

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ

Υπαίθριες σκηνές της 'αναβίωσης' του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα ως το 1940 (α): η περιπέτεια του χώρου

Το παρόν άρθρο εξετάζει τη χρήση υπαίθριων χώρων για το ανέβασμα παραστάσεων αρχαίου δράματος στην νεότερη Ελλάδα μέχρι και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η έρευνα εστιάζει κατά κύριο λόγο στις παραστάσεις αρχαίων δραμάτων, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση, αλλά και –σε ελάχιστες περιπτώσεις– σε παραστάσεις συναφούς δραματολογίου (αρχαιόμυθα έργα ή συνθέσεις), που κρίθηκε πως εντάσσονται κι αυτές στην περιπέτεια αυτού που έχει αποκληθεί 'αναβίωση' του αρχαίου δράματος στη νεότερη εποχή.¹

Η αναβίωση του αρχαίου δράματος, βέβαια, σε καμία περίπτωση δεν συνδέεται αποκλειστικά με τις υπαίθριες παραστάσεις, αν και κατά κοινή παραδοχή η επαναχρησιμοποίηση των αρχαίων μνημείων και η χρήση συναφών χώρων (υπαίθριων φυσικών θεάτρων ή νέων θεάτρων σχεδιασμένων με πρότυπο τα αρχαία ελληνικά) μετά τα τέλη του 19ου αιώνα έδωσε σημαντική ώθηση στον πολλαπλασιασμό των ανεβασμάτων και, με τις ιδιαίτερες συνθήκες που επέβαλε, συνέβαλε αποφασιστικά στην ανάδειξή τους σε ένα ξεχωριστό corpus παραστάσεων. Η τάση αυτή κορυφώθηκε στα χρόνια ανάμεσα στους δύο πολέμους (όπου εντοπίζεται και το κυρίως σώμα του σχετικού υλικού), με νέους χώρους να προστίθενται συνεχώς στον κατάλογο των σκηνών της αναβίωσης.² Πάρα την 'αμηχανία'³ της αρχής, στα χρόνια μέχρι και το 1940 εδραιώνεται η πεποίθηση ότι τα αρχαία δράματα απαιτούν τον ιδιαίτερο χώρο τους, ότι δηλαδή υπάρχει «αναγκαιότητα επιστροφής του λόγου στον τόπο για τον οποίο

¹ Το άρθρο εστιάζει σε υπαίθριες σκηνές που είτε διαθέτουν είτε υιοθετούν τα χαρακτηριστικά της ανοιχτής σκηνής και δη του αρχαιοελληνικού αμφιθεάτρου. Σε καμία περίπτωση δεν εξετάζεται η χρήση του άλλου τύπου υπαίθριας σκηνής, που γεννήθηκε στη νεότερη Ελλάδα, της υπαίθριας μάντρας με στεγασμένη ιταλίζουσα σκηνή. Από το εύρος της μελέτης αποκλείονται ωστόσο χρήσεις των ίδιων χώρων για εκδηλώσεις, όπως χορός, όπερα, συναυλίες, παρελάσεις, εορταστικές εκδηλώσεις ποικίλου περιεχομένου, έκτακτες συνεντεύξεις ή αναβιώσεις τελετών της αρχαιότητας, που έλαβαν μεν χώρα την ίδια περίοδο, αλλά απομακρύνονται από τα στενά όρια της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος (αν και όχι της αρχαιότητας εν γένει) και τις περισσότερες φορές θέτουν διαφορετικά προβλήματα χρήσης, ή/και διαχείρισης, του υπαίθριου χώρου.

² Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο τόπος και ο τρόπος. Από την ιταλική σκηνή στην Επίδαυρο», Πρόγραμμα παράστασης: Αισχύλος, *Ικέτιδες*, ΚΕΠΕΑΕΔ Δεσμοί, Φεστιβάλ Επιδαύρου 1994, σ. 43-52, και Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, «Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των Ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων», στο: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, κατάλογος έκθεσης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / ΥΠΠΟ, Αθήνα 1999, σ. 31-77.

³ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος και ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Παρατηρήσεις με αφορμή πρακτικές του 19ου αιώνα», στον συλλ. τόμο: *Δάφνη, τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, ERGO, Αθήνα 2001, σ. 182.

γράφτηκε».⁴ Η «λαχτάρα για το υπαίθριο θέαμα»,⁵ αρχίζει να καλλιεργείται συστηματικά, για να καταλήξουμε στο, αυτονόητο σήμερα στη χώρα μας, γεγονός της υπαίθριας παράστασης, η οποία έχει εκτοπίσει όλες τις άλλες επιλογές ως εκτός κανόνα.⁶

Η υπόθεση των υπαίθριων παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ελλάδα συνδέεται στενά με το ευρύτερο κίνημα για υπαίθριο θέαμα [théâtre en plein air / open-air theatre movement] στην Ευρώπη και την Αμερική, που στο γύρισμα του αιώνα ζήτησε όχι μόνο να αναδείξει ένα νέο δραματολόγιο, αλλά και να επαναπροσδιορίσει τα όρια της παράστασης. Με έμπνευση από την πρακτική του υπαίθριου θεάτρου παλαιότερων εποχών, το πλαίσιο της παράστασης μεταφέρθηκε εκτός της κυρίαρχης – αλλά έντονα αμφισβητούμενης πλέον– ιταλικής σκηνης και τοποθετήθηκε στο υπαίθρο, υπό το φως του ηλίου, σε μια πλειάδα από υπαίθριους χώρους, είτε φυσικούς είτε αρχιτεκτονημένους: αυθεντικά αρχαία αμφιθέατρα και σύγχρονες εκδοχές τους, υπαίθριες σκηνές του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, θεατρικές σκηνές σε φυσικό περιβάλλον [nature theatres] ή κηποθέατρα [garden theatres] είναι τα δείγματα που εντοπίζει ο Sheldon Cheney στο βασικό σύγγραμμα για το open-air theatre movement στην Αμερική.⁷ Εγκαταλειμμένα φρούρια, πύργους και πάρκα απαριθμεί ο Μαυρομούστακος για το γαλλικό έδαφος.⁸ Βέβαια, οι υπαίθριοι χώροι έθεταν νέα ζητήματα προς διερεύνηση στους ανθρώπους του θεάτρου, καθώς «επέβαλαν την ανάγκη δημιουργικών απαντήσεων σε μια σειρά από αισθητικά ερωτήματα» (σε σχέση με την υποκριτική, τη σκηνοθεσία, τη σκηνογραφία και το δραματολόγιο).⁹ Ωστόσο, οι υπαίθριες παραστάσεις, χάρη στη γοητεία που ασκούσαν σε κοινό και καλλιτέχνες, γνώρισαν μια αργή αλλά σταθερή εξάπλωση, με αυξανόμενη τοπική, εθνική αλλά και στενά πολιτική σημασία, όπως τεκμαίρεται από τα κάθε είδους υπαίθρια

⁴ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Αρχαίο ελληνικό δράμα στη νέα ελληνική σκηνή: το ζήτημα του χώρου / Ancient Greek Drama on the Modern Greek Stage: the Question of Theatrical Space», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για τον Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 184.

⁵ Γιάννης Μηλιάδης, «Υπαίθριο θέατρο», *Σήμερα*, χρ. Α, αρ. 5 (Μάιος 1933), σ. 147.

⁶ Για μια απαρίθμηση των παραγωγών του Εθνικού θεάτρου σε κλειστό χώρο, ελάχιστων σε σχέση με τις υπόλοιπες, βλ. Ελένη Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα 2014, σ. 214, υποσ. 18.

⁷ Sheldon Cheney, *The Open-air Theatre*, Mitchell Kennerly, Νέα Υόρκη 1918.

⁸ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Από την ιταλική σκηνή στην αρχαία: σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος και θεατρικός χώρος», στον συλλ. τόμο: *Στέφανος, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, ERGO, Αθήνα 2007, σ. 789.

⁹ Γιάγκος Ανδρεάδης, «Στα ίχνη του Διονύσου: σκέψεις για την πορεία των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα / In the Tracks of Dionysus: Reflections on the Performance History of Ancient Tragedy in Greece», στο: Γιάγκος Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου. Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000 / In the Tracks of Dionysus. Ancient Tragedy Performances in Greece, 1867-2000*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2005, σ. 44.

προπαγανδιστικά θεάματα των φασιστικών καθεστώτων του Μεσοπολέμου.¹⁰ Χωρίς αμφιβολία, οι υπαίθριες παραστάσεις εδραιώθηκαν με τη δημιουργία των πρώτων σχετικών φεστιβάλ.¹¹ Από αυτά τα πιο γνωστά στη χώρα μας –λόγω του συσχετισμού με το αρχαίο δραματολόγιο– είναι το φεστιβάλ στο ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης στη Νότια Γαλλία (πρώτη παράσταση: 1869 – εδραίωση μετά τα 1900) [εικόνες 1 & 2]¹² και το φεστιβάλ αρχαίου δράματος στο αρχαίο ελληνικό θέατρο των Συρακουσών στη Σικελία (πρώτη παράσταση: 1914 – εδραίωση μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο) [εικόνες 3 & 4].¹³ Και οι δύο αυτές εστίες αναβίωσης του αρχαίου δράματος (όπως προσλαμβάνονταν στην Ελλάδα) αναμόχλευσαν την εγχώρια επιθυμία για υπαίθριο θέαμα, καθώς προβάλλονταν συστηματικά από τον εγχώριο Τύπο.¹⁴

Στη ρίζα της περιπέτειας του υπαίθριου θεάματος βρίσκεται, χωρίς αμφιβολία, το αρχαιοελληνικό αμφιθέατρο, ο θεατρικός αρχιτεκτονικός τύπος με τη συγκεκριμένη τριμερή δομή (κοίλο, ορχήστρα, σκηνή), η οποία διατηρείται με παραλλαγές σε όλες τις

¹⁰ Για τα υπαίθρια θεάματα των φασιστικών καθεστώτων στη Γερμανία και την Ιταλία, βλ. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, Λονδίνο 2005, σ. 122-158 και Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism: 18 BL and the Theater of Masses for Masses*, Stanford University Press, Stanford 1996 αντίστοιχα.

¹¹ Βλ. Pantelis Michelakis, «Theater Festivals, Total Works of Art, and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage», *Cultural Critique*, τχ. 74 (2010), σ. 149-163.

¹² Για τις παραστάσεις της Οράγγης εκείνης της εποχής (που όμως δεν εστιάζονταν αποκλειστικά στο αρχαίο δράμα, όπως συμβαίνει ακόμα και σήμερα) και τη σημασία τους στον πολιτιστικό χάρτη τόσο της Προβηγκίας και όσο και της Γαλλίας γενικότερα, βλ. Paul Mariéton, *Le théâtre antique d'Orange et ses chorégies*, Editions de la Province, Παρίσι, 1908 (όπου και πλήρες παραστασιολόγιο μέχρι τη χρονολογία δημοσίευσης) και Jessica Wardhaugh, «Parisian Stars Under a Provençal Sky: The Théâtre Antique d'Orange and the Making of Mediterranean Culture», *Nottingham French Studies*, τμ. 50, τχ. 1 (2011), σ. 7-18.

¹³ Για το φεστιβάλ των Συρακουσών, που διαρκεί μέχρι τις ημέρες μας, βλ. Filippo Amoroso, «Performances of Ancient Greek Drama in Italy», στον συλλ. τόμο: *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους / Productions of Ancient Greek Drama in Europe during Modern Times. Πρακτικά της Γ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης της Επτανησιακής Γραμματείας Ελληνιστών*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 99-103, και του ίδιου, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο / Greek Drama in Italian Contemporary Theatre», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για το Διόνυσο: Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 35-61.

¹⁴ Όπως είναι φανερό, το ζήτημα είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον και χρήζει λεπτομερειακής ανάλυσης, πράγμα που δεν μπορεί να γίνει στο πλαίσιο αυτού του άρθρου. Ενδεικτικά αναφέρω κάποια ρεπορτάζ για τις παραστάσεις της Οράγγης στις αρχές του αιώνα (Ίων, «Επιστολαί εκ Παρισίων», *Παναθήναια*, έτ. Α΄, τχ. 95 (15 Σεπτεμβρίου 1904), σ. 310-312· Ίων, «Επιστολαί εκ Παρισίων», *Παναθήναια*, έτ. Ε΄, τχ. 111 (15 Μαΐου 1905), σ. 91-92) αλλά και αργότερα (Georges le Cardonnel, «Αι παραστάσεις του αρχαίου θεάτρου της Οράγγης», *Ελληνικόν θέατρον*, έτ. Η΄, αρ. 174 (1 Οκτωβρίου 1933), σ. 3 & 4). Περισσότερα είναι τα δημοσιεύματα για το φεστιβάλ των Συρακουσών, καθώς παρατηρείται συχνή ανταλλαγή επισκέψεων Ελλήνων και Ιταλών καλλιτεχνών και λογίων με αφορμή τις εν λόγω υπαίθριες παραστάσεις. Αναφέρω, για παράδειγμα, την επίσκεψη στην Ελλάδα του καλλιτεχνικού υπεύθυνου των Συρακουσών Έτορε Ρομανιόλι [Ettore Romagnoli] ([χ.σ.], «Ένας σοφός ελληνιστής», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Νοεμβρίου 1933· Γ. Ν., «Μια συνομιλία με τον κ. Ρομανιόλι», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22 Νοεμβρίου 1933 και [χ.σ.], «Η διάλεξις του κ. Ρομανιόλι. Το ελληνικόν θέατρον. Η σύγχρονος διδασκαλία του», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 29 Νοεμβρίου 1933), την εκδρομή διακοσίων περίπου νεοελλήνων λογίων στη Σικελία (Γιώργος Πολίτης, «Primavera Ellenica», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Αυγούστου 1926· [χ.σ.], «Η Ελλάς εις τας εορτάς των Συρακουσών. Αι αρχαίαι παραστάσεις εις το εκεί ελληνικόν θέατρον. Πώς θα γίνει η εκδρομή εξ Αθηνών εις Ιταλίαν», *Κυριακή Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 15 (20 Μαρτίου 1927), σ. 8 και Φώτος Γιοφύλλης, «Εις την Μεγάλην Ελλάδα», *Κυριακή Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 21 (1 Μαΐου 1927), σ. 8) και τέλος την επίσκεψη της Κοτοπούλη στο Φεστιβάλ των Συρακουσών ύστερα από επίσημη πρόσκληση (Αιμιλία Καραβία, «Η ελληνική τραγωδία εις το θέατρον των Συρακουσών», εφ. *Πολιτεία*, 24, 25 και 27 Απριλίου 1921).

φάσεις της ιστορικής του εξέλιξης,¹⁵ και έχει εμπνεύσει μια πληθώρα νέων θεατρικών κτηρίων.¹⁶ Ειδικά στην Ελλάδα, η υπόθεση του ανοιχτού χώρου επικεντρώθηκε στα απομεινάρια των αρχαίων αμφιθεάτρων (και κατά δεύτερο λόγο συναφών χώρων), καθώς συνδέθηκε σχεδόν αποκλειστικά με το αρχαίο τραγικό δραματολόγιο. Η χρήση των αρχαίων μνημείων αποδείχτηκε εξαιρετικά δημοφιλής, παρόλο που παρουσιάζονταν μια σειρά από σημαντικά μειονεκτήματα, όπως η ερειπιώδης κατάσταση του κοίλου και της σκηνής ή η απουσία παρασκηνίων και λοιπών υποδομών, αλλά και η απαγορευτική για τα μέσα της εποχής απόσταση από την πρωτεύουσα ή από κεντρικούς οδικούς άξονες – εμπόδια τα οποία αρχαιολόγοι, μηχανικοί, άνθρωποι του θεάτρου αλλά και δημόσιες αρχές ή ιδιωτικοί φορείς επιχείρησαν να ξεπεράσουν. Παράλληλα, παρατηρήθηκε προσπάθεια εύρεσης καινούργιων υπαίθριων χώρων με χαρακτηριστικά που να επιτρέπουν την προσωρινή διαμόρφωσή τους σε σκηνή του αρχαίου δράματος, και που –όπως και στην περίπτωση της κατασκευής εκ του μηδενός αμφιθεάτρου στην καρδιά της πρωτεύουσας– υπήρχε προσδοκία πως θα ανταποκρίνονταν χωρίς συμβιβασμούς στις σύγχρονες ανάγκες.

Την ίδια στιγμή, οι άνθρωποι του θεάτρου απασχολήθηκαν δημιουργικά με το ποιες είναι οι σκηνοθετικές και σκηνογραφικές παρεμβάσεις, που αρμόζουν σε ένα χώρο διαφορετικής αρχιτεκτονικής σύστασης από τον κυρίαρχο τότε τύπο της ιταλικής σκηνής. Οι λύσεις που δοκιμάστηκαν κατά καιρούς ήταν συνάρτηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κάθε χώρου, συγκεκριμένων υλικών περιορισμών, της αρχαιογνωσίας των ημερών, όσο και της αισθητικής της εκάστοτε εποχής ή της προσωπικής αισθητικής του κάθε καλλιτέχνη. Ζητήματα, όπως η χρήση της ορχήστρας και η ύπαρξη ή όχι σκηνής για τους υποκριτές, ή ο σχεδιασμός σκηνογραφίας εξωτερικού χώρου και η πλήρης απαλλαγή από το σκηνικό είναι μόνο μερικά από αυτά που απαιτούσαν επιτακτικά λύση, αλλά οι ‘απαντήσεις’ που δοκιμάστηκαν σε καμία περίπτωση δεν συμπίπτουν – αντίθετα παρουσιάζουν μια ενδιαφέρουσα ποικιλία. Την περιπέτεια αυτή της χρήσης του υπαίθριου χώρου θα παρακολουθήσουμε από κοντά στη συνέχεια.

¹⁵ Βλ. Αναστάσιος Πορτελάνος, «Η αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου / The Architecture of the Ancient Theatre», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για το Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 91-109, και Ελισάβετ Σπαθάρη, «Η θεατρικότητα του κύκλου και το ελληνικό θέατρο / The Theatricality of the Circle and the Greek Theatre», στο: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη / Greek Classical Theatre. Its Influence in Europe*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα 1993, σ. 37-51.

¹⁶ Βλ. Μιχάλης Πιτένης, «Επιδράσεις των αρχαίων προτύπων στη θεατρική αρχιτεκτονική κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα / The Influence of Ancient Archetypes on the Architecture of 19th and 20th Century Theatres», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για το Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 155-167.

1. Μνημεία της αρχαιότητας

Η συντριπτική πλειονότητα των υπαίθριων χώρων, που χρησιμοποιήθηκαν ως θεατρικές σκηνές στην περιπέτεια της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην νεότερη Ελλάδα, είναι μνημεία της αρχαιότητας, τα οποία είχε φέρει στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη κατά την ανασκαφική εποποιία του 19ου αιώνα. Τα απομεινάρια ενός θεωρούμενου ένδοξου παρελθόντος –έστω και στην ερειπιώδη κατάσταση στην οποία είχαν περιέλθει στο μεταξύ– είχαν ισχυρή φυσική παρουσία, και παρείχαν απτές αποδείξεις για ό,τι μέχρι τότε υπήρχε μόνο στις σελίδες πραγματειών περί αρχαίας αρχιτεκτονικής. Ωστόσο, η αντιμετώπισή τους δεν ήταν αυτονόητη. Με δεδομένη την αρχαιολογική αξία των ερειπίων, δύο ήταν οι δρόμοι που ανοίγονταν για τους ανθρώπους του θεάτρου όσο και για τους αρχαιολόγους: από τη μια, είχαν την επιλογή να περιφρουρήσουν την υπάρχουσα κατάσταση, ώστε τα μνημεία να μείνουν ανέπαφα και να διατηρηθούν αυτούσια ως 'κειμήλια' του παρελθόντος· πρόκειται για αρχαία μνημεία που πρέπει πάση θυσία να προστατευτούν από την υλική φθορά –είτε λόγω χρήσης είτε λόγω βεβιασμένης αναστήλωσης– αλλά και από ηθική βεβήλωση από κάθε είδους «θεάματα [...] υπόπτου αξίας και γνησιότητας».¹⁷ Από την άλλη, αρχαιολόγοι και άνθρωποι του θεάτρου είχαν τη μοναδική ευκαιρία να φροντίσουν, ώστε να χρησιμοποιηθούν τα υπάρχοντα ερείπια για σύγχρονες παραστάσεις, πράγμα που ενδεχομένως υπαγόρευε εκτεταμένες αναστηλώσεις, διορθωτικές επεμβάσεις στο σώμα του αρχαίου μνημείου ή/και μικρότερης κλίμακας προσωρινές διαμορφώσεις. Η θεατρική χρήση, ισχυρίζονται οι υποστηρικτές της, φθείρει μεν αναπόφευκτα το μνημείο, αλλά δεν αποτελεί βεβήλωση ή εκφυλισμό του 'ιερού κειμηλίου'. Αντίθετα, συντελεί αποφασιστικά στο να το γλιτώσει από τη λήθη – το οποίο είναι το μέγιστο διακύβευμα: με τις παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων «τα αρχαία ερείπια αναζούν».¹⁸

¹⁷ Φώτος Πολίτης, «Αρχαία θέατρα», εφ. *Πρωία*, 20 Μαΐου 1932. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Α' & Β': Θεατρικά, Ίκαρος, Αθήνα 1984, τμ. Α', σ. 168.

¹⁸ [χ.σ.], «Η δευτέρα ημέρα των μεγάλων εορτών της νίκης. Ο λαός στεφανώνει διά χρυσού στεφάνου τον δημιουργόν της μεγάλης Ελλάδος. Η παράσταση των *Περσών* εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 16 Σεπτεμβρίου 1920. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των θεωριών και των πρακτικών της αναστήλωσης των αρχαίων θεάτρων προκειμένου να χρησιμοποιηθούν για θεατρικές παραστάσεις βλ. Κωνσταντίνος Μπολέτης, «Αναστήλωση – Το άλλοθι της χρήσης;», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή)*, 25 Ιουλίου 1999, σ. 26-29, του ίδιου, «Αναστήλωση και χρήση αρχαίων θεάτρων. Πού ο κίνδυνος; / Restoration and Use of Ancient Theatres. Where does the Danger Lie?», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για το Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 131-153, και Χαράλαμπος Μπούρας, «Τα αρχαία θέατρα σήμερα: Μνημεία ή ζωντανό θεατρικό χώρο;», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή)*, 25 Ιουλίου 1999, σ. 30-31. Για τις αντιτιθέμενες αλλά και συμπληρωματικές αξίες των μνημείων, που καθορίζουν τόσο τη συντήρηση όσο και τη χρήση τους στον σύγχρονο κόσμο, κλασικό παραμένει το κείμενο του Αλόις Ριγκλ, «Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων» [=Alois Riegl, *Den moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*, W. Braumüller, Βιέννη 1903], μτφ. Τούλα Σιετή, στο: Παναγιώτης Πούλος (επιμ.), *Έννοιες της Τέχνης στον 20ό αιώνα*, ΑΣΚΤ, Αθήνα 2006, σ. 25-95.

Εξ αρχής ήταν φανερό πως το ξαναζωντάνεμα των ερειπίων δεν ήταν απλώς ένα ζήτημα που απασχολούσε μια μικρή μερίδα ειδικών, αλλά συνιστούσε ζήτημα μείζονος εθνικής σημασίας: η ταυτόχρονη 'αναστήλωση' των μνημείων του λόγου των αρχαίων δραματικών ποιητών και των αρχαίων αρχιτεκτονικών θεατρικών μνημείων ενίσχυε αποφασιστικά τους δεσμούς με την αρχαιότητα, που το νέο ελληνικό κράτος επιθυμούσε να εδραιώσει.¹⁹ Την ίδια στιγμή που επιβεβαίωνε την άρρηκτη συνέχεια της σύγχρονης Ελλάδας με το ένδοξο κλασικό παρελθόν, η χρήση των αρχαίων μνημείων θεωρούνταν από πολλούς «ως ειδοποιό και αποκλειστικό συστατικό της ελληνικής αναβίωσης του αρχαίου δράματος».²⁰ Να πώς επιχειρηματολογεί υπέρ της μοναδικότητας των εγχώριων μνημείων (και συγκεκριμένα του πρόσφατα αναστηλωμένου Παναθηναϊκού Σταδίου) ο αρχαιολόγος και μεταφραστής Γεώργιος Σωτηριάδης αμέσως μετά την πρώτη επιτόπια δοκιμή:

Αυτό θα ήτο κάτι τι αυτούσιον ελληνικόν θέαμα, του οποίου ισάξιον άλλο δεν ημπορούμεν να φαντασθώμεν, διά να παράσχωμεν πραγματικώς απόλαυσιν αλησμόνητον εις όλους τους ξένους συνέδρους. Η παράστασις ενός αρχαίου ελληνικού δράματος εις τα κλεισμένα θεάτρά μας όχι μόνον καμίαν εντύπωσιν δε θα προξενήσει, αλλά φοβούμεθα ότι και δυσαρέστως μάλιστα θα γίνει αποδεκτή. Διότι με τι θα ευχαριστήσωμεν τους ξένους; με τους ερασιτέχνας ηθοποιούς μας; όχι βέβαια, αφού και οι εξ επαγγέλματος ηθοποιοί μας δεν φθάνουν τους υπερόχους ιδικούς των. Αλλά με την νέαν μας προφοράν και την παράλειψιν του αρχαίου μέτρου; αλλά αυτοί δεν αντιλαμβάνονται τα αρχαία ελληνικά παρά με την ιδικήν των προφοράν και το αρχαίον μέτρον. Με την μουσικήν ίσως των χορικών; αλλά και αυτή είναι αμφιβόλου χρησιμότητος δι' αυτούς, ίσως και αμφιβόλου αξίας.

Εκ του συνόλου δεν μένει νομίζομεν παρά μόνον η εντύπωσις εκ της ιερότητος των τόπων και εκ της αναπαραστάσεως του αρχαίου εκείνου κόσμου με όσον το δυνατόν τελειότεραν εξωτερικήν μορφήν, η οποία μόνον εδώ εις τας Αθήνας και ουδαμού αλλού του κόσμου, είναι δυνατή.²¹

Η μοναδικότητα της ελληνικής γης επενδύεται επιπλέον με μια μεταφυσική ιερότητα, που περιβάλλει τα αρχαία μνημεία ανεξαρτήτως της αρχικής τους χρήσης κατά το παρελθόν.²² Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά, που καθιστούν την εγχώρια αναβίωση σημαντικό τουριστικό πόλο έλξης για Έλληνες και ξένους θεατές.²³

¹⁹ Για τη σύνδεση του χώρου, και δη του αρχαιολογικού τοπίου, με τη συγκρότηση και εδραίωση της εθνικής ταυτότητας, βλ. Robert Shannan Peckham, *Εθνικές ιστορίες, φυσικά κράτη: Εθνικισμός και πολιτική του τόπου στην Ελλάδα*, μτφ. Νίκος Παπαδάκης και Martina Κόφφα, Ενάλιος, Αθήνα 2008.

²⁰ Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, σ. 225.

²¹ Γεώργιος Σωτηριάδης, «Δημοσιεύματα», *Παναθήναια*, έτ. Θ', τχ. 103 (15 Ιανουαρίου 1905), σ. 222.

²² Για την «ιερότητα» που περιβάλλει τα αρχαία ερείπια, βλ. Hamilakis Yannis και Eleana Yalouri, «Sacralising the Past», *Archaeological Dialogues*, τμ. 6, τχ. 2 (1999), σ. 115-135.

²³ Στο ίδιο, σ. 212 και γενικότερα για τη σύνδεση των αναστηλώσεων με τον τουρισμό, βλ. Φανή Μαλλούχου-Tufano, *Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στη νεότερη Ελλάδα (1834-1939). Το έργο της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας και της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 176, Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1998, σ. 241. Τρόπους για επιτευχθεί αποτελεσματικότερη σύνδεση των αρχαίων μνημείων με τον εσωτερικό και εξωτερικό τουρισμό, κυρίως μέσω της ανάπτυξης των κοινωνικών υποδομών, προτείνουν και συγγράμματα της εποχής (Αθανάσιος Μάνος, *Ο τουρισμός εν Ελλάδι. Συστηματική εξέτασις του τουριστικού προβλήματος*, Αθήνα 1935 και Στέλιος Χιλιάδακης, *Πώς θα δημιουργήσωμεν τουρισμόν*, Διαλησμάς, Αθήνα 1939).

Δεν έλειψαν, βέβαια, και κάποιοι άνθρωποι του θεάτρου που διαχώρισαν τη θέση τους από τη διαφαινόμενη τάση και, ακόμα και την τέταρτη δεκαετία του 20ού αιώνα, πρότειναν την επιστροφή στον κλειστό χώρο, όσο ήταν καιρός, με την ιδέα πως τα απομακρυσμένα στο χρόνο αυτά μνημεία ήταν αμφίβολο αν μπορούσαν να ικανοποιήσουν τις ανάγκες της σύγχρονης εποχής.²⁴ Ωστόσο, οι αντιρρήσεις αυτές δεν στάθηκαν ικανές να ανακόψουν την πορεία που είχε ήδη ξεκινήσει.

1.1. Αρχαίο θέατρο Διονύσου

Από τα άμεσα διαθέσιμα αρχαία μνημεία, μόνο το θέατρο του Διονύσου στην πλαγιά της Ακρόπολης, εκεί «όπου εγεννήθη η σκηνική τέχνη και όπου ηκούσθησαν τα υψηλά νοήματα των μεγάλων τραγικών της Αρχαιότητας» (έτος ανασκαφής: 1862 [εικόνα 5]),²⁵ δεν φιλοξένησε ποτέ στην περίοδο μελέτης μας, σύμφωνα με τα μέχρι τώρα στοιχεία, αμιγώς θεατρική παράσταση. Και αυτό γιατί στην περίπτωση του πρυτάνευσε η λογική να διατηρηθεί «άθικτον ως ιερόν κειμήλιον».²⁶ Το ένδυμα της ιερότητας περιέβαλλε το θέατρο του Διονύσου, παρά το γεγονός ότι η μορφή του, όπως αποκαλύφθηκε από την αρχαιολογική σκαπάνη, δεν διατηρεί σχεδόν τίποτα από τα χαρακτηριστικά της κλασικής εποχής, αλλά διασώζει κυρίως στοιχεία της τελευταίας φάσης της ιστορικής του εξέλιξης, δηλαδή ρωμαϊκά.²⁷ Η ρωμαϊκή του μορφή απέτρεπε κάποιους από τους ανθρώπους του θεάτρου να το προτιμήσουν.²⁸ Πάντως, ακριβώς λόγω της μέγιστης συμβολικής του αξίας υποδέχτηκε –πολύ σπάνια είναι η αλήθεια– μια σειρά δημόσιες εκδηλώσεις, για τις οποίες όμως δεν έχουμε πληροφορίες ότι υπήρξε

²⁴ Δηλώνει χαρακτηριστικά ο επαγγελματίας σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός, που εργαζόταν από δεκαετία στη Γερμανία: «Η αρχαία αίσθησις και η μοντέρνα μας αίσθησις είναι τόσο διαφορετικά πράγματα ώστε να μένουν, κατ' εμέ, τελείως αγεφύρωτα», και αποφαίνεται πως τα αρχαία θέατρα είναι για τους αρχαιολόγους (Γ.Λ., «Μια ώρα με τον Πάνον Αραβαντινόν. Η σκηνογραφία του σύγχρονου θεάτρου», εφ. *Έθνος*, 4 Αυγούστου 1927). Ο Πολίτης, από τη μεριά του, στέκεται στην ανάγκη του σημερινού θεατή, συνηθισμένου στον κλειστό χώρο, για μιμική προσώπου και παλμώδη κίνηση της φωνής που δεν ικανοποιείται στα αρχαία θέατρα («Αρχαία θέατρα», εφ. *Πρωία*, 20 Μαΐου 1932. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Β', σ. 167). Καχύποπτος για το ύπαιθρο ως θεατρικό χώρο εμφανίζεται σε νεαρή ηλικία και ο Γιάννης Σιδέρης («Θέατρο», *Πνευματική Ζωή*, έτ. Α', τχ. 1 (Οκτώβριος 1936), σ. 11-12: «Εγώ δεν καταλαβαίνω από ύπαιθρο και από τέτοια. Θέατρο θα πει κλειστός χώρος και είμαι βέβαιος πως η πιο καλή λύση ήταν αυτή που έδωσε ο Φώτος Πολίτης με τον *Οιδίποδα* και με τον *Κύκλωπα*. ... Στο ύπαιθρο πρέπει να παίζονται οι αρχαίοι»)

²⁵ [χ.σ.], «Ευφροσύνη Κατσικοπούλου», *Εικονογραφημένη*, έτ. Ι', αρ. 115 (Μάιος 1914), σ. 96.

²⁶ Διατύπωση του ελληνιστή Théodore Reinach, εφ. *Άστυ*, 31 Μαρτίου 1905, όπως παρατίθεται στο: Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1821-1927*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 215. Χωρίς αμφιβολία το θέατρο του Διονύσου είναι ανυπολόγιστης αρχαιολογικής αξίας, το οποίο ελπίζουν οι ειδικοί πως θα αποκαλύψει τα πολυπόθητα μυστικά των αυθεντικών συνθηκών των παραστάσεων του 5ου αιώνα.

²⁷ Για μια πρόσφατη επισκόπηση των περίπλοκων ζητημάτων της εξέλιξης της θεατρικού χώρου στο ιερό του Διονύσου κατά τον 5ο αιώνα, βλ. David Wiles, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 23-62.

²⁸ Γράφει σχετικά ο Πολίτης: «Το Διονυσιακό, που η εύθριπτη πέτρα του καταστρέφεται όλη μέρα, γλίτωσε οπωσδήποτε από συχνάς βεβηλώσεις, ίσως λόγω της ρωμαϊκής μορφής του λογείου του» («Αρχαία θέατρα», εφ. *Πρωία*, 20 Μαΐου 1932. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Β', σ. 164). Με παρόμοιο σκεπτικό εναντίον της χρήσης του ρωμαϊκού Ωδείου του Ηρώδου του Αττικού εκφράστηκαν ρητώς τόσο ο Άγγελος όσο και η Εύα Σικελιανού (βλ. 2.1).

ειδική διαμόρφωση του μνημείου.²⁹ Μόνο μία από τις έκτακτες αυτές εκδηλώσεις μπορεί να σχετιστεί με το θέατρο, καθώς περιλάμβανε και απαγγελία τραγικού μονολόγου, με ευθύνη του Πανελληνίου Συλλόγου Γυναικών «τη συμπράξει της Μουσικής Ακαδημίας»,³⁰ υπό τον αρχαιολόγο και ζωγράφο Αλέξανδρο Φιλαδελφέα. Ο Φιλαδελφεύς είναι ένα από τα πρόσωπα που κυριαρχεί στις συζητήσεις αλλά και στην πρακτική της αναβίωσης στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα.³¹ Αν και η ιδέα περι θεατρικής χρήσης του μνημείου επανερχόταν όλο αυτό το διάστημα με αφορμή επισκέψεις σημαντικών προσώπων ή επετείους,³² φαίνεται πως, ήδη στο Μεσοπόλεμο, το θέατρο του Διονύσου έχει βγει οριστικά από το παιχνίδι της αναβίωσης,³³ αφήνοντας σε άλλες υπαίθριες σκηνές –αρχαίες και μη– την τιμή να φιλοξενήσουν παραστάσεις αρχαίου δράματος.

1.2. Ωδείο Ηρώδου του Αττικού

Το Ηρώδειο υπήρξε το πρώτο μνημείο της αρχαιότητας που χρησιμοποιήθηκε στους νεότερους χρόνους ως θεατρική σκηνή. Αμέσως μετά την ανασκαφή του (1848-1858 και 1867 [εικόνες 7 & 8]), τον Δεκέμβριο του 1867, και προκειμένου να εορταστούν οι γάμοι του Γεωργίου Α', δόθηκε εκεί η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε μετάφραση του

²⁹ Χειρονομία μέγιστης συμβολικής σημασίας υπήρξε η εκεί διακήρυξη της ίδρυσης της Νέας Σκηνής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου περί αναγέννησης «της δραματικής τέχνης εν Ελλάδι» τον Φεβρουάριο του 1901, χωρίς όμως να ακολουθήσουν παραστάσεις του νεοσύστατου θιάσου στο χώρο αυτό (Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στην νέα ελληνική σκηνή*, σ. 180). Σχετική εκδήλωση στο θέατρο του Διονύσου, που καταγράφεται στο Μεσοπόλεμο, είναι οι χορευτικές παραστάσεις του ζεύγους Τανάγρας και Βάσου Κανέλλου (μαθητή της Ισιδώρας Ντάνκαν [Isadora Duncan]) υπό την προστασία του Δραματικού Συλλόγου Ευριπίδης (1928) (Ν. Δ. Αιγινήτης, «Η αναγέννησις των αρχαίων Ελληνικών χορών», *Θεατής*, έτ. Δ', τχ. 178 (16 Ιουνίου 1928), σ. 9, και Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, «Αρχαίοι χοροί εις το θέατρον του Διονύσου», *Παρθενών*, τχ. 3 (Μάιος 1928), σ. 80-81).

³⁰ Πρόκειται για εκδήλωση με ποικίλο πρόγραμμα «υπέρ των Ηπειρωτικών θυμάτων» στις συγκρούσεις που ακολούθησαν τους Βαλκανικούς Πολέμους. Στο πλαίσιο αυτό η Έφη Άγρα-Κατσκοπούλου απήγγειλε μεταξύ άλλων μονόλογο από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη ([χ.σ.], «Η εορτή του θεάτρου Διονύσου», *Ελληνική Επιθεώρησις*, έτ. Ζ', τχ. 78 (Απρίλιος 1914), σ. 137 [εικόνα 6]). Ούτε και σε αυτή την περίπτωση υπάρχουν στοιχεία για ειδική διαμόρφωση του χώρου.

³¹ Ο Φιλαδελφεύς, ιδρυτής του Δραματικού Συλλόγου Ευριπίδης (1924), ανέπτυξε πολυσχιδή δράση στη γενικότερη κατεύθυνση της αναβίωσης της αρχαιότητας, δίνοντας έμφαση στο αρχαίο δράμα. Περισσότερα για τον Φιλαδελφέα στο: Μαριάννα Καράλη, «Γυμνοί χοροί στον Παρθενώνα: μια τετριμμένη αφήγηση υπό το φως νέων δεδομένων», *Τα ιστορικά*, τμ. 30, τχ. 58 (Ιούνιος 2013), σ. 61-75 & 91-92.

³² Ιδιαίτερα συζητήθηκε η χρήση του διονυσιακού θεάτρου για να φιλοξενήσει παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου* από την Comédie Française με πρωταγωνιστή τον περίφημο Jean Mounet-Sully το 1896, ώστε να εορταστούν τα πενήντα χρόνια της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών – μια παράσταση που είχε δοξαστεί στο αρχαίο θέατρο της Οράγγης, μερικά χρόνια πριν. Ο διευθυντής της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής, μάλιστα, είχε ανακοινώσει και προσωρινή ανακαίνιση του θεάτρου (ξύλινη σκηνή και καθίσματα) (εφ. *Άστυ*, 21 Οκτωβρίου 1896, όπως παραπέμπεται στο: Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 144). Η Μαλλούχου-Τουφάνο (*Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στη νεώτερη Ελλάδα*, σ. 241) κατονομάζει τον Ανδρέα Συγγρό ως χρηματοδότη και τους Τρουμπ και Μπαλάνο ως μηχανικούς του έργου. Λόγω του πολέμου του 1897, η υπόθεση δεν προχώρησε. Την ίδια τύχη είχε και η επιθυμία του Mounet-Sully, όταν επισκέφθηκε τελικά την Αθήνα, το 1899, στο πλαίσιο μεγάλης περιοδείας και έπαιξε τον *Οιδίποδα* ενώπιον του κοινού του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών (Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 147-160).

³³ Φώτος Πολίτης, «Αρχαία θέατρα», εφ. *Πρωία*, 20 Μαΐου 1932. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Β', σ. 164.

καθηγητή αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και εκ των ανασκαφών του Ηρωδείου Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή,³⁴ με φροντίδα του Πανεπιστημίου Αθηνών και συμμετοχή επαγγελματιών στους πρωταγωνιστικούς ρόλους· πρόκειται για την πρώτη παράσταση αρχαίας τραγωδίας σε υπαίθριο χώρο, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και γενικότερα.³⁵ Για την παράσταση αυτή έγιναν κάποιες προσωρινές προσθήκες στο μνημείο, που σκοπό είχαν να προσαρμόσουν το αρχαίο ωδείο στο γνωστό και δημοφιλή τύπο της κλειστής ιταλικής σκηνης. Έτσι, μπροστά από τη ρωμαϊκή *scenae frons* στήθηκε ξύλινη ιταλική σκηνή με παλκοσένικο και αυλαία· στην ορχήστρα κατασκευάστηκαν θεωρεία για τους επίσημους προσκεκλημένους, ενώ οι κατεστραμμένες κερκίδες του κοίλου στρώθηκαν με ξυλεία.³⁶ Η, έστω και προσωρινή, αυτή διαμόρφωση του Ηρωδείου θα πρέπει να ενταχθεί στη χορεία των δειγμάτων της τυπικής μορφής υπαίθριου θεάτρου στην Ελλάδα, που τα αμέσως επόμενα χρόνια έμελλε να καθιερωθεί: της υπαίθριας μάντρας με στεγασμένη ιταλίζουσα σκηνή.³⁷ Την άνοιξη του επόμενου έτους, ελλείψει θεατρικών σκηνών στην πρωτεύουσα, συνεχίστηκε η λειτουργία του Ηρωδείου, το οποίο και μετατράπηκε σε «ένα τακτικό

³⁴ Ο Ραγκαβής –που δεν ήταν ενήμερος για την εν λόγω παράσταση καθώς βρισκόταν στο εξωτερικό– είναι από τους πρώτους που προπαγανδίζουν τη ‘δίασκει’ των αρχαίων μνημείων και δη του Ηρωδείου προκειμένου να φιλοξενήσουν συστηματικά αρχαία δράματα (Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Η συμβολή του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή στην ανάπτυξη του νεοελληνικού θεάτρου», διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης 2004, σ. 364-368 και 565-608). Γράφει σχετικά στο «Προοίμιον» των μεταφράσεών του: «Ευκταίότατον ήθελεν εἶσθαι αν η μεταφρασις αὐτή [της *Αντιγόνης*], και εις τις ἄλλη τοιαύτη, τα ερείπια ταῦτα της αρχαίας καλλιπειας, παριστῶντο εντός τινός των ερειπίων των αρχαίων θεάτρων, των σωζομένων καθ’ ἅπασαν την Ελλάδα, εντός ἴσως του αρτιωτάτου πάντων, του εν Αθήναις θεάτρου Ηρώδου του Αττικού» (Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Μεταφράσεις ελληνικών δραμάτων*, Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφείως, Αθήνα 1860, όπως παρατίθεται στο: Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Ἄπαντα τα φιλολογικά*, Τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας, Αθήνα 1875, σ. ξζ’. Βλ. και Ιωάννα Ρεμεδιάκη, «Ο καιρός της *Αντιγόνης*», στον συλλ. τόμο: *Στέφανος, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, ERGO, Αθήνα 2007, σ. 1034). Αργότερα, με αφορμή την εορτή της πεντηκονταετηρίδος από την ίδρυση του Πανεπιστημίου Αθηνών, με επιστολή του στον διευθυντή της *Εφημερίδος*, ο Ραγκαβής δίνει συγκεκριμένες οδηγίες για τη χρήση του μνημείου, που εκκινούν από την αρχαιολογική του συγκρότηση: «Προ παντός νομιζώ επιθυμητόν το αρχαίον δράμα να διδαχθή επ’ αρχαίας σκηνής, και τοιαύτην ευτυχώς κέκτηνται αι Αθήναι, την του Ηρώδου του Αττικού. Δί’ ελαχίστης δαπάνης αρκεί να σανιδωθεί η σκηνή, και ἐν ἡ δύο παραπετάσματα να κομισθῶσιν ἐκεῖ ἐξ ἐνός των θεάτρων, τα λοιπά αναποφεύκτως απαιτούμενα υπάρχουσιν ὅλα, η ορχήστρα διά τον χορόν, αι τρεις πύλαι εις την σκηνήν, η βασιλείος μετά των δύο ξενίων, αι πάροδοι διά τους θεατάς» (εφ. *Εφημερίς*, 29 Μαρτίου 1887, όπως παρατίθεται στο Ριτσάτου, «Η συμβολή του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή στην ανάπτυξη του νεοελληνικού θεάτρου», σ. 366-367, υποσ. 206).

³⁵ Για τη σχέση της ελληνικής παράστασης με την περίφημη παράσταση της *Αντιγόνης* από τον Λούντβιχ Τικ [Ludwig Tieck] (1841), βλ. Ιωάννα Ρεμεδιάκη, «Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στην Ελλάδα και τη Γερμανία. Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις», στον συλλ. τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (18-21 Απριλίου 2002)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / ERGO, Αθήνα 2004, σ. 155-161. Βλ. επίσης τη διάλεξη του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, «Παρίσι-Αθήνα / Υπαίθριο θέατρο και ο όμιλος αρχαίας τραγωδίας της Σορβόνης: οι Πέρσες στην Επίδουρο», στο πλαίσιο εκδηλώσεων με θέμα *Παρίσι-Αθήνα. Το διπλό ταξίδι 1919-1939*, που διοργάνωσαν το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, το Μουσείο Μπενάκη και η Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή σε συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο, Αθήνα 21 Ιανουαρίου 2012 [<http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=318> (15/09/2014)].

³⁶ Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 43-44.

³⁷ Για την εμφάνιση και εξέλιξη του ιδιότυπου αυτού τύπου θεατρικού κτίσματος στην Αθήνα του 19ου αιώνα, βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών / Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, Αθήνα 1994, τμ. Α’: 1720-1900, σ. 245-272.

θερινό θέατρο», που φιλοξενούσε όχι μόνο παραστάσεις αρχαίων δραμάτων, αλλά και άλλων ειδών.³⁸ Στη συνέχεια, μέχρι το τέλος του Μεσοπολέμου και ιδιαίτερα μετά τις Α' Δελφικές Εορτές, το ρωμαϊκό αυτό ωδείο –που βρισκόταν σε ευνοϊκή θέση στον πολεοδομικό ιστό της Αθήνας, στην καρδιά της πρωτεύουσας και ακριβώς κάτω από την Ακρόπολη– αναδείχτηκε στην κατεξοχήν σκηνή της αναβίωσης. Στο Ηρώδειο παίχτηκαν περισσότερες παραστάσεις από κάθε άλλο υπαίθριο χώρο (διψήφιος αριθμός, οι περισσότερες με φιλανθρωπικό ή εορταστικό χαρακτήρα, όχι μόνο αρχαίων, αλλά ενίοτε και αρχαϊόμυθων έργων) και φιλοξενήθηκαν οι περισσότεροι θίασοι, με κορυφαίο το Εθνικό Θέατρο, που στέγασε εκεί το πρώτο φεστιβάλ αρχαίου δράματος στα 1936. Πρόκειται για μια πορεία που φτάνει ως τις μέρες μας.

Η πλούσια, αν και σποραδική, σειρά παραστάσεων στο Ηρώδειο αφενός ανέδειξε τα ιδιαίτερα προβλήματα του χώρου και αφετέρου έκανε να προβάλλει ολοένα και πιο επιτακτική η αντιμετώπισή τους, πράγμα που δεν θα επιτευχθεί παρά προς το τέλος του Μεσοπολέμου.

Το σημαντικότερο πρόβλημα υπήρξε η εκτεταμένη φθορά που είχαν υποστεί οι κερκίδες του, η οποία καθιστούσε εφικτή τη μερική χρήση μόνο του κάτω διαζώματος. Στις έκτακτες παραστάσεις των πρώτων χρόνων του Μεσοπολέμου (οι περισσότερες με πρωταγωνίστριες είτε τη Μαρίκα Κοτοπούλη [**εικόνες 9 & 10 & 14**] είτε την Αγγελική Κοτσάλη [**εικόνα 11**]),³⁹ οι πολυάριθμοι θεατές κάθονταν κυριολεκτικά όπου έβρισκαν: είτε στις άβολες κατεστραμμένες κερκίδες,⁴⁰ ή σε καρέκλες και πολυθρόνες που τοποθετούνταν στο χορταριασμένο άνω διάζωμα,⁴¹ ή ακόμη στον χώρο της

³⁸ Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 44. Για ένα κατάλογο των επιβεβαιωμένων παραστάσεων, που περιλαμβάνουν και ιστορικά δράματα, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τμ. Α2: Παράρτημα – Ημερολόγιο Παραστάσεων 1828-1875, σ. 634-637.

³⁹ Πρόκειται για παραστάσεις αρχαίων ή αρχαϊόμυθων δραμάτων που δίνονταν με διάφορες αφορμές φιλανθρωπικού ή εορταστικού χαρακτήρα. Αν η Μαρίκα Κοτοπούλη ηγείτο ήδη του σημαντικότερου επαγγελματικού θιάσου της εποχής, η Αγγελική Κοτσάλη πρωταγωνιστούσε συστήνοντας είτε έκτακτους θιάσους (συχνά σκηνοθέτης ήταν ο Πάνος Καλογερίκος) είτε συμπράττοντας με τον Δραματικό Σύλλογο Ευριπίδη του Φιλαδέλφειας. Η προσέλευση του κόσμου στις παραστάσεις ήταν αθρόα, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις δεν υπήρχε φροντίδα για την όψη, παρά την πιθανή σύμπραξη σκηνογράφου (στο πρόγραμμα της *Μήδειας* του Ευριπίδη από τον Δραματικό Σύλλογο Ευριπίδη στα 1932 αναγράφεται «Σκηνικός διάκοσμος Σπ. Βανδώρος», ένα όνομα άγνωστο κατά τα άλλα στο σημερινό ερευνητή της σκηνογραφίας του Μεσοπολέμου).

⁴⁰ Ο Άλκης Θρύλος ισχυρίζεται πως το πολυπληθές κοινό στην παράσταση της *Μήδειας* του Γκρίλπαρτσερ [Grillparzer] με την Αγγελική Κοτσάλη «σπρωχνόταν, γλιστρούσε, γόγγυζε, φώναζε» εξαιτίας των άβολων καθισμάτων, εμποδίζοντας έτσι την παρακολούθηση της παράστασης (Άλκης Θρύλος, «Θέατρον Ηρώδου: η *Μήδεια* του Grillparzer», *Νέα Εστία*, 1 Αυγούστου 1927. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, Ακαδημία Αθηνών / Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, τμ. Α': 1927-1933, σ. 82).

⁴¹ Σχετικές εικόνες περιλαμβάνονται στο κινηματογραφικό φιλμ από την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, με πρωταγωνίστρια την Αγγελική Κοτσάλη (1930), που ενσωματώνεται στην εκπομπή της ΕΡΤ, σε σκηνοθεσία Λάκη Παπαστάθη, «*Παρασκήνιο. Η αναβίωση του αρχαίου δράματος Β': Ηλέκτρα για πάντα*», παραγωγή ΕΡΤ ΑΕ / CINETIC, 1998 [<http://www.hpert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6735&autostart=0>] (15/09/2014)]. Βλ. και **εικόνα 11**. Για το σύνολο των ευρισκόμενων κινηματογραφικών τεκμηρίων υπαίθρων παραστάσεων αρχαίου δράματος στον Μεσοπόλεμο, τα οποία

ορχήστρας,⁴² είτε στέκονταν όρθιοι, αναμειγμένοι με τους ηθοποιούς⁴³ ή λοιπούς παρευρισκόμενους, στηριζόμενοι ενίοτε στη *scenae frons* του μνημείου· σε κάποιες περιπτώσεις έφταναν στο σημείο να εμποδίζουν τη δράση.⁴⁴ Η πρακτική αυτή, που σήμερα μοιάζει παράδοξη, μπορεί μεν να προδίδει τον πρόχειρο χαρακτήρα των σποραδικών παραστάσεων, αλλά φανερώνει και μια πιο άμεση σχέση του θεατή με το θέαμα, αλλά και το μνημείο.

Παράλληλα, είχε διαφανεί ήδη από την πρώτη χρήση του Ηρώδειου τον 19ο αιώνα η δυνατότητα της μετασκευής του κοίλου, ώστε να μην εμποδίζεται η παρακολούθηση ενός κοινού πρόθυμου για υπαίθριο θέαμα. Το αίτημα για αναστήλωση ανακινείται και στο Μεσοπόλεμο, και δίνονται σχετικές υποσχέσεις από επίσημα χείλη, αλλά σκοντάφτει κάθε φορά στο ύψος της οικονομικής δαπάνης, που δεν δικαιολογείται από μια μη συστηματική χρήση.⁴⁵

Οι συνθήκες για την αποτελεσματική αντιμετώπιση του προβλήματος της έλλειψης βολικών καθισμάτων ωριμάζουν μόλις την άνοιξη του 1936, όταν η κρατική σκηνή αποφάσισε να στραφεί «οριστικά και αμετάκλητα στο ύπαιθρο που είναι το φυσιολογικό πλαίσιο της τραγωδίας»,⁴⁶ και επέλεξε το Ηρώδειο ως την έδρα της

αποτελούν πολύτιμη πηγή και για την έρευνά μας, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η κινηματογραφική εικόνα ως πηγή της ιστορίας του ελληνικού μεσοπολεμικού θεάτρου», *Τα Ιστορικά*, τμ. 26, τχ. 48 (2008), σ. 139-156.

⁴² Για τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου από τον θίασο Κοτοπούλη προς τιμήν του Αιθίοπα μονάρχη Ρας Τάφαρι (1924) είχαν προστεθεί πολυθρόνες στην ορχήστρα (Μιλτιάδης Λιδωρίκης, «Εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Αυγούστου 1924), ενώ για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή με πρωταγωνίστρια την Αγγελική Κοτσάλη (1928) τοποθετήθηκαν καρέκλες στον ίδιο χώρο (Φώτος Πολίτης, «Η *Αντιγόνη* εις το θέατρον Ηρώδου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 11 Ιουνίου 1928).

⁴³ Στην παράσταση της *Μήδειας* του Γκρίλπαρτσερ από την Κοτσάλη (1927) παρατηρείται ανάμειξη θιάσου και κοινού (Άλκης Θρύλος, «Θέατρον Ηρώδου: η *Μήδεια* του Grillparzer», *Νέα Εστία*, 1 Αυγούστου 1927. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 81).

⁴⁴ Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη με την Κοτσάλη (1927) το κοινό μερδευόταν όχι μόνο με τον θίασο, αλλά και με φωτογράφους και χωροφύλακες, ενώ η είσοδος του άρματος της Κλυταιμνήστρας απομάκρυνε τους τρομαγμένους θεατές (Άλκης Θρύλος, «Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου στο θέατρον του Ηρώδου», *Νέα Εστία*, 15 Ιουνίου 1927. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 60-61), ενώ στη *Μήδεια* της ίδιας χρονιάς «κατά τη διάρκεια των παραστάσεων ομάς θεατών περνά από το ένα μέρος εις το άλλο διά μέσου των εκτελεστών» (Πέτρος Χάρης, «*Μήδεια*», εφ. *Ελληνική*, 16 Ιουλίου 1927).

⁴⁵ Όταν, στα 1895, η άρτι ιδρυθείσα Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων με επικεφαλής τον Γεώργιο Μιστριώτη ζήτησε να ανεβάσει σε αρχαίο μνημείο την εναρκτήρια παράστασή της εν όψει των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων, το Ηρώδειο ήταν υποψήφιο. Τότε ψιθυριζόταν έντονα ότι ο πρωθυπουργός Δηλιγιάννης ενδιαφερόταν να επιχορηγήσει την αναστήλωση (Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 120). Την πρώτη μεσοπολεμική αφορμή για σχετική συζήτηση έδωσαν οι *Πέρσες* του Αισχύλου, που ανέβασε η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, ως μέρος του εορταστικού προγράμματος για το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και την επικύρωση της συνθήκης των Σεβρών (1920), σε πέντε συνεχείς βραδιές ([χ.σ.], «Η δευτέρα ημέρα των μεγάλων εορτών της νίκης. Ο λαός στεφανώνει διά χρυσού στεφάνου τον δημιουργόν της μεγάλης Ελλάδος. Η παράστασις των *Περσών* εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 16 Σεπτεμβρίου 1920). Όπως και παλαιότερα, ο πρωθυπουργός Βενιζέλος έκανε λόγο για αναμαρμάρωση του κοίλου με την επάνοδο της ειρήνης, ώστε να χρησιμοποιείται από επιχορηγούμενο θίασο, σχέδιο που δεν πραγματοποιήθηκε ([χ.σ.], «Το θέατρον του Ηρώδου», εφ. *Εθνος*, 16 Σεπτεμβρίου 1920). Για αυτήν την παράσταση των *Περσών*, αλλά και για όλες τις παραστάσεις του ίδιου έργου την περίοδο 1889-1950, υπάρχει τώρα και η μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία του Τριαντάφυλλου Μποστάντζη «Οι παραστάσεις των *Περσών* του Αισχύλου στην Ελλάδα, από τη σύσταση του ελληνικού κράτους έως και το τέλος του εμφυλίου πολέμου», ΑΠΘ 2003.

⁴⁶ Κωστής Μπαστιάς, «Η Εβδομάς του αρχαίου δράματος», πρόγραμμα παράστασης: Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Βασιλικό Θέατρο, Αθήνα 1936, σ. 4.

προσπάθειάς της να «μονιμοποιήσει κάθε χρόνο σειρά παραστάσεων για τον πολύ κόσμο και τους ξένους αρχαιοφίλους».⁴⁷ Εν όψει της εναρκτήριας παράστασης του σχεδιαζόμενου φεστιβάλ με την ονομασία Εβδομάς Αρχαίου Δράματος, δύο φορείς που ήταν σε θέση να αναλάβουν τόσο την οικονομική όσο και την καλλιτεχνική ευθύνη, το Εθνικό Θέατρο σε συνεργασία με το Ωδείο Αθηνών (που επίσης χρησιμοποιούσε το χώρο για μουσικές εκδηλώσεις),⁴⁸ προχώρησαν, με την άδεια του Αρχαιολογικού Συμβουλίου του Υπουργείου Παιδείας, σε μια προσωρινή αλλά βιώσιμη λύση για την ανασκευή της ερειπιώδους κατάστασης του αρχαίου κοίλου. Εξαιτίας του αυξημένου κόστους δεν έφτασαν στην αναμαρμάρωση ή «αναλίθωση με πειραϊκή λίθο», όπως ακουγόταν, παρά συμπλήρωσαν μόνο το πρώτο διάζωμα με «λυόμενους ξύλινους αναβαθμούς, βαθμίδες και εδώλια» [εικόνες 12 & 13].⁴⁹ Το κοινό κάθεται πλέον αναπαυτικά και απολαμβάνει την περίφημη οπτική του κοίλου,⁵⁰ αφήνοντας στη δράση τόσο την ορχήστρα όσο και τη σκηνή. Οι ξύλινες κερκίδες, όχι μόνο φιλοξένησαν τους θεατές των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου μέχρι τουλάχιστον το τέλος του Μεσοπολέμου [εικόνες 24 & 25 & 26 & 27 & 28], παρά παρέμειναν στη θέση τους και για όλες τις παραστάσεις, ερασιτεχνικές και επαγγελματικές, ελληνικών και ξένων θιάσων που δόθηκαν το ίδιο χρονικό διάστημα στο ρωμαϊκό Ωδείο της Αθήνας [εικόνες 21 & 29 & 30].

Πέρα από την αναστήλωση, το Ηρώδειο έθετε ζητήματα χρήσης του χώρου στους ανθρώπους του θεάτρου, που καταπατήστηκαν με την αναβίωση, ακριβώς λόγω των ιδιαίτερων αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών του (κοίλο, ορχήστρα, *scenae frons*). Στη διάρκεια εβδομήντα και πλέον χρόνων παρατηρούνται διαφορετικές πρακτικές,

⁴⁷ Τον Μάιο του 1936 το Εθνικό Θέατρο σύστησε επιτροπή αρμοδίων, με επικεφαλής τον διευθυντή Κώστα Καρθαίο και τους Κωστή Μπαστιά, Δημήτρη Ροντήρη, Κλεόβουλο Κλώνη και Αντώνη Φωκά ως τεχνικούς συμβούλους, και με τη συμμετοχή αρχαιολόγων και αρχιτεκτόνων του Υπουργείου Παιδείας και της Υπηρεσίας Τουρισμού για να ερευνήσει το ζήτημα (Μιχαήλ Ροδάς, «Η νέα περίοδος του Εθνικού», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 31 Μαΐου 1936).

⁴⁸ Τελείως ενδεικτικά, οι εκδηλώσεις που έγιναν στο Ηρώδειο προς τιμήν του Ρας Τάφαρι περιλάμβαναν, εκτός από την προαναφερθείσα παράσταση του *Αγαμέμνονα*, και «Συναυλία από την ορχήστρα Λαϊκών Συναυλιών του Ωδείου Αθηνών και της Ανδρικής Χορωδίας Αθηνών, υπό τη διεύθυνση του καθηγητού του Ωδείου Αθηνών κ. Φ. Οικονομίδη» (από το πρόγραμμα της παράστασης).

⁴⁹ Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', σ. 72. Βλ. και Μ. Ροδάς, «Η νέα περίοδος του Εθνικού», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 31 Μαΐου 1936· Στέλιος Γεράνης, «Τι θα δουν το Σάββατον οι Αθηναίοι εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού. Η αναβίβασις της *Ηλέκτρας* από τον θίασο του Βασιλικού», εφ. *Ακρόπολις*, 27 Σεπτεμβρίου 1936, και Αιμιλία Καραβία, «Προετοιμάζεται πυρετωδώς η παράστασις της *Ηλέκτρας* εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15 Σεπτεμβρίου 1936. Τη μελέτη για την τοποθέτηση προσωρινών καθισμάτων, που προσαρμόστηκαν στα φθαρμένα αρχαία εδώλια, ανέλαβαν οι μηχανικοί της Υπηρεσίας Τεχνικών Έργων του υπουργείου Παιδείας Νικόλαος Μπαλάνος και Νικόλαος Μητσάκης. Οι αριθμημένες θέσεις ήταν 1.700, ενώ για την εξαιρετικά δημοφιλή παράσταση της σοφόκλειας *Αντιγόνης* από το Εθνικό Θέατρο (1940) ο μέσος όρος θεατών την πρώτη εβδομάδα παραστάσεων ήταν 1.725 ([χ.σ.], «Θεατρικά Νέα», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 8 Οκτωβρίου 1940). Η αναμαρμάρωση ξεκίνησε μεταπολεμικά (1952) και το αποτέλεσμά της διατηρείται μέχρι σήμερα.

⁵⁰ Ο συντάκτης του *Ελευθέρου Βήματος* Κώστας Αθάνατος έφτασε να αναρωτιέται γιατί άλλαξε το αμφιθεατρικό σχήμα με την πάροδο των χρόνων, αφού προσφέρει την καλύτερη οπτική («Το θέατρον», 22 Αυγούστου 1924).

μέχρι να βρεθεί μια κατάλληλη λύση. Είδαμε ήδη πως κατά το 19ο αιώνα το Ηρώδειο χρησιμοποιήθηκε ως ένας χώρος που υποδέχεται μια πρόχειρη ιταλική σκηνή, η οποία συνοδεύεται από θεωρεία στη θέση της αρχαίας ορχήστρας. Αργότερα, και στις παραστάσεις της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου [εικόνες 9 & 10 & 16], το ήδη υπάρχον πλαίσιο κάνει πολύ ισχυρή την παρουσία του. Η επιβλητική *scenae frons*, αν και ερειπωμένη, αποτελεί κατά κάποιον τρόπο πλεονέκτημα, καθώς προσφέρει ένα έτοιμο φόντο της δράσης. Αντιμετωπίζεται, ωστόσο, μάλλον αμήχανα με ζωγραφιστά πανιά ή χαρτιά να σκεπάζουν τα ανοίγματά της, τα οποία φράσσονταν με κάγκελα καθώς έβγαζαν στον δρόμο που περνούσε ακριβώς απέξω. Αυτές οι «απλές σκηνογραφίες»⁵¹ συμπληρώνονταν ενίοτε από χρωματιστά πανιά-καλύμματα για τα αποδυτήρια των ηθοποιών.⁵² Άλλοτε, στήνονταν στη σκηνή «μικρά οικοδομήματα»,⁵³ τα οποία αναπαριστούσαν το βασιλικό παλάτι ή τμήμα του, αλλά τις περισσότερες φορές δεν ικανοποιούσαν, καθώς είτε επρόκειτο για αποκαρδιωτικά πρόχειρες κατασκευές, που συνδύαζαν δισδιάστατα με τρισδιάστατα στοιχεία,⁵⁴ είτε δεν ήταν συμβατές με το κείμενο.⁵⁵ Η συνήθης πρακτική ήταν τα οικοδομήματα αυτά να τοποθετούνται όχι στο κέντρο παρά στην άκρη της σκηνης, και δη στην αριστερή όπως βλέπουν οι θεατές [εικόνα 16], επιλογή που πιθανότατα οφειλόταν στο γεγονός ότι δεν υπήρχε πρόσβαση στη σκηνή παρά μόνο από τις παρόδους [εικόνα 11].⁵⁶ Ωστόσο, η πρακτική αυτή εκλαμβάνονταν συχνά ως σημαντικό αρχαιολογικό λάθος [εικόνα 17].⁵⁷ Σε μία

⁵¹ [χ.σ.], «Η χθεσινή της *Ιφιγενείας εν Ταύροις*», εφ. *Έθνος*, 7 Αυγούστου 1927. Για παράδειγμα, στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη αναρτήθηκαν πανό που αναπαριστούσαν δάσος και ξεπλυμένο ουρανό (Άλκης Θρύλος, «Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου στο θέατρον του Ηρώδου», *Νέα Εστία*, 15 Ιουνίου 1927. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 60).

⁵² Στο ίδιο, σ. 61.

⁵³ [χ.σ.], «Η χθεσινή της *Ιφιγενείας εν Ταύροις*», εφ. *Έθνος*, 7 Αυγούστου 1927.

⁵⁴ Ο Μ. Ροδάς παρατηρεί για τη *Μήδεια* από τον Δραματικό Σύλλογο Ευριπίδη με πρωταγωνίστρια την Κοτσάλη ότι «κωμικοποιείται η υποβλητικότητα της αρχαίας τραγωδίας», ανάμεσα στα άλλα και από «διάφορα σκηνικά που δεν είναι ούτε καν στερεά, όπως συνέβη χθες με το ξεκάρφωμα της θύρας των Ανακτόρων της Κορίνθου» («Η *Μήδεια*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Απριλίου 1932). Ο Φώτος Πολίτης ονομάζει περιφρονητικά «καραγκιόζ μπερντέ» το σκηνικό της *Ανδρομάχης* του Ρακίνα από την Κοτσάλη («Η *Ανδρομάχη* του Ρακίνα», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 16 Ιουλίου 1928. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Β', σ. 12-14).

⁵⁵ Ο Θρύλος διαμαρτύρεται γιατί το σκηνικό της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη με την Κοτσάλη δεν παριστάνει καλύβα όπως ζητά το έργο, αλλά δωρικό παλάτι («Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου στο θέατρον του Ηρώδου», *Νέα Εστία*, 15 Ιουνίου 1927. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 60).

⁵⁶ Ο Θρύλος αναφέρει πως, σε μian άκρη του θεάτρου, είχε τοποθετηθεί το σκηνικό οικοδόμημα τόσο της *Ηλέκτρας* (1927) όσο και της *Μήδειας* (1927) με πρωταγωνίστρια την Κοτσάλη («Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου στο θέατρον του Ηρώδου», *Νέα Εστία*, 15 Ιουνίου 1927. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 60 και «Θέατρον Ηρώδου: Η *Μήδεια* του Grillpartzer», *Νέα Εστία*, 1 Αυγούστου 1927. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 81).

⁵⁷ Για παράδειγμα, σε μία από τις πρώτες παραστάσεις, την παράσταση του *Αγαμέμνονα* προς τιμήν του Αιθίοπα ηγεμόνα Ρας Τάφαρι στα 1924, το οικοδόμημα που έστησαν (σε διάστημα μόλις τεσσάρων ημερών) ο επαγγελματίας εμπειρικός σκηνογράφος Ιωάννης Αμπελάς και ο φερόμενος από τον Τύπο ως αρχιτέκτονας Πολυχρ. Ρενιέρης τοποθετήθηκε στην αριστερή πλευρά της σκηνης και όχι στο κέντρο της, πράγμα που αντιμετωπίστηκε ιδιαίτερος αρνητικά από την κριτική (Φορτούνιο, «Ο *Αγαμέμνων*», εφ. *Δημοκρατία*, 21 Αυγούστου 1924· Μιλτιάδης Λιδωρίκης, «Εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Αυγούστου 1924 και Άλκης Θρύλος, «Ο *Αγαμέμνονας*», εφ. *Δημοκρατία*, 25 Αυγούστου 1924) [εικόνα 17].

πάντως περίπτωση, δεν κατασκευάστηκε «οικοδόμημα», αλλά ψηλά τελάρα καλυμμένα με φυλλώματα στήθηκαν πίσω ακριβώς από την ορχήστρα, τα οποία παρείχαν ένα πρωτότυπο φυτικό φόντο στη δράση και ταυτόχρονα επαρκή ανοίγματα για τις εισόδους και τις εξόδους των ηθοποιών – μια διάταξη που θυμίζει κλειστό χώρο **[εικόνα 15]**. Σε κάθε περίπτωση, ο χώρος τόσο της αρχαίας σκηνης και όσο και της ορχήστρας παρέμενε στο ίδιο επίπεδο, πράγμα που δεν ευνοούσε την υψομετρική διαφοροποίηση χορού και υποκριτών **[εικόνα 9]**. Πάντως, ο χώρος της αρχαίας ορχήστρας δεν χρησιμοποιήθηκε ως αυτόνομος χώρος για την κυκλική κίνηση των μελών του χορού, παρά μόνο μετά το παράδειγμα των Δελφικών Εορτών (βλ. 1.4) (π.χ. στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από την Κοτσάλη στα 1930 **[εικόνα 11]**)⁵⁸ ή στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη στα 1940 **[εικόνα 25]**.

Τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου, το τοπίο αλλάζει και δοκιμάζονται περισσότερο ταιριαστές λύσεις. Στις παραστάσεις του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος του Λίνου Καρζή (*Έκτορος λύτρα & Έκτορος αναίρεσις* [σύνθεση από τα Ομηρικά Έπη], 1933 και *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, 1938) η ρωμαϊκή *scenae frons* καλύπτεται στο μεγαλύτερο μέρος της με τρισδιάστατες σκηνογραφίες, που παριστάνουν αρχαϊκά τείχη ή παλάτι, και μπροστά στήνεται υπερυψωμένη σκηνή, που επικοινωνεί με την ορχήστρα με ράμπες. Ο χορός, κατά το δελφικό πρότυπο, κινείται στην ορχήστρα, όπου κατά κανόνα τοποθετείται η θυμέλη. Ενώ αρχικά τα σκηνικά του Γιόχαν Ρωμανού είναι «σεμν[ά]» **[εικόνα 18]**,⁵⁹ στο τέλος του Μεσοπολέμου αποκτούν γιγαντιαίες διαστάσεις, φανερώνοντας μια τάση μνημειοποίησης **[εικόνες 19 & 20 & 21]**.⁶⁰

Ιδιαίτερη χρήση του Ηρωδείου γίνεται στην εισαγόμενη παράσταση των *Περσών* από το θίασο Sprechchor του Πανεπιστημίου του Βερολίνου σε σκηνοθεσία του Βίλχελμ Λαϊχάουζεν [Wilhelm Leyhausen] (1934).⁶¹ Ο σκηνογράφος Βίνκλερ

⁵⁸ Βλ. ακόμα το σωζόμενο κινηματογραφικό υλικό από την παράσταση («*Παρασκήνιο. Η αναβίωση του αρχαίου δράματος Β': Ηλέκτρα για πάντα*», σκην. Λάκης Παπαστάθης, παραγωγή ΕΡΤ ΑΕ / CINETIC, 1998) [<http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6735&autostart=0> (15/09/2014)].

⁵⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η αρχαϊκή παράσταση εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού», εφ. *Βραδυνή*, 25 Σεπτεμβρίου 1933 [για την παράσταση *Έκτορος λύτρα & Έκτορος αναίρεσις* βασισμένη στον Όμηρο].

⁶⁰ Για τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (1938) οι διοργανωτές διαφημίζουν ότι το σκηνικό είχε ύψος 17 μέτρα ([χ.σ.], «Θεατρικόν ρεπορτάζ», εφ. *Έθνος*, 6 Μαΐου 1938) και συνολική επιφάνεια 1.000 μ² (Γ. Ρούσσος, «Εις το θέατρον του Ηρώδου αύριον παίζονται αι *Φοίνισσαι*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Μαΐου 1938). Για τη μνημειακή διάσταση ευρωπαϊκών παραστάσεων αρχαίου δράματος, βλ. Μαυρομούστακος, «Από την ιταλική σκηνή στην αρχαία: σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος και θεατρικός χώρος», σ. 789-792.

⁶¹ Αποσπάσματα της εν λόγω παράστασης περιλαμβάνονται στην εκπομπή του Ιστορικού Αρχείου της ΕΡΤ *Γεγονότα δεκαετίας 1920: Η κλασική Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο - Δελφικές Εορτές και παραστάσεις αρχαίου δράματος*, Διεύθυνση Μουσείου – Αρχείου ΕΡΤ, χ.χ. [<http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=27863&autostart=0> (15/09/2014)]. Η ταύτιση έγινε από τον Μαυρομούστακο, που έχει γράψει αναλυτικά για την παράσταση και τη σημασία της για το ελληνικό θέατρο (Πλάτων Μαυρομούστακος, «Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά τη δεκαετία του 1930», στον συλλ. τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής*

Τάνενμπεργκ [Winkler Tannenberg] προσάρμοσε την αρχική σκηνογραφία του κλειστού χώρου στο ύπαιθρο, παραλείποντας το κυκλόγραμμα του βάθους (στη θέση του οποίου υψωνόταν τώρα η *scenae frons* με καλυμμένες τις πύλες της από μονόχρωμα τελάρα),⁶² ενώ έστησε την επιβλητική τρισδιάστατη σύνθεση ποικίλων επιπέδων για τις διάφορες ομάδες των προσώπων της τραγωδίας στον χώρο τόσο της αρχαίας σκηνής όσο και της ορχήστρας.⁶³ Όπως και στον κλειστό χώρο, ο σκηνογράφος έριξε βάρος στον πλούσιο και υποβλητικό φωτισμό –που πρέπει να ήταν πρωτόφαντος για τον ανοιχτό χώρο και θαυμάστηκε δεόντως από τους κριτικούς–⁶⁴ για τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν προβολείς τοποθετημένοι όχι μόνο στο κοίλο αλλά και στην περίμετρο της ορχήστρας εν είδει ράμπας [εικόνες 22 & 23].

Τέλος, λίγο πριν βγει ο Μεσοπόλεμος αρχίζει για πρώτη φορά μια μελετημένη και ενδεδειγμένη χρήση του ρωμαϊκού μνημείου, που υπαγορεύεται από το ίδιο το κτήριο και τη λειτουργία του κατά την αρχαιότητα. Αν και η σχετική προτροπή του συχνού θαμώνα του Ηρωδείου Φώτου Πολίτη (ο οποίος, όμως, δεν χρησιμοποίησε ποτέ τη σκηνή αυτή)⁶⁵ προς αυτήν την κατεύθυνση υπήρξε αρκετά παλαιότερη,⁶⁶ μόνο στα 1936 γίνεται πραγματικότητα. Στις παραστάσεις της Εβδομάδας Αρχαίου Δράματος του Εθνικού Θεάτρου με σκηνοθέτη τον Ροντήρη και σκηνογράφο τον Κλώνη, που διαρκούν μέχρι το τέλος της δεκαετίας, το ρωμαϊκό ωδείο χρησιμοποιείται ως ‘αρχιτεκτονική σκηνή’, μια σκηνή με μόνιμα αρχιτεκτονικά μέλη, που μπορεί να υποδεχθεί τη δράση χωρίς την προσθήκη σκηνογραφιών, αλλά συμπληρώνεται με ελάχιστα κάθε φορά

δραματοουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (18-21 Απριλίου 2002), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / ERGO, Αθήνα 2004, σ. 291-302).

⁶² Ο Τάνενμπεργκ ήρθε στην Αθήνα για να μελετήσει τις προϋποθέσεις της μεταφοράς (N., «Ο υπό τον καθηγητή Λαϊχάουζεν καλλιτεχνικός όμιλος. Η παράσταση των *Περσών*», εφ. *Πρωία*, 9 Μαΐου 1935). Φωτογραφία από την παράσταση του κλειστού χώρου δημοσιεύει ο Μαυρομούστακος στο: «Αντιγόνες, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα», στον συλλ. τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (23-26 Οκτωβρίου 2008)*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010, σ. 418, εικ. 8.

⁶³ Νά πώς την περιγράφει ο Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας: «Το σκηνικό ήταν απλούστατο, αλλά σοφά υπολογισμένο: ένα ψηλό βάθρο με σκάλες απ' τις δύο πλευρές και από κάτω, στο μέσο, ο τάφος του Δαρείου. Στην κορφή του βάρου, απομονωμένη, η βασίλισσα. Στα σκαλοπάτια εκινείταν ο χορός. Κάτω στην αρχαία ‘ορχήστρα’ ο χορός των ανδρών» (*Αθηναϊκή δραματολογία*, [χ.ό.ε.], Αθήνα 1956, σ. 141). Αντίθετα, αρνητικά σχόλια περί μη ταιριαστής στο χώρο του ρωμαϊκού ωδείου σκηνογραφίας μεταφέρει ο Γιάννης Σιδέρης, που δεν υπήρξε όμως αυτόπτης μάρτυρας («*Πέρσαι-Κύκλωψ*. Εθνικό Θέατρο», *Ξεκίνημα*, τχ. 18 (1934), σ. 212).

⁶⁴ Άλκης Θρύλος, «Μια δυναμική και μια στατική παράσταση», *Νέα Εστία*, 1 Ιουνίου 1934. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Β', σ. 43-47.

⁶⁵ Όλες οι παραστάσεις αρχαίου δράματος του Πολίτη –πλην της *Εκάβης* του Ευριπίδη με πρωταγωνίστρια την Κοτοπούλη που δόθηκε στο Στάδιο (1927) (βλ. 1.3)– παρουσιάστηκαν σε κλειστό χώρο. Δεν είναι ίσως άτοπη η σκέψη πως η κακή χρήση των αρχαίων μνημείων από πρόχειρους θιάσους, η οποία επιπλέον τα έφθειρε ανεπανόρθωτα, καθώς και η ακαταλληλότητα καθιερωμένων σκηνών, όπως το Στάδιο στο οποίο δοκιμάστηκε, απέτρεψε τον Πολίτη από μια συστηματική ενασχόληση με ανέβασμα αρχαίου δράματος σε ανοιχτό χώρο, ακόμα κι όταν ανέλαβε τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου (βλ. Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τμ. Α': Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης, Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 92-93).

⁶⁶ Φώτος Πολίτης, «Η *Αντιγόνη* εις το θέατρον Ηρώδου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 11 Ιουνίου 1928. Η προτροπή του Πολίτη ανανεώνει τον παλαιότερο οραματισμό του Ραγκαβή.

κινητά στοιχεία.⁶⁷ Ο τοίχος της *scenae frons*, που παριστάνει παλάτι ή τείχη, παραμένει γυμνός· για τις εισόδους-εξόδους των ηθοποιών χρησιμοποιούνται τα ανοίγματα του βάθους, καθώς έχουν αφαιρεθεί τα κάγκελα· για τη χορογραφημένη κίνηση των ηθοποιών και του χορού πραγματοποιούνται διακριτικές λειτουργικές προσθήκες (π.χ. πλατφόρμες ή σκαλιά, που ανυψώνουν τη σκηνή και προσφέρουν άμεση πρόσβαση στη χαμηλότερη τώρα ορχήστρα).⁶⁸ δίνεται έμφαση στα κοστούμια· η παραστάσεις ανεβαίνουν κατά τις βραδινές ώρες με υποβλητικούς φωτισμούς από ηλεκτρικούς προβολείς [εικόνες 24 & 25 & 26 & 27 & 28]. Το Ηρώδειο έχει υιοθετήσει μνημειώδη χαρακτήρα.⁶⁹ Η ίδια προσωρινή διαμόρφωση χρησιμοποιείται από ερασιτεχνικούς θιάσους, αλλά στο φως της ημέρας [εικόνες 29 & 30].⁷⁰

1.3. Παναθηναϊκό Στάδιο

Το αρχαίο Παναθηναϊκό Στάδιο [εικόνα 31], αμέσως μετά τη διαδοχική αναστήλωσή του εν όψει των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων στη νεότερη εποχή (1896) [εικόνα 32] και πριν από τη Μεσολυμπιάδα (1906),⁷¹ πρόβαλλε ως το αντίπαλον δέος του Ηρωδείου στην υπόθεση του ανεβάσματος αρχαίων δραμάτων. Το γεγονός ότι διέθετε

⁶⁷ Οι πρώτες απόπειρες για 'αρχιτεκτονική σκηνή' στην Ευρώπη αντιδρούσαν στην ψευδαίσθηση της ιταλικής σκηνης και εμπνέονταν κυρίως από την ελισαβετιανή σκηνή, αλλά αναπτύσσονταν στον κλειστό χώρο. Για τις απόπειρες αναβίωσης της ελισαβετιανής σκηνης στη Γερμανία και την Αγγλία, καθώς και το κατεξοχήν παράδειγμα αρχιτεκτονικής σκηνης διεθνώς, το παρισινό Vieux Colombier των Ζακ Κοπώ [Jacques Coreau] και Λουί Ζουβέ [Louis Jouvet] (1919-1920), βλ. Richard Leacroft και Helen Leacroft, *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day*, Methuen, Λονδίνο / Νέα Υόρκη 1984, σ. 132-133 και 168 αντίστοιχα, και Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du CNRS, Παρίσι 1965, σ. 342-354 και 370-374 αντίστοιχα. Στην Ελλάδα, η 'αρχιτεκτονική σκηνή' αναπτύσσεται αποκλειστικά στο ύπαιθρο: τόσο οι διαμορφώσεις των αρχαίων μνημείων σε αρχιτεκτονική σκηνή, όσο και το Θερινό θέατρο Μαρίκας, 1932 (αρχιτέκτονας: Δημήτρης Πικιώνης) (Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», διδ. διατριβή, ΑΠΘ 2013, σ. 284-287). Βλ. και Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «Τα όρια του σκηνογραφικού εκσυγχρονισμού στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση των Πικιώνη και Στέρη», στον συλλ. τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (23-26 Οκτωβρίου 2008)*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010, σ. 497-508.

⁶⁸ Σύμφωνα με παρατήρηση του Αιμίλιου Χουρμούζιου, η «εξέδρα εφαινετο ως φυσική προέκτασις του αρχαίου κτίσματος» (Αιμ. Χ., «Η Αντιγόνη εις το Ωδείο του Ηρώδου», εφ. *Η Καθημερινή*, 11 Ιανουαρίου 1940).

⁶⁹ Σωκράτης Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα*, [χ.ό.ε.], Αθήνα 1969, σ. 24 και Μαυρομούστακος, «Από την ιταλική σκηνή στην αρχαία: σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος και θεατρικός χώρος».

⁷⁰ Μια τέτοια παράσταση έδωσε το Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne (όμιλος αρχαίας τραγωδίας της Σορβόνης) με τους Πέρσεξ, στα 1937 [εικόνα 30] (βλ. André Burgaud, «L' expérience du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne», στον συλλ. τόμο: *Το αρχαίο θέατρο σήμερα / Le théâtre antique de nos jours*, Διεθνές Συνέδριο στους Δελφούς (18-22 Αυγούστου 1981), Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 1984, σ. 67-83, και διάλεξη του Μαυρομούστακου, «Παρίσι-Αθήνα / Υπαιθριο θέατρο και ο όμιλος αρχαίας τραγωδίας της Σορβόνης». Για μια επισκόπηση των σκηνογραφικών πρακτικών στο χώρο του Ηρωδείου στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών τον 21ο αιώνα, βλ. Sofia Pantounaki, «A Space within a Space: Contemporary Scenographic Approaches in Historical Theatrical Spaces», στο: Adele Anderson, Filipa Malva και Chris Berchild (επιμ.), *The Visual in Performance Practice. Interdisciplinary Perspectives*, Interdisciplinary Press, Οξφόρδη 2012, σ. 43-54.

⁷¹ Για την πορεία της αναστήλωσης του Σταδίου, αρχιτέκτονας της οποίας υπήρξε ο Αναστάσιος Μεταξάς, βλ. Αριστεά Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *Το Παναθηναϊκόν Στάδιον: η ιστορία του μέσα στους αιώνες*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 2003, σ. 75-92 και 107-119 [εικόνα 32].

ολοκαίνουργιες μαρμάρινες κερκίδες, προσφορά του ευεργέτη Ευάγγελου Αβέρωφ, ήταν σημαντικό πλεονέκτημα σε σχέση με το κατεστραμμένο κοίλο του ρωμαϊκού ωδείου, ενώ το γεγονός, ότι ήταν φτιαγμένο για να φιλοξενεί αθλητικά γεγονότα και όχι θεατρικές παραστάσεις, δεν θεωρήθηκε ικανό να αποτρέψει την, έστω και σποραδική, χρήση του ως σκηνης αρχαίου δράματος.

Στα 1896 και πριν ακόμα ολοκληρωθεί η αναστήλωσή του, το Στάδιο είχε προταθεί από επιτροπή διαπρεπών αρχαιολόγων και αρχιτεκτόνων, που συγκρότησε ειδικά το υπουργείο Εσωτερικών, ως η ιδανική υπαίθρια σκηνή για το αρχαίο δράμα, με τη λογική ότι έτσι θα προστατεύονταν τα λοιπά υποψήφια μνημεία (Ηρώδειο, Διονύσου) από περαιτέρω φθορά, και θα αποφεύγονταν επιπλέον έξοδα για την απαραίτητη αναστήλωσή τους.⁷² Η επιτροπή –που αποτελούνταν από τον Έλληνα έφορο αρχαιοτήτων Παναγιώτη Καββαδία και διευθυντές ξένων αρχαιολογικών σχολών, όπως ο Γερμανός αρχαιολόγος και αρχιτέκτονας Βίλχελμ Νταίρπφελντ [Wilhelm Dörpfeld] (από τους ανασκαφείς του θεάτρου του Διονύσου)⁷³– συστήθηκε για να εξεταστεί το αίτημα της άρτι ιδρυθείσας Εταιρείας Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων (1895), με επικεφαλής τον κλασικό φιλόλογο και καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Γεώργιο Μιστριώτη, να ανεβάσει την εναρκτήρια παράστασή της εν όψει των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων σε αρχαίο μνημείο.⁷⁴ Η επιτροπή πρότεινε 'διασκευή' μέρους του Σταδίου σε αμφιθέατρο, που περιοριζόταν στο χώρο της σφενδόνης.

Ωστόσο, καθώς το σχέδιο δεν προχώρησε, η παράσταση που εγκαινίασε το Στάδιο αρκετά χρόνια αργότερα ήταν η *Iphigénie* του Ζαν Μορέας [Jean Moréas] από γαλλικό θίασο (1904 – είχε παιχτεί την προηγούμενη χρονιά στο ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης), και ακολούθησαν παραστάσεις δύο έργων του Σοφοκλή στο πρωτότυπο τις επόμενες χρονιές: η *Αντιγόνη* της Εταιρείας Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων στο πλαίσιο του Α' Αρχαιολογικού Συνεδρίου (1905) και ο *Οιδίπους Τύραννος* από το Βασιλικό Θέατρο στο πλαίσιο της Μεσολυμπιάδας (1906). Και οι τρεις, όπως φανερώνουν φωτογραφικά τεκμήρια [εικόνες 33 & 34 & 35 & 36], δόθηκαν στο φως της μέρας, και ακολούθησαν τις υποδείξεις της παλαιότερης επιτροπής, 'διασκευάζοντας' μέρος του Σταδίου σε αμφιθέατρο. Συγκεκριμένα, τοποθέτησαν τους

⁷² Εφ. *Εστία*, 10 Ιανουαρίου 1896. Στο Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 123.

⁷³ Καρπός της πολύχρονης ενασχόλησης του Γερμανού με το θέατρο του Διονύσου και γενικότερα με το αρχαίο θέατρο υπήρξε το μνημειώδες σύγγραμμα Wilhelm Dörpfeld και Emil Reisch, *Das griechische Theater* που εκδόθηκε εκείνη τη χρονιά στην Αθήνα. Για μια συνολική έκθεση του πολυσχιδούς έργου του στα ελληνικά, βλ. Ευγενία Βικέλα, «Wilhelm Dörpfeld: Ο αρχιτέκτονας, ο αρχαιολόγος, ο φιλέλληνας», *Ιόνιος Λόγος*, τμ. 2, 2010, σ. 161-186.

⁷⁴ Εφ. *Πρωία*, 25 Ιανουαρίου 1896, όπως παραπέμπεται στο: Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 122-123. Μετά την άρνηση των Αρχών, η *Αντιγόνη* της Εταιρείας δόθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (27 Μαρτίου 1896).

θεατές στις κερκίδες του πετάλου, που έγινε έτσι το αρχαίο κούλο, και χρησιμοποίησαν τον χώρο μπροστά ως αρχαία ορχήστρα· τον σκηνικό χώρο έκλεινε διαφορετική κάθε φορά διαμόρφωση στη θέση του σκηνικού οικοδομήματος. Στην *Ιφιγένεια* αραδιάστηκαν χαμηλά δέντρα (μυρσίνες) που χρησίμευαν ταυτόχρονα ως φόντο και ως παρασκήνια **[εικόνα 34]**.⁷⁵ Στις επόμενες παραστάσεις στήθηκε σκηνικό οικοδόμημα, κινητό, ώστε να μην πληγωθεί το μνημείο, και προστέθηκε θυμέλη στο κέντρο της ορχήστρας. Στην *Αντιγόνη* το πλούσια διακοσμημένο ξύλινο σκηνικό οικοδόμημα κατ' απομίμηση μαρμάρου (επιστασία των Καββαδία και Νταίρπφελντ)⁷⁶ στήθηκε απευθείας στο έδαφος, και περιστοιχίστηκε από χαμηλά δέντρα, ώστε να καλυφθεί το πλάτος του στίβου του Σταδίου **[εικόνα 33]**, ενώ για τον *Οιδίποδα* το σκηνικό οικοδόμημα στήθηκε πάνω σε αρκετά πλατύτερο βαθμιδωτό βάθρο. Η αμήχανη αυτή διαμόρφωση (που ενδεχομένως υπαγορεύθηκε από το γεγονός της πτώσης μέρους του οικοδομήματος λόγω σφοδρής κακοκαιρίας αμέσως πριν από την παράσταση),⁷⁷ κατά τη διάρκεια της παράστασης διευκόλυνε την κίνηση ηθοποιών και χορευτών **[εικόνες 35 & 36]**.

Ωστόσο, η ακαταλληλότητα του Σταδίου ξεπρόβαλε ανάγλυφη αμέσως μόλις τέθηκε σε χρήση, και έτσι κόπασε ο ενθουσιασμός για την 'ανακάλυψη' μιας νέας υπαίθριας σκηνής στο σώμα της πρωτεύουσας. Τότε δόθηκε έμφαση στα ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά του Σταδίου (αχανής χώρος, επιμήκης διάταξη) που γεννούσαν σοβαρά προβλήματα οπτικής αλλά και ακουστικής.⁷⁸ Παρά τις αντικειμενικές αυτές δυσκολίες, το Στάδιο χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου για θεατρικές παραστάσεις, και κάθε φορά οι συντελεστές διακατέχονταν από την αφελή αισιοδοξία, ότι κατάλληλες παρεμβάσεις θα βελτιώναν τις συνθήκες – πράγμα που πάντα αποδεικνυόταν φρούδα ελπίδα.

Στην πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου το Ηρώδειο διεκδικούσε τη μερίδα του λέοντος στα ανεβάσματα αρχαίου δράματος, ενώ το Στάδιο έμοιαζε εντελώς

⁷⁵ Εφ. *Εστία*, 30 Οκτωβρίου 1904. Τα φυτά στο χώρο δράσης είναι ενδεχόμενη ανάμνηση από την παράσταση της Οράγγης, όπου μπροστά από τον περίφημο ρωμαϊκό τοίχο του θεάτρου συνηθιζόταν να τοποθετείται φυτικός διάκοσμος **[εικόνα 2]**.

⁷⁶ εφ. *Νέον Άστν*, 11 Μαρτίου 1905, όπως παραπέμπεται στο: Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 214. Το σχέδιο του οικοδομήματος συμφωνεί στις γενικές γραμμές του με την αναπαράσταση της επίσης προσωρινής πρώιμης κλασικής σκηνής κατά Νταίρπφελντ που δημοσιεύει η Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press, Princeton 1961, εικ. 239.

⁷⁷ Παύλος Νιρβάνας, «Γύρω από τους Αγώνες», *Παναθήναια*, έτ. ΣΤ', τχ. 135 (15 Μαΐου 1906), σ. 75.

⁷⁸ Βλ. τη δριμεία κριτική του Théodore Reinach σχετικά με τη χρήση του Παναθηναϊκού Σταδίου από την Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων για την παράσταση της σοφόκλειας *Αντιγόνης* (εφ. *Άστν*, 31 Μαρτίου 1905, όπως παραπέμπεται στο: Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 215-217). Ανάλογες παρατηρήσεις κάνει ο Μελάς είκοσι τέσσερα χρόνια αργότερα με αφορμή γιορτή των Αχέπανς στο Στάδιο (Φορτούνιο, «Οι υπαίθριοι», εφ. *Έθνος*, 15 Απριλίου 1929).

ξεχασμένο.⁷⁹ Μόλις στα 1927, και μετά την αποκαλυπτική παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* στο αρχαίο θέατρο των Δελφών (1.4), το Στάδιο επανέρχεται στο προσκήνιο ως σκηνή αρχαίου δράματος. Τον Σεπτέμβριο που ακολουθεί, ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη ανεβάζει εκεί την *Εκάβη* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Η παράσταση αυτή, με την οποία η γνωστή πρωταγωνίστρια ήθελε να υπερασπιστεί τον τίτλο της εθνικής τραγωδού⁸⁰ και ταυτόχρονα να καταθέσει μια σαφή κίνηση αντιπερισπασμού στους Σικελιανούς,⁸¹ υπήρξε μια σοβαρή και μελετημένη προσπάθεια που, αν και έθεσε επί τάπητος πολλά ζητήματα της αναβίωσης και σε επίπεδο όψης, δεν κατάφερε να εξαλείψει τα μειονεκτήματα του χώρου.

Το Στάδιο επελέγη κυρίως επειδή ήταν χώρος άμεσα προσβάσιμος στο κοινό της πρωτεύουσας (σε αντίθεση με τους Δελφούς),⁸² και ικανός –χωρίς επιπλέον έξοδα– να φιλοξενήσει σημαντικό αριθμό θεατών,⁸³ και άρα να αποφέρει σημαντικά κέρδη.⁸⁴

⁷⁹ Κατά καιρούς γίνονταν παραστάσεις άλλων ειδών, που αποκλείονται από το εύρος αυτής της μελέτης (π.χ. όπερα), αλλά που είναι ίσως χρήσιμο να αναφερθούν σε μια υποσημείωση. Ενδεικτικά κάνουμε λόγο για τη φαντασμαγορική παράσταση της *Αϊντας* του Βέρντι [Verdi] (1926), που διοργάνωσε η Επιτροπή του Νοσοκομείου Προσφύγων, με συμμετοχή και ξένων καλλιτεχνών της όπερας (μουσικών και μονωδών). Ο ματισμός, η υπόδηση και τα είδη φροντιστηρίου θα έφταναν έτοιμα από τη Σκάλα του Μιλάνου ([χ.σ.], «Αϊντά Σταδίου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Ιουλίου 1926), ενώ ο Γάλλος ζωγράφος Γκαρντάν έφτιαξε «φαντασμαγορικές σκηνογραφίες» ([χ.σ.], «Παρασκήνια», εφ. *Σκριπ*, 20 Ιουλίου 1926). Για τις ανάγκες του ανεβάσματος διαμορφώθηκε, όπως και παλαιότερα στο Ηρώδειο, πρόχειρη ιταλική σκηνή, κατ' άλλους «αρκετά ευρεία» ([χ.σ.], «Η Αϊντά εις το Στάδιον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Αυγούστου 1926), κατ' άλλους μικροσκοπική σε σχέση με την «απλωσιά του στίβου» (Κωστής Βελμύρας, «Η Αϊντά εις το Στάδιον», εφ. *Σκριπ*, 4 Αυγούστου 1926). Εκεί κρεμάστηκαν σκηνικά από ζωγραφισμένο χαρτί («κουρελοειδή χάρτινα σκηνικά» τα χαρακτηρίζει ο Βελμύρας, «Η Αϊντά εις το Στάδιον», εφ. *Σκριπ*, 4 Αυγούστου 1926). Η παράσταση άρχισε με φως ημέρας και στη συνέχεια άναβαν ηλεκτρικοί προβολείς ([χ.σ.], «Η Αϊντά εις το Στάδιον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Αυγούστου 1926). Παρά το φιλανθρωπικό πλαίσιο και τη φροντίδα, με την οποία διαφημίστηκε ότι είχε περιβληθεί το ανέβασμα, δεν αποφεύχθηκε η τελική εντύπωση της προχειρότητας, που άφησε κοινό και κριτικούς απογοητευμένους. Αρκετοί δεν πείστηκαν για τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του εγχειρήματος, καταλογίζοντας απερίφραστα ψυχρή επιχειρηματική λογική στους διοργανωτές (Πάνος Καλογερίκος, «Το θέατρο», *Φιλότεχνος Βόλου*, τχ. 2 (Σεπτέμβριος 1926), σ. 52, και Βελμύρας, «Η Αϊντά [sic] εις το Στάδιον», εφ. *Σκριπ*, 4 Αυγούστου 1926). Σημαντικό πάντως για την παρουσία έρευνα είναι ότι με την αφορμή αυτή ξαναγεννιέται η ιδέα για ανέβασμα στο Στάδιο έργου, που να συνάδουν με την «αισθητική του τόπου», δηλαδή αρχαίων δραμάτων (στο ίδιο). Από την παράσταση αυτή διασώζεται ακουαρέλα του νεαρού θεατή Γιάννη Τσαρούχη (βλ. *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, κατάλογος έκθεσης, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη / Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010, εικ. 413).

⁸⁰ Βλ. Δημήτρης Σπάθης, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ», πρόγραμμα παράστασης: Χόφμανσταλ, *Ηλέκτρα*, ΜΜΑ, Αθήνα 2007, σ. 67-71.

⁸¹ «Τελικά, οργανώθηκε μια λαϊκή 'παναθηναϊκή εορτή', που πήρε το χαρακτήρα σπουδαίας πανηγυρικής εκδήλωσης και προσπάθησε να μεταφέρει, κατά κάποιο τρόπο, τα επιτεύγματα των Γιορτών στην καρδιά της πρωτεύουσας» (Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 288).

⁸² Η παραγωγή, στην προσπάθειά της να προσελκύσει το μεγαλύτερο δυνατό κοινό, υπόσχεται πως «[λ]εωφορεία πολυτελείας και ειδικά τρένα θα εξασφαλίσουν την μετάβαση και επιστροφή των κατοικούντων εις τα προάστια θεατών με έκπτωσιν» (*Ελληνικόν θέατρον* (15 Αυγούστου 1927), όπως παρατίθεται στο: Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 369). Τελικά φαίνεται πως μόνο η απόσταση Ομόνοια-Στάδιο μέσω Πανεπιστημίου καλύφθηκε ειδικά από την εταιρεία Πάουερ ([χ.σ.], «Περί την *Εκάβην*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Σεπτεμβρίου 1927).

⁸³ Πριν από την παράσταση η εφ. *Ελεύθερον Βήμα* ([χ.σ.], «Ο δήμος και η *Εκάβη*», 8 Σεπτεμβρίου 1927) υπολογίζει περίπου 12.000 θέσεις. Τα ρεπορτάζ μετά την πρεμιέρα μιλούν είτε για 15.000 («Η *Εκάβη* εις το Στάδιον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19 Σεπτεμβρίου 1927) είτε για 25.00 θεατές (ΔΖΣ [Δούζας], εφ. *Νέα Ημέρα*, 19 Σεπτεμβρίου 1927, όπως παραπέμπεται στο: Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 381). Για τους λόγους της επιλογής του συγκεκριμένου χώρου, βλ. Δ.Σ. Δεβάρης, «Η παράσταση της *Εκάβης*», εφ. *Βραδυνή*, 20 Σεπτεμβρίου 1927 και Άλκης Θρύλος, «Η *Εκάβη* του Ευριπίδου στο Στάδιο», *Νέα Εστία*, 1 Οκτωβρίου 1927. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 106.

Ακριβώς επειδή δεν υπήρχε σταθερή πρακτική και έτοιμες λύσεις για ανεβάσματα αρχαίου δράματος στο Στάδιο, καθώς το σύστημα που είχε προτείνει ο Νταίρπφελντ δεν στάθηκε απολύτως ικανοποιητικό κατά το παρελθόν, η δημιουργική ομάδα της *Εκάβης* (Μαρίκα Κοτοπούλη, Φώτος Πολίτης,⁸⁵ Νίκος Καστανάκης – Άγγελος Σπαχής⁸⁶) εξέτασε διάφορα ενδεχόμενα μέχρι να καταλήξει στις λύσεις που εφαρμόστηκαν, χωρίς πάντα να συμφωνούν όλοι οι συνεργάτες. Αρχικά, υπήρχε η σκέψη να χρησιμοποιηθεί μεγάλο μέρος του Σταδίου: η σκηνή θα άρχιζε μετά το μέσον και θα έμπαιναν επιπλέον καθίσματα στον στίβο.⁸⁷ Ύστερα από δοκιμές σε σχέση με την ακουστική αποφασίστηκε να χρησιμοποιηθεί μόνο η σφενδόνη,⁸⁸ και μάλιστα στο μεγαλύτερο δυνατό πλάτος, φτιάχτηκε δηλαδή η «πλατυτέρ[α] σκηνή[ή] που είδε θεατής

⁸⁴ Σχετικά στοιχεία παρέχουν μόνο δημοσιεύματα του Τύπου, που ενδέχεται να είναι καθαρά διαφημιστικά. Η εφ. *Νέα Ημέρα* ([χ.σ.], «Περί την *Εκάβην*», 3 Σεπτεμβρίου 1927) υπολογίζει την είσπραξη σε 780.000 δρχ. και το καθαρό κέρδος σε 400.000 δρχ. και πλέον.

⁸⁵ Η παράσταση της *Εκάβης* είναι από τις πρώτες παραστάσεις που η Κοτοπούλη αποφάσισε να συνεργαστεί με ειδικούς. Για πρώτη φορά στην καριέρα της προσέλαβε Έλληνα σκηνοθέτη: ο Φώτος Πολίτης, που ανέλαβε την εκγύμναση του χορού και επωμίστηκε ένα μέρος της σκηνογραφικής ευθύνης, είχε σχετική εμπειρία στο είδος της τραγωδίας, αλλά όχι στον συγκεκριμένο χώρο. Παλαιότερα, ο Πολίτης είχε σκηνοθετήσει τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή με την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου (1919) στο κλειστό θέατρο Ολύμπια, όπου διασκεύασε την ιταλική σκηνή σε μια όσο το δυνατόν αντίστοιχη της αρχαιοελληνικής (Σιδέρης, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 266-278), απήχηση της πρακτικής του Μαξ Ράινχαρτ [Max Reinhardt] (Richard Beacham, «Ευρώπη», στο: Michael J. Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής: εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους*, μτφ. Κατερίνα Αρβανίτη και Βίκυ Μαντέλη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 442-445). Η πρακτική βέβαια έχει αφετηρία την περίφημη παράσταση της *Αντιγόνης* από τον Τικ στα 1841 (Δηώ Καγγελάρη, «Οι Αιωνιστές, οι Συγχρονιζόμενοι και το αρχαίο δράμα», στον συλλ. τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (23-26 Οκτωβρίου 2008)*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010, σ. 425-426, υποσ. 23). Για την παράσταση των Ολυμπίων πάντως ο Πολίτης είχε σκεφτεί και το Παναθηναϊκό Στάδιο, όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει από μια κάτοψη του εν λόγω χώρου που φυλάσσεται στο αρχείο της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου (Θεατρικό Μουσείο).

⁸⁶ Αρχικά είχε δημοσιευτεί στον Τύπο ότι στη σκηνογραφία θα συνεργαζόταν ο Πάνος Αραβαντινός (Παρατηρητής, «Η αρχαία τραγωδία», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 29.7.1927). Ωστόσο, ο Αραβαντινός απέφυγε να συνεργαστεί, γιατί «ο χρόνος ήταν λίγος και ο χώρος που θα εκινούμεθα [σ.σ. το πέταλο του Παναθηναϊκού Σταδίου] – ακατάλληλος» (Κλεόβουλος Κλώνης, «Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός μιλάει για τα προβλήματα του θεάτρου», *Ελληνικά Γράμματα*, τμ. Α, τχ. 5 (15 Αυγούστου 1927), σ. 185. Βλ. και επιστολή Αραβαντινού στην εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 30 Ιουλίου 1927). Στη συνέχεια αναγγέλλεται η συνεργασία του Πολυτεχνείου ([χ.σ.], «Η *Εκάβη*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 12 Αυγούστου 1927), αλλά ούτε και αυτή ευοδώνεται. Στο τέλος, φαίνεται ότι ακολουθήθηκε μια ασυνήθιστη για την εποχή διαδικασία επιλογής, ενδεικτική της σπουδαιότητας της υπόθεσης. Ο θεατρικός επιχειρηματίας και σύζυγος της Κοτοπούλη Γιώργος Χέλμης ζήτησε από διάφορους σκηνογράφους να στείλουν μακέτες, και στη συνέχεια προέτρεψε τον σκηνοθέτη, που είχε μόλις προσλάβει, να υιοθετήσουν αυτήν των Καστανάκη-Σπαχή (βλ. επιστολή Καστανάκη-Σπαχή, *Πρωία*, 14 Σεπτεμβρίου 1927 και Φώτος Πολίτης, «Τα σκηνικά της *Εκάβης* – για να τελειώνουμε», εφ. *Πολιτεία*, 16 Σεπτεμβρίου 1927). Σχετική πλαστική μακέτα, που παρίστανε «την καλύβα που μέσα κατοικούσαν οι σκλάβες», είχε στείλει και ο μόλις 17χρονος Τσαρούχης σύμφωνα με μαρτυρία του («Καθάπερ φερομένης βιαίας πνοής». Αναμνήσεις από τη Μαρίκα Κοτοπούλη», *Εγώ ειμί πτωχός και πένης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 169-170).

⁸⁷ Οι σκηνογράφοι χρεώνουν στον Πολίτη τη σκέψη να μπου καθίσματα στον στίβο (Επιστολή Καστανάκη-Σπαχή, εφ. *Ελληνική*, 15 Σεπτεμβρίου 1927 και εφ. *Πρωία*, 15 Σεπτεμβρίου 1927), ενώ ο Ροδός αναφέρει ότι ο Πολίτης – με τη σύμφωνη γνώμη του Αραβαντινού (που όμως δεν συμμετείχε στην προετοιμασία)– ζητά να μην τοποθετηθούν καθίσματα στην «πλατεία» του Σταδίου, παρά να χρησιμοποιηθούν «για το κοινόν μόνον η δεξιά και αριστερά πλευρά» σε όλο τους το μήκος («Αι παραστάσεις των αρχαίων τραγωδιών. Η *Εκάβη* του Ευριπίδου εις το Παναθηναϊκόν Στάδιον», *Κυριακή Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 39 (4 Σεπτεμβρίου 1927), σ. 9).

⁸⁸ [χ.σ.], «Η *Εκάβη*», *Ελεύθερον Βήμα*, 12 Αυγούστου 1927 και [χ.σ.], «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός», εφ. *Ελληνικός Ταχυδρόμος*, 17 Σεπτεμβρίου 1927.

εις την Ελλάδα».⁸⁹ Να πώς διαμορφώθηκε ο σκηνικός χώρος σύμφωνα με περιγραφή της εποχής, που απηχεί την οπτική του Πολίτη:

Το επίπεδον της σκηνης έχει υψωθεί δι' ενός τεραστίου κεκλιμένου επιπέδου, διπλής πτώσεως, βάθους δέκα εν όλω μέτρων και ολικού ύψους μέτρων δύο, κατέχοντος τοιαύτην έκτασιν, ώστε η κυρίως σκηνή μόλις φθάνει το βάθος των εννέα μέτρων.^[90] Την κεντρικήν βάσιν της σκηνης αποτελεί τρίγωνος όγκος πάχους ενός περίπου μέτρου, με εμφανισιν βράχου στιλιζαρισμένου συμφώνως προς τας απαιτήσεις της κλασικής τραγωδίας. Η σκηνή πλαγίως και προς το βάθος, κλείεται δι' ενός τεραστίου υψηλού φυλλώματος εις σχήμα Π κεφαλαίου, πάχος τεσσάρων μέτρων κατά σκέλος, το οποίον ως δάσος στιλιζαρισμένον, περιβάλλει τον βράχον και την σκηνήν της Εκάβης, η οποία φαίνεται τοιουτοτρόπως απομονωμένη από το υπόλοιπο των Αργείων στρατευμάτων, μακράν της ακτής, όπως απαιτεί το έργον, εις ένα ξέφωτον της δασωμένης θρακικής εξοχής.⁹¹ [εικόνα 37]

Η σκηνογραφία της *Εκάβης* έθεσε για άλλη μια φορά ανάγλυφα το ζήτημα της κατάλληλης σκηνογραφίας για τις παραστάσεις τραγωδίας στο ύπαιθρο, ζήτημα που ήταν ακόμη υπό διερεύνηση. Ήταν απόλυτη πεποίθηση του Πολίτη, πως η σκηνογραφία για τέτοιου είδους παράσταση έπρεπε να είναι τρισδιάστατη και στιλιζαρισμένη.⁹²

Παρά την προσεκτική προετοιμασία και τις επί τόπου δοκιμές, τα γνωστά προβλήματα οπτικής και ακουστικής δεν αντιμετωπίστηκαν «κατά τον καλύτερον και ασφαλέστερον τρόπον»,⁹³ όπως διατείνονταν οι διοργανωτές. Το Στάδιο, αν και «προορισμένον διά την εξυπηρέτησιν της οράσεως και όχι της ακοής»,⁹⁴ αποδείχτηκε εξίσου κακό και για τα δύο. Οι κατά Πολίτη τροποποιήσεις του εδάφους, αντί να στείλουν τον ήχο σε όλο το πέταλο, τον μετέφεραν στο άνω διάζωμα με τις πιο φτηνές θέσεις.⁹⁵ Επιπλέον, ένα παιδάκι, που έκλαιγε στις τελευταίες σειρές, ακουγόταν καλύτερα από τους ηθοποιούς μέσα στον στίβο.⁹⁶ Όσον αφορά στην οπτική, καθώς η παράσταση δόθηκε με το φως της ημέρας, το κεντρικό τρίγωνο της σύνθεσης δεν κατάφερε να καλύψει τη θέα πίσω του, και το μάτι των θεατών τού άνω διαζώματος

⁸⁹ Γ. Λαμπρίδης, «Η παράστασις της *Εκάβης* εις το Στάδιον. Ομιλούν η κ. Μ. Κοτοπούλη, ο συνθέτης κ. Ριάδης και ο μεταφραστής κ. Μελαχρινός», εφ. *Έθνος*, 15 Σεπτεμβρίου 1927.

⁹⁰ Η απόφαση για την υπερυψωμένη σκηνή είχε παρθεί από την Κοτοπούλη (Αχιλλέας Μαμάκης, «Η *Εκάβη* εις το Στάδιον», εφ. *Έθνος*, 25 Αυγούστου 1927). Στη συνέχεια, ο Πολίτης τής έδωσε συγκεκριμένη μορφή με την ιδέα ότι θα δημιουργούνταν ένα αντιχείο, καθώς το ξύλινο πάτωμα έμενε κούφιο κάτω από τα πόδια των ηθοποιών. Ο σκηνοθέτης, όπως παραδέχεται χρόνια μετά, είχε δει την παράσταση της γαλλικής *Ιριγένειας* (1904) [εικόνα 34] και ήταν ενήμερος των προβλημάτων ακουστικής («Αρχαία θέατρα», εφ. *Πρωία*, 20 Μαΐου 1932. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Β', σ. 165).

⁹¹ [χ.σ.], «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός», εφ. *Ελληνικός Ταχυδρόμος*, 17 Σεπτεμβρίου 1927.

⁹² Κωστής Μπαστιάς, «Η παράσταση της *Εκάβης* στο Παναθηναϊκό Στάδιο», *Ελληνικά Γράμματα*, τμ. Α, τχ. 7 (15 Σεπτεμβρίου 1927), σ. 267-274. Το τρισδιάστατο ή μη της μακέτας των Καστανάκη-Σπαχή, οι σχετικές προς αυτό τροποποιήσεις που επέφερε ο Πολίτης, καθώς και οι τοπιογραφικές επιλογές του σκηνικού (καράβια ή δάσος;), υπήρξαν κάποια από τα σημεία τριβής μεταξύ του σκηνοθέτη και των σκηνογράφων [εικόνα 39]. Το ακανθώδες ζήτημα του επιμερισμού της καλλιτεχνικής ευθύνης ανάμεσα σε δύο αναδυόμενες ειδικότητες, σε συνδυασμό με τις οικονομικές απαιτήσεις των σκηνογράφων, γέννησε μία από τις πρώτες και σημαντικότερες διαμάχες στην ιστορία της ελληνικής σκηνογραφίας (βλ. Κωνσταντινάκου, «Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», σ. 177-179).

⁹³ [χ.σ.], «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός», εφ. *Ελληνικός Ταχυδρόμος*, 17 Σεπτεμβρίου 1927.

⁹⁴ Interim, «Μια εξαιρετική παράστασις. Η *Εκάβη* εις το Στάδιον», εφ. *Εστία*, 19 Σεπτεμβρίου 1927.

⁹⁵ Φώτος Πολίτης, «Αρχαία θέατρα», *Πρωία*, 20 Μαΐου 1932. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Β', σ. 165-166.

⁹⁶ Interim, «Μια εξαιρετική παράστασις. Η *Εκάβη* εις το Στάδιον», εφ. *Εστία*, 19 Σεπτεμβρίου 1927.

«έβλεπε εμπρός την λοιπήν έκτασιν του στίβου, τα προπύλαια, το Ζάππειον, ενώ δεξιά και αριστερά [τους] περιέσφιγγεν η Σαχάρα του λευκού των δύο πλευρών του Σταδίου» **[εικόνα 38]**.⁹⁷ Ακόμα και αν το βλέμμα κατάφερνε να περιοριστεί στον εντός της σκηνης χώρο, το σώμα του ηθοποιού χανόταν μέσα του.⁹⁸ Το μεγάλο πλάτος, παραδέχτηκε ο Πολίτης, υπήρξε «καταθλιπτικό» για τον ηθοποιό, με αποτέλεσμα στην παράσταση να κυριαρχήσει το θέαμα.⁹⁹

Παρά τα εμφανή μειονεκτήματα, υπήρχαν και κάποιοι που δεν παραιτούνταν από την ιδέα να καταστήσουν το Στάδιο σκηνή για το αρχαίο δράμα. Ο ανώνυμος «ειδικός», που επιμένει από τις στήλες της εφ. *Βραδυνή*, ότι είναι δυνατόν να διαμορφωθεί κατάλληλα το Στάδιο, ώστε να βοηθηθεί κυρίως η ακουστική, προτείνει μόνιμες διαμορφώσεις: χτίσιμο επικλινούς δαπέδου ψηλότερου από αυτό της *Εκάβης*, και ψηλού τοίχου ως πλάτης· κλείσιμο της εισόδου προς τα αποδυτήρια για να μη σκορπά η φωνή. Σε αυτό το κέλυφος, που εγκλωβίζει τον ήχο και το βλέμμα, προτείνει να προστίθενται κάθε φορά νέα στοιχεία, ανάλογα με το έργο.¹⁰⁰ Πρόκειται ουσιαστικά για μια μόνιμη 'αρχιτεκτονική σκηνή' στο σώμα του Σταδίου σε αντίθεση με την κινητή σκηνή των Καββαδία και Νταίρπελντ. Αυτή η λύση δεν ήταν εφαρμόσιμη, όχι μόνο γιατί ήθελε πολλή δουλειά και χρόνο, όπως παραδέχεται και ο ανώνυμος «ειδικός», αλλά κυρίως επειδή απέκλειε το Στάδιο από άλλες χρήσεις, που ήταν και συχνότερες (παρελάσεις, αθλητικές εκδηλώσεις, εθνικοί εορτασμοί κτλ.).¹⁰¹

Μετά την αποτυχία της *Εκάβης*, ο μόνος, που συνέχισε να χρησιμοποιεί το Στάδιο για θεατρικές παραστάσεις, ήταν ο Λίνος Καρζής με τον Οργανισμό Αρχαίου Δράματος, θέλοντας να εκμεταλλευτεί τις εκτεταμένες διαστάσεις του χώρου για να αποδώσει τη μεταφυσική διάσταση, που εντόπιζε στην τραγωδία, και να πετύχει την υποβολή στην ψυχή των θεατών. Έτσι, παράλληλα με τις παραστάσεις στο Ηρώδειο, παρουσίασε στο Στάδιο τέσσερις συνολικά τραγωδίες: *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου (1931) **[εικόνα 39]**, *Φοίνισσες* του Ευριπίδη **[εικόνα 40]** και *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1934) και *Ίων* του Ευριπίδη (1939) **[εικόνα 41]**, επιχειρώντας κάθε φορά να

⁹⁷ Δ.Σ. Δεβάρης, «Η παράσταση της *Εκάβης*», εφ. *Βραδυνή*, 20 Σεπτεμβρίου 1927.

⁹⁸ Για ανδρείκελα αντί για επιβλητικούς ήρωες τραγωδίας έκανε λόγο ο ανώνυμος συντάκτης της εφ. *Εθνική* («Το θεατρικόν δεκαπενθήμερον», 25 Σεπτεμβρίου 1927).

⁹⁹ Φώτος Πολίτης, «Αρχαία θέατρα», εφ. *Πρωία*, 20 Μαΐου 1932. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Β', σ. 166. Βλ. και [χ.σ.], «Το θεατρικόν δεκαπενθήμερον», εφ. *Εθνική*, 25 Μαΐου 1927.

¹⁰⁰ [χ.σ.], «Ομιλούν οι ειδικοί. Πώς είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθεί το Στάδιον διά παραστάσεις αρχαίων δραμάτων», εφ. *Βραδυνή*, 20 Σεπτεμβρίου 1927.

¹⁰¹ Για την πλούσια σχετική δραστηριότητα στο Στάδιο την εποχή του Μεσοπολέμου, βλ. Φώτος Λαμπρινός, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της ιστορίας (1895-1940)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 111-117 & 272-285, όπου καταγράφεται οπτικοακουστικό υλικό που περιλαμβάνεται στα επεισόδια 22 & 24 της σειράς *Πανόραμα του αιώνα*, των Φώτου Λαμπρινού και Λέοντα Λοΐσιου, ΕΡΤ ΑΕ, 1984. Βλ. επίσης το επεισόδιο από το *Παρασκήνιο. Το Καλλιμάρμαρο στο Μεσοπόλεμο*, σκην. Λάκης Παπαστάθης, παραγωγή ΕΡΤ ΑΕ / CINETIC, 2003 [<http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000006876&tsz=0&autostart=0> (15/09/2014)].

βελτιώσει τις συνθήκες ακουστικής και οπτικής σε συνεργασία με τον μόνιμο συνεργάτη του στα σκηνικά Γιόχαν Ρωμανό. Για την πρώτη του απόπειρα στο αρχαίο δράμα (*Προμηθέας Δεσμώτης*, 1931 [εικόνα 40]) ο Καρζής, αποπειράθηκε να εξαπλώσει τον χώρο δράσης στο μεγαλύτερο δυνατόν μέρος του στίβου, προεκτείνοντας το βάθος της σκηνής μέχρι περίπου τη μέση του Σταδίου, με την ιδέα ότι η αχανής έκτασή του θα του επέτρεπε να φτιάξει κάτι που να «ανασύρει [τον θεατή] από την καθημερινή ευτέλειαν προς έναν χώρον απολύτως μυθικόν και συνεπώς υποβλητικόν».¹⁰² Ωστόσο, παρά τη νέα διάταξη που προτείνουν οι Καρζής και Ρωμανός, η ακαταλληλότητα του Σταδίου δεν ανατράπηκε. Αντίθετα, αποδείχτηκε αδύνατον να συγκεντρωθούν οι θεατές, πόσο μάλλον να μεταφερθούν σε χώρο μυθικό και υποβλητικό.¹⁰³ Έτσι, για τον *Ίωνα* (1939, [εικόνα 42]) ο λόγιος σκηνοθέτης περιορίστηκε στο κάτω διάζωμα της σφενδόνης, μπροστά από το οποίο προσάρμοσε το τεράστιο σκηνικό του προσθέτοντας κάποια νέα στοιχεία (κυρίως μικρόφωνα για την ενίσχυση της φωνής),¹⁰⁴ χωρίς πάντως τα αναμενόμενα αποτελέσματα.

Από σκηνογραφική άποψη, οι παραστάσεις του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος στο Στάδιο ακολουθούν κοινή γραμμή. Ο σκηνοθέτης, με τη συνεργασία του σκηνογράφου, ξεκινώντας από τη δύναμη υποβολής, που εντοπίζει στα κείμενα, αποπειράται να μεταδώσει συναισθήματα έκπληξης και θάμβους στους θεατές.¹⁰⁵ Σε όλες τις παραγωγές ο γιγαντισμός των σκηνικών¹⁰⁶ εξυπηρετεί αυτόν τον σκοπό.

¹⁰² Λίνος Καρζής, «Πώς θα ερμηνεύσω τον *Προμηθέα* του Αισχύλου», *Μουσικά Χρονικά*, έτ. Γ', τχ. 9-10 (33-34) (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1931), σ. 194.

¹⁰³ «[Ο]ύτε από τις αμέσως γύρω στη σφενδόνη (όχι δε από τις απάνω μόνο, μα και από τις πιο κάτω) κερκίδες δεν ακούγονταν καλά όλα τα λόγια των ηθοποιών. [...] όσο ενδιαφέρον αν έχει κανείς και όση προσοχή κι αν καταβάλει, δεν μπορεί να συγκεντρωθεί όσο πρέπει και να δεχθεί ακέραια την καλλιτεχνική εντύπωση. Ο μεγάλος χώρος, το πολύ πλήθος, το σχήμα του Σταδίου, και αυτά ακόμη τα δίχως στηρίγματα καθίσματα, τα τόσο κουραστικά, αποσπούν την προσοχή και φέρνουν μικροενοχλήσεις ...» (Π[αράσχος], «Ο *Προμηθέας Δεσμώτης* στο Στάδιο», *Νέα Εστία*, τμ. 10, τχ. 116 (15 Οκτωβρίου 1931), σ. 1109). Ο κριτικός της εφ. *Έθνος* δεν παρέλειψε μάλιστα να ειρωνευτεί τις επιλογές σκηνοθέτη και σκηνογράφου: «Φαντασθείτε αμπάρι υπερωκεανείου με στιβαγμένα μέσα κασσόνια, κάσσοι, βαλίτσες, μπαούλα, ιδού ο Καύκασος» (Πολύμερος Μοσχοβίτης, «Η χθεσινή, εις το Στάδιον, τραγωδία του... κόσμου που επήγε να ιδή τον *Προμηθέα Δεσμώτην*. Μια αποτυχεύσα απομίμησης των Δελφικών Εορτών», εφ. *Έθνος*, 28 Σεπτεμβρίου 1931).

¹⁰⁴ «Αλλάζω την είσοδο των θεατών, χρησιμοποιώ μόνο το κάτω διάζωμα της Σφενδόνης, περιορίζω τη Σφενδόνη σε πέντε μόνο κερκίδες, φέρνω το τεράστιο σκηνικό μου κοντά, πολύ κοντά στις κερκίδες, τοποθετώ παντού ηλεκτρικά ολόγυρα της Σφενδόνης σήματα για την ρύθμιση της φωνής των ηθοποιών, πολλαπλασιάζω την ορχήστρα, επιδιώκοντας τον ελαττωματικό χώρο της σφενδόνης να τον μεταβάλλω [sic] σε ιδανικό για την αναβίβαση τραγωδιών» («Ο *Ίων* του Ευριπίδου στη Σφενδόνη του Σταδίου. Ομιλεί ο κ. Λίνος Καρζής», *Παρασκήνια*, τχ. 55 (3 Ιουνίου 1939), σ. 1 & 6).

¹⁰⁵ Με το κατά δήλωσή του «πραγματικά εκπληκτικό σκηνικό του Ρωμανού» για τον *Ίωνα* («Ο *Ίων* του Ευριπίδου στη Σφενδόνη του Σταδίου. Ομιλεί ο κ. Λίνος Καρζής», *Παρασκήνια*, τχ. 55 (3 Ιουνίου 1939), σ. 1 & 6) ο σκηνοθέτης επιχειρεί να δώσει «την υποβλητικήν ατμόσφαιραν που θα περιέβαλλε χάρις εις την τραχύτητα του Παρνασσού το Δελφικόν τοπίον [sic] με τα ιερά και τους χρυσόστεγους ναούς» ([χ.σ.], «Η αρχαία τραγωδία», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 29 Μαΐου 1939).

¹⁰⁶ «Το σκηνικό [του Γιόχαν Ρωμανού] είχε τις μεγαλύτερες δυνατές διαστάσεις, σε μέτρον, σε πλάτος, σε ύψος» (Π[αράσχος], «Ο *Προμηθέας Δεσμώτης* στο Στάδιο», *Νέα Εστία*, τμ. 10, τχ. 116 (15 Οκτωβρίου 1931), σ. 1109). Στις *Φοίνισσες* χρησιμοποιήθηκε χώρος 500 τετραγωνικών μέτρων ([χ.σ.], «Οι *Φοίνισσαι* στο Στάδιον. Τι πρόκειται να είναι», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 11.8.1934), ενώ στον *Ίωνα* διαφημιζόταν ότι «[α]ι

Ανάμεσά τους ξεχωρίζει η σκηνογραφία για τον *Προμηθέα* [εικόνα 39] που ακολουθεί μια «μέση οδό» ανάμεσα στις πρώτες και τις δεύτερες Δελφικές Εορτές (1.3) [εικόνες 44 & 48 & 49], καθώς ενώ θυμίζει τον βράχο του Φώσκολου είναι περισσότερο στιλιζαρισμένη και γεωμετρική, όπως το σκηνικό του Κοντολέοντα.¹⁰⁷ Καθώς είναι πραγματικά πρωτοφανής σε διαστάσεις, προσέφερε, κατά τον Σιδέρη, «ένα τοπίο μοναδικό», που «προσθέτει κάτι τι αξιόλογο στη νεοελληνική σκηνογραφική και αρχιτεκτονική, θα μπορούσε να πει κανείς, αντίληψη».¹⁰⁸

Πάντως, το Στάδιο δεν κατέστη ποτέ ιδανικό για ανέβασμα αρχαίου δράματος, καθώς δεν ανατράπηκε ποτέ η εγγενής ακαταλληλότητά του. Αντίθετα, αναδείχτηκε στον κατεξοχήν χώρο πανηγυρικών επιδείξεων, εορταστικών εκδηλώσεων ή αθλητικών συναντήσεων, πρακτική που κρατά μέχρι σήμερα. Άλλοι χώροι αναδείχτηκαν και εδραιώθηκαν, χάρη σε πιο ταιριαστά αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά αλλά και σε εμπνευσμένη διδασκαλία.

1.4. Αρχαίο θέατρο Δελφών

Η έναρξη χρήσης του αρχαίου θεάτρου των Δελφών [εικόνα 43] -του πρώτου αρχαιοελληνικού αμφιθέατρου (όχι ρωμαϊκού ωδείου, όχι σταδίου), που χρησιμοποιήθηκε στη νεότερη Ελλάδα για παράσταση αρχαίου δράματος- συνδέεται με τους οραματισμούς του ζεύγους Σικελιανού. Ο Άγγελος συνέλαβε τη Δελφική Ιδέα, που εμπνεόταν από την επιδίωξη της ενότητας των λαών στην μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εποχή, και η Εύα βοήθησε στην υλοποίηση και διάδοσή της, καθώς ανέλαβε τη διοργάνωση των Δελφικών Εορτών, ενός μεγάλου πολιτιστικού project με αποκλειστικό χώρο διεξαγωγής τους Δελφούς.¹⁰⁹ Το ποικίλο πρόγραμμα, που

διαστάσεις του σκηνικού θα έχουν μήκος μέτρα 38, ύψος 29 και βάθος 28» ([χ.σ.], «Η αρχαία τραγωδία», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 29 Μαΐου 1939).

¹⁰⁷ Για τη στενή σχέση της προσπάθειας του Καρζή με τις Δελφικές Εορτές, βλ. Γ. Μπουασού, «Οι Γάλλοι διά την παράστασιν του *Προμηθέως* εις το Στάδιον. 'Αναμύσησις ψυχίων ενός μεγαλοπρεπούς συμποσίου», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 10 Μαΐου 1931, και Πολύμερος Μοσχοβίτης, «Η χθεσινή, εις το Στάδιον, τραγωδία του... κόσμου που επήγε να ιδή τον *Προμηθέα Δεσμώτην*. Μια αποτυχούσα απομίμησις των Δελφικών Εορτών», εφ. *Έθνος*, 28 Σεπτεμβρίου 1931. Λεπτομέρειες για τη σχέση των δύο σκηνικών δίνει ο Παράσχος: «Το όλον πνεύμα, με το οποίον θέλησαν να ερμηνεύσουν την τραγωδία, τους επέβαλλε ένα σκηνικό λιτότατο και 'stylisé', όπως των Δελφών, ενώ εξ άλλου οι διαστάσεις του Σταδίου τους υποχρέωναν να κάνουν μια ρεαλιστικότερη σκηνοθεσία. Έτσι ακολούθησαν μια μέση οδό και έφκιασαν ένα σκηνικό που είχε, βέβαια, κάτι το επιβλητικό, χάρις στον όγκο του, μα που έδινε όμως περισσότερο την εντύπωση ενός μνημείου, ενός Γολγοθά μάλλον, παρά ενός άγριου βράχου, όπου οι τιμωροί θεοί κάρφωσαν τον αντάρτη Τιτάνα» («Ο *Προμηθεύς Δεσμώτης* στο Στάδιο», *Νέα Εστία*, τμ. 10, τχ. 116 (15 Οκτωβρίου 1931), σ. 1110).

¹⁰⁸ Γιάννης Σιδέρης, «Το θέατρο», *Μουσικά Χρονικά*, έτ. Γ', τχ. 11-12 (35-36) (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1931), σ. 269.

¹⁰⁹ Η εύπορη Αμερικανίδα κληρονόμος Εύα Πάλμερ-Σικελιανού ανέλαβε όλα τα έξοδα των Εορτών, συμπεριλαμβανομένης της μετακίνησης και της διαμονής των επισκεπτών των απομακρυσμένων από την πρωτεύουσα για την εποχή Δελφών, καθώς δεν υπήρχε η αναμενόμενη ανταπόκριση του κοινού (Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, εισ.-μτφ.-σχόλια Josph P. Anton, Εξάντας, Αθήνα 1992 [= *Upward Panic: The Autobiography of Eva Palmer Sikelianos*, Harwood Academic Publishers, Φιλαδέλφεια 1993], σ. 133). Βλ. ακόμα Efthalie Papadaki, «L'interprétation de l'Antiquité en Grèce moderne: le cas de Anghélos et Eva

περιλάμβανε επίσκεψη στις αρχαιότητες, επίδειξη αθλητικών αγώνων, αρχαίους χορούς, έκθεση λαϊκής τέχνης αλλά και λαϊκά τραγούδια και χορούς, συμπεριλάμβανε και παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών (Αισχύλου, *Προμηθεύς Δεσμώτης*, 1927 & 1930· *Ικέτιδες*, 1930). Την εκτέλεση του θεατρικού μέρους επωμίστηκε η Εύα, που με την ευαισθησία και την καλλιέργειά της έδωσε σημαντική ώθηση στην υπόθεση της αναβίωσης.

Η Εύα –η οποία συντόνισε την παράσταση αναλαμβάνοντας αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε σκηνοθεσία (με ιδιαίτερη έμφαση στη χορογραφία) και τις ενδυμασίες–, φρόντισε μεν να ενημερωθεί για τα πορίσματα της αρχαιολογικής έρευνας, αλλά χάρη στο γερό θεατρικό ένστικτό της και τη μελέτη νεορομαντικών φιλοσοφικών θεωριών για το αρχαίο δράμα,¹¹⁰ καθώς και ελλείψει ενός έγκυρου παραστασιακού προτύπου, έφτασε να συνθέσει μια δική της ιδιοφυή πρόταση. Εισηγήθηκε το ανέβασμα αρχαίας τραγωδίας «στην πληρότητά των στοιχείων της: το λόγο, τη μουσική και το χορό»¹¹¹ και ανέδειξε με σαφήνεια το αρχαιοελληνικό αμφιθέατρο ως οργανικό χώρο παράστασης του αρχαίου δράματος. Αφουγκράστηκε την ιδιαίτερη δυναμική του χώρου που είχε στη διάθεσή της και, δεδομένης της πρωτεύουσας για αυτήν θέσης του 'άδοντα και ορχούμενου χορού', κατέληξε στο να επαναφέρει στο επίκεντρο –πρώτη αυτή στη θεατρική πράξη– την κυκλική ορχήστρα, που τότε θεωρείτο απόγονος του αρχέγονου διθυραμβικού αλωνιού, της κοιτίδας του αρχαίου δράματος [εικόνες 45 & 47 & 48 & 49].¹¹² Για την Εύα «η εμμονή στον κύκλο ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την

Sikelianos (1900-1952)», διδ. διατριβή, Université Paris I 1998 και Λία Παπαδάκη, «Η μόδα της αναβίωσης του υπαίθριου θεάτρου και η 'Δελφική Προσπάθεια'», στο: Κυριακή Πετράκου – Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ο Σικελιανός και το θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 111-126.

¹¹⁰ Για τις ιδεολογικές καταβολές της Εύας, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά*, τμ. 15, τχ. 28-29, (Ιούνιος-Δεκέμβριος 1998), σ. 147-170 και η βελτιωμένη αγγλική εκδοχή: «'Resurrecting' Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus Bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930», στο: Eleni Fournaraki και Zinon Papakonstantinou (επιμ.), *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2011, σ. 86-116 και Αντώνης Γλυτζουρής, «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», στο: *XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007, Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα Πρακτικά Συμποσίου / XIII International Meeting on Ancient Drama 2007, The Woman in Ancient Drama*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών [2012], σ. 275-282.

¹¹¹ Γιάννης Μηλιάδης, «Εδώ και σαράντα χρόνια», στο Άγγελος Σικελιανός – *Εύα Palmer-Σικελιανού. Δελφικές Εορτές. Ειδικόν αφιέρωμα της επιθεωρήσεως* Ηώς, Παπαδήμας, Αθήνα 21998, σ. 97. «Η βασική προσέγγιση της Σικελιανού απέναντι στον αρχαίο χορό στηρίχτηκε στον φιλοσοφικό ορισμό του Πλάτωνα, ότι 'ο χορός είναι ενόττης Ποιήσεως, Μουσικής και Γυμναστικής'» (Γλυτζουρής, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου»), σ. 148.

¹¹² Η ιδέα της ύπαρξης ενός πρωτόγονου χορευτικού κύκλου έχει τις ρίζες της στο βιβλίο του Νίτσε *Η γέννηση της τραγωδίας* (1872), το οποίο η Εύα είχε μελετήσει συστηματικά (David Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: μια εισαγωγή*, μτφ. Ελένη Οικονόμου, επιμ. μτφ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, MIET, Αθήνα 2009, σ. 324). Ενισχύεται επιπλέον από τα ευρήματα των ανασκαφών του Νταίρπφελντ στην Πλαγιά κάτω από την Ακρόπολη στα 1886, ο οποίος μάλιστα έδωσε διάλεξη τη δεύτερη ημέρα των Α' Δελφικών Εορτών («Πρόγραμμα Δελφικών Εορτών», στο: *Ηώς*, σ. 79).

ιδέα ότι το αρχαιοελληνικό θέατρο ήταν μια τελετουργία, μια κοσμική τελετουργία».¹¹³ Μόνο στο 'κυκλικό θέατρο', που ήταν για αυτήν η ιδανική μορφή θεάτρου, «η συγκέντρωση της προσοχής στην κυκλική μορφή, γύρω από μια πράξη που περικλείει νόημα, μελωδία και ρυθμό, δημιουργεί μαγνητικά ρεύματα που είναι εντελώς άγνωστα σε οποιοδήποτε κοινό που ο χώρος το αποκόπτει από τη σκηνή».¹¹⁴ Έτσι, στα δελφικά ανεβάσματα εντοπίζονται μια σειρά από κυκλικές διατάξεις στη χρήση του χώρου και τη χορογραφία, οι οποίες δεν περιορίζονται μόνο στην ορχήστρα, αλλά αγκαλιάζουν όλο το θέατρο, συμπεριλαμβανομένου του κοίλου, και καταλήγουν να εκτείνονται στο σύνολο του τοπίου, χαράσσοντας έτσι έναν κοσμικό κύκλο.¹¹⁵

Στην περίμετρο της κυκλικής ορχήστρας εφάπτονταν το σκηνικό, σημαντικά διαφοροποιημένο σε κάθε Εορτή. Στις πρώτες Δελφικές Εορτές η σκηνογραφία, που παρίστανε τον Καύκασο, όπου ήταν αλυσοδεμένος ο Τιτάνας, ήταν ρεαλιστική και ανατέθηκε στον γλύπτη Κωνσταντίνο Φώσκολο (που συνεργάστηκε με τον ζωγράφο Βάσο Γερμενή για τους χρωματισμούς),¹¹⁶ ίσως λόγω της απαίτησης για τρισδιάστατο

¹¹³ Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: μια εισαγωγή*, σ. 325.

¹¹⁴ Πάλμερ-Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, σ. 238. Μη κανονποιητικά από αυτή την άποψη είναι για την Εύα ακόμα και τα θέατρα που χτίστηκαν επί αμερικανικού εδάφους με πρότυπο τα αρχαία ελληνικά (στο ίδιο, σ. 239).

¹¹⁵ Gonda Van Steen, «“The World’s a Circular Stage”: Aeschylean Tragedy Through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou», *International Journal of the Classical Tradition*, τμ. 8, τχ. 3 (Χειμώνας 2002), σ. 384-387. Οι διατάξεις αυτές ήταν αντιληπτές χάρη στην υψομετρική διαφορά δρωμένων-θεατών, ειδικά των υψηλότερων διαζωμάτων, οι οποίοι αντίκριζαν το θέαμα σε κάτοψη, πράγμα που είναι αδύνατο για τους θεατές της πλατείας ενός θεάτρου ιταλικού τύπου: «ο αρχαίος θεατής έβλεπε το έργο ως τρισδιάστατο, ενώ ο σημερινός το βλέπει πάντα σε δύο διαστάσεις» (*Ιερός πανικός*, σ. 237).

¹¹⁶ Μιχαήλ Ροδάς, «Από τας Δελφικές Εορτάς», εφ. *Ελευθέρον Βήμα*, 12 Μαΐου 1927. Φαίνεται πως η αρχική επιλογή των Σικελιανών υπήρξε ο Γερμανός ζωγράφος Ιούλιος Βέντσερ [Julius Wentscher] ο νεότερος (1881-1961), «που από χρόνια μελετά τα ελληνικά βουνά και θα μπορούσε να δώσει, σε αναλογία με το τρομερό απαιτητικό περιβάλλον των Δελφών, τους βράχους του Καυκάσου» (Άγγελος Σικελιανός, *Γράμματα*, τμ. Α' (1902-1930), φιλ. επιμ. Κώστας Μπουρναζάκης, Ίκαρος, Αθήνα 2000, επιστολή στην Ιωάννα Κωνσταντίνου, 16 Οκτωβρίου 1924, σ. 335). Βλ. και Άγγελος Σικελιανός, «Ιούλιος Βέντσερ» και «Ο Ιούλιος Βέντσερ για το ελληνικό τοπίο», στο: *Άπαντα*, τμ. XI, *Πεζός Λόγος Α'* (1908-1928), φιλ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σ. 141-143 και σ. 144-146 αντίστοιχα. Πράγματι, ο Βέντσερ είχε ήδη εκθέσει τοπιογραφίες και από την Ελλάδα στην αίθουσα της Λέσχης Φιλαδέλφεια, και μαζί με τη σύζυγό του Τίνα Χάιμ Βέντσερ [Tina Haim-Wentscher] θα εξέθετε στην αίθουσα Στρατηγούλου το Δεκέμβριο του 1927 (Φώτος Γιοφύλλης, «Η αρχή της σαιζόν των καλλιτεχνικών εκθέσεων. Τα έργα του κ. Μ. Βιτσώρη και του ζεύγους Βέντσερ», *Κυριακή Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 38 (28 Αυγούστου 1927), σ. 11). Μάλιστα στα 1926 κυκλοφόρησε εικονογραφημένη έκδοση για τα ελληνικά βουνά με πίνακες του Βέντσερ, όπου περιλαμβάνεται και τοπίο των Δελφών (Franz Sprunda, *Griechische Reise*, Βερολίνο: *Deutsche Buch-Gemeinschaft*, 1926). Άγνωστο παραμένει γιατί δεν προχώρησε η συνεργασία. Στη συνέχεια, ο Σικελιανός απευθύνθηκε με επιστολή του στον ξενιτεμένο Πάνο Αραβαντινό, που, όπως φαίνεται, αποτελούσε πάντα την πρώτη ίσως επιλογή σε παρόμοια φιλόδοξα εγχώρια εγχειρήματα (Σικελιανός, *Γράμματα*, τμ. Α', 7 Φεβρουαρίου 1926, σ. 375-378). Τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς ο σκηνογράφος καθυστερούσε ακόμα την απάντησή, καθώς, όπως έγραφε σε επιστολή προς την οικογένειά του, «πρέπει να βρω τον τρόπο διπλωματικώς να του αρνηθώ. - Τι κοινόν έχω εγώ με τους νεοαισθητισμούς του. Άλλωστε ό,τι μπορούσα να κάνω εγώ τα έχει ήδη, κοστούμια κ.τ.λ.» (Φωφώ Ν. Μαυρικού, *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 444). Σε κανένα από τα δύο αρχεία δεν διασώζεται σχετική απαντητική επιστολή. Πάντως, ο αδελφός του Πάνου, Δημήτρης, ιδιοκτήτης της εφ. *Βραδυνή*, έστειλε στο ζεύγος Αραβαντινού φωτογραφίες από τις παραστάσεις του 1930, που άρεσαν στη σύζυγό του (επιστολή με ημερομηνία 14 Μαΐου 1930, στο ίδιο, σ. 457). Λίγους μήνες αργότερα, μετά τον απροσδόκητο θάνατο του σκηνογράφου στα τέλη του 1930, ο ποιητής στέλνει απολογητική επιστολή στον αδελφό του Δημήτρη, για το γεγονός ότι δεν είχε καταφέρει ως τότε να γράψει το αφιερωματικό κείμενο για το μεγάλο νεκρό, που είχε υποσχεθεί (Άγγελος Σικελιανός, *Γράμματα*, τμ. Β' (1931-1951), Ίκαρος, Αθήνα 2000, σ. 40-41).

γλυπτικό όγκο. Η τεράστια αυτή κατασκευή από παπιέ μασέ και ξύλινο σκελετό ήταν φτιαγμένη σε κομμάτια (με ξεχωριστή βάση όπου ήταν κρυμμένη η ορχήστρα των μουσικών), έτσι ώστε ορισμένα από αυτά να υποχωρούν στο τέλος της παράστασης, όταν καταποντίζεται ο Τιτάνας. Τη στιγμή αυτή ενεργοποιούνταν και ειδικά εφέ (βροντές και αστραπές), που παράγονταν από ειδικά μηχανήματα μέσα και έξω από το βράχο. «Έτσι ο Ζεϋς θ' αντικατασταθεί τελείως διά του ηλεκτρισμού» [εικόνες 44 & 45].¹¹⁷ Το βουνό αυτό, που είχε την πρόθεση να μοιάζει με αληθινό, δεν κατάφερε να ανταγωνιστεί το φυσικό τοπίο των Δελφών.¹¹⁸ Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την εγγενή υποβλητικότητα του τοπίου, οδήγησε σε προτάσεις για πλήρη κατάργηση της σκηνογραφίας.¹¹⁹

Αντίθετα, στις δεύτερες Δελφικές Εορτές η σκηνογραφία είναι αμιγώς μοντέρνα. Δεν είναι πια αναπαραστατική, αλλά σοφά γεωμετρημένη και ικανή να υποδεχτεί και τις δύο τραγωδίες που παίχτηκαν: επαναλήφθηκε ο *Προμηθέας* και προστέθηκαν οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Ο αρχιτέκτονας Γεώργιος Κοντολέων,¹²⁰ που διαδέχτηκε τον Φώσκολο, σχεδίασε ένα πρωτότυπο μόνιμο σύνθετο σκηνικό, «ένα χαμηλό επίπεδο από τσιμέντο [σ. στην πραγματικότητα ήταν ξύλινο] που απέληγε στις δύο άκρες σε μία σκάλα. Και πάνω στον βράχο είχε υψωθεί μία βραχώδης στήλη, που θα εχρησίμευε για την καθήλωση του Προμηθέως» [εικόνες 46 & 47 & 48].¹²¹ Για τις *Ικέτιδες*

το 'στιλιζέ' ντεκόρ του Προμηθέως διετηρήθη με μερικές μόνον τροποποιήσεις. Έφυγε η στήλη [...] που καρφώθηκε ο Προμηθεύς και αντ' αυτής υπήρχεν ένα αρχαϊκό κάθισμα. Στη βάση ετοποθετήθη ένας βωμός, ένθεν και ένθεν ετοποθετήθησαν δύο αγάλματα, το

¹¹⁷ [χ.σ.], «Πώς κατασκευάζεται... ο Καύκασος. Ένα βουνό ύψους οχτώ μέτρων από χαρτί», *Κυριακή Ελευθέρου Βήματος*, τχ.18 (10 Απριλίου 1927), σ. 8.

¹¹⁸ Για τον Βασίλη Ρώτα ο βράχος του Φώσκολου ήταν «σαν τους ψεύτικους βράχους που φτιάχνουν στα πάρκα» («Το περιεχόμενο των Δελφικών Γιορτών. Μετά την παραζάλη, το αντίκρουσμα της πραγματικότητας», *Νεοελληνικά Γράμματα*. Αναδημοσιεύεται στο: *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977)*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1986, τμ. Α', σ. 43).

¹¹⁹ Ο Γερμανός σκηνοθέτης Λαϊχάουζεν, ανταποκρινόμενος σε πρόταση για μελλοντικές παραστάσεις με τον θίασό του σε αυτόν τον χώρο, δηλώνει ότι η σκηνογραφία δεν είναι αναγκαία («Τρεις γερμανικά παραστάσεις εις τους Δελφούς. Τι λέγει ο κ. Λαϊχάουζεν», εφ. *Έθνος*, 19 Μαΐου 1927). Βλ. και τη ρήση του Λουίτζι Πιραντέλλο [Luigi Pirandello] που αναφέρει ο Ροδάς με αφορμή ακριβώς τις Δελφικές Εορτές ότι «από κάθε άλλο σκηνογραφικό θέαμα προτιμά το γυμνό, γιατί δεν λιγοστεύει το πνευματικό μέρος ενός έργου» («Από τας Δελφικές Εορτάς», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 12 Μαΐου 1927).

¹²⁰ Ο Κοντολέων πήρε μέρος και στις πρώτες Δελφικές Εορτές, ως εκπαιδευτής των χορών του Πυρρίχιου (Πάλμερ-Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, σ. 128). Είχε έλθει σε επαφή με τον κύκλο Σικελιανού στο Παρίσι, όταν σπούδαζε αρχιτεκτονική στην École Spéciale d'Architecture (1917-1920). Στη γαλλική πρωτεύουσα γνώρισε τον αρχαιολόγο Ρέιμοντ Ντάνκαν [Raymond Duncan], αδελφό της Ισιδώρας Ντάνκαν [Isadora Duncan] και σύζυγο της αδελφής του Σικελιανού Πηνελόπης. Έζησε μάλιστα επί τρία χρόνια στο κοινόβιό του, όπου διδάχτηκε τον αυλό, τον πυρρίχιο, την υφαντική και τον σχεδιασμό ενδυμάτων, υποδημάτων, μουσικών οργάνων και σκευών καθημερινής χρήσης της αρχαίας Ελλάδας (Ν.Θ. Χολέβας, «Ο αρχιτέκτων Γ. Κοντολέων», *Ζυγός*, τχ. 7 (1974), σ. 66 και Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, «Γεώργιος Κοντολέων», στο: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ και Εμμανουήλ Μαρμαράς (επιμ.), *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου / 12 Greek Architects of the Interwar Period*, ΠΕΚ, Ηράκλειο, 2005, σ. 178).

¹²¹ Χ. Αγγελομάτης, εφ. *Ακρόπολις*, 3 Μαΐου 1930, όπως παρατίθεται στο: Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 407.

εν αντίγραφον του Απόλλωνος του Δελφικού Μουσείου και ο Ζευς που εφιλοτεχνήθη από τον κ. Τόμπρον [εικόνα 49].¹²²

Το διακριτικό σκηνικό του Κοντολέοντα άφηνε ελεύθερη τη θέα και επέτρεπε έτσι να ενσωματωθεί αρμονικά το φυσικό περιβάλλον των Δελφών. Η σκηνογραφία αυτή, που σήμερα θεωρείται «θετική κίνηση προς εκσυγχρονισμό»,¹²³ την εποχή υπήρξε πεδίο σφοδρής αντιπαράθεσης, ακριβώς λόγω της ακραίας σχηματοποίησης, που τότε αποτελούσε καινοτομία.¹²⁴

Ωστόσο, το στοιχείο της όψης που πρωταγωνίστησε και τις δύο χρονιές ήταν το μοναδικό τοπίο των Δελφών, που, σύμφωνα με τα σχόλια των περεβρισκομένων, απέπνεε μαγεία, ιερότητα και φυσική μεγαλοπρέπεια.¹²⁵ Η σχέση του θεάματος με το φυσικό περιβάλλον, όπου ελάμβανε χώρα, αποδείχθηκε ισχυρότατη. Πέρα ίσως από κάθε υπολογισμό «[κ]άθε λέξη, κάθε λεπτομέρεια της τραγωδίας έπαιρνε τη θέση της στο φυσικό πλαίσιο», καθώς στα 1930 οι άστατες καιρικές συνθήκες (βροχή, βροντές και αστραπές) 'συνομιλούσαν' με την επί σκηνής δράση,¹²⁶ ενώ στα 1927 πραγματικοί γυπαετοί του Παρνασσού φτερουγίζαν πάνω από τον αλυσοδεμένο Προμηθέα.¹²⁷ Η επιβολή του τοπίου ήταν τόση, που οδήγησε στην πεποίθηση ότι μόνον εκεί μπορούσαν

¹²² Αχιλλέας Μαμάκης, «Η χθεσινή παράσταση των *Ικετίδων*», εφ. *Έθνος*, 3 Μαΐου 1930. Μάλιστα, υπήρξε αμφιβολία για το αν θα ήταν συμβατό το σύγχρονο άγαλμα με το αρχαϊκό, αλλά όποια αμφιβολία διαλύθηκε στην πρεμιέρα (σ.β., «Δελφικά παραλείπομενα», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7 Μαΐου 1930).

¹²³ Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', σ. 69 & 72.

¹²⁴ Ελάχιστες είναι οι φωνές που παραδέχονται την ποιότητα της δουλειάς του Κοντολέοντα, την οποία θεωρούν συνεπή με το ύφος του ανεβάσματος και μη ανταγωνιστική με το φυσικό τοπίο. Οι περισσότεροι σχολιάζουν αρνητικά την έντονη σχηματοποίηση και την αντίθεση με το φυσικό περιβάλλον. Ο Frank Choisy σημειώνει, ότι οι καμπύλες του περιβάλλοντος χώρου αντιτίθενται στις ευθείες του σκηνικού («Αι Δελφικαί Εορταί», *Πειθαρχία*, έτ. Α', τχ. 30 (11 Μαΐου 1930), σ. 18), ενώ ο Ι. Δ. Κοκκινάκης θεωρεί πως το νέο σκηνικό μοιάζει ακόμα πιο τεχνητό σε σχέση με το παλιό («Ο καλλιτεχνικός απολογισμός των Δελφικών Εορτών», *Μουσικά Χρονικά*, έτ. Β', τχ. 5-6 (18-19) (Ιούνιος-Ιούλιος 1930), σ. 143). Ο Πάνος Καλογερίκος θεωρεί την «κομψή βεράντα» του Κοντολέοντα ασύμβατη με το περιεχόμενο και το πρωτόγονο ύφος των κειμένων και επιπλέον δυσλειτουργική («*Προμηθέας - Ικετίδες*», *Ελληνικόν Θέατρον*, έτ. Δ', αρ. 101 (1 Ιουλίου 1930), σ. 4 / έτ. Δ', αρ. 103 (1 Αυγούστου 1930), σ. 4), ενώ ο Κώστας Ουράνης μεταφέρει τη γνώμη άλλων περί μη επιβλητικού τέλους («Οι δελφικές γιορτές», στο: *Ηώς*, σ. 245).

¹²⁵ Ο θαυμασμός απέναντι στο τοπίο είχε γίνει κοινός τόπος. Βλ. ενδεικτικά Αχιλλέας Μαμάκης, «Η αναβίωση της Δελφικής μυσταγωγίας», εφ. *Έθνος*, 2 Μαΐου 1930· Κ. Καρυωτάκης - Χ. Λαγοπάτης, «Οι δελφικές εορτές», *Αλεξανδρινή τέχνη*, έτ. Α', τχ. 9 (Αύγουστος 1927), σ. 11-13· Frank Choisy, «Αι Δελφικαί Εορταί», *Πειθαρχία*, έτ. Α', τχ. 30 (11 Μαΐου 1930), σ. 18-19· Πάλμερ-Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, σ. 132· Κώστας Ουράνης, «Οι δελφικές γιορτές», στο: *Ηώς*, σ. 241-249. Αντίθετα, στα *Νεοελληνικά Γράμματα* ο Βασίλης Ρώτας ερωτεύεται όλους αυτούς που ήταν «μεθυσμένοι από το τοπίο» («Το περιεχόμενο των Δελφικών Γιορτών. Μετά την παραζάλη, το αντίκρουσμα της πραγματικότητας». Αναδημοσιεύεται στο: *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977)*, τμ. Α', σ. 46). Ο Γλυτζουρής επισημαίνει την ιδεολογική πτυχή της αποθέωσης του τοπίου, την περίφημη 'ελληνικότητα' («Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον Προμηθέα Δεσμώτη και στις *Ικετίδες* του Αισχύλου», σ. 164.) Βλ. και Αναστασία Κοντογιώργη, «Όψεις της ιδεολογίας του ελληνοκεντρισμού. Η ανάπτυξη της τοπιογραφίας και η επίδρασή της στη σκηνογραφία του αρχαίου δράματος στην πρώτη τριακονταετία του 20ού αιώνα», στον συλλ. τόμο: *Η τέχνη του 20ού αιώνα: ιστορία, θεωρία, εμπειρία, Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης (2-4 Νοεμβρίου 2007)*, ΑΠΘ / Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 301-315.

¹²⁶ σ.β., «Ο Προμηθεύς με θύελλα. Φυσική σκηνογραφία με βροντές και θύελλες», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13 Μαΐου 1930.

¹²⁷ Μιχαήλ Ροδάς, «Από τας Δελφικαίς Εορτάς», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 12 Μαΐου 1927.

να πραγματοποιηθούν οι Εορτές – με άλλα λόγια γινόταν λόγος για ένα θέαμα που θα ονομάζαμε σήμερα *site-specific*.¹²⁸

Οι επιλογές της Εύας στα ζητήματα χώρου υπήρξαν καίριες για το σύνολο του θεάματος, ενώ ορισμένοι δρόμοι, που άνοιξε σε σχέση με τον χώρο, ήταν σημαντικοί για τη μελλοντική πορεία του είδους. Από τη μια, η ανάδειξη του αρχαιοελληνικού αμφιθεάτρου ως οργανικού χώρου παράστασης της τραγωδίας έδωσε πρωτεύουσα θέση στην ορχήστρα και τον χορό, πρακτική που ακολουθήθηκε αμέσως μετά και στις παραστάσεις του Ηρωδείου [εικόνες 11 & 25]. Από την άλλη, η αντίληψη της υπεροχής του φυσικού τοπίου και η παρολίγον κατάργηση της σκηνογραφίας οδήγησε στον εντοπισμό νέων, αδιαμόρφωτων ακόμα, σκηνών μέσα σε επιβλητικό περιβάλλον, και ταυτόχρονα καθόρισε τις σκηνογραφικές επιλογές κατά την πρώτη χρήση της Επιδάουρου.

1.5. Αρχαίο θέατρο Επιδάουρου

Το αρχαίο θέατρο της Επιδάουρου υπήρξε από την αρχαιότητα κιάλας ένα θέατρο-πρότυπο [εικόνα 50]. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο πως, ήδη από τα πρώτα βήματα της περιπέτειας της αναβίωσης του αρχαίου δράματος, η Επίδαυρος επανερχόταν επανειλημμένα στις σχετικές συζητήσεις.¹²⁹ Καθώς το κοίλο, που ανασκάφηκε στα 1881, διατηρούνταν σε πολύ καλή κατάσταση και η ακουστική ήταν θαυμάσια, το θέατρο στο ιερό του Ασκληπιού προβαλλόταν συχνότατα ως υποψήφια σκηνή για την αναβίωση του αρχαίου δράματος – αλλά μεγάλο εμπόδιο παραμένει η απόσταση από

¹²⁸ Η Εύα αρνήθηκε την πρόταση να μεταφέρει την παράσταση των Δελφών στο Στάδιο, όπου θα ήταν πιο προσιτή σε μεγαλύτερο αριθμό θεατών (Ευγενία Χατζηδάκη, «Σχεδιάγραμμα βιογραφίας Εύας Palmer-Sικελιανού», στο: *Ηώς*, σ. 5). Βλ. και Γ. Μπουασού, «Γύρω από τας Δελφικές Εορτάς. Μυσταγωγία τραγικής τέχνης», εφ. *Έθνος*, 4 Μαΐου 1930, ο οποίος υποστηρίζει ότι θα ήταν καταστροφική η οποιαδήποτε μετακίνηση των Εορτών· Ζ.Π., «Το Στάδιον και αι Δελφικαί εορταί», εφ. *Σκριπ*, 5 Ιουλίου 1930, ο οποίος προτείνει να διευκολύνει το Κράτος την πρόσβαση του πλήθους στους Δελφούς· Π[αράσχος], «Ο Προμηθεύς Δεσμώτης στο Στάδιο», *Νέα Εστία*, τμ. 10, τχ. 116 (15 Οκτωβρίου 1931), σ. 1109, ο οποίος σημειώνει: «η παράσταση του Προμηθέα [στους Δελφούς σε αντίθεση με αυτήν του Καρζή στο Στάδιο] είχε, μαζί με τον καλλιτεχνικό, κι έναν βαθύτερο τόνο μυσταγωγικό (που ήταν απολύτως αδύνατο να τον διατηρήσει στο Στάδιο)».

¹²⁹ Για παράδειγμα, ο αντιπολιτευόμενος Τύπος χλευάζει την Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων για τα όνειρα «μετοικεσίας» στην Επίδαυρο (εφ. *Εστία*, 26 Μαρτίου 1896, όπως παραπέμπεται στο Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 125). Στον 20ό αιώνα ο Θρύλος με αφορμή την παράσταση του *Αγαμέμνονα* στο Ηρώδειο προς τιμήν του Αιθίοπα μονάρχη Ρας Τάφαρι (1924) ονειρεύεται τη χρήση της Επιδάουρου («Ο Αγαμέμνονας», εφ. *Δημοκρατία*, 25 Αυγούστου 1924). Η Σικελιανού πρωτομιλώντας για τη δελφική εξόρμηση οραματίζεται στα 1925: «η προσπάθειά μας θα είναι η αρχή μόνο μιας μεγάλης σειράς εορτών στους Δελφούς, στην Επίδαυρο και στην Αθήνα» («Εισήγησις στον Προμηθέα», εφ. *Βραδυνή*, 12 Ιανουαρίου 1925, όπως παραπέμπεται στο: Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 343). Το καλοκαίρι του 1937, ο Ζακ Κοπώ επισκέπτεται την Ελλάδα από τη θέση του διευθυντή της Comédie Française και πλέκει το εγκώμιο της Επιδάουρου («το ωραιότερο θέατρο του κόσμου»), ανακοινώνοντας την πρόθεσή του να ανεβάσει εκεί το προσεχές φθινόπωρο αρχαία τραγωδία με μικτό θίασο από Γάλλους και Έλληνες ηθοποιούς στο φως της ημέρας, πρόθεση που δεν εκπληρώθηκε ποτέ (Νεοελληνικά Γράμματα, «Ο Ζακ Κοπώ στην Ελλάδα. Μια συνομιλία μας μαζί του. Ένα θέατρο ανάμεσα στον Παρθενώνα και το Ερέχθειο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 39 (28 Αυγούστου 1937), σ. 5 και Αιμιλία Καραβία, «Μια συνομιλία με τον σκηνοθέτη Ζακ Κοπώ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 22 Αυγούστου 1937).

την Αθήνα, απόσταση απαγορευτική με τα μέσα της εποχής. Οι συνθήκες ωρίμασαν μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1930, όταν οι υπαίθριες παραστάσεις έχουν πυκνώσει σημαντικά, και η σκέψη παίρνει το δρόμο της πραγματοποίησης. Παραδόξως, η πρώτη παράσταση στο αρχαίο θέατρο μέσα στον ιερό χώρο του Ασκληπιείου τη νεότερη εποχή –παράσταση που σήμερα φαντάζει ένδοξη λόγω της εντυπωσιακής φεστιβαλικής συνέχειας– τότε δεν αποτελούσε παρά ένα ενδιάμεσο βήμα από τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου στο Ηρώδειο προς αυτές που θα δίνονταν στο νέο θέατρο, που επρόκειτο να ανεγερθεί στην Κοίλη με την ίδια την Επίδαυρο ως πρότυπο (βλ. 3.1).¹³⁰

Ως τότε είχαν διατυπωθεί κατά καιρούς σκέψεις και προτάσεις από ανθρώπους του θεάτρου και αρχαιολόγους, που αναγνώριζαν την υπεροχή του αμφιθεάτρου της Επιδαύρου, και ζητούσαν να βρεθούν λύσεις στα προβλήματα ώστε να εγκαινιαστεί η χρήση του.¹³¹ Τελικά, είναι το Εθνικό Θέατρο που, στο πλαίσιο της εκπολιτιστικής αποστολής του και συγκεκριμένα της ενασχόλησής του με την αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, εγκαινιάζει τον χώρο της Επιδαύρου στα 1938 με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, μια παραγωγή που είχε ήδη δοκιμαστεί στο Ηρώδειο δύο χρόνια πριν και βρισκόταν ακόμα στο ρεπερτόριο [εικόνα 51]. Η παράσταση οργανώθηκε σε συνεργασία με την Περιηγητική Λέσχη, έναν όμιλο στις επιδιώξεις του οποίου συγκαταλεγόταν και «η προσπάθεια προς ανάπτυξιν του εσωτερικού τουρισμού διά της αξιοποίησεως ορισμένων μερών της Ελλάδος, τα οποία έχουν αρχαιολογικήν, ιστορικήν ή καλλιτεχνικήν σημασίαν»,¹³² αναδεικνύοντας για μία ακόμα φορά τη στενή σχέση τουριστικής ανάπτυξης και αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Η Περιηγητική Λέσχη επωμίζεται αποτελεσματικά το ακανθώδες ζήτημα της μετακίνησης των θεατών,¹³³ που

¹³⁰ Γ. Ρ., «Νέαι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* και εις Επίδαυρον», *εφ. Αθηναϊκά Νέα*, 29 Αυγούστου 1938.

¹³¹ Για παράδειγμα, μετά την παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου* της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου στο κλειστό θέατρο Ολύμπια, ο Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, που τότε υπηρετούσε ως έφορος αρχαιοτήτων Αργολίδος, με επιστολή του στην *εφ. Εστία* αναεώνει τις επανειλημμένες εκκλήσεις, που είχε απευθύνει στην κυβέρνηση, στην Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και στην Υπηρεσία Ξένων και Εκθέσεων για να βελτιωθεί η συγκοινωνία Αθηνών-Επιδαύρου, ώστε να «καταστεί δυνατή η κατ' έτος εν τω εκεί περιφανεστάτω της αρχαιότητος θεάτρω διδασκαλία αρχαίου δράματος». Συγκεκριμένα, προτείνει να κατασκευαστεί άμεσα αμαξιτή οδός μεταξύ αρχαίας Επιδαύρου και Ασκληπιείου (μήκους περίπου 19 χιλιομέτρων) και οι θεατές να ταξιδεύουν από την Αθήνα μέσω Πειραιά αυθημερόν («Το αρχαίον θέατρον», *εφ. Εστία*, 3 Ιουνίου 1919). Μια δεκαετία αργότερα, μετά το επιτυχημένο καλλιτεχνικά αλλά προβληματικό οργανωτικά πείραμα των Δελφικών Εορτών, ο Μελάς προπαγανδίζει τη χρήση της Επιδαύρου, την οποία προτιμά από τους Δελφούς για λόγους ακουστικής και χωρητικότητας –έντεκα χιλιάδες θέσεις υπολογίζει η *εφ. Αθηναϊκά Νέα* (Γ.Ρ., «Νέαι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* και εις Επίδαυρον», 29 Αυγούστου 1938)–, αλλά και για λόγους υποδομής: υπάρχει σε κοντινή απόσταση πόλη με καταλύματα· ακόμα, με την ασφαλτόστρωση θα είναι δυνατόν να φτάνει κανείς εκεί από την Αθήνα σε τρεις μόνο ώρες (Φορτούνιο, «Τα θέατρα», *εφ. Ελεύθερον Βήμα*, 31 Μαΐου 1930). Τέλος και ο Κοπώ αναγνωρίζει κι αυτός το πρόβλημα της προσβασιμότητας, για το οποίο πρέπει να βρεθεί λύση άμεσα (Νεοελληνικά Γράμματα, «Ο Ζακ Κοπώ στην Ελλάδα. Μια συνομιλία μας μαζί του. Ένα θέατρο ανάμεσα στον Παρθενώνα και το Ερέχθειο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 39 (28 Αυγούστου 1937), σ. 5).

¹³² Γ. Ρ., «Νέαι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* και εις Επίδαυρον», *εφ. Αθηναϊκά Νέα*, 29 Αυγούστου 1938.

¹³³ Η Περιηγητική Λέσχη, μετεξέλιξη του Ελληνικού Ορειβατικού Συνδέσμου (έτος ίδρυσης 1921), που «αγαπ[ά] το ύπαιθρο, τις ομορφιές του τόπου, τα αρχαία μνημεία και τα απάτητα βουνά», την προηγούμενη χρονιά είχε διοργανώσει συναυλίες στα αρχαία θέατρα της Κορίνθου, της Σικυωνίας και των Δελφών υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου, σημειωτέον χωρίς άλλη επιχορήγηση εκτός των

στην περίπτωση αυτή παρουσιάζεται ως πλεονέκτημα, καθώς δίνει μια μοναδική ευκαιρία να μεταφερθούν οι σύγχρονοι θεατές

πολλά χιλιόμετρα μακριά απ' τον πυρετό της σύγχρονης ζωής, από κυβιστικούς όγκους κι εκνευριστικούς θορύβους μέσα σ' ένα γαλήνιο περιβάλλον όπου η ψυχή, απελευθερωμένη από τα γήινα δεσμά της μπορεί να δεχθεί την ευεργετική επίδραση της ανωτέρας διδασκαλίας.¹³⁴

Ο σκηνοθέτης Ροντήρης και ο σκηνογράφος Κλώνης αποφασίζουν να μην κάνουν καμιά παρέμβαση στον δεδομένο χώρο δράσης, και οργανώνουν τη δράση στο πλαίσιο της γυμνής αρχαίας ορχήστρας, αφήνοντας την πρωτοκαθεδρία στο φυσικό τοπίο, που απλώνεται σε πλήρη θεά μπροστά στα μάτια του κοινού **[εικόνα 51]**.¹³⁵ Οι θεατές, αν και ολιγάριθμοι **[εικόνα 52]**,¹³⁶ βίωσαν μια μαγευτική εμπειρία. Θυμάται η Ελένη Χαλκούση πως η παράσταση

δόθηκε χωρίς σκηνικά με την υποβλητική σκηνογραφία του τοπίου, όπου οι τραγικοί ήρωες προβάλλονταν ανάγλυφα, χωρίς φωτιστικά εφέ (δεν υπήρχε ηλεκτροφωτισμός) με μόνο τις γκριζοπράσινες ανταύγειες της φθινοπωρινής εξάισιας ώρας, όταν σιγά-σιγά οι όγκοι γίνονται σκιές και οι μορφές φευγαλέα σύμβολα.¹³⁷

Όπως παραδέχτηκε και η κριτική, επρόκειτο για μια «αληθινή μυσταγωγία» σε ένα «θέατρο με θαυμαστό φυσικό πλαίσιο και μια θεία ακουστική»,¹³⁸ όπου «[η] φύσις ανεπλήρωσεν την τέχνην» και «[η] συγκίνησις [...] του κόσμου [...] από το περιβάλλον,

συνδρομών των μελών της και χορηγιών φιλότεχνων βιομήχανων (Μιχ. Κυριακίδης, «Αι συναυλίες εις τα αρχαία θέατρα. Όσα δεν έχουν ακόμα λεχθεί», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 16 Ιουλίου 1937). Νωρίτερα, στα 1935, είχε διοργανώσει αντίστοιχη συναυλία και στην Επίδαυρο, στην προσπάθειά της να ανασύρει από την αφάνεια το αρχαίο θέατρο στο ιερό του Ασκληπείου. Στα 1938 στρέφεται στο αρχαίο δράμα, και πλησιάζει τον Γενικό Διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου Κωστή Μπαστιά, ο οποίος και αποδέχεται την πρόσκληση. Βλ. και [χ.σ.], «Η παράστασις της *Ηλέκτρας* εις το θέατρον της Επίδαυρου», *Παρασκήνια*, τχ. 17 (3 Σεπτεμβρίου 1938), σ. 1 & 5. Για την παράσταση της *Ηλέκτρας* οργανώθηκαν τέσσερις εκδρομές από την Αθήνα με αυτοκινητάμαξες και λεωφορεία, ενώ κατέφτασαν και θεατές από άλλες πελοποννησιακές πόλεις. Τα γεύματα θα γίνονταν στο Ναύπλιο ([χ.σ.], «Η *Ηλέκτρα* εις την Επίδαυρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 31 Αυγούστου 1939 και [χ.σ.], «Η παράστασις της *Ηλέκτρας* εις το θέατρον της Επίδαυρου», *Παρασκήνια*, τχ. 17 (3 Σεπτεμβρίου 1938), σ. 5).

¹³⁴ [χ.σ.], «Η παράστασις της *Ηλέκτρας* εις το θέατρον της Επίδαυρου», *Παρασκήνια*, τχ. 17 (3 Σεπτεμβρίου 1938), σ. 5.

¹³⁵ Ο Στέφανος Στεφάνου καταδικάζει τη λύση αυτή –που είχε εισηγηθεί ο Νταίρφελντ– με το επιχείρημα ότι αγνοεί το προσκήνιο –κατεξοχήν χώρο των υποκριτών– και αναγκάζει χορό και υποκριτές να συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο. Αντ' αυτού προτείνει την έγερση προσωρινού σανιδένιου πατώματος («Η σκηνή της τραγωδίας», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Σεπτεμβρίου 1938).

¹³⁶ Η εφ. *Βραδυνή* υπολογίζει 3.000-3.500 κόσμο – λίγο σε σχέση με τη χωρητικότητα του θεάτρου, αρκετό για την πρώτη δοκιμή (Ι., «Η αναβίωσις του αρχαίου δράματος. Η χθεσινή παράστασις της *Ηλέκτρας* στην Επίδαυρο. Μια εξαιρετική επιτυχία», εφ. *Βραδυνή*, 12 Σεπτεμβρίου 1938, όπως παραπέμπεται στο: Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τμ. Α', σ. 244), ενώ η εφ. *Ελεύθερον Βήμα* ανεβάζει τον αριθμό των θεατών στις 5.000 «κατά τους μετριοτέρους υπολογισμούς» (Μιχ. Ροδάς, «Η *Ηλέκτρα* εις την Επίδαυρον. Εντυπώσεις και συμπεράσματα», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13 Σεπτεμβρίου 1938). Ο αυτόπτης μάρτυρας Γερμανός αρχαιολόγος Κ.Α. Νούγκεμπάουερ σημειώνει, ότι οι περισσότεροι θεατές κάθισαν στο δυτικό τμήμα για να βρίσκονται στη σκιά («Οι Έλληνες καλλιτέχναι. Εντυπώσεις Γερμανού αρχαιολόγου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Νοεμβρίου 1938), πράγμα που επιβεβαιώνεται τόσο από τις φωτογραφίες **[εικόνα 52]** όσο και από το σωζόμενο κινηματογραφικό φιλμ του φωτογράφου και κινηματογραφιστή Τάσου Μελετόπουλου (*Παρασκήνιο. Η αναβίωσις του αρχαίου δράματος Β': Ηλέκτρα για πάντα*, σκην. Λάκης Παπαστάθης, παραγωγή ΕΡΤ ΑΕ / CINETIC, 1998) [<http://www.hpri-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6735&autostart=0>] (15/09/2014)].

¹³⁷ Εφ. *Απογευματινή*, 10 Σεπτεμβρίου 1969. Αναδημοσίευση στα: *Θεατρικά*, τχ.17-18-19, Ιανουάριος-Φεβρουάριος-Μάρτιος [χ.η.έ.], σ. 12, όπως παρατίθεται στο: Φεσσά-Εμμανουήλ, «Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή», σ. 41-42.

¹³⁸ Αχιλλέας Μαμάκης, «Η *Ηλέκτρα* εις την Επίδαυρον. Εντυπώσεις κρίσεις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 13 Σεπτεμβρίου 1938.

ήταν τόση ώστε κατά τη διάρκεια της παραστάσεως ελησμονήθησαν παράπονα και περιπέτειαι του δρόμου και των πόλεων».¹³⁹

Η επιτυχημένη αυτή καλλιτεχνική και τουριστική δοκιμή επανέφερε στο προσκήνιο το ζήτημα της εκτεταμένης αναστήλωσης¹⁴⁰ προκειμένου να διευκολυνθεί η θεατρική χρήση, πράγμα που συζητείτο τουλάχιστον από τα 1930.¹⁴¹ Το Αρχαιολογικό Συμβούλιο, «κατεχόμεν[ο] ακόμη από την συγκίνηση της παραστάσεως της *Ηλέκτρας*»,¹⁴² αποφάσισε να αναστηλωθεί η σκηνή, καθώς και η δεξιά κερκίδα που είχε καταρρεύσει. Τα σχέδια για τη συμπλήρωση του πρώτου ορόφου της σκηνής, «του οποίου το σχέδιον γνωρίζομεν καλώς», με πέτρες που βρίσκονταν διάσπαρτες στον αρχαιολογικό χώρο και με καινούργιες από το ίδιο αρχαίο λατομείο, ανατέθηκαν στον ακαδημαϊκό Αναστάσιο Ορλάνδο, διευθυντή του Τμήματος Αναστηλώσεων. Για τον δεύτερο όροφο της σκηνής οι εργασίες αναβάλλονταν, καθώς δεν ήταν γνωστό αν στην αρχαιότητα ήταν ξύλινος ή λίθινος.¹⁴³ Επιπλέον, η Περιηγητική Λέσχη είχε προβεί σε συνεννοήσεις σχετικά με την ανέγερση 'περιπτέρου' για τα μέλη του θιάσου κοντά στο θέατρο, ενώ ταυτόχρονα έκανε διαβήματα, ώστε να επισκευαστεί ο δρόμος μεταξύ Παλαιάς και Νέας Επιδαύρου, μήκους οκτώ χιλιομέτρων, ώστε η πρόσβαση των θεατών να γίνεται κυρίως μέσω θαλάσσης, σε δύο ώρες συνολικά από την Αθήνα.¹⁴⁴ Αλλά και ο Τύπος διατύπωνε παρόμοιες προτάσεις κατά καιρούς: πέρα από την αναγκαία κατασκευή οδικού δικτύου, μιλούσε για κατασκευή ξενοδοχείου στον αρχαιολογικό χώρο και γειτονικού χώρου στάθμευσης, καθώς και συστηματική αναδάσωση.¹⁴⁵

Η παράσταση της *Ηλέκτρας* το φθινόπωρο του 1938 υπήρξε μια αποκάλυψη που ξεπέρασε κάθε προσδοκία. Αν και δεν κατάφερε να αποτρέψει τον αρχικό σχεδιασμό περί ανέγερσης νέου αμφιθεάτρου στο χώρο της αρχαίας Κοίλης, που είχε

¹³⁹ Μιχ. Ροδάς, «Η *Ηλέκτρα* εις την Επίδαυρον. Εντυπώσεις και συμπεράσματα», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13 Σεπτεμβρίου 1938.

¹⁴⁰ Αναστηλωτικές εργασίες είχαν γίνει ήδη στα 1906-1909, και αργότερα συμπληρωματικές στα 1922, αλλά όχι με γνώμονα τη θεατρική αξιοποίηση. Βλ. Μαλλούχου-Τufano, *Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στη νεώτερη Ελλάδα*, σ. 135-137 & 178-180.

¹⁴¹ Ο Σπύρος Μελάς, με αφορμή την απόφαση του υπουργείου Παιδείας να επισκευάσει το θέατρο της Επιδαύρου μαζί με αυτό των Δελφών, αρθρογραφεί υπέρ της αναστήλωσης με σκοπό τη χρήση. Σε όσους υποστήριζαν ότι πρέπει να διατηρηθεί η ευρισκόμενη μορφή, ο Μελάς αντιτάσσει το επιχείρημα ότι τα θέατρα πρέπει να αναστηλωθούν «για να μη ρημάξουν εντελώς» (Φορτούνιο, «Τα θέατρα», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 31 Μαΐου 1930).

¹⁴² Ε. Τζαμ., «Η αναβίωση του θεάτρου της αρχαίας Επιδαύρου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Σεπτεμβρίου 1938.

¹⁴³ Στο ίδιο. Βλ. και Αχιλλέας Μαμάκης, «Η *Ηλέκτρα* εις την Επίδαυρον. Εντυπώσεις κρίσεις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 13 Σεπτεμβρίου 1938. Τελικά, η αναστήλωση της σκηνής του επιδαύριου θεάτρου πραγματοποιήθηκε στα 1960, «αλλά απομακρύνθηκε αμέσως, μετά από απαίτηση των ανθρώπων του θεάτρου γιατί εμπόδιζε τα σύγχρονα σκηνικά» (Μπούρας, «Τα αρχαία θέατρα σήμερα: Μνημεία ή ζωντανοί θεατρικοί χώροι», σ. 31). Ανάλογη αναγγελία πραγματοποιήθηκε πρόσφατα (Νινέττα Κοντράου-Ρασσιά, «Πρωτοποριακό και ογκώδες σκηνικό είχε η Επίδαυρος», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 12 Ιουλίου 2010).

¹⁴⁴ Ε. Τζαμ., «Η αναβίωση του θεάτρου της αρχαίας Επιδαύρου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Σεπτεμβρίου 1938. Πρόκειται ουσιαστικά για επαναφορά της από 20ετίας πρότασης του Αλέξανδρου Φιλαδελφώς («Το αρχαίον θέατρο», εφ. *Εστία*, 3 Ιουνίου 1919).

¹⁴⁵ [χ.σ.], «Αναμαρμαρώσεις», εφ. *Πρωία*, 5 Ιουνίου 1939.

ήδη δρομολογηθεί, άνοιξε τον δρόμο για το μεταπολεμικό φεστιβάλ Επιδαύρου, το μακροβιότερο και σημαντικότερο φεστιβάλ στην Ελλάδα (μαζί με το Φεστιβάλ Αθηνών),¹⁴⁶ που ανέδειξε την Επίδαυρο στο «καταλληλότερο δυνατό πλαίσιο διά την εμφάνισιν μιας κλασικής τραγωδίας».¹⁴⁷

2. Φυσικό τοπίο

Σημαντικό μέρος της γοητείας των θεάτρων της Επιδαύρου και των Δελφών οφειλόταν στο φυσικό περιβάλλον, στο οποίο είναι ενταγμένα. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, εγκαινιάστηκε και στη χώρα μας η πρακτική αναζήτησης νέων χώρων για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, που να εκμεταλλεύονται την ομορφιά του φυσικού τοπίου, αλλά να μην κουβαλάνε τα μειονεκτήματα και τους περιορισμούς των μνημείων της αρχαιότητας. Πράγματι, δύο τέτοιοι χώροι ανακαλύφθηκαν στο σώμα της πρωτεύουσας, και εκεί ανέβηκαν παραστάσεις αρχαιόμυθων έργων με χαρακτήρα μαζικού θεάματος.

2.1. Φιλοπάππου

Το 1933, τρία χρόνια μετά τις δεύτερες Δελφικές Εορτές, ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού, με δεδομένες τις δυσχέρειες για τη συνέχισή τους, ήρθαν αντιμέτωποι με μια νέα πρόκληση. Προσανατολίστηκαν στο αθηναϊκό περιβάλλον και με γνώμονα τον σεβασμό στο φυσικό τοπίο και τις πνευματικές αξίες επέλεξαν τον ιστορικά φορτισμένο λόφο του Φιλοπάππου.¹⁴⁸ Εκεί, σε ένα τεράστιο φυσικό αμφιθέατρο, ανέβασαν σε μια δοκιμαστική παράσταση που θα ήθελαν να οδηγήσει στη δημιουργία ενός νέου μόνιμου αμφιθεάτρου, το ποίημα του Σικελιανού *Ο τελευταίος ορφικός διθύραμβος ή Ο διθύραμβος του ρόδου*, ένα σύγχρονο έργο που δεν αποτελούσε κατά το συγγραφέα του «παρά ένα απλό κύτταρο τραγικής τέχνης».¹⁴⁹

Για να εξυπηρετήσουν το όραμά τους, οι Σικελιανοί ανακάλυψαν και εξέτασαν με τη βοήθεια αρχιτεκτόνων (που δεν κατονομάζουν) έναν υπαίθριο χώρο στο Φιλοπάππου, «μεταξύ των λόφων της Ακρόπολης και βλέποντας προς τον ήλιο με την

¹⁴⁶ Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος και Σάββας Γώγος (επιμ.), *Επίδαυρος: Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις*, Μίλητος, Αθήνα 2002.

¹⁴⁷ Αχιλλέας Μαμάκης, «Η Ηλέκτρα εις την Επίδαυρον. Εντυπώσεις κρίσεις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 13 Σεπτεμβρίου 1938.

¹⁴⁸ Παλαιότερα ο Αραβαντινός σε συνέντευξή του είχε σχολιάσει την πρόταση του Ρίχαρντ Στράους [Richard Strauss] να δημιουργηθεί υπαίθριο θέατρο στους πρόποδες του Φιλοπάππου για θερινές συναυλίες. Ο ίδιος πρότεινε το θέατρο να γίνει στη σέλλα του λόφου με θέα προς το Φάληρο (Γ.Λ., «Μία ώρα με τον Πάνον Αραβαντινόν. Η σκηνογραφία του σύγχρονου θεάτρου», εφ. *Έθνος*, 4 Αυγούστου 1927).

¹⁴⁹ Άγγελος Σικελιανός, *Ένα νέο υπαίθριο θέατρο στην Αθήνα / Un nouveau théâtre en plein air à Athènes*, [χ.ό.ε.], Αθήνα 1933, σ. 6.

ίδια κατεύθυνση που έχει προς αυτόν το θέατρο του Διονύσου», όπου σχηματιζόταν «ένα μεγάλο φυσικό κοίλωμα, που έχει σχεδόν το τέλειο σχήμα ενός απέραντου θεάτρου». ¹⁵⁰ Παρ' όλο που δεν είχε την τραγική μεγαλοπρέπεια των Δελφών, ¹⁵¹ το σημείο φαίνεται πως ήταν πραγματικά μαγευτικό, όπως οι τοποθεσίες όπου είναι χτισμένα τα θέατρα της αρχαιότητας, ¹⁵² και με μοναδική θέα. ¹⁵³ Επρόκειτο για ένα «θέατρο πράγματι ιδεώδες» με τέλεια ακουστική ¹⁵⁴ και με πολύ καλή οπτική **[εικόνα 53]**.

Στον χώρο έγιναν ελάχιστες παρεμβάσεις για τις ανάγκες της παράστασης: η περιοχή καθαρίστηκε από τα βάτα και τα αγκάθια, κατασκευάστηκε «στο κοίλωμα του λόφου [ξύλινη] στρογγυλή ορχήστρα διαμέτρου 15-20 μέτρων» ¹⁵⁵ και πάνω της στήθηκε ανυψωμένος βωμός, μια διαμόρφωση που κατά την Εύα αντιστοιχούσε στην κυκλική διθυραμβική σκηνή της αρχαιότητας, κοιτίδας του αρχαίου δράματος. ¹⁵⁶ Μια παρακείμενη σπηλιά χρησίμευε ως αποδυτήρια **[εικόνα 54]**. ¹⁵⁷

Η είσοδος στην παράσταση ήταν ελεύθερη, ενώ προσκλήθηκαν και οι Αρχές του τόπου. Προς αποφυγήν συνωστισμού οι διοργανωτές διοχέτευσαν στον Τύπο συγκεκριμένες οδηγίες για την ομαλή πρόσβαση των θεατών, για την οποία φρόντιζαν και σώματα ασφαλείας και πρόσκοποι. ¹⁵⁸ Καθώς δεν υπήρχε οριστικά διαμορφωμένο

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 4.

¹⁵¹ Αυτό ισχυρίζεται ο Θρύλος («Υπαίθριο θέατρο: Άγγ. Σικελιανού, *Ο διθύραμβος του ρόδου*», *Νέα Εστία*, 15 Μαΐου 1933. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 458).

¹⁵² Επρόκειτο για «τοπίο που αποπνέει γαλήνη και αβρότητα» (Δ. Σ. Δεβάρης, «*Ο διθύραμβος του ρόδου*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Απριλίου 1933).

¹⁵³ Γράφει ο Γάλλος συγγραφέας Στεβ Πασέρ [Steve Passeur] που παρακολούθησε την παράσταση: «Το πλαίσιο ήταν υπέροχο. Έβλεπε κανείς τον ουρανό, την θάλασσα και λίγο πλησιέστερα μία γκρίζα συνοικία εργοστασίων και εργατικών κατοικιών» («Εντυπώσεις από το ταξίδι μου στην Ελλάδα. Η παράστασις του *Διθυράμβου του ρόδου*», εφ. *Βραδυνή*, 13 Σεπτεμβρίου 1933).

¹⁵⁴ Δ. Σ. Δεβάρης, «*Ο διθύραμβος του ρόδου*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Απριλίου 1933.

¹⁵⁵ Σικελιανός, *Ένα νέο υπαίθριο θέατρο στην Αθήνα*, σ. 6.

¹⁵⁶ *Ιερός πανικός*, σ. 157. Συγκεκριμένα για τη διθυραμβική σκηνή γράφει: «Κατόπι χτίστηκε στο κέντρο [της ορχήστρας] μια χαμηλή σκηνή, όπου ανέβηκε ο κορυφαίος του Χορού, υποδυόμενος το πρόσωπο του Διονύσου –και αργότερα οποιονδήποτε άλλον θεό ή ήρωα– για να ξεχωρίζει από τους ακολούθους του, το Χορό» (στο ίδιο, σ. 236). Βλ. και 1.4.

¹⁵⁷ Δ. Σ. Δεβάρης, «*Ο διθύραμβος του ρόδου*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Απριλίου 1933. Η ορχήστρα δεν ξεστήθηκε αμέσως μετά την παράσταση, αλλά καταστράφηκε σε λίγες μέρες από πυρκαγιά ([χ.σ.], «*Πυρκαϊά εις το υπαίθριον θέατρον του ζεύγους Σικελιανού*», εφ. *Βραδυνή*, 11 Μαΐου 1933). Η Εύα με επιστολή της ζήτησε να μην τιμωρηθεί ο δράστης, ένας παράνομος θαμώνας του χώρου, που εξαιτίας της παράστασης είχε χάσει τη στέγη του («*Μια επιστολή της κ. Εύας Σικελιανού*», εφ. *Βραδυνή*, 14 Μαΐου 1933).

¹⁵⁸ «Διά την πρόληψιν ανωμαλιών αι οποίαι είναι δυνατόν να σημειωθούν κατά την παράστασιν του *Ορφικού Διθυράμβου* του κ. Άγγ. Σικελιανού ανακοινώνονται αι κάτωθι οδηγίαι τας οποίας δέον να έχει υπ' όψιν του το κοινόν: / Παρακαλείται το κοινόν να ευρίσκειται εντός του ορισθέντος χώρου το αργότερον μέχρι τις 5.20 διότι κατόπι θέλουν κλεισθεί όλα αι είσοδοι διά την απόλυτον ησυχίαν της παραστάσεως. / Διά τους χωρίς προσκλήσεις θεατάς ορίζεται είσοδος η παραπλεύρως, κατέναντι της εκκλησίας του Αγ. Δημητρίου. Εις ταύτην οδηγεί οδός με κατεύθυνσιν το μνημείον του Φιλοπάππου απολήγουσα εις δύο εισόδους κάτω και άνω δεξιά. / Οι προσκεκλημένοι θ' αφήσουν τα αυτοκίνητά των εις το σημείον όπου αρχίζει το αλσύλιον της Πνυκός και θ' ακολουθήσουν πεζοί τον δρόμον μέχρι του Αγίου Δημητρίου, οπότε και αριστερά, έναντι των καθισμάτων του Κραναού θα συναντήσουν προσκόπους οι οποίοι θα οδηγούν τους προσκεκλημένους εις τους χώρους των. / Η είσοδος διά το Υπουργικόν Συμβούλιον και το διπλωματικόν Σώμα ευρίσκειται ολίγον μετά την είσοδον των εχόντων προσκλήσεις και ακριβώς κατέναντι

αμφιθέατρο, και οι θεατές κάθονταν ελεύθερα ή στέκονταν όρθιοι στις πλαγιές,¹⁵⁹ ήταν δύσκολο να υπολογιστούν με ακρίβεια τόσο η χωρητικότητα όσο και η τελική προσέλευση του κόσμου, η οποία πάντως υπήρξε αθρόα.¹⁶⁰

Όπως και στις Δελφικές Εορτές, οι τελετουργικές προεκτάσεις της παράστασης, που σκηνοθέτησε η Εύα Σικελιανού, ήταν εμφανείς σε συνδυασμό με στοιχεία μαζικού θεάματος,¹⁶¹ χωρίς πάντως περιττές επιδείξεις και ανώφελη φαντασμαγορία [εικόνες 55 & 56].

Η παράσταση κίνησε το ενδιαφέρον όχι μόνο του απλού κόσμου αλλά και των πνευματικών ανθρώπων. Ωστόσο, η ανταπόκριση των λογίων υπήρξε συγκρατημένη. Οι περισσότεροι, αντί για το πρώτο βήμα προς μια μελλοντική αναβίωση της τραγωδίας, όπως ευαγγελίζονταν οι Σικελιανοί, αντίκριζαν μια «ανεδαφική προσπάθεια».¹⁶² Επιπλέον, υπήρξαν σχολιαστές που διέβλεπαν αδικαιολόγητο αισθητισμό¹⁶³ ή ελιτίστικη διάσταση σε ένα εγχείρημα που υποτίθεται ότι απευθυνόταν στον λαό.¹⁶⁴ Άλλοι κριτικοί απέρριψαν το ποίημα του Σικελιανού, αλλά εκφράστηκαν θετικά αφενός για τον νέο αυτό χώρο (για «μοναδική και ασύγκριτη» ελληνική ατμόσφαιρα κάνει λόγο ο Θρύλος) και αφετέρου για τη συμβολή της Εύας (κοστούμια – χορός).¹⁶⁵

Οι εμπνευστές της ήθελαν η παράσταση του *Διθυράμβου του ρόδου*, στο πρόχειρα διαμορφωμένο φυσικό αμφιθέατρο του Φιλοπάππου, να είναι η πρώτη μιας σειράς παραστάσεων σε ένα καινούργιο θέατρο που θα χτιζόταν εκεί. Σε έκδοση που

της ορχήστρας. / Διά την τάξιν έχει διατεθεί ικανή δύναμις αστυνομίας και χωροφυλακής, εκτός των προσκόπων» («Οδηγία διά την παράστασιν του *Ορφικού Διθυράμβου*», εφ. *Η Καθημερινή*, 23 Απριλίου 1933. Στο Βάλτερ Πούχνερ, «Η συνέχιση των Δελφικών Εορτών. Η υπαίθρια παράσταση του *Διθύραμβου του ρόδου* του Άγγελου Σικελιανού στο λόφο του Φιλοπάππου στις 24 Απριλίου 1933. Μαζικό θέαμα και απαγγελία ποιήσης», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Ιωλκός, Αθήνα 2003, σ. 168, υποσ. 23).

¹⁵⁹ Η Εύα ισχυρίζεται πως για τους θεατές διατέθηκαν μαξιλάρια (*Ιερός Πανικός*, σ. 157). Ενδεχομένως πρόκειται μόνο για τους επίσημους, καθώς η προσέλευση υπήρξε αθρόα (βλ. επόμενη υποσημείωση).

¹⁶⁰ Στον Τύπο δημοσιεύτηκαν αντιφατικά στοιχεία, που κάποτε αγγίζουν την υπερβολή, αλλά όλα αναφέρονται σε μερικές δεκάδες χιλιάδες. Ο Βάσος Δασκαλάκης μιλά για 20.000 κόσμο που παρακολούθησε την παράσταση («*Ο Ορφικός διθύραμβος*», *Ο Κύκλος*, έτ. Β', τχ. 3 (Μάιος 1933), σ. 131-132), ο Πασέρ υπολογίζει τους θεατές σε 50.000 («Εντυπώσεις από το ταξίδι μου στην Ελλάδα. Η παράστασις του *Διθυράμβου του ρόδου*», εφ. *Βραδυνή*, 13 Σεπτεμβρίου 1933), ενώ η εφ. *Καθημερινή* ανεβάζει τον αριθμό σε 100.000 (μ., «Η χθεσινή παράστασις του *Διθυράμβου* του κ. Σικελιανού», 25 Απριλίου 1933, όπως παραπέμπεται στο: Κυριακή Πετράκου, «Η πρόσληψη των παραστάσεων των έργων του Σικελιανού», στο: *Θεατρολογικά Miscellanea*, Δίαυλος, Αθήνα 2004, σ. 281). Τέλος, η εφ. *Βραδυνή* υπολογίζει τη χωρητικότητα –και όχι αναγκαστικά την προσέλευση– σε 200.000 ανθρώπους, όχι χωρίς υπερβολή (Μάριος Βαϊάνος, «Η παράστασις του *Ορφικού Διθυράμβου*», 24 Απριλίου 1933). Η ίδια η Εύα μιλά για «πάνω από πενήντα χιλιάδες» θεατές (*Ιερός Πανικός*, σ. 157).

¹⁶¹ Πρόκειται για το πρώτο μαζικό θέαμα, κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα της εποχής, στην Αθήνα (Πούχνερ, «Η συνέχιση των Δελφικών Εορτών», σ. 157).

¹⁶² Φώτος Πολίτης, «Πρωτόγονο θέατρο», εφ. *Πρωία*, 28 Απριλίου 1933. Αναδημοσιεύεται στο: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Β', σ. 208.

¹⁶³ Γιάννης Μηλιάδης, «Υπαίθριο θέατρο», *Σήμερα*, χρ. Α, αρ. 5 (Μάιος 1933), σ. 149.

¹⁶⁴ Για τον αριστερό Δασκαλάκη το θέαμα ήταν αποκαρδιωτικό: «η πιο γελοία αρχαιολατρία, η πιο γελοία παρεξήγηση της αρχαιότητας, ο ανοητότερος καθαρευουσιανισμός» («*Ο Ορφικός διθύραμβος*», *Ο Κύκλος*, έτ. Β', τχ. 3 (Μάιος 1933), σ. 131-132).

¹⁶⁵ Ο Θρύλος χαρακτήρισε το έργο του Σικελιανού «μη δραματικό», ενώ η Εύα ήταν γι' αυτόν μια «χορογραφική μεγαλοφυΐα» («Υπαίθριο θέατρο: Άγγ. Σικελιανού, *Ο Διθύραμβος του Ρόδου*», *Νέα Εστία*, 15 Μαΐου 1933. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 455-458).

κυκλοφόρησε με αυτή την αφορμή, ο Σικελιανός τόνιζε την ανυπαρξία κατάλληλων χώρων για ανεβάσματα αρχαίου δράματος στην πρωτεύουσα¹⁶⁶ και τη συνακόλουθη ανάγκη ίδρυσης νέου θεάτρου, που να συνάδει «με σύγχρονα ιστορικά και κοινωνικά αιτήματα» για τη συμμετοχή του μεγάλου κοινού.¹⁶⁷ Σε μια πρώτη φάση, ο Άγγελος και η Εύα στόχευαν στο να εξασφαλίσουν τον αρχαιολογικής σημασίας χώρο, γλιτώνοντάς τον από την ανεξέλεγκτη αστική εξάπλωση,¹⁶⁸ πράγμα που φαίνεται ότι επετεύχθη.¹⁶⁹ Στη συνέχεια σκόπευαν να χρησιμοποιήσουν το νέο αμφιθέατρο ως σκηνή αρχαίου δράματος, είτε με τη στήριξη της ιδιωτικής πρωτοβουλίας είτε δημόσιων φορέων.¹⁷⁰

Αναμφισβήτητο πρότυπο για το αμφιθέατρο, που θα χτιζόταν, αποτελούσε το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, «τα ερείπια του οποίου ουδέποτε υποβιβάστηκαν από τις διάφορες ρωμαϊκές προσαρμογές».¹⁷¹ Δεν είναι γνωστές στη λεπτομέρειά τους οι οικοδομικές παρεμβάσεις, που θα γίνονταν στο σώμα του αρχαίου τοπίου. Πάντως, οι διοργανωτές προεξήγγειλαν ότι η μόνιμη ορχήστρα θα μεταφερόταν σε άλλο σημείο, προκειμένου να εξασφαλιστεί καλύτερη ακουστική· για το σκοπό αυτό θα ανατιναζόταν μέρος του βράχου.¹⁷² Για κάποιους φαίνεται πως υπήρχε επιπλέον ανάγκη και για αλλαγή προσανατολισμού με σκοπό τη βελτίωση των φωτιστικών συνθηκών: τώρα, παρατηρεί ο Μηλιάδης, οι θεατές είχαν τον ήλιο στα μάτια τους, ενώ «εάν υπήρχε και σκηνικό οικοδόμημα, η ορχήστρα θα σκιαζόταν εντελώς».¹⁷³

¹⁶⁶ Ο Σικελιανός απορρίπτει τόσο το θέατρο του Διονύσου όσο και το Ηρώδειο, καθώς το κοίλο τους είναι κατεστραμμένο. Επιπλέον το Ηρώδειο ανήκει στη ρωμαϊκή εποχή, πράγμα που «καθιστά αδύνατη την αναπαράσταση οποιουδήποτε δράματος της μεγάλης εποχής» (Σικελιανός, *Ένα νέο υπαίθριο θέατρο στην Αθήνα*, σ. 2). Η Εύα ήταν της ίδιας γνώμης (*Ιερός Πανικός*, σ. 157).

¹⁶⁷ Σικελιανός, *Ένα νέο υπαίθριο θέατρο στην Αθήνα*, σ. 2.

¹⁶⁸ Η προσφυγική συνοικία δυτικά του λόφου των Νυμφών απειλούσε τον αρχαιολογικό χώρο («Μια επιστολή της κ. Εύας Σικελιανού», εφ. *Βραδυνή*, 14 Μαΐου 1933).

¹⁶⁹ Στο ίδιο.

¹⁷⁰ Γράφει σχετικά με την κρατική παρέμβαση ο Δ. Καλλονάς: «πρέπει το Κράτος να μεριμνήσει ώστε το ωραίο αυτό θέατρο, να καθιερωθεί ως υπαίθριος σκηνή του αρχαίου ελληνικού δράματος. Είναι κάτι που επιβάλλεται από την μεγάλην πνευματικήν μας κληρονομίαν» («Η χθεσινή δοκιμαστική παράσταση του *Ορφικού διθυράμβου*», εφ. *Βραδυνή*, 25 Απριλίου 1933). Βλ. και Άλκης Θρύλος, «Υπαίθριο θέατρο: Άγγ. Σικελιανού, *Ο Διθύραμβος του Ρόδου*», *Νέα Εστία*, 15 Μαΐου 1933. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α', σ. 458). Η Εύα βέβαια καταθέτει πως σκόπευαν να χρηματοδοτήσουν το θέατρο με συνεισφορές ιδιωτών (*Ιερός Πανικός*, σ. 157).

¹⁷¹ Στο ίδιο. Βλ. και Σικελιανός, *Ένα νέο υπαίθριο θέατρο στην Αθήνα*, σ. 4.

¹⁷² «[Δ]ιά την τοποθέτησιν της προσωρινής ορχήστρας δεν εξελέγη προς το παρόν το καθαυτό κέντρο του όλου αμφιθέατρου επειδή εμποδίζει την οριστικήν τοποθέτησιν μικρό ύψωμα που αποτελεί ανωμαλίαν εις την κλίσιν του λόφου. Εάν ποτέ αποφασισθεί ν' αφιερωθεί η τοποθεσία αυτή διά την ίδρυσιν ενός μεγάλου υπαιθρίου θεάτρου, τότε το ύψωμα τούτο θ' ανατιναχθεί και θα μεταφερθεί εκεί η ορχήστρα οπότε αναμφιβόλως θα κερδίσει σημαντικώς η ακουστική του» ([χ.σ.], «Ποιοι ξένοι έρχονται διά την παράστασιν του *Ορφικού Διθυράμβου*. Εντελώς δωρεάν η είσοδος του κοινού», εφ. *Βραδυνή*, 19 Απριλίου 1933).

¹⁷³ Γιάννης Μηλιάδης, «Υπαίθριο θέατρο», *Σήμερα*, χρ. Α, αρ. 5 (Μάιος 1933), σ. 146. Ο προσανατολισμός αυτός, που συνέπιπτε με αυτόν της τοποθεσίας όπου δόθηκαν οι πρώτες παραστάσεις κατά τη διάρκεια του 5ου αιώνα π.Χ. κάτω από την Ακρόπολη, δεν φαίνεται να προβλημάτιζε τους Σικελιανούς. Οι σύγχρονοι μελετητές του αρχαίου θεάτρου, που έχουν υπόψη τους τις φωτιστικές συνθήκες της εποχής με την ταυτόχρονη παρουσία του σκηνικού οικοδομήματος, υποθέτουν πως «[η] φωτεινή ατμόσφαιρα επηρέαζε τη σκιασμένη σκηνή και μετρίαζε την πυκνότητα της σκιάς» (Horst-Dieter Blume, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφ. Μαρία Ιατρού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1993, σ. 76).

Παρόλο που η πρόταση Σικελιανού για ίδρυση νέου θεάτρου στη δυτική πλευρά του Φιλοπάππου δεν απορρίφθηκε επίσημα,¹⁷⁴ το εγχείρημα δεν βρήκε ποτέ το δρόμο της πραγματοποίησης. Έβαλε, όμως, τις βάσεις για μια μελλοντική εκμετάλλευση και αξιοποίηση του αθηναϊκού φυσικού τοπίου.¹⁷⁵

2.2. Λυκαβηττός

Λίγα χρόνια αργότερα, μία ακόμα θεατρική σκηνή στο σώμα του αθηναϊκού τοπίου γεννήθηκε στον βράχο του Λυκαβηττού, και συγκεκριμένα στο κοίλωμα που είχε δημιουργηθεί από τη μακροχρόνια χρήση του ως νταμαριού.¹⁷⁶ Στο φυσικό αυτό θέατρο, ανάλογο των υπαίθριων σκηνών των φασιστικών καθεστώτων, φιλοξενήθηκε η ερασιτεχνική θεατρική δραστηριότητα της Εθνικής Οργάνωσης Νεολαίας (ΕΟΝ) του Μεταξά που είχε σκοπό να εορτάσει επετείους της 4ης Αυγούστου.¹⁷⁷

Η επιλογή του χώρου προηγήθηκε της επιλογής του έργου, συγκεκριμένα μιας αρχαιόθεμης θεαματικής ρομαντικής τραγωδίας (*Πενθεσίλεια* του Kleist [Κλάιστ], σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη και κοστούμια Ανδρέα Γεράκη, Αύγουστος 1939).¹⁷⁸ Αρχικά υπήρχε σκέψη οι παραστάσεις της ΕΟΝ να δοθούν στου Φιλοπάππου, αλλά τελικά επικράτησε η ιδέα να χρησιμοποιηθεί ο λόφος του Λυκαβηττού, έμπνευση που

¹⁷⁴ Τα υπουργεία Παιδείας και Πρόνοιας αποδέχτηκαν την ιδέα, ενώ σε συνεδρίαση της Διοίκησης Επιτροπής Δήμων και Κοινοτήτων της 20ης Ιουνίου 1934 αποφασίστηκε πως και αυτοί θα παρέιχαν «πάσαν δυνατήν ηθικήν υποστήριξιν διά την ίδρυσιν του λαϊκού θεάτρου» στου Φιλοπάππου ([χ.σ.], «Υπαίθριον δημοτικόν θέατρον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Ιουνίου 1934).

¹⁷⁵ Κατά δήλωση του Ροντήρη, μόλις τρία χρόνια αργότερα, η αξιοποίηση του αθηναϊκού φυσικού τοπίου ήταν στα άμεσα σχέδια και του Εθνικού Θεάτρου για τη θερινή περίοδο: «Κάθε καλοκαίρι, ο θίασος θα παίζει εις ανοικτόν χώρον. Και όχι μόνον εις τα αρχαία θέατρα [...] αλλά και εις άλλα μέρη των Αθηνών που η μορφολογία του εδάφους επιτρέπει να δοθεί παράστασις» (Αιμιλία Καραβία, «Προετοιμάζεται πυρετωδώς η παράστασις της *Ηλέκτρας* εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15 Σεπτεμβρίου 1936). Μεταπολεμικά, στην ίδια αυτή θέση που παίχτηκε ο *Διθύραμβος του ρόδου* κατασκευάστηκε το θέατρο της Δόρας Στράτου, όπως μαρτυρεί ο Θεόδωρος Κρίτας, που υπήρξε ο κορυφαίος του χορού (*Όπως τους γνώρισα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 157). Μεγαλύτερη ακόμα εξάπλωση γνώρισε η «ιδιοφυής πρόταση» για «τη δημιουργία υπαίθριων θεάτρων στα αδρανολοποιημένα λατομεία του λεκανοπεδίου της Αττικής», που αποδίδεται στον Κ. Α. Δοξιάδη (Λουΐζα Μάρθα, «Από τα νταμάρια στα θέατρα των Βράχων και της Πέτρας», *Θέατρο + Χώρος*, ΣΑΔΑΣ, Αθήνα 1987, σ. 542-549, όπως παραπέμπεται στο: Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', σ. 73).

¹⁷⁶ Το νταμάρι λειτουργούσε μέχρι το 1919 (Γιάννης Σιδέρης, «Η πρόβα της *Πενθεσίλειας*», *Παρασκήνια*, τχ. 63 (29 Ιουλίου 1939), σ. 6).

¹⁷⁷ Το ρεπερτόριο της ΕΟΝ αποτελούνταν από εθνικοπατριωτικά έργα, αρχαίες τραγωδίες και εθνικές επιθεωρήσεις με προσφιλέθες θέμα την ένδοξη διαδρομή του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού (Δημήτρα Καγγελάρη, «Ελληνική σκηνή και θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές», διδ. διατριβή, ΑΠΘ 2006, σ. 107). Εθνική επιθεώρηση ήταν και το έργο που παίχτηκε στον ίδιο χώρο την επόμενη χρονιά (*Ιερή φλόγα* του Δημήτρη Μπόγρη σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου και κοστούμια πάλι Ανδρέα Γεράκη, Αύγουστος 1940). Για την προπαγανδιστική θεατρική δράση του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου, βλ. Μαρίνα Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά. Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα*, μτφ. Μάρα Μοίρα, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006, σ. 210-286 και 441-469 και Βαγγέλης Αγγελής, *Γιατί χαιρέται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα... Μαθήματα εθνικής αγωγής και νεολαιίστικη προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2006, σ. 94-97.

¹⁷⁸ Βλ. [χ.σ.], «Η κίνησης της Εθνικής Οργανώσεως της Νεολαίας. Φιλανθρωπικά αγοραί, αθλητική κίνησης, διαλέξεις», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Ιουνίου 1939, και [χ.σ.], «Η κίνησης της Εθνικής Οργανώσεως της Νεολαίας. Ετοιμάζεται θεατρική εκδήλωσις την 4ην Αυγούστου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 29 Ιουνίου 1939, όπου αναφέρεται ότι ο Μουζενίδης θα δίδασκε «αρχαίον δράμα».

μάλλον ανήκε στον Μουζενίδη.¹⁷⁹ Προκειμένου να διευκολυνθεί η πρόσβαση στον χώρο διανοίχτηκε δρόμος,¹⁸⁰ και ακόμα ηλεκτροφωτίστηκε το μέρος με σημαντική συμβολή του τότε Διοικητή Πρωτεύουσας Κώστα Κοτζιά.¹⁸¹ Το φυσικό τοπίο του Λυκαβηττού υπήρξε μία ακόμα αποκάλυψη:

Αλλά πού βρέθηκε αυτό το υποβλητικότατο υπαίθριο θέατρο μέσα σ' αυτό το έξοχο πλαίσιο των πανύψηλων βράχων που ορθώνουν το επιβλητικό παράστημά τους γεμίζοντας δέος και γοητεία την ψυχή, μ' έναν ουρανό διαυγέστατα γαλάζιο, διάστικτο από λαμπυρίζοντα άστρα;

αναρωτιέται ο συντάκτης των *Παρασκηνίων*.¹⁸² Στο φυσικό αυτό περιβάλλον διαμορφώθηκε ένα «θέατρο φυσικό, επιβλητικό, πρωτόγονο και θαυμάσιο»,¹⁸³ «ικανόν να ανταποκριθεί εις όλες σχεδόν τας τεχνικάς ανάγκας μιας συγχρόνου σκηνης» κατά την αντίληψη αυτοπτών μαρτύρων.¹⁸⁴ Ως σκηνή χρησιμοποιήθηκε ένα φυσικό ανάχωμα/πλάτωμα¹⁸⁵ 4-5 μέτρα πάνω από το επίπεδο του εδάφους, όπου στήθηκαν τα καθίσματα των θεατών (3.000 συνολικά καρέκλες, προσφορά του Κοτζιά).¹⁸⁶ Ακριβώς λόγω της υπερυψωμένης θέσης της 'σκηνης', η 'πλατεία' απείχε τουλάχιστον 50 μέτρα από αυτήν, βρισκόταν δηλαδή αρκετά μακριά από τη δράση **[εικόνα 57]**.¹⁸⁷

Στην παράσταση της *Πενθεσίλειας*, που υπήρξε ένα άρτια οργανωμένο μαζικό θέαμα,¹⁸⁸ επικράτησε η αισθητική της φαντασμαγορίας, όπου συνδυάζονταν

¹⁷⁹ Ν., «Μια μεγαλειώδης παράσταση. Η *Πενθεσίλεια* του Κλάιστ σ' ένα καινούργιο φυσικό θερινό θέατρο», *Παρασκήνια*, τχ. 63 (29 Ιουλίου 1939), σ. 1 & 6, και Γ.Ν., «Διά παραστάσεις τραγωδιών. Νέον υπαίθριον θέατρον εις τον βράχον του Λυκαβηττού», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 29 Ιουλίου 1939. Ο Σιδέρης αναφέρει ότι «[ο] κ. Κ. Κοτζιάς το είχε πάντα στο νου του να γίνει [στον Λυκαβηττό] ένα φυσικό θέατρο» («Η πρόβα της *Πενθεσίλειας*», *Παρασκήνια*, τχ. 63 (29 Ιουλίου 1939), σ. 6).

¹⁸⁰ «Ο δρόμος αυτός αρχίζει πίσω από την εκκλησία του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου της οδού Σκουφά και οδηγεί μέχρι των παλαιών λατομείων του Λυκαβηττού». Η μεταφορά των θεατών θα γινόταν με ειδικά λεωφορεία (Γ.Ν., «Διά παραστάσεις τραγωδιών. Νέον υπαίθριον θέατρον εις τον βράχον του Λυκαβηττού», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 29 Ιουλίου 1939).

¹⁸¹ Ν., «Μια μεγαλειώδης παράσταση. Η *Πενθεσίλεια* του Κλάιστ σ' ένα καινούργιο φυσικό θερινό θέατρο», *Παρασκήνια*, τχ. 63 (29 Ιουλίου 1939), σ. 1 & 6, και Γ.Ν., «Διά παραστάσεις τραγωδιών. Νέον υπαίθριον θέατρον εις τον βράχον του Λυκαβηττού», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 29 Ιουλίου 1939.

¹⁸² Α.Α.Κ., «Η *Πενθεσίλεια*», *Παρασκήνια*, τχ. 65 (12 Αυγούστου 1939), σ. 1 & 6.

¹⁸³ [χ.σ.], «Η *Πενθεσίλεια* εις τον Λυκαβηττόν. Μια ωραία παράστασις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 7 Αυγούστου 1939.

¹⁸⁴ Κριτική του Αιμ. Χ.[ουρμούζιου] για την *Πενθεσίλεια*, εφ. *Η Καθημερινή*, 8 Αυγούστου 1939. Συνεχίζει ο κριτικός της εφ. *Καθημερινή*: «Βράχοι κρημνώδεις ολόγυρα, ανοίγματα ορίζοντος που προσέδιδαν αναγλυφικότητα εις τα σχήματα των αποτόμων εξοχών και ένας ουρανός, ο οποίος αλλού εχάριζεν την έκτασιν και αλλού εχαμήλωνε ως ανύποπτον παραπέτασμα μέχρι της παρυφής της βραχώδους στεφάνης, προεκάλουν εις την εκτεταμένη πλατείαν, όπου οι θεαταί, αισθήματα όλως αρμόζοντα προς την ατμόσφαιραν του δραματικού αυτού ποιήματος του Γερμανού ρομαντικού».

¹⁸⁵ Κριτική του Αιμ. Χ.[ουρμούζιου] για την *Πενθεσίλεια*, εφ. *Η Καθημερινή*, 8 Αυγούστου 1939.

¹⁸⁶ Ν., «Μια μεγαλειώδης παράσταση. Η *Πενθεσίλεια* του Κλάιστ σ' ένα καινούργιο φυσικό θερινό θέατρο», *Παρασκήνια*, τχ. 63 (29 Ιουλίου 1939), σ. 1 & 6.

¹⁸⁷ Άλκης Θρύλος, «Νταμάρια Λυκαβηττού (Παράσταση οργανωμένη από την περιφερειακή Διοίκηση Θηλέων Πρωτεύουσας της Ε.Ο.Ν.): Ερρίκου φον Κλάιστ, *Πενθεσίλεια*, τραγωδία», *Νέα Εστία*, 15 Αυγούστου 1939. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Β', σ. 416-421.

¹⁸⁸ Η παράσταση στο σύνολό της αντιμετώπιστηκε ευνοϊκά από την κριτική, πράγμα αναμενόμενο λόγω του προπαγανδιστικού της χαρακτήρα. Παρ' όλα αυτά φαίνεται πως, αν και ερασιτεχνική, υπήρξε πραγματικά αξιόλογη, καθώς όλα τα δημοσιεύματα αναγνωρίζουν τον 'άθλο' του σκηνοθέτη ([χ.σ.], «Η

εντυπωσιακά φωτιστικά¹⁸⁹ και ηχητικά (ηχογραφημένα ουρλιαχτά σκυλιών) και εφέ, πανδαισία χρωμάτων και αρμονική κίνηση του θιάσου. Βάρος δόθηκε στην αποτελεσματική αξιοποίηση του φυσικού τοπίου για την κίνηση του πλήθους: από τα πελώρια βράχια (τα φυσικά βράχια συμπληρώνονταν και από κάποια τεχνητά) ξεπηδούσαν Αμαζόνες με πολύχρωμες στολές [εικόνα 58].¹⁹⁰

Ήδη από την πρώτη χρονιά χρήσης του νέου χώρου ανέκυψε το ερώτημα πώς θα μπορούσε να αξιοποιηθεί στο μέλλον. Μια μερίδα δημοσιογράφων και κριτικών υποστήριξε σθεναρά την άποψη, ότι επρόκειτο για χώρο κατάλληλο για αυτό που αποτελούσε μόνιμη έγνοια της θεατρικής και θεατρόφιλης κοινότητας του Μεσοπολέμου, την παρουσίαση αρχαίων δραμάτων, καθώς παρουσίαζε μια έτοιμη φυσική σκηνογραφία, η οποία το καθιστούσε καλύτερο από τα αυθεντικά μνημεία της αρχαιότητας.¹⁹¹ Διαπιστώνει σχετικά ο συντάκτης των *Παρασκηνίων*: «Ένας διάκοσμος τελειότερος για την παράσταση των αρχαίων δραμάτων με τόσο καταπληκτική ακουστική θα ήτο αδύνατον να εξευρεθεί και από την πιο τολμηρή και απαιτητική φαντασία».¹⁹²

Ωστόσο, δεν έλειψαν κάποιες άλλες πιο νηφάλιες φωνές που επεσήμαναν το πρόβλημα της μεγάλης απόστασης κοινού και ηθοποιών και ζητούσαν να δοθεί λύση στο μέλλον.¹⁹³ Ο Ροδάς μάλιστα –έχοντας στον νου την περιπέτεια του Σταδίου–

Πενθεσίλεια εις τον Λυκαβηττόν. Μια ωραία παράστασις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 7 Αυγούστου 1939) να συντονίσει ένα τόσο ακατέργαστο υλικό με υψηλό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (κριτική του Αιμ. Χ. [ουρμούζιου] για την *Πενθεσίλεια*, εφ. *Η Καθημερινή*, 8 Αυγούστου 1939).

¹⁸⁹ «Η παράσταση θα γίνει με προβολείς· θα υπάρχουν εκατόν πενήντα προβολείς και πλούσιο συνεργείο από ηλεκτρολόγους του Δήμου Αθηναίων, που θα εγκαταστήσουν όλο το δίκτυο του φωτισμού με την επίβλεψη του προϊστάμενου των ηλεκτρολόγων του Βασιλικού επάνω στα σχέδια του σκηνοθέτη» (Γιάννης Σιδέρης, «Η πρόβα της *Πενθεσίλειας*», *Παρασκήνια*, τχ. 63 (29 Ιουλίου 1939), σ. 6). Για παιχνίδι φωτισμών στον νυχτερινό ουρανό μιλάει η κριτική του Χουρμούζιου για την *Πενθεσίλεια* (εφ. *Η Καθημερινή*, 8 Αυγούστου 1939).

¹⁹⁰ Στην ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και η παράσταση της επόμενης χρονιάς. Η *Ιερή φλόγα* του Μπόργη, γραμμένη ειδικά για την περίπτωση, έδινε την ευκαιρία για μια φαντασμαγορική αναπαράσταση της «μακραίωνος Ελληνικής Ιστορίας» ([χ.σ.], «Η εθνική νεολαία», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 13 Αυγούστου 1940). «Ολόκληρον το έργον εκτυλίσσεται γύρω εις ένα βωμόν που συμβολίζει την Ελλάδα» ([χ.σ.], «*Ιερή φλόγα*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 8 Αυγούστου 1940), όπου σιγοκαίει η «ιερή φλόγα» (Α. Μεταξάς, «Μια ωραία παράστασις στο φυσικό θέατρο της Ε.Ο.Ν.», *Νεολαία*, τχ. 47(98) (24 Αυγούστου 1940), ενώ μια φωνή από τα μεγάφωνα ξεναγούσε το κοινό σε σημαντικούς σταθμούς του ελληνικού παρελθόντος (αρχαιότητα, εποχή του Χριστού, Βυζάντιο, Τουρκοκρατία και Επανάσταση κτλ.). (Για αναλυτική περιγραφή της παράστασης, βλ. Τάσος Θεοδοσόπουλος, «Εντυπώσεις και σκίτσα από μια πρόβα της *Ιερής Φλόγας*», *Παρασκήνια*, τχ. 116 (3 Αυγούστου 1940), σ. 5). Βασικό ρόλο έπαιξαν τα κοστουμια του Γεράκη, που υπήρξαν «τέλεια, εκείνα που έπρεπε να είναι σε κάθε εικόνα» ([χ.σ.], «Η εθνική νεολαία», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 13 Αυγούστου 1940), ενώ οι φωτισμοί συμπλήρωναν τη φαντασμαγορία. Ο χώρος φωτιζόταν από πολλούς μεγάλους προβολείς τοποθετημένους στο έδαφος, καθώς και από ένα σύστημα δέκα προβολέων που κρεμόταν κάθετα, στηριγμένο στους βράχους. Στη διάρκεια της παράστασης, υπήρχαν αρκετές ευκαιρίες για εντυπωσιακούς φωτισμούς. Για παράδειγμα, κατά την αναπαράσταση μαχών της ελληνικής επανάστασης οι κορυφές των βράχων φωτιζόνταν από κάτω (Τάσος Θεοδοσόπουλος, «Εντυπώσεις και σκίτσα από μια πρόβα της *Ιερής φλόγας*», *Παρασκήνια*, τχ. 116 (3 Αυγούστου 1940), σ. 5).

¹⁹¹ [χ.σ.], «Η *Πενθεσίλεια* εις τον Λυκαβηττόν. Μια ωραία παράστασις», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 7 Αυγούστου 1939.

¹⁹² Α.Α.Κ., «Η *Πενθεσίλεια*», *Παρασκήνια*, τχ. 65 (12 Αυγούστου 1939), σ. 1 & 6.

¹⁹³ Άλκης Θρύλος, «Ένα ελληνικό έργο και μια καλλιτεχνική παράσταση», *Νέα Εστία*, 15 Αυγούστου 1939. Αναδημοσιεύεται στο: *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Β', σ. 416-421.

υπενθύμιζε ότι το Νταμάρι του Λυκαβηττού δεν ήταν κατάλληλο για το ανέβασμα αρχαίων δραμάτων, ακριβώς λόγω της χωρικής απόστασης του θεατή από το θέαμα και της επακόλουθης μειωμένης ψυχικής επαφής, αλλά κυρίως λόγω της κακής ακουστικής (που σε αντίθεση με άλλους δημοσιογράφους είχε εντοπίσει), η οποία είναι ανεπίτρεπτη σε παραστάσεις θεάτρου λόγου. Αντίθετα, ο νέος αυτός χώρος που φανερώθηκε στην πρωτεύουσα κρίνεται κατάλληλος για παραστάσεις όπερας, που ζητούν τη φαντασμαγορία –ειδικά σε σκηνές πλήθους– και πολλαπλασιάζουν τη φωνή των χορωδών και τον ήχο της ορχήστρας.¹⁹⁴

3. Νέα υπαίθρια θέατρα με τα χαρακτηριστικά του αρχαίου θεάτρου

Η χρήση αρχαίων μνημείων (με κάποιες διορθωτικές επεμβάσεις) ή η προσωρινή διαμόρφωση του φυσικού τοπίου σε θεατρική σκηνή δεν ήταν οι μόνες λύσεις που προτάθηκαν όλο αυτό το διάστημα στο πρόβλημα της εύρεσης μιας σκηνής κατάλληλης για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, καθώς χαρακτηρίζονταν από μια σειρά από όχι αμελητέα μειονεκτήματα. Η ανέγερση μιας νέας υπαίθριας σκηνής με τα χαρακτηριστικά του αρχαιοελληνικού αμφιθέατρου είχε μεν εξάψει τη φαντασία αρχαιολόγων, αρχιτεκτόνων και δημόσιων προσώπων κατά το παρελθόν,¹⁹⁵ αλλά πήρε τον δρόμο της πραγματοποίησης μόνο κατά τα τελευταία χρόνια του Μεσοπολέμου, όταν πλέον η υπόθεση της αναβίωσης πέρασε κατά προτεραιότητα στα χέρια της κρατικής σκηνής, που θέλησε να δώσει οριστική λύση στο ζήτημα.

3.1. Υπαίθρια Σκηνή στην αρχαία Κοίλη

Η Υπαίθρια Σκηνή στην αρχαία Κοίλη, που άρχισε να χτίζεται λίγο πριν βγει η τελευταία δεκαετία του Μεσοπολέμου με εντολή του διευθυντή πλέον του Εθνικού Θεάτρου Κωστή Μπαστιά και σε σχέδια του αρχιτέκτονα Κ. Α. Δοξιάδη, επρόκειτο να είναι μια

¹⁹⁴ Μ. Ροδάς, «Τοπίο και θέατρο», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 11 Αυγούστου 1939.

¹⁹⁵ Ήδη στα 1857, εν όψει της ίδρυσης του εθνικού θεάτρου εργολαβίας Γρηγόριου Καμπούρογλου, έγινε δημόσια συζήτηση σχετικά με την αρχιτεκτονική μορφή του κτηρίου που θα στέγαζε τον οργανισμό, το οποίο δεν κατασκευάστηκε ποτέ, καθώς το εγχείρημα ματαιώθηκε οριστικά την επόμενη χρονιά. Στη συζήτηση προτάθηκε το νέο κτήριο να χτιστεί με βάση τα αρχαία πρότυπα, ώστε συνακόλουθα να ευθυγραμμιστούν και οι επίδοξοι συγγραφείς με τα αρχαία δραματουργικά πρότυπα ([χ.σ.], «Εσωτερικά», εφ. *Αθηνά*, 24 Δεκεμβρίου 1857, όπως παραπέμπεται στο: Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τμ. Α1, σ. 114-115). Το πρώτο δείγμα στον ελληνικό χώρο σύγχρονου θεάτρου, σχεδιασμένου με πρότυπο το αρχαιοελληνικό αμφιθέατρο, εντοπίζεται τριάντα χρόνια αργότερα. Στα 1887 ο αρχιτέκτων και αρχαιολόγος Νταίρπφελντ, που όπως είδαμε έμελλε να παίξει καίριο ρόλο στην υπόθεση της αναβίωσης, σχεδίασε ένα ξύλινο αμφιθέατρο 2.000 θέσεων για την Ολυμπιακή Έκθεση του Ζαπτείου. Φαίνεται πως το υπαίθριο αυτό θέατρο, που προβλεπόταν ότι θα μπορούσε και να στεγάζεται δεν χτίστηκε ποτέ. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η είδηση ότι η σκηνή του θα κατασκευαζόταν «ούτως ώστε να είναι δυνατόν να μετατρέπεται και να μεταρρυθμίζεται όταν θα διδάσκονται επ' αυτής αρχαία ελληνικά δράματα» (εφ. *Νέα Εφημερίς*, 22 Δεκεμβρίου 1887, όπως παρατίθεται στο: Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Α', σ. 272).

μόνιμη κατασκευή με ευοίωνες προοπτικές. Μία από τις τρεις θεατρικές σκηνές, που περιλαμβάνονταν στο συνολικό οικοδομικό πρόγραμμα του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου,¹⁹⁶ η Υπαίθρια Σκηνή του Δοξιάδη φιλοδοξούσε να αποτελέσει την οριστική λύση –χωρίς τους συμβιβασμούς του παρελθόντος– στο ζήτημα της στέγης του θερινού φεστιβάλ αρχαίου δράματος, που σχεδίαζε η κρατική σκηνή, ώστε αυτό να επιστρέψει δια παντός στο φυσικό του χώρο, το ύπαιθρο.¹⁹⁷

Η Υπαίθρια Σκηνή στην αρχαία Κοίλη άρχισε να χτίζεται σε οικόπεδο ιδιοκτησίας του Εθνικού Θεάτρου «στο τεχνητό κοίλο που είχε δημιουργήσει το λατομείο δυτικά του Φιλοπάππου».¹⁹⁸ Πρότυπο υπήρξε και αυτήν τη φορά το ελληνιστικό αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, αλλά στην ουσία ο αρχιτέκτονας σχεδίασε ένα θέατρο μικτού ελληνορωμαϊκού τύπου

χωρητικότητας 8.000 θέσεων και [με] δύο διαζώματα. Στο κάτω διάζωμα υπήρχαν 7 κερκίδες των 3.000 θέσεων και στο πάνω διάζωμα 14 κερκίδες των 5.000 θέσεων. Ένα μεγάλο μέρος των λίθινων κερκίδων θα υποστηριζόταν με ψηλό τοίχο και κιονοστοιχία, δημιουργώντας έτσι μια μνημειώδη κατασκευή [εικόνα 59].¹⁹⁹

Ο Δοξιάδης πρότεινε τον σχεδιασμό του νέου θεάτρου με το επιχείρημα, ότι τα αρχαία μνημεία δεν ανταποκρίνονταν στις σύγχρονες ανάγκες, «και τέτοιες ήταν η καλή προσπέλαση, ο χώρος στάθμευσης των αυτοκινήτων, οι βοηθητικοί χώροι, οι ανέσεις του κοινού κ.ά.».²⁰⁰ Έτσι σχεδίασε ένα θέατρο στην καρδιά του αρχαιολογικού χώρου της Αθήνας, άμεσα προσβάσιμο. Όπως σε όλα τα θέατρα που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας για το καθεστώς της 4ης Αυγούστου, έτσι και στην Υπαίθρια Σκηνή έδωσε «ιδιαίτερο βάρος στη μελέτη και το σχεδιασμό της σκηνής αυτής καθεαυτής, καθώς και του τεχνικού εξοπλισμού της, πράγμα που θα επέτρεπε ανεβάσματα με σκηνοθετική και σκηνογραφική ποικιλία και αρτιότητα».²⁰¹ Συγκεκριμένα, πρότεινε φύτευση δέντρων για να διευκολύνονται οι σκηνές του αρχαίου δράματος, που διαδραματίζονται στους αγρούς, ενώ φρόντισε να εξασφαλίσει πρόσβαση στη στέγη της σκηνής «διά

¹⁹⁶ Για τον συνολικό σχεδιασμό, που περιλάμβανε, εκτός από την υπαίθρια σκηνή, το Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης και το κινητό Άρμα Θέσπιδος, όλα σχεδιασμένα από τον Δοξιάδη, βλ. Κ. Α. Δοξιάδης, «Υπαίθριον ελληνικόν θέατρον. Συμβολή εις την επίλυσιν του προβλήματος του υπαιθρίου θεάτρου, ιδίως εις χώρας μεσογειακάς, μετά τριών παραδειγμάτων», [1937-1940] (αρχείο Κ. Α. Δοξιάδη, αρχαιακό υλικό, κωδ. πρόσβασης: 24276). Για το Άρμα Θέσπιδος, βλ. και Αντώνης Γλυτζουρής, «Λαϊκό Θέατρο και Κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», *Ο Πολίτης*, τχ. 105, Νοέμβριος 2002, σ. 29-39.

¹⁹⁷ Γ. Ρ., «Νέαι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* και εις *Επίδαυρον*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 29 Αυγούστου 1938. Αναλυτικά για το θέατρο αυτό βλ. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', σ. 72-75, και της ίδιας, «Ένα υπαίθριο θέατρο στην Κοίλη. Μια μελέτη του Κωνσταντίνου Δοξιάδη / An Open-air Theatre at Koile. A Project by Konstantinos Doxiadis», *Τεύχος*, τχ. 5 (Μάρτιος 1991), σ. 69-73.

¹⁹⁸ Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', σ. 72.

¹⁹⁹ Φεσσά-Εμμανουήλ, «Ένα υπαίθριο θέατρο στην Κοίλη», σ. 70 & 72. Η Φεσσά κατονομάζει ως πρότυπο του θεάτρου του Δοξιάδη το τεράστιο Υπαίθριο Θέατρο Dietrich-Eckart στο Ολυμπιακό Αθλητικό Κέντρο του Βερολίνου, 1935-1936 (αρχιτέκτονας: W. March), χτισμένο με πρότυπο την Επίδαυρο (*Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', σ. 73).

²⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 72.

²⁰¹ Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «Ένας άγνωστος Έλληνας σκηνογράφος: Κωνσταντίνος Α. Δοξιάδης (1913-1975)», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τμ. 65 (2008), σ. 347.

καταπακτών και κεκλιμένων επιπέδων». Τέλος, με οδηγίες σκηνοθετικού τύπου προσδιόριζε τον τρόπο που μπορούσαν να παίζονται πολυπρόσωπα έργα χρησιμοποιώντας και τις πλάγιες στοές, ενώ ολιγοπρόσωπα έργα περιορίζονται στην κεντρική στοά.²⁰² Με τις σχεδιαστικές αυτές λύσεις ο Δοξιάδης σκόπευε να δημιουργήσει μια σκηνή που εξυπηρετεί μεν το αρχαίο δράμα, αλλά δίνει επιπλέον τη δυνατότητα για ανέβασμα ποικίλου ρεπερτορίου, ακόμα και μη θεατρικών ειδών (παραδοσιακοί χοροί κτλ.), καλύπτοντας ικανοποιητικά το κενό στη θεατρική πρωτεύουσα που δεν μπορούσε να καλύψει το Στάδιο.²⁰³

Ένας δεύτερος λόγος που επικαλείται ο Δοξιάδης για την ανέγερση της Υπαίθριας Σκηνης ήταν η προστασία του περιβάλλοντος χώρου (της υποβαθμισμένης συνοικίας των Άνω Πετραλώνων).²⁰⁴ Ωστόσο, δεν φρόντισε να προστατέψει την ίδια την τοποθεσία της ανέγερσης, την αρχαία Κοίλη. Ο μεγάλης κλίμακας εκβραχισμός που πραγματοποιήθηκε τραυμάτισε το ευαίσθητο αυτό τοπίο υψίστης αρχαιολογικής σημασίας,²⁰⁵ που έτσι «υποβιβάστηκε σε οικόπεδο 25.000μ²».²⁰⁶ Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό κατά πάσα πιθανότητα με την επιτυχημένη δοκιμή χρήσης της Επιδάουρου το καλοκαίρι του 1938, κλόνησε τη σταθερότητα του σχεδίου, το οποίο, αν και μπήκε σε τροχιά κατασκευής στα 1939, εγκαταλείφθηκε ένα χρόνο αργότερα και δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.²⁰⁷

Η Υπαίθρια Σκηνή, που υπήρξε «μία από τις πολιτιστικές και αρχαιολογικές χίμαιρες της νεότερης Ελλάδας»,²⁰⁸ δεν έμελλε να γίνει το πρώτο χτισμένο θέατρο στη νεότερη Ελλάδα, που εμπνέεται σχεδιαστικά από τα αρχαία ελληνικά αμφιθέατρα.

Μόνο μεταπολεμικά, θα πρυτανεύσει η λογική αυτή και θα κατασκευαστούν – όχι πάντα με την απαιτούμενη φροντίδα– πολυάριθμα ανάλογα θέατρα σε όλη τη χώρα, τα οποία, σε συνδυασμό με τα επιπλέον μνημεία της αρχαιότητας, που ανασκάπτονται και επαναχρησιμοποιούνται την περίοδο αυτή, διαμορφώνουν το νέο τοπίο του ελληνικού θερινού θεάτρου. Φτάνουμε έτσι στον σημερινό υπερκορεσμό, την πληθώρα

²⁰² Κ. Α. Δοξιάδης, «Υπαίθριον ελληνικόν θέατρον. Συμβολή εις την επίλυσιν του προβλήματος του υπαιθρίου θεάτρου, ιδίως εις χώρας μεσογειακάς, μετά τριών παραδειγμάτων», [1937-1940] (αρχείο Κ. Α. Δοξιάδη, αρχειακό υλικό, κωδ. πρόσβασης: 24276, σ. 58).

²⁰³ Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', σ. 73.

²⁰⁴ Την ίδια επιχειρηματολογία είχε διατυπώσει και η Εύα Σικελιανού σχετικά με το προσωρινό αμφιθέατρο στου Φιλοπάππου που φιλοξένησε την παράσταση του *Διθύραμβου του ρόδου* (1933). Βλ. 2.1.

²⁰⁵ Την περιοχή «διέσχισαν, κατά την αρχαιότητα, τα Μακρά Τείχη και η Πειραιϊκή Οδός, στο δε υπέδαφός της υπήρχαν αξιόλογα ερείπια και τάφοι επιφανών Αθηναίων» (Φεσσά-Εμμανουήλ, «Ένα υπαίθριο θέατρο στην Κοίλη», σ. 70).

²⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 72.

²⁰⁷ Ο Κ. Η. Μπίρης αναφέρει ότι ο ίδιος ο Μεταξάς σταμάτησε τις εργασίες ανοικοδόμησης ύστερα από διάβημα διαμαρτυρίας της Πολεοδομικής και Αρχιτεκτονικής Επιτροπής (*Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20όν αιώνα*, Μέλισσα, Αθήνα 1966, σ. 330-331. Τα υπολείμματα των εργασιών δεν κατεδαφίστηκαν παρά πολύ πρόσφατα, κατά τις εργασίες αναδιαμόρφωσης της περιοχής του Φιλοπάππου εν όψει των Ολυμπιακών Αγώνων Αθήνα 2004.

²⁰⁸ Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', σ. 73.

άνευ προηγούμενου, την κατάχρηση του προνομίου, τον πονοκέφαλο των σκηνογράφων.²⁰⁹

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Άγγελος Σικελιανός - Εύα Palmer-Σικελιανού. *Δελφικές Εορτές. Ειδικόν αφιέρωμα της επιθεωρήσεως Ηώς, Παπαδήμας, Αθήνα* ²1998.
- Άγγελής Βαγγέλης, *Γιατί χαίρεται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα... Μαθήματα εθνικής αγωγής και νεολαιίστικη προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2006.
- Αθανασιάδης-Νόβας Θεμιστοκλής, *Αθηναϊκή δραματουργία*, [χ.ό.ε.], Αθήνα 1956.
- Ανδρεάδης Γιάγκος, «Στα ίχνη του Διονύσου: σκέψεις για την πορεία των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα / *In the Tracks of Dionysus: Reflections on the Performance History of Ancient Tragedy in Greece*», στο: Γιάγκος Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου. Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000 / In the Tracks of Dionysus. Ancient Tragedy Performances in Greece, 1867-2000*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2005, σ. 20-108.
- Amoroso Filippo, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο / Greek Drama in Italian Contemporary Theatre», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για το Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 35-61.
- , «Performances of Ancient Greek Drama in Italy», στον συλλ. τόμο: *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους / Productions of Ancient Greek Drama in Europe during Modern Times. Πρακτικά της Γ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης της Επτανησιακής Γραμματείας Ελληνιστών*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 99-103.
- Αρβανίτη Κατερίνα, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τμ. Α': Θωμάς Οικονόμου - Φώτος Πολίτης - Δημήτρης Ροντήρης, Νεφέλη, Αθήνα 2010.
- Bablet Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du CNRS, Παρίσι 1965.
- Βέττας Απόστολος, «Ο ανοιχτός χώρος στο νεοελληνικό θέατρο», στον συλλ. τόμο: *Ελληνική σκηνογραφία-ενδυματολογία. Πρακτικά ημερίδας (30 Απριλίου 1999)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2002, σ. 85-93.
- Βικέλα Ευγενία, «Wilhelm Dörfeld: Ο αρχιτέκτονας, ο αρχαιολόγος, ο φιλέλληνας», *Ιόνιος Λόγος*, τμ. 2, 2010, σ. 161-186.
- Bieber Margarete, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press, Πρίνστον 1961.
- Blume Horst-Dieter, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφ. Μαρία Ιατρού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1993.
- Burgaud André, «L' expérience du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne», στον συλλ. τόμο: *Το αρχαίο θέατρο σήμερα / Le théâtre antique de nos jours*, Διεθνές Συνέδριο στους Δελφούς (18-22 Αυγούστου 1981), Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 1984, σ. 67-83.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας και Σάββας Γώγος (επιμ.), *Επίδαυρος: Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις*, Μίλητος, Αθήνα 2002.
- Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989, κατάλογος έκθεσης, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη / Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010.

²⁰⁹ Απόστολος Βέττας, «Ο ανοιχτός χώρος στο νεοελληνικό θέατρο», στον συλλ. τόμο: *Ελληνική σκηνογραφία-ενδυματολογία. Πρακτικά ημερίδας (30 Απριλίου 1999)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2002, σ. 85-93. Θα ήθελα και από αυτή τη θέση να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου Απόστολο Βέττα για τις παρατηρήσεις του στην πρώτη μορφή αυτού του κειμένου, που αποτέλεσε υποκεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής μου με τίτλο «Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου» (Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, 2013)

- Cheney Sheldon, *The Open-air Theatre*, Mitchell Kennerly, Νέα Υόρκη 1918.
- Γεωργοπούλου Βαρβάρα, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τμ. Α' & Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2008 & 2009.
- Γλυτζουρή Αντώνης, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον Προμηθέα Δεσμώτη και στις Ικέτιδες του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά*, τμ. 15, τχ. 28-29 (Ιούνιος-Δεκέμβριος 1998), σ. 147-170.
- , *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.
- , «Λαϊκό θέατρο και Κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», *Ο Πολίτης*, τχ. 105, Νοέμβριος 2002, σ. 29-39.
- , «Η κινηματογραφική εικόνα ως πηγή της ιστορίας του νεοελληνικού μεσοπολεμικού θεάτρου», *Τα Ιστορικά*, τμ. 26, τχ. 48 (Ιούνιος 2008), σ. 139-156.
- , «'Resurrecting' Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus Bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930», στο: Eleni Fournaraki και Zinon Parakonstantinou (επιμ.), *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2011, σ. 86-116.
- , «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», στο: *XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007, Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα Πρακτικά Συμποσίου / XIII International Meeting on Ancient Drama 2007, The Woman in Ancient Drama*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών [2012], σ. 275-282.
- Fischer-Lichte Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, Λονδίνο 2005.
- Hamilakis Yannis και Eleana Yalouri, «Sacralising the Past», *Archaeological Dialogues*, τμ. 6, τχ. 2 (1999), σ. 115-135.
- Θρύλος Άλκης, *Το ελληνικό θέατρο*, τμ. Α': 1927-1933 & Β': 1934-1940, Ακαδημία Αθηνών / Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977.
- Καγγελάρη Δήμητρα, «Ελληνική σκηνή και θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές», διδ. διατριβή, ΑΠΘ 2006.
- Καγγελάρη Δηώ, «Οι Αιωνιστές, οι Συγχρονιζόμενοι και το αρχαίο δράμα», στον συλλ. τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (23-26 Οκτωβρίου 2008)*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010, σ. 421-436.
- Καράλη Μαριάννα, «Γυμνοί χοροί στον Παρθενώνα: μια τετριμμένη αφήγηση υπό το φως νέων δεδομένων», *Τα ιστορικά*, τμ. 30, τχ. 58 (Ιούνιος 2013), σ. 59-92.
- Καραντινός Σωκράτης, *Προς το αρχαίο δράμα*, [χ.ό.ε.], Αθήνα 1969.
- Κοντογιώργη Αναστασία, «Όψεις της ιδεολογίας του ελληνοκεντρισμού. Η ανάπτυξη της τοπιογραφίας και η επίδρασή της στη σκηνογραφία του αρχαίου δράματος στην πρώτη τριακονταετία του 20ού αιώνα», στον συλλ. τόμο: *Η τέχνη του 20ού αιώνα: ιστορία, θεωρία, εμπειρία. Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης (2-4 Νοεμβρίου 2007)*, ΑΠΘ / Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 301-315.
- Κρίτας Θόδωρος, *Όπως τους γνώρισα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.
- Κωνσταντινάκου Παναγιώτα, «Ένας άγνωστος Έλληνας σκηνογράφος: Κωνσταντίνος Α. Δοξιάδης (1913-1975)», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τμ. 65 (2008), σ. 345-347.
- , «Τα όρια του σκηνογραφικού εκσυγχρονισμού στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση των Πικιώνη και Στέρη», στον συλλ. τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (23-26 Οκτωβρίου 2008)*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010, σ. 497-508.
- , «Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», διδ. διατριβή, ΑΠΘ 2013.
- Λαμπρινός Φώτος, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της ιστορίας (1895-1940)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.
- Leacroft Richard και Helen Leacroft, *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day*, Methuen, Λονδίνο / Νέα Υόρκη 1984.
- Μαλλούχου-Tufano Φανή, *Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στη νεώτερη Ελλάδα (1834-1939). Το έργο της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας και της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 176, Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1998.
- Μάνος Αθανάσιος, *Ο τουρισμός εν Ελλάδι. Συστηματική εξέταση του τουριστικού προβλήματος*, Αθήνα 1935.

- Mariéton Paul, *Le théâtre antique d'Orange et ses chorégies*, Editions de le Province, Παρίσι, 1908.
- Μαυρικού Φωφώ Ν., *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.
- Μαυρομούστακος Πλάτων, «Ο τόπος και ο τρόπος. Από την ιταλική σκηνή στην Επίδαυρο», πρόγραμμα παράστασης: Αισχύλος, *Ικέτιδες*, ΚΕΠΕΑΕΔ Δεσμοί, Φεστιβάλ Επιδαύρου 1994, σ. 43-52.
- , «Αρχαίο ελληνικό δράμα στη νέα ελληνική σκηνή: το ζήτημα του χώρου / Ancient Greek Drama on the Modern Greek Stage: the Question of Theatrical Space», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για το Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 177-197.
- , «Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος και ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Παρατηρήσεις με αφορμή πρακτικές του 19ου αιώνα», στον συλλ. τόμο: *Δάφνη, τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, ERGO, Αθήνα 2001, σ. 175-183.
- , «Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά τη δεκαετία του 1930», στον συλλ. τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (18-21 Απριλίου 2002)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / ERGO, Αθήνα 2004, σ. 291-302.
- , «Από την ιταλική σκηνή στην αρχαία: σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος και θεατρικός χώρος», στον συλλ. τόμο: *Στέφανος, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, ERGO, Αθήνα 2007, σ. 781-793.
- , «Αντιγόνες, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα», στον συλλ. τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (23-26 Οκτωβρίου 2008)*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010, σ. 411-420.
- , «Παρίσι-Αθήνα / Υπαίθριο θέατρο και ο όμιλος αρχαίας τραγωδίας της Σορβόνης: οι Πέρσες στην Επίδαυρο», διάλεξη στο πλαίσιο εκδηλώσεων με θέμα *Παρίσι-Αθήνα. Το διπλό ταξίδι. 1919-1939*, που διοργάνωσαν το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, το Μουσείο Μπενάκη και η Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή σε συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο, Αθήνα 21 Ιανουαρίου 2012 [<http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=318> (15/09/2014)].
- Michelakis Pantelis, «Theater Festivals, Total Works of Art, and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage», *Cultural Critique*, τχ. 74 (Χειμώνας 2010), σ. 149-163.
- Μπίρης Κ. Η., *Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20όν αιώνα*, Μέλισσα, Αθήνα 1966.
- Μπολέτης Κωνσταντίνος, «Αναστήλωση και χρήση αρχαίων θεάτρων. Πού ο κίνδυνος; / Restoration and Use of Ancient Theatres. Where does the Danger Lie?», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για το Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 131-153.
- , «Αναστήλωση - Το άλλοθι της χρήσης;», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή)*, 25 Ιουλίου 1999, σ. 26-29.
- Μποσταντζής Τριαντάφυλλος, «Οι παραστάσεις των *Περσών* του Αισχύλου στην Ελλάδα, από τη σύσταση του ελληνικού κράτους έως και το τέλος του εμφυλίου πολέμου», μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, ΑΠΘ 2003.
- Μπούρας Χαράλαμπος, «Τα αρχαία θέατρα σήμερα: Μνημεία ή ζωντανοί θεατρικοί χώροι;», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή)*, 25 Ιουλίου 1999, σ. 30-31.
- Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός πανικός*, εισ.-μτφ.-σχόλια Jonh P. Anton, Εξάντας, Αθήνα 1992 [= *Upward Panic: The Autobiography of Eva Palmer Sikelianos*, Harwood Academic Publishers, Φιλαδέλφεια 1993].
- Pantouvaki Sofia, «A Space within a Space: Contemporary Scenographic Approaches in Historical Theatrical Spaces», στο Adele Anderson, Filipa Malva και Chris Berchild (επιμ.), *The Visual in Performance Practice. Interdisciplinary Perspectives*, Inter-Disciplinary Press, Οξφόρδη 2012, σ. 43-54.
- Papadaki Efthalie, «L'interprétation de l'Antiquité en Grèce moderne: le cas de Anghélos et Eva Sikelianos (1900-1952)», διδ. διατριβή, Université Paris I, 1998.
- Παπαδάκη Λία, «Η μόδα της αναβίωσης του υπαίθριου θεάτρου και η 'Δελφική Προσπάθεια'», στο: Κυριακή Πετράκου - Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ο Σικελιανός και το θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 111-126.

- Παπάζογλου Ελένη, *Το πρόσωπο του πένθους. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα 2014.
- Παπανικολάου-Κρίστενσεν Αριστέα, *Το Παναθηναϊκόν Στάδιον: η ιστορία του μέσα στους αιώνες*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 2003.
- Peckham Robert Shannan, *Εθνικές ιστορίες, φυσικά κράτη: Εθνικισμός και πολιτική του τόπου στην Ελλάδα*, μτφ. Νίκος Παπαδάκης και Martina Κόφφα, Ενάλιος, Αθήνα 2008.
- Πετράκη Μαρίνα, *Ο μύθος του Μεταξά. Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα*, μτφ. Μάρα Μοίρα, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006.
- Πετράκου Κυριακή, «Η πρόσληψη των παραστάσεων των έργων του Σικελιανού», *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004, σ. 275-282.
- Πιτένης Μιχάλης, «Επιδράσεις των αρχαίων προτύπων στη θεατρική αρχιτεκτονική κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα / The Influence of Ancient Archetypes on the Architecture of 19th and 20th Century Theatres», στον συλλ. τόμο, *Μια σκηνή για το Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 155-167.
- Πολίτης Φώτος, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τμ. Α' & Β': Θεατρικά, Ίκαρος, Αθήνα 1984.
- Πορτελάνος Αναστάσιος, «Η αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου / The Architecture of the Ancient Theatre», στον συλλ. τόμο: *Μια σκηνή για το Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage for Dionysus: Theatrical Space and Ancient Drama*, κατάλογος έκθεσης, Καπόν, Αθήνα 1998, σ. 91-109.
- Πούχνερ Βάλτερ, «Η συνέχιση των Δελφικών Εορτών. Η υπαίθρια παράσταση του *Διθύραμβου του ρόδου* του Άγγελου Σικελιανού στο λόφο του Φιλοπάππου στις 24 Απριλίου 1933. Μαζικό θέαμα και απαγγελία ποίησης», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Ιωλκός, Αθήνα 2003, σ. 153-175.
- Ρεμεδιάκη Ιωάννα, «Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στην Ελλάδα και τη Γερμανία. Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις», στον συλλ. τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (18-21 Απριλίου 2002)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / ERGO, Αθήνα 2004, σ. 155-161.
- , «Ο καιρός της *Αντιγόνης*», στον συλλ. τόμο: *Στέφανος, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, ERGO, Αθήνα 2007, σ. 1031-1042.
- Ριγκλ Αλόις [Reigl Alois], «Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων», μτφ. Τούλα Σιετή [=Den moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung, W. Braumuller, Βιέννη 1903], στο: Παναγιώτης Πούλος (επιμ.), *Έννοιες της Τέχνης στον 20ό αιώνα*, ΑΣΚΤ, Αθήνα 2006, σ. 25-95.
- Ριτσάτου Κωνσταντίνα, «Η συμβολή του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή στην ανάπτυξη του νεοελληνικού θεάτρου», διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2004.
- Ρώτας Βασίλης, *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977)*, 2 τμ., Επικαιρότητα, Αθήνα 1986.
- Σιδέρης Γιάννης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1821-1927*, Ίκαρος, Αθήνα 1976.
- Σικελιανός Άγγελος, *Ένα νέο υπαίθριο θέατρο στην Αθήνα / Un nouveau théâtre en plein air à Athènes*, [χ.ό.ε.], Αθήνα 1933.
- , *Άπαντα*, τμ. XI, *Πεζός Λόγος Α' (1908-1928)*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1978.
- , *Γράμματα*, τμ. Α' (1902-1930) & τμ. Β' (1931-1951), φιλ. επιμ. Κώστας Μπουρναζάκης, Ίκαρος, Αθήνα 2000.
- Schnapp Jeffrey T., *Staging Fascism: 18 BL and the Theater of Masses for Masses*, Stanford University Press, Stanford 1996.
- Σπαθάρη Ελισάβετ, «Η θεατρικότητα του κύκλου και το ελληνικό θέατρο / The Theatricality of the Circle and the Greek Theatre», στο: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη / Greek Classical Theatre. Its Influence in Europe*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα 1993, σ. 37-51.
- Σπάθης Δημήτρης, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ», πρόγραμμα παράστασης: *Χόφμανσταλ, Ηλέκτρα*, MMA, Αθήνα 2007, σ. 67-71.
- Τσαρούχης Γιάννης, «'Καθάπερ φερομένης βιαίας πνοής.' Αναμνήσεις από τη Μαρίκα Κοτοπούλη», *Εγώ εμί πτωχός και πένης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 169-170.
- Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, «Ένα υπαίθριο θέατρο στην Κοίλη. Μια μελέτη του Κωνσταντίνου Δοξιάδη / An Open-air Theatre at Koile. A Project by Konstantinos Doxiadis», *Τεύχος*, τχ. 5 (Μάρτιος 1991), σ. 69-73.

- , *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τμ. Α': 1720-1900 & τμ. Β': 1900-1940, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών / Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, Αθήνα 1994.
- , «Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων», στο: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, κατάλογος έκθεσης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / ΥΠΠΟ, Αθήνα 1999, σ. 31-77.
- , «Γεώργιος Κοντολέων», στο: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ και Εμμανουήλ Μαρμαράς (επιμ.), *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου / 12 Greek Architects of the Interwar Period*, ΠΕΚ, Ηράκλειο, 2005, σ. 177-199.
- Van Steen Gonda, «“The World’s a Circular Stage”: Aeschylean Tragedy Through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou», *International Journal of the Classical Tradition*, τμ. 8, τχ. 3 (Χειμώνας 2002), σ. 375-393.
- Walton Michael J., *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής: εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους*, μτφ. Κατερίνα Αρβανίτη και Βίκυ Μαντέλη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007.
- Wardhaugh Jessica, «Parisian Stars Under a Provençal Sky: The Théâtre Antique d'Orange and the Making of Mediterranean Culture», *Nottingham French Studies*, τμ. 50, τχ. 1 (Άνοιξη 2011), σ. 7-18.
- Wiles David, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- , *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: μια εισαγωγή*, μτφ. Ελένη Οικονόμου, επιμ. μτφ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2009.
- Κατζηπανταζής Θόδωρος, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τμ. Α₁: Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του... (1828-1875) / Α₂: Παράρτημα - Ημερολόγιο Παραστάσεων 1828-1875 & τμ. Β₁: Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... (1876-1897) / Β₂: Παράρτημα - Κίνηση ελληνικών θιάσων 1876-1897, ΠΕΚ Ηράκλειο 2002 & 2012.
- Χιλιάδακας Στέλιος, *Πώς θα δημιουργήσωμεν τουρισμόν*, Διαλησμάς, Αθήνα 1939.
- Χολέβας Ν.Θ., «Ο αρχιτέκτων Γ. Κοντολέων», *Ζυγός*, τχ. 7 (1974), σ. 66-71.

Οπτικοακουστικό υλικό

- Δελφικές Εορτές*, σκην. Μαίρη Κουτσούρη, παραγωγή ΕΡΤ ΑΕ, 1981 [<http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=27200&autostart=0> (15/09/2014)]
- Ιστορικό Αρχείο ΕΡΤ. Γεγονότα δεκαετίας 1920: Η κλασική Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο - Δελφικές Εορτές και παραστάσεις αρχαίου δράματος*, Διεύθυνση Μουσείου - Αρχείου ΕΡΤ, χ.χ. [<http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=27863&autostart=0> (15/09/2014)]
- Παρασκήνιο. Η αναβίωση του αρχαίου δράματος Α': Δελφικές Γιορτές 1927*, σκην. Λάκης Παπαστάθης, παραγωγή ΕΡΤ ΑΕ/CINETIC, 1998 [<http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6841&autostart=0> (15/09/2014)]
- Παρασκήνιο. Η αναβίωση του αρχαίου δράματος Β': Ηλέκτρα για πάντα*, σκην. Λάκης Παπαστάθης, παραγωγή ΕΡΤ ΑΕ/CINETIC, 1998 [<http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6735&autostart=0> (15/09/2014)]
- Παρασκήνιο. Το Καλλιμάρι στο Μεσοπόλεμο*, σκην. Λάκης Παπαστάθης, παραγωγή ΕΡΤ ΑΕ / CINETIC, 2003 [<http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000006876&tsz=0&autostart=0> (15/09/2014)]

Αρχειακό υλικό

- Δοξιάδης Κ. Α., «Υπαίθριον ελληνικόν θέατρον. Συμβολή εις την επίλυσιν του προβλήματος του υπαιθρίου θεάτρου, ιδίως εις χώρας μεσογειακάς, μετά τριών παραδειγμάτων», [1937-1940] (αρχείο Κ. Α. Δοξιάδη, αρχειακό υλικό, κωδ. πρόσβασης: 24276).