

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Ελληνική Γλώσσα και  
Λογοτεχνία*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η Δομή του Χρόνου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία:  
Ένα Παράδειγμα, Οι Πέρσες του Αισχύλου

Σωτηρία Ιωαννίδου

Επιβλέπων Καθηγητής  
Άγισ Μαρίνης

Δεκέμβριος 2016

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Ελληνική Γλώσσα και  
Λογοτεχνία***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Η Δομή του Χρόνου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία:  
Ένα Παράδειγμα, Οι Πέρσες του Αισχύλου**

**Σωτηρία Ιωαννίδου**

**Επιβλέπων Καθηγητής  
Άγισ Μαρίνης**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Δεκέμβριος 2016**

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

## Περίληψη

Αντικείμενο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι η τραγωδία του Αισχύλου *Πέρσες*, η οποία προσεγγίζεται από την οπτική της θεωρίας της Αφηγηματολογίας. Συγκεκριμένα, με αφετηρία την αφηγηματική τυπολογία του Genette και ειδικά την κατηγορία του χρόνου, διερευνώνται οι χρονικές σχέσεις και η συνακόλουθη δομή του έργου. Ως εκ τούτου, επιχειρείται να αναδειχθεί η δραματική αποτελεσματικότητα των αναχρονιών και των εναλλαγών του αφηγηματικού ρυθμού, όπως, επίσης, και η συμβολή τους στη θεματική ολοκλήρωση του έργου. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Αισχύλος από την αρχή του δράματος αφήνει να διαφανεί ένα απαισιόδοξο προαίσθημα για τη διπλή τραγωδία, και της Περσίας και του Ξέρξη, που ήδη έχει συντελεστεί. Αυτό το προαίσθημα θα επιβεβαιωθεί από τον Αγγελιαφόρο, τον Δαρείο και τον ίδιο τον Ξέρξη. Επομένως, μελετάται και αποδεικνύεται η συμβολή των χρονικών σχέσεων στον έλεγχο της ροής των πληροφοριών, η οποία ποικίλλει, ώστε να συντηρεί μεν το ενδιαφέρον των θεατών και να τους κατευθύνει προς την κατάληξη του δράματος, ενώ αφετέρου αναδεικνύει την τραγικότητα των δραματικών προσώπων.

## **Summary**

The object of this master thesis is the tragedy of Aeschylus' *Persians*, which is approached from the perspective of the theory of narratology. Specifically, based on the narrative typology of Genette and especially the category of time, we investigate the temporal relations and the subsequent structure of the play. Hence, we attempt to highlight the dramatic effectiveness of anachronies and the diversity of the narrative rhythm, together with their contribution to the thematic completion of the play. It is characteristic that Aeschylus right from the beginning of the drama suggests a pessimistic feeling about the double tragedy, of both Persia and Xerxes, which has already taken place. This feeling will be confirmed by the Messenger, Darius and Xerxes himself. Therefore, we study and we prove the contribution of time relations in the control of the information flow, which varies in order to maintain the audiences' interest and lead them to the peak of the drama, while highlighting the tragedy of the dramatic characters.

## Περιεχόμενα

<b>1</b>	<b>Εισαγωγή</b> .....	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Πάροδος</b> .....	<b>11</b>
2.1	Α΄ Μέρος: σίχτοι 1-64 .....	11
2.2	Β΄ Μέρος: σίχτοι 65-154 .....	15
2.3	Συμπεράσματα .....	18
<b>3</b>	<b>Α΄ Επεισόδιο, στ. 155-531</b> .....	<b>21</b>
3.1	Η σκηνή της Άτοσσας .....	21
3.2	Η σκηνή του Αγγελιαφόρου .....	28
3.3	Συμπεράσματα .....	48
<b>4</b>	<b>Α΄ Στάσιμο, στ. 532-597</b> .....	<b>51</b>
<b>5</b>	<b>Β΄ Επεισόδιο, στ. 598-622: Η σκηνή των χοών</b> .....	<b>54</b>
<b>6</b>	<b>Β΄ Στάσιμο, στ. 623-680: Το ανακάλημα του Δαρείου</b> .....	<b>57</b>
<b>7</b>	<b>Γ΄ Επεισόδιο, στ. 681-851: Η σκηνή του Δαρείου</b> .....	<b>61</b>
7.1	Α΄ Μέρος: σίχτοι 681-758 .....	61
7.2	Β΄ Μέρος: 759-851 .....	65
<b>8</b>	<b>Γ΄ Στάσιμο, στ. 852-907</b> .....	<b>71</b>
<b>9</b>	<b>Έξοδος, στ. 908-1077: Η σκηνή του Ξέρξη</b> .....	<b>74</b>
<b>Βιβλιογραφία</b> .....		<b>79</b>

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Οι *Πέρσες* του Αισχύλου αποτελούν το ένα από τα τρία «ιστορικά», υπό την έννοια του μη-μυθολογικού περιεχομένου<sup>1</sup>, δράματα που παραστάθηκαν στην Αθήνα κατά τον 5ο αι. π. Χ.. Τα άλλα δύο δραματικά έργα είναι η *Μιλήτου άλωσις* (499 π. Χ.) του Φρύνιχου, με θέμα την καταστροφή της Μιλήτου από τους Πέρσες, και οι *Φοίνισσες* (476 π. Χ.) του ίδιου ποιητή<sup>2</sup>, με θέμα τον αντίκτυπο που είχε στους Πέρσες η καταστροφή του στόλου τους στη Σαλαμίνα και η πανωλεθρία του Ξέρξη. Το μόνο σωζόμενο από αυτά είναι η τραγωδία του Αισχύλου, η οποία θεωρείται και η αρχαιότερη από όσες επιβίωσαν ως τις μέρες μας.

Το συγκεκριμένο έργο παραστάθηκε την άνοιξη του 472 π. Χ. στα Μεγάλα Διονύσια, ως δεύτερη τραγωδία μιας τετραλογίας που δίδαξε ο Αισχύλος, η οποία συμπληρώνονταν από το *Φινέα*, το *Γλαύκο (Ποτνιέα)* και το σατυρικό δράμα *Προμηθεύς (Πυρκαεύς)*<sup>3</sup>. Όπως διαφαίνεται από τους τίτλους των δύο άλλων τραγωδιών, δεν υπήρχε κοινό θεματικό υπόβαθρο. Πιθανολογείται<sup>4</sup>, ωστόσο, ότι οι χαμένες πια σήμερα τραγωδίες είχαν ως θεματικό τους πυρήνα την ανθρώπινη ύβρη και την επακόλουθη τιμωρία της. Αυτό αποτελεί, εξάλλου, το κεντρικό στοιχείο και στους *Πέρσες*<sup>5</sup>: ο Αισχύλος δημιούργησε ένα δράμα για την ύβρη του Ξέρξη, η οποία τον οδήγησε να παραβεί το θεϊκό νόμο<sup>6</sup> και να υποστεί την αναπόφευκτη τιμωρία.

Η υπόθεση των *Περσών* εξυφάνεται στη βάση του ιστορικού γεγονότος της περσικής εισβολής στην Ελλάδα και της ήττας του Ξέρξη στη ναυμαχία της Σαλαμίνας το 480 π. Χ..

---

<sup>1</sup> Ο χαρακτηρισμός των *Περσών* ως ιστορικού δράματος δεν σημαίνει ότι γίνεται άκριτα αποδεκτή η ακρίβεια και η αξιοπιστία του Αισχύλου ως ιστορικής πηγής. Βλ. Garvie (2009: xi-xii).

<sup>2</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. ενδεικτικά Garvie (2009: ix-xi), Lossau (2009: 35-37).

<sup>3</sup> Σχετικά με τις απόψεις που διατυπώθηκαν αναφορικά με τους τίτλους και τις υποθέσεις των υπολοίπων έργων της τετραλογίας, βλ. Garvie (2009: xliii-xlvi) και Broadhead (1960: lv-lx).

<sup>4</sup> Lossau (2009: 50).

<sup>5</sup> Kitto (1985: 46-52).

<sup>6</sup> Οι απόψεις δίστανται αναφορικά με το είδος της ύβρης του Ξέρξη. Βλ. ενδεικτικά Paradimitropoulos (2008: 451-458).

Γεγονός σύγχρονό του, το οποίο ο Αισχύλος το προσεγγίζει από την οπτική των ηττημένων και συγκεκριμένα του Χορού των Γερόντων, της Άτοσσας, του Αγγελιαφόρου, του φάσματος του Δαρείου και, τέλος, του ίδιου του Ξέρξη. Η Αθήνα-Ελλάδα, αν και «απούσα» επί σκηνής, είναι συνεχώς «παρούσα», είτε άμεσα, στις ρητές αναφορές των προσώπων γι' αυτή<sup>7</sup>, είτε έμμεσα, μέσω υπαινικτικών αναφορών στα εκ διαμέτρου αντίθετα πολιτεύματα. Στη βιβλιογραφία διακρίνονται τρεις προσεγγίσεις αναφορικά με την απεικόνιση των Περσών στο έργο<sup>8</sup>. Υποστηρίζεται από μελετητές ότι το έργο είναι μια θριαμβευτική ωδή της νίκης των Ελλήνων και της πολιτικής, ηθικής και εθνικής ανωτερότητάς τους<sup>9</sup>, ότι σκοπός του έργου είναι να προκαλέσει τον οίκτο του ακροατηρίου μέσω της emphatic presence παρουσίασης κοινών ανθρώπινων καταστάσεων<sup>10</sup> και ότι, τέλος, το έργο προωθεί την πατριωτική υπηρηφάνεια, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί προειδοποίηση για την αποφυγή μελλοντικών ελληνικών ολισθημάτων, παρόμοιων με αυτά που οδήγησαν στην περσική ήττα<sup>11</sup>.

Η ήττα του Ξέρξη από τον αθηναϊκό στόλο στη Σαλαμίνα, το αδιαμφισβήτητο και γνωστό στο αθηναϊκό κοινό ιστορικό γεγονός, διαπλέκεται με πλασματικά γεγονότα σε ένα έργο στο οποίο οι πρωταγωνιστές, πρωταρχικά ο Χορός και δευτερευόντως η Άτοσσα, αγνοούν την έκβαση της εκστρατείας, αλλά ωστόσο αγωνιούν και προαισθάνονται την ήττα. Αυτή επιβεβαιώνεται με την άφιξη του Αγγελιαφόρου, μεγεθύνεται με την προφητεία που εκφέρει το φάσμα του Δαρείου και κορυφώνεται με την εμφάνιση του απογυμνωμένου Ξέρξη. Οι θεατές από την πλευρά τους, αν και γνωρίζουν την έκβαση της ναυμαχίας, αγωνιούν από την αρχή του έργου για τον τρόπο ανακοίνωσης της ήττας και του αντίκτυπού της στην Περσία.

Είναι εύλογο σε ένα δραματικό έργο στο οποίο, λόγω περιεχομένου, η εξωτερική δράση απουσιάζει, η δομή του χρόνου να διαδραματίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Πιο συγκεκριμένα, ενώ στις υπόλοιπες τραγωδίες του Αισχύλου παρασταίνεται η λήψη μιας απόφασης και τα επακόλουθά της<sup>12</sup>, εδώ, η όποια σκηνική δράση περιστρέφεται γύρω από

---

<sup>7</sup> Χαρακτηριστική είναι η στιχομυθία μεταξύ της βασίλισσας και του Χορού στους στίχους 231-245, όπου ο δεύτερος πληροφορεί την πρώτη για την Αθήνα και τους πολίτες της και συγκρατημένα προβάλλεται η πατριωτική υπηρηφάνεια.

<sup>8</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Kyriakou (2011: 33-34).

<sup>9</sup> Ενδεικτικά, βλ. Hall (1989: 69-100).

<sup>10</sup> Βλ. Kitto (1985: 46-52) και Ebbott (2000: 94-96).

<sup>11</sup> Πρβ. Goldhill (1988: 193).

<sup>12</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι τραγωδίες *Αγαμέμνων* και *Χοηφόροι*.



την ανακοίνωση της ήττας και τη θρηνητική υποδοχή της. Ένα τέτοιο γεγονός από μόνο του δεν απαιτεί ιδιαίτερα μεγάλη χρονική διάρκεια, αλλά σε κάθε περίπτωση, ο Αισχύλος δεν καθιστά σαφή αυτή τη διάρκεια<sup>13</sup>. Ωστόσο, εμπλουτίζεται το περιορισμένο χρονικά θεματικό κέντρο των *Περσών* με πληροφορίες που ανάγονται όχι μόνο στο ιστορικό αλλά και στο μυθικό παρελθόν (π.χ. η βοήθεια του Δία στον Μήδο), όπως, επίσης, και επεκτείνονται στο μέλλον (μάχη των Πλαταιών), στο μέλλον του παρελθόντος, βέβαια, από την οπτική των θεατών<sup>14</sup>. Η μηδαμινή, επομένως, εξωτερική δράση αναπληρώνεται από την πλούσια αφηγημένη δράση, η οποία αναπόφευκτα συνδέεται με τη δομή του χρόνου.

Ας σημειωθεί εδώ εισαγωγικά ότι οι χρονικές σχέσεις που δημιουργούνται κατά τη διάρκεια της αφήγησης αποτέλεσαν ένα από τα βασικά αντικείμενα της Αφηγηματολογίας, αυτόνομου κλάδου της θεωρίας της λογοτεχνίας, που αναπτύχθηκε κυρίως στη Γαλλία τη δεκαετία 1965-1975<sup>15</sup>. Οι μελέτες του Genette, αναφορικά με την αφήγηση γενικότερα και τις χρονικές σχέσεις ειδικότερα, θεωρούνται από τις πλέον θεμελιώδεις. Στο βιβλίο του *Figures III* (1972), το οποίο και σήμερα παραμένει σημείο αναφοράς, εξέτασε, πέρα από τις χρονικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας (*histoire*) και αφήγησης (*récit*), τους τρόπους της αφηγηματικής αναπαράστασης (*έγκλιση-mode*), καθώς και τις σχέσεις του υποκειμένου της αφήγησης τόσο με την ιστορία όσο και με την αφήγηση (*φωνή-voix*)<sup>16</sup>.

Βασική κατηγορία των χρονικών σχέσεων που διακρίνει ο Genette είναι η *τάξη* (*ordre*), η χρονική σειρά των γεγονότων στην αφήγηση, η οποία συχνά δεν ακολουθεί τη φυσική ακολουθία, δημιουργώντας αφηγηματικές *αναχρονίες* (*anachronies*). Αυτές διακρίνονται σε *προλήψεις* και *αναλήψεις*. Μια *αναχρονία* μπορεί να τοποθετείται σε μεγαλύτερη ή μικρότερη απόσταση από το σημείο του «παρόντος», είτε στο παρελθόν είτε στο μέλλον. Αυτή την απόσταση ο Genette την ονομάζει *φορά* και σύμφωνα με αυτήν οι αναλήψεις και οι προλήψεις διακρίνονται σε *εξωτερικές*, όταν αφορούν γεγονότα που εξελίσσονται εκτός του χρονικού πλαισίου της κύριας ιστορίας, και *εσωτερικές*, όταν αφορούν γεγονότα που εξελίσσονται εντός του χρονικού πλαισίου της κύριας ιστορίας. Οι εσωτερικές αναλήψεις και προλήψεις με τη σειρά τους διακρίνονται σε *επαναληπτικές* και *συμπληρωματικές*.

---

<sup>13</sup> Ιακώβ (1982: 23).

<sup>14</sup> Η προληπτική αφήγηση για τη μάχη των Πλαταιών στους στίχους 816-817 αφορά ιστορικό γεγονός του παρελθόντος (479 π. Χ.) για τους θεατές του 472 π. Χ..

<sup>15</sup> Για συνοπτική παρουσίαση της θεωρίας της Αφηγηματολογίας, βλ. ενδεικτικά Τζούμα (1997) και Φαρίνου-Μαλαματάρη (2001).

<sup>16</sup> Genette (2007: 85-339).

Οι χρονικές σχέσεις μελετώνται, επίσης, και με βάση τη *διάρκεια*, τη σχέση δηλαδή ανάμεσα στη χρονική διάρκεια των γεγονότων και την έκταση του κειμένου. Έτσι, καθορίζεται ο ρυθμός της αφήγησης, οπότε δημιουργείται επιτάχυνση με την *έλλειψη* και την *περίληψη*, επιβράδυνση με την *παύση*, ενώ ο ρυθμός δεν επηρεάζεται με τη *σκηνή*. Τέλος, η *συχνότητα* είναι η τρίτη παράμετρος, την οποία ο Genette μελετά στην ανάλυση του κεφαλαίου *Χρόνος* και αξιοποιείται στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή. Ο όρος αναφέρεται στη σχέση ανάμεσα στο πόσες φορές συνέβη ένα γεγονός στην ιστορία και στο πόσες φορές μνημονεύεται στην αφήγηση.

# Κεφάλαιο 2

## Πάροδος<sup>17</sup>

Οι *Πέρσες*, όπως και οι *Ικέτιδες*, ξεκινούν, αντί του Προλόγου, με την Πάροδο, την είσοδο δηλαδή και το άσμα του Χορού. Ο Χορός αποτελείται από γέροντες Πέρσες, όπως οι ίδιοι αυτοσυστήνονται, οι οποίοι πληροφορούν το ακροατήριο για τον τόπο, το χρόνο και το θέμα του δράματος, δημιουργώντας ταυτόχρονα και τις ανάλογες προσδοκίες για την εξέλιξή του.

### 2.1 Α' Μέρος: στίχοι 1-64

Στους στίχους 1-7 ο Κορυφαίος του Χορού πληροφορεί το ακροατήριο για τον τόπο και το χρόνο της ιστορίας, καθώς και την ταυτότητά τους. Σ' αυτούς εμπιστεύτηκε ο Ξέρξης, *ἄναξ* και *βασιλεύς*, τη διοίκηση της χώρας, *κατὰ πρεσβείαν*, όσο ο ίδιος και ο στρατός των Περσών απουσιάζουν, λόγω της εκστρατείας εναντίον της Ελλάδας. Η θέση των Γερόντων είναι ιδιαιτέρως σημαντική<sup>18</sup>, δεδομένου ότι: α) είναι φύλακες *τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων / ἔδράνων* (στ. 3-4) και β) επιλέχθηκαν από τον ίδιο τον Ξέρξη, στοιχείο που αποδεικνύει ότι βρίσκονται κοντά στη βασιλική οικογένεια.

Οι αναληπτικές αναφορές του Χορού, όπως εντοπίζονται στους ρηματικούς τύπους *οἰχομένων* και *εἴλετο*, σκιαγραφούν την πολιτική και στρατιωτική κατάσταση της χώρας: απουσία του βασιλιά και της στρατιάς του, αντικατάστασή του από τους έμπιστους γέροντες. Επιπροσθέτως, η μετοχή *οἰχομένων* στον πρώτο στίχο του έργου με την αμφίσημη σημασία της —και αυτοί που έχουν φύγει αλλά και αυτοί που έχουν πεθάνει<sup>19</sup>— ανάγει

---

<sup>17</sup> Σύμφωνα με τον Garvie (2009: 44), η επιλογή του Αισχύλου να “αφαιρέσει” τον Πρόλογο εξασθένησε το κίνητρο για την είσοδο του Χορού. Βέβαια, ο Χορός θα δικαιολογήσει την παρουσία του στους στίχους 140-148, αλλά στην πραγματικότητα δεν υπάρχει τίποτα προς συζήτηση, λόγω απουσίας νέων πληροφοριών για την εξέλιξη της εκστρατείας. Αξιοποιήθηκε, όμως, ο ρόλος του Χορού για τη διαμόρφωση ατμόσφαιρας αγωνίας και απαισιοδοξίας για την τύχη της Περσίας και του Ξέρξη.

<sup>18</sup> Schenker (1994: 285).

<sup>19</sup> Avery (1964: 175). Ο Αισχύλος αξιοποιεί δραματικά την αμφισημία του ρηματικού τύπου: με την πρώτη σημασία χρησιμοποιείται στους στ. 13, 60, 178 και με τη δεύτερη στο στ. 252 από τον Αγγελιαφόρο, στο στ.

συνειρμικά στην ήττα, λειτουργώντας ως προΐδεασμός<sup>20</sup>. Εξ αρχής, ο Αισχύλος υποβάλλει στο ακροατήριό του το αίσθημα της ανησυχίας και του φόβου για την έκβαση της εκστρατείας, που κλιμακωτά θα εντείνεται ως την επιβεβαίωση της ήττας από τον Αγγελιαφόρο. Έτσι, και οι στίχοι 8-11, που ακολουθούν, προοικονομούν το άκουσμα της δυσάρεστης είδησης που υπονοήθηκε στον πρώτο στίχο: ο Χορός εκφράζει ρητά την αγωνία του για την έκβαση του πολέμου, το νόστο του βασιλιά και της πολυχρύσου στρατιάς, την οποία προκαλεί, κυρίως, η απουσία —ακόμη— πληροφοριών, καθώς δεν έφτασε με νέα κοῦτε τις ἄγγελος οὔτε τις ἴππεύς (στ. 14-15).

Ο Αισχύλος, με τη χρήση της λέξης ἄγγελος πιθανόν να είχε στο νου του τους επαγγελματίες ἡμεροδρόμους<sup>21</sup>, ενώ η χρήση της λέξης ἴππεύς φανερώνει ότι γνώριζε το γρήγορο και αποτελεσματικό σύστημα μετάδοσης πληροφοριών στην περσική αυτοκρατορία, το οποίο είναι γνωστό από περιγραφή του Ηροδότου (ἀγγαρήιον). Είναι ένα από τα πολλά παραδείγματα ανάμειξης ελληνικών και περσικών στοιχείων και εθίμων. Εδώ, όμως, έχουμε μία ιστορική ανακρίβεια<sup>22</sup>, που αφορά στην απουσία πληροφοριών και η οποία εξυπηρετεί τους δραματικούς σκοπούς του Αισχύλου. Από τον Ηρόδοτο μας είναι γνωστό και το σύστημα μετάδοσης πληροφοριών των Περσών, αλλά και της ανακοίνωσης στην Περσία της κατάληψης των Αθηνών. Ωστόσο, ο Αισχύλος, επιδιώκοντας τη δημιουργία ατμόσφαιρας ανησυχίας και για τους εσωτερικούς και για τους εξωτερικούς θεατές, αποκρύπτει οποιοδήποτε στοιχείο περί επιτυχίας του Ξέρξη, προετοιμάζοντας το ακροατήριο για την άφιξη του Αγγελιαφόρου και την αναγγελία της ήττας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίφραση στο στίχο 12, πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενής, καθώς, πέραν του ότι υπογραμμίζει το ασυνήθιστο μέγεθος της στρατιάς, υποβάλλει την αντίθεση ανάμεσα στο έθνος και τον Ξέρξη, τους γιους της Ασίας και το γιο του Δαρείου<sup>23</sup>.

Ακολουθεί ο μακροσκελής κατάλογος υποτελών βασιλιάδων και περιοχών της περσικής αυτοκρατορίας που συναποτελούν την αναρίθμητη στρατιά (στ. 16-60). Δεκαεπτὰ αρχηγοί αναρίθμητου πλήθους στρατιωτών κατονομάζονται και προβάλλονται οι ιδιαίτερες

---

546 από τον Χορό και στο στ. 916 από τον Ξέρξη. Επιβεβαιώνεται, επομένως, ο Herington, ο οποίος επισημαίνει ότι «Τα δράματα του Αισχύλου τείνουν να προχωρούν: ... από την αμφισημία στη διαύγεια», (2000: 74).

<sup>20</sup> Πρβ. Rosenbloom (2006: 39).

<sup>21</sup> Βλ. Broadhead (1960: 39-40) και Hall (1989: 93).

<sup>22</sup> Βλ. Garvie (2009: 54).

<sup>23</sup> Schenker (1994: 286).

ικανότητές τους, προκαλώντας δέος ακόμη και στον υποψιασμένο ακροατή. Η διάθεση του Χορού έχει αλλάξει και σ' αυτό συμβάλλει η έμπληη υπερηφάνειας λεπτομερής αναφορά στη βασιλική δύναμη του Ξέρξη και στο μέγεθος, στο μεγαλείο, στη δύναμη και στο απροσμάχητο των περσικών δυνάμεων. Η εκτενής παρουσίαση, η οποία συμπληρώνεται με δεκατρία τοπωνύμια ή εθνικά επίθετα, ακροβατεί μεταξύ παρελθοντικού και παροντικού χρονικού επιπέδου, όπως αποδεικνύει και η εναλλαγή του γραμματικού χρόνου των ρηματικών τύπων. Αναλυτικά, οι ρηματικοί τύποι που βρίσκονται σε παρελθοντικό χρόνο είναι οι εξής: *προλιπόντες ἔβαν* (18), *ἰδεῖν* (27), *ἔτεμψεν* (34), *προσιδέσθαι* (48), ενώ οι ρηματικοί τύποι που αναφέρονται στο παρόν (ένας στο μέλλον) είναι οι ακόλουθοι: *παρέχοντες* (20), *σοῦνται* (25), *ἔπεται* (41), *κατέχουσιν* (43), *ἐξορμῶσιν* (46), *στεῦται* (49), *ἀμφιβαλεῖν* (50), *πέμπει* (54), *ἔπεται* (57), *οἴχεται* (60). Η κυριαρχία του ενεστωτικού χρονικού θέματος συμβάλλει στην αίσθηση αμεσότητας του αφηγούμενου γεγονότος, που δεν περιορίζεται μόνο στην αναχώρηση της περσικής στρατιάς, αλλά διευρύνεται και στην περιληπτική αφήγηση συγκρούσεων.

Οι λεπτομέρειες που αναφέρονται σχετικά με τους κλάδους της περσικής στρατιάς (ιππικό, τοξότες, ναυτικό, ἄρματα) και τη δεινότητά τους ανακαλούν οικείες μνήμες στους θεατές. Ο Αισχύλος, ο οποίος πολέμησε στη μάχη του Μαραθώνα και στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, είχε ίδια γνώση για τον τρόπο που προκαλούσε και μόνο η θέα του περσικού στρατού. Είναι λογικό, επομένως, να είναι «ζωντανές» αυτές οι μνήμες και να προβάλλονται με τη χρήση του ενεστωτικού θέματος. Αντίθετα, η επιλογή του αοριστικού θέματος των ρηματικών τύπων που σχετίζονται με την ὄραση, *ἰδεῖν* και *προσιδέσθαι*, μπορεί ενδεχομένως να θεωρηθεί ότι υποδηλώνει το τετελεσμένο γεγονός της ήττας. Η περσική στρατιά, όπως πολύ καλά γνωρίζουν οι θεατές, αλλά όχι ακόμη ο Χορός, δεν προκαλεί πια φόβο με την ὄψη της, καθώς έχει ήδη καταστραφεί.

Η αναδρομική αφήγηση της αναχώρησης δεν έχει ως στόχο μόνο την ενημέρωση των θεατών και τη συμπλήρωση, ἔστω και με πλασματικές πληροφορίες, γνωστικών κενών. Η επιβράδυνση του ρυθμού της αφήγησης, με το πλήθος των λεπτομερειών που αναφέρονται, επιτελεί πολλαπλές λειτουργίες: αφενός, δεδομένου ότι γνωρίζει ήδη το ακροατήριο την έκβαση της ναυμαχίας της Σαλαμίνας και την καταστροφή του περσικού στρατού, ο κατάλογος αυτός μπορεί να εκληφθεί ως «κατάλογος πεσόντων», ένα είδος

μνημόσυνου των ήδη νεκρών της ναυμαχίας, ενώ αφετέρου προβάλλεται με διακριτικότητα το μεγαλείο της ελληνικής-αθηναϊκής νίκης, καθώς, αν και ολιγάριθμοι οι Έλληνες-Αθηναίοι, κατόρθωσαν να νικήσουν μια τόσο μεγάλη και ισχυρή στρατιά, τόσο σπουδαίους στρατηγούς και φοβερούς στρατιώτες απ' όλα τα μέρη της αυτοκρατορίας. Επίσης, η εκτενής περιγραφή των διαφόρων εθνοτήτων και των αρχηγών τους αναδεικνύει την εξουσία του Ξέρξη και διασαφηνίζει το μέγεθος και την εθνική ποικιλία του στρατεύματος και της αυτοκρατορίας, υπονοώντας την αντίθεση μεταξύ της εθνικής και της πολυεθνικής σύνθεσης του ελληνικού-αθηναϊκού και του περσικού στρατεύματος, αντίστοιχα. Τέλος, ο κατάλογος των αρχηγών με το πλήθος των λεπτομερειών που εμπεριέχει αισθητοποιεί την πλήρη παρουσία τους, καθιστώντας τα αποτελέσματα της απουσίας τους εναργέστερα<sup>24</sup>.

Για τη συνολική λειτουργία των στίχων 1-64 αξίζει να σημειωθεί, όπως υποστήριξε και η Hopman<sup>25</sup>, ότι η εκφώνησή τους στην αρχή της παράστασης συμβάλλει στη συμβολική παρουσίαση της έναρξης της εκστρατείας. Συγκεκριμένα, καθώς η αναχώρηση του Ξέρξη από την Ασία δεν παρασταίνεται αλλά γίνεται αντικείμενο αφήγησης επί σκηνής, οι «εμβατηριακοί» ανάπαιστοι του χορού, οι οποίοι πιθανόν συνδυάζονταν με ανάλογη κίνηση, σε συνδυασμό με τη χρήση του ενεστώτα, συμβολικά «αναπαριστούν», λεκτικά και οπτικά, τη σχετική εικόνα στους θεατές. Η επιβλητικότητα του ισχυρού στρατού, ωστόσο, τίθεται εν αμφιβόλω, μέσα στο πλαίσιο της εκπεφρασμένης ανησυχίας και της διαφαινόμενης ήττας. Η επαναληπτική αναδρομική αφήγηση των στίχων 59-60, με τους οποίους περιληπτικά δηλώνεται, για τρίτη φορά, η αναχώρηση (ή μήπως η απώλεια;) του περσικού στρατού emphatica τονίζει την ισχύ και το αήττητο των Περσών και προδηλώνει το ασύλληπτο μέγεθος της καταστροφής για τους εσωτερικούς θεατές του έργου και, αντίστοιχα, της νίκης για το αθηναϊκό κοινό. Τέλος, στο στίχο 50, *ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου*, τίθεται για πρώτη φορά το μοτίβο του ζυγού, υποκρύπτοντας τη διάκριση μεταξύ δεσποτισμού και δημοκρατίας, πολιτισμική διαφοροποίηση η οποία επαναλαμβάνεται και στη συνέχεια του έργου. Η τυραννική άσκηση της εξουσίας υποδηλώνεται και με τους επαναλαμβανόμενους περιγραφικούς χαρακτηρισμούς των Περσών ως *δεινῶν* και *φοβερῶν*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Rosenbloom (2006: 40).

<sup>25</sup> Hopman (2007: 360).

<sup>26</sup> βλ. στ. 27, 40, 48, 58. Πρβ. Kantzios (2004: 6).

Από την αφήγηση των γερόντων του Χορού, οι οποίοι εφορεύουν στη χώρα, δεν θα μπορούσε να λείπει και η αναφορά στις συνθήκες που επικρατούν στην Ασία και οι οποίες συνάδουν με το βαρύ κλίμα ανησυχίας που εξέφρασαν και οι ίδιοι. Θρήνοι γονέων και γυναικών, εξαιτίας της ανησυχητικά μακρόχρονης απουσίας των δικών τους ανθρώπων, ακούγονται απ' άκρη σ' άκρη της Ασίας. Οι στίχοι 61-64, πέραν του ότι επιβεβαιώνουν το γενικευμένο κλίμα φόβου, λειτουργούν και ως πρόδρομη αφήγηση μελλοντικής σκηνής θρήνου μετά το άκουσμα της ήττας<sup>27</sup>.

## 2.2 Β' Μέρος: στίχοι 65-154

Ο Χορός έχει πάρει τη θέση του στην ορχήστρα και άδει σε λυρικά μέτρα δύο θέματα που τέθηκαν ήδη στο πρώτο μέρος: το μεγαλείο της περσικής δύναμης και την αγωνία για την έκβαση της εκστρατείας. Το χορικό μέρος δομείται σε πέντε στροφές και ισάριθμες αντιστροφές. Η α' στροφή αποτελεί μια εξωτερική αναδρομική αφήγηση η οποία υπενθυμίζει στο ακροατήριο τη ζεύξη και τη διάβαση του Ελλήσποντου από τον περσικό στρατό και τις πρώτες κατακτήσεις. Η σύντομη περιγραφή των στίχων 72-73 για τον ευρηματικό και «υβριστικό»<sup>28</sup>, όπως θα χαρακτηριστεί, τρόπο διάβασης και υπέρβασης των θεϊκά προδιαγεγραμμένων συνόρων<sup>29</sup> επαναλαμβάνει το μοτίβο του ζυγού, υπενθυμίζοντας για δεύτερη φορά στο κοινό και την πολιτισμική διαφορά των δύο κόσμων. Ταυτόχρονα, ο Αισχύλος με την τεχνική της περιληπτικής αναφοράς των γεγονότων της διέλευσης του περσικού στρατού επιταχύνει το ρυθμό της αφήγησης.

Η α' αντιστροφή, η β' στροφή και η β' αντιστροφή παρουσιάζουν ιδιαίτερο αφηγηματολογικό ενδιαφέρον, καθώς κινούνται χρονικά τόσο στο επίπεδο του παρόντος όσο και στο επίπεδο του παρελθόντος. Αν, μάλιστα, θεωρήσουμε ότι στους αντίστοιχους στίχους έμμεσα ο Χορός εκφράζει τις ελπίδες του για την αναπόφευκτη, λόγω ισχύος, — μελλοντική για τον ίδιο— νίκη, θα μπορούσε να γίνει δεκτό και το τρίτο χρονικό επίπεδο του μέλλοντος. Συγκεκριμένα, αγνοώντας ο Χορός την τελική έκβαση της εκστρατείας του Ξέρξη, φαντάζεται στους στίχους 74-75 ότι ο βασιλιάς συνεχίζει και *ἐπί πᾶσαν χθόνα*

<sup>27</sup> Πρβ. στ. 535-545.

<sup>28</sup> Με την έννοια της αρχαίας *ὑβρεως*. Βλ. σχόλιο 29.

<sup>29</sup> Σύμφωνα με τον Rosenbloom (2006: 42), ο Χορός, αφηγούμενος τη διάβαση του στρατού από την Ασία στην Ευρώπη, άδει τη μετάβαση από την *ὑβρι*, την αλαζονεία της αφθαρσίας, στην *ἀτη*, την καταστροφική αυταπάτη. Το να υποδουλώνεις ελεύθερους πολίτες και να λεηλατείς τις πόλεις τους είναι *ὑβρις*, το να «υποδουλώνεις» τη θάλασσα και να ενσωματώνεις τη θεότητα στη φύση είναι *ἄτη*.

ποιμανόριον θεῖον ἑλαύνει (αφηγηματικό παρόν). Ο ενεστωτικός χρόνος των ρηματικών τύπων ἑλαύνει, διώκων και ἑπάγει, στην περιγραφή της πολεμικής ορμής των Περσών και του Ξέρξη ιδιαίτερος, συμβάλλει στην παραστατικότητα και στη ζωντάνια των σκηνών που περιγράφονται, καθώς και στην υποβολή αισθήματος τρόμου στους θεατές, στους οποίους υπενθυμίζει την καταστροφή της πόλης τους από τα πολυάριθμα περσικά στρατεύματα. Δεδομένου, ωστόσο, ότι το παρόν και το επικείμενο μέλλον για τον Χορό είναι παρελθόν για τους θεατές, α) εξυφαίνεται η τραγικότητα του Χορού που έχει πίστη στη δύναμη του βασιλιά του και του στρατού, αγνοώντας την τελική έκβαση, β) αναδεικνύεται έμμεσα και μετρημένα, για δεύτερη φορά, μέσω της επαναληπτικής αφήγησης, το μεγαλείο της νίκης των Ελλήνων και γ) δημιουργείται μια αντίθεση μεταξύ των συναισθημάτων του φόβου που προηγήθηκαν και της ελπίδας που απορρέει από την τυφλή προσήλωση των Γερόντων στο βασιλιά τους και στη δύναμη του στρατεύματός του.

Οι φιλοσοφικές ανησυχίες του Χορού, στη μεσωδή<sup>30</sup> (στ. 93-100), περί του δόλου των θεών και της Άτης, αφενός λειτουργούν επιβραδυντικά, εντεινώντας την αγωνία του ακροατηρίου για την εξέλιξη της υπόθεσης και αφετέρου επανεισάγουν το μοτίβο της ανησυχίας και των αρνητικών προαισθημάτων του πρώτου μέρους. Το αίσθημα αφοσίωσης και πίστης των Έμπιστων στον Ξέρξη αντικαθίσταται από μια διάθεση προβληματισμού και ανησυχίας, καθώς αναλογίζονται την *ἀπάταν θεοῦ*. Κυρίως, όμως, η μεσωδή θέτει το τρίπτυχο Ὕβρις-Άτη-Νέμεση, το οποίο, κατά τον Herington<sup>31</sup>, ερμηνεύει την καταστροφή και θα τεθεί ρητά στο στόμα του Δαρείου στους στίχους 819-822.

Το γ' στροφικό ζεύγος που ακολουθεί περιλαμβάνει, επίσης, εξωτερικές αναδρομικές αφηγήσεις που αναφέρονται στο ηρωικό, ιστορικό παρελθόν των Περσών. Η υπονοούμενη αντιδιαστολή του ανίκητου στρατού του παρελθόντος με τον ηττημένο στρατό του παρόντος εντείνει το μέγεθος της ήττας στα μάτια των υποψιασμένων θεατών, αλλά και την τραγικότητα του Χορού, ο οποίος υποψιάζεται μεν, αλλά δεν έχει ακόμη επιβεβαιώσει τη

---

<sup>30</sup> Οι μελετητές δεν συμφωνούν για τη θέση της μεσωδής. Η τοποθέτησή της μεταξύ δεύτερου και τρίτου στροφικού ζεύγους (π.χ. έκδ. Page) βασίζεται στην ακόλουθη αλληλουχία σκέψεων: *οι Πέρσες είναι ανίκητοι. Ο θεός, ωστόσο, είναι ικανός να οδηγήσει τον άνθρωπο στην εξαπάτηση και την καταστροφή. Η μοίρα των Περσών είναι να νικούν στη στεριά, αλλά τώρα έμαθαν να διασχίζουν τη θάλασσα. Αυτό ανησυχεί τον Χορό. Η τοποθέτησή της μεταξύ τρίτου και τέταρτου στροφικού ζεύγους (π.χ. έκδ. Garvie) βασίζεται στο εξής σκεπτικό: *οι Πέρσες είναι ακαταμάχητοι. Έχει οριστεί από τους θεούς να νικούν και στη στεριά και στη θάλασσα. Μπορούν, όμως, οι θνητοί να ξεφύγουν από την απάτη που στέλνει ο θεός; Αυτό ανησυχεί τον Χορό.* Για λεπτομερέστερη ανάλυση, βλ. Garvie (2009: 46-49).*

<sup>31</sup> Herington (2000: 81-82).



μεταστροφή της Μοίρας. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι στη γ' στροφή εντοπίζεται κεκαλυμμένος υπαινιγμός, ότι δηλαδή η εναντίωση σε αυτά που έχουν ορίσει οι θεοί — μάχη στη στεριά αρμόζει στους Πέρσες όχι μάχη στη θάλασσα— θα οδηγήσει σε καταστροφή. Ο Broadhead υποστηρίζει<sup>32</sup> ότι είναι αμφισβητήσιμη μία παρόμοια υπόθεση, δεδομένου ότι ο Χορός στο πρώτο μέρος της Παρόδου (στ. 1-64) αγωνιά για την τύχη όλου του στρατεύματος, συμπεριλαμβανομένου του ναυτικού, και ότι στο λυρικό μέρος (στ. 65-139) το ναυτικό αναφέρεται μαζί με το πεζικό. Σε αντίθετη περίπτωση, η καταστροφή στη ναυμαχία της Σαλαμίνας δεν θα ήταν τραγική έκπληξη για τον Χορό, παρά αναμενόμενη, από τη στιγμή που οι Πέρσες εναντιώθηκαν στη θεϊκή μοίρα. Σε μία τέτοια περίπτωση, θα διασαλευόταν ο σχεδιασμός του Αισχύλου για κλιμακούμενη αύξηση της αγωνίας του Χορού. Τέλος, ο ρυθμός της αφήγησης επιταχύνεται ιδιαίτερα, καθώς ο Αισχύλος επιλέγει να αναφέρει περιληπτικά διά στόματος Χορού τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της στρατιωτικής ιστορίας των Περσών.

Οι φόβοι και η συνακόλουθη αλλαγή της διάθεσης του Χορού δηλώνονται εκ νέου<sup>33</sup> στην αρχή της δ' στροφής, *ταῦτά μοι μελαγχίτων φρήν ἀμύσσειται φόβω*, προϊδεάζοντας για ακόμη μία φορά το ακροατήριο για το άκουσμα της ήττας. Οι δύο αποτρεπτικές ευχές που ακολουθούν λειτουργούν η πρώτη ως προοικονομία της επικείμενης αναγγελίας της ήττας και η δεύτερη ως πρόδρομη αφήγηση του επακόλουθου της αναγγελίας θρήνου των γυναικών (δ' αντιστροφή): *τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ἄμιλος ἀπύων, βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πᾶσι λακίς*. Ταυτόχρονα, εισάγεται το μοτίβο των σχισμένων ρούχων, εικόνα που θα ολοκληρωθεί με την εμφάνιση επί σκηνής του ρακένδυτου Ξέρξη στο στίχο 1030. Τέλος, η περιγραφή του μελλοντικού γυναικείου θρήνου επιβραδύνει το ρυθμό της αφήγησης, ενισχύοντας την αγωνία του ακροατηρίου για την εξέλιξη της δράσης.

Το χορικό τμήμα της Παρόδου ολοκληρώνεται με την ε' στροφή και την αντίστοιχη αντιστροφή. Στην πρώτη ο Χορός προβαίνει σε μια επαναληπτική εξωτερική αναδρομική αφήγηση σχετικά με την αναχώρηση του στρατού και τη διάβαση του Ελλήσποντου, γεγονός που έχει ήδη περιγραφεί αναλυτικά στους στίχους 70-74. Η επαναληπτική αφήγηση αναφορικά με τον τρόπο διάβασης του Ελλήσποντου, κατά τον Lossau<sup>34</sup>, τονίζει

---

<sup>32</sup> Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Broadhead (1960: 54).

<sup>33</sup> Πρβ. στ. 10-11.

<sup>34</sup> Lossau (2009: 51-52).

την αλαζονεία των Περσών, οι οποίοι φέρονται υπεροπτικά στα στοιχεία της φύσης. Στην αντιστροφή, η επαναληπτική συγκεντρωτική αφήγηση των εκδηλώσεων «πένθους» (ἀβροπενθεῖς) των γυναικών τονίζει την ανθρώπινη διάσταση των συνεπειών του πολέμου με την παραστατική αφήγηση του επώδυνου κενού που αισθάνονται οι γυναίκες εξαιτίας της απουσίας των συζύγων τους. Αναντίρρητα, η αφήγηση δύναται να εκληφθεί και ως προδρομική, τεχνική που επιτρέπει στον Αισχύλο να πληροφορήσει το κοινό του για τον αντίκτυπο της ήττας στην Περσία και ως εκ τούτου να παρουσιάσει μία ολοκληρωμένη θεματικά τραγωδία. Ο ευαίσθητος τρόπος με τον οποίο αφηγείται ο Χορός τις εκδηλώσεις πόνου των γυναικών υποβάλλει συναισθήματα οίκτου στο ακροατήριο για τα αθώα θύματα του πολέμου.

Η Πάρδος ολοκληρώνεται με τους στίχους 140-154, στους οποίους ο Κορυφαίος προτρέπει τους Έμπιστους, παραμερίζοντας το προηγούμενο δυσοίωνο κλίμα, να συσκεφθούν για την τύχη του Ξέρξη και την έκβαση της εκστρατείας. Στο σημείο αυτό επιχειρείται να δικαιολογηθεί η είσοδος του Χορού. Εμφανίστηκαν οι Γέροντες για να συσκεφθούν και αυτό δημιουργεί αντίστοιχες προσδοκίες στο ακροατήριο. Τονίζεται, επίσης, εκ νέου η άγνοια του Χορού, αλλά και η αδυναμία του να λειτουργήσει αποτελεσματικά ως συλλογικό όργανο από τη στιγμή που η σύσκεψη ακυρώνεται με την είσοδο ενός νέου προσώπου. Αναγγέλλεται η είσοδος της βασίλισσας, τη στιγμή που ο Χορός ήταν έτοιμος να ασκήσει το βασικό του ρόλο, να προβεί σε σοφές —συλλογικές— σκέψεις, στοιχείο όχι χωρίς σημασία στο πλαίσιο της πολιτισμικής διαφοροποίησης των δύο κόσμων.

## 2.3 Συμπεράσματα

Οι 154 στίχοι της Παρόδου μετέδωσαν παραστατικά στους θεατές την εικόνα της πανίσχυρης στρατιάς που εκστράτευσε εναντίον της Ελλάδας και τα αντικρουόμενα συναισθήματα εμπιστοσύνης και φόβου, μέσω ενός ευρέος φάσματος χρονικών σχέσεων: μυθικό παρελθόν, πρόσφατο παρελθόν, παρόν και άμεσο μέλλον. Ο Χορός ξεκινά την αφήγησή του με μια εκτενή ανάληψη με χρόνο αναφοράς την αναχώρηση του περσικού στρατού. Ακολούθως, οι αναδρομικές εξιστορήσεις, πέραν του ότι μειώνονται προοδευτικά, ακολουθούν, με εξαίρεση την εμβόλιμη αναδρομική αναφορά στο «άχρονο», μυθικό

πρωτίστως παρελθόν<sup>35</sup>, γραμμική πορεία προς το σημείο όπου ο χρόνος της ιστορίας συμπίπτει με το χρόνο της αφήγησης. Η αφήγηση διαστίζεται με προϋδεασμούς για τα άμεσα μελλοντικά γεγονότα, ενώ οι προληπτικές αφηγήσεις καταλαμβάνουν το μικρότερο ποσοστό αφηγηματικού χρόνου. Η γνώση του παρελθόντος, ακόμη και του μυθικού, αντιδιαστέλλεται προς την άγνοια του παρόντος και του μέλλοντος. Ο Αισχύλος τονίζει την άγνοια του Χορού, ενώ οι θεατές, οι οποίοι βρίσκονται σε προνομιακή θέση γνώσης σε σχέση με τους Γέροντες, συμπληρώνουν την πληροφόρησή τους και αγωνιούν για την εξέλιξη, όχι λόγω άγνοιας, αλλά ακριβώς λόγω της γνώσης τους. Εδώ έγκειται και η επιτυχής αξιοποίηση των χρονικών σχέσεων από την πλευρά του δραματουργού. Πετυχαίνει να τονίσει την τραγική θέση του Χορού, να δημιουργήσει αγωνία στο ακροατήριο και να προβάλει τα βασικά υποθέματα του έργου: πολιτισμική διαφοροποίηση, δόλος θεών και *ύβρις*, αντίκτυπος του πολέμου στον άμαχο πληθυσμό, σχέση πλούτου και ευτυχίας.

Ο Αισχύλος, τονίζοντας εξ αρχής την άγνοια του Χορού για την έκβαση της εκστρατείας, διαφοροποιείται από τις *Φοίνισσες* του Φρύνιχου, όπου η αναγγελία της ήττας άνοιγε την αυλαία<sup>36</sup>. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Αισχύλος πετυχαίνει, μεταθέτοντας την ανακοίνωση της ήττας, δημιουργώντας ατμόσφαιρα αβεβαιότητας για ένα ήδη γνωστό στους θεατές γεγονός και υπαινισσόμενος τον αντίκτυπο της καταστροφής, να θέσει τα θεμέλια της συναισθηματικής γεφύρωσης των Περσών Γερόντων με το αθηναϊκό κοινό. Η συνεχής αναφορά στην άγνοια, την αδυναμία και το φόβο του Χορού επηρεάζει το συναισθηματικά φορτισμένο θεατή, ώστε να δει τον Χορό όχι ως εκπρόσωπο του, ηττημένου έστω, εχθρού, αλλά ως γενικευμένο δείγμα του πεπερασμένου της ανθρώπινης φύσης.

Τέλος, ο Αισχύλος κατορθώνει, με τις αφηγηματικές τεχνικές του χρόνου που επιλέγει, να εξεικονίσει τον εχθρό, από τον οποίο οι Αθηναίοι διαφοροποιούνται πολιτισμικά, και να αναβιώσει στο ακροατήριο την εμπειρία της περσικής εκστρατείας (εκκένωση και λεηλασία της Αθήνας). Οι επαναληπτικές αναδρομικές αφηγήσεις και οι εκτενείς περιγραφές υπενθυμίζουν το *πάθος* και υπογραμμίζουν τη δεσποτική διακυβέρνηση των Περσών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μοτίβο του ζυγού, το οποίο εντοπίζεται στις

---

<sup>35</sup> Στροφή γ' και η αντίστοιχη αντιστροφή.

<sup>36</sup> Βλ. Goward (2002: 122) και Garvie (2009: x).

αναδρομικές, παροντικές και προληπτικές αφηγήσεις της Παρόδου και το οποίο καθιστά σαφή την αντίθεση μεταξύ ελεύθερων πολιτών και υπόδουλων υπηκόων.

# Κεφάλαιο 3

## Α' Επεισόδιο, στ. 155-531

Το Α' Επεισόδιο αποτελείται από δύο σκηνές: α) τη σκηνή της Άτοσσας (στ. 155-248) και β) τη σκηνή του Αγγελιαφόρου (στ. 249-531).

### 3.1 Η σκηνή της Άτοσσας<sup>37</sup>

Ο διάλογος του Χορού και της Άτοσσας καλύπτει το πρώτο μέρος του πρώτου επεισοδίου. Η βασίλισσα μοιράζεται τα ίδια αρνητικά προαισθήματα με τον Χορό, εξαιτίας αφενός του δυσμενούς —για την τύχη του Ξέρξη— ονείρου που είδε και, αφετέρου, του κακού οιωνού που εμφανίστηκε κατά τη διάρκεια της θυσίας που αποφάσισε να κάνει για να εξευμενίσει τους θεούς. Ο Χορός τη συμβουλεύει να τελέσει θυσίες στους θεούς, αλλά και στον Δαρείο, και το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με τις πληροφορίες που μεταφέρει ο Χορός στη βασίλισσα σχετικά με την Αθήνα και την αναγγελία της άφιξης του Αγγελιαφόρου.

Αρχικά, ο Χορός (στ. 155-158) συστήνει στο ακροατήριο τη βασίλισσα και την προσκυνά, προσφωνώντας την σύμφωνα με τους κανόνες της πρέπουσας, για ένα τέτοιο πρόσωπο, τιμής. Η αναφορά, εκ μέρους του Χορού, στους δύο άνδρες με τους οποίους η Άτοσσα συνδέεται στενά, τον Ξέρξη και τον Δαρείο, μπορεί να εκληφθεί ως προοικονομία της εμφάνισής τους στη συνέχεια του δράματος. Επίσης, η υποθετική πρόταση *εἴ τι μὴ δαίμων παλαιᾷ νῦν μεθέστηκε στρατῶ* στο στίχο 158<sup>38</sup> συνάδει με το δυσοίωνο κλίμα που δημιουργήθηκε στην Πάροδο, προϊδεάζοντας για πολλοστή φορά τους θεατές για την επιβεβαίωση των χειρότερων φόβων του Χορού. Παράλληλα, δημιουργείται το κατάλληλο κλίμα για να εκθέσει ακολούθως η βασίλισσα τους δικούς της φόβους. Τέλος, όπως

---

<sup>37</sup> Η βασίλισσα δεν κατονομάζεται στο έργο, αν και το όνομά της βρίσκεται στον κατάλογο των χαρακτήρων. Κατά την Hall (1989: 95), το όνομά της αποτελεί μία εκ των υστέρων προσθήκη στους κώδικες από τον Ηρόδοτο ή τα σχόλια.

<sup>38</sup> Σύμφωνα με τον Winnington-Ingram (1973: 212), εδώ ο «δαίμων» πιθανόν είναι κάτι λιγότερο από «θεός» και σίγουρα κάτι περισσότερο από «μοίρα». Η *μοίρα* και ο *δαίμων* είναι στενά συνδεδεμένα με την προσωπική μοίρα του δεσποτικού κυβερνήτη.

αναφέρει<sup>39</sup> ο Broadhead, είναι το πρώτο σημείο στο έργο όπου υπονοείται η αντίθεση μεταξύ Δαρείου και Ξέρξη, η οποία, καθώς το έργο θα εξελίσσεται, θα γίνεται περισσότερο εμφανής.

Ο στίχος 158 δίνει το έναυσμα στην Άτοσσα να πάρει το λόγο και να δικαιολογήσει την εμφάνισή της (στ. 159-172), για την οποία το ακροατήριο δεν προετοιμάστηκε κατά την Πάροδο και, επομένως, και η έκπληξή του επιτυγχάνεται και το ενδιαφέρον του κεντρίζεται. Τα αισθήματα ανησυχίας και φόβου για την έκβαση της εκστρατείας, τα οποία εκμυστηρεύτηκε ρητά ο Χορός στους στίχους 10-11, 64, 115-116, αλλά και έμμεσα με τους συνεχείς προϊδεασμούς, τα συμμερίζεται και η βασίλισσα<sup>40</sup>, η οποία άφησε το παλάτι και ήρθε για να ζητήσει συμβουλές από τους Γέροντες. Το κλίμα ανησυχίας και φόβου μεγαθύνεται με τη βασίλισσα να δηλώνει *καί με καρδίαν άμύσσει φροντίς* (στ. 161), *μῦθον ούδαμῶς έμαυτῆς οὔσ' άδείμαντος* (στ. 162), *ταῦτά μοι μέριμν' άφραστός έστιν έν φρεσίν διπληῖ* (στ. 165), *άμφί δ' άφθαλμῶ φόβος* (στ. 168). Η αγωνία και η ανησυχία του Χορού για την επιστροφή του στρατού αποτυπώνονται, λοιπόν, και στα λόγια της βασίλισσας, γεγονός που τονίζει και κλιμακώνει τα αντίστοιχα συναισθήματα.

Είναι χαρακτηριστικό ότι το ενδιαφέρον της βασίλισσας επικεντρώνεται στη διάρκεια της ευημερίας (στ. 163-164) και στην επιστροφή του Ξέρξη (στ. 168-169), σε αντίθεση με τον Χορό που αγωνιά, όχι μόνο για το βασιλιά του, αλλά και για το στράτευμα συνολικά. Είναι, επομένως, εμφανής ο διαφορετικός συμβολισμός των δύο «προσώπων». Ο μεν Χορός εκφράζει τη συλλογική αγωνία των γονέων αλλά, πρωτίστως, των συζύγων των στρατιωτών, του άμαχου πληθυσμού που αγωνιά για τις τύχες των δικών τους. Αντιθέτως, η βασίλισσα, ενώ εκφράζει την αγωνία της μάνας για τον γιο της και την ευτυχία του οίκου της, δεν λειτουργεί ως καθολικό σύμβολο μιας αρχετυπικής εικόνας μάνας, καθώς το ενδιαφέρον της εστιάζεται αποκλειστικά στον Ξέρξη και το βασιλικό τους οίκο<sup>41</sup>.

Η εξωτερική αναδρομική αναφορά στον Δαρείο και τη διακυβέρνησή του, που μεγάλωσε τον *όλβον* (στ. 164), προοικονομεί την εμφάνιση του φαντάσματος του Δαρείου<sup>42</sup>, η

---

<sup>39</sup> Broadhead (1960: 70).

<sup>40</sup> Βλ. Kantzios (2004: 3).

<sup>41</sup> Πρβ. στ. 213-214, 296-298, 300-301, 752-758. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Schenker (1994: 288).

<sup>42</sup> Από την αρχή του έργου έχουν γίνει ήδη τέσσερις έμμεσες και άμεσες αναφορές στο πρόσωπό του: στ. 6, 145, 155 και 160 και θα ακολουθήσουν και άλλες.

παρελθοντική επιτυχία του οποίου, συγκρινόμενη με την παροντική αποτυχία του γιου του, καθιστά εναργέστερη την τραγικότητα του Ξέρξη και το μέγεθος της συντριβής. Ταυτόχρονα, δεδομένου ότι αποτελεί και περίληψη της διακυβέρνησης του Δαρείου, επιταχύνεται ο ρυθμός και τεχνηέντως αποκρύπτονται γεγονότα, που κάθε άλλο παρά θετικά ήταν για τον Δαρείο (π.χ. ήττα στον Μαραθώνα), προκαλώντας, πιθανόν, στους θεατές ειρωνικά μειδιάματα. Τέλος, η έκφραση του ενδόμυχου φόβου της βασίλισσας από την ίδια σε ένδεκα στίχους (159-169) αποτελεί επιβράδυνση της εξέλιξης, της ανακοίνωσης της ήττας, ενταγμένη στα πλαίσια της κλιμακούμενης, αλλά μέχρι στιγμής, ανεπιβεβαίωτης ανησυχίας των σκηνικών προσώπων.

Στη συνέχεια της ρήσης της (στ. 176-214), η βασιλομήτωρ ξεκινά με αναδρομική αναφορά στο πλήθος των ονείρων που έχει δει από τη στιγμή που ο γιος της έφυγε για να υποτάξει τη γη των Ιώνων. Δεδομένου ότι περιγράφεται άπαξ ένα γεγονός που έχει συμβεί πολλές φορές, στους στίχους 176-178 εντοπίζονται συγκεντρωτικές σχέσεις επανάληψης (*θαμιστική αφήγηση*), για πρώτη φορά από την αρχή του έργου. Σύμφωνα με τον Ιακώβ «ο ποιητής καλύπτει το χρόνο της απουσίας του βασιλιά και τα αποτελέσματα που είχε στη ζωή της μητέρας του»<sup>43</sup>. Η μη λεπτομερής αναφορά στα προηγούμενα όνειρα της βασίλισσας, στα οποία ο Αισχύλος αφιερώνει μόλις ένα στίχο (στ. 176, *πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροις ὄνειρασιν*), επιταχύνει την εξέλιξη της πλοκής, σε αντίθεση με τη λεπτομερή αναδρομική αφήγηση του τελευταίου της ονείρου, η οποία επιτελεί πολλαπλό ρόλο, πέρα από την εμφανή επιβράδυνση και τη συνακόλουθη αύξηση της αγωνίας του ακροατηρίου.

Περιληπτικά, το όνειρο της Άτοσσας (στ. 181-199) είναι το ακόλουθο: εμφανίστηκαν μπροστά της δύο πανύψηλες και όμορφες γυναίκες, οι οποίες είναι αδελφές. Η μία είναι ενδεδυμένη με περσικά φορέματα, η άλλη με δωρικά. Η πρώτη έχει για πατρίδα της *τη γη των βαρβάρων*, η δεύτερη την Ελλάδα. Μεταξύ τους, όμως, έχει ξεσπάσει έριδα και ο Ξέρξης, για να τις ημερέψει, επιχειρεί να τις ζέψει σε ένα άρμα. Η μία υπάκουα δέχεται το ζυγό, ενώ η άλλη αντιδρά, αναποδογυρίζει το άρμα και τον αναβάτη Ξέρξη, σπάζοντας το ζυγό. Τότε εμφανίζεται ο Δαρείος, ο οποίος πλησιάζει συμπνετικά τον γιο του, αλλά ο Ξέρξης, αντικρίζοντάς τον, σχίζει τα ρούχα του.

---

<sup>43</sup> Ιακώβ (1982: 99).

Τα όνειρα στην αρχαία ελληνική τραγωδία αποκαλύπτουν τη βούληση των θεών αλλά και τους ενδόμυχους φόβους των χαρακτήρων<sup>44</sup>, η αβεβαιότητα των οποίων συχνά αίρεται με την εμφάνιση ενός οιωνού. Η αφηγηματική αξιοποίηση του ονείρου είναι βασικό στοιχείο της αφηγηματικής τεχνικής του Αισχύλου<sup>45</sup>. Σύμφωνα με την Goward<sup>46</sup>, το όνειρο αυτό αποτελεί «πρόρρηση της ήττας» και εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για εσωτερική προδρομική αφήγηση, αφενός της εμφάνισης του ειδώλου του Δαρείου και αφετέρου, όχι μόνο της επιστροφής του Ξέρξη, αλλά και του τρόπου της εμφάνισής του<sup>47</sup>. Ο Ξέρξης, πράγματι θα εμφανιστεί με σχισμένα τα πολυτελή βασιλικά του ενδύματα, τα οποία συμβολίζουν την οδύνη της Περσίας για την αναπάντεχη τραγωδία, εικόνα για την οποία οι θεατές συνεχώς θα προετοιμάζονται στο εξής με επαναληπτικές πρόδρομες αφηγήσεις<sup>48</sup>.

Το όνειρο της βασίλισσας επινοείται από τον δραματουργό για να υπογραμμιστεί η άγνοια των προσώπων για την έκβαση της εκστρατείας, μέχρι την εμφάνιση του Αγγελιαφόρου. Εντάσσεται στο οργανωμένο σχέδιο του Αισχύλου να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα διάχυτης ανησυχίας, η οποία ξεκίνησε από την Πάροδο, και τώρα, με την αφήγηση του ονείρου, ο συμβολισμός του οποίου είναι διάφανος, κορυφώνεται. Η αγωνία, όχι μόνο των πρωταγωνιστών για την έκβαση της εκστρατείας, αλλά και των θεατών για τα επακόλουθα της αναγγελίας της ήττας, δημιουργείται και συντηρείται με επισημένα και αμφίσημα, για τους εσωτερικούς θεατές, γεγονότα, όπως στην προκειμένη περίπτωση το όνειρο της Άτσσας και, ακολούθως, η εμφάνιση επί σκηνής του νεκρού Δαρείου.

Όπως προαναφέρθηκε, ο προφητικός ρόλος του ονείρου ενισχύεται με έναν οιωνό. Συνεχίζοντας την εκτενή αναδρομική αφήγησή της η βασίλισσα προσθέτει ότι κατά τη διάρκεια τελετουργικών πράξεων<sup>49</sup>, στις οποίες προέβη προκειμένου να αποτρέψουν οι

---

<sup>44</sup> Papadimitropoulos (2008: 452).

<sup>45</sup> Τα όνειρα φαίνεται ότι ήταν βασικό στοιχείο της τεχνικής του Αισχύλου, καθώς τα ενσωματώνει και στις εξής τραγωδίες: *Προμηθέας Δεσμώτης* στ. 645-654, *Αγαμέμνων* στ. 410-426, *Χοηφόροι* στ. 527-535 και *Ευμενίδες* στ. 120-135.

<sup>46</sup> Βλ. Goward (2002: 136).

<sup>47</sup> Το προφητικό όνειρο της βασίλισσας προλέγει γεγονότα που θα παρασταθούν ή θα περιγραφούν με διαφορετικό τρόπο στη δραματική αφήγηση. Στο όνειρο, ο Ξέρξης σχίζει τα ρούχα του ως αντίδραση στον οίκτο του πατέρα του. Στην αφήγηση του Αγγελιαφόρου, σχίζει τα ρούχα του από τη θλίψη για το μέγεθος της ήττας (στ. 465-468). Επίσης, ο Δαρείος, όταν εμφανιστεί στον Χορό και τη βασίλισσα, θα δείξει ελάχιστο οίκτο για τον γιο του. Βλ. Rosenbloom (2006: 56).

<sup>48</sup> Στο όνειρο της Άτσσας εισάγεται το μοτίβο των κουρελιασμένων ρούχων του Ξέρξη, το οποίο θα επαναληφθεί στους στίχους 468, 834-836, 847-848, 1017, 1030.

<sup>49</sup> Σύμφωνα με τον Garnie (2009: 122), για την αποτροπή των συνεπειών ενός κακού ονείρου, οι αρχαίοι Έλληνες κατέφευγαν στα εξής: α) πλύσιμο σε καθαρό, τρεχούμενο νερό ή θάλασσα, β) προσευχή και



Θεοί το κακό που το όνειρο προμήνυε, εμφανίστηκε ένας αρνητικός οϊωνός. Η αναδρομική αφήγηση, που καταλαμβάνει σχεδόν δέκα στίχους (201-210), χρησιμοποιείται για να ενισχυθεί η δυσσιώνη ατμόσφαιρα του έργου και να κορυφωθεί η τραγικότητα των προσώπων, Χορού και Άτοσσας, τα οποία, παρά τις συνεχείς και κλιμακούμενης αξιοπιστίας ενδείξεις για την αρνητική έκβαση της εκστρατείας, αρνούνται τα πιστέψουν και τα πλέον έγκυρα «σημάδια» (όνειρο και οϊωνός), μέχρι την εμφάνιση του Αγγελιαφόρου και το αυτήκοο άκουσμα της ήττας. Επίσης, η εναλλαγή των χρόνων των ρηματικών τύπων και η χρήση του ιστορικού ενεστώτα, όπως ενδεικτικά στα εξής ρήματα: *τίθησι* (192), *διασπαράσσει* (195), *ξυναρπάζει* (195), *θραύει* (196), *πίπτει* (197), *παρίσταται* (197), *ὄρᾳ* (198), *ρήγνυσιν* (199), *ὄρῳ* (205), *εἰσορῶ* (207), στο πλαίσιο της αναδρομικής αφήγησης, συμβάλλει στην παραστατικότητα και στην αποτελεσματική πρόσληψη από το ακροατήριο της εικόνας του ονείρου και του οϊωνού.

Τέλος, όπως αναφέρει ο Rosenbloom<sup>50</sup>, ο οϊωνός αντιπροσωπεύει τη φυγή του Ξέρξη από την Ελλάδα και την ανικανότητά του να υπερασπιστεί τον εαυτό του από την ελληνική αντεπίθεση μετά τη μάχη στη Μυκάλη. Υπό την έννοια αυτή, η αφήγηση του ονείρου και του οϊωνού από τη βασίλισσα σχηματοποιεί όχι μόνο το σύνολο του δραματικού έργου (ήττα και νόστος του Ξέρξη), αλλά και τη σύνολη ιστορία των περσικών πολέμων.

Η βασίλισσα, στους στίχους 210-211, επαναφέρει τους θεατές στο αφηγηματικό παρόν, μετά από μια εκτενή ανάληψη, για να τους προϊδεάσει, ολοκληρώνοντας το λόγο της, για την αναγγελία του αποτελέσματος της εκστρατείας και την εμφάνιση του Ξέρξη, με τους υποθετικούς λόγους που αναπτύσσονται στους στίχους 212-214 (*εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμός / πράξας μὲν εὖ θαυμαστός ἂν γένοιτ' ἄνθρωπος, / κακῶς δὲ πράξας οὐχ ὑπεύθυνος πόλει, / σωθεῖς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός*). Πρόκειται, βέβαια, για εξωτερική συνοπτική προληπτική αφήγηση, δεδομένου ότι η βασιλεία του Ξέρξη έληξε το 465 π. Χ.. Είναι αξιοσημείωτο ότι, παρά τους σαφείς συμβολισμούς του ονείρου και του οϊωνού, η βασίλισσα αναφέρει την πιθανότητα επιτυχίας του Ξέρξη. Το στοιχείο αυτό εξυπηρετεί τους δραματικούς σκοπούς του έργου, για την υπηρετήση των οποίων τα πρόσωπα οφείλουν να παραμένουν στην τραγική τους άγνοια μέχρι την αδιαμφισβήτητη επιβεβαίωση από τον

---

εξευμενιστικές προσφορές και γ) διήγηση του ονείρου στο θεραπευτή Ἡλιο ή στο λαμπρό φως της μέρας. Η Άτοσσα φαίνεται να ακολουθεί απολύτως την ελληνική πρακτική, αν στην περίπτωση γ) ο Απόλλων θεωρηθεί ότι υποκαθιστά τον Ἡλιο.

<sup>50</sup> Rosenbloom (2006: 56-57).

Αγγελιαφόρο και τη συνακόλουθη ολοκληρωτική κατάρρευση των προσδοκιών τους. Επίσης, emphaticά δηλώνει την αδιαμφισβήτητη κραταιή πολιτική δύναμη του Ξέρξη, το δεσποτικό χαρακτήρα της μοναρχίας του, η οποία αντιδιαστέλλεται προς τη δημοκρατική αντίληψη καταλογισμού και ανάληψης ευθυνών<sup>51</sup>.

Το πρώτο μέρος του Α΄ Επεισοδίου συνεχίζεται με την προσπάθεια του Χορού να ερμηνεύσει το όνειρο και τις τελετουργικές συμβουλές που απευθύνει στη βασίλισσα, με σκοπό να ξορκιστεί το κακό, στους στίχους 215-225. Αποφεύγοντας ο Χορός να ερμηνεύσει το πρόδηλα ζοφερό όνειρο της βασίλισσας και να εκτιμήσει ορθώς τα αρνητικά προαισθήματα που το όνειρο και ο οιωνός γεννούν, κλιμακώνεται η αγωνία και η τραγικότητα του Χορού και της βασίλισσας, ενώ επιβεβαιώνεται και το ιδεολογικό υπόβαθρο του έργου. Το συμβούλιο των Γερόντων σε ένα δεσποτικό, τυραννικό καθεστώς δεν διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο, επομένως, δεν θα μπορούσε εδώ να συνδράμει στη βασίλισσα ερμηνεύοντας σωστά το όνειρό της. Δικαιολογείται, βέβαια, εν μέρει η αδυναμία του Χορού να ερμηνεύσει το όνειρο και τον οιωνό, καθώς ως *θυμόμαντις* και όχι ως *θεόμαντις* ερμηνεύει με βάση τη λογική και την ενδόμυχη ελπίδα ότι όλα τα δυσσώιωνα προαισθήματα δεν θα επιβεβαιωθούν και, ως εκ τούτου, προσπαθεί να κατευνάσει τους φόβους της βασίλισσάς του.

Οι συμβουλές του Χορού στη βασίλισσα για αποτροπή του κακού μπορούν να εκληφθούν ως προδρομική αφήγηση μελλοντικών ενεργειών της Άτοσσας, δημιουργώντας στους θεατές αισθήματα αναμονής της τέλεσής τους. Τα αισθήματα αυτά επιβεβαιώνονται στα λόγια της Άτοσσας στους στίχους 228-230 (*ταῦτα δ' ὡς ἐφίεσαι, / πάντ' ἐρήσομεν θεοῖσι τοῖς τ' ἔνερθε γῆς φίλοις, / εὔτ' ἂν εἰς οἴκους μόλωμεν*). Ωστόσο, ο Αισχύλος θα εκπλήξει το ακροατήριό του, μεταθέτοντας την τέλεση των θρησκευτικών τελετών μετά την άφιξη του Αγγελιαφόρου και την αναγγελία της ήττας. Στην πράξη, ακυρώνεται ο συμβουλευτικός ρόλος του Χορού, καθώς οι συμβουλές του θα ακυρωθούν και δεν θα υλοποιηθούν από τη βασίλισσα με στόχο την αποτροπή του κακού, δεδομένου ότι η είδηση της ήττας καθιστά εκ των πραγμάτων μάταιη την απόπειρα αποτροπής των τετελεσμένων. Οι τελετές που θα πραγματοποιηθούν, και στις οποίες θα συμμετέχει και ο ίδιος ο Χορός ενεργά, θα έχουν διαφορετικό στόχο. Με την αλλαγή στοχοθεσίας των τελετών θα κλιμακωθεί η τραγικότητα

---

<sup>51</sup> Hall (1989: 97-98).

των προσώπων, τα οποία από το νεκρό Δαρείο θα αναζητήσουν συμπαράσταση και συμβουλές για τη διαχείριση του πένθους. Τέλος, στις συμβουλές του Χορού και στην αποδοχή τους από τη βασίλισσα εντοπίζεται και προοικονομία της εμφάνισης του Δαρείου (στ. 221 και 229 αντίστοιχα), ενισχύοντας την πεποίθηση και την αγωνία του ακροατηρίου για την «εμφάνιση» του νεκρού βασιλιά.

Η σύντομη στιχομυθία που ακολουθεί ανάμεσα στη βασίλισσα και τον Χορό και καταλαμβάνει δεκατέσσερις στίχους (232-245) αφορά σε πληροφορίες που δίνει ο δεύτερος στην πρώτη<sup>52</sup>, χωρίς να υπάρχουν εμφανή δραματικά κίνητρα γι' αυτή την εναλλαγή ερωταποκρίσεων<sup>53</sup>. Με τη στιχομυθία, ωστόσο, η βασίλισσα προετοιμάζεται για το άκουσμα των αναπάντεχων νέων από τον Αγγελιαφόρο. Σε πρώτο επίπεδο, το χωρίο εστιάζει στις στρατιωτικές διαφορές μεταξύ Ελλήνων-Αθηναίων και Περσών: ολιγάριθμος-πολυάριθμος στρατός, οπλίτες-τοξότες, για να τονισθεί, ακολούθως, και η διαφορά πλούτου-φτώχειας. Τα χαρακτηριστικά του περσικού στρατού αναφέρθηκαν ήδη στην Πάροδο (πλήθος στρατεύματος και ικανότητα στην τοξοβολία). Ο πλούτος της Περσίας έχει, επίσης, τονισθεί επανειλημμένως, στους στίχους 9, 45, 53, 80, όπου έμμεσα υπονοούνταν οι περιορισμένοι ελληνικοί πόροι. Στους στίχους 239-240, ωστόσο, (Βα. *καί τί πρός τούτοισιν ἄλλο; πλοῦτος ἔξαρκῆς δόμοις; / Χο. ἀργύρου πηγὴ τις αὐτοῖς ἔστι, θησαυρὸς χθονός*) δηλώνεται ρητά, μέσω επαναληπτικής αφήγησης, η αντίθεση ως προς την επάρκεια των πόρων μεταξύ των δύο χωρών<sup>54</sup>. Σε δεύτερο επίπεδο τονίζεται η σχέση κυβερνήτη και κυβερνωμένων. Η τυραννική άσκηση της εξουσίας έχει ήδη αποδοθεί συμβολικά με το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του ζυγού. Στους στίχους 241-242 (Βα. *τίς δὲ ποιμάνωρ ἔπεισι κάπιδεσπόζει στρατῶ; / Χο. οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι.*) η απόδοση εκ μέρους του Χορού στους όρους *ποιμάνωρ* και *δεσπότης* της σημασίας του πολιτικού, και όχι του στρατιωτικού ηγέτη, καθώς και η ενσωμάτωση στην απάντησή του των όρων *δοῦλοι* και *ὑπήκοοι*, όροι που αναφέρονται στο σύνολο του λαού και όχι μόνο στο στρατό, τονίζει εκ

---

<sup>52</sup> Στην πραγματική ζωή η βασίλισσα πρέπει να γνώριζε κάποια βασικά στοιχεία για τον εχθρό, βλ. Kantzios (2004: 5).

<sup>53</sup> Goldhill (1988: 190).

<sup>54</sup> Η αναφορά στα κοιτάσματα αργύρου στο στ. 240 υπονοεί την ανακάλυψη καινούριας φλέβας στα μεταλλεία του Λαυρίου το 483-480 π. Χ., τα οποία επέτρεψαν στον Θεμιστοκλή τη ναυπήγηση στόλου που οδήγησε στη νίκη στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Βλ. Garvie (2009: 137).

νέου τον αυταρχικό τρόπο διακυβέρνησης στην Περσία. Ο μονάρχης είχε απεριόριστη εξουσία και πάνω στο στρατό αλλά και διά του στρατού πάνω στο λαό<sup>55</sup>.

Εκτός των επαναληπτικών αφηγήσεων, εντοπίζεται και μία ενδιαφέρουσα αναληπτική αφήγηση, μέσω της οποίας διαπλέκεται το παρόν με το παρελθόν. Συγκεκριμένα, στο στίχο 236, *καί στρατός τοιοῦτος, ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους κακά*, γίνεται περιληπτικά αναφορά στην εκστρατεία κατά της Ελλάδας που οργάνωσε ο Δαρείος και κατέληξε στην ήττα του περσικού στρατού από τους Αθηναίους στη μάχη του Μαραθώνα το 490 π. Χ.. Είναι αξιοσημείωτο πως δεν γίνεται ρητή αναφορά στη μεγάλη μάχη, παρόλο που συμμετείχε και ο ίδιος ο Αισχύλος, αλλά βεβαίως το υποψιασμένο ακροατήριο αντιλαμβάνεται το πλήρες περιεχόμενο του στίχου. Πιθανόν, ο δραματουργός επέλεξε να μη μνημονεύσει τη συγκεκριμένη μάχη, προκειμένου να αποφύγει οποιαδήποτε αναφορά θα μείωνε το γόητρο και το κύρος του νεκρού Δαρείου, στοιχείο που θα διασάλευε την αποτελεσματική λειτουργία της εμφάνισης του φάσματός του, κατόπιν. Επίσης, για ακόμη μία φορά, αποφεύγει τις άμεσες εκδηλώσεις πατριωτικής, στη συγκεκριμένη περίπτωση και προσωπικής, υπερηφάνειας.

### 3.2 Η σκηνή του Αγγελιαφόρου

Το δεύτερο μέρος του Α΄ επεισοδίου καλύπτεται από την είσοδο του Αγγελιαφόρου και την ανακοίνωση της ήττας. Κατά τον Garvie<sup>56</sup>, ο Αγγελιαφόρος στους *Πέρσες* επιτελεί και τους δύο παραδοσιακούς ρόλους των Αγγελιαφόρων των αρχαιοελληνικών τραγωδιών: από τη μία πλευρά επιτελεί τη μετάβαση μεταξύ της αναχώρησης ενός μείζονος δραματικού προσώπου για κάποιο κρίσιμο γεγονός εκτός σκηνής και της επιστροφής των επιζώντων αυτού του γεγονότος, και από την άλλη πλευρά προετοιμάζει την άφιξη του βασικού χαρακτήρα. Η ιδιαιτερότητα, βέβαια, του πρώτου ρόλου είναι ότι η αναχώρηση του βασικού χαρακτήρα δεν παραστάθηκε αλλά γνωστοποιήθηκε στο ακροατήριο με την εκτενή αναδρομική αφήγηση της Παρόδου. Τώρα ο Αγγελιαφόρος θα παρουσιάσει τις συνέπειες αυτής της αναχώρησης και οι θεατές θα προετοιμαστούν για την άφιξη του Ξέρξη.

---

<sup>55</sup> Kantzios (2004: 6).

<sup>56</sup> Garvie (2009: 142).

Η ταυτότητα του προσώπου το οποίο εισέρχεται στη σκηνή, εγκαινιάζοντας το δεύτερο μέρος του Α΄ επεισοδίου, προαναγγέλλεται στους θεατές από τον Χορό<sup>57</sup>: είναι Πέρσης και φέρνει νέα, καλά ή άσχημα: *ἀλλ' ἔμοίδοκεν τάχ' εἶσθ' ἅπαντα ναμερτῆ λόγον. / τοῦδε γὰρ δράμημα φωτῶς Περσικὸν πρέπει μαθεῖν, / καὶ φέρει σαφές τι πρῶτος ἔσθλόν ἢ κακὸν κλύειν* (στίχοι 246-248). Ο Κορυφαίος του Χορού, με μια προληπτική αναφορά, τονίζει όχι μόνο την αξιοπιστία του Αγγελιαφόρου, αλλά και την πληρότητα των λεγομένων του.

Κατά τον Barrett<sup>58</sup>, ο Αγγελιαφόρος των τραγωδιών είναι ένα πρόσωπο προικισμένο από την παράδοση με αξιοπιστία, επιφορτισμένο με το καθήκον να παρέχει πλήρη εξιστόρηση των συμβάντων και το οποίο εξυπηρετεί τους δραματουργούς στην ενσωμάτωση των εκτός σκηνής γεγονότων. Στους Πέρσες, όμως, ο Αγγελιαφόρος διαφοροποιείται σε σχέση με τις εξαγγελίες του Χορού και τις προσδοκίες του ακροατηρίου. Ενώ αναμένεται μία εκτενής αναδρομική εξιστόρηση των όσων διαδραματίστηκαν εκτός σκηνής, προκειμένου να τα πληροφορηθούν πλήρως οι εσωτερικοί και εξωτερικοί θεατές, ο Αισχύλος εκπλήσσει το ακροατήριο επιλέγοντας μία διαφορετική δομή, που εξυπηρετεί τη θεατρικότητα του έργου: «τεμαχίζει» την αναδρομική αφήγηση του Αγγελιαφόρου, με αποτέλεσμα οι στίχοι 249-289 να περιλαμβάνουν το διάλογο Χορού-Αγγελιαφόρου, με μορφή *αμοιβαίου* ή *επιρρήματος*, όπου ο Κορυφαίος εκφράζει τη θλίψη του σε λυρικά μέτρα και ο Αγγελιαφόρος εκδηλώνει την ταραχή του σε ιαμβικά μέτρα, προοικονομώντας τον κομμό Χορού-Ξέρξη. Ακολούθως, οι στίχοι 290-531 περιλαμβάνουν τις λιγότερο ή περισσότερο εκτενείς αναδρομικές αγγελικές ρήσεις<sup>59</sup>, τις οποίες πλέον απευθύνει ο Αγγελιαφόρος στη βασίλισσα. Η τμηματική αποκάλυψη λεπτομερειών της καταστροφής και η ταυτόχρονη ερμηνεία τους έχει ως επακόλουθο τη διατήρηση της αγωνίας και της εγρήγορσης των θεατών, όπως επίσης και της διαφώτισής τους για τα αίτια της καταστροφής.

Τα πρώτα λόγια του Αγγελιαφόρου, διανθισμένα με επιφωνήματα λύπης και πόνου, μας ενημερώνουν με έντονο συναισθηματισμό και παραστατικότητα, μέσω περιληπτικών αναδρομικών αφηγήσεων, για την έκβαση της εκστρατείας. Η πρώτη πληροφορία αφορά στην απώλεια της ευημερίας, αποκαλύπτοντας ότι οι φόβοι της βασίλισσας ήταν απόλυτα

---

<sup>57</sup> Οι θεατές είχαν προετοιμαστεί για την εμφάνιση του Αγγελιαφόρου από τα λόγια του Χορού στους στίχους 14-15 της Παρόδου, όπου η απουσία νέων προκαλεί την έντονη αγωνία των Γερόντων. Πρβ. Barrett (2002: 28).

<sup>58</sup> Barrett (1995: 544).

<sup>59</sup> Garvie (2009: 142-143).

δικαιολογημένοι<sup>60</sup>: *ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς / ὄλθος*. Η κάπως ασαφής επιγραμματική δήλωση διασαφηνίζεται από την αμέσως επόμενη περιληπτική αναδρομική αφήγηση: *τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν*. Ο Αγγελιαφόρος, ταραγμένος προφανώς από το βάρος της θλιβερής είδησης που μεταφέρει, δυσκολεύεται να εκφράσει με ψυχραιμία τα τραγικά νέα. Θα επαναλάβει μια τρίτη ανάληψη, η οποία συμπυκνώνει την ουσία του μηνύματος, στο στίχο 255: *στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων*. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Αγγελιαφόρος στη δεύτερη επιγραμματική αφήγησή του ανακαλεί τα αμφίσημα λόγια, τα οποία ειπώθηκαν από τον Χορό στην Πάροδο: *τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας οἴχεται ἀνδρῶν* (στ. 59-60). Στο χωρίο της Παρόδου το ρήμα *οἴχεται*, ερμηνευμένο ως *έχει φύγει*, λειτουργούσε ως εξωτερική αναδρομική αφήγηση, ενώ ως *έχει χαθεί / έχει πεθάνει* ως εσωτερική αναδρομική αφήγηση και ως προϊδεασμός της αναγγελίας της ήττας. Οι αμφίσημες πληροφορίες της έναρξης διασαφηνίζονται στο «προοίμιο» της αγγελικής ρήσης, όπου οι ίδιες λέξεις προσλαμβάνονται από τους εσωτερικούς θεατές με διαφορετικό πλέον σημασιολογικό περιεχόμενο, επιτείνοντας τη δυσμενή κατάστασή τους: εν αγνοία τους τα δραματικά πρόσωπα εξέφραζαν την αλήθεια.

Εννέα στίχους μετά από την προαναγγελία του Χορού ότι θα πει ο Αγγελιαφόρος *πάντα ναμερτῆ λόγον*, ενημερώνει εκείνος ότι θα ιστορήσει όχι όλη την ιστορία, αλλά όλο το *πάθος* (στ. 254). Πρόκειται, βέβαια, για προοικονομία του περιεχομένου του λόγου που θα ακολουθήσει, καθώς και των αντιδράσεων που θα προκαλέσει. Ο λόγος του, αναδρομικός, θα εκθέσει τις συμφορές των οποίων υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας, όπως ο ίδιος δηλώνει (στ. 261, 266). Φροντίζει, επίσης, και ο ίδιος, πέρα από την προληπτική αναφορά του Χορού, να πιστοποιήσει την εγκυρότητα των πληροφοριών του με μια αναληπτική αιτιολόγηση της γνώσης του (στ. 260-261). Στην πράξη, ωστόσο, η εξιστόρηση αναβάλλεται από τις θρηνητικές αντιδράσεις του Χορού έως το στίχο 302. Έντεχνα ο Αισχύλος, με την επιβράδυνση που δημιουργεί στην εξιστόρηση της καταστροφής, διαμορφώνει το κατάλληλο συναισθηματικό υπόβαθρο, και στα επί σκηνής πρόσωπα και στους θεατές, για το άκουσμα της καταστροφής.

Η αγγελική ρήση που ακολουθεί μετά από τους φόβους του Χορού και το δυσοίωνο όνειρο της βασίλισσας επιβεβαιώνει τα χειρότερα προαισθήματα και των δύο. Όταν εισέρχεται ο

---

<sup>60</sup> Βλ. Winnington-Ingram (1973: 212): οι φόβοι της βασίλισσας για την ευημερία, όπως εκφράστηκαν στους στίχους 163-164.

Πέρσης αγγελιαφόρος «η θύελλα της καταστροφής... κορυφώνεται»<sup>61</sup>. Πρόκειται για την εκτενέστερη παρόμοια αλληλουχία αγγελικών ρήσεων στο σωζόμενο δράμα, η οποία και αναπτύσσεται σε διακόσιους έξι (206) στίχους συνολικά, διακοπτόμενη από τους θρήνους του Χορού και τις ερωτήσεις της βασίλισσας. Για δεύτερη φορά ο Αγγελιαφόρος υπόσχεται, στο στίχο 267, ότι θα εκθέσει όλη την καταστροφή και έτσι αναβάλλεται εκ νέου η αφήγησή της, λόγω της συναισθηματικής αντίδρασης που εκδηλώνει ο Χορός. Περιληπτικά, έως το στίχο 289 και την ολοκλήρωση του *αμοιβαίου* ή *επιρρήματος*, ο Αγγελιαφόρος, με σύντομες αναδρομικές αφηγήσεις, δίνει γενικές πληροφορίες της καταστροφής στους στίχους 272-273 και 278-279, αποδίδοντας την αιτία στη μάχη της Σαλαμίνας και την πόλη των Αθηνών (στ. 284-285). Ο Χορός επαναλαμβάνει την πληροφορία θρηνώντας και κατηγορεί τους θεούς για την καταστροφή του στρατού (στροφή γ'). Ο θρήνος, όπως και στη στιχομυθία Χορού-βασίλισσας που προηγήθηκε, περιλαμβάνει, διαπλέκοντας το παρελθόν με το παρόν, και το Μαραθώνα και τη Σαλαμίνα σε μία μοναδική στιγμή πόνου<sup>62</sup>. Τέλος, χαρακτηριστική είναι η τρίτη αναφορά από την αρχή του έργου στις Περσίδες γυναίκες (στ. 288-289), οι οποίες έμειναν *εύνιδες* και *άνανδροι*, επιβεβαιώνοντας τα αρνητικά προαισθήματα της Παρόδου.

Η εναλλαγή του ρυθμού της αφήγησης, όπου έχουμε επιτάχυνση με περιληπτικές αναδρομές του Αγγελιαφόρου (π.χ. στ. 272-273, 278-279) και επιβράδυνση με τους θρήνους του Χορού<sup>63</sup>, δημιουργεί αφηγηματική ποικιλία, ενώ επίσης συμβάλλει στη συναισθηματική εμβίωση και στην αύξηση της αγωνίας του ακροατηρίου καθώς ακούει την περσική πρόσληψη της ναυμαχίας της Σαλαμίνας. Ταυτόχρονα, τονίζει και συγκεκριμενοποιεί την ανθρώπινη διάσταση των συνεπειών του πολέμου μέσω των εκδηλώσεων πόνου, στις οποίες αναλύεται ο Χορός.

Η αρχική σιωπή της βασίλισσας στα όσα ακούγονται είναι συναισθηματικά δικαιολογημένη<sup>64</sup>. Εμβρόντητη από το άκουσμα της πλήρους καταστροφής δεν μπορεί να αρθρώσει λέξη και με αυτόν τον τρόπο δικαιολογεί τη σιωπή της στο στίχο 292. Η προτροπή προς τον Αγγελιαφόρο να εκθέσει την καταστροφή και οι ερωτήσεις της για τους ζωντανούς

---

<sup>61</sup> Herington (2000: 75).

<sup>62</sup> Rosenbloom (2006: 64).

<sup>63</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Χορός, παρά τα αρνητικά προαισθήματα που εξέφρασε στην Πάροδο, μένει έκπληκτος στο άκουσμα της καταστροφής (στ. 256, 265). Πρβ. Winnington-Ingram (1973: 212).

<sup>64</sup> Για πληροφορίες σχετικά με τη σιωπή της βασίλισσας, βλ. ενδεικτικά Broadhead (1960: xli-xlii) και Garvie (2009: 144-145).

και νεκρούς αρχηγούς προωθούν την εξέλιξη της πλοκής, καθώς θα ξεκινήσει η πρώτη εκτενής αγγελική ρήση, στο στίχο 302. Προηγουμένως, όμως, θα δοθεί η βασική πληροφορία για το θέμα που απασχολεί τη βασίλισσα, αλλά δεν τολμάει να ρωτήσει ευθέως: *Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ βλέπει φάος* (στ. 299). Εντύπωση προκαλεί η ουδετερότητα, έως και ψυχρότητα, με την οποία ανακοινώνεται η είδηση της διάσωσης του Ξέρξη από τον Αγγελιαφόρο, η απουσία εκ μέρους του εκφράσεων χαράς ή ανακούφισης, σε αντίθεση με την οδύνη που εξέφρασε για τον όλεθρο του στρατού. Για τη βασίλισσα, όμως, η είδηση αυτή είναι άκρως καθησυχαστική μετά από την εφιαλτική νύχτα που πέρασε, λόγω του δυσοίωνου ονείρου. Το όνειρο, λοιπόν, επιβεβαιώνεται σταδιακά στις πρώτες πληροφορίες που ανακοινώνει ο Αγγελιαφόρος: την καταστροφή δηλαδή του περσικού στρατού αλλά και τη διάσωση του Ξέρξη. Εύλογα το ακροατήριο δύναται να υποθέσει ότι και οι σημαντικές λεπτομέρειες, που τονίστηκαν στο όνειρο, θα επιβεβαιωθούν επί σκηνής, όπως η εμφάνιση του Δαρείου και του απογυμνωμένου Ξέρξη.

Την πρώτη εκτενή αναδρομική εξιστόρησή του (στ. 302-330) ο Αγγελιαφόρος την ξεκινά με τον κατάλογο των πεσόντων αρχηγών, με αφορμή τη δεύτερη ερώτηση της βασίλισσας (στ. 296). Δεκαεννέα στρατηγοί κατονομάζονται στο δεύτερο κατάλογο νεκρών του έργου, οι πέντε εκ των οποίων κατονομάσθηκαν και στην Πάροδο<sup>65</sup>. Ο παραλληλισμός μεταξύ των δύο καταλόγων είναι αναπόφευκτος. Η αναλυτική παρουσίαση των υποτελών στρατηγών και των ικανοτήτων τους από τον Χορό στην Πάροδο είχε ως σκοπό την τόνωση της αυτοπεποίθησης των Γερόντων τη στιγμή που αυτή άρχισε να κλονίζεται, λόγω των αρνητικών προαισθημάτων, και την επίτευξη αληθοφάνειας με τη νοητή μεταφορά των θεατών στην περσική αυτοκρατορία. Αντίθετα, η απαρίθμηση των νεκρών στρατηγών από τον Αγγελιαφόρο δημιουργεί αισθήματα αφόρητης απώλειας στους εσωτερικούς θεατές, εκμηδενίζει το αρχικό μεγαλείο και την αίσθηση του απροσμάχητου του περσικού στρατεύματος και προκαλεί συναισθήματα πατριωτικής υπερηφάνειας στους θεατές.

Στα λόγια του Αγγελιαφόρου, όπως αντίστοιχα και στην Πάροδο, πέρα από τα ονόματα, δίνονται και λεπτομέρειες για τους νεκρούς, επιβραδύνοντας την εξέλιξη της πλοκής, συντελώντας, ωστόσο, στην αληθοφάνεια και στην αξιοπιστία της μαρτυρίας του λέγοντος. Αρχικά, οι θεατές μαθαίνουν τον τόπο καταγωγής των στρατηγών. Έτσι, ενδεικτικά, ο

---

<sup>65</sup> Τα κοινά ονόματα των δύο καταλόγων είναι τα εξής: Άρτεμβάρης, Άρσάμης, Άριόμαρδος, Άρκεύς και Θάρυβις.



Τενάγων ήταν από τη Βακτρία, όπως και ο Αρτάβης, ο Φαρνούχος ήταν Αιγύπτιος, ενώ ο Μάταλλος ήταν από τη Χρύσα. Επίσης, η αναληπτική αφήγηση ενσωματώνει πληροφορίες για τον κλάδο και τον αριθμό των στρατιωτικών δυνάμεων των οποίων ηγείτο κάθε νεκρός αρχηγός. Αυτό ισχύει για τον Αρτεμβάρη, τον Δαδάκη, τον Αρτάβη, τον Μάταλλο και τον Θάρυβη. Περιληπτικά αναφέρει ο Αγγελιαφόρος τον τρόπο και τον τόπο θανάτου των Περσών αρχηγών, περιγράφοντας τη Σαλαμίνα και τη γύρω περιοχή. Σύμφωνα με την Ebbott<sup>66</sup>, όπως οι Αθηναίοι άκουσαν από έναν αγγελιαφόρο τον κατάλογο των πεσόντων στρατιωτών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, έτσι και ο Αγγελιαφόρος στους *Πέρσες* εκφωνεί τα ονόματα των νεκρών στην πατρίδα του. Αντίθεση, ωστόσο, εντοπίζεται ως προς την ταφή ή μη των νεκρών. Στην περίπτωση των νεκρών Αθηναίων, πιθανόν ο αγγελιαφόρος να ανέφερε τους νεκρούς που θάφτηκαν σύμφωνα με τα πατροπαράδοτα ταφικά έθιμα, ενώ στην περίπτωση των Περσών εμφατικά προβάλλεται η αδυναμία ταφής τους, λόγω του τρόπου και του τόπου θανάτου τους<sup>67</sup>.

Η εμφάνιση σε τρία σημεία του δράματος (συμπεριλαμβανομένου του κομμού) περσικών ονομάτων, κύριων και εθνικών, σε συνδυασμό με την πλήρη απουσία αντίστοιχων ελληνικών, αποτελεί, κατά τον Goldhill<sup>68</sup>, στοιχείο της ιδεολογικής αντίθεσης Ελλήνων και Περσών. Η αξία της συλλογικότητας, όπως εκφραζόταν και στην οπλική φάλαγγα της δημοκρατικής πόλεως, και η συμπερίληψη της ατομικότητας σ' αυτήν ήταν θεμελιώδης για τη δημοκρατία του 5<sup>ου</sup> αιώνα π. Χ.. Έτσι, κατά τον συγκεκριμένο μελετητή, ερμηνεύεται η ανωνυμία των Ελλήνων στρατιωτών. Παρά το γεγονός ότι η συμφορά παρουσιάζεται ως καταστροφή της Ασίας στα εισαγωγικά λόγια του Αγγελιαφόρου, η χαρά και η ανακούφιση της βασίλισσας για τη σωτηρία του Ξέρξη στους στίχους 300-301 είναι ενδεικτική της «εγωκεντρικής» θεώρησης του κόσμου της.

Αντίθετη ερμηνεία δίνει η Ebbott<sup>69</sup>, η οποία θεωρεί ότι οι ομοιότητες μεταξύ των αθηναϊκών καταλόγων πεσόντων και του καταλόγου που εκφωνείται από τον Αγγελιαφόρο δεν συνιστά στοιχείο αντίθεσης, αλλά σύνδεσης των νεκρών και των δύο πλευρών της σύγκρουσης. Η απουσία ταφής των νεκρών στρατιωτών αντίκειται στα ταφικά έθιμα και τις

---

<sup>66</sup> Ebbott (2000: 93).

<sup>67</sup> Ο Αγγελιαφόρος δεν θα αναφέρει στη συνέχεια του λόγου του ονόματα Περσών, πλην του Ξέρξη. Ωστόσο, κάθε φορά που θα ακούμε για την καταστροφή, στο μυαλό μας θα έρχονται κάποιοι από αυτούς τους γενναίους που έχασαν τη ζωή τους και οι οποίοι άξιζαν καλύτερη τύχη. Βλ. Garvie (2009: 162).

<sup>68</sup> Goldhill (1988: 192).

<sup>69</sup> Ο.π. 94-95.

αντιλήψεις των Αθηναίων, οι οποίοι στο Μαραθώνα είχαν, έστω και πρόχειρα, θάψει τα πτώματα των εχθρών. Ο Αισχύλος ήθελε, ίσως, να υποβάλει στο ακροατήριό του παρόμοιο φόβο με εκείνον που αισθάνονται και οι εσωτερικοί θεατές του δράματος με όσα αναπάντεχα πληροφορούνται από τον Αγγελιαφόρο.

Οι χρόνοι των ρηματικών τύπων της αφήγησης εναλλάσσονται μεταξύ παροντικού και παρελθοντικού επιπέδου, διαπλέκοντας την αναδρομική με την παροντική αφήγηση και προδίδοντας την ταραχή του αφηγητή. Ενδεικτικά, ρήματα που βρίσκονται σε ενεστώτα είναι τα: *θείνεται* (303), *σποδεῖ* (307), *κεῖται* (325), ενώ σε χρόνο αόριστο ή παρατατικό τα ρήματα *ἀφήλατο* (305), *πέσον* (312), *κατέφθιτο* (319), *ἀπώλετο* (328). Η προνομιακή κατάσταση γνώσης του Αγγελιαφόρου εκτείνεται, όχι μόνο στο παρελθόν, στα γεγονότα που είδε, αλλά και στο παρόν, στα γεγονότα που δεν βλέπει. Βεβαίως, η παραδοσιακή αξιοπιστία που τον συνοδεύει δεν επιτρέπει την απόρριψη των λεγομένων του. Ως εκ τούτου, η επιλογή του ενεστώτα, πέραν του ότι προσδίδει ζωντάνια και παραστατικότητα στην αφήγηση, ενεργοποιώντας τη φαντασία του ακροατηρίου ώστε να σχηματοποιήσει τα εκτός σκηνής γεγονότα, emphaticά τονίζει τη διάρκεια της «παροντικής» κατάστασης των νεκρών, που παραμένουν άταφοι<sup>70</sup>. Ταυτόχρονα, υποδηλώνει τον τραγικό και επαίσχυντο τρόπο θανάτου των Περσών στρατηγών.

Ολοκληρώνοντας το πρώτο μέρος της ενημέρωσής του για την έκβαση της εκστρατείας, για ακόμη μία φορά ο Αγγελιαφόρος αυτοαναιρεί την υπόσχεση που έδωσε να εξιστορήσει ολόκληρο το *πάθος*. Αναγνωρίζει ότι *πολλῶν παρόντων ὀλίγ' ἀπαγγέλλω κακά* (στ. 330) και, επομένως, ορίζεται η αφήγησή του ως ελλειπτική, δεδομένου ότι κάποια γεγονότα δεν αναφέρθηκαν. Ωστόσο, τρεις ακόμη φορές ο Αγγελιαφόρος θα αρχίσει και θα διακόψει την αναδρομική εξιστόρηση των γεγονότων, συμπληρώνοντας τις γνώσεις των εσωτερικών και εξωτερικών θεατών για τα γεγονότα πριν από την έναρξη της ναυμαχίας έως και μετά από αυτήν. Με την τεχνική της διακεκομμένης ενημέρωσης του κοινού δημιουργείται η εντύπωση ότι τα δεινά των Περσών δεν έχουν τέλος<sup>71</sup> και δίνεται ο χρόνος στους θεατές να επεξεργαστούν και να ερμηνεύσουν τις παρεχόμενες πληροφορίες.

---

<sup>70</sup> Πρβ. Broadhead (1960: 107, 112), ο οποίος απορρίπτει την ύπαρξη ιστορικού ενεστώτα στο χωρίο.

<sup>71</sup> Garvie (2009: 171).

Η δεύτερη εκτενής αναδρομική αφήγηση του Αγγελιαφόρου εκτείνεται από το στίχο 337 έως το στίχο 347 και συνιστά απόκριση στην ερώτηση της βασίλισσας για τον αριθμό των ελληνικών πλοίων (στ. 334-336). Ο καίριος ρόλος της Άτοσσας στη σκηνή, όπως διαφαίνεται και στους συγκεκριμένους στίχους, είναι να κατευθύνει με τις ερωτήσεις της την εξιστόρηση των γεγονότων από τον Αγγελιαφόρο. Ανάλογη προς το περιεχόμενο της ερώτησης είναι και η έκταση της απάντησης. Η συγκεκριμένη ερώτηση δεν απαιτεί πλήθος λεπτομερειών και ως εκ τούτου απαντάται με έναν συντομότερο λόγο, ο οποίος μετριάξει τη συναισθηματική φόρτιση των προηγούμενων στίχων. Έτσι, πληροφορείται η Άτοσσα, αλλά και οι θεατές, για τον αριθμό των πλοίων των δύο αντιμαχόμενων πλευρών (στ. 338-343).

Το ενδιαφέρον στοιχείο, ωστόσο, στο συγκεκριμένο χωρίο είναι η εισαγωγή του θέματος της θεϊκής ευθύνης για τον περσικό όλεθρο. Στους στίχους 345-346, ο Αγγελιαφόρος επεκτείνει την αναδρομική αφήγηση στο άχρονο παρελθόν, σε μια απροσδιόριστη χρονική στιγμή, όπου *δαιμών τις κατέφθειρε στρατόν* (στ. 345). Υπαινιγμός για τη θεϊκή παρέμβαση εντοπίζεται ήδη στην Πάροδο, στη μεσωδή, όπου ο Χορός εισάγει το θέμα της θεϊκής απάτης. Τα λόγια του Αγγελιαφόρου επιβεβαιώνουν, όπως συνέβη και με τα αρνητικά προαισθήματα για την έκβαση της ναυμαχίας, τη σχετική ανησυχία των Γερόντων. Το θέμα της θεϊκής επέμβασης θα κυριαρχήσει εφεξής στο έργο και όλα τα δραματικά πρόσωπα θα αναφερθούν σε αυτήν: η Άτοσσα (στ. 472), ο Χορός (στ. 515), ο Δαρειός (στ. 725, 741, 800) και ο Ξέρξης (στ. 911). Ο Αγγελιαφόρος δεν επιχειρεί να ερμηνεύσει την ευνοϊκή υπέρ των Ελλήνων στάση του θείου. Δεν εισάγει την έννοια της ύβρης ή κάποιου είδους τιμωρίας για λανθασμένη συμπεριφορά. Υποστηρίζει, σε παροντική αφήγηση, ότι οι *θεοὶ πόλιν σώξουσι Παλλάδος θεᾶς* (στ. 347)<sup>72</sup>. Η εναλλαγή παρελθοντικής και παροντικής αφήγησης, πέρα από την αφηγηματική ποικιλία που επιτυγχάνει, προσδίδει διάρκεια στην εύνοια που επιδεικνύουν οι θεοί προς την Αθήνα, οι οποίοι, όχι μόνο έσωσαν, αλλά συνεχίζουν και σώζουν την πόλη της Παλλάδας. Το περιεχόμενο των στίχων ενισχύει, προφανώς, την πατριωτική υπερηφάνεια, η οποία συντηρείται από την απουσία οποιασδήποτε αναφοράς σε περσική στρατιωτική επιτυχία. Είναι χαρακτηριστική η έλλειψη που παρατηρείται στο στ. 349, όπου ο Αγγελιαφόρος αποφεύγει να αναφέρει την εκκένωση των Αθηνών πριν από τη

---

<sup>72</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. ενδεικτικά Broadhead (1960: 116-117) και Garvie (2009: 177-178).

ναυμαχία της Σαλαμίνας και την καταστροφή της πόλης και των ιερών της από τους Πέρσες<sup>73</sup>.

Η επόμενη ερώτηση της βασίλισσας, που προκαλεί την τρίτη και εκτενέστερη αγγελική ρήση, αφορά στην έναρξη της ναυμαχίας (στ. 351-352). Σταδιακά, ο Αισχύλος συμπληρώνει τις γνώσεις των εσωτερικών και εξωτερικών θεατών, μεταβαίνοντας από το χρονικό σημείο της έκβασης της ναυμαχίας ακόμη πιο πίσω στο παρελθόν, στο χρονικό σημείο της έναρξής της. Ο Αγγελιαφόρος θα εξιστορήσει εκτενώς από το στίχο 353 έως το στίχο 432 όχι μόνο τον τρόπο έναρξης της ναυμαχίας, αλλά και τη διεξαγωγή της. Πρόκειται για την κεντρική αγγελική ρήση στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται η ήττα των Περσών και όχι η νίκη των Ελλήνων.

Η αναδρομική αφήγηση του Αγγελιαφόρου ακολουθεί ευθύγραμμη πορεία, με χρονική αφετηρία τα γεγονότα της ημέρας και κυρίως της νύχτας που προηγήθηκε της ναυμαχίας και χρονικό τέλος την ολοκλήρωση της ναυμαχίας τη νύχτα της επομένης. Συνεπώς, η χρονική διάρκεια των αφηγούμενων γεγονότων καλύπτει μία χρονική περίοδο λίγο μεγαλύτερη των είκοσι τεσσάρων ωρών. Η έναρξη και η λήξη της αφήγησης έχουν ως κεντρικό σημείο αναφοράς τη νύχτα και υπό την έννοια αυτή η αφήγηση ακολουθεί κυκλική δομή.

Το πρώτο τμήμα της αναδρομικής αφήγησης αφορά στα γεγονότα της προηγούμενης μέρας της ναυμαχίας (στ. 355-376). Για δεύτερη φορά στο λόγο του Αγγελιαφόρου υπεύθυνος θεωρείται ένας *ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων* (στ. 354), ο οποίος, δίχως να προσδιορίζεται χρονικά το πότε ακριβώς, ξεκίνησε τη συμφορά. Ανώνυμος παραμένει ο Έλληνας του αθηναϊκού στρατού που ξεγέλασε τον Ξέρξη και ο οποίος ενήργησε ως όργανο του κακού δαίμονος. Το ακροατήριο εύλογα υποθέτει ότι το χωρίο αναφέρεται στον Θεμιστοκλή<sup>74</sup>, ο οποίος επεδίωξε και με τέχνασμα κατόρθωσε η μάχη να διεξαχθεί στα στενά της Σαλαμίνας. Σε δύο σημεία γίνεται αναφορά στην αδυναμία του Ξέρξη να καταλάβει το φθόνο των θεών και το δόλο του Έλληνα: *οὐ ξυνεῖς δόλον / Ἕλληνας ἀνδρᾶς οὐδέ τὸν θεῶν φθόνον* (στ. 361-362) και *οὐ γὰρ τὸ μέλλον ἐκ θεῶν ἤπιστατο* (στ. 373). Η πρώτη ερμηνεία της καταστροφής προβάλλει με μετρημένο τρόπο την πατριωτική υπερηφάνεια, καθώς η νίκη αποδίδεται

---

<sup>73</sup> Garvie (2009: 180).

<sup>74</sup> Ο.π. 184-185.

ισότιμα και στους θεούς και, με έμμεση αναφορά, στον Θεμιστοκλή<sup>75</sup>. Ταυτόχρονα, ακολουθεί με συνέπεια τη θέση περί θεϊκής απάτης, την οποία ο Αισχύλος διατύπωσε από την αρχή του έργου και θα αναπτυχθεί και στη συνέχεια του δράματος<sup>76</sup>. Τέλος, διασαφηνίζεται η αναφορά του Αγγελιαφόρου (στ. 345) στον *κακό δαίμονα* που κατέστρεψε το στρατό. Όπως σχολιάζει ο Broadhead<sup>77</sup>, η απόλυτη ευτυχία και ευημερία ανήκει στους θεούς. Αν κάποιος άνθρωπος την απολαμβάνει, τότε ελλοχεύει ο κίνδυνος του φθόνου των θεών και της συνακόλουθης ανθρώπινης τιμωρίας. Ωστόσο, στους *Πέρσες*, ο Ξέρξης τιμωρείται για κάτι μεγαλύτερο από την απόλαυση του μεγάλου *όλθου*· προσέβαλε τους θεούς με την ύβρη και τα *ἄθρα φρονήματά του* (στ. 808). Η δεύτερη ερμηνεία, περί του μέλλοντος που σχεδιάζεται από τους θεούς, αποδίδει την ευθύνη της καταστροφής, όπως και η πρώτη, στους θεούς, τονίζοντας, ωστόσο, για δεύτερη φορά την άγνοια του Ξέρξη. Η ερμηνεία του Αγγελιαφόρου απομακρύνεται από την αυστηρή αναδιήγηση των σχετικών με τη ναυμαχία γεγονότων, επιβραδύνοντας το ρυθμό της αφήγησης, ακολουθώντας, ωστόσο, με συνέπεια την αισχύλεια οπτική για τους λόγους της ήττας.

Το απόσπασμα, ακολουθώντας τη φυσική χρονική διαδοχή των γεγονότων, αναφέρεται στην αναμονή των Περσών για την επερχόμενη νύχτα και στις προετοιμασίες τους. Σε πλάγιο λόγο δίνονται περιληπτικά οι εντολές του Ξέρξη στους ναυάρχους (στ. 364-371), με το εισαγωγικό ρήμα *—προφωνεῖ—* σε ιστορικό ενεστώτα, στοιχείο που προσδίδει αμεσότητα και ζωντάνια στην περιγραφή. Έλλειψη παρατηρείται στην αφήγηση των γεγονότων μεταξύ του χρονικού σημείου της ενημέρωσης του Ξέρξη από τον Έλληνα στρατιώτη και των διαταγών που έδωσε στους ναυάρχους του. Η χρονική πρόταση στο στίχο 361 συμβάλλει στη χρονική συμπίεση των γεγονότων, την επιτάχυνση του ρυθμού της αφήγησης και τη μεταφορά στο ακροατήριο της αίσθησης μιας αδιάσπαστης χρονικής ενότητας, εξυπηρετώντας τη δραματική ισχύ του έργου<sup>78</sup>. Είναι αξιοσημείωτο ότι από τους οκτώ στίχους σε πλάγιο λόγο οι δύο (στ. 364-365) αφορούν χρονικούς δείκτες, οι οποίοι διευκολύνουν τους εσωτερικούς και εξωτερικούς θεατές να κατατάξουν χρονικά τα

---

<sup>75</sup> Δεδομένου ότι ο Αισχύλος ενδιαφέρεται να αποδώσει την καταστροφή του Ξέρξη και των Περσών, παρά τη νίκη των Ελλήνων, αποφεύγει να ονοματίσει οποιονδήποτε Έλληνα. Βλ. Garvie (2009: 182).

<sup>76</sup> Υπενθυμίζεται ότι ήδη ο Χορός στη μεσωδή της Παρόδου εισήγαγε το θέμα της θεϊκής απάτης και, όπως αναφέρθηκε στις σελ. 33-34 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, όλα τα πρόσωπα θα αποδώσουν στη θεϊκή επέμβαση την ευθύνη της καταστροφής.

<sup>77</sup> Broadhead (1960: 119).

<sup>78</sup> Πρβ. Garvie (2009: 185).

αφηγούμενα γεγονότα. Ταυτόχρονα, τίθεται ως χρονικό σημείο αναφοράς η νύχτα, η οποία, σε αντίθεση με τη μέρα, σχετίζεται με τις ενέργειες των Περσών.

Ακολούθως, συνεχίζοντας ο Αγγελιαφόρος ευθύγραμμα την αναδρομική αφήγηση, από το στίχο 377 έως το στίχο 407 εξιστορεί τα υπόλοιπα γεγονότα της νύχτας που προηγήθηκε της ναυμαχίας, όπως και του επόμενου πρωινού. Οι χρονικοί δείκτες *ἔπει δὲ φέγγος ἡλίου κατέφθιτο / καὶ νύξ ἐπῆγει* (στ. 377-378), *καὶ νύξ ἐχώρει* (στ. 384), *ἔπει γε μέντοι λευκόπωλος ἡμέρα / πᾶσαν κατέσχε γαῖαν εὐφεγγῆς ἰδεῖν* (στ. 386-387) διευκολύνουν τη γραμμική χρονική τοποθέτηση των γεγονότων από τους θεατές και συμβάλλουν στην παραστατικότητα του χωρίου. Ο ρυθμός της αναδρομικής αφήγησης επιταχύνεται, αφενός με την περιληπτική αναδιήγηση της προετοιμασίας των Περσών τη νύχτα για τη σύγκρουση της επόμενης ημέρας, αφετέρου με τις συγκεντρωτικές σχέσεις επανάληψης, καθώς ο Αισχύλος επιλέγει να αναφέρει άπαξ γεγονότα που έγιναν κατ' επανάληψιν (*θαμιστική αφήγηση*): χαρακτηριστικά, στους στίχους 380-381, *τάξις δὲ τάξιν παρεκάλει νεὼς μακρᾶς, / πλέουσι δ' ὡς ἕκαστος ἦν τεταγμένος*. Η εναλλαγή του παρατατικού και του ιστορικού ενεστώτα στα ρήματα αισθητοποιεί τη διάρκεια των αφηγούμενων γεγονότων και επιτυγχάνει την παραστατικότητα της αφήγησης.

Η οπτικοακουστική εικόνα που ακολουθεί (στ. 388-407) αντιδιαστέλλει τις πολεμικές ιαχές Ελλήνων και Περσών, εστιάζοντας στους πρώτους. Είναι το μοναδικό απόσπασμα όπου τον «πρωταγωνιστικό ρόλο» τον έχουν οι Έλληνες, στους οποίους ο Αισχύλος αφιερώνει, από τους είκοσι στίχους του αποσπάσματος, τους δεκαεπτά. Η εκτενής περιγραφή της έναρξης της ναυμαχίας επιβραδύνει τον αφηγηματικό ρυθμό, παρέχοντας τις αναγκαίες πληροφορίες στο ακροατήριο για να σχηματοποιήσει την αφηγούμενη πολεμική σκηνή. Ταυτόχρονα, η χρήση του αορίστου (*εὐφῆμησεν, ἀντηλάλαξε*) αντί του παρατατικού τονίζει το καίριο σημείο της αφήγησης και συνακόλουθα της ναυμαχίας. Ειδικότερα, στην αφήγηση του Αγγελιαφόρου για τα γεγονότα της νύχτας, οι θεατές άκουσαν και έμαθαν για τις κινήσεις και τις προετοιμασίες των Περσών. Τώρα, που η αφήγηση προχώρησε στη μέρα, οι θεατές ακούν και νοητικά αναπαριστούν τις ενέργειες των Ελλήνων. Ο συμβολισμός —Πέρσες τη νύχτα, Έλληνες την ημέρα— είναι διάφανος<sup>79</sup>. Παρά την επιβράδυνση του ρυθμού της αφήγησης, με την παράθεση των ηχητικών λεπτομερειών της

---

<sup>79</sup> Ο.π. 189.

μάχης, το χωρίο υπερτερεί σε ζωντάνια και παραστατικότητα. Είναι εντυπωσιακή η ανάμειξη οπτικών και ηχητικών ερεθισμάτων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το στίχο 395 *σάλπιγξ δ' αὐτῆ πάντ' ἔκεῖν' ἔπέφλεγεν*, όπου το σχήμα συναισθησίας ωθεί το ακροατήριο να οπτικοποιήσει την ακουστική εικόνα μέσω της αισθητηριακής αντίδρασής του στις λέξεις<sup>80</sup>. Η χρήση του παρατατικού αντί του αορίστου σε ρήματα που σχετίζονται με την ακοή υποβάλλει την αίσθηση της ηχητικής διάρκειας: *ἔφύμνουν* (στ. 393), *ὑπηντίαζε* (στ. 407). Επίσης, η αντιπαράθεση ανάμεσα στον ελληνικό παιάνα, ο οποίος παρατίθεται σε ευθύ λόγο και τον άναρθρο *Περσίδος γλώσσης ῥόθον* (στ. 406), αισθητοποιεί την αντίθεση μεταξύ της ελληνικής ενότητας και της περσικής ανομοιογένειας.

Στο τελευταίο τμήμα της τρίτης και εκτενέστερης αγγελικής ρήσης περιγράφεται εν συντομία η ναυμαχία και το αποτέλεσμα της. Η περιγραφή της μάχης καταλαμβάνει τους στίχους 408-428, ενώ οι τελευταίοι τέσσερις στίχοι (429-432) αποτελούν μια καταληκτική περίληψη, η οποία συμπυκνώνει το μέγεθος της συμφοράς. Σε σχέση με τους στίχους που κατέλαβε η εξιστόρηση των γεγονότων πριν από την πραγματική έναρξη της ναυμαχίας και αυτούς που καταλαμβάνει η εξιστόρηση των πολεμικών γεγονότων κατά τη διάρκεια της ναυμαχίας, παρατηρείται ανισομέρεια υπέρ των πρώτων. Σύμφωνα με τον Παπαδημητρόπουλο<sup>81</sup>, η μεγάλη έκταση που δίδεται στην αφήγηση όσων συνέβησαν πριν από τη ναυμαχία τονίζει το ζωτικής σημασίας λάθος στρατηγικής που διέπραξε ο Ξέρξης. Λόγω της επιθυμίας του να πετύχει ο Πέρσης βασιλιάς ολοκληρωτική νίκη εναντίον του εχθρού του, ενέπλεξε το σύνολο του στόλου του σε μια αποστολή που τελικά εξασθένησε τη δύναμη του στρατού του. Η χρήση, επομένως, ολόκληρης της περσικής ναυτικής δύναμης, χωρίς την πρόβλεψη εφεδρείας, προκειμένου να αποφευχθεί η υποτιθέμενη φυγή των Ελλήνων, υπογραμμίζει το ανθρώπινο λάθος. Ο Αγγελιαφόρος δεν επισημαίνει εξαρχής το ευάλωτο σημείο των Περσών, πιθανόν για να μην προσβάλει τον βασιλιά του, αναφέροντας στην αρχή ότι οι περσικές δυνάμεις *τὰ πρῶτα μὲν νυν ῥέϋμα Περσικοῦ στρατοῦ / ἄντεῖχεν* (στ. 412-413) και προετοιμάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τους εσωτερικούς και εξωτερικούς θεατές για την αδυναμία αντίστασης στη συνέχεια και την ολοκληρωτική καταστροφή.

Η διαπλοκή των ρηματικών χρόνων στο τελευταίο τμήμα της αγγελικής ρήσης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Αισχύλος αντικαθιστά τον προηγούμενο παρατατικό (*ὑπηντίαζε*)

<sup>80</sup> Marinis (2012: 40).

<sup>81</sup> Papadimitropoulos (2008: 454-455).

με τον αόριστο στο στίχο 409 (*ἔπαισεν, ἦρξε, ἦθροιστ*), υποδηλώνοντας την έναρξη των κορυφαίων σκηνών της εξιστόρησής του. Ακολούθως, επιλέγεται ο παρατατικός στην πλειονότητα των ρημάτων του αποσπάσματος και με αυτόν τον τρόπο αισθητοποιείται η διάρκεια της ναυμαχίας (ενδεικτικά: *ἠΰθυνεν, ἔθραυον, ἔθεινον, ὑπτιοῦτο, ἐπλήθυσον, ἔπαιον, ἐρράχιζον, κατεῖχε*) και εντείνεται το μέγεθος των τραγικών συνεπειών της για τους Πέρσες. Ἄπαξ χρησιμοποιείται και ο ιστορικός ενεστώτας (*κἀποθραύει*) ο οποίος, πέραν του ότι προσδίδει αφηγηματική ποικιλία, «ζωντανεύει» στα μάτια των ακροατών όσα με την αφήγηση ακούν. Ο χρονικός δείκτης στο στίχο 428 *ἕως κελαινῆς νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο* ολοκληρώνει, κυκλικά, την εξιστόρηση της ναυμαχίας και της καταστροφής των Περσών. Ο Αγγελιαφόρος ομολογεί την αδυναμία του να εκθέσει πλήρως τη συμφορά (στ. 429-430), στοιχείο το οποίο, εκτός του ότι αποτελεί δείκτη της ελλειπτικότητας στην εξιστόρηση των γεγονότων, η οποία επιβάλλεται από την περιορισμένη διάρκεια της παράστασης, προβάλλει έμμεσα το μέγεθος της νίκης και ικανοποιεί τα αισθήματα της πατριωτικής υπερηφάνειας των θεατών. Τέλος, η αποστροφή προς τη βασίλισσα προετοιμάζει το ακροατήριο για την απάντηση της τελευταίας.

Ο Αισχύλος, στην εκτενέστερη αγγελική ρήση, εστιάζει την πλήρη προσοχή του ακροατηρίου στην καταστροφή του περσικού στρατού στη Σαλαμίνα. Αξίζει να σχολιασθούν εν συντομία αυτοί οι στίχοι, παρά το γεγονός ότι η εστίαση ως αφηγηματική τεχνική<sup>82</sup> δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής. Συγκεκριμένα, ο Αισχύλος επιλέγει να αποστασιοποιήσει τον Αγγελιαφόρο από την αφήγηση των γεγονότων της ναυμαχίας και να διευρύνει την οπτική γωνία της αφήγησης, δεδομένου ότι ο αφηγητής είναι «παρών» σε όλα τα γεγονότα, ώστε με πληρότητα, αλλά και αντικειμενικότητα να παρουσιάσει γεγονότα των οποίων ο ίδιος και μέρος του ακροατηρίου υπήρξαν μάρτυρες. Από το στίχο 353 έως το στίχο 429, με εξαίρεση τον ευθύ λόγο του ελληνικού παιάνα και τη χρήση του α' πληθυντικού προσώπου στο στίχο 406, η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και ως εκ τούτου «απρόσωπη». Όπως αναφέρει ο Barrett<sup>83</sup>, η «απρόσωπη» αφήγηση, συνδυασμένη με τη συνεπή χρήση του γ' προσώπου έχει ως συνέπεια, καθώς οι ακροατές ακούν την αφήγηση του Αγγελιαφόρου, να χάνουν την οπτική του αφηγητή και να πιστεύουν ότι η ιστορία κυλάει μόνη της. Ο θεατής μπορεί να υποθέσει ότι η θέση του

<sup>82</sup> Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. ενδεικτικά Τζούμα (1997: 127 κ.ε.), Φαρίνου-Μαλαματάρη (2001: 995 κ.ε.) και Genette (2007: 256 κ.ε.).

<sup>83</sup> Barrett (1995: 548-549).



Αγγελιαφόρου ήταν στο ίδιο σημείο, όπου βρίσκονταν ο Ξέρξης, ο οποίος είχε απεριόριστη θέα στο στράτευμα (στ. 466-467). Ωστόσο, σύμφωνα πάντα με τον μελετητή, δύο επιχειρήματα αντικρούουν αυτή τη θέση. Πρώτον, ο Αγγελιαφόρος δεν τοποθετεί τον εαυτό του σε καμία θέση και σίγουρα όχι μαζί με τον Ξέρξη. Δεύτερον, καμία τοποθέτηση στο χώρο δεν θα του έδινε τη θέα να τα δει όλα. Αν και ισχυρίζεται ότι ήταν αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων (στ. 266-267), ο ίδιος απομακρύνει τον εαυτό του από την αφήγηση. Η επιλογή, βέβαια, του ποιητή εξυπηρετεί τους δραματικούς του σκοπούς. Ο Αγγελιαφόρος είναι το μέσο για να ενσωματωθούν τα εκτός σκηνής γεγονότα, με την απαραίτητη αξιοπιστία του αυτόπτη μάρτυρα, αλλά και την αναγκαία αντικειμενικότητα που μόνο ένας αφηγητής ο οποίος κινείται στα όρια του παντεπόπτη μπορεί.

Σε δύο στίχους η βασίλισσα θρηνεί την καταστροφή στη ναυμαχία (στ. 433-434), προκαλώντας το αινιγματικό σχόλιο του Αγγελιαφόρου στους στίχους 435-437 περί διπλά βαρύτερης συμφοράς που ακολούθησε, το οποίο με τη σειρά του κεντρίζει εκ νέου το ενδιαφέρον της βασίλισσας. Ταυτόχρονα, οι θεατές προετοιμάζονται για την τέταρτη αγγελική ρήση. Η αναμενόμενη ερώτησή της σχετικά με τη μεγαλύτερη συμφορά που έπληξε το περσικό στράτευμα προκαλεί μια αναδρομική περιληπτική αφήγηση αναφορικά με τον άδοξο θάνατο επιφανών Περσών (στ. 441-444). Σ' αυτήν ο Αγγελιαφόρος δίνει το στίγμα της προτελευταίας εκτενούς ρήσης που θα ακολουθήσει, προετοιμάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τους εσωτερικούς και τους εξωτερικούς θεατές: *τεθνῶσιν αἰσχρῶς δυσκλεεστάτῳ μόρῳ* (στ. 444). Τελικά, μετά από δεκατέσσερις διαλογικούς στίχους (433-446), οι οποίοι, αν και καθυστερούν την εξέλιξη του δράματος, προκαλούν την απορία και αγωνία του ακροατηρίου, θα ξεκινήσει ο Αγγελιαφόρος την εξιστόρηση του επεισοδίου της Ψυττάλειας (στ. 447-471).

Κατά τον Garvie<sup>84</sup>, η σημασία που αποδίδει ο Αισχύλος στο επεισόδιο της Ψυττάλειας, όπως φαίνεται από το σχόλιο του Αγγελιαφόρου, σε αντίθεση με τον Ηρόδοτο που το παρουσιάζει ως περιστατικό ελάσσονος σημασίας, εξυπηρετεί τους δραματικούς του σκοπούς. Για τρίτη φορά<sup>85</sup> η λανθασμένη κρίση του Ξέρξη θα οδηγήσει στην καταστροφή, όχι οποιουδήποτε τμήματος του στρατεύματος αλλά των πλέον εξεχόντων πολεμιστών. Η ήττα είναι ολοκληρωτική, τόσο στη θάλασσα όσο και στη στεριά. Υπό μία έννοια, ο λόγος

---

<sup>84</sup> Garvie (2009: 204-205).

<sup>85</sup> Πρβ. τους στίχους 361-362 και 373.

αυτός εντάσσεται στην κλιμακούμενη προετοιμασία για την έκθεση της τραγωδίας του Ξέρξη στους στίχους 465-471.

Ο Αγγελιαφόρος ξεκινά το λόγο του με μια σύντομη περιγραφή του τόπου (στ. 447-449), χωρίς να κατονομάζει ευθέως την Ψυττάλεια<sup>86</sup>, δημιουργώντας μία ανάπαυλα μεταξύ των αφηγούμενων πολεμικών γεγονότων. Επιλέγεται ο ενεστώτας στην περιγραφή υποβάλλοντας στο ακροατήριο μια αίσθηση διαχρονίας, αλλά και στην αρχή της συμπληρωματικής αναδρομικής αφήγησης (*πέμπει*, ιστορικός ενεστώτας) της καταστροφής στην Ψυττάλεια (στ. 450-470), με στόχο τη ζωντάνια του αφηγηματικού λόγου. Ο Αγγελιαφόρος δεν συνεχίζει να εκθέτει ευθύγραμμα τις συμφορές των Περσών μετά από τη ναυμαχία, αλλά με χρονικό άλμα μεταφέρει τους θεατές στα προ της ναυμαχίας γεγονότα, όταν ο Ξέρξης προετοιμάζονταν για τη διεξαγωγή της. Έτσι, ενημερώνονται οι εσωτερικοί και εξωτερικοί θεατές ότι ο Πέρσης βασιλιάς είχε στείλει τους επιφανείς και επίλεκτους μαχητές του στο νησί της Ψυττάλειας, με σκοπό να βοηθήσουν τους Πέρσες ναυαγούς ή να εξολοθρεύσουν τους Έλληνες ναυαγούς.

Στο στίχο 455 ο Αγγελιαφόρος επανέρχεται στο σημείο όπου σταμάτησε την προηγούμενη ρήση του και συνεχίζει ευθύγραμμα την εξιστόρηση της καταστροφής, μετά την καταστροφή στη θάλασσα. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τους θεατές με τη χρήση του *αύθημερόν* (στ. 456), ως χρονικού δείκτη. Αφού αποδώσει την ελληνική νίκη σε θεϊκή επέμβαση (στ. 454-455), αφηγείται περιληπτικά, επιταχύνοντας το ρυθμό της αφήγησης, τον τρόπο θανάτου των επιφανών Περσών στρατιωτών, έως το στίχο 464. Η παραστατικότητα της σκηνής του θανάτου επιτυγχάνεται με την εναλλαγή των ρηματικών χρόνων. Συγκεκριμένα, ο ιστορικός ενεστώτας ισορροπεί με τον αόριστο, καθώς ο πρώτος χρόνος χρησιμοποιείται σε πέντε ρήματα: *κυκλοῦντο*, *ἀμηχανεῖν*, *τράποιντο*, *παίουσι*, *κρεοκοποῦσι*, ενώ ο δεύτερος σε τέσσερα: *ἐξέθρωσκον*, *ἤρασσοντο*, *ἄλλυσαν*, *ἐξάπέφθειραν*. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Αισχύλος επιλέγει τον ενεστώτα (*παίουσι*, *κρεοκοποῦσι*) για να αποδώσει τον ντροπιαστικό και βίαιο τρόπο θανάτου των *δυστήνων*, προκειμένου, αφενός να αποδώσει emphaticά τη διάρκεια του επώδυνου θανάτου και, αφετέρου να δημιουργήσει συναισθήματα αποτροπιασμού και συμπόνιας τόσο στους

---

<sup>86</sup> Εσκεμμένα δεν δηλώνεται το όνομα του νησιού, δεδομένου ότι τα γεγονότα εξιστορούνται από την οπτική πλευρά των Περσών, οι οποίοι «αγνοούν» τα ελληνικά τοπωνύμια. Βλ. Garvie (2009: 208).

εσωτερικούς όσο και στους εξωτερικούς θεατές<sup>87</sup>. Συμπληρωματικά, επιλέγεται ο αόριστος (*ἔξαπέφθειραν*), ώστε να αποδοθεί το οριστικό τέλος, ο αμετάκλητος θάνατος *ἁπάντων*.

Ο Αγγελιαφόρος έχει αποδώσει μέχρι στιγμής την καταστροφή της Περσίας και στη θάλασσα και στη στεριά. Θεματικό κέντρο, ωστόσο, του δράματος είναι η διπλή συμφορά, τόσο της Περσίας όσο και του Ξέρξη. Δικαιολογείται, επομένως, η μεταστροφή που παρατηρείται στην τέταρτη αγγελική ρήση και συγκεκριμένα στο στίχο 465, όπου αντικείμενο της αναδρομικής αφήγησης γίνεται ο Ξέρξης, έως το στίχο 470. Περιληπτικά, επιταχύνοντας τον αφηγηματικό ρυθμό, ο Αγγελιαφόρος εξιστορεί ευθύγραμμα την αντίδραση του Μεγάλου Βασιλέα στη θέα της καταστροφής του στρατεύματός του.

Πρώτη αντίδραση του Ξέρξη η κραυγή (*ἀνώμωξεν*) και δεύτερη το σχίσμο των ρούχων του (*ρήξας δὲ πέπλους*). Τρίτη, που αποδεικνύει την απώλεια της ψυχραιμίας, η άτακτη υποχώρηση. Μεταξύ των δύο πρώτων μεσολαβεί μία σύντομη περιγραφή της θέσης που είχε καταλάβει ο βασιλιάς (στ. 466-467), η οποία εξυπηρετεί συγκεκριμένους δραματικούς σκοπούς: λόγω της θέσης του ο Ξέρξης είχε καθολική εποπτεία της πολεμικής σύρραξης και ως εκ τούτου δικαιολογείται η άμεση αντίδρασή του στην καταστροφή. Από τις τρεις ενέργειες του Ξέρξη οι θεατές είχαν ήδη προετοιμαστεί για το σχίσμο των ρούχων από τη διήγηση του ονείρου της Άτοσσας στους στίχους 198-199.

Όπως υπογραμμίζει ο Avery<sup>88</sup>, ο Ξέρξης αντιδρά στην «πραγματικότητα» του δράματος με τον ίδιο τρόπο που αντέδρασε και στο όνειρο. Στο όνειρο, ο Ξέρξης σχίζει τα ρούχα του, όταν συνειδητοποιεί ότι ο πατέρας του είναι μάρτυρας της ατελέσφορης προσπάθειάς του να «ζέψει» την Ελλάδα και αισθάνεται ταπεινωμένος. Κατ' αναλογία, το σχίσμο των ρούχων μετά τη θέαση της ολοκληρωτικής ήττας αποκαλύπτει την ταπείνωση και τον εξευτελισμό του. Υποστηρίζει, επίσης, ο συγκεκριμένος μελετητής ότι τα ρούχα του Ξέρξη αντιπροσωπεύουν τη δύναμη της περσικής αυτοκρατορίας και του βασιλιά της. Όσο τα ρούχα είναι άθικτα, η δύναμη είναι απόλυτη, όταν πλέον κουρελιάζονται, η δύναμη υποχωρεί.

---

<sup>87</sup> Πρβ. Broadhead (1960: 133).

<sup>88</sup> Avery (1964: 179-180).

Ο Αισχύλος, προκειμένου να επιτείνει το δραματικό αποτέλεσμα της ταπεινωτικής ήττας και της άτακτης υποχώρησης (στ. 468-470), παρεκκλίνει από την ιστορική αλήθεια, σύμφωνα με την οποία μεσολάβησαν λίγες μέρες από τη ναυμαχία μέχρι την αναχώρηση του Ξέρξη και του στρατεύματος<sup>89</sup>. Όσον αφορά στην ολοκλήρωση της τέταρτης αγγελικής ρήσης στους στίχους 470-471, ο Αγγελιαφόρος ακολουθεί μία φόρμουλα ολοκλήρωσης του λόγου του, όπως στην πρώτη και τρίτη ρήση του, βοηθώντας το ακροατήριο να αντιληφθεί το πέρασ των αναδρομικών του αφηγήσεων. Όπως παρατηρεί ο Garvie<sup>90</sup>, και οι τρεις προαναφερθείσες ρήσεις τελειώνουν με μία λέξη-κλειδί που συγκεφαλαιώνει την αφηγουμένη συμφορά: στην πρώτη η λέξη *κακά* (στ. 330), στην τρίτη η λέξη *θανεῖν* (στ. 432) και στην τέταρτη το απαρέμφατο *στένειν* (στ. 471). Τέλος, η αποστροφή προς τη βασίλισσα (*σοί*) δίνει το έναυσμα για την απάντησή της.

Η βασίλισσα, αρχικά, σχολιάζει σε έξι στίχους (472-477), τους περισσότερους από όλες τις προηγούμενες παρόμοιες αντιδράσεις της, την αγγελική ρήση που προηγήθηκε και, όπως απαιτεί ο δραματικός της ρόλος, προκαλεί την επόμενη αγγελική ρήση με τις ερωτήσεις που απευθύνει στον Αγγελιαφόρο (στ. 478-479). Στη αρχή του λόγου της, ακολουθώντας και η ίδια την ερμηνεία του Αγγελιαφόρου, επιρρίπτει την ευθύνη της καταστροφής στον *δαίμονα* (*ὦ στυγνὲ δαῖμον, ὡς ἄρ' ἔψευσας φρενῶν / Πέρσας*), ο οποίος, άγνωστο το γιατί και το πότε στο παρελθόν, ξεγέλασε τους Πέρσες. Στη συνέχεια, εστιάζει, κατά την προσφιλή της συνήθεια, στον γιο της. Το ακροατήριο ενημερώνεται από την αναδρομική αφήγηση της Άτοσσας ότι ο Ξέρξης θέλησε να εκδικηθεί τους Αθηναίους για την ήττα των Περσών στον Μαραθώνα<sup>91</sup>, αλλά, όπως εμφιατικά τονίζεται με την επαναληπτική αφήγηση, απέτυχε στις προσδοκίες του και προξένησε πλήθος συμφορών (στ. 473-474). Ταυτόχρονα, η περιληπτική αφήγηση της βασίλισσας ανακεφαλαιώνει την ουσία του περιεχομένου των εκτενών ρήσεων που προηγήθηκαν, τον όλεθρο του Ξέρξη και των Περσών. Τέλος, η εκτενής χρήση του αορίστου στο σύνολο της αναδρομικής αφήγησης (*ἠῦρε, ἀπώλεσεν, πράξειν, ἐπέσπασεν*) υποδηλώνει το οριστικό και αμετάκλητο της συμφοράς.

Η αποστροφή της βασίλισσας στον Αγγελιαφόρο και η ερώτηση που του απευθύνει (στ. 478-479) σχετικά με την τύχη των πλοίων οδηγεί στην πέμπτη και τελευταία αγγελική ρήση

---

<sup>89</sup> Broadhead (1960: 133).

<sup>90</sup> Garvie (2009: 215).

<sup>91</sup> Σχετικά με το μερίδιο ευθύνης του Δαρείου, βλ. Garvie (2009: 216).

(στ. 480-514). Ξενίζει, ωστόσο, το γεγονός ότι ο Αγγελιαφόρος δεν απαντάει μόνο για την τύχη των πλοίων που «ξέφυγαν το θάνατο» (στ. 480-481), αλλά αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος του λόγου του στην εξιστόρηση όσων συνέβησαν στο στρατό ξηράς (στ. 482-512). Συγκεκριμένα, οι δύο πρώτοι στίχοι της αγγελικής ρήσης αποτελούν μια περιληπτική εσωτερική αναδρομική αφήγηση με την οποία ενημερώνονται οι εσωτερικοί και εξωτερικοί θεατές για την άτακτη φυγή του εναπομείναντος στόλου. Σύμφωνα με τον Garvie<sup>92</sup>, ο Αισχύλος αισθάνθηκε, ενδεχομένως, την ανάγκη του ακροατηρίου να πληροφορηθεί για την τύχη του διασωθέντος περσικού στόλου και αυτό εξυπηρετεί η σύντομη συμπληρωματική αναδρομική αφήγηση. Επειδή, ωστόσο, ο στόλος έφτασε στην Ασία με ασφάλεια και η εξιστόρηση του ταξιδιού του δεν θα προσέθετε κάτι σημαντικό στην έκθεση της τραγωδίας<sup>93</sup>, μεταθέτει το ενδιαφέρον στη δραματικότερη και τραγικότερη πορεία επιστροφής των χερσαίων δυνάμεων.

Η εξιστόρηση του ταξιδιού της επιστροφής ολοκληρώνει τον κύκλο της εκστρατείας επί ελληνικού εδάφους, ο οποίος άνοιξε στους στίχους 74-75 της Παρόδου. Δύο μόλις στίχους κατέλαβε στο άσμα του Χορού η εισβολή και η κατάκτηση μεγάλου μέρους του ελλαδικού χώρου από τον περσικό στρατό. Στην εξιστόρηση του Αγγελιαφόρου η αναχώρηση από την Ελλάδα καταλαμβάνει τριάντα έναν στίχους, αποκαλύπτοντας τη δραματική της βαρύτητα. Αρχικά, δίδεται περιληπτικά η άτακτη υποχώρηση και ο θάνατος πολλών στρατιωτών από δίψα και εξάντληση (*οί μὲν ἄμφι κρηναῖον γάνος / δίψη πονοῦντες, οἱ δ' ὑπ' ἄσθματος κενοί*) στη Βοιωτία<sup>94</sup>. Ακολουθώντας<sup>95</sup>, επιταχύνοντας τον αφηγηματικό ρυθμό ο Αγγελιαφόρος αφηγείται συνοπτικά τη διέλευση από τη Φωκίδα, τη Δωρίδα, τον Μαλιακό κόλπο, την Αχαΐα Φθιώτιδα, τη Θεσσαλία, όπου πολλοί πέθαναν από πείνα και δίψα, τη Μαγνησία, τη Μακεδονία και την άφιξη στην Ηδωνίδα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι στίχοι 495-507, στους οποίους εξιστορείται η τελευταία καταστροφή που έπληξε τον περσικό στρατό και η οποία αποδίδεται στη θεϊκή παρέμβαση, το πάγωμα του ποταμού Στρυμόνα. Δεδομένου ότι οι Πέρσες πρέπει να

---

<sup>92</sup> Ό.π. 218.

<sup>93</sup> Σωστά σημειώνει ο Garvie (2009: 418) ότι ο Αγγελιαφόρος δεν θα μπορούσε να μιλήσει για γεγονότα που δεν γνωρίζει. Όπως θα φανεί από τους στ. 480 κ.ε. με τη χρήση του α' πληθυντικού προσώπου, ο Αγγελιαφόρος ακολουθεί τον Ξέρξη στο διά της ξηράς ταξίδι της επιστροφής.

<sup>94</sup> Για τα προβλήματα που εντοπίζονται στους στ. 481-485, βλ. Garvie (2009: 220-221).

<sup>95</sup> Ο Broadhead, μεταξύ άλλων, δέχεται την ύπαρξη ενός κενού μετά το στίχο 484, το οποίο καλυπτόταν με αναφορά στη χώρα των Φωκέων. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Broadhead (1960: 135).

έφτασαν στον Στρυμόνα το αργότερο στις αρχές Νοεμβρίου<sup>96</sup>, το πάγωμα του ποταμού εν μια νυκτί δύναται να εκληφθεί ως ένα θαύμα, μια θεϊκή παρέμβαση για την τιμωρία των Περσών<sup>97</sup>. Ωστόσο, η δραματική λειτουργία του κατασκευασμένου, αναληθούς ιστορικά γεγονότος είναι σημαντική: με την εξιστόρηση της τελευταίας καταστροφής που έπληξε το περσικό στράτευμα ολοκληρώνεται νοηματικά η έκθεση της ολοκληρωτικής ήττας των Περσών επί ελληνικού εδάφους. Επίσης, σύμφωνα με τον Lincoln<sup>98</sup>, το χωρίο της καταστροφής στον Στρυμόνα θεματοποιεί τις εθνογραφικές διαφορές Ελλήνων και Περσών μέσω αντιθετικών ζευγών. Από την άποψη αυτή, οι Πέρσες ως λαός της Ανατολής σχετίζονται με τη νύχτα, το σκοτάδι, το κρύο και τον πάγο, σε αντίθεση με τους Έλληνες, οι οποίοι ως λαός της Δύσης σχετίζονται συμβολικά με την ημέρα, το φως, τη ζέστη και τη φωτιά.

Όσον αφορά στην έλλειψη που παρατηρείται αναφορικά με την τύχη του εναπομείναντος περσικού στρατεύματος υπό τις διαταγές του Μαρδόνιου, αυτή είναι, ενδεχομένως, συνειδητή και επιτείνει το δραματικό αποτέλεσμα με την προβολή της καταστροφής ολόκληρου του στρατού των Περσών και όχι τμήματός του. Τέλος, ο Αισχύλος διαπλέκει τα χρονικά επίπεδα με την ταυτόχρονη χρήση αορίστου (π.χ. *ἔπαύσατο, ὠρμήθη, ἀπέρρηξεν*) και ενεστώτα (π.χ. *πήγνυσιν, περῶ, κυρεῖ*), αποδίδοντας παραστατικά τα αφηγούμενα γεγονότα, την επώδυνη διάρκειά τους και την ταραχή του Αγγελιαφόρου που «βιώνει» τα γεγονότα για δεύτερη φορά. Ο τελευταίος ολοκληρώνει την εξιστόρηση της επιστροφής αναφερόμενος εν συντομία στην άφιξη στην πατρική γη και στη διάσωση περιορισμένου αριθμού στρατιωτών (στ. 508-511). Οι καταληκτικοί στίχοι της αγγελικής ρήσης, στους οποίους εκφράζεται η αλήθεια των λεγομένων και η παράλειψη επιπλέον συμφορών που σκόρπισε ο θεός στους Πέρσες, ακολουθούν το μοτίβο παύσης των λόγων του Αγγελιαφόρου (στ. 330, 431, 471).

Ο Χορός πρώτος αντιδρά στα όσα συνταρακτικά ακούστηκαν από το στόμα του Αγγελιαφόρου και με μια περιληπτική αναδρομική αφήγηση, η οποία αποδίδει μεταφορικά

---

<sup>96</sup> Τρία δεδομένα λαμβάνονται υπόψη για τον υπολογισμό της ημερομηνίας: α) η ναυμαχία στη Σαλαμίνα διεξήχθη στις 20 Σεπτεμβρίου, β) ο περσικός στρατός κάλυψε την απόσταση από τη Θεσσαλία στον Ελλήσποντο σε σαράντα πέντε ημέρες και γ) ο Στρυμόνας βρίσκεται στο μέσο περίπου αυτής της διαδρομής. Βλ. Lincoln (2000: 15).

<sup>97</sup> Για περισσότερη ανάλυση, βλ. Broadhead (1960 138) και Garvie (2009: 222-223).

<sup>98</sup> Βλ. Lincoln (2000: 18-19).

τη συμφορά που έπληξε τους Πέρσες, επιρρίπτει την ευθύνη στο *δυσπόνητο δαίμονα* (στ. 515-516). Ο Χορός, μόνος στην ορχήστρα, θα έχει την ευκαιρία να θρηνήσει στο Α' στάσιμο, όπου θα επαναλάβει την αφήγηση του Αγγελιαφόρου με τη μορφή θρήνου.

Ο λόγος της βασίλισσας (στ. 517-531) ολοκληρώνει το Α' επεισόδιο. Δεδομένου ότι ο ρόλος της δεν είναι να θρηνεί για το σύνολο του στρατού, αλλά να εστιάζει το ενδιαφέρον της αποκλειστικά στον γιο της, περιορίζει το θρήνο της για το στράτευμα σε έναν μόνο στίχο. Ακολούθως, εντοπίζεται μία σύντομη αναδρομική αφήγηση, στην οποία η Άτοσσα αναγνωρίζει ότι εκπληρώθηκε το δυσοίωνο όνειρό της (στ. 518-519) και επιπλήττει τους Γέροντες για την άστοχη ερμηνεία τους (στ. 520). Στη συνέχεια, με δύο προδρομικές αφηγήσεις, το εσωτερικό και εξωτερικό ακροατήριο ενημερώνεται για τις μελλοντικές ενέργειες της ίδιας και του Χορού. Όσον αφορά στην ίδια, η Άτοσσα ενημερώνει ότι θα απευθυνθεί στους θεούς και στους νεκρούς, όχι πλέον για να αποτρέψουν το κακό, όπως τη συμβούλεψε ο Χορός (στ. 215-225), αλλά με την ελπίδα να μην επέλθουν και άλλες συμφορές στο μέλλον (στ. 525-526). Το αθηναϊκό ακροατήριο, ωστόσο, γνωρίζει ότι αυτό που περιμένει τους Πέρσες στο μέλλον είναι η καταστροφή στις Πλαταιές, οπότε οι ελπίδες της βασίλισσας θα αποδειχθούν φρούδες. Η ειρωνεία του χωρίου μεγεθύνει την τραγικότητα της βασίλισσας. Οι μελλοντικές της ενέργειες δηλώνονται ρητά: α) θα προσευχηθεί στους θεούς και κατ' αυτόν τον τρόπο δικαιολογεί την έξοδό της, και β) θα επιστρέψει με προσφορές για τους νεκρούς, οπότε εντέχνως προϊδεάζει για την επανεμφάνισή της (στ. 598).

Η δεύτερη προδρομική αφήγηση (στ. 529-531) επιβεβαιώνει το διαρκές ενδιαφέρον της βασίλισσας για την επιστροφή του γιου της. Προετοιμάζοντας το ακροατήριο για την επικείμενη άφιξη του Ξέρξη και δικαιολογώντας την παραμονή του Χορού στην ορχήστρα, προστάζει τους Γέροντες να τον παρηγορήσουν και να τον συνοδέψουν στο παλάτι. Ωστόσο, η είσοδος του Ξέρξη δεν θα πραγματοποιηθεί άμεσα, όπως αφήνει να διαφανεί η εντολή της Άτοσσας στον Χορό (*μη εκπληρούμενη προσδοκία*). Η βασίλισσα θα επιστρέψει με τις προσφορές της και ο Δαρείος θα εμφανιστεί πριν από την άφιξη του Ξέρξη. Η «ψευδής» προετοιμασία του ακροατηρίου έχει προκαλέσει διάφορες ερμηνείες<sup>99</sup>. Ο

---

<sup>99</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Garvie (2009: 228-230).

Rosenbloom<sup>100</sup> υποστηρίζει ότι η αναβολή της εισόδου του Ξέρξη είναι μέρος ενός συνόλου από καθυστερημένα και απροσδόκητα γεγονότα. Παρομοίως, ο Garvie<sup>101</sup> υποθέτει ότι ο Αισχύλος τεχνηέντως δημιουργεί αβεβαιότητα και παραπλανά τους θεατές του οι οποίοι δεν γνωρίζουν τι ακριβώς θα συμβεί στη συνέχεια του δράματος και, ως εκ τούτου, η σκηνή με το φάντασμα του Δαρείου θα προκαλέσει την έκπληξή τους. Τέλος, ο Thalmann<sup>102</sup> επισημαίνει την αβεβαιότητα που συνεπάγεται η υποθετική πρόταση *ἐάν περ δε ὕρ' ἔμοῦ πρόσθεν μόλη* και την αγωνία για την εξέλιξη που προκαλεί στο ακροατήριο και υποστηρίζει ότι με την αναβολή της εισόδου του βασιλιά ο Αισχύλος μεγεθύνει το ενδιαφέρον των θεατών για τη συνέχεια.

### 3.3 Συμπεράσματα

Το Α' επεισόδιο αποτελείται από δύο διακριτές σκηνές, οι οποίες, αν και εδράζονται πρωτίστως σε μικρής χρονικής εμβέλειας αναδρομικές αφηγήσεις, διαχωρίζονται μεταξύ τους όχι μόνο από την εμφάνιση του Αγγελιαφόρου, αλλά και από την ίδια τη λειτουργία τους. Ειδικότερα, στην α' σκηνή (στ. 159-248) κυριαρχούν οι δύο αναδρομικές αφηγήσεις της βασίλισσας οι οποίες ενημερώνουν το ακροατήριο για το δυσοίωνο όνειρο και τον αρνητικό οίωνό που της παρουσιάστηκαν. Η β' σκηνή (στ. 249-531) καλύπτεται από τις αναδρομικές ρήσεις του Αγγελιαφόρου, οι οποίες πληροφορούν το ακροατήριο για όσα γεγονότα διαδραματίστηκαν στον ελλαδικό χώρο και είχαν ως αποτέλεσμα τη διπλή καταστροφή, εκείνη του Ξέρξη και της Περσίας.

Οι αναδρομικές αφηγήσεις της βασίλισσας στοχεύουν στη δημιουργία δυσοίωνης ατμόσφαιρας και στην ψυχολογική προετοιμασία των εσωτερικών και εξωτερικών θεατών, όχι για όσα θα ακολουθήσουν, αλλά για όσα θα ακουστούν. Το ενδιαφέρον με αυτές τις αφηγήσεις είναι ότι δεν προφητεύουν μελλούμενα γεγονότα, αλλά προϊδεάζουν για το άκουσμα της ήττας του Ξέρξη, η οποία έχει ήδη συντελεστεί<sup>103</sup>. Η πρόδρομη αφήγηση του Χορού για τις μελλούμενες ενέργειες της Άτσοσας (στ. 216-223), προκειμένου να αποφευχθεί η καταστροφή, καθώς και η τραγική ειρωνεία που ενυπάρχει στην επιφυλακτική του στάση, εντείνουν την τραγικότητα των δραματικών προσώπων. Τέλος, οι

---

<sup>100</sup> Rosenbloom (2006: 77).

<sup>101</sup> Garvie (2009: 229).

<sup>102</sup> Thalmann (1980: 266).

<sup>103</sup> Ιακώβ (1982: 101).



αναδρομικές αφηγήσεις της βασίλισσας, οι οποίες συμπληρώνονται από την αναδρομική αφήγηση της ίδιας για τον όλβο του Δαρείου (στ. 164) και τη διπλή αναδρομική αφήγηση του Χορού για την καταστροφή στο Μαραθώνα (στ. 236, 244), που τον υπονομεύουν, εξυπηρετούν τη δραματική οικονομία του έργου με την εισαγωγή του μοτίβου των σχισμένων ρούχων του Ξέρξη, την προοικονομία της εμφάνισης του Δαρείου και τη δικαιολόγηση της επικείμενης απουσίας της βασίλισσας από τη σκηνή.

Η εκτενής σκηνή του Αγγελιαφόρου (στ. 249-531) εκτυλίσσεται σε τρία μέρη: το *αμοιβαίον* ή *επίρρημα*, όπου συμπυκνώνονται οι θρήνοι, τον κατάλογο των πεσότων (στ. 290-349) και τους στίχους 350-531, οι οποίοι με τη σειρά τους εμπεριέχουν τρεις μεγαλύτερες αναδρομικές αφηγήσεις για τις συγκρούσεις στη Σαλαμίνα, την Ψυττάλεια και την καταστροφή στο Στρυμόνα, διαχωριζόμενες μεταξύ τους από τις θρηνητικές παρεμβολές της Άτοσσας<sup>104</sup>. Τα εκτός σκηνής γεγονότα που εξιστορούνται περιλαμβάνουν την κορύφωση της δράσης —εκτός σκηνής πάντοτε<sup>105</sup>.

Οι αφηγήσεις του πρόσφατου παρελθόντος δεν συμβάλλουν μόνο στην πληροφόρηση του ακροατηρίου. Παρουσιάζουν, αφενός, με γλαφυρό και αντικειμενικό τρόπο την περσική πανωλεθρία και, αφετέρου, επιχειρείται η απόδοση των ευθυνών. Αν και ο Ξέρξης δεν παρουσιάζεται από τον Αγγελιαφόρο άμοιρος ευθυνών (π.χ. στ. 361-362, 373), η ανέλπιστα καταστροφή φαίνεται να οφείλεται στον πολλάκις αναφερόμενο *κακό δαίμονα*. Η πλήρης συνειδητοποίηση των αιτιών, ωστόσο, θα επέλθει τμηματικά στη διάρκεια του υπόλοιπου έργου.

Αν γίνει αποδεκτή η άποψη του Herington ότι η μέχρι στιγμής εμφάνιση των ομιλητών ή του Χορού επί σκηνής δεν προώθησε την εξέλιξη της δράσης<sup>106</sup>, ποια είναι η συμβολή των εκτενών αναδρομικών αφηγήσεων του Αγγελιαφόρου, πέρα από τη γνωστοποίηση των τραγικών συμβάντων και την αιτιολόγησή τους; Η απάντηση σχετίζεται με τους περιορισμούς που η ίδια η τραγωδία από τη φύση της επιβάλλει: αδυναμία —και απροθυμία— παράστασης πολεμικών επεισοδίων. Κατά την Hopman<sup>107</sup>, η αρχή και το τέλος του έργου, η Πάροδος και ο κομμός, συμβολικά αναπαριστούν την έναρξη και τη λήξη του

---

<sup>104</sup> Lossau (2009: 53).

<sup>105</sup> Goward (2002: 62).

<sup>106</sup> Herington (1988: 76).

<sup>107</sup> Hopman (2009: 360).

πολέμου. Η εκτενής αγγελική ρήση, με τις επιταχύνσεις και τις επιβραδύνσεις του αφηγηματικού ρυθμού, συμβολικά οπτικοποιεί τη διεξαγωγή του πολέμου. Παρουσιάζοντας την πολεμική σύγκρουση μέσω των αναδρομικών αφηγήσεων, οι *Πέρσες* κατορθώνουν να «παραστήσουν» γεγονότα, τα οποία μόνο έμμεσα κινητοποιούν τη μνήμη του ακροατηρίου<sup>108</sup>. Παράλληλα, η εμφάνιση του Ξέρξη, του μόνου προσώπου που θα μπορούσε να προκαλέσει αρνητική αντίδραση στο αθηναϊκό κοινό, μέσω των αφηγήσεων του Αγγελιαφόρου, προετοιμάζεται προσεκτικά και σταδιακά.

Η σκηνή ολοκληρώνεται με δύο μικρής εμβέλειας προδρομικές αφηγήσεις της βασίλισσας, οι οποίες σκιαγραφούν το ήθος και εναρμονίζονται με το ρόλο της. Ταυτόχρονα, ενέχουν το στοιχείο της «εξαπάτησης» του ακροατηρίου, από τη στιγμή που δεν υλοποιούνται με απόλυτη ακρίβεια ή όπως αναμένεται, γεγονός που συμβάλλει στην εγρήγορση και την έκπληξη του ακροατηρίου.

---

<sup>108</sup> Horman (2009: 376). Υπενθυμίζεται η επιβολή προστίμου στον Φρόνιχο για το έργο *Μιλήτου άλωσις*.

# Κεφάλαιο 4

## Α' Στάσιμο, στ. 532-597

Το χρονικό διάστημα μεταξύ της αποχώρησης της βασίλισσας από τη σκηνή και της επιστροφής της σε αυτή καλύπτεται από το Α' Στάσιμο. Στην αναπαιστική εισαγωγή (στ. 532-547), ο Χορός θρηνεί για τον πόνο των Περσίδων γυναικών, επαναλαμβάνοντας το θέμα του επιλόγου του στην επιρρηματική σύνθεση<sup>109</sup> (στ. 288-289). Στο λυρικό τμήμα, σε τρία στροφικά ζεύγη, α) επαναδιατυπώνει την καταστροφή του στρατεύματος και ονοματίζει τον υπεύθυνο (α' στροφικό ζεύγος), β) θρηνεί για τους Πέρσες που πέθαναν (β' στροφικό ζεύγος) και γ) προλέγει πιθανές πολιτικές εξελίξεις (γ' στροφικό ζεύγος). Η διαπλοκή και των τριών χρονικών επιπέδων επιτυγχάνεται με αριστοτεχνικό τρόπο.

Το αναπαιστικό τμήμα του στάσιμου ξεκινά με μια σύντομη αναδρομική αφήγηση, με την οποία ο Χορός επιρρίπτει την ευθύνη της καταστροφής και του συνακόλουθου πένθους στο Δία, ο οποίος κατονομάζεται για πρώτη φορά (*ὦ Ζεῦ βασιλεῦ... / στρατιᾶν ὀλέσας / ... πένθει δνοφερῶ κατέκρυψας*). Ακολουθως, μεταβαίνοντας από το παρελθόν στο παρόν, από την αιτία στο αποτέλεσμα της καταστροφής, αντικείμενο της συγχρονικής αφήγησης (*τέγγουσ'... μετέχουσαι...ποθέουσαι...πενθοῦσι*) του Χορού γίνονται οι γυναίκες, ο θρήνος των οποίων ανακαλεί στους θεατές την παρόμοια εικόνα της Παρόδου (στ. 120-125, 133-139), δημιουργώντας τους συναισθήματα συμπάθειας για τα αθώα θύματα. Το πρώτο τμήμα του στάσιμου ολοκληρώνεται με την ανακοίνωση έναρξης του θρηνητικού άσματος για τον *μόρον τῶν οἰχομένων* (στ. 546), που παραπέμπει στον πρώτο στίχο του δράματος, τότε που η σημασία της μετοχής ήταν ακόμη αμφίσημη, καθιστώντας την κυκλική σύνθεση εμφανή<sup>110</sup>.

Το πρώτο στροφικό ζεύγος αποτελεί μια αναδρομική αφήγηση, η οποία ανακεφαλαιώνει εν συντομία τα όσα αφηγήθηκε προ ολίγου ο Αγγελιαφόρος, φυσική συνέχεια των οποίων θα

---

<sup>109</sup> Lossau (2009: 55).

<sup>110</sup> Garvie (2009: 233).

είναι ο θρήνος για όσους χάθηκαν στη στεριά και στη θάλασσα στη δεύτερη στροφή και αντιστροφή. Η ευθύνη της ολοσχερούς καταστροφής επιρρίπτεται emphatically, με τριπλή αναφορά στο όνομά του στην α' στροφή, στον Ξέρξη. Κατά τρόπο αντίστοιχο με τη σκηνή του Αγγελιαφόρου στο Α' επεισόδιο, όπου η ευθύνη της ήττας φαίνεται να διαμοιράζεται μεταξύ του *δαίμονα* και του Ξέρξη, και στο Α' στάσιμο η αιτία ανάγεται στο αναπαιστικό μέρος στον Δία, ενώ στο λυρικό τμήμα αποδίδεται στον βασιλιά, αλλά και εν μέρει στα (περσικά) πλοία και στους Έλληνες (αντιστροφή α'), στο πλαίσιο μιας μετρημένης πατριωτικής υπερηφάνειας. Η αντιδιαστολή της παροντικής αποτυχίας του γιου με την παρελθοντική επιτυχία του πατέρα του, εκπεφρασμένη σε μορφή ρητορικού ερωτήματος (στ. 555-557), θα οπτικοποιηθεί με τη μεγαλοπρεπή εμφάνιση του φάσματος του Δαρείου και τον ρακένδυτο Ξέρξη<sup>111</sup>.

Η μετάβαση από το πρώτο στροφικό ζεύγος στο δεύτερο επιτυγχάνεται, αφενός με τη διατήρηση του παρελθοντικού χρόνου (στ. 569 *ληφθέντες*), αφετέρου με τη νοηματική αντίθεση ανάμεσα στον Ξέρξη που σώθηκε (στ. 565-567), για την εμφάνιση του οποίου οι θεατές προετοιμάζονται, και στους νεκρούς Πέρσες, που δεν μπόρεσαν να ξεφύγουν από τη μοίρα τους και πρώτοι πέθαναν στη Σαλαμίνα (στ. 568-569). Η έλλειψη που εντοπίζεται με τη μη αναφορά στους νεκρούς που ακολούθησαν είναι τεχνητή, καθώς η χρήση του *πρωτομόριο* υπονοεί και αυτούς. Προκειμένου, ωστόσο, να επιτευχθεί η παραστατικότητα και η συναισθηματική εμπίωση του ακροατηρίου, ο Χορός μεταβαίνει στο «παρόν» και χρησιμοποιεί τον ενεστώτα περιγράφοντας την «παροντική» κατάσταση των άψυχων κορμιών (π.χ. στ. 577 *σκύλλονται*), ανακαλώντας τα όσα ακούστηκαν στους στίχους 272-273 και 421 και ολοκληρώνοντας την τραγική εικόνα. Τέλος, η αναφορά στην παροντική κατάσταση των νεκρών οδηγεί με φυσικότητα στη μνεία των ηλικιωμένων γονέων, οι οποίοι έμειναν *ἄπαιδες και δυρόμενοι... κλύουσιν ἄλγος* (στ. 580 και 583 αντίστοιχα).

Το τρίτο και τελευταίο στροφικό ζεύγος συνοψίζει τα αποτελέσματα της ήττας στο περσικό κράτος και καθιστά εμφανή την τραγωδία του Ξέρξη η οποία συνίσταται στην καταστροφή της αυτοκρατορίας και στην επακόλουθη απώλεια της εμπιστοσύνης των υπηκόων του. Με τη χρήση «προφητικού ενεστώτα»<sup>112</sup> σε τρεις αρνητικές προτάσεις, ο Χορός προλέγει ότι οι λαοί της Ασίας δεν θα υποκύπτουν στην εξουσία των Περσών, ούτε θα πληρώνουν φόρους,

---

<sup>111</sup> Garvie (2009: 233).

<sup>112</sup> Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Broadhead (1960: 155) και Garvie (2009: 247).

ούτε θα προσκυνούν τον βασιλιά (στ. 584-589). Η στροφή ολοκληρώνεται με μια καταφατική πρόταση η οποία παρουσιάζει την αιτία των αλλαγών: *βασιλεία / γάρ διόλωλεν ίσχύς*. Σύμφωνα με τον Garvie<sup>113</sup>, δεν επιβεβαιώνεται ιστορικά ότι η καταστροφή στη Σαλαμίνα είχε τις προαναφερθείσες συνέπειες. Αντίθετα, κατά το χρόνο παράστασης της τραγωδίας (472 π. Χ.) οι Πέρσες εξακολουθούσαν να αποτελούν κίνδυνο για τους Έλληνες. Ωστόσο, από δραματική άποψη, ο Αισχύλος έπρεπε να παρουσιάσει αναμφίσημα τη συντριβή τόσο του Ξέρξη όσο και της Περσίας. Και αυτό το ρόλο επιτελεί ο «ιστορικά ανακριβής» προφητικός λόγος του Χορού. Η «ανευθυνότητα» του Ξέρξη στην περίπτωση ήττας, για την οποία διαβεβαίωνε η βασίλισσα στους στίχους 213-214, αποδεικνύεται, εν μέρει έστω, ευσεβής πόθος.

Στην αντιστροφή γ' ο Χορός συνεχίζει, αφενός να προφητεύει τις πολιτικές συνέπειες της ήττας, αφετέρου να θρηνεί τη συντριβή της περσικής δύναμης. Αρχικά, «προβλέπει» την επικράτηση της *παρρησίας*, ως επακόλουθου της απελευθέρωσης από το ζυγό<sup>114</sup> της υποχρεωτικής σιωπής (στ. 591-594). Η ελευθερία έκφρασης, θεμελιώδες χαρακτηριστικό της αθηναϊκής δημοκρατίας, ουσιαστικά θα πραγματωθεί εντέλει στη συνάντηση του Χορού με τον ταπεινωμένο Ξέρξη, όπου ο κορυφαίος του Χορού θα απευθυνθεί στο βασιλιά χωρίς δουλοφροσύνη (στ. 918-1001). Τέλος, σχετικά με την γ' αντιστροφή, να σημειωθεί πως τα τελευταία λόγια του Χορού αναφέρονται περιφραστικά στη Σαλαμίνα και το χαμό των Περσών και της δύναμής τους.

Η υπενθύμιση αυτή στο αθηναϊκό ακροατήριο της νίκης στη Σαλαμίνα και της καταστροφής των Περσών σε στρατιωτικό και πολιτικό επίπεδο, μέσω της διαπλοκής των χρονικών επιπέδων, επιτρέπει στους Αθηναίους να πανηγυρίσουν τη μεγαλύτερη νίκη τους και στους Πέρσες να θρηνήσουν τη μεγαλύτερη ήττα τους<sup>115</sup>. Ταυτόχρονα, καταλογίζεται emphatically η ευθύνη της συντριβής στον Ξέρξη, θέση που θα επαναληφθεί στην εξέλιξη του έργου, και προλέγονται οι πολιτικοκοινωνικές της συνέπειες.

---

<sup>113</sup> Garvie (2009: 234).

<sup>114</sup> Η περσική «ιστορία», όπως καταγράφεται στο δράμα, είναι μια διαδοχή ανεπιτυχών «ζεύξεων»: ζεύξη του Ελλήσποντου που οδήγησε στην αποτυχημένη προσπάθεια υποδούλωσης των Ελλήνων (ζυγός δουλείας), η οποία διέρρηξε τη συζυγία των ανδρόγυνων και απομάκρυνε το ζυγό από τα στόματα των υπηκόων.

<sup>115</sup> Rosenbloom (2006: 82).

# Κεφάλαιο 5

## Β' Επεισόδιο, στ. 598-622<sup>116</sup>:

### Η σκηνή των χοών

Οι είκοσι πέντε στίχοι που συνθέτουν το Β' επεισόδιο καλύπτονται αποκλειστικά από τη ρήση της Άτοσσας, γεγονός που καθιστά το συγκεκριμένο επεισόδιο μοναδικό παράδειγμα στην αισχύλεια δραματουργία, στο οποίο απουσιάζει και ο στοιχειώδης διάλογος με τον Χορό<sup>117</sup>. Η βασίλισσα, μετά από μια γενική εισαγωγή για τη διαχρονική ανθρώπινη στάση απέναντι στις εναλλαγές της τύχης (στ. 598-602), εμφανίζεται γεμάτη ανησυχίες και φόβο για το μέλλον (στ. 603-606), φέροντας τις υπεσχημένες από τους στίχους 523-525 εξιλαστήριες προσφορές για το νεκρό Δαρείο. Μολονότι δεν προσδιορίζεται η αιτία των φόβων, το ακροατήριο εύλογα τους συνδέει με την καταστροφή στις Πλαταιές, βασικό θέμα της σκηνής του Δαρείου.

Η εκτενής και λεπτομερής έκθεση του περσικού ολέθρου και ο θρήνος που προηγήθηκε δεν αφήνουν περιθώρια για επίδειξη πλούτου και εξουσίας. Η ίδια η βασίλισσα με μια περιληπτική εσωτερική αναδρομική αφήγηση στους στίχους 607-610 ενημερώνει ότι η πρώτη της εμφάνιση πραγματοποιήθηκε με την πρέπουσα βασιλική μεγαλοπρέπεια (στ. 607-608), αναφορά που συμβάλλει στη σκηνοθετική ανασύνθεση του έργου. Οι παρούσες συνθήκες και η κακή ψυχολογική κατάσταση στην οποία τώρα βρίσκεται η βασίλισσα επιβάλλουν σεμνότητα. Η ταραγμένη συναισθηματική της κατάσταση οπτικοποιείται στη λιτή εμφάνισή της και δηλώνεται ρητά με την «παροντική» αφήγηση στους στίχους 603-606. Η βασίλισσα είναι φοβισμένη καθώς διαπιστώνει την εχθρική διάθεση των θεών (στ. 604-605). Οι προσφορές της, όπως η ίδια είχε δηλώσει στους στίχους 523-526, στοχεύουν στον εξευμενισμό των θεών και την αποτροπή νέων συμφορών. Ο διαρκής φόβος της

---

<sup>116</sup> Κατά την άποψη του Garvie (2009: 249), οι στίχοι αυτοί μπορούν να θεωρηθούν ως σύντομο επεισόδιο, αν οι στ. 623-680 θεωρηθούν ως *στάσιμο*. Αν, ωστόσο, οι στ. 623-680 θεωρηθούν ως *κλητικός ύμνος*, τότε οι στ. 598-622 αποτελούν τμήμα του Β' επεισοδίου το οποίο εν προκειμένω εκτείνεται από το στ. 598 έως το στ. 851.

<sup>117</sup> Garvie (2009: 249).

Άτοσσας, ωστόσο, δεν επιτρέπει παρερμηνείες. Οι εκπεφρασμένοι φόβοι της βασίλισσας στο Α΄ επεισόδιο (στ. 155-248) επιβεβαιώθηκαν με το χειρότερο τρόπο. Το ακροατήριο ψυχανεμίζεται ότι και οι τωρινοί φόβοι της βασίλισσας για συνέχιση των συμφορών θα επιβεβαιωθούν. Υπ' αυτή την έννοια η παροντική αφήγηση της Άτοσσας δεν περιορίζεται μόνο στο αφηγηματικό «παρόν» αλλά εκτείνεται και στο μέλλον.

Το μεγαλύτερο τμήμα του Επεισοδίου καλύπτεται με μία εκτενή περιγραφή. Η αναλυτική παρουσίαση των προσφορών<sup>118</sup> (στ. 611-618) λειτουργεί επιβραδυντικά, δημιουργώντας μία ψυχολογική ανάπαυλα ανάμεσα στους θρήνους που ακούστηκαν στο Α΄ στάσιμο και την επιβαρυμένη με νέες συμφορές εμφάνιση του νεκρού Δαρείου στο Γ΄ επεισόδιο. Ταυτόχρονα, η εκτενής έκθεση των προσφορών επιτελεί και δραματικό σκοπό. Η επιμελημένη προετοιμασία και παρουσίαση των νεκρικών δώρων δικαιολογείται από το σκοπό τους, ο οποίος αποκαλύπτεται στο τέλος του λόγου της βασίλισσας (στ. 619-622), το ανακάλημα του πνεύματος του Δαρείου.

Οι τελευταίοι στίχοι του επεισοδίου (στ. 619-622) λειτουργούν ως πρόδρομη αφήγηση των όσων θα ακολουθήσουν, προετοιμάζοντας το ακροατήριο και για το περιεχόμενο του Β΄ στάσιμου και για τη σκηνή του Δαρείου (Γ΄ επεισόδιο). Οι συνεχείς αναφορές στο πρόσωπό του, στην Πάροδο, στο Α΄ επεισόδιο και στο Α΄ στάσιμο, η «εμφάνισή» του στο όνειρο της Άτοσσας, το οποίο σταδιακά επιβεβαιώνεται και, τέλος, η θετική προβολή της βασιλείας του σε αντίθεση με την καταστροφή που προξένησε η διακυβέρνηση του Ξέρξη έχουν προϊδεάσει το ακροατήριο για το σημαντικό ρόλο που του επιφυλάσσει ο Αισχύλος. Για την εμφάνιση, ωστόσο, του φάσματος του Δαρείου, οι θεατές ενημερώνονται λίγο πριν από την πραγματοποίησή της και επιτυγχάνει έτσι ο ποιητής για ακόμη μία φορά να τους εκπλήξει.

Τέλος, παρά την κυριαρχία των ρηματικών τύπων ενεστωτικού θέματος *έκφοβεῖ* (606), *έπευφημέῖε* (620), *άνακαλεῖσθε* (621), η δεύτερη σκηνική εμφάνιση της Άτοσσας παραπέμπει εμφανώς στο άμεσο μέλλον, δηλαδή στην εμφάνιση του φάσματος του Δαρείου και των νέων συμφορών που εκείνος θα προβλέψει. Ταυτόχρονα, το Β΄ επεισόδιο σηματοδοτεί την αλλαγή του δραματικού ρόλου της βασίλισσας. Η Άτοσσα, από πρόσωπο που αγνοεί και δια των ερωτήσεων αναζητά συμβουλές και πληροφορίες, εξελίσσεται σε

---

<sup>118</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το συμβολισμό έκαστης προσφοράς, βλ. Rosenbloom (2006: 83-84).

δρώντα χαρακτήρα, ο οποίος καθοδηγεί τη σκηνική δράση και επιδεικνύει δύναμη και εξουσία.



# Κεφάλαιο 6

## Β' Στάσιμο, στ. 623-680: Το ανακάλημα του Δαρείου

Ο Χορός ανταποκρίνεται θετικά στην πρόσκληση της βασίλισσας να συνοδεύσει με ύμνους τις προσφερόμενες χοές και να καλέσει το πνεύμα του *θεικού* Δαρείου. Το ανακάλημα των νεκρών με σκοπό τη νεκρομαντεία αποτελεί μέρος της λογοτεχνικής παράδοσης οι απαρχές της οποίας εντοπίζονται στην Οδύσσεια και συγκεκριμένα στην κάθοδο του Οδυσσέα στον Άδη. Ο Κορυφαίος του Χορού, μετά από μία σύντομη αναπαιστική εισαγωγή (στ. 623-632), στα τρία στροφικά ζεύγη και την επωδό που ακολουθούν απευθύνεται σε β' πρόσωπο στους *χθόνιους δαίμονες* και στο νεκρό Δαρείο (στ. 633-680).

Η εισαγωγή επιτελεί δραματική και σκηνοθετική λειτουργία. Δραματικά, δικαιολογεί την αποστροφή προς τους θεούς του Κάτω Κόσμου, λόγω της «αρμοδιότητάς» τους να στείλουν το νεκρό στον κόσμο των ζωντανών (στ. 626) και προς τον Δαρείο ο οποίος είναι ο μόνος που μπορεί να προσφέρει *γιατρεία* προλέγοντας το *πέρας* των δεινών (στ. 632), στοιχείο που προετοιμάζει το ακροατήριο για την εμφάνιση του νεκρού και τη χρησιμοδότηση στην οποία θα προβεί. Σκηνοθετικά, η προτροπή προς τη βασίλισσα να συνεχίσει να προσφέρει τις χοές, όπως διαφαίνεται από την ενεστωτική προστακτική στο στίχο 624, ταυτόχρονα με την παράκληση στους θεούς *πέμψατ' ἔνερθεν ψυχὴν ἑς φῶς* (630), μας πληροφορούν για τη θέση και την κινησιολογία του Χορού και της βασίλισσας επί σκηνής κατά τη διάρκεια της τελετουργίας.

Η στροφή α' πλαισιώνεται από δύο ερωτήματα στα οποία ο Κορυφαίος, απευθυνόμενος ἔμμεσα στον Δαρείο, εκφράζει την αγωνία του για το κατά πόσο ο *μακαρίτας ... ἰσοδαίμων βασιλεύς* (634) ακούει ταυτόχρονα με τον κλητικό ἕμνο, όπως επιτρέπει να εννοηθεί η επιλογή του ενεστώτα στο ρήμα *κλύει* (στ. 639), τα *αἶανῆ δύσθροα βάγματα* (636). Η εναγώνια επιδίωξη της επικοινωνίας του Χορού με το νεκρό βασιλιά υποκρύπτεται και στη

χρήση του μελλοντικού ρήματος *διαβοάσω*<sup>119</sup>. Φαινομενικά είναι αξιοπερίεργη η αναφορά σε μελλοντικό θρήνο τη στιγμή που αυτός εκδηλώνεται. Αίρεται, ωστόσο, η ανακολουθία, αν θεωρήσουμε ότι υπονοείται το ενδεχόμενο να μην ακούει ο Δαρείος και ο Χορός να αναγκαστεί να συνεχίσει το θρήνο του.

Η α' αντιστροφή που ακολουθεί περιλαμβάνει μία εκ νέου αποστροφή του Κορυφαίου προς τους χθόνιους θεούς και ταυτόχρονα επίκλησή τους, προκειμένου να συγκατανεύσουν για την επάνοδο του Δαρείου στον κόσμο των ζωντανών, όπως συνάγεται από την επιλογή των προτρεπτικών προστακτικών *ἀνέσατ'* (643) και *πέμπετε* (644). Μετάβαση από το χρονικό επίπεδο του παρόντος σε αυτό του παρελθόντος εντοπίζεται στους στίχους 645-646 με την επιλογή του ρήματος *ἐάλυψεν* (646). Η συμπύκνωση του ιστορικού παρελθόντος των Περσών σε δύο στίχους λειτουργεί ως, επιπλέον των άμεσων χαρακτηρισμών, έπαινος του Δαρείου. Είναι αξιοσημείωτη, επίσης, η κλιμάκωση που παρατηρείται στις υμνητικές απευθύνσεις του Χορού στον Δαρείο, οι οποίες αφενός υποβάλλουν τα αισθήματα του Χορού προς τον εκλιπόντα βασιλιά και αφετέρου προϊδεάζουν το ακροατήριο για τη βαρύτητα της σκηνής που θα ακολουθήσει.

Η β' στροφή, η οποία απευθύνεται άμεσα στον Άδη<sup>120</sup>, κλιμακώνει τους επαινετικούς χαρακτηρισμούς και επαναλαμβάνει την παράκληση για επάνοδο του νεκρού βασιλιά. Για δεύτερη φορά από την αρχή του Β' στάσιμου, ο Κορυφαίος παρακαλεί το θεό του Κάτω Κόσμου να στείλει στον επάνω κόσμο τον Δαρείο (στ. 650), δηλώνοντας τοιουτοτρόπως την αναγκαιότητα της μεσολάβησής του, αλλά και όλων των χθόνιων θεών, για την επάνοδο του νεκρού. Παράλληλα, η αναφορά που εντοπίζεται στους στίχους 647-648 συνεπικουρεί στην ποικιλόμορφη εκδήλωση αισθημάτων λατρείας από τον Χορό προς τον τέως βασιλιά του. Τέλος, στο στίχο 651 ο Δαρείος ονοματίζεται για πρώτη φορά στην επίκληση ως *Δαριᾶνα*, ενισχύοντας το εξωτικό ηχητικό αποτέλεσμα του ανακαλήματος και υπογραμμίζοντας τον ιδιαίτερο δεσμό μεταξύ Χορού και νεκρού βασιλιά<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> Για τις απόψεις σχετικά με τον χρόνο του ρήματος, αλλά και τα προβλήματα που εγείρει συνολικά η στροφή α', βλ. Broadhead (1960: 166-167) και Garvie (2009: 263-265).

<sup>120</sup> Ο θεός του κάτω κόσμου ονοματίζεται για πρώτη φορά στην επίκληση και τελευταίος στη σειρά, στοιχείο το οποίο πιθανόν δηλώνει τον ιεραρχικό τρόπο επικλήσεων των χθόνιων θεών.

<sup>121</sup> Rosenbloom (2006: 87).

Η β' αντιστροφή συνεχίζει και κλιμακώνει τον έπαινο του Δαρείου. Συγχρόνως, αιτιολογεί το ανακάλημα του Δαρείου με αναφορά στο ιδιαίτερο χάρισμά του, τη σύνεση και την επιτυχή διακυβέρνηση του στρατεύματος. Η περιληπτική εξωτερική αναδρομική αφήγηση του πολεμικού παρελθόντος του Δαρείου (στ. 653-654), από την οποία εσκεμμένα απουσιάζει οποιοσδήποτε υπαινιγμός για την καταστροφή στον Μαραθώνα, εξυπηρετεί τους δραματικούς σκοπούς του Αισχύλου. Ο απόλυτα επιτυχημένος νεκρός βασιλιάς διαφοροποιείται στο έπακρο από τον υπολανθάνοντα δεύτερο όρο σύγκρισης, το γιο του Ξέρξη, ο οποίος με τις υπέρμετρες φιλοδοξίες του κατέστρεψε το στράτευμα των Περσών. Σε αντίθεση, λοιπόν, με το γιο του, ο Δαρείος δεν τυφλώθηκε από την *άτη* και δεν προέβη σε λανθασμένες κρίσεις. Η αναδρομική αφήγηση συνεχίζεται στους στίχους 655-656, όπου στο επίκεντρο τίθεται η άψογη διακυβέρνηση του περσικού ναυτικού από τον Δαρείο, εν αντιθέσει με εκείνη του Ξέρξη<sup>122</sup>. Επιπροσθέτως, ο διττός χαρακτηρισμός του νεκρού ως *θεομήστορος* καθιστά αναγκαία την επάνοδό του και προϊδεάζει το ακροατήριο για την πρόρρηση νέων επικείμενων καταστροφών.

Το τρίτο στροφικό ζεύγος απευθύνεται στον Δαρείο, ο οποίος καλείται σε β' πρόσωπο να εγερθεί από τον τάφο του. Οι προτρεπτικές προστακτικές *ἦθι* (658), *ἴκοῦ* (658), *ἔλθ'* (659) και *βάσκε* (663) στην γ' στροφή, όπως και *φάνηθι* (666-667) στην γ' αντιστροφή, στις οποίες συνυπάρχει το ενεστωτικό με το αοριστικό θέμα, συνάδουν με την πράξη της *επιφάνειας* και την προβάλλουν ως εξελισσόμενη και βέβαιη. Ταυτόχρονα, η περιγραφή της σκευής του νεκρού στους στίχους 660-662 προετοιμάζει το ακροατήριο για τη μεγαλοπρεπή εμφάνιση του ειδώλου του Δαρείου στο στίχο 681. Η αντιδιαστολή του ευτυχισμένου παρελθόντος και της διακυβέρνησης του Δαρείου με το δυστυχισμένο, εξαιτίας των επιλογών του Ξέρξη, παρόν οπτικοποιείται στη διαμετρικά αντίθετη εξωτερική εμφάνιση. Ο Δαρείος εμφανίζεται με κάθε μεγαλοπρέπεια, ενώ ο Ξέρξης θα εμφανιστεί, πέρα από κάθε ρεαλισμό<sup>123</sup>, με τα ρούχα που έσκισε μετά από την καταστροφή στη Σαλαμίνα.

Στην γ' αντιστροφή προσδιορίζεται ο σκοπός της επίκλησης. Με τη χρήση της υποτακτικής του ενεστώτα στο ρήμα *κλύης* (στ. 665), σε συνδυασμό με την περιληπτική αναδρομική αφήγηση των στίχων 667-670, ο Αισχύλος προετοιμάζει τους θεατές για το περιεχόμενο του

<sup>122</sup> Η ειδικότερη αναφορά στο ναυτικό συνάγεται από τη χρήση του σπάνιου ρήματος *ποδούχει*. Για περαιτέρω πληροφορίες, βλ. Garvie (2009: 268).

<sup>123</sup> Δεν υπόκειται σε λογικό έλεγχο η εμφάνιση του Ξέρξη στην Περσία με τα ίδια ρούχα που φορούσε κατά τη διάρκεια της ναυμαχίας.

Γ' επεισοδίου, στο οποίο ο Δαρείος θα ενημερωθεί για την πανωλεθρία του στρατού και τη συμφορά που προκάλεσε ο Ξέρξης. Η χρήση του παρακειμένου στα ρήματα *πεπόταται* (668) και *ἄλωλεν* (670) διαπλέκει το παρελθόν με το παρόν επισημαίνοντας τα παροντικά επακόλουθα της παρελθούσης συμφοράς.

Τέλος, η επωδός αρχίζει με αποστροφή στον Δαρείο και μία περιληπτική εξωτερική αναδρομική αφήγηση στο θάνατό του και στους γενναιόδωρους θρήνους που του απέδωσαν (στ. 674). Ολοκληρώνεται με το θρήνο για την καταστροφή των περσικών πλοίων, τα οποία δεν είναι πλέον πλοία λόγω του αφανισμού τους (στ. 679-680). Η τελευταία αναδρομική αφήγηση ανακαλεί στη μνήμη του αθηναϊκού κοινού την πανωλεθρία του περσικού ναυτικού στη Σαλαμίνα και ενισχύει την πατριωτική τους υπερηφάνεια. Το ενδιάμεσο τμήμα της επωδού είναι αβέβαιο<sup>124</sup>.

Συμπερασματικά, το Β' στάσιμο εξακτινώνεται και στα τρία χρονικά επίπεδα επιτελώντας πολλαπλές λειτουργίες. Οι παροντικές αφηγήσεις ενημερώνουν το ακροατήριο για τις επί σκηνής ενέργειες, την τελετουργία του ανακαλήματος, ενταγμένες, ενδεχομένως, στο κανονιστικό πλαίσιο αντίστοιχων τελετών. Οι αναδρομικές αφηγήσεις, είτε λειτουργούν ως έπαινοι του Δαρείου μέσω των αναφορών στην περίοδο της βασιλείας του για να προβληθεί emphaticά η αποτυχημένη διακυβέρνηση του Ξέρξη, είτε εκφράζουν το διαρκή πόνο του Χορού με τις περιληπτικές επαναληπτικές αναφορές στην αναπάντεχη τραγωδία και τα αποτελέσματά της. Τέλος, το μελλοντικό χρονικό επίπεδο διαφαίνεται μέσω του προΐδεασμού του ακροατηρίου για το θεματικό περιεχόμενο του Γ' επεισοδίου που ακολουθεί και την εμφάνιση του Δαρείου.

---

<sup>124</sup> Για περαιτέρω πληροφορίες, βλ. Garvie (2009: 272-273).

# Κεφάλαιο 7

## Γ' Επεισόδιο, στ. 681-851: Η σκηνή του Δαρείου

Το Γ' επεισόδιο καλύπτεται από την εμφάνιση του ειδώλου του Δαρείου, ο οποίος αποδεχόμενος την επίκληση του Χορού και τις χοές της βασίλισσας κατόρθωσε να κερδίσει από τους χθόνιους θεούς λίγο χρόνο στον επάνω κόσμο, όπως ο ίδιος ομολογεί (στ. 685-692). Η εμφάνιση του φάσματος εκπλήσσει το ακροατήριο αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί εντελώς αναπάντεχη δεδομένων και των σχετικών υπαινιγμών στο όνειρο της βασίλισσας και των ρητών αναφορών στους στίχους 619-622. Πρόκειται για την εντυπωσιακότερη σκηνή του έργου με καίριο δραματικό ρόλο, η οποία διαιρείται σε δύο μέρη: α) τους στίχους 681-758, στους οποίους ο Δαρείος μεταβαίνει από την άγνοια στη γνώση, μαθαίνοντας σταδιακά από τη γυναίκα του την αιτία του καλέσμάτος του και β) τους στίχους 759-851, στους οποίους ο Δαρείος αποσαφηνίζει τα αίτια της ήττας και προειδοποιεί για την επικείμενη καταστροφή.

### 7.1 Α' Μέρος: στίχοι 681-758

Η αρχική αποστροφή του ειδώλου του Δαρείου προς τον Χορό και όχι προς την Άτοσσα δικαιολογείται δραματικά. Το φάσμα απευθύνεται πρώτα σε αυτούς που τον κάλεσαν με *ψυχαγωγοῖς γόοις* (687). Επιπλέον, η τραγωδία της Περσίας, όπως αντιπροσωπεύεται από τον Χορό, πρέπει να παρουσιαστεί πριν από την τραγωδία του Ξέρξη, η οποία αντιπροσωπεύεται από την Άτοσσα<sup>125</sup>. Τα πρώτα λόγια του νεκρού βασιλιά τονίζουν emphatically το μέγεθος του πόνου που πλανάται στην πόλη, όπως και την άγνοιά του για την αιτία του. Η χρήση αρκτικών χρόνων *πονεῖ* (682), *στένει*, *κέκοπται* και *χαράσσεται* (683), *ταρβῶ* (685), *θρηνεῖ* (686) και *καλεῖσθέ* (688), σε συνδυασμό με τις δύο ερωτήσεις (στ. 681-682 και στ. 693), αφενός υπογραμμίζουν τη θλίψη που ενέσκηψε στους Πέρσες καθώς και τη διάρκειά της, ενώ

---

<sup>125</sup> Garvie (2009: 274).

αφετέρου τονίζουν την άγνοια του Δαρείου για τις παρούσες συμφορές και την αγωνία του να μάθει την αιτία του πόνου. Η προστακτική *τάχυνε* (692) υπονοεί ενδεχομένως τη διαφαινόμενη απροθυμία του Χορού να απαντήσει στο ερώτημα του Δαρείου το οποίο τέθηκε εξ αρχής (στ. 682).

Ο Χορός αδυνατεί να απαντήσει στις ερωτήσεις του ειδώλου, παρά την επαναλαμβανόμενη προτροπή του τελευταίου (στ. 697-699), από συστολή ενώπιον του νεκρού βασιλιά (στ. 694-696) και από φόβο μήπως τον στενοχωρήσει (στ. 697-699). Η επανάληψη των ενεστωτικών ρημάτων *σέβομαι* (694, 695) και *δίομαι* (700, 701) αποδεικνύει τα αισθήματα υπέρμετρου σεβασμού που εξακολουθεί να τρέφει ο Χορός για τον προηγούμενο βασιλιά του, καθώς και την ταραγμένη συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Η επιβράδυνση που παρατηρείται στην αδυναμία ενημέρωσης του Δαρείου από τους Γέροντες μεγεθύνει το δραματικό αποτέλεσμα της εμφάνισης του ειδώλου. Ο Χορός φοβάται να μιλήσει όχι γιατί εμφανίστηκε ενώπιόν του ένα είδωλο, αλλά γιατί αυτό είναι ο βασιλιάς προς τον οποίο αισθάνονταν τον ίδιο φόβο και ενόσω εκείνος ζούσε<sup>126</sup>. Η επιβράδυνση αποσκοπεί ενδεχομένως και στην ψυχική προετοιμασία της Άτοσσας και επανάκτηση της ψυχραιμίας της, καθώς εκείνη θα αναλάβει ρόλο πληροφοριοδότη σχετικά με την τραγωδία του Ξέρξη.

Ο περιορισμένος χρόνος που διαθέτει ο νεκρός Δαρείος στον κόσμο των ζωντανών δεν του επιτρέπει να χρονοτριβήσει και ως εκ τούτου στρέφεται στη γυναίκα του καλώντας την, αφού σταματήσει τους θρήνους (στ. 705), να μιλήσει ξεκάθαρα. Ταυτόχρονα, την ενθαρρύνει με ένα γνωμικό —*πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ θαλάσσης, πολλὰ δ' ἐκ χέρσου κακὰ / γίγνεται θνητοῖς*— που υπονοεί τον όλεθρο του Ξέρξη σε στεριά και θάλασσα. Η Άτοσσα απαντά με μια σύντομη εξωτερική αναδρομή στη βασιλεία του Δαρείου (στ. 709-711) η οποία emphaticά δηλώνει το μέγεθος της επιτυχημένης διακυβέρνησής του, για να την αντιδιαστείλει ακολούθως με την παροντική δυστυχία (στ. 712-713). Ο τελευταίος στίχος της απάντησής της αποτελεί μία άκρως περιληπτική αναδρομική αφήγηση η οποία συμπυκνώνει την αιτία του πόνου: *διαπεπόρθηται τὰ Περσῶν πράγμαθ'.*

---

<sup>126</sup> Ό.π. 274.

Ακολουθεί μια μακρά στιχομυθία μεταξύ του ειδώλου και της Άτοσσας<sup>127</sup> (στ. 715-738) η οποία εκτείνεται στο παρελθοντικό χρονικό επίπεδο, όπως γίνεται αντιληπτό από την επιλογή ρηματικών τύπων ιστορικών χρόνων: *ἦλθε* (715), *κατέφθαρται* (716, 729), *έστρατηλάτει* (717), *κενώσας* (718), *έμώρανεν* (719), *ἦνυσεν* (721, 726), *έξευξεν* (722), *έξέπραξεν* (723), *ξυνήψατο* (724) *ώλεσε* (728), *άπώλεσεν* (733), *μολεῖν* (736), οι οποίοι αποδίδουν περιληπτικά την εκστρατεία, την ήττα και τη διάσωση του Ξέρξη. Ο περιορισμένος χρόνος που διαθέτει το φάσμα επιβάλλει τη συμπύκνωση των γεγονότων, τα οποία οι θεατές γνωρίζουν ήδη από την αγγελική ρήση. Η κυριαρχία του αοριστικού θέματος emphaticά τονίζει το οριστικό και αμετάκλητο της ήττας. Σκόπιμα απουσιάζει οποιαδήποτε νύξη στην καταστροφή της Αθήνας από τους Πέρσες και στο τμήμα του περσικού στρατού που παρέμεινε στην Ελλάδα υπό τις διαταγές του Μαρδόνιου (στ. 716). Και οι δύο ελλείψεις εξυπηρετούν την προβολή της τραγικής μοίρας των Περσών και την κλιμάκωσή της, η οποία θα κορυφωθεί στην προφητεία του ειδώλου για την καταστροφή στις Πλαταιές ως επακόλουθο υβριστικής συμπεριφοράς.

Το περιεχόμενο των ερωτήσεων που απευθύνει το φάσμα του Δαρείου πιστοποιεί την πλήρη άγνοιά του: του διαφεύγει η αιτία της συμφοράς, ο αρχηγός της εκστρατείας, ο τόπος της συμπλοκής, ο τρόπος διέλευσης του Ελλησπόντου, η τύχη του Ξέρξη. Η emphaticή προβολή της έλλειψης γνώσης του νεκρού Δαρείου στοχεύει αφενός στη μετρημένη ανάδειξη της πατριωτικής υπερηφάνειας των θεατών, οι οποίοι για δεύτερη φορά, μετά τη σκηνή του Αγγελιαφόρου, γίνονται μάρτυρες της ήττας, και αφετέρου στην παρουσίαση της τραγωδίας του Ξέρξη και στην προετοιμασία για την εμφάνισή του. Η Άτοσσα, ωστόσο, παραθέτει μία πληροφορία, η οποία δεν ειπώθηκε από τον Αγγελιαφόρο: *Άσμενον μολεῖν γέφυραν έν δυοῖν ζευκτηρίαν* (736). Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Ξέρξης συνόδευσε το στρατό του καθ' όλη τη διάρκεια της υποχώρησης. Όταν έφτασε στον Ελλήσποντο και είδε ότι η γέφυρά του είχε καταστραφεί, πέρασε με πλοία στην Άβυδο. Άλλη εκδοχή υποστηρίζει ότι ο Ξέρξης άφησε το στρατό του στην Ηιόνα (του Στρυμόνα) και ο ίδιος με φοινικικό πλοίο επέστρεψε στην Ασία<sup>128</sup>. Η επιλογή του Αισχύλου να εμφανίσει τη γέφυρα άθικτη και η

---

<sup>127</sup> Οι αναλογίες μεταξύ της συνάντησης Άτοσσας-Χορού στο Α' επεισόδιο και Ειδώλου-Άτοσσας στο Γ' επεισόδιο είναι εμφανείς: η μεγαλοπρεπής εμφάνιση, το έντονο αίσθημα ανησυχίας, η άγνοια η οποία μέσω ερωταποκρίσεων μεταβάλλεται σε γνώση. Πρβ. Rosenbloom (2006: 89). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Garvie (2009: 274) με τη σκηνή της συνομιλίας Δαρείου-Άτοσσας ο Αισχύλος αρχίζει να πειραματίζεται με τις δραματικές δυνατότητες του διαλόγου μεταξύ δύο υποκριτών.

<sup>128</sup> Broadhead (1960: 184).

εμφατική αναφορά στη ζεύξη των ακτών προετοιμάζει τους θεατές για τις επικρίσεις που θα εκφράσει ο Δαρείος στη ρήση του εναντίον του Ξέρξη για την εν λόγω ενέργεια<sup>129</sup>.

Το μέρος αυτό της σκηνής ολοκληρώνεται με το πρώτο από τα τρία τμήματα της Δαρείου ρήσεως. Στους στίχους 739-752 το φάσμα του βασιλιά, σε μία εκτενή εξωτερική αναδρομική αφήγηση, αναστοχάζεται τα τραγικά γεγονότα. Αρχικά, διαπιστώνει και πληροφορεί τους εσωτερικούς και εξωτερικούς θεατές ότι στην άνευ προηγουμένου καταστροφή εκπληρώνονται οι χρησμοί που ήλπιζε ότι θα πραγματοποιούνταν αργότερα (στ. 739-741). Πρόκειται ενδεχομένως για εφεύρεση του Αισχύλου, που δικαιολογεί τη γνώση που πρέπει ο Δαρείος να κατέχει και για να συμβουλευσει αποτελεσματικά και για να προφητεύσει τα μελλούμενα<sup>130</sup>. Επιπροσθέτως, κατονομάζεται για πρώτη φορά στο δράμα ο Δίας ως ο θεός που είναι υπεύθυνος για την πραγματοποίηση των χρησμών που πρόβλεψαν την καταστροφή της Περσίας. Η τρέλα, ωστόσο, του Ξέρξη που δηλώθηκε στους στίχους 724-725 επιτάχυνε την υλοποίησή τους. Η αναδρομή με τη χρήση ρηματικών τύπων ιστορικών χρόνων όπως *ἤλθε* (739), *ἀπέσκηψεν* (740), *ἤρχουν* (741), *οὐ κατειδώς ἤνυσεν* (744) *ἤλιπε* (746), *μετερρύθμιζε* (747), *περιβαλῶν* (748), *ἄετ'* (749), *εἶχε* (751), υπογραμμίζει την τετελεσμένη εκπλήρωση των —άγνωστων στους θεατές— παλαιών χρησμών. Ταυτόχρονα, οι ευθύνες της καταστροφής επιρρίπτονται ευθέως στον Ξέρξη: στην άγνοια και στο θράσος της νιότης του (στ. 744), στη νόσο του μυαλού του (στ. 750-751) που τον οδήγησαν να πιστέψει ότι θα μπορούσε να ζεύξει σαν δούλο τον ιερό Ελλήσποντο. Η αναδρομή στους χρησμούς και στην υπαιτιότητα του Ξέρξη επιτρέπει στον Αισχύλο να αναπτύξει την άποψή του περί συνέργειας του θεϊκού και ανθρώπινου παράγοντα<sup>131</sup> και να θέσει το θέμα της ύβρεως του Ξέρξη.

Το γνωμικό που παρεμβάλλεται στο στίχο 742 *ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χῶ θεὸς συνάπτεται* με την υπερχρονική του ισχύ προϊδεάζει το ακροατήριο για την αλλαγή του ρόλου του φάσματος: από πρόσωπο που αγνοεί το παρόν θα μετατραπεί σε έγκυρο γνώστη του παρελθόντος και του μέλλοντος. Παρόμοια λειτουργία επιτελούν οι καταληκτικοί στίχοι 751-752 όπου με τη διαπλοκή και των τριών χρονικών επιπέδων ο νεκρός βασιλιάς εκφράζει τους «παροντικούς» φόβους του για ενδεχόμενη «μελλοντική» απώλεια του

---

<sup>129</sup> Garvie (2009: 291).

<sup>130</sup> Ό.π. 292-293.

<sup>131</sup> Ό.π. 274.



πλούτου που με κόπο απέκτησε στο «παρελθόν». Η ανησυχία του ανακαλεί στο ακροατήριο το φόβο της βασίλισσας για τη μεταστροφή του *όλβου* (στ. 163-164) και το όραμα του Χορού για το τέλος του φόρου υποτελείας (στ. 584-590). Στο τέλος, η Άτοσσα με μία εξωτερική αναδρομική αφήγηση επιχειρεί να μετριάσει την υπευθυνότητα του γιου της καταλογίζοντας ευθύνες στους κακούς συμβούλους του που τον οδήγησαν να εκστρατεύσει στην Ελλάδα (στ. 753-754). Ο ιστορικός ενεστώτας, που χρησιμοποιείται στους ρηματικούς τύπους *διδάσκειται* (753), *λέγουσι* (754), *αΐμάζειν* (754), *αΐξάνειν* (756), *κλύων* (757) συμβάλλει στην αμεσότητα και την παραστατικότητα της αφήγησης και δηλώνει εμφατικά την κατ' επανάληψη αρνητική επίδραση των κακών συμβούλων στον ψυχισμό του Ξέρξη.

## 7.2 Β' Μέρος: στίχοι 759-851

Στο Β' μέρος της σκηνής το ενδιαφέρον εστιάζεται στη δεύτερη (στ. 759-786) και στην τρίτη υποεπότητα (στ. 800-842) της *ρήσεως* του Δαρείου. Το μεγαλύτερο τμήμα τους καλύπτεται από δύο εξωτερικές περιληπτικές αναδρομικές αφηγήσεις: η πρώτη συμπληρώνει τις γνώσεις του αθηναϊκού κοινού για το παρελθόν της περσικής αυτοκρατορίας και η δεύτερη ενημερώνει τους εσωτερικούς θεατές και υπενθυμίζει στους εξωτερικούς τις ανόσιες καταστροφές που οι Πέρσες προξένησαν στην Αθήνα. Τέλος, εντοπίζεται και μία πρόδρομη εξωτερική αφήγηση που αφορά στην επικείμενη ήττα του Μαρδόνιου στις Πλαταιές.

Αρχικά, το φάσμα του Δαρείου αναλογιζόμενο το μέγεθος της συμφοράς απαντά στην Άτοσσα με μία εκτενή εξωτερική αναδρομική αφήγηση (στ. 761-781), η οποία συνοπτικά διατρέχει όλη τη βασιλική διαδοχή των Περσών: από τον Μήδο (στ. 765) έως και τη βασιλεία του Δαρείου. Έξι πρόγονοι του Ξέρξη αναφέρονται στον κατάλογο των βασιλιάδων και εκτίθενται συνοπτικά τα κατορθώματα των περισσοτέρων, χωρίς να αποσιωπάται ο *επαίσχυντος* Μάρδος. Η συσσώρευση ρηματικών τύπων αοριστικού θέματος, όπως ενδεικτικά *έξεκείνωσ'* (761), *ώπασεν* (762), *ήνυσεν* (766), *έθηκε* (768) *έκτησατο* (770), *ήλασεν* (771), *ήρξεν* (774) κ.α., δηλώνει εμφατικά το τέλος των στρατιωτικών επιτυχιών και των ευτυχημένων ημερών. Απέναντι σ' αυτούς και τη βασιλεία τους ο νεκρός Δαρείος τοποθετεί τον γιο του, η αποτυχία του οποίου μεγεθύνεται συγκρινόμενη όχι μόνο με το πλήθος των επιτυχημένων ηγετών αλλά και με την επονείδιστη διακυβέρνηση του Μάρδου. Η επιβράδυνση, επομένως, που παρατηρείται στο χωρίο δικαιολογείται από το δραματικό αποτέλεσμα. Τέλος, με την παροντική αφήγηση των στίχων 782-783 ο Δαρείος επικρίνει τον

γιο του επειδή *νέα φρονεῖ* (782) και λησμονεῖ τις πατρικές συμβουλές (στ. 783). Η επιλογή του ενεστώτα προσδίδει διάρκεια στην περιορισμένη πνευματική ικανότητα του Ξέρξη, η οποία προβάλλεται ως αίτιο της αποτυχίας.

Η ερώτηση του Χορού που ακολουθεί (στ. 787-789), με την οποία ζητείται συμβουλή από το νεκρό Δαρείο για το καλό όλου του λαού, ανταποκρίνεται στο σκοπό του ανακαλέματος όπως δηλώθηκε στους στίχους 631-632. Η πρακτική συμβουλή που δίνει το είδωλο στους στίχους 790-791 αφορά στο χρονικό επίπεδο του διηνεκούς μέλλοντος, ως προς τους εσωτερικούς θεατές, προετοιμάζοντας ταυτόχρονα το αθηναϊκό ακροατήριο για το άκουσμα της συντριβής στις Πλαταιές, καθώς οι τελευταίοι γνωρίζουν ότι η συμβουλή έχει ήδη παραβιαστεί. Στο σύντομο διάλογο μεταξύ φάσματος και Χορού που ακολουθεί (στ. 793-799) ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συγκερασμός και των τριών επιπέδων στους στίχους 796-797. Ο ρηματικός τύπος *μείνας* (796) αφορά σε παρελθοντικό γεγονός, το οποίο σκοπίμως αποσιωπήθηκε από τον Αγγελιαφόρο, προκειμένου να προκληθεί η έκπληξη και η αγωνία του Χορού. Το ρήμα *κυρήσει* (797) μεταθέτει την καταστροφή του στρατού στο μέλλον, ενώ ο χρονικός δείκτης *νῦν* (796) ενσωματώνει στην αφήγηση το χρονικό επίπεδο του παρόντος. Η διαπλοκή των χρονικών επιπέδων υπογραμμίζει την άρρηκτη διασύνδεση μεταξύ των ενεργειών του παρελθόντος και των αποτελεσμάτων τους στο παρόν και στο μέλλον. Πρόκειται, βέβαια, για σαφή αναφορά στην ήττα του Μαρδόνιου στις Πλαταιές, προφητεία που θα ολοκληρωθεί στο τρίτο και εκτενέστερο μέρος της Δαρείου *ρήσεως*. Όσον αφορά στη δραματική λειτουργία της εν λόγω αφήγησης, αυτή εξυπηρετεί την οικονομία του δράματος, προκαλώντας το αγωνιώδες ενδιαφέρον του Χορού να ενημερωθεί πληρέστερα και προετοιμάζοντας σταδιακά το κοινό για το άκουσμα της είδησης της σφαγής των Περσών στις Πλαταιές.

Απαντώντας στις εναγώνιες ερωτήσεις του Χορού το φάσμα του Δαρείου ενημερώνει, αρχικά, τους εσωτερικούς θεατές με μια σύντομη εξωτερική αναδρομική αφήγηση (803-804) ότι ένα τμήμα του στρατού του ο Ξέρξης το άφησε στην Ελλάδα *κεναῖσιν ἐλπίσιν πεπεισμένος* (στ. 804). Η αναφορά στις φρούδες ελπίδες που οδηγούν στην καταστροφή αποτελεί κοινό λογοτεχνικό τόπο<sup>132</sup>. Ο ιστορικός ενεστώτας που επιλέγεται στο ρήμα *λείπει* (804) συνδέει την αναδρομική αφήγηση με την παροντική που ακολουθεί (στ. 805-806)

---

<sup>132</sup> Βλ. Garvie (2009: 309-310).

δημιουργώντας μία αδιάσπαστη συνέχεια. Το ενδιαφέρον του Αισχύλου επικεντρώνεται στην περιγραφή της τοποθεσίας, δεδομένου του δραματικού περιορισμού να δώσει λεπτομέρειες της ίδιας της σύγκρουσης, λόγω της μελλοντικής της προοπτικής. Ακολούθως, προϊδεάζει το ακροατήριο στους στίχους 807-808 για την καταστροφή του εναπομείναντος εκστρατευτικού σώματος ως τιμωρία της ύβρεώς του. Η επιλογή του ενεστώτα στο ρηματικό τύπο *έταμμένει* (807) δηλώνει τη βεβαιότητα πραγματοποίησης του γεγονότος.

Εν συνεχεία, η συμπληρωματική αναδρομική αφήγηση που εντοπίζεται στους στίχους 809-812 υπενθυμίζει στους εξωτερικούς θεατές τις ανίερες καταστροφές στις οποίες προέβησαν οι Πέρσες, πληροφορώντας ταυτόχρονα και τα δραματικά πρόσωπα για αυτές. Για πρώτη φορά η ευθύνη της καταστροφής καταλογίζεται σε όλους τους Πέρσες, η συμπεριφορά των οποίων απέναντι στους θεούς ήταν υβριστική. Ως τιμωρία για όσα ανίερα έπραξαν (*κακῶς δράσαντες*, στ. 813) αναδεικνύεται κατ' αναλογία και η παρούσα (στ. 813-814) και η επικείμενη συμφορά (στ. 814). Στο χωρίο (στ. 813-815) είναι εμφανής η διαπλοκή των τριών χρονικών επιπέδων σε μία αλληλουχία ενεργειών οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με σχέση αιτίου και αποτελέσματος. Ο Αισχύλος δημιουργεί την εντύπωση ότι η καταστροφή που επίκειται είναι χειρότερη από ό,τι έχει ήδη ακουστεί, στοιχείο που επιτυγχάνει τη συνεχή κλιμάκωση των συναισθημάτων που εκτείνεται και μετά την ολοκλήρωση του έργου.

Ακολούθως, το είδωλο του νεκρού βασιλιά προβαίνει σε εκτενή και σαφή πρόρρηση της επικείμενης σφαγής στις Πλαταιές στους στίχους 816-820. Η εξωτερική προδρομική αφήγηση εδράζεται στους δύο ρηματικούς τύπους μελλοντικού χρόνου: *ἔσται* (816) και *σημανοῦσιν* (819). Η περιγραφή του πεδίου της μάχης επιτυγχάνει, πέρα από την παραστατικότητα του αφηγούμενου γεγονότος, και τη συναισθηματική εμπίωση του ακροατηρίου. Επίσης, ο Αισχύλος εστιάζει και στο μακροπρόθεσμο ηθικό δίδαγμα της επικείμενης συμφοράς, μεγεθύνοντας την τραγικότητα των δραματικών προσώπων. Η ήττα στις Πλαταιές θα παραδειγματίσει τους ανθρώπους τριών γενεών, οι οποίοι θα διδαχθούν ότι όντας θνητός δεν πρέπει να υπερβαίνεις τα ανθρώπινα όρια (στ. 820). Από το στίχο 820 έως το στίχο 831 ο Αισχύλος παρουσιάζει μία δεύτερη ερμηνεία της καταστροφής με επίκεντρο την *ύβρι*. Με την επιλογή του ενικού αριθμού στο στίχο 820 ο ποιητής μεταβαίνει από τη συλλογική ευθύνη στην ατομική, την *ύβρι* του Ξέρξη, και θέτει το σχήμα *ύβρις* —

άτη — θρήνος (στ. 821-828 και 831). Κατά τον Rosenbloom<sup>133</sup>, η ενοχή και η συνακόλουθη τιμωρία καταλογίζεται και στους Πέρσες και στον Ξέρξη. Η ήττα στις Πλαταιές παρουσιάζεται ως τιμωρία για την ασεβή συμπεριφορά των Περσών εναντίον των θεών με τις καταστροφές που προξένησαν στα ιερά (συλλογική ευθύνη) αλλά και του ίδιου του Ξέρξη (ατομική ευθύνη), ο οποίος προσβάλλει τους θεούς *ὑπερκόμπω θράσει* (στ. 831). Το σχήμα αυτό διατρέχει όλο το δράμα: τέθηκε από τον Χορό στην Πάροδο (στ. 93-100), υπονοήθηκε από τον Αγγελιαφόρο (στ. 361-362), παραστάθηκε (ο θρήνος) στο Α' στάσιμο. Το φάσμα του Δαρείου αναγνωρίζει σε αυτό το σχήμα την έναρξη, τη μέση και το τέλος της εκστρατείας του Ξέρξη. Ως εκ τούτου, οι Πέρσες δραματοποιούν τη μετάβαση από την *ύβρι* στην *άτη*, η οποία καταλήγει στον τραγικό θρήνο.

Ο νεκρός βασιλιάς, ολοκληρώνοντας τον λόγο του και την εμφάνισή του επί σκηνής, απευθύνει οδηγίες και στον Χορό και στην Άτοσσα σχετικά με την υποδοχή του Ξέρξη (829-838). Η δραματική λειτουργία των τελευταίων του συμβουλών είναι εναργής. Οι εσωτερικοί και εξωτερικοί θεατές προετοιμάζονται για την τελευταία σκηνή του δράματος, την εμφάνιση του Ξέρξη. Επίσης, απομακρύνεται σκόπιμα<sup>134</sup> η Άτοσσα από τη σκηνή (στ. 832-838) δημιουργώντας σε συνδυασμό με τους στίχους 849-850 *μη εκπληρούμενη προσδοκία* στο ακροατήριο για την επανεμφάνισή της. Τέλος, επιβεβαιώνεται το όνειρο της Άτοσσας στο οποίο ο Δαρείος επέδειξε οίκτο προς τον Ξέρξη. Στο στίχο 837 για πρώτη και τελευταία φορά επιδεικνύει ο νεκρός βασιλιάς επί σκηνής συμπάθεια προς τον γιο του.

Η σκηνή ολοκληρώνεται με τα τελευταία στο δράμα λόγια της βασίλισσας (στ. 845-851). Η παροντική αφήγηση των στίχων 845-848 δηλώνει το μέγεθος και τη διάρκεια του ψυχικού της πόνου, στοιχείο που επιτυγχάνεται με την επιλογή του ενεστώτα (*έσέρχεται, δάκνει*). Συγχρόνως, επισημαίνεται και η βασική αιτία του πόνου η οποία είναι η ατιμωτική εμφάνιση του Ξέρξη με τα σχισμένα ρούχα. Συνεπώς στο ρόλο και το χαρακτήρα της, η βασίλισσα δεν ταραζεται τόσο από το άκουσμα των μελλοντικών συμφορών που θα πλήξουν τους Πέρσες, καθώς δεν αφορούν τον γιο της. Το μόνιμο και αποκλειστικό ενδιαφέρον της παραμένει ο Ξέρξης και το κύρος της θέσης του, το οποίο συμβολίζεται και στη μεγαλοπρεπή ενδυμασία. Εν συνεχεία, οι στίχοι 849-850, λειτουργώντας ως πρόδρομη

---

<sup>133</sup> Rosenbloom (2006: 104, 108).

<sup>134</sup> Δίνεται ο απαραίτητος χρόνος στον ηθοποιό που παίζει την Άτοσσα και τον Ξέρξη να ετοιμαστεί για την τελευταία σκηνή. Εξάλλου, ενδεχόμενη συνάντηση μάνας-γιου θα αποσπούσε την προσοχή του ακροατηρίου από το δράμα της ήττας και των ηθικών της επιπτώσεων.

αφήγηση (*εἶμι, πειράσομαι*), ενημερώνουν τους θεατές για την αναχώρησή της από τη σκηνή και τη δικαιολογούν. Ωστόσο, για δεύτερη φορά στο δράμα<sup>135</sup> το αθηναϊκό κοινό θα εκπλαγεί με την ακύρωση της επανεμφάνισης της Άτοσσας και της προσφοράς καινούριας ενδυμασίας στον Ξέρξη, η οποία υπονοείται στο ρήμα *πειράσομαι* (850). Η επιλογή του συγκεκριμένου ρήματος δημιουργεί αβεβαιότητα ως προς την επικείμενη εξωτερική εμφάνιση του Ξέρξη. Ο βασιλιάς δύναται να εμφανιστεί είτε με βασιλική στολή είτε με τα σχισμένα του ρούχα.

Σύμφωνα με τον Garvie<sup>136</sup>, η σκηνή του φάσματος του Δαρείου επιτελεί διακριτές δραματικές λειτουργίες, στις οποίες η συμβολή των αναχρονιών είναι καθοριστική. Ο πρώτος δραματικός σκοπός της είναι να αναπαρασταθεί σε όλο της το εύρος η αντίθεση ανάμεσα στην επιτυχημένη διακυβέρνηση του Δαρείου και την αποτυχημένη του Ξέρξη. Σε αυτό συμβάλλει και η μεγαλοπρεπής σκηνική παρουσία του πρώτου που θα αντιτεθεί στα ράκη του δεύτερου. Αφηγηματολογικά, η αντίθεση τονίζεται με τον «κατάλογο» των προγόνων και της προσφοράς τους, σε αντίστιξη με τη συμφορά που προξένησε ο Ξέρξης.

Δεύτερη σημαντική λειτουργία της σκηνής είναι η συμβολή της στη δημιουργία νέου αρνητικού προαισθήματος για τις μελλούμενες συμφορές, μέσω της πρόρρησης για την καταστροφή στις Πλαταιές. Ταυτόχρονα, κλιμακώνεται η τραγικότητα των χαρακτήρων, οι οποίοι όχι μόνο δεν βρίσκουν «θεραπεία» στους πόνους τους, αλλά και επιβαρύνονται με το φόβο μελλοντικών συμφορών. Για το αθηναϊκό κοινό, ωστόσο, η μάχη των Πλαταιών είναι τετελεσμένη και η αναφορά σε αυτήν εξυπηρετεί την τόνωση της πατριωτικής τους υπερηφάνειας.

Τέλος, η σκηνή του Δαρείου παρουσιάζει μία ερμηνεία της καταστροφής. Ο Ξέρξης *έζηξε* τον Ελλήσποντο και με την πράξη του προκάλεσε τον θεό της θάλασσας, τον Ποσειδώνα. Ωστόσο, η ενέργεια αυτή δεν χαρακτηρίζεται ως *ύβρις*, αλλά ερμηνεύεται ως αποτέλεσμα της έλλειψης ευβουλίας του Ξέρξη (στ. 746), ο νους του οποίου «θόλωσε» (στ. 725). Πουθενά στο έργο δεν δηλώνεται ότι ο Ξέρξης γνώριζε ότι η πράξη του θα προκαλούσε τη μήνιν των θεών. Επίσης, πουθενά δεν διευκρινίζεται αν η εκστρατεία θα ήταν επιτυχής στην περίπτωση που ο Ξέρξης χρησιμοποιούσε πλοία για τη μεταφορά του στρατού στην

---

<sup>135</sup> Πρβ. στ. 529-531.

<sup>136</sup> Garvie (2009: 274-275, 325).

Ελλάδα. Το φάσμα του Δαρείου δηλώνει ότι ο Ξέρξης θα έπρεπε και θα μπορούσε να καταλάβει ότι η ζεύξη του Ελλήσποντου ήταν ολέθρια<sup>137</sup>. Αντίθετα, η καταστροφή των ιερών της Αθήνας ξεκάθαρα αποτελεί παράδειγμα *ύβρεως* (στ. 808), η οποία θα οδηγήσει στη μελλοντική καταστροφή στις Πλαταιές.

---

<sup>137</sup> Kyriakou (2011: 19).

# Κεφάλαιο 8

## Γ' Στάσιμο, στ. 852-907

Από την έναρξη του έργου το ακροατήριο συμπληρώνει σταδιακά και ποικιλοτρόπως τις γνώσεις του για την πρόσληψη της ήττας στην Περσία. Στο Γ' στάσιμο ο Αισχύλος αξιοποιεί την υπόρρητη αντίθεση για να προβάλλει το μέγεθος της παρούσας συμφοράς και τη συνακόλουθη τραγικότητα των εμπλεκομένων δραματικών προσώπων, με τελευταίο και κορυφαίο τον ίδιο τον Ξέρξη. Ο Χορός περιγράφει με νοσταλγική διάθεση την ευτυχία του παρελθόντος (στ. 852-903), κατά τη διακυβέρνηση του Δαρείου, η οποία αντιδιαστέλλεται προς τη δυστυχία του παρόντος (στ. 904-907) και έμμεσα αποδοκιμάζεται ο τωρινός τους ηγέτης<sup>138</sup>. Η λανθάνουσα αντίθεση μεταξύ των δύο χρονικών περιόδων μεγεθύνει την παρούσα συμφορά, μολονότι στην τελευταία αφιερώνονται ελάχιστοι στίχοι. Ως δραματική συνέχεια του Γ' επεισοδίου, το άσμα του Χορού διευρύνει την αντίθεση που εισήχθη στο προηγούμενο επεισόδιο.

Εξυπηρετώντας την προαναφερθείσα λειτουργία, το μεγαλύτερο τμήμα του Στάσιμου καλύπτεται από μία εκτενή εξωτερική αναδρομική αφήγηση της περιόδου διακυβέρνησης του Δαρείου. Για αυτό το λόγο ο Broadhead<sup>139</sup> υποστηρίζει ότι το τελευταίο στάσιμο δεν προετοιμάζει το κοινό για την επικείμενη είσοδο του Ξέρξη, αλλά εκφράζει το βαθύ θαυμασμό του Χορού για τον προηγούμενο βασιλιά του. Ωστόσο, οι εσωτερικοί και εξωτερικοί θεατές έχουν προετοιμασθεί, ήδη από το όνειρο της Άτοσσας, για την άφιξη και την αναβληθείσα από τους στίχους 529-530 είσοδο του Ξέρξη. Ορθώς υποστηρίζει ο Garvie<sup>140</sup> ότι αυτό που το κοινό χρειάζεται λίγο προτού παρουσιαστεί στα μάτια τους η πτώση από το μεγάλο όλθο στην απόλυτη καταστροφή είναι μία υπενθύμιση της παρελθούσης ευτυχίας. Επιπροσθέτως, το θέμα του όλβου και του μεγαλείου το οποίο εισήχθη στην Πάροδο επανέρχεται στο Γ' στάσιμο εν είδει κυκλικής σύνθεσης.

---

<sup>138</sup> Hopman (2009: 71).

<sup>139</sup> Broadhead (1960: xxxix).

<sup>140</sup> Garvie (2009: 325).

Σε τρεις στροφές και στις αντίστοιχες αντιστροφές τους ο Χορός τραγουδά το εγκώμιο του Δαρείου. Οι έπαινοι προετοίμασαν τη σκηνή του Δαρείου στο Β΄ στάσιμο και οι έπαινοι την ολοκληρώνουν στο Γ΄. Ο Δαρείος «περιβάλλεται» από επαίνους, καθιστώντας εναργέστερη την ταπεινωτική θέση του Ξέρξη, στο πρόσωπο του οποίου δεν απευθύνεται κανένα εγκώμιο. Η α΄ στροφή αποτελεί μία εξωτερική περιληπτική αναδρομική αφήγηση των ευτυχισμένων ημερών επί Δαρείου και περιγραφή του ιδίου με τη χρήση εγκωμιαστικών επιθέτων (*γηραιός, πανταρκής, άκάκας, άμαχος, ίσόθεος*). Σκόπιμα ο ρηματικός τύπος *έτεκύρσαμεν* (853) έχει τεθεί σε αόριστο προκειμένου να εκφραστεί το οριστικό πέρας αυτής της περιόδου. Ωστόσο, για να δηλωθεί σε όλο το Στάσιμο η μεγάλη διάρκεια της επιτυχημένης βασιλείας του προηγούμενου ηγεμόνα επιλέγεται είτε ο παρατατικός (ενδεικτικά: *άρχε, άγον, έκράτυνε, έκράτυνε*) είτε ο ιστορικός ενεστώτας (ενδεικτικά: *άποφαινόμεθ΄, εΰπράσσοντας*). Η αναδρομή συνεχίζεται στην α΄ αντιστροφή η οποία έχει ως θέμα τη φήμη της περσικής στρατιάς η οποία επέστρεφε νικηφόρα από τις μάχες (στ. 859-863).

Ο Χορός συνεχίζοντας την αναδρομή προχωρά σε μια λεπτομερή αναφορά των ελληνικών περιοχών, των πόλεων και των νησιών που ο Δαρείος κατέκτησε (στροφή β΄, αντιστροφή β΄, στροφή γ΄, αντιστροφή γ΄). Ο εκτενής κατάλογος των κατακτημένων περιοχών ανακαλεί το γεωγραφικό κατάλογο της Παρόδου, όπου απαριθμήθηκαν τα μέρη της περσικής αυτοκρατορίας. Και στους δύο καταλόγους αντανακλάται η υπερηφάνεια του Χορού για τα κατορθώματα των Περσών, ενώ παράλληλα αισθητοποιείται η αντιστροφή των συναισθημάτων μέσω της υπενθύμισης των δεινών που έπληξαν το πολυεθνικό στράτευμα στο ταξίδι της επιστροφής του (π.χ. η αναφορά στον ποταμό Στρυμόνα στο στ. 867). Την ίδια επίδραση έχει και η αναφορά στη Σαλαμίνα της Κύπρου (στ. 894-895) η οποία ανακαλεί την πανωλεθρία στη μητρόπολη. Ταυτόχρονα, το αθηναϊκό κοινό του 472 π. Χ. γνωρίζει ότι οι περισσότερες περιοχές που αναφέρονται στον κατάλογο των κατακτημένων περιοχών έπαψαν να τελούν υπό περσική κατοχή και, τουλάχιστον, τα νησιά του Αιγαίου που κατονομάζονται συναποτελούν πλέον την Αθηναϊκή Συμμαχία. Η επίδραση, επομένως, που έχει στους εξωτερικούς θεατές ο κατάλογος είναι θετική διότι τους δημιουργεί αισθήματα πατριωτικής υπερηφάνειας με τους υπαινιγμούς στη δική τους «σύγχρονη» ισχύ<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Βλ. Garvie (2009: 326).



Το Στάσιμο ολοκληρώνεται στην επωδό όπου τα δύο αντιτιθέμενα χρονικά επίπεδα, το παρελθόν και το παρόν, διαχωρίζονται με τη χρήση αντίστοιχα του παρατατικού (*ἐκράτυνε*) και του ενεστώτα (*φέρομεν*) και την αξιοποίηση του χρονικού δείκτη *νῦν* (903). Η αναδρομική αφήγηση αφορά στις ελληνικές πόλεις της Ιωνίας και στη δύναμη των στρατιωτών, ενώ η παροντική (*νῦν δ' οὐκ ἀμφιλόγως θεότρεπτα τάδ' αὖ φέρομεν*) αφορά στη «σύγχρονη» κατάσταση, υπονοώντας ότι πλέον όλα έχουν χαθεί. Οι τελευταίες λέξεις του Χορού, *πλαγαῖσι ποντίαισιν* (στ. 907), αποτελούν την κατάλληλη μετάβαση από το Στάσιμο στην Έξοδο, όπου θα εμφανιστεί ο πρωταίτιος της ναυτικής τραγωδίας.

# Κεφάλαιο 9

## Έξοδος, στ. 908-1077: Η σκηνή του Ξέρξη

Η τελευταία σκηνή του δράματος συντίθεται στο μεγαλύτερο τμήμα της με την τεχνική ενός εκτενούς θρήνου μεταξύ του δραματικού προσώπου και του Χορού, ενός *Κομμού*. Η είσοδος του Ξέρξη αποτελεί την πραγμάτωση του αναμενόμενου από την αρχή του δράματος νόστου του βασιλιά και της *πολυχρύσου στρατιᾶς* (Πάροδος στ. 8-9). Ο Αισχύλος κατόρθωσε με προϋδεασμούς (π.χ. το όνειρο της Άτοσσας) και ρητές μελλοντικές αναφορές (π.χ. οι συμβουλές του Δαρείου προς τον Χορό και τη βασίλισσα, στ. 829-830) να προετοιμάσει το ακροατήριο και να κλιμακώσει την αγωνία του για τη μοναδική εμφάνιση του Ξέρξη ο οποίος προσωποποιεί τη διπλή τραγωδία, του ιδίου και της Περσίας. Η είσοδος του ρακένδυτου (στ. 1017, 1030), ασυνόδευτου (στ. 1036) και άοπλου (στ. 1021-1023) βασιλιά οπτικοποιεί την πλήρη ταπείνωση και αποτελεί την κορύφωση του δράματος.

Τα πρώτα λόγια του Ξέρξη εκφράζουν τη θλίψη και το θρήνο του για την τετελεσμένη τραγωδία (στ. 908-912). Ομολογεί την προσωπική του δυστυχία την οποία αποδίδει στην επέμβαση του *δαίμονος*<sup>142</sup>, όχι όμως και την προσωπική του ευθύνη, για να καταλήξει στην ευχή να ήταν *μετ' ἀνδρῶν / τῶν οἰχομένων*<sup>143</sup>. Η αναφορά στους νεκρούς δίνει την ευκαιρία στον Χορό να θρηνήσει με επιφωνήματα πόνου την απώλεια του περσικού στρατού, της *περσονόμου τιμῆς* και των ανδρών (στ. 918-921). Οι στίχοι δηλώνουν συνολικά την απώλεια της πολεμικής δύναμης, της εξουσίας και του ελέγχου<sup>144</sup>. Η αναδρομική αφήγηση εκτείνεται έως το στίχο 928 και επαναλαμβάνει συνοπτικά την ήττα και το θάνατο του *άνθους της χώρας*. Ταυτόχρονα, παρεμβάλλεται μία συγχρονική αφήγηση που αποδίδει την παρούσα κατάσταση στην Περσία (στ. 922-923), προκαλώντας τον οίκτο του ακροατηρίου. Η χρήση

---

<sup>142</sup> Ο Ξέρξης δεν διαφοροποιείται από τα προηγούμενα δραματικά πρόσωπα, τα οποία απέδωσαν στη θεϊκή επέμβαση την καταστροφή στη Σαλαμίνα, βλ. σελ. 35 της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

<sup>143</sup> Βλ. υποσημείωση 19.

<sup>144</sup> Thalmann (1980: 275).

του παρακειμένου στο ρηματικό τύπο *κέκλιται* (στ. 930) υποβάλλει την εικόνα της «παροντικής» κατάστασης της αυτοκρατορίας. Τα αρνητικά προαισθήματα που εκφράστηκαν στην Πάροδο για ενδεχόμενο καθολικό θρήνο (δ' αντιστροφή) «τώρα» επιβεβαιώνονται. Ταυτόχρονα, ο Χορός δεν διστάζει να κατονομάσει τον υπεύθυνο της τραγωδίας (στ. 923), ένδειξη ότι οι πολιτικοκοινωνικές επιπτώσεις της ήττας (Α' στάσιμο, γ' αντιστροφή) ήδη συντελούνται. Ο λόγος του Χορού ολοκληρώνεται με μία μεταφορική εικόνα η οποία αποδίδει την τραγική παροντική κατάσταση της χώρας (στ. 929-930).

Ο Κομμός που ακολουθεί αποτελείται από επτά στροφικά ζεύγη και την επωδό. Στην α' στροφή και στην αντίστοιχη αντιστροφή ο Ξέρξης θρηνεί την προσωπική του μοίρα καταλογίζοντας ευθύνες στον εαυτό του και ζητά από τον Χορό να κλάψει για τη μεταστροφή του *δαίμονος* απέναντί του. Οι φόβοι που εκφράστηκαν από την Άτοσσα στους στίχους 162-164 για την καταστροφή του *όλβου* έχουν πλέον πραγματοποιηθεί. Ο Χορός αποδέχεται το αίτημα του βασιλιά και με διπλή πρόδρομη αφήγηση (*κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν... / πέμψω, πολύδακρυν ἰαχάν, ἦσω τοι... / κλάγξω δ' αὔγρον ἀρίδακρυν*) ενημερώνει το ακροατήριο και το δραματικό πρόσωπο για το ύφος και το περιεχόμενο ενός επικείμενου μοιρολογίου. Οι εξωτερικοί θεατές, ωστόσο, έχουν ακούσει τους θρήνους του Χορού στο Α' στάσιμο και συνεχίζουν να τους βλέπουν και να τους ακούν στην τελευταία σκηνή του δράματος. Επομένως, οι πρόδρομες αφηγήσεις του Χορού συμβάλλουν στη νοητή επέκταση της διάρκειας ενός οδυρμού, ο οποίος ξεκίνησε με τη γνωστοποίηση της ήττας από τον Αγγελιαφόρο, συνεχίζεται με την εμφάνιση του Ξέρξη και θα εξακολουθήσει να «ακούγεται» και μετά από το τέλος του δράματος.

Στη β' στροφή με μία συνοπτική αναδρομική αφήγηση ο Ξέρξης κατονομάζει τον Άρη ως τον υπεύθυνο θεό της καταστροφής στη θάλασσα και την ακτή (στ. 950-954). Ο Χορός απαιτεί να μάθει πού βρίσκονται οι σύντροφοί του<sup>145</sup>, οι υπόλοιποι αρχηγοί του στρατεύματος, τους οποίους και ονοματίζει, δημιουργώντας εκ νέου την αίσθηση της έλλειψης και της πλήρους απουσίας των ανδρών<sup>146</sup>. Η ερώτηση αποτελεί την αφορμή για την επόμενη περιληπτική αναδρομική αφήγηση στη β' αντιστροφή η οποία επαναλαμβάνει τον ταπεινωτικό θάνατο των ανδρών στη Σαλαμίνα. Ο Κορυφαίος συνεχίζει τις ερωτήσεις

<sup>145</sup> Η χρήση του επιθέτου *παραστάται* παραπέμπει στον όρκο των Αθηναίων εφήβων, οι οποίοι ορκίζονταν ότι *...οὐδ' ἐγκαταλείψω τὸν παραστάτην...* Η εγκατάλειψη των *παραστατών* μειώνει τον Ξέρξη στα μάτια των θεατών.

<sup>146</sup> Το θέμα τέθηκε στην Πάροδο ρητά στη δ' στροφή και υπόρρητα με το μακρύ κατάλογο των *οἰχομένων*.

για την τύχη των στρατηγών, μολονότι γνωρίζει το τέλος τους<sup>147</sup>, αναγκάζοντας τον Ξέρξη να επαναλάβει τη συμφορά με μια τρίτη αναδρομική αφήγηση (στ. 974-977) στην αρχή της γ' στροφής. Η επιλογή του ενεστώτα στο στίχο 977 — *ἀσπαίρουσι*— καθιστά εναργέστερη την «παροντική» κατάσταση των νεκρών σωμάτων, τα οποία παραμένουν άταφα, εντείνοντας την τραγική μοίρα των Περσών. Η στροφή ολοκληρώνεται με τη θλιβερή διαπίστωση και μομφή του Χορού ότι ο Ξέρξης εγκατέλειψε τους συντρόφους του (στ. 985-986). Η χρήση του αορίστου και η επανάληψη του ρηματικού τύπου *ἔλιπες* καθιστά εναργέστερη την παντελή και οριστική εγκατάλειψη των συντρόφων. Το δράμα του Ξέρξη κλιμακώνεται στην γ' αντιστροφή, όπου ο ίδιος δεν διστάζει να εκφράσει τα αισθήματα πόνου που τον κυριεύουν ενθυμούμενος, λόγω των ερωτήσεων του Χορού, τους νεκρούς στρατηγούς του. Ο Χορός κλείνει την αντιστροφή αναφέροντας τα τελευταία ονόματα των σκοτωμένων επιφανών Περσών και με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται ο τρίτος «κατάλογος πεσόντων» του δράματος. Η πανωλεθρία των Περσών μεγεθύνεται με την κυκλική αποτύπωσή της: έχουμε «κατάλογο πεσόντων» και στην Πάροδο και στην Έξοδο του έργου. Στην έναρξη του δράματος ο κατάλογος των ονομάτων εγκωμιάζε τη δύναμη και τον πλούτο του εκστρατευτικού σώματος. Κατά την εξέλιξη του δράματος η ίδια τεχνική αξιοποιήθηκε για αντίθετους δραματικούς σκοπούς. Η μερική επανάληψη των ονομάτων στον τρίτο κατάλογο εμφατικά τονίζει την απώλεια όλων όσων ο Ξέρξης είχε υπό τις διαταγές του<sup>148</sup>.

Από το τέταρτο στροφικό ζεύγος αλλάζει η στιχουργική μορφή του θρήνου, ο οποίος πλέον αποτυπώνεται και παρασταίνεται στη στιχομυθία Ξέρξη και Χορού έως και την επωδό. Σταδιακά, το ενδιαφέρον μεταφέρεται από την τύχη των Περσών αρχηγών του στρατού και του συνακόλουθου θρήνου για την απώλειά τους στον ίδιο τον Ξέρξη. Θεματικά, διακρίνονται τρεις υποενότητες: α) κοινή έκφραση πόνου Ξέρξη-Χορού για τους αδικοχαμένους στρατηγούς (στ. 1002-1015), μέσω συνοπτικών και επαναλαμβανόμενων αναδρομικών αφηγήσεων (π.χ. στ. 1002-1003, 1008-1009, 1014-1015) και χρήση του α' πληθυντικού προσώπου (π.χ. *πεπλήγμευ*), β) περιληπτική αναδιήγηση της καταστροφής (στ. 1016-1037) και εστίαση στην εξωτερική εμφάνιση του Ξέρξη ως οπτική απόδειξη της άτης του<sup>149</sup>. Η διαπλοκή των χρονικών επιπέδων, παρόντος (π.χ. *ὄρ᾽ ἄς τὸ λοιπὸν τόδε τ᾽ ἔμ᾽ στωλ᾽;*, *γυμνός εἰμι προπομπῶν*) και παρελθόντος (*πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπί συμφορᾷ*

<sup>147</sup> Ο Αγγελιαφόρος ήδη ανέφερε το θάνατο των Αριόμαρδου (στ. 321), Θάρυβι (στ. 323), Αρτεμβάρη (στ. 302), Φαρνούχου (στ. 313) και Λίλαιου (στ. 308).

<sup>148</sup> Rosenmeyer (1982: 115).

<sup>149</sup> Rosenbloom (2006: 131).

κακοῦ, καὶ σθένος γ' ἐκολούθη.), συντελεῖ στη δημιουργία αιτιακῶν σχέσεων μεταξύ της καταστροφῆς και των συνεπειῶν της. Προκειμένου να επιτευχθεῖ η συναισθηματικὴ ἐμβίωση του δράματος εκ μέρους του ακροατηρίου απαιτεῖται και η οπτικὴ «αναπαράστασή» του. Οι θεατῆς ακούγοντας και βλέποντας τον Ξέρξη κατανοοῦν την ἀρρηκτὴ σχέση ἀνάμεσα στην ἦττα και τα επακόλουθά της. Η αντίθεση, ἐξάλλου, στη μεγαλοπρεπὴ ἐμφάνιση του Δαρείου και τη φτωχικὴ του Ξέρξη δεν ἀφήνει περιθώρια ἀμφιβολίας για την καταστροφὴ του ὄλβου των Περσῶν<sup>150</sup>. Τέλος, γ) τελετουργία πένθους με προεξάρχοντα τον Ξέρξη και ἐκτελεστή τον Χορό (στ. 1038-1077). Με ἐκδηλώσεις ἀτελείωτου πόνου (π.χ. στ. 1046, 1050-10553, 1054, 1056, 1060, 1062, 1073) και θρηνητικὰ ἐπιφωνήματα (π.χ. ὄτοτοτοτοῖ, ἰὼ ἰὼ, ἦῆ ἦῆ) ολοκληρώνεται η τελευταία σκηνὴ του δράματος.

Η τελευταία εικόνα του ταπεινωμένου —και ἐμφανισιακά— Ξέρξη που οδύρεται συνοδεῖα του ψυχικὰ καταρρακωμένου Χορού ολοκληρώνει κυκλικὰ το δραματικὸ ἔργο, το οποίο ξεκίνησε με τον Χορό και την ἀνησυχία του για την τύχη του Ξέρξη και του στρατοῦ του. Με τον Ξέρξη ἐκπροσωπεῖται κατὰ κύριο λόγο η ἐξωτερικὴ δράση του ἔργου, ὑπὸ την ἐννοια ὅτι οι ἀφηγημένες ἀπὸ τρίτους πράξεις του, «ιστορικὲς» (π.χ. ῥῆση του Ἀγγελιαφόρου) και «μεταφυσικὲς» (π.χ. ὄνειρο της Ἄτοσσα) συνθέτουν το μεγαλύτερο τμῆμα της τραγωδίας. Ἀντιθέτως, ο Χορός ἐκπροσωπεῖ ἐν πολλοῖς την ἐσωτερικὴ δράση του ἔργου, δεδομένου ὅτι ο πρωταρχικὸς του ρόλος εἶναι να ἐκφράζει τη συλλογικὴ σκέψη και να ἐκδηλώνει το καθολικὸ συναίσθημα.

Δεδομένου ὅτι οι τεχνικοὶ και φυσικοὶ περιορισμοὶ της ἀρχαίας δραματοουργίας ἐπέτρεπαν την ἀναπαράσταση περιορισμένων πράξεων, η ἀναδρομικὴ ἀφήγηση κατέχει καίριο ρόλο, ὄχι μόνο για τη θεματικὴ ολοκλήρωση του δράματος ἀλλὰ και για τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα των δραματικῶν προσώπων. Ο Ξέρξης, μολονότι ἐμφανίζεται στο τέλος του ἔργου, εἶναι συνεχῶς παρὼν και μέσω των ἀναλήψεων, ἀλλὰ και μέσω των προῖδεασμῶν τους οποίους ἀξιοποιεῖ ἐντέχνως ο Αισχύλος, ἐπιτυγχάνοντας με την τεχνικὴ αὐτὴ τη συνοχὴ της τραγωδίας ἀλλὰ και την κλιμάκωση της ἀγωνίας του ακροατηρίου. Ἐπιπροσθέτως, η πραγμάτευση ἐνός πρόσφατου «ιστορικοῦ» θέματος ἀπὸ μόνη της περιορίζει το στοιχεῖο της ἐκπληξης των θεατῶν και της διατήρησης του ἐνδιαφέροντός

---

<sup>150</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη σημασία της ἐνδυμασίας στο ἔργο, βλ. Thalmann (1980: 267-282).

τους. Ο Αισχύλος κατόρθωσε ειδικά με την ευρηματική σκηνή του Δαρείου να επιτύχει και τα δύο. Οι εξωτερικοί θεατές, μέσω της ρητής και υπόρρητης αντιδιαστολής Δαρείου-Ξέρξη και των πρόδρομων αφηγήσεων του πρώτου, οπτικοποίησαν το κεντρικό θέμα του έργου, τη διπλή τραγωδία, και προβληματίστηκαν για τα αίτια της ήττας και τις συνέπειές της. Τέλος, οι δραματικοί χαρακτήρες και πρωταρχικά ο Πέρσης βασιλιάς παρουσιάστηκαν εις βάθος όχι μόνο με τις πράξεις και τα λόγια τους επί σκηνής, όπως εν παραδείγματι ο ταπεινωμένος Ξέρξης της Εξόδου, αλλά και με τις παρελθοντικές, σύγχρονες ή μελλοντικές αναφορές των ενεργειών τους, πολλές φορές κατ' επανάληψη, προκειμένου να προβληθούν οι εσώτερες καταστάσεις και οι ψυχολογικές διεργασίες πριν από τη διάπραξη των ενεργειών τους.

# Βιβλιογραφία

Avery, H. C. (1964) Devices in Aeschylus' Persians. *The American Journal of Philology*, 85, (2), 173-184.

Barrett, J. (1995) Narrative and the Messenger in Aeschylus' Persians. *The American Journal of Philology*, 116, (4), 539-557.

— (2002) *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkley: University of California Press.

Broadhead, H. D. (1960) *The Persae of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ebbott, M. (2000) The List of the War Dead in Aeschylus' "Persians". *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 83-96.

Garvie, A. F. (2009) *Aeschylus Persae*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Genette, G. (2007) *Σχήματα III*. (Μπ. Λυκούδης, μεταφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Goldhill, S. (1988) Battle Narrative and Politics in Aeschylus' Persae. *The Journal of Hellenic Studies* 108, 189-193.

Goward, B. (2002) *Αφήγηση και Τραγωδία: Αφηγηματικές Τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*. (Νικ. Π. Μπεζαντάκος, μεταφρ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.

Hall, E. (1989) *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Οξφόρδη: Clarendon Press.

Herington, J. (2000) *Αισχύλος*. (Μ. Γιούννη, μεταφρ.). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.

Hopman, M. (2009) Layered Stories in Aeschylus' Persians. Στο: J. Grethlein & A. Rengakos (Ed.). *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature* (pp. 357-376).

Ιακώβ, Δ. Ι. (1982) *Η ενότητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Συμβολή στη διερεύνηση της τραγικής τεχνικής*. (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ελλάδα).

[http://www.greeklanguage.gr/greekLang/ancient\\_greek/bibliographies/lexica/show.html?i=361](http://www.greeklanguage.gr/greekLang/ancient_greek/bibliographies/lexica/show.html?i=361) [Πρόσβαση: 08.12.2015]

Kantzios I. (2004) The Politics of Fear in Aeschylus' "Persians". *The Classical World* 98, 3-19.

Kitto, H. D. F. (1985) *Αρχαία ελληνική τραγωδία*. (Λ. Ζενάκος, μεταφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμας.

Kyriakou, P. (2011) *The Past in Aeschylus and Sophocles*. Βερολίνο/Βοστώνη: De Gruyter.

Lincoln, B. (2000) Death by Water: Strange Events at the Strymon (*Persae* 492-507) and the Categorical Opposition of East and West. *Classical Philology* 95, 12-20.

Lossau, M. J. (2009) *Αίσχύλος*. (Νικ. Π. Μπεζαντάκος, μεταφρ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.

Marinis, A. (2012) Seeing Sounds: Synaesthesia in the Parodos of *Seven against Thebes*. *Λογείον*, 2, 26-59.

Μουλλάς, Π. (2000) *Αισχύλου Πέρσες*. Αθήνα: Στιγμή.

Page, D. (Ed.). (1972) *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Papadimitropoulos, L. (2008) Xerxes' "hubris" and Darius in Aeschylus' "Persae". *Mnemosyne* 61, 451-458.

Rosenbloom, D. (2006) *Aeschylus: Persians*. Λονδίνο: Duckworth.

Rosenmeyer, T. (1982) *The Art of Aeschylus*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Schenker, D. (1994) The Queen and the Chorus in Aeschylus' *Persae*. *Phoenix* 48, 283-293.

Thalman, W. G. (1980) Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' *Persians*. *The American Journal of Philology* 101, 260-282.



Τζούμα Α. (1997) *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία: Θεωρία και Εφαρμογή της Αφηγηματικής Τυπολογίας του G. Genette*. Αθήνα: Εκδόσεις Συμμετρία.

Winnington-Ingram, R. P. (1973) Zeus in the *Persae*. *The Journal of Hellenic Studies* 93, 210-219.

Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (2001) Ἀφήγηση/ Ἀφηγηματολογία: Μία ἔπισκόπηση. *Νέα Εστία* 1735, 972-1017.