ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ

1967

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

25 ΙΟΥΝΙΟΥ - 23 ΙΟΥΛΙΟΥ



ΚΕΙΜΕΝΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

Ἑλληνικὸν κείμενον	σελὶς :	1 - 24
English version	page :	25 - 42
Texte Français	page :	43 - 62

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 1967

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗΣ ΛΕΣΧΗΣ
25 ΙΟΥΝΙΟΥ — 23 ΙΟΥΛΙΟΥ 1967



ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ εἶναι τὸ καλλίτερα σωζόμενο ἀπὸ ὅλα τὰ θέατρα τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος, τὸ πιὸ ὡραῖο καὶ ἁρμονικὸ καὶ τὸ μόνο ποὺ παρουσιάζει κυκλικὴ ὀρχήστρα. Γνωρίζουμε ὅτι αὐτὸ ἦταν τὸ σχῆμα τῶν παλαιοτέρων θεάτρων καὶ ὅτι ἡ παράσταση δινόταν στὴν ὀρχήστρα. Λίθινο, ἔχει οἰκοδομηθῆ στὴ δυτικὴ πλαγιὰ τοῦ Κυνορτίου καὶ μπορεῖ νὰ περιλάβει ἄνετα 14.000 θεατές. Τὸ ἐσχεδίασε, περὶ τὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος, ὁ Ἀργεῖος ἀρχιτέκτων καὶ γλύπτης Πολύκλειτος. Ἡ ὀρχήστρα εἶναι κυκλική, διαμέτρου 20,30 μ. Στὸ κέντρο της ἕνας περιφερικὸς λίθος δείχνει τὸ μέρος ὅπου βρισκόταν βωμός, ἡ θυμέλη. Τὸ κοῖλο τοῦ θεάτρου, τὸ μέρος δηλαδὴ τὸ προωρισμένο γιὰ τοὺς θεατές, ἀποτελεῖται ἀπὸ πενηντα-πέντε σειρὲς ἐδωλίων καὶ χωρίζεται ἀπὸ ὁριζόντιο διάζωμα σὲ δύο ζῶνες. Τὸ κάτω διαμέρισμα ἔχει δώδεκα κερκίδες, τὸ ἐπάνω εἰκοσιδύο. Τὰ καθίσματα τοῦ κάτω διαμερίσματος εἶναι 10 ἑκατοστὰ χαμηλότερα ἀπὸ τοῦ ἐπάνω διαμερίσματος. Ἑπομένως κάτω ἔβαζαν καὶ προσκεφάλαια (πρώτη θέση), ἐνῶ συγχρόνως τὸ ἐπάνω κοῖλο ἔπαιρνε περισσότερο ἀπότομη κλίση, πρᾶγμα ποὺ εἶναι πιθανότατα ἕνα ἀπὸ τὰ μυστικὰ τῆς θαυμάσιας ἀκουστικῆς τοῦ θεάτρου. Ἀπέναντι στὸ κέντρο τοῦ κοίλου καὶ σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα, σώζεται ἡ βάση τοῦ προσκηνίου, ποὺ τὸ ἀποτελοῦσαν ἰωνικὰ ἡμικιόνια καὶ θριγκὸς τοῦ ἴδιου ρυθμοῦ. Ἡ στέγη τοῦ προσκηνίου ἦταν τὸ « λογεῖον », ὅπου ἔπαιζαν συνήθως οἱ ἠθοποιοί, πίσω δὲ ἀπὸ τὸ λογεῖο ὑψωνόταν διώροφο οἰκοδόμημα, ἡ κυρίως σκηνή. Αὐτὰ ὅμως τὰ προσέθεσαν ἀργότερα καὶ δὲν ἀνήκουν στὸ ἀρχικὸ σχέδιο τοῦ Πολυκλείτου.



ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ

ΣΤΟ κατώφλι τοῦ αἰώνα μας, καὶ ἐνῶ τὸ ἑλληνικὸ κράτος ἀναζητοῦσε ἀκόμα τὸν κατάλληλο πολιτικὸ καὶ πολιτιστικό του προσανατολισμὸ ἀπέναντι στὰ νέα ἱστορικὰ δεδομένα, ἀποκρυσταλλώνεται καὶ τὸ αἴτημα γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς ἐπίσημου θεάτρου. Θὰ εἶναι τὸ Βασιλικὸ Θέατρο. Μὲ ἔξοδα τοῦ ἰδιαιτέρου ταμείου τοῦ Γεωργίου τοῦ Α' καὶ τὴ συνδρομὴ πλουσίων ὁμογενῶν ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, χτίζεται τὸ θέατρο τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου, ὅπου καὶ θὰ στεγασθῆ ὁ νεοσύστατος Ὀργανισμός. Ἡ διεύθυνσή του ἀνατίθεται στὸν διακεκριμένο λόγιο Ἄγγελο Βλάχο καὶ σκηνοθέτης διορίζεται ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου, καλλιτέχνης μὲ εἰδικὲς σπουδὲς στὴν Κεντρικὴ Εὐρώπη, προσωπικότητα, κῦρος, δημιουργικὴ πνοή.

Ὅμως τὸ Βασιλικὸ Θέατρο τοῦ 1900 βρίσκεται πολὺ γρήγορα ἀντιμέτωπο στὶς δυσχέρειες τῆς πορείας ἑνὸς θεσμοῦ πρωτοπόρου στὸ εἶδος του. Ὕστερα ἀπὸ ἑπτὰ χρόνια λειτουργίας, στὰ 1908, ἀναγκάζεται ν' ἀναστείλει τὶς παραστάσεις του. Ἡ πρωτοβουλία τῆς ἑλληνικῆς θεατρικῆς ζωῆς περιορίζεται τότε στοὺς ἰδιωτικοὺς θιάσους, ποὺ πότε μὲ καλλιτεχνικὲς φιλοδοξίες σαφέστερες, πότε μὲ πρόγραμμα προσαρμοσμένο στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἀγορᾶς, συνεχίζουν τὴ θεατρικὴ δραστηριότητα τοῦ τόπου. Ἡ συγκομιδὴ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης θὰ εἶναι ἀπὸ μιὰν ἄποψη ἄνιση, ἀλλὰ καὶ σημαντική, γιατὶ προετοιμάζει ἕνα ἔμψυχο ὑλικὸ σπάνιο : Μιὰ γενεὰ καλλιτεχνῶν ἐξαιρετικὰ προικι-



ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

σμένων. Παράλληλα καλλιεργεῖται, ἐντείνεται ἡ δίψα τοῦ κοινοῦ γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς θεατρικῆς ἑστίας πού, διασφαλισμένη ἀπὸ τὸ κράτος, νὰ συγκεντρώνει τὶς ὑπάρχουσες δυνάμεις καὶ νὰ μπορεῖ νὰ ἐπιδοθῆ ἀπερίσπαστη στὴν ἐπιδίωξη τῆς καθαρὰ πνευματικῆς ἀποστολῆς της.

Οἱ ζυμώσεις αὐτὲς θὰ καταλήξουν, τὸ 1930, στὴν ἵδρυση τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου ἀπὸ μέρος τῆς Πολιτείας. Γιὰ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ νέου 'Οργανισμοῦ ἀνακαινίζεται τὸ κτίριο τοῦ παλαιοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου. 'Η σκηνή του ἐκσυγχρονίζεται, ἐξοπλίζεται μὲ μηχανικὰ μέσα, φωτιστικὲς ἐγκαταστάσεις. Διευθυντὴς διορίζεται ὁ διαπρεπὴς ποιητὴς καὶ μεταφραστὴς στὰ νεοελληνικὰ τοῦ

Αἰσχύλου, Ἰωάννης Γρυπάρης. Μ' ἕνα θίασο ἀπαρτισμένον ἀπὸ τὸν ἀνθὸ τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς, ἕνα ἔμψυχο ὑλικὸ ἀξιοθαύμαστο, γέννημα καλῆς ὥρας, ὁ πρῶτος σκηνοθέτης τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Φῶτος Πολίτης (1890—1934) ποὺ εἶναι καὶ ὁ πνευματικὸς καὶ καλλιτεχνικός του ἐμψυχωτής, κατορθώνει σ' ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα νὰ τοῦ δώσει τὴ ζωτικὴ φορὰ ποὺ χρειάζεται καὶ νὰ βάλει τὰ θεμέλια τοῦ μέλλοντος. Ἡ ἔναρξη τῶν παραστάσεων εἶχε γίνει στὶς 19 Μαρτίου 1932 μὲ δύο ἔργα, συμβολικὰ συνδυασμένα, ἕνα τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δραματολογίου καὶ ἕνα τοῦ νεωτέρου : τὸν «Ἀγαμέμνονα» τοῦ Αἰσχύλου καὶ τὸν «Θεῖον Ὄνειρο» τοῦ Γρηγ. Ξενοπούλου.

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἔγινε πολὺ αἰσθητή, γενικώτερα, πάνω στὴν ὅλη ἑλληνικὴ θεατρικὴ πραγματικότητα. Ἡ ποιοτική της στάθμη ὑψώθηκε σημαντικὰ μέσα σ' ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα. Ἡ ἀνάγκη νὰ παρουσιάζωνται τὰ καλλίτερα ἔργα τῆς παγκόσμιας παραγωγῆς, καὶ μὲ τὸν πιὸ ἐπιμελημένο τρόπο, ἔγινε καθεστώς. Ἄρχισαν νὰ καλλιεργοῦνται στὸ ἑξῆς συστηματικά : ἡ τέχνη τῆς σκηνοθεσίας, τῆς σκηνογραφίας, τοῦ θεατρικοῦ κοστουμιοῦ, ἡ πειθαρχημένη σ' ἐνιαῖο ὕφος ὑπόκριση, ἡ σκηνικὴ μουσική, ἡ χορογραφία. Ἡ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου προετοιμάζει ἀδιάκοπα νέα στελέχη, ποὺ ἔρχονται νὰ ἐπανδρώσουν ὄχι μόνο τὸ δικό του θίασο, ἀλλά, σὲ σημαντικὸ ποσοστό, καὶ τοὺς ἰδιωτικοὺς θιάσους. Ταυτόχρονα καλλιεργεῖται τὸ γοῦστο τοῦ κοινοῦ, προσηλυτίζονται στὸ θέατρο νέες γενιὲς καὶ τάξεις, ὁ ἀριθμὸς τῶν θεατῶν αὐξάνει σταθερά, τὸ ποιοτικό τους ἐπίπεδο ἀνεβαίνει. Ἡ ἵδρυση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου θ' ἀποτελέσει ἔτσι ἕνα ὁρόσημο μέσα στὴ νεοελληνικὴ ζωή.

Ἀπὸ τὰ 1932 καὶ πέρα ἡ λειτουργία του συνεχίζεται ἀδιάκοπη, παρ' ὅλες τὶς ἐνδιάμεσες δραματικὲς μεταπτώσεις τῶν καιρῶν. Τὸ δραματολόγιό του ἀποτελεῖται ἀπὸ ἔργα τοῦ κλασικοῦ θεάτρου, καθὼς καὶ ἀπὸ νεώτερα ἢ καὶ ἐντελῶς σύγχρονα, ποὺ ἐπιλέγονται μὲ τὸ κριτήριο τῆς Τέχνης. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῶν χειμερινῶν περιόδων, ποὺ γίνονται πάντοτε στὸ ἱστορικὸ θέατρο τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου, ὁ Ὀργανισμὸς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἐπιχειρεῖ περιοδεῖες στὸ ἐσωτερικὸ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ (Ἀγγλία - Γερμανία τὸ 1939, Κύπρος τὸ 1947, 1961, 1963, 1964 καὶ 1967, Αἴγυπτος τὸ 1947, Η.Π.Α. τὸ 1952, Γερμανία - Ἰταλία - Γαλλία - Γιουγκοσλαβία τὸ 1955, Γαλλία τὸ 1958 καὶ τὸ 1962). Ἰδιαίτερα, τέλος, πρέπει ν' ἀναφερθῆ ἡ περίοδος Ἀρχαίου Δράματος, ποὺ ἀρχικὰ στὸ Ὠδεῖο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ἀπὸ τὰ 1954 καὶ πέρα στὸ ἀρχαῖο θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ Φεστιβὰλ Ἀρχαίου Δράματος, κορυφώνει τὴν ἐπίδοση τῆς κρατικῆς δραματικῆς Σκηνῆς στὸν σημαντικὸ τοῦτο τομέα.

Ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια μελήματα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, πραγματικά, ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ τῆς σταδιοδρομίας του, ἦταν —ὅπως τὸ φανερώνει καὶ ἡ ἐναρκτήρια παράστασή του— ἡ ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου δράματος. Τὸ πρᾶγμα ὡστόσο παρουσίαζε σοβαρὲς δυσκολίες. Τὸ πρόβλημα δὲν ἦταν ἀνάλογο μὲ τοῦ ἀνεβάσματος τῶν μεταγενέστερων ἔργων, δηλαδὴ ἡ καλὴ διανομὴ ρόλων,



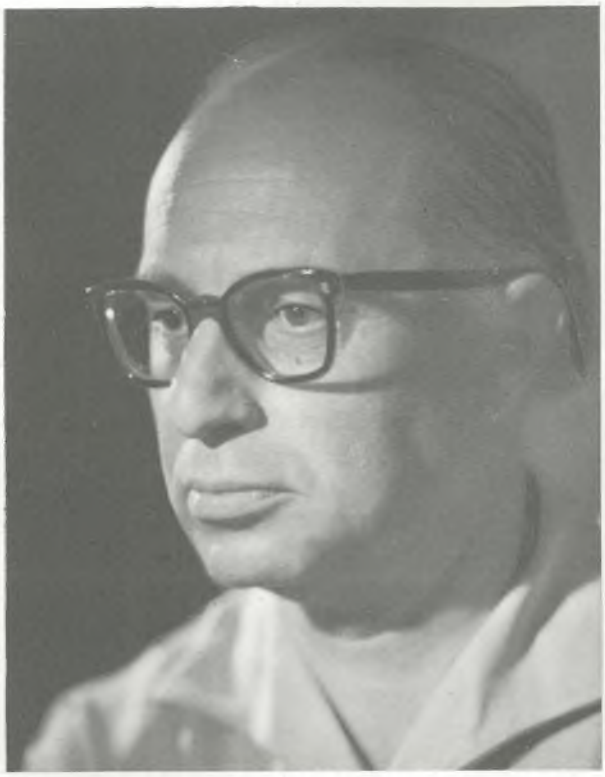
ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

ἡ καλὴ ἑρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν, ἡ ὁμοιογένεια ὕφους, κλπ. Τὸ πρόβλημα, ἐδῶ ἦταν βαθὺ καὶ πολύπλοκο : ὄχι ἁπλῶς νὰ κληθῆ τὸ σύγχρονο κοινὸ νὰ παρακολουθήσει παραστάσεις ἀρχαίων ἔργων μὲ τὴν τυπικὴ εὐλάβεια ποὺ ἁρμόζει σὲ κειμήλια τοῦ παρελθόντος, ἀλλὰ τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα ν' ἀξιοποιηθῆ ἐνεργητικά, νὰ ἐγγραφῆ στὰ ζωντανὰ ἐνδιαφέροντα τοῦ σύγχρονου θεατῆ, τὸ τραγικὸ Εἶδος νὰ γίνει κτῆμα του. Κτῆμα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ πρῶτα, τοῦ παγκόσμιου κοινοῦ ἀργότερα. Φιλοδοξία μεγάλων διαστάσεων, ποὺ ὁ νεοσύστατος τότε Ὀργανισμὸς δὲν εἶχε διστάσει νὰ τὴν ἀναγράψει στὴ σημαία του.

Σὲ τί συνίσταται, μὲ λίγα λόγια, τὸ πρόβλημα τοῦ Ἀρχαίου Δράματος ; Εἶναι διπλό. Πρῶτο : Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ λογοτεχνικὴ ποιότητα τοῦ ἀρχαίου κειμένου, νὰ ἐρευνηθῆ ἂν τὸ δραματικό του περιεχόμενο εἶναι αἰχμάλωτο τῆς ἐποχῆς του, ἐξαρτημένο ἀπὸ τὸν ψυχισμό της, ἀπὸ τὸ πνευματικό της ὑπόβαθρο, ἢ μήπως τὴν ὑπερβαίνει γιὰ νὰ ἐγγίζει ἄμεσα τὴν εὐαισθησία τοῦ καθολικοῦ ἀνθρώπου ; Καὶ δεύτερον : Ἂν γίνει δεκτὴ ἡ ἔξω ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ χρόνο διάρκεια τοῦ Ἀρχαίου Δράματος, ποιὸς εἶναι ὁ καλλίτερος τρόπος ἑρμηνείας του ; Ὁ προσαρμοσμένος στοὺς εἰδικοὺς —καλλιτεχνικούς, κοινωνικούς, πνευματικούς— ὅρους τῆς ἐποχῆς του ; Ἢ μήπως μιὰ προσαρμογή του στὴ σύγχρονη αἰσθαντικότητα, ὥστε νὰ γεφυρωθῆ τὸ χάσμα τοῦ ἐνδιάμεσου χρόνου χωρὶς καὶ ν' ἀλλοιωθῆ ἡ οὐσία τοῦ Εἴδους, τὸ πνεῦμα του;

Ἐρωτήματα πολύπλοκα, στὰ ὁποῖα ἡ θεωρητικὴ ἀπάντηση μπορεῖ νὰ εἶναι εὔκολη, ἡ πρακτικὴ ὅμως —ἡ διὰ τῆς ἐφαρμογῆς ἀπάντηση— καθόλου πρόχειρη. Σὲ γενικὲς γραμμές, ἡ λύση ποὺ υἱοθετήθηκε ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο μπορεῖ σήμερα, μὲ τὴν προοπτικὴ τοῦ χρόνου, νὰ συνοψισθῆ στ' ἀκόλουθα σημεῖα : Ἂς παρατηρηθῆ πρὶν πὼς ἡ ἄποψη τούτη —ποὺ σήμερα ἔχει νὰ ἐπιδείξει, ἂν τὸ θέλει, μιὰ παγκόσμια ἀναγνώριση— διατυπώνεται ἐδῶ σὰν ἕνας μέσος ὅρος κατευθύνσεων. Πολλὲς ἀναζητήσεις, πολλοὶ πειραματισμοί, πολλὲς ἀναμετρήσεις προηγήθηκαν ὥσπου νὰ κατασταλάξει ἡ ζητούμενη γραμμὴ ἑρμηνείας.

Μουσειακὴ ἀναβίωση τοῦ Ἀρχαίου Δράματος, ἀρχαιολογικὴ δηλαδὴ ἀναπαράσταση τοῦ τρόπου ποὺ παιζόταν ἡ Τραγωδία στὴν κλασικὴ ἐποχή, εἶναι δρόμος ἄγονος. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ὅτι ἄρτια καὶ ὑπεύθυνη ἀποκατάσταση τῶν ἀρχαίων τεχνικῶν δεδομένων στὴν πληρότητά τους δὲν εἶναι ἐφικτή, μιὰ τέτοια ἀπόπειρα θ' ἀπέληγε, μοιραῖα, καὶ στὸ ν' ἀποκόψει τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἐποχή μας, νὰ τὸ φυλακίσει ἀσφυκτικὰ μέσα στὴν προθήκη τοῦ ἀρχαιολογικοῦ ἐκθέματος. Δὲν εἶναι νοητὸ νὰ καλεῖται ἕνα κοινὸ σύγχρονο νὰ συγκινηθῆ μὲ τὴν παρουσίαση μιᾶς τραγωδίας σκηνοθετημένης γιὰ κοινὸ ἀρχαῖο. Ἀντίθετα : Στὸ κείμενο τοῦ ἔργου, στὴ δραματική του τὴ διάρθρωση καὶ ποιότητα, πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν τὰ ἀείζωα στοιχεῖα, ἐκεῖνα ποὺ τὸ προικίζουν —καὶ σὲ τοῦτο ὅλοι οἱ ἁρμόδιοι συμφωνοῦν— μὲ διάρκεια ἀνεξάρτητη ἀπὸ ἐποχικὲς μορφὲς καὶ νοοτροπίες. Μόνον ἔτσι ὁ ἄνθρωπος τοῦ καιροῦ μας θὰ μπορέσει νὰ βρεθεῖ σ' ἐπαφὴ ἄμεση μὲ τὸ τραγικὸ μεγαλεῖο καὶ νὰ δοκιμάσει τὴ δραματικὴ συγκίνηση ποὺ δονοῦσε τὸν ἀρχαῖο θεατή.



ΤΑΚΗΣ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗΣ

Γιὰ νὰ μεταφερθῆ στὸ πρακτικὸ πεδίο ἡ προγραμματικὴ αὐτὴ ἀρχή, θὰ ἔπρεπε, κατὰ κύριο λόγο, νὰ βρεθοῦν μέσα σύγχρονα, ἱκανὰ ν' ἀξιοποιήσουν τὸν ἀρχαῖο λόγο. Νὰ τὸν ἀξιοποιήσουν θεατρικά. Εἶναι γνωστὸ πώς, τὸν καιρὸ ποὺ ἡ Τραγωδία βρισκόταν στὴν ἀκμή της, ὁ Χορὸς τραγουδοῦσε καὶ χόρευε. Εἶναι αἰσθητὸ ἐξ ἄλλου πὼς ὁ ἀρχαῖος ποιητὴς ἔχει ἐντοπίσει τὸ λυρικὸ στοιχεῖο στὰ χορικά, ἐνῶ τὸ δραματικὸ καὶ τὸ ἐπικό, τὰ ἔχει ἐμπιστευθῆ στοὺς ὑποκριτές. Ἕνας σύγχρονος Χορὸς θὰ ἔπρεπε λοιπὸν ν' ἀπαγγέλλει καὶ νὰ τραγουδάει, χωρὶς ὅμως τὸ μέλος ν' ἀποβαίνει ἐπιζήμιο γιὰ τὸν ποιητικὸ λόγο, ποὺ συνηθέστατα περιέχει καὶ τὶς ὑψηλότερες ἐξάρσεις τοῦ Ποιητῆ. Ἀλλὰ μήτε ἡ ὄρχηση μποροῦσε νὰ πηγάζη ἀπὸ τὶς συναρμολογημένες σχηματικὲς παραστάσεις τῶν ἀρχαίων ἀγγείων καὶ ἀναγλύφων, ὅπως εἶχε νομισθῆ ἄλλοτε. Ἡ τάση αὐτὴ εἶναι ὁλοφάνερα σφαλερή. Ὁ ἀρχαῖος ἀγγειογράφος ἢ γλύπτης δὲν ἔχει ἀποτυπώσει στιγμιότυπα παρμένα μηχανικὰ πάνω στὴν κίνηση. Ἔχει σχηματοποιήσει καὶ συνθέσει τὸ νόημα τοῦ Χοροῦ, τὸ ρυθμό του. Συρραφὴ στάσεων παρμένων ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες αὐτὲς παραστάσεις, θ' ἀποδώσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ πόζες καὶ ὄχι ὀργανικὴ ἀνέλιξη χοροῦ. Σὰν ἔνδειξη λοιπὸν καὶ μόνο — ἔνδειξη χρησιμώτατη βέβαια, συμπυκνωμένη— μποροῦμε νὰ πάρουμε τὴν ἀρχαία ἀπεικόνιση χορευτικῶν μορφῶν. Τὸ πνεῦμα τοῦ Χοροῦ ὅμως, ἀνάγκη ν' ἀναπηδήσει αὐτοδύναμο μέσα ἀπὸ τὴ ζωντανὴ σύλληψη τῆς ὅλης δραματικῆς ἑρμηνείας.

Ἂν τὸ πρόβλημα τοῦ Χοροῦ εἶναι τὸ πιὸ αἰσθητὰ ἁδρό, δὲν παρουσιάζεται προσηνέστερο καὶ τὸ θέμα τῆς ἐκφορᾶς τοῦ δραματικοῦ λόγου. Ὁ ὑποκριτὴς

τῆς τραγωδίας δὲν μπορεῖ μὲ κανένα τρόπο νὰ προσγειώσει τὸ πρόσωπο ποὺ ἑρμηνεύει στὸ ρεαλιστικὸ ἐπίπεδο. Δὲν μπορεῖ νὰ καταφύγει στὴν εὔκολη «φυσικότητα» τοῦ μοντέρνου ἔργου. Ὑπεκφυγὲς τέτοιες δὲν τὶς ἀνέχεται ἡ αἰσθητικὴ ἰδιοτυπία, ἡ ἐσωτερικὴ ὀργάνωση τοῦ ἀρχαίου δραματικοῦ κειμένου. Ἀλλὰ οὔτε καὶ μιὰ ἐνιαία, ἀλύγιστη λύση, γιὰ ὅλα τὰ μέρη τοῦ δράματος, μπορεῖ νὰ νοηθῆ. Ἡ ἀρχαία προσωδία ἔχει διακυμάνσεις πλούσιες, μιὰν ὁλόκληρη κλίμακα ἀπὸ ἐσωτερικὲς διαβαθμίσεις καὶ μετατροπίες ποὺ ὁδηγοῦν ἀπὸ τὴν ἁπλῆ διατύπωση τῶν λεγομένων ἴσαμε τὴν μελωδικὴ ἐξαγγελία τους. Στὸν σύγχρονο δραματικὸ λόγο πρέπει λοιπὸν νὰ βρεθοῦν ἀντιστοιχίες κατάλληλες. Μιὰ ἀπαγγελία ποὺ ν' ἀποκλείει τὸ στόμφο καὶ ποὺ νὰ μὴν ξεπέφτει στὴν πεζότητα. Νὰ ὑψώνεται στὸ ἐπίπεδο τῆς τραγικῆς ἀξιοπρεπείας καὶ νὰ ὑποδηλώνει, ὅπου αὐτὸ χρειάζεται, τὴ μελωδία σοῦ ὀγκωμένου πάθους. Καὶ ἀκόμα, ὁ πλαστικὰ διαρθρωμένος λόγος νὰ μὴν ἀπομένει σὲ καμμιὰ περίσταση ἀδειανός, μορφικὰ καὶ μόνον ὡραῖος. Νὰ εἶναι, ἀντίθετα, πυκνὸς ἀπὸ ἐσωτερικὴ ἀλήθεια, δραματικὴ ἔνταση, συναισθηματικὴ ἐνάργεια. Μὲ μιὰ λέξη, νὰ εἶναι ὄχι ὁ λόγος ὁ καθημερινός, ἀλλὰ ὁ ὑψηλὸς φθόγγος τῆς Τραγωδίας.

Οἱ πρῶτες ἑρμηνευτικὲς ἀναζητήσεις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου εἶχαν γίνει σὲ κλειστὸ χῶρο : Στὸ χειμερινὸ θέατρο τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου. Ἐκεῖ ὁ ἀείμνηστος Φῶτος Πολίτης εἶχε ἀνεβάσει τὸν «Ἀγαμέμνονα», τὸν «Οἰδίποδα Τύραννο», τοὺς «Πέρσες», τὸν «Κύκλωπα». Ὡρισμένες ἀπὸ τὶς παραστάσεις ἐκεῖνες — ἰδιαίτερα ὁ «Οἰδίπους» — παραμένουν σταθμοὶ στὴν Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ Θεάτρου. Ἀπὸ τὰ 1936 καὶ πέρα, γίνεται ὡστόσο συνείδηση τοῦ Ἱδρύματος πὼς τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα πρέπει νὰ παίζεται στὸ φυσικό του χῶρο : Τὸ ὑπαιθρο. Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση θὰ στραφοῦν ἀπὸ ἐδῶ κι' ἐμπρὸς οἱ ἀναζητήσεις. Ἡ «Ἠλέκτρα» τοῦ 1936, ὁ «Ἱππόλυτος» τοῦ 1937 (σκηνοθεσίες κ. Δημ. Ροντήρη) εἶναι οἱ πρῶτοι σταθμοὶ τῆς νέας πορείας. Στὰ ἔργα αὐτὰ ἂς προστεθοῦν οἱ «Πέρσαι» (1939) καὶ ἡ «Ὀρέστεια» (Ἀγαμέμνων — Χοηφόροι — Εὐμενίδες, 1949 καὶ 1959), διδαγμένα πάλι ἀπὸ τὸν κ. Δημ. Ροντήρη, ποὺ πρῶτος συλλαμβάνει αἰ ἀντιμετωπίζει πλαστικὰ τὸ πρόβλημα τοῦ Χοροῦ.

Ἀρχίζει ἔτσι νὰ χαράζεται, σὲ γενικὲς γραμμές, ἡ ἑρμηνευτικὴ ἄποψη ποὺ, τελικά, θὰ ἐπικρατήσει. Ἡ περιοδεία τοῦ 1939 — πρώτη ἐξόρμηση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὸ ἐξωτερικὸ — εἶχε στρέψει στὴν ἑρμηνευτικὴ ἐπίδοση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τὴ διεθνῆ προσοχή. Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1954 ἐξ ἄλλου, δοκιμάζεται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ τακτικὴ σειρὰ παραστάσεων, καὶ μ' ἐπιτυχία σημαντική, ὁ χῶρος τοῦ ἀρχαίου θεάτρου τῆς Ἐπιδαύρου («Ἱππόλυτος», σκηνοθεσία κ. Δημ. Ροντήρη), ὅπου, ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1955, καθιερώνεται ὁριστικὰ τὸ ὁμώνυμο Φεστιβάλ. Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ἐντείνει παράλληλα τὴ δραστηριότητά του. Στὸ ὑποδειγματικό, ἀνεκτίμητης καλλιτεχνικῆς καὶ ἀρχαιολογικῆς ἀξίας αὐτὸ θέατρο τῆς Ἀργολίδος, ἀνεβάζονται κάθε χρόνο νέα ἔργα, ἐνῶ γίνονται παράλληλα καὶ ἐπαναλήψεις τῶν παλαιοτέρων. Τὸ βάρος τῆς ἑρμηνευτικῆς προσπάθειας τὸ ἔχει ἐπωμισθῆ τώρα ὁ κ. Ἀλέξης Μινωτῆς, ὁ ὁποῖος, ὡς σκηνοθέτης, ἀξιοποιεῖ τὴν ἀποκτημένη πεῖρα μὲ τρόπο προσωπικὸ («Οἰδίπους Τύραννος», «Ἑκάβη», «Μήδεια», «Ἀντιγόνη», «Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ», «Φοίνισσες», «Βάκχες», «Προ-



ΚΑ. ΚΑΩΝΗΣ



ΑΝΤ. ΦΩΚΑΣ

μηθεὺς Δεσμώτης» κλπ.), ἐνῶ στοὺς δύο «Οἰδίποδες» πρωταγωνιστεῖ μὲ λάμψη. Στὸ Φεστιβὰλ Ἐπιδαύρου τοῦ 1960, ἐξ ἄλλου, ὁ κ. Τάκης Μουζενίδης ἐμφανίζει γιὰ πρώτη φορὰ στὴ νεώτερη Ἑλλάδα, μὲ σκηνοθεσία του, τὸν «Ἡρακλῆ Μαινόμενο» τοῦ Εὐριπίδη, τὸ 1961 τὸν «Αἴαντα» τοῦ Σοφοκλέους, τὴν «Ἠλέκτρα» τοῦ Σοφοκλέους, σὲ νέα σκηνοθεσία, τὸ 1962 τὴν «Ἑλένη», τὸ 1963 τὴν «Ἀνδρομάχη» καὶ τὴν «Ἄλκηστη» καὶ τὸ 1964 τὸν «Ἴωνα» τοῦ Εὐριπίδη.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1956 δοκιμάζεται στὸ Ὠδεῖον Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ, ἡ πρώτη ἑρμηνεία Ἀττικῆς Κωμωδίας μὲ τὶς «Ἐκκλησιάζουσες» τοῦ Ἀριστοφάνη (σκηνοθεσία κ. Ἀλέξη Σολομοῦ). Τὰ προβλήματα ποὺ ἔπρεπε νὰ ἐπιλυθοῦν ἐδῶ ἦταν διαφορετικὰ ἀπὸ τῆς τραγωδίας καί, ἀπὸ μιὰν ἄποψη, πολυπλοκώτερα. Ἡ ἀρχαία Κωμωδία εἶναι σφιχτὰ δεμένη μὲ τὴν ἐποχή της. Τὸ πνεῦμα της, ἡ ὑφή της, ὁ ὀργιαστικός της χαρακτήρας, τὴ διαφοροποιοῦν πολὺ αἰσθητὰ ἀπὸ τὴ νεώτερη κωμωδία. Ἔπειτα, τὸ ἐπικαιρικὸ στοιχεῖο εἶναι σ' αὐτὴν τόσο



ΕΛΕΝΗ ΧΑΤΖΗΑΡΓΥΡΗ

ἔκδηλο ποὺ νὰ τὴ χαρακτηρίζει. Ἀλλὰ οὔτε καὶ ἡ αὐτούσια διατήρησή του ἐξυπηρετεῖ τίποτα : Ὅ,τι τότε ἦταν παλλόμενα ζωντανό, τώρα ἔχει γίνει ἀπροσπέλαστο. Τέλος, κάτω ἀπὸ τὰ περιπτατικὰ στοιχεῖα, πρέπει ν' ἀναζητηθῆ τὸ κύριο, τὸ οὐσιαστικὰ ποιητικό, καὶ νὰ προβληθῆ μὲ τρόπο κατάλληλο, ὥστε νὰ ἐγγίσει τὴν αἰσθαντικότητα τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

Τὰ ἔργα ποὺ μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἑρμηνεία τους ἐκφράζουν τὶς κατευθύνσεις ποὺ υἱοθετήθηκαν σ' αὐτὸν τὸν τομέα εἶναι τοῦ Ἀριστοφάνη οἱ «Ἐκκλησιάζουσες», ἡ «Λυσιστράτη», οἱ «Θεσμοφοριάζουσες», οἱ «Βάτραχοι», οἱ «Ἀχαρνῆς», οἱ «Σφῆκες», ἡ «Εἰρήνη», ὅλα σκηνοθετημένα ἀπὸ τὸν κ. Ἀλ. Σολομό. Στὸν ἴδιον ὀφείλεται καὶ ἡ νέα σκηνοθεσία τοῦ μοναδικοῦ ἀρχαίου σατιρικοῦ δράματος, τοῦ «Κύκλωπος» τοῦ Εὐριπίδη, τοῦ «Δύσκολου», τῆς μοναδικῆς αὐτῆς κωμωδίας τοῦ Μενάνδρου ποὺ σώζεται στὸ ἀκέραιο, καὶ τῶν «Ἱκετίδων» τοῦ Αἰσχύλου.

Οἱ περιοδεῖες τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ ἐξασφαλίζουν μιὰ διεθνῆ προβολή. Οἱ ἐμφανίσεις τοῦ θιάσου του στὸ «Θέατρο τῶν Ἐθνῶν», τὸ 1955, τὸ 1958, τὸ 1962 — ὁπότε καὶ εἶχε κληθῆ τιμητικὰ νὰ ἐγκαινιάσει τὸ διεθνὲς αὐτὸ Φεστιβὰλ — δίνουν τὴν εὐκαιρία στὴν ξένη κριτικὴ καὶ στὴ διεθνῆ καλλιτεχνικὴ γνώμη, νὰ διακηρύξει πὼς ἡ ἑρμηνεία τοῦ Ἀρχαίου Δράματος ἀπὸ μέρους τοῦ ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου εἶναι ἡ μόνη ἄξια τοῦ εἴδους, ἡ αὐθεντική.

Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ποὺ ἔχει τὴν πεποίθηση ὅτι μὲ τὶς περιοδεῖες στὸ ἐξωτερικὸ συμβάλλει θετικὰ στὴν πνευματικὴ ἀκτινοβολία τῆς χώρας μας, ἐπισκέφθηκε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1965 τὴ Βουλγαρία καὶ τὴ Ρουμανία, ὅπου ἔδωσε παραστά-

σεις μὲ τὴν «Ἑκάβη» τοῦ Εὐριπίδη καὶ τὸν «Οἰδίποδα Τύραννο» τοῦ Σοφοκλέους. Τέλος ἡ παρουσία του, τὴν περασμένη ἄνοιξη, στὴν «Παγκόσμια Θεατρικὴ Περίοδο» τοῦ Λονδίνου, μὲ παραστάσεις τῆς «Ἑκάβης», τοῦ «Οἰδίποδος Τυράννου» καὶ τοῦ «Οἰδίποδος ἐπὶ Κολωνῷ», χαρακτηρίστηκε ἀπὸ τὸν ἀγγλικὸ Τύπο τὸ σημαντικώτερο καλλιτεχνικὸ γεγονὸς τοῦ 1966.



ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ

Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ἔχει πιὰ ἀναγνωρισθῆ σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτου μεγέθους καλλιτεχνικοὺς Ὀργανισμοὺς τοῦ κόσμου, ἐνῶ στὴν πατρίδα του ἔχει πετύχει νὰ καταστήσει τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα κτῆμα τοῦ λαοῦ, τὸ εἶδος ποὺ ἀμεσώτερα καὶ βαθύτερα τὸν συγκινεῖ, ὅπως τὸ φανερώνουν οἱ παραστάσεις τῆς Ἐπιδαύρου καὶ τῆς Δωδώνης κάθε καλοκαίρι, τοῦ Ὠδείου Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ κάθε φθινόπωρο. Μέσα στὰ 35 χρόνια λειτουργίας του ἴσαμε σήμερα, καὶ παρ' ὅλους τοὺς κοσμοϊστορικοὺς κλυδωνισμοὺς τῆς πρόσφατης Ἱστορίας, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, μπορεῖ νὰ ἐλπίσει βάσιμα πὼς ἔχει πετύχει ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ὑψηλοὺς του στόχους.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ

Ὁ Φιλοκτήτης εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς τελευταῖες τραγωδίες τοῦ Σοφοκλῆ. Διδάχτηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 409 π.Χ. καὶ πῆρε τὸ πρῶτο βραβεῖο.

Ἡ ὑπόθεσή της, παρμένη ἀπὸ τὸν τρωϊκὸ κύκλο, ἀναφέρεται σὲ μιὰ τραγικὴ περίοδο τῆς ζωῆς τοῦ ὁμώνυμου ἥρωα.

Οἱ Ἕλληνες ταξιδεύοντας στὴν Τροία ἀράζουν σ' ἕνα νησί, τὴν Χρύση, κοντὰ στὴν ἀκατοίκητη Λῆμνο. Ἐκεῖ, ἐνῶ ἔχουν ἑτοιμαστεῖ νὰ κάνουν θυσίες, κάποιο φίδι βγαίνει ἀπὸ τὶς πέτρες τοῦ πρόχειρου βωμοῦ καὶ δαγκώνει στὸ πόδι τὸν Φιλοκτήτη. Ἡ δαγκωματιὰ αὐτὴ κακοφορμίζει κι' ὁ ἥρωας βογγάει ἀπὸ φριχτοὺς πόνους, στενάζει γοερὰ καὶ βλαστημάει, ἐμποδίζοντας ἔτσι τὴν ἱερὴ σιωπὴ ποὺ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν τέλεση τῶν θυσιῶν. Σύγκαιρα ἡ πληγή του ἀναδίνει μιὰ τόσο δυσάρεστη ὀσμή, ποὺ κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ὑποφέρει. Γι' αὐτὸ μὲ προσταγὴ τῶν Ἀτρειδῶν ὁ Ὀδυσσέας ἐγκαταλείπει τὸν ἥρωα κοιμισμένο στὴν ἔρημη Λῆμνο.

Δέκα χρόνια, ὅσο βαστάει ὁ πόλεμος τῆς Τροίας, ὁ Φιλοκτήτης μένει στὸ ἐρημονήσι μὲ τὴν ἀγιάτρευτη πληγή του καὶ μὲ μοναδικὸ μέσο συντήρησής του τὰ ξακουστὰ τόξα τοῦ Ἡρακλῆ.

Τότε ἀκριβῶς οἱ Ἕλληνες ἀκολουθώντας κάποιον χρησμὸ στέλνουν τὸν Ὀδυσσέα καὶ τὸν Νεοπτόλεμο στὴ Λῆμνο, γιὰ νὰ πάρουν τὸν ἥρωα, γιατὶ εἶναι μοιρόγραφτο ἡ ἄπαρτη πόλη νὰ πέσει ἀπὸ τὰ τόξα τοῦ Ἡρακλῆ.

Ἀπὸ ἐδῶ ἀρχίζει ἡ πλοκὴ τῆς τραγωδίας. Ὁ Ὀδυσσέας κεντρίζοντας τὴ φιλοδοξία τοῦ νεαροῦ γιοῦ τοῦ Ἀχιλλέα, τὸν πείθει νὰ μεταχειριστεῖ δόλο, γιὰ νὰ ξεγελάσει τὸν Φιλοκτήτη καὶ νὰ τὸν παρασύρει στὴν Τροία. Ἡ ἠθικὴ κράση τοῦ Νεοπτόλεμου, παρ' ὅλους τοὺς ἀρχικοὺς δισταγμούς του, ὑποχωρεῖ μπρὸς στὴν μελλούμενη δόξα ποὺ τὸν προσμένει, ἂν πετύχει τὸ σχέδιο. Συναντᾶ τὸν Φιλοκτήτη, προσποιεῖται τὸν ὁρκισμένο ἐχθρὸ τῶν Ἀτρειδῶν καὶ τοῦ Ὀδυσσέα, κερδίζοντας τὴν ἐμπιστοσύνη τοῦ ἥρωα. Φτάνει στὸ σημεῖο νὰ τοῦ ὑποσχεθεῖ πὼς θὰ τὸν πάει στὴν πατρική του γῆ. Ὅμως μὴ μπορώντας νὰ συνεχίσει τὰ ψέματα, ἀποκαλύπτει τοὺς σκοπούς του καὶ προσπαθεῖ νὰ πείσει τὸν Φιλοκτήτη νὰ τὸν ἀκολουθήσει στὴν Τροία, ὅπου κι' οἱ δυὸ θ' ἀποκτήσουν ἀθάνατη δόξα. Αὐτός, μ' ὅλο ποὺ τοῦ ἔχουν πάρει τὰ τόξα ἐνῶ κοιμόταν, ἀρνιέται ἐπίμονα κι' εἶναι ἀποφασισμένος νὰ πεθάνει ἐκεῖ στὴν ἐρημιά. Οἱ ἀλλεπάλληλες ἐπεμβάσεις τοῦ Ὀδυσσέα ἀποτυχαίνουν. Ὁ Νεοπτόλεμος δίνει πίσω στὸν Φιλοκτήτη τὰ τόξα κι' ἑτοιμάζεται νὰ τὸν ὁδηγήσει στὴν πατρίδα του. Τότε ἐμφανίζεται ὁ ἀπὸ μηχανῆς θεός, ὁ Ἡρακλῆς, ποὺ συμβουλεύει τὸν ἥρωα ν' ἀκολουθήσει τὴν θέληση τῶν θεῶν πηγαίνοντας στὴν Τροία.

Ἔτσι ἡ λύση τῆς τραγωδίας εἶναι εὐτυχισμένη καὶ δικαιώνει ὑπερβατικὰ τὴν τραγικότητα τοῦ ἥρωα, δείχνοντας πὼς ὅλα τὰ πάθη του κι' ἡ ἀδικία ποὺ τοῦγινε, ἦταν τὸ ἀπαραίτητο προοίμιο γιὰ τὸ «κλέος» ποὺ θ' ἀποκτοῦσε ὕστερα.

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ

Τοῦ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ ΤΑΣΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	ΑΛΕΞΗ ΜΙΝΩΤΗ
ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ	ΑΝΤ. ΦΩΚΑ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ	ΒΑΣ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΙΣ	ΘΕΟΔ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	ΜΑΡΙΑΣ Μ. ΧΟΡΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ	ΕΛΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

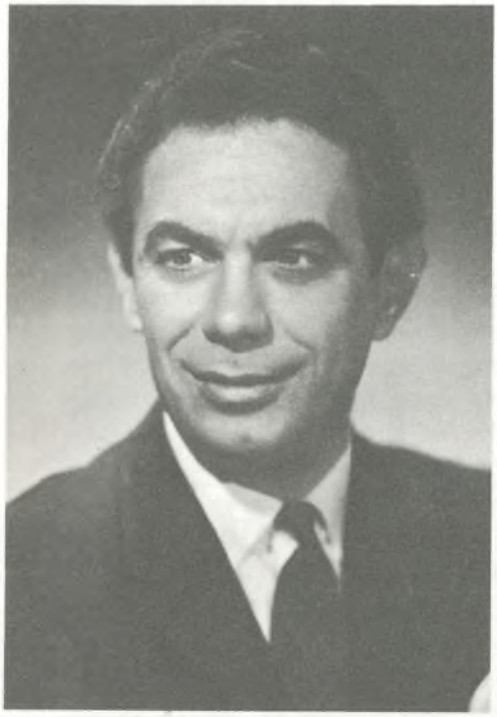
Βοηθὸς Σκηνοθέτης ΛΑΜΠΡΟΣ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Βοηθὸς Χορογράφου ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ

Ὀδυσσεύς	ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ
Νεοπτόλεμος	ΘΑΝΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ
Φιλοκτήτης	ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ
Ἔμπορος	ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΜΟΡΙΔΗΣ
Ἡρακλῆς	ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ

Κορυφαῖοι : Κ. ΚΟΚΚΑΚΗΣ — Β. ΠΑΠΑΝΙΚΑΣ — Ν. ΔΕΝΔΡΙΝΟΣ — Κ. ΚΟΣΜΟΠΟΥΛΟΣ
Θ. ΔΗΜΗΤΡΙΕΦ

Χορός : Γ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ — Θ. ΣΥΡΙΩΤΗΣ — Τ. ΒΟΥΛΑΛΑΣ — Θ. ΔΑΔΙΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΧΡ. ΚΑΖΑΝΤΙΔΗΣ — Κ. ΣΚΑΡΛΗΣ — Δ. ΤΣΟΥΤΣΗΣ — Μ. ΚΑΡΑΜΑΝΗΣ
Δ. ΔΑΜΑΛΑΣ — Κ. ΡΗΓΑΣ — Γ. ΒΟΥΤΣΙΝΟΣ



ΝΙΚΟΣ ΤΖΟΓΙΑΣ



ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ

Ι Ω Ν

Ὁ Ἀπόλλων ἔχει ξεγελάσει τὴν Κρέουσα, κόρη τοῦ βασιλιᾶ τῆς Ἀττικῆς Ἐρεχθέα καὶ τῆς ἔχει κάνει ἕνα παιδί : τὸν Ἴωνα. Μόλις ὁ Ἴων γεννήθηκε, τὸν πῆρε ὁ Ἑρμῆς καὶ τὸν πῆγε στοὺς Δελφούς, ὅπου τὸν ἀνατρέφει ἡ Πυθία. Ἡ Κρέουσα, ἐξ ἄλλου, παντρεύτηκε τὸν Ξοῦθο, ὁ γάμος ὅμως αὐτὸς ἔμεινε ἄκαρπος. Ξοῦθος καὶ Κρέουσα πηγαίνουν στοὺς Δελφούς, νὰ συμβουλευθοῦν τὸ μαντεῖο. Ἐκεῖ συναντᾶνε τὸν Ἴωνα. Ὁ Ξοῦθος, συμμορφώνεται μὲ κάποιο χρησμὸ κι' ἀποφασίζει νὰ κάνει τὸν Ἴωνα παιδί του, ἐνῶ ἡ Κρέουσα, ἀνίκανη νὰ ὑποπτευθεῖ πὼς ὁ Ἴων εἶναι τὸ δικό της παιδί, νομίζει πὼς πρόκειται γιὰ παιδὶ τοῦ Ξούθου ἀπὸ ἄλλη γυναίκα κι' ἀποφασίζει νὰ σκοτώσει τὸν νέο μὲ δηλητήριο. Ὁ Ἀπόλλων ὅμως, ποὺ προστατεύει πάντα τὸν Ἴωνα, στέλνει τὰ ἱερά του πουλιὰ νὰ δοκιμάσουν τὸ δηλητηριασμένο κρασί. Ἕνα τους ψοφάει καὶ ὁ Ἴων σώζεται. Ἡ Κρέουσα ἀναγνωρίζει τὸ κάνιστρο ὅπου εἶχε βάλει τὸν μικρὸ Ἴωνα γιὰ νὰ τὸν ἀφήσει ἔκθετο, καταλαβαίνει πὼς ὁ Ἴων εἶναι τὸ παιδί της. Ἡ Ἀθηνᾶ τερματίζει τὸ ἔργο μὲ ὁδηγίες στὴν Κρέουσα νὰ πάρει μαζί της τὸν Ἴωνα καὶ νὰ τὸν κάνει βασιλιὰ στὴ χώρα τοῦ Ἐρεχθέα.

Ι Ω Ν

Τοῦ ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΠΟΡΙΩΤΗ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	ΤΑΚΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ *ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ*	ΚΛ. ΚΛΩΝΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΙΣ	ΜΕΝ. ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΥ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	ΡΑΛΛΟΥΣ ΜΑΝΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ	ΕΛΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Ἑρμῆς	ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ
Ἴων	ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΗΣ
Κρέουσα	ΕΛΕΝΗ ΧΑΤΖΗΑΡΓΥΡΗ
Ξοῦθος	ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΜΟΡΙΔΗΣ
Παιδαγωγὸς	ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ
Θεράπων	ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ
Πυθία	ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ
Ἀθηνᾶ	ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ
Α' Κορυφαία	ΟΛΓΑ ΤΟΥΡΝΑΚΗ

Κορυφαῖαι: Ζ. ΚΟΝΔΥΛΗ — Δ. ΒΕΝΤΟΥΡΑΤΟΥ

Χορός: ΒΕΑΤΡ. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ — Μ. ΜΙΧΑΛΑΡΕΑ — ΦΛ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΧΡ. ΚΑΡΙΩΡΗ — Ρ. ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΥ — Ν. ΣΓΟΥΡΙΔΟΥ — Δ. ΒΟΛΩΝΙΝΗ — ΕΛ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΤΖ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ — Α. ΠΑΣΠΑΤΗ — Ν. ΠΑΓΩΝΗ — Μ. ΣΚΟΥΝΤΖΟΥ — Α. ΓΚΟΥΜΑ
Ν. ΚΑΤΣΕΛΗ — Ρ. ΒΕΝΙΕΡΗ — Ρ. ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΟΥ — Γ. ΓΑΒΑΛΑ — Ρ. ΣΑΚΙΩΤΟΥ

Α Γ Α Μ Ε Μ Ν Ω Ν

Ἡ σκηνὴ εἶναι στὸ Ἄργος. Ὁ φρουρός, ὁ ὡρισμένος νὰ ἐπισκοπεῖ τὸν ὁρίζοντα πάνω ἀπὸ τὸ ἀνάκτορο τοῦ Ἀγαμέμνονος, ξεχωρίζει μακρυὰ τὴ λάμψη τῆς φωτιᾶς ποὺ ἀναγγέλλει πὼς ὁ βασιλέας τῶν Ἀργείων, ποὺ πολεμοῦσε δέκα χρόνια τώρα στὴν Τροία, γυρίζει τέλος στὴν πατρίδα του. Ἐνῶ ὁ φρουρὸς μπαίνει στ' ἀνάκτορο γιὰ νὰ μεταδώσει τὸ χαρμόσυνο ἄγγελμα στὴ βασίλισσα Κλυταιμνήστρα, προβαίνει στὴν ὀρχήστρα ὁ Χορὸς τῶν γερόντων. Ἀναπολεῖ τὰ γεγονότα ποὺ ὡδήγησαν στὸν πόλεμο, τὰ δεινὰ ποὺ προκάλεσε ἐκεῖνος. Θυμᾶται τί εἶχε προμαντέψει ὁ Κάλχας, πὼς κι' ἄλλες συμφορὲς ἀπομένουν νὰ ξεσπάσουν πάνω στ' ἀνάκτορο τῶν Ἀτρειδῶν. Ἡ βασίλισσα Κλυταιμνήστρα, ἐρωμένη τώρα πιὰ τοῦ ἐξαδέλφου τοῦ Ἀγαμέμνονος Αἴγισθου, παρουσιάζεται στὸ μεταξὺ κι' ἀναγγέλλει τὴν ἅλωση τῆς Τροίας. Πανηγυρίζει γιὰ τὴ νίκη ὁ Χορός, δὲν λησμονεῖ ὅμως καὶ τοὺς φόβους του. Ὁ Κήρυκας ποὺ ἔρχεται σὲ λίγο ν' ἀναγγείλει πὼς ὁ βασιλέας ἔφτασε, περιγράφει τὶς ταλαιπωρίες τῆς ἐκστρατείας, καθὼς καὶ τὴν τρικυμία ποὺ σκόρπισε στὸ γυρισμὸ τὸ στρατὸ τῶν Ἀχαιῶν. Ὁ Ἀγαμέμνων μπαίνει φέρνοντας μαζί του, σκλάβα του, τὴν κόρη τοῦ Πριάμου Κασσάνδρα. Τὸν ὑποδέχεται ἡ Κλυταιμνήστρα γεμάτη ὑποκριτικὴ χαρά, προσπαθεῖ νὰ τοῦ ἐπιδείξει τὴν ἀγάπη της, τοῦ στρώνει πορφύρες νὰ πατήσει. Διστάζει ἐκεῖνος, φοβούμενος μήπως μιὰ τέτοια ἀλαζονεία ἐξοργίσει τοὺς θεούς, τέλος ὅμως πείθεται. Ἡ Κλυταιμνήστρα τὸν ἀκολουθεῖ θριαμβεύοντας, γιατὶ ἐπέτυχε νὰ τὸν παρασύρει ἐκεῖ ὅπου τὸν περιμένει ὁ θάνατος. Ὁ Χορὸς ὡστόσο μαντεύει ἀόριστα τὸ κακό, πνίγεται ἀπὸ ἀγωνία. Γυρίζει πάλι ἡ Κλυταιμνήστρα στὴ σκηνή, καλεῖ καὶ τὴν Κασσάνδρα νὰ μπεῖ στ' ἀνάκτορο, χωρὶς καὶ νὰ τὴν πείθει. Ὅταν ὅμως ἡ βασίλισσα φεύγει, ἡ σκλάβα ξεσπάζει σὲ μεγάλο θρῆνο. Συνεπαρμένη ἀπὸ τὸν μαντικό της οἶστρο —δῶρο τοῦ Ἀπόλλωνος— προμαντεύει τώρα ὅλα τὰ ἐγκλήματα ποὺ θὰ ἐπακολουθήσουν : τὸ φόνο τοῦ Ἀγαμέμνονος, τὸν δικό της, τὴν ἐκδίκηση ποὺ θὰ πάρει μιὰ μέρα ὁ Ὀρέστης. Τὰ προφητικά της λόγια τ' ἀκολουθεῖ ἀμέσως ἡ ἐπιθανάτια κραυγὴ τοῦ βασιλέα. Ἡ Κλυταιμνήστρα, προβαίνοντας ἀπὸ τ' ἀνάκτορο, ἀφηγεῖται μὲ κυνικὴ ἔπαρση, πῶς ἔκανε τὸ φόνο. Δὲν ἔχει σβήσει μέσα της ἡ θύμηση, ὁ πόνος γιὰ τὴν κόρη της τὴν Ἰφιγένεια ποὺ τῆς τὴν εἶχε σκοτώσει ὁ Ἀγαμέμνων γιὰ νὰ τὴν προσφέρει θυσία στοὺς θεούς. Ὁ Αἴγισθος, ποὺ ἔρχεται τελευταῖος, θριαμβολογεῖ γιὰ τὸ φόνο τοῦ Ἀγαμέμνονος, ξεσπάζει σ' ἀπειλὲς γιὰ νὰ τρομοκρατήσει τὸ Χορὸ ποὺ βρίσκεται σ' ἐξέγερση καὶ ποὺ ἐπικαλεῖται τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἐκδικητῆ Ὀρέστη. Ἡ Κλυταιμνήστρα προσπαθεῖ νὰ τοὺς πραΰνει, ἐνῶ ἡ διαμάχη συνεχίζεται, ἀφίνοντας νὰ ὑπονοηθῆ πὼς ἄλλα δεινὰ θὰ ἐπακολουθήσουν.

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Τοῦ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΓΡΥΠΑΡΗ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	ΑΛΕΞΗ ΜΙΝΩΤΗ
ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ	ΑΝΤ. ΦΩΚΑ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΙΣ	ΓΙΑΝΝΗ ΧΡΗΣΤΟΥ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ	ΒΑΣ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	ΜΑΡΙΑΣ Μ. ΧΟΡΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ	ΕΛΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Βοηθὸς Σκηνοθέτης ΛΑΜΠΡΟΣ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Φρουρὸς	ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΜΟΡΙΔΗΣ
Κλυταιμνήστρα	ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ
Κῆρυξ	ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ
Ἀγαμέμνων	ΓΚΙΚΑΣ ΜΠΙΝΙΑΡΗΣ
Κασσάνδρα	ΕΛΕΝΗ ΧΑΤΖΗΑΡΓΥΡΗ
Αἴγισθος	ΝΙΚΟΣ ΤΖΟΓΙΑΣ
Α'. Κορυφαῖος	ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ

Κορυφαῖοι: Κ. ΚΟΚΚΑΚΗΣ — Β. ΠΑΠΑΝΙΚΑΣ — ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ
Κ. ΚΟΣΜΟΠΟΥΛΟΣ — Ν. ΔΕΝΔΡΙΝΟΣ — Θ. ΔΗΜΗΤΡΙΕΦ

Χορός: Κ. ΚΑΣΤΑΝΑΣ — Γ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ — Κ. ΣΚΑΡΛΗΣ — ΧΡ. ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ
Θ. ΔΑΔΙΝΟΠΟΥΛΟΣ — Τ. ΒΟΥΛΑΛΑΣ — Θ. ΣΥΡΙΩΤΗΣ — Μ. ΚΑΡΑΜΑΝΗΣ
Γ. ΜΑΥΡΟΓΕΝΗΣ — Δ. ΔΑΜΑΛΑΣ - Δ. ΤΣΟΥΤΣΗΣ — Γ. ΒΟΥΤΣΙΝΟΣ — Κ. ΡΗΓΑΣ



ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΗΣ



ΘΕΟΔ. ΜΟΡΙΔΗΣ

Ε Κ Α Β Η

Προλογίζει ὁ ἴσκιος τοῦ Πολύδωρου, τοῦ νεαροῦ γιοῦ τοῦ Πριάμου. Τὸ δρᾶμα γίνεται μετὰ τὴν ἅλωση τῆς Τροίας. Οἱ Ἕλληνες εἶχανε προσορμιστεῖ στὴ Θράκη, ὅπου βασίλευε ὁ Πολυμήστωρ. Ἐκεῖ ὅμως ὁ ἄνεμος πέφτει καὶ τὰ πλοῖα τους δὲν μποροῦν νὰ ξεκινήσουν. Τὸ φάντασμα τοῦ Ἀχιλλέως ζητάει τότε γιὰ ἐξιλαστήριο θῦμα τὴ μιὰν ἀπὸ τὶς κόρες τοῦ Πριάμου. Ὁ Ὀδυσσεύς, σταλμένος ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες, ἔρχεται νὰ πάρει μέσ' ἀπὸ τὴν ἀγκαλιὰ τῆς γριᾶς βασίλισσας Ἑκάβης τὴν κόρη της Πολυξένη, ποὺ θρηνεῖ γιὰ τὸν πρόωρο χαμὸ τῆς νέας. Μετὰ τὴ σφαγὴ τῆς Πολυξένης, ὁ κῆρυξ Ταλθύθιος ἔρχεται ν' ἀναγγείλει στὴν Ἑκάβη τὸ ἡρωϊκὸ τέλος τῆς κόρης της κι' ἐκείνη στέλνει μιὰν ἀπὸ τὶς θεράπαινές της στὸ γιαλὸ νὰ φέρει νερὸ γιὰ τὸ λουτρὸ τῆς νεκρῆς. Στὸ γιαλὸ ὅμως, ἡ θεράπαινα βρίσκει τὸ πτῶμα τοῦ γιοῦ τῆς Ἑκάβης Πολύδωρου, ποὺ τὸν εἶχε σκοτώσει ὁ Πολυμήστωρ γιὰ νὰ τὸν ληστέψει. Ἡ Ἑκάβη τότε, μὲ σύμφωνη γνώμη τοῦ Ἀγαμέμνονος, ἀποφασίζει νὰ τιμωρήσει σκληρὰ τὸν Πολυμήστορα. Τὸν καλεῖ νἄρθει μὲ τὰ παιδιά του γιὰ νὰ τοῦ πεῖ τάχα ποῦ ἔχει κρυμμένους τοὺς θησαυροὺς τῆς Τροίας. Μόλις μπαίνει ὁ Πολυμήστωρ στὴ σκηνή, χυμάει ἡ Ἑκάβη μὲ τὶς ἄλλες γυναῖκες, σφάζει τὰ παιδιά του, κι' αὐτὸν τὸν τυφλώνει. Ὁ Πολυμήστωρ τότε κυριεύεται ἀπὸ προφητικὴ μανία καὶ προλέγει τὸν οἰκτρὸ θάνατο τῆς Ἑκάβης, καθὼς καὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος καὶ τῆς Κασσάνδρας. Ὕστερα πνέει οὔριος ἄνεμος κ' οἱ Ἕλληνες μὲ τὰ πλοῖα τους φεύγουν.

ΕΚΑΒΗ

Τοῦ ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΜΕΛΑΧΡΙΝΟΥ

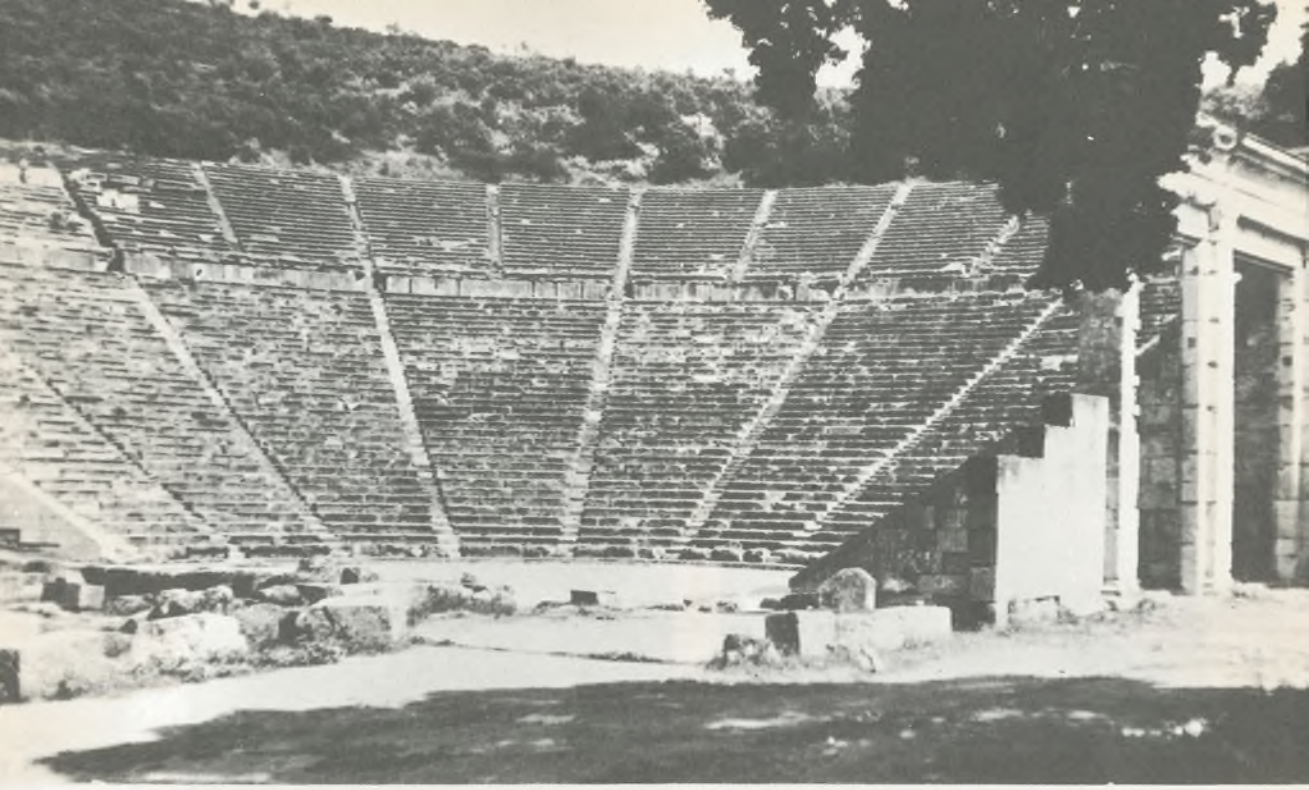
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	ΑΛΕΞΗ ΜΙΝΩΤΗ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ	ΚΛ. ΚΛΩΝΗ
ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ	ΑΝΤ. ΦΩΚΑ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΙΣ	ΜΕΝ. ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΥ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	ΜΑΡΙΑΣ Μ. ΧΟΡΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ	ΕΛΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Βοηθὸς Σκηνοθέτης ΛΑΜΠΡΟΣ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Ἑκάβη	ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ
Πολύδωρος	ΘΑΝΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ
Πολυξένη	ΕΛΛΗ ΒΟΖΙΚΙΑΔΟΥ
Ὀδυσσεύς	ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ
Ταλθύβιος	ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ
Ἀγαμέμνων	ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ
Πολυμήστωρ	ΓΚΙΚΑΣ ΜΠΙΝΙΑΡΗΣ
Θεράπαινα	ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ
Α' Κορυφαία	ΕΛΕΝΗ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ

Κορυφαῖαι : ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ — Π. ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ — Ο. ΤΟΥΡΝΑΚΗ
ΒΕΡΑ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ

Χορός : Α. ΒΕΝΤΟΥΡΑΤΟΥ — Χ. ΚΑΡΙΩΡΗ — Ρ. ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΥ — Μ. ΜΙΧΑΛΑΡΕΑ
ΦΛ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ — Ν. ΣΓΟΥΡΙΔΟΥ — Δ. ΒΟΛΩΝΙΝΗ — ΤΖ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ
Ε. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ — Α. ΠΑΣΠΑΤΗ — Ρ. ΒΕΝΙΕΡΗ — Γ. ΓΑΒΑΛΑ — Ρ. ΣΑΚΙΩΤΟΥ



THE ANCIENT THEATRE OF EPIDAURUS the best - preserved of all the theatres of ancient Greece, is also the most beautiful and harmonious and the only one having a circular orchestra. We know that ancient theatres were of this particular shape, and that the performances took place in the orchestra. The theatre of Epidaurus was designed by the Argive architect and sculptor Polyclitus about the middle of the 4th century B.C. It is built of stone on the western slope of Mt. Kynortion and can comfortably accommodate 14.000 spectators. The circular orchestra has a diameter of 20,30 metres, and at its centre stands a round stone to show where the altar, the "Thymele", was placed. The concave part of the theatre is reserved for the spectators. It consists of fifty - five tiers of seats, divided horizontally into two concentric zones by a gangway, the lower zone comprising 34 tiers, the upper 21. The lower zone is divided into twelve wedge - shaped sectors, while the upper zone is divided vertically into twenty - two. The seats of the lower zone are 10 cms. lower than those of the upper zone, suggesting that the lower seats had cushions, and were the best seats. The upper zone thus had a greater inclination, this perhaps accounting for the exceptional acoustic properties of the theatre. Opposite the centre of the concavity, and at a short distance from the orchestra, the base of the front stage, which consisted of Ionic half - pillars and friezes, has remained intact. The roof of the front stage, where the actors usually performed, was called the "logeion", and behind this was a twostorey building, the main stage. This was not included in the original plan of Polyclitus, but was added later.

THE NATIONAL THEATRE AND ANCIENT DRAMA

AT the threshold of the twentieth century, while the Greek State was still seeking its proper political and cultural orientation towards the new facts of history, the need for an official theatre also began to crystallize. This was to be the Royal Theatre. It was then that the Theatre in St Constantine Street was built at the expense of King George I himself, and with the aid of some wealthy Egyptian Greeks, to house the newly - established organisation. The distinguised scholar and writer Anghelos Vlachos was appointed artistic director of the Theatre, and Thomas Economou, an artist who had especially studied the subject in Western Europe and who had the personality, authority and creative mind required in such a post, was appointed producer.

Since it was the first institution of its kind in Greece, however, the National Theatre of 1900 soon found itself in difficulties, and after only seven years of functioning it had to close down in 1908. Greek theatrical life then found itself limited to private companies. These sometimes showed true artistic ambitions but sometimes, too, had to compromise their programmes for commercial reasons. All the same it was these private companies that carried on the theatrical activity of the country. The harvest of that period was an unequal but a considerable one, and a generation of exceptionally gifted artists grew up at the same time. So it was that the public developed a stronger desire for a state - supported theatrical centre which would act as a focus for all existing talents, and singlemindedly apply itself to the accomplishment of purely cultural aims.

All this led to the establishment of the National Theatre by the State in 1930. The building of the old Royal Theatre, where the new organisation was to be settled, was renovated, the stage being modernised and equipped with stage machinery and lighting installations. Ioannis Gryparis, the distinguished poet and translator of Aeschylus into Modern Greek, was appointed director. The first producer of the National Theatre was Photos Politis (1890 - 1934), who became its moving spirit culturally and artistically and within a few years managed, with a cast drawn from the flower of the Greek Stage, to provide the Theatre with the living impulse it needed to lay the foundations of the future.

Performances began on 19th March 1932 with two plays symboli-



ΕΛΕΝΗ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ



ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ

cally connected with each other, the one an ancient Greek play, the "Agamemnon" of Aeschylus, and the other a modern play, "The Divine Dream" of Grigorios Xenopoulos.

The appearance of the National Theatre had a great influence on the Greek theatrical world in general, so much so that the quality of the latter rose substantially within a very short time. It soon became a matter of National Theatre policy to present only the best plays of world theatre, as well produced as possible, and the art of stage production, scenic - design, costume - design, a disciplined and uniform style of acting, stage music and choreography, all began to be systematically developed. The Drama School of the National Theatre was continuously training new actors, who were not only recruited to its own cast but also to a considerable extent swelled the ranks of the casts of the private theatres. At the same time the taste of the public was being cultivated and fresh classes of people were being converted to the Theatre, so that there was a steady improvement in both the numbers and the quality of the audience. The

establishment of the National Theatre was thus a landmark in the life of Modern Greece.

The National Theatre continued to function uninterruptedly from 1932 onwards, despite the intervening and dramatic changes of the times, its repertoire consisting of classical as well as more modern or even contemporary plays, all chosen simply and solely for their artistic merits. Apart from the winter season, the performances of which always took place in the old Theatre in St Constantine Street, the National Theatre organisation also toured both at home and abroad, going to England and Germany in 1939, Cyprus in 1947, 1961, 1963, 1964 and 1967 and Egypt in 1947, the U.S.A. in 1952, Germany, Italy, France, Yogoslavia in 1955, France in 1958 and 1962. Finally, special mention must be made of the seasons of Ancient Greek Drama, begun in the Odeon of Herodes Atticus at the foot of the Acropolis and then continued both there and at the Ancient Theatre of Epidaurus since 1954 as a part of the Ancient Greek Drama Festival. It is at this Festival that the National Stage has reached the summit of its achievement in this important part of its work.

One of the primary objects of the National Theatre from its very inception, as could be seen from the opening - night performance itself, was the revival of classical drama. There were many difficulties, however, difficulties which are not strictly comparable with those of the production of Post - Renaissance plays, that is, good casting, proper interpretation, uniformity of style etc. Here the problem was deep and complicated. It was not simply a matter of inviting a present - day audience to watch the performance of classical plays in a spirit of formal reverence befitting the treasures of the past. What was required was that the Ancient Drama should come to life once more in a manner that would touch a chord of response in the consciousness, first of the Greek public and later of the world at large. This was the great ambition to which the new established organisation did not hesitate to aspire from the very outset.

What, briefly, is the problem of Ancient Drama? It can be stated as a two - fold question. First : quite apart from its high literary quality, is the classical play itself in fact dependent on its times, their spirit, and their intellectual basis; or can it be enough to make direct contact with the broader spirit of man? Second : assuming the validity of the ancient drama outside the limits of its own time, what is the best method of interpreting it? Should its manner be drawn from the artistic, social and intellectual climate of its own times? Or should it be adapted to present-day sensitivities, thus bridging the centuries, but without altering the substance or spirit of the classical dramatic type?

These are complex questions, to which a theoretical answer may be simple, but to which the practical solution, the one to be actually ap-

plied, may certainly not be given in a casual manner. Looking back, the solution actually adopted by the National Theatre may be easily summarized in a general way, bearing in mind that this point of view, which can today boast a world-wide recognition, represents only an average course. Much searching, experimentation, and calculation was necessary before the broad lines of interpretation emerged. The museum - piece presentation of the ancient drama, that is, the archaeological revival of the manner in which the Tragedy was played in classical times, is an artistic cul - de - sac. Irrespective of whether it is itself an entire and authentic representation of the technical facts of the time, it is quite possible for such an attempt to result in the fatal separation of the play from our times althogether, and to lock it up in the suffocating show - case of an archaeological exhibition. It is meaningless to expect a present - day audience to be moved at the performance of a tragedy produced as for the public of classical times. On the contrary - as all those responsible agree – what must be sought both in the text itself and in the dramatic continuity and quality of the performance, are the eternal elements, those which endow it

ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑ



ΓΚΙΚΑΣ ΜΠΙΝΙΑΡΗΣ

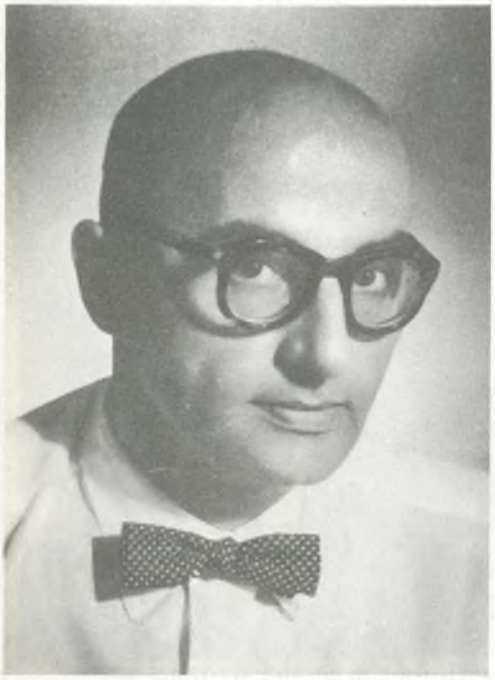


with a life independent of topical elements, whether of content or mentality. Only in this way will the audience of our time be able to make direct contact with the genius of classical tragedy and be moved as the original audience was.

To put this principle into practice, however, a suitable way had to be found of presenting the classical drama in a dramatic manner. It is well known that when the Tragedy was at its height, the chorus both sang and danced. Apart from this, it is felt that the classical poet concentrated the lyric element in the choral parts, while entrusting the dramatic and epic elements to the actors. A contemprary chorus must thus recite as well as dance, but without the melody obscuring the meaning of the lyric, which usually contains the highest flights of the poet's imagination. Neither, however, may the dancing be taken from the interweaving patterns on classical urns or bas - reliefs, as was once thought possible.That was a false start, for the classical urn - decorator or sculptor did not simply set down moments taken mechanically from the movement, but rather built up and synthesised the meaning of the dance with its rhythm. A mere tacking together of moments taken from these classical representations would give us a series of set - pieces, but not an organic unfolding of the dance. The calssical pictures of choric scenes can therefore be taken as a clue, most useful and concentrated, but still only a clue : the spirit of the chorus must spring of its own accord from the living concept of the dramatic interpretation as a whole.

If the problem of the chorus bulks largest, no less involved is the subject of the delivery of the lines themselves. The tragic actor can never bring the character he is portraying down to a realistic level, and take refuge in the easy naturalness of the modern play. The special nature of classical drama does not allow of such an escape, that is, the actual internal structure of the play forbids it. Neither, on the other hand, is there any one unique and rigid solution which can be applied to all the parts of the drama. Classical prosody is rich in variety, containing whole series of internal graduations and variations, leading from the stark statement of facts to their melodic recitation. Suitable parallels must be found in present - day speech to give us a delivery avoiding bombast and yet never falling into prosaism, a style capable of rising to the level of tragic dignity and, where necessary, suggesting the melody of a mounting passion. Furthermore, the fluid continuity of the words must never at any point be left without a content, beautiful only in its form, but must on the contrary be full of inner truth, dramatic tension and sensitive life. In a word, the speech must not be that of everyday, but the elevated diction of tragedy.

The first interpretative attempts of the National Theatre took place



ΜΕΝ. ΠΑΛΑΑΝΤΙΟΣ



ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΗΣΤΟΥ

indoors, in the winter theatre in St Constantine Str., where the unforgettable Photos Politis put on the "Agamemnon", "Œdipus Rex", the "Persae", and the "Cyclops". Certain of these, especially the Œdipus, remained as landmarks in the history of the modern Greek theatre. From 1936, however, the Organisation became more and more conscious of the fact that the classical drama ought to be played in its natural surroundings, the open air, and it was to this end that all efforts were directed from then on. The first milestones in the new course were the "Electra" of 1936, and the "Hippolytus" of 1937, produced by Dimitri Rondiris, to which should be added the "Persae" (1939) and the Oresteian Trilogy (1949, 1959) again produced by Rondiris, who was the first to conceive and tackle the problem of the chorus in a plastic manner.

So the general lines of the interpretation which was finally to be established began to appear. The tour of 1939 – the National Theatre's first tour abroad – brought its interpretation to international attention. Beside this, the summer of 1954 saw the first and higly successful experiment of a regular series of performances at the classical theatre at Epidaurus, with the production of "Hippolytus" by D. Rondiris, the establish-

ment of the Epidaurus festival becoming an accomplished fact in the summer of 1955. Using the Epidaurus theatre, a model theatre invaluable from both an artistic and an archaeological point of view, the National Theatre has since that time intensified its activities. New works are produced there every year, while older works are repeated at the same time. Much of the exacting work of production has been taken on by Alexis Minotis, who makes use of his experience in a very original manner as producer in "Œdipus Rex", "Hecuba", "Medea", "Antigone", "Œdipus at Colonus", the "Phoenissae", the "Bacchae" and "Prometheus Bound", as well as giving splendid performances in the title roles of both the Œdipus plays. In addition to this, in the Epidaurus Festival 1960, M. Takis Mouzenidis produced for the first time in modern Greek the "Hercules Furens", of Euripides, and in 1961 the "Ajax" of Sophocles, together with a new production of the "Electra" of Sophocles, the "Helena" in 1962, the "Andromache", "Alcestis", in 1963 and the "Ion" of Euripides in 1964.

The summer of 1956 saw the first experiments in Attic comedy at the Odeon of Herodes Atticus, with the "Ecclesiazusae" of Aristophanes produced by Alexis Solomos. Here, the problems to be solved are different from those of tragedy and to a certain extent even more complex. Classical comedy was very closely bound up with its times, and its inner spirit, its structure and its orgiastic character make a great contrast with those of modern comedy. What is more, since the topical element is so clear as to characterise it strongly, even the preservation of the type in such a pure form does not help in the least, for what was once throbbing with life has by now become unapproachable. Finally, beneath the episodic elements, the essential poetic element must be sought and projected in such a manner as will touch the feelings of the present - day audience.

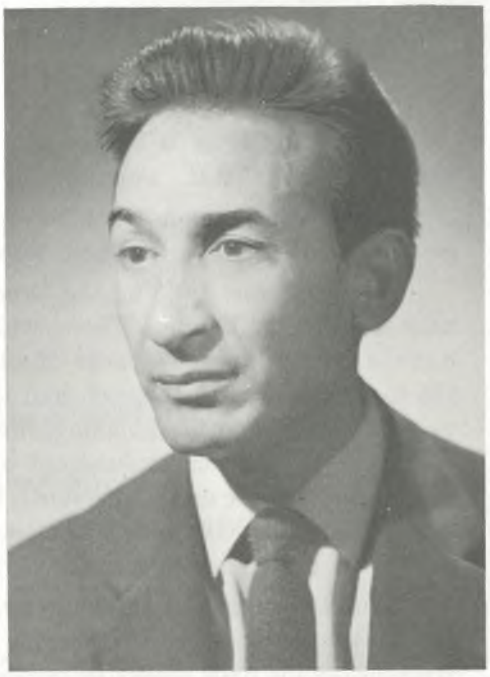
The plays whose interpretation best expresses the course adopted in this field are the "Ecclesiazusae", the "Lysistrata", the "Thesmophorians", the "Frogs", the "Acharnians", "The Wasps" and he "Peace", all produced by Solomos, to whom we also owe the new production of the sole remaining classical satire, the "Cyclops" of Euripides, the "Dyscolos", the only comedy by Menander to survive in its entirety, and "The Suppliant Women" of Aeschylus.

The tours of the National Theatre have guaranteed it an international audience. The appearance of its cast at the Theatre of the Nations in 1955, 1958 and 1962 in Paris, where it was given the honour of opening this international festival, gave foreign critics and international artistic opinion occasion to declare that the Greek National Theatre's interpretation of classical drama is the only one which is authentic and worthwhile.

The National Theatre, believing that it makes a definite contribution



Θ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ



ΒΑΣ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ

to the intellectual reputation of this country by its foreign tours, visited Bulgaria and Rumania in the autumn of 1965, and there gave performances of the "Hecuba" of Euripides, and of the "Œdipus Rex" of Sophocles. Latterly, its appearance this spring in the "World Theatre Season" in London—with performances of the "Hecuba", the "Œdipus Rex" and the "Œdipus at Colonus" —was described by the English press as the most important artistic event of 1966.

The National Theatre has already been recognised as one of the top - ranking artistic Organisations of the world. In its own country it has managed to make the Ancient Greek Drama a part of the people, a theatre which moves it directly and deeply, as is shown by the performances at Epidaurus and at Dodona in summer and at the Odeon of Herodes Atticus every autumn. The National Theatre can surely hold that over the 35 years of its functioning, and regardless of the world - wide agitations of recent history, it has reached one of the highest and most serious goals.

ANGHELOS TERZAKIS

PHILOCTETES

The Philoctetes is one of the last plays of Sophocles; it was first performed in 409 B.C., when it won the first prize.

The subject, taken from the tales of the Trojan war, concerns a tragic period in the life of the hero who gives his name to the work.

On their way to Troy the Greeks put in at an island called Chryse, near uninhabited Lemnos. There, while they made ready to offer sacrifice, a snake emerged from the rocks of a temporary altar and bit Philoctetes in the foot. The wound festered, and the hero, screaming from the terrible pain, groaning and blaspheming, broke the sacred silence that was indispensable for the accomplishment of the sacrifice. At the same time, his wound had such a disgusting smell, that no one could endure it. Therefore, at the command of the Atreidae, Odysseus abandoned him, while asleep, on desert Lemnos.

For ten years, all through the Trojan war, Philoctetes remained on the desert island with his incurable wound, and with the famous bow of Heracles as his only means of providing for himself.

Then the Greeks, in obedience to an oracle, sent Neoptolemus and Odysseus to Lemnos, to fetch the hero, for it was decreed by fate that the invincible city should fall before the bow of Heracles.

At this point the plot of the tragedy begins. Odysseus stimulates the ambition of the young son of Achilles and persuades him to use guile to deceive Philoctetes and to lure him to Troy. In spite of his initial doubts, Neoptolemus' conscience gives way in front of the glory promised him if he succeeds in the scheme. He meets Philoctetes, pretending to be sworn foe of Odysseus and the sons of Atreus, and thus gains the hero's confidence. He goes so far as to promise to take him to his homeland. However he is unable to keep up the falsehood and reveals his aims, trying to persuade Philoctetes to accompany him to Troy, where they two will win immortal glory. But Philoctetes, though his bow was stolen while he slept, obstinately refuses, and is determined to die on the desert island. The repeated intervention of Odysseus is unsuccessful. Neoptolemus returns the bow to Philoctetes, and prepares to take him home. Then Heracles appears as d e u s e x m a c h i n â , and advises the hero to follow the will of the gods, and go to Troy.

Thus the end of the tragedy is happy, and the tragic character of the hero is abundantly justified, for all his sufferings and the injustice he suffered.

PHILOCTETES

By SOPHOCLES

TRANSLATION TASSOS ROUSSOS

DIRECTION	ALEXIS MINOTIS
COSTUMES	ANT. PHOCAS
SETTING	VASS. VASSILIADIS
MUSIC	THEOD. ANTONIOU
CHOREOGRAPHY	MARIA M. HORSS
MUSICAL INSTRUCTION	ELLY NICOLAÏDOU

Assistant Director LAMBROS COSTOPOULOS

Assistant Choreographer STELIOS PAPADAKIS

Odysseus	STELIOS VOCOVITS
Neoptolemus	THANOS LIVADITIS
Philoctetes	ALEXIS MINOTIS
Merchant	THEODOROS MORIDIS
Heracles	VASSILIS CANAKIS

Chorus Leaders: C. COKKAKIS – V. PAPANICAS – N. DENDRINOS – C. COSMOPOULOS TH. DIMITRIEF

Chorus: G. GHEORGHIOU – TH. SYRIOTIS – T. VOULALAS – TH. DADINOPOULOS CHR. CAZANDJIDIS – C. SCARLIS – D. TSOUTSIS – M. CARAMANIS – D. DAMALAS C. RIGAS – G. VOUTSINOS



ΜΑΡΙΑ Μ. ΧΟΡΣ



ΕΛΛΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

I O N

Creusa, the daughter of the King of Attica Erechtheus, was seduced by Apollo and bore him a son, Ion. Hermes at once took the newly – born child and conveyed him to Delphi to be brought up by Pythia. Creusa later married Xuthus, but had no children. Creusa and Xuthus decide to go to Delphi to consult the oracle. There they meet Ion. Xuthus, fulfilling the prophesy, adopts Ion but his wife, never suspecting that the young man is her own son and thinking that he is the son of Xuthus by another woman, decides to poison him. Then Apollo, who always watches over Ion, sends his sacred birds to try the poisoned wine. One of the birds dies and Ion is saved. Later Creusa recognises the basket into which she had put her baby son to be exposed. The play ends with Athena instructing Creusa to take Ion back with her and make him King of Attica.

I O N

By *EURIPIDES*

TRANSLATION *NICOLAOS PORIOTIS*

DIRECTION	TAKIS MOUZENIDIS
SETTING / *COSTUMES*	CL. CLONIS
MUSIC	MEN. PALLANDIOS
CHOREOGRAPHY	RALLOU MANOU
MUSICAL INSTRUCTION	ELLY NICOLAÏDOU

Hermes	VASSILIS CANAKIS
Ion	NICOS CAZIS
Creusa	HELENI HADJIARGHYRI
Xuthus	THEODOROS MORIDIS
Tutor	ANGHELOS YANNOULIS
Servant	STELIOS VOCOVITS
Pythia	PITSA CAPITSINEA
Athena	KAKIA PANAYOTOU
1st Chorus Leader	OLGA TOURNAKI

Chorus Leaders: Z. CONDYLI – L. VENTOURATOU

Chorus: BEATR. DELIYANNI – M. MICHALAREA – FL. COSTOPOULOU
CHR. CARIORI – R. LAGOPOULOU – N. SGOURIDOU – D. VOLONINI – EL. CONSTANTINOU
J. MICHAÏLIDOU – A. PASPATI – N. PAGONI – M. SCOUNTZOU – A. GOUMA
N. CATSELI – R. VENIERI – R. DIMITRIADOU – G. GAVALA – R. SAKIOTOU

AGAMEMNON

The scene is set in Argos. The watchman, scanning the horizon around the palace of Agamemnon, distinguishes in the distance a flame of fire announcing that the King of Argos, who has been fighting in Troy for ten years, is at last coming home. As the watchman enters the palace carrying the joyful news to Queen Clytemnestra, the Chorus of old men appears.

The Chorus recalls the events which brought about the war and the hardships created by the war. The preparations made for thanksgiving sacrifices cannot hide the anxiety felt. The Chorus recounts what the seer Calchas had foretold : that more misfortunes were to fall on the palace of the Atreidae. Queen Clytemnestra, now the mistress of Aegisthus, the cousin of King Agamemnon, appears on the scene and announces the fall of Troy. The Chorus celebrates the victory but does not forget its fears. The Herald then enters, announces the arrival of the King, and describes the hardships of the campaign and the tempest which dispersed the army of the Achaeans on their way home. King Agamemnon enters bringing as his captive Cassandra, the daughter of Priam, King of Troy. Clytemnestra receives him with hypocritical manifestations of joy and love and she lays down purple carpets for him to tread on as he enters the palace. The King, hesitates, fearing that such a proud action might enrage the gods; but finally he is persuaded. Clytemnestra follows him, looking triumphant, as she has succeeded in leading him to his death. But the Chorus has a feeling of disaster and portrays its anxiety. Clytemnestra returns to the scene and invites Cassandra also to enter the palace, but she does not accept. When the Queen leaves, she bursts into great lamentation. Swept away by her prophetic attributes – a gift of Apollo – she foretells the crimes that are going to befall : the murder of Agamemnon, her own death and, even the vengeance of Orestes that will follow. Her prophetic words are immediately followed by the cry of the dying King. Clytemnestra, coming out of the palace, recounts with cynical arrogance how the murder was performed. She has not yet forgotten the pain she endured for her daughter Iphigenia, killed by Agamemnon as a sacrifice to the Gods. Greatly distressed, the Chorus weeps for the King's death, and has a vision of the palace of the Atreidae, which so many calamities have befallen, collapsing under a rain of blood. Aegisthus, who appears last, speaks on a triumphant note about Agamemnon's murder and threatens the protesting Chorus which desires the return of the avenger Orestes. Clytemnestra tries to quieten them when it is realized that more misfortunes will follow.

AGAMEMNON

By *AESCHYLOS*

TRANSLATION *IOANNIS GRYPARIS*

DIRECTION	ALEXIS MINOTIS
COSTUMES	ANT. PHOCAS
MUSIC	YANNIS CHRISTOU
SETTING	VASS. VASSILIADIS
CHOREOGRAPHY	MARIA M. HORSS
MUSICAL INSTRUCTION	ELLY NICOLAÏDOU

Assistant Director LAMBROS COSTOPOULOS

Watchman	THEODOROS MORIDIS
Clytemnestra	KATINA PAXINOU
Herald	STELIOS VOCOVITS
Agamemnon	GHICAS BINIARIS
Cassandra	HELENI HADJIARGHYRI
Aegisthus	NICOS TJOYIAΣ
1st Chorus Leader	VASSILIS CANAKIS

Chorus Leaders: C. COKKAKIS – V. PAPANICAS – ST. PAPADAKIS
C. COSMOPOULOS – N. DENDRINOS – TH. DIMITRIEF

Chorus: C. CASTANAS – G. GHEORGHIOU – C. SCARLIS – CHR. CAZANDJIDIS
TH. DADINOPOULOS – T. VOULALAS – TH. SYRIOTIS – M. CARAMANIS
G. MAVROGENIS – D. DAMALAS – D. TSOUTSIS – G. VOUTSINOS – C. RIGAS



ΠΙΤΣΑ ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ



ΕΛΛΗ ΒΟΖΙΚΙΑΔΟΥ

HECUBA

The action of the play, which is introduced by the ghost of Polydorus, the young son of Priam, takes place after the capture of Troy. The Greeks have landed in Thrace, which is ruled over by King Polymnestor. However, the wind drops and the ships are unable to depart, where upon the ghost of Achilles demands a propitiatory offering in the person of one of Priam's daughters. To this end, the Greeks send Odysseus to take Polyxena from the arms of her mother, the aged queen Hecuba, who laments the untimely death of her daughter. After the sacrifice of Polyxena, the messenger Talthybius comes to report the heroic death of her daughter to Hecuba, who then sends one of her attendants to the sea-shore to bring water to wash the corpse. On the beach, however, the attendant finds the body of Hecuba's son, Polydorus, murdered by Polymnestor who wished to rob him. With the consent of Agamemnon, Hecuba then decides to be revenged on Polymnestor. She thus invites him to come to her, together with his children, on the pretext that she will tell him where the treasures of Troy are hidden. But no sooner does Polymnestor appear than he is fallen upon by Hecuba and her women, who murder his children and put out his eyes. Polymnestor then falls into a prophetic trance, in which he foretells the tragic death of Hecuba, as well as that of Agamemnon and Cassandra. A favourable wind at last springs up, and the Greeks board their ships and sail away.

HECUBA

By EURIPIDES

TRANSLATION APOSTOLOS MELACHRINOS

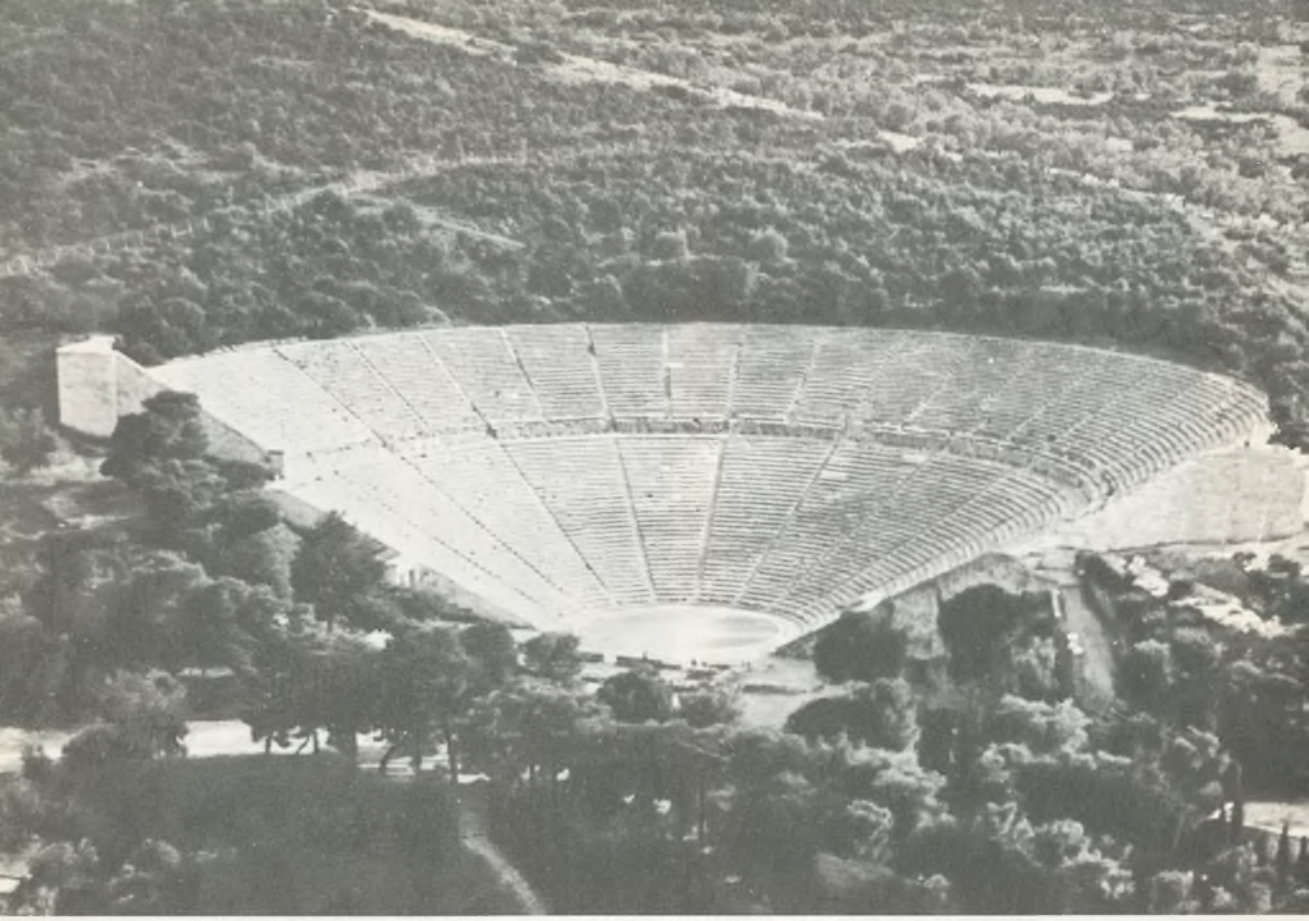
DIRECTION	ALEXIS MINOTIS
SETTING	CL. CLONIS
COSTUMES	ANT. PHOCAS
MUSIC	MEN. PALLANTIOS
CHOREOGRAPHY	MARIA M. HORSS
MUSICAL INSTRUCTION	ELLY NICOLAÏDOU

Assistant Director LAMBROS COSTOPOULOS

Hecuba	KATINA PAXINOU
Polydorus	THANOS LIVADITIS
Polyxena	ELLY VOZIKIADOU
Odysseus	STELIOS VOCOVITS
Talthybius	ALEXIS MINOTIS
Agamemnon	VASSILIS CANAKIS
Polymnestor	GHICAS BINIARIS
Attendant	ATHANASSIA MOUSTAKA
1st Chorus leader	HELENI ZAPHIRIOU

Chorus Leaders : KAKIA PANAYOTOU – P. CAPITSINEA – O. TOURNAKI
VERA DELIYANNI

Chorus : L. VENTOURATOU – CHR. CARIORI – R. LAGGOPOULOU – M. MICHALAREA
FL. COSTOPOULOU – N. SGOURIDOU – D. VOLONINI – J. MICHAÏLIDOU
EL. CONSTANTINOU – A. PASPATI – R. VENIERI – G. GAVALA – R. SAKIOTOU



LE THÉÂTRE ANTIQUE D'ÉPIDAURE est le mieux conservé de tous les théâtres de la Grèce antique. C'est aussi le plus beau et le plus harmonieux d'entre eux, le seul qui dispose d'un orchestre circulaire. Nous savons que c'était là la forme des premiers théâtres antiques et que la représentation avait à l'origine lieu dans l'aire de l'orchestre. Le théâtre d'Épidaure est en pierre et il a été érigé sur le versant occidental du Kynortion. Il peut aisément contenir 14.000 spectateurs. L'architecte et scuplteur Polyclète en a tracé le plan vers le milieu du IVe siècle av. J.C. L'orchestre circulaire a un diamètre de 20m. 30. En son milieu se trouve une pierre ronde qui indique l'emplacement où l'on disposait l'autel ou "Thymelé,,. La partie concave du théâtre, destinée aux spectateurs, comporte cinquante cinq rangées de gradins et elle est séparée en deux zones par un pourtour horizontal. La partie inférieure comprend douze rangées et la partie supérieure vingt deux. Les sièges de la partie inférieure sont de dix cm. plus bas que ceux de la partie supérieure. Il est donc évident que l'on y employait des coussins (fauteuils d'orchestre), tandis que la partie concave supérieure était inclinée de manière plus abrupte, ce qui constitue peut - être l'un des secrets de la merveilleuse acoustique du théâtre. Faisant face au centre de la concavité, et à une petite distance de l'orchestre, on peut encore voir les fondations du proscénium qui était constitué par des demi - colonnes ioniques. La toiture du proscénium était nommée le "logeion,, et c'est là où jouaient habituellement les acteurs. Derrière, se dressait une bâtisse à deux étages qui constituait la scène proprement dite. Mais tous ces éléments furent ajoutés par la suite et n'appartiennent pas au plan initial de Polyclète.

LE THÉÂTRE NATIONAL ET LE DRAME ANTIQUE

AU seuil de notre siècle, et alors que l'État grec en était encore à chercher l'orientation politique et culturelle qui, face aux nouvelles données historiques, lui eût le mieux convenu, le désir de voir se créer un théâtre officiel en était lui aussi à se cristalliser. Ce sera là le Théâtre Royal. Grâce à des crédits prélevés sur la cassette privée de Georges 1er ou dus au produit d'une collecte effectuée parmi de riches Grecs établis en Égypte, le théâtre de la rue St Constantin est bientôt édifié. C'est là où s'installera l'institution qui vient d'être fondée. L'éminent homme de lettres, Anghelos Vlachos, s'en voit confier la direction, alors que la mise en scène revient à un titulaire de choix, Thomas Œconomou, artiste qui avait suivi des cours de formation spéciale en Europe Centrale, et qui était doué d'une forte personnalité, de beaucoup d'autorité et d'un souffle créateur certain.

Mais le Théâtre Royal de 1900 est de bonne heure confronté avec les difficultés inhérentes à une institution appelée à faire œuvre de pionnier dans ce domaine. Au bout de sept saisons, en 1908, il se voit contraint de suspendre ses représentations. L'initiative de la vie dramatique hellénique se borne alors aux seules compagnies privées qui, tantôt avec des ambitions artistiques plus nettement délimitées, tantôt en ayant recours à un programme adapté aux exigences de l'offre et de la demande, poursuivent les traditions théâtrales du pays. La récolte de cette époque sera, à un certain point de vue, inégale, en même temps que considérable, car elle prépare un matériel humain d'une rare qualité : une génération d'artistes particulièrement doués. Sur un plan parallèle, le public éprouve une soif de plus en plus intense pour la fondation d'un foyer dramatique qui, mis à l'abri des surprises par l'État, pourrait réunir tous les effectifs existants et se consacrer, libre de tout embarras financier, à la poursuite d'une mission purement intellectuelle.

Cette fermentation se traduira en 1930 par la fondation, de la part de l'État, du Théâtre National. Afin que ce nouvel Organisme artistique puisse être logé, on procède au réaménagement de l'édifice de l'ancien Théâtre Royal. Sa scène est équipée d'installations techniques ainsi que d'effets de lumière modernes. Ioannis Gryparis, poète émiment et traducteur des pièces d'Eschyle en grec moderne, en est nommé directeur. Ayant à sa dis-



ΘΑΝΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ



ΑΓΓ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ

position une compagnie groupant en son sein toute la fine fleur de la scène hellénique, un matériel humain admirable, le premier metteur en scène du Théâtre National, Photos Politis (1890 - 1934), qui sera aussi son animateur intellectuel et artistique, parvient, en un espace de temps véritablement minime, à lui imprimer toute la vitale impulsion qui lui est nécessaire et à jeter ainsi les bases sur lesquelles va pouvoir se fonder l'avenir. L'inauguration des représentations avait eu lieu le 19 mars 1932 avec deux œuvres, dont le voisinage sur la même affiche voulait être un symbole, une œuvre ressortissant au répertoire du drame antique et une œuvre qui, celle-là, était empruntée à la Grèce Moderne: "Agamemnon„ d'Eschyle et "Le Divin Rêve„ de Grigorios Xenopoulos.

L'entrée en lice du Théâtre National se répercuta, plus généralement parlant, sur l'ensemble de la réalité scénique de ce pays. Et cela eut lieu en un laps de temps remarquablement court. La nécessité de présenter les meilleures œuvres de la production mondiale, dans les meilleurs conditions possibles, eut très vite force de loi. Et l'on en vint dorénavant à cultiver systématiquement l'art de la mise en scène, de la scénographie, du

costume d'époque, de l'interprétation disciplinée et centrée sur un ton unifié, de la musique de scène, de la chorégraphie. L'École Dramatique du Théâtre National prépare sans cesse de son côté de nouveaux cadres qui viennent constituer non pas seulement le tableau de la troupe du Théâtre National, mais aussi, et dans de grandes proportions, ceux des compagnies privées. En même temps le goût du public est cultivé et les rangs des spectateurs sont sans cesse grossis de nouvelles recrues, tandis que le niveau qualitatif du public connaît lui aussi une montée en flèche. C'est ainsi que la création du Théâtre National en viendra à être marquée d'une pierre blanche dans les annales de la vie néo - grecque

Depuis 1932 à ce jour, son fonctionnement se poursuit sans solution de continuité, et cela en dépit de toutes les autres fluctuations et des dures années qui sont venues s'interposer. Le répertoire dramatique du Théâtre National est constitué par des œuvres du théâtre classique, ainsi que par des œuvres plus récentes, voir contemporaines, qui sont choisies selon de stricts critères artistiques. Outre les représentations de la saison d'hiver, qui ont toujours lieu au théâtre historique de la rue St Constantin, le Théâtre National effectue des tournées en province et à l'étranger (Angleterre - Allemagne en 1939, Chypre en 1947, 1961, 1963, 1964 et 1967, Égypte en 1947, États - Unis en 1952, Allemagne - Italie - France - Yougoslavie en 1955, France en 1958 et 1962). II convient de relever tout particulièrement la saison de Drame Antique, qui a commencé par avoir lieu à l'Odéon d'Hérode Atticus, au pied de l'Acropole, et qui, depuis 1954 a également été étendue au delà, au Théâtre Antique d'Épidaure, en corrélation avec le Festival de Drame Antique, effort qui constitue le point culminant des succès obtenus par la scène dramatique nationale dans cet important secteur de son activité.

Un des principaux soucis du Théâtre National a en effet résidé, dès le premier moment de son apprition – ainsi qu'en atteste du reste sa représentation inaugurale – dans la renaissance du drame antique. La chose présentait cependant de sérieuses difficultés. Le problème qui se posait n'était pas analogue à celui consistant à monter les œuvres modernes : bonne distribution, précision du jeu des artistes, homogénéité de ton, etc. Le problème ici présentait de singulières et profondes complexités : il s'agissait, en somme, non pas simplement d'inviter le public contemporain à assiter à des représentations d'œuvres antiques avec la dévotion qui sied envers des reliques du passé, mais d'aboutir à une mise en valeur active du drame antique, de la faire figurer parmi les sources d'un intérêt bien vivant. C'était là une ambition aux vastes proportions que l'institution artistique, nouvellement fondée alors, n'avait pas hésité à faire sienne.

En quoi consiste le problème que pose le Drame Antique? Précisons, tout d'abord, que ce problème revêt un double aspect. D'abord, et

indépendamment même de la haute qualité de fond et de forme du texte ancien, il s'agit de pouvoir dire si son contenu est tributaire de son époque, s'il existe en fonction du psychisme antique, des fondements spirituels de l'époque classique, ou bien si, par hasard, il ne va pas au delà de son temps pour toucher la sensibilité immédiate de l'homme intégral. Ensuite, si l'on en vient à admettre la durée du Drame Antique hors de son espace historique, quel pourrait bien être, ceci étant, le meilleur moyen de l'interpréter? Serait - ce, par exemple, celui adapté aux conditions – artistiques, sociales, intellectuelles – spéciales de son époque? Ou bien, tout au contaire, se pourrait - il qu'il y eût lieu de préconiser un mode qui consisterait à adapter le Drame Antique à la sensibilité de l'homme moderne, en jetant un pont sur l'histoire, sans altérer toutefois la substance même du Genre et son esprit?

Questions complexes, dont la réponse théorique peut être aisée, mais dont la réponse pratique, appliquée, est plus difficile à donner. Dans ses très grandes lignes, la solution qui a été adoptée par le Théâtre National peut aujourd'hui, la perspective du facteur temps aidant, se résumer en

ΛΑΜΠΡΟΣ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ



ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ



ces quelques points. Que l'on veuille bien cependant remarquer que ce point de vue – qui aujourd'hui peut se prévaloir, pour peu qu'il le veuille, d'une reconaissance universelle – est formulé ici comme un moyen terme entre diverses directions. Plusieurs recherches, plusieurs expériences, plusieurs jaugeages ont précédé le point d'aboutissement de la ligne directrice d'interprétation.

Une reconstitution pour musée, c'est - à - dire une représentation purement archéologique du mode d'interprétation de la Tragédie, tel qu'il était à l'honneur à l'époque classique, est une route stérile. Indépendamment même du fait qu'un rétablissement complet et authentique des anciennes données techniques, dans toute leur plénitude, n'est pas réalisable, une telle expérience aboutirait, fatalement, à établir une cloison étanche entre l'ouvrage et notre époque, à l'emprisonner, jusqu' à l'asphyxie, dans la devanture d'exposition d'un objet archéologique. Il n'est pas concevable qu'un public moderne soit requis de s'émouvoir au spectacle d'une tragédie mise en scène pour un public antique. Tout au contraire, c'est dans le texte de l'œuvre, dans sa structure et dans sa qualité dramatique, que doivent être recherchés ces éléments doués d'une vie éternelle, en le dotant – et sur ce point tous ceux qui ont voix au chapitre sont d'accord – d'une capacité de durée indépendante de toute espèce de forme ou de mentalité propres à telle ou telle époque. C'est seulement ainsi que l'homme de notre temps pourra se trouver en contact immédiat avec la grandeur tragique et éprouver l'émotion dramatique qui faisait vibrer le spectateur antique.

Pour que ce principe en vînt à passer de la phase programme a celle de l'application pratique, il aurait fallu, en premier lieu, trouver des moyens modernes susceptibles de mettre en valeur le verbe antique. De le mettre en valeur sur le plan scénique. On sait qu'à l'époque où la Tragédie avait atteint son apogée le Chœur chantait et dansait. Il est par ailleurs manifeste que le poète tragique a localisé l'élément lyrique dans les parties dévolues au chœur, alors que l'élément dramatique et l'élément épique ont été confiés aux interprètes. Un chœur actuel devrait donc réciter et chanter, mais sans toutefois porter préjudice au discours poétique, qui d'ailleurs contient d'habitude les moments les plus exaltants du Poète. Mais, même la danse ne saurait émaner, ainsi qu'on avait pu le croire jadis, des représentations schématiques qui figurent sur les vases et les basreliefs antiques. Cette tendance est – la chose est mieux qu'évidente – parfaitement erronée. L'ancien peintre de vases ou le sculpteur antique n'avaient point représenté, en effet, des instantanés croqués machinalement tandis que le corps se trouvait en mouvement. Ils avaient schématisé – et en avaient fourni la synthèse – le sens intrinsèque du Chœur, son rythme. Un puzzle d'attitudes empruntées à ces anciennes représentations



ΟΛΓΑ ΤΟΥΡΝΑΚΗ



ΒΕΡΑ . ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ



ΖΕΤΤΑ ΚΟΝΔΥΛΗ

restituera une série de poses et non pas les évolutions organiques du Chœur. C'est donc à titre d'indication et uniquement à ce titre – indication assurément des plus utiles en sa condensation – que nous pouvons considérer l'ancienne représentation des formes évolutives. Mais l'esprit du Chœur doit impérieusement jaillir des entrailles de la conception bien vivante de l'interprétation dramatique, considérée et saisie dans son ensemble.

Si le problème du Chœur est le plus sensiblement accusé, on ne saurait pour autant prétendre que la question de la diction tragique se présente sous un abord plus facile. L'interprète d'une tragédie ne peut en aucune façon réduire les proportions du personnage qu'il incarne en le ramenant à un niveau réaliste. Il ne peut chercher refuge dans le "naturel„ facile de l'œuvre moderne. Des faux - fuyants de cette sorte ne sauraient être tolérés par l'esthétique originale, la structure interne du texte dramatique ancien. Mais on ne saurait davantage concevoir une solution unifiée et inflexible englobant toutes les parties du drame. La prosodie antique comporte de riches et ondoyantes fluctuations, toute une gamme de paliers intérieurs et de modulations qui mèment de la simple émission des choses dites jusqu'à une vaste proclamation mélodique de certaines d' entre elles. Au verbe dramatique moderne donc de trouver des équivalences convenables. Il y faut une récitation qui banisse le ton pompeux et qui

ne vienne pas non plus choir dans le terre - à - terre. Cette récitation doit s'élever jusqu'au niveau de la dignité tragique et suggérer, toutes les fois où cela est nécessaire, la mélodie de la passion croissante. Il faut, au surplus, que le verbe à la plastique structure ne demeure, en aucune circonstance, vide de tout sens, sa seule beauté se bornant à la séduction de la forme. Le verbe doit, tout au contraire, être dense, plein de vérité intérieure, d'intensité dramatique, de pouvoir affectif. Il faut, en somme, que ce verbe ne soit pas celui du parler quotidien, mais le langage auguste de la Tragédie.

Les premières recherches du Théâtre National avaient eu lieu dans un espace fermé, au théâtre d'hiver de la rue St Constantin. C'est là que le regretté Photos Politis avait monté "Agamemnon„, "Œdipe - Roi„, "Les Perses„, "Le Cyclope„. Certaines de ces représentations – et notamment "Œdipe„ – constituent de décisifs jalons sur la voie de l'histoire du théâtre néo - grec. A partir de 1936 toutefois le Théâtre National a commencé à avoir conscience du fait que le Drame Antique doit être joué dans son enceinte naturelle, en plein air. C'est donc dans cette direction que vont désormais s'orienter les recherches entreprises. L'"Électre„ de 1936, l'"Hippolyte„ de 1937 (mises en scène de M. Dim. Rondiris) constituent les premières étapes de cette nouvelle marche. Il convient d'ajouter à ces œuvres "Les Perses„ (1939), et l'"Orestie„ ("Agamemnon„ – "Les Choéphores„ – "Les Euménides„ 1949 et 1959), dont la mise en scène est de nouveau de M. Dim. Rondiris qui, le premier, conçoit et envisage le problème du Chœur dans le sens de la plasticité.

Ainsi commence à être défini, dans ses grandes lignes, le mode d'interprétation qui prévaudra en définitive. La tournée de 1939 – première campagne du Théâtre National à l'étranger – avait attiré l'attention internationale sur les brillants résultats obtenus par le Théâtre National sur le plan de l'interprétation. Au cours de l'été 1954, on a par ailleurs recours pour la première fois – et depuis lors, régulièrement, tous les ans – et avec un remarquable succès, au Theâtre Antique d'Épidaure ("Hippolyte„, mise en scène de M. Dimitrios Rondiris), où, à partir de l'été 1955, est définitivement institué le Festival de même nom. Le Théâtre National intensifie par ailleurs son activité. Dans ce théâtre d'une inestimable valeur artistique et archéologique de l'Argolide sont montées tous les ans des œuvres nouvelles, en même temps que l'on reprend d'autres qui ont déjà été jouées. Le poids de l'effort artistique incombe à présent à M. Alexis Minotis qui, en tant que metteur en scène, met en valeur l'experience acquise dans son style personnel. Il met en scène avec éclat "Œdipe - Roi„, "Hécube„, "Médée„, "Antigone„, "Œdipe à Colone„, "Les Phéniciennes„, "Les Bacchantes„, et "Prométhée Enchaîné„. Au festival d'Épidaure de 1960, M.

Takis Mouzenidis a monté pour la première fois, dans les annales de la Grèce Moderne, et dans une mise en scène qui était de lui, "Hercule Furieux„ d'Euripide, et en 1961 "Ajax„ de Sophocle, "Électre„ de Sophocle, dans une mise en scène nouvelle, en 1962 "Hélène„ d'Euripide, en 1963 "Andromaque„ et "Alceste„ et en 1964 "Ion„ d'Euripide.

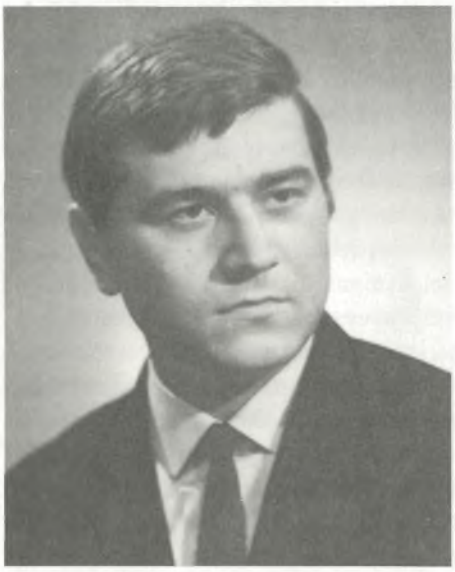
En été 1956 est tentée, à l'Odéon d'Hérode Atticus, la première interprétation de Comédie Attique avec, au programme, "L' Assemblée des Femmes„ d'Aristophane (mise en scène de M. Alexis Solomos). Les problèmes qu'il s'agissait de résoudre ici étaient différents de ceux de la tragédie et, à certains égards, plus complexes. La Comédie antique est étroitement liée à son époque. Son esprit intrinsèque, son style et son ton, son caractère, orgiaque, la différencient fort sensiblement des normes que la comédie était appelée à revêtir ultérieurement. Et puis il y a aussi l'esprit d'actualité, qui est si manifeste en elle, qu'il en arrive à lui imprimer son cachet. Mais même son maintien en l'état ne saurait servir à quoi que ce soit. Tout ce qui frémissait de vie est à présent devenu impénétrable. Il faut donc, sous les éléments inhérents aux circonstances, rechercher celui qui est dominant, l'élément essentiellement poétique. Il conviendra alors de le mettre en avant, en s'y prenant de manière à toucher la sensibilité de l'homme moderne.

Les œuvres qui, avec leur interprétation correspondante expriment

Κ. ΚΟΚΚΑΚΗΣ *Β. ΠΑΠΑΝΙΚΑΣ* *Ν. ΛΕΝΔΡΙΝΟΣ*







Κ. ΚΟΣΜΟΠΟΥΛΟΣ

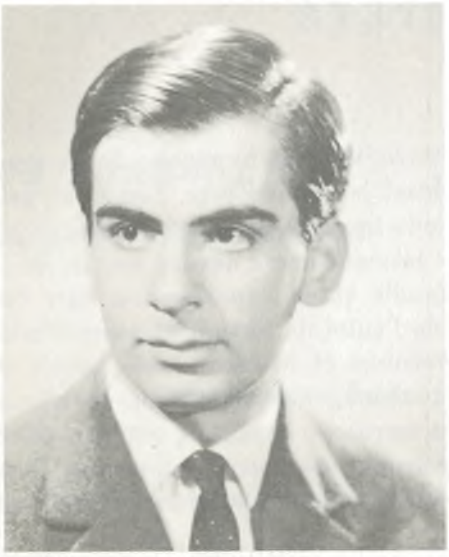


ΘΕΟΔ. ΔΗΜΗΤΡΙΕΦ

les directives qui ont été adoptées dans ce domaine sont, pour ce qui est d'Aristophane, "L'Assemblée des Femmes„, "Lysistrata„, "Les Thesmophories„, "Les Grenouilles„, "Les Acharniens„, "Les Guêpes„, "La Paix„, qui ont toutes été mises en scène par M. Al. Solomos. C'est également à lui qu'est due la nouvelle mise an scène de l'unique drame satirique': "Le Cyclope„ d'Euripide. Il y monte aussi "Le Dyscolos„ de Ménandre – qui est la seule œuvre de cet auteur qui soit parvenue jusqu'à nous dans son intégrité – et "Les Suppliantes„ d'Eschyle.

Les tournées du Théâtre National à l'étranger lui assurent un prestige international. Les représentations données par sa Compagnie au Théâtre des Nations, en 1955, ainsi qu'en 1958 et 1962 – années où elle fut invitée, à titre d'hommage spécial, à inaugurer ce festival international – fournissent à la critique étrangère et à l'opinion artistique internationale l'occasion de proclamer que l'interprétation du Drame Antique par le Théâtre National est la seule digne du genre, la seule authentique.

Le Théâtre National, convaincu de contribuer efficacement avec ses tournées à l'étranger, au rayonnement culturel de notre pays, a visité en automne 1965 la Bulgarie et la Roumanie où il a donné des représentations de l'"Hécube„ d'Euripide et de l'"Œdipe—Roi„ de Sophocle. Enfin, sa présence, au printemps dernier à la "Saison Théâtrale Mondiale„ de Lon-



Κ. ΚΑΣΤΑΝΑΣ



ΛΕΥΚΗ ΒΕΝΤΟΥΡΑΤΟΥ

dres, avec des représentations de l'"Hécube„, de l'"Œdipe—Roi„ et de l'"Œdipe à Colone„ a été signalée dans la Presse britannique comme l'événement artistique le plus notable de 1966.

Le Théâtre National a été désormais reconnu comme un des Organismes artistiques de première grandeur du monde entier, alors que, dans sa propre patrie, il est parvenu à rendre le Drame Antique propriété spirituelle de tout un peuple, à en faire le genre qui l'émeut le plus directement et le plus profondément, ainsi qu'en attestent, chaque été, les représentations d'Épidaure et de Dodone, et celles de l'Odéon d'Hérode Atticus tous les automnes. Au cours de 35 ans de son fonctionnement à ce jour, et en dépit de toutes les tempêtes de l'Histoire récente, le Théâtre National peut espérer, non sans quelque raison, avoir atteint un de ses objectifs les plus élevés.

ANGHELOS TERZAKIS

PIHLOCTÈTE

Philoctète est l'une des dernières tragédies de Sophocle. Jouée pour la première fois en 409 av. J.C., elle obtint le premier prix. Son sujet, pris au cycle troyen, se rapporte à une période tragique de la vie du héros Philoctète. En route pour Troie, les Grecs jettent l'ancre devant une île inhabitée: Chrysé, près de Lemnos. Là, tandis qu'ils s'apprêtent à faire des sacrifices, un serpent sort des pierres de l'autel de fortune et mord Philoctéte à la jambe. Cette morsure s'envenime et le héros hurle, gémit et blasphème sous le coup d'horribles douleurs, détruisant ainsi le silence sacré indispensable à la célèbration des sacrifices. En même temps sa blessure répend une telle puanteur que personne ne peut la supporter. C'est pourquoi sur l'ordre des Atrides, Ulysse abandonne le héros endormi sur l' île déserte de Lemnos.

Durant dix ans, tant que dure la guerre de Troie, Philoctète reste dans l'île déserte, avec sa blessure qui ne guérit pas, et avec, pour seul moyen de subsistance, l'arc célèbre d'Héraklès.

C'est alors précisément que les Grecs, obéissant à un oracle, envoient Ulysse et Néoptolème à Lemnos, pour chercher le héros: en effet le destin veut que la ville imprenable tombe sous les flèches de l'arc d'Héraklès.

C'est ici que commence l'action de la tragédie. Ulysse, en excitant l'orgueil du jeune fils d'Achille, le convainc d'utiliser la ruse pour tromper Philoctète, l'entrainer à Troie. La conscience morale de Néoptolème, en dépit de ses premières hésitations, cède devant la gloire future qui l'attend s'il réussit ce plan. Il rencontre Philoctète, feint d'être l'ennemi juré des Atrides et d'Ullysse, gagnant ainsi la confiance du héros. Il en arrive au point de lui promettre de l'enmener dans sa patrie. Néanmoins, ne pouvant plus continuer à mentir, il lui révèle ses buts et s'efforce de convaincre Philoctète de le suivre à Troie, où tous deux acquèrront une gloire immortelle. Mais ce dernier, bien qu'on lui ait pris l'arc pendant qu'il dormait, refuse obstinément et est décidé à mourir là, dans l'isolement. Les interventions répetées d'Ulysse échouent. Néoptolème rend l'arc à Philoctéte et se prépare à le conduire dans sa patrie. C'est alors qu' apparait, «deus ex machina», Héraklès, qui conseille au héros de suivre la volonté des Dieux en allant à Troie.

Ainsi l'issue de cette tragédie est heureuse et justifie pleinement le caractère tragique du héros, en montrant que toutes ses souffrances et l' injustice dont il a été victime étaient le prélude indispensable à la gloire qu'il devait acquerir par la suite.

PHILOCTÈTE

DE SOPHOCLE

TRADUCTION *TASSOS ROUSSOS*

MISE EN SCÈNE	ALEXIS MINOTIS
COSTUMES	ANT. PHOCAS
DÉCOR	VASS. VASSILIADIS
MUSIQUE	THEOD. ANTONIOU
CHOREGRAPHIE	MARIA M. HORSS
ENSEIGNEMENT MUSICAL	ELLY NICOLAÏDOU

Assistant Metteur en scène LAMBROS COSTOPOULOS

Assistant Chorégraphe STELIOS PAPADAKIS

Ulysse	STELIOS VOCOVITS
Neoptolème	THANOS LIVADITIS
Philoctète	ALEXIS MINOTIS
Marchand	THEODOROS MORIDIS
Héraklès	VASSILIS CANAKIS

Coryphées : C. COKKAKIS – V. PAPANICAS – N. DENDRINOS – C. COSMOPOULOS TH. DIMITRIEF

Chœur : G. GHEORGHIOU – TH. SYRIOTIS – T. VOULALAS – TH. DADINOPOULOS CHR. CAZANDJIDIS – C. SCARLIS – D. TSOUTSIS – M. CARAMANIS – D. DAMALAS C. RIGAS – G. VOUTSINOS

I O N

Apollon a séduit Créuse, fille du Roi d'Attique Erechthée. Créuse met au monde un fils: Ion. Dès sa naissance, l'enfant est conduit à Delphes par Hermès et confié à la Pythie. Cependant Créuse a épousé Xouthos à qui elle n'a pas donné de progéniture. Xouthos et Créuse se rendent à Delphes pour consulter l'oracle. Ils y rencontrent Ion que Xouthos décide de prendre pour son fils, pour obéir à l'oracle. Ne soupçonnant pas qu' il s'agit de son propre enfant, Créuse croit que Ion est le fils de Xouthos et d'une autre femme, et décide d'empoisonner le jeune homme. Mais Apollon, qui protège Ion, envoie ses oiseaux sacrés goûter le vin empoisonné. L'un d'eux meurt et Ion est sauvé. Créuse reconnaît la corbeille où elle avait déposé l'enfant avant de l'abandonner et comprend que Ion est son fils. La pièce s'achève sur l'intervention d'Athéna qui recommande à Créuse d'emmener Ion et d'en faire le Roi du pays d'Erechthée.

ΙΩΝ — ΧΟΡΟΣ



I O N

D' EURIPIDE

TRADUCTION NICOLAOS PORIOTIS

MISE EN SCÈNE	TAKIS MOUZENIDIS
DÉCOR / *COSTUMES*	CL. CLONIS
MOUSIQUE	MEN. PALLANDIOS
CHORÉGRAPHIE	RALLOU MANOU
ENSEIGNEMENT MUSICAL	ELLY NICOLAÏDOU

Hermès	VASSILIS CANAKIS
Ion	NICOS CAZIS
Créuse	HELENI HADJIARGHYRI
Xouthos	THEODOROS MORIDIS
Le Précepteur	ANGHELOS YANNOULIS
Le Serviteur	STELIOS VOCOVITS
Pythie	PITSA CAPITSINEA
Athéna	KAKIA PANAYOTOU
1ère Coryphée	OLGA TOURNAKI

Coryphées : Z. CONDYLI – L. VENTOURATOU

Chœur : BEATR. DELIYANNI – M. MICHALAREA – FL. COSTOPOULOU
CHR. CARIORI – R. LAGOPOULOU – N. SGOURIDOU – D. VOLONINI – EL. CONSTANTINCU
J. MICHAÏLIDOU – A. PASPATI – N. PAGONI – M. SCOUNTZOU – A. GOUMA – N. CATSELI
R. VENIERI – R. DIMITRIADOU – G. GAVALA – R. SAKIOTOU

AGAMEMNON

La scène est à Argos. Le garde commis au soin de surveiller les alentours du haut du palais d'Agamemnon distingue au loin la lueur d'un feu qui annonce que le roi des Argiens, qui combattait depuis dix ans à Troie, rentre enfin dans son pays. Tandis que le garde pénètre dans la palais pour annoncer cette heureuse nouvelle à la reine Clytemnestre, paraît le Chœur des vieillards. Il évoque les évènements qui ont suscité la guerre et énumère les maux qu'elle a entraînés. Les préparatifs qui se déroulent à présent devant ses yeux, en vue des sacrifices qui seront faits pour remercier les dieux, ne parviennent pas à dissiper l'angoisse diffuse qui l'étreint. Il se remémore les terribles prophéties de Calchas qui avait prédit que d'autres malheurs allaient également s'abattre sur le palais des Atrides. La reine Clytemnestre, qui est à présent la maîtresse du cousin d'Agamemnon, Egisthe, entre dans l'intervalle et annonce la prise de Troie. Le Chœur se réjouit de cette victoire, mais ne parvient pas à oublier les craintes qui l'agitent. Le messager, qui vient l'instant d'après pour annoncer que le roi est arrivé, décrit les vicissitudes de l'expédition ainsi que la tempête qui dispersa sur le chemin du retour l'armée des Achéens. Agamemnon entre en traînant à sa suite une esclave, qui est la fille de Priam, Cassandre. Clytemnestre accueille son époux en manifestant une joie hypocrite et en lui témoignant un amour immodéré. Elle couvre le chemin qu' Agamemnon doit parcourir d'étoffes de pourpre. Le roi hésite à accepter ce redoutable hommage, de crainte qu'un tel étalage de vanité n'irrite les dieux. Mais il se laisse finalement convaincre et Clytemnestre le suit. Elle triomphe puisqu'elle est ainsi parvenue à l'entraîner là où l'attend la mort. Le Chœur néanmoins devine confusément le mal qui se prépare et sent l'angoisse croître en son âme. Clytemnestre revient et invite Cassandre à entrer dans le palais. Celle - ci décline l'offre de la reine et, dès que Clytemnestre s'en va, l'esclave se laisse aller à une déchirante complainte. Elle est toute entière possédée par son pouvoir divinatoire – don d'Apollon – et prévoit tous les crimes qui vont être perpétrés : le meurtre d'Agamemnon, le sien propre, et jusqu'à la vengeance qu'un jour Oreste en tirera. Ses paroles prophétiques sont immédiatement suivies du cri que pousse le roi frappé à mort. Clytemnestre paraît à l'entrée du palais et fait, avec une cynique arrogance, le récit du meurtre qu'elle a commis. Le souvenir de sa fille Iphigénie ne l'a point quittée, et sa douleur est toujours vivace lorsqu'elle songe qu'Agamemnon l'avait mise à mort pour l'immoler aux dieux. Le Chœur, plongé dans une indicible détresse, gémit sur la mort du roi, et à ses yeux se dessine la maléfique vision du palais des Atrides – où tant de crimes se sont accumulés – englouti sous une pluie de sang. Egisthe, qui paraît en dernier lieu, étale une joie triomphante pour le meurtre d'Agamemnon et se livre à des menaces, pour terroriser le Chœur qui s'est insurgé contre les événements et invoque le retour d'Oreste, le vengeur. Clytemnestre essaie néanmoins de circonvenir les vieillards alors que le conflit se poursuit, en laissant présager d'autres maux.

AGAMEMNON

D' ESCHYLE

TRADUCTION IOANNIS GRYPARIS

MISE EN SCÈNE	ALEXIS MINOTIS
COSTUMES	ANT. PHOCAS
MUSIQUE	YANNIS CHRISTOU
DÉCOR	VASS. VASSILIADIS
CHORÉGRAPHIE	MARIA M. HORSS
ENSEIGNEMENT MUSICAL	ELLY NICOLAÏDOU

Assistant Metteur en scène LAMBROS COSTOPOULOS

Le Veilleur	THEODOROS MORIDIS
Clytemnestre	KATINA PAXINOU
Le Héraut	STELIOS VOCOVITS
Agamemnon	GHICAS BINIARIS
Cassandre	HELENI HADJIARGHYRI
Égisthe	NICOS TJOYIAS
Le 1er Coryphée	VASSILIS CANAKIS

Coryphées : C. COKKAKIS – V. PAPANICAS – ST. PAPADAKIS
C. COSMOPOULOS – N. DENDRINOS – TH. DIMITRIEF

Chœur : C. CASTANAS – G. GHEORGHIOU – C. SCARLIS – CHR. CAZANDJIDIS
TH. DADINOPOULOS – T. VOULALAS – TH. SYRIOTIS – M. CARAMANIS
G. MAVROGENIS – D. DAMALAS – D. TSOUTSIS – G. VOUTSINOS – C. RIGAS

HÉCUBE

Le spectre de Polydore, le jeune fils de Priam, paraît et débite le prologue du drame. L'action a lieu aprés la prise de Troie. Les Grecs avaient fait escale en Thrace, sur laquelle regnait Polymnestor. Mais le vent ayant cessé de souffler, les mavires ne peuvent plus prendre le large. Le spectre d'Achille demande alors, à titre de victime expiatoire, une des filles de Priam. Ulysse, dépêché par les Grecs, vient arracher à l'étreinte de la vieille reine, Hécube, sa fille Polyxène. Hécube pleure la mort de la jeune fille à l'aube de sa vie. Après la sacrifice de Polyxène le messager Talthybe vient annoncer à Hécube la mort courageuse de sa fille et celle-ci envoie une de ses servantes au bord de la mer pour lui rapporter l'eau qui servira au bain de la morte. Mais la servante trouve sur la plage le cadavre de Polydore, le fils d'Hécube que Polymnestor a tué pour le voler. Hécube alors, avec l'assentiment d'Agamemnon, décide de châtier durement Polymnestor. Elle l'invite à venir avec ses enfants sous pretexte qu'elle lui dira où elle a caché les trésors de Troie. Dés que Polymnestor entre en scène, Hécube se jette sur lui avec les autres femmes, égorge ses enfants et lui crève les yeux. Polymnestor se sent alors saisi par une manie prophétique et prédit la terrible mort d'Hécube ainsi que celle d'Agamemnon et de Cassandre. Un vent favorable se met à souffler peu après et les Grecs montent sur leurs bateaux et gagnent le large.

ΕΚΑΒΗ — ΧΟΡΟΣ



HÉCUBE

D' EURIPIDE

TRADUCTION APOSTOLOS MÉLACHRINOS

MISE EN SCÈNE	ALEXIS MINOTIS
DÉCOR	CL. CLONIS
COSTUMES	ANT. PHOCAS
MUSIQUE	MEN. PALLANDIOS
CHORÉOGRAPHIE	MARIA M. HORSS
ENSEIGNEMENT MUSICAL	ELLY NICOLAÏDOU

Assistant Meteur en Scène LAMBROS COSTOPOULOS

Hécube	KATINA PAXINOU
Polydore	THANOS LIVADITIS
Polyxène	ELLY VOZIKIADOU
Ulysse	STELIOS VOCOVITS
Talthybe	ALEXIS MINOTIS
Agamemnon	VASSILIS CANAKIS
Polymnestor	GHICAS BINIARIS
La Servante	ATHANASIA MOUSTAKA
1ère Coryphée	HELENI ZAPHIRIOU

Coryphées : KAKIA PANAYOTOU – P. CAPITSINEA – O. TOURNAKI – VERA DELIYANNI

Choeur : L. VENTOURATOU – CHR. CARIORI – R. LAGOPOULOU – M. MICHALAREA
FL. COSTOPOULOU – N. SGOURIDOU – D. VOLONINI – J. MICHAÏLIDOU
EL. CONSTANTINOU – A PASPATI – R. VENIERI – G. GAVALA – R. SAKIOTOU

ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 1967

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΑΡΧΑΙΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

25 ΙΟΥΝΙΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ :	ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ «ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ»
2 ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ :	ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ «ΙΩΝ»
9 ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ :	ΑΙΣΧΥΛΟΥ «ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ»
16 ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ :	ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ «ΕΚΑΒΗ»
23 ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ :	ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ «ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ»

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ

1. ΚΕΡΚΙΔΕΣ	Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ	*ΣΕΙΡΑΙ 1 — 12*	ΔΡΧ. 75
2. ΚΕΡΚΙΔΕΣ	Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ	*ΣΕΙΡΑΙ 13 — 22*	» 50
3. ΚΕΡΚΙΔΕΣ	Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ	*ΣΕΙΡΑΙ 23 — 33*	» 25
4. ΚΕΡΚΙΔΕΣ	Α Β Λ Μ	*ΣΕΙΡΑΙ 1 — 33*	
5. ΑΝΩ ΔΙΑΖΩΜΑ			» 10

ΩΡΑ ΕΝΑΡΞΕΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ 8 Μ.Μ.

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 10

Έκτ. «Όφτετ» : Β. & Μ. ΡΟΔΗ