



Σχολή Κοινωνικών Επιστημών

Σπουδές Φύλου: Μεθοδολογίες, θεωρίες, πολιτικές

Διπλωματική Εργασία

Η σύγχρονη πρόσληψη των Τρωάδων του Ευριπίδη υπό το
πρίσμα των σπουδών φύλου

Γεωργία Θεοδωρίδου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαίρη Λεοντσίνη

Πάτρα, Ιούνιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Γεωργίας Θεοδωρίδου, η οποία την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης, η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού, ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Η σύγχρονη πρόσληψη των Τρωάδων του Ευριπίδη υπό το πρίσμα των σπουδών φύλου

Γεωργία Θεοδωρίδου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Δρ. Μαίρη Λεοντσίνη

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Δρ. Δήμητρα Τζανάκη

Πάτρα, Ιούνιος, 2026

Στις Τρωάδες του ΚΘΕΘ

Περίληψη

Η παρούσα εργασία διερευνά την πρόσληψη των Τρωάδων του Ευριπίδη μέσα από τις θεατρικές κριτικές ελληνικών παραστάσεων του έργου κατά την περίοδο 1965-2025. Βασικός στόχος της έρευνας είναι η ανάδειξη των τρόπων με τους οποίους οι κριτικοί ερμηνεύουν το έργο σε διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες, καθώς και η διερεύνηση των μεταβολών που παρατηρούνται στην πρόσληψη των θεματικών του, των γυναικείων χαρακτήρων και της πολιτικής του διάστασης. Το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης βασίζεται κυρίως στη θεωρία της πρόσληψης του Hans Robert Jauss, ενώ παράλληλα αξιοποιούνται φεμινιστικές προσεγγίσεις της αρχαίας τραγωδίας. Η έρευνα στηρίζεται στη θεματική ανάλυση θεατρικών κριτικών που αφορούν ελληνικές παραστάσεις των Τρωάδων. Η επεξεργασία του υλικού αναδεικνύει θεματικές όπως το αντιπολεμικό μήνυμα του έργου, η πολιτική ευθύνη του πολέμου, ζητήματα εξουσίας, προσφυγιάς, εκτοπισμού και κρατικής βίας και ζητήματα φύλου, έμφυλης βίας και πατριαρχικών δομών εξουσίας. Συνολικά, η εργασία αναδεικνύει τον δυναμικό χαρακτήρα της πρόσληψης της αρχαίας τραγωδίας και δείχνει πώς οι Τρωάδες επανανοηματοδοτούνται διαρκώς ώστε να ανταποκρίνονται στις ανάγκες, τις ανησυχίες και τους «ορίζοντες προσδοκιών» κάθε εποχής.

Λέξεις κλειδιά: Τρωάδες, Ευριπίδης, θεατρικές κριτικές, θεωρία πρόσληψης, Hans Robert Jauss, φεμινιστικές προσεγγίσεις αρχαίου δράματος.

An Interpretation of Euripides' Trojan Women Through the Lens of Gender Studies

Georgia Theodoridou

Abstract

This paper examines the reception of Euripides' Trojan Women through theater reviews of Greek productions during the period 1965-2025. The main objective of the research is to highlight the ways in which critics interpret the play in different historical contexts, as well as to examine the changes observed in the reception of its themes, female characters, and political dimension. The theoretical framework of the study is based primarily on Hans Robert Jauss's theory of reception, while also drawing on feminist approaches to ancient Greek tragedy. This paper draws on Reflexive Thematic Analysis, examining theater reviews of Greek productions of The Trojan Women. The analysis highlights themes such as the play's anti-war message, political responsibility for war, issues of power, refugee, and state violence, as well as issues of gender, gender-based violence, and patriarchal power structures. Overall, the study highlights the dynamic nature of the reception of ancient tragedy and demonstrates how the play The Trojan Women is constantly reinterpreted to respond to the needs, concerns, and "horizons of expectation" of each era.

Keywords: Trojan Women, Euripides, theater reviews, reception theory, Hans Robert Jauss, feminist approaches to ancient Greek tragedy.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	4
Abstract	5
Εισαγωγή.....	8
Οι Τρωάδες του Ευριπίδη	8
Σύνοψη του έργου	8
Βασικά ερευνητικά ερωτήματα.....	9
Θεωρία Πρόσληψης	11
Κριτική.....	13
Εφαρμογή στο Θέατρο	14
Εφαρμογή στις Τρωάδες του Ευριπίδη.....	16
Φεμινιστικές Προσεγγίσεις του Αρχαίου Δράματος	18
Σύγχρονες Διασκευές των Τρωάδων ως μορφές πρόσληψης.....	23
Μεθοδολογία	27
Αποτελέσματα	31
1 ^η χρονική περίοδος: 1965-1992	32
Οι Τρωάδες ως αντιπολεμικό και πολιτικό έργο	32
Η πρόσληψη των Τρωαδισσών ως παθητικά θύματα του πολέμου	33
Πρόσληψη των γυναικείων χαρακτήρων	35
2 ^η χρονική περίοδος: 2001-2019	41
Οι Τρωάδες ως πολιτικό και αντιπολεμικό έργο	41
Η προσφυγιά και ο εκτοπισμός ως κυρίαρχο μοτίβο πρόσληψης	43
Οι γυναικείοι χαρακτήρες ως πολιτικά υποκείμενα	44
Τα γυναικεία σώματα ως πεδίο πολέμου και εξουσίας.....	46
Διαπολιτισμικότητα	48
3 ^η περίοδος: 2020-2025	49
Οι Τρωάδες ως πολιτικό σχόλιο για σύγχρονες μορφές βίας και πολέμου.....	49
Οι γυναίκες ως λάφυρα πολέμου και φορείς έμφυλης βίας	51
Οι γυναικείοι χαρακτήρες ως πεδία επαναδιαπραγμάτευσης της εξουσίας και της έμφυλης ταυτότητας.....	52
Η έμφυλη οπτική ως κριτήριο αξιολόγησης των παραστάσεων	55
Συμπεράσματα	58

Βιβλιογραφικές Αναφορές	60
Παραρτήματα.....	69
Παράρτημα 1: Ελληνικές Θεατρικές Παραστάσεις και Διασκευές	69
Παράρτημα 2: Κατάλογος Κριτικών που χρησιμοποιήθηκαν κατά την ανάλυση.....	71

Εισαγωγή

Οι Τρωάδες του Ευριπίδη

Οι Τρωάδες γράφτηκαν από τον Ευριπίδη (415 π.Χ.). και παρουσιάστηκαν στα Μεγάλα Διονύσια της Αθήνας. Η τραγωδία εντάσσεται στο πλαίσιο του Πελοποννησιακού Πολέμου, σε μια εποχή κατά την οποία η Αθήνα βρισκόταν σε παρατεταμένη στρατιωτική σύγκρουση και πολιτική ένταση. Η χρονική συγκυρία του έργου έχει συνδεθεί από τη φιλολογική έρευνα με τον γενικότερο προβληματισμό της εποχής γύρω από τη φύση του πολέμου και τις επιπτώσεις του στους άμαχους πληθυσμούς (Gregory, 2005; Storey & Allan, 2005).

Το έργο βασίζεται στον μυθολογικό κύκλο της Τροίας και διαδραματίζεται αμέσως μετά την άλωση της πόλης από τους Έλληνες. Σε αντίθεση με άλλες τραγωδίες που επικεντρώνονται σε ηρωικές πράξεις και πολεμικά κατορθώματα, οι Τρωάδες εστιάζουν στις συνέπειες της ήττας και στη μοίρα των γυναικών της κατεστραμμένης πόλης (Storey & Allan, 2005).

Σύνοψη του έργου

Η δράση τοποθετείται έξω από τα κατεστραμμένα τείχη της Τροίας. Οι γυναίκες της πόλης έχουν αιχμαλωτιστεί και αναμένουν την τύχη τους ως λάφυρα πολέμου. Κεντρική μορφή είναι η Εκάβη, η οποία θρηνεί για την πτώση της πατρίδας της και για τις συμφορές που πλήττουν την οικογένειά της (Ευριπίδης, 415π.Χ./ 1977).

Εμφανίζεται ο Ταλθύβιος, αγγελιοφόρος των Ελλήνων, ο οποίος ανακοινώνει τις αποφάσεις των νικητών σχετικά με τη μοίρα των αιχμαλώτων γυναικών. Μέσα από τις αναγγελίες του αποκαλύπτονται οι διαδοχικές συμφορές: η Κασσάνδρα οδηγείται στον Αγαμέμνονα, η Ανδρομάχη παραδίδεται ως σκλάβα και αποφασίζεται η θανάτωση του γιού της, του Αστυάνακτα. Σημαντική σκηνή αποτελεί η αντιπαράθεση της Εκάβης με την Ελένη, η οποία παρουσιάζεται ως υπεύθυνη για τον πόλεμο της Τροίας. Η Ελένη επιχειρεί να υπερασπιστεί τον εαυτό της, ενώ ο Μενέλαος εμφανίζεται αποφασισμένος να την οδηγήσει πίσω στην Ελλάδα για να τιμωρηθεί (Ευριπίδης, 415π.Χ./ 1977).

Το έργο ολοκληρώνεται με την αναχώρηση των γυναικών για την εξορία, σηματοδοτώντας το οριστικό τέλος της πόλης και της παλαιάς κοινωνικής τάξης. Η τραγωδία εστιάζει όχι στη στρατιωτική νίκη, αλλά στις ανθρώπινες συνέπειες του πολέμου και στη βιωμένη εμπειρία της απώλειας (Gregory, 2005).

Θεματικά, το έργο πραγματεύεται τις επιπτώσεις του πολέμου, την εμπειρία της αιχμαλωσίας και την ανθρώπινη οδύνη που προκαλεί η βίαιη ανατροπή της κοινωνικής τάξης. Η έμφαση στις γυναικείες μορφές διαφοροποιεί την τραγωδία από τις παραδοσιακές πολεμικές αφηγήσεις και αναδεικνύει την οπτική των θυμάτων της σύγκρουσης. Για τον λόγο αυτό, οι Τρωάδες θεωρούνται μία από τις πλέον χαρακτηριστικές αντιπολεμικές τραγωδίες της αρχαίας γραμματείας και ένα έργο που διατηρεί διαχρονική απήχηση (Foley, 2001; Storey & Allan, 2005).

Η διαχρονική παρουσία των Τρωάδων στη θεατρική σκηνή καθιστά το έργο ένα ιδιαίτερα πρόσφορο πεδίο μελέτης της πρόσληψης του αρχαίου δράματος. Οι διαφορετικές σκηνικές προσεγγίσεις και οι ποικίλες κριτικές αναγνώσεις του έργου αναδεικνύουν ότι η σημασία των Τρωάδων δεν παραμένει σταθερή, αλλά επαναδιαμορφώνεται ανάλογα με τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα κάθε εποχής. Ζητήματα όπως ο πόλεμος, η προσφυγιά, η γυναικεία εμπειρία της βίας και οι έμφυλες σχέσεις αποκτούν διαφορετικές σημασίες μέσα από τις εκάστοτε σκηνικές και κριτικές προσεγγίσεις του έργου.

Βασικά ερευνητικά ερωτήματα

Η παρούσα εργασία εξετάζει την πρόσληψη των Τρωάδων στην ελληνική θεατρική σκηνή από το 1965 έως και το 2025, με έμφαση στον τρόπο με τον οποίο οι θεατρικές κριτικές διαμορφώνουν και αναπαράγουν συγκεκριμένες αναγνώσεις του έργου. Ειδικότερα, η έρευνα διερευνά πώς μεταβάλλεται διαχρονικά η πρόσληψη των γυναικείων μορφών της τραγωδίας, πώς αναδεικνύονται ζητήματα φύλου και έμφυλης βίας και με ποιους τρόπους οι διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις επηρεάζουν την ερμηνεία του έργου. Στόχος της εργασίας είναι να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνονται οι Τρωάδες σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους μέσα από τον λόγο της θεατρικής κριτικής. Η ανάλυση βασίζεται σε δείγμα θεατρικών κριτικών που αφορούν παραστάσεις των Τρωάδων από τη δεκαετία του 1965 έως και το 2025, επιλεγμένων βάσει του ερμηνευτικού τους χαρακτήρα, της αναφοράς τους σε ζητήματα φύλου και της συμβολής τους στη διαμόρφωση της πρόσληψης του έργου.

Θεωρητικά, η εργασία στηρίζεται στη θεωρία της πρόσληψης του Hans Robert Jauss, για να διερευνήσει τη διαμόρφωση της σημασίας ενός λογοτεχνικού ή θεατρικού έργου μέσα από τη σχέση του με το κοινό και τους εκάστοτε «ορίζοντες προσδοκιών» (Jauss, 1982b). Παράλληλα, αξιοποιείται η Reflexive Thematic Analysis (Braun & Clarke, 2006, 2019),

προκειμένου να εντοπιστούν και να οργανωθούν επαναλαμβανόμενα θεματικά μοτίβα που αφορούν την πρόσληψη του έργου, τις σκηνικές αναπαραστάσεις των γυναικείων χαρακτήρων, καθώς και τις διαφορετικές ιδεολογικές και αισθητικές προσεγγίσεις των παραστάσεων. Μέσα από τη συγκεκριμένη μεθοδολογική προσέγγιση καθίσταται δυνατή η ανάδειξη των μεταβολών στον τρόπο με τον οποίο οι Τρωάδες ερμηνεύονται και προσλαμβάνονται διαχρονικά.

Η επιλογή των Τρωάδων του Ευριπίδη ως αντικείμενου της παρούσας έρευνας βασίζεται στη διαχρονική παρουσία του έργου στο ελληνικό θεατρικό ρεπερτόριο και στη συνεχή επαναπροσέγγισή του από σκηνοθέτες/τριες και θεατρικούς οργανισμούς. Πρόκειται για μία από τις συχνότερα παρουσιαζόμενες αρχαίες τραγωδίες στην Ελλάδα, γεγονός που εξασφαλίζει πλούσιο σώμα παραστάσεων, θεατρικών κριτικών και άλλων τεκμηρίων, καθιστώντας το έργο ιδιαίτερα πρόσφορο για τη μελέτη της θεατρικής του πρόσληψης. Παράλληλα, οι Τρωάδες έχουν αποτελέσει αντικείμενο σύγχρονων ελληνικών μελετών, οι οποίες εστιάζουν κυρίως στη διαχρονική επικαιρότητα και στον αντιπολεμικό χαρακτήρα του έργου (Κίτσιου, 2025). Ωστόσο, η διερεύνηση της πρόσληψής τους μέσα από τον λόγο της ελληνικής θεατρικής κριτικής και των μεταβαλλόμενων οριζόντων προσδοκιών του κοινού παραμένει περιορισμένη. Επιπλέον, το έργο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον λόγω της κυρίαρχης παρουσίας γυναικείων χαρακτήρων, καθώς σχεδόν το σύνολο των πρωταγωνιστικών ρόλων ανήκει σε γυναίκες, των οποίων οι φωνές αρθρώνονται γύρω από ζητήματα πολέμου, βίας, απώλειας, εξουσίας και επιβίωσης. Η σύνδεση των παραπάνω χαρακτηριστικών με τις μεταβαλλόμενες κοινωνικές αντιλήψεις για το φύλο και τη θέση των γυναικών καθιστά τις Τρωάδες ιδιαίτερα πρόσφορο πεδίο για τη διερεύνηση των μετασχηματισμών της θεατρικής τους πρόσληψης στη σύγχρονη ελληνική σκηνή.

Θεωρία Πρόσληψης

Η θεωρία της πρόσληψης που ανέπτυξε ο Hans Robert Jauss αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά θεωρητικά παραδείγματα στη σύγχρονη Θεωρία της Λογοτεχνίας/ Literary Theory, καθώς επαναπροσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο κατανοείται η σχέση ανάμεσα στο λογοτεχνικό έργο, τον/την αναγνώστη/στρια και την ιστορικότητα της ερμηνείας (Jauss, 1982b). Στον πυρήνα της σκέψης του Jauss (1982b) βρίσκεται η θέση ότι η λογοτεχνία δεν μπορεί να ερμηνευθεί επαρκώς αν αντιμετωπιστεί αποκλειστικά ως ένα κείμενο με σταθερό, ενυπάρχον νόημα. Αντίθετα, η σημασία ενός έργου συγκροτείται μέσα από την εμπειρία της ανάγνωσης και μεταβάλλεται καθώς διαφορετικές κοινότητες αναγνωστών/στριών το προσεγγίζουν μέσα σε διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα. Με τον τρόπο αυτό, η λογοτεχνία εμφανίζεται ως μια διαδικασία αισθητικής επικοινωνίας που εκτείνεται στον χρόνο και στην οποία το νόημα προκύπτει από τη συνάντηση του έργου με τον αναγνώστη (Jauss, 1982a).

Στην προσέγγιση του Jauss (1982a), η ανάγνωση δεν αποτελεί απλώς μια παθητική διεργασία πρόσληψης ενός ήδη καθορισμένου νοήματος. Αντίθετα, η πράξη της ανάγνωσης συγκροτείται ως μια ενεργή διαδικασία κατανόησης κατά την οποία οι αναγνώστες/στριες συμβάλλουν στη διαμόρφωση της σημασίας του έργου. Το λογοτεχνικό κείμενο, επομένως, δεν είναι ένα πλήρως ολοκληρωμένο αντικείμενο αλλά ένα σύνολο δυνατοτήτων που ενεργοποιούνται μέσα από την ερμηνευτική δραστηριότητα των αναγνωστών. Η προοπτική αυτή μετατοπίζει το ενδιαφέρον της λογοτεχνικής ανάλυσης από το εσωτερικό του κειμένου προς τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ κειμένου και αναγνωστών/στριών (Holub, 1984).

Κεντρικό ρόλο στη θεωρία του Jauss (1982b) κατέχει η έννοια του «ορίζοντα προσδοκιών». Ο όρος αυτός αναφέρεται στο σύνολο των προσδοκιών, των γνώσεων και των αισθητικών κριτηρίων που διαθέτουν οι αναγνώστες σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή (Jauss, 1982b, σσ. 23-28). Ο ορίζοντας αυτός διαμορφώνεται από πολλούς παράγοντες: από τη γνώση των λογοτεχνικών ειδών, από την εμπειρία προηγούμενων αναγνώσεων, από τις συμβάσεις που καθορίζουν τις μορφές της λογοτεχνικής έκφρασης, αλλά και από τις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες που χαρακτηρίζουν μια εποχή. Καθώς οι αναγνώστες/στριες προσεγγίζουν ένα έργο, το ερμηνεύουν μέσα σε αυτό το πλέγμα προσδοκιών, το οποίο λειτουργεί ως πλαίσιο κατανόησης και αξιολόγησης (Jauss, 1982b).

Ο ορίζοντας προσδοκιών δεν είναι στατικός αλλά μεταβάλλεται διαρκώς. Κάθε νέο έργο που εμφανίζεται στον λογοτεχνικό χώρο μπορεί να μετασχηματίσει τον ορίζοντα αυτόν, είτε επιβεβαιώνοντας τις ήδη υπάρχουσες συμβάσεις είτε αμφισβητώντας τις. Όταν ένα έργο ανταποκρίνεται πλήρως στις προσδοκίες του αναγνωστικού κοινού, η πρόσληψή του είναι συνήθως άμεση και ομαλή. Όταν όμως ένα έργο αποκλίνει από τις καθιερωμένες μορφές, δημιουργείται μια ένταση ανάμεσα στις προσδοκίες των αναγνωστών και στα αισθητικά χαρακτηριστικά του έργου. Αυτή η ένταση αποτελεί, σύμφωνα με τον Jauss, βασικό παράγοντα της αισθητικής εμπειρίας (Jauss, 1982b, σσ. 25-32) .

Στο πλαίσιο αυτό εισάγεται η έννοια της αισθητικής απόστασης. Η αισθητική απόσταση αναφέρεται στη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στον ορίζοντα προσδοκιών των αναγνωστών/στριών και στις αισθητικές ιδιότητες ενός νέου έργου. Η έννοια αυτή επιτρέπει την κατανόηση του βαθμού καινοτομίας ενός λογοτεχνικού έργου. Όσο μεγαλύτερη είναι η απόσταση ανάμεσα στις προσδοκίες του κοινού και στη μορφή του έργου, τόσο μεγαλύτερη είναι η πιθανότητα το έργο να αμφισβητήσει τις καθιερωμένες συμβάσεις και να οδηγήσει σε έναν μετασχηματισμό των αισθητικών κριτηρίων (Jauss, 1982b, σσ. 25–29).

Η αξία της ανάγνωσης ως δημιουργικής δραστηριότητας αναδεικνύεται επίσης μέσα από την αισθητική εμπειρία. Η εμπειρία αυτή δεν περιορίζεται στην απλή κατανόηση της πλοκής ή των θεμάτων ενός έργου, αλλά περιλαμβάνει μια σειρά από γνωστικές και συναισθηματικές διεργασίες που ενεργοποιούν τη φαντασία του αναγνώστη. Ο Jauss (1982b) αναλύει την αισθητική εμπειρία μέσω τριών λειτουργιών: της δημιουργικής διάστασης της τέχνης, της αισθητικής αντίληψης και της μετασχηματιστικής επίδρασης που μπορεί να ασκήσει η τέχνη στον/στην αναγνώστη/στρια. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η λογοτεχνία μπορεί να διευρύνει τον τρόπο με τον οποίο οι αναγνώστες/στριες αντιλαμβάνονται τον κόσμο και να συμβάλει στην αναδιαμόρφωση των αξιών και των αντιλήψεών τους (Jauss, 1982b, σσ. 145–148).

Η θεωρία της πρόσληψης συνδέεται με την ερμηνευτική παράδοση και ιδιαίτερα με τη σκέψη του Hans-Georg Gadamer. Αν και ο Jauss (1982b) υιοθετεί την ιδέα ότι η κατανόηση ενός έργου διαμορφώνεται μέσα από τη σχέση παρελθόντος και παρόντος, υποστηρίζει ότι ακόμη και τα κλασικά έργα δεν διαθέτουν σταθερό νόημα, αλλά επανερμηνεύονται συνεχώς μέσα από διαφορετικούς «ορίζοντες προσδοκιών» και ιστορικά συμφραζόμενα. Η κατανόηση, επομένως, δεν αποτελεί απλή αναπαραγωγή ενός προϋπάρχοντος νοήματος αλλά

μια παραγωγική και ιστορικά μεταβαλλόμενη διαδικασία ερμηνείας μεταβαλλόμενη (Jauss, 1982b, σσ. 63–65)

Η προσέγγιση του Jauss συνδέεται επίσης με τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης που ανέπτυξε ο Wolfgang Iser. Αν και οι δύο θεωρητικοί μοιράζονται το ενδιαφέρον για τον ρόλο του/της αναγνώστη/στριας, η συμβολή τους διαφοροποιείται ως προς το αντικείμενο της ανάλυσης. Ο Iser (1978) επικεντρώνεται κυρίως στη δομή της ανάγνωσης και στον τρόπο με τον οποίο το κείμενο καθοδηγεί την ερμηνευτική δραστηριότητα του αναγνώστη. Αντίθετα, ο Jauss (1982b) δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη συλλογική και ιστορική διάσταση της πρόσληψης, εξετάζοντας πώς οι κοινότητες αναγνωστών/στριών μεταβάλλουν την ερμηνεία των έργων μέσα στον χρόνο (Iser, 1978; Jauss, 1982b, σσ. 52–59)

Η σημασία της θεωρίας της πρόσληψης γίνεται ιδιαίτερα εμφανής όταν εξεταστεί η διαδικασία μέσω της οποίας ορισμένα έργα εντάσσονται στον λογοτεχνικό κανόνα. Η αξία ενός έργου δεν καθορίζεται αποκλειστικά από τα εγγενή χαρακτηριστικά του αλλά από τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό και αξιολογείται από διαδοχικές γενιές αναγνωστών. Ένα έργο που αρχικά αντιμετωπίζεται με αδιαφορία ή ακόμη και με αρνητική κριτική μπορεί σε μεταγενέστερες περιόδους να αναγνωριστεί ως σημαντικό. Η μεταβολή αυτή οφείλεται στην αλλαγή του ορίζοντα προσδοκιών και στις νέες ερμηνευτικές προοπτικές που αναπτύσσονται μέσα σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια (Jauss, 1982b, σσ. 52–59).

Κριτική

Η κριτική που έγινε στη θεωρία πρόσληψης επικεντρώνεται κυρίως στην αντίθεση της με τις παραδοσιακές προσεγγίσεις της λογοτεχνικής ιστορίας. Οι υπερασπιστές του θετικιστικού μοντέλου άσκησαν κριτική στην έμφαση του Jauss (1982b) στον αναγνώστη, θεωρώντας ότι η λογοτεχνία πρέπει να μελετάται ως αυτόνομο αντικείμενο ανεξάρτητο από κοινωνικούς παράγοντες (Singh & Pratima, 2022). Επιπλέον, ο Jauss καταδίκασε τον φορμαλισμό, επειδή περιορίζεται στην εσωτερική δομή του κειμένου, αγνοώντας την ιστορική και κοινωνική διάσταση της ανάγνωσης (Jauss & Benzinger, 1970). Η μαρξιστική κριτική θεωρεί ότι η προσέγγισή του Jauss, ενώ απορρίπτει το αποκομμένο από το κοινωνικό πλαίσιο κείμενο, δεν επαρκεί για να εξηγήσει τη λειτουργία της λογοτεχνίας ως μέσου κοινωνικής αλλαγής, υποστηρίζοντας ότι η τέχνη δεν είναι απλώς προϊόν, αλλά και πράκτορας κοινωνικής παραγωγής (Singh & Pratima, 2022).

Μέσω της έννοιας «ορίζοντα προσδοκιών», ο Jauss προτείνει ότι κανένα έργο δεν είναι «καθολικό», κάτι που έχει κατηγορηθεί ως υπερβολική σχετικιστική θεώρηση της λογοτεχνικής αξίας (Jauss & Benzinger, 1970). Η θεωρία του, ενώ γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ ιστορίας και αισθητικής, έχει δεχτεί κριτική για την έλλειψη σαφούς μεθοδολογίας που να επιτρέπει τη σύγκριση έργων. Παράλληλα, η περιορισμένη διάδοση της στη Δύση (ιδίως στις ΗΠΑ) έχει υποστηριχθεί ότι περιορίζει την επιρροή της, καθιστώντας τη λιγότερο γνωστή σε ευρύτερο ακαδημαϊκό κοινό (Singh & Pratima, 2022).

Εφαρμογή στο Θέατρο

Η θεωρία της πρόσληψης αναπτύχθηκε αρχικά στο πεδίο της λογοτεχνικής θεωρίας, ωστόσο η εφαρμογή της στο θέατρο έχει αποδειχθεί ιδιαίτερα γόνιμη, καθώς η θεατρική τέχνη χαρακτηρίζεται από μια κατεξοχήν δυναμική σχέση ανάμεσα στο έργο και στο κοινό. Στο πλαίσιο της αισθητικής της πρόσληψης, η σημασία ενός έργου δεν βρίσκεται αποκλειστικά στο ίδιο το κείμενο αλλά συγκροτείται μέσα από τη διαδικασία της πρόσληψής του από τους αναγνώστες ή τους θεατές. Στην περίπτωση του θεάτρου, αυτή η διαδικασία γίνεται ακόμη πιο σύνθετη, καθώς το θεατρικό έργο δεν υφίσταται μόνο ως κείμενο αλλά ως παράσταση που επαναδημιουργείται κάθε φορά στη σκηνή. Η πρόσληψη επομένως δεν αφορά μόνο την ανάγνωση ενός δραματικού κειμένου αλλά την εμπειρία ενός πολυσύνθετου σκηνικού γεγονότος (Bennett, 1998; Jauss, 1982a, σσ. 138–140).

Στο θέατρο, ο ορίζοντας προσδοκιών αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς οι θεατές προσέρχονται στην παράσταση έχοντας ήδη διαμορφώσει συγκεκριμένες αντιλήψεις για το είδος, για το έργο ή για τον σκηνοθέτη. Οι προσδοκίες αυτές επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουν τα σκηνικά σημεία της παράστασης και, κατά συνέπεια, τη συνολική εμπειρία της θεατρικής πρόσληψης (Bennett, 1998).

Το θεατρικό γεγονός συγκροτείται μέσα από την αλληλεπίδραση ανάμεσα στους ηθοποιούς και στους θεατές, οι οποίοι αποτελούν ενεργό μέρος της διαδικασίας παραγωγής νοήματος. Το κοινό συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση της σημασίας της, καθώς η αντίδραση των θεατών επηρεάζει την εξέλιξη και την πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος (Bennett, 1998).

Η θεατρική παράσταση μπορεί επομένως να θεωρηθεί ως ένα πεδίο όπου συναντώνται διαφορετικές διαδικασίες παραγωγής και πρόσληψης. Από τη μία πλευρά βρίσκεται η παραγωγική διάσταση της παράστασης, η οποία περιλαμβάνει τη σκηνοθεσία, την ερμηνεία των ηθοποιών, τη σκηνογραφία, τη μουσική και όλα τα υπόλοιπα σκηνικά στοιχεία. Από την

άλλη πλευρά βρίσκεται η λειτουργία της πρόσληψης, μέσω της οποίας οι θεατές ερμηνεύουν τα σκηνικά σημεία με βάση τις δικές τους πολιτισμικές εμπειρίες και προσδοκίες. Η σχέση ανάμεσα σε αυτές τις δύο διαστάσεις είναι αμφίδρομη, καθώς η σημασία της παράστασης δεν καθορίζεται αποκλειστικά από τις προθέσεις των δημιουργών της αλλά από τη συνάντηση αυτών των προθέσεων με την εμπειρία του κοινού (Bennett, 1998).

Σύμφωνα με τον Iser (1978) τα λογοτεχνικά κείμενα περιλαμβάνουν «κενά» ή ανοιχτές δομές που ενεργοποιούν τη φαντασία του αναγνώστη και τον καλούν να συμμετάσχει στη διαδικασία της ερμηνείας (Iser, 1978). Στο θέατρο, τα κενά αυτά εμφανίζονται συχνά μέσα από την πολλαπλότητα των σκηνικών σημείων, τα οποία μπορούν να ερμηνευθούν με διαφορετικούς τρόπους από τους θεατές. Η σκηνοθεσία και η παράσταση δημιουργούν ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο το κοινό καλείται να συγκροτήσει τη δική του ερμηνεία (Bennett, 1998).

Η έννοια της αισθητικής απόστασης που εισάγει ο Jauss (1982b) αποκτά επίσης ιδιαίτερη αξία στο θεατρικό πλαίσιο. Όταν μια παράσταση ανταποκρίνεται πλήρως στις προσδοκίες του κοινού, η πρόσληψή της είναι συνήθως ομαλή και προβλέψιμη. Όταν όμως μια σκηνοθετική προσέγγιση αμφισβητεί τις καθιερωμένες συμβάσεις, μπορεί να δημιουργήσει μια ένταση που οδηγεί σε νέες μορφές κατανόησης και ερμηνείας του έργου. Στην περίπτωση του θεάτρου, η αισθητική απόσταση μπορεί να προκύψει μέσα από σκηνικές επιλογές όπως η ανατροπή των συμβάσεων του είδους, η χρήση σύγχρονων σκηνικών μέσων ή η μεταφορά ενός έργου σε διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο (Bennett, 1998; Jauss, 1982b, σσ. 25–29)

Επιπλέον, η θεατρική παράσταση αποτελεί ένα ιδιαίτερο σύστημα, στο οποίο το νόημα παράγεται μέσα από την αλληλεπίδραση πολλών διαφορετικών σημείων: λόγου, κίνησης, σκηνικού χώρου, φωτισμού και μουσικής. Σύμφωνα με την Fischer-Lichte (2008) το θεατρικό γεγονός συγκροτείται ως μια διαδικασία όπου η σχέση ανάμεσα στους ηθοποιούς και στους θεατές δημιουργεί ένα δυναμικό πεδίο αμοιβαίας επιρροής. Η πρόσληψη της παράστασης είναι γνωστική διεργασία όσο και σωματική εμπειρία, καθώς οι θεατές συμμετέχουν στην παράσταση μέσω των αισθήσεων και των συναισθημάτων τους (Fischer-Lichte, 2008).

Τέλος, η πρόσληψη μιας θεατρικής παράστασης επηρεάζεται επίσης από την πολιτισμική και κοινωνική θέση του θεάτρου μέσα στην κοινωνία. Όπως υποστηρίζει ο Carlson (2004), το

θέατρο λειτουργεί μέσα σε ένα δίκτυο πολιτισμικών αναφορών, καθώς οι θεατές συχνά αναγνωρίζουν στοιχεία από προηγούμενες παραστάσεις ή από την ιστορία του θεάτρου γενικότερα. Η θεατρική εμπειρία επομένως συνδέεται με μια ευρύτερη πολιτισμική μνήμη που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι θεατές αντιλαμβάνονται το έργο (Carlson, 2004). Κάθε νέα παράσταση μπορεί να θεωρηθεί ως μια νέα στιγμή στην ιστορία της πρόσληψης του έργου, καθώς επαναπροσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα στο κείμενο, στους δημιουργούς της παράστασης και στους θεατές (Fischer-Lichte, 2008).

Εφαρμογή στις Τρωάδες του Ευριπίδη

Η εφαρμογή της θεωρίας της πρόσληψης του Jauss (1982b) στο έργο Τρωάδες του Ευριπίδη επιτρέπει την κατανόηση της τραγωδίας όχι ως ενός σταθερού και αμετάβλητου δραματικού κειμένου, αλλά ως ενός έργου που αποκτά διαρκώς νέες σημασίες μέσα από την ιστορική ακολουθία των αναγνώσεων και των σκηνικών του αναπαραστάσεων. Η αισθητική της πρόσληψης υποστηρίζει ότι η σημασία ενός λογοτεχνικού έργου διαμορφώνεται μέσα από τη σχέση του με το κοινό και τις διαδοχικές ερμηνείες του στο χρόνο· στην περίπτωση της τραγωδίας του Ευριπίδη, η διαδικασία αυτή καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής μέσα από τις πολυάριθμες παραστάσεις, διασκευές και μεταφράσεις του έργου, οι οποίες αντανακλούν τις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες της εποχής τους (Hall, 2004; Jauss, 1982b, σσ. 25–32)

Οι Τρωάδες αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου του οποίου η πολιτική και συναισθηματική δυναμική ενεργοποιείται εκ νέου σε διαφορετικά ιστορικά πλαίσια. Παρότι η τραγωδία δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αιώνα π.Χ., η θεματική της -η καταστροφή της Τροίας και η μοίρα των γυναικών μετά την ήττα- επέτρεψε την επανανοηματοδότηση του έργου σε μεταγενέστερες περιόδους, ιδιαίτερα σε εποχές πολέμου ή πολιτικής κρίσης. Η ιστορία της πρόσληψης του έργου αποδεικνύει ότι το κείμενο λειτουργεί ως ένα είδος δραματικού πλαισίου μέσα στο οποίο κάθε εποχή προβάλλει τις δικές της εμπειρίες πολέμου, βίας και απώλειας. Έτσι, η τραγωδία του Ευριπίδη μετατρέπεται σε ένα διαχρονικό σχόλιο πάνω στις συνέπειες του πολέμου (Croally, 1994; Taplin, 1978)

Η πρόσληψη των Τρωάδων επηρεάζεται σημαντικά και από τις παρεμβάσεις μεταφραστών, σκηνοθετών και δραματουργών, οι οποίοι επαναπροσδιορίζουν το έργο σύμφωνα με τους σύγχρονους προβληματισμούς της εποχής τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η

διασκευή του Sartre (1964), η οποία συνέδεσε το έργο με σύγχρονες πολιτικές και αντιπολεμικές αναγνώσεις. Μέσα από αυτή την προσέγγιση, οι Τρωάδες παρουσιάζονται ως πολιτικό σχόλιο στη βία, την εξουσία και τον πόλεμο, επηρεάζοντας σημαντικά τη μεταγενέστερη σκηνική και κριτική πρόσληψη του έργου στο θέατρο του εικοστού αιώνα (Fraunhofer, 2007).

Η δυναμική αυτή επιβεβαιώνει ότι η τραγωδία του Ευριπίδη λειτουργεί ως ένα ανοιχτό δραματικό σύστημα που επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Στη σύγχρονη σκηνή, οι Τρωάδες έχουν συχνά παρουσιαστεί σε παραστάσεις που συνδέουν την πλοκή του έργου με σύγχρονες εμπειρίες πολέμου, προσφυγιάς ή πολιτικής καταπίεσης. Όπως επισημαίνεται στη σχετική βιβλιογραφία (Brillet-Dubois, 2009; Rabinowitz, 2016), το έργο έχει χρησιμοποιηθεί επανειλημμένα από καλλιτέχνες για να εκφράσει αντιπολεμικές θέσεις ή για να αναδείξει τις συνέπειες της βίας στους αμάχους πληθυσμούς. Μέσα από αυτές τις σκηνικές επανερμηνείες, το έργο αποκτά νέα πολιτισμική σημασία, καθώς η τραγική εμπειρία των γυναικών της Τροίας γίνεται σύμβολο της ευρύτερης ανθρώπινης εμπειρίας του πολέμου (Hartigan, 1995; Lloyd, 1996).

Φεμινιστικές Προσεγγίσεις του Αρχαίου Δράματος

Οι φεμινιστικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος μπορούν να οργανωθούν σε κάποιους βασικούς άξονες, οι οποίοι αναδεικνύουν τόσο την κριτική προς το πατριαρχικό πλαίσιο όσο και τις δυνατότητες επανερμηνείας και επανανοηματοδότησης των γυναικείων μορφών στη σύγχρονη εποχή.

Αρχικά, η κριτική του πατριαρχικού πλαισίου εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο το αρχαίο δράμα αναπαράγει ανδρικές ιδεολογίες. Η Sue-Ellen Case (1985) υποστηρίζει ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες αποτελούν κατασκευές του ανδρικού λόγου, ενισχύοντας τελικά την πατριαρχική εξουσία. Σε αυτή την οπτική, οι γυναίκες δεν εμφανίζονται ως αυθύπαρκτα υποκείμενα, αλλά ως μέσα μέσω των οποίων επιβεβαιώνονται και αναπαράγονται οι κυρίαρχες ανδρικές αξίες (Case, 1985).

Επιπλέον, ένα σημαντικό ρεύμα αφορά τον ανασχηματισμό και τον επαναπροσδιορισμό των γυναικείων μορφών μέσα από σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές. Σκηνοθέτιδες όπως η Ariane Mnouchkine, η Deborah Warner και η Katie Mitchell, καθώς και συγγραφείς όπως η Hélène Cixous, επαναπροσεγγίζουν μορφές όπως η Αντιγόνη, η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα, μετατρέποντάς τις σε φορείς σύγχρονου πολιτικού λόγου και αντίστασης. Παράλληλα, επισημαίνεται η σημασία της παρουσίας του χορού- αποτελούμενος από γυναίκες- στο αρχαίο δράμα, ο οποίος παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της σκηνικής εμπειρίας. Στο ίδιο πλαίσιο, η Katie Mitchell τονίζει ότι μια σύγχρονη παράσταση χωρίς γυναικεία παρουσία θα ήταν πλέον αδιανόητη, καθώς οι σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις δίνουν ολοένα μεγαλύτερη έμφαση στις γυναικείες εμπειρίες, στις έμφυλες σχέσεις εξουσίας και στη σκηνική ορατότητα των γυναικείων χαρακτήρων (Wilmer, 2007).

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη δημιουργία γυναικείας αλληλεγγύης και στην ενίσχυση της γυναικείας υποκειμενικότητας. Στην παράσταση Medea της Warner (2001), η Μήδεια παρουσιάζεται ως μια σύγχρονη γυναίκα που εκφράζει, μέσα από την οργή της, την αδικία του πατριαρχικού συστήματος, ενώ η στάση του χορού ενισχύει την νοηματοδότηση της πράξης της ως μορφής αντίστασης. Παράλληλα, σύγχρονες θεατρικές πρακτικές, όπως παραστάσεις στις οποίες συμμετέχουν διαφορετικές κοινωνικές ομάδες (π.χ. φυλακισμένες γυναίκες ή γυναίκες με αναπηρία), αναδεικνύουν τη δυνατότητα των αρχαίων τραγωδιών να λειτουργούν ως πεδίο ταύτισης και ενδυνάμωσης, συνδέοντας την εμπειρία των τραγικών ηρωίδων με σύγχρονες μορφές καταπίεσης (Wilmer, 2007).

Το αρχαίο δράμα, αν και γράφτηκε από άντρες για κυρίως ανδρικό κοινό, περιλαμβάνει έντονη παρουσία γυναικείων χαρακτήρων, οι οποίες συχνά πραγματεύονται το δημόσιο-ιδιωτικό χάσμα, την εξουσία και την ηθική. Οι φεμινιστικές προσεγγίσεις επισημαίνουν κατ' αρχάς σε μια βασική αντίφαση: ενώ οι γυναίκες στην αθηναϊκή κοινωνία είχαν περιορισμένο και κυρίως ιδιωτικό ρόλο, στη θεατρική σκηνή αποκτούν ισχυρή φωνή και καθοριστική παρουσία. Η φωνή αυτή λειτουργεί ως μηχανισμός μέσω του οποίου τίθενται υπό αμφισβήτηση κυρίαρχες ανδρικές αξίες και αντιλήψεις (Wohl, 2005). Πιο συγκεκριμένα, η Foley (2001) υποστηρίζει ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες εκτελούν ένα «διπλό καθήκον. Από τη μία πλευρά, αναπαριστούν γυναικεία πρότυπα, όπως αυτά ορίζονται από την αθηναϊκή κοινωνία· από την άλλη, λειτουργούν ως ένας έμμεσος τρόπος μέσω του οποίου το ανδρικό κοινό μπορεί να προσεγγίσει και να επεξεργαστεί ζητήματα που διαφορετικά θα θεωρούνταν απαγορευμένα ή δύσκολα να διατυπωθούν άμεσα (Foley, 2001). Στις «Τρωάδες» αυτό το πλαίσιο μπορεί να εφαρμοστεί στις τέσσερις κεντρικές φιγούρες. Η Εκάβη, πρώην βασίλισσα και μητέρα, ενσαρκώνει την κατάρρευση της βασιλικής και οικογενειακής τάξης. Με μια φεμινιστική ανάγνωση, όπως προτείνει η Foley (2001) στις σύγχρονες παραγωγές, η Εκάβη λειτουργεί ως κεντρική φωνή της τραγωδίας. Μέσα από τον θρήνο και τις παρεμβάσεις της, αναδεικνύει τη βία των νικητών και μετατρέπει την προσωπική της απώλεια σε συλλογική μαρτυρία για την καταστροφή της Τροίας. Στην Κασσάνδρα, την προφητική αλλά παραμελημένη φωνή, ενσαρκώνεται η αντίφαση ανάμεσα στη γνώση και στην αδυναμία της κοινωνίας να αποδεχθεί την αλήθεια. Μέσα από αυτή την αντίφαση, η τραγωδία αναδεικνύει τη σκληρότητα του πολέμου και την αδυναμία της εξουσίας να αναγνωρίσει την αλήθεια όταν αυτή εκφέρεται από μια γυναικεία μορφή (Boylan, 2014; Foley, 1999, 2001). Η Ανδρομάχη, η χήρα που θρηνεί το παιδί της, συμβολίζει το θρήνο της απώλειας και τη θυσία της μητέρας. Σε σύγχρονες προσεγγίσεις του έργου, η μορφή της παρουσιάζεται ως φορέας ηθικής δύναμης, μέσα από την οποία αναδεικνύεται η βία και η απανθρωπιά του πολέμου. Παράλληλα, η μορφή της Ανδρομάχης παρουσιάζει την αντίφαση ανάμεσα στην εικόνα της «ιδανικής» και πιστής συζύγου και στη βίαιη μεταχείριση που υφίσταται, αναδεικνύοντας την ευάλωτη θέση των γυναικών μέσα σε ένα πατριαρχικό σύστημα (Boylan, 2014; Foley, 2001). Η Ελένη, τέλος, παρουσιάζεται συχνά ως σύμβολο ομορφιάς και ως αντικείμενο ανδρικής επιθυμίας και διεκδίκησης, αλλά ταυτόχρονα και ως ενεργό υποκείμενο που, μέσω της επιλογής της να ακολουθήσει τον Πάρη, συνδέεται με την έναρξη της σύγκρουσης. Αναδεικνύει έτσι ότι η ομορφιά μπορεί να αποτελέσει μέσο εξουσίας και επιρροής,

αμφισβητώντας έτσι την αποκλειστικότητα της αρσενικής δύναμης. Η συμβολική της θέση ως αντικείμενο ανταγωνισμού μεταξύ Ελλήνων και Τρώων ενισχύει το κοινωνικό μήνυμα για την εξουσία της ομορφιάς ενώ ταυτόχρονα, η προσωπική της δράση καθορίζει την εξέλιξη της ιστορίας και θέτει ηθικά ερωτήματα σχετικά με την ευθύνη, την ελευθερία και τις επιπτώσεις των προσωπικών επιλογών (Boylan, 2014; Foley, 1999, 2001). Οι γυναικείοι χαρακτήρες από τις «Τρωάδες» λειτουργούν έτσι ως ενεργοί καταλύτες που διαταράσσουν την πατριαρχική δομή του δράματος. Η φωνή τους, αν και φαινομενικά αδύναμη, θεωρούνταν «επικίνδυνη» επειδή μπορούσε να προκαλέσει εκδίκηση, δίνει σε αυτές τη δυνατότητα να αμφισβητήσουν την εξουσία των ανδρών (Boylan, 2014).

Η Zeitlin (1996) υποστηρίζει ότι οι γυναικείες μορφές στην ελληνική τραγωδία κατέχουν κεντρική θέση, καθώς μέσα από αυτές αναδεικνύονται οι κοινωνικές και ηθικές αντιφάσεις της ανδρικής εξουσίας. Σύμφωνα με την ίδια, οι γυναικείοι χαρακτήρες συνδέονται συχνά με χαρακτηριστικά που η αρχαία ελληνική σκέψη θεωρούσε «θηλυκά», όπως το συναίσθημα, η υπερβολή, η αστάθεια ή η αμφισβήτηση της κοινωνικής τάξης. Ωστόσο, μέσα από αυτές ακριβώς τις μορφές, η τραγωδία αποκαλύπτει τα όρια της ανδρικής λογικής, της εξουσίας και της κοινωνικής τάξης, καθώς οι γυναίκες συχνά εκφράζουν αλήθειες που οι άνδρες αγνοούν, αναδεικνύουν τις συνέπειες της βίας και φέρνουν στην επιφάνεια τις αντιφάσεις της πατριαρχικής κοινωνίας. Παράλληλα, οι γυναικείοι χαρακτήρες λειτουργούν συμβολικά, αλλά συμμετέχουν ενεργά στη δράση του έργου, επηρεάζοντας καθοριστικά την εξέλιξη της πλοκής και τις αποφάσεις των ανδρικών χαρακτήρων (Zeitlin, 1996).

Εφαρμόζοντας την προσέγγιση της Zeitlin (1996) στο έργο «Τρωάδες», η συμβολική διάσταση ενσαρκώνεται αρχικά με την Εκάβη μέσα από τη ρευστότητα και την απώλεια της πατρικής εξουσίας, ενώ το πένθος της και η καταστροφή της Τροίας λειτουργούν ως μέσα εκ των οποίων η τραγωδία διερευνά ζητήματα απώλειας, ευαλωτότητας και ιστορικής κατάρρευσης. Η Κασσάνδρα, ως προφητική φωνή που δεν γίνεται αποδεκτή, δείχνει το γυναικείο στοιχείο ως φορέα αληθινής γνώσης, αμφισβητώντας την κυρίαρχη ανδρική λογική. Η Ανδρομάχη, μέσα από τον ρόλο της μητέρας-χήρας, φέρνει στο προσκήνιο τον ιδιωτικό, εσωτερικό χώρο· η συμπόνια της λειτουργεί ως ηθικό αντίβαρο στη βία των ανδρών. Η Ελένη, τέλος, παρουσιάζεται ως «διπλή εικόνα»: αντικείμενο ομορφιάς και αντιπαράθεσης, δείχνοντας πώς οι γυναίκες μπορούν να επαναπροσδιορίσουν το νόημα του πολέμου και της εξουσίας (Zeitlin, 1996).

Πέρα από τη συμβολική τους λειτουργία, οι γυναικείες μορφές στην τραγωδία συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση των γεγονότων και επηρεάζουν καθοριστικά την εξέλιξη της πλοκής και τις αποφάσεις των ανδρικών χαρακτήρων. Η Εκάβη λειτουργεί ως κεντρικός άξονας της δράσης, καθώς μέσα από τις παρεμβάσεις της ερμηνεύει τα γεγονότα και επηρεάζει τη στάση των υπόλοιπων γυναικών, μετατρέποντας την παθητική οδύνη σε συλλογική συνείδηση και ηθική κρίση. Η Κασσάνδρα, μέσα από τον προφητικό λόγο της, δεν περιορίζεται σε μια παθητική αφήγηση του μέλλοντος, αλλά ουσιαστικά το προαναγγέλλει και το «πλαισιώνει» ερμηνευτικά. Με το να αποκαλύπτει την επερχόμενη καταστροφή των Ελλήνων (ιδίως του Αγαμέμνονα), ανατρέπει το νόημα της νίκης τους, μετατρέποντας τη θριαμβευτική έκβαση σε προοίμιο τιμωρίας. Η Ανδρομάχη, μέσα από την προσπάθειά της να προστατεύσει τον Αστυάνακτα, φέρνει σε κρίση τις αποφάσεις των Ελλήνων. Η αντίστασή της και ο θρήνος της αναδεικνύουν τη σκληρότητα της εντολής για τη θανάτωση του παιδιού, δημιουργώντας ηθική ένταση και εκθέτοντας τη βία των νικητών. Η παρουσία της καθιστά την πράξη όχι απλώς στρατηγική επιλογή, αλλά ηθικό σκάνδαλο. Η Ελένη, μέσω της ρητορικής της υπεράσπισης, επιχειρεί ενεργά να επηρεάσει την απόφαση του Μενελάου. Με επιχειρήματα και μετατόπιση της ευθύνης, προσπαθεί να αποφύγει την τιμωρία, δείχνοντας ότι η έκβαση της μοίρας της δεν είναι προδιαγεγραμμένη αλλά διαπραγματεύσιμη. Έτσι, η δράση της επηρεάζει άμεσα την ανδρική κρίση και απόφαση (Zeitlin, 1996).

Ο Τσιτσιρίδης (2025) αναδεικνύει ότι οι γυναίκες στις τραγωδίες του Ευριπίδη, δεν αποτελούν μόνο «θρησκευτικές» ή «συμβολικές» μορφές, αλλά ενεργά υποκείμενα που βιώνουν και σχολιάζουν τις συνέπειες του πολέμου και της πατριαρχίας. Έτσι, υπογραμμίζεται η σύγκρουση μεταξύ του συμβολικού φορτίου (π.χ. η εικόνα του αθώου θύματος) και του ενεργού που αμφισβητεί τις πατριαρχικές δομές. Η ύπαρξη τεσσάρων γυναικείων χαρακτήρων, με διαφορετικές ψυχολογικές προσεγγίσεις, επιτρέπει την ανάδειξη της «φθοράς» των παραδοσιακών ρόλων και την προοπτική μιας εναλλακτικής ηθικής που βασίζεται στη συμπόνια και στην αλληλεγγύη. Η σκηνική παρουσίαση, η διαφοροποίηση στην ενδυμασία και την κίνηση ενισχύουν αυτή την ανάγνωση, αναδεικνύοντας οπτικά τη γυναικεία μορφή ως σύμβολο αντίστασης. Για παράδειγμα, μορφές όπως η Εκάβη παρουσιάζονται συχνά με στοιχεία που υπογραμμίζουν τη φθορά και την απώλεια, ενώ η Ελένη μπορεί να εμφανίζεται με τρόπο που τονίζει τη γοητεία και τη δύναμη της παρουσίας της. Μέσα από αυτές τις σκηνικές επιλογές, οι γυναικείοι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται

μόνο ως παθητικά θύματα, αλλά και ως φορείς αντίστασης, λόγου και ηθικής αμφισβήτησης (Wilmer, 2007).

Σύγχρονες Διασκευές των Τρωάδων ως μορφές πρόσληψης

Στην ενότητα που ακολουθεί εξετάζονται ενδεικτικές σύγχρονες εκδοχές και διασκευές των Τρωάδων, όχι ως κύριο αντικείμενο της παρούσας έρευνας, αλλά ως παραδείγματα της διαχρονικής πρόσληψης και επανανοηματοδότησης του έργου. Η παρουσίασή τους βασίζεται σε μελέτες από το πεδίο της πρόσληψης της αρχαίας τραγωδίας, της θεατρολογίας, των performance studies και των πολιτισμικών/φεμινιστικών σπουδών. Στόχος είναι να αναδειχθεί πώς διαφορετικά ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα ενεργοποιούν διαφορετικές αναγνώσεις του έργου- αντιπολεμικές, μετααποικιακές, φεμινιστικές ή προσφυγικές. Με αυτή την έννοια, οι σύγχρονες διασκευές λειτουργούν ως παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο μεταβάλλεται ο «ορίζοντας προσδοκιών» γύρω από τις Τρωάδες, σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης του Jauss (1982b).

Η διασκευή των Τρωάδων από τον Jean-Paul Sartre (1964) συνιστά μια πολιτικοποιημένη και υπαρξιστική επανερμηνεία της τραγωδίας του Ευριπίδη, διαφοροποιούμενη ουσιαστικά τόσο σε επίπεδο φιλοσοφίας όσο και ως προς τη λειτουργία των γυναικείων χαρακτήρων. Ενώ στον Ευριπίδη οι γυναίκες, αν και ισχυρές δραματικά, παραμένουν εν μέρει ενταγμένες σε ένα πλαίσιο μοίρας και θεϊκής τάξης, ο Sartre (1964) αφαιρεί πλήρως τη θεϊκή διάσταση και μετατρέπει την τραγωδία σε πεδίο ανθρώπινης ευθύνης και πολιτικής επιλογής. Στο πλαίσιο αυτό, οι Τρωάδες δεν παρουσιάζονται απλώς ως θύματα του πολέμου, αλλά ως φορείς συνειδητής αντίστασης και ηθικής κριτικής: η Εκάβη, η Κασσάνδρα και η Ανδρομάχη αποκτούν πιο έντονη πολιτική φωνή, μετατρέποντας το πένθος τους σε καταγγελία της εξουσίας. Έτσι, η γυναικεία εμπειρία αναδεικνύεται σε ενεργό και πολιτικό λόγο, γεγονός που προσδίδει στο έργο σαφέστερη φεμινιστική διάσταση σε σχέση με την αρχαία τραγωδία. Παράλληλα, η απουσία κάθαρσης και η έμφαση στην ευθύνη των νικητών μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από τη μοίρα στη δράση, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα —ακόμη και μέσα στην ήττα- για αντίσταση και ηθική στάση (Fraunhofer, 2007; Sartre, 1964).

Το έργο *The Lost Women of Troy* (1984) του Levin αποτελεί μια αποδομητική επανερμηνεία της τραγωδίας του Ευριπίδη, διατηρώντας τον βασικό πυρήνα της πλοκής -τις γυναίκες της Τροίας μετά την άλωση να περιμένουν τη μοίρα τους- αλλά ανατρέποντας ριζικά τον τόνο και τη λειτουργία της τραγωδίας. Σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, όπου ο πόνος αποκτά ηθική διάσταση και οδηγεί σε μια μορφή κάθαρσης, ο Levin παρουσιάζει έναν κόσμο απογυμνωμένο από κάθε εξιδανίκευση, όπου κυριαρχούν η σωματικότητα, η βία και η

υπαρξιακή κενότητα. Οι γυναικέιοι χαρακτήρες λειτουργούν ως σώματα πάνω στα οποία εγγράφεται η εξουσία, αναδεικνύοντας έντονα τη βία του πολέμου και την αποδόμηση του ηρωισμού. Το έργο εισάγει στοιχεία μαύρου χιούμορ και ειρωνείας που υπονομεύουν την τραγική αξιοπρέπεια, μετατρέποντας την αφήγηση σε μια αντι-τραγωδία χωρίς κάθαρση ή λύτρωση. Έτσι, η γυναικεία εμπειρία αποκτά μια πιο ωμή και υλική διάσταση, προσφέροντας μια σύγχρονη, σχεδόν μηδενιστική ανάγνωση της τραγωδίας, όπου η βία καταγγέλλεται και ταυτόχρονα παρουσιάζεται ως διαρκής και αναπόφευκτη συνθήκη (Thiébot, 2024).

Το έργο *Trojan Women: A Love Story* του Mee (1994) αποτελεί μια μεταμοντέρνα, αποσπασματική επανεγγραφή της τραγωδίας του Ευριπίδη, που συνδυάζει το αρχαίο υλικό με σύγχρονες αφηγήσεις και πολιτισμικά αποσπάσματα. Η πλοκή διατηρεί τον βασικό πυρήνα αλλά επεκτείνεται με την εισαγωγή νέων χαρακτήρων και καταστάσεων, όπως σύγχρονοι στρατιώτες και σκηνές που μεταφέρουν τη δράση σε ένα παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον. Σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, ο Mee υιοθετεί μια πρακτική *assemblage* (συναρμολόγησης ετερογενών κειμενικών και πολιτισμικών στοιχείων), ενσωματώνοντας ιστορικές καταστροφές, πολιτισμικά κείμενα και μουσική, ενώ παράλληλα αφαιρεί τη θεϊκή παρουσία, τονίζοντας την ανθρώπινη ευθύνη και τη σύγχρονη απώλεια μεταφυσικού νοήματος. Θεματικά, το έργο διευρύνει την αντιπολεμική διάσταση προς μια κριτική του νεοαποικιοκρατισμού, της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης και της εμπορευματοποίησης των γυναικείων σωμάτων. Οι Τρωάδες παρουσιάζονται ως φορείς εμπειριών που συνδέονται με σύγχρονες μορφές καταπίεσης (σεξουαλική βία, εργασιακή εκμετάλλευση), ενώ η πολυφωνία, η ειρωνεία και η σκηνική υπερβολή λειτουργούν αποδομητικά, αναδεικνύοντας τη διαχρονικότητα της έμφυλης βίας και προτείνοντας μια πιο ενεργή, πολιτικοποιημένη ανάγνωση της γυναικείας υποκειμενικότητας (Mee, 1994; Nwankwo, 2010).

Το έργο *Women of Owu* του Femi Osofisan (2006) αποτελεί μια δυναμική μετα-αποικιοκρατική επανερμηνεία των Τρωάδων του Ευριπίδη, μεταφέροντας την πλοκή στην ιστορική καταστροφή της πόλης Owu στη Νιγηρία, όπου οι γυναίκες, με κεντρική μορφή τη βασίλισσα Erelu Afin, θρηνούν την απώλεια των ανδρών και την υποδούλωσή τους, ενώ ταυτόχρονα αναζητούν νόημα και διέξοδο μέσα στην καταστροφή. Το έργο αυτό ενσωματώνει τοπική μυθολογία (θεότητες όπως ο Anlugbua και η Lawumi), ιστορικό πλαίσιο συνδεδεμένο με το εμπόριο σκλάβων και την αποικιοκρατία, καθώς και πολιτισμικά στοιχεία της παράδοσης Yoruba, μετατρέποντας τον μύθο σε ιστορικό και πολιτικό σχόλιο.

Επιπλέον, ο Osofisan (2006) αναδεικνύει πιο έντονα την οικονομική διάσταση της σύγκρουσης και την ανθρώπινη ευθύνη, συνδέοντας το παρελθόν με σύγχρονες μορφές ιμπεριαλισμού. Οι γυναίκες εμφανίζονται ως φορείς μνήμης, αντίστασης και ακόμη και ηγεσίας, ενώ η παρουσία ενός πιο «ανοιχτού» τέλους εισάγει μια προοπτική συλλογικής επιβίωσης και αναγέννησης, διαφοροποιώντας το έργο από την απόλυτη απελπισία της αρχαίας τραγωδίας (Götrick, 2008; Osofisan, 2006).

Το έργο Trojan Barbie της Christine Evans (2009) ουσιαστικά συνδυάζει την αρχαία τραγωδία με ένα σύγχρονο ανθρωπιστικό και τουριστικό πλαίσιο. Η πλοκή ακολουθεί τη Λόττε, μια Βρετανίδα που επισκευάζει κούκλες, η οποία μεταβαίνει σε μια εμπόλεμη ζώνη και έρχεται σε επαφή με τις Τρωάδες, ενώ το εργαστήριό της με τις κατεστραμμένες κούκλες λειτουργεί ως συμβολική αντανάκλαση των σωμάτων που καταστρέφει ο πόλεμος. Το έργο καταργεί τη χρονική απόσταση, συνδέοντας άμεσα το παρελθόν με το παρόν και εισάγοντας έντονα μεταθεατρικά και ειρωνικά στοιχεία που αποδομούν την τραγική αφήγηση. Παράλληλα, αναδεικνύει ζητήματα όπως ο εξωτισμός, ο «σκοτεινός τουρισμός», η ηθική του θεατή και προβλήματα σχετικά με την παρέμβαση του ανθρώπου, εστιάζοντας στην άνιση σχέση ανάμεσα σε παρατηρητές και θύματα. Ο εξωτισμός αναφέρεται στην παρουσίαση μιας κουλτούρας ή ομάδας ως «ξένης» και διαφορετικής, συχνά μέσα από στερεοτυπικές αναπαραστάσεις που την απλοποιούν και την καθιστούν αντικείμενο θέασης, λειτουργώντας ως μηχανισμός πολιτισμικής και ιδεολογικής κυριαρχίας (Said, 1978). Αντίστοιχα, η έννοια του «σκοτεινού τουρισμού» περιγράφει την ενασχόληση με τόπους, εικόνες ή αφηγήσεις που σχετίζονται με θάνατο, βία και καταστροφή, μετατρέποντας τον ανθρώπινο πόνο σε εμπειρία θέασης και εγείροντας ζητήματα σχετικά με την ηθική θέση του θεατή και την πιθανή εμπορευματοποίηση της μνήμης (Lennon, 2017). Η Evans (2009) υπογραμμίζει τη συνεχιζόμενη εκμετάλλευση και αντικειμενοποίηση των γυναικείων σωμάτων, ενώ ταυτόχρονα θέτει υπό αμφισβήτηση τη δυνατότητα πραγματικής κατανόησης του πόνου του «άλλου» (Dundar, 2016).

Η παράσταση Queens of Syria της Lafferty (2016) αποτελεί μια βιωματική και θεατρική επανερμηνεία των Τρωάδων, όπου δεκατρείς προσφύγισσες από τη Συρία συνδυάζουν αποσπάσματα της αρχαίας τραγωδίας με προσωπικές μαρτυρίες από τον πόλεμο και την προσφυγιά. Η παράσταση δομείται μέσα από εναλλαγές χορωδιακών θρήνων και ατομικών αφηγήσεων, δημιουργώντας μια μη γραμμική «πλοκή» όπου η αρχαία Τροία συγχωνεύεται

με τη σύγχρονη Συρία. Στο έργο αυτό, το αρχαίο κείμενο λειτουργεί ως πλαίσιο που επιτρέπει στις γυναίκες να μιλήσουν σε πρώτο πρόσωπο, μετατρέποντας τη θεατρική εμπειρία σε πράξη μαρτυρίας. Οι αφηγήσεις περιλαμβάνουν εμπειρίες βίας, απώλειας, εκτοπισμού, αλλά και καθημερινές μνήμες και προσδοκίες, αναδεικνύοντας τη διάσταση της προσφυγικής ταυτότητας και την ανάγκη αναγνώρισης της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Παράλληλα, το έργο εισάγει μια μεταθεατρική κριτική απέναντι στο δυτικό βλέμμα, καθώς οι γυναίκες σχολιάζουν ειρωνικά τα στερεότυπα και τις προσδοκίες του κοινού, υπονομεύοντας τη θέση του θεατή ως «παρατηρητή του πόνου» (Ziter, 2017).

Μεθοδολογία

Η παρούσα έρευνα υιοθετεί ποιοτική προσέγγιση, συνδυάζοντας την Reflexive Thematic Analysis με τη θεωρία της πρόσληψης του Jauss (1982), με στόχο τη διερεύνηση της κριτικής πρόσληψης του έργου Τρωάδες. Μέσα από εκτενή βιβλιογραφική και αρχειακή έρευνα συγκεντρώθηκαν δεδομένα σχετικά με τις ελληνικές θεατρικές παραστάσεις και διασκευές των Τρωάδων του Ευριπίδη από τη δεκαετία του 1965 έως και το 2025. Η καταγραφή βασίστηκε σε θεατρικά αρχεία, δημοσιευμένες κριτικές, προγράμματα παραστάσεων, δημοσιογραφικό υλικό και διαδικτυακές πηγές, με στόχο τη συγκρότηση ενός όσο το δυνατόν πιο αντιπροσωπευτικού σώματος παραστάσεων για την ανάλυση της πρόσληψης του έργου.

Συνολικά εντοπίστηκαν δεκαοκτώ παραστάσεις και διασκευές του έργου, εξαιρουμένων σπουδαστικών ή εκπαιδευτικών παρουσιάσεων σε δραματικές σχολές και πανεπιστημιακά πλαίσια (Παράρτημα 1). Από αυτές, πέντε παραγωγές πραγματοποιήθηκαν από το Εθνικό Θέατρο, τρεις από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, ενώ οι υπόλοιπες παρουσιάστηκαν από ανεξάρτητες θεατρικές ομάδες, δημοτικά περιφερειακά θέατρα και ιδιωτικούς θιάσους. Η καταγραφή αυτή αναδεικνύει τη διαχρονική παρουσία των Τρωάδων στην ελληνική θεατρική σκηνή, καθώς και τη συνεχή επαναπροσέγγιση του έργου μέσα από διαφορετικές σκηνοθετικές, αισθητικές και ιδεολογικές οπτικές.

Για κάθε εντοπισμένη παράσταση συγκροτήθηκε αρχικά ένα σώμα κειμένων (corpus), το οποίο περιλαμβάνει θεατρικές κριτικές, συνεντεύξεις σκηνοθετών και ηθοποιών, σημειώματα προγράμματος και λοιπά κείμενα σχολιασμού. Για κάθε παράσταση συλλέχθηκαν τουλάχιστον τρία τέτοια κείμενα, ενώ σε περιπτώσεις με μεγαλύτερη ποικιλία, το υλικό διευρύνθηκε, ώστε να εξασφαλιστεί μεγαλύτερη ερμηνευτική πληρότητα. Η επιλογή του τελικού σώματος κειμένων βασίστηκε σε συγκεκριμένα μεθοδολογικά κριτήρια, με στόχο τη συγκρότηση ενός αντιπροσωπευτικού corpus για τη μελέτη της πρόσληψης των Τρωάδων (Παράρτημα 2). Επιλέχθηκαν αποκλειστικά θεατρικές κριτικές δημοσιευμένες σε εφημερίδες, περιοδικά και πολιτιστικά μέσα, τόσο έντυπα όσο και ψηφιακά. Η επιλογή αυτή βασίζεται στην αντιμετώπιση της θεατρικής κριτικής ως μορφής δημόσιου πολιτισμικού λόγου, ο οποίος συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση της πρόσληψης και της πολιτισμικής σημασίας του έργου. Αντίθετα, αποκλείστηκαν σύντομα ενημερωτικά κείμενα και

αναγγελίες παραστάσεων, καθώς δεν περιλάμβαναν επαρκή ερμηνευτικό ή αξιολογικό σχολιασμό.

Παράλληλα, τα επιλεγμένα κείμενα έπρεπε να συνδέονται άμεσα με συγκεκριμένη σκηνική παρουσίαση των Τρωάδων και να αναφέρονται ρητά σε ζητήματα όπως η σκηνοθετική προσέγγιση, η δραματουργική επεξεργασία, οι ερμηνείες των ηθοποιών ή η συνολική ανάγνωση του έργου. Με τον τρόπο αυτό, διασφαλίστηκε ότι το υπό εξέταση υλικό αφορά ουσιαστικά την πρόσληψη της παράστασης και όχι γενικότερες ή αποσπασματικές αναφορές στο έργο του Ευριπίδη.

Επιπλέον, η επιλογή των κριτικών βασίστηκε στην παρουσία ερμηνευτικού και αναλυτικού χαρακτήρα. Προτιμήθηκαν κείμενα που προχωρούν πέρα από την περιγραφική παρουσίαση της παράστασης και διατυπώνουν αξιολογικές κρίσεις ή ιδεολογικές και αισθητικές τοποθετήσεις σχετικά με το έργο. Ιδιαίτερη σημασία αποδόθηκε σε κριτικές που αναφέρονται σε ζητήματα φύλου, στη σκηνική αναπαράσταση των γυναικείων χαρακτήρων ή σε θεματικές όπως η έμφυλη βία, η μητρότητα, η αιχμαλωσία και η εμπειρία του πολέμου. Η επιλογή αυτή συνδέεται με τον βασικό άξονα της έρευνας, ο οποίος εξετάζει την πρόσληψη των Τρωάδων υπό το πρίσμα των σπουδών φύλου και των φεμινιστικών προσεγγίσεων του αρχαίου δράματος.

Τέλος, επιδιώχθηκε η διαμόρφωση ενός corpus που να περιλαμβάνει διαφορετικές αισθητικές και ιδεολογικές προσεγγίσεις του έργου. Για τον λόγο αυτό, επιλέχθηκαν κριτικές που προέρχονται από διαφορετικά μέσα και διαφορετικές χρονικές περιόδους, προκειμένου να αποτυπωθεί η πολυφωνία της πρόσληψης και οι μεταβολές στον τρόπο με τον οποίο οι Τρωάδες ερμηνεύονται και αξιολογούνται διαχρονικά. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το σώμα των κειμένων δεν αντιμετωπίζεται ως απλό αρχειακό υλικό, αλλά ως πεδίο μέσα στο οποίο συγκροτούνται και μεταβάλλονται οι κυρίαρχες αναγνώσεις του έργου.

Η ανάλυση του ερευνητικού υλικού πραγματοποιείται μέσω της Reflexive Thematic Analysis (RTA), όπως αυτή διαμορφώθηκε από τις Virginia Braun και Victoria Clarke (2006). Η συγκεκριμένη μεθοδολογική προσέγγιση αποτελεί μία από τις πλέον διαδεδομένες μορφές ποιοτικής ανάλυσης δεδομένων και εστιάζει στον εντοπισμό επαναλαμβανόμενων μοτίβων νοήματος μέσα σε ένα σύνολο κειμένων. Στόχος της δεν είναι η ανάδειξη μεμονωμένων ή αποσπασματικών περιπτώσεων, αλλά η διερεύνηση κοινών θεματικών σχημάτων που σχετίζονται με το εκάστοτε ερευνητικό ερώτημα (Braun & Clarke, 2006).

Η επιλογή της RTA κρίθηκε κατάλληλη για την παρούσα έρευνα, καθώς επιτρέπει τη συστηματική μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι θεατρικές κριτικές συγκροτούν και επαναδιατυπώνουν νοήματα γύρω από τις Τρωάδες του Ευριπίδη. Παράλληλα, η ευελιξία της μεθόδου καθιστά δυνατή τη σύνδεση της θεματικής ανάλυσης με το θεωρητικό πλαίσιο της αισθητικής της πρόσληψης και με φεμινιστικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος (Braun & Clarke, 2019).

Η διαδικασία της ανάλυσης ακολουθεί τα βασικά στάδια που προτείνουν οι Braun και Clarke (2006, 2019). Αρχικά, πραγματοποιείται εκτενής εξοικείωση με το υλικό μέσω επαναλαμβανόμενης ανάγνωσης των θεατρικών κριτικών και των συναφών κειμένων. Το στάδιο αυτό επιτρέπει την αρχική καταγραφή πιθανών επαναλαμβανόμενων μοτίβων, εννοιών και ερμηνευτικών σχημάτων. Στη συνέχεια, ακολουθεί η διαδικασία της κωδικοποίησης, κατά την οποία επιμέρους αποσπάσματα των κειμένων οργανώνονται με βάση κοινά χαρακτηριστικά και θεματικές αναφορές (Braun & Clarke 2006, 2019).

Σε επόμενο στάδιο, οι αρχικοί κώδικες ομαδοποιούνται σε ευρύτερες θεματικές κατηγορίες που συνδέονται άμεσα με τα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης. Οι θεματικές αυτές αφορούν, μεταξύ άλλων, τον χαρακτηρισμό του έργου ως αντιπολεμικού ή πολιτικού, την πρόσληψη των γυναικείων χαρακτήρων, τη σκηνική αναπαράσταση της Ελένης, ζητήματα φύλου και έμφυλης βίας, καθώς και τις διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις του έργου. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στη διαχρονική μεταβολή των θεματικών αυτών, προκειμένου να αναδειχθούν οι αλλαγές στην πρόσληψη των Τρωάδων σε διαφορετικά ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα (Braun & Clarke, 2019).

Η Reflexive Thematic Analysis αντιμετωπίζει τα θέματα ως αποτέλεσμα της ερμηνευτικής διαδικασίας που αναπτύσσεται ανάμεσα στον/στην ερευνητή/ρια και το υλικό. Για τον λόγο αυτό, η ανάλυση αποκτά αναστοχαστικό χαρακτήρα, αναγνωρίζοντας ότι η επιλογή, η οργάνωση και η ερμηνεία των θεμάτων συνδέονται άμεσα με το θεωρητικό πλαίσιο και τα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης (Braun & Clarke, 2020). Η ανάλυση λαμβάνει υπόψη και τη χρονική εξέλιξη της πρόσληψης. Μέσω αυτής της διαδικασίας καθίσταται δυνατή η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο οι θεατρικές κριτικές συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση των κυρίαρχων τρόπων κατανόησης και πρόσληψης του έργου (Jauss, 1982).

Η εφαρμογή της θεωρίας της πρόσληψης στο θέατρο προϋποθέτει τη μετατόπιση της ανάλυσης από το κείμενο προς την παράσταση και τη διαδικασία παραγωγής της.

Ακολουθώντας σχετικές προσεγγίσεις από τον χώρο των performance studies, η ερμηνεία ενσωματώνεται ως ενεργό στοιχείο της καλλιτεχνικής πρακτικής. Στο πλαίσιο αυτό, η θεατρική παράσταση προσεγγίζεται ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας στην οποία η θεωρητική προβληματική, οι σκηνοθετικές επιλογές και η ανταπόκριση του κοινού συνδιαμορφώνουν το τελικό νόημα (Hulton, 2014).

Αρχικά, δίνεται έμφαση στη διαμόρφωση ερμηνευτικών ερωτημάτων που σχετίζονται με τον σύγχρονο «ορίζοντα προσδοκιών». Ερωτήματα που αφορούν τη σχέση του αρχαίου δράματος με σύγχρονες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες- όπως ο πόλεμος, η έμφυλη βία και η καταπίεση- λειτουργούν ως ερμηνευτικά εργαλεία για την ανάλυση των διασκευών και των παραστάσεων. Με τον τρόπο αυτό, η θεωρία της πρόσληψης δεν περιορίζεται σε ένα αφηρημένο θεωρητικό σχήμα, αλλά μετατρέπεται σε αναλυτικό εργαλείο που καθοδηγεί την εξέταση των σκηνικών επιλογών (Hulton, 2014; Brook, 1988).

Δεύτερον, η ανάλυση λαμβάνει υπόψη τη διαδικαστική διάσταση της θεατρικής πράξης. Η παράσταση αντιμετωπίζεται ως ένα πεδίο πειραματισμού, όπου διαφορετικές ερμηνευτικές δυνατότητες του έργου αναδεικνύονται μέσα από σκηνοθετικές και υποκριτικές πρακτικές. Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στο πώς οι σκηνικές επιλογές, όπως η χρήση του σώματος, του χώρου ή των πολυμέσων, καθιστούν ορατές πιθανές αναγνώσεις του έργου και επηρεάζουν την πρόσληψή του από το κοινό (Brook, 1988; Hulton, 2014).

Τρίτον, η μελέτη ενσωματώνει μια αναστοχαστική διάσταση, εξετάζοντας την παράσταση όχι μόνο ως τελικό προϊόν αλλά και ως διαδικασία. Η ανάλυση βασίζεται τόσο σε σκηνικές πρακτικές όσο και σε δευτερογενές υλικό- κριτικές, θεωρητικά κείμενα, τεκμηρίωση παραστάσεων- τα οποία αντιμετωπίζονται ως ίχνη της πρόσληψης του έργου. Με τον τρόπο αυτό, η σχέση ανάμεσα στον γραπτό λόγο και την ενσώματη εμπειρία της παράστασης αναδεικνύεται ως κεντρικό στοιχείο της ερμηνευτικής διαδικασίας (Brook, 1988; Hulton, 2014).

Αποτελέσματα

Η ανάλυση των θεατρικών κριτικών δεν οργανώθηκε εξ αρχής με βάση προκαθορισμένες χρονολογικές περιόδους. Αντίθετα, η κατηγοριοποίηση προέκυψε από την ίδια την επεξεργασία του υλικού, καθώς κατά την ανάλυση διαπιστώθηκε ότι ορισμένα θεματικά και ερμηνευτικά μοτίβα επαναλαμβάνονταν συστηματικά σε συγκεκριμένες χρονικές ομάδες κριτικών. Δηλαδή οι χρονικές περίοδοι δεν αποτέλεσαν εκ των προτέρων ερευνητική υπόθεση, αλλά αναδύθηκαν μέσα από τα δεδομένα ως αποτέλεσμα των μεταβολών που παρατηρήθηκαν στην πρόσληψη του έργου.

Η διαδικασία της θεματικής ανάλυσης ανέδειξε τρεις διακριτές περιόδους πρόσληψης των Τρωάδων (1965-1992, 2001-2019 και 2020-2025). Παρότι ορισμένα βασικά ερμηνευτικά σχήματα, όπως η αντιπολεμική διάσταση του έργου, εμφανίζονται διαχρονικά σε όλες τις περιόδους, ο τρόπος με τον οποίο νοηματοδοτούνται μεταβάλλεται σημαντικά. Στην πρώτη περίοδο κυριαρχούν κυρίως ανθρωπιστικές και ηθικές αναγνώσεις του πολέμου. Στη δεύτερη παρατηρείται εντονότερη πολιτικοποίηση της πρόσληψης, με έμφαση σε ζητήματα εξουσίας, προσφυγιάς και σύγχρονων πολεμικών συγκρούσεων. Τέλος, στην τρίτη περίοδο αναδεικνύονται συστηματικά ζητήματα φύλου, έμφυλης βίας και πατριαρχικών δομών, τα οποία απουσιάζουν ή εμφανίζονται πιο περιορισμένα στις προηγούμενες δεκαετίες.

Η κατηγοριοποίηση αυτή επιτρέπει την παρακολούθηση των μεταβολών στον τρόπο με τον οποίο οι κριτικοί προσεγγίζουν το έργο και τους χαρακτήρες του, καθώς και τη διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στις εκάστοτε ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες και στις ερμηνευτικές προτεραιότητες που αναδεικνύονται σε κάθε εποχή. Υπό αυτή την έννοια, οι τρεις περίοδοι αντιμετωπίζονται ως διακριτές φάσεις μέσα στις οποίες διαμορφώνονται διαφορετικοί τρόποι πρόσληψης και νοηματοδότησης των Τρωάδων.

1^η χρονική περίοδος: 1965-1992

Οι Τρωάδες ως αντιπολεμικό και πολιτικό έργο

Ένα από τα κυρίαρχα θεματικά μοτίβα που προέκυψαν από την ανάλυση των θεατρικών κριτικών της χρονικής περιόδου 1965-1992 αφορά την πρόσληψη των Τρωάδων κυρίως ως αντιπολεμικού και πολιτικού έργου. Σε μεγάλο μέρος των κριτικών, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται όχι μόνο στη δραματουργική ή αισθητική αξία της τραγωδίας, αλλά κυρίως στη δυνατότητα του έργου να λειτουργεί ως σχόλιο πάνω στον πόλεμο, στη βία και στις πολιτικές συνέπειες της εξουσίας. Οι Τρωάδες χαρακτηρίζονται επανειλημμένα ως «αντιπολεμικό έργο», «πολιτικό δράμα» ή ακόμη και ως έργο που εκφράζει τη «θηριωδία της πολιτικής», γεγονός που δείχνει ότι οι κριτικές της περιόδου συνδέουν άμεσα την τραγωδία με σύγχρονους πολιτικούς και κοινωνικούς προβληματισμούς (Αθηναίος, 1983; Λιγνάδης, 1975; Τσιρμπίνος, 1975).

Πολιτικό δράμα αποκάλεσαν τις «Τρωάδες». Αντιπολεμικό θα το πούμε σήμερα. Ας μη λησμονούμε, πώς ο ειρηνόφιλος ποιητής δίδασκε το έργο του (...) με μοναδικό κίνητρο να παρουσιάσει τους τρομερούς κινδύνους του πολέμου, όταν μάλιστα αυτός είναι και παράλογος.

(Αθηναίος, 1983)

Παράλληλα, κριτικές (Αθηναίος, 1983; Νακόπουλος, 1975) τονίζουν τη διαχρονικότητα του έργου και τη δυνατότητά του να «μιλά» στο παρόν. Έτσι, το έργο αντιμετωπίζεται ως ένα ζωντανό πολιτικό έργο που αποκτά νέα σημασία μέσα σε διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα (Jauss, 1982).

Ο κ. Σολομός «έσκαψε» βαθειά στο έργο και μέσα από το 415 π.Χ. που πρωτοπαίχτηκε, έβγαλε το σήμερα.

(Νακόπουλος, 1975)

Σε ορισμένες κριτικές (Αρτεμάκης, 1975; Δρομάζος, 1965), η πολιτική διάσταση του έργου συνδέεται επίσης με την παρουσία μιας γενικότερης δυσπιστίας απέναντι στη θεϊκή ή μεταφυσική τάξη. Μέσα από αυτή την ανάγνωση, οι Τρωάδες εμφανίζονται ως τραγωδία που αναδεικνύει την ανθρώπινη βία. Η ανάγνωση αυτή προσεγγίζει τις Τρωάδες ως έργο που καλεί τον θεατή να αναστοχαστεί στην ανθρώπινη ευθύνη για τη βία και την καταστροφή, στοιχείο που συνδέεται με την πολιτική πρόσληψη της τραγωδίας που κυριαρχεί στις

κριτικές της περιόδου, καθώς το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από μεταφυσικές ερμηνείες της τραγωδίας προς ζητήματα πολιτικής, ηθικής και συλλογικής ευθύνης. (Jauss, 1982b).

Κείμενο, μέσα από το οποίο ο Ευριπίδης διακηρύσσει προς το σύμπαν και προς την αιωνιότητα την καθολική δυσπιστία του για τους Θεούς.

(Αρτεμάκης, 1975)

Επιπλέον, φαίνεται να προσεγγίζονται θετικά παραστάσεις που διατηρούν σθένος και ένταση, ιδιαίτερα όταν αυτές αναδεικνύουν την αντιπολεμική διάσταση της τραγωδίας χωρίς να απομακρύνονται υπερβολικά από το δραματικό και τραγικό ύφος του έργου. Έτσι, η πρόσληψη των Τρωάδων κατά την πρώτη περίοδο συνδέεται κυρίως με τη λειτουργία της τραγωδίας ως πολιτικού και αντιπολεμικού σχολίου, μέσα από το οποίο το αρχαίο δράμα αποκτά σύγχρονη κοινωνική και ιδεολογική σημασία (Jauss, 1982b). Οι κριτικοί της πρώτης περιόδου δεν ζητούν ακόμη ρητή επικαιροποίηση του έργου, αλλά εκτιμούν τις παραστάσεις όταν κατορθώνουν να μεταφέρουν το πολιτικό και αντιπολεμικό μήνυμα μέσα από την ίδια την τραγική μορφή του έργου.

Η παράστασις είχε ενότητα, νεύρο, παλμό. Και κατόρθωσε να αναδείξει σε κάθε λεπτομέρεια, το πνεύμα του αρχαίου τραγικού ποιητή. (...) Έντασις αισθήματος. Απίστευτες συμφορές που ξεπερνούν την αντοχή του ανθρώπου.

(Αρτεμάκης, 1975)

Η πρόσληψη των Τρωαδισσών ως παθητικά θύματα του πολέμου

Ένα ακόμη επαναλαμβανόμενο μοτίβο στις θεατρικές κριτικές της πρώτης χρονικής περιόδου αφορά την πρόσληψη των Τρωαδισσών κυρίως ως παθητικών θυμάτων του πολέμου. Ακόμα, ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι ότι ο χορός των Τρωαδισσών παρουσιάζεται σε αρκετές κριτικές (Άλκης, 1965; Κοκ., 1965) σχεδόν αποκλειστικά ως συλλογικό σώμα πένθους. Οι αναφορές στις γυναίκες της Τροίας συνδέονται συστηματικά με εικόνες οδύνης, θρήνου και συλλογικής δυστυχίας. Η έμφαση αυτή δείχνει ότι οι κριτικοί της περιόδου προσεγγίζουν τις γυναικείες μορφές κυρίως μέσα από τη διάσταση του πόνου και της οδύνης και λιγότερο ως ενεργά ή πολιτικά υποκείμενα (Jauss, 1982b).

Ό,τι κύρια και βασικά απαρτίζει το έργο είναι η λύπη των Τρωαδίτισσων γυναικών, των αιχμαλωτισμένων, που θρηνούν την μοίρα

τους, πάσχουν από τις συμφορές που επεσώρευσε ο πόλεμος, κατηγορούν τους πολέμους.

(Άλκης, 1965)

Παράλληλα, η έμφαση στις γυναίκες ως θύματα φαίνεται να συνδέεται με μια περισσότερο ανθρωπιστική και αντιπολεμική ανάγνωση του έργου, χωρίς όμως να αναδεικνύεται ακόμη έντονα ο ενεργός ρόλος των γυναικείων χαρακτήρων ή η δυνατότητά τους να επηρεάζουν τα γεγονότα και τις νοηματοδοτήσεις του έργου. Οι Τρωαδίτισσες λειτουργούν κυρίως ως σύμβολα συλλογικού πόνου και καταστροφής και λιγότερο ως πρόσωπα που αντιστέκονται ή αμφισβητούν ενεργά τις δομές εξουσίας. Με αυτή την έννοια, η πρόσληψη της περιόδου παραμένει σε μεγάλο βαθμό συνδεδεμένη με μια των γυναικείων μορφών ως φορέων πένθους και οδύνης, όπου το σώμα και η φωνή τους λειτουργούν κυρίως ως μέσα έκφρασης της απώλειας. Υπό αυτή την έννοια, οι γυναίκες λειτουργούν κυρίως ως ηθικοί μάρτυρες της καταστροφής, μέσω των οποίων αναδεικνύεται η βαρβαρότητα του πολέμου και όχι ως πρόσωπα που μετασχηματίζουν ενεργά την εξέλιξη της δράσης (Case, 1985). Η πρόσληψη αυτή διαφοροποιείται από μεταγενέστερες φεμινιστικές αναγνώσεις της τραγωδίας, οι οποίες αναζητούν στις γυναικείες μορφές όχι μόνο το τραύμα και την απώλεια αλλά και μορφές λόγου, αντίστασης και πολιτικής σημασίας (Foley, 2001; Zeitlin, 1996). Ωστόσο, το γεγονός ότι ορισμένες κριτικές (Αρτεμάκης, 1975; Κοκ., 1965) αντιμετωπίζουν αρνητικά τη συνεχή έμφαση στον θρήνο υποδηλώνει παράλληλα μια σταδιακή μετατόπιση των αισθητικών και ιδεολογικών προσδοκιών του κοινού και της κριτικής. Η δυσaréσκεια απέναντι στις υπερβολικά θρηνητικές παραστάσεις φαίνεται να συνδέεται με την ανάγκη για πιο δυναμικές και πολιτικοποιημένες σκηνικές προσεγγίσεις, στοιχείο που θα εμφανιστεί εντονότερα στις επόμενες χρονικές περιόδους.

Από θεατρικός συγγραφέας, όπως τον ξέραμε και μας είχε επιβληθή-
ξεπροβάλλει χρονικογράφος- έξω από κανόνες σκηνικής οικονομίας, με
παράταση στατικών καταστάσεων, μονότονων σπαρακτικών θρηνωδίων και
απελπισμένων κινήσεων, με τυχαίες ή προχειροπεταγμένες τρεις-
τέσσερις θεατρικές συγκρούσεις με ασταμάτητα αναμασήματα στερεοτύπων
(...)

(Κοκ., 1965)

Πρόσληψη των γυναικείων χαρακτήρων

Η ανάλυση των θεατρικών κριτικών της πρώτης χρονικής περιόδου ανέδειξε ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες των Τρωάδων προσλαμβάνονται μέσα από έντονα ηθικά, έμφυλα και συχνά στερεοτυπικά φίλτρα. Οι χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιούνται από τους κριτικούς συχνά αποκαλύπτουν ευρύτερες αντιλήψεις σχετικά με τη γυναικεία συμπεριφορά, τη σεξουαλικότητα, τη μητρότητα και τη θέση των γυναικών στην τραγωδία.

Η Εκάβη παρουσιάζεται κυρίως ως φορέας πένθους και τραγικότητας (Νακόπουλος, 1975).

Η πρόσληψη αυτή συνδέεται με την περισσότερο ανθρωπιστική και συναισθηματική ανάγνωση των Τρωάδων που κυριαρχεί στην πρώτη περίοδο, όπου η Εκάβη προσεγγίζεται κυρίως ως τραγική μητέρα και όχι ακόμη ως πολιτικό ή ενεργό υποκείμενο. Παράλληλα, η έμφαση στον θρήνο και στη μητρική οδύνη συνδέεται με όσα επισημαίνει η (Foley, 2001) σχετικά με τις γυναικείες μορφές της τραγωδίας, οι οποίες συχνά λειτουργούν ως φορείς συλλογικού πένθους και ηθικής μαρτυρίας απέναντι στη βία και στην καταστροφή του πολέμου. Ωστόσο, κάποιες κριτικές (Δρομάζος, 1965; χ.σ., 1991) φαίνεται να ανταποκρίνονται θετικότερα σε ερμηνείες που αναδεικνύουν μια πιο δυναμική ή «μαχητική» εκδοχή του χαρακτήρα, παρά σε προσεγγίσεις που εστιάζουν αποκλειστικά στον θρήνο και στην παθητική οδύνη

Η κ. Ελένη Χατζηαργύρη (Εκάβη) συγκρατημένη στα όρια του θρήνου μας συγκλόνισε. Ήταν η μάνα που κλαίει για τους σκοτωμένους της. Μια μάνα που μπορεί να βρίσκεται σ' οποιοδήποτε σημείο της γης. Ήταν αναμφισβήτητη η πιο ανθρώπινη Εκάβη.

(Νακόπουλος, 1975)

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το γεγονός ότι σε μία κριτική διατυπώνεται η άποψη ότι η ίδια φέρει κάποιου είδους ευθύνη για την καταστροφή, στοιχείο που μετατοπίζει εν μέρει την πρόσληψη του χαρακτήρα από το καθαρό θύμα προς μια περισσότερο σύνθετη και ηθικά αμφίσημη φιγούρα (Πολενάκης, 1992). Η συγκεκριμένη ανάγνωση αντιμετωπίζει την Εκάβη ως μορφή στην οποία συμπυκνώνονται συμβολικά οι συνέπειες του πολέμου, της ήττας και της ανθρώπινης οδύνης. Με τον τρόπο αυτό, η ηρωίδα αποκτά μια ευρύτερη δραματική και ηθική λειτουργία, μέσα από την οποία εκφράζεται η συλλογική εμπειρία της απώλειας, του πένθους και της καταστροφής που προκαλεί ο πόλεμος (Zeitlin, 1996).

(...) για την Εκάβη του, στο πρόσωπο της οποίας «σωρεύει» όλα τα δεινά του πολέμου κι όλες τις συμφορές της μοίρας. Η Εκάβη των «Τρωάδων» «φέρει» πράγματι όλο το βάρος των παθημάτων της τραγωδίας αυτής (...)

(Πολενάκης, 1992)

Η μορφή της Ελένης περιβάλλεται από έντονα ηθικολογικές κρίσεις. Σχεδόν στο σύνολο των κριτικών παρουσιάζεται ως «πανούργα», «φιλάρεσκη», «μοιχαλίδα», «αμετανόητη», «πονηρή» ή «υποκρίτρια», ενώ επανειλημμένα δίνεται έμφαση στην εμφάνιση και στη γοητεία της (Αρτεμάκης, 1975; Δρομάζος, 1965; Κοκ., 1965). Οι περιγραφές αυτές δείχνουν ότι η πρόσληψη της Ελένης διαμορφώνεται κυρίως μέσα από ηθικούς και σεξουαλικούς όρους, γεγονός που συνδέεται με ευρύτερες αντιλήψεις γύρω από τη γυναικεία επιθυμία και τη γυναικεία ευθύνη (Boylan, 2014). Παρότι οι περισσότερες κριτικές δεν δηλώνουν άμεσα ότι η Ελένη «ευθύνεται» για τον Τρωικό Πόλεμο, η συγκεκριμένη αντίληψη υπονοείται συστηματικά μέσα από τον τρόπο με τον οποίο περιγράφεται ο χαρακτήρας της (Παγκουρέλης, 1985). Ενδεικτικό είναι ότι μόνο σε μία περίπτωση η Ελένη παρουσιάζεται ως «γελοία αφορμή» για έναν τόσο καταστροφικό πόλεμο, μετατοπίζοντας έτσι την ευθύνη από το πρόσωπό της προς την ίδια τη λογική του πολέμου και της ανδρικής σύγκρουσης (Νακόπουλος, 1975).

Και είναι και η Έλλη Βοζικιάδου, με την υπέρφρονα έπαρση, την αυθάδη αυτοπεποίθηση και τον κυνισμό της αμετανόητης μοιχαλίδας της Ελένης (...)

(Κοκ., 1965).

Η Κασσάνδρα παρουσιάζεται σχεδόν σε όλες τις αναφορές μέσα από χαρακτηρισμούς που συνδέονται με την τρέλα ή την αλλοφροσύνη, όπως «δαιμονική», «τρελή», «αλλοπαρμένη» ή «φωνακλού» (Κοκ., 1965; Παγκουρέλης, 1985; Χρηστίδης, 1985). Η πρόσληψη αυτή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς το έργο καθιστά σαφές ότι οι προφητείες της ανταποκρίνονται στην αλήθεια. Παρ' όλα αυτά, οι κριτικές φαίνεται να αναπαράγουν την εικόνα της υστερικής ή παράλογης, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στην εκκεντρικότητα και στην ένταση της παρουσίας της παρά στη γνώση ή στην προφητική της λειτουργία. Με αυτό τον τρόπο, η αλήθεια που εκφέρει η Κασσάνδρα υποβαθμίζεται συχνά μέσα από την έμφαση στην

«τρέλα» της, αναδεικνύοντας έτσι την αδυναμία της εξουσίας να αναγνωρίσει την αλήθεια όταν αυτή εκφέρεται από μια γυναικεία μορφή (Boylan, 2014; Foley, 2001).

(η Κασσάνδρα) ως τρελή και αλλοπαρμένη του λαϊκού άσματος

(Χρηστίδης, 1985)

Αντίθετα, η Ανδρομάχη όταν αναφέρεται στις κριτικές, συνδέεται κυρίως με χαρακτηριστικά όπως η «ανδρεία» και η ηθική δύναμη (Πολενάκης, 1992). Παράλληλα, σε ορισμένες περιπτώσεις παρουσιάζεται ως η μορφή που κατηγορεί ή αμφισβητεί την Εκάβη, γεγονός που διαφοροποιεί τη θέση της μέσα στο σύνολο των γυναικείων χαρακτήρων (Δρομάζος, 1965). Σε αντίθεση με την έντονα ηθικοποιημένη πρόσληψη της Ελένης ή την «παθολογικοποιημένη» εικόνα της Κασσάνδρας, η Ανδρομάχη παρουσιάζεται ως μορφή αξιοπρέπειας, μητρότητας και ηθικής σταθερότητας. Η διαφοροποίηση αυτή φαίνεται να συνδέεται και με τον τρόπο με τον οποίο οι κριτικές προσεγγίζουν διαφορετικά πρότυπα θηλυκότητας. Όπως επισημαίνει η Foley (2001), οι γυναικείοι χαρακτήρες της τραγωδίας συχνά λειτουργούν ως φορείς κοινωνικών και έμφυλων αξιών. Στην περίπτωση της Ανδρομάχης, η σύνδεσή της με τη μητρότητα, τη συζυγική πίστη και την οικογενειακή απώλεια φαίνεται να οδηγεί σε μια περισσότερο «σταθερή» και λιγότερο αμφιλεγόμενη πρόσληψη σε σχέση με άλλες γυναικείες μορφές του έργου. Η διαφοροποίηση αυτή υποδηλώνει ότι οι κριτικές δεν αντιμετωπίζουν όλες τις γυναικείες μορφές με τον ίδιο τρόπο, αλλά ενεργοποιούν διαφορετικά ερμηνευτικά σχήματα για καθεμία από αυτές (Boylan, 2014).

Η Ανδρομάχη (Νίτσα Ζαφειρίου) είναι ίσως ο κυριότερος διαλεκτικός ρόλος, που καταγγέλλει με τη σκληρή γλώσσα της. Ο λόγος της (...) στηλιτεύει. Είναι ένα «κατηγορώ» (...)

(Δρομάζος, 1965)

Συνολικά, η πρόσληψη των γυναικείων χαρακτήρων στην πρώτη χρονική περίοδο φαίνεται να επηρεάζεται έντονα από παραδοσιακές αντιλήψεις γύρω από τη γυναικεία συμπεριφορά. Οι γυναίκες των Τρωάδων αξιολογούνται συχνά μέσα από ηθικές κατηγορίες, συναισθηματικές λειτουργίες και στερεοτυπικούς ρόλους που σχετίζονται με τη μητρότητα, τη σεξουαλικότητα ή την «τρέλα» (Boylan, 2014; Foley, 2001; Wilmer, 2007; Zeitlin, 1996).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η καταγραφή της αντίδρασης του κοινού σε συγκεκριμένη παράσταση της περιόδου, όπου δύο διαφορετικοί κριτικοί (Δρομάζος, 1965; Κοκ., 1965) αναφέρουν ότι το -κυρίως ανδρικό- κοινό χειροκρότησε έντονα στη φράση: «Κάθε γυναίκα που απιστεί τον άντρα της πρέπει να πεθάνει». Η συγκεκριμένη στιγμή αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, καθώς δεν αφορά μόνο την πρόσληψη του ίδιου του έργου αλλά και την ιδεολογική ανταπόκριση του σύγχρονου κοινού απέναντι σε έναν βαθιά έμφυλο και τιμωρητικό λόγο.

(...) με τον κυνισμό της αμετανόητης μοιχαλίδας, της Ελένης, που χάνεται (...) μπροστά στην αποφασιστικότητα του απατημένου άνδρα της και βασιλιά να την τιμωρήσει με σκληρό θάνατο. (Στο σημείο αυτό βροντοφωνεί ο μισογύνης Ευριπίδης δια χειλέων Μενελάου.

-Κάθε γυναίκα που απιστεί στον άντρα της πρέπει να πεθάνει!

Και το θέατρο της Επιδαύρου εσείσθη από τα χειροκροτήματα... όλων των αρρένων θεατών!...).

(Κοκ., 1965)

Συνδέοντας το συγκεκριμένο παράδειγμα με τη θεωρία της πρόσληψης του Jauss (1982) και ειδικότερα με την έννοια του «ορίζοντα προσδοκιών», η έντονα θετική ανταπόκριση ενός μέρους του κοινού σε μια φράση που συνδέει τη γυναικεία απιστία με τον θάνατο αποκαλύπτει ότι συγκεκριμένες πατριαρχικές και μισογυνικές αντιλήψεις εξακολουθούν να λειτουργούν ως αποδεκτά ερμηνευτικά σχήματα μέσα στον κοινωνικό ορίζοντα της περιόδου.

Παράλληλα, η αντίδραση των κριτικών δείχνει ότι η πρόσληψη του έργου δεν είναι ενιαία αλλά πεδίο ιδεολογικής σύγκρουσης. Ενώ ένα μέρος του κοινού φαίνεται να επιδοκιμάζει τον συγκεκριμένο λόγο, οι κριτικοί επιχειρούν να αποστασιοποιηθούν από αυτή την ανάγνωση, είτε αποδίδοντας την ευθύνη στον ίδιο τον Ευριπίδη είτε ασκώντας κριτική στη σκηνοθεσία και στη λειτουργία της παράστασης. Έτσι, η θεατρική πρόσληψη εμφανίζεται ως μια δυναμική διαδικασία διαπραγμάτευσης νοημάτων, μέσα στην οποία διαφορετικά κοινωνικά και ιδεολογικά υποκείμενα αντιδρούν διαφορετικά στο ίδιο σκηνικό γεγονός. Όπως υποστηρίζει η Bennett (1998), το κοινό αποτελεί ενεργό φορέα νοηματοδότησης, καθώς η πρόσληψη μιας θεατρικής παράστασης επηρεάζεται από τις ήδη υπάρχουσες πολιτισμικές

και κοινωνικές αντιλήψεις των θεατών. Το χειροκρότημα, επομένως, λειτουργεί ως ένδειξη ιδεολογικής ταύτισης με συγκεκριμένες αντιλήψεις γύρω από το φύλο και τη γυναικεία συμπεριφορά.

Ιδιαίτερη συζήτηση προκάλεσε επίσης η διανομή των ρόλων σε μία από τις παραστάσεις της περιόδου, όπου ο ρόλος της Ελένης δόθηκε αρχικά σε μεγαλύτερη ηλικιακά ηθοποιό, ενώ η Εκάβη ερμηνεύτηκε από νεότερη. Η επιλογή αυτή σχολιάστηκε από τον Τύπο, καθώς ανέτρεπε τις καθιερωμένες προσδοκίες γύρω από τις δύο γυναικείες μορφές.

Στη σχετική κριτική από την Σπανοπούλου (1983) η αντίδραση επικεντρώθηκε κυρίως στην ίδια τη σκηνοθετική επιλογή της «αντιστροφής» των ηλικιακών χαρακτηριστικών των ρόλων. Η Ελένη συνδέεται με τη νεότητα, τη σωματική ομορφιά και τη σεξουαλική γοητεία, ενώ η Εκάβη έχει ιστορικά ταυτιστεί με την εικόνα της ηλικιωμένης μητέρας και της βασανισμένης μορφής του πένθους. Η απόκλιση από αυτές τις καθιερωμένες προσλήψεις φαίνεται ότι δημιούργησε αμηχανία σε μέρος της κριτικής, αποκαλύπτοντας πόσο ισχυρά λειτουργούν οι πολιτισμικές προσδοκίες γύρω από τη γυναικεία ηλικία και εμφάνιση στη σκηνή.

Το παράδοξο (...) είναι ότι οι ρόλοι τους μοιράστηκαν μάλλον ανάποδα... Η Μαρία Σκούντζου, που δεν θα πρέπει να ξεπερνάει τα 30, θα ερμηνεύσει τον ρόλο της μητέρας βασίλισσας της Τροίας, ενώ στην Ελένη Χατζηαργύρη δόθηκε ο ρόλος της Ωραίας Ελένης.

(Σπανοπούλου, 1983)

Συνολικά, η πρώτη περίοδος αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η πρόσληψη των Τρωάδων διαμορφώνεται από τον εκάστοτε «ορίζοντα προσδοκιών» των κριτικών και του κοινού (Jauss, 1982b). Παρότι το έργο προσλαμβάνεται σταθερά ως αντιπολεμικό και πολιτικά επίκαιρο, η ερμηνεία των γυναικείων χαρακτήρων φαίνεται να οργανώνεται μέσα από κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις σχετικά με τη θηλυκότητα, τη μητρότητα, τη σεξουαλικότητα και την ηθική συμπεριφορά. Επομένως, οι κριτικές αντανakλούν τα ερμηνευτικά σχήματα της εποχής μέσα στην οποία παράγονται (Holub, 1984; Jauss, 1982b).

Η έμφαση που δίνουν οι κριτικές της πρώτης περιόδου στο αντιπολεμικό μήνυμα των Τρωάδων μπορεί να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα του ευρύτερου ιστορικού και

κοινωνικοπολιτικού κλίματος της εποχής εκείνης. Αν και στις κριτικές δεν εντοπίζονται άμεσες αναφορές σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα της εποχής, η περίοδος της Δικτατορίας και κυρίως η Μεταπολίτευση διαμόρφωσαν έναν δημόσιο λόγο ιδιαίτερα ευαίσθητο απέναντι σε ζητήματα πολέμου, βίας, δημοκρατίας και πολιτικής εξουσίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι Τρωάδες προσλαμβάνονται πρωτίστως ως ένα διαχρονικό αντιπολεμικό έργο, γεγονός που εξηγεί γιατί οι κριτικές εστιάζουν κυρίως στην ανθρώπινη οδύνη και στην καταδίκη του πολέμου. Αντίθετα, ζητήματα όπως η έμφυλη βία και οι πατριαρχικές σχέσεις εξουσίας, παρότι μπορούν να αναδυθούν από το έργο, δεν αναδεικνύονται ακόμη ως κεντρικοί άξονες ερμηνείας (Zorba, 2009).

Παράλληλα, τα ευρήματα συνδέονται με τις φεμινιστικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος, οι οποίες υποστηρίζουν ότι οι γυναίκες χαρακτηρίζονται ως πεδία πραγμάτευσης κοινωνικών και έμφυλων αξιών (Boylan, 2014; Foley, 2001; Zeitlin, 1996). Η διαφορετική πρόσληψη της Εκάβης, της Ελένης, της Κασσάνδρας και της Ανδρομάχης υποδηλώνει ότι οι κριτικές αξιολογούν μορφές θηλυκότητας που συνδέονται με συγκεκριμένες πολιτισμικές προσδοκίες. Υπό αυτή την έννοια, οι γυναίκες μορφές γίνονται φορείς ευρύτερων κοινωνικών αντιλήψεων σχετικά με την ηθική, την εξουσία και την κοινωνική τάξη.

Επιπλέον, η περιορισμένη ανάδειξη των έμφυλων διαστάσεων του έργου, παρά την έντονη αντιπολεμική του πρόσληψη, επιβεβαιώνει ότι κάθε ιστορική περίοδος αναγνωρίζει διαφορετικές όψεις του ίδιου έργου ως σημαντικές ή ορατές, επιβεβαιώνοντας ότι η σημασία ενός έργου δεν είναι σταθερή αλλά μεταβάλλεται ανάλογα με τα ερωτήματα που θέτει κάθε εποχή (Jauss, 1982). Στην πρώτη περίοδο, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται κυρίως στον πόλεμο, την εθνική τραγωδία και την ανθρώπινη οδύνη, ενώ ζητήματα έμφυλης βίας και πατριαρχικής εξουσίας δεν αποτελούν ακόμη κεντρικό άξονα της κριτικής συζήτησης.

Τέλος, η διαφοροποιημένη αντιμετώπιση των γυναικείων φωνών μπορεί να συσχετιστεί με την παρατήρηση της Zeitlin (1996) ότι οι γυναίκες στην τραγωδία συχνά αποκαλύπτουν τις αντιφάσεις της ανδρικής εξουσίας και της κοινωνικής τάξης. Ωστόσο, οι κριτικές της περιόδου δεν αναγνωρίζουν πάντοτε με τον ίδιο τρόπο αυτή τη λειτουργία. Ορισμένες μορφές αποκτούν ηθικό κύρος και νομιμοποιημένο λόγο, ενώ άλλες προσλαμβάνονται μέσα από κατηγορίες όπως η υπερβολή, η παραφορά ή η ηθική παρέκκλιση. Έτσι, οι κριτικές λειτουργούν ως μέρος της διαδικασίας πρόσληψης του έργου, συμβάλλοντας ενεργά στη

διαμόρφωση συγκεκριμένων αναγνώσεων των γυναικείων μορφών και των νοημάτων της τραγωδίας (Bennett, 1998; Zeitlin, 1996).

2^η χρονική περίοδος: 2001-2019

Οι Τρωάδες ως πολιτικό και αντιπολεμικό έργο

Σε όλες σχεδόν τις κριτικές της περιόδου 2001-2019, οι Τρωάδες προσλαμβάνονται πρωτίστως ως ένα κατεξοχήν αντιπολεμικό έργο. Ωστόσο, σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο, όπου η αντιπολεμική διάσταση διατυπωνόταν κυρίως με γενικούς ανθρωπιστικούς όρους, εδώ παρατηρείται μια σαφέστερα πολιτικοποιημένη ανάγνωση του έργου (Σμυρνή, 2013; Τόλη, 2016; in.gr, 2001). Οι κριτικοί συνδέουν άμεσα την τραγωδία με σύγχρονες μορφές βίας, πολιτικής εξουσίας και διεθνών συγκρούσεων.

Χαρακτηριστικά, οι Τρωάδες περιγράφονται ως έργο που αναδεικνύει «την αιώνια φρίκη του πολέμου και της ανθρώπινης απαξίωσης από τον άνθρωπο», ενώ παράλληλα παρουσιάζεται ως ένα διαχρονικό «κατηγορώ» απέναντι στους σύγχρονους ιμπεριαλιστικούς πολέμους (Σωτηρίου, 2019). Σε αρκετές κριτικές (Κατσουνάκη, 2018; Μπίτσιος, 2018; Σωτηρίου, 2019), υπογραμμίζεται το πώς η παράσταση συνδέει ευθέως την καταστροφή της Τροίας με σύγχρονες ιστορικές και πολιτικές πραγματικότητες, όπως η Συρία, το Σεράγεβο, η Ρουάντα, η Αρμενία ή η Μικρασιατική Καταστροφή, μετατρέποντας τον τρωικό μύθο σε ερμηνευτικό πλαίσιο για τη σύγχρονη εμπειρία της πολεμικής βίας. Η τραγωδία αναδεικνύεται ως σχόλιο σε επαναλαμβανόμενες μορφές καταστροφής, εκτοπισμού και πολιτικής κυριαρχίας, καθώς η επαναπροσλαμβάνεται διαχρονικά ως πλαίσιο ερμηνείας σύγχρονων εμπειριών πολέμου, βίας και απώλειας (Hartigan, 1995).

Ο τραγικός μύθος χρησιμεύει, για να θιγούν σημερινά πράγματα: Η ιστορία της Τροίας, της Συρίας, του Σεράγεβο, της Ρουάντα, του Σουδάν, της Αρμενίας, της Κορέας, της Σμύρνης.

(Σωτηρίου, 2019)

Παράλληλα, οι κριτικές εστιάζονται συχνά στην έννοια της εξουσίας και στις συνέπειες της πολιτικής αλαζονείας. Η βία παρουσιάζεται ως προϊόν ανθρώπινων και πολιτικών αποφάσεων. Αναφορές στην «αλαζονεία της εξουσίας» (Σμυρνή, 2014) και στις ευθύνες των

νικητών (Τόλη, 2016) μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από το ατομικό δράμα προς τους μηχανισμούς που παράγουν και νομιμοποιούν τη βία. Μέσα από αυτή την οπτική, οι Τρωάδες προσλαμβάνονται ως έργο που θέτει ερωτήματα για τη χρήση της εξουσίας, τη νομιμοποίηση του πολέμου και την ευθύνη των πολιτικών και στρατιωτικών ηγεσιών. Η έμφαση αυτή αντανακλά μια πρόσληψη του έργου που μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τη μοίρα προς την ανθρώπινη ευθύνη, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο κάθε εποχή επανανοηματοδοτεί τις Τρωάδες σύμφωνα με τους δικούς της πολιτικούς προβληματισμούς (Fraunhofer, 2007; Jauss, 1982b).

Έχοντας ως καμβά ένα κείμενο δυνατό και διαχρονικό, όπου ο Ευριπίδης δεν προβάλλει ανάγλυφα μόνο τα δεινά του πολέμου, αλλά και την αλαζονεία της εξουσίας, την ύβρη που προκαλεί τη νέμεση, ενεργοποιεί τη σκέψη και το συναίσθημα των θεατών του απέναντι στη θηριωδία του πολέμου, που η απειλή του είναι πάντα παρούσα στη ζωή των ανθρώπων.

(Σμυρνή, 2014)

Η συγκεκριμένη πρόσληψη εκφράζει μια μεταβολή του «ορίζοντα προσδοκιών» των κριτικών και του κοινού. Ενώ στις παλαιότερες κριτικές (Τσιρμπίνος, 1975; χ.σ., 1991) κυριαρχούσε η ανάγνωση του έργου ως μιας γενικής τραγωδίας για τον ανθρώπινο πόνο, οι κριτικές αυτής της περιόδου (Πετάση, 2010; Σμυρνή, 2014; Τόλη, 2016; in.gr, 2001) το εντάσσουν σε σύγχρονες πολιτικές συζητήσεις γύρω από τον πόλεμο, τον ιμπεριαλισμό, την κρατική βία και τις ανθρωπιστικές κρίσεις. Υπό αυτή την έννοια, οι Τρωάδες λειτουργούν ως πεδίο πολιτικού αναστοχασμού, μέσα από το οποίο επανερμηνεύονται σύγχρονες μορφές βίας, κυριαρχίας και κοινωνικής καταπίεσης (Croally, 1994; Jauss, 1982b; Taplin, 1978).

(...) επεδίωξε να φωτίσει θέματα που, δυστυχώς, είναι επίκαιρα από την εποχή του Τρωικού Πολέμου μέχρι σήμερα. Η φρίκη του πολέμου, η προσφυγιά, η απελπισία του άμαχου πληθυσμού και η αξιοπρέπεια των ηττημένων αποτελούν στην Ιστορία μας –και όχι μόνο– κοινό λόγο και τόπο.

(Πετάση, 2010)

Η προσφυγιά και ο εκτοπισμός ως κυρίαρχο μοτίβο πρόσληψης

Ένα από τα πιο έντονα και επαναλαμβανόμενα μοτίβα που αναδύονται στις κριτικές της περιόδου είναι η σύνδεση των Τρωάδων με την εμπειρία της προσφυγιάς, του ξεριζωμού και του αναγκαστικού εκτοπισμού. Παρότι η διάσταση αυτή δεν απουσιάζει από το ίδιο το έργο του Ευριπίδη, στις συγκεκριμένες κριτικές αναδεικνύεται ως κεντρικός άξονας ερμηνείας, μέσα από τον οποίο η τραγωδία αποκτά ιδιαίτερη επικαιρότητα.

Οι κριτικοί αναφέρονται συχνά στις Τρωαδίτισσες ως μορφές που ενσαρκώνουν την εμπειρία του πρόσφυγα και του εκτοπισμένου πληθυσμού (Κρύου, 2010; Πετάση, 2010; Σμυρνή, 2014; Τόλη, 2016; in.gr, 2001). Ο πόνος της απώλειας της πατρίδας, η αβεβαιότητα για το μέλλον και η βίαιη αποκοπή από τον οικείο χώρο παρουσιάζονται ως διαχρονικές εμπειρίες που συνδέουν τον μύθο της Τροίας με σύγχρονες προσφυγικές κρίσεις. Σε ορισμένες κριτικές (Κρύου, 2010; Σωτηρίου, 2019), οι κεντρικές γυναικείες μορφές του έργου περιγράφονται ως «οικουμενικές φιγούρες» που συμπυκνώνουν τον πόνο όλων των εκτοπισμένων πληθυσμών, ενώ αλλού επισημαίνεται ότι οι ηρωίδες εγκαταλείπουν την ασφάλεια του σπιτιού τους για να βρεθούν σε έναν άγνωστο, αβέβαιο και εχθρικό κόσμο.

(...) καθώς το συγκλονιστικό έργο (...) βάζουν το δάχτυλο στην ίδια πληγή: τον πόνο της προσφυγιάς και την απελπισία του πολέμου ενσαρκωμένα στην εμβληματική, οικουμενική φιγούρα της γυναίκας. Στο κέντρο της σκηνής οι Τρωαδίτισσες, που (...) σου δίνουν την αίσθηση πως (...) βρίσκονται σ' ένα ξέφωτο αντικρίζοντας τα ερείπια της πατρίδας τους (...) οι γυναίκες αυτές (...) φιλτράρουν το κλασικό κείμενο μέσα από νεοελληνικές ευαισθησίες και μνήμες. Αφηγούνται την ιστορία του ξεριζωμού τους, σχηματίζοντας την εικόνα ενός βασιλείου που ξεκληρίστηκε

(Κρύου, 2010)

Η συγκεκριμένη ανάγνωση ενισχύεται και από σκηνοθετικές επιλογές που επιχειρούν να γεφυρώσουν το αρχαίο δράμα με σύγχρονες προσφυγικές εμπειρίες. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικές είναι οι αναφορές σε παραστάσεις που συνδέουν ρητά την τύχη των Τρωαδίτισσών με σύγχρονες περιπτώσεις πολέμου και εκτοπισμού, μετατρέποντας έτσι την Τροία σε ένα συμβολικό σημείο συνάντησης διαφορετικών ιστορικών τραυμάτων και εμπειριών βίαιου ξεριζωμού (Κατσούνακη, 2018; Μπίτσιος, 2018). Αξιοσημείωτο είναι ότι

στις κριτικές η προσφυγιά παρουσιάζεται ως βαθιά υπαρξιακή εμπειρία αποστέρησης ταυτότητας, ασφάλειας και κοινωνικής θέσης (Πετάση, 2010). Η πτώση της Τροίας σηματοδοτεί όχι μόνο την απώλεια ενός τόπου αλλά και τη διάρρηξη των κοινωνικών και οικογενειακών δεσμών που συγκροτούσαν τον κόσμο των ηρωίδων.

Δεν ήταν μόνο οι πέντε Κασσάνδρες (τρεις από διχοτομημένες πόλεις, Λευκωσία, Μοσάτ, Ιερουσαλήμ, μια Ελληνίδα και μία από τη Συρία) που «έσπασαν» τον μονόλογο και πολλαπλασίασαν την ένταση,

(Κατσουνάκη, 2018)

Υπό το πρίσμα της θεωρίας της πρόσληψης, η ανάδειξη της προσφυγιάς ως κυρίαρχου ερμηνευτικού μοτίβου αντανακλά τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της περιόδου, κατά την οποία οι μετακινήσεις πληθυσμών, οι πόλεμοι και οι ανθρωπιστικές κρίσεις βρέθηκαν στο επίκεντρο του δημόσιου λόγου (Brillet-Dubois, 2009). Οι κριτικοί και οι δημιουργοί φαίνεται να αναγνωρίζουν στις Τρωάδες ένα κείμενο ικανό να εκφράσει σύγχρονες εμπειρίες εκτοπισμού, επανανοηματοδοτώντας την τραγωδία μέσα από τους εκάστοτε ορίζοντες προσδοκιών του κοινού (Jauss, 1982b).

Η σημαντικότερη διαφοροποίηση σε σχέση με την πρώτη περίοδο είναι ότι οι κριτικές της περιόδου εκείνης φαίνεται να προσεγγίζουν το έργο κυρίως ως μια οικουμενική τραγωδία του ανθρώπινου πόνου, δίνοντας έμφαση στον θρήνο, την απώλεια και την καταστροφή του πολέμου. Αντίθετα, στις κριτικές της δεύτερης περιόδου το ίδιο έργο διαβάζεται μέσα από ένα διαφορετικό ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο, το οποίο έχει διαμορφωθεί από εμπειρίες όπως οι προσφυγικές κρίσεις, οι πόλεμοι στη Μέση Ανατολή και η αυξανόμενη δημόσια συζήτηση γύρω από τον ιμπεριαλισμό και την κρατική βία. Έτσι, δεν αλλάζει το έργο του Ευριπίδη αλλά τα ερωτήματα που απευθύνονται σε αυτό. Οι Τρωάδες παύουν να λειτουργούν πρωτίστως ως αφήγηση οδύνης και μετατρέπονται σε εργαλείο ερμηνείας σύγχρονων πολιτικών φαινομένων (Hartigan, 1995; Jauss, 1982b; Lloyd, 1996).

Οι γυναικείοι χαρακτήρες ως πολιτικά υποκείμενα

Μία ακόμη σημαντική τάση που αναδύεται στις κριτικές της περιόδου είναι η αυξανόμενη πολιτικοποίηση των γυναικείων χαρακτήρων. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο, όπου οι ηρωίδες συχνά προσλαμβάνονταν πρωτίστως ως θύματα του πολέμου ή ως φορείς θρήνου (Κοκ., 1965; Λιγνάδης, 1975; Χρηστίδης, 1985), στις συγκεκριμένες παραστάσεις

αναδεικνύονται συχνότερα ως πρόσωπα που εκφέρουν πολιτικό λόγο, σχολιάζουν τις δομές εξουσίας και λειτουργούν ως φορείς συλλογικής μνήμης και κριτικής.

Η μετατόπιση αυτή είναι ιδιαίτερα εμφανής στην περίπτωση της Εκάβης. Παρότι εξακολουθεί να συνδέεται με το πένθος και την απώλεια, οι κριτικές δίνουν έμφαση στην πολιτική και ηγετική της διάσταση. Υπό την οπτική της Foley (2001), η Εκάβη προσλαμβάνεται ως πρώην φορέας εξουσίας, της οποίας οι πολιτικές επιλογές και η θέση στο βασιλικό σύστημα τίθενται υπό κρίση. Η συγκεκριμένη ανάγνωση αναδεικνύει, επίσης, μια μεταβολή του «ορίζοντα προσδοκιών» των κριτικών. Σε αντίθεση με τις κριτικές της προηγούμενης περιόδου, όπου κυριαρχούσε η εικόνα της τραγικής μητέρας και του παθητικού θύματος, οι αναγνώσεις της περιόδου αυτής δείχνουν αυξημένο ενδιαφέρον για ζητήματα πολιτικής ευθύνης, ηγεσίας και λογοδοσίας, επαναπροσδιορίζοντας έτσι τη σημασία του χαρακτήρα μέσα από σύγχρονους πολιτικούς προβληματισμούς (Jauss, 1982b).

Εξαρχής η Εκάβη (...) δεν θρηνεί. Είναι στεγνή σαν έρημος. Άλλωστε είναι και εκείνη υπεύθυνη για το χαμό του λαού της. Είναι βασίλισσα, θα μπορούσε να αποτρέψει πολλά. Είναι λοιπόν και αυτή ένοχη. Στην παράσταση παίζει σκάκι, ένα παιχνίδι ευφυΐας, στρατηγικής και τακτικών. Όποιος έχει συμμετοχή στο κύπελλο της εξουσίας, δηλητηριάζεται, παρατηρεί η Πατεράκη. (...) Είναι πρότυπο εξουσίας (...) Ο λόγος της αποστεωμένα αλαζονικός, κυνικός, καίριος, χωρίς ίχνος σεμνότητας, όπως ταιριάζει σε έκπτωτη περσόνα που κάποτε ασκούσε εξουσία.

(Τόλη, 2016)

Αντίστοιχη μετατόπιση παρατηρείται και στην περίπτωση της Κασσάνδρας. Ενώ στις κριτικές της προηγούμενης περιόδου (Παγκουρέλης, 1985; Χρηστίδης, 1985) κυριαρχούσαν χαρακτηρισμοί όπως «τρελή», «αλλοπαρμένη», ή «φωνακλού, πρώην παρθένα», στη δεύτερη περίοδο οι κριτικοί φαίνεται να ενδιαφέρονται λιγότερο για την εκκεντρικότητα της μορφής της και περισσότερο για το περιεχόμενο του λόγου της. Η προφητική της ιδιότητα αναδεικνύεται ως φορέας αλήθειας και γνώσης, ενώ η απόρριψη του λόγου της συνδέεται με την αδυναμία ή την απροθυμία της κοινωνίας να ακούσει δυσάρεστες αλήθειες. Σε ορισμένες κριτικές (Μπούρας, 2016; Τόλη, 2016) η «τρέλα» της παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας βίαιης πραγματικότητας που οι υπόλοιποι αρνούνται να αποδεχτούν, ενώ η φίμωσή της

αποκτά συμβολική σημασία ως αποκλεισμός ενοχλητικών ή αντισυμβατικών φωνών από τον δημόσιο λόγο. Με τον τρόπο αυτό, η Κασσάνδρα παύει να προσλαμβάνεται πρωτίστως ως «παρεκκλίνουσα» μορφή και αναδεικνύεται ως φορέας ενός λόγου που αμφισβητεί τις κυρίαρχες αφηγήσεις και αποκαλύπτει όψεις της πραγματικότητας που οι υπόλοιποι χαρακτήρες αρνούνται να αναγνωρίσουν (Boylan, 2014; Zeitlin, 1996).

(..)την Κασσάνδρα, η οποία φαίνεται να απολαμβάνει με λαιμαργία το γεύμα της, απάνθρωπη μέσα στην τρέλα της, γίνεται αποδέκτης της βίας και φιμώνεται. Φυσικό επακόλουθο, γιατί οι άνθρωποι αμυνόμενοι φιμώνουν αυτό που δεν θέλουν ν' ακούσουν, αυτό που έχουν χάσει απ' τον εαυτό τους,

(Τόλη, 2016)

Αντίθετα, η πρόσληψη της Ελένης εμφανίζει μεγαλύτερη συνέχεια με την προηγούμενη περίοδο. Παρότι οι χαρακτηρισμοί γίνονται λιγότερο ηθικολογικοί και λιγότερο εμφατικά καταδικαστικοί, η σύνδεσή της με την έναρξη του πολέμου παραμένει ισχυρή. Οι κριτικές (Μπούρας, 2016) εξακολουθούν να την παρουσιάζουν ως πρόσωπο που συνδέεται με την αιματοχυσία και την καταστροφή, ενώ σε μία περίπτωση (Τόλη, 2016) περιγράφεται μέσα από μορφές όπως η «Μάτα Χάρι», δηλαδή ως κάποια της οποίας η γοητεία και η παρουσία αποκτούν πολιτικές και ιστορικές συνέπειες. Η επιμονή αυτού του μοτίβου δείχνει ότι, παρά τις ευρύτερες μεταβολές στην πρόσληψη των γυναικείων χαρακτήρων, η σύνδεση της Ελένης με την ευθύνη για τον πόλεμο εξακολουθεί να λειτουργεί ως σταθερό ερμηνευτικό σχήμα. Η ανάγνωση αυτή αναδεικνύει τη δυσκολία αποδέσμευσης της μορφής της από παραδοσιακές αντιλήψεις που συνδέουν τη γυναικεία επιθυμία και τη σεξουαλικότητα με την κοινωνική καταστροφή (Boylan, 2014; Foley, 2001).

Η Ωραία Ελένη της Τροίας, που προκάλεσε τόση αιματοχυσία συναντά την περιφρόνηση του φαντάρου όταν επιχειρεί να του κάνει τα γλυκά μάτια

(Μπούρας, 2016).

Τα γυναικεία σώματα ως πεδίο πολέμου και εξουσίας

Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο, όπου οι αναφορές στις γυναικείες μορφές περιορίζονταν συχνά σε επιμέρους χαρακτηρισμούς συγκεκριμένων ηρώων (Αρτεμάκης, 1975; Νακόπουλος, 1975; Παγκουρέλης, 1985), στις κριτικές της παρούσας περιόδου οι

γυναίκες αναδεικνύονται ρητά σε κεντρικό άξονα ερμηνείας του έργου. Οι Τρωάδες περιγράφονται επανειλημμένα ως έργο που αφηγείται τον πόλεμο από τη σκοπιά των γυναικών, ενώ οι ηρωίδες παρουσιάζονται ως οι κατεξοχήν φορείς της εμπειρίας της ήττας, της προσφυγιάς, της σκλαβιάς και της απώλειας.

Πολλές κριτικές αναφέρονται στις γυναίκες του έργου ως παγκόσμια σύμβολα των αμάχων θυμάτων του πολέμου, συνδέοντας τις εμπειρίες τους με σύγχρονες μορφές βίας και εκτοπισμού (Κρύου, 2010; Σμυρνής, 2013; in.gr, 2001). Η έμφαση δίνεται στον τρόπο με τον οποίο τα σώματα και οι ζωές τους καθίστανται αντικείμενα ελέγχου από τους νικητές. Η αιχμαλωσία, η μετατροπή τους σε λάφυρα πολέμου, η απώλεια του οικείου χώρου και η αναγκαστική μετακίνηση παρουσιάζονται ως εκφράσεις μιας ευρύτερης σχέσης εξουσίας που ασκείται πάνω στις γυναίκες σε συνθήκες πολέμου (Foley, 2001).

Οι Τρωάδες έχουν ως κεντρικό πρόσωπο τη γυναίκα, την οποία αναδεικνύουν σε παγκόσμιο σύμβολο – θύμα της βαρβαρότητας του πολέμου. Ο ποιητής χρησιμοποιώντας τον θρηνητικό λόγο των γυναικών, διαπερνά το κέλυφος των αιώνων και κατορθώνει να τον κάνει να ηχήσει σαν ένα παγκόσμιο πανανθρώπινο τραγούδι εναντίον της βίας και του πολέμου.

(in.gr, 2001)

Μέσα από αυτές τις αναγνώσεις, οι Τρωάδες προσλαμβάνονται ως έργο που αναδεικνύει τις έμφυλες διαστάσεις της πολεμικής βίας και τους τρόπους με τους οποίους οι γυναίκες βιώνουν τις συνέπειες της εξουσίας. Η μετατόπιση αυτή συνάδει με τις φεμινιστικές προσεγγίσεις της αρχαίας τραγωδίας, οι οποίες υπογραμμίζουν ότι μέσα από τις γυναικείες μορφές αποκαλύπτονται οι μηχανισμοί εξουσίας, αποκλεισμού και κοινωνικού ελέγχου (Foley, 2001; Zeitlin, 1996). Παράλληλα, αντανακλά μια μεταβολή του «ορίζοντα προσδοκιών», καθώς έμφυλα ζητήματα που στις προηγούμενες περιόδους παρέμεναν στο περιθώριο της κριτικής συζήτησης αναδεικνύονται πλέον σε κεντρικούς άξονες ερμηνείας του έργου. Έτσι, η πρόσληψη μετατοπίζεται από μια γενική ανθρωπιστική καταγγελία προς μια πιο συγκεκριμένη εστίαση στις γυναικείες εμπειρίες και στη σχέση ανάμεσα στον πόλεμο, το σώμα και την εξουσία (Jauss, 1982b).

Διαπολιτισμικότητα

Ένα ακόμη στοιχείο που εμφανίζεται για πρώτη φορά στις κριτικές της δεύτερης περιόδου είναι η ανάδειξη της διαπολιτισμικότητας ως ερμηνευτικού και σκηνικού άξονα των Τρωάδων. Οι νεότερες σκηνικές προσεγγίσεις επιχειρούν να αναδείξουν τον οικουμενικό χαρακτήρα της τραγωδίας μέσα από τη συνάντηση διαφορετικών πολιτισμικών εμπειριών και γλωσσών (Κατσουνάκη, 2018; Μπίσιος, 2018).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση Τρωάδες (Τερζόπουλος, 2017) στην οποία η μορφή της Κασσάνδρας ενσαρκώθηκε από διαφορετικές ηθοποιούς προερχόμενες από διαφορετικές περιοχές και πολιτισμικά περιβάλλοντα.

Οι διαπολιτισμικές Τρωάδες του Τερζόπουλου, μιας και συμμετείχαν στην μητρική τους γλώσσα ηθοποιοί από διχοτομημένες πόλεις (Λευκωσία Κύπρου, Μόσχα Βοσνίας, Ιερουσαλήμ Ισραήλ), καθώς επίσης από την Συρία, την Κροατία, την Τουρκία και την Ελλάδα, έγιναν δυσνόητες (...) Επίκαιρη μεν η πρόθεση του σκηνοθέτη η παράσταση να λειτουργήσει ως διάβημα για την διχοτόμηση πόλεων και την διαίρεση λαών και οικογενειών, όταν στις ΗΠΑ ένας ανεξέλεγκτος πρόεδρος χωρίζει παιδιά μεταναστών από τις οικογένειές τους, προδόθηκε όμως από κάποιους εκ των συντελεστών του

(Μπίσιος, 2018).

Η έμφαση αυτή στη διαπολιτισμικότητα συνδέεται στενά με την οικουμενική διάσταση που αποδίδουν οι κριτικοί στο έργο. Οι Τρωάδες δεν προσλαμβάνονται πλέον μόνο ως αφήγηση μιας συγκεκριμένης ιστορικής ή μυθολογικής καταστροφής, αλλά ως ένα έργο που μπορεί να εκφράσει εμπειρίες βίας, εκτοπισμού και απώλειας ανεξάρτητα από εθνικά, πολιτισμικά ή χρονικά όρια. Η διαπολιτισμική σκηνική πρακτική λειτουργεί επομένως ως μέσο επικαιροποίησης της τραγωδίας και ταυτόχρονα ως τρόπος ανάδειξης της διαχρονικής και παγκόσμιας απήχησής της (Hartigan, 1995; Lloyd, 1996). Διαφαίνεται έτσι το πώς η πρόσληψη επαναπροσδιορίζεται μέσα από νέες πολιτισμικές και ιστορικές συνθήκες (Jauss, 1982b), ενώ οι παραστάσεις αξιοποιούν την τραγωδία ως πεδίο συνάντησης διαφορετικών εμπειριών πολέμου, προσφυγιάς και συλλογικής μνήμης (Hall, 2004).

Η μετατόπιση που παρατηρείται στις κριτικές της περιόδου 2001-2019 μπορεί να συσχετιστεί με το ευρύτερο ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής. Οι πολεμικές

συγκρούσεις στη Μέση Ανατολή, η προσφυγική κρίση που κορυφώθηκε το 2015-2016 και η εντονότερη δημόσια συζήτηση γύρω από τα ανθρώπινα δικαιώματα, τον εκτοπισμό και τη διαπολιτισμική συνύπαρξη επηρέασαν σημαντικά τον ελληνικό δημόσιο λόγο και την καλλιτεχνική παραγωγή (Palaiologou & Palaiologou, 2016). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι κριτικοί διαβάζουν τις Τρωάδες πρωτίστως μέσα από την εμπειρία της προσφυγιάς, των αμάχων θυμάτων του πολέμου και της πολιτικής ευθύνης, ενώ παράλληλα αναδεικνύονται διαπολιτισμικές σκηνικές πρακτικές που επιχειρούν να συνδέσουν την τραγωδία με διαφορετικές σύγχρονες εμπειρίες βίας και εκτοπισμού.

Συνολικά, οι κριτικές της περιόδου 2001-2019 παρουσιάζουν μια σαφή μετατόπιση προς πολιτικότερες και περισσότερο έμφυλες αναγνώσεις των Τρωάδων. Η προσφυγιά, ο εκτοπισμός, η πολιτική ευθύνη και οι εμπειρίες των γυναικών αναδεικνύονται σε κεντρικά ερμηνευτικά σχήματα (Hartigan, 1995), ενώ οι γυναικείοι χαρακτήρες αντιμετωπίζονται ολόενα και περισσότερο ως φορείς πολιτικού λόγου και συλλογικής μνήμης (Boylan, 2014). Η μετατόπιση αυτή αναδεικνύει μια αλλαγή του «ορίζοντα προσδοκιών» (Jauss, 1982b), καθώς το ενδιαφέρον των κριτικών μετακινείται από τον γενικό ανθρωπιστικό χαρακτήρα του έργου προς ζητήματα εξουσίας, προσφυγιάς, έμφυλης βίας και κοινωνικού αποκλεισμού. Παράλληλα, η ανάδειξη των γυναικείων μορφών ως φορέων πολιτικής εμπειρίας σχετίζεται με φεμινιστικές προσεγγίσεις της τραγωδίας, οι οποίες αντιμετωπίζουν τις γυναίκες όχι ως περιφερειακές μορφές της δράσης αλλά ως κεντρικά σημεία μέσα από τα οποία γίνονται ορατές οι συνέπειες της βίας και οι μηχανισμοί της εξουσίας (Foley, 2001; Zeitlin, 1996). Τέλος, η ανάπτυξη διαπολιτισμικών σκηνικών πρακτικών υποδηλώνει μια προσπάθεια επανανοηματοδότησης του έργου σε διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα των Τρωάδων να συνομιλούν με σύγχρονες εμπειρίες πολέμου, εκτοπισμού και συλλογικού τραύματος (Hall, 2004).

3^η περίοδος: 2020-2025

Οι Τρωάδες ως πολιτικό σχόλιο για σύγχρονες μορφές βίας και πολέμου

Στις κριτικές της περιόδου 2020-2025 οι Τρωάδες εξακολουθούν να προσλαμβάνονται ως κατεξοχήν αντιπολεμικό έργο. Ωστόσο, σε αντίθεση με τις προηγούμενες περιόδους, η αντιπολεμική διάσταση δεν παραμένει σε ένα γενικό και αφηρημένο επίπεδο καταδίκης του

πολέμου, αλλά συνδέεται άμεσα με συγκεκριμένα σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Οι κριτικοί και οι δημιουργοί των παραστάσεων επιχειρούν συστηματικά να γεφυρώσουν την απόσταση ανάμεσα στον μύθο της Τροίας και στη σύγχρονη πραγματικότητα, μετατρέποντας την τραγωδία σε εργαλείο σχολιασμού των σημερινών μορφών βίας, εκτοπισμού και καταπίεσης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση του Παρασκευόπουλου (2020) στο ΚΘΒΕ όπου εντοπίζονται ρητές αναφορές στον πόλεμο της Συρίας και στο σύγχρονο προσφυγικό ζήτημα. Η καταστροφή της Τροίας παρουσιάζεται ως εμπειρία που επαναλαμβάνεται διαχρονικά, ενώ οι Τρωαδίτισσες συνδέονται με σύγχρονους πληθυσμούς που χάνουν την πατρίδα τους και αναγκάζονται να αναζητήσουν έναν άγνωστο τόπο εγκατάστασης. Ο πόλεμος αντιμετωπίζεται ως διαρκής μηχανισμός παραγωγής βίας, ανισότητας και ανθρώπινης απαξίωσης. Η έμφαση μετατοπίζεται από την ατομική τραγωδία προς τις δομές εξουσίας που παράγουν την καταστροφή, ενώ η τραγωδία διαβάζεται ως σχόλιο πάνω στις συνέπειες της πολιτικής κυριαρχίας, της στρατιωτικής βίας και των αποκλεισμών που εξακολουθούν να χαρακτηρίζουν τον σύγχρονο κόσμο (Fraunhofer, 2007).

Ξεκάθαρες είναι και οι αναφορές στον πόλεμο της Συρίας και το προσφυγικό που συμβαίνει τα τελευταία χρόνια

(Τσιότσιου, 2020)

Ενώ στις προηγούμενες περιόδους το ενδιαφέρον εστιαζόταν κυρίως στη διαχρονικότητα του αντιπολεμικού μηνύματος, στις κριτικές της περιόδου αυτής η αξία του έργου φαίνεται να συνδέεται όλο και περισσότερο με την ικανότητά του να ερμηνεύει συγκεκριμένες σύγχρονες πολιτικές πραγματικότητες. Οι κριτικοί (Ζήσης, 2023; Χατζηδημητρίου, 2023) αναζητούν μια ενεργή συνομιλία του έργου με ζητήματα όπως οι σύγχρονες πολεμικές συγκρούσεις, η προσφυγιά, η έμφυλη βία και οι σχέσεις εξουσίας. Υπό αυτή την έννοια, η πρόσληψη μετατοπίζεται από το ερώτημα «τι λένε οι Τρωάδες για τον πόλεμο» στο ερώτημα «τι μπορούν να πουν οι Τρωάδες για το παρόν» (Jauss, 1982b).

Εν ολίγοις, αυτές οι «Τρωάδες» ήταν μια καλλιτεχνική πράξη που δεν αναζήτησε το νέο τραγικό σώμα, τον παροντικό χρόνο της τραγωδίας και της τραγικής σύγκρουσης, την τραγική υπέρβαση και την τραγική

ηδύτητα. Κινήθηκε ανεύθυνα στο χώρο της ηθικής και της πολιτικής σκέψης και ευθύνης

(Χατζηδημητρίου, 2023)

Οι γυναίκες ως λάφυρα πολέμου και φορείς έμφυλης βίας

Στις κριτικές της περιόδου 2020-2025 παρατηρείται μια σαφής μετατόπιση από τη γενικότερη αναφορά στις γυναίκες ως θύματα του πολέμου προς μια πιο ρητή εστίαση στις έμφυλες διαστάσεις της βίας και της εξουσίας. Στις κριτικές (Νέστορας, 2023; Τσιότσιου, 2020; The LiFO team, 2022) υπογραμμίζεται ότι η θέση των Τρωαδίτισσων δεν καθορίζεται μόνο από την ήττα της πόλης τους αλλά και από το γεγονός ότι τα σώματά τους μετατρέπονται σε αντικείμενα κατοχής, ανταλλαγής και ελέγχου από τους νικητές. Οι γυναίκες παρουσιάζονται ως ιδιαίτερα ευάλωτες στις συνέπειες της σύγκρουσης, καθώς μετά την απώλεια των ανδρών συγγενών τους βρίσκονται αντιμέτωπες με την προοπτική της σκλαβιάς, του βιασμού, της σεξουαλικής εκμετάλλευσης και της αναγκαστικής μετακίνησης (Hartigan, 1995; Lloyd, 1996).

Η βεβήλωση της γυναικείας ύπαρξης και της κοινωνικής της ταυτότητας – η γυναίκα ως λάφυρο στη διαχρονία. Άκρα Ταπείνωση. Η απαξίωση του ανθρώπινου είδους, μέσα από τον βασανισμό αυτών που κουβαλάνε το κοινωνικό στίγμα.

(The LiFO team, 2022)

Παράλληλα, για πρώτη φορά στις κριτικές (Ζήσης, 2023; Τσιότσιου, 2020; The LiFO team, 2022) εμφανίζεται ένας πιο συστηματικός προβληματισμός γύρω από τις σχέσεις φύλου και τα έμφυλα στερεότυπα που αναπαράγονται τόσο μέσα στο έργο όσο και μέσα από ορισμένες σκηνικές προσεγγίσεις. Η συζήτηση πλέον επεκτείνεται και στις πατριαρχικές δομές που επιτρέπουν και νομιμοποιούν διαφορετικές μορφές έμφυλης καταπίεσης. Με αυτόν τον τρόπο, οι Τρωάδες προσεγγίζονται μόνο ως έργο που επιτρέπει τον προβληματισμό γύρω από την κατασκευή του φύλου, την έμφυλη βία και τις δομές εξουσίας που τη νομιμοποιούν (Foley, 2001; Zeitlin, 1996).

(...) η ομάδα ΘΕΑΜΑ, επιθυμώντας να ανοίξει έναν κοινωνικό διάλογο με τα ζητήματα της εποχής μας, αξιοποιεί (...) τα στοιχεία εκείνα που εστιάζουν στις συνέπειες του πολέμου και την οποιαδήποτε μορφή

καταπίεσης που αυτές επισύρουν, φωτίζοντας τη θέση της γυναίκας μέσα στη συγκεκριμένη συνθήκη. Η απάλειψη των στερεοτύπων και η ασυνέχεια της αναπαραγωγής του στιγματιστικού λόγου δεν θα μπορούσε να βρει άλλο πιο κατάλληλο έδαφος, παρά μονάχα το συγκεκριμένο έργο.

(The LiFO team, 2022)

Τέλος, η σύνδεση των Τρωάδων με σύγχρονες περιπτώσεις γυναικοκτονιών και έμφυλης βίας ενισχύει περαιτέρω αυτή την ανάγνωση. Στην παράσταση Τρωάδες από την ομάδα Θέαμα (Οικονόμου & Σταυρακάκη, 2022), αναφέρονται συμβολικά ονόματα γυναικών που δολοφονήθηκαν τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, μεταφέροντας τη συζήτηση από τον μύθο της Τροίας στη σύγχρονη πραγματικότητα. Η συγκεκριμένη προσέγγιση σηματοδοτεί μια ουσιαστική διαφοροποίηση σε σχέση με τις προηγούμενες περιόδους πρόσληψης του έργου. Ενώ οι παλαιότερες κριτικές εστίαζαν κυρίως στις γυναίκες ως θύματα του πολέμου και της προσφυγιάς, στις κριτικές της περιόδου 2020-2025 οι Τρωάδες συνδέονται άμεσα με ζητήματα που βρίσκονται στον πυρήνα του σύγχρονου φεμινιστικού δημόσιου λόγου, όπως η γυναικοκτονία, η έμφυλη βία και οι πατριαρχικές σχέσεις εξουσίας. Η μετατόπιση αυτή δείχνει ότι το ενδιαφέρον επεκτείνεται στους κοινωνικούς και πολιτισμικούς μηχανισμούς που παράγουν και νομιμοποιούν τη βία εναντίον τους. Με τον τρόπο αυτό, οι Τρωάδες μετατρέπονται σε πεδίο προβληματισμού γύρω από σύγχρονες μορφές έμφυλης καταπίεσης και κοινωνικής ανισότητας (Foley, 2001; Jauss, 1982b; Wilmer, 2007).

Οι Τρωάδες έχουν ονόματα που δεν θα ξεχαστούν ποτέ. Ελένη, Γαρυφαλλιά, Αγγελική, Κατερίνα, Αδαμαντία, Βάια, Φαίη, Μόνικα, Ελένη, Ζωή, Άντα, Άννα, Τόνια, Καρολάιν, Βασιλική, Κωνσταντίνα, Αννίσα, Μαρία, Σταυρούλα, Δώρα, Νεκταρία, Ελιόνα, Τζεβριέ, Αλεξάνδρα, Βίκυ, Εβίν Εκρέμ Αλί, Κλειώ...

(The LiFO team, 2022).

Οι γυναικείοι χαρακτήρες ως πεδία επαναδιαπραγμάτευσης της εξουσίας και της έμφυλης ταυτότητας

Η μορφή της Εκάβης εμφανίζεται να εδραιώνει την πολιτικοποιημένη εικόνα που είχε ήδη διαμορφωθεί κατά την προηγούμενη περίοδο. Σε αντίθεση με τις παλαιότερες κριτικές της δεκαετίας του 1965-1992, όπου κυριαρχούσε η εικόνα της τραγικής μητέρας που θρηνεί για την καταστροφή της οικογένειας και της πόλης της, οι νεότερες αναγνώσεις αναδεικνύουν

περισσότερο τη μαχητικότητα, την οργή και την αντοχή της. Η Εκάβη παρουσιάζεται ως πρόσωπο που συνεχίζει να αντιστέκεται ακόμη και μέσα στην ήττα, μετατρέποντας το προσωπικό πένθος σε ηθική και πολιτική στάση απέναντι στη βία των νικητών (Ζήσης, 2023; Νέστορας, 2020).

Η Γιώτα Φέστα ερμηνεύει μοναδικά την Εκάβη, χωρίς να αναλώνεται αποκλειστικά στη τραγική διάσταση της ηρωίδας. Η ερμηνεία της είναι περισσότερο επικεντρωμένη στην αγέρωχη, θαρραλέα και ψύχραιμη αποδοχή της κατάστασης της ηρωίδας, ένα μανιφέστο θάρρους και ηθικής υπεροχής. (...) παραμένει μία ηρωίδα που δεν σταμάτησε λεπτό να μάχεται, ένα ζωντανό μνημείο θάρρους.

(Νέστορας, 2020)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική (Χατζηδημητρίου, 2023) που σχολιάζει την ερμηνεία της Ρούλας Πατεράκη στον ρόλο της Εκάβης επισημαίνοντας ότι ο ρόλος θα μπορούσε να λειτουργήσει ως αφορμή αμφισβήτησης στερεοτύπων γύρω από το γήρας και τη γυναικεία ορατότητα. Η συγκεκριμένη ανάγνωση εισάγει μια νέα διάσταση στην πρόσληψη του χαρακτήρα, καθώς για πρώτη φορά αναδεικνύεται ρητά η διασταύρωση φύλου και ηλικίας. Επισημαίνεται έτσι ένα ευρύτερο ζήτημα: το κατά πόσο το σύγχρονο θέατρο μπορεί να αμφισβητήσει στερεότυπα που συνδέουν τη γυναικεία σκηνική αξία με τη νεότητα, την ομορφιά ή τη σωματική «αρτιότητα» (Bennett, 1998). Παράλληλα, δείχνει μια περαιτέρω μεταβολή του «ορίζοντα προσδοκιών» των κριτικών, καθώς ζητήματα όπως το γήρας, η γυναικεία ορατότητα και η σκηνική δύναμη των ηλικιωμένων γυναικών αναγνωρίζονται πλέον ως σημαντικές παράμετροι της πρόσληψης του έργου (Jauss, 1982b).

(...) (η Εκάβη) Είναι ένας ρόλος που δίνει την ευκαιρία σε έμπειρους ηθοποιούς της τρίτης ηλικίας να δείξουν ότι τα γηρατειά έχουν μια άλλη σκηνική δύναμη και ομορφιά. Η Ρούλα Πατεράκη στην ηλικία των 79 ετών έδινε αυτή την ευκαιρία στον σκηνοθέτη να αμφισβητήσει τα στερεότυπα περί γήρατος, να διερευνήσει το γηρασμένο σώμα της βασιλικής γυναίκας, όλες τις ηλικίες, τις εμπειρίες και τις μνήμες που φέρει

(Χατζηδημητρίου, 2023)

Η πιο ενδιαφέρουσα μετατόπιση της περιόδου αφορά την πρόσληψη της Ελένης. Από τη μία πλευρά, αρκετές κριτικές εξακολουθούν να αναπαράγουν γνώριμους χαρακτηρισμούς που συναντώνται ήδη από τις προηγούμενες δεκαετίες. Η Ελένη περιγράφεται ως ωραιοπαθής, αλαζονική ή αυτάρεσκη μορφή, ενώ η σύνδεσή της με την έναρξη του πολέμου παραμένει παρούσα, έστω και λιγότερο έντονα από ό,τι στις παλαιότερες αναγνώσεις (Ζήσης, 2023; Τσιότσιου, 2020; Χατζηδημητρίου, 2023).

(...) ωραιοπαθή και κενόμυαλη Ελένη (...)

(Χατζηδημητρίου, 2023)

Παράλληλα όμως εμφανίζεται για πρώτη φορά μια διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση. Σε συγκεκριμένη κριτική (Νέστορας, 2023), η ηρωίδα παρουσιάζεται ως κάποια που επιλέγει η ίδια τον δρόμο της και διεκδικεί το δικαίωμα να διαθέτει ελεύθερα το σώμα, τον έρωτα και τη ζωή της. Η ανάγνωση αυτή απομακρύνεται αισθητά από τη συμβατική ηθικολογική πρόσληψη της Ελένης ως υπεύθυνης για την καταστροφή και επανατοποθετεί το ενδιαφέρον στην προσωπική επιλογή και στην ελευθερία της γυναικείας επιθυμίας. Πρόκειται για μια σημαντική μετατόπιση, καθώς η Ελένη παύει να λειτουργεί πρωτίστως ως σύμβολο γυναικείας ενοχής και μετατρέπεται σε υποκείμενο που διεκδικεί την αυτονομία του απέναντι στους κοινωνικούς και ηθικούς περιορισμούς που επιχειρούν να ρυθμίσουν τη γυναικεία συμπεριφορά. Έτσι, η συζήτηση μετατοπίζεται από το ερώτημα της ευθύνης στο ερώτημα της γυναικείας αυτοδιάθεσης: δεν αξιολογείται πλέον αν η Ελένη υπήρξε «σωστή» ή «λανθασμένη», αλλά αν διαθέτει το δικαίωμα να επιλέγει η ίδια για το σώμα, τον έρωτα και τη ζωή της. Η ανάγνωση αυτή συνάδει με φεμινιστικές προσεγγίσεις που αμφισβητούν τις παραδοσιακές αναπαραστάσεις των γυναικών ως φορέων ηθικής παρέκκλισης και αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο η γυναικεία επιθυμία και η γυναικεία αυτονομία ιστορικά αντιμετωπίζονται ως απειλή για την κοινωνική τάξη (Boylan, 2014; Foley, 2001; Wilmer, 2007).

(..) εξαιρετική είναι και η Κλειώ Δανάη Οθωναίου στο ρόλο της Ελένης (...), η οποία απέδωσε "απαστράπτουσα" ένα μνημείο γυναικείας αυτοδιάθεσης, χαράσσοντας ένα δρόμο, τον οποίο κάθε γυναίκα έχει δικαίωμα να διαβεί ελεύθερη, διαθέτοντας τον εαυτό της στον έρωτα και στη ζωή, όπως αυτή επιθυμεί

(Νέστορας, 2023)

Στο ίδιο πλαίσιο, για πρώτη φορά στις κριτικές της έρευνας εμφανίζεται μια πιο κριτική στάση απέναντι στον Μενέλαο. Ενώ στις προηγούμενες περιόδους η ευθύνη για τον πόλεμο αποδιδόταν σχεδόν αποκλειστικά στην Ελένη, ορισμένες σύγχρονες αναγνώσεις στρέφουν την προσοχή και προς τον ίδιο τον Μενέλαο, επισημαίνοντας τόσο τις πολιτικές του ευθύνες (Νέστορας, 2023) όσο και τον μισογυνικό χαρακτήρα ορισμένων τοποθετήσεών του (Τσιότσιου, 2020). Η μετατόπιση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς αμφισβητεί μια μακροχρόνια παράδοση πρόσληψης που αντιμετώπιζε την Ελένη ως αποκλειστικό φορέα ευθύνης και επαναφέρει στο προσκήνιο τις πατριαρχικές δομές εξουσίας μέσα στις οποίες παράγεται η ίδια η αφήγηση του πολέμου. Ο πόλεμος εμφανίζεται ως προϊόν πολιτικών αποφάσεων, ανδρικών ανταγωνισμών και σχέσεων εξουσίας. Επανεξετάζονται έτσι όχι μόνο η μορφή της Ελένης αλλά και το ίδιο το πατριαρχικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συγκροτείται η αφήγηση της ενοχής και της ευθύνης (Foley, 2001; Zeitlin, 1996).

Η ήρεμη ερμηνεία του Αλέξανδρου Μπουρδούμη υπογραμμίζει με τρόπο απολύτως σωστό τον χαρακτήρα του Μενέλαου, καθώς ο ήρωας αυτός κουβαλάει την ενοχή της πολιτικής ευθύνης για την κατάσταση των τρωάδων και για τους νεκρούς ένθεν και ένθεν και κρύβει την ανανδρία του πίσω από ηρωικές πράξεις άλλων και θεϊκές βουλήσεις.

(Νέστορας, 2023)

Η έμφυλη οπτική ως κριτήριο αξιολόγησης των παραστάσεων

Ένα από τα σημαντικότερα ευρήματα της περιόδου 2020-2025 είναι ότι ζητήματα φύλου και γυναικείων εμπειριών μετατρέπονται σε βασικό κριτήριο αξιολόγησης των ίδιων των παραστάσεων. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες περιόδους, οι κριτικοί της παρούσας περιόδου εξετάζουν συστηματικά κατά πόσο οι σκηνικές προσεγγίσεις αναδεικνύουν ή αναπαράγουν τις πατριαρχικές αντιλήψεις που βρίσκονται στον πυρήνα του έργου.

Χαρακτηριστική είναι η έντονα αρνητική αποτίμηση παραστάσεων που αντιμετωπίζουν ζητήματα όπως η γυναικεία καταπίεση, η σεξουαλική βία και η έμφυλη ανισότητα ως δευτερεύοντα στοιχεία ή αναπαράγουν στερεοτυπικές αναπαραστάσεις των γυναικείων προσώπων. Κριτικοί (Ζήσης, 2023; Χατζηδημητρίου, 2023) επισημαίνουν ότι οι Τρωάδες πραγματεύονται πρωτίστως τις συνέπειες του πολέμου πάνω στις γυναίκες και στα σώματά

τους, αναδεικνύοντας την εξάρτηση της μοίρας τους από τις αποφάσεις των ανδρών, καθώς και την έκθεσή τους στη σκλαβιά, τον βιασμό και τη σεξουαλική εκμετάλλευση. Υπό αυτό το πρίσμα, η άκριτη αναπαραγωγή έμφυλων στερεοτύπων ή η παρουσίαση μορφών όπως η Κασσάνδρα και η Ελένη μέσα από απλοποιητικά σχήματα χαρακτηρίζεται ως ερμηνευτική αδυναμία που περιορίζει το τραγικό και πολιτικό εύρος του έργου. Οι κριτικοί (Ζήσης, 2023; Χατζηδημητρίου, 2023) αναμένουν από τις παραστάσεις να τοποθετηθούν ενεργά απέναντι στα έμφυλα στερεότυπα και στις πατριαρχικές δομές εξουσίας. Οι Τρωάδες πλέον προσλαμβάνονται πέρα από αντιπολεμικό έργο και ως κείμενο που προσφέρεται για τη διερεύνηση ζητημάτων έμφυλης βίας, γυναικείας αυτοδιάθεσης και πατριαρχικής εξουσίας. Ως αποτέλεσμα, η γυναικεία οπτική λειτουργεί ως κεντρικός άξονας μέσα από τον οποίο αξιολογείται η επιτυχία ή η αποτυχία μιας σύγχρονης παράστασης (Jauss, 1982b).

(...) οι γυναίκες είναι μια ακόμα σοβαρή «παράπλευρη απώλεια» (sic) των αντρικών πολέμων και αυτής της παράστασης. Στο έργο, η μοίρα τους εξαρτάται μόνο από τους άντρες. (...) δεν μπορούν πια να τις προστατεύσουν και μοιραία θα καταλήξουν σκοτωμένες, βιασμένες, σκλάβες και ερωμένες των αλαζόνων νικητών. Οι Τρωάδες θίγουν τις συνέπειες που έχει ένας πόλεμος κυρίως στη γυναίκα και στο γυναικείο σώμα, και την υποτιθέμενη κατωτερότητά τους. Είναι ένα σοβαρό ζήτημα των ημερών μας, που η παράσταση απλά διεκπεραίωσε, εύκολα αναπαράγοντας έμφυλα στερεότυπα. (...) Η ίδια άκριτη αναπαραγωγή έμφυλων στερεοτύπων, που διαστρεβλώνει το τραγικό μέγεθος των γυναικείων προσώπων, διέκρινε επίσης τη νυμφομανή Κασσάνδρα της Μαρίας Διακοπαναγιώτου και την ωραιοπαθή και κενόμυαλη Ελένη της Λουκίας Βασιλείου.

(Χατζηδημητρίου, 2023)

Αντίθετα, θετικότερη κριτική αποτίμηση φαίνεται να λαμβάνουν παραστάσεις που συνδέουν την τραγωδία με σύγχρονες μορφές έμφυλης καταπίεσης και αναδεικνύουν τη γυναικεία εμπειρία ως κεντρικό άξονα της αφήγησης. Ιδιαίτερα ευνοϊκά σχολιάζονται σκηνικές προσεγγίσεις που συνδέουν τις Τρωάδες με σύγχρονα θύματα γυναικοκτονιών (Οικονόμου & Σταυρακάκη, 2022) ή με ιστορικές εμπειρίες γυναικείας δίωξης, όπως οι γυναίκες της Μακρονήσου (Ζαφείρης, 2025). Στις περιπτώσεις αυτές, η τραγωδία διαβάζεται μέσα από τη σκοπιά των γυναικών που υφίστανται πολλαπλές μορφές βίας και αποκλεισμού, ενώ

αναδεικνύονται παράλληλα η αλληλεγγύη, η αντοχή και οι συλλογικές μορφές αντίστασης απέναντι στην καταπίεση. Έτσι, οι γυναικείες μορφές προσλαμβάνονται και ως φορείς εμπειρίας, μνήμης και γνώσης που αποκαλύπτουν τις συνέπειες των κυρίαρχων σχέσεων εξουσίας (Foley, 2001; Zeitlin, 1996). Παράλληλα, η αξία των παραστάσεων συνδέεται πλέον με την ικανότητά τους να συνομιλούν με σύγχρονα ζητήματα φύλου και κοινωνικής δικαιοσύνης. Η αποδόμηση στερεοτυπικών αντιλήψεων γύρω από τον γάμο, τη γυναικεία σεξουαλικότητα, την ελεύθερη βούληση και τους κοινωνικούς εξαναγκασμούς προβάλλεται ως ζητούμενο της σύγχρονης σκηνικής πρακτικής. Με άλλα λόγια, η γυναικεία εμπειρία μετατρέπεται σε πεδίο πολιτικού και ιδεολογικού προβληματισμού (Jauss, 1982b).

(...) ο δημιουργός χρησιμοποιεί πραγματικές μαρτυρίες και ιστορικά τεκμήρια από την περίοδο του Εμφυλίου, προκειμένου να προχωρήσει σε μια πράξη μνήμης. Διότι όσο θυμόμαστε όσα έγιναν σε τόπους, όπως η Μακρόνησος, δεν θα σταματήσουμε να αντιστεκόμαστε. (...) είναι βαθύτατα συγκινητικός ο τρόπος με τον οποίο οι γυναίκες της Μακρονήσου κατάφεραν, σε έναν άγονο και αφιλόξενο τόπο, να παράξουν πολιτισμό, την ίδια στιγμή που υφίστανται μειωτικές διαδικασίες και βασανισμούς, άμεσα συνεδμεμένους με το φύλο και την ιδεολογία τους.

(Κακλαμάνη, 2025)

Συνδέοντας την μετατόπιση αυτή με το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της περιόδου 2020-2025, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η δημόσια συζήτηση στην Ελλάδα επηρεάστηκε καθοριστικά από την ελληνική εκδοχή του κινήματος #MeToo, η οποία άνοιξε έναν εκτεταμένο διάλογο γύρω από τη σεξουαλική κακοποίηση, τις σχέσεις εξουσίας και τη θέση των γυναικών στον δημόσιο χώρο. Παράλληλα, η αυξημένη δημοσιότητα που έλαβαν οι γυναικοκτονίες και οι κινητοποιήσεις του φεμινιστικού κινήματος μετέφεραν στο επίκεντρο του δημόσιου λόγου ζητήματα έμφυλης βίας, πατριαρχικών δομών και γυναικείας αυτοδιάθεσης (Kiouркиolis, 2025). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν προκαλεί έκπληξη ότι οι κριτικές της περιόδου δεν περιορίζονται πλέον στην αντιπολεμική διάσταση των Τρωάδων, αλλά στρέφονται συστηματικά προς τις έμφυλες σχέσεις εξουσίας, τη γυναικεία εμπειρία της βίας, τη γυναικεία αυτονομία και την αποδόμηση παραδοσιακών στερεοτύπων.

Συμπεράσματα

Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να διερευνήσει την πρόσληψη των Τρωάδων του Ευριπίδη μέσα από τις θεατρικές κριτικές που δημοσιεύθηκαν για ελληνικές παραστάσεις του έργου κατά την περίοδο 1965-2025. Η ανάλυση ανέδειξε ότι η πρόσληψη του έργου μεταβάλλεται ανάλογα με τα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα κάθε εποχής. Τα ευρήματα επιβεβαιώνουν τη βασική θέση της θεωρίας της πρόσληψης ότι το νόημα διαμορφώνεται εκ νέου μέσα από τη συνάντησή του με τους εκάστοτε αναγνώστες, θεατές και ερμηνευτές (Jauss, 1982)

Η ανάλυση κατέδειξε ότι, παρά τη σχετική σταθερότητα ορισμένων θεματικών αξόνων, όπως το αντιπολεμικό μήνυμα και η πολιτική ευθύνη, οι τρόποι με τους οποίους οι κριτικοί νοηματοδοτούν τις Τρωάδες μεταβάλλονται σημαντικά κατά τη διάρκεια των έξι δεκαετιών που εξετάζονται. Στην πρώτη περίοδο (1965-1992), το έργο προσλαμβάνεται κυρίως ως ένα ανθρωπιστικό και αντιπολεμικό σχόλιο. Οι κριτικές εστιάζουν πρωτίστως στην καθολικότητα του ανθρώπινου πόνου και στις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου, ενώ οι γυναικείοι χαρακτήρες αντιμετωπίζονται κυρίως ως φορείς θρήνου, απώλειας και ηθικής δοκιμασίας. Παρότι η πολιτική διάσταση του έργου είναι ήδη παρούσα, συνδέεται κυρίως με μια γενικότερη καταγγελία της. Αντίστοιχα, οι έμφυλες διαστάσεις του έργου παραμένουν σε μεγάλο βαθμό αόρατες, καθώς οι γυναίκες προσεγγίζονται κυρίως μέσα από παραδοσιακά σχήματα θηλυκότητας, μητρότητας και ηθικής αξιολόγησης.

Κατά τη δεύτερη περίοδο (2001-2019), παρατηρείται μια σαφής μετατόπιση προς περισσότερο πολιτικοποιημένες αναγνώσεις. Οι Τρωάδες παύουν να λειτουργούν αποκλειστικά ως μια γενική αλληγορία για τον ανθρώπινο πόνο και συνδέονται πλέον με συγκεκριμένες σύγχρονες εμπειρίες πολέμου, προσφυγιάς, εκτοπισμού και κρατικής βίας. Οι κριτικοί αναζητούν στο έργο τρόπους κατανόησης σύγχρονων κοινωνικών και πολιτικών πραγματικοτήτων, γεγονός που αναδεικνύει μια μεταβολή του «ορίζοντα προσδοκιών» τους (Jauss, 1982). Η αξία της τραγωδίας φαίνεται να συνδέεται ολοένα και περισσότερο με την ικανότητά της να συνομιλεί με σύγχρονες πολιτικές ανησυχίες και να παράγει κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό. Παράλληλα, οι γυναικείοι χαρακτήρες αρχίζουν να αντιμετωπίζονται περισσότερο ως φορείς πολιτικού λόγου και συλλογικής μνήμης, χωρίς ωστόσο τα ζητήματα φύλου να αποτελούν ακόμη κεντρικό άξονα ερμηνείας.

Η σημαντικότερη μεταβολή εντοπίζεται στην τρίτη περίοδο (2020-2025), κατά την οποία οι κριτικές εισάγουν συστηματικά ζητήματα φύλου και έμφυλης καταπίεσης στο επίκεντρο της πρόσληψης του έργου. Για πρώτη φορά οι Τρωάδες διαβάζονται ως έργο που αφορά τις πατριαρχικές δομές εξουσίας που καθορίζουν τη θέση των γυναικών. Οι κριτικοί δεν περιορίζονται πλέον στην περιγραφή των γυναικών ως θυμάτων της πολεμικής βίας, αλλά εξετάζουν τους τρόπους με τους οποίους το έργο αναπαριστά τη γυναικεία εμπειρία, τη σεξουαλική βία, την κοινωνική περιθωριοποίηση και τους μηχανισμούς ελέγχου του γυναικείου σώματος. Η μετατόπιση αυτή συνδέεται με τις φεμινιστικές προσεγγίσεις της αρχαίας τραγωδίας, οι οποίες έχουν αναδείξει ότι οι γυναικείες μορφές της τραγωδίας αποτελούν προνομιακό πεδίο διαπραγμάτευσης κοινωνικών, πολιτικών και ιδεολογικών εντάσεων (Foley, 2001; Zeitlin, 1996).

Ιδιαίτερα σημαντικό εύρημα της έρευνας αποτελεί το γεγονός ότι οι αναγνώσεις που επικεντρώνονται σε ζητήματα φύλου επηρεάζουν συνολικά τα κριτήρια αξιολόγησης των παραστάσεων. Παραστάσεις που αναπαράγουν χωρίς κριτική επεξεργασία παραδοσιακά στερεότυπα γύρω από τη γυναικεία σεξουαλικότητα, τη μητρότητα ή τον γάμο συχνά αντιμετωπίζονται αρνητικά, ενώ θετικότερα αξιολογούνται προσεγγίσεις που αναδεικνύουν τις εμπειρίες των γυναικών, τις μορφές έμφυλης βίας και τις δυνατότητες αντίστασης απέναντι στις πατριαρχικές δομές εξουσίας. Η εξέλιξη αυτή υποδηλώνει ότι η έμφυλη διάσταση αποτελεί βασικό ερμηνευτικό άξονα μέσα από τον οποίο αξιολογούνται οι σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις.

Συνολικά, η έρευνα δείχνει ότι η πρόσληψη των Τρωάδων μετατοπίζεται σταδιακά από μια κυρίως ανθρωπιστική και αντιπολεμική ανάγνωση προς μια περισσότερο πολιτικοποιημένη και, τελικά, προς μια σαφώς έμφυλη και φεμινιστική προσέγγιση. Η εξέλιξη αυτή εκφράζει βαθύτερες μεταβολές στις κοινωνικές και πολιτισμικές ευαισθησίες κάθε εποχής. Οι Τρωάδες αναδεικνύονται έτσι ως ένα δυναμικό πολιτισμικό κείμενο, του οποίου το νόημα γίνεται διαρκώς αντικείμενο πραγμάτευσης μέσα από νέους ορίζοντες προσδοκιών, νέες πολιτικές συνθήκες και νέες θεωρητικές προσεγγίσεις. Με τον τρόπο αυτό, η μελέτη της πρόσληψης του έργου αποκαλύπτει και πώς κάθε εποχή αναγνωρίζει μέσα σε αυτήν τις δικές της αγωνίες, συγκρούσεις και διεκδικήσεις.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόγλωσσες:

Ευριπίδης. (1977). *Τρωάδες* (Γ. Τσαρούχης, μτφρ.). Κέδρος. (Αρχικό έργο δημοσιεύτηκε 415 π.Χ.).

Κίτσιου, Ε. Π. (2025). *Η πρόσληψη των Τρωάδων του Ευριπίδη. Μια διαχρονική αντίληψη της καταδίκης του πολέμου* [Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο]. Apothesis – Institutional Repository of the Hellenic Open University. <https://apothesis.eap.gr/archive/item/219659?lang=el>

Sartre, J.-P. (1964). *Τρωάδες* (Ε. Νταρακλίτσα, μτφρ.). ΟΤΑΝ

Τσιτσιρίδης, Σ. (2025). Ευριπίδη «Τρωάδες»: Αναγνώσεις. *Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης*.

Ξενόγλωσσες:

Bennett, S. (1998). Theatre audiences: A theory of production and reception. *Journal of Mediterranean Studies* 8(1), 139-141. <https://muse.jhu.edu/article/676534>.

Braun, V. & Clarke, V. (2006) Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3 (2). pp. 77-101. ISSN 1478-0887

Braun, V. & Clarke, V. (2019) Reflecting on reflexive thematic analysis. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 11:4, 589-597, DOI: 10.1080/2159676X.2019.1628806

Braun, V. & Clarke, V. (2020). Can I use TA? Should I use TA? Should I not use TA? Comparing reflexive thematic analysis and other pattern-based qualitative analytic approaches. *Counselling and Psychotherapy Research*. doi:10.1002/capr.12360

Brillet-Dubois, P. (2009). Challenging war ideology in Euripides' Trojan Women. *HAL Open Science*. <https://shs.hal.science/halshs-01546420/document>

Brook, P. (1988). A theatrical casebook. *Methuen, London*.

Boylan, R. (2014). Female roles and the use of irony in The Trojan Women. *Anemoi, New College of Florida Journal of Pre-Modern Studies*, 48. Macalester College.

- Carlson, M. (2004). *The haunted stage: The theatre as memory machine*. University of Michigan Press.
- Case, S. E. (1985). Classic drag: The Greek creation of female parts. *Theatre Journal*, 37(3), 317–327. <https://doi.org/10.2307/3206851>
- Croally, N. T. (1994). *Euripidean polemic: The trojan women and the function of tragedy*. Cambridge University Press.
- Dundar, E. D. (2016). Safe distance, dark tourism, and ambivalent spatial relation in Gillian Plowman's *Yours Abundantly*, from Zimbabwe, and Christine Evans's *Trojan Barbie*. *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(2). <https://doi.org/10.1515/jcde-2016-0020>
- Evans, C. (2009). *Trojan Barbie*. Samuel French.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Foley, H. P. (1999). Modern performance and adaptation of Greek tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, 129, 1–12. <https://doi.org/10.2307/284422>
- Foley, H. P. (2001). *Female acts in Greek tragedy*. Princeton University Press.
- Fraunhofer, H. (2007). *Gender and the abject in Sartre*. Georgia College & State University.
- Gadamer, H. G. (2004). *Truth and method (2nd rev. ed.)*. Continuum.
- Götrick, K. (2008). Femi Osofisan's "Women of Owu": Paraphrase in performance. *Research in African Literatures*, 39(3), 82–98. <https://www.jstor.org/stable/20109625>
- Gregory, J. (Ed.). (2005). *A companion to Greek tragedy*. Blackwell Publishing.
- Hall, E. (2004). Towards a theory of performance reception. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 12(1), 51–89. <http://www.jstor.org/stable/20163955>
- Hartigan, K. (1995). *Greek tragedy on the American stage*. Greenwood Press.
- Holub, R. C. (1984). *Reception theory: A critical introduction*. Methuen.
- Hulton, D. (2014). Practice as research in drama and theatre inside and outside academia: The implications for classical reception studies. *Classical Reception Journal*, 6(2), 338–359. doi:10.1093/crj/clu002

- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press.
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception*. Harvester Press.
- Jauss, H. R. (1982). *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. University of Minnesota Press.
- Jauss, H. R., & Benzinger, E. (1970). Literary history as a challenge to literary theory. *New Literary History*, 2(1), 7–37. <https://doi.org/10.2307/468585>
- Kioupkiolis, A. (2025). Patriarchal backlash and feminist responses in Greece today. In: Smrdelj, R., Kuhar, R. (eds) *Anti-Gender Mobilizations in Europe and the Feminist Response*. Palgrave Studies in European Political Sociology. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-87693-6_8
- Lafferty, Z. (Director). (2016). *Queens of Syria* [Theatrical Performance]. Developing Artists, Refuge Productions, and Young Vic.
- Lennon, J. (2017). Dark tourism. In *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.212>
- Levin, H. (2020). *The lost women of Troy*. In *Hanoch Levin: Selected plays two* (J. Cohen, E. Fallenberg, L. Frankel, L. Nishri, & N. Tammuz, Trans.). Oberon Books. (Original work published 1984)
- Lloyd, M. (1996). Review of dying acts: Death in ancient Greek and modern Irish tragic drama, by F. MacIntosh. *Classics Ireland*, 3, 208–215. <https://doi.org/10.2307/25528300>
- McClure, L. K. (2016). Trojan Women. In L. K. McClure (Ed.), *A companion to Euripides* (pp. 197–213). Wiley Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781119257530.ch14>
- Mee, L. C. (1994). *Trojan women: A love story*. The (re)making project. <https://www.charlesmee.org/pdfs/trojan-women.pdf>
- Nwankwo, I. E. (2010). *Trojan women in contemporary perspectives: Dual readings of two recent adaptations*. Unpublished manuscript, Department of English, Gombe State University, Gombe, Nigeria.

- Osofisan, F. (2006). *Women of Owu*. University Press PLC
- Palaiologou, N. & Palaiologou, I. (2016). Diversity in Greece: Equity, access and inclusion issues. In D. Chambers (Ed.), *Inclusive education* (1st ed., pp. 11–24). Routledge.
- Rabinowitz, N., S. (2016). Trojan Women. In *A Companion to Euripides*, L.K. McClure (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781119257530.ch14>
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Singh, R. & Pratima, P. (2022). Jauss' theory of reception: A critical view. *International Journal of Health Sciences*, 6(S6), 2151–2162. <https://doi.org/10.53730/ijhs.v6nS6.10261>
- Storey, I. C. & Allan, A. (2005). *A guide to ancient Greek drama*. Blackwell Publishing.
- Taplin, O. (1978). *Greek tragedy in action*. Routledge.
- Thiébot, E. (2024). Ambivalence of interpretation between Israel and France in Hanoch Levin's theatre tragic material. In *Greek tragedy and the Middle East: Chasing the Myth*. Bloomsbury.
- Wilmer, S. (2007). Women in Greek tragedy today: A reappraisal. *Theatre Research International*, 32(2), 106-118. <https://doi.org/10.1017/S0307883307002775>
- Wohl, V. (2005). Tragedy and feminism. In R. Bushnell (Ed.), *A companion to tragedy* (pp. 145–160). Blackwell Publishing.
- Zeitlin, F. I. (1996). *Playing the other: Gender and society in classical Greek literature*. University of Chicago Press.
- Ziter, E. B. (2017). The Syria Trojan Women: Rethinking the public with therapeutic theater. *Communication and the Public*, 1-14. <https://doi.org/10.1177/2057047317711956>
- Zorba, M. (2009). Conceptualizing Greek cultural policy: The non-democratization of public culture. *International Journal of Cultural Policy*, 15(3), 245–259. <https://doi.org/10.1080/10286630802621522>
- Κριτικές:
- Αθηναίος, Π. (1983, 7 Ιουλίου). *Δεν ικανοποίησαν οι «Τρωάδες» στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου. Ελεύθερη Ώρα*.

- Άλκης Θρύλος. (1965, 15 Αυγούστου). *Μια αρχαία τραγωδία και μια σύγχρονη κωμωδία. Θέατρο Επιδαύρου, Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου, Ευριπίδη «Τρωάδες», τραγωδία. Νέα Εστία.*
- Αρτεμάκης, Σ. Ι. (1975, 17 Ιουλίου). *Η δευτέρα παράστασις των Επιδαυρίων. Ευριπίδου «Τρωάδες», από τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου. Μια καλλιτεχνική εργασία που έδωσε το ρίγος του κειμένου. Ελεύθερος Κόσμος.*
- Δρομάζος, Σ. Ι. (1965, 9 Ιουλίου). *Οι «Τρωάδες» στην Επίδαυρο. Η ερμηνεία αντίθετη με τον Ευριπίδη, με το κείμενο και τους χαρακτήρες του έργου. Η Αυγή*
- . Ζήσης, Κ. Β. (2023, 23 Αυγούστου). *Κριτική | «Τρωάδες» του Ευριπίδη από τον Χρήστο Σουγάρη και το ΚΘΒΕ: αναπάντητες κλήσεις παντού. Fragilemag.*
<https://fragilemag.gr/kritiki-troades-tou-evripidi-apo-ton-christo-sougari-kai-to-kthve-anapantites-kliseis-pantou/>
- in.gr. (2001, 31 Αυγούστου). *Με τις «Τρωάδες» του Ευριπίδη κλείνουν τα φετινά Επιδαύρια.*
<https://www.in.gr/2001/08/31/culture/me-tis-trwades-toy-eyripidi-kleinoun-ta-fetina-epidayria/>
- Κακλαμάνη, Α. (2025, 12 Νοεμβρίου). *Είδαμε την παράσταση «Μακρόνησος/Τρωάδες» στη νέα θεατρική σκηνή BRECHT-2510. Ματιά.* <https://xn--mxahi4ajr.gr/eidame/item/5744-%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%E2%80%9C%CE%BC%CE%B1%CE%BA%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B7%CF%83%CE%BF%CF%82-%CF%84%CF%81%CF%89%CE%AC%CE%B4%CE%B5%CF%82%E2%80%9D-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%BD%CE%AD%CE%B1-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%AE-brecht-2510.html>

- Κατσουνάκη, Μ. (2018, 10 Ιουλίου). Στο *Θέατρο Δελφών: Τα βουνά αντιλαλούν «Τρωάδες»*. *Η Καθημερινή*. <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/974129/sto-theatro-delfon-ta-voyna-antilaloun-troades/>
- Κρύου, Μ. (2010, 18 Μαρτίου). *Τρωάδες*. *Αθηνόραμα*. <https://www.athinorama.gr/theatre/8680/troades/>
- Κοκ. (1965, 6 Ιουλίου). Στην *Επίδαυρο*. «Τρωάδες» του Ευριπίδη, από το Εθνικό Θέατρο. *Ακρόπολις*.
- Λιγνάδης, Τ. (1975, 18 Ιουλίου). *Επιδαύρια 1975*. Ευριπίδου «Τρωάδες», από το Εθνικό Θέατρο. *Εσπερινή*.
- Μπίτσιος, Κ. Δ. (2018, 8 Ιουλίου). *Κριτική για την νέα σκηνοθετική δουλειά του Θεόδωρου Τερζόπουλου «Τρωάδες»*. Από τις 4 στις 5. <https://apotis4stis5.com/themata-f/32476-kritiki-gia-to-trwades>
- Μπούρας, Κ. (2016, 29 Νοεμβρίου). *Οι «Τρωάδες σήμερα» της Πατεράκη*. ΓΡΑΦΕΙΝ. <https://grafei.wordpress.com/2016/11/29/%CE%BF%CE%B9-%CF%84%CF%81%CF%89%CE%AC%CE%B4%CE%B5%CF%82-%CF%84%CF%8E%CF%81%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%AC%CE%BA%CE%B7/>
- Νακόπουλος, Θ. (1975, 16 Ιουλίου). «Τρωάδες» του Ευριπίδη. *Ριζοσπάστης*.
- Νέστορας, Α. (2020, 21 Αυγούστου). *Κριτική για τις «Τρωάδες» του Ευριπίδη από το ΚΘΒΕ, το ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ Βέροιας και το Κέντρο Πολιτισμού Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας*. *Stella's View*. <https://www.stellasview.gr/38426/>
- Νέστορας, Α. (2023, 8 Ιουλίου). *Κριτική για την παράσταση «Τρωάδες» του Ευριπίδη, από το ΚΘΒΕ*. *Stella's View*. <https://www.stellasview.gr/49899/>
- Παγκουρέλης, Β. (1985, 12 Δεκεμβρίου). *Αποσύνθεση... Οι «Τρωαδίτισσες» του Ευριπίδη στο Εθνικό*. *Ελεύθερος Τύπος*.
- Πετάση, Ε. (2010, 1 Απριλίου). *Θέατρο του Νέου Κόσμου / Τρωάδες*. LiFO. <https://www.lifo.gr/guide/theater/reviews/troades>
- Πολενάκης, Λ. (1992, 3 Σεπτεμβρίου). *Μελόδραμα της ιστορίας: «Τρωάδες» με το Εθνικό Θέατρο*. *Η Αυγή*.

- Σπανοπούλου, Ε. (1983, 10 Μαρτίου). *Οι ρόλοι μοιράστηκαν ανάποδα... στις «Τρωάδες» του Ευριπίδη. Έθνος.*
- Σμυρνή, Δ. (2014, 18 Ιουλίου). *Βέροια / «Τρωάδες»: «Πληγή στο σώμα των αθώων ο πόλεμος».* Faretra.info. <https://faretra.info/2014/07/18/politismos-smirni-troades-kritiki/>
- Σμυρνή, Γ. (2013, 1 Οκτωβρίου). *Είδαμε τις «Τρωάδες» του Ευριπίδη στο Ηρώδειο - Τα θύματα του πολέμου!* Monopoli.gr. <https://www.monopoli.gr/2013/10/01/reviews/eidame-parastaseis/122453/eidame-tis-trwades-toy-eyripidh-sto-hrwdeio-ta-thymata-toy-polemoy/>
- Σωτηρίου, Κ. (2019). *Αφορμή Τρωάδες, Θέατρο Σταθμός – Κριτική της παράστασης.* mytheatro.gr. <https://www.mytheatro.gr/aformi-troades-theatro-stathmos-kritiki-tis-parastasis/>
- The LiFO team. (2022, 4 Ιουλίου). *«Τρωάδες»: Μια καθολικά προσβάσιμη παράσταση, από την επαγγελματική συμπεριληπτική θεατρική ομάδα ΘΕΑΜΑ. LiFO.* <https://www.lifo.gr/guide/theater/news/troades-mia-katholika-prosbasimi-parastasi-apo-tin-epaggelmatiki-sympertiliptiki>
- Τόλη, Ζ. (2016, 17 Δεκεμβρίου). *Κριτική θεάτρου – «Τρωάδες σήμερα».* Enetpress. <https://www.enetpress.gr/kritiki-theatrou-troades-simera/>
- Τριγώνη, Μ. (2022, 25 Ιουλίου). *«Τρωάδες» απ' την ομάδα ΘΕΑΜΑ. Μια περιοδεία που δεν πρέπει να χάσεις.* Artviews. <https://artviews.gr/troades-ap-tin-omada-theama-mia-periodeia-pou-den-prepei-na-chaseis/>
- Τσιότσιου, Α.-Α. (2020, 21 Αυγούστου). *Κριτική για την παράσταση Τρωάδες του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Γιάννη Παρασκευόπουλου.* ThessCulture. <https://thessculture.gr/theatro/kritikes-theatro/kritiki-gia-tin-parastasi-troades-toy>
- Τσιρμπίνος, Τ. (1975, 16 Ιουνίου). *Οι τραγωδίες των εφετινών Επιδαυρίων. Οι «Τρωάδες» του Ευριπίδη. Το έργο, η ερμηνεία και οι ερμηνευταί του «Οιδίπους επί Κολωνώ», το εναρκτήριο. Εσπερινή.*
- Χ. (1965, 5 Ιουλίου). *«Τρωάδες». Εστία.*

Χατζηδημητρίου, Π. (2023, 13 Ιουλίου). *Τρωάδες, αστέρες και σπρας*. Athens Voice.
<https://www.athensvoice.gr/politismos/theatro-opera/808490/oi-troades-apo-to-kratiko-theatro-voreiou-ellados-kritiki/>

χ.σ. (1991, 18 Ιουλίου). *Μαχητική Εκάβη η Άννα Συνοδινού. «Ο πολιτισμός είναι η μόνη
ελπίδα μας»*. Η Καθημερινή.

Παραστάσεις:

Αλατζάς, Τ. (2019). *Αφορμή... Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Θέατρο Σταθμός.

Αμπαζής, Θ. (2013). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας.

Αντύπας, Α. (2001). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Φάσμα.

Ζαφείρης, Α. (2025). *Μακρόνησος/Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Σκηνή BRECHT-2510.

Ζηβανός, Π. (2014). *Εμπερίες Τρωάδων* [Θεατρική Παράσταση]. Κέντρο Θεατρικής
Έρευνας Θεσσαλονίκης.

Θεοδοσιάδης, Γ. (1991). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Εθνικό Θέατρο.

Θεοδωρόπουλος, Β. (2010). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Νέα Σκηνή Τέχνης / Θέατρο
του Νέου Κόσμου.

Καραντινός, Σ. (1966). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Κρατικό Θέατρο Βορείου
Ελλάδος.

Μουζενίδης, Τ. (1965). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Εθνικό Θέατρο.

Μουμουλίδης, Θ. (2014). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. 5η Εποχή Τέχνης / ΔΗΠΕΘΕ
Βέροιας.

Ντουφεξής, Σ. (1983). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Εθνικό Θέατρο.

Οικονόμου, Β., & Σταυρακάκη, Σ. (2022). *Τρωάδες (διασκευή Sartre)* [Θεατρική
Παράσταση]. Ομάδα Θέαμα.

Παρασκευόπουλος, Γ. (2020). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Κρατικό Θέατρο Βορείου
Ελλάδος.

Πατεράκη, Ρ. (2016). *Τρωάδες σήμερα* [Θεατρική Παράσταση]. Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας.

Σολομός, Α. (1975). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Εθνικό Θέατρο.

- Σουγάρης, Χ. (2023). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.
- Τερζόπουλος, Θ. (2017). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Ίδρυμα Ωνάση.
- Τσαρούχης, Γ. (1977). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση].
- Φιλίππιδης, Α. (1985). *Τρωαδίτισσες* [Θεατρική Παράσταση]. Εθνικό Θέατρο.
- Χατζάκης, Σ. (2015). *Τρωάδες* [Θεατρική Παράσταση]. Εθνικό Θέατρο.
- Warner, D. (Director). (2000–2003). *Medea* (K. McLeish & Volatic Ltd, Trans.) [Theatrical Performance]. Abbey Theatre.

Παραρτήματα

Παράρτημα 1: Ελληνικές Θεατρικές Παραστάσεις και Διασκευές

Θεατρική Περίοδος	Θίασος	Σκηνοθεσία	Μετάφραση
1964-1965	Εθνικό Θέατρο	Τάκης Μουζενίδης	Θρασύβουλος Σταύρου
1966-1967	Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος	Σωκράτης Καραντινός	
07/1975	Εθνικό Θέατρο	Αλέξης Σολομός	Θρασύβουλος Σταύρου
1977		Γιάννης Τσαρούχης	Γιάννης Τσαρούχης
1983	Εθνικό Θέατρο	Σταύρος Ντουφεξής	Σταύρος Ντουφεξής-Δημήτρης Μηλιάδης
1985 - 1986	Εθνικό Θέατρο	Ανδρέας Φιλιππίδης	Θανάσης Βαλτινός
07/1991	Εθνικό Θέατρο	Γιώργος Θεοδοσιάδης	Τάσος Ρούσσο
2000-2001	Φάσμα	Αντώνης Αντύπας	Κ.Χ.Μύρη
2009-2010	Νέα Σκηνή Τέχνης/Θέατρο του Νέου Κόσμου	Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος	Παντελής Μπουκάλας
2013	ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας	Θοδωρής Αμπαζής	Έλσα Ανδριανού
2014	Κέντρο Θεατρικής Έρευνας Θεσσαλονίκης	Πέτρος Ζηβανός	Γιάννης Τσαρούχης
08/2014	5 ^η Εποχή Τέχνης/ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας	Θέμης Μουμουλίδης	Κ.Χ. Μύρης
09/2015	Εθνικό Θέατρο	Σωτήρης Χατζάκης	Κ.Χ. Μύρης
2016-2017	Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας	Ρούλα Πατεράκη	Ελένη Βαροπούλου
07/2018	Ίδρυμα Ωνάση	Θόδωρος	Κωστής Κολώτας

		Τερζόπουλος	
03/2019	Θέατρο Σταθμός- Διασκευή: «Αφορμή Τρωάδες»	Τάσος Αλατζάς	Μιχάλης Κακογιάννης
07/2020	Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος	Γιάννης Παρασκευόπουλος	Γιάννης Τσαρούχης
2022	Ομάδα Θέαμα	Βασίλης Οικονόμου & Σοφία Σταυρακάκη	Ελίνα Νταρακλίτσα
2023	Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος	Χρήστος Σουγάρης	Θεόδωρος Στεφανόπουλος
2025	Σκηνή BRECHT-2510	Ανδρέας Ζαφείρης	- (διασκευή Ανδρέα Ζαφείρη)

Παράρτημα 2: Κατάλογος Κριτικών που χρησιμοποιήθηκαν κατά την ανάλυση

Συγγραφέας	Έτος	Μέσο	Περίοδος	URL
Δρομάζος	1965	Η Αυγή	1965-1992	https://www.nt-archive.gr/playmaterial/792 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Άλκης Θρύλος	1965	Νέα Εστία	1965-1992	https://www.nt-archive.gr/playmaterial/792 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Κοκ.	1965	Ακρόπολις	1965-1992	https://www.nt-archive.gr/playmaterial/792 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Χ.	1965	Εστία	1965-1992	https://www.nt-archive.gr/playmaterial/792 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Αρτεμάκης	1975	Ελεύθερος Κόσμος	1965-1992	http://www.nt-archive.gr/playmaterial/889 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Νακόπουλος	1975	Ριζοσπάστης	1965-1992	http://www.nt-archive.gr/playmaterial/889 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Τσιρμπίνος	1975	Εσπερινή	1965-1992	http://www.nt-archive.gr/playmaterial/889 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Λιγνάδης	1975	Εσπερινή	1965-1992	http://www.nt-archive.gr/playmaterial/889 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Αθηναίος	1983	Ελεύθερη Ώρα	1965-1992	http://www.nt-archive.gr/playmaterial/633 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Σπανοπούλου	1983	Έθνος	1965-1992	http://www.nt-archive.gr/playmaterial/633 (από αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
Παγκουρέλης	1985	Ελεύθερος Τύπος	1965-1992	https://www.nt-archive.gr/playmaterial/550 (από αρχεία Εθνικού Θεάτρου)
χ.σ.	1991	Η Καθημερινή	1965-1992	https://www.nt-archive.gr/playmaterial/904 (από αρχεία Εθνικού Θεάτρου)
Πολενάκης	1992	Η Αυγή	1965-1992	https://www.nt-archive.gr/playmaterial/904 (από αρχεία Εθνικού Θεάτρου)
in.gr	2001	in.gr	2001-2019	https://www.in.gr/2001/08/31/culture/me-tis-trwades-toy-eyripidi-kleinoy-n-ta-fetina-epidayria/

Κρύου	2010	Αθηνόραμα	2001-2019	https://www.athinorama.gr/theatre/8680/troades/
Πετάση	2010	LiFO	2001-2019	https://www.lifo.gr/guide/theater/reviews/troades
Σμυρνής	2013	Monopoli.gr	2001-2019	https://www.monopoli.gr/2013/10/01/reviews/eidame-parastaseis/122453/eidame-tis-trwades-toy-eyripidh-sto-hrwdeio-ta-thymata-toy-polemoy/
Σμυρνή	2014	Faretra.info	2001-2019	https://faretra.info/2014/07/18/politismos-smirni-troades-kritiki/
Μπούρας	2016	ΓΡΑΦΕΙΝ	2001-2019	https://grafei.wordpress.com/2016/11/29/%CE%BF%CE%B9-%CF%84%CF%81%CF%89%CE%AC%CE%B4%CE%B5%CF%82-%CF%84%CF%8E%CF%81%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%AC%CE%BA%CE%B7/
Τόλη	2016	Enetpress	2001-2019	https://www.enetpress.gr/kritiki-theatrou-troades-simera/
Κατσουνάκη	2018	Η Καθημερινή	2001-2019	https://www.kathimerini.gr/culture/theater/974129/sto-theatro-delfon-ta-voyna-antilaloy-n-troades/
Μπίτσιος	2018	Από τις 4 στις 5	2001-2019	https://apotis4stis5.com/themata-f/32476-kritiki-gia-to-trwades
Σωτηρίου	2019	mytheatro.gr	2001-2019	https://www.mytheatro.gr/aformi-troades-theatro-stathmos-kritiki-tis-parastasis/
Νέστορας	2020	Stella's View	2020-2025	https://www.stellasview.gr/38426/
Τσιότσιου	2020	ThessCulture	2020-2025	https://thessculture.gr/theatro/kritikes-theatro/kritiki-gia-tin-parastasi-troades-toy
Τριγώνη	2022	Artviews	2020-2025	https://artviews.gr/troades-ap-tin-omada-theama-mia-periodeia-pou-den-prepei-na-chaseis/
The LiFO Team	2022	LiFO	2020-2025	https://www.lifo.gr/guide/theater/news/troades-mia-katholika-prosbasimi-parastasi-apo-tin-epaggelmatiki-symperiliptiki
Ζήσης	2023	Fragilemag	2020-2025	https://fragilemag.gr/kritiki-troades-tou-evripidi-apo-ton-christo-sougari-kai-to-kthve-anapantites-kliseis-pantou/
Νέστορας	2023	Stella's View	2020-2025	https://www.stellasview.gr/49899/
Χατζηδημητρίου	2023	Athens Voice	2020-2025	https://www.athensvoice.gr/politismos/theatro-opera/808490/oi-troades-apo-to-kratiko-theatro-voreiou-ellados-kritiki/

Κακλαμάνη	2025	Ματιά	2020-2025	https://xn--mxahi4ajr.gr/eidame/item/5744-%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%E2%80%9C%CE%BC%CE%B1%CE%BA%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B7%CF%83%CE%BF%CF%82-%CF%84%CF%81%CF%89%CE%AC%CE%B4%CE%B5%CF%82%E2%80%9D-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%BD%CE%AD%CE%B1-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%AE-brecht-2510.html
-----------	------	-------	-----------	---

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, 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.