ISBN 960 - 325 - 130 - 5

Α. ΒΛ. ΛΕΒΙΔΗΣ

ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΑΠΕΡΓΑΣΙΑΝ ΤΩΝ ΟΨΕΩΝ

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

ΑΓΡΑ

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων

Βιβλία τοῦ ἴδιου:

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ 1982-1986
Ἄγρα, 1986

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ
Ἄγρα, 1988

ΛΟΥΟΜΕΝΟΙ - ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ 1986-1990
Ἄγρα, 1990

Πλίνιος ὁ Πρεσβύτερος
ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ
ΤΟ 35ο ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ « ΦΥΣΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ »
Μετάφραση : Τάσος Ρούσσος -'Αλέκος Λεβίδης
Πρόλογος, Σημειώσεις, 'Επιμέλεια τόμου : 'Αλέκος Λεβίδης

ΑΛΕΚΟΣ ΛΕΒΙΔΗΣ

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΑΠΕΡΓΑΣΙΑΝ ΤΩΝ ΟΨΕΩΝ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ

ISBN 960 - 325 - 130 - 5

© 1994, Ἀλέκος Λεβίδης

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ - Σταῦρος Πετσόπουλος
Φωκιανοῦ 7 - Στάδιο, 116 35 Ἀθήνα
Τηλ. 7011.461 - FAX 7018.649

Προλογικό σημείωμα

Τὴν ἄνοιξη τοῦ 1991 ὁ Λευτέρης Βογιατζῆς μοῦ ζήτησε νὰ συνεργαστῶ στὴν Ἀντιγόνη τοῦ Σοφοκλῆ, ποὺ σκόπευε νὰ ἀνεβάσει. Γνώριζα τὴ μακρὰ ἔρευνα καὶ δημιουργικὴ δουλειὰ ποὺ εἶχε προηγηθεῖ στὰ πλαίσια τοῦ Ἐργαστηρίου Ἀρχαίου Δράματος. Καὶ ἐγὼ ἀπὸ τὴ μεριά μου, κάμποσα χρόνια, ἐρασιτεχνικά, μελετάω τὴν Ἀρχαία Τέχνη καὶ τὶς πολλαπλές της διακλαδώσεις. Χαίρομαι ν' ἀνακαλύπτω τὴ ζωντάνια καὶ τὴν ἐπικαιρότητά της, νὰ διαβλέπω μέσα ἀπὸ τὶς στερεότυπες μορφές της τὸν πολύμορφο, πρωτεϊκὸ κι ἀνήσυχο χαρακτήρα της. Κι ὅσο καὶ ἄν, κακῶς, μιὰ τέτοια ἐνασχόληση μπορεῖ νὰ λογίζεται φυγὴ καὶ μονομέρεια, ἐγὼ πιστεύω πὼς εἶναι κατ' ἐξοχὴν διαδικασία αὐτογνωσίας καὶ κριτικῆς θεώρησης τῆς σημερινῆς πραγματικότητας, δηλαδὴ ἐγρήγορση. Ἡ πρόσκληση βέβαια τοῦ Βογιατζῆ περιέκλειε καὶ μιὰ πρόκληση : ἔπρεπε νὰ περάσω τὴ μοναχική μου αὐτοελεγχόμενη τέχνη μέσα ἀπὸ τὴ σήτα μιᾶς συλλογικότερης ἔκφρασης, ποὺ εἶναι τὸ θέατρο, καὶ μάλιστα δίχως ἀβαρίες. Μέσα σ' αὐτὲς τὶς λίγες γραμμὲς δὲν θὰ προσπαθήσω νὰ συνοψίσω τὴ μακρόχρονη δημιουργικὴ συνεργασία μὲ τὸν Βογιατζῆ οὔτε τὶς σκέψεις ποὺ ὁδήγησαν στὶς συγκεκριμένες λύσεις αὐτοῦ τοῦ « σκηνικοῦ ». Ἄλλωστε αὐτὸ ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι ἡ ἔκδοση ἑνὸς « ἡμερολογίου » τῆς ἐπεξεργασίας τῶν διαφόρων ἐκδοχῶν τοῦ σκηνικοῦ καὶ τῆς συνεργασίας μὲ τὸ σκηνοθέτη. Τὰ « περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων » ποὺ λέει ὁ Ἀριστοτέλης. Καὶ μιᾶς καὶ θυμηθήκαμε τὸ Φιλόσοφο, ἄς ποῦμε καὶ τοῦτο : Στὸ ἕκτο κεφάλαιο τῆς Ποιητικῆς του, ὅπου καθορίζει ὅτι τὰ μέρη τῆς τραγωδίας εἶναι ἕξι, ἀναφέρει τελευταίαν

καὶ τὴν « ὄψιν », δηλαδὴ τὴ σκηνογραφία, γιὰ νὰ προσθέσει παρακάτω, « ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς Ποιητικῆς ». Ὄχι γιατὶ ἔχει κάτι ἐνάντια στὴ σκηνογραφία ἀλλὰ γιατὶ ἁπλῶς εἶναι περιττή. Ἡ δύναμη τῆς τραγωδίας ὑπάρχει καὶ δίχως τὴν παράσταση καὶ τοὺς ἠθοποιούς, « ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτοῦ ἔστιν ». Ἡ δύναμη αὐτὴ ἦταν φανερὴ καὶ στὸν Βογιατζῆ καὶ σὲ μένα. Προσπάθησα λοιπὸν νὰ μὴν κάνω ἕνα σκηνικὸ γιὰ τὸ ἔργο, ἀλλὰ ἕνα χῶρο μὲ γενικὲς ἀναφορὲς (ἀρχαιότης-συνέχεια, λαμπρότης-φθορά, ἐσωτερικὸ-ὑπαίθριο, χθόνιο-ἐπίγειο κλπ.), ἀλλὰ πάντως αὐθύπαρκτο. Σὰν ἕνας χῶρος ποὺ προϋπῆρχε καὶ ποὺ ὁ σκηνοθέτης καὶ οἱ ἠθοποιοὶ τὸν διάλεξαν γιὰ νὰ ξεδιπλώσουν μέσα ἐκεῖ τὴν παράστασή τους.

Ἡ ἐπέμβαση στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου (σκάψιμο τῆς σκηνῆς μέχρι τὸ χωμάτινο ὑπέδαφος, ἰλλουσιονιστικὸ ἄνοιγμα στὸν τοῖχο τοῦ βάθους τῆς σκηνῆς-θύρα κλπ.) μὲ ἔφερε πολὺ κοντὰ στὴν παραμελημένη μου ἀγάπη, τὴν ἀρχιτεκτονική. Ἄλλωστε ἡ ὄψις καὶ ἡ συμβολική της, καθ' ὅλη τὴ μακραίωνη ἱστορία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, πορευόταν ἀλληλένδετη μὲ τὴ λειτουργικότητα καὶ τὴν κατασκευή. Ἐδῶ δὲν θέλω νὰ ἐμπλακῶ στὶς ἀρχιτεκτονικὲς διαμάχες μοντέρνων καὶ μεταμοντέρνων γιὰ τοὺς ὁποίους μιὰ τέτοια ἄποψη ἀποτελεῖ ἀντιστοίχως ἀνάθεμα ἢ ἀξίωμα (ἡ προσωπική μου θέση ἐξάλλου βρίσκεται σὲ ἴση ἀπόσταση ἀπὸ τὰ δύο δόγματα).

Στὸ τεῦχος αὐτὸ τῶν σημειώσεων ἔχουν παρεμβληθεῖ φωτογραφίες ἀπὸ ζωγραφικὲς ἢ τρισδιάστατες μακέτες ποὺ ἀποτέλεσαν τὰ κατὰ καιροὺς κρυσταλλώματα τῶν σκέψεων καὶ σημειώσεων. Στὴ ροὴ τῶν σελίδων αὐτὲς οἱ λύσεις ἀριθμοῦνται μὲ τὶς ἐνδείξεις : εἰκόνα 1, 2 . . . . κλπ.

Θεώρησα σκόπιμη αὐτὴ τὴν ἔκδοση γιατὶ πιστεύω ὅτι τὰ « σημάδια » τῆς πορείας ποὺ ὁδηγοῦν σὲ κάποιο τελικὸ ἀποτέλεσμα, συχνὰ εἶναι ἐξίσου ἐνδιαφέροντα μὲ τὶς τελικὲς ἐπιλογὲς ποὺ ὑπαγορεύονται ἀπὸ ποικίλες ἀναγκαιότητες. Βέβαια κάθε ἔργο τέχνης περιέχει μιὰ τέτοια διαδικασία, ἡ ὁποία σωστὸ εἶναι τὶς περισσότερες φορὲς νὰ μένει στὸ σκοτάδι. Τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἔχει ἀναγάγει τὴν ὁποιαδήποτε ἰδέα ἢ ἰδεούλα σὲ αὐτόνομο ἔργο τέχνης, ἴσως δικαιολογεῖ αὐτὸ τὸ διάβημα.

Βέβαια αὐτὸ τὸ ἡμερολόγιο δὲν περιέλαβε παράλληλα ψαξίματα, φωτογραφίες ποὺ πάρθηκαν ἀπὸ ἀρχαιολογικοὺς ἢ σύγχρονους χώρους καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία, ποὺ πάντα βοηθοῦν σὲ τέτοιες δουλειές, οὔτε κατέστη δυνατὸ νὰ καταγραφοῦν οἱ μακρὲς καὶ πολύτιμες συζητήσεις-συνεργασίες μὲ τὸ σκηνοθέτη ποὺ θὰ ὁλοκλήρωναν τὴν εἰκόνα.

Θὰ ἤθελα ἐδῶ νὰ εὐχαριστήσω τοὺς συνεργάτες ποὺ ἡ δουλειά τους περιλαμβάνεται σ' αὐτὸ τὸ βιβλίο. Τὸν Δημήτρη Ταμβίσκο γιὰ τὴ φωτογράφιση τῶν ζωγραφιῶν καὶ τῶν μακετῶν. Τὸν Δημήτρη Χαλκιόπουλο γιὰ τὴ βοήθεια στὴν κατασκευὴ τῶν τρισδιάστατων μακετῶν. Τὸν Ἰωακεὶμ Μιναρετζόπουλο γιὰ τὴ βοήθειά του στὴν τελικὴ τοιχογραφία. Τὸν Τάκη Πετράκη ποὺ κατασκεύασε τὰ γύψινα μέρη ποὺ ἐπιμελῶς χάλασα. Τὸν Θανάση Βόβολη καὶ τὸν Γιῶργο Ἄγα ποὺ κατασκεύασαν τὶς μάσκες ἀπὸ ἐκμαγεῖα τῶν προσώπων τῶν ἠθοποιῶν, τὶς ὁποῖες ἐγὼ μετὰ ἐπιζωγράφισα. Τέλος, τὴ Σοφία Φραγκούλη στὴν ὁποία ὀφείλονται οἱ φωτογραφίες τῆς παράστασης.

ΑΛΕΚΟΣ ΒΛ. ΛΕΒΙΔΗΣ

GEORGES BANU

Ἡ *Ἀντιγόνη* τῆς ὁδοῦ τῶν Κυκλάδων

(Ἀπόσπασμα)[1]

ΕΝΑΣ ΤΡΑΓΙΚΟΣ ΨΙΘΥΡΟΣ

ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ, πάρα πολύ σπάνιες, πού ριζώνουνε στὰ φύλλα τῆς καρδιᾶς. Ὄχι μόνον μιὰ εἰκόνα ἢ μιὰ στιγμή, ἡ παράσταση ὁλόκληρη ἀναμοχλεύει τὴν καρδιὰ σὰν ἕνα αὐθεντικὸ πετράδι, σφηνωμένο στὰ βάθη της. Σήμερα αὐτὲς οἱ παραστάσεις δὲν στηρίζονται στὴν ὑπέρβαση, ἀλλὰ στὴ συμπύκνωση, ὅπως αὐτὴ ἡ *Ἀντιγόνη* τῆς Ἀθήνας, τῆς ὁποίας ἡ τραγικὴ γλυκύτητα μοιάζει περισσότερο μὲ προσευχὴ παρὰ μὲ κραυγή, τὴν ὁποία καὶ ἀποποιεῖται. Ἀναγνωρίζουμε ἐδῶ τὴν ἐσωτερικὴ ἐκείνη πυκνότητα πού εἶχε προσεγγίσει ὁ Alain Milianti σὲ μιὰ παράσταση ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὰ παλαιστινιακὰ κείμενα τοῦ Jean Genet.

Στὸ Θέατρο τῆς ὁδοῦ Κυκλάδων, ὁ Λευτέρης Βογιατζῆς συγκέντρωσε μιὰ ὁμάδα νέων ἠθοποιῶν καὶ κάτω ἀπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Σπύρου Σακκᾶ διερεύνησαν τὸ κείμενο φυσικά, ἀναζήτησαν τὴν ἠχητική του ἑνότητα, ἐπαναθέρμαναν τὰ στόματά τους καὶ ζύγισαν τὶς κινήσεις τους. Ξεκίνησαν ἀπὸ μία καινούργια μετάφραση τοῦ ποιητῆ Νίκου Παναγιωτόπουλου, στὴν ὁποία ἡ γλώσσα καλλιεργεῖ τὴν οἰκονομία καὶ ἀπορρίπτει τὸ περιττό. Σὰν σύλληψη, ἡ ὅλη δουλειὰ ἐγγράφεται στὸ πνεῦμα ἐκεῖνο πού ἐναντιώνεται στὸ ξεχείλισμα τῆς ὀδύνης καὶ τὴν καταχρηστική της ἔκφραση. Μὲ αὐτὴν τὴν ἔννοια τὸ ὅλο ἐγχείρημα δηλώνει στάση πολεμικῆς, γιατὶ ὁ Βογιατζῆς γυρνάει τὴν πλάτη σὲ αὐτὸ τὸ θαυμαστὸ ἀκουστικὸ κουτὶ πού εἶναι τὸ

1. Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Georges Banu, « L'*Antigone* de la rue des Cyclades », *Art Press*, 176, Ἰανουάριος 1993. Ἡ μετάφραση δημοσιεύτηκε στὸ περ. *Ἀντί*, τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1993.

Θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου, ὅπου ἡ σκηνὴ τοποθετημένη στὸ ἄκρον μιᾶς γρανιτένιας χοάνης συγκεντρώνει καὶ παροξύνει τὰ πάθη. Στὸ Θέατρο τῆς ὁδοῦ Κυκλάδων τὰ πάθη δὲν ἐξορίζονται, ἐνυπάρχουν, μπορεῖς νὰ τὰ ἀγγίξεις καὶ δὲν εἶναι ποτὲ φωναχτά.

Εἶναι μιὰ παράσταση ποὺ θὰ ἄρεσε στὸν Jacques Lassalle, μιὰ παράσταση στὸ ὅριο τῆς ἐξομολόγησης, ὅπου κυριαρχεῖ ὁ σεμνὸς ἦχος. Μοιάζει νὰ ἀναδύεται παρὰ τὴ σιωπὴ ποὺ περιβάλλει πάντα τὰ πρόσωπα, τὰ πεισματικὰ κλειστὰ σὲ κάθε ρητορεία.

Ὁ Βογιατζῆς ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἐκπεφρασμένη ρητορικὴ τῆς τραγωδίας, ποὺ ὁ Λέσινγκ στὸν *Λαοκόοντα* θεωροῦσε ἴδιον τοῦ θάρρους τῶν Ἑλλήνων νὰ σηκώσουν τὴν κραυγὴ ποὺ οἱ Ρωμαῖοι λογόκριναν. Ὁ Βογιατζῆς ἀναζητάει μᾶλλον τὴ γαλήνη τῆς οἰμωγῆς· οἱ φωνὲς ἀναδιπλώνονται, ἀγγίζουν τὸν πυρήνα τῆς ὕπαρξης ἐκεῖ ὅπου ἡ κατάρα σωπαίνει.

Ὁ τόνος ἔχει τὴν ἑνότητα τῆς λειτουργίας. Ἐδῶ οἱ λέξεις ἀπογυμνώνονται ὡς τὸ κόκαλο καὶ χωρίζονται γιὰ νὰ ἐπιτρέψουν στὴν ἀνάσα νησίδες ἐλευθερίας. Ὁ ἀέρας δὲν ξοδεύεται ποτὲ ἀσυλλόγιστα· γεμίζει τὰ στόματα καὶ κάνει τὸ λόγο βελούδινο. Μία μοναδικὴ φωνὴ ἀναδύεται γιὰ νὰ ἀνασυνδέσει τὴν ὁμάδα. Οὔτε ἀπελπισμένη οὔτε ἀνήκουστη, εἶναι πάντα ἐκεῖ, ἕνας ἀδιάκοπος τραγικὸς ψίθυρος.

ΤΗΝ ΩΡΑ ΤΟΥ ΑΙΩΝΙΟΥ ΜΕΣΗΜΕΡΙΟΥ

Ὄχι μόνο ἡ φωνὴ ἀλλὰ καὶ ὁ χῶρος ἔχει ἀποποιηθεῖ κάθε διάθεση ὑπερβολῆς. Τὰ πολλά, διαδοχικὰ σχέδια τοῦ Ἀλέκου Λεβίδη μαρτυροῦν τὴν ἔρευνα πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση. Παρακολουθοῦμε, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, τὴν ἀναζήτηση ἐκείνου τοῦ ἐμβληματικοῦ στοιχείου, τοῦ ἱκανοῦ νὰ ἀνακαλέσει τὴν Ἑλλάδα τῶν Λαβδακιδῶν, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴν ἐπιθυμία νὰ διαμορφωθεῖ ἕνας χῶρος οἰκεῖος, ἕνα ὑπόγειο καταφύγιο. Ἔτσι, τελικά, ἀνάμεσα στὶς ἑλληνικὲς ἀναφορές, ἐπιλέχτηκε τὸ πλαίσιο μιᾶς παλατινῆς θύρας, τῆς θύρας τοῦ παλατιοῦ τῶν Θηβῶν. Ἐνῶ ταυτόχρονα ἡ ὅλη ἀτμόσφαιρα παραπέμπει σὲ ἐκεῖνες τὶς ἀσφαλεῖς κρύπτες ὅπου κατέφευγαν οἱ κυνηγημένοι χριστιανοί.

(Ἀργότερα, στὴ ρωμαϊκὴ ἐκκλησία τοῦ Σὰν Κλεμέντε, ξαναβρέθηκα σὲ αὐτὸ τὸ κλίμα —τὸ μεῖγμα τῆς ἀσφάλειας καὶ τῆς ἀρχαϊκότητας— καὶ ἀναγνώρισα τὸ πνεῦμα στὸ ὁποῖο κινήθηκαν οἱ ἐπιλογὲς τοῦ Λεβίδη.) Λοξὰ σὲ σχέση μὲ τὴν εἴσοδο τοῦ παλατιοῦ, ὑπάρχει ἕνα μεγάλο παραλληλόγραμμο τραπέζι· στὸ σχέδιο ποὺ τὸ καλύπτει ἀναγνωρίζουμε τὸ πλακόστρωτο ποὺ ὑπάρχει στὸ Θέατρο τοῦ Διονύσου.

Ὁ χορὸς συγκεντρώνεται γύρω ἀπὸ αὐτὸ τὸ τραπέζι ποὺ προβάλλει στὸ κέντρο μιᾶς ἀνασκαφῆς. Τὸ πάτωμα τοῦ θεάτρου μαζὶ μὲ τὰ κρηπιδώματα ἔχουν ξηλωθεῖ γιὰ νὰ ἀποκαλυφθεῖ τὸ χῶμα μὲ τὰ ἐξογκώματα καὶ τὰ χαλίκια του.

(Μήπως καὶ ἡ ἴδια ἡ *Ἀντιγόνη* δὲν περιστρέφεται γύρω ἀπὸ μιὰ χούφτα χῶμα ; Ἡ νεαρὴ γυναίκα θὰ πάρει, κάποια στιγμή, μιὰ χούφτα χῶμα στὴν παλάμη της καὶ θὰ τὸ σκορπίσει φυσώντας το — σκόνη συμβολική.) Σὲ αὐτὴ τὴν ὑλική, τὴ χειροπιαστὴ ἀλήθεια τῆς σκηνικῆς ἐπιφάνειας ἀναλογεῖ καὶ ἡ αἴγλη τοῦ κεντρικοῦ τοίχου, θαυμαστοῦ πίνακα ποὺ ἱστορεῖ τὸν παρελθόντα χρόνο καὶ τὴ δύναμη ποὺ ἔχει νὰ γεννάει τὴν ὀμορφιὰ μέσα ἀπὸ τὴ φθορὰ ποὺ ἔχει, στὸ μεταξύ, ἐπέλθει. Πίσω ἀπὸ τὶς μισοσβησμένες τοιχογραφίες φανερώνονται κομμάτια τοῦ πέτρινου ἀπελέκητου τοίχου ἐνῶ σὰν πάνω σὲ φόντο λυρικῶν ἐρειπίων ξεπροβάλλει τὸ τέλειο καὶ στοὺς αἰῶνες ἀνέπαφο πλαίσιο τῆς χρυσῆς θύρας τοῦ τραγικοῦ παλατιοῦ. Αὐτὴν ὁ χρόνος τὴν ἔχει ἀφήσει ἀνέγγιχτη. Προβάλλει τὴν τελειότητά της ὡς ὑλικὸ ἀνάλογο τοῦ κειμένου. Καὶ αὐτὸ σώθηκε μέσα στὸ χρόνο.

Ὁ Βογιατζῆς καὶ ὁ Λεβίδης ἐγκαταλείπουν τὸν ἀνοιχτὸ χῶρο χωρὶς ὡστόσο νὰ θυσιάσουν τὸ φῶς τῆς ἡμέρας. Ἡ τραγωδία, ἂς μὴν τὸ ξεχνᾶμε, εἶναι τὸ ἄκρον ἄωτον τῆς ὀδύνης μέσα στὸ ἄπλετο φῶς. Δὲν περιέχει τίποτα νυχτερινό, καλλιεργεῖ τὴν ὑπέρμετρη ἔκθεση τῆς φρίκης κάτω ἀπὸ τὶς ἀχτίδες τοῦ ἥλιου. Στὴν παράσταση, κάτω ἀπὸ ἕνα σύστημα φωτισμῶν ἐντελῶς καλυμμένων πίσω ἀπὸ ἕνα ταβάνι ἀπὸ ἄσπρο, διάφανο πανί, ἠθοποιοὶ καὶ θεατὲς λούζονται στὸ φῶς μιᾶς πνευματικῆς ἡμέρας. Δὲν ὑπάρχει σκιὰ οὔτε ἀπόκλιση τοῦ φωτός : ἡ τραγωδία ἐκτυλίσσεται τὴν ὥρα τοῦ αἰώνιου μεσημεριοῦ, « τὴν ὥρα τὴ μακρύτερη », ὅπως ἔλεγε ὁ Νίτσε.

Οἱ θεατὲς βρίσκονται σὲ ἐλάχιστη ἀπόσταση ἀπὸ τὸν σκηνικὸ

χῶρο, ὡστόσο καθισμένοι κυκλικὰ — ἡ μορφολογία τοῦ ἀρχαίου θεάτρου εἶναι παρούσα ἀλλὰ σὲ σμίκρυνση, σὰν πυρήνας ἀρχαίου θεάτρου, ἀπελευθερωμένος ἀπὸ κάθε ἱστορικὴ ἀναφορά. Τὸ κοινὸ ὅμως, παρὰ τὴν τοποθέτησή του, δὲν συγκροτεῖ συλλογικὸ σῶμα· ὁ διάλογος μὲ τὴ δράση γίνεται σὲ αὐστηρὰ προσωπικὸ ἐπίπεδο. Ὁ κάθε θεατὴς ξεχωριστὰ ἀντιμετωπίζει τὸν ἑαυτό του μόνος μπροστὰ στὴν πληρότητα ποὺ τοῦ προσφέρει αὐτὴ ἡ *Ἀντιγόνη*. Αὐτὸς λοιπὸν ὁ χῶρος δὲν εἶναι μὲ κανέναν τρόπο ρεαλιστικὸς παρὰ τὴν ἀπτὴ ὑλικότητά του. Εἶναι ἕνας χῶρος φανταστικὸς καὶ πνευματικός, χῶρος θερμὸς καὶ συμπυκνωμένος, ἕνας χῶρος ὑποδοχῆς, θρησκευτικός. Τῆς θρησκείας στὸ ξεκίνημά της.

Η ΙΕΡΗ ΑΔΕΞΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΦΡΑ ΑΝΤΖΕΛΙΚΟ

Μήπως καὶ ἡ παράσταση δὲν ἀρχίζει μὲ τὴ νεανικὴ σύναξη γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι, τὰ χέρια ἥσυχα νὰ ἀκουμποῦν ἐπάνω του, σὰν τὶς κρυφὲς λειτουργίες τῶν πρώτων χριστιανῶν ; Ὁλόκληρη ἡ στάση ποὺ υἱοθετοῦν τὰ σώματα συνηγορεῖ γιὰ τὴν ἱερὴ ἐκείνη ἀδεξιότητα ποὺ συναντᾶμε στὸν Φρὰ Ἀντζέλικο : χέρια λυτά, ὦμοι στρογγυλοί, τὰ πόδια ἀκουμποῦν στὸ χῶμα χωρὶς καμία πρόθεση συμμετρίας. Τὸ σῶμα φέρει διακριτικά, ἕνα εἶδος πρωτόγονου ἀρχαϊσμοῦ, ποὺ τὰ σύγχρονα κοστούμια, κοστούμια δουλειᾶς πάνω στὸ σανίδι —καζάκες, γιακαδάκια, κάλτσες—, τονίζουν ἀκόμα περισσότερο. Κάτω ἀπὸ τὸ σύγχρονο ροῦχο προβάλλει ἡ πρωταρχική, φυσικὴ ἁγνότητα. Ὄρθιοι οἱ ἠθοποιοὶ υἱοθετοῦν μιὰ στάση ποὺ δὲν ἔχει τίποτα τὸ ἄκαμπτο ἢ τὸ ἐπηρμένο. Μιὰ στάση αἰδημοσύνης υἱοθετημένης ἀλλὰ ὄχι ἐπιδεικνυόμενης.

Ἡ ἀναφορὰ στὸν Φρὰ Ἀντζέλικο εἶναι προφανής, ὑπάρχει ὅμως στὶς κινήσεις τῆς *Ἀντιγόνης*, κινήσεις αὐστηρῆς λιτότητας, ἕνα στοιχεῖο ποὺ ἀνακαλεῖ ταυτόχρονα τὸ χωριάτικο κορμί. Ἕνα κορμὶ οὔτε ἀπελευθερωμένο οὔτε σφιγμένο, ἕνα σῶμα ἥσυχο. Μέσα ἀπὸ αὐτὴν τὴ διπλὴ ἀναφορὰ στὴν πρώιμη Ἀναγέννηση ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τὸ ἀγροτικὸ δρώμενο ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ *Ἀντιγόνη* αὐτὴ βρίσκει καὶ στὸ σωματικὸ ἐπίπεδο τὴν ἀντιστοιχία τοῦ ἠχητικοῦ της συγκρατημοῦ. Ἀπὸ αὐτὸ ἀναδύεται τὸ αἴσθημα τῆς γενικῆς ἰσορροπίας ποὺ

κυριαρχεῖ στὴν παράσταση. Τίποτα δὲν θὰ διαταράξει τὴν ὀργανική της ἁρμονία — ἀκόμα καὶ ἡ ὀδύνη θὰ καταλαγιάσει.

Ὁ Βογιατζῆς ὀργανώνει τὴν παράσταση μὲ ἐπίκεντρο τὸ χορό, μιὰ σύναξη νέων ἀνθρώπων, ποὺ τοὺς ἑνώνει ἡ πίστη καὶ ποὺ ἡ ἀπόγνωση δὲν τὴν ἀναταράζει. Μιὰ κοινότητα ἀπὸ τὴν ὁποία βγαίνουν τὰ πρόσωπα, συχνὰ μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ἁπλοῦ ἀξεσουάρ : ἕνα χρυσὸ κορδόνι στὸ μέτωπο τοῦ Κρέοντα, μία λεπτότατη λόγχη, ἕνα τίποτα, σχεδὸν ἀδιόρατο. Τὰ πρόσωπα λοιπόν, ἂν καὶ ἐγκαταλείπουν τὸ χορό, ἀνήκουν πάντα σὲ αὐτόν. Τὰ διακριτικὰ σημάδια ποὺ φοροῦν, πιὸ πολὺ ὑποδηλώνουν παρὰ τονίζουν τὴν ἔξοδό τους. Τὸ κυρίαρχο αἴσθημα εἶναι τὸ αἴσθημα τῆς ἑνότητας, χαρακτηριστικὸ στὰ ἀγροτικὰ δρώμενα, ὅπου μαθητευόμενοι καὶ νέοι χωρικοί, ὅλοι ἔφηβοι, παίζουν σκηνὲς ἀπὸ τὴ Βίβλο. Ἡ λεπτότητα τῆς παράστασης πηγάζει ἀπὸ τὴν τέχνη της νὰ ἐκμαιεύσει τὴ φρεσκάδα ποὺ μόνον ἕνας λαϊκὸς τεχνίτης εἶναι ἱκανὸς ἀκόμα νὰ χαρίσει. Αὐτὴ ἡ *Ἀντιγόνη*, ἐπειδὴ εἶναι οἰκεία, σεμνὴ καὶ « πρωτόγονη » μὲ τὴν ἔννοια τῶν Ἰταλῶν πριμιτίφ, μπορεῖ καὶ φανερώνει τὴ χριστιανικὴ διάσταση ποὺ διέκρινε ὁ Κίρκεγκωρ στὸ κείμενο τοῦ Σοφοκλῆ. Ὁ Κίρκεγκωρ δὲν μιλάει γιὰ μία Ἀντιγόνη, θυγατέρα τοῦ Θεοῦ, ἀπεσταλμένο ἀγγελιοφόρο τῆς Ἀποκάλυψης ;

Ὁ Κρέων εἶναι ὁ πιὸ ἀπομονωμένος, σχεδὸν πάντοτε ἀπ' ἔξω, ἐνῶ τὰ ἄλλα πρόσωπα μπαινοβγαίνουν στὸ χορὸ ὅπου ἀγόρια καὶ κορίτσια συγχέονται. Εἶναι ἄνθρωποι ποὺ στὴν αὐγὴ τῆς ζωῆς ἀντιμετωπίζουν τὴν ὕβρι. Καὶ ὅταν ἀκόμα ἐξαφανίζονται ἀπὸ τὴ σκηνή, αὐτὸ δὲν ἔχει τίποτα τὸ σπασμωδικό. Ἡ Εὐρυδίκη, ἡ γυναίκα τοῦ Κρέοντα, μπήγει τὸ μαχαίρι στὸ συκώτι της καὶ στὴ συνέχεια καταρρέει ἁπαλά, σύμφωνα μὲ τοὺς αἰσθητικοὺς κανόνες τῆς ἰταλικῆς εἰκονογραφίας. Καὶ ἡ Ἀντιγόνη χάνεται ἀνηφορίζοντας ἀργὰ μιὰ πλαγιὰ ποὺ θὰ τὴν ὁδηγήσει μακριὰ ἀπὸ τὴ σκηνή.

Γυμνόστερνος ὁ Κρέων ἀγκαλιάζει τὸν νεκρὸ γιό του κι αὐτὸν γυμνό, μὲ τὴν ἀποφασιστικότητα τοῦ ἀνθρώπου τῆς γῆς, ποὺ τολμάει νὰ κρατήσει νεκρὸ αὐτὸν ποὺ ἦταν σὰρξ ἐκ τῆς σαρκός του. Ἀκόμα καὶ ἐδῶ, σὲ αὐτὲς τὶς κορυφαῖες στιγμὲς τοῦ τέλους, τὰ πρόσωπα ἀποφεύγουν κάθε ἀκραία ἔκφραση, κάθε ξεχείλισμα. Ὑπάρχει μία πρωτογενὴς ὑπαρξιακὴ σεμνότητα ποὺ ἡ παράσταση ὑπηρετεῖ

ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Ἔτσι αὐτὴ ἡ *Ἀντιγόνη, ἀποκλείοντας τὴ στάση τῆς τραγωδίας, ἐγκαθίσταται στὸν πυρήνα τοῦ τραγικοῦ.* Τὸ τραγικὸ στοιχεῖο εἶναι γαλήνια ἀποδεκτό. Γι' αὐτὸ καὶ ὅταν κάποιες στιγμὲς ὑγραίνονται τὰ μάτια, μετανοοῦμε γι' αὐτὴν τὴ βεβήλωση ποὺ ἐπιφέρουνε τὰ δάκρυα στὴν οἰκουμενικὴ γαλήνη.

Ὁ θεατὴς βυθίζεται στὴν παράσταση ποὺ τελικὰ τὸν κατακυριεύει. Μποροῦμε νὰ τὴν παρομοιάσουμε μὲ ἕνα ὡραῖο χειροποίητο ἀντικείμενο, ἀνυπόγραφο, γιατὶ τὸ μόνο ποὺ ἐνδιαφέρει ἐδῶ εἶναι ἡ τελείωση τῆς δουλειᾶς. Καλλιτέχνες ποὺ πλησιάζουν τὰ πενήντα ὁδήγησαν τοὺς νεαροὺς ἠθοποιοὺς σὲ αὐτὴν τὴν ἔκφραση συμφωνίας μὲ τὸ τραγικό. Εἶναι μία ἐνήλικη παράσταση ποὺ μέσα της βρίσκονται ἀφομοιωμένοι οἱ ἐμπνευστές της. Μὲ τὴ μορφὴ τῆς τραγωδίας δωματίου ἡ *Ἀντιγόνη* αὐτὴ ἐμφανίζεται ὡς τραγωδία τῆς συγκατάνευσης ἀλλὰ ὄχι καὶ τῆς συνθηκολόγησης. Τὰ πρόσωπα κάνουν αὐτὸ ποὺ ἔχουν νὰ κάνουν, ὅπως γινότανε στὰ χωριὰ τὸν παλιὸ καιρό: κανένας δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει. Ἐδῶ δὲν ἀντηχοῦν ἡ ἐξέγερση καὶ ὁ ἀγώνας ἀλλὰ ἡ ἠθικὴ ἐπιταγὴ ἐξυψωμένη σὲ « ἠθικὴ οὐσία » ἀπόλυτα ἀφομοιωμένη.

Ἡ φωνὴ τῆς *Ἀντιγόνης* τοῦ Βογιατζῆ ἀπηχεῖ τὰ λευκὰ εἰδώλια τῶν κυκλαδίτικων νησιῶν, ὅπου ὁ ἄνθρωπος, καθαρμένος ἀπὸ τὰ δευτερεύοντα, ξανακερδίζει τὴν πρωταρχικὴ ἑνότητα. Πέρα καὶ πάνω ἀπὸ τὴν τραγικὴ ἀπομόνωση μετράει ἡ πρωταρχικὴ ἑνότητα τοῦ ἀνθρώπου πρὶν ἀπὸ τὴ μοίρα. Τὸν ἦχο αὐτῆς τῆς θεμελιακῆς συμφωνίας χωρὶς συσπάσεις καὶ σπασμοὺς *ἀκοῦμε σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς Ἀντιγόνης τῆς ὁδοῦ τῶν Κυκλάδων.*

GEORGES BANU

(μετάφραση: Εἰρήνη Λεβίδη)

GEORGES BANU

L' Antigone de la rue des Cyclades

(Extraits)[1]

UN MURMURE TRAGIQUE

IL Y A DES SPECTACLES, bien rares, qui se blottissent dans le creux du cœur. Pas seulement une image ou un instant, mais le spectacle tout entier, tel un véritable caillou affectif. Aujourd'hui ces spectacles tiennent non pas de l'excès, mais de la *concentration*, comme cette *Antigone* d'Athènes dont la douceur tragique s'apparente à la prière plutôt qu'au cri qu'elle écarte. L'on reconnaît la même densité intérieure, étrangère à l'explosion, qu'Alain Milianti avait pu obtenir dans le spectacle inspiré par les textes palestiniens de Jean Genet.

Dans son théâtre de la rue des Cyclades, Lefteris Voyatzis a réuni un groupe de jeunes acteurs et, sous la direction de Spiros Sakkas, ils ont exploré musicalement le texte, ont cherché son unité sonore, ont réchauffé leur bouche et apaisé leurs gestes. Ils sont partis d'une traduction nouvelle du poète Nikos Panayiotopoulos où la langue cultive l'économie et exclut l'influre. Dès l'origine, le travail s'inscrit sur le chemin de la retenue aux dépens des déferlements d'une souffrance abusivement expressive. En ce sens, la démarche s'affirme comme polémique car Voyatzis tourne le dos à cette splendide caisse acoustique qu'est le théâtre d'Epidaure où la scène se dessine à la limite d'un entonnoir de granit qui concentre et exaspère

1. Extraits de l'article de Georges Banu, « L'Antigone de la rue des Cyclades », *Art Press*, 176 (Janvier 1993).

les passions. Au théâtre de la rue des Cyclades elles ne sont pas bannies, mais seulement contenues, car la douleur ne nous parvient qu'effleurée et jamais clamée. C'est un spectacle que Jacques Lassalle aurait aimé, spectacle au bord de l'aveu, où règne la pudeur du son. Il semble s'échapper malgré le silence qui, virtuellement, entoure ces personnages réfractaires à toute éloquence. Voyatzis s'éloigne de la rhétorique tragique explicite que Lessing, dans *Laokoon*, assimilait au courage grec d'assumer le cri de douleur que les Roumains censurent. Il cherche plutôt, lui, le calme d'une plainte où les voix sont repliées sur elles-mêmes, au plus près de ce centre de l'être d'où ne jaillit nulle imprécation. Le ton a l'unité d'une liturgie. Ici les mots s'égrènent et s'espacent pour laisser au souffle des plages de liberté. L'air n'est jamais consommé avec violence, il remplit les bouches et rend veloutée la parole. Une voix unique émerge et relie le groupe. Ni exaspérée, ni inaudible, elle est toujours là, comme un ininterrompu murmure tragique.

A L'HEURE D'UN MIDI ÉTERNEL

Non seulement la voix, mais l'espace aussi se dérobe à toute envie de l'excès. Les nombreuses esquisses d'Alekos Levidis attestent cette quête. L'on suit d'un côté la recherche de cet élément emblématique à même d'évoquer la Grèce des Atrides et, de l'autre, le souhait de modeler un lieu de confiance, un abri souterrain. Ainsi, finalement, parmi les références grecques, le choix s'est arrêté sur le cadre d'une porte de palais, le palais de Mycènes. Pour ce qui est de l'ambiance du lieu, elle renvoie à ces endroits où se retrouvaient les chrétiens poursuivis. (Plus tard, dans l'église romaine San Clemente je retrouvais le climat sécuritaire et archaique des premières cachettes servant de refuge aux croyants. J'y reconnaissais l'esprit des options de Levidis). De biais par rapport à l'entrée du palais, se dresse une vaste table rectangulaire recouverte du dallage dont on identifie la matière et le dessin sur le sol du théâtre de Dionysos.

Le chœur se réunit autour de cette table qui se détache en plein milieu d'un trou creusé dans le sol car ici l'on a enlevé le plancher, ses soubassements, pour parvenir jusqu'à la terre cailloutée et bosselée. (Mais *Antigone* ne tourne-t-elle pas autour d'une poignée de terre que la jeune femme prend un instant dans la main pour la disperser ensuite telle une poussière symbolique ?). A cette vérité matérielle et presque tactile de la surface de jeu répond la splendeur du mur central, admirable tableau qui dit le temps passé et son pouvoir d'engendrer de la beauté grâce à l'érosion. Sur des fresques à moitié effacées apparaissent des zones de pierres brutes, et sur le fond de ces ruines lyriques se dessine le cadre parfait, à jamais intact de la porte dorée du palais tragique. Le temps ne l'a en rien affectée. Elle s'affirme dans sa perfection comme une sorte d'analogon du texte.

Voyatzis et Levidis abandonnent le plein air sans sacrifier pour autant le jour. La tragédie, on doit s'en souvenir, c'est le comble de l'atroce en pleine lumière; elle n'a rien de nocturne et elle cultive cette surexposition de l'horreur aux rayons du soleil. Ici, par un système d'éclairage entièrement dissimulé sous un plafond de toile blanche transparente, acteurs et spectateurs baignent dans l'ambiance d'une journée mentale. Sans ombre ni déclinaison des intensités, la tragédie se déroule à l'heure d'un midi étermel, *« l'heure la plus longue »* disait Nietzsche.

Les spectateurs surplombent à peine le lieu tout en l'entourant car, morphologiquement, l'on reconnait le théâtre grec mais comme réduit à son noyau, libre de toute référence historique explicite. Malgré l'emplacement, le public ne se constitue pas en assemblée collective et le dialogue avec l'action s'engage sur un plan strictement individuel. Chacun se confronte seul face à la plénitude de cette *Antigone* recueillie. En dépit du concert des matériaux, le lieu n'a rien de réel. C'est un lieu imaginaire, un lieu chaud et concentré, un lieu d'accueil, un lieu religieux. De la religion des débuts.

LA GAUCHERIE SACRÉE DE FRA ANGELICO

Le spectacle ne débute-t-il pas d'ailleurs par l'assemblée des jeunes, les mains paisiblement posées sur la table comme lors d'une cérémonie secrète des premiers chrétiens ? Ensuite, les postures adoptées laissent apparaître cette gaucherie sacrée que l'on reconnait chez Fra Angelico : les bras sont tombants, les épaules arrondies, les pieds posés sans nulle préoccupation de symétrie. Le corps, discrétement, apporte une sorte d'archaisme primitif que les costumes, costumes de travail théatral (survêtements, tennis) ne font que mieux ressurgir. Sous l'habit actuel se lit une pureté physique initiale.

Debout, les acteurs ont une verticalité qui n'a rien de rigide ou d'orgueilleux, une verticalité timide, admise mais peu affichée. Si la référence à Fra Angelico semble évidente, les gestes d'Antigone, d'une simplicité fondamentale, rappellent également le corps tranquille. Par cette double référence à la Renaissance primitive et à une représentation rurale, cette Antigone trouve ainsi sur le plan physique l'équivalent de sa retenue sonore. De là sans doute ce sentiment d'équilibre général qui prévaut. Rien ne vient perturber cette harmonie organique. Elle apaise même la souffrance.

Voyatzis ordonne le spectacle autour du chœur, assemblée de jeunes gens que la foi réunit et que la désolation n'abasourdit pas. Une communauté d'où les personnages s'extraient parfois à l'aide d'un simple accessoire : un cordon doré autour du front de Créon, une lance particulièrement fine qui évoque l'image de saint Georges, héros de l'orthodoxie, un rien presque indécelable. Les personnages, bien qu'il quittent le chœur, semblent toujours en faire partie. Les signes qui les distinguent suggèrent la frontière plus qu'ils ne la tracent. Le sentiment étant celui de cette unité propre à certains spectacles de village où des apprentis, ou de jeunes paysans, tous des adolescents, jouent les aventures bibliques. Le raffinement du spectacle provient de l'art qu'il déploie pour préserver une

fraicheur dont seul le naif s'avére encore être capable. Cette *Antigone* parce qu'intime, réservée et « primitive », comme on parle des « primitifs » italiens, fait ressurgir cette dimension chrétienne que Kierkegaard reconnaissait dans le texte de Sophocle. Ne parle-t-il pas d'Antigone, enfant de Dieu et messagère annoncant l'Apocalypse ?

Créon reste le plus isolé, toujours en dehors, tandis que les autres personnages réintégrent le chœur où filles et garcons se confondent. Ce sont des gens à l'aube de la vie qui s'affrontent à l'hybris. Leur disparition n'aura jamais rien de convulsif. Eurydice, la femme de Créon, se plante un couteau dans le foie et puis s'effondre doucement selon les canons esthétiques de l'iconologie italienne. Antigone, elle, s'évanouit en empruntant un couloir qui la conduit après une lente avancée loin de la scène. Créon, torse nu, embrasse son fils, lui aussi nu, comme un paysan qui ose affronter avec détermination la mort de celui qu'il a fait venir au monde. Même dans ces manifestations de la fin, les personnages fuient toute expression extrême, tout débordement. Il y a une pudeur de l'être originaire que le spectacle ne contre-dit jamais. Et ainsi cette *Antigone* exclut le comportement de la tragédie pour mieux s'installer au cœur du tragique. Tragique sereinement accepté. C'est pourquoi lorsque, une ou deux fois, les yeux deviennent trop humides, on ne peut que regretter cette corruption par les larmes de la paix générale.

Ce spectacle, à force d'y plonger, finit par vous habiter. On peut l'assimiler à un bel objet artisanal où la signature s'absente. Seul compte l'accompli du travail. Des artistes proches de la cinquantaine ont dirigé de jeunes comédiens vers une expression de l'accord au tragique. C'est un spectacle adulte où fondent les êtres qui ensemble l'ont conçu. Traitée en « tragédie de chambre », cette *Antigone* se présente comme une tragédie de l'acquiescement mais non de la capitulation. Les gens font ce qu'ils ont à faire et à cela, de même que dans un vieux village, personne ne peut échapper. Ce n'est pas la révolte

ou le combat qui s'affirment ici, mais l'impératif moral érigé en « substance éthique » entièrement intégrée.

La voix de *l'Antigone* de Voyatzis fait écho à ces statuettes blanches des îles cycladiques où l'homme lavé des accidents et réduit à son essence regagne l'unité originaire. Par delà l'isolement tragique, c'est elle qui compte. Le son de cet accord fondateur, sans spasmes ni crispation, on l'entend tout au long de l'*Antigone* de la rue des Cyclades.

GEORGES BANU

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΤΥΠΟ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΤΗΣ *ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ*

« Σ' ἕναν σκηνικὸ χῶρο ('Αλέκος Λεβίδης) ποὺ φέρνει στὸ νοῦ Πομπηία καὶ κατεστραμμένη πρόσοψη ρωμαϊκοῦ ἀρχοντικοῦ, μὲ κοστούμια ποὺ σὲ ὁδηγοῦν στὴν 'Αναγέννηση μὲ ἀφαιρετικὴ διάθεση, κλπ. ».

Ρεπορτὰζ Π. Κάγιος, *Τὰ Νέα*, Μάιος 1992

« . . . σκηνικὰ-κοστούμια τοῦ 'Αλέκου Λεβίδη (ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ διαμόρφωση τῆς σκηνῆς μὲ τὸ χωμάτινο δάπεδο καὶ τὸν μισογκρεμισμένο τοῖχο, σκηνικὸ ποὺ ἀναδίνει μιὰ αἴσθηση φθορᾶς καὶ ἐγκατάλειψης) ».

Ρεπορτὰζ τῆς *Καθημερινῆς*, Μάιος 1992

« 'Από τὰ ἔγκατα τῆς γῆς ἔχει ἐκταφεῖ καὶ ὑψωθεῖ στὴν ἐπιφάνεια τοῦ θεάτρου τὸ θαυμαστὸ παλάτι τῆς καταραμένης γενιᾶς τοῦ Οἰδίποδα. Νεκρικὸς θάλαμος καὶ πυραμίδα τῶν Λαβδακιδῶν, ὁ σκηνικὸς χῶρος μὲ τὸ χῶμα, τὸν νεοσκαφὴ τάφο, τὶς μισοσβησμένες τοιχογραφίες, τὰ νεκρικὰ προσωπεῖα καὶ τὴν ἐπιτάφιο πλάκα, ποὺ μεταμορφώνεται σὲ τάβλα μὲ ὁμοτράπεζους τοὺς ἠθοποιοὺς σὲ μιὰ κατακόμβη θεάτρου, εἶναι ἕνας χῶρος πλήρης ἀπὸ μετωνυμίες καὶ μεταφορὲς γιὰ τὴν ταφὴ καὶ ἐκταφὴ δραματικῶν προσώπων, πολιτισμῶν, νοημάτων, ἀναμνήσεων ».

Ε. Βαροπούλου, κριτική, *Τὸ Βῆμα*, Μάιος 1992

« Καθισμένος μαζὶ μὲ τοὺς συνεργάτες του μπροστὰ στὸ σκηνικὸ τοῦ 'Αλέκου Λεβίδη, κάτι σὰν ξεθωριασμένο, παρατημένο τοῖχο ἀρχαιοελληνικοῦ παλατιοῦ μὲ μιὰ πόρτα ποὺ ὁδηγεῖ στὸ πουθενά, σκηνικὸ γιὰ τὸ ὁποῖο σκάφτηκε τὸ θέατρο, ὁ Βογιατζῆς προσπαθεῖ μάταια νὰ ἐξηγήσει μὲ σαφήνεια τὸ σκεπτικὸ τῆς παράστασης ».

Ρεπορτὰζ τῆς *'Ελευθεροτυπίας*, Μάιος 1992

« Εἶναι τέτοια ἡ εἰλικρίνεια, ἡ ἀμεσότητα καὶ ἡ ἀθωότητα τοῦ ἐγχειρήματος,

πού ἀκόμη κι αὐτὸ τὸ ὡραῖο σκηνικὸ φαντάζει ὑπερβολικὸ μὲ τὴν προσήλωσή του στὴν αἰσθητικὴ λεπτομέρεια καὶ τὴν ἐπιτήδευση στὴν ἀπόδοση τῆς φθορᾶς τῆς θύρας. Ἄλλωστε ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἔνδεια τῶν μᾶλλον " ἀμήχανων " κοστουμιῶν μὲ τὰ ποικίλα χρώματα καὶ σχέδια καὶ τὰ κλασικὰ καὶ σύγχρονα δάνεια (χιτῶνες ἀλλὰ καὶ κουμπάκια καὶ γιακάδες). Καὶ βέβαια δὲν ἐναρμονίζεται μὲ τὸ " τοπικὸ χρῶμα " τῶν ἀμακιγιάριστων προσώπων τῶν νεαρῶν ἠθοποιῶν ».

Δηὼ Καγκελάρη, κριτική, *Ἔθνος*, Ἰούνιος 1992

« Ἡ παράσταση " κάθισε ", ἐπειδὴ τὸ κείμενο δὲν τὴ σήκωνε καὶ κάθισε ἄσχημα, σὰν ρυθμός, ὕφος, κίνηση, ἐκφορὰ λόγου. Ἀναλώθηκε σὲ μιὰ συστηματικὴ διάλυση τῆς ἐθνικοθεατρικῆς μεθόδου, μὲ τὸ σύνδρομο ἁπλῶς τῆς μητροκτονίας καὶ χωρὶς καμιὰ κατάθεση δραστικῆς ἀντιπρότασης. Θέατρο δωματίου, ἢ μᾶλλον ἡ σκιά του, κλάσμα τῶν τσαρουχικῶν *Τρωάδων*, δὲν ἔπεισε ὡς τραγωδία, μὲ τὸν ἀφανισμένο χορὸ καὶ τοὺς ἄφαντους ρόλους της. Κρίμα. Σέβομαι καὶ ἐκτιμῶ τὴ μέχρι τώρα προσφορὰ τοῦ Βογιατζῆ, ἐκτιμῶ τὴ δουλειὰ τοῦ Λεβίδη στὸν σκηνικὸ χῶρο, ἀλλὰ ἡ ἀλήθεια πρέπει νὰ λέγεται ».

Λ. Πολενάκης, κριτική, *Αὐγή*, Ἰούνιος 1992

« Στὴν ἑρμηνεία τους καὶ ἄρα στὴ διδασκαλία ποὺ τὴν ὑπαγόρευσε ὑπῆρχαν στιγμὲς καίριες καὶ λιτὲς οἱ ὁποῖες, μαζὶ μὲ τὸ πολὺ ὡραῖο σκηνικὸ τοῦ Α. Λεβίδη, ἀποτελοῦσαν ἕνα διακριτικὸ φόρο τιμῆς, ἀνεπίγνωστο ἴσως σὲ ἕνα βαθμό, στὴ γενικότερη ἀντίληψη τοῦ Γιάννη Τσαρούχη γιὰ τὴν τραγωδία καὶ ὅσον ἀφορᾶ στὴν ἰδέα τοῦ ἐρειπίου, στὴν ἀξέχαστη παράσταση τῶν *Τρωάδων* στὸ ἐρείπιο τῆς ὁδοῦ Καπλανῶν.

Φοβοῦμαι ὅτι ὁ Ἀλ. Λεβίδης δὲν ὑπῆρξε τὸ ἴδιο εὐτυχὴς καὶ ὡς ἐνδυματολόγος, κλπ. »

Γ. Ἀνδρεάδης, κριτική, *Μεσημβρινή*, Ἰούνιος 1992

« Ὁ σκηνικὸς χῶρος ποὺ κατασκεύασε ὁ Ἀλ. Λεβίδης αἰσθητικότατος, ἀλλὰ γιὰ πρόταση στηριζόμενη στὶς θεωρίες τοῦ κλασικισμοῦ ».

Κ. Γεωργουσόπουλος, κριτική, *Τὰ Νέα*, Ἰούνιος 1992

« Καθοριστικὸς ὁ χῶρος, λειτουργεῖ μὲ τὰ ἐλάχιστα. Χωρὶς βάθος, σχεδὸν ἐπίπεδος, ὑπογραμμίζει τὴν ἀπροσδιοριστία τοῦ χρόνου· ἴχνη ἀρχαίας τοιχογραφίας, μιὰ ἰωνικὴ θύρα ἀναδίδουν τὴν αἴσθηση τῆς φθορᾶς. Ὁ Ἀλ. Λεβίδης προσαρμόζει εὐρηματικὰ τὶς ἰδέες στὴ στενότητα τῆς συγκεκριμένης σκηνῆς : ἕνα χωμάτινο δάπεδο μὲ γωνιασμένη τὴν τετράγωνη ἐπιτάφιο πλάκα, ἄλλοτε τράπεζα κι ἄλλοτε βάθρο. Οἱ φωτισμοὶ τοῦ Α. Μπέλλη ἀναλαμβάνουν τὰ ὑπόλοιπα, διαστέλλοντας τὴν αἴσθηση τοῦ χώρου. Ὅπως οἱ ἠθοποιοὶ ἐμφανίζονται

ὡς ὑποκριτὲς καὶ ὡς χορός, ὁ Ἀλ. Λεβίδης προτίμησε κοστούμια σὲ αὐστηρὴ γραμμή, μονόχρωμα. Μιὰ ἀναγεννησιακὴ νύξη, ταυτόχρονα ἕνα αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα βασισμένο σὲ μουντὲς ἀποχρώσεις ».

Μ. Θεοδοσοπούλου, κριτική, *Ἀντί*, Ἰούνιος 1992

« Ἡ διαδικασία αὐτῆς τῆς μυητικῆς " ἀνάγνωσης " συμβολοποιήθηκε σκηνικὰ μὲ τὸ θαυμάσιο σκηνογραφικὸ περιβάλλον τοῦ Ἀλέκου Λεβίδη ποὺ παρέπεμπε στὴν ἀνασκαφικὴ ἀποκάλυψη ἑνὸς μνημείου τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ὑποδηλώνοντας ὅτι ἡ *Ἀντιγόνη* ἀποτέλεσε τὸν πνευματικὸ " θεμέλιο λίθο " της ».

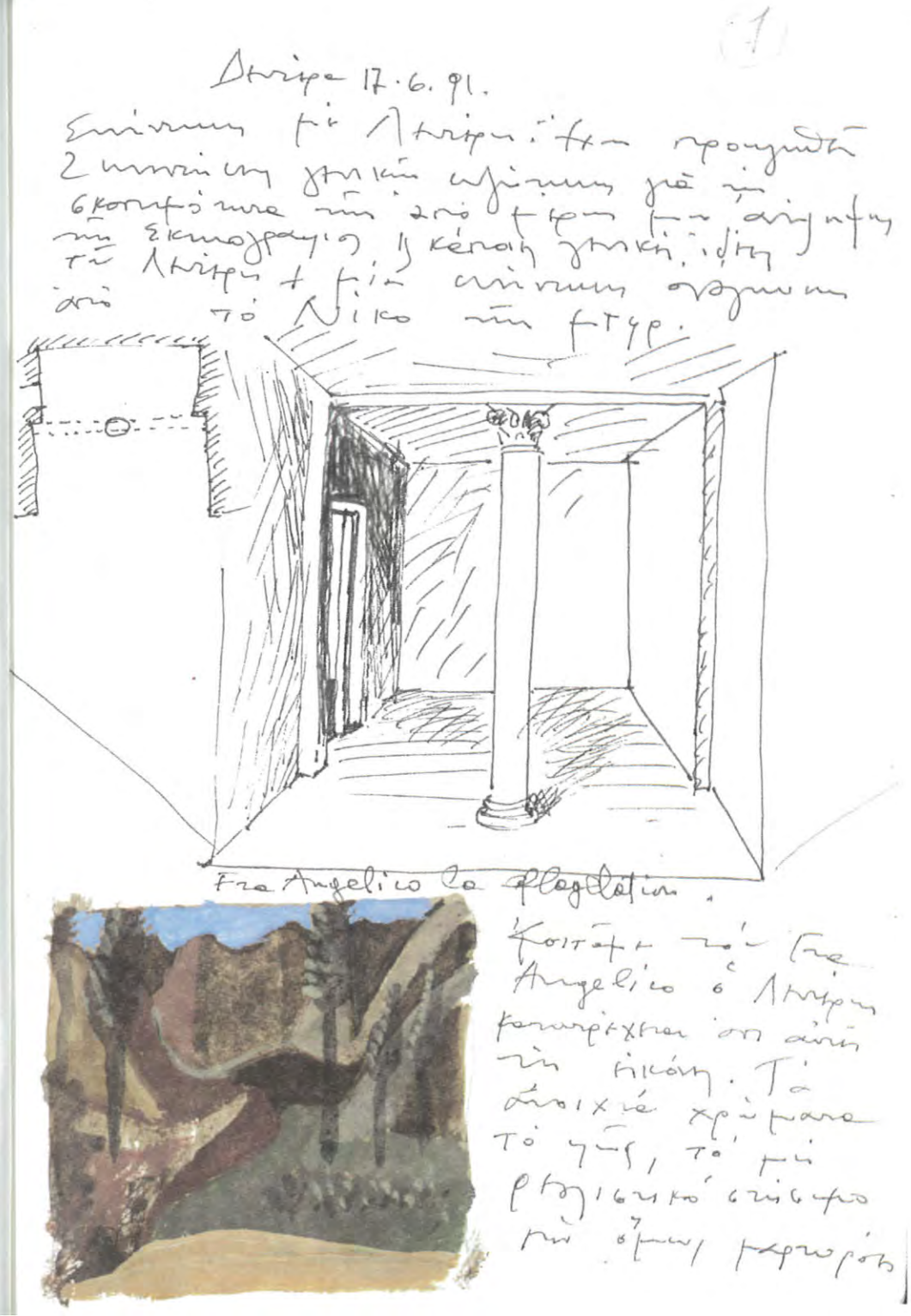
Θυμέλη, κριτική, *Ριζοσπάστης*, Δεκέμβριος 1992

« Διαχρονικότητα στὰ κοστούμια τοῦ Ἀλέκου Λεβίδη, ποὺ κινοῦνται ἀνάμεσα στὸ ἀρχαῖο καὶ τὸ σύγχρονο, χωρὶς ὅμως κραυγαλέους τόνους, διαχρονικότητα στὸ σκηνικὸ (τοῦ ἴδιου), ποὺ, σὲ ὁρισμένα σημεῖα του (ὅπως στοὺς τοίχους) τονίζει τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου μέσα ἀπὸ τὴν κάποια τους ἐρήμωση ».

Ν. Φένεκ Μικελίδης, κριτική, *Ἐλευθεροτυπία*, Ἰανουάριος 1993

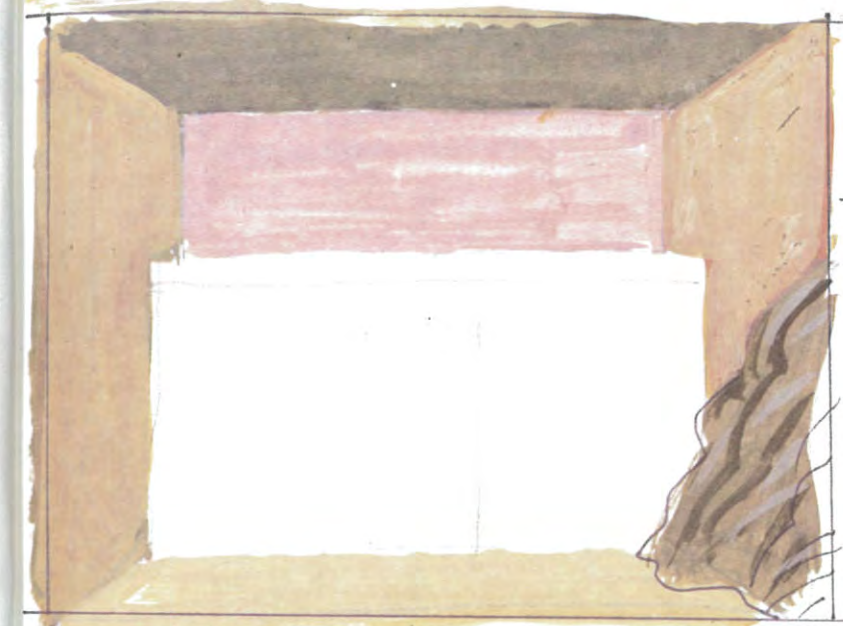
« Τὸ θέατρο θέλει πολλὴ δουλειὰ καὶ ἀφοσίωση. Ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους ποὺ σταμάτησα νὰ κάνω σκηνικά, εἶναι ὅτι ἀπὸ τότε ποὺ μοῦ ἔδιναν τὴν παραγγελία ὡς τὴν ἡμέρα τῆς πρεμιέρας, δὲν μποροῦσα νὰ κάνω τίποτα ἄλλο· τὸ μυαλό μου ἦταν ἐκεῖ. Ἄλλωστε αὐτὸ τὸ ἔκανα πιὸ πολὺ γιὰ μεράκι μου. Γιατί νὰ τὸ κάνω; Γιὰ νὰ μοῦ γράψουν ὡραῖα τὰ σκηνικά, καλαίσθητα, μέσα στὸ πνεῦμα τῆς σκηνοθεσίας κ.ἄ. Τόσο τυποποιημένα πράγματα γράφανε κι ἂς εἶχες δώσει τὴν ψυχή σου ».

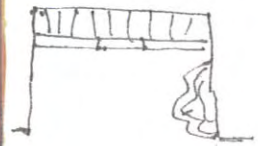
Λόγια τοῦ Γ. Μόραλη συγκεντρωμένα ἀπὸ τὸν Δ. Φωτόπουλο στὸ βιβλίο τοῦ τελευταίου *Παραμύθια πέραν τῆς ὄψεως*.



και τί σημαίνει «πρωτοτυπία» τα χρώματα
η ιδέα να παίξει σ' ένα φαγητό με
νέα μυρωδιές και «ιδιόρρυθμο». Νά

βρεθεί τρόπος το καθαρτήριο, το τρόπαιο, η
«παγίδα» μια σύγχρονη διαφήμιση
η χωνεύει σε μορφή ή η σε
αμφιβολία, σε υπερβολική (η ίδια), δίκιο μου
ή εκείνο μου πραγματικό ή πραγματικό
τα δηλαδή. Για τα χρώματα τον ίδιο
που οι αρχαίοι ζωγράφοι, όχι, οι
φτωχοί δημιούργησαν σε μικρό κάβανο η
τα γνωστά χρώματα. Η σκοπιμότητα σε



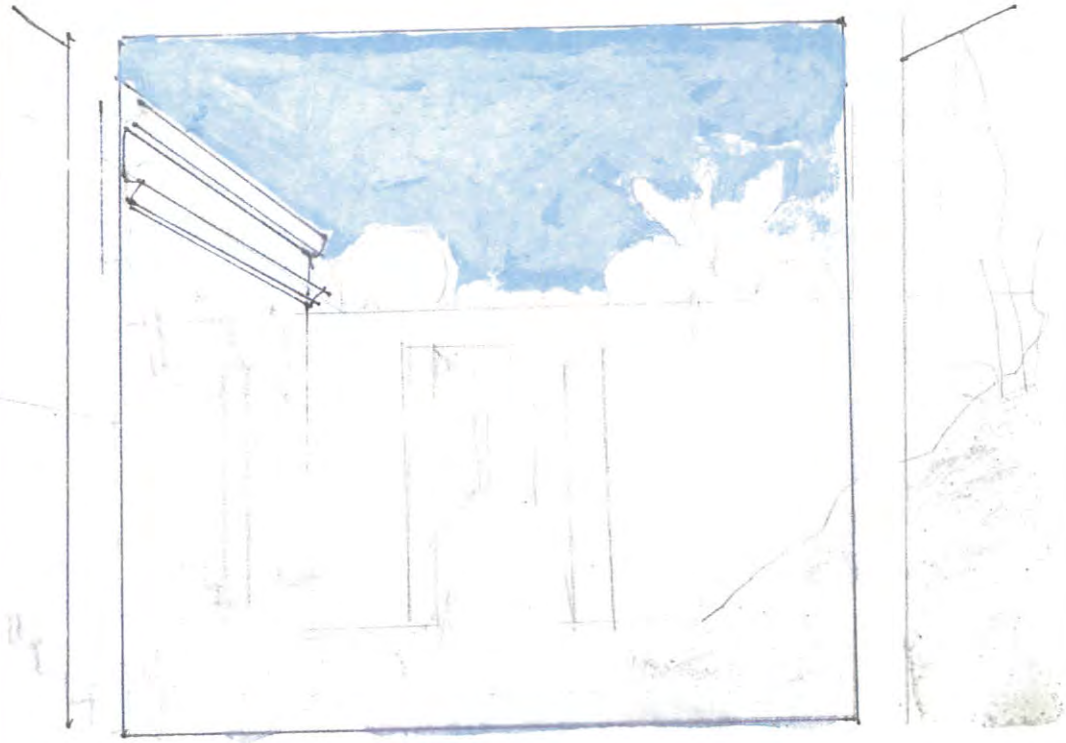


Φίλιππος Φρά Angelico
μια τέχνη
τα θέματα
η θρησκεία
η ζωή μου
ένα αντίδοτο η
καθαρότητα
αιθέριο μια
μέσα τρυφερό

Τοιχογραφία
Ο Φρά
Angelico
μια τέχνη
ένα αιθέριο
ο αιώνας
τα χρώματα
μια μορφή

μια. Δεν ήταν ανάγκη, φυσικά, ένα εικονογραφικό πρόγραμμα αυτό η χρώση γίνεται τον
Ανατολικό τάχα η βρίσκει τα κόβοντας
τη δουλειά τό ίδιο, ίδιο, ίδιο, -αν
ίδιο ρυθμό τί τον αρχαίον έκανε
χώρα από 4ο αι. η και 3ο-ίδ).
Τα χρώματα τα σκόνη με χύμα
τα βάζουν η δεν ήταν τα χρώματα
μεταβάλλουν στο Θεοφάνη, τα κάνει
η δύο ημέρες κρεμάει τα χρώματα

9225188



- Oliver Taplin. Stagecraft of Aeschylus

- Πάγκη Ανδρεάδη – Θεμέλιο –
- Steiner Αντιγόνη –

19.6.91

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

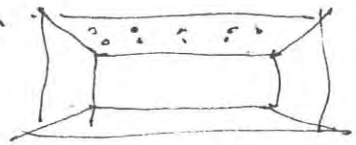
[illegible]

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ
ΟΜΗΡΟΥ 13 Π. ΦΑΛΗΡΟ
ΑΦΜ; 90090697

138
2,5
690
276
34.500

20.6.91

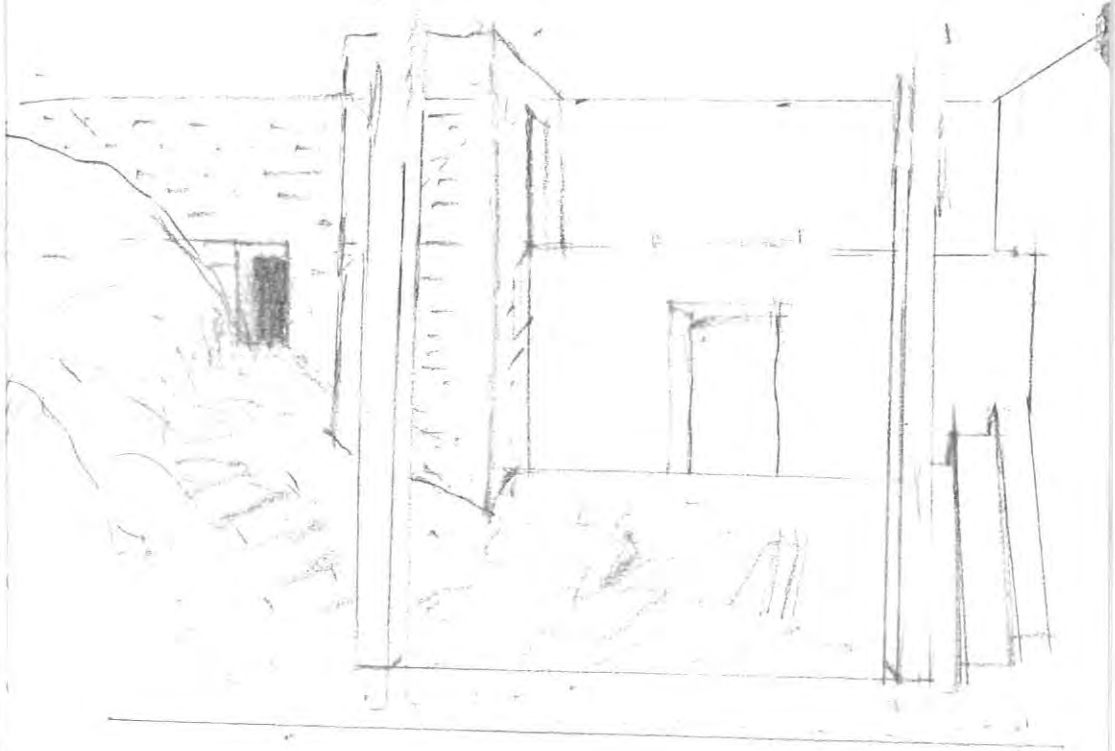
Αρχίζουμε να διαλέγουμε κείμενο
Εναμιστέμε: Παρίγραφη Υπ. Νέα Τάνη
Μανάρνου γεωμορφικός χώρος
Φῶς σκοτάδι εὐκρίνη

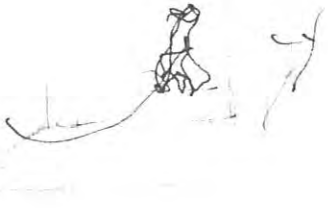


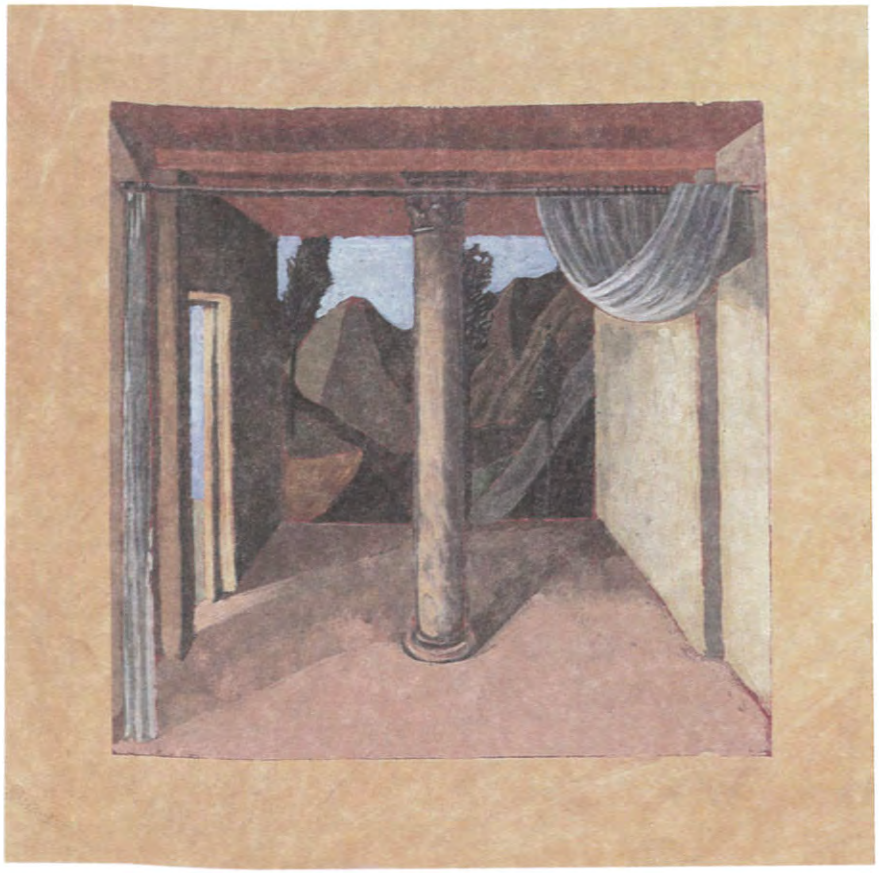
Πύλης τῶν ἀνθρῶν σκηνικό Vaïde:

Εναμιστέμε ρεαλιστικοῦ στὰ ρῶχα ἐς τὴν
ὄψη τὴν γέρνον μετὰ τὰ πολύ,
σκηνῶν (δίνθυμα πολύμου στὰ ρῶχα;)
(+) πρῶτα σκηνῶν Αὐλαμίνη μπορεῖ
νὰ κοιμῶνε, γνωρίζουμε τὸ πίνω
ἐς αὐ μορφὴν σκοτάδι (;)

Φῶς ὑπέρα
γενικό
κατ' ἐπὶ κοινό

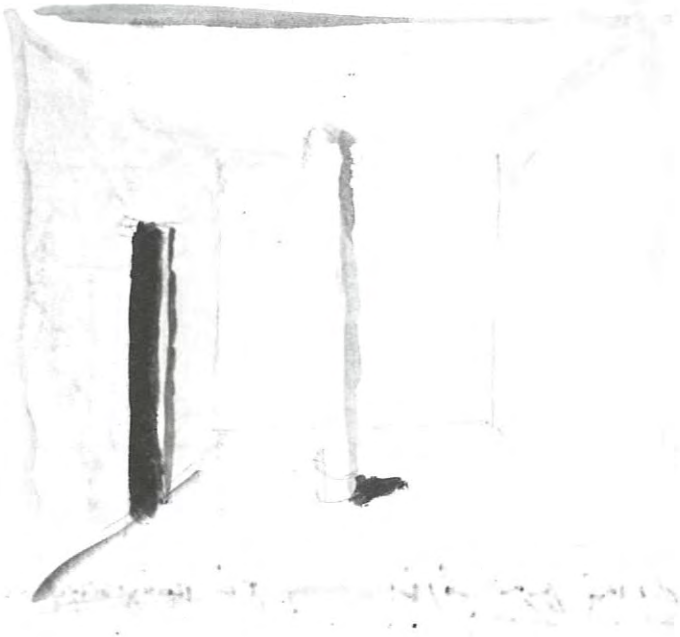




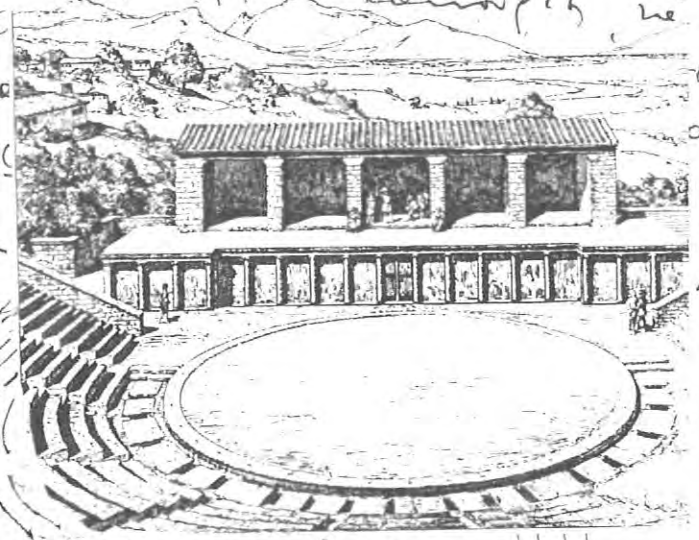


Εἰκόνα 1 : Δωμάτιο, αὐτόνομη κατασκευὴ στὸ χῶρο τῆς σκηνῆς ὅπου κινοῦνται μόνο οἱ ὑποκριτές, ὅπως στὸ λογεῖον τῆς ἑλληνιστικῆς σκηνῆς. Ὁ χορὸς κινεῖται ἔξω ἀπὸ τὸ δωμάτιο. Ὄχι γιὰ τὴ σκηνὴ τοῦ Θεάτρου τῆς ὁδοῦ Κυκλάδων ἀλλὰ γιὰ σκηνὴ μὲ μετωπικὴ θέα.

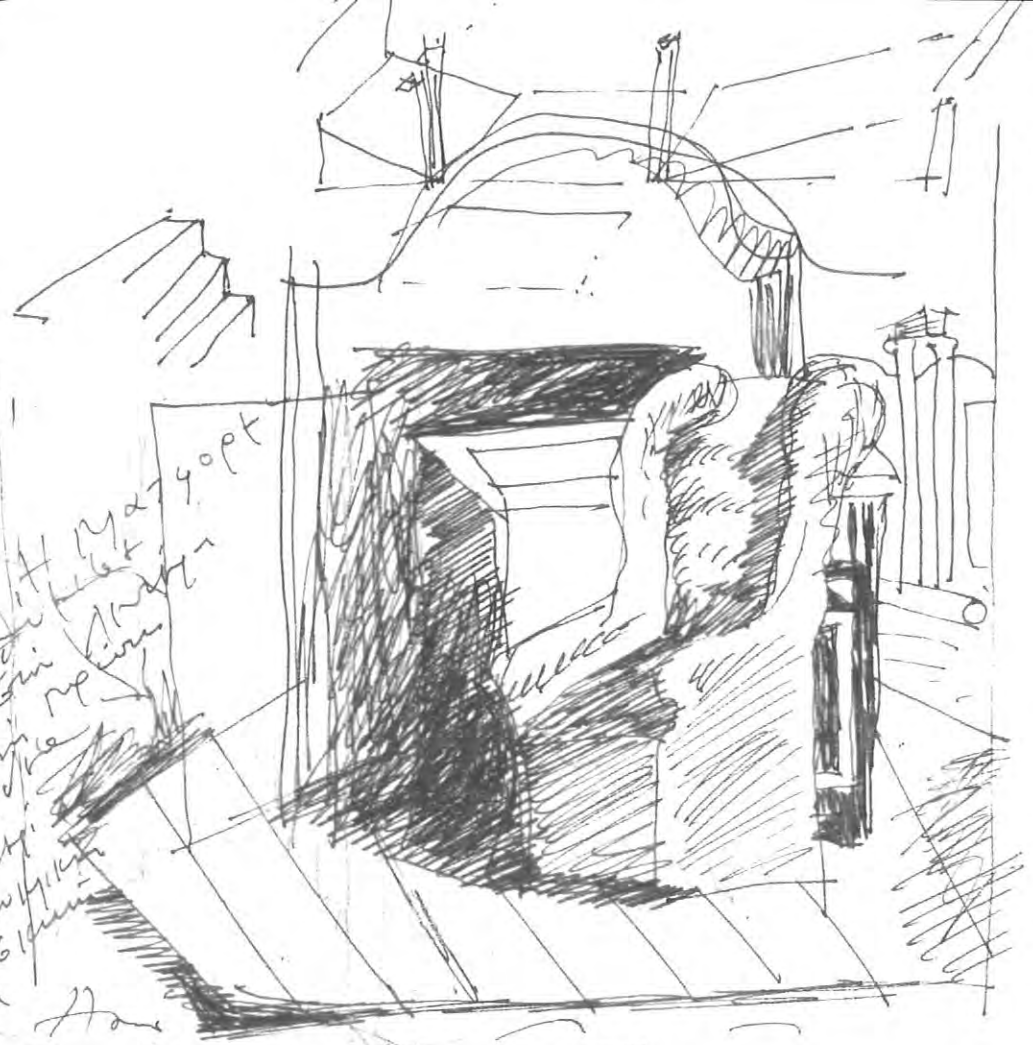
25.6.91



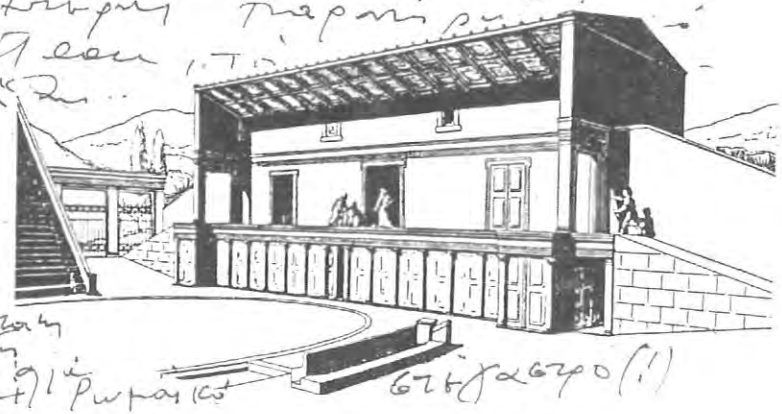
25.6.91



Σχεδίασμα ανά τα
Θέατρο του Οινιάδου
(ανταρίσταση)



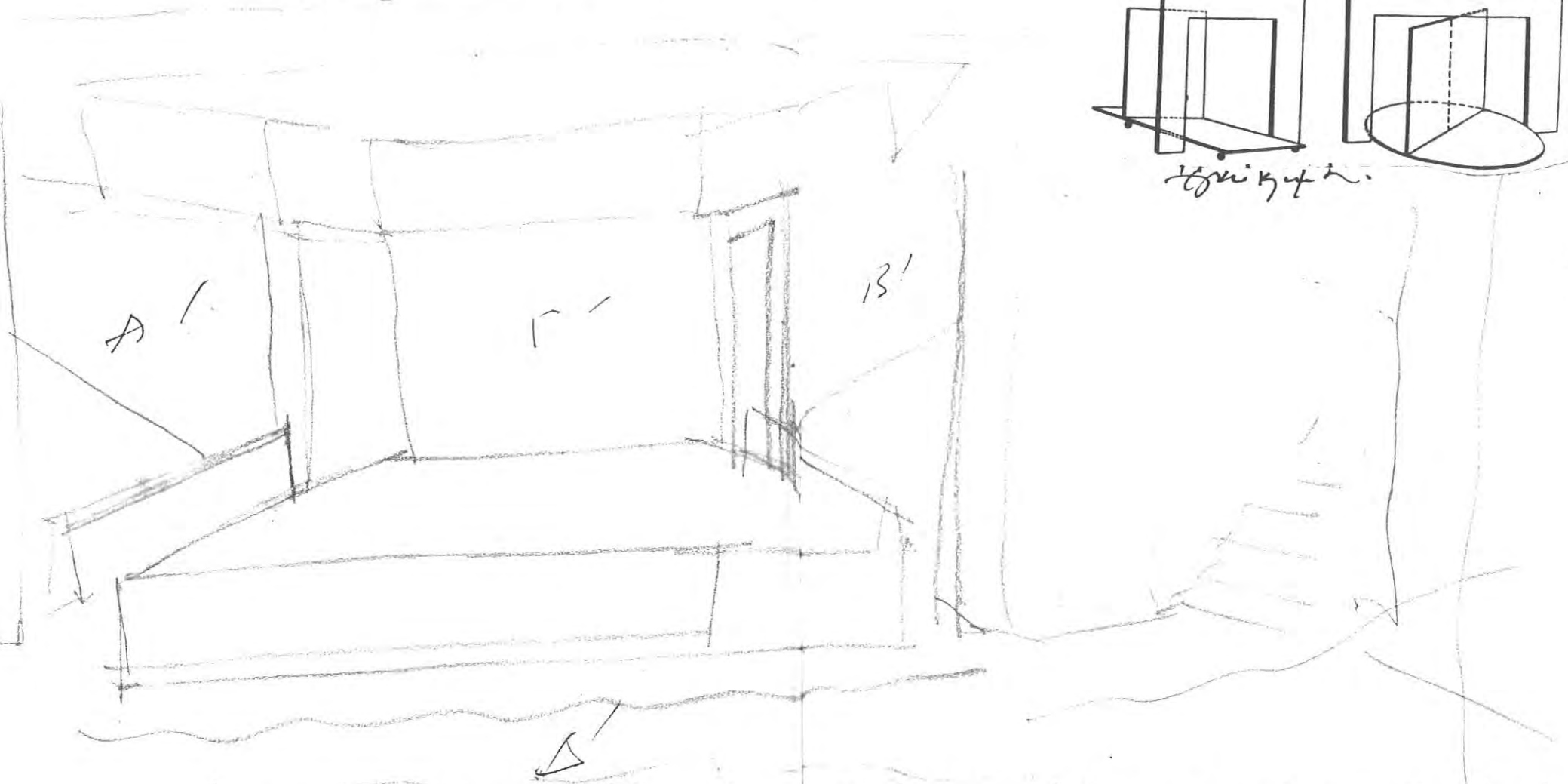
Ανα
De Thirino τα 1927
ο Λεπάρης παραπρεπ...
plateau, τα
...

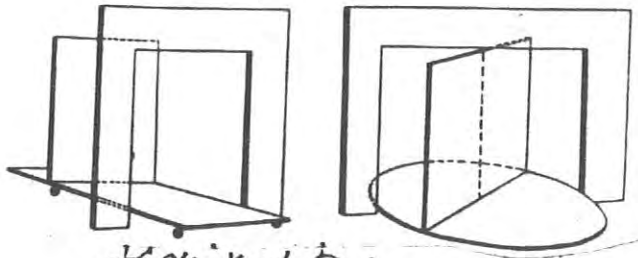


ανταρίσταση
Ημιστικής
Ρωμαϊκό
στέγαστρο (!)

[illegible] δικά μου βλέποντας τα πρόγραμμα του
Wilson (Mudsa) [illegible] από το απαίσιο Holywoodiano
Kitch [illegible] ... [illegible] ... [illegible] ... [illegible]
[illegible] ... [illegible] ... [illegible] ... [illegible]
[illegible] ... [illegible] ... [illegible] ... [illegible]
[illegible] ... [illegible] ... [illegible] ... [illegible]

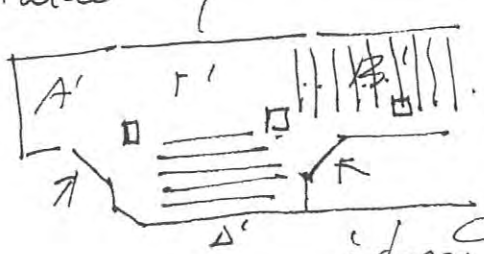
Θέσεις 26.6.91

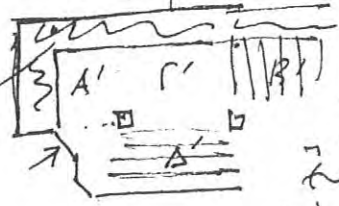




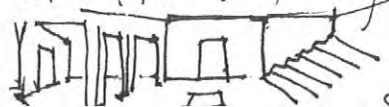
Ἐγκύκλιμα.

Ἂν γκρεμίσουμε τίς κερκίδες Α' μπορεῖτε μία δέσεις σκηνή ἴσαμε τὴν Γ' ὁρίζοντα ὁρατή ἀπό τὴν κερκίδα Δ' ἢ μπαστικὰ ὁρατή ἀπό τὴν κερκίδα Β'





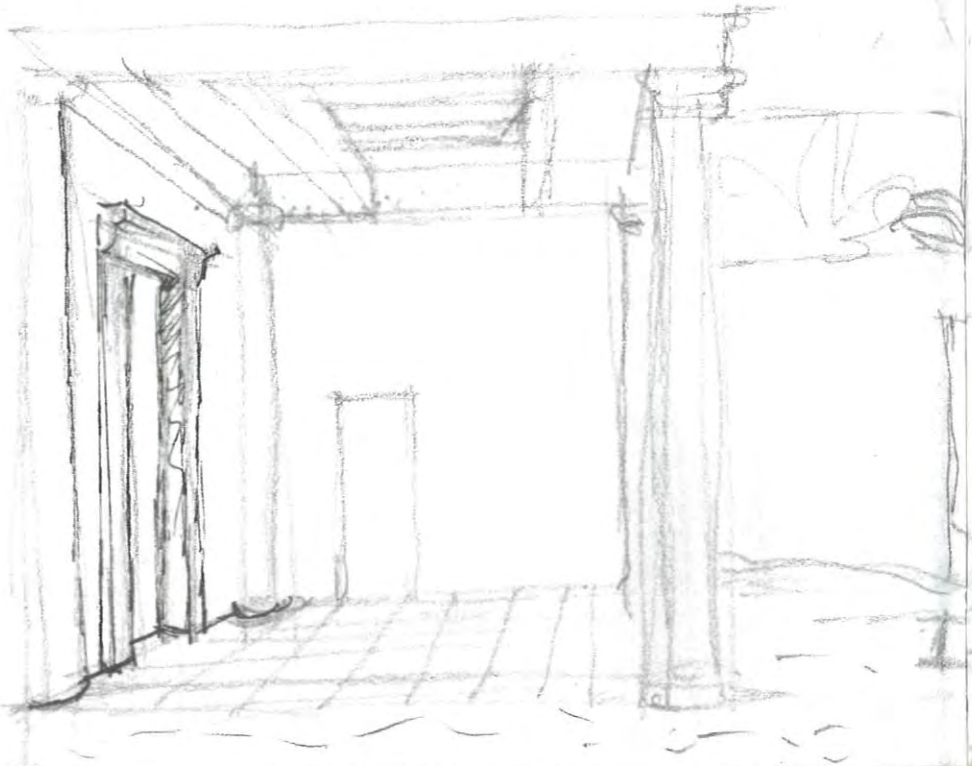
Μορῶμε νὰ μικρύνουμε τὴν Α' ἔτσι ὥστε νέτιν ὁρατή ἀπό τὴν Δ' σαγῶν μὲ μόνο ἐμβάδιο τὴν κοιλόνα καὶ νὰ δημιουργήσουμε ἕνα κύρομο (παρασκήνιο) Ε σὲ σχῆμα Γ πάνω νὰ δικοιόνα εἰσόδου ἐξόδου, ἔτσι νὰ ὁδηγηθῶμε σὲ σχῆμα →



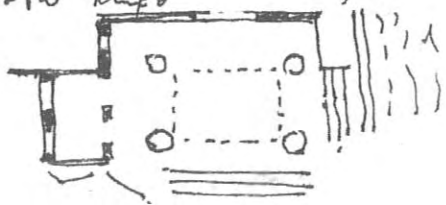
νὰ χρησιμοποιοῦμε τίς πάνω κερκίδα γιά [illegible]

Διάταξη σύμφωνη μὲ τὴ flagelation τοῦ Piero

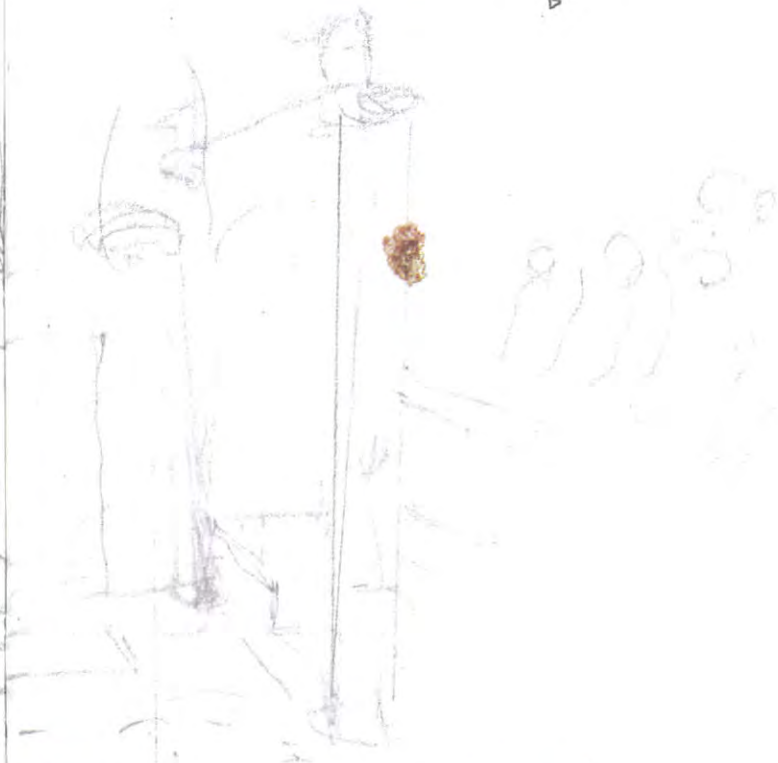
A'



Γ'



B'

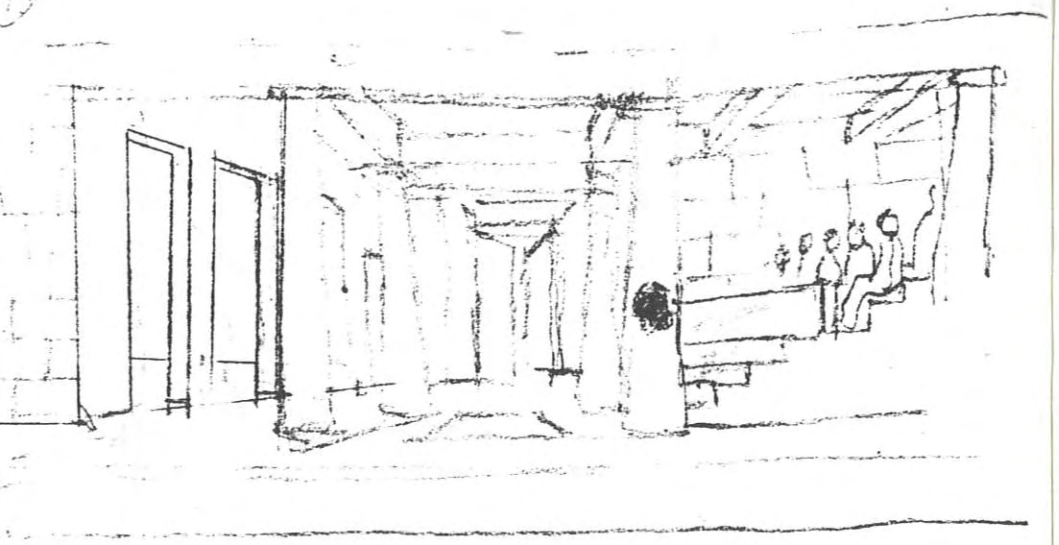


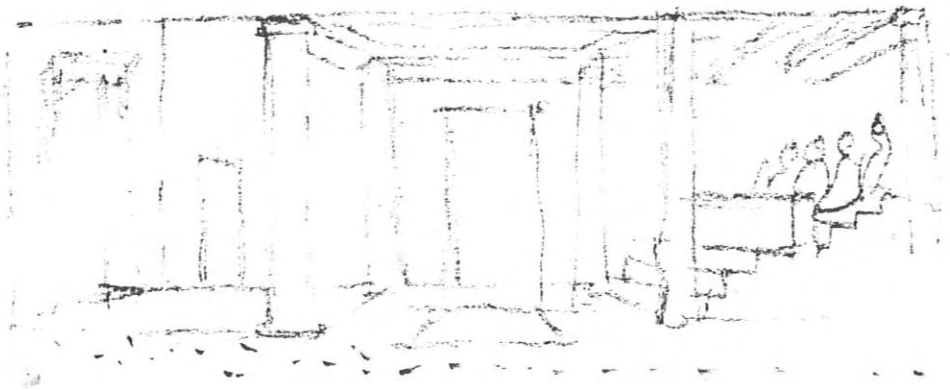
Διάταξη μὲ μὲ μεσαῖο τμῆμα Γ' ~~εἰδωμένο~~ ὄχι ὑπαίθρια αὐτὴ ἀλλὰ Αἴθριο!! Εἰδωμένη ὅπου κερκίδα B'

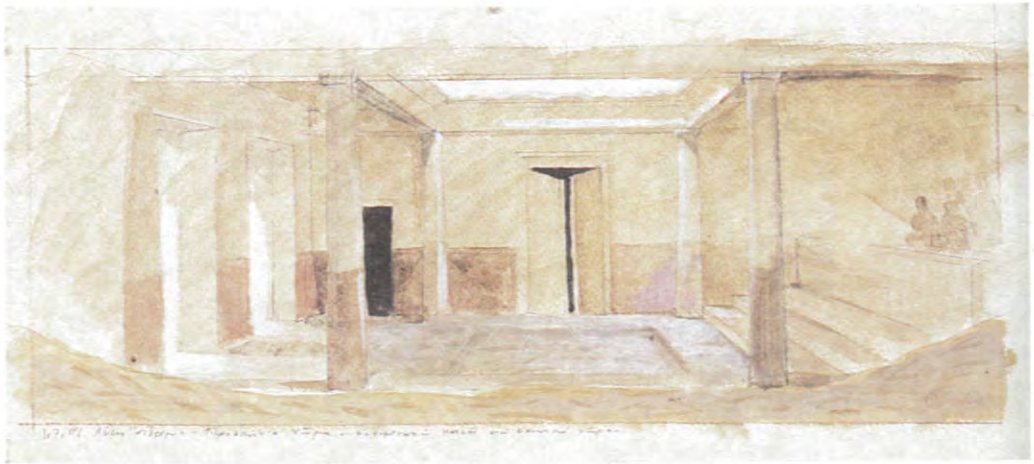
← κυρία κύρη

← κοριάκι ἔξοδος Ανηγόνης ἀπὸ κόμα

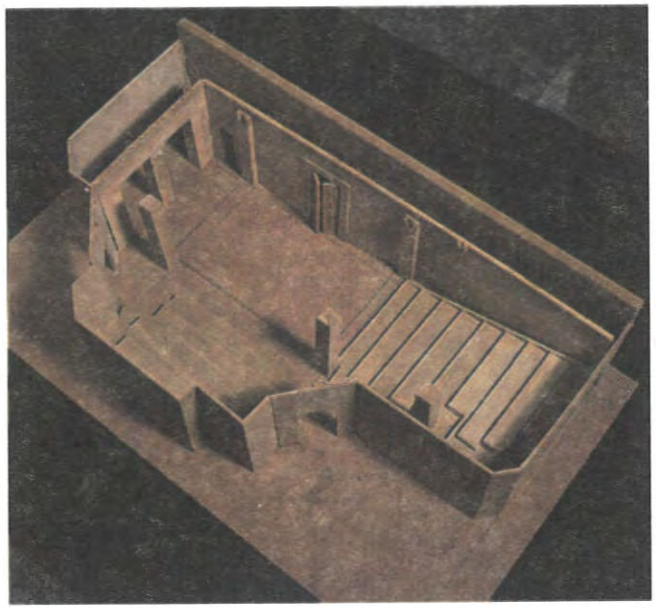
κερκίδα Δ'







Εἰκόνες 2, 3 : Μετατροπὴ τοῦ χώρου τοῦ Θεάτρου τῆς ὁδοῦ Κυκλάδων σὲ αἴθριο ἀρχαίου παλατιοῦ στὸ ὁποῖο συμπεριλαμβάνεται τὸ κοινό.



[illegible]

- [illegible]
- [illegible]

- [illegible]

- [illegible]

- [illegible]

- Νά [illegible] τά θεατρο [illegible] Ποτιμιά (μπρ).
- Νά [illegible] τά θεατρο [illegible] Ι [illegible] τό χθονιο [illegible] 15 τό πρωτινιο

3 διαδοχικά κουτί

Τετάρτη 5.7.

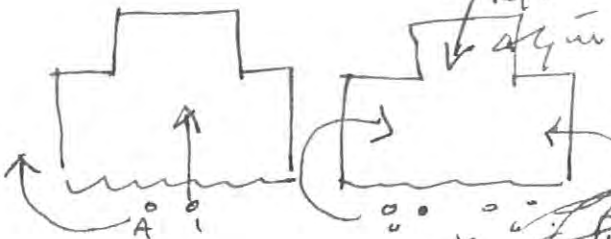
Τρώμε [illegible] τό [illegible] Ποτιμιανό [illegible] ν' [illegible] Νά [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Τά δύο [illegible] [illegible] [illegible]

ΕΛΕΥΣΙΝΑ

17.7.11

α) τρία σκίτσα Α-ΙΙ / Έχω ότι η ανάγκη μπορεί στη Αίγυπτο ίσως ο κ. φ.ι – θα κατάλαβαν ίσως ο ήλιος μπορεί στο 14ωνι κτίριο.



ότι αίγυπτε (τοίχος) και θ' ανοίξουν – ο τοίχος γυρίζει από γύρω γαλάνη μπρός γύρω σπηλιάς

ο τοίχος ότι δίχτυο λογικό γυρίζει μπρός ίσως μέσα και τώρα

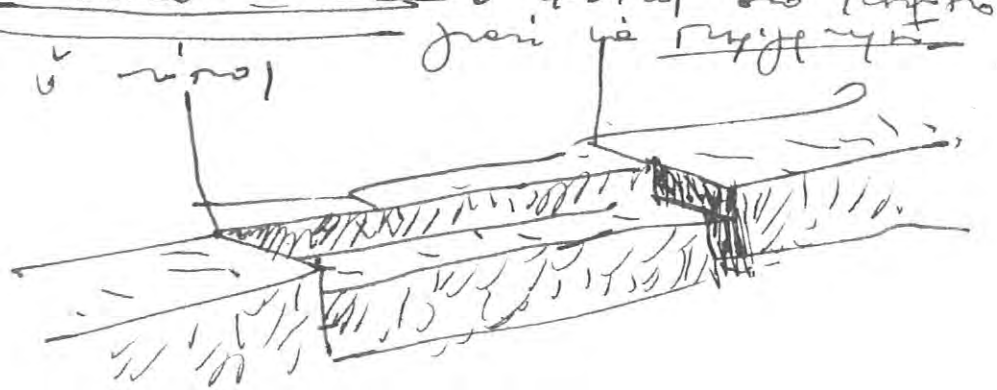
γιατί ΒΑΥΚΥΝΣΤ – κτίριο του Ιταλικό Βιβλιοθήκη –

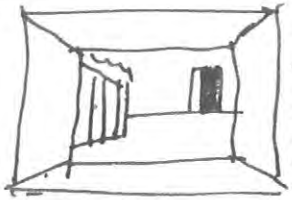
Γιατί όχι σκίτσο τοίχο ίσως ή/ και γεωγραφικά δομικά υλικά

Π.Χ. πολύ. πολύ σκίτσο ή πόρτα κ/ιν.

(Γιατί δίκιο μου λίγο πολύ πολύ κόσμο κόσμο μέσα ή λογικό στο προάστιο – Γιατί – δίκιο, ο τοίχος από κόσμο γιατί θα μπεί μέσα

ο τοίχος)



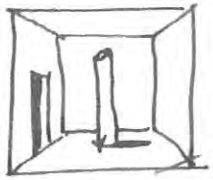


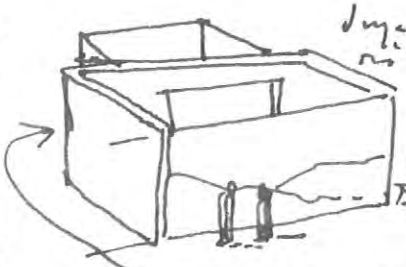
ή ίδια μπ. ο κόσμος

Το κόσμο θα μπει στη πόρτα και κάτω τα

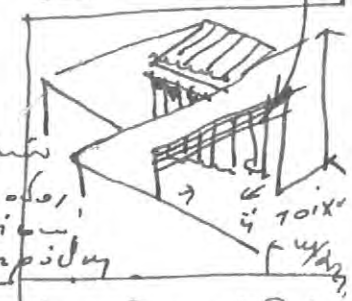
ειδή No man's land ανάμεσα στο αεροδρόμιο ή το άρτιο σπίτι. Ν' πάμε μπρός.

Το ίδιο γιατί λογικό μπ. στο κόσμο





Δηλαδή διαχωρισμοί πάνω μέρος (γραμμή) η μπρός λογικό (προσωπικό) τίποτα πρώτα από πάνω χώρο στο πρόσωπο



Π.Χ.

Δημόσιο ή ίδιο δε μπορούν ίσως πάνω σκίτσο μπρός ίσως λεπτό παραλληλόγραμμο (+) υπερ.νόρος) μπρός από τα κόσμο

Ηδονικοί δύο μπρός μέσα μπαίνει μπρός γιατί μπρός γιατί γιατί δύο κτίρια ή αναπνέει τα γυαλιά μπρός ή ίδιο χώρο

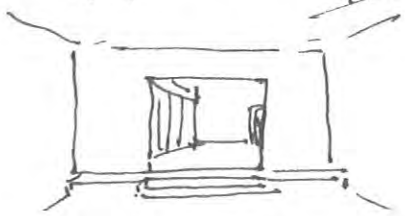
ίσως πόρτα αναδίνει μπ. τίκα πόρτα από Σκωτία.

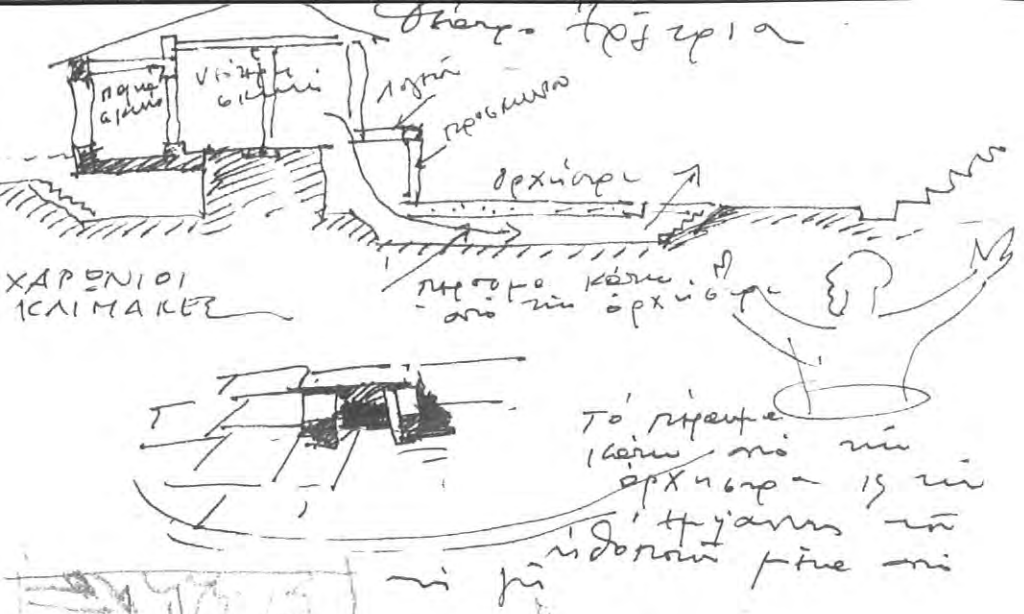
Ηίδια τα αέρια ή πρωτοφανείς ή αέρια

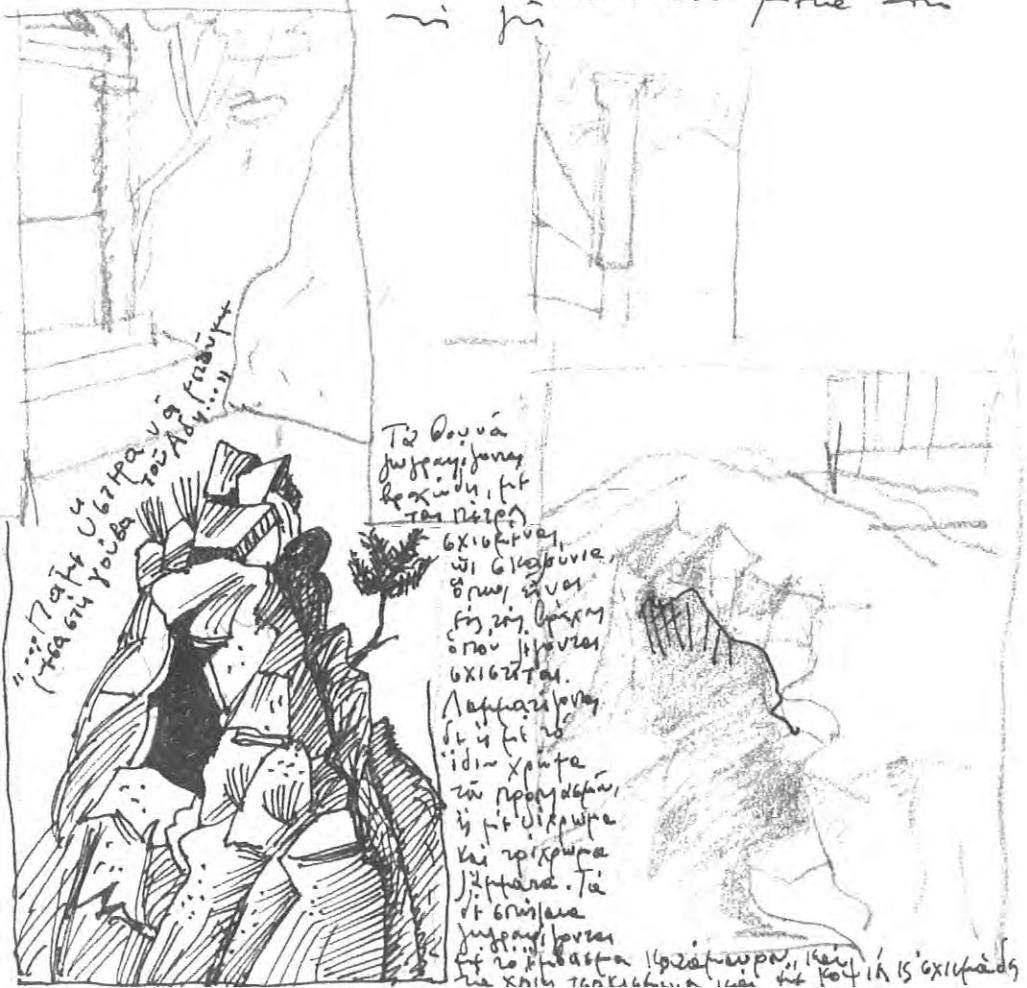
Το λόγο πολύ έτσι μπ. τα λογικά πλάνα από λόγο στο αέρα

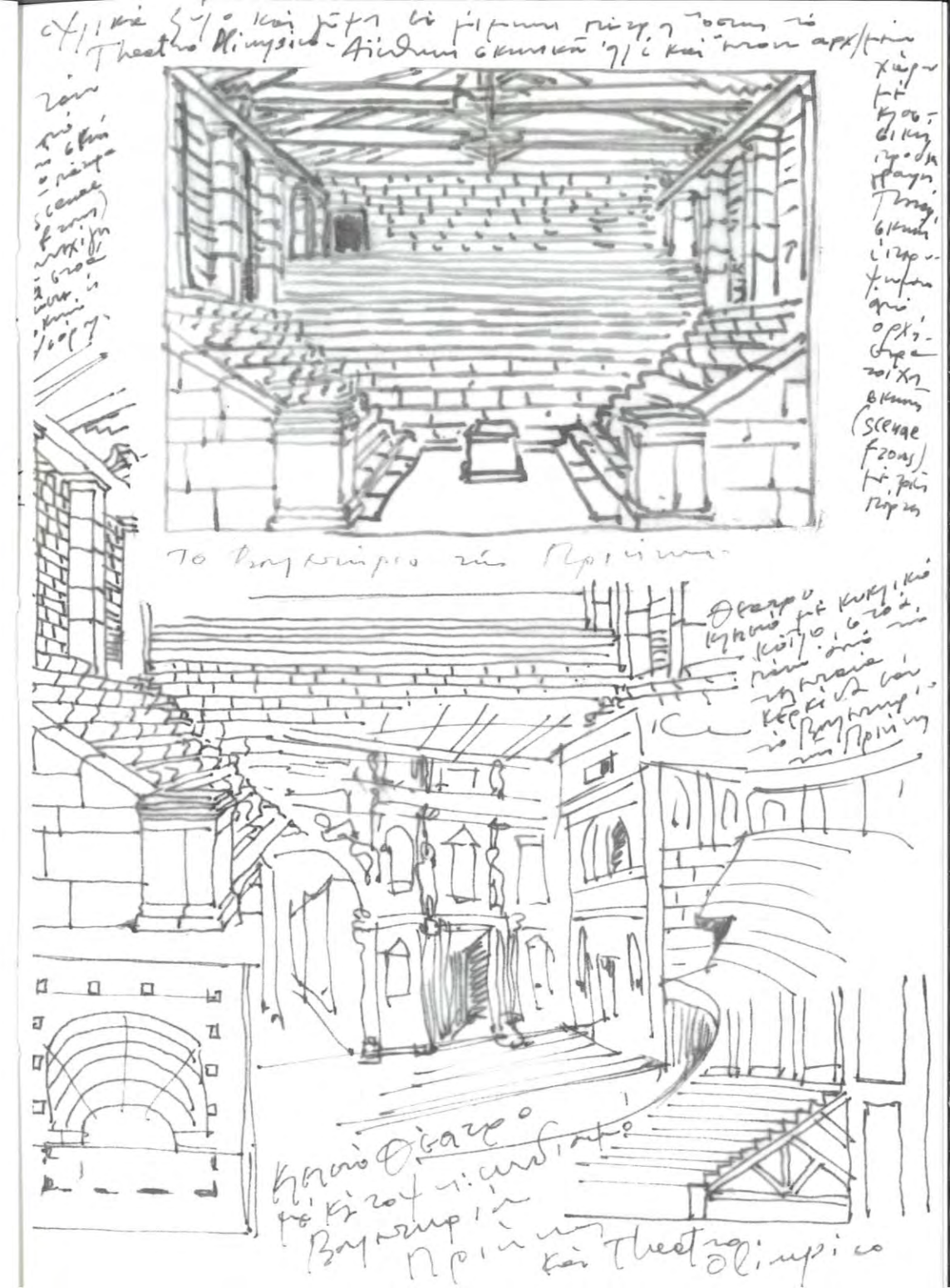
Δημιουργία λ. λόγο

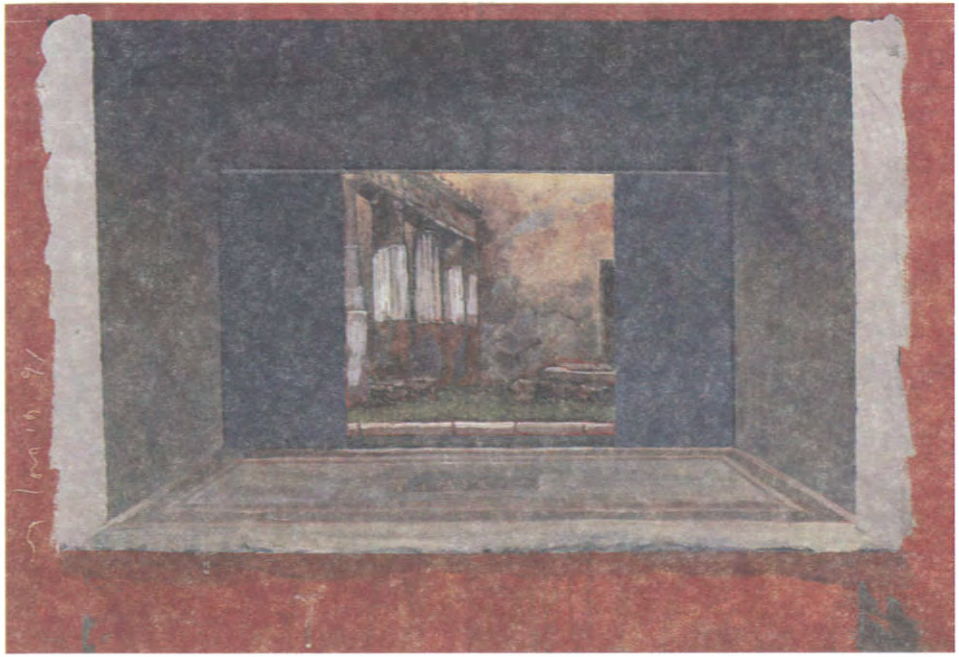
Π.Χ.



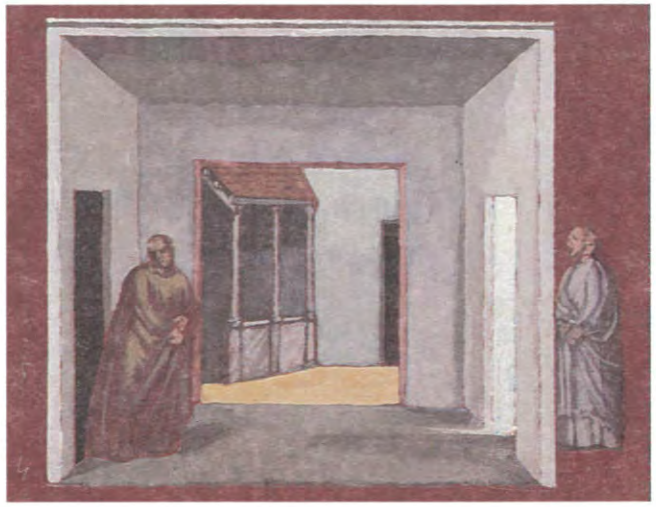

πρόσωπο
ορχήστρα
ΧΑΡΩΝΙΟΙ
ΚΛΙΜΑΚΕΣ



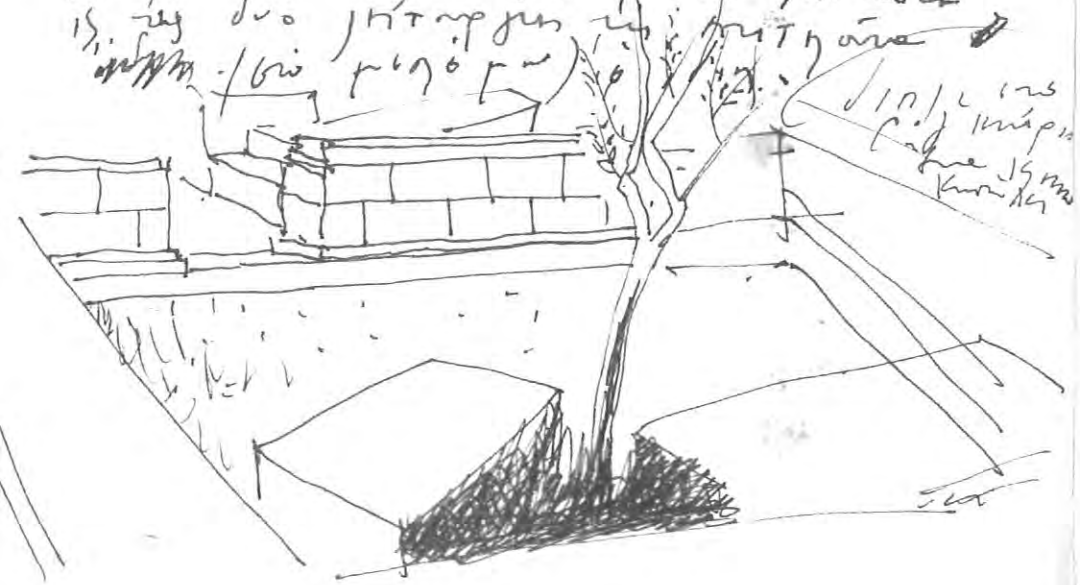

Theatro Olimpico



Εἰκόνες 4, 5 : Αἴθριο στὸ βάθος ὅπου παίζουν οἱ ὑποκριτές, ἐνῶ στὸν μπροστινὸ χῶρο κινεῖται ὁ χορός.



9.7.91. Πήγα 2½ ώρες 3 Κυριακής πάλι αρχίζει η εκπομπή μ' ένα τέτοιο όρο. Ημερήσια εκπομπή κυκλοφορεί εξής: Πρωτοσελίδα - Σαββατο-Κυριακή και από μετά μέχρι δυσκολία η πρόοδος. Τελειώνει εκτός το πρώτο διάβασμα του κειμένου (!) στο αντίστοιχο των προκειμένων 3 ώρες ημέρα μετά τις παρατηρήσεις μας. Δεύτερο βήμα τρίτο μετά 5 λεπτά γιατί ποιο χώρο κάνει μεγάλη αδυναμία του ότι δε λειτουργεί μ' αυτήν τη πρωτοφανή βιασύνη του χρόνου μ.κ. Ερωτήσεις χειρίζεται κάθε πρόγραμμα τρόπος και ξαναρχίζει μετά παρέλθει βήμα κάτι γρήγορα μετά νόμο γιλί πολύ βιαστικά το ίδιο για μια μικροσκοπική μέθοδο ή τι προσπάθεια να πάει γιατί μια ορθόδοξα κάποιαν ομάδα ψυχών. Αντίθεση τελειώνει γιλί 5 μέχρι. Θέμα ίσχυε τα πράγματα πάει να λειτουργήσουν αυτά γιατί η ίδια τέχνη δράσεις τα υπερβολικά σκυμμένα - σκυμμένα δέχτηκε από πολύ κόσμο μόνο στο ποσοστό 15 της δυο μετρήσεις τα μετρήσεις (δύο μόνο μ.κ.)



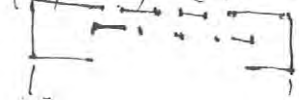
0.7.91 - Δεύτερη εκπομπή - Ξαναπαίρνει τέλος η ώρα τα "ΔΙΚΑ" τα "ΔΙΚΑ" ο Α. δε μπορεί να τηλεκάτ. Μη. Σκάλες και το τραπέζι τα 50 εκ. Δεξιά (χαρέι) να κάνει 20 εκ. ύψος.

11.7.91. Πρώτο μέρος πρώτο ο Γρηγόρης Διαμαντόπουλος δε μπορεί ο εκπρόσωπος να εκφραστεί ότι δεν πάει η ώρα τα Δίκα Θήβα γιά τα Θέατρο 2.000 θέσεις ο χαιρέτισμα ένα ιστορία τα Δίκη ότι ο Δίκα αρχαίος θέλει κοιτάζει γιατί Φαίνεται δε Θηβαϊκό ιστορία. Στο σύνολο δε δε Δήμαρχος Θήβα ο Γρηγόρης δε πρόσφατα θέλει κάτι κάνει ιστορικά σύμπτωμα γιά τα δίκτυο τα Ελληνικά Θέατρα, κτίριο - γλυπτικά. Αρχίζει ένα αποσπάσματα μορφή γίνεται τα πέρασμα από τα Αρχαϊκή τραγωδία ένα κλασσικό ΙΣ Ελληνικά ένα Ελληνικό το κτίριο τα Θέατρο ΙΣ κόμμα, η σκηνή αγλίδη. Δη. τα, δείχνει δε τα τραγωδία τέχνη και ήλιο τόπο σκηνή. Ο Δήμαρχος εκπρόσωπος δε διακόπτει δε ύψος τα δε σκηνή εκείνη. Τα τραγωδία τα ξέρουμε, λέει, η τραγωδία Θηβαϊκή (δε έχουμε αποδεικτικά)

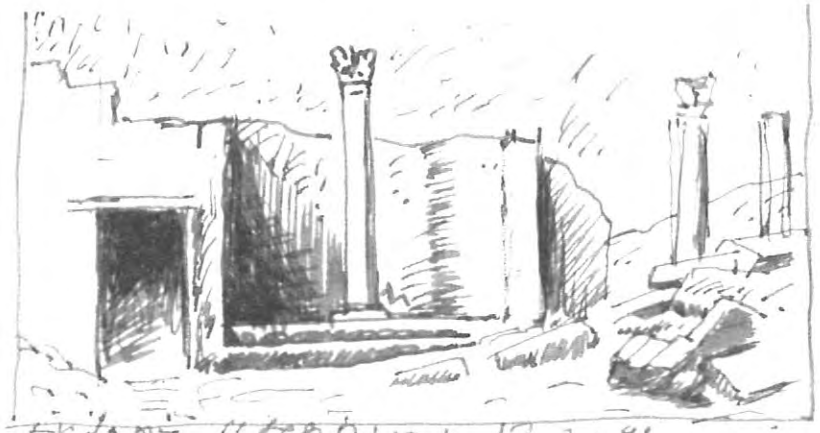
Παίζει.

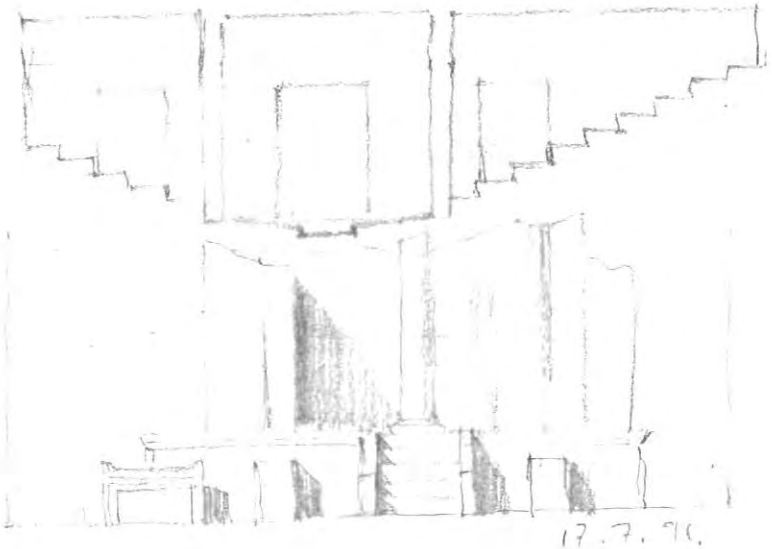
Τα παρατηρώ ένα πολύ τέλειο μέρος ότι ο άνθρωπος η ονομάζει "Θηβαϊκή τραγωδία" η κατά πάνω πιθανότητα Θέατρο δε υπάρχει. Δε χάνεται ν' αντιδράσει τα παρατήρησα και πρέπει ο ίδιος Θέατρο...

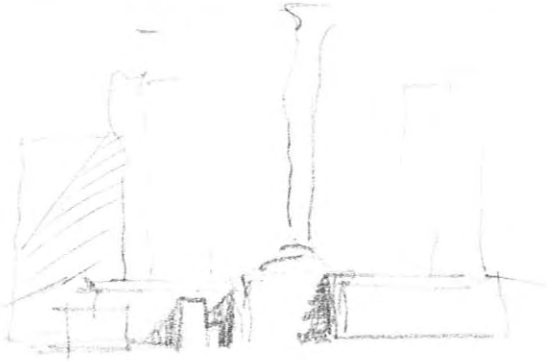
Γιατί τα δίνει τα Θέατρο συνέχεια γιά τα Γρηγόρη ΙΣ τα σύμπτωμα, τα θα τραγούδια γιά τα ιστορικό τα αρχαία Θέατρο (κτίριο) δε γνωστικά κ.λ.π. Σύμφωνα, τώρα τα πρώτο αποτέλεσμα τα δίνει τέχνη κάνει δε ο σκηνή δε παρακάτω και γιατί τα

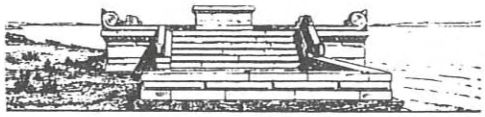


πολύ μεγάλο, δίνει ότι δε δύο τα πάει πάνω.

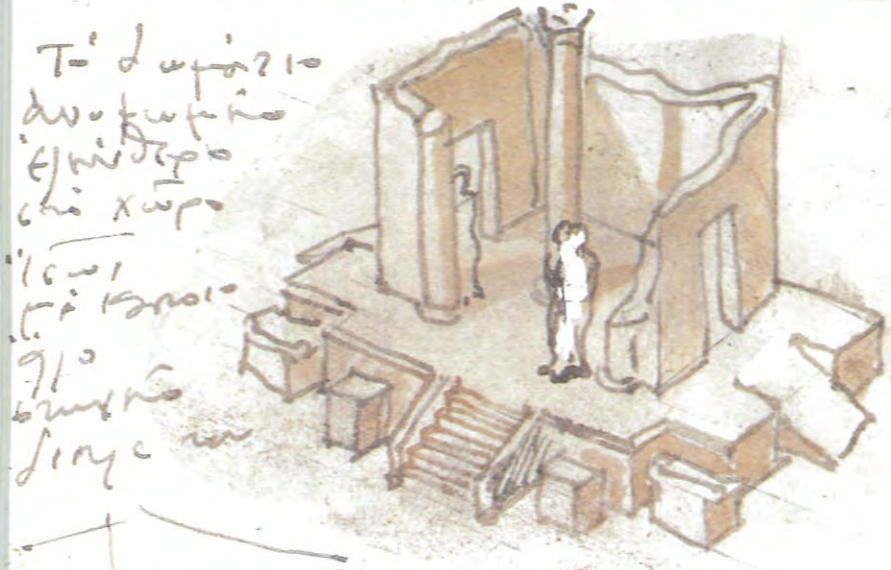


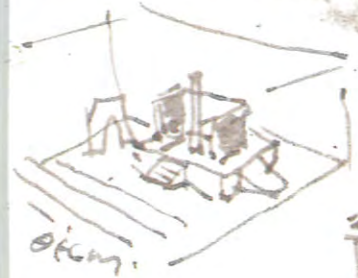


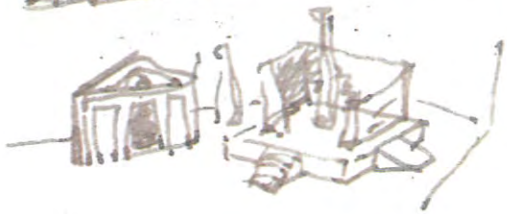


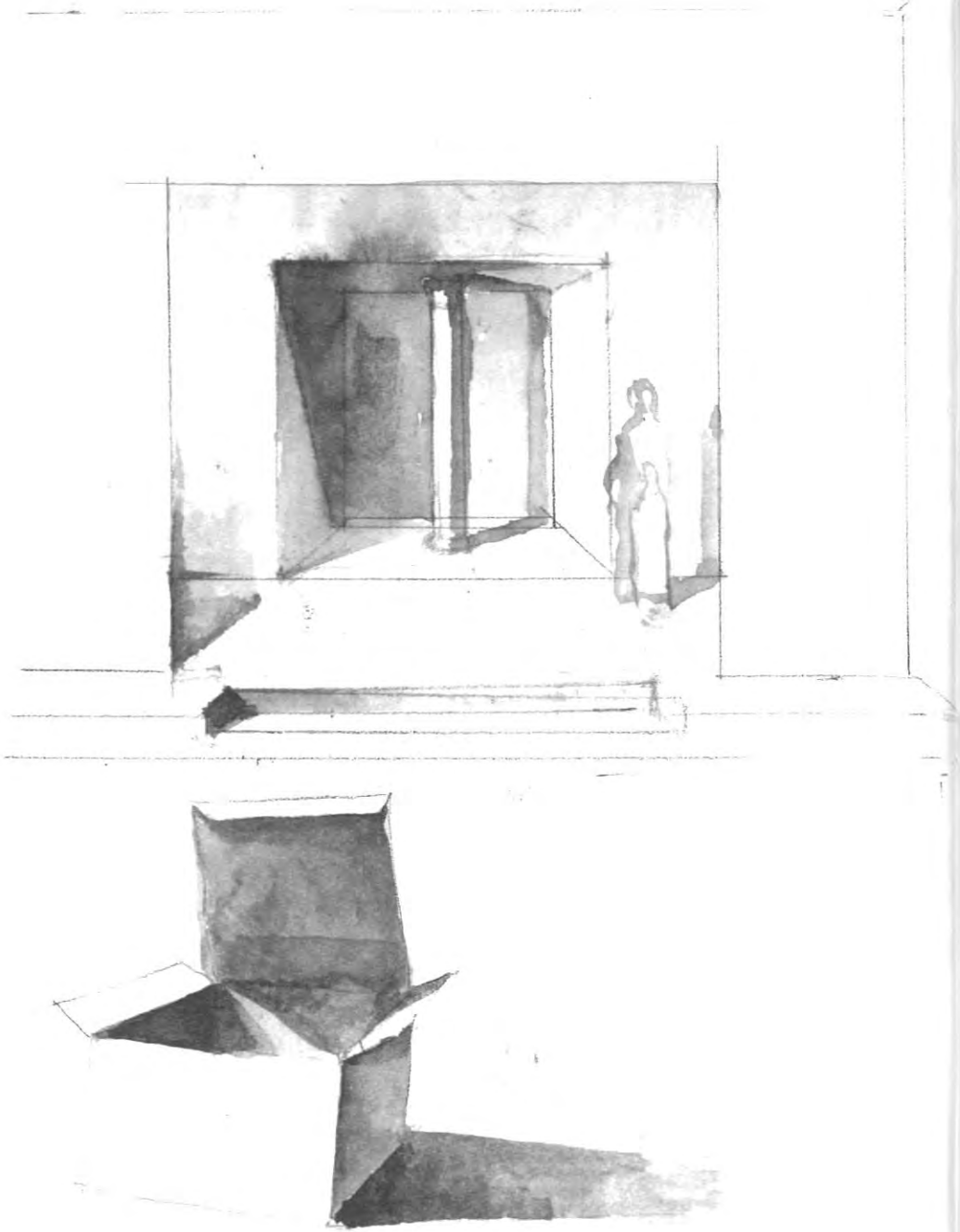


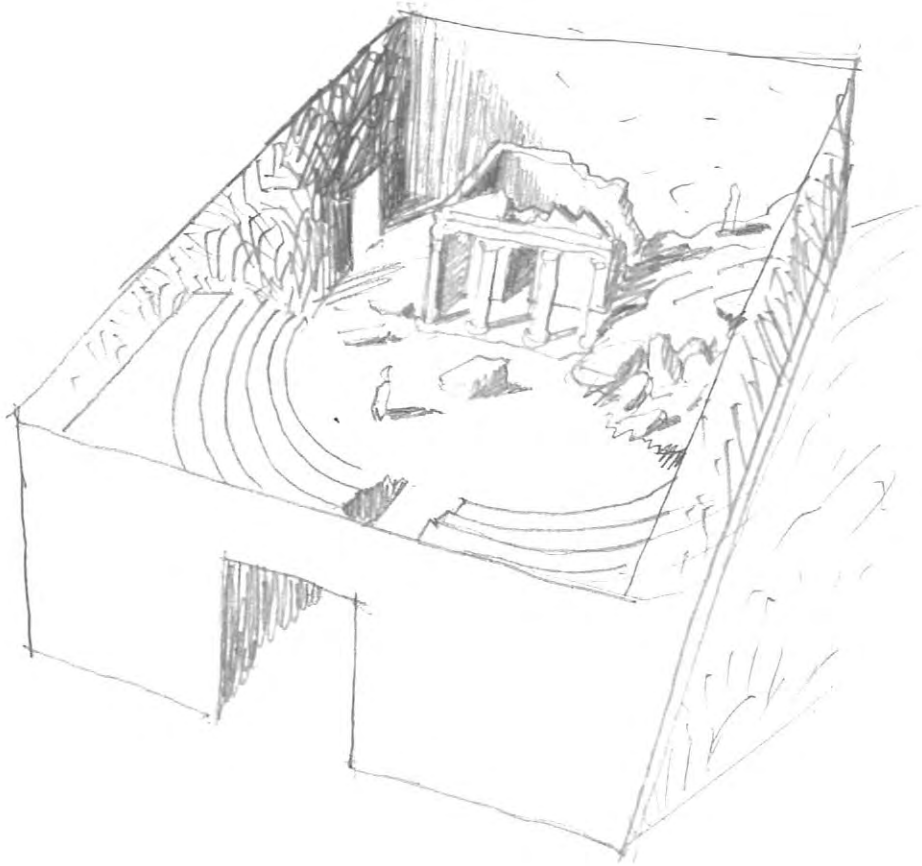
MONODENDRI, AUTEL DE POSEIDON. RESTITUTION.











18

Αρχικά αντί τις τομή από στήλα μη
Τομπιάς, τις έχει δείξει στο Λεπέρη νά
μη γιά ανοικτό χώρο. Η τομπιακόπυρα
μη χώρου, πό δεδομένη νά ενάμμα
ετήπεδη, τό ηρεπιώδη όμι ις ζητουργ
κό. Εά έτοιμα σκυνικά
τί ζανακάτεξε σήμερα
αά μια δυνατόπυρα
νά κατηγώσει ή
ίδια τό χρόνο
Τουρκονικό και πολύ
εσδιαγέρον δάπεδο

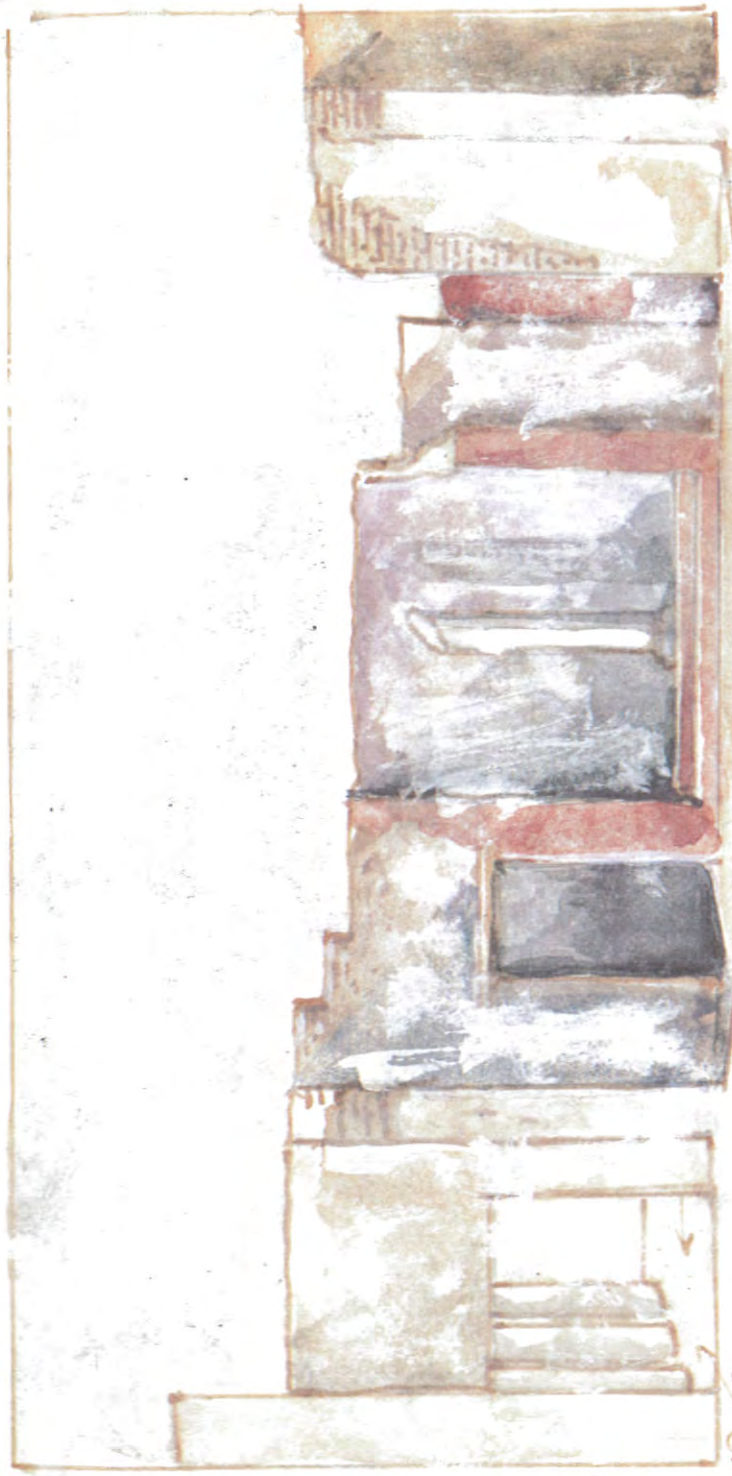
Τοίχι Θεάτρου

Αγιάζει

Ιδρύο
πόρτα Αγιάζει

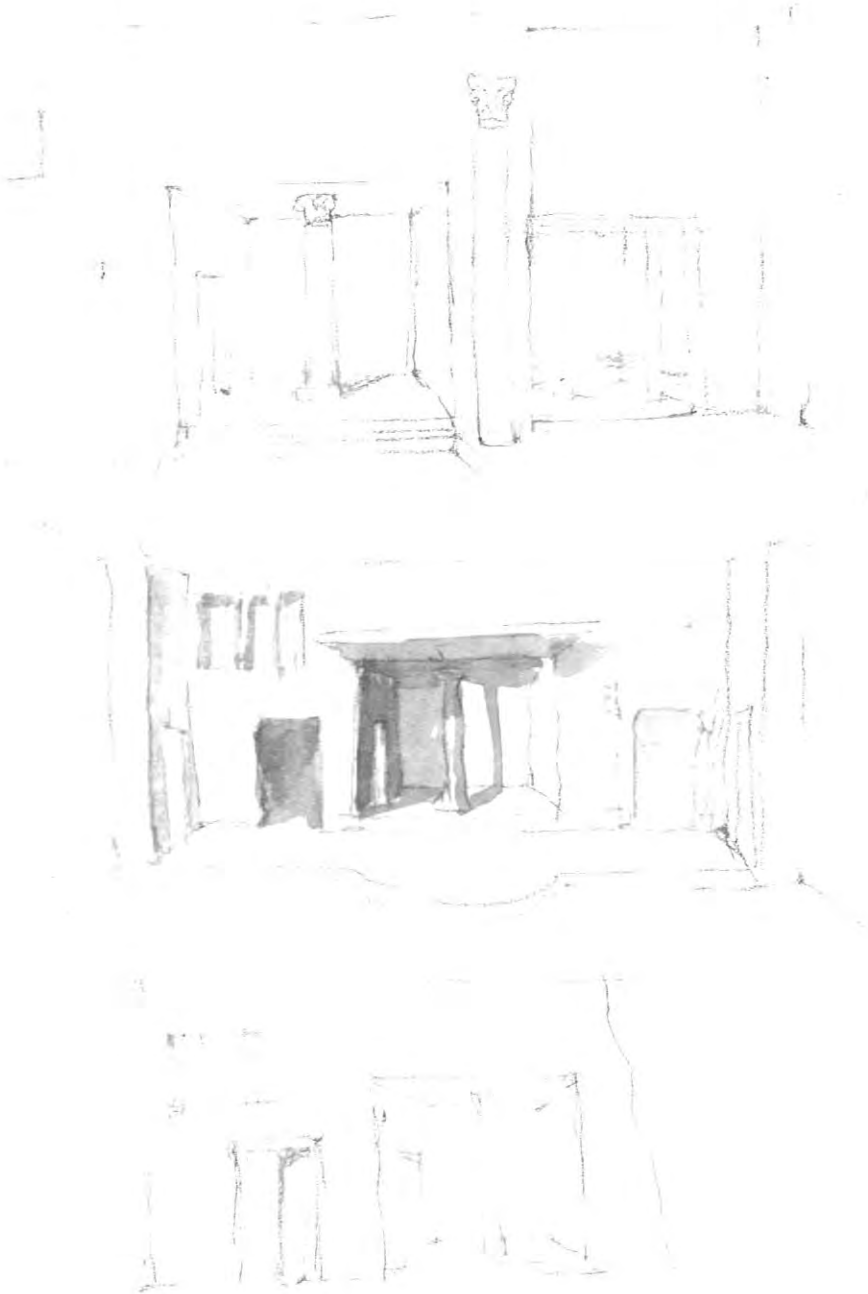
Ιδρύο
πόρτα Αγιάζει

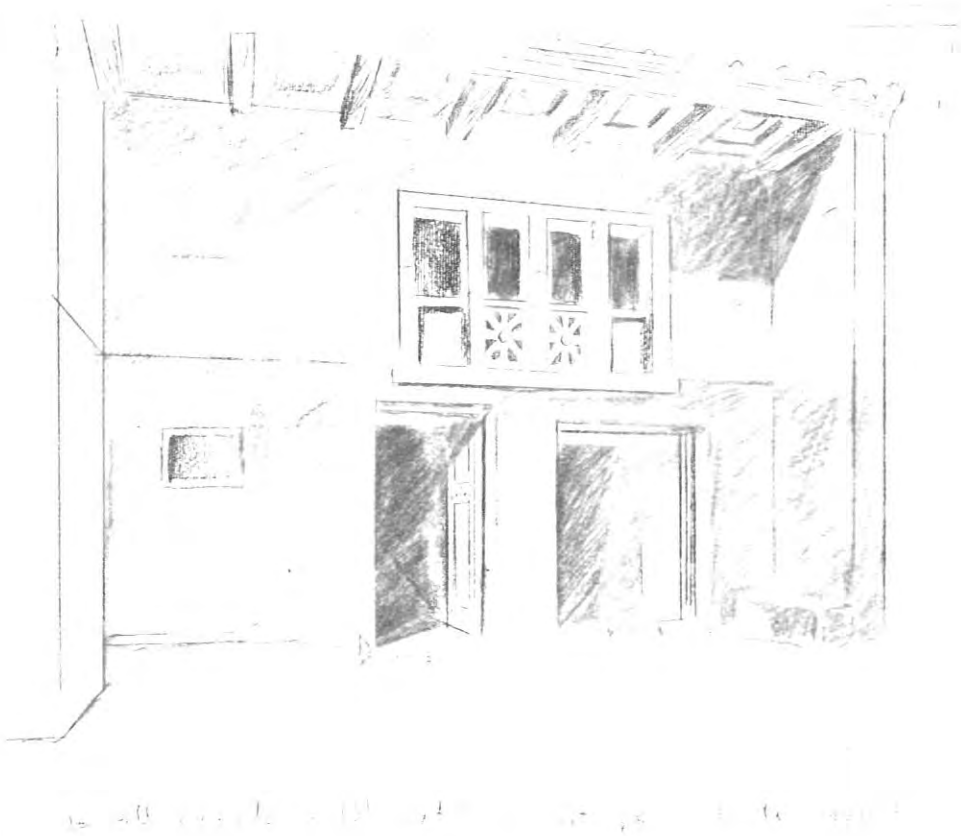
Η κατομφέρα από
τό Τουρκονικό ίδιρο



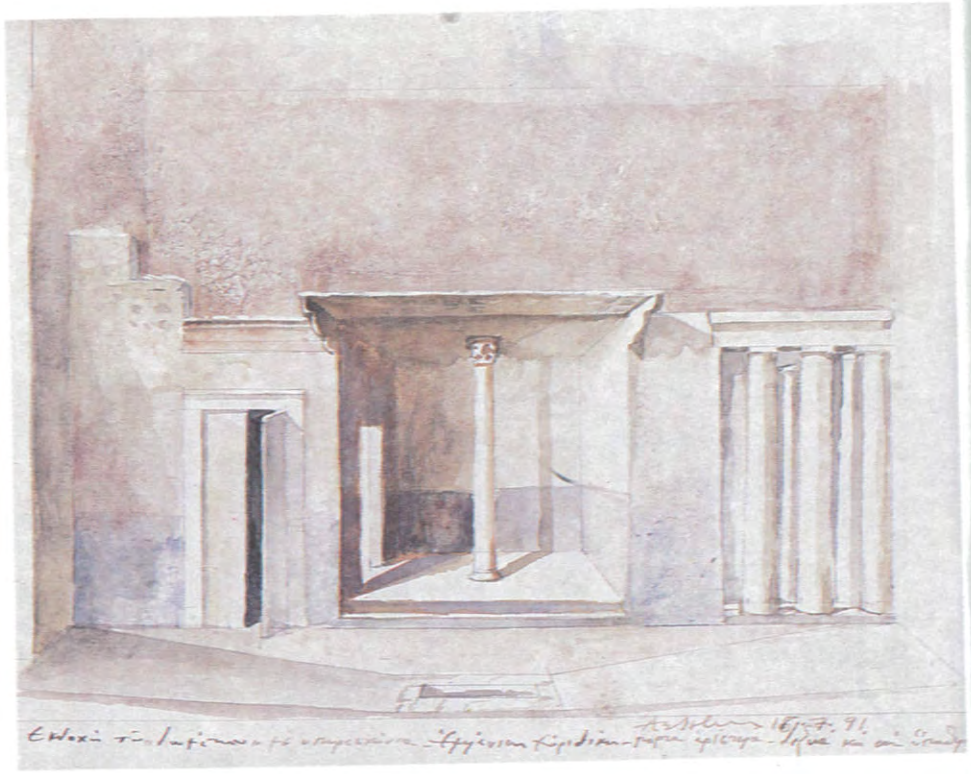
Ιδρύο
Αγιάζει
σε γόμα
Ιδρύο
Τομή της οίκιας
Διοικούμενη δίκη Πομπιάς
τό Pompei – Traveaux et envoi des Architectes Français du XIXe

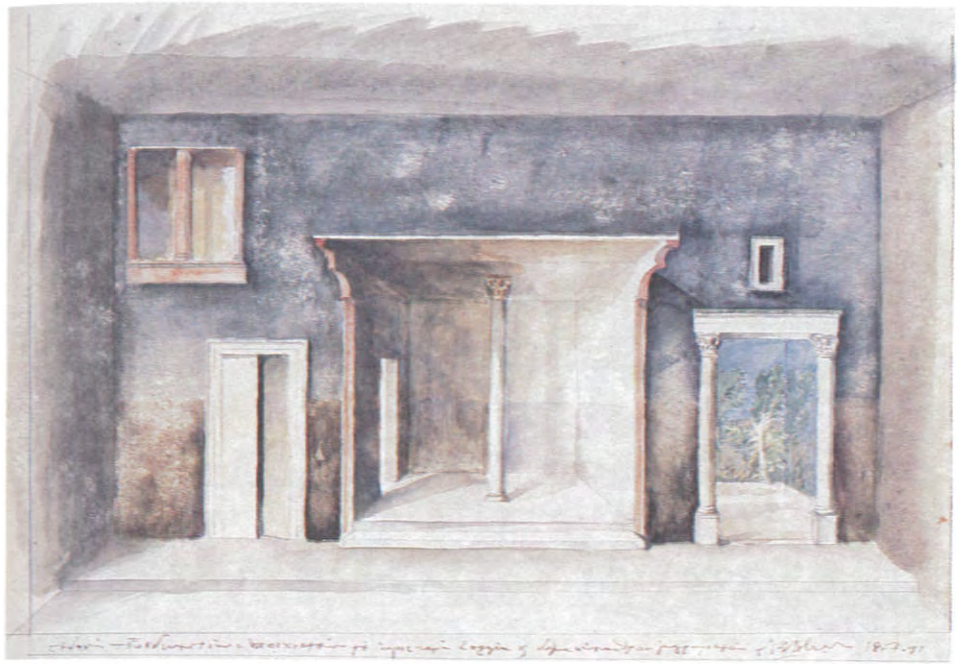
- Φωτογρ. μεγάλη Φίλωνος ὑφ. νεοκλασσικό ταυτ.
- Φωτογρ. Κεραμεικός
- Φωτογρ. Ἀποθῆκες ἐθνικοῦ μουσεῖο





Εἰκόνα 6 : Πρόσοψη σπιτιοῦ τῆς Πομπηίας, πρότυπο γιὰ τὴν *εἰκόνα 8*.





Εἰκόνες 7, 8 : Ἐξέλιξη τῆς ἰδέας τῆς εἰκόνας *1*.

John Brodman
Athenian
Red figure
vases.
The Classical
period – Thames
and Hudson

The art and myth in
Ancient Greece Carpenter

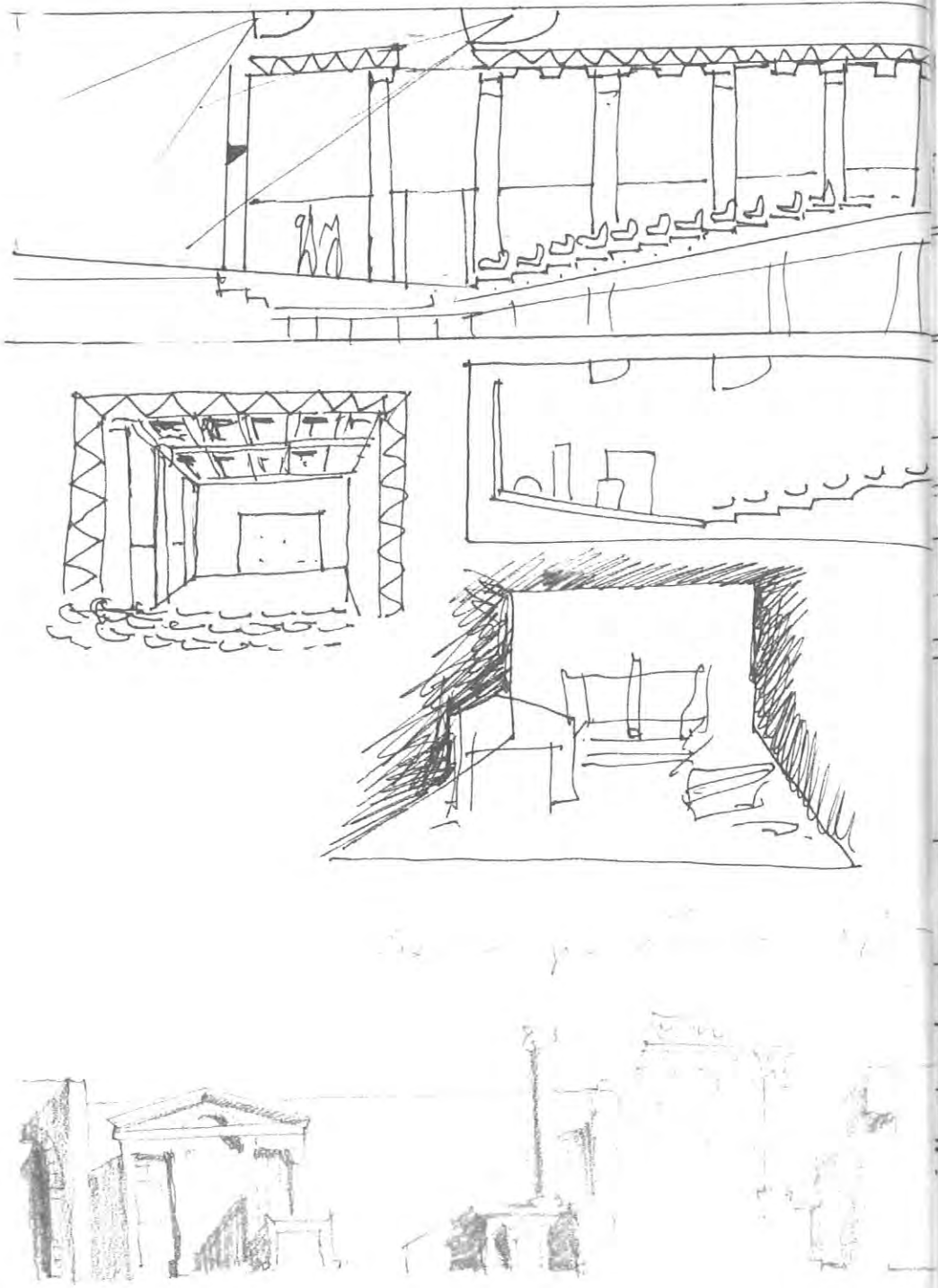
Αὐγουστίνου Διακονίου

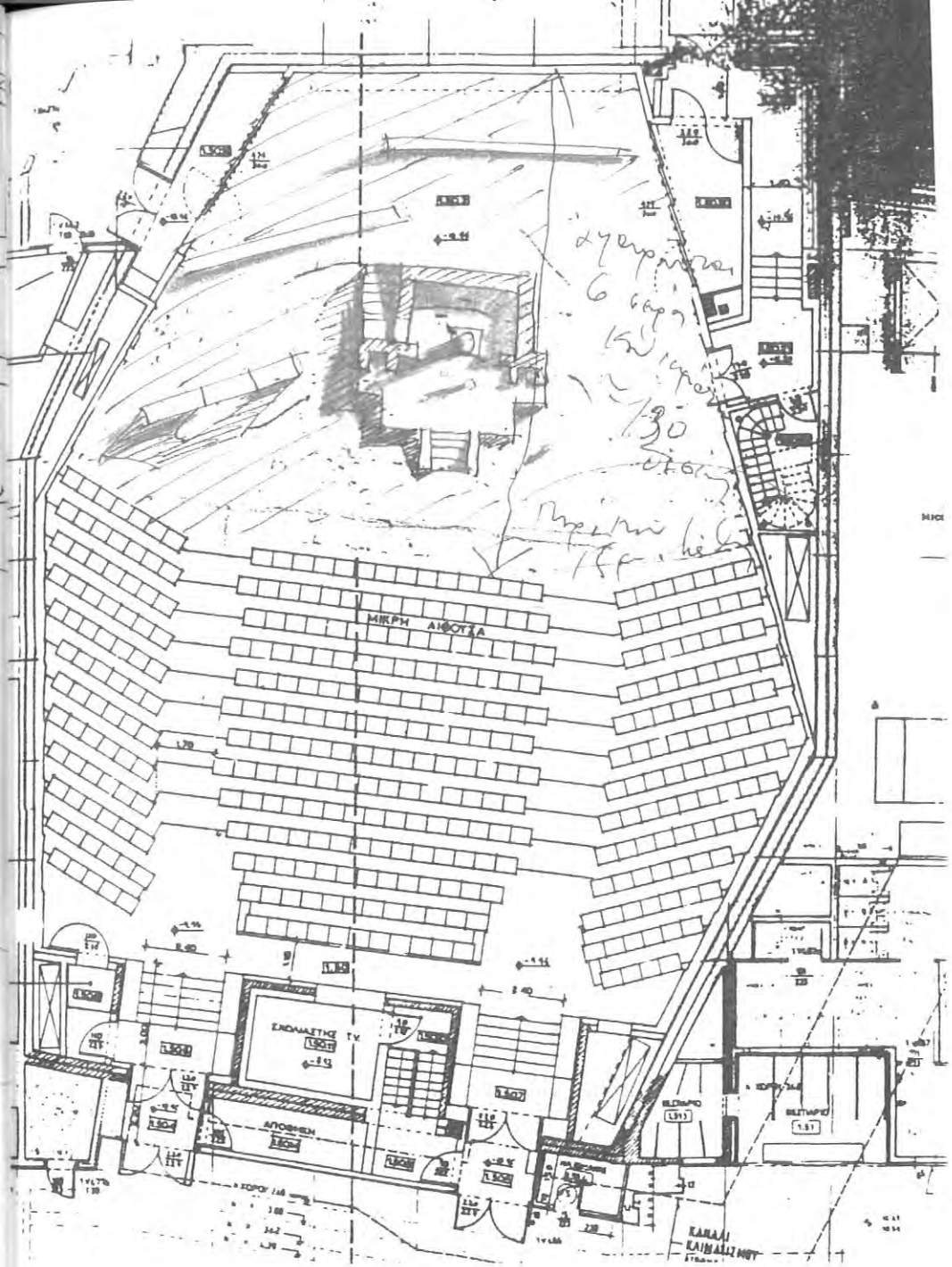
Κάποιοι ἐπιστήμη

Πρώτη ἐπίσκεψη στὸ Μέγαρο μουσικῶν μικρὴ εἴδωσα ≈ 20.9.91 μὲ τὸν Δεύτερη ἐπαφή μὲ τὸν Κο Χαρσαμπίδη
Δεύτερη ἐπίσκεψη μόνος 1.10.91 (καλόμιτ

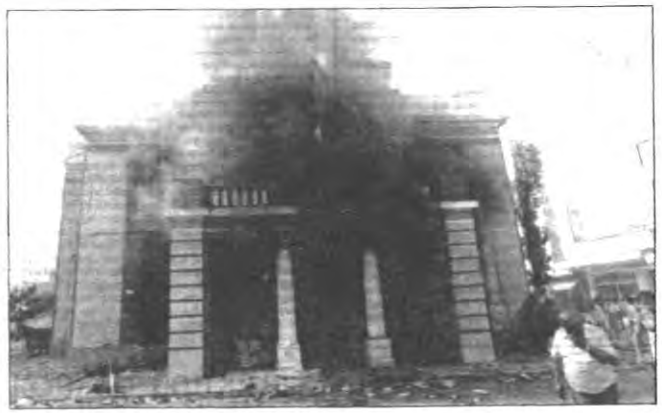
- Διαστάσεις ἀνίρτυνης ἀπὸ ταβάν, στὸ 1,20 ἀπὸ βάθος σκηνῆς σειρὰ ἀπὸ 6 οὔπατ. σκηνῶν 150kg. τὸ κάθεν, ψηλὰ ἀπὸ 1,20 μ. 2η σειρὰ ουπατ. 15 3η τὸν ἀκολουθεῖ τὴν γραμμὴ προσκηνίου.
- Πρώτη σειρὰ φωτιστικὰ πάνω ἀπὸ γραμμὴ προσκηνίου – Δεύτερη γραμμὴ πάνω ἀπὸ πρῶτο σκαλοπάτι
- Τέσσερα πάνω φάρδος 1,20 ἀνοίγου πάνω τὴν σκηνὴ 120 80 40 γύρω ἀπὸ ἄξονα ἀπὸ ἀριστερὰ 40 ἐκ σταθερὰ ἀπὸ δεξιὰ 40+120 (ἐκ πάνω) σταθερό. Ἀπὸ δεξιὰ πλάγι παρέθυρο πάνω τὴν σκηνή

Τὸ δωματιο μὲ τὸ αἴθριο καὶ στοὰ στὸν ἀπεναντι τοῖχο 23.7.91.





Εἰκόνα 9 : Πρόταση γιὰ σκηνικὸ στὴν αἴθουσα « Δημήτρη Μητρόπουλου » τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς ὅπου συνεζητεῖτο νὰ παρασταθεῖ ἡ *Ἀντιγόνη* (βλ. καὶ σχέδιο προηγούμενης σελίδας).

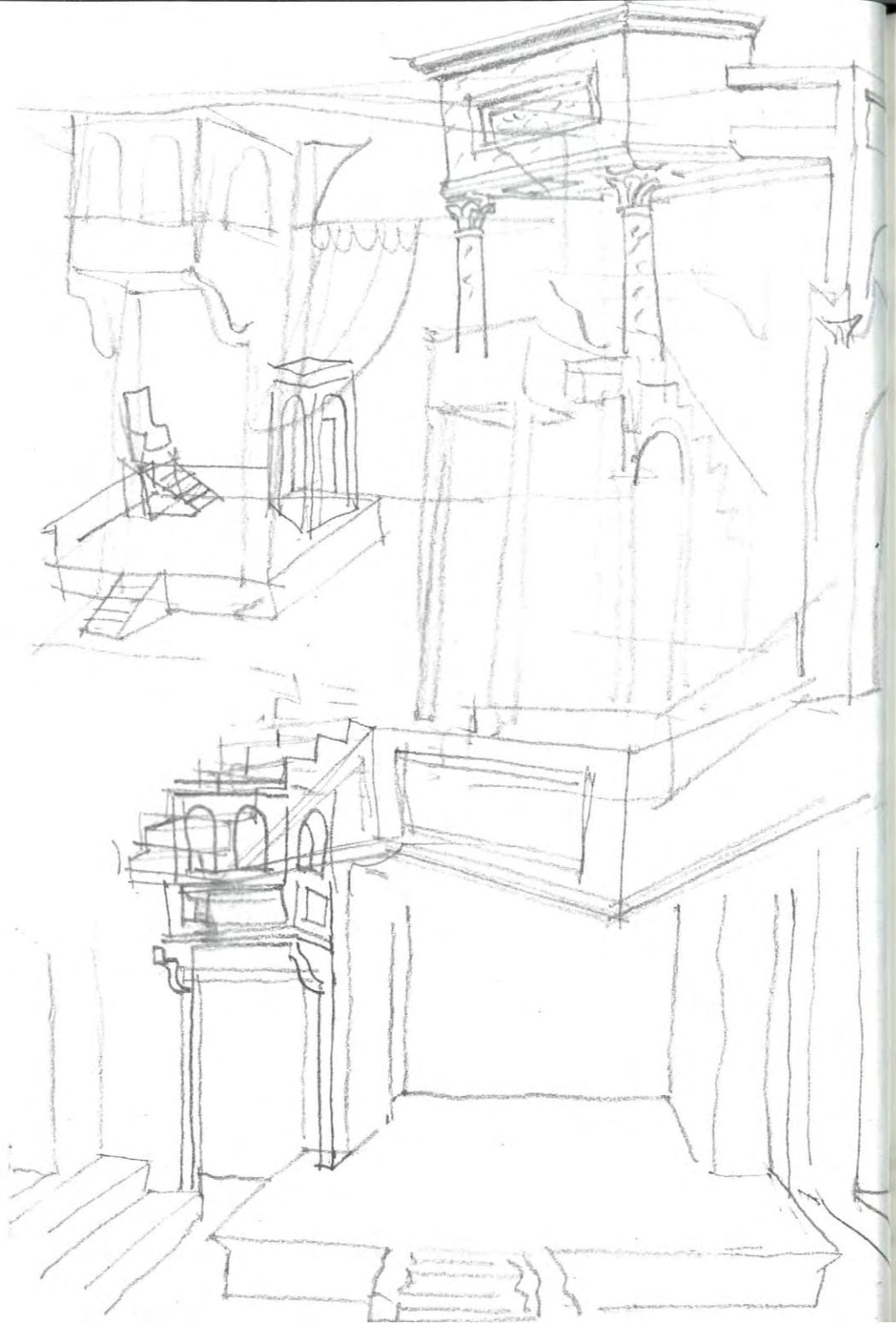


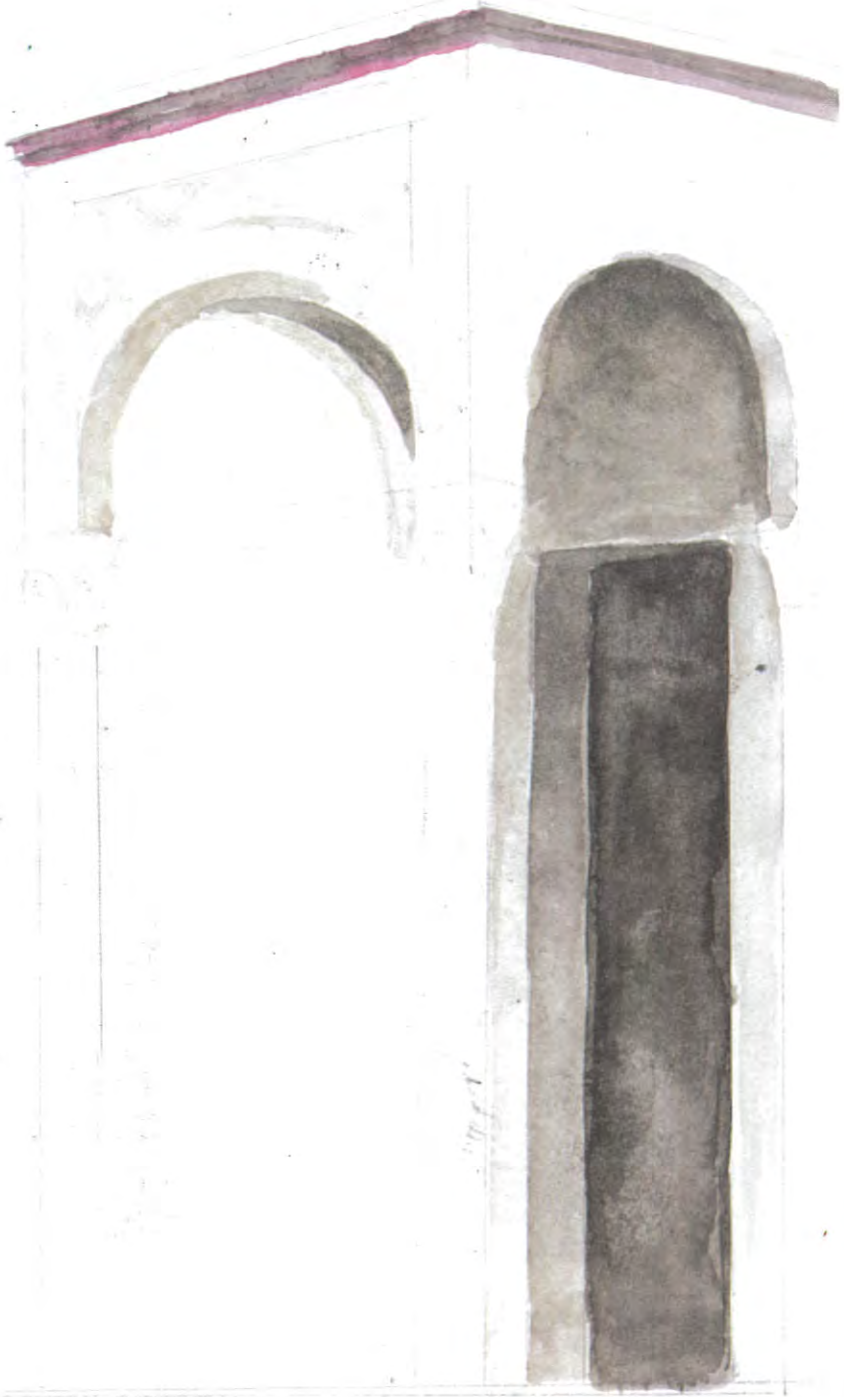
Αναγκαστικά τζίδια – τέλη Ιουν
Σχέδη Ιαγίν 35.000 για Slides.
[illegible] 1000 δρχ
γυναικείας. 6.11.91. 1700 δρχ
για γυναικείας. 20.11.91 – 500 δρχ Φυρ.
28.11.91. 1500 δρχ. Φυρωνικές. 1250 δρχ
Φιλτ. 11.12.91 – 850 δρχ Φιλτ. –
3.000 Υλικά [illegible] Βαλσα κιλιτ, 3.500
[illegible] κιλιτ. (12.91) 1500 16.12.
Φιλτ, 400 [illegible] γυναικείας

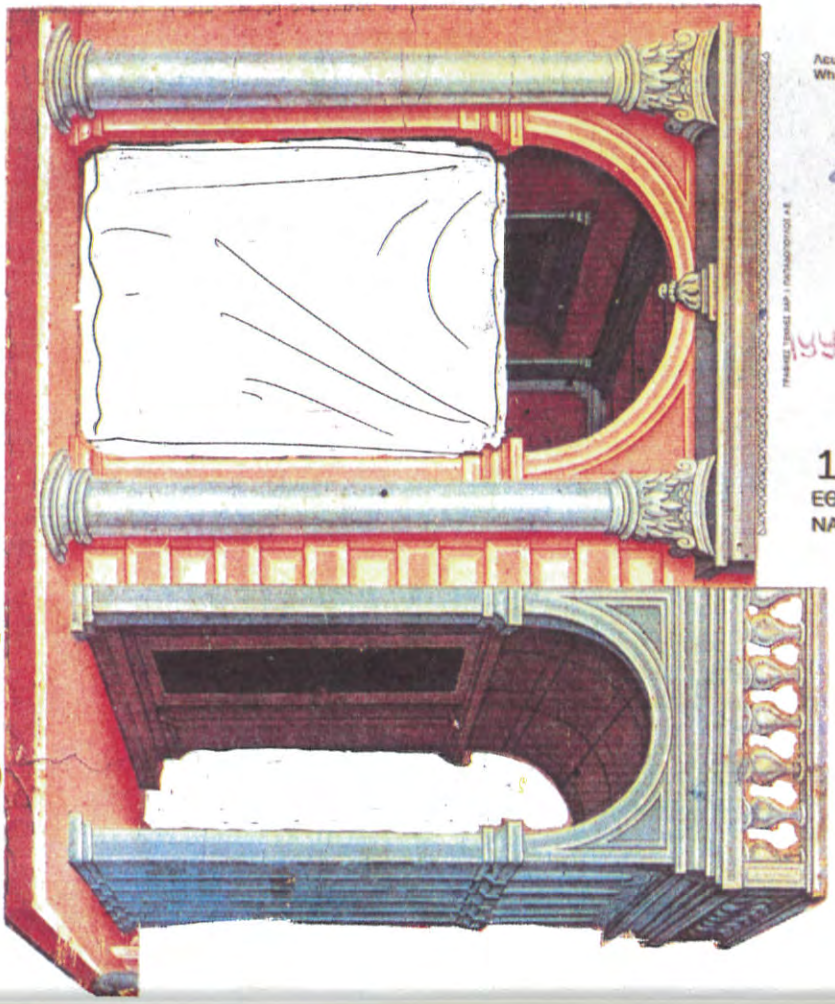
Από εκπτώσεις στο Commedia Fra
Cassandra. για το Αγιστρίνα

Τζίδια, τυρο [illegible] 20.12.84.

Τελεστήρια τα [illegible] Ιστορία
[illegible] Ιστορία [illegible] 1945.







Λευκή λήκυθος (λεπτομέρεια). 450-440 π.Χ.
White lekythos (detail). 450-440 B.C.

ΕΘΝ

23 ΙΑΝ. 1992

1992 22 ΙΑΝ

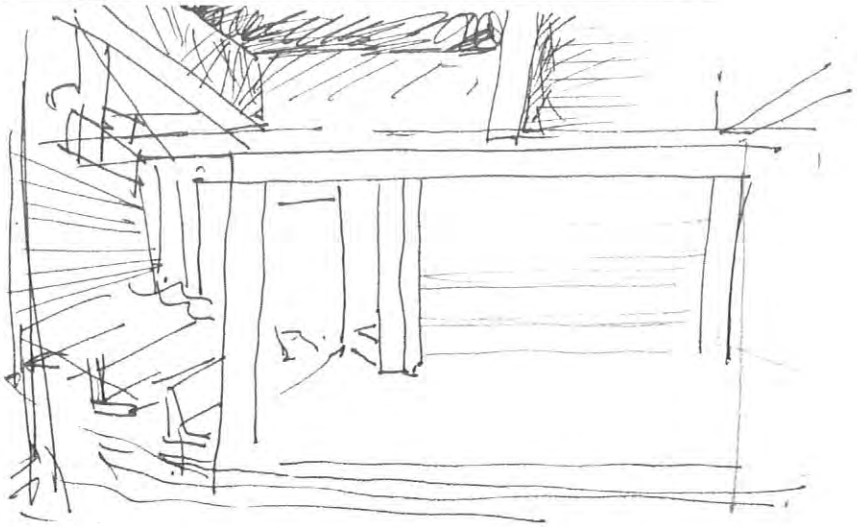
21

186688

ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
NATIONAL ARCHAEOLOGICAL MUSEUM

ENTRANCE TICKET

ΔΡΧ. DRS. 1.500



Τήνος Οκτωβρίου.

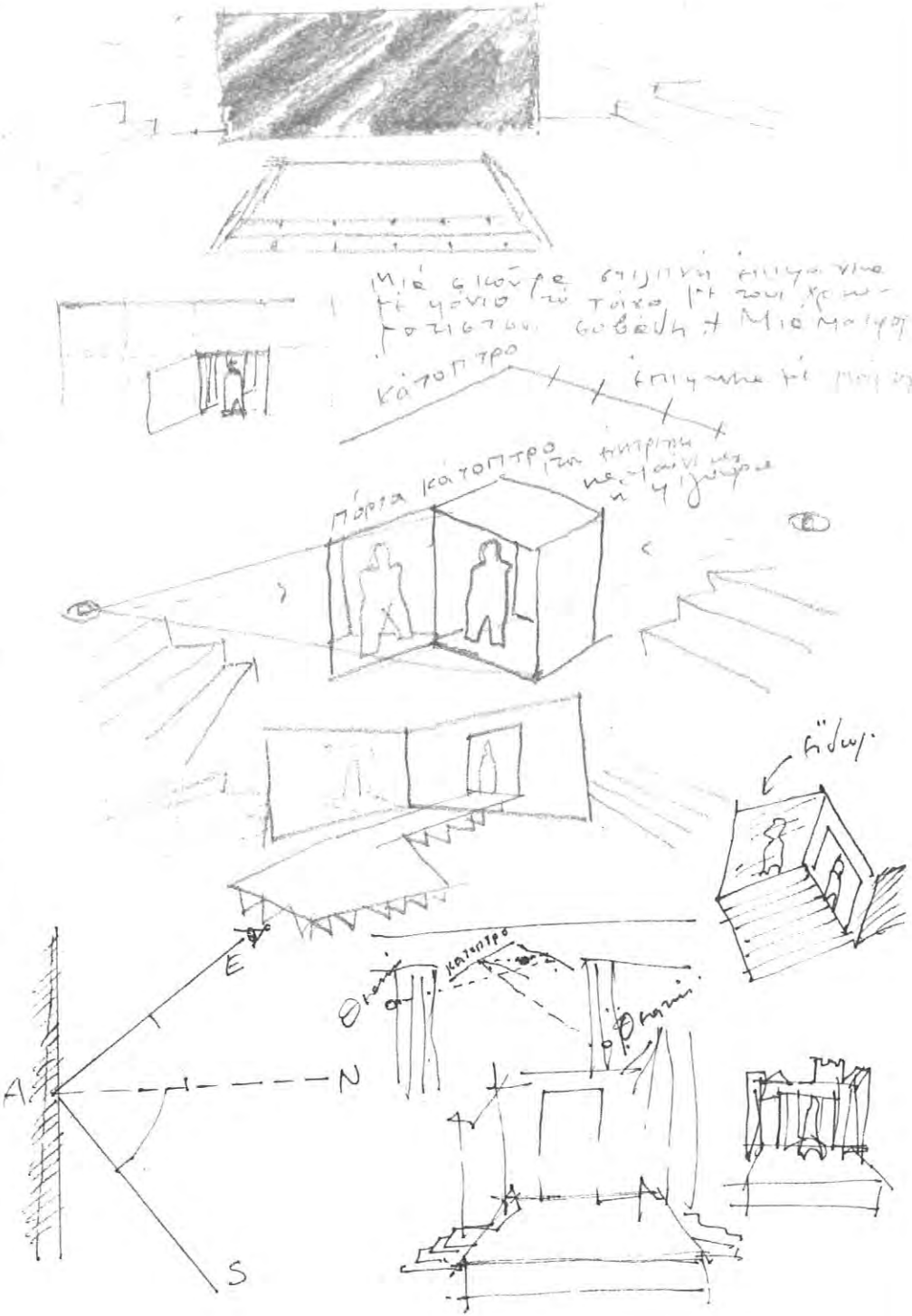
Η προσπαθεία του Μεγάρου Μουσικής ἀποκρύνεται. Ξαναγυρίζουμε στὴν ὁδὸ Κυκλάδων. Πρόβλημα ἔλλειψης βάθους. Στρίμωγμα ὅπως μέσα σὲ τρόλεϊ σὲ ὥρα ἀιχμῆς. Πρὸ νὰ χωρέσει ἡ "μαγικὴ" λύση. Ἴσως γιὰ ἕνα ἔργο "δυμάτιον"... ἀλλὰ γιὰ τρεγουδίν;

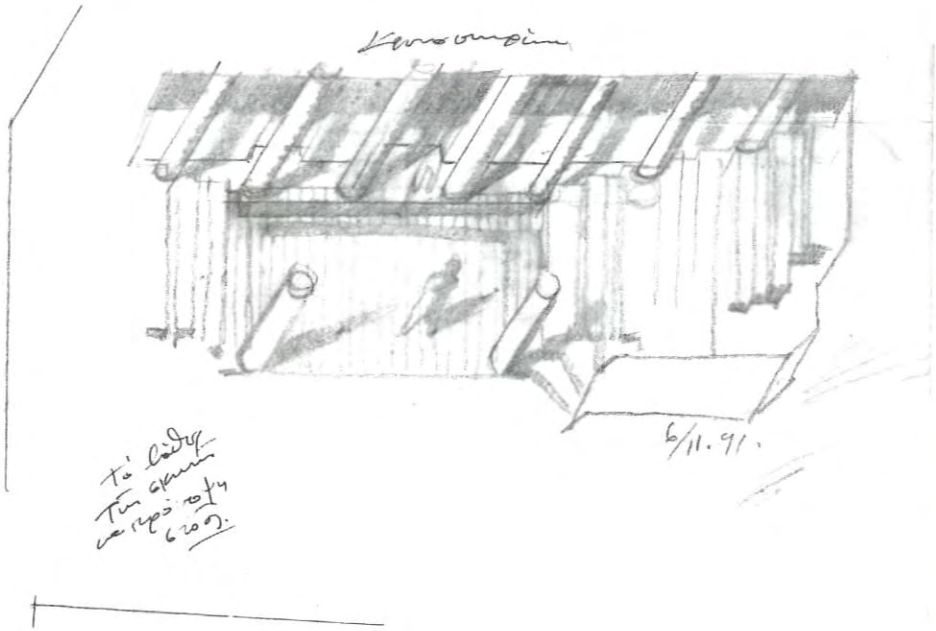
Πρώτη ἑβδομάδα Νοεμβρίου.

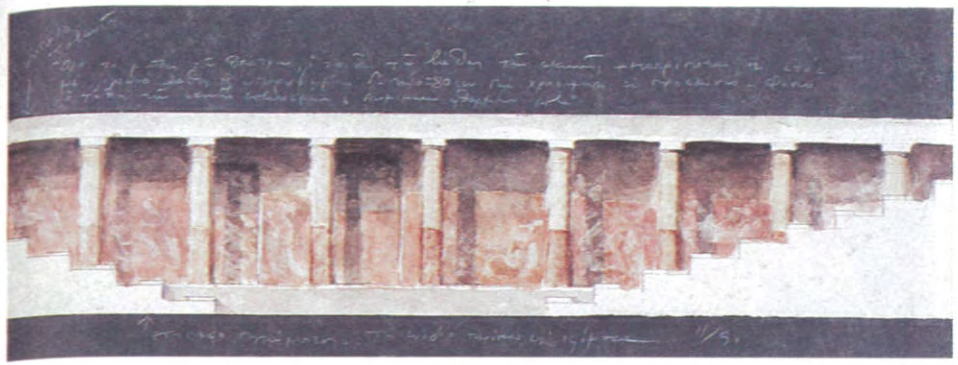
Ὁ Λευτέρης ἀνεβάζει τὸ περσινὸ ἔργο. Βιεπόμασιε. Οἱ ἴσοι ἰδέες πάλι, σκέπτεται περισσότερο γῆς κ κοσταύμια. Κουρασμένος, ὅμως ἡ συζήτηση χρήσιμη, ἐρεθιστικὴ. Οἱ κατόψεις ἡ ἀξονομετρία τοῦ Κυριάκου χρήσιμη κ βοηθητικὴ. Ἀπαπιστία ἡ ἔλλειψη βάθους κ ὕψους.

Ὁ Λ. συχνὰ ἐκδηλώνει τὴν ἀδιαφορία του γιὰ τοῦ ἀριθμὸ τῶν θέσεων τῶν Θεατῶν.

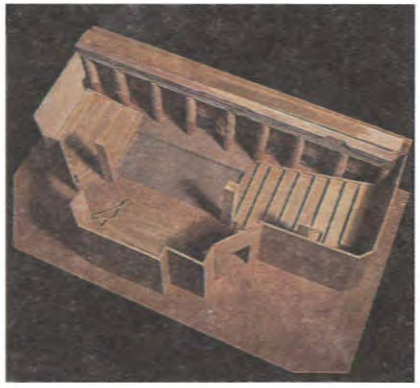
Ἂς εἶναι κ. 50. Τελικὰ ὅπως στὴν ζωγραφικὴ "χρειάζονται" κάποια στιγμὴ γιὰ νὰ ἰσορροπίσει ἡ σύνθεσι ἔτσι κι ἐδῶ τὸ κοινὸ χρειάζεται γιὰ νὰ τὴν ἰσορροπίσει



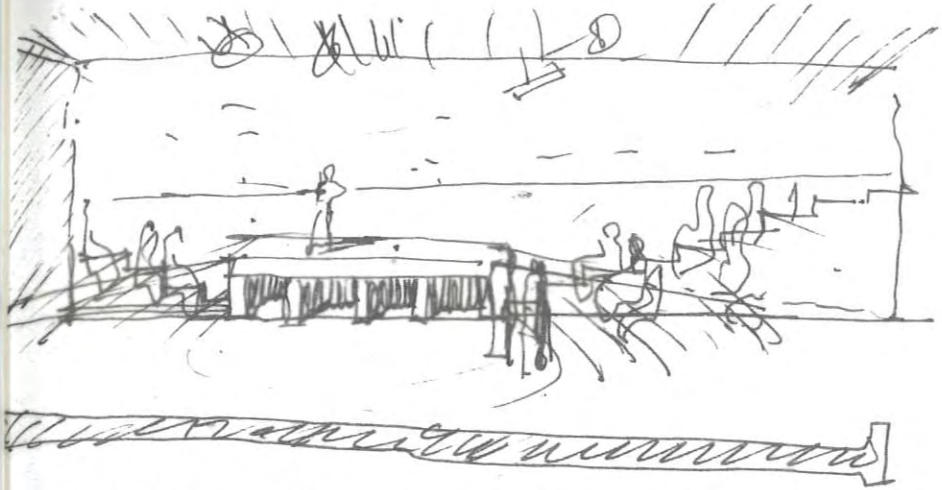


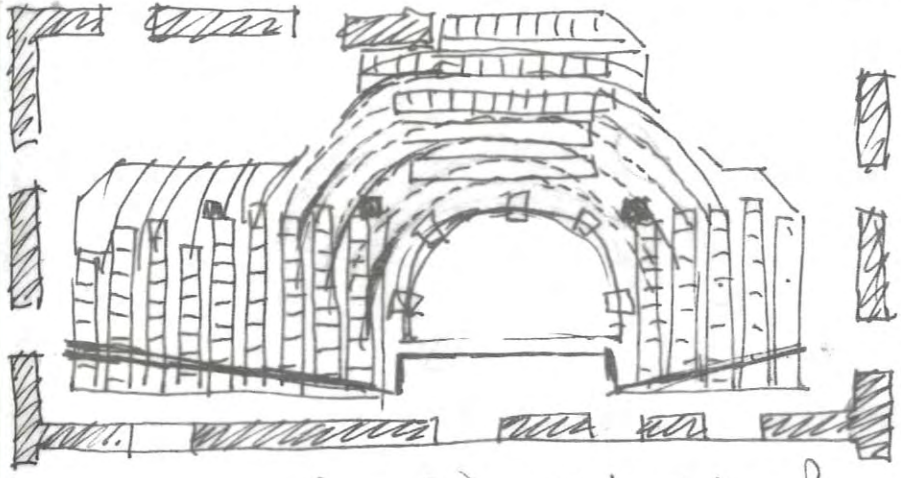


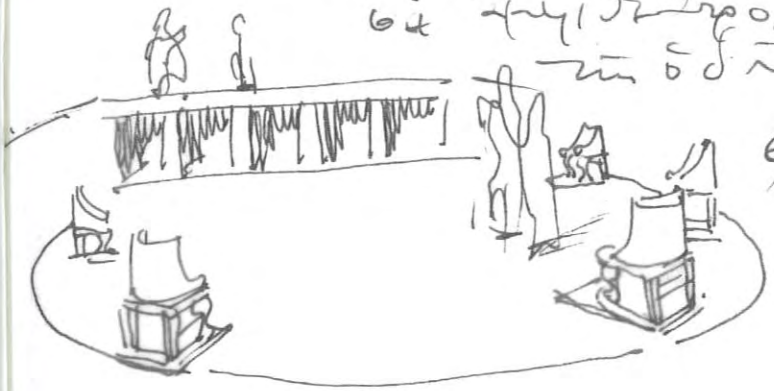
Εἰκόνα 10 : Ζωγραφικὴ μακέτα καὶ λεπτομέρειά της γιὰ τὴ μετατροπὴ τοῦ τοίχου τῆς σκηνῆς τοῦ Θεάτρου τῆς ὁδοῦ Κυκλάδων σὲ στοά.



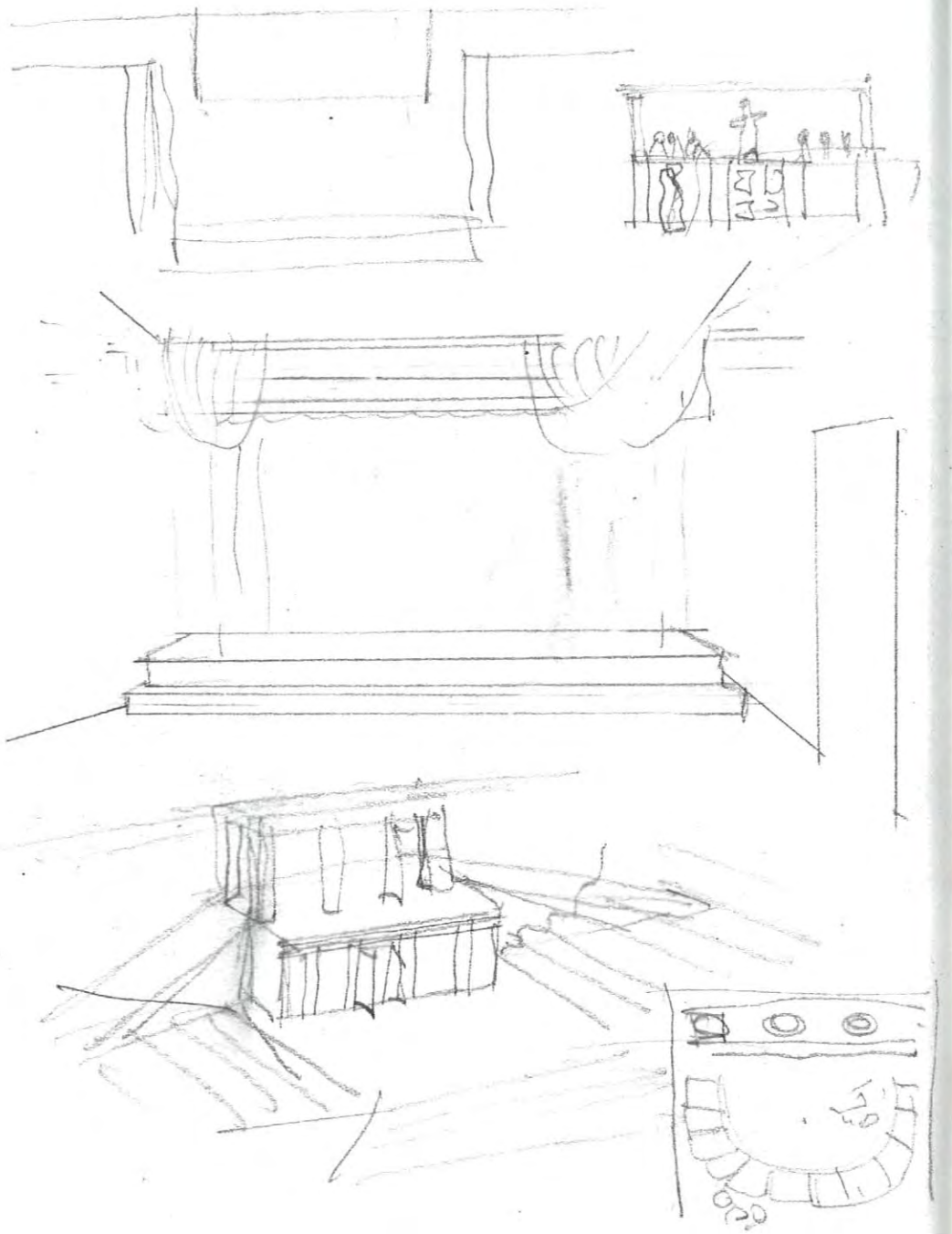
Εἰκόνα 11 : Τρισδιάστατη μακέτα (2 ἐκδοχὲς) τῆς *εἰκόνας 10*.

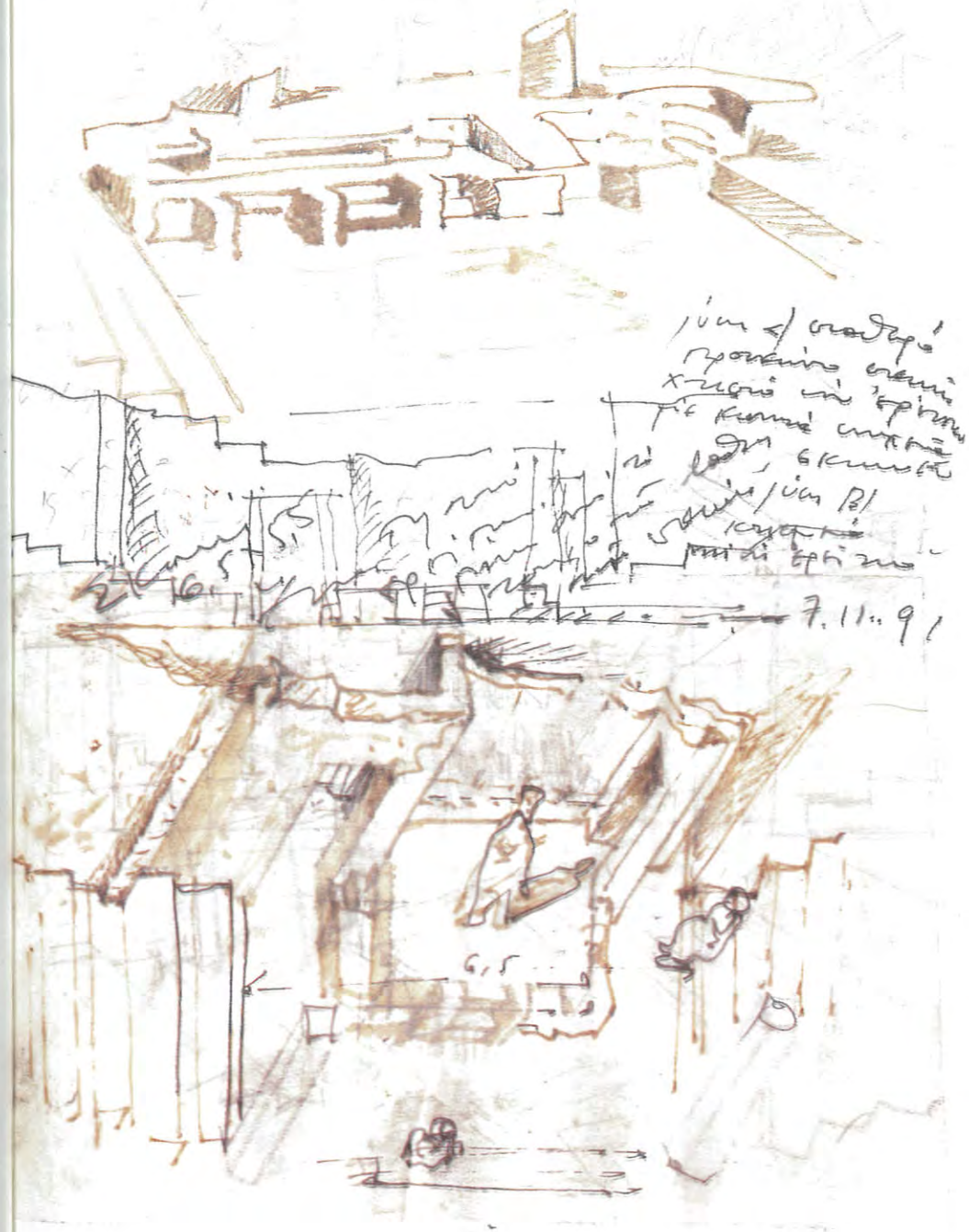


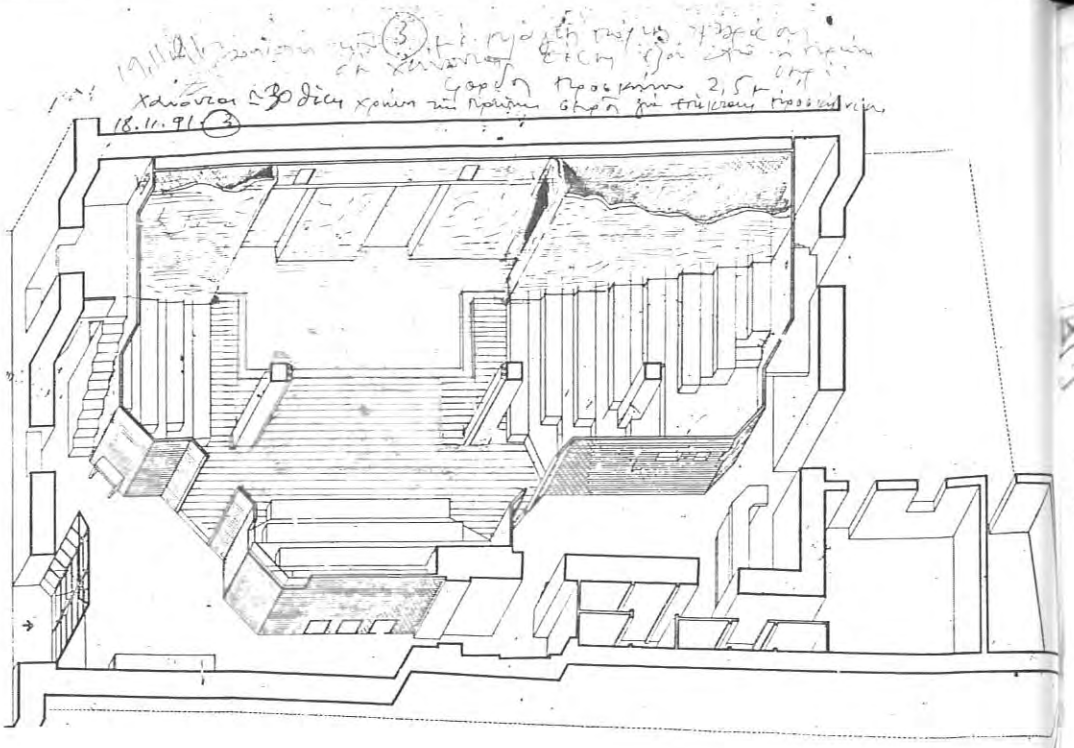


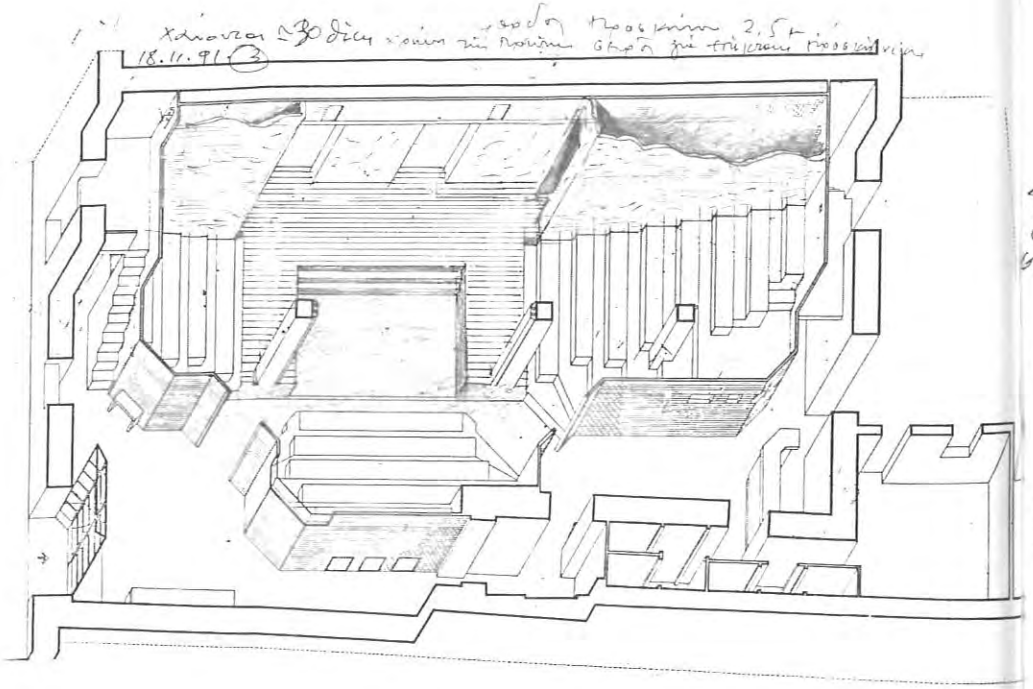


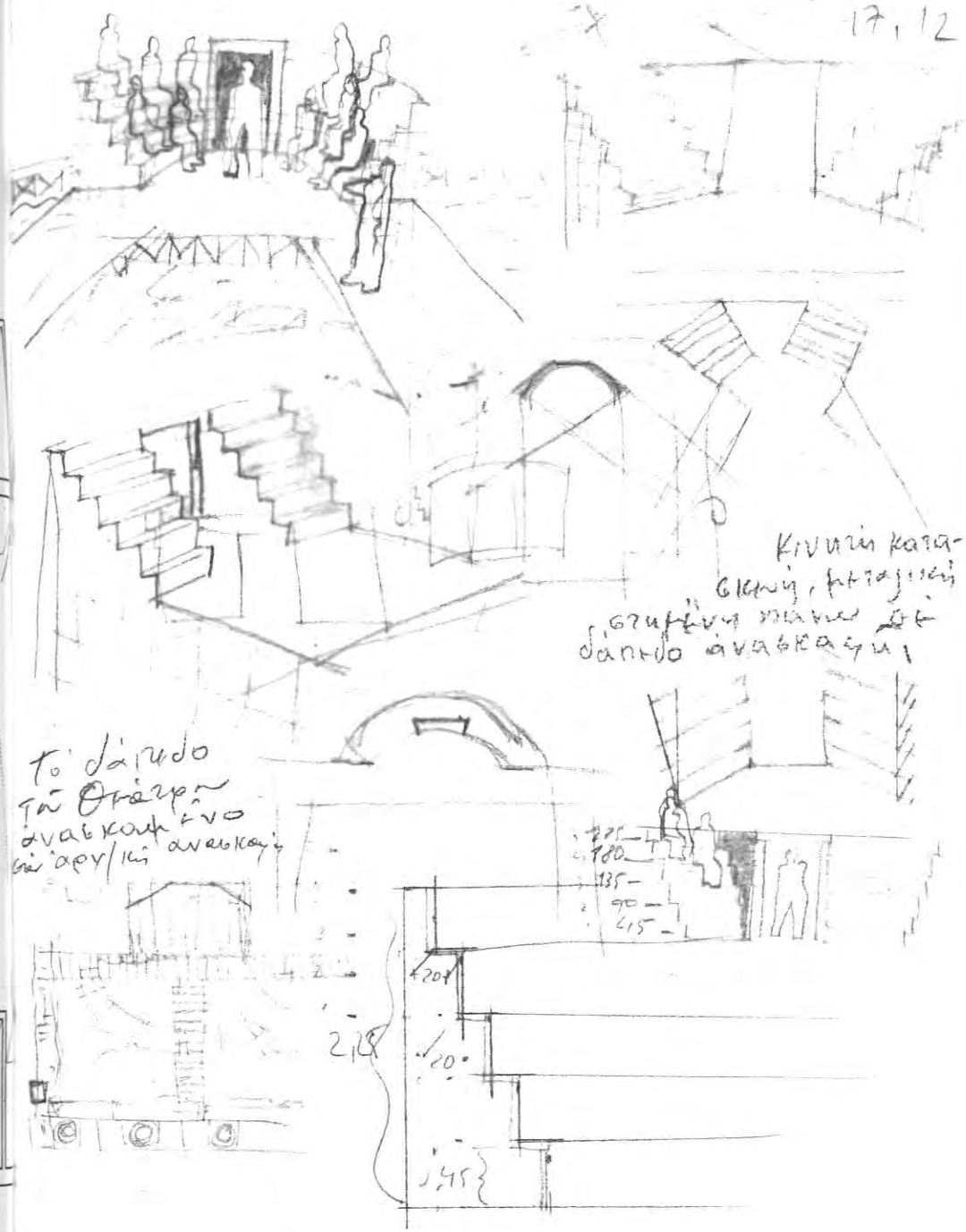
6. 12. 91

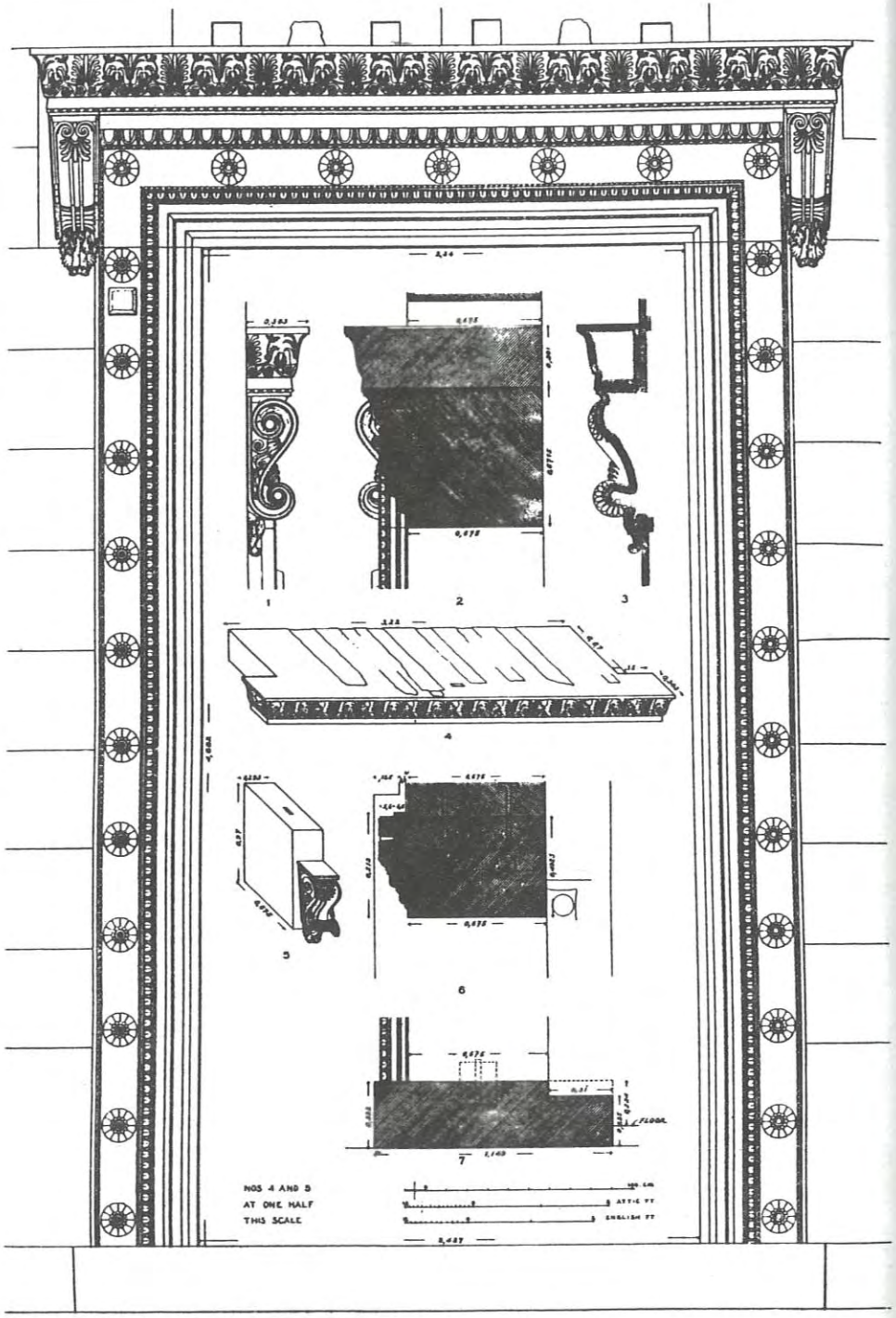




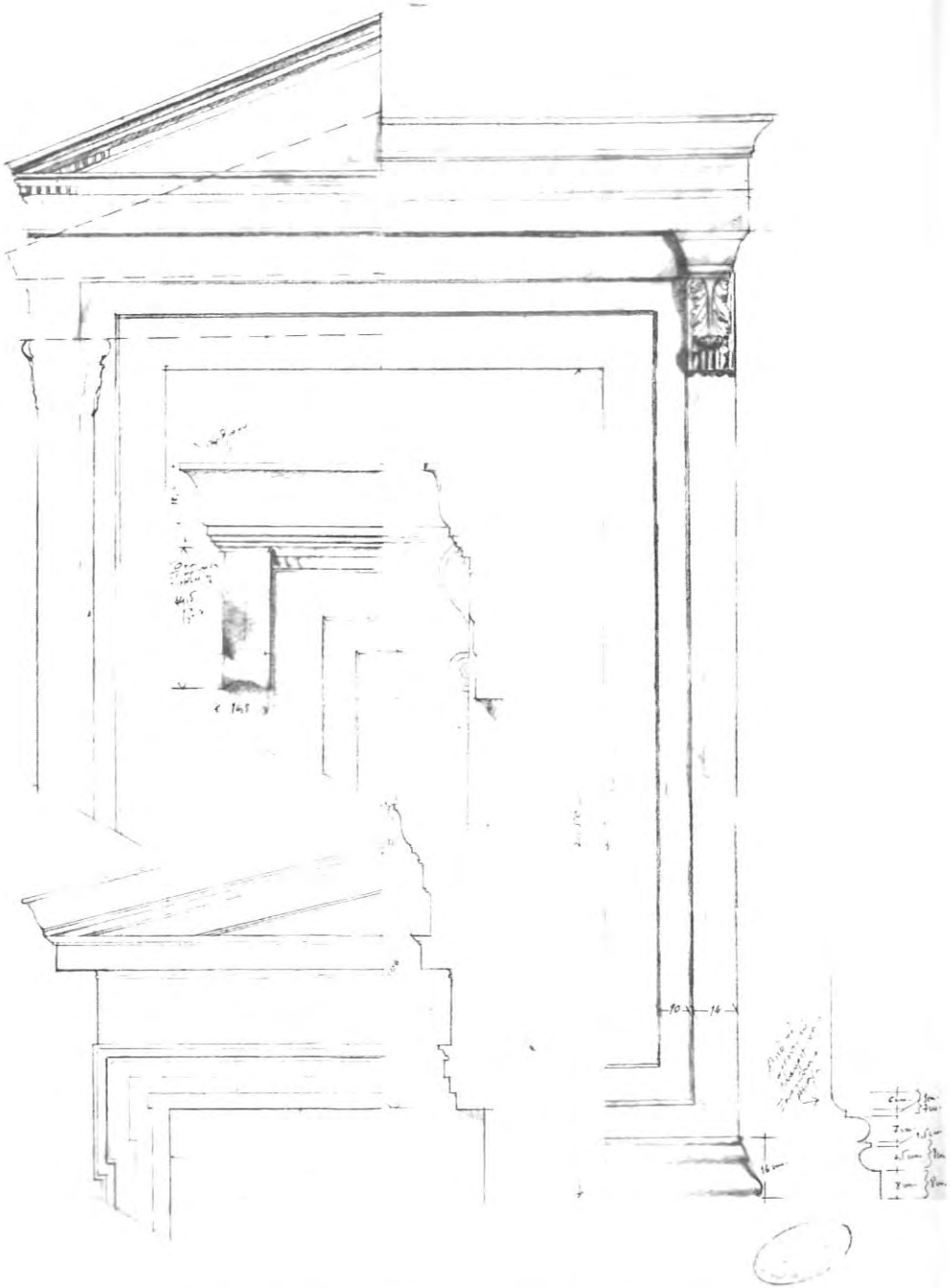

18.11.91 (3)


18.11.91 (3)

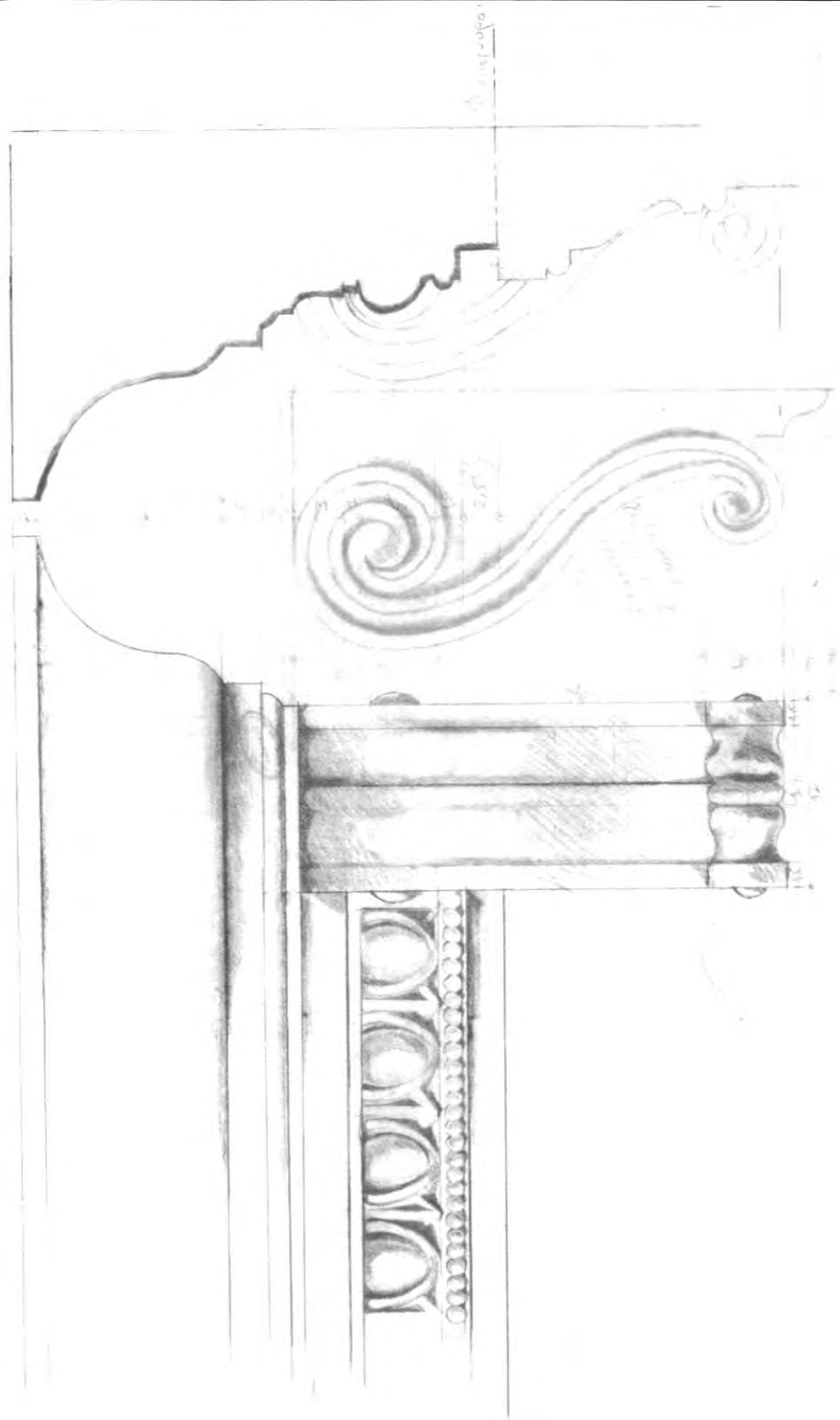

16.12.
17.12
Κινητή κατασκευή, μεταλική, στημένη πάνω σε δάπεδο ανασκαφή
Το δάπεδο του θεάτρου ανασκαμένο στο αρχική ανασκαφή
2,25
2,45



Εἰκόνα 14 : Θύρα τοῦ Ἐρεχθείου.

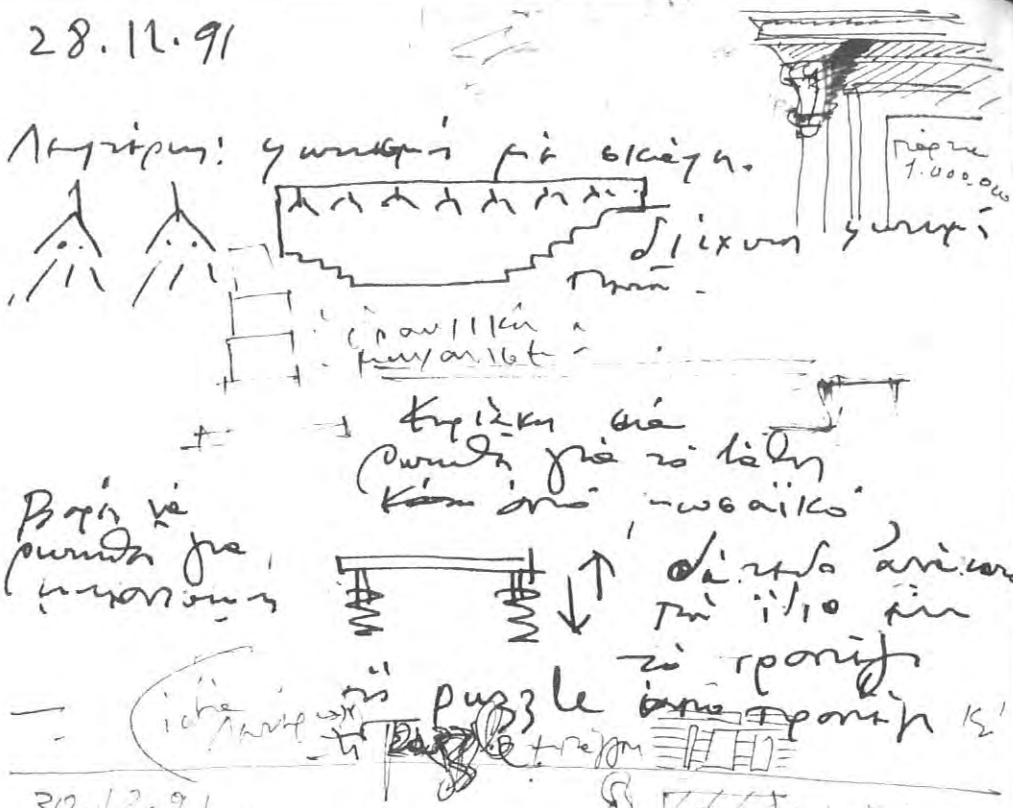


Εἰκόνα 17 (καὶ *Εἰκόνα 18*) : Μελέτες γιὰ τὸ σχεδιασμὸ τῆς θύρας.



Εἰκόνα 18

28.12.91



2.1.92 Κύριε Γιάννη (Καραγιαννόπουλε) Γιάννη (Φραγκίσκε) — Ιδέα κόμικς:

Κάθε φορά ίδιο .... βάσανο. Δηλαδή όχι ... γιατί με μόνιμη μόνο — πάρα πολύ ίδιο αν τέλος. Και κι πάλι μπορεί και τέλος. 6.4 — Αν. ! Εν — τα σιγά σιγά .... και κυρίως ...

[ΑΝΤΙΤΟΧΕΙ ΤΕΥΤΕΣ]

Ήξερε κι Αντίχριστος ίσως αναίμακτα ίσως πόρτα στο κλειστό, δίχως ίσως αντίχριστο γιατί Αν. Και κλείστο ήταν τίποτα.

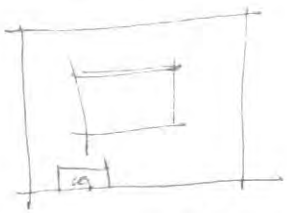
6.6. Χωρίς 40 σελίδες κόμικς τα πάει σε χορό βασικά & κόμικς και καταλήξαμε στο πόρτα κόμικς (βλάκας) ανάμεσα δίχως κόμικς κόμικς — Ατζέρης: η πόρτα βάνουν μη μεσαία.

Μάθημα: μη χορό γυρίσουν όταν δε μιλάει ο ήρωας ή κάτι κάνει γιατί κάνει τα πρόσωπα. π.χ. κι βυρρί κι χαίνει κόμικς.

Ο κόμικς: Κάποια στιγμή δε δίχως κι χορικά δραστικά κι κόμικς και βαριέμαι και πάει μη πόρτα. Κι κι κάνει κόμικς ο ήρωας γυμνός κι κι

(B)

2.1.92.



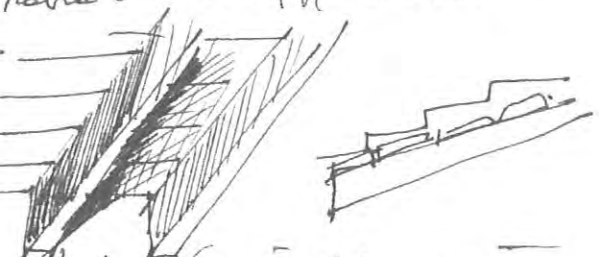
Πήγαμε στο χωράφι: κόψαμε λουλούδια στο κήπο.
Μετά το πρωί με βγάλανε με το χωράφι ~~[illegible]~~ ο Δήμος Δ. Δ. Δ. Δ. ίσως κάνει κάποια δαμάκια με σκαπάλα για να τσαπάρουν το χορτάρι.

3-4-5-6.92 Δημόσιοι με !!! Κρ αχ.!

7.1.92 Πρέπει στο κρεβάτι με κρεμάει η πόρτα στο σκυροδέμα.
Κρεμάει δίδυμα - 4 τμήματα
Η ξυλεία η σκαλί δίνει μη μη δεν θέλω να πληρώνω τρομαρίδικα.

Τι Σόρα Ερμάτινα
Φτιάξε θύρα
Ίδια πόρτα δίπλα σε σπάει
Ξέρω η τίμια
Κουμπιάζει η μπαρμπιάζει
Η πόρτα είναι ένα
Φτιάξε ύψος
Λάθος! Πρέπει να δείχνει ότι η πόρτα ε κουμπιάζει η σφυρί
Κάνει πάνω από τα μαρμαρόσκονα

Κυρ Πέτρο



Φρόντα
- Βάθος κάνει από ξύλο πάνω
- Πλάκα
  να δημιουργεί σύστημα με 1η σφρ
- Βίδες πόρτας
- Θέμα Σόλα. Πρέπει δε η γλίτη πάει δε

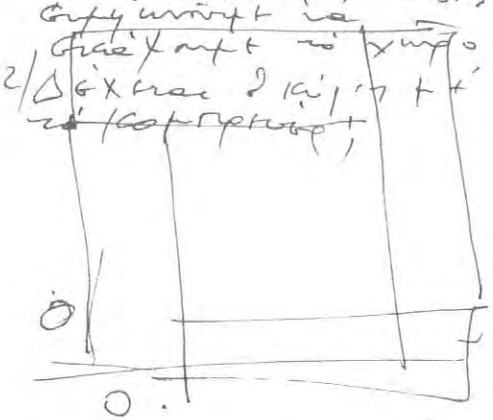
17:30 Κυρ Πέτρο στο Θέατρ.

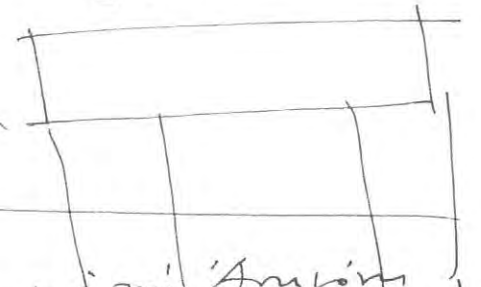
ΑΝΥΦΟΠΙΚΑ 1η Ιουλίου - 3473300, Γ. ΠΕΤΡΟΠ
ΑΕΒΕ
Φεβ 96.

8.1.92

Στο Θέατρο πόρτα

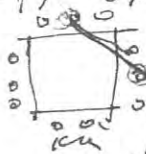
Κάνω τρύπα γυρίζω 50/3/24 Κυρ Πέτρο
Φτιάξε Πέτρο για υδραυλ.
Rendezvous Πρεβέζα 5.30
Σφυρί να σπάει το χωρίς
Δείχνει δίκιο η η
Κρεμάει





9.12.92. (ΒΡΙΤΙ)

Η σκάλα με Ίσφιγγα η με Ανυφόρα

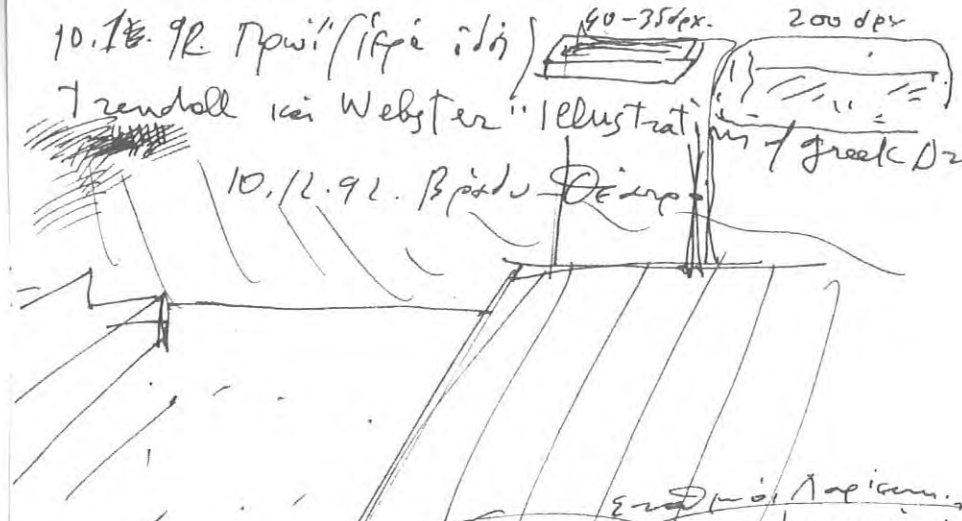


Δύο πόρτες ίδια κατά τύπο 9/1.
Κοιτάει στο πρόβλημα πόρτα.
Ίσφιγγα στο πρόβλημα πόρτα.

Πρέπει να γίνει η Ανυφόρα πολύ σωστά
με τα πόδια [illegible] στο
σκάλα.
[illegible]
[illegible] πόρτα πόρτα [illegible]
[illegible] με [illegible]

10.12.92 Πρωΐ (ίσρα ίδη)

Trendall και Webster "Illustrations of Greek Drama"



10.12.92. Βράδυ Θέατρο

Επαθμοί Λαρίσσης
ανυψωτικά τις
τ. 4 - Β. Μπαμπίνη -
Σταμυζοπάτης

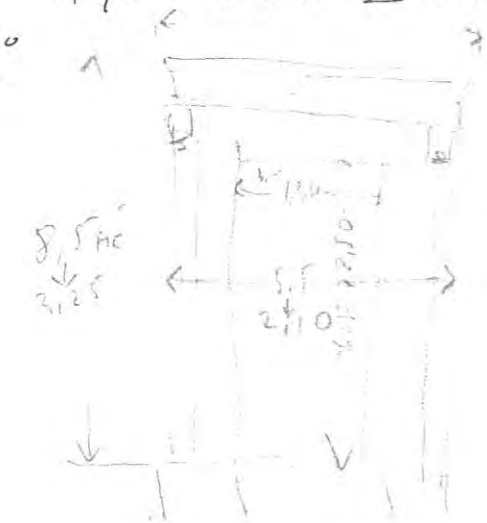
5147887
5123268

- Δημήτρης Κορρή 8046298 - βράδυ.
3612591, Είνε 42
- Μανώλης Κορρή - 3214346 γρ.

Βοπορίδη.
5248904 ή 964

13.12.92. Βράδυ σπίτι. Δεν ίσρδε γενέρης

σχέδιο πόρτη

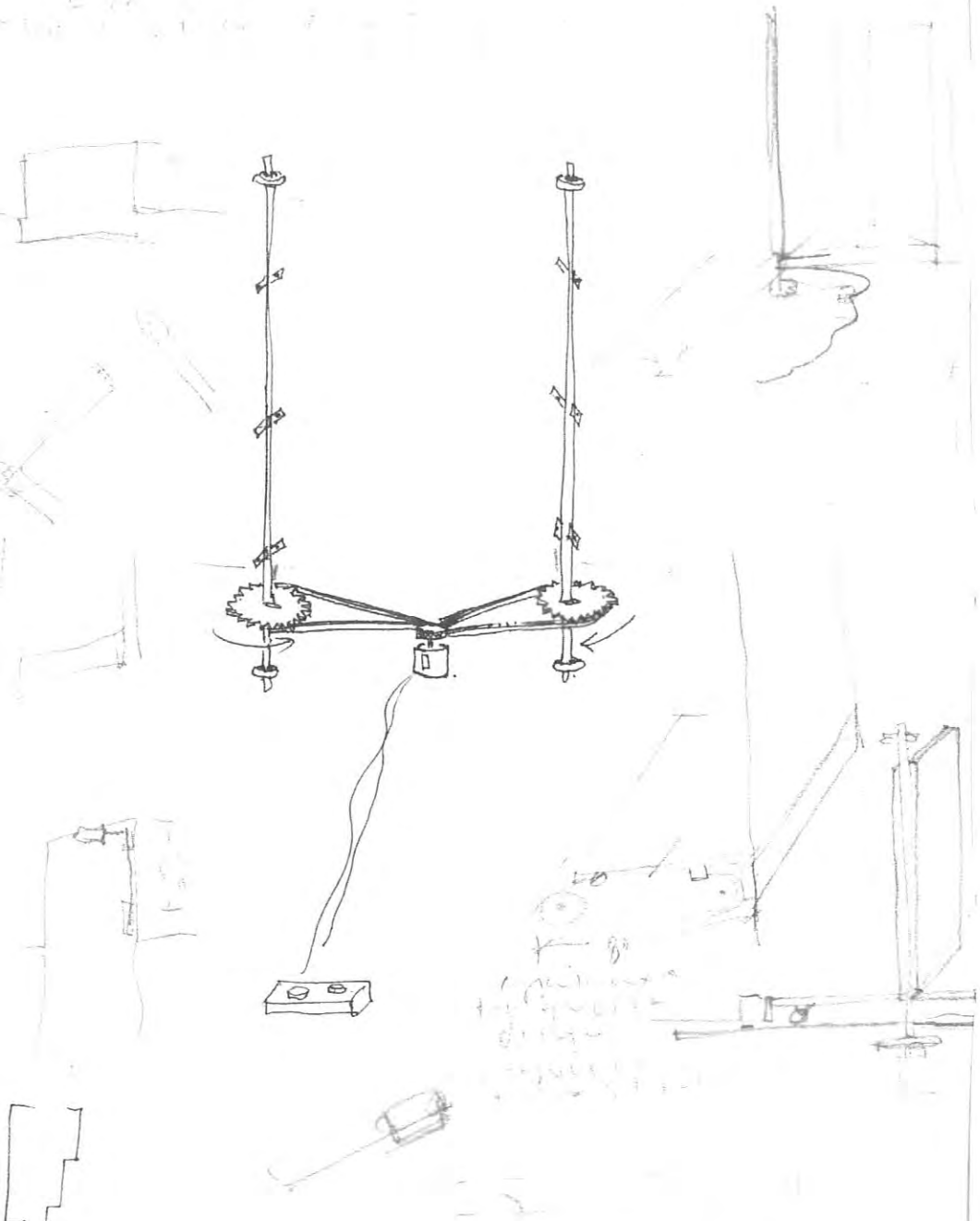


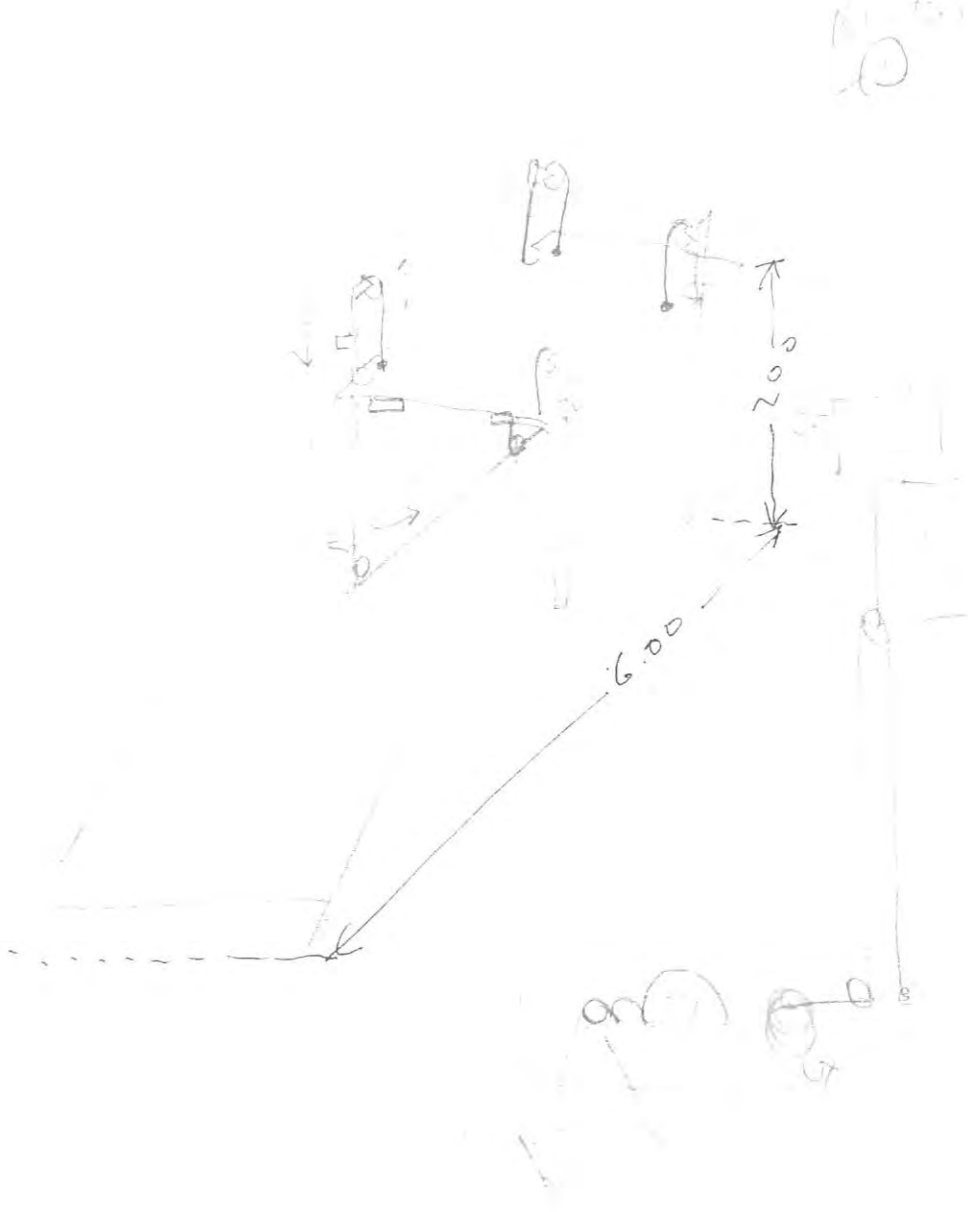
ύψος συνολ. 3,25 μ.
ύψος πόρτης 2,50
Φάρδος συνολ. 2,10
Φάρδος εσωτ. 1,30

Σταύρη Βολκάκη
Γρίπτη.
εργ. 9227283
σπ. 8944359
Βρυσθίνη → 50.
Σωτηρίου Γεωμέρη
5-42

Μηχανική Πόρτα Βοσίζη

άνοιγμα 1,20 – ύψος 2,75 Πόρτα ανάσταση από δύο άξονη.





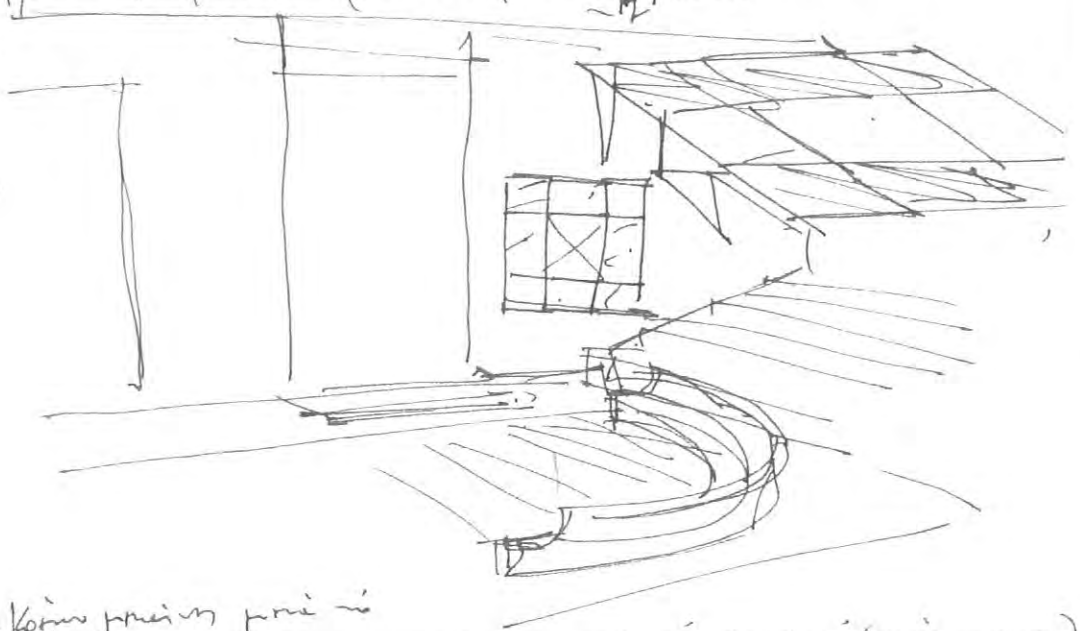
- Ξύλο -

- Πόρτα:
  - Ξύλινο πλάσιο 80.000 • Φύλλα 2x3x60 = 70.000
  - Μηχανισμός ≈ 200.000 (ανοιξιάτικα - εξωτερικά)
  - Υπέρθυρο ξύλο; • Μάτια ζητήματα;
- Τοίχος:
  - Τούβλο, πανί, προετοιμασία 50.000 • ξύλικά 40.000
  - Κόμπα; Δαπανών μηχανών 300.000 - 400.000.
- Τροχός:
  - Μηχανισμοί ≈ 300.000 δαπανών κόστη; κόστος κατασκευής; σχέδιο πορείας.
- Πάροδος:
  - Μηχανισμοί: 200.000, κόστος κατασκευής;

Karl Reinhart. - Υπάρχει λόγος εισόδου τα εικοστού πρώτου;

500 - 560 kg. σύνολο του βάρους της πορείας.

14.1.92 Θέατρο - Συζήτηση με τους κύριους όλων των τμημ. / δεν πάρχει ανοίγμα και γίνεται χωρίς να μπαίνει μπροστά κάτω



Κόστος μπαίνει μετά το φύλλο
Ανοίγμα μπαίνει και γίνεται μετά το κόστος / πόρτα και
Εξωτερικά μπαίνει;

15.1.92 Δέσποινα Κατζή κινητό 8833266 3450158

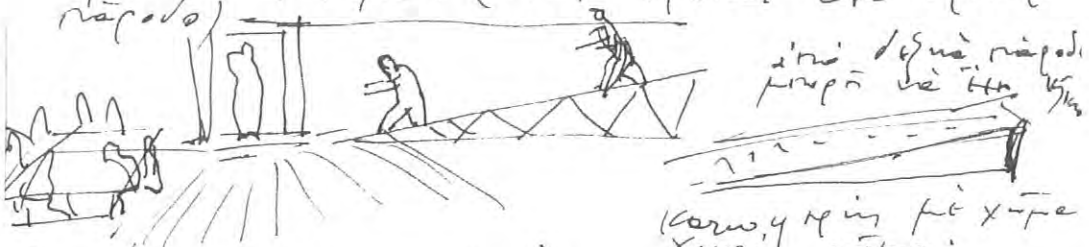
Αρχή
Όλοι κάθισαν στο Τροχός εκεί όπου
Ανοίγω ΙΣ / σε ένα τα μπαίνουν κάθονται
Κιόφχίζω: βλέπει ένα μόνο Α+Ι και
τα βρίσκει πάνω στο Τροχός - μπαίνουν
από πόρτα κοντά. Η δύο μαγνήτες χωρίζει
στο τροχός η μία τα ίδιο ύψος τα
πάρει από τρύπες τροχών. Χωρίς κάθε
σύνολο σε σχέση γωνία, περιστρέφεται / μπαίνει
(πόρτα - πόρτα) και τα βίδες κοντά - κάνει στο
μία παίζει - Α. σύνολο και
μια ζανεκάδες. Χωρισμός Ανοίγω / μπαίνει στο
πόρτα και σύνολο μετά / μέσα κάθονται και σωστά
ακούμε. Ο Χορός αρχίζει και τέλος και Α ΙΣ
Ι. αρχίζουν με αυτή και μέσα ζανεκάδες
Εξω ο ... Βάκχος τα σωστά ... χορός δεν σωστός
ο κόσμος. η πόρτα ανοίγει μόνο στο ... Νο όμως ... και όχι

13.4.92

[illegible] τα χρέη ο Κρίτων [illegible] και [illegible]
πόρτα.
Τώρα ο χωρά γυμνή τι μονάχη; Τίς ήταν σκοπός
γαμήρι ή καλύτερα τράβα του θέ μια κάτω θι
κτυχή και τι γράφει μι μιαν ιδιόρυθμη κίνηση!

16.1.92

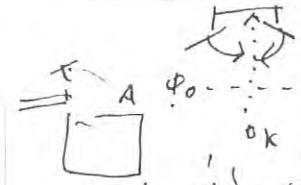
Φύγαν [illegible] ίσως [illegible] μι μιά σκόνη
τι πόρτα, τι πλάτη τών σιδήρων
κάτω σκυφτή σαν τι ήρθε τι ότι ήταν τι κάτω
ίσ Σαμπρείτη καμπτόνος σκύψη σκύψε μέρος
ίσως σκύλ... Ανοιγοδιάβαν... λαμπερά κι
τι σκύφτ!! ή σαν αρχή τόν... ο Κρίτων σκυφτή
πρό τό χορό σκύψε πρώτα κρύβει μπρό σαν
μπλέγοιχαν πόρτα. (ίσως βρέθηκαν από αριστερά
πάρεδρο)



Καρυωγρίν μι χύρε
Χωρά χύρε;

17.1.92

Στο νόημα τι σκυμένο τί ήταν πάω
Α' γνώρη ο γύρω μπορεμένος
πρό τό πάνω
Φύγ' αφού ο Κρ. κρεμασμένος
σκυφτός ανοιχτό πόρτα. Ανοιχτό
γνώρη σαν αριστερά πόρτα.

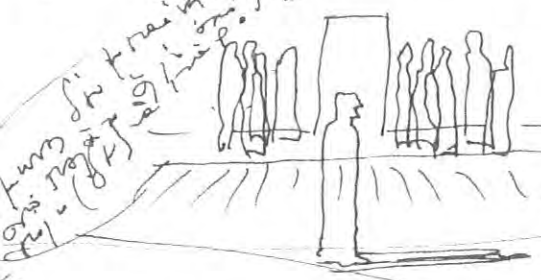


Β' Τί γίνεται σαν πρίν Φ. ανοίγει ο άνθρωπος
Βαγίνος καρδιάν και κάθεται κι φαγί
[illegible]
[illegible] 2M.A5.484
[illegible] 8238174.
[illegible]
[illegible]

— Είσοδος σκυφτός.
Α) ~~[illegible]~~
Ίδιος μι τι σκυφτός
Είσοδος τό Κρίτωνα
Κι τό ο χορός μη σκυφτός
τράβηξε ανοιχτό ή πόρτα
ξεκίνησε ίσως ή Κρίτων
σκυφτός μπρός σκυφτός.
ΣΕΦΔΟΣ Αντιγόνη Κρίτων Αντιγόνη
μπαίνει κι τίθεται ή Κρίτων [illegible]
από χορό

20.1.92 Πρωί με Δημήτρη για μπάνιο και πίστα.

Β' Σκάκι - (6.23) ο Κρέων κάθεται από Τρόπο ο χωρίς υπομονή. Εκφραστής για 2 μέρες και πάει ή ο Κρέων στην πόρτα δίπλα και πάει πάνω.



"Μα γιατί ο Αίτωνας με αναστατώνει τόσο πολύ;"
"Ο Αίτωνας σχεδόν με χαρά η αντίληψη στα μάτια με πόνο (πόνος αναμνήσεις)"
"Τώρα θα φύγω ανάμεσα κ.λ.π..."

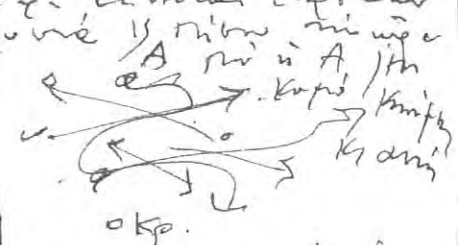
Μετά ο Κρέων κοιτάζει με πρόσωπο. Κρέων ο Αίτωνας κάθεται στο πάγκο.

Εξόδος Αίτωνα: Κάτω θα πάω σε αρ. 15 - 16 στην σε τέλεια χωρίς θα μπορούσα να μείνω σε χορό. Θέλω να σε αποχαιρετήσω γιατί θα φύγω.

Κρέων στο "Εφυγε..." Ανοίγει μια δίπλα σε Κρ. στο δίπλωμα με ξ = Σκάκι.

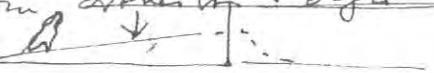
Αναχώρηση: Ανοίγει η πόρτα και έρχεται μπροστά σε σκίνι.

Όχι! Κι εκείνος πηγαίνει μπροστά η πίστα σε μια Α και η Α ήθη



Κρ.

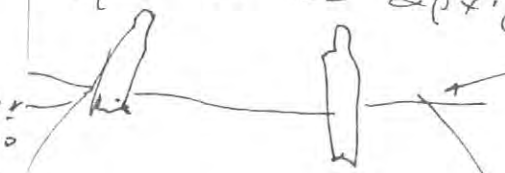
Εξόδος Αναχώρηση: Φύγει από δεξιά πόρτα σε ~~αίθουσα~~ ~~φύγει~~ όλο Τρόπο κάθεται



21.1.92. Κρέων στο κρεβάτι με μια γυναίκα

(Είσοδος Τρόπου από πίσω πόρτα)

Τρόπος μέσα στο πρώτο και αμέσως πόρτα και έρχεται ο Κρέων ο Τρόπος σκέφτεται σε ύπνο και αρχίζει.



Πόρτα μέσα κάθεται

Πετάει κάτω όπου ~~πέφτει~~ ~~σε~~ τις γυμνάζει και ξυπνάει (δεν χωρά μπροστά του.

Τρόπος

Ξαφνικά Κρέων σηκώνει η πόρτα κάθεται μόνο τι γίνεται.

Νιώθει ότι θέλει ο Τρόπος χρησιμοποιούμενος Τρόπος για να κάνει τρόπο.

Εξόδος Αναχώρηση και τα πάει αναχωρεί Κρέων ο Κρέων κοιτάζει, χάνεται μη. Κρέων ο Αναχώρηση - Ερωτεύεται σκέφτεται στο τέλος μη το κλείνει αναχωρεί - ξαναμπαίνει η πόρτα και η μηχανή αναχωρεί χωρά και σιάρκια η μηχανή αναχωρεί Κρ. Τρ.

Άγχος μέσα στο δωμάτιο

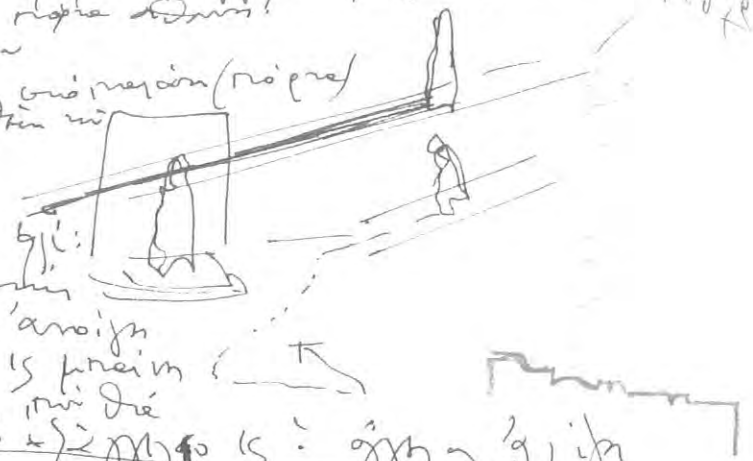
22.1.92

Τιμωρία
στο αναχώρηση
η αναχώρηση η
πάει η κρέων
πάει η Κρ. μπαίνει τίνα η αποκαλύπτεται
μη η τρόπος

Β' μέρος Τιμωρία
Η γάτα στο πάει

(22.1.92) ΕΞΟΔΟΣ Κρέσσα,
Κρέσσα κτίζει από αναγορικό
δρόμος: Άγγελος κτίζει δεξιά από
πόρτα άδεια.

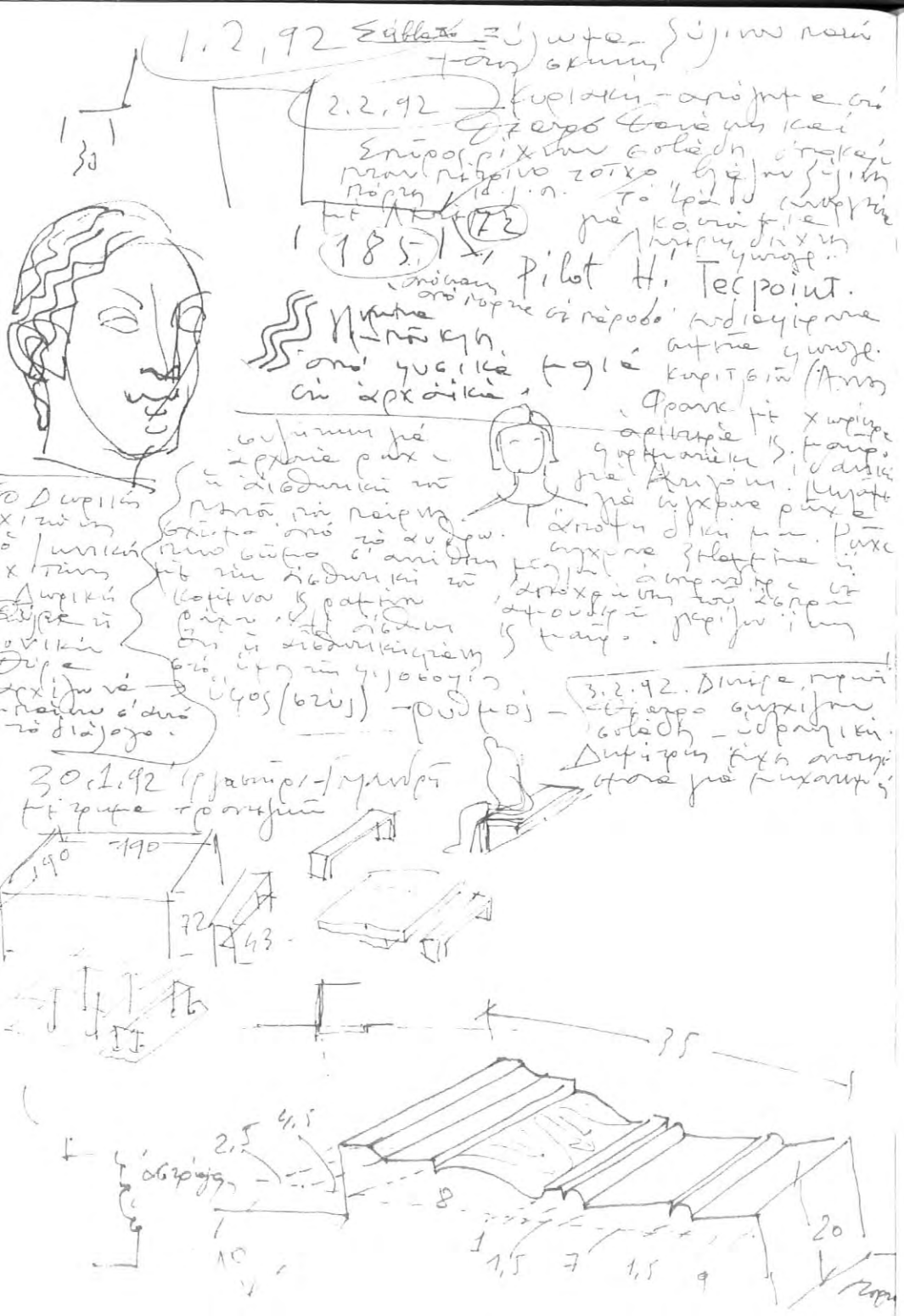
"Εξοδος Άγγελος"
1) Μπαίνει στο παράθυρο (πόρτα)
βλέπει στο δέσιμο του
εξάγγελου.



2) Δε βλέπει εξ:
στο τέλος του
ρίσκου του ανοίγει
η πόρτα ις μπαίνει
μέσα αύτος, πολύ διά
πάλιν το εξάγγελο ις: ... ...

KLEEMANN N. KOUKOUVTJOS 03/219825-26
Αθήνα 3423932 Αγκύρανος 81 Χαμοστέρνη
τηλεπ. ...
Χαμοστέρνη ...

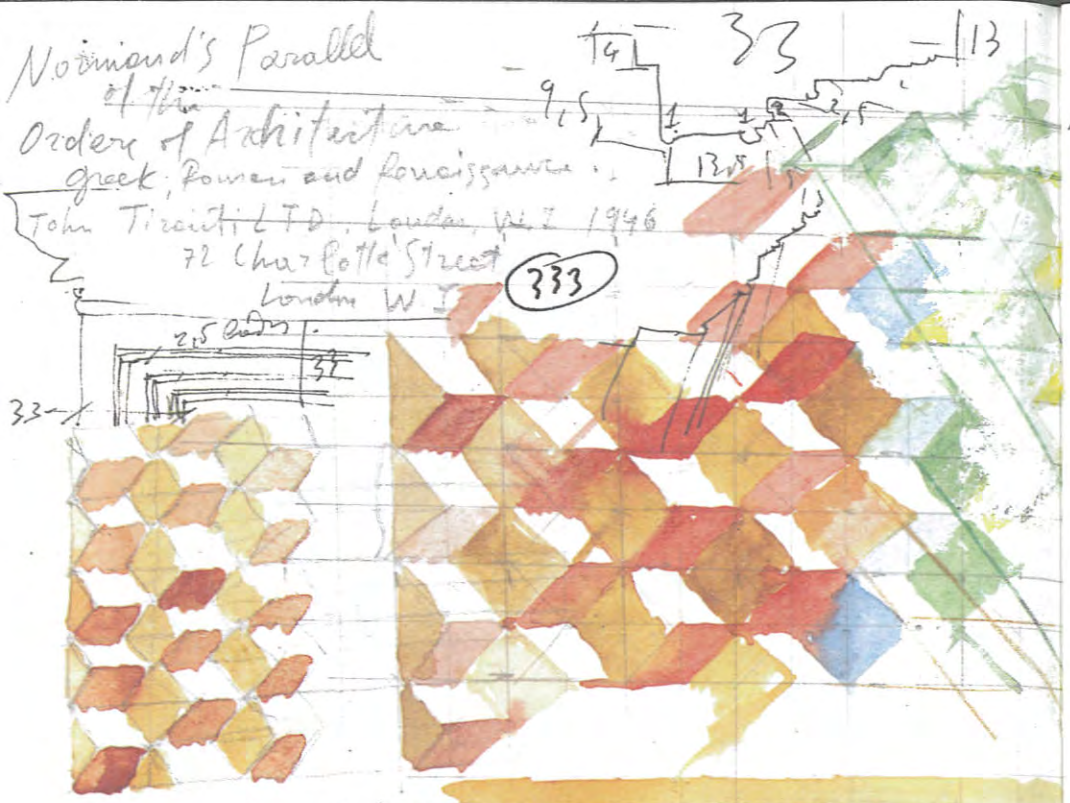
Στο κομή του Κρέσσα τα δόμα του χορου
τα δεξιά ο Άδμωνας βλέπουν για τα δεξιά Άδμωνα
στα χέρια του Κρέσσα.



Προσωπεῖα ἀπὸ τὴν παράσταση.

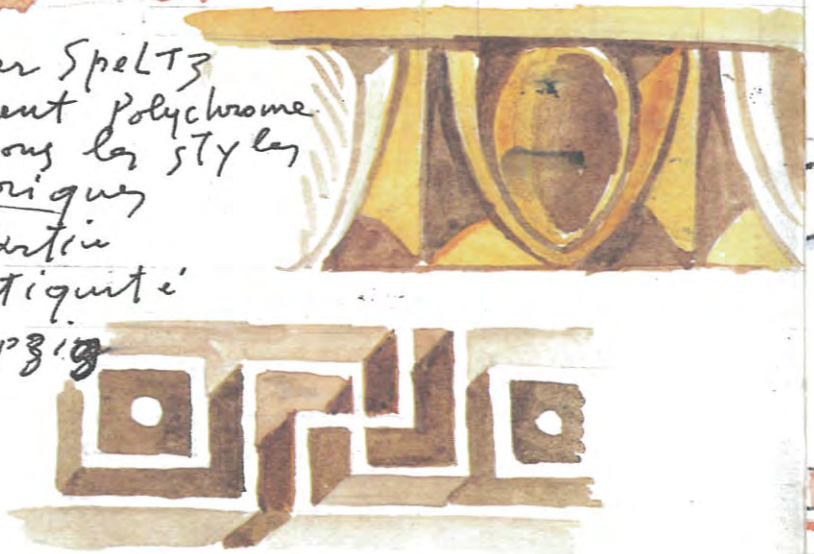
Normand's Parallel of the Orders of Architecture
Greek, Roman and Renaissance.
John Tiranti LTD. London W.1 1946
72 Charlotte Street
London W.1

333



Alexander Speltz
L'ornement Polychrome
Dans tous les styles
Historiques
1ère Partie
L'Antiquité
Leipzig

331

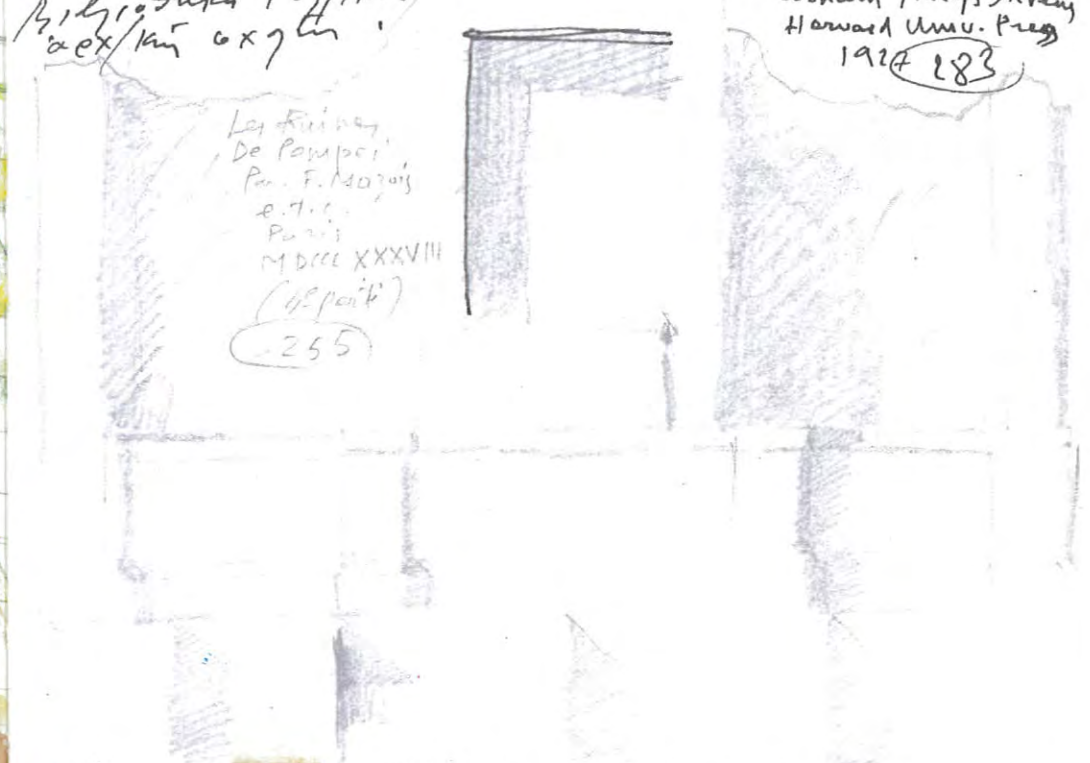


4.2.92
Βιβλιοθήκη Γαλλικῆς ἀρχ/κῆς σχολῆς

THE ERECHTHEUM
Corham Phillips Stevens
Harvard Univ. Press
1927 283

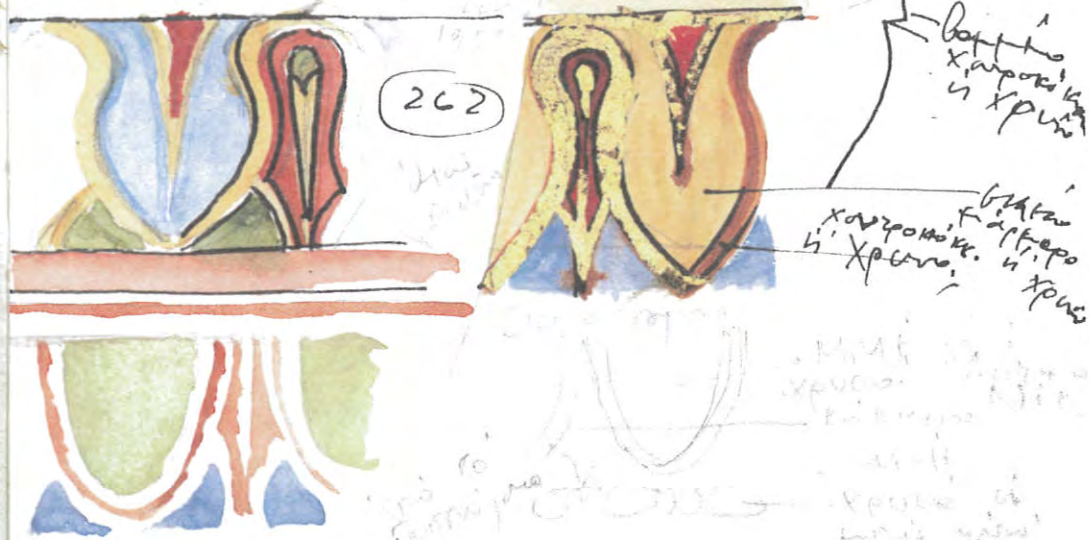
Les Ruines
De Pompei
Par F. Mazois
e.t.c.
Paris
MDCCCXXXVIII
(4e partie)

255



ἀπὸ τοῦ μεγίστου θεάτρου

The Architecture Formula
the Classic Age — Constantin
OHRE



262

The complete photographer c.137
Beyond wilderness 31-32 (ὀγκάδα
Faits de guerre c.111 ; 141, 88, 143
→ κύπρα
On the art of fixing a shadow c.431

Ἐναῦρος Morrison (7780556
— H. 3638877 —

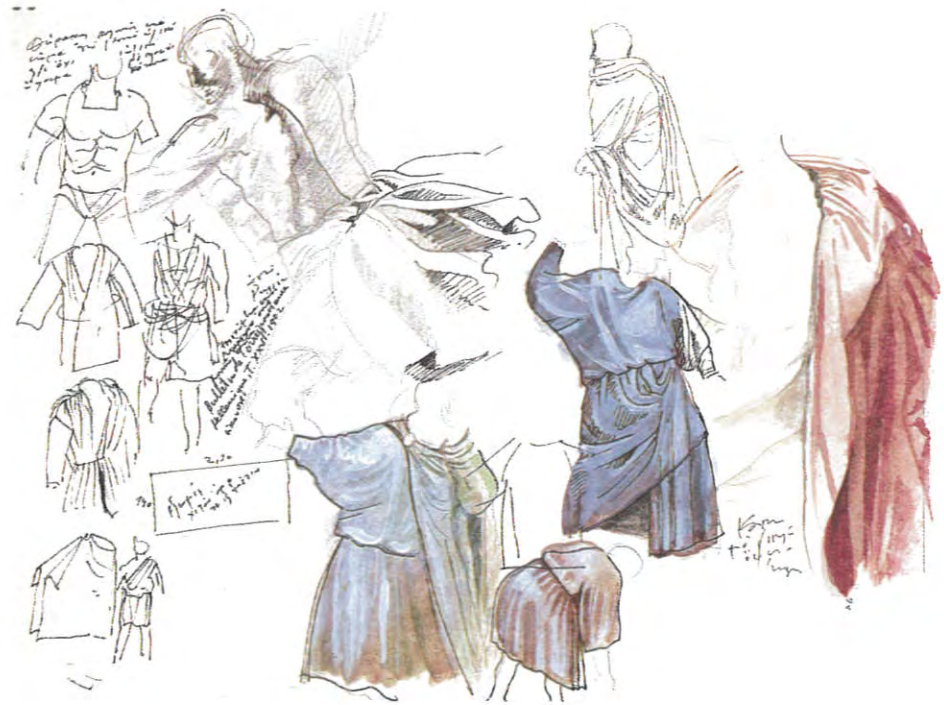
- Κορίτσια 2 γαρέμενα
- Γύρακας μπουρά γαρδί γόρμα μέ κουκάλα ἀρθηλίκι πάνω.
- Τερπνία πάνω γκαρνίτσα μέ γαρδία ή μέ γαρδί σαλιάκι κ πανηγόν
- Μέρ. δίκη γόρμα;
- Κρέπη;

γαρδί γηγόνιο από βηλάδο; από μέτα γεννή πουκαμίσα από βαμβάκιμο.
βλ. σ. 379
μέ μέτα σ. 377

3.3.92

3.3.92

7.2.92



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΑΛΕΚΟΥ ΛΕΒΙΔΗ « ΑΝΤΙΓΟΝΗ - ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΑΠΕΡΓΑΣΙΑΝ ΤΩΝ ΟΨΕΩΝ » ΣΤΟΙ ΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΣΤΗ ΜΟΝΟΤΥΠΙΑ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΛΕΝΗ. ΟΙ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΕΙΝΑΙ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ ΜΠΟΥΚΑΛΑ. ΤΑ ΦΙΛΜ ΚΑΙ Η ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΕΓΙΝΑΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΙΚΟ ΜΑΡΑΒΕΛΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΑΔΙΑΝΑΚΗ. Η ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΕΓΙΝΕ ΣΤΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ Δ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ - Δ. ΚΑΣΤΟΡΗ ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΓΡΑΦΗΣ 120 ΓΡΑΜΜ. ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ. ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΔΕΘΗΚΕ ΣΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ ΡΟΔΟΠΟΥΛΟΥ ΣΕ 1.500 ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΤΟΝ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟ 1995 ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ « ΑΓΡΑ ». ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΕ Ο ΑΛ. ΛΕΒΙΔΗΣ ΠΟΥ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΗΘΗΚΕ ΜΕ ΤΟΝ ΣΤΑΥΡΟ ΠΕΤΣΟΠΟΥΛΟ

Ἀριθμὸς ἔκδοσης