

ΜΙΧΟΥ ΠΕΡΙΣΤΕΡΑ: Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου Σπουδών Α.Π.Θ. στον τομέα της Νεότερης και Σύγχρονης Ελληνικής και Ευρωπαϊκής Ιστορίας-Καθηγήτρια Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, Φιλολόγος

ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ: Καθηγητής Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, Μαθηματικός

ΜΙΧΟΥ ΠΕΡΙΣΤΕΡΑ, ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

ΣΧΟΛΙΚΟ ΕΤΟΣ: 2014-2015

ΣΧΟΛΕΙΟ: 2^ο ΓΕΛ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ-ΚΟΡΔΕΛΙΟΥ

«ΑΝΟΙΧΤΟΙ ΥΠΑΙΘΡΙΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ»

Το θέατρο του «Νέου Ανθρώπου»

ΠΕΡΙΛΗΨΗ:

Η γεωμετρική και η ιστορική-σημασιολογική ταυτότητα των **τόπων**, συνδιαλέγεται με την παράσταση. Η ταυτότητα του τόπου που επιλέγεται για μια παράσταση έχει σε κάποιες περιπτώσεις πολύ στενή σχέση με την σκηνοθετική γραμμή πάνω στην οποία θα βασίσει την παράσταση ο σκηνοθέτης. Οι φιλοδοξότεροι των αρχιτεκτόνων που ακολουθούν αυτό το κίνημα, ισχυρίζονται πάντα ότι ο τόπος ήταν το πρωταρχικό δεδομένο από όπου προέκυψε η σύνθεση. Αντίθετα, στο θέατρο, όταν το κείμενο προϋπάρχει, είναι πάντα αυτό το κυρίαρχο δεδομένο. Συχνά οι σκηνοθέτες ισχυρίζονται ακριβώς το αντίθετο: ότι η πρώτη απόφασή τους ήταν η σκηνοθετική γραμμή που ήθελαν να ακολουθήσουν, και ότι στην συνέχεια αναζήτησαν τον **χώρο** που θα μπορούσε με τον καλύτερο τρόπο να τους εξυπηρετήσει. Προφανείς εξαιρέσεις είναι αυτές στις οποίες το κείμενο, τουλάχιστον στην τελική μορφή του, προκύπτει μετά από την επιλογή του χώρου και την τριβή με αυτόν.

Η παρούσα εργασία: α) στην ενότητα «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ / ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ», αφιερώνεται στη μελέτη των **ανοιχτών υπαίθριων θεάτρων**, αναλύει την κίνηση του θεατρικού ρεύματος των **ανοιχτών εξωτερικών χώρων από δημιουργίας του ελληνικού κράτους**, επισημαίνει τη λειτουργία των θεάτρων της αρχαιότητας και την άρτια θεατρική παραγωγή σε αυτά, εξιστορεί τους λόγους που η σύγχρονη αρχιτεκτονική (**αδρανή λατομεία**) στρέφεται στη μόδα των ανοιχτών χώρων, β) στην ενότητα «ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ» αναφέρεται σε παραστάσεις της «Αντιγόνης του Σοφοκλή» ως **μελέτη περίπτωσης**, και γ) στην ενότητα «ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ / ΣΥΖΗΤΗΣΗ» καταλήγει σε ζητήματα **πρόσληψης** του αρχαίου δράματος από το ευρύ κοινό σε σχέση με τον ανοιχτό υπαίθριο χώρο.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ / ΕΙΣΑΓΩΓΗ:

Η «μόδα» της παρακολούθησης αρχαίου δράματος τους θερινούς μήνες σε ανοιχτούς θεατρικούς χώρους, οφείλεται τόσο στην ανακάλυψη (με τη βοήθεια, ή χωρίς, της αρχαιολογικής σκαπάνης), - από γενέσεως του ελληνικού κράτους - των αρχαίων θεάτρων με την πρόοδο της αρχαιολογίας και των σημαντικών ευρημάτων της, όσο και στην τάση της εκάστοτε εποχής να υπάρξει μια αντιδραστική πρόταση στο κατεστημένο του κλειστού θεατρικού χώρου και στις τυποποιημένες συνήθειες του θεατρόφιλου κοινού.

Συνδράμουν, επίσης, λόγοι επείγουσας εύρεσης νέων θεατρικών χώρων, για ιδιωτικούς ή θεσμικούς σκοπούς. Έτσι, προέκυψε η ανάγκη μεταποίησης λατομείων σε θέατρα. Η ανάγκη επέμβασης στους χώρους αυτούς συνέβη κατά τρόπο ώστε να προάγει την καλαισθησία και τις συνθήκες διαβίωσης της περιοχής. Σε αντίθεση με τα ανοιχτά τοπία, το κοίλο των βράχων των λατομείων παρέχει καλή ηχητική, ταυτόχρονα με ένα μαγευτικό φυσικό σκηνικό, και έτσι προτιμούνται για να μεταβληθούν σε μόνιμα θεατρικούς χώρους.

Τα πλεονεκτήματα, λοιπόν, παρακολούθησης αρχαίου δράματος τους θερινούς μήνες σε ανοιχτούς θεατρικούς χώρους, είναι σαφή:

- α)** Οι άνθρωποι πάντα αναζωογονούνταν όταν έρχονταν σε επαφή με την ύπαιθρο,
- β)** Οι όποιες δραστηριότητες στον ανοιχτό χώρο, χαρακτηρίζονται πάντα από ένα κοινοβιακό πνεύμα που εγείρεται, καθώς μεγάλος αριθμός θεατών προσέρχεται στα ανοιχτά θέατρα και αναπτύσσεται ένας μοναδικός δεσμός μεταξύ ηθοποιών και θεατών,
- γ)** Ακολουθώντας από τα παραπάνω και από την ισάξια και ισότιμη διάταξη των θεατών στα διαζώματα που δεν έχουν καμιά ταξική διάκριση, ο ανοιχτός χώρος αποπνέει ένα καθαρά δημοκρατικό αίσθημα που ενώνει σε μια κοινή βιωματική εμπειρία τόσο τους θεατές μεταξύ τους, όσο και τους ίδιους με τη σκηνή και τους καλλιτέχνες,
- δ)** Ο χώρος του αρχαίου ελληνικού θεάτρου επιδρά στη σκηνική αναβίωση του αρχαίου δράματος, αλλά και το αρχαίο δράμα επιβεβαιώνει την ταυτότητα και το αδιάλειπτο της λειτουργίας του χώρου, τονίζοντας την εθνική συνέχεια.

ε) Οι περιβαλλοντικές συνθήκες απελευθερώνουν τον ηθοποιό από το κλειστό θέατρο, υποβάλλουν λιτότητα στο παίξιμο, μεγάλη εκφραστικότητα και οικονομία στη χρήση σκηνικών αντικειμένων. Ο ηθοποιός οφείλει να είναι ζωντανός οργανισμός πάνω στη σκηνή, εγκλιματισμένος στις συνθήκες του υπαίθριου χώρου, άρτια εκπαιδευμένος στην ορθοφωνία και την εκφορά του λόγου.

στ) Η κίνηση των ανοιχτών υπαίθριων χώρων μπορεί να ειπωθεί ως μια επιστροφή στο αρχαίο ελληνικό θέατρο και τις πρακτικές του: τονίζει το ρόλο που έπαιζε στη δημόσια ζωή των πολιτών, το θρησκευτικό τους αίσθημα και το δημοκρατικό πνεύμα τους.

ζ) Στην περίπτωση, τέλος, των λατομείων, ο ανασχεδιασμός τους προϋποθέτει την διατήρηση ενός κελύφους που δίνει κάποιο όφελος στην θεατρική χρήση. Ο χαρακτήρας, άλλωστε, ενός υπαίθριου χώρου ορίζεται από τους όγκους που τον σχηματίζουν και από τα ίχνη της προηγούμενης χρήσης. Επομένως αυτά τα στοιχεία δεν θα πρέπει να αναιρούνται αν θέλουμε να μιλήσουμε για επανάχρηση ενός κενού χώρου ως θεατρικού. Το μόνο υπαίθριο είδος χώρου με τέτοια μη αναίρεσιμη ισχυρή ταυτότητα που να έχει μετατραπεί σε μόνιμο θεατρικό χώρο στην Ελλάδα, είναι τα αδρανή λατομεία, καθώς η προηγούμενη χρήση δεν εξαρτάται, όπως συμβαίνει στα κενά μέσα στην πόλη, από τα γύρω τους κτίρια, αλλά από την ίδια την πράξη κένωσης του.

η) Ως ερευνητικό πεδίο της σημασιολογίας που αποκτά η επανασύνδεση της αρχαίας τραγωδίας με τον ανοιχτό υπαίθριο θεατρικό χώρο, χρησιμοποιείται η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ / ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ:

Το καλλιτεχνικό κίνημα του ρομαντισμού κράτησε περίπου 140 χρόνια, από την Γαλλική Επανάσταση ως το 1840 περίπου. Στην Ελλάδα κάποια βασικά χαρακτηριστικά του είναι:

Οι μελετητές της κλασικής εποχής δέχονταν ως τελειότατα τα μεγάλα επιτεύγματα των αρχαίων. Θεωρούσαν αυθεντίες τους αρχαίους Έλληνες ποιητές και μάλιστα υιοθετούσαν τους κανόνες του **Τόπου** και χρόνου των παραστάσεων και όχι μόνο των διαφόρων θεατρικών ειδών, κωμωδίας, τραγωδίας, αλλά και της επικής ή βουκολικής ποίησης αργότερα.

Το περιεχόμενο των έργων συνδέεται άρρηκτα με τον άνθρωπο και την **Επιστροφή του στη Φύση**. Η μοναδική σχέση αυτή θα επέτρεπε στο άτομο να γυρίσει στις ρίζες του οι οποίες θα τον οδηγούσαν στην κοινή ευδαιμονία και την καλλιέργεια του πνεύματος του. Ο άνθρωπος πάντα λογαριάζονταν σε αυτό το σημείο ως μέλος μια κοινωνίας.

Με το πέρασμα του χρόνου, όμως, και με τις πολλές επαναστάσεις στο τέλος του 18ου προς τον 19ο αι., συμπεριλαμβανόμενου και της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, ο υπερήφανος, μεγαλοφυές ενίοτε άνθρωπος, προβάλλεται ως πρότυπο και καθιερώνεται πια η νέα μορφή του επαναστάτη, π.χ. ο Προμηθέας. Μάλιστα, καθώς η έννοια της επανάστασης συνδέεται παράλληλα με τη **Φύση** και την παράδοση, αυτομάτως ο επαναστάτης ταυτίζεται με την εθνική ανεξαρτησία και του κάθε λαού. Η επιστροφή του στο κλασικό παρελθόν που κληρονόμησε από τους προγόνους, π.χ. οι Έλληνες που είναι οι φυσικοί απόγονοι των Αρχαίων Ελλήνων, γίνεται κατεξοχήν βασικό γνώρισμα του ρομαντισμού και πλέον το **Φυσικό Περιβάλλον**, η **Ύπαιθρος**, οι **Εξωτερικοί Χώροι** και μάλιστα οι **Αρχαιολογικοί(π.χ. αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά σωζόμενα θέατρα που ήρθαν στο φως ή ανοικοδομήθηκαν με την πρόοδο της αρχαιολογικής επιστήμης, τα ωδεία, οι αγορές, τα βουλευτήρια, τα Στάδια, οι αρένες, οι χώροι των αγώνων ή και των ναών και μαντείων καθώς και κάθε είδους καλλιτεχνικά ευρήματα)** συνδέονται άμεσα με την ταύτιση της **γεωγραφίας** και της **τοπιογραφίας** ως φυσικής συνέχειας των παλαιών και νέων εθνικών **συνόρων**.

Προς επίρρωση των παραπάνω, στις 25 Σεπτεμβρίου 1840 ιδρύεται στην Αθήνα η **Φιλοδραματική Εταιρεία** από εξέχουσες φυσιογνωμίες του πνεύματος της επαναστατικής περιόδου: ο Γ. Γεννάδιος, ο Ιάκωβος Νερουλός, ο Π. Σούτσος, ο Αλ. Ραγκαβής. Η Φιλοδραματική, πέρα από τον πόθο της να αξιοποιηθούν **οι αρχαιολογικοί χώροι ως κατάλληλοι χώροι για το αρχαίο δράμα**, θέτει για **άλλη μια φορά το ζήτημα του εξωτερικού χώρου, ως μόνου κατάλληλου χώρου για το ανέβασμα των τραγωδιών. Πιο συγκεκριμένα αναφέρεται στο Θέατρο του Διόνυσου και το Ηρώδειο και προτείνει λύσεις για την ανοικοδόμηση και επαναλειτουργία τους.** (Δράμογλου Σταυρούλα, 2011)

Η συστηματική και συλλογική ενασχόληση με τη σκηνική απόδοση του αρχαίου δράματος συνδέεται με το Εθνικό Θέατρο που εγκαινιάζει τις παραστάσεις του το 1932. Με σκηνοθέτη το **Φώτο Πολίτη** στην αρχή, το **Δημήτρη Ροντήρη** και τον **Αλέξη Μινωτή** στη συνέχεια, με σκηνογράφο τον Κλ. Κλώνη και ενδυματολόγο τον Αντώνη Φωκά και με ηθοποιούς με μεγάλη καλλιτεχνική αξία παρουσιάζει παραστάσεις που αποτελούν σταθμούς για την αναβίωση του δράματος στην νεοελληνική σκηνή. Έτσι λοιπόν αργά αλλά συστηματικά το Εθνικό θέτει τις βάσεις μιας νέας προσέγγισης του δράματος. Οι αρχές της νέας αυτής προσέγγισης που τείνουν σήμερα να θεωρούνται «σχολή» θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής: □ Το Εθνικό επιδιώκει με κάθε τρόπο να συντηρήσει αλλά και να διαιωνίσει την άποψη ότι ως επίσημος κρατικός φορέας έχει την αποκλειστική ευθύνη της διαχείρισης της θεατρικής κληρονομιάς. Η άποψη αυτή συνεχίζει βέβαια να υφίσταται και στην περίοδο 1955-1964, **καθώς το προνόμιο και το δικαίωμα των παραστάσεων σε αρχαία θέατρα** το έχει μόνο το Εθνικό. □ Διεκδικεί για τον εαυτό του ρόλο παιδαγωγού, με σκοπό την καλλιτεχνική καθοδήγηση αλλά και την πνευματική ανάπτυξη του κοινού, ένα είδος δηλαδή ποδηγεσίας που απηχεί τη συνολικότερη προσπάθεια επέμβασης του κράτους στη θεατρική ζωή του τόπου και θεμελιώνεται στο επιχείρημα ότι καμιά ουσιαστική εξέλιξη δεν θα μπορούσε να σημειωθεί από τη στιγμή που οι επιμέρους θιασάρχες λειτουργούσαν με τη λογική του εύκολου κέρδους.

Η συμβολή του **Φ. Πολίτη** στο ζήτημα της ελληνικότητας των παραστάσεων του αρχαίου δράματος είναι βαρύνουσα. Είναι αυτός που χωρίς να είναι κατ' επάγγελμα σκηνοθέτης καταβάλλει συστηματική προσπάθεια να απαλλάξει την ερμηνεία του αρχαίου δράματος από τις επιδράσεις του δυτικοευρωπαϊκού θεάτρου, όσο και από την επιδίωξη της αρχαιολογικής

πιστότητας. Παράλληλα, προσπαθεί να ανιχνεύσει την ελληνικότητα μέσα από τη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού, το δημοτικό τραγούδι και το λαϊκό θέατρο.

Ο **Δ. Ροντήρης**, διάδοχος του Πολίτη, κινείται στην ίδια γραμμή αλλά με πιο ξεκάθαρο τρόπο. Επαγγελματίας σκηνοθέτης, μαθητής του Ράινχαρτ, γνώστης των ευρωπαϊκών ρευμάτων, επιδιώκει την ανάδειξη της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς. **Ακόμα προτείνεται η αναβίωση των δραμάτων στο φυσικό τους περιβάλλον, στα αρχαία θέατρα** (σ' αυτό δεν συμφωνεί ο Φ. Πολίτης). **Σ' αυτόν ανήκει η πατρότητα της ιδέας του Φεστιβάλ της Επιδαύρου. Είναι ο πρώτος που σκηνοθετεί παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο .**

Στην πορεία αυτών των σκηνοθετών θα πρέπει να προστεθεί η συμβολή του **Αλ. Μινωτή** στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας η οποία υπήρξε θεμελιώδης. Μένει πιστός στις αρχές του Εθνικού για την παράσταση της τραγωδίας σύμφωνα με τις αρχές του γερμανικού ιδεαλισμού, υπηρετεί τους συγγραφείς και αναδεικνύει το μήνυμά τους. **Ο κατάλληλος χώρος για αυτή τη σύγχρονη σκηνική «αναβίωση» θεωρείται το αρχαίο θέατρο. Είναι ο τόπος εκείνος που επιτρέπει την άμεση μέθεξη ηθοποιού και θεατή, δεν παρεμβάλλεται αυλαία, δεν υπάρχει τίποτα κρυφό, οι κερκίδες εκτείνονται βαθμιδωτά και αποκλείουν την επαφή με τον περίγυρο.** Αναφορικά με το χρόνο των παραστάσεων, οι αρχαιολόγοι τείνουν στην άποψη ότι νόμιμη προσαρμογή προς την νομοτέλεια των χώρων αυτών είναι οι ημερήσιες παραστάσεις και όχι οι νυχτερινές. Ο Μινωτής, ασφαλώς, αντιλαμβάνεται ότι τα θέατρα αυτά κτίστηκαν για να λειτουργούν με το φως της ημέρας. Ο ίδιος μάλιστα το καλοκαίρι του 1951 ανεβάζει στο θέατρο των **Δελφών** τον Οιδίποδα Τύρανο με το Εθνικό Θέατρο σε ημερήσια παράσταση. Αλλά και ο ίδιος αναγνωρίζει ότι λόγοι καθαρά πρακτικοί (έντονη καλοκαιρινή ηλιοφάνεια) καθιστούν δύσκολες έως αδύνατες ημερήσιες παραστάσεις στα θέατρα, κυρίως της Επιδαύρου, αλλά και του Διονύσου. Έτσι αποδέχεται τις βραδινές παραστάσεις ακόμα και όταν τον ενοχλεί ο τεχνητός φωτισμός που πλέον καθίσταται αναγκαίος. Από το 1955 και μετά την επίσημη καθιέρωση των **Επιδauριών**, αυτός και η Παξινού κυριαρχούν στο χώρο της ερμηνείας του αρχαίου δράματος.

Παράλληλα, και ενώ παγιώνονται οι βασικές θέσεις της «σχολής» του Εθνικού για την αναβίωση του δράματος, άλλοι σκηνοθέτες, όπως ο Κ. Κουν, προσεγγίζουν το αρχαίο δράμα μέσα από το πνεύμα της λαϊκής παράδοσης και της σύγχρονης ιστορίας του ελληνισμού, ενώ άλλοι (Γ. Μιχαηλίδης, Σπ. Ευαγγελάτος, Α. Βουτσινάς, **Μ. Βολανάκης**) ανταποκρίνονται στην ανάγκη του κοινού για πιο άμεση και οικεία επαφή με το αρχαίο θέατρο, εγκαταλείπουν τη σοβαροφάνεια και επιστημότητα των παραδοσιακών παραστάσεων του Εθνικού απλουστεύοντας τη σκηνοθεσία και το σκηνικό διάκοσμο, **φέρνοντας τα αρχαία έργα πιο κοντά στον κόσμο**, (Καλαμάκη Αναστασία, 2007)

Το 1975, ο **Μ. Βολανάκης** αποφάσισε να αναμετρηθεί με το χώρο του **αρχαίου θεάτρου** προετοιμάζοντας την **Ηλέκτρα** για το αρχαίο θέατρο των **Φιλίππων** κι έπειτα για την **Επίδαυρο**, που για πρώτη χρονιά άνοιγε τις πόρτες της στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Ο Γεωργουσόπουλος σε άρθρο του σχολίασε την εμφανή άγνοια του σκηνοθέτη σχετικά με την παράσταση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας σε ανοιχτό χώρο και τόνισε ότι η σκηνοθεσία του έργου απαιτούσε κλειστό χώρο. Σύμφωνα με την άποψη της Δούλου Ρωμαλέας (2012), ο Βολανάκης εκμεταλλεύτηκε σωστά το χώρο: Η σκηνογραφία που επέλεξε δεν ξένιζε, αλλά αντίθετα έδενε με την αρχιτεκτονική και τα χρώματα του αρχαίου θεάτρου. Ταυτόχρονα, η σκηνογραφία του δεν χαρακτηριζόταν από υπερβολή και τεράστιες αρχιτεκτονικές κατασκευές. Οι ηθοποιοί κινήθηκαν με άνεση τόσο στην ορχήστρα όσο και

στο διάδρομο του σκηνικού, αξιοποιώντας το πλήρως, ενώ και οι φωνές τους ήταν κατάλληλα προετοιμασμένες για να καλύψουν όλο το χώρο και να μεταδώσουν καθαρά τα λόγια του ποιητή.

Τον επόμενο χρόνο, το 1976, ο σκηνοθέτης δεν στάθηκε τόσο τυχερός στην ανεύρεση χώρου για τη **Μήδεια**. Η πρεμιέρα δόθηκε πάλι στο αρχαίο θέατρο των **Φιλίππων**, αλλά η Επίδαυρος αυτή τη φορά κράτησε κλειστές τις πόρτες της για τον σκηνοθέτη. Στον τύπο γίνεται λόγος για κόντρα Εθνικού θεάτρου και Κρατικού θεάτρου, αφού και οι δύο κρατικές σκηνές επρόκειτο να ανεβάσουν την ίδια τραγωδία το συγκεκριμένο έτος. Το Υπουργείο Πολιτισμού και η Γνωμοδοτική Επιτροπή του ΕΟΤ αποφάσισαν την παράσταση μόνο μιας εκ των δύο στο χώρο της Επιδαύρου και αυτή ήταν του Εθνικού θεάτρου, παρά το γεγονός ότι ο Μινωτής είχε ανακοινώσει αρκετό καιρό μετά τον Βολανάκη την πρόθεσή του να ανεβάσει τη **Μήδεια**. Έτσι, στον Βολανάκη δόθηκε το **ΩδείοΗρώδου του Αττικού**, προσφορά που αρνήθηκε, καθώς θεωρούσε το **χώρο ακατάλληλο** για τα περισσότερα έργα αρχαίου δράματος και ειδικά για τη **Μήδεια**.

Κατέβηκε στην Αθήνα προς αναζήτηση χώρου για την παράσταση και βρήκε μια άκρως ανατρεπτική λύση. Η **Μήδεια** επρόκειτο να ανέβει σε **λατομείο**, το λατομείο του Λυκαβηττού, το οποίο μετέτρεψε κατάλληλα για την παράσταση. «Εμείνα κατάπληκτος από δύο πράγματα μαζί: Το ένα ήταν ακριβώς [...] η ομορφιά αυτών των λατομείων, τα οποία εκείνη την εποχή ακόμη είχαν χρήση, μόλις επρόκειτο να σταματήσουν», ανέφερε ο Βολανάκης σε συνέντευξή του, και συνέχισε λέγοντας πως θέλησε να βρει χώρους προκειμένου να φέρει το θέατρο κοντά στους ανθρώπους των γειτονικών δήμων της Αθήνας, οι οποίοι «είναι στερημένοι από το υψηλό θέαμα, από την τραγωδία». **Το επικίνδυνο και βρώμικο νταμάρι μεταμορφώθηκε από τον σκηνοθέτη σε χώρο πολιτισμού.**

Το λατομείο είχε καταπληκτική ακουστική λόγω της αντανάκλασης του ήχου από την πέτρα. Η χρήση πέτρας στα αρχαία ελληνικά θέατρα ήταν η αιτία για την διάσημη ακουστική τους. **Η αγριότητα του τοπίου ταίριαζε απόλυτα στην τραγωδία, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη.** Η φυσική αυτή άγρια ομορφιά του τοπίου σε συνδυασμό με το υποχθόνιο σκηνικό του Mitchel, προσέδωσαν στην ήδη ιδιόμορφη ατμόσφαιρα του έργου αγριότητα αναμεμιγμένη με στοιχειά εγκατάλειψης, παραμέλησης και καταστροφής.

Ο Βολανάκης επέλεξε και για την παράσταση του **Οιδίποδα Τυράννου** ένα **λατομείο**, αυτή τη φορά στη **Πετρούπολη**. Επεξεργάστηκε κατάλληλα το χώρο, τοποθετώντας καθίσματα για το κοινό σε διάφορα επίπεδα με κατεύθυνση προς τον τεράστιο πέτρινο τοίχο. Το σκεπτικό που οδήγησε στην απόφαση αυτή ήταν ίδιο με αυτό που είχε και το 1976: **η αξιοποίηση χώρων πέραν των ήδη γνωστών στο θεατρόφιλο κοινό, χώρων που θα προσέλκυαν τους θεατές, που δύσκολα απομακρύνονταν από την περιοχή τους για να παρακολουθήσουν παράσταση**, (Δούλου Ρωμαλέα, 2012).

Ο σκηνοθέτης **Μίνως Βολανάκης**, λοιπόν, ήταν ο οραματιστής της **μετατροπής των αδρανών λατομείων σε «θέατρα των βράχων», σε πανελλαδική κλίμακα**. Μετά την εμπειρία των πρώτων παραστάσεων στο θέατρο Λυκαβηττού, πριν την περίοδο της Χούντας, εκτίμησε «τις απαιτήσεις, αλλά και την ελευθερία των “ανοιχτών οριζόντων”» που πρόσφεραν τα νταμάρια σαν θεατρικοί χώροι, μετά το 1974. Είχε μια φιλοσοφία που έλεγε ότι το θέατρο είναι ένας χώρος ανατροπής. Δηλαδή πηγαίνουμε προετοιμασμένοι για κάτι, και αν το θέαμα είναι καλό, ουσιαστικά ανατρέπουμε μια άποψη που είχαμε. Ας πούμε ότι το θέατρο λατρεύει το μη αναμενόμενο. Μέσα στη λογική αυτή ήθελε μερικούς **χώρους**, όπως

και το λατομείο Νεοχωρούδας, να υπηρετούν το θέατρο. Θα μπορούσε να κάνει θέατρο στα πιο τρελά σημεία. Έψαχνε συγκεκριμένα πράγματα που είχαν σχέση με ένα πιο αρχαιολογικό σύμπαν ή με τη χρήση πρωτογενών υλικών. Λάτρευε τις πέτρες. Θεωρούσε ότι τα λατομεία ήταν τα τέλεια σημεία για να ανεβάσει κανείς μια παράσταση, λόγω της φυσικής ακουστικής τους, του γεγονότος ότι δεν σε περιορίζουν σε σχέση με το σκηνικό, αλλά και του μεγάλου ύψους τους, που απογειώνει τον ανθρώπινο παράγοντα βάζοντάς τον σε μια σωστή κλίμακα.

Ο Βολανάκης ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την χωροταξία, την οποία την θεωρούσε σκηνοθεσία μεγάλης κλίμακας. Το όραμά του ήταν ειδικότερα μια προσφορά στον πολιτισμό της τοπικής αυτοδιοίκησης, καθώς έδωσε την δυνατότητα σε δήμους αποκεντρωμένους να δημιουργήσουν τις δικές τους εστίες πολιτισμού. Έτσι το 1982 προτείνει να διοργανώνουν, στο νταμάρι που βρίσκεται στο σύνορο των Δήμων Βύρωνας και Υμηττού, οι δύο δήμοι «Γιορτές των Βράχων». Την ίδια χρονιά γίνονται στο παλιό νταμάρι οι πρώτες γιορτές, (Μάρκου Γεωργία, 2010)

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ:

Πρώτη **υπαίθρια** παράσταση της «Αντιγόνης» του Σοφοκλή στο **Ηρώδειο, 1867:**

Με τους γάμους του βασιλιά του Γεωργίου του Α', το Ηρώδειο φιλοξενεί την «Αντιγόνη». Στους κύριους ρόλους η Πιπίνα Βονασέρα και ο Αντώνης Βαρβέρης, Τειρεσίας ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, Άγγελος ο Κ. Καλούδης και Αίμων ο Α. Σκαλίδης. Ο υπόλοιπος θίασος αποτελούνταν από φοιτητές καθώς την όλη παράσταση την είχε επιμεληθεί το Πανεπιστήμιο και ο σκηνοθέτης ο Αθαν. Σ. Ρουσόπουλος. Η μετάφραση ήταν του Ραγκαβή. Η γνωστή μουσική του Μέντελσον θα επένδυε την παράσταση. Η σκηνή του Ωδείου κλείστηκε από μια κατασκευασμένη αυλαία ενώ παντού στο χώρο υπήρχαν αγάλματα, δάφνες και σημαίες. Η παράσταση λοιπόν είχε το χαρακτήρα μιας **υπαίθριας εθνικής γιορτής** με την αφορμή των γάμων και έλαβε χώρα στις 7 Δεκεμβρίου, 11.30 π.μ. Η κριτική δεν ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκή ούτε για την μετάφραση, ούτε για την αναπαράσταση, καθώς το κοινό φιλοδοξούσε να δει μια τιμητική εκδήλωση για τους αρχαίους προγόνους. Το μόνο θετικό ήταν η υποκριτική νέων ταλέντων, της Βονασέρα και του Αλεξιάδη.

Εν συνεχεία ακολουθούν παραστάσεις της «Αντιγόνης» ερασιτεχνικές, με φοιτητικούς κυρίως θιάσους στο **Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού** το έτος **1868**, στις 7 Ιανουαρίου: πρωταγωνίστρια είναι η Πολυξένη Σούτσα.

Ακολούθως, ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη ανεβάζει το 1926 την «Αντιγόνη» στο **Ηρώδειο**. Στη διανομή συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Κρέων ο Δ. Αποστολίδης, Αίμων ο Δ. Ροντήρης, Φύλακας ο Γ. Γληνός, Τειρεσίας ο Ν. Βολάνης, Άγγελος ο Αλ. Μινωτής, Ισμήνη η Φ. Λούη και Ευρυδίκη η Γεωργία Βασιλειάδου. Η παράσταση είχε έντονα εορταστικό χαρακτήρα - **γεγονός που συνάδει με την εποχή και το όλο κλίμα της επιστροφής της**

τραγωδίας στον φυσικό της χώρο, το **υπαίθριο** θέατρο - και δόθηκε με την αφορμή του εορτασμού του «Συνδέσμου των αθλητικών και γυμναστικών Σωματείων της Ελλάδος» προς τιμήν των Κυπρίων αθλητών. Με την εκδήλωση αυτή βλέπουμε ότι αρχίζει η **συνήθεια της παρουσίας της τραγωδίας με άλλες μαζικές δραστηριότητες σε ένα κλίμα συναισθηματικής εθνικής έξαρσης**, που θα είναι ωφέλιμο για τα μελλοντικά χρόνια για τις παρουσιάσεις των αρχαίων ελληνικών δραμάτων. Η παράσταση είχε πολλούς χορευτές, σύμφωνα με μαρτυρίες η σκηνογραφία ήταν πλούσια όπως και πλούσια ήταν και τα κουστούμια που είχαν δοθεί από το Εθνικό Θέατρο. Η Κοτοπούλη προσέφερε αφιλοκερδώς τις υπηρεσίες της και το καλλιτεχνικό συμβάν θεωρήθηκε ως σημαντικό θεατρικό γεγονός. (Σταυρούλα Δράμογλου, 2011)

Αργότερα, το 1956, ανεβαίνει στην Επίδαυρο η «ΑΝΤΙΓΟΝΗ» του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία του Αλ. Μινωτή. Σύμφωνα με κριτικές της εποχής, η σκηνοθεσία αδίκησε την παράσταση, την έσωσε όμως, όσο ήταν δυνατόν, η υποκριτική δεινότητα των ηθοποιών. Η παράσταση πέτυχε –τουλάχιστον από την ποσοτική της πλευρά- χάρις στο ίδιο το έργο. Η Αντιγόνη αποτελεί σύμβολο του αγώνα ενός ανθρώπου ενάντια στο παντοδύναμο δικαίωμα της κρατικής εξουσίας που δεν αναγνωρίζει κανέναν υπερβατικό νόμο με απόλυτη ισχύ. Είναι κλασσικό δείγμα αντίστασης. Δεν αναδείχτηκε η δομή του έργου και δεν αντιμετωπίστηκε ως δράμα δύο προσώπων. **Προβλήθηκε μόνο η Συνοδινού, η οποία και έλαβε διθυραμβικές κριτικές**. Παρ' όλα αυτά υπήρξαν και εγκωμιαστικές κριτικές για την παράσταση που ανέδειξαν την πλευρά εκείνη που αποτέλεσε πραγματικά το δυνατό της σημείο, τη βαθιά συνοχή της, το λυρισμό της και το ποιητικό μεγαλείο της που ανέδειξε κυρίως ο χορός, αλλά και η μοναδική ερμηνεία του Παντελή Ζερβού στο ρόλο του Φύλακα.

Όμως, τα μεμονωμένα θετικά στοιχεία της παράστασης δεν κατάφεραν να της προσδώσουν την ορμή, το νεύρο, τη συνοχή αλλά και το ύφος και την άποψη που είχε ανάγκη, (Καλαμάκη Αναστασία, 2007)

Την τεράστια αίγλη που απέκτησε η Συνοδινού από την «Αντιγόνη» στην Επίδαυρο, επένδυσε στη συνέχεια στο λατομείο στο Λυκαβηττό, ώστε να καθιερώσει στο ευρύ κοινό ένα νέο πρωτότυπο θεατρικό χώρο: Το πρώτο λατομείο που μετατράπηκε σε θέατρο ήταν το θέατρο Λυκαβηττού, με πρωτοβουλία της Άννας Συνοδινού, στις αρχές της δεκαετίας του '60. Η «Πενθεσίλεια» του Κλάιστ που ανέβασε εκεί ο Τάκης Μουζενίδης τον Αύγουστο του 1939, ήταν αυτή από την οποία εμπνεύστηκε την χρήση του χώρου. Η πρώτη παράσταση που ανέβηκε στο θέατρο Λυκαβηττού με την Συνοδινού, ήταν η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή με σκηνοθέτη τον Γιώργο Σεβαστίκογλου. Αλλά θριαμβευτική υπήρξε η δεύτερη παράσταση, οι Εκκλησιάζουσες του Αριστοφάνη, καθώς και η «Λυσιστράτη», τις οποίες σκηνοθέτησε ο Μίνως Βολανάκης. «Παίξαμε στον Λυκαβηττό το 1965 και το 1966. Κάναμε μεγάλες παραστάσεις. Μετά ήρθε η χούντα και έβαλε τελεία στη δουλειά μας», λέει η Λ. Συνοδινού.

Η κατασκευή υπαίθριου θεάτρου στο λατομείο Λυκαβηττού συνδύαζε την επιθυμία να επουλωθεί η πληγή που το λατομείο είχε ανοίξει στο αττικό τοπίο, την ανάγκη της ηθοποιού να συνεχίσει να υπηρετεί το αρχαίο δράμα μετά την παραίτηση της από το Εθνικό Θέατρο, τέλος την ανάγκη πρόσθετων χώρων για να δεχτούν την επέκταση των εκδηλώσεων του νεοσύστατου Φεστιβάλ Αθηνών. Η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μελέτη του αρχιτέκτονα Τάκη Ζενέτου τελικά δεν πραγματοποιήθηκε: εξαιτίας γραφειοκρατικών και οικονομικών δυσκολιών προτιμήθηκε η λύση μιας λυόμενης μεταλλικής κατασκευής, (Δούλου Ρωμαλέα, 2012).

Το 1990 ο Μ. Βολανάκης ανεβάζει την «Αντιγόνη» με την **Αλίκη Βουγιουκλάκη**, στην **Επίδαυρο**. Την επιλογή του κλασικού έργου σε συνδυασμό με τον προβεβλημένο χώρο, ακολουθούσε η επιλογή του πρωταγωνιστή/στριας, που συνήθως ήταν κι αυτός προβεβλημένος, αλλά όχι απαραίτητα από το χώρο της τραγωδίας. Αρκετά συχνά επέλεγε να σκηνοθετήσει προβεβλημένους ή και «εμπορικούς» ηθοποιούς όπως την Αλίκη Βουγιουκλάκη. Πολλές φορές ωστόσο επικρίθηκε από τους κριτικούς για τις επιλογές του ως προς τους πρωταγωνιστές των παραστάσεών του. Ο σκηνοθέτης, όμως, πέτυχε να δημιουργήσει πιο **προσιτούς χαρακτήρες ακόμα και για το λαϊκό κοινό των παραστάσεών του, που δεν διέθετε θεατρική παιδεία**. Το ίδιο στόχο είχε όταν επανέλαβε την παράσταση το 1995 στη **Δωδώνη** με πρωταγωνίστρια την **ΚαριοφυλλιάΚαραμπέτη**.

Στόχος του Βολανάκη πιθανόν ήταν να φέρει την αρχαία ελληνική τραγωδία κοντά στον απλό πολίτη και όχι να δημιουργήσει παραστάσεις για εξειδικευμένους θεατές. Εκεί στόχευε πιθανόν όχι μόνο η επιλογή προβεβλημένων ηθοποιών, αλλά και η **επιλογή νέων χώρων** για τις παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, μακριά από το κέντρο της Αθήνας. Στα πρώτα σκηνοθετικά του χρόνια απέφευγε τα αρχαία θέατρα, όμως τελικά σκηνοθέτησε παραστάσεις για αυτά, ενώ σχεδίασε άλλα στο πρότυπο αυτών. **Οι γνωστοί χώροι, αρχαίο θέατρο της Δωδώνης, Επίδαυρος, ΩδείοΗρώδου του Αττικού, δεν του αρκούσαν και φρόντιζε να δημιουργήσει τους δικούς του χώρους, για να φέρει τον πολιτισμό πιο κοντά στο λαϊκό κοινό της Αθήνας. Παλιά λατομεία μεταμορφώθηκαν με τη φροντίδα του σε αξιόλογους χώρους πολιτισμού, όπου διάφορα πολιτιστικά γεγονότα λαμβάνουν χώρα έως και σήμερα.**

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ / ΣΥΖΗΤΗΣΗ:

Το κοινό, το σύγχρονο ελληνικό κοινό, που στο πλήθος του, κυριαρχείται από το λαϊκό τραγούδι και το μπουζούκι απ' τη μια, και απ' την άλλη από τη ξένη μουσική, χρειάζεται βοήθεια και καθοδήγηση, για να βρει το δρόμο του προς την τραγωδία.

Στην αρχαιότητα α. το θέατρο ήταν μέρος θρησκευτικών εορτασμών και κατείχε σημαντική θέση στην κοινωνική ζωή της πόλης, β. υπήρχε ελευθερία του λόγου και μπορούσε κανείς να ασκήσει κριτική στις αποφάσεις της πόλης, όπως αποδεικνύει ο Αριστοφάνης, γ. υπήρχε ένα θρησκευτικό πλαίσιο, κοινώς αποδεκτό από όλους ή τουλάχιστον η πίστη σε μια υπερβατική παρουσία που ρυθμίζει τα ανθρώπινα. Ο μύθος εκφράζει: α. τη σχέση του ανθρώπου με το υπερβατικό, β. τη σύγκρουση του κοσμικού με το θεϊκό νόμο, γ. θέτει το πρόβλημα της ευθύνης του ατόμου απέναντι στη μοίρα, δ. επιβάλλει πανανθρώπινα και διαχρονικά ζητούμενα και ε. το δραματικό ενδιαφέρον εστιάζεται άλλοτε στην παρακολούθηση του εξατομικευμένου προσωπικού πάθους του συγκεκριμένου κάθε φορά ήρωα, ενώ άλλοτε στην εξιστόρηση της μοίρας ολόκληρης της γενιάς του.

Για την σύγχρονη ελληνική κοινωνία το θέατρο είναι ψυχαγωγία, κυριαρχείται –τουλάχιστον στις αρχές του 20ου αι.– από τον κλασικισμό και το ρομαντισμό, ανταποκρίνεται στις

ανάγκες του ελληνισμού για αναζήτηση ταυτότητας και σύζευξη αρχαιοελληνικού και νεοελληνικού κόσμου. Γι' αυτό και αναδιαμορφώνονται ανοιχτοί υπαίθριοι θεατρικοί χώροι, κυρίως **αρχαία θέατρα και αρχαιολογικοί χώροι, (Ωδείο Ηρώδου Αττικού, Θέατρο Δωδώνης, Επιδαύρου, Δελφών, Φιλίππων)**. Επίσης, η υπαρξιακή αναζήτηση του ατόμου, η θεωρία της ψυχανάλυσης καθώς και οι παγκόσμιοι πόλεμοι ορίζουν τους παράγοντες που επενεργούν θετικά ή αρνητικά στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος. Έτσι, συνήθως, η πρόσληψη επηρεάζεται όχι μόνο από την ίδια την παράσταση του έργου, αλλά και α. από τον ορίζοντα προσδοκιών του συγκεκριμένου κοινού, β. την αναφορικότητα και την αντιστοιχία των μηνυμάτων προς το συγκεκριμένο σύνολο, στο οποίο απευθύνεται και γ. την παραστασιμότητά του ως δραματικός λόγος και την κοινωνική του λειτουργικότητα, δηλαδή τη δυνατότητα αφομοίωσης των μηνυμάτων του από το κοινό της θεατρικής του παράστασης.

Και αυτό γιατί κάθε παράσταση αρχαίου δράματος είναι μια νεοδημιουργημένη σύνθεση και πρωτότυπη, όχι εξαιτίας της χρήσης καινοφανών στοιχείων έκφρασης ή περιεχομένου, όσο εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο, ήδη γνωστά έργα, χρησιμοποιούνται και λειτουργούν οργανικά εντασσόμενα σε μία νέα παράσταση. Η κριτική (αξιολόγηση) και η ερμηνεία (ανάλυση και στη δική μας περίπτωση παράσταση) έχουν μια τουλάχιστον μείζονα διαφορά. Η διαφορά ανάμεσα στην αισθητική της κριτικής και στη θεωρία της ερμηνείας συνοψίζεται στο πέρασμα από το συγγραφέα, στο σκηνοθέτη, τον ηθοποιό, το θεατή, από τη δημιουργία στη γραφή στην παράσταση και στην πρόσληψη. Είναι δηλαδή η διαφορά υποκειμενισμού και «αντικειμενικού» ορθολογισμού. Οι κρίσεις μας για το ωραίο και οι εκτιμήσεις μας για την τέχνη είναι κατά βάση υποκειμενικές, ιδιοσυγκρασιακές, ενώ οι ερμηνευτικές αναλύσεις και οι παραστασιολογικές προσεγγίσεις φιλοδοξούν να είναι ορθολογικές, αποβλέποντας στη λογική άλωση και νοηματική εξάντληση του κειμένου. Έτσι η μετάβαση από ένα σύστημα σημείων σε ένα άλλο παίρνει στην περίπτωση του θεατρικού λογοτεχνικού μύθου την επιπλέον διάσταση του θεάματος. Τόσο ο συγγραφέας όσο και ο δέκτης του θεατρικού έργου (της παράστασης), ο θεατής καθορίζονται όπως είναι φυσικό από προηγούμενες αναγνώσεις του κειμένου, είτε λογοτεχνικές – αφηγηματικές, είτε εικαστικές – θεαματικές. Η διακειμενικότητα του θεατρικού κειμένου λειτουργεί σε περισσότερα του ενός επίπεδα σημασίας, εμπριέχοντας αισθητικά σημεία που απουσιάζουν από το αφηγηματικό κείμενο και μπορεί να λειτουργούν αντιθετικά σε σχέση με αυτό. Το κείμενο της παράστασης παράγει ένα νέο νόημα που προκύπτει από τη διακειμενική σχέση (σχέση σύγκρουσης ή αποδοχής) με το κείμενο του θεατρικού έργου. Διαπιστώνουμε ότι η πρόσληψη της παράστασης εξαρτάται άμεσα από τη διακειμενικότητα του μύθου και ειδικότερα από τη στάση που έχει ο θεατής απέναντι σ' αυτή. Ο λογοτεχνικός – θεατρικός μύθος έχει το πλεονέκτημα να δραστηριοποιεί ευκολότερα το θεατή, χάρις ακριβώς στο γεγονός ότι η διακειμενική οργάνωση του μηνυμάτων του είναι τέτοια, ώστε να επιτρέπει αναφορές σε σημεία που είναι κοινό, λίγο-πολύ, κτήμα μιας ευρύτερης κατηγορίας θεατών. Έτσι η προσέλευση του θεατή στη λογική του σκηνοθέτη και η ενδεχόμενη ταύτισή του μ' αυτόν ευνοούνται εξαιρετικά, (Μαυρίδου Ζωή, 2013)

Αξιολογώντας τα παραπάνω καταλήγουμε στα εξής συμπεράσματα: Το θέατρο, ως παράσταση, θα πρέπει να μελετάται αλλά και να παριστάνεται στο πλαίσιο ενός «επικοινωνιακού γίγνεσθαι». Έτσι τα θεατρικά κείμενα (τραγωδίες, κωμωδίες) αποκτούν τώρα χαρακτήρα επιλεκτικό, λειτουργικό και όχι παθητικό. □ Μια θεατρική εποχή δεν θα πρέπει να συλλαμβάνεται ως ενότητα όλων των ομόχρονων εκδηλώσεών της, ούτε θα πρέπει να επιχειρείται να μεταφερθεί αυτούσια, γιατί κάτι τέτοιο θα καταντούσε μουσειακό

απολίθωμα. □ Κάθε θεατρικό έργο δεν θα πρέπει να θεωρείται ένα μέγεθος αντικειμενικά οριοθετημένο αλλά με όρια ανοικτά, καθώς εξαρτάται όχι μόνο από την κατανόηση των συγχρόνων, αλλά και από την πρόσληψη των μεταγενεστέρων. □ Η αρχαία τραγωδία δεν είναι ένας αχρονικός, αποκρυσταλλωμένος θησαυρός από τον οποίον αντλούν οι νεότεροι. Δεν είναι μια κλειστή γνώση, αλλά μια διαδικασία αναπαραγωγής και ανακαίνισης. Ίσως θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε το αρχαίο δράμα ως έργο τέχνης «ζων», όπως «ζώντα» είναι και τα **αρχαία ελληνικά θέατρα**, που λειτουργεί ως γέφυρα επικοινωνίας του ανθρώπου με τον άνθρωπο, πέρα από εποχές και σύνορα. Η διαδικασία της θέασης δεν είναι πάντα δεδομένη, αλλά καθορίζεται από το κοινωνικό status του θεατή, την παιδεία του, την κοινωνική του ζωή, όσο και από το υπό θέαση έργο. Έτσι, η ενεργοποίηση της πρόσληψης εξαρτάται από τις εστίες υποδοχής που διαθέτει ο θεατής, οι οποίες είναι προϊόν: α. της εμπειρίας του β. της θέσης και του ρόλου του μέσα στη γενικότερη κοινωνικοοικονομική διαδικασία. Αυτοί οι δύο παράγοντες καθορίζουν τον ορίζοντα προσδοκιών του.

Κάθε έργο αρχαίου δράματος πρέπει να ανασηματοδοτείται χωρίς να μεταφέρεται στη σκηνή με στείρο αρχαιολογικό τρόπο και προγονοπληξία, διότι κάτι τέτοιο θα στερούσε το ουσιαστικό του περιεχόμενο την ωριμότητα, την ισορροπία και τη συζήτηση διαχρονικών προβλημάτων. Αυτή, λοιπόν, η παγκοσμιότητα της τραγωδίας «δεν μπορεί να μένει στενεμένη στα όρια της εθνικής μας υπερηφάνειας, ή στ' ανύπαρκτα δραματικά πρότυπα, που προβάλλει ο σύγχρονος ελληνικός βίος». Οι τραγωδίες είναι μεγέθη με όρια ανοικτά χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πρέπει να υποτάσσονται στο κυνήγι της επιτυχίας, του εντυπωσιασμού και του μοντερνισμού. Το δράμα έχει μεγάλη απήχηση σ' όλες τις εποχές. Η τραγωδία αντανακλά αναμφίβολα τις δοξασίες της εποχής που γράφτηκε, αλλά πιο άμεσα γνιιάζεται για το άχρονο οικουμενικό πρόβλημα ζωής και θανάτου –για την τραγική ιστορία του ανθρώπου γενικά- παρά για την ιστορία ορισμένων μεγάλων ανδρών. Γι' αυτό μας ταραίζει συθέμελα. Δεν μας γεννά μόνο τον αριστοτελικό φόβο και έλεος, μα το δέος, που περικλείει έκσταση, (Καλαμάκη Αναστασία, 2007).

Προς τον ορίζοντα της ευρείας πρόσληψης της τραγωδίας και της άμεσης επικοινωνίας με το λαϊκό κοινό αξιοποιήθηκαν και οι χώροι των αδρανών λατομείων. Είναι χαρακτηριστικό ότι το λατομείο του Λυκαβηττού είχε πρωτοχρησιμοποιηθεί ως θεατρικός χώρος κατά την διάρκεια της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου, στο πλαίσιο των θεαμάτων της ΕΟΝ, που είχαν σαν στόχο «το έργο της ιδεολογικής διαφώτισης και αγωγής των νέων». Στα θεάματα αυτά συνεργάστηκαν κατά καιρούς διάφοροι επαγγελματίες του θεάτρου. Η «Ιερή Φλόγα» του Δημήτρη Μπόγρη, που παρουσιάστηκε στην τέταρτη επέτειο του μεταξικού καθεστώτος στα Λατομεία Λυκαβηττού (σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου, χορογραφία Λουκίας Σακελλαρίου), αποτελείται από σειρά ηρωικών εικόνων της ιστορίας του ελληνισμού τις οποίες ανακαλεί ένας ομιλητής-φωνή της Ελληνικής Ιστορίας γύρω από το βωμό της Ελλάδας

Ο Γιάννης Βόγλης επισκέφτηκε με τον Μίνω Βολανάκη μερικά από τα 45 λατομεία που υπάρχουν στο Λεκανοπέδιο Αττικής. Η τελική επιλογή έγινε σε τρεις υποβαθμισμένες περιοχές της Αθήνας, χωροταξικά επιλεγμένες με σοφία. Η Πετρούπολη για τη Δυτική Αθήνα, ο Βύρωνας για την Ανατολική και η Νίκαια για τον Πειραιά. Έτσι, στις 6 Αυγούστου, γιορτή της Μεταμορφώσεως, στο λατομείο του Βύρωνα εγκαινιάστηκε το πρώτο θέατρο που ονομάστηκε συμβολικά "Μεταμόρφωση", διότι ένα λατομείο-χωματερή, που προοριζόταν από την πολιτεία να γίνει νεκροτομείο, μεταμορφώθηκε σε θέατρο. Σήμερα έχει μετονομαστεί σε θέατρο "Μελίνα Μερκούρη". Ακολούθησε ο Κοκκινόβραχος στη Νίκαια - σημερινό "Κατράκειο"- και τον επόμενο χρόνο το θέατρο "Πέτρα" στην Πετρούπολη».

Μέσα στο κλίμα του Φεστιβάλ Ερασιτεχνικής Δημιουργίας, ο δήμος Πετρούπολης δέχεται την πρόταση για μετατροπή του λατομείου του Μαρασλή, και με τις υπηρεσίες του ξεκινάει τον καθαρισμό του καλυμμένου με σκουπίδια και καρβουνόσκονη χώρου που έπνιγε τις κατοικίες γύρω από τον βράχο. Τελικά με επίμονη προσπάθεια του Μ. Βολανάκη υιοθετείται από το ΥΠΠΟ η πρότασή του για επέκταση της μετατροπής των νταμαριών σε θέατρα, επί υπουργίας Μελίνας Μερκούρη, με τη δημιουργία δύο θεάτρων στην Πετρούπολη, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν το 1985, για καλοκαιρινές παραστάσεις της «Αθήνας Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης». Τα «θέατρα των Βράχων», που συνέλαβε ο Μ. Βολανάκης, ενθουσίασαν τους διάσημους Ευρωπαίους σκηνοθέτες Πίτερ Μπρουκ και ΠέτερΣτάιν, οι οποίοι θεώρησαν μεγάλο προνόμιο της χώρας μας τη θεατρική χρήση τέτοιων χώρων.

Με αφορμή τη «Θεσσαλονίκη-Πολιτιστική Πρωτεύουσα 1997», ο Βολανάκης ανακαλύπτει το λατομείο (κουκουβαγιότρυπα) Νεοχωρούδας, έναν χώρο άψογης ηχητικής και εκπληκτικής φυσικής ομορφιάς σε μικρή απόσταση από τη Θεσσαλονίκη, στον οποίο σκηνοθετεί δύο παραστάσεις, «Κάιν» και «Περιμένοντας τον Γκοντό». Την εφήμερη αρχιτεκτονική εγκατάσταση σχεδιάζει ο Λόης Παπαδόπουλος. Η γεωλογία του εδάφους σε συνδυασμό με τις εγκαταστάσεις του επιβλητικού κτιρίου του εργοταξίου χρησιμοποιήθηκε σαν φυσικό σκηνικό. Η τελετουργία της πρόσβασης μέσα από την εκτεταμένη χωματουργική διαμόρφωση έγινε επίσης μέρος της θεατρικών παραστάσεων. Από το 2008 ο χώρος ξαναχρησιμοποιείται φιλοξενώντας διάφορα δρώμενα, με το ετήσιο Φεστιβάλ «Φώτα στους βράχους», (Μάρκου Γεωργία, 2010)

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Δούλου Ρωμαλέα, «Ο Μίνως Βολανάκης και η αρχαία ελληνική τραγωδία: το παράδειγμα της Ηλέκτρας (1975), της Μήδειας (1976) και του Οιδίποδα Τυράννου (1982)», Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στο «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο», Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα, Φεβρουάριος 2012

Δράμογλου Σταυρούλα, «Ανοιχτός Χώρος και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: η επανασύνδεση της υπαίθρου και των αρχαίων σωζόμενων θεάτρων με την ιστορική αναβίωση και τη μοντέρνα σκηνική ερμηνεία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας μέχρι το 1938 (Ηλέκτρα στην Επίδαυρο), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη, 2011

Καλαμάκη Αναστασία, «Αλέξης Μινωτής: Η κριτική πρόσληψη των τραγωδιών που σκηνοθέτησε από το 1955 έως το 1964 στο Εθνικό Θέατρο υπό τη διεύθυνση του Αιμ. Χουρμούζιου. Σύγκριση της πρόσληψης με την αντίληψη του σκηνοθέτη για το «ανέβασμα» της τραγωδίας, όπως διαμορφώνεται από τις μελέτες του, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στο «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο», Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών,

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα, Ιούνιος 2007

Μάρκου Γεωργία, «Οι παραστάσεις σε μη θεατρικούς χώρους στη σύγχρονη Ελλάδα», Μεταπτυχιακό πρόγραμμα «η θεατρική παράσταση, θεωρία, ιστορία και πρακτική», Κατεύθυνση Σκηνογραφίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη, 2010

Μαυρίδου Ζωή, «Οι έννοιες της πόλεως και του νόμου στις νεοελληνικές μεταφράσεις της Αντιγόνης, Οι περιπτώσεις των Κ.Χ. Μύρη και Σοφίας Νικολαΐδου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα φιλολογίας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη, 2013