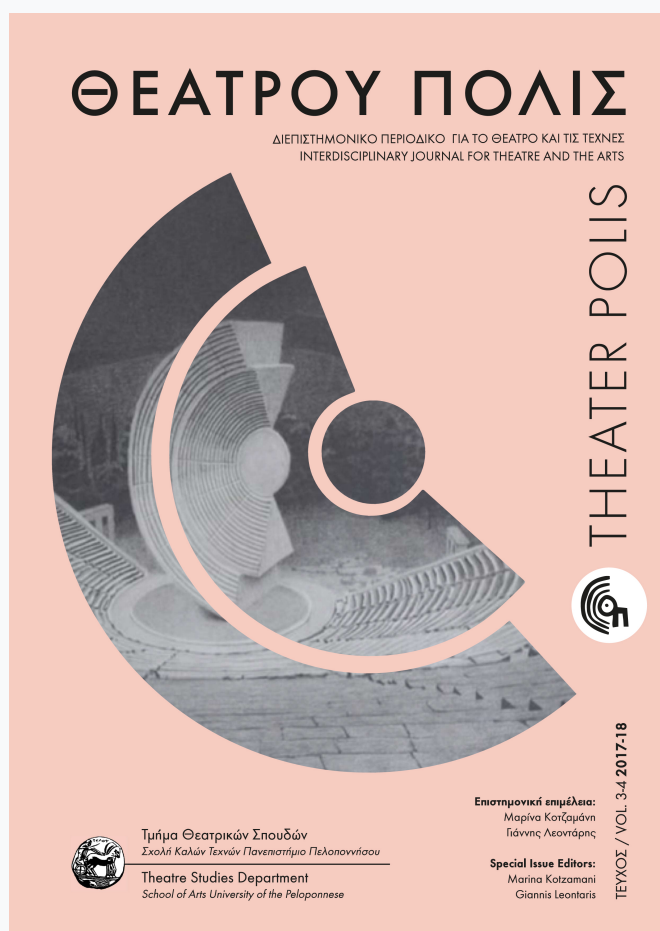


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τόμ. 1, Αρ. 1 (2017)

Τεύχος 3-4 (2017-2018) ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ: ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ, ΣΥΓΚΛΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ



Οιδίπους επί Κολωνών: Το χρονικό του ναυαγίου
μιας συνεργασίας

ΝΙΚΟΣ ΙΩΑΚΕΙΜ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΙΩΑΚΕΙΜ Ν. (2023). Οιδίπους επί Κολωνών: Το χρονικό του ναυαγίου μιας συνεργασίας. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 1(1), 112-126. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/article/view/34445>

Οιδίπους επί Κολωνώ: Το χρονικό του ναυαγίου μιας συνεργασίας

Περίληψη

Ο Γιάννης Ξενάκης καλείται στις αρχές του 1975 να γράψει τη μουσική για το ανέβασμα του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Δυστυχώς, η πολυαναμενόμενη συνεργασία ναυαγεί μερικούς μήνες μετά, και το ναυάγιο απασχολεί ιδιαιτέρως τον Τύπο. Η εργασία, μέσα από την αναδίφηση στο αρχείο του συνθέτη και αξιοποιώντας μαρτυρίες και άλλες πηγές, επιχειρεί να καταγράψει το χρονικό του ναυαγίου αυτού αναζητώντας τις αιτίες που κατέστησαν αυτή τη σύμπραξη τελικώς αδύνατη, και παράλληλα διερευνώντας το όραμα του Ξενάκη για την παράσταση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Oedipus at Colonus: The chronicle of the wreck of a collaboration

A b s t r a c t

Iannis Xenakis is called in the early 1975 to compose the music for the staging of *Oedipus at Colonus* of Sophocles at the ancient theatre of Epidauros, directed by Alexis Minotis. Unfortunately, the much-awaited collaboration was going to fall through a few months later, and the wreck keeps the press busy quite a bit. The article, through delving into the composer's archives while utilizing testimonies and other sources, attempts to record the chronicle of this wreck, seeking the reasons that finally rendered this collaboration impossible, and at the same time scrutinizing Xenakis's vision with regard to the staging of ancient Greek tragedy.

Λέξεις-κλειδιά: Γιάννης Ξενάκης, Αλέξης Μινωτής, σκηνική ερμηνεία αρχαίας τραγωδίας, ολοκληρωμένο θέαμα

Ο Γιάννης Ξενάκης επισκέπτεται την Ελλάδα για πρώτη φορά ύστερα από εικοσιεπτά χρόνια στις αρχές Νοεμβρίου 1974. Η κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή είχε μόλις ακυρώσει την καταδίκη του που εκκρεμούσε από το 1947 και του είχε επιστραφεί η ελληνική υπηκοότητα. Την ίδια περίοδο ο Αλέξης Μινωτής αναλαμβάνει για δεύτερη φορά τα ηνία του Εθνικού Θεάτρου, μετά την παύση του το 1967. Πολύ γρήγορα, παραγγέλλει στον Ξενάκη να γράψει τη μουσική για το επικείμενο ανέβασμα της τραγωδίας *Οιδίπους επί Κολωνώ* το καλοκαίρι του 1975 στην Επίδαυρο.

Σε συνέντευξη του Ξενάκη με τον Γιώργο Πηλιχό διαβάζουμε πως ο συνθέτης επισκέφθηκε στα τέλη Ιανουαρίου του 1975 το θέατρο της Επιδαύρου μαζί με τον Μινωτή – εξού και η φωτογραφία τους στον χώρο του θεάτρου, τραβηγμένη από τον βοηθό του Μινωτή και υπεύθυνο του γραφείου του σκηνοθέτη Γιώργο Μεσσάλα, η οποία δημοσιεύτηκε στο φύλλο της εφημερίδας.¹

Εικόνα 1, © 1975 Εφημ. *ΤΑ ΝΕΑ*



Στη συνέντευξη αυτή, που τιτλοφορείται εύγλωττα «Βαθεία τομή στο αρχαίο δράμα: επαναστατικός *Οιδίπους* από Μινωτή και Ξενάκη», ο Ξενάκης θέτει τους άξονες των σκέψεων και των προθέσεων του όσον αφορά στην αναγγελθείσα συνεργασία, οι οποίοι, όπως δηλώνει, έβρισκαν τον Μινωτή σύμφωνο: τα χορικά της τραγωδίας θα μελοποιούνταν στα αρχαία Ελληνικά ακολουθώντας την πιθανολογούμενη προφορά του αττικού ε' αιώνα, και επιπλέον, δεδομένης της «απουσίας ουσιαστικής δράσης στην τραγωδία αυτή του Σοφοκλή», αλλά και δεδομένου ότι «οι μύθοι οι αρχαίοι δεν έχουν σήμερα τη σημασία που είχαν την εποχή που γεννήθηκε η τραγωδία, [...] η μουσική θά πρεπε νάχη περισσότερο βάρος και να στηριχθή σε τρία σημεία σημαντικά»: τα χορικά θα απαγγέλλονταν τραγουδιστά, θα υπήρχε ζωντανή εκτέλεση μουσικής, καθώς και ηλεκτρομαγνητική μουσική. Γι' αυτήν την τελευταία, θα ήταν απαραίτητη η χρήση ηχείων, μικροφώνων –ώστε να ενισχυθούν ανάλογα οι φωνές των ηθοποιών και τα μουσικά όργανα– και χειριστηρίου (μίκτη). Το Εθνικό Θέατρο θα έπρεπε να αγοράσει τον τεχνολογικό εξοπλισμό για την περίπτωση – και μάλιστα ο συνθέτης τονίζει ότι «η μουσική που κάνω εγώ και το όραμα που έχω [...] δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν χωρίς αυτά τα μηχανήματα [...]».

¹ Όπως πληροφόρησε τον γράφοντα σε ηχογραφημένη συνομιλία τους στις 5.1.2017 ο Γιώργος Μεσσάλας.

Ο Ξενάκης εξηγεί επίσης, στη συνέντευξη, ότι σκοπεύει σε μια «αναδημιουργία του αρχαίου δράματος», σε μια επανεφεύρεση δηλαδή της ερμηνείας του, διότι μια αυθεντική αναστήλωσή του είναι ανέφικτη αφού η γλώσσα «είναι το μόνο πράγμα που έχει μείνει: ούτε το ήθος, ούτε το ύφος ξέρουμε –για το πώς παίζονταν–, ούτε τη μουσική, ούτε τίποτ' άλλο». Η αναδημιουργία είναι μάλιστα απαραίτητη

ώστε να ξεφύγουμε από κάτι δήθεν 'παραδοσιακά' ανεβάσματα, που δεν είναι παραδοσιακά [...] και ανήκουν σε ορισμένες σχολές [...].²

Ας σταθούμε σ' αυτές τις προθέσεις: Η μελοποίηση του λόγου του αρχαίου δράματος στο πρωτότυπο υπήρξε πάγια θέση του Ξενάκη, την οποία είχε ήδη δοκιμάσει για πρώτη φορά το 1962 στο έργο *Πολλά τα δεινά* για παιδική χορωδία και ορχήστρα, πάνω στο β' στάσιμο από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.³ Αν εξαιρέσει κανείς το ανέβασμα των *Ικέτιδων* του Αισχύλου το 1964 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, που αποτέλεσε την αρχή της συνεργασίας του συνθέτη με τον Αλέξη Σολομό και όπου τα χορικά είχαν μελοποιηθεί σε νεοελληνική μετάφραση,⁴ ο Ξενάκης τήρησε την ίδια στάση και στη συνέχεια με την *Ορέστειά* του, έργο που προέκυψε από τη μουσική του για το ανέβασμα της Αισχύλειας τριλογίας στα αγγλικά στο Μίσιγκαν των Η.Π.Α. το καλοκαίρι του 1966, πάλι σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού.⁵ Επρόκειτο να παραμείνει πιστός σ' αυτήν την πρακτική έως το τέλος: την ακολούθησε το 1977 για το ανέβασμα της *Ελένης* του Ευριπίδη στην Επίδαυρο (την τελευταία του συνεργασία με τον Σολομό)⁶ το 1987 στο έργο *Κασσάνδρα* (μελοποίηση της σκηνής της Κασσάνδρας από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου) με αφορμή τη νέα παρουσίαση της *Ορέστειάς* του στη Τζιμπελλίνα της Σικελίας σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου.⁷ το 1992 στο έργο *Θεά*

2 Εφημ. ΤΑ ΝΕΑ, 27.1.1975 – βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 13-8-1 (το αρχείο βρίσκεται στο Παρίσι, στην οικία της κόρης του, Mâkhi Xenakis-Klatzmann).

3 Α' εκτέλεση: 25.10.1962, Στουτγάρδη. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 1968/1969 υπό τη διεύθυνση του Κωνσταντίν Σιμόνοβιτς (Konstantin Simonovic) – επανέκδοση σε δίσκο ακτίνας από την EMI CLASSICS, 2010.

4 Η παράσταση ανέβηκε στις 25.07.1964. Η αυθεντική μουσική της δεν ξαναπαρουσιάστηκε ποτέ· εξ αυτής, ο Ξενάκης ετοίμασε μια ορχηστρική ακολουθία διάρκειας δωδεκάμισι λεπτών που τιτλοφορείται *Οι Ικέτιδες* του Αισχύλου (*Les Suppliants* d'Aeschyle), και με αυτή τη μορφή εκτελείται έκτοτε. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 2006 υπό τη διεύθυνση του Αρτούρο Ταμάγιο (Arturo Tamayo) – timpani, 2008, δίσκος ακτίνας.

5 Η παράσταση ανέβηκε στις 14.06.1966. Η αυθεντική μουσική της δεν ξαναπαρουσιάστηκε ποτέ· εξ αυτής, ο Ξενάκης ετοίμασε μία ακολουθία για μεικτή χορωδία, παιδική χορωδία και δεκατριμελές σύνολο, και με αυτή τη μορφή εκτελείται έκτοτε (διάρκεια της οριστικής εκδοχής του 1992: περίπου 35 λεπτά). Δισκογραφία: α' ηχογράφηση, 1970, υπό τη διεύθυνση του Μαριούς Κονσταντίν (Marius Constant) – ERATO, 1970, δίσκος βινυλίου (δεν έχει επανεκδοθεί σε δίσκο ακτίνας) β' ηχογράφηση, 1987, υπό τη διεύθυνση του Ντομινίκ Ντεμπάρ (Dominique Debart), στην οποία συμπεριλήφθηκε και το εμβόλιμο έργο *Κασσάνδρα* (MONTAIGNE, 1990/2003, δίσκος ακτίνας). Η οριστική εκδοχή του 1992 που οφείλει να συμπεριλαμβάνει και το έργο *Θεά Αθηνά* μαζί με την *Κασσάνδρα* δεν έχει, έως σήμερα, δισκογραφηθεί.

6 Η παράσταση ανέβηκε στις 16.07.1977 – βλ. ανάρτηση μαγνητοφώνησής της στο youtube (www.youtube.com/watch?v=neF6EfZKBLU). Από τα δύο στάσιμα που μελοποίησε για τις ανάγκες της παράστασης, ο Ξενάκης ετοίμασε το αυτόνομο έργο για γυναικεία χορωδία, *Στην Ελένη* (*À Hélène*), διάρκειας δέκα λεπτών. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 1997 υπό τη διεύθυνση του Γιέσπερ Γκρόουβ Γιέργκενσεν (Jesper Grove Jørgensen) – CHANDOS, 1999, δίσκος ακτίνας.

7 Α' εκτέλεση: 21.08.1987, Τζιμπελλίνα Σικελίας. Διάρκεια: 20 λεπτά. Το έργο αυτό, για βαρύτονο και κρουστά, γράφτηκε για τον Σπύρο Σακκά και τον Σύλβιο Γκουάλντα (Sylvio Gualda)· προορίζεται είτε να εκτελείται αυτόνομα είτε να εντάσσεται σε μια παρουσίαση της ακολουθίας *Ορέστεια* του Ξενάκη,

Αθηνάα (μελοποίηση αποσπάσματος των λόγων της Αθηνάς από τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου), πάλι με αφορμή μια συναυλιακή παρουσίαση της *Ορέστειας*,⁸ και το 1993 στη μελοποίηση των χορικών για την αγγλική παράσταση των *Βακχών* στο Λονδίνο από την ομάδα Όπερα Φάκτορυ (Opera Factory), σε σκηνοθεσία Ντέιβιντ Φρήμαν (David Freeman).⁹ Αυτό όμως που θα επιχειρούσε για πρώτη φορά στη συνεργασία με τον Μινωτή το 1975 ήταν να αξιώσει την προφορά των αρχαίων Ελληνικών σύμφωνα με πρόσφατες διαπιστώσεις της έρευνας την εποχή εκείνη –και όχι σύμφωνα με τη νεοελληνική προφορά–, καθώς και να αξιοποιήσει μουσικά την προσωδία του αρχαίου λόγου. Την τακτική αυτή θα την εφάρμοζε απαρέγκλιτα έκτοτε, τόσο στα έργα που μόλις αναφέρθηκαν όσο και στο έργο *Αἴς* (1980).¹⁰ Στο αρχείο του σώζονται διάφορες σημειώσεις που δείχνουν τον προβληματισμό και τις μελέτες του γύρω από το ζήτημα.¹¹

Η άποψη του Ξενάκη ότι η απουσία δράσης στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* επιβάλλει τον κυριαρχικό ρόλο της μουσικής φέρνει στον νου εκείνη την πρώτη του συνεργασία με τον Σολομό για τις *Ικέτιδες* το 1964 (η οποία έγινε δι' αλληλογραφίας, αφού ο συνθέτης δεν μπορούσε να ταξιδέψει στην Ελλάδα, και συνεπώς δεν είδε ποτέ την παράσταση)· σε γράμμα του προς τον σκηνοθέτη στις 3.4.1964, ο Ξενάκης γράφει: «Χωρίς τις δικές σας χορικές αντιλήψεις, οι *Ικέτιδες* είναι αρκετά ισχνές, και οι Βυζαντινοί μάλλον δίκηο είχαν που την παραμέλησαν. Γι' αυτό τελικά η ένταση του Χορού και η μουσική είναι νομίζω ικανές να της δώσουν κάποια σύγχρονη πνοή».¹² Και πάλι, στις 10.4.1964:

Το καινούριο και πλατύ σας πνεύμα μού επιτρέπει την ελπίδα ότι θα ασκήσετε παν ό,τι δυνατόν διά να επικρατήσει η ιεραρχία της μουσικής που, ακολουθώντας το πνεύμα των οδηγιών σας, παρασύρει αρκετά μέρη της τραγωδίας στο ρεύμα της.¹³

Το αίτημά του για χρήση της τεχνολογίας επίσης δεν ξενίζει, αφού και στις *Ικέτιδες* του 1964 είχε συνδυάσει ηχογραφημένη με ζωντανά εκτελούμενη μουσική. Ο πρώτος, μάλιστα, που εισήγαγε «συγκεκριμένη μουσική» (*musique concrète*) σε παράσταση αρχαίου δράματος ήταν ο Γιάννης Χρήστου, για το ανέβασμα του *Προμηθέα Δεσμώτη* το 1963 στην Επίδαυρο – άλλη μια παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία

όπως και έγινε κατά την α' εκτέλεση. Προτεινόμενη δισκογράφιση: *Ορέστεια*, ηχογράφιση του 1987, με τους παραπάνω ερμηνευτές – βλ. υποσημ. 5.

8 Α' εκτέλεση: 2.05.1992, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Διάρκεια: 10 λεπτά. Το έργο αυτό, για βαρύτονο και οργανικό σύνολο, γράφτηκε για τον Σπύρο Σακκά· προορίζεται, όπως και η *Κασσάνδρα*, είτε να εκτελείται αυτόνομα είτε να εντάσσεται σε μια παρουσίαση της ακολουθίας *Ορέστεια* του Ξενάκη, όπως και έγινε κατά την α' εκτέλεση. Δισκογραφία: ηχογράφιση του 1996 με βαρύτονο τον Φίλιπ Λάρσον (Philip Larson) υπό τη διεύθυνση του Χουάν Πάμπλο Ισκιέρδο (Juan Pablo Izquierdo) – mode, 1997, δίσκος ακτίνας.

9 Α' εκτέλεση: 2.9.1993, Κουήν Ελίζαμπεθ Χωλ (Queen Elizabeth Hall), Λονδίνο. Διάρκεια: 40 λεπτά. Το έργο δεν έχει δισκογραφηθεί.

10 Το έργο αυτό, για βαρύτονο, κρούση και ορχήστρα, γράφτηκε για τον Σπύρο Σακκά και τον Σύλβιο Γκουάλντα (Sylvio Gualda) πάνω σε Ομηρικά αποσπάσματα και στίχους της Σαπούς. Α' εκτέλεση: 13.02.1981, Μόναχο. Διάρκεια: 17 λεπτά. Προτεινόμενη δισκογράφιση: ηχογράφιση της α' εκτέλεσης υπό τη διεύθυνση του Μισέλ Ταμπαρνίκ (Michel Tabachnik) – επανέκδοση σε δίσκο ακτίνας από την collegno, 2003.

11 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-8-2.

12 Αρχείο Ξενάκη, OM 11-2.

13 ό.π.

Αλέξη Μινωτή. Με αυτά τα δεδομένα, τείνει να συμπεράνει κανείς ότι ο απαιτούμενος τεχνολογικός εξοπλισμός θα ήταν ήδη διαθέσιμος – παρ' όλα αυτά, το Εθνικό Θέατρο προχώρησε στην αγορά των συγκεκριμένων μηχανημάτων που ζητούσε ο Ξενάκης: Στο αρχείο του σώζεται αλληλογραφία γύρω από το τί ακριβώς αποφασίστηκε να αγοραστεί.¹⁴ Όσον αφορά, τέλος, στην πρόθεση του συνθέτη για μια «αναδημιουργία του αρχαίου δράματος», συνάδει και αυτή με τις απόψεις του όπως είχαν διατυπωθεί ήδη από το 1966 στο άρθρο του «Notice sur l'*Orestie*», το οποίο μετέφρασε ο ίδιος στα Ελληνικά το 1976 ως «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική»:

Τη θέλουμε όμως την αρχαιολογική αναστήλωση; Θα ήταν μάταιο νομίζω, τουλάχιστον σήμερα. Και αν ακόμη πρέπει το αρχαίο δράμα να επιζήσει, αυτό θα το ωφείλει [sic] κυρίως στις καθλωτικές ιδιότητες των μύθων που περιέχει καθώς και στη [sic] ποιητική του λόγου. Η ποιητική του λόγου είναι η πιο σημαντική παράδοση που μας έχει μείνει. Καμμία όμως μετάφραση δεν αποδίδει, δεν θα αποδώσει ποτέ την έντασή του. [...] Μια από τις βασικές μου ιδέες [στην *Ορέστεια*] ήταν να εμφανίσω χάρις στη μουσική την απaráμιλλη ποιητική της γλώσσας [...] βαπτίζοντάς την όμως στη μουσική του μέλλοντος. [...] Εν ελλείψει [sic] μιας ζωντανής παράδοσης, η διερεύνηση βοηθούμενη απ' όλο το οπλοστάσιο της σύγχρονης σκέψης μπορεί να επιλύσει προβλήματα τέτοιας σοβαρότητας και ταυτόχρονα να δώσει στη [sic] τέχνη το ανώτατο ιδεολογικό βάθος. [...] Κατ' αυτό τον τρόπο, στον παλιό πόθο του ολοκληρωμένου θεάματος θα δοθεί ερμηνεία εγχειρηματική, προσδιορισμένη μέσα σε νέα πλαίσια πιο γενικά, πιο ισχυρά, βαπτισμένα και στο παρελθόν και στο μέλλον.¹⁵

Ακολουθώντας το νήμα της συνεργασίας Ξενάκη-Μινωτή μέσα από το αρχείο του συνθέτη, συναντάμε επιστολή του Μινωτή γραμμένη στις 31.1.1975. Σ' αυτήν, ο σκηνοθέτης –με περισσή ευγένεια και σεβασμό προς το πρόσωπο του Ξενάκη, είν' η αλήθεια– του ανακοινώνει την απόφασή του να μην ειπωθούν η πάροδος και το γ' στάσιμο στα αρχαία Ελληνικά και να μη μελοποιηθούν, καθώς αυτό του φαίνεται ασύμβατο προς το περιεχόμενο και τη ροή της τραγωδίας. Σε δεύτερο γράμμα του στις 24.2.1975 δε, και συνεχίζοντας στον ίδιο αβρό τόνο, του μεταφέρει τη δυσφορία των ηθοποιών για το ότι θα τραγουδήσουν στα αρχαία Ελληνικά. Επίσης, υπογραμμίζει ότι τα διαλογικά μέρη θα ειπωθούν σε μετάφραση –όπως και οι λόγοι του αγγέλου–, επαναλαμβάνει τις απόψεις του για την πάροδο και το γ' στάσιμο και αποφαινεται ότι μόνον το α' στάσιμο, μέρος του β' στασίμου και το δ' στάσιμο μπορούν να μελοποιηθούν στο πρωτότυπο.¹⁶

Σε σύντομο γράμμα του Ξενάκη προς τον Μινωτή στις 26.2.1975 διαβάζουμε πως «σε καμμία δεκαριά μέρες θα στείλω το α' στάσιμο» – κανένα όμως σχόλιο πάνω στις προαναφερθείσες αποφάσεις του Μινωτή. Αντ' αυτού, ο συνθέτης προτείνει, ως φωτιστικά εφέ, τη χρήση ακτίνων λέιζερ στην παράσταση, καθώς και προβολείς για την απομίμηση αστραπών. Επίσης, σε ιδιόχειρο σχέδιο του χώρου της Επιδαύρου που

14 ό.π., OM 13-8-1.

15 Στην ελληνική του μετάφραση, το άρθρο συμπεριλαμβάνεται (αν και ελαφρώς παραλλαγμένο) στο βιβλίο *Ιάννης Ξενάκης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Εκδόσεις Ψυχογιός, σειρά: Επιστήμες του Ανθρώπου – 1, Αθήνα, 2001, σ. 105-111. Εδώ παραθέτουμε απευθείας από το χειρόγραφο του Ξενάκη, φωτοαντίγραφο του οποίου βρίσκεται στο ιδιωτικό αρχείο της βοηθού και φίλης του Sharon Kanach.

16 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-8-1.

φέρει την ημερομηνία «27.2.1975» σημειώνει πως ο Οιδίποδας θα εξαφανίζεται στο τέλος της τραγωδίας «με καπνό και λάμψεις».¹⁷

Έπειτα από αυτήν την εγγραφή, το νήμα της συνεργασίας χάνεται – αλλά βέβαια δεν μπορούμε να αποκλείσουμε συνομιλίες των δύο ανδρών, ιδίως αφού μεσολάβησε νέο ταξίδι του Ξενάκη στην Ελλάδα στα τέλη Μαρτίου του 1975. Το επόμενο γράμμα, πάντως, που σώζεται στο αρχείο του είναι η πολυσέλιδη επιστολή παραίτησής του προς τον Μινωτή, στις 2.4.1975· εκεί, με έκδηλη την απογοήτευσή του, ο συνθέτης παραθέτει λεπτομερώς τα σημεία στα οποία συνάντησε την άρνηση και τον χλευασμό του Μινωτή, «για λόγους οικονομικούς, αισθητικούς, και γενικού ύφους και απόδοσης [sic] του αρχαίου δράματος». Ο Μινωτής είχε αρνηθεί, κατά τα λεγόμενα του συνθέτη, «να ζητήσουμε από νέους ανθρώπους [...] να εισάγουν [sic] νέο αίμα στο αρχαίο δράμα, και σε στενή συνεργασία μαζί τους και μαζί σας να καθορίσουμε μια νέα έκφραση»· να ειπωθούν τα χορικά του Σοφοκλή στην αρχαία γλώσσα «με μια δουλειά συστηματική στην απαγγελία, στον τρόπο ξεστομίσεως, στη μελωδία της φράσης κλπ.»· «τα χορικά να επανδρωθούν με ανθρώπους που [...] θα είχαν επίσης ένα ελάχιστο μουσικό αυτί και φωνή» (στο αρχείο Ξενάκη σώζονται σημειώσεις του ύστερα από ακροάσεις των ηχογραφημένων φωνών των ηθοποιών, όπου δίπλα σε πολλά ονόματα γράφει «φάλτσος» ή «άχαρη φωνή»)· να συμμετάσχει στον Χορό ως σολίστ ο βαρύτονος Σπύρος Σακκάς.¹⁸ να συμμετάσχει ζωντανή ορχήστρα στην παράσταση· να υπάρξει μικροφωνική ενίσχυση των φωνών και των οργάνων· να επενδυθεί μουσικά η εμφάνιση του αγγέλου να χρησιμοποιηθούν ακτίνες λέιζερ, και τέλος, «για λόγους ρυθμικούς και μουσικούς, ο Χορός να χρησιμοποιήσει ραβδία». Και καταλήγει:

[...] εξ αιτίας της συστηματικής εναντίωσής σας σε κάθε νεωτεριστική, ανακαινιστική κίνηση, τίποτε το σημαντικό, σύγχρονο και άξιο λόγου θα βγαίνει, εφ' όσον κάθε συνεργασία μας κατέληγε σε μονομερή, δική σας αρνητική στάση. Αμάλγαμα λοιπόν των αντιλήψεών σας και των δικών μου εστάθη αδύνατο και φαίνεται να απέχουν τόσο πολύ προς αλλήλες, ώστε θάταν στείρα και ανθυγιεινή μια παραπέρα τέτοια προσπάθεια.¹⁹

Στο ίδιο γράμμα, ο Ξενάκης υπενθυμίζει στον Μινωτή ότι:

[...] τον περασμένο Νοέμβρη μου προτείνατε να κάνω τη μουσική για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, προσθέτοντας ότι ακόμα και τη σκηνοθεσία και τις ενδυμασίες, αν ήθελα, θα μπορούσα ν' αναλάβω, εσείς περιοριζόμενος στο ρόλο του Οιδίποδα. 'Κάντε ό,τι θέλετε·εμείς θα ακολουθήσουμε τη μουσική σας'. Σας είχα απαντήσει ότι δεν μπορούσα ν' αναλάβω τη σκηνοθεσία ούτε τις ενδυμασίες [...].²⁰

Γεγονός, βεβαίως, είναι ότι προτάσεις όπως η χρήση ακτίνων λέιζερ, προβολέων και καπνού στην παράσταση είναι σ κ η ν ο θ ε τ ι κ έ ς ι δ έ ε ς που μάλιστα ομοιάζουν προς όσα ο Ξενάκης είχε ήδη αρχίσει να θέτει σε εφαρμογή στα *Πολύτοπα* του, και θα επαναλάμβανε στο *Πολύτοπο των Μυκηνών* – με τη διαφορά ότι για τον συνθέτη

17 ό.π., OM 13-8-2.

18 Το σχέδιο αυτό του Ξενάκη επιβεβαίωσε και ο ίδιος ο Σακκάς –ο οποίος θα συνεργαζόταν τελικά με τον συνθέτη στο *Πολύτοπο των Μυκηνών* το 1978– σε ηχογραφημένη συνομιλία του με τον γράφοντα στις 10.7.2014.

19 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-9.

20 ό.π.

πήγαζαν αυθόρμητα από την αντίληψή του της τραγωδίας ως ενός ο λ ο κ λ η ρ ω μ έ ν ο υ θ ε ά μ α τ ο ς. Το 1977, με αφορμή το ανέβασμα της *Ελένης* στην Επίδαυρο σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, ο Ξενάκης δήλωνε στο κείμενο του προγράμματος:

Ανάγκη λοιπόν να θεωρήσουμε σαν τριπλή αμαρτία, πολιτιστική, ιστορική, και καλλιτεχνική, την κομματιαστή μεταχείριση της τραγωδίας, έτσι όπως συχνά γίνεται σήμερα [...]. Η τραγωδία είναι ένα σύνολο ενιαίο με μεγάλες απαιτήσεις και πολιτισμού και τέχνης.²¹

Μάλιστα, λίγες ημέρες πριν από την παράσταση, έλεγε, σε συνέντευξή του με τον Βάιο Παγκουρέλη, ότι ο κρυφός πόθος του ήταν να δουλέψει ολοκληρωμένα μια τραγωδία, και σαν μουσική και σαν σκηνοθεσία,

αλλά χρειάζεται πολύς χρόνος και μελέτη για κάτι τέτοιο. Μια τέτοια δουλειά, θα μπορούσε να γίνει από μια ομάδα, που θα ακολουθήσει ένα ορισμένο ύφος στην υποκριτική, τη σκηνοθεσία τη φωνητική ώστε να δημιουργηθούν αυθεντικές παραστάσεις, και ίσως ύστερα από 2 ή 3 γενεές να υπάρχει το βάθρο μιας τέχνης μεγάλης στάθμης.²²

Τον πόθο του αυτόν, τελικά, ο συνθέτης δεν τον πραγματοποιήσει ποτέ.

Στο γράμμα του προς τον Μινωτή ο Ξενάκης δείχνει πως, ειδικά μετά από μια πρόταση σαν αυτή του Μινωτή για ανάληψη της σκηνοθεσίας από τον ίδιο, ευελπιστούσε τουλάχιστον σε μια συνεργασία ε π ί ί σ ο ι ς ό ρ ο ι ς, δυναμική, και όχι με περιφρουρημένες αρμοδιότητες για τον καθένα· πόσω μάλλον αφού υποτίθεται πως η μουσική θα είχε δεσπόζοντα ρόλο στην παράσταση. Με την τροπή που είχαν πάρει τώρα τα πράγματα, ο συνθέτης αισθανόταν εξαπατημένος. Ο Ξενάκης αναφέρει επίσης στο γράμμα εκείνο πως επιθυμούσε να ληφθούν υπ' όψιν για την απόδοση του δράματος «πλην του ελληνικού, [...] τα πατροπαράδοτα θέατρα της Κίνας, Ιαπωνίας, Ιάβας κλπ. χωρίς πάλι, φυσικά, τη στείρα μίμησή τους» – άλλη μια ιδέα που εμπίπτει στη σ κ η ν ο θ ε τ ι κ ή γ ρ α μ μ ή μιας παράστασης, και που ο συνθέτης είχε ήδη δοκιμάσει στην *Ορέστεια* το 1966 με τον Σολομό και επρόκειτο να εφαρμόσει και στην *Κασσάνδρα* του το 1987. Στο προαναφερθέν άρθρο του «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική», αναφερόμενος στην ποικιλία τεχνών από την οποία χαρακτηρίζεται το αρχαίο ελληνικό θέατρο, ο Ξενάκης γράφει:

Νομίζω πως μόνο το ιαπωνικό θέατρο σαν το Καμπούκι και το Νώ [sic] ενέχουν τέτοια πλήρη σύνθεση. Μάλιστα υπερέχει του σημερινού αρχαίου θεάτρου διότι η παράδοσή των, αδιάκοπη, ανάγεται στον ιγ' ή ιδ' αιώνα, ενώ το σύγχρονο αρχαίο θέατρο, πλην του κειμένου, έχει παράδοση μόνο πενήντα ή εξήντα ετών [...]. Γι' αυτό νομίζω πως το Ιαπωνικό θέατρο θάπρεπε να γίνη πεδίο μελέτης και περισυλλογής για την πρόοδο της σκηνοθεσίας του σύγχρονου ή του αρχαίου θεάτρου.²³

21 βλ. Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου (www.nt-archive.gr): Παραστάσεις → *Ελένη* (1977) → Οπτικοακουστικό υλικό → Προγράμματα → «Ο Ξενάκης για τη μουσική του» (σ. 37-38).

22 ό.π., Δημοσιεύματα → Εφημ. Το Βήμα, 16.7.1977, «Ας γίνουμε ριψοκίνδυνοι στις ιδέες μας για την τέχνη».

23 ό.π., «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική» (βλ. υποσημ. 15).

Κατά τη συνομιλία του με τον Κρις Μαρκέρ (Chris Marker) το 1988, στην ερώτηση αν βλέπει συγγένεια μεταξύ Ελλάδας και Ιαπωνίας, απαντά:

Υπάρχει μια συγγένεια, όχι όμως εξ αίματος – εκτός και αν ίσως κάποτε, στην απαρχή του είδους. Αλλά η Ιαπωνική μουσική, το θέατρο Νο, ακόμη και το Καμπούκι έχουν ασφαλώς (κατά τη γνώμη μου) μια πολύ στενή συγγένεια με το αρχαίο δράμα. Δεν μπορώ να το αποδείξω, αλλά είμαι βέβαιος πως μπορούμε να βρούμε κάποια σχέση μεταξύ τους.²⁴

Το 1989 δε, στη συνέντευξή του με τους Ζύγκμουντ Κράουζε (Zygmunt Krauze) και Γιούκκα Τιένσουου (Jukka Tiensuu), λέει:

Δεν είμαι Ιάπωνας ούτε Κινέζος, αλλά μου αρέσει πολύ η παράδοσή τους – γιατί; Διότι μοιάζει να συνδέεται με βαθείς τρόπους λειτουργίας του ανθρώπου, του μυαλού του και της σκέψης του που ρίζωσαν χιλιάδες χρόνια πριν. [...] Το παρελθόν βρίσκεται μέσα μας, και δυστυχώς δεν μπορούμε να του ξεφύγουμε· αλλά μπορεί να γίνει πολύ ωφέλιμο μερικές φορές, αν καταφέρεις να το κοιτάξεις με τελείως άλλα μάτια.²⁵

Ως προς το «κοίταγμα με τελείως άλλα μάτια», άλλωστε, είναι εύγλωττος και στο γράμμα του προς τον Μινωτή: «Η δουλειά στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* μ' ενδιέφερε μόνο υπό τον όρο μιας νέας ματιάς, νέας εποπτείας του αρχαίου δράματος σε όλες του τις πτυχές».²⁶

Όσον αφορά, τέλος, στην πρόθεσή του να χρησιμοποιηθούν ραβδιά από τον Χορό, ήταν και αυτή μια δοκιμασμένη ιδέα, καθώς στις *Ικέτιδες* αλλά και στην *Ορέστεια* ο Ξενάκης είχε εφοδιάσει τον Χορό με ηχογόνα αντικείμενα, «για τρεις λόγους τουλάχιστο[ν]»:

α') Κινητότητας των ηχητικών πηγών, που προσφέρει νέα διάσταση χώρου στη μουσική

β') Πολλαπλασιασμός αυτών των πηγών που καταλήγει σε είδος ενίσχυσης της μουσικής [...]

γ') Τα μουσικά όργανα, τα νεύματα και οι κινήσεις του σώματος που επακολουθούν γίνονται στοιχεία εμπλουτισμού της ορχηστρικής, μεταβάλλοντάς την σε είδος λειτουργίας μαγικής κατά την οποία τα μουσικά όργανα [...] μετατρέπονται σε σκεύη λατρείας.²⁷

Όταν ο γράφων ανέφερε, κατά τη συνομιλία του με τον Γιώργο Μεσσάλα, την πρόταση εκείνη του Μινωτή για ανάληψη της σκηνοθεσίας από τον Ξενάκη, η αντίδραση του Μεσσάλα ήταν πως δεν θα μπορούσε στα σοβαρά να εννοεί κάτι τέτοιο ο Μινωτής: ίσως ήταν χειρονομία αβροφροσύνης, «σαν δόλωμα – αλλά δεν θα το

24 Chris Marker, *L'Héritage de la Chouette (Η Κληρονομιά της Γλαύκας)*, Attica Art Productions Inc-La S.E.P.T.-Fit Production, 1989, επεισόδιο 12 «Τραγωδία ή η ψευδαίσθηση του θανάτου» («Tragédie ou l'Illusion de la Mort»), 4:58 (μετ. του γράφοντα).

25 Andrzej Kostenko, *Sound and Silence*, The Polish Television and Katherine Adamov films, 1989, 20:19 (μετ. του γράφοντα).

26 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-9.

27 ό.π., «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική» (βλ. υποσημ. 15).

δεχόταν αυτό π ο τ έ. Ο Μινωτής θα μπορούσε να δεχτεί να τον σκηνοθετήσει ένας Τζεφφρέλλι (Zeffirelli), ας πούμε – αλλά όχι ο Ξενάκης που, στο κάτω-κάτω, δεν ήταν σκηνοθέτης».²⁸ Ο συνθέτης Θόδωρος Αντωνίου, ο οποίος υπήρξε για πολλά χρόνια συνεργάτης του Μινωτή και τελικά αντικατέστησε τον Ξενάκη στη σύνθεση της μουσικής για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, παρατηρεί σχετικά:

Στο θέατρο πρώτ' απ' όλα πρέπει να μάθεις να συνεργάζεσαι με τον σκηνοθέτη – και ο σκηνοθέτης έχει μια συγκεκριμένη άποψη. Έχω γράψει μουσική για ανέβασμα της *Ορέστειας* έξι φορές, αλλά δεν έχω χρησιμοποιήσει την ίδια μουσική σε κάποια απ' αυτές. Διότι κάθε φορά άλλη είναι η κατεύθυνση του σκηνοθέτη, άλλες οι δυνατότητες του θιάσου, άλλα τα διαθέσιμα χρήματα. Σ' αυτό πρέπει να προσαρμοστείς.²⁹

Το 1989, κατά τη συνομιλία του με τον Μπάλιντ Αντράς Βάργκα (Bálint András Varga), ο Ξενάκης διαπιστώνει:

Έγραψα μουσική για την *Ορέστεια* και τη *Μήδεια* πάνω στις τραγωδίες του Αισχύλου και του Σενέκα, σε μια απόπειρα να αναπλάσω τη μουσική του καιρού τους. [...] Η απόπειρα ήταν αναγκαστικά υποκειμενικής φύσεως, γι' αυτό και δεν θά 'ταν σωστό να επεκταθεί πέραν του χώρου της μουσικής: όταν οι αρχαίες τραγωδίες ανεβάζονται στη σκηνή, πρέπει να δικαιούνται να υπάρξουν χωρίς αυτήν.³⁰

Σε μια τέτοια διαπίστωση πιθανώς τον οδηγεί τότε το καταστάλαγμα του βίου του, μετά από επανειλημμένες προσπάθειες να πραγματοποιήσει τα προσωπικά του οράματα για το ανέβασμα της τραγωδίας με τους εκάστοτε σκηνοθέτες με τους οποίους συνεργάστηκε. Μετά την επιστολή παραίτησής του, δημοσιεύεται στις 8.4.1975 στην εφημερίδα *Καθημερινή* μια συνομιλία του Ξενάκη με τη Μαρία Καραβία. Εκεί, ανακοινώνεται δημόσια η ματαιώση της συνεργασίας του με τον Μινωτή, για την οποία έως τότε κυκλοφορούσαν απλώς φήμες στις εφημερίδες.³¹ Χωρίς να υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες για το τί είχε συμφωνηθεί με τον Μινωτή και τί τελικά δεν έγινε, ο συνθέτης εκθέτει για άλλη μια φορά τις απόψεις του για το πώς πρέπει να προσεγγίζεται η αρχαία τραγωδία, εστιάζοντας σε τρία σημεία: «Οι τραγωδίες πρέπει να λέγονται στα αρχαία Ελληνικά, με την προφορά όσον το δυνατόν κοντύτερα στην αρχαία, του ε' αιώνα, της αττικής διαλέκτου» – ο Ξενάκης σχολιάζει μάλιστα αρνητικά το πόσο λίγο πλησίαζε, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η μετάφραση του Ι. Γρυπάρη το πρωτότυπο κείμενο του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.³² Επίσης, «ο λεκτικός τρόπος της απαγγελίας, της καταλογής, της παρακαταλογής των χορικών πρέπει να είναι έτσι ώστε ο λόγος να μετουσιωθεί σε ένα είδος μουσικής. [...] Διότι ήταν λόγος ιερός και όχι καθομιλούμενος». Και ο συνθέτης τελειώνει λέγοντας:

28 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

29 Ηχογραφημένη συνομιλία με τον γράφοντα στις 19.12.2014.

30 Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber, London, 1996, σ. 191 (μετ. του γράφοντα).

31 Βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 13-10.

32 Σημειωτέον ότι και κατά την πρώτη συνεργασία του με τον Σολομό για τις *Ικέτιδες* το 1964 ήταν επίσης επικριτικός ως προς τη μετάφραση Γρυπάρη που είχε και τότε χρησιμοποιηθεί (βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 11-2). Αυτός ήταν μάλλον και ο λόγος που δεν συμπεριέλαβε, στην ακολουθία που ετοίμασε ύστερα, το τραγούδι των χορικών που είχε μελοποιήσει σ' αυτή τη μετάφραση.

Χρειάζεται ανασχηματισμός της τραγωδίας, και του ήχου της τραγωδίας, μαζί με τα όργανα τα μουσικά, ηλεκτροακουστικές μουσικές και τις τελευταίες δυνατότητες της προβολής του ήχου στο χώρο. [...] Μπορούν να χρησιμοποιηθούν τα πιο προχωρημένα, τα πιο καινούρια οπτικά μέσα. [...] Δηλαδή, να γίνη η παράσταση πραγματικά σε χώρο υπερφυσικό και ανθρώπινο, ταυτόχρονα, όταν χρειαστή· όλη η κλίμακα, απ' την πιο ταπεινή μέχρι την μεγαλύτερη.

Όταν η δημοσιογράφος αναφέρεται στο «πρόβλημα της κατανόησης [από πλευράς] του μεγάλου κοινού» μίας παράστασης ανεβασμένης στα αρχαία Ελληνικά, ο Ξενάκης σχολιάζει:

Η αρχαία τραγωδία, όπως γίνεται στην Επίδαυρο, δηλαδή τρεις-τέσσερις παραστάσεις (κι άλλες δύο-τρεις στο [Ωδείο] Ηρώδη Αττικού), νομίζω ότι είναι θέαμα για τα Ρωμαϊκά τα πλήθη. Δηλαδή, είναι μία κι έξω, και μετά ξεχνιέται εντελώς, ενώ θα πρεπε να είναι η τελευταία συμπύκνωση μίας παιδείας και συζήτησης –και αμφισβήτησης– όλου του αρχαίου πολιτισμού σε πανελλήνια κλίμακα. [...]. Εάν έχη να δώσει κάτι αυτή η περίοδος [η κλασική], πρέπει να γίνη κτήμα του κόσμου· κι όχι να είναι απλώς μία θεατρική παράσταση όπου πάει κανείς όπως πάει στον κινηματογράφο. [...] Επομένως, η μετάφραση σε τέτοια περίπτωση δεν θα έχη καμιά σημασία.³³

Η άποψη αυτή του συνθέτη ουσιαστικά δεν αποτελεί επιμέρους κρίση αισθητικής τάξης, αλλά διαφωνία «επί της αρχής»: Ο Ξενάκης στηλιτεύει τον εφήμερο και επιδερμικό, κατ' αυτόν, κοινωνικό και παιδευτικό ρόλο που παίζει η παράσταση αρχαίου δράματος στην Ελλάδα και επιζητεί ολική αλλαγή πλεύσης. Μετά από αυτή τη συνέντευξη, ξεσπά το «σκάνδαλο»· οι εφημερίδες οργιάζουν.

Εξ αυτών, οι συντηρητικές όπως η *Ακρόπολις* και η *Απογευματινή* αναλαμβάνουν να εκφράσουν τη φωνή παραγόντων του Εθνικού Θεάτρου που έκαναν λόγο για αιφνιδιαστική και δυσεξήγητη συμπεριφορά του συνθέτη, ο οποίος ζημίωσε το δημόσιο με την αγορά μηχανημάτων αξίας 2.000.000 δραχμών χωρίς να έχει εκπληρώσει τις υποχρεώσεις του.

Επίσης, απομονώνοντας τους (οξείς, ομολογουμένως) χαρακτηρισμούς του Ξενάκη για τον παγιωμένο τρόπο ανεβάσματος της τραγωδίας στην Ελλάδα, συμπεραίνουν πως ο συνθέτης «διατυπώνει σκληρότατες κρίσεις για το επίπεδο της προσφοράς του θεάτρου διαγράφοντας, με μια μονοκονδυλιά [...] ό,τι συνθέτει τη νεοελληνική συνεισφορά στον τομέα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος [...]».³⁴

Η *Καθημερινή*, από την άλλη πλευρά, μάλλον παίρνει το μέρος του Ξενάκη, επισημαίνοντας την αντιφατική συμπεριφορά του Εθνικού Θεάτρου: Απ' ό,τι φαίνεται

33 Εφημ. *Η Καθημερινή*, 8.4.1975, «Δεν θα θελα να συνεργήσω σε κάτι μέτριο» (βλ. Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 13-10). Η δημοσιευμένη συνέντευξη εμπλουτίστηκε έπειτα από αντιπαραβολή προς την αυθεντική μαγνητοφώνησή της στις 5.4.1975, την οποία η δημοσιογράφος είχε την καλοσύνη να δωρίσει στον γράφοντα κατά τη συνάντησή τους στις 5.10.2017.

34 Εφημ. *Απογευματινή*, 9.4.1975, «Αιφνιδίασε το Εθνικό η απόφασι του Ξενάκη» (βλ. Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 13-10). Πέραν του σχολίου περί «θεάματος για Ρωμαϊκά πλήθη», μια χαρακτηριστική μεταφορά του Ξενάκη κατά τη διάρκεια της εν λόγω συνέντευξης που προφανώς ενόχλησε έχει ως εξής: «Εγώ δέχτηκα τελικά να μετάσχω, διότι φανταζόμουν ότι θα γινόταν μ' ένα καινούριο εντελώς πνεύμα, αλλά καθ' οδόν ένα σωρό εμπόδια σιγά-σιγά συσσωρεύτηκαν και τελικά ήταν αδύνατο ν' ανοίξη κανείς την πόρτα του μπροστά σε τόσα σκουπίδια».

από τις διαρροές στις εφημερίδες, το Εθνικό σκόπευε κατ' αρχήν να κρατήσει τα προσχήματα γνωστοποιώντας ότι η συνεργασία «αναβάλλεται για τεχνικούς και χρονικούς λόγους» και να αποφύγει τον θόρυβο, αλλά κατελήφθη εξαπίνης από τη συνέντευξη Ξενάκη. Επίσης, υπογραμμίζεται από την εφημερίδα πως ο συνθέτης εργαζόταν χωρίς να έχει υπογράψει κάποιο συμβόλαιο.³⁵

Στις 13.4.2017 δημοσιεύεται στον Τύπο η «απάντηση Μινωτή» εκ μέρους του Εθνικού Θεάτρου, υπό τον τίτλο «Μια απίστευτη περιπέτεια». Εκεί, ο σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι οι όποιες «σκηνοθετικές προτάσεις» του συνθέτη είχαν γίνει σε πρώιμο στάδιο της επικοινωνίας τους και πως, έπειτα από την επίσκεψή τους στην Επίδαυρο στα τέλη Ιανουαρίου 1975, ουδέποτε επανήλθε σε αυτές.³⁶ Παρατηρεί, επίσης, πως οι αποφάσεις του σχετικά με το τί ακριβώς θα λεγόταν στα αρχαία Ελληνικά και θα μελοποιούνταν από τον Ξενάκη έγιναν σιωπηρά αποδεκτές από τον συνθέτη.³⁷ Δείχνει και αυτός ενοχλημένος από την απορριπτική στάση του Ξενάκη απέναντι στις παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ελλάδα στην επίμαχη συνέντευξη, και αποκαλύπτει το εξής: κατά το ταξίδι του στην Αθήνα στα τέλη Μαρτίου του 1975, ο Ξενάκης αξίωσε να συμπεριληφθεί στο εν αναμονή συμβόλαιό του, μεταξύ άλλων, και ο όρος ότι σε περίπτωση που αυτός διαφωνούσε «ως προς το όλον πνεύμα της αναβίβασεως του έργου», θα είχε το δικαίωμα να αποσύρει τη μουσική του. Το διοικητικό συμβούλιο του Εθνικού απέρριψε τον όρο αυτό, και κατόπιν ακολούθησε η επιστολή παραίτησης του συνθέτη.³⁸

Ο Αλέξης Μινωτής διαχειρίζεται τα στοιχεία που έχει στα χέρια του επιλεκτικά και με υπολογισμένο τρόπο, ώστε να δημιουργήσει την εντύπωση που επιθυμεί – ίσως και προεξοφλώντας ότι ο Ξενάκης δεν θα έδινε συνέχεια στην όλη διένεξη μέσω του Τύπου (όπερ και εγένετο). Από την επιστολή του όμως προκύπτουν διάφορα ζητήματα στα οποία αξίζει να σταθεί κανείς: ο σκηνοθέτης αναφέρει πως μία ακόμα ιδέα του Ξενάκη ήταν να υπερτιτλίζονται σε νεοελληνική μετάφραση τα χωρία τα οποία θα λέγονταν στα αρχαία Ελληνικά κατά τη διάρκεια της παράστασης (πρωτοποριακή πρόταση, αν αναλογιστεί κανείς ότι προηγείται χρονικά της εφαρμογής της στον χώρο της όπερας διεθνώς κατά μία δεκαετία περίπου). Επίσης, αποκαλύπτει τον βοηθητικό-μεσολαβητικό ρόλο φίλων του Ξενάκη όπως ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου και ο Στέφανος Βασιλειάδης καθ' όλη τη συνεργασία· ο Γιώργος Μεσσάλας παρατηρεί σχετικά:

Ομολογώ ότι δεν μπορώ να ξεκαθαρίσω ποιο ρόλο ακριβώς έπαιξε [ο Στέφανος Βασιλειάδης] ως ενδιάμεσος: δεν θέλω να κατηγορήσω κανέναν, αλλά δεν ξέρω πώς μετέφερε στον Ξενάκη τα λεγόμενα του Μινωτή· μπορεί να δημιουργούσε παρεξηγήσεις και, αντί να βοηθήσει, να χειροτέρευε τελικά τα πράγματα.³⁹

Όσον αφορά, τέλος, στην αποκάλυψη του Μινωτή της αξίωσης του Ξενάκη να εγκρίνει ο ίδιος την αισθητική γραμμή όλων των παραμέτρων της παράστασης, ίσως ακούγεται αυτή αρχικά υπερβολική ή παράλογη, αλλά είναι σε σύμπνοια με το είδος

35 Εφημ. *Η Καθημερινή*, 10.4.1975, «Το Εθνικό και η παραίτηση Ξενάκη». Συντάκτης: Σούλα Αλεξανδροπούλου (βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 13-10).

36 Ισχυρισμός αναληθής, όπως φαίνεται από σχετικό γράμμα του Ξενάκη στις 26.2.1975 για το οποίο έγινε λόγος προηγουμένως.

37 Ο Μινωτής εδώ αναφέρεται στις αποφάσεις του όπως αυτές διατυπώνονται στο γράμμα του προς τον Ξενάκη στις 24.2.1975, στο οποίο επίσης έγινε αναφορά.

38 Εφημ. *Η Καθημερινή*, 13.4.1975 (βλ. Αρχείο Ξενάκη, OM 13-10).

39 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

της συνεργασίας που προσδοκούσε ο συνθέτης, όπως σχολιάστηκε προηγουμένως, και με τη θεώρησή του της παράστασης ως ενιαίου έργου μίας πνοής: Μια σύμπραξη «επαγγελματικού» χαρακτήρα κατά την οποία τα επί μέρους στοιχεία θα βρίσκονταν κατ' ουσίαν σε διάσταση (πράγμα που συμβαίνει συχνά σε παραστάσεις θεάτρου αλλά και όπερας) δεν θα μπορούσε να τον ικανοποιήσει η θ ι κ ά – τουτ' έστιν, καλλιτεχνικά. Σε εκείνη τη χρονική στιγμή, διέβλεπε πλέον πως η συνεργασία οδηγούνταν σε ρήξη, και θέλησε μ' αυτόν τον όρο τόσο να διαφυλάξει όσο και να διαδηλώσει την καλλιτεχνική του ακεραιότητα.

Ο Ξενάκης έκλεινε το γράμμα του προς τον Μινωτή στις 2.4.1975 επισημαίνοντας ότι πρέπει να έρθουν σε κάποιο συμβιβασμό ώστε να αποζημιωθεί για τον έως τώρα κόπο του, και τόνιζε πως είχε στείλει μέρος της μουσικής χωρίς ακόμη να έχει υπογραφεί συμβόλαιο.⁴⁰

Σε επιστολή-προσύμφωνο του Εθνικού Θεάτρου προς τον Ξενάκη στις 11.2.1975 αναφέρεται ότι ο συνθέτης θα λάμβανε 120.000 δραχμές ως αμοιβή για την εργασία που θα αναλάμβανε⁴¹ – ένα ποσό για το οποίο, όπως σημειώνει ο Γιώργος Μεσσάλας, «δεν είχε διαμαρτυρηθεί ο Μινωτής, παρ' όλο που ήταν πολύ μεγάλο, την εποχή εκείνη».⁴² Έχει ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς την αξίωση αυτής της αμοιβής που μάλλον ούτε απλή πράξη κυνισμού υπήρξε αλλά βεβαίως ούτε και ψευδαισθήσεις υποδηλώνει: Ο Ξενάκης αντιλαμβανόταν τις διαθέσεις του επίσημου κράτους να καρπωθεί πολιτικά την επικείμενη συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο και προφανώς ήταν αποφασισμένος να την εξαργυρώσει. Μπορεί να εκδήλωνε προσωπική ευγνωμοσύνη προς τον Κωνσταντίνο Καραμανλή για το ότι του επέτρεψε να επιστρέψει στην Ελλάδα έπειτα από εικοσιεπτά χρόνια, αλλά παρέμενε αμφίθυμος ως προς τη σχέση του με τη δεξιά παράταξη που του είχε αποστερήσει για τόσα χρόνια αυτήν την επιστροφή.⁴³ Στο αρχείο του δεν σώζονται άλλα στοιχεία για την εκκρεμούσα πληρωμή του, αλλά συμπεραίνει κανείς ότι τα δύο μέρη θα συμφώνησαν τελικά σε κάποια αποζημίωση.

Στην ίδια επιστολή-προσύμφωνο στις 11.2.1975, όπου γίνεται λόγος και για τη μελλοντική του αμοιβή, επισημαίνεται ότι τα μελοποιημένα χορικά θα έπρεπε να είναι έτοιμα το αργότερο έως τις 31.3.1975, προφανώς ώστε να υπάρξει ο απαιτούμενος χρόνος για να εκγυμναστούν οι ηθοποιοί σ' αυτά.⁴⁴ Αντ' αυτού, σε απάντησή του στις 21.2.1975 ο Ξενάκης δεσμεύεται –πιθανώς εκ παραδρομής– να τα στείλει σταδιακά έως τα τέλη Απριλίου.⁴⁵ Δεδομένου ότι έως τις 2.4.1975 (ημέρα της παραίτησής του) είχε στείλει μόνο το α' στάσιμο, ακόμα και στην περίπτωση που τα υπόλοιπα χορικά θα ήταν έτοιμα έως τα τέλη Απριλίου, θα ήταν ούτως ή άλλως μάλλον ακατόρθωτο για τους ηθοποιούς να προλάβουν να απομνημονεύσουν, μέχρι τις 6.7.1975 οπότε ανέβηκε η παράσταση, τόσο το αρχαίο κείμενο και την ιδιόζουσα προφορά του όσο και την πρωτοφανέρωτη για τις έως τότε εμπειρίες τους μουσική. Ο ίδιος ο Ξενάκης, στη συνέντευξή του στις 8.4.1975, ομολογεί πως «ο χρόνος ήταν πολύ στενός», όμως συμπληρώνει «αλλά κυρίως είναι ζήτημα θέλησης, όρεξης και προσανατολισμού· και αισθητικής και φιλοσοφίας του αρχαίου δράματος».⁴⁶

40 Αρχείο Ξενάκη, OM 13-9.

41 ό.π., OM 13-8-1.

42 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

43 Βλ. επιστολή του Ξενάκη προς τον Κ. Καραμανλή στις 24.6.1980: Αρχείο Κ.ΣΥ.Μ.Ε. (<http://ksyme.omeka.net>)→Συλλογές→Γράμματα του Ξενάκη στον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου.

44 ό.π., OM 13-8-1.

45 ό.π.

46 ό.π., Εφημ. *Η Καθημερινή*, 8.4.1975.

Έχοντας ομοούσια και αρμονικά συνυπάρξει με τον Αλέξη Σολομό στο παρελθόν στα ανεβάσματα των *Ικέτιδων* και της *Ορέστειας*, ο Ξενάκης βρήκε στο πρόσωπο του Μινωτή μια τελείως διαφορετική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία – και πάλι ο λόγος στον Γιώργο Μεσσάλα: «Ο Σολομός ήταν άλλης σκέψης σκηνοθέτης – αλλά δεν ήταν ηθοποιός. Ο Μινωτής έπαιζε ο ίδιος, και ήθελε νά 'ναι ο απόλυτος πρωταγωνιστής, τον ενδιέφερε μόνον ο εαυτός του· γι' αυτό σκηνοθετούσε και τις παραστάσεις του».⁴⁷

Η συνεργασία του Αλέξη Μινωτή με τον Γιάννη Χρήστου για το ανέβασμα του *Προμηθέα Δεσμώτη* το 1963 (όπως προαναφέρθηκε) και του *Αγαμέμνονα* το 1965 αλλά και με τον Θόδωρο Αντωνίου για το ανέβασμα του *Φιλοκτήτη* το 1967 φανερώνει έναν σκηνοθέτη ο οποίος δεν δίσταζε να εμπιστευτεί συνθέτες σύγχρονου ιδιώματος: Οι προτάσεις του Χρήστου συμπεριλάμβαναν ζωντανή εκτέλεση κατεξοχήν ορχηστρικής μουσικής –πολυπλοκότητας, μάλιστα, ατονικής γραφής, που ενσωμάτωνε και αυτοσχεδιασμό, σε τέτοιο βαθμό που είναι απορίας άξιον το πώς αντεπεξέρχονταν στις δυσκολίες αυτές οι Έλληνες μουσικοί εκείνου του καιρού–, καθώς και χρήση μαγνητοταινίας. Επίσης, ο χειρισμός των δύο τραγωδιών από τον συνθέτη προσεγγίζει μορφικά το είδος της όπερας.⁴⁸ Ταυτόχρονα, όμως, οι μουσικές αυτές καινοτομίες δεν έθεταν προφανώς υπό αίρεση τις σκηνοθετικές αντιλήψεις του Μινωτή: το αρχαίο κείμενο εκφερόταν στα νέα ελληνικά (σε μετάφραση Γρυπάρη, ασφαλώς), και η μελοποίηση των χορικών ήταν ηθελημένα απλή.⁴⁹

Ένα ερώτημα που εύλογα προκύπτει είναι: σε ποιο βαθμό είχε γνώση ο Μινωτής της μουσικής και των οραμάτων του Ξενάκη; Ενδιαφερόταν πραγματικά να συνεργαστεί μαζί του ή η ανάθεση ήταν απλώς μια ενέργεια πολιτικής σκοπιμότητας; Στην επιστολή του προς τον Τύπο στις 13.4.1975 σημειώνει πως ήταν παρών στο ανέβασμα της *Μήδειας* του Σενέκα το 1967 στο Παρίσι, σε σκηνοθεσία Χόρχε Λαβελί (Jorge Lavelli) και μουσική Ξενάκη, και πως του είχε αρέσει πολύ.⁵⁰ Το ερώτημα καθίσταται επίμαχο ειδικά αφού, καθώς αποκαλύπτει ο Θόδωρος Αντωνίου, ο Μινωτής είχε εξ αρχής αναθέσει σ' αυτόν να γράψει τη μουσική για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όταν ξαφνικά του ανακοίνωσε την απόφασή του να την αναλάβει τελικά ο Ξενάκης.⁵¹

Η γνώση του Ξενάκη της έως τότε πορείας του ελληνικού θεάτρου ήταν αναγκαστικά περιορισμένη –αφού δεν του επιτρεπόταν να επισκεφθεί την Ελλάδα– και αντλούμενη μοναχά από τις παραστάσεις θιάσων που περιόδευαν στο εξωτερικό. Στην επιστολή-απάντηση του Μινωτή, όμως, αναφέρεται πως ο Ξενάκης είχε παρακολουθήσει την προηγούμενη σκηνοθεσία του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* από τον Μινωτή (του 1958) όπως είχε παρουσιαστεί από το Εθνικό Θέατρο το 1962 στο

47 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

48 Βλ. Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου (www.nt-archive.gr): Παραστάσεις→*Προμηθεύς δεσμώτης* (1963) και *Ορέστεια: Αγαμέμνων* (1965)→Οπτικοακουστικό υλικό→Δημοσιεύματα-παρτιτούρες. Η μουσική του Γιάννη Χρήστου για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* επανεκτελέστηκε πρόσφατα από τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου· επρόκειτο για μια παραγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο πλαίσιο του Φεστιβάλ «Ημέρες Μουσικού Θεάτρου», σε σκηνοθετική επιμέλεια Ελένης Μποζά: Γιάννης Χρήστου, *Προμηθέας δεσμώτης*, 9 και 11 Ιουλίου 2017, Εναλλακτική Σκηνή Ε.Λ.Σ., Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος.

49 Έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί εδώ πως και ο Χρήστου έπειτα από τον *Αγαμέμνονα* βρήκε τελικά τον ιδανικό του συνοδοιπόρο στο πρόσωπο του Κάρολου Κουν: Η αρμονική τους συνεργασία στους Πέρσες (1965) και τον *Οιδίποδα Τύραννο* (1969) φανερώνει μια πορεία προς μια μ ο υ σ ι κ ή σ κ η ν ο θ ε σ ί α της τραγωδίας που αναπάντεχα θυμίζει, από αυτήν την άποψη, τις σκέψεις του Ξενάκη για την «ιεραρχία της μουσικής» (ό.π., γράμμα προς τον Α. Σολομό στις 10.4.1964 – Αρχείο Ξενάκη, ΟΜ 11-2).

50 ό.π., Εφημ. *Η Καθημερινή*, 13.4.1975.

51 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 19.12.2014.

Θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων (Théâtre des Champs-Élysées) του Παρισιού, σε μουσική Μενέλαου Παλλάντιου, από την οποία, όπως του είχε πει, «είχε κρατήσει άριστες εντυπώσεις».⁵² Αντίστοιχα, λοιπόν, διερωτάται κανείς πώς ο Ξενάκης προσέβλεπε σε μία παράσταση «μ' ένα καινούριο εντελώς πνεύμα»⁵³ από τα χέρια του Αλέξη Μινωτή· πιθανώς η έντονη του επιθυμία να εργαστεί έπειτα από τόσα χρόνια στην Ελλάδα να συνέβαλε στο να προχωρήσει σε μια συνεργασία εκ προοιμίου ασύμβατη.

Από το ύφος των γραμμάτων του Μινωτή προς τον Ξενάκη, πάντως, συνάγεται πως ο σκηνοθέτης επιθυμούσε διακαώς να συμπράξει με τον διάσημο συνθέτη – ορμώμενος ίσως από τη συνειδητοποίηση του απόηχου που θα είχε μια τέτοια σύμπραξη αλλά χωρίς και εκείνος να λογαριάζει τις δυσκολίες που θα ανέκυπταν. Ο Γιώργος Μεσσάλας, βοηθός του Αλέξη Μινωτή κατά τα τελευταία δεκαεπτά χρόνια της ζωής του και έχοντας γνωρίσει τα χαρίσματα αλλά και τις αδυναμίες του σκηνοθέτη, σημειώνει:

Ο ίδιος το ήθελε, γιατί ήταν πονηρός· ήξερε ότι θα ήταν ένα γεγονός με μεγάλη ακτινοβολία στο εξωτερικό. Το έργο, με τη μουσική τελικά του Αντωνίου, παίχτηκε παντού έπειτα: στη Ρωσία, στην Κίνα, στην Αμερική – σκέψου να ήταν με τη συνεργασία του Ξενάκη!⁵⁴

Πράγματι, το έργο είχε μεγάλη επιτυχία: επαναλαμβανόταν σταθερά στα Επιδαύρια έως το 1979, και επίσης ανέβηκε ξανά το 1982.⁵⁵ Έχοντας την πολυτέλεια να είναι στη διάθεσή μας βιντεοσκόπηση της επανάληψης της παράστασης το 1976, παρατηρούμε, μεταξύ άλλων, τα εξής:⁵⁶ αφενός, ο Θόδωρος Αντωνίου έγραψε ηλεκτρονική μουσική, λιτή και υποβλητική, ως καθαυτό μ ο υ σ ι κ ή υ π ό κ ρ ο υ σ η – αυτό δηλαδή ακριβώς που δεν ενδιέφερε τον Ξενάκη–, αξιοποιώντας παράλληλα τον πρόσφατα αγορασμένο τεχνολογικό εξοπλισμό· αφετέρου, ο Μινωτής τελικά υιοθέτησε μία εκ των πολλών προτάσεων του Ξενάκη, αυτήν της απουσίας σκηνικών, «όντας η υπάρχουσα λίθινη κατάσταση του θεάτρου στην Επίδαυρο κατά τη γνώμη μου μέσα στο πνεύμα της λιτότητας του δράματος», όπως γράφει ο συνθέτης.⁵⁷ Αξιώσεις του όμως όπως, για παράδειγμα, η χρήση μικροφωνικής ενίσχυσης για τους ηθοποιούς ή ο υπερτιτλισμός παρέμειναν καινοτομίες απαράδεκτες για το «ήθος» της Επιδαύρου και κατά τα επόμενα χρόνια.

Ό,τι απέμεινε από τη ματαιωθείσα συνεργασία του Ξενάκη με τον Μινωτή, η μελοποίηση του α' στασίμου της τραγωδίας, μετατράπηκε το 1977 από τον συνθέτη σε αυτόνομο έργο περίπου οκτώμισι λεπτών για ανδρική χορωδία και οργανικό σύνολο που το ονόμασε *Επί Κολωνώ* (*À Colone*).⁵⁸

Το έργο αυτό εισάγει ένα νέο ύφος στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος: Η μελοποίηση έχει έναν σαφώς προσδιορισμένο χαρακτήρα· ακολουθεί μουσικά την προσωδία του κειμένου και τους χρόνους των συλλαβών, ενώ τα αρχαία Ελληνικά προφέρονται «όσον το δυνατόν κοντύτερα στην αρχαία [προφορά], του ε' αιώνα». Εν

52 ό.π., Εφημ. *Η Καθημερινή*, 13.4.1975.

53 Βλ. υποσημ. 34.

54 ό.π., ηχογραφημένη συνομιλία στις 5.1.2017.

55 Βλ. Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου (www.nt-archive.gr): Παραστάσεις→*Οιδίπους επί Κολωνώ* (1975).

56 Βλ. σχετική ανάρτηση στο youtube (www.youtube.com/watch?v=ckhceVdTmIL).

57 ό.π., επιστολή παραίτησης προς τον Μινωτή στις 2.4.1975 (Αρχείο Ξενάκη, OM 13-9).

58 Α' εκτέλεση: 19.11.1977, Μετς Γαλλίας. Το έργο παρουσιάστηκε και στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του Πολυτόπου των Μυκηνών τον Σεπτέμβρη του 1978. Δισκογραφία: ηχογράφηση του 1997 υπό τη διεύθυνση του Τζαίμης Γουντ (James Wood) – hyperion, 1998, δίσκος ακτίνας.

όλω, δίνει την αίσθηση ενός αυστηρού αυτοπεριορισμού, τόσο όσον αφορά στον ρυθμό όσο και τη μελωδία – αυτού που σήμερα θα αποκαλούσαμε «έντονο στυλιζάρισμα». Ταυτόχρονα, βλέπει κανείς αμέσως τη διάθεση σύζευξης της αυστηρότητας αυτής με τη δημιουργική βούληση του Ξενάκη: Κατ' αρχήν η χορωδία τραγουδά σε διφωνία· παρότι, όπως παραδέχεται ο συνθέτης στον πρόλογο της παρασημαντικής του, δεν σώζονται τεκμήρια για την ύπαρξη πολυφωνίας στην αρχαία Ελλάδα, ο Ξενάκης είναι πεπεισμένος γι' αυτό, και δεν διστάζει να την εφεύρει προβάλλοντας ως επιχειρήματα την ύπαρξη διπλών αυλών στην αρχαιότητα αλλά και την επιβίωση της συνήχησης και του ισοκρατήματος σε όργανα όπως ο άσκαυλος στις μέρες μας.⁵⁹ Επιπλέον, η συνεύρεση αυτού του τραγουδίσματος με μια γραφή για το οργανικό σύνολο που μόνο αρχαία ελληνική δεν θα μπορούσε να 'ναι καταδεικνύει αμέσως τη δ ι τ ή καλλιτεχνική στάση του συνθέτη, βαπτισμένη «και στο παρελθόν και στο μέλλον», που πόρρω απέχει από μια αρχαιολογική αναστήλωση την οποία, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, θεωρούσε μάταιη. Η γραφή για τις φωνές είναι τονικά αρκετά δύσκολη (αλλά όχι απροσπέλαστη) αν σκεφτούμε ότι αρχικά προοριζόταν για ηθοποιούς που πιθανώς δεν γνώριζαν καν μουσική ανάγνωση. Το ηχητικό αποτέλεσμα όμως είναι μεγαλοπρεπές, πρωτόφαντο και γοητευτικό· ένα μεμονωμένο δείγμα του τί θα μπορούσε να είχε συντελεστεί σ' εκείνη την παράσταση του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, αν η συνεργασία Ξενάκη-Μινωτή είχε τελικά καρποφορήσει.

Παρά τη σχεδόν συνειρμική ταύτιση του ονόματός του με την ελληνική αρχαιότητα, η μουσική του Γιάννη Ξενάκη για το αρχαίο δράμα είχε έως τώρα, ομολογουμένως, ανισοβαρή απήχηση: Η *Ορέστειά* του αποτελεί διαρκές σημείο αναφοράς, μονοπωλώντας το ενδιαφέρον – τόσο στον χώρο της έρευνας όσο και μέσα από αλλεπάλληλες εκτελέσεις και απόπειρες σκηνικού της ανεβάσματος, αρχής γενομένης το 1967 οπότε πρωτοπαρουσιάστηκε με τη μορφή ακολουθίας.⁶⁰ Αντιθέτως, η υπόλοιπη εργασία του πάνω στο αρχαίο δράμα παρουσιάζεται σπάνια και μετά βίας εκπροσωπείται στον χώρο της δισκογραφίας. Με αυτά τα δεδομένα, η παρούσα μελέτη έρχεται να ρίξει φως σε μία άγνωστη πτυχή των προσπαθειών του Ξενάκη για «αναδημιουργία του αρχαίου δράματος» με την ελπίδα ότι θα αποτελέσει έναυσμα για περαιτέρω εμβάθυνση στη σκέψη και το έργο του Έλληνα συνθέτη.

59 Βλ. Iannis Xenakis, *À Colone*, © 1985 Éditions Salabert (χειρόγραφη παρασημαντική).

60 Α' εκτέλεση της ακολουθίας: 14.11.1967, Sigma Festival 3, Μπορντώ Γαλλίας. Να σημειωθεί πως έχει ήδη παρουσιαστεί τουλάχιστον τέσσερις φορές και στην Ελλάδα : Πολύτοπο Μυκηνών (1978 – συναυλιακή εκδοχή), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (1992 – συναυλιακή εκδοχή), Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου (1995 – σκηνική προσέγγιση), Μουσείο Μπενάκη (2005-σκηνική προσέγγιση).