

Πανεπιστήμιο Πατρών

Τμήμα θεατρικών σπουδών

Μεταπτυχιακό δίπλωμα: αρχαίο ελληνικό θέατρο

ΘΕΜΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

**«Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΑ ΔΕΣΜΩΤΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΕΣΣΕΡΙΣ
ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ»**

Όνομα : Ελένη Καλού Α.Μ. : up 1044533

Επιβλέπουσα : Κ. Αρβανίτη

Ακαδημαϊκό έτος 2017-2018.

Ο Αισχύλος στην τραγωδία *Προμηθέας Δεσμώτης* αξιοποιεί το κομμάτι του μύθου, που εστιάζει στην τιμωρία¹ του Τιτάνα. Οι χωροχρονικές συνισταμένες της τραγωδίας, που ορίζονται από τον Αισχύλο είναι τα πέρατα του κόσμου, η Σκυθία ως τραγικός τόπος και η πρωτο- μυθική περίοδος ως τραγικός χρόνος. Το Κράτος, η Βία και ο Ήφαιστος αναλαμβάνουν την υλοποίηση της εντολής του Δία, δηλαδή την πρόσδεση του Προμηθέα στον βράχο. Ο Προμηθέας εξόριστος και εγκλωβισμένος στα δεσμά επικαλείται. Οι Ωκεανίδες τον πλησιάζουν, με σκοπό να μάθουν τις αιτίες του μαρτυρίου του. Στη συνέχεια ο Ωκεανός επισκέπτεται τον δεσμώτη, για να τον συμβουλέψει και αποχωρεί με την υπόσχεση να κάμψει τον θυμό της ανώτερης αρχής. Έπειτα μόνος ο Προμηθέας πάσχει και προφητεύει τον έρωτα, που θα εκθρονίσει τον Δία. Ακολουθεί η επίσκεψη της οιστρήλατης Ιούς, της κόρης του Ινάχου που είναι η μοναδική θνητή της τραγωδίας και αποτελεί θύμα της τυραννικής επιβολής του αρχηγού των θεών. Τελευταίος επισκέπτης του Προμηθέα είναι ο Ερμής, απειλητικός εντολοδόχος του Δία, ο οποίος επιδιώκει να αποσπάσει πληροφορίες σχετικά με τον μελλοντικό έρωτα του Θεού, που θα αποβεί μοιραίος για την εξουσία του. Ο Προμηθέας αντιστέκεται μέχρι εσχάτων και επισυμβαίνουν οι απειλές του Ερμή.

Η συγκεκριμένη τραγωδία είναι στατική, διότι ο βασικός ήρωας είναι καθηλωμένος. Η δράση είναι κυρίως ετεροειδής, καθώς οι επισκέπτες -στον βράχο του μαρτυρίου- συμβάλλουν στην ανακίνηση και στην εξέλιξη της υπόθεσης.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η επεξεργασία του προκειμένου μύθου υπό το πρίσμα τεσσάρων σύγχρονων θεατρικών παραστάσεων. Έχουν επιλεγθεί προς

¹ Άτεγκτος και δυνάστης ο Δίας διέταξε την τιμωρία του αποστάτη Προμηθέα, λόγω της ανθρωποκεντρικής πρωτοβουλίας του Τιτάνα. Ο Προμηθέας προσωποποιεί το αλληλέγγυο πνεύμα προς τον άνθρωπο, καθώς κλέβει τη φωτιά μέσα σε ένα κούφιο καλάμι και την προσφέρει στην ανθρωπότητα. Το δώρο σηματοδοτεί το πέρασμα στον πολιτισμό, καθώς η φωτιά δημιουργεί τις προϋποθέσεις ανάπτυξης της γνώσης, της γλώσσας, της αστρονομίας, των αριθμών, των τεχνών. Ο Δίας, που εκπροσωπεί τη Νέα Τάξη του Κόσμου, οργίζεται με την πράξη του Προμηθέα, καθώς δεν επιθυμούσε την επιβίωση του ανθρώπου και σκόπευε να τους αφανίσει. Στην πορεία σχεδίαζε να σπείρει μία νέα γενιά ανθρώπων, η οποία θα ήταν υπάκουη και συμβατή με την εξουσία του. Τα σχέδια εξόντωσης ανατρέπονται από το φιλάνθρωπο πνεύμα του Τιτάνα. Βλ. Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*, μτφρ.-εισαγωγή- σχόλια Κώστας Τοπούζης, Αθήνα 2007, σελ. 31-42.

μελέτη ο Τερζόπουλος, ο Λυγίζος, ο Φιλίππου και ο Ολιβιέ Πυ , καθώς είναι οι πιο σύγχρονοι δραματουργοί, που έχουν πραγματώσει σκηνικά τον διαχρονικό μύθο του Προμηθέα στα χρονικά πλαίσια 2010 μέχρι και 2017. Θα προβούμε σε μία διεξοδική επισκόπηση της εκάστοτε παράστασης αναλύοντας τα σκηνικά μέσα που χρησιμοποιούνται, αλλά και τις νοηματικές πτυχές του μύθου που προκρίνονται. Έπειτα ο φακός εστίασης της εργασίας θα στραφεί στην προσέγγιση με την οποία αντιμετωπίζει κάθε σκηνοθέτης την τραγωδία και θα ερευνήσουμε κατά πόσο το όραμα του δραματουργού υλοποιείται μέσω των σκηνοθετικών του εργαλείων. Επί της ουσίας θα γίνει κριτική σχετικά με το αν καρποφορεί ή μη η μετάπλαση του μύθου από τον σκηνοθέτη. Σε αυτό το εγχείρημα ιδιαίτερα κατατοπιστική είναι η κριτικογραφία της εποχής. Αφού ολοκληρωθεί η μελέτη των παραστάσεων, θα εξαχθούν κάποια συμπεράσματα σχετικά με την σύγκλιση ή την απόκλιση των θεατρικών έργων που διατρέχονται από το κοινό μυθικό νήμα του Προμηθέα.

1.ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΣ

Από μοναδικότητα χαρακτηρίζεται η παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* στο Παλαιό Ελαιουργείο της Ελευσίνας υπό τη σκηνοθετική επιμέλεια του Θεόδωρου Τερζόπουλου. Προτού όμως διερευνηθούν και αναλυθούν τα συστατικά της συγκεκριμένης παράστασης, προτεραιότητα είναι μια σύντομη, αλλά ουσιαστική αναφορά στο ευρύτερο έργο του σκηνοθέτη. Υψηλής σημασίας είναι η πρωτοποριακή του προσέγγιση στο ζήτημα της τραγωδίας, καθώς είναι ένας σύγχρονος σκηνοθέτης, που έρχεται σε ρήξη με τις παραδοσιακές σκηνικές ερμηνείες των τραγικών κειμένων. Η ιδιαίτερη δουλειά του τυγχάνει πλέον τόσης αποδοχής στην Ελλάδα και εκτός συνόρων, ώστε να θεωρείται «σκηνοθέτης- γκουρού²».

Σπούδασε θέατρο στη σχολή του Μηχαηλίδη και στην πορεία στο *Μπερλίνερ Ανσάμπλ* της Γερμανίας. Εκεί σμιλεύτηκε καθοριστικά η θεατρική του αντίληψη. Η γνωριμία του με τον Χάινερ Μύλλερ αναζωπύρωσε την σχέση του Τερζόπουλου με την τραγωδία και του αποκάλυψε τη δυναμική των τραγικών κειμένων. Επίσης ο Τερζόπουλος διδάχτηκε τη μπρεχτική μέθοδο και επηρεάστηκε από το Μπάουχαους, από τις προτάσεις του Όσκαρ Σλέμερ σχετικά με τη σωματικότητα και το χορό, από το έργο του Αντονέν Αρτώ καθώς και από το ρώσικο Κονστρουκτιβισμό και Φορμαλισμό. Η εξαιρετική μόρφωση που απέκτησε σε συνδυασμό με τα βιώματα του από την παράδοση καθώς και με τη Ποντιακή του καταγωγή έχουν δημιουργήσει ένα κράμα ανθρώπου εκρηκτικό, που αφήνει προσωπικό αποτύπωμα στο θέατρο³.

Κυρίαρχο εγχείρημα του Τερζόπουλου, το οποίο εξελίσσεται με επιτυχία, είναι η κατασκευή της δικής του Μεθόδου, ώστε να μπορεί να αποκωδικοποιεί με δικό του σκηνικό τρόπο την εκάστοτε τραγωδία. Η μέθοδος του στηρίζεται θεωρητικά σε ένα ταξίδι στο τοπίο της μνήμης με βασικό μοχλό το ανθρώπινο σώμα, ώστε να

²Αυτός ο ορισμός συνεπάγεται, ότι η αναγνώριση του δεν αφορά μονάχα το έργο του στη σκηνοθεσία αλλά και τις σχέσεις που δημιουργεί με τους ανθρώπους που συνεργάζεται. Μέσα από την διαδικασία της δουλειάς τους, σκηνοθέτης και ηθοποιοί βιώνουν ψυχική και πνευματική ωρίμανση. Βλ. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 46.

³ Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 21, 22 και Βλ. *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις*, *ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΧΟΛΙΑ*, 2000, σελ.48 και 49.

πραγματοποιηθεί αυτό το ταξίδι. Σε αντίθεση με το Στανισλάφσκι⁴, που τοποθετεί τη μνήμη στον εγκέφαλο, ώστε να κατακτηθούν υποκριτικές δεξιότητες, ο Τερζόπουλος ορίζει το σώμα ως κατοικία της μνήμης, προκειμένου να ξεκλειδωθεί ο ηθοποιός. Επομένως, ο υπό μελέτη σκηνοθέτης κατασκευάζει μία Μέθοδο που στηρίζεται εξολοκλήρου στο ανθρώπινο σώμα, ώστε να ανασύρει τις κρυμμένες και απωθημένες μνήμες του⁵. Για τον Τερζόπουλο και τους ηθοποιούς τους υπάρχει αυτή η σωματική ενέργεια, που περιέχει μνήμες και εικόνες όχι μόνο του ατόμου αλλά και άλλων ζώων και άλλων εποχών. Συνεπώς όλος ο κόσμος βρίσκεται εντός του ανθρωπίνου σώματος και δεν χρειάζεται κάποιος να καταφύγει σε εκατοντάδες βιβλία, αρκεί να γνωρίσει εις βάθος τη κρυμμένη δυναμική του σώματος του⁶.

Αφορμή στάθηκε η τραγωδία *Βάκχες*, το 1986 προκειμένου να δομήσει τη θεωρία του μαζί με την θεατρική ομάδα του, 'Αττις'⁷ και να εφεύρει το βασικό κλειδί, δηλαδή τη Μέθοδο του. Έκτοτε η θεωρία του βρίσκεται ανά πάσα στιγμή σε θέση, ώστε να μετουσιώνεται σε πράξη. Στην έρευνα του μελέτησε τα διονυσιακά δρώμενα της Βόρειας Ελλάδας, που είναι κατάλοιπα της αρχαιότητας. Αποκαλυπτική και καθοριστική για τη Μέθοδο του είναι μία πληροφορία από ένα βιβλίο ιατρικής του 17^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με αυτό οι ασθενείς στο νοσοκομείο του Ασκληπιού όταν επρόκειτο να χειρουργηθούν, ξεκινούσαν πολύωρη σωματική άσκηση από την

⁴ Η τεχνική που καθιερώνει τον Στανισλάφσκι είναι η συνεχής άσκηση της συγκινησιακής μνήμης. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη μέθοδο, ο σκηνοθέτης ζητά από τον ηθοποιό να χρησιμοποιεί τη δύναμη της φαντασίας του, ώστε να ανακαλέσει στη μνήμη του τις συνθήκες που συνθέτουν ένα γεγονός. Αυτό σημαίνει, ότι ο ηθοποιός χρησιμοποιεί τον εγκέφαλο του, για να πλησιάσει π.χ. τον τόπο και τον χρόνο ενός γεγονότος και μέσω αυτού αποκαλύπτονται και ξεκλειδώνονται τα συναισθήματα του ηθοποιού ως προς το γεγονός. Η ψυχολογική βάση της διαδικασίας είναι η φροϋδική Abreaktion. Βλ. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το Χάος – Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, 2007, σελ. 70.

⁵ Η ψυχολογική βάση της θεωρίας του Τερζόπουλου είναι ο Συμπεριφορισμός. Βλ. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το Χάος – Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, 2007, σελ. 71.

⁶ Marianne McDonald, *ΑΡΧΑΙΟΣ ΗΛΙΟΣ ΝΕΟ ΦΩΣ*- *Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, 1993, σελ.206.

⁷ Ο Άττις είναι ο θανατηφόρος Διόνυσος, ο Διόνυσος του Χειμώνα. Πρόκειται όχι για τη γέννα, αλλά για το σπόρο που κυοφορείται για 9 μήνες, πρόκειται για την προσπάθεια πριν τη δημιουργία. Επίσης μία δευτέρα ερμηνεία σχετικά με το όνομα είναι ο μύθος του Άττη. Σύμφωνα με αυτόν, ο Άττης καταφθάνει στην Τροία, για να προσκυνήσει την Κυβέλη και μετά την πόση άφθονου κρασιού, καταβάλλεται από ιερή μανία και αυτοευνουχίζεται. Έπειτα θρηνεί και η Κυβέλη επιθυμεί να τον αναγάσει σε υιοταγή. Με μία αντιστοιχία ο Τερζόπουλος επιθυμεί από κάθε μέλος της ομάδας του να «αυτοευνουχίζεται» ως προς την ατομική συνείδηση και να αφιερώνεται ολοκληρωτικά στο από κοινού έργο της παράστασης. Βλ. *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις*, *ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΧΟΛΙΑ*, 2000, σελ. 16.

προηγούμενη μέρα. Βασίλευε ο ήλιος και οι ασθενείς γυμνοί σε υγρό χώμα, που το υγρό χώμα είναι καλός αγωγός της ενέργειας, σχημάτιζαν ένα κύκλο και περπατούσαν. Η διαδικασία ολοκληρωνόταν στις 8 ώρες, ανά ώρα επιτάχυναν το βηματισμό τους, την τέταρτη ώρα λύγιζαν τα γόνατα τους, την πέμπτη τους αγκώνες τους και συνέχιζαν την άσκηση επιταχύνοντας. Με το πέρας των 8 ωρών, οι ασθενείς είχαν καταφέρει να πολλαπλασιάσουν τη σωματική τους ενέργεια-όπως γίνεται και στα αφρικάνικα δρώμενα- και να εξαλείψουν τους σωματικούς πόνους. Αυτό προέκυπτε, διότι το αίμα κυκλοφορούσε σε όλες τις φλέβες και το συναίσθημα, που πλημμύριζε τους ασθενείς ήταν η ευτυχία. Είχαν περιέλθει σε μία κατάσταση βακχείας και φυσικής μέθης μέσα από το ίδιο τους το αίμα. Την επόμενη μέρα οδηγούνταν «υπό την επήρεια του Διονύσου» στο χειρουργείο με τη βοήθεια ενός πολύ ήπιου αναισθητικού χόρτου⁸.

Βασιζόμενοι σε αυτή τη γνώση ο Τερζόπουλος και οι συνεργάτες του οδηγήθηκαν σε πολύωρο αυτοσχεδιασμό, ώστε το σώμα να αποκαλύψει τα μυστικά του και τις απωθημένες μνήμες του καθενός. Στην αρχή το σώμα αντιστεκόταν⁹ και για την κάμψη της αντίστασης, ο Τερζόπουλος πρότεινε την τοποθέτηση του σώματος σε ένα οικείο τόπο μνήμης¹⁰. Έπειτα υλοποιήθηκε η Μέθοδος του, που ονομάζεται Βιοδυναμική και στηρίχτηκε στο ιατρικό βιβλίο του 17^{ου} αιώνα, όπως ήδη ειπώθηκε, με την δωρη σωματική άσκηση.

Σύμφωνα με τη Μέθοδο σημαντικό είναι ότι, οι ηθοποιοί ακουμπούν στο έδαφος με τις πατούσες τους, διότι βάσει της ιαπωνικής ρεφλεξολογίας, όταν τα νεύρα της πατούσας διεγείρονται με την τριβή τους στο έδαφος, τότε το σώμα εκλύει ενέργεια¹¹. Με μεγαλύτερη ενέργεια υποφέρονται πιο εύκολα η κούραση και ο πόνος, που παράγονται κατά τη διαδικασία. Στη μελέτη της δικής μας παράδοσης, ο σκηνοθέτης βρήκε την αντιστοιχία στα Ελληνικά Αναστενάρια. Σε αυτά ο χορευτής υπό

⁸ Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις, *ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΧΟΛΙΑ*, 2000, σελ.51.

⁹ Σε αυτή τη διαδικασία το «εγώ» τους προκαλούσε πρόβλημα, γιατί επιθυμούσε να επέμβει στο σώμα και να πλάσει «τέλειο και αμετάβλητο σχήμα» στα αισθήματα τους. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 48.

¹⁰ Στις *Βάκχες* ο τόπος δράσης της τραγωδίας είναι ο Κιθαιρώνας. Επομένως το 1986, πριν η ομάδα του Τερζόπουλου παρουσιάσει την τραγωδία, πηγαίνει με την ομάδα του στον τόπο αυτό, ώστε να έρθουν σε επαφή με το μέρος και το χώμα του και τελικά η μνήμη να ανακληθεί πιο εύκολα. Βλ. Marianne McDonald, *ΑΡΧΑΙΟΣ ΗΛΙΟΣ ΝΕΟ ΦΩΣ- Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, 1993, σελ.209.

¹¹ Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το Χάος – Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, 2007, σελ. 72.

κατάσταση πολλαπλασιασμένης σωματικής ενέργειας ή αλλιώς έκστασης¹², υπερβαίνει τα σωματικά του όρια και μπορεί να περπατήσει με γυμνά πόδια σε αναμμένα κάρβουνα, πυροβασία. Το δρώμενο σκοπό έχει να καταργήσει στιγμιαία τον πόνο. Τα Αναστενάρια βοηθούν την κοινότητα να κατευνάσει τις πανανθρώπινες αγωνίες του πόνου και του θανάτου¹³. Έτσι και ο Τερζόπουλος εισάγει μέσω δύσκολων σωματικών θέσεων και πολλών ωρών δουλειάς ένα μηχανισμό κατανίκησης του πόνου. Ο πόνος γίνεται όριο και η υπέρβαση του βάσει αυτής της επιστημονικής μεθόδου, γίνεται τρόπος εξέλιξης του σώματος του ηθοποιού. Το σώμα αναβιώνει την απωθημένη βία, ώστε να εκτονωθεί, να εξαγιστεί και τελικά μεταμορφωθεί σε νέο και πιο δυνατό.

Όταν κάμπτεται το εμπόδιο του πόνου, από το σώμα εκρήγνυται ενέργεια, η οποία είναι έτοιμη για θεατρική μετάπλαση, όπως ακριβώς στην φύση συσσωρεύεται η ενέργεια αντίθετων δυνάμεων και γίνεται έκρηξη¹⁴. Το σώμα βρίσκεται σε μία κατάσταση εκστατική¹⁵. Στόχος είναι τα μέλη του σώματος να λειτουργούν αυτόνομα και να μην ελέγχονται από τον εγκέφαλο¹⁶. Το πιο βασικό σημείο της μεθόδου είναι η αυτονόμηση της λεκάνης, στην οποία υπάρχουν τρεις ενεργειακές ζώνες¹⁷, της κάτω κοιλιακής χώρας, των γεννητικών οργάνων και του πρωκτού. Η λεκάνη ονομάζεται ενεργειακό τρίγωνο του σώματος και με την αυτονόμηση της διοχετεύεται ενέργεια και προς το κεφάλι και προς το έδαφος. Ως αποτέλεσμα το κεφάλι, ο κορμός, τα πόδια και τα χέρια κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις και

¹² Σχετικά με την έννοια έκστασης, αναφέρουμε πως κυριολεκτικά σημαίνει τον εκτοπισμό από μία οικεία θέση (εκ-στασις). Μεταφορικά ερμηνεύεται ως νοητική σύγχυση και έπειτα καταλήγουμε στην μανική έκσταση. Πολύ ενδιαφέρον είναι, ότι ο Πλάτωνας διαχωρίζει τη μανία σε καταστροφική και δημιουργική. Μέχρι και σήμερα οι τύποι της έκστασης ποικίλουν. Κάθε πολιτισμός και θρησκεία δίνει τη δικιά του ερμηνεία στην έκσταση. Παρόλα αυτά βασικός παρανομαστής κάθε έκστασης είναι η υπέρβαση της ανθρώπινης φύσης και πιο συγκεκριμένα η ταυτόχρονη λειτουργία σώματος και πνεύματος. Π.χ. ο χορός είναι μια εκστατική τεχνική, οι δερβίσηδες που στροβιλίζονται, κάποιες δύσκολες στάσεις της γιόγκα αποτελούν μεθόδους έκστασης. Βλ. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 58-60.

¹³ Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το Χάος – Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, 2007, σελ. 72.

¹⁴ Θεόδωρος Τερζόπουλος και *Θέατρο Άτις*, *ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΧΟΛΙΑ*, 2000, σελ.55.

¹⁵ Ιατρικά σημαίνει, πως το αίμα βρίσκεται σε όλα τα σημεία του σώματος και σε αυτό βοηθούν οι κινήσεις των ποδιών κατά τη διάρκεια της μεθόδου. Βλ. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 64.

¹⁶ Η αυτονόμηση των μελών του σώματος έχει αντιστοιχία πάλι από την παράδοση, τον Πυρρίχιο χορό του Πόντου. Οι χορευτές έχουν χέρια τρεμάμενα στον αέρα που συμβολίζουν το πέταγμα, ενώ τα πόδια βαδίζουν και ριζώνουν σταθερά στο έδαφος. Βλ. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το Χάος – Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, 2007, σελ. 73.

¹⁷ Ο σκηνοθέτης θεωρεί, ότι στο σώμα υπάρχουν επτά ενεργειακές ζώνες. Η ίδια πεποίθηση υπάρχει στη γιόγκα, αλλά και σε διονυσιακά ελληνικά δρώμενα. Σκοπός είναι η ένωση των 7 ενεργειακών ζωνών από το σκηνοθέτη, ώστε να υπάρχει ψυχοσωματική αρμονία του ηθοποιού. Βλ. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 61.

σε διαφορετική ταχύτητα δίνοντας την εικόνα της καταληψίας. Επί της ουσίας με τη Μέθοδο γεννιούνται νέοι κώδικες έκφρασης σε κάθε σώμα¹⁸. Τα μέλη δημιουργούν δικές τους κινήσεις, με δικά τους σημαινόμενα¹⁹. Με τον τρόπο αυτό πραγματοποιείται το ταξίδι των σωμάτων στη Μνήμη, ώστε να οδηγηθούν στην καταγωγή τους και στην πρωταρχική γλώσσα του κυττάρου. Η εξερεύνηση της καταγωγής μπορεί να αφορά προσωπικά και απωθημένα βιώματα του παρελθόντος, αλλά και να εισχωρεί στο συλλογικό ασυνείδητο. Με το πέρας της διαδικασίας και με νέα Γνώση το σώμα επανέρχεται στην αρχική του κανονικότητα.

Επιχειρούμε άλλη μία επιγραμματική αναφορά στη Μέθοδο που ακολουθούν ο Τερζόπουλος και η ομάδα του:

- 1) Χώρος κατάλληλος, ώστε η μνήμη να ενεργοποιηθεί.
- 2) Βιοδυναμική μέθοδος ή Αποδόμηση. Συντελείται, όταν οι ηθοποιοί καταφέρουν υπερβούν τα όρια που θέτει ο πόνος και το «Εγώ»²⁰.
- 3) Έκσταση. Είναι η απόρροια της Βιοδυναμικής μεθόδου/ αποδόμησης.
- 4) Ανασημασιοδότηση. Το σώμα παράγει νέες μορφές και φέρει στην επιφάνεια την καταγωγή και τις μνήμες. Σηματοδοτείται το σώμα εκ νέου.
- 5) Αποκατάσταση. Επιστροφή στην αρχική κατάσταση εαυτού με πιο πλατιά συνείδηση.

Τέλος, αναφέρουμε τον τρόπο που τα βακχευμένα σώματα τοποθετούνται στον χώρο. Η σκηνή του Άττις διακρίνεται για την αφαίρεση, το φορμαλισμό και τη γεωμετρία. Η αφαίρεση υπηρετεί την απογύμνωση του χώρου από περιττά αντικείμενα, ώστε να μεταδοθεί η εκφραστική καθαρότητα και να κυριαρχήσει το

¹⁸ Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις, *ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΧΟΛΙΑ*, 2000, σελ.55.

¹⁹ Με την αυτονόμηση του χεριού, η παλάμη και το δάχτυλο θα κινηθούν αυτόνομα σύμφωνα με το χορό της δικής του παράδοσης π.χ. θα χορέψουν όπως οι Σούφι ή όπως στο ζεμπέκικο. Marianne McDonald, *ΑΡΧΑΙΟΣ ΗΛΙΟΣ ΝΕΟ ΦΩΣ- Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, 1993, σελ.209.

²⁰ Σύμφωνα με τον Βίλχελμ Ράιχ, από τον οποίο επηρεάζεται και ο Τερζόπουλος, η δομή του χαρακτήρα λειτουργεί προστατευτικά σε κάθε άνθρωπο και τον θωρακίζει. Κάποιες φορές η προστασία αυτή είναι προβληματική, όταν δεν επιτρέπει στον άνθρωπο να αντιληφθεί τις νευρώσεις του. Στο σώμα όμως αποκαλύπτονται τα πάντα, καθώς τα καταπιεσμένα συναισθήματα μετατρέπονται σε μυϊκή ένταση. Αυτό μπορεί να ανατραπεί, μόνο σε περίπτωση που το άτομο συνειδητοποιήσει την σωματική του ένταση και την κατανοήσει εις βάθος. Η σωματική μέθοδος του Τερζόπουλου φέρνει στην επιφάνεια εικόνες από το υποσυνείδητο και κάνει τον εαυτό πιο κατανοητό. Συμβάλλει στην κατάρριψη του προβληματικού «Εγώ» και βοηθά στην αναδόμηση του. Βλ. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 65.

αρχετυπικό σώμα. Τα γεωμετρικά σχήματα²¹ αποτελούν κυρίαρχα συστατικά υλικά της σκηνοθεσίας. Επομένως, δεν παρουσιάζεται θέατρο με νατουραλιστική σκηνοθεσία. Αντίθετα, η σκηνή γίνεται ένα άδειος χώρος που το σώμα, οι κινήσεις, τα γεωμετρικά σχήματα, το φως και το σκοτάδι συνθέτουν την όψη του Άττις.

Αφού παρουσιάστηκαν με αδρές γραμμές οι στόχοι της ομάδας Άττις και το πρωτοποριακό έργο της στην παραστατική τέχνη, ας προχωρήσουμε στην υπό μελέτη παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*²².

Η παράσταση αποτελεί κομμάτι ενός κύκλου δουλειάς με το όνομα Προμηθειάδα. Ο Τερζόπουλος έρχεται σε συνεργασία με Έλληνες, Γερμανούς και Τούρκους ηθοποιούς, ώστε να αποκτήσει η τραγωδία διαπολιτισμικές διαστάσεις. Αντιληπτό γίνεται, πως ο σκηνοθέτης αξιοποιεί το μυθικό αρχέτυπο σαν πολιτισμική κληρονομιά όχι αποκλειστικά της Ελλάδας, αλλά της Ευρώπης και του κόσμου. Δημιουργείται μια συμπαραγωγή του Φεστιβάλ Αθηνών με την Κωνσταντινούπολη ως πολιτισμική πρωτεύουσα του 2010 και με το Stiftung Zollverein²³.

Το παλαιό Ελαιουργείο Ελευσίνας είναι ο χώρος που επιλέγεται για την αναπαράσταση του βασάνου του Προμηθέα στην Ελλάδα. Αυτό το ερειπωμένο κτίριο, που άλλοτε ήταν εργοστάσιο, διακρίνεται για την αίσθηση πτωχευμένου στο χρόνο και χαρακτηριστικό του αποτελεί η παράδοση που έχει στους κοινωνικούς αγώνες. Κατά την αίσθηση του σκηνοθέτη ο χώρος είναι ενεργειακά φορτισμένος, διότι δίπλα στο ερειπωμένο εργοστάσιο βρίσκεται ένας αρχαιολογικός χώρος με τάφους. Θετικό στοιχείο είναι ακόμα ότι, ο χώρος έχει καθαρό χαρακτήρα και το

²¹ Ο σταυρός, το τετράγωνο, το παραλληλόγραμμο, ο κύκλος, η σπείρα, τα οποία είναι φόρμες που συναντώνται στα δρώμενα πολιτισμών και στη μυθολογία. Τα σχήματα φέρουν μαγικές δυνάμεις και στο θέατρο του Τερζόπουλου αποκτούν συμβολικές και μυστικιστικές διαστάσεις. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 101-110.

²² Επισημαίνεται, ότι η παράσταση του 2010 αποτελεί την τρίτη φορά που ο σκηνοθέτης πραγματεύεται τη συγκεκριμένη τραγωδία. Η πρώτη επεξεργασία του *Προμηθέα Δεσμώτη* ήταν το 1995 στους Δελφούς και ο άξονας της παράστασης ήταν οντολογικός. Η όλη διαδικασία είχε χαρακτήρα τελεστικό. Η δεύτερη απόπειρα πραγμάτευσης του Προμηθέα συνέβη στην Κίνα. Ο ήρωας συναντάται στην λογοτεχνική παράδοση των Κινέζων και η παράσταση είχε πολιτικό προσανατολισμό. Η σκηνοθεσία έκανε αναφορές στο σύστημα κοινωνικής οργάνωσης και διακυβέρνησης της Κίνας. Στην τρίτη και τελευταία σκηνοθεσία η παράσταση έχει πολιτικό υπόβαθρο. Εδώ θίγονται οι υψηλές πολιτικό-κοινωνικές προσδοκίες που ματαιώνονται. Βλ. Χρήστος Παρίδης, « Αντί-Προμηθέας», *Lifo*, 2010 και Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει στην Εργατούπολη», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2010.

²³ Όλγα Σελλά, «Τρεις διάλογοι με τον Προμηθέα Δεσμώτη», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2010.

γεγονός έρχεται σε αντίθεση με το lifestyle της Επιδαύρου που έχει απολέσει πλέον την ιερότητα της, όπως χαρακτηριστικά ομολογεί ο Τερζόπουλος²⁴.

Από τα ερείπια κρέμεται μια εντυπωσιακή σκηνική εγκατάσταση. Πρόκειται για χίλιες πέτρες που δένονται γεωμετρικά με σχοινιά και αιωρούνται σαν πέτρινα κολιέ. Οι πέτρες θυμίζουν βιβλικό τοπίο. Εμπνευστής του σκηνικού είναι ο Γιάννης Κουνέλλης. Ο Τερζόπουλος αναφέρει για τον εικαστικό συνεργάτη του : «Είναι άνθρωπος που ξέρει τι σημαίνει “κέντρο”, ουσία²⁵.» Επίσης διατυπώνει την ακόλουθη θέση για τη σκηνική σύνθεση : «Η κατασκευή του Κουνέλλη είναι κατακλυσμός από πέτρες. Χίλιες πέτρες σαν τον Καύκασο, για να πετροβολήσω τον Δία, το άπειρο ή τους θεατές²⁶.» Με την πρώτη όψη της παράστασης λοιπόν, προβάλλεται μια επιθετική ατμόσφαιρα που είναι άλλωστε και η πρόθεση των συντελεστών.

Ενδιαφέρον είναι, πως στις άλλες ευρωπαϊκές πόλεις , Κωνσταντινούπολη και Έσσεν, που διαδραματίζεται η παράσταση, ο Γιάννης Κουνέλλης διαφοροποιεί τις σκηνικές του συλλήψεις ανάλογα με την τοπική και ιστορική ιδιαιτερότητα της περιοχής. Στην Κωνσταντινούπολη τοποθετούνται στη στρογγυλή σκηνή 60.000 γυαλιά οράσεως πάνω στα οποία ακουμπούν τα σώματα τους οι ηθοποιοί και παρουσιάζουν την τραγωδία. Με αυτό το σκηνικό τρόπο δημιουργείται ένα κλίμα κινδύνου τόσο στους ηθοποιούς όσο και στους θεατές. Στο Έσσεν της Γερμανίας το σκηνικό διαμορφώνεται εκ νέου από τον εικαστικό. Η δράση του θιάσου πλαισιώνεται από δύο βαγόνια από τα οποία κρέμονται κομμάτια κρέατος. Ανάμεσα τους δονούνται τα διονυσιακά σώματα των ηθοποιών, που ακουμπούν σε κάρβουνα καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Επομένως ενώνοντας τα κομμάτια του πάζλ, που δεν είναι άλλα από τις σκηνικές εγκαταστάσεις του Κουνέλλη, διαπιστώνεται ότι σε κάθε τόπο ενεργοποιείται μία εστία μνήμης που προκαλεί ανθρώπινο πόνο. Στην περίπτωση της Ελευσίνας οι πέτρες μας συνδέουν με τον Εμφύλιο, στη Κωνσταντινούπολη τα διασκορπισμένα γυαλιά «αφηγούνται» τον ξεριζωμό. Τέλος,

²⁴ Χρήστος Παρίδης, « Αντί-Προμηθέας», *Lifo*, 2010.

²⁵ Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει στην Εργατούπολη», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2010.

²⁶ Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο λαός μας έμεινε γυμνός σαν τον Καραγκιόζη», *ΒΗΜΑ*, 2010.

τα βαγόνια στο Έσπεν μαζί με τα κάρβουνα οδηγούν το θεατή σε ένα σχετικά πρόσφατο και σκοτεινό τοπίο μνήμης, το Ολοκαύτωμα²⁷.

Σε αρμονία με το επιθετικό σκηνικό είναι η μουσική υπόκρουση. Με την έναρξη της παράστασης ακούγονται σειρήνες και βιολί που εκφράζει ένα δυναμικό ρυθμό. Επίσης, κατά τη διάρκεια της δράσης ακούγονται πυροβολισμοί όπλων και διαπεραστικοί ήχοι. Ακόμα, οι ήχοι είναι χθόνιοι και γεμάτοι ηφαιστειακή ενέργεια. Επομένως, το ηχητικό πλέγμα καθοδηγεί την φαντασία, ώστε αυτή να πλάσει πολεμικές εικόνες και δημιουργούνται αισθήματα φόβου και απόγνωσης. Η μουσική επιμέλεια, που περιέχει εντυπωσιακό κρεσέντο, είναι του Τάκη Βελλιανίτη. Οι φωτισμοί είναι λιτοί και συνεπικουρούν στην δημιουργία σχημάτων επί σκηνής σε όλη την διάρκεια του παραστατικού γεγονότος. Ο φωτισμός είναι απόρροια της συνεργασίας του Τερζόπουλου και του Κωνσταντίνου Μπεθάνη.

Το αρχαίο κείμενο δε διατηρείται ατόφιο σε αυτή την παράσταση όπως και σε κάθε παράσταση του σκηνοθέτη. Στη μέθοδο του που επίκεντρο έχει το σώμα σε κατάσταση βακχείας, η απόδοση του λόγου και εν προκειμένω του τραγικού λόγου κατευθύνεται από την διαφραγματική αναπνοή και όχι από τη λογοτεχνικότητα. Η αναπνοή άλλωστε είναι και η βασική λειτουργία της Ζωής. Το ηχητικό πλέγμα της ομάδα Άτις είναι κατά κύριο λόγο μία σύνθεση από βαθιές εισπνοές και εκπνοές. Κατά συνέπεια ο λόγος αποδομείται και αναδομείται ως λόγος- πόνος²⁸. Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος, ο Τερζόπουλος χρησιμοποιεί κάθε κείμενο ως χάρτη, που του προσφέρει πολλές δυνατότητες ερμηνείας. Μελετά με την ομάδα του πίσω από τις τυπωμένες λέξεις του κειμένου, για να ανακαλύψει το Ρυθμό²⁹ του. Αφού βρεθεί ο πυρηνικός ρυθμός, τότε ακολουθείται, μέχρι να εμφανιστούν οι ρυθμικές ενότητες, που συγκροτούν το κείμενο. Τα σημεία στίξης του κειμένου είναι ανθρώπινες κατασκευές που καταργούνται στο θέατρο Τερζόπουλου και απομένει μία θερμοκρασία εσωτερική. Συνεπώς, η γλώσσα γίνεται αντιληπτή από το θίασο Άτις

²⁷ Ιωάννα Μπλάτσου, «Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος κατακτά την Κωνσταντινούπολη», *Protagon.gr*, 2010 και Βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «“Προμηθέας Δεσμώτη”», Θέατρο Άτις –Φεστιβάλ Αθηνών», *Ελευθεροτυπία*, 2010.

²⁸ Στο σύστημα Τερζόπουλου ο λόγος-πόνος και η τραγικότητα αφορούν την έλλειψη αέρα στο διάφραγμα, γιατί τη δεδομένη στιγμή έχει εξαντληθεί. Τότε ο ηθοποιός αναζητά πηγές αέρα σε άλλα σημεία του σώματος, μέχρι να εξαντληθούν και αυτές και να ξεκινήσει εκ νέου την αναπνοή. Επομένως αναζητά ηχογόνες πηγές στο σώμα και τις ψάχνει στις 7 ενεργειακές ζώνες. Βλ. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 72.

²⁹ Ο ρυθμός δεν είναι κάτι αφηρημένο, αλλά πάντα υπακούει σε ένα βαθύτερο λογικό νόμο. Βλ. *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις*, *ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΧΟΛΙΑ*, 2000, σελ.55-58.

μέσα από τη σύνδεση της με τους χρόνους της φύσης, της γέννησης και της καταστροφής³⁰. Με τη διαδικασία αυτή τα λεκτικά νοήματα του κειμένου δεν υπάρχουν πια άμεσα, αλλά εμφανίζονται καινούρια σωματικά που λειτουργούν παραπληρωματικά στα πρώτα³¹. Καταδεικνύεται, ότι ο λόγος επικοινωνεί το σωματικό πόνο όχι μόνο σε επίπεδο διάνοιας, όπως γίνεται παραδοσιακά στο θέατρο, αλλά και σε επίπεδο σωματικότητας³². Εν τέλει ο θεατής λαμβάνει μέσα από την παράσταση ένα περιορισμένο κείμενο σε λεκτικά μηνύματα, αλλά πλούσιο σε ανάσες και ρυθμό. Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό που αφορά την υπό μελέτη παράσταση είναι, πως ο λόγος- πόνος εκφράζεται σε Ελληνικά, σε Τούρκικα και σε Γερμανικά.

Επίσης, η σκηνοθετική προσέγγιση των τραγικών ηρώων είναι ενδεικτική του προσωπικού στίγματος του Τερζόπουλου. Αρχικά στο βάθος της σκηνής βρίσκεται καθισμένη μια γυναίκα μεγάλης ηλικίας και πρόκειται για τη Σοφία Μιχοπούλου. Φαίνεται σαν πετρωμένη φιγούρα και είναι μαυροντυμένη. Το πρόσωπο της κατά τη διάρκεια της δράσης παραπέμπει σε νεκρική μάσκα και αυτό είναι χαρακτηριστικό όλων των ηθοποιών του θιάσου Άττις. Στο σύστημα του σκηνοθέτη δε χρησιμοποιούνται προσωπεία. Το ανθρώπινο πρόσωπο διαστέλλεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε από τους τεντωμένους μυς να προκύπτει ένα φυσικό προσωπείο. Τα μάτια είναι καρφωμένα στο κενό βλέποντας το άπειρο και την ανυπαρξία. Το στόμα είναι και αυτό σε διαστολή. Μέσω των ματιών, του στόματος και των τεντωμένων μυών εκφράζεται ο οντολογικός τρόμος των σωμάτων³³. Επανερχόμενοι στο πρόσωπο της γυναίκας είναι προφανές, ότι δεν είναι χαλαρό και πως έχει τη δυναμική του γκροτέσκο. Η πλάτη της είναι ελαφρώς κυρτωμένη και τρίβει τα χέρια της κυκλικά σαν να κρατά ένα αόρατο κουβάρι. Η γυναίκα δεν υπάρχει στο σώμα της τραγωδίας, πρόκειται για ένα ρόλο εμβόλιμο, επινόηση του Τερζόπουλου με δικό του κείμενο. Τα λόγια της είναι επικουρικά στην ενίσχυση της πολεμικής ατμόσφαιρας: «Βόμβες

³⁰ Οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης έχουν μελετήσει το νόμο του κύματος, της αστραπής, του σεισμού. Συνεπώς έχουν εντρυφήσει στις πιο άγριες δυνάμεις της φύσης και αυτό μεταφέρεται στο λόγο και την παράσταση. Βλ. Marianne McDonald, *ΑΡΧΑΙΟΣ ΗΛΙΟΣ ΝΕΟ ΦΩΣ- Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, 1993, σελ.211.

³¹ Πολλοί φιλόλογοι και θεατρολόγοι, οι οποίοι προκρίνουν το κείμενο έναντι της παράστασης, θεωρούν την αποδόμηση του κειμένου από την ομάδα άττις ως αστοχία. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 76.

³² Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 71-77.

³³ Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 115-120.

που πέφτουν...Τρέξτε να κρυφτείτε, έρχεται ο στρατός ...Το παιδί ...Τρέξτε... Πάρτε τον στο φορητό δεμένο χειροπόδαρο, δέστε τον να μάθει...Υπέγραψε και θα φύγεις, υπέγραψε γιε μου να σωθείς ...ΦύγεΌχι, δεν υπογράφω... Τρέξτε τα κορίτσια τα ντουφεκίζουν.. Κοιτάζτε τι θέαμα... Προσέξτε! Σώστε τον εαυτό σας... Προδότες εσείς το κάνατε... Πάρε τον από εδώ το γιο σου...Φύγε από εδώ παλιοβρόμα... Όταν θα έχω πεθάνει, ο κόσμος θα αλλάξει...». Αυτά είναι κάποια από τα λεγόμενα της γυναίκας κατά τη διάρκεια της παράστασης και όταν τα εκφωνεί είναι σταθερά στη θέση της, αλλά τα χέρια της κινούνται πιο νευρικά. Σύμφωνα με το σκηνοθέτη αυτός ο ρόλος αποτελεί ένα αρχέτυπο, όπως είναι ο κανόνας ή ο χρόνος. Πυρηνικό κομμάτι του χρόνου λοιπόν είναι ο πόνος, γι' αυτό και η γυναίκα εκφράζει με δικό της τρόπο τον πόνο. Το συναίσθημα της δεν παίρνει τη μορφή θρήνου, καθώς η γυναίκα- χρόνος έχει έρθει αντιμέτωπη με τόσους θανάτους και πολέμους στα βάθη της ιστορίας που πλέον στέκεται βαλσαμωμένη³⁴.

Μπροστά από την ηλικιωμένη γυναίκα και μετωπικά προς το κοινό τοποθετείται ο Τούρκος Προμηθέας, καθώς το αρχέτυπο χρησιμοποιείται όχι μόνο ως ελληνικό αλλά και ως παγκόσμιο σύμβολο αντίστασης. Φορά μαύρο παντελόνι και μαύρο σακάκι που είναι ανοιχτό και αφήνει ακάλυπτο το στήθος του. Με τα χέρια του τρίβει ημικυκλικά την κοιλιά του και δημιουργεί μια εμμονική ροή κίνησης. Συνεχόμενα και αδιάκοπα επαναλαμβάνει αυτή τη στερεοτυπική κίνηση. Αν και στατικός, το κορμί του εκπέμπει έντονη εσωτερική κίνηση. Το σώμα του θυμίζει σβούρα, που στην ίλιγγιώδη ταχύτητα της φαίνεται ως ακούνητη.

Ο σκηνοθέτης επαναπραγματεύεται σκηνικά τον ήρωα δίνοντας του την διάσταση του αντί- Προμηθέα εφόσον βρισκόμαστε στην εποχή των υψηλών κοινωνικών προσδοκιών και των μεγάλων ματαιώσεων. Ο τραγικός Προμηθέας λοιπόν, εμφυτεύεται σε ένα περιβάλλον μη τραγικό και απομυθοποιείται. Έχει λόγο έμμοιο που καθρεπτίζεται στο βραχυκυκλωμένο σώμα του. Φαίνεται έρημος και δεν παρουσιάζεται με διάθεση διαλόγου και επικοινωνίας. Για τον σκηνοθέτη ο ήρωας είναι φονταμεταλιστής³⁵. Χαρακτηρίζεται από το σύνδρομο του αγεφύρωτου, καθώς είναι μεν επαναστάτης, αλλά κυρίως είναι εγκλωβισμένος στο μικρόκοσμο του και ανίκανος να φέρει από μόνος του την κοινωνική αλλαγή³⁶. Από το αρχέτυπο

³⁴ Χρήστος Παρίδης, « Αντί-Προμηθέας», *Lifo*, 2010.

³⁵ Όλγα Σελλά, «Τρεις διάλογοι με τον Προμηθέα Δεσμώτη», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2010.

³⁶ Δημήτρης Μαστρογιαννίτης, «Ευτυχώς υπάρχει και ο Θεόδωρος Τερζόπουλος», *Athensvoice*, 2010.

διατηρούνται η οργή και η διεκδικητική μανία και ο αντί-Προμηθέας παρουσιάζεται γεμάτος επιθετικότητα. Ο αντίπαλος δεν είναι ο Δίας, είναι ταξικός, είναι το μεγάλο κεφάλαιο που ελέγχει τις ζωές μας³⁷. Προχωρώντας ακόμα πιο βαθιά ο Τερζόπουλος εκτιμά, ότι Προμηθέας θα μπορούσε να είναι κάθε άνθρωπος και αντίπαλος του ένα κομμάτι του εαυτού του. Στην προκειμένη περίπτωση ο εχθρός αποδίδεται με την οπτική του Χάινερ Μύλλερ : «ο εχθρός μου είμαι εγώ». Κατά συνέπεια οι κοινωνικές συνειδήσεις χτίζονται εφόσον αντιμετωπιστεί ο εσωτερικός εχθρός, δηλαδή ο ψευτοεπαναστάτης. Έπειτα εξοντώνονται τα κέντρα εξουσίας, που αποτελούν τον εξωτερικό εχθρό³⁸ σύμφωνα με το σκεπτικό του σκηνοθέτη.

Επί σκηνής, κάθε φορά που μιλά ο Τούρκος Προμηθέας , τα σώματα των Ωκεανίδων στρέφονται προς το κοινό σαν να αποκτούν τη διεκδίκηση του ήρωα. Κάποια στιγμή ο Προμηθέας μαζί με το χορό δημιουργούν μια ευθεία γραμμή διαδήλωσης και η παράσταση αποκτά χαρακτήρα μανιφέστου³⁹. Σε τρεις γλώσσες ακούγεται το σύνθημα: «Θα έρθει μια Μέρα!», το οποίο αποτελεί μία σταθερά ως σύνθημα σε πολλές παραστάσεις του Τερζόπουλου. Έπειτα όλοι ρωτούν «Πότε;» θα έρθει εκείνη η ημέρα της αλλαγής... Δίχως απάντηση η ευθεία των σωμάτων διαλύεται και δημιουργείται από τον Χορό και τον Προμηθέα ένα πολυγωνικό σχήμα που στο κέντρο του τίθεται ο Προμηθέας. Αυτός σκύβει πάνω από ένα δοχείο που υπάρχει στη σκηνή και βουτά τα χέρια του στο περιεχόμενο του, τη μαύρη μπογιά. Αρχίζει και αλείφει την κοιλιακή του χώρα με τη μαύρη μπογιά. Είναι σαν μαύρη τρύπα στο κέντρο του σώματος, σαν να πρόκειται για οϊωνό κακών. Ταυτόχρονα με την κίνηση του Προμηθέα μιλά η γυναίκα στο βάθος της σκηνής: «Όλα καίγονται, τα δέντρα καίγονται, όλα καίγονται... Φωτιά! Τα εργοστάσια καίγονται, τα δάση καίγονται, τα πανεπιστήμια καίγονται, τα παιδιά καίγονται, τα βιβλία καίγονται, οι ωκεανοί καίγονται, οι γυναίκες καίγονται, τα μωρά καίγονται, οι άντρες καίγονται, τα ζώα καίγονται. Κόκκινο σύννεφο...» Ο λόγος της γυναίκας για τη φωτιά σε συνδυασμό με τη μαύρη μπογιά επαναπροσδιορίζουν τη σημασία του μυθικού δώρου της φωτιάς. Το δώρο του πολιτισμού έχει τραπεί σήμερα σε πηγή καταστροφών. Τονίζεται, ότι δόθηκε ένα δώρο στους ανθρώπους, που το διαχειρίστηκαν με λάθος τρόπο και οδηγήθηκαν σε εμφυλίους , σε πολέμους, σε πυρκαγιές.

³⁷ Χρήστος Παρίδης, « Αντί-Προμηθέας», *Lifo*, 2010.

³⁸ Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει στην Εργατούπολη», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2010

³⁹ Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο λαός μας έμεινε γυμνός σαν τον Καραγκιόζη», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 2010.

Η Ιώ ερμηνεύεται από την Σοφία Χιλλ. Σε κατάσταση εκστατικού οίστρου και με την ηχητική συνοδεία ενός τανγκό του Piazzolla εισέρχεται στη σκηνή φορώντας μαύρα ρούχα. Δονείται το σώμα της Ιούς από τον βάσανο της περιπλάνησης της και η δόνηση φθάνει ως το κεφάλι. Ακούγονται σειρήνες και συσπά το κορμί της με πολλή μεγάλη ένταση. Τοποθετείται πίσω από τον χορό και στην ίδια κάθετο με τον Προμηθέα. Η συνάντηση Ιούς και Προμηθέα αποτελεί την συνάντηση δύο ισχυρών αξόνων που στο σημείο τομής τους δημιουργείται μία έκρηξη, η προφητεία που θα ακολουθήσει⁴⁰. Κάθε φορά που αναφέρει τον «οίστρο» το σώμα της φαίνεται να κινείται υπό τον έλεγχο δαιμονικής κατάληψης. Το αρχέτυπο τρέπεται σε μία γυναίκα πρόσφυγα που προέρχεται από τις ανατολικές χώρες και δεν έχει άδεια παραμονής. Προσωρινό άσυλο για αυτήν αποτελεί ο χώρος που βρίσκεται ο Προμηθέας⁴¹.

Ενώ ο Προμηθέας και η Ιώ συνομιλούν- ο μεν στα Τούρκικα, η δε στα Ελληνικά- δεν έχουν καμία οπτική επαφή. Στο θέατρο Άττις η φωνή και ο λόγος δεν απευθύνονται στο διπλανό ηθοποιό, αλλά πηγαίνουν σε έναν μεγαλύτερο και βαθύτερο πυρήνα. Απευθύνονται στο σύμπαν και κατά συνέπεια κοιτάζουν προς τον ορίζοντα του οπτικού τους πεδίου⁴². Η Ιώ όσο αφηγείται την ιστορία της, ο χορός φαίνεται να συμπάσχει σωματικά. Κάποια στιγμή, όταν αναφέρεται η μελλοντική ήττα του Δία, σπάει η ομοιομορφία των κινήσεων του χορού. Αφού ολοκληρωθεί η προφητεία, η Ιώ ακουμπά τα χέρια της στο ενεργειακό τρίγωνο και όπως δονείται, πέφτει σταδιακά στο έδαφος.

Ο χορός των Ωκεανίδων απαρτίζεται από δώδεκα άντρες και πρόκειται για μια ανατρεπτική επιλογή από πλευράς του σκηνοθέτη. Αυτός ο χορός δεν παραπέμπει καθόλου στις θηλυκές και αέρινες υπάρξεις, όπως είθισται να προβάλλονται οι συμπαραστάτριες του Προμηθέα. Ο χορός γίνεται ένα πολυεθνικό κράμα από Γερμανούς, Τούρκους και Έλληνες ηθοποιούς. Φορούν μαύρα κοστούμια και αρχικά ξαπλώνουν μπρούμυτα στο κοκκινόχωμα της σκηνής με τα χέρια του ο καθένας πλεγμένα πίσω στην πλάτη του. Κατά τη διάρκεια της παράστασης κινούν νωχελικά τα εκστασιασμένα και πάσχοντα σώματα τους στο χώμα. Αυτή η κίνηση μεταφέρει την υδάτινη πλευρά του ρόλου. Άλλες φορές οι κινήσεις τους είναι πιο σπασμωδικές και βίαιες. Επίσης τότε είναι στραμμένοι στο κοινό και τότε πίσω στο σκηνικό.

⁴⁰ https://www.youtube.com/watch?v=Do0y0chPe_Q

⁴¹ Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο λαός μας έμεινε γυμνός σαν τον Καραγκιόζη», *TO BHMA*, 2010.

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=Do0y0chPe_Q

Συχνά τα σώματα τους αποκτούν εμβρυακή στάση. Το γεγονός αυτό με τα χέρια που είναι κατά στιγμές δεμένα πίσω στην πλάτη προβάλλουν την αδυναμία και την αίσθηση του πραγματικού δεσμώτη. Μιλούν και στις τρεις γλώσσες και κυρίως δημιουργούν ένα μουσικό χαλί αποτελούμενο από βαθιές ανάσες γρήγορες ή αργές. Σύμφωνα με τον Τερζόπουλο η δημιουργία ενός χορού από άντρες είναι σκόπιμη, γιατί δίνεται η αίσθηση ενός Ωκεανού που ξεβράζει ανθρώπινα πτώματα από πολέμους, πτώματα πτωχών και γενικά παρασίτων για την κοινωνία. Πρόκειται για ανθρώπινα ρετάλια, για βασανισμένους⁴³

Επισημαίνεται, ότι μέσα από το χορό αναδύονται άλλοι ήρωες της συγκεκριμένης κλασικής τραγωδίας όπως το Κράτος, η Βία, ο Ήφαιστος και ο Ωκεανός. Το γεγονός ότι αποσπώνται κάποια πρόσωπα από το κυρίαρχο σώμα του χορού, ώστε να αποδοθούν οι υπόλοιποι ήρωες της παράστασης και να επιστρέψουν πάλι στο χορό αποτελεί κομμάτι της Μεθόδου του. Το συγκεκριμένο μοτίβο είναι πυρηνικό της σκηνοθεσίας του και στηρίζεται στην ιστορική αρχή που έκανε κάποτε ο Θέσπις. Ο τελευταίος, όπως είναι γνωστό, διαφοροποιήθηκε από το σύνολο του διθυραμβικού χορού και άρχισε να διαλέγεται με αυτόν⁴⁴.

Σκόπιμο κρίνεται να αναλυθούν οι ήρωες που εμφανίζονται μέσα από τον πολυεθνικό χορό. Αρχικά η Βία και το Κράτος ερμηνεύονται σωματικά από Γερμανούς ηθοποιούς και η επιλογή δεν είναι τυχαία. Η σύγχρονη γερμανική πολιτική ασκεί πειθαναγκασμό και βία με οικονομικούς όρους στο χρεωκοπημένο ελληνικό κράτος. Στη συνέχεια ο Ήφαιστος, που είναι πονόψυχος με το βάσανο του Προμηθέα, αλλά τελικά υπακούει στην ανώτερη αρχή είναι Έλληνας. Ιδιαίτερης σημασίας είναι η σκηνική απόδοση του Ωκεανού. Ο τραγικός ήρωας που έρχεται να συμπαρασταθεί στον Προμηθέα νουθετώντας τον, μεταφράζεται από τον Τερζόπουλο ως ένας Θεός συμβιβασμένος και διαπλεκόμενος. Η θεατρική τεχνική, που μετέρχεται ο σκηνοθέτης, είναι ο κατακερματισμός του ρόλου, δηλαδή η σκηνική διάσπαση του χαρακτήρα σε περισσότερους από έναν ρόλους, ώστε κάθε ρόλος να αποτυπώνει μία

⁴³ Σχετικά με τη φύση του αντρικού χορού Βλ. Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει στην Εργατούπολη», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2010 και Χρήστος Παρίδης, « Αντί-Προμηθέας», *Lifo*, 2010.

⁴⁴ Αναφέρεται, ότι ο Τερζόπουλος δεν εφαρμόζει κάποια ενιαία συμβατική χορογραφία και μελοποίηση, διότι ο χορός συγκροτείται βάσει της εφαρμογής της βιοδυναμικής μεθόδου στο εκάστοτε σώμα. Οπότε πρώτα δουλεύει ο κάθε ηθοποιός ανεξάρτητα το σώμα και τη φωνή του, ώστε να πλάσει την προσωπική του φωνητική και σωματική παρτιτούρα. Έπειτα η κάθε ατομικότητα συντονίζεται με τις υπόλοιπες, για να σχηματιστεί το σώμα του χορού. Βλ. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 121-136.

διαφορετική πλευρά του. Ο Ωκεανός τελικά, σπάει σε τρία κομμάτια και αποδίδεται από έναν Έλληνα ηθοποιό, τον Αντώνη Μυριαγκό από έναν Γερμανό και από έναν Τούρκο ηθοποιό. Αντιληπτό γίνεται κατά την σκηνοθετική πρόταση, πως η διαπλοκή μπορεί να είναι συστατικό κάθε λαού και όχι απλά μιας συγκεκριμένης φυλής⁴⁵. Κάποια στιγμή έχει σχηματιστεί μια ευθεία και μετωπική- προς το κοινό- γραμμή από το χορό. Τότε ο Έλληνας Ωκεανός αποσπάται από την ευθεία που έχουν σχηματίσει τα σώματα και τρέχει στο βάθος της σκηνής υπό τους ήχους βιολιού και σειρήνων. Είναι τόσο υπερβολικά τραγικό το ύφος του ηθοποιού που αγγίζει τα όρια της γελοιοποίησης και του σαρκασμού. Ο Τερζόπουλος σε αυτό το σημείο επιχειρεί ένα βήμα πιο πέρα και πηγαίνει από την τραγωδία στη μετατραγωδία σαρκάζοντας⁴⁶. Τι κριτικάρει και γελοιοποιεί ο Τερζόπουλος ; Η απάντηση κρύβεται στο τεχνικό κομμάτι της σκηνοθεσίας σχετικά με το χορό. Όπως ήδη ειπώθηκε ο χορός είναι ένα πολυεθνικό σύνολο βασανισμένων και περιθωριοποιημένων ανθρώπων. Ταυτόχρονα βάσει σκηνοθεσίας οι ρόλοι, που στρέφονται κατά του κοινωνικού συνόλου και λειτουργούν υποστηρικτικά προς την εξουσία, ανακλύπουν από το σώμα του βασανισμένου χορού. Αυτό το αντιφατικό γεγονός γελοιοποιεί ο Τερζόπουλος και βασίζεται σε αυτό που παρατηρεί χρόνια στην Ιστορία και στη Ζωή, τα θύματα να εξελίσσονται σε θύτες. Ο άνθρωπος παρουσιάζεται στην πιο απάνθρωπη πλευρά του⁴⁷.

Η σκηνική σύλληψη του χορού είναι πράγματι εντυπωσιακή αλλά και δαιδαλώδης, καθώς ακόμα δεν έχει λάβει τέλος το έργο του. Πέρα από τον ένα άξονα που αφορά τη μετατροπή των θυμάτων σε θύτες υπάρχει και ο άξονας της διεκδίκησης. Κάποια από τα θύματα των κοινωνικών καταστάσεων μετατρέπουν τον ανέκφραστο θρήνο τους σε διεκδίκηση. Δημιουργούν- όπως ήδη ειπώθηκε στην ανάλυση του Προμηθέα- μια ευθεία γραμμή με τα πρόσωπα τους στραμμένα στο κοινό και φαίνεται σα να μετέχουν σε μία διαδήλωση μαζί με τον Προμηθέα. Η παράσταση αποκτά αγωνιστικό χαρακτήρα. Οι Ωκεανίδες εξεγείρονται μέσω της διαδήλωσης και δημιουργούν την ταυτότητα ενός συλλογικού Προμηθέα⁴⁸. Διαδηλώνουν φωνάζοντας σε τρεις γλώσσες

⁴⁵ Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει στην Εργατούπολη», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2010.

⁴⁶ Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει στην Εργατούπολη», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2010.

⁴⁷ Χρήστος Παρίδης, « Αντί-Προμηθέας», *Lifo*, 2010.

⁴⁸ Όλγα Σελλά, «Τρεις διάλογοι με τον Προμηθέα Δεσμώτη», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2010.

: «Θα έρθει μια Μέρα.» Τα συνθήματα γίνονται όλο πιο έντονα και ρυθμικά, μέχρι να διακοπεί η διαδήλωση από έναν Γερμανό Ερμή.

Ο Ερμής είναι το εκτελεστικό όργανο της εξουσίας στο τραγικό κείμενο. Στην παράσταση ο εντολοδόχος της εξουσίας διακόπτει την διαδήλωση με ένα ισχυρό και σαρκαστικό γέλιο. Φορά λευκό κοστούμι και εισέρχεται στη σκηνή από τις κερκίδες. Ξεκινά ένα παιχνίδι εκφοβισμού απέναντι στους διαδηλωτές και συμπεριφέρεται σα λοχίας στρατού. Πλησιάζει έναν-έναν τους αποστάτες-Προμηθείς και ασκεί σωματική και λεκτική βία σε βάρος τους. Κάθε φορά που αντιδρούν με συνθήματα οι επαναστάτες, ο Ερμής συνεχίζει ακάθεκτος τον εκφοβισμό. Στο τέλος, ανοίγει τα χέρια του, κουνά παιχνιδιάρικα τις παλάμες του στον αέρα και γελά αλαζονικά. Ο σκηνοθέτης σε αυτό το σημείο φαίνεται να χλευάζει το όργανο της εξουσίας. Ανεβαίνει στις κερκίδες και αποχωρεί γελώντας με έναν τρόπο τρομακτικό, όπως ακριβώς εισήλθε στη σκηνή.

Η παράσταση ολοκληρώνεται με τους διαδηλωτές να μιλούν για τη μελλοντική κατάρρευση της εξουσίας του Δία. Τα σώματα τους δονούνται σε μία έκσταση αντίστασης, η οποία κορυφώνεται συνεχώς και υποβοηθείται από ένα μουσικό κρεσέντο. Τα τελευταία λόγια τους είναι «Άδικα Πάσχω» και στη συνέχεια «Θα έρθει μια Μέρα». Γελούν όλοι μαζί, ακούγονται ήχοι από σειρήνες και η παράσταση σταματά απότομα... Ανοιχτό τέλος.

Προσπαθώντας να αποκωδικοποιήσω την παράσταση παρατηρώ, πως η κατανόηση της ενέχει μεγάλο βαθμό δυσκολίας. Η δυσκολία έγκειται στο γεγονός, ότι δεν πρόκειται για αναπαραστατικό και ρεαλιστικό θέατρο, αλλά κατά κάποιον τρόπο για μια μυστηριακή μέθεξη. Ταυτόχρονα η δράση έχει υφανθεί σε τρεις γλώσσες και η απουσία υπέρτιτλων απομακρύνει τον θεατή από την κατανόηση του θεατρικού εγχειρήματος. Η κριτικός Νίκη Πρασσά τοποθετείται στο ίδιο μήκος κύματος διαπιστώνοντας, πως το κοινό αδυνατούσε να παρακολουθήσει τη ροή της παράστασης. Μάλιστα επισημαίνει, πως πολλοί από τους θεατές λειτούργησαν με έκδηλο αρνητικό τρόπο και αποδοκίμασαν τη σκηνοθεσία λέγοντας :“ Ο Προμηθέας έπρεπε να μιλάει Ελληνικά”⁴⁹. Παρόλα αυτά ο θεατής που βουτά στο σκηνικό σύμπαν του Τερζόπουλου και αφήνεται στο ρυθμό των διονυσιακών σωμάτων , αίρει

⁴⁹ Νίκη Πρασσά, «Ο Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου αναμετράται με το Θέατρο Άτις του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *CAMERA STYLO ONLINE*, 2010.

σταδιακά τη δυσκολία και μπορεί να επικοινωνήσει με το σκεπτικό και το όραμα του σκηνοθέτη.

Η προσέγγιση που επιχειρήθηκε στην αρχαία τραγωδία έχει πολιτικό προσανατολισμό⁵⁰ με σαφείς αναφορές στην χρονική περίοδο του Εμφυλίου⁵¹. Το εμπόλιο κείμενο της Σοφίας Μιχοπούλου φέρει στην επιφάνεια την πρόθεση του σκηνοθέτη με φράσεις όπως : «Υπόγραψε, για να σωθείς... Προδότες». Επιπλέον η σκηνική μετάπλαση του αρχαίου κειμένου δεν περιορίζεται αποκλειστικά στη χρονική περίοδο του Εμφυλίου, αλλά εν γένει έχει απώτερο στόχο να προβάλλει ιστορικές περιόδους κρίσεων⁵². Σε αυτό συμβάλλει η τοποθέτηση του Χορού⁵³, δηλαδή της συλλογικότητας ως κέντρο βάρους της παράστασης με την ταυτόχρονη αποδυνάμωση του εκτοπίσματος που φέρει ο Προμηθέας επί σκηνής. Οι καινούριες αναλογίες που δημιουργούνται σκόπιμα από τον σκηνοθέτη θέτουν στο μικροσκόπιο της παρατήρησης την υπαρξιακή πτώση κάθε ανθρώπου, που υπάγεται σε κοινωνίες οι οποίες μαστίζονται από πολιτική, οικονομική και πολιτιστική κρίση. Συνέπεια της διαδικασίας είναι ο καθένας να διαμορφώνεται με διαφορετικό τρόπο από τις υφιστάμενες συνθήκες και κατ' επέκταση να τις διαμορφώνει εκ νέου. Πιο συγκεκριμένα οι Ωκεανίδες είναι ένα πολυεθνικό ανθρώπινο κύμα που αντιπροσωπεύουν τα θύματα της εξουσίας. Κατά τη διάρκεια της κοινωνικής ζύμωσης κάποιοι από αυτούς γίνονται θύτες και κάποιοι άλλοι επαναστατούν μέσω της διαδήλωσης. Σε συνάρτηση με το Χορό κινείται γεωμετρικά και κατά μήκος της σκηνής ο Τούρκος Προμηθέας. Το εύρημα της μαύρης μπογιάς, που απλώνει στην κοιλιακή του περιοχή είναι η ένδειξη της αυτοτιμωρίας του. Με αυτό το συμβολικό τρόπο ο ρομαντικός επαναστάτης όλων των εποχών αυτοαναιρείται, για να έρθει σε

⁵⁰ Διαφορετική θέση υιοθετεί ο κριτικός Γρηγόρης Ιωαννίδης. Η ένσταση του αφορά το ύφος της παράστασης, που δεν είναι αμιγώς πολιτικό, καθώς διαθέτει πυκνά νοήματα και ούτε ακριβώς φιλοσοφικό, διότι υπάρχει έντονη αιχμηρότητα. Χαρακτηριστικά αναφέρει, ότι ο σκηνοθέτης προσπαθεί να περάσει «υπερωκεάνιο από πορθμό», αλλά τηρεί επιφυλάξεις μέχρι την ολοκλήρωση της Προμηθειάδας και στις τρεις πόλεις της Ευρώπης. Βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, « “Προμηθέας Δεσμώτης”, Θέατρο Άττις- Φεστιβάλ Αθηνών», *Ελευθεροτυπία*, 2010

⁵¹ Ο ίδιος έχει προσωπικό βίωμα από τον εμφύλιο. Μετά το πέρας του πολέμου ο Τερζόπουλος και οι συγγενείς του ήρθαν αντιμέτωποι με το πλήγμα της ήττας. Αυτές οι συνθήκες τον οδήγησαν νωρίς στην κριτική αντίληψη των γεγονότων και στη συστηματική παρατήρηση του κοινωνικού θεάτρου της ζωής. Βλ. Marianne McDonald, *ΑΡΧΑΙΟΣ ΗΛΙΟΣ ΝΕΟ ΦΩΣ- Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, 1993, σελ.203-4.

⁵² Μια σύγχρονη πολιτική αναφορά της παράστασης είναι ο Γερμανός Ερμής που διαλύει την διαδήλωση και σκηνικά μας παραπέμπει σε λογία στρατού. Η επιλογή του Γερμανού σχετίζεται με την οικονομική επιβολή και ηγεσία της σύγχρονης Γερμανικής πολιτικής σε άλλα ευρωπαϊκά κράτη.

⁵³ Ίδια άποψη εκφράζει η Καράλη σχετικά με τον πρωταρχικό ρόλο του Χορού επί σκηνής. Βλ. Αντιγόνη Καράλη, «Πυροβολισμοί χωρίς υπότιτλους, δυσaréσκεια και αποχωρήσεις», *ΕΘΝΟΣ*, 2010.

πρώτο επίπεδο η κοινωνική δράση. Η δύναμη του Δώρου του συρρικνώνεται, καθώς η χρήση της φωτιάς από τον άνθρωπο έχει ως αποτέλεσμα να τη μετατρέψει σε ένα πολύ επικίνδυνο μέσο. Επομένως, τα μηνύματα του σκηνοθέτη είναι ξεκάθαρα, προτάσσει την ευθύνη των ανθρώπων στη διαχείριση κάθε μέσου του και τη μαζική κινητοποίηση τους απέναντι στους τυράννους και τις εκάστοτε εξουσίες.

Επίσης πολύ ενδιαφέρουσα είναι η πολυεθνικότητα που διέπει τον Χορό, διότι ο σκηνοθέτης εστιάζει σε μια βασική αλήθεια της ύπαρξης. Η θέση του θύματος και του βασανισμένου αποτελεί ανθρωπολογικό γεγονός, γι' αυτό και στις Ωκεανίδες εμπεριέχονται τρεις διαφορετικοί λαοί. Ο Σαμπατακάκης αναφέρει, ότι οι Ωκεανίδες διαρρηγνύουν το γεωμετρικό σχήμα τους σε αντίθεση με τον Προμηθέα και φαίνεται, πως αυτοί οι δύο ισχυροί πόλοι της παράστασης δημιουργούν μια μάχη μεταξύ Τάξης και Χάους⁵⁴. Αξίζει να αναφέρουμε, πως η Μέθοδος Τερζόπουλου έχει εν γένει υπερπολιτισμικό χαρακτήρα και συνεπώς μπορεί να υιοθετηθεί από ανθρώπους διαφορετικής κοινωνικής και φυλετικής προέλευσης⁵⁵.

Κάνοντας μια συνολική αποτίμηση, πρόκειται για ένα έντονο και επιθετικό παραστατικό γεγονός. Η προσωπική αίσθηση, που αποκόμισα με την ολοκλήρωση της παράστασης είναι πως η γλώσσα της αντίστασης είναι μία και πρόκειται για συλλογική υπόθεση. Επιπλέον φαίνεται πόσο καθολική είναι η γλώσσα του πόνου. Ο μεταπαραδοσιακός⁵⁶ σκηνοθέτης μοιράζεται με εμάς το όραμα του, ένα είδος νεοελληνικού ανθρωπισμού, που καταρρίπτει τα όρια των εθνικοτήτων και προτρέπει στη μαζική κοινωνική δράση.

⁵⁴ George Sampatakakis, « Prometheus manifesto for the Crisis», *ANTIKPITIKA*, 2010.

⁵⁵ Καθώς προσεγγίζεται το αυθεντικό «είναι» του ανθρώπου μέσω της Μεθόδου, απομακρύνονται σταδιακά τα κοινωνικά ενδύματα που τον περιβάλλουν. Ο Τερζόπουλος λοιπόν, προωθεί τη συνάντηση και την αλληλεπίδραση των διαφορετικών πολιτισμών. Δημιουργεί ένα θέατρο διαπολιτισμικό και ουμανιστικό. Ο φιλοσοφικός του πυρήνας συνοψίζεται στην άποψη, ότι το δέντρο της παράδοσης είναι ένα και κοινό για τους ανθρώπους σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της Γης. Βλ. Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος- Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, 2010, σελ. 77-91.

⁵⁶ Πρόκειται για έναν όρο που αποδίδεται στον Τερζόπουλο από τον Σαμπατακάκη, διότι ο σκηνοθέτης κρατά από την παράδοση τα ουσιώδη και τα εντάσσει στις αρχές της σημερινής διαπολιτισμικής πραγματικότητας. Βλ. George Sampatakakis, « Prometheus manifesto for the Crisis», *ANTIKPITIKA*, 2010.

2. ΛΥΓΙΖΟΣ

Η δεύτερη παράσταση που βρίσκεται στο επίκεντρο της έρευνας μας είναι ο *Προμηθέας Δεσμώτης* με τη σκηνοθετική προσέγγιση του Έκτορα Λυγίζου. Πρόκειται για μία παράσταση που παρουσιάζεται το 2014 στον ιερό χώρο της αρχαίας Επιδαύρου.

Η απαρχή της συνθήκης για τον σκηνοθέτη και ηθοποιό είναι η ιστορία ενός Προδομένου συντρόφου. Σύμφωνα με τη μυθολογία ο Δίας και ο Προμηθέας υπήρξαν φίλοι και σύμμαχοι, αλλά στην πορεία ο Δίας προδίδει τον Προμηθέα και τον καταδικάζει να υπομείνει το μαρτύριο των δεσμών του στα πέρατα της γης. Αφορμή βέβαια αυτού του σχίσματος ήταν η επιθυμία του Προμηθέα να διασώσει το ανθρώπινο γένος με το δώρο της φωτιάς. Επομένως ο Λυγίζος στηρίζει τη σκηνοθετική του απόπειρα στο γεγονός της σύγκρουσης και της προδοσίας από ένα παλιό φίλο. Σε βαθύτερο επίπεδο η σύγκρουση δύο άλλοτε αγαπημένων προσώπων φέρει τελικά στην επιφάνεια τη σύγκρουση του ήρωα με τον εαυτό του ⁵⁷. Ταυτόχρονα φαίνεται και η πρόθεση του σκηνοθέτη, να δονείται η παράσταση από την Ανάγκη του Άλλου⁵⁸ μέσα και πέρα από την σύγκρουση.

Η διάρκεια της παράστασης είναι μια ώρα και τριάντα οχτώ λεπτά. Σκηνογραφικά τοποθετείται στο κέντρο της ορχήστρας ένα υπερμέγεθες ξόανο. Ένα απρόσωπο, με titάνιες διαστάσεις τοτέμ που καλύπτει την μεγαλύτερη έκταση της σκηνής και πλέκει με μυστηριακό ύφος το σκηνικό ιδίωμα του Λυγίζου. Περιμετρικά του ξόανου είναι τοποθετημένα έξι ασύμμετρα ξύλινα σκαλοπάτια, τα οποία ίσως παρομοιάζονται με τους βράχους που κυκλώνουν τον Προμηθέα στην τραγική Γη του Καυκάσου. Με αυτό το σχετικά μινιμαλιστικό σκηνικό της Κλειούς Μπομπότη ανοίγει η αυλαία και μπαίνουν στη σκηνή οι οχτώ ηθοποιοί του θιάσου.

Οι ηθοποιοί είναι παραταγμένοι σε δυάδες και ακολουθούν ένα ρυθμικό βηματισμό. Είναι ενδεδυμένοι με στολές σχολικές κάποιας άλλης εποχής ή κάποιου

⁵⁷ Γιώργος Σ. Κουλουβάρης, « Έκτορας Λυγίζος : “...Δυστυχώς, όλοι οι ρόλοι είναι χρήσιμοι, ακόμα και του καταπιεστή...”», *clickatlife.gr*, 2014.

⁵⁸ Κατερίνα Ανέστη, «Πήγαμε στην πρόβα τζενεράλε του Προμηθέα Δεσμώτη», *Popaganda*, 2014.

σύγχρονου ιδιωτικού σχολείου άλλης χώρας. Οι άντρες φορούν γκρι-σιέλ πουκάμισα και μολυβδί παντελόνια, ενώ οι γυναίκες που έχουν αντίστοιχα χρώματα στις στολές τους αντί για παντελόνι φορούν φούστες με πιέτες στο μήκος του γόνατου. Τα κοστούμια όλων συμπληρώνονται με λευκές επωμίδες σαν γιακάδες και με αθλητικά παπούτσια. Οι κοπέλες έχουν χτενισμένα τα μαλλιά τους σε πλεχτές κοτσίδες που κρέμονται στην πλάτη τους. Αντιληπτό γίνεται, πως στην σκηνοθετική πρόταση του Λυγίζου οι ήρωες της τραγωδίας είναι μαθητές και βρίσκονται σε μια ηλικία αθωότητας και ανακάλυψης, την εφηβεία. Όλοι οι ηθοποιοί μαζεύονται στη σκηνή σε κατάσταση άγνοιας και επεξεργάζονται σιωπηλοί τον χώρο και τους θεατές. Ξαφνικά ένας ηθοποιός πηδά πάνω στο ξύλινο τοτέμ και ακολουθούν οι υπόλοιποι. Απλώνονται κυκλικά στα ασύμμετρα σκαλοπάτια, υποκλίνονται μεταξύ τους και με τον τρόπο αυτό ξεκινά η αφήγηση της τραγωδίας.

Στην αρχετυπική μορφή του Τιτάνα, ο οποίος ήταν καθηλωμένος σε βράχο, ο Λυγίζος αντιπροτείνει διαρκή και ασταμάτητη κίνηση. Ο Προμηθέας απεκδύεται τον στατικό του χαρακτήρα και βρίθει ζωντανίας και κινητικότητας. Η σκηνοθεσία είναι βασισμένη στην ενέργεια των ηθοποιών. Δεν υπάρχει κάποιο εντυπωσιακό εφέ, ούτε και κάποια μουσική επένδυση. Σκοπός της παράστασης είναι η δημιουργία μιας έντονης ενέργειας από τον θίασο, που να εκπέμπεται ρυθμικά και με ταχύτητα⁵⁹. Όλοι είναι συντονισμένοι και ακριβείς σαν ελβετικό ρολόι και μέσω του σώματος αφηγούνται⁶⁰.

Αινιγματικό κομμάτι για την σύγχρονη απόδοση μίας τραγωδίας είναι ο Χορός. Σύμφωνα με τη δραματουργό της παράστασης, Κατερίνα Κωνσταντινάκου, η τραγωδία έχει υπάρξει είδος μεικτό, η οποία εμπεριέχει την ατομική έκφραση, που δεν ικανοποιούσαν μόνο οι υποκριτές και τη συλλογική, που δεν ικανοποιούσε αποκλειστικά ο Χορός. Άρα, ο χορός και οι υποκριτές μοιράζονταν από κοινού τον υβριδικό ρόλο του αφηγητή και του προσώπου της δράσης. Αργότερα στα πλαίσια της εξατομίκευσης, η συλλογική έκφραση μονίμως περιοριζόταν. Επιστρέφοντας στο σήμερα, βασικοί στόχοι είναι η διατήρηση του πολυφωνικού χαρακτήρα της τραγωδίας, η διαφύλαξη της μουσικής χροιάς των κειμένων και βέβαια η

⁵⁹ Έφη Μαρίνου, «Να ξεχάσουμε τον θάνατο, να παραμυθιαστούμε με τη ζωή», *Η Εφημερίδα των συντακτών*, 2014.

⁶⁰ Η σωματική αφήγηση είναι ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της παράστασης χωρίς να εξοβελίζει την αφήγηση μέσω λόγου. Για τη σωματική αφήγηση βλ. Γιώτα Σύκκα, «Έχω επιλέξει να είμαι... “στυγνός εκτελεστής”...», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2014.

αναπαράσταση της πλαστικότητας των σωμάτων. Για να ικανοποιηθούν αυτοί οι στόχοι, ο χορός τρέπεται σε «χορικότητα», όπως αναφέρει με χαρακτηριστικό τρόπο η Κατερίνα Κωνσταντινάκου.

Στην παράσταση του Λυγίζου, η σκηνική γραφή αφομοιώνει τη διάχυση της χορικότητας σε όλη την έκταση του κειμένου. Πιο συγκεκριμένα όλοι οι ηθοποιοί δημιουργούν ένα χορό αφηγητών. Μέσα από αυτόν έρχονται στην επιφάνεια και ξεχωρίζουν κάθε φορά τα πρόσωπα που καλούνται να μιλήσουν σύμφωνα με το κείμενο του Αισχύλου⁶¹. Οι ηθοποιοί τότε μετέχουν ως αφηγητές και τότε ως ακροατές σε μία αφήγηση-Χορό⁶². Ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό είναι η τοποθέτηση μιας ηθοποιού από το θίασο, της Στεφανίας Γουλιώτη για την επιλογή της χορικότητας. Σύμφωνα με την ηθοποιό, η ομάδα που αφηγείται, είναι μία πιο ειλικρινής μέθοδος για να προσεγγίζεται η τραγωδία και γενικά θεωρεί, ότι τα μεγάλα μεγέθη δεν επιδέχονται άλλο τρόπο ερμηνείας. Σε αντίθετη περίπτωση, το μόνο που επιτυγχάνουν οι ηθοποιοί είναι μία στείρα απομίμηση του τραγικού μεγαλείου και τελικά δεν είναι σε θέση να καταθέσουν ερμηνεία⁶³. Επιπλέον αυτό το ιδιαίτερο σκηνοθετικό εργαλείο καθιστά θεατρικά ενεργό τον θίασο σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, φωτίζει την έννοια της συλλογικότητας και τελικά φανερώνεται εκ νέου η Ανάγκη του Άλλου.

Ένα άλλο ενδιαφέρον σκηνοθετικό εύρημα είναι ο διπλός Προμηθέας. Πιο αναλυτικά παρουσιάζεται η αρσενική και η θηλυκή πλευρά του τραγικού ήρωα. Πέρα από τον Προμηθέα και οι υπόλοιποι ήρωες της τραγωδίας έχουν τον καθρέπτη τους ή αλλιώς ένα κομμάτι του εαυτού τους, που λειτουργεί ως αντίβαρο. Κανένας δεν αποτελεί αποκλειστικά μία μονάδα στη δραματική του αναπαράσταση από τον Λυγίζο. Υιοθετείται, επομένως, μία φόρμα ενός αυστηρού δυσισμού, που όλοι οι χαρακτήρες σπάνε σε δύο πρόσωπα και συνομιλούν με τον εαυτό τους. Τα εκάστοτε δύο πρόσωπα συνθέτουν το ολόκληρο και παραπέμπουν κατά κάποιο τρόπο στο πλατωνικό όλον⁶⁴.

⁶¹ Κατερίνα Κωνσταντινάκου, «Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου. Φεστιβάλ Αθηνών, Πειραιώς 260, Κτίριο Δ/18,19,20 Σεπτέμβρη 2014», *CAMERA STYLO ONLINE*, 2014

⁶² Εντυπωσιακό είναι, πως ακόμα και ο Χορός είναι τελείως ισότιμος με τους υπόλοιπους ρόλους. Ο Χορός συντίθεται από δύο μόνο άτομα, όπως και κάθε άλλος ρόλος βάσει της φορμαλιστικής σκηνοθεσίας. Βλ. Αργυρώ Μποζώνη, «Η Άννα Μάσχα μας λέει γιατί είναι άλλο πράγμα να παίζεις στην Επίδαυρο», *Lifo*, 2014.

⁶³ Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=KEC2ZMJghi4>.

⁶⁴ Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Προμηθέας Δεσμώτης», *clickatlife.gr*, 2014.

Η πρόθεση της σκηνική σύλληψης γίνεται εμφανής και από δύο μικρά αποσπάσματα, που παρατίθενται αντί σκηνοθετικού σημειώματος. Ο Λυγίζος παρουσιάζει μία φράση του Μπαντιού από το *Α Εγκώμιο στον Έρωτα* : «Τι είναι ο κόσμος όταν αποκτάμε την εμπειρία του με βάση το δύο και όχι το ένα;». Το άλλο απόσπασμα, που επιλέγεται από το δημιουργό της παράστασης είναι δύο φράσεις από το έργο : «Κι οι δύο το θέλαμε. Κι εγώ- κι εκείνος.»⁶⁵. Η διάσταση της συντροφικότητας, λοιπόν, διατρέχει αυτή την παράσταση εφόσον όλα τα πρόσωπα συγκροτούνται από δυάδες και εν γένει ο ελάχιστος πυρήνας της ομαδικότητας είναι το ζευγάρι.

Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό γύρω από το οποίο στρέφεται η συγκεκριμένη διασκευή της τραγωδίας είναι ο λόγος. Κοντά στη «χορικότητα» όπως ήδη επισημάνθηκε τάσσεται η συλλογική αφήγηση, όπου οκτώ άνθρωποι αφηγούνται όλοι μαζί την ίδια ιστορία. Βέβαια τονίστηκε, πως και ο κάθε ρόλος απαρτίζεται από δύο οντότητες. Συνεπώς ο Λυγίζος, προκειμένου να ικανοποιήσει τις ανάγκες αυτής της αυστηρής σκηνικής φόρμας, καλείται να επεξεργαστεί με κατάλληλο τρόπο τον μεταφρασμένο λόγο του Αισχύλου. Η μετάφραση είναι του Παναγιώτη Μουλά και ο σκηνοθέτης εργάζεται με τρόπο επιστημονικό σε κάτι που ξέρει καλά, το θέατρο λόγου⁶⁶. Πιο αναλυτικά ο λόγος του Αισχύλου χωρίζεται σε «φέτες» και εκφωνείται από κάθε ρόλο-ζευγάρι είτε εναλλάξ είτε ταυτόχρονα. Κάποιες λέξεις ακόμα προκύπτουν από ομαδική συνεκφώνηση. Το κείμενο αποκτά ένταση και ένα δικό του ρυθμό, πιο νευρώδη. Η πλοκή της αφήγησης λοιπόν γίνεται λέξη προς λέξη μέσα στο πυκνό λόγο του Αισχύλου και ο θίασος δουλεύει τον λόγο σαν να στηρίζεται σε μία παρτιτούρα ακριβείας⁶⁷.

Με το σκηνοθετικό φίλτρο της φορμαλιστικής προσέγγισης, που έχει επιλέξει ο Λυγίζος, ενδιαφέρον έχει στη συνέχεια πώς αναπτύσσονται οι χαρακτήρες σε αυτό σκηνικό σύμπαν. Για την ολοκληρωμένη όμως αποκωδικοποίηση των ηρώων, σαφώς και εξετάζουμε την ανάγνωση του μύθου από τους συντελεστές, που είναι βασική για την σκηνική αποτύπωση τους.

⁶⁵ Έκτορας Λυγίζος, «Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου. Φεστιβάλ Αθηνών, Πειραιώς 260, Κτίριο Δ/18,19,20 Σεπτέμβρη 2014», *CAMERA STYLO ONLINE*, 2014.

⁶⁶ Λαζαρίδου Αστερόπη, «Δίχασε ο “εσωστρεφής” Προμηθέας Δεσμώτης στην Επίδαυρο», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 2014.

⁶⁷ Στέλλα Χαραμή, «Είδα: Τον “Προμηθέα Δεσμώτη” σε σκηνοθεσία Έκτορα Λυγίζου», *Θέατρο/Είδα...*, 2014.

Ο θίασος με τις σχολικές του στολές, όπως ήδη ειπώθηκε, παραπέμπει σε έφηβους μαθητές. Τόσο τα ενδυματολογικά στοιχεία όσο και η τοποθέτηση των σωμάτων τους δεν προδίδουν ενήλικες προσωπικότητες. Οι κινήσεις τους διαπνέονται από συναισθηματική αστάθεια, από ανωριμότητα. Το ίδιο παρατηρείται και στις φωνές τους, που είναι σκόπιμα πιο ψιλές. Επίσης βουβό, αλλά σημαντικό ρόλο, κατέχει και το σκηνικό ξόανο της παράστασης. Σε αυτή την οριζοντιωμένη ξύλινη φιγούρα, απευθύνεται κατά στιγμές όλη η ομάδα. Το ξόανο φαίνεται να αποτελεί ομοίωμα του μυθικού Προμηθέα και όλοι οι ήρωες παρατηρούν την κατάσταση καθήλωσης του, πολλές φορές χτυπούν το ξύλινο στήθος του και περπατούν πάνω στο γιγάντιο σώμα του.

Αυτή η σύγχρονη ματιά του Τιτάνα ενσαρκώνεται σκηνικά από το ζευγάρι Λυγίζο-Γουλιώτη. Παρουσιάζεται ένας ανδρόγυνος Προμηθέας, με τον Έκτορα Λυγίζο να αναπαριστά το αρσενικό κομμάτι του και τη Στεφανία Γουλιώτη να ενσαρκώνει τη θηλυκή του φύση. Η συνύπαρξη των δύο φύλων σε ένα σύμβολο σηματοδοτεί τον «πλήρη άνθρωπο»⁶⁸. Παρατηρούμε τις δύο φύσεις του να συγκρούονται ,αλλά και τη θηλυκή πλευρά φροντίζει την πληγωμένη αρσενική φύση και να την παρηγορεί. Ταυτόχρονα το φύλο αίρεται, καθώς ο σκηνοθέτης δεν θεωρεί δεδομένο το κοινωνικό φύλο⁶⁹. Ούτως ή άλλως, ο αισχυλικός Προμηθέας δεν είναι ο ήρωας που επιβιώνει με τη σωματική ρώμη και με την οξυδέρκεια του, δηλαδή με τα κυρίαρχα συστατικά ενός αρσενικού ήρωα. Αντίθετα λειτουργεί με το ένστικτο της προσφοράς και καθοδηγείται από τη σκέψη του για τους άλλους. Στο σύστημα της τραγωδίας το συγκεκριμένο ρόλο επωμίζονταν οι γυναίκες⁷⁰. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος αφήγησης του Τιτάνα από τους δύο ηθοποιούς. Άλλοτε μιλούν σε ά ενικό πρόσωπο ως Προμηθέας και κατ' επέκταση αναφέρονται σε ένα προσωπικό βίωμα. Άλλοτε αποστασιοποιούνται, μιλούν σε γ' ενικό και αφηγούνται την ιστορία του μυθικού ήρωα.

Κύριο χαρακτηριστικό του Προμηθέα από τον Έκτορα Λυγίζο είναι ότι στιγματίζεται από την προδοσία του παλιού και αγαπημένου του συμμάχου, του Δία. Κατά συνέπεια αποκωδικοποιείται ως ένας ήρωας πληγωμένος, ευάλωτος και με ανθρώπινη συμπεριφορά. Διατηρεί από το μυθικό του αρχέτυπο την Γνώση και το

⁶⁸ Λαζαρίδου Αστερόπη, «Στεφανία Γουλιώτη: Η θηλυκή πλευρά του Προμηθέα», *BHMAgazino*,2014.

⁶⁹ Έφη Μαρίνου, «Να ξεχάσουμε τον θάνατο, να παραμυθιαστούμε με τη ζωή», *Η Εφημερίδα των συντακτών*,2014.

⁷⁰ Κατερίνα Ανέστη, «Όλα καλά Έκτορα; -Καλά, ανθρώπινα», *Propaganda*,2014.

εντυπωσιακό γεγονός, πως δεν βιώνει με νηφάλιο τρόπο την κατάσταση. Αν και γνωρίζει, υποφέρει ανθρώπινα. Σε αυτή την μυθική αντίφαση στηρίζεται ο Λυγίζος και δίνει την ερμηνεία του. Μέσα από μία μεγάλη πληγή, τη προδοσία στην προκειμένη περίπτωση, κάποιος δεν αντιλαμβάνεται με διαυγή τρόπο την κατάσταση. Η έκρηξη του θυμικού στερεί την καθαρότητα σκέψης⁷¹. Έτσι ακριβώς και ο Προμηθέας βιώνει κάποια συναισθηματικά στάδια στη διάρκεια του μαρτυρίου του. Εκδηλώνει τον φόβο, την οργή, την αλαζονεία, το αίσθημα της αδικίας, την ανάγκη για παρηγοριά και συντροφιά. Όταν εκτονώσει τα συναισθήματά του, είναι έτοιμος να αποδεχτεί την κατάσταση. Η αλήθεια είναι τελικά, ότι εκ των προτέρων γνώριζε σε νοητικό επίπεδο τη συνέπεια της πράξης του και μόνος του την επέλεξε⁷². Συμφιλιώνεται με τα γεγονότα. Επομένως αφορμή στέκεται η πληγή της προδοσίας, ώστε ο Προμηθέας του Λυγίζου να ενηλικιωθεί⁷³. Αποκτά αυτογνωσία.

Η φωτιά, το μυθικό δώρο του Προμηθέα προς την ανθρωπότητα επαναδιατυπώνεται ως δώρο γνώσης⁷⁴. Όλη η διαδικασία, με την οποία τελικά συνειδητοποιεί και θεραπεύεται ο Προμηθέας είναι μια διαδικασία γνώσης. Λειτουργεί όπως ακριβώς ο άνθρωπος, που ενώ ξέρει με το μυαλό, η ψυχή του ωστόσο χρειάζεται χρόνο, για να ωριμάσει. Μόνο μέσα από τη βιωματική γνώση μιας συνθήκης, τελικά εξελίσσεται κανείς. Αυτή η πιο ψυχαναλυτική προσέγγιση του Λυγίζου σχετικά με τη διαδικασία της Γνώσης⁷⁵ είναι και το δώρο, που προσφέρει ο Προμηθέας στην ανθρώπινη κοινωνία.

Επόμενος ήρωας προς μελέτη είναι ο Ήφαιστος⁷⁶, που τον υποδύεται ο Θάνος Τοκάκης. Ο Θεός αυτός παρουσιάζεται πολύ σάρκινος και ανθρώπινος. Καλείται να εκτελέσει την εντολή και να περάσει τα δεσμά σε αυτόν που αφήφισε τη δύναμη του

⁷¹ Κατερίνα Ανέστη, «Όλα καλά Έκτορα; -Καλά, ανθρώπινα», Propaganda,2014.

⁷² «Εγώ αυτά τα ήξερα από πριν, αλλά το θέλησα το λάθος μου, το θέλησα. Ήθελα να βοηθήσω τους ανθρώπους.» Μία φράση του διπλού Προμηθέα από την παράσταση, η οποία μαρτυρά την επιλογή του λάθους του.

⁷³ Γιώργος Σ. Κουλουβάρης, « Έκτορας Λυγίζος : “...Δυστυχώς, όλοι οι ρόλοι είναι χρήσιμοι, ακόμα και του καταπιεστή...”», *clickatlife.gr*, 2014.

⁷⁴ «Κυρίως μιλάει για τη γνώση» Βλ. Γιώργος Σ. Κουλουβάρης, «Θάνος Τοκάκης:“...Εύχομαι να αλλάζουμε νοοτροπία...”», *naftemproki.gr*,2014.

⁷⁵ «Η σκέψη και η γνώση είναι θείο δώρο, το οποίο ισοπεδώσαμε για την εύκολη απόλαυση. Έχει σημασία η διαδικασία της γνώσης, για να γίνει κτήμα» από συνέντευξη Στεφανίας Γουλιώτη. Βλ: Γιώτα Σύκκα, «Έχω επιλέξει να είμαι... “στυγνός εκτελεστής “ .», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2014.

⁷⁶ Αναφέρουμε, ότι ο Ήφαιστος και το Κράτος είναι οι μόνοι χαρακτήρες που δεν υπάγονται στον φορμαλισμό του δεισιμού. Άρα είναι ρόλοι, που δεν έχουν το αντίγραφο τους στην σκηνική τους απεικόνιση. Ίσως αυτό συμβαίνει, γιατί ο Ήφαιστος και το Κράτος λειτουργούν ήδη από το μύθο σαν ζευγάρι χαρακτήρων.

Δία. Το γεγονός τον καταβάλλει και τον καθιστά ευάλωτο. Λυπάται και συμπάσχει τον Προμηθέα. Με αντίθετες γραμμές απεικονίζεται το Κράτος. Είναι το όργανο της Αρχής και επιμένει με σκληρότητα στην τιμωρία. Έχει λόγο στρογγυλό και ευαγγελικό. «Να μάθει» αναφέρει χαρακτηριστικά για τον Προμηθέα. Στη σκηνοθετική γραφή του Λυγίζου, το Κράτος αποκτά και αυτό πιο ανθρώπινες διαστάσεις και νεανικότητα. Ερμηνεύεται από τον Μιχάλη Κίμωνα. Εν τέλει όπως και στο μύθο, ο Ήφαιστος υποκύπτει στην προσταγή του Κράτους. Στη σκηνή κάθε φορά που ο Ήφαιστος χτυπά με το χέρι του το κεφάλι του ξύλινου Προμηθέα, οι υπόλοιποι ηθοποιοί αναπαράγουν τον ήχο χτυπώντας τα ξύλινα σκαλοπάτια στα οποία βρίσκονται. Μέσω αυτής της δυναμικής και συμβολικής κίνησης τοποθετούνται τα δεσμά. Στην εκτέλεση της τιμωρίας τοποθετεί τη σφραγίδα του το Κράτος, που περνά τα νοητά δεσμά στον ξύλινο γίγαντα χτυπώντας τον με μεγαλύτερο μένος.

Οι Ωκεανίδες δεν σχηματίζονται από πλήθος ατόμων, αλλά από δύο άτομα. Ο σκηνοθέτης τις μεταχειρίζεται ισότιμα συγκριτικά με τους υπόλοιπους ρόλους. Κατά συνέπεια συμβάλλουν στην αφήγηση στον ίδιο βαθμό που το κάνουν και οι άλλοι ήρωες του κειμένου⁷⁷. Παρατηρούμε, ότι διαπνέονται από νεανική ορμή και επιθυμούν να συντροφεύουν τον Τιτάνα στο μαρτύριο που υπομένει. Η μία Ωκεανίδα αντικατοπτρίζει την άφοβη πλευρά του Χορού, ενώ η άλλη φέρει μία πιο φοβισμένη συμπεριφορά και συνετίζει την πρώτη. Ανάμεσα στα δύο κομμάτια του Όλου προκύπτουν συγκρούσεις. Συγκρούσεις βέβαια παρατηρούνται και ανάμεσα στον Χορό και τον Προμηθέα. «Έκανες λάθος» λένε στον Τιτάνα, στην προσπάθεια τους να τον ωθήσουν στην συνειδητοποίηση. Άλλες φορές οι Ωκεανίδες χαρακτηρίζονται πιο πολύ από το φόβο και γι αυτό το λόγο προσπαθούν να κάμψουν την σκληρότητα του Προμηθέα. Στην πορεία μέσα από τις συγκρούσεις εξελίσσονται, κάνουν ένα ταξίδι προς τη γνώση. Διδάσκονται από την ιστορία του Προμηθέα, πως δεν υφίσταται χειρότερη αρρώστια από την προδοσία και λαμβάνουν το ρίσκο. Ωριμάζουν συναισθηματικά και υπερβαίνουν το φοβικό συναίσθημα. Τίθενται με το μέρος του Τιτάνα. Η μία Ωκεανίδα ενσαρκώνεται από την Άννα Μάσχα και η άλλη από την Τζίνα Θλιβέρη.

⁷⁷ Αργυρώ Μποζώνη, «Η Άννα Μάσχα μας λέει γιατί είναι άλλο πράγμα να παίζεις στην Επίδαυρο», *Lifo*, 2014.

Ο Ωκεανός έχει έναν πιο συμβουλευτικό ρόλο προς τον δεσμότη του Καυκάσου. Η προτροπή του είναι να κατεβάσει τους τόνους, διότι θα ακολουθήσουν πιο βαριές τιμωρίες. Στη συμβουλευτική του προσέγγιση, ίσως οριακά υποτιμά την αντίδραση του Προμηθέα, όταν του λέει «Φρόνιμα!». Φαίνεται, πως πέρα από τον σκοπό του να τον συνετίσει, επιθυμεί με έναν τρόπο και να τον αφανίσει, γιατί πολεμά την εξουσία. Ο Θάνος Τοκάκης και ο Μιχάλης Κίμωνας υποδύονται τον Ωκεανό. Η αντιπαράθεση Ωκεανού και Προμηθέα φέρνει στην επιφάνεια την οργή του Προμηθέα προς τον Δία και την έλλειψη κάθε διάθεσης για συμφιλίωση. Το σημείο αυτό είναι σημαντικό, διότι εντοπίζουμε παραλληλίες στις προσωπικότητες των δύο παλιών φίλων, του Προμηθέα και του Δία.

Ακολουθεί ένα καλά κουρδισμένο δίδυμο που ενσαρκώνει και την μοναδική θνητή της τραγωδίας, την Ιώ. Παραδοσιακά στην τραγωδία η συγκεκριμένη σκηνή, είναι η πιο εκρηκτική. Μία θνητή και ο Τιτάνας συναντιούνται στην άκρη της Γης και ιστορούν τα δεινά που άδικα υπομένουν από την εξουσία του Δία. Ο οίστρος της βασανισμένης παρθένας προσδίδει τραγική δύναμη. Παρόλα αυτά η σκηνοθετική ματιά του Λυγίζου δεν ασπάζεται αυτή την εκδοχή. Αποδυναμώνει την σκηνή από το τραγικό δέος και δημιουργεί το πιο αστείο δίδυμο από τους χαρακτήρες που παραθέτει. Η Γαλήνη Χατζηπασχάλη και η Δήμητρα Βλαγκοπούλου, που ερμηνεύουν από κοινού την Ιώ, ανεβαίνουν ορμητικά στο στήθος του ξύλινου σκηνικού και εκφράζουν τον οίστρο τους. Βγάζουν κραυγές αστείες και προκαλούν τα γέλια του κοινού. Πέρα από τις τσιριχτές φωνές τους, οι κινήσεις τους είναι νευρικές και κωμικές. Ο Λυγίζος δίνει τη διάσταση της γυναικείας υστερίας στο μυθικό αρχέτυπο. Επίσης αποκαλύπτει σκηνικά τον χλευαστικό τρόπο που η κοινωνία αντιμετώπιζε τις αντιδράσεις της γυναίκας πριν την ενηλικίωση⁷⁸. Ο παροξυσμός της διπλής Ιούς στην παράσταση, την ισοπεδώνει και την αποτραγικοποιεί. Με την συνάντηση της Ιούς και του Προμηθέα, αντιλαμβανόμαστε τα εκδικητικά συναισθήματα του δεύτερου προς τον Δία. Τελικά οι δύο παλιοί σύντροφοι φωτίζονται στη σκηνή της Επιδαύρου ως προσωπικότητες με πολλές αντιστοιχίες.

Τελευταίος ήρωας, που επισκέπτεται τον δεσμότη είναι ο Ερμής. Καταφθάνει στον τόπο του μαρτυρίου του Προμηθέα, για να αποσπάσει τη χρήσιμη πληροφορία, που κατέχει ο Τιτάνας σχετικά με την ανατροπή του Δία από έναν απόγονο του. Ο

⁷⁸ Κατερίνα Ανέστη, «Όλα καλά Έκτορα; -Καλά, ανθρώπινα», Propaganda, 2014.

Ερμής συναπαρτίζεται από τον Θάνο Τοκάκη και τον Μιχάλη Κίμωνα. Η μία διάσταση του αγγελιοφόρου θεού παρουσιάζεται πιο επιθετική απέναντι στον κλέφτη της φωτιάς. Η άλλη όψη του είναι πιο κατευναστική και συμβουλευτική. Αναπτύσσεται μία έντονη σύγκρουση μεταξύ Προμηθέα και Ερμή. Πέρα από τον θυμό, που κυριεύει τον Προμηθέα, φαίνεται στο βάθος να κάμπτεται η αντίσταση του. Όταν η θηλυκή όψη του Τιτάνα αναλαμβάνει τον διάλογο με τον Ερμή αντιλαμβανόμαστε την αδυναμία του, που θυμίζει άνθρωπο και την ανάγκη του να ικετεύει. Τελικά παραμένει ανένδοτος και ο Ερμής του υπενθυμίζει, πως το λάθος του είναι επιλογή του.

Όλοι οι ηθοποιοί του θιάσου τίθενται περιμετρικά του ξύλινου ειδώλου. Σταδιακά σβήνουν τα φώτα. Με απαλή ομαδική συνεκφώνηση περιγράφεται η καταστροφή που ακολουθεί⁷⁹: «Και να που τώρα τα λόγια γίνονται έργα. Το νιώθω... Αλήθεια. Η γη τρέμει. Ακούω ...Ο κρότος της βροντής μουγκρίζει. Αντιλαλεί... Από την άβυσσο βλέπω πέφτουν αστροπελέκια και σίφουνας τη σκόνη στροβιλίζει. Σηκώνει το χώμα... Στα βράχια... οι άνεμοι ρίχνονται ο ένας στον άλλον. Λυσσασμένοι... και ο ουρανός γίνεται ένα με τη θάλασσα. Είναι ολοφάνερος αυτός ο χαλασμός. Είναι έργο του Δία. Να με τρομάξει θέλει... Γη Μητέρα μου που σε σέβομαι και σε αγαπάω ...Ήλιε που τα πάντα φέγγεις με το φως σου.. Με βλέπεις πόσο άδικα υποφέρω;»

Η προσωπική αίσθηση, που αποκόμισα από την παράσταση είναι πως ο Έκτορας Λυγίζος συνδύασε την επιστημονική έρευνα με την σύλληψη εξαιρετικών ιδεών γύρω από το μύθο. Η οπτική με την οποία πλησίασε το τραγικό κείμενο έχει αμιγώς οντολογικό προσανατολισμό. Με εντυπωσίασε το βάθος, που επιχείρησε να σκάψει τους χαρακτήρες της τραγωδίας και να βρει κομμάτια τους, τα οποία δεν έχουν φωτιστεί σε άλλες σκηνοθετικές ερμηνείες του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Τα θέματα που εστίασε σχετίζονται με τη Φιλία, τη σύγκρουση και την απώλεια της, γιατί ο Δίας κάποτε υπήρξε φίλος και σύμμαχος του Προμηθέα. Σε βαθύτερο επίπεδο αναδύθηκε η σύγκρουση με τον ίδιο τον εαυτό που πάντα προκύπτει μετά από την προδοσία μιας ισχυρής φιλίας. Επίσης, τονίστηκε η απόσταση ανάμεσα στη νοητική-εγκεφαλική αντίληψη των γεγονότων και τη βιωματική τους αντιμετώπιση. Η απόδοση του μηνύματος προέκυψε από το προφητικό χάρισμα, που διαθέτει ο Προμηθέας στο μυθικό του περιβάλλον και την ταυτόχρονη αδυναμία του να κατευνάσει τα

⁷⁹Τα τελευταία λόγια είναι σύγχρονη προσθήκη από την ομάδα του Λυγίζου, δεν βρίσκονται στο κείμενο του Αισχύλου.

συναισθήματα πόνου, φόβου και αδικίας που τον κατακλύζουν. Πιο απλά γνωρίζει τα μελλούμενα, αλλά η απλή νοητική γνώση δεν του εξασφαλίζει νηφαλιότητα στην ψυχή. Συνεπώς η ψυχαναλυτική προσέγγιση του Λυγίζου είναι η υπογραφή του στην παράσταση. Ως εκ τούτου παρατηρούμε κατά τη διάρκεια του παραστατικού γεγονότος να απεκδύονται οι ήρωες τη μυθική τους υπόσταση και να αποκτούν ανθρώπινες ιδιότητες, να μικραίνουν⁸⁰. Αναφέρεται, ότι η απόδοση της τραγωδίας δεν είχε κάποιο πρωταγωνιστή, αλλά ο σκηνοθέτης τοποθέτησε στο προσκήνιο όλο τον θίασο. Με αφορμή την τραγωδία οι ήρωες, που τράπηκαν σε ανθρώπινους χαρακτήρες ωρίμασαν και ενηλικιώθηκαν. Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό του σκηνοθέτη το Δώρο της Φωτιάς, ερμηνεύτηκε σκηνικά σε Δώρο Γνώσης⁸¹ για τον άνθρωπο.

Ο Λυγίζος, προκειμένου να υποστηρίξει τα φιλοσοφικά και υπαρξιακά αποστάγματα, που εξήγαγε από το μύθο χρησιμοποίησε κάποια σκηνοθετικά εργαλεία. Αυτά ήταν ο δυισμός, για να εκφραστεί η εσωτερική σύγκρουση, η χορικότητα, για να δοθεί ο συλλογικός χαρακτήρας και κατ' επέκταση η επεξεργασία του λόγου σε φέτες. Τα εργαλεία χρησιμοποιήθηκαν σε όλο το εύρος της παράστασης και για όλους τους ήρωες ανεξαιρέτως, με αποτέλεσμα να μπολιαστεί το έργο με φορμαλιστικό ύφος. Θα συμφωνήσω με την Ιωάννα Κλεφτογιάννη, που αναφέρει χαρακτηριστικά «...Η φόρμα, όταν γίνεται αληθινός δεσμώτης, μπορεί να συνθλίψει ένα παραστατικό γεγονός... Η μορφή μπορεί να αποβεί κορσές που στραγγίζει από κάθε χυμό και ζωντανό παλμό μια σκηνική δουλειά»⁸². Το πλαίσιο της στιβαρής φόρμας δημιουργούσε μια έλλειψη μουσικότητας και ρυθμού και αυτή η αίσθηση έγινε σαφώς πιο έντονη με την απουσία μουσικής επένδυσης. Όσο και αν οι ηθοποιοί ήταν καλοκουρδισμένοι υποκριτικά, ένιωθα ένα σταθερό μονόχορδο άκουσμα. Αδιαμφισβήτητα η μουσική θα προσέδιδε άλλη διάσταση σε αυτό το σκηνικό σύμπαν. Επιπλέον η αρραγής φορμαλιστική διάθεση εμπόδισε κάποιους ηθοποιούς να αναδειχθούν. Όπως εύστοχα διατυπώνει η Αστερόπη Λαζαρίδου, ίσως ήταν πιο

⁸⁰ Κατατοπιστική είναι η κριτική της Κατερίνας Ανέστη, καθώς είδε τους ήρωες να περιορίζονται, να μικραίνουν, να γίνονται άνθρωποι. Διαμετρικά αντίθετη κίνηση διέγραψαν τα συναισθήματα του φόβου, του πόνου, της προδοσίας, της αλληλεγγύης που απέκτησαν τιτάνιες διαστάσεις. Βλ. Κατερίνα Ι. Ανέστη, «Παρηγορώντας τον Προμηθέα Δεσμώτη», *POPAGANDA*, 2014.

⁸¹ Η Στέλλα Χαραμή βρίσκει αντιστοιχία ανάμεσα στην φωτιά ως Δώρο Γνώσης και στην σκηνοθεσία του Λυγίζου ως Γνώση μία καινούριας Επιδαύρου. Στέλλα Χαραμή, «Είδα: Τον “Προμηθέα Δεσμώτη” σε σκηνοθεσία Έκτορα Λυγίζου», *Θέατρο/Είδα...*, 2014.

⁸² Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Προμηθέας Δεσμώτης», *clickatlife.gr*, 2014 και Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Δίχασε ο “Προμηθέας Δεσμώτης” του Λυγίζου», *Etenet.gr ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2014.

γόνιμο σκηνοθετικά να περιοριστεί η μηχανή του δυισμού στους 2 Προμηθείς, ώστε να πολλαπλασιαστεί το συνολικό αποτέλεσμα, αντί να διαιρεθεί⁸³. Όσο αναφορά τη χορικότητα ήταν ένας τρόπος, για να έρθει στην επιφάνεια η συλλογική σκοπιά⁸⁴ του εγχειρήματος. Το σκηνικό αποτέλεσμα αυτής της μηχανής ήταν να περιοριστεί το εκτόπισμα του Προμηθέα προς όφελος της ομαδικής αφήγησης. Ένωσα, πως το γιγάντιο σκηνικό ζόαυο έλαβε τη θέση του βουβού πρωταγωνιστή. Η σύλληψη του Λυγίζου είναι πράγματι ευφυής, διότι επιδίωξε να ενσωματώσει την τραγωδία στο κλίμα της σημερινής εποχής. Επομένως, φρόντισε να ισοπεδώσει το τραγικό μεγαλείο και να αποδραματοποιήσει το έργο δίνοντας ίσες ανθρώπινες διαστάσεις στο θίασο. Η αποδόμηση του τραγικού ενισχύθηκε με το χιουμοριστικό και παιγνιώδη τρόπο⁸⁵ που ερμηνεύτηκε η Ιώ από τις δύο ηθοποιούς. Όλα αυτά είναι πλήρως εναρμονισμένα με την εποχή μας και η παρουσία του ξύλινου σκηνικού⁸⁶ άφησε μια ενδιαφέρουσα και μυστηριακή αιχμή πισωγυρίσματος στο μυθικό χρόνο.

Τέλος πέρα από την εξαιρετική οπτική του μύθου με την πρόθεση της ενδοσκοπησης, θα ήθελα να δω πιο έντονα πολιτικές σημασιοδοτήσεις σε αυτήν την παράσταση. Βέβαια ο σκηνοθέτης μπορεί να έκανε σκόπιμα αυτήν την παράλειψη, για να προβεί σε μία κριτική σχετικά με τη νέα γενιά και την έλλειψη πολιτικών ιδεωδών. Παρόλα αυτά τόσα πολιτικά σύμβολα, που φέρει η τραγωδία και είναι κομμάτι της ταυτότητας της έμειναν ανεκμετάλλευτα⁸⁷. Ως εκ τούτου ο σαφής υπαρξιακός χαρακτήρας αυτής της σύλληψης μετέτρεψε την παράσταση κατά έναν

⁸³ Λαζαρίδου Αστερόπη, «Δίχασε ο “εσωστρεφής” Προμηθέας Δεσμώτης στην Επίδαυρο», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 2014.

⁸⁴ Η Όλγα Σελλά επισημαίνει, ότι ο διάλογος της παράστασης με την ομαδικότητα και τη λιτότητα προσέδωσε φρεσκάδα στο σύνολο της. Επιπλέον θεωρεί, ότι ο χρόνος θα αποκαλύψει κατά πόσο αυτή η σκηνοθετική πρόταση έχει ισχύ και ποιότητα. Βλ. Όλγα Σελλά, «“Προμηθέας Δεσμώτης” στην Επίδαυρο, κόσμος και ανατροπές», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2014.

⁸⁵ Αξίζει να παρατεθεί η άποψη του Σαριγιάννη. Ο κριτικός πλέει σε τελείως διαφορετικό μήκος κύματος και θεωρεί τα χιουμοριστικά στοιχεία και την αποδόμηση του κειμένου ως γραφικά. Εν γένει τεκμηριώνει μια πολύ σκληρή κριτική. Βλ. Giorgos Sarigiannis, «Αδικο πάσχων αλλά και άδικο ισοπεδωμένος», *Το Τέταρτο Κουδούνι*, 2014.

⁸⁶ Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης αντιλαμβάνεται, πως μέσα από τον πρωταγωνιστή- σκηνικό και τη χορικότητα προσδίδεται άλλη διάσταση στην τραγωδία, που ξεφεύγει από τις τετριμμένες σκηνοθεσίες. Αυτή η διάσταση εκτιμάται ως πιο γνήσια και πιο ικανή, ώστε να διδάξει και να αφήσει αποτύπωμα στον σύγχρονο άνθρωπο. Βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Χωρίς τα δεσμά και τη μάκα της χρόνιας χρήσης», *Η ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ ανεξάρτητη συνεταιριστική -απογευματινή εφημερίδα*, 2014.

⁸⁷ Την ίδια άποψη συμμερίζεται η Μποζώνη. Βλ. Αργυρώ Μποζώνη, «Είδαμε τον Προμηθέα του Λυγίζου στην Επίδαυρο», *LIFO*, 2014.

τρόπο σε μια διασκευή του κλασικού κειμένου⁸⁸. Σίγουρα ήταν μία παράσταση μοναδική στο είδος της, ενταγμένη στην αλήθεια του παρόντος. Ξεχώρισε για την εντατική δουλειά των ηθοποιών και το νοηματικό της πλούτο, αλλά αισθητικά και συγκινησιακά είχε κενά.

Ολοκληρώνοντας πιστεύω , πως οι ποικίλες κριτικές που έλαβε η παράσταση, είναι ενδεικτικές των διαφορετικών εντυπώσεων, που δημιουργήθηκαν σχετικά με τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Λυγίζου. Οι απόψεις που εκφράστηκαν είχαν προφανείς αποκλίσεις. Σαν το άνοιγμα μιας βεντάλιας τότε ήταν πολύ αυστηρές, τότε ήταν ουδέτερες και ήπιες και τότε ενθουσιώδεις. Σίγουρα αυτό το κράμα απόψεων αποκαλύπτει μία σκηνοθετική δουλειά που παρά τις όποιες αστοχίες της, δημιούργησε αντίκτυπο.

⁸⁸ Ο Καραμπίτσος θεωρεί, πως η παράσταση είναι μια πειραματική προσέγγιση της τραγωδίας. Δεν είναι αφοριστικός σε τέτοιες πρωτοβουλίες, όμως πιστεύει, ότι είναι ιδανικότερο να διευκρινιστεί στο κοινό εκ των προτέρων, ότι πρόκειται για μια Πραγματεία του αισχυλικού έργου ή εν γένει για μια διασκευή της τραγωδίας. Βλ. Γιάννης Καραμπίτσος, «Εκτορας Λυγίζος Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου 12.7.2014 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *camera stylo online*, 2014.

3. ΦΙΛΙΠΠΟΓΛΟΥ

Η επόμενη σκηνική πραγμάτωση του μυθικού Προμηθέα γίνεται 21 και 22 Αυγούστου του έτους 2015 στην Επίδαυρο. Αποτελεί μια συμπαραγωγή του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ιωαννίνων και του Φεστιβάλ Επιδαύρου με τη σκηνοθετική φροντίδα του Κώστα Φιλίππου.

Στο σημείωμα του σκηνοθέτη αναδύεται η επικαιρότητα του μύθου, καθώς κάθε φράση του τραγικού κειμένου βρίσκει την αντανάκλαση του στα σημερινά γεγονότα. Ο σκηνικός εκτελεστής της τραγωδίας συνεχίζει θεωρώντας, πως ο μύθος είναι η επίφαση, ώστε το εφήμερο να τρέπεται σε υψηλή ποίηση⁸⁹. Οι πτυχές του τραγικού υλικού που έρχονται σε πρώτο πλάνο είναι η ελεύθερη βούληση και η αμφισβήτηση της εξουσίας. Τονίζεται, πως ο Προμηθέας είναι η πρώτη φωνή του αρχαίου κόσμου που επιχειρεί το ρήγμα με την εξουσία, την αμφισβήτηση της.

Κρίνεται σκόπιμο να παρατεθεί αναλυτικά το σκηνικό εγχείρημα όλων των συντελεστών της συγκεκριμένης παράστασης.

Αρχικά επί σκηνής είναι τοποθετημένο ένα λιτό και λευκό γεωμετρικό σκηνικό, το οποίο θα χρησιμεύσει ως ο Βράχος του Καυκάσου που θα αλυσοδοθεί ο αποστάτης, ο Προμηθέας. Αριστερά της σκηνής βρίσκονται στοιβαγμένες καρέκλες, η μία τοποθετημένη πάνω στην άλλη. Αυτός είναι ο καμβάς πάνω στον οποίο θα αποτυπωθεί ο μύθος, το μαρτύριο του δεσμώτη. Το σκηνικό και η όλη σκηνογραφία είναι δημιουργία του Kenny MacLellan.

Ακούγεται ένας ήχος μυστηριακός με ανατολίτικες χροιές. Η μουσική επιμελείται από τους Lost Bodies. Εισέρχονται στη σκηνή ο Γεράσιμος Γεννατάς και ο Δημήτρης Κουρούμπαλης. Σε όλη τη διάρκεια της παράστασης ερμηνεύουν ένα κωμικό-τραγικό δίδυμο, το οποίο είναι εμβόλιμο από τον σκηνοθέτη και δεν προκύπτει από το πρωτότυπο κείμενο. Οι κινήσεις τους είναι αστείες και σκόπιμα ασταθείς και αμήχανες. Φορούν καπέλα με γείσο, πουκάμισα με οριζόντιες λευκές και γαλάζιες ρίγες, παντελόνια με λεπτές ρίγες και σκούρα μπουφάν. Ο ρουχισμός τους είναι βρώμικος και παραπέμπει στην εικόνα του βιομηχανικού εργάτη.

⁸⁹ «Ο Τάσος Νούσιας ως “Προμηθέας Δεσμώτης” περιοδεύει σε όλη την Ελλάδα», *Το Πρώτο Θέμα*, 2015.

Προσπαθούν να βάλουν σε μία σειρά τις καρέκλες, αλλά μάταια, γιατί συνεχώς αστοχούν στο έργο τους. Παράλληλα αφηγούνται τη γένεση του κόσμου- που πρόκειται πάλι για μια σκηνοθετική παρέμβαση στο σώμα της τραγωδίας- σύμφωνα με τη *Θεογονία* του Ησιόδου:

“Στην αρχή ήταν το Χάος ...Η Γη απέραντη φώλιαζε στη σκοτεινή αγκαλιά του και ο Έρωτας, το αρχαίο μούδιασμα των χειλιών και των χεριών και ο Τάρταρος, ο απύθμενος βαθιά στη Γη... και γέννησε στο Χάος η Γη τον έναστρο Ουρανό και γέννησε στον Ουρανό Τιτάνιους γιους και κόρες: τους γονείς του Προμηθέα και τους γεννήτορες του Ήλιου και της Σελήνης... Ο Ουρανός κρατούσε τα παιδιά του κλεισμένα μέσα στο σκοτάδι της Γης... η Γη δεν άντεχε να νιώθει μέσα στα σπλάχνα της, τα σπλάχνα της να σβήνουν.. Έφτιαξε η Γη ένα τρομερό δρεπάνι και είπε η Γη στα πονεμένα της: « Παιδιά ποιος θα σκοτώσει τον Ουρανό ;»... Και μόνο ο Κρόνος τόλμησε και άρπαξε το τρομερό δρεπάνι και ακωτηρίασε το...” Θεατρικά το δίδυμο Γεννατάς –Κουρούμπαλης δείχνουν τους όρχεις τους καλύπτοντας τους. Στη σκηνή μπαίνουν σταδιακά 8 κοπέλες , οι οποίες είναι λογικά οι Ωκεανίδες. Ενδύονται φούστες μακριές ως το γόνατο και πουκάμισα σε μουντούς χρωματισμούς. Οι δύο εμβόλιμοι άντρες συνεχίζουν τη ροή της αφήγησης εναλλάξ: “ ...ακρωτηρίασε φριχτά τον Ουρανό ...Χόρτασε αίμα η Γη και γέννησε νύμφες καλές και Ερινύες μοχθηρές και έγινε ο Κρόνος εξουσία μέσα στον Τρόμο.. Πότισε ο Κρόνος την αδελφή του και γέννησε η Ρέα στον Κρόνο θεϊκά παιδιά, την Δήμητρα, την Ήρα, τον Άρη, την Εστία και το μεγάλο Δία και σκέφτηκε ο Κρόνος, πως τα παιδιά του ήταν κίνδυνος μεγάλος και άρχισε χλαπ ... χλαπ... χλαπ... να τρώει τα παιδιά του... όλα εκτός από τον Δία που τον έκρυψε η Ρέα. Μεγάλωσε ο Δίας και κομμάτιασε τον Κρόνο και ελευθέρωσε τα αδέλφια του και είπε να πάρει αυτός την εξουσία της Γης και του Ουρανού... Έπεσε άθλια διχόνοια και μάχη ανελέητη Τιτάνων και Θεών και ο Δίας κινδύνεψε.. Τότε στάθηκε στο πλευρό του Δία ο πάνσοφος Τιτάνας Προμηθέας και πήρε ο Δίας την εξουσία και άρχισε να κυβερνά Γη και Ουρανό. Ήταν σκοτάδι πάνω στη Γη και ξαφνικά μια φλόγα σκόρπισε το σκοτάδι και μέσα από των σκοταδιών τη λάμψη στάθηκε στα πόδια του σα ζώο τρομαγμένο και έγινε άνθρωπος ο άνθρωπος ... Στάθηκε αυτός στη φωτιά και άρχισε να σκέφτεται και είδε ο Δίας και έφριξε και θύμωσε και είπε: «Ποιος έκλεψε και έδωσε στο άθλιο ζώο τη φωτιά; Ποιος τόλμησε να αντιταχθεί στην εξουσία μου ; Αυτός θα υποφέρει μαρτύρια σκοτεινά»... Γύρεψε τον κλέφτη σε Γη και Ουρανό και είδε τον κλέφτη να στέκεται

περήφανος και του είπε ο κλέφτης : «Εγώ, ο ελεύθερος!».. εξοργίστηκε ο Δίας καιΔουλειά... Δουλειά...” Σε αυτό το σημείο ολοκληρώνεται η εμβόλιμη αφήγηση της συμπαντικής γένεσης. Σκοπός του σκηνοθέτη είναι να εισάγει τον θεατή στα αίτια των δεσμών του Τιτάνα Προμηθέα και ο Ησίοδος εξηγεί επαρκώς το πρότερο του τραγικού χρόνου.

Στη συνέχεια της θεατρικής δράσης, οι γυναίκες παρατάσσονται στα αριστερά της σκηνής και γδύνονται, για να φορέσουν ρόμπες- φορέματα σε γήινους τόνους. Επίσης φορούν αρβύλες, τα μαλλιά τους είναι χτενισμένα σε πλεξίδες ή κοτσίδες και έχουν σκούρες μπογιές στο πρόσωπο. Όλο το πλαίσιο ανακαλεί στη μνήμη μας εικόνες από εργάτριες βιομηχανικής εποχής. Σε χρόνο παράλληλο έχει μπει στο πίσω μέρος σκηνής ο Προμηθέας, που ενδύεται μαύρα ρούχα, και κάθεται σε ένα λευκό κύβο που αποτελεί κομμάτι του ήδη αναφερθέντος λευκού σκηνικού. Ο Προμηθέας ερμηνεύεται από τον Τάσο Νούσια. Οι Ωκεανίδες στήνουν τις καρέκλες σε μια ευθεία, αριστερά και διαγώνια της σκηνής. Οι ίδιες παρατάσσονται καθιστές σε μία ευθεία παράλληλη με αυτή την ευθεία που δημιουργείται από τις λευκές καρέκλες. Ωστόσο κάποιες καρέκλες είναι δεξιά της σκηνής και τοποθετημένες άναρχα.

Οι δύο αφηγητές κάνουν χειρονομίες μεταξύ τους και φορά ο καθένας από ένα μακρύ σε μήκος και διαφορετικό παλτό, για να τραπούν σε Κράτος ο Κουρούμπαλης και σε Ήφαιστο ο Γεννατάς. Το Κράτος έχει αλαζονικό ηχώχρωμα στην εκφορά του λόγου και διατάζει τον Ήφαιστο να εκτελέσει το καθήκον του, να αλυσοδέσει τον αποστάτη Προμηθέα. Ο Ήφαιστος σέρνει μια μαύρη πάνινη κούκλα μεγάλων διαστάσεων στο λευκό γεωμετρικό σκηνικό. Η κούκλα είναι το είδωλο του Προμηθέα, την οποία καρφώνουν ψηλά στο λευκό «βράχο» της Σκυθίας. Τα χέρια του ειδώλου είναι ανοιχτά σε σχήμα σταυρού και έχει μια κλίση προς τα δεξιά. Αριστερά του «βράχου» βρίσκεται ο Προμηθέας ηθοποιός , στον οποίο το Κράτος τοποθετεί μία μαύρη κουκούλα, όπως τοποθετούσαν σε άτομα, που υπόκειντο βασανιστήρια. Τότε ο ηθοποιός στηρίζει όρθιος όλο το σώμα του στο λευκό κύβο και ανοίγει και αυτός τα χέρια του σε σχήμα σταυρού με μια κλίση προς τα αριστερά. Άρα είναι δεμένοι 2 Προμηθείς, ένας φυσικός και ένα ομοίωμα , που ο πρώτος βρίσκεται σε πιο χαμηλή κλίμακα από το δεύτερο. Η συγκεκριμένη σκηνοθετική επιλογή του διπλού Προμηθέα παραμένει αινιγματική, έως ότου φανεί ο σκηνικός σκοπός της. Προς το παρόν ολοκληρώνεται το έργο του Κράτους και του Ήφαιστου.

Οι καρέκλες μονίμως ανατοποθετούνται στο χώρο... Οι Ωκεανίδες απεκδύονται τα ρούχα εργασίας και αρκούνται στις φούστες τους και σε ένα μπουστάκι. Χορεύουν αέρινα και με πλαστικότητα, οι φούστες λειτουργούν εμφατικά στις κινήσεις τους. Πλησιάζουν το λευκό ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο σκηνικό-βράχο, για να συντροφεύσουν τον Προμηθέα και του βγάζουν την μαύρη κουκούλα. Επισημαίνεται, πως ο χορός διαθέτει δύο κορυφαίες, την Κατερίνα Λούρα και την Ίριδα Μάρα, που αναλαμβάνουν την διατύπωση των χορικών αποσπασμάτων του λόγου. Επίσης, στο σύνολο του ο χορός απαρτίζεται από κλασικές χορεύτριες, που κινούνται συνεχώς κατά τη διάρκεια της παράστασης. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του σκηνοθέτη, είχε να αντιμετωπίσει την ακινησία και την στατικότητα του Προμηθέα. Για τον σκοπό αυτό, προσέδωσε ευελξία και κίνηση στον χορό. Η κίνηση του χορού δεν έχει επιρροές μόνο από το στοιχείο του νερού, καθώς πρόκειται για Ωκεανίδες, αλλά και από τα υπόλοιπα φυσικά στοιχεία, τη φωτιά, τη γη και τον αέρα. Συνεχίζει ο Φιλίππογλου, πως μέσω των σωμάτων των Ωκεανίδων εμπλουτίζονται τα λεγόμενα των ηρώων του έργου και τα συναισθήματα τους αποκτούν υλική υπόσταση⁹⁰. Η Α΄ Κορυφαία από τις Ωκεανίδες, η Κατερίνα Λούρα βρίσκεται σκαρφαλωμένη στον «βράχο» της Σκυθίας και διαλέγεται με τον δεσμώτη. Οι υπόλοιπες είναι καθισμένες σκόρπια στις καρέκλες και προσκρούουν πολλές φορές πάνω στο σκηνικό. Τα σώματα τους εκπέμπουν αδυναμία και ευαισθησία. Ωστόσο, οι δύο εμβόλιμοι κωμικοί άντρες είναι πάντα παρόντες, προσπαθώντας να αφουγκραστούν και να δουν τα όσα διαδραματίζονται. Οι Ωκεανίδες φορούν πάλι τις στολές εργασίας τους και όλοι παρατάσσουν τις καρέκλες τους σε διαφορετικά σημεία της σκηνής με συμμετρικό τρόπο, ώστε να ακούσουν τους λόγους του μαρτυρίου του Τιτάνα από τον ίδιο.

Ο Τάσος Νούσιας ως Προμηθέας, όταν αφηγείται την Τιτανομαχία και τα όσα συμβάντα προηγήθηκαν της παροντικής του κατάστασης βιώνει μια κατάσταση οράματος και φαίνεται να ξεπερνά το σώμα του⁹¹. Η εξωσωματική εμπειρία του δηλώνεται σκηνικά, από το ότι αποκόπτεται από τα δεσμά του και προχωρά κατά μήκος της σκηνής. Όσο μιλά ο Τιτάνας για τη διαδοχή των εξουσιών και τη παλιά του συμμαχία με το Δία, η σκηνή γεμίζει εικόνες, με τις καρέκλες τότε να τρέμουν από

⁹⁰ Την ίδια σκηνοθετική μέθοδο είχε εφαρμόσει ο Φιλίππογλου στην παράσταση *Φιλοκτήτης* το 2014. Βλ. «Προμηθέας Δεσμώτης» του Αισχύλου», *Φεστιβάλ των Βράχων*, 2015.

⁹¹ Παρασκευά Γεωργία και Χρυσού Έφη, «Ο Τάσος Νούσιας μιλάει για τον Προμηθέα Δεσμώτη», *de Bóp*, 2015.

τις Ωκεανίδες και τους δύο άντρες, τότε να αναποδογυρίζονται. Τα σώματα μετέχουν και διαλέγονται σιωπηλά με τα όσα ακούν από τον Προμηθέα. Ο Νούσιας εκθέτει τα λεγόμενα του με φωνή μεστή και υποβλητική. Ένας μεγάλος προβολέας φωτίζει τον δρόμο που περπατά ο Προμηθέας και διαγράφεται η σκιά του στον λευκό «βράχο». Δίνεται η εικόνα μιας τεράστιας σκιάς που απλώνεται και από αυτή παράγεται η φωνή. Ακριβώς δίπλα της βρίσκεται το μαύρο πάνινο ομοίωμα, πάντα καθηλωμένο, ώστε να υπηρετεί το σκηνικό σκοπό του. Κατά την αφήγηση το αντρικό δίδυμο περπατάει πάνω σε μία ευθεία από τρεις καρέκλες και επαναλαμβάνει δίχως προφανή σκοπό την κίνηση. Ίσως αυτό σχετίζεται με το αναπόφευκτο του ανθρώπινου Πεπρωμένου. Έπειτα το δίδυμο πλησιάζει τον Προμηθέα και του τοποθετεί στα χέρια σιδερένιες αλυσίδες στο σημείο της σκηνής που βρίσκεται. Από τα έως τώρα λεγόμενα του αποστάτη ξεχωρίζουν οι φράσεις: «Το μέλλον δεν ανήκει στην δύναμη, ούτε στη βία αλλά στα επιχειρήματα»... «Με συγκίνησε η θνητή κατάντια του ανθρώπου». Συνεχίζει ο Τιτάνας για τα δώρα και τις προσφορές του προς το ανθρώπινο ον, μέχρι να εμφανιστεί ο Ωκεανός.

Ο Γεννατάς ενδύεται ένα σκούρο μπλε σακάκι με ασημένια χρώματα και μεταμορφώνεται στον Ωκεανό. Βρίσκεται πάνω σε μία από τις καρέκλες του σκηνικού, ώστε να φαίνεται η υψομετρική διαφορά του με τον Προμηθέα και κατ' επέκταση η δύναμη που αντλεί ως υποστηρικτής της υφιστάμενης εξουσίας. Λεκτικά συμπάσχει και συμπονά, ουσιαστικά είναι ψυχρός και αδιάφορος. Προκλητικός, όταν του μιλά ο Προμηθέας, τότε κοιτάζει ο Ωκεανός τα χέρια του, τότε χαδεύει τα μαλλιά του. Στο διάλογο Ωκεανού-Προμηθέα το σκηνικό, το αποτελούμενο από τον υπόλοιπο θίασο και από τις λευκές καρέκλες, μονίμως διαμορφώνεται και αναδιαμορφώνεται. Οι εικόνες δε σταματούν... Καθώς περπατά ο Ωκεανός, το βάδισμα του γίνεται πάνω σε δύο λευκές καρέκλες, που τις μετακινούν δύο άτομα του θιάσου. Έπειτα κάθεται στη μία καρέκλα και σκεπάζει το πρόσωπο του με ένα γαλάζιο μαντήλι. Αφού ακούσει επιδερμικά τον αντίλογο του Τιτάνα, κουνά το μαντήλι του περιπαιχτικά. Η ειρωνεία και η αδιαφορία είναι τα βασικά συστατικά του Ωκεανού στη σύλληψη του Φιλίππογλου.

Αποχωρίζεται το σακάκι ο Γεννατάς και γίνεται ένας από τους δύο άντρες, που μπολιάζουν την παράσταση με καρτουνίστικη διάθεση. Φωτίζονται μονάχα αυτοί στα δεξιά της σκηνής και οι διάλογοι τους είναι προφανώς εμβόλιμοι. «Καθαρός αέρας, με τη δουλειά ξεχνιέσαι..Πόσο; Κάποια μέρα η δουλειά θα μας συντρίψει, θα μας

στύπει, θα μας εξαφανίσει, θα μας εξουθενώσει, θα μας λιώσει. Όλους...» Μια αναφορά κάνουν οι δύο άντρες πάνω στη δουλειά και πόσο είναι ή όχι ενισχυτική στην ανθρώπινη ζωή. Ξαφνικά από το τραγικό παρόν της παράστασης και τη θυσία του Προμηθέα για τους ανθρώπους, προσγειωνόμαστε στο σήμερα και την αδυναμία του ανθρώπου να συλλάβει την ουσία της δουλειάς και της ζωής του. Οι παρένθετοι διάλογοι τους ακροβατούν μεταξύ των υπαρξιακών ζητημάτων και του παραλόγου.

Επανέρχεται στο προσκήνιο δράσης ο Προμηθέας, που διαλέγεται είτε με την Α΄ είτε με την Β΄ Κορυφαία του χορού. Ο Τιτάνας αναφέρεται με βαθιά λεπτομέρεια σε όσα δίδαξε στον αδύναμο άνθρωπο, ταυτόχρονα αποδεικνύονται η αγάπη του και η αξία της θυσίας του. Έμαθε λοιπόν, ο άνθρωπος με την αρωγή του Προμηθέα την ναυπηγική, την αστρονομία, τους αριθμούς, τον γραπτό λόγο, την ιατρική... Ενώ εξιστορεί το φιλόανθρωπο έργο του, οι δύο παρένθετοι άντρες του αφαιρούν τις σιδερένιες του αλυσίδες. Κάποια στιγμή αυτοί οι δύο σύγχρονοι κάθονται εκατέρωθεν του Προμηθέα και κουνούν στον αέρα τις αλυσίδες, σαν να αφορούν τους ίδιους τα δεσμά. Ο αποστάτης, που αυτοθυσιάζεται, επιστρέφει σταδιακά στο λευκό «βράχο» και όλα γίνονται υπό τον μελαγχολικό ήχο ενός κλαρίνου, που ερμηνεύεται από την Ίριδα Μάρα.

Οι δύο άντρες αναλαμβάνουν πάλι τα ηνία της δράσης ρωτώντας ο ένας τον άλλον αν είναι ελεύθερος. Φαίνεται επίσης, το ερώτημα σαν να απευθύνεται προς τους θεατές. Έπειτα προσπαθούν να σηκώσουν ψηλά το μαύρο πάνινο ομοίωμα, για να βλέπει καλύτερα τους θεατές και αντιλαμβανόμαστε, ότι οι ήρωες μας εισάγουν πάλι στη σφαίρα του παραλόγου. Αναζητούν τους λόγους που μπορούν οι μελλοντικοί άνθρωποι να αντέξουν τη ζωή και συμπεραίνουν, πως ο ήλιος και η θάλασσα τροφοδοτούν με ζωή τον άνθρωπο. Έπειτα στοχάζονται στο αναπόφευκτο της μοίρας των ανθρώπων, που συνοψίζεται στο να γράφουν ιστορίες, να σκοτώνονται για τις ιδέες τους, να αγαπούν, να αντέχουν, να έχουν Θεούς, να προσεύχονται και να κοροϊδεύονται ... Όλο αυτό συμβαίνει σε μία ατέρμονη επανάληψη στην ανθρωπότητα. Αισθάνονται την ανάγκη να φτιάξουν καινούριο μέλλον για τους ανθρώπους, διαφορετικό από τα τετριμμένα και υιοθετούν ως σύμμαχο τους την ελπίδα. Παρατηρείται, ότι οι εμβόλιμοι φιλοσοφικοί στοχασμοί που διαποτίζουν το σώμα της τραγωδίας είναι πολλοί και δύσκολα αφήνουν ασυγκίνητο το θεατή.

Επανερχόμαστε στο τραγικό έδαφος, με την επίσκεψη της Ιούς. Την καταραμένη θνητή υποδύεται η Marlen Kaminski, η οποία αποκόπτεται από το σώμα του χορού, στο οποίο βρισκόταν ως τώρα, κάθεται σε μία καρέκλα δεξιά της σκηνής και ξεκινά να μιλάει. Φορά σκουρόχρωμο αντρικό κοστούμι, που φαίνεται λερωμένο από άσπρη μπογιά και λευκές πλατφόρμες. Τα Ελληνικά της Γερμανίδας ηθοποιού είναι ιδιαίτερα σπαστά και στην αρχή μας δημιουργεί αποξένωση από το παραστατικό γεγονός. Παρόλα αυτά όσο αναπτύσσεται ο ρόλος, τόσο περισσότερο εξοικειωνόμαστε με την ομιλία της και σε αυτό συμβάλλει το πλήρες σε συναίσθημα ηχόχρωμα της φωνής της. Ο υπόλοιπος θίασος έχει τοποθετήσει σε σειρά τις καρέκλες και έχει βάλει πάνω τους δύο δοκούς. Πάνω σε αυτές θα μπουσουλήσει και θα ακροβατήσει η Ιώ. Η σωματική της ισορροπία είναι οριακή, όπως και η ισορροπία ενός ατόμου που πάσχει ψυχικά. Η οιστήλατη παρθένα αφηγείται την ιστορία της συνοδευόμενη από τις κινήσεις του χορού, που δένουν αρμονικά με τη μουσική υπόκρουση. Έπειτα ο Προμηθέας αναλαμβάνει να προφητεύσει τα μέλλοντα δεινά της και το σκηνικό αλλάζει ριζικά. Αποκτά ταχύτητα η δράση και ο λόγος του Τιτάνα υποβοηθείται από τον γρήγορο ρυθμό μουσικής. Οι δύο άντρες παίρνουν τις δύο δοκούς και περιστρεφόμενοι αποχωρούν από τη σκηνή. Οι Ωκεανίδες σκορπίζουν τις καρέκλες σε διάφορα σημεία της σκηνής. Οι γυναίκες του χορού αλαφιασμένες διατρέχουν τη σκηνή και φαίνεται να συσπούν κατά στιγμές τα σώματα τους σαν να βιώνουν και αυτές τον οίστρο και το βάσανο της Ιούς. Δύο από τις κοπέλες λύνουν τα μαλλιά τους, τα πλέκουν μεταξύ τους και κινούνται επί σκηνής σα σιαμαίες. Η Ιώ βγάζει το παντελόνι της και απογυμνώνεται από τη μέση και κάτω. Όταν καταλαμβάνεται από τον οίστρο, συρρικνώνεται η φωνή της και αποδυναμώνεται. Στη δράση παρεμβαίνουν οι δύο άντρες που της δίνουν το παντελόνι της και αποπέμπουν την παρθένα από τη σκηνή. Με τον τρόπο αυτό η τραγική ένταση αποκλιμακώνεται.

Οι δύο κωμικοί χαρακτήρες κάνουν μια σύντομη αναφορά στους μυθολογικούς έρωτες του Δία και τα ερείπια που αυτοί είχαν ως αντίκτυπο. Η Β' Κορυφαία του χορού μας επανεντάσσει στο αισχυλικό κείμενο λέγοντας, πως φοβάται το ερωτικό βλέμμα του Δία. Επομένως, πάλι αναδύεται η εξουσιαστική και απολυταρχική manía του Θεού. Ο φωτισμός γίνεται κάδρο γύρω από τον Προμηθέα και αλλάζει εκ νέου το σκηνικό με την είσοδο του Ερμή.

Ο Κουρούμπαλης ενδύεται ένα καφέ-χρυσό σακάκι και αυτό είναι αρκετό , ώστε να τραπεί στον Ερμή. Ο προβολέας της σκηνης αναβοσβήνει σε μικρά διαστήματα χρόνου, δίνοντας την αίσθηση ενός σύγχρονου περιπολικού αστυνομίας. Ο Ερμής είναι ένας από τους εκφραστές της ανώτερης εξουσίας και φαίνεται η έλευση του να προκαλεί αναταραχή. Επίσης η μυθική του ιδιότητα ως φτερωτός Θεός, αποκαλύπτεται σκηνικά με τον γρήγορη εναλλαγή των θέσεων του. Χλευάζει μονίμως τον Προμηθέα και τις αντιλήψεις του. Αποκορύφωμα της απαξίωσης, που επιδεικνύει προς τον ήρωα είναι η ανάλαφρη απομίμηση της στάσης του εσταυρωμένου, που έχει ο δεσμώτης. Ο Προμηθέας όσο υποτίμηση και αν δέχεται, συνεχίζει με σταθερή φωνή και στιβαρό τρόπο. Χαρακτηριστικά λέει προς τον αγγελιοφόρο των Θεών : «Όσο ακούει ο βράχος και το κύμα, άλλο τόσο ακούω και εγώ τις συμβουλές σου». Ταυτόχρονα όλοι οι ηθοποιοί του θιάσου μαζεύονται με τις καρέκλες γύρω από το λιτό σκηνικό και πλαισιώνουν τον εγκλωβισμένο Τιτάνα. Ο Ερμής συνεχίζει τις απειλές του ως γνήσιο φερέφωνο της εξουσίας. Ο Κουρούμπαλης αναδεικνύει τις κωμικές υφές του ρόλου του, ειδικά με τον τρόπο που απομακρύνει τις Ωκεανίδες από τον «βράχο».

Γδύνονται τελειώς οι Ωκεανίδες, μένουν μονάχα με μπεζ εσώρουχα και αποχωρούν από τη σκηνή. Ακολουθεί ο τραγικός μονόλογος του Προμηθέα, πριν συντριβεί στα βάθη της Γης λόγω του αντιστασιακού του πνεύματος. Η μετάφραση είναι λυρική και εξαιρετική από τον Γιώργο Μπλάνα και ο Τιτάνας αντί να ολοκληρώσει με το : «Αδिका Πάσχω!», ολοκληρώνει με : «Βία και Τρόμος και Αδικία η εξουσία!»

Παρεμβαίνουν οι δύο σύγχρονοι άντρες με τους υπαρξιακούς προβληματισμούς τους για τελευταία φορά λέγοντας, πως πριν τελειώσει η παράσταση, σκοπός τους είναι να εκτελέσουν τη δουλειά τους, δηλαδή να στοιβάξουν τις καρέκλες. Όταν ολοκληρώνουν το έργο τους, οι καρέκλες καταρρέουν από το βάρος. Στον ίδιο χρόνο οι Ωκεανίδες έχουν επιστρέψει ντυμένες με τα ρούχα, που φορούσαν στην αρχή της παράστασης και κάθονται στο λευκό σκηνικό. Οι δύο άντρες για δεύτερη φορά στοιβάξουν αποφασισμένοι τις καρέκλες και αυτές πέφτουν πάλι. Μαζί τους σβήνουν και οι Ωκεανίδες. Επιχειρούν το ίδιο, χωρίς διαφορετικά αποτελέσματα και μαζί με την κατάρρευση των καρεκλών, σβήνει και ο Προμηθέας. Οι δύο εμβόλιμοι σύγχρονοι χαρακτήρες μένουν να κοιτούν αμήχανα το κοινό και το σύμπαν. Όλα αυτά με έναν τρόπο ανάλαφρο και χωρίς τραγικό μεγαλείο...

Με την ολοκλήρωση της παράστασης, σκοπός είναι να ανιχνεύσουμε τις προθέσεις των συντελεστών του έργου σχετικά με τη δική τους ερμηνεία και νοηματοδότηση του κλασικού κειμένου του Αισχύλου.

Ο σκηνοθέτης αποκωδικοποιώντας αρχικά το τραγικό κείμενο θεωρεί, ότι είναι έργο πολιτικό και ποιητικό, εμποτισμένο με μεταφυσικά και μυθολογικά στοιχεία. Αναφέρει για τον Αισχύλο, πως είχε μνηθεί στα Ελευσίνια Μυστήρια και πως υπήρξε έντονα καλλιτέχνης Διονυσιακός. Το γεγονός εκπορεύεται από την αγάπη του για τα μυστήρια, την έκσταση και το κρασί. Εφόσον ο Αισχύλος ήταν μύστης, οι λέξεις στο κείμενο του μεταφέρουν σύμβολα και κρυμμένα νοήματα. Σα μύστης και ο ίδιος προσέγγισε την τραγωδία, για να την αποκρυπτογραφήσει. Ο σκηνοθετικός τρόπος του, όπως ήδη έγινε εμφανές με την ανάλυση της παράστασης, ήταν κινησιολογικός και κατά βάση σωματικός. Ο Φιλίππου χαρακτηριστικά παραθέτει ότι με την σκηνοθεσία της τραγωδίας: «..άρχισαν να ξεδιπλώνονται μπροστά στα μάτια του εικόνες ονείρων γεμάτες από ψυχαναλυτικά σύμβολα. Οδηγώντας το βίωσα αρχέγονα συναισθήματα..» Αν και η πρώτη ύλη του σκηνοθέτη ήταν μια περιορισμένη σε κινήσεις τραγωδία, γεννήθηκε ένα παραστατικό αποτέλεσμα έντονα κινητικό και συγκινητικό. Ολοκληρώνει λέγοντας, ότι οι λέξεις άφησαν το πεδίο της ανάλυσης και της κατανόησης και απέκτησαν ένταση, δυναμική και υλική διάσταση⁹².

Συνεχίζουμε με τις απόψεις του Προμηθέα, Τάσου Νούσια σχετικά με το κείμενο, τη σκηνοθεσία, την ερμηνευτική προσέγγιση του ήρωα καθώς και τη συσχέτιση όλων των προηγούμενων με το σήμερα. Παραθέτει, ότι στο έργο υπάρχει πρόβλημα διακυβέρνησης από την νέα εξουσία του Δία, καθώς αυτή αδυνατεί να εφαρμόσει βασικές αρχές ισονομίας και ισοπολιτείας. Είναι το πρώτο έργο από τον Αισχύλο, που παρουσιάζεται ο Δίας να προσωποποιεί τη μανία και τη βία της ανώτερης Αρχής. Εν γένει αντιλαμβάνεται το έργο ως βαθιά πολιτικό με ανθρωποκεντρικό μήνυμα, αφού η αντίσταση του Προμηθέα στοχεύει στην δημιουργία μιας πιο δίκαιης ανθρωπότητας⁹³. Αναφορικά με την σκηνοθετική πρόταση, που κάνουν ως θίασος, κρίνει ότι η παράσταση διαθέτει δωρική γραμμή και κλασική φόρμα υπό το πρίσμα

⁹² Γιώργος Σ. Κουλουβάρης, «Φιλοσοφικές αμφισβητήσεις της εξουσίας από τον “Προμηθέα Δεσμώτη”», *naftemporiki.gr*, 2015.

⁹³ Γιώργος Σ. Κουλουβάρης, «Τάσος Νούσιας: ...“Παραμένω παρατηρητής αυτής της ανελέητης φύσης του ανθρώπου...”», *naftemporiki.gr*, 2015.

σύγχρονης οπτικής⁹⁴. Για τον ηθοποιό, ο Τιτάνας Προμηθέας εφόσον τόλμησε να αρπάξει τη φωτιά από τους Θεούς είναι αντιεξουσιαστής και βαθιά ουμανιστής. Στην πρωτο-τραγική περίοδο είναι ο Σωτήρας της ανθρωπότητας και θυμίζει με την αυτοθυσία του τον Ιησού Χριστό. Ο Νούσιας ορίζει το αρχέτυπο του Προμηθέα ως τον Άγιο της δικής μας παράδοσης⁹⁵. Τέλος, ο ηθοποιός αναφέρει, ότι κάθε κλασικό κείμενο μπορεί να αντικρίζει την εκάστοτε εποχή και προφανώς το σήμερα. Κάνοντας αναγωγές από το κείμενο αντιλαμβάνεται την Ελλάδα αλυσοδεμένη σε έναν βράχο με εξουσιαστή την Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα θεωρεί ως νέα Εξουσία το σύστημα τραπεζών της Ευρώπης⁹⁶.

Ο Δημήτρης Κουρούμπαλης που ενσαρκώνει το Κράτος, τον Ερμή και τον ένα από το κωμικό δίδυμο πρεσβεύει, ότι τα τραγικά κείμενα επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός, ότι είναι διαρκώς αξιοποιήσιμα για παραστάσεις. Στη προκειμένη θεατρική πρόταση ο Προμηθέας –όπως ισχυρίζεται ο ηθοποιός- είναι ο άνθρωπος με ολοκληρωμένη ουσία. Ο Προμηθέας τους απεικονίζει τον ιδεατό Άνθρωπο. Πάνω στη βάση της αντίστασης του μυθικού Προμηθέα ο Κουρούμπαλης αναφέρει ένα σκίτσο. Σε αυτό ο μέσος Έλληνας ψηφοφόρος είναι δεσμώτης στον Καύκασο και ένα πουλί κομματιάζει την σάρκα του. Στον ίδιο χρόνο η Μέρκελ- Δίας κοιτά δυσανεστήμενα τις αντοχές του δεσμώτη. Ο ηθοποιός ολοκληρώνει προτρέποντας να επιθυμούμε το ανέφικτο και αντιλαμβάνεται, ότι η παράσταση δίνει επαναστατική ώθηση στον θεατή⁹⁷.

Ο Γεράσιμος Γεννατάς κρίνει, πως το αισχυλικό κείμενο είναι έργο όχι πλοκής αλλά επιχειρημάτων. Ο ίδιος πέρα από τον εμβόλιμο παρατηρητή, υποδύεται τον Ήφαιστο και τον Ωκεανό, φωτιά και νερό, τα δύο αντιφατικά στοιχεία της φύσης. Στη συνέντευξη του παραθέτει, πως Προμηθέας θα μπορούσε να είναι ο καθένας μας και αυτό εξαρτάται από το τι επιθυμεί ο καθένας να θυσιάσει για την εξασφάλιση της ελεύθερης βούλησης. Επίσης πιστεύει, πως οι αναγωγές μέσω της παράστασης στην

⁹⁴ Παρασκευά Γεωργία και Χρυσού Έφη, «Ο Τάσος Νούσιας μιλάει για τον Προμηθέα Δεσμώτη», *de Bóp*, 2015.

⁹⁵ Βλ. Παρασκευά Γεωργία και Χρυσού Έφη, «Ο Τάσος Νούσιας μιλάει για τον Προμηθέα Δεσμώτη», *de Bóp*, 2015 και <https://www.youtube.com/watch?v=NOS-HK6gG98>.

⁹⁶ Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=NOS-HK6gG98>.

⁹⁷ Γιώργος Σ. Κουλουβάρης, «Δημήτρης Κουρούμπαλης “Ας διαλέξουμε ως σύμβολο την δυνατότητα να επιθυμούμε το ανέφικτο μέχρι θανάτου.”», *naftemporiki.gr*, 2015 και https://www.youtube.com/watch?v=1O_JkL0MnOk.

πραγματικότητα είναι αναμενόμενες, διότι η Ελλάδα υφίσταται οικονομική καταπίεση από την Ευρώπη, την ανώτερη εξουσία⁹⁸.

Μετά το πέρας της παράστασης αφουγκράστηκα το σκεπτικό του σκηνοθέτη που είχε τόσο πολιτικές όσο και οντολογικές προεκτάσεις στην προσέγγιση του αρχαίου κειμένου. Αρχικά οι πολιτικές σημάνσεις της τραγωδίας αναδύθηκαν με τον τρόπο σύλληψης και σκηνικής απόδοσης του Προμηθέα. Ο Νούσιος ερμήνευσε έναν λιτό και δωρικό Προμηθέα. Από το αρχέτυπο διατηρήθηκαν η αγωνιστικότητα και η αντίσταση απέναντι στην κυρίαρχη τάξη και η προσφορά του στον άνθρωπο. Παρόλα αυτά στο σκηνικό σύμπαν του Φιλίππογλου, η αγάπη του ήρωα για τον άνθρωπο απέκτησε-πέρα από κοινωνικοπολιτικές- χριστιανικές διαστάσεις και το μαρτύριο του τράπηκε σε αυτοθυσία Αγίου. Θα συμφωνήσω με την κριτικό Στέλλα Χαραμή που αποκωδικοποίησε νοηματικά τον Προμηθέα σαν ένα Χριστό πριν τον Χριστό και που είδε την παράθεση της τραγωδίας «σαν ένα προσκύνημα στα πάθη της ανθρώπινης σάρκας»⁹⁹. Η πολιτική υφή της παράστασης υπογραμμίστηκε κυρίως από τη μετάφραση του Γιώργου Μπλάνα¹⁰⁰ και από τις στολές εργασίας της βιομηχανικής περιόδου. Ο ρουχισμός εν γένει παρουσίασε ενδιαφέρον, διότι επιδεχόταν πολλές σημάνσεις, καθώς παρέπεμπε σε θύματα πολέμου, σε θύματα στρατοπέδων συγκέντρωσης ή σε προλεταριάτο¹⁰¹.

Αναφορικά με το οντολογικό σκέλος του έργου, ο σκηνοθέτης επέλεξε να πλάσει σκηνικά την τραγωδία μέσα από ένα μπεκετικό πρίσμα. Το εμβόλιμο δίδυμο των Γεννατά και Κουρούμπαλη παρέπεμψε σε δύο μπεκετικούς κλόουν¹⁰² που προσέδωσαν υπαρξιακή διάσταση στην πρόσληψη του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Οι δύο χαρακτήρες αποτέλεσαν τον κρίκο της τραγωδίας με το σημερινό άνθρωπο και με τα διαχρονικά ζητήματα που τον απασχολούν. Κατά τη γνώμη μου, η σύνδεση του μυθικού-τραγικού παρελθόντος με τις σημερινές ανάγκες επιτεύχθηκε μέσω του Δώρου της Φωτιάς. Σύμφωνα με τη σκηνοθετική ερμηνεία του μύθου, η φωτιά ήταν

⁹⁸ Γιώτα Βαζούρα, «Προμηθέας μπορεί να είναι ο καθένας», *Δημοκρατία*, 2015 και <https://www.youtube.com/watch?v=En3s0flyyis>.

⁹⁹ Στέλλα Χαραμή, «Ποιητικός άθλος σε μια άρτια παράσταση», *to spirito. Net*, 2015.

¹⁰⁰ Η Ιωάννα Μπλάτσου εκτίμησε την μετάφραση ως ένα υλικό διαμάντι. Βλ. Ιωάννα Μπλάτσου, «Την παράσταση κλέβει... η μετάφραση», *in2life*, 2015.

¹⁰¹ Στέλλα Χαχάλη, « 'Προμηθέας Δεσμώτης' : Κριτική της παράστασης», *Artic*, 2015.

¹⁰² Ο κριτικός Γιώργος Μητρόπουλος αντιλήφθηκε έντονα την συνύπαρξη τραγικού και μπεκετικού στοχασμού. Βλ. Georgios Mítropoulos, «Ένας Προμηθέας από τον κόσμο του Μπέκετ», *euronews.gr*, 2015.

ένα δώρο ανιδιοτελούς αγάπης από τον Τιτάνα Προμηθέα και ύψιστης αξίας, καθώς υπήρξε κινητήριος δύναμη για την εξέλιξη και την παραγωγικότητα του ανθρώπου. Με την πάροδο των αιώνων και φθάνοντας στο σύγχρονο άνθρωπο διακυβεύεται η αξία του Δώρου, διότι δεν έχει αξιοποιηθεί στο μέγιστο βαθμό από τον άνθρωπο και η παραγωγικότητα έχει τραπεί σε καταναγκαστική και πολύωρη εργασία. Ως εκ τούτου οι ώρες δουλειάς έχουν γίνει νέα δεσμά, που συνθλίβουν τον άνθρωπο και του στερούν τη ποιότητα Ζωής. Σε αυτά τα συμπεράσματα οδηγήθηκα από τους εμβόλιμους διαλόγους των δύο μπεκετικών παλιάτσων, που προσπαθούν - με πυρήνα τη δουλειά - να ανιχνεύσουν το υπαρξιακό νόημα¹⁰³. Ίσως οι συνεχείς εμβόλιμες αναφορές στον τομέα δουλειά σε συνδυασμό με τα αντιεξουσιαστικά μηνύματα της τραγωδίας ήταν ο τρόπος του σκηνοθέτη, ώστε να παρακινήσει τον σημερινό άνθρωπο στη διεκδίκηση των εργασιακών δικαιωμάτων του. Σε κάθε περίπτωση η σύζευξη του βάσανου του Προμηθέα με τις αλύτρωτες ανάγκες των δύο ηρώων υπήρξε αρμονική¹⁰⁴.

Εν τέλει δημιουργήθηκε μία μοναδική πλέξη ανάμεσα στο τραγικό νήμα, που κρατούσαν οι τραγικοί ήρωες και στο μη τραγικό νήμα, που έφεραν οι σύγχρονοι χαρακτήρες. Αυτή η αρμονική διαδοχή συντελέστηκε χάρις στη μαεστρία του σκηνοθέτη. Γενικότερα ο Φιλίππογλου είναι αριστοτέχνης στο να πλάθει εικόνες θεάτρου και να υλοποιεί το εκάστοτε σκηνοθετικό του όραμα με εργαλείο το ανθρώπινο σώμα¹⁰⁵. Σε αυτή την παράσταση οι γρήγορες εναλλαγές εικόνων, που επιχείρησε, προσέδωσαν μια ανάλαφρη ροή στο θέαμα. Στο συνολικό αποτέλεσμα σαφώς και συνετέλεσαν η μουσική και ο φωτισμός. Οι ήχοι των *Lost Bodies*, μυστηριακοί και συμπαντικοί σε συνδυασμό με τις χορογραφίες προσέδωσαν

¹⁰³ Με τον ίδιο τρόπο αποκωδικοποιεί την παράσταση η Στέλλα Χαχάλη. Πιο αναλυτικά θεωρεί, ότι ο σκηνοθέτης μέσω των δύο παλιάτσων πρόβαλε την αδυναμία του ανθρώπου να εκμεταλλευτεί τη φωτιά στον έσχατο βαθμό. Βλ. Στέλλα Χαχάλη, « 'Προμηθέας Δεσμώτης' : Κριτική της παράστασης», *Artic*, 2015.

¹⁰⁴ Την ίδια άποψη συμμερίζεται η Στέλλα Χαραμή. Βλ. Στέλλα Χαραμή, «Ποιητικός άθλος σε μια άρτια παράσταση», *to spirito. Net*, 2015. Διαφορετική άποψη εκφέρει ο Γιώργος Σαριγιάννης σχετικά με τους εμβόλιμους χαρακτήρες. Θεωρεί ευφυή την προσθήκη του μπεκετικού διδύμου μόνο στην εισαγωγή, όταν παρατίθεται η *Θεογονία*. Κατά τα άλλα, ένιωσε να αποπροσανατολίζεται από τη ροή της τραγωδίας λόγω των συχνών παρεμβάσεων των δύο ανδρών. Βλ. Giorgos Sarigiannis, « 'Προμηθέας' αδέσμευτος...», *Το Τέταρτο Κουδούνι*, 2015.

¹⁰⁵ Όπως διατυπώνει και ο Γιώργος Μητρόπουλος, ο σκηνοθέτης υιοθετεί στις παραστάσεις του σταθερό λεξιλόγιο το οποίο αρθρώνεται με την έντονη κινητικότητα και τη χορογραφημένη κίνηση των ηθοποιών. Βλ. Georgios Mitropoulos, «Ένας Προμηθέας από τον κόσμο του Μπέκετ», *euronews.gr*, 2015.

μυσταγωγία και συγκινήσεις στο σκηνικό αποτέλεσμα. Τα φώτα σε συνδυασμό με τα κοστούμια ανέδειξαν την πολιτική υφή του έργου¹⁰⁶. Επίσης, το αφαιρετικό σκηνικό έγινε ο καμβάς για ένα «κινούμενο εικαστικό έργο τέχνης», όπως περιέγραψε η κριτικός Κατερίνα Νικολάου τις εικόνες που δημιουργήθηκαν με φόντο τον λευκό «βράχο»¹⁰⁷. Οι λευκές καρέκλες αποτέλεσαν ένα πολυλειτουργικό εργαλείο, καθώς χρησιμοποιήθηκαν ως μέσο ακροβασίας, ως θέσεις ενός γραφειοκρατικού συστήματος και ως φυσικά στοιχεία. Οι ηθοποιοί στο σύνολο τους ερμήνευσαν τους ρόλους τους επάξια.

Το σκηνοθετικό σύμπαν του Φιλίππογλου παρουσίασε πλούτο τόσο σε νοηματικό επίπεδο, όσο και σε αισθητικό. Ενδεικτικές της ποιότητας και της απήχησης της παράστασης είναι οι κριτικές της εποχής, που στη πλειοψηφία τους υπήρξαν ευνοϊκές και βρέθηκαν σε επαφτομένη με τις προσδοκίες των συντελεστών του έργου...

¹⁰⁶ Ο κριτικός Γιάννης Μόσχος είδε μία αντίθεση ανάμεσα στο κλίμα ερέβους των φωτισμών και στην ελπίδα που έδινε η μουσική των *Lost Bodies*. Βλ. Γιάννης Μόσχος, «Είδαμε τον 'Προμηθέα Δεσμώτη' στην Επίδαυρο, *clickatlife.gr*, 2015

¹⁰⁷ Κατερίνα Νικολάου, «Η τέχνη δεν χρειάζεται πολλά», *THINKFREE/ OPINION MAGAZINE*, 2015

4. ΟΛΙΒΙΕ ΠΥ

Ο *Προμηθέας Δεσμώτης* παρουσιάστηκε από τον Πυ στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου στις 4 και 5 Αυγούστου 2017 και προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση για ποικίλους λόγους, οι περισσότεροι από τους οποίους σχετίζονται με την ‘‘συνανάγνωση’’ δύο έργων. Το έργο, σε μετάφραση του σκηνοθέτη, πρωτοπαρουσιάστηκε στο φεστιβάλ της Αβινιόν το 2016. Πρόκειται για μια ανανεωτική, αποκλίνουσα αλλά και ενδιαφέρουσα σκηνοθετική προσέγγιση, αναμενόμενη από τον αιρετικό και μη συμβατικό Γαλλοαλγερινό σκηνοθέτη. Η πρώτη καινοτόμος πρόταση που κατέθεσε στο πλαίσιο της παράστασης ερείδεται στην σπονδυλωτή διάρθρωσή της. Πιο συγκεκριμένα επέλεξε να ανεβάσει δύο αισχύλεια δράματα, τον *Προμηθέα Δεσμώτη* και τις *Ικέτιδες*, με ένα ολιγόλεπτο διάλλειμα να μεσολαβεί ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη παράσταση. Πρόκειται για δύο τραγωδίες, τις μοναδικές που σώζονται από τις τετραλογίες στις οποίες ανήκουν,¹⁰⁸ οι οποίες συνεχονται με τη μορφή και τον κεντρικό ρόλο του Δία, αλλά και με την πραγμάτευση βαθιά πολιτικών ζητημάτων και κοινωνικών αιτημάτων .

Η υπόθεση της τραγωδίας των *Ικετίδων* έχει ως εξής: οι Δαναΐδες προκειμένου να αποφύγουν τον αιμομικτικό γάμο με τους εξαδέλφους τους, τους γιούς του Αιγύπτου, καταφεύγουν, με τον πατέρα τους, στο Άργος και ζητούν προστασία από τον βασιλιά, τον Πελασγό. Ο τελευταίος έχει να αντιμετωπίσει ένα δίλημμα καθώς όποια απόφαση και να πάρει θα έχει ισοσθενές τίμημα. Το διακύβευμα αφορά την οργή του Δία, στην περίπτωση που τις αποπέμψει, και τη βαρβαρική επιδρομή, σε περίπτωση που τις δεχθεί και πράξει τα δέοντα. Επιπρόσθετα, αν αποδιώξει τις ικέτιδες, ελλοχεύει ο κίνδυνος μιάσματος, σε περίπτωση που οι κόρες πραγματοποιήσουν την απειλή τους να κρεμαστούν από τα αγάλματα των θεών. Ο βασιλιάς αποφασίζει να εμπιστευθεί τη λύση στην κρίση του λαού του Άργους, η οποία είναι ευνοϊκή για τις ικέτιδες. Η τραγωδία λήγει με ένα χορικό – παράκληση στο Δία για προστασία από γάμο ακούσιο και επιβεβλημένο. Το δίλημμα και η συγκρουσιακή κατάσταση που βιώνει ο βασιλιάς συνιστούν δραματικό παράγοντα με ειδικό βάρος αλλά πριμοδοτούν και μια εξόχως πολιτική διάσταση, καθώς ο Πελασγός καταλήγει να επιλύσει ένα κοινωνικό ζήτημα με την παρέμβαση της αργίτικης δημοκρατίας. Επομένως, πρόκειται για μια τραγωδία που, αν και εκ πρώτης

¹⁰⁸ Easterling – Knox , *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, 1999, σελ. 380-381 και 385.

όψεως δεν παρουσιάζει συνάφεια και ειδικές αναλογίες με τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, ωστόσο διαθέτει κοινό πυρήνα και κεντρίζει ισοδύναμα τον πολιτικό στοχασμό και προβληματισμό με την ευρεία έννοια, αλλά και ανακινεί θέματα κοινωνικής και θρησκευτικής φύσης.

Το κομβικό σημείο επαφής ανάμεσα στα δύο αισχύλεια δράματα,¹⁰⁹ που ο Πυ παρουσίασε εντέχνως συνδυαστικά, ορίζεται από τον θεματικό άξονα της εξουσίας και της κυριαρχίας του θεού, και επιτρέπει βαθύτερες αναγνώσεις και συνδυαστικές ερμηνείες, πιο λεπτές και προωθημένες αναγωγές και στοχασμούς. Υπό αυτό το πρίσμα θεώρησης και την αναπόφευκτη αντιπαραβολή ή σύγκριση, στην οποία προβαίνει ο θεατής, διαμορφώνονται σε πρώτο επίπεδο δύο όψεις της θεϊκής εξουσίας και αρχής. Ο Δίας εμφανίζεται ως διεκδικητής της απόλυτης εξουσίας, τύραννος και άτεγκτος εξουσιαστής στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, επιβάλλει δια της βίας και με καταχρηστικά μέσα την τάξη, και καταπνίγει την αντίσταση και την αντίδραση στην επιβεβλημένη τάξη πραγμάτων. Από την άλλη πλευρά, στις *Ικέτιδες*, η μορφή του Ικέσιου Δία και οτιδήποτε συμβολίζει – εν προκειμένω τον σεβασμό και την προστασία των κατατρεγμένων, των αιτούντων ασύλου – ορίζει την υπόθεση και διατρέχει σαν ερυθρό νήμα την ιστορία στην εξέλιξή της. Κατατίθενται, επομένως, δύο όψεις και πλευρές, και καλλιεργείται η σκέψη, ο έλεγχος και το φιλτράρισμα των δεδομένων μέσα από την αντίστιξη και την αντιπαραβολή. Θα μπορούσε να πει κανείς πως ο Αισχύλος παρουσιάζει διαφορετικά τη θεϊκή μορφή και τον ρόλο της στις δύο τραγωδίες, αλλά μάλλον πρόκειται για επιφανειακή διαφορά. Το εύρημα του Πυ ανοίγει τη συζήτηση και αυτομάτως ελέγχεται οτιδήποτε πιστώνεται στο ενεργητικό του Δία, στο πλαίσιο της τραγωδίας των *Ικετίδων*.

Ο σκηνοθέτης επέλεξε να παρουσιάσει τον Προμηθέα ως πολιτικό κρατούμενο, ο οποίος αρθρώνει λόγο βαθιά πολιτικό και όχι *stricto sensu*. Ο σκηνοθέτης καταλήγει – και σε αυτό συμβάλλουν ποικίλες παράμετροι που θα αναλυθούν – να ακολουθήσει τη γραμμή που παρουσιάζει τον ήρωα ως το κατεξοχήν πρότυπο του επαναστάτη και υπερασπιστή της ανθρωπότητας. Υπό αυτή την έννοια ερείδεται σταθερά στους κεντρικούς άξονες του Αισχύλου, παρά τις όποιες γόνιμες και εύγλωττες αποκλίσεις

¹⁰⁹ Για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* ως ψευδεπίγραφο και μη γνήσιο έργο του Αισχύλου βλ. Taplin, «The title of Prometheus Desmotis», 1975, σελ. 184-186 και Griffith, «*The authenticity of Prometheus Bound*», 1977. Για διαφορετική άποψη βλ. Herington, «*The Author of the Prometheus Bound*», 2015.

σε επίπεδο σκηνικής παρουσίας και όχι μόνο. Πιο συγκεκριμένα, ο αρχαίος δραματουργός κατέστησε τον Προμηθέα «σύμβολο της φιλικής διάθεσης προς την ανθρωπότητα»¹¹⁰ και κατεξοχήν υπεύθυνο, πρωτεργάτη, για το πέρασμα σε ένα επίπεδο πολιτισμένης ζωής. Με αυτό ως δεδομένο, έρχεται σε τρομερή σύγκρουση με την εξουσιαστική επιβολή και καταδυναστευτική τάση του θεού. Τα βάσανα και η τιμωρία του οφείλονται στην αγάπη και την ευεργετική διάθεση που επέδειξε στους ανθρώπους αλλά αρνείται να υποκύψει και μάχεται μέχρι εσχάτων εναντίον του δυνάστη του. Τα κίνητρά του συνεπώς είναι αμιγώς ανθρωπιστικά, ήδη από την αισχύλεια διαμόρφωσή του ως Τιτάνα δεσμώτη, και ως τέτοια παρουσιάζονται και στην εκδοχή του ως πολιτικού κρατούμενου, αιώνες μετά.

Ο Πυ καρπούται την έννοια του συμβόλου και το συμβολισμό της εξέγερσης και αποδίδει με εξίσου συμβολικό τρόπο τον Προμηθέα. Ο σκηνοθέτης γοητεύτηκε και εστίασε στο λόγο του Αισχύλου γιατί πριμοδότησε βαθύτερες σκέψεις που συμπυκνώνονται στην έννοια της καταστροφής και της κρίσης που γεννάται από την απαξίωση του συμβολικού σε ευρύτερο επίπεδο και χωρίς περιορισμούς σχετικούς με τόπους και εποχές.¹¹¹ Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η κρίση που μαστίζει την ανθρωπότητα δεν εντοπίζεται σε αμιγώς οικονομικούς παράγοντες· μια τέτοιου τύπου δυσχέρεια αναστρέφεται και η τάξη αποκαθίσταται. Απεναντίας, η Ευρώπη ταλανίζεται από δεινά που έχουν τη ρίζα τους σε βαθύτερες αιτίες και αφορούν την έκπτωση των αξιών του ανθρωπισμού και της ελευθερίας. Αυτή η διασάλευση απαιτεί άλλου, διαφορετικού τύπου αντιμετώπιση, συνεχή αντίσταση και δράση, αλλά και ευνοεί τη συζήτηση για την αναθεώρηση των αξιών και ενθαρρύνει τον διάλογο. Υπό αυτή την έννοια, ο προβληματισμός του σκηνοθέτη βρίσκεται στα δύο αισχύλεια δράματα – και τον λόγο που αρθρώνουν σε ευρύτερη κλίμακα – τους κατάλληλους και θετικούς αγωγούς και φορείς του. Ο ίδιος άλλωστε είχε δηλώσει πως αντιμετωπίζει το θέατρο όχι αιχμηρά, ως μια μορφή τέχνης, αλλά σαν εξελισσόμενο, ζωντανό και δημιουργικό διάλογο με την πόλη και τους πολίτες.¹¹² Με αυτή τη θεώρηση ενθαρρύνει την όσμωση και τη διάδραση ανάμεσα στο κοινό και το ενέργημα, την παράσταση. Ο θεατής, τόσο στην περίπτωση του *Προμηθέα* όσο

¹¹⁰ Easterling – Knox, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, 1999, σελ.385.

¹¹¹ Ναταλί Μηνιώτη, « Κριτική- Olivier Py: Προμηθέας Δεσμώτης και Ικέτιδες του Αισχύλου στη Μικρή Επίδαυρο, 4-5 Αυγούστου», *Iskra*, 2017.

¹¹² Βλ. ό.π.

και στην παράσταση των *Ικετίδων*, καλείται να νοηματοδοτήσει, να καλλιεργήσει τρόπους πρόσληψης σε επίπεδο σημαινομένου και να αναγάγει σε οικουμενικό το κεντρικό μήνυμα, χωρίς να εμποδίζεται από τον χρόνο και τον χώρο της υπόθεσης που αναπαρίσταται.

Αναφορικά με την οργάνωση της σκηνοθεσίας, ο *Προμηθέας Δεσμώτης* παραστάθηκε στη γαλλική γλώσσα και μεταγλωττίστηκε στα ελληνικά και τα αγγλικά με υπέρτιτλους. Και οι δύο τραγωδίες παρουσιάστηκαν σε μετάφραση του σκηνοθέτη, ο οποίος προσέγγισε με ευαισθησία το αρχαίο κείμενο και το απέδωσε με ποιητικό και λυρικό χρώμα. Πέραν της καινοτόμου σκέψης να παρουσιάσει δύο ξεχωριστές τραγωδίες στηριζόμενος στον κοινό τους άξονα - εκείνον του “ξένου” και της μορφής του Δία - προώθησε περαιτέρω ριζοσπαστικές και άκρως συμβολικές αισθητικές επιλογές. Η επιλογή της διανομής των ρόλων σε τρεις ηθοποιούς μοιάζει καινοφανής, ωστόσο συνιστά απόφαση που γυρίζει πίσω στην ιστορική πραγματικότητα των παραστάσεων.¹¹³ Υπό αυτή την έννοια η καινοτομία συνάδει με την παράδοση των κλασικών χρόνων και οι δύο τραγωδίες παριστάνονται με τρεις υποκριτές, δύο άνδρες και μία γυναίκα. Το ρόλο του Προμηθέα υποδύθηκε ο Frédéric Le Sacripan ενώ τους ρόλους της Ιούς, του Κράτους, του Ερμή και του Ηφαίστου ερμήνευσε με αξιοθαύμαστη ταχύτητα και λεπτή δεξιοτεχνία ο Philippe Girard. Η Mireille Herbstmeyer υποδύθηκε τις Ωκεανίδες.¹¹⁴

Η παράσταση διακρίθηκε για τον περιορισμό στα απολύτως απαραίτητα μέσα, την λιτότητα και την αίσθηση του απέριττου που κοινωνεί, και για αυτόν τον λόγο έχει χαρακτηριστεί ως μινιμαλιστικής αισθητικής και φόρμας. Η απλότητα των σκηνογραφικών, σκηνικών, ηχητικών και οπτικών ερεθισμάτων συνιστά μήνυμα, σημαινόμενο που λανθάνει και συνδέεται με συνέπεια με το μήνυμα που κοινωνεί ο λόγος. Ο Προμηθέας εμφανίζεται γυμνός από τη μέση και πάνω, φορώντας ένα μαύρο παντελόνι. Αντιδρά, αντιστέκεται και εξαπολύει δριμείες κατηγορίες κατά του δυνάστη του. Είναι ο φορέας του φωτός και για αυτό αγωνίζεται ασταμάτητα απέναντι σε οτιδήποτε αμαυρώνει το πεδίο της δράσης των ανθρώπων, σε οτιδήποτε

¹¹³ Παναγιώτης Ανδριόπουλος, «Η γυμνή τραγωδία του Olivier Py στην Μικρή Επίδαυρο», *Ιδιωτική Οδός* 2017.

¹¹⁴ Στις *Ικέτιδες* ο Frédéric Le Sacripan υποδύθηκε τον Πελασό, η Mireille Herbstmeyer τις κόρες του Δαναού και ο Philippe Girard τον Δαναό. Εκτιμώ ως ιδιαίτερα εύστοχη την επιλογή να ενσαρκώσει ένας υποκριτής τις ικέτιδες, καθώς και στην αισχύλεια τραγωδία δεν ξεχωρίζει μία πρωταγωνιστική μορφή αλλά οι κόρες του Δαναού συμπεριφέρονται σαν ένα πρόσωπο.

επιβάλλεται, καταπιέζει και βιαιοπραγεί. Ως πολιτικός κρατούμενος διαθέτει μόνο τη δύναμη του πνεύματος και των αρχών που ασπάζεται, οι οποίες εκπορεύονται από την αγάπη¹¹⁵ και την πίστη στον άνθρωπο. Η ενδυματολογική επιλογή, κατ' αυτόν τον τρόπο, δεν αποσπά το βλέμμα αλλά συμβάλλει ώστε να τονιστεί η εσωτερικότητα του πρωταγωνιστή και να προβληθεί καίρια ο λόγος και οι αξίες που πρεσβεύει.

Εξίσου λιτή είναι και η σκηνική οργάνωση, καθώς περιορίζεται σε ένα μόνο στοιχείο, απόλυτα συμβατό και συνυφασμένο με την σύλληψη της ιδέας να παρουσιαστεί ο Προμηθέας ως πολιτικός κρατούμενος. Πρόκειται για έναν μακρύ, στενό μαύρο διάδρομο, υπερυψωμένο και με δύο σκαλιά στην μία άκρη. Αυτό το απλό και κοινό σκηνικό μέσο γίνεται η σκηνή του δράματος, η σκηνή που δεξιώνεται όλη τη δράση, καθώς είναι τοποθετημένος στην ορχήστρα σε οριζόντια θέση σε σχέση με το κέντρο του κοίλου. Στο κλασικό δράμα, ο Προμηθέας είναι δεσμώτης, βρίσκεται στις εσχατιές της Σκυθίας σε βραχώδες τοπίο, στερείται οποιασδήποτε κίνησης πάνω στη σκηνή και οι μόνοι που κινούνται είναι όσοι τον επισκέπτονται κάθε φορά. Μέσω, δηλαδή, των επισκεπτών αναπτύσσεται έντονη κινητικότητα με άξονα τον καθηλωμένο στον βράχο Τιτάνα. Απεναντίας, ο Προμηθέας του Πυ κινείται, αν και έγκλειστος στο κελί του. Παρουσιάζει επομένως την εικόνα που θα είχε ένας σύγχρονος πολιτικός κρατούμενος σε φυλακή, καθώς επιτρέπονται μεν περιορισμένες κινήσεις αλλά δεν περιορίζεται το πάθος και η ένταση στην απόδοση του λόγου, στη διατράνωση των αξιών για χάρη των οποίων κρατείται έγκλειστος.¹¹⁶

Η Ιώ εμφανίζεται το ίδιο λιτή, με σκουρόχρωμο κοστούμι, με σκούφο που παραπέμπει στη μεταμόρφωσή της σε αγελάδα και με βαλίτσα στα χέρια. Πρόκειται για άλλο ένα θύμα της βάνανσης αλαζονείας του Δία, οι συνέπειες της οποίας αποτυπώνονται στο πρόσωπο, τις εκφράσεις, τις κινήσεις και τον λόγο του ηθοποιού. Όπως αναφέρθηκε, η Ιώ με το ατελεύτητο μαρτύριο και τις ατέρμονες περιπλανήσεις της συγκροτεί για τον σκηνοθέτη ένα συλλογικό προσωπείο, μια συλλογική ηρωίδα, τα δεινά της οποίας παραπέμπουν στη δυσπραγία των σύγχρονων προσφύγων.

Της παράστασης των δύο τραγωδιών στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου είχαν προηγηθεί παραστάσεις, τον προηγούμενο χρόνο, σε μη αναμενόμενα,

¹¹⁵ Αισχ. *Προμ.* 445-446 λέξω δέ, μέμψιν οὐ τιν' ἀνθρώποις ἔχων ἀλλ' ὧν δέδωκ' εὐνοϊαν ἔξηγούμενος.

¹¹⁶ Ναταλί Μηνιώτη, « Κριτική- Olivier Py: Προμηθέας Δεσμώτης και Ικέτιδες του Αισχύλου στη Μικρή Επίδαυρο, 4-5 Αυγούστου», *Iskra*, 2017.

απρόβλεπτα μέρη, άσχετα με θεατρικούς χώρους.¹¹⁷ Πρόκειται για επιλογή που συνδέεται και με τον σκηνικό εξοπλισμό της παράστασης και τον εξαιρετικά λιτό διάκοσμο, καθώς επισημαίνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, πως δεν απαιτείται φορμαλιστική εκζήτηση ούτε θεατρική σκηνή προκειμένου να αναδειχθεί η δυναμική του αισχύλειου λόγου. Ο Πυ αναγνωρίζει την μεγαλοπρέπεια και τη στιβαρότητα του πρωτότυπου κειμένου και εντοπίζει μια αρχέγονη πηγή από όπου εκλύεται η ενέργεια που απαιτείται για να μεταδώσει το μήνυμα χωρίς να χρειάζεται τη συνδρομή ποικιλμάτων και περαιτέρω διακόσμου. Πρόκειται για λόγο ακτιβιστικό, θεμελιωτικό των αρχών της δημοκρατίας, καίριο και δριμύ.¹¹⁸

Η αισθητική του 'γυμνού' ορίζει όλες τις παραμέτρους της παράστασης, τόσο την *όψη* όσο και το *μέλος*, τη μουσική επένδυση. Υπό αυτό το πρίσμα διαπιστώνεται πως και η έλλειψη μουσικής επένδυσης ευθυγραμμίζεται με τη βασική στόχευση του σκηνοθέτη, πρόκειται δηλαδή για μια ομιλούσα, εύγλωττη απουσία. Η σκόπιμη παράλειψη δυνατών οπτικά στοιχείων (εφέ, φως, ενδύματα φανταχτερά) αλλά και ακουστικών ερεθισμάτων έχει συγκεκριμένη στόχευση και συντείνει στην προβολή της *διάνοιας*, της ιδέας που ακμάζει στους λόγους. Υπογραμμίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο και με αυτές τις μελετημένες σκηνοθετικές επιλογές η ακραιφνώς πολιτική, μεταφυσική και κοινωνική διάσταση του έργου και παραμερίζεται οτιδήποτε θα περιόριζε την εναργή προβολή του οικουμενικού χαρακτήρα του. Η απογύμνωση της σκηνης δεν στερεί την πληρότητα και τη συνοχή.¹¹⁹ Το ίδιο σκηνικό χωρίς μετατροπές ή προσθήκες διατηρήθηκε και για την παράσταση των *Ικετίδων*.

Αναφορικά με τις *Ικετίδες*, που ακολουθούν την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, διαπιστώνεται πως ορίζονται από τον απόηχο της αρνητικής παρουσίασης του Δία. Στην εν λόγω τραγωδία αναμφισβήτητα ο Θεός δεν συμβολίζει την τυραννία αλλά, αντίθετα, η μορφή του σχετίζεται με τους ικέτες, το σεβασμό, την προστασία και την παροχή ασύλου στους κατατρεγμένους. Όπως προαναφέρθηκε, η σπονδυλωτή δόμηση συμβάλλει στην αναθεώρηση και ενθαρρύνει την κριτική προσέγγιση, και ίσως μια διαφορετική ανάγνωση και ερμηνεία. Οι θεατές προκαταλαμβάνονται αρνητικά, έχοντας παρακολουθήσει τον *Προμηθέα*, και προσλαμβάνουν την τραγωδία

¹¹⁷ Οι τραγωδίες παραστάθηκαν σε σχολεία, αίθουσες σωματείων, γυμναστήρια. Βλ. και Ιλειάνα Δημάδη, «Αισχύλος από την Αβινιόν στη Μικρή Επίδαυρο», *Αθηνόραμα*, 2017.

¹¹⁸ Βλ. ό.π.

¹¹⁹ Ηρώ Παρτσακουλάκη, «Ο Γάλλος Olivier Py μεταφράζει και σκηνοθετεί Αισχύλο», *Athens Voice*, 2017.

των *Ικετίδων* με θυμικό φορτίο, αρκούντως επηρεασμένοι από την προηγούμενη δράση του θεού.¹²⁰ Διαμορφώνεται επομένως μια ιδιάζουσα συνθήκη όπου ηχούν ειρωνικά οι επαναλαμβανόμενες επικλήσεις του ονόματός του από τις Δαναΐδες σε σχέση με την προηγούμενη αντιμετώπιση του Τιτάνα από τον ίδιο Θεό. Η σύνδεση των δύο δραμάτων επιτυγχάνεται με τη μορφή του Δία και την πολιτική υφή της θεματικής τους. Το αποτέλεσμα που προκύπτει συνίσταται σε μια αναστοχαστική διαδικασία μέσα από την λεπτά επιμελημένη, παιγνιώδη ειρωνική αντιμετώπιση. Ο Πυ καλεί τους θεατές να ανακαλύψουν νέα στρώματα και νοήματα αντιπαραβάλλοντας δύο μορφές ενός θεού, μιας εξουσίας που δεν είναι άσχετες και όποια αρχική διαφοροποίηση μοιάζει επιφανειακή.

Η σκηνοθετική ανάγνωση των δύο τραγωδιών γίνεται με πολιτικό φίλτρο. Η παρουσίαση του Προμηθέα ως πολιτικού κρατουμένου¹²¹ και η άρθρωση των δριμύτατων αιτιάσεων κατά της κρατούσας τάξης ευνοεί την πλέρια και διαχρονική ανάγνωση του μύθου, διευρύνει δηλαδή τον ορίζοντα και δεν συρρικνώνει την εστίαση. Ο Προμηθέας του Πυ είναι η αντιπολιτευτική φωνή και το ανάστημα που ορθώνεται απέναντι σε οποιαδήποτε μορφή καταδυνάστευσης και βάνουσης επιβολής. Αντιλαμβάνεται κανείς πως η αντίσταση στη συνθηκολόγηση και τον κομοφορμισμό, η άρνηση συμβιβασμού ή υποχώρησης και ακολούθως η επίμονη προσκόλληση στις αξίες και τις αξιώσεις δεν αποτελούν μια άπαξ διαμορφωμένη κατάσταση αλλά αναγκαιότητα, αν επιθυμείται η πρόοδος και η ευημερία του ανθρώπου.

Πέραν όμως του Προμηθέα, εξόριστη και ξένη είναι και η μεταμορφωμένη σε δαμάλα Ιώ - θύμα και εκείνη της αλαζονικής βανουσύτητας του Δία και της ζήλειας της Ήρας - η οποία υφίσταται ατέλειωτες περιπλανήσεις και βάσανα ως ομοιοπαθής του Προμηθέα. Πιο συγκεκριμένα, στην μορφή της Ιούς, που μετακινείται από μέρος σε μέρος, με μια βαλίτσα στο χέρι, κυνηγημένη ανελέητα από τον *οίστρον*, βλέπει κανείς το σύνολο των ανθρώπων που περιπλανώνται ως θύματα πολιτικών και άλλων συμφερόντων. Στις *Ικέτιδες* οι πενήντα κόρες του Δαναού συνιστούν την εξωτική, ξενική παρουσία επί σκηνής - άψογα ενσαρκωμένη στην παράσταση του Πυ από μία ηθοποιό - που διασαλεύει την τάξη και θέτει ηθικά, θρησκευτικά και πολιτικά ζητήματα που απαιτούν λύση. Πρόκειται για προβληματισμό και θεματικές που

¹²⁰ Βλ. ό.π.

¹²¹ Ιλειάνα Δημάδη, «Αισχύλος από την Αβινιόν στη Μικρή Επίδαυρο», *Αθηνόγραμμα*, 2017.

θεωρούνται οικουμενικές, επανερχόμενες και σταθερά επίκαιρες, κάτι που τεχνηέντως ανέδειξε ο σκηνοθέτης.

Ο δραματικός χρόνος της τραγωδίας είναι πρωτο-μυθικός, η εποχή του πολέμου του Δία με τους Τιτάνες. Παρόλα αυτά ο Πυ εμπνεύστηκε από τις σύγχρονες εμπόλεμες ζώνες και την διαρκή αναστάτωση. Υπό αυτό το πρίσμα, η σκηνοθετική ματιά του αποτελεί μοιραία και δήλωση ανθρωπιστικού χαρακτήρα και μήνυμα με εμβέλεια πέραν από στενούς χωροχρονικούς περιορισμούς και συνθήκες.

Βασική πρόθεση και ουσιαστικός προσανατολισμός του σκηνοθέτη είναι η σύνδεση του ποιητικού λόγου με την σημερινή πραγματικότητα σε ευρωπαϊκό επίπεδο· μια πραγματικότητα πολυσύνθετη, με φλέγοντα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα που εντάσσονται σε πλαίσιο ανθρωπιστικής προσέγγισης και πραγμάτευσης. Επιχειρήθηκε η διερεύνηση και κριτική αντιμετώπιση του παρόντος μέσα από την ευαίσθητη και προσεχτική επαναψηλάφηση των αισχύλειων τραγωδιών. Η μεταναστευτική ροή και η εξαθλίωση του πληθυσμού των προσφύγων, η καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και η απαξίωση της ανθρώπινης υπόστασης συνείρεται με την «έλευση του ξένου»,¹²² όπως παρουσιάζεται στα δύο αισχύλεια δράματα.

Ο Προμηθέας κατηγορεί τον Δία πως με την ανάληψη της εξουσίας εκχώρησε προνόμια στους θεούς, επιδιώκοντας να δημιουργήσει μια νέα γενιά πανομοιότυπη και πανίσχυρη. Συγχρόνως αδιαφόρησε για τους ανθρώπους. Ο ίδιος φρόντισε για την εξέλιξή τους και πιο συγκεκριμένα για την έξοδο από την εξαθλίωση και την αναβάθμιση της ζωής τους, την βελτίωση της ποιότητάς της. Τα λόγια και το κατηγορητήριο στο σύνολό του παραπέμπουν άμεσα και προσφυώς στη σύγχρονη πραγματικότητα και τον ρόλο του Προμηθέα ως πολιτικού κρατούμενου. Η έλλειψη ανοχής απέναντι στο διαφορετικό και το ξένο, η απαξιοτική αντιμετώπιση του ‘‘αποκλίνοντος’’ από τη νόρμα, οι δυσχέρειες που αντιμετωπίζει ο πληθυσμός των πολιτικών προσφύγων και οικονομικών μεταναστών συνιστούν δεδομένα της σύγχρονης καθημερινότητας, τα οποία παρατήρησε και από τα οποία εμπνεύστηκε ο Πυ στην επανανάγνωση και επαναπραγμάτευση των δύο τραγωδιών που παρουσίασε.

¹²² Ερριέττα Μπελέκου, «Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου 2017: Το πρόγραμμα της Μικρής Επιδαύρου», *culture now.gr*, 2017.

Ο λόγος του Προμηθέα διαβάζεται σαν ένα δριμύ κατηγορώ απέναντι στην έλλειψη φιλανθρωπίας, όρος που για πρώτη φορά απαντά στο εν λόγω κλασικό κείμενο.¹²³

Ο Πυ κατάφερε αριστοτεχνικά να αποδώσει το πάθος και τη δύναμη του Τιτάνα με όπλο τον λόγο και την πολυστρωματικότητα του, καθώς συνείρει το παρελθόν με το παρόν και από το κείμενο αναδύονται σκέψεις, μηνύματα, τίθενται ερωτήματα και επιτυγχάνονται εύλογες συνδέσεις με την πραγματικότητα της σύγχρονης εποχής. Πρόκειται για μια παράσταση που θεραπεύει την αρχαϊκή λιτότητα του αισχύλειου λόγου και προβάλλει το πιο δυνατό σημείο της τραγωδίας: την ένταση που προκύπτει από τη σύγκρουση στο επίπεδο των λόγων και των ιδεών. Επίσης μέσω τη σκηνοθεσίας αναδεικνύεται με πολύ εύσχημο τρόπο η ανάγνωση του μύθου ως προς τον νόμο. Συγκεκριμένα ο νόμος δεν γίνεται να αποτελεί την απάντηση σε όλα τα ζητήματα¹²⁴. Κατ' επέκταση η αντίσταση στην εξουσία και τους νόμους της είναι ζωτικής σημασίας, όταν διακυβεύεται η ελευθερία. Η φωτιά¹²⁵ που χάρισε στην ανθρωπότητα συμβολίζει την ελεύθερη και αδέσμευτη έκφραση, την πνευματική ελευθερία και την δύναμη του αυτόφωτου ανθρώπου, την αντίστασή του στον ετεροκαθορισμό και τον περιορισμό. Η ουσία της αριστοτελικής κάθαρσης επαναπροσδιορίζεται από τον Ολιβιέ Πυ και αποκτά την διάσταση της απαλοιφής του θυμού, καθώς δεν είναι ωφέλιμο να επικρατήσει¹²⁶.

Οι κριτικές της εποχής ήταν συμπληρωματικές στο όραμα του Γαλλοαλγερινού σκηνοθέτη. Ο πολιτικός κρατούμενος, που εγκλωβίστηκε σε ένα λιτό και μινιμαλιστικό σκηνικό μετέδωσε στο κοινό το διαχρονικό μήνυμα της αντίστασης.

¹²³ Χρήστος Παρίδης, « Τι θα δούμε φέτος στην Μικρή Επίδαυρο», *LIFO*, 2017.

¹²⁴ Είναι γεγονός, ότι η ύβρις αφορά τον Προμηθέα, καθώς υπερβαίνει το μέτρο που όρισε ο Δίας. Παρόλα αυτά μέσω της παράστασης φαίνεται, ότι η δύναμη και η ισχύς του νόμου είναι έννοιες σχετικές. Βλ. Έφη Μαρίνου, «Ο Προμηθέας μας διδάσκει την έννοια της εξέγερσης», *efsyn. gr*, 2017.

¹²⁵ Ιλειάνα Δημάδη, «Αισχύλος από την Αβινιόν στη Μικρή Επίδαυρο», *Αθηνόγραμμα*, 2017.

¹²⁶ Χρήστος Παρίδης, « Τι θα δούμε φέτος στην Μικρή Επίδαυρο», *LIFO*, 2017.

Με την ολοκλήρωση της διεξοδικής ανάλυσης και κριτικής των σύγχρονων παραστάσεων έρχεται στην επιφάνεια ο κοινός παρανομαστής τους, ο Μύθος και στην προκειμένη περίπτωση ο μύθος του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Είναι εμφανές, πως ο μύθος αποτελεί υλικό εύπλαστης φύσης, το οποίο ανά πάσα στιγμή είναι αξιοποιήσιμο από τη φαντασία και τους σκοπούς του εκάστοτε σκηνοθέτη. Ευρύτερα κάθε μύθος είναι φορτισμένος με αρχετυπικές σημάνσεις και σύμβολα που επαφίενται στα χέρια του σκηνοθέτη. Αυτός με τη σειρά του αναλαμβάνει να προκρίνει κάποια νοήματα και να παραμερίσει κάποια άλλα, ώστε να συνθέσει την δική του σκηνική του πρόταση και να πραγματώσει μια νέα σκηνική ανάγνωση των κλασικών ηρώων.

Στις παραστάσεις, που μελετήθηκαν κάθε σκηνοθέτης έδωσε μία διαφορετική πνοή στο μυθικό υλικό και νοηματοδότησε την τραγωδία σύμφωνα με την προσωπική του αντίληψη για τον κόσμο. Επίσης κάθε προσέγγιση υπήρξε σύμφυτη με το κλίμα της εποχής, όπως άλλωστε οφείλουν να πράττουν οι δραματουργοί.

Αρχικά ο Τερζόπουλος μετέτρεψε τον μυθικό Προμηθέα σε Αντι- Προμηθέα και τον απομυθοποίησε. Η ευφυής σύλληψη του βασίστηκε στις αδιέξοδες και μη ρεαλιστικές προσδοκίες που κομίζουν μέχρι και σήμερα οι εκάστοτε μοναχικοί σωτήρες και ρομαντικοί επαναστάτες. Μέσα από τη δική του σκηνική ανάγνωση του μύθου προέτρεψε σε κοινωνική και μαζική δράση. Η φωτιά, το δώρο της ευεργεσίας μεταπλάστηκε σε πηγή καταστροφών και πολέμων εξαιτίας της εσφαλμένης διαχείρισης της από τον άνθρωπο. Η παράσταση εμποτίστηκε από τη διαπολιτισμικότητα και κατά συνέπεια και ο μύθος απέκτησε εύρος Ευρωπαϊκό και παγκόσμιο. Τέλος η σύλληψη του μύθου από τον Τερζόπουλο αρθρώθηκε μέσω της μοναδικής σκηνικής του γλώσσας και της Μεθόδου του.

Ο Έκτορας Λυγίζος έπλασε την δική του απόδοση του μύθου με όρους οντολογικούς ή ακριβέστερα ψυχαναλυτικούς. Οι κλασικοί ήρωες έγιναν άνθρωποι και συγκεκριμένα έφηβοι μαθητές, που υπέφεραν. Φωτίστηκε η πλευρά του μύθου, που αφορά την προδοσία από έναν παλιό φίλο και τη διαχείριση της μετέπειτα απώλειας. Η παράσταση λειτούργησε σαν ένα λυτρωτικό βίωμα, καθώς οδήγησε τους ήρωες στην αυτογνωσία και την ωρίμανση. Με βάση αυτή τη προσέγγιση το μυθικό σύμβολο της φωτιάς, ερμηνεύτηκε ως Γνώση. Ο μυθικός Προμηθέας απεικονίστηκε μέσω της γιγάντιας και ανθρωπόμορφης ξύλινης κατασκευής στο κέντρο της σκηνής. Με αυτόν τον έμμεσο τρόπο έγινε εμφανές το κλίμα αποτραγουχοποίησης της σημερινής εποχής, που δεν χωρά μυθικούς ήρωες. Το εργαλείο,

που επέλεξε ο σκηνοθέτης, προκειμένου να διατυπώσει την οπτική του ήταν ο φορμαλισμός.

Ο Κώστας Φιλίππογλου εμφύσησε πολιτικές και σύγχρονες οντολογικές διαστάσεις στον κλασικό μύθο. Διατήρησε το κύρος και το μυθικό εκτόπισμα του Προμηθέα και μέσα από την προσφορά και το μαρτύριο του ήρωα, αναδύθηκε στη σύλληψη του σκηνοθέτη η γέννηση ενός άλλου Χριστού. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στην σκηνική ανάγνωση της τραγωδίας ήταν οι επιρροές από τα σκηνικά σύμπαντα του Μπέκετ, που ακροβατούν μεταξύ υπαρξιακού προβληματισμού και παραλόγου. Η συγκεκριμένη επιρροή του Φιλίππογλου αναδείχτηκε με την προσθήκη δύο μπεκετικών χαρακτήρων στο σώμα της τραγωδίας. Με τη βοήθεια τους ξετυλίχτηκε σαν κουβάρι το νόημα της παράστασης, που αφορούσε τα σύγχρονα δεσμά του ανθρώπου γύρω από τον εργασιακό του βίο. Με αυτό το πρίσμα η φωτιά σημασιοδοτήθηκε με διπλό τρόπο. Αφενός αποκωδικοποιήθηκε ως δώρου πολιτισμού και παραγωγικότητας και αφετέρου ως ένα δώρο που τελικά δεν έχει αξιοποιηθεί στον έσχατο βαθμό του. Συνεπώς η δουλειά ως μεταγενέστερο απότοκο της χρήσης της φωτιάς, έφερε νέου τύπου δεσμά. Τα νοήματα που ανίχνευσε ο Φιλίππογλου στο μύθο απέκτησαν σκηνική και υλική υπόσταση μέσω του σωματικού θεάτρου.

Ο τελευταίος σκηνοθέτης, ο Ολιβιέ Πυ βαθιά επηρεασμένος από τα σημερινά πολιτικά τεκταινόμενα της Μέσης Ανατολής, έπλασε τον Προμηθέα ως πολιτικό κρατούμενο. Στο λιτό σκηνικό σύμπαν του Πυ, η φωτιά ερμηνεύτηκε ως ελευθερία έκφρασης. Ο αμιγώς πολιτικός προσανατολισμός του δραματουργού έγινε εμφανής και με την απόδοση της Ιούς ως σύγχρονου πρόσφυγα. Η πρόταση του Πυ συμπυκνώθηκε στην αντίσταση απέναντι στις αυταρχικές δυνάμεις, αλλά και στη μη επικράτηση του θυμού. Αυτό το ουσιαστικό και συγκαιρινό μήνυμα πραγματώθηκε σκηνικά με λιτά μέσα και τρεις ηθοποιούς.

Εντυπωσιακό είναι το γεγονός, πως αν και οι τέσσερις σκηνοθέτες είχαν το ίδιο σημείο εκκίνησης, το μύθο του Προμηθέα, οι πορείες που διέγραψαν διαφοροποιήθηκαν πολύ μεταξύ τους. Ακόμα και στις περιπτώσεις, που κάποιες σκηνοθεσίες έβριθαν πολιτικών μηνυμάτων, παρατηρήθηκαν διαφορετικές κατευθύνσεις στις παραστάσεις και κατά συνέπεια δεν προέκυψαν συγκλίσεις μεταξύ τους. Σε πολύ αδρές γραμμές, θα λέγαμε ότι ο Τερζόπουλος και ο Λυγίζος αναίρεσαν και αποτραγικοποίησαν τον Προμηθέα, ενώ κυρίως ο Φιλίππογλου και ίσως ο Πυ προστάτευσαν και συντήρησαν το μυθικό του περίβλημα. Παρόλα αυτά επιμένω, πως το πιο ορθό είναι να δεχτούμε τη νοηματική μοναδικότητα της

εκάστοτε παράστασης. Ένας άλλος τρόπος οπτικής των παραστάσεων είναι η θεωρία των πιθανών και εναλλακτικών κόσμων. Σύμφωνα με αυτή σε κάθε παράσταση αποκαλύπτονται κομμάτια από την διακοσμική ταυτότητα του Προμηθέα¹²⁷. Πέρα από τη σημασιολογία, η αισθητική και συγκινησιακή απεικόνιση του μύθου υπήρξε ιδιαίτερη σε κάθε δραματουργό. Ο Φιλίππογλου επέλεξε πιο πλούσια αισθητηριακά μέσα, ενώ οι υπόλοιποι σκηνοθέτες ακολούθησαν πιο λιτούς και μινιμαλιστικούς δρόμους. Θα τονιστεί εκ νέου, πως εν τέλει μιλάμε για σκηνικές συλλήψεις διαφορετικού ύφους.

Συμπερασματικά παρατηρούμε έντονες αποκλίσεις μεταξύ των παραστάσεων και αυτό είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, καθώς αποδεικνύονται η δυνατότητα προσαρμογής του μύθου στις επιδιώξεις των σκηνοθετών και βέβαια τα πλούσια πυρηνικά νοήματα που κρύβει στο εσωτερικό του. Επομένως, οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι αποτελούν μία πλούσια και διαχρονική δεξαμενή θεματολογίας, ώστε να μπορούν οι σύγχρονοι σκηνοθέτες- μέσω αυτών – να νοηματοδοτούν το παρόν και να ερμηνεύουν τη συνθετότητα του ανθρώπου και της Ζωής.

¹²⁷ Σε κάθε κόσμο μεταφέρεται ο ρόλος του Προμηθέα σε διαφορετικές κοινωνικές εξελίξεις. Βλ. . Dimitris Tsatsoulis, «Reading the Identity of Dramatis Personae Through the Semantics of Possible Worlds», σελ. 221-235.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ



Το σκηνικό του Γιάννη Κουνέλλη, Ελευσίνα, 2010.

Πηγή : Μαραγκού Μαρία, «“Προμηθέας Δεσμώτης” που έρχεται από μακριά»,
Ελευθεροτυπία, 2010



Χορός και στο βάθος ο Προμηθέας και η εμβόλιμη γυναικεία φιγούρα

Πηγή: «Φεστιβάλ Αθηνών 2010», *Theatereality*, 2010



Τα διονυσιακά σώματα των αρσενικών Ωκεανίδων

Πηγή : Αγγελική Μπιρμπίλη, «Θεόδωρος Τερζόπουλος. Αφιέρωμα στον πιο σημαντικό Έλληνα σκηνοθέτη», *Athensvoice*, 2018



Ο Γερμανός Ερμής και ο τριεθνικός χωρός της παράστασης

Πηγή : Ιωαννίδης, Γρηγόρης, « “Προμηθέας Δεσμώτη” , Θέατρο Άτις –Φεστιβάλ Αθηνών», *Ελευθεροτυπία*, 2010.



Η Σοφία Χιλλ ως Ιώ

Πηγή : «3^η Διεθνής συνάντηση Αρχαίου Δράματος στη Σικυώνα», *In.gr*, 2011



Ο θίασος ως ανθρώπινοι ήρωες στην τραγωδία.

Πηγή: Σελλά, Όλγα ,« “Προμηθέας Δεσμώτης” στην Επίδαυρο, κόσμος και ανατροπές», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2014



Έκτορας Λυγίζος και Στεφανία Γουλιώτη ως διπλός Προμηθέας

Πηγή: Κωνσταντινάκου, Κατερίνα, «Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου. Φεστιβάλ Αθηνών, Πειραιώς 260, Κτίριο Δ/18,19,20 Σεπτέμβρη 2014», *CAMERA STYLO ONLINE* , 2014



Η Γουλιώτη και ο Λυγίζος στις πρόβες

Πηγή : Χρήστος Παρίδης, «Προμηθέας Δεσμώτης», *Lifo*, 2014



Το υπερμέγεθες ξόανο που λειτούργησε ως σιωπηλός Προμηθέας

Πηγή: « Ο Προμηθέας του Έκτρα Λυγίζου, έδωσε το πνεύμα της εποχής στην Επίδαυρο»,
Πρώτο Θέμα , 2014



Λυγίζος και Γουλιώτη

Πηγή: Βασίλης Ρόγγας, «Για τον Προμηθέα Δεσμώτη στην Επίδαυρο», *REDNotebook*, 2014



Τάσος Νούσιας ως Προμηθέας

Πηγή : Κουλουβάρης ,Γιώργος Σ., «Φιλοσοφικές αμφισβητήσεις της εξουσίας από τον “Προμηθέα Δεσμώτη”», *naftemporiki.gr*, 2015



Ο Τάσος Νούσιος βιώνει ως Προμηθέας μια εξωσωματική εμπειρία κατά την αφήγηση της Τιτανομαχίας

Πηγή : Μαρία Κρύου, «Κώστας Φιλίππου: Η ηρωική πράξη δεν έχει φανατισμό», *αθηνόγραμμα*, 2015



Ο Χορός απαρτίζεται από κλασικές χορεύτριες

Πηγή: Ειρήνη Αϊβαλιώτου, « “Προμηθέας Δεσμώτης” του Αισχύλου, ποίηση που σου κόβει την ανάσα» ,*cat is art*, 2015



Γεράσιμος Γεννατάς και Μαρλέν Καμίνσκι

Πηγή: «Προμηθέας Δεσμώτης», *Αθηνόραμα*, 2015



Ο Δημήτρης Κουρούμπαλης με σιδερένια δεσμά

Πηγή: Νικόλαος Περδικάρης, «Ο Προμηθέας Δεσμώτης στην Επίδαυρο», *EPT*, 2015



Η Μαρλέν Καμίνσκι ως Ιώ

Πηγή: Κουλουβάρης, Γιώργος Σ., «Φιλοσοφικές αμφισβητήσεις της εξουσίας από τον “Προμηθέα Δεσμώτη”», *naftemporiki.gr*, 2015



Πηγή: «Προμηθέας Δεσμώτης/Ικέτιδες του Αισχύλου σκηνοθεσία Olivier Py» ,*Theater Project 365*, 2017



Πηγή: Ασπασία Κακολύρη, «Ο αιρετικός Olivier Py στο Φεστιβάλ Αθηνών», *EPT*, 2017



Πηγή: Ασπασία Κακολύρη, «Ο αιρετικός Olivier Py στο Φεστιβάλ Αθηνών», *EPT*, 2017



Πηγή: Ασπασία Κακολύρη, «Ο αιρετικός Olivier Py στο Φεστιβάλ Αθηνών», *EPT*, 2017

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*, μτφρ.-εισαγωγή- σχόλια Κώστας Τοπούζης, Αθήνα 2007, σελ. 31-42.
- Ανδριόπουλος, Παναγιώτης, «Η γυμνή τραγωδία του Olivier Py στην Μικρή Επίδαυρο», *Ιδιωτική Οδός* 2017
- Ανέστη, Κατερίνα, «Όλα καλά Έκτορα; -Καλά, ανθρώπινα», *Propaganda*, 2014
- Ανέστη, Κατερίνα, «Παρηγορώντας τον Προμηθέα Δεσμώτη», *PROPAGANDA*, 2014.
- Ανέστη, Κατερίνα, «Πήγαμε στην πρόβα τζενεράλε του Προμηθέα Δεσμώτη», *Propaganda*, 2014.
- Αρβανίτη, Κ., *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο. Θωμάς Οικονόμου-Φώτος Πολίτης- Δημήτρης Ροντήρης Τόμος Α΄*, Αθήνα, 2010.
- Βαζούρα, Γιώτα, «Προμηθέας μπορεί να είναι ο καθένας», *Δημοκρατία*, 2015.
- Γραμματάς, Θ., *Από την τραγωδία στο δράμα. Μελέτες συγκριτικής θεατρολογίας*, Αθήνα 1994
- Δημάδη, Ιλειάνα, «Αισχύλος από την Αβινιόν στη Μικρή Επίδαυρο», *Αθηνόγραμμα*, 2017.
- Ιωαννίδης, Γρηγόρης, « “Προμηθέας Δεσμώτη” , Θέατρο Άτις –Φεστιβάλ Αθηνών», *Ελευθεροτυπία*, 2010.
- Ιωαννίδης, Γρηγόρης, «Χωρίς τα δεσμά και τη μάκα της χρόνιας χρήσης», *Η ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ ανεξάρτητη συνεταιριστική -απογευματινή εφημερίδα*, 2014.
- Καράλη, Αντιγόνη, «Πυροβολισμοί χωρίς υπότιτλους, δυσαρέσκεια και αποχωρήσεις», *ΕΘΝΟΣ*, 2010
- Καραμπίτσος, Γιάννης, «Έκτορας Λυγίζος Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου 12.7.2014 στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *camera stylo online*, 2014.
- Κλεφτογιάννη, Ιωάννα, «Δίχασε ο “Προμηθέας Δεσμώτης” του Λυγίζου», *Etenet.gr ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2014.

-Κλεφτογιάννη, Ιωάννα, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει στην Εργατούπολη», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 2010

-Κλεφτογιάννη, Ιωάννα, «Προμηθέας Δεσμώτης», *clickatlife.gr*, 2014.

- Κουλουβάρης, Γιώργος Σ., «Δημήτρης Κουρούμπαλης “Ας διαλέξουμε ως σύμβολο την δυνατότητα να επιθυμούμε το ανέφικτο μέχρι θανάτου.”», *naftemporiki.gr*, 2015

-Κουλουβάρης, Γιώργος Σ. , « Έκτορας Λυγίζος : “...Δυστυχώς, όλοι οι ρόλοι είναι χρήσιμοι, ακόμα και του καταπιεστή...”»,*clickatlife.gr*, 2014.

-Κουλουβάρης, Γιώργος Σ., «Θάνατος Τοκάκης:“...Εύχομαι να αλλάξουμε νοοτροπία...”», *naftemporiki.gr*,2014.

- Κουλουβάρης, Γιώργος Σ., «Τάσος Νούσιας: ...“Παραμένω παρατηρητής αυτής της ανελέητης φύσης του ανθρώπου...”», *naftemporiki.gr*, 2015.

- Κουλουβάρης, Γιώργος Σ., «Φιλοσοφικές αμφισβητήσεις της εξουσίας από τον “Προμηθέα Δεσμώτη”», *naftemporiki.gr*, 2015

-Κωνσταντινάκου, Κατερίνα, «Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου. Φεστιβάλ Αθηνών, Πειραιώς 260, Κτίριο Δ/18,19,20 Σεπτέμβρη 2014», *CAMERA STYLO ONLINE* , 2014

-Λαζαρίδου, Αστερόπη, «Δίχασε ο “εσωστρεφής” Προμηθέας Δεσμώτης στην Επίδαυρο»,*ΤΟ ΒΗΜΑ*,2014.

-Λοβέρδου, Μυρτώ, «Ο λαός μας έμεινε γυμνός σαν τον Καραγκιόζη», *ΒΗΜΑ*,2010.

-Μαρίνου, Έφη, «Να ξεχάσουμε τον θάνατο, να παραμυθιαστούμε με τη ζωή», *Η Εφημερίδα των συντακτών* ,2014.

-Μαρίνου, Έφη, «Ο Προμηθέας μας διδάσκει την έννοια της εξέγερσης», *efsyn. gr*, 2017.

- Μαστρογιαννίτης, Δημήτρης, «Ευτυχώς υπάρχει και ο Θεόδωρος Τερζόπουλος», *Athensvoice*, 2010

- Μηνιώτη, Ναταλί, « Κριτική- Olivier Py: Προμηθέας Δεσμώτης και Ικέτιδες του Αισχύλου στη Μικρή Επίδαυρο, 4-5 Αυγούστου», *Iskra*, 2017.

- Μόσχος, Γιάννης, «Είδαμε τον ‘Προμηθέα Δεσμώτη’ στην Επίδαυρο, *clickatlife .gr*, 2015.

-Μπελέκου, Ερριέττα, «Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου 2017: Το πρόγραμμα της Μικρής Επιδαύρου», *culture now.gr* , 2017.

- Μπλάτσου, Ιωάννα, «Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος κατακτά την Κωνσταντινούπολη», *Protagon.gr*, 2010.
- Μπλάτσου, Ιωάννα, «Την παράσταση κλέβει... η μετάφραση», *in2life*, 2015.
- Μποζώνη, Αργυρώ, «Είδαμε τον Προμηθέα του Λυγίζου στην Επίδαυρο», *LIFO*, 2014.
- Μποζώνη, Αργυρώ, «Η Άννα Μάσχα μας λέει γιατί είναι άλλο πράγμα να παίζεις στην Επίδαυρο», *Lifo*, 2014.
- Νικολάου, Κατερίνα, «Η τέχνη δεν χρειάζεται πολλά», *THINKFREE/ OPINION MAGAZINE*, 2015
- Παρασκευά Γεωργία και Χρυσού Έφη, «Ο Τάσος Νούσιας μιλάει για τον Προμηθέα Δεσμώτη», *de Bóp*, 2015.
- Παρίδης, Χρήστος, « Αντί-Προμηθέας», *Lifo*, 2010
- Παρίδης, Χρήστος, « Τι θα δούμε φέτος στην Μικρή Επίδαυρο», *LIFO*, 2017
- Παρτσακουλάκη, Ηρώ, «Ο Γάλλος Olivier Py μεταφράζει και σκηνοθετεί Αισχύλο», *Athens Voice*, 2017.
- Πρασά, Νίκη, «Ο Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου αναμετράται με το Θέατρο Άτις του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *CAMERA STYLO ONLINE*, 2010.
- Σαμπατακάκης, Γιώργος, *Γεωμετρώντας το Χάος – Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Αθήνα 2007
- Σελλά, Όλγα, «“Προμηθέας Δεσμώτης” στην Επίδαυρο, κόσμος και ανατροπές», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2014.
- Σελλά, Όλγα, «Τρεις διάλογοι με τον Προμηθέα Δεσμώτη», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2010
- Σύκκα, Γιώτα, «Έχω επιλέξει να είμαι... “στυγνός εκτελεστής “ .», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 2014.
- Τσατσούλης, Δημήτρης, *Αυτικό ηγεμονικό «παράδειγμα» και διαπολιτισμικό θέατρο*, Αθήνα 2017
- Χαραμή, Στέλλα, «Είδα: Τον “Προμηθέα Δεσμώτη” σε σκηνοθεσία Έκτορα Λυγίζου», *Θέατρο/Είδα...*, 2014.

- Χαραμή, Στέλλα ,«Ποιητικός άθλος σε μια άρτια παράσταση», *to spirito. Net*, 2015.
- Χατζηδημητρίου, Πηνελόπη, Θεόδωρος Τερζόπουλος- *Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο* , Θεσσαλονίκη 2010
- Χαχάλη , Στέλλα ,« ‘Προμηθέας Δεσμώτης’ : Κριτική της παράστασης», *Artic*, 2015.
- Τερζόπουλος, Θεόδωρος και Θέατρο Άτις , *ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΧΟΛΙΑ*, 2000, σελ.48 και 49

- Easterling, P.E. & B. M. W. Knox *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (Μτφ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή), Αθήνα (1999).

- Eco, Umberto, «Η ποιητική του ανοιχτού έργου», μτφ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, *Νεοελληνική παιδεία* 9, 1987.

- Griffith, M. ,*The authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977.

- Herington, C. J., *The Author of the Prometheus Bound*, University of Texas Press, Austin 2015

- Jauss, H. R., *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα* , εισ.-μτφ. Μ. Πεχλιβάνος, Αθήνα 1995.

- McDonald,Marianne, *ΑΡΧΑΙΟΣ ΗΛΙΟΣ ΝΕΟ ΦΩΣ- Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, 1993, σελ.206.

- Mitropoulos, Georgios, «Ένας Προμηθέας από τον κόσμο του Μπέκετ», *euronews.gr* , 2015.

- Sampatakakis, George, « Prometheus manifesto for the Crisis», *ΑΝΤΙΚΡΙΤΙΚΑ*, 2010.

- Sarigiannis, Giorgos, «Άδικα πάσχων αλλά και άδικα ισοπεδωμένος», *Το Τέταρτο Κουδούνι*, 2014.

- Sarigiannis, Giorgos ,« ‘Προμηθέας’ αδέσμευτος...», *Το Τέταρτο Κουδούνι*, 2015.

- Taplin, O., ‘The title of Prometheus Desmotis’, *J.H.S* 95: 184-186, 1975.

- Tsatsoulis, Dimitris, «Reading the Identity of Dramatis Personae Through the Semantics of Possible Worlds»,

Δικτυακοί τόποι

- 1) https://www.youtube.com/watch?v=Do0y0chPe_Q(τελευταία επίσκεψη 4/6/2018)
- 2) https://www.youtube.com/watch?v=Do0y0chPe_Q(τελευταία επίσκεψη 4/6/2018)
- 3) <https://www.youtube.com/watch?v=KEC2ZMJghi4>. (τελευταία επίσκεψη 6/6/2018)
- 4) <https://www.youtube.com/watch?v=NOS-HK6gG98> (τελευταία επίσκεψη 6/6/2018)
- 5) <https://www.youtube.com/watch?v=NOS-HK6gG98>(τελευταία επίσκεψη 8/8/2018)
- 6) https://www.youtube.com/watch?v=1O_JkL0MnOk(τελευταία επίσκεψη 8/8/2018)
- 7) <https://www.youtube.com/watch?v=En3s0flyyis>(τελευταία επίσκεψη 8/8/2018)