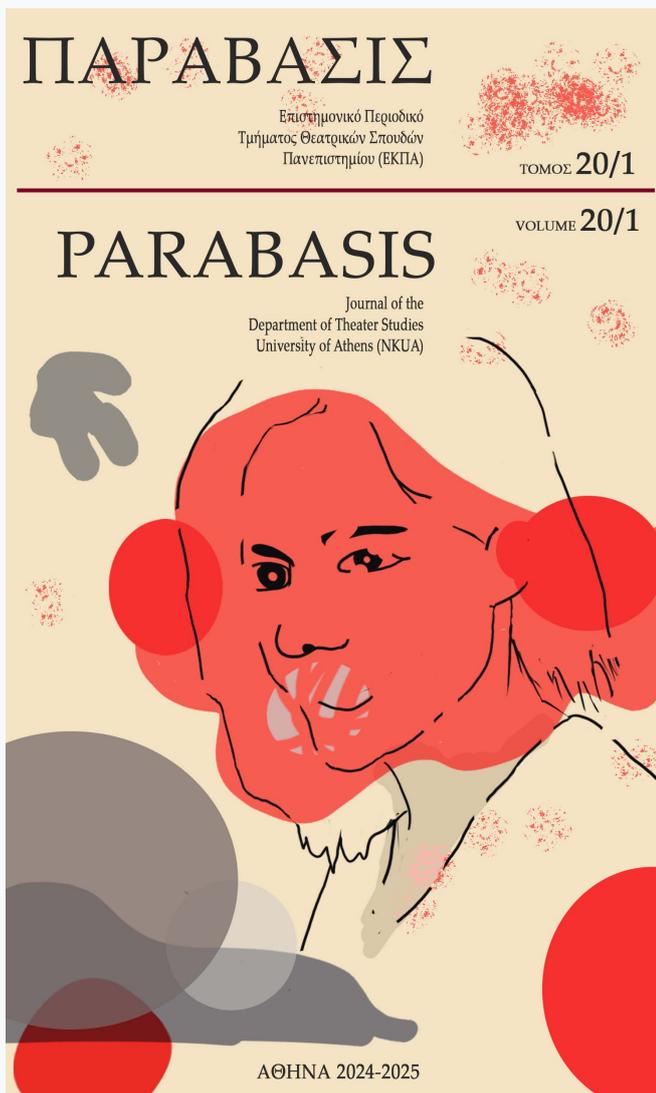


ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)



ΜΟΡΦΕΣ «ΑΜΦΙΧΡΟΝΙΑΣ» ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΤΡΩΑΔΩΝ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ [TEMPORAL OVERLAPS IN MODERN PERFORMANCES OF EURIPIDES' TROADES]

Eirini-Niki Briakou

doi: [10.12681//.43302](https://doi.org/10.12681//.43302)

To cite this article:

Briakou, E.-N. (2025). ΜΟΡΦΕΣ «ΑΜΦΙΧΡΟΝΙΑΣ» ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΤΡΩΑΔΩΝ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ [TEMPORAL OVERLAPS IN MODERN PERFORMANCES OF EURIPIDES' TROADES]. *ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS*, 20(1), 311–333. <https://doi.org/10.12681//.43302>

ΕΙΡΗΝΗ-ΝΙΚΗ ΜΠΡΙΑΚΟΥ

**ΜΟΡΦΕΣ «ΑΜΦΙΧΡΟΝΙΑΣ» ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
ΤΩΝ ΤΡΩΑΔΩΝ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ***

Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στην εξέταση σύγχρονων παραστάσεων των ευριπίδειων *Τρωάδων* υπό το πρίσμα της «αμφιχρονίας».¹ Ο όρος αυτός, όπως αξιοποιείται στην εν λόγω εργασία, αφορά τις περιπτώσεις στις οποίες η χρονική απόσταση ανάμεσα σε όσα παρουσιάζονται επί σκηνής και στη σύγχρονη πραγματικότητα μειώνεται σε τέτοιο βαθμό που οι δύο χρόνοι, ο μυθικός και ο ιστορικός, «εκτίθενται ως ισότιμοι» και καλούν το κοινό να εμπλακεί συναισθηματικά και διανοητικά σε όσα παρακολουθεί.² Η μελέτη των *Τρωάδων* καταδεικνύει πως αυτό το είδος «αμφιχρονίας» επιδιώκεται ήδη στην εποχή του Ευριπίδη μέσω του έργου του και, όπως θα επιχειρήσω να αναδείξω, αξιοποιείται και στις σκηνικές αναγνώσεις των *Τρωάδων* στη σύγχρονη εποχή.

* Η εν λόγω εργασία συνιστά μέρος της αδημοσίευτης διδακτορικής διατριβής μου, βλ. Ειρήνη-Νίκη Μπριάκου, *Ενδοδραματικές κατευθυντήριες ενδείξεις της ανταπόκρισης του κοινού στις Τρωάδες του Ευριπίδη. Από το κείμενο στην παράσταση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 2024. Ευχαριστώ θερμά την κα. Ελένη Γκαστή και την κα. Καίτη Διαμαντάκου για τις ουσιαστικές παρατηρήσεις και τα σχόλια τους στο άρθρο μου, αλλά και τους ανώνυμους κριτές του περιοδικού για τις πολύ χρήσιμες επισημάνσεις τους. Ευχαριστώ επίσης για την ευγενική παραχώρηση φωτογραφικού υλικού και την άδεια δημοσίευσής του τον ΘΟΚ, το ΚΘΒΕ, και το Θέατρο Άττις, αλλά και προσωπικά τους φωτογράφους Αντώνη Φαρμακά (φωτογράφος της παράστασης των *Τρωάδων* του ΘΟΚ, 2003), Κώστα Αμοιρίδη (φωτογράφος της παράστασης των *Τρωάδων* του ΚΘΒΕ, 2009), Mike Rafail (φωτογράφος της παράστασης των *Τρωάδων* του ΚΘΒΕ, 2023) και Johanna Weber (φωτογράφος της παράστασης των *Τρωάδων* του Θεάτρου Άττις, 2017).

¹ Τον όρο δανείζομαι από τον Γιώργο Σαμπατακάκη, «Ξένες, ανόητες υποθέσεις...Το ηθικό χρέος ως αλλότριο βάρος», Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Η έννοια του ηθικού χρέους στο αρχαίο ελληνικό θέατρο*, Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, Αθήνα 2022, σ. 474-495.

² Βλ. στο ίδιο, όπου σχολιάζοντας την ποιητική συλλογή *Τέταρτη Διάσταση* του ποιητή Γιάννη Ρίτσου, ο Σαμπατακάκης σημειώνει ότι «οι δύο χρόνοι (ο μυθικός και ο ιστορικός) [...] “εκτίθενται ως ισότιμοι έτσι που μπορούμε εν προκειμένω να μιλάμε για *αμφιχρονία*”». Για τη φράση που τοποθετείται σε ανωφερή εισαγωγικά, βλ. Γιάννης Δάλλας, «Θέμα και ποιητική στα αρχαίοθεμα ποιήματα του Ρίτσου», Αικατερίνη Μακρυνικόλα – Στράτος Μπουρνάζος (επιμ.), *Διεθνές συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2008 (σ. 53-62), σ. 56.

Από τις Τρωάδες του 415 π.Χ. στις Τρωάδες του σήμερα

Ο πολυεπίπεδος χαρακτήρας του αρχαιοελληνικού δράματος καθιστά τις τραγωδίες «σύνθετα έργα τέχνης»,³ που αποσκοπούν στην κινητοποίηση του συναισθήματος και στην αισθητική και διανοητική διέγερση του κοινού του 5ου π.Χ. αιώνα.⁴ Μια σημαντική πτυχή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αναδεικνύεται μέσω του ερωτήματος που αφορά το αν οι τραγωδίες είναι πολιτικές ή περιέχουν εκφράσεις πολιτικής σκέψης.⁵ Οι αρχαιοελληνικές

³ Kurt Raaflaub, «Σοφοκλής και πολιτική σκέψη», Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.) (μετ. Κατερίνα Δημοπούλου), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες. Brill's Companion to Sophocles*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019 (σ. 449-462), σ. 449.

⁴ Η μελέτη της ανταπόκρισης του θεατρικού κοινού στην αρχαία ελληνική τραγωδία συνιστά ένα πεδίο της έρευνας που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς, παρά την αδυναμία να ανασυστήσουμε τις αντιδράσεις των θεατών του πέμπτου αιώνα –λόγω της έλλειψης επαρκών μαρτυριών–, τα ίδια τα αρχαία κείμενα παρέχουν συχνά διαφωτιστικές ενδείξεις σε σχέση με την επιθυμητή και επιδιωκόμενη, από την πλευρά των ποιητών, ανταπόκριση του κοινού τους στα έργα τους. Βλ. ενδεικτικά William Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, Routledge, London–Boston 1983· Ismene Lada-Richards, «Η ανταπόκριση των θεατών στην αττική τραγωδία των κλασικών χρόνων: συναίσθημα και στοχασμός, ποικιλία και ομοιογένεια», Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 451-565· Dana LaCourse Munteanu, *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2012· Pat Easterling, «Μορφολογία και παράσταση», Pat Easterling (επιμ.), Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας (μετ.-επιμ. στα ελληνικά), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 225-266· Stephen Halliwell, «Μαθαίνοντας μέσα από τον πόνο: Οι αρχαίες αντιδράσεις στην τραγωδία», Justina Gregory (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια* (μετ. Μαρία Καίσαρ – Όλγα Μπεζαντάκου – Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Δανιήλ Ιακώβ (ελλην. επιμ.), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2014, σ. 548-575· Emily Allen-Hornblower, *From Agent to Spectator. Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*, De Gruyter, Berlin–Boston 2016.

⁵ Raaflaub, «Σοφοκλής και πολιτική σκέψη», σ. 449. Η πολιτική διάσταση της τραγωδίας έχει απασχολήσει σημαντικά τους μελετητές. Βλ. ενδεικτικά Oddone Longo, «The Theater of the Polis», John Winkler – Froma Zeitlin (ed.), *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, Princeton 1990, σ. 12-19· Neil Croally, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 17-37· Paul Cartledge, «“Θεατρικά έργα με βάθος”: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή», P. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας (μετ.-επιμ. στα ελληνικά), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012 (σ. 3-52), σ. 25-31· Suzanne Saïd, «Tragedy and Politics», Deborah Dickmann Boedeker – Kurt Raaflaub (eds.), *Democracy. Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts 1998, σ. 275-296· Justina Gregory, «Euripides as Social Critic», *Greece and Rome* 49.2 (2002), σ. 145-162· David Carter, *The Politics of Greek Tragedy*, Bristol Phoenix Press, Exeter 2007· Sophie Mills, «Euripides and Athenian Imperialism», Andreas Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Brill, Leiden–Boston 2020, σ. 863-885. Συγκεκριμένα, για τις Τρωάδες, βλ. επίσης ενδεικτικά, εκτός από Croally, *Euripidean Polemic* και Justina Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1991, σ. 155-183· Carter, *The Politics*, σ. 130-139· Nancy Rabinowitz, «Τρωάδες», Laura McClure (επιμ.), Εβίνα Σιστάκου – Ανδρέας Μαρκαντωνάτος (επιμ. στα ελληνικά), *Ευριπίδης. 35 μελέτες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη (2021), σ. 403-413.

τραγωδίες συχνά επιδέχονται μια πολιτική ερμηνεία, καθώς προσκαλούν τους θεατές να αναγνωρίσουν τους πολιτικούς υπαινιγμούς του εκάστοτε έργου, στοιχείο που επηρεάζει την ανταπόκρισή τους. Οι τραγωδίες αυτές διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: α) στα έργα όπου ο τραγικός ποιητής αναφέρεται άμεσα στο κοινωνικοπολιτικό καθεστώς του 5ου π.Χ. αιώνα (π.χ. *Πέρσαι* Αισχύλου) και β) στις τραγωδίες που περιορίζονται στις υπαινικτικές και έμμεσες αναφορές στην πραγματικότητα της εποχής μεταφέροντας το μυθολογικό παρελθόν στο παρόν.⁶ Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη αποτελούν μια τραγωδία της οποίας η πολιτική ανάγνωση έχει οδηγήσει πολλούς μελετητές στο να θεωρήσουν το έργο ως αντιπολεμικό, ως μια φωνή διαμαρτυρίας απέναντι στον παραλογισμό του πολέμου, ως μια τραγωδία-μανιφέστο, την οποία ο τραγικός ποιητής ανέβασε το 415 π.Χ.⁷ Η ανάγνωση αυτή οφείλεται κατά βάση στο κοινωνικοπολιτικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται το έργο. Με φόντο τον Πελοποννησιακό πόλεμο, ο Ευριπίδης παρουσιάζει στο κοινό μια τραγωδία που τονίζει το σκληρό πρόσωπο των νικητών και υπογραμμίζει τις αυθαιρεσίες τους απέναντι στα τραγικά θύματά τους. Μάλιστα, οι *Τρωάδες* έχουν θεωρηθεί συχνά ως ένα έργο μέσω του οποίου ασκείται υπαινικτικά κριτική στους Αθηναίους σε σχέση με ορισμένα γεγονότα της περιόδου κατά την οποία παρουσιάστηκε το έργο.

Η πιο ελκυστική άποψη ως προς τη συσχέτιση των *Τρωάδων* με τη σύγχρονη τους εποχή αφορά τα γεγονότα της Μήλου και τη φρικτή τύχη των κατοίκων της.⁸ Λίγους μήνες πριν ανεβούν οι *Τρωάδες* στη σκηνή του αθηναϊκού θεάτρου, οι Αθηναίοι επιτέθηκαν στη Μήλο, μια αποικία των Σπαρτιατών, οι κάτοικοι της οποίας αρνούσαν να ενταχθούν στην Αθηναϊκή Συμμαχία, σκότωσαν τους άνδρες του νησιού και αιχμαλώτισαν τις γυναίκες και τα παιδιά.⁹

⁶ Για τη διάκριση των δύο κατηγοριών, όπως αναλύεται στο συγκεκριμένο χωρίο, βλ. Paula Debnar, «Η αθηναϊκή ιστορία του 5ου αι. π.Χ. και η τραγωδία», Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, (μετ. Μαρία Καίσαρ – Όλγα Μπεζαντάκου – Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Δανιήλ Ιακώβ (ελλην. επιμ.), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2014, σ. 6.

⁷ Για τις *Τρωάδες* ως αντιπολεμικό έργο, βλ. Édouard Delebecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Klincksieck, Paris 1951, σ. 245-246, 261-262· Robert Goossens, *Euripide et Athènes*, Palais des Academies, Brussels 1962, σ. 520-534· Marianne McDonald, *Αρχαίος ήλιος, νέο φως. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή* (μετ. Πάυλος Μάτεσις), Εστία, Αθήνα 1993, σ. 19· Barbara Goff, *Euripides. Trojan Women*, Duckworth, London 2009, σ. 32· Rosanna Lauriola, «*Trojan Women*», Rosanna Lauriola – Kyriakos Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Brill, Leiden–Boston (2015), σ. 44-99. Ωστόσο, διαφορετική άποψη εκφράζουν ορισμένοι μελετητές, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι δεν θα πρέπει να ερμηνεύουμε τις *Τρωάδες* αποκλειστικά και μόνο ως ένα έργο που αποσκοπεί στο να μεταδώσει ένα αντιπολεμικό μήνυμα, βλ. Kevin Lee, *Euripides Troades. Edited with Introduction and Commentary*, Bristol Classical Press, London 1976, σ. xiv· Shirley Barlow, *Euripides Trojan Women with Translation and Commentary*, Aris and Phillips, Warminster–Wiltshire 1986, σ. 34· Goff, *Euripides*, σ. 32· David Kovacs, *Euripides Troades*, Oxford University Press, Oxford, σ. 3· Rabinowitz, «*Τρωάδες*», σ. 405-411.

⁸ Goff, *Euripides*, σ. 33.

⁹ Για τα γεγονότα της Μήλου πληροφορίες αντλούμε από τον Θουκυδίδη, βλ. Θουκυδίδης *Ιστορία* (5, 84-116). Για τον σχολιασμό των χωρίων αυτών, βλ. Simon Hornblower, *A Commentary on Thucydides, Volume III, Books 5.25-8.109*, Clarendon Press, Oxford–New York 2008, σ. 215-256. Πρβλ. επίσης Carter, *The Politics*, σ. 132-133· Rabinowitz, «*Τρωάδες*», σ. 404.

Η θεματική των *Τρωάδων*, που αφορά την καταστροφή μιας πόλης, τη θανάτωση των ανδρών και την αιχμαλωσία των γυναικών και των παιδιών, οδήγησε πολλούς μελετητές να ερμηνεύσουν το έργο ως μια αλληγορία¹⁰ όπου οι Τρώες αναπαριστούν τους Μήλιους και οι Αχαιοί τους Αθηναίους.¹¹ Επιπλέον, η ιστορία των κατοίκων της Τροίας υπενθυμίζει με τρόπο τραγικό και άλλες περιπτώσεις βιαιοπραγιών που συνέβησαν κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου και από τις δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις,¹² στοιχείο που συμβάλλει σημαντικά στην προσληπτική ευαισθησία του κοινού που παρακολουθούσε την παράσταση. Τέλος, μια ακόμη δημοφιλής άποψη αφορά τη συσχέτιση των *Τρωάδων* με τη Σικελική εκστρατεία των Αθηναίων, η οποία ξεκίνησε το 415 π.Χ., δηλαδή την ίδια χρονιά που ανέβηκε το έργο του Ευριπίδη. Αρκετοί μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι οι *Τρωάδες* αποτελούν έναν σαφή υπαινιγμό και μια κριτική του τραγικού ποιητή κατά της επικείμενης εκστρατείας των Αθηναίων στη Σικελία.¹³

Η σύντομη επισκόπηση των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών κατά την περίοδο της παράστασης των *Τρωάδων* κρίνεται απαραίτητη για τη διερεύνηση του «αντιπολεμικού μηνύματος» του έργου, που συνιστά πιθανόν και τον βασικότερο λόγο της μεγάλης απήχησης του στη σύγχρονη εποχή,¹⁴ καθώς συχνά

¹⁰ Για την άποψη ότι οι *Τρωάδες* αποτελούν μια αλληγορία της μοίρας της Μήλου, βλ. Gilbert Norwood, *Greek Tragedy*, Methuen, London 1920, σ. 245. Βλ. επίσης Delebeque, *Euripide et la guerre*, σ. 245-246, 254-257· Goossens, *Euripide*, σ. 520-527· Desmond Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Oxford University Press, London 1967, σ. 136· Lee, *Euripides Troades*, σ. ix-x, xiv· Barlow, *Euripides*, σ. 26-27· Croally, *Euripidean Polemic*, σ. 232-234· Peter Burian, *Euripides Trojan Women, translated by A. Shapiro with Introduction and Notes by P. Burian*, Oxford University Press, New York–Oxford 2009, σ. 4-7.

¹¹ Όσο ενδιαφέρων και αν ακούγεται, αυτός ο συσχετισμός παρουσιάζει ορισμένες ασάφειες, τις οποίες επεσήμαναν οι μελετητές, με πρώτη τη Ruth Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1980, σ. 139, και οι οποίες προκύπτουν κυρίως αν λάβουμε υπόψη τα χρονολογικά δεδομένα. Βλ. επίσης ενδεικτικά Kip Van Erp Taalman, *Reader and Spectator. Problems in the Interpretation of Greek Tragedy*, Gieben, Amsterdam 1990, σ. 414-416· Joseph Roisman, «Contemporary Allusions in Euripides' *Trojan Women*», *Studi Italiani di Filologia Classica* 15 (1997), σ. 38· Hornblower, *A Commentary*, σ. 219· Kovacs, *Euripides Troades*, σ. 8-10.

¹² Μια κατατοπιστική καταγραφή αντίστοιχων περιστάσεων της Μήλου, που περιλαμβάνουν βίαιες πρακτικές, όπως τη θανάτωση των ανδρών και την αιχμαλωσία των γυναικών και των παιδιών μιας περιοχής, επιχειρεί ο Heinrich Kuch, «Euripides und Melos», *Mnemosyne* 51 (1998), σ. 147-153.

¹³ Για τους υποστηρικτές αυτής της άποψης, βλ. Kovacs, *Euripides Troades*, σ. 15, ο οποίος αναφέρει, μεταξύ άλλων, τους Hugo Steiger, «Warum schrieb Euripides seine *Troerinnen*?», *Philologus* 59 (1900), σ. 364-370· Delebeque, *Euripide et la guerre*, σ. 24-25· Max Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1954, σ. 371-372· Burian, *Euripides*, σ. 4. Βλ. επίσης Peter Maxwell-Stuart, «The Dramatic Poets and the Expedition to Sicily», *Historia* 22.3 (1973), σ. 397-404· Goossens, *Euripide*, σ. 527-534. Για έναν ευρύτερο προβληματισμό επί του θέματος, βλ. Konas, *Euripides Troades*, σ. 15-16, όπου παρατίθεται χρήσιμη βιβλιογραφία.

¹⁴ Η Άννα Μαυρολέων, στο βιβλίο της *Περί Αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Εκδόσεις Σιδέρη, Αθήνα 2016, σ. 305-485, στο οποίο συγκεντρώνει το σύνολο των παραστάσεων αρχαιοελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών στη σύγχρονη θεατρική σκηνή, καταγράφει περίπου εβδομήντα παραστάσεις των *Τρωάδων* στην Ελλάδα και στην Κύπρο (μαζί με τις επαναλήψεις) σε χρονικό διάστημα πενήντα περίπου ετών, από το 1965 (πρώτη παράσταση των *Τρωάδων*) μέχρι το 2014. Σύμφωνα με τη μελέτη της Μαυρολέων, οι *Τρωάδες*

σκηνοθέτες, ορμώμενοι από αυτό το διαχρονικό αντιπολεμικό μήνυμα, επιχειρούν να μεταφέρουν ένα αντίστοιχο μήνυμα στο σύγχρονο κοινό, κάνοντας υπαινιγμούς που αφορούν πολεμικές συρράξεις της εποχής τους. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι σκηνοθέτες, στην προσπάθειά τους να φέρουν το ευριπίδειο έργο πιο κοντά στο σύγχρονο κοινό, δεν περιορίζονται μόνο στο αντιπολεμικό μήνυμα, όπως προβάλλεται από το αρχαίο κείμενο, αλλά προσθέτουν επίσης στοιχεία που αφορούν τη σύγχρονη εποχή, ενισχύοντας έτσι το πάθος του έργου και κινητοποιώντας την προσληπτική δεκτικότητα των θεατών, που συχνά καλούνται να αντιμετωπίσουν τις Τρωάδες ως πρόσφυγες του σήμερα.¹⁵

Στη μελέτη αυτή εστιάζω στην εξέταση ορισμένων παραστάσεων των *Τρωάδων* που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια του 21ου αιώνα και για τις οποίες είχα «εποπτική (αυτοπρόσωπη ή διαμεσολαβημένη μέσω μαγνητοσκόπησης) εμπειρία».¹⁶ Συγκεκριμένα, μελετώνται οι *Τρωάδες* του Γιώργου Μουαΐμη (Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, 2003), της Νικαίτης Κοντούρη (ΚΘΒΕ, 2009), του Θεόδωρου Τερζόπουλου (Οργανισμός Πάφος, Θέατρο Άττις, 2017) και η πιο πρόσφατη παράσταση του έργου σε σκηνοθεσία του Χρήστου Σουγάρη (ΚΘΒΕ, 2023). Βασικό κριτήριο επιλογής των παραστάσεων αυτών συνιστά η αξιοποίηση μέσων, σε επίπεδο σκηνοθεσίας και σκηνογραφίας, που επιτυγχάνουν ένα είδος «αμφιχρονίας»,¹⁷ δηλαδή μειώνουν τη χρονική απόσταση

αποτελούν την τρίτη δημοφιλέστερη τραγωδία του Ευριπίδη, με πρώτη τη *Μήδεια* (116 παραστάσεις) και δεύτερη τις *Βάκχες* (98 παραστάσεις), καθώς και την ένατη δημοφιλέστερη στο σύνολο των τραγωδιών των τριών τραγικών ποιητών. Μια σύντομη αναζήτηση στο Archives of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD) καταδεικνύει την επίσης μεγάλη απήχηση του ευριπίδειου έργου στην παγκόσμια θεατρική σκηνή, από την περίοδο της Αναγέννησης μέχρι και σήμερα, βλ. http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions?title=trojan+women&field mp_start_year_value_slider%5Bmin%5D%5Bdate%5D=1450&field mp_start_year_value_slider%5Bmax%5D%5Bdate%5D=2024&field mp_prod_people_tid=&field arch_assoc_auth_tid%5B%5D=19&field oid_value=&field mp_assoc_arch_it_target_id=&sort by=field mp_start_year_value&sort order=DESC.

¹⁵ Πρβλ. Helmut Flashar, *Η αρχαιότητα επί σκηνής. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στο θέατρο από την πρώιμη νεωτερικότητα έως τις μέρες μας* (μετ. Ιωάννα Μεϊτάνη), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2022, σ. 34, όπου σημειώνεται ότι αυτό που έχει μεγάλη σημασία στην παράσταση των τραγωδιών είναι «η ένταση ανάμεσα στο μυθολογικό υπόστρωμα του έργου και την επεξεργασία του με βάση τις συνθήκες του παρόντος, μέσα από τις οποίες ο θεατής, υπό το φως του μυθολογικού παιχνιδιού [...] αναγνωρίζει μια αλήθεια που τον αφορά και τον αγγίζει».

¹⁶ Τη φράση δανείζομαι από την Καίτη Διαμαντάκου, «Ευριπίδη *Ικέτιδες*: Ένα (απαισιόδοξο) “εγκώμιο” μέσα από διαφορετικές θεατρικές παρόδους», Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Η έννοια του ηθικού χρέους στο αρχαίο ελληνικό θέατρο*, Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, Αθήνα 2022 (σ. 414-457), σ. 424.

¹⁷ Το στοιχείο της «αμφιχρονίας» υπογραμμίζεται συχνά στην κριτικογραφία, δηλώνεται όμως και ρητά στην περίπτωση του Τερζόπουλου και της Κοντούρη. Ο ίδιος ο Τερζόπουλος χαρακτηρίζει τις *Τρωάδες* «έργο του 21ου αιώνα» και, όπως δηλώνει, η παράστασή του «παίρνει το χαρακτήρα ακόμα και μιας διαδήλωσης. Δηλαδή παίρνει ένα άμεσα πολιτικό χαρακτήρα», βλ. Αντώνης Γεωργίου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος: Οι *Τρωάδες* είναι η τραγωδία του εικοστού πρώτου αιώνα», *Dialogos*, 2 Ιουλίου 2020. Η Κοντούρη σε συνέντευξή της δηλώνει πως οι *Τρωάδες* είναι ένα σύγχρονο έργο, η ίδια τις τοποθετεί στο πλαίσιο ενός σημερινού πολέμου και δηλώνει ότι «μοιάζει σαν να κάνουμε ζωντανό ρεπορτάζ σε εμπόλεμη ζώνη», βλ. Αντιγόνη Καράλη, «Σύγχρονο ρεπορτάζ οι *Τρωάδες*», *Έθνος*, 2 Αυγούστου 2009.

ανάμεσα στο *hic et nunc* της τραγωδίας και στην ιστορική και κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της εποχής, με απώτερο σκοπό τη συναισθηματική και νοητική «αφύπνιση» των θεατών του σήμερα.¹⁸

Εκκινούμε από την ιδιαίτερη –σε σχέση με τις υπόλοιπες υπό εξέταση παραστάσεις– παραγωγή του Γιώργου Μουαΐμη (Πειραματική σκηνή ΘΟΚ, 2003),¹⁹ η οποία ανέβηκε σε κλειστό θεατρικό χώρο. Η πειραματική προσέγγιση της ευριπίδειας τραγωδίας κινήθηκε γύρω από τη «σκηνοθετική ιδέα-κλειδί» του Μουαΐμη να παρουσιάσει το έργο και ταυτοχρόνως τη διαδικασία της προετοιμασίας της παράστασης.²⁰ Έτσι, οι *Τρωάδες* του, μέσα από μια εναλλακτική και μεταθεατρική ματιά, ανεβαίνουν στη σκηνή εν είδει ανοιχτής πρόβας. Ο ίδιος ο Μουαΐμης υποδύεται στην αρχή του έργου τον Ποσειδώνα, που αποτελεί και το προλογίζον πρόσωπο των *Τρωάδων*, και έπειτα «μετεξελίσσεται στον “εαυτό” του»,²¹ καθώς ως σκηνοθέτης παρακολουθεί τη διαδικασία της πρόβας δίνοντας συχνά σκηνοθετικές οδηγίες, όπως «φώτα», «σκοτάδι». Ο ίδιος, στα πρώτα λεπτά του έργου, με τη χρήση ενός τηλεχειριστηρίου, ενεργοποιεί ένα ηχητικό ντοκουμέντο γυναικών που θρηνούν και, παράλληλα, απευθύνεται άμεσα στο θεατρικό κοινό με τη φράση «ο θρήνος και ο οδυρμός που ακούτε είναι οι σκλάβες που τις μοιράστηκαν με κλήρο οι νικητές».²² Η άμεση αποστροφή προς τους θεατές (χρήση β' πληθυντικού προσώπου, «ακούτε») ανταναικλά ήδη από την αρχή του έργου τη σκηνοθετική στόχευση που αφορά τη διάσπαση της θεατρικής ψευδαίσθησης και την πρόσκληση του κοινού προς μια «συναισθηματική» και «νοητική» μέθεξη σε όσα θα ακολουθήσουν. Το

¹⁸ Για την πρόσληψη του αρχαιοελληνικού δράματος στη σύγχρονη σκηνή, βλ. ενδεικτικά McDonald, *Αρχαίος ήλιος, νέο φως*· Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2004· Eleni Papalexioiu, *La tragédie grecque sur la scène contemporaine*, Διδακτορική διατριβή, Université Paris IV – Atelier National de Reproduction des Thèses, Paris 2005· Edith Hall – Stephe Harrop (eds.), *Theorising Performance: Greek Tragedy, Cultural History and Critical Practice*, Bristol Classical Press, London 2010· Lorna Hardwick, *Πρόσληψη. Ερευνητικές προσεγγίσεις* (μετ. Ιωάννα Καραμάνου), Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012· Avra Sidiropoulou (ed.), *Staging 21st Century Tragedies. Theatre, Politics, and Global Crisis*, Routledge, New York 2022.

¹⁹ Για την παραστασιακή ανάλυση αξιοποιήθηκαν: η βιντεοσκοπημένη παράσταση που μου παραχωρήθηκε από τον ΘΟΚ, το πρόγραμμα της παράστασης, φωτογραφικό υλικό και η σχετική κριτικογραφία από το αρχείο του ΘΟΚ. Ταυτότητα παράστασης: Απόδοση-Επεξεργασία-Σκηνοθεσία: Γιώργος Μουαΐμης, Σκηνικά-Κοστούμια: Χάρης Καυκαρίδης, Μουσική: Ευαγόρας Καραγιώργης, Φωτισμοί: Γρηγόρης Παπαγεωργίου, Βοηθός Σκηνοθέτη: Μαρία Χαραλάμπους, Ηχητικά: Παντελής Γαβριήλ, Γιώργος Χριστοφής, Φωτογράφος: Αντώνης Φαρμακάς, Διανομή: Γιώργος Μουαΐμης (Ποσειδώνας), Νέδη Δημητρίου-Αντωνιάδου (Αθηνά), Αννίτα Σαντοριναίου (Εκάβη), Θεόδωρος Μιχαηλίδης (Ταλθύβιος), Νικολίνα Μουαΐμη (Κασσάνδρα-Χορός), Άντρη Κυριαζή (Ανδρομάχη-Χορός), Νεφέλη Καραγιώργη (Αστυάνακτας), Σταύρος Λούρας (Μενέλαος), Έλενα Δημητρίου (Ελένη-Χορός), Μαρία Μαργέτη (Κορυφαία Χορού) [<https://www.thoc.org.cy/el/events/297>].

²⁰ Βλ. Νόνα Μολέσκη, «*Τρωάδες* του Ευριπίδη από το ΘΟΚ», *Φιλελεύθερος Πολιτισμός*, 19 Ιανουαρίου 2003.

²¹ Μαρία Κονομή, *Οι Τρωάδες στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των Ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ 2011, σ. 499.

²² Απόδοση και επεξεργασία κειμένου: Γιώργος Μουαΐμης.

«γκρέμισμα» του «τέταρτου τοίχου» επιτυγχάνεται και μέσα από την επιλογή του σκηνοθέτη να τοποθετήσει κάποιους από τους ηθοποιούς του ανάμεσα στο θεατρικό κοινό που παρακολουθούσε το έργο, ενώ βασικό στοιχείο της «αμφιχρονίας», που διέκρινε όλη την παράσταση, αποτέλεσε το εγχείρημα του Μουαίμη να συμπεριλάβει στο θεατρικό κείμενο και εξωδραματικά στοιχεία, προσθέτοντας αποσπάσματα από ποιητικά κείμενα του Καβάφη και του Σεφέρη, αλλά και δημοτικά τραγούδια με «σκοπό τη διαχρονική ενδυνάμωση του μηνύματος» του έργου.²³

Ωστόσο, η πιο επιτυχημένη επιλογή ως προς τη μείωση της χρονικής απόστασης ανάμεσα στο δράμα των Τρωάδων και στη σύγχρονη εποχή εντοπίζεται στο σκηνικό της παράστασης, που επιμελήθηκε ο Χάρης Καυκαρίδης. Ο σκηνογράφος εκμεταλλεύτηκε τις δυνατότητες που του παρείχε ένας κλειστός χώρος θεάτρου²⁴ και δημιούργησε ένα συγκινησιακά φορτισμένο δωμάτιο γεμάτο φωτογραφίες και μνήμες από θύματα πολέμων, «αξιοποιώντας» τον πόλεμο ως «συγκινησιακή προϋπόθεση»²⁵ της πρόσληψης του κοινού. Συγκεκριμένα, στο μεγαλύτερο μέρος της σκηνής καθώς και στους τοίχους της θεατρικής αίθουσας (εκτός σκηνής) τοποθετήθηκε πλήθος ασπρόμαυρων φωτογραφιών από γυναίκες και παιδιά, που ανέσυραν στη συλλογική μνήμη του κοινού τις φωτογραφίες αγνοουμένων στην Κύπρο [εικ. 1]. Η επέκταση του σκηνικού χώρου στην αίθουσα –μέσω των ασπρόμαυρων φωτογραφιών– καθιστά τα όρια ανάμεσα στο κοινό και σε όσα συμβαίνουν στο έργο ρευστά, επηρεάζοντας σημαντικά τον αντίκτυπο της θεατρικής παράστασης και συμβάλλοντας στη διέγερση της συναισθηματικής αντίδρασης του κοινού. Στην, κατά τα άλλα, μαύρη σκηνή ξεχώριζαν, εκτός από το πλήθος των ασπρόμαυρων φωτογραφιών, και δύο μεγάλες «λωρίδες» νάυλον, που κρέμονταν από το πάνω μέρος της σκηνής σχηματίζοντας «ένα είδος ντραπαρισμένης “οροφής-τέντας”».²⁶ Σε αυτή την κατασκευή από νάυλον είχαν τοποθετηθεί σωροί από αντίστοιχες ασπρόμαυρες φωτογραφίες, οι οποίες, στην πορεία της παράστασης, σκορπίστηκαν γεμίζοντας το πάτωμα της σκηνής [εικ. 2]. Το λιτό και αφαιρετικό

²³ Βλ. Μολέσκη, «Τρωάδες του Ευριπίδη από το ΘΟΚ», *Φιλελεύθερος Πολιτισμός*, 19 Ιανουαρίου 2003.

²⁴ Για τη διάταξη της σκηνής, βλ. Κονομή, *Οι Τρωάδες στη σύγχρονη σκηνή*, σ. 500-501: «Η σκηνή της Πειραματικής χρησιμοποιήθηκε στη συνήθη της διάταξη, ως σύγχρονη ανοιχτή σκηνή, με ορθογώνια κάτοψη και θεατές σε διάταξη Π, στις τρεις δηλαδή πλευρές της. Η τέταρτη πλευρά της σκηνής έχει και επιπλέον βάθος και αποτέλεσε την κυρίως σκηνική πλάτη-φόντο, αλλά και την κύρια είσοδο και έξοδο των ηθοποιών. Το πίσω μέρος της σκηνής στην πειραματική σκηνή διαχωρίζεται από την κυρίως σκηνή με δύο ανοίγματα που έφεραν τα κατακόρυφα στόρια των μαγαζιών, με μια ενδιάμεση κολώνα». Βλ. επίσης Μολέσκη, «Τρωάδες του Ευριπίδη από το ΘΟΚ», *Φιλελεύθερος Πολιτισμός*, 19 Ιανουαρίου 2003: «η τοποθέτηση καθισμάτων στις πλευρές του σκηνικού τετραγώνου κάνει το όποιο θέαμα παρουσιαστεί θαρραλέα εκτεθειμένο και την επικοινωνία με τους θεατές άμεση και ανεμπόδιστη».

²⁵ Για τη διατύπωση, βλ. Νίκος Χουρμουζιάδης, *Θεατρικές διαδρομές. (Από την επική στην τραγική Ανδρομάχη)*, Εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 2003, σ. 169.

²⁶ Βλ. Κονομή, *Οι Τρωάδες στη σύγχρονη σκηνή*, σ. 501 και Maria Konomi, «Ancient Warscapes, Modern Wars. Investigating Scenographic Explorations of Trojan Women in Contemporary Theatre», *Logeion* 11 (2021), σ. 296-297.

~ 318 ~

σκηνικό του Καυκαρίδη δημιουργούσε ένα έντονο συγκινησιακό υπόβαθρο, ανακαλώντας στον νου των θεατών μνήμες και βιώματα από το παρελθόν της Κύπρου²⁷ και, ταυτόχρονα, υπογραμμίζοντας την «ηθική φθορά που φέρνει ο πόλεμος, που οδηγεί στη “σκουπιδοποίηση” του κόσμου, για τις χιλιάδες ανώνυμων θυμάτων»²⁸ (σωροί φωτογραφιών).



Εικ. 1-2. Σκηνή από τις *Τρωάδες* (2003), σκηνοθεσία Γιώργος Μουαΐμης, σκηνικά Χάρης Καυκαρίδης, Πειραματική σκηνή ΘΟΚ, Πηγή: αρχείο ΘΟΚ, Φωτογράφος: Αντώνης Φαρμακάς

Η φθορά που επιφέρει ο πόλεμος αποτυπώθηκε οπτικά και στις *Τρωάδες* της Νικαίτης Κοντούρη (ΚΘΒΕ, 2009),²⁹ όπου τα σκηνικά ανέλαβε ο Γιώργος Πάτσας, στήνοντας ένα σκηνικό «απέριττα ρεαλιστικό», που παρέπεμπε σε έναν

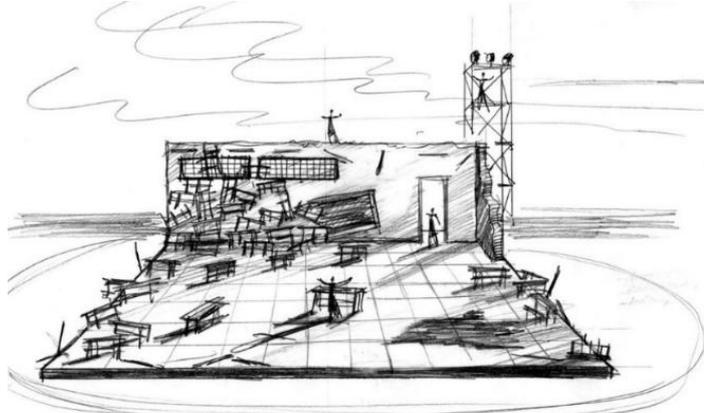
²⁷ Βλ. Κονομή, *Οι Τρωάδες στη σύγχρονη σκηνή*, σ. 499 και Konomi, «Ancient Warscapes, Modern Wars. Investigating Scenographic Explorations of Trojan Women in Contemporary Theatre», σ. 296-297.

²⁸ Βλ. Μολέσκη, «*Τρωάδες* του Ευριπίδη από το ΘΟΚ», *Φιλελεύθερος Πολιτισμός*, 19 Ιανουαρίου 2003.

²⁹ Για την παραστασιακή ανάλυση αξιοποιήθηκαν: η βιντεοσκοπημένη παράσταση που μου παραχωρήθηκε από το ΚΘΒΕ, το πρόγραμμα της παράστασης, μακέτες και φωτογραφικό υλικό και η σχετική κριτικογραφία από το αρχείο του ΚΘΒΕ. Ταυτότητα παράστασης: Μετάφραση: Ελένη Βαροπούλου, Σκηνοθεσία: Νικαίτη Κοντούρη, Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας, Μουσική: Καλλιόπη Τσουπάκη, Συνθέσεις ήχων & μουσικό περιβάλλον: Δημήτρης Ιατρόπουλος, Χορογραφία: Καλλιόπη Σφήκα, Φωτισμοί: Στέλιος Τζολόπουλος, Μουσική Διδασκαλία: Νίκος Βουδούρης, Δραματολογική επεξεργασία: Αμαλία Κοντογιάννη, Βοηθός Σκηνοθέτη: Γιάννης Παρασκευόπουλος, Βοηθός Σκηνογράφου: Μαρία Φιλίππου, Βοηθός Χορογράφου: Σταυρούλα Σιάμου, Οργάνωση παραγωγής: Ρόδη Στεφανίδου, Φωτογράφος: Κώστας Αμοιρίδης, Διανομή: Δημήτρης Μακαλιάς (Ποσειδώνας), Μαρία Δερέμπε (Αθηνά), Λήδα Πρωτοψάλτη (Εκάβη), Φαίδωνας Καστρός (Ταλθύβιος), Λαμπρινή Αγγελίδου (Κασσάνδρα), Μαρία Ναυπλιώτου (Ανδρομάχη), Ιωάννης-Παντελής Μπαμίχας (Αστυνάκτας), Μελέτης Ηλίας (Μενέλαος), Πηνελόπη Μαρκοπούλου (Ελένη), Ιφιγένεια Δεληγιαννίδη (Α΄ Κορυφαία), Κορυφαίες-Χορός: Εύη Αστρίδου, Άννα Γκαγκιώζη, Μαριάννα Δημητρίου, Ελένη Καλάρα, Ειρήνη Μουρελάτου, Μαμίλη Μπακάλη, Μαγδαληνή Μπεκρή, Εύη Σαρμή, Δέσποινα Σαρόγλου, Ευδοκία Σουβατζή, Αμάντα Σοφιοπούλου, Πολυξένη Σπυροπούλου, Ευανθία Σωφρονίδου, Μαρία Τζάρη, Ομάδα Κρούσης: Στέλιος Ανδρόνικου, Αργύρης Γκαγκάνης, Δημήτρης Κοντός, Παύλος Μυροφτσάλης, Γιάννης Παρασκευόπουλος, Χάρης Μπεχλιβανίδης, Παιδιά στον πόλεμο: Ιωάννης-Παντελής Μπαμίχας, Μαρία-Νεφέλη Παρασκευοπούλου, Εμμανουέλα Σφυρίδου, Ραφαήλ Παρασκευόπουλος [<https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=6262&mode=31>].

~ 319 ~

«ερείπιώνα»,³⁰ ένα βομβαρδισμένο σχολείο, στο οποίο οδηγούνται οι αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας μέχρι να μοιραστούν στους Αχαιούς [εικ. 3-4]. Πρόκειται για έναν «χώρο τράνζιτ», για ένα «πρόχειρα στημένο “μεταγωγών”»,³¹ που κάποτε λειτουργούσε ως αίθουσα σχολείου. Τα θρανία, στοιβαγμένα ως «τείχος», τα πεταμένα και καμένα σχολικά βιβλία, οι ρημαγμένοι τοίχοι, τα σπασμένα τζάμια και ένας πράσινος πίνακας ακουμπισμένος στο έδαφος συγκροτούν ένα «δυσωίωνα επιβλητικό και συνάμα ενοχλητικά οικείο σκηνικό» που αποτελούσε τον «πρώτο συνδυαστικό κρίκο της παράστασης με το κοινό».³² Η συγκεκριμένη σκηνογραφική επιλογή αποσκοπεί στη σκιαγράφιση ενός σύγχρονου μεταπολεμικού τοπίου, ικανού να επηρεάσει την προσληπτική ευαισθησία του κοινού, που καλείται να ανασύρει στη μνήμη του, με έναν ρεαλισμό σχεδόν κινηματογραφικό, όλα τα αντίστοιχα τοπία ερήμωσης και καταστροφής των σύγχρονων πολεμικών συρράξεων.



Εικ. 3. Ζωγραφική μακέτα σκηνικού, *Τρωάδες* (2009), σκηνοθεσία Νικαίτη Κοντούρη, σκηνικά Γιώργος Πάτσας, ΚΘΒΕ, Πηγή: αρχείο ΚΘΒΕ

³⁰ Βλ. [χ.σ.] «Επίκαιρες αντιπολεμικές τραγωδίες. *Τρωάδες* από το ΚΘΒΕ», *Ριζοσπάστης*, 19 Αυγούστου 2009. Για τον σχολιασμό του σκηνικού της παράστασης, βλ. επίσης Κονομί, «Ancient Warscapes, Modern Wars. Investigating Scenographic Explorations of *Trojan Women* in Contemporary Theatre», σ. 298-299.

³¹ Βασίλης Παπαβασιλείου, «Νικαίτη Κοντούρη», *Αυλαία*, 31 Αυγούστου 2009 (συνέντευξη): «ο χώρος μας είναι σημερινός, είναι ένα ρημαγμένο σχολείο όπου προσάγονται οι αιχμάλωτες Τρωάδες μέχρι να γίνει η κλήρωση που θα οδηγήσει στη μοιρασιά τους στο στράτευμα των Ελλήνων κατακτητών. Μιλάμε για σημερινούς ανθρώπους [...] Αυτός λοιπόν ο χώρος τράνζιτ ή το πρόχειρα στημένο “μεταγωγών”, κάποτε λειτουργούσε σαν αίθουσα σχολείου. Ήταν χώρος ζωής και γνώσης και τώρα γεμίζει με ρημαγμένους ανθρώπους, γυναίκες, παιδιά και τσακισμένους στρατιώτες». Βλ. επίσης Δημήτρης Φοινίτσης, «*Τρωάδες*», *Exodos*, 3 Σεπτεμβρίου 2009: «επικροτώ δίχως άλλο την όψη (Γιώργος Πάτσας) διότι ακαριαία έθετε το όριο και τη συγγένεια με τις σημερινές συρράξεις. Η δράση ανάμεσα σε χαλάσματα ενός ηττημένου “σχολείου”, όπου δεν κατάφερε η γνώση να φωτίσει σκοτεινά και αιμοδιψή μυαλά, δέχτηκε την αγριότητα και την έπαρση αυτών που κέρδισαν εις βάρος εκείνων που έσκυψαν την κεφαλή». Για το βομβαρδισμένο σχολείο, πρβλ. επίσης Αντιγόνη Καραλή, «Η Εκάβη δάμασε και τη βροχή...», *Έθνος*, 10 Αυγούστου 2009· Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Οι δικές μου *Τρωάδες* έχουν όνομα και ιστορία», *Ελευθεροτυπία*, 6 Αυγούστου 2009· Γιώργος Σαρηγιάννης, «Η βροχή σεβάστηκε τις *Τρωάδες*», *Τα Νέα*, 10 Αυγούστου 2009.

³² Βίκυ Σονικιάν, «Συγκλονιστικές *Τρωάδες*», *Πελοπόννησος*, 1 Σεπτεμβρίου 2009.



Εικ. 4. Σκηνή από την παράσταση *Τρωάδες* (2009), σκηνοθεσία Νικαίτη Κοντούρη, σκηνικά Γιώργος Πάτσας, ΚΘΒΕ, Πηγή: αρχείο ΚΘΒΕ, Φωτογράφος: Κώστας Αμοιρίδης

Στην παράσταση της Κοντούρη οι θεατές καλούνται να παρακολουθήσουν το έργο μετέχοντας στη δράση ήδη από τη σκηνή που έπεται του Προλόγου, όπου εισέρχονται οι Αχαιοί στρατιώτες σπρώχνοντας και χτυπώντας τις Τρωαδίτισσες, μέλη του Χορού. Κάποιοι από αυτούς περνούν δίπλα από το κοινό κατεβαίνοντας από τις πάνω θέσεις του θεάτρου και τραβούν από τα μαλλιά γυναίκες της Τροίας που κάθονται ανάμεσα στους θεατές, τις πετούν στο έδαφος στοιβάζοντάς τες στο κέντρο, όπως στοιβάζονται σήμερα οι πρόσφυγες, για να μεταφερθούν σε μια ξένη χώρα [εικ. 5]. Με την τοποθέτηση των ηθοποιών ανάμεσα στο κοινό, οι σκηνές ακραίας βίας δεν αντιμετωπίζονται απλώς ως αναπαράσταση «του σεναρίου» του έργου, αλλά ως ενεργοποιητική και αισθητηριακή πρόκληση για τον θεατή. Με αυτή τη χωρική διευθέτηση ο θεατής βγαίνει από τον παραδοσιακό ρόλο του παρατηρητή και έτσι ενισχύεται ένας νέος τρόπος διάδρασης μεταξύ ηθοποιών και θεατών.³³ Η βιαιότητα της σκηνής αυτής, που διαδραματίζεται δίπλα στους θεατές, προκαλεί την έκπληξή τους, ενώ παράλληλα λειτουργεί με απίστευτη αμεσότητα και σοκάρει το κοινό.³⁴

Το αποκορύφωμα της βαναυσότητας των Αχαιών εντοπίζεται μετά την αποχώρηση της Κασσάνδρας από τη σκηνή, αφού οι γυναίκες ολοκληρώσουν με το α' χορικό την περιγραφή της άλωσης (*Τρωάδες*, 511-567).³⁵ Οι Τρωαδίτισσες μεταφέρουν λεκτικά τον εφιάλη της καταστροφικής νύχτας, ενώ οι στρατιώτες

³³ Η ανάλυση αξιοποιεί τις παρατηρήσεις της Αφροδίτης Νικολαΐδου, «Το Greek Weird Wave και η “αισθητική του επιτελεστικού”»: σκηνοθεσία, υποκριτική και αφηγηματικά μοτίβα στο έργο του Γιώργου Λάνθιμου», Γιώργος Πεφάνης – Ιωάννα Αθανασάτου (επιμ.), *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα. Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, Εκδόσεις Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, Αθήνα 2021 (σ. 261-276), σ. 264.

³⁴ Βλ. Σονικιάν, «Συγκλονιστικές *Τρωάδες*», *Πελοπόννησος*, 1 Σεπτεμβρίου 2009. Βλ. επίσης Σαρηγιάννης, «Η βροχή σεβάστηκε τις *Τρωάδες*», *Τα Νέα*, 10 Αυγούστου 2009.

³⁵ Για το κείμενο των *Τρωάδων*, βλ. James Diggle, *Euripidis Fabulae, vol. 2. Supplices; Electra; Hercules; Troades; Iphigenia in Tauris; Ion*, Oxford University Press, Oxford 1981.

~ 321 ~

επί σκηνής φροντίζουν να μεταφέρουν και οπτικά αυτή τη φρικτή εμπειρία, ζωντανεύοντας τις σκηνές βίας που υπέστη ο άμαχος πληθυσμός. Με μουσική υπόκρουση ένα χαρούμενο τανγκό, που θυμίζει τους χορούς και τα τραγούδια των Τρώων λίγο πριν από τη συμφορά, οι άνδρες στρατιώτες αρχίζουν να κυνηγούν απειλητικά τις γυναίκες, τις τραβούν από τα μαλλιά, τις σφίγγουν βίαια στην αγκαλιά τους αναγκάζοντάς τες να χορέψουν μαζί τους, τις παρενοχλούν και, μάλιστα, στο βάθος της σκηνής, ένας στρατιώτης προσπαθεί να βιάσει μια από τις γυναίκες [εικ. 6]. Στην απάνθρωπη αυτή σκηνή είναι παρών ο Αστυάνακτας κρατώντας το χέρι της μητέρας του, η οποία του κλείνει τα μάτια προσπαθώντας να τον προφυλάξει. Οι σκληρές αυτές εικόνες, που μεταφέρουν επί σκηνής τον τρόμο που έζησαν οι γυναίκες το βράδυ της καταστροφής, αποτυπώνουν τη φρικτή πραγματικότητα του πολέμου και τη βαναυσότητα που αντιμετωπίζει διαχρονικά ο άμαχος πληθυσμός σε κάθε πόλεμο, από την εποχή των *Τρωάδων* μέχρι και σήμερα. Η έκδηλη καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της έννομης τάξης, που ενσαρκώνεται σκηνικά με ακραία βιαιότητα, συμβάλλει σε μια σκηνική ανάγνωση που διογκώνει το παθητικό στοιχείο και επηρεάζει σημαντικά την προσληπτική ευαισθησία του θεατρικού κοινού.



Εικ. 5-6. Σκηνή από την παράσταση *Τρωάδες* (2009), σκηνοθεσία Νικαίτη Κοντούρη, σκηνικά Γιώργος Πάτσας, ΚΘΒΕ, Πηγή: αρχείο ΚΘΒΕ, Φωτογράφος: Κώστας Αμοιρίδης



Ο σύγχρονος χαρακτήρας της παράστασης μεταφέρεται ακόμη πιο έντονα μέσω της επιλογής της σκηνοθετίδος να αντικαταστήσει το β' χορικό του έργου (*Τρωάδες*, 799-859) με σύγχρονες μαρτυρίες γυναικών που υπήρξαν θύματα πολέμων.³⁶ Έπειτα από την αποχώρηση της Ανδρομάχης και του γιου της από τη σκηνή, τα φώτα χαμηλώνουν και οι γυναίκες στέκονται στο μπροστινό μέρος της ορχήστρας, κοιτούν το κοινό και απευθύνονται σε αυτό, εν είδει παράβασης.³⁷ Ο προβολέας φωτίζει μία προς μία τις γυναίκες, οι οποίες περιγράφουν τηλεγραφικά τις βίαιες σκηνές που έζησαν κατά τη διάρκεια του πολέμου «σαν στιγμιότυπα ανάκρισης που έχουν ήδη υποστεί»³⁸ [εικ. 7]. Ενδεικτικά καταγράφονται οι εξής μαρτυρίες:

Σελάνα. Ήμασταν με τον άνδρα μου στο κρεβάτι. Τρεις άνδρες έσπασαν την πόρτα, μου άνοιξαν τα πόδια, με βίασαν μπροστά στα μάτια του. Έπειτα άρχισαν να τον χαράζουν, να του κόβουν τις σάρκες, αίμα...μόνο αίμα θυμάμαι. Δεν έχω τίποτα δικό του.

Αλθαία, 19 χρονών. Θέλω να ζήσω, έχω τρία αδέρφια, πρόσφυγες στην Ελλάδα, θέλω να φύγω από εδώ για να πάω να τους βρω. Θέλω να ζήσω, θέλω να ζήσω για να εκδικηθώ.

Η άμεση απεύθυνση του Χορού στο κοινό, μέσω των πραγματικών δημοσιογραφικών μαρτυριών που συλλέχθηκαν για την παράσταση, αποτελούν μια δημόσια καταγγελία των γυναικών-θυμάτων πολέμου όλου του κόσμου, ένα σφοδρό «κατηγορώ» για τη βαρβαρότητα του πολέμου. Με την προσθήκη προσωπικών μαρτυριών από πρόσφατες πολεμικές συρράξεις προτείνεται μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα «εξατομίκευση του Χορού»,³⁹ καθώς οι γυναίκες αυτές

³⁶ Βλ. Κλεφτόγιαννη, «Οι δικές μου *Τρωάδες* έχουν όνομα και ιστορία», *Ελευθεροτυπία*, 6 Αυγούστου 2009 (συνέντευξη), όπου η Κοντούρη επισημαίνει το εξής: «Η παράστασή μου δεν έχει κατεύθυνση μόνο λεκτική ή μόνο συμβολική, υπερτερούν τα ρεαλιστικά στοιχεία. Θεώρησα όμως ότι ο Χορός πρέπει να κάνει μια δουλειά παραπανίσια. Δεν μελετήσαμε μόνο μαρτυρίες γυναικών-θυμάτων του πολέμου, απ' τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο ως σήμερα. Φτάσαμε στο σημείο να αντικαταστήσουμε το δεύτερο Στάσιμο, που είναι γεμάτο μυθολογικά στοιχεία, με μαρτυρίες γυναικών πολέμου [...] Βασιστήκαμε σε ρεπορτάζ των πολεμικών ανταποκριτών Σ. Δανέζη και Ν. Βαφειάδη. Έτσι οι *Τρωάδες* μας μεταμορφώνονται στα σύγχρονα θύματα του πολέμου». Βλ. επίσης Παπαβασιλείου, «Νικαίτη Κοντούρη», *Αυλαία*, 31 Αυγούστου 2009 (συνέντευξη).

³⁷ Για την «παράβαση» της παράστασης της Κοντούρη, βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Συναισθηματική χειραγωγή του θεατή», *Ελευθεροτυπία*, 10 Αυγούστου 2009. Βλ. επίσης [χ.σ.] «Επίκαιρες αντιπολεμικές τραγωδίες. *Τρωάδες* από το ΚΘΒΕ», *Ριζοσπάστης*, 19 Αυγούστου 2009· Παναγιώτης Μήλας, «Μήνυμα ειρήνης από εμπόλεμη ζώνη...», *Η Ναυτεμπορική*, 20 Αυγούστου 2009· Καράλη, «Η Εκάβη δάμασε και τη βροχή...», *Έθνος*, 10 Αυγούστου 2009.

³⁸ Βλ. Καράλη, «Σύγχρονο ρεπορτάζ οι *Τρωάδες*», *Έθνος*, 2 Αυγούστου 2009.

³⁹ Βλ. Ιωαννίδης, «Συναισθηματική χειραγωγή του θεατή», *Ελευθεροτυπία*, 10 Αυγούστου 2009. Για τη διαχείριση του τραγικού Χορού στις σύγχρονες παραστάσεις, βλ. Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques*, σ. 115-157 και τη διατριβή της Magdalena Zira, *The Problem of the Chorus in Contemporary Revivals of Greek Tragedy and Directorial Solutions in the Last Forty Years*, Διδακτορική Διατριβή: King's College, London 2017, σ. 15-22, όπου παρατίθεται κατατοπιστική βιβλιογραφία επί του θέματος. Ενδεικτικά αναφέρω: Helen Foley, «Envisioning the tragic chorus on the modern stage», Chris Kraus – Simon Goldhill – Helene Foley – Jas Elsner (eds.), *Visualizing*

δεν αποτελούν απλώς μια ανώνυμη ομάδα ανθρώπων,⁴⁰ αλλά έχουν η κάθε μια τη δική τους ιστορία, έχουν «ονόματα, σώματα, πληγές, μνήμες και αίμα».⁴¹ Το γεγονός ότι η Κοντούρη επιλέγει να αντικαταστήσει ένα δύσχρηστο μυθολογικά στάσιμο⁴² με τις μαρτυρίες των βασανισμένων γυναικών συμβάλλει σημαντικά στην επίταση του πάθους του χορικού, καθώς καταφέρνει να σπάσει «τα στεγανά μεταξύ “αρχαίου” και “σύγχρονου”»⁴³ και να επικοινωνήσει πράγματι με το κοινό του σήμερα.



Εικ. 7. Σκηνή από την παράσταση *Τρωάδες* (2009), σκηνοθεσία Νικαίτη Κοντούρη, σκηνικά Γιώργος Πάτσας, ΚΘΒΕ, Πηγή: αρχείο ΚΘΒΕ, Φωτογράφος: Κώστας Αμοιρίδης

Τη διαμαρτυρία του για τον παραλογισμό και τις φρικαλεότητες του πολέμου εξέφρασε και ο Θεόδωρος Τερζόπουλος μέσα από τις διαπολιτισμικές-πολυπολιτισμικές του *Τρωάδες* (Οργανισμός Πάφος, Θέατρο Άττις, 2017),⁴⁴

the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in honour of Froma Zeitlin, Oxford University Press, Oxford 2007, σ. 353-379· Anton Bierl, «The Chorus of Aeschylus' *Agamemnon* in Modern Stage Productions: Towards the “Performative Turn”», Fiona Macintosh – Pantelis Michelakis – Edith Hall – Oliver Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford University Press, Oxford 2005, σ. 291-306· Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (eds.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, Oxford 2013· Peter Meineck, «“The thorniest problem and the greatest opportunity”. Directors on directing the Greek chorus», Renaud Gagné – Marianne Govers – Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2013, σ. 352-383. Συγκεκριμένα για την «εξατομίκευση» του Χορού, βλ. Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques*, σ. 144-145 και Zira, *The Problem of the Chorus*, σ. 30-31.

⁴⁰ Βλ. Παπαβασιλείου, «Νικαίτη Κοντούρη», *Αυλαία*, 31 Αυγούστου 2009 (συνέντευξη), όπου η ίδια η Κοντούρη αναφέρει ότι οι γυναίκες του Χορού της παράστασής της αποκτούν, βάσει των μαρτυριών που αξιοποιήθηκαν, όνομα και ιστορία, δεν είναι πλέον μια ανώνυμη ομάδα ανθρώπων».

⁴¹ Βλ. Ιωαννίδης, «Συναισθηματική χειραγώγηση του θεατή», *Ελευθεροτυπία*, 10 Αυγούστου 2009.

⁴² Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Είδος μεικτό και νόμιμο», *Τα Νέα*, 17 Αυγούστου 2009.

⁴³ Βλ. Σονικιάν, «Συγκλονιστικές *Τρωάδες*», *Πελοπόννησος*, 1 Σεπτεμβρίου 2009.

⁴⁴ Για την παραστασιακή ανάλυση αξιοποιήθηκαν: η βιντεοσκοπημένη παράσταση που έχει αναρτηθεί στο YouTube από το κανάλι του Ιδρύματος Ωνάση, φωτογραφικό υλικό από την

καθώς αξιοποίησε στον θίασό του ηθοποιούς από επτά διαφορετικές χώρες (Ελλάδα, Τουρκία, Κύπρο, Ισραήλ, Συρία, Κροατία, Βοσνία), κάποιοι εκ των οποίων μάλιστα κατάγονται από πόλεις που έχουν διχοτομηθεί (Λευκωσία Κύπρου, Μόσταν Βοσνίας, Ιερουσαλήμ Ισραήλ).⁴⁵ Από την αρχή του έργου δίνεται έμφαση σε μια διαπολιτισμική ή, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Τερζόπουλος, σε μια υπερ-πολιτισμική συνάντηση.⁴⁶ Η παράσταση ξεκινάει με το τουρκικό τραγούδι του ηθοποιού Erdogan Kavaz, με το οποίο και ολοκληρώνεται το έργο. Το μελωδικό τραγούδι του Κορυφαίου του Χορού δίνει την αίσθηση ενός σπαρακτικού μοιρολογιού, ενός συγκινητικού θρήνου που εντείνει το πάθος, σκιαγραφώντας και προσδιορίζοντας, από το πρώτο λεπτό, την ατμόσφαιρα της τραγωδίας. Πρόκειται για το τραγούδι «Odam Kirectir Benim», που, στην πραγματικότητα, δεν σχετίζεται ούτε με τον θρήνο για τον πόλεμο ούτε με τον θάνατο ή τον χαμό μιας πόλης και των κατοίκων της, αλλά πρόκειται για τον

ιστοσελίδα του Θεάτρου Άτις και η σχετική κριτικογραφία. Ταυτότητα παράστασης: Μετάφραση: Κωστής Κολώτας, Σκηνοθεσία-Σκηνική εγκατάσταση: Θεόδωρος Τερζόπουλος, Κοστούμια: Λουκία, Μουσική: Παναγιώτης Βελιανίτης, Φωτισμοί-Ήχος: Κωνσταντίνος Μπεθάνης, Α΄ Βοηθός Σκηνοθέτη: Σάββας Στρούμπος, Υπεύθυνη παραγωγής: Μαρία Βογιατζή, Φωτογράφος: Johanna Weber, Διανομή: Σάββας Στρούμπος (Ποσειδώνας-Μενέλαος), Εβελίνα Αραπίδη (Αθηνά), Δέσποινα Μπεμπεδέλη (Εκάβη), Προκόπης Αγαθοκλέους (Ταλθύβιος), Ajla Hamzic, Εβελίνα Αραπίδη, Hadar Barabash, Sara Irsa, Evelyn Asouant (Κασσάνδρα), Νιόβη Χαραλάμπους (Ανδρομάχη), Σοφία Χιλλ (Ελένη), Κορυφαίος: Erdogan Kavaz, Χορός: όλος ο θίασος [<http://attistheatre.com/show/troades-2017/>].

⁴⁵ Δημήτρης Τσατσούλης, *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Ο σκηνοθέτης στο μεταίχμιο. Ανιχνεύοντας το υπερπολιτισμικό θέατρο*, 24 Γράμματα, Αθήνα 2024, σ. 91-93.

⁴⁶ Βλ. Γεωργίου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος: Οι Τρωάδες είναι η τραγωδία του εικοστού πρώτου αιώνα», *Dialogos*, 2 Ιουλίου 2020, όπου ο ίδιος ο Τερζόπουλος αναφέρει πως, ενώ το ξεκίνημα και η πρόθεσή του εστίαζαν σε μια διαπολιτισμική συνάντηση, «το αποτέλεσμα είναι υπερ-πολιτισμικό, διότι είναι ενιαία η ομάδα, είναι μια κολεκτίβα, όλοι δουλεύουν με τον ίδιο τρόπο, εκπέμπουν τη συγγενική κοινή ενέργεια, δηλαδή είναι μέσα σε μια συγγενική γλώσσα που εκφράζουν με πάθος». Για τον όρο υπερ-πολιτισμικός, βλ. επίσης Καίτη Διαμαντάκου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος, “Άτις” και αρχαία τραγωδία. Η κατάκτηση της υπερπολιτισμικότητας», *Θεατρογραφίες* 18 (2013), σ. 132, όπου συνοψίζει την παραστασιολογική «τυπολογία» του Ραβίς, όπως μεταφέρθηκε και διευρύνθηκε από τον Δημήτρη Τσατσούλη, «Γεωμετρώντας τον χώρο-διασχίζοντας τον χρόνο. Το συμπαντικό σώμα στη γραφή του Θεόδωρου Τερζόπουλου», Μάγδα Κόρπη (επιμ.), *Πρακτικά 1ης και 2ης διεθνούς συνάντησης αρχαίου δράματος στη Σικυώνα*, Καταγράμμα, Κιάτο 2011, σ. 49-98, για την περίπτωση του Θεάτρου «Άτις». Συγκεκριμένα, αναφέρεται ότι το θέατρο του Τερζόπουλου καταφέρνει να είναι παράλληλα «πολιτισμικό, να φέρει δηλαδή σε διαλογική σχέση και επικοινωνία στοιχεία διαφορετικών πολιτισμών, [...] πολυπολιτισμικό (να συνυπάρχουν δηλαδή στις παραστάσεις διαφορετικές γλώσσες, διαφορετικής φυλετικής προέλευσης ηθοποιοί), ενδοπολιτισμικό (να απορροφά δηλαδή στοιχεία προερχόμενα από το εγγύτερο ή απώτερο παρελθόν του κοινωνικού μορφώματος στο οποίο ανήκει η εκάστοτε παραγωγή [...]), αλλά και υπερ-πολιτισμικό, με την έννοια ότι τα στοιχεία των διαφορετικών πολιτισμικών μορφωμάτων δεν είναι πλέον εμφανώς ορατά στις παραστάσεις του, παρά διατρέχουν ως μορφικές εκφράσεις τις βαθύτερες δομές κατασκευής του σύμπαντος, εξ ου και η δύναμη οικουμενική ανταπόκριση του θεάτρου». Βλ. επίσης Patrice Pavis, «Introduction: Towards a theory of Interculturalism in Theatre?», Patrice Pavis (ed.), *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London–New York 1996, σ. 1-27· Δημήτρης Τσατσούλης, *Δυτικό ηγεμονικό «παράδειγμα» και διαπολιτισμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017, σ. 24-27· Τσατσούλης, *Θεόδωρος Τερζόπουλος*, σ. 39-45.

«θρήνο» ενός ερωτευμένου νεαρού άνδρα για την αγαπημένη του, που παντρεύεται κάποιον άλλον. Τα λόγια του τραγουδιού του Κορυφαίου δεν αναγράφονταν σε υπέρτιτλους κατά τη διάρκεια της παράστασης,⁴⁷ αλλά ούτε και σε υπότιτλους στη βιντεοσκοπημένη παράσταση που έχει αναρτηθεί στο κανάλι του Ιδρύματος Ωνάση, στο YouTube. Το γεγονός ότι ο Τερζόπουλος επιλέγει έναν Τουρκοκύπριο ηθοποιό για να τραγουδήσει ένα τουρκικό τραγούδι μπροστά σε ένα, κατά βάση, ελληνικό κοινό, που δεν θα είναι σε θέση να κατανοήσει τους στίχους, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο. Ο σκηνοθέτης αφήνει το κοινό του να παρασυρθεί από τη μελωδία ενός τραγουδιού που θυμίζει μοιρολόι, ανεξάρτητα από το νόημα των στίχων. Αξιοποιώντας τη δύναμη της μελωδικής φωνής του Κορυφαίου, σε συνδυασμό με την «παγκόσμια γλώσσα» της μουσικής, ο Τερζόπουλος δημιουργεί ένα μοναδικό υπερ-πολιτισμικό αποτέλεσμα, έναν θρήνο καθολικό, πανανθρώπινο, του οποίου μόνο η μελωδία αρκεί για να προκαλέσει ρίγη συγκίνησης στο κοινό. Επιπλέον, το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης επιλέγει να ξεκινήσει και να ολοκληρώσει το έργο του με το δυσνόητο για το ελληνικό κοινό τουρκικό «μοιρολόι» συμπυκνώνει, όπως επισημαίνει ο Λιαπής, «το ιδεολογικό κέντρο βάρους του δράματος αλλά και της παράστασης: τον πάσχοντα Άλλο, τον εχθρό, που ωστόσο υπόκειται στην κοινή ανθρώπινη μοίρα».⁴⁸

Η εστίαση της σκηνοθεσίας στον πάσχοντα Άλλο και στα θύματα του πολέμου σε παγκόσμιο επίπεδο, ανεξάρτητα από την εθνικότητα, υπογραμμίζεται και στη συνέχεια του έργου, όταν τα μέλη του πολυεθνικού Χορού, καθισμένα στο πίσω μέρος της ορχήστρας, θα αρχίσουν να ανασηκώνουν από το έδαφος ασπρόμαυρες φωτογραφίες αγνοούμενων του πολέμου προβάλλοντάς τες στο κοινό [εικ. 8]. Στο «ιδιότυπο προσκλητήριο απόντων»⁴⁹ του Χορού, κάθε ένας από τους ηθοποιούς εκφωνεί δυνατά το όνομα ενός νεκρού και αμέσως μετά ακολουθεί η φράση «Χάθηκε», που ακούγεται σαν μια φωνή από το σύνολο των υπόλοιπων ηθοποιών. Η ονομαστική αναφορά στους πεσόντες του πολέμου καθώς και η φράση «Χάθηκε» γίνεται σε καθεμία από τις έξι διαφορετικές γλώσσες που αξιοποιήθηκαν στο πλαίσιο της παράστασης (ελληνικά, τούρκικα, εβραϊκά, αραβικά, κροατικά, βοσνιακά). Η κραυγή διαμαρτυρίας, που αρθρώθηκε σε έξι γλώσσες, αποσκοπούσε στη συνειρμική συσχέτιση με τους νεκρούς και τους αγνοούμενους των πολέμων στη Βοσνία, την Κροατία, την Παλαιστίνη, τη Συρία, φέρνοντας το δράμα των *Τρωάδων* στο σήμερα και στις γειτονικές χώρες.

⁴⁷ Για την απουσία υπέρτιτλων, βλ. [χ.σ.] «Κριτική για τη νέα σκηνοθετική δουλειά του Θεόδωρου Τερζόπουλου *Τρωάδες*», από τις 4 στις 5, 8 Ιουλίου 2018: «Σεβαστή η συνάντηση εθνών, γλωσσών και γενεών, αλλά όταν επί 45 λεπτά ακούς ξένες γλώσσες, χωρίς υπότιτλους, το θέαμα δεν σε αγγίζει [...] Στο σκοτάδι έμεινε και το κείμενο του Κορυφαίου, που ερμήνευσε στα τουρκικά ο καλός Erdogan Kavaz».

⁴⁸ Βάιος Λιαπής, «Μια παράσταση ορόσημο: Οι *Τρωάδες* του Θ. Τερζόπουλου», *Filenews*, 11 Ιουλίου 2017.

⁴⁹ Τη φράση δανείζομαι από τον Λιαπή, «Μια παράσταση ορόσημο: Οι *Τρωάδες* του Θ. Τερζόπουλου». Για τη φωτογραφία ως παρουσία του απόντος στο θέατρο του Τερζόπουλου, βλ. επίσης Τσατσούλης, *Θεόδωρος Τερζόπουλος*, σ. 78-80.

~ 326 ~

Ιδιαίτερα η λέξη «καγίρ» (αγνοούμενος), που εκφωνούνταν στα τουρκικά, είναι πιθανόν να άγγιζε τις ευαίσθητες χορδές του κυπριακού κοινού, ανακαλώντας οδυνηρές μνήμες από τους αγνοούμενους του '74.⁵⁰ Επιπλέον, όπως σημειώνει η Αρβανίτη, η λέξη καγίρ είναι πιθανόν να ηχούσε ιδιαίτερα καυστική στο κοινό που παρακολούθησε την πρεμιέρα των *Τρωάδων* στη διχασμένη Κύπρο το 2017, η οποία είχε μόλις ολοκληρώσει έναν αποτυχημένο κύκλο διαπραγματεύσεων για την επανένωση της χώρας.⁵¹



Εικ. 8. Σκηνή από την παράσταση *Τρωάδες* (2017), σκηνοθεσία Θεόδωρος Τερζόπουλος, σκηνικά Θεόδωρος Τερζόπουλος, Οργανισμός Πάφου, Θέατρο Άττις, Πηγή: αρχείο Θεάτρου Άττις, Φωτογράφος: Johanna Weber

Η πρόθεση του Τερζόπουλου για μια συνάντηση εθνών, γλωσσών και γενεών εκφράστηκε έντονα με την επιλογή του σκηνοθέτη να διασπάσει τον ρόλο της Κασσάνδρας σε πέντε ηθοποιούς, που προέρχονται είτε από πόλεις διχοτομημένες, όπως η Ajla Hamzic από τη Μόσχα της Βοσνίας και η Hadar Barabash από την Ιερουσαλήμ, είτε από χώρες που έχουν βιώσει εμφυλίους πολέμους, όπως η Ελλάδα, η Συρία και η Κροατία. Καθεμία από τις ηθοποιούς που υποδύονται την Κασσάνδρα εκφέρει στη μητρική της γλώσσα τα λόγια της προφήτισσας. Η πολυεθνική διανομή των ρόλων και η γλωσσική ανομοιομορφία-πολυμορφία της παράστασης αναδεικνύει την αυτονομία της φωνής και τον ακουστικό χώρο που αυτή δημιουργεί. «Η φωνή γίνεται γλώσσα, δεν μεταδίδει πια λόγο, αλλά είναι η ίδια γλώσσα μέσω της οποίας εκφράζεται ένα σωματικό

⁵⁰ Λιαπής, «Μια παράσταση ορόσημο: Οι *Τρωάδες* του Θ. Τερζόπουλου».

⁵¹ Βλ. Αικατερίνη Αρβανίτη, «Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Πρακτικά του διεθνούς συνεδρίου Ευριπίδη «Τρωάδες». Αναγνώσεις, Πάτρα 5-6 Μαΐου 2023* (υπό δημοσίευση).

“Είναι” στον κόσμο στον οποίο απευθύνεται, στον ακροατή». ⁵² Αυτή η πολυγλωσσική και πολυεθνική σύνθεση του ρόλου της Κασσάνδρας καταφέρνει να ξυπνήσει μνήμες και βιώματα όλων εκείνων που έζησαν, οι ίδιοι ή οι δικοί τους άνθρωποι, την προσφυγιά, τον πόλεμο, την ορφάνια. Όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης, «οι Τρωάδες και η Εκάβη μαζί με την οικογένειά της βρέθηκαν έξω από τα τείχη, έξω από την πόλη τους», βιώνοντας έτσι «μια μορφή διχοτόμησης», ⁵³ όπως συνέβη και για κάποιους από τους ηθοποιούς του θιάσου.

Ο Τερζόπουλος, λοιπόν, «μεταφέροντας» στη σκηνή «έξι λαούς από εύφλεκτες, δύσκολες περιοχές, από την ταραγμένη λεκάνη της Μεσογείου, από μια γεωγραφική ζώνη ηφαιστειογενή σε όλα τα επίπεδα», ⁵⁴ επιχειρεί και επιτυγχάνει να δημιουργήσει μια «βαθιά πολιτική παράσταση», ⁵⁵ μια στάση διαμαρτυρίας απέναντι στον πόλεμο και μια «έκκληση για ειρήνη και συμφιλίωση των λαών». ⁵⁶ Η ανάγκη για συμφιλίωση, αλληλεγγύη και ανθρωπισμό σε κάθε εποχή αλλά και η ελπίδα για την αλλαγή προς αυτή την κατεύθυνση συμπυκνώνονται στην τελευταία φράση της παράστασης, «Θα 'ρθει μια μέρα», που επαναλαμβάνεται από όλο τον θίασο και στις έξι διαφορετικές γλώσσες. ⁵⁷

⁵² Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Νατάσα Σιουζουλή, εισαγ.-εποπτ. Πλάτων Μαυρομούστακος), Πατάκης, Αθήνα 2013, σ. 260.

⁵³ Βλ. Γεωργίου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος: Οι Τρωάδες είναι η τραγωδία του εικοστού πρώτου αιώνα», *Dialogos*, 2 Ιουλίου 2020 (συνέντευξη).

⁵⁴ Βλ. Ιλιάννα Δημάδη, «Οι Τρωάδες, ο Τερζόπουλος, η Μπεμπεδέλη και άλλες συναντήσεις κορυφής», *Αθηνόραμα*, 20 Ιουνίου 2017.

⁵⁵ Βλ. Γεωργίου, «Θεόδωρος Τερζόπουλος: Οι Τρωάδες είναι η τραγωδία του εικοστού πρώτου αιώνα», *Dialogos*, 2 Ιουλίου 2020 (συνέντευξη), όπου ο σκηνοθέτης αναφέρει: «Χωρίς να θέλουμε να είναι πρώτου επιπέδου πολιτική πρόταση, είναι βαθιά πολιτική παράσταση. Τώρα που το ολοκληρώνουμε καταλαβαίνουμε πόσο χρήσιμη παράσταση είναι, γιατί κάποια στιγμή παίρνει το χαρακτήρα ακόμα και, θα έλεγα, μιας διαδήλωσης. Δηλαδή παίρνει ένα άμεσα πολιτικό χαρακτήρα».

⁵⁶ Βλ. Έφη Μαρίνου, «Τρωάδες με γλώσσες διχοτομημένων πατρίδων», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 3 Ιουλίου 2017 (συνέντευξη), όπου η πρωταγωνίστρια Δέσποινα Μπεμπεδέλη τονίζει ότι πρόκειται για μια παράσταση «συμβολική ως στάση διαμαρτυρίας, έκκληση για ειρήνη και συμφιλίωση των λαών. Το υλικό της τέχνης είναι αντίσταση. Κανείς δεν λέει ότι η τέχνη θα σώσει τον κόσμο, όμως, τουλάχιστον, κινητοποιεί το αίσθημα, το πνεύμα, την ευαισθησία, τις συνειδήσεις, το μυαλό».

⁵⁷ Βλ. στο ίδιο, όπου ο Τερζόπουλος αναφέρεται σε αυτή την τελευταία ελπιδοφόρα φράση σημειώνοντας τα εξής: «Σε μια εποχή που ο άνθρωπος κοιμάται ή απανθρωπίζεται, η παράσταση τείνει να έχει τον χαρακτήρα πολιτικής πράξης και βλέπει στο αύριο. “Θα 'ρθει μια μέρα”, λέει όλος ο θίασος στο τέλος. Θα 'ρθει άραγε; Αν το πιστέψουμε, τότε έχει ξεκινήσει ήδη μια πορεία, ο δρόμος προς την αρμονία». Η φράση «θα 'ρθει μια μέρα» αξιοποιήθηκε και στην «πολιτική» παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, που ανέβασε ο Θεόδωρος Τερζόπουλος το 2010, όπου χρησιμοποιήθηκε με αντίστοιχο επαναληπτικό και emphatic τρόπο. Πρβλ. Καίτη Διαμαντάκου, «Παραστατικότητα και αρχαία τραγωδία: Η δυνατότητα ενός κοινού (αντι)λόγου στην κρίση της δημοκρατικότητας», Αλεξία Αλτουβά - Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε' πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου. Θέατρο και δημοκρατία. Α' Τόμος*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018 (σ. 459-471), σ. 468-469 και Αρβανίτη, «Οι Τρωάδες του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου».

Τέλος, αντίστοιχη αισθητική ακολουθείται και στην πρόσφατη παράσταση του Χρήστου Σουγάρη (ΚΘΒΕ, 2023),⁵⁸ όπου το δράμα των Τρωάδων εκτυλίσσεται στο πλαίσιο ενός λιτού σκηνικού χώρου, που αποτελείται από σκόρπιες σκονισμένες βαλίτσες και έναν υποφωτισμένο, χορταριασμένο τηλεφωνικό θάλαμο⁵⁹ [εικ. 9]. Οι αραδιασμένες βαλίτσες, που «σηματοδοτούν την αναγκαστική προσφυγιά»⁶⁰ και παραπέμπουν σε «διωγμούς φύλων, ομάδων, ακόμη και λαών»,⁶¹ ανασύρουν στο νου των θεατών μνήμες από τους Έλληνες μετανάστες του '60 και '70, που έφευγαν για τη Γερμανία αναζητώντας μια καλύτερη τύχη.⁶² Η ομοιοχρωμία των αποσκευών των γυναικών της Τροίας υπογραμμίζει την κοινή μοίρα των μεταναστών-προσφύγων, ενώ ταυτόχρονα η ομοιογένεια που προσδίδεται, μηδενίζει την προσωπική ταυτότητα του κάθε ανθρώπου. Ο τηλεφωνικός θάλαμος, το βασικό σκηνογραφικό εύρημα της παράστασης, αποτελεί ένα «σύμβολο του άχρονου, του δυστοπικού και του επίκαιρου»,⁶³ συγχρόνως. Όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης, «ο τηλεφωνικός

⁵⁸ Για την παραστασιακή ανάλυση αξιοποιήθηκαν: οι προσωπικές σημειώσεις, που κράτησα κατά την παρακολούθηση της παράστασης (Θέατρο Βράχων, 8 Σεπτεμβρίου 2023), η βιντεοσκοπημένη παράσταση, που μου παραχωρήθηκε από το ΚΘΒΕ, το πρόγραμμα της παράστασης, φωτογραφικό υλικό και η σχετική κριτικογραφία από το αρχείο του ΚΘΒΕ. Ταυτότητα παράστασης: Μετάφραση: Θεόδωρος Στεφανόπουλος, Σκηνοθεσία: Χρήστος Σουγάρης, Σκηνικά-Κοστούμια: Ελένη Μανωλοπούλου, Επιμέλεια κίνησης: Ερμής Μαλκότσης, Μουσική: Στέφανος Κορκολής, Σχεδιασμός Φωτισμών: Αλέκος Αναστασίου, Μακιγιάζ: Μαντώ Καμάρα, Φωτογράφος: Mike Rafail, Βοηθός Σκηνοθέτη: Χριστόφορος Μαριάδης, Βοηθός Σκηνογράφου: Δανάη Πανά, Διανομή: Αντώνης Καφετζόπουλος (Ποσειδώνας), Μελίνα Αποστολίδου, Λουκία Βασιλείου, Μομώ Βλάχου, Χαρά Γιώτα, Ηλέκτρα Γωνιάδου, Χριστίνα, Μπακαστάθη, Μπέττυ Νικολέση, Κλειώ Δανάη Οθωναίου, Πολυξένη Σπυροπούλου, Βιργινία Ταμπαροπούλου, Θεοφανώ Τζαλαβρά, Μάρα Τσικάρια (Αθηνά), Ρούλα Πατεράκη (Εκάβη), Δημήτρης Πιατάς (Ταλθύβιος), Μαρία Διακοπαναγιώτου (Κασσάνδρα), Μαρίζα Τσάρη (Ανδρομάχη), Λουκία Βασιλείου/Κλειώ Δανάη Οθωναίου (Ελένη), Αλέξανδρος Μπουρδούμης (Μενέλαος), Χορός: Μαριάννα Αβραμάκη, Μελίνα Αποστολίδου, Λουκία Βασιλείου, Μομώ Βλάχου, Χαρά Γιώτα, Ηλέκτρα Γωνιάδου, Ζωή Ευθυμίου, Ηλέκτρα Καρτάνου, Εύη Κουταλιανού, Λωξάνδρα Λούκα, Ελένη Μισχοπούλου, Χριστίνα Μπακαστάθη, Χρυσή Μπαχτσεβάνη, Μπέττυ Νικολέση, Κλειώ Δανάη Οθωναίου, Πολυξένη Σπυροπούλου, Βιργινία Τσαμπαροπούλου, Θεοφανώ Τζαλαβρά, Φωτεινή Τιμοθέου, Μάρα Τσικάρια [<https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=56846&mode=31>].

⁵⁹ Το σκηνογραφικό εύρημα του τηλεφωνικού θαλάμου είχε αξιοποιηθεί από τη σκηνογράφο της παράστασης, Ελένη Μανωλοπούλου, και στην παραγωγή «Εχθροί. Μια ερωτική ιστορία» του Ισαάκ Μπάσεβις Σίγκερ, σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού, που ανέβηκε την άνοιξη από το ΚΘΒΕ. Πρβλ. Ανδριάννα Τσιότσιοι, «Τρωάδες του Χρήστου Σουγάρη: Μια πρωτότυπη ιδέα που μένει μετέωρη (θεατρική κριτική)», *Culture*, 13 Ιουλίου 2023· Κώστας Ζήσης, «Κριτική | Τρωάδες του Ευριπίδη από τον Χρήστο Σουγάρη και το ΚΘΒΕ: αναπάντητες κλήσεις παντού», *Fragilemag*, 23 Αυγούστου 2023.

⁶⁰ Παύλος Λεμοντζής, «Τρωάδες | ΚΘΒΕ | Κριτική της παράστασης», *City Portal*, χ.χ.

⁶¹ Βλ. Γιάννης Γαβρίλης, «Κριτική για την παράσταση Τρωάδες του Ευριπίδη και η σύγχρονη θεατρική απόδοσή τους», *Reformer.gr*, 22 Αυγούστου 2023.

⁶² Πρβλ. Χρήστος Παρίδης, «Στην προεμέρα των Τρωάδων του Ευριπίδη στη Θεσσαλονίκη», *Lifo*, 18 Ιουλίου 2023.

⁶³ Βλ. Κώστας Ζήσης, «Κριτική | Τρωάδες του Ευριπίδη από τον Χρήστο Σουγάρη και το ΚΘΒΕ: αναπάντητες κλήσεις παντού», *Fragilemag*, 23 Αυγούστου 2023. Βλ. επίσης Παρίδης, «Στην προεμέρα των Τρωάδων του Ευριπίδη στη Θεσσαλονίκη», *Lifo*, 18 Ιουλίου 2023.

θάλαμος, σήμα κατατεθέν της πολλαπλής σημασίας, δίνει τη δυνατότητα αφενός της διττής λειτουργίας του χώρου, ιδιωτικού και δημοσίου, αφετέρου διευκολύνει τη σκηνική και φωτιστική διαχείριση της παράστασης». ⁶⁴ Ο ίδιος συμπληρώνει πως επιχειρήθηκε «μια αφήγηση σε γενικές γραμμές άχρονη, ωστόσο ο τηλεφωνικός θάλαμος, ένα ρεαλιστικό σκηνικό αντικείμενο, προσδιορίζει τον χρόνο, σηματοδοτεί τις νεκρές τηλεπικοινωνίες σε συνθήκη πολέμου, ένα διαχρονικό θέμα έως τις μέρες μας». ⁶⁵ Ο θάλαμος λειτουργεί ως καταφύγιο ⁶⁶ και χώρος «εκτόνωσης» ⁶⁷ για τις Τρωάδες, ένας χώρος διάφανος που μετατρέπει κάθε ιδιωτική στιγμή θρήνου και σπαραγμού σε δημόσια, ⁶⁸ όπως άλλωστε επιτυγχάνει και το θέατρο εν γένει. Μέσω του τηλεφωνικού θαλάμου, που φέρνει στον νου όλους εκείνους τους μετανάστες για τους οποίους οι θάλαμοι αυτοί αποτελούσαν μια σύνδεση με τους αγαπημένους τους, ⁶⁹ η Εκάβη καταφέρνει παράλληλα να απομονώνεται αλλά και να επικοινωνεί. Σηκώνοντας το ακουστικό επικοινωνεί με τους θεούς, με τον εαυτό της, ακόμη και με το κοινό. Ο τηλεφωνικός θάλαμος ως διαμεσολαβητής, εν είδει μιας παράξενης «χρονομηχανής», μεταφέρει τους θεατές στο δράμα της Εκάβης. Κάθε χτύπος του τηλεφώνου εντείνει το πάθος του έργου, ανακαλώντας μνήμες, βιώματα και στιγμές στις οποίες το τηλέφωνο αποτελεί το μέσο πληροφόρησης των καλών και δυσάρεστων νέων. Το τελευταίο αναπάντητο χτύπημα του τηλεφώνου, λίγο πριν την ολοκλήρωση του έργου και την αποχώρηση των γυναικών από τη σκηνή, σε συνδυασμό με την αγωνία και απορία που σχηματίζεται στα πρόσωπα των Τρωάδων, δημιουργεί στο κοινό «κενά προς συμπλήρωση»: Ίσως πρόκειται για μια ακόμη συμφορά; Ίσως υπενθυμίζει ότι η τραγωδία του ξεριζωμού και της

⁶⁴ Βλ. Γιώτα Μυστριώτη, «Χρ. Σουγάρης στην “Κ”: Έργο που πολεμά τον πόλεμο», *Η Καθημερινή*, 17 Αυγούστου 2023.

⁶⁵ Βλ. στο ίδιο.

⁶⁶ Βλ. Αναστάσιος Νέστορας, «Κριτική για την παράσταση *Τρωάδες* του Ευριπίδη, από το ΚΘΒΕ», *StellasView*, 8 Ιουλίου 2023· Ζήσης, «Κριτική | *Τρωάδες* του Ευριπίδη από τον Χρήστο Σουγάρη και το ΚΘΒΕ: αναπάντητες κλήσεις παντού», *Fragilemag*, 23 Αυγούστου 2023.

⁶⁷ Βλ. Μαρία Μαρή, «Είδαμε τις *Τρωάδες*, του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Χρήστου Σουγάρη στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου», *in2life*, 28 Αυγούστου 2023.

⁶⁸ Βλ. Μυστριώτη, «Χρ. Σουγάρης στην “Κ”: Έργο που πολεμά τον πόλεμο», *Η Καθημερινή*, 17 Αυγούστου 2023· Γαβρίλης, «Κριτική για την παράσταση *Τρωάδες* του Ευριπίδη και η σύγχρονη θεατρική απόδοσή τους», *Reformer.gr*, 22 Αυγούστου 2023, όπου σχετικά με τον τηλεφωνικό θάλαμο αναφέρονται τα εξής: «Η εξήγηση που μας έδωσε ο σκηνοθέτης της παράστασης για αυτό του το εύρημα ήταν, ότι ήθελε να είναι η Εκάβη απομονωμένη και αρχικά σκέφτηκε να την έχει σε μια περίκλειστη κατασκευή και να εμφανίζεται μέσα από αυτήν. Όμως ο τηλεφωνικός θάλαμος ως ιδέα του ταίριαξε περισσότερο, μιας και αυτός είναι διαφανής και ό,τι συμβαίνει μέσα, χάνει την όποια ιδιωτικότητα και γίνεται δημόσια ορατό [...] Από τη μια υφίσταται η ιδιωτικοποίηση, ο ζωτικός αλλά εγκλωβιστικός χώρος της Εκάβης ψυχολογικά, συναισθηματικά και πρακτικά και από την άλλη, λόγω διαφάνειας του θαλάμου, γίνεται δημόσιος, μπορεί να δουν όλοι/ες την απελπισμένη πρότινος Τρωαδίτισσα Άνασσα και τώρα σκλάβα του Οδυσσέα, από όλες τις πλευρές, καθώς βρίσκεται σε πλήρη θέα».

⁶⁹ Βλ. Μαρή, «Είδαμε τις *Τρωάδες*, του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Χρήστου Σουγάρη στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου», *in2life*, 28 Αυγούστου 2023.

~ 330 ~

προσφυγιάς δεν τελειώνει ποτέ;⁷⁰ Ίσως η ιστορία των *Τρωάδων* συνεχίζεται;— άλλωστε ο ίδιος ο Ευριπίδης βάζει την Εκάβη να λέει πως οι Τρώες δεν θα γίνονταν τραγούδι ξακουστό στους ανθρώπους, αν δεν είχαν συμβεί όλα αυτά.⁷¹ Ίσως η τελευταία αυτή αναπάντητη κλήση να αναφέρεται στην ίδια τη θεατρική πράξη, καθώς το «τέλος» των *Τρωάδων* δεν έχει έρθει ακόμα...



Εικ. 9. Σκηνή από την παράσταση *Τρωάδες* (2023), σκηνοθεσία Χρήστος Σουγάρης, σκηνικά Ελένη Μανωλοπούλου, ΚΘΒΕ, Πηγή: αρχείο ΚΘΒΕ, Φωτογράφος: Mike Rafail

Η μελέτη των επιλεγμένων παραστάσεων των *Τρωάδων* και η εστίαση στα μέσα που αξιοποιούνται από τους σύγχρονους συντελεστές προκειμένου να επιτύχουν αυτό το είδος «αμφιχρονίας», που φέρνει κοντά τον μυθικό χρόνο του έργου και τον ιστορικό χρόνο του σκηνοθέτη, καταδεικνύουν το διαχρονικό και πάντα επίκαιρο αντιπολεμικό μήνυμα του ευριπίδειου έργου. Όπως διαφαίνεται από την παραστασιακή ανάλυση, οι σκηνοθέτες αξιοποιούν το πρόσφορο «έδαφος» που παρέχει η τραγωδία ώστε να δημιουργήσουν μια παράσταση-διαμαρτυρία για τις φρικαλεότητες του πολέμου. Μέσω των σκηνοθετικών και σκηνογραφικών επιλογών, επιτυγχάνουν έντεχνα τη μείωση της χρονικής

⁷⁰ Βλ. Παρίδης, «Στην πρεμιέρα των *Τρωάδων* του Ευριπίδη στη Θεσσαλονίκη», *Lifo*, 18 Ιουλίου 2023: «το επαναλαμβανόμενο κουδούνισμα, είτε σαν ανώνυμη απειλή είτε σαν παρέμβαση θεϊκή, θα επανέλθει για να υπενθυμίσει ότι η ιστορία των ανθρώπων δεν τελειώνει ποτέ. Όπως και η τραγωδία του ξεριζωμού και της προσφυγιάς».

⁷¹ Ευριπίδη *Τρωάδες* (1242-245): *εἰ δὲ μὴ θεὸς / ἔστρεψε τᾶν περιβαλὼν κάτω χθονός, / ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνήθημεν ἂν / μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν* («Αν όμως δεν μας είχε ισοπεδώσει ένας θεός, δεν έφερνε τα πάνω κάτω, εμείς θα είχαμε μείνει στην αφάνεια, δεν θα γινόμασταν τραγούδι δίνοντας έμπνευση στις μουσικές αυτών που θα 'ρθουν») (μετ. Στεφανόπουλος 2023). Για το κείμενο των *Τρωάδων*, βλέπε την έκδοση του Diggle, *Euripidis Fabulae*.

απόστασης ανάμεσα στα δεινά των *Τρωάδων* και τις «τραγωδίες» του σήμερα. Με αυτόν τον τρόπο, ανακαλούν στη μνήμη των θεατών σκηνές από σύγχρονες πολεμικές συρράξεις, οδηγώντας τους σε μια συναισθηματική εμπλοκή με τον πόνο του Άλλου, και τροφοδοτούν εν γένει «ένα θέατρο για “δραστικό στοχασμό” πάνω στη σύγχρονη πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα».⁷²



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΜΟΡΦΕΣ «ΑΜΦΙΧΡΟΝΙΑΣ» ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ *ΤΡΩΑΔΩΝ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Η τραγωδία του Ευριπίδη *Τρωάδες* παραμένει μία από τις πιο δημοφιλείς στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. Η σημαντική επίδραση του έργου έγκειται πρωτίστως στον διαχρονικό αντιπολεμικό χαρακτήρα του και στην ικανότητα του Ευριπίδη να μικραίνει το χρονικό χάσμα μεταξύ της πραγματικότητας των *Τρωάδων* και του ιστορικού και κοινωνικοπολιτικού πλαισίου του 5ου αιώνα π.Χ., επιχειρώντας έτσι να προκαλέσει μια συναισθηματική και νοητική «αφύπνιση» στο θεατρικό κοινό. Το μελέτημα διερευνά πώς οι σύγχρονες παραστάσεις συνεχίζουν να αντλούν έμπνευση από την προσέγγιση του Ευριπίδη, οικοδομώντας μια ισχυρή σύνδεση μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος. Η μελέτη εστιάζει στα μέσα και τις τεχνικές που χρησιμοποιούν οι σκηνοθέτες και οι σκηνογράφοι, για να υπογραμμίσουν το επίκαιρο θέμα του πολέμου και να ενθαρρύνουν τους σύγχρονους θεατές να εμπλακούν στο αντιπολεμικό μήνυμα των *Τρωάδων*. Η μελέτη εξετάζει αρκετές πρόσφατες παραγωγές του 21ου αιώνα που θολώνουν τα όρια μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, επιτυγχάνοντας έτσι ένα είδος «αμφιχρονίας», συμπεριλαμβανομένων των παραστάσεων σε σκηνοθεσία του Γιώργου Μουαΐμη (ΘΟΚ, 2003), της Νικαίτης Κοντούρη (ΚΘΒΕ, 2009), του Θεόδωρου Τερζόπουλου (Θέατρο Άττις, 2017) και του Χρήστου Σουγάρη (ΚΘΒΕ, 2023).

⁷² Βλ. Ελένη Βαροπούλου, «Οι περιπέτειες του σκηνοθετικού βλέμματος», Σπύρος Μερκούρης (επιμ.), *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα 1993 (σ. 67-79), σ. 73-75.

ABSTRACT

TEMPORAL OVERLAPS IN MODERN PERFORMANCES
OF EURIPIDES' *TROADES*

Euripides' *Troades* remains one of the most popular tragedies performed in the modern stage. The significant impact of the play lies primarily in its timeless anti-war character and Euripides' ability to shorten the temporal gap between Trojan Women's reality and the historical and socio-political context of the 5th century BCE, attempting thus to elicit an emotional and mental «awakening» of the theatre audience. This paper explores how modern performances continue to draw on Euripides' approach building a strong connection between the past and the present. The study focuses on the means and techniques used by directors and stage designers that underline the relevant theme of the war and encourage contemporary spectators to engage with *Troades*' anti-war message. The paper examines several recent 21st-century productions that blur the lines between past and present, achieving thus a kind of a «temporal overlap» (*αμφιχρονία*), including the performances directed by George Mouimidis (THOC, 2003), Nikaiti Kontouri (NTNG, 2009), Theodoros Terzopoulos (Attis Theatre, 2017) and Christos Sougaris (NTNG, 2023).



Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Η Ειρήνη-Νίκη Μπριάκου είναι Διδάκτωρ Κλασικής Φιλολογίας και Έκτακτο Διδακτικό Προσωπικό στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Στη Διδακτορική της Διατριβή ασχολήθηκε με τις όψεις ενδοδραματικής «καθοδήγησης» των αντιδράσεων των θεατών στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, καθώς και με την εξέταση της σύγχρονης παραστασιογραφίας και των νεοελληνικών μεταφράσεων του ευριπίδειου έργου. Κατέχει Μεταπτυχιακό Δίπλωμα Ειδίκευσης Κλασικής Φιλολογίας του Π.Μ.Σ. του Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, καθώς και Πτυχίο από το ίδιο Τμήμα. Τα ερευνητικά και διδακτικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και Κωμωδία, καθώς και ζητήματα που αφορούν τη μετάφραση και τη μελέτη της σκηνικής ερμηνείας του αρχαιοελληνικού δράματος στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. Έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις της σε διεθνή συνέδρια και άρθρα της σχετικά με την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και την πρόσληψή της έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά (peer-reviewed journals) και πρακτικά συμποσίων. Επιπλέον, είναι διδάσκουσα στα Ετήσια Προγράμματα Επιμόρφωσης του ΚΕ.ΔΙ.ΒΙ.Μ Ιωαννίνων: «Θέατρο και γυναικεία χειραφέτηση: Από την κλασική αρχαιότητα στη σύγχρονη εποχή» και «Ξανα-διαβάζοντας τους αρχαίους κλασικούς: Ζητήματα ερμηνείας, μεθοδολογίας και διδακτικής».



