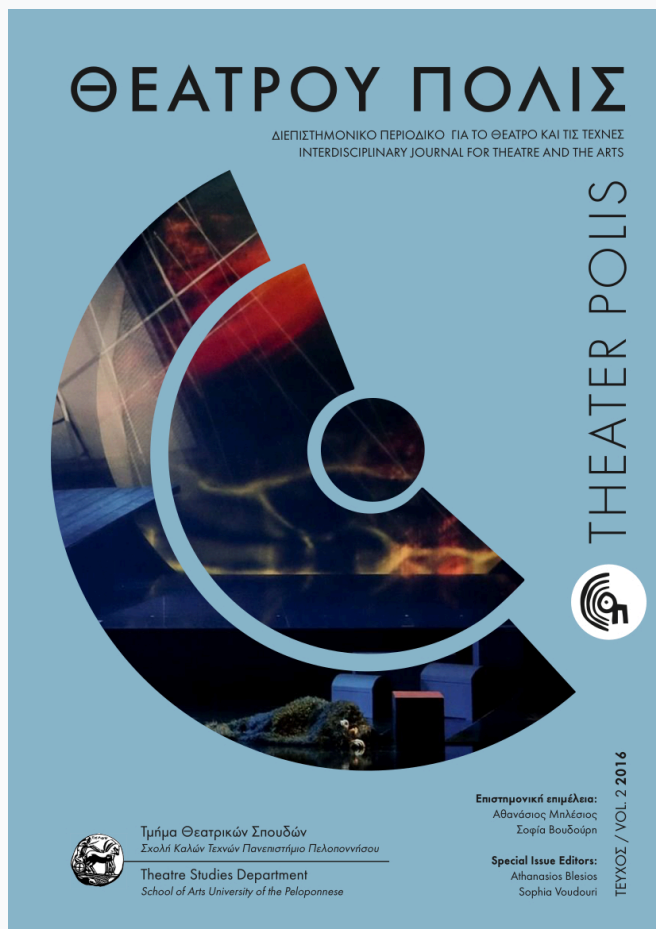


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 2ο (2016)



ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΓΙΑΝΝΗ ΚΟΚΚΟ

Μαρίνα Κοτζαμάνη

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κοτζαμάνη Μ. (2023). ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΓΙΑΝΝΗ ΚΟΚΚΟ: Επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 129-152. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34548>

ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ**ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΓΙΑΝΝΗ ΚΟΚΚΟ**

Επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου



*Ο Γιάννης Κόκκος κατά την αναγόρευσή του σε επίτιμο διδάκτορα του
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
(Ναύπλιο, Βουλευτικόν, 31 Οκτωβρίου 2014)*

Μέρος 1ο - Γιάννης Κόκκος: Ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης¹

Ο σκηνοθέτης, σκηνογράφος και ενδυματολόγος Γιάννης Κόκκος έχει διαγράψει μια λαμπερή πορεία στο σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο. Παραγωγικότατος, έχει στο ενεργητικό του πάνω από διακόσιες παραστάσεις δραματικού και λυρικού θεάτρου, σε συνεργασία με σημαντικούς σκηνοθέτες, συνθέτες και μαέστρους. Η δουλειά του έχει παρουσιαστεί σε όλα σχεδόν τα μεγάλα θέατρα παγκοσμίως, όπως την Σκάλα του Μιλάνου, την Όπερα της Βιέννης, το Παλέ Γκαρνιέ, την Όπερα του Αμβούργου, το θέατρο Μαρίνσκυ στην Αγία Πετρούπολη, την Κομεντί Φρανσαίζ, το Πίκολο Τεάτρο του Μιλάνου και την Επίδαυρο. Οι παραστάσεις του έχουν αποσπάσει διθυραμβικές κριτικές και ο ίδιος έχει τιμηθεί με εξαιρετικές διακρίσεις για το έργο του διεθνώς. Ως καλλιτέχνης έλκει την καταγωγή του από τα ιερά τέρατα του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, τον Άντολφ Άπια και τον Έντουαρντ Γκόντον Κραιγκ, οι οποίοι πρώτοι διαμόρφωσαν μια εικαστική σύλληψη της σκηνοθεσίας, σε οργανική σχέση με την δραματική ή μουσική σύνθεση, τους ηθοποιούς και τον χώρο.²

Ο Γιάννης Κόκκος γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα, την περίοδο μετά την κατοχή, και από το 1963 ζει και εργάζεται μόνιμα στο Παρίσι. Η οικογένειά του έχει ρίζες από την Γένοβα αλλά και από την Πελοπόννησο, συγκεκριμένα την Καλαμάτα. Προπάππους του ήταν ο σατιρικός ποιητής και δραματικός συγγραφέας Δημήτριος Κόκκος. Μετά από μία σύντομη περίοδο φοίτησης στην σχολή Βακαλό, ο Γιάννης Κόκκος έκανε σπουδές σκηνογραφίας στην Ανώτατη Σχολή Δραματικής Τέχνης του Στρασβούργου.

Ξεκίνησε την καριέρα του ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος και από το 1987 εργάζεται σταθερά και ως σκηνοθέτης. Η πρώτη φάση της δουλειάς του σχετίζεται στενά με την δεύτερη, καθώς για το Γιάννη Κόκκο η σκηνογραφία δεν εικονογραφεί αλλά παρουσιάζει μια εικαστική ερμηνεία του δραματικού ή λυρικού κειμένου. Οι εικόνες στο χώρο στις παραστάσεις του προβάλλουν την αφηγηματική δομή του έργου σε ισοτιμία με τον λόγο ή την μουσική. Ο ίδιος χαρακτηρίζει την προσέγγισή του «εικαστική δραματολογία» και «αφηγηματικό σύστημα,» επισημαίνοντας τον ρόλο της σκηνογραφίας στην ερμηνεία η κυοφορία της παράστασης.³ Η αφήγηση που προβάλλει ο χώρος στο θέατρο δεν είναι αυτόνομη αλλά διαμορφώνεται σε στενή συνάρτηση με τον ηθοποιό. Μάλιστα για τον Κόκκο, πρωταρχική σημασία στη σκηνική σύλληψη ενός θεατρικού έργου έχει ο ηθοποιός και όχι ο χώρος. Όπως γράφει, «στο θέατρο πρέπει πάντοτε να προσέχει κανείς να δημιουργεί ένα χώρο για τους ηθοποιούς, για το ανθρώπινο σώμα. Αυτή ακριβώς η αντίληψη με έσπρωξε προς τη σκηνοθεσία, πήγα δηλαδή

¹ Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών που Πανεπιστημίου Πελοποννήσου αναγόρευσε τον Γιάννη Κόκκο επίτιμο διδάκτορα στις 31 Οκτωβρίου 2014. Η τελετή έγινε στο Βουλευτικό, την Πρώτη Βουλή των Ελλήνων, στο Ναύπλιο. Το παρόν κείμενο βασίζεται στον έπαινο του σκηνοθέτη τον οποίο απέτισε εκ μέρους του τμήματος η Μαρίνα Κοτζαμάνη, Επίκουρη Καθηγήτρια.

² Βλέπε Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*, G. Banu, εισαγωγή, επίλογος και Επιμέλεια, μτφ. Ειρ. Λεβίδη (Αθήνα: Καστανιώτης, 1998) : 106, 150, για συνοπτικές αξιολογήσεις της σημασίας του Άπια και του Κραιγκ στην ιστορία του θεάτρου. Ο ίδιος σημειώνει ότι η δουλειά του έχει αναφορές και στον μεταγενέστερο Όσκαρ Σλέμερ και το Μπούουχαους, σ. 106. Η αναφορά αυτή επισημαίνει μάλλον την αγάπη του Κόκκου για τον καλλιτέχνη τεχνίτη και την εργασία των χεριών στο θέατρο, θέμα το οποίο τον απασχολεί στα κείμενά του.

³ ο.π. 77, 108.

μέσω του ηθοποιού, όχι μέσω του χώρου.»⁴ Άλλωστε το σκηνικό είναι ημιτελής ερμηνευτική πρόταση η οποία ολοκληρώνεται με την πρόβα και την παράσταση, όταν οικειοποιούνται τον χώρο και ζουν μέσα σ' αυτόν οι ηθοποιοί. Σκηνογραφία και σκηνοθεσία στο θέατρο συνθέτουν μια ενιαία σύλληψη όπου οι δύο λειτουργίες αλληλοκαθορίζονται.⁵ Δεν ξενίζει λοιπόν το ότι ως σκηνοθέτης ο Κόκκος αναλαμβάνει πάντα τον σχεδιασμό του σκηνικού και των κοστούμιών στις παραστάσεις του.

Πρώτη του επαγγελματική σκηνογραφία ήταν η *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι, το 1965, σε σκηνοθεσία Ρενέ Ζωνώ για τα Καραβάνια της Κομεντί ντε λ'Εστ. Ως σκηνογράφος έχει συνεργαστεί με σημαντικούς σκηνοθέτες όπως ο Ζακ Λασάλ, ο Αντρέι Σερμπάν αλλά και ο Μιχάλης Κακογιάννης και ο Ερίκ Ρομέρ σε δουλειές τους για το θέατρο. Ορόσημο στην καριέρα του υπήρξε η στενή συνεργασία του τριάντα χρόνων με τον διακεκριμένο σκηνοθέτη Αντουάν Βιτέζ, που διακόπηκε με τον αιφνίδιο θάνατό του το 1990. Μαζί διέγραψαν μια εξαιρετική πορεία που ξεκίνησε με παραστάσεις στις γαλλικές επαρχίες και στα προάστια του Παρισιού στα πλαίσια της θεατρικής αποκέντρωσης τα χρόνια του 1960 και του 1970 και ωρίμασε την περίοδο 1981-1988 όταν ο Βιτέζ έγινε καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου του Σαγιώ. Καρπός της συνεργασίας τους ήταν εμβληματικές παραστάσεις που έχουν σημαδέψει το μεταπολεμικό δραματικό θέατρο στην Γαλλία όπως η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1970 και 1986), ο *Άμλετ* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ (1983) και το *Ατλαζένιο Γοβάκι* του Πωλ Κλωντέλ (1987). Για τον Βιτέζ ο Κόκκος έχει επίσης σχεδιάσει σκηνικά και κοστούμια για τις επιτυχημένες οπερατικές παραστάσεις *Μάκβεθ* του Τζουζέπε Βέρντι στην Όπερα του Παρισιού (1984) και *Πελλέας και Μελισσάνθη* του Κλωντ Ντεμπυσσύ στη Σκάλα του Μιλάνου (1986). Άλλες ενδιαφέρουσες παραστάσεις όπερας στις οποίες συνεργάστηκε ο Κόκκος ως σκηνογράφος την δεκαετία του 1980 είναι ο *Μαγικός Αυλός* του Μότσαρτ σε σκηνοθεσία Ότο Σενκ στη Στάατσσοπερ της Βιέννης καθώς και δύο συνεργασίες με τον σκηνοθέτη Αντρέι Σερμπάν στο *Δόν Κάρλος* του Βέρντι, στο Δημοτικό Θέατρο της Μπολόνια και στην *Ηλέκτρα* του Ρίχαρντ Στράους στο Γκραν Τεάτρ στη Γενεύη. Ο Κόκκος έχει επίσης σχεδιάσει σκηνικά και κοστούμια για τα μπαλέτα *Οντίν* του Χέντσε, *Οδύσσεια* του Γιώργου Κουρουπού και *Σίλβια* σε χορογραφίες του Τζων Νιμάγιερ.⁶

Το 1987 ο Κόκκος εισβάλλει δυναμικά στο χώρο της σκηνοθεσίας, με δύο ιδιότυπες και ετερόκλητες επιλογές έργων, το ποιητικό *Η Λευκή Πριγκίπισσα* του Ράινερ Μαρία Ρίλκε που παρουσιάστηκε στο Τεάτρ ντε λα Βιλ και τη σουίτα *Ορέστεια* του Ιάνη Ξενάκη, την οποία σκηνοθετεί ως περιβαλλοντικό θέαμα στη Τζιμπελίνα της Σικελίας, ένα χωριό που είχε καταστραφεί ολοκληρωτικά από σεισμούς στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η *Ορέστεια* στήθηκε πάνω στα ερείπια της Τζιμπελίνα και είχε κεντρικό σημείο αναφοράς ένα συγκλονιστικό αναθηματικό γλυπτό του Αλμπέρτο Μπούρι που σαβάνωνε τα χαλάσματα με

⁴ ο.π. 176. Στο απόσπασμα ο Κόκκος αναφέρεται στο θέατρο και όχι στην όπερα, είδος όπου θεωρεί ότι ο χώρος έχει καθοριστική σημασία: 177.

⁵ Βλέπε Ζωρζ Μπανό, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» ο.π. 11-15.

⁶ Για λεπτομερείς εργογραφίες του Γιάννη Κόκκου βλέπε ο.π. 267-279, η οποία καλύπτει το διάστημα 1965-1998 και την πρόσφατη «Kokkos, Yannis» (λήμμα), *Stage Door*, <http://www.stagedoor.it/en/Artist/Yannis%20Kokkos/Director/W/Biography/> επίσκεψη 4/9/2015, η οποία επεκτείνεται έως το 2013.

τσιμέντο και ασβέστη, δημιουργώντας διαδρόμους εκεί που παλιά στο χωριό υπήρχαν δρόμοι.⁷ Τόσο η *Ορέστεια* όσο και η *Λευκή Πριγκίπισσα* ήταν παγκόσμιες πρεμιέρες.

Ο Κόκκος σκηνοθετεί κλασικά και σύγχρονα έργα του ευρωπαϊκού κυρίως ρεπερτορίου, με έμφαση στην όπερα. Ως προς το δραματικό ρεπερτόριο, έχει ανεβάσει την *Ιφιγένεια* και την *Θηβαΐδα* του Ζαν Ρασίν στην Κομεντί Φρανσαίζ το 1991 και το 1995 αντίστοιχα, την *Ορέστεια* του Αισχύλου με το Εθνικό Θέατρο το 2001, το σύγχρονο έργο *Όνυσος* του Λωράν Γκωντέ στο Εθνικό Θέατρο του Στασβούργου το 2001, αλλά και δύο νεοελληνικά έργα του Δημήτρη Δημητριάδη, το *Πεθαίνω σα Χώρα* στο Θέατρο του Ρον Πουέν το 2003 και πρόσφατα το 2013, την *Εκκένωση* στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών.

Ως προς την όπερα, έχει ανεβάσει έργα των Ρίχαρντ Βάγκνερ, Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ, Κρίστοφ Β. Γκλούκ, Μοντέστ Μουσσόργκσκι, Ιλντεμπράντο Πιτσέτι, Χανς Βέρνερ Χέντσε και Λουτσιάνο Μπέριο μεταξύ άλλων και έχει συνεργαστεί με διακεκριμένους μαέστρους όπως ο Ζούμπιν Μέτα ο Κλαούντιο Αμπάντο, ο Ρικάρντο Μούτι, ο Καζούσι Όνο και ο Τσαρλς Μακέρας. Ανάμεσα στις πολυάριθμες επιτυχημένες παραστάσεις του συγκαταλέγονται και οι πρόσφατες *Οι Τρώες*, του Εκτόρ Μπερλιόζ στο Θέατρο Μαρίνσκυ και στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου το 2014, ο *Μπόρις Γκοντόνωφ*, στην αρχική του εκδοχή, στο Στάτσοπερ στη Βιέννη 2012, η *Μήδεια* του Κερουμίνι στο Θέατρο του Καπιτωλίου στην Τουλούζη και σε νέα παραγωγή στο θέατρο της Επιδάουρου το 2007, *Τα Πουλιά* του Βάλτερ Μπράουνφελς, που βασίζεται στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, στο Γκαν Τεάτρ στη Γενεύη το 2004 και το *Φονικό στην Εκκλησιά* του Πιτσέτι στη Σκάλα του Μιλάνου (2006). Για τη Σκάλα παλαιότερα είχε σκηνοθετήσει παραστάσεις του *Λυκόφωτος των Θεών*, της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* και του *Ιπτάμενου Ολλανδού*. Ο Κόκκος έχει επίσης παρουσιάσει τις γαλλικές πρεμιέρες του *Θανάτου στη Βενετία* του Μπέντζαμιν Μπρίτεν στην Όπερα του Νανσύ (1991), το *Ούτις* του Μπέριο, το *Βασσαρίδες* του Καρλ Χέντσε στο Τεάτρ Σατλέ, το οποίο βασίζεται στις Βάκχες του Ευριπίδη σε ελεύθερη απόδοση του Ουίσταν Χιου Ώντεν, καθώς και την παγκόσμια πρεμιέρα των *Θλιβερών Τροπικών* του Γιώργου Απέργη στην Όπερα του Ρήνου, στο Στρασβούργο. Η πιο πρόσφατη σκηνοθετική δουλειά του στην Ελλάδα ήταν μια νέα παραγωγή του *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Βάγκνερ για την Λυρική Σκηνή, η οποία έκανε πρεμιέρα τον Ιανουάριο του 2015 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Παλαιότερα, είχε σκηνοθετήσει με επιτυχία αυτή την όπερα στην Εθνική Όπερα της Ουαλίας, στο Κόβεντ Γκάρντεν και σε νέα παραγωγή το 2006 στο Τεάτρ ντε λα Μονέ, στις Βρυξέλες.

⁷ Για μια πρώτη καταγραφή της ιδιότυπης παραστασιακής αυτής εμπειρίας βλέπε Ντομνίκ Φερνάντεθ, «Η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνω» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*: 238-249.



Στιγμιότυπο από την όπερα του Βάγκνερ «Τριστάνος και Ιζόλδη», σε σκηνοθεσία, σκηνικά και κοστούμια Γιάννη Κόκκου (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2015). Ο κ. Κόκκος προσκάλεσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στη γενική δοκιμή.

Κάθε σκηνοθεσία είναι και διδασκαλία. Ο Κόκκος δεν διδάσκει μόνο επί σκηνής αλλά και εκτός αυτής. Έχει διευθύνει ερευνητικά εργαστήρια με θέματα όπως το Έπος του Γκιλγκαμές ή την Ορέστεια στα πλαίσια της Εκόλ ντε Μαίτρ, που τελεί υπό την αιγίδα των Ευρωπαϊκών Πολιτιστικών Θεσμών και της Πειραματικής Ακαδημίας Θεάτρων, μεταξύ άλλων. Ο καλλιτέχνης διδάσκει επίσης μέσω της γραφής. Γράφει αισθητικά δοκίμια για την σκηνογραφία και το θέατρο, τα παλαιότερα από τα οποία συμπεριλαμβάνονται στο βιβλίο του *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*, που κυκλοφορεί και σε ελληνική μετάφραση. Η γραφή του προπάντων δηλώνει ότι είναι εμπνευσμένος δάσκαλος. Τα θέματα που τον απασχολούν σχετίζονται άμεσα με την πολύχρονη σκηνική του εμπειρία και καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος, από την χρήση της προοπτικής, του χρώματος ή του χώρου στη σκηνή έως τη σχέση του με την θεατρική παράδοση και την ελληνική του καταγωγή. Κεντρική θέση στις αναζητήσεις του έχει ο προβληματισμός σχετικά με την φύση του θεάτρου. Χειρίζεται με άνεση αισθητικά, ηθικά και υπαρξιακά ζητήματα, από την χειροτεχνική διάσταση της σκηνογραφίας, έως το ρόλο της μνήμης και του χρόνου στην εφήμερη τέχνη του θεάτρου, ή τη σχέση της τέχνης αυτής με τη συλλογικότητα και τη δημοκρατία. Το θέατρο, γράφει ο Κόκκος, «ριζώνει μόνο όταν αγγίζει ολόκληρη την Πολιτεία.» Με καίρια αίσθηση για το ουσιώδες, ο καλλιτέχνης θέτει το αισθητικό ζήτημα της ευκρίνειας της αφήγησης στην παράσταση σε ηθική και πολιτική βάση. «Πρέπει όλοι οι άνθρωποι που βρίσκονται μέσα σε μια αίθουσα,» επεξηγεί ο Κόκκος, «να έχουν καθαρή αντίληψη όσων συμβαίνουν. Είναι μια δυνατότητα δημοκρατικής φύσεως που το θέατρο

καλείται να προσφέρει στους θεατές. Όλοι οι θεατές έχουν τα ίδια δικαιώματα αν και μπορεί να υπάρχει και ένα κοινό πιο ειδικό και πιο καλλιεργημένο»⁸ Όπως δείχνει το παράθεμα, η γραφή του είναι βαθυστόχαστη και το ύφος του έχει έναν ποιητικό, οραματικό χαρακτήρα, που αγγίζει την ουσία της ανθρωπιστικής παιδείας και σηματοδοτεί την σπουδαιότητα του θεάτρου στη ζωή μας την ίδια.

Η διδασκαλία του Κόκκου είναι κατ'εξοχήν αισιόδοξη. Ο Κόκκος, αναφέρει ο Ζωρζ Μπανύ, διδάσκει το μεγάλο 'ναι.'⁹ Πιστεύει απόλυτα στο θέατρο ως χώρο όπου, εντός του πλαισίου που οριοθετεί την παράσταση, όλα είναι δυνατά. Η καταφατική αυτή προσέγγιση είναι έκδηλη στην αγάπη που έχει ο Κόκκος για την θεατρικότητα. Ο καλλιτέχνης συχνά διατρανώνει την πίστη του στο θέατρο τονίζοντας την παρουσία του πλαισίου στη σκηνογραφική δουλειά του. Το εμπνευσμένο σκηνικό του για την *Ηλέκτρα*, σε σκηνοθεσία του Αντουάν Βιτέζ, του 1986, υποδεικνύει κάποια βασικά χαρακτηριστικά της δουλειάς του, όπως τη σημασία του πλαισίου και τη λειτουργία της μνήμης στο έργο του, καθώς και τη σχέση ανάμεσα στο ρεαλισμό και τη θεατρικότητα.¹⁰ Το σκηνικό ήταν ο πολυκαιρισμένος εσωτερικός τοίχος ενός νεοκλασικού που έχασκε αντιρρεαλιστικά από παντού. Δεξιά, αριστερά, από πάνω αλλά και από το βάθος, από τις ανοιχτές μπαλκονόπορτες, έβλεπε κανείς τον ουρανό και τη θάλασσα να εισβάλλουν θεατρικά και ποιητικότητα μέσα στο παλάτι. Αντιστρέφοντας τις παραστασιακές συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου, η δράση συνέβαινε μέσα, όχι έξω από το παλάτι, με απόγειο τους φόνους που εκτελέστηκαν στον εξωτερικό χώρο του σκηνικού και εκτός του οπτικού πεδίου των θεατών. Η ερμηνεία, όπως σηματοδοτούσαν και τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, παρέπεμπε σε νατουραλιστικό οικογενειακό δράμα δωματίου, θέτοντας σε διαλεκτική σχέση την σύγχρονη οπτική με το μέγεθος και την λιτότητα της κλασικής φόρμας. Στο ιστορικά ευαίσθητο αυτό ανέβασμα της *Ηλέκτρας*, όπως και σε άλλα έργα του Κόκκου, το σκηνικό ήταν φορέας μνήμης. Ο μετωπικός τοίχος με τα ανοίγματα παρέπεμπε στην Ελλάδα διαχρονικά, θυμίζοντας το αρχαίο σκηνικό οικοδόμημα αλλά και τα μισογκρεμισμένα χαλάσματα της μετεμφυλιακής Ελλάδας, καθώς και τη ποίηση του Ρίτσου και τη ζωγραφική του Τσαρούχη. Η πολυπρισματική διαλεκτική του εντός και εκτός πλαισίου της σκηνικής δράσης, του μέσα και του έξω από το παλάτι και του παρελθόντος με το παρόν δημιουργούσε έντονα την αίσθηση ενός μη τόπου ή ενός θεατρικού τόπου όπου μπορεί να συμβούν τα πάντα. Όπως τα αγάλματα στην στέγη του παλατιού που αντί να κοιτάζουν προς τα έξω κοίταζαν προς τα μέσα, στον εσωτερικό χώρο της δράσης, ανατρέποντας με θαυμαστό τρόπο αλλά και με απόλυτη φυσικότητα τη νατουραλιστική σύμβαση.

⁸ Γιάννης Κόκκος «Οι ακαδημαϊσμοί της πρωτοπορίας» στο *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 80.

⁹ Ζωρζ Μπανύ, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 15.

¹⁰ Βλέπε Antoine Vitez, *Electre*, mise en scène par A. Vitez, scénographie par Y. Kokkos, au Théâtre National de Chaillot, 1986. Filmed by Hugo Santiago. www.youtube.com επίσκεψη 4/9/2015 και Antoine Vitez, *Trois fois Electre* Paris, INA editions, 2011. Για τις πολλές μελέτες που υπάρχουν για την *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία του Βιτέζ, στις τρεις εκδοχές της, βλέπε βιβλιογραφία. Ο Σωτήρης Χαβιάρης στο παλαιότερο βιβλίο *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1992, σχολιάζει εκτενώς και διαφωτιστικά την δουλειά του Κόκκου στις παραστάσεις του 1971 και του 1986.



Στιγμιότυπο από την αναγόρευση του Γιάννη Κόκκου σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (Ναύπλιο Βουλευτικών, 2014). Στην οθόνη διακρίνεται το σκηνικό του κ. Κόκκου για τη γαλλική παράσταση της «Ηλέκτρας» του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Αντουάν Βιτέζ (1986).

«Έργο του μάγου» αποκαλεί το σκηνικό της *Ηλέκτρας* ο Βιτέζ και παρατηρεί ότι τον Κόκκο τον είχε ανάγκη το γαλλικό θέατρο για να αποβάλει μια υπέρμετρη τάση προς την περιγραφή ή προς την ανεργμάνιστη χρήση συμβόλων.¹¹ Πράγματι, τα σύμβολα όπως τα αγάλματα στον Κόκκο δεν είναι αυθαίρετα αλλά έχουν συγκεκριμένες λειτουργίες στην παράσταση που δένουν με την δράση και την συνολική ερμηνεία του έργου. Παράλληλα, έχουν μια υπερβατικότητα, αποπνέουν μια ελαφριά, παιγνιώδη αίσθηση που πηγάζει από την γνήσια θεατρικότητά τους.

Όπως ήδη ανέφερα, τα σκηνικά σχέδια για τον Κόκκο είναι προτάσεις που η λειτουργικότητά τους δοκιμάζεται στις πρόβες. Ο ίδιος τα χαρακτηρίζει «ακατοίκητους τόπους,» επισημαίνοντας τον ατελή χαρακτήρα τους και το ότι με την παράσταση αποκτούν μια ζωή δική τους, ανεξάρτητη από τις προθέσεις του.¹² Μάλιστα ο καλλιτέχνης θεωρεί ότι ο αισθητικός δογματισμός αντίκειται στην παροδική φύση του θεάτρου όπου τα πάντα ρει. Το θέατρο δεν είναι τέχνη της μοναξιάς, αλλά τέχνη συλλογική που ασκεί στην κοινοκτημοσύνη των αγαθών, καθώς δεν μπορεί κανείς να διακρίνει σε μια παράσταση ποιος έκανε τί. Είναι τέχνη όπου κάνεις ανακαλύψεις μαζί με τους άλλους και μέσω των άλλων. Προ πάντων, το θέατρο είναι μέσον για

¹¹ Αντουάν Βιτέζ, «Μαγικός Ρεαλισμός» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 207.

¹² Ζωρζ Μπανύ, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 12.

αυτογνωσία. Θέτει, όπως αναφέρει ο Κόκκος το ζήτημα, «Πώς να μιλήσεις για το εαυτό σου μέσα από τους άλλους και πώς ξεκινώντας από σένα να μιλήσεις για τους άλλους. Το θέατρο είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου πολλοί άνθρωποι συγχρόνως μπορούν να συνομολογήσουν,» συμπεραίνει ο Κόκκος, συνδέοντας άμεσα την δυνατότητα αυτογνωσίας που παρέχει το θέατρο με την κοινωνική διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης.¹³



Σχέδιο του Γιάννη Κόκκου για την όπερα του Βάγκνερ «Τριστάνος και Ιζόλδη» σε σκηνοθεσία του ίδιου (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2015). Ο κ. Κόκκος προσκάλεσε το τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στη γενική δοκιμή.

Αυτή η έμφαση στην κοινωνικότητα του θεάτρου εκφράζει ίσως την μεσογειακή καταγωγή του Κόκκου.¹⁴ Η καλλιτεχνική του ταυτότητα πάντως είναι αδιαμφισβήτητα ευρωπαϊκή, ως προς τις επιλογές του ρεπερτορίου, τις συνεργασίες του και τους χώρους όπου δείχνει την δουλειά του. Από ερμηνευτική άποψη, οι καταβολές του έργου του στους πρώτους

¹³ Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 32-33.

¹⁴ Βλέπε Ζωρζ Μπανύ, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» και «Αφαίρεση που μας χαρίζει ανάσα» στο Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 14 και 202-203 αντίστοιχα.

σκηνοθέτες-σκηνογράφους Άπια και Κραγκ αλλά και η έμφαση που δίνει σε εργαλεία του δυτικού θεάτρου όπως το πλαίσιο και η προοπτική, έχουν επίσης ευρωπαϊκή σφραγίδα. Η εξαιρετική ποιότητα της δουλειάς του, η διαλεκτική του σχέση με τη θεωρία και την ιστορία του θεάτρου, η αναμέτρηση με τα λαμπρά κλασικά έργα και τους θεατρικούς τόπους όπου έχει μεγαλοουργήσει το δυτικό πνεύμα, κάνουν τον Κόκκο έναν από τους καλύτερους εκφραστές στο θέατρο, της ευρωπαϊκής ανθρωπιστικής παράδοσης.

Αυτό δηλώνουν άλλωστε και τα πολυάριθμα ευρωπαϊκά βραβεία υψηλού κύρους με τα οποία έχει τιμηθεί για το έργο του. Το 1986 ο Κόκκος έλαβε το βραβείο της Ένωσης των Κριτικών στη Γαλλία για τη σκηνογραφία της *Ηλέκτρας* ενώ το 1987 τιμήθηκε με δύο Μολιέρους για τα σκηνικά της *Ανταλλαγής* του Κλωντέλ και τα κοστουμια του *Μαντάμ ντε Σαντ* του Γίουκιο Μισίμα και χρήστηκε Ταξίαρχης των Γραμμάτων και των Τεχνών στη Γαλλία. Την ίδια χρονιά βραβεύτηκε επίσης με το Χρυσό Μετάλλιο Αριστείας στη σκηνογραφία, στη Καντριενάλε της Πράγας. Το 1998 η παράστασή του *Η μεγαλοψυχία του Τίτου* του Μότσαρτ στην Εθνική Όπερα της Ουαλίας απέσπασε το βραβείο Λώρενς Ολίβιε Πράιμ ως το καλύτερο λυρικό έργο της χρονιάς. Το 2004 πήρε το βραβείο της Ένωσης Κριτικών στη Γαλλία για την παραγωγή της πρώτης πλήρους εκδοχής των *Τρώων* του Μπερλιόζ στο θέατρο Σατλέ. Στην Ελλάδα έχει τιμηθεί από το δήμαρχο Αθηναίων και έχει λάβει επίσης το βραβείο *Ρήγας Φεραίος*.

Η αναγόρευση του Γιάννη Κόκκου σε επίτιμο διδάκτορα είναι εξαιρετική τιμή για το τμήμα. Θεωρούμε ότι έχουμε πολλά να διδαχθούμε από αυτόν τον ολοκληρωμένο καλλιτέχνη. Η στενή αλληλεπίδραση σκηνοθεσίας-σκηνογραφίας που έχει καλλιεργήσει αναδεικνύει τις ερμηνευτικές δυνατότητες του χώρου και μπορεί να εμπνεύσει πολλές δημιουργικές αναζητήσεις σε μια χώρα όπως η Ελλάδα, όπου η ζωή οργανώνεται κατά μεγάλο μέρος στον εξωτερικό, δημόσιο χώρο, όπου υπάρχουν τα επιβλητικά αρχαία θέατρα και όπου ο τόπος είναι τόσο φορτισμένος από την ιστορία. Επιπλέον, το έντονο ενδιαφέρον του Κόκκου για την θεατρικότητα, όπως εκφράζεται στην σκηνή αλλά και στα υπέροχα ποιητικά του κείμενα εμπνέει στοχαστική διάθεση σχετικά με το θέατρο. Επιπλέον, η προσέγγιση του κατευθύνεται προς την σύζευξη θεωρίας και θεατρικής πράξης και μπορεί να δώσει εναύσματα σε ένα τμήμα όπως το δικό μας, που θεραπεύει και τα δύο αντικείμενα. Τέλος η διεισδυτικότητα, το εύρος αλλά και η αυτοπεποίθηση με την οποία ο Κόκκος έχει αφομοιώσει την ευρωπαϊκή κουλτούρα, αποτελεί για μας τους Έλληνες παράδειγμα για το πώς η σχέση μας με την Ευρώπη θα μπορούσε να γίνει ουσιαστικότερη και γονιμότερη μέσα από την βαθύτερη κριτική γνώση και την τριβή με την παράδοση και τις αξίες που την έχουν διαμορφώσει.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Αισχύλου *Ορέστεια*, Σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου, Εθνικό Θέατρο 2001,

Πρόγραμμα, επιμέλεια Ράνια Τριβέλλα, Αθήνα: Έκδοση Εθνικού Θεάτρου, 2001,
<http://www.nt-archive.gr> επίσκεψη 3/9/2015.

Βαροπούλου, Ελένη, «Σκηνογραφία.» *Οι Έλληνες του κόσμου: Το νέο*

ελληνικό θαύμα, τόμος πρώτος, Αθήνα: Άποψη –Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1997, σ. 161, 163, 164.

- Βιναβέρ, Μισέλ, «Πώς εργάζεται ο Κόκκος» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια G. Banu, μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 208-21.
- Βιτέζ, Αντουάν, «Ο μαγικός ρεαλισμός» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια G. Banu, μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 204-207.
- Κόκκος, Γιάννης, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, G. Banu, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια, Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998.
- _____, «Συνέντευξη στη Δήμητρα Τσούχλου, Νοέμβρης 1984.» Τσούχλου, Δήμητρα και Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Άποψη, 1985, σ. 179-181.
- _____, «Συνάντηση με τον Γιάννη Κόκκο.» Συνέντευξη στην Α. Τσιφτσή, Παραγωγή Βουλή-Τηλεόραση 2015, www.youtube.com επίσκεψη 9/9/2015
- _____, «Ο Γιάννης Κόκκος για την *Εκκένωση*» *Αφιέρωμα στον Δημήτρη Δημητριάδη. Θέατρο στη Στέγη*: 21, www.sgt.gr/uploads/Dimitriadis, Επίσκεψη 3/9/2015.
- Μπανύ, Ζωρζ, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» και «Αφαίρεση που μας χαρίζει ανάσα» στο Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, G. Banu, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια, Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 11-16 και 189-203, αντίστοιχα.
- Παπάζογλου, Ελένη, «Η *Ηλέκτρα* ανάμεσα στην πολιτική και την ψυχανάλυση» *Το πρόσωπο του πένθους, Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Αθήνα: Πόλις 2014, σ. 29-48.
- Σερμπάν, Άντρε, «Η σκάλα του Δον Κάρλος» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, G. Banu, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια, Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 226-229.
- Τροτιέ, Πατρίς, «Αινιγματική εμπιστοσύνη» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*. G. Banu, εισαγωγή επίλογος και επιμέλεια, Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 220-225.
- Τσούχλου, Δήμητρα και Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Άποψη, 1985.
- Φερνάντεθ, Ντομινίκ, «Η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, G. Banu, εισαγωγή και επιμέλεια. Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 238-249.
- Φεσσά, Ε. επιμ. «Γιάννης Κόκκος» *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν/μιου Αθηνών, 1999, σ. 154-157.
- Φωτόπουλος, Διονύσης, *Η σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1987, σ. 388-393, 411.
- _____, *Η ενδυματολογία στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος: 1986, σ. 310, 311, 321.
- Χαβιάρας, Σωτήρης, *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1992.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Barillé, Bénédicte, “*Electra’s Three Performances by Antoine Vitez*” (2012), <http://dspace.uni.lodz.pl/> επίσκεψη 3/9/2012.
- Bradby, David, “Olivier Py, a Poet of the Stage: Analysis and Interview”, *Contemporary Theatre Review*, Vol. 15(2), 2005, p. 234-245
- Carlin, Fr., “Opera: Die Vogel” *Financial Times*, 29 January 2004, www.publicopera.info/opera200304/voegel επίσκεψη 4/9/2015.
- Dunnett, R., “Die Vogel, Grand Théâtre, Geneva” 3 February 2004, www.publicopera.info/opera200304/voegel επίσκεψη 4/9/2015.
- Faivre, B., “*Électre* de Sophocle, mise en scène par Antoine Vitez,” in *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine, Études théâtrales* n. 21, 2001, p. 53-60.
- Hamon-Sirejols, Ch. “The Revival of Plays: A Procedure Open to Question”, *Theatre Research International*, Volume 33, October 2008, p. 307– 317.
- Kokkos, Y. *Dossier: Kokkos*. Théâtre en Europe 13, Avril 1987, p. 70-83.
- _____, Interview of Yannis Kokkos on *Medea*, by Cherubini, 2008, [Opéra National de Lorraine à Nancy www.youtube.com](http://www.opera-national-lorraine.com) επίσκεψη 3/9/2015.
- _____, “Yannis Kokkos” (λήμμα), *Stage Door*, <http://www.stagedoor.it/en/Artist/Yannis%20Kokkos/Director/W/Biography/> επίσκεψη 4/9/2015.
- Rivière, Jean-Loup, “*Electre*, le temps retrouvé,” *Antoine Vitez, Trois fois Electre*, Paris, INA editions, 2011, p. 9-11.
- Smith, Keren, “Designing Readers: Redressing Texts of Classical Drama”, *Design Issues*, Vol. 17, No. 3 (Summer, 2001), p. 56-66.
- Villeneuve, Rodrigue, “De la scénographie à la scénographie,” *L’Annuaire théâtral: Revue québécoise d’études théâtrales* 11 (1992), σ. 29-40.
- Voelke, P., “Comment représenter l’antique. De l’*Antigone* de l’Odéon aux *Electre* d’Antoine Vitez,” *Études de lettres* 1-2, 2010 <http://edl.revues.org/404>, Επίσκεψη 4/9/2015.
- Vitez, Antoine, *Trois fois Electre*, Paris, INA editions, 2011.
- _____, *Electre*, mise en scène par A. Vitez, scénographie par Y. Kokkos, au Théâtre National de Chaillot, 1986, Filmed by Hugo Santiago. www.youtube.com επίσκεψη 4/9/2015.
- _____, Kokkos Yannis και Recoing Eloi, *Le livre de Lucrece Borgia*, Arles: Actes Sud, 1985.

**Μέρος 2ο - Η Ορέστεια του Ιάννη Ξενάκη κατά Γιάννη Κόκκο
(Τζιμπελίνα, 1987): Μια καταγραφή των αναμνήσεων του σκηνοθέτη**



Στιγμιότυπο από την παράσταση της «Ορέστειας» του Ιάννη Ξενάκη σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου στη Τζιμπελίνα της Ιταλίας, 1987. Στο κέντρο, στο βάθος, διακρίνεται στο χάλασμα που χρησιμοποιήθηκε ως παλάτι του Αγαμέμνονα. Το άγαλμα του ταύρου στη σκεπή είναι της γλύπτριας Σουλβί ντε Μυρβίλ.

2.1 Εισαγωγή

Το κείμενο που ακολουθεί είναι μια καταγραφή της παράστασης *Ορέστεια*, όπως την θυμάται ο Γιάννης Κόκκος, ο οποίος την σκηνοθέτησε στην Τζιμπελίνα της Σικελίας το 1987.¹⁵ Πρόκειται για την σκηνική ερμηνεία της ομώνυμης σουίτας του Ιάννη Ξενάκη, κορυφαίου έργου του πρωτοποριακού συνθέτη. Η παράσταση αυτή είναι εξαιρετικά ιδιαίζουσα αλλά και επίκαιρη, από πολλές απόψεις. Εν αρχή ην ο χώρος. Ο Κόκκος σκηνοθέτησε την σουίτα του Ξενάκη ως περιβαλλοντικό θέαμα στα ερείπια του χωριού Τζιμπελίνα στη νοτιοδυτική Σικελία, που είχε καταστραφεί ολοκληρωτικά από σεισμό το 1968. Η τραγωδία αυτή έχει μείνει βαθιά χαραγμένη

¹⁵ Η *Ορέστεια* παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού φεστιβάλ *Ορεστειάδα (Orestyadi)*, που ιδρύθηκε στην Τζιμπελίνα της Σικελίας το 1981. Αυτή ήταν η δεύτερη σκηνοθεσία του Κόκκου το 1987, τη χρονιά που άρχισε να σκηνοθετεί. Η καταγραφή των αναμνήσεων του Κόκκου έγινε με τη μορφή ερωτήσεων που έθεσα στον σκηνοθέτη, σε συνάντησή μας στην καφετέρια του Μεγάλου Μουσικής στην Αθήνα, στις 19/1/2015.

στην ιστορική μνήμη χάρι σε ένα συγκλονιστικό γλυπτό του Αλμπέρτο Μπούρι (Alberto Burri), το *Γκράντε Κρέτο* (*Grande Cretto*). Ο εξαιρετικός αυτός καλλιτέχνης κάλυψε με τεράστιες λευκές πλάκες από τσιμέντο τα ερείπια της κατεστραμμένης πόλης.¹⁶ Όπως δηλώνει και ο τίτλος του έργου του, που σημαίνει ‘μεγάλο ρήγμα’ πάνω στις πλάκες, αλλά και ανάμεσά τους υπάρχουν ρωγμές.¹⁷ Οι ρωγμές ανάμεσα στις πλάκες αναπαράγουν το πολεοδομικό σχέδιο της σαβανωμένης πόλης, στην οποία μπορεί κανείς να περιηγηθεί. Το 1989, δύο χρόνια μετά την παράσταση, είχαν καλυφθεί περίπου 6.000 τετραγωνικά μέτρα του χώρου.¹⁸ Η παράσταση στήθηκε στο τμήμα των ερειπίων που δεν είχαν ακόμα καλυφθεί από τσιμέντο και διαλέγεται με το μνημειώδες γλυπτό.

Πρόσφατα, με την ευκαιρία της 100^{ης} επετείου από την γέννηση του καλλιτέχνη, το ίδρυμα Μπούρι (Fondazione Burri) ολοκλήρωσε το γλυπτό, ενώ ταυτόχρονα οργανώθηκε μια μεγάλη αναδρομική έκθεση του ζωγραφικού έργου του Μπούρι στο μουσείο Γκούγκενχαιμ (Guggenheim), στη Νέα Υόρκη.¹⁹ Η καταγραφή λοιπόν της παράστασης συνδέεται με ένα σημαντικό σύγχρονο καλλιτεχνικό γεγονός. Εκτός από το έργο του Μπούρι και η *Ορέστεια* του Ξενάκη είναι συχνά στην επικαιρότητα μετά το θάνατο του καλλιτέχνη (2001). Για παράδειγμα, πρόσφατα, τον Απρίλιο του 2015 η *Ορέστεια* ήταν στο επίκεντρο διεθνούς πανεπιστημιακού συμποσίου στο Παρίσι.²⁰ Το συμπόσιο πλαισιώθηκε από μουσική και σκηνική ερμηνεία του έργου, στη σύνθεση της οποίας ο Κόκκος είχε συμβουλευτικό ρόλο, καθώς και από έκθεση αρχαιακού υλικού σχετικού με την *Ορέστεια* του Ξενάκη.²¹

¹⁶ Οι πλάκες έχουν μήκος 10 έως 20 μέτρα σε κάθε πλευρά, ενώ το ύψος τους από το έδαφος είναι 1.60 μέτρα. Για περιγραφές και σχολιασμό του έργου βλέπε: Lorena Munoz-Alonso, “Alberto Burri’s Land Art Masterpiece Opens to the Public After 30-Year Delay” *Art World*, December 20, 2015, <https://news.artnet.com>. Judith Rozner, “Alberto Burri: The art of the matter.” Ph.D. thesis, (The University of Melbourne, 2015). Richard Ingersoll, 2004, “The Death of the City and the Survival of Urban Life” www.publicspace.org. Virginia Maksymowicz, “Gibellina: An Uncommon Collaboration” *Sculpture*, 1997, <https://dspace.fandm.edu>, επίσκεψη 20/12/2015.

¹⁷ Στις αρχές τη δεκαετία του 1980, όταν ο Μπούρι δούλευε το έργο αυτό, οι ρωγμές ήταν ήδη χαρακτηριστικό και αναγνωρίσιμο στοιχείο της τέχνης του. Βλέπε Munoz-Alonso και Judith Rozner, ο.π.

¹⁸ Lorena Munoz-Alonso, “Alberto Burri’s Land Art Masterpiece Opens to the Public After 30-Year Delay.”

¹⁹ Η έκθεση, με τίτλο “Alberto Burri: The Trauma of Painting,” διήρκεσε από τις 9/10/2015 έως 6/1/2016. Το Γκράντε Κρέτο στην ολοκληρωμένη του μορφή έχει τώρα έκταση 8.000 τετραγωνικά μέτρα.

²⁰ Ο τίτλος του συμποσίου, που παραπέμπει στην θεατρική παραγωγή, δηλώνει ότι η προσέγγιση είχε θεατρολογικό ενδιαφέρον: «Ο χώρος ‘του αισθητού’ στην παραγωγή του μουσικού θεάτρου και της όπερας. Από τον Βούτσεκ του Μπεργκ στα χρόνια 1960-1970. Το παράδειγμα της *Ορέστειας* του Ξενάκη.» (L’espace ‘sensible’ dans la production du théâtre musical et d’opéra. Du Wozzeck de Berg aux années 1960-1970. L’exemple de l’*Orestie* de Xenakis.”). Πράγματι, κρίνοντας από τους τίτλους, κάποιες από τις ανακοινώσεις σχετικά με την *Ορέστεια* του Ξενάκη παραπέμπουν σε συγκρίσεις με το αρχαίο δράμα, όπως οι ακόλουθες: “L’*Orestie* d’Eschyle revue par Xenakis: une approche des choix textuels du musicien” της Brigitte Le Guen και “The Evolution of Xenakis’ Text Settings of Ancient Greek Tragedy” του Charles Turner. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το συμπόσιο βλέπε, <file:///C:/Users/user/Downloads/xenakis-programme>

²¹ Η σκηνική ερμηνεία δόθηκε στην Σαλ ντε φετ Ζενβιλιέ (Salle des fêtes de Gennevilliers), ήταν παραγωγή του Εργαστηρίου Λυρικού Θεάτρου του πανεπιστημίου Παρί 8 (Paris 8) και σκηνοθετήθηκε από τους Γκβάντσα Μπαλ (Gvanca Bal), Αναστασία Χιντζόγλου και Άννα Μεζέντσεβα (Anna Mezentseva). Η έκθεση στήθηκε στο Αμφιθέατρο του Θεάτρου της Βαστίλης σε επιμέλεια Δημήτρη Έξαρχου και Έλενας Παπαδάκη. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε δικτυακό τόπο ο.π.

Εκτός από τον Κόκκο, τον Ξενάκη και τον Μπούρι, την παράσταση πλαισίωσαν και άλλοι διακεκριμένοι καλλιτέχνες, ο βαρύτονος Σπύρος Σακκάς, ο οποίος συμμετείχε και στην πρόσφατη ερμηνεία της *Ορέστειας* του 2015 στο Παρίσι, καθώς και οι γλύπτες Συλβί ντε Μυρβίλ (Sylvie de Meurville) και Φρανσίς Πουαριέ (Francis Rouarier), οι οποίοι έφτιαζαν γλυπτά ειδικά για την παράσταση στη Τζιμπελίνα.²² Όμως, πέρα από την συμβολή λαμπρών καλλιτεχνών, η παράσταση είναι ιδιαίτερη προπάντων επειδή συμμετείχαν στην προετοιμασία και την ερμηνεία της κατά κύριο λόγο οι κάτοικοι της Τζιμπελίνα. Είκοσι χρόνια σχεδόν μετά το σεισμό, οι κάτοικοι της κατεστραμμένης πόλης ήρθαν αντιμέτωποι, μέσω της τέχνης, με την τραυματική τους εμπειρία, πατώντας, όπως αναφέρει ο Κόκκος, πάνω στα ερείπια των σπιτιών τους. Η τραγωδία του χωριού διαλέγεται με το μέγεθος της *Ορέστειας*, ξεπερνά τα όρια της θεατρικής αναπαράστασης και γίνεται βίωμα, γεγονός.

Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί η παράσταση αυτή, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Κόκκος, έχει ιδιαίτερη θέση στην καλλιτεχνική του εξέλιξη. Παρόλο που η ταπεινή *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα φαινομενικά διαφέρει ριζικά από τις μεγαλειώδεις παραστάσεις όπερας του Κόκκου, με τις οποίες έχει γίνει διεθνώς γνωστός, εν τούτοις εφορμάται από την ίδια πηγή: το πάθος του Κόκκου με την θεατρικότητα. Η εμμονή του στην επισήμανση του πλαισίου στις παραστάσεις του θέτει ακριβώς το θέμα της σχέσης θεάτρου και ζωής. Στην περίπτωση της *Ορέστειας*, οι κάτοικοι της Τζιμπελίνα, υιοθετώντας τελετουργικούς τρόπους της τέχνης, θεατροποίησαν την ίδια τη ζωή τους. Με το παράδειγμα αυτό συνειδητοποιούμε, πέρα από την φιλοσοφική ή παιγνιώδη διάσταση που μπορεί να έχει η θεατρικότητα, το τραγικό της υπόβαθρο. Το θέατρο όσο και η ζωή μας προσηλώνουν στο εφήμερο της ανθρώπινης ύπαρξης, το ρευστό και το θνητό.

Ως προς την *Ορέστεια* του Ξενάκη, η παράσταση της Τζιμπελίνα φαίνεται να έχει σημαντική θέση στην εξέλιξη του μουσικού αυτού έργου, το οποίο διαμορφώθηκε σταδιακά, σε μια μακρά περίοδο σχεδόν τριάντα χρόνων.²³ Μάλιστα, το θέατρο έχει βασικό ρόλο ήδη από την αρχική σύλληψη του έργου: η *Ορέστεια* προέκυψε το 1966 ως μουσική που συνέθεσε ο Ξενάκης για την αγγλόφωνη παράσταση της ομώνυμης τριλογίας του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολωμού, στο Υψηλάντη του Μίσιγκαν.²⁴ Μ' αυτή τη μαγιά και επιστρέφοντας στο ελληνικό κείμενο, ο Ξενάκης συνέθεσε χορωδιακή σουίτα, η οποία παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ Σίγμα (Sigma), στη Γαλλία, το 1967, σ' ένα πρόγραμμα που συμπεριελάμβανε και την θρυλική παράσταση της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ από το Λίβινγκ Θήατερ (Living Theater). Η παράσταση της *Ορέστειας* στη Τζιμπελίνα αποτυπώνει και ερμηνεύει μέσω της εικόνας και της κίνησης την μουσική σύνθεση. Ειδικά για την παράσταση αυτή ο Ξενάκης προσέθεσε στην σουίτα του το κομμάτι της *Κασσάνδρας*, για βαρύτονο και κρουστά, που το ερμήνευσε συγκλονιστικά, όπως αναφέρει ο Κόκκος, ο Σακκάς. Η ερμηνεία του Σακκά πλαισιώνεται από τα χορωδιακά κομμάτια, που προϋπήρχαν, τα οποία έχουν γραφτεί για μια μεικτή χορωδία 18

²² Ο Σακκάς σκηνοθέτησε και ο ίδιος μια θεατρική 'παρέμβαση' στη μουσική ερμηνεία της *Ορέστειας* του Ξενάκη στο Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς το 2005, την οποία, όπως αναφέρει στο ακόλουθο δημοσίευμα, είχε συζητήσει με τον Ξενάκη: Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Αφιέρωμα στον Ιάνη Ξενάκη και την *Ορέστειά* του,» *Καθημερινή*, 22/9/2005, στο www.kathimerini.gr επίσκεψη στις 20/12/2015.

²³ Για πληροφορίες σχετικά με τις κύριες ηχογραφήσεις και εκδόσεις της *Ορέστειας* του Ξενάκη βλέπε James Turner, *Xenakis in America* (Tarrytown, NY: One Block Avenue, 2014): 59 και υποσημειώσεις 53-55.

²⁴ Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στις 14 Ιουνίου 1966.

ανδρών και 18 γυναικών, καθώς και μία παιδική χορωδία, που συμβάλει στις *Ευμενίδες*. Το έργο ολοκληρώθηκε με την προσθήκη της *Θεάς Αθηνάς (Déesse Athéna)* το 1992, για βαρύτονο και έντεκα μουσικούς.²⁵

Ενώ η *Ορέστεια* έχει μελετηθεί από μουσική άποψη, προσεγγίσεις της σκηνικής ερμηνείας της μουσικής σύνθεσης έχουν ελκύσει το ενδιαφέρον των ερευνητών πιο πρόσφατα. Η παράσταση στην Τζιμπελίνα πάντως παραμένει στην αφάνεια, καθώς, σε μια πρώτη επισκόπηση, οι λιγοστές πρόσφατες μελέτες εστιάζουν αποκλειστικά στην παράσταση της *Ορέστειας* σε σκηνοθεσία Α. Σολωμού στο Ύψηλάντη.²⁶ Ωστόσο υπάρχει αξιόλογο αρχαικό υλικό για την σικελική παράσταση που μπορεί να αξιοποιηθεί. Η παράσταση κινηματογραφήθηκε αριστοτεχνικά από τον Ούγκο Σαντιάγκο, αλλά η ταινία, που φέρει τον τίτλο *Η χειρονομία της Τζιμπελίνα (La geste Gibelline)*, είναι δυσεύρετη.²⁷ Υπάρχει επίσης μια εξαιρετικά χρήσιμη καταγραφή της παράστασης από τον Ντομνίκ Φερνάντεθ, που φαίνεται ότι την είχε παρακολουθήσει ως κοινό.²⁸ Το υλικό αυτό συμπληρώνει την παρούσα καταγραφή του Κόκκου, καθώς και ό,τι υπάρχει σχετικά με την παράσταση της Τζιμπελίνα στα αρχεία του Ξενάκη στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Συνοψίζοντας, η σικελική *Ορέστεια* έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον ως περιβαλλοντικό θέαμα, αλλά και ως επιτελεστική παράσταση που προβληματίζει ως προς τη σχέση θεάτρου και ζωής. Επιπλέον, η παράσταση έχει ιδιαίτερη θέση στο έργο του Κόκκου και παράλληλα φωτίζει το έργο άλλων διακεκριμένων καλλιτεχνών που συνέβαλαν στην δημιουργία της.

²⁵ Η συνολική διάρκεια της *Ορέστειας* είναι μία ώρα. Τα χορωδιακά κομμάτια, *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες* έχουν διάρκεια 15 λεπτά, 12 λεπτά και 9 λεπτά αντίστοιχα, η *Κασσάνδρα* διαρκεί 14 λεπτά και η *Θεά Αθηνά* 9.

²⁶ Charles Turner, “Yspilanti” στο *Xenakis in America*: 45-64. Adriana Soulele, “From *The Suppliants (Hiketides)* to the *Oresteia*: A unique relation between the music of Iannis Xenakis and the staging of Alexis Solomos,” Proceedings of the *Xenakis International Symposium* Southbank Centre, London, 1-3 April 2011 www.gold.ac.uk/ccmc/xenakis-international-symposium. Η Ευαγγελία Βαγγοπούλου στη μελέτη της «Η καθολικότητα της *Ορέστειας* του Ξενάκη» η οποία διερευνά την σχέση των προσθηκών του Ξενάκη στην *Ορέστεια* με το σύνολο του έργου, κάνει κάποιες αναφορές και στο ομώνυμο έργο του Αισχύλου: “The Universality of Xenakis’ *Oresteia*” in Makis Solomos, Anastasia, Georgaki, Giorgos Zervos (eds.), ‘Definitive Proceedings of the ‘International Symposium Iannis Xenakis’ (Athens, May 2005) <http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Vaggopoulou.pdf> επίσκεψη 20/12/2015. Θεατρικού ενδιαφέροντος είναι επίσης τρία κείμενα του ίδιου του Ξενάκη σχετικά με την ελληνική αρχαιότητα και το μουσικό έργο του: «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική» στο Ιάννης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Μάκης Σολωμός, επιμ. Τίνα Πλυτά, μτφ. (Αθήνα: Ψυχογιός 2013), “Eschyle, un théâtre complet” στο Alain Galliani, *Six musiciens en quête d’auteur*, (Παρίσι: Pro Musica, 1991), 25-33, (αποδόθηκε στα ελληνικά από την Τίνα Πλυτά στο *Προμηθέας*, πρόγραμμα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, Ιανουάριος 2001) και Iannis Xenakis, “Notice sur l’*Orestie*,” in Sigma 3, *Semaine de recherche et d’action culturelle, Bordeaux, 13-[19] novembre 1967* (Bordeaux: Samie, 1967).

²⁷ Ο Ούγκο Σαντιάγκο κινηματογράφησε και την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Αντουάν Βιτέζ (1986) για την οποία ο Κόκκος είχε κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια.

²⁸ Βλέπε Ντομνίκ Φερνάντεθ, «Η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα.» στο Γιάννης Κόκκος *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιστής* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1998): 238-249.

2.2 Η Καταγραφή

Κοτζαμάνη:

Θα ήθελα να μιλήσουμε για την παράσταση της *Ορέστειας* του Ιάννη Ξενάκη που σκηνοθετήσατε στην Τζιμπελίνα, στην Ιταλία, το 1987. Πώς προέκυψε αυτή η παράσταση;

Κόκκος:

Προέκυψε χάρη σε μια πολύ καλή σύμπτωση. Την ίδια χρονιά, το χειμώνα του 1987 είχα ανεβάσει στο Παρίσι τη *Λευκή Πριγκίπισσα* του Ρίλκε. Αυτή ήταν η πρώτη μου σκηνοθεσία και νόμιζα ότι θα ήταν και η τελευταία, όμως αμέσως μετά μου ζήτησε ο Ιταλός κριτικός Φράνκο Κουάντρι (Franco Quadri), ο οποίος είχε τη διεύθυνση του νέου τότε φεστιβάλ *Ορεστειάδα (Orestiadi)* στη Τζιμπελίνα να σκηνοθετήσω εκεί την *Ορέστεια* του Ξενάκη. Ο Κουάντρι ήταν ενθουσιασμένος με την παράσταση της *Λευκής Πριγκίπισσας* γιατί ήταν η πρώτη φορά που παρουσιαζόταν παγκοσμίως στο θέατρο δραματικό έργο του Ρίλκε. Στη διοργάνωση του φεστιβάλ ο Κουάντρι είχε απεριόριστη συμπαράσταση από τον δήμαρχο της Τζιμπελίνα.²⁹ Αυτό είναι σημαντικό, γιατί η παράσταση, είχε πολύ στενή συνάφεια με την πόλη. Η Τζιμπελίνα στα τέλη του 1960 χτυπήθηκε από σεισμό και η πόλη καταστράφηκε. Τότε ο δήμαρχος πήγε τους χωρικούς μερικά χιλιόμετρα πιο περά από την κατεστραμμένη πόλη και έχτισε μια καινούρια πόλη, τη Νέα Τζιμπελίνα.³⁰ Ζήτησε από αρχιτέκτονες απ' όλο τον κόσμο να συμμετάσχουν στην κατασκευή της νέας πόλης, δημιουργώντας έτσι κάτι το τελείως ιδιαίτερο, κάπως τερατώδες από μία άποψη, διότι εκεί όλα τα στυλ συνυπάρχουν, από τα πιο εξωφρενικά έως τα πιο συντηρητικά. Υπάρχουν στοιχεία στην Νέα Τζιμπελίνα που έχουν μια μεταφυσική ποιότητα. Για παράδειγμα, το ρολόι της πόλης επιδιώκεται να κτυπάει κάθε ώρα με διαφορετικό τρόπο.³¹ Ο ίδιος ο δήμαρχος ήταν μια μυθολογική φιγούρα, άρχοντας, σαν να βγαίνει από φιλμ του Βισκόντι. Μεσήλικας, πάρα πολύ σικ, πάντοτε ντυμένος στα άσπρα, με γραβάτα, παναμά και μαστουνάκι. Ήταν απίθανο να βλέπεις αυτόν τον άνθρωπο, που με την θέληση του κατόρθωσε να ξανακτίσει μια ολόκληρη πόλη. Ήταν εξαιρετικά εκλεπτυσμένος και είχε αυτή την υψηλή ιδέα για τη τέχνη, μέχρι που πριν από μερικά χρόνια αποκαλύφθηκε ότι δυστυχώς είχε σχέση με τους κύκλους της μαφίας και ότι είχε δικαστεί και φυλακιστεί.

²⁹ Πρόκειται για τον Ludovico Corrao (1927-2011).

³⁰ Η Νέα Τζιμπελίνα απέχει περίπου 20 χιλιόμετρα από την κατεστραμμένη πόλη, η οποία είχε πληθυσμό 5.000 κατοίκων.

³¹ Στη Νέα Τζιμπελίνα αναλογούν περισσότερα δημόσια έργα μοντέρνας τέχνης pro capita από οποιαδήποτε άλλη πόλη στον κόσμο: Richard Ingersoll, 2004, "The Death of the City and the Survival of Urban Life:" 88. Ο Τζόζεφ Μπούς (Joseph Beyes), ο Φίλιπ Γκλας (Philip Glass) και ο Ρόμπερτ Ουίλσον (Robert Wilson) έχουν δώσει παραστάσεις στην Τζιμπελίνα, ενώ στη δημιουργία της νέας πόλης έχουν συμβάλει με έργα τους διακεκριμένοι καλλιτέχνες όπως ο Πιέτρο Κονσάγκρα (Pietro Consagra), ο Μίμο Παλαντίνο (Mimmo Paladino), ο Μάριο Σιφάνο (Mario Schifano) και ο Φράνκο Πουρίνι (Franco Purini). Για περιγραφή και αξιολόγηση του καλλιτεχνικού εγχειρήματος στην Νέα Τζιμπελίνα βλέπε Richard Ingersoll, ο.π. και Virginia Maksymowicz, "Gibellina: An Uncommon Collaboration" *Sculpture*, 1997, <https://dspace.fandm.edu>, επίσκεψη 20/12/2015.

Κοτζαμάνη:

Το γλυπτό του Αλμπέρτο Μπούρι (Alberto Burri) που καλύπτει την παλιά Τζιμπελίνα έγινε με πρωτοβουλία του δημάρχου; Το αξιοποιήσατε στην παράσταση;

Κόκκος:

Ναι, ο δήμαρχος έδωσε την δυνατότητα να γίνει αυτό το σημαντικό γλυπτό από τον Μπούρι πάνω στα συντρίμια της παλιάς πόλης. Τώρα πια έχουν όλα κατεδαφιστεί και εκεί υπάρχει μόνο αυτό το έργο. Η υπέροχη ιδέα του Μπούρι ήταν να φτιάξει ένα είδος μνημείου, τεράστιου, ενάμιση μέτρο περίπου, από τσιμέντο και ασβέστη, το οποίο καλύπτει σαν λευκή ταφόπετρα την παλιά πόλη. Το γλυπτό αναπαράγει ακριβώς το τοπογραφικό σχέδιο της πόλης, με τους δρόμους της, όπου μπορείς να περιηγηθείς. Το γλυπτό είχε σχεδόν τελειώσει όταν εγώ έκανα την παράσταση και το χρησιμοποίησα και αυτό. Όταν πήγα για πρώτη φορά να δω τον χώρο εντυπωσιάστηκα -ήταν από τις πιο δυνατές εμπειρίες που είχα στην ζωή μου- την καλλιτεχνική μου ζωή. Ήταν φθινόπωρο, αλλά είχε πολύ ήλιο, ζέστη και ξηρασία, γιατί γύρω-γύρω ήταν όλο βουνά, γυμνά, χωρίς να φαίνεται ούτε ένα σπίτι, πραγματικός κρανίου τόπος. Ήταν εκεί μερικοί προεστοί κι από μακριά είδα τον δήμαρχο με τ' άσπρα λινά, ο οποίος ήρθε να με καλωσορίσει και τον Φράνκο Κουάντρι που ήταν κι αυτός μια φιγούρα πάρα πολύ ιδιαίτερη, σιγανομίλητος και μυστηριώδης. Είδα λοιπόν τον χώρο και σκέφτηκα επιτόπου με ποιο τρόπο θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί αυτή η παράσταση.

Κοτζαμάνη:

Πώς προσεγγίσατε την σκηνική ερμηνεία της *Ορέστειας* σε σχέση με τον χώρο;

Κόκκος:

Όπως γνωρίζετε η *Ορέστεια* δεν είναι θεατρικό έργο, αλλά σουίτα. Ο Ξενάκης δεν είχε προσδιορίσει με ποιο τρόπο θα μπορούσε να παιχτεί. Εγώ σκεφτόμουν πώς θα μπορούσα να διηγηθώ την *Ορέστεια* πάνω σε μουσική χωρίς να κάνω εικονογράφηση, αλλά να δοθεί όλη αυτή η ένταση του τοπίου και των ερειπίων, ενωμένη με την μουσική. Η πρώτη εικόνα που με ενέπνευσε ως προς την παράσταση ήταν ένα ρημαγμένο σπίτι, πού έγινε για μένα το παλάτι των Ατρείδων. Από εκεί ξεκίνησα, επιτόπου, να συνθέτω την παράσταση. Χρησιμοποίησα και κάποια άλλα αρχιτεκτονικά κομμάτια, αλλάζοντας ελάχιστα τον τρόπο που ήταν μέσα στον χώρο. Έκανα όμως και δύο παρεμβολές πολύ σημαντικές. Η μια ήταν ένας τεράστιος ταύρος, γλυπτό της Συλβί ντε Μυρβίλ (Sylvie de Meurville) που είναι μία εξαιρετική γλύπτρια, Γαλλίδα, η οποία εργαζόταν μαζί μου και ως βοηθός σκηνοθέτη.

Κοτζαμάνη:

Το γλυπτό δεν είναι του Φρανσίς Πουαριέ (Francis Poirier);

Κόκκος:

Όχι και οι δύο δούλεψαν γλυπτά για τον χώρο. Η Συλβί έκανε κυρίως τον ταύρο ενώ ο Φρανσίς έκανε την μορφή της Αθηνάς, ένα τεράστιο λευκό άγαλμα, περίπου δώδεκα μέτρα από πολυεστέρα. Αυτή ήταν η δεύτερη παρέμβαση στο χώρο. Το άγαλμα ήταν κρυμμένο από τους θεατές, θαμμένο μέσα στην γη. Στην παράσταση σηκωνόταν μέσα από το σκοτάδι και το χάος με γεραμούς, που μας παρείχε ο Ιταλικός στρατός. Το άγαλμα παρέπεμπε στην κλασική Αθήνα και στα πόδια του έβρισκε ο Ορέστης καταφύγιο.

Κοτζαμάνη:

Το άγαλμα βρισκόταν στον χώρο που δεν είχε καλύψει ο Μπούρι;



Στιγμιότυπο από την παράσταση της «Ορέστειας» του Ιάννη Ξενάκη σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου (Τζιμπελίνα, Ιταλία, 1987). Διακρίνονται τα αγάλματα του ταύρου, της Σουλβί ντε Μυρβίλ και της Θέας Αθηνάς, του Φρανσίσ Πουαριέ.

Κόκκος:

Ναι, ο Μπούρι δεν είχε καλύψει όλο τον χώρο τότε. Ένα τμήμα του χωριού που είχε καταστραφεί παρέμενε ακόμα ακάλυπτο. Από την μια μεριά ήταν το έργο του Μπούρι και ό,τι έχω κάνει εγώ ήταν από την άλλη μεριά. Αυτά δε τα αγάλματα, η Αθηνά και ο ταύρος, μου είπαν ταξιδιώτες χρόνια μετά, ότι είχαν παραμείνει στον χώρο και σιγά-σιγά είχαν φθαρεί. Τα τελευταία νέα των αγαλμάτων τα είχα περίπου πριν από τρία-τέσσερα χρόνια όπου πια είχαν παραμείνει μόνο κάτι σκελετοί. Είναι υπέροχος γλυπτής ο Πουαριέ, έχει μεγάλη ευκολία -αυτό το άγαλμα το σμίλευσε κατευθείαν στο υλικό, μέσα σε λίγες μέρες-. Τον λέγαμε «ο Φειδίας του φελιζόλ.»

Κοτζαμάνη:

Πώς ήταν η συνεργασία σας με τον Ξενάκη;

Κόκκος:

Η όλη περιπέτεια της παράστασης ήταν συγκλονιστική. Καταρχήν η συνάντησή μου με τον Ξενάκη. Τον ήξερα λίγο και τον γνώρισα μ' αυτή την ευκαιρία. Ήταν πάρα πολύ εντυπωσιακός φυσιογνωμικά. Είχε χαμηλή φωνή, ήπια παρουσία, και ωραιότατο

πρόσωπο. Αυτό το πλήγμα της ιστορίας στο πρόσωπό του, του έδινε μια όψη σαν να έβλεπες την ίδια στιγμή τη μέρα και τη νύχτα, ή τις δυο μεριές του φεγγαριού συγχρόνως. Επίσης το πρόσωπό του παρουσιαζόταν με έναν πολύ απλό τρόπο. Δεν έκρυβε ποτέ τη σημαδεμένη πλευρά με καμία κίνηση. Ήταν εξαιρετικά άμεσο το βλέμμα που έριχνε κάνεις στο πρόσωπο του Ξενάκη. Ως προς την συνεργασία μας, ήταν απλή. Δίναμε ραντεβού κι εγώ πήγαινα στο εργαστήριο του πότε-πότε μέσα στην εβδομάδα. Μιλούσαμε ελάχιστα για τη δουλειά, και κυρίως συζητούσαμε για άλλα πράγματα. Μου είχε κάνει εντύπωση το ότι ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την δολοφονία του Νικολάου της Ρωσίας. Δεν ξέρω για ποιο λόγο -συνέλεγε μάλιστα σχετικά αποκόμματα και φωτογραφίες-

Κοτζαμάνη:

Σε τι γλώσσα μιλούσατε; Γαλλικά ή ελληνικά;

Κόκκος:

Μιλούσαμε γαλλικά νομίζω αλλά και ελληνικά φυσικά καμία φορά. Δεν μπορώ να σας απαντήσω με σαφήνεια.

Κοτζαμάνη:

Πώς προσέγγιζε την αρχαιότητα ο Ξενάκης;

Κόκκος:

Αντιμετώπιζε την αρχαιότητα μ' έναν τρόπο κλασικό, παρόλο που η μουσική του ήταν εξαιρετικά μοντέρνα. Σχετικά με την *Ορέστεια*, συνέχεια μου έλεγε να βρούμε μυκηναϊκές εικόνες -ήθελε δηλαδή η παράσταση να έχει κάτι το αρχαιολογικό, το οποίο ίσως θα ερχόταν σε αντίθεση με την μουσική. Του είπα ότι εγώ δεν έβλεπα έτσι την παράσταση. Ήθελα να την συνδέσω απευθείας με την πραγματικότητα της Σικελίας, δηλαδή να βρω μέσα απ' αυτήν την παράσταση τι θα μπορούσε να συνδέσει τον σύγχρονο κόσμο με τον αρχαίο, τον αρχαϊκό.

Κοτζαμάνη:

Με τον αρχαϊκό η τον κλασικό;

Κόκκος:

Τον αρχαϊκό πιο πολύ.

Κοτζαμάνη:

Οπότε και εσείς ενδιαφερόσασταν να ανατρέξετε στον μύθο.

Κόκκος:

Ναι ,ναι στον μύθο, ακριβώς! Αλλά με μέσα πιο σύγχρονα -δεν εννοώ από τεχνολογική άποψη. Ήθελα να ανατρέξω στις ρίζες της σικελικής ιδιοσυγκρασίας, η όποια συνδέεται με τις βιαιότητες του αρχαϊκού κόσμου. Αυτό το επιβεβαίωσα με την παράσταση, γιατί ζήτησα απ' τους χωρικούς να παίζουν τα πρόσωπα της τραγωδίας.

Κοτζαμάνη:

Δεν χρησιμοποιήσατε επαγγελματίες ηθοποιούς;

Κόκκος:

Όχι. Είχαμε μόνο μια δυο κοπέλες στο καστ που ασχολούνταν με το ερασιτεχνικό θέατρο. Η μία, που έπαιζε την Ηλέκτρα ήταν κομμώτρια. Αυτός που έπαιζε τον

Αγαμέμοννα δούλευε στο δημαρχείο. Επίσης, όλος ο χορός, ήταν γυναίκες με τα παιδιά τους από την Τζιμπελίνα.

Κοτζαμάνη:

Τις Ερινύες τις έπαιζαν παιδιά. Μπορείτε να σχολιάσετε αυτή την επιλογή;

Κόκκος:

Αυτή ήταν μια ιδιοφυής ιδέα του Ξενάκη. Οι Ερινύες ήταν μια χορωδία από περίπου τριακόσια παιδιά, τα όποια έτρεχαν πίσω από τον Ορέστη με σφυρίχτρες και ροκάνες. Τον καταδίωκαν μ' έναν τρόπο απτό, κυριολεκτικό. Όλα αυτά τα παιδιά ήταν ντυμένα στα κίτρινα. Το κίτρινο είναι ένα χρώμα επιθετικό που μετέδιδε ένταση και εκδικητικότητα.

Κοτζαμάνη:

Τι φορούσαν, χιτώνες;

Κόκκος :

Φορούσαν ένα είδος πόντσο κίτρινο. Χρησιμοποιήσαμε πολύ φτηνά μέσα. Τα πόντσο ήταν ραμμένα από τις μητέρες, από τεραστία κομμάτια κίτρινου υφάσματος. Καθεμιά είχε κάνει ό,τι μπορούσε. Τα παιδιά μαζευόντουσαν ξαφνικά και έβγαιναν πίσω από τους λόφους. Κατρακυλούσαν μέσα στην σκόνη και κυνηγούσαν το παιδί που υποδυόταν τον Ορέστη, το οποίο τρέχοντας ξέφευγε και αυτά πάλι το κυνηγούσαν. Πολύ δυνατή εικόνα!

Κοτζαμάνη:

Το κυνηγητό δεν γινόταν στον χώρο του γλύπτου;

Κόκκος:

Όχι. Τον χώρο του γλύπτου τον χρησιμοποίησα σαν να ήταν ο εξωτερικός, ο 'άλλος' χώρος. Απ' εκεί έκανε την είσοδο στη σκηνή ο γυναικείος χορός, με αναμμένες δάδες. Επίσης προς τα εκεί κατευθύνθηκε ο παιδαγωγός με το παιδί Ορέστη και χάθηκαν μέσα σ' αυτό τον δαίδαλο από δρόμους. Όταν επέστρεψε ο Ορέστης, εκδικητής πια, μαζί με τον παιδαγωγό, ερχόντουσαν πάλι, ακριβώς απ' αυτόν τον χώρο.

Κοτζαμάνη:

Η παράσταση γινόταν νύχτα;

Κόκκος:

Ναι.

Κοτζαμάνη:

Πως φωτιζόταν;

Κόκκος:

Είχαμε βοήθεια από τους ηλεκτρολόγους του δήμου, αλλά τα φώτα τα είχε κάνει κυρίως ένας νεαρός που φώτιζε συναυλίες ροκ εντ ρολ σε τουρνέ, οπότε είχε άμεση σχέση με τις αντιξοότητες του φωτισμού σε ανοιχτό χώρο. Εκείνος έβαλε καλώδια κάτω από την γη, και τελικά η παράσταση φωτίστηκε σωστά.

Κοτζαμάνη:

Για την εκδοχή της *Ορέστειας* που παρουσιάσατε στην Τζιμπελίνα ο Ξενάκης έγραψε τον ρόλο της Κασσάνδρας, που τον ερμήνευσε ο Σπύρος Σακκάς. Μπορείτε να σχολιάσετε αυτή την επιλογή;

Κόκκος:

Η ερμηνεία του Σακκά ήταν πραγματικά καταπληκτική. Ο Σακκάς έχει την ακουστική κληρονομία του Ξενάκη γιατί είναι πάρα πολύ δύσκολο να γραφτούν οι νότες.³² Δεν ξέρω ποιος μπορεί σήμερα να τραγουδήσει αυτό το κομμάτι, το οποίο βαστάει περίπου ένα τέταρτο, με διακυμάνσεις απίθανες. Ο Σακκάς είχε τον ρόλο της Κασσάνδρας, αλλά υπήρχε και μια κοπέλα που έπαιζε την Κασσάνδρα και η οποία ήταν παγιδευμένη, δηλαδή βλέπαμε στην παράσταση την παγίδευσή της. Την έπιανε η Κλυταιμνήστρα πάνω στο κόκκινο χαλί που ζετυλιγόταν μπροστά στο 'παλάτι' και έπειτα την έφερνε μέχρι πάνω στο σπίτι. Σε μια στιγμή ο Σακκάς βρισκότανε ανάμεσα στα πόδια του ταύρου, πολύ ψηλά, με τα αναλόγια και τραγουδούσε εκεί πάνω. Ήταν συγκλονιστικό. Ο ταύρος ήταν πολύ μεγάλος και είχε τοποθετηθεί στην κορυφή του σπιτιού. Η κοπέλα που έπαιζε την Ηλέκτρα ήταν επίσης εξαιρετική, πολύ εσωτερική. Υπήρχαν και δύο παιδιά που έπαιζαν την Ηλέκτρα και τον Ορέστη σαν παρουσίες του παρελθόντος. Υπήρχε επίσης μια αντιστοιχία μεταξύ της Σικελίας και της Ελλάδας στα χρόνια του 1950.

Κοτζαμάνη:

Πώς προσεγγίσατε τον σχεδιασμό των κοστούμιών για την παράσταση;

Κόκκος:

Τα κοστούμια, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, δεν τα σχεδίασα αλλά τα ανακάλυψα. Ζήτησα απ' τους ηθοποιούς της παράστασης να έρθουν στη πρόβα με τα κυριακάτικα τους. Φτάνω το απόγευμα, την πρώτη φορά που έκαναν πρόβα με τα κοστούμια και υπήρχε μια πολύ ιδιαίτερη ατμόσφαιρα γιατί έβλεπες μια κοινότητα στα μαύρα, κάτι το πολύ πένθιμο. Καθένας φορούσε τα ρούχα με το δικό του τρόπο και το σύνολο επικοινωνούσε μια στάση -τα κοστούμια κατά κάποιο τρόπο γίνονταν η πραγματική εικόνα μιας τραγικής σύγχρονης κοινωνίας-. Φυσικά υπήρχε σύνδεση και με το σικελικό περιβάλλον. Αυτή την λειτουργία των κοστούμιών την βρήκα ζητώντας μόνο και το αποτέλεσμα ήταν απόλυτα ολοκληρωμένο, δεν ήθελα να αλλάξω τίποτα. Φτιάξαμε μόνο δύο-τρία κοστούμια, δηλαδή ελάχιστα πράγματα. Ένα για την Κασσάνδρα κι ένα κόκκινο φόρεμα, για την Κλυταιμνήστρα. Φυσικά το κόκκινο φόρεμα ήταν για μένα μια ανάμνηση του κοστούμιού που φορούσε η Κλυταιμνήστρα στην παράσταση της *Ηλέκτρας* του Βιτέζ.

Κοτζαμάνη:

Ποια ήταν η γενικότερη αίσθηση της παράστασης;

Κόκκος:

Η παράσταση ανέδιδε κάτι το πολύ πρωτόγονο. Εκτός από τους Σικελούς χωρικούς που συμμετείχαν, υπήρχαν και χορωδίες -ερασιτεχνικές κι' αυτές- που είχαν έρθει από την Γαλλία και από την Ιταλία. Το έργο είναι αποκλειστικά χορωδιακό, εκτός από το κομμάτι της Κασσάνδρας. Τα μόνα όργανα που είχαμε ήταν τα κρουστά του Σύλβιο Γκουαλντά (Sylvio Gualda). Ήταν υπέροχο το ότι όταν τελείωσε η παράσταση το κοινό πήραν τον

³² Ο ίδιος ο Σακκάς αναφέρεται στην ερμηνεία της Κασσάνδρας στο «Τραγουδώντας ... ερμηνεύοντας τον Ξενάκη:» Spyros Sakkas, "Singing ... interpreting Xenakis" στο Sharon Kanach (Editor and translator) *Performing Xenakis* (New York: Pendragon Press, 2010): 303-334. Βλέπε επίσης Σπύρος Σακκάς, «Ορέστεια» στο *Η Ορέστεια του Ξενάκη* (Αθήνα: Εργαστήριο φωνητικής τέχνης και έρευνας, 2005): 22-24.

Ξενάκη στους ώμους τους με δάφνες. Το έκαναν πολύ απλά, όχι για να μιμηθούν κάτι. Εν τω μεταξύ ο Ξενάκης ήταν τελείως απορροφημένος από τα μηχανήματά του, μου φαίνεται ότι είδε την παράσταση μ' ένα μάτι. Ήρθε πολύς κόσμος και το κοινό ήταν ένα συνονθύλευμα από λαϊκούς ανθρώπους, βοσκούς αλλά και κοσμοπολίτες από την Αμερική και από αλλού. Είναι αυτές οι απίθανες συνευρέσεις που συμβαίνουν στην Ιταλία και που έδωσαν στην *Ορέστεια* έναν χαρακτήρα συνάμα απλό και εκκεντρικό.

Κοτζαμάνη:

Μία παράσταση έγινε;

Κόκκος:

Δεν είμαι σίγουρος, μου φαίνεται πως έγιναν δύο παραστάσεις.

Κοτζαμάνη:

Τί διάρκεια είχε η παράσταση;

Κόκκος:

Νομίζω μία ώρα κι ένα τέταρτο, χωρίς καμία διακοπή. Αυτό που κρατώ στην μνήμη μου είναι το χαρακτηριστικό χρώμα της γης, η σκόνη, τα φωτισμένα ερείπια, το άσπρο σάβανο του Μπούρι.

Κοτζαμάνη:

Το σάβανο ήταν φωτισμένο;

Κόκκος:

Όχι φωτιζόταν φυσικά από το φεγγάρι. Μερικά περιγράμματα δρόμων μόνο, φωτιζόνταν από λάμπες πετρελαίου. Υπήρχε και ένα δέντρο, μια ελιά που είχαμε φυτέψει επίτηδες και η οποία έπαιρνε φωτιά στην αρχή της παράστασης. Επίσης, είχα στείλει ανθρώπους στα βουνά, χιλιόμετρα μακριά, που άναβαν φωτιές αναγγέλλοντας την επιστροφή του Αγαμέμνονα. Στην παράσταση έκανα επίσης μια παρέμβαση, όπου χρησιμοποίησα μια ιταλική διμοιρία. Σε μια σκηνή φαντάροι έμπαιναν στον χώρο με μεταγωγικά τζιπ και μάζευαν τον κόσμο. Ήθελα η καταπίεση να μην περιορίζεται μόνο εντός του παλατιού αλλά να υπάρχει ένας φόβος διάχυτος στην κοινωνία. Πέρα από τη μουσική, αξιοποίησα και τον θόρυβο που έκαναν οι μίζες των αυτοκινήτων.

Κοτζαμάνη:

Πόσο καιρό κάνατε πρόβα στον χώρο;

Κόκκος:

Όχι πολύ, δυο-τρεις εβδομάδες. Είχαμε κάνει και πολλή προετοιμασία από πριν. Η δουλειά στο χώρο πάντως είχε εξαιρετική ένταση και κυριαρχούσε η μεγάλη θέληση όλων να γίνει κάτι που να είναι πέρα από μία παράσταση, ένα πραγματικό γεγονός. Αυτό είχε προπάντων σημασία για τους κατοίκους του χωριού, οι οποίοι περπατούσαν πάνω στα ερείπια των σπιτιών τους. Η εμπειρία ήταν πάρα πολύ φορτισμένη συναισθηματικά.

Κοτζαμάνη:

Πόσοι συμμετείχαν; Όταν μου λέτε ότι μόνο στην παιδική χορωδία υπήρχαν τριακόσια παιδιά, η συμμετοχή πρέπει να ήταν μαζική;

Κόκκος:

Εκτός από τα τριακόσια παιδιά στην χορωδία συμμετείχαν περίπου εκατό χωριανοί στο χορό και καμιά δεκαριά πρωταγωνιστές, πέρα από τους χορωδούς, ερασιτέχνες από την

Γαλλία και την Ιταλία, που ήταν περίπου ογδόντα. Διευθυντής της ορχήστρας ήταν ένας εξαιρετικός μουσικός, ο Μισέλ Ταμπάσνικ (Michel Tabachnik), ο οποίος ήταν γνώστης της μουσικής του Ξενάκη. Τώρα θυμάμαι κι ένα άλλο από τα εξωφρενικά πράγματα που σχετίζονται μ' αυτή την παράσταση. Ο μαέστρος, μετά από χρόνια αποκαλύφθηκε ότι ήταν ιδρυτικό μέλος μιας σέκτας που έγινε γνωστή όταν τα μέλη της αυτοκτόνησαν ή δολοφονήθηκαν σ' ένα δάσος. Λεγόταν Ηλιακός Ναός (Temple solaire). Μου έκανε εντύπωση το ότι κάποιος που είχε γνώση της τέχνης, της μουσικής, βρισκόταν σε προσωπικό επίπεδο στο πιο απίθανο, εξωλογικό και σκοταδιστικό κλίμα.

Κοτζαμάνη:

Με την κίνηση πως δουλέψατε;

Κόκκος:

Συλλογικά πιο πολύ, επεδίωκα την απλοποίηση της κίνησης για να διαγραφεται η ένταση των σχέσεων. Οι απλοί άνθρωποι δεν μιμήθηκαν θεατρικές, συμβατικές κινήσεις. Έχω την ανάμνηση μιας πολύ μεγάλης αμεσότητας. Όπως σας έχω πει και άλλοτε, είμαι θαυμαστής των Ελλήνων ηθοποιών ακριβώς επειδή, όταν δεν επιδιώκουν την εκζήτηση, έχουν κάτι το υπέροχα απλό και το άμεσα τραγικό. Αυτό είναι πολύ δύσκολο να το πετύχεις στην τέχνη.

Κοτζαμάνη:

Οι άνθρωποι που συμμετείχαν στην παράσταση, στην Τζιμπελίνα, την οικειοποιήθηκαν;

Κόκκος:

Ναι, την οικειοποιήθηκαν και μάλιστα μ' ένα τρόπο που με εντυπωσίασε γιατί μιλάμε για ένα δύσκολο είδος μουσικής. Ούτε μία φορά δεν είδα έναν να ξινιστεί. Υπήρχε απόλυτη αποδοχή.

Κοτζαμάνη:

Έχω διαβάσει ότι οι κάτοικοι της Τζιμπελίνα ταυτίζονταν απόλυτα με την θεματική της *Ορέστειας*, δηλαδή το πέρασμα από την αυτοδικία στο νόμο.³³ Το θέμα της αυτοδικίας τίθεται στη νότιο Ιταλία, με την παρουσία της μαφίας εκεί. Μήπως με την νέα πόλη υπήρχε η αίσθηση ότι επιθυμούν διευθετήσεις πιο δημοκρατικές;

Κόκκος:

Ακριβώς, νομίζω ότι για την τοπική κοινωνία, με την παράσταση συνέβαινε ένα πέρασμα σε μια άλλη κατάσταση. Βέβαια, όπως σας είπα πριν, αυτή η άλλη κατάσταση είχε στοιχεία από την παλιά τάξη πραγμάτων.

Κοτζαμάνη:

Η παράσταση ήταν για τους χωρικούς σαν να κάνουν ένα μνημόσυνο, σαν λιτανεία, είχε και τελετουργικό χαρακτήρα;

Κόκκος:

Κατά κάποιο τρόπο, ναι, υπήρχε κάτι που είχε να κάνει με την μνήμη και με το μνημόσυνο, έχετε δίκιο. Τώρα που μου το λέτε το συνειδητοποιώ. Υπήρχε και η θέληση, μια τελείως θεατρική θέληση, να ζωντανέψει ένα χαμένο παρελθόν και να επανέλθει στο

³³ Βλέπε Ντομνίκ Φερνάντεθ, «Η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα,» στο Γιάννης Κόκκος *Ο σκηνογράφος και ο ερωδός* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1998): 246-247.

παρόν. Η παράσταση είχε κάπως τελετουργικό χαρακτήρα, αλλά χωρίς καμία εκζήτηση. Οι σχέσεις έμεναν απλές αλλά γίνονταν πολύ έντονες λόγω της σαφήνειας της διήγησης και της σύνδεσής της με την μουσική.

Κοτζαμάνη:

Εννοείτε την διήγηση με τις εικόνες;

Κόκκος:

Ναι με τις εικόνες, με τον τρόπο που παρουσιάζονται τα πρόσωπα και οι καταστάσεις. Η *Ορέστεια* είναι πάντοτε ένα έργο που με δαιμονίζει. Την έχω δουλέψει πολλές φορές και με ετερόκλητους τρόπους.³⁴

Κοτζαμάνη:

Αναφέρατε ότι η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα ήταν μια ξεχωριστή παράσταση, που είχε πολλά συλλογικά στοιχεία. Πώς θα περιγράφατε τον ρόλο σας ως σκηνοθέτη; Επίσης, η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα, που ήταν από τις πρώτες σκηνοθετικές σας δουλειές, διαφοροποιείται από τις μεγαλειώδεις σκηνοθεσίες, ιδιαίτερα της όπερας, για τις οποίες είσαστε διεθνώς γνωστός. Πώς αποτιμάτε την σημασία της στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής σας πορείας;

Κόκκος:

Ο ρόλος μου ως σκηνοθέτης ήταν η σύλληψη και η αισθητική οργάνωση της παράστασης, η διήγηση και η μετατροπή μιας θεατρικής παρουσίασης σε αυτονόητο γεγονός. Η *Ορέστεια* του Ξενάκη στην Τζιμπελίνα μου επέτρεψε να αντιμετωπίσω το θέατρο σαν απτή πραγματικότητα και να βρω μια άλλη, προσωπική σχέση με την μουσική. Επίσης, βρήκα πραγματοποιημένη την ένταξη του μύθου στην καθημερινότητα, το πώς είναι δυνατόν τα πόδια να πατούν στην γη και το κεφάλι να βρίσκεται στ' άστρα.

Ναύπλιο, Οκτώβριος 2014

MARINA KOTZAMANH

*Επίκουρη Καθηγήτρια
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου*

³⁴ Ο Κόκκος σκηνοθέτησε την *Ορέστεια* του Αισχύλου στην Επίδαυρο για το Εθνικό Θέατρο, το 2001. Επίσης διηύθυνε ένα εργαστήρι για την *Ορέστεια* σε συνεργασία με την Ειρήνη Παππά, στο Φεστιβάλ του Βερμπιέ στην Ελβετία. Επιπλέον, είχε την ευθύνη ενός εργαστηρίου για την *Ορέστεια* και τις μορφές της μυθολογίας στο πλαίσιο της Εκδλ ντε Μαιτρ, που λειτουργεί υπό την αιγίδα των Ευρωπαϊκών Πολιτιστικών Θεσμών. Είχε επίσης πολλές φορές την ευκαιρία να ασχοληθεί με μύθους σχετικά με την οικογένεια των Ατρείδων στην όπερα. Για παράδειγμα, έχει σκηνοθετήσει την *Ηλέκτρα* του Στράους για την Όπερα της Λυών, την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* για την Σκάλα του Μιλάνου και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* για την Όπερα του Νανσύ. Επιπλέον, έχει σκηνοθετήσει την *Ιφιγένεια* του Ρακίνα για την Κομεντί Φρανσαίζ. Ως σκηνογράφος συνεργάστηκε με εξαιρετική επιτυχία με τον Αντουάν Βιτέζ στην παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή για το Εθνικό Θέατρο του Σαγιά το 1986 και νωρίτερα, το 1970, στο ανέβασμα του ίδιου έργου με τις παρενθέσεις του Γιάννη Ρίτσου, στο Θέατρο Αμαντιέ, στη Ναντέρ.