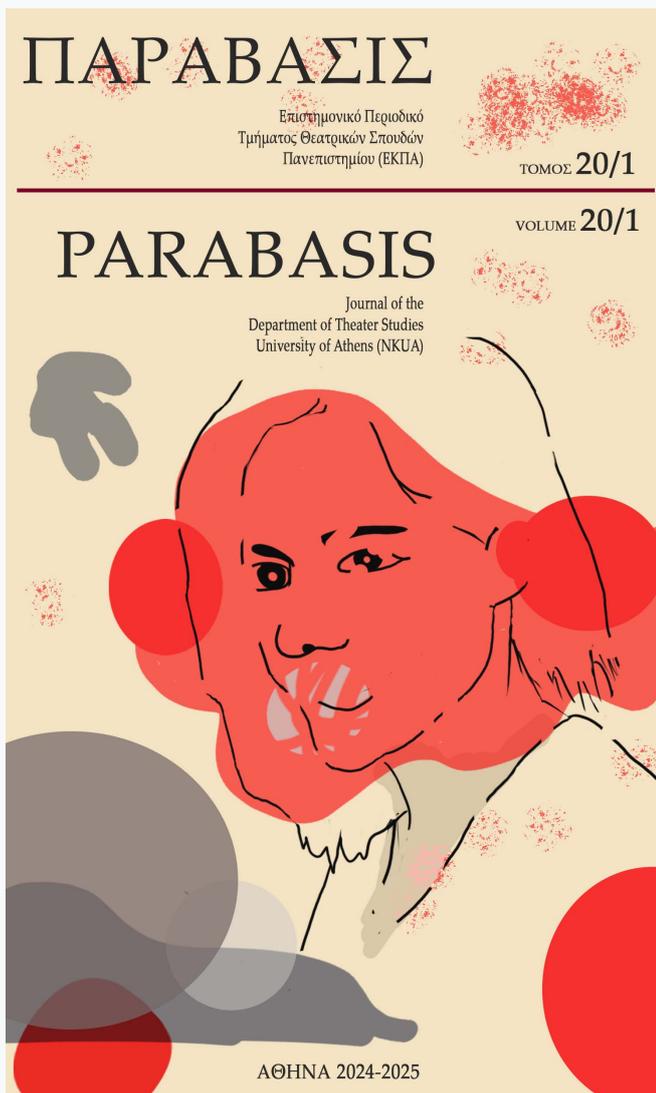


ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)



Η ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΑΠΟ ΤΟ ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. ΒΟΛΟΥ (1995): Η ΚΟΥΚΛΑ ΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΟ ΜΕΣΟ [EURIPIDES' ALCESTIS FROM THE MUNICIPAL AND REGIONAL THEATRE OF VOLOS (1995): PUPPETS AS A PERFORMANCE/STAGE SYSTEM]

Simos Papadopoulos, Lina Basoucou

doi: [10.12681//.43305](https://doi.org/10.12681//.43305)

To cite this article:

Papadopoulos, S., & Basoucou, L. (2025). Η ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΑΠΟ ΤΟ ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. ΒΟΛΟΥ (1995): Η ΚΟΥΚΛΑ ΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΟ ΜΕΣΟ [EURIPIDES' ALCESTIS FROM THE MUNICIPAL AND REGIONAL THEATRE OF VOLOS (1995): PUPPETS AS A PERFORMANCE/STAGE SYSTEM]. *ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS*, 20(1), 363–381. <https://doi.org/10.12681//.43305>

ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ – ΛΙΝΑ ΜΠΑΣΟΥΚΟΥ

Η ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΑΠΟ ΤΟ ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. ΒΟΛΟΥ (1995): Η ΚΟΥΚΛΑ ΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΟ ΜΕΣΟ

1. Εισαγωγή

Κατά τον Πλάτωνα, ο έρωτας εμπνέει στους ερωτευμένους τέτοιο πρωτόγνωρο θάρρος, απότοκο της φύσης του ίδιου του ερωτικού φαινομένου, ώστε οι ερωτευμένοι, άντρες και γυναίκες, επιθυμούν να πεθάνουν ο ένας στη θέση του άλλου. Απόδειξη γι' αυτό παρέχει, κατά τον φιλόσοφο, η Άλκηστη: πεθαίνοντας αντί για τον άντρα της, έδειξε πόσο οι γονείς του ήταν ξένοι γι' αυτόν και κατ' όνομα μόνο συγγενείς:

Και μὴν ὑπεραποθνήσκειν γε μόνον ἐθέλουσιν οἱ ἐρῶντες, οὐ μόνον ὅτι ἄνδρες, ἀλλὰ καὶ αἱ γυναῖκες. τούτου δὲ καὶ ἡ Πελοπιδίου θυγάτηρ Ἄλκηστις ἰκανὴν μαρτυρίαν παρέχειται ὑπὲρ τοῦδε τοῦ λόγου εἰς τοὺς Ἕλληνας, ἐθελήσασα μόνη ὑπὲρ τοῦ αὐτῆς ἀνδρὸς ἀποθανεῖν, ὄντων αὐτῶ πατρός τε καὶ μητρός, οὓς ἐκείνη τοσοῦτον ὑπερεβάλετο τῇ φιλίᾳ διὰ τὸν ἔρωτα, ὥστε ἀποδείξει αὐτοὺς ἄλλοτριους ὄντας τῶ ὑεῖ καὶ ὀνόματι μόνον προσήκοντας.

Πλάτων, *Συμπόσιο*, 179b-c¹

Η αρετή της και η προθυμία της να πεθάνει για τον άντρα της κρίθηκαν αξιοθαύμαστες από τους θεούς. Έτσι, εκείνοι την αξίωσαν με μια σπάνια ανταμοιβή, την οποία έδωσαν σε πολύ λίγους: ανέβασαν την ψυχή της από τον Άδη.

Στο ίδιο πλαίσιο θεώρησης του συναισθήματος της Άλκηστης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη κατά την οποία εντοπίζονται σε αυτήν προδρομικά στοιχεία της αγάπης που κηρύσσεται στο Ευαγγέλιο του Ιησού, ως οριακής, έσχατης δυνατότητας της ύπαρξης. Η αγάπη των γονιών του Άδμητου για το παιδί τους εγκλείεται στον κύκλο του ατομισμού τους.² Αντίθετα, στο πρόσωπο

1. Πλάτων, *Συμπόσιο* (μετ. Η. Ανδρεάδης), Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1985, στο https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=6&text_id=110 [7-08-2024].

² Στον πυρήνα του ευριπίδειου έργου βρίσκεται η προσωποποιημένη δραματοποίηση του ανθρώπινου ψυχισμού· βλ. R. P. Winnington Ingram, *Euripides and Dionysus*, Cambridge University Press, London 1948, σ. 1-14, 180-187. Όπως επισημαίνει ο C. H. Whitman, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την ηρωική παράδοση χωρίς να κατασκευάζει ηρωικές μορφές, πλουτίζοντας τις αποχρώσεις της ίντριγκας, δίνοντας λόγο στα πάθη και στις διακυμάνσεις της συνείδησης, προκαλώντας επίσης μια σταθερή παρεξήγηση που ενισχύθηκε πολύ από την κριτική που άσκησε

της Άλκηστης η πεπερασμένη αγάπη μεταστοιχειώνεται σε άπειρη μέσω του θανάτου, εμπειρίας που εμφανίζεται σε όλο της το μέγεθος μόνο στο Ευαγγέλιο. Διά της μαρτυρίας του Ιησού αναδύεται η απόλυτη μεταφυσική ερημιά του όντος μπροστά στην απειλή της ανυπαρξίας. Είναι ακριβώς υπό το ρίγος της αναπόδραστης προοπτικής του έσχατου αφανισμού που πραγματώνεται η άπειρη αγάπη, η αγάπη για όλα τα όντα, ακόμη και για τον εχθρό, μέσω της οποίας ο ίδιος ο άνθρωπος γίνεται από πεπερασμένος, άπειρος.³

ο Αριστοφάνης μέσα από τις κωμωδίες του: ότι δηλαδή μετέφερε την τραγική τέχνη σε ένα επίπεδο οικιακής καθημερινότητας· βλ. C. H. Whitman, «Ο Ευριπίδης και τα πλαίσια του μύθου», *Θέατρο* 40-42 (1974), σ. 15-29. Τα δραματικά πρόσωπα κατατρύχονται από τις αδυναμίες τους, δρουν κατευθυνόμενα από τις παρορμήσεις τους και υποκινούνται από φόβους και επιθυμίες· βλ. J. De Romilly, *La modernité d' Euripide*, Paris 1986. Ειδικότερα, ο θάνατος της Άλκηστης ωφελεί τον Άδμητο, καθώς έτσι σώζεται η δική του ζωή, αλλά ταυτόχρονα η απώλειά της του στερεί την ευτυχία του· υπογραμμίζεται έτσι (και εδώ) ο ειρωνικός χαρακτήρας του έργου· βλ. J. Dellner, «Alcestis' Double Life», *The Classical Journal* 96/1 (2000), σ. 1-25. Ο ειρωνικός χαρακτήρας του έργου εντοπίζεται στην ηθογράφηση των προσώπων (στη διττή όψη του Άδμητου, που από τη μια είναι ο ευγενής, ευσεβής και αξιοπρεπής ήρωας, ο οποίος κερδίζει τη φιλική διάθεση του Απόλλωνα και του Ηρακλή και ωφελείται έμπρακτα από αυτούς και από την άλλη εμφανίζεται ως εγωκεντρικός και δειλός), όπως και στη διαχείριση των θεμάτων της οικογένειας και του θανάτου. Ως προς τον ειρωνικό χαρακτήρα στον χειρισμό της πλοκής, παρατηρούμε πως η Άλκηστη σώζεται χάρη στη φιλοξενία του Ηρακλή από τον Άδμητο. Μετά τη νεκρανάσταση της Άλκηστης, ο Άδμητος πείθεται από τον Ηρακλή να απλώσει το χέρι του στην πεπλοφορεμένη γυναίκα, παρά την αντίστασή του, καθώς πιστεύει πως παραβαίνει την υπόσχεσή του στην Άλκηστη. Αγνοεί, ωστόσο, πως η άγνωστη είναι η ίδια η γυναίκα του και πως η παραβίαση του όρκου του είναι η οδός για την αποκατάσταση της ευτυχίας. Βλ. W. D. Smith, «The Ironic Structure in 'Alcestis'», *Classical Association of Canada* 14/3 (1960), σ. 127-145.

³ Χ. Μαλεβίτσης, *Περί του τραγικού*, Ευθύνη, Αθήνα 1992. Γενικά, στην Άλκηστη, η ανθρωπολογία του θανάτου συμπληρώνεται από τη σπουδή μιας ευρείας τοιχογραφίας αισθημάτων, μέσα από τη λεπτή κι ακριβή παρατήρηση και διεισδυτική απόδοση της ανθρώπινης φύσης και συμπεριφοράς (C. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, Duke University Press, Durham and London 1993, σ. 51). Η σχέση μας με το *αποθνήσκειν* είναι συστατική και προσδιοριστική της ύπαρξής μας. Μέσω του πένθους θεσπίζουμε την ατομική μας σχέση με τη θνητή μας διάσταση. Η Άλκηστη εγκλείει τον εαυτό της στο δεσμό με τον Άδμητο, πεθαίνει για να μη βιώσει την εμπειρία της θνητής φύσης του αγαπημένου Άλλου. Έτσι, θα καθυστερήσει η στιγμή του θανάτου του Άδμητου, που δεν κερδίζει βέβαια την αθανασία· κερδίζει μόνο χρόνο, αναβάλλεται το φυσικό κι αναπόδραστο γεγονός του θανάτου του, εφόσον είναι θνητός. Μετά το θάνατό της, εκείνος βλέπει την υπόλοιπη ζωή του ως μια ατέλειωτη σειρά στιγμών πένθους. Όσο κι αν ο χαμός της προσφιλούς ύπαρξής μας προκαλεί δυσβάσταχτη οδύνη, είναι αδύνατο να τη συνοδέψουμε στο θάνατο και να αποκτήσουμε ουσιαστική πρόσβαση στην απώλειά της. Καθένας είναι καταδικασμένος να πεθάνει μόνος. Η φροϋδική διαλεκτική του πένθους συνίσταται στη διατήρηση του εκλιπόντος στη ζωή (μέσω της μνήμης, της παρουσίας του στην εσωτερικότητά μας) και της άρνησής του, αφού αποφασίζουμε να εξακολουθήσουμε να υπάρχουμε χωρίς αυτόν. Απαρνούμαστε το αντικείμενο της χαμένης αγάπης, για να συνεχίσουμε τη δική μας ζωή. Βλ. F. Dastur, *Ο θάνατος. Δοκίμιο για το πεπερασμένο* (μετ. Β. Σιδηροπούλου), Εκδόσεις Scipta, Αθήνα 1999. Σε συνάφεια με τα παραπάνω, το κείμενο του Ευριπίδη μπορεί άνετα να θεωρηθεί πλούσια «μήτρα διακειμενικότητας», με αφετηρία την οποία εκτείνεται ευρύ πεδίο εκλεκτικών λογοτεχνικών συγγενειών. Βλ. ομόθεμο δείγμα δραματικής γραφής από τον *Καρδινάλιο της Ισπανίας* του A. de Montherlant, όπου η βασίλισσα Ιωάννα έχει εγκαταλείψει κάθε εγκόσμια δραστηριότητα λόγω της απουσίας του νεκρού βασιλιά: «ΙΩΑΝΝΑ: Μου συμβαίνει ένα τρομερό πράγμα, να συλλογίζομαι τον άντρα μου, και για μια στιγμή ο κόσμος να μου γίνεται υποφερτός. Υπάρχει στη ζωή μου μια ανάμνηση, κι αυτό μου επιτρέπει να υπομένω τη ζωή. Τίποτα άλλο δε θε

Για τη σκηνοθετίδα Λυδία Κονιόρδου, ο θεματικός άξονας του αλτρουισμού, της αγάπης⁴ και της ανιδιοτελούς προσφοράς, που φτάνει ως τη θυσία, αποτέλεσε κριτήριο, ώστε αυτή να επιλέξει το έργο *Άλκηστις* του Ευριπίδη για τη θερινή παραγωγή του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου το 1995.⁵ Δεν υπάρχει αντάλλαγμα, όταν μιλά κανείς αποκλειστικά με τη φωνή της καρδιάς του, καταλήγοντας να δωρίσει τη ζωή του την ίδια· έτσι, το εκτόπισμα της δοτικότητας της Άλκηστις αποτελεί υπέρβαση των ορίων, με αποτέλεσμα να φαίνεται σχεδόν παράλογο για τη συνήθη ανθρώπινη πρόσληψη. Ακριβώς επειδή πρόκειται για μια πράξη απόλυτη, εξωπραγματική, ο Φέρης, πατέρας του Άδμητου, χαρακτηρίζει την ηρωίδα

το κατόρθωνε. Υπάρχει μια ανάμνηση, και τίποτ' άλλο. Αγκαλιά, όταν παραγυρεύω το θάνατο, λέω στον εαυτό μου πως, πεθαμένη, δε θα θυμώμαι πια, και τότε δε θέλω να πεθάνω»: Α. DeMontherlant, *Ο Καρδινάλιος της Ισπανίας* (μετ. Π. Πρεβελάκης), Εταιρεία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1980, σ. 95. Συνδυάζοντας τη νεορομαντική λεπτότητα με τη χρήση του εσωτερικού μονολόγου και τις ψυχαναλυτικές παρατηρήσεις, ο συγγραφέας και ψυχίατρος Α. Schnitzler προχωρεί στην ανατομία των αθέατων τοπίων της ψυχής. Στη νουβέλα *Πεθαίνοντας* (1892), το νεαρό ζευγάρι ερωτευμένων βρίσκεται αντιμέτωπο με την ουσιαστική ανακάλυψη του αισθήματος της θνητότητας και της απειλής του θανάτου. Μπροστά στη φυσική νομοτέλεια, είναι ανύπαρκτα τα περιθώρια απόδρασης. Πάσχοντας από ανίατη ασθένεια, ο Φέλιξ θα πεθάνει σε ένα χρόνο, σύμφωνα με τη διάγνωση του γιατρού. Η Μαρί δεν μπορεί να διανοηθεί την ύπαρξή της δίχως αυτόν· έως το τέλος της ιστορίας θα παλέψει με την αρρώστια και τις τρικυμισμένες αντιδράσεις του αλλά και τις δικές της σύνθετες θυμικές μεταπτώσεις. Όταν ο Φέλιξ κρίνει πως η αφοσίωσή της δεν του αρκεί και βρίσκει άσκοπο το να συνεχίζονται τα παιχνίδια αναβολής με την ειμαρμένη, την αναγκάζει σχεδόν να φανεί συνεπής στην αρχική της υπόσχεση (να πεθάνει μαζί του). Κυριευμένη από φόβο, εκείνη επιλέγει τη φυγή, για να αφήσει τον Φέλιξ να πεθάνει τελικά μόνος. Βλ. Α. Schnitzler, *Πεθαίνοντας* (μετ. Γ. Ανδρεάδης), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1988.

⁴ Ως προς την απεικόνιση της συζυγικής σχέσης μεταξύ του Άδμητου και της Άλκηστις στο έργο του Ευριπίδη, οι μελετητές έχουν διατυπώσει ποικίλες απόψεις για την παρουσία ή μη του ερωτικού στοιχείου και για τη φύση της αγάπης μεταξύ του ζευγαριού. Ο ίδιος ο αιτιακός πυρήνας της θυσίας της Άλκηστις –αν η απόφασή της να πεθάνει αντί για τον σύζυγό της προκύπτει οικεία βουλήσει ή αν αποτελεί προϊόν καταναγκασμού λόγω των κοινωνικών δεδομένων της εποχής– θα πρέπει να θεωρηθεί σε συνάφεια με τα παραπάνω δεδομένα. Σύμφωνα με αρκετούς μελετητές, η θυσία της εκφράζει απόλυτη αποδοχή του ιδανικού του *οίκου*· βλ. P. Vellacott, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, σ. 36-41. Ο άντρας είναι ο ακρογωνιαίος λίθος και εγγυητής της ενότητας του οίκου. Έχει απόλυτη δικαιοδοσία στην περιουσία του και στην προίκα της συζύγου του, είναι υπεύθυνος για τη διαβίβαση των κληρονομικών δικαιωμάτων στα παιδιά τους. Μετά τον θάνατο του Άδμητου, οι συνθήκες θα διαγράφονταν δυσμενείς, καθώς το μέλλον του οίκου και η θέση των παιδιών θα ήταν αναμφισβήτητα επισφαλής· βλ. Α. Παπαδημητρόπουλος, *Η έννοια του τραγικού στον Ευριπίδη. Άλκηστη-Μήδεια- Ιππόλυτος*, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014. Ωστόσο, ο Φέρης, στον αγώνα λόγων με τον Άδμητο, επισημαίνει στον γιο του πως η Άλκηστη δεν ήταν σε καμιά περίπτωση υποχρεωμένη να προσφέρει τη ζωή της για εκείνον (Dellner, «Alcestis' Double Life», σ. 1-25). Στη συζήτηση, ωστόσο, για το περιεχόμενο της θυσίας της ηρωίδας οφείλουμε να λάβουμε υπόψη ότι η παρουσίαση της Άλκηστις, τόσο ως συζύγου όσο και ως μητέρας, καθιστά τη θέση πιο πολύπλοκη από ό,τι αν είχε να λάβει υπόψη μόνο τον εαυτό της και τον άντρα της. Η πολυπλοκότητα συμβάλλει στην πλοκή του έργου. Επιλέγοντας τη θυσία, ολοκληρώνει τη δέσμευσή της στον γάμο, ωστόσο εγκαταλείπει τα παιδιά της. Γι' αυτό, αξιώνει από τον Άδμητο να μην ξαναπαντρευτεί, επιδιώκοντας να εξασφαλίσει ανέφελο μέλλον για τα παιδιά της. Βλ. M. Dyson, «Alcestis' Children and the Character of Admetus», *The Journal of Hellenic Studies* 108 (1988), σ. 13-23.

⁵ Ε. Χατζηγιάννου, «Όπου είναι Ελλάδα είμαι καλά», *Τα Νέα*, 11 Μαΐου 1995.

άφρονα (στ. 728). Ωστόσο, η διάρρηξη των ορίων του εγώ μέσα από μικρές ή μεγαλύτερες πράξεις μεγαλοψυχίας συνιστά, σύμφωνα με τη σκηνοθετίδα, ψυχική ανάγκη των ανθρώπων και αποβαίνει γι' αυτούς λυτρωτική.⁶

Στο επίκεντρο του σκηνοθετικού συλλογισμού τίθεται η χρήση της κούκλας⁷ σε φυσικό ανθρώπινο μέγεθος από τους ηθοποιούς, με στόχο την ανάδειξη του αινιγματικού χαρακτήρα του έργου και την ενοποίηση των αντιθέσεων του. Επιλέγεται η ακόλουθη τεχνική: οι ηθοποιοί κινούν τις κούκλες κατά τρόπο, ώστε να είναι κρυμμένοι πίσω από αυτές. Το αποτέλεσμα είναι η απελευθέρωση του ηθοποιού από την ατομικότητά του, που, με τη σειρά της, οδηγεί στην εμβάθυνση στα ποιητικά νοήματα του έργου.⁸

2. Η σκηνοθετική πρόταση

Στην παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου βλέπει ξανά το φως της σκηνής, έπειτα από 94 χρόνια, η μετάφραση που πραγματοποίησε ο Κ. Χρηστομάνος για την πρώτη παράσταση της *Άλκηστης* (22 Νοεμβρίου 1901) στη νεοελληνική σκηνή,

⁶ Μ. Λοβέρδου, «Ο κ. γενικός και οι κούκλες. Η ψυχική ανάγκη των θνητών», *Το Βήμα*, 3 Σεπτεμβρίου 1995.

⁷ Η κούκλα αποτελεί άψυχη φιγούρα, ανθρώπινο ομοίωμα που γίνεται όργανο αφήγησης μιας ιστορίας μέσω της άμεσης ανθρώπινης υποστήριξης: υπακούει στις προθέσεις της δράσης, δανειζόμενη τη φωνή και την κίνηση του χειριστή της. Με άξονα τη λειτουργία του οξύμωρου σχήματος «φυσιογνωμική ακινησία της κούκλας-εκφραστική ευκινησία του χειριστή της», ο κουκλοπαίχτης όχι μόνο χειρίζεται την κούκλα, αλλά της δανείζει τη δική του ζωή, αλληλεπιδρά με το είδωλο, αναμετρείται μαζί του. Ως θεατρικό αντικείμενο, διαθέτει άπειρες δυνατότητες μεταμόρφωσης, μπορεί να εισδύσει σε πάμπολλες πτυχές του αρχετυπικού ανθρώπινου βίου· βλ. Η. Delreux, *Κούκλες και μαριονέτες* (μετ. Α. Στρομπούλη), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1987, σ. 16. Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η ιδέα του ηθοποιού-κουκλοπαίχτη εδραιώνεται, η κούκλα προβάλλει όλο και περισσότερο ως παρτενέρ του ηθοποιού, μέρος του σώματος του οποίου ή και ολόκληρο το σώμα του εμψυχώνεται ως κούκλα· βλ. Α. Παρούση, *Κουκλοθέατρο στην εκπαίδευση. Εκπαίδευση στο κουκλοθέατρο*, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 61-78.

⁸ «Το είδος του έργου, η ψυχολογία της Άλκηστης, οι συχνά αντιφατικές αντιδράσεις των προσώπων και του Χορού στην σχεδόν ακατανόητη πράξη της Άλκηστης, ο χαρακτήρας και η στάση του Άδμητου, ο μεθυσμένος Ηρακλής που θυμοσοφεί, ο κυνικός “αγώνας λόγων” και η διεξοδική παρουσίαση της διαδικασίας του θανάτου, πυροδότησαν συζητήσεις και προσέδωσαν στο έργο ένα γοητευτικό διφυή χαρακτήρα. [...] Η εξισορρόπηση αυτών των αντιθέσεων και ανατροπών σε μία ενότητα προϋποθέτει χρήση της κούκλας που στην παράσταση λειτουργεί σαν “ολόσωμη μάσκα” οδηγεί τον ηθοποιό να ψηλαφήσει μια άλλη θεατρική γλώσσα. Έτσι ο ηθοποιός, υπηρετώντας με το σώμα του τον ήχο και την ψυχή του μια κούκλα, που με τη σειρά της υπηρετεί το νόημα και την ουσία ενός ποιητικού έργου, οδηγείται στην απλότητα και στην υπέρβαση του εαυτού του, μια διαδικασία, πιστεύουμε, αναγκαία στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος» (από το σημείωμα της σκηνοθετίδας στο πρόγραμμα της παράστασης). Ας επισημανθεί πως στο κριτικό του σημείωμα για τη συγκεκριμένη παράσταση ο Κ. Γεωργουσόπουλος παρατηρεί πως η αξιοποίηση της τεχνικής της κούκλας στις σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος θεωρητικά υποστηρίχθηκε από τον Β. Ρώτα το 1951 στη μελέτη του «Τεχνολογικά Α'». Το γιαπωνέζικο θέατρο ανδρικών Μπουνακού, οι μη ρεαλιστικοί φωνητικοί και κινησιολογικοί κώδικες και το ονειρικό-υπερφυσικό στοιχείο, ο λυρισμός και ο εξωτισμός αλλά και τα «τερατικά» γνωρίσματα της κούκλας κρίνονται από τον Ρώτα ως πρόταση λύσης στα προβλήματα του τραγικού μεγέθους. Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Γόνιμη απόπειρα», *Τα Νέα*, 18 Σεπτεμβρίου 1995.

σε σκηνοθεσία του ίδιου.⁹

Η σκηνογραφική λύση του Δ. Φωτόπουλου συμπορεύεται με τον μυστηριακό τόνο που επικρατεί κατά τη ροή της παράστασης και με τη συνολική μινιμαλιστική σκηνοθετική σύλληψη.¹⁰ Η χωροθέτηση της δράσης (η οποία διεξάγεται απόλυτα μετωπικά στον θεατή) συντελείται σε σκηνικό τοπίο άκρας λιτότητας, σε ένα πατάρι τοποθετημένο στη σκηνή και αποτελούμενο από βαμμένα σανίδια μπλε-πράσινα. Στο σκηνικό διάκοσμο του φόντου, σανιδένια είναι και η καμπύλη πρόσοψη του ανακτόρου (η πύλη σχηματίζεται από τρία κόκκινα ξύλα σε μορφή Χ). Από την αρχή της παράστασης γίνεται αισθητή η σηματοδότηση του τελετουργικού στοιχείου,¹¹ που εκδηλώνεται μέσα σε

⁹ Η εναρκτήρια παράσταση της Νέας Σκηνης συνέπιπτε με το πρώτο ανέβασμα αρχαίου δράματος σε ρέουσα δημοτική γλώσσα. Η μετάφραση του κειμένου στη δημοτική προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση, κρίθηκε τολμηρή η απόφαση του Χρηστομάνου να μεταγράψει το έργο σε ελεύθερο στίχο, μάλιστα κατά την περίοδο που συνέβησαν τα επεισόδια των Ευαγγελικών. Αν και η γλώσσα της μετάφρασης θεωρείται γενικά ομαλή και αβίαστη και έγινε αποδεκτή από το γλωσσικό αίσθημα του κοινού της εποχής, είναι σαφές ότι οι εκπρόσωποι της έντυπης κριτικής και οι λόγιοι αποτίμησαν το αποτέλεσμα ανάλογα με τις γλωσσικές και ιδεολογικές τους θέσεις. Για το ανέβασμα του έργου από τη Νέα Σκηνή» του Χρηστομάνου, βλ. Α. Γλυτζουρής, *Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001. Επίσης Γ. Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976. Ο Γεωργουσόπουλος χαρακτηρίζει το μεταφραστικό εγχείρημα του Χρηστομάνου σύγχρονο και σχεδόν μελλοντικό, αφού ο δημιουργός (λογοτέχνης και σκηνοθέτης) επιλέγει τον ελεύθερο στίχο και απορρίπτει τη δοκιμασμένη λύση των διάφορων τύπων στιχουργικής φόρμας (εντεκασύλλαβο, δωδεκασύλλαβο, δεκαπεντασύλλαβο)· βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Η Άλκηστις του Κ. Χρηστομάνου», *Η Λέξη* 56 (1986), σ. 695. Ο ίδιος μελετητής επισημαίνει τη θεατρικότητα της μετάφρασης, που γράφτηκε για να μιληθεί από ηθοποιούς, και τονίζει πως η μετάφραση αυτή «αποτελεί την αφετηρία της μεταφραστικής εποποιίας στη δημοτική, άρα την ατμομηχανή που από το 1901 και για εκατό περίπου χρόνια οδηγεί ένα μεγάλο και ένδοξο μεταφραστικό συρμό»· βλ. Ευριπίδου, *Άλκηστις* (μετ. Κ. Χρηστομάνου, έρευνα-φιλολογική επιμέλεια Κ. Γεωργουσόπουλος – Ν. Χ. Χουρμουζιάδης), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2000, σ. 29. Βλ. επίσης την άποψη του Γ. Σιδέρη: «Το ν' αρχίζει ο Χρηστομάνος με την Άλκηστι, μεταφρασμένη σε ακραία δημοτική, δεν ήταν μόνο μια λογοτεχνική παρουσία σπουδαία για το δημοτικισμό, αλλά και μια παλικαριά· το πρώτο δεκαήμερο του μηνός είχε ξοδευτεί με τα ματοβαμμένα “ευαγγελικά”, που ήταν μια εξέγερση των φοιτητών για τη μετάφραση του Ευαγγελίου σε απλούστερη γλώσσα. Το “λογικό” θα ήταν να ξεσπάσει το κοινό σε αποδοκιμασίες και να γίνουν ταραχές, όμως δεν έγινε τίποτα τα σημαντικά. Η “καλή” κοινωνία της “πρώτης” ευνοούσε το δημοτικισμό, ή, τουλάχιστον, τον ανεχότανε» (Γ. Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, σ. 182). Δεν έλειψε η αντιδραστική άποψη από ορισμένη μερίδα λογίων που είδαν στη μετάφραση του Χρηστομάνου μια τραχιά γλώσσα, αντίθετη με το ήθος της τραγωδίας: «τραχεία εις την ακοήν και δεν συγκρατείται εις την σεμνοπρέπεια της τραγωδίας»· βλ. Ι. Ακτήμονας [Κονδυλάκης], κριτική για την παράσταση του Χρηστομάνου, *Εμπρός*, 24 Νοεμβρίου 1901, όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα της παράστασης του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου).

¹⁰ Ως μεγασύστημα σημείων που διέπεται από τους δικούς του εσωτερικούς κανόνες, η θεατρική παράσταση βρίθει από σημειακά συστήματα που αλληλοδιεισδύουν και αλληλοσυμπληρώνονται, συμβάλλοντας ισόποσα στη γενική υφολογία της παράστασης (Μ. Θωμαδάκη, *Σημειολογία του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα 1993), όπου το νόημα κάθε σημείου καθορίζεται από την ιδιαίτερη διάταξη του υπο-συστήματος στο οποίο ανήκει. Η συχνότητα εμφάνισης όμοιων σημειακών υπο-συστημάτων αποτελεί σημαντική και ικανή ένδειξη του κυρίαρχου νοήματος του παραστασιακού μηνύματος.

¹¹ Στην τελετουργική ανάγνωση του τραγικού είδους, που εισηγήθηκαν οι ανθρωπολόγοι του Cambridge, ο G. Murray καταλήγει σε έξι σημεία, τα οποία χαρακτηρίζουν τη δομή της τραγωδίας:

ατμόσφαιρα σιωπηλής περισυλλογής. Στο κλίμα εσωτερικότητας συμβάλλουν, ήδη από την έναρξη, οι μουσικές νύξεις (από εκτέλεση ζωντανής μουσικής) που αναπαράγουν ήχους της φύσης, με ευχάριστο κι ευδιάκριτο το λάλημα πετεινού. Η στυλιζαρισμένη κινησιολογική συμπεριφορά του Απόλλωνα είναι εμφανής στην αργή είσοδο, με τα χέρια σε έκταση και με ελαφρώς χορευτική κίνηση. Ο θεός κρατάει τόξο, το κορμί του ηθοποιού καλύπτεται εντελώς από μακρύ πέπλο, χάνεται πίσω από αυτό της κούκλας, το χέρι της οποίας λειτουργεί ως προέκταση του φυσικού ανθρώπινου χεριού. Φαίνεται μόνο ο λαιμός του ηθοποιού (Χ. Στέργιογλου), ενώ στο πρόσωπο φοράει άσπρη μάσκα. Η γοητευτική εκφορά του λόγου, με σαφή αλλά ήπια δήλωση μιας ιδιαίτερης ρυθμικής παρτιτούρας, παραπέμπει στο γιαπωνέζικο θέατρο, ενώ ο Θάνατος καταφτάνει βαστώντας σπαθί: μόνος αυτός εμφανίζεται χωρίς να είναι ενδεδυμένος με ολόσωμη κούκλα, με μαύρα φτερά, κόκκινα γάντια και στεφάνι, με τα κουδουνάκια στα πόδια του να ηχούν με τρόπο ανησυχητικά παιγνιώδη.¹² Στην έντονη, γεμάτη αιχμές λογομαχία που ακολουθεί, οι υψηλές νότες των δύο ηθοποιών εναλλάσσονται με ακραία χαμηλές.

Έπειτα από την αντιπαράθεση των δύο θεών, η αισθητική της μυστηριακής ατμόσφαιρας συγκροτείται εκ νέου, για να ενώσει τον Πρόλογο με την Πάροδο, με την παρατεταμένη σιωπή¹³ να διανθίζεται ξανά με φυσικούς θορύβους και με κατανυκτικούς ήχους από κρουστά μουσικά όργανα. Πίσω από τις λευκές κούκλες, φορώντας μακρύ πουκάμισο και παντελόνι, εισέρχεται ο Χορός κρατώντας φαναράκια. Κινούμενοι απαλά σαν κύμα, με άξονα τη Θεράπαινα (Ν. Στεφάνου), τα μέλη του Χορού εικονοποιούν κινησιακά τον λόγο της.¹⁴ Στην

στην αρχή κάθε τραγωδίας υπάρχει ο «αγώνας», η αντιπαράθεση του φωτός και του σκότους, της ζωής και του θανάτου. Ακολουθεί το «πάθος», που αντιπροσωπεύει τον τελετουργικό θάνατο, ο «αγγελιαφόρος», ο «θρήνος», η «αναγνώριση» του νεκρού και η «ανάσταση». Αντίστοιχα, κατά τον F. M. Cornford τα βασικά στηρίγματα της πλοκής και της εξέλιξης της κωμωδίας και της τραγωδίας βρίσκονται στις εποχιακές τελετουργίες που σχετίζονται με το θάνατο και με την αναγέννηση (Σ. Πατσάλιδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997, σ. 155). Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, η τελετουργική διάσταση προϋποθέτει τη στοιχειοθέτηση του τυπικού: αυτή αποτυπώνεται στην ύπαρξη σταθερών ευανάγνωστων μορφών, ορισμένης διάταξης των κειμενικών δομών και φόρτισης των σκηνικών τόπων με ορισμένες σημασίες. Κάθε σκόπιμη και τυπική ενέργεια στην τραγωδία αποτελεί αντανάκλαση, σε αισθητικές μορφές, της μυθικής αντίληψης, και «εξαργύρωση» της τελευταίας στο πεδίο της ιστορίας. Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Νήμα της στάθμης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.

¹² Τόσο το τόξο του Απόλλωνα όσο και το σπαθί του Θανάτου αποτελούν εύγλωττα σήματα των δραματικών προσώπων. Επιπλέον, όσον αφορά στα φτερά, τη μαύρη περιβολή και το στεφάνι του Θανάτου, ας επισημανθεί η ενδιαφέρουσα αισθητική σύγκλιση με την παράσταση της Νέας Σκηνης: Όπως συνάγεται από τη μοναδική σωζόμενη φωτογραφία αλλά και από την κριτικογραφία της εποχής, στην παράσταση του Χρηστομάνου, ο Απόλλων κρατάει τόξο ενώ ο Θάνατος ακόντιο. Ο τελευταίος είναι ντυμένος με μαύρα, έχει φτερά και φοράει στεφάνι από κόκκινες παπαρούνες.

¹³ Οι σιωπές συμβάλλουν στη ρυθμολογία της παράστασης, επιτρέπουν την ομαλή ροή, τη γεφύρωση και την αβίαστη συνύπαρξη των δομικών μερών του έργου σε ενιαία ολότητα.

¹⁴ Τα κινησιακά σημεία ανήκουν στην ομάδα των οπτικών σημείων και διακρίνονται σε τρεις υπο-ομάδες: μιμικά σημεία (εκφράσεις προσώπων που δηλώνουν συναισθήματα), χειρονομιακά

αναδρομική της αφήγηση, όπου παρακολουθούμε τον αποχαιρετισμό της Άλκηστης στους βωμούς του παλατιού και τη νυφική της κλίνη καθώς και τη στοργή της για τα τέκνα που θα πρέπει να αποχωριστεί για πάντα, διαγράφεται η ευτυχισμένη ζωή της βασίλισσας,¹⁵ ενώ η υποκριτική ενέργεια της ηθοποιού κατανέμεται ταιριαστά, τόσο στη θυμοσοφία και στο απλοϊκό ήθος του προσώπου που υποδύεται όσο και στο αυθόρμητο συγκινησιακό ξέσπασμα. Τα μέλη του Χορού συνεκφωνούν τους στίχους της Παρόδου ομαδικά, χωρισμένοι σε μικρά υποσύνολα (ημιχόρια), ορχούμενα σε αργούς ή ζωηρότερους ρυθμούς, σε αρμονία με τη ροή του λόγου. Η διάταξη σε ηχητικές ομάδες παραπέμπει σε πολυφωνική αντιστικτική μουσική σύνθεση (κανόνα), ωστόσο η μουσικότητα της εκφοράς έγκειται στον εσωτερικό ρυθμό του απαγγελτικού τρόπου και όχι σε ακραιφνώς τραγουδιστή φόρμα, σε αντίθεση με τα στάσιμα που έπονται, όπου η απαγγελτική και τραγουδιστική μορφή αλληλοσυμπληρώνονται. Καθώς η όψη των ηθοποιών του Χορού δεν προκαλεί εμφανείς αντιστοιχίες με ρεαλιστικές οντότητες, απουσιάζει δηλαδή η σαφής δήλωση φύλου, ηλικίας, κοινωνικής θέσης, η ποιητική αφαίρεση προκύπτει εντονότερη.

Στη σοβαρή, ασπρόμαυρη σε γενικές γραμμές αισθητική, είναι δυνατό να ανιχνευθεί η πρόθεση συμβολιστικής προβολής των αντιθέσεων. Πρόκειται για το φως και το σκοτάδι, για τη ζωή και τον επικείμενο θάνατο μιας γυναίκας, που περνάει από την ύπαρξη στην ανυπαρξία μέσα από την αγνή πράξη της αυτοθυσίας της,¹⁶ αφήνοντας άριστες εντυπώσεις στους γύρω της.¹⁷ Με μαύρο

(στατικές κινήσεις του προσώπου και του σώματος), σημεία γειννίας (κινήσεις του σώματος του ηθοποιού στον χώρο) (Θωμαδάκη, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, σ. 41).

¹⁵ Η Άλκηστη χάνει μια ζωή αξιοζήλευτη, γεμάτη ευτυχία. Διαφέρει από τις άλλες ηρώιδες του Ευριπίδη που θυσιάζονται (όπως η Μακαρία, η Πολυξένη, η Ιφιγένεια) στο ότι οι ίδιες υποστηρίζουν ότι η ζωή θα ήταν έτσι κι αλλιώς χειρότερη από τον θάνατο γι' αυτές (M. Lloyd, «Euripides' Alcestis», *Greece & Rome* 32/2 (1985), σ. 119-131).

¹⁶ Η Άλκηστη είναι σύζυγος εξίσου στη ζωή και στον θάνατο, γιατί εκεί ολοκληρώνει ουσιαστικά τον γάμο της. Μέσα από μιας τέτοιας τάξης αυτο-πραγμάτωση, οι τραγικές ηρώιδες καινοτομούν, ενδυναμώνοντας όμως εντέλει την παράδοση (κάτι που μοιάζει να ακυρώνει το περιεχόμενο της καινοτομίας τους) ή μήπως το μυθοπλαστικό αυτό σύμπαν χαρίζει στο φύλο των γυναικών μια ανέλπιστα δόξα, την οποία η πραγματικότητα και οι καταναγκαστικοί θεσμοί της αρνούνται παραδοσιακά να τους εκχωρήσουν; Καθώς η Άλκηστη υπερασπίζεται μέχρι θανάτου τον γάμο της, οι αξίες της πόλης καταστρατηγούνται, αφήνοντας να λάμψει η απόκλιση (που έγκειται στη σύγκυση των απαράβατων ορίων που χωρίζουν το αρσενικό από το θηλυκό), ή, μήπως, αντίθετα, ο κανόνας υπογραμμίζεται μέσα από την απόλυτη αφοσίωση της στοργικής και ενάρετης συζύγου, που κερδίζει τον ένδοξο θάνατο χάρη στα κατεχοχόν αρσενικά χαρακτηριστικά του θάρρους και της καρτερίας; Η ενστάλαξη της αμφιλογίας αυτής στην τραγωδία προφανώς χρωμάτιζε διαφορούμενα την κάθαρση των Αθηναίων θεατών της εποχής. Η δυνατότητα που προσφέρεται μέσω της μυθοπλασίας για πρόσληψη του αθέμιτου και ανεπίτρεπτου, η γεύση αυτής της απόκλισης οριοθετεί την εμπειρία μιας ελεγχόμενης ηδονής, και, ως εκ τούτου, διασφαλίζει τη διατήρηση της καθιερωμένης τάξης των πραγμάτων. Βλ. N. Logaux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία* (μετ. Αγγελική Ροβάτσου), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1995, σ. 75-79, 129-133.

¹⁷ Από το σύνολο των αναφορών του Ευριπίδη στον Όμηρο και συγκεκριμένα στην *Ιλιάδα* που εντοπίζει ο R. Garner, επισημαίνουμε εδώ τις αντιδράσεις στον θάνατο της Άλκηστης σε σύγκριση με τις αντιδράσεις στον θάνατο του Πατρόκλου και του Έκτορα. Όταν η Άλκηστη πεθαίνει και αφού έχει φύγει, ένας από τους υπηρέτες τονίζει πόσο καλή ήταν πάντα, ακόμη και με τους πιο ταπεινούς. Αντίστοιχα, η Βρισηίδα τονίζει τη γλυκύτητα του Πατρόκλου και η Ελένη περιγράφει

ρούχο πίσω από το λευκό ένδυμα, η Άλκηστη προχωράει στο κέντρο της σκηνής μέσα από μια ευθεία φωτισμένη λωρίδα, ακολουθούμενη από τον Άδμητο και από τους υπηρέτες της και από τα παιδιά της (το ένα της παιδί κρατάει στην αγκαλιά του το άλλο, που είναι κούκλα). Ακροβατεί επιτυχημένα ανάμεσα στη γήινη κυριαρχία, τον ρεαλισμό και την ποίηση, διαγράφοντας επιδέξια την ποικιλία των πτυχών ενός προσώπου, το οποίο, στο κατώφλι του θανάτου, βρίσκει το κουράγιο να απευθύνει στους επιζώντες παραινέσεις και οδηγίες επιβίωσης αλλά και σεβασμού προς τη μελλοθάνατη· είναι φανερό πως η ηθοποιός δεν αφήνει τον σπαραγμό να την παρασύρει, μ' όλες τις παλλόμενες ελεγειακές της νότες. Πεθαίνει πάνω στο νυφικό κρεβάτι, που είναι τοποθετημένο στο μέσο της σκηνής.¹⁸ Δύο ακόμη ασπροντυμένα παιδιά, με στεφάνι στο κεφάλι, άδουν τον θρήνο.

Στο δεύτερο Επεισόδιο, περισσότερο συμβατικά, «κλασικά» ευανάγνωστη από εκείνη των υπόλοιπων χαρακτήρων είναι η σκευή του μυώδους Ηρακλή, που έρχεται βαστώντας το ρόπαλο-αναγνωριστικό σήμα του ημίθεου και φορώντας μαύρη λεοντή.

Στη σκηνή Φέρητα – Άδμητου απουσιάζει το κωμικό στοιχείο, που παρατηρείται στην πλειονότητα των προσεγγίσεων του έργου. Οι αντιθετικές ρήσεις ακούγονται με ευκρίνεια, η συνύπαρξη των *δισσών λόγων* κατά τους σοφιστές σχεδόν απογυμνώνεται από την όποια σκηνοθετική προθετικότητα, με στόχο να διαφανούν οι διαφορετικές ποιότητες στη διάνοια καθενός από τους δύο ρόλους και η επαμφοτερίζουσα ηθική στάθμη που τους χαρακτηρίζει εξίσου.

Αφού ο Άδμητος δώσει εντολή για την καύση του σώματος της νεκρής, ο Χορός την ξεπροβοδίζει. Η σοβαρή, ασπρόμαυρη σε γενικές γραμμές αισθητική, με φανερή την πρόθεση συμβολιστικής προβολής των αντιθέσεων, διανθίζεται με τα λευκά και ρόδινα λουλούδια που σκορπάζει ο Χορός γύρω από το νεκροκρέβατο της ηρωίδας, ανασύροντας έτσι στοιχεία από την Ορθόδοξη χριστιανική λατρεία, μια και η κίνηση αυτή φανερά προσιδιάζει στον χριστιανικό Επιτάφιο.

Μετά το ξόδι της Άλκηστης, τα μέλη του Χορού κρατούν μαύρες ομπρέλες¹⁹ η ενδιαφέρουσα χρωματική αντίστιξη συνεχίζεται με τις κόκκινες και ροζ πινελιές αντίκρου στο μαύρο.

Στον διάλογο λαϊκής οικειότητας μεταξύ Ηρακλή και Δούλου, ύστερα από την εξύμνηση του ηδονιστικού προτύπου βίου ο Ηρακλής μαθαίνει την αιτία του

όμορφα την εξαιρετική καλοσύνη που της έδειξε ο Έκτορας σε αντίθεση με τη σκληρότητα των υπόλοιπων μελών του τρωικού βασιλικού οίκου· βλ. R. Garner, «Death and Victory in Euripides' *Alcestis*», *Classical Antiquity* 7/1 (1988), σ. 58-71.

¹⁸ Όταν μια γυναίκα πεθαίνει στην τραγωδία, αυτό συμβαίνει μακριά από τα βλέμματα των θεατών, στον περικλειστο χώρο του θαλάμου, της συζυγικής κάμαρας, όπου αυτοκτονούν η Ιοκάστη, η Ευρυδίκη, η Φαίδρα. Στις *Ικέτιδες* (στ. 980), η νεκρική πυρά του Καπανέα, όπου πέφτει η Ευάδνη, αναφέρεται ως *θαλάμαι*, νεκρικός θάλαμος. Στην περίπτωση της Άλκηστης πλέκεται ένα ιδιάζον και επεισοδιακό παιχνίδι ανάμεσα στο ορατό και το αθέατο: ύστερα από το θάνατό της, το σώμα μεταφέρεται μέσα στο ανάκτορο, ακολουθεί η σκηνική *πρόθεσις*, το σώμα απομακρύνεται εκ νέου με την εκφορά, τέλος επιστρέφει ζωντανό με τη μεσολάβηση του Ηρακλή (Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σ. 65-69).

¹⁹ Όμοια εικόνα (ο Χορός με ομπρέλες) εντοπίζεται και στην *Άλκηστη* που σκηνοθέτησε για λογαριασμό του Θεάτρου Τέχνης ο Γ. Λαζάνης έναν χρόνο αργότερα (1996).

πένθους του σπιτιού. Στην προδρομική αφήγησή του (στ. 837-860) ανακοινώνει το σχέδιό του για τη διάσωση της Άλκηστης από τον Θάνατο.²⁰ Το αμιγές κωμικό στίγμα πρυτανεύει στη σκηνή αυτή, όπου πραγματοποιείται και η ισορροπημένη μετάβαση σε μια ρεαλιστική διαχείριση στην υποκριτική οδό.

Στην έξοδο του έργου, αφού καμφθούν οι αντιρρήσεις του Άδμητου, ο Ηρακλής του παρουσιάζει, αντί για τη βουβή Άλκηστη, μια άψυχη κούκλα, στοιχείο που σκηνικά προφανώς υπαινίσσεται αμφισημότητα ως προς τη νεκραναστημένη ηρωίδα.²¹ Με αυτόν τον τρόπο, εντάσσεται στη σφαίρα του διαπαραστασιακού διαλόγου και του δημιουργικού δανεισμού, εφόσον αντίστοιχη πρόταση κατέθεσε ο Γ. Χουβαρδάς στην *Άλκηστη* του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας, το 1984. Ταυτόχρονα, ο Χορός κλείνει τις ομπρέλες του και μαζεύει τα φαναράκια που είχε αφήσει στο στρογγυλό πατάρι της σκηνής. Ο Άδμητος αγκαλιάζει την Άλκηστη, η ηθοποιός αποχωρεί, εκείνος μένει με μια σκέτη κούκλα, πριν αποχωρήσει από τη σκηνή. Το τέλος της παράστασης συνοψίζει, με τον πιο ξεκάθαρο ίσως τρόπο, τη σκηνοθετική άποψη, η οποία καταφάσκει στις αμφισημίες του κειμένου, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να «μιλήσουν» και να δειχθούν, χωρίς να υπογραμμίζονται, αλλά απλά με το να υπάρχουν μέσα στις καλοζυγισμένες, γεμάτες παύσεις της παράστασης.²² Είναι

²⁰ Τη στιγμή του θανάτου, η ψυχή έπρεπε να παλέψει, για να απαλλαγεί από τα σωματικά δεσμά. Οποιαδήποτε κι αν ήταν η ακριβής μορφή της πάλης της ψυχής την ώρα εκείνη, σίγουρα επρόκειτο για επικίνδυνη στιγμή, όπου, όπως αναφέρεται στην πλατωνική παράδοση, η ψυχή οδηγούνταν μακριά από τον δαίμονα που είχε οριστεί ως προστάτης κάθε ανθρώπου, όσο αυτός βρισκόταν στη ζωή. Ο Ηρακλής προκαλεί τον Θάνατο σε μονομαχία και σώζει την ψυχή της Άλκηστης, την ώρα ακριβώς που ο Θάνατος θα την άρπαζε και θα την έπαιρνε μαζί του (M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland 2002, σ. 5).

²¹ Για την αμφισημία ως θεμελιακή αρχή της δράσης στην *Άλκηστη*, η οποία κορυφώνεται με την παρουσία της σιωπηλής πεπλοφόρου Άλκηστης στο τέλος του έργου, βλ. J. Kott, *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία* (μετ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη), Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 1976. Γενικά, για τη σιωπή της νεκραναστημένης ηρωίδας έχει διατυπωθεί πλήθος ερμηνειών. Κατά τους Δ. Ιακώβ και Ν. Χ. Χουρμουζιάδη, η ψυχολογική ερμηνεία, κατά την οποία η αλαλία της Άλκηστης αποτελεί έκφραση θυμού και απογοήτευσης για τη φιλαυτία του Άδμητου, δεν τεκμηριώνεται με βάση το κείμενο· βλ. Δ. Ιακώβ, *Ευριπίδης: Άλκηστη, ερμηνευτική έκδοση*, τόμ. Α' και Β', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2012, σ.274· Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, *Ευριπίδου Άλκηστις*, Στιγμή, Αθήνα 2008, σ. 225-229. Επικρατέστερη φαίνεται η τελετουργική ερμηνεία, κατά την οποία ήταν αναγκαίος ο τριήμερος εξαγνισμός όποιου επέστρεφε από τον Άδη, προκειμένου να ενσωματωθεί ξανά στον κόσμο των ζωντανών, ενώ ο M. R. Halleran θεωρεί την τελευταία σκηνή του έργου ως προσομοίωση της γαμήλιας τελετουργίας· M. R. Halleran, «Text and Ceremony at the Close of Euripides' *Alcestis*», *Eranos* 86 (1988), σ. 123-129. Κεντρικό μέρος μιας τέτοιας τελετουργίας αποτελούν τα «ανακαλυπτήρια», όπου η σιωπηλή νύφη συστήνεται στους παρευρισκόμενους ως σύζυγος· βλ. L. Llewellyn-Jones, *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*, Classical Press of Wales, Swansea 2003, σ. 227-234. Με την έννοια αυτή, ο Ηρακλής ενεργεί ως η νυμφεύτρια, που αφαιρεί το πέπλο από το κεφάλι της νύφης· βλ. A. Markantonatos, *Euripides' Alcestis. Narrative, Myth, and Religion*, Walter de Gruyter, Berlin 2013, σ. 128.

²² Οι παύσεις διαμορφώνουν όχι μόνο το συγκινησιακό κλίμα και την αρμολόγηση των μερών της παράστασης, όπως αναφέρθηκε πριν, αλλά αποκτούν ξεχωριστή σημασία στην υποκριτική άποψη που ακολουθείται για την απόδοση των ρόλων. Άλλωστε, η βουβή παρουσία της Άλκηστης στο τέλος, υπαγορευόμενη από το ίδιο το κείμενο, εξυπηρετεί εκ των πραγμάτων τον δραματουργικό μηχανισμό και τροφοδοτεί τη σκηνοθετική σκέψη με ενδιαφέροντες τρόπους, όπως φαίνεται στις πολλαπλές προσεγγίσεις του τέλους του έργου από διαφορετικούς

παρόντες ο Ηρακλής με το ρόπαλό του, ο Δούλος με πλεκτό καλάθι, ενώ το δάπεδο είναι σκεπασμένο με λουλούδια. Τα πρόσωπα του Χορού βγάζουν τις μάσκες και ο κορυφαίος απαγγέλλει το εξόδιο άσμα.

3. Η πρόσληψη της παράστασης από την κριτική²³

Σε γενικές γραμμές η σκηνική περιπέτεια της *Άλκηστης* από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου αποτιμήθηκε θετικά από την κριτική. Το παραστασιακό αποτέλεσμα κρίθηκε ειλικρινές, ξεκάθαρο και συνεπές ως προς τα αρχικά ερεθίσματα που κινητοποίησαν τους συντελεστές.²⁴

σκηνοθέτες. Βλ. την παρατήρηση του Τ. Λιγνάδη: «Η σιωπή στο θέατρο είναι στοιχείο έλξης της προσοχής του θεατή». Τ. Λιγνάδης, *Το ζών και το τέρας*, Ηρόδοτος, Αθήνα 1988, σ. 124.

²³ Κατά τη διάρκεια της παράστασης, ο θεατής κατασκευάζει εκ νέου το παραστασιακό κείμενο: το αποκωδικοποιεί κωδικοποιώντας το, αποκρυπτογραφεί τα σημεία του και αποκτά –κατά το δυνατό– εποπτεία των οργανωτικών αρχών της παράστασης, εκκινώντας από το ήδη υπάρχον υπόβαθρο και τη συναγωγή κανόνων μέσα από διαφορετικές εμπειρίες, θεατρικές και μη, ανάλογα με τις γνωστικές του υποδομές, τη γενική πολιτιστική του προπαιδεία, την ιδεολογική προδιάθεσή του, τις επιρροές από κριτικούς και φίλους (Κ. Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* (μετ. Κ. Διαμαντάκου), Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ.117-112). Η ισχύς επίδρασης στον θεατή της δευτερογενούς μεταγλωσσικής πράξης, που στοιχειοθετεί τη θεατρική κριτική, ορίζεται στο πλαίσιο των διαδραστικών συμβάσεων που συνθέτουν το ευρύτερο θεατρικό φαινόμενο και διαμορφώνουν όρους αποδοχής ή απόρριψης του θεατρικού προϊόντος. Για την κοινωνιολογική έρευνα του θεάτρου, τη συνεξέταση των παραμέτρων του κειμένου, της παράστασης και του κοινού καθώς και για τη διερεύνηση του ρόλου της κριτικής, βλ. J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, PUF, Paris 1973. Για τη διαμεσολαβητική λειτουργία του κριτικού ως προς την καταγραφή, αποκωδικοποίηση, ερμηνεία και αποτίμηση της παράστασης, εντέλει της συνολικής «ανάγνωσης» της παράστασης από το κοινό, βλ. Γ. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007. Ο Γ. Π. Πεφάνης αναλύει την ανάγκη για αναθεώρηση της θεατρικής κριτικής, ώστε να αντιμετωπιστούν οι προκλήσεις της σύγχρονης θεατρικής σκηνής. Επισημαίνει ότι η θεατρική κριτική δεν πρέπει να θεωρείται απομονωμένη πρακτική, αλλά οργανικό μέρος ενός ευρύτερου πλαισίου, το οποίο περιλαμβάνει επίσης τη θεωρία και την ιστορία του θεάτρου. Υπογραμμίζει τη σημασία της αμοιβαιότητας και της δυναμικής σχέσης μεταξύ αυτών των τριών πεδίων για την καλύτερη κατανόηση και αξιολόγηση της θεατρικής δράσης. Τονίζει την ανάγκη η θεατρική κριτική να ξεπεράσει τον παραδοσιακό ρόλο της κρίσης και αξιολόγησης και να αντλήσει από τον πλούτο των αναλυτικών εργαλείων, των ερμηνευτικών μεθόδων και των διαφορετικών προοπτικών που προσφέρονται από διαφορετικά γνωστικά πεδία. Έτσι, η θεωρία δύναται να μετατραπεί σε έναν δυναμικό λόγο, ο οποίος αντλεί από διάφορους τομείς, όπως η φιλοσοφία, η θεωρία της λογοτεχνίας, η ανθρωπολογία, η ψυχανάλυση, οι γυναικείες σπουδές και άλλα. Ως προς τον ρόλο του θεατή στο θέατρο, επισημαίνεται ότι ο σύγχρονος κριτικός πρέπει να αντιμετωπίζει τον θεατή ως συνδημιουργό της παράστασης. Καλείται, επομένως, να προσφέρει στρατηγικές ανάγνωσης, που θα βοηθήσουν το κοινό να αναπτύξει ερμηνευτικές δράσεις. Ως προς την ελληνική θεατρική κριτική, έκδηλη είναι η αναγκαιότητα δημιουργίας θεωρητικού λόγου που να διαμορφώνει το εννοιολογικό και αισθητικό πλαίσιο μέσω του οποίου αναπτύσσεται η κριτική· βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Όψεις της σύγχρονης κριτικής θεάτρου και το ελληνικό παράδειγμα», *Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών* 41 (2010), σ. 269-289.

²⁴ Στις κριτικές γίνεται θετική αναφορά στο προσεγμένο πρόγραμμα της παράστασης με την πλούσια θεωρητική τεκμηρίωση, που επιμελήθηκε ο Κ. Κυριακός. Στο πρόγραμμα αφενός προβάλλονται ξεχωριστά, εκτός των άλλων, τα γνωρίσματα που στοιχειοθετούν την πολυμορφία του έργου, αφετέρου γίνεται σύντομη, αλλά εμπειριστατωμένη ανάλυση των προγενέστερων, μάλλον ευάριθμων, σκηνικών προσεγγίσεων. Κατά τη Μ. Κατάκη, η οξύμωρη σχέση μεταξύ της

Οι κούκλες, που σχεδίασε η Ε. Χειλαδάκη, προσδίδουν αφέλεια στη θεατρική πράξη, θυμίζουν τόσο τα κυκλαδικά ειδώλια όσο και τις «μπούλες» της Νάουσας. Οι ηθοποιοί εξαφανίζονται πίσω από αυτές, καθώς είναι ισομεγέθεις με αυτούς και «κολλημένες» πάνω τους· βλέπουν και ανασαίνουν από τον ψηλό λαιμό τους, «δένουν» με τα ομοιώματα την κίνηση και τη φωνή τους, χωρίς πλατιά ποικιλία συναισθηματικών τόνων. Η ποιητική ανάγνωση του κειμένου και ο χαρακτηρισμός «σκηνικό ποίημα», που αποδόθηκε στην παράσταση, συνδέεται με την ιδιότητα της κούκλας να μυθολογεί και να πραγματοποιεί, να μυθοποιεί και να απομυθοποιεί, να δραματοποιεί και να αποδραματοποιεί τον μύθο, να αφηγείται αποστασιοποιημένα και να ενσαρκώνει παραστατικά, να συγκεκριμενοποιεί ή να κυρώνει τον ήρωα. Όταν η μάσκα πέφτει στο τέλος του έργου, το νόημα του μύθου μένει αιωρούμενο και αιγιματικό.²⁵

Οι ηθοποιοί ξεπερνούν την αναγκαιότητα της ερμηνείας, μέσω των μορφολογικών κωδίκων (έκφραση προσώπου), δουλεύουν κυρίως τις δυνατότητες της φωνής ως εκφραστικού οργάνου,²⁶ χρησιμοποιούν επιδέξια τη σπουδαία μεταφραστική προσφορά (με την αμεσότητα, τη ροή, τη μουσικότητα μιας γεμάτης χυμούς δημοτικής γλώσσας). Ως Άδμητος, ο Ν. Καραθάνος αναδεικνύει τις εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα. Παράλληλα, στους υποκριτικούς κώδικες γίνονται αισθητές «εκλεκτικές συγγένειες» με το ινδικό κουκλοθέατρο, αλλά και με τις συμβάσεις του γιαπωνέζικου Μπουνακού²⁷ (χρήση κίνησης, φωνής κ.λπ.). Ωστόσο, παρατηρείται απουσία ουσιαστικής λύσης στο πρόβλημα κίνησης της κούκλας.²⁸

Όπως εύστοχα επισημαίνεται στην κριτική που γράφει ο Κ. Γεωργουσόπουλος για την εφημερίδα *Τα Νέα*, η ίδια η Κονιόρδου ανανεώνει την προβληματική της,²⁹ καταφέρνοντας έναν γόνιμο συγκερασμό του ποιητικού εξπρεσιονισμού του Κουν, του φορμαλιστικού εξπρεσιονισμού του Μινωτή, της μουσικής σχολής της Α. Παπαθανασίου, του λαϊκού εξπρεσιονιστικού

πολυμορφίας αυτής και του περιορισμένου αριθμού σκηνοθετικών αναγνώσεων συνιστά μια ακόμη ένδειξη της αμφισημίας του έργου (Μ. Καλλάκη, «Ενθουσιασμός και στόχος», *Επενδυτής*, 9 Σεπτεμβρίου 1995).

²⁵ Θυμέλη, «Άλκηστις με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου», *Ριζοσπάστης*, 26 Σεπτεμβρίου 1995.

²⁶ Η σκηνοθέτιδα τονίζει ότι η παραγωγή ήχου δεν αποτελεί απλώς συνάρτηση ενός ισχυρού φωνητικού οργάνου και της κατάλληλης τεχνικής παιδείας και άσκησης, αλλά απαιτεί μια σύνθετη διαδικασία και καλλιέργεια με ψυχοτεχνικό περιεχόμενο (Ρ. Κυλινηρέα, «Συνέντευξη της Λυδίας Κονιόρδου», *Marie-Claire*, Ιούλιος 1995).

²⁷ Γ. Σαρηγιάννης, «Ένα αρχαίο... κουκλοθέατρο!», *Τα Νέα*, 11 Σεπτεμβρίου 1995.

²⁸ Καλλάκη, «Ενθουσιασμός και στόχος».

²⁹ Γεωργουσόπουλος, «Γόνιμη απόπειρα». Η Λυδία Κονιόρδου επισημαίνει: «Εγώ πάντα προσπαθώ να ξεκινώ από το μηδέν, με τις αποσκευές μιας τεχνικής που έχω αποκτήσει. Για να φθάσεις σε ένα αποτέλεσμα, χρειάζεσαι κάποια τεχνικά εφόδια. Ο τρόπος υλοποίησης αλλάζει κάθε φορά. Με ενδιαφέρει να δουλεύω μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες – πριν ήταν ο Βασίλειφ, ο Κόκκος, η Κοντούρη, ο Τσιάνος. Το είδος επιδέχεται πολύ διαφορετικές ερμηνείες. Ορισμένα βασικά στοιχεία δεν είναι διαπραγματεύσιμα. Μια καινούργια οπτική και ένα άλλο ύφος είναι πολύ ενδιαφέρον και φρεσκάρει τη σχέση σου με το είδος. Γιατί ο κίνδυνος είναι να παγιώσουμε ένα σχήμα, το οποίο να γίνει νεκρό κέλυφος γύρω μας. Μετά την *Ηλέκτρα* έκανα την *Άλκηστη* με κούκλες. Μου αρέσει να τινάζω από πάνω την κρούστα» (Μ. Λοβέρδου, «Οι Τρωάδες δεν κλαίνε», *Το Βήμα*, 10 Ιανουαρίου 2010).

μπαρόκ του Κ. Τσιάνου. Αποφεύγοντας την καταφυγή στις ήδη δοκιμασμένες φόρμες του μελοδράματος, της παρωδίας³⁰ ή του μαγικού παραμυθιού, αυτό που εδώ αναφαίνεται είναι μια μορφή ειρωνικής παρέμβασης. Αν και σταθμίζεται θετικά η συμβολή του ονειρικού-λυρικού, εξωτικού, τερατικού, μεταφυσικού και υπερφυσικού κόσμου της κούκλας, στη συγκεκριμένη κριτική επιχειρείται μία ακριβέστερη εξισορρόπηση των πλεονεκτημάτων και των αδυναμιών της ιδιαίτερης αυτής προσέγγισης. Η ποιητική διάθεση συμπορεύεται με την αφοπλιστικά διαυγή προβολή του λόγου και γενικά κρίνεται «μεγάλο κέρδος» το εύρημα της (έξοχα σχεδιασμένης) κούκλας, το οποίο όμως δεν θα μπορούσε να εφαρμοστεί παρά σε τραγωδίες με φανταστικά στοιχεία και γνωρίσματα παραμυθιού. Το πρόβλημα έχει να κάνει με το ρεαλιστικό παίξιμο, διότι οι ηθοποιοί παράγουν «φυσική» φωνή και κίνηση, η οποία διοχετεύεται στην κούκλα. Στη σκηνή βλέπουμε κούκλες με «φυσική» εμφάνιση και συμπεριφορά, σε μετωπική παράθεση και οπισθοδρομούσα αποχώρηση από τη σκηνή. Η σημαντικότερη απόπειρα υποκριτικού χειρισμού της κούκλας γίνεται από τον Χ. Στέργιογλου στον ρόλο του Απόλλωνα. Ο Άδμητος του Ν. Καραθάνου χαρακτηρίζεται από πυκνότητα και λιτότητα, παγιδεύεται όμως και αυτός από τη φυσική εκφορά του λόγου, όπως και η Άλκηστη της Κονιόρδου, με μειωμένο «κύρος» και χωρίς δικό της πρόσωπο· οι Ν. Στεφάνου (Θεράπαινα), Χ. Σαπουντζής (Ηρακλής), Κ. Φοντούκης (Φέρης) «έπαιζαν σαν να είχαν ντυθεί κούκλες που έπαιζαν σαν άνθρωποι».³¹

Η μουσική του Τ. Φαραζή δεν επισκιάζει τον λόγο, αλλά υπηρετεί τις ποικίλες διαστάσεις του, με πλήθος οργάνων (κρουστά, ξυλόφωνα, φλογέρες, γκάζιντες), που μιμούνται ήχους, όπως τιτιβίσματα πουλιών, θροΐσματα, τριγμούς, δημιουργούν ατμόσφαιρα, παντρεύοντας ανατολίτικα με δυτικά στοιχεία, και ενσωματώνουν αρμονικά το τραγούδι των παιδιών της Άλκηστης. Η ζωντανή εκτέλεσή της την καθιστά αναπόσπαστο τμήμα της παράστασης, όμως κι εδώ διατυπώνονται ενστάσεις ως προς τη συνολική της λειτουργία.³²

Ο Β. Παγκουρέλης συζητά θετικά στην κριτική του τη θεωρητική αφετηρία της λύσης, που προτείνει η σκηνοθέτις, τη σύνδεση δηλαδή του «τώρα» με το «τότε» και την πολύτιμη συνδρομή του μορφικού πλούτου της νεότερης ελληνικής παράδοσης.³³ Ο ανθρώπινος βίος αντιμετωπίζεται με καθοριστικά

³⁰ Τυπική ανάγνωση της Άλκηστης ως σαρκαστικής παρωδίας με διάσπαρτα φαρσικά και γκροτέσκα στοιχεία πραγματοποιήθηκε στο ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία Γ. Χουβαρδά το 1984. Ο μύθος ερμηνεύεται ως ειρωνεία για τη θυσία της Άλκηστης στον βωμό του συζυγικού καθήκοντος, η ίδια η επιθανάτια τελετή παρωδείται, ενώ το βασίλειο του Άδμητου χωροχρονικά τοποθετείται στο μεγαλοαστικό περιβάλλον του Μεσοπολέμου, με σαφείς αναφορές στο ψεύδος, στο οποίο στηρίζεται ο γάμος και στη μόνιμα υποβιβασμένη θέση της γυναίκας μέσα στην ανδροκρατούμενη κοινωνία. Με βάση τον ρεαλισμό, ο σκηνοθέτης έχτισε μια παράσταση με σαφή εικονοπλαστική τόλμη και υπερρεαλιστικές προεκτάσεις.

³¹ Γεωργουσόπουλος, «Γόνιμη απόπειρα».

³² Η μείξη φυσικών ήχων και ευρωπαϊκών μελωδικών σχημάτων θεωρείται μειονέκτημα, δείγμα ανισότητας και εσωτερικής ασυνέπειας (Γεωργουσόπουλος, «Γόνιμη απόπειρα»).

³³ Πρβλ. Γεωργουσόπουλος, *Νήμα της στάθμης*, σ. 56: «Κάθε ανάγνωση ενός παλιού κώδικα γίνεται με τη μέθοδο της αναλογίας και κριτήριο τη λειτουργικότητα». Βλ. επίσης την άποψη της σκηνοθέτιδας: «Δεν συμφωνώ με την έκφραση “επιστροφή στην παράδοση”. Γιατί πιστεύω πως

μιμητικό τρόπο στους κόλπους της παράδοσης, όπως καταδεικνύουν τα σκιάχτρα στους αγρούς ή τα γιορτινά ανθρωπόμορφα ψωμιά. Τελικά, όμως, το εγχείρημα κατηγοριοποιείται ως δρώμενο παρά ως θέαμα, ως «συμπαθητικό αλλά αδιέξοδο πειραματικό παιχνίδι»,³⁴ το βάθος και η ισχύς των συγκρούσεων και των χαρακτήρων συρρικνώνονται από τις μονοδιάστατες επαναλαμβανόμενες εικόνες μειωμένης δραματικής και κωμικής εμβέλειας.

Στη θετική του αξιολογική αποτίμηση της παράστασης, ο Πεφάνης τονίζει τις «εκλεκτικές συγγένειες» με προγενέστερα σκηνικά ανεβάσματα του έργου, συγκεκριμένα με εκείνο του Κουν (Λαϊκή Σκηνή, 1934), ως προς τη φορμαλιστική κατεύθυνση της μάσκας που είχε επιλέξει ο Κουν καθώς και με εκείνο του Σ. Ευαγγελάτου (1974), ως προς την παρωδιακή διάθεση. Επισημαίνει τις διακριτικές αναφορές στην τελετουργική παράδοση στην κίνηση του Χορού και την καλλιέργεια ατμόσφαιρας παραμυθίου μέσω της χρήσης ολόσωμης κούκλας, που συνιστά παράλληλα μέσο ήπιας αποστασιοποίησης, ενώ η μουσική και ο σκηνικός διάκοσμος σηματοδοτούν το λαϊκό στοιχείο της παράστασης.³⁵

Η ατμόσφαιρα παραμυθίου υφαίνεται πράγματι στην παράσταση, γράφει η Δ. Καγγελάρη, όμως η χρήση της κούκλας δεν κρίνεται επιτυχής, παρά τη μακράιωνη παράδοση του κουκλοθεάτρου.³⁶ Λόγω της ανέκφραστης μορφής της κούκλας, χάνεται η Άλκηστη ως εξατομικευμένη ύπαρξη με τις αμφισημίες και τις αντιφάσεις της, γίνεται αισθητή η έλλειψη του προσώπου, η έννοιά του εξαφανίζεται. Τα αμετάβλητα χαρακτηριστικά της κούκλας δεν υπόκεινται στους ίδιους νόμους φθοράς με τα ανθρώπινα, οι ισορροπίες ανατρέπονται. Γι' αυτό ακριβώς, η αρχικά εύστοχη σύλληψη του τέλους, η εικόνα δηλαδή του Άδμητου, που κρατάει στην αγκαλιά του μια άψυχη κούκλα, δεν έχει την αναμενόμενη εμβέλεια και λειτουργικότητα' το εύρημα «καίγεται». Όσο κι αν οι ηθοποιοί υπερασπίζονται με πάθος το εγχείρημα, ο λόγος μένει μετέωρος, η σπουδαία μετάφραση ηχεί απόμακρη. Για μια νέα φόρμα, βασική προϋπόθεση είναι η τεχνική, η οποία έλειπε όμως. Η σκηνοθετική πρόταση θα έπρεπε να συνοδεύεται από μία καινούρια φόρμα και, ειδικότερα, από μια νέα πρόταση εκφοράς του λόγου. Η μετάφραση ηχεί απόμακρη. Στη συνέχεια του ίδιου σημειώματος προσάπτεται στην Κονιόρδου το ελάττωμα της ωραιοποίησης του λόγου μέσω του τυποποιημένου τονισμού των λέξεων.

Δεν λείπουν, τέλος, και οι αμιγώς αρνητικές αξιολογήσεις. Όπως διαβάζουμε σε καταγγελτικό άρθρο, που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Ελεύθερη ώρα*, «ατυχώς στην ερμηνεία που δόθηκε από τη σκηνοθέτιδα, η γραφή του ποιητή διαμορφώθηκε τόσο αντίστροφα που προκάλεσε και τα ανάλογα σχόλια. Με λίγα

μέσα στις παραδοσιακές μορφές όπως και στις αρχαίες –στα κυκλαδικά ειδώλια για παράδειγμα– υπάρχει μια τρομακτική αφαίρεση. Και πως, αν συνδεθείς με το πνεύμα και όχι με τη φόρμα, αν αναζητήσεις τις δυναμικές που γέννησαν τις φόρμες αυτές, τότε τα πράγματα καθόλου “απλοϊκά” και “γραφικά” δεν είναι. Αντίθετα, αισθάνεσαι ότι εμπλουτίζεσαι από τη σοφία της παραδοσιακής δημιουργίας που έχει συντελεστεί μέσα στον χρόνο και έχει πετάξει οτιδήποτε περιττό και διακοσμητικό. Αυτό είναι μια πολύ σπουδαία εμπειρία». Αναφέρεται στο Γ. Σαρηγιάννης, «Οι ρόλοι είναι σαν να διασχίζεις ναρκοπέδιο», *Τα Νέα*, 14 Ιουλίου 2009.

³⁴ Β. Παγκουρέλης, «Μίμηση παράδοσης», *Ελεύθερος Τύπος*, 18 Σεπτεμβρίου 1995.

³⁵ Γ. Πεφάνης, *Επί Σκηνης: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, Ergo, Αθήνα 2004.

³⁶ Δ. Καγγελάρη, «Τραγωδία με κούκλες», *Θέατρο*, 29 Σεπτεμβρίου 1995.

λόγια, ενώ θα μπορούσε το αποτέλεσμα να ήταν πολύ ευνοϊκό για τον ευσυνείδητο θίασο, η αλλαγή αυτή στράφηκε ενάντιά του. Πρέπει να το καταλάβουν καλά όσοι τολμούν να εκσυγχρονίσουν οποιαδήποτε τραγωδία ότι θα τιμωρηθούν». ³⁷ Η Κονιόρδου κατηγορείται για παρανόηση, γελοιοποίηση και διασυρμό του τραγικού μύθου, ο οποίος εξετάζεται υπό το ακόλουθο πρίσμα: στο δράμα εξυψώνεται το μεγαλείο της θυσίας και προβάλλεται η γοητεία που ασκεί στον άνθρωπο η ζωή. Ο άνθρωπος δειλιάζει μπροστά στην αντιμετώπιση του πεπρωμένου του, στο να χάσει δηλαδή το φως του ήλιου. Ο Ευριπίδης υπερασπίζεται τη θυσία της ηρωίδας, μια και κάθε θνητός οφείλει να θυσιάζεται, όταν το απαιτούν οι περιστάσεις. Ο Χορός παραστέκεται στον Άδμητο, συμπάσχει στη λύπη του και μοιράζεται τη χαρά του, είναι το κυρίαρχο στοιχείο που παίρνει θέση σε κάθε ανθρώπινη στιγμή που χρειάζεται τη συμπαράσταση και τη φιλοσοφική του σκέψη. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη κριτική, λοιπόν, το πνεύμα και ο στόχος του ποιητή ανατρέπονται από τις καινοτομίες που δεν επιτυγχάνουν να αναδείξουν τον ιλαροτραγικό χαρακτήρα του έργου, με αποτέλεσμα η ευσυνείδητη και κοπιώδης προσπάθεια να παραμένει άκαρπη. ³⁸

Η σύλληψη του εγχειρήματος κρίνεται επίσης αρνητικά από τον Γ. Βαρβέρη· οι κειμενικοί γρίφοι δεν είναι δυνατό να λυθούν με τις παραδοσιακές «μπούλες», η σχηματοποίηση της χρήσης της κούκλας και η καλλιπέπεια του μέσου επιφέρουν την ισοπέδωση των ερμηνευτικών ερωτημάτων, οι αντιθέσεις επικαλύπτονται αντί να διαφανούν και να συμφιλιωθούν. Όσο για τον Χορό, ο κριτικός θεωρεί ότι η εναλλαγή σποραδικών μονωδιών με κατά τόπους συνεκφώνηση (Sprechchor) αποβαίνει άκαρπη. Ωστόσο, η υλοποίηση κερδίζει σημαντικά από τη γλυκόπικρη μαγεία και την αφελή συγκίνηση που συνοδεύει το παραμυθόδραμα, η εικαστική και κινησιολογική ομοιογένεια συνθέτουν ένα ομογενοποιημένο αρμονικό σύνολο. ³⁹

4. Επίλογος

Επιχειρώντας την αποτίμηση της παρούσας σκηνικής προσέγγισης σε συσχετισμό με την υπάρχουσα σκηνοθετική παράδοση, μπορούμε να θεωρήσουμε πως η χρήση της κούκλας ως «ολόσωμης μάσκας», που επιφέρει τη (μερική έστω) υπέρβαση της ατομικότητας του ηθοποιού και τη συνακόλουθη δημιουργία μιας σχηματοποιημένης αισθητικής, όπως και οι επιλογές στον κινησιολογικό κώδικα, αποτελούν δείγματα γόνιμου και δημιουργικού διαλόγου με τις αντιλήψεις του Κουν για την προσέγγιση του αρχαίου δράματος, τόσο ως προς την αισθητική σχηματοποίησης, που χαρακτήρισε τη Λαϊκή Σκηνή του Κουν, ⁴⁰ αλλά και ως προς τη σηματοδότηση του τελετουργικού στοιχείου και τη λειτουργική μετακένωση του μηνύματος του αρχαίου ποιητή στον σύγχρονο

³⁷ Π. Αθηναίος, «Αλκυστις στο Ηρώδειο», *Ελεύθερη Ωρα*, 13 Σεπτεμβρίου 1995.

³⁸ Στο ίδιο.

³⁹ Γ. Βαρβέρης, «Ίσως “ζώνον” ή μήπως “τέρας”;», *Η Καθημερινή*, 15 Σεπτεμβρίου 1995.

⁴⁰ Δ. Καγγελάρη, «Κάρολος Κουν», Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20ου αιώνα*, Τόπος, Αθήνα 2013.

άνθρωπο.⁴¹ Τέλος, μέσω των αναφορών –τόσο στον σκηνοθετικό όσο και στον υποκριτικό κώδικα– στο γιαπωνέζικο κουκλοθέατρο Μπουνρακού, είναι δυνατό να εντοπιστούν, στη συγκεκριμένη παράσταση, χαρακτηριστικά διαπολιτισμικότητας.⁴²

Στις περισσότερες κριτικές προσεγγίσεις θεωρήθηκε πως η παράσταση κύλησε μέσα σε πνεύμα υφολογικής συνέπειας με την αρχική κατασκευαστική ατμόσφαιρα και οι ερμηνευτές ευθυγραμμίστηκαν με τις επιταγές ενός θεάτρου συνόλου. Ο ευρηματικός χειρισμός των όποιων προβλημάτων και η συνολική σύλληψη του έργου σχολιάστηκαν ευμενώς, ωστόσο δεν θεωρήθηκε πως στη συγκεκριμένη παράσταση εντοπίζεται κάποια ριζικά ανανεωτική άποψη για τη διδασκαλία του τραγικού λόγου. Η θεματική του δραματικού κειμένου εγγράφεται επιτυχώς στα υφολογικά συμφραζόμενα της κούκλας ως υποκριτικού εργαλείου και στη χάραξη μιας σκηνοθετικής γραμμής που ισορροπεί ανάμεσα στην πολύπτυχη (ανάλαφρη, σκοτεινή, σατιρική ή δραματική) παραμυθιακή αφήγηση και στη σχεδίαση ενός λιτού, σεμνού τελετουργικού ήθους.⁴³ Ο σκηνοθετικός λόγος που αρθρώνεται δεν επιδιώκει το «εκσυγχρονιστικό» παραξένισμα, δεν καταφεύγει σε δυσεξιχνίαστες συνδηλώσεις, ετερογενείς μνείες και συσχετισμούς· κατά συνέπεια, η σκηνοθετική εκφώνηση που συγκροτείται δεν απαιτεί από τον θεατή την αποκωδικοποίηση του σκηνικού πλέγματος μέσα από σύνθετες συνειρμικές αναγωγές και κοπιώδεις εγκεφαλικές διυλίσεις.



⁴¹ Κ. Κουν, *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις* (επιμ. Γ. Κοτανίδης), Ιθάκη, Αθήνα 1981.

⁴² Σχετικά με τη διαπολιτισμικότητα στο θέατρο, βλ. τη θεμελιώδη μελέτη του P. Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London 1996.

⁴³ Ως προς τη θεώρηση της σχέσης που διέπει τους δύο θεμελιώδεις άξονες του θεατρικού φαινομένου –το δραματικό κείμενο και τη σκηνική του συγκεκριμενοποίηση– στο πεδίο των θεατρολογικών ερευνών, βλ. την άποψη του Γ. Π. Πεφάνη, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 422: «Το δραματικό κείμενο, ως σπερματική παράσταση, αναπτύσσεται οργανικά σε ένα αυτοτελές καλλιτεχνικό μόρφωμα καθώς πληροί, προσωρινά έστω, την εκκρεμότητά του επί σκηνής· η πλήρωση όμως αυτή πρέπει να θεωρηθεί ως αληθινή εξέλιξη, διότι το νέο έργο είναι πλέον μεταλλαγμένο, μετουσιωμένο σε μια άλλη οντότητα, που αποκαλούμε συνήθως θεατρική παράσταση. Κατά συνέπεια, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον τον δυτικό πολιτισμό, κάθε θεατρική παράσταση είναι πρωτίστως παράσταση της μετουσίωσης αυτής· δεν αναπαράγει ευθέως ένα «κομμάτι» της πραγματικότητας, ούτε μεταφράζει ένα κείμενο που περιγράφει το «κομμάτι» αυτό, αλλά συμβολίζει το πέρασμα από μια πραγματικότητα σε μίαν άλλη, από μίαν εκκρεμότητα σε μια πρόσκαιρη ολοκλήρωση. [...] Θα έλεγε κανείς, ότι η σκηνή είναι το αρχικό και το τελικό αίτιο του κειμένου· όμως, όπως δείξαμε μέχρι τώρα, η σχέση που τα συνδέει δεν είναι αιτιακή, αλλά συμβολική».

ΠΕΡΙΛΗΨΗ**Η ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΑΠΟ ΤΟ ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. ΒΟΛΟΥ (1995):
Η ΚΟΥΚΛΑ ΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΟ ΜΕΣΟ**

Κύριος στόχος της παρούσας μελέτης είναι ο προσδιορισμός και η ερμηνεία των χαρακτηριστικών και της μοναδικότητας της παράστασης της *Άλκηστης* του Ευριπίδη από το Δημοτικό και Περιφερειακό Θέατρο Βόλου το 1995, σε σκηνοθεσία της Λυδίας Κονιόρδου. Η μελέτη εστιάζει στη χρήση ολόσωμων μαριονετών (full-body puppets), μέσω των οποίων η σκηνοθέτιδα αποσκοπεί στο να αναδείξει την αινιγματική φύση του έργου και να ενοποιήσει τις αντιθέσεις του, καθώς και να προτείνει μια συγκεκριμένη σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος βασισμένη στις κούκλες. Σύμφωνα με τη σκηνοθέτιδα, οι μαριονέτες ως ολόσωμες μάσκες υπογραμμίζουν τα νοήματα και την ποιητική ουσία του έργου και δίνουν στους ηθοποιούς την ευκαιρία να εξερευνήσουν μια νέα θεατρική γλώσσα, η οποία τους οδηγεί στην απλότητα. Επιπλέον, αναλύονται συνοπτικά οι πρωτεύοντες και δευτερεύοντες κώδικες της παράστασης, χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό εργαλείο το ερωτηματολόγιο του P. Pavis. Τέλος, παρουσιάζεται η υποδοχή και η αξιολόγηση της παράστασης από τους κριτικούς.

**ABSTRACT****EURIPIDES' *ALCESTIS* FROM THE MUNICIPAL AND REGIONAL THEATRE
OF VOLOS (1995): PUPPETS AS A PERFORMANCE/STAGE SYSTEM**

The main objective of this paper is to define and interpret the characteristics and uniqueness of the performance of Euripides' play *Alcestis* by the Municipal and Regional Theatre of Volos in 1995, directed by Lydia Koniordou. It focuses on the use of full-body puppets, through which the director aims to highlight the play's enigmatic nature and unify its contrasts, as well as to propose a specific staging of ancient drama based on puppets. According to the director, puppets as full-body masks underline the meanings and poetic essence of the play and give actors the opportunity to explore a new theatrical language, which leads them to simplicity. Additionally, the primary and secondary codes of the performance are briefly analyzed in the paper, with the use P. Pavis' questionnaire as a methodological tool. Finally, the reception and evaluation of the performance by the critics are presented.



ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Η **Λίνα Μπασούκου** είναι απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών (Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας), της Δραματικής Σχολής Θεοδοσιάδη, του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Μεταπτυχιακό Δίπλωμα, κατεύθυνση «Θέατρο και Εκπαίδευση») και έχει δίπλωμα κλασικού τραγουδιού από το Παναρμόνιο Ωδείο Αθηνών. Από το 2023 εκπονεί διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας (Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης). Έχει παρακολουθήσει πλήθος σεμιναρίων για τη διδασκαλία της ελληνικής ως ξένης γλώσσας και για τη θεατρική αγωγή. Στα επιστημονικά και ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνονται το θέατρο για παιδιά και νέους, οι σύγχρονες προσεγγίσεις αρχαίου δράματος, η σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου, η θεωρία της λογοτεχνίας, η διδακτική της ελληνικής ως ξένης γλώσσας. Άρθρα και λογοτεχνικά κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά και ιστοσελίδες και ανακοινώσεις της έχουν περιληφθεί σε πρακτικά διεθνών συνεδρίων. Παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής, κίνησης και σκηνικής ερμηνείας στην όπερα. Ως ηθοποιός συνεργάστηκε με το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας, ως βοηθός σκηνοθέτη και εμψυχώτρια εργάστηκε με την ομάδα θεάτρου ΠΑΥΣΙΣ, ως δασκάλα θεατρικής αγωγής με το σχολείο ελληνικών «Μανώλης Γλέζος» της Αυτοδιοίκησης Ελλήνων Ουγγαρίας και με το Πανεπιστημιακό Κολέγιο ΛΟΓΟΣ. Με το ψευδώνυμο «Αγγελική Ζερβαντωνάκη» εξέδωσε τις ποιητικές συλλογές «Ασκήσεις» (Δωδώνη, 2003), «Επ' ώμου» (2018) και συμμετείχε στο συλλογικό έργο «Με το Π της ποίησης» (ΑΩ, 2018). Ποιήματά της έχουν δημοσιευτεί σε ηλεκτρονικά λογοτεχνικά περιοδικά και έχουν παρουσιαστεί σε ραδιοφωνικές εκπομπές. Εργάστηκε ως φιλόλογος σε Γυμνάσια-Λύκεια της Β/θμιας εκπαίδευσης, καθώς και σε επιστημονικούς φορείς και διοικητικές υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων. Από το 2014 ως το 2019 δίδαξε Νεοελληνική Φιλολογία, Νέα Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία στο Τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών του πανεπιστημίου ELTE στη Βουδαπέστη και στο 12τάξιο συμπληρωματικό σχολείο ελληνικών «Μανώλης Γλέζος» της Αυτοδιοίκησης Ελλήνων Ουγγαρίας. Διδάσκει με απόσπαση από το ελληνικό υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων στο Πανεπιστημιακό Κολέγιο ΛΟΓΟΣ στα Τίρανα Αλβανίας και στο Κέντρο Εκμάθησης Ελληνικής Γλώσσας του Ιδρύματος ΛΟΓΟΣ.

Ο **Σίμος Παπαδόπουλος** είναι Καθηγητής στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης και εμψυχωτής θεάτρου. Το έργο του επικεντρώνεται στη θεατρική και θεατροπαιδαγωγική έρευνα και συγγραφή, με μονογραφίες, δημοσιεύματα σε περιοδικά και συλλογικούς τόμους, επιστημονικές επιμέλειες βιβλίων, εισηγήσεις σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά συνέδρια. Συμμετέχει σε ερευνητικά έργα, μεταπτυχιακά προγράμματα και επιτροπές, στο πλαίσιο των οποίων έχει αναλάβει την οργάνωση ελληνικών και διεθνών συνεδρίων και την έκδοση συλλογικών τόμων. Έχει επιβλέψει διδακτορικές διατριβές και διπλωματικές εργασίες, που αφορούν τη διεπιστημονική σύνδεση της Παιδαγωγικής του Θεάτρου με αντικείμενα από τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες στο ΔΠΘ και σε άλλα πανεπιστήμια. Στην κατεύθυνση αυτή υπηρετεί τη λειτουργική σχέση θεωρίας και πράξης με τα Προγράμματα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΠΤΔΕ, ΔΠΘ: i. «*Επιστήμες της Αγωγής: Παιδαγωγική του Θεάτρου*», ii. «*Ετερότητα και Παιδαγωγική του Θεάτρου*» και με τις μελέτες του «*Με τη Γλώσσα του Θεάτρου*» (Κέδρος, 2007), «*Παιδαγωγική του Θεάτρου*» (2010) και «*Θέατρο στην εκπαίδευση και αρχαία ελληνική σκέψη. Μίμησης τοῦ καλλίστου βίου*» (Παπαζήσης, 2021). Η ερευνητική, διδακτική και καλλιτεχνική δράση

του αναφέρεται στην παιδαγωγική του θεάτρου, στην ανάλυση του δραματικού κειμένου, στο θέατρο για παιδιά και νέους, στο έργο των Μπρεχτ και Τσέχωφ. Στο Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (ΙΕΠ), είναι επόπτης αναβάθμισης των Προγραμμάτων Σπουδών και δημιουργίας εκπαιδευτικού υλικού για τη Θεατρική Αγωγή στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Ειδικότερα έχει την εποπτεία της εκπόνησης του ισχύοντος Προγράμματος Σπουδών και Οδηγού Εκπαιδευτικού, της πιλοτικής εφαρμογής του, του μετασχηματισμού του σε μαζικό ανοικτό διαδικτυακό μάθημα (MOOC) και της επιμόρφωσης των Εκπαιδευτικών Θεατρικής Αγωγής.



THE AUTHORS

Lina Basoucou is a graduate of the School of Philosophy at the National and Kapodistrian University of Athens (Department of History and Archaeology), the Theodosiadi Drama School, and the Department of Primary Education at the National and Kapodistrian University of Athens (Master's Degree in «Theatre and Education»). She also holds a classical singing diploma from the Panarmonio Conservatory of Athens. Since 2023, she has been pursuing a Doctoral Dissertation at the University of Western Macedonia (Department of Primary Education). She has attended numerous seminars on teaching Greek as a foreign language and on drama in education. Her scientific and research interests include theatre for children and young people, contemporary approaches to ancient drama, the semiotics of holistic theatrical discourse, literary theory, and the didactics of Greek as a foreign language. Her articles and literary texts have been published in academic journals and websites, and her papers have been included in proceedings of international conferences. She has attended seminars on acting, movement, and stage performance in opera. As an actress, she collaborated with the National Theatre of Greece; as an assistant director and theatrical animator, she worked with the PAUSIS theatre group; and as a drama teacher, she worked with the «Manolis Glezos» Greek school of the Self-Government of Greeks in Hungary and with LOGOS University College. Under the pseudonym «Angeliki Zervantonaki», she published the poetry collections *Askiseis* (Exercises) (Dodoni, 2003), *Ep' Omou* (On the Shoulder) (2018), and participated in the collective work *Me to P tis Poiisis* (With the P of Poetry) (AO, 2018). Her poems have been published in online literary magazines and presented on radio programs. She worked as a philologist (secondary education teacher of Classics and Literature) in secondary schools, as well as in research organizations and administrative services of the Ministry of Education and Religious Affairs. From 2014 to 2019, she taught Modern Greek Philology, Modern Greek Language, and Literature at the Department of Modern Greek Studies at ELTE University in Budapest and at the 12-grade supplementary Greek school «Manolis Glezos» of the Self-Government of Greeks in Hungary. She is currently seconded by the Greek Ministry of Education and Religious Affairs to teach at LOGOS University College in Tirana, Albania, and at the LOGOS Foundation's Greek Language Learning Center.

Simos Papadopoulos is a Professor in the Department of Primary Education at the Democritus University of Thrace (DUTH) and a theatre animator. His work focuses on theatrical and drama-pedagogical research and writing, encompassing monographs, publications in journals and collective volumes, scientific editing of books, and presentations at Greek and international scientific conferences. He participates in research projects, postgraduate programs, and committees, where he has undertaken the organization of Greek and international conferences and the publication of collective volumes. He has supervised doctoral dissertations and master's theses concerning the interdisciplinary connection of the Pedagogy of Theatre with subjects from the social and humanities sciences at DUTH and other universities. In this direction, he serves the functional relationship between theory and practice through the Postgraduate Study Programs of the Department of Primary Education, DUTH: i. «Education Sciences: Theatre Pedagogy», ii. «Alterity and Theatre Pedagogy», and through his studies: *Me ti Glossa tou Theatrou* (With the Language of the Theatre) (Kedros, 2007), *Paidagogiki tou Theatrou* (Theatre Pedagogy) (2010), and *Theatro stin ekpaidefsi kai archaia elliniki skepsi. Mimitis tou kallistou viou* (Theatre in Education and Ancient Greek Thought. Imitation of the Finest Life) (Papazisis, 2021). His research, teaching, and artistic activities relate to theatre pedagogy, dramatic text analysis, theatre for children and young people, and the work of Brecht and Chekhov. At the Institute of Educational Policy (IEP), he is the supervisor for upgrading the Curricula and creating educational material for Drama in Education in primary education. Specifically, he oversees the drafting of the current Curriculum and Educator's Guide, its pilot implementation, its transformation into a Massive Open Online Course (MOOC), and the training of Drama Educators.