



ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ
2025

ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ: ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

**ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ:
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ**

**ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
ΘΕΑΤΡΟΥ/ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

**Σκηνοθεσία
ΕΥΘΥΜΗΣ ΘΕΟΥ**

**FRAGMENTS:
EURIPIDES**

**A THEATRE/ARCHAEOLOGY
PERFORMANCE**

**Directed by
EFTHIMIS THEOU**



ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ

Αργυρώ Χιώτη

ARTISTIC DIRECTOR

Argyro Chioti

ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ

Ιώ Βουλγαράκη

DEPUTY

ARTISTIC DIRECTOR

Io Voulgaraki

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

BOARD OF DIRECTORS

Πρόεδρος

Βασίλης Πουλαντζάς

President

Vassilis Poulantzas

Αντιπρόεδρος

Έρση Πήττα

Vice President

Ersie Pittas

Μέλη

Γιώργος Δεπάστας

Υρώ Μανέ

Πλάτων Μαυρομούστακος

Γιώργος Τσαγκαράκης

Γιάννης Χρυσούλης

Members of the Board

Giorgos Depastas

Iro Mane

Platon Mavromoustakos

Giorgos Tsagkarakis

Giannis Chryssoulis

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΣ –

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

Αναστάσιος Μπαλτάσης

DIRECTOR OF

ADMINISTRATION & FINANCE

Anastassios Baltassis

ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΑΓΝΩΣΤΑ
ΑΡΧΑΙΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

Θραύσματα: Ευριπίδης

Μια παράσταση θεάτρου/αρχαιολογίας

INTRODUCTION TO
GREECE'S ANCIENT THEATRES

Fragments: Euripides

A theatre/archaeology performance

ΕΚΔΟΣΗ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
Αθήνα, 2025

PUBLISHED BY THE NATIONAL THEATRE OF GREECE
Athens, 2025

ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΑΓΝΩΣΤΑ ΑΡΧΑΙΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ: ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
ΘΕΑΤΡΟΥ / ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ: ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Μια παράσταση θεάτρου/αρχαιολογίας

Σκηνοθεσία — Δραματουργική επεξεργασία
Μετάφραση-Μεταγραφή αποσπασμάτων —
Συνεργασία στη δραματουργία
Μουσική σύνθεση — Μουσική διδασκαλία
Σκηνικός χώρος
Κοστούμια
Κίνηση
Δραματολόγος παράστασης
Βοηθός σκηνοθέτη
Βοηθός σκηνογράφου

Ευθύμης Θέου

**Κυριάκος Καρσεράς
Κορνήλιος Σελαμής
Λουκάς Μπάκας
Πάυλος Θανόπουλος
Νικολέτα Ξεναρίου
Εύα Σαραγά
Βασιλική Σουρρή
Βαγγέλης Ξενοδοχίδης**

Ερμηνεύουν οι ηθοποιοί
(με σειρά εμφάνισης)

**Κατερίνα Παπανδρέου
Γιώργος Κριθάρας
Ευθύμης Θέου
Γιώργος Σύρμας
Ηλέκτρα Νικολούζου**

Πρώτη παράσταση

Παρασκευή, 11 Ιουλίου 2025

Αρχαίο Θέατρο Μήλου

Στην παράσταση ακούγονται αποσπάσματα από το βιβλίο της Annie Ernaux *Τα χρόνια*,
μτφρ. Ρίτα Κολαίτη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2021

ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Πολιτισμού

ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΕ ΤΟ ΣΩΜΑΤΕΙΟ



Α.Α.Τ.Ε.







ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

9

Μια υπαρξιακή, παράδοση ανασκαφή καθ' οδόν. Ένα ταξίδι με άξονα τα αρχαία θέατρα των νησιών και της Απικής.

Πέντε ηθοποιοί σκάβουν κάτω από τον ήλιο με σκαλιδάκια, σκουπάκια, ζεμπίλια, πινελάκια, αποκαλύπτοντας και φέρνοντας στη σκηνή αποσπάσματα από άγνωστα και απροσδόκητα έργα του Ευριπίδη:

την προκλητική *Ανδρομέδα*, τον λυρικό *Φαέθοντα*, τους ακραίους *Κρητικούς*, τον φευγαλέο *Θησέα*, τον στοχαστικό *Πολύιδο*.

Στιγμιότυπα αρχαίων παραστάσεων χαμένων σήμερα, πέρα από μικρά θραύσματα.

Ένας θεατρικός κόσμος σπασμένος σε κομμάτια.

Ευθύμης Θεού

Ιούλιος 2025

ΑΠΟ ΤΑ ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

10

Πέρα από τα γνωστά και εξ ολοκλήρου σωζόμενα έργα του Ευριπίδη, έχουν φτάσει ως εμάς και πάνω από 1.000 σίχοι από την υπόλοιπη δραματουργία του αρχαίου τραγικού: σίχοι γραμμένοι πάνω σε κομμάτια παπύρου θαμμένα στο χώμα της Αιγύπτου ή σποραδικά ενταγμένοι μέσα σε άλλα κείμενα. Μια μεμονωμένη σκηνή, λίγες διάσπαρτες γραμμές ή και μια μόνο λέξη από έργα εν πολλοίς άγνωστα, όπως η *Αντιγόνη* του, ο *Αρχέλαος*, η *Λάμια*, ο *Χρύσιππος*, ο *Βελλεροφόντης*.

Σχετικά πρόσφατα, το 2022, ανακαλύφθηκε στη Φιλαδέλφεια της Αιγύπτου, στην περιοχή του Φαγιούμ, ένας πάπυρος με εκτενή αποσπάσματα από χαμένα έργα του Ευριπίδη, το πιο σημαντικό σε έκταση τέτοιο εύρημα των τελευταίων δεκαετιών. Ο πάπυρος αυτός — που δημοσιεύτηκε μόλις τον περασμένο Αύγουστο (Gehad, Gibert & Trnka-Amrhein, 2024) — βρέθηκε στο χώμα που κάλυψε τον τάφο ενός παιδιού και, ταιριαστά, περιείχε κομμάτια από το χαμένο έργο *Πολύιδος*, για τον μικρό γιο του Κρητικού βασιλιά Μίνωα που πνίγηκε μέσα σε ένα πιθάρι με μέλι και μετά επέστρεψε στη ζωή· και από την *Ινώ* του ίδιου δραματουργού, για τη βασίλισσα που έφυγε από το παλάτι για να λατρέψει τον Διόνυσο και όταν γύρισε σκότωσε τα παιδιά της αντιζήλου της και τα δικά της τα παιδιά.

Με αφορμή, λοιπόν, το συγκεκριμένο εύρημα βουτήξαμε σ' αυτό το αποσπασματικό, αλλά μεγάλης, πιστεύουμε, ποιητικής και θεατρικής δύναμης υλικό. Δημιουργήσαμε μια αφηγηματική σύνθεση που μεταφέρει αυτούσια κομμάτια από τα χαμένα δράματα, αλλά και την περιπετειώδη, πολλές

φορές, ιστορία της ανακάλυψής τους. Στόχος μας ήταν να τα συνδυάσουμε με ανθρωπολογικά στοιχεία από την καθημερινότητα δύο διακριτών επαγγελματικών ομάδων: τους καλλιτέχνες και άλλους «τεχνίτες» του αρχαίου θεάτρου, ως υλικά κατάλοιπα της δράσης των οποίων είδαμε τα παπυρικά θραύσματα· και τους αρχαιολόγους που, βουτηγμένοι στα σκάμματα του πεδίου, στα εργαστήρια, στις βιβλιοθήκες και στα γραφεία τους, προσπαθούν να συλλέξουν και να ανασυνθέσουν αυτά τα θραύσματα. Θελήσαμε, έτσι, να μεταφέρουμε κάτι από την αίσθηση που αφήνει ο απόηχος των φωνών όλων αυτών που έχουν πάψει να μιλάνε εδώ και χιλιετίες, αλλά και την ένταση τού να προσπαθείς να δεις και να περιγράψεις έναν κόσμο περασμένο, μέσα από τα φθαρμένα απομεινάρια του.

Για την παράσταση, στήσαμε στη σκηνή μια παράδοση και υπαρξιακή αρχαιολογική ανασκαφή. Έναν κάνναβο γεμάτο χώμα, που τα ευρήματά του δεν είναι αυτή τη φορά αγγεία ή αρχιτεκτονήματα, αλλά ποιητικοί στίχοι, λόγια ηθοποιών σπασμένα σε μικρά κομμάτια. Πέντε ερμηνευτές/αρχαιολόγοι πραγματοποιούν, κάθε φορά, τη σχεδόν τελετουργική διαδικασία μιας αρχαιολογικής ανασκαφής — με τις στερεοτυπικές συμπεριφορές και σχέσεις, τη σχεδόν χορογραφημένη κινησιολογία των σωμάτων στον χώρο και την ιδιαίτερη γλώσσα — όπως εξελίσσεται κατά τη διάρκεια μιας ημέρας: από την ώρα που φτάνουν αγουροξυπνημένοι στο πεδίο ως την παραζάλη του μεσημεριού και το σταμάτημα των εργασιών. Προσπαθήσαμε να συνδιαλλαγούμε, έτσι, με την εγγενή παραστατικότητα της αρχαιολογικής δράσης, όπως αυτή αποκαλύπτεται ως μια καθ' αυτό δημιουργική πρακτική.

Από το συνολικό έργο του Ευριπίδη, επιλέξαμε κομμάτια από τον *Φαέθοντα*, την *Ανδρομέδα*, τον *Θησέα*, τους *Κρητικούς* και, φυσικά, τον *Πολύδο* — λαμβάνοντας υπ' όψιν τη δυναμική των σωζόμενων αποσπασμάτων και την πληρότητα της πλοκής τους. Μιας και οι ήδη υπάρχουσες νεοελληνικές μεταφράσεις των έργων αυτών έχουν γίνει με σκοπό, κατά κύριο λόγο, τη φιλολογική μελέτη και όχι τη θεατρική τους χρήση, προχωρήσαμε σε μια νέα μεταγραφή αυτού του υλικού. Η δουλειά μας ήταν ενημερωμένη από την έρευνα για τη δημιουργία της παράστασης, και προσαρμοσμένη ώστε να εξυπηρετεί τον αφηγηματικό χαρακτήρα του έργου και, κυρίως, τη μουσικότητά του. Πράγματι, στην παράστασή μας ο λόγος, η δράση των ερμηνευτών και η συνολική δραματουργία είναι οργανωμένα με όρους μουσικούς — βασισμένα σε μεγάλο βαθμό στις πρωτότυπες συνθέσεις που δημιούργησε και δίδαξε για το έργο ο Κορνήλιος Σελαμής.

Ο σκηνικός χώρος διαμορφώθηκε, σε συνεργασία με τον Λουκά Μπάκα, με βάση και τις ιδιαίτερες συνθήκες που υπαγορεύει η περιοδεία του έργου: μικρές και καθαρές παρεμβάσεις στην ορχήστρα του κάθε θεάτρου χτίζουν ένα ανασκαφικό περιβάλλον που εντάσσεται οργανικά στον εκάστοτε αρχαιολογικό χώρο και αντλεί από τη δύναμη και την ατμόσφαιρα του τοπίου του — ενώ η εικόνα συμπληρώνεται από τα κοστούμια/στολές εργασίας



του Παύλου Θανόπουλου. Αφήσαμε έτσι να συνομιλήσουν απρόσκοπτα δύο συγκρίσιμα υλικά: τα θραυσμένα θεατρικά έργα της παράστασης, με τα αρχαία θέατρα της περιοδείας — κάποια από τα οποία παρουσιάζουν παρόμοια αποσπασματική όψη, με σωζόμενες μερικές μόνο κερκίδες και ένα κομμάτι της ορχήστρας τους.

Η παράσταση *Θραύσματα: Ευριπίδης* έρχεται σε συνέχεια μιας σειράς προηγούμενων τέτοιων έργων που στόχο έχουν να συνδυάσουν το θέατρο με την αρχαιολογία: στο πλαίσιο ενός νέου «υβριδικού» είδους που χρησιμοποιεί παραστατικές μεθόδους για να πλησιάσει με νέα ματιά το αρχαιολογικό υλικό και αρχαιολογικές μεθόδους για να τροφοδοτήσει με καινούρια εργαλεία (ανασκαφή, ανθρωπολογική έρευνα κ.ά.) το site-specific θέατρο και την performance. Βουτώντας, αυτή τη φορά, στα κατάλοιπα του ίδιου του θεάτρου, χρησιμοποιώντας την αρχαιολογία ως όχημα και αφήνοντάς την να κάνει αυτό που γνωρίζει καλά: να αποκαλύπτει τους ανθρώπους πίσω από την ύλη.

Ευθύμης Θέου, Κυριάκος Καρσεράς

Ιούλιος 2025





ΔΥΟ ΧΑΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΑΠΟ ΤΗ ΡΩΜΑΪΚΗ ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ

16

Η Φιλαδέλφεια της Αιγύπτου βρίσκεται στη βορειοανατολική γωνία της περιοχής του Φαγιούμ, στον σημερινό οικισμό του Gharabet el-Gerza. Αν και οι Bernard Grenfell, Arthur Hunt και David Hogarth εντόπισαν τη θέση της πόλης ήδη το 1900, επίσημη ανασκαφή ξεκίνησε εκεί μόλις τον χειμώνα του 1908-1909, από μια γερμανική ομάδα με επικεφαλής τους Paul Viereck και Friedrich Zucker. Η πόλη έγινε ευρύτερα γνωστή μέσα από τη μελέτη των παπυρικών κειμένων που έφερε στο φως η ανασκαφική σκαπάνη, καθώς και των πολλών άλλων που προέκυψαν από παράνομες ανασκαφές και την αγορά αρχαιοτήτων — είναι επίσης πηγή πολυάριθμων πορτρέτων Φαγιούμ. Έως πρόσφατα η Φιλαδέλφεια είχε παραμεληθεί από τη σύγχρονη αρχαιολογική έρευνα, ώσπου δύο ξεχωριστά ερευνητικά προγράμματα ξεκίνησαν τις εργασίες τους: μια γαλλική ομάδα που δραστηριοποιείται στον οικισμό, εκ μέρους του IFAO, και το «Πρόγραμμα της Νεκρόπολης της Αιγυπτιακής Φιλαδέλφειας» που διερευνά το νεκροταφείο. Το Πρόγραμμα της Νεκρόπολης ανασκάπτει εκ νέου παλαιότερες συλημένες ταφές καθώς και αδιατάραχτους τάφους, ένας από τους οποίους απέδωσε ένα εντυπωσιακό εύρημα: έναν πάπυρο με εκτενή αποσπάσματα από τα χαμένα έργα του Ευριπίδη *Ινώ* και *Πολύιδος*.

Η Φιλαδέλφεια ιδρύθηκε κατά την Πτολεμαϊκή περίοδο (περ. 332-30 π.Χ.). Πήρε το όνομά της από το επίθετο του Πτολεμαίου Β' και της αδερφής-συζύγου του, Αρσινόης Β'. Η πόλη σχεδιάστηκε σύμφωνα με τον ελληνικό τύπο ενώ οι κάτοικοί της διατηρούσαν στενούς δεσμούς με τη νέα πρωτεύουσα της Αλεξάνδρειας. Κατά τη Ρωμαϊκή περίοδο, κατοικούσαν εκεί Ρωμαίοι βετεράνοι και την περίοδο της Τετραρχίας (τέλος 3ου-4ος αι. μ.Χ.) φαίνεται



17

ότι υπήρχε φρούριο. Η εικόνα της καθημερινής ζωής και στις δύο περιόδους αποτυπώνεται καλά μέσα από αρκετά και σημαντικά αρχεία εγγράφων, όπως αυτό του Ζήνωννα, πράκτορα του βασιλικού υπουργού Απολλώνιου τον 3ο αι. π.Χ., και αυτό του Νεμέσιου, ενός τοπικού φοροεισπράκτορα τον 1ο αι. μ.Χ. Λογοτεχνικοί πάπυροι είναι σχετικά σπάνιοι στη Φιλαδέλφεια — μόνο 30 είναι γνωστοί ως σήμερα — γεγονός που τονίζει τη σημασία του καινούριου παπύρου του Ευριπίδη ως πηγή πληροφοριών για την πολιτιστική ζωή της ελληνοαιγυπτιακής αυτής πόλης.

Η ανακάλυψη του νέου παπύρου του Ευριπίδη

Ο νέος πάπυρος του Ευριπίδη είναι μια εξαιρετική προσθήκη στις γνώσεις μας για δύο σημαντικούς μύθους, καθώς και για το συνολικό έργο του ποιητή. Ανακαλύψεις τέτοιου μεγέθους ήταν συχνές κατά τις ανασκαφές παπύρων του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αι. — όπως, για παράδειγμα, αυτές των Grenfell και Hunt στην Οξύρρυγχο που εξακολουθούν να δημοσιεύονται στη σειρά *The Oxyrhynchus Papyri*. Σήμερα, τέτοια ευρήματα είναι σπάνια αλλά, σε αντίθεση με τα παλαιότερα, προέρχονται από συστηματικές ανασκαφές με γνωστές τις αρχαιολογικές τους συνάψεις.

Ο νέος πάπυρος του Ευριπίδη βρέθηκε στο ρωμαϊκό τμήμα της νεκρόπολης της Φιλαδέλφειας, στην επίχωση ενός τάφου του 3ου αι. μ.Χ. όπου ήταν θαμμένα τα μούμιοποιημένα λείψανα μιας γυναίκας 40–45 ετών και ενός παιδιού, σε μια κόγχη ψηλότερα. Η επίχωση περιείχε και άλλα κομμάτια παπύρου, κανένα από τα οποία, όμως, δεν σχετίζεται άμεσα με τον

Ευριπίδη. Βρέθηκαν, επίσης, Θραύσματα διακοσμημένου κονιάματος, από γειτονικό, μάλλον, ταφικό κτήριο που έσωζε κάτω από το δάπεδο τα πρόχειρα μουμιοποιημένα λείψανα δύο γυναικών. [...] Αν η μελλοντική έρευνα αποδείξει ότι τα διακοσμημένα τμήματα του κονιάματος προέρχονται πράγματι από την καταστροφή του γειτονικού μαυσωλείου, θα μπορέσει να απαντηθεί το ερώτημα αν ο πάπυρος προήλθε από το ίδιο μαυσωλείο.

Χρονολόγηση, περιεχόμενο και χρήση του παπύρου του Ευριπίδη

Ο γραφικός χαρακτήρας του παπύρου μπορεί να χρονολογηθεί βάσει σπλιστικών χαρακτηριστικών στον 3ο αι. μ.Χ. Ακριβώς όπως στον σύγχρονο κόσμο οι τρόποι γραφής και οι γραμματοσειρές έρχονται και παρέρχονται, έτσι και στην Πτολεμαϊκή και Ρωμαϊκή Αίγυπτο οι τρόποι γραφής άλλαζαν με τον χρόνο. Οι μελετητές των αρχαίων ελληνικών παπυρικών βιβλίων έχουν δημιουργήσει, λοιπόν, μια τυπολογία που τοποθετεί τους διαφορετικούς τρόπους γραφής σε σχετική χρονολογική σειρά. [...] Και τα δύο έργα ταυτίστηκαν μέσα από γραμμές του παπύρου που αντιστοιχούν σε αποφθέγματα της ελληνικής ανθολογικής παράδοσης και που αποδίδονται στα συγκεκριμένα δράματα του Ευριπίδη. Η πρώτη στήλη του κειμένου περιέχει ένα απόσπασμα από την *Ινώ*. Ενώ περίπου στα δύο τρίτα της στήλης εμφανίζεται, στο κέντρο, ο τίτλος «του Πολυίδου», που δηλώνει τη μετάβαση από το ένα έργο στο άλλο. [...]

Γιατί κάποιος όμως επέλεξε αυτά τα δύο αποσπάσματα και τα τοποθέτησε μαζί σε έναν πάπυρο στη Φιλαδέλφεια του 3ου αι. μ.Χ.; Πώς χρησιμοποιήθηκαν αυτά τα κείμενα; [...] Πολλοί πιστεύουν ότι κατά τη Ρωμαϊκή περίοδο δεν ήταν πλέον σύνηθες να ανεβαίνουν ολόκληρες οι κλασικές τραγωδίες αλλά ότι ήταν περισσότερο της μόδας να παρουσιάζονται αποσπάσματα, συχνά με νέα μελοποίηση. Ο Ευριπίδης ήταν, επίσης, ένας αγαπητός για να διδάσκεται στο σχολείο συγγραφέας, καθώς τα γραπτά του είναι γεμάτα με αποφθέγματα, και θεωρούνταν ο τραγικός που σχετίστηκε περισσότερο με τη ρητορική. Έργα όπως οι *Φοίνισσες*, με την περιεκτική αφήγηση των θηβαϊκών μύθων για τον Οιδίποδα και τον οίκο του, ήταν ιδανικά για τη διδασκαλία της απαγγελίας και της ρητορικής σε προχωρημένους μαθητές. Ενώ, ακόμη και μαθητές που μάθαιναν να διαβάζουν και να γράφουν εξασκούσαν πάνω σε γνωμικά του Ευριπίδη. Ο πάπυρος θα μπορούσε να χρησίμευε ως εγχειρίδιο για προχωρημένους μαθητές ενός ντόπιου δασκάλου ρητορικής [...].

Πολλά ερωτήματα σχετικά με τη χρήση και τον σκοπό του παπύρου παραμένουν αναπάντητα. Περαιτέρω έρευνα ίσως καταφέρει να τα αποσαφηνίσει. Κάθε καινούριο στοιχείο, ωστόσο, για αυτά τα σπάνια έργα του Ευριπίδη είναι μια πολύτιμη προσθήκη στο πεδίο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Η παρουσία τους στη νεκρόπολη της Φιλαδέλφειας είναι μια ευχάριστη έκπληξη, που καταδεικνύει τη λογοτεχνική παιδεία των κατοίκων της Όασης του Φαγιούμ.

Yvona Trnka-Amrhein, Basem Gehad, "Two lost plays of Euripides from Roman Philadelphia", *Egyptian Archaeology*, Issue 65, Autumn 2024, σ. 37-39, μίφρ. Ευθύμης Θεού.

**Από τον Φαέθοντα, που έγραψε και σκηνοθέτησε
ο Ευριπίδης για να ανέβει στα θέατρα της Αθήνας**

ΧΟΡΟΣ

Να τη! Χαράζει η αυγή
κι όλα τ' αστέρια τ' ουρανού
σβήνουνε ένα-ένα.

Και να! Η αηδόνα κελαηδά, εκεί ψηλά στα δέντρα·
κλαίει το παιδί της και θρηνεί,
κλαίει, θρηνεί κάθε πρωί
ξανά, ξανά, ξανά:
Ίτου, Ίτου (γλυκέ μου), Ίτου (γίε μου), Ίτου, Ίτου...

Να κι οι βοσκοί μέσ' στα βουνά μαζί με τα κοπάδια·
ακούγεται η φλογέρα, βελάζουνε τ' αρνιά,
ξυπνούν και τα πουλάρια· αργά και νυσταγμένα,
πάνε μαζί δυο-δυο να φάν' χορτάρια τρυφερά.

Πιάνουν δουλειά κι οι κυνηγοί, ζώα πολλά να σφάξουν,
ενώ δυο κύκνοι πλέουνε στα ήρεμα νερά...

Και 'κει! Πιο πέρα — βγαίνουνε οι βάρκες στ' ανοιχτά·
φυσά τ' αεράκι απαλά, χαϊδεύει τα πανιά.
Κι οι ναύτες ρίχνουν τα κουπιά κι αρχίζουν το τραγούδι:
«Αύρα, φύσα, Αύρα, φύσα, πάρε με,
που 'χω γυναίκα και παιδί και περιμένουν».
Φουσκώνουν τα πανιά μεμιάς, με φόρα πάν' οι πλώρες.

Μα αυτά είναι έγνωιες αλλωνών.
Εμάς το καθήκον
— μα κι ο έρωτας, ο πόθος —
μας θέλουν εδώ...





ΕΓΚΩΜΙΟ ΤΟΥ ΘΡΑΥΣΜΑΤΟΣ

22

Οι αρχαιολόγοι είναι συνηθισμένοι να ασχολούνται διαρκώς με θραύσματα. Τα περισσότερα από τα υλικά ίχνη που συναντούν είναι σπασμένα, διαλυμένα, θραυσμένα σε μικρά κομμάτια. Ένα παράξενο αίσθημα μελαγχολίας αναδύεται, όχι τόσο στους ίδιους τους αρχαιολόγους, όσο σε κάποιους άλλους, σε μέλη του κοινού. «Τι κρίμα», λένε συχνά, «όλα είναι σπασμένα, τα κατέστρεψαν όλα...». Αυτά ακούει κανείς να λέγονται, στις επισκέψεις στις ανασκαφές και στις ξεναγήσεις για το κοινό. Αλλά και οι ειδικοί δεν είναι απρόσβλητοι απ' αυτό το παράξενο αίσθημα θλίψης. Μια βαθιά επιθυμία να συγκολληθούν τα κομμάτια, να αποκατασταθεί η ολότητα, κυριαρχεί συχνά και διαμορφώνει την αρχαιολογική φαντασία. Ολόκληρες υποειδικότητες έχουν ως αντικείμενό τους το σχολαστικό και επίπονο έργο της συμπλήρωσης αυτού του παζλ. Τα περισσότερα από τα σπασμένα κομμάτια, συνήθως, δεν βρίσκονται ποτέ, κι έτσι νέα υλικά, σύγχρονα υποκατάστατα, καλούνται να πάρουν τη θέση των χαμένων παλαιών κομματιών, να επαναφέρουν μια αίσθηση ολότητας. Ένα αγγείο εκτίθεται τότε ακέραιο στην προθήκη ενός μουσείου, ένας ναός αναγεννάται σε μια κατάσταση που δεν υπήρξε ποτέ.

Στο βιβλίο μου *Το έθνος και τα ερείπιά του* (ελληνική έκδοση, 2012, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου) ονομάζω αυτό το φαινόμενο *Νοσταλγία για το Όλον*. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που χαρακτηρίζει όχι μόνο την αρχαιολογία στο πλαίσιο της νεωτερικότητας, αλλά και συνολικά το εθνικό φαντασιακό, το ευρύτερο, δηλαδή, ψυχικό, κοινωνικό και πολιτικό φαινόμενο

που παρήγαγε, εξ αρχής, την αρχαιολογία. Κάποιοι ίσως θελήσουν να εντοπίσουν παραλληλισμούς με τη φροϋδική ψυχανάλυση, και τη χρήση της διαδικασίας ανάσυρσης των αρχαιολογικών θραυσμάτων ως μεταφοράς για την ψυχανalyτική απόπειρα ανάκλησης (re-collection) του εαυτού. Και κάποιοι άλλοι θα θελήσουν να υπενθυμίσουν ότι όχι μόνο η υλική μνήμη, αλλά και η ίδια η διαδικασία της θύμησης και της λήθης, χαρακτηρίζεται από θραυσματικότητα, από μια ατελείωτη, ατελή και, συχνά, μάταιη διαδικασία ανάκλησης, σύνδεσης των θραυσμάτων, αναδιάταξης και, συχνά, επανεφεύρεσης.

Κι όμως, τελευταία, εμείς οι αρχαιολόγοι αρχίσαμε να εκτιμούμε το θραύσμα. Μάθαμε πως αυτή η αίσθηση της απουσίας που γεννά είναι δημιουργική και γόνιμη. Ότι η απώλεια που συνεπάγεται μπορεί να αντισταθμιστεί από άπειρες δυνατότητες. Και καταλάβαμε ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, και οι άνθρωποι του παρελθόντος που μελετάμε έδιναν αξία στο θραύσμα. Ενώ παλαιότερα θεωρούσαμε ότι τα σπασμένα κομμάτια που βρίσκουμε είναι αποτέλεσμα τυχαίας θραύσης ή βίαιων επεισοδίων, τώρα συνειδητοποιούμε ότι τουλάχιστον κάποια από τα σπασίματα που εντοπίζουμε είναι, στην πραγματικότητα, το αποτέλεσμα μιας εσκεμμένης θραύσης που εκλαμβάνονταν ως κάτι θετικό. Άνθρωποι του παρελθόντος συχνά διοργάνωναν τελετουργικά δρώμενα, η κεντρική πράξη των οποίων ήταν το επιτελεστικό και εσκεμμένο σπάσιμο αντικειμένων και τεχνέργων — μια πράξη που παρήγαγε ισχυρές μνημονικές συν-κινήσεις, ίχνη ενσώματης μνήμης που αργότερα θα ανακαλούνταν και θα επανενεργοποιούνταν, σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους. Τι γινόταν όμως με τα ίδια τα σπασμένα κομμάτια; Αν και σε ορισμένες περιπτώσεις, ιδίως σε ταφικές τελετές, αυτή η πράξη του σπασίματος — ενός αγγείου ή ενός ειδωλίου, για παράδειγμα — θα σηματοδοτούσε τη ρήξη στον κοινωνικό ιστό που φέρνει ο βιολογικός θάνατος ενός ανθρώπου, πολλές άλλες φορές η πράξη αυτή δεν σήμαινε το τέλος, αλλά μάλλον μια νέα αρχή. Τα θραύσματα του αγγείου ή του ειδωλίου θα ξεκινούσαν μια νέα ζωή *ως θραύσματα*. Θα έφεραν μαζί τους τη μνήμη του ακέραιου αντικειμένου, αλλά, κυρίως, θα έφεραν τη μνήμη της ίδιας της πράξης του σπασίματος, του επιτελεστικού συμβάντος, και της συλλογικότητας των ανθρώπων και των αντικειμένων που συμμετείχαν στην τελετουργία του σπασίματος. Οι αρχαιολόγοι μιλούν συχνά για αυτό ως μια διαδικασία δημιουργίας κοινωνικών δεσμών διαμέσου των θραυσμάτων: αν τα θραύσματα αυτά μοιράζονταν στους ανθρώπους που συμμετείχαν στο συμβάν του τελετουργικού σπασίματος, θα τους συνέδεαν, θα έφεραν στο μέλλον την αίσθηση της συλλογικότητας· θα θύμιζαν αυτό το πολυσυλλεκτικό όλον το φτιαγμένο από ανθρώπους και πράγματα. Αλλά υπάρχει εδώ για μας η δυνατότητα να φανταστούμε και να εξερευνήσουμε περισσότερα: τα ηθελημένα θραυσμένα αντικείμενα μπορεί να εκφράζουν και την αίσθηση του επιμερισμού, την ιδέα ότι η έννοια της προσωπικότητας δεν εδράζεται

αναγκαστικά στο πλήρες και περιχαρακωμένο ον. Ότι το διαχωρισμένο άτομο, το άτομο σε θραύσματα, το διαμερισμένο άτομο, θα μπορούσαν να είναι διαφορετικοί τρόποι να φανταστούμε την ανθρώπινη κατάσταση, στο παρελθόν και στο παρόν.

Σ' αυτό το στοχαστικό και χαρμόσυνο θεατρικό έργο, το θραύσμα έχει την τιμητική του, οι λεπτομέρειές του σκιαγραφούνται και οι δυνατότητές του διερευνώνται ή και φτάνουν στα όριά τους. Καθώς βιώνουμε τη διαδικασία της ανασκαφής ως μια ενσώματη επιτέλεση, ως μια σωματοποιημένη χορογραφία ανθρώπων, εργαλείων, γεωλογικών χαρακτηριστικών και τελετουργικών πρωτοκόλλων, καλούμαστε να σκεφτούμε και να βιώσουμε το θραύσμα στην υλική-τεχνουργική, γραπτή-λογοτεχνική και ακουστική του υπόσταση. Τα χαμένα κομμάτια, τα κενά, οι σιωπές, σ' αυτόν τον θραυσματικό κόσμο, σε στιγμές μένουν μετέωρα, καλώντας μας να σταθούμε και να συλλογιστούμε. Κι άλλοτε συμπληρώνονται με φανταστικές, δημιουργικές ιστορίες, πιθανά σενάρια και υποθέσεις — όχι λιγότερο πραγματικές από τα γεγονότα που εντοπίζονται από τους αρχαιολόγους. Οι επιτελέσεις δεν είναι φευγαλέα συμβάντα, παροδικές δράσεις που χάνονται, όπως, συχνά, πιστεύουμε. Αφήνουν πίσω τα ίχνη τους, στον υλικό κόσμο ή στο σώμα, υλικές μνήμες ενός άλλου είδους, θραυσμένα ίχνη για να συλλεχθούν, να ανακληθούν χρόνια, αιώνες, χιλιετίες μετά. Σε μια τέτοια ανάκληση μάς προσκαλεί κι αυτό το έργο, μια ανάκληση που σίγουρα θα δημιουργήσει μέσα στα σώματά μας τα δικά της αισθητηριακά-μνημονικά θραύσματα — θραύσματα που θα φέρουμε πια μαζί μας, σε άλλους τόπους και χρόνους, μετά το τέλος της παράστασης.

Γιάννης Χαμηλάκης

Καθηγητής Αρχαιολογίας στην Εδρα Joukowsky Family και καθηγητής Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Brown

Το κείμενο γράφτηκε ειδικά για το πρόγραμμα της παρούσας παράστασης (μτφρ. Ευθύμης Θέου).

**Από τον Πολύιδο, την παράσταση που ανέβασε
ο Ευριπίδης στα θέατρα της Αθήνας και παιζόταν
ακόμη, 800 χρόνια μετά, στις σκηνές της Αιγύπτου**

ΠΑΣΙΦΑΗ

Δεν είναι μόνο στις χαρές, Πολύιδε — στα φαγοπότια και στα γλέντια —
που οι άνθρωποι ωφελοούνται από τα χρήματα·
και στην κακή στιγμή το χρήμα μπορεί να σε βγάλει απ' τις συμφορές.

ΠΟΛΥΙΔΟΣ

Βασίλισσά μου, δέξου τη μοίρα σου και στάσου στο ύψος σου,
μην κάνει η τύχη σου φτερά και σ' αφήσει μια και καλή.

ΜΙΝΩΑΣ

Κανένας κοινός άνθρωπος, Πολύιδε, δεν μπορεί να αποφύγει
το αναγκαίο κακό. Τώρα μη θυμώσεις με αυτά που θα πω.
Όπως το δελφίνι δεσπόζει στις θάλασσας τ' ανοιχτά,
όπως ο αετός — με τη δύναμή του — κυριαρχεί πάνω σ' όλα τα πτηνά,
έτσι κι ο Δίας στον ουρανό και οι βασιλιάδες στη γη
κατέχουν την απόλυτη εξουσία. Ως άνθρωπος κοινός κι εσύ,
θα πρέπει να κάνεις αυτά που σου λένε — θες δε θες.

ΠΟΛΥΙΔΟΣ

Κάτι μπερδεύεις μάλλον — εγώ είμαι άνθρωπος ελεύθερος.

[κενό]

Είναι εξωφρενικά αυτά που λες και κάνεις,
που θες κάτι που δεν υπάρχει πια να υπάρξει πάλι
— ξεπερνάς κάθε όριο και φταίει το χρήμα σου για αυτό.

[κενό]

Άκου: οτιδήποτε γεννά η φύση με λαχτάρα απ' τη γη
πρέπει να ζήσει και να πεθάνει. Τα πάντα
φυτρώνουν κι ανθίζουν και μετά μαραίνονται
με το πέρασμα του χρόνου — όταν πρέπει, στον καιρό τους.
Τα νιάτα δίνουν τη θέση τους στα γηρατειά.
Μικροί, μεγάλοι, όλοι μας — μια ζωή την έχουμε.
Κανείς δε ζει δυο φορές.





ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ: ΕΝΑΣ ΓΟΝΙΜΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΠΟΥΣΙΑ

28

Αν και τέχνη του παρόντος, το θέατρο έχει τη μοναδική ικανότητα να συνομιλεί ουσιαστικά με την απουσία — να της δίνει σχήμα και ρυθμό. Τα θραύσματα του αρχαίου δράματος γίνονται στο θέατρο ζωντανά υλικά δημιουργίας, που άλλοτε αποτελούν τη βάση για την ανασύνθεση του χαμένου έργου, άλλοτε γεννούν ένα νέο έργο που διαλέγεται με την αρχαία θεματική και το σύγχρονο ήθος και άλλοτε η ίδια η σιωπή, η έλλειψη και το κενό μετατρέπονται σε εργαλεία έκφρασης της σύγχρονης εμπειρίας: του κατακερματισμένου εαυτού, της ασυνέχειας της μνήμης, της αβέβαιης ταυτότητας. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το θραύσμα δεν σημαίνει απώλεια, αλλά πιθανότητα. Γίνεται φορέας νοήματος, μια μορφή ζωντανή που, μέσα από τη θεατρική πράξη, ξαναρχίζει να αναπνέει. Στη συνάντησή του με το «θραύσμα», μέσα από μια πορεία που μοιάζει με τελετουργία μνήμης, το θέατρο δεν αναπαριστά το δεδομένο, αλλά αποκαθιστά το ανείπωτο.

Αναζητώντας τα ίχνη ενός ευρύτερου και διαρκώς εξελισσόμενου δημιουργικού πεδίου, ας σταθούμε σε μια στιγμή μετάβασης από την κλασική αναβίωση στη φιλοσοφική και ποιητική ανασύνθεση του αρχαίου μύθου από τον Γκαίτε, ο οποίος, στις αρχές του 19ου αιώνα, αξιοποιεί θραύσματα από τη χαμένη τραγωδία *Φαέθων* του Ευριπίδη για να συνθέσει ένα δικό του έργο, έναν ποιητικό στοχασμό σε ζητήματα ταυτότητας, γνώσης και ανθρώπινων ορίων. Η αποσπασματικότητα στον Γκαίτε μετατρέπεται σε φιλοσοφικό εργαλείο, και ο *Φαέθων* γίνεται αλληγορία της ύβρεως και της αποκοπής του ανθρώπου από την κοσμική τάξη.

Στην ελληνική πραγματικότητα, ο συγγραφέας Δημήτρης Δημητριάδης επανέρχεται στον ίδιο μύθο τον 21ο αιώνα για να τον διασαυρώσει με τον σαιξπηρικό *Άμλετ* και να συνθέσει μια υβριδική, σκοτεινή τραγωδία. Ακολουθώντας τα ίχνη του αρχαίου μύθου η διακειμενική προσέγγιση του Δημητριάδη, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Καρανιζά, στο θέατρο της Οδού Κυκλάδων — Λευτέρης Βογιατζής (2015), μεταγράφει τον μύθο του νεαρού Φαέθοντα που οδηγεί το άρμα του πατέρα του, Ήλιου, σε μια αλληγορία για την πατρική βία, σε ένα οικογενειακό δράμα δωματίου για τη διάλυση της ταυτότητας. Μία πενταετία αργότερα, το 2020, ο *Φαέθων* του ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης, σε δραματουργική επεξεργασία και σκηνοθεσία της Έφης Θεοδώρου, περιέχει τα αποσπάσματα του Ευριπίδη (σε μετάφραση του Γιώργου Σαμπατακάκη [έκδ. 1996]) και τη μυθική αφήγηση του Οβίδιου (σε μετάφραση του Θεόδωρου Παπαγγελή) σε ένα σκηνικό αφήγημα για την ύβρη, την επιθυμία και την πώση. Οι τρεις ερμηνευτές της παράστασης, με τους ζωντανούς ρυθμούς των κρουστών, αποδίδουν τη φλεγόμενη διαδρομή του νεαρού ήρωα ως υπαρξιακή περιπλάνηση στα όρια του φωτός και του αφανισμού.

Η παράσταση *Ψυχοστασία* του Σπύρου Ευαγγελάτου, στη σύνθεση του Τάσου Ρούσσου, θα είναι η πρώτη στην Ελλάδα που θα αξιοποιήσει αποσπάσματα από χαμένες τραγωδίες του Αισχύλου, όχι για να αναπαραστήσει ένα χαμένο αρχαίο έργο, αλλά για να το μετατρέψει σε στοχασμό για την ανθρώπινη αδυναμία απέναντι στο αναπόφευκτο. Με επίκεντρο τη θεϊκή «ζυγαριά» των ψυχών του Αχιλλέα και του Μέμνονα η παράσταση θα θυμίσει στο κοινό της Επιδαύρου του 1979 ότι ακόμα και οι ήρωες είναι προορισμένοι να νικηθούν από τον χρόνο, τη μοίρα και τον θάνατο.

Όπως κάποια έργα σώζονται αποσπασματικά, έτσι και η σύγχρονη εμπειρία είναι θραυσματική, διαμελισμένη. Στην παράσταση *The Trackers of Oxyrhynchus*, βασισμένη στο σατυρικό δράμα *Ιχνευτές* του Σοφοκλή, που παρουσιάζει το 1988 στους Δελφούς ο Tony Harrison, γεφυρώνονται χρονικά χάσματα καθώς ο σύγχρονος δημιουργός επεξεργάζεται ταυτόχρονα τον αρχαίο μύθο, την ιστορία της εύρεσης του κειμένου και τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Ξεκινώντας από την ανακάλυψη των παπύρων της Οξυρρύγχου — το συγκεκριμένο χειρόγραφο ανακάλυψαν οι παπυρολόγοι Bernard Grenfell και Arthur Hunt στην Οξύρυγχο το 1907 —, ο Harrison χρησιμοποιεί τη θραυσματική μορφή για να σχολιάσει την αποσύνθεση των μεγάλων αφηγήσεων. Πολύ νωρίτερα από τον Harrison, οι *Ιχνευτές* είχαν παρουσιαστεί σε μορφή όπερας: το 1913, στη γερμανική μετάφραση του Carl Robert με μαθητές του πανεπιστημίου του Halle στο Goethe Theatre στο Lauchstädt, και το 1925, στην Opera του Παρισιού στη μετάφραση του Théodore Reinach, με τίτλο *Η γέννηση της λύρας*.

Αναγνωρίζοντας στον Φρόνιχο τον πρώτο δραματουργό που συνέδεσε το θέατρο με τη συλλογική μνήμη και το πολιτικό τραύμα, ο Tony Harrison

**Από την Ανδρομέδα, που πρωτοανέβασε ο 68χρονος
Ευριπίδης στα θέατρα της Αθήνας και παιζόταν ακόμη,
132 χρόνια μετά, στις σκηνές της Θράκης**

ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ (ΜΑΖΙ ΜΕ ΤΗΝ ΗΧΩ)

Κοίτα τον ουρανό, πόσα άστρα...

Ω νύχτα απέραντη...

σαν άβυσσος απλώνεσαι πάνω απ' το κεφάλι μου...

Σκοτάδι ατέλειωτο σκεπάζει τα πάντα,

ατέλειωτο σκοτάδι...

Γιατί εγώ, η Ανδρομέδα, γιατί εγώ...

γιατί εγώ να υπομένω τέτοια βάσανα...

Δεμένη εδώ στα βράχια, περιμένοντας τον θάνατο να μ' έβρει...

Με πέταξαν εδώ, τροφή για το θαλάσσιο τέρας... Αχ φρίκη!

Εμένα ποια σειρήνα γλυκόλαλη δίπλα στο κύμα θα με κλάψει;

Τι να μου κάνουν και τα δάκρυα...

Στάλες κενές, άσκοπες...

Ας έπεφτε ένα αστέρι,

πύρινο σαν την αστραπή

από τον μαύρο ουρανό,

και να με κάψει ζωντανή.

Δεν αντέχω άλλο

τέτοια αγωνία, τέτοιο περίμενε.

Εφόσον δεν πρόκειται ποτέ ξανά

να δω το φως του ήλιου το γλυκό,

ας μπω στον Άδη τώρα! Μόνη...

ΠΕΡΣΕΑΣ

Ψηλά στον ουρανό πετώ,

εγώ, ο Περσέας, με τα φτερωτά σανδάλια μου

ανάμεσα στ' αστέρια,

πάνω από θάλασσες αστραφτερές, φεγγαρόφωτες,

πάνω από χώρες σκοτεινές κι άγνωστες...

Τι τόπος να 'ναι αυτός; Και κει, τι ακρωτήρι;

Τι βράχος είναι αυτός, στη θάλασσα χυμένος,

μούσκεμα απ' τους αλμυρούς αφρούς;

Πέτρα λαξεμένη με τη μορφή μιας κοπέλας

— άγαλμα περίτεχνο, χαρά θεού...

Αχ κοπελιά...

Κρεμασμένη όπως είσαι έτσι εκεί

σε λυπάται η ψυχή μου...

[παύση]

Δε μου μιλάς;

[παύση]

Η σιωπή είναι φτωχή μπροστά στις λέξεις.

ΧΟΡΟΣ

Έρωτα, τύραννε θεών κι ανθρώπων!

Αν είναι να μας δείχνεις

τις ομορφιές του κόσμου,

βάλε το χέρι σου κι εσύ

να ευτυχίσουμε!

Αφού εσύ — εσύ! — μας έστησες

ετούτη την πλεκτάνη.

Έρωτα, τύραννε θεών κι ανθρώπων!

επανέρχεται το 1995, με θραύσματα από έργα του Φρυνίχου, για να αναδείξει τις αναλογίες μεταξύ αρχαίων και σύγχρονων γενοκτονιών. Το έργο του *The Labourers of Herakles*, ένα οξύ σχόλιο για τον πόλεμο στη Βοσνία, αποδομεί συνειδητά τη μυθολογική λειτουργία του ήρωα Ηρακλή, παρουσιάζοντάς τον ως σύμβολο καταστροφής και βίας. Το σκηνικό του έργου, που παρουσιάστηκε στους Δελφούς, είναι ένα πραγματικό εργοτάξιο με εννέα μπετονιέρες και ένα σιλό που φέρει το λογότυπο της «Heracles General Cement Corporation». Ο Χορός αποτελείται από εργάτες με κίτρινα κράνη που παγιδεύονται στο υγρό μπετόν, ενώ από τα σακιά του τσιμέντου ρέει κατακόκκινο αίμα. Ο Harrison ανασυνθέτει τους μύθους και τους εξετάζει κριτικά μέσα στο πλαίσιο των σύγχρονων πολέμων, και δεν διστάζει να μετατρέψει τον Ηρακλή σε αρχετυπική φιγούρα της βίας και του κατασκευασμένου ηρωισμού. (Ο χαρακτήρας του Ηρακλή δεν προέρχεται από τα έργα του Φρυνίχου).

Μία διετία αργότερα, τον Απρίλιο του 1997, ο David Wiles, στην πειραματική σκηνική προσέγγιση της χαμένης *Υψιπύλης* του Ευριπίδη στο Studio Theatre του Royal Holloway, θα μετατρέψει την αποσπασματικότητα σε μέθοδο διερεύνησης. Το ίδιο επεισόδιο παρουσιάζεται σε τρεις διαφορετικές σκηνοθετικές «αναγνώσεις», καλώντας το κοινό να συμμετάσχει και να επιλέξει την εκδοχή που προτιμά. Έτσι, το κείμενο γίνεται ένας δυναμικός τόπος σκηνικής επεξεργασίας και η έλλειψη, αντί για εμπόδιο, κίνητρο. Τα κενά ενεργοποιούσαν τη φαντασία και άνοιγαν διάλογο ανάμεσα στον αρχαίο λόγο και τη σύγχρονη σκηνική γλώσσα.

Στην ανασύνθεση της *Υψιπύλης* θα προχωρήσει ο Τάσος Ρούσσος μέσα από μια στοχαστική και φιλολογικά ευαίσθητη προσέγγιση. Τη χαμένη τραγωδία του Ευριπίδη, από την οποία σώζονται περίπου τετρακόσιοι στίχοι, αρκετοί, ωστόσο, ώστε να σχηματιστεί η σκηνική του πορεία, σκηνοθέτησε στο θέατρο της Επιδαύρου ο Σπύρος Ευαγγελάτος το 2002, δίνοντας ζωή σε ένα από τα πιο σημαντικά και εκτενώς σωζόμενα αποσπασματικά έργα της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας. Η παράσταση παρουσίασε το υλικό ως ζωντανό δραματικό σώμα, χωρίς σκηνικούς εντυπωσιασμούς, με προτεραιότητα στη δομή και τον ρυθμό. Η ελλειπτικότητα δεν λειτούργησε ως όριο, αλλά ως δυνατότητα.

Σε μια άλλη χαμένη «φωνή», στη σιωπή της Φιλομήλας, θα εστιάσει η Timberlake Wertenbaker. Στο *The Love of the Nightingale* (συγγ. 1988) μεταφέρει τον μύθο του Τηρέα από το χαμένο ομώνυμο δράμα του Σοφοκλή, στη φεμινιστική οπτική του ύστερου 20ού αιώνα, εγκιβωτίζοντας μια σκηνή από τον ευριπίδειο *Ιππόλυτο*, ώστε να παραλληλιστούν η Φαίδρα με τον Τηρέα και ο Ιππόλυτος με τη Φιλομήλα, καθώς και μια σκηνή κουκλοθεάτρου με τη Φιλομήλα. Οι ελάχιστοι στίχοι, που διασώθηκαν από το (σχεδόν) ολοκληρωτικά χαμένο έργο *Τηρέας*, επανεγγράφονται σε ένα διαφορετικό δραματουργικό πλαίσιο για να αποκαλύψουν την έμφυλη βία τότε και τώρα, μέσα από ένα οξύ πολιτικό σχόλιο. Μια δεκαετία αργότερα, το

1998, η Μελίνα Σάρδη θα ανεβάσει το έργο στην Αθήνα, στο θέατρο Ιλίσια, με τον τίτλο *Η αγάπη της αηδόνος*.

Τον μύθο του Τηρέα, όχι ως αφήγημα που χρειάζεται αναπαράσταση, αλλά ως ποιητική ύλη, προσεγγίζει η παράσταση *The Three Birds* της Joanna Laurens, που παρουσιάστηκε το 2000 στο Gate Theatre του Λονδίνου. Η πρόταση της Laurens είναι μια σχεδόν μουσική εκδοχή του μύθου, με τον λόγο να αποκτά λυρική πυκνότητα. Οι χαρακτήρες δεν μιλούν απλώς — πάλλονται, φέρουν την ένταση του τραύματος, τη μεταμόρφωση, τη σιωπή. Σε αυτή την προσέγγιση, η αποσπασματικότητα του αρχαίου έργου του Σοφοκλή δεν αντιμετωπίζεται ως έλλειψη, που πρέπει να καλυφθεί, αλλά ως αισθητική επιλογή.

Το 2003, στο Tent Theatre, στο Ruhrfestspiele του Recklinghausen, θα φιλοξενηθούν μια γερμανική και μια ελληνική εκδοχές παραστάσεων βασισμένες σε θραύσματα τραγωδιών αρχαίων τραγικών. Για τον Hansgünther Heyme, που παρουσίασε την παράσταση *Scherben (Θραύσματα)*, τα θραύσματα είναι πυρήνες μυθικής και ιστορικής αλήθειας. Βασισμένος σε αποσπάσματα από τραγωδίες του Ευριπίδη, το αρχαίο υλικό μεταφέρεται σε απρόσμενα περιβάλλοντα, όπως σε ένα γαλλικό καφέ του Μεσοπολέμου, τονίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο την αποκοπή των κειμένων από το αρχικό τους πλαίσιο και θέτοντας ερωτήματα για την απώλεια και τον επαναπροσδιορισμό του παρελθόντος. Στο ίδιο φεστιβάλ παρουσιάζονται και οι *Επίγονοι* από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο, μια σκηνική σύνθεση βασισμένη σε αποσπάσματα από χαμένα έργα του Αισχύλου. Η παράσταση συνδιαλέγεται με το παγκόσμιο πολιτικό κλίμα μετά τον πόλεμο στο Ιράκ, μιλάει για το τραύμα, τον πόλεμο και την απώλεια. Χωρίς να επιχειρεί την ανασύνθεση, εστιάζει στο κενό και την ασυνέχεια, αναδεικνύοντας το συλλογικό πένθος.

Με λίγους μόνο στίχους από χαμένα έργα του Αισχύλου, και τη φράση που αποδίδεται στη χαμένη *Αχιλλήϊδα*, «τοῦ Πηλέως παῖς», ο Ηλίας Μαλανδρής επιχειρεί την ανασύσταση του έργου που σκηνοθέτησε ο Νίκος Χαραλάμπους και παρουσιάστηκε στην Επίδαυρο το 2004 από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου. Όπως επισήμανε ο ίδιος ο συγγραφέας, πρόκειται για μια «πειραματική διερευνητική πρόταση», που ανοίγει ένα διάλογο ανάμεσα στην αρχαία φόρμα και το σύγχρονο θέατρο, ανάμεσα στην ύβρη και την ανθρωπινή ανάγκη να βρει νόημα στο άγνωστο. Την ίδια χρονιά, επίσης, επιχειρείται από τον Colin Teevan η αποκατάσταση και η παράσταση από την Academy at Live Theatre του χαμένου δράματος του Ευριπίδη *Αλκμέων εν Κορίνθω*, δεύτερου μέρους της τριλογίας μαζί με τις *Βάκχες* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, με τον τίτλο *Cock of the North*.

Το *Fragment* της ομάδας «Nature Theater of Oklahoma», που παρουσιάστηκε το 2006 στο Classic Stage Company της Νέας Υόρκης, με αποσπάσματα από έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, δεν επιχειρεί την αποκατάσταση αλλά διαχειρίζεται την ίδια τη δυναμική του ελλείμματος. Η





παράσταση, πειραματική και αποσπασματική, συνδυάζει στοιχεία της αρχαίας φόρμας με σύγχρονες σκηνικές πρακτικές.

Το 2009, στο Μικρό Θέατρο της Επιδαύρου, ο Βασίλης Νικολαΐδης παρουσιάζει τη δημιουργική σύνθεση *Ευριπίδου Σπαράγματα ή Απλά μαθήματα μιας άγνωστης μυθολογίας*, που συνδυάζει αποσπάσματα από χαμένα έργα του Ευριπίδη. Και σ' αυτήν την παράσταση δεν επιχειρήθηκε ανασύνθεση των χαμένων έργων του τραγικού ποιητή, αλλά μια τελετουργική σκηνική ανάγνωση. Οι ηθοποιοί διάβαζαν τα αποσπάσματα ως φορείς μνήμης και ρυθμού με ζωντανή μουσική και λιτή σκηνογραφία.

Τη χαμένη τραγωδία του Αισχύλου *Κάβειροι* (ή *Καβείριοι*), ένα από τα πιο μυστηριώδη και ελάχιστα τεκμηριωμένα έργα του, ανέλαβε να «αφηγηθεί» το 2017 η ομάδα «Punchdrunk» σε μια πολύ ιδιαίτερη παράσταση. Δύο θεατές κάθε φορά διέσχιζαν δρόμους του Λονδίνου σε μια διαδρομή η οποία διαρκούσε 4-6 ώρες με ηχητική ξενάγηση μέσω ακουστικών. Μέσω των οδηγιών που έπαιρναν, συμμετείχαν σε ένα κυνήγι θησαυρού, και στο τέλος κατέληγαν σε ένα χώρο «μύησης». Διασχίζοντας τον αστικό χώρο του Λονδίνου, ακολουθώντας τα ίχνη ενός κειμένου που δεν υπάρχει πια, οι θεατές μετείχαν σε μια μυστηριακή πορεία και βίωναν ένα προσωπικό τελετουργικό μετάβασης.

Η παράσταση *Κρήτες* το 2017 της ομάδας «Ατραπός», που βασίστηκε στα σωζόμενα αποσπάσματα του Ευριπίδη, παρουσιάστηκε ως μια τελετουργική σύνθεση λόγου, κίνησης και ήχου. Το έργο μεταμορφώθηκε σε σκηνική εμπειρία μνήμης, αξιοποιώντας σφραγιδολίθους και εικονογραφικές πηγές της μινωικής περιόδου, με την αφήγηση να εξελίσσεται σε ποιητικό, μυητικό πέρασμα. Χορός, φωνή και σιωπή λειτούργησαν σαν ενιαίο σώμα. Ένα σπάραγμα γίνεται ξανά χώρος επαφής με το άγνωστο.

Το ίδιο έργο παρουσιάζει το 2020, εν μέσω πανδημίας, ο αμερικανός δραματουργός Edward Falco, ως ηχητική παράσταση σε τρία μέρη. Μέσα από τη φωνή, τη μουσική και το ηχητικό περιβάλλον, το *The Cretans* εξερεύνει τον μύθο χωρίς εικόνα. Ένα αρχαίο σπάραγμα έγινε σύγχρονο ηχητικό πεδίο — μια εμπειρία ακουστικής αφήγησης και μουσικής επαφής.

Εμπνευσμένος από τον μύθο του Χρύσιππου, του χαμένου έργου του Ευριπίδη από το οποίο σώζονται ελάχιστοι στίχοι, ο Δημήτρης Δημητριάδης γράφει το ομώνυμο έργο του, ως μια φιλοσοφική ανατομία του τραγικού, για τον καθηλωτικά όμορφο γιο του Πέλοπα, τον οποίο ερωτεύτηκε και απήγαγε ο δάσκαλός του, Λάιος. «Ο Χρύσιππος», όπως λέει ο συγγραφέας, «είναι η σκηνική εγκατάσταση μιας μοιραίας συνάντησης για την ανθρώπινη συνθήκη: της συνάντησης με το απόλυτο κάλλος». Το έργο (συγγ. 2008) και η παράσταση σε σκηνοθεσία Θάνου Σαμαρά (Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου, 2019) εκθέτουν το απόλυτο κάλλος ως εικόνα ψεύδους, επιχειρούν μια βύθιση στο τραγικό, χωρίς παρηγορητικές αφηγήσεις ή νοηματικές άγκυρες, και διαμορφώνουν ένα σκηνικό τόπο όπου το άρρητο αποκτά παρουσία,

**Από μια παράσταση* που ανέβασε ο 58χρονος
Ευριπίδης στα θέατρα της Αθήνας**

ΒΟΣΚΟΣ

Τώρα εγώ γράμματα δεν ξέρω
αλλά θα σας τα πω τα σχήματα όπως τα βλέπω, με τη σειρά,
κι όσοι από εσάς ξέρετε γράμματα θα καταλάβετε. Εντάξει;
Λοιπόν: πρώτα-πρώτα έχουμε έναν κύκλο
σαν χαραγμένο με διαβήτη, κομμένο στα δύο, οριζόντια.
Μετά βλέπω δύο γραμμές όρθιες βαλμένες δίπλα-δίπλα
με μια άλλη εκεί ανάμεσά τους, οριζόντια κι αυτή,
που τις χωρίζει μα και τις ενώνει.
Τρίτο στη σειρά... Τι να σας πω...
Σαν τρίχα κατσαρή; Σαν αστραπή; Ζιγκ-ζαγκ!
Το τέταρτο μετά έχει μια γραμμή όρθια, ολόισια,
και δεξιά τρεις άλλες κολλημένες.
Το πέμπτο τώρα... Δύσκολο να το περιγράψει κανείς.
Φανταστείτε δύο γραμμές που ξεκινάνε από ψηλά χώρια,
πάνε λοξά προς τα κάτω, συναντιούνται κάπου στη μέση,
και μετά συνεχίζουν ενωμένες.
Α, και το τελευταίο το 'χουμε πει:
είναι το τρίτο, το ζιγκ-ζαγκ!

* Από την παράσταση **Θησεύς**.

καθώς ο έρωτας ξεσπά ανεξέλεγκτος, και το θύμα παίρνει την εκδίκησή του. Μια φιλοσοφική ανατομία του τραγικού, χωρίς καταφύγιο στην εξήγηση.

Το 2021 ο Μιχαήλ Μαρμαρινός σκηνοθετεί τους *Ιχνευτές* του Σοφοκλή σαν να αφουγκράζεται ένα κείμενο που επιστρέφει από πολύ μακριά, κομμένο, μισό, αλλά απόλυτα παρόν. Ο Μαρμαρινός επιλέγει την ιστορική απόδοση του Εμμανουήλ Δαυίδ από το 1933, που ολοκλήρωσε το χαμένο έργο με βάση την ανασύνθεση του γερμανού φιλολόγου Carl Robert. Το αποτέλεσμα δεν είναι μια «παράσταση» με την κλασική έννοια, αλλά μια ποιητική μετάβαση για την ανακάλυψη της μουσικής και του ρυθμού. Μια δεκαετία νωρίτερα, με τον μυητικό και λυτρωτικό χαρακτήρα της μουσικής στους *Ιχνευτές* καταπιανόταν και ο Δήμος Αβδελιώδης στην παράσταση που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του Διεθνούς Συνεδρίου για τις Θεατρικές Παραδόσεις της Μεσογείου, που διοργάνωσε το Κέντρο Αρχαίου Δράματος του Παντείου Πανεπιστημίου, σε συνεργασία με την École des Hautes Études στο Παρίσι, τη Βασιλική Ακαδημία Θεάτρου του Λονδίνου και το Πίκολο Τεάτρο του Μιλάνου.

Η αμέσως πρόσφατη αυτής του Ευθύμη Θέου παράσταση που αξιοποιούσε θραύσματα τραγωδίας του Ευριπίδη τοποθετείται στο 2023 και φέρει επίσης τον τίτλο *Fragments (Θραύσματα)*, περιείχε, ωστόσο, αποσπάσματα από τον χαμένο *Κρεσφόντη* του. Βασισμένη στο ομώνυμο κείμενο της ερευνήτριας Laura Swift και του σκηνοθέτη Russell Bender, η παράσταση του «The Playground Theatre» του Λονδίνου ήταν εμπνευσμένη από την πληθώρα των διασπαρμένων στα μουσεία του κόσμου παπυρικών συλλογών και συνδύαζε στην παραγωγή της τα εξειδικευμένα επιστημολογικά εργαλεία της παπυρολογίας, «αναρχικές ερμηνείες», εικόνες lo-fi και πολλές εικασίες... Ξεκίνησε το 2014, από workshops με στόχο την αναστήλωση ευριπίδειων θραυσμάτων που είχε αναθέσει στους δημιουργούς το Φεστιβάλ Being Human και το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, διοργανώθηκαν το 2017 παραγωγές στο Ovalhouse και στον Παλαιό Πυροσβεστικό Σταθμό της Οξφόρδης, ενώ από το 2018 η Βρετανική Ακαδημία στήριξε την πλήρη παραγωγή του.

Σήμερα, το 2025, ο Ευθύμης Θέου, αρχαιολόγος, σκηνοθέτης και περφόρμερ, δοκιμάζει δεδομένα και επιστημονικά και καλλιτεχνικά εργαλεία των πεδίων της αρχαιολογίας και του θεάτρου (ανασκαφή, ανθρωπολογική έρευνα, μελέτη των αρχαιολογικών ευρημάτων, υλικό φωτογραφικό, από κοινού συγγραφή, συρραφή αποσπασμάτων, πρόβες κ.λπ.), επιχειρώντας τη σύζευξη των δύο αυτών σε άγνωστα θέατρα της Ελλάδας. Εμπειρος μετά από μια διαδρομή τεσσάρων σταθμών-περφόρμανς σε ανασκαφικούς χώρους — την περφόρμανς στο Ιερό του Ποσειδώνια (Καλαυρεία Πόρου, 2009), *Το Γεύμα* (νεολιθικός οικισμός της Κουτρούλου Μαγούλας, 2011), *Γαύδος: Το Σπίτι* (Καταλύματα Γαύδου, 2012) και *Τα Ρούχα* (Θηρασιά Σαντορίνης, [Αθήνα] 2020) — οι επιλογές των θραυσμάτων του Ευριπίδη, από την *Ανδρομέδα* και

τον *Φαέθοντα* μέχρι τους *Κρητικούς*, τον *Θησέα* και τον *Πολύιδο*, δίνουν την ευκαιρία στον κατακερματισμένο σε κομμάτια θεατρικό κόσμο να αποκτήσει παραστασιακή ορατότητα και εφήμερα να υπάρξει και να συνυπάρξει.

Σε πολλές από αυτές τις παραστάσεις — και σε άλλες που δεν αναφέρθηκαν — το παρελθόν δεν ανακαλείται απλώς με νοσταλγία, αλλά ενεργοποιείται ως δημιουργική πρόκληση. Η απώλεια γεννά ερωτήματα και τα ερωτήματα χαράζουν νέες δραματικές διαδρομές. Τα σπαράγματα είναι ρωγμές μέσα στις οποίες η σύγχρονη δημιουργία μπορεί να σκάψει, όχι για να αποκαταστήσει μια ενιαία αλήθεια, αλλά για να ανιχνεύσει πολλούς ανοιχτούς κόσμους. Η θεατρική πράξη γίνεται η ίδια μια ανασκαφή — ανάλογη με την αρχαιολογική. Και εκεί, μέσα στο ημιτελές και το φθαρμένο, σ' αυτόν τον μυστικό διάλογο με την απουσία, αποκαλύπτεται μια νέα μορφή τραγικότητας: όχι αυτή που αφηγείται, αλλά αυτή που υπαινίσσεται.

Εύα Σαραγά

Ιούλιος 2025





«ΘΕΑΤΡΟ / ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ» ΩΣ ΚΟΙΝΟΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

42

Θα μπορούσε άραγε η αρχαιολογία να αποτελέσει δημιουργική πράξη; Πώς το θέατρο μπορεί να παραχθεί μέσα από την αρχαιολογική έρευνα πεδίου, τη δημόσια αρχαιολογία, την αρχαιολογική εθνογραφία; Ποιο είναι δυνάμει το «κοινό έδαφος» των δύο αυτών πεδίων στην κατεύθυνση της αναζήτησης μιας όσο το δυνατόν μεγαλύτερης ανοιχτότητας και συμμετοχικότητας;

Το «αρχαιολογικό φαντασιακό» και το πλέγμα των εννοιών με το οποίο συνδέθηκε — όπως η ανασκαφή, η στρωματογραφία, το ερείπιο, το ίχνος, το εύρημα — αποτέλεσαν τις δύο τελευταίες περίπου δεκαετίες ένα σταθερό πλαίσιο αναφοράς και έμπνευσης για ένα σημαντικό μέρος της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής.¹ Ο καλλιτέχνης ως ιστορικός, ως ανθρωπολόγος, ως αρχαιολόγος, ως αρχαιοθέτης, ως εθνογράφος, είναι μόνο μερικοί από τους ρόλους που υιοθέτησαν οι σύγχρονοι δημιουργοί στο πλαίσιο αναζητήσεων που προσδιορίστηκαν ως «ιστοριογραφική στροφή» στη σύγχρονη τέχνη από τον επιμελητή Dieter Roelstraete, προκειμένου να περιγράψει το «μεθοδολογικό πλαίσιο που περιλαμβάνει τον ιστορικό απολογισμό, το αρχείο, το έγγραφο, την ανασκαφή και την ανακάλυψη, το μνημείο, την τέχνη της ανακατασκευής και της αναπαράστασης, τη μαρτυρία».²

Παρόλο που αναμφισβήτητα εγγράφεται στον ορίζοντα της λεγόμενης «ιστοριογραφικής στροφής», η πρακτική του περφόρμερ και αρχαιολόγου Ευθύμη Θέου παρουσιάζει διαφορετικά χαρακτηριστικά. Το πολυσχιδές έργο του, για περισσότερο από μια δεκαετία, διαμορφώθηκε

μέσα από τη συστηματική διερεύνηση των σχέσεων αρχαιολογίας και θεάτρου. Στον πυρήνα της αναζήτησής του βρίσκεται ένα δίκτυο ερωτημάτων που όχι μόνο ανιχνεύει αλλά στοχεύει να γεννήσει νέες σχέσεις, θεωρήσεις και μεθόδους ανάμεσα στα πεδία της αρχαιολογίας, του θεάτρου και της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας.

Έχοντας πραγματοποιήσει σπουδές αλλά και εργαστεί στους δύο αυτούς κλάδους, ο Θέου ανέπτυξε ήδη από το 2009 ένα υβριδικό έργο, το οποίο προσδιόρισε με τον όρο «θέατρο/αρχαιολογία». Ο όρος αποτελεί δάνειο από τον περφόρμερ Mike Pearson και τον αρχαιολόγο Michael Shanks, οι οποίοι στο ομώνυμο βιβλίο ανέλυσαν τη σύζευξή τους ως «ένα αμάλγαμα αφηγηματικών και επιστημονικών πρακτικών, μια ενοποιημένη προσέγγιση στην τεκμηρίωση, καταγραφή και εικονογράφιση του υλικού παρελθόντος».³

Μέσα από μια διεπιστημονική ερευνητική μεθοδολογία που συνδυάζει έννοιες, επιστημολογικά εργαλεία και δεδομένα από τα πεδία της αρχαιολογίας και του θεάτρου, η πρακτική του Θέου εξελίσσεται σε μια ακολουθία διερεύνησης των σχέσεών τους που δεν έχει μια γραμμική πορεία, αλλά βρίσκεται σε μια διαρκή αλληλοτροφοδότηση σε ένα δίκτυο αλληλοτεμνόμενων παραμέτρων. Στη διαδρομή αυτή, βασικούς σταθμούς του έργου του αποτέλεσαν τέσσερις περφόρμανς που λειτούργησαν και ως πυρήνες για την ανάπτυξη νέων καλλιτεχνικών διαδικασιών και συνεργασιών: η περφόρμανς στο Ιερό του Ποσειδώνια στην Καλαυρεία Πόρου (2009), *Το Γεύμα* στον χώρο ανασκαφής του νεολιθικού οικισμού της Κουτρουλού Μαγούλας (2011), το *Γαύδος: Το Σπίτι* στα Καταλύματα της Γαύδου (2012) και *Τα Ρούχα* στη Θηρασιά της Σαντορίνης (2020).

Αρχικά, το 2009, η περφόρμανς που ο Θέου παρουσίασε στην ανασκαφή στο Ιερό του Ποσειδώνια στην Καλαυρεία Πόρου,⁴ όπου και ο ίδιος είχε εργαστεί ως αρχαιολόγος, λειτούργησε ως εισαγωγική διερεύνηση της σύζευξης «θεάτρου/αρχαιολογίας». Στο πλαίσιο ερευνητικού προγράμματος αρχαιολογικής εθνογραφίας, ο Θέου προσκλήθηκε να παρουσιάσει μια θεατρική παράσταση στον χώρο της ανασκαφής που επικεντρώθηκε στην ιστορία του ιερού. Το κείμενο της περφόρμανς, το οποίο αποτελούσε μια συρραφή αποσπασμάτων από διαφορετικές πηγές, αντλούσε την έμπνευση από τις διαφορετικές χρονολογικές φάσεις και χρήσεις του χώρου που εκτεινονταν από την προϊστορική εποχή ως την περίοδο της αγροικίας του 20ού αιώνα, μέχρι το διάστημα της ανασκαφής, και το ίδιο το βράδυ της παράστασης. Περιλάμβανε από κείμενα του περιηγητή Richard Chandler, έως αποσπάσματα αρχαίων κειμένων του Πλούταρχου και του Ευριπίδη, ποίηση του Γιάννη Ρίτσου και επιστημονικά αρχαιολογικά κείμενα.

Ωστόσο, το αποφασιστικό βήμα για την ώσμωση των δύο πρακτικών έγινε με την περφόρμανς *Το Γεύμα*, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 2011 στον χώρο της ανασκαφής στον νεολιθικό οικισμό της Κουτρουλού Μαγούλας στο Νέο Μοναστήρι και τη Βαρδαλή στη Φθιώτιδα,⁵ σε συνεργασία

**Από την παράσταση *Κρητικοί*, που ανέβασε ο Ευριπίδης
στα θέατρα της Αθήνας**

ΠΑΣΙΦΑΗ

Γιατί να τ' αρνηθώ; Όχι. Όλα πια φανερώθηκαν...

Άκου: άμα είχα ριχτεί σ' άλλον άντρα,

δίνοντάς του το κορμί μου κρυφά μέσ' στα σκοτάδια,
ε τότε ναι, θα μπορούσες να με πεις ψεύτρα κι ανήθικη.

Αλλά το πάθος αυτό ήρθε απ' το πουθενά

— μια τρέλα μ' άρπαξε, απ' τους θεούς σταλμένη.

Καμία λογική δεν έχει!

Τι είδα σ' έναν ταύρο κι ερωτεύτηκα;

Το ωραίο του το ντύσιμο;

Τα μαύρα του μαλλιά και μάτια και τα πυκνά τα γένια γύρω απ' το δυνατό πιγούνι;

Το γυμνασμένο του κορμί;

Για έναν τέτοιο άντρα φόρεσα τομάρι αγελάδας;

Χώθηκα μέσα στο *[κενό]*, τον άφησα να *[κενό]*.

Με ταύρο ήθελα παιδιά; Να ζήσω μια *[κενό]*.

Γιατί με βρήκε τέτοια τρέλα;

Αυτός φταίει. Αυτός με κατέστρεψε!

Οι πράξεις του φέραν πάνω μου αυτή τη συμφορά.

Και θα σας πω και το γιατί!

Υποσχέθηκε να θυσιάσει αυτόν τον ταύρο στους θεούς

κι από πονηριά, από απληστία δεν το 'κανε

— όπως έταξε, όπως όφειλε.

Γι' αυτό σ' εκδικήθηκαν οι θεοί, Μίνωα.

Γι' αυτό θέλησαν να σε τιμωρήσουν — εσένα —

και βρέθηκα μέσ' στη μέση.

Και τώρα τολμάς να κλαις και να οδύρεσαι.

Για μένα που χωρίς να φταίω βρέθηκα έγκυος

και πέρασα τους πόνους τέτοιου τοκετού

— κι όμως κράτησα το στόμα μου κλειστό.

Ενώ εσύ; Τα 'βγαλες όλα στη φόρα!

Με εξευτέλισες εμένα, τη γυναίκα σου!

Πως τάχα καθόλου δεν εμπλέκεσαι εσύ σ' αυτά τα αίσχη.

Δεν υπάρχει χειρότερος *[κενό]*.

Θες να με σκοτώσεις; Να πεθάνω;

Εμπρός, πνίξε με μέσ' στη θάλασσα,

αφού τους έχεις εύκολους τους φόνους.

Ή μήπως προτιμάς να με φας ζωντανή; Να με ξεκοκαλίσεις;

Εμπρός λοιπόν, φάε με.

Αθώα, για τα κρίματά σου, θα πάω,

με τον συνθέτη και περφόρμερ Θανάση Δεληγιάννη. Έχοντας ως βασικό άξονα την ενεργοποίηση της τοπικής κοινότητας, το *Γεύμα* αναπτύχθηκε γύρω από το ζήτημα της τροφής και τις πολύπλευρες ιστορικές, κοινωνικές, πολιτισμικές, εθνογραφικές συνιστώσες του, μέσω της επεξεργασίας υλικού προερχόμενου από την εθνογραφική επιτόπια έρευνα, την αρχαιολογία πεδίου και τη βιβλιογραφική μελέτη. Η κειμενοκεντρική αυτή περφόρμανς, στην οποία η εκφορά του λόγου του ποίκιλε — από τη ρυθμικότητα και τη μελωδικότητα έως την ουδέτερη αφήγηση —, κατέληγε σε ένα συλλογικό γεύμα. Το *Γεύμα* τροφοδότησε μια σειρά νέων παρουσιάσεων, συνεργατικών πρότζεκτ και εκπαιδευτικών προγραμμάτων, ενώ αποτέλεσε και τη βάση για την πρώτη παρουσίαση του έργου του Ευθύμη Θέου, με τη μορφή εγκατάστασης, στο πλαίσιο της έκθεσης «Εκ νέου» του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης το 2013.

Το τρίτο έργο, με τίτλο *Γαύδος: Το Σπίτι*, σχεδιάστηκε και παρουσιάστηκε, σε συνεργασία με την ηθοποιό και αρχαιολόγο Ηλέκτρα Αγγελοπούλου και την ηθοποιό Ανθή Ευστρατιάδου, στο κτήριο της Εποχής του Χαλκού στα Καταλύματα της Γαύδου, στο πλαίσιο της ανασκαφής του Πανεπιστημίου Κρήτης, στην οποία ο καλλιτέχνης εργαζόταν ως αρχαιολόγος.⁶ Πυρήνας του έργου, το οποίο ο καλλιτέχνης περιγράφει ως «μια αφηγηματική δημιουργία για τρεις ηθοποιούς», είναι η έννοια της κατοίκησης. Η επιλογή του θεματικού πλαισίου υπαγορεύτηκε τόσο από τα ανασκαφικά ευρήματα όσο και από τις συνεντεύξεις με τους κατοίκους. Συγκεντρώνοντας υλικό από την έρευνα πεδίου, την αρχαιολογία, την ανθρωπολογία, τη φιλοσοφία και την αρχιτεκτονική, το κείμενο της περφόρμανς αναπτύχθηκε σε μια θραυσματική αφήγηση γύρω από τέσσερις θεματικούς κύκλους: «Το χίσιμο ενός σπιτιού», «Η ζωή μέσα στο σπίτι», «Το σπίτι ως ζώνη ασφάλειας» και «Ο θάνατος».

Το πιο πρόσφατο έργο, *Τα Ρούχα*, παρουσιάστηκε το 2020 στον αρχαιολογικό χώρο στο Λύκειο του Αριστοτέλη στην Αθήνα. Με αφετηρία τη μελέτη προϊστορικών υφαντικών βαρών που βρέθηκαν στη θέση της «Κοίμησης» στο πλαίσιο της Αρχαιολογικής Έρευνας Προϊστορικής Θηρασίας,⁷ στη μικρονησίδα απέναντι από τη Σαντορίνη, η περφόρμανς αρθρώθηκε σε μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση που διακόπτεται από διαλογικά μέρη με έναν διαφορετικό κάθε φορά «επισκέπτη»/ειδικό. Ο λόγος, υπακούοντας — για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό — σε σωματικούς ρυθμούς και χειρονομίες, δομείται μέσα από τον καθοριστικό ρόλο της μουσικής σύνθεσης. Με κύριο υλικό τις μνήμες και ηχητικές αφηγήσεις της μητέρας του καλλιτέχνη (μοδίστρας στο επάγγελμα), η περφόρμανς ενσωματώνει προσωπικές εξιστορήσεις, τοπικές ιστορίες και αρχαιολογικές πληροφορίες που σχετίζονται με όλο τον κύκλο της ζωής ενός ενδύματος — από τη δημιουργία, στις διαφορετικές χρήσεις του έως την καταστροφή του.

Εστιάζοντας σε πρωταρχικές — ενσώματες — ανθρώπινες δραστηριότητες της καθημερινότητας, όπως η τροφή, η κατοίκηση και η ένδυση,

και στα πολιτισμικά και κοινωνικά τους συμφραζόμενα, η πειραματική προσέγγιση του Θέου, πάνω στο «θέατρο/αρχαιολογία», περισσότερο από μια site-specific δράση στοχεύει στην ανάδειξη της πολυχρονικότητας του αρχαιολογικού χώρου.⁸ Ο χώρος της ανασκαφής, από ένα ανενεργό και περικλειστο σύστημα ελέγχου, αποσυνδεδεμένο από την καθημερινότητα των κατοίκων, συστήνεται ως ένα ρευστό πεδίο συνάντησης και συμμετοχής διαφορετικών προσώπων και ομάδων σε μια οίονει μη ιεραρχική σχέση — από τους κατοίκους, στους επισκέπτες, στην αρχαιολογική κοινότητα, στους προσκεκλημένους καλλιτέχνες. Η ανασκαφή μεταλλάσσεται από ένα πεδίο αναπαραγωγής κυρίαρχων εθνοκεντρικών αφηγήσεων σε έναν ανοιχτό και πειραματικό χώρο μελέτης, ένα εργαστήριο παραγωγής αντιπηγεμονικών λόγων, ανάσυρσης λησμονημένων αφηγήσεων, αναμόχλευσης κοινωνικής μνήμης και προσωπικών μαρτυριών, τροφοδοτώντας το κείμενο και τις δράσεις. Η μετατόπιση της θεώρησης του παρελθόντος από ένα τετελεσμένο χρονικό γεγονός σε ένα δυναμικό ρευστό πεδίο επιτρέπει την ενεργοποίηση διαφορετικών στρωμάτων της ιστορίας σε συσχετισμό με το «εδώ και τώρα» των δράσεων και τη διαδικασία της προετοιμασίας τους. Ο οριζόντιος χωρικός άξονας διασταυρώνεται με τον κάθετο χρονικό άξονα και το ιστορικό του βάθος, ενισχύοντας τη διαλογική σχέση «τόπου» και «συμβάντος» — ή αλλιώς των «host» και «ghost»⁹ σύμφωνα με τους όρους των Mike Pearson και James McLucas που περιγράφουν τις χωρικές και χρονικές διαστάσεις —, τον δεδομένο τόπο και τη χρονικά προσδιορισμένη δράση που τον καταλαμβάνει προσωρινά.

Αυτή η ενεργοποίηση του πολυστρωματικού χαρακτήρα του χώρου ενισχύεται από την καλλιέργεια της ενσώματης σχέσης με το παρελθόν και της αισθητηριακής σχέσης με τον αρχαιολογικό χώρο και τα υλικά του τεκμήρια. Η επαναδιεκδίκηση μιας «διευρυμένης» αρχαιολογίας μέσα από την ενεργοποίηση των αισθήσεων — αυτών των «πολυαισθητηριακών βιωματικών τρόπων συνδιαλλαγής με τον κόσμο» —¹⁰ γίνεται με την κατάκτηση της συμμετοχικής και κοινοτικής διάστασής της. Όπως υποστηρίζουν οι Χαμηλάκης και Θέου: «Η επαναδιεκδίκηση της αρχαιολογίας δεν είναι μόνο θέμα δημιουργίας ενός αντι-λόγου, μιας παρέμβασης στη γενικότερη διανοητική παραγωγή του παρόντος. Είναι επίσης θέμα παραγωγής νέων χώρων, επιτέλεσης διαφορετικών στιγμών και δημιουργίας των υλικών πιθανοτήτων, ώστε να αναδυθούν εναλλακτικές μορφές δημόσιας πολιτιστικής παραγωγής».¹¹ Η πρακτική του Θέου γύρω από το «θέατρο/αρχαιολογία» είναι σύμφυτη με τον κοινοτικό και δημόσιο χαρακτήρα της. Όπως διαφαίνεται και από το πιο πρόσφατο έργο του καλλιτέχνη, η κατάδυση στο «εγώ» ενδυναμώνει την ανάγκη συνάντησης με το «εμείς», διανοίγοντας νέα πεδία ενεργοποίησης της κοινωνικής συμμετοχής. Το «κοινό έδαφος», οι κοινές θεωρήσεις και μέθοδοι, που αναζητεί ο καλλιτέχνης μεταξύ θεάτρου και αρχαιολογίας, αναμοχλεύουν μνήμες, εφευρίσκουν νέες διόδους

ανάσυρσης του παρελθόντος και αλληλεπίδρασης με το παρόν, αλλά, κυρίως, ενδυναμώνουν κοινωνικές σχέσεις και νοήματα, προτείνοντας νέους τρόπους αρχαιολογικής και καλλιτεχνικής δράσης.

Τίνα Πανδή

Επιμελήτρια ΕΜΣΤ

στο: *Ευθύμης Θεού. Θέατρο/Αρχαιολογία* (διγλωσση έκδοση), επιμ. Άννα Μυκονιάτη, ΕΜΣΤ, Αθήνα.

Σημειώσεις

1. Dieter Roelstraete, "The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art", *e-flux journal*, τχ. 4, Μάρτ. 2009, <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archaeological-imaginary-in-art/> (πρόσβαση: 7.7.2025). Για την «εθνογραφική και «ιστοριογραφική» στροφή στη σύγχρονη τέχνη, βλ. Hal Foster, «Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος», στο Ελπίδα Ρίκου (επιμ.), *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, μίφρ. Ελένη Καρρά, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013, σσ. 445-481· Mark Godfrey, "The Artist as Historian", *October*, τχ. 120, 2007, σσ. 142-143· Claire Bishop, "History depletes itself", *Artforum*, τχ. 54, Σεπτ. 2015, σ. 328.
2. Dieter Roelstraete, "The Way of the Shovel...", όπ.π.
3. Michael Pearson και Mike Shanks, *Theatre/Archaeology*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2001, σ. 131.
4. Η πρόσφατη διερεύνηση της θέσης ξεκίνησε το 1997 από το Σουηδικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο, υπό τη διεύθυνση της Berit Wells και, στη συνέχεια, του Arto Penttinen.
5. Όπως σημειώνει ο Θεός: «Η έρευνα στη νεολιθική εγκατάσταση στην Κουιρουλού Μαγούλα ξεκίνησε το 2001 από την Αρχαιολογική Υπηρεσία, με τη διεύθυνση της Νίνας Κυπαρίσση-Αποστολικά, και από το 2009 συνεχίζεται, σε συνδιεύθυνση με τον Γιάννη Χαμηλάκη (και πρόσφατα με τον Βασίλη Τσάμη), στο πλαίσιο του προγράμματος "Αρχαιολογία και Αρχαιολογικής Εθνογραφίας" – μια συνεργασία με το Πανεπιστήμιο του Southampton αρχικά, και το Πανεπιστήμιο του Brown στη συνέχεια, υπό την αιγίδα της Βρετανικής Σχολής Αθηνών», βλ. Ευθύμης Θεός, *Θέατρο/Αρχαιολογία. Μια Θεωρητική και Βιωματική Προσέγγιση στο Υλικό Παρελθόν*, Μεταπτυχιακή Εργασία Ειδικευσης, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2020, σ. 52.
6. Η εκπαιδευτική ανασκαφή του Πανεπιστημίου Κρήτης στη Γαύδο ξεκίνησε το 2003, υπό τη διεύθυνση της αρχαιολόγου Κατερίνας Κόπακα, σε συνέχεια ενός πολυετούς διεπιστημονικού προγράμματος με έντονο ανθρωπολογικό προσανατολισμό. Για την περφόρμανς και την ένταξή της στο όλο πρόγραμμα, βλ. Efthimis Theou και Katerina Kopaka, "Gavdos: The House. A theatre/archaeology narrative and pieces of knowledge of diachronic home life", *Heritage*, 2 (2), 2019, σσ. 1286-99.
7. Το ερευνητικό πρόγραμμα αποτελεί συνεργασία του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου (Κώστας Σμπόνιας), του Πανεπιστημίου Κρήτης (Ιρις Τζαχίλη) και της Εφορείας Αρχαιοτήτων Κυκλάδων (Μάγια Ευσταθίου), με την επιστημονική συνεργασία της Κλαίρης Παλυβού (ΑΠΘ).
8. Yannis Hamilakis και Efthimis Theou, "Enacted multi-temporality. The archaeological site as a shared, performative space", στο Alfredo González Ruibal (επιμ.), *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*, Routledge, Milton Park, Abingdon, N.Y. 2013, σσ. 181-194.
9. Mike Pearson, "Special Worlds, Secret Maps: a Poetics of Performance", στο Anna Marie Taylor (επιμ.), *Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997*, University of Wales Press, Cardiff 1997, σσ. 95-96.
10. Γιάννης Χαμηλάκης, *Η Αρχαιολογία και οι Αισθήσεις – Βίωμα, Μνήμη και Συν-κίνηση*, μίφρ. Νίκος Κούρκουλος, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2015, σ. 22.
11. Yannis Hamilakis και Efthimis Theou, "Enacted multi-temporality...", όπ.π., σ. 181. Η μετάφραση της γράφουσας.





INTRODUCTION TO GREECE'S ANCIENT THEATRES

FRAGMENTS: EURIPIDES

**A THEATRE / ARCHAEOLOGY
PERFORMANCE**

FRAGMENTS: EURIPIDES

A theatre/archaeology performance

Direction — Dramaturgical adaptation
Translation-Transcription of fragments —
Dramaturgical collaboration
Music composition — Coaching
Set
Costumes
Movement
Production dramaturg
Directing assistant
Set design assistant

Efthimis Theou

Kyriacos Karseras

Kornilios Selamsis

Loukas Bakas

Pavlos Thanopoulos

Nikoleta Xenariou

Eva Saraga

Vasiliki Sourri

Vagelis Xenodochidis

Performers

(in order of appearance)

Katerina Papandreou

Giorgos Kritharas

Efthimis Theou

Giorgos Syrmas

Electra Nikolouzou

Opening night

Friday, July 11, 2025

Ancient Theatre of Milos

The performance includes excerpts from *The Years* by Annie Ernaux, in the Greek translation by Rita Kolaiti (Metaichmio Publications, Athens 2021)

SUPPORTED BY



HELLENIC REPUBLIC
Ministry of Culture

IN PARTNERSHIP WITH







DIRECTOR'S NOTE

56

A strange, existential excavation on the road. A journey centred on ancient theatres on islands and in Attica.

Five actors excavate beneath the sun with trowels, brooms, tubs and brushes, unearthing and presenting on stage excerpts from unknown and startling works by Euripides:

his provocative *Andromeda*, the lyrical *Phaethon*, the radical *Cretans*, the fleeting *Theseus*, and the contemplative *Polyidus*.

Glimpses of ancient performances that — beyond a few tiny fragments — are now lost to us.

A theatrical world broken into pieces.

Efthimis Theou

July 2025

(transl. Paul Edwards)

FROM FRAGMENTS OF EURIPIDES TOWARDS AN ANTHROPOLOGY OF ANCIENT THEATRE AND ARCHAEOLOGY

57

In addition to the well-known plays of Euripides that have come down to us in their entirety, over a thousand lines of verse have survived on scraps of papyrus, buried in the dry Egyptian soil or found here and there incorporated into other texts. These might be an isolated scene, a few scattered sentences or even a single word from works that are largely unknown, such as his *Antigone*, *Archelaus*, *Lamia*, *Chrysippus*, or *Bellerophon*.

In 2022, a papyrus with extensive lost passages from Euripides was discovered in Ancient Philadelphia, in the Faiyum region of Egypt, the most significant such find in recent decades. Published just last August (Gehad, Gibert & Trnka-Amrhein, 2024), it was found in the soil fill from a child's grave and, fittingly, contained parts of *Polyidus*, about the young son of the Cretan king Minos, who drowned in a jar of honey before being brought back to life, and of *Ino*, about a queen who left her palace to worship Dionysus and, upon her return, killed the children of her rival and then her own offsprings.

The result of our immersion in this fragmented but, we believe, deeply poetic and theatrical material is a narrative work that engages with individual excerpts from lost dramas, while telling the often thrilling story of their discovery. Our goal has been to combine them with anthropological elements from the everyday life of two distinct professional groups: the artists and other craftspeople associated with ancient theatre, as physical remains of whose labours we see the bits of papyrus; and the archaeologists who toil not only in the field, but also in





labs, libraries and at their desks, to collect and reconstruct them. We thus wanted to evoke something of the feeling left by the echo of voices that have not spoken for thousands of years, as well as the intensity of trying to see and describe a vanished world by way of its worn remnants.

For this production, we have set up a strange and existential excavation, in which the finds unearthed from the archaeological grid full of soil are not vases or architectural structures, but lines of poetry once spoken by actors and now broken into tiny pieces. Five performers/archaeologists go through the almost ritualistic process of an excavation — with its habitual behaviours and relationships, virtually choreographed movement of bodies in space, and particular language — as it unfolds over the course of a day: from the moment they arrive at the site first thing in the morning to the heat-induced stupor of the afternoon, when they can finally put down their tools. In this way, we have tried to enter into a dialogue with the inherent theatricality of archaeological fieldwork and the way it emerges as a creative practice in its own right.

We have made selections from Euripides' *Phaethon*, *Andromeda*, *Theseus*, *The Cretans* and, of course, *Polydus* — taking into consideration the artistic vitality of the extant fragments and the completeness of their plots. Since the existing Modern Greek translations are primarily for the purposes of literary study, we have rendered them in new versions, informed by our research and adapted to serve the narrative flow and — above all — the musicality of the performance. Indeed, we have organised the speech and actions of the cast and the overall shape of the drama in musical terms, based to a great extent on original compositions by Kornilios Selamsis, who was also our music coach.

The set, designed by Loukas Bakas, reflects the particular requirements of a touring production: small, targeted interventions in the orchestra of each theatre create an excavation environment that is organically integrated into each archaeological site and draws on the power and atmosphere of its landscape — while the visual effect is enhanced by Pavlos Thanopoulos's costumes. The fragmented works are thus in seamless conversation with the ancient theatres in which we are performing — some of them similarly incomplete, with only a few rows of seating and part of the orchestra surviving.

FRAGMENTS: Euripides builds on a series of previous such productions, which aim to combine theatre and archaeology: within a new hybrid genre that uses performing arts practices to engage with archaeological materials, and archaeological methods, such as excavation and anthropological research, to enrich the site-specific theatre-making toolkit. Burrowing, this time, into the remains of theatre itself, using archaeology as a vehicle and allowing it to do what it does best: to reveal the people behind the material.

Efthimis Theou, Kyriacos Karseras

July 2025

(transl. Paul Edwards)

TWO LOST PLAYS OF EURIPIDES FROM ROMAN PHILADELPHIA IN EGYPT

61

Philadelphia in Egypt is situated at the northeast corner of Faiyum, at the modern settlement site of Gharabet el-Gerza. Although Bernard Grenfell, Arthur Hunt and David Hogarth had proposed an identification of the town's site in 1900, formal excavation was not carried out until the winter of 1908–1909 by a German team led by Paul Viereck and Friedrich Zucker. The town became famous from the study of the papyrus texts that derived from this excavation, as well as many more from clandestine digging and the antiquities market. It was also the source of many Faiyum portraits. Philadelphia had, however, been neglected by modern archaeology until two projects recently commenced work: a French team working in the settlement on behalf of IFAO and the Egyptian Philadelphia Necropolis Project working in the cemetery. The Necropolis Project has re-excavated many looted graves and discovered untouched burials, one of which yielded a spectacular find: a papyrus with substantial excerpts from Euripides' lost plays *Ino* and *Polyidus*.

Philadelphia was founded in the Ptolemaic Period (c. 332–30 BCE). Named after the epithet of Ptolemy II and his sister-wife Arsinoe II, the town was planned in the Greek style, and its inhabitants had important ties to the new capital, Alexandria. In the Roman Period, it was populated by Roman veterans and appears to have housed a fort from the period of the Tetrarchs (late 3rd–4th century CE). The daily life of both periods can be learnt from several significant archives of documents, such as that of Zenon, the agent of the royal minister Apollonius in the 3rd century BCE, and that of Nemesion, a local tax collector in the 1st century CE.

Papyri of literature from Philadelphia are less common — only about 30 are currently known — and thus the new Euripides papyrus is important for illuminating the cultural pursuits of this Graeco-Egyptian town.

Discovery of the new Euripides papyrus

The new Euripides papyrus is an incredible addition to our knowledge of two important myths and Euripides' corpus. Discoveries of this magnitude often resulted from the papyrus digs of the late 19th and early 20th centuries, for example Grenfell and Hunt's expedition at Oxyrhynchus, whose papyrus finds, are still being published in *The Oxyrhynchus Papyri* series. Now, however, they are rare, but unlike the earlier discoveries, their archaeological context is known from careful excavation.

The new Euripides papyrus was found in the Roman section of the graveyard at Philadelphia, in the fill of a pit grave of the 3rd century CE. The grave housed female mummified human remains aged between 40 and 45 and the mummified human remains of a child on a ledge above. The fill contained other papyrus fragments, none of which are directly related to the Euripides. In addition, there were fragments of painted plaster that had apparently been taken from a nearby funerary structure that contained poorly mummified human remains of two women under the floor. [...] If further research shows that the painted plaster fragments filling the grave of the Euripides papyrus do, in fact, derive from the destruction of the neighbouring mausoleum, it will be possible to answer whether the papyri were also taken from the mausoleum.

Date, content, and use of the Euripides papyrus

The handwriting of the Euripides papyrus can be dated on stylistic grounds to the 3rd century CE. Just as handwriting styles and print fonts go in and out of fashion in the modern world, handwriting styles came and went in Ptolemaic and Roman Egypt. Scholars who study ancient Greek papyrus books have thus created a typology of styles that can be placed in a rough chronological sequence. [...] Both plays were identified by lines of text on the papyrus correlating with quotable sayings preserved by the Greek anthological tradition and attributed to specific Euripidean dramas. The first column of text holds an excerpt from *Iphigeneia at Aulis*. About two-thirds of the way down the column, there is a centred title that says "of Polyidus", marking the transition between the two plays. [...]

Why did someone select these passages and pair them on the papyrus in 3rd century CE Philadelphia? How were these texts used? [...] Many believe that full scale productions of Classical tragedy were no longer as current in Roman times, and it was more fashionable to perform

excerpts, often with new musical settings. Euripides was also a favourite school author since his texts were full of quotable sayings, and he was judged to be the most rhetorical of the ancient dramatists. Plays such as *Phoenician Women* with its comprehensive telling of the Theban myths of Oedipus and his family, were perfect for teaching declamation and oratory to advanced students, but even pupils learning to read and write would practice with Euripidean maxims. It is possible that the papyrus formed an advanced textbook for a local rhetoric teacher [...].

Many questions about the use and purpose of this papyrus remain unanswered. Further scholarship may help to settle them. Any new evidence for these two rare plays of Euripides is, however, an enormous addition to the field of Ancient Greek Literature. Their appearance in the Philadelphia necropolis is a welcome surprise, illustrating the literary culture of residents of the Faiyum Oasis.

Yvona Trnka-Amrhein, Basem Gehad, "Two lost plays of Euripides from Roman Philadelphia", *Egyptian Archaeology*, Issue 65, Autumn 2024, pp. 37-39.





IN PRAISE OF THE FRAGMENT

66

Archaeologists are used to dealing with fragments all the time. Most of the material traces they encounter are broken, shuttered, fragmented, in bits and pieces. A strange sense of melancholia ensues, not so much amongst the archaeologists themselves as amongst others, the members of the public. “What a shame”, they would often say, “all is broken, they destroyed them all...”. These are the phrases you would often hear uttered during excavation site visits and public tours. But even the specialists are not immune to this strange sense of sadness. A deep desire to mend the pieces, to reconstitute completeness, often takes over, and shapes archaeological imagination. Whole subdisciplines are tasked with this meticulous and painstaking process of completing the puzzle. More often than not, most broken pieces are not found, and so new material, contemporary surrogates, will need to be called in, to stand for the missing old pieces, to reconstitute the sense of completeness. A pot will then be presented as whole in a museum glass case, a temple will be resurrected into a state that never was.

In my book *The Nation and its Ruins* (Oxford University Press, 2007), I have called this phenomenon *Nostalgia for the Whole*. This is a phenomenon that characterizes not only archaeology in modernity but also the national imagination as a whole, that is the broader psychic, social, and political phenomenon that produced archaeology in the first place. Others may wish to draw parallels with Freudian psychoanalysis, and its invocation of the process of the retrieval of the archaeological fragments as a metaphor of the psychoanalytic attempts to re-collect

the self. Others yet may wish to remind that not only material memory but also all processes of remembering and forgetting are characterized by fragmentation, by an endless, incomplete, and often futile process of re-collecting, of piecing together the fragments, of reshuffling and often re-inventing.

And yet, in more recent times, we archaeologists have come to appreciate the fragment. We have learnt that the sense of absence it evokes is generative and fruitful. That the loss it entails may be compensated with endless possibilities. We have also understood that, at times, the past people we study also valued the fragment. While we used to think that all the fragmented pieces we find are mostly accidental breakage or the outcome of violent episodes, we now realize that at least some of the breakage we encounter was in fact the outcome of positively valued, deliberate fragmentation. People in the past often staged various ritual events in which the performative and deliberate destruction of objects and artefacts was the main act, an act that produced powerful mnemonic effects, traces of corporeal memory that would be then recalled and reactivated at other times and places. But what about the fragmented pieces? While in some cases, especially in funerary ceremonies, this act of breakage, of a pot or a figurine for example, would have signified the rupture in the social fabric that the end of a biological life of a human would have entailed, in many other instances this act did not mark the end but rather a new beginning. The fragments of that pot or a figurine would then start a new life *as fragments*. They would carry with them the memory of the whole object, but mostly they would carry the memory of the act of breaking, of that performative event, and of the collectivity of humans and things that partook of that breakage ceremony. Archaeologists often talk of this as a process of social enchainment through fragments: if these fragments were distributed amongst the human participants at the event of the ritual breakage, then they would link them together, they would carry into the future the sense of collectivity; they would remind of that multi-part whole made of people and things. But there are more possibilities for us to imagine and explore here: deliberately fragmented objects may also speak of the sense of partibility, the idea that notions of personhood are not necessarily grounded on the complete and bounded being. That the fractal person, the person in fragments, the distributed person, could be another way of imagining states of humanness, in the past and in the present.

In this insightful and joyful play, the fragment is celebrated and at the same its contours are drawn, and its possibilities are explored and even pushed to their limits. While we are experiencing the process of excavation as an embodied performance, as a corporeal choreography of humans, tools, geological features and ritualized protocols, we are also invited to think of and experience the fragment in its material-artefactual, scriptural-literary, and auditory sense. The missing parts, the voids,

the silences in this fragmentary world are at times left there hanging, inviting us to pause, to reflect. At other times, however, they are filled with imagined, creative stories, potential scenarios, and fabulations that are no less truthful than the facts that are retrieved by archaeologists. Performances are not fleeting events, temporary and disappearing acts, as we often think. They leave traces, be it in the material world or in the body, material memories of a different kind, fragmentary traces that can be re-collected, years, centuries, millennia later. It is one such re-collection that this play is inviting us at, a re-collection that, no doubt, will create its own sensorial-mnemonic fragments in our bodies, fragments which we will carry with us in other places and times, at the end of this performance.

Yannis Hamilakis

Joukowsky Family Professor of Archaeology and Professor of Modern Greek Studies
Joukowsky Institute for Archaeology and the Ancient World
Brown University

This text was written especially for the programme of the present National Theatre of Greece production.

FRAGMENTS OF ANCIENT DRAMA: A DIALOGUE WITH ABSENCE

69

Theatre is an art form of the present, but also has the unique ability to converse meaningfully with absence — to give it shape and rhythm. In the theatre, fragments of ancient drama become living materials for creation, sometimes forming the basis for the reconstruction of a lost play, and sometimes giving rise to a new work that is in dialogue with ancient themes and contemporary mores. At other times, silence, absence and emptiness themselves are transformed into tools for expressing the modern experience of the splintered self, inconsistent memory, and uncertain identity. In these cases, fragments do not mean loss, but possibility. They become conveyors of meaning, living forms that, through the theatrical act, begin to breathe again. In its encounter with fragments, through a process that resembles a ritual of memory, theatre does not reproduce what is already known, but reclaims the ineffable.

In order to trace the history of this broad and constantly evolving creative field, let us pause at a moment of transition from classical revivalism to the philosophical reconfiguration of ancient myth by Goethe, who in the early 19th century drew on fragments of Euripides' lost tragedy *Phaethon* to write his own poetic reflection on issues of identity, knowledge and human limits. Fragmentation in Goethe is transformed into a philosophical tool, and *Phaethon* becomes an allegory of man's hubris and his severing from the cosmic order.

In Greece, the writer Dimitris Dimitriadis has returned to the same myth in the 21st century, crossing it with Shakespeare's *Hamlet* to produce a hybrid, dark tragedy. Following the tracks of the ancient

myth, Dimitriadis's intertextual approach, directed by Dimitris Karantzas at the Kykladon Street Theatre — Lefteris Vogiatzis in 2015, recast the myth of the young Phaethon driving the chariot of his father, Helios, as an allegory about paternal violence and a family chamber drama about the dissolution of identity. Five years later, in 2020, the production of *Phaethon* adapted and directed by Efi Theodorou at the Municipal Regional Theatre of Crete contained excerpts from Giorgos Sampatakakis's 1996 translation of Euripides and Ovid's version of the myth (translated by Theodoros Papangelis) in a tale of hubris, desire and fall. Here, the young hero's blazing adventure was re-enacted by three performers as an existential journey along the razor's edge between light and annihilation, accompanied by pounding percussive rhythms.

Psychostasia, directed by Spyros Evangelatos, was the first time in Greece that passages from lost tragedies by Aeschylus (translated by Tassos Roussos) were used — not to restore an incomplete ancient play but to transform it into a meditation on human frailty in the face of the inevitable. Focusing on Zeus' weighing of the souls of Achilles and Memnon, the production reminded audiences at Epidaurus in 1979 that even heroes are destined to be defeated by time, fate and death.

Just as some works are preserved in fragments, so too is contemporary experience fragmentary and disjointed. In *The Trackers of Oxyrhynchus*, based on Sophocles' satyr play *Ichneutae*, which was performed at Delphi in 1988, Tony Harrison collapsed the distance between past and present as he interwove the ancient myth, the history of the text's discovery, and contemporary social reality. Starting with the unearthing of the Oxyrhynchus Papyri — the manuscripts discovered by papyrologists Bernard Grenfell and Arthur Hunt at Oxyrhynchus in 1907 — Harrison used the fragmentary form to comment on the disintegration of grand narratives. Long before Harrison, *Ichneutae* had also twice been produced as an opera: in 1913, in Carl Robert's German translation, with students from the University of Halle at the Goethe Theatre in Bad Lauchstädt, and in 1925, at the Paris Opera, with a libretto by Théodore Reinach, entitled *The Birth of the Lyre*.

Tony Harrison returned in 1995 with fragments from the works of Phrynichus — who he saw as the first playwright to connect theatre with collective memory and political trauma — to highlight the analogies between ancient and modern genocides. *The Labourers of Herakles*, a piercing commentary on the war in Bosnia, consciously deconstructed the mythological function of the hero Heracles, presenting him as a symbol of destruction and brutality. The play was performed at the actual construction site of the European Cultural Centre of Delphi, on a set incorporating nine concrete mixers and a silo bearing the logo of the Heracles General Cement Corporation. The Chorus consisted of workers in yellow helmets trapped in wet concrete, while red blood flowed from bags of cement. Harrison reconstructed myths and interrogated them in the context of modern wars, transforming Heracles — who does not appear

in Phrynichus — into an archetypal figure of violence and fabricated heroism.

Two years later, in April 1997, David Wiles's experimental staging of Euripides' lost *Hypsipyle* at the Studio Theatre, Royal Holloway, made fragmentation a method of investigation. The same episode was presented in three different directorial readings, inviting the audience to participate and choose their preferred version. The text thus became a dynamic site for theatrical exploration, with its gaps serving not as a hindrance but as a source of creative momentum. They sparked the imagination and opened a dialogue between ancient speech and modern stage language.

Tassos Roussos's reflective and respectful rendering of *Hypsipyle* was based on the four hundred or so lines that survive from the original — enough for its trajectory to be clear — and was directed at Epidaurus by Spyros Evangelatos in 2002 in a compelling staging of one of the most important and extensive partially-preserved ancient Greek plays. The unshowy production treated the material as a living dramatic entity, prioritising structure and rhythm, its incompleteness functioning not as a limitation, but as an opportunity.

Timberlake Wertenbaker focused on another absent voice, that of the silent Philomela. In *The Love of the Nightingale*, written in 1988, she examined the myth of Tereus in Sophocles' lost play of the same name from a late-twentieth-century feminist perspective, incorporating a scene from Euripides' *Hippolytus* (in order to parallel Phaedra with Tereus and Hippolytus with Philomela) as well as a puppet show. The few extant lines from *Tereus* are reinscribed within a different dramaturgical framework in order to expose gender-based violence — then and now — through a biting political commentary. A decade later, in 1998, *The Love of the Nightingale* was staged by Melina Sardi at the Ilisia Theatre in Athens.

In Joanna Laurens's *The Three Birds*, which premiered at London's Gate Theatre in 2000, the myth of Tereus was approached not as a narrative that needs to be re-enacted, but as poetic material. Laurens offered an almost musical version of the myth, with the words acquiring a lyrical density. Her characters do not simply speak, they pulsate with the intensity of trauma, with transformation, with silence. In this approach, the fragmentary nature of Sophocles' ancient work was not treated as a void that must be filled, but as an aesthetic choice.

In 2003, the Tent Theatre at the Ruhrfestspiele Festival in Recklinghausen presented one German and one Greek play based on fragments of ancient tragedies. For Hansgünther Heyme, who conceived and directed *Scherben* ("shards"), fragments are nuclei of mythical and historical truth. Based on excerpts from Euripides, the production transposed the ancient material to unexpected settings, including an interwar French café, emphasising how the texts have become detached from their original context and raising questions about loss and the redefinition of the past. *Epigonoí*, directed by Theodoros Terzopoulos, on the other hand, based on lost plays by Aeschylus, was a response to the





global political climate after the American invasion of Iraq, commenting on trauma and the casualties of war. Without attempting a reconstruction, it focused on absence and discontinuity as a way of foregrounding collective mourning.

For a Cyprus Theatre Organisation production directed by Nikos Charalambous at Epidauros Theatre in 2004, Elias Malandris fashioned Aeschylus' *The Achilleis* from the sole phrase that is believed to have come down to us from the play, and a handful of lines from some other of the ancient dramatist's partially surviving works. Malandris described it as an "experimental investigative proposal", which opened a dialogue between ancient form and modern theatre, between hubris and the human need to find meaning in the unknown. Also in 2004, Colin Teevan reimaged *Alcmaeon in Corinth*, the missing second part of Euripides' trilogy that begins with *The Bacchae* and ends with *Iphigenia in Aulis*, under the title *Cock of the North*.

The Nature Theater of Oklahoma's *Fragment* at the Classic Stage Company in New York in 2006 did not attempt to recreate a play but used passages from works by Sophocles and Euripides to embrace the potential of absence itself. The performance, experimental and fractured, brought together ancient formal elements with modern stage practices.

In 2009, at the Little Theatre of Ancient Epidauros, Vassilis Nikolaidis presented *Fragments of Euripides, or Simple lessons of an unknown mythology*, combining excerpts from lost works by Euripides. This production, similarly, was not a reconstruction, but a ritual-like reading in which the lines, as bearers of memory and rhythm, were intoned by actors accompanied by live music against a pared-back set.

Aeschylus' lost tragedy *The Kabeiroi*, one of his most mysterious and poorly documented works, was re-imagined in 2017 by the Punchdrunk theatre company in a highly unusual performance. Two audience members at a time walked the streets of London on a route that lasted 4–6 hours, listening to an audio tour through headphones. The instructions they received prompted them to join in a treasure hunt and find their way to a place of initiation. Their crossing of urban space in pursuit of a text that no longer exists became a mystical journey and a personal ritual of transition.

The Cretans, produced in 2017 by the Atrapos dance and culture group, was based on surviving fragments of Euripides' play and was performed as a ritualistic amalgamation of speech, movement and sound. The work was transformed into an experience of memory, utilising seal stones and pictorial sources from the Minoan period, with the narrative evolving into a poetic rite of passage. Dance, voice and silence functioned as a unified whole and fragments became once more a space of contact with the unknown.

The Cretans was also presented in 2020, in the midst of the pandemic, by the American dramatist Edward Falco, as a radio play in three parts, exploring myth purely through voice, music and sound

effects. An ancient fragment became an auditory experience conveying hidden meaning.

Dimitris Dimitriadis was inspired by the myth of Chrysippus and the lost work by Euripides, of which only a few verses survive, to write his play of the same name about the captivatingly beautiful son of Pelops, whose teacher, Laius, fell in love with and abducted him. “*Chrysippus* is the staging of a fateful encounter for the human condition: the encounter with absolute beauty,” said the author. The play, written in 2008 and directed by Thanos Samaras for the Athens Epidaurus Festival in 2019, exposes absolute beauty as a false image and is immersed in the tragic, eschewing consoling narratives or interpretative signposts. It creates a dramatic space in which the implicit becomes manifest as love erupts out of control and the victim takes his revenge, in a philosophical dissection of tragedy that does not take refuge in explanation.

In 2021, Michail Marmarinos directed Sophocles’ *The Trackers* (*Ichneutae*) as a text overheard from a far-off time: fragmentary, incomplete, but very much present. His use of Emmanuel David’s historic 1933 translation, based on the reconstruction of the German classical philologist and archaeologist Carl Robert, resulted not in a performance in the classical sense, but in a poetic journey for the discovery of music and rhythm. A decade earlier, Dimos Avdeliodis was similarly preoccupied with music — initiatory and redemptive — in his production of *The Trackers* (*Ichneutae*) for the International Conference on the Theatrical Traditions of the Mediterranean, organised by the Centre for Classical Drama and Spectacle of the Panteion University, in collaboration with the École des Hautes Études in Paris, the Royal Academy of Dramatic Art in London, and the Piccolo Teatro in Milan.

The most recent production to utilise parts of a tragedy by Euripides (before Efthimis Theou’s) was by The Playground Theatre in London in 2023. Also called *Fragments*, it contained excerpts from the lost *Cresphontes*. Based on the text of the same name by the academic Laura Swift and director Russell Bender, it was inspired by the abundance of papyrus collections scattered in museums around the world and combined the specialist tools of papyrology with anarchic performances, lo-fi imagery, and plenty of speculation. This had been an ongoing project since 2014, when workshops exploring how to restage Euripidean fragments were commissioned by the Being Human Festival and the University of Oxford. A workshop version of *Cresphontes* was then performed in 2017 at the Ovalhouse and the Old Fire Station in Oxford, while in 2018 the British Academy gave a grant for the development of the full production.

Today, in 2025, the archaeologist, director and actor Efthimis Theou uses data and scientific and artistic tools and approaches from the fields of archaeology and theatre (including excavation, anthropological research, the study of archaeological finds, photographic material, co-writing, assembly of fragments, rehearsals, etc.), bringing the two

disciplines together in lesser-known ancient theatres in Greece. After his four landmark works at excavation sites — the Sanctuary of Poseidon at Kalaureia, Poros Island (2009); the Neolithic settlement of Koutroulou Magoula (*The Meal*, 2011); Katalymata, Gavdos Island (*Gavdos: The House*, 2012); and on the islet of Therasia, near Santorini (*Clothes*, [Athens] 2020) — Theou now allows fragmented material from Euripides — from *Andromeda* and *Phaethon* to *The Cretans*, *Theseus* and *Polyidus* — to achieve visibility through performance and re-exist.

In many of the above productions — and in others not mentioned — the past is not recalled merely with nostalgia, but is made an active artistic challenge. Loss gives rise to questions, and questions carve out new dramatic paths. Fragments imply cracks into which contemporary creation can dig, not to restore a single truth, but to discover a host of possibilities. The theatrical act itself becomes an excavation — analogous to that of archaeology. And there, in the unfinished and the worn, in this secret dialogue with absence, a new form of tragedy is revealed: one that does not tell a story directly, but that is much more allusive.

Eva Saraga

July 2025

(transl. Paul Edwards)

“THEATRE/ ARCHAEOLOGY” AS A COMMUNAL PRACTICE

77

Could archaeology be a creative act? How can theatre be produced through archaeological fieldwork, public archaeology, archaeological ethnography? What is the potential “common ground” between these two fields in the pursuit of the greatest possible openness and participation?

The “archaeological imaginary” and the web of concepts with which it is associated — such as excavation, stratigraphy, ruin, trace, discovery — have been a constant frame of reference and inspiration for a significant part of contemporary artistic production over the last two decades or so.¹ The artist as historian, as anthropologist, as archaeologist, as archivist, as ethnographer, are just a few of the roles adopted by contemporary artists in the context of what curator Dieter Roelstraete has identified as the “historiographic turn” in contemporary art to describe the “methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony”.²

The practice of performer and archaeologist Efthimis Theou, while clearly within the scope of the so-called “historiographical turn”, has distinct characteristics. For more than a decade, his diverse work has been shaped by a systematic investigation of the relationship between archaeology and theatre. At the core of his quest is a network of questions that not only traces, but also strives to set up new correlations, perceptions, and methods between the fields of archaeology, theatre and contemporary visual artistic creation.

Having studied and worked in both disciplines, Theou has been

developing a hybrid project since 2009, which he refers to as “theatre/archaeology”. The term is borrowed from performer Mike Pearson and archaeologist Michael Shanks, who described the theatre/archaeology conjunction as “a mixture of narration and scientific practices, an integrated approach to recording, writing and illustrating the material past” in their book of the same title.³

Through an interdisciplinary methodology of research that combines concepts, epistemological tools and data from the fields of archaeology and theatre, Theou’s practice evolves into a sequence of exploration of their relationships not in a linear course but in constant feedback within a network of intersecting parameters. During this course, four performances were key milestones in his work, serving as kernels for the development of new artistic processes and collaborations: the performance at the Sanctuary of Poseidon in Kalaureia, Poros Island (2009), *The Meal* at the excavation site of the Neolithic settlement of Koutroulou Magoula (2011), *Gavdos: The House* at Katalymata, Gavdos Island (2012) and *Clothes* on Therasia Island (2020).

Initially, in 2009, the performance that Theou presented at the excavation at the Sanctuary of Poseidon in Kalaureia on Poros Island,⁴ where he had worked as an archaeologist, served as an introductory investigation of the “theatre/archaeology” conjunction. As part of a research project in archaeological ethnography, Theou was invited to present a theatrical performance at the excavation site that focused on the history of the sanctuary. The performance’s text, a compilation of excerpts from different sources, drew inspiration from the different temporalities and uses of the site, ranging from prehistoric times to the 20th century farmhouse period, until the time of the excavation and the evening of the performance itself. It included, among others, writings by the traveler Richard Chandler, excerpts from ancient texts by Plutarch and Euripides, poetry by Yannis Ritsos and excerpts of scientific archaeological essays.

The decisive step for the fusion of the two practices, nevertheless, came with the performance *The Meal*, which was presented for the first time in 2011 at the excavation site of the Neolithic settlement of Koutroulou Magoula in Neo Monastiri and Vardali, Fthiotida,⁵ in collaboration with the composer and performer Thanasis Deligiannis. Focusing on the engagement of the local community, *The Meal* was developed around the food issue and its diverse historical, social, cultural and ethnographic aspects, through the processing of material from anthropological field research, field archaeology and literature study. This text-based performance, in which the speech varied from rhythmic and melodic narration to prose, ended in a collective meal. This work fueled a series of new presentations, collaborative projects and educational programs, also providing the basis for the first presentation of Efthimis Theou’s work as an installation, within the *Afresh* exhibition of the National Museum of Contemporary Art in Athens in 2013.

The third work, entitled *Gavdos: The House*, was designed and presented, in collaboration with performer and archaeologist Elektra Angelopoulou and performer Anthi Efstratiadou, in the Bronze Age building at Katalymata, on Gavdos, as part of the excavation of the University of Crete, where the artist was working as an archaeologist.⁶ At the core of the work, which the artist describes as “a narrative creation for three actors”, is the notion of dwelling. The thematic framework was dictated by both the excavation finds and a series of interviews with the inhabitants. Bringing together material from fieldwork, archaeology, anthropology, philosophy and architecture, the performance text was developed into a fragmented narrative around four thematic cycles: “Building a house”, “Life in the house”, “The house as a safety zone” and “Death”.

His most recent work, *Clothes*, was presented in 2020 at the archaeological site of Aristotle’s Lyceum in Athens. Based on the study of prehistoric loom weights found at the site of “Koimisis” in the context of the Prehistoric Therasia Archaeological Project,⁷ on the islet across Santorini, the performance was articulated in a first-person narrative interrupted by dialogue parts with a different “visitor”/specialist each time. The speech, submitting — for the first time to such an extent — to bodily rhythms and gestures, is structured through the decisive role of musical composition. Based on the memories and audio narratives of the artist’s mother (a seamstress by profession), the performance incorporates personal accounts, local stories, and archaeological information related to the entire life cycle of a garment — from its creation, through its different uses, to its destruction.

Focusing on primary — embodied — human activities of everyday life, such as food, dwelling and clothing, and their cultural and social contexts, Theou’s experimental approach to “theatre/archaeology”, more than a site-specific action, aims to highlight the multi-temporality of the archaeological site.⁸ The excavation site, from an inactive and enclosed system of control, disconnected from the everyday life of the inhabitants, is introduced as a fluid field of meeting and participation of different individuals and groups in a non-hierarchical relationship: from the locals to the visitors, to the archaeological community, and the invited artists. The excavation is transformed from a field of reproduction of dominant ethnocentric narratives into an open and experimental space of study, a workshop for the production of counter-hegemonic discourses, the retrieval of forgotten stories, and the remixing of social memory and personal testimonies, feeding the text as well as the stage actions. The shift of the view of the past from a temporal fait accompli to a dynamic fluid field allows the activation of different layers of history in relation to the “here and now” of actions and the process of their preparation. The horizontal spatial axis intersects with the vertical temporal axis and its historical depth, reinforcing the dialogical relationship between “place” and “event” — or “host” and “ghost”⁹ in Mike Pearson and James McLucas’ terms describing spatial and temporal





dimensions — , the given place and the temporally determined action that briefly occupies it.

This kind of activation of the space's multilayered character is enhanced by the cultivation of an embodied relationship with the past and a sensorial relationship with the archaeological site and its material evidence. The reclaiming of an "expanded" archaeology through the activation of the senses — these "multi-sensorial, experiential modes of engaging with the world" —¹⁰ is achieved by conquering its participatory and communal dimension. As Hamilakis and Theou argue: "Reclaiming of archaeology is not only a matter of creating counter-discourses, of intervening in the broader intellectual production of the present. It is also a matter of producing new spaces, enacting diverse times and of creating the material possibilities for alternative forms of public cultural production to emerge".¹¹ Theou's practice around "theatre/archaeology" is inherent in its communal and public character. As it is evident from the artist's most recent work, diving into the "I" reinforces the need to encounter the "we", opening up new fields of activating social participation. The "common ground", the common perceptions and methods that the artist seeks between theatre and archaeology, revisit memories, invent new ways of retrieving the past and interacting with the present, but, above all, strengthen social relations and meanings, proposing new ways of archaeological and artistic practice.

Tina Pandi

EMΣΤ Curator

in: *Efthimis Theou, Theatre/Archaeology*, ed. Anna Mykoniati, transl. Orestis Stylianidis, EMΣΤ, Athens.

Notes

1. Dieter Roelstraete, "The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art", *e-flux journal*, Vol. 4, March 2009, <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> (access date: 7.7.2025). On the "ethnographic" and "historiographic" turn in contemporary art, see Hal Foster, "The Artist as Ethnographer", in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, 1996, pp. 171–205; Mark Godfrey, "The Artist as Historian", *October*, Vol. 120, 2007, pp. 142–143; Claire Bishop, "History Depletes Itself", *Artforum*, Vol. 54, Sept. 2015, p. 328.
2. Dieter Roelstraete, "The Way of the Shovel...".
3. Michael Pearson and Mike Shanks, *Theatre/Archaeology*, Routledge, New York and London 2001, p. 131.
4. The recent excavation of the site started in 1997 by the Swedish Archaeological Institute in collaboration with the Greek Archaeological Service, under the direction of Berit Wells and later Arto Penttinen.
5. As Theou notes: "Research on the Neolithic site at Koutroulou Magoula began in 2001 by the Greek Archaeological Service, under the direction of Nina Kyprissi-Apostolika, and since 2009 it has continued, co-directed with Yannis Hamilakis (and recently Vasilis Tsamis), within the framework of the 'Archaeology and Archaeological Ethnography' program — a collaboration with the University of Southampton, initially, and Brown University, subsequently, under the auspices of the British School of Athens". See, Efthimis Theou, *Theatre/Archaeology. A Theoretical and Experiential Approach to the Material Past*, Master's thesis, University of Crete, Rethymnon 2020, p. 52.
6. The training excavation of the University of Crete at Gavdos began in 2003, under the direction of the archaeologist Katerina Kopaka, as a follow-up to a multi-year interdisciplinary program with a strong anthropological orientation. For the performance and its integration into the whole program, see Efthimis Theou and Katerina Kopaka, "Gavdos: The House. A Theatre/Archaeology Narrative and Pieces of Knowledge of Diachronic Home Life", *Heritage*, 2 (2), 2019, pp. 1286–99.

7. The research project is a collaboration between the Department of History of the Ionian University (Kostas Sbonias), the University of Crete (Iris Tzachili) and the Ephorate of Antiquities of Cyclades (Maya Efstathiou), with the scientific collaboration of Clairi Palyvou (Aristotle University of Thessaloniki).
8. Yannis Hamilakis and Efthimis Theou, "Enacted Multi-Temporality. The Archaeological Site as a Shared, Performative Space", in Alfredo González Ruibal (ed.), *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*, Routledge, Milton Park, Abingdon, N.Y. 2013, pp. 181-194.
9. Mike Pearson, "Special Worlds, Secret Maps: a Poetics of Performance", in Anna Marie Taylor (ed.), *Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997*, University of Wales Press, Cardiff 1997, pp. 95-96.
10. Yannis Hamilakis, *Archaeology and the Senses – Human Experience, Memory and Affect*, Cambridge University Press, p. 4.
11. Yannis Hamilakis and Efthimis Theou, "Enacted multi-temporality...", p. 181.





ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ: ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Υπεύθυνη παραγωγής
**Σταυρούλα
Παναγιωτοπούλου**

Υπεύθυνη σκηνής
Κατερίνα Γεωργουδάκη

Φροντιστής
Νίκος Σπυρέλης

Ένδυση ηθοποιών
**Ιωάννα Γαρδίκου
Αλέκα Δημητροπούλου
Μανωλία Κοκολογιάννη
Διονύσης Ξαξίρης
Τριδα Σιδέρη**

Ραπτική
**Έφη Καραντάσιου
Θεοδώρα Βεστάρχη
Δέσποινα Μουτάφη
Σάρα Μπαλιτά
Φραντζέσκα Μπούτση
Δωροθέα Τεμπέλη
Μάρθα Χαραλαμπίδου**

ΕΚΔΟΣΗ
ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Υπεύθυνες προγράμματος
**Μαρία Καρανάνου
Ειρήνη Μουντράκη**

Επιμέλεια ύλης
Εύα Σαραγά

Επιμέλεια κειμένων –
Διορθώσεις
Κατερίνα Χάλκου

Συνεργάτιδα Γραφείου
Εκδόσεων
Εύα Γκάζκα

Καλλιτεχνική επιμέλεια –
Σχεδιασμός
Σάκης Στριπσιδης / Front

Φωτογραφίες
Κάρολ Γιάρεκ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ

Υπεύθυνη Γραφείου
Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης
Αντιγόνη Νέτα

Γραφείο Καλλιτεχνικής
Διεύθυνσης
Ουρανία Κακουλίδου
Ζωή Κωνσταντάου

Γραφείο Αναπληρώτριας
Καλλιτεχνικής Διευθύντριας
Μαριάννα Πανά

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ
ΤΟΜΕΑΣ

Προϊσταμένη Δραματολογίου,
Βιβλιοθήκης, Αρχείου
& Διεθνών Σχέσεων
Ειρήνη Μουντράκη

Συντονίστρια Χορηγιών –
Επικοινωνία – Μάρκετινγκ
Perception Of Art –
Σάσα Παπαχριστοπούλου

Προϊσταμένη Δημοσίων
Σχέσεων & Γραφείου
Τύπου
Βιργινία Μπακούση

Σύμβουλος Επικοινωνίας
Ελεάννα Γεωργίου

Υπεύθυνη Εκδόσεων
& Πωλητηρίων
Μαρία Καρανάνου

Υπεύθυνη Προβολής
& Εικόνας
Έλενα Σκουλά

Υπεύθυνη Περιεχομένου
Μέσων Κοινωνικής
Δικτύωσης
Νάντια Καφφειτζή

Συντονισμός Έργων
Ταμείου Ανάκαμψης &
Ανθεκτικότητας / ΕΣΠΑ
Ιουλία Κολοβού

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Υπεύθυνοι
Ακύλλας Καραζήσης
Νεφέλη Μαϊστράλη

ΜΙΚΡΟ ΕΘΝΙΚΟ

Υπεύθυνη
Μαρία Μαγκανάρη

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΣ
ΤΟΜΕΑΣ

Προϊσταμένη Διοικητικών
Υπηρεσιών
Βούλα Μάλαμα

Προϊσταμένη Οικονομικών
Υπηρεσιών
Δώρα Φεγγάρα

Υπεύθυνη Μισθοδοσίας
Εύη Ζιώγα

Νομικοί Σύμβουλοι
Κατερίνα Χαραλαμπίδου
Γεωργία Δραμπέλη

Υπεύθυνη Διαχείρισης
Εισιτηρίων
Ειρήνη Διαμαντίδου

Υπεύθυνη Προμηθειών
Ολυμπιάδα Τσότρα

Υπεύθυνη Αποθήκης
Σεβαστή Κοντοπάνου

Υπεύθυνος
Μηχανοργάνωσης
& Δικτύων
Μιχάλης Κούρτης

Υπεύθυνη
Υποδοχής Κοινού
Θεοδώρα Βασιλάκη

Υπεύθυνος Οδηγών
Νίκος Μανικάκης

Υπεύθυνος Φυλάκων
Νίκος Κυριαλλίδης

Υπεύθυνος Συντήρησης
Μιχάλης Αθανασούλας

ΤΟΜΕΑΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Προϊστάμενος Τμήματος
Τεχνικών Σκηνής &
Εργασιών
Γιώργος Γκίζας

Υπεύθυνη
Γραφείου Παραγωγής
Φρύνη Λάλα

Υπεύθυνη Γραφείου Σκηνής
Αναστασία
Διαμαντοπούλου

Υπεύθυνος Μηχανικών Σκηνής
Κωνσταντίνος
Τζαμπουνάκης

Υπεύθυνος Ηλεκτρολόγων
Βασίλης
Παπακωνσταντίνου

Υπεύθυνος Ηχοληπτιών
Παναγιώτης Χρονέας

Υπεύθυνη Φροντιστών
Μυρτώ Αναστασοπούλου

Υπεύθυνος Χειριστών
Μηχανισμών Κεντρικής
Σκηνής
Κωνσταντίνος Ρίγγος

Υπεύθυνη Βεστιάριου
Εύη Χλουβεράκη

Υπεύθυνος Σκηνογράφων
Μάης Πολύζος

Υπεύθυνος Ξυλουργών
Μιχαήλ Κώστας

Υπεύθυνη Ραπτικής
Έφη Καραντάσιου

Υπεύθυνη Γραφείου
Κομμωτικής – Μακιγιαζ
Olga Faleichyk

Υπεύθυνος Εργατιών
Νίκος Πισιόλας

Βοηθός Προϊσταμένου
Τμήματος Τεχνικών Σκηνής
& Εργασιών
Στέλλα Ρότσιου

Συντονιστής Κατασκευών
Φώτης Μουρτάς

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ

11 Ιουλίου
Αρχαίο θέατρο Μήλου

18 Ιουλίου
Αρχαίο θέατρο Ερέτριας

26 Ιουλίου
Αρχαίο θέατρο θάσου

30 Ιουλίου
Αρχαίο θέατρο Μυτιλήνης

1 Αυγούστου
Αρχαίο θέατρο Ηφαιστίας Λήμνου

2 Αυγούστου
Αμφιθέατρο Μαρασλείου Σχολής
Αγίου Ευστρατίου

27 Αυγούστου
Αρχαίο θέατρο Καρθαίας Κέας

30 Αυγούστου
Τελεστήριο Ελευσίνας

3 Σεπτεμβρίου
Αρχαίο θέατρο Τραχώνων

6 Σεπτεμβρίου
Αρχαίο θέατρο Ζέας, Πειραιάς

14 Σεπτεμβρίου
Αρχαίο θέατρο Θορικού

SUMMER TOUR

July 11
Ancient Theatre of Milos

July 18
Ancient Theatre of Eretria

July 26
Ancient Theatre of Thassos

July 30
Ancient Theatre of Mytilene

August 1
Ancient Theatre of Hephaestia, Lemnos

August 2
Marasleio School Amphitheatre,
Agios Efstratios

August 27
Ancient Theatre of Karthaia, Kea

August 30
Telesterion of Eleusis

September 3
Ancient Theatre of Trachones, Alimos

September 6
Ancient Theatre of Zea, Piraeus

September 14
Ancient Theatre of Thorikos

ΕΠΙΣΗΜΟΣ
ΧΟΡΗΓΟΣ
ΑΕΡΟΜΕΤΑΦΟΡΩΝ

ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΕΣ
ΦΙΛΟΞΕΝΙΑΣ



ΟΜΙΛΟΣ



ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΕΣ



ΚΤΙΜΑ ΣΠΙΡΙΔΟΠΟΥΛΟΣ



ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΕΙΤΑΙ
ΑΠΟ ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Πολιτισμού

ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΝΑΙ ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ETC





ΕΘΝΙΚΟΘΕΑΤΡΟ

Αγίου Κωνσταντίνου 22-24, Αθήνα

T: 210 5288 100

E: n-t@n-t.gr

N-T.GR