
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ

Λογοτεχνική απόδοση
της *Αντιγόνης*
του Σοφοκλή

ΒΑΣΙΣΜΕΝΗ ΣΤΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ
ΤΑΣΟΥ ΛΙΓΝΑΔΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ • ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΟΥ • ΣΧΟΛΙΑ
ΜΑΡΙΑ ΒΑΜΒΟΥΡΗ

ΚΕΔΡΟΣ



Γιάννης Ρίτσος: *Λογοτεχνική απόδοση της Αντιγόνης του Σοφοκλή*

ISBN 978-960-04-5077-4

Υπεύθυνη Τμήματος Επιμέλειας-Διορθώσεων: Μαρία Σπανάκη

Επιμέλεια-Διόρθωση: Στέλλα Τσάλα

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση-διόρθωση: Νικολέττα Δουλάμη

© Έρη Ρίτσου, 2020

© Μαρία Βαμβούρη, 2020

© Εκδόσεις Κέδρος, Α.Ε., 2020

Κέδρος Εκδοτική Α.Ε.

Γ. Γενναδίου 3

Αθήνα 106 78

τηλ. 210 38 09 712-14 • φαξ 210 33 02 655

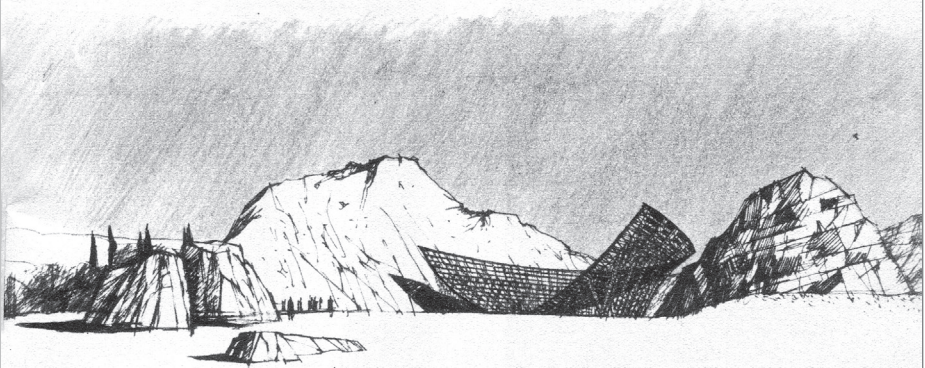
www.kedros.gr • [www.facebook.com / kedros.gr](http://www.facebook.com/kedros.gr)

e-mail: books@kedros.gr

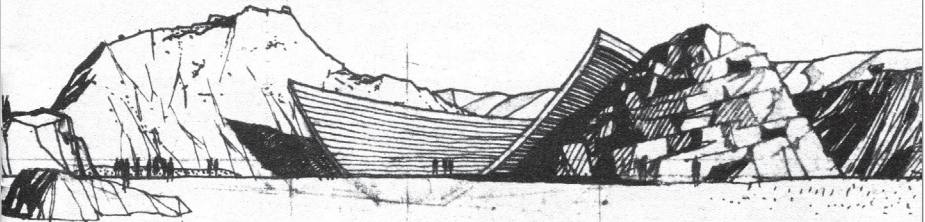
I

ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

ΛΥΟΜΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ ΛΥΚΑΒΗΤΤΟΥ



ΜΟΝΙΜΟ ΘΕΑΤΡΟ ΛΥΚΑΒΗΤΤΟΥ



ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ: Τ. ΖΕΝΕΤΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΚΟΣ: Η. ΣΚΑΛΑΙΟΣ

Αναπαράσταση του Θεάτρου του Λυκαβηττού έτσι όπως απεικονίζεται στο πρόγραμμα της παράστασης της Αντιγόνης (1965), το οποίο φυλάσσεται στο Αρχείο της Άννας Συνοδινού στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

1. Η Άννα Συνοδινού και η δημιουργία του Θεάτρου του Λυκαβηττού

Η παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή η οποία ανέβηκε από το θίασο Ελληνική Σκηνή Άννα Συνοδινού ήταν το πρώτο θεατρικό έργο που παρουσιάστηκε στο μόλις κατασκευασμένο Θέατρο του Λυκαβηττού. Η συμβολή της Άννας Συνοδινού στη δημιουργία του θεάτρου αυτού υπήρξε καθοριστική¹. Η ίδια ανέφερε πως σημαντική υποστήριξη για την ολοκλήρωση του εγχειρήματος της πρόσφερε ο Γεώργιος Παπανδρέου.

Όταν, το 1964, η Συνοδινού ίδρυσε τον θίασο αυτό και έκανε τις απαραίτητες ενέργειες για την κατασκευή θεάτρου στον λόφο του Λυκαβηττού, είχε ήδη πίσω της μια πλούσια θεατρική εμπειρία και καριέρα². Το 1949, ενώ ακόμη φοιτούσε στη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου, εμφανίστηκε ως μέλος του Χορού στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Μετά την αποφοίτησή της πήρε μέρος στην παράσταση *Τα παιδιά του Εδουάρδου*, με ηθοποιούς από τον θίασο Κοτοπούλη, και λίγο αργότερα, πάλι με τον θίασο Κοτοπούλη, συμμετείχε στο έργο *Το παιχνίδι της ντάμας*. Συνέχισε τη συνεργασία της με τον θίασο εκείνο μέχρι την άνοιξη του 1954 και έπειτα συνεργάστηκε με άλλους θιάσους. Λίγους μήνες μετά, τον χειμώνα του 1954, υπέγραψε ένα πρώτο συμβόλαιο με το Εθνικό Θέατρο, αλλά η αποκλειστική συνεργασία της με το θέατρο αυτό ξεκίνησε το 1956 και διήρκησε μέχρι το 1964. Σε όλη αυτήν την περίοδο η Συνοδινού έπαιξε πρωταγωνιστικούς

1. Η παραχώρηση του χώρου στην Άννα Συνοδινού θεωρήθηκε από ένα μέρος του τύπου της εποχής προνομιακή. Η Ζηροπούλου 2016: 240 παραθέτει απόσπασμα του άρθρου που δημοσίευσε ο Κώστας Νίτσος στο τεύχος 21 του Μαΐου-Ιουνίου 1965 του περιοδικού *Θέατρο*, όπου ασκείται κριτική σε αυτήν την ανάθεση.

2. Σημαντικές βιογραφικές πληροφορίες για την Άννα Συνοδινού και πολλά ιστορικά στοιχεία σχετικά με τη δημιουργία του Θεάτρου του Λυκαβηττού βρίσκονται στο βιβλίο της Συνοδινού 1998, καθώς και στο αρχείο της που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ/MIET. Βλ. επίσης Κουσουμίδης 1984: 244-259, και το ευρετήριο του αρχείου της Συνοδινού, σ. 5-8, που επιμελήθηκε η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη.

ρόλους αρχαίων ηρωίδων της τραγωδίας και της κωμωδίας, όπως την Αντιγόνη, την Ιφιγένεια, την Ηλέκτρα, τη Λυσιστράτη. Το 1956 υποδύθηκε την Αντιγόνη του Σοφοκλή δίπλα στον Θάνο Κωστόπουλο στο Θέατρο της Επιδαύρου. Η παράσταση, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή, είχε τεράστια επιτυχία, ανέδειξε το υποκριτικό της ταλέντο και την καταξίωσε ως ηθοποιό. Το 1964 η Συνοδινού αποχώρησε από το Εθνικό Θέατρο λόγω διαφωνιών και ίδρυσε τον θίασο Ελληνική Σκηνή Άννα Συνοδινού, που εστίασε στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, καθώς και ένα καινούργιο υπαίθριο θέατρο στον λόφο του Λυκαβηττού³. Το καλοκαίρι του 1967, η Χούντα των Συνταγματαρχών την απομάκρυνε από το Θέατρο του Λυκαβηττού και η παραγωγή του Προμηθέα δεσμώτη του Αισχύλου, η οποία επρόκειτο να παρουσιαστεί τότε, ματαιώθηκε. Η Συνοδινού επανήλθε στον θεατρικό χώρο πέντε χρόνια αργότερα, και συγκεκριμένα το 1972, οπότε και συνεργάστηκε και πάλι με την Ελληνική Σκηνή. Από το 1972 μέχρι το 1994 συνέχισε την καριέρα της με το Εθνικό Θέατρο.

Καθοριστικό ρόλο στην υποκριτική της τέχνη και στη διαμόρφωση των απόψεών της για τον ανοιχτό χώρο όπου έπρεπε να παρουσιάζεται μια αρχαία τραγωδία έπαιξαν οι αντιλήψεις του δασκάλου της στο Εθνικό Θέατρο Δημήτρη Ροντήρη⁴. Ο Ροντήρης έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας και από το καλοκαίρι του '54 πραγματοποίησε το όραμά του να αναβιωθεί το αρχαίο δράμα στο Θέατρο της Επιδαύρου⁵. Όταν ήταν διευθυντής του Εθνικού, κατά την περίοδο του Εμφυλίου, αλλά και αργότερα, κατηγορήθηκε μάλιστα ότι παραγκωνίζε τα σύγχρονα νεοελληνικά έργα και τη σύγχρονη πραγματικότητα⁶. Ο Ροντήρης δημιούργησε τη Δραματική Σχολή του Εθνικού

3. Για την Ελληνική Σκηνή την περίοδο 1965-1967 βλ. Σταματοπούλου 2017: 762-771.

4. Το 1934 ο Ροντήρης έγινε ο πρώτος σκηνοθέτης της Κρατικής Σκηνής και κατόπιν διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου. Όταν έφυγε από το Εθνικό, ίδρυσε την Ελληνική Σκηνή, την οποία αργότερα θα διηύθυνε η Άννα Συνοδινού. Το 1953 επέστρεψε στο Εθνικό και αργότερα ίδρυσε το Πειραιϊκό Θέατρο.

5. Για το προφεστιβάλ Επιδαύρου 1954 βλ. Κανάκης 1999: 167-171. Η πρώτη παράσταση στην Επίδαυρο ήταν αυτή της *Ηλέκτρας* τον Σεπτέμβριο του 1938. Από το 1954 και μετά καθιερώνεται ο θεσμός της αναβίωσης του δράματος στην Επίδαυρο.

6. Την περίοδο εκείνη το Εθνικό στήριξε τις προπαγανδιστικές τάσεις της κυβέρνησης και προσπάθησε να ενισχύσει την «εθνικοφοροσύνη». Ο Ροντήρης ταυτίστηκε τότε με την

Θεάτρου με σκοπό να παρέχεται στους ηθοποιούς θεατρική εκπαίδευση με βάση συγκεκριμένα επιστημονικά κριτήρια. Στις σκηνοθεσίες του προσέδιδε ιδιαίτερη σημασία στην ορθή άρθρωση του θεατρικού λόγου και στην απαραίτητη κατανόηση του νοήματος, με στόχο οι ηθοποιοί να αποδίδουν με επάρκεια τις συναισθηματικές διακυμάνσεις των προσώπων που υποδύονταν⁷. Πίστευε ότι οι όποιες αλλαγές στον ρυθμό άρθρωσης του κειμένου πρέπει να αντιστοιχούν σε αλλαγές συναισθημάτων και για τον λόγο αυτό δούλευε πάνω στις φωνητικές δυνατότητες των ηθοποιών⁸. Όπως σημειώνει η Συνοδινού, με τον Ροντήρη το βάρος δινόταν στον «λόγο», στον τονισμό της κάθε λέξης, στις παύσεις, στον ρυθμό του κειμένου. Η ίδια τον θεωρούσε ως τον τελευταίο δάσκαλο δραματικού και, κατά συνέπεια, θεατρικού λόγου⁹. Ο Ροντήρης στόχευε στην αναβίωση του αρχαίου δράματος και συγχρόνως στην ανάδειξη του θρησκευτικού και τελετουργικού χαρακτήρα της τραγωδίας, καθώς και του λυρικού της στοιχείου, το οποίο κατά τη γνώμη του διαφοροποιεί την τραγωδία από την καθημερινή πραγματικότητα. Μέσα σε αυτό το πνεύμα ερμηνείας κινήθηκε και η Συνοδινού, η οποία, ως μαθήτριά του, ακολούθησε έναν ιδιαίτερο τρόπο άρθρωσης του κειμένου, με εναλλαγές στον τονισμό και στον ρυθμό του.

Ο Ροντήρης επανέφερε το αρχαίο δράμα στον φυσικό του χώρο, στον χώρο για τον οποίο γεννήθηκε. Η πρώτη παράσταση σε ανοιχτό θέατρο που σκηνοθέτησε ήταν αυτή της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή το 1936 στο Ηρώδειο, με την Κατίνα Παξινού στον ομώνυμο ρόλο. Η Άννα Συνοδινού συνέχισε με τη σειρά της τις προσπάθειες να παρουσιάζονται τα αρχαία δράματα σε ανοιχτό χώρο. Απόδειξη αυτής της προσπάθειας ήταν η ίδρυση του Θεάτρου του Λυκαβηττού.

Μερικά χρόνια μετά τη δημιουργία του θεάτρου αυτού η Συνοδινού

εθνικόφρονα πολιτική της κρατικής εξουσίας, παρ' όλο που ο ίδιος το αρνήθηκε. Η Σταματοπούλου 2017: 65 παρατηρεί πως από το κλασικό ρεπερτόριο του Εθνικού λείπουν έργα που έγειραν ερωτήματα για την εξουσία και την ανθρώπινη φύση και μπορούσαν να προβληματίσουν τον θεατή της εποχής. Για το Εθνικό Θέατρο υπό τη διοίκηση του Ροντήρη από το 1946 έως το 1950 και από το 1953 έως το 1955 βλ. Σταματοπούλου 2017: 51-72 και 231-243, και Κανάκης 1999: 69-107, 151-183.

7. Antoniou 2017.

8. Βλ. Γεωργουσόπουλος 1986 (I και II).

9. Συνοδινού 1999: 216. Πρβλ. Λάλας 2001, Γεωργουσόπουλος 1999.

έκανε μια ιστορική αναδρομή στο χρονικό της ίδρυσής του και περιέγραφε με λεπτομέρειες τον τρόπο με τον οποίο ολοκληρώθηκε τελικά το εγχείρημα. Στις 11 Σεπτεμβρίου 1979, συγκεκριμένα, απήυθυνε στον διευθυντή της εφημερίδας *Καθημερινή* ένα γράμμα-απάντηση στο σχόλιο που είχε δημοσιευτεί στις 7 Σεπτεμβρίου 1979 με τίτλο «΄Αψε Σβήσε», όπου γινόταν λόγος για την καταστροφή της ακουστικής του θεάτρου, παραθέτοντας μία φράση της θιασάρχης. Στο παρακάτω απόσπασμα φαίνεται καθαρά πώς η σκέψη για μια νέα θεατρική στέγη είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός θεάτρου το οποίο θεωρήθηκε έκτοτε μέρος της πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελλάδας:

Πρός τήν Ἐφημερίδα «Καθημερινή»

Ὅδος Σωκράτους 57

Ἐνταῦθα

[...]

Τά παρακάτω γράφονται γιατί τό θέατρο αὐτό ἀνήκει στήν πολιτιστική ἱστορία μιᾶς σημαντικῆς θεατρικῆς ἐποχῆς κί' ἐπειδή θά διαδραματίσει ἀκόμα μακρά πορεία στή μοίρα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, δέ βλάπτει νά θυμηθοῦμε πώς καί γιατί ξεκίνησε τή σταδιοδρομία του.

Τό ΘΕΑΤΡΟ ΛΥΚΑΒΗΤΤΟΥ ἦταν ἀποτέλεσμα τῆς καλλιτεχνικῆς μου διαφωνίας μέ τό Ἐθνικό Θέατρο τό 1964, καί μετά τήν ἀποχώρησή μου τότε ἀπό ἐκεῖ, φρόντισα νά δημιουργήσω δική μου θεατρική στέγη γιά νά συνεχίσω νά παίζω σέ Ἀρχαῖα Δράματα.

Ἵστερα ἀπό ἐπιτυχή συμμετοχή μου σέ δημοπρασία τό ἡγούμενο-συμβούλιο τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Πετράκη μοῦ εἶχε παραχωρήσει τόν χώρο τῶν Νταμαριῶν καί στή συνέχεια ὁ ΕΟΤ ἤρθε σέ διαπραγματεύση μέ τή Μονή καί τότε μόνο ἔγινε 20ετής σύμβασή μου μέ τόν ΕΟΤ καί ἀποφασίστηκε τό χτίσιμο ἑνός θεάτρου στό λόφο.

Ὁ ἀλησμόνητος Τάκης Ζενέτος, πρόσφερε τήν ἀρχιτεκτονική του ἔμπνευση σχεδιάζοντας γιά τό σεληνιακό τοπίο τῶν νταμαριῶν ἕνα κτίσμα σέ σχῆμα Ἀχυβάδας πού θά στεκόταν μετέωρη σέ ἀπόλυτα ὑπολογισμένη θέση ἀνάμεσα στά γύρω γύρω βράχια ὥστε νά ἀποδίδει ἀπόλυτα τόν ὀφειλόμενο ἀπό ἕνα ἀμφιθέατρο ἦχο.

Ἀκόμα, ὁ θαυμάσιος ἀρχιτέκτονας εἶχε μέ ἄπειρο γοῦστο προβλέψει τήν ἐγκατάσταση κάθε λειτουργικῆς ἢ ἄλλης πρὸς τό θέατρο καί τοῦς θεατές

ανάγκης, κάτω από τό κυρίως κτίσμα, στό χώρο τών καμαρινιών, μπάρο, αποθήκες, σχολή θεάτρου, ξενώνες, φυλάκιο κ.λπ., ώστε νά μήν ἔχουμε ὅπως σήμερα δυστυχῶς χτισμένο κάτω ἀπ' τήν Α' κερκίδα καί δίπλα ἀπ' τή σκηνή τόν αἰώνιο ἑλληνικό καφενέ μέσ' τή μύτη μας σάν πρώτη ἐντύπωση ἀπό τό θέατρο αὐτό.

Τότε λοιπόν οἱ ἐπιθέσεις γιά τή ματαιώση τῆς λειτουργίας τοῦ θεάτρου αὐτοῦ ἦταν ποικίλες καί ἔντονες τόσο ἀπό τόν τύπο ὅσο καί ἀπό τά θεατρικά σωματεῖα καί ἰδιαίτερα μερικές προοδευτικές προσωπικότητες. Ὡς καί ἡ Κοσμητεία τοῦ Τοπίου καί ὁ Σύλλογος τών Ἀθηναίων ξιφουλκοῦν γιά νά μή διαστρεβλωθεῖ ἡ αἰσθητική θεά τοῦ λόφου γιά ὅσους θά τόν ἔβλεπαν ταξιδεύοντας μέ... ἀεροπλάνο.

Καί μόνο χάρη στήν κατανόηση τοῦ ἀειμνήστου Γεωργίου Παπανδρέου καί τίς ὑπεράνθρωπες προσπάθειες τοῦ κ. Δημήτρη Παπαευστρατίου, Γεν. Γραμματέως τότε τοῦ ΕΟΤ, δέν ματαιώθηκε «ἐντελῶς» ἡ δημιουργία τοῦ θεάτρου καί ἀντί νά γίνει μιά καί καλή μόνιμο, ἔγινε λυόμενο... Κι ἔτσι, πάλι μέ βάση τά σχέδια τοῦ Ζενέτου οἱ Τεχνικές ὑπηρεσίες τοῦ ΕΟΤ ἔστησαν σέ 33 μέρες τό λυόμενο θέατρο τοῦ Λυκαβηττοῦ, πετυχαίνοντας τήν ἀπόδοση τῆς θαυμαστῆς ὀπτικοακουστικῆς τελειότητας τών ἀρχαίων θεάτρων μαζί μέ τήν ἀρμονική ἔνταξή του στόν δύσκολο αἰσθητικό χώρο τοῦ βράχου. Τό θέατρο τοῦ Λυκαβηττοῦ ἦταν καύχημα καί ὑπόδειγμα ἀρχιτεκτονικῆς μελέτης σύγχρονου θεάτρου σέ ἀρχαία πρότυπα.

Ὅπως ο δάσκαλός της Δημήτρης Ροντήρης, ἔτσι καί ἡ Ἄννα Συνοδινού, με γνώμονα τήν ἐπιτυχημένη ἀναβίωση του ἀρχαίου δράματος, ἔκανε προσπάθειες γιά νά ενταχθεῖ ἀρμονικά το ἀρχαίο δράμα στον φυσικό του χώρο. Σε αὐτόν τον στόχο ἀναφέρεται καί στο χειρόγραφο εἰσαγωγικό σημεῖωμα του προγράμματος της παράστασης της *Ἀντιγόνης*:

Ἀντικρῶζοντας τόν Ἱερό βράχο μέ τά ἔνδοξα ἐρείπια πού παραστέκουν τή θυμέλη τοῦ Διονύσου, ὁ Βυζαντινός λόφος τοῦ Λυκαβηττοῦ, πού δεσπόζεται ἀπό τήν ἐκκλησιά τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ἀποκτᾶ τή δική του πνευματική κόγχη.

Τό «θέατρο τοῦ Λυκαβηττοῦ» εἶναι σήμερα πραγματικότης. Προσπάθησα μ' ὅλη μου τήν ψυχή νά φτάση ἡ εὐλογημένη τούτη ὥρα, ὅπου ὁ Λόγος τών ἀρχαίων κλασικῶν μας νά βρῖσκη τόν ἀντίλαλό του καί ἐδῶ ἐπάνω, πιό κοντά στόν Ἄττικό οὐρανό, προσφέροντας στόν ἄνθρωπο χαρά πνευματική

μέ τήν άσώπαστη έδω και δυόμιση χιλιάδες χρόνια, λαλιά τής μεγάλης δραματικής ποιήσεως.

Σ' αὐτήν τήν ώρα, πού μέ συγκινεί και μ' έμφυχώνει, αισθάνομαι τήν ανάγκη νά ευχαριστήσω από καρδιάς, όλως ιδιαιτέρως τόν σεβαστό Πρόεδρο τής Κυβερνήσεως κ. Γεώργιο Παπανδρέου, τούς Ύπουργούς τών Οικονομικών κ. Κ. Μητσοτάκη και Προεδρίας κ. Δ. Παπασπύρου, τήν Διοίκηση του ΕΟΤ και όλους όσους πίστεψαν στήν προσπάθειά μου και μέ βοήθησαν.

Η «Ελληνική Σκηνή» έχει τήν τιμή νά εγκαινιάση τό «Θέατρο του Λυκαβηττου» μέ τήν «Αντιγόνη» του Σοφοκλή.

Άννα Συνοδινού

Τον σημαντικό ρόλο του χώρου όπου όφειλε να παρουσιάζεται το αρχαίο δράμα υπερασπίστηκε και ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου από το 1955 έως το 1964, ο οποίος έγραψε στο πρόγραμμα της παράστασης¹⁰:

Ή ιστορία τών παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στήν Ελλάδα είναι ιστορία πειραματισμών. Τό άτύχημα ύπῆρξε πώς για κάμποσα χρόνια είχαμε πιστέψει πώς εφθάσαμε στήν αποκρυστάλλωση μιās μορφής έρμηνείας και τή μορφή αὐτή έπρεπε νά τή διατηρήσουμε ως καθοδηγητικό πρότυπο. Δέν πρέπει ν' άρνηθοῦμε ότι από τήν ώρα πού τό αρχαίο δράμα κατέκτησε τόν φυσικό του χώρο, τό ύπαιθρο, είχε συντελεσθή ένα μέγα άλμα πρὸς τήν άξιοποίηση τής δραματικής ύλης τής τραγωδίας. Η έκτασις του χώρου προσηρμόζετο πρὸς τήν έκταση του τραγικού στοιχείου στον αρχαίο μῦθο. Άγγίζαμε δηλαδή τή γνήσια πρόθεση του αρχαίου τραγικού. Όποιος θελήση νά έγκύψη στή μελέτη του είδους και δοκιμάση νά σφυγμομετρήση τόν πυρετό του έκφραζόμενου πάθους, δέν θά δυσκολευθῆ νά διαπιστώσει πώς ή χορδή του τόξου τής τραγικής ποιήσεως έτανύετο μέχρι ρήξεως για νά τοξεύσει τό βέλος του αισθήματος σέ χώρο πλατύ. Ό παλιότατος ποιητής είχε άφομοιώσει βαθύτατα τήν έννοια του άνοικτου χώρου και τίς άπαιτήσεις του. Ή ύπαιθρια παράστασις έχει, έξ έαυτῆς, άξιώσεις πού δέν τίς έχει ή παράστασις του κλειστου θεάτρου. [...]

10. Το πρόγραμμα της παράστασης βρίσκεται στο αρχείο της Άννας Συνοδινού που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι ο χώρος του Θεάτρου του Λυκαβηττού αντιμετωπίστηκε από αυτούς που έλαβαν μέρος στη δημιουργία του με τον έναν ή άλλο τρόπο σαν το σημείο συνάντησης και σύζευξης του αρχαίου και του σύγχρονου στοιχείου. Αυτό που σήμερα θεωρείται αυτονόητο στην Ελλάδα, δηλαδή η παράσταση αρχαίου δράματος σε ανοιχτό χώρο, την εποχή εκείνη ήταν ένα επίτευγμα, για την ολοκλήρωση του οποίου έπρεπε κανείς να αγωνιστεί. Σε αυτόν ακριβώς τον χώρο παρουσιάστηκε η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε απόδοση Γιάννη Ρίτσου και με πρωταγωνίστρια την ίδια την Άννα Συνοδινού.

2. Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου: από τη Σοβιετική Ένωση στη σκηνοθεσία της *Αντιγόνης*

Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, ο οποίος σκηνοθέτησε την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή το 1965, ήταν θεατράνθρωπος με όλη τη σημασία της λέξης. Όπως θα δούμε, στη διάρκεια της καριέρας του συμμετείχε ενεργά στη δημιουργία πολλών θιάσων, υπήρξε πρωτοπόρος σκηνοθέτης, μεταφραστής και συγγραφέας θεατρικών έργων. Το ρεπερτόριο των έργων που μετέφρασε καθώς και η θεματολογία των θεατρικών έργων που έγραψε και σκηνοθέτησε αναδεικνύουν τους κοινωνικοπολιτικούς του προβληματισμούς και την επιθυμία του να πάρει αποστάσεις από τα θεατρικά στεγανά της εποχής του. Ο τρόπος με τον οποίο προσέγγιζε τη σκηνοθεσία μαρτυρά την προσήλωσή του στον αυτοσχεδιασμό, στην αφαιρετικότητα, στη συλλογική δουλειά, στην ανάδειξη της κοινωνικής πραγματικότητας που βίωνε ο λαός και της δύναμής του να την αλλάξει¹¹.

Ο Σεβαστίκογλου γεννήθηκε το 1913 σε μια μεσοαστική οικογένεια στην Κωνσταντινούπολη, όπου και φοίτησε έως την πέμπτη δημοτικού¹². Έναν χρόνο μετά την υπογραφή της Συνθήκης της Λωζάνης, τον Ιούλιο του 1923, η οικογένεια Σεβαστίκογλου εγκατέλειψε την Κωνσταντινούπολη, όπως έκαναν εκατοντάδες άλλες οικογένειες της περιοχής. Μετά

11. Για το πρωτοποριακό θέατρο του Σεβαστίκογλου βλ. Ζηροπούλου 2016: 37-110, 457-473.

12. Βασική πηγή των πληροφοριών για τη ζωή και το έργο του Γιώργου Σεβαστίκογλου αποτέλεσε το βιβλίο της Ζηροπούλου 2016.

την εγκατάσταση στην Αθήνα, ο Σεβαστίκογλου, που επέδειξε έφεση στη γνώση, πήρε υποτροφία και φοίτησε στο Κολλέγιο Αθηνών. Όταν αποφοίτησε, το 1932, έδωσε εισαγωγικές εξετάσεις στην Αρχιτεκτονική Σχολή Αθηνών, ωστόσο δεν ολοκλήρωσε τις σπουδές του, ούτε και αυτές της Νομικής, στην οποία γράφτηκε το 1933. Αυτό που τον ενδιέφερε πραγματικά και τον απορροφούσε ήταν το θέατρο. Εκείνη την περίοδο ασχολήθηκε με μεταφράσεις θεατρικών έργων και έγραφε διηγήματα. Το 1935 έγινε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος και το 1938 παρουσιάστηκε στον στρατό και στη συνέχεια αποφοίτησε από τη Σχολή Εφέδρων Αξιωματικών της Κέρκυρας. Πριν από την κήρυξη του πολέμου έγραψε το πρώτο του θεατρικό έργο, με τίτλο *Κόκκινη κλωστή δεμένη*.

Το 1942 ο Σεβαστίκογλου έγραψε το θεατρικό έργο *Κωνσταντίνου και Ελένης*, το οποίο ήταν το πρώτο σύγχρονο ελληνικό έργο που θα ανέβαζε ο Κάρολος Κουν το 1943. Ο τρόπος γραφής ήταν ιδιαίτερα πρωτότυπος για τα δεδομένα της εποχής, διότι στο κείμενο συνυπάρχουν ο ρεαλισμός, ο συμβολισμός και στοιχεία παραδοσιακής και μοντέρνας γραφής. Το έργο δίνει ιδιαίτερο βάρος στην προσωπική ελευθερία, η οποία εμποδίζεται από τα οράματα, τη συμβατικότητα και την υποκρισία της μικροαστικής κοινωνίας. Ο ίδιος ο Σεβαστίκογλου εξήγησε την αντίληψή του για την αστική τάξη στη συζήτησή του με τον Γιάννη Κακλέα, απόσπασμα της οποίας παραθέτει η Κωνσταντίνα Ζηροπούλου στο βιβλίο της:

Νομίζω τελικά ότι η όπτασία της «γαλάζιας πολιτείας» πού έχω μέσα μου δέν είναι τίποτα άλλο από τήν αδυναμία μας νά κάνουμε τίποτα, ή αδυναμία της αστικής τάξης νά κάνει κάτι ουσιαστικό. Της τάξης πού ασχολείται μέ γάμους, μέ γιορτές καί άλλα τέτοια καί στήν πραγματικότητα αδυνατεί ν' αντίσταθει.¹³

Ο Σεβαστίκογλου ήθελε ουσιαστικά να χαράξει μια νέα πορεία στη δραματουργία της εποχής, και μάλιστα μέσα σε μια περίοδο όπου ο πόλεμος, η βία, οι εκτελέσεις, η πείνα που προκάλεσε η γερμανική κα-

13. Ζηροπούλου 2016: 60.

τοχή ήταν τα κατεξοχήν προβλήματα που απασχολούσαν τους Έλληνες. Αυτή η τολμηρότητα έγινε αντιληπτή από τους κριτικούς της εποχής, οι οποίοι έκαναν λόγο για πρωτοτυπία, θεατρικά ευρήματα και ποιητικό ταλέντο¹⁴.

Στην Εθνική Αντίσταση, ως μέλος του ΕΑΜ, ασχολήθηκε με την κομματική οργάνωση θεάτρου. Την περίοδο εκείνη στις συνεδριάσεις της οργάνωσης συναντούσε τον ποιητή Γιάννη Ρίτσο, με τον οποίο συνεργάστηκε αργότερα στο πλαίσιο της παράστασης της *Αντιγόνης*.

Από το 1942 έως το 1944 ο Σεβαστίκογλου μετέφρασε πολλά έργα που σκηνοθετήθηκαν από τον Κουν και ανέβηκαν από το Θέατρο Τέχνης. Από τα τέλη του 1942 έως το 1946 δίδαξε θεωρητικά κείμενα θεάτρου στο παράνομο θεατρικό εργαστήριο Στούντιο, που οργάνωσε στο Γαλλικό Ινστιτούτο με τη βοήθεια του Οκτάβιου Μερλιέ, διευθυντή του Ινστιτούτου, και τον Ροζέ Μιλιέξ. Τον Νοέμβριο του 1944 δούλεψε πάνω στον *Επιτάφιο* του Γιάννη Ρίτσου, για να σκηνοθετήσει την πρώτη δημόσια παρουσίαση-ανάγνωσή του στο πλαίσιο του εορτασμού για τα είκοσι έξι χρόνια του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος. Τον ίδιο μήνα συντόνισε τη δημιουργία ενός συνεταιρικού θιάσου, του Θεάτρου του Λαού, που είχε τη στήριξη του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος. Ο Σεβαστίκογλου έγινε αυτόματα ο σκηνοθέτης του πρώτου έργου που ανέβασε ο θίασος το 1944, το 41 '44 του Γιώργου Λυδάκη. Ο θίασος, όμως, διαλύθηκε μετά από μόλις δύο εβδομάδες ζωής και το θέατρο καταστράφηκε κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών. Στη διάρκεια των επεισοδίων δόθηκε η ευκαιρία στον Σεβαστίκογλου να εγκαταλείψει την Ελλάδα με υποτροφία για το Παρίσι, όπου θα πήγαινε μέσω Ιταλίας με το θρυλικό πλοίο *Ματαρόα*. Σε αυτό το πλοίο επιβιβάστηκαν πολλοί άλλοι διανοούμενοι, επιστήμονες και καλλιτέχνες που ήθελαν να γλιτώσουν από τις πολιτικές διώξεις και τις εμφυλιακές διαμάχες και είχαν λάβει υποτροφίες από τη γαλλική κυβέρνηση. Ο Σεβαστίκογλου τελικά αρνήθηκε να φύγει, διότι έλαβε κομματική εντολή να μείνει στην Αθήνα και να οργανώσει τον θίασο των νεαρών αριστερών καλλιτεχνών¹⁵.

14. Βλ., για παράδειγμα, Μιχαήλ Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 9 Μαρτίου 1943, Άγγελος Δόξας, *Ακρόπολις*, 9 Μαρτίου 1943.

15. Ζηροπούλου 2016: 70-71. Για το ταξίδι αυτό βλ. Ανδρικοπούλου 2007.

Αυτό και έγινε. Ο Σεβαστίκογλου συμμετείχε ενεργά στον Θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, που προσπάθησε να έρθει σε ρήξη με το παραδοσιακό αστικό θέατρο και αποτελούνταν από αριστερούς ηθοποιούς, οι περισσότεροι μέλη του ΕΑΜ. Ο θίασος στόχευε να πλησιάσει τη μάζα του λαού και να ανταποκριθεί στα συλλογικά προβλήματα της κοινωνίας μέσα από ένα στρατευμένο θέατρο¹⁶. Σε αυτό το σχήμα ο Σεβαστίκογλου ήταν σκηνοθέτης και εισηγητής δραματολογίου του Β' Συγκροτήματος, ενός από τα δύο κλιμάκια του θιάσου. Μέσα στους στόχους του θιάσου, όπως αυτοί διατυπώθηκαν από τον ίδιο τον Σεβαστίκογλου το 1946, συγκαταλέγονταν τα πρωτοπόρα καλλιτεχνικά οράματα, η αναζήτηση της συλλογικότητας και της ισότητας μεταξύ των μελών του. Οι στόχοι αυτοί μαρτυρούν τον ιδεολογικό προσανατολισμό του θιάσου:

Οί Ένωμένοι Καλλιτέχνες [...] κατάφεραν ένα σημαντικό βήμα στον πρωταρχικό σκοπό τους: νά πλησιάσουν τό κοινό καί νά τοῦ ἐρμηνεύσουμε τίς ἴδιες του τίς ψυχικές, πνευματικές καί ιδεολογικές ἀνησυχίες, μ' ὅτι πιό προοδευτικό σέ περιεχόμενο καί καλλιτεχνικά πρωτοπόρο ἔχει νά παρουσιάσει ἢ ντόπια μὰ καί ἡ παγκόσμια θεατρική τέχνη. [...] Καί κατάφεραν ἀκόμα οἱ Ένωμένοι Καλλιτέχνες ἕνα ἐτήσιο σημαντικό βήμα (αἰσθητικό καί καλλιτεχνικό): Νά δημιουργήσουν παραστάσεις συνόλου: πού σημαίνει πώς ὅλοι οἱ ἡθοποιοί ὑποτάσσουν τό ἀτομικό τους παίξιμο στό συνολικό ρυθμό καί στήν ἀρχιτεκτονική τῆς παράστασης κι ὅπου κι ὁ τελευταῖος ρολάκος ἀποκτᾶ σημασία ὅσο καί ὁ ρόλος τοῦ πρωταγωνιστῆ.¹⁷

Πυξίδα για τις ερμηνευτικές επιλογές του θιάσου ήταν το κοινό και οι ανησυχίες του. Οι θεατές ωθούνταν να αντιδράσουν αξιοποιώντας τη δύναμή τους απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα που βίωναν¹⁸. Σε όλη του τη θεατρική πορεία ο Σεβαστίκογλου, άλλωστε, προσπαθούσε να προκαλέσει τις αντιδράσεις του κοινού και να ενεργοποιήσει την κοινωνική του δύναμη.

16. Βλ. Σταματοπούλου 2017: 96-109.

17. Το απόσπασμα παρατίθεται στο βιβλίο της Ζηροπούλου 2016: 78.

18. Για τον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών και τον ρόλο που έπαιξε ο Σεβαστίκογλου στην πορεία του βλ. Μουζενίδου 2002 και Ζηροπούλου 2016: 73-89.

Όταν, το 1948, κλήθηκε να υπηρετήσει ως έφεδρος αξιωματικός στη Μακρόνησο, όπου κρατούνταν κομμουνιστές, ο Σεβαστίκογλου, αριστερός και ο ίδιος, λιποτάκτησε, για να μην αναγκαστεί να βρεθεί στην απέναντι πλευρά από τους συντρόφους και ομοϊδεάτες του. Η λιποταξία αυτή του στοίχισε την ερήμην καταδίκη σε θάνατο από το Στρατοδικείο Αθηνών. Διέφυγε λαθραία στην Ιταλία, όπου έμεινε στη φυλακή για τρεις μήνες ως λαθρομετανάστης. Τον Ιούνιο του 1948 πέρασε στην Τσεχοσλοβακία με τη βοήθεια του Κομμουνιστικού Κόμματος και στη συνέχεια επέστρεψε στην Ελλάδα, στον Γράμμο-Βίτσι, όπου οργάνωσε και εργάστηκε για το Κινηματογραφικό Συνεργείο του Δημοκρατικού Στρατού. Με το τέλος του Εμφυλίου, τον Αύγουστο του 1949, διέφυγε στη Σοβιετική Ένωση, όπου και έμεινε μέχρι το 1965. Η σύζυγός του, η συγγραφέας Άλκη Ζέη, με την οποία είχε παντρευτεί το 1945, τον ακολούθησε και έζησαν εκεί μέχρι την επιστροφή τους στην Ελλάδα. Ο Σεβαστίκογλου συγκεκριμένα επέστρεψε τον Μάρτιο του 1965, τρεις μήνες πριν από την πρεμιέρα της *Αντιγόνης*.

Κατά τη διάρκεια της εξορίας του στη Σοβιετική Ένωση εργάστηκε στον χώρο του θεάτρου, αρχικά ως σκηνοθέτης στο Κεντρικό Συγκρότημα Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων στην Τασκένδη, αργότερα ως καθηγητής υποκριτικής στο Θεατρικό-Καλλιτεχνικό Ινστιτούτο Οστρόφσκι. Από το 1956 έως το 1965, αφού φοίτησε στην Ανώτερη Λογοτεχνική Σχολή στη Μόσχα, αφιερώθηκε με μεγάλη δημιουργικότητα κυρίως στο συγγραφικό του έργο και συνεργάστηκε με διάφορους θιάσους. Έγραψε επίσης τα έργα *Να λευτερώσουμε τους αλυσωμένους*, *Η Μαρουσώ η Βαγγελάινα δίνει όρκο*, *Σε Μαρμαρένια Αλώνια*, στα οποία διαφαίνονται επιρροές από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και το πολιτικό θέατρο της αγίτ-προπ¹⁹. Το 1957 έγραψε το έργο *Αγγέλα*, το οποίο ανέβηκε στη Μόσχα, στο Θέατρο Βαχτάνγκοφ, το 1958 και στην Ελλάδα για πρώτη φορά το 1964, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, από το Θέατρο Τέχνης²⁰. Το έργο αυτό θεωρήθηκε σταθμός στο μεταπο-

19. Ο όρος αναφέρεται στο πολιτικό θέατρο, που προσπαθούσε να επηρεάσει το κοινό διαδίδοντας τις σοσιαλιστικές ιδέες.

20. Οι επαγγελματικές σχέσεις του Σεβαστίκογλου με τον Κουν ήταν στενές. Ο Σεβαστίκογλου μάλιστα συμμετείχε στην ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης και συνεργάστηκε με τη σχολή του θεάτρου αυτού. Βλ. Ζηροπούλου 2016: 51-55.

λεμικό θέατρο της Ελλάδας και γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία. Το θέμα του εστιάζεται με μεγάλη ηθογραφική ακρίβεια στον ξεριζωμό, στον πόνο και στην ανέχεια υπηρετριών που εργάζονται σε διαμερίσματα αστών μιας πολυώροφης πολυκατοικίας. Ο τρόπος γραφής, ενώ διακρίνεται από κάποια ποιητικά στοιχεία, είναι ρεαλιστικός, δυναμικός, με χαρακτηριστικά κινηματογραφικής τεχνικής στη γρήγορη εξέλιξη της δράσης²¹.

Το 1965, όταν κυβέρνηση ήταν πια η πιο φιλελεύθερη Ένωση Κέντρου, η οποία και άνοιξε το θέμα του επαναπατρισμού των πολιτικών προσφύγων, ο Σεβαστίκογλου αποφάσισε να επιστρέψει στην Ελλάδα. Η Άλκη Ζέη και τα παιδιά τους είχαν γυρίσει στην πατρίδα έναν χρόνο πριν. Στον επαναπατρισμό του Σεβαστίκογλου ιδιαίτερο ρόλο έπαιξαν η Άννα Συνοδινού και η σκηνοθεσία της *Αντιγόνης* που του ανατέθηκε. Η Συνοδινού γνώριζε τον σκηνοθέτη και την Άλκη Ζέη. Όπως σημειώνει η ίδια, αυτή και ο σύζυγός της, Γιώργος Μαρινάκης, ήταν οικογενειακοί φίλοι με τους Σεβαστίκογλου-Ζέη. Τα δύο ζευγάρια συναντήθηκαν κάποιες φορές στη Μόσχα, την οποία επισκεπτόταν πολύ συχνά ο σύζυγος της Συνοδινού, επιχειρηματίας και αντιπρόσωπος εταιρείας τσιγάρων. Αργότερα, όταν οι Σεβαστίκογλου-Ζέη επέστρεψαν στην Ελλάδα, η Συνοδινού έγινε η νονά του γιου του ζευγαριού²². Η Συνοδινού αφηγήθηκε με τον εξής τρόπο τις λεπτομέρειες της συμβολής της στον επαναπατρισμό του Σεβαστίκογλου:

Χρειαζόταν μία δικαιολογία για να στηρίξω την επιστροφή του Γιώργου στην Αθήνα. Αποφασίσαμε να σκηνοθετήσει την *Αντιγόνη*. Πήγα στους αρμόδιους στρατιωτικούς και πολιτικούς παράγοντες – όπως είχα κάνει και στην περίπτωση του Ίάννη Ξενάκη – και έγγυήθηκα πως οι Σεβαστίκογλου είναι φιλήσυχα άτομα. Και κυρίως, ότι ο Γιώργος ήταν ο σκηνοθέτης που θά του έμπιστευόμουν τό ανέβασμα της *Αντιγόνης* στο θέατρο του Λυκαβηττού. Μου λέει κάποιος στη Γ.Δ.Ε.Α. (Γενική Διεύθυνση Έθνι-

21. Βλ. Ζηροπούλου 2016: 164-187. Για τη θέση της Αγγέλας στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο και τη σχέση του έργου με την *Αυλή των Θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη βλ. Γραμματάς 2002: 200.

22. Την πληροφορία αυτή μου την έδωσε η Άλκη Ζέη στη συνάντησή μας στην Αθήνα στις 19 Απριλίου 2017.

κῆς Ἄσφαλείας): «Καλά, δέν ὑπάρχει ἄλλος στήν Ἐπικράτεια καί πέραν αὐτῆς;». Τά μάσησα: «Ἔε, ὑπάρχουν κι ἄλλοι. Τώρα αὐτός πρέπει νά σκηνοθετήσει...».²³

Βέβαια, ἡ ανάθεση τῆς σκηνοθεσίας στον Σεβαστίκογλου δεν ἔκρυβε μόνο τῆ σκοπιμότητα του επαναπατρισμοῦ του. Ἡ ἐκτίμηση στο πρόσωπό του, ἡ βαθιά γνώση που κατείχε για το θέατρο καὶ το ενδιαφέρον που ο ἴδιος ἔδειξε για τῆ σκηνοθεσία αὐτῆς τῆς τραγωδίας ἔπαιξαν, ἀναμφισβήτητα, καθοριστικό ρόλο στην ἐπιλογή του ως σκηνοθέτη. Τῆν προηγούμενη μέρα τῆς πρεμιέρας, στις 11 Ἰουνίου 1965, σε συνέντευξή του στην *Αυγή* ο Σεβαστίκογλου ἀναφέρεται στο ενδιαφέρον του γι' αὐτήν τῆν τραγωδία του Σοφοκλή²⁴:

Ὅνειρευόμουν νά ἀνεβάσω τῆν Ἄντιγόνη στήν Ἀθήνα ἀπό πολλά χρόνια πρὶν, ἀκόμα ἀπό τόν καιρό πού στή Σοβιετική Ἐνωση μελετοῦσα τούς ἀρχαίους κλασικούς μας, πολύ πρὶν διαφανεῖ ὅποιαδήποτε προοπτική γιά γρήγορο ἔρχομό μου στήν πατρίδα. Ἡ Ἄντιγόνη τοῦ Σοφοκλή εἶναι, γιά μένα τουλάχιστον, ἡ πιό κοντινὴ ἀπό τίς ἀρχαῖες τραγωδίες.

Το ενδιαφέρον του Σεβαστίκογλου για τῆν Ἄντιγόνη δεν ἐκπλήσσει: σε αὐτήν τῆν τραγωδία προβάλλεται με ἐνάργεια το δίπολο ἐξουσίας καὶ ἀτόμου, καθὼς καὶ ἡ ἀνυπακοή ἐνάντια σε ὅ,τι θεωρεῖται ἀδίκο καὶ καταπιεστικό. Δεν εἶναι τυχαίό το γεγονός ὅτι στο σύγχρονο θέατρο ἡ Ἄντιγόνη ἔδωσε φωνή καὶ ἀντιπροσώπευσε τούς πολιτικούς ἀγῶνες ἀτόμων ἢ κοινωνικῶν ομάδων που βίωσαν τῆν καταπίεση καὶ ἀντιστάθηκαν²⁵.

23. Συνοδινού 1998: 269.

24. Το ἀπόσπασμα παραθέτει ἡ Ζηροπούλου 2016: 230.

25. Για τῆν πρόσληψη τῆς Ἄντιγόνης καὶ τῆ θέση τῆς στην ἐυρωπαϊκὴ κουλτούρα βλ. Steiner 1984, Cairns 2016: 132-154, Hall, Macintosh 2005: 316-349. Βλ. ἀκόμη τόν συλλογικό τόμο τῶν Belardinelli, Greco 2010, καὶ τῶν Wilmer, Žukauskaitė 2010, ὅπου ἐξετάζεται ο τρόπος με τόν οποίο ἡ Ἄντιγόνη καὶ οἱ διασκευές τῆς μελετήθηκαν ἀπό τῆ μεταμοντέρνα κριτική. Για τίς πολιτικές διαστάσεις τῆς πρόσληψης τῆς Ἄντιγόνης βλ. τὸ ἀρθρο του O'Brien 2010, ὁ οποίος ἐπικεντρώνεται στο *The Burial at Thebes* του Seamus Heaney, καὶ τῆς Fischer-Lichte 2010, που ἐστιάζει στην πρόσληψη τῆς συγκεκριμένης τραγωδίας στη Γερμανία.