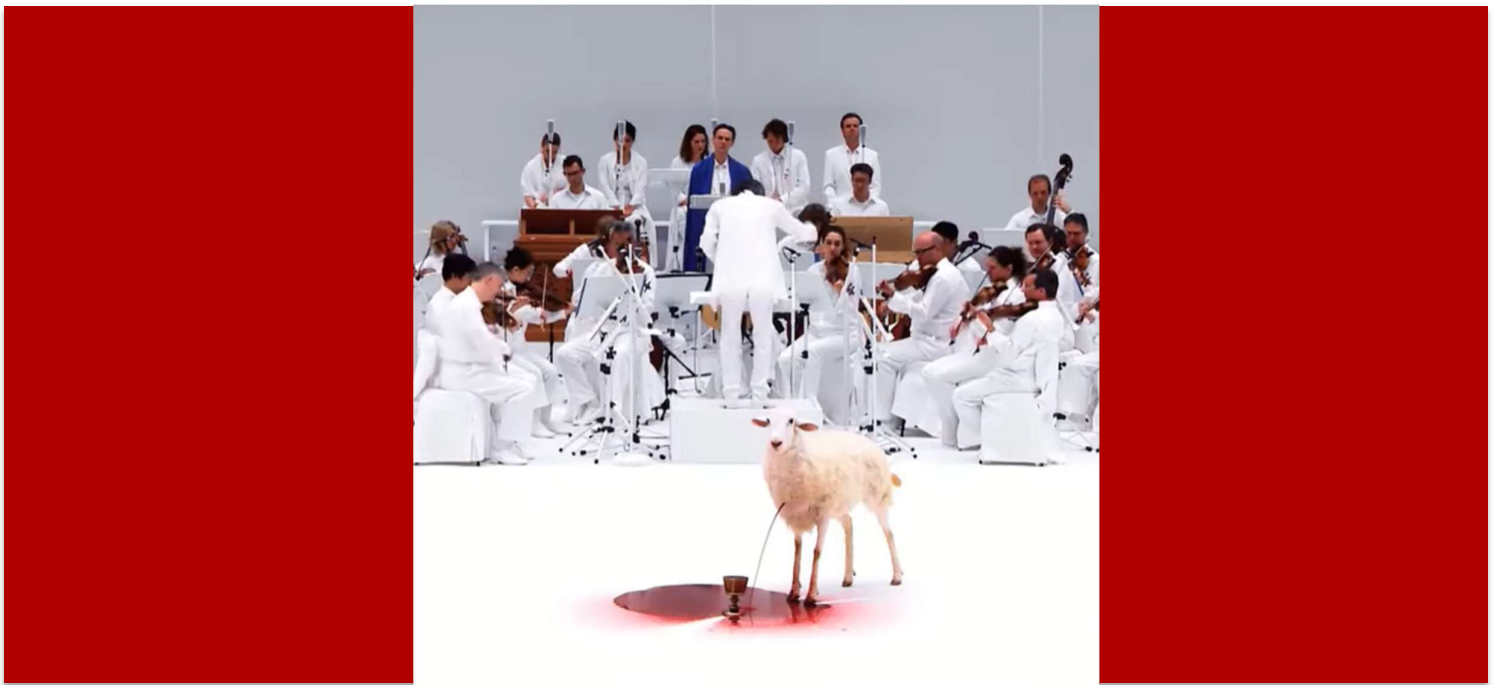


ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»

**Από το θεϊκό στο ανθρώπινο Πάθος:
Η σκηνοθετική προσέγγιση του Romeo Castellucci
στα «Κατά Ματθαίον Πάθη» του J. S. Bach**

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία



Βασιλική Αρβανιτίδου Ουσαντζοπούλου (Α.Μ.: 525941)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια-Σύμβουλος: Αύρα Ξεπαπαδάκου

Συνεπιβλέπουσα Καθηγήτρια: Έλενα Παπαλεξίου

Ιούνιος, 2026

Θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Αύρα Ξεπαπαδάκου, για την πολύτιμη καθοδήγηση, την επιστημονική της υποστήριξη και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Ευχαριστώ θερμά και τη συνεπιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Έλενα Παπαλεξίου, για τις ουσιαστικές παρατηρήσεις, τη συνεργασία και τη συμβολή της στην ολοκλήρωση της εργασίας.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη σκηνοθετική προσέγγιση του Romeo Castellucci στο Πάθος-ορατόριο *Κατά Ματθαίον Πάθη* του Johann Sebastian Bach, όπως παρουσιάστηκε στην παράσταση *La Passione* (Αμβούργο, 2016). Στόχος είναι η μελέτη των στοιχείων της παράστασης που εισάγει ο σκηνοθέτης, καθώς και η διερεύνηση της σχέσης τους με το πρωτότυπο μουσικό έργο. Αρχικά, αναδεικνύονται βασικές παράμετροι της σκηνικής γραφής του Castellucci, όπως η επιλογή του χώρου, η κυριαρχία του λευκού χρώματος, η χρήση αντικειμένων, ανθρώπων και δράσεων από την καθημερινή ζωή, καθώς και ο τίτλος της παράστασης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον τρόπο οργάνωσης της παράστασης σε δεκαοκτώ ενότητες, καθώς και στη λειτουργία του αρχικού χορωδιακού (*Error*). Η ανάλυση βασίζεται στην εξέταση των επιμέρους σκηνικών εικόνων και της σχέσης τους με τη μουσική και το προβαλλόμενο κείμενο, αναδεικνύοντας μια πολυεπίπεδη αντιστικτική δομή. Μέσα από τη συστηματική αντιστοίχιση των σκηνικών ενοτήτων με τα μουσικά νούμερα του έργου, την ανάλυση των σκηνικών δράσεων και των επεξηγηματικών κειμένων του σκηνοθέτη, καθώς και τη διερεύνηση των μεταξύ τους σχέσεων -συγκλίσεων και αποκλίσεων-, προκύπτει ότι η σκηνοθετική πρόταση του Castellucci δεν λειτουργεί ως εικονογραφική αναπαράσταση του Πάθους, αλλά ως ένας αυτόνομος ερμηνευτικός μηχανισμός. Με τον τρόπο αυτό, το Πάθος αποδεσμεύεται από το αυστηρά θεολογικό του πλαίσιο και μετατοπίζεται σε ένα πεδίο σύγχρονης εμπειρίας, όπου η συνύπαρξη μουσικού, σκηνικού και λεκτικού επιπέδου ενεργοποιεί μια βιωματική και αισθητηριακή πρόσληψη του έργου του Bach.

Λέξεις - Κλειδιά

Ορατόριο, Πάθη, Πάθος-Ορατόριο, Johann Sebastian Bach, Romeo Castellucci, *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*, επιτέλεση, σωματικότητα, τοποσυνάφεια

Abstract

This thesis examines the directorial approach of Romeo Castellucci to the oratorio *St Matthew Passion* by Johann Sebastian Bach, as presented in the performance *La Passione* (Hamburg, 2016). Its aim is to analyze the elements introduced by the director and to investigate their relationship with the original musical work. Initially, key aspects of Castellucci's stage language are highlighted, such as the choice of space, the predominance of the color white, and the use of objects, people, and actions drawn from everyday life, as well as the title of the performance. Particular emphasis is placed on the organization of the production into eighteen sections and on the function of the opening chorus (*Error*). The analysis is based on the examination of individual stage images and their relationship to the music and the projected text, revealing a multilayered contrapuntal structure. Through the systematic correlation of the stage sections with the musical numbers of the work, the analysis of stage actions and the director's explanatory texts, as well as the exploration of their interrelations—convergences and divergences—it emerges that Castellucci's directorial proposal does not function as an illustrative representation of the Passion, but rather as an autonomous interpretative mechanism. In this way, the Passion is released from its strictly theological framework and is repositioned within a field of contemporary experience, where the coexistence of musical, visual, and verbal levels activates an experiential and sensory reception of Bach's work.

Keywords

Oratorio, Passions, Passion-oratorio, Johann Sebastian Bach, Romeo Castellucci, Gospel according to Matthew, performance, corporeality, site-specificity

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	2
Λέξεις - Κλειδιά	2
Abstract	3
Keywords	3
1. Εισαγωγή.....	6
2. Η σκηνοθετική προσέγγιση του Romeo Castellucci στη La Passione - Βασικά χαρακτηριστικά	9
2.1 Η επιλογή του χώρου.....	9
2.2 Η κυριαρχία του λευκού χρώματος	10
2.3 Άνθρωποι, αντικείμενα, δράσεις από την καθημερινή ζωή	13
2.4 Ο Τίτλος της παράστασης	14
2.5 Από τη δομή των <i>Κατά Ματθαίον Παθών</i> στις 18 ενότητες της <i>La Passione</i>	15
3. Χαρτογράφηση και ανάλυση των σκηνικών ενοτήτων.....	18
3.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις	18
3.2 Ενότητα πρώτη: <i>Imperium</i> (Αυτοκρατορία).....	18
3.3 Ενότητα δεύτερη: <i>Ammonium</i> (Αμμωνία)	20
3.4 Ενότητα τρίτη: <i>Judas</i> (Ιούδας)	24
3.5 Ενότητα τέταρτη: <i>Abendmahl - La Cène</i> (Μυστικός Δείπνος)	29
3.6 Ενότητα πέμπτη: <i>Ecclesia</i> (Εκκλησία)	31
3.7 Ενότητα έκτη: <i>Ostern- Pâques</i> (Πάσχα).....	33
3.8 Ενότητα έβδομη: <i>Einsamkeit- Solitude</i> (Μοναξιά).....	38
3.9 Ενότητα όγδοη: <i>Ölberg - Mont des Oliviers</i> (Το Όρος των Ελαίων)	40
3.10 Ενότητα ένατη: <i>Kuss- Le Baiser</i> (Το φιλί).....	43
3.11 Τέλος πρώτου μουσικού μέρους.....	46
3.12 Ενότητα δέκατη: <i>Tempel - Temple</i> (Ναός)	47
3.13 Ενότητα ενδέκατη: <i>Preis des Blutes- Prix du Sang</i> (Τιμή του αίματος)	54
3.14 Ενότητα δωδέκατη: <i>Krone - Couronne</i> (Κορόνα, Στέμμα, Στεφάνι)	59
3.15 Ενότητα δέκατη τρίτη: <i>Nägel - Clous</i> (Καρφιά).....	63
3.16 Ενότητα δέκατη τέταρτη: <i>Kreuzigung - Crucifixion</i> (Σταύρωση)	65

3.17 Ενότητα δέκατη πέμπτη: <i>Psalm 22 - Psaume 22 (Ψαλμός 22)</i>	69
3.18 Ενότητα δέκατη έκτη: <i>Grab- Sépulcre (Τάφος)</i>	76
3.19 Ενότητα δέκατη έβδομη: <i>Apostel- Apôtre (Απόστολος)</i>	78
3.20 Ενότητα δέκατη όγδοη: <i>Testament- Testament (Διαθήκη)</i>	81
4. Συμπεράσματα.....	85
Βιβλιογραφία.....	90

1. Εισαγωγή

Το 2016 ανεβαίνει στο Μουσείο σύγχρονης Τέχνης και Φωτογραφίας (Deichtorhallen) του Αμβούργου η παράσταση του Romeo Castellucci [Ρομέο Καστελούτσι] *La Passione* [*Το Πάθος*], σε συνεργασία με την Κρατική Φιλαρμονική ορχήστρα του Αμβούργου υπό τη μουσική διεύθυνση του Kent Nagano [Κεντ Ναγκάνο]. Πρόκειται για τη σκηνοθετική προσέγγιση του Castellucci στο Πάθος-ορατόριο *Κατά Ματθαίον Πάθη* του Johann Sebastian Bach [Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ].

Με τον όρο *ορατόριο* εννοείται μια εκτενής μουσική σύνθεση, για σολιστικές φωνές, χορωδία και ορχήστρα, κυρίως με θρησκευτικό, αλλά και κοσμικό περιεχόμενο, η οποία είθισται να παρουσιάζεται χωρίς σκηνική δράση (Φούλιας, 2022, σ. 181). Ο όρος προέρχεται από το λατινικό *oratorium*, το οποίο ήταν χώρος προσευχής σε ναούς και μοναστήρια, όπου κληρικοί και λαϊκοί ασκούσαν στον θρησκευτικό διαλογισμό και τις πνευματικές ασκήσεις (Michels, 1995, σ. 323). Ως εκτενής μουσικοδραματική σύνθεση, το ορατόριο χαρακτηρίζεται από δραματική πλοκή, δραματικά πρόσωπα και αφηγηματικό χαρακτήρα, με συχνή παρουσία του Αφηγητή και έμφαση στα χορωδιακά μέρη (Θυμέλη: Το Λεξικό των Παραστατικών Τεχνών. ορατόριο). Σε αντίθεση με την όπερα, παρουσιάζεται συνήθως σε συναυλιακή και «στατική μορφή» (*concertante*), αν και στη σύγχρονη πρακτική συχνά αποκτά και σκηνικά στοιχεία, αναδεικνύοντας μια εγγενή, έστω λανθάνουσα, θεατρικότητα.

Το *Πάθος* (Passion) είναι η διήγηση των Παθών και του θανάτου του Ιησού, όπως καταγράφεται στα Ευαγγέλια της Καινής Διαθήκης. Η αφήγηση αυτή αποτελεί κεντρικό άξονα της σωτηριολογικής ιστορίας, καθώς μέσα από τη θυσία στον Σταυρό εκπληρώνεται η θεϊκή αποστολή του Μεσσία και αποκαλύπτεται η ταυτότητά του ως Υιού του Θεού (Schlager, Braun & Fischer, 1994, σ. 1453). Η ιδέα της δραματοποίησης των Παθών εμφανίζεται ήδη από τους μεσαιωνικούς χρόνους, τόσο μέσα από θεατρικές παραστάσεις κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας, όσο και μέσα από τη μουσική απαγγελία του ευαγγελικού κειμένου στο πλαίσιο των λειτουργικών τελετουργιών της ίδιας περιόδου (Arnold, 1983, σσ. 1395-96). Από τον 12ο αιώνα παρατηρείται σταδιακή διαφοροποίηση των ρόλων (Χριστός, Ευαγγελιστής, *turba*) μέσω της μουσικής, γεγονός που ενισχύει τη δραματική διάσταση της αφήγησης (Fischer & Braun, 2001, σ. 2). Αργότερα, οι Λουθηρανοί μεταρρυθμιστές εισάγουν τη χρήση της γερμανικής γλώσσας, καθιστώντας το κείμενο πιο προσιτό στο εκκλησίασμα (Kennedy, 2013, σ. 637). Κατά τον 17ο αιώνα, η αφήγηση των Παθών ενσωματώνεται στο ορατόριο, διαμορφώνοντας το είδος των Παθών-ορατορίων. Σε αυτά συνδυάζονται βιβλικά κείμενα με ελεύθερη ποίηση και αξιοποιούνται μορφές όπως το ρετσιτατίβο, η άρια και τα χορικά, δημιουργώντας ένα σύνθετο μουσικό και δραματουργικό σύνολο (Michels, 1994, σ. 135). Η ενυπάρχουσα αυτή θεατρικότητα καθιστά το έργο πρόσφορο για σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις.

Περί το 1727 -αν και η έρευνα τοποθετεί την πρώτη εκτέλεση είτε στο 1727 είτε στο 1729, με μεταγενέστερη αναθεώρηση το 1736- παρουσιάζονται στην εκκλησία του Αγίου Θωμά (Thomaskirche) στη Λειψία τα *Κατά Ματθαίον Πάθη* [*Matthäusp passion*] του Johann Sebastian

Bach, με σκοπό να πλαισιώσουν το Κήρυγμα της Μεγάλης Παρασκευής. Το συγκεκριμένο έργο, το οποίο είναι το μεγαλύτερο σε διάρκεια ορατόριο που συνέθεσε ο Bach, πραγματεύεται τις πιο κρίσιμες στιγμές των τελευταίων ημερών του Ιησού πριν τη Σταύρωση και εντάσσεται στο είδος των Παθών-ορατορίων. Για αυτό το ορατόριο ο συνθέτης μελοποίησε τα κεφάλαια 26 και 27 από το Ευαγγέλιο του Ματθαίου, στη γερμανική μετάφραση του Μαρτίνου Λουθήρου, καθώς επίσης χρησιμοποίησε ποιητικά κείμενα του Christian Friedrich Henrici [Κρίστιαν Φρίντριχ Χένριτσι] -ψευδώνυμο Picander [Πικάντερ]- για τις άριες και τα συνοδευόμενα ρεσιτατίβα (*recitativi accompagnati*), καθώς και προϋπάρχοντα εκκλησιαστικά κείμενα για τα χορικά, συνδέοντας τα αρμονικά με τις ευαγγελικές ρήσεις και ενισχύοντας τη δραματική διάσταση του έργου (Klöckner, 2016, σσ. 8-9). Η αφηγηματική δράση, τα δραματικά πρόσωπα, η προσθήκη ποιητικών κειμένων από τον Picander, καθώς και ο διάλογος της διπλής χορωδίας αναδεικνύουν τη θεατρικότητα στα *Κατά Ματθαίον Πάθη* του Bach. Ο Romeo Castellucci επισημαίνει για το συγκεκριμένο έργο ότι είναι θεατρικό από τη φύση του, ως ένας «δρόμος προς το Πάθος», του οποίου η θεατρικότητα αντλείται από την αρχική πηγή έμπνευσής του, τις *sacre rappresentazioni*¹, τα θρησκευτικά έργα του Μεσαίωνα (Blum, 2016, σσ. 4-5).

Ο σκηνοθέτης, καθώς και δημιουργός σκηνικών, φωτισμών και κοστούμιών, Romeo Castellucci, είναι διεθνώς γνωστός για ένα θέατρο που βασίζεται στη συνύπαρξη διαφορετικών τεχνών, διαμορφώνοντας μια σύνθετη σκηνική γλώσσα, όπου η εικόνα αποκτά κεντρικό ρόλο έναντι του λόγου. Ο Castellucci, σε συνεργασία με τον θίασό του Societ s Raffaello Sanzio² (  ως το 2006),   χει ασχοληθεί με   να ευρύ φ  σμα σκηνικών δημιουργιών,   πο θεατρικά   ργα και performances     ρι μουσικοθεατρικές μορφ  ς και συνθέσεις που αρχικά δεν προορίζονται για σκηνική παρουσίαση,   πως το   εκβιεμ, η συμφωνία, ο κύκλος Lied και το ορατόριο. Στη δραστηριότητά του επαν  ρχονται συχνά μοτίβα που σχετίζονται με τη βιβλική αφήγηση και το Π  θος, τα οποία προσεγγίζονται   εσα   πο μια αποδόμηση των καθιερωμένων θεατρικών συμβ  σεων, οδηγώντας σε   να σκηνικό αποτέλεσμα που δίνει   μφαση στην εμπειρία και   χι στην αφήγηση (H  cker, 2020).

Στην παράσταση *La Passione*, συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης, διατηρώντας τη συνανλιακή-  στατική   παρουσίαση του ορατορίου, δημιουργεί   να λευκό και   αποστειρωμένο   περιβάλλον,   που μεταξύ του χώρου της μουσικής και του χώρου του κοινού παρουσι  ζονται δρώμενα με αληθιν   αντικείμενα, ανθρώπους της τοπικής κοινότητας και παράλληλες προβολ  ς   ν  ς δε  τερου κειμένου, σε μία πολυεπίπεδη αντιστικτική σχέση, αντίστοιχη με τον πυκνό πολυφωνικό ιστό της μουσικής δημιουργίας του Bach. Πρόκειται για μια μεταδραματική οικειοποίηση του   ργου του Bach που διαπλέκει παρελθόν και παρόν, θρησκεία και

¹ Η «sacra rappresentazione» (ιερή αναπαράσταση) είναι μια θρησκευτική θεατρική μορφή της ιταλικής   στερης μεσαιωνικής περιόδου,   που ευσεβείς λαϊκές πρακτικές, παραδοσιακά τραγούδια, ποίηση και μουσική συνδυ  ζονται σε   να τελετουργικό θρησκευτικό θέαμα (Nono , 2016, σ. 115).

² Ο Castellucci   αζί με την αδερφή του Claudia Castellucci [Κ  αουντια Καστελούτσι] και την Chiara Guidi [Κ  άρα Γκουίντι] -  λοι προερχόμενοι   πο τον χώρο των εικαστικών τεχνών-, ιδρύουν τη δεκαετία του 1980 τον θίασο *Societ s Raffaello Sanzio*,   νομα που προ  ρχεται   πο τον αναγεννησιακό ζωγράφο Raffaello Sanzio [Ραφαήλ Σάντσιο] και τη λέξη *societ * -συντεχνία-, υποδηλώνοντας μία   νωση   τόμων προς   ναν κοινό σκοπό (Papalexiou & Xerapadakou, 2017).   πο το 2006 η Societas Raffaello Sanzio πα  ει να υφίσταται.

καθημερινή κουλτούρα, καθώς και τέχνη με καθημερινές πράξεις (Nonoa, 2016, σ. 115). Σκοπός της συγκεκριμένης ερευνητικής εργασίας είναι η μελέτη και η κριτική ανάλυση της παράστασης *La Passione*, με έμφαση στη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη σκηνοθετική προσέγγιση του Castellucci και του πρωτότυπου έργου του Bach, *Κατά Ματθαίον Πάθον*. Θα διερευνηθούν τα κεντρικά μοτίβα του ιδιότυπου αυτού σκηνικού εγχειρήματος, τα οποία ανιχνεύονται στον πυρήνα της θεωρητικής σκέψης και της σκηνικής γλώσσας του Castellucci, αλλά κατά τόπους και στο αντίστοιχο θεωρητικό και δημιουργικό σύμπαν του συνθέτη.

Η ανάλυση βασίζεται στη συστηματική εξέταση των σκηνικών ενοτήτων της παράστασης, όπως αυτή τεκμηριώνεται μέσα από το διαθέσιμο βιντεοσκοπημένο υλικό της ([La Passione, Bach / Castellucci, 2016](#)), με έμφαση στη σχέση εικόνας, λόγου και μουσικής και στη λειτουργία τους σε ένα αντιστικτικό πλαίσιο. Η εργασία οργανώνεται ως εξής: μετά την εισαγωγή, όπου παρουσιάζεται το απαραίτητο θεωρητικό και ιστορικό πλαίσιο, ακολουθεί ένα πρώτο μέρος με γενικές παρατηρήσεις σχετικά με τη σκηνοθετική προσέγγιση του Castellucci, όπως η επιλογή του χώρου, η κυριαρχία του λευκού χρώματος, η είσοδος του αρχιμουσικού, η χρήση αντικειμένων και δράσεων από την καθημερινή ζωή, καθώς και ο τίτλος της παράστασης. Στο ίδιο πλαίσιο εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης οργανώνει την παράσταση σε δεκαοκτώ ενότητες, σε διακριτή συνομιλία με τη δομική και πολυεπίπεδη οργάνωση του μουσικού έργου, καθώς και η ιδιαίτερη λειτουργία του αρχικού χορωδιακού (*Error*). Στη συνέχεια εξετάζεται αναλυτικά η σκηνική σύνθεση ανά ενότητα, με αφετηρία την αντιστοίχισή της προς τα επιμέρους μουσικά νούμερα του έργου και το δραματουργικό τους περιεχόμενο στο ορατόριο, και την περιγραφή της σκηνικής δράσης ή του αντικειμένου που εισάγεται. Ακολουθεί η παράθεση και ανάλυση του επεξηγηματικού κειμένου του σκηνοθέτη, όπως προβάλλεται στην οθόνη (σε μετάφραση από τα γαλλικά και τα γερμανικά), με επισήμανση, όπου προκύπτει, της σχέσης του με τον τόπο παρουσίασης της παράστασης. Παράλληλα διερευνάται η ενδεχόμενη επανεμφάνιση των σκηνικών στοιχείων στο ευρύτερο έργο του σκηνοθέτη ως μοτίβων, ενώ, όπου κρίνεται σκόπιμο, επιχειρείται περαιτέρω ερευνητική προσέγγισή τους. Στις περιπτώσεις όπου διαπιστώνεται συνάφεια με το ευαγγελικό κείμενο, προτείνεται η αντίστοιχη ερμηνευτική ανάγνωση, ενώ επισημαίνονται, όπου είναι εφικτό, και τα μουσικά σημεία που φαίνεται να συνδέονται με το εκάστοτε σκηνικό γεγονός. Τέλος, διατυπώνεται μια συνθετική ερμηνεία της κάθε ενότητας σε σχέση με το έργο του Bach, με στόχο την ανάδειξη της μετατόπισης του Πάθους από το ευαγγελικό πλαίσιο στη σύγχρονη ανθρώπινη εμπειρία.

2. Η σκηνοθετική προσέγγιση του Romeo Castellucci στη *La Passione* - Βασικά χαρακτηριστικά

2.1 Η επιλογή του χώρου

Παρόλο που η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί παραγωγή της Κρατικής Όπερας του Αμβούργου, δεν παρουσιάστηκε στη σκηνή της όπερας, αλλά σε έναν εκθεσιακό χώρο τέχνης και φωτογραφίας. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, το *Πάθος* δεν είναι όπερα αλλά ανήκει στο είδος του ορατορίου. Για τον λόγο αυτό επιλέγει έναν διαφορετικό χώρο παρουσίασης, ο οποίος -όπως αναφέρει- του θυμίζει εκκλησία και συμβάλλει στην ενεργοποίηση της ιδιαίτερης μορφής του έργου (Hamburg State Opera, 2016a, 00:30-01:04). Πράγματι, το μεγάλο ύψος της αίθουσας και η τριγωνική κατασκευή της στέγης, ο μακρόστενος άξονας, το μεγάλο κεντρικό παράθυρο, καθώς και η λιτότητα της αρχιτεκτονικής, παραπέμπουν σε στοιχεία εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, ενισχύοντας την αίσθηση τελετουργικότητας που επιδιώκει ο σκηνοθέτης.



Ο υπό-διαμόρφωση για την παράσταση *La Passione* χώρος του Deichtorhallen (Hamburg State Opera, 2016a, 00:03)

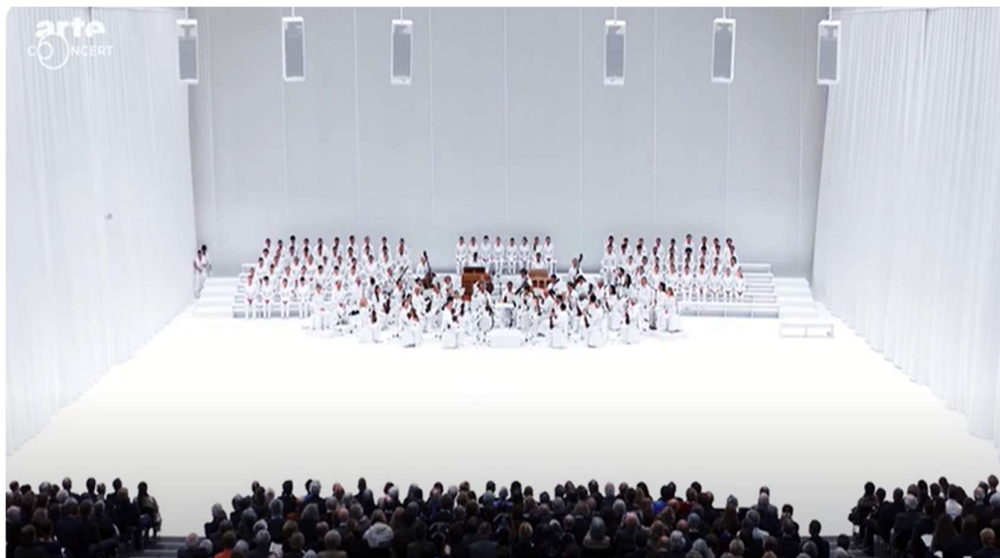
Μολονότι η αίθουσα του Deichtorhallen μπορεί να φέρει στον νου μια εκκλησία, δεν αποτελεί έναν θρησκευτικό χώρο. Ο ιερός λόγος του Ευαγγελίου του Ματθαίου ακούγεται μέσα σε ένα μη ιερό περιβάλλον, όπως συμβαίνει και στην παράσταση του Castellucci *Γένεση: Από το Μουσείο του Ύπνου* [*Genesis: From the Museum of Sleep*], όπου ο σκηνοθέτης μεταφέρει στη θεατρική σκηνή λόγια που ακούγονται κανονικά μέσα στους ναούς (Παπαλεξίου, 2009, σ. 27). Το γεγονός ότι το περιβάλλον στο οποίο παρουσιάζεται η *La Passione* δεν είναι ούτε ιερό, ούτε οπερατικό ή συναυλιακό, δίνει τη δυνατότητα για σημασιολογική επανερμηνεία του

θρησκευτικού κειμένου, καθώς και για μια διαφορετική προσέγγιση του έργου του Bach, αφού δεν παρουσιάζεται πια μέσα σε ένα καθαρά λατρευτικό ή συναυλιακό πλαίσιο, αλλά ως μια πιο άμεση και βιωματική εμπειρία για τον/τη θεατή/θεάτρια (Blum, 2016, σ. 5). Έτσι, ο εκθεσιακός χώρος του Deichtorhallen μετασχηματίζεται σε έναν σκηνικό τόπο με τελετουργικά χαρακτηριστικά, μέσα στον οποίο η μουσική του Bach και ο ευαγγελικός λόγος επανατοποθετούνται και προσλαμβάνονται από το κοινό με διαφορετικούς όρους.

2.2 Η κυριαρχία του λευκού χρώματος

Στην παράσταση *La Passione* ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το λευκό, σχεδόν «αποστειρωμένο», περιβάλλον που δημιουργεί ο Castellucci, θυμίζοντας κλινικό εργαστήριο. Σχεδόν τα πάντα εμφανίζονται «ντυμένα» στα λευκά: το δάπεδο της σκηνής, οι κουρτίνες, οι τραγουδιστές/-στριες, οι μουσικοί, ο αρχιμουσικός, καθώς και τα μικρόφωνα, τα αναλόγια, τα καθίσματα και οι πάγκοι. Ακόμη και πολλά από τα αντικείμενα ή τα πρόσωπα που εισέρχονται στη σκηνή εντάσσονται σε αυτή τη λευκή χρωματική παλέτα. Η έντονη παρουσία του λευκού χρώματος αποτελεί επαναλαμβανόμενο στοιχείο σε αρκετές σκηνοθεσίες του Castellucci. Για παράδειγμα, η παράσταση *Ορέστεια* (μια οργανική κωμωδία;) [*Orestea (una commedia organica?)*] εκτυλίσσεται στο μεγαλύτερο μέρος της σε ένα λευκό σκηνικό τοπίο (Παπαλεξίου, 2009, σ. 74). Το ίδιο συναντάται και στο δεύτερο μέρος της παράστασης *Γένεσις. Από το μουσείο του ύπνου* [*Genesi. From the museum of sleep*], με τίτλο *Αουσβιτς* [*Auschwitz*], όπου πίσω από τις λευκές κουρτίνες -περιοχή που αντιπροσωπεύει κλινικό εργαστήριο- ανθρώπινες ζωές θυσιάζονται στο «όνομα της επιστήμης» (Papalexίου, 2015, σ. 59). Στο μέρος της *Κόλασης* [*Inferno*] από τη *Θεία Κωμωδία* [*Divina Commedia*], ένα μεγάλο λευκό ύφασμα απλώνεται και καλύπτει τους θεατές, θυμίζοντας την εικαστική πρακτική του Christo Javacheff [Χρίστο Γιαβατσέφ], ο οποίος μεταμόρφωνε ένα περιβάλλον, χρησιμοποιώντας υφάσματα ή υλικά περιτυλίγματος (Παλαιολόγου & Χρυσοβιτσάνου, 2023, σ. 81). Αντίστοιχα, το αρχικό σκηνικό της παράστασης *Δημοκρατία στην Αμερική* [*Democracy in America*] παρουσιάζεται λευκό και στη συνέχεια μεταλλάσσεται μέσω σκηνικών προσθηκών (Athanasίου, 2017, 01:24).

Το λευκό περιβάλλον του Castellucci στη *La Passione* ανακαλεί τη σημασία του λευκού χρώματος, στο κεφάλαιο «Η λευκότητα της φάλαινας» [*«The Whiteness of the Whale»*], από το μυθιστόρημα του Herman Melville [Χέρμαν Μέλβιλ], *Μόμπι Ντικ ή Η Φάλαινα* [*Moby-Dick; or, The whale*]. Σύμφωνα με τον αφηγητή, το λευκό, από τη μία πλευρά, σχετίζεται με τη θεϊκή αγνότητα και τη δύναμη, ενώ στη Ρωμαιοκαθολική πίστη χρησιμοποιείται ειδικά κατά τον εορτασμό του Πάθους του Ιησού· από την άλλη πλευρά, συνδέεται με το απροσδιόριστο, εκείνο που ο άνθρωπος δεν μπορεί να κατανοήσει ή να έχει υπό τον έλεγχο του, καθώς και με την απεραντοσύνη της φύσης και του σύμπαντος -όπως αυτή αποτυπώνεται στις αχανείς παγωμένες εκτάσεις- αλλά και με μορφές που προκαλούν δέος και ανησυχία, όπως τα φαντάσματα, οι αλμπίνο μορφές, το ωχρό χρώμα των νεκρών και το σάβανο, γεννώντας συναισθήματα φόβου και τρόμου (Melville, 1922, σσ. 234-244). Η αναφορά του σκηνοθέτη στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα διαφαίνεται και στην *Ορέστεια*, τόσο στη μορφή της «γυναίκας-φάλαινας» της Κλυταιμνήστρας, όσο και στους «αλμπίνους» Ορέστη και Πυλάδη.



Υπό ένα διαφορετικό πρίσμα, δεδομένου ότι η παράσταση παρουσιάζεται σε έναν εκθεσιακό χώρο, το σκηνικό τοπίο μπορεί να παραπέμπει σε έναν λευκό καμβά, πάνω στον οποίο εγγράφονται σταδιακά εικόνες και συμβάντα, προερχόμενα από την καθημερινή ζωή. Αντίστοιχα, η παράσταση του σκηνοθέτη *Καινούρια ζωή* [*La vita nuova*] εκτυλίσσεται σε ένα ανεικονικό περιβάλλον, το οποίο επιτρέπει τη δημιουργία νέων εικόνων (Παπαλεξίου, 2019, σ. 2).

Η κυριαρχία του λευκού διακόπτεται από τον μπλε μανδύα που φοράει ο Ευαγγελιστής, στοιχείο που απαντά συχνά στην χριστιανική εικονογραφία, όπως ο μπλε μανδύας της Παρθένου στον πίνακα *Η Στέψη της Παρθένου* [*Coronation of the Virgin*] του ζωγράφου Diego Velázquez [Ντιέγκο Βελάθκεθ].



https://en.wikipedia.org/wiki/File:Diego_Vel%C3%A1zquez_-_Coronation_of_the_Virgin_-_Prado.jpg

Παράλληλα, στο πλαίσιο των αντιθέσεων που συναντώνται συχνά στην χριστιανική εικονογραφία -Θεός και Διάβολος, ένοχος και αθώος, καλό και κακό- παρατηρείται εδώ ακόμα μία αντίθεση: απέναντι στο λευκό σκηνικό περιβάλλον υψώνεται ένα «πολύχρωμο» ή σκοτεινό σώμα θεατών (Nopoa, 2016, σσ. 116-117). Όπως προκύπτει και από βιντεοσκοπημένο υλικό της διαδικασίας διαμόρφωσης του χώρου παράστασης (Hamburg State Opera, 2016b), εγκαταστάθηκαν εξέδρες με ανοδική κλίση, πάνω στις οποίες τοποθετήθηκαν μαύρα καθίσματα για το κοινό. Το μοτίβο της αντίθεσης φως-σκοτάδι, το οποίο συχνά αντανακλάται στη σκηνή με την εναλλαγή άσπρου-μαύρου, παραπέμποντας σε αρνητικό φωτογραφίας ή σε ακτινογραφία, είναι ένα επαναλαμβανόμενο στοιχείο της σκηνοθετικής προσέγγισης του Castellucci, υποδηλώνοντας την προσπάθεια να εισέλθει με το φως «στο εσωτερικό και στις αντιθέσεις της ανθρώπινης φύσης» (Παπαλεξίου, 2009, σ. 28).



Μέσα σε αυτό το λευκό περιβάλλον, όπου όλα φαίνεται να λειτουργούν βάσει ενός προκαθορισμένου σχεδίου, εισέρχονται δύο άντρες -με λευκή ενδυμασία- κρατώντας μία λεκάνη, μία κανάτα νερού και μία πετσέτα. Ακολουθεί μία τελετή «κεκαθαρισμού»: εμφανίζεται επί σκηνής ο Kent Nagano, ο οποίος τους πλησιάζει και πλένει συμβολικά τα χέρια του, σε μία χειρονομία που παραπέμπει στη βιβλική σκηνή του Πόντιου Πιλάτου στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου, όταν «νίπτει τας χείρας του», αποποιούμενος την ευθύνη για την καταδίκη του Ιησού. Στη συνέχεια ο Nagano κατευθύνεται στο βάθος της σκηνής για να αναλάβει τον ρόλο του ως αρχιμουσικού της παράστασης. Το πλύσιμο των χεριών, σε συνδυασμό με το λευκό χρώμα και τον έντονο φωτισμό, υποδηλώνει την αγνότητα και την ιερότητα, παραπέμποντας ευρύτερα στη χριστιανική εικονογραφική παράδοση και ιδιαίτερα στο συμβολισμό της αθωότητας του Αμνού του Θεού (Nonoa, 2016, σσ. 116-117).

2.3 Άνθρωποι, αντικείμενα, δράσεις από την καθημερινή ζωή

Ανάμεσα στον χώρο των μουσικών εκτελεστών και του κοινού αναπτύσσεται ένας ενδιάμεσος σκηνικός χώρος, μέσα στον οποίο εισέρχονται διαδοχικά αντικείμενα, άνθρωποι, ενέργειες και δράσεις από την καθημερινή ζωή, ως αντικείμενα περισυλλογής και παρατήρησης για το κοινό, τα οποία σχετίζονται με αυτό που ακούγεται από το βάθος της μουσικής (Blum, 2016, σ. 4). Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα έχουν αναφορά στη Γερμανία και ιδιαίτερα στην πόλη του Αμβούργου, όπου πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη παράσταση. Η τοποσυνάφεια πολλών σκηνικών εικόνων του Castellucci με την πόλη του Αμβούργου θυμίζει τα επεισόδια της *Ενδογονιδιακής Τραγωδίας* [*Tragedia Endogonidia*], όπου κάθε παράσταση-επεισόδιο έφερε στον τίτλο το όνομα της πόλης στην οποία παρουσιαζόταν, απευθυνόμενο στην κοινότητα του συγκεκριμένου τόπου (Παπαλεξίου, 2009, σ. 84). Στη *La Passione* δεν εμφανίζεται κανένας/καμία ηθοποιός, αλλά άνθρωποι της πόλης του Αμβούργου, κάποιοι εκ των οποίων

επιτελούν το επάγγελμά τους μπροστά στο κοινό, όπως καθαριστές, χημικοί, παλαιστές κλπ. Τόσο η ενσωμάτωση στοιχείων της τοπικής κοινότητας όσο και η παρουσίαση της παράστασης στον εκθεσιακό χώρο του Deichtorhallen, προσδίδουν στη *La Passione* χαρακτηριστικά τοποσυναφούς παράστασης³, καθώς διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην επανερμηνεία του έργου του Bach.

Η έμφαση που δίνει ο Romeo Castellucci σε χειρονομαικά, οπτικά και γενικότερα μη λεκτικά στοιχεία οδηγεί στη δημιουργία υβριδικών μορφών τέχνης, όπου η σκηνική οργάνωση συνδυάζει μορφές έκφρασης από happenings, performance, δράσεις και εγκαταστάσεις, δίνοντας έμφαση στη διαδικαστική και εικονοποιητική διαμόρφωση των επιμέρους σκηνών, ενώ η μουσική καθορίζει τον ρυθμό και την ένταση των σκηνικών εικόνων που παραπέμπουν στο Ευαγγέλιο (Nonoa, 2016, σ. 118). Τα δρώμενα που επιτελούνται κατά τη διάρκεια της παράστασης μπορούν, στο πλαίσιο αυτό, να θεωρηθούν ως «σκανδαλώδη αντικείμενα» (scandalous objects), νοούμενα ως σκάνδαλο με την ελληνική έννοια, όπως όταν κάποιος που περπατάει στο δρόμο σκοντάφτει σε μία πέτρα και χάνει για μια στιγμή την ισορροπία του (Blum, 2016, σ. 4). Ως ένα «εμπόδιο» δηλαδή που αναγκάζει τον/τη θεατή/θεάτρια να αλλάξει τη διαδρομή της σκέψης του/της, ένα είδος πόρτας που μένει ανοιχτή και δίνει πρόσβαση σε ένα άλλο δωμάτιο. Ο Castellucci αναθέτει σε μεγάλο βαθμό την ερμηνεία αυτών των επιτελέσεων στο ίδιο το κοινό, το οποίο, ακούγοντας παράλληλα το έργο του Bach, καλείται να τις ερμηνεύσει με τη δική του προσέγγιση (Brandenburg, 2016).

2.4 Ο Τίτλος της παράστασης

Η λέξη *Passione* προέρχεται ετυμολογικά από το λατινικό *passio* («πάθος, υποφορά»), το οποίο ανάγεται στο ρήμα *patior* («υφίσταμαι, υποφέρω») (de Vaan, 2008, σ. 450). Το *patior* παρουσιάζει σημασιολογική αντιστοιχία με το ελληνικό *πάσχω* (Ernout & Meillet, 2001, σ. 488). Η *Passione* χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να δηλώσει την υποφορά, τόσο σωματική όσο και ψυχική. Υπό την επίδραση του ελληνικού *πάθος*, η έννοια αναπτύσσεται φιλοσοφικά ως κατάσταση παθητικότητας (ιδίως στην αριστοτελική σκέψη) και, κατόπιν, στη στωική φιλοσοφία, ως ταραχή της ψυχής αντίθετη προς τη λογική, αποκτώντας αρνητική χροιά (Cortelazzo & Zolli, 1985, σ. 889). Η θεολογική βάση της Προτεσταντικής *Passion*, τουλάχιστον κατά το πρώτο μισό του 16ου αιώνα, διαμορφώθηκε από τη *theologia crucis* (θεολογία του Σταυρού) του Λουθήρου, σύμφωνα με την οποία «Τα Πάθη του Χριστού δεν πρέπει να αναπαριστώνται με λόγια και προσποίηση, αλλά να βιώνονται στην πραγματική ζωή» (Fischer & Braun, 2001, σ. 9)· υπό αυτό το πρίσμα, ο Castellucci, ενσωματώνοντας στο έργο του Bach σκηνικές εικόνες προερχόμενες από την καθημερινή ζωή και την ανθρώπινη

³ Πρόκειται για έργο εικαστικών ή παραστατικών τεχνών που δημιουργείται για μια συγκεκριμένη τοποθεσία, λαμβάνοντας υπόψη τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, όπως η ιστορία και η αρχιτεκτονική της. Οι τοποσυναφείς παραστάσεις πραγματοποιούνται εκτός συμβατικών θεατρικών σκηνών, όπως σε μουσεία, δημόσιους χώρους ή φυσικά τοπία, όπου το περιβάλλον αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της καλλιτεχνικής σύλληψης και επηρεάζει την εμπειρία του κοινού (Θυμέλη: Το Λεξικό των Παραστατικών Τεχνών. τοποσυναφής, τοποσυναφές).

εμπειρία, αντιμετωπίζει την *Passione* όχι ως αφήγηση, αλλά ως μια αισθητηριακή κατάσταση, ένα βίωμα υποφοράς που εγγράφεται στο σώμα.

2.5 Από τη δομή των *Κατά Ματθαίον Παθών* στις 18 ενότητες της *La Passione*

Υπάρχουν διάφορες μουσικολογικές προσεγγίσεις για τη δομή των *Κατά Ματθαίον Παθών* του J. S. Bach. Σύμφωνα με τον Klöckner (2016, σσ. 8-9), σε ένα Πάθος-ορατόριο διακρίνονται τρία βασικά επίπεδα, ως προς το περιεχόμενο και τη μορφή: ως θεμέλιο βρίσκεται η βιβλική αφήγηση (*narratio*), η οποία διακόπτεται από συνοδευόμενα ρετσιτατίβα που σχολιάζουν τα γεγονότα του Ευαγγελίου (*explicatio*), καθώς και άριες και χορικά για την οικείωση και αφομοίωση των Παθών από τους πιστούς (*applicatio*). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το επανερχόμενο χορικό, γνωστό ως «Ω κεφάλι γεμάτο αίμα και πληγές» [«O Haupt voll Blut und Wunden»], το οποίο κατέχει κεντρική θέση στη δραματουργία του έργου. Συγκεκριμένα, εμφανίζεται, σε διαφορετικές στροφές και αρμονικές επεξεργασίες, σε πέντε πολύ σημαντικά σημεία της πλοκής, λειτουργώντας ως ένας άξονας που διατρέχει το Πάθος: στη σκηνή στο Όρος των Ελαιών (δύο φορές), στη δίκη ενώπιον του Πιλάτου, στο μαστίγωμα και αμέσως μετά τον θάνατο του Ιησού (Hill, 1996, σ. 520). Πέρα από τη δομική του λειτουργία, το χορικό αυτό εκφράζει με ιδιαίτερη ένταση τη στάση της *compassio* (συμπόνιας), καλώντας τον πιστό να ταυτιστεί με τον πάσχοντα Χριστό και να βιώσει τον πόνο του ως προσωπικό (Klöckner, 2016, σσ. 8-9).

Ο Gabler (2018, σσ. 302-303) σε κείμενό του για τη διπλή προοπτική στα *Κατά Ματθαίον Πάθη* του Bach, αναφέρει σχετικά με τις διαφορετικές πραγματεύσεις απέναντι στη δομή του έργου, ότι ο μελετητής Christoph Wolff διακρίνει 17 ενότητες με βάση τα ρετσιτατίβα και τις άριες σε ποίηση του Picander, ενώ ο αρχιμουσικός John Eliot Gardiner χωρίζει το έργο σε 1+12 μέρη πριν το κήρυγμα και 1+15 μέρη μετά το κήρυγμα, βασιζόμενος στην ευαγγελική αφήγηση μαζί με τα μέρη της *turba* (πλήθος). Από την άλλη πλευρά ο Gabler (2018, σσ. 308-309) αντιμετωπίζει τα μέρη στα οποία τα χορικά και τα ρετσιτατίβα με άριες διακόπτουν το ευαγγελικό κείμενο, ως Στάδια του πόνου του Χριστού, διακρίνοντας 28 ενότητες, δηλαδή ακριβώς τις διπλάσιες από τους 14 παραδοσιακούς Σταθμούς της *Via Crucis*.

Ο Romeo Castellucci συνθέτοντας σκηνικές εικόνες με αντικείμενα και ανθρώπους από την τοπική κοινότητα, οργανώνει την παράστασή του σε 18 ενότητες, δημιουργώντας μία προσωπική και σύγχρονη *Via Dolorosa* για το ανθρώπινο Πάθος. Κάθε ενότητα φέρει έναν τίτλο (π.χ. *Imperium*, *Ammonium* κλπ.) και συνοδεύεται συνήθως από μία σκηνική δράση -σε κάποιες περιπτώσεις εκτυλίσσονται και περισσότερες- για την οποία προβάλλεται στην οθόνη η περιγραφή-εξήγησή της από τον σκηνοθέτη. Οι ενότητες αυτές λειτουργούν ως την προσωπική ερμηνεία του Castellucci απέναντι στο Πάθος. Όπως στο Πάθος-ορατόριο διακρίνονται τα τρία επίπεδα *narratio*, *explicatio* και *applicatio*, αντιστοίχως και στην *La Passione* του Castellucci ο/η θεατής/θεάτρια έρχεται αντιμέτωπος/-η με τρία διαφορετικά επίπεδα: το μουσικό έργο του Bach, τις σκηνικές εικόνες που εκτυλίσσονται μπροστά του και το επεξηγηματικό κείμενο που προβάλλεται στην οθόνη. Η υβριδική σχέση που δημιουργείται ανάμεσα σε αυτό που ακούγεται από το σκηνικό βάθος της μουσικής, αυτό που διαβάζεται ως

προβεβλημένο κείμενο στην οθόνη πάνω από τη σκηνή και σε αυτό που παρουσιάζεται επί σκηνής, μετατρέπει το ένα επίπεδο σε «εμπόδιο» του άλλου (Brandenburg, 2016). Έτσι συγκροτείται ένα σύνολο «σκανδάλων», όπου καθεμία από αυτές τις διαστάσεις λειτουργεί ως «εμπόδιο» στην άμεση πρόσληψη των υπολοίπων.

Από μια διαφορετική οπτική, οι δύο χορωδίες στα *Κατά Ματθαίον Πάθη* του Bach έχουν τις ρίζες τους στις παραδόσεις της αντιφωνικής ψαλμωδίας, που μεταδόθηκαν ανά τους αιώνες· από αυτό ο Bach αντλεί μια ολοκληρωμένη αρχή διπλασιασμού στη μουσική σύνθεση: διπλή χορωδία, διπλή ορχήστρα, Ευαγγελιστής έναντι της turba στο ευαγγελικό κείμενο, καθώς επίσης χορικά και ρετσιτατίβα με άριες έναντι του ευαγγελικού λόγου (Gabler, 2018, σσ. 301-302). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το εναρκτήριο χορωδιακό, το οποίο αρθρώνεται ως διάλογος ανάμεσα στη Θυγατέρα Σιών και τους πιστούς. Η αρχιτεκτονική αυτή του διπλασιασμού συγκροτεί ένα σύστημα αντιφωνικού διαλόγου, όπου τα δύο σύνολα δεν λειτουργούν απλώς συμπληρωματικά, αλλά συχνά τοποθετούνται σε σχέση έντασης ή και αντιπαράθεσης. Η ίδια λογική φαίνεται να αντανakλάται και στον σκηνικό χώρο της παράστασης του Castellucci, ο οποίος χωρίζεται στον χώρο των μουσικών και σε εκείνον των σκηνικών δρωμένων. Μέσω αυτής της διάρθρωσης δημιουργείται ένα αντίστοιχο «δίπολο», όπου αυτό που ακούγεται και αυτό που βλέπεται συνυπάρχουν χωρίς να ταυτίζονται πλήρως, διατηρώντας ωστόσο μια σχέση διαλόγου. Ο χώρος της μουσικής προσανατολίζεται προς την εσωτερική αφομοίωση του Πάθους του Ιησού, ενώ οι σκηνικές εικόνες του σκηνοθέτη μετατοπίζουν την έννοια του Πάθους στη σύγχρονη ζωή, προτείνοντας μια αισθητηριακή και άμεση βίωσή του.

Η πρώτη ενότητα με τίτλο *Imperium* [Αυτοκρατορία] δεν ξεκινά από την αρχή του έργου, δηλαδή από το χορωδιακό «Ελάτε Κόρες, βοηθήστε με να θρηνήσω» [«Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen»], αλλά από το πρώτο απόσπασμα του Ευαγγελίου, «Όταν ο Ιησούς τελείωσε όλους αυτούς τους λόγους» [«Da Jesus diese Rede vollendet hatte»]. Αντιστοίχως η τελευταία ενότητα *Testament* [Διαθήκη] έρχεται αφού ολοκληρωθεί το μουσικό έργο του Bach, μετά το καταληκτικό χορωδιακό «Με δάκρυα χάμω πέφτουμε» [«Wir setzen uns mit Tränen nieder»].

Στο πρώτο χορωδιακό του έργου εγγράφεται στην οθόνη πάνω από τη σκηνή η ένδειξη *Error*, δηλαδή «λάθος». Η προβληματική του «λάθους» εμφανίζεται ευρύτερα στο έργο του Castellucci, είτε ως θεολογικό ερώτημα για την ευθύνη του Δημιουργού, είτε ως αισθητική αρχή. Παραδείγματος χάρη, στις παραστάσεις *Περί της Εννοίας του Προσώπου του Υιού του Θεού* [*Ecce Homo: On the Concept of the Face Regarding the Son of God*] και *Καθαρτήριο* [*Purgatorium*], ο σκηνοθέτης θέτει ως βασικό ερώτημα τις λανθασμένες επιλογές ενός Δημιουργού που μετατρέπει τα πλάσματά του σε θύματα (Papalexίου, 2011, σ. 67). Η Societas Raffaello Sanzio συσχετίζει την τέχνη με τον θεολογικό λόγο, ως προς την τάση τους για το λάθος, καθώς και οι δύο συνδέονται με το καλό και το κακό (Παπαλεξίου, 2009, σ. 26). Ο καλλιτέχνης δημιουργεί εικόνες, αλλά ταυτόχρονα τις αμφισβητεί ή τις καταστρέφει, διότι η καλλιτεχνική πράξη φέρει μέσα της τόσο το εικονογραφικό όσο και το εικονοκλαστικό στοιχείο. Ως εκ τούτου, η επιλογή του Castellucci για την ένδειξη *Error* στην αρχή του μουσικού μέρους φαίνεται να λειτουργεί ως συνειδητή σκηνοθετική χειρονομία, η οποία

εισάγει εξαρχής την ιδέα του λάθους ή μιας ρωγμής στη σκηνική διαδικασία, αλλά και στις επιλογές του Δημιουργού που οδήγησαν προς τον δρόμο των Παθών.

3. Χαρτογράφηση και ανάλυση των σκηνικών ενοτήτων

3.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Στο μέρος που ακολουθεί παρουσιάζεται η περιγραφή και η ανάλυση των δεκαοκτώ ενοτήτων της παράστασης *La Passione*. Για καθεμία από αυτές προσδιορίζεται ο τίτλος της και η αντιστοίχισή της με τα επιμέρους μουσικά νούμερα του έργου του Bach, σύμφωνα με την παλαιά αρίθμηση, όπως αυτή αποτυπώνεται στο σπαρτίτο (vocal score) των *Κατά Ματθαίον Παθών* [*Matthäus-Passion*] σε επιμέλεια του Julius Stern (Leipzig: C.F. Peters, περ. 1890), καθώς και η περιγραφή του σκηνικού αντικειμένου ή της δράσης που εισάγεται στη σκηνή. Επιπλέον παρατίθεται το επεξηγηματικό κείμενο του σκηνοθέτη, όπως προβάλλεται κατά τη διάρκεια της παράστασης, και ενσωματώνονται ενδεικτικά στιγμιότυπα από το βιντεοσκοπημένο υλικό της. Παράλληλα, διερευνάται η ενδεχόμενη επανεμφάνιση των σκηνικών αντικειμένων ή δράσεων σε άλλες παραστάσεις του σκηνοθέτη, ως στοιχείων που συγκροτούν επαναλαμβανόμενα μοτίβα στο έργο του, ενώ σε επιλεγμένες περιπτώσεις επιχειρείται περαιτέρω διερεύνησή τους με αφετηρία το επεξηγηματικό κείμενο ή και η συσχέτισή τους με έργα άλλων καλλιτεχνών. Στη συνέχεια προτείνεται η ερμηνευτική ανάγνωση της κάθε ενότητας, μέσα από την εξέταση της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στα τρία επίπεδα: αυτό που ακούγεται, αυτό που παρουσιάζεται επί σκηνής και αυτό που προβάλλεται ως λόγος.

3.2 Ενότητα πρώτη: *Imperium* (Αυτοκρατορία)

Η πρώτη ενότητα ξεκινά μετά το εναρκτήριο χορωδιακό και επεκτείνεται στα μουσικά νούμερα 2 έως και 7. Στον αρ. 2 που βασίζεται σε ευαγγελικό απόσπασμα, ακούγεται η δήλωση του Ιησού ότι μετά την εορτή του Πάσχα ο Υιός του ανθρώπου θα παραδοθεί για να σταυρωθεί, και στον αρ. 3 ακολουθεί ως απάντηση το χορικό: «Αγαπημένε Ιησού, τί αδικήσες, ώστε τόσο σκληρή καταδίκη Σού εκδίκασαν;». Στη συνέχεια γίνεται λόγος στη συνωμοσία των Αρχιερέων για τη σύλληψη του Ιησού και στη σκηνή στη Βηθανία με τη διαμαρτυρία των μαθητών. Σε αυτό το πλαίσιο εισέρχεται στη σκηνή πάνω σε ένα λευκό βάθρο η προτομή του Τιβερίου Ιουλίου Καίσαρος Αυγούστου⁴. Το επεξηγηματικό κείμενο που προβάλλεται στην οθόνη αναφέρει το εξής:

⁴ Η δυναστεία των Ιουλιο-Κλαυδίων αρχίζει ουσιαστικά με τον πρώτο Αύγουστο, τον Οκτάβιο, και αφορά τους αυτοκράτορες που προέρχονται από τις αριστοκρατικές φατρίες είτε της Ιουλίας, είτε της Κλαυδίας, ή από τη συνένωση και των δύο (Μανθούλης, 2010, σσ. 133-134). Με τον Οκταβιανό σηματοδοτείται η έναρξη της αυτοκρατορικής περιόδου, καθώς συγκέντρωσε στο πρόσωπό του καιρικές πολιτικές και στρατιωτικές εξουσίες, ενώ με τον τίτλο «Αύγουστο», προσέδωσε στην εξουσία του μια ιδιαίτερη θεία διάσταση (Eck, 1976, σ. 29). Το πρόβλημα του Αυγούστου συνίστατο στο ότι δεν είχε φυσικό κληρονόμο, καθώς απέκτησε μόνο μία κόρη από τον πρώτο του γάμο, την Ιουλία, η οποία παντρεμένη με τον Μάρκο Αγρίππα, έφερε στον κόσμο πέντε παιδιά, μεταξύ των οποίων τον Γάιο και τον Λούκιο (Παπαγγελής, 2012). Εν τούτοις η δεύτερη γυναίκα του, η Λιβία, είχε ήδη από τον πρώτο της σύζυγο, τον Τιβέριο Κλαύδιο Νέρωνα, δύο γιους, τον Τιβέριο και τον Δρούσο, ο οποίος πέθανε πριν από τον Αύγουστο (Eck, 1976, σ. 32). Μετά τον θάνατο του Μάρκου Αγρίππα, ο Οκταβιανός επιδιώκοντας να εξασφαλίσει επιλογές για τη διαδοχή στον θρόνο, ανάγκασε τον Τιβέριο να χωρίσει τη σύζυγό

«Μαρμάρινη προτομή του Τιβερίου Ιουλίου Καίσαρος Αυγούστου (42 π.Χ. - 37 μ.Χ.). Β' Αυτοκράτορας της Ρώμης και μέλος της Ιουλιοκλαυδιανής δυναστείας. Ο Τιβέριος ανέρχεται στον θρόνο το 14 μ.Χ., όταν πεθαίνει ο Αύγουστος. Θα σεβαστεί την πολιτική του Αυγούστου, ενισχύοντας την Αυτοκρατορική εξουσία της Συγκλήτου και (ενισχύοντας) την ειρήνη στα σύνορα της Αυτοκρατορίας. Άνθρωπος της δράσης, αυστηρός με τον εαυτό του, ο Τιβέριος ζει απομονωμένος και εμφανίζεται επιφυλακτικός απέναντι στις θεϊκές τιμές. Δεν ανέγειρε ούτε ναό, ούτε άγαλμα προς τιμήν του. Κατά τη Βασιλεία του η Ιουδαία διοικείται από τον Πόντιο Πιλάτο, ο οποίος κατέχει *ius gladii*, δηλαδή το δικαίωμα της ζωής και του θανάτου. Ο Τιβέριος πεθαίνει το 37 μ.Χ., βασίλευσε για 23 χρόνια».



Καθώς στην παράσταση εμφανίζονται εικόνες που συχνά σχετίζονται με τη Γερμανία, η προτομή του Τιβερίου φέρει ενδεχομένως μία έμμεση αναφορά στα γερμανικά εδάφη. Αρχικά ο ίδιος ο Τιβέριος σημείωσε επιτυχημένη πορεία ως στρατιωτικός διοικητής, διακρινόμενος ιδιαίτερα στο γερμανικό μέτωπο (Παπαγγελής, 2012). Επιπροσθέτως ο Αύγουστος, επιδιώκοντας να εξασφαλίσει μεγαλύτερη σταθερότητα στη διαδοχή της εξουσίας, απαίτησε από τον Τιβέριο να υιοθετήσει τον Γερμανικό, γιο του Δρούσου, στον οποίο είχε αναθέσει τη διοίκηση οκτώ λεγεώνων στον Ρήνο (Tacitus, 1.3). Μετά το θάνατο του Αυγούστου, οι

του και να παντρευτεί την κόρη του Ιουλία (Παπαγγελής, 2012). Αφού απεβίωσαν οι εγγονοί του Αυγούστου, Γάιος και Λούκιος, ο Τιβέριος έμεινε ο μόνος επιζών και σταδιακά συγκέντρωσε την εξουσία, υιοθετήθηκε από τον Αύγουστο και αναδείχθηκε συνεργάτης του στη διακυβέρνηση (Tacitus, 1.3). Ο Αύγουστος, πριν από τον θάνατό του, είχε ήδη παραχωρήσει στον Τιβέριο τις κύριες εξουσίες, δηλαδή τον έλεγχο του στρατού και των επαρχιών -*proconsular imperium*-, καθώς και τον έλεγχο της πολιτικής ζωής και της νομοθεσίας στη Ρώμη -*tribunician potestas*- (Jones, 1970, σ. 70). Αφού απεβίωσε ο Αύγουστος, ο Τιβέριος τον διαδέχθηκε επίσημα στον θρόνο.

λεγεώνες που στάθμευαν στον Ρήνο εξεγέρθηκαν, εκφράζοντας τη δυσαρέσκειά τους για τις συνθήκες υπηρεσίας και πιστεύοντας ότι ο Γερμανικός, ο οποίος ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στον ρωμαϊκό λαό, θα μπορούσε να διεκδικήσει την εξουσία με τη στήριξη του στρατού (Tacitus, 1.31, 33). Ο Γερμανικός έσπευσε να αντιμετωπίσει την ανταρσία των λεγεώνων στον Ρήνο, υποστηρίζοντας την εξουσία του Τιβερίου, καταφέροντας τελικά να αποκαταστήσει την πειθαρχία, καταβάλλοντας μάλιστα χρήματα και από τη δική του περιουσία, ενώ τελικά οι περισσότερες λεγεώνες ανανέωσαν τον όρκο πίστης προς τη ρωμαϊκή εξουσία (Tacitus, 1.34, 37).

Με την προτομή του Τιβερίου ο Castellucci εισάγει το κοινό στο ιστορικό πλαίσιο όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα της Σταύρωσης. Κατά την περίοδο της βασιλείας του Τιβερίου Ιουλίου Καίσαρα Αυγούστου, η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία διοικούσε την επαρχία της Ιουδαίας μέσω Ρωμαίων επιτρόπων. Ένας από αυτούς ήταν ο Πόντιος Πιλάτος, υπό τη διοίκηση του οποίου εκτελέστηκε ο Ιησούς Χριστός. Ο Ρωμαίος ιστορικός Τάκιτος αναφέρει ότι ο Χριστός «υπέστη την έσχατη ποινή κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Τιβερίου από τον Πόντιο Πιλάτο» (Tacitus, 15.44). Η μαρτυρία αυτή τοποθετεί τη Σταύρωση μέσα στο πολιτικό πλαίσιο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, γεγονός που δικαιολογεί τον τίτλο που αποδίδει ο Castellucci στη συγκεκριμένη ενότητα, *Imperium*. Άξιο παρατήρησης είναι η αναφορά του ονόματος του Τιβερίου στο Ευαγγέλιο του Λουκά (3.1) -«Ἐν ἔτει δὲ πεντεκαιδεκάτῳ τῆς ἡγεμονίας Τιβερίου Καίσαρος, ἡγεμονεύοντος Ποντίου Πιλάτου τῆς Ἰουδαίας...»- γεγονός που υποδηλώνει την πρόθεση του ευαγγελιστή να εντάξει την αφήγηση σε συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο. Ως εκ τούτου, η εμφάνιση της προτομής του Τιβερίου στην αρχή της παράστασης λειτουργεί ως δείκτης ιστορικού και πολιτικού πλαισίου, υπενθυμίζοντας ότι τα γεγονότα του Πάθους εγγράφονται εντός του ρωμαϊκού αυτοκρατορικού συστήματος εξουσίας.

3.3 Ενότητα δεύτερη: *Ammonium* (Αμμωνία)

Η δεύτερη ενότητα συνεχίζεται με τη σκηνή στη Βηθανία, όπου ο Ιησούς επιπλήττει τους μαθητές του για την αντίδρασή τους απέναντι στη γυναίκα, εξηγώντας τους ότι εκείνη έχυσε το μύρο στο σώμα του ως προετοιμασία για τον ενταφιασμό του (αρ. 8). Ως απάντηση στην προηγούμενη δυσαρέσκεια των μαθητών έρχεται το συνοδευόμενο ρεσιτατίβο (recitativo accompagnato) από τη μεσόφωνο (αρ. 9): «Αγαπημένε Σωτήρα Εσύ, όταν οι μαθητές Σου απερίσκεπτα καυγαδίζουν που η ευσεβής αυτή γυναίκα το σώμα Σου με έλαια προς τον τάφο ετοιμάζει· άσε με στο μεταξύ από των ματιών μου τα δάκρυα μύρο στην κεφαλή Σου να αλείψω». Στη συνέχεια ακολουθεί η άρια (αρ. 10) σε μορφή da capo -αβα΄- «Μετάνοια και Εξιλέωση» [«Buß und Reu»].



Κατά τη διάρκεια αυτής της ενότητας τοποθετείται μπροστά από την προτομή του Τιβερίου, ένα δεύτερο λευκό βάθρο, πάνω στο οποίο βρίσκεται ένα δοχείο που περιέχει αμμωνία (NH_3). Ακολουθεί το επεξηγηματικό κείμενο που αναγράφεται στην οθόνη:

«Η αμμωνία NH_3 είναι ένα άχρωμο αέριο, τοξικό και με χαρακτηριστική οσμή. Αποτελεί μέρος της γήινης ατμόσφαιρας και παράγεται ως αποτέλεσμα βιολογικών διεργασιών, όπως κατά τη διάσπαση (θερμοχημική αποσύνθεση) των ορυκτών καυσίμων. Στο ανθρώπινο σώμα, η αμμωνία είναι το τελικό αποτέλεσμα του πρωτεϊνικού μεταβολισμού. Είναι το τελευταίο «άρωμα» που παράγεται από το ανθρώπινο σώμα, κατά τη διαδικασία της σήψης».

Πράγματι, βασικό χαρακτηριστικό της αμμωνίας είναι ότι αποτελεί ένα άχρωμο αέριο με πολύ έντονη και διαπεραστική οσμή (North, 1920, σ. 158). Στο σημείο αυτό διαφαίνεται η σύνδεση ανάμεσα στο ευαγγελικό μύρο, που σχετίζεται με την τελετουργική προετοιμασία της ταφής, και στη σκηνική παρουσία της αμμωνίας, η οποία παραπέμπει στη σήψη του σώματος και, κατ' επέκταση, στην οσμή του θανάτου. Ανατρέχοντας στην ιστορία χρήσης της αμμωνίας, παρατηρείται ακόμα μία έμμεση αναφορά του σκηνικού αντικειμένου με τη Γερμανία. Συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η ανάπτυξη της μεθόδου Haber-Bosch επέτρεψε στη Γερμανία, μέσω της σύνθεσης και οξείδωσης της αμμωνίας, να εξασφαλίσει την παραγωγή νιτρικών ενώσεων απαραίτητων για την κατασκευή εκρηκτικών, καθιστώντας έτσι δυνατή τη διατήρηση της πολεμικής της ισχύος (Friedrich, 2026, σσ. 38-39).

Η σκηνική εικόνα της δεύτερης ενότητας εξελίσσεται με την είσοδο ενός γύψινου χεριού. Κατά τη διάρκεια της άριας, εισέρχονται δύο άνδρες κρατώντας ένα γύψινο χέρι, το οποίο αρχικά τείνουν προς το κοινό, σαν χειρονομία ικεσίας και μετάνοιας -σε άμεση συνάφεια με τον τίτλο της άριας- ενώ στη συνέχεια το τοποθετούν μπροστά από το δοχείο της αμμωνίας. Στη μουσικοθεατρική παράσταση του Castellucci *Ta δάκρυα του Έρωτα* [*Le lacrime di eros*], η οποία περιλαμβάνει μία συλλογή κομματιών από την πρώιμη περίοδο της όπερας, παρατηρείται σκηνική εικόνα με ένα γύψινο χέρι πάνω στο λευκό δάπεδο της σκηνης.



Le lacrime di eros

<https://www.operaballet.nl/en/dutch-national-opera/2024-2025/le-lacrime-di-eros>

Η κάθετη όψη του χεριού ενδέχεται να ανακαλεί το χέρι του Ιησού από το γλυπτό του Michelangelo [Μιχαήλ Άγγελου], *Bandini Pietà*, το οποίο απεικονίζει τον Νικόδημο, την Παναγία και τη Μαρία Μαγδαληνή να στηρίζουν το νεκρό σώμα του Χριστού μετά την απομάκρυνσή του από τον σταυρό (Zirpolo, 2020, σ. 28). Προς το τέλος της ζωής του, όπου χρονολογείται και το συγκεκριμένο έργο, ο Michelangelo ασχολήθηκε σχεδόν αποκλειστικά με τη μορφή του νεκρού Ιησού και του πόνου της Μαρίας (Bartz & König, 1998, σ. 126).

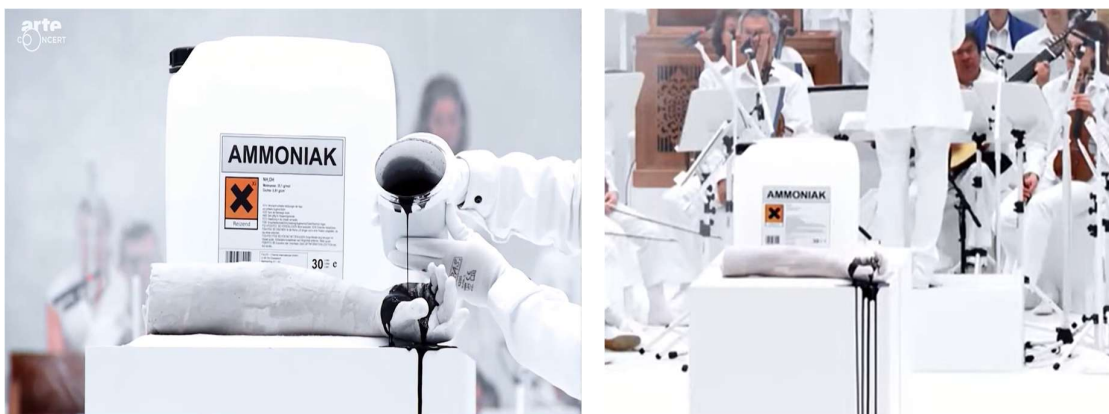


Michelangelo, Pietà (c. 1547–1555). Museo dell'Opera del Duomo, Florence

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietà_Bandini_Opera_Duomo_Florence_n01.jpg

Στο β' μέρος της άριας «Μετάνοια και εξιλέωση», συγκεκριμένα στον στίχο: «ώστε οι σταγόνες των δακρύων μου να σου προσφέρουν ευωδιαστό μύρο, πιστέ Ιησού», αρχίζει να αναδύεται πίσω από το δοχείο της αμμωνίας λευκός καπνός, ενώ στη συνέχεια ένα μαύρο υγρό χύνεται πάνω στο λευκό γύψινο χέρι. Στο σημείο αυτό μπορεί να διαπιστωθεί μια συνάφεια με την παράσταση *Περί της Εννοίας του Προσώπου του Υιού του Θεού*: όπως το υγρό των περιττωμάτων του πατέρα ρέει και λερώνει το λευκό αποστειρωμένο περιβάλλον (Papalexίου, 2011, σ. 67), έτσι και στη *La Passione* το μαύρο υγρό που κυλά πάνω στο γύψινο χέρι και στο λευκό βάθρο διακόπτει την καθαρότητα της λευκής σκηνικής παλέτας, δημιουργώντας μια έντονη οπτική και συμβολική αντίθεση. Το υγρό, του οποίου το χρώμα συνδέεται με το πένθος, χύνεται πάνω στο χέρι, όπως το μύρο ρέει στο σώμα του Ιησού. Η επιλογή του χεριού μπορεί να αναγνωσθεί και υπό δύο διαφορετικά πρίσματα: αφενός, στη βιβλική παράδοση το χέρι της Εύας κόβει τον απαγορευμένο καρπό οδηγώντας την ανθρωπότητα στην καταστροφή, ενώ αργότερα το χέρι του Κάιν θα αφαιρέσει τη ζωή του Άβελ σηματοδοτώντας την πρώτη αδελφοκτονία· αφετέρου, το χέρι του ζωντανού είναι εκείνο που κλείνει τα μάτια του νεκρού, συμβολίζοντας το πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο. Η δεύτερη αυτή σημασία απηχείται και σε χορικό που αποδίδεται στον Johann Sebastian Bach στο μυθιστορηματικό χρονικό της Esther Meynell [Εσθερ Μείνελ] για τη ζωή της Anna Magdalena Bach [Άννα Μαγκνταλένα Μπαχ], όπου αναφέρεται χαρακτηριστικά: «Αχ! πόσο γλυκό θα είναι το τέλος μου αν τα όμορφα χέρια σου κλείσουν τα πιστά μάτια μου!» (Meynell, 1925, σ. 82).

Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ η σκηνή παραπέμπει άμεσα στη φθορά και τη σήψη του σώματος, καθώς η αμμωνία είναι η τελευταία οσμή που εκλύει ένα σώμα σε αποσύνθεση, το σώμα του Ιησού, σύμφωνα με τη χριστιανική θεολογία, δεν υπόκειται σε αποσύνθεση, καθώς με την Ανάσταση αποδεσμεύεται από τη γήινη φθορά (Brandenburg, 2016). Επομένως, η παρουσία της αμμωνίας στη συγκεκριμένη σκηνή λειτουργεί ως ένα σκόπιμο «σκάνδαλο», ένα «εμπόδιο», το οποίο υπογραμμίζει τη σύγκρουση ανάμεσα στη βιολογική πραγματικότητα του θανάτου και στη θεολογική υπέρβασή του.



3.4 Ενότητα τρίτη: *Judas (Ιούδας)*

Η τρίτη ενότητα εκτείνεται στα μουσικά νούμερα 11 έως και 14, στα οποία γίνεται αναφορά στον Ιούδα Ισκαριώτη, έναν από τους μαθητές του Ιησού, ο οποίος λαμβάνει από τους αρχιερείς τριάντα αργύρια προκειμένου να προδώσει τον Δάσκαλό του. Ακολουθεί η γνωστή άρια για υψίφωνο σε ποίηση Picander, «Μάτωσε, εσύ, αγαπημένη καρδια» [«Blute nur, du liebes Herz»], η οποία απευθύνεται στη μητέρα του Ιούδα, δηλώνοντας ότι το παιδί που θήλασε μετατράπηκε σε φίδι, απειλώντας να στραφεί εναντίον του προστάτη του.



Στο επίπεδο των σκηνικών δρωμένων, απομακρύνεται το βάθρο με το δοχείο της αμμωνίας, καθώς και η προτομή του Τιβερίου, τη θέση της οποίας καταλαμβάνει ένα πραγματικό ανθρώπινο κρανίο. Μέσω του επεξηγηματικού κειμένου που προβάλλεται στην οθόνη, το κοινό λαμβάνει τις εξής πληροφορίες:

«Κρανίο ενός δολοφόνου που αυτοκτόνησε. Ανακαλύφθηκε σε ένα απομονωμένο ξέφωτο δάσους της περιοχής του Αμβούργου σε κατάσταση προχωρημένης

αποσύνθεσης. Τα τραύματα του θυρεοειδούς χόνδρου επιβεβαιώνουν ότι η μηχανική ασφυξία είναι η αιτία του θανάτου που προήλθε από το κρέμασμα. Η ταυτότητα του άνδρα βρέθηκε: είχε σκοτώσει τη γυναίκα του και βρισκόταν στη λίστα των ‘‘έξαφανισμένων προσώπων’’. Το κρανίο ανήκει σήμερα στο Ιατροδικαστικό Ινστιτούτο του Πανεπιστημιακού Νοσοκομειακού Κέντρου ‘‘Eppendorf’’ του Αμβούργου. Χρησιμοποιήθηκε για παιδαγωγικούς σκοπούς».

Τόσο η χρήση ενός πραγματικού τεκμηρίου -ανθρώπινο κρανίο- όσο και η προβολή του επεξηγηματικού κειμένου με ιατροδικαστική πληροφορία, καθώς επίσης η σύνδεση με τον τόπο του Αμβούργου, ενεργοποιούν μηχανισμούς του θεάτρου τεκμηρίωσης (documentary theatre)⁵, χωρίς όμως να αποσκοπούν στην αφήγηση του ίδιου του γεγονότος· αντίθετα λειτουργούν ως εργαλείο συμβολικής μεταφοράς. Παρατηρείται ένας σαφής παραλληλισμός με την ιστορία του Ιούδα, ο οποίος, αφού πρόδωσε τον Ιησού, κρεμάστηκε. Ο Castellucci παρουσιάζει επί σκηνής, σαν έκθεμα, το κρανίο ενός αληθινού αυτόχειρα, ο οποίος, αφότου διέπραξε γυναικοκτονία, κρεμάστηκε, όπως ο Ιούδας, σε ένα δάσος του Αμβούργου. Τόσο ο χώρος όπου βρέθηκε το σώμα όσο και το ίδρυμα στο οποίο φυλάσσεται το κρανίο παραπέμπουν άμεσα στην πόλη παρουσίας της παράστασης, ενισχύοντας την αίσθηση εγγύτητας ανάμεσα στο σκηνικό γεγονός και την πραγματικότητα του/της θεατή/θεάτριας.

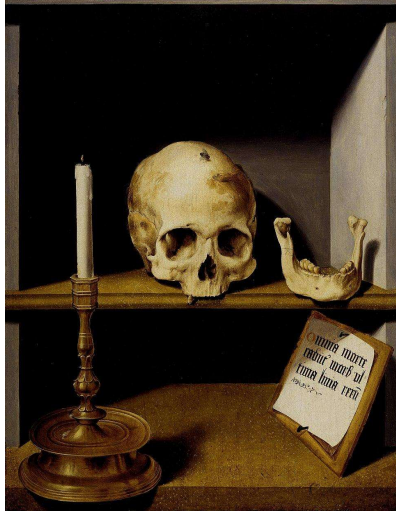
Το μοτίβο της νεκροκεφαλής, ως εικαστικό και θεατρικό σύμβολο, διαθέτει μακρά πολιτισμική και καλλιτεχνική διαδρομή. Συγκεκριμένα, στο επεισόδιο του Παρισιού (*P.#06 Paris*) της *Ενδογονιδιακής Τραγωδίας*, μία νεκροκεφαλή, η οποία παραπέμπει στον γελωτοποιό του *Άμλετ*, είναι τοποθετημένη στη βάση της προτομής της Σφίγγας, μπροστά από την οποία στέκεται ένας ηθοποιός που αναπαριστά τον Ιησού· πρόκειται για μία εικόνα στην οποία συμπυκνώνεται η χριστιανική παράδοση με την αρχαία ελληνική και την ελισαβετιανή τραγωδία (Παπαλεξίου, 2009, σ. 86). Το κρανίο ως σκηνικό αντικείμενο που συνδέεται με τον θάνατο, φέρει ενδεχομένως στο μυαλό έργα των ζωγράφων της *vanitas*, του εικαστικού ρεύματος που διαμορφώθηκε κατά τον 16ο και 17ο αιώνα στην ηπειρωτική Ευρώπη, ιδιαίτερα από Ολλανδούς καλλιτέχνες, όπου απεικονίζονται άψυχα αντικείμενα, όπως το κρανίο, τα οποία παραπέμπουν στη φθαρτότητα των γήινων αγαθών, τη φευγαλέα φύση, την αβεβαιότητα της ζωής και τη βεβαιότητα του θανάτου (Yamey, 1989, σ. 108). Σε αντίθεση όμως με τις εικαστικές αναπαραστάσεις της *vanitas*, όπου το κρανίο λειτουργεί συμβολικά, εδώ πρόκειται για ένα ίχνος μιας πραγματικής ανθρώπινης ζωής, που μεταφέρει το νόημα από το επίπεδο της αλληγορίας σε εκείνο της υλικής παρουσίας.

⁵ Το θέατρο τεκμηρίωσης αποτελεί είδος θεάτρου που αντλεί το υλικό του από πραγματικά πολιτικοκοινωνικά γεγονότα και ζητήματα, αξιοποιώντας πρωτογενείς πηγές, όπως αρχειακό υλικό, τεκμήρια, συνεντεύξεις και μαρτυρίες, μέσα από τις οποίες διαμορφώνονται η δραματουργία και η σκηνική σύνθεση της παράστασης (Θυμέλη: Το Λεξικό των Παραστατικών Τεχνών. θέατρο τεκμηρίωσης.).



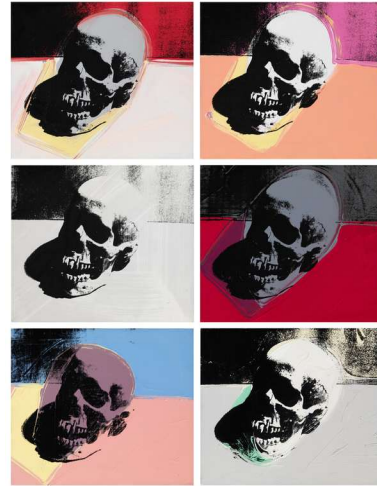
Societas Raffaello Sanzio, *Tragedia Endogonia P.#06 Paris*, 05:04-05:08,
<https://vimeo.com/121349024>

Σε μια πιο σύγχρονη εκδοχή του ίδιου μοτίβου, χαρακτηριστικό είναι επίσης το έργο του Andy Warhol [Αντι Γουόρχολ], *Νεκροκεφαλές* [*Skulls*], του 1976, το οποίο αποτελείται από έξι εικόνες ενός κρανίου, διαφορετικά χρωματισμένο κάθε φορά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο βοηθός του Warhol, Ronnie Cutrone [Ρόνι Κουτρόνε], παρότρυνε τον καλλιτέχνη να ασχοληθεί με την απεικόνιση κρανίων, παρατηρώντας ότι θα ήταν σαν να ζωγραφίζει το πορτρέτο όλων των ανθρώπων στον κόσμο (Shanes, 2007, σ. 197). Σε αυτό το σημείο, παρά τη διαφορά μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικού αντικειμένου, θα μπορούσε να γίνει μία σύγκριση με το σκηνικό αντικείμενο της νεκροκεφαλής στην παράσταση του Castellucci, καθώς προβάλλοντας στη σκηνή το κρανίο ενός αληθινού ανθρώπου, η μορφή του Ιούδα παύει να ανήκει αποκλειστικά στο ευαγγελικό παρελθόν και επανεγγράφεται ως ένα διαχρονικό και επίκαιρο ανθρώπινο παράδειγμα προδοσίας και αυτοκαταστροφής, λειτουργώντας ως ένα σύγχρονο *memento mori*.



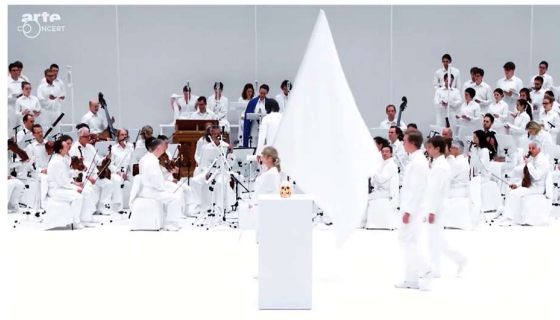
Vanitas by Bartholomeus Bruyn ο πρεσβύτερος (1524)

https://en.wikipedia.org/wiki/Vanitas#/media/File:Bartholom%C3%A4us_Bruyn_-_Vanitas.JPG



The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. Licensed by DACS, London 2023, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/83582>

Κατά τη διάρκεια της άριας «Μάτωσε καρδιά μου», εισέρχονται στη σκηνή δύο άνδρες και μία γυναίκα, η οποία κρατάει μεγάλη λευκή σημαία. Αρχικά στέκονται και στη συνέχεια διασχίζουν τη σκηνή, περνώντας πίσω από το κρανίο. Η εμφάνιση μιας μεγάλης λευκής σημαίας στη συγκεκριμένη σκηνή με το κρανίο του αυτόχειρα εγείρει ενδεχομένως ερωτήματα. Η Societas Raffaello Sanzio δίνει ιδιαίτερη σημασία στη δύναμη της εικόνας και στην επίδρασή της στο κοινό, ενώ η Claudia Castellucci, εξετάζοντας τη χρήση συμβολικών εικόνων στον στρατό, κάνει αναφορά στον ρόλο της σημαίας, «μιας εικόνας για χάρη της οποίας σκοτώθηκαν και θυσιάστηκαν αναρίθμητοι άνθρωποι» (Παπαλεξίου, 2009, σ. 27). Στην *Ενδογονιδιακή Τραγωδία*, στο επεισόδιο του Παρισιού (*P.#06 Paris*), δύο μεγάλες σημαίες της Γαλλίας κουνιούνται, ενώ παράλληλα ακούγονται πυροβολισμοί, δημιουργώντας ατμόσφαιρα πολέμου.





Societas Raffaello Sanzio, *Tragedia Endogonidia P.#06 Paris*, 00:01-00:18,
<https://vimeo.com/121349024>

Η λευκή σημαία, ωστόσο, έχει κατοχυρωθεί στο πλαίσιο των κανόνων του πολέμου ως σύμβολο παράδοσης, κατάπαυσης πυρός ή διαπραγματεύσεως (Arnold, 2017, σ. 384). Κατά την πτώση του Βερολίνου τον Μάιο του 1945, το Γερμανικό Σώμα Τεθωρακισμένων ζήτησε από τη Σοβιετική Μεραρχία Φρουράς να σταματήσουν τα πυρά, και την ενημέρωσε ότι θα στείλουν διαπραγματευτές στη γέφυρα του Πότσνταμ, τους οποίους θα αναγνωρίσουν από τις λευκές σημαίες (Volker, 2021). Υπάρχει επίσης φωτογραφικό υλικό από την κατάρρευση της Μάχης του Βερολίνου, όπου άμαχος πληθυσμός κρεμούσε λευκά σεντόνια από παράθυρα ή μπαλκόνια ως ένδειξη παράδοσης.

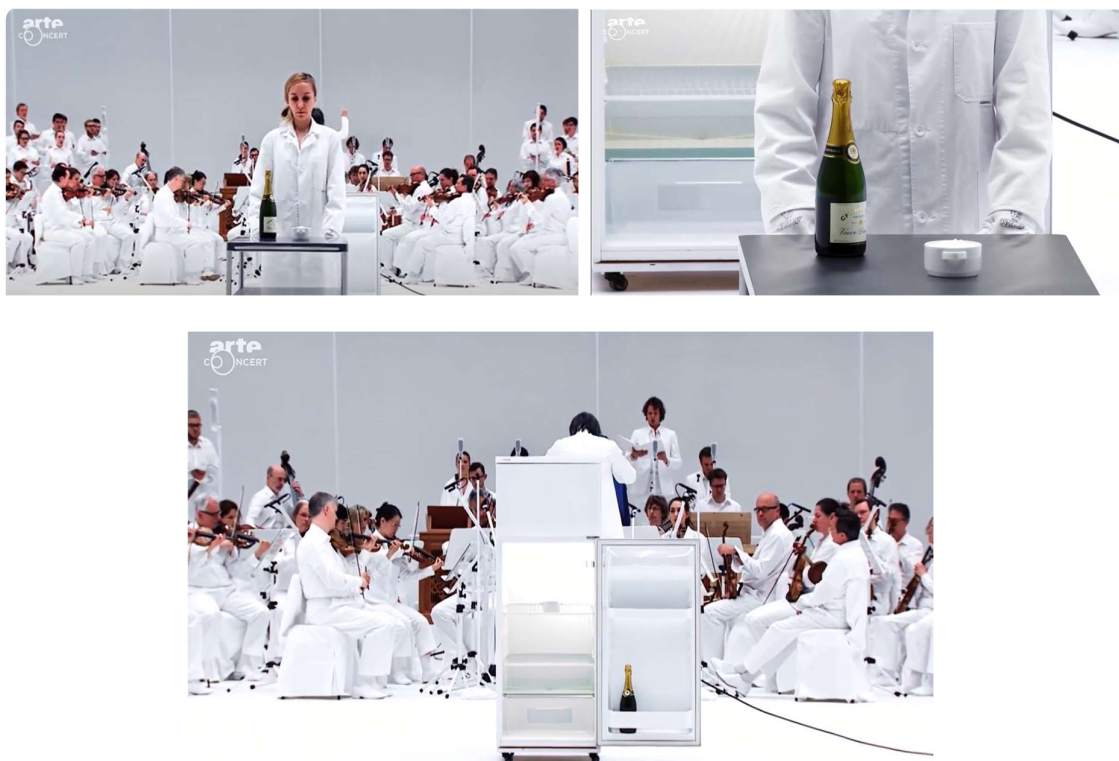


Photo: Arkadiy Shaykhet, Marija Shotikova
 private archive, Berlin, April/May 1945
<https://www.museum-karlshorst.de/english-the-german-surrender-in-may-1945/>

Υπό αυτό το πρίσμα, στη συγκεκριμένη σκηνική εικόνα της παράστασης, όπου συνδέεται ο Ιούδας, ο προδότης του Ιησού, με το κρανίο ενός αυτόχειρα, ο οποίος σκότωσε τη γυναίκα του, η εμφάνιση της λευκής σημαίας φέρει πιθανόν την έννοια της παράδοσης απέναντι στον θάνατο, στο πλαίσιο μιας σύγκρουσης ανάμεσα στη ζωή και την αυτοκαταστροφή, υποδηλώνοντας την ήττα και την παύση κάθε αντίστασης. Η παράδοση αυτή θα μπορούσε να συνδεθεί και με την ενοχή που οδηγεί στην τελική πράξη του Ιούδα.

3.5 Ενότητα τέταρτη: *Abendmahl - La Cène* (Μυστικός Δείπνος)

Η τέταρτη ενότητα περιλαμβάνει τα μουσικά νούμερα 15 έως και 17, στα οποία διαδραματίζεται η σκηνή του Μυστικού Δείπνου: ο Ιησούς πληροφορεί τους μαθητές του ότι ένας από αυτούς θα τον προδώσει, ενώ στη συνέχεια τελείται το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, όπου ο Ιησούς, αφού ευλογήσει τον άρτο και τον οίνο, τα μοιράζει στους μαθητές του, παρουσιάζοντάς τα ως το σώμα και το αίμα του, αντίστοιχα. Ιδιαίτερη αίσθηση δημιουργεί το χορικό «Εγώ είμαι, οφείλω να επανορθώσω» [«Ich bin's, ich sollte büßen»], το οποίο έρχεται ως απάντηση στο Ευαγγέλιο, όταν οι μαθητές του Ιησού αναρωτιούνται «μήπως εγώ είμαι, Κύριε, αυτός που θα σε προδώσει;». Σε αυτό το πλαίσιο, σκοπός του χορικού, από την πλευρά του Bach, είναι η οικειοποίηση του ευαγγελικού λόγου από τους πιστούς, οι οποίοι καλούνται να αναγνωρίσουν ότι κάθε άνθρωπος φέρει ευθύνη για τα Πάθη του Ιησού.



Στον χώρο των σκηνικών επιτελέσεων εισέρχονται, με σχεδόν τελετουργικό τρόπο, ένα ψυγείο σε λειτουργία και ένα συρόμενο τραπεζάκι, πάνω στο οποίο βρίσκονται σαμπάνια και γιαούρτι. Η γυναίκα που το συνοδεύει στέκεται αρχικά στραμμένη προς το κοινό, σε μια χειρονομία παρουσίασης των αντικειμένων, και στη συνέχεια τα τοποθετεί μέσα στο ψυγείο. Οι πληροφορίες που προσλαμβάνει το κοινό για την συγκεκριμένη σκηνική εικόνα αναφέρουν:

«Το άσυλο ‘‘Hamburg Leuchfeuer Hospiz’’ προσφέρει ιατρική και ψυχολογική υποστήριξη σε ασθενείς σε τελικό στάδιο. Είναι η πρώτη μονάδα στη Γερμανία που εφοδιάστηκε με chef-μάγειρα. Όταν πλησιάζει ο θάνατος ενός ασθενούς, ο μάγειρας ετοιμάζει σε αυτόν ένα γεύμα της επιθυμίας του.

Το τελευταίο δείπνο του Heinz Stefan Bartkowiak

Πέθανε: 05.11.2015

Αιτία θανάτου: Καρδιακή ανεπάρκεια, ιογενής λοίμωξη

Ηλικία: 77 ετών

Τελευταίο γεύμα: ελληνικό γιαούρτι και Σαμπάνια»

Ο συσχετισμός του Μυστικού Δείπνου με το τελευταίο γεύμα ενός ετοιμοθάνατου είναι εμφανής. Παρατηρείται, επίσης, για ακόμα μία φορά η τοποσυνάφεια του σκηνικού δρωμένου με την πόλη του Αμβούργου. Το ελληνικό γιαούρτι και η σαμπάνια -ως στέρεο και υγρό στοιχείο- που ζήτησε ο Heinz Stefan Bartkowiak [Χάιντς Στέφαν Μπαρτκόβιακ], παραπέμπουν στον άρτο και τον οίνο του Ιησού. Η απουσία του Bartkowiak, ο οποίος είχε ήδη αποβιώσει κατά την παρουσίαση της παράστασης *La Passione*, καθίσταται παρούσα μέσω των συγκεκριμένων αντικειμένων, ενώ η σκηνή λειτουργεί με τρόπο που επιτρέπει την εισβολή ενός πραγματικού, συγκεκριμένου γεγονότος θανάτου στο ευαγγελικό πλαίσιο του ορατορίου του Bach, φέρνοντας τον/τη θεατή/θεάτρια αντιμέτωπο/αντιμέτωπη με τον θάνατο όχι ως σύμβολο, αλλά ως γεγονός (Figueira, 2017). Τόσο το γιαούρτι και η σαμπάνια όσο και το ψυγείο αποτελούν καθημερινά αντικείμενα, τα οποία μεταφέρονται αυτούσια στη σκηνή, παραπέμποντας στα *readymades* (έτοιμα, συνηθισμένα αντικείμενα) του Marcel Duchamp [Μαρσέλ Ντυσάν]⁶. στο πλαίσιο της παράστασης, η σαμπάνια και το γιαούρτι μετασχηματίζονται σε φορείς ιερού νοήματος, λειτουργώντας ως υποκατάστατα του σώματος και του αίματος, ενώ η τοποθέτησή τους εντός του ψυγείου ενεργοποιεί συνειρμούς που σχετίζονται με τη διαχείριση του νεκρού σώματος, καθώς θυμίζει τους χώρους ψύξης όπου φυλάσσονται οι νεκροί πριν από τον ενταφιασμό.

⁶ Ο όρος «έτοιμο αντικείμενο» [readymade] αναφέρεται στην πρακτική που εγκαινιάζει ο Marcel Duchamp, σύμφωνα με την οποία καθημερινά αντικείμενα αποσπώνται από τη συνήθη λειτουργία τους και τοποθετούνται σε νέο καλλιτεχνικό πλαίσιο. Μέσω αυτής της μετατόπισης, τα αντικείμενα αποκτούν διαφορετικό ρόλο και νόημα, λειτουργώντας ως φορείς νέας σημασίας (Παλαιολόγου, 2023, σσ. 255-258).

3.6 Ενότητα πέμπτη: *Ecclesia* (Εκκλησία)

Η συγκεκριμένη ενότητα αποτελείται από το συνοδευόμενο ρετσιτατίβο «Αν και η καρδιά μου» [«Wiewohl mein Herz»] και το α' μέρος της άριας da capo για υψίφωνο «Θέλω την καρδιά μου να Σου χαρίσω» [«Ich will dir mein Herze schenken»], δηλαδή τα μουσικά νούμερα 18 και 19.



Αφού απομακρυνθούν τα προηγούμενα αντικείμενα, εμφανίζεται ένα λεωφορείο μεταφορών, με την κάτω όψη του στραμμένη προς το κοινό, το οποίο διασχίζει αθόρυβα τη σκηνή. Οι πληροφορίες για την εικόνα που προβάλλονται στην οθόνη αναφέρουν:

«Στις 23 Μαρτίου του 1990 αγόρασε η βαναρική εταιρεία μεταφορών Omnibus Lindner αυτό το λεωφορείο της εταιρείας Neoplan Jetliner. Το λεωφορείο μετέφερε τουρίστες στη σαξωνική Ελβετία.

Στα 21 χρόνια λειτουργίας του το λεωφορείο πραγματοποίησε περίπου 3590 ταξίδια, 175.450 άνθρωποι μεταφέρθηκαν και το λεωφορείο διένυσε 969.300 χιλιόμετρα. Στις 30 Νοεμβρίου του 2011 εξαιτίας της ρήξης του κινητήριου άξονα, αποσύρθηκε από την κυκλοφορία».

Το μοτίβο ενός αναποδογυρισμένου μεταφορικού μέσου απαντάται τόσο σε εικαστικά έργα όσο και σε άλλες σκηνικές δημιουργίες του Castellucci. Παραδείγματος χάρη, η *Σειρά Καταστροφών* [*Disaster Series*] του Andy Warhol περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, εικόνες αυτοκινητιστικών ατυχημάτων, στις οποίες αντανακλώνται ο φόβος του θανάτου αλλά και η αδιαφορία για την απώλεια της ζωής (Kattenberg, 2001, σ. 25). Εκεί, τα οχήματα απεικονίζονται αναποδογυρισμένα, με την οροφή προς τον ουρανό. Στην παράσταση του Castellucci *Καινούρια ζωή* [*La vita nuova*], το αθέατο κάτω πλαίσιο ενός αυτοκινήτου μετατρέπεται σε σκηνικό φόντο για τις επόμενες εικόνες, ενώ ένας ποιμήν-ιερέυς αναγγέλλει στο κοινό την παραβολή του αναποδογυρισμένου αυτοκινήτου, σύμφωνα με την οποία «το αυτοκίνητο με την οροφή κάτω και τις ρόδες στον αέρα είναι η εξέγερση της διακοσμητικής τέχνης ενάντια στις ελευθέρια τέχνες» (Παπαλεξίου, 2019, σ. 2).

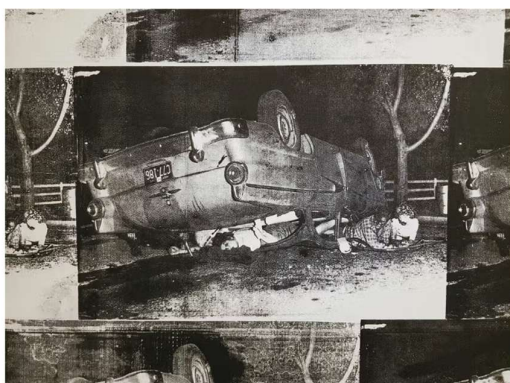


Image © Creative Commons via Flickr / 5Deaths © Andy Warhol 1963

<https://www.myartbroker.com/artist-andy-warhol/articles/andy-warhol-death-and-disaster-series>



<https://www.societas.es/opera/la-vita-nuova/?lang=en>

Στην πέμπτη ενότητα της *La Passione* δεν ακούγεται ο ευαγγελικός λόγος, αλλά μόνο η ποίηση του Picander. Ο τίτλος της ενότητας, σε συνδυασμό με την είσοδο του λεωφορείου, εγείρει ερωτήματα σχετικά με την επιλογή του σκηνοθέτη. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Bach ενσωματώνει στο ευαγγελικό κείμενο λουθηρανικά χορικά και ποιήματα του Picander, προκειμένου οι πιστοί να βιώσουν προσωπικά το περιεχόμενο των Παθών. Προηγουμένως έγινε λόγος για το Μυστικό Δείπνο και το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Όταν ο Ιησούς παροτρύνει τους μαθητές του να πιουν από το κρασί, τους εξηγεί ότι αυτό είναι το αίμα του με το οποίο επικυρώνεται η Νέα Διαθήκη, και το οποίο θα χυθεί για τη συγχώρεση των αμαρτιών και τη σωτηρία του κόσμου. Στο συνοδευόμενο ρετσιτατίβο σε ποίηση του Picander που ακολουθεί εκφράζεται η λύπη για τον αποχωρισμό από τον Ιησού, αλλά και η χαρά για τη συνεχιζόμενη παρουσία του μέσω της Ευχαριστίας, οδηγώντας σε προσωπική ένωση του/της πιστού/πιστής μαζί του.

Ο τίτλος που δίνει στη συγκεκριμένη ενότητα ο Castellucci συνδέεται με την έννοια της κοινότητας. Η «Εκκλησία» δηλώνει αφενός το σύνολο των πιστών ενός χριστιανικού δόγματος -ορθόδοξου, ρωμαιοκαθολικού ή προτεσταντικού- και αφετέρου μπορεί να ιδωθεί υπό το πρίσμα της αρχαιοελληνικής Εκκλησίας του Δήμου, δηλαδή της λαϊκής συνέλευσης όπου λαμβάνονταν αποφάσεις για τα δημόσια ζητήματα (Μπαμπινιώτης, 2002, σ. 570). Για τον Castellucci (Παπαλεξίου, 2009, σ. 117) το θέατρο τελεί μια θρησκευτική πράξη, καθώς συγκροτεί μια *εκκλησία*, μία προσωρινή κοινότητα, η οποία διαλύεται με το τέλος της παράστασης. Αντίστοιχα, και σε ένα μέσο μαζικής μεταφοράς, όπως το λεωφορείο, διαμορφώνεται μια εφήμερη κοινότητα, η οποία δεν συγκροτείται γύρω από ένα κοινό θέαμα, αλλά γύρω από μια κοινή κατεύθυνση. Η κοινότητα των πιστών, που προσδοκά τη Διαθήκη του Ιησού, αντανακλάται σκηνικά στην κοινωνία ενός πραγματικού λεωφορείου, το σώμα της οποίας, για άλλη μία φορά, απουσιάζει, αλλά καθίσταται παρόν μέσω του σκηνικού

αντικειμένου. Η έννοια αυτή της κοινότητας μπορεί να ιδωθεί, σε ένα ευρύτερο επίπεδο, και σε σχέση με τις λεγόμενες *turbae* του έργου του Bach, τις χορωδίες του όχλου, οι οποίες ενσαρκώνουν μια συλλογική φωνή και, κατ' επέκταση, μια μορφή συλλογικής ευθύνης. Παρότι στην παρούσα ενότητα απουσιάζει ο ευαγγελικός λόγος, και συνεπώς οι *turbae*, η ιδέα ενός «σώματος» που συγκροτείται συλλογικά επανέρχεται τόσο στη μουσική δραματουργία του Bach όσο και στη σκηνική σύνθεση του Castellucci, βρίσκοντας το σύγχρονό της ανάλογο στο σώμα των θεατών.

3.7 Ενότητα έκτη: *Ostern- Pâques (Πάσχα)*

Η έκτη ενότητα ξεκινάει από το β' μέρος της άριας «Θέλω την καρδιά μου να Σου χαρίσω» και ολοκληρώνεται στο συνοδευόμενο ρετσιτατίβο για οξύφωνο και χορωδία «Ω τι πόνος!» [«O Schmerz!»] -αρ. 19 έως και 25. Στο Ευαγγέλιο γίνεται αρχικά λόγος για τη σκηνή στο όρος των Ελαιών, όπου ο Ιησούς πληροφορεί τους μαθητές του ότι απόψε θα χτυπηθεί ο βοσκός, δηλαδή εκείνος, και τα πρόβατά του, εννοώντας τους μαθητές του, θα διασκορπιστούν. Ακολουθεί το χορικό «Αναγνώρισέ με φύλακά μου, ποιμένα μου» [«Erkenne mich mein Hüter, mein Hirte»]. Ενώ γίνεται συμβολική αναφορά στον βοσκό και στο ποίμνιό του, στο κέντρο της σκηνής τοποθετούνται ένα δισκοπότηρο και ένα ψεύτικο πρόβατο, από το στήθος του οποίου αρχίζει να χύνεται γύρω από το δισκοπότηρο ένα κόκκινο υγρό που προσομοιάζει με αίμα. Στην άκρη της σκηνής στέκεται ένα συνεργείο καθαρισμού.



Η παρουσία του αμνού και του αίματος παραπέμπει άμεσα στη συμβολική του Πάσχα, γεγονός που αιτιολογεί και τον τίτλο της ενότητας. Η λέξη Πάσχα προέρχεται από το εβραϊκό *pesah* («πέραςμα, παρέλευση») και συνδέεται με τη βιβλική αφήγηση της δεκάτης πληγής, κατά την οποία ο άγγελος προσπερνούσε τις οικίες των Εβραίων που ήταν σημειωμένες με αίμα αρνιού, σώζοντας τα πρωτότοκά τους (Μπαμπινιώτης, 2002, σ. 1355). Η εορτή καθιερώθηκε εις ανάμνηση της Εξόδου, ενώ στη χριστιανική παράδοση το «πέραςμα» επανανοηματοδοτείται ως μετάβαση από τον θάνατο στη ζωή, μέσω της θυσίας και της Ανάστασης του Χριστού, του Αμνού του Θεού.

Στο επίπεδο της μουσικής του Bach, ο Αμνός καθιστά εμφανή την παρουσία του ήδη από το εναρκτήριο χορωδιακό του έργου «Ελάτε Κόρες» [«Kommt, ihr Töchter»]. Αρχικά εμφανίζεται στο λειτουργικό «παιχνίδι» ερωτήσεων και απαντήσεων, το οποίο διαμορφώνεται από τις δύο χορωδίες, σχεδόν όπως σε ένα αρχαίο δράμα: «Δείτε! -Ποιον; -Τον νυμφίο! Δείτε Τον! -Πώς; -Όπως έναν Αμνό» (Klöckner, 2016, σσ. 8-9). Στη συνέχεια, αναφέρεται ξανά στο χορικό «Αμνέ του Θεού αθώε» [«O Lamm Gottes unschuldig»], το οποίο ενσωματώνεται ως cantus firmus στο διαλογικό χορωδιακό (Gabler, 2018, σσ. 305-306). Η σκηνική εικόνα του Castellucci και η μουσική επιλογή του Bach συγκλίνουν στο ίδιο θεολογικό σύμβολο του Αμνού ως θυσιαστικού σώματος: στην πρώτη περίπτωση μέσω της οπτικοποίησης του «αιμορραγούντος» αρνιού και στη δεύτερη μέσω της μουσικής ανάδειξης του θεολογικού του νοήματος.

Για πρώτη φορά μέχρι αυτό το σημείο το λευκό αποστειρωμένο περιβάλλον της σκηνής λερώνεται με το «αίμα» του αμνού, θυμίζοντας εικόνα από την μουσικο-θεατρική παράσταση του Castellucci *Τα δάκρυα του έρωτα*, όπου στο κέντρο ενός λευκού σκηνικού χώρου, πάνω σε αίματα μια γυναίκα τινάζει ένα ματωμένο σεντόνι.



<https://www.operaballet.nl/en/dutch-national-opera/2024-2025/le-lacreme-di-cros>

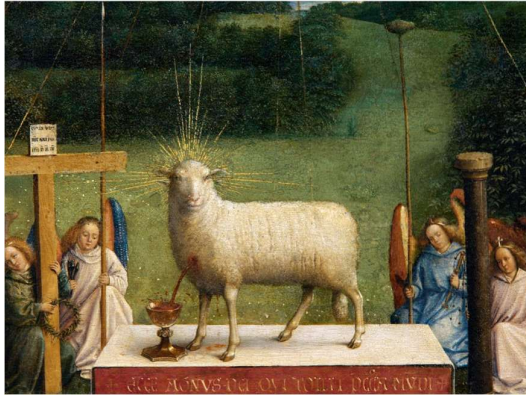
Η συγκεκριμένη ωστόσο σκηνική εικόνα που δημιουργεί ο Castellucci με τον αμνό που αιμορραγεί γύρω από ένα δισκοπότηρο, αποτελεί, ενδεχομένως, διαθεματική αναφορά στο κεντρικό κάτω τμήμα του αναγεννησιακού έργου Το *Πολύπτυχο της Γάνδης* [Ghent Altarpiece]. Αυτή η εικαστική δημιουργία, η οποία σύμφωνα με επιγραφή στο αρχικό πλαίσιο αποδίδεται στους Hubert και Jan van Eyck [Χούμπερτ και Γιαν φαν Άικ], ολοκληρώθηκε το 1432, αποτελείται από πολλαπλά ζωγραφικά πάνελ (σε ανοιχτή και κλειστή διάταξη), ενώ παράλληλα θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα και μνημειώδη σωζόμενα βορειοευρωπαϊκά πολύπτυχα

του 15ου αιώνα (O'Hear, 2011, σ. 73). Συνολικά το έργο αποτελεί μια εικαστική απεικόνιση της Ιστορίας της Σωτηρίας, όπως αυτή περιγράφεται στη Βίβλο και στην ευρύτερη χριστιανική σκέψη, ξεκινώντας από την τραγωδία των αμαρτωλών πρώτων ανθρώπων και την πρώτη αδελφοκτονία, συνεχίζοντας στις προφητείες για την έλευση του Μεσσία, καθώς και στην αναγγελία της γέννησης του Ιησού, και κορυφώνοντας, με συμβολικό τρόπο, στη θυσία του Χριστού για την λύτρωση της ανθρωπότητας (Schmidt, 2014, σ. 92).

Στο κέντρο, κάτω από το περιστέρι του Αγίου Πνεύματος, ο Αμνός του Θεού, ο Ιησούς, στέκεται πάνω σε ένα θυσιαστήριο, με αίμα να ρέει από το στήθος του μέσα σε ένα δισκοπότηρο (Honour & Fleming, 2010, σσ. 426-427). Εξαιτίας αυτής της εικόνας, το *Πολύπτυχο της Γάνδης* είναι γνωστό και ως *Η Προσκύνηση του Μυστικού Αμνού* (*Adoration of the Mystic Lamb*). Γύρω του γονατίζουν με λατρεία πλήθος αγγέλων, κάποιοι εκ των οποίων φέρουν τα σύμβολα του Πάθους του Χριστού, όπως τον σταυρό, το ακάνθινο στεφάνι κλπ. (Schmidt, 2014, σ. 48). Πάνω στον βωμό όπου στέκεται το αρνί είναι χαραγμένες οι φράσεις «ecce agnus dei qui tollit peccata mundi» («ιδού ο Αμνός του Θεού, ο οποίος αφαιρεί τις αμαρτίες του κόσμου»), καθώς και «Jesus via veritas vita» («Ιησούς, ο δρόμος, η αλήθεια και η ζωή»), και οι δύο παραλλαγές αποσπασμάτων από το Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο (Pächt, 1999, σσ. 125-126). Η αναφορά καθίσταται σαφής: ο θάνατος και η ανάσταση του Χριστού, καθώς και η θυσία του για τη λύτρωση της ανθρωπότητας, μια σκηνή η οποία παραπέμπει και στο Μυστικό Δείπνο, όταν ο Ιησούς περιέγραψε το κρασί ως το αίμα του, το οποίο επρόκειτο να χύσει για τους ανθρώπους προκειμένου να κερδίσει τη συγχώρεση των αμαρτιών τους (Schmidt, 2014, σ. 48).



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lamgods_open.jpg



<https://artsandculture.google.com/asset/the-ghent-altarpiece-adoration-of-the-mystic-lamb-detail-of-the-lamb-hubert-and-jan-van-eyck/MgE1W4-MsDQ6kQ?hl=en>



Romeo Castellucci, *La Passione*

Ο Castellucci, γενικότερα, αντλεί υλικό από αναγνωρίσιμα έργα της εικαστικής παράδοσης, όχι όμως για να τα εντάξει αυτούσια ως διακοσμητικά στοιχεία στην παράσταση, αλλά παρεμβαίνοντας δημιουργικά σε αυτά, προχωρώντας σε μια διαδικασία ανασύνθεσης και επανανοηματοδότησης (Παλαιολόγου & Χρυσοβιτσάνου, 2023, σσ. 76-77). Το ίδιο συμβαίνει και εδώ: το στοιχείο του αμνού που αιμορραγεί και του δισκοπότηρου είναι κοινό, διαφοροποιούνται ωστόσο στο ότι στην περίπτωση του αναγεννησιακού έργου το αίμα του αρνιού χύνεται μέσα στο δισκοπότηρο, ενώ στην *La Passione* γύρω από το εκκλησιαστικό αντικείμενο. Ο αμνός του πολύπτυχου συμβολίζει τη θυσία του Ιησού για την άφεση αμαρτιών της ανθρωπότητας. Στην ενότητα του σκηνοθέτη όπου εμφανίζεται το αρνί, στο συνοδευόμενο ρετσιτατίβο του οξύφωνου και της χορωδίας, γίνεται λόγος για τις αμαρτίες των ανθρώπων, εξαιτίας των οποίων ο Χριστός οδηγείται στο δικαστήριο και «υποφέρει όλες της κολάσεως τις πληγές» [«Er leidet alle Höllenqualen»]. Στη *La Passione* το κέντρο της σκηνής μετατρέπεται στον βωμό θυσίας, όπου ο αμνός γίνεται το θύμα του βλέμματος του κοινού, αλλά ταυτόχρονα και θύτης, καθώς κοιτάζει και εκείνος προς τους θεατές. Τόσο στην περίπτωση του *Πολύπτυχου της Γάνδης* όσο και στην παράσταση του Castellucci, το σχεδόν ανθρωποειδές βλέμμα του αμνού αιχμαλωτίζει τον θεατή (Güner, 2020).

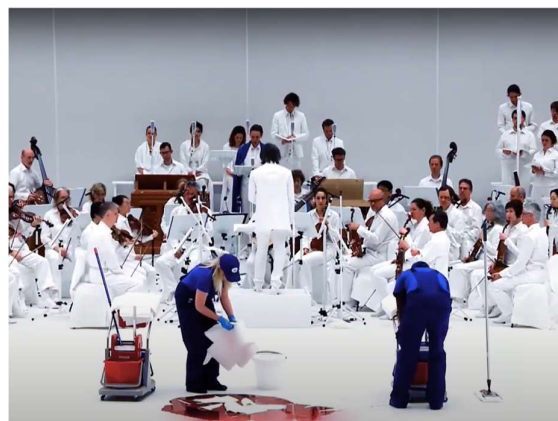
Η παρουσία ζώων⁷ επί σκηνής, είτε τεχνιτών είτε αληθινών, έχει μία ιδιαίτερη θέση στις δημιουργίες του σκηνοθέτη. Στο επεισόδιο *B.#03 Βερολίνο* της *Ενδογονιδιακής Τραγωδίας*, ομοιώματα κουνελιών καταλαμβάνουν τις θέσεις της πλατείας του θεάτρου που προορίζονται κανονικά για τους θεατές· στο πρώτο μέρος της *Ορέστειας*, ο κορυφαίος εμφανίζεται μεταμφιεσμένος ως το λευκό κουνέλι από την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, ενώ ο χορός «συγκροτείται από μια ομάδα γύψινων κουνελιών σε στρατιωτική διάταξη, τα οποία

⁷ Η Societas Raffaello Sanzio προσδίδει στο ζώο τον ρόλο του παιδαγωγού, καθώς διαθέτει το όργανο της ομιλίας, όχι όμως τον λόγο, και ένα διευρυμένο βλέμμα με το οποίο αντιλαμβάνεται τα πράγματα σε μια ολότητα που διαφεύγει από τους ανθρώπους (Παπαλεξίου, 2009, σ. 55).

ανατινάζονται κατά τη διάρκεια της παράστασης» (Παπαλεξίου, 2009, σσ. 78-80). Στη συγκεκριμένη παράσταση, το ομοίωμα του αμνού, το οποίο στέκεται ακίνητο και «λεκιάζει» με το τεχνητό αίμα του τη λευκή σκηνική επιφάνεια, ίσως ωθεί τον/τη θεατή/θεάτρια να αναρωτηθεί και να επανεξετάσει το δόγμα της ανάληψης των ανθρώπινων αμαρτιών από τον Χριστό (Nonoa, 2016, σ. 118).

Η απομάκρυνση του αμνού και του δισκοπότηρου από την σκηνή πραγματοποιείται μέσω μιας τελετής «κεκαθαισμού»: αρχικά εισέρχεται ένας βοηθός της σκηνής, ο οποίος σκουπίζει τα πόδια του αμνού, προτού το τυλίξει σε νάilon για να το απομακρύνει, και στη συνέχεια οι άνθρωποι του συνεργείου καθαρισμού, που μέχρι εκείνη τη στιγμή στέκονταν ακίνητοι στην άκρη, καθαρίζουν το «αίμα» στο κέντρο του σκηνικού χώρου. Ο σκηνοθέτης παραθέτει τις εξής πληροφορίες σχετικά με το συνεργείο:

«Η Seitz GmbH είναι μια εταιρεία που ειδικεύεται στον καθαρισμό βιομηχανικών και οικιακών εγκαταστάσεων. Δραστηριοποιείται από το 1963 στο Αμβούργο. Η Seitz GmbH φροντίζει για ιδιωτικές κατοικίες, γραφεία, μαγαζιά, Εκκλησίες, σχολεία, πανεπιστήμια, σούπερ μάρκετ, νοσοκομεία και καντίνες. Απασχολεί 250 εξειδικευμένους, οι οποίοι δραστηριοποιούνται καθημερινά σε περισσότερες από 200 εγκαταστάσεις.»



Η απολύμανση της σκηνής είτε πριν την έναρξη της παράστασης είτε πριν τη μετάβαση σε μία άλλη εικόνα, είναι ένα μοτίβο που συναντάται συχνά στις δημιουργίες του Castellucci. Παραδείγματος χάρη, στις *Μετόπες του Παρθενώνα* [*Le Metope di Partenone*], όπου παρουσιάζονται φρικιαστικά δυστυχήματα, εισέρχονται καθαριστές για να απομακρύνουν τα αίματα (Romeo Castellucci: *Das Spiel mit der Provokation*, 23:36-26:08). Εικόνα με καθαρίστρια παρατηρείται και στο επεισόδιο #4 των Βρυξελλών από την *Ενδογονιδιακή Τραγωδία*.



Η σύνδεση με τον Bach επιτρέπει την αναφορά και σε ένα περιστατικό «καθαριού», το οποίο αφηγείται η Esther Meynell στο μυθιστορηματικό της χρονικό για τη ζωή της Anna Magdalena: σύμφωνα με την αφήγηση αυτή, ο Kirnberger [Κίρνμπεργκερ], μαθητής του Johann Sebastian Bach, για τον οποίο ο συνθέτης έτρεφε μεγάλη εκτίμηση, εξοργίζεται όταν ένας έμπορος μιλά προσβλητικά για τον δάσκαλό του, τον εκδιώκει από το σπίτι και στη συνέχεια καθαρίζει σχολαστικά τον χώρο, προκειμένου να «εξαγνίσει» την παρουσία του (Meynell, 1925, σσ. 105-106).

Στη *La Passione*, η εμφάνιση του συνεργείου καθαρισμού λειτουργεί διττά: αφενός προετοιμάζει τη σκηνή για τη δράση της επόμενης ενότητας, αφετέρου, μέσω της ταυτόχρονης παρουσίας του με τον αμνό και το δυσκοπώτερο, μεταφέρει τη θεολογική εικόνα στο πεδίο του πραγματικού. Παράλληλα, ίχνη από το «αίμα» παραμένουν στο δάπεδο της σκηνής έως το τέλος της παράστασης, ως υλικό κατάλοιπο της δράσης.

3.8 Ενότητα έβδομη: *Einsamkeit- Solitude (Μοναξιά)*

Η έβδομη ενότητα είναι μικρής έκτασης, καθώς εκτείνεται στην άρια για οξύφωνο και χορωδία «Θέλω δίπλα στον Ιησού να αγρυπνήσω» [*Ich will bei meinem Jesu wachen*], αρ. 26], και στο ρετσιτατίβο που ακολουθεί (αρ. 27), όπου ο Ιησούς προσεύχεται στη Γεθσημανή. Σε αυτό το σημείο, άντρες τοποθετούν στο κέντρο της σκηνής τάπητα ελληνορωμαϊκής πάλης, επάνω στον οποίο αγωνίζονται στη συνέχεια δύο επαγγελματίες παλαιστές. Οι πληροφορίες που λαμβάνει το κοινό για τη συγκεκριμένη σκηνική δράση είναι οι εξής:

«Ο αθλητικός όμιλος του Wandsbek είναι ο παλαιότερος αθλητικός όμιλος στην Ευρώπη, ο οποίος ασχολείται με την ελληνο-ρωμαϊκή πάλη. Ο όμιλος ιδρύθηκε στις 30 Νοεμβρίου του 1879 στο Αμβούργο. Η ελληνορωμαϊκή πάλη είναι η αρχαιότερη πολεμική τέχνη στον κόσμο. Οι παλαιστές βρίσκονται σε συνεχή σωματική επαφή. Χρησιμοποιούν ρίψεις, μαχητικές κινήσεις ή κυλιόμενες κινήσεις. Ο παλαιστής

χρησιμοποιεί όλη τη δύναμη που διαθέτει εναντίον του αντιπάλου του. Απαιτεί απόλυτη προσπάθεια από τον εαυτό του για έναν τέλει αγώνα.

Angelo Laezza: Κατηγορία Νέων <63 κιλά

Matthias Horstmann: Κατηγορία <74 κιλά»

Η πάλη θεωρείται ένα από τα αρχαιότερα γνωστά αγωνιστικά αθλήματα και εισήχθη στους αρχαίους Ολυμπιακούς Αγώνες το 708 π.Χ. (Mallon & Heijmans, 2011, σσ. 389-390). Συγκεκριμένα, η Ελληνορωμαϊκή πάλη αποτελεί είδος ερασιτεχνικής πάλης, στο οποίο δεν επιτρέπονται οι λαβές κάτω από τη μέση, και περιλαμβάνεται στους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες σχεδόν σε κάθε διοργάνωση από το 1896 (Grasso, 2014, σ. 123). Η ονομασία «Ελληνορωμαϊκή» αποδόθηκε σε αυτό το είδος ως ένδειξη της ομοιότητάς του με την πάλη των αρχαίων πολιτισμών της Μεσογείου, ιδίως των αρχαίων Ολυμπιακών Αγώνων (Corvin, 2014, σ. 3).



Ο Castellucci δημιουργεί μία σκηνική δράση πάλης, η οποία είναι τοποσυναφής με την πόλη όπου παρουσιάζεται η παράσταση, καθώς οι δύο παλαιστές ανήκουν στον όμιλο Wandsbek, που ιδρύθηκε στο Αμβούργο. Η επιτέλεση αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ενότητας, η οποία, τόσο στην ποίηση του Picander όσο και στον ευαγγελικό λόγο, πραγματεύεται τη σύγκρουση συναισθημάτων και την εσωτερική «πάλη». Συγκεκριμένα, στην άρια για οξύφωνο και χορωδία, ο τραγουδιστής δηλώνει: «Τον θάνατό μου πληρώνει η αγωνία της ψυχής Του. Ο θρήνος Του με γεμίζει ευτυχία» [«Meinen Tod büßet seiner Seelen Not. Sein Trauern machet mich voll Freuden»], ενώ η χορωδία απαντά: «Και πρέπει να μας είναι το σωτήριο Πάθος Του τόσο πικρό όσο και γλυκό» [«Drum muß uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süße sein»]. Ο Ιησούς, δηλαδή, οδηγείται στον Σταυρό για τη σωτηρία των ανθρώπων· συνεπώς, εκείνοι, αφενός λυπούνται για τον πόνο που υφίσταται, αφετέρου χαίρονται, καθώς μέσω αυτού προσδοκούν τη λύτρωση της ψυχής τους μετά τον θάνατο του σώματος.

Στη συνέχεια ακολουθεί η πρώτη προσευχή του Ιησού στη Γεθσημανή: «Και αφού προχώρησε λίγο, έπεσε με το πρόσωπό του καταγής προσευχόμενος και είπε: ‘Πατέρα μου, αν είναι δυνατόν, ας περάσει από εμένα αυτό το ποτήρι. Όμως να μην γίνει όπως θέλω εγώ, αλλά όπως θέλεις Εσύ’». Ο Ιησούς εκφράζει τη σκέψη ότι, εάν είναι δυνατόν να λυτρωθεί ο κόσμος χωρίς να χρειαστεί να πει το ποτήρι των πόνων και του θανάτου, τότε ο Πατέρας να τον απαλλάξει από αυτό (Lenski, 1943, σ. 1040). Στην ευαγγελική αυτή αφήγηση αναδεικνύεται με ένταση η φύση της σχέσης του Ιησού με τον Πατέρα, το κόστος της μεσσιανικής του αποστολής, καθώς και η συνύπαρξη της ανθρώπινης φύσης του με τη θεϊκή του ιδιότητα ως Υιού του Θεού (France, 1985, σ. 372). Στη σκηνή της Γεθσημανής προβάλλεται ιδιαίτερα η ανθρώπινη διάσταση του Ιησού, μέσα από την οποία βιώνει το Πάθος (Lenski, 1943, σ. 1039). Αυτό καθίσταται εμφανές από το γεγονός ότι προσεύχεται όχι μία αλλά δύο φορές, όπως θα μπορούσε να κάνει μια ανθρώπινη ψυχή σε κατάσταση έντονης αγωνίας (Ruprecht, 1992, σ. 5). Επιπλέον, πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση όπου αναφέρεται ότι προσκύνησε, γεγονός που υποδηλώνει την κορύφωση της συναισθηματικής του έντασης και την ανάγκη του για προσευχή (France, 1985, σ. 373).

Μέσα από τη σκηνική δράση της πάλης αποτυπώνεται η εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στην ανθρώπινη και τη θεϊκή φύση του Χριστού. Τα σώματα των παλαιστών στην Ελληνορωμαϊκή πάλη βρίσκονται σε διαρκή επαφή, όπως και οι δύο φύσεις του Ιησού συνυπάρχουν αδιαχώριστα. Κάθε παλαιστής αγωνίζεται μόνος, ενώ αντίστοιχα ο Ιησούς προσεύχεται και βιώνει τη διαδρομή των Παθών σε κατάσταση απόλυτης μοναξιάς, στοιχείο που αντανakλάται και στον τίτλο της ενότητας. Παρότι στη Γεθσημανή εκφράζεται η ανθρώπινη θέλησή του, τελικά υποτάσσεται πλήρως στο θέλημα του Θεού (Lenski, 1943, σ. 1040). Όπως στην πάλη αναδεικνύεται πάντοτε ένας νικητής, έτσι και εδώ υπερισχύει η θεϊκή του φύση.

3.9 Ενότητα όγδοη: *Ölberg - Mont des Oliviers (Το Όρος των Ελαίων)*

Η ενότητα αυτή αρχίζει με το ρετσιτατίβο και την άρια του βαθύφωνου, «Ο Σωτήρας πέφτει ενώπιον του Πατρός Του...Ευχαρίστως να υπακούσω» [«Der Heiland fällt vor seinem Vater...Gerne will ich mich bequemen»]. Ακολουθεί η δεύτερη προσευχή του Ιησού στη Γεθσημανή, «Πατέρα μου αν δεν είναι δυνατόν να παρέλθει από εμέ αυτό το ποτήριον και οπωσδήποτε πρέπει να το πω, ας γίνει το θέλημά Σου», και το χορικό, «Ό,τι ο Θεός μου επιθυμεί, πάντοτε ας γίνεται» [«Was mein Gott will, das gescheh allzeit sein Will ist stets der beste»], ως απάντηση στον ευαγγελικό λόγο. Η ενότητα ολοκληρώνεται με την τρίτη προσευχή του Ιησού και την προαναγγελία της επικείμενης προδοσίας -αρ. 28 έως και 32, «Ιδού, πλησίασε αυτός που θα με προδώσει».

Ο Castellucci ονομάζει τη συγκεκριμένη ενότητα *Όρος των Ελαίων*. Το Όρος των Ελαίων αποτελεί σειρά λόφων που βρίσκεται ανατολικά της Ιερουσαλήμ και χωρίζεται από αυτήν από την Κουιάδα του Κέδρον (Davis, 1942, σσ. 554-555). Το όνομά του οφείλεται στους εκτεταμένους ελαιώνες που υπήρχαν στην αρχαιότητα και την εποχή του Χριστού (Barrois, 1962, σ. 597). Το Όρος των Ελαίων αποτέλεσε τον χώρο όπου διαδραματίστηκαν ορισμένα από τα γεγονότα της τελευταίας εβδομάδας της επίγειας ζωής του Ιησού, όπως οι προσευχές

του και η σύλληψή του στον κήπο της Γεθσημανής, ο οποίος βρίσκεται στους πρόποδες του. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο Castellucci επιλέγει να ονομάσει τη συγκεκριμένη ενότητα *Όρος των Ελαιών*, παρότι η σχετική αναφορά στο Ευαγγέλιο προηγείται χρονικά. Ήδη από την έκτη ενότητα (*Πάσχα*) γίνεται λόγος για το Όρος των Ελαιών, όπου ο Ιησούς προαναγγέλλει στους μαθητές του ότι «θα χτυπηθεί ο βοσκός» και τα «πρόβατα» θα διασκορπιστούν, ενώ στην έβδομη ενότητα (*Μοναζιά*) εκτυλίσσεται η πρώτη προσευχή του στη Γεθσημανή.

Στον χώρο των σκηνικών δρωμένων, ομάδα ανδρών μεταφέρει ένα πεύκο και το τοποθετεί στο κέντρο της σκηνής, με τη βάση του κορμού στραμμένη προς το κοινό. Άξιο παρατήρησης είναι ότι, όπως και στην πέμπτη ενότητα (*Εκκλησία*) όπου ο θεατής βλέπει την κάτω όψη του λεωφορείου μεταφορών, έτσι και εδώ αποκαλύπτεται μια κατά τα άλλα αθέατη πλευρά του αντικειμένου. Πρόκειται για ένα επαναλαμβανόμενο σκηνοθετικό μοτίβο του Castellucci, όπου παρουσιάζει στη σκηνή αυτό που δεν βλέπει το κοινό. Στην οθόνη προβάλλεται το εξής κείμενο:

«Μετά την καταδίκη του Ιησού, τα δέντρα του κόσμου συγκεντρώνονται και συμφωνούν να μην χρησιμεύσουν για την κατασκευή του Σταυρού. Τη στιγμή που το τσεκούρι του δήμιου επιτίθεται στο πρώτο δέντρο του δάσους, το ξύλο του θρυμματίζεται σε χίλια κομμάτια. Το ίδιο συμβαίνει και σε όλα τα άλλα δέντρα. Μόνο η βελανιδιά δεν θρυμματίζεται: έχει αποφασίσει να προσφέρει την ξύλινη καρδιά της στα Πάθη του Χριστού.

Θρύλος της Βελανιδιάς από τα Ιόνια Νησιά [*Quercus ilex*]

Βάρος Πεύκου: 560 κιλά

Ύψος: 11 μέτρα

Ηλικία: περίπου 28 χρονών»

Σε αυτό το σημείο, το κοινό διαβάζει για τον Θρύλο της Βελανιδιάς, ο οποίος αναφέρεται στην κατασκευή του Σταυρού του Ιησού. Η συγκεκριμένη επιλογή εντάσσεται στη σκηνοθετική πρακτική του Castellucci, ο οποίος προσφεύγει σε μύθους, αλληγορικές ιστορίες και παραβολές, επιχειρώντας να υπερβεί τα όρια της γλώσσας (Παπαλεξίου, 2009, σ. 19). Παρόλο που στην οθόνη προβάλλεται ο Θρύλος της Βελανιδιάς, στον σκηνικό χώρο κυριαρχεί η παρουσία ενός πραγματικού πεύκου, το οποίο, ωστόσο, συνδέεται με τις παραδόσεις για την προέλευση του ξύλου του Σταυρού. Ενδεικτική είναι η παλαιονορβηγική εκδοχή που διασώζεται στο *Hauksbók*, σύμφωνα με την οποία, όταν ο Σεθ, γιος του Αδάμ, μετέβη στον Παράδεισο για να φέρει στον ετοιμοθάνατο πατέρα του το λάδι που του είχε υποσχεθεί ο Θεός, ένας άγγελος του έδωσε τρεις σπόρους από τον καρπό του δέντρου από το οποίο είχε φάει ο Αδάμ. Από αυτούς επρόκειτο να φυτρώσουν τρία δέντρα, ένας κέδρος, ένα κυπαρίσσι και ένα πεύκο, συμβολίζοντας την Αγία Τριάδα⁸ (Hagen, 2024, σ. 167).

⁸ (Συνέχεια του θρύλου) Αργότερα, τα τρία δέντρα μεταφυτεύτηκαν στην Ιερουσαλήμ και μεγάλωσαν μέχρι να αποτελέσουν ένα ενιαίο δέντρο, το οποίο κόπηκε όταν ο βασιλιάς Σολομώντας χρειάστηκε ξυλεία για την κατασκευή του ναού του, αλλά παρουσίαζε ιδιότυπη συμπεριφορά, καθώς ήταν αδύνατο να ενσωματωθεί στην



Το δέντρο διαδραματίζει κεντρικό ρόλο τόσο στους λαϊκούς θρύλους όσο και στη βιβλική παράδοση. Από τη μία πλευρά, το δένδρο της γνώσης του καλού και του κακού, από το οποίο η Εύα και ο Αδάμ δοκιμάζουν τον καρπό, οδηγεί την πτώση των πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, σηματοδοτώντας την είσοδο της φθοράς και του πόνου στην ανθρώπινη ύπαρξη (Schmidt, 2014, σ. 88). Από την άλλη, σύμφωνα με μεσαιωνική παράδοση, ο Σεθ φυτεύει στον τάφο του Αδάμ κλαδιά από το δέντρο της ζωής, από τα οποία προκύπτει το ξύλο του Σταυρού, συνδέοντας έτσι άμεσα την Πτώση με τη Λύτρωση (Baert, 2012, σσ. 69-70). Στο πλαίσιο αυτό, το δέντρο αποκτά ιδιαίτερη σημασία και στο έργο της Societas Raffaello Sanzio, όπου, όπως επισημαίνει η Claudia Castellucci, η εικονοκλασία προσομοιάζει σε μια «μονομαχία σε σχήμα δέντρου», η οποία ξεκινά από τις ανώτερες διακλαδώσεις -που αντιστοιχούν στις επιμέρους εκφάνσεις της ζωής- και καταλήγει στη ρίζα της ανθρώπινης ύπαρξης, εκεί όπου συγκροτείται η ίδια η ιδέα του κόσμου (Παπαλεξίου, 2009, σ. 28).

Μετά την εμφάνιση του πεύκου στη σκηνή, άνθρωποι με ειδικά εργαλεία αρχίζουν να κόβουν τα κλαδιά του, μέχρι να το απογυμνώσουν πλήρως. Κατά τη διάρκεια αυτής της δράσης ακούγονται τα λόγια του Ιησού από το Ευαγγέλιο -«Ιδού, έφτασε η ώρα που ο Υιός του ανθρώπου παραδίδεται σε χέρια αμαρτωλών»- δημιουργώντας έναν σαφή παραλληλισμό ανάμεσα στο δέντρο και τον ίδιο τον Ιησού: όπως το πεύκο αποψιλώνεται από ανθρώπινα χέρια, έτσι και ο Χριστός παραδίδεται στα χέρια των αμαρτωλών. Η σκηνική αυτή δράση, ωστόσο, δεν ολοκληρώνεται στην παρούσα ενότητα, αλλά φαίνεται να προετοιμάζει την εικόνα που θα ακολουθήσει.

κατασκευή. Όταν η βασίλισσα της Σεβά προανήγγειλε στον Σολομόντα ότι μια μέρα ένας άνδρας θα σταυρωθεί σε αυτό το ξύλο και ότι ο θάνατός του θα επιφέρει την πτώση του λαού του Ισραήλ, ο βασιλιάς ανησύχησε και έριξε το ξύλο σε μια λίμνη, όπου παρέμεινε κρυμμένο μέχρι την εποχή της Σταύρωσης, οπότε και χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του Σταυρού (Hagen, 2024, σ. 167).



3.10 Ενότητα ένατη: *Kuss- Le Baiser (To φιλί)*

Η ένατη ενότητα συνιστά, σε μουσικό επίπεδο, το καταληκτικό τμήμα του πρώτου μέρους, ξεκινώντας από την είσοδο του Ιούδα αρ. 32 -«Και ενώ μιλούσε ακόμα ιδού, ήρθε ο Ιούδας»- έως και αρ. 35. Σκηνικά, αποτελεί συνέχεια της προηγούμενης, καθώς η αποψίλωση του δένδρου εξακολουθεί να εξελίσσεται. Ο τίτλος της, *Το Φιλί*, σχετίζεται με το ευαγγελικό κείμενο, σύμφωνα με το οποίο ο Ιούδας είχε υποδείξει στους αρχιερείς και τους πρεσβυτέρους να συλλάβουν εκείνον που θα φιλούσε. Σε αυτό το σημείο εισέρχονται στον σκηνικό χώρο δύο αστυνομικοί από το αστυνομικό κέντρο του Αμβούργου -ακόμα μία τοποσυναφής εικόνα. Στην οθόνη προβάλλονται οι πληροφορίες:

«Η αστυνομία του Αμβούργου ιδρύθηκε το 1814 με την ονομασία ‘Polizey- Behörde’, η οποία μετατράπηκε σε ‘Kriminalpolizei’ το 1876. Η ζώνη ευθύνης της καλύπτει τα επτά διαμερίσματα του Αμβούργου και υπάγεται στο Υπουργείο Εσωτερικών ‘Innenbehörde’. Η αστυνομία του Αμβούργου απασχολεί 6300 αστυνομικούς στην αστυνομία ασφαλείας, 1600 στο τμήμα εγκληματολογικών ερευνών και 400 στην αστυνομία υδάτων. Ήταν η πρώτη αστυνομική δύναμη στη Γερμανία που εισήγαγε μπλε στολές».



Ο αστυνομικός, το σύμβολο της καταστολής, αποτελεί σταθερή φιγούρα στο θέατρο της Societas Raffaello Sanzio. Ένα ολόκληρο έργο, το *Bros* (όπως *Αδερφοί*), περιλαμβάνει μόνο αστυνομικούς. Στο επεισόδιο των Βρυξελλών της *Ενδογονιδιακής Τραγωδίας*, εμφανίζονται επίσης αστυνομικοί, οι οποίοι επιχειρούν να ξαναγράψουν τα κείμενα του νόμου με το αίμα των θυμάτων τους (Παπαλεξίου, 2009, σ. 33). Η εμφάνιση των αστυνομικών συμπίπτει με λέξεις και φράσεις από το Ευαγγέλιο, καθώς και από το ντουέτο που ακολουθεί για υψίφωνο και μεσόφωνο με τη συμμετοχή της χορωδίας, σε ποίηση του Picander, οι οποίες αναφέρονται στη σύλληψη, δηλαδή σε ενέργειες που αποδίδονται σε έναν κατασταλτικό μηχανισμό: «Εκείνον που θα φιλήσω, Αυτός είναι, να τον συλλάβετε», «έβαλαν τα χέρια τους επάνω στον Ιησού και τον συνέλαβαν», «Ωστε έπιασαν τον Ιησού», «Είναι δέσμιος». Τόσο το ευαγγελικό κείμενο όσο και ο συμβολικός λόγος του Picander αντανακλώνται σκηνικά στην παρουσία πραγματικών επαγγελματιών αστυνομικών, οι οποίοι προέρχονται από την πόλη όπου παρουσιάζεται η παράσταση.

Οι αστυνομικοί στέκονται αρχικά με πλάτη προς το κοινό παρακολουθώντας τη διαδικασία της αφαίρεσης των κλαδιών του πεύκου. Κατά τη διάρκεια του αργού μέρους του ντουέτου για υψίφωνο-μεσόφωνο και χορωδία (αρ. 33), από την οροφή της αίθουσας αρχίζει να κατεβαίνει μία μαύρη αλυσίδα πάνω στην οποία δένουν τον γυμνό κορμό του πεύκου. Στο δεύτερο τμήμα του ίδιου μουσικού μέρους, όπου τραγουδούν μόνο οι δύο χορωδίες, το ύφος της μουσικής αλλάζει, το tempo επιταχύνεται και δημιουργείται μια απόκοσμη ατμόσφαιρα. Η μεταβολή αυτή συμπίπτει με τη σταδιακή ανόρθωση του κορμού μέσω της αλυσίδας, ενισχύοντας τη δραματική ένταση της σκηνικής εικόνας. Παράλληλα στη σκηνή εμφανίζεται μια ηλικιωμένη γυναίκα, η οποία κρατάει κρίνους και κοιτάζει προς τον απογυμνωμένο κορμό. Στο Ευαγγελικό κείμενο που ακολουθεί, όπου ο Ιησούς τονίζει ότι όλα γίνονται για να εκπληρωθούν οι Γραφές, ο αστυνομικός παίρνει από τα χέρια της γυναίκας τον κρίνο και τον τοποθετεί πάνω στον κορμό του δένδρου. Στη συνέχεια οι εκπρόσωποι της καταστολής φεύγουν, ενώ η γυναίκα παραμένει. Η εικόνα του λευκού κρίνου πάνω στον κορμό λειτουργεί ενδεχομένως ως προοικονομία της Σταύρωσης.



Το πρώτο μουσικό τμήμα ολοκληρώνεται με το χορικό-χορωδιακό (αρ. 35) «Ω άνθρωπε, θρήνησε τη μεγάλη σου αμαρτία» [«O Mensch, beweine deine Sünde groß»]. Το συγκεκριμένο

σημείο παρουσιάζει ιδιαίτερο μουσικολογικό ενδιαφέρον, καθώς συναντώνται δύο εκδοχές της συνθετικής υλοποίησης: στις εκτελέσεις του έργου το 1727 και 1729 το πρώτο μέρος τελείωνε με ένα κανονικό χορικό, κατά τον συνήθη τρόπο τμηματοποίησης -όπως και στο τέλος του Μέρους I των *Κατά Ιωάννην Παθών*-, ενώ στην αναθεωρημένη εκδοχή του 1736 αντικαθίσταται από το συγκεκριμένο χορικό-χορωδιακό (Gabler, 2018, σ. 306). Ο όρος «χορικό-χορωδιακό» προκύπτει από το γεγονός ότι βασίζεται σε λουθηρανική μελωδία, η οποία όμως παρουσιάζεται εδώ σε εκτενή και ανεπτυγμένη μορφή και όχι ως απλή τετράφωνη εναρμόνιση.

Η σκηνική εικόνα αντανακλάται στους στίχους του τελευταίου χορικού-χορωδιακού. Συγκεκριμένα, ο κρίνος, σύμβολο της άσπιλης σύλληψης και της αγνότητας της Παρθένου, αντικατοπτρίζεται στον στίχο «Από Παρθένο αγνή και καθαρή για μας γεννήθηκε εδώ» [*«Von einer Jungfrau rein und zart für uns er hier geboren ward»*], ενώ ο κορμός, σύμβολο του Σταυρού, διαφαίνεται στο τελευταίο κομμάτι «Μέχρι που ήρθε η ώρα να θυσιαστεί για εμάς και να σηκώσει το βαρύ φορτίο των αμαρτιών μας στο Σταυρό για πολύ καιρό» [*«bis sich die Zeit herdrange, daß er für uns geopfert würd, trüg unsrer Sünden schwere Bürd wohl an dem Kreuze lange»*]. Ο Ιησούς, ο πιο αγνός θα σηκώσει πάνω στο ξύλο του Σταυρού τις αμαρτίες όλου του κόσμου, αποσκοπώντας στη λύτρωση της ανθρωπότητας. Άξιο παρατήρησης αποτελεί ότι ο μεσαιωνικός θρύλος που αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, λέει ότι ο άγγελος Μιχαήλ επέτρεψε στον Σεθ να ρίξει μια ματιά στον παράδεισο, όπου είδε ένα παιδί να κλαίει στην κορυφή ενός δένδρου, που ήταν αρχικά ξερό και στη συνέχεια πρασίνισε (Baert, 2012, σσ. 66-70).

Σε όλες τις ενότητες της παράστασης, το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με τρία διακριτά επίπεδα: τη μουσική και το κείμενο του ορατορίου, το προβεβλημένο στην οθόνη κείμενο του σκηνοθέτη και τη σκηνική εικόνα. Στην όγδοη και την ένατη ενότητα, ωστόσο, η συνύπαρξη αυτών των στοιχείων γίνεται πιο έντονη, δημιουργώντας την αίσθηση μιας εκτεταμένης επιτέλεσης μέσα στην εξέλιξη της μουσικής. Η κορύφωση του πρώτου μουσικού μέρους του έργου και η στιγμή της σύλληψης του Ιησού εκφράζονται σκηνικά, μέσα από μια διαδοχή εικόνων: την είσοδο του πεύκου, την αποψίλωσή του και την ανύψωσή του, καθώς και την εμφάνιση των αστυνομικών και της ηλικιωμένης γυναίκας. Οι σκηνικές αυτές ενέργειες δεν λειτουργούν ως αναπαράσταση του ευαγγελικού λόγου, αλλά αναπτύσσουν ένα δικό τους επίπεδο δράσης που εξελίσσεται παράλληλα με τη μουσική. Με τον τρόπο αυτό, ο πολυφωνικός και αντιστικτικός χαρακτήρας της μουσικής του Bach φαίνεται να επεκτείνεται και στη σκηνή, όπου διαφορετικά στοιχεία συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν. Η σχέση αυτή κορυφώνεται στο χορικό-χορωδιακό (αρ. 35), του οποίου η υβριδική μορφή αντανακλά, σε ένα ακόμη επίπεδο, τη συνύπαρξη ετερογενών εκφραστικών μέσων στη σκηνοθεσία του Castellucci.



Προτού τελειώσει το πρώτο μουσικό μέρος, τελείται ακόμη μία τελετή «καθαρισμού», προετοιμάζοντας τη σκηνή για την επόμενη ενότητα. Άνδρες απομακρύνουν τον κορμό και τα κομμένα κλαδιά του πεύκου, ενώ στη συνέχεια σκουπίζουν τα υπολείμματα.



3.11 Τέλος πρώτου μουσικού μέρους

Την εποχή κατά την οποία ο Bach συνέθεσε τα *Κατά Ματθαίον Πάθη*, το Πάθος-ορατόριο επιτελούσε λειτουργικό ρόλο, εντασσόμενο στον εσπερινό της Μεγάλης Παρασκευής· στο πλαίσιο αυτό, το έργο οργανώθηκε μουσικά σε δύο μέρη, ώστε να καθίσταται δυνατή η

παρεμβολή κηρύγματος ανάμεσά τους (Williams, 2016, σσ. 298-299). Στην περίπτωση της *La Passione*, η σύνθεση του Bach απομακρύνεται από την αρχική λειτουργική της διάσταση και εκκοσμικεύεται: δεν παρουσιάζεται πλέον στο πλαίσιο εκκλησιαστικής τελετής, αλλά ως σκηνική δημιουργία μέσα σε έναν εκθεσιακό χώρο. Ωστόσο, παρά την απουσία του λειτουργικού πλαισίου, ο σκηνοθέτης προσδίδει στο έργο μια ιδιότυπη τελετουργικότητα. Αυτή καθίσταται εμφανής τόσο στον τρόπο με τον οποίο εισάγονται τα αντικείμενα και αναπτύσσονται οι δράσεις -παραπέμποντας σε μουσειακά εκθέματα- όσο και στη διαχείριση της μουσικής παύσης που ακολουθεί τη λήξη του πρώτου μέρους.

Συγκεκριμένα, μετά την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος, η μουσική διακόπτεται για λίγα λεπτά, προκειμένου να πραγματοποιηθεί το κούρδισμα των οργάνων. Κατά το διάστημα αυτό, ο σκηνικός χώρος δεν παραμένει αδρανής. Η ηλικιωμένη γυναίκα, η οποία είχε εμφανιστεί στην προηγούμενη ενότητα και έως τότε στεκόταν σχεδόν ακίνητη, παρακολουθώντας από απόσταση τη δράση, αρχίζει τώρα να κινείται: προχωρά αργά προς το κέντρο της σκηνής, γονατίζει και μοιάζει να αναζητά κάτι στο έδαφος, πριν τελικά σταθεί σε στάση προσευχής, στο σημείο όπου διακρίνονται τα υπολείμματα από το «αίμα» του αμνού. Έτσι, το μεσοδιάστημα αυτό δεν λειτουργεί απλώς ως τεχνική παύση, αλλά ως μια τελετουργική στιγμή που σηματοδοτεί τη μετάβαση στο δεύτερο μέρος του έργου.



3.12 Ενότητα δέκατη: *Tempel - Temple* (Ναός)

Η δέκατη ενότητα εκτείνεται από τον αρ. 36 έως και το πρώτο μέρος της άριας «Ελέησον» [«Erbarme Dich»] (αρ. 47). Το δεύτερο μουσικό μέρος αρχίζει με μια άρια σε μορφή διαλόγου ανάμεσα στη μεσόφωνο και τη χορωδία, κατά την οποία αναζητείται ο Ιησούς: «Πού πήγε ο φίλος σου, ω άριστη των γυναικών;», «Αχ! Πού έφυγε ο Ιησούς;». Οι στίχοι αυτοί μπορούν να ερμηνευθούν ως σχόλιο στην προηγούμενη σκηνική δράση, όπου η γυναίκα, γονατισμένη, αναζητούσε κάτι στο έδαφος. Κατά τη διάρκεια της άριας, ωστόσο, η ίδια παραμένει αρχικά σε στάση προσευχής, ενώ στην οθόνη προβάλλεται κείμενο που αποκαλύπτει την ταυτότητά της:

«Αφού έχασε τη μικρότερη αδελφή της και συγκλονίστηκε βαθιά από τα γραπτά της Αγίας Τερέζας του Lisieux, μια δεκαεξάχρονη αθλήτρια της γυμναστικής αποφασίζει να αφιερώσει τη ζωή της στην προσευχή. Μπαίνει στο Μοναστήρι των Καρμελιτών του Άαχεν με το όνομα Αδελφή Μαρία».

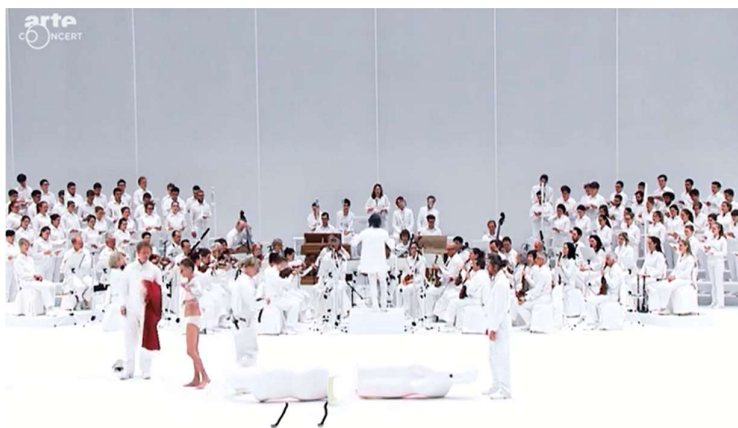


Με τον τρόπο αυτό, το κοινό πληροφορείται ότι η ηλικιωμένη γυναίκα που εμφανίζεται ήδη από την προηγούμενη ενότητα, υπήρξε μοναχή στο Καρμελιτικό μοναστήρι της γερμανικής πόλης Άαχεν, προσθέτοντας μια ακόμη εικόνα που παραπέμπει, αυτή τη φορά, όχι στο Αμβούργο αλλά ευρύτερα στον γερμανικό χώρο. Το Τάγμα των Καρμελιτών ανάγεται σε ερημίτες που εγκαταστάθηκαν στο Όρος Κάρμηλος τον 12ο αιώνα και χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη αφοσίωση στην Παναγία, καθώς και από έμφαση στη μοναχική ζωή, την περισυλλογή και τη μεσιτεία μέσω της προσευχής και της μετάνοιας (Carmelite Order, 1957, σ. 238). Η Αγία Τερέζα του Lisieux, η οποία επηρέασε την πορεία της γυναίκας, μεγάλωσε σε ένα οικογενειακό περιβάλλον ευσέβειας και απομόνωσης από τον κόσμο, ενώ, σε νεαρή ηλικία, εισήλθε στο μοναστήρι των Καρμελιτών της γαλλικής πόλης Lisieux (Farmer, 2004, σσ. 501-502). Χωρίς θεαματικά οράματα ή θαυματουργικές πράξεις, θεμελίωσε την αγιότητά της μέσα από την απλότητα της καθημερινής ζωής και την πλήρη αφοσίωση στον Θεό (Teresa of Lisieux, 1958, σ. 426). Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Castellucci, στην παράσταση *La Passione*, επαναπροσδιορίζει την έννοια του Πάθους, μεταφέροντάς την από το πεδίο του ιερού σε καθημερινές εικόνες, πράξεις και πρόσωπα, παρατηρείται ότι και στο συγκεκριμένο πλαίσιο εμφανίζει επί σκηνής μια γυναίκα, η οποία συνδέθηκε βιωματικά με την πίστη και της οποίας η πνευματική αναφορά, η Τερέζα του Lisieux, αποτελεί παράδειγμα αγιότητας που δεν θεμελιώνεται σε θαυματουργικές ή θεαματικές εμπειρίες, αλλά στην απλότητα των καθημερινών πράξεων.

Η επιλογή του ονόματος «Αδελφή Μαρία» και η ένταξή της στο μοναχισμό επιτρέπουν μια ευρύτερη συνειρμική σύνδεση με τις μορφές των Μαριών της Καινής Διαθήκης. Έξι γυναίκες

με αυτό το όνομα αναφέρονται στην Καινή Διαθήκη⁹, ενώ ορισμένες από αυτές παρευρέθηκαν κατά τη σταύρωση και τον ενταφιασμό του Ιησού. Στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου (κζ': 55-56, 61) αναφέρονται η Μαρία η Μαγδαληνή και η Μαρία, η μητέρα του Ιακώβου και του Ιωσή, ενώ ο ευαγγελιστής Ιωάννης κάνει λόγο για τη Μαρία τη Μαγδαληνή, τη Μαρία, τη γυναίκα του Κλωπά, και την Παρθένο Μαρία, τη μητέρα του Ιησού (ιθ': 25). Με τον τρόπο αυτό, η βιβλική και θεολογική αυτή αναφορά ενσωματώνεται σε ένα υπαρκτό πρόσωπο, μετατοπίζοντας το Πάθος από τον χώρο της γραφής και της παράδοσης στη σφαίρα της σύγχρονης, καθημερινής εμπειρίας.

Καθώς η γυναίκα προσεύχεται, ένας νεαρός άνδρας την πλησιάζει κρατώντας έναν πορφυρό μανδύα. Η ηλικιωμένη γυναίκα σηκώνεται και αρχίζει να αφαιρεί τα ρούχα της, παραμένοντας με τα εσώρουχά της, ενώ εμφανίζονται ένας άντρας και μια γυναίκα κρατώντας από ένα κομμάτι λευκής σαρκοφάγου. Στη συνέχεια, η γυναίκα μπαίνει μέσα στη σαρκοφάγο και πάνω της τοποθετείται ο μανδύας, καθώς οι δύο βοηθοί σκηνής που έφεραν τη σαρκοφάγο, την κλείνουν, δένοντας τα κομμάτια της με ζώνες. Η σαρκοφάγος τοποθετείται σε όρθια θέση, στραμμένη κατά τρία τέταρτα προς το κοινό, παραπέμποντας στη στάση προσευχής που είχε προηγουμένως η γυναίκα. Στο στόμιο της σαρκοφάγου διακρίνεται μία οπή. Οι σκηνικές αυτές ενέργειες πραγματοποιούνται στο μουσικό διάστημα από την άρια της μεσοφώνου με τη χορωδία έως και το χορικό «Δολίως ο κόσμος με εδίκασε με ψεύδη και λόγους πλαστούς» [«Mir hat die Welt trügligh gericht't mit Lügen und mit falschem G'dicht»] (αρ. 38). Το τελευταίο λειτουργεί ως σχόλιο στο προηγούμενο ευαγγελικό απόσπασμα (αρ. 37), κατά το οποίο τα μέλη του συνεδρίου αναζητούν ψευδομαρτυρία εναντίον του Ιησού, προκειμένου να τον καταδικάσουν σε θάνατο.



⁹ Η Μαρία, σύζυγος του Κλωπά, η οποία συνδέεται με τη μορφή της μητέρας του Ιακώβου του Μικρού και του Ιωσή· η Παρθένα Μαρία, μητέρα του Ιησού· η Μαρία η Μαγδαληνή, από την οποία ο Ιησούς εκδίωξε επτά δαιμόνια και η οποία στη συνέχεια έγινε μία από τις πιο αφοσιωμένες μαθήτριές του· η Μαρία της Βηθανίας, η αδελφή του Λάζαρου, η οποία, σύμφωνα με την ευαγγελική παράδοση, ταυτίζεται με τη γυναίκα που έχυσε μύρο στο σώμα του Ιησού έξι ημέρες πριν από το τελευταίο Πάσχα του· η Μαρία, μητέρα του Ευαγγελιστή Μάρκου· και η Μαρία της Ρώμης, η οποία δραστηριοποιήθηκε ενεργά για το χριστιανικό έργο στη Ρώμη (Davis, 1942, σσ. 478-480).



Ο εγκλεισμός ανθρώπου μέσα σε σαρκοφάγο συναντάται και σε άλλη σκηνική δημιουργία του Castellucci. Συγκεκριμένα, στην παράσταση *Ιστορία της Σύγχρονης Αφρικής 3η έκδοση* [*Storia Dell’Africa Contemporanea Vol III*], στην οποία εξετάζεται η χειρονομία του γονατίσματος, ο ίδιος ο Castellucci μαζί με τα έξι παιδιά του εγκλείονται σε μια σαρκοφάγο, η οποία έχει τη μορφή γονατισμένου ανθρώπινου σώματος (Romaeuropa Festival, 2010). Στη περίπτωση της *La Passione*, η αφαίρεση των ενδυμάτων και η είσοδος της γυναίκας στη σαρκοφάγο μπορεί να ερμηνευθεί ως απομάκρυνσή της από την κοσμική ζωή, τις γήινες απολαύσεις, τον αθλητισμό, ακόμη και από τον ίδιο της τον εαυτό, και ως μετάβασή της στη μοναστική ζωή, τη σιωπή, τη μοναξιά και την περισυλλογή. Η στάση γονατίσματος είναι χαρακτηριστική των ανθρώπων που προσεύχονται, όπως και στην περίπτωση της προσευχής του Ιησού στη Γεθσημανή, όπου, γονατισμένος, ζητάει από τον Πατέρα του να παρέλθει από αυτόν το ποτήριο του πάθους (Ματθαίος, κστ’: 39).



Romeo Castellucci, *Storia Dell’Africa Contemporanea Vol III*

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ο τίτλος της ενότητας, *Ναός*. Στο μουσικό νούμερο που ακολουθεί (αρ. 39), ακούγεται το ευαγγελικό κείμενο, όπου δύο ψευδομάρτυρες καταθέτουν εναντίον του Ιησού, λέγοντας ότι είπε πως μπορεί να γκρεμίσει τον Ναό του Θεού και να τον οικοδομήσει σε τρεις ημέρες (Ματθαίος, κστ’: 61). Σε κανένα από τα Ευαγγέλια δεν καταγράφονται αυτά τα ακριβή λόγια ως λεγόμενα από τον Χριστό· είναι, όμως, σαφές ότι είχε χρησιμοποιήσει περισσότερες από μία φορές διατυπώσεις που θα μπορούσαν να δώσουν αυτή την εντύπωση (France, 1985, σ. 378). Το πλησιέστερο αντίστοιχο βρίσκεται στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη (β’: 19), όπου ο λόγος αυτός ερμηνεύεται ως προφητεία για την Ανάσταση. Στο Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο χαρακτηριστικό είναι το επεισόδιο όπου ο Ιησούς εισέρχεται στον Ναό της Ιερουσαλήμ και εκδιώχνει όσους εμπορεύονταν εντός αυτού, λέγοντάς τους: «Ο οίκος μου θα ονομασθή οίκος προσευχής» (Ματθαίος, κα’: 12-13).

Παράλληλα, αναφέρεται ότι ο Ιησούς είχε προαναγγείλει και την καταστροφή του Ναού, λέγοντας στους μαθητές του ότι «δεν θα μείνει πέτρα επάνω σε πέτρα που να μην κατακρημνιστεί» (Ματθαίος, κδ’: 2).

Στον χριστιανισμό, ο ναός αποτελεί τον τόπο λατρείας του Θεού και τέλεσης των μυστηρίων (Μπαμπινιώτης, 2002, σ. 1163). Ο ναός μπορεί να ειπωθεί επίσης ως χώρος προσευχής, συλλογικής, αλλά και ατομικής περισυλλογής. Στο πλαίσιο αυτό, η σαρκοφάγος λειτουργεί ενδεχομένως ως ναός, στον οποίο εισέρχεται η ηλικιωμένη γυναίκα, παραπέμποντας στην περίοδο της μοναχικής της ζωής, κατά την οποία είχε αφιερωθεί στην προσευχή και την απομόνωση, ενώ παραμένει μέσα της από τον αρ. 38 έως και τον αρ. 46. Η παραμονή της σε συνθήκη εγκλεισμού μέσα στη σαρκοφάγο συνιστά μια ιδιαίτερα απαιτητική σωματικά διαδικασία. Όπως αναφέρει η Παπαλεξίου (2011, σ. 33) για τους ηθοποιούς της παράστασης *Περί της Εννοίας του Προσώπου του Υιού του Θεού*, έτσι και εδώ η ηλικιωμένη γυναίκα, εγκλεισμένη μέσα στη σαρκοφάγο, υπομένει ως μάρτυρας το βάρος της σκηνικής πράξης, όπως

ο Ιησούς το άχθος του Σταυρού, ενώ παράλληλα μετατρέπεται σε θύμα του βλέμματος του κοινού. Με τον τρόπο αυτό, η έννοια του Πάθους ενσαρκώνεται επί σκηνης.

Κατά τη διάρκεια του ρετσιτατίβου και της άριας του οξυφώνου, η εικόνα στον χώρο όπου πραγματοποιούνται τα συμβάντα παγώνει, αντανakλώντας ενδεχομένως την έννοια της σιωπής που διέπει τους στίχους του ρετσιτατίβου: «Ο Ιησούς σωπαίνει ενώπιον πλαστών ψεμάτων, για να μας δείξει ότι η πλήρης ελέους θέλησή Του από τα Πάθη λυγίζει για χάρη μας, και ότι σε παρόμοιο πόνο σαν Αυτόν πρέπει να είμαστε και να σιωπούμε ενώπιον κατηγοριών».



Στο μουσικό νούμερο 42, όπου ακούγεται η γνωστή σκηνή του Ευαγγελίου κατά την οποία ο αρχιερέας ρωτάει τον Ιησού αν είναι ο Μεσσίας, ο Υιός του Θεού, και εκείνος απαντάει «Συ είπας», ένας άνδρας συνδέει τη σαρκοφάγο με τον σωλήνα της φιάλης που βρίσκεται στην άκρη της σκηνης. Όταν ο αρχιερέας προφέρει τη λέξη «Gotteslästerung» (βλασφημία), από το στόμιο της σαρκοφάγου αρχίζουν να εκρέουν αφροί, εικόνα η οποία θα παραμείνει στη σκηνή έως και τον αρ. 46. Κατά τη διάρκεια των μουσικών αυτών μερών, συνοδεύοντας την έκκριση των αφρών, ακούγονται από το ευαγγελικό κείμενο ρήματα που υποδηλώνουν ενέργεια του στόματος, όπως, «πεις», «λέω», «βλασφήμισε», «προφήτευσε», «αρνείται», φέροντας στον νου τη μορφή της Κασσάνδρας από την παράσταση *Ορέστεια, μια οργανική Κωμωδία*, η οποία, κλεισμένη σε ένα γυάλινο κουτί με υγρά, πνίγεται από τα ίδια της τα λόγια (Παπαλεξίου, 2009, σ. 75).



Ακολουθεί το πρώτο μέρος της άριας της μεσοφώνου «Ελέησον, Θεέ μου, χάριν των δακρύων μου» [«Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen»] και στην οθόνη προβάλλεται η συνέχεια της ιστορίας της Αδελφής Μαρίας:

«Το 1999, μετά από 41 χρόνια απομόνωσης, η Αδελφή Μαρία εγκατέλειψε τη θρησκευτική της ζωή. Δεν θέλησε να εξηγήσει την απόφασή της ούτε να δώσει το όνομά της. Σήμερα σε ηλικία 74 ετών, περιγράφει τον εαυτό της ως άθεη»

Στο σημείο αυτό, οι βοηθοί σκηνης ανοίγουν τη σαρκοφάγο και βοηθούν τη γυναίκα να εξέλθει, απομακρύνοντας τα επιμέρους τμήματά της και τους αφρούς. Η γυναίκα, φορώντας τον πορφυρό μανδύα και καλύπτοντας το κεφάλι της, αποχωρεί από τη σκηνή. Κατά τη διάρκεια της δέκατης ενότητας, τελείται μια διαδικασία μεταμόρφωσης: η ηλικιωμένη γυναίκα εκτίθεται στο βλέμμα του κοινού, απογυμνώνεται και εισέρχεται στη σαρκοφάγο, ενώ στη συνέχεια εξέρχεται, φέροντας τον πορφυρό μανδύα, ο οποίος παραπέμπει σε εκείνον που φόρεσαν οι στρατιώτες στον Ιησού πριν από τη Σταύρωσή του (Ματθαίος, κζ': 28). Η σκηνική αυτή μεταμόρφωση μπορεί να ιδωθεί σε συνάρτηση με τη βιογραφική πορεία της Αδελφής Μαρίας, η οποία, επηρεασμένη από τα γραπτά της Αγίας Τερέζας του Lisieux, εισήλθε στον μοναχισμό και, ύστερα από σαράντα ένα χρόνια, τον εγκατέλειψε, δηλώνοντας άθεη. Η πορεία αυτή αποτυπώνει, σε ανθρώπινο επίπεδο, τη μετατόπιση από την πίστη στην αμφιβολία, επαναφέροντας το Πάθος από το θεολογικό πεδίο στην εμπειρία του σύγχρονου ανθρώπου.



3.13 Ενότητα ενδέκατη: *Preis des Blutes- Prix du Sang (Τιμή του αίματος)*

Η ενδέκατη ενότητα αρχίζει στο ορχηστρικό μέρος που προηγείται του δεύτερου τμήματος της άριας «Ελέησον» και εκτείνεται έως και το μουσικό νούμερο 51. Μετά την αποχώρηση της ηλικιωμένης γυναίκας, στη σκηνή εμφανίζεται ένα πλυντήριο, καθώς και μία γυναίκα που φέρει ένα συρόμενο τραπεζάκι. Το κοινό πληροφορείται σχετικά με τη σκηνική δράση:

«Οι μαίες του μαιευτηρίου του Αμβούργου κάθε χρόνο βοηθούν πάνω από 200 γυναίκες τόσο κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, όσο και κατά τη γέννηση του παιδιού τους. Πάνω σε αυτό το πανί γεννήθηκε ένα παιδί. Σε κάθε παράσταση ένα πανί πλένεται. Οι γονείς του νεογέννητου δεν επιθυμούσαν να αναφέρουν το επώνυμό τους.»



Για ακόμα μία φορά, η σκηνική εικόνα παραπέμπει άμεσα στην πόλη όπου παρουσιάζεται η παράσταση. Η γυναίκα με το συρόμενο τραπεζάκι είναι μαία. Στεκόμενη απέναντι στο κοινό, παίρνει από το τραπεζάκι ένα πλαστικό σακουλάκι, μέσα στο οποίο βρίσκεται το αυθεντικό πανί της γέννησης ενός νεογέννητου. Στην οθόνη προβάλλονται τα στοιχεία του παιδιού -με εξαίρεση το επώνυμο- όπως αναγράφονται στο σακουλάκι.

«Όνομα: Elena

Επώνυμο:-

Βάρος: 3.955 g

Ύψος: 57 cm

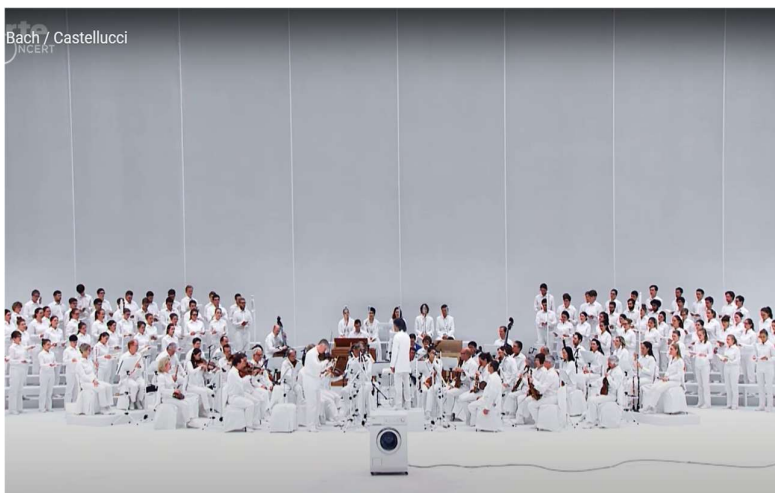
Φύλο: γυναίκα

Ημέρα γέννησης: 10.03.2016 (ιχθύς)

Ωρα γέννησης: 01:16»



Στη συνέχεια, η γυναίκα αφαιρεί το πανί από το σακουλάκι και, σαν έκθεμα, το παρουσιάζει στο κοινό. Έπειτα, το τοποθετεί στο πλυντήριο, το οποίο τίθεται σε λειτουργία. Κατά το τελευταίο ορχηστρικό μέρος της άριας, η γυναίκα και ο άνδρας αποχωρούν, αφήνοντας επί σκηνης μόνο το πλυντήριο, μέσα στο οποίο το σεντόνι συνεχίζει να πλένεται.



Το πλυντήριο ως σκηνικό στοιχείο εμφανίζεται και σε άλλες δημιουργίες του Romeo Castellucci, όπως στο επεισόδιο *Paris #06* της *Ενδογονιδιακής Τραγωδίας*. Στην πρώτη περίπτωση, διακρίνονται δύο πλυντήρια και δύο αστυνομικοί, εκ των οποίων ο ένας φαίνεται να ξεπλένει το όπλο του σε μία λεκάνη. Στη δεύτερη σκηνή, εμφανίζονται εκ νέου δύο πλυντήρια και δύο άνδρες, οι οποίοι παραπέμπουν σε μία σχέση θύτη και θύματος. Το κοινό παρακολουθεί το «αίμα» ενός ενήλικου σώματος να κυλά πάνω στο πλυντήριο, ενώ στη *La Passione* το πανί με το αίμα του νεογέννητου τοποθετείται μέσα σε αυτό.



Κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνικής εικόνας, στο κείμενο του ορατορίου του Bach ακούγονται στίχοι που περιστρέφονται γύρω από την αμαρτία και την ανάγκη συγχώρεσης. Συγκεκριμένα, στο χορικό που ακολουθεί (αρ. 48), η χορωδία δεν αρνείται την αμαρτία, αλλά αναγνωρίζει ότι η χάρη και το έλεος του Θεού είναι μεγαλύτερα από αυτήν: «την αμαρτία δεν αρνούμαι, αλλά η χάρη και το έλεός Σου είναι πολύ μεγαλύτερα της αμαρτίας που πάντα μέσα μου γνωρίζω». Στη συνέχεια, στο ευαγγελικό κείμενο, ο Ιούδας επιστρέφει από τύψεις τα τριάντα αργύρια, ισχυριζόμενος ότι αμάρτησε, διότι παρέδωσε αίμα αθώο. Η αναφορά στην αμαρτία αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αν συνδεθεί με τη σκηνική εικόνα.

Η αμαρτία, στη χριστιανική θεολογία, ορίζεται ως κάθε στάση αδιαφορίας, απιστίας ή ανυπακοής προς το θέλημα του Θεού, όπως αυτό αποκαλύπτεται στη συνείδηση, στον νόμο και στο Ευαγγέλιο (Kuizenga, 1939, σ. 2798). Ήδη από την αφήγηση των πρωτοπλάστων, η ανυπακοή του Αδάμ και της Εύας απέναντι στη θεϊκή εντολή οδηγεί στον πόνο της γέννας και στον θάνατο, καταδικάζοντας την ανθρωπότητα στην αμαρτία (Sin, 1987, σ. 952). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το σεντόνι με το αίμα του νεογέννητου μπορεί να ιδωθεί ως ένδειξη ότι ο άνθρωπος, από τη στιγμή της γέννησής του, φέρει μέσα του την αμαρτία, ενώ το πλύσιμό του παραπέμπει ενδεχομένως στην άφεση των αμαρτιών, η οποία επέρχεται χάρη στη θυσία και το έλεος του Ιησού, όπως επισημαίνεται και στο χορικό (αρ. 48). Επιπροσθέτως, η χειρονομία της γυναίκας να τεντώσει το σεντόνι επιδεικτικά προς το κοινό, δημιουργεί τον συνειρμό ότι κάθε μετάβαση είναι επώδυνη, όχι μόνο του θανάτου, αλλά και της γέννησης, η οποία συνδέεται με αίμα και πόνο (Krause, 2016). Όπως σημειώνει και η Παπαλεξίου (2009, σ. 94) σε συνομιλία της με τον Castellucci «η γέννηση ενός παιδιού είναι ένα πέρασμα στη ζωή, αλλά και στον θάνατο». Τέλος, το πλυντήριο, με το στρογγυλό του σχήμα και το υδάτινο στοιχείο, μπορεί να παραπέμπει στη μήτρα και το αμνιακό υγρό. Η διαδικασία πλύσης αποκτά σε αυτό το πλαίσιο διττή σημασία: αφενός ως πράξη καθαρισμού και αφετέρου ως μια συμβολική επιστροφή στη

γέννηση, όπου το σώμα επανέρχεται σε μια πρωταρχική, υδάτινη κατάσταση. Έτσι, το Πάθος δεν περιορίζεται στο θεολογικό γεγονός, αλλά μετατοπίζεται και στην ανθρώπινη εμπειρία, εμφανιζόμενο ως μια συνθήκη που συνοδεύει τον άνθρωπο από τη στιγμή της γέννησής του.

Στη συνέχεια της ενότητας προστίθεται ένα δεύτερο σκηνικό αντικείμενο, το οποίο έρχεται να συμπληρώσει την προηγούμενη εικόνα. Στο ευαγγελικό απόσπασμα (αρ. 50) και στην άρια του βαθύφωνου που ακολουθεί (αρ. 51), ένας άντρας και μια γυναίκα τοποθετούν, από τη μία έως την άλλη άκρη της σκηνής -μπροστά από το πλυντήριο- ένα συρματόπλεγμα. Σύμφωνα με το κείμενο που προβάλλεται στην οθόνη:

«Το 1843 ο Joseph F. Glidden, ένας παλιός καθηγητής του Clarendon στην Πολιτεία της Νέας Υόρκης, μετακόμισε στο Illinois, όπου έγινε αγρότης. Για να προστατέψει τη γη από τους άγριους βίσονες, επινόησε έναν φράχτη από σιδερένιο σύρμα με κοντές στριφτές και λοξές αιχμές σαν μικροσκοπικά μαχαίρια. Ο Glidden έλαβε το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας για το συρματόπλεγμα του στις 24 Νοεμβρίου 1874. Όταν πέθανε το 1906 ήταν ένας από τους πλουσιότερους ανθρώπους των Η.Π.Α.»



Το συρματόπλεγμα, το οποίο σχετίζεται με την απομόνωση, την απαγόρευση, τον τραυματισμό και την πληγή, επέφερε στον εφευρέτη του πλούτο. Μια πράξη που προκαλεί πόνο οδηγεί, έτσι, σε οικονομικό όφελος. Αντίστοιχα, τα τριάντα αργύρια που έλαβε ο Ιούδας για να προδώσει τον Δάσκαλό του συνδέονται με τη σταύρωσή του. Οι αρχιερείς αρνούνται να βάλουν τα τριάντα αργύρια στο ταμείο του ναού, καθώς πρόκειται για «τιμή αίματος» -το επαναλαμβάνουν δύο φορές-, ενώ στη συνέχεια ο βαθύφωνος τραγουδάει: «Ιδού τα χρήματα, την τιμή του αίματος σας ρίχνει ο άσωτος υιός κάτω στα πόδια». Τα αποσπάσματα αυτά αντανakλούν τον τίτλο της ενότητας, *Τιμή του αίματος*, ο οποίος μετασχηματίζεται σκηνικά μέσα από υλικά, πραγματικά αντικείμενα: το πανί με το αίμα του βρέφους και το συρματόπλεγμα, μια εφεύρεση που προκαλεί πόνο, επιφέροντας ταυτόχρονα κέρδος στον εφευρέτη της. Από τη στιγμή που το αγκαθωτό συρματόπλεγμα επινοήθηκε, η χρήση του συνδέθηκε με μορφές περιορισμού και βίας, οι οποίες συνεχίζονται έως και σήμερα, όπως στον διαχωρισμό συνόρων και πληθυσμών.

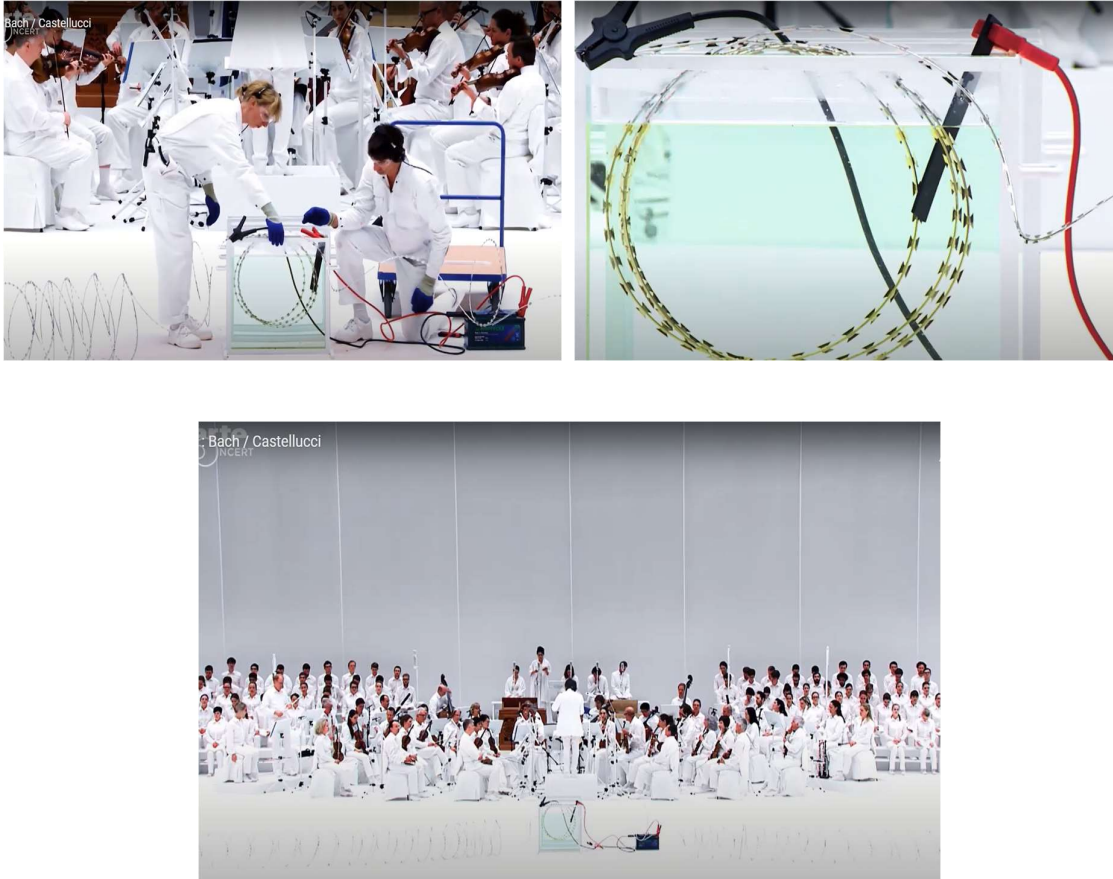
3.14 Ενότητα δωδέκατη: *Krone - Couronne (Κορώνα, Στέμμα, Στεφάνι)*

Η ενότητα έχει ως σημείο εκκίνησης την ευαγγελική σκηνή, όπου ο Ιησούς βρίσκεται ενώπιον του Πόντιου Πιλάτου (αρ. 52), και φτάνει έως την αρχή του *dal segno* της άριας «Από αγάπη θα πεθάνει ο Σωτήρας μου» [*«Aus Liebe will mein Heiland sterben»*, αρ. 58]. Το πλυντήριο απομακρύνεται από τη σκηνή, ενώ το συρματόπλεγμα παραμένει. Παράλληλα, πίσω από αυτό τοποθετούνται τρία μεγάλα διάφανα δοχεία γεμάτα με υγρό, καθώς και μία παροχή ενέργειας με δύο καλώδια. Όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, το συρματόπλεγμα -ως εφεύρεση που προκαλεί πόνο, ενώ ταυτόχρονα συνδέεται με οικονομικό κέρδος- συσχετίστηκε με τα τριάντα αργύρια που έλαβε ο Ιούδας για την προδοσία του Δασκάλου του. Στην αρχή της παρούσας ενότητας, με το συρματόπλεγμα να παραμένει ως υλικό ίχνος της «τιμής του αίματος», η ευαγγελική αφήγηση εστιάζει στην τύχη αυτού του χρηματικού ποσού: οι αρχιερείς, μη θέλοντας να το εντάξουν στο ταμείο του ναού, αγοράζουν τον αγρό του κεραμέως ως τόπο ταφής των ξένων, ο οποίος ονομάστηκε «αγρός του αίματος» (Ματθαίος, κζ': 7-8).

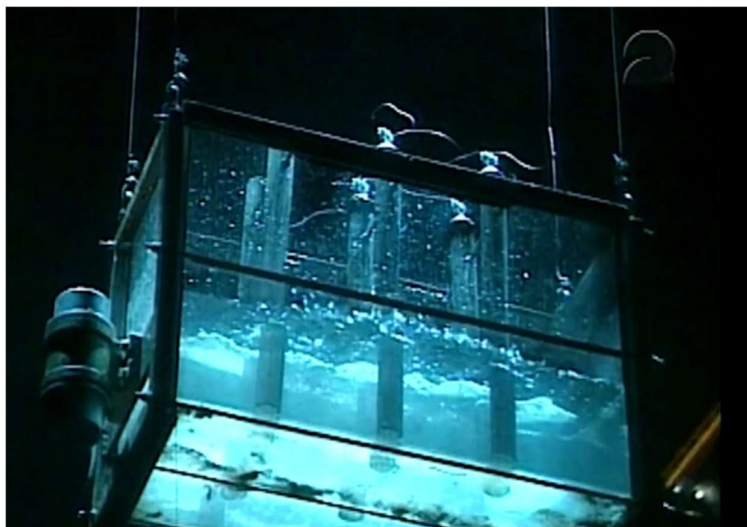
Ο χώρος των σκηνικών δρωμένων σε αυτή την ενότητα παίρνει τη μορφή χημικού εργαστηρίου. Ένας άνδρας και μία γυναίκα, φορώντας ειδικές λευκές στολές, με προστατευτικά γυαλιά και γάντια, αποσπούν ένα τμήμα από το συρματόπλεγμα, το οποίο παραπέμπει σε ακάνθινο στεφάνι. Το αντικείμενο αυτό βυθίζεται διαδοχικά: τρεις φορές στο ένα δοχείο, τρεις φορές στο δεύτερο, και στη συνέχεια αφήνεται μέσα στο μπροστινό δοχείο. Το κόκκινο καλώδιο τοποθετείται εντός του υγρού, ενώ το μαύρο συνδέεται με το άκρο του συρματοπλέγματος που παραμένει εκτός αυτού. Σταδιακά, το τμήμα του συρματοπλέγματος που βρίσκεται μέσα στο δοχείο αποκτά χρυσαφί απόχρωση. Μέσω του κειμένου που προβάλλεται στην οθόνη, το κοινό ενημερώνεται για τη διαδικασία:

«Η ηλεκτρόλυση είναι μια ηλεκτροχημική διαδικασία που λαμβάνει χώρα σε μια ηλεκτρολυτική δεξαμενή. Δύο ηλεκτρόδια, η άνοδος [-] και η κάθοδος [+] είναι βυθισμένα σε ένα υγρό, όπου δημιουργούν ένα ηλεκτρικό πεδίο τάσης 6 Volt. Η ηλεκτρόλυση χρησιμοποιείται για τη διάλυση μετάλλων από ορυκτά. Καθιστά δυνατή

την παραγωγή επιχρωμίωσης και επιστρώσεων για την καταπολέμηση της διαδικασίας οξείδωσης (σκουριάς). Εδώ ο γαλβανισμένος σίδηρος επικαλύπτεται με καθαρό χρυσό»



Η μηχανή, στη συγκεκριμένη περίπτωση η παροχή της ενέργειας, αποτελεί ένα σταθερό μοτίβο στη δραματουργία του Castellucci, καθώς λειτουργεί ως γεννήτωρ ενέργειας, επηρεάζοντας τη ρυθμολογία της σκηνής. Στη *Γένεση: Από το μουσείο του ύπνου* [*Genesi: From the Museum of Sleep*], στην οποία διερευνώνται τα φαινόμενα της δημιουργίας στον μύθο και την επιστήμη, στην πρώτη πράξη αιωρείται πάνω από τη σκηνή ένας μικρός γυάλινος αντιδραστήρας με ραδιενεργές ράβδους που βυθίζονται μέσα στο νερό (Causey, 2001, σσ. 200, 207).



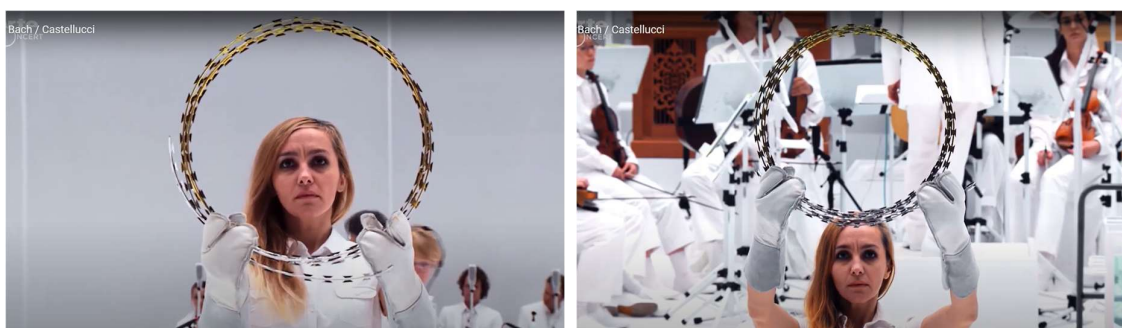
Genesis: From the museum of Sleep, Holland Festival,
<https://www.youtube.com/watch?v=Y1Uq4nXrbco> (05:47)

Αφού το μέρος του συρματοπλέγματος επιχρυσωθεί μέσω της διαδικασίας της ηλεκτρόλυσης, αποσυνδέονται τα καλώδια και το τμήμα αποκόπτεται. Το συγκεκριμένο αντικείμενο λειτουργεί ως συμβολική αναφορά στο ακάνθινο στεφάνι του Ιησού. Σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Ματθαίου, πριν από τη Σταύρωση, οι στρατιώτες του ηγεμόνα εμπαίζουν τον Ιησού, αποδίδοντάς του ειρωνικά τον τίτλο του «βασιλιά των Ιουδαίων»: του αφαιρούν τα ρούχα και, αντί αυτών, του φορούν έναν κόκκινο μανδύα, του δίνουν ένα καλάμι και πλέκουν ένα στεφάνι από αγκάθια, το οποίο τοποθετούν στο κεφάλι του (Ματθαίος, κζ': 27-29). Αυτά τα στοιχεία συγκροτούν μια ειρωνική μίμηση της βασιλικής εξουσίας: ο κόκκινος μανδύας παραπέμπει στον πορφυρό μανδύα του αυτοκράτορα, το καλάμι λειτουργεί ως σκήπτρο και το ακάνθινο στεφάνι ως στέμμα (France, 1985, σ. 394).

Παρόλο που στη συγκεκριμένη ενότητα, με τίτλο *Κορώνα, Στέμμα, Στεφάνι*, το βασικό σκηνικό αντικείμενο παραπέμπει στο ακάνθινο στεφάνι του Ιησού, η χαρακτηριστική ευαγγελική σκηνή του εμπαιγμού και της επιβολής του στεφάνου ακούγεται στην επόμενη ενότητα. Οι σκηνικές εικόνες που εισάγει ο Castellucci στο έργο του Bach δεν αναπαριστούν ούτε ακολουθούν πιστά τη σειρά των ευαγγελικών γεγονότων. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στην πρώτη ενότητα με τίτλο *Αυτοκρατορία*, η σχέση μεταξύ σκηνικού αντικειμένου και κειμένου του ορατορίου δεν είναι άμεσα αναγνώσιμη, ενώ σε άλλες ο τίτλος προκύπτει από το ίδιο το κείμενο, είτε του Ευαγγελίου είτε της ποίησης του Picander. Σε κάθε περίπτωση, τα αντικείμενα και οι δράσεις επί σκηνής αντλούν από ένα ευρύτερο πεδίο αναφορών στα γεγονότα των Παθών. Το στεφάνι αποτελεί ένα από τα κατεξοχήν σύμβολα του Πάθους, ενώ στη χριστιανική εικονογραφία, ο Ιησούς απεικονίζεται συχνά επί του Σταυρού φέροντας το ακάνθινο στεφάνι. Στην παρούσα ενότητα, παρότι δεν παρουσιάζεται η αντίστοιχη ευαγγελική σκηνή, το στεφάνι/στέμμα -ως σύμβολο βασιλικής εξουσίας- συνδέεται με αναφορές σε λέξεις όπως «βασιλιάς» και «κυβερνά»: ο Πιλάτος ρωτά τον Ιησού «Εσύ είσαι ο βασιλιάς των Ιουδαίων;», ενώ στο χορικό

που ακολουθεί η χορωδία τραγουδά «οδήγησε τον δρόμο σου και ό,τι την καρδιά σου αρρωσταίνει στην πιστότατη φροντίδα Εκείνου που τον κόσμο κυβερνά».

Στη συνέχεια, εισέρχονται τρεις άνδρες και μία γυναίκα· εκείνη, φορώντας ειδικά γάντια, παίρνει το «στεφάνι συρματοπλέγματος» και στέκεται κοιτάζοντας προς το κοινό, κρατώντας το αρχικά μπροστά στο πρόσωπό της, ώστε το κεφάλι της να φαίνεται μέσα στον κύκλο του, και στη συνέχεια το υψώνει ελαφρώς πάνω από το κεφάλι της. Κατά τη διάρκεια της ενέργειας της γυναίκας, στο ορατόριο ακούγεται η ερώτηση του Πόντιου Πιλάτου «Γιατί να σταυρωθεί, ποιο κακό έκανε;», και ακολουθεί η παράδοση απάντηση από το ρετσιτατίβο της υψιφώνου: «Έκανε για εμάς όλα τα καλά. Στους τυφλούς έδωσε φως, έκανε αυτούς που κουτσένουν να περπατήσουν [...] Ο Ιησούς δεν έκανε τίποτα άλλο, παρά μόνο καλό».



Το σκηνικό αντικείμενο που εισάγει ο σκηνοθέτης διατηρεί τη σχέση του με το βιβλικό κείμενο, επανεγγράφεται ωστόσο σε ένα σύγχρονο πλαίσιο: το στεφάνι του Ιησού, συνδεδεμένο με τον πόνο και τη Σταύρωση, δημιουργείται επί σκηνής, ενώπιον του κοινού, από ένα συρματοπλέγμα, μέσω της χημικής διαδικασίας της ηλεκτρόλυσης. Το κοινό καθίσταται έτσι μάρτυρας μιας διαδικασίας που προσεγγίζει τη μορφή «πειράματος». Με βάση την ετυμολογία της λέξης «θέατρον», ως τόπου όπου κάποιος παρακολουθεί αλλά και παρακολουθείται, για τον Castellucci, όπως και για το αρχαίο ελληνικό δράμα, η δύναμη του βλέμματος και ο ρόλος του θεατή αποκτούν πρωταρχική σημασία (Papalexίου, 2015, σ. 50). Η γυναίκα, κρατώντας το στεφάνι συρματοπλέγματος μπροστά από το πρόσωπό της, βρίσκεται ταυτόχρονα σε θέση θέασης και έκθεσης: κοιτάζει, αλλά και κοιτάζεται. Η στάση αυτή μετατοπίζει το σύμβολο του ακάνθινου στεφάνου πέρα από το πρόσωπο του Χριστού, προς μια εμπειρία που αφορά το ίδιο το κοινό. Υπό αυτό το πρίσμα, το στεφάνι δεν λειτουργεί μόνο ως ατομικό σύμβολο του Πάθους, αλλά εγγράφεται σε μια ευρύτερη, συλλογική συνθήκη, όπου κάθε άνθρωπος φαίνεται να φέρει το βάρος του. Όταν, ωστόσο, το υψώνει πάνω από το κεφάλι της, προκύπτει μια πιο άμεση σχέση με το ευαγγελικό και μουσικό συμφραζόμενο που έχει προηγηθεί: η χειρονομία της ενεργοποιεί τη μνήμη της σκηνής όπου ο Πιλάτος απευθύνεται στον όχλο («Τί να κάνω με τον Ιησού;») και η turba απαντά «Να σταυρωθεί». Το κοινό, στο οποίο απευθύνεται άμεσα το βλέμμα της, μοιάζει έτσι να μετατρέπεται σε μια σιωπηλή εκδοχή

του πλήθους, χωρίς να εκφέρει λόγο, αλλά συμμετέχοντας μέσω της θέασης στη συγκρότηση της σκηνής.

3.15 Ενότητα δέκατη τρίτη: *Nägel - Clous (Καρφιά)*

Η ενότητα ξεκινάει από το *dal segno* της άριας «Από αγάπη θα πεθάνει ο Σωτήρας μου» (αρ. 58) και καταλήγει στο ρετσιτατίβο του βαθυφώνου (αρ. 65). Τα αντικείμενα της προηγούμενης ενότητας έχουν απομακρυνθεί, με εξαίρεση το στεφάνι από συρματοπλέγμα, το οποίο παραμένει στο έδαφος της σκηνής ως υλικό κατάλοιπο. Στον σκηνικό χώρο εισέρχονται δύο άνδρες, φέροντας ένα φορητό μικροβιολογικό εργαστήριο και μία βάση τοποθέτησης δειγμάτων. Οι πληροφορίες που συνοδεύουν τη συγκεκριμένη σκηνική δράση αναφέρουν:

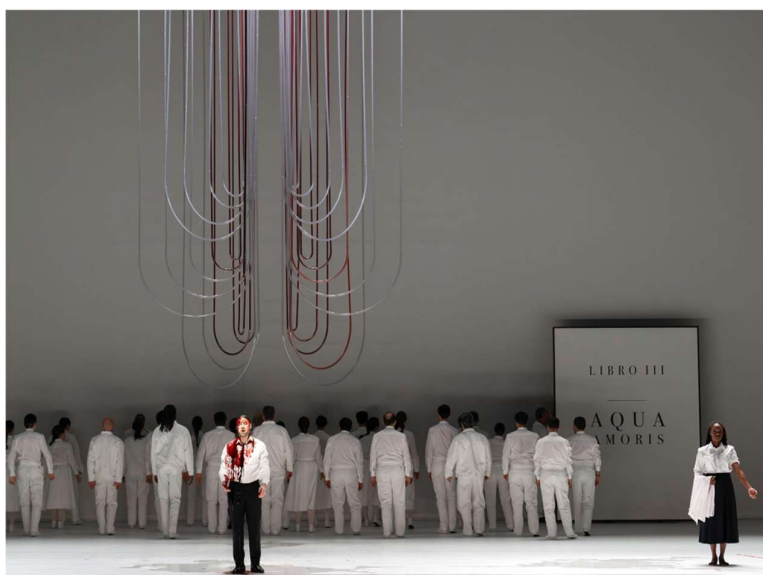
«Το ανθρώπινο σώμα περιέχει τρία έως τέσσερα γραμμάρια σιδήρου, που ισοδυναμεί με τρία καρφιά. Ο σίδηρος που περιέχεται στο αίμα είναι απαραίτητος στη μεταφορά του οξυγόνου μέσα στο σώμα. Αποτελεί συστατικό της αιμοσφαιρίνης, μιας πρωτεΐνης που βρίσκεται στα ερυθρά αιμοσφαίρια.

Η ηλεκτροφόρηση αίματος είναι μια εργαστηριακή τεχνική που επιτρέπει την εξαγωγή και την ανάλυση αιμοσφαιρίνης από το αίμα. Το δείγμα αίματος που φυγοκεντρήθηκε και αναλύθηκε λήφθηκε από τον Philippe Sly, ο οποίος ερμηνεύει τον Ιησού».

Η σκηνή εξακολουθεί να λειτουργεί ως εργαστηριακός χώρος, μετατοπιζόμενη από το χημικό στο μικροβιολογικό επίπεδο. Η λήψη σωματικών υγρών σε δοκιμαστικούς σωλήνες, καθώς και η μικροβιολογική ή χημική επεξεργασία τους, συνιστούν επαναλαμβανόμενο δραματουργικό μοτίβο στις σκηνικές δημιουργίες του Castellucci. Συγκεκριμένα, στη *Μάχη* [*Il Combattimento*] από το όγδοο βιβλίο μαδριγαλίων του Monteverdi [Μοντεβέρντι], τα σπέρματα ενός αλόγου αφαιρούνται με ειδική αντλία, καταγράφονται μέσω μικροσκοπίου και προβάλλονται ζωντανά σε μια γιγαντοοθόνη (Di Matteo, 2025, σ. 6). Στο επεισόδιο του Παρισιού, *P.#06*, από την *Ενδογονιδιακή Τραγωδία*, οι αστυνομικοί συλλέγουν τα ούρα του ηθοποιού που αναπαριστά τον Ιησού, σε ένα δοχείο συλλογής υγρών, το οποίο, στη συνέχεια το τοποθετούν σε μια οπή στον τοίχο, από την οποία φαίνεται να εκπέμπεται φως (Castellucci, *P.#06*, 06:28-07:58). Στην παράσταση *Τα δάκρυα του έρωτα*, εμφανίζεται επίσης ένα κύκλωμα αίματος.



Tragedia Endogonidia, P. #06 <https://www.youtube.com/watch?v=LaxvsR1CyD0>



Le lacrime di eros <https://www.operaballet.nl/en/dutch-national-opera/2024-2025/le-lacrime-di-eros>

Στη *La Passione*, οι δύο άνδρες είναι επαγγελματίες μικροβιολόγοι και εκτελούν επί σκηνής, σε πραγματικό χρόνο, την τεχνική της ηλεκτροφόρησης αίματος. Τόσο στο ευαγγελικό κείμενο (αρ. 59) όσο και στους στίχους του Picander, στο ρετσιτατίβο του βαθυφώνου (αρ. 65), γίνεται αναφορά στο «αίμα»: στην πρώτη περίπτωση, ο Πιλάτος νίπτει τας χείρας του, δηλώνοντας ότι είναι αθώος από το αίμα του Ιησού που πρόκειται να χυθεί, ενώ η turba απαντά «Το αίμα Του ας πέσει επάνω σε εμάς και τα παιδιά μας», επαναλαμβάνοντάς το τρεις φορές. Στο ρετσιτατίβο, το αίμα μετατοπίζεται από τον Ιησού στον πιστό: «Ναι! Με προθυμία η σάρκα και το αίμα μέσα μας θα σηκώσουν τον σταυρό». Το αίμα του Ιησού στην Καινή Διαθήκη κατέχει ισχυρό συμβολικό ρόλο, καθώς είναι το αίμα του «αθώου αμνού» -όπως έχει ήδη

αναφερθεί- που χύνεται για τη σωτηρία του ανθρώπου. Στο επίπεδο της σκηνικής πράξης, ωστόσο, παρουσιάζεται ως υπαρκτή βιολογική ύλη και εκτίθεται ως αντικείμενο ανάλυσης.



Η συγκεκριμένη ενότητα ονομάζεται *Καρφιά*, παραπέμποντας σε ένα ακόμα στοιχείο της σταύρωσης, τα καρφιά που κάρφωσαν το σώμα του Ιησού πάνω στον σταυρό. Σε καμία από τις ευαγγελικές περιγραφές της Σταύρωσης του Ιησού δεν γίνεται, ωστόσο, αναφορά σε αυτά (Evans, 2020, σ. 233). Η χρήση καρφιών, τα οποία, μέσω του τρυπήματος, της αιμορραγίας και του πόνου, ενίσχυαν τον φρικτό χαρακτήρα της Σταύρωσης, ήταν συνήθης πρακτική στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, και ως εκ τούτου είναι λογικό να μην γίνεται λεπτομερής περιγραφή στα Ευαγγέλια (Robison, 2002, σσ. 36-37). Η Σταύρωση του Ιησού αποτελεί από τα πιο διαδεδομένα θέματα της δυτικής χριστιανικής τέχνης από τον Μεσαίωνα και μετά, με τον Χριστό να απεικονίζεται συνήθως με τρία καρφιά -ένα σε κάθε χέρι και ένα να διαπερνά τα δύο πόδια-, παραπέμποντας ενδεχομένως στην Αγία Τριάδα (Hewitt, 1932, σ. 33). Στην παράσταση του Castellucci, το καρφί μετατοπίζεται από εξωτερικό όργανο βασανισμού σε υλική συνθήκη του σώματος, καθώς ο σίδηρος που εμπεριέχεται στο ανθρώπινο σώμα καθίσταται ισοδύναμος με τρία καρφιά. Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι πρόκειται για το αίμα του ίδιου του ερμηνευτή του Ιησού. Με τον τρόπο αυτό, το Πάθος εγγράφεται κυριολεκτικά στο ανθρώπινο σώμα. Αφού ολοκληρωθεί η διαδικασία της ηλεκτροφόρησης, ο ένας μικροβιολόγος κρεμάει το σακουλάκι με το δείγμα στον στύλο, ο οποίος παραμένει, μαζί με το στεφάνι από συρματοπλέγμα, επί σκηνής έως την ολοκλήρωση της παράστασης.

3.16 Ενότητα δέκατη τέταρτη: *Kreuzigung - Crucifixion (Σταύρωση)*

Η ενότητα εκκινεί από την άρια του βαθύφωνου (αρ. 66) και ολοκληρώνεται με την άρια για άλτο και χορωδία, «Δείτε, ο Ιησούς άπλωσε το χέρι για να μας πιάσει» [«Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt», αρ. 70]. Ο τίτλος της παραπέμπει στη Σταύρωση του Ιησού, η οποία αποτελεί και τον κεντρικό άξονα του αντίστοιχου αποσπάσματος του ορατορίου. Η ενότητα ανοίγει με τον βαθύφωνο να ερμηνεύει την άρια «Ελα γλυκέ σταυρέ» [«Komm, süßes Kreuz»], ενώ στη συνέχεια ακολουθεί η ευαγγελική σκηνή, όπου ο Ιησούς σταυρώνεται στον

Γολγοθά, έχοντας αριστερά και δεξιά του δύο ληστές. Παράλληλα, οι γραμματείς, οι Φαρισαίοι και ο λαός τον εμπαιζουν και τον λοιδορούν, καλώντας τον ειρωνικά να σώσει τον εαυτό του, εφόσον είναι ο Υιός του Θεού.

Η σταύρωση αποτελεί μέθοδο εκτέλεσης κατά την οποία το καταδικασμένο άτομο καθηλώνεται σε σταυρό ή σε παρόμοια κατασκευή έως τον θάνατό του (Maslen & Mitchell, 2006, σ. 185). Η πρακτική αυτή απαντάται σε διάφορες γεωγραφικές περιοχές και ιστορικές περιόδους. Στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, η σταύρωση εφαρμοζόταν κυρίως σε σκλάβους, επαναστάτες και γενικότερα σε άτομα χαμηλής κοινωνικής θέσης, λειτουργώντας ως μέσο παραδειγματισμού και διατήρησης της δημόσιας τάξης (Robison, 2002, σ. 36). Κατά τον 1ο αιώνα μ.Χ., στην Παλαιστίνη σταυρώθηκαν πολλοί επαναστάτες κατά της ρωμαϊκής εξουσίας -στην πλειονότητά τους Εβραίοι- ενώ και ο Ιησούς καταδικάστηκε σε σταύρωση με την κατηγορία ότι υποκινούσε εξέγερση εναντίον της ρωμαϊκής διοίκησης (Retief & Cilliers, 2003, σ. 939). Η συγκεκριμένη μορφή εκτέλεσης είχε σχεδιαστεί ώστε να είναι ιδιαίτερα επώδυνη και δημόσια ταπεινωτική¹⁰.

Στον χώρο των σκηνικών δρωμένων, ένα λευκό ακροβατικό τραπέζιο κατεβαίνει από την οροφή. Στη συνέχεια, δεκατρείς κομπάρσοι -όσοι και οι παρευρισκόμενοι στον Μυστικό Δείπνο- διαφορετικής ηλικίας, φύλου, εθνικότητας και σωματικής διάπλασης εισέρχονται στη σκηνή, φορώντας καθημερινά ρούχα, και υποβάλλονται σε μια προσομοίωση της σταύρωσης. Κρέμονται από το τραπέζιο για όσο αντέχουν, με τη στάση του σώματός τους να παραπέμπει σε εικονογραφικές αναπαραστάσεις του Εσταυρωμένου: το κεφάλι γέρνει προς τη μία πλευρά, ενώ τα πόδια τοποθετούνται, συνήθως, το ένα πάνω στο άλλο. Οι περισσότεροι αδυνατούν να διατηρήσουν τη θέση αυτή παρά μόνο για λίγα δευτερόλεπτα. Τα χέρια τους είναι καλυμμένα με λευκή πούδρα, ώστε να κρατιούνται καλύτερα από το τραπέζιο, το οποίο παραπέμπει ενδεχομένως στην οριζόντια δοκό που μετέφερε ο καταδικασμένος και όπου στερεώνονταν τα χέρια του πριν από τη σταύρωση. Παράλληλα, πληροφορίες που προβάλλονται στην οθόνη ενημερώνουν το κοινό σχετικά με τη συγκεκριμένη σκηνική δράση:

«Το βάρος των σταυρωμένων είναι η αιτία του θανάτου τους από ασφυξία. Η πίεση που προκαλείται από την υπερέκταση του θώρακα προκαλεί δυσκολία στην αναπνοή λόγω έλλειψης αερισμού των πνευμόνων. Η απώλεια παροχής οξυγόνου στο αίμα και οι κράμπες των άκρων προκαλούν υπεροξείδωση της αναπνευστικής οδού και κατά συνέπεια καρδιακή ανακοπή. Το μαρτυρικό πρόσωπο παραμένει σε συνείδηση μέχρι τον θάνατο. Οι κομπάρσοι προσπαθούν να αντέξουν το βάρος του σώματός τους για όσο το δυνατόν περισσότερο.»

Ένα λευκό ακροβατικό τραπέζιο εμφανίζεται και στην παράσταση του σκηνοθέτη, *Δημοκρατία στην Αμερική* [*Democracy in America*], ενώ αντίστοιχες μορφές «εσταυρωμένων» απαντώνται στο μέρος της *Κόλασης* [*Inferno*] από τη *Θεία Κωμωδία* [*Divina Commedia*]. Συγκεκριμένα,

¹⁰ Υπάρχουν αναφορές για σταυρώσεις σε φρικτές στάσεις, ακόμη και με ακραίες μορφές σωματικής κακοποίησης, ενώ σε πολλές περιπτώσεις τα σώματα παρέμεναν επί των σταυρών μέχρι να γίνουν τροφή για πουλιά και θηρία (Robison, 2002, σ. 36).

σώματα σε στάσεις που μοιάζουν με του Χριστού πέφτουν συνεχώς από έναν μαύρο κύβο, καθώς παράλληλα στον τοίχο προβάλλονται τίτλοι έργων του Andy Warhol.



Democracy in America,

<https://www.youtube.com/watch?v=AgNITLXX>

QDs

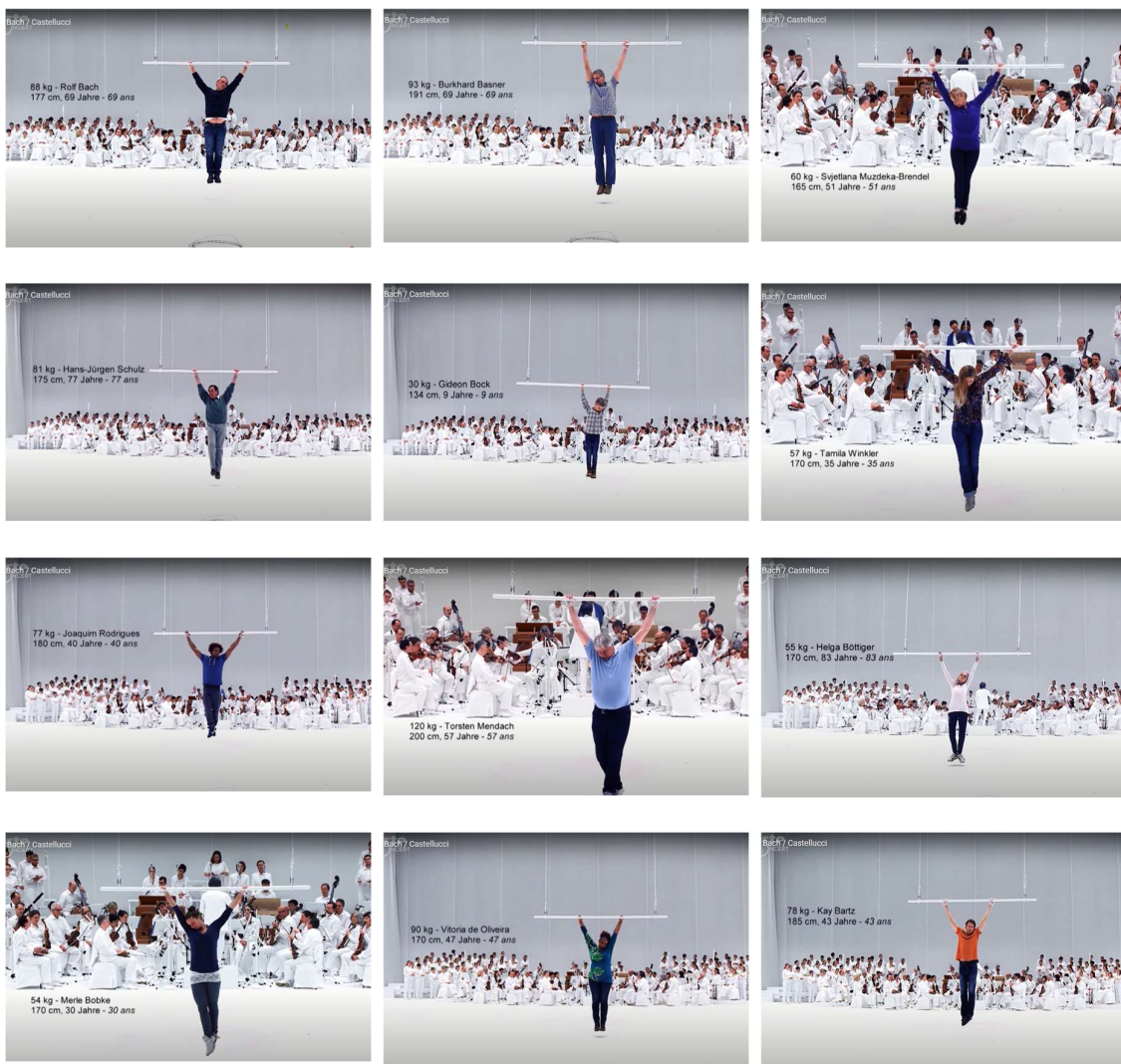


Inferno

Παρόλο που η Σταύρωση αποτελούσε μία από τις πιο επώδυνες μορφές τιμωρίας, οι συγγραφείς των Ευαγγελίων δεν αναφέρονται στη φύση των βασάνων που προκαλούσε· ιδιαίτερα ο Ματθαίος αρκείται στη λιτή διατύπωση «Τον σταύρωσαν», παραλείποντας λεπτομέρειες σχετικά με τη στερέωσή του στον σταυρό (France, 1985, σ. 394). Αντιθέτως, ο Castellucci διερευνά τον πόνο που υφίσταται το σώμα κατά τη διαδικασία της Σταύρωσης, καθώς και την επιστημονική αιτία θανάτου. Το συμβολικό βάρος που εκφέρεται στην άρια του βαθυφώνου (αρ. 66) -«Και αν γίνει ο πόνος μου βαρύτατος, Εσύ βοήθα με μόνος να σηκώσω τον σταυρό»- μετουσιώνεται σκηνικά στο πραγματικό βάρος του σώματος, το οποίο οι κομπάρσοι καλούνται να αντέξουν πάνω στο ακροβατικό τραπέζιο. Παράλληλα, στο μουσικό επίπεδο, η εκτενής ενότητα της *turba* (αρ. 67), κατά την οποία το πλήθος χλευάζει τον Εσταυρωμένο, ακούγεται από το βάθος της σκηνης, δημιουργώντας την αίσθηση ενός συλλογικού, εχθρικού όχλου. Την ίδια στιγμή, μπροστά στα μάτια του κοινού, οι κομπάρσοι δοκιμάζονται στην προσομοίωση της Σταύρωσης, ωθώντας το σώμα τους στα όριά του. Έτσι, διαμορφώνεται μια σαφής σχέση ανάμεσα στο ηχητικό και το οπτικό επίπεδο: ο χλευασμός της *turba* δεν αναπαρίσταται άμεσα, αλλά λειτουργεί ως ηχητικό υπόβαθρο, ενώ η σκηνή εστιάζει στη σωματική εμπειρία του πόνου.

Με την πάροδο του χρόνου, αρκετοί ερευνητές επιχειρήσαν να εξετάσουν τη φυσιολογία και τη συμπτωματολογία της σταύρωσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Frederick Zugibe [Φρέντερικ Ζουγκίμπε], ο οποίος πραγματοποίησε πειραματικές προσεγγίσεις με εθελοντές που στερεώθηκαν σε σταυρό με ασφαλή και προσωρινό τρόπο, υπό συνεχή παρακολούθηση, έως τη στιγμή που ζήτησαν τη διακοπή της διαδικασίας (Maslen & Mitchell,

2006, σ. 187). Στην ενότητα της *Σταύρωσης*, η σκηνή μετατρέπεται σε ένα εργαστήριο διερεύνησης της εγγραφής του Πάθους στο ανθρώπινο σώμα. Οι κομπάρσοι, κρεμασμένοι από την αιωρούμενη δοκό, έρχονται να βιώσουν και να καταστήσουν ορατό τον πόνο άμεσα, μέσω της ίδιας τους της σωματικότητας. Παράλληλα, οι θεατές εμπλέκονται σε αυτή την έντονα αισθητηριακή συνθήκη, αναγνωρίζοντας στοιχεία της εμπειρίας αυτής από την καθημερινή ζωή (Nonoa, 2016, σ. 119). Η σκηνική αυτή συνθήκη μετατρέπει τον θεατή από παρατηρητή σε μάρτυρα μιας σωματικής διαδικασίας, ενεργοποιώντας αυτό που ο Walter Benjamin ονομάζει «διαλεκτική εικόνα», όπου η ιστορική εμπειρία δεν παρουσιάζεται απλώς, αλλά βιώνεται μέσα από τη συμμετοχή στο παρόν, μέσω της «εμπειρίας» της σκέψης (Katsou, 2021, σ. 41).



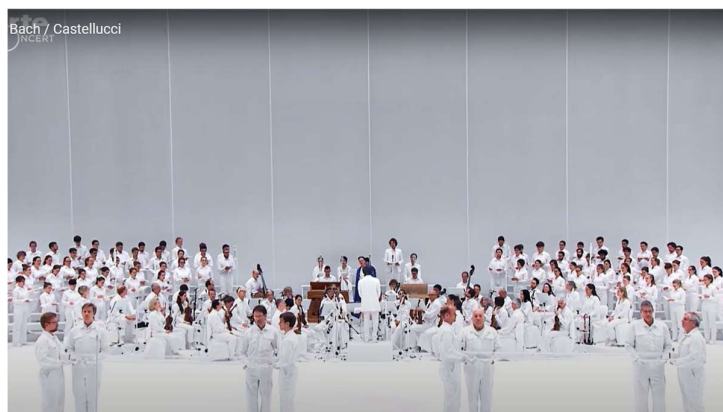


3.17 Ενότητα δέκατη πέμπτη: *Psalm 22 - Psaume 22 (Ψαλμός 22)*

Η ενότητα αρχίζει με την ευαγγελική σκηνή όπου ο Ιησούς αφήνει το πνεύμα του να φύγει από το σώμα (αρ. 71) και καταλήγει στην άρια του βαθυφώνου «Ω καρδιά μου εξαγνίσου» [«Mache dich, mein Herze, rein», αρ. 75]. Στο σημείο αυτό, στη σκηνή εισέρχονται άνδρες, οι οποίοι κρατούν δύο μεγάλους σωλήνες που, όπως γίνεται ορατό από τις επεξηγηματικές οδηγίες του σκηνοθέτη, εμπεριέχουν φαινολοφθαλεΐνη σε μορφή άχρωμου διαλύματος. Συγκεκριμένα:

«Η φαινολοφθαλεΐνη είναι δείκτης της τιμής του pH. Στην κανονική της κατάσταση είναι μια λευκή, άοσμη και άγευστη σκόνη. Υπό ελαφρώς όξινες συνθήκες σχηματίζει άχρωμο διάλυμα. Σε επαφή με τιμή pH υψηλότερη από 8,3, η φαινολοφθαλεΐνη αποκτά έντονο κόκκινο χρώμα.

Τα τελευταία λόγια του Ιησού προέρχονται από τον πρώτο στίχο του Ψαλμού του Δαβίδ, 22.»



Οι πληροφορίες για το πώς μεταβάλλεται η κατάσταση και η μορφή της φαινολοφθαλεΐνης ανάλογα με την τιμή του pH πραγματώνονται επί σκηνής: το αρχικά άχρωμο διάλυμά της

αναμειγνύεται με βασικό διάλυμα ($\text{pH} > 8,3$), αποκτώντας έτσι κόκκινο χρώμα. Οι άνδρες που κρατούν τους σωλήνες, τους μετακινούν ώστε όλο το διάλυμα να γίνει κόκκινο. Στη συνέχεια, σχηματίζουν με τους σωλήνες έναν σταυρό, πίσω από τον οποίο ένας άνδρας σέρνει το σώμα ενός μεταμφιεσμένου σε σκελετό.



Σωλήνες που περιέχουν κάποιο υγρό, καθώς και αντικείμενα που παραπέμπουν σε επιστημονικό εργαστήριο, παρατηρούνται και σε άλλες σκηνοτικές δημιουργίες του Castellucci. Παραδείγματος χάρη, στο *Ma* της Ελευσίνας, ένας δοκιμαστικός σωλήνας με μητρικό γάλα φερόταν στον χώρο της παράστασης.



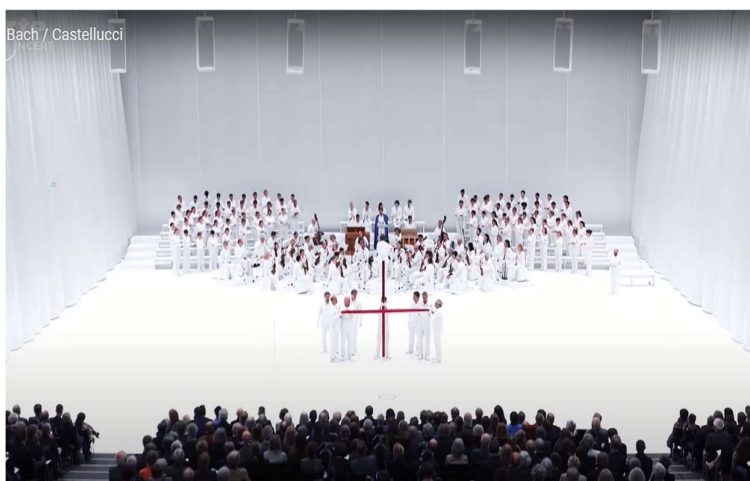
Ma, Romeo Castellucci, <https://www.youtube.com/watch?v=rQLoH-7sS2c> (06:08)

Ιδιαίτερα, όμως, στη *Γένεση* εντοπίζεται ένα παρόμοιο σκηνικό μοτίβο με αυτό της *La Passione*: στο δεύτερο μέρος με τίτλο *Λουσβιτς* [*Auschwitz*], στο οποίο τίθεται το ζήτημα της καταστροφικής πλευράς της επιστήμης, μέσα σε ένα αποστειρωμένο περιβάλλον κλινικού εργαστηρίου (Παπαλεξίου, 2009, σ. 65), διακρίνεται στο βάθος μια γυάλινη κατασκευή σε σχήμα σταυρού, συνδεδεμένη με σωλήνες. Το διάφανο υγρό που εμπεριέχεται μέσα της μετατρέπεται σε κόκκινο.



Luca del Pia (photographer) https://www.theatre-odeon.eu/fr/genesi_1

Στη *La Passione*, αφού σχηματιστεί ο πρώτος κόκκινος σταυρός, η τιμή της φαινολοφθαλμικής υπόκειται ξανά σε μεταβολή, και επανέρχεται στην αρχική άχρωμη μορφή της. Στο σημείο αυτό, οι άνδρες σχηματίζουν έναν δεύτερο Σταυρό, αυτή τη φορά σε σχήμα Χ. Την εποχή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας όπου εφαρμόζονταν η θανατική ποινή της σταύρωσης, υπήρχαν διάφοροι τύποι σταυρών, όπως ο σταυρός σε σχήμα Χ *-crux decussata-*, ενώ στην πλειονότητα των περιπτώσεων χρησιμοποιούνταν ο γνωστός λατινικός σταυρός *+ -crux immissa-* ή εκείνος σε μορφή Τ *-crux commissa-* (Retief & Cilliers, 2003, σ. 939). Στη συγκεκριμένη παράσταση, μέσω της διάταξης των σωλήνων, δημιουργούνται εικόνες δύο διαφορετικών τύπων σταυρών, του λατινικού και εκείνου σε σχήμα Χ.



Οι σκηνικές αυτές εικόνες σχετίζονται τόσο με το κείμενο του ορατορίου όσο και με τον τίτλο της ενότητας. Στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου (αρ. 71) γίνεται λόγος για την τελευταία αναφορά του Ιησού επί του Σταυρού, όπου, αφού εκφωνήσει «Ἡλί Ἡλί, λιμὰ σαβαχθανί;» [«Θεέ μου, Θεέ μου, γιατί με εγκαταλείπεις;»], επέρχεται ο θάνατός του. Τα τελευταία λόγια του Ιησού,

όπως επισημαίνει και ο σκηνοθέτης, προέρχονται από τον Ψαλμό 22¹¹, εξ ου και ο τίτλος της ενότητας. Η φράση αυτή αποτελεί μία από τις πιο συγκινητικές και ευρέως γνωστές της Βίβλου και φέρει βαθιά σημασία τόσο στη χριστιανική όσο και στην εβραϊκή παράδοση (Tanasyah, Repi & Halawa, 2024, σ. 127). Πρόκειται για τον εναρκτήριο στίχο του Ψαλμού 22, ο οποίος εισάγει έναν λόγο έντονου θρήνου και υπαρξιακής αγωνίας (Prinsloo, 1995, σ. 67)¹². Ο Ψαλμός 22 έχει αποτελέσει αντικείμενο ποικίλων ερμηνευτικών προσεγγίσεων. Οι μελετητές/μελετήτριες συχνά υποστηρίζουν ότι εκφράζει τη φωνή ενός πάσχοντος προσώπου ή μιας κοινότητας πριν από την έλευση του Ιησού, αποδίδοντάς τον κατά καιρούς στον Δαβίδ, την Εσθήρ ή και σε ανώνυμους πάσχοντες (Hassler, 2022, σ. 85). Σύμφωνα με τη μεσσιανική-χριστολογική ερμηνεία, η Καινή Διαθήκη λειτουργεί ως ερμηνευτικό κλειδί για τον ψαλμό, ο οποίος αναφέρεται στον Χριστό και, ειδικότερα, στη Σταύρωσή του (Prinsloo, 1995, σ. 65).

Στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου, τα τελευταία αυτά λόγια συνιστούν μια προσευχή, μια κραυγή εγκατάλειψης, στην οποία υπογραμμίζεται η ανθρώπινη φύση του Ιησού, που βίωσε τα βάθη του ανθρώπινου πόνου και της αγωνίας (Tanasyah, Repi & Halawa, 2024, σ. 127). Αυτό ενισχύεται και από το γεγονός ότι πρόκειται για τη μοναδική φορά στα Συνοπτικά Ευαγγέλια όπου ο Ιησούς απευθύνεται στον Θεό χωρίς να τον αποκαλεί «Πατέρα», φανερώνοντας την αγωνιώδη έκφραση ενός πραγματικού αισθήματος αποξένωσης (France, 1985, σσ. 398-399). Η στιγμή αυτή αποτελεί τη δεύτερη φορά κατά την οποία η ανθρώπινη φύση του Ιησού έρχεται σε ένταση με τη θεϊκή· η πρώτη εντοπίζεται στην προσευχή της Γεθσημανής. Εκεί, ο σκηνοθέτης απεικόνισε τη σύγκρουση των συναισθημάτων και το αίσθημα της μοναξιάς μέσω παλαιστών ελληνορωμαϊκής πάλης. Στη συγκεκριμένη σκηνή, η αντιπαράθεση μεταξύ των δύο φύσεων του Ιησού αποδίδεται μέσω των σωλήνων με τη φαινολοφθαλμική: το κόκκινο χρώμα παραπέμπει στο ανθρώπινο αίμα, βασικό στοιχείο της ζωής, ενώ το άχρωμο στην άυλη, θεϊκή υπόσταση, η οποία τελικά υπερισχύει, καθώς ο Χριστός, ακόμη και μέσα στην εμπειρία της εγκατάλειψης, δεν αμφισβητεί τη δύναμη ή την ύπαρξη του Θεού (Tanasyah, Repi & Halawa, 2024, σ. 131). Ιδιαίτερα στο σημείο όπου η φαινολοφθαλμική υφίσταται εκ νέου μεταβολή και από κόκκινη καθίσταται άχρωμη, τα δύο χρώματα μοιάζουν να συγκρούονται δυναμικά, όπως οι δύο φύσεις του Ιησού επί του Σταυρού.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μουσική του Bach σε σχέση με τις σκηνοθετικές επιλογές του Castellucci. Συγκεκριμένα, στο επίπεδο του ευαγγελικού κειμένου, τα λόγια του Ιησού αναδεικνύονται μέσω μιας ιδιαίτερης μουσικής μεταχείρισης: συνοδεύονται από τον ήχο των εγχόρδων, δημιουργώντας την εντύπωση ότι περιβάλλονται από ένα ηχητικό «φωτοστέφανο», μια άλω εγχόρδων (Gardiner, 2013, σ. 428). Ωστόσο, όταν ο Ιησούς, καρφωμένος στον σταυρό, απογυμνώνεται από την εξωτερική βασιλική μεγαλοπρέπεια και περιορίζεται, όπως κάθε θνητός, στο στοιχειώδες της ανθρώπινης ύπαρξης, τότε αυτή η συνοδεία απουσιάζει· μόνο το συνεχές βάσιμο (*basso continuo*) στηρίζει με φειδώ αυτή την κραυγή (Klöckner, 2016, σσ. 8-9). Υπό αυτό το πρίσμα, το «άδειασμα» της ηχητικής άλω του Bach θα μπορούσε να

¹¹ Στους Εβδομήκοντα ο ψαλμός αριθμείται ως 21, ενώ στην εβραϊκή/προτεσταντική παράδοση ως 22, αρίθμηση την οποία ακολουθεί και ο Bach, ως λουθηρανός.

¹² Ο ψαλμός, ωστόσο, δεν παραμένει σε αυτό το επίπεδο, αλλά αναπτύσσεται σε μια δυναμική πορεία από την ικεσία προς τον ύμνο, καταλήγοντας σε δοξολογία που αναγνωρίζει την καθολική κυριαρχία του Θεού.

συσχετιστεί με το χρωματικό άδειασμα του διαλύματος τη φαινολοφθαλϋνης στη σκηνοθεσία του Castellucci. Και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται μια διαδικασία απογύμνωσης: ο Χριστός, τη στιγμή της ύψιστης ανθρώπινης αγωνίας, απογυμνώνεται από την ηχητική του άλω, ενώ, αντίστοιχα, το κόκκινο, ως δείκτης ζωής και σωματικότητας, υποχωρεί, οδηγώντας σε μια άχρωμη κατάσταση που παραπέμπει στη θεϊκή, άυλη διάσταση.



Το σώμα της μορφής, μεταμφιεσμένης σε σκελετό, το οποίο έσερνε ο άνδρας πίσω από τον σχηματισμό του κόκκινου σταυρού, αφήνεται στην πλαϊνή κουρτίνα της σκηνής. Από τη μέση και κάτω καλύπτεται, ενώ τα χέρια παραμένουν υψωμένα. Ένας σκελετός σε τετράποδη στάση εμφανίζεται και στην παράσταση της *Κόλασης* που ανέβηκε στην Αμβέρσα το 2009, στο de Singel (deSingel, 2008-2009). Στη *La Passione*, η μορφή αυτή παραπέμπει ενδεχομένως στο νεκρό σώμα του Ιησού, καθώς λίγο πριν από την εμφάνισή της, ο Αφηγητής του ευαγγελικού κειμένου αναφέρεται στον άνθρωπο από την Αριμαθαία, ο οποίος ζήτησε να παραλάβει το σώμα του Χριστού για τον ενταφιασμό (αρ. 73). Επιπροσθέτως, στο ρετσιτατίβο που ακολουθεί (αρ. 74), ο βαθύφωνος τραγουδάει «Το σώμα Του ήλθε προς ανάπαυσιν», ενώ στην άρια (αρ. 75) εκφράζεται η επιθυμία για την ταφή «Θέλω ο ίδιος να ενταφιάσω τον Ιησού». Κατά τον σχηματισμό του δεύτερου σταυρού, με τους διάφανους σωλήνες, ο «σκελετός» σηκώνεται, στρέφεται προς το κοινό και αφαιρεί τη μάσκα του, αποκαλύπτοντας ότι πρόκειται για το εννέα ετών αγόρι, έναν από τους κομπάρσους που κρεμόταν στο τραπέζιο της προηγούμενης ενότητας.

Η παρουσία των παιδιών¹³ αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στοιχείο πολλών σκηνικών δημιουργιών της Societas Raffaello Sanzio. Στην *Κόλαση*, μικρά παιδιά που παίζουν αθώα μέσα

¹³ Από τα πρώτα χρόνια δημιουργίας της, η Societas Raffaello Sanzio διερευνά το στοιχείο της παιδικότητας, αναζητώντας εκείνο το βλέμμα -το βλέμμα των παιδιών- το οποίο αντιλαμβάνεται τη λειτουργία των πραγμάτων πριν από την προσφυγή στον καθιερωμένο γλωσσικό κώδικα (Guidi & Laster, 2021, σ. 75). Για τη Societas, τα παιδιά και τα ζώα εκφράζουν την απουσία του λόγου και της υποκριτικής και, ως εκ τούτου, ανήκουν στο «πλαίσιο της αναζήτησης για την αληθινή, την αυθεντική εικόνα» (Παπαλεξίου, 2009, σ. 60). Η ίδια η λέξη «παιδικότητα» συνδέεται ετυμολογικά με τη λατινική *infans*, που σημαίνει «αυτός που δεν μιλά» (Guidi & Laster, 2021, σ. 74). Το νήπιο έχει τη δυνατότητα να συγκροτήσει τη δική του μορφή έκφρασης μέσω του σώματος, των αισθήσεων και ιδιαίτερα του βλέμματος (Παπαλεξίου, 2009, σ. 60). Όπως αναφέρει και η Chiara Guidi [Κιάρρα

σε έναν γυάλινο κύβο μετατρέπονται σε πειραματόζωα, τα οποία παρατηρούνται υπό μια απόκοσμη αίσθηση συνεχούς απειλής και κινδύνου, ενώ αργότερα, σε ένα διαφορετικό σκηνικό επίπεδο, ενήλικες περικυκλώνουν σταδιακά ένα κοριτσάκι που παίζει με μια μπάλα του μπάσκετ (Katsou, 2021, σ. 44). Στο δεύτερο μέρος της *Θείας Κωμωδίας*, στο *Καθαρτήριο* [*Purgatorio*], θίγεται το θέμα της σεξουαλικής κακοποίησης ενός αγοριού από τον πατέρα του (Fanelli, 2024, σσ. 140-141). Στη δεύτερη πράξη της παράστασης *Γένεση*, έξι μικρά παιδιά, ντυμένα σαν κουνελάκια, παίζουν ανέμελα, ενώ παράλληλα μια άλλη περιοχή, που περιβάλλεται από λευκές κουρτίνες, αντιπροσωπεύει ένα κλινικό εργαστήριο, στο οποίο θυσιάζονται ανθρώπινες ζωές για χάρη της επιστήμης (Papalexiou, 2015, σ. 59).

Στη *La Passione*, το παιδί, το οποίο προηγουμένως είχε υποβληθεί στην προσομοίωση της Σταύρωσης, αφαιρεί τη μάσκα του σκελετού ενώπιον του κοινού, κοιτάζοντας το κατάματα. Τα παιδιά, ήδη στη βιβλική παράδοση, λόγω της αθωότητάς τους, προσομοιάζονται με τον αμνό, όπως και ο Ιησούς. Ο ρόλος τους έχει διπλή υπόσταση: θύματα, εξαιτίας της αθωότητας τους, αλλά και κριτές, καθώς είναι τα μόνα που έχουν το δικαίωμα να κρίνουν τον Θεό (Papalexiou, 2011, σ. 67). Όπως αναφέρει και ο Castellucci, «το βλέμμα τους στρέφεται στον θεατή σκοπεύοντάς τον, διότι κοιτάζω κατά βάθος σημαίνει σκοτώνω» (Παπαλεξίου, 2009, σ. 106). Στη συγκεκριμένη παράσταση, το παιδί παρουσιάζεται αρχικά ως το νεκρό σώμα του Ιησού και, στη συνέχεια, αφαιρώντας τη μάσκα και στρέφοντας το βλέμμα του προς το κοινό, υποδηλώνει μια μετατόπιση του Πάθους από το πρόσωπο του Χριστού προς τον ίδιο τον θεατή, σαν να δηλώνει ότι «το πάσχον πρόσωπο είμαι εγώ, είσαι και εσύ». Υπό αυτό το πρίσμα, ο Ψαλμός 22 και τα τελευταία λόγια του Ιησού μπορούν να εκληφθούν ως η προσευχή κάθε ανθρώπου που πάσχει, που βιώνει την εμπειρία της οδύνης και της εγκατάλειψης. Η μάσκα του παιδιού παραμένει ως σκηνικό κατάλοιπο έως το τέλος της παράστασης, μαζί με το στεφάνι από συρματοπλέγμα και το δείγμα αίματος που παραπέμπει στα καρφιά.



Γκούντι] «τι δύναμη κρύβεται στο βλέμμα του παιδιού που μπορεί να μεταμορφώσει μια καρέκλα σε άλογο, ένα κουμπί σε στρατιωτάκι, ένα ξύλινο κουτάλι σε κούκλα!» (Guidi & Laster, 2021, σ. 74).

3.18 Ενότητα δέκατη έκτη: *Grab- Sépulcre (Τάφος)*

Η ενότητα εκκινεί από την τελευταία ευαγγελική σκηνή του ορατορίου (αρ. 76), σύμφωνα με την οποία ο Ιωσήφ, ο άνθρωπος από την Αριμαθαία, αφού τύλιξε το σώμα του Ιησού σε καθαρό σεντόνι, το τοποθέτησε σε τάφο λαξευμένο στον βράχο. Στον χώρο των σκηνικών δρωμένων μεταφέρεται, μέσω τροχαλία, ένας βράχος, του οποίου -όπως επισημαίνει ο σκηνοθέτης- το βάρος αντιστοιχεί σε 16,286913 τάλαντα. Συγκεκριμένα:

«Το τάλαντο είναι μια αρχαία μονάδα μέτρησης. Για τους εβραίους ήταν η υψηλότερη μονάδα βάρους σε ένα νόμισμα. Κατά την εποχή της Καινής Διαθήκης το βάρος ενός ταλάντου ήταν 58,9 κιλά».



Στα τέλη της περιόδου του Πρώτου καθώς και κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Ναού -όπου τοποθετούνται χρονικά τα γεγονότα της Σταύρωσης- ο εύπορος εβραϊκός πληθυσμός της Ιερουσαλήμ έθαβε τους νεκρούς του σε λαξευμένους στον βράχο τάφους, διαμορφωμένους στις πλαγιές γύρω από την πόλη και, συνήθως, εκτός των τειχών (Magness, 2005, σσ. 122-123). Οι λαξευμένοι αυτοί τάφοι αποτελούνται συνήθως από έναν ή περισσότερους ταφικούς θαλάμους, με είσοδο από μικρό, απλό άνοιγμα λαξευμένο στον βράχο, το οποίο έκλεινε με μεγάλη λίθινη πλάκα -συνήθως τετράγωνη και σπανιότερα στρογγυλή- με σκοπό, πιθανόν, τόσο την αποφυγή μολύνσεων όσο και την αποτροπή εισόδου ζώων που τρέφονταν με πτώματα (Kloner, 2007, σ. 9).

Το σκηνικό αντικείμενο της ενότητας παραπέμπει στον «μεγάλο λίθο» που τοποθέτησε ο Ιωσήφ, για να σφραγίσει τον τάφο του Ιησού, εξ ου και ο τίτλος της. Παρόλο που στα γαλλικά η διαδεδομένη λέξη για τον «τάφο» είναι «tombé», σε επίσημες, θρησκευτικές ή ιστορικές περιστάσεις, χρησιμοποιείται η λέξη «Sépulcre» (Larousse, 1980). Ως εκ τούτου, καθώς η ενότητα αναφέρεται στον ενταφιασμό του Ιησού, ο Castellucci επιλέγει, για τη γαλλική απόδοση του τίτλου, τη λέξη «Sépulcre». Δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι το Σανχεντρίν (το εβραϊκό συμβούλιο) ή οι ρωμαϊκές αρχές χρηματοδοτούσαν λαξευτούς τάφους

για εκτελεσμένους εγκληματίες, ιδίως όταν αυτοί προέρχονταν από φτωχές οικογένειες (Magness, 2005, σ. 148). Αν ο Ιωσήφ της Αριμαθαίας, ο οποίος σύμφωνα με τα Ευαγγέλια ήταν πλούσιος, δεν είχε προσφέρει στον Ιησού θέση στον οικογενειακό του τάφο, είναι πιθανό ότι θα είχε ταφεί με τον τρόπο που ενταφιάζονταν οι φτωχότερες τάξεις, δηλαδή σε έναν απλό λάκκο στο έδαφος (Magness, 2007, σ. 8). Με αυτόν τον τρόπο, ο Ιωσήφ προσφέρει στον Ιησού μια αξιοπρεπή ταφή.

Κατά την τελευταία εμφάνιση της *turba* στο ορατόριο (αρ. 76), οι αρχιερείς και οι Φαρισαίοι ζητούν από τον Πιλάτο να ασφαλίσει το μνημείο έως την τρίτη ημέρα, εκφράζοντας τον φόβο ότι οι μαθητές του Ιησού θα αφαιρέσουν το σώμα του και θα διαδώσουν πως αναστήθηκε. Η αναφορά αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε σχέση με τη σκηνική δράση που ακολουθεί, καθώς το κοινό παρακολουθεί τη διάσπαση του βράχου που λειτουργεί ως η πέτρα του τάφου, δηλαδή το άνοιγμα εκείνου που λίγο πριν οι αρχιερείς και οι Φαρισαίοι ζητούσαν να παραμείνει κλειστό.

Το συνοδευόμενο ρετσιτατίβο (αρ. 77) για υψίφωνο, άλτο, τενόρο, βαθύφωνο και χορωδία που ακολουθεί, «Τώρα ο Κύριος ήλθε εις ανάπαυσιν» [«Nun ist der Herr zur Ruh gebracht»], αποτελεί ένα κατανυκτικό αποχαιρετιστήριο μέρος προς τον Ιησού, προετοιμάζοντας το τελευταίο χορωδιακό. Σε αυτό το σημείο, στη σκηνή εισέρχεται ένας άνδρας κρατώντας ένα ειδικό μηχανήμα, με το οποίο σπάει τον βράχο σε δύο μέρη. Η συγκεκριμένη εικόνα λειτουργεί, ενδεχομένως, ως αναφορά στο άνοιγμα του τάφου του Ιησού και στα χαρμόσυνα νέα της Ανάστασης. Ο Ματθαίος αναφέρει ότι τα ξημερώματα της Κυριακής η Μαρία η Μαγδαληνή και «η άλλη Μαρία» επισκέφθηκαν τον τάφο του Ιησού. Τότε έγινε μεγάλος σεισμός, καθώς κατέβηκε από τον ουρανό ο άγγελος Κυρίου, ο οποίος, αφού μετακίνησε τον λίθο που έκλεινε την είσοδο του τάφου, κάθισε επάνω του, ενημερώνοντας τις γυναίκες για την Ανάσταση του Ιησού (Ματθαίος, κη': 1-6). Σε αντίθεση με τον Ματθαίο, ο Μάρκος, στην αντίστοιχη σκηνή, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο μέγεθος και το βάρος της πέτρας: οι μυροφόρες αιφνιδιάζονται από τη μετακίνησή της, καθώς «ἦτο πολύ μεγάλη καὶ δὲν ἦτο εὐκολον νὰ ἀποκυλισθῇ» (Μάρκος, ιστ': 1-4). Αξίζει να σημειωθεί ότι η σκηνή της *Visitatio*, δηλαδή της επίσκεψης των Μυροφόρων στον τάφο, θεωρείται από τη θεατρολογική βιβλιογραφία ως ένα από τα θεμέλια του νεότερου ευρωπαϊκού θεάτρου, καθώς συνδέεται με την ανάπτυξη του λειτουργικού δράματος και των μεσαιωνικών μυστηρίων, τα οποία αποτέλεσαν σημαντικούς σταθμούς τόσο για τη διαμόρφωση του δυτικού θεάτρου όσο και για τη μεταγενέστερη εξέλιξη των Παθών-ορατορίων (Ανδριανού, 1999, σ. 218). Στη *La Passione*, το άνοιγμα του τάφου δεν παρουσιάζεται ως υπερφυσικό γεγονός, αλλά ως μια υλική πράξη, όπου ο λίθος παύει να είναι σύμβολο και γίνεται ένα πραγματικό, βαρύ σώμα που διασπάται.



3.19 Ενότητα δέκατη έβδομη: *Apostel- Apôtre (Απόστολος)*

Η ενότητα περιλαμβάνει το τελευταίο μουσικό μέρος του έργου του Bach, το καταληκτικό χορωδιακό (αρ. 78), «Με δάκρυα χάμω πέφτουμε» [«Wir setzen uns mit Tränen nieder»]. Στη σκηνή εισέρχεται, ντυμένος στα λευκά, ένας άνδρας, ο οποίος αρχικά στέκεται κοιτάζοντας προς το κοινό και στη συνέχεια κάθεται σε μια καρέκλα, προκειμένου να αφαιρέσει τα τεχνητά του μέλη. Ο σκηνοθέτης πληροφορεί το κοινό σχετικά με την ταυτότητά του:

«Claus Zapp ζει 8 χιλιόμετρα μακριά από το κέντρο του Αμβούργου. Είναι 63 ετών και παντρεμένος. Το 1984 βρήκε δουλειά ως λιμενεργάτης στο Αμβούργο. Το 1993, ενώ εργαζόταν σε ένα άδειο φορτηγό πλοίο, έπεσε σε μία καταπακτή από 25 μέτρα. Επέζησε, αλλά χρειάστηκε να ακρωτηριαστούν και τα δύο του πόδια. Μετά από αυτό η λιμενική αρχή άλλαξε τους κανονισμούς ασφαλείας»

Πρόκειται για τον Claus Zapp, έναν άνδρα που ζει στο Αμβούργο -μία ακόμη εικόνα τοποσυναφής με την παράσταση- ο οποίος έχασε τα πόδια του εξαιτίας εργατικού ατυχήματος. Ο Romeo Castellucci εντάσσει συχνά στις σκηνικές του δημιουργίες άτομα με «ανώμαλη» ή αλλοιωμένη από κάποια ασθένεια σωματικότητα, καθώς, όπως επισημαίνει, «κάθε σώμα έχει τη δική του ιστορία» (Lehmann, 2006, σ. 164). Στην παράσταση *Ιούλιος Καίσαρας* [*Giulio Cesare*], τον ρόλο του Αντώνιου υποδύθηκε ο Dalmazio Masini [Νταλμάτσιο Μαζίνι], ένας ηθοποιός με τραχειοστομία, του οποίου το σώμα επιλέχθηκε ως σώμα-σήμα, εκφράζοντας μια αντίσταση στην αδιάκοπη ροή του πολιτικού λόγου (Papalexίου, 2015, σσ. 53-54). Αντίστοιχα, στη σκηνοθεσία της *Ορέστειας*, ο ηθοποιός που ενσαρκώνει τον Απόλλωνα, ενώ αναφέρεται στην τελειότητα των αρχαίων αγαλμάτων, εμφανίζεται χωρίς χέρια, με αποτέλεσμα το σώμα του να λειτουργεί ως σύμβολο έλλειψης, υποδηλώνοντας ότι, παρότι υποκινεί τον φόνο, δεν διαθέτει τα αναγκαία μέσα και τη δύναμη να τον ολοκληρώσει (Papalexίου & Χεραπαδάκου, 2023, σ. 111). Οι διαφορετικές μορφές σωματικής αναπηρίας και παραμόρφωσης μπορούν,

επίσης, να συσχετιστούν με το έργο του Joel-Peter Witkin [Τζόελ-Πίτερ Γουίτκιν] (Παλαιολόγου & Χρυσοβιτσάνου, 2023, σσ. 78-79).

Η παρουσία ενός ατόμου με αναπηρία στη σκηνή προκαλεί συχνά έντονες αντιδράσεις που σχετίζονται με ζητήματα ηθικής, όπως ηδονοβλεψία, επιδειξιομανία, χειραγώγηση, εκμετάλλευση, πρόκληση (Papalexίου, 2015, σ. 53). Ακόμη περισσότερο στη σκηνή απ'ο,τι στην καθημερινότητα, ο ακρωτηριασμός μπορεί να σοκάρει τους θεατές, οδηγώντας τους σε επανεξέταση των αντιλήψεών τους σχετικά με το τι θεωρείται φυσιολογικό, υγιές ή παθολογικό (Pavis, 2016, σ. 30). Ωστόσο, για τον Castellucci, πρωτεύουσα σημασία έχει η φόρμα· ως εκ τούτου, τα «παραμορφωμένα» σώματα επιλέγονται για καθαρά δραματουργικό σκοπό και μετατρέπονται σε σύμβολα και φορείς νοημάτων (Papalexίου & Χεραπαδάκου, 2023, σ. 111). Σε αντίθεση με τα κυρίαρχα αισθητικά πρότυπα, τα «ανοίκεια» σώματα αναδεικνύουν την «αληθινά όμορφη εικόνα του σώματος», η οποία συχνά δεν προβάλλεται (Παπαλεξίου, 2009, σ. 54).

Στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου, όταν ο αναστημένος Ιησούς εμφανίζεται ενώπιον των γυναικών -οι οποίες είχαν προηγουμένως επισκεφθεί τον τάφο του και είχαν ενημερωθεί από τον άγγελο για την Ανάστασή του- εκείνες εκδηλώνουν τη χαρά και την ευλάβειά τους αγγίζοντας τα πόδια του και προσκυνώντας τον (Ματθαίος, κη': 8-9). Στο καταληκτικό χορωδιακό του ορατορίου του Bach, ενώ η χορωδία τραγουδάει «Αναπαυθείτε, ευλογημένα μέλη», εμφανίζεται ο άνδρας με ακρωτηριασμένα τα κάτω άκρα. Έτσι, η ευαγγελική εικόνα μετατοπίζεται: το σώμα που άλλοτε αγγίζεται και τιμάται, εδώ εμφανίζεται ελλιπές.

Ο Claus Zapp, αφού αφαιρέσει τα τεχνητά μέλη, τοποθετεί ειδικά βοηθήματα που του επιτρέπουν να πατήσει στο έδαφος και, στη συνέχεια, στέκεται για λίγο ενώπιον του κοινού πριν αποχωρήσει. Ο Castellucci θεωρεί ότι το σώμα, μέσα από τον πόνο, μεταβάλλεται και μεταμορφώνεται. Συγκεκριμένα: «Τα πρόσωπα που υποφέρουν έχουν απόλυτη συνείδηση. Είναι αυτοί που κατέχουν τη γνώση. Διανύουν τον δρόμο της μεταμόρφωσης του σωματικού τους περιβλήματος και, μέσα από τη διαδικασία αυτή, αλλάζουν φόρμα, μέχρι ο πόνος να ανταποκρίνεται σε μια άλλη φόρμα» (Καστελούτσι στο Παπαλεξίου, 2009, σ. 51). Στη *La Passione* το κοινό παρακολουθεί τη μεταβολή του σώματος του Claus Zapp: αρχικά, η απουσία των κάτω άκρων δεν είναι εμφανής, καθώς φορά βοηθητικά μέλη που του προσδίδουν ύψος και καλύπτονται από το παντελόνι του. Όταν κάθεται στην καρέκλα και προβαίνει στην πράξη της αφαίρεσής τους αποκαλύπτεται η σωματική του «αναπηρία». Το εργατικό ατύχημα που υπέστη τον οδήγησε αφενός σε έντονο πόνο και αφετέρου σε μια διαδικασία «μεταμόρφωσης» του σώματός του.

Ο τίτλος της ενότητας συνδέεται με τη μορφή και την ιστορία του Claus Zapp. Με τον όρο «Απόστολος», στην Καινή Διαθήκη, νοούνται οι άνδρες που επέλεξε ο Ιησούς Χριστός σε πρώιμο στάδιο της δημόσιας δράσης του, ώστε να γίνουν αυτόπτες μάρτυρες της ζωής του, να τον δουν μετά την Ανάστασή του και να μεταδώσουν τη μαρτυρία του στους ανθρώπους (Davis, 1942, σ. 45). Στα αρχαία ελληνικά, ωστόσο, η λέξη *ἀπόστολος* δήλωνε τον «αγγελιαφόρο» ή «διαβιβαστή μηνυμάτων», καθώς προέρχεται από το ρήμα *ἀποστέλλω* (Μπαμπινιώτης, 2002, σ. 255). Το ατύχημα του Claus Zapp αποτέλεσε την αφορμή για την

αλλαγή των κανονισμών ασφαλείας από τη λιμενική αρχή. Εμφανιζόμενος επί σκηνής, με το Πάθος εγγεγραμμένο στο σώμα του, λειτουργεί ως ένας σύγχρονος «Απόστολος», καθώς το ίδιο του το σώμα καθίσταται φορέας μαρτυρίας για τις συνέπειες του εργατικού ατυχήματος. Με τον τρόπο αυτό, η έννοια του Αποστόλου μετατοπίζεται: δεν πρόκειται πλέον για εκείνον που μεταφέρει έναν λόγο, αλλά για εκείνον που εκθέτει το ίδιο του το σώμα ενώπιον του θεατή.



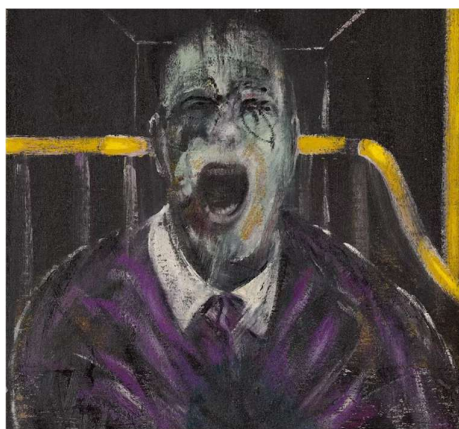


3.20 Ενότητα δέκατη όγδοη: *Testament- Testament (Διαθήκη)*

Η τελευταία ενότητα της παράστασης εκτυλίσσεται μετά την ολοκλήρωση του μουσικού έργου του Bach. Ήδη προς το τέλος του καταληκτικού χορωδιακού, ο τραγουδιστής που ερμηνεύει τον Αφηγητή του ευαγγελικού κειμένου, κρατώντας μία μάσκα, εγκαταλείπει τη μουσική του θέση και κατευθύνεται στο μπροστινό μέρος της σκηνής, στρέφοντας το βλέμμα του προς το κοινό. Στη συνέχεια, φέρνει τη μάσκα στο πρόσωπό του· πρόκειται για ένα προσωπίο που αναπαριστά το ίδιο του το πρόσωπο, σε μια έκφραση κραυγής. Έπειτα, το αφαιρεί και το τοποθετεί πάνω στη βάση όπου βρίσκεται το δείγμα αίματος (από την ενότητα *Καρφιά*). Παραμένοντας για λίγο πίσω από το προσωπίο, αποχωρεί από τη σκηνή, αφαιρώντας και αφήνοντας τον μπλε μανδύα του να πέσει στο έδαφος. Ο σκηνοθέτης δεν εισάγει κάποιο επεξηγηματικό κείμενο για τη συγκεκριμένη σκηνική δράση, όπως συμβαίνει στις προηγούμενες ενότητες. Ο λόγος -τόσο υπό τη μορφή του ορατορίου όσο και ως γραπτό κείμενο επί της οθόνης- απουσιάζει. Όπως παρατηρείται και στη *La Passione*, ο Castellucci αντιμετωπίζει το κείμενο ως πηγή έμπνευσης για την παράσταση και όχι ως το επίκεντρό της, υπό την έννοια ότι δεν προβαίνει σε φιλολογική αναπαράστασή του (Παπαλεξίου, 2009, σ. 17). Άλλωστε, σε αρκετές δημιουργίες του, οι σκηνικές δράσεις εκτυλίσσονται μέσα στη σιωπή του λόγου.



Η έκφραση της κραυγής και το άνοιγμα του στόματος του προσωπίου ανακαλούν ενδεχομένως τις εικαστικές δημιουργίες του Francis Bacon [Φράνσις Μπέικον] πάνω στο *Πορτρέτο του Πάπα Ιννοκέντιου Χ* [*Portrait of Innocent X*] του Diego Velázquez [Ντιέγκο Βελάσκεθ]¹⁴. Παρόλο που στον Bacon η μορφή αποδίδεται παραμορφωμένη, ενώ το προσωπίό του Αφηγητή αποτελεί μια ρεαλιστική αναπαράσταση του προσώπου του Ian Bostridge [Ιαν Μπόστριτζ], και στις δύο περιπτώσεις το πρόσωπο τίθεται σε κατάσταση έντασης, ενώ το στόμα, ως όργανο του λόγου, μετατρέπεται σε κραυγή.



Η παρουσία του Αφηγητή στο Πάθος-ορατόριο είναι καθοριστική, καθώς αποτελεί το βασικό πρόσωπο που μεταφέρει τη δράση της βιβλικής αφήγησης, η οποία συνιστά το θεμέλιο των Παθών (Klöckner, 2016). Επιπροσθέτως, είναι ο μοναδικός τραγουδιστής που δεν ερμηνεύει άρια σε ποίηση του Picander, παραμένοντας προσκολλημένος στο ευαγγελικό κείμενο. Ο

¹⁴ Το 1949, με το *Κεφάλι VI* [*Head VI*], ο Francis Bacon εισάγει ένα μοτίβο που θα κυριαρχήσει στο έργο του για τα επόμενα περίπου οκτώ χρόνια: μια φιγούρα απομονωμένη σε έναν οριοθετημένο χώρο, εκτεθειμένη στο βλέμμα, σε μια στιγμή κρίσης ή κατάρρευσης (Davies & Yard, 1986, σσ. 19-20).

ρόλος του μπορεί, συνεπώς, να θεωρηθεί περισσότερο «αποστασιοποιημένος», σε αντίθεση με τα μέρη του Picander, τα οποία αποσκοπούν στην εσωτερική αφομοίωση του Πάθους από τους πιστούς. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Αφηγητής μπορεί να ιδωθεί ως ένας «απόστολος» ή «αγγελιοφόρος» του θεϊκού λόγου. Η ερμηνευτική αυτή ανάγνωση αντανακλάται και στη σκηνική του απόδοση: είναι το μόνο πρόσωπο στη σκηνοθεσία του Castellucci που φέρει χρώμα στην ενδυμασία του -τον μπλε μανδύα- ενώ οι υπόλοιπες μορφές, στον χώρο της μουσικής, εμφανίζονται ντυμένες στα λευκά.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Αφηγητής παραμένει σιωπηλός πίσω από το δικό του κραυγάζον προσωπίο. Αφού το τοποθετήσει πάνω στη βάση με το δείγμα αίματος, μοιάζει να το αποχαιρετά, πριν εγκαταλείψει και τον μπλε μανδύα του. Οι διαδοχικές αυτές χειρονομίες σηματοδοτούν τη σταδιακή απογύμνωσή του από όλα όσα τον όριζαν ως φορέα του ευαγγελικού λόγου. Η αφήγηση έχει πλέον ολοκληρωθεί και στη θέση της φωνής απομένει μόνο η εικόνα ενός προσώπου που κραυγάζει. Η κραυγή δεν ακούγεται· αποτυπώνεται πάνω στο προσωπίο, ως το τελευταίο κατάλοιπο του λόγου και της μουσικής.



Στη σκηνή απομένουν τα σύμβολα της Σταύρωσης, όλα όμως προερχόμενα από τον άνθρωπο: τα υπολείμματα «αίματος» από ένα κατασκευασμένο πρόβατο, το ακάνθινο στεφάνι από συρματοπλέγμα, τα «καρφιά» μέσω του σιδήρου που εμπεριέχεται στο ανθρώπινο αίμα, το «νεκρό σώμα» του Ιησού μέσω της μάσκας νεκροκεφαλής που φορούσε το παιδί, καθώς και ένας μεγάλος βράχος ως ο λίθος που έκλεινε τον Τάφο του Χριστού. Συγκροτείται, έτσι, ένα σύνολο υλικών καταλοίπων του Πάθους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το προσωπίο του Αφηγητή, «σταυρωμένο» στη βάση με το φυγοκεντρημένο αίμα, δημιουργεί το «φαινόμενο» του καθρέφτη, ή αλλιώς, της αντιστροφής του βλέμματος -βασικό δραματουργικό μοτίβο στον Castellucci: το κοινό το κοιτάζει, αλλά ταυτόχρονα «αναλύσκεται» από τη ματιά του. Στη βιντεοσκοπημένη προβολή της παράστασης, ο φακός εστιάζει προοδευτικά στο προσωπίο και ιδιαίτερα στο ανοιχτό στόμα, με αποτέλεσμα η σκοτεινή οπή του να λειτουργεί σαν σημείο έλξης του βλέμματος, δίνοντας την εντύπωση ότι ο/η θεατής/θεάτρια απορροφάται από αυτήν.

Ο τίτλος της ενότητας, *Testament*, αποκτά ιδιαίτερη σημασία υπό αυτό το πρίσμα. Σύμφωνα με τη λατινική ετυμολογία, η λέξη *testament* προέρχεται από το λατινικό *testamentum* («διαθήκη»), το οποίο ανάγεται στο ρήμα *testor* («μαρτυρώ, επικαλούμαι ως μάρτυρα») και συνδέεται με το ουσιαστικό *testis* («μάρτυρας») (de Vaan, 2008, σ. 618). Στη ρωμαϊκή πρακτική, η διαθήκη ήταν αρχικά μια προφορική δήλωση που πραγματοποιούνταν ενώπιον της συνέλευσης του λαού (*comitia calata*), η οποία λειτουργούσε ως σώμα επικύρωσης (Ernout & Meillet, 2001, σ. 689). Στη σκηνή, ο Αφηγητής ολοκληρώνει τη λειτουργία του ως φορέας του ευαγγελικού λόγου και αποχωρεί, αφήνοντας πίσω όχι την αφήγηση του Πάθους, αλλά τα υλικά κατάλοιπά του, καθώς και το προσωπείο του, το οποίο διατηρεί την εικόνα του ανοιχτού στόματος που λίγο πριν έδινε φωνή στην ευαγγελική αφήγηση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το βλέμμα του/της θεατή/θεάτριας καθίσταται καθοριστικό: δεν παρακολουθεί απλώς, αλλά καλείται να σταθεί απέναντι σε ό,τι εκτίθεται. Υπό αυτή την έννοια, η «διαθήκη» δεν μεταβιβάζεται ως θεολογική υπόσχεση, αλλά ως εμπειρία που εκτίθεται στο βλέμμα, καλώντας το κοινό να αναλάβει τη θέση του μάρτυρα.

4. Συμπεράσματα

Η ανάλυση της παράστασης ανέδειξε ότι, παρά την ενυπάρχουσα θεατρικότητα των *Κατά Ματθαίον Παθών* του Bach ως μιας διαδρομής προς το Πάθος, ο Castellucci δεν αναπαριστά το μουσικό κείμενο, αλλά το προσεγγίζει μέσα από μια προσωπική σκηνοθετική πρόταση: εγκαταλείποντας τόσο την παραδοσιακή μορφή όσο και την αρχιτεκτονική του κλασικού δραματικού και ψυχολογικού θεάτρου, δημιουργεί μια μεταδραματική, εικονοποιητική και χωρικά διευρυμένη σκηνική σύνθεση, τοποθετώντας στο κέντρο όχι την αισθητική απόλαυση της τέχνης, αλλά την αισθητηριακή εμπειρία και τον αισθητικό αναστοχασμό γύρω από την ίδια τη ζωή (Nonoa, 2016, σσ. 113-115). Ο σκηνοθέτης, αξιοποιώντας θρησκευτικά και ετερόκλητα πολιτισμικά στοιχεία -τα οποία αρχικά φαίνονται ασύμβατα μεταξύ τους- μετατρέπει τον χώρο που εκτείνεται ανάμεσα στο μουσικό βάθος και το κοινό σε έναν δυναμικό χώρο παραγωγής σκηνικών εικόνων, συγκροτώντας μία σύγχρονη *Via Dolorosa* του ανθρώπινου Πάθους.

Οι σταθμοί και τα σύμβολα του Πάθους δεν αναπαρίστανται σκηνικά, αλλά μετασχηματίζονται μέσα από αντικείμενα, πρόσωπα και επιτελέσεις που αντλούνται από τη σύγχρονη ανθρώπινη εμπειρία. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το ευαγγελικό γεγονός μετατοπίζεται από το θεολογικό επίπεδο στην ανθρώπινη πραγματικότητα, καθώς οι σκηνικές εικόνες ενεργοποιούν τη σκέψη του θεατή και τον καλούν να ανασυνθέσει ο ίδιος τις αντιστοιχίες ανάμεσα στη βιβλική αφήγηση και τα σύγχρονα βιώματα. Στο πλαίσιο αυτό, ο Castellucci επανερμηνεύει τα γεγονότα και τα σύμβολα του Πάθους μέσα από ετερόκλητα αντικείμενα, πρόσωπα και επιτελέσεις. Η αμμωνία παραπέμπει στο ευαγγελικό μύρο, ενώ το τελευταίο γεύμα ενός ετοιμοθάνατου με σαμπάνια και γιαούρτι ανακαλεί τον Μυστικό Δείπνο, τον οίνο και τον άρτο. Σε άλλες περιπτώσεις, οι σταθμοί του Πάθους αποδίδονται μέσα από την εμφάνιση επαγγελματιών και αθλητών: αστυνομικοί του Αμβούργου παραπέμπουν στη σύλληψη του Ιησού, ένα συνεργείο καθαρισμού έρχεται να καθαρίσει το «αίμα» του ομοιώματος του αμνού στο δάπεδο της σκηνής, ενώ παλαιστές που επιτελούν Ελληνορωμαϊκή πάλη συνδέονται με τη σύγκρουση των δύο φύσεων του Ιησού κατά την προσευχή του στη Γεθσημανή.

Ο σκηνοθέτης αξιοποιεί και επιστημονικές διαδικασίες, μεταφέροντας το Πάθος στο πεδίο της σύγχρονης επιστημονικής γνώσης. Η σκηνή μετατρέπεται σε ένα ιδιότυπο επιστημονικό εργαστήριο, όπου τα σύμβολα του Πάθους προκύπτουν από χημικές και βιολογικές διαδικασίες: μέσα από το συρματοπλέγμα και την ηλεκτροχημική διαδικασία της ηλεκτρόλυσης δημιουργείται το «ακάνθινο» στεφάνι, ενώ το φυγοκεντρημένο αίμα -τεχνική ηλεκτροφόρησης- παραπέμπει στα καρφιά, καθώς ο σίδηρος που περιέχεται μέσα του, ισοδυναμεί με τρία καρφιά. Αντίστοιχα, χημικές αντιδράσεις, όπως η μεταβολή του χρώματος της φαινολοφθαλϋνης, ανακαλούν σκηνικά τα τελευταία λόγια του Ιησού πάνω στον Σταυρό και τη δεύτερη σύγκρουση των δύο φύσεών του.

Ιδιαίτερη θέση στη σκηνοθετική πρόταση του Castellucci κατέχει το ανθρώπινο σώμα, το οποίο δεν λειτουργεί ως μέσο αναπαράστασης του Πάθους, αλλά ως ο κατεξοχήν τόπος όπου αυτό εγγράφεται και αποκτά σύγχρονη διάσταση. Η ηλικιωμένη γυναίκα που εγκλείεται μέσα στη

σαρκοφάγο, καθώς και οι κομπάρσοι που υποβάλλονται σε προσομοίωση της Σταύρωσης, εκθέτουν το σώμα τους σε μια εμπειρία εγκλεισμού και καταπόνησης, μετατρέποντάς το σε φορέα του ανθρώπινου Πάθους. Ακόμη πιο χαρακτηριστική είναι η παρουσία του ανθρώπου με τα ακρωτηριασμένα κάτω άκρα, στο σώμα του οποίου το Πάθος εμφανίζεται ήδη εγγεγραμμένο, καθιστώντας τον ζωντανό φορέα της ανθρώπινης ευαλωτότητας και των τραυμάτων που αφήνει η πραγματικότητα.

Πέρα όμως από τον μετασχηματισμό των ευαγγελικών συμβόλων σε σύγχρονες σκηνικές εικόνες, η ανάλυση ανέδειξε ότι η σκηνοθετική πρόταση του Castellucci συνομιλεί με τη μουσική και την ποιητική διάσταση των *Κατά Ματθαίον Παθών*. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης επισημαίνει ότι οι εικόνες του σχετίζονται ιδιαίτερα με τα συναισθήματα που αντανακλώνται στην ποίηση του Picander -τον τρόπο, τον υπαρξιακό φόβο, την έκπληξη και την ντροπή- επιδιώκουν να απεικονίσουν όχι το Πάθος του Ιησού, αλλά εκείνο του σύγχρονου ανθρώπου, με αποτέλεσμα το Πάθος του Ιησού να μετουσιώνεται στο πάθος του ίδιου του/της θεατή/θεάτριας (Blum, 2016, σσ. 4-5). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η εμφάνιση του υλικού τεκμηρίου του κρανίου ενός δολοφόνου κατά την άρια «Μάτωνε μόνο» [«Blute nur»] και η επίδειξη του πανιού με το αίμα νεογέννητου κατά την άρια «Ελέησον Θεέ μου» [«Erbarme dich»]. Οι δύο σκηνικές εικόνες ενεργοποιούν βιώματα που σχετίζονται με τη θνητότητα, την ευθραυστότητα και τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης, μεταφέροντας στο σκηνικό πεδίο τη συναισθηματική ένταση που συγκροτούν η μουσική του Bach και η ποίηση του Picander.

Η σχέση του Castellucci με το μουσικό κείμενο αναδεικνύεται και μέσα από μια σειρά επιμέρους συνδέσεων ανάμεσα στον λόγο και τη σκηνική εικόνα, οι οποίες, αν και εμφανίζονται διάσπαρτες κατά τη διάρκεια της παράστασης, συγκροτούν συνολικά έναν ακόμη τρόπο με τον οποίο η σκηνοθεσία συνομιλεί με τα *Κατά Ματθαίον Παθή*. Χωρίς να εικονογραφεί την ευαγγελική αφήγηση, ο Castellucci αξιοποιεί κατά τόπους λεκτικά στοιχεία ως αφετηρία για τη δημιουργία των σκηνικών δράσεων. Έτσι, όταν ο Αφηγητής αναγγέλλει ότι «έφτασε η ώρα που ο Υιός του ανθρώπου παραδίδεται σε χέρια αμαρτωλών», στη σκηνή αποψιλώνεται ο κορμός του πεύκου, προετοιμάζοντας τη μεταμόρφωση του σε Σταυρό. Αντίστοιχα, η είσοδος των αστυνομικών συμπίπτει με το ευαγγελικό επεισόδιο της σύλληψης και με το ντουέτο που αναφέρεται σε αυτήν, ενώ κατά την εκροή αφρού από το στόμιο της σαρκοφάγου ακούγονται από το ευαγγελικό κείμενο ρήματα που δηλώνουν ενέργεια του στόματος. Στο καταληκτικό χορωδιακό, τέλος, η παρουσία του ανθρώπου με τα ακρωτηριασμένα κάτω άκρα αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε συνάρτηση με τον στίχο «Αναπαυθείτε, ευλογημένα μέλη».

Ανάλογος διάλογος αναπτύσσεται και ανάμεσα στις turba του έργου και στις σκηνικές εικόνες του Castellucci, μέσα από διαφορετικούς τρόπους σύνδεσης με τη σκηνική δράση. Η χειρονομία της γυναίκας που υψώνει το ακάνθινο συρματοπλέγμα πάνω από το κεφάλι της ενεργοποιεί τη μνήμη της σκηνής της καταδίκης του Ιησού από το πλήθος, μετατρέποντας το κοινό σε μια σιωπηλή εκδοχή της turba. Κατά τη διάρκεια της προσομοίωσης της Σταύρωσης ακούγεται και ο όχλος που χλευάζει τον Εσταυρωμένο. Αντίστοιχα, η τριπλή επίκληση του αίματος από την turba («Το αίμα Του ας πέσει επάνω σε εμάς και επάνω στα παιδιά μας»)

αποκτά υλική διάσταση μέσω της εργαστηριακής επεξεργασίας του αίματος, ενώ η τελευταία εμφάνιση της turba, με το αίτημα να παραμείνει ο τάφος σφραγισμένος, έρχεται σε αντιπαράθεση με τη διάσπαση του βράχου που λειτουργεί ως η πέτρα που έκλεινε την είσοδο του τάφου. Οι παραπάνω αντιστοιχίες μπορούν να ιδωθούν και ως έκφραση της αρχής του διπλασιασμού που διατρέχει τα *Κατά Ματθαίον Πάθη*. Η διαλογική σχέση ανάμεσα στον μουσικό και τον σκηνικό χώρο αποτελεί το σκηνικό ανάλογο αυτής της μουσικής αρχιτεκτονικής, καθώς εικόνα και ήχος αναπτύσσονται παράλληλα, χωρίς να ταυτίζονται.

Ένα ακόμη επίπεδο ανάγνωσης αφορά τις ερμηνευτικές αναλογίες που μπορούν να διατυπωθούν ανάμεσα σε επιμέρους μουσικοδραματουργικές επιλογές του Bach και στη σκηνοθετική σύνθεση του Castellucci. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή με το διάλυμα φαινολοφθαλϋνης, η οποία μπορεί να ιδωθεί, σε επίπεδο ερμηνείας, σε αναλογία με την ιδιαίτερη μουσική μεταχείριση των τελευταίων λόγων του Ιησού. Όπως ο Bach, στο σημείο αυτό του έργου, απογυμνώνει τη φωνή του Χριστού από την ηχητική άλω των εγχόρδων, έτσι και η σταδιακή μετάβαση του διαλύματος από το κόκκινο στο άχρωμο συγκροτεί μια αντίστοιχη διαδικασία απογύμνωσης, κατά την οποία η σωματικότητα υποχωρεί προς μια θεϊκή, άυλη διάσταση. Αντίστοιχα, η σκηνική εικόνα του «αιμορραγούντος» αμνού συνομιλεί με τη μουσική δραματουργία του Bach, όπου το σύμβολο του Αμνού αναδεικνύεται ήδη από το εναρκτήριο χορωδιακό και το ενσωματωμένο χορικό «Αμνέ του Θεού αθάε» [«O Lamm Gottes unschuldig»], συγκλίνοντας στο κοινό θεολογικό νόημα της θυσίας, που αποτελεί τον πυρήνα των Παθών.

Η συνδυαστική εξέταση της μουσικής και της δραματουργίας των *Κατά Ματθαίον Παθών*, του ευαγγελικού και ποιητικού κειμένου, καθώς και της σκηνοθετικής σύνθεσης του Castellucci, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η *La Passione* μπορεί να ιδωθεί, σε ένα επίπεδο ερμηνείας, ως σκηνική αναδιατύπωση της πολυφωνικής και αντιστικτικής αρχής που χαρακτηρίζει το έργο του Bach. Όπως το Πάθος-ορατόριο συγκροτείται μέσα από τη συνύπαρξη και τον διάλογο διαφορετικών μουσικών, ποιητικών και αφηγηματικών επιπέδων, έτσι και στη σκηνοθετική πρόταση του Castellucci διαμορφώνεται μια αντίστοιχη πολυεπίπεδη δομή, στην οποία συνυπάρχουν το μουσικό έργο του Bach που ακούγεται από το βάθος της σκηνής, οι σκηνικές εικόνες και δράσεις που εκτυλίσσονται στον σκηνικό χώρο, το επεξηγηματικό κείμενο που προβάλλεται πάνω από τη σκηνή και ο ίδιος ο θεατής, ο οποίος καλείται να συνθέσει ενεργητικά τις μεταξύ τους σχέσεις. Καμία από τις διαστάσεις αυτές δεν λειτουργεί ως απλή επεξήγηση των υπολοίπων· αντίθετα, αναπτύσσουν μια σχέση διαλόγου, έντασης και αλληλεπίδρασης, μέσα από την οποία η εμπειρία του έργου συγκροτείται σταδιακά από τον ίδιο τον/τη θεατή/θεάτρια. Υπό αυτή την οπτική, η σκηνοθεσία δεν προσθέτει απλώς ένα σκηνικό επίπεδο στο ορατόριο του Bach, αλλά διαμορφώνει έναν νέο τρόπο πρόσληψής του, ανανεώνοντας την εμπειρία του έργου.

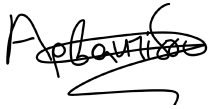
Ο Castellucci μετασχηματίζει ένα χριστιανικό έργο για το Θείο Πάθος σε μια σκηνική διερεύνηση της ανθρώπινης συνθήκης, συνομιλώντας με το έργο του Bach μέσω μιας αυτόνομης εικονοποιητικής δραματουργίας. Μέσα από αυτή τη μετατόπιση από το θεϊκό στο ανθρώπινο και τη δημιουργική σχέση με το έργο του Bach, ο Castellucci προτείνει μια μορφή θεάτρου όπου η εικόνα δεν λειτουργεί ως αναπαράσταση, αλλά ως πεδίο εμπειρίας και

στοχασμού. Όπως ο σκηνοθέτης απέναντι «στην τραγωδία της θέασης, προτείνει μία τραγωδία της αίσθησης» (Παπαλεξίου, 2009, σ. 88), έτσι και εδώ επιδιώκεται μία αισθητηριακή προσέγγιση του Πάθους, με τη σκηνή να μετατρέπεται σε έναν τόπο βίωσης μιας κοινής εμπειρίας, όπου το κοινό βλέπει να αντανακλάται η δική του ανθρώπινη συνθήκη. Άξιο παρατήρησης είναι επίσης ότι η απουσία υπερυψωμένης σκηνής, σε συνδυασμό με την κερκιδωτή διάταξη των θεατών, τοποθετεί το κοινό σε υψηλότερη οπτική θέση από τον σκηνικό χώρο (Hamburg State Opera, 2016b, 00:11-00:56). Με τον τρόπο αυτό τα γεγονότα της παράστασης μοιάζουν να εκτυλίσσονται σε έναν ανοιχτό χώρο δράσης, ενώ οι θεατές λαμβάνουν τη θέση των μαρτύρων που παρακολουθούν την εξέλιξή τους. Η σκηνή λειτουργεί σαν ένα είδος «εργαστηρίου του Πάθους», όπου δοκιμάζονται φυσικές, σωματικές και συμβολικές μεταμορφώσεις, με το κοινό να γίνεται μάρτυρας αυτών των διαδικασιών. Εάν ο Johann Sebastian Bach, μέσα από τα χορικά και την ποίηση του Picander, επιδιώκει την εσωτερική αφομοίωση του Πάθους από τους πιστούς, ο Romeo Castellucci μετατοπίζει αυτή τη διαδικασία από τον λόγο στην αισθητηριακή εμπειρία, καλώντας το κοινό να βιώσει το Πάθος όχι ως ένα μακρινό θεολογικό γεγονός, αλλά να το ανασυνθέσει μέσα από τη δική του ανθρώπινη συνθήκη.

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986 η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/ δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

Ηράκλειο Κρήτης, Ιούνιος 2026

Η Δηλούσα



Βασιλική Αρβανιτίδου Ουσαντζοπούλου

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσσες βιβλιογραφικές αναφορές

- Arnold, D. (1983). *Passion Music*. Στο *The New Oxford companion to music*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- Arnold, R. (2017). *Flags of Truce*. Στο F. Lachenmann και R. Wolfrum (επιμ.), *The law of armed conflict and the use of force*. Oxford: Oxford University Press.
- Baert, B. (2012). Adam, Seth and Jerusalem: The legend of the wood of the cross in medieval literature and iconography. In A. Paravicini Bagliani (Ed.), *Adam, le premier homme* (Micrologus' Library, 45, pp. 69–99). Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Barrois, G. A. (1962). Olives, Mount of. In G. A. Buttrick (Ed.), *The interpreter's dictionary of the Bible*. New York: Abingdon Press.
- Bartz, G. & König, E. (1998). *Michelangelo Buonarroti 1475-1564*. Köln: Könemann.
- Blum, J. (2016, April). Der Zuschauer und sein Schmerz. Ein Gespräch mit dem Regisseur Romeo Castellucci über *La Passione* [Interview]. *Journal. Das Magazin der Hamburgischen Staatsoper*, (5), 4–5.
- Carmelite Order. (1957). In F. L. Cross (Ed.), *The oxford dictionary of the christian church*. London: Oxford University Press.
- Causey, M. (2001). Stealing from God: The crisis of creation in Societas Raffaello Sanzio's *genesis* and eduardo kac's *genesis*. *Theatre Research International*, 26(2), 199-208.
- Cortelazzo, M. & Zolli, P. (1985). *Passione. Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.
- Corvin, T. S. (2014). *Pioneers of professional wrestling 1860-1899*. Bloomington: Archway Publishing.
- Davis, J. D. (1942). *A dictionary of the bible* (4th revised edition). Philadelphia: The Westminster Press.
- Davies, H. & Yard, S. (1986). *Francis Bacon*. New York: Abbeville Press.
- Di Matteo, P. (2025). A dramaturgy of blood and breath. *The Opera Quarterly*, 40.
- Ernout, A. & Meillet, A. (2001). *Dictionnaire Etymologique de la langue latine* (4th ed.). Paris: Klincksieck.
- Evans, C. A. (2020). *Jesus and the Manuscripts: What We Can Learn from the Oldest Texts*. United States: Hendrickson Publishers.
- Fanelli, C. (2024). The sound and visual dramaturgy of Romeo Castellucci. *Mimesis Journal*, 13(1), 127-149.

- Farmer, D. (2004). Theresa of Lisieux. *The Oxford Dictionary of Saints* (5th edition). Oxford: Oxford University Press.
- France, R. T. (1985). *The Gospel according to Matthew : an introduction and commentary*. Leicester, England : Inter-Varsity Press.
- Friedrich, B. (2026). In denial of the horrors of chemical warfare: Expert assessments of chemical weapons during and after World War One. Στο B. Friedrich, U. Schmidt & P. Walker (επιμ.), *Thirty years of the Chemical Weapons Convention (CWC): Histories, achievements, challenges* (σ. 33–51). Cham: Springer.
- Gabler, H. W. (2018). Johann Sebastian Bach's Two-Choir Passion. In *Text Genetics in Literary Modernism and other Essays* (1st ed., pp. 301–314). Open Book Publishers. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv8j3xd.17>
- Gardiner, J. E. (2013). *Music in the castle of heaven: a portrait of Johann Sebastian Bach*. London: Allen Lane, Penguin Books.
- Grasso, J. (2014). *Historical Dictionary of Wrestling*. Plymouth, UK: Rowman & Littlefield.
- Guidi, C., & Laster, D. (2021). The childhood of theatre: The errant method for an 'Infant public'. *New Theatre Quarterly*, 37(1), 71-81.
- Häcker, A. (2020). Images christiques dans le théâtre de Romeo Castellucci et leur réception. *Cahiers d'Études Germaniques*, 1(79), 189-206. <https://journals.openedition.org/ceg/13556>
- Hagen, K. M. H. (2024). *Miraculous Crosses and Crucifixes in late medieval and early modern Norway*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Hassler, M. A. (2022). "My God, my God, why have you forsaken me?" Psalm 22 as direct predictive prophecy concerning Jesus Christ on the cross. *Detroit Baptist Seminary Journal*, 27, 81-91.
- Herman, M. (1922). *Moby-Dick or, the Whale (vol. I)*. London: Constable and Company LTD.
- Hewitt, J. W. (1932). The Use of Nails in the Crucifixion. *The Harvard Theological Review*, 25(1), 29–45. <http://www.jstor.org.proxy.eap.gr/stable/1507688>.
- Hill, D. (1996). The Time of the Sign: "O Haupt voll Blut und Wunden" in Bach's St. Matthew Passion. *The Journal of Musicology*, 14(4), 514–543. <https://doi.org/10.2307/764071>
- Honour, H. & Fleming, J. (2010). *The visual arts: a history* (revised 7th edition). United Kingdom: Pearson Prentice Hall.
- Jones, A. H. M. (Ed.). (1970). *A history of Rome through the fifth century: Vol. 2. The empire*. London & Melbourne: Macmillan.
- Katsou, N. (2021). From Hell to Heterotopia: Romeo Castellucci's *Inferno*. *Performance Research*, 26(1–2), 35–47.

- Kattenberg, P. (2001). *Andy Warhol, priest: 'The Last Supper comes in small, medium, and large'*. Leiden, Boston: Brill.
- Kennedy, M. & Kennedy, J. (2013). Passion Music. Στο *The Oxford Dictionary of Music*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Klöckner, S. (2016, April). Gott – von Gott verlassen: Gedanken zur *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach. *Journal. Das Magazin der Hamburgischen Staatsoper*, (5), 8–9.
- Kloner, A. (2007). Did a rolling stone close Jesus' tomb?. In Miller, K. E., Murphy, S., Feldman, S., & Laden, S. (Ed.), *The Burial of Jesus*. Biblical Archaeology Society, 9-14.
- Kuizenga, J. E. (1939). Sin. In J. Orr, J. L. Nuelsen and E. Y. Mullins (Ed.), *The International Standard Bible Encyclopedia* (volume 4). Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Larousse. (1980). *Dictionnaire du français contemporain*. Librairie Larousse.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. London, New York: Routledge.
- Lenski, R. C. H. (1943). *The Interpretation of St. Matthew's Gospel*. Columbus, Ohio: The Wartburg Press.
- Magness, J. (2005). Ossuaries and the Burials of Jesus and James. *Journal of Biblical Literature*, 124(1), 121–154.
- Magness, J. (2007). What did Jesus' tomb look like?. In Miller, K. E., Murphy, S., Feldman, S., & Laden, S. (Ed.), *The Burial of Jesus*. Biblical Archaeology Society, 1-8.
- Mallon, B. & Heijmans, J. (2011). Wrestling. *Historical dictionary of the olympic movement* (4th edition). Lanham, Md. : Scarecrow Press.
- Maslen, M. W. & Mitchell, P. D. (2006). Medical theories on the cause of death in crucifixion. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 99(4), 185-188.
- Meynell, E. (1925). *The little chronicle of Magdalena Bach*. Garden City, New York: Doubleday, Page & Company.
- Nonoa, K. G. (2016). Romeo Castellucci's *La Passione* nach Bach: Sinnliches Erlebnis und ästhetische Lebensbefragung im postdramatischen Theater. *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, (62), 113–124.
- North, B. (1920). *Chemistry for textile students*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Hear, N. F. H. (2011). *Contrasting images of the Book of Revelation in late medieval and early modern art : a case study in visual exegesis*. Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Pächt, O. (1999). *Van Eyck and the founders of early Netherlandish painting*. London : Harvey Miller.
- Papalexiou, E. (2011, January). Ecce Homo: On the Concept of the Face Regarding the Son of God. *Theater der Zeit*, (1), 67.

- Papalexiou, E. (2015). The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. In G. Rodosthenous (eds), *Theatre as Voyeurism*. London: Palgrave Macmillan.
- Papalexiou, E., & Xepapadakou, A. (2023). Sur les traces de *L'Orestie (une comédie organique?)* de Romeo Castellucci: de sa conception (1995) à sa reprise (2015). *Parcours de génétique théâtrale*. Paris: Éditions Le Manuscrit, 97-125.
- Pavis, P. (2016). Body and corporeality. Στο *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre* (A. Brown μτφρ). London and New York: Routledge.
- Prinsloo, G. T. M. (1995). Hope against hope - a theological reflection on Psalm 22. *Old Testament Essays*, 8(1), 61-85.
- Retief, F. P. & Cilliers, L. (2003). The history and pathology of crucifixion: history of medicine. *South African medical journal*, 93(12), 938-941.
- Robison, J. C. (2002). Crucifixion in the Roman World: The Use of Nails at the Time of Christ. *Studia Antiqua* 2, no. 1.
- Ruprecht, L. A. (1992). Mark's Tragic Vision: Gethsemane. *Religion & Literature*, 24(3), 1–25. <http://www.jstor.org/stable/40059527>
- Schlager, K., Braun, W. & Fischer, K. (1994). Passion. Στο *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik, Volume 7*. Kassel ; New York : Bärenreiter.
- Schmidt, P. (2014). *The Ghent altarpiece*. Antwerp : Ludion.
- Shanes, E. (2007). *The pop art tradition: responding to mass-culture*. Hoo: Grange Books.
- Sin. (1987). In A. C. Myers (Ed.), *The Eerdmans Bible dictionary*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Tanasyah, Y., Repi, R. R., & Halawa, M. (2024). Theological Reflections on Psalm 22: From King David to the Crucified Christ. *RERUM: Journal of Biblical Practice* 2(2), 127-137.
- Teresa of Lisieux. (1958). In J. Coulson (Ed.), *The saints: A concise biographical dictionary*. New York: Hawthorn Books.
- Vaan, d. M. (2008). *Etymological dictionary of Latin and the other italic languages*. Leiden, Boston: Brill.
- Volker, U. (2021). *Eight days in May: How Germany's war ended* (J. Chase μτφρ.). United Kingdom: Penguin.
- Williams, P. (2016). *Bach: A Musical Biography*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Lenski, R. C. H. (1943). *The Interpretation of St. Matthew's Gospel*. Columbus, Ohio: The Wartburg Press.
- Yamey, B. S. (1989). *Art & accounting*. New Haven & London: Yale University Press.

Zirpolo, L. H. (2020). *Michelangelo. A reference guide to his life and works*. London: Rowman & Littlefield.

Ελληνόφωνες βιβλιογραφικές αναφορές

Ανδριανού, Ε. (1999). Μεσαιωνικό Θέατρο. Στο *Θέατρο Μουσική Χορός Κινηματογράφος, Ελληνική Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια* [Συλλογικός Τόμος]. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Eck, W. (1976). Το ρωμαϊκό πολίτευμα κατά τους αυτοκρατορικούς χρόνους. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* (Τόμ. ΣΤ', σσ. 24-41). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Μανθούλης, Ρ. (2010). *Χρονολόγιο της Ελληνικής Αρχαιότητας, 776 π.Χ. - 394 μ.Χ.*. Αθήνα: Εξάντας.

Michels, U. (1994). *Ο Άτλας της Μουσικής*, Τόμος Ι (Ι.Ε.Μ.Α. μτφρ και επιμ.). Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.

Michels, U. (1995). *Άτλας της Μουσικής, τόμος 2ος. Από το Μπαρόκ έως σήμερα* (ΙΕΜΑ μτφρ και μουσικολογική επιμέλεια). Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.

Μπαμπινιώτης, Γ. Δ. (2002). *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* (2η έκδ.). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.

Παλαιολόγου, Χ. (2023). Η «εμφύχωση» του αντικειμένου ως απήχηση της Pop Art. Στο Χρυσοβιτσάνου, Β., Παλαιολόγου, Χ., και Καμινάρη, Α. (επιμ.), *Ειδικά θέματα της Ιστορίας της Τέχνης του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-235>

Παλαιολόγου, Χ. & Χρυσοβιτσάνου, Β. (2023). Η ιδιοποίηση του έργου τέχνης: από τη χρήση στην κατάχρηση συμβόλων, θεμάτων και εικόνων. Στο *Παραστατικές Τέχνες στον 21ο αιώνα. Σύγχρονες Πρακτικές και Νέες Προοπτικές* (Ε. Προύσαλη επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία, σσ. 76-83.

Παπαλεξίου, Ε. (2009). *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*. Αθήνα: Πλέθρον.

Παπαλεξίου, Ε. (2011). Περί της εννοίας του προσώπου του Υιού του Θεού. Στο *Έντυπο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών* (σσ. 32-33). Αθήνα: Φεστιβάλ Αθηνών.

Παπαλεξίου, Ε. (2019, 5 Αυγούστου). Τέχνη και ουτοπία σε σκοτεινό γκαράζ: Romeo Castellucci, *La vita nuova. Τέχνες - Η Καθημερινή*, 11.

Παπαλεξίου, Ε. (2023). Romeo Castellucci: προς Ελευσίνα. Στο *Έντυπο πρόγραμμα της παραγωγής Μα. Eleusis: Eleusis European Capital of Culture*, 6-7.

Φούλιας, Ι. (2022). *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-76>

Διαδικτυακές Αναφορές

- Θυμέλη: Το Λεξικό των Παραστατικών Τεχνών. θέατρο τεκμηρίωσης. Ανακτήθηκε από <https://thymelexicon.gr/website/lemmas/θέατρο-τεκμηρίωσης>
- Θυμέλη: Το Λεξικό των Παραστατικών Τεχνών. ορατόριο. Ανακτήθηκε από <https://thymelexicon.gr/website/lemmas/ορατόριο>
- Θυμέλη: Το Λεξικό των Παραστατικών Τεχνών. τοποσυναφής, τοποσυναφές. Ανακτήθηκε από <https://thymelexicon.gr/website/lemmas/τοποσυναφής-τοποσυναφές>
- Παπαγγελής, Θ. (2012). *Η Ρώμη και ο κόσμος της*. Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/rome/index.html
- Brandenburg, D. (2016, April 22). Kreuzestod und Tatortreinigung: Romeo Castellucci: La Passione. *Die deutsche Bühne*. <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/kreuzestod-und-tatortreinigung/>
- deSingel. (2008-2009). *Organisation* [PDF]. <https://desingel.be/en/programme/theatre/romeo-castellucci-societas-raffaello-sanzio-inferno>
- Figueira, J., F. (2017, October 16). Pathos and portrait according to Romeo Castellucci. In *Wrong Wrong Magazine*. <https://wrongwrong.net/artigo/pathos-and-portrait-according-to-romeo-castellucci>
- Fischer, K., & Braun, W. (2001). Passion. *Grove Music Online*. Retrieved 17 Feb. 2025, from <https://www-oxfordmusiconline-com.proxy.eap.gr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/mo-9781561592630-e-0000040090>.
- Güner, F. (2020, February 3). The restoration that shocked the world. *BBC*. <https://www.bbc.com/culture/article/20200201-is-this-the-first-view-of-god-the-father-in-art>
- Krause, P. (2016, April 22). Bach im OP begraben. *Concerti*. <https://www.concerti.de/oper/bach-im-op-begraben/>
- Papalexiou, E. & Xepapadakou, A. (2017). About Societas Raffaello Sanzio - Revised & updated short biography. *ARCH-Archival Research & Cultural Heritage*. Retrieved from www.arch-srs.c
- Romaeuropa Festival. (2010). *Storia dell’Africa contemporanea, vol. III* [Festival programme booklet]. <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2010/storia-dellafrica-contemporanea-vol-iii/>
- Tacitus. (1942). *The Annals*. In A. J. Church, W. J. Brodribb, & S. Bryant (Eds.), *Complete works of Tacitus*. New York: Random House. (Edited for Perseus Digital Library). <https://www.perseus.tufts.edu>

Βίντεο Αναφορές

- Genesis: From the museum of Sleep*, Holland Festival, [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=YIUq4nXrbco> (05:47)
- Hamburg State Opera. (2016a). *La Passione - Romeo Castellucci about the space* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KOQR8dFkgNA>
- Hamburg State Opera. (2016b). *Matthäus-Passion* (Bach) - Romeo Castellucci [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=QenZUALclrc>
- Holland Festival 2017: *Democracy in America* - Romeo Castellucci, Societas [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AgNITLXXQDs>
- La Passione* : Bach / Castellucci (2016). TV Realization: Olivier Simonnet. [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=uoLvufnj_VU&t=9757s
- Ma*, Romeo Castellucci, [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rQLoH-7sS2c> (06:08)
- Romeo Castellucci: *Das Spiel mit der Provokation* (2015) [Video].
<https://www.srf.ch/play/tv/kulturplatz/video/romeo-castellucci-das-spiel-mit-der-provokation?urn=urn:srf:video:d02cf60e-68ef-41f5-aea4-b0e2479cc015> (21:00-26:10)
- Stathis Athanasiou. (2017). *ARCH – Archival Research and Cultural Heritage: The Theatre Archive of Societas Raffaello Sanzio* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=fgXypqQ22jc>
- Tragedia Endogonia* (2002-2004). *P.#06 Paris* (2003) [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=LaxvsR1CyD0>
- Tragedia Endogonia* (2002-2004). *P.#06 Paris* (2003) [Video]. Vimeo.
<https://vimeo.com/121349024>

Μουσικές Πηγές

- Bach, J. S. (ca. 1890). *Matthäus-Passion* (J. Stern, Ed.; vocal score). C. F. Peters.
[https://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspassion%2C_BWV_244_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspassion%2C_BWV_244_(Bach%2C_Johann_Sebastian))