



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ: Αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή και στα φεστιβάλ

Ιχνηλατώντας το αρχαίο δράμα
μέσα από τη σύγχρονη σκηνοθετική ματιά
του Θ. Τερζόπουλου
Δημήτριος Ζαπάντης

Περίληψη: Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος αποτελεί έναν από τους σπουδαιότερους σκηνοθέτες στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Αν λάβουμε υπ' όψιν μας τα βραβεία και τις διεθνείς αναγνωρίσεις του, αντιλαμβανόμαστε πως είναι ένας δημιουργικός καλλιτέχνης που (ακόμα) καινοτομεί. Έχοντας τη δική του μέθοδο (Μέθοδος Τερζόπουλου) αναμετράται υπερ-πολιτισμικά και διαπολιτισμικά με όλα τα είδη Θεάτρου. Η μέθοδός του καταλύει τους παραδοσιακούς τρόπους -θεατρικής- θέασης και μέσα από έλεγχο της βιο-δυναμικής του σώματος των ηθοποιών, καθώς και με επαναλαμβανόμενα μοτίβα προσπαθεί να αποκαλύψει μια αρχέγονη θεατρική διάσταση που εδράζεται (ανθρωπολογικά) στις κοινές απαρχές της αντίληψης αναπαράστασης όλων των λαών.

Οι σκηνοθεσίες του αποτελούν έναν συνδυασμό σωματικού και ανθρωπολογικού θεάτρου που φέρνει στην επιφάνεια τις βαθύτερες εν-τυπώσεις του ανθρώπινου ψυχισμού. Για το λόγο αυτό σε αρκετές περιπτώσεις δημιουργεί ένα διάλογο με το αρχαίο δράμα, αναδεικνύοντας συνιστώσες του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού-πηγή, που δημιούργησε το συγκεκριμένο θεατρικό είδος, εντάσσοντας σε αυτό σύγχρονες θεατρικές εκφάνσεις. Ως σκηνοθέτης έχει «καταπιαστεί» με τραγωδίες όπως ο *Αίας*, η *Αντιγόνη*, οι *Βάκχες*, ο *Προμηθέας Δεσμώτης*, το έργο *Ηρακλέους Κάθοδος* (σύνθεση των έργων *Ηρακλής Μαινόμενος* του Ευριπίδη και *Τραχίνιες* του Σοφοκλή) και *Ορέστεια*. Στα ανά τον κόσμο φεστιβάλ όπου έχουν παρουσιαστεί, οι παραπάνω παραστάσεις έχουν αποτελέσει σημεία αναφοράς και ιδιαίτερα θεατρικά γεγονότα. Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να φωτίσουμε τη σκηνοθετική πρακτική του Θ. Τερζόπουλου, σχετικά με τον τρόπο που δημιουργεί ένα γόνιμο διάλογο με τον αρχαίο πολιτισμό πηγή, καθώς και τον τρόπο που η σημειολογία των παραστάσεών του αποτελεί πυρήνα πρόσληψης για το σύγχρονο κοινό.^[1]

Λέξεις-κλειδιά: Αρχαίο δράμα, Φεστιβάλ, Πρόσληψη, σύγχρονη σκηνοθεσία, Θεόδωρος Τερζόπουλος



Ο Ρώσος σκηνοθέτης Γιούρι Λιουμπίμοφ όταν αναφέρθηκε στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου χρησιμοποίησε μόνο τρεις λέξεις «σοκ, κάθαρση και πάθος».^[2] Αυτές οι τρεις λέξεις θα τολμούσαμε να πούμε πως περιγράφουν ιδανικά το θέατρο του Θ. Τερζόπουλου το οποίο περιέχει την δική του μέθοδο (Μέθοδος Θ. Τερζόπουλου) και εδράζεται, σε πείσμα των καιρών της εμπορευματοποίησης της τέχνης, στο θέατρο Άττις στο Μεταξουργείο.^[3] Η μέθοδός του αποκαλύπτεται πάνω στην σκηνή καταλύοντας τα όρια του κλασικού σκηνικού χώρου για έναν γεωμετρικό. Ουσιαστικά, αμφισβητεί τις παραδοσιακές συμβάσεις της σκηνής διευρύνοντας τους παραδοσιακούς ορισμούς για το θέατρο μέσω της (βιο-δυναμικής) μεθόδου του. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο δυτικός εαυτός μας να προκαλείται να αντιληφθεί τη βύθιση εαυτού και τη σύνδεση του μικρόκοσμου με τον μακρόκοσμο. Ο Θ. Τερζόπουλος μέσω της δραματουργίας του καλεί να αφήσουμε πίσω το προσωπείο του μικρόκοσμου που εικάζουμε για τον εαυτό μας και να συνδεθούμε με το ρόλο μας στον μακρόκοσμο. Όλα αυτά τα καταφέρνει αρχικά με ρυθμικότητα, σχηματοποίηση του όλου σε μια σκηνική-σωματική γεωμετρία και ελλειπτικό λόγο. Ο ίδιος αναφέρει: «*Με ενδιαφέρει, ερμηνεύοντας κανείς μια φράση, να ανακαλύπτει ακόμη και την ηχογόνο πηγή της[...] η φυσική πηγή παράγει ενέργεια, δεν παράγει συναίσθημα. Παράγει ήχους και συχνότητες πολύ πριν από το συναίσθημα*».^[4]

Ο Θ. Τερζόπουλος για να προβάλει έναν αφηγηματικό ρυθμό εστιάζει σε αποσπάσματα που κρίνει ότι βοηθούν στην διαδικασία της πρόσληψης μιας παράστασης. Στο σημείο αυτό να αναφέρουμε πως η πρόσληψη ως όρος σε ένα δραματικό κείμενο σημαίνει μια νέα εκδοχή του κειμένου αυτού, η οποία έχει επανεγγραφεί στο σήμερα με νέα διακωδικοποίηση (transcoding) ή ακόμη και με την απόρριψη των αρχικών νοημάτων και ξεχωρίζει από το αρχαίο κείμενο, επειδή έχει ως στόχο να παρουσιάσει μια επαναπλαισιωμένη, σε σύγχρονα συμφραζόμενα, αναθεώρηση του κειμένου αυτού απευθυνόμενη στο σύγχρονο κοινό.^[5] Η μέθοδος του Θ. Τερζόπουλου εστιάζει στην πρόσληψη μέσω σωματοποιημένης αναπαράστασης του δραματικού κειμένου. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί τις ρίζες μιας παράστασης ενός αρχαίου κειμένου, το οποίο αναπαρίσταται σε ένα σύγχρονο κοινό, αποτελεί τρόπο πρόσληψης του αρχαίου δράματος, καθώς προβάλλει μια εκ νέου ιδεολογικοποίηση και αισθητική πραγμάτευση.

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος έχει ασχοληθεί με το αρχαίο δράμα από τον Ιούνιο του 1986 και συγκεκριμένα με τις *Βάκχες* του, στο Αρχαίο Στάδιο των Δελφών, στο πλαίσιο της Β' Διεθνούς συνάντησης Αρχαίου Ελληνικού Δράματος.^[6] Εκεί, ο Θ. Τερζόπουλος, εγκαινιάζει τις ιδιαίτερες σωματικές στάσεις των ηθοποιών με ταγωνιώδη σώματα και τα ανορθωμένα δάχτυλα. Ο ίδιος θα αποκαλύψει ότι «*είχε δει τις στάσεις αυτές στο μουσείο των Θηβών σε αγγεία του 6ου π.Χ. αιώνα που αποτυπώνουν τις Βάκχες (Μαινάδες) αλλά και σε κάποια προκολομβιανά γλυπτά καθώς και στο θέατρο Κατακάλι της Ινδίας*»^[7]. Διαπιστώνουμε έτσι το γεγονός πως το θέατρο του Θ. Τερζόπουλου συνομιλεί με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και με άλλους αρχαίους πολιτισμούς. Ο σκηνοθέτης μάς αποκαλύπτει με τις *Βάκχες* του έναν εκφερόμενο κινησιολογικά θρήνο, με παρα-γλωσσικά άναρθρα συστήματα δείχνοντας μια βύθιση-ένα χάσιμο- εαυτού με αποκορύφωμα την σκηνή με την Αγαυή, η οποία, όταν αντιλαμβάνεται πως έχει τεμαχίσει τον γιό της, οι γλωσσικές ιαχές μεταλλάσσονται σε ένα παλλόμενο σώμα κατανόησης της πράξης που μόλις είχε κάνει. Στο σημείο αυτό, διακρίνουμε πως η σημειολογία της παράστασης φωτίζει το εικονιστικό στοιχείο των αγγείων που είχε μελετήσει ο Θ. Τερζόπουλος απηχώντας τις κοινωνικές και τελετουργικές πρακτικές της αρχαίας πολιτισμικής ζωής, απευθυνόμενος κατά αυτό τον τρόπο στο σύγχρονο κοινό. Άξιο λόγου είναι το γεγονός πως η Fischer-Lichte αναφέρει για τη συγκεκριμένη σκηνή ότι προσιδιάζει σε τελετουργικές θυσίες ζώων, με την εξωλεκτική



επικοινωνία να αποτελεί το κυρίαρχο γνώρισμα.^[8] Μεταγράφει έτσι ο σκηνοθέτης την αρχαία τελετουργική διάσταση του θεάτρου μέσα από μια σύγχρονη οπτική. Εκείνο που προκύπτει είναι το γεγονός πως η κωδικοποιημένη σωματοποίηση καταλύει τον λόγο και η θρηνητική τελετουργία λειτουργεί σε ένα πλαίσιο αρχαίου τελετουργικού προ-γλωσσικού συστήματος, με το σώμα να στρέφεται σε μια διττή διάσταση ψυχικού και σωματικού πόνου που δεν είναι δυνατόν να περιγραφεί.^[9]

Για να φωτίσουμε ακόμα περισσότερο την πρόσληψη των παραστάσεων του Θ. Τερζόπουλου από το σύγχρονο κοινό, άξια αναφοράς είναι επόμενη σκηνοθετική του απόπειρα οι *Πέρσες*, που ανέβηκαν το 1991. Οι ηθοποιοί (χορός των Περσών) «*αρχικά έμειναν άφωνοι για λίγο περίπου δέκα λεπτά και σιγά σιγά το ανέκφραστο πρόσωπο άρχισε να πάλλεται έτοιμο να δεχτεί τα νέα του πένθους. Μέσα από δίπολα κραυγών σιωπών εκφραζόταν μια εξω-γλωσσική πράξη που προ-καλούσε τους θεατές να αντιληφθούν την έκρηξη των συναισθημάτων απογοήτευσης μέσα από ένα «έχω να πω κάτι- δεν έχω να πω τίποτα».*^[10] Βέβαια, ο ίδιος εξελίσσει τη σκηνοθετική του γραμμή και πάνω στη λογική του κύκλου, που υπάρχει «παντού στην φύση» και με τεμνόμενες γραμμές, τοποθετεί σώματα προάγοντας το ενδεχόμενο «σπάσιμο» των ορίων που θα προκληθεί από το άκουσμα των ειδήσεων. Μέσα από αυτή τη θεώρηση προβάλλει έναν διάλογο με τον πολιτισμό πηγή (τον αρχαιοελληνικό) καθώς απευθύνεται σε ένα (θεατρικά εκπαιδευμένο) λογοκεντρικό κοινό υποδοχής με μια τελετουργική απουσία λόγου, έχοντας ως σκοπό να προκαλέσει την διάσπαση του συμβατικού τρόπου που αντιλαμβανόμαστε -οι Δυτικοί θεατές- το θρήνο.

Ο Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου είναι έργο με αρκετή στατικότητα (ο Προμηθέας δεμένος μόνιμα στην σκηνή). Από την άλλη πλευρά ο Θ. Τερζόπουλος στον *Προμηθέα* του (1995-1996 Τοσκάνη) «*κάνει αυτή τη στατικότητα πιο λειτουργική καθώς τοποθετεί ένα κινητό σώμα που αρχίζει και δονείται με τα άνω άκρα να απαυγάζουν την σωματική δόνηση και να ξεπηδάει ένας εσωτερικός βόγκος.*^[11] Ο Προμηθέας, στην παράσταση του Θ. Τερζόπουλου λειτουργεί ως συμπαντικό σώμα, στο συμβολικό πεδίο, που ενώνει τον άνθρωπο με τον ουρανό. Έτσι, με αυτή την σκηνοθετική προσέγγιση, το σύγχρονο κοινό καλείται να αντιληφθεί τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό μακριά από την ουμανιστική οικειοποίηση του αρχαίου δράματος. Στο δραματουργικό κομμάτι, ο Αισχύλος τοποθετεί τον Προμηθέα να είναι αμίλητος με τις κατώτερες θεότητες και να θέλει να συνδιαλλαχθεί μόνο με τον Δία θεωρώντας τον εαυτό του ισόθεο. «*Ο Θ. Τερζόπουλος, στο σκηνικό του, αναγνωρίζει αυτή την αλαλία του Προμηθέα και την θέωσή του, τοποθετώντας σκοινιά που εκκινούν από το κεφάλι του και φτάνουν ως την κορυφή της σκηνής. Επίσης τον τοποθετεί σε ένα εγγεγραμμένο κύκλο, μέσα σε ένα τετράγωνο (πάνω στην σκηνή), δείχνοντας την κυκλικότητα της ζωής με μια Bauhaus εκφραστικότητα.*^[12] Στο τέλος διαπερνούν τον Προμηθέα δυο υφασμάτινες δέσμες σε σχηματισμό Χ που διαποτίζουν το κεφάλι του Προμηθέα (θα τις δούμε επίσης και στην παράστασή του *Ηρακλέους Κάθοδος*) και εκφράζουν μια διαφορετική εκδοχή του σταυρού, θέλοντας να προβάλλει, κατ'αυτόν τον τρόπο, την διττή πραγμάτωση του Αδάμ-Κάδμου ως παγκόσμιο άνθρωπο.

Το 2003 παρουσιάζει στο Ρεκλιογκχάουζεν της Γερμανίας (και ένα χρόνο μετά το 2004 στα Αισχύλεια στην Ελευσίνα) τους *Επίγονους* του Αισχύλου. Ο Θ. Τερζόπουλος παίρνει του λίγους διασωθέντες στίχους που παρουσιάζουν την Ευρώπη στην οποία τοποθετεί ένα ημιδιάφανο ύφασμα-κουκούλι προάγοντας, συμβολικά, μια συνεχή ήττα ιστάμενη στο σώμα της Ευρώπης και δένει με έξι (6) «μονολόγους» τα τεκταινόμενα. Οι μονόλογοι αποτελούνταν από θραύσματα των τραγωδιών *Όπλων Κρίσις*, *Σαλαμίνιοι*, *Μυρμιδόνες*, *Ξάντριαι*, *Φιλοκτήτης*,



Ιέρειαι, Τοξότιδες, Δικνουλκοί και Προμηθέας δεσμώτης.^[13] Οι ηθοποιοί που εκφέρουν τους μονολόγους αποτελούν και το χορό και κάθε φορά που εξέρχεται ο ήρωας υποκριτής τον πλαισιώνουν με κινήσια και παρα-γλωσσικά σημεία. Η εξωλεκτική επικοινωνία κορυφώνεται όταν ο ηθοποιός Θανάσης Αλευράς, σε μια αναμέτρηση με τα σκυλιά που πρόκειται να τον κατασπαράξουν και αλυχτούν, έρχεται σε τέτοιο σημείο έντασης που λιποθυμά φέρνοντας έτσι στην επιφάνεια τα ενστικτώδη πανανθρώπινα συμφραζόμενα.^[14]

Επίσης, το 2004 παρουσιάζει την παράσταση *Αίας η τρέλα*, βασιζόμενος στον σοφόκλειο *Αίαντα*. Τρεις ηθοποιοί υποδύονται (και οι τρεις) την Τέκμησσα που διηγείται την πράξη του Αίαντα στην άτι του με διαφορετικές φωνητικές εκφράσεις κάθε φορά, προβάλλοντας και διαφορετική φωνητική διάσταση. Ελαφρώς παρωδιακή και με κόκκινα ψηλοτάκουνα παπούτσια. Ο Θ. Τερζόπουλος εξάγει τον πυρηνικό εαυτό της Τέκμησσας μέσα από διφορούμενα εκφραστικά μέσα και το κοινό καλείται να δει τον παρωδιακό λόγο και το χάσιμο εαυτού, τόσο του Αίαντα μέσα από τα λεγόμενα της Τέκμησσας, όσο και της ίδιας. Ο τρόπος προβάλλει την βιο-ενέργεια των (ανδρικών) σωμάτων, προσιδιάζει σε ένα τελετουργικό πλαίσιο και προσπαθεί να αποβάλει την αρχέγονη αγριότητα-μανία του αρχαϊκού Αίαντα καταδεικνύοντάς την σε ένα σύγχρονο κοινό.

Αξιο αναφοράς ως έργο είναι και οι *Τρωάδες* του Θ. Τερζόπουλου, που παρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 2017 στην Πάφο, ως συμπαραγωγή του θεάτρου Άττις με τον οργανισμό “Πάφος: 2017 Πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης” και αποδόθηκε στην Ελληνική, Τουρκική, Αραβική, Βοσνιακή, Εβραϊκή και Κροατική γλώσσα. Ενώ παράλληλα, η συγκεκριμένη παράσταση ανέβηκε στην Ιαπωνία και στην Κίνα (2019).^[15] Ο Θ. Τερζόπουλος με την παράσταση αυτή επιχείρησε να στηλιτεύσει τα αποτελέσματα (όλων) των πολέμων. Προσληπτική τομή στο συγκεκριμένο έργο αποτέλεσε το γεγονός πως ο σκηνοθέτης επέλεξε τους ηθοποιούς καταγωγικά, δηλαδή από πόλεις που είναι διχοτομημένες με σκοπό να δείξει την διαμέριση εαυτού, ως απότοκο των πολέμων. Δείχνοντας έτσι ο σκηνοθέτης τον «παγκόσμιο άνθρωπο» ως πολιτισμικό διακείμενο. Επίσης, το έργο ξεκινάει με ένα τούρκικο μοιρολόι. Το μοιρολόι στα έργα του Θ. Τερζόπουλου εδράζεται στα βιώματα που έχει από την παιδική του ηλικία και το τοποθετεί σε αρκετά έργα του.

Τέλος, η πιο πρόσφατη σκηνοθεσία του είναι η *Ορέστεια* τον Αύγουστο του 2024, στην Επίδαυρο. Εκεί χρησιμοποιεί δυναμικές αισθητικές εικόνες με παιχνίδι χρωμάτων, για παράδειγμα, σκηνοθετεί τον Σάββα Στρούμπο, ως Αγαμέμνονα, να πατάει πάνω στα ξαπλωμένα κορμιά των ηθοποιών του χορού, φωτισμένα με κόκκινο χρώμα εν είδει των πτωμάτων της Τροίας που προκάλεσε η ηγεμονία του. Επίσης, η ηχητική διάσταση με τις μύγες στην αρχή φανέρωνε ένα συγκερασμό με τις ορεστειακές *Μύγες* του Σαρτρ. Σημαντική αποτύπωση στο έργο είχε και η Σοφία Χίλλ ως Κλυταιμνήστρα, η οποία με ένα μεγάλο κυκλικό σαν κουκούλι ύφασμα κατέβασε από το υψωμένο βάθρο της την Κασσάνδρα που έφυγε σερνάμενη αντίστροφα, δείχνοντας έτσι την πτώση του ανθρώπου μέσα από έναν εξουσιαστικό λόγο, δοσμένο σημειωτικά γύρω από την Κλυταιμνήστρα. Ο χορός που αποτελείτο από είκοσι (20) άτομα παρουσίαζε μια διαταραγμένη εκφορά λόγου, προσιδιάζοντας σε τελετουργικές υπερβατικές εκφράσεις, συντονισμένες αναπνοές, τονισμένες με μαύρη και κόκκινη ενδυματολογική συνέπεια.

Συμπερασματικά, ο Θ. Τερζόπουλος αντιλαμβάνεται το πυρηνικό συστατικό της τραγωδίας στην τελετουργική του διάσταση. Τα έργα του παρουσιάζουν μια σημασιολογική μετατόπιση, μια αδιαφάνεια γλώσσας και μια αμφισημία μεταγλώσσας. Έτσι, τοποθετούν τον



θεατή σε ένα μεταίχμιο, όπου ανακαλείται το προ-λογικό ένστικτο της πολωτικά αποκαλυπτικής διάστασης του αρχαίου θεάτρου. Το θέατρό του παρουσιάζει μια υπερ-πολιτισμικότητα και μεταφέρει στην σκηνή εκείνες τις μορφικές εκφράσεις μιας ειδικής, δικής του μεταγλώσσας που συνδέει τον συμπαντικό μακρόκοσμο της αρχαίας τραγωδίας με τον καθημερινό μικρόκοσμο της σύγχρονης εποχής εν είδει συμβολικής-ανθρωπολογικής τελετουργίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Ρούσσοι, Τ.(1985), *Αισχύλου αποσπάσματα*, Αθήνα: Κείμενα.
- Τσατσούλης, Δ. (2024), *Θεόδωρος Τερζόπουλος ο σκηνοθέτης στο μεταίχμιο*, Αθήνα: 24 Γράμματα.
- Butler, J.(2004), *Undoing Gender*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014), *Dionysus Resurrected: Performance of Euripides' 'The Bacchae' in a Globalizing World*, Μπρίστολ: Wiley-Blackwell.
- Liapis V. & Sidiropoulou, A. (2021), *Adapting Greek Tragedy*, Λονδίνο: Cambridge University Press.
- Turner, V.(1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Νέα Υόρκη: PAJ.

[1] Στο σημείο αυτό να ευχαριστήσω τον ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Πατρών Δημήτριο Τσατσούλη για την άδειά του να χρησιμοποιηθούν αποσπάσματα από το νέο του βιβλίο *Θ. Τερζόπουλος ο σκηνοθέτης στο μεταίχμιο*.

[2] <https://www.google.com/url?q=http://attistheatre.com/gnomes/&sa=D&source=docs&ust=1735250678158047&usg=AOvVaw2fUxAvKesc2jtMVtZIMn69>

[3] <http://attistheatre.com/> (16/10/2024).

[4] Τσατσούλης (2024:235)

[5] Λιαπής (2021:5)

[6] <http://attistheatre.com/show/vakches-1986/> (16/10/2024).

[7] Τσατσούλης (2024:238)

[8] Fischer-Lichte (2014:221)

[9] Βλ. σημ. 3.

[10] Τσατσούλης (2024:267).

[11] Ο.π. σελ.260.

[12] Ο.π.

[13] Αισχύλου αποσπάσματα, Ρούσσοι 1985

[14] Τσατσούλης(2024:254)

[15] Το 2018 η ίδια παράσταση παρουσιάστηκε στο αρχαίο θέατρο Δελφών, στο πλαίσιο αφιερώματος στον Θ. Τερζόπουλο που διοργάνωσε προς τιμήν του το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών.

Βιογραφικό: Ο Δημήτριος Ζαπάντης είναι αριστούχος απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (BA) και κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου με θέμα «Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του» του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (MA). Συνεργάζεται από το 2016 ως κριτικός θεάτρου με την διαδικτυακή εφημερίδα tetartopress.gr, και το ηλεκτρονικό περιοδικό youfly.com. Τα ενδιαφέροντά του εστιάζονται στο αρχαίο δράμα και την πρόσληψή του, τη δραματουργική ανάλυση του σύγχρονου θεάτρου καθώς και τη σύγχρονη σκηνηκή αποτύπωση αρχαίων παραστάσεων. Είναι μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < dimzap52@gmail.com >