταση της Αντιγόνης στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού προς τιμήν του μονάρχη και της συζύγου του ήταν ταυτόχρονα και η πρώτη παράσταση τραγωδίας στην Αθήνα από επαγγελματίες σε χώρο που κουβαλούσε αναμφίβολα την ιερότητα του παρελθόντος του. Κοινό και κριτική την

επαίνεσαν, ανοίγοντας έκτοτε έναν δρόμο που σταδιακά ολοένα και πιο συχνά τοποθετούσε την τραγωδία στους φυσικούς της χώρους.

Για τα υπόλοιπα χρόνια ως το τέλος του αιώνα η τραγωδία χρησιμοποιήθηκε για να συνδέσει τουλάχιστον γλωσσικά τους κατοίκους του νεοσύστατου κράτους με αυτό που φάνταζε ως ένδοξο, μολοντί πολύ μακρινό παρελθόν τους. Κυρίως εκφράστηκε και παραστάθηκε από ερασιτέχνες ηθοποιούς, ή και πάλι από σπουδαστές εντός των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων.

Το Ηρώδειο εξακολουθούσε να είναι το μόνο ταχτικό θερινό θέατρο που αντλούσε την καταγωγή του από αιώνες πριν. Φιλοξένησε *Κύκλωπα* και *Οιδίποδα Τύραννο* στην δεκαετία του '70. Στην ίδια δεκαετία παρουσιάστηκαν με την σκηνοθετική καθοδήγηση του Α. Βαρβέρη επαγγελματικές προτάσεις τραγωδίας σε κλειστά θέατρα. Μέχρι το τέλος του αιώνα και στο σύνολο αυτού ανεβαίνουν δεκαπέντε παραστάσεις σε κλειστό χώρο. Το Ηρώδειο από την άλλη, αποτελούσε τον χώρο εκτύλιξης μεγαλόπρεπων εορτασμών και φιλοξένησε έναν πολύ μικρό αριθμό παραστάσεων.⁷¹

⁷¹ Σιδέρης (1976), σσ.15-66.

Κεφάλαιο 9

Η Αναβίωση του Είδους

Οι δύο βασικοί συντελεστές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα υπήρξαν η Νέα Σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο, το μετονομαζόμενο σε Εθνικό Θέατρο χρόνια μετά (1930 – 1932). Το Βασιλικό Θέατρο ιδρύθηκε το 1901, ενώ το 1903 υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Θωμά Οικονόμου παρουσίασε την *Ορέστεια* στο κτίριο Τσίλερ στην Ομόνοια, το οποίο ως σημειωθεί πως επίσης προέκυψε ως απόρροια της φιλοθεατρικής στάσης του Γεωργίου του Ά. Η συγκεκριμένη σκηνοθετική προσέγγιση εν πολλοίς όρισε τον τρόπο με τον οποίο από τότε και μετά οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου θα προσέγγιζαν το αρχαίο δράμα, και σχεδόν για όλον τον 20^ο αιώνα, με έναν τρόπο που έχει χαρακτηριστεί αρκετά ακαδημαϊκός. Το κτίριο της Αγίου Κωνσταντίνου εξακολούθησε για πολλά χρόνια να αποτελεί θεατρική στέγη της τραγωδίας στην Αθήνα εντός της οποίας η προαναφερθείσα γραμμή του Εθνικού ήκμασε περίπου ως την δεκαετία του 80'.

Την ίδια περίοδο και συγκεκριμένα το 1901 αναβίωσε σε έναν άλλον κλειστό χώρο αυτόν του θεάτρου «Βαριετέ» η *Άλκηστη* του Ευριπίδη, σκηνοθετημένη από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο. Μολονότι η συγκεκριμένη παραγωγή χαρακτηρίστηκε από έναν πιο ανανεωτικό τρόπο παρουσίασης της τραγωδίας, και οι δυο θεατρικές ομάδες είχαν βραχύπνοη διαδρομή, ανοίγοντας όμως τον δρόμο σε μεγάλες προσωπικότητες του ελληνικού θεάτρου να εκφράσουν το καλλιτεχνικό τους όραμα και να επαναφέρουν την αρχαία τραγωδία στο σταθερό ρεπερτόριο των θεάτρων.⁷² Τα θέατρα αυτά ήταν εξ ολοκλήρου κλειστά και η αρχή έγινε από τις αθηναϊκές αίθουσες, για να συνεχίσει σταθερά η τραγωδία να παρουσιάζεται και σε άλλα θέατρα των μεγάλων ελληνικών πόλεων, πάντα εσωτερικά, για λόγους που εξηγούνται στη συνέχεια.

Το 1919 η παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου* σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη αποτελεί σταθμό για πλείστους λόγους. Σε ό,τι αφορά το ζητούμενο της παρούσης εργασίας, ο

⁷² Γραμματάς (2002), σ.19.

Πολίτης αξιοποίησε όλον τον σκηνικό χώρο και για πρώτη φορά τοποθέτησε την εκτύλιξη της δράσης εκτός της επίπεδης περιορισμένης και αυστηρά οριοθετημένης ιταλικής σκηνής, καταργώντας την αυλαία και διασκορπίζοντας την δράση και στο χώρο των θεατών. Συνεπώς, έφερε την τραγωδία με αυτόν τον τρόπο λίγο έστω πιο κοντά στις πρώιμες συνθήκες παράστασής της. Αυτές οι επιλογές πυροδότησαν την σκέψη η τραγωδία να απλωθεί στο χώρο αρχικά και εκ νέου στον ανοικτό, πρώτο τόπο υποδοχής της στην συνέχεια.⁷³

Εντός της ευρύτερης επιθυμίας του κράτους να ορίσει την ταυτότητά του μέσα από την διασύνδεσή του με το ένδοξο προγονικό του παρελθόν, η τραγωδία εξακολουθούσε να αποτελεί βασικό εργαλείο για την επίτευξη αυτού του στόχου. Κάτι τέτοιο φάνταζε αρτιότερο όταν τα έργα αυτά της αρχαιότητας παριστάνονταν εντός ενός περιβάλλοντος, όπως αυτό των αρχαίων θεάτρων, τα οποία έχαιραν παγκόσμιου θαυμασμού και μέγιστου αρχαιολογικού ενδιαφέροντος. Όμως, πλην του Ηρωδείου, το οποίο όπως αναφέρθηκε μετρούσε κάποια χρόνια επαναλειτουργίας, δεν υπήρχαν άλλοι αντίστοιχοι χώροι. Μολονότι όλο και περισσότερα θέατρα είχαν ανακαλυφθεί από την αρχαιολογική σκαπάνη, ήταν δεκαετίες μετά ικανά να φιλοξενήσουν κοινό και παραστάσεις, αφού προηγουμένως είχαν δεχτεί αναστηλωτικές ενέργειες. Ενδεικτικά παρατίθενται τα εξής στοιχεία: Το αρχαίο θέατρο Φιλίππων στην Καβάλα αποτελεί μετά το Ηρώδειο, το θέατρο των Δελφών (δεκαετία του 20') και την Επίδαυρο (δεκαετία του 30') έναν από τους πρώτους ανοικτούς θεατρικούς χώρους όπου παραστάθηκε τραγωδία (δεκαετία του 50') μετά την αρχαιότητα. Κατά την δεκαετία του 60' την σκυτάλη παίρνουν τα αρχαία θέατρα της Δωδώνης, της Θάσου, της Σαλαμίνας και το Ρωμαϊκό Ωδείο της Πάτρας, για να ακολουθήσουν εκείνα του Ελληνιστικού Θεάτρου στο Δίον, του αρχαίου θεάτρου στην Σάμο, την Ήλιδα, το Κιάτο, την Δημητριάδα, την Ρόδο και εκείνα των Ωδείων Θεσσαλονίκης και Νικόπολης.⁷⁴ Συνεπώς, για πολλά χρόνια οι παραστάσεις σχεδόν αναγκαστικά έπρεπε να τελούνται εντός, και για λόγους που είχαν να κάνουν με την έλλειψη άλλων υπαίθριων χώρων, ακόμα και αν ήταν διάχυτη η επιθυμία το είδος να ταυτιστεί με τον πρώτο τόπο παράστασής του.

⁷³ Γραμματάς (2002), σσ.23-25.

⁷⁴ Τα στοιχεία συνελέγησαν από τον ιστότοπο: www.diazoma.gr

Πέραν τούτων, στην νεοελληνική κοινωνία επικρατούσε ένα εξαιρετικά ασταθές πολιτικό και κοινωνικό καθεστώς. Οι αναταράξεις της κοινωνικής ζωής ήταν πολύ συχνά βίαιες. Αρκεί να αναφέρουμε τους δυο παγκόσμιους πολέμους, τον εμφύλιο και όσων ακολούθησαν μετέπειτα καθώς και την απριλιανή δικτατορία. Η συνολική πολιτική και κοινωνική κατάσταση μοιραία τοποθετούσε τις ευρύτερες κοινωνικές εκδηλώσεις εντός ενός κλειστού πλαισίου και περιβάλλοντος.⁷⁵ Για ακόμα μια φορά ιστορικά ταυτίζεται η έλλειψη κοινωνικής σταθερότητας, δημοκρατικής διάθεσης και νεωτερισμού με την θεατρική εσωστρέφεια, είτε αυτό εκδηλώνεται με τον περιορισμένο αριθμό ειδών και παραστάσεων, είτε με τον εσωτερικό, κάποιες φορές ως και κρυφό, χώρο εκτύλιξης των θεατρικών δρώμενων. Η τραγωδία δεν ήταν ποτέ ένα θέατρο εσωτερικό. Ωστόσο, στα χρόνια κοινωνικών, πολιτικών, θρησκευτικών ή άλλων κρίσεων κλεινόταν εντός μαζί με την εγγενή ελευθερία της φύσης της.

Προς επίρρωση θα μπορούσε να αναφερθεί το γεγονός πως μολονότι το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου επαναλειτούργησε το 1938 (Σοφοκλή *Ήλεκτρα*, σκην. Ροντήρη), ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και τα γεγονότα του εμφυλίου έκλεισαν το θέατρο στο σύνολό του εντός, και χρειάστηκε μια κάποια κοινωνική σταθερότητα για να παρασταθεί στο αργολικό θέατρο τραγωδία ξανά και να εγκαινιαστεί το 1955 ο σημαντικότερος θεσμός του φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύριων. Ακόμα πιο πολύ όμως, χρειάστηκε το κλίμα ελευθερίας και εξωστρέφειας που έφερε μαζί της η μεταπολίτευση για να σπάσει το εικοσαετές μονοπώλιο χρήσης του θεάτρου από το Εθνικό να μπορέσουν να ακουστούν φωνές πιο νεωτεριστικές και να φτάσουν τον θεσμό στην παγκόσμια αναγνωρισιμότητα του σήμερα. Άρα, αφού άλλα ανοικτά αρχαία θέατρα δεν προσφέρονταν και η Επίδαυρος είχε μονοπωλιακό χαρακτήρα, αναγκαστικά η παράσταση της τραγωδίας είχε μόνη διέξοδο τον κλειστό χώρο.

Στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα και σε συνέχεια των πιο πάνω, περαιτέρω γεγονότα συνετέλεσαν στην αριθμητική και όχι μόνο πρόοδο της τραγωδίας, καθώς και στην αυξανόμενη τάση παράστασής της σε ανοικτούς χώρους.⁷⁶ Στο τέλος της

⁷⁵ Παπανδρέου(1989), σ.71.

⁷⁶ Οι αριθμοί της στατιστικής επεξεργασίας του “Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος” είναι ενδεικτικοί: οι 76 παραστάσεις που εντοπίστηκαν από το1951 έως το 1960 έγιναν 140 την αμέσως επόμενη δεκαετία, 144 από το 1971 έως το 1980, 223 κατά τη δεκαετία 1981–1990 και 280 από το 1991 έως το 2000 (βλ. Μαυρομούστακος [2004] 236). Η πλειονότητα των παραπάνω παραστάσεων στην Ελλάδα έλαβε χώρα κυρίως σε ανοικτά θέατρα

δεκαετίας του 70' η δημιουργία της Επιτροπής Θεάτρου οδήγησε στους πρώτους επιχορηγούμενους θιάσους και η τραγωδία μπόρεσε να παρασταθεί από περισσότερες επαγγελματικές ομάδες. Η λειτουργία των πρώτων ΔΗΠΕΘΕ, καθώς και πολλών τοπικών καλοκαιρινών φεστιβάλ (πχ Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας), σχεδόν αποκλειστικά τοποθέτησαν την τραγωδία σε ανοιχτά θέατρα.⁷⁷ Για την κάλυψη των θερινών αναγκών αυτών των τοπικών φεστιβάλ επαναλειτούργησαν πολλά αρχαία θέατρα αλλά και δημιουργήθηκαν νέοι ανοιχτοί θεατρικοί χώροι εντός των οποίων ένα όλο και μεγαλύτερο κοινό λαχταρούσε να κοινωνήσει ένα μοναδικό και αδιαμφισβήτητο συναίσθημα που δημιουργούσαν οι περισσότερες τουλάχιστον παραστάσεις και έδνε μαγικά το εδώ και το τώρα με αυτό που υποψιαζόμαστε ότι συνέβαινε 2500 χρόνια πριν.⁷⁸

Επιπλέον, ο θεσμός των Διεθνών Συναντήσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στους Δελφούς και εκείνος του φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου εγκαινίασαν ένα προσκλητήριο στην Ελλάδα καταξιωμένων διεθνών σκηνοθετών, οι οποίοι αντιμετώπιζαν το αρχαίο ανοικτό θέατρο ως το ιερό δισκοπότηρο της τραγωδίας (Tadashi Suzuki, Tony Harrison, Peter Hall, Giancarlo Sepe και Peter Stein, για να αναφέρουμε μόνο μερικούς). Η τραγωδία αντιμετωπίζεται ως πανανθρώπινο κληροδότημα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, και μολονότι οι μετακλήσεις του εξωτερικού δεν κέρδισαν πάντα την εύνοια κοινού και κριτικών, συνετέλεσαν σίγουρα στο «άνοιγμα» της τραγωδίας και την αποδέσμευσή της από ένα στατικό παρελθόν.⁷⁹

Σταδιακά, αυτό που παρατηρείται την τελευταία εικοσαετία του εικοστού αιώνα είναι από την μια μεριά μια γενικευμένη τάση η τραγωδία να παρίσταται σε ανοιχτούς χώρους με την παραδοσιακή, ακαδημαϊκή προσέγγιση κυρίως του Εθνικού Θεάτρου να αφήνει χώρο σε περισσότερο νεωτεριστικές προσεγγίσεις. Από την άλλη οι παραστάσεις εκείνες της τραγωδίας που άρχιζαν να μπαίνουν εκ νέου σε κλειστούς χώρους ήταν τέτοιες που προέρχονταν από περισσότερο μεταμοντέρνες προσεγγίσεις και οι οποίες πολύ απείχαν από εκείνες που ως τότε στέγασαν την τραγωδία σε κλειστά θέατρα. Σε αυτήν την κατεύθυνση συνετέλεσε και το γεγονός που προαναφέρθηκε και σχετίζεται με την νομοθετική οργάνωση της πολιτιστικής ζωής του τόπου, την

⁷⁷ Μαυρομούστακος (2005), σ. 201.

⁷⁸ Αρβανίτη (2011), σσ.280-303.

⁷⁹ Γραμματάς (2004), σσ.97-111.

διαδικασία των επιχορηγήσεων και την ίδρυση των ΔΗΠΕΘΕ. Τα τελευταία σε μια συνειδητή προσπάθεια θεατρικής αποκέντρωσης βρέθηκαν μπρος στην ανάγκη εύρεσης νέων θεατρικών χώρων, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα την επαναλειτουργία, ή την ανάπλαση κλειστών χώρων και την παράσταση σε αυτούς παραγωγών των ΔΗΠΕΘΕ, συμπεριλαμβανομένης και της τραγωδίας. (παλιά Ηλεκτρονική του Βόλου, αποθήκες του Μπάρι στην Πάτρα, για να αναφέρουμε μόνο μερικές).⁸⁰

Ειδικότερα, φτάνοντας στο σήμερα ένα πρώτο συμπέρασμα που μπορεί να εξαχθεί για τα τελευταία τριάντα χρόνια της θεατρικής ζωής του τόπου είναι ότι όταν οι παραστάσεις τραγωδίας παριστάνονταν εντός ως μόνη επιλογή, μια τέτοια τάση μοιάζει να αιτιολογείται από περισσότερο σύγχρονες ή πειραματικές αναγνώσεις, ή άλλες φορές να καλύπτει τις ανάγκες παράστασης νεοσύστατων θεατρικών ομάδων ή ΔΗΠΕΘΕ. Στις περιπτώσεις εκείνες που μιλάμε για τραγωδίες που ως επί το πλείστον παραστάθηκαν σε ανοιχτά-κυρίως αρχαία-θέατρα καλύπτουν αυτονόητα παραγωγές του Εθνικού ή του Κ.Θ.Β.Ε. καθώς και τοπικών φεστιβάλ, τα οποία πέραν από τις δικές τους παραγωγές υπολογίζουν πολύ σε μετακλήσεις παραστάσεων που έχουν ήδη περάσει από το Αργολικό θέατρο, και οι οποίες φέρουν μαζί τους εξ αυτού εχέγγυα ποιότητας και σοβαρές πιθανότητες εισπρακτικής επιτυχίας.⁸¹ Τέλος, οι παραστάσεις που σκηνοθετήθηκαν για ανοικτά θέατρα και παραστάθηκαν σε τέτοια για το σύνολο της καλοκαιρινής περιόδου καταλήγοντας στις αρχές του Φθινοπώρου σε κλειστούς χώρους για περιορισμένο αριθμό, μάλλον αιτιολογούνται είτε από λόγους οικονομικούς που σχετίζονται με επιπλέον έσοδα για τις σκηνές πριν την επίσημη έναρξη της χειμερινής περιόδου, είτε από την υποχρέωση από μεριάς κυρίως των επιχορηγούμενων παραγωγών να ανέβει η παράσταση και εντός ενός θεάτρου που επιχορηγήθηκε.⁸²

⁸⁰ Μαυρομούστακος (2005), σσ.169-180).

⁸¹ Μαυρομούστακος (2005), σ.232.

⁸² Μπακοπούλου-Χωλς (2007), σσ.381-428 καθώς και Κράιας 2018 «Η από ιδρύσεως του ελληνικού κράτους αναβίωση του αρχαίου δράματος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης : Παραστάσεις σταθμός υπό το πρίσμα της ιστορικής συγκυρίας» από το 6^ο Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών

Κεφάλαιο 10

Προσωπικές Καταθέσεις

Η εργασία παραθέτει στην συνέχεια το απόσταγμα της συνέντευξης με τον Λιθουανό σκηνοθέτη Cezaris Grauzinis, καθώς και εκείνο τριών θεατρικών εμπειριών από το καλοκαίρι του 2018. Η παράθεσή τους δεν ακολουθεί χρονική συνέχεια. Τα εν λόγω στοιχεία έχουν έντονα προσωπικό χαρακτήρα. Ωστόσο υπήρξαν πολύ βοηθητικά στην εξαγωγή των τελικών συμπερασμάτων επί του αντικειμένου της εργασίας.

10.1 Συνέντευξη με έναν Σκηνοθέτη Τραγωδίας Εντός και Εκτός.

Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2018 στην αγγλική γλώσσα και ηχογραφήθηκε. Παρακάτω παρατίθεται η σύνοψη του απομαγνητοφωνημένου κειμένου.

-Υπάρχουν ζητήματα (τεχνικά, ψυχολογικά, ιστορικά, οικονομικά ή άλλα) τα οποία λειτουργούν βοηθητικά σε έναν ανοιχτό χώρο, αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο και σε έναν κλειστό;

- Την πρώτη φορά που δούλεψα την τραγωδία σε ανοιχτό θέατρο προσπάθησα να προετοιμαστώ, όχι τεχνικά. Ειλικρινά, δεν είναι εύκολο. Όλοι πρέπει να ανακαλύψουν τον εαυτό τους εκ νέου. Να βρουν την καλλιτεχνική τους διαίσθηση, καθώς δεν ξέρω αν υπάρχει κάποιος που γνωρίζει πως πρέπει να γίνει η τραγωδία. Σίγουρα, μπορώ να σας πω, πως πρέπει να προσεγγίσεις τον χώρο του αρχαίου θεάτρου ανοιχτός, να φτάσεις εκεί με σκοπό να μάθεις, να ανακαλύψεις, να αναμετρηθείς. Δεν είναι εύκολο, αλλά σίγουρα αν συνεχίσεις να προσπαθείς οι Θεοί θα σε βοηθήσουν να καταλάβεις. Οφείλεις να έχεις ήθος, να αποβάλεις τον ναρκισσισμό σου και τελικά να υπακούσεις στους κανόνες του ανοιχτού χώρου, ο οποίος τελικά, δεν σε έχει καμία ανάγκη. Δεν έχει ανάγκη την βοήθειά σου για να υπάρχει.

Επιπλέον, το ρεαλιστικό θέατρο δεν έχει καμία πιθανότητα να πετύχει σε έναν ανοιχτό χώρο. Στην πραγματικότητα αυτή είναι η χειρότερη προσέγγιση που μπορείς να έχεις για την τραγωδία. Ούτε σε καμία περίπτωση, ένας ηθοποιός δε μπορεί να βασιστεί σε έναν εσωτερικό μονόλογο και να τα καταφέρει με την τραγωδία σε έναν ανοιχτό χώρο, καθώς αυτός έχει άλλες απαιτήσεις. Έχει άλλες διαστάσεις, απαιτεί δύναμη και μια απόλυτη ισορροπία φωνής και σώματος, απόλυτο έλεγχο της αναπνοής. Ξέρω πολλούς άριστους ηθοποιούς που δεν θα τα κατάφερναν σε ένα αρχαίο θέατρο. Επιπρόσθετα, δεν μπορούν όλοι να προσαρμοστούν, δεν διαθέτουν την απολύτως απαραίτητη ευγένεια, το ήθος. Για παράδειγμα και να μιλήσω από την δική μου θέση δεν μπορεί ένας σκηνοθέτης να είναι καλλιτεχνικά επιθετικός, να βάλει πισίνες στο Αργολικό θέατρο. Το ίδιο το μέρος θα σε εκδικηθεί. Και φυσικά, είναι και κάτι τελευταίο, ο ανοιχτός χώρος εστιάζει στο κοινό και λαμβάνοντας αυτό υπόψη, η τραγωδία όταν παριστάνεται εκτός στοχεύει στην φαντασία και όχι στην θέαση και αυτήν την φαντασία ο σκηνοθέτης οφείλει να την προκαλέσει, να προκαλέσει την ενσυναίσθηση (empathy ήταν η ακριβής λέξη που χρησιμοποιήθηκε). Τελειώνοντας, θα ήθελα να σας πω πως ο ανοιχτός χώρος ενός αρχαίου θεάτρου βάζει φρένο στην σκηνοθετική φλυαρία. Αυτό συμβαίνει διότι ο σκηνοθέτης δε μπορεί να φτιάξει μια παράσταση πέραν των δυο ωρών, διότι θα χάσει τον θεατή, ο οποίος πολύ δίκαια θα φύγει, θα χεπιαστεί...

Η παράσταση τραγωδίας σε κλειστό χώρο οριοθετεί, περιορίζει ή αποτελεί σκηνοθετική πρόκληση;

-Είμαι σκηνοθέτης κυρίως του κλειστού χώρου, καθώς εκεί έχω μεγαλύτερη εμπειρία. Σίγουρα μπορώ να πω ότι υπάρχουν διαφορετικοί κανόνες και τρόποι. Όχι, δεν θεωρώ ότι ο κλειστός χώρος περιορίζει, θεωρώ όμως, ότι υπάρχει κίνδυνος να χάσεις το νόημα, την ενέργεια, την δύναμη της ποίησης. Επίσης, είναι σίγουρα διαφορετική η επαφή με το κοινό. Με την παρουσία του τέταρτου τοίχου είναι πιο δύσκολο να αισθανθείς την παρουσία του κοινού, ενώ σε ανοιχτό χώρο το κοινό είναι πάντα δυναμικά παρόν και σου επιβάλλει να το λάβεις υπόψη. Τελικά, τολμώ να πω ότι δεν υπάρχει νόημα να κάνει κάποιος στην Ελλάδα τραγωδία σε κλειστό θέατρο, όταν υπάρχουν τόσα υπέροχα ανοιχτά.

Στην περίπτωσης παράστασης των *Επτά επί Θήβας* σε κλειστό χώρο (Βασιλικό Θέατρο 2017), έπειτα από την παρουσιάσή της σε πολλά ανοικτά θέατρα, χρειάστηκε να αλλάξετε κάτι, και τι ήταν αυτό;

-Ήταν ένα πείραμα, μια ακόμα ευκαιρία. Δεν άλλαξα τίποτα, αλλά σας διαβεβαιώνω πως, αν αρχικά είχα σκηνοθετήσει την παράσταση για κλειστό χώρο κι έπρεπε μετά να βγει σε ανοιχτό θέατρο, είμαι απόλυτα βέβαιος ότι θα έχανα την παράσταση. Δεν λειτουργεί αντίστροφα.

10.2 Μια Πρόβα, Μια Παράσταση και Μια Γιορτή

Το απόβραδο της Πέμπτης στις πέντε του Ιούλη του 2018, οι φιλικές κουβέντες πριν την έναρξη της γενικής πρόβας του *Αγαμέμνονα* σε σκηνοθεσία του Τσέζαρις Γκραουζίνις κυριαρχούσαν και η προσμονή ήταν μάλλον αμήχανη. Αυτό που με ξένιζε ιδιαίτερα ήταν η έλλειψη κάλυψης, η αφάνεια που προσφέρει η ανάμειξη με το πλήθος, και η απουσία του αισθήματος συλλογικότητας που ταυτίζεται με την αριθμητική παρουσία των θεατών. Ανάμεσα σε χιλιάδες άδειες θέσεις, οι λιγοστοί θεατές θαρρείς και συγκεντρώνουμε όλα τα ζητούμενα. Το άλλοτε ζεστό θέατρο του Πολυκλείτου, όταν βρισκόμουν σε αυτό ανάμεσα σε χιλιάδες άλλους, μου φάνηκε αφύσικα και απομονωτικά μεγάλο. Με το πρόσταγμα της έναρξης το σβήσιμο των φώτων του κοίλου ήταν κάπως ανακουφιστικό. Εντελώς ξαφνική ήταν όμως και η μετάβαση, καθώς η επόμενη αίσθηση που είχα ήταν ότι βρισκόμουν σε ένα εξαιρετικά φιλικό περιβάλλον. Αφενός ήταν διάχυτη η ζεστασιά αυτού του επιβλητικού χώρου, πιθανώς εκπορευόμενη και από το σχήμα του που δίνει την αίσθηση του λίκνου. Εντός αυτού δε μπορεί παρά κανείς να αισθανθεί άνετα, ζεστά και προστατευμένα, να ενσωματωθεί και άμεσα να ενταχθεί σε μια εμπειρία που μπορεί να είναι συλλογική χωρίς απαραίτητα να σχετίζεται με τον αριθμό των παρισταμένων. Αυτό όμως που σίγουρα είναι θαυμαστό είναι ότι αυτή η αίσθηση δεν σχετίζεται ούτε και με αυτό που θα θεωρούσε κάποιος ως σύμφυτο πλεονέκτημα του κλειστού χώρου. Αντί της διάχυσης της προσοχής και του ενδιαφέροντος που περίμενα ότι θα βιώσω, δεδομένου ότι βρισκόμουν ακάλυπτη σε έναν πολύ ανοιχτό χώρο, αυτός λειτούργησε αντιστρόφως: ρούφηξε και συγκέντρωσε όλη την γαλήνη και την μυστηριακή ζεστασιά στους πρόποδες του Κυνόρτιου όρους και καθήλωσε τους λίγους θεατές. Συνειρμικά θυμήθηκα όλες εκείνες τις φορές, τις μάλλον πολλές, που παρακολούθησα στην ζωή μου παραστάσεις σε κλειστά θέατρα και η χαμηλή προσέλευση με είχε κάνει να αισθανθώ εξαιρετικά άβολα, συναίσθημα το οποίο δεν κατάφερα να αποβάλλω ως και το τέλος.

Η δεύτερη εμπειρία μου σχετίζεται με την παρακολούθηση της παράστασης του *Ορέστη* σε σκηνοθεσία Γιάννη Αναστασάκη στο τέλος του Αυγούστου του 2018 στο θέατρο της Δωδώνης. Το κάλεσμα είχε ξεκινήσει από πέρυσι που δημιουργήθηκε ο θεσμός του φεστιβάλ Δωδώνης. Συνεπώς ήμασταν αρκετοί αυτοί που ανηφορίζοντας το όρος Τόμαρος αισθανθήκαμε την ψύχρα που ακολούθησε την δύση του ήλιου. Όταν πια πήραμε τις θέσεις μας, αυτή μετατράπηκε σε κρύο και όλο και πιο πολλά αυτοσχέδια και μη πανωφόρια έβγαιναν από τσάντες. Οι ηθοποιοί στο παρακείμενο δασάκι αγωνίζονταν να ζεσταθούν σε ένα παρατεταμένο σωματικό και φωνητικό πρόγραμμα ασκήσεων. Η παράσταση ξεκίνησε και η υγρασία δυσκόλευε την κατάσταση. Το τελευταίο μισάωρο της παράστασης έγινε σε συνθήκες τσουχτερού κρύου. Ούτε ένας θεατής δεν σηκώθηκε από την θέση του για να φύγει, και με βάση το προσωπικό μου κριτήριο θα πω ότι μπορεί να μην ήταν καν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που με κράτησε εκεί. Είχα όμως την απόλυτη αίσθηση ότι κοινωνούσα μια εμπειρία που ήταν έξω από το θεατρικό. Είχα γίνει κομμάτι ενός φυσικού τοπιού και η απομάκρυνσή μου αισθανόμουν ότι θα διατάρασσε την φυσική ισορροπία. Η παράσταση ήταν η αφορμή για να αισθανθώ ότι υπήρχαν πολύ πιο ισχυρές δυνάμεις από το κρύο και την αβάσταχτη υγρασία για να μας κρατήσουν εκεί. Ήταν το χνώτο που έβγαινε από τα στόματα καταπονημένων ηθοποιών, και έστελνε τις φωνές ως τα πέρατα και διασκορπίζοντας ιδέες στην πλάση. Ταυτόχρονα και συνειρμικά ήταν η σκέψη πως πάμπολλες φορές έχω φύγει από πολυτελείς κλειστές θεατρικές αίθουσες όταν με ενοχλούσε ο υπερβολικός κλιματισμός, η περιορισμένη θέαση ή η κακή ακουστική. Ο ανοιχτός χώρος δυνητικά μπορεί περισσότερο να δημιουργήσει παρά να λύσει τεχνικά θέματα. Στην συγκεκριμένη περίπτωση τα προβλήματα που προκλήθηκαν, λειτούργησαν στη δημιουργία μια μυστηριακής, τελετουργικής ατμόσφαιρας που μας έφεραν όλους πιο κοντά σε μια τελετή της αρχαιότητας.

Η παράσταση των *Τρωάδων* στο αρχαίο θέατρο των Δελφών τον Ιούλιο του 2018 για την τιμήση του έργου του σκηνοθέτη Θεόδωρου Τερζόπουλου αποτελεί μοναδικής σημαντικότητας γεγονός που δύσκολα ελπίζουμε να βιώσουμε ξανά. Ο καταξιωμένος σκηνοθέτης με συνέπεια σκηνοθετεί τραγωδία σε κλειστούς χώρους κυρίως του εξωτερικού, προσελκύοντας χιλιάδες θεατές χρόνια τώρα.⁸³ Το Κέντρο Δελφών διέθεσε

⁸³ Στο τέλος παρατίθεται αναλυτικό παράρτημα (B) με το σύνολο των παραστάσεων τραγωδίας του Θεόδωρου Τερζόπουλου.

μόνο ελάχιστα εισιτήρια για την παράσταση στο θέατρο των Δελφών, η κατάσταση του οποίου έχει κριθεί ακατάλληλη για την υποδοχή θεατών και είναι αυτός ο λόγος που μένει κλειστό τα τελευταία σχεδόν σαράντα χρόνια. Η εμπειρία αυτή ήταν καθοριστική για την διαμόρφωση προσωπικής άποψης για το ζήτημα. Ο σκηνοθέτης δεν μεταχειρίστηκε κανένα εργαλείο, ενώ χρησιμοποίησε εξ ολοκλήρου τον ανοιχτό χώρο στην «Ιεράν γαν» των Δελφών για να επικοινωνήσει το μήνυμά του. Ήταν οι ακατάληπτες φράσεις του Τούρκου Erdogan Kavaz, οι οποίες εκφέρονταν τόσο εισπνέοντας όσο και εκπνέοντας που επέβαλαν την σιωπή από πλευράς μας και κατέστησαν σαφή την έναρξη λόγω απουσίας τεχνικών ή άλλων μέσων, τα θρηνητικά ουρλιαχτά που έσκιζαν την κοιλάδα του ποταμού Πλειστού, η κραυγή «Δία» που έφευγε από τα στόματα των ηθοποιών για να επιστρέψει σε « Άδη » από το χάσμα της Κασταλίας, ο κωμός που μπλέχτηκε με το απόκοσμο ήχο των κοράκων και πάνω από όλα οι φωνές γλωσσών ξένων που έγιναν ιδέες όταν απλώθηκαν στον χώρο και επιβλήθηκαν σε αυτόν και τελικά σε όλους μας απόλυτα κατανοητές. Η παράθεση μπορεί και οφείλει να είναι μόνο ενδεικτική, διότι όποια άλλη προσπάθεια θα αδικούσε και την παράσταση και τους σκοπούς της παρούσας εργασίας. Ωστόσο, όταν η παράσταση τέλειωσε ανάμεσα σε ηθοποιούς, θεατές, τον σκηνοθέτη και τους συνεργάτες του, όταν του είπα: «αυτό δεν θα μπορούσε ποτέ να πάει σε κλειστό χώρο», η απάντηση ήταν: «θα μπορούσε, αλλά δεν θα ήταν αυτό».

Κεφάλαιο 10

Συμπεράσματα

Φαντάζει ανώφελος ο ισχυρισμός πως οι τεχνικές ευκολίες και τα μέσα που μας παρέχει η σύγχρονη εποχή και η χρήση τους στις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας δεν άλλαξαν την μορφή της από αυτό που εικάζουμε ότι συνέβαινε 2500 χρόνια πριν. Κάτι τέτοιο όμως, δεν αξίζει ούτε τον αφορισμό μας ούτε και την υποχρεωτική χρήση των προσφερόμενων μέσων από το σύνολο των σύγχρονων αναγνώσεων της τραγωδίας. Προφανώς, από την στιγμή που έχει ανακαλυφθεί ο ηλεκτρισμός και οι κλιματολογικές συνθήκες έχουν μεταβληθεί, η τραγωδία έχει αλλάξει τρόπο και χρόνο παρουσίασης.

Αναντίρρητα επίσης, ο ανοιχτός χώρος του σήμερα δεν φέρει όλα τα χαρακτηριστικά της αρχαιότητας, ούτε κουβαλάει μαζί του στο τώρα τους παρακείμενους χώρους και τα εκάστοτε σύμβολα, παρά σε ελάχιστες εξαιρέσεις. Ούτε, πολύ περισσότερο, όλοι οι ανοιχτοί χώροι στους οποίους έχει παρασταθεί μέχρι σήμερα το είδος αποτελούν θεατρικούς χώρους της αρχαιότητας ή της ρωμαιοκρατίας συνεπώς, δεν είναι καν επιφορτισμένοι με κάποιου είδους ιερότητα.⁸⁴

Ομοίως, ούτε το κοινό του σήμερα προσεγγίζει τους θεατές της αρχαιότητας, όπως επίσης την στόχευση και τις προσδοκίες τους. Επιπροσθέτως, ακόμα κι αν από πλευράς Ελλήνων σκηνοθετών, κυρίως μέχρι τις δυο τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα, έγιναν προσπάθειες παρουσίασης της τραγωδίας σε μια μορφή που θύμιζε την αρχαιότητα ή πιστής αναπαράστασης αυτής, αυτές εγκαταλείφθηκαν ως μάταιες, αδιάφορες ή τελικά μη απαραίτητες. Άρα, κανένας δε μπορεί να ισχυριστεί ότι η τραγωδία έμεινε ανεπηρέαστη από το χρόνο και τις εξελίξεις. Αυτές προκάλεσαν ανάμεσα σε άλλα, και την παράσταση του είδους σε κλειστούς χώρους ως φυσική απόρροια εξέλιξης, έλλειψης επιλογής, διευκόλυνσης ή πειραματισμού, συνέπειες των

⁸⁴ Στο παράρτημα Γ παρατίθενται όλοι οι ανοιχτοί χώροι στη Ελλάδα στους οποίους έχει ποτέ ανέβει παράσταση τραγωδίας από επαγγελματικούς θιάσους. Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τα αρχεία του Εθνικού Θεάτρου.

λόγων που αναφέρθηκαν προηγουμένως για το πώς και το γιατί η τραγωδία οδηγήθηκε σε κλειστούς χώρους.

Επιπλέον, αν αποδεχτούμε ότι η τραγωδία δεν είναι αιχμάλωτη της εποχής που την γέννησε, συνάμα οφείλουμε να δεχτούμε και την ελευθερία προσαρμογής της στα καλλιτεχνικά δεδομένα της κάθε εποχής, έκφραση των οποίων αποτελεί και ο κλειστός χώρος.⁸⁵ Θα πρέπει ωστόσο, να έχουμε κατά νου ότι η επιλογή ενός κλειστού χώρου δεν στεγάζει τα ζητούμενα της τραγωδίας ως είδος. Ένας κλειστός χώρος είναι συμβατός με άλλα είδη θεάτρου πιο εσωτερικά και λιγότερο μυστηριακά, ή τελετουργικά. Όπως δύσκολα θα φανταζόμασταν μια παράσταση Τσέχωφ στο αργολικό θέατρο, το ίδιο ίσως δύσκολα μπορεί να χωρέσει για κάποιους ο Οιδίποδας στους τέσσερις τοίχους. Εν τούτοις, ο Μπέκετ ανέβηκε στην Επίδαυρο και κατά πολλούς με απόλυτη επιτυχία.

Συνεπώς, ανοίγει μια μάλλον ατέρμονη συζήτηση με λόγο και αντίλογο υπέρ του να ή του να μη κλειστούν οι τραγικοί σε μια αίθουσα, και των δυνατοτήτων που έχει η τραγωδία να ακουστεί στον χώρο και να αντηχήσει πανανθρώπινα και οικουμενικά μηνύματα και ιδέες. Ωστόσο, όπως μου απάντησε η Μάρθα Φριτζήλα για το συγκεκριμένο ζήτημα και έχοντας σκηνοθετήσει τραγωδία εντός και εκτός, «και ο λόγος του Θεού κλείνεται στους τέσσερις τοίχους, γιατί να μη μπορεί η τραγωδία»;

Η αδυναμία απονομής μονομερούς πλεονεκτήματος στην μια ή στην άλλη θέση, όταν αυτό προσπαθεί να αιτιολογηθεί με όρους τεχνικούς, πρακτικούς, ή επιστημονικούς, είναι και το καταληκτικό συμπέρασμα αυτής της διατριβής.

Όμως, οι προσωπικές εντυπώσεις της γράφουσας, εκφραζόμενη με όρους ψυχολογικούς, συνηγορούν στο ότι την τελετουργική, μυστηριακή ατμόσφαιρα της τραγωδίας, όπως αυτήν έχει καταγραφεί ότι βιώνόταν ως συναίσθημα στο παρελθόν, μπορεί να την δημιουργήσει μόνον ο ανοικτός χώρος.

Επιπλέον, η ένταξη και η εναρμόνιση του θεατή με τον σκηνικό κόσμο είναι σαφώς πιο εύκολο να επιτευχθεί, όταν αυτός βρίσκεται εντός ενός φυσικού περιβάλλοντος, το οποίο εναρμονίζει τον αντικειμενικό χώρο με τον σκηνικό.

⁸⁵ Γραμματάς, (2002), σσ 10-51.

Τέλος, ο φυσικός χώρος κουβαλάει μαζί του δυνάμεις πολύ ισχυρές και δημιουργεί εντυπώσεις αναντικατάστατες και τεχνητά μη κατασκευάσιμες, για να μπορέσει η παράσταση της τραγωδίας εντός κλειστού χώρου να δημιουργήσει τελικά την ίδια ατμόσφαιρα με αυτήν που κάνει εκατομμύρια ανθρώπων με την συνέπεια του προσκυνητή, από τα πέρατα της γης, να γεμίζουν τα αρχαία θέατρα σε κάθε κάλεσμα.

Κεφάλαιο 11

Επίλογος

Η εθνική υπερηφάνεια απορρέουσα από τα επιτεύγματα των προγόνων των Ελλήνων, και η δεδομένη ισχύς τους στο διηνεκές, αποτελεί τόσο την λύση όσο και το πρόβλημα σε πλείστες περιπτώσεις της σύγχρονης ζωής. Ως προέκταση αυτού, πολλοί θεωρούν αποκλειστικό χώρο παράστασης της τραγωδίας τον ανοικτό, σε μια προσπάθεια αναβίωσης μιας συλλογικής πολιτιστικής μνήμης, και μιας ταυτότητας συνάμα εθνικής και παγκόσμιας. Μολαταύτα, η απευθείας σύνδεση της σύγχρονης Ελλάδας με την προγονική της κληρονομιά δεν επιτυγχάνεται εξ ορισμού με την πιστή μεταφορά της τραγωδίας στο σήμερα.⁸⁶

Η ερευνητική αυτή εργασία φτάνει να καταλήξει στο ότι ο τόπος παράστασης ενός έργου αρχαίας τραγωδίας δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση από μόνος του κριτήριο ποιότητας για την ίδια την παράσταση. Άλλες προσδοκίες γεννά ο ανοικτός χώρος και άλλες ο κλειστός. Είναι διαφορετική η στόχευση, καθώς ο κλειστός χώρος παραπέμπει σε πιο εσωτερικά είδη θεάτρου και περισσότερο ψυχολογικά, ενώ ο ανοικτός χώρος από την άλλη, είναι ταυτισμένος με την τελετουργία και τον μυστηριακό χαρακτήρα.

Ας είναι η τραγωδία όπου θέλει. Την έχουμε δει σε παραγωγές για την τηλεόραση, σε κινηματογραφικές μεταφορές, σε μεταδόσεις ραδιοφωνικές, σε κλειστά θέατρα της Κίνας με πολλές χιλιάδες θεατές, σε υπόγεια πειραματικών θιάσων, σε σύγχρονους ανοιχτούς κινηματογράφους, σε γήπεδα, σε κάστρα, σε δάση και, φυσικά, σε αρχαία θέατρα. Η αντοχή της σε όλα τα πιο πάνω, μα κυρίως στο χρόνο την κάνει πανανθρώπινη και καθολική, χωρίς ανάγκη υπερτόνισης του αξιακού της χαρακτήρα. Δεν απειλείται και δεν προσβάλλεται, διότι είναι ισχυρότερη από τον εκάστοτε τόπο και χρόνο. Είναι οι αισθητικές προτιμήσεις, οι διαφορετικές προσδοκίες του καθενός από εμάς, οι οποίες άλλοτε ικανοποιούνται και άλλοτε όχι. Και αυτή η εργασία φτάνει να καταλήξει πως, εξαιρώντας τα τεχνικά ζητήματα, ό,τι άλλο κι αν εκφραστεί είναι

⁸⁶ Πατσαλίδης (1997), σ 86.

προσωπική ανάγνωση. Και σε μια τέτοια ανάγνωση κατέληξε και η παρούσα διπλωματική διατριβή.

Παράρτημα Α

Παραστάσεις Τραγωδίας σε Κλειστό Χώρο στην Ελλάδα

1. *Αγαμέμνονας*, Αισχύλος & Ευριπίδης, σκην. Κωνσταντίνος Χατζής, 2018, Θέατρο Θησείων, Αθήνα
2. *Ίων*, Ευριπίδης, σκην. Ιόλη Ανδρεάδη, 2018, Θέατρο Άλφα-Ιδέα, Αθήνα
3. *Άλκηστις*, Ευριπίδης, σκην. Κατερίνας Ευαγγελάτου, 2017, Θέατρο Rex: Σκηνή - «Μαρίκα Κοτοπούλη», Αθήνα
4. *Τρωάδες/Εκάβη*, Ευριπίδης, σκην. Περικλής Μοσχολιδάκης, 2017, Σύγχρονο Θέατρο, Αθήνα
5. *Μήδεια*, Ευριπίδης, σκην. Δημήτρης Καραντζάς, 2017, Θέατρο Πορεία, Αθήνα
6. *Επτά επί Θήβας*, Αισχύλος, σκην. Τσέζαρις Γκραουζίνις, 2017, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
7. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, σκην. Γιώργος Κολοβός, 2017, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
8. *Αίας*, Σοφοκλής, Χρήστος Σουγάρης, 2017, Από Μηχανής Θέατρο, Αθήνα
9. *Άλκηστις*, Ευριπίδης, σκην. Τηλέμαχος Μουδατσάκις, 2016, Θέατρο Αλκμήνη, Αθήνα
10. *Ηλέκτρα (Το πρώτο αίμα)*, Σοφοκλής, σκην. Κωνσταντίνος Ντέλλας, 2015, Θέατρο Τέχνης «Κάρολος Κουν», Αθήνα
11. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, σκην. Τηλέμαχος Μουτσαδάκις, 2015, Θέατρο Αλκμήνη, Αθήνα

12. *Ορέστης*, Ευριπίδης, σκην. Σίμος Κακάλας, 2015, Θέατρο Αυλαία, Θεσσαλονίκη
13. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Δημήτρης Ξανθόπουλος, 2014, Σύγχρονο Θέατρο, Αθήνα
14. *Άλκηστις*, Ευριπίδης, σκην. Νίκος Σακαλίδης, 2014, Θέατρο Τέχνης Ακτίς Αελίου, Θεσσαλονίκη
15. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, σκην. Τζωρτζίνα Κακουδάκη, 2004-6, Θέατρο Νέου Κόσμου, Αθήνα
16. *Βάκχες*, Ευριπίδης, σκην. Έκτορας Λυγίζος, 2013, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Αθήνα
17. *Ηλέκτρα*, Ευριπίδης, σκην. Μάρθα Φριντζήλα, 2011, Baumstrasse, Αθήνα
18. *Βάκχες*, Ευριπίδης, σκην. Χολμ Στάφαν Βάλντεραρ, 2010, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
19. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Αντόνι Φιλίπι, 2010, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
20. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Γρηγόρης Καραντινάκης, 2010, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
21. *Τρωάδες*, Ευριπίδης, σκην. Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, 2009-10, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Αθήνα
22. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, σκην. Τάσος Ράτζος, 2009, Μονή Λαζαριστών, Σκηνή Σωκράτης Καραντινός, Θεσσαλονίκη
23. *Βάκχες*, Ευριπίδης, σκην. Ρενάτε Τζετ, 2009, Θέατρο Πορεία, Αθήνα
24. *Τρωάδες*, Ευριπίδης, σκην. Νικαίτη Κοντούρη, 2009, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη

25. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, σκην. Ογνιενονιτς Βίδα, 2008, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
26. *Αίας*, Σοφοκλής, σκην. Μάρθα Φριντζήλα, 2007, Θέατρο, Κρατήρας, Αθήνα
27. *Μήδεια*, Ευριπίδης, σκην. Γκαμπόρ Ζαμπέκι, 2007, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
28. *Ορέστεια*, Αισχύλος, σκην. Δημήτρης Λιγνάδης, 2005, Εθνικό Θέατρο: Γκαράζ, Αθήνα
29. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Έφη Θεοδώρου, 2005, Θέατρο Χώρα: Μικρή Σκηνή, Αθήνα
30. *Αίας*, Σοφοκλής, σκην. Θεόδωρος Τερζόπουλος, 2004, Θέατρο Άττις, Αθήνα
31. *Επίγονοι*, Αισχύλος, σκην. Θεόδωρος Τερζόπουλος, 2004, Θέατρο Άττις, Αθήνα
32. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Θανάσης Παπαγεωργίου, 2003, Θέατρο Στοά, Αθήνα
33. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Δέσποινα Παναγιωτοπούλου, 2003, Λιθογραφείον, Πάτρα
34. *Ιων*, Ευριπίδης, σκην. Μάρθα Φριντζήλα, 2002, Θέατρο Κρατήρας, Αθήνα
35. *Οιδίπους Τύραννος επί Κολωνώ*, Σοφοκλής, σκην. Σωτήρης Χατζάκης, 2002, Εθνικό Θέατρο: Γκαράζ, Αθήνα
36. *Άλκηστις*, Ευριπίδης, σκην. Λυδία Κονιόρδου, 2000, Εθνικό Θέατρο: Γκαράζ, Αθήνα
37. *Αγαμέμνων*, Αισχύλος, σκην. Μιχαήλ Μαρμαρινός, 2000, Θέατρο Θησείου, Αθήνα

38. *Εκάβη*, Ευριπίδης, σκην. Θανάσης Παπαγεωργίου, 1999, Θέατρο Στοά, Αθήνα
39. *Πέρσες*, Αισχύλος, σκην. Λευτέρης Βογιατζής, 1999, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, Αθήνα
40. *Αίας*, Σοφοκλής, σκην. Βασίλης Παπαβασιλείου, 1998, ΚΘΒΕ, Θεσσαλονίκη
41. *Βάκχες*, Ευριπίδης, σκην. Ματίας Λάνγκχοφ, 1997, ΚΘΒΕ, Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη
42. *Αίας*, Σοφοκλής, σκην. Βασίλης Παπαβασιλείου, 1996, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
43. *Προμηθέας Δεσμώτης*, Αισχύλος, σκην. Θεόδωρος Τερζόπουλος, 1995-7, Θέατρο Άττις, Αθήνα
44. *Αντιγόνης Χορός*, Σοφοκλής, σκην. Άρης Ρέτσος, 1995, Θέατρο Σφενδόνη, Αθήνα
45. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θεατρικός Οργανισμός «Διόνυσος», 1995, Θέατρο Κνωσός, Αθήνα
46. *Ορέστεια*, Αισχύλος, σκην. Γιώργος Μιχαϊλίδης, 1993-4, Κλειστή Σκηνή Ανοιχτού Θεάτρου, Αθήνα
47. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Ανδρέας Βουτσινάς, 1993, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
48. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θεατρικός Οργανισμός «Διόνυσος», 1993, Θέατρο Κνωσός, Αθήνα
49. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, σκην. Λευτέρης Βογιατζής, 1992, Θέατρο της Οδού Κυκλάδων, Αθήνα

50. *Πέρσες*, Αισχύλος, σκην. Θεόδωρος Τερζόπουλος, 1992, Θέατρο Εμπρός, Αθήνα;
Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής; Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
51. *Ηλέκτρα*, Ευριπίδη, -*Ηλέκτρας Κομμοί*. Σκην. Ρούλα Πατεράκη, 1992, Μέγαρο
Μουσικής Αθηνών, Αθήνα
52. *Μήδεια*, Ευριπίδης, σκην. Μιχαήλ Μαρμαρινός, 1991 & 1993, Θέατρο Studio Ιλίσια,
Αθήνα
53. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, σκην. Χρ. Τσαγκάς, 1990, Θέατρο Κνωσός, Αθήνα
54. *Μήδεια*, Ευριπίδης, σκην. Ανδρέας Βουτσινάς, 1990, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή,
Θεσσαλονίκη
55. *Μήδεια*, Ευριπίδης, «Η άλλη Μήδεια», σκην. Β. Μπουντούρης, 1990, Ομήρειο
Πνευματικό Κέντρο Χίου
56. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Θ. Κινδύνης, 1990, Θέατρο του Ήλιου, Αθήνα
57. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος «Παλκοσένικο», 1989, Θέατρο Κνωσός, Αθήνα
58. *Ηλέκτρα*, Ευριπίδης, σκην. Κώστα Τσιάνος, 1989, ΣΕΦ
59. *Φιλοκτήτης*, Σοφοκλής, σκην. Χρήστος Τσάγκας, 1988, Θέατρο Κνωσός, Αθήνα.
60. *Τρωάδες*, Ευριπίδης, σκην. Ανδρέας Βουτσινάς, 1988, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή,
Θεσσαλονίκη
61. *Κύκλωψ*, Ευριπίδης, σκην. Γιώργος Αρμένης, 1988, Βασιλικόν Θέατρον
62. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος «Παλκοσένικο», 1988, Θέατρο Κνωσός, Αθήνα

63. *Τελευταία εν Πόλεις (Φοίνισσες, Ευριπίδης & Μιμιάμβοι, Ηρώνδας)*, σκην. Γιάννης Χουβαρδάς, 1987, Φουαγιέ & Γκαράζ Εθνικού Θεάτρου, Αθήνα
64. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, σκην. Σπύρος Βραχωρίτης, 1986, Παλιά Ηλεκτρική, Βόλος
65. *Βάκχες*, Ευριπίδης, σκην. Θεόδωρος Τερζόπουλος, 1986, Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας
66. *Τρωαδίτισσες*, Ευριπίδης, σκην. Ανδρέας Φιλιππίδης, 1985, Εθνικό Θέατρο: Νέα Σκηνή, Αθήνα
67. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Εταιρία Θεάτρου «Οι Θεατές», 1985, Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας, Αθήνα
68. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Μαρ. Ριάλδη, 1985, Παγοποιείο του Φιξ
69. *Ελένη*, Ευριπίδης, σκην. Ανδρέας Βουτσινάς, 1982, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
70. *Εκάβη*, Ευριπίδης, σκην. Νίκος Περέλης, 1981, Ημικρατικό Θέατρο Πελοποννήσου
71. *Άλκηστις*, Ευριπίδης, σκην. Νίκος Αρμάος, 1981, Θέατρο Αβέρωφ
72. *Ελένη*, Ευριπίδης, σκην. Πάνος Παπαϊωάννου, 1981, Θέατρο οδού Κεφαλληνίας
73. *Επτά επί Θήβας*, Αισχύλος, σκην. Δημήτρης Βλάσσης, 1980, Φοιτητική Εστία Αρρένων Αθηνών, Αθήνα
74. *Ιων*, Ευριπίδης, σκην. Γιώργος Θεοδοσιάδης, 1979, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
75. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Στ. Ντουφεξής, 1979, Παλαιό Δημαρχείο Καισαριανής – Εταιρικός Θίασος ΣΕΗ, Αθήνα
76. *Αίας*, Σοφοκλής, σκην. Κωνσταντίνος Μάριος, 1979, Θεατρικό Εργαστήρι, Αθήνα

77. *Προμηθέας Δεσμώτης*, Αισχύλος, σκην. Ν. Παροίκος, 1979, Σπήλαιο Πετραλώνων
78. *Φοίνισσες*, Ευριπίδης, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1978, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
79. *Πέρσες*, Αισχύλος, σκην. Σπύρος Ευαγγελάτος, 1978, Κ.Θ.Β.Ε. Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη.
80. *Τρωάδες*, Ευριπίδης, σκην. Γιάννης Τσαρούχης, 1977, Θέατρο της οδού Καπλανών, Αθήνα
81. *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Σοφοκλής, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1977, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
82. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, σκην. Νίκος Χατζίσκος, 1977, Θέατρο Κάβα, Αθήνα
83. *Μήδεια*, Ευριπίδης, σκην. Μίνως Βολανάκης, 1976, Κεντρική Σκηνή ΚΘΒΕ, Θεσσαλονίκη
84. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Μίνως Βολανάκης, 1975, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
85. *Φιλοκτήτης*, Σοφοκλής, σκην. Κωστής Μιχαϊλίδης, 1974, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
86. *Ορέστεια: Αγαμέμνων*, Αισχύλος, σκην. Τάκης Μουζενίδης, 1973, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
87. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, σκην. Γιώργος Θεοδοσιάσης, 1971-2, ΚΘΒΕ, Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
88. *Τρωάδες*, Ευριπίδης, σκην. Θανάσης Παπαγεωργίου, 1971, Θέατρο Στοά
89. *Ηλέκτρα*, Ευριπίδης, σκην. Τάκης Μουζενίδης, 1971, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα

90. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, σκην. Αντ. Ξενάκης, 1969, Αττικόν Θέατρο
Αντώνη Ξενάκη
91. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, σκην. Γκ. Μπινιάρης, 1967, Δημοτικό Θέατρο
Πειραιώς
92. *Ορέστης*, Ευριπίδης, σκην. Γιώργος Μιχαηλίδης, 1966, Θέατρο Νέας Ιωνίας
93. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Σωκράτης Καραντινός, 1963, ΚΘΒΕ,
Κεντρική Σκηνή, Θεσσαλονίκη
94. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Μιχ. Μακρουλάκης, 1963, Λαϊκή Σκηνή Άρμα
Διονύσου Ιορδ. Μαρίνου
95. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, θίασος Ιορδάνη Μαρίνου, 1963, χειμερινή
περίοδος
96. *Ανδρομάχη*, Ευριπίδης, σκην. Τάκης Μουζενίδης, 1963, Βασιλικό Θέατρο
97. *Ελένη*, Ευριπίδης, σκην. Τάκης Μουζενίδης, 1962, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
98. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Κωστής Μιχαηλίδης, 1961, Εθνικό Θέατρο,
Αθήνα
99. *Εκάβη*, Ευριπίδης, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1960, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
100. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, σκην. Δ. Κολλάτος, 1959, Θέατρο Τσέπης – Ταβέρνα
«Καλαμιά»
101. *Μήδεια*, Ευριπίδης, σκην. Δ. Ροντήρης, 1959, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά
102. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Κωστής Μιχαηλίδης, 1958, Βασιλικό
Θέατρο, Θεσσαλονίκη

103. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Δ. Μυράτ, 1958, χειμερινή περιοδεία.
104. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1958, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
105. *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Σοφοκλής, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1958, Εθνικό Θέατρο
106. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, σκην. Κωστής Μιχαηλίδης, 1957, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
107. *Ηλέκτρα*, Ευριπίδης, σκην. Κωστής Λειβαδέας, 1957, Μέγαρο Δουκίσσης της Πλακεντίας
108. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1957, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
109. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, σκην. Αλ. Δαμιανός, 1956, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά
110. *Ορέστης*, Ευριπίδης, σκην. Κ. Λειβαδέας, 1956, Μέγαρο Δουκίσσης της Πλακεντίας, Αθήνα
111. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1956, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
112. *Μήδεια*, Ευριπίδης, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1956, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
113. *Αίας*, Σοφοκλής, σκην. Ιορδάνης Μαρίνος, 1955, Θέατρο Κώστα Μουσούρη, Αθήνα
114. *Εκάβη*, Ευριπίδης, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1955, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη

115. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1955, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
116. *Ιππόλυτος*, Ευριπίδης, σκην. Δημήτρης Ροντήρης, 1953-5, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
117. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, σκην. Αλέξης Μινωτής, 1952, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
118. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Δημήτρης Ροντήρης, 1952-3, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
119. *Χοηφόροι*, Αισχύλος, σκην. Δημ. Ροντήρης, 1949, Βασιλικό Θέατρο, Αθήνα
120. *Τρωάδες*, Ευριπίδης, σκην. Β. Τράγκα, 1947, Κινηματογράφος «Απόλλωνας»
121. *Χοηφόροι*, Αισχύλος, σκην. Κάρολος Κουν, 1945, Θέατρο Αλίκη, Αθήνα
122. *Εκάβη*, Ευριπίδης, σκην. Σωκράτης Καραντινός, 1943, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
123. *Ηρακλείδες*, Ευριπίδης, σκην. Κυρ. Χαρατσάρης, 1943, Θεσσαλονίκη
124. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, σκην. Τάκης Μουζενίδης, 1941, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
125. *Ορέστης*, Ευριπίδης, 1940, Εκπαιδευτήρια Φωτόπουλου, Θέατρο Ολύμπια, Αθήνα
126. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Κ. Αντωνιάδη, 1939, Θέατρο Βρετάνια
127. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Κ. Κουν, 1939, Θέατρον Αλίκη
128. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Δ. Ροντήρης, 1939, Βασιλικόν Θέατρον, Θεσσαλονίκη
129. *Πέρσες*, Αισχύλος, σκην. Φώτος Πολίτης, 1934, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
130. *Άλκηστις*, Ευριπίδης, σκην. Κάρολος Κουν, 1934, Θέατρο Ολύμπια

131. *Κύκλωψ*, Ευριπίδης, σκην. Φώτος Πολίτης, 1934, Κεντρική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου Αθήνα
132. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, σκην. Έφη - Άγρα Κατσικοπούλου, 1933, Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς
133. *Οιδίπους Τύραννος*, Αισχύλος, σκην. Φώτος Πολίτης, 1933, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα
134. *Αγαμέμνων*, Αισχύλος, σκην. Φώτος Πολίτης, 1932, Βασιλικόν Θέατρον
135. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Ελλήνων Καλλιτεχνών, 1931, Θέατρο Λυρικών, Πάτρα
136. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Ελλήνων Καλλιτεχνών, 1931, Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς
137. *Ηλέκτρα* Ευριπίδης, σκην. Π. Καλογερίκου, 1928, αίθουσα Εθνικού Θεάτρου
138. *Εκάβη*, θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1928, Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, Πειραιάς
139. *Εκάβη*, θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1927, Θέατρο Κεντρικών, Θέατρο Μέγας Αλέξανδρος Θεσσαλονίκη, Δημοτικό Θέατρο Βόλου, Βόλος
140. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, σκην. Γ. Κοπανάς, 1927, Παρθεναγωγείο Σχινά, Θεσσαλονίκη
141. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, διδασκαλία Ν. Παπαγεωργίου, 1927, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
142. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1927, Θέατρο Μακεδονία, Θεσσαλονίκη
143. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, θίασος Δ. Μυράτ, 1958, χειμερινή περιοδεία.

144. *Ορέστεια*, Αισχύλου, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1926, Κρήτη
145. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1926, Θέατρο Κοτοπούλη, Αθήνα
146. *Οιδίπους Τύραννος* Σοφοκλής, σκην. Εδ. Φύρστ, 1926, Θέατρο Κεντρικόν
147. *Επτά επί Θήβας*, Αισχύλος, σκην. Σπύρος Μελάς, 1925, Θέατρο Αθήναιον, Αθήνα
148. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1925, Θέατρο Κοτοπούλη
149. *Ορέστεια*, Αισχύλου, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1925, Θέατρο Κοτοπούλη, Αθήνα
150. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Βεάκη, 1925, Θέατρο Κεντρικόν
151. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1925, Δημοτικό Θέατρο Βόλου, Θέατρο Παλίρροια, Χαλκίδα
152. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Κυβέλη, 1925, αίθουσα του Εθνικού Θεάτρου
153. *Αγαμέμνων*, Αισχύλος, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1924, Θέατρο Κοτοπούλη
154. *Χοηφόρες*, Αισχύλος, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1924, Θέατρο Κοτοπούλη
155. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1924, Θέατρο Κοτοπούλη
156. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1924, Θέατρο Κοτοπούλη
157. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Εδμόνδου Φυρστ- Παλαιολόγου, 1923, Θέατρο Σαπφώ, Λέσβος
158. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Εδμόνδου Φυρστ-Χ. Καλογερίκου, 1923, Θέατρο Καράμαλη, Πειραιάς
159. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής. Θίασος Κανέλου, 1923, Αθήνα

160. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, σκην. Η. Δεστούνη 1923, Θέατρο Ωδείου Αθηνών, Βασιλικό Θέατρο
161. *Ηλέκτρα*, Ευριπίδης, σκην. Π. Καλογερίκος, 1923, Θέατρο Ωδείου Αθηνών.
162. *Πέρσες*, Αισχύλος, Θίασος της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, 1920, Θέατρο Ολύμπια
163. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, 1919, Θέατρο Ολύμπια
164. *Ορέστεια*, Αισχύλος, σκην. Θωμάς Οικονόμου, 1918, Βασιλικό Θέατρο
165. *Ορέστεια*, Αισχύλου, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1918, Θέατρο Κοτοπούλη
166. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1918, Θέατρο Κοτοπούλη
167. *Προμηθέας Δεσμώτης*, Αισχύλου, 1917, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών
168. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Ροζαλίας Νίκα- Εδμόνδου Φυρστ-Τ. Λεπενιώτου, 1916, Θέατρο Κεντρικόν
169. *Ιππόλυτος*, Ευριπίδης, Εταιρία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, 1916, Βασιλικό Θέατρο
170. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, Θίασος Κυβέλης Ανδριανού, 1916, Βασιλικό Θέατρο
171. *Άλκηστις*, Ευριπίδης, διδασκαλία Ε. Βονασέρα, 1916, Βασιλικό Θέατρο
172. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Εδμόνδου Φυρστ-Ροζαλίας Νίκα, 1916, Βασιλικό Θέατρο

173. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Κυβέλης, 1916, Βασιλικό Θέατρο
174. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Εδμόνδου Φυρστ-Ροζαλίας Νίκα, 1914, Θέατρο Πανελλήνιον, Αθήνα
175. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Κυβέλης, 1914, Βασιλικό Θέατρο
176. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, Θίασος Μ. Κοτοπούλη, 1914, Θέατρο Λευκού Πύργου
177. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Κυβέλης, 1914, Θέατρο Λευκού Πύργου
178. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Κυβέλης, 1913, Βασιλικό Θέατρο
179. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Εδμόνδου Φυρστ-Ροζαλίας Νίκα, 1912, Βασιλικό Θέατρο
180. *Ορέστεια*, Αισχύλος, Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, 1912, Θέατρο Μαρίκα Κοτοπούλη, Αθήνα
181. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Θίασος Κυβέλης, 1911, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών
182. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Ροζαλίας Νίκα-Εδμόνδου Φύρστ, 1911, Δημοτικόν Θέατρον Βόλου
183. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Θίασος Κυβέλης, 1910, Θέατρο Βαριετέ
184. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, Θίασος Ροζαλίας Νίκα, 1910, Θέατρον Μπαζαίου
185. *Ορέστεια*, Αισχύλος, Θίασος Β. Στέφανου – Ε. Δελενάρδου, 1909, Θέατρο Αθήναιον, Αθήνα
186. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, 1908, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη

187. *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Σοφοκλής, διδασκαλία Α. Βλάχος, 1907, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
188. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, διδασκαλία Α. Βλάχος, 1906, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
189. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, διδασκαλία Α. Βλάχος, 1906, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
190. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, διδασκαλία Ν. Κυπαρίσσης, 1906, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
191. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, σκην. Θωμάς Οικονόμου, 1905, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
192. *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Ευριπίδης, θίασος Μ. Δημοπούλου, 1905, Θέατρο Νέου Φαλήρου
193. *Φοίνισσες* Ευριπίδης, σκην. Θωμάς Οικονόμου, 1904, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
194. *Αίας*, Σοφοκλής, θίασος Γ. Μυστριώτης, 1904, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
195. *Χοηφόροι*, Αισχύλος, σκην. Θωμάς Οικονόμου, 1903, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
196. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, διδασκαλία Α. Βλάχος, 1903, Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη
197. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, διδασκαλία Κ. Χρηστομάνος, 1903, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών
198. *Ορέστεια*, Αισχύλος, διδασκαλία Θωμάς Οικονόμου, 1903, Βασιλικό Θέατρο

199. *Μήδεια*, Ευριπίδης, Γ. Μυστριώτης, 1903, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών
200. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, Γ. Μυστριώτης, 1902, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών
201. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, 1902, Αίθουσα «Γαλλικής Ενώσεως» Κωνσταντινουπόλεως
202. *Άλκηστις*, Ευριπίδης, διδασκαλία Κ. Χρηστομάνος, 1901, Θέατρο Βαριετέ
203. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ευριπίδης, σκην. Μ. Σιγάλας, 1901, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών
204. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, Γ. Μυστριώτης, 1901, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
205. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Γ. Μυστριώτης, 1900, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
206. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, «Εταιρία υπέρ της διδασκαλίας των αρχαίων ελληνικών δραμάτων», 1900, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
207. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, θίασος Γαλλικής Κωμωδίας (υιοθετείται ο όρος από τον Γ. Σιδέρη), 1899, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών
208. *Ηλέκτρα*, Σοφοκλής, Γ. Μυστριώτης, 1899, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
209. *Ιππόλυτος*, Ευριπίδης, 1897, Θέατρο Κέφαλος, Κεφαλονιά
210. *Αίας*, Σοφοκλής, διδασκαλία Λουδοβίκος Σπινέλλης, 1896, Θέατρο Πολυθέαμα, Αθήνα
211. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, Γ. Μυστριώτης, 1896, Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών, Αθήνα

212. Αντιγόνη, Σοφοκλής, «Εταιρία υπέρ της διδασκαλίας των αρχαίων ελληνικών δραμάτων», 1896, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
213. Οιδίπους Τύραννος, Σοφοκλής, διδασκαλία Αντώνης Βαρβέρης, 1893, Θέατρο Ολύμπια
214. Πέρσες, Αισχύλος, σκην. Αντώνιος Αντωνιάδης, 1893, Θέατρο Κωμωδιών
215. Πέρσες, Αισχύλος, σκην. Δημήτριος Κόκκος, 1890, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών
216. Φιλοκτήτης, Σοφοκλής, διδασκαλία Α. Αντωνιάδης, 1889, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
217. Πέρσες, Αισχύλος, διδασκαλία Δημήτρης Κόκκος, 1889, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
218. Αντιγόνη, Σοφοκλής, διδασκαλία Α. Αντωνιάδης, 1888, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Αθήνα
219. Οιδίπους Τύραννος, Σοφοκλής, Επιτροπή καθηγητών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 1887, Θέατρο Ολυμπίων
220. Ηρακλής Μαινόμενος, Ευριπίδης, διδασκαλία Αντώνης Βαρβέρης, 1879
221. Αίας, Σοφοκλής, διδασκαλία Αντώνης Βαρβέρης, 1878, Θέατρο Ιλισσίδων Μουσών
222. Οιδίπους Τύραννος, Σοφοκλής, διδασκαλία Αντώνης Βαρβέρης, 1878, Θέατρο Πειραιώς
223. Οιδίπους Τύραννος, Σοφοκλής, θίασος φοιτητών-Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, 1878, Θέατρο των Ολυμπίων, Αθήνα

224. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, διδασκαλία Αντώνης Βαρβέρης, 1877, Θέατρο Χαυτεία, Αθήνα.
225. *Οιδίπους Τύραννος*, Σοφοκλής, διδασκαλία Αντώνης Βαρβέρης, 1877, Θέατρο Χαυτεία, Αθήνα.
226. *Αντιγόνη*, Σοφοκλής, διδασκαλία Σοφοκλής Καρύδης, 1868, Θέατρο Αθηνών/ Μπούκουρα, Αθήνα
227. *Πέρσαι*, Αισχύλος, διεύθυνση Κων/νου Οικονόμου, 1820, οικία Μάνου στα Θεραπεία, απαγγελία

Παράρτημα Γ

Ημερολόγιο Παραστάσεων

Θεάτρου Άτις

Αναζητήθηκε και καταγράφεται η παραστασιογραφία του Θεόδωρου Τερζόπουλου επειδή κατέχει τον μεγαλύτερο αριθμό παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας σε ανοιχτούς και κλειστούς χώρους έναντι άλλων σκηνοθετών. Ευκταίο είναι αυτή η έρευνα να προχωρήσει και για άλλους σκηνοθέτες αντίστοιχα.

1986

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης

17 Ιουνίου, Αρχαίο Στάδιο Δελφών, Β' Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, Δελφοί

15, 17 Ιουλίου, Anfiteatro Romano, Festival de Teatro Clasico, Μέριδα, Ισπανία

23, 24 Ιουλίου, Teatro Romano, Festival International de Teatro, Μάλαγα, Ισπανία

1 Αυγούστου, Open Air Theatre, Toga International Arts Festival, Τόγκα, Ιαπωνία

7 Αυγούστου, Kintetsu Theatre, Arts Festival '86, Οζάκα, Ιαπωνία

15, 16 Οκτωβρίου, Θέατρο Ε.Μ.Σ., Δημήτρια, Θεσσαλονίκη

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης

21-23 Ιανουαρίου, Berliner Ensemble, 750 Jahre Berlin, Βερολίνο, Γερμανία

21, 22 Μαρτίου, Fairfield Theatre Melbourne, The Antipodes Festival, Μελβούρνη, Αυστραλία

23-28 Μαρτίου, Athenaeum Theatre, The Antipodes Festival, Μελβούρνη, Αυστραλία

31 Μαρτίου, N.S.W. Teachers Federation Theatre, Σίδνεϋ, Αυστραλία

18-20 Μαΐου, Messepalast, Wiener Fest Wochen 1987, Βιέννη, Αυστρία

2-4, Ιουνίου, Schaubühne am Lehniner Platz, 750 Jahre Berlin- Transit 1987, Βερολίνο, Γερμανία

23 Ιουνίου, Ωδείο Πάφου, Πάφος 2300 χρόνια, Πάφος, Κύπρος

4 Ιουλίου, Ihnenhof Alte Uni, Internationales Freiburger Theatre Festival, Φράιμπουργκ, Γερμανία

6 Ιουλίου, Patio de C.M. Fonseca, Cursos Internacionales de Universidad de Salamanca, Σαλαμάνκα, Ισπανία

11, 12 Ιουλίου, Placa de Manises, Festival Fira de Valencia, Βαλένθια, Ισπανία

18 Ιουλίου, C.P. Paus Sans, L' Estiu a Ciutat, L' Hospitalet, Βαρκελώνη, Ισπανία
1 Αυγούστου, Atrio de Sto. Domingo, Mostra Internacional de Teatro, Ριμπαντάβια, Ισπανία
8 Αυγούστου, Castello Olite, Festivales de Navara, Ναβάρρα, Ισπανία
11 Αυγούστου, Plaza Porticada, Festival Internacional de Santander, Σανταντέρ, Ισπανία
16, 17 Οκτωβρίου, Warren Theatre, University of California, Σαν Ντιέγκο, Καλιφόρνια, Η.Π.Α.

1988

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης

17-20 Νοεμβρίου, Εργοστάσιο, Αθήνα

1989

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης

29 Μαρτίου, Deutsches Theater, Μόναχο, Γερμανία
13-17 Μαΐου, Θέατρο του Στρατού, Κίεβο, Ουκρανία, Ε.Σ.Σ.Δ.
20, 21 Μαΐου, Θέατρο Ταγκάνκα, Μόσχα, Ε.Σ.Σ.Δ.
23-25 Μαΐου, Κρατικό Θέατρο Σοχούμι, Αμπχαζία, Ε.Σ.Σ.Δ.
27 Μαΐου, Κρατικό Θέατρο Πότι, (Αρχαία Κολχίδα), Γεωργία, Ε.Σ.Σ.Δ.
28 Μαΐου, Κρατικό Θέατρο Τελάβι Καχέτια, Ε.Σ.Σ.Δ.
30 Μαΐου- 1 Ιουνίου, Όπερα της Τυφλίδας, Γεωργία, Ε.Σ.Σ.Δ.
3 Ιουνίου, Rathaus Theater, Έσσεν, Γερμανία
6 Ιουνίου, Theater im Pumpenhaus, Μύνστερ, Γερμανία
10 Ιουνίου, L.T.T., Τύμπιγκεν, Γερμανία
7 Αυγούστου, Αρχαίο Ωδείο Νικόπολης, Νικοπόλεια '89, Πρέβεζα
26 Αυγούστου, Κάστρο Καλαμάτας, Διεθνές Φεστιβάλ Καλαμάτας, Καλαμάτα
28, 29 Αυγούστου, Κηποθέατρο Ν. Καζαντζάκης, «Ηράκλειο- Καλοκαίρι '89», Ηράκλειο
25 Σεπτεμβρίου, Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας, Φεστιβάλ Κέρκυρας, Κέρκυρα
1-3 Δεκεμβρίου, Teatro Maria Matos, Festivals de Lisboa, 1989, Λισαβόνα, Πορτογαλία

1990

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης

9, 10 Μαρτίου, Δημοτικό Θέατρο Βόλου, Βόλος
16 Μαρτίου, Scott theatre, Adelaide Festival, Αδελαΐδα, Αυστραλία

23 Μαρτίου, Erindale Theatre, Ελληνικό Φεστιβάλ 1990, Καμπέρα, Αυστραλία
31 Μαρτίου, Teatro Coliseo, Festival De Teatro del Mediterraneo, Μοτρίλ, Ισπανία
23, 24 Μαΐου, Opera Kemal Ataturk, International Istanbul Theatre Festival,
Κωνσταντινούπολη, Τουρκία
12 Ιουλίου, Κάστρο Μυτιλήνης, Λεσβιακό Καλοκαίρι '90, Μυτιλήνη
2, 3 Αυγούστου, Βεάκειο, Πολιτιστικές Παρουσίες, Πειραιάς
6 Αυγούστου, Κάστρο Λευκάδας, Γιορτές Λόγου και Τέχνης, Λευκάδα
14, 15 Αυγούστου, Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων, Φεστιβάλ Φιλίππων- Θάσου, Φίλιπποι
2 Σεπτεμβρίου, Αμφιθέατρο Ξάνθης, Ξάνθη
3 Σεπτεμβρίου, Γυμνάσιο Δοξάτου, Δοξάτο, Δράμα
5 Σεπτεμβρίου, Αρχαίο Θέατρο Δίου, Φεστιβάλ Ολύμπου, Πιερία
ΠΕΡΣΕΣ, Αισχύλου
24, 25 Αυγούστου Μικρό Κηποθέατρο, Καλοκαίρι '90, Ηράκλειο
7, 8 Σεπτεμβρίου, Ρεματιά Χαλανδρίου, Φεστιβάλ Χαλανδρίου, Αθήνα
12 Σεπτεμβρίου, Θέατρο Πέτρας, Φεστιβάλ Πετρούπολης, Αθήνα
20, 21 Οκτωβρίου, Mandeville Hall, Σαν Ντιέγκο, Καλιφόρνια, Η.Π.Α.

1991

ΠΕΡΣΕΣ, Αισχύλου

20 Ιουνίου, Αρχαίο Ωδείο Νικόπολης, Νικοπόλεια '94, Πρέβεζα
29 Ιουλίου, Θέατρο Ανατολικής Τάφρου, Φεστιβάλ Χανίων, Χανιά
24, 25 Αυγούστου, Αρχαίο Ωδείο, Βία και Ειρήνη στο Μεσογειακό Θέατρο, Διεθνές
Ινστιτούτο Μεσογειακού Θεάτρου, Πάτρα
7 Οκτωβρίου, Δημοτικό Θέατρο, 11^ο Φεστιβάλ Κέρκυρας, Κέρκυρα
12 Οκτωβρίου, Theater im Pumpenhaus, Μύνστερ, Γερμανία
16- 20 Οκτωβρίου, Künstlerhaus Bethanien, Βερολίνο, Γερμανία

1992

ΠΕΡΣΕΣ, Αισχύλου

25, 26 Μαρτίου, Teatro Coliseo, Festival Internacional de Teatro, Motril, Γρανάδα,
Ισπανία
8-13 Απριλίου Colon Theatre, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogota, Μπογκοτά,
Κολομβία

14-16 Απριλίου, Sala Jose Felix Ribas, International Festival of Caracas, Καράκας,
Βενεζουέλα
5-10 Μαΐου, Θέατρο Εμπρός, Αθήνα
5-6 Ιουνίου, Sogetsu Hall, Mitsui Festival Tokyo '92, Τόκυο, Ιαπωνία
13 Ιουνίου, Schloß Petronell, Art Carnuntum, Καρνούντουμ, Αυστρία
16 Ιουνίου, Theatre de Pleine Lune, Gourgoubés, Printemps des Comediens, Μονπελιέ,
Γαλλία
18-20 Ιουνίου, Château d'O-Bassin, Printemps des Comediens, Μονπελιέ, Γαλλία
25-27 Ιουνίου, Sala Olympia, Madrid Cultrurale Capitale Ciudad de Europa 1992,
Μαδρίτη, Ισπανία
7, 8 Ιουλίου, Teatro Miguel De Cervantes, Internacional Festival de Teatro, Μάλαγα,
Ισπανία
29 Αυγούστου, Αρχαίο Στάδιο Δελφών, 7^η Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού
Δράματος
12 Σεπτεμβρίου, Φεστιβάλ Θήβας, Θήβα
19 Σεπτεμβρίου, Ανδραβίδα, Ηλείας
25 Σεπτεμβρίου, Γιορτές Τέχνης και Θεάτρου Αιξωνής, Αθήνα
10, 11 Οκτωβρίου, Βασιλικό Θέατρο, ΚΖ' Δημήτρια, Θεσσαλονίκη
20, 21 Οκτωβρίου, Θέατρο Ταγκάνκα, International Chekhov Festival, Μόσχα, Ρωσία
29-31 Οκτωβρίου, Théâtre Condat, III Festival de Tardor de Barcelona, Πολιτιστική
Ολυμπιάδα, Βαρκελώνη, Ισπανία
11-14 Νοεμβρίου, Chapter Arts Centre, Κάρντιφ, Μ. Βρετανία

1993

ΠΕΡΣΕΣ, Αισχύλου

16 Ιουλίου, Escola D. Antonio da Costa, Festival Interantional de Teatro de Almada,
Αλμάδα, Πορτογαλία
29 Ιουλίου, Θέατρο Πάρκου, Αλεξανδρούπολη
30 Ιουλίου, Δημοτικό Θέατρο, Κομοτηνή
31 Ιουλίου, Αρχαίο Θέατρο Δίου, Κατερίνη
2 Αυγούστου, Δημοτικό Αμφιθέατρο, Ιωάννινα

1994

ΠΕΡΣΕΣ, Αισχύλου

13-15 Μαρτίου, Sala Brunet, Muestra Interancional de Teatro, Μοντεβιδέο, Ουρουγουάη
17-18 Μαρτίου, Teatro San Martin, Μπουένος Άιρες, Αργεντινή
23-27 Μαρτίου, Teatro Ictus, Σαντιάγκο, Χιλή
29-31 Μαρτίου, SESC Pompeia, Σάο Πάολο, Βραζιλία
2, 3 Απριλίου, Teatro Nacional de Brazilia, Μπραζιλία, Βραζιλία
18 Μαΐου, Δημοτικό Θέατρο Μυτιλήνη
31 Μαΐου-5 Ιουνίου, Wellington Theatre, International Theatre Festival of Chicago, Σικάγο, Η.Π.Α.
24, 25 Σεπτεμβρίου, Bitef Theatre, International Bitef Festival, Βελιγράδι, Γιουγκοσλαβία
ΑΝΤΙΓΟΝΗ, Σοφοκλής
Συμπαράγωγή Άττις- Teatro Olympico (ιταλική& ελληνική γλώσσα)
8-15 Σεπτεμβρίου, Teatro Olympico de Vicenza, Spettacoli Classici 1994, Βιτσέντζα, Ιταλία

1995

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

27-28 Μαΐου, Chiesa di S. Francesco, Montalcino Teatro '95, Τοσκάνα, Ιταλία
4-5 Ιουνίου, Opera Kemal Atatürk, International Istanbul Theatre Festival, Κωνσταντινούπολη, Τουρκία
13 Ιουλίου, Θέατρο Ανατολικής Τάφρου, Καλοκαίρι '95 - Χανιά, Χανιά
24 Ιουλίου, Αρχαίο Ωδείο, Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας, Πάτρα
24 Αυγούστου, Αρχαίο Στάδιο Δελφών, 8^η Διεθνής συνάντηση Αρχαίου Δράματος- 1^η Θεατρική Ολυμπιάδα «Διασχίζοντας τη χιλιετία», Δελφοί
Νοέμβριος- Δεκέμβριος (50 παραστάσεις), Θέατρο Άττις, Αθήνα

ΑΝΤΙΓΟΝΗ, Σοφοκλής

19, 20 Αυγούστου, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 1^η Θεατρική Ολυμπιάδα «Διασχίζοντας τη Χιλιετία”, Επίδαυρος

1996

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

Ιανουάριος- Φεβρουάριος (50 παραστάσεις), Θέατρο Άττις, Αθήνα

3-7 Απριλίου, Teatro William Shakespeare, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogota, Μπογκοτά, Κολομβία

15 Ιουνίου, "Ιώ", με τη Σοφία Χιλλ, ποταμός Ίναχος, Φεστιβάλ Άργους, Άργος

27-29 Ιουνίου, Teatro Nacional, Festival Internacional de las Artes, Κόστα Ρίκα

16, 17 Ιουλίου, Anfiteatro Romano, Festival de Teatro Clasico, Μέριδα, Ισπανία

17 Αυγούστου, Römisches Amphitheater, Art Carnuntum, Καρνουντουμ, Αυστρία

6 Σεπτεμβρίου, Κηποθέατρο Μάνος Χατζιδάκις, Φεστιβάλ Ηρακλείου, Ηράκλειο

14 Σεπτεμβρίου, Εργοστάσιο, Φεστιβάλ Ελευσίνας, Ελευσίνα

1997

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

18 Ιανουαρίου-16 Φεβρουαρίου Θέατρο Άττις, Αθήνα

7-8 Νοεμβρίου, Teater Tribunalen, «Μέρες Ελληνικού Πολιτισμού», Στοκχόλμη, Σουηδία

ΑΝΤΙΓΟΝΗ, Σοφοκλής

17 Αυγούστου, Θέατρο Σίβηρης, Φεστιβάλ Κασσάνδρας, Χαλκιδική

23 Αυγούστου, Αρχαίο Θέατρο Νικοπόλεως, Νικοπόλεια, Πρέβεζα

29-30 Αυγούστου, Amphitheatre SPAC Shizuoka, Σιζουόκα, Ιαπωνία

1-5 Σεπτεμβρίου, Towol Theatre, Seoul Arts Center, Theatre of Nations '97, Σεούλ, Κορέα

6-8 Σεπτεμβρίου, Folk Theatre, Πεκίνο, Κίνα

1998

ΔΙΟΝΥΣΟΣ Βάκχες, Ευριπίδης- «Γιουρουπαρί»

Συμπαράγωγή Άττις- Festival Iberoamericano (ισπανική γλώσσα)

11 Απριλίου- 15 Μαΐου (31 παραστάσεις), Casa del Teatro, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogota, Μπογκοτά, Κολομβία

26, 27 Σεπτεμβρίου, Teatro Nacional, Festival Internacional de Teatro, Μανίσαλες, Κολομβία

13-15 Αυγούστου, Mousonturm Theatre, Internationale Sommerakademie, Φραγκφούρτη, Γερμανία

6 Σεπτεμβρίου, Αρχαιολογικός Χώρος Ελευσίνας, Διεθνές Φεστιβάλ Ελευσίνας, Ελευσίνα

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

22-23 Μαΐου, Θέατρο Ταγκάνκα, International Chekhov Festival, Μόσχα, Ρωσία

1999

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

26, 27 Φεβρουαρίου, Kamerni Teatar 55, Sarajevo Winter '99, Σεράγεβο, Βοσνία

ΗΡΑΚΛΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ, Ευριπίδης

Παραγωγή του Διεθνούς Φεστιβάλ (τουρκική γλώσσα)

27 Μαΐου, Δημοτικό Θέατρο, International Istanbul Theatre Festival,

Κωνσταντινούπολη, Τουρκία

5 June, Sizuoka Arts theatre, Grand Ship, 2^η Θεατρική Ολυμπιάδα «Δημιουργώντας Ελπίδα», Σιζουόκα, Ιαπωνία

2000

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

22 Μαρτίου, Karani Theatre, Νέο Δελχί, Ινδία

23 Μαρτίου, Open Air Theatre, Νέο Δελχί, Ινδία

25 Μαρτίου, State Theatre, Αχμανταμπάντ, Ινδία

27 Μαρτίου, Theatre NCPA, Βομβάη, Ινδία

7 Οκτωβρίου, Butrint Foundation, Butrint 2000, Albania

8, 9 Οκτωβρίου, Experimental Theatre of the Central Academy of Drama, Beijing, China

18 Οκτωβρίου, Theatre of Kemal Atatürk, International Festival of Ankara, Ankara, Turkey

18 Νοεμβρίου, Türkocagi Stage, 5th International Theatre Festival of Ankara, Άγκυρα, Τουρκία

25, 26 Αυγούστου, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Επιδαύρια 2000, Επίδαυρος

4 Σεπτεμβρίου, Δημοτικό Θέατρο Παπάγου, Αθήνα

ΗΡΑΚΛΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ, Ευριπίδης

30, 31 Ιουλίου, Anfiteatro Romano, Festival de Teatro Clasico, Μέριδα, Ισπανία

2001

ΗΡΑΚΛΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ, Ευριπίδης

15, 16 Ιουνίου, Haus der Berliner Festspiele, Βερολίνο, Γερμανία

20, 21 Ιουνίου, MHAT Theatre, 3^η Θεατρική Ολυμπιάδα «Θέατρογια το λαό», Μόσχα, Ρωσία

2 Ιουλίου, Θέατρο Άλσους, 2^ο Φεστιβάλ Τρίπολης, Τρίπολη

6 Ιουλίου, , Ρωμαϊκό Θέατρο, Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας, Πάτρα
15, 16, 17 Ιουλίου, Θέατρο Βράχων Μελίνα Μερκούρη, 15ο Φεστιβάλ Δήμου Υμηττού,
Αθήνα
21 Ιουλίου, Κάστρο του Παντοκράτορα, Νικοπόλεια 2001, Νικόπολη, Πρέβεζα
29 Ιουλίου, Αρχαίο Θέατρο Δίου, Φεστιβάλ Ολύμπου – Καλοκαίρι 2001, Δίου, Πιερία
11 Αυγούστου, Roman Amphitheatre Carnuntum, International Theatre Festival “Art
Carnuntum”, Πετρονέλ Καρνούντουμ, Αυστρία
17 Αυγούστου, Αρχαίο Θέατρο Οινιάδων, Φεστιβάλ Οινιάδων, Οινιάδες, Αγρίνιο
1 Οκτώβριου, Alte Oper, Frankfurt Frankfurt 2001, Φραγκφούρτη, Γερμανία
ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος
30 Ιουνίου, Ζεφύρι, Αθήνα
8 Ιουλίου, Αναργύριος και Κοργιαλένιος Σχολείο Σπετσών, Σπέτσες
20 Αυγούστου, Piazza di San Mateo, Festival of Genova, Τζένοβα, Ιταλία
ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης (γερμανική γλώσσα)
18, 19, 20,21 Οκτωβρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ,
Γερμανία
27, 28 Οκτωβρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ,
Γερμανία
9, 10, Νοεμβρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ,
Γερμανία
23, 24 Νοεμβρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ,
Γερμανία
25 Νοεμβρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
7, 8, 9 Νοεμβρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ,
Γερμανία
20 Δεκεμβρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία

2002

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης (γερμανική γλώσσα)
6 Ιανουαρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
9 Ιανουαρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
11 Ιανουαρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
16 Ιανουαρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
30, 31 Μαρτίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία

15 Απριλίου, Stadt Theater Carlsruhe, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
18 Μαΐου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
25 Μαΐου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
27 Μαΐου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
27 Ιουνίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
19 Ιουλίου, Θέατρο Επιδαύρου, Φεστιβάλ Αθηνών- Επιδαύρου 2002, Επίδαυρος
18, 19, 20 Οκτωβρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία

2003

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης (γερμανική γλώσσα)

30 Ιανουαρίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
17 Απριλίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
5 Ιουνίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία
26 Ιουνίου, Siemens Fabrik, Düsseldorfer Schauspielhaus, Ντύσσελντορφ, Γερμανία

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

15 Μαΐου, Theatre, Alexandrinski "300 χρόνια από την ίδρυση της Αγ. Πετρούπολης", Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία
17, 18 Ιουνίου, New Amphitheatre, Printemps des Comediens, Μονπελιέ, Γαλλία

ΕΠΙΓΟΝΟΙ, Αισχύλος

11, 12, 13, 14, 15 Ιουνίου, Tent Theatre, Rhurfestspiele, Ρέκλινγκχάουσεν, Γερμανία
11 Ιουλίου, Ανοιχτό Θέατρο, Διεθνής Συνάντηση «Απόλλων» Δελφοί
23 Νοεμβρίου, The Central Academy of Drama, Πεκίνο, Κίνα

ΠΕΡΣΕΣ, Αισχύλος (ρωσική γλώσσα)

9, 10 Νοεμβρίου, Meyerhold Center, Μόσχα, Ρωσία
27, 28 Δεκεμβρίου, Meyerhold Center, Μόσχα, Ρωσία

2004

ΠΕΡΣΕΣ, Αισχύλος (ρωσική γλώσσα)

29 Ιανουαρίου, Meyerhold Center, Μόσχα, Ρωσία
16 Μαρτίου, Φεστιβάλ Θεάτρου, Ζάγκρεμπ, Κροατία
4 Απριλίου, Alexandrinsky Theatre, Αγία Πετρούπολη

27 Οκτωβρίου, Meyerhold Center, Μόσχα, Ρωσία

ΕΠΙΓΟΝΟΙ, Αισχύλος

1, 2, 3, 4 Απριλίου, Teatro Libre Chapinero, Festival Iberoamericano De Teatro de Bogota, Μπογκοτά, Κολομβία

9, 10 Απριλίου, Teatro SESC Anchieta, SESC Consolacao, Σάο Πάολο, Βραζιλία

1 Οκτωβρίου, Αισχύλεια 2004, Εργοστάσιο Κρόνος, Ελευσίνα

6 – 17 Οκτωβρίου, Θέατρο Άττις, Αθήνα

21 Οκτωβρίου, Teatro Centro Cultura Caja Cantabria, Σανταντέρ, Ισπανία

22 Οκτωβρίου, C.C. Isabel de Farnesio, Aranjuez, Μαδρίτη, Ισπανία

23 Οκτωβρίου, Teatro Garcia Lorca, Σεταφέ, Ισπανία

24 Οκτωβρίου, Sala Tragaluz, Μπαταχόθ, Ισπανία

30 Οκτωβρίου – 21 Νοεμβρίου (16 παραστάσεις), Θέατρο Άττις, Αθήνα

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ, Σοφοκλής (τουρκική & ελληνική γλώσσα)

24 Απριλίου, Ακαδημία Θεάτρου του Βερολίνου, Γερμανία

ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

26 Ιουνίου, Αρχαίο Στάδιο Δελφών, Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος, Δελφοί

28 Ιουλίου, Piazza S.Matteo, Festival of Genova, Τζένοβα, Ιταλία

30, 31 Ιουλίου, Teatro di Nora, La Note dei Poeti, Σαρδηνία, Ιταλία

ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

10 Δεκεμβρίου – 31 Δεκεμβρίου (17 παραστάσεις), Θέατρο Άττις, Αθήνα

2005

ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

1 Ιανουαρίου – 3 Απριλίου (66 παραστάσεις), Θέατρο Άττις Αθήνα

9, 10 Απριλίου, Meyerhold Center, Μόσχα, Ρωσία

9 Ιουλίου, Art Carnuntum, Καρνούντουμ, Αυστρία

13 Αυγούστου, Toga Festival, Τόγκα, Ιαπωνία

26 Αυγούστου, Φεστιβάλ Μυτιλήνης, Δημοτικό Θέατρο, Κάστρο της Μυτιλήνης, Μυτιλήνη

3 Σεπτεμβρίου, 1^η Συνάντηση Αρχαίας Τραγωδίας, Σικυών,

28 Σεπτεμβρίου, Αισχύλεια 2005, Αρχαιολογικός Χώρος Ελευσίνας, Ελευσίνα

7 Οκτωβρίου, Theatre Confrontations International Festival, Λουμπλίν, Πολωνία

28, 29 Οκτωβρίου, Rigoberta Menchu, Festival Madrid Sur, Μαδρίτη, Ισπανία

4, 5 Νοεμβρίου, Theater im Pfalzbau, Λουντβιχσχαφεν, Γερμανία

23, 24 Νοεμβρίου, Theater am Kirchplatz, Λίχενενσταϊν

ΕΠΙΓΟΝΟΙ, Αισχύλος

13, 14, 15 Οκτωβρίου, Festival Cervantino, Γκουαναουάτο, Μεξικό

4, 5 Νοεμβρίου, Theater im Pfalzbau, Λουντβιχσχαφεν, Γερμανία

2006

ΠΕΡΣΕΣ, Αισχύλος Ελληνοτουρκική παραγωγή (ελληνική & τουρκική γλώσσα)

11, 12 Μαΐου, 4^η Θεατρική Ολυμπιάδα, Βυζαντινή Εκκλησία Αγίας Ειρήνης,

Κωνσταντινούπολη, Τουρκία

30 Ιουνίου and 1 Ιουλίου, Ελληνικό Φεστιβάλ Αθηνών- Επιδάουρου Αρχαίο Θέατρο

Επιδάουρου, Επίδαυρος

ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

27 Μαΐου, International Festival of Shizuoka, Open Air Theatre, Σιζουόκα, Ιαπωνία

29 Οκτωβρίου, Radialsystem, Βερολίνο

ΕΠΙΓΟΝΟΙ, Αισχύλος

26 Αυγούστου, 2^η Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος, στη Σικυώνα

ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ, Σοφοκλής

Παραγωγή Alexandrinsky Theatre (ρωσική γλώσσα)

15, 16, 17 Σεπτεμβρίου, Anniversary for the 200 years of Alexandrinsky Theatre,

Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

2007

ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ, Σοφοκλής

Παραγωγή Alexandrinsky Theatre (ρωσική γλώσσα)

28 Ιανουαρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

9, 16 Φεβρουαρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

9, 10, 16 Μαρτίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

18, 25 Απριλίου, Alexandrinsky Theatre Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

18, 25 Μαΐου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

8, 17 Νοεμβρίου Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

13, 23 Δεκεμβρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

22, 23 Ιουνίου, Koreja Teatro Festival, Archaeological site of Egnatia, Λέτσε, Ιταλία

15 Ιουλίου, 21st Theatre City Budva Festival, Theatre of Budva, Μπούντβα, Μαυροβούνιο

2008

ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ, Σοφοκλής

Παραγωγή Alexandrinsky Theatre (ρωσική γλώσσα)

25 Ιανουαρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

6, 24 Φεβρουαρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

9, 20 Μαρτίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

16 Απριλίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

14, 25 Δεκεμβρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

27 Μαΐου- 10 Ιουνίου, North theatre της Κεντρικής Ακαδημίας Θεάτρου της Κίνας,
Πεκίνο

8-9 Οκτωβρίου, 1st China Campus Theatre Festival, Σαγκάη

9- 10 Νοεμβρίου, National Centre for the performing arts (NCPA), Πεκίνο

ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

30 Μαΐου, Experimental theatre της Κεντρικής Ακαδημίας Θεάτρου της Κίνας, Πεκίνο

4, 5 Ιουλίου, Φεστιβάλ Αθηνών/ Επιδαύρου, Μικρό Θέατρο Αρχαίας Επιδαύρου

7 Ιουλίου, Θέατρο Κάστρου, Πάτρα

17, 18, 19 Ιουλίου, Anfiteatro Romano, Festival de Teatro Clasico, Μέριδα, Ισπανία

22 Ιουλίου, Σαγούντο, Ισπανία

26 Ιουλίου, Festival de Teatro y danza "Castillo de Niebla", Νιέμπλα, Ισπανία

30 Ιουλίου, Ωδείο Πάφου, Κύπρος

31 Ιουλίου, Αρχαίο Αμφιθέατρο, Κούριο, Κύπρος

1 Αυγούστου, Αμφιθέατρο Λευκωσίας, Κύπρος

30 Οκτωβρίου, Όπερα Καΐρου, Κάιρο, Αίγυπτος

2009

ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ, Σοφοκλής

Παραγωγή Alexandrinsky Theatre (ρωσική γλώσσα)

4, 16 Ιανουαρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

1 Φεβρουαρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

1, 18 Μαρτίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

1 Απριλίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

27 Σεπτεμβρίου, Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία

ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

12-13 Ιανουαρίου, Φεστιβάλ Milano incontra la Grecia, Piccolo Teatro Studio, Μιλάνο, Ιταλία

21, 22, 23 Ιουνίου, Φεστιβάλ The World as a Place of Truth, International Grotowski Institute, Teatr Polski, Βρότσλαβ, Πολωνία

21, 23 Αυγούστου, Rock Theatre, SCOT Toga Summer Festival, Τόγκα, Ιαπωνία

5, 6 Οκτωβρίου, Teatro Sacre, FITE-Q 2009, Κίτο, Εκουαδόρ

2010

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

Συμπαράγωγή Θεάτρου Άττις, Φεστιβάλ Αθηνών, Κωνσταντινούπολη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2010, Έσσην Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2010

9-10 Ιουλίου, Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα, Φεστιβάλ Αθηνών

25, 26, 27 Ιουλίου, Rumeli Hissari, Κωνσταντινούπολη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2010, Τουρκία

5, 6, 7 Αυγούστου, Zecche Zollverein, Έσσην Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2010, Γερμανία

ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

28, 29, 30 Οκτωβρίου, Small Arco Theatre, Σεούλ, Κορέα, 5^η Θεατρική Ολυμπιάδα «Sarang (Αγάπη και ανθρωπισμός)»

2011

ΑΝΤΙΓΟΝΗ, Σοφοκλής

Κεντρική Ακαδημία Θεάτρου του Πεκίνο (κινεζική γλώσσα)

30 Μαΐου – 10 Ιουνίου, Κεντρική στην Ακαδημία Θεάτρου του Πεκίνο, Κίνα

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

22 Ιουλίου, Αμφιθέατρο Λευκωσίας, Κύπρος

23 Ιουλίου, Αρχαίο Θέατρο, Κούριο, Κύπρος

20 Αυγούστου, Αρχαίο Θέατρο Δίου, Φεστιβάλ Ολύμπου, Δίον

27 Αυγούστου, Αρχαιολογικό Μουσείο Σικυώνας, 3^η Διεθνής Συνάντηση αρχαίου Δράματος στη Σικυώνα

2013

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

22, 23, 24 Μαρτίου, National Chiang Kai-shek Cultural Center, International Festival of Arts, Ταϊπέι, Ταϊβάν

30 Μαρτίου, Jihde Hall Cultural Center, Kaohsiung Cultural Center, Kaohsiung, Ταϊβάν
ΑΙΑΣ, η τρέλα, Σοφοκλής

5, 6, 7 Σεπτεμβρίου, Wilma Theatre, Fringe Arts Festival, Φιλαδέλφεια, Η.Π.Α.

2014

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος

6, 7 Νοεμβρίου, Chang-an Grand Theatre, 6^η Θεατρική Ολύμπιάδα «Όνειρο», Πεκίνο, Κίνα.

2015

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης

26, 28, 29, 30, 31 Ιανουαρίου, Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα, Ρωσία

29 Μαΐου, Diaghilev Festival, Perm Tchaikovsky Opera and Ballet Theatre, Περμ, Ρωσία

11, 12, 13 Ιουλίου Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα, Ρωσία

21, 22, 23 Σεπτεμβρίου, Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα, Ρωσία

ΑΝΤΙΓΟΝΗ, Σοφοκλής

7- 13 Οκτωβρίου, Wilma Theater, Φιλαδέλφεια, Η.Π.Α.

14 Οκτωβρίου- 8 Νοεμβρίου (30 παραστάσεις), Wilma Theater, Φιλαδέλφεια, Η.Π.Α.

2016

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης

5, 6, 7, 8 Μαρτίου, Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα, Ρωσία

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ του Αισχύλου Κεντρική Ακαδημία Θεάτρου του Πεκίνου (κινεζική γλώσσα)

1-5 Ιουνίου, Κεντρική Ακαδημία Θεάτρου του Πεκίνου, Κίνα

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης (ταιβανέζικη γλώσσα)

22-23 Οκτωβρίου, National Theatre and Concert Hall, Ταϊπέι, Ταϊβάν

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, Αισχύλος (ελληνική, τουρκική και γερμανική γλώσσα)

7-8 Νοεμβρίου, Institute of Powers Systems Automation, 7^η Θεατρική Ολύμπιαδα, "The World as a Place of Truth", Βρότσλαβ, Πολωνία

2017

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης (ρωσική γλώσσα)

2 - 4 Μαρτίου, Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα, Ρωσία

19 - 21 Ιουνίου, Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα, Ρωσία

ΤΡΩΑΔΕΣ, Ευριπίδης

(ελληνική, τουρκική, αραβική, εβραϊκή, βοσνιακή, κροατική γλώσσα)

6, 7 Ιουλίου, Αρχαίο Ωδείο Πάφου, Πάφος Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2017, Κύπρος

2018

ΒΑΚΧΕΣ, Ευριπίδης (ρωσική γλώσσα)

7 - 10 Μαρτίου, Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα, Ρωσία

5 - 8 Ιουνίου, Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα, Ρωσία

ΑΙΑΣ, η τρέλα

13 Μαΐου, Αρχαίο Θέατρο Περγάμου, Πέργαμος, Τουρκία

ΤΡΩΑΔΕΣ, Ευριπίδης

(ελληνική, τουρκική, αραβική, εβραϊκή, βοσνιακή, κροατική γλώσσα)

6, 7 Ιουλίου, Αρχαίο Θέατρο Δελφών, στο πλαίσιο του αφιερώματος στον Θόδωρο Τερζόπουλο «Η Επιστροφή του Διόνυσου».

Παράρτημα Δ

Ανοιχτοί Θεατρικοί Χώροι

Παράστασης Τραγωδίας στην

Ελλάδα

Άλσος Αιγάλεω, Αιγάλεω, Αθήνα

Άλσος Νέας Σμύρνης, Νέα Σμύρνη, Αθήνα

Αμφιθέατρο Κάστρου Καλαμάτας, Καλαμάτα

Αμφιθέατρο Νέων Μουδανιών, Νέα Μουδανιά Χαλκιδικής

Αμφιθέατρο Σίβηρης, Κασσάνδρα Χαλκιδικής

Ανοιχτό Θέατρο Γιαννιτσών, Γιαννιτσά

Ανοιχτό Θέατρο Δημοτικού Σχολείου Σκοπέλου, Σκόπελος

Ανοιχτό Θέατρο Συκεών «Μάνος Κατράκης», Θεσσαλονίκη

Ανοιχτό Θέατρο «Νέα Βρύση», Πολίχνη, Θεσσαλονίκη

Ανοιχτό Θέατρο Συκεών "Μάνος Κατράκης", Θεσσαλονίκη

Αρχαίο Θέατρο Άργους, Άργος

Αρχαίο Θέατρο Δελφών, Δελφοί

Αρχαίο Θέατρο Δημητριάδας, Βόλος

Αρχαίο Θέατρο Δίου, Κατερίνη

Αρχαίο θέατρο Δωδώνης, Δωδώνη

Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Δήμος Ασκληπιείου

Αρχαίο Θέατρο Ήλιδας, Αμαλιάδα

Αρχαίο Θέατρο Θάσου, Θάσος

Αρχαίο Θέατρο Οινιαδών, Κατοχή Μεσολογγίου

Αρχαίο Θέατρο Πυθαγορείου, Πυθαγόρειο, Σάμος

Αρχαίο θέατρο Ρόδου, Ρόδος

Αρχαίο Θέατρο Σικυώνος, Κιάτο

Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων, Καβάλα

Αρχαίο Στάδιο Δελφών, Δελφοί

Αρχαίο Ωδείο, Πάτρα

Αρχαιολογικό Πάρκο Αμφίπολης, Σέρρες

Αρχαιολογικός χώρος Ελευσίνας, Ελευσίνα

Αρχαιολογικός χώρος Κάστρου, Μενδενίτσα

Αρχαιολογικός χώρος Ολύνθου, Πολύγυρος, Χαλκιδική

Αρχαιολογικός χώρος Υρια, Νάξος

Αττικό Άλσος, Αθήνα

Βεάκειο [Πρώην "Σκυλίτσειον Θερινόν Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς"], Πειραιάς

Γήπεδο, Αμφισσα

Γήπεδο, Ηγουμενίτσα

Γήπεδο, Χανιά, Κρήτη

Γήπεδο Μεσσηνιακού, Καλαμάτα

Δημοτικό Αμφιθέατρο «Θανάσης Βέγγος», Αθήνα

Δημοτικό Γήπεδο Παροιτιάς, Παροιτιά Πάρου

Δημοτικό Θέατρο Άλσους Ηλιούπολης "Δημήτρης Κιντης", Ηλιούπολη

Δημοτικό Θέατρο Παπάγου, Παπάγου, Αθήνα

Δημοτικό Κηποθέατρο Νίκαιας, Αθήνα

Ενετικό Φρούριο Καζάρμα, Σητεία, Κρήτη

Εργοστάσιο Καμπά, Παλλήνη

Ευριπίδειο Αρχαίο Θέατρο, Σαλαμίνα

Ευριπίδειο Θέατρο Ρεματιάς, Χαλάνδρι, Αθήνα

Θέατρο "Αλέξης Μινωτής", Αιγάλεω, Αθήνα

Θέατρο "Αλίκη Βουγιουκλάκη" - Νταμάρι Βριλησίων, Βριλήσσια, Αθήνα

Θέατρο Αγίου Αχιλλείου, Φλώρινα

Θέατρο Άλσος Αγίου Γεωργίου, Τρίπολη

Θέατρο Άλσος Βεΐκου, Γαλάτσι, Αθήνα

Θέατρο Άλσους "Μελίνα Μερκούρη", Βέροια

Θέατρο Ανατολικής Τάφρου, Χανιά

Θέατρο Βράχων "Μελίνα Μερκούρη", Βύρωνας, Αθήνα

Θέατρο Γκαβαλιώτισσα, Έδεσσα

Θέατρο Δάσους, Θεσσαλονίκη

Θέατρο Δασάκι, Αριδαία

Θέατρο Εξαμιλίων «ΜΙΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ», Κόρινθος

Θέατρο Μοσχοποδίου "ΜΕΛΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ", Θήβα

Θέατρο Καστράκι Γρεβενών, Γρεβενά

Θέατρο Κάστρο Καβάλας, Καβάλα

Θέατρο Κρύας, Λιβαδειά

Θέατρο Λάκκας, Μύκονος

Θέατρο Λόφου, Κιλκίς

Θέατρο Λυκαβηττού, Αθήνα

Θέατρο Μεσαιωνικής Τάφρου "Μελίνα Μερκούρη", Ρόδος

Θέατρο Πέτρας, Πετρούπολη, Αθήνα

Θέατρο Φοίνικα - Δημοτικό Θέατρο Περιστερίου, Περιστέρι, Αθήνα

Θέατρο Φλόκα, Αρχαία Ολυμπία

Θερινό Δημοτικό Θέατρο «Μελίνα Μερκούρη», Βόλος

Θερινό Δημοτικό Θέατρο Κομοτηνής, Κομοτηνή

Θερινό Δημοτικό Αμφιθέατρο, Ξάνθη

Θερινό Θέατρο Ορεστιάδας, Ορεστιάδα

Κάστρο Αγίας Μαύρας, Δήμος Λευκάδας

Κατράκειο, Νίκαια, Πειραιάς

Κηποθέατρο Πάρκου Αγρινίου, Αγρίνιο

Κηποθέατρο "Νίκος Καζαντζάκης", Ηράκλειο

Κηποθέατρο Αλκαζάρ, Λάρισα

Κηποθέατρο Εγνατία, Αλεξανδρούπολη

Κηποθέατρο Ιακωβατείου Βιβλιοθήκης, Κεφαλλονιά

Μεσαιωνικό Κάστρο, Κως

Πέτρινο Θέατρο Φαράγγι Πετρούσα, Προσοτσάνη

Σαϊνοπούλειο Αμφιθέατρο, Λακωνία

Υπαίθριο Δημοτικό Θέατρο Φρουρίου, Τρίκαλα

Υπαίθριο Δημοτικό Θέατρο Ζακύνθου, Ζάκυνθος

Υπαίθριο Θέατρο Ορέστης Μακρής, Χαλκίδα

Υπαίθριο Θέατρο Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών (Φρόντζου), Ιωάννινα

Υπαίθριο Θέατρο Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών, Δελφοί

Φρούριο Καλέ, Ιεράπετρα, Κρήτη

Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, Αθήνα

Βιβλιογραφία

Αισχύλος. 1997. *Πέρσαι*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Επτά επί Θήβας*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Προμηθέας Δεσμώτης*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Αγαμέμνων*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Ευμενίδες*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Ικέτιδες*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Χοηφόροι*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

Albini, U. 2000. *Προς Διόνυσον: Το Θέατρο στην Αθήνα των Κλασικών Χρόνων*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Arvaniti, K. (2010), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*. vol. 1: *Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης*. Athens : Νεφέλη

—. K. (2011), «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: Απόπειρα συνολικής θεώρησης». *Logeion* 1, 270-306.

Arnott, P.D. 1991. *Public and Performance in the Greek Theatre*. Νέα Υόρκη: Routledge.

Bacopoulou-Halls, A. 1982. *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*. Αθήνα: Diogenis.

- Baldry, H.C. 1992. *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*. 3^η εκδ. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Βιβιλάκης, Ι. (επιμ.) 1998. *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*. Αθήνα: Ergo.
- Bieber - M. 1961. *The History of the Greek and Roman Theatre*. USA: Princeton University.
- Blume, H. D. 2008. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Brockett, O. G. 1995. *History of the Theatre*, 7^η εκδ. Βοστώνη: Allyn & Bacon.
- Brockett, O. G. 1957. «The Greek National Theatre's Staging of Ancient Drama». *Educational Theatre Journal*, 9: 280–286.
- Brown, J.R. (επιμ.). 2001. *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Chevrel, Y. 1999. *Το ευρωπαϊκό θέατρο στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και το Ελληνικό τραγικό πρότυπο*. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.
- Crabtree, S. & Beudert, P. 2004. *Scenic Art for the Theatre: History, Tools, & Techniques*. 2^η εκδ. ΗΠΑ: Focal Press.
- Γλυτζουρή, Α. *Παράδοση & Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο, από τις Απαρχές ως τη Μεταπολεμική Εποχή*. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή (Ρέθυμνο, 23-26 Οκτωβρίου 2008) – Επιμέλεια: Αντώνης Γλυτζουρή-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 2010, 704 σελ.
- Γραμματάς, Θ. 2002. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτισμικά Πρότυπα και Πρωτοτυπία*, τόμ. Β'. Αθήνα: Εξάντας.

—.Θ. 2004. *Διαδρομές στην Θεατρική Ιστορία*. Αθήνα: Εξάντας.

—.Θ. 2006. *Για το Δράμα και το Θέατρο*. Αθήνα: Εξάντας.

Demetriou, T. & Pollard, T. 2017. «Homer and Greek tragedy in early modern England's theatres: an introduction» *Classical Receptions Journal*, 9: 1–35.

Easterling, P.E. & Knox, B. M. W. 2008. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Παπαδήμα.

Ευριπίδης. 1997. *Τρωάδες*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Εκάβη*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Ελένη*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Μήδεια*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Ηρακλής*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Φοίνισσαι*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Άλκηστις*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

—. 1997. *Ίων*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.

Hall, E. 2006. *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Harrison, G. & Liapis, V.(επιμ.), 2013. *Performance in Greek and Roman Theatre*. Λίντεν: Brill.

Kenney, E.J. & Clausen, 2013. W.V. *Ιστορία τῆς Λατινικῆς λογοτεχνίας*, Ἀθήνα: εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Kawalko - Roselli, D. 2011. *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*. Τέξας: University of Texas Press.

Kowalzig, B. 2011. *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Κράιας, Γ. 2018 «Αρχαία Ελληνική Τραγωδία & Δημοκρατία: Βίοι Παράλληλοι» από το 3ο Πανελλήνιο Συνέδριο Πολιτικής Φιλοσοφίας, ΑΠΘ.

—2018 «Η από ιδρύσεως του ελληνικού κράτους αναβίωση του αρχαίου δράματος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης : Παραστάσεις σταθμός υπό το πρίσμα της ιστορικής συγκυρίας» από το 6ο Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Λουντ.

Κύρκος, Β. 2003. *Τό "κράτος" τῶν θεῶν καί ἡ εὐθύνη τοῦ ἀνθρώπου* στὸν Τιμητικό Τόμο τοῦ Κώστα Ε. Μπέη, τόμ. Δ΄. Ἀθήνα: Σάκκουλα.

Ley, G. 2007. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Σικάγο: University of Chicago Press.

Lewis, D., Boardman, J., Davies, J., & Ostwald, M. (επιμ.). 1992. *The Cambridge Ancient History: The fifth century BC*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.

Markantonatos, A. & Zimmermann, B. (επιμ.), 2012. *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, τομ. 13. Berlin and Boston: Walter de Gruyter.

Μαυρομούστακος, Πλ. 2005. *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, 2η εκδ. Αθήνα: Καστανιώτη.

McDonald, M. 1992. *Ancient Sun, Modern Light*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.

Miller, N. P. 1961. «The Origins of Greek Drama. A Summary of the Evidence and a Comparison with Early English Drama». *Greece & Rome* 8: 126–137.

Morreall, J. 1999. *Comedy, Tragedy, and Religion*. Νέα Υόρκη: State University of New York Press.

Μουζενίδης, Τ. 1970. *Το αρχαίον ελληνικόν θέατρον*. Αθήνα: εκδ. Ε.Ο.Τ.

Μποζίζιο, Π., 2010. *Ιστορία του θεάτρου*, τόμ. Α. Αθήνα: Αιγόκερως.

Συλλογικό έργο., Francisco R. Adrados, Ελένη Βαροπούλου, Σπύρος Βραχωρίτης, Hellmut Flashar, Helena Foley, Mary Louise Hart, Μαίρη Μάντζιου, Μιχαήλ Μαρμαρινός, Gregory McCart, Marianne McDonald, Παντελής Μιχελάκης, Αλίκη Μπακοπούλου - Χωλς, Dusan Rnjak, Wolfgang Storch, Pascal Thiery, Μαίρη Τσούτη, Gonda A. H. Van Steen, J. Michael Walton, Νίκος Χουρμουζιάδης, Etel Adnan, Umberto Albini, Θόδωρος Αντωνίου, Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης, Horst - Dieter Blume, Peter Brown, Δημήτρης Δημητριάδης, Καίτη Διαμαντάκου. - 1η έκδ. - Αθήνα : Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2007. - 483σ. · 24x17εκ.

Olson D. & Millis B. 2012. *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*. Λίντεν: Brill Academic Pub.

Παπαδρέου, Ν. 1994, *Περί Θεάτρου*. 2^η εκδ. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πατσαλίδης, Σ. 1997. *(Εν)τάσεις και (δια)στάσεις : Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*. Αθήνα : Τυπωθήτω.

Revermann, M. & Wilson P. 2008. *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Οξφόρδη: OUP Oxford.

- Romilly, J. 1997. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Σαμπατακάκης, Γ. 2008. *Γεωμετρώντας το χάος, Μορφή και Μεταφυσική στο Θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Scodel, R. 2010. *An Introduction to Greek Tragedy*, Νέα Υόρκη: Cambridge University Press.
- Σιδέρης, Γ. 1976. *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1972, τόμ. Α' 1817-1932*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σοφοκλής. 1997. *Οιδίπους επί Κολωνώ*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- . 1997. *Αντιγόνη*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- . 1997. *Οιδίπους Τύραννος*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- . 1997. *Ηλέκτρα*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- . 1997. *Τραχίνιαι*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- . 1997. *Φιλοκτήτης*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- . 1997. *Αίας*, (μτφρ. Κώστας Τοπούζης). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Στάινερ, Τζ. 1988. *Ο Θάνατος της Τραγωδίας*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Taplin, O. 2002. *Greek Tragedy in Action*. Λονδίνο: Routledge.
- Walton, M.J. 1996. *The Greek Sense of Theatre, Tragedy and Comedy*. Λονδίνο: Routledge.

—. M.J. 2007. *ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ*, Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Wickham, G. 1994. *A History of the Theater*, 2^η εκδ. Λονδίνο: Phaidon Press.

Wiley, D. 1999. *Tragedy in Athens, Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press

Wilson, P. (επιμ.), 2007. *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Χάρτνολ, Φ. 1980. *Ιστορία του θεάτρου*. Αθήνα: Υποδομή.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Αρφαρά, Κ. 2008. «Μιχαήλ Μαρμαρινός». *Το Βήμα* 24 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=118008>) [Πρόσβαση: 05.11.2018]

Αρφαρά, Κ. 2008. «Μιχαήλ Μαρμαρινός». *Το Βήμα* 30 Μαΐου (URL: <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=111496>) [Πρόσβαση: 05.11.2018]

[Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος](#) [Πρόσβαση: 05.11.2018]

<https://www.eccd.gr/> Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών [Πρόσβαση: 01.12.2018]

OnlyTheater. 2016. «Τραγωδίες σε κλειστό χώρο». *Only Theater* 09 Δεκεμβρίου (URL: <https://www.onlytheater.gr/buzz/arthro/item/tragodies-se-kleisto-xoro>) [Πρόσβαση: 07.11.2018]

ΤοSpirtoTeam. 2017. «Κλείνεται ο Ευριπίδης και ο Σοφοκλής στους τέσσερις τοίχους;». *To spirto* 05 Σεπτεμβρίου. (URL:<http://tospirto.net/theater/news/31025>) [Πρόσβαση: 08.11.2018]

Τσατσούλης, Δ. 2014. «Τραγωδία κλειστού χώρου». *Ελευθεροτυπία* 28 Ιουλίου (URL:<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=441087>) [Πρόσβαση: 09.11.2018]

Από Μηχανής Θέατρο <https://www.amtheater.gr> [Πρόσβαση: 10.11.2018]

Θέατρο Πορεία <https://poreiatheatre.com> [Πρόσβαση: 12.11.2018]

Θέατρο του Νέου Κόσμου <http://nkt.gr> [Πρόσβαση: 12.11.2018]

Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR>
[Πρόσβαση: 07.11.2018]

Ταυτότητα Αρχαίων Θεάτρων – ΔΙΑΖΩΜΑ
URL:<http://www.diazoma.gr/theaters/?type=list>) [Πρόσβαση: 08.11.2018]

Ψηφιοποιημένη Βιβλιοθήκη ΕΛΙΑ
(URL:<http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/index.aspx>) [Πρόσβαση: 25.11.2018]

Ψηφιοποιημένο Αρχείου Εθνικού Θεάτρου <http://www.nt-archive.gr> [Πρόσβαση: 29.11.2018]

Σύγχρονο Θέατρο <http://sixronotheatro.gr> [Πρόσβαση: 01.12.2018]