

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ο Ρόλος και η Λειτουργία του Θρήνου  
στους *Πέρσες* του Αισχύλου

Κατερίνα Παπακυριακού

Επιβλέπων Καθηγητής  
Άγισ Μαρίνης

Ιανουάριος 2018

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Ο Ρόλος και η Λειτουργία του Θρήνου  
στους Πέρσες του Αισχύλου**

**Κατερίνα Παπακυριακού**

**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.

**Ιανουάριος 2018**



## Περίληψη

Σκοπός της μεταπτυχιακής αυτής διατριβής είναι να αναδείξει τον πολυδιάστατο ρόλο του θρήνου στους *Πέρσες* του Αισχύλου. Οι λειτουργίες του θρήνου μελετώνται σε επίπεδο αφηγηματικής δομής, ερμηνείας και συναισθηματικής εμπειρίας του ακροατηρίου. Μελετάται καταρχάς ο τρόπος με τον οποίο τα στοιχεία του θρήνου συμβάλλουν στην αφηγηματική δομή του έργου. Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι διαφορετικές ερμηνείες του έργου, με στόχο τον εντοπισμό των διαφορετικών λειτουργιών του θρήνου σε κάθε μια από αυτές. Διερευνάται επιπλέον η συμβολή του θρήνου στην πρόκληση αισθημάτων *έλεου* και *φόβου*, όπως αυτά ορίζονται από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* και τη *Ρητορική*.

## Summary

The purpose of this postgraduate dissertation is to highlight the multidimensional role of lament in Aeschylus' *Persians*. I have tried to describe the functions of lament at the level of narrative structure, interpretation and emotional experience of the audience. First, I study the way in which the elements of lament contribute to the narrative structure of the play. Furthermore, the different interpretations of the play are presented, with the aim of identifying the different functions of lament in each of them. Finally, I discuss the contribution of lament to the emotions of *pity* and *fear*, as defined by Aristotle in *Poetics* and *Rhetoric*.

## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες προς τον επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Άγι Μαρίνη, για την καθοδήγηση και τις επισημάνσεις του σε κάθε στάδιο της μεταπτυχιακής μου διατριβής. Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω τους γονείς μου, Θεόδωρο και Χρυσάνθη, οι οποίοι με την πολύτιμη βοήθειά τους συνέβαλαν σημαντικά στην εξασφάλιση του απαραίτητου χρόνου για την μελέτη μου. Τέλος, εκ βάθους καρδιάς ευχαριστώ τον σύζυγό μου, πατέρα Χρίστο, και τα παιδιά μας, Μαρία και Κυριακή, για την ενθάρρυνση, την υπομονή και την κατανόησή τους σε όλο το διάστημα των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

# Περιεχόμενα

1.	Εισαγωγή.....	1
2.	Ο Θρήνος στην Αρχαϊκή και την Κλασική Εποχή.....	3
3.	Ο Θρήνος στην Τραγωδία .....	9
4.	Τα Δομικά Χαρακτηριστικά του Θρήνου στην Τραγωδία και η Λειτουργία τους στους Πέρσες.....	14
4.1	Η Δομή και το Περιεχόμενο του Θρήνου στην Τραγωδία.....	14
4.2	Ο Θρήνος στους Πέρσες.....	19
4.2.1	Πάροδος (1-154).....	19
4.2.2	Η Αντίδραση στα Νέα του Αγγελιαφόρου (256-89).....	21
4.2.3	Πρώτο Στάσιμο (532-97).....	24
4.2.4	Δεύτερο Στάσιμο (633-80). Η Επίκληση του Δαρείου και ο Διάλογος Δαρείου-Χορού (681-702) .....	26
4.2.5	Τρίτο Στάσιμο (852-907).....	28
4.2.6	Έξοδος (908-1078).....	29
4.2.7	Συμπεράσματα.....	32
5.	Ο Θρήνος και τα Πολιτικά Συμφραζόμενα του Έργου.....	35
5.1	Ο Θρήνος ως η Άλλη Πλευρά της Νίκης.....	35
5.2	Θρήνος και Εθνικός Αυτο-Προσδιορισμός.....	40
5.3	Ο Θρήνος ως Προειδοποίηση για τον Περσικό Κίνδυνο.....	44
5.4	Ο Θρήνος ως Προειδοποίηση για την Αθηναϊκή Επεκτατική Πολιτική.....	47
6.	Οι Πέρσες ως Τραγωδία. Ο Ρόλος του Θρήνου στη Συναισθηματική Εμπειρία του Ακροατηρίου.....	56
7.	Επίλογος.....	68
	Βιβλιογραφία .....	70

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Για τους *Πέρσες* του Αισχύλου, την αρχαιότερη των σωζόμενων τραγωδιών, έχουν διατυπωθεί διάφορες ερμηνείες, εκ των οποίων κάποιες είναι μεταξύ τους εκ διαμέτρου αντίθετες. Αυτό οφείλεται κυρίως στο ότι αντλεί το θέμα της από την ιστορική πραγματικότητα της εποχής, γεγονός που δημιουργεί προβληματισμούς σχετικά με το αν υπάρχουν όπως και στις υπόλοιπες τραγωδίες διαχρονικά μηνύματα ή αν αυτά αφορούν στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και στα πολιτικά ζητήματα της εποχής. Το έργο πραγματεύεται την ήττα των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και ανεβαίνει το 472 π. Χ., οκτώ μόλις χρόνια μετά από αυτήν. Η πλοκή εκτυλίσσεται στα Σούσα με χαρακτήρες αποκλειστικά περσικής καταγωγής. Το έργο παρουσιάζει τον θρήνο των Περσών γερόντων και του Ξέρξη για τις συνέπειες της ήττας στην Σαλαμίνα, εγείροντας έντονα το ερώτημα κατά πόσο το έργο αυτό θα μπορούσε να λειτουργήσει ως τραγωδία, προκαλώντας *έλεον* και *φόβον* στο αθηναϊκό ακροατήριο ή αν θα δημιουργούσε αισθήματα υπερηφάνειας και ικανοποίησης για τη νίκη των Ελλήνων.

Οι *Πέρσες* έχουν ερμηνευθεί ως ένας πανηγυρισμός για τον θρίαμβο της Σαλαμίνας, αλλά και ως ένα μέσο εθνικού αυτοπροσδιορισμού. Κάποιοι μελετητές βλέπουν το έργο ως μια προειδοποίηση για τον περσικό κίνδυνο που εξακολουθούσε να υφίσταται, ενώ άλλοι ως προειδοποίηση για τις συνέπειες της αθηναϊκής επεκτατικής πολιτικής. Κι ενώ όλες οι πιο πάνω ερμηνείες αφορούν την σύγχρονη για το έργο πολιτική πραγματικότητα, αρκετοί ερευνητές θεωρούν ότι η ερμηνεία του δεν περιορίζεται σ' αυτό και υποστηρίζουν ότι η ήττα των Περσών, όπως παρουσιάζεται στο έργο, υπογραμμίζει την κοινή θνητή ανθρώπινη φύση και αποτελεί ένα παράδειγμα για τις συνέπειες της ύβρης γενικότερα. Καθοριστικό στοιχείο για την ερμηνεία του έργου αποτελεί ο θρήνος. Ο κομμός, με τον θρήνο του Ξέρξη και των γερόντων της Περσίας έχει ελκύσει το ενδιαφέρον των ερευνητών και έχει ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους. Πρόκειται για τον εκτενέστερο αλλά και τον πλέον εκφραστικό από τους θρήνους που συναντώνται στο σύνολο των σωζόμενων ελληνικών τραγωδιών του πέμπτου αιώνα π.Χ. Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι αφενός να



δείξει πώς ακριβώς το στοιχείο αυτό του θρήνου έχει καθορίσει την μέχρι τώρα πρόσληψη του έργου και αφετέρου, μέσα από τη μελέτη του θρήνου, να φωτίσει την κατεύθυνση που θα πρέπει ακολουθήσει η όποια προσπάθεια ερμηνείας του.

Για τη διερεύνηση του ρόλου του θρήνου στους *Πέρσες*, αρχικά θα μελετηθεί η στάση της κοινωνίας απέναντι στο θρήνο και γενικότερα τη συναισθηματική έκφραση του πόνου από την αρχαϊκή μέχρι την κλασική εποχή (Κεφ.2). Δεδομένων των περιοριστικών για τον θρήνο νομοθεσιών και των αντιλήψεων της κοινωνίας του πέμπτου αιώνα για τον έλεγχο των συναισθημάτων ως του καλύτερου τρόπου αντιμετώπισης της θλίψης, θα γίνει μια προσπάθεια ερμηνείας της έντονης παρουσίας του θρήνου στην τραγωδία (Κεφ. 3). Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στο θέμα του ανδρικού θρήνου, αφού ο θρήνος των *Περσών* όχι μόνο επιτελείται από άνδρες αλλά σ' αυτόν απαντούν πολλά τελετουργικά στοιχεία, που τον συνδέουν με τον γυναικείο θρήνο. Ακολουθώς, θα μελετηθούν τα δομικά χαρακτηριστικά στοιχεία του θρήνου στην τραγωδία γενικότερα και θα γίνει μια προσπάθεια εντοπισμού των στοιχείων αυτών στους *Πέρσες* έτσι ώστε να αναδειχθεί τόσο η ιδιαίτερα έντονη παρουσία τους στο εν λόγω έργο, όσο και ο ρόλος τους στην αφηγηματική του δομή (Κεφ. 4). Εν συνεχεία, θα μελετηθούν οι διάφορες ερμηνείες που έχουν δοθεί σχετικά με τα πολιτικά συμφραζόμενα του έργου, με στόχο να εξετασθεί σε ποιο βαθμό αυτές έχουν βασιστεί σε διαφορετικές προσλήψεις του θρήνου, αλλά και σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του (Κεφ. 5). Τέλος, θα διερευνηθεί κατά πόσο το έργο θα μπορούσε να προκαλέσει τον *ἔλεον* και τον *φόβον* στο ακροατήριο και ποια είναι η συμβολή του θρήνου στο θέμα αυτό (Κεφ 6).

# Κεφάλαιο 2

## Ο Θρήνος στην Αρχαϊκή και την Κλασική Εποχή

Για τη μελέτη του θρήνου στους *Πέρσες* και τον εντοπισμό των λειτουργιών που αυτός επιτελεί, απαραίτητο είναι να ορισθεί η έννοια του θρήνου κατά την αρχαιότητα και κυρίως την κλασική εποχή. Στη συνέχεια, θα γίνει μια σύντομη αναφορά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του θρήνου την εποχή αυτή, αλλά και στη στάση της κοινωνίας στο θέμα της συναισθηματικής έκφρασης του πόνου μέσα από τις νεκρικές τελετουργίες. Ομοιότητες ή αποκλίσεις του θρήνου των *Περσών* από τον θρήνο της πραγματικής ζωής αποτελούν σημαντικό παράγοντα για την ερμηνεία του έργου.

Κατά την αρχαιότητα, ο θρήνος αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της νεκρικής τελετουργίας. Ο θρήνος άρχιζε από τη οικία του νεκρού στην *πρόθεση*, την τοποθέτηση του τελευταίου στη νεκρική κλίνη, και συνέχιζε κατά την *εκφορά*, τη μεταφορά δηλαδή του νεκρού στον χώρο ταφής και κατά τη διάρκεια των προσφορών στον τάφο.<sup>1</sup> Σε όλη αυτή την τελετουργία συμμετείχαν και άνδρες και γυναίκες, με διαφορετικό ωστόσο τρόπο και με τις γυναίκες να έχουν τον κυρίαρχο ρόλο στον θρήνο. Επικεφαλής της πένθιμης πομπής, ήταν η πιο στενή συγγενής του νεκρού, συνήθως η σύζυγος ή η μητέρα. Κατά την *πρόθεση* η γυναίκα αυτή αγκάλιαζε το κεφάλι του νεκρού ενώ οι υπόλοιπες γυναίκες-συγγενείς στέκονταν πίσω απ' αυτήν. Πολλές φορές στην άλλη πλευρά μαζεύονταν επαγγελματίες γυναίκες που με πένθιμα άσματα θρηνούσαν τον νεκρό. Ο ψυχικός πόνος των γυναικών εκφραζόταν με συγκεκριμένες κινήσεις, όπως τράβηγμα των μαλλιών, γδάρσιμο του προσώπου, σχίσιμο των ενδυμάτων, κτυπήματα στο κεφάλι και το στήθος, ενώ οι χειρονομίες αυτές συνοδεύονταν από τη διαπεραστική μουσική του αυλού. Οι συμπεριφορές αυτές συνηθίζονταν τόσο στην *πρόθεση*, όσο και κατά την *εκφορά* και τις προσφορές στον τάφο. Το να θρηνήσει κάποιος άνδρας με αυτό τον τρόπο, ήταν σπάνιο, εκτός εάν επρόκειτο για κάποιο πολύ στενό συγγενή, όπως πατέρα ή γιο. Οι άνδρες θρηνούσαν πολύ διαφορετικά: προσέρχονταν

---

<sup>1</sup> Alexiou 2002: 6.

ομοιόμορφα στον χώρο της *πρόθεσης* από τα δεξιά, με σηκωμένο το δεξί τους χέρι, μπροστά ή στο μέτωπο.<sup>2</sup>

Το τραγούδι ήταν από τα σημαντικότερα στοιχεία του γυναικείου θρήνου. Η πιο στενή συγγενής του νεκρού ή κάποια γυναίκα επαγγελματίας που ηγούνταν του θρήνου αυτοσχεδίαζε και συνέθετε θρηνητικά άσματα, τα οποία όμως υπάκουαν σε συγκεκριμένες θεματικές και υφολογικές συμβάσεις.<sup>3</sup> Είναι ξεκάθαρο ότι τα τραγούδια, όπως και οι χειρονομίες των γυναικών στο θρήνο, δεν αποτελούσαν αυθόρμητα ξεσπάσματα θλίψης, αλλά προσεκτικά ελεγχόμενες εκδηλώσεις, οι οποίες επιβállονταν από τα συγκεκριμένα στάδια της τελετουργίας.<sup>4</sup>

Σημαντικό είναι το γεγονός ότι από την αρχαϊκή εποχή, μέσα από μια σειρά ταφικών νομοθεσιών, υπήρξε μια προσπάθεια περιορισμού των εκδηλώσεων του θρήνου. Συγκεκριμένα, η νομοθεσία του Σόλωνα, σύμφωνα με τον Πλούταρχο (Σόλ. 12b), απαγόρευε «κάθε διατάραξη της τάξης και καθετί υπερβολικό στις ακολουθίες των γυναικών, τις νεκρικές τελετές και τις γιορτές». Απαγορεύονταν οι αυτοτραυματισμοί, τα θρηνητικά άσματα και τα κλάματα για τον νεκρό, ενώ το δικαίωμα του θρήνου περιοριζόταν μόνο στους συγγενείς. Επίσης, η *πρόθεση* έπρεπε να λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό του σπιτιού, και η *εκφορά* να γίνεται την επόμενη μέρα πριν το ξημέρωμα. Η προσπάθεια ήταν να μετατραπεί μια δημόσια τελετή σε ιδιωτική υπόθεση που να ελκύει όσο το δυνατόν λιγότερη προσοχή. Οι παραβάτες του νόμου, θα τιμωρούνταν από τους *γυναικονόμους*, τους αξιωματούχους δηλαδή που ασχολούνταν με τα ζητήματα των γυναικών.<sup>5</sup> Αυτό, ανάμεσα σε άλλα μαρτυρεί τον κεντρικό λόγο των γυναικών στις νεκρικές τελετουργίες αλλά και την επιρροή του λόγου αυτού στα θέματα της πολιτείας.

Αντικείμενο των απαγορεύσεων, όπως σημειώνει η Loraux, αποτελούσε η εν δυνάμει απειλή που ο θρήνος συνιστούσε για τη δημόσια τάξη.<sup>6</sup> Όπως εξηγεί ο Seaford, με τη νεκρική τελετουργία γινόταν μια επίδειξη της αλληλεγγύης που υπήρχε ανάμεσα στους πενθούντες και τον νεκρό, αλλά και της αλληλεγγύης των πενθούντων συγγενών μεταξύ τους. Στις περιπτώσεις που υπήρχε αντιπαλότητα ανάμεσα σε δύο *οίκους*, η επίδειξη της αλληλεγγύης αυτής θα μπορούσε να σπείρει τη διχόνοια στην πόλη, ειδικά

---

<sup>2</sup> Alexiou 2002: 6-8.

<sup>3</sup> McClure 1999: 42. Για τα θεματικά μοτίβα των θρήνων, βλ. Alexiou 2002: 161-84.

<sup>4</sup> Alexiou 2002: 4· Holst-Warhaft 1992: 89-90.

<sup>5</sup> Alexiou 2002: 15. Αναλυτικότερα για τις ταφικές νομοθεσίες, βλ. Seaford 2003: 133-40.

<sup>6</sup> Loraux 1998: 11.

αν ο νεκρός είχε δολοφονηθεί. Έτσι, κατά τον Seaford οι ταφικές διατάξεις σχετίζονται άμεσα με τον περιορισμό της αυτονομίας των *οίκων*, ένα περιορισμό, πάνω στον οποίο θεμελιώθηκε η πόλη-κράτος και η δημοκρατία. Οι ιδιαίτερες αναφορές των εν λόγω νομοθετικών διατάξεων στις γυναίκες, οφείλονταν ακριβώς στην απόλυτη αφοσίωσή τους στον *οίκο* και τον έντονο τρόπο με τον οποίο εκδηλωνόταν στον θρήνο, αφού οι γυναίκες θρηνώντας για το συγγενικό τους πρόσωπο εστίαζαν στην απώλεια του συγκεκριμένου ατόμου και τις συνέπειες της απουσίας του για την οικογένεια. Επιπλέον, τα μοιρολόγια των γυναικών ήταν ένας τρόπος με τον οποίο οι γυναίκες μπορούσαν να εκφράσουν απόψεις και ανησυχίες δημοσίως και ο περιορισμός του θρήνου ήταν ουσιαστικά μια προσπάθεια ελέγχου της πολιτικής ισχύος που ο δημόσιος αυτός λόγος έδινε στις γυναίκες.<sup>7</sup> Ποιο ήταν όμως το περιεχόμενο του θρήνου που τον έκανε τόσο επικίνδυνο για την πόλη; Τα θρηνητικά άσματα πέρα από το να παρηγορούν, συχνά έπαιρναν τη μορφή κοινωνικής διαμαρτυρίας ή από τραγούδια θλίψης μεταβάλλονταν σε τραγούδια οργής. Οι γυναίκες μέσα από τον θρήνο τους ασκούσαν κριτική υποδεικνύοντας ενόχους και υπεθύνους για τον θάνατο των δικών τους και συχνά εξέφραζαν την επιθυμία για εκδίκηση ή αναλάμβαναν οι ίδιες να αποδώσουν δικαιοσύνη. Έτσι ο θρήνος ως δημόσιο γεγονός, επηρέαζε το κοινωνικό γίγνεσθαι.<sup>8</sup> Αλλά και μόνο το γεγονός ότι οι γυναίκες εξέφραζαν τόσο έντονα τον πόνο και τον φόβο ήταν από μόνο του «ενοχλητικό» και υπονομευτικό σε μια κοινωνία που εκπαίδευε τους άνδρες της να καταπιέζουν τα συναισθήματα αυτά, θεωρώντας τα στοιχείο αδυναμίας. Μέσα από τον λόγο τους την ώρα του πόνου, οι γυναίκες θύμιζαν αλήθειες, όπως το ανώφελο του πολέμου, την τρωτή φύση των ανδρών στρατιωτών και τις περιορισμένες δυνάμεις τους.<sup>9</sup> Επιπλέον, οι γυναίκες εστιάζοντας με τον θρήνο τους στην απώλεια των δικών τους ανθρώπων με όρους συναισθηματικούς, κοινωνικούς και οικονομικούς, ουσιαστικά αρνούσαν την αξία του θανάτου για την πολιτεία, δυσκολεύοντας τις αρχές να συγκροτήσουν ένα πειθαρχημένο στρατό και υπονομεύοντας έτσι συγκεκριμένες πολιτικές. Με την έμφαση στις αρνητικές συνέπειες του θανάτου για τους επιζώντες, ο θρήνος μπορούσε να λειτουργήσει ως μια σιωπηλή

---

<sup>7</sup> Seaford 2003: 145-150.

<sup>8</sup> Alexiou 2002: 21-3· Holst-Warhaft 1992: 4· McClure 1999:41. Κατά παρόμοιο τρόπο, στη σύγχρονη Ελλάδα ο θρήνος παίρνει επίσης τη μορφή κοινωνικής διαμαρτυρίας (που αφορά συνήθως στη θέση της γυναίκας στην κοινωνία), αμφισβητεί την αξία του πολέμου ή άλλες φορές υποκινεί την εκδίκηση και την απόδοση δικαιοσύνης. Για το θέμα αυτό, βλ. Caraveli-Chaves 1980· Caraveli-Chaves 1986· Holst-Warhaft 1992: 61-81· Fishman 2008.

<sup>9</sup> Dunham 2014: 8-9.

αμφισβήτηση της φιλοδοξίας για την αιώνια δόξα που πρόσφερε ο θάνατος στη μάχη.<sup>10</sup> Γνωστή είναι η άποψη της Loraux ότι ο *Επιτάφιος Λόγος*, αποτελούσε ένα αντιστάθμισμα του θρήνου, αφού μέσα από αυτόν ο θάνατος στη μάχη μετατρέπεται σε αρετή και προβαλλόταν ως παράδειγμα πατριωτισμού και αφοσίωσης στην πόλη.<sup>11</sup> Η ταυτότητα του νεκρού στρατιώτη στον *επιτάφιο λόγο* ήταν αυτή του Αθηναίου πολίτη και μόνο, ενώ χαρακτηριστική είναι η αποφυγή ονομαστικής αναφοράς σ' αυτούς. Δεν είναι τυχαίο που στις δημόσιες κηδείες των νεκρών του πολέμου οι συγγενείς κρατούνταν σε απόσταση, εμποδίζοντας ουσιαστικά την εκδήλωση του θρήνου και την έμμεση ή και άμεση κριτική στην εξουσία που εκφραζόταν μέσα από αυτόν.<sup>12</sup>

Πέρα από το πλαίσιο των κηδειών, ο θρήνος υπήρχε πάντοτε ως αυθόρμητη εκδήλωση του πόνου, τόσο για τις γυναίκες, όσο και για τους άνδρες.<sup>13</sup> Οι ομηρικοί ήρωες γνωρίζουμε ότι συχνά έκλαιγαν: ο Πάτροκλος για τον πληγωμένο Ευρύπυλο (*Ιλ. Ζ 815· Ιλ. Ο 398*), ο Αϊάντας για τον νεκρό Πάτροκλο (*Ιλ. Ρ, 648*), ο Αγαμέμνωνας όταν βλέπει πληγωμένο τον Μενέλαο (*Ιλ. Δ 153*) και βέβαια ο Αχιλλέας για τον Πάτροκλο. Μάλιστα ο Αχιλλέας, όταν μαθαίνει τον θάνατο του Πατρόκλου ρίχνει στάχτη στο κεφάλι για να ασκημίσει την όψη του, ξαπλώνει κάτω, βογγάει, τραβάει τα μαλλιά του, ξεφωνίζει. (*Ιλ. Σ 23-28*). Ο Πρίαμος επίσης, αγωνιώντας για τη ζωή του Έκτορα, κλαίει και χτυπά το κεφάλι του (*Ιλ. Χ 33-4*). Οι συναισθηματικές αυτές αντιδράσεις των ανδρών δεν φαίνεται να ήταν για κανένα λόγο λιγότερο αποδεκτές από αυτές των γυναικών, και σε καμία περίπτωση η έκφραση του πόνου δεν θεωρούνταν στοιχείο εκθήλυνσης. Αντίθετα, οι εκδηλώσεις αυτές θεωρούνταν φυσιολογικές και απόλυτα εναρμονισμένες με το ηρωικό τους status.<sup>14</sup> Στον αρχαϊκό κόσμο, κλέος και δάκρυα συνυπάρχουν διότι στον πόλεμο, όπως σημειώνει η Monsacré, ο θάνατος σήμαινε δόξα για τον νεκρό αλλά και πόνο, όχι μόνο για τους συγγενείς του αλλά και για τους συμπολεμιστές του, ενώ η έκφραση της θλίψης έκανε τον ήρωα πιο αληθινό και ανθρώπινο, χωρίς να αφαιρεί από τον ανδρισμό του.<sup>15</sup> Επιπλέον, στην επική ποίηση τα

<sup>10</sup> Holst-Warhaft 1992: 3· Foley 1993: 128.

<sup>11</sup> Loraux 2006: 45-94.

<sup>12</sup> Loraux 2006: 51-53.

<sup>13</sup> Στα ομηρικά έπη υπάρχουν οι όροι *γόςος* και *θρήνος* με τον πρώτο να αναφέρεται κυρίως στον αυθόρμητο θρήνο των συγγενών και τον δεύτερο στα άσματα που συνθέτονταν και επιτελούνταν από επαγγελματίες. Ας σημειωθεί ότι η διάκριση *γόςος* και *θρήνος* δεν ήταν απόλυτη. Ωστόσο, μέχρι την κλασική εποχή και την τραγωδία οι όροι χρησιμοποιούνται αδιακριτα (Alexίου 2002: 102-3). Για εκτενέστερη ανάλυση σχετικά με τη μορφή και τη δομή του ομηρικού *γόςος*, βλ. Derderian 2001: 31-40.

<sup>14</sup> Monsacré 1984: 58-9· Holst-Warhaft 1992: 2· Van Wees 1998: 11-16.

<sup>15</sup> Monsacré όπ.π.

δάκρυα αποτελούσαν εγκώμιο για τον νεκρό και με τον θρήνο ο ήρωας δοξαζόταν.<sup>16</sup> Εκεί όπου διαφοροποιείται ξεκάθαρα ο ανδρικός θρήνος από τον γυναικείο στα ομηρικά χρόνια είναι οι νεκρικές τελετουργίες, όπου τα δυο φύλα είχαν τους διακριτούς ρόλους που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Σε αντίθεση με τις έντονες και αυθόρμητες συναισθηματικές αντιδράσεις τους στις απώλειες των αγαπημένων τους προσώπων, κατά τις κηδείες οι άνδρες ήταν πιο συγκρατημένοι και πιο ήρεμοι.<sup>17</sup>

Παρά το γεγονός ότι ο ανδρικός θρήνος στην αρχαϊκή εποχή ήταν αποδεκτός, στα ομηρικά έπη έχουν παρατηρηθεί κάποιες διαφορές ανάμεσα στον ανδρικό και γυναικείο θρήνο. Όπως διαπιστώνει η Monsacré οι άνδρες θρηνούν για τον πολεμιστή, τον ήρωα που χάθηκε, αποδίδοντας με αυτό τον τρόπο τιμές σ' αυτόν, ενώ οι γυναίκες κλαίνε για τον προστάτη που χάνουν — πατέρα, σύζυγο, γιο — και μαζί για τη δική τους δυστυχία και τη δυσμενή τους θέση στην κοινωνία.<sup>18</sup> Επιπλέον, οι άνδρες στα ομηρικά έπη κλαίνε σε δημόσιους χώρους, σε αντίθεση με τις γυναίκες, οι οποίες θρηνούν κυρίως στο σπίτι. Ο ανδρικός θρήνος κατά την Monsacré είναι ενεργητικός (η ίδια χρησιμοποιεί τον όρο *active*) αφού μετά από αυτόν ο ήρωας επιστρέφει αποφασιστικότερος στη δράση (όπως ο Αχιλλέας μετά τον θάνατο του Πατρόκλου) ή ο θρήνος του έχει κάποιο αποτέλεσμα (για παράδειγμα, τα δάκρυα του Πρίαμου προκαλούν την συμπαθεια του Αχιλλέα και επιτυγχάνουν την επιστροφή του νεκρού σώματος του Έκτορα). Αντίθετα ο θρήνος των γυναικών χαρακτηρίζεται από παθητικότητα: τίποτε δεν ακολουθεί τα δάκρυά τους, θρηνούν για τη ζωή τους, αλλά τίποτα δεν αλλάζει γι' αυτές. Τη διάκριση ανάμεσα σε ενεργητικό και παθητικό θρήνο, κάνει και η Derderian, χωρίς όμως να θεωρεί ότι αυτό συνεπάγεται αντιθέσεις ανάμεσα στα φύλα.<sup>19</sup> Παρ' όλα αυτά, παρατηρεί ότι ο ανδρικός παθητικός θρήνος διακόπτεται ως ανώφελος ή επιζήμιος και ο ήρωας μετά από σχετικές προτροπές επιστρέφει στη δράση. Διαφορές εντοπίζει ανάμεσα στον αυθόρμητο και τον επίσημο-επαγγελματικό θρήνο, με τον πρώτο να σχετίζεται με τόσο με τους άνδρες όσο και με τις γυναίκες, ενώ τον δεύτερο να περιορίζεται στις γυναίκες. Ο ανδρικός θρήνος σύμφωνα με την Derderian εκφράζει την αλληλεγγύη ανάμεσα στους πολεμιστές και οδηγεί στην επιθυμία εκδίκησης του εχθρού.<sup>20</sup> Αντίθετα, ο γυναικείος θρήνος, εστιάζοντας περισσότερο σε ζητήματα του

---

<sup>16</sup> Murnaghan 1999: 204· Loraux 2002: 56-7.

<sup>17</sup> Van Wees 1998: 14.

<sup>18</sup> Monsacré 1984.

<sup>19</sup> Derderian 2001: 16-25.

<sup>20</sup> Derderian 2001 40-1.

οίκου, αποδίδει ευθύνες κυρίως σε άτομα της ίδιας κοινωνικής ομάδας και όχι στον εχθρό.

Η αντιμετώπιση του ανδρικού θρήνου ως φυσιολογικής και επιθυμητής έκφρασης της θλίψης, είναι κάτι που δεν ίσχυε στην κοινωνία του 5ου αι. π.Χ. Με το πέρασμα των χρόνων οι αντιλήψεις της κοινωνίας για τον θρήνο και τη συναισθηματική έκφραση γενικότερα, φαίνεται να αλλάζουν σταδιακά και να θεωρούνται αμφότερα γυναικεία χαρακτηριστικά.<sup>21</sup> Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* αναφέρει σαφώς ότι για τους άνδρες ο ιδανικός τρόπος αντίδρασης στις δυστυχίες είναι ο αυτοέλεγχος, και ότι το αντίθετο είναι χαρακτηριστικό των γυναικών: *“Όταν δὲ οἰκεῖόν τινι ἡμῶν κῆδος γένηται, ἔννοεῖς αὖ ὅτι ἐπὶ τῷ ἐναντίῳ καλλωπιζόμεθα, ἂν δυνώμεθα ἡσυχίαν ἄγειν καὶ καρτερεῖν, ὡς τοῦτο μὲν ἀνδρὸς ὄν, ἐκεῖνο δὲ γυναικός, ὃ τότε ἐπηνοῦμεν (Πολιτεία 10, 605d-e).* Ακόμη κι αν θεωρήσουμε ότι οι απόψεις του Πλάτωνα δεν είναι απόλυτα αντιπροσωπευτικές των στάσεων της εποχής του, σίγουρα αποτελούν ένδειξη για μια σημαντική διαφοροποίηση από την ομηρική εποχή.<sup>22</sup> Τα δεδομένα αυτά καθιστούν την παρουσία του θρήνου στην τραγωδία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Στη συνέχεια θα δούμε με ποιο τρόπο οι αντιλήψεις της εποχής για τον θρήνο αντανακλώνται στα έργα των τραγικών ποιητών, πώς δικαιολογείται η έντονη παρουσία του ανδρικού θρήνου στην τραγωδία και τέλος ποιο ήταν το αποτέλεσμα αυτής της συναισθηματικής έκφρασης του πόνου που προσέφερε ο θρήνος στην τραγωδία, για το αθηναϊκό ακροατήριο και κατ’ επέκταση για την πόλη.

---

<sup>21</sup> Van Wees 1998: 16-9· Stears 2008: 147.

<sup>22</sup> Van Wees όπ.π.

# Κεφάλαιο 3

## Ο Θρήνος στην Τραγωδία

Η παρουσία των δακρύων και του πένθους στην τραγωδία είναι ιδιαίτερα έντονη και αυτό είναι αναμενόμενο δεδομένων των θεμάτων που αυτή πραγματεύεται. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο θρήνος στην τραγωδία είναι χωρισμένος από την νεκρική τελετουργία, αφού σπάνια η τραγωδία παρουσιάζει στον θεατή μια πραγματική κηδεία.<sup>23</sup> Επειδή όμως υπάρχουν πολλές συμφορές, καταστροφή και θάνατος, οι συμβάσεις του ελληνικού τελετουργικού θρήνου – όπως το κλάμα, οι κραυγές, τα σχετικά θεματικά μοτίβα, οι τελετουργικές χειρονομίες, η αντιφωνικότητα – έχουν κεντρική θέση στην τραγική ποίηση.<sup>24</sup> Στην τραγωδία ένα πρόσωπο μπορεί να θρηνεί όχι μόνο για το θάνατο κάποιου άλλου, αλλά ακόμη και για τον δικό του επερχόμενο θάνατο, όπως η Ιφιγένεια (Ευρ. *Ιφ. Αυλ.* 1279-1335) και η Αντιγόνη (Σοφ. *Αντ.* 883-920), για κάποια μεγάλη δυσκολία ή συμφορά που δε σχετίζεται με θάνατο, όπως συμβαίνει με τον Φιλοκτήτη (Σοφ. *Φιλ.* 1081-94, 1101-15) ή τον Οιδίποδα, (Σοφ. *Οιδ. Τυρ.* 1313-66) ή ακόμα και για σωματικό πόνο όπως ο Ηρακλής (Σοφ. *Τραχ.* 1081-1111).<sup>25</sup>

Δεδομένης της αντιμετώπισης του θρήνου ως απειλής για τη δημόσια τάξη και της προσπάθειας από την πολιτεία για περιορισμό των εκδηλώσεών του, η κυρίαρχη παρουσία του θρήνου στην τραγωδία είναι από μόνη της εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Η Loraux θεωρεί ότι η τραγωδία παρείχε μια νομιμοποιημένη διέξοδο για την θλίψη, κάτι που η πολιτεία ασφαλώς θα επιθυμούσε αφού ο πόνος της απώλειας είναι τόσο μεγάλος και η ανάγκη για την ανακούφιση που προσφέρουν τα δάκρυα τόσο ισχυρή που ούτε οι περιοριστικές νομοθεσίες ούτε οι επικήδειοι λόγοι θα αρκούσαν για να ελέγξουν την έκφραση των συναισθημάτων.<sup>26</sup> Ο Segal επίσης θεωρεί ότι ο θρήνος στην τραγωδία, ειδικά όταν αφορούσε άνδρες που έπεσαν στον πόλεμο, έδινε την ευκαιρία

---

<sup>23</sup> Swift 2010: 322.

<sup>24</sup> Due: 9

<sup>25</sup> Koonce 1962: 17.

<sup>26</sup> Loraux 1998: 9-12.



στους θεατές – ως γονείς, παιδιά και συγγενείς – να εκφράσουν χωρίς περιορισμό αυτό που καταπνιγόταν στις επίσημες νεκρικές τελετές της πολιτείας.<sup>27</sup>

Παρά τό γεγονός ότι τα στοιχεία του θρήνου είναι διάχυτα στην τραγωδία, οι αντιλήψεις της εποχής για την έκφραση των συναισθημάτων και η προσπάθεια της πολιτείας να αντικαταστήσει τον θρήνο με *επιτάφιο λόγο* αποκαλύπτονται με διάφορους τρόπους στα έργα. Χαρακτηριστικό, κατά τη Loraux, είναι το παράδειγμα του Αδράστου στις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, ο οποίος ενώ ηγείται του θρήνου των γυναικών, παροτρύνεται από τον Θησέα να σταματήσει, θεωρώντας τη συμπεριφορά αυτή γυναικεία, και αντιθέτως να εκφωνήσει ένα επικήδειο λόγο με τον οποίο θα επαινούνται οι νικητές του πολέμου, και μέσω του οποίου θα υποκαθιστούσε ουσιαστικά ο θαυμασμός τη θλίψη για τους νεκρούς.<sup>28</sup> Στο ίδιο έργο ο Θησέας δεν επιτρέπει στις μητέρες να ακουμπήσουν τα νεκρά σώματα των παιδιών τους και να τα συνοδεύσουν στη νεκρική πυρά και αναλαμβάνει ο ίδιος την επίβλεψη της νεκρικής τελετουργίας. Άλλες περιπτώσεις στις οποίες γίνεται προσπάθεια καταστολής του θρήνου έχουμε στην *Ίφιγένεια εν Αύλιδι*, όπου η Ιφιγένεια επιμένει να μη θρηνήσει η μητέρα της γι' αυτήν (1368-467), και στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* όπου ο Θησέας ενθαρρύνει την Αντιγόνη και την Ισμήνη να σταματήσουν τον θρήνο για την εξαφάνιση του πατέρα τους και τους απαγορεύει να επισκεφθούν τον τάφο του (1751-780).<sup>29</sup> Η άποψη ότι ο θρήνος είναι ανώφελος είναι συχνή και αξίζει να σημειωθεί ότι αρκετές φορές η κριτική αυτή γίνεται από άνδρες προς τον εαυτό τους (π.χ. Σοφ. *Αΐας*, 562,581-2· Αισχ. *Προμ. Δεσμ.* 43-4). Το γεγονός ότι οι άνδρες αυτοί συνεχίζουν να θρηνούν, αποτελεί κατά τη Loraux μια υπενθύμιση της αναγκαιότητας του θρήνου.<sup>30</sup>

Όσον αφορά στον ανδρικό θρήνο στην τραγωδία, παρά τη στάση της κοινωνίας της κλασικής εποχής απέναντί του, αυτός δεν είναι καθόλου ασυνήθιστος στην τραγωδία. Όπως έχει δείξει η μελέτη της Suter, από τους σαράντα δύο θρήνους των σωζόμενων τραγωδιών του πέμπτου αιώνα π.Χ., δεκαοκτώ επιτελούνται από άνδρες και είκοσι έξι από γυναίκες, οι θρήνοι των ανδρικών χορών είναι δεκατέσσερις και των γυναικείων έντεκα, ενώ πέντε έργα έχουν αποκλειστικά ανδρικό θρήνο και έξι μόνο

---

<sup>27</sup> Segal 1993: 20.

<sup>28</sup> Loraux 2006: 82-84. Πρβλ. Foley 1993: 117-29. Κατά την Suter (2008: 156-168) ο Θησέας εδώ δεν προσπαθεί εμποδίσει τον θρήνο του Αδράστου, αλλά να συμπληρώσει αυτό τον θρήνο με ένα επικήδειο λόγο. Θρήνος και δημόσιος λόγος στο συγκεκριμένο έργο αλλά και στην πραγματική ζωή, κατά τον Collard (1972: 45-49) λειτουργούν συμπληρωματικά χωρίς να αλληλοαποκλείονται.

<sup>29</sup> Foley 1993: 126-7.

<sup>30</sup> Loraux 2002: 57-8.

γυναικείο.<sup>31</sup> Τα δεδομένα αυτά δε μας επιτρέπουν να χαρακτηρίσουμε τον θρήνο στην τραγωδία ως γυναικείο είδος. Σύμφωνα με την ίδια έρευνα, δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στον ανδρικό και τον γυναικείο θρήνο όσον αφορά στην περίπτωση όπου τελείται, στη στρωφική δομή, στο μέτρο, στους θεματικούς τόπους ή στα γλωσσικά χαρακτηριστικά, ενώ ήρωες και ηρωίδες θρηνούν τόσο στην παρουσία όσο και στην απουσία του νεκρού σώματος.<sup>32</sup> Επίσης, οι αιτίες που προκαλούν δάκρυα – θάνατος, χαρά, ντροπή, σωματικός πόνος, θυμός, μοναξιά, πρόκληση συμπάθειας – δεν διαφέρουν για τους ήρωες και τις ηρωίδες της τραγωδίας.<sup>33</sup>

Κάποιες ερμηνείες του ανδρικού θρήνου στην τραγωδία αφορούν στην ηλικία, τη συγγένεια με τον νεκρό και την καταγωγή των θρηνούντων. Η Foley παρατηρεί ότι οι μεγαλύτεροι άνδρες στην τραγωδία τείνουν να εκφράζουν τον πόνο τους με πολύ πιο έντονο τρόπο σε σχέση με τους άνδρες σε στρατιωτική ηλικία.<sup>34</sup> Αυτό δικαιολογείται από το γεγονός ότι ο θρήνος των ηλικιωμένων ανδρών ήταν αποδεκτός στην κλασική εποχή, όπως ήταν και ο θρήνος ενός πολύ στενού συγγενή, όπως πατέρα ή γιου.<sup>35</sup> Δικαιολογημένος θεωρείται και ο θρήνος των πολύ νεαρών ανδρών, όπως του Ορέστη στις *Χοηφόρους*, ο οποίος θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι δεν πέρασε στο στάδιο της ενηλικίωσης.<sup>36</sup> Αποδεκτοί είναι επίσης οι θρήνοι όταν επιτελούνται από βαρβάρους, όπως στην περίπτωση των *Περσών*.<sup>37</sup> Οι ερμηνείες αυτές από τη μια πλευρά δεν μπορούν να καλύψουν όλες τις περιπτώσεις θρήνου στην τραγωδία (για παράδειγμα του Τεύκρου στον *Αΐαντα*, του Κρέοντα στην *Αντιγόνη*, του Οιδίποδα στον *Οιδίποδα Τύραννο*) και από την άλλη εκ των προτέρων θεωρούν δεδομένο ότι ο ανδρικός θρήνος στην τραγωδία είχε την ίδια αντιμετώπιση με τον θρήνο στην πραγματική ζωή, δηλαδή δεν ήταν αποδεκτός.<sup>38</sup> Όπως παρατηρεί η Suter, με τον τρόπο αυτό, κάθε περίπτωση ανδρικού θρήνου στην τραγωδία ερμηνεύεται ως ένα είδος εξαίρεσης στον κανόνα, κάτι

---

<sup>31</sup> Suter 2008: 158. Τα δεδομένα αυτά αφορούν σε θρήνους που έχουν συγκριμένα δομικά, μετρικά και θεματικά χαρακτηριστικά, αναλυτική αναφορά στα οποία θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο. Η Suter (2009) όμως καταλήγει ότι στατιστικές διαφορές ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες δεν υπάρχουν, όχι μόνο στις περιπτώσεις θρήνου, αλλά στις αναφορές σε δάκρυα γενικότερα.

<sup>32</sup> Suter 2008: 164.

<sup>33</sup> Suter 2009: 63.

<sup>34</sup> Foley 2001: 28.

<sup>35</sup> Alexiou 2002: 6· Stears 2008: 147.

<sup>36</sup> Foley 2001: 29, σημ. 30.

<sup>37</sup> Hall 1996: 169.

<sup>38</sup> Suter 2008: 158-9.

που φαίνεται υπερβολικό, δεδομένης της μεγάλης συχνότητας του ανδρικού θρήνου στο συγκεκριμένο είδος.<sup>39</sup>

Η παρουσία του ανδρικού θρήνου στην τραγωδία μπορεί να ερμηνευθεί και διαφορετικά. Κατά μία άποψη, επειδή η τραγωδία συχνά αντλεί τα θέματά της από το μυθικό παρελθόν, ακολουθεί τη λογοτεχνική παράδοση της ομηρικής εποχής όπου τα δάκρυα και η έντονη έκφραση του πόνου από τους άνδρες είναι αποδεκτά και όπου ο ανδρικός θρήνος αποτελεί μέρος της υπερβολής που χαρακτηρίζει τους ήρωες.<sup>40</sup> Από την άλλη πλευρά, αν δεχτούμε τον θρήνο ως γυναικείο χαρακτηριστικό, τότε πιθανότατα αυτό να αποτελούσε ένα μέσο για τον εμπλουτισμό της ανδρικής εμπειρίας. Σύμφωνα με τη θεωρία της Zeitlin οι άνδρες στην τραγωδία, εξερευνώντας τον Άλλο, περνούν μέσα από τη γυναικεία εμπειρία και βιώνουν την παθητικότητα, την υποταγή, τον σωματικό πόνο, το πάθος και κάποιες φορές την τρέλα, χαρακτηριστικά που συνδέονται με τη γυναίκα σύμφωνα με τις αρχαίες αντιλήψεις και τα οποία οδηγούν σε διάφορες εκφράσεις θρήνου.<sup>41</sup> Η εμπειρία αυτή κατά τη Zeitlin, διευρύνει την ανδρική οπτική για τον κόσμο και γενικότερα τον ανδρικό τρόπο σκέψης.<sup>42</sup> Η Loraux θεωρεί ότι η γυναικεία εμπειρία, όπως αυτή βιώνεται μέσα από τον σωματικό – και όχι μόνο – πόνο, δεν εκθηλώνει τους ήρωες αλλά αντίθετα αποτελεί δοκιμασία η οποία αυξάνει τον ανδρισμό τους.<sup>43</sup>

Η συνεχής αλληλεπίδραση του αρσενικού και του θηλυκού στοιχείου στην τραγωδία και η παραβίαση των φυλετικών ορίων που η πόλη θέτει, μπορεί να ιδωθεί μέσα στα πλαίσια της ευρύτερης αμφισβήτησης της ιδεολογίας και των κανόνων της πόλης, την διαρκή ένταση ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, τη σύγκρουση ανάμεσα στις αξίες του *οίκου* και τις αξίες της πόλης, οι οποίες, καθώς έχει υποστηρίξει ο Goldhill, συνιστούν τον καίριο τρόπο έκφρασης του διονυσιακού στοιχείου στην τραγωδία.<sup>44</sup> Τόσο στη θεωρία της Zeitlin, όσο και της Loraux, στο τέλος η ανδρική κυριαρχία και η πατριαρχική εξουσία αποκαθίστανται. Παρατηρείται, άρα εδώ σύγκλιση με την άποψη

---

<sup>39</sup> Suter 2008: 164.

<sup>40</sup> Swift 2010: 323-4.

<sup>41</sup> Zeitlin 1985.

<sup>42</sup> Zeitlin 1985: 103-23.

<sup>43</sup> Loraux 1995: 12.

<sup>44</sup> Goldhill 1990: 126-9. Αυτό που χαρακτηρίζει τον Διόνυσο είναι ακριβώς το παράδοξο, η διάλυση των αντιθέσεων, το στοιχείο της σύγκρουσης και της ανατροπής. Όπως έχει δείξει ο Goldhill (1990: 126-7), το πιο παράδοξο για την τραγωδία είναι το γεγονός ότι ενώ θέτει σε αμφισβήτηση τον πολιτικό λόγο, ανήκει στα πλαίσια των Μεγάλων Διονυσίων, ενός εορτασμού που ξεκάθαρα προβάλλει την ιδεολογία και τις αξίες της πόλης.

της Suter, κατά την οποία ο ανδρικός θρήνος στην τραγωδία οδηγεί σε μια μορφή επανένταξης του ήρωα στην κοινωνία ή σε ένα είδος ηθικής αποκατάστασής του (κάτι που δεν ισχύει στην περίπτωση του γυναικείου θρήνου).<sup>45</sup> Οι θέσεις αυτές φαίνεται να συμφωνούν με την άποψη του Goldhill, ότι η τραγωδία γενικότερα θέτει μεν έντονα και αναπάντητα ερωτηματικά, αλλά δεν ανατρέπει τη νόρμα.<sup>46</sup> Ο Seaford επίσης υποστηρίζει ότι παρά την αντινομία ανάμεσα στον *οίκο* και την *πόλη* που εκφράζεται με τη σύγκρουση των φύλων εντός του *οίκου*, η τραγωδία λειτουργεί στο τέλος υπέρ της *πόλης*.<sup>47</sup> Όπως εξηγεί, η τελετουργία η οποία στην πραγματική ζωή συμβάλλει στη σταθερότητα και την αλληλεγγύη των μελών του *οίκου*, στην τραγωδία χρησιμοποιείται για να εκφράσει την αυτοκαταστροφή του, κάτι που εκδηλώνεται και με τη στρεβλωμένη χρήση των τελετουργικών στοιχείων (για παράδειγμα της τελετουργίας του γάμου σε περιπτώσεις επερχόμενου θανάτου ή της νεκρικής τελετουργίας για ζώντες). Το γεγονός ότι πρόκειται για αυτοκαταστροφή, δεν αφήνει περιθώρια εκδικήσεων και αντεκδικήσεων, συμβάλλοντας έτσι στην ενότητα της *πόλης*.

Ο τρόπος με τον οποίο εξηγεί ο καθένας την παρουσία του θρήνου και ειδικότερα του ανδρικού στην τραγωδία είναι καθοριστική για την ερμηνεία ενός έργου. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια για την περίπτωση των *Περσών*, οι ποικίλοι και συχνά εκ διαμέτρου αντίθετοι τρόποι πρόσληψης του έργου, σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό με τις διαφορετικές απόψεις για την παρουσία και τη λειτουργία του θρήνου τόσο στην πραγματική ζωή και όσο και στην τραγωδία ως λογοτεχνικό είδος.

---

<sup>45</sup> Suter 2008: 156-80. Για το θέμα της επανένταξης του ήρωα, βλ. Κεφ 4.3.

<sup>46</sup> Goldhill 1990: 128.

<sup>47</sup> Seaford 2003: 517-25.

# Κεφάλαιο 4

## Τα Δομικά Χαρακτηριστικά του Θρήνου στην Τραγωδία και η Λειτουργία τους στους Πέρσες

Ο καθοριστικός ρόλος του θρήνου στην ερμηνεία των *Περσών* απορρέει από τη σημαντική του θέση στο έργο. Ο ορισμός της έννοιας του θρήνου στην τραγωδία, θα βοηθήσει στην ανάδειξη της ιδιαιτερότητας του θρήνου στους *Πέρσες* και θα δικαιολογήσει την προσοχή που έχει ελκύσει ο θρήνος στο συγκεκριμένο έργο. Έτσι, αφού μελετηθούν τα δομικά χαρακτηριστικά του θρήνου στην τραγωδία γενικότερα, θα δούμε πώς αυτά εμφανίζονται στους *Πέρσες* του Αισχύλου και πώς αυτά αξιοποιούνται για να εξυπηρετήσουν συγκεκριμένους δραματικούς σκοπούς.

### 4.1 Η Δομή και το Περιεχόμενο του Θρήνου στην Τραγωδία

Ο θρήνος στην αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί δομικό χαρακτηριστικό της, όπως ακριβώς οι ρήσεις, οι πάροδοι και αγγελικές ρήσεις.<sup>48</sup> Η μελέτη της Wright, σχετικά με τις μορφές του θρήνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία, έχει δείξει ότι θρήνοι στις τραγωδίες – των Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη τουλάχιστον – έχουν συγκεκριμένα κοινά στοιχεία, που αφορούν στην περίσταση στην οποία αναφέρονται, την τοποθέτησή τους στο έργο, τη στροφική δομή, το μέτρο και το περιεχόμενό τους. Συνήθως πρόκειται για θρήνους για ένα πρόσφατο θάνατο και τοποθετούνται σταθερά προς το τέλος του έργου.<sup>49</sup> Οι θρήνοι στην τραγωδία, είτε ακολουθούν την είδηση ενός θανάτου ή μιας καταστροφής είτε εκδηλώνονται με την έκθεση στη σκηνή του νεκρού

---

<sup>48</sup> Wright 1986: v.

<sup>49</sup> Wright 1986: v. Η τοποθέτηση του θρήνου στο τέλος της τραγωδίας βοηθά στην εκτόνωση των δυνατών συναισθημάτων που το έργο προκαλεί στο ακροατήριο, του *έλεου* και του *φόβου*, οδηγώντας έτσι στην *κάθαρση*. (Segal 1993: 22-25) Με το θέμα αυτό ειδικότερα θα ασχοληθούμε σε επόμενο κεφάλαιο, αφού είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την ερμηνεία *Περσών*.

σώματος ενός ήρωα ή μιας ηρωίδας.<sup>50</sup> Όπως παρατηρεί ο Broadhead, των θρηνητικών ασμάτων συχνά προηγείται ένα εισαγωγικό κείμενο είτε σε αναπαίστους από τον Χορό (π.χ. *Πέρσες* 918-30, *Έπτά επί Θήβας* 861-74, Ευρ. *Ίκέτιδες*, 1113-22), είτε σε ιαμβικό τρίμετρο από κάποιον υποκριτή (π.χ. *Τρωάδες* 1209-15).<sup>51</sup>

Δομικά, οι θρήνοι συνδυάζουν την αντιφωνικότητα των τελετουργικών θρήνων της πραγματικής ζωής και την στροφική δομή των τραγικών ωδών.<sup>52</sup> Όπως συμβαίνει στα στάσιμα, καθώς και σε άλλα λυρικά μέρη της τραγωδίας, έτσι και στον θρήνο, κάθε στροφή ακολουθείται από μια όμοια μετρικά αντιστροφή, με τη μετρική ακολουθία κάθε στροφής να επαναλαμβάνεται μόνο μια φορά, στην αντιστροφή που την ακολουθεί. Όταν δύο ομιλητές μοιράζονται μια στροφή, το ίδιο συμβαίνει και στην αντιστροφή. Μετά τη στροφή και την αντιστροφή μπορεί να υπάρχει μια μοναδική μετρικά στροφή, η επωδός.<sup>53</sup> Όταν υπάρχει αντιφωνία, εκτός από την μετρική ομοιότητα μεταξύ στροφής και αντιστροφής, παρατηρείται και μια ηχητική αντιστοιχία — φωνηεντική, συλλαβική, λεκτική ή και πλήρης (δηλαδή επανάληψη ολόκληρου στίχου) — ανάμεσα στους αντίστοιχους στίχους των στροφικών ζευγών, στις ίδιες μετρικές θέσεις. Ως εκ τούτου, σε ορισμένους ήχους της αντιστροφής υπάρχει η αίσθηση του αντίλαλου ή της απάντησης στους ήχους της στροφής.<sup>54</sup> Αντιφωνικότητα απαντά συχνά στον κομμό, ο οποίος ορίζεται από τον Αριστοτέλη ως *θρήνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς* (*Ποιητ.*1452b24).<sup>55</sup> Όπως έχει δείξει η έρευνα της Παπαδοπούλου, τουλάχιστον στα έργα του Αισχύλου η αντιφωνία στους κομμούς και σε άλλους θρήνους είναι ιδιαίτερα έντονη σε σχέση με άλλα μέρη της τραγωδίας.<sup>56</sup> Χαρακτηριστική είναι η συχνή αντιφωνία σχετλιαστικών επιφωνημάτων, ενώ ενδιαφέρον είναι και το γεγονός ότι οι αντιφωνίες των θρήνων σχετίζονται με το κεντρικό νόημα των στροφικών ζευγών και πιο συγκεκριμένα με τη δήλωση της αιτίας του θρήνου.<sup>57</sup>

Ο θρήνος στην τραγωδία αποτελείται από δύο μέρη, τα οποία έχουν διαφορετικό ρυθμό, ύφος και μέτρο. Το πρώτο βρίσκεται σε λυρικό μέτρο, συνήθως σε αναπαίστους

---

<sup>50</sup> Broadhead 1960: 313.

<sup>51</sup> Όπ.π.

<sup>52</sup> Broadhead 1960: 313-4· Wright 1986: v. Για την αντιφωνία στον θρήνο της πραγματικής ζωής, βλ. Alexiou 2002:12-3.

<sup>53</sup> Για τη στροφική δομή των τραγικών ωδών βλ. Batezzato 2005: 150.

<sup>54</sup> Παπαδοπούλου 2001: 10.

<sup>55</sup> Alexiou 2002: 132.

<sup>56</sup> Παπαδοπούλου 2001: 326-7.

<sup>57</sup> Όπ. π.

ή ιάμβους, ενώ το δεύτερο, το οποίο ξεκινά πάντα με καινούρια στροφή, αποτελείται από κυρίως λυρικούς ιάμβους και περιστασιακά δοχμίους, ενώ η αντιφωνία ως εναλλαγή αδόμενων στίχων ανάμεσα σε δύο μέρη (άτομα ή ομάδες) που απαντούν το ένα στο άλλο, γίνεται πιο γρήγορη, σχεδόν σε κάθε στίχο.<sup>58</sup> Ας σημειωθεί εδώ, ότι στα έργα του Αισχύλου η διμερής αυτή μορφή αποτελεί σχεδόν αποκλειστικό χαρακτηριστικό των θρήνων. Από τον Σοφοκλή ωστόσο, αρχίζει να χρησιμοποιείται και σε άλλα μέρη της τραγωδίας.<sup>59</sup> Η διμερής μορφή του θρήνου, με την αλλαγή στο μέτρο και την αύξηση των επιφωνημάτων έχει ως αποτέλεσμα την παράλληλη αύξηση της συναισθηματικής έντασης στο τέλος της ωδής αλλά και στο τέλος του έργου, αφού όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο θρήνος τοποθετείται σταθερά στο τέλος τη τραγωδίας.<sup>60</sup> Η κλιμάκωση της συναισθηματικής έντασης επιτυγχάνεται και με την αλλαγή στο μέτρο αλλά και σε αρκετές περιπτώσεις με την αύξηση της συχνότητας των επιφωνημάτων.<sup>61</sup> Τα επιφωνήματα, οι άναρθρες αυτές κραυγές πόνου, μαζί με τα πολύπτωτα, τις αναφορές και τα διάφορα είδη επαναλήψεων αποτελούν τα βασικά υφολογικά χαρακτηριστικά του θρήνου στην τραγωδία.<sup>62</sup>

Όσον αφορά στο περιεχόμενο των θρηνητικών ωδών, σ' αυτές συναντώνται οι θεματικοί τόποι των αντίστοιχων ασμάτων της πραγματικής ζωής, όπως η επίκληση του νεκρού, το εγκώμιο και η επίρριψη ευθυνών στον νεκρό, η αντίθεση παρελθόντος και παρόντος, οι ρητορικές ερωτήσεις για το πώς θα συνεχιστεί η ζωή, το μοιρολόι του πενθούντος για τον εαυτό του, η επιθυμία του να πεθάνει, αλλά και η περιγραφή των ιδίων των κραυγών και των τελετουργικών κινήσεων που συνοδεύουν την ωδή.<sup>63</sup> Επιπλέον, όταν πρόκειται για *κομμό*, συχνά απαντά ένας καταϊγισμός διευκρινιστικών ερωτήσεων και απαντήσεων για τα συμβάντα.<sup>64</sup>

Τα πιο πάνω χαρακτηριστικά, μπορεί κανείς να τα συναντήσει και σε άλλα μέρη της τραγωδίας, ωστόσο μόνο στον θρήνο βρίσκονται όλα μαζί συγκεντρωμένα.<sup>65</sup> Σύμφωνα με τη Wright, ο θρήνος που εμφανίζει όλα τα πιο πάνω χαρακτηριστικά

---

<sup>58</sup> Wright 1986: v.

<sup>59</sup> όπ.π.: 89.

<sup>60</sup> όπ.π.: 52.

<sup>61</sup> Alexiou 2002: 136.

<sup>62</sup> Wright 1986: 52-68, 112. Στη δημιουργία συναισθηματικής έντασης, σημαντικότερος θα ήταν και ο ρόλος της μουσικής. Οι θρήνοι πιθανότατα να συνοδεύονταν από τον ήχο του αυλού, όπως γίνονταν και στους θρήνους της πραγματικής ζωής (Wilson 2005: 185).

<sup>63</sup> Wright 1986: 52-68, 112. Η Alexiou (2002: 161-184), δείχνει ότι αυτά τα θεματικά μοτίβα συναντώνται από τους ομηρικούς θρήνους, μέχρι τους πιο πρόσφατους που έχουν καταγραφεί στην ελληνική παράδοση.

<sup>64</sup> Broadhead 1960: 313· Alexiou 2002: 137.

<sup>65</sup> Wright 1986: 63.

θεωρείται «πλήρης» και πάντοτε βρίσκεται στο τέλος του έργου. Πλήρεις θρήνοι συναντώνται σε έργα και των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών: στους *Πέρσες* (908-1078) και τους *Έπτά επί Θήβας* (875-1004) του Αισχύλου, την *Αντιγόνη* (1261-1346), τον *Οιδίποδα Τύραννο* (1307-1366) και τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* (1670-1750) του Σοφοκλή, τις *Ίκέτιδες* (1114-1264), την *Ανδρομάχη* (1173-1225) και τις *Τρωάδες* (1287-1352) του Ευριπίδη.<sup>66</sup>

Οι θρήνοι που εμφανίζονται νωρίτερα στο έργο, αναφέρονται είτε σε κάποιο γεγονός του παρελθόντος είτε προετοιμάζουν για τις μέλλουσες καταστάσεις—συμφορές, χωρίς όμως να κλιμακώνουν πλήρως το έργο πριν ολοκληρωθεί η δράση. Οι θρήνοι αυτοί, ενώ συγκεντρώνουν τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν προηγουμένως, διαφοροποιούνται κυρίως ως προς το ότι στερούνται της διμερούς μορφής, που με την αλλαγή στο μέτρο και την γρήγορη αντιφωνία κλιμακώνει την συναισθηματική ένταση.<sup>67</sup> Στην περίπτωση αυτή, σύμφωνα με την ορολογία της Wright, οι θρήνοι ονομάζονται «περιορισμένοι». Στους *Πέρσες*, περιορισμένος θρήνος θεωρείται η πρώτη αντίδραση του Χορού στα νέα του Αγγελιαφόρου για την πανωλεθρία των Περσών στη Σαλαμίνα (256-289).<sup>68</sup> Άλλα παραδείγματα περιορισμένων θρήνων συναντούμε στον *Άγαμέμνονα* 1072-1177, 1072-1077 και στις *Χοηφόρους* 306-475, 1007-1052.<sup>69</sup>

Ένας νεωτερισμός που εισάγεται από τον Σοφοκλή είναι η ενσωμάτωση του θρήνου σε άλλα λυρικά μέρη, όπως στην πάροδο (*Ήλέκτρα* 86-120), κάποια χορική ωδή (*Αΐας* 866-973) ή στάσιμο (*Αΐας* 348-427 και *Οιδίπους επί Κολωνῶ* 510-548). Ακόμη, στον Σοφοκλή, ο θρήνος κάποιες φορές παίρνει τη μορφή επικήδειου λόγου σε ιαμβικό τρίμετρο, όπως στον *Αΐαντα* (992-1039) και στην *Ήλέκτρα* (807-822 και 1126-1170). Στον Ευριπίδη, θα συναντήσουμε επίσης θρήνους σε ιαμβικό τρίμετρο, όχι κατ' αναγκη με μορφή επικήδειου λόγου (*Τρωάδες* 740-763, *Ίκέτιδες* 1080-1113, *Μήδεια* 1021-1041), αλλά και σε αναπαιστούς (*Τρωάδες* 790-798, *Άλκηστις* 741-746).<sup>70</sup> Επιπλέον, στα έργα του Ευριπίδη ο θρήνος μπορεί να έχει τη μορφή μονωδίας, να επιτελείται

<sup>66</sup> Wright 1986: vi.

<sup>67</sup> Wright 1986: 69-76.

<sup>68</sup> Wright 1986: 74. Οι όροι «πλήρης» και «περιορισμένος» θρήνος, αντιστοιχούν στους όρους «full» και «reduced» lament της Wright. Η μετάφραση είναι δική μου.

<sup>69</sup> Wright 1986: 69.

<sup>70</sup> Wright 1986: 89, 113. Όπως υποστηρίζει ο Broadhead (1960: 314), οι θρήνοι σε ιαμβικό τρίμετρο αναμφίβολα θα συνοδεύονταν από μουσική.



δηλαδή από ένα μόνο υποκριτή (π.χ. *Ίππόλυτος* 1347-88),<sup>71</sup> ή επιρρηματικής μονωδίας, η οποία αποτελείται από ένα στροφικό ζεύγος αδόμενο από τον υποκριτή και ένα δίστιχο σε ιαμβικό τρίμετρο απαγγελλόμενο από τον χορό ή ένα δεύτερο υποκριτή και παρεμβαλλόμενο ανάμεσα στην στροφή και την αντιστροφή της μονωδίας.<sup>72</sup> Οι επιρρηματικές μονωδίες μπορεί να είναι αυτόνομες στο έργο (*Άλκηστις* 393-415, *Ρήσος* 695-914), να προηγούνται ενός κομμού (*Άνδρομάχη* 1173-1196) ή να αποτελούν μέρος αυτού (*Ίππόλυτος* 617-851).<sup>73</sup>

Όσον αφορά στη δομή του θρήνου, ο Ευριπίδης την τροποποιεί αντιστρέφοντας τη σχέση ανάμεσα στο χορό και τον ηγέτη του, και αναθέτοντας σε άνδρες αντί σε γυναίκες το καθήκον της επιτέλεσής του. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της *Άνδρομαχης*, όπου ο Πηλέας είναι αυτός που αρχίζει τον θρήνο (1172-96) και των *Ίκέτιδων*, όπου ο Άδραστος παίρνει το ρόλο του *εξάρχου*, ηγούμενος του γυναικείου χορού. Ο ηγετικός ρόλος ωστόσο τόσο του Πηλέα όσο και του Άδραστου, δεν διατηρείται μέχρι το τέλος της ωδής. Τόσο ο Πηλέας όσο και ο Άδραστος στο τέλος της ωδής βρίσκονται σε υποδεέστερο ρόλο, αφού ο μὲν ανταποκρίνεται στο χορό που έχει πλέον τον ηγετικό ρόλο (*Άνδρομάχη* 1197-1225), ο δε αντιμετωπίζει την κριτική των μελών του χορού, που διευθύνουν τον θρήνο μόνοι τους (*Ίκέτιδες* 819, 824-36).<sup>74</sup>

Η μελέτη της Wright είναι σημαντική, γιατί προσφέρει αντικειμενικά κριτήρια με τα οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον θρήνο στην τραγωδία, ενώ ο εντοπισμός μεμονομένων χαρακτηριστικών του σε άλλα σημεία της τραγωδίας μπορεί να συμβάλει σημαντικά στην ερμηνεία της. Στη συνέχεια θα γίνει μια προσπάθεια εντοπισμού των στοιχείων αυτών στους *Πέρσες*, έτσι ώστε να μπορέσουμε να σχηματίσουμε μια σφαιρική εικόνα για τη θέση και τον ρόλο του θρήνου στο έργο.

---

<sup>71</sup> Battezzato 2005: 153. Οι μονωδίες γενικότερα, ως λυρικά τμήματα αδόμενα αποκλειστικά από ένα μόνο υποκριτή, εμφανίζονται για πρώτη φορά στον Ευριπίδη. Στους Αισχύλο και Σοφοκλή υπάρχουν λυρικά τμήματα αδόμενα από υποκριτές, τα οποία όμως είτε αποτελούν τμήμα ενός διαλόγου με το Χορό (π.χ. *Άγαμέμνων* 1046-53) ή εναλλάσσονται με απαγγελλόμενα μέρη (π.χ. *Προμηθεύς Δεσμώτης* 88-127)(Battezzato 2005: 53).

<sup>72</sup> Koonce 1961: 33.

<sup>73</sup> Όπ.π. 33-4.

<sup>74</sup> Battezzato 2005: 162.

## 4.2 Ο Θρήνος στους Πέρσες

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στους Πέρσες υπάρχουν – σύμφωνα με τα κριτήρια της Wright - δύο θρήνοι: η αντίδραση των γερόντων του Χορού στα νέα του Αγγελιαφόρου (256-289) και ο κομμός ανάμεσα στον Ξέρξη και τον Χορό (908-1078). Αρκετά ωστόσο στοιχεία θρήνου αναγνωρίζονται σχεδόν σε όλα τα υπόλοιπα μέρη του έργου. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η παρουσία των στοιχείων αυτών σε συγκεκριμένα σημεία του δράματος, επιτελεί διαφορετικές και σημαντικές για την ερμηνεία του έργου λειτουργίες.

### 4.2.1 Πάροδος (1-154)

Από τον πρώτο κιόλας στίχο της παρόδου ο Χορός αναφέρεται στους άνδρες που λείπουν, χρησιμοποιώντας τη μετοχή *οίχομένων* (1, 60, αλλά και *οίχωκε* 13, *οίχεται* 60) που έχει την έννοια όχι μόνο «αυτών που έχουν φύγει», αλλά και των νεκρών.<sup>75</sup> Ακόμα κι αν για το Χορό τη συγκεκριμένη στιγμή η λέξη έχει μόνο τη κυριολεκτική της σημασία, για το ακροατήριο που γνωρίζει την έκβαση των γεγονότων, η αμφισημία είναι ξεκάθαρη, δημιουργώντας μια «προληπτική ένταση».<sup>76</sup> Κατά παρόμοιο τρόπο λειτουργεί και το ρήμα *λείπω* (*προλιπόντες* 18, *έκλέλοιπεν* 127, *λείπεται* 137) το οποίο αναφέρεται κυρίως σ' αυτούς που έχουν πεθάνει, αλλά ανήκει και σε ένα λεξιλόγιο που συναντάται συχνά στο θρήνο, ήδη από την ομηρική εποχή.<sup>77</sup>

Η ειρωνεία στην πάροδο γίνεται ιδιαίτερα έντονη με την αναφορά στην αναχώρηση των Περσών στρατηγών (21-55). Η ρυθμική είσοδος του Χορού με αναπαίστους αποτελεί κατά την Hopman μια συμβολική αναπαράσταση της αναχώρησης αυτής,<sup>78</sup> ενώ ο παροντικός χρόνος που χρησιμοποιείται στην αφήγηση του Χορού (*σοῦνται* 25, *ἔπεται* 41, 57, *έξορμῶσιν* 46, *στεῦνται* 49, *πέμπει* 54) προκαλεί το ακροατήριο να ενεργοποιήσει τη φαντασία του και να επιτρέψει να ζωντανέψουν μπροστά του τα γεγονότα.<sup>79</sup> Η αφήγηση του Χορού παραπέμπει στην επική παράδοση, με τους Πέρσες στρατηγούς να θυμίζουν ήρωες που ετοιμάζονται για τη μάχη.<sup>80</sup> Την ίδια στιγμή όμως, η αμφισημία του λεξιλογίου που συζητήθηκε πιο πριν, σε συνδυασμό με

<sup>75</sup> Οι παραπομπές στους Πέρσες του Αιχύλου, βασίζονται στην έκδοση της Hall (1996).

<sup>76</sup> Garvie 2009: 50. Όταν πια η αλήθεια για την τύχη των στρατευμάτων αποκαλύπτεται, οι λέξεις *οίχεται* (252) και *οίχομένων* (252, 546, 916) χάνουν την αμφισημία τους και αναφέρονται ξεκάθαρα στους νεκρούς.

<sup>77</sup> Derderian 2001: 46.

<sup>78</sup> Hopman 2009: 360. Πρβλ. Garvie 2009:45.

<sup>79</sup> Ruffy 2004: 13-4.

<sup>80</sup> Dué 2006: 63.

μια σειρά άλλων στοιχείων θυμίζουν στο ακροατήριο την τραγική κατάληξη των Περσών πολεμιστών. Η παράθεση του ενός ονόματος μετά το άλλο και η αναφορά στον τόπο καταγωγής και την ιδιότητά τους, θα θύμιζε στο εξωτερικό ακροατήριο τους αθηναϊκούς καταλόγους πεσόντων, οι οποίοι περιελάμβαναν αυτά ακριβώς τα στοιχεία.<sup>81</sup> Ο κατάλογος της παρόδου πιθανόν να παρέπεμπε και σε θρήνο αφού συγκριτικές μελέτες δείχνουν ότι η συγκέντρωση κυρίων ονομάτων είναι κοινό χαρακτηριστικό των θρήνων σε πολλούς πολιτισμούς. Η παράθεση όχι μόνο των ονομάτων των νεκρών, αλλά και των τόπων που συνδέονται με αυτούς, αποτελούν ένα μηχανισμό που συμβάλλει στη διατήρηση της μνήμης τους, αλλά και σε ένα είδος αποκατάστασης της μονιμότητας και της σταθερότητας στον διαταραγμένο κόσμο αυτών που μένουν πίσω.<sup>82</sup> Επιπρόσθετα, τα εγκωμιαστικά επίθετα και οι φράσεις που συνοδεύουν τα ονόματα των Περσών πολεμιστών (*φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην/ ψυχῆς εὐτλήμονι δόξη* 27-8, *ἵππιοχάρμης* 29, *τοξοδάμας* 31, *ἔσθλός* 31, *ἵππων τ'έλατῆρ* 32, *μέγας καὶ πολυθρέμμων* 34, *ἀγαθός* 44, *φοβεράν ὄψιν προσιδέσθαι* 48, *λόγχης ἄκμονες* 51) σε ένα τέτοιο πλαίσιο θα λειτουργούσαν — για το εξωτερικό ακροατήριο πάντα — όπως ο έπαινος των νεκρών στον θρήνο.

Ο κατάλογος των πολεμιστών κλείνει με τον χαρακτηρισμό αυτών ως «άνθος της Περσικής γης» (*τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας/ οἴχεται ἀνδρῶν* 59-60). Στην ελληνική επική παράδοση, η μεταφορά του άνθους συνδέεται με τη νιότη και κυρίως με τον ηρωικό θάνατο στη μάχη, για να δηλώσει είτε τη χαμένη νιότη των ανδρών είτε το αμάραντο της δόξας τους.<sup>83</sup> Ο εικονισμός του δέντρου που πέφτει — και μάλιστα του ανθισμένου όταν πρόκειται για νεαρό άτομο — είναι από τις βασικά μοτίβα που συναντώνται διαχρονικά στα θρηνητικά άσματα της ελληνικής παράδοσης.<sup>84</sup> Τόσο οι λίστες των πολεμιστών όσο και ο εικονισμός του άνθους αποτελούν επαναλαμβανόμενα μοτίβα στο έργο. Εκτός από την πάροδο υπάρχουν και στην αγγελική ρήση και στον κομμό, όπου η σύνδεση με τον θάνατο και τον θρήνο είναι ξεκάθαρη. Η μεταφορά για το άνθος, επαναλαμβάνεται από τον Αγγελιαφόρο, ο οποίος ανακοινώνει ότι *το Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν* (252), αλλά και από τον Χορό στον κομμό, όπου το άνθος αυτό

<sup>81</sup> Η Ebbot (2000) υποστηρίζει ότι ο κατάλογος του Αγγελιαφόρου (302-27) θα παρέπεμπε στους καταλόγους πεσόντων με τους οποίους υποστηρίζει ότι το ακροατήριο της εποχής ήταν εξοικειωμένο. Στους αθηναϊκούς καταλόγους πεσόντων, τα ονόματα παρατίθενται το ένα μετά το άλλο και είναι χωρισμένα σε κατηγορίες ανάλογα με τη φυλή, το στρατιωτικό αξίωμα και την τοποθεσία της μάχης στην οποία έπεσαν (Ebbot 2000: 90) Ωστόσο τα χαρακτηριστικά των καταλόγων αυτών – παράθεση ονομάτων, καταγωγή, ιδιότητα στον στρατό – υπάρχουν και στον κατάλογο της παρόδου.

<sup>82</sup> Holst-Warhaft 1992: 26-7.

<sup>83</sup> Dué 2006: 64- 5.

<sup>84</sup> Alexiou 2002: 198-201.

θρηνείται ως κατεστραμμένο (*χώρας άνθος [...] μυριάς άνδρων, έξεφθινται* 925-7). Στην αγγελική ρήση ο κατάλογος πολεμιστών συνιστά καθαρά πλέον κατάλογο νεκρών (302-27), ενώ στον κομμό ο κατάλογος των πολεμιστών (958-61, 967-72, 981-5, 993-9), μέσα απο τις ρητορικές ερωτήσεις για την τύχη των στρατηγών, γίνεται μέρος του θρήνου, με την επανάληψη του θέματος να εξυπηρετεί, όπως επισημαίνει η Said, την έμφαση στην αντιστροφή της τύχης και την καταστροφή.<sup>85</sup>

Στην πάροδο ο Χορός δεν θρηνεί, αρχίζει ωστόσο να μιλάει για θρήνο, λέγοντας ότι όλη η γη της Ασίας θρηνεί για τους άνδρες που έφυγαν, μάνες και σύζυγοι τρέμουν μετρώντας τον χρόνο της απουσίας τους που μεγαλώνει (59-64), ενώ αναφέρει ότι οι γυναίκες ήδη πενθούν ποθώντας τους άνδρες τους, βρέχοντας με δάκρυα τις γαμήλιες κλίνες τους (134-7). Ο χορός ομολογεί πως φοβάται μήπως ακούσει θρήνο για το περσικό στράτευμα, μήπως ακούσει φωνές γυναικών που θα κλαίνε σκίζοντας τα ρούχα τους (116-125) και μεταφέρει μάλιστα τις φωνές αυτές, σε ευθύ λόγο: «*όᾶ Περσικοῦ στρατεύματος*» (117), «*όᾶ*» (124). Όπως παρατηρεί ο Gurd, η σύνταξη στις σχετικές στροφές (116-8, 119-25) είναι τέτοια που τίποτε πριν το άκουσμα των κραυγών δεν προειδοποιεί ότι αυτές είναι φανταστικές, κάτι που τις κάνει ακόμα πιο ζωντανές.<sup>86</sup> Επιπλέον, η λέξη *άντίδουπον* (121) ανάμεσα στις δύο κραυγές παραπέμπει στην αντιφωνία του τελετουργικού θρήνου.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι στην πάροδο, με τα στοιχεία που άμεσα ή έμμεσα παραπέμπουν σε θρήνο — το λεξιλόγιο, τον κατάλογο των πολεμιστών, τον εικονισμό του άνθους και τις αναφορές σε θρηνητικές κραυγές — επιτυγχάνεται μια προληπτική αναφορά σε όσα θα ακολουθήσουν, ενώ η επαναλαμβανόμενη παρουσία των στοιχείων αυτών (στην πάροδο, τη σκηνή του Αγγελιαφόρου και την έξοδο) προσδίδει συνοχή στο έργο.

#### **4.2.2 Η Αντίδραση στα Νέα του Αγγελιαφόρου (256-89)**

Ο πραγματικός θρήνος αρχίζει αμέσως μετά τα πρώτα λόγια του Αγγελιαφόρου και στο άκουσμα της καταστροφής των περσικών δυνάμεων (256-89). Πρόκειται για ένα «περιορισμένο» θρήνο, σύμφωνα με τα κριτήρια της Wright, στον οποίο το άσμα του Χορού, που αποτελείται κυρίως από λυρικούς ιάμβους, εναλλάσσεται με την

---

<sup>85</sup> Said 2007: 83.

<sup>86</sup> Gurd 2013: 131.

απαγγελία του Αγγελιαφόρου σε ιαμβικό τρίμετρο.<sup>87</sup> Ακούγονται εδώ για πρώτη φορά πραγματικά επιφωνήματα θρήνου (*αίαϊ* 257, 283· *ότοτοτοϊ* 268, 274) και αρχίζουν οι χαρακτηριστικές για το θρήνο επαναλήψεις (*άνια άνια* 256).

Στο *αμοιβαίο* αυτό υπάρχουν τρία στροφικά ζεύγη όπου η στροφή και η αντιστροφή ακολουθούνται από ένα δίστιχο του Αγγελιαφόρου – πλην του τελευταίου ζεύγους. Ενδιαφέρουσα είναι η εξήγηση του Broadhead ότι αυτό συμβαίνει γιατί στα τρία τελευταία δίστιχα ο Αγγελιαφόρος δεν απαντά στον Χορό όπως κάνει στα δύο πρώτα, αλλά ηγείται αυτού.<sup>88</sup> Ο Αγγελιαφόρος κάνει δηλώσεις και ο Χορός σχολιάζει θρηνώντας. Η δεύτερη αντιστροφή έχει ως θέμα τα νεκρά σώματα των Περσών (*άλιδονα σώματα πολυβαφή κατθάνοντα λέγεις φέρεσθαι* 275-6) για τα οποία ο Αγγελιαφόρος λέει ότι γέμισαν τις ακτές της Σαλαμίνας (*πλήθουσι νεκρῶν [...] Σαλαμίνος άκται* 271-3). Στην τρίτη στροφή το *στρατοῦ φθαρέντος* (283) απαντά στο *στρατός δαμασθείς* (279) και στην τρίτη αντιστροφή το σχόλιο του Χορού ότι θα πρέπει να θυμούνται την Αθήνα για τις συμφορές που τους προκάλεσε (286-9) απαντά στη δήλωση του Αγγελιαφόρου ότι αναστενάζει ενθουμούμενος την Αθήνα (285).<sup>89</sup> Παρόλο που εδώ ο Αγγελιαφόρος εκφέρει απαγγελλόμενους στίχους και παρά το γεγονός ότι εκφράζει τα συναισθήματά του μόνο στο τελευταίο του δίστιχο, ουσιαστικά ηγείται του θρήνου του Χορού.

Όπως συμβαίνει στους θρήνους των έργων του Αισχύλου, έτσι και εδώ, η αντιφωνία των στροφικών ζευγών όχι μόνο είναι ιδιαίτερα αισθητή, αλλά και τονίζει την αιτία του θρήνου. Στο πρώτο στροφικό ζεύγος έχουμε την πλήρη αντιφωνία *τοδ' (άχος) ~ τόδε (πῆμα)* (258: 265). Με τις λέξεις *άχος* και *πῆμα* να είναι συνώνυμες και να σημαίνουν τον πόνο και τη συμφορά, ουσιαστικά εδώ αντιφωνείται το αντικείμενο του θρήνου. Στο δεύτερο στροφικό ζεύγος συναντάμε την αντιφωνία του επιφωνήματος *ότοτοτοϊ* (268: 274).<sup>90</sup> Στο τρίτο ζεύγος υπάρχει η πλήρης αντιφωνία του *δαῖοις* (281:286) και του συνδέσμου *ὡς (ὡς πάντα Πέρσαις παγκάκως/ θεοὶ θέσαν· αίαϊ στρατοῦ φθαρέντος ~ ὡς Περσίδων πολλὰς μάταν/ εὔνιδας ἔκτισσαν ἡδ' ἀνάνδρους* 282-3:288-9). Με το *ὡς* στην στροφή εισάγεται η αιτία του θρήνου, που είναι η καταστροφή

<sup>87</sup> Hall 1996: 181. Για ακριβή μετρική ανάλυση του έργου βλ. Broadhead 1960: 283-301 και Garvie 2009: 372-377.

<sup>88</sup> Broadhead 1960: 97, 311, 314.

<sup>89</sup> Broadhead 1960: 97-103.

<sup>90</sup> Σύμφωνα με την Παπαδοπούλου (2001: 23), στο δεύτερο στροφικό ζεύγος, αν δεχτούμε την εκδοχή *μέλεα παμβαφή* 269 (αντί *σώματα πολυβαφή*), τότε έχουμε έχουμε έντονες ηχητικές αντιφωνίες: *τα πολλά θέλεα παμμιγή ~ άλιδονα μέλεα παμβαφή* (269:275). Σ' αυτή την περίπτωση αντιφωνείται και πάλι το αντικείμενο του θρήνου, που είναι τα νεκρά σώματα των Περσών.

του περσικού στρατεύματος, ενώ στην αντιστροφή με το *ὦς* εισάγεται η αιτία για την οποία θα πρέπει να θυμούνται την Αθήνα και η οποία δεν είναι άλλη από την καταστροφή του γάμου πολλών Περσίδων. Τα δύο θέματα που εισάγονται με το *ὦς*, δεν είναι άσχετα, αφού το δεύτερο, η διάλυση των γάμων, είναι αποτέλεσμα του πρώτου, της καταστροφής του περσικού στρατεύματος.<sup>91</sup> Εξάλλου, όπως έχει δείξει η Dué, ο ερωτισμός στον θρήνο, ο συνδυασμός των θεμάτων της απώλειας και του έρωτα στα άσματα των γυναικών και η αντιμετώπιση του νεκρού πολεμιστή ως γαμπρού ή χαμένου συζύγου, κάτι που συναντάμε εδώ αλλά και πιο έντονα στο πρώτο στάσιμο (537-49), αποτελεί θρηνητικό μοτίβο ήδη από την επική παράδοση.<sup>92</sup> Όσον αφορά στο *δαΐοις* (281:286), στην τρίτη στροφή, αποτελεί το έμμεσο αντικείμενο του θρήνου (*ἴνυζ' ἄποτμον δαΐοις / δυσαιανῆ βοάν* 281-2), ενώ στην αντιστροφή αντιφωνείται χρησιμοποιούμενο σε διαφορετικά συμφραζόμενα (*στυγναί γ' Ἀθᾶναι δαΐοις* 286), δίνοντας μ' αυτό τον τρόπο έμφαση στον ρόλο της Αθήνας στην πανωλεθρία των Περσών.<sup>93</sup>

Ο θρήνος δεν κλιμακώνεται, αφού η διήγηση του Αγγελιαφόρου δεν έχει ολοκληρωθεί, ενώ η Βασίλισσα διακόπτει για να ζητήσει περισσότερες λεπτομέρειες για τα γεγονότα. Όπως έχει δείξει η Michelini, ο ρόλος του ηθοποιού στα πρώιμα έργα του θεάτρου ήταν να παρουσιάζει τα γεγονότα τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό ακροατήριο.<sup>94</sup> Οι ενέργειες της Βασίλισσας σε αρκετές περιπτώσεις, αλλά και στη συγκεκριμένη όπου κατευθύνει την αφήγηση του Αγγελιαφόρου, φέρουν ίχνη αυτής της τεχνοτροπίας, αφού οι δικές της ενέργειες είναι που προωθούν τη δράση και προετοιμάζουν το ακροατήριο για όσα θα ακολουθήσουν.<sup>95</sup>

Ο Αγγελιαφόρος συνεχίζει την αφήγησή του με μια αναφορά στην τύχη των Περσών στρατηγών. Πρόκειται για τον δεύτερο κατάλογο πολεμιστών στο έργο (302-28). Η δεύτερη αυτή ονομαστική αναφορά στους Πέρσες στρατηγούς, δε λειτουργεί πια τόσο ως έπαινος των νεκρών, παρόλο που απαντούν εγκωμιαστικά επίθετα (*ἄριστος* 306, *έσθλος* 321) και τιμητικές αναφορές στην ιδιότητά τους (*μυρίας ἵππου βραβεὺς* 302, *χιλίαρχος* 305, *μυριόνταρχος* 313, *ἵππου μελαίνης ἡγεμὼν τρισμυρίας* 318, *πεντήκοντα πεντάκις νεῶν ταγός* 323-24). Το ότι οι τιμητικές αναφορές αυτή τη φορά

<sup>91</sup> Παπαδοπούλου 2001: 22-55.

<sup>92</sup> Dué 2006: 70-87.

<sup>93</sup> Παπαδοπούλου 2001: 22-25. Εδώ αναφέρονται μόνο οι λεκτικές αντιφωνίες της ωδής.

<sup>94</sup> Michelini 1982:127-8.

<sup>95</sup> Michelini 1982: 127-53. Κυρίως βλ. 127-8, 139-40, 143.

συνοδεύονται με την περιγραφή του τέλους καθενός από αυτούς, καθιστά ακόμη πιο τραγικό και πιο ταπεινωτικό το γεγονός του θανάτου τους.<sup>96</sup>

Κατά την περιγραφή της μάχης, υπάρχουν επανειλημμένες άμεσες ή έμμεσες αναφορές σε θρήνο οι οποίες μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι κάθε φορά εμφανίζονται μετά από τις κινήσεις των Ελλήνων.<sup>97</sup> Μετά από την καταστροφική επίθεση των ελληνικών караβιών, όταν η θάλασσα γεμίζει με ναυάγια και νεκρά σώματα, τα περσικά караβία τρέπονται σε φυγή (*φυγή δ' άκόσμως πᾶσα ναῦς ήρέσσετο* 422). Το ρήμα *ήρέσσειν* περαπέμπει σε θρήνο, καθώς εκτός από «κωπηλωτώ», στα πλαίσια της νεκρικής τελετουργίας, υποδηλώνει και τα ρυθμικά χτυπήματα στο κεφάλι.<sup>98</sup> Όταν οι Έλληνες αρχίζουν να χτυπούν τους Πέρσες με κουπιά και ξύλα από τα συντρίμια, το πέλαγος γεμίζει με κλαυθμούς και οδυρμούς (*οίμωγή δ' όμοῦ κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλλα* 426-27). Μετά την αφήγηση της σφαγής στη Ψυττάλεια, ακούγεται η γοερή κραυγή του Ξέρξη, ο οποίος στο θέαμα της καταστροφής προβαίνει σε μια ακόμη εκδήλωση του πένθους, το σχίσιμο των ενδυμάτων (*Ξέρξης δ' άνώμωξεν κακῶν όρῶν βάθος* 465, *ρήξας δε πέπλους κανακωκύσας λιγύ* 468), ενώ ο Αγγελιαφόρος προτρέπει τον Χορό να θρηνήσει και γι' αυτή τη συμφορά (*τοιάνδε σοι πρὸς τῇ πάροιθε συμφοράν στένειν* 471-2). Ο Αγγελιαφόρος τελειώνει την αφήγησή του λέγοντας ότι η χώρα των Περσών θρηνεί για τα νιάτα που χάθηκαν (*ὡς στένειν πόλιν Περσῶν, ποθοῦσαν φιλάτην ἤβην χθονός* 511-12). Όσον αφορά στην αντίδραση της Βασίλισσας στα νέα, ενδιαφέρουσα είναι η επισήμανση του Sommerstein, ότι οι έντεκα πρώτοι στίχοι της ομιλίας της αρχίζουν με φωνήεν, παραπέμποντας σε θρηνητικές κραυγές και εντείνοντας με τον τρόπο αυτό την θλίψη.<sup>99</sup>

#### 4.2.3. Πρώτο Στάσιμο (532-97)

Το στάσιμο αυτό, δεν αποτελεί θρήνο σύμφωνα με τα κριτήρια της Wright. Δεν υπάρχει η διμερής μορφή του θρήνου και το μέτρο, εκτός από το πρώτο στροφικό ζεύγος που έχει συντεθεί σε ιαμβικό μέτρο, αποτελείται κυρίως από δακτύλους,<sup>100</sup> ενώ

<sup>96</sup> Clifton 1963: 116.

<sup>97</sup> Gurd 2013: 128-29. Πιο συγκεκριμένα, ο Gurd παρατηρεί ότι ο ήχος του θρήνου, εμφανίζεται σαν ένα είδος απόκρισης στους καταστροφικούς γι' αυτούς, ήχους των Ελλήνων και ότι ουσιαστικά στην αφήγηση της μάχης, οι ήχοι της νίκης για τους Έλληνες απαντούν με ήχους θρήνου για τους Πέρσες,

<sup>98</sup> Hall 1996: 176.

<sup>99</sup> Sommerstein 1996: 84.

<sup>100</sup> Hall 1997: 181-2.

στους θρήνους απαντούν κατεξοχήν λυρικοί ανάπαιστοι, λυρικοί ίαμβοι και δόχμιοι. Παρόλα αυτά, αρκετοί μελετητές θεωρούν την ωδή αυτή ως έναν καθαρό θρήνο, ο οποίος αποτελεί τη συνέχεια εκείνου που άρχισε συγκρατημένα πιο πριν (256-89).<sup>101</sup> Αυτό οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι το στάσιμο αυτό έχει ως θέμα του τον ίδιο τον θρήνο. Οι γέροντες του Χορού στοχάζονται το πένθος που κάλυψε τη γη της Ασίας και τις νιόπαντρες γυναίκες που παραδίδονται σε απαρηγόρητους θρήνους σχίζοντας τα πέπλα τους και βρέχοντας με δάκρυα τα στήθη τους (532-549). Φέρνουν μπροστά μας την εικόνα των γερόντων γονιών που χωρίς παιδιά πια θρηνούν για τις θεόσταλτες συμφορές (579-83), αλλά αναφέρονται και στον δικό τους θρήνο (571-5).

Πέρα από το θέμα του θρήνου, στο στάσιμο αυτό συναντώνται και αρκετά στοιχεία, από αυτά που η Wright αναγνωρίζει ως χαρακτηριστικά του θρήνου στην τραγωδία. Καταρχάς, αρκετοί στίχοι συνοδεύονται από επιφωνήματα (*ποποῖ* 550, 560, *τοτοῖ* 551, 661, *φεῦ* 568, 576, *ἤε* 569, 577, *ὄᾶ* 570, 578, 581).<sup>102</sup> Απαντά επίσης τρεις φορές το σχήμα της αναφοράς, με διπλές και τριπλές μάλιστα επαναλήψεις (*Ξέρξης μὲν ἄγαγεν/ Ξέρξης δ' ἄπώλεσεν/ Ξέρξης δὲ πάντ' ἔπεσπε δυσφρόνως* 550-2, *νᾶες μὲν ἄγαγον/ νᾶες δ' ἄπώλεσαν/ νᾶες πανωλέθρισιν ἐμβολαῖς* 560-2, *τοῖ δ' ἄρα πρωτομόροιο [...]/ τοῖ δ' ἀνά γᾶν Ἀσίαν δὴν* 568/584).

Επιπλέον, τονισμένη είναι και η σύγκριση παρελθόντος και παρόντος, ενός κοινού τύπου των θρήνων.<sup>103</sup> Οι Περσίδες που μόλις πριν περίμεναν τους συζύγους τους, τώρα εγκαταλείπονται στο θρήνο (541-5): υπάρχει η αντίθεση Ξέρξη – Δαρείου (στ. 550-7), αλλά και ο φόβος ότι η περσική αυτοκρατορία θα καταρρεύσει, με αποτέλεσμα τίποτε να μην είναι το ίδιο για τους λαούς της Ασίας: «*οὐκέτι περσονομοῦνται/ οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν[... ] οὐδ' εἰς γᾶν προπίτνοντες/ ἄρξονται [...]* οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν / ἐν φυλακαῖς[...]» (584-95).

Στο στάσιμο αυτό υπάρχει ένα ακόμη στοιχείο που σχετίζεται με τον θρήνο, η επίρριψη ευθυνών στον Ξέρξη. Δεν πρόκειται για θεματικό μοτίβο των θρήνων (δεν έχουμε εκεί επίρριψη ευθυνών στον νεκρό), ωστόσο μόνο στα πλαίσια ενός θρήνου θα μπορούσαν οι γέροντες του Χορού να εκφράσουν ελεύθερα άποψη που αντιτίθεται στην περσική αρχή. Όπως έχει δείξει η Foley, στην τραγωδία ο θρήνος χρησιμοποιείται

<sup>101</sup>Koonce 1962: 141· Hall 1997: 146· Garvie 2009: 232· Παπαδοπούλου 2001: 27.

<sup>102</sup> Σύμφωνα με τη Wright (1986: 67), οι κραυγές στους θρήνους αποτελούν μέρος του μέτρου κάθε στίχου και τονίζονται με την επανάληψη στοιχεία που εδώ (547-597) δεν ισχύουν. Εδώ οι κραυγές παρεμβάλλονται ανάμεσα στους στίχους και βρίσκονται έξω από τα όριά τους. Όπως παρατηρεί ο Gurd (2013: 132), οι κραυγές μπαίνουν στον στίχο όταν και ο Ξέρξης μπαίνει στην πόλη, δηλαδή στον κομμό.

<sup>103</sup> Alexiou 2002: 165-71.



αρκετές φορές από τις γυναίκες για να εκφράσει μια μορφή πολιτικής ή κοινωνικής αντίστασης: να υποδείξει και να εκθέσει δημόσια την αδικία όπως στην *Άντιγόνη* του Σοφοκλή, να προκαλέσει αισθήματα οργής και εκδίκησης όπως η Ηλέκτρα στο ομώνυμο έργο, να εκφράσει τη συλλογική αντίσταση στην εξουσία όπως γίνεται από τον Χορό στις *Χοηφόρους*.<sup>104</sup> Ας θυμηθούμε εδώ ότι και στην πραγματική ζωή με το περιεχόμενο του θρήνου οι γυναίκες μπορούσαν να εκφράσουν ανατρεπτικές ή και υπονομευτικές ανησυχίες και να μιλούν με τέτοιο τρόπο που υπό άλλες συνθήκες δε θα τους επιτρεπόταν.<sup>105</sup>

Σύμφωνα με τη Wright η χρήση στοιχείων θρήνου σε άλλα σημεία του έργου, δεν είναι σπάνια στον Αισχύλο, ούτε τυχαία, αλλά έχει στόχο να προκαλέσει τη δυσάρεστη ατμόσφαιρα του θρήνου, κάτι το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση ταιριάζει απόλυτα.<sup>106</sup> Επιπλέον, όπως παρατηρεί ο Garvie, το στάσιμο αυτό συνδέει παρελθόν και μέλλον, διότι αφενός μεν με τις αναφορές στον θρήνο της Περσίας εκπληρώνονται οι φόβοι που είχε εκφράσει ο Χορός στην πάροδο, αφετέρου δε με την επίρριψη ευθυνών στον Ξέρξη προετοιμάζεται το έδαφος για όσα θα ακολουθήσουν.<sup>107</sup>

#### **4.2.4. Δεύτερο Στάσιμο (633-80). Η Επίκληση του Δαρείου και ο Διάλογος Δαρείου -Χορού (681-702).**

Στη σκηνή της νεκρομαντείας σαφώς δεν υπάρχει θρήνος για καποιο νεκρό. Πρόκειται για μια τελετουργία ανακαλήματος – στη συγκεκριμένη περίπτωση του Δαρείου – η οποία όμως περιλαμβάνει θρήνο. Ο Δαρείος αναφέρει ότι ο Χορός με θρήνο τον επικαλέστηκε (*ψυχαγωγοῖς ὀρθριάζοντες γόοις/ οἰκτρῶς καλεῖσθέ μ[ε]* 687), ότι εμφανίστηκε χάρη σ' αυτούς τους γόους των γερόντων (*κάτωθεν ἤλθον σοῖς γόοις πεπεισμένος* 697), ενώ ζητά από τη βασίλισσα να τους σταματήσει (*κλαυμάτων λήξασα τῶνδε καὶ γόνων σαφές τί μοι/ λέξον* 705-6). Αντίστοιχες αναφορές συναντάμε και στην επίκληση του Αγαμέμνονα στις *Χοηφόρους* (317-477). Η Ηλέκτρα ζητά από τον πατέρα της να ακούσει τον θρήνο της (*κλυθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει/ πολυδάκρυτα πένθη/ δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος θρήνος ἀναστενάζει* 333-6) και αλλού λέει ότι τον καλεί με θρήνο (*έγω*

---

<sup>104</sup> Foley 1993: 111-7.

<sup>105</sup> Dué 2006: 8-9. Για την ευκαιρία που έδινε ο θρήνος στις γυναίκες να εκφράσουν δημόσιο λόγο και την επιρροή του λόγου αυτού στο κοινωνικό γίνεσθαι, βλ. Κεφ. 2.

<sup>106</sup> Wright 1986: 74.

<sup>107</sup> Garvie 2009: 233.

δ' έπεφθέγγομαι κεκλαυμένα 456). Στις *Χοηφόρους* μάλιστα περιγράφονται και κάποιες τελετουργικές κινήσεις θρήνου και συγκεκριμένα τα κτυπήματα στο κεφάλι (423-8). Η επίκληση νεκρών με θρήνο σημειώνεται και στις *Τρωάδες*, όπου αναφέρεται ότι η Εκάβη με θρήνο καλεί τα παιδιά της (*ιάλέμω τούς θανόντας άπύεις* 1315). Φαίνεται ότι ο θρήνος ήταν μέρος των τελετουργιών επίκλησης των νεκρών.

Ίσως και ίδιος ο κλητικός ύμνος του Χορού να θύμιζε θρήνο: υπάρχουν τα επιφωνήματα (*ήέ* στ. 651, 655, *οί* στ. 662, 672, *αίαί* στ. 673) οι επαναλήψεις (*Αϊδωνεύς [...] Αϊδωνεύς* στ. 650, *θεομήστωρ [...] θεομήστωρ* στ. 654, *βαλλήν [...] βαλλήν* στ. 656) οι αναδιπλώσεις (*αίαί αιαί* στ. 673, *δυνάτα δυνάτα* 675, *άναες άναες* 680), οι αναφορές (*σέβομαι μέν προσιδέσθαι/ σέβομαι δ' άντία λέξαι* 694-5, *δίομαι μέν χαρίσασθαι/ δίομαι δ' άντία φάσθαι* 1001), τα πολύπτωτα (*φίλος...φίλος...φίλα* 648-9, *δέσποτα δεσποτᾶν* 666, *νάες άναες* 680, *λέξας δύσλεκτα* 702). Από τα θεματικά μοτίβα των θρήνων, απαντά εδώ το εγκώμιο του νεκρού, το οποίο αποτελεί το θέμα του δεύτερου στροφικού ζεύγους. Η σημασία του επαίνου είναι ιδιαίτερη, διότι εισάγει εμμέσως την αντίθεση Δαρείου – Ξέρξη, ειδικά με την αναφορά ότι ο Δαρειός ουδέποτε οδήγησε τους άνδρες της Περσίας στον θάνατο (*ούτε γάρ άνδρας ποτ' άπώλλυ/ πολεμοφθόροισιν άταις* 652-3). Αξίζει ακόμα να σημειωθεί ότι ο ύμνος εισάγεται με αναπαιστούς (623-32), κάτι που όπως παρατηρεί ο Broadhead συνηθίζεται στους θρήνους της τραγωδίας.<sup>108</sup> Στους *Πέρσες*, ανάπαιστοι εισάγουν και το πρώτο στάσιμο που έχει ως θέμα του τον θρήνο (532-47), αλλά και τον κομμό ανάμεσα στον Ξέρξη και τον Χορό (908-30).

Ο κλητικός ύμνος θα συνοδευόταν και από κάποιες τελετουργικές κινήσεις, όπως το χτύπημα και το γδάρισμα της γης, τις οποίες γνωρίζουμε από τη σχετική αναφορά του Δαρείου (*στένει, κόπτεται, και χαράσσεται πέδον* 683) και οι οποίες συνόδευαν τον θρήνο, κατά τις επικλήσεις των νεκρών στον τάφο.<sup>109</sup> Ανάλογη αναφορά υπάρχει και στις *Τρωάδες*, όπου η Εκάβη φωνάζει τα νεκρά παιδιά της θρηνώντας και χτυπώντας τη γη (*γεραιά γ' ές πέδον τιθεισα μέλεα και /χερσί γαϊαν κτυποῦσα δισσαῖς* 1317-8). Έτσι, παρά το γεγονός ότι στη σκηνή της νεκρομαντείας ο Χορός δεν θρηνεύει για τους νεκρούς, το ακροατήριο για ακόμα μια φορά βρίσκεται αντιμέτωπο με συναισθήματα που σχετίζονται με τον πόνο του θανάτου.

<sup>108</sup> Broadhead 1960: 313.

<sup>109</sup> Hall 1996: 157· Garvie 2009: 259.

#### 4.2.5. Τρίτο Στάσιμο (852-907)

Το στάσιμο αυτό αποτελεί ένα εγκώμιο της βασιλείας του Δαρείου, κύρια λειτουργία του οποίου είναι να τονίσει την αντίθεση Δαρείου-Ξέρξη, παρελθόντος και παρόντος. Σχεδόν ολόκληρη η ωδή αποτελεί μια εμβόλιμη αφήγηση που αφορά στο ένδοξο παρελθόν της περσικής αυτοκρατορίας κατά τη βασιλεία του Δαρείου, ενώ στο τέλος συντελείται η επαναφορά στις δύσκολες συνθήκες του παρόντος. Ας θυμηθούμε εδώ, ότι η αντίθεση παρελθόντος-παρόντος αποτελεί βασικό θεματικό μοτίβο των θρήνων. Η δε φράση *νϋν δε* (903) με την οποία εισάγεται η αντίθεση του παρελθόντος με το παρόν, είναι χαρακτηριστική των θρήνων ήδη από την ομηρική εποχή.<sup>110</sup>

Ο Αισχύλος, χρησιμοποιώντας αυτό το στοιχείο του θρήνου, διατηρεί την πένθιμη ατμόσφαιρα στο έργο και ταυτόχρονα επιτυγχάνει μια σειρά αφηγηματολογικών αποτελεσμάτων. Καταρχάς επιβραδύνει τη δράση και αυξάνει την αγωνία για την έλευση του Ξέρξη για την οποία η Βασίλισσα και ο Δαρείος είχαν ήδη προετοιμάσει το ακροατήριο και στην οποία η Βασίλισσα αναφέρεται ακριβώς πριν την έξοδό της. Επιπρόσθετα, με το εγκώμιο του παρελθόντος, τα πάθη του παρόντος και κατ' επέκταση ο θρήνος που θα ακολουθήσει μεγεθύνονται. Η αντίθεση παρελθόντος-παρόντος γίνεται πιο έντονη με τον ανισομερή χρόνο τον οποίο καταλαμβάνουν στην αφήγηση. Στο ένδοξο παρελθόν αναφέρονται πενήντα στίχοι (852-902), ενώ οι συνθήκες του παρόντος συνοψίζονται στους τρεις τελευταίους στίχους. Η ελλειπτική αφήγηση αναφορικά με τα γεγονότα του παρόντος, ειδικά μετά την εκτενή ενθύμηση της ένδοξης βασιλείας του Δαρείου, δίνει την αίσθηση του ανείπωτου πόνου. Επίσης η εξωτερική ανάληψη για τα χρόνια της βασιλείας του Δαρείου αποτελεί ένα στοιχείο που συμβάλλει σημαντικά στη συνοχή του έργου. Όπως παρατηρεί ο Broadhead, από τη μια πλευρά ταιριάζει απόλυτα με την εντυπωσιακή παρουσία του φάσματος του Δαρείου που έχει προηγηθεί και απο την άλλη προϊδεάζει για τον πλήρη εξευτελισμό του Ξέρξη που θα ακολουθήσει στον κομμό.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Derderian 2001: 46.

<sup>111</sup> Broadhead 1960: 213.

#### 4.2.6. Έξοδος (908-1078)

Ο κομμός των *Περσών* είναι ο εκτενέστερος των σωζόμενων τραγωδιών. Πρόκειται ακόμη για τον εντονότερο και πιο ελεύθερο, ως προς την έκφραση της θλίψης, θρήνο που συναντούμε στην ελληνική τραγωδία.<sup>112</sup> Αυτό δεν προκύπτει από την ύπαρξη διαφορετικών στοιχείων από αυτά που απαντούμε σε άλλους θρήνους, αλλά από τη μεγάλη κλίμακα στην οποία τα συναντούμε. Δεν πρόκειται δηλαδή για διαφορά με κριτήριο την ποιότητα, αλλά την ποσότητα αυτών των στοιχείων.<sup>113</sup> Η συναισθηματική ένταση λοιπόν οικοδομείται μέσω της πληθώρας των κραυγών (*ιώ* 907,976,1004,1005, 1070, 1074, *οίοι* 931, 1067, *οίοιοι* 955,967, *έξ* 977, *ώ* 985, *ιή* 1004, *οί* 1008,1046, 1053, *παπαῖ* 1030,1031, *αίαῖ* 1031, *ότοτοτοῖ* 1043,1051, *ιώά* 1071,1072, *ήή* 1075,1076), αλλά και της περιγραφής αυτών (*κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν* 936, *πολύδακρυν ἰαχάν* 938, *αίανῆ πάνδурτον/ δύσθροον αυδάν* 941-2, *γόνον ἀρίδακρυν* 947, *δυσθρόοις γόοις* 1078), του μεγάλου αριθμού αναδιπλώσεων (*αίνῶς αίνῶς* 930, *μυρία μυρία* 980, *ἔλιπες, ἔλιπες* 985, *ἄλαστ' ἄλαστα* 990, *βοᾶ βοᾶ* 991, *ἔταφον ἔταφον* 1000, *νέα νέα δύα δύα* 1011, *ὄρῶ ὄρῶ* 1019, *δίαινε δίαινε* 1038, *ἔρεσσ' ἔρεσσε* 1046, *ἄνια ἄνια* 1055, *ἄπριγδ' ἄπριγδα* 1057), των πολλών αναφορών (*κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν* 936, *Ἰάων γὰρ ἀπηύρα/ Ἰάων ναύφαρκτος* 950-1, *ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος/ ποῦ δὲ σοι παραστάται* 956-7, *βεβᾶσι γὰρ τοίπερ ἀγρέται στρατοῦ/ βεβᾶσιν, οἷ νώνυμοι* 1002-3, *πεπλήγμεθ', οἷ, τᾶς δι' αἰῶνος τύχας/ πεπλήγμεθ' ἔυδηλα γάρ* 1008-9, *ιώᾶ δὴ κατ' ἄστυ/ ἰωά δῆτα, ναί ναί* 1071-2), των επαναλήψεων (*βόα νυν ἀντίδουπά μοι* 1040, 1048, 1066, *Περσίς αἶα δύσβατος* 1070, 1074) και των πολύπτωτων (*κακά πρόκακα* 986, *κακὰν κακῶν κακοῖς* 1041, *ἀβροβάται [...] δύσβατος* 1073-4). Όλα αυτά τα υφολογικά χαρακτηριστικά και ιδιαίτερα οι επαναλήψεις, οι παρηχήσεις και οι αντιφωνίες, όπως σημειώνει ο Gurd, στρέφουν την προσοχή στον ίδιο τον ήχο της φωνής, αδειάζοντας τη γλώσσα από τη σημασιολογική της αναφορά και εξυψώνοντας το επίπεδο του υλικού, ακουστικού της περιεχομένου.<sup>114</sup> Η αυξανόμενη παρουσία των υφολογικών χαρακτηριστικών όσο το έργο και ο θρήνος βαίνουν προς το τέλος τους,

<sup>112</sup> Hall 1997: 169.

<sup>113</sup> Koonce 1962: 140. Πρβλ. Dué 2006: 57. Παρόλο που γίνεται αναφορά στον Μαριανδυνό θρήνο, δεν υπάρχει κάτι μη-ελληνικό στον τρόπο που θρηνούν οι Πέρσες, εκτός από το γεγονός ότι πρόκειται για άνδρες. Εκτενής αναφορά στο θέμα αυτό θα γίνει σε επόμενο κεφάλαιο.

<sup>114</sup> Gurd 2013: 134-5.

έχει ως αποτέλεσμα όχι μόνο την αύξηση της συναισθηματικής έντασης, αλλά και της αίσθησης ότι πρόκειται για ένα αυθεντικό κλάμα.<sup>115</sup>

Την συναισθηματική ένταση κλιμακώνει και η αλλαγή στη δομή, το μέτρο και τη συχνότητα ανταλλαγής λόγων ανάμεσα στον Ξέρξη και τον χορό, στο δεύτερο μισό του θρήνου (1002-1078). Αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό των «πλήρων» θρήνων, ωστόσο στους *Πέρσες* αυτή η αλλαγή είναι πιο έντονη.<sup>116</sup> Ο θρήνος αρχίζει με τρία στροφικά ζεύγη (908-1001), τα οποία αποτελούνται από αναπαίστους, ιωνικά μέτρα και αναπαίστους αντίστοιχα, ενώ τα επόμενα τέσσερα στροφικά ζεύγη (1002-1078), μέχρι και το τέλος του κομμού αποτελούνται κυρίως από λυρικούς ιάμβους.<sup>117</sup> Παράλληλα, η αντιφωνία στο δεύτερο αυτό μέρος γίνεται πολύ γρήγορη, σχεδόν σε κάθε στίχο, ενώ ο Ξέρξης παίρνει τον ρόλο του *εξάρχου*, ο οποίος ηγούνταν του θρήνου στις νεκρικές τελετές της πραγματικής ζωής.<sup>118</sup> Από τον στίχο 1038 μέχρι και το τέλος του έργου, ο θρήνος παίρνει τη μορφή εντολής και απόκρισης, σε αντίθεση με τη μορφή ερώτησης-απάντησης που κυριαρχεί μέχρι εκείνη τη στιγμή.<sup>119</sup> Έτσι οι γέροντες του Χορού, μετά από παρότρυνση του Ξέρξη, χτυπούν τα στήθη (*στερν' ἄρασε* 1054), ξεριζώνουν τα λευκά τους γένια (*γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα* 1056), στριγγλίζουν (*ἄῤῥει δ' ὄξύ*, 1058), σκίζουν τα ρούχα τους (*πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χερῶν* 1060), μαδούν τα μαλλιά τους (*ψάλλ' ἔθειραν* 1062).

Όσο αφορά στα θεματικά μοτίβα των θρήνων, στον κομμό των *Περσών* θα συναντήσουμε από την πλευρά του Ξέρξη τον θρήνο του πενθούντος για τη μοίρα του (907-10), την αγωνία για το τι θα του συμβεί στο μέλλον (912) και την επιθυμία του να είχε πεθάνει (915-6). Από την πλευρά του Χορού έχουμε τον έπαινο των νεκρών (918-20, 925-7, 968-70, 993-9)<sup>120</sup> και τις ρητορικές ερωτήσεις για την τύχη τους (956-61, 967-72). Σύμφωνα με την Alexίου οι ερωτήσεις που αρχίζουν με το «ποῦ...;» (εδώ: *ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος;* 956, *ποῦ δὲ σοι παραστάται;* 957, *ποῦ δὲ Σελεύκης ἄναξ;* 969) είναι χαρακτηριστικές των θρήνων για τις χαμένες πόλεις.<sup>121</sup> Η χρήση τους εδώ δίνει στα

<sup>115</sup> Koonce 1962: 140. Εκτός από την αίσθηση του κλάματος, κατά τη Hall (1989: 78-9), τα στοιχεία αυτά σε συνδυασμό με τους ιωνισμούς, δημιουργούν και την αίσθηση μιας ξένης, ανατολίτικης γλώσσας.

<sup>116</sup> Wright 1986: 52.

<sup>117</sup> Hall 1996: 185. Για λεπτομερέστερη μετρική ανάλυση του κομμού και του τρόπου με τον οποίο το μέτρο συμβάλλει στην κλιμάκωση της έντασης, βλ. Garvie 2009: 240-1.

<sup>118</sup> Garvie 2009: 240.

<sup>119</sup> Koonce 1962: 135.

<sup>120</sup> Ο έπαινος προκύπτει από τους χαρακτηρισμούς που τους αποδίδονται (*κόσμου τ' ἀνδρῶν* 920, *πολλοὶ φῶτες, χῶρας ἄνθος* 925, *τοξοδάμαντες* 926) και από τα επίθετα που συνοδεύουν τα ονόματά τους (*ἀγαθός* 968, *ἄναξ* 969, *εὐπάτωρ* 970, *μυριοταγόν* 993, *ἱπιάνακτας* 996, *τόλμον τ' αἰχμᾶς ἀκόρεστον* 999).

<sup>121</sup> Alexίου 2002: 84-5.

γεγονότα μια άλλη βαρύτητα, μετατρέποντας το θρήνο του Ξέρξη για τον εαυτό του σε θρήνο για την Περσία. Σε ανάλογη πρόσληψη του θρήνου συμβάλλει και η ευρεία χρήση του παρακειμένου (λέλυται 913, ἐξέφθινται 927, κέκληται 930, βεβᾶσι 1002, 1003, δέδορκεν 1007, πεπλήγμεθα 1008, 1009, πέπληγμαί 1015, ὄλωλεν 1016), ενός χρόνου που κατά τη Dué, είναι δηλωτικός της ολοκληρωτικής καταστροφής και ο οποίος αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό των θρήνων των χαμένων πόλεων.<sup>122</sup> Αξίζει εδώ να σταθούμε στους καταλόγους των νεκρών πολεμιστών, οι οποίοι προκύπτουν μέσω των ρητορικών ερωτήσεων του Χορού, και να παρατηρήσουμε ότι αρκετά από τα ονόματα στον θρήνο της εξόδου είχαν ακουστεί και στην πάροδο. Αυτή τη φορά, τα συγκεκριμένα ονόματα παρατίθενται το ένα μετά το άλλο, χωρίς τη συνοδεία εγκωμιαστικών επιθέτων (με εξαίρεση τον Αριόμαρδο που χαρακτηρίζεται *ἀγαθός* (967) και χωρίς καμιά αναφορά στην καταγωγή ή τις ικανότητες των στρατηγών, αποδίδοντας με τον τρόπο αυτό την πορεία από τη δόξα στην απόλυτη καταστροφή.<sup>123</sup>

Οι ερωτήσεις με το «ποῦ...», παρόλο που είναι ρητορικές, απαντώνται από τον Ξέρξη (962-6, 974-7) και γίνονται αφορμή για μικρές αναδρομικές αφήγησεις που βοηθούν το ακροατήριο να αισθανεί το τραγικό τέλος των Περσών στρατηγών. Επιπλέον, οι τελευταίες στιγμές της ναυμαχίας φαίνονται να ζωντανεύουν με μια σειρά πολυσήμαντων λέξεων, οι οποίες, καθώς έχει δείξει η Ruffy, λειτουργούν δεικτικά παραπέμποντας στον χρόνο και τον χώρο της μάχης.<sup>124</sup> Ο Ξέρξης, για να δείξει το μέγεθος της καταστροφής, δείχνει στους γέροντες του Χορού την κατεστραμμένη του στολή (*ὄραξ τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ἐμᾶς στολᾶς*; 1017). Η λέξη *στολή* όμως σε ένα στρατιωτικό πλαίσιο σημαίνει και τον στόλο, μια σύνδεση που εύκολα θα μπορούσε να κάνει το ακροατήριο εφόσον η συζήτηση Ξέρξη-Χορού αφορά τον τρόπο που χάθηκαν οι Πέρσες στρατηγοί στη ναυμαχία. Το ακροατήριο με αυτό τον τρόπο βλέπει πίσω από την κουρελιασμένη στολή του Ξέρξη, τον κατεστραμμένο περσικό στόλο. Στη συνέχεια, ο Ξέρξης προτρέπει τον Χορό να αρχίσει να χτυπάει τα στήθη του (*ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν* 1046). Η αρχική σημασία του ρήματος *ἔρέσσω* είναι «κωπηλατώ» και η συγκεκριμένη σκηνή πιθανότατα να θύμιζε τη διαταγή του Ξέρξη την ώρα της μάχης προς τους άνδρες του, να κωπηλατούν όσο πιο γρήγορα μπορούν για να αποφύγουν τον κίνδυνο. Σε συνδυασμό με τις ανάλογες κινήσεις του Χορού, το ακροατήριο μπορούσε

---

<sup>122</sup> Dué 2006: 12.

<sup>123</sup> Holtsmark 1970: 20.

<sup>124</sup> Ruffy 2004:18-20. Σύμφωνα με τη Ruffy (2004), στους Πέρσες λειτουργεί ιδιαίτερα ένα είδος δείξης (*deixis am phantasma*), στο οποίο οι λέξεις παραπέμπουν σε χρόνο και χώρο διαφορετικό από εκείνο του εκφωνήματος, ενεργοποιώντας τη φαντασία του ακροατή και δημιουργώντας τη ψευδαίσθηση του θεάματος.

να δει νοερά την άτακτη υποχώρηση του περσικού στρατηγού για την οποία νωρίτερα είχε κάνει λόγο ο Αγγελιαφόρος, χρησιμοποιώντας μάλιστα το ίδιο ρήμα (*φυγή δ' άκόσμως πᾶσα ναῦς ήρέσσετο* 422). Τέλος, η αναφορά των γερόντων του Χορού στις πληγές που θα προκαλέσουν στον εαυτό τους θρηνώντας (*μέλαινα δ' άμμεμείζεται/ οἴ, στονόεσσα πλαγά* 1052-3) παραπέμπει στα πάθη του περσικού στρατού.<sup>125</sup> Όπως παρατηρεί η Hall, η λέξη *πλαγά* έχει χρησιμοποιηθεί ήδη στο έργο για να δηλώσει τα άσχημα «χτυπήματα» της τύχης (*πεπλήγημεθ', οἴ, τᾶς δι' αἰῶνος τύχας* 1008), τις πληγές από τα όπλα των Ελλήνων (*πληγή δορός* 304) και την πανωλεθρία από τους εμβολισμούς στα περσικά καράβια (*δμαθέντες μεγάλως πλαγαῖσι ποντίαισιν* 906).<sup>126</sup> Επομένως, στο ακροατήριο παρουσιάζεται μέσα από τον κομμό όχι μόνο το επακόλουθο της περσικής ήττας που είναι ο πόνος και ο θρήνος στη χώρα, αλλά νοερά και η ίδια η ήττα, αφού η φαντασία του έχει με διάφορους τρόπους ενεργοποιηθεί.

#### 4.2.7. Συμπεράσματα

Η συζήτηση στη βιβλιογραφία για τον θρήνο στους *Πέρσες* περιστρέφεται κυρίως γύρω από θρήνο στο τέλος του έργου, στον κομμό ανάμεσα στον Ξέρξη και τον Χορό (908-1078). Ωστόσο, ο εν λόγω κομμός αποτελεί την κλιμάκωση ενός θρήνου που αρχίζει πολύ νωρίτερα, ενώ το ακροατήριο προετοιμάζεται συναισθηματικά γι' αυτόν από την αρχή του έργου. Διαπιστώνουμε ότι όλα τα αδόμενα μέρη του έργου σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα, άλλα λιγότερο και άλλα περισσότερο, με τον θρήνο. Σε ένα πιο αφηρημένο επίπεδο, θα μπορούσαμε να δούμε ολόκληρο το έργο ως έναν κλιμακούμενο θρήνο. Ο Χορός των Φυλάκων βιώνει αρχικά τη συναισθηματική αναστάτωση ενός κακού προαισθήματος, θρηνεί συγκρατημένα όταν αυτό επιβεβαιώνεται· όταν ο υπαίτιος της συμφοράς εμφανίζεται, παραδίδεται μαζί του σε ένα σε ένα έντονα συναισθηματικό ξέσπασμα θλίψης. Θέμα του έργου φαίνεται να είναι λιγότερο η ήττα των Περσών στη Σαλαμίνα και περισσότερο ο ίδιος ο θρήνος γι' αυτήν. Τα πιθανά αποτελέσματα που θα είχε στους θεατές ο θρήνος των *Περσών* και ο λόγος για τον οποίο ο Αισχύλος δίνει τόση έμφαση στον θρήνο, θα συζητηθούν στα επόμενα κεφάλαια.

---

<sup>125</sup> Όπ.π.

<sup>126</sup> Hall 1996: 130.

Ωστόσο, από αυτή την πρώτη ανίχνευση των στοιχείων του θρήνου στο έργο αποκαλύπτεται ήδη ο σημαντικός αφηγηματικός του ρόλος. Στην πάροδο τα στοιχεία του θρήνου προϊδεάζουν για όσα θα ακολουθήσουν και αυξάνουν την απόσταση των γνώσεων εσωτερικού και εξωτερικού ακροατηρίου εντείνοντας την ειρωνεία. Το πρώτο στάσιμο, έχοντας ως θέμα του τον θρήνο λειτουργεί ενοποιητικά για την πλοκή του έργου, αφού επιβεβαιώνει τους φόβους της παρόδου και προετοιμάζει με την επίρριψη ευθυνών στον Ξέρξη, για την εμφάνισή του στο τέλος του έργου. Στο δεύτερο στάσιμο, ο θρήνος χρησιμοποιείται για την επίκληση του Δαρείου και την προώθηση κατ' αυτό τον τρόπο της δράσης. Τέλος, στο τρίτο στάσιμο, με τη χρήση του μοτίβου της αντίθεσης παρελθόντος – παρόντος, ο Αισχύλος καταφέρνει να προκαλέσει αισθήματα περηφάνιας στο αθηναϊκό ακροατήριο, θυμίζοντάς του τις ελληνικές πόλεις οι οποίες κατάφεραν να κερδίσουν την ελευθερία τους,<sup>127</sup> αλλά και να μεγεθύνει την καταστροφή των Περσών προετοιμάζοντας για τον μεγάλο θρήνο στο τέλος του έργου. Επίσης, με τη σύγκριση παρελθόντος-παρόντος, το τρίτο στάσιμο δίνει συνοχή στο έργο, κλείνοντας αρμονικά το επεισόδιο με τον Δαρείο και εισάγοντας ομαλά την επιστροφή του Ξέρξη.

Στην έξοδο, ο Αισχύλος καταφέρνει να εντάξει στον θρήνο όλα τα θέματα που θίχθηκαν νωρίτερα στο έργο επιβεβαιώνοντας την αίσθηση ότι ολόκληρο το έργο συνιστά μια προετοιμασία γι' αυτόν. Στον κομμό επαναλαμβάνεται ο κατάλογος των πεσόντων στρατηγών, επιβεβαιώνονται οι ανησυχίες της Βασίλισσας για τα ενδύματα του Ξέρξη και κατ' επέκταση την περσική αυτοκρατορία, τίθεται ξανά των θέμα των ευθυνών του Ξέρξη για το οποίο ο Δαρείος έθεσε σαφώς τον προβληματισμό πιο πριν, ενώ με τις απαντήσεις του Ξέρξη στις ρητορικές ερωτήσεις του Χορού και τη δεικτική λειτουργία κάποιων πολυσήμαντων λέξεων, επιτυγχάνεται μια νοερή θέαση όσων νωρίτερα είχε αφηγηθεί ο Αγγελιαφόρος. Σε τι εξυπηρετεί όμως αυτή η επαναφορά των θεμάτων; Κατά τον Tarkow, η έξοδος των *Περσών* αποτελεί μια επιβεβαίωση όλων των προηγούμενων σκηνών και ουσιαστικά της καταστροφής και των αιτιών αυτής.<sup>128</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, στους *Πέρσες* η αποκάλυψη της αλήθειας για την καταστροφή του περσικού στρατεύματος γίνεται σταδιακά και κάθε νέος χαρακτήρας έρχεται για να επιβεβαιώσει κάποια προηγούμενη πληροφορία και να βοηθήσει το ακροατήριο να κατανοήσει τα γεγονότα: ο Αγγελιαφόρος επιβεβαιώνει τους φόβους του Χορού και το δυσοίωνο όνειρο της Άτοσσας και θέτει τον προβληματισμό για τις αιτίες της καταστροφής και τον ρόλο των θεών, ενώ ο Δαρείος είναι αυτός που

---

<sup>127</sup> Hall 1996: 166.

<sup>128</sup> Tarkow 1971:44-5.



εμφανίζεται για να μιλήσει ξεκάθαρα για την ύβρη και τις ευθύνες του Ξέρξη. Ο τελευταίος, εμφανιζόμενος να θρηνεί για τον εαυτό του περισσότερο αντί για το έθνος και μη αναγνωρίζοντας το μέγεθος των ευθυνών του, επιβεβαιώνει τον λόγο του Δαρείου, ότι δηλαδή η καταστροφή είναι αποτέλεσμα της αλαζονείας, της υπέρμετρης φιλοδοξίας και της ανοησίας του Ξέρξη, ενώ ο θρήνος με όλα τα τελετουργικά στοιχεία αποτελεί την ισχυρότερη απόδειξη της καταστροφής.<sup>129</sup>

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε τι ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τα στοιχεία του θρήνου, για να εξυπηρετήσει τους αφηγηματικούς του σκοπούς: να δώσει συνοχή στο έργο μέσα από θεματικά και λεξιλογικά στοιχεία που επανέρχονται σε διάφορα σημεία του έργου, να επιτύχει την ομαλή μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη, να προκαλέσει στο ακροατήριο δυσάρεστα συναισθήματα προετοιμάζοντάς το για τον τελικό θρήνο, να ενεργοποιήσει τη φαντασία του ακροατή και να τον μεταφέρει νοερά στο χώρο της μάχης, αλλά και για να υπογραμμίσει το ίδιο το θέμα του θρήνου. Στη συνέχεια θα δούμε ποιο αποτέλεσμα πιθανόν να είχε στο ακροατήριο της εποχής αυτή η έμφαση στον πόνο των Περσών. Θα μπορούσε άραγε να προκαλέσει τη συμπάθεια προς τον εχθρό ή μήπως ο θρήνος ήταν ακόμη ένα μέσο καταγραφής του θριάμβου των Ελλήνων;

---

<sup>129</sup> Tarkow όπ.π.

# Κεφάλαιο 5

## Ο Θρήνος και τα Πολιτικά Συμφραζόμενα του Έργου

Οι ερμηνείες που έχουν δοθεί για τους *Πέρσες*, εξαιτίας του γεγονότος ότι πρόκειται για τη μοναδική των σωζόμενων τραγωδιών που αντλεί το θέμα της από τη σύγχρονη της ιστορία, σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό με την πραγματικότητα της εποχής, με τους μελετητές να αναζητούν στο έργο άμεσα ή έμμεσα πολιτικά μηνύματα. Στη συνέχεια, θα δούμε πώς η πρόσληψη του θρήνου συμβάλλει σε, ή και καθορίζει την ερμηνεία του έργου συνολικά.

### 5.1 Ο θρήνος ως η Άλλη Πλευρά της Νίκης.

*...δίδυμα γὰρ ἔστι καὶ τριπλᾶ λυπρὰ χάσματα δ' ἐχθροῖς (Περσ. 1033-4)*

Οι *Πέρσες* για αρκετούς μελετητές είναι ένα έργο το οποίο πανηγυρίζει τη νίκη των Ελλήνων στη Σαλαμίνα και το οποίο θα προκαλούσε αισθήματα εθνικής υπερηφάνειας στο αθηναϊκό ακροατήριο.<sup>130</sup> Πράγματι, τα πατριωτικά θέματα υπογραμμίζονται σε αρκετές περιπτώσεις. Καταρχάς και μόνες οι αναφορές στο όνομα της Σαλαμίνας, το οποίο μάλιστα χαρακτηρίζεται από τον Αγγελιαφόρο ως μισητό (284), παραπέμπουν απευθείας στη νίκη των Ελλήνων, ενώ οι αναφορές στο απροσδόκητο της περσικής ήττας (261, 265, 1006, 1026) θυμίζουν ταυτόχρονα και το ανέλπιστο της ελληνικής νίκης.<sup>131</sup> Επιπλέον, η ανάκληση από τον Δαρείο των ελληνικών πόλεων και νησιών που ανήκαν κάποτε στην περσική αυτοκρατορία, εξυπηρετεί, κατά

---

<sup>130</sup>Craig 1924· Adams 1952· Goldhill 1988· Hall 1989, 1993· Podlecki 1999· Georges 1994· Harrison 2000, Kantzios 2004· Taplin 2006.

<sup>131</sup> Harrison 2000: 53-55.

τον Craig ένα και μόνο σκοπό, να θυμίσει ότι η ανάκτησή τους οφείλεται στη νίκη της Σαλαμίνας.<sup>132</sup>

Εκτός από τη Σαλαμίνα, αναφορές γίνονται στις νίκες των Ελλήνων και στη Ψυττάλεια (447-71), τον Μαραθώνα (475) και τις Πλαταιές (816-20). Περισσότερο όμως, τα πατριωτικά αισθήματα του ακροατηρίου θα προκαλούσε η εκτενής περιγραφή της ναυμαχίας της Σαλαμίνας από τον Αγγελιαφόρο (302-30, 337-47, 353-432), ο οποίος αναγνωρίζει στη μάχη αυτή την πειθαρχία (374), την ανδρεία και το θάρρος (394) των Ελλήνων.<sup>133</sup> Ιδιαίτερη περηφάνια και συγκίνηση θα προκαλούσε το άκουσμα της προτροπής «ὦ παῖδες Ελλήνων, ἴτε,/ ἔλευθεροῦτε πατρίδα...» (402-5) που θα θύμιζε στο ακροατήριο τις αξίες για τις οποίες πολέμησε.

Στις απαντήσεις του Αγγελιαφόρου στις διευκρινιστικές ερωτήσεις της Άτοσσας για τα γεγονότα, γίνεται αναφορά στο μέγεθος του ελληνικού στόλου που αν και μικρός κατάφερε να νικήσει (334-47), υπενθυμίζεται ότι η Αθήνα δεν έπεσε (348) και ότι οι άνδρες εκεί είναι ικανοί να την προασπίσουν (349). Τονίζεται μάλιστα ότι οι θεοί προστατεύουν την Αθήνα (347), ενώ και στη συνέχεια ο Δαρείος αναφέρει ότι η Ελλάδα έχει σύμμαχο την ίδια τη γη (790-2). Επίσης ο Αγγελιαφόρος μνημονεύοντας τους Πέρσες στρατηγούς (302-330), εξαιρεί τη στρατιωτική τους αρετή, καθιστώντας σαφές ότι δεν ήταν μια εύκολη νίκη για τους Έλληνες, προσδίδοντας έτσι αξία στο κατόρθωμα της Σαλαμίνας.<sup>134</sup>

Πέρα από το να παρουσιάζει τη νίκη των Ελλήνων, ο Αισχύλος φαίνεται και να τη μεγεθύνει. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με την έμφαση στην ολοκληρωτική ήττα των Περσών, η οποία παρουσιάζεται με διάφορους τρόπους. Καταρχάς υπάρχουν οι επανειλημμένες αναφορές στο πλήθος των ανδρών που χάθηκαν (272-3, 432, 927, 1014-5), αλλά και η υπερβολική διατύπωση ότι ολόκληρος ο στρατός των Περσών καταστράφηκε (253, 255, 288-9, 716), ότι τα Σούσα και ολόκληρη η γη της Ασίας έχουν εκκενωθεί (548-9, 730, 761) και κυρίως ότι χάθηκε ακόμα και αυτή η ισχύς της βασιλείας (584-96).<sup>135</sup> Όπως έχει δείξει ο Avery, ο Αισχύλος προκειμένου να τονίσει την

---

<sup>132</sup> Craig 1924: 101.

<sup>133</sup> Munteanu 2012: 156

<sup>134</sup> Georges 1994: 83-4. Κατα τον ίδιο τρόπο λειτουργούν και οι κατάλογοι των πολεμιστών στην πάροδο (21-55) και τον κομμό (956-61, 967-73, 978-84, 994-8). Για τον τρόπο με τον οποίο η επαναλαμβανόμενη παρουσία των καταλόγων αυτών αποτυπώνει την πορεία από τη δόξα στην καταστροφή, βλ. Κεφ. 4.2.6.

<sup>135</sup> Κατά τον Sider (1983: 5), την πτώση της περσικής αυτοκρατορίας δείχνει και το γεγονός ότι στη δεύτερη είσοδο της βασίλισσας ο Χορός δεν προσκυνά, δεν πέφτει γονατιστός όπως στην πρώτη είσοδο, αλλά παραμένει όρθιος.

καταστροφή, χρησιμοποιεί τρεις βασικές μεθόδους: η πρώτη είναι η ευρεία χρήση της λέξης *πᾶς* και των συνθέτων της, με την οποία αποδίδεται η ολοκληρωτική καταστροφή σε διάφορα επίπεδα, η δεύτερη είναι η πληθώρα των παρακειμένων με τους οποίους δίνεται το οριστικό και το αμετάβλητο των γεγονότων, και η τρίτη είναι η χρήση λέξεων που δηλώνουν πλήθος, αριθμούς και μεγέθη, οι οποίες αναφέρονται κυρίως στον πλούτο και την ευημερία της περσικής αυτοκρατορίας και με τις οποίες δηλώνεται το μέγεθος της καταστροφής.<sup>136</sup>

Η ολοκληρωτική καταστροφή επιβεβαιώνεται με την επιστροφή του Ξέρξη, η οποία κατα τον Craig εμπεριέχει ένα τόνο θριάμβου για τους Έλληνες.<sup>137</sup> Με την έμφαση που δίνεται στα σχισμένα του ρούχα και στην άδεια φαρέτρα του, ο Ξέρξης ευτελίζεται και υποβιβάζεται στο επίπεδο των απλών ανθρώπων. Η αύρα που περιβάλλει τον βασιλιά της Περσίας, ως ένα ον ανώτερο που λατρεύεται ως θεός, φαίνεται να καταστρέφεται με τη μάχη της Σαλαμίνας.<sup>138</sup> Πέρα όμως από την καταστροφή του ιδίου του Ξέρξη, κατά τον Thalmann η άδεια φαρέτρα του συμβολίζει την απώλεια της στρατιωτικής δύναμης πάνω στην οποία στηρίζεται η μοναρχία, ενώ τα κουρέλια αποτελούν σύμβολο της καταστροφής της περσικής ευημερίας.<sup>139</sup> Με τον τρόπο αυτό, αφενός υπονοείται η καταστροφή της αυτοκρατορίας και η κατάρρευση της περσικής εξουσίας, ενώ αφετέρου υπογραμμίζεται η σημασία της νίκης των Ελλήνων.

Σ' αυτό το πλαίσιο, όπου η ήττα των Περσών αντιπροσωπεύει τη νίκη των Αθηναίων, ο θρήνος λειτουργεί με ανάλογο τρόπο. Όσο πιο έντονος θρήνος υπάρχει, τόσο πιο εμφατικά παρουσιάζεται η αθηναϊκή νίκη. Αυτό ακριβώς εξυπηρετεί η ένταση που δημιουργείται με το πλήθος των επιφωνημάτων, των κραυγών και των επαναλήψεων.<sup>140</sup> Επιπλέον, όπως επισημαίνει η Koonce, οι κινήσεις του Χορού – τα χτυπήματα του στήθους, το σχίσμο των πέπλων, το τράβηγμα των γενειάδων, παραπέμποντας σε νεκρικές τελετουργίες, καθιστούν βαθύτερη τη σημασία της απώλειας, αφού η στρατιωτική δύναμη της Περσίας αντιμετωπίζεται σαν ένα πτώμα.<sup>141</sup> Ο θρήνος σε αυτή την περίπτωση φαίνεται να λειτουργεί όπως και στους *επιταφίους*,

---

<sup>136</sup> Avery 1964: 173-78. Για τη χρήση του παρακειμένου ως δηλωτικού της ολοκληρωτικής καταστροφής και σχέση του με τον θρήνο των χαμένων πόλεων, βλ. επίσης Dué 2006: 12.

<sup>137</sup> Craig 1924: 101.

<sup>138</sup> Koonce 1962: 146.

<sup>139</sup> Thalmann 1980:272.

<sup>140</sup> Wright 1986: 63.

<sup>141</sup> Koonce 1962: 144.

στους οποίους, όπως αναφέρει η Loraux, οι μόνοι θρήνοι που αναφέρονται είναι αυτοί των ηττημένων εχθρών και οι οποίοι θεωρούνταν μέρος του ύμνου για το μεγαλείο της πόλης και των πολιτών της.<sup>142</sup>

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο θρήνος σύμφωνα με κάποιους μελετητές προσφέρει και ένα είδος ευχαρίστησης στο ακροατήριο. Κατά τον Adams, αυτό που ήθελε να κάνει ο Αισχύλος ήταν να ικανοποιήσει το ακροατήριο παρουσιάζοντας τον τρόπο με τον οποίο το μήνυμα της Σαλαμίνας φτάνει στους Πέρσες.<sup>143</sup> Το θέμα του αγγελιαφόρου πάντοτε συνάρπαζε τους Έλληνες, πόσο μάλλον στη συγκεκριμένη περίπτωση, στην οποία τα άσχημα νέα που έφερνε στους Πέρσες, σήμαιναν τη δική τους θριαμβευτική νίκη.<sup>144</sup> Ας θυμηθούμε εδώ και τη διατύπωση του Ξέρξη ότι η λύπη των Περσών είναι για τους εχθρούς χαρά (1033-4). Ως εκ τούτου, κατά τον Adams, το να ακούσει το ακροατήριο τι έχει να πει ο Ξέρξης και να δει την αντίδραση του Χορού θα πρόσφερε ιδιαίτερη απόλαυση στους θεατές.<sup>145</sup> Θεωρεί μάλιστα ότι το τελευταίο μέρος του έργου, με τον θρήνο, τα επιφωνήματα και τις χειρονομίες του χορού θα προκαλούσε τέτοια ευχάριστα συναισθήματα στο ακροατήριο, που θα ταίριαζε περισσότερο σε σατυρικό δράμα παρά σε τραγωδία.<sup>146</sup> Ομοίως, ο Wilamowitz-Moellendorff θεωρεί τον κομμό ανάμεσα στον Ξέρξη και τον Χορό περισσότερο διασκεδαστικό παρά τραγικό,<sup>147</sup> ενώ ο Georges έχοντας την ίδια άποψη, υποστηρίζει ότι η έλλειψη τραγικότητας έγκειται και στο γεγονός ότι ο Ξέρξης έχει την απόλυτη ευθύνη για όσα συμβαίνουν.<sup>148</sup> Ο Αγγελιαφόρος κατηγορεί τον Ξέρξη ότι πήρε λανθασμένες αποφάσεις (361-3) και ο Δαρειός ξεκαθαρίζει ότι η καταστροφή είναι αποτέλεσμα της ύβρης στην οποία υπέπεσε ο Ξέρξης αλυσοδένοντας τον Ελλήσποντο (742-51), αλλά και ο περσικός στρατός όταν προέβη στις λεηλασίες των ελληνικών ιερών (807-15). Ας θυμηθούμε εδώ ότι κατά τον Αριστοτέλη, ο τραγικός ήρωας προκαλεί τον *έλεον* και τον *φόβον* στον

---

<sup>142</sup> Loraux 2006: 85.

<sup>143</sup> Adams 1952 : 47.

<sup>144</sup> Harrison 2000: 54.

<sup>145</sup> Κατά τον Adams (1952: 47) ο Χορός αντιπροσωπεύει τους επιζήσαντες άνδρες της Περσίας αλλά και τις γυναίκες στις οποίες θα έπρεπε να μιλήσουν. Η Horman (2013: 64-5) σε μια αφηγηματική ανάλυση του έργου δείχνει ότι οι γέροντες του Χορού μιλούν ως βασιλικοί σύμβουλοι, ως κάτοικοι των Σούσων αλλά και της Ασίας, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις μιμούνται και τις γυναίκες της Περσίας, παρουσιάζοντας έτσι την ήττα των Περσών μέσα από διαφορετικές εστιασείς.

<sup>146</sup> Adams 1952 : 47

<sup>147</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1914, 42–58, στο: Munteanu 2012: 156, σημ. 1.

<sup>148</sup> Georges 1994: 87.

θεατή όταν πάσχει αδικώς, και όχι όταν αξίζει τη δυστυχία στην οποία πέφτει (*Ποιητ.* 1453a 1-7).<sup>149</sup>

Η άποψη ότι ο θρήνος προκαλούσε ικανοποίηση, ευχαρίστηση ή ακόμα και απόλαυση στο αθηναϊκό ακροατήριο, μπορεί να φαίνεται στον σημερινό θεατή ακραία, θα πρέπει ωστόσο να ληφθεί υπόψη ότι το έργο ανεβάστηκε οκτώ μόλις χρόνια μετά την ιστορική μάχη της Σαλαμίνας. Το ακροατήριο αποτελούνταν από άνδρες που είχαν λάβει μέρος στις μάχες κατά των Περσών, βίωσαν και εξακολουθούσαν να βιώνουν τον φόβο της περσικής εισβολής, είχαν την εμπειρία της απώλειας δικών τους ανθρώπων, της βεβήλωσης των ιερών και των λεηλασιών των ελληνικών πόλεων από τους Πέρσες. Αλήθεια, πόσο παράξενο θα ήταν να νιώσουν ικανοποίηση βλέποντας τον εχθρό να υποφέρει;

Τα συναισθήματα αυτά έχουν περιγραφεί με τον γερμανικό όρο *Schadenfreude* (ευχαρίστηση για τη δυστυχία των άλλων).<sup>150</sup> Σε τέτοιες περιπτώσεις, η ευχαρίστηση μπορεί να προκύψει αν η δυστυχία του άλλου με κάποιο τρόπο μας ωφελεί ή τονίζει τον υπεροχή μας. Ευχαρίστηση μπορεί να προκαλέσει επίσης, η πεποίθηση ότι ο άλλος αξίζει τη δυστυχία στην οποία βρίσκεται: όσο περισσότερη ευθύνη έχει κανείς για τη δυσάρεστη κατάστασή του, τόσο πιο ευχάριστα συναισθήματα μπορεί να προκαλέσει στους άλλους η δυστυχία αυτή.<sup>151</sup> Όπως έχουμε δει, στους *Πέρσες* απαντούν και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά στοιχεία.

Το ερώτημα που προκύπτει πιεστικά σε αυτή την περίπτωση, είναι κατά πόσο οι *Πέρσες* μπορούν να θεωρηθούν τραγωδία. Θα μπορούσαν κάτω από τις συνθήκες αυτές, οι Αθηναίοι να νιώσουν έλεον για τον εχθρό τους; Θα μπορούσαν, δηλαδή, να ταυτιστούν μαζί του και να νιώσουν τον φόβο ότι κάτι τέτοιο θα μπορούσε να συμβεί και σ' αυτούς; Στα ερωτήματα αυτά θα επανέλθουμε στο τελευταίο κεφάλαιο, αφού αναφερθούμε και σε άλλες, καθοριστικές για την ερμηνεία του έργου λειτουργίες του θρήνου.

---

<sup>149</sup> Garvie 2009: xxiii.

<sup>150</sup> Δε χρησιμοποιείται η ελληνική λέξη «χαιρεκακία», γιατί νομίζω ότι δεν αποδίδει ακριβώς τον γερμανικό όρο.

<sup>151</sup> Ben-Ze'ev 2000: 355-56.

## 5.2 Θρήνος και Εθνικός Αυτο-Προσδιορισμός

Πίσω από την έμφαση στον θρίαμβο της Σαλαμίνας και στα αισθήματα ικανοποίησης και υπερηφάνειας που προκαλούσε στο ακροατήριο η ανάμνησή του, κρύβονται, σύμφωνα με μια μερίδα μελετητών, σαφείς πολιτικές προθέσεις. Κατά μία άποψη το έργο είχε στόχο να αναδείξει τη μάχη της Σαλαμίνας ως τη σπουδαιότερη και πιο καθοριστική μεταξύ των επιχειρήσεων εναντίον των Περσών.<sup>152</sup> Ο Podlecki υποστηρίζει ότι ο Περικλής ως *χορηγός* του έργου, στόχο είχε να στηρίξει τον Θεμιστοκλή ο οποίος αντιμετώπιζε τότε τον κίνδυνο του οστρακισμού, προβάλλοντας την ναυμαχία της Σαλαμίνας περισσότερο σε σχέση με άλλες νίκες επί των Περσών και κυρίως του Μαραθώνα, την οποία τότε ο πολιτικός αντίπαλος του Θεμιστοκλή και γιος του Μιλτιάδη, Κίμωνας προέβαλλε ως τη σπουδαιότερη.<sup>153</sup> Σύμφωνα με άλλη άποψη, το έργο είχε στόχο να εξυμνήσει την Αθήνα, η οποία την εποχή εκείνη προσπαθούσε να επιβληθεί ως κυρίαρχη δύναμη ανάμεσα στις πόλεις-κράτη της Δηλιακής Συμμαχίας.<sup>154</sup> Όπως όμως έχει επισημανθεί, υπάρχουν αρκετά στοιχεία στο έργο που παραπέμπουν όχι μόνο στους Αθηναίους, αλλά σε όλους τους Έλληνες και σε μια συλλογική προσπάθεια, όπως είναι οι πολλαπλές αναφορές του Αγγελιαφόρου σε Έλληνες κατά την περιγραφή της μάχης (355, 358, 362, 369, 384, 388, 393, 403, 452, 455)<sup>155</sup> και η αποφυγή οποιασδήποτε ονομαστικής αναφοράς σε κάποιον απ' αυτούς.<sup>156</sup> Επίσης, όπως παρατηρεί ο Winnington-Ingram, το όνομα της Αθηνάς, προστάτιδας των Αθηναίων, αναφέρεται μόνο μία φορά, όπως και τα ονόματα άλλων θεών, ακριβώς για να αποτραπούν στενά πατριωτικές ερμηνείες του έργου.<sup>157</sup>

Οποιαδήποτε θέση κι αν δεχτούμε — το έργο ως έπαινο της Αθήνας ή το έργο ως εγκώμιο των Έλλήνων γενικότερα — αυτό που καθίσταται σαφές είναι ότι η ταυτότητα των Ελλήνων δομείται με όρους «αθηναϊκούς», αφού οι αρχές της δημοκρατικής πόλης αναδεικνύονται ποικιλοτρόπως, κυρίως όμως μέσα από τον διπολισμό που υπάρχει στο έργο ανάμεσα σε Πέρσες και Έλληνες.<sup>158</sup> Οι αντιθέσεις εντοπίζονται σε διάφορα

---

<sup>152</sup> Podlecki 1999: 8-26.

<sup>153</sup> Podlecki 1999: 12-3.

<sup>154</sup> Harrison 2000: 63-4.

<sup>155</sup> Taplin 2006: 6.

<sup>156</sup> Hall 1993:118.

<sup>157</sup> Winnington-Ingram 1973: 211.

<sup>158</sup> Goldhill 1988· Hall 1989: 56-100· Hall 1996: 13. Σύμφωνα με τη Hall (1989: 56-62), η ένταση ανάμεσα σε αθηναϊκή και πανελλήνια ταυτότητα, είναι αποτέλεσμα της ανάγκης που δημιούργησε η περσική απειλή για μια συλλογική ταυτότητα, σε συνδυασμό με τον ηγετικό ρόλο της Αθήνας στην Δηλιακή Συμμαχία και την ιμπεριαλιστική της πολιτική.

επίπεδα.<sup>159</sup> Απαντά η σύγκριση ανάμεσα σε τοξότες και οπλίτες (239-40) και η αντίθεση ανάμεσα στον πολυπληθή στρατό των Περσών και το ολιγάριθμο – πλην ικανό – στράτευμα των Ελλήνων (235-36, 349), μια σύγκριση ουσιαστικά ανάμεσα σε ποιότητα και ποσότητα.<sup>160</sup> Η αναφορά στα μεταλλεία αργύρου (238), συνιστά κατά τον Goldhill, σαφή υπαινιγμό στην επιμονή του Θεμιστοκλή να χρησιμοποιηθεί ο πλούτος των μεταλλείων του Λαυρίου και του Θορικού για την κατασκευή караβιών και κατά συνέπεια υπαινίσσεται την αντίθεση μεταξύ της αξιοποίησης του πλούτου για το κοινό καλό και της πρόταξης της προσωπικής πολυτέλειας.<sup>161</sup> Στην περιγραφή της ναυμαχίας τονίζεται η τάξη με την οποία εκτελούσαν τις κινήσεις τους οι Έλληνες (399-400, 417) σε αντίθεση με την αταξία που διέκρινε την υποχώρηση των περσικών δυνάμεων (421, 470, 481), ενώ οι κατάλογοι των περσικών ονομάτων έρχονται σε αντίθεση με την απουσία αναφοράς έστω και σε ένα ελληνικό όνομα, εκτός από αυτό της Αθήνας και των ελληνικών πόλεων, στοιχείο που προβάλλει την αξία της δημοκρατικής συλλογικότητας, που είναι θεμελιώδης στο πλαίσιο της ιδεολογίας της πόλης σε αντιδιαστολή με τη βαρβαρική τυραννία.<sup>162</sup> Η αντίθεση μεταξύ μοναρχικού και δημοκρατικού πολιτεύματος αποτυπώνεται και σε άλλα σημεία: στην εντυπωσιακή, για το αθηναϊκό ακροατήριο, διατύπωση της Βασίλισσας πως ακόμη κι αν ο Ξέρξης ενεργήσει λανθασμένα, δεν θα είναι «υπεύθυνος πόλει» (213), στην έκπληξή της για το γεγονός ότι οι Αθηναίοι δεν είναι δούλοι ή υπήκοοι κανενός (242), αλλά και στις αναφορές στην ελευθερία του λόγου της οποίας στερούνται οι λαοί που βρίσκονται υπό την περσική κυριαρχία (591-95).<sup>163</sup> Με τη σύγκριση αυτή, σύμφωνα με τον Goldhill, ο Αισχύλος δεν έχει απλά σκοπό να εγκωμιάσει τους Αθηναίους, αλλά να το κάνει μέσα από μια σειρά αντιθέσεων που σχετίζονται ακριβώς με την αθηναϊκή ιδεολογία και τους δημοκρατικούς θεσμούς, δίνοντας έτσι έμφαση όχι τόσο στο γεγονός του θριάμβου, όσο στους παράγοντες που οδήγησαν σ' αυτόν.<sup>164</sup>

---

<sup>159</sup> Τα κύρια χαρακτηριστικά των Περσών, όπως αυτά συνοψίζονται από την Παπαδόδημα (2012: 49-51), είναι ο δεσποτισμός, ο υλισμός και η πολυτέλεια, και ο έντονος συναισθηματισμός στα οποία αντιτίθενται οι ελεύθεροι θεσμοί, η συλλογικότητα και η συγκρατημένη ζωή των Ελλήνων. Εδώ καταγράφονται οι κυριότερες αντιθέσεις που αναδεικνύουν τους δημοκρατικούς θεσμούς και τα ιδεώδη της πόλης, όπως αυτές έχουν επισημανθεί από τον Goldhill (1988). Για το θέμα αυτό, βλ. επίσης Hall 1989: 93-8· Kantzios 2004. Για την πόλωση όπως αυτή αποτυπώνεται στις αντιθέσεις θάλασσας-στεριάς και φωτός-σκότους, βλ. Pelling 2001: 1-9.

<sup>160</sup> Goldhill 1988: 190· Hall 1989: 85.

<sup>161</sup> Goldhill 1988: 190-91.

<sup>162</sup> Goldhill 1988: 192. Ας θυμηθούμε εδώ ότι ούτε και στους *επιταφίους*, οι πεσόντες στρατιώτες αναφέρονταν ονομαστικά. Περισσότερα για το θέμα αυτό βλ. Κεφ. 2.

<sup>163</sup> Goldhill 1988: 190-93· Kantzios 2004: 10-11.

<sup>164</sup> Goldhill 1988: 189-191· Kantzios 2004: 19.



Η υπεροχή του δημοκρατικού πολιτεύματος και γενικότερα των αξιών της πόλης, δε θα ήταν αρκετά για να δικαιολογήσουν και να καταστήσουν κατανοητή τη νίκη της Σαλαμίνας.<sup>165</sup> Η επικράτηση των Ελλήνων θα έπρεπε με κάποιο τρόπο να νομιμοποιείται για να δικαιολογείται, γι' αυτό και ο Αισχύλος προσφέρει μια θεολογική προσέγγιση των γεγονότων. Έτσι υπάρχουν οι αναφορές στο ρόλο των θεών στην περσική συμφορά (282-83, 293-94, 345), η διατύπωση ότι οι θεοί προστατεύουν την Αθήνα (347), αλλά και η πολύ οικεία, για το αθηναϊκό ακροατήριο, ερμηνεία του Δαρείου για τα γεγονότα, ο οποίος καθιστά σαφές ότι η πανωλεθρία της Σαλαμίνας είναι αποτέλεσμα της ύβρης του Ξέρξη.<sup>166</sup> Κατά τον Winnington-Ingram, η ύβρη του Ξέρξη συνίσταται όχι στην προσπάθειά του να αυξήσει τον πλούτο, την ευημερία ή την επιτυχία του, αλλά στην επιθυμία του να το κάνει επεκτείνοντας την αυτοκρατορία στη Δύση.<sup>167</sup> Αυτό, όπως έχει δείξει ο Meier, συλλαμβάνεται στο έργο ως παραβίαση της κοσμικής τάξης.<sup>168</sup> Στην περίπτωση αυτή, η νίκη θεωρείται δίκαιη και θείκω επικυρωμένη και οι Έλληνες θα ένιωθαν ότι λειτουργούν ως συναρωγοί των θεών, αποδίδοντας δικαιοσύνη και επαναφέροντας έτσι τη διαταραγμένη κοσμική τάξη.<sup>169</sup>

Η νομιμοποίηση της επικράτησης των Ελλήνων συναρτάται και με τον τρόπο με τον οποίο οι Πέρσες παρουσιάζονται στο έργο. Όπως υποστηρίζει η Hall, στην ελληνική σκέψη, ο εχθρός και γενικότερα ο μη-Έλληνας, ο βάρβαρος, συλλαμβάνεται ως «νικημένος, δοσμένος στην τρυφή, συναισθηματικός, βάνανσος, και πάντα επικίνδυνος», κάτι που ανταποκρίνεται όχι τόσο στην πραγματικότητα όσο στην προσπάθεια των Ελλήνων για αυτο-προσδιορισμό και αυτο-έπαινο.<sup>170</sup> Όπως έχει υποστηρίξει η Hall, στους Πέρσες η σχέση Ελλήνων-βαρβάρων αντιστοιχεί στην άνιση σχέση ανδρών-γυναικών, με τη νίκη επί των Περσών να συλλαμβάνεται ως ανάλογη της ανδρικής κυριαρχίας επί των γυναικών.<sup>171</sup> Έτσι η εθνική ταυτότητα συγκροτείται ουσιαστικά με τον υποβιβασμό του Άλλου. Κατά την Hall οι Πέρσες εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο “οριενταλισμού”, που υποβιβάζει την Ασία εξισώνοντάς την με τη γυναίκα και υποστηρίζει ότι οι Πέρσες στο έργο εκθηλώνονται με διάφορους τρόπους. Ο

<sup>165</sup> Meier 1997: 99 -106.

<sup>166</sup> Οπ.π.

<sup>167</sup> Winnington-Ingram 1973: 213-17· Conacher 1996: 24-5· Kitto 2005: 49-50.

<sup>168</sup> Meier 1997: 103-5. Πρβλ. Kitto 2005: 50.

<sup>169</sup> Meier 1997: 101-106. Ο Kitto (2005: 50) θεωρεί ότι το γεγονός ότι οι ελληνικές δυνάμεις ενεργούν ως όργανο των θεών, εξηγεί και την παντελή απουσία ελληνικών ονομάτων, διότι όπως υποστηρίζει, η έμφαση στους Πέρσες είναι δεν είναι στην ελληνική νίκη, αλλά στις συνέπειες της ύβρης.

<sup>170</sup> Hall 1989: 99-100

<sup>171</sup> Hall 1993: 110. Οι σεξουαλικές σχέσεις στην αρχαιότητα, γνωρίζουμε ότι ήταν ιεραρχικές και χαρακτηρίζονταν από ανισότητα. Το αντικείμενο της επιθυμίας των ελεύθερων ανδρών θα έπρεπε να είναι κοινωνικά κατώτερο: γυναίκες, αγόρια, σκλάβοι και ξένοι (Halperin 1989: 260).

θρήνος του Ξέρξη και του Χορού θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους απ' αυτούς. Ας θυμηθούμε εδώ ότι ο τελετουργικός τρόπος με τον οποίο οι γέροντες του Χορού θρηνούν στην έξοδο, στην πραγματική ζωή ανήκε κατ' εξοχήν στις γυναίκες, ενώ η ένταση, ο συναισθηματισμός και η υπερβολή που τον χαρακτηρίζει, στην κλασική εποχή θα παρέπεμπε σε ένα γυναικείο τρόπο αντιμετώπισης της θλίψης.<sup>172</sup> Εξάλλου, στο ίδιο το έργο, οι γέροντες του Χορού περιγράφουν τις Περσίδες να θρηνούν με τον ίδιο τρόπο: να εκφωνούν αντιφωνικές κραυγές (121), να κλαίνε και να βογγούν (133-34, 539, 545), να σχίζουν τους πέπλους τους (125, 537-38). Η Hall επισημαίνει ότι στα ομηρικά έπη οι *πέπλοι* αναφέρονταν μόνο ως γυναικεία ενδύματα, ενώ στο έργο φαίνεται να φοράνε και να τους σχίζουν όταν θρηνούν και οι άνδρες: ο Δαρειός (*πέπλους ῥήγνησι ἀμφὶ σώματι* 199), ο Ξέρξης (*ῥήξας δε πέπλους κἀνακωκύσας λιγύ* 468) και οι γέροντες του Χορού (*πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χειρῶν* 1060). Επιπλέον, το ρήμα *ἀνακωκεῖν*, που περιγράφει την αντίδραση του Ξέρξη στη συμφορά (488), αλλά και την χαώδη κατάσταση που επικρατούσε κατά την υποχώρηση των περσικών δυνάμεων (*οἰμωγή δ' ομοῦ κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλλα* 426-27) είναι ένα ρήμα που χρησιμοποιείται μόνο για τις γυναίκες όταν θρηνούν πάνω από τον νεκρό. Τέλος, η ίδια η Ασία και τα Σούσα εικονίζονται ως θρηνούσες μητέρες (511-12, 922-23, 929-30, 946). Με τον τρόπο αυτό, τον παραλληλισμό του δίπολου Ελλήνων-βαρβάρων με την ασύμμετρη σχέση ανδρός-γυναικός, η υπεροχή και η επικράτηση των Ελλήνων παρουσιάζεται ως φυσική και νομιμοποιημένη.<sup>173</sup>

Η ανάδειξη των διαφορών Ελλήνων-Περσών, πιθανότατα να υποδηλώνει μια προσπάθεια εθνικού αυτο-προσδιορισμού και επαίνου των ιδεωδών της δημοκρατικής πόλης. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι αυτό συντελείται μέσα από τον υποβιβασμό του Άλλου. Η παρουσία του ανδρικού θρήνου στην τραγωδία, όπως έχουμε δει, έχει ερμηνευθεί με διάφορους τρόπους και έχει σχετισθεί όχι με τον υποβιβασμό του ήρωα, αλλά μεταξύ άλλων με την ενδυνάμωση της ανδρικής εμπειρίας, την αμφισβήτηση των ιδεωδών της πόλης, την αντιπαλότητα μεταξύ *οίκου* και *πόλης* και την επιβεβαίωση της ανδρικής κυριαρχίας. Στη συνέχεια, μελετώντας τον θρήνο υπό το φως αυτών των θεωριών, θα δούμε ότι το έργο μπορεί σε κάποια σημεία να προκαλούσε αισθήματα περηφάνιας στο αθηναϊκό ακροατήριο, σε καμία περίπτωση όπως δεν περιοριζόταν σ' αυτό. Όπως θα φανεί στα επόμενα κεφάλαια, ο θρήνος στους *Πέρσες* όχι μόνο δεν

---

<sup>172</sup> Βλ. Κεφ. 2.

<sup>173</sup> Hall 1993: 108-133.

δημιουργούσε αισθήματα ανωτερότητας στους Έλληνες, αλλά μάλλον συνέβαλλε στην άμβλυνση των διαφορών ανάμεσα στον Εαυτό και τον Άλλο.<sup>174</sup>

### 5.3 Ο θρήνος ως Προειδοποίηση για τον Περσικό Κίνδυνο

Η εκθήλυνση των Περσών μπορεί να διαβασθεί στο ευρύτερο πλαίσιο αλληλεπίδρασης του αρσενικού και του θηλυκού στοιχείου στην τραγωδία, στο οποίο όμως πρέπει να θυμόμαστε ότι η ανδρική κυριαρχία στο τέλος αποκαθίσταται.<sup>175</sup> Έτσι για κάποιους μελετητές, ο κομμός ανάμεσα στον Ξέρξη και τον Χορό, σχετίζεται με την επαναφορά της τάξης, που για το συγκεκριμένο έργο υποδηλώνει την ανάκαμψη της περσικής αυτοκρατορίας. Στην περίπτωση αυτή, ο θρήνος λειτουργεί ως προειδοποίηση στο αθηναϊκό ακροατήριο για τον περσικό κίνδυνο που εξακολουθούσε να υφίσταται.

Η Suter έχει υποστηρίξει ότι στον ανδρικό θρήνο της τραγωδίας, υπάρχει το μοτίβο της αυτο-καταδίκης και της αναγνώρισης της αποτυχίας.<sup>176</sup> Πράγματι, αυτό χαρακτηρίζει και τον θρήνο του Ξέρξη στο πρώτο μισό του κομμού (907-1001). Ο Ξέρξης εκφράζει την επιθυμία να είχε πεθάνει με τους άνδρες του (915-17), θεωρεί ότι είναι η αιτία της καταστροφής για την οικογένεια και την πατρίδα του (933-34), παραδέχεται ότι εγκατέλειψε τους συντρόφους του (962). Ο ηγετικός ρόλος όμως που αναλαμβάνει στο δεύτερο μέρος του θρήνου,<sup>177</sup> η χρήση από τον Ξέρξη του πρώτου πληθυντικού προσώπου που του επιτρέπει τη συμμετοχή σε ένα συλλογικό θρήνο, η υπακοή των γερόντων στις απανωτές εντολές του Ξέρξη από τον στίχο 1038 και εξής, χωρίς πλέον καμία αναφορά στα συμβάντα, και τέλος το γεγονός ότι ο Χορός συνοδεύει τον Ξέρξη στην έξοδό του, αποτελούν κατά τον Avery τεκμήρια ότι το κύρος του Ξέρξη αποκαθίσταται, διατηρώντας αλώβητη την βασιλική του εξουσία και κατ' επέκταση την ισχύ της περσικής αυτοκρατορίας.<sup>178</sup> Ο Georges επίσης, δίνοντας έμφαση στο γεγονός ότι ο τελετουργικός θρήνος και γενικότερα τα ταφικά έθιμα αποτελούν τελετές

---

<sup>174</sup> Βλ. Κεφ. 5.4 και 6.

<sup>175</sup> Βλ. Κεφ. 2.

<sup>176</sup> Suter 2008: 164. Στο μοτίβο αυτό, υπάρχουν όμως και εξαιρέσεις, όπως ο θρήνος του Τεύκρου στον *Αίαντα* και του Ορέστη στις *Χοηφόρους*, αλλά και γενικά οι θρήνοι των ανδρικών χορών (Suter 2008:164).

<sup>177</sup> Βλ. Κεφάλαιο 3.

<sup>178</sup> Avery 1963: 179-84. Πρβλ. Kantzios 2004: 8-9. Ο Avery (1963: 18) θεωρεί ότι η αποκατάσταση αυτή θα συνοδευόταν και από την αλλαγή των ενδυμάτων του Ξέρξη, τα οποία η μητέρα του ή κάποιος υπηρέτης θα είχε φέρει. Βέβαια, στο κείμενο δεν υπάρχει ένδειξη για κάτι τέτοιο.

διάβασης, οι οποίες βοηθούν στην αντιμετώπιση της διαταραγμένης κατάστασης που προκαλεί ο θάνατος και στην προσαρμογή στα νέα δεδομένα, θεωρεί ότι ο θρήνος στο τέλος του έργου είναι το στοιχείο εκείνο που επαναφέρει το ακροατήριο στην πραγματικότητα του 472 π.Χ. και στο γεγονός ότι η Περσία, παρά την ήττα της Σαλαμίνας, εξακολουθούσε να αποτελεί ισχυρή δύναμη και να διατηρεί τις κτήσεις της.<sup>179</sup>

Οι απόψεις αυτές φαίνεται να συμφωνούν με τη θέση της Suter ότι στον ανδρικό θρήνο της τραγωδίας, το μοτίβο της αυτο-κατατάδικης και της αναγνώρισης της αποτυχίας ακολουθεί ένα είδος ηθικής αποκατάστασης και επανένταξης του ήρωα.<sup>180</sup> Κάποια από τα παραδείγματα που δίνει η Suter, είναι ο θρήνος του Οιδίποδα στον *Οιδίποδα Τύραννο* (1037-1366), τον οποίο ακολουθεί η συμφιλίωσή του με τον Κρέοντα, ο θρήνος του Άδμητου (*Άλκηστις* 861-933), μετά τον οποίο ο Ηρακλής επιστρέφει με την Άλκηστη και ο θρήνος του Πηλέα στην *Άνδρομάχη* (1173-1225), ο οποίος έχει ως αποτέλεσμα η Θέτιδα να του χαρίσει την αθανασία.<sup>181</sup> Ο Segal θεωρεί ότι καθοριστικό ρόλο στην αποκατάσταση του ήρωα, έχει ο τελετουργικός χαρακτήρας της καταληκτικής σκηνής στην τραγωδία, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στον *Αίαντα*, όπου η συλλογική συμμετοχή στη λούση του νεκρού σώματος του ήρωα, οδηγεί στην ηθική αποκατάσταση του και την επανένταξή του στην κοινωνία των ηρώων.<sup>182</sup> Με αυτό το κριτήριο θα μπορούσαμε να πούμε ότι ένα είδος αποκατάστασης του Ξέρξη υπάρχει, αφού και στους *Πέρσες* έχουμε ένα τελετουργικό κλείσιμο. Ο Seaford συμφωνεί ότι τελετουργικός θρήνος στο τέλος του έργου σημαίνει τη σωτηρία του Ξέρξη, παρατηρεί όμως ότι αυτή είναι η μοναδική περίπτωση σ' ολόκληρο το σώμα των σωζόμενων τραγωδιών που η νεκρική τελετουργία για ζωντανό πρόσωπο, δεν σημαίνει και την καταστροφή του.<sup>183</sup> Ο *οίκος* στην περίπτωση αυτή δεν αυτο-καταστρέφεται για να σωθεί η *πόλη*,<sup>184</sup> αλλά επιβιώνει στα ερείπιά της. Αυτό, κατά τον Seaford, σχετίζεται με το γεγονός ότι στο έργο η πόλη στην οποία διαδραματίζονται τα γεγονότα, αντιμετωπίζεται ακριβώς ως μη-ελληνική.<sup>185</sup>

---

<sup>179</sup> Georges 1994: 112. Πρβλ. Schenker 1994: 292-93· Griffith 2007: 127-29.

<sup>180</sup> Suter 2008.

<sup>181</sup> Suter 2008: 163-65.

<sup>182</sup> Segal 1996: 160-61.

<sup>183</sup> Seaford 2003: 544-47.

<sup>184</sup> Βλ. Κεφ. 3.

<sup>185</sup> Seaford 2003: 544-47.

Σημαντική εδώ είναι και η άποψη του Griffith, ότι η τραγωδία, παρόλο που προωθεί τα ιδεώδη της δημοκρατικής *πόλης*, την ίδια στιγμή συστηματικά επικυρώνει την εξουσία της αριστοκρατικής *ελίτ*.<sup>186</sup> Ο Griffith υποστηρίζει ότι στην αθηναϊκή κοινωνία του πέμπτου αιώνα τα δημοκρατικά ιδεώδη μπορεί να εκθειάζονταν από τους ρήτορες και τους ιστορικούς, στην πραγματικότητα όμως οι αριστοκρατικές απόψεις που σχετίζονταν με την κληρονομημένη περιουσία, τη διάκριση των επιτευγμάτων και το δικαίωμα στην εξουσία, εξακολουθούσαν να υπάρχουν.<sup>187</sup> Ιδεώδη όπως η εξουσία του πατέρα στον *οίκο* και η κυριαρχία του Δία σε θεούς και ανθρώπους ως απαραίτητα στοιχεία για τη διατήρηση της *τάξης*, ήταν ζωτικής σημασίας για το αθηναϊκό ακροατήριο και η τραγωδία, σύμφωνα με τον Griffith, ικανοποιούσε αυτή την εδραιωμένη ανάγκη για ένα είδος πατριαρχικής και δεσποτικής εξουσίας. Όσον αφορά τον Ξέρξη, ο Griffith θεωρεί ότι η έμφαση της Βασίλισσας στον γυρισμό του, οι συστάσεις της στους γέροντες του Χορού να του συμπαρασταθούν και να τον παρηγορήσουν (529-31), η έγνοια της για την αλλαγή των ενδυμάτων του, και κυρίως η διαβεβαίωση της ότι δε θα τον προδώσει και ότι θα είναι εκεί η ίδια να τον υποδεχτεί (844-51), αποτελούν εγγύηση για την πλήρη αποδοχή και ψυχολογική ανάρρωση του.<sup>188</sup>

Ανακεφαλαιώνοντας, βλέπουμε ότι το ίδιο στοιχείο, ο θρήνος των Περσών, μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτυπώνει τη νίκη των Ελλήνων προκαλώντας αισθήματα περηφάνιας, ότι λειτουργεί σ' ένα πλαίσιο "οριενταλισμού" που υποβιβάζει τον Άλλο συμβάλλοντας στην νομιμοποίηση αισθημάτων ανωτερότητας και ακόμη ότι σηματοδοτεί την αρχή μιας διαδικασίας ανασυγκρότησης των δυνάμεων του εχθρού, προειδοποιώντας ότι ο περσικός κίνδυνος εξακολουθεί να υφίσταται, με όλες αυτές τις αναγνώσεις του θρήνου, να μην αποκλείουν η μια την άλλη, αλλά να μπορούν να λειτουργούν για το αθηναϊκό ακροατήριο παράλληλα.

---

<sup>186</sup> Griffith 2007.

<sup>187</sup> Griffith 2007: 93-9

<sup>188</sup> Griffith 2007: 117-18. Κατά τον Griffith, το γεγονός ότι στην τελευταία σκηνή η Βασίλισσα δεν εμφανίζεται για να παρηγορήσει τον Ξέρξη και να του φορέσει την καινούρια στολή, αποτελεί συνειδητή επιλογή της: δε θέλει να προβεί στις ενέργειες αυτές δημόσια, για να προστατεύσει τον Ξέρξη από μεγαλύτερο ευτελισμό. Ο Tarlin (1977: 120) επισημαίνει ότι ο τελικός θρήνος αφορά σε ολόκληρη την Περσία, την οποία αντιπροσωπεύει ο Ξέρξης και η συμμετοχή της Βασίλισσας σ' αυτόν θα εισήγαγε ένα προσωπικό στοιχείο το οποίο στην περίπτωση αυτή θα ήταν ανεπιθύμητο. Ο Sommerstein (1996: 95) θεωρεί ότι η Άτοσσα δεν επιστρέφει, διότι τα νέα ενδύματα που θα έφερνε στον Ξέρξη δεν θα ταίριαζαν στο πένθιμο κλίμα του θρήνου, ενώ η McClure (2006: 71-9) υποστηρίζει ότι η απουσία της Βασίλισσας εντείνει το γεγονός της αποτυχίας του Ξέρξη, υπογραμμίζει τη θνητή του φύση και συμβολίζει την κατάρρευση της περσικής βασιλείας.

## 5.4 Ο θρήνος ως Προειδοποίηση για την Αθηναϊκή Επεκτατική Πολιτική

*...ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσε στάχυν ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμᾶ θέρος*

*(Περσ. 821-22)*

Σε όλες αυτές τις ερμηνείες που σχετίζονται άμεσα με τα ιστορικά και πολιτικά δεδομένα της εποχής οι Πέρσες αντιμετωπίζονται ως Άλλος, τα διαφορετικά εθνικά χαρακτηριστικά του οποίου τον οδήγησαν στην ύβρη και τις συνέπειές της.<sup>189</sup> Ωστόσο για μια μερίδα ερευνητών, αυτός ο Άλλος έχει αρκετά κοινά στοιχεία με τους Έλληνες, τόσα που θα επέτρεπαν στους Αθηναίους να δουν στον Άλλο τον εαυτό τους, αφήνοντας το έργο πια να λειτουργήσει ως ένα μάθημα για τις συνέπειες της ύβρης<sup>190</sup> και ως μια προειδοποίηση για τους κινδύνους της αθηναϊκής ιμπεριαλιστικής πολιτικής.<sup>191</sup>

Γνωρίζουμε ότι οι Πέρσες με τις κατακτήσεις τους μιμήθηκαν σε αρκετά μεγάλο βαθμό τον ελληνικό τρόπο ζωής, αλλά και ότι οι Αθηναίοι και οι άλλοι Έλληνες με τη συνεχή επαφή με εμπόρους και τεχνίτες από την περσική αυτοκρατορία επηρεάστηκαν αντίστοιχα.<sup>192</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι στον εικονισμό του ζυγού, Ελλάδα και Περσία παρουσιάζονται ως αδελφές, ενώ ο Ξέρξης ονομάζεται γιος της Δανάης δείχνοντας με τον τρόπο αυτό τη συγγένεια των δύο πολιτισμών.<sup>193</sup> Στη συνέχεια θα δούμε ότι ο δεσποτισμός, ο υλισμός και ο άκρατος συναισθηματισμός που έχει θεωρηθεί ότι χαρακτηρίζουν τους Πέρσες στο έργο, ήταν όχι μόνο στοιχεία πολύ οικεία στους Αθηναίους, αλλά και σε μεγάλο βαθμό αρεστά, με αποτέλεσμα η παρουσία τους στο έργο να θέτει σε αμφισβήτηση τον ισχυρισμό ότι η διαφοροποίηση του εχθρού τον υποβιβάζει.

Η πολυτέλεια αποτελούσε ένα από τα πιο ελκυστικά «ανατολίτικα» στοιχεία για τους αριστοκρατικούς αθηναϊκούς κύκλους και ένας τρόπος ζωής τον οποίο προσπάθησαν να υιοθετήσουν. Για την αριστοκρατική ελίτ, η περσική αισθητική στα ενδύματα, τα προϊόντα και τις τέχνες συνιστούσε ένα σύμβολο ισχύος, με τους

<sup>189</sup> Hall 1989: 71.

<sup>190</sup> Broadhead 1960· Thalmann 1980· Conacher 1996· Sourninou-Inwood 2003· Dué 2006· Garvie 2009· Gruen 2011· Παπαδόδημα 2012· Hopman 2013.

<sup>191</sup> Holtsmark 1970· Sommerstein 1996· Meier 1997· Rehm 2002· Kitto 2005· Rosenbloom 2006.

<sup>192</sup> Gruen 2011: 11.

<sup>193</sup> Griffith 2007: 104.

πλούσιους Αθηναίους του έκτου και πέμπτου αιώνα να διαφοροποιούνται περισσότερο από τους Σπαρτιάτες και τον δωρικό τρόπο ζωής, παρά από τους Πέρσες.<sup>194</sup> Ο πλούτος και η πολυτέλεια στο έργο υπογραμμίζονται όχι για να καταδείξουν ένα κατώτερο τρόπο ζωής, αλλά όπως έχει υποστηρίξει η Saïd, για να εξυπηρετήσουν ένα και μόνο σκοπό: να μεγεθύνουν την καταστροφή και να κάνουν όσο πιο αισθητή την αντιστροφή της τύχης, την πορεία από τον *όλβο* στην ολοκληρωτική καταστροφή.<sup>195</sup> Εξάλλου, η εικόνα του πλούτου και της χλιδής επισκιάζεται εξαρχής απο το αίσθημα του φόβου και τις αμφισημίες που παραπέμπουν στον θάνατο, υπενθυμίζοντας συνεχώς πως οι καταστάσεις στη ζωή αλλάζουν και κατά συνέπεια πόσο εύθραυστο είναι το μεγαλείο των Περσών.<sup>196</sup>

Η πολυτέλεια δηλώνεται emphaticά με τις πολλαπλές αναφορές στον πλούτο (169, 250, 751, 755) και με την συχνή χρήση των επιθέτων με τα συνθετικά χρυσός (πολύχρυσος 3, 9, 45, 53, χρυσεοστόλμους 159, χρυσόγονος 80) και άβρός (άβροδίαιτων 41, άβροπενθείς 135, άβρόγοι 541, άβροχίτωνας 543, άβροβάται 1073).<sup>197</sup> Αξίζει εδώ να σταθούμε στο θέμα της αβροσύνης, το οποίο έχει θεωρηθεί στοιχείο εκθήλυνσης των Περσών.<sup>198</sup> Πράγματι το επίθετο «άβρός» στην αρχαιότητα είχε αρνητικές συνδηλώσεις όταν αναφερόταν σε άνδρα, ωστόσο, όπως έχει δείξει ο Bernhart, αυτό είναι κάτι που αρχίζει να παρατηρείται μετά το δεύτερο μισό του τέταρτου αιώνα, ενώ μέχρι τότε το θέμα της αβροσύνης, όπως φαίνεται ειδικά στην αριστοκρατική ποίηση του έκτου αιώνα, ήταν σχεδόν πάντοτε θετικά εκτιμώμενο.<sup>199</sup> Στους Πέρσες, η αβροσύνη δεν εκθηλώνει τους ήρωες, αλλά υπογραμμίζει τον πλούτο και την ευμάρεια<sup>200</sup> και επιπλέον όπως έχει δείξει η Dué προετοιμάζει για την ερμηνεία της περσικής πτώσης, η οποία επικεντρώνεται στην *ύβρη* του Ξέρξη. Η σύνδεση ανάμεσα σε *αβροσύνη* και *ύβρη* – με την έννοια ότι ο πολυτελής τρόπος ζωής μπορεί να ευνοήσει την ανάπτυξη ενός περιβάλλοντος από το οποίο μπορεί να προκύψει *ύβρη* – είναι σταθερή στην αρχαϊκή

<sup>194</sup> Griffith 2007: 104 -105· Gruen 2011: 11.

<sup>195</sup> Saïd 2007: 71-80. Πρβλ. Thalmann (1980: 268), ο οποίος υποστηρίζει ότι η έμφαση στην πολυτέλεια των ενδυμάτων είναι σημαντική, γιατί αυτά ακριβώς τα ενδύματα σχίζονται από τον πόνο για την καταστροφή, δηλώνοντας την κατάρρευση της περσικής εξουσίας.

<sup>196</sup> Clifton 1963: 112-13. Πρβλ. Conacher 1996: 11-2.

<sup>197</sup> Clifton 1963: όπ.π. · Saïd 2007: 74.

<sup>198</sup> Hall 1993: 120-21.

<sup>199</sup> Bernhart 2003: 19-23, 121-35, στο: Garvie 2009: 62.

<sup>200</sup> Garvie 2009: 62-3.

ποίηση αλλά και στις αφηγήσεις του Ηροδότου και κατά τη Dué, αυτός ο συσχετισμός υπάρχει και στους *Πέρσες*.<sup>201</sup>

Η επιθυμία του Ξέρξη να επεκτείνει την αυτοκρατορία, έχει θεωρηθεί μια έκφραση του ανατολίτικου υλισμού και της απληστίας, που είχε ως αποτέλεσμα ο Πέρσης βασιλιάς να φτάσει στην ύβρη.<sup>202</sup> Αυτό όμως δε σημαίνει ότι ο ίδιος ο πλούτος και η πολυτελής ζωή συνιστούν ύβρη ή ότι απαραίτητα θα οδηγήσουν σ' αυτή. Αυτό καθίσταται σαφές με το παράδειγμα του Δαρείου ο οποίος απολάμβανε τον ίδιο τρόπο ζωής, χωρίς όμως να οδηγηθεί σε ύβρη. Μάλιστα, από το γεγονός ότι ο Δαρείος επαινείται για την εκ μέρους του επέκταση της περσικής αυτοκρατορίας (853-70) συμπεραίνουμε ότι ούτε η επιθυμία για αύξηση των αγαθών — και στη συγκεκριμένη περίπτωση η φιλοδοξία για επέκταση της αυτοκρατορίας — δεν συνιστά από μόνη της ύβρη. Το λάθος του Ξέρξη και η υπέρβαση των ορίων δεν συνίσταται στο ότι θέλησε να αποκτήσει περισσότερα, αλλά στο ότι χρησιμοποίησε για το σκοπό αυτό τη θάλασσα. Όχι μόνο επειδή γεφύρωσε τον Βόσπορο δείχνοντας ασέβεια προς τον Ποσειδώνα (744-50), αλλά και διότι περιφρόνησε τη σιγουριά των χερσαίων επιδρομών και οδήγησε τον στρατό σε ναυτικές επιχειρήσεις.<sup>203</sup> Η τελευταία αυτή επιλογή του Ξέρξη θεωρείται ως ο σημαντικότερος παράγοντας της αποτυχίας και αυτό φαίνεται από την κεντρική θέση του θέματος αυτού στην κυκλική σύνθεση της παρόδου (94-115), αλλά και στην επισήμανση του Χορού ότι ο Δαρείος κατέκτησε τόσες πόλεις *πόρον ού διαβάς* (862).<sup>204</sup> Ο Ξέρξης οδηγείται στην ύβρη εξαιτίας αυτής του της επιλογής.<sup>205</sup> Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι ο Ξέρξης αποτυγχάνει εξαιτίας διαφόρων παραγόντων και εξαιτίας των προσωπικών του επιλογών και όχι λόγω της βαρβαρικής του ταυτότητας.<sup>206</sup>

Από τη σύγκριση του Ξέρξη με τον Δαρείο και τους άλλους προκατόχους του, φαίνεται ακόμη ότι η αποτυχία δε συνδέεται αιτιακά ούτε με τον θεσμό της βασιλείας (*ἅπαντες ἡμεῖς, οἱ κράτη τὰδ' ἔσχομεν, οὐκ ἂν φανεῖμεν πῆματ' ἔρξαντες τόσα* 785-86).<sup>207</sup> Από το τρίτο στάσιμο μάλιστα, όπου ο Χορός υπογραμμίζει την ασφάλεια και την ευημερία που απολάμβανε ο λαός της περσικής αυτοκρατορίας κατά τη διάρκεια της

<sup>201</sup> Dué 2006: 73-4.

<sup>202</sup> Hall 1989: 70-71.

<sup>203</sup> Holtsmark 1970: 15· Conacher 1996: 13.

<sup>204</sup> Holtsmark 1970: 15-8.

<sup>205</sup> Griffith 2007: 112-14· Παπαδόδημα 2012: 54. Όπως παρατηρεί ο Griffith (112-13), το θέμα της αποτυχίας του γιου ενός επιτυχημένου άνδρα ήταν πολύ οικείο στους Έλληνες, και επισημαίνει ότι σύμφωνα με τον Πλάτωνα και άλλους Έλληνες συγγραφείς, η μεγαλύτερη αποτυχία για την οποία ευθύνονταν διάφοροι σπουδαίοι βασιλείς, ήταν η ανατροφή των γιων τους.

<sup>206</sup> Παπαδόδημα 2012: 52-3, 56.

<sup>207</sup> Gruen 2011: 13-4· Παπαδόδημα 2012: 51-2.



βασιλείας του Δαρείου (852-61), οδηγείται κανείς στο συμπέρασμα ότι όταν ο ηγέτης είναι ικανός, η μοναρχία μπορεί να αποτελέσει ιδανικό πολίτευμα. Στους Πέρσες, η τυραννία όχι μόνο δεν αντιμετωπίζεται ως παράγοντας της αποτυχίας, αλλά μπορεί κανείς να διακρίνει και ένα σεβασμό απέναντι στο θεσμό της βασιλείας, κι αυτό φαίνεται αφενός στην αντιμετώπιση του Δαρείου ως πατρικής – σχεδόν θεϊκής – φιγούρας και αφετέρου στη διατύπωση του Δαρείου ότι η μοναρχία και η αυτοκρατορία δόθηκε στους Πέρσες από τον ίδιο τον Δία (762-64).<sup>208</sup> Το γεγονός ότι η μοναρχία αντιπαραβάλλεται με τη δημοκρατία στις διευκρινιστικές ερωτήσεις της Άτοσσας, δεν σημαίνει ότι υποτιμάται ως θεσμός ή ότι αμφισβητείται. Εξάλλου, όπως έχει δείξει ο Griffith, παρά τους δημοκρατικούς θεσμούς της Αθήνας, στην ελληνική σκέψη εξακολουθούσε να υπάρχει η αντίληψη ότι για την διατήρηση της τάξης ήταν απαραίτητη η ύπαρξη κάποιου είδους δεσποτικής-πατριαρχικής εξουσίας και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι Έλληνες θεωρητικοί του πέμπτου και τέταρτου αιώνα θέτουν ως παραδείγματα ικανών ηγετών όχι φυσιογνωμίες από τον ελληνικό χώρο, όπως τον Σόλωνα ή τον Κλεισθένη, αλλά Πέρσες βασιλείς, κυρίως τον Κύρο και τον Δαρείο.<sup>209</sup>

Το στοιχείο όμως εκείνο το οποίο φέρνει τους Πέρσες πολύ κοντά στους Έλληνες είναι ο θρήνος. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας του κατεξοχήν ελληνικού τρόπου με τον οποίο εκφράζονται οι Πέρσες, αλλά και εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζονται οι νεκροί τους μέσα από τον θρήνο. Όπως είδαμε στο Κεφάλαιο 4.2.6, ο θρήνος της εξόδου μπορεί να είναι ο εκτενέστερος και ο εντονότερος των σωζόμενων τραγωδιών, δεν διαφοροποιείται όμως στα θεματικά του μοτίβα από τους θρήνους της πραγματικής ζωής και παράλληλα ακολουθεί τις συμβάσεις του είδους στην τραγωδία. Εκτός αυτού, χρησιμοποιώντας στον θρήνο των Περσών στοιχεία από την ομηρική παράδοση, ο Αισχύλος σύμφωνα με τη Dué, αντιμετωπίζει τον αντίπαλο με τον ίδιο σεβασμό όπως ο Όμηρος τους Τρώες στην *Ιλιάδα* και μάλιστα θα μπορούσε να πει κανείς ότι μέχρι ενός σημείου οι νεκροί Πέρσες ηρωοποιούνται.<sup>210</sup> Ο εικονισμός του άνθους που χρησιμοποιείται επανειλημμένα στο έργο, στην ομηρική παράδοση συνδέεται με τον ένδοξο θάνατο στη μάχη, ενώ η *αβροσύνη*, πέρα από το να δηλώνει την πολυτέλεια, είναι μαζί με τον *πόθο* θέματα με ερωτικές συνδηλώσεις τα οποία όμως όταν συναντώνται στους θρήνους και τη λατρεία ήρωων, εμπεριέχουν και ένα στοιχείο

---

<sup>208</sup> Griffith 2007: 122-24. Όπως έχει υποστηρίξει ο Griffith (όπ.π.), ο Δαρείος στο έργο ενεργεί αλλά και αντιμετωπίζεται όπως ο ίδιος ο Δίας και υπάρχει σχεδόν μια ταύτιση ή τουλάχιστον μια αναλογία ως προς τα χαρακτηριστικά τους.

<sup>209</sup> Griffith 2007: 97-8, 105.

<sup>210</sup> Dué 2006: 62.

θησκευτικότητας και κλέους.<sup>211</sup> Όπως σημειώνει η Dué, στους *Πέρσες* ο *πόθος* μπορεί να αποτελεί επιφανειακά την σεξουαλική επιθυμία των γυναικών της Περσίας, αλλά όταν υποκείμενο του *πόθου* είναι η Ασία (*οὗς πέρι πᾶσα χθών Ἀσιῆτις/ θρέψασα πόθῳ στένεται μαλερῶ 61-2, ὡς στένειν πόλιν/ Περσῶν, ποθοῦσαν φιλάτην ἥβην χθονός 511-12*), τότε οι νεκροί πολεμιστές συνδέονται με τον θάνατο των ηρώων και τίθενται στο επίπεδο της λατρείας.<sup>212</sup> Ακόμη κι αν θεωρήσουμε την άποψη αυτή της ηρωοποίησης των νεκρών αντιπάλων υπερβολική — δεδομένου ότι τα γεγονότα ήταν πολύ πρόσφατα για να επιτρέψουν μια τέτοια υπέρβαση — δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε ότι η χρήση στοιχείων της ομηρικής και γενικότερα της ελληνικής παράδοσης, αμβλύνει τις διαφορές ανάμεσα στον *Εαυτό* και τον *Άλλο*, επιτρέποντας στον ακροατή να ταυτιστεί μέχρις ενός σημείου ακόμη και με τον εχθρό, για να διδαχθεί από τα λάθη του.

Ο θρήνος των Περσών σ' ολόκληρο το έργο και κυρίως στον κομμό, έχει θεωρηθεί ότι απηχεί στερεοτυπικές αντιλήψεις, που ήθελαν τον βαρβαρικό θρήνο έντονο, άκρατο και υπερβολικό.<sup>213</sup> Ωστόσο ούτε τα «ανατολίτικα» μουσικά ακούσματα θα ξένιζαν το ακροατήριο, ούτε οι έντονες συναισθηματικές εκδηλώσεις. Με την εγκατάσταση των ελληνικών φύλων στα παράλια της Μικράς Ασίας υπήρξαν πολλές πολιτιστικές ανταλλαγές με τους λαούς που ήδη ήταν εγκατεστημένοι εκεί σε διάφορα επίπεδα, συμπεριλαμβανομένων της μουσικής και των πρακτικών του θρήνου.<sup>214</sup> Το γεγονός ότι για διάφορους λόγους οι ταφικές νομοθεσίες την κλασική εποχή απαγόρευαν τις έντονες εκδηλώσεις θλίψης, δεν σημαίνει ότι οι Αθηναίοι πολίτες τις αποστρέφονταν. Ο θρήνος και μάλιστα η συμμετοχή σ' αυτόν μεγάλου αριθμού επαγγελματιών γυναικών, εκτός του ότι πρόσφερε συναισθηματική εκτόνωση στους πενθούντες, επιπλέον αποτελούσε και μια επίδειξη του *status*, του πλούτου και των συμφερόντων της οικογένειας.<sup>215</sup> Παρά το γεγονός ότι τέτοιου είδους θρήνοι δεν ήταν καθημερινό φαινόμενο στην Αθήνα της κλασικής εποχής, όπως σημειώνει ο Griffith, η τραγωδία δεν ταυτίζεται με την καθημερινή ζωή και αυτές οι εκδηλώσεις πόνου σε συνδυασμό με τη μουσική του αυλού, ήταν αναμενόμενες στις πιο συναισθηματικές στιγμές της τραγικής παράστασης.<sup>216</sup>

---

<sup>211</sup> Dué 2006: 62-87.

<sup>212</sup> Dué 2006: 76.

<sup>213</sup> Hall 1989: 83-4.

<sup>214</sup> Bachvarova και Dutsch 2016: 81-2.

<sup>215</sup> Griffith 2007: 108-9

<sup>216</sup> Griffith 2007: 109. Πρβλ. Rehm 2002: 243.

Η επιτέλεση του θρήνου από άνδρες αντί από γυναίκες, εκτός του ότι δεν ήταν ασυνήθιστη στην τραγωδία, σύμφωνα με τον Kitto ήταν ένα στοιχείο το οποίο έδινε έμφαση όχι απλά στους άνδρες που έπεσαν, κάτι που θα συνέβαινε με τον θρήνο ενός γυναικείου χορού, αλλά στο έθνος που χάθηκε.<sup>217</sup> Η άποψη αυτή συγκλίνει με την υπόθεση των Bachvarova και Dutsch ότι ο θρήνος των *Περσών* παραπέμπει στους συλλογικούς ανδρικούς θρήνους των χωρών της Ανατολίας για τις χαμένες πόλεις, για τους οποίους το αθηναϊκό ακροατήριο είχε γνώση.<sup>218</sup> Επίσης, όπως παρατηρεί η Dué, ο Χορός των γερόντων μπορεί να μοιάζει με τους θρήνους αιχμαλώτων γυναικών στην τραγωδία, αλλά μοιάζει και πολύ με ανδρικούς χορούς άλλων τραγωδιών, όπως με τον Χορό των Αργείων γερόντων στον *Αγαμέμνονα* που φοβάται για την τύχη των νέων που έφυγαν για την Τροία και με τον Χορό των γερόντων στον *Ηρακλή* του Ευριπίδη που εκφράζουν φόβο για την οικογένειά τους με όρους που θυμίζουν θρήνο. Ο ερωτισμός στο θρήνο των γερόντων αποτελεί χαρακτηριστικό γυναικείου θρήνου, ωστόσο πρόκειται για ένα στοιχείο που επιτρέπει την εστίαση από την πλευρά των γυναικών και την ολόπλευρη αποτύπωση της απώλειας.

Παρατηρούμε λοιπόν αφ' ενός ότι στην πραγματικότητα υπήρχαν αλληλοεπικαλύψεις στα ήθη Ελλήνων και Περσών και αφ' ετέρου ότι ο Αισχύλος, αν και δείχνει με ποικίλους τρόπους τις διαφορές των δύο πολιτισμών, δεν εστιάζει σ' αυτές. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνει να στρέψει την προσοχή στο θέμα της ύβρης, και να υπογραμμίσει ότι όλοι οι άνθρωποι υπόκεινται στους ίδιους νόμους.<sup>219</sup> Να υπενθυμίσει στο αθηναϊκό ακροατήριο τις συνέπειες της υπέρμετρης φιλοδοξίας, να το προβληματίσει σχετικά με όριο των ανθρωπίνων δυνατοτήτων, τον βαθμό στον οποίο οι θεοί καθορίζουν τις ζωές των θνητών, αλλά και τις συνέπειες των προσωπικών επιλογών.<sup>220</sup> Κατα μία άποψη μάλιστα, η έμφαση στο θέμα της *ύβρεως* εξηγεί και την παραποίηση της ιστορικής πραγματικότητας στο έργο. Όπως έχουμε δει, η καταστροφή από την ήττα στη Σαλαμίνα παρουσιάζεται ως ολοκληρωτική,<sup>221</sup> κάτι που σε καμία περίπτωση δεν ίσχυε, ενώ δεν γίνεται καμία αναφορά στο στράτευμα του Μαρδονίου που παρέμεινε στην Ελλάδα για να συνεχίσει την εκστρατεία. Επίσης οι Πέρσες στο έργο δε λατρεύουν στοιχεία της φύσης όπως τον ήλιο ή το φεγγάρι, κάτι που όπως πληροφορεί ο Ηρόδοτος αντιμετωπιζόταν αρνητικά από τους Έλληνες, αλλά λατρεύουν

<sup>217</sup> Kitto 2005: 35.

<sup>218</sup> Bachvarova και Dutsch 2016: 85-88.

<sup>219</sup> Thalmann 1980: 281-2· Meier 1997: 106· Dué 2006: 6-7· Παπαδόδημα 2012: 57.

<sup>220</sup> Sourvinou-Inwood 2003: 220-37, Garvie 2009: xxiv -xxxii.

<sup>221</sup> Βλ. Κεφ. 5.1.

Έλληνες θεούς και κυρίως τον Δία (532-36, 740, 762, 867, 915) και μάλιστα με τον ίδιο τρόπο που συνήθιζαν οι Αθηναίοι.<sup>222</sup> Αξιοσημείωτος είναι και ο τρόπος που παρουσιάζεται ο ίδιος ο Δαρείος. Αποκρύπτεται η βαναυσότητα του ως βασιλιά, το γεγονός ότι και ο ίδιος θέλησε να κατακτήσει την Ελλάδα και να επεκτείνει την αυτοκρατορία στη Δύση γεφυρώνοντας τον Βόσπορο, καθώς επίσης ότι και ο δικός του στρατός ηττήθηκε από τους Έλληνες στη μάχη του Μαραθώνα. Η αποσιώπηση της βαναυσότητας και γενικότερα των αρνητικών χαρακτηριστικών των τυράννων συναντάται και στις αφηγήσεις του Ηροδότου αλλά και στην ποίηση του Βακχυλίδη και του Πινδάρου, και η συγκάλυψη αυτή κατά τον Nagy, λειτουργεί ως ένα σημάδι, μια έμμεση προειδοποίηση για το πού μπορεί να οδηγήσει η διαστροφή του πλούτου.<sup>223</sup> Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Αισχύλος μεταχειρίζεται τα ιστορικά γεγονότα με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να αναδείξει τις προσωπική ευθύνη του Ξέρξη για την ήττα των Περσών και να εστιάσει στη θεολογική ερμηνεία των γεγονότων, επιτυγχάνοντας έτσι να δώσει έμφαση όχι στις πολιτισμικές διαφορές, αλλά στο θέμα της ύβρης ως αιτίας της καταστροφής.<sup>224</sup>

Υπάρχουν βέβαια και διαφορετικές ερμηνείες σχετικά με τις ιστορικές ανακρίβειες στο έργο. Ο Podlecki υποστηρίζει ότι η ασυνεπής προς την ιστορική πραγματικότητα εικόνα του Δαρείου στόχο έχει να υπογραμμίσει την αντίθεση ανάμεσα σ' αυτόν και τον Ξέρξη ως προς τις ηγετικές τους ικανότητες και θεωρεί ότι όχι μόνο η προσωπική επιλογή του Ξέρξη να κάνει την εκστρατεία αλλά και οι λανθασμένες του αποφάσεις και αντιδράσεις την ώρα της μάχης (όπως αυτές φαίνονται στην αφήγηση του Αγγελιαφόρου) συνιστούν κάποιες από τις σημαντικότερες αιτίες της καταστροφής.<sup>225</sup> Η Sourvinou-Inwood υποστηρίζει ότι οι ιστορικές ανακρίβειες γύρω από το πρόσωπο του Δαρείου έχουν στόχο ένα γενικότερο προβληματισμό σχετικά με το αν οι άνθρωποι μπορούν να γνωρίζουν που ακριβώς φτάνουν τα όρια τους, ενώ οι αναφορές στο ρόλο των θεών θέτουν ερωτηματικά για τα όρια της ανθρώπινης βούλησης.<sup>226</sup> Ο Garvie επίσης θεωρεί ότι η ασάφεια στο λόγο του Δαρείου για το πού

---

<sup>222</sup> Rehm 2002: 244. Ο τρόπος λατρείας φαίνεται από τις ετοιμασίες των προσφορών για το βωμό του Απόλλωνα, από την Άτοσσα (201-10). Στον στ. 499, υπάρχει η αναφορά ότι οι Πέρσες κατά την υποχώρησή τους, προσκυνούσαν γη και ουρανό. Παρόλο που στο έργο οι Πέρσες, με τον τρόπο που παρουσιάζονται, έρχονται πολύ κοντά στους Έλληνες, ταυτόχρονα υπάρχουν πολλά στοιχεία που υπενθυμίζουν την περσική τους καταγωγή, αποστασιοποιώντας το αθηναϊκό ακροατήριο. Η αποστασιοποίηση αυτή, όπως θα δούμε στη συνέχεια είναι μία από τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την πρόκληση συναισθημάτων *έλέους* (βλ. Κεφ. 6).

<sup>223</sup> Nagy 1994: 274-281

<sup>224</sup> Broadhead 1960: xvii-xviii· Conacher 1996: 8, 29· Meier 1997: 104-106· Kitto 2005: 47-51.

<sup>225</sup> Podlecki 1993: 58-9

<sup>226</sup> Sourvinou-Inwood 2003: 220-37.

συνίσταται ακριβώς η ύβρη του Ξέρξη— το γεγονός δηλαδή ότι δεν εξηγεί γιατί το να θέλει κανείς περισσότερα αποτελούσε ύβρη για τον Ξέρξη ενώ για τον ίδιο όχι — φανερώνει ότι κανείς δε μπορεί να γνωρίζει με ασφάλεια ποιο είναι το όριο ανάμεσα στην ευδαιμονία και την υπερβολή και τότε ο *όλβος* μπορεί να προκαλέσει τον *φθόνο* των θεών, θέτοντας έτσι τον προβληματισμό για τον βαθμό στον οποίο οι άνθρωποι είναι ελεύθεροι και υπεύθυνοι για ό,τι τους συμβαίνει.<sup>227</sup> Διαφορετική είναι άποψη της Kennedy, η οποία δείχνει ότι ο εικονισμός του Δαρείου στους *Πέρσες* ταυτίζεται με τον τρόπο με τον οποίο αυτός παρουσιάζεται στην τέχνη των Αχαιμενιδών (ως ικανός, δίκαιος βασιλιάς που παρέχει ασφάλεια και ευημερία στους υπηκόους του και οι οποίοι με τη σειρά τους προσφέρουν την στήριξή τους) και υποστηρίζει ότι η βασιλεία του Δαρείου στο έργο αποτελεί το θετικό πρότυπο ηγεμονίας που η Αθήνα ήθελε να προβάλλει στους συμμάχους της.<sup>228</sup> Παρά τις διαφορετικές απόψεις για τις ιστορικές ανακρίβειες στο έργο, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι σε καμιά από τις πιο πάνω ερμηνείες η βαρβαρική ταυτότητα δεν σχετίζεται με τα αίτια της καταστροφής και ότι αντίθετα οι περισσότερες από αυτές φωτίζουν παράγοντες ανεξάρτητους, όπως τις επιλογές των ανθρώπων και τον ρόλο των θεών.

Σ' ένα έργο με θέμα το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν, το μάθημα της ύβρης είναι πολύ εύκολο να αναζητηθεί στη σύγχρονη μ' αυτό πολιτική πραγματικότητα. Ο κατ' εξοχήν ελληνικός τρόπος με τον οποίο ερμηνεύονται τα γεγονότα από τον Δαρείο και η οικουμενικότητα του θέματος της ύβρης επιτρέπουν στο ακροατήριο να μπει στη θέση του Άλλου και να σκεφθεί ότι η Αθήνα ως νέα ανερχόμενη δύναμη, αν δεν τηρήσει το μέτρο μπορεί να οδηγηθεί στην καταστροφή. Όπως επισημαίνει ο Holtsmark, η κυκλική σύνθεση που χαρακτηρίζει τη δομική οργάνωση του έργου είναι τόσο έντονη στους *Πέρσες*, που δεν μπορεί παρά να συνδέεται με την ευρύτερη αντίληψη για την κυκλικότητα των πραγμάτων και θεωρεί ότι ο Αισχύλος, διαγράφοντας την πορεία της Περσίας από την άνοδο στην πτώση, υπονοεί την ολοκλήρωση της κυκλικής κίνησης με την ανοδική πορεία της Ελλάδας και στη συνέχεια — με τη μορφή έστω υπόρρητου συμπεράσματος — την πτώση της.<sup>229</sup> Κατά τον Sommerstein, η αναφορά στις κτήσεις του Δαρείου στο τρίτο στάσιμο, οι οποίες ανταποκρίνονται στενά στη ναυτική συμμαχία που είχε σχηματιστεί τότε υπό την αθηναϊκή ηγεσία, πέρα από το ότι προκαλούσαν αισθήματα περηφάνειας για τα μέρη που ανακτήθηκαν από τους

---

<sup>227</sup> Garvie 2009: xxiv –xxxii.

<sup>228</sup> Kennedy 2013: 68-70.

<sup>229</sup> Holtsmark 1970: 22-3.

Έλληνες, συνιστούσαν παράλληλα και μια προειδοποίηση για τους Αθηναίους, ότι και αυτοί μπορεί να χάσουν αυτές τις κτήσεις.<sup>230</sup> Σ' αυτή την ερμηνεία του έργου, ο θρήνος αποτυπώνει τις συνέπειες της ύβρης, θυμίζει πού μπορεί να οδηγήσει ο άκρατος ιμπεριαλισμός και μετατρέπεται με τον τρόπο αυτό σε ένα μέσο άσκησης κριτικής στην αθηναϊκή επεκτατική πολιτική, κατά τον ίδιο τρόπο που ο θρήνος στην πραγματική ζωή γινόταν για τις γυναίκες ευκαιρία έκφρασης δημόσιου λόγου και κριτικής.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Sommerstein 1996: 94.

<sup>231</sup> Βλ. Κεφ. 2.

# Κεφάλαιο 6

## Οι Πέρσες ως τραγωδία. Ο Ρόλος του Θρήνου στη Συναισθηματική Εμπειρία του Ακροατηρίου.

Οι πολιτικές ερμηνείες των τραγωδιών και οι συσχετισμοί τους με συγκεκριμένα ζητήματα της σύγχρονης τους ιστορικής πραγματικότητας, δεν είναι ασυνήθεις.<sup>232</sup> Για τους *Πέρσες* ωστόσο, που το ίδιο το θέμα τους αντλείται από τη σύγχρονή τους ιστορία, η περίπτωση είναι ιδιαίτερη. Όχι μόνο γιατί ο συσχετισμός με την πολιτική πραγματικότητα είναι αναπόφευκτος αλλά και διότι το ακροατήριο έχει εκ των προτέρων σχηματίσει τη δική του άποψη και κρίση για τα γεγονότα, η οποία μάλιστα απορρέει από ισχυρά προσωπικά βιώματα. Κατά τον Αριστοτέλη, οι αξιολογικές κρίσεις είναι καθοριστικές για τις συναισθηματικές αντιδράσεις ενός ακροατηρίου και ο προβληματισμός εδώ είναι κατά πόσο το έργο αυτό θα μπορούσε να προκαλέσει τα συναισθήματα που σύμφωνα με τον Σταγειρίτη προκαλούσαν όλες οι τραγωδίες, τον *έλεον* και τον *φόβον*.<sup>233</sup> Πώς θα μπορούσαν οι Αθηναίοι πολίτες να νιώσουν *έλεον* για έναν εχθρό εναντίον του οποίου είχαν επιτύχει, και μάλιστα στο πρόσφατο παρελθόν, μια θριαμβευτική νίκη και ο οποίος εξακολουθούσε να αποτελεί απειλή; Πώς η *μίμηση*

---

<sup>232</sup> Βλ. Bowie 1997 (για τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη και τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή); Sommerstein 1997 (για τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου); Carter 2007: 90-142 (για τον *Αίαντα* και την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και τις *Ικέτιδες* και τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη); Podlecki 1999 (για τα έργα του Αισχύλου); Dodds 2007 και Bowie 2007 (για την *Ορέστεια*).

<sup>233</sup> Ο όρος *έλεος* ερμηνεύεται ως οίκτος (στα αγγλικά μεταφράζεται ως pity). Παρ' όλο που κι εδώ χρησιμοποιείται ο όρος αυτός, πρέπει να έχουμε υπόψη ότι πρόκειται για ένα πολύ πιο δυνατό συναίσθημα (Segal 2003: 164). Σύμφωνα με την Naussbaum (1992: 265) συναίσθημα, το οποίο έχει ως αντικείμενό του, τον πόνο, ενός άλλου προσώπου (βλ. *Ρητ.* 1385b κ.ε.)

της πανωλεθρίας του εχθρού θα μπορούσε να προκαλέσει *ἔλεον* ή *φόβον* και όχι ικανοποίηση; Στη συνέχεια θα διερευνηθεί κατά πόσο στους *Πέρσες* υπάρχουν οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία των συγκεκριμένων συναισθημάτων — όπως αυτές προσδιορίζονται από τον Αριστοτέλη κυρίως στην *Ποιητική* και *Ρητορική* — οι οποίες θα επέτρεπαν στο έργο αυτό να λειτουργήσει ως τραγωδία. Στόχος είναι η ανάδειξη του πολυδιάστατου και καθοριστικού ρόλου του θρήνου στη συναισθηματική εμπειρία του ακροατηρίου και κυρίως στην πρόκληση συναισθημάτων *ἑλέου*.<sup>234</sup>

Ένα από τα στοιχεία που προκαλεί τον *ἔλεον*, όχι μόνο στην τραγωδία αλλά και στην πραγματική ζωή είναι η αντιστροφή της τύχης, η μετάβαση από την ευτυχία στη δυστυχία (*Ποιητ.* 1453a 6-16). Πρόκειται για ένα αρκετά προσφιλέθιο θέμα στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, που υπογραμμίζει την προσωρινότητα των ανθρώπινων δυνάμεων και της ευδαιμονίας.<sup>235</sup> Στους *Πέρσες*, αυτό το πρώτο κριτήριο, η αντιστροφή της τύχης και η μετάβαση από την ευδαιμονία στον όλεθρο, όχι απλά υπάρχει, αλλά υπογραμμίζεται με κάθε μέσο. Η Said έχει δείξει τον εντυπωσιακό τρόπο με τον οποίο ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τα ίδια γλωσσικά μέσα για να δηλώσει τόσο τη δύναμη και την ευημερία της περσικής αυτοκρατορίας, όσο και την ολοκληρωτική καταστροφή της.<sup>236</sup> Το επίθετο *πολύς* (25, 748, 800, 925) και τα σύνθετα μ' αυτό (*πολύανδρος* 73, 533, *πολυθρέμμων* 33, *πολύχειρ* 83, *πολυναύτας* 83), η λέξη *πλήθος* (40,337,342, 352,413), οι συγκεκριμένοι αριθμοί καραβιών (323, 341-43, 338-40), ιππέων (302, 315, 323, 978) και στρατιωτών (304, 978-82, 993) στην αρχή αποτυπώνουν την ισχύ της περσικής αυτοκρατορίας, ενώ στη συνέχεια, οι ίδιες αυτές λέξεις χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν την πανωλεθρία: το επίθετο *πολύς*, μετά τα νέα του Αγγελιαφόρου, περιγράφει το πλήθος των νεκρών (925-27), των συμφορών (330, 707, 843-44, 845-46), των θρηγούντων (287) και των δακρύων (*πολυπενθής* 547, *πολύκλαυτος* 674, *πολύδακρυς* 940), ενώ συντασσόμενο με το *ού*, δηλώνει τους ελάχιστους επιζώντες (510,734, 800). Το ουσιαστικό *πλήθος* αναφέρεται στους άνδρες που χάθηκαν (429, 432, 477), ενώ την ίδια στιγμή, οι εντυπωσιακοί αριθμοί των περσικών στρατευμάτων, μετά την είδηση της Σαλαμίνας, λειτουργούν αντίστροφα μεγεθύνοντας την καταστροφή. Κατά παρόμοιο τρόπο αποδίδεται και η μεταβολή από τον *όλβο* στη

---

<sup>234</sup> Εδώ δίνεται έμφαση στον *ἔλεον*, αφού στα προηγούμενα κεφάλαια (4.3 και 4.4) έχουμε δει τον τρόπο με τον οποίο το έργο και πιο συγκεκριμένα ο θρήνος προκαλεί τον φόβο στο ακροατήριο, όταν του θυμίζει τον περσικό κίνδυνο που εξακολουθούσε να υφίσταται αλλά και όταν το προειδοποιεί για την αθηναϊκή επεκτατική πολιτική.

<sup>235</sup> Halliwell 1986: 171-72.

<sup>236</sup> Said 2007.



δυστυχία. Η επαναλαμβανόμενη χρήση των λέξεων *χρυσός* (*πολύχρυσος* 3, 9, 45, 53, *χρυσεοστόλμους* *δόμους* 159, *χρυσόγονος* 80, 314) και *άβρός* (*άβροδίαιτων* 41, *άβροχίτωνας* 543) υπογραμμίζουν τον πολυτελή τρόπο ζωής, ο οποίος μετά την αποκάλυψη των γεγονότων της Σαλαμίνας διακρίνεται μόνο στον θρήνο των γυναικών της Περσίας (*άβροπενθείς* 135, *άβρόγοι* 541).<sup>237</sup>

Πέρα από τα γλωσσικά μέσα, ο Αισχύλος χρησιμοποιεί και άλλους τρόπους για την αποτύπωση της αλλαγής των δεδομένων στο περσικό βασίλειο. Η Άτοσσα, η οποία στην πρώτη της είσοδο εμφανίζεται ως «άνασσα Περσίδων υπερέτατη» (155), στη δεύτερη εισέρχεται «άνευ τ' όχημάτων / χλιδής τε τής πάροιθεν» (607-8).<sup>238</sup> Δηλωτική της αντιστροφής της τύχης είναι και η αντίθεση Δαρείου-Ξέρξη. Ο πρώτος εμφανίζεται με κροκόβαπτα υποδήματα και βασιλική τιάρα (658-62), ενώ ο δεύτερος κουρελιασμένος και ταπεινωμένος (1017-20). Ο Χορός αντιμετωπίζει τον Δαρείο ως «ίσοδαίμον[α] βασιλέ[α]» (634), τον οποίο ο Χορός (694-95, 700-1) «σέβ[ετ]αι προσιδέσθαι» και «άντία λέξαι», ενώ τον Ξέρξη δεν διστάζει να τον αντιμετωπίσει ευθέως και να ζητήσει απ' αυτόν εξηγήσεις (956-61, 967-73). Τη μεταβολή της τύχης αποδίδει με ενάργεια και το γεγονός του θρήνου. Οι ίδιοι γέροντες που στην αρχή του έργου αφηγούνται την αναχώρηση των περσικών στρατευμάτων με τρόπο που παραπέμπει στην επική παράδοση,<sup>239</sup> προκαλώντας αισθήματα δέους για τη δύναμη της περσικής αυτοκρατορίας, στο τέλος του έργου θρηνούν για την απόλυτη καταστροφή της. Σύμφωνα με τον Holtsmark, στην κυκλική σύνθεση του έργου, οι στίχοι 1-149 της παρόδου, στην οποία αποδίδεται η ισχύς, η δόξα και η ευμάρεια της περσικής αυτοκρατορίας, αντιστοιχούν στους στίχους 907-1077 του κομμού, της πιο ζωντανής αποτύπωσης της καταστροφής. Όπως έχουμε δει, στην πάροδο και τον κομμό υπάρχει μια αντιστοιχία περιεχομένου, με θέματα όπως οι κατάλογοι των πολεμιστών και ο εικονισμός του άνθους να επαναλαμβάνονται στα δύο αυτά μέρη του έργου, εξυπηρετώντας ωστόσο εκ διαμέτρου αντίθετους σκοπούς.<sup>240</sup> Επιπλέον, ο Ξέρξης, ο οποίος στην πάροδο χαρακτηρίζεται ως «ισόθεος φως» (80), με την εμφάνισή του στον κομμό, διαλύει κάθε ίχνος κύρους και δόξας. Οι αντιθέσεις που καταδεικνύουν την μεταβολή της τύχης είναι τόσες πολλές, ώστε όπως εύστοχα σημειώνει η Said «if tragic action is the story of a reversal, then the earliest surviving tragedy, Aeschylus' *Persians*,

<sup>237</sup> Όπ.π. Εδώ αναφέρονται ενδεικτικά μόνο μερικές από τις παρατηρήσεις της Said.

<sup>238</sup> Sider 1983.

<sup>239</sup> Dué 2006: 63.

<sup>240</sup> Βλ. Κεφ. 4.2.1

is also the tragedy *par excellence*».<sup>241</sup> Παρ' όλα αυτά, η μετάβαση από τον όλβο στην ολοκληρωτική καταστροφή, δεν είναι κατά τον Αριστοτέλη αρκετή για να προκαλέσει τον *ἔλεον* και τον *φόβον* στον θεατή αφού για να γίνει αυτό θα πρέπει όχι μόνο η πλοκή αλλά και ο ήρωας της ιστορίας να πληρεί συγκεκριμένες προϋποθέσεις, σημαντικότερες από τις οποίες είναι δύο: αφενός να έχει κάποια χαρακτηριστικά τα οποία θα επιτρέπουν στον θεατή να ταυτιστεί μαζί του και, αφετέρου, να πάσχει αδικώς (*Ποιητ.* 1453a 4). Αυτά τα στοιχεία έχουν προκαλέσει έντονο προβληματισμό ανάμεσα στους μελετητές, αφού εκ πρώτης όψεως κανένα από τα δύο δεν φαίνεται να ισχύει στους *Πέρσες*.

Στην *Ποιητική* αναφέρεται σαφώς ότι αντικείμενο του *φόβου* είναι κάποιος που μοιάζει σε μας, ενώ του *ἔλεου* κάποιος που υποφέρει χωρίς να το αξίζει (*ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, Ποιητ.* 1453a 5-6). Στο Κεφ. 5.4, είδαμε ότι στο έργο, οι ομοιότητες των Περσών με τους Έλληνες είναι εκείνες που επιτρέπουν μια μερική ταύτιση του ακροατηρίου, ικανή να προκαλέσει τον φόβο ότι η Αθήνα μπορεί να βρεθεί στην ίδια θέση με την Περσία και να προειδοποιήσει για την επεκτατική της πολιτική. Ο θρήνος, που εδώ αποτυπώνει τις συνέπειες της ύβρης, είναι ακριβώς αυτός που προκαλεί τον *φόβο*. Τα τραγικά συναισθήματα όμως δεν είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους, αφού ο *φόβος* μήπως βρεθούμε στη θέση του άλλου, μπορεί να προκαλέσει τον *ἔλεον*. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, νιώθει κανείς *ἔλεον* για έναν άδικο πόνο «τον οποίο ένα άτομο θα μπορούσε να φανταστεί τον εαυτό του ή κάποιον κοντινό του να υποφέρει» (*Ρητ.* 1385b 13-16), κάτι που ουσιαστικά σημαίνει ότι τείνουμε να νιώθουμε *ἔλεον* γι' αυτούς που είναι σαν εμάς.<sup>242</sup> Διαπιστώνουμε λοιπόν, ότι η αναγνώριση ομοιοτήτων με τον πάσχοντα είναι εξίσου σημαντική τόσο για τον *φόβο*, όσο και για τον *ἔλεον*. Στη *Ρητορική* άλλωστε ξεκάθαρα αναφέρεται ότι οι άνθρωποι «τοὺς ὁμοίους ἔλεοῦσι κατὰ ἡλικίας, κατὰ ἥθη, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη» (*Ρητ.* 1386a 28-29). Στους *Πέρσες* έχουμε δει ότι αρκετά σημεία που έχουν θεωρηθεί ως χαρακτηριστικά των Περσών, όπως η πολυτέλεια, ο δεσποτισμός και ο συναισθηματισμός, δεν ήταν εντελώς ξένα στο αθηναϊκό ακροατήριο, ενώ μια σειρά από άλλα στοιχεία όπως η θεολογική ερμηνεία των γεγονότων, οι αναφορές στις ελληνικές θεότητες, τα στοιχεία που παραπέμπουν στην ομηρική παράδοση, και τα κατεξοχήν ελληνικά θεματικά και τελετουργικά μοτίβα του θρήνου άμβλυναν τις διαφορές ανάμεσα στους δύο λαούς. Στο

---

<sup>241</sup> Said 2007: 71.

<sup>242</sup> Stinton 1975: 239· Hallwell 1986: 175· Nussbaum 1992: 267, 274-75.

έργο όμως υπάρχουν κι άλλα στοιχεία που θα μπορούσαν να φέρουν το αθηναϊκό ακροατήριο πολύ κοντά στους Πέρσες κι όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο ρόλος του θρήνου είναι στο θέμα αυτό καταλυτικός.

Αρχικά, η αγωνία και ο φόβος του Χορού αλλά και της Άτοσσας για την τύχη του περσικού στρατού θα θύμιζε στο ακροατήριο τους δικούς του ανάλογους φόβους για τους Αθηναίους που έλειπαν εν καιρώ πολέμου,<sup>243</sup> ενώ οι αναφορές στην εκκενωθείσα γη της Ασίας (549, 730, 761) θα θύμιζαν την εκκένωση της δικής τους γης, της Αττικής, κατά τις επιδρομές του Ξέρξη και του Μαρδονίου.<sup>244</sup> Αυτό όμως που πραγματικά επιτρέπει στο αθηναϊκό ακροατήριο να ταυτιστεί με τους Πέρσες είναι, όπως έχει δείξει η Horman, η στάση του Χορού απέναντι στον Ξέρξη στον κομμό.<sup>245</sup> Ο Χορός, όπως και το ακροατήριο, αναγνωρίζει τον Ξέρξη ως τον κύριο αίτιο της συμφοράς και τον αντιμετωπίζει ως τον βασικό αντίπαλό του, τοποθετώντας με τον τρόπο αυτό τον Χορό στην ίδια πλευρά με τους Έλληνες. Το γεγονός μάλιστα ότι ο Χορός στο τέλος του έργου αντιμετωπίζει ευθέως τον Ξέρξη, ζητώντας του ουσιαστικά να λογοδοτήσει για τις πράξεις του, θυμίζει τις αθηναϊκές αρετές της ελευθερίας του λόγου και της ανάληψης ευθυνών. Ο Χορός έτσι, τρόπον τινά «ελληνοποιείται», επιτρέποντας στο ακροατήριο να ταυτιστεί μαζί του και το οδηγεί, κατά την Horman, στην ενθύμηση των δικών του απωλειών, με αποτέλεσμα ο θρήνος του Χορού στην προκειμένη περίπτωση να προκαλεί πόνο και στο αθηναϊκό ακροατήριο.<sup>246</sup>

Σ' αυτή την ενθύμηση των δικών τους απωλειών, καθοριστικής σημασίας είναι το γεγονός ότι ο θρήνος ζωντανεύει τόσο έντονα μπροστά στα μάτια των θεατών, αφού τα συγκεκριμένα ακούσματα, με τις κραυγές του πόνου, τα θρηνητικά άσματα και τον ήχο του αυλού, που πιθανότατα τα συνόδευε, αλλά και το θέαμα με τις τελετουργικές κινήσεις θα συνδέονταν στο μυαλό του ακροατή με ένα μοναδικό γεγονός, αυτό του θανάτου και κατ' επέκταση με τον πόνο της απώλειας, προκαλώντας τα ανάλογα

---

<sup>243</sup> Munteanu 2012: 160

<sup>244</sup> Rosenbloom 2006: 24-5.

<sup>245</sup> Horman 2009: 372.

<sup>246</sup> Horman 2009: 372-74. Αν μάλιστα, όπως έχει υποστηρίξει η Loraux (1998:9-12), ο θρήνος στην τραγωδία αποτελούσε μια νομιμοποιημένη έκφραση του πόνου, τότε πιθανότατα στην περίπτωση των Περσών, η ταύτιση Χορού-ακροατηρίου να λειτουργούσε για τους θεατές λυτρωτικά: η τελετουργική διάσταση του θρήνου των Περσων, θα δημιουργούσε την αίσθηση στους θεατές ότι μοιράζονται την θλίψη τους, όπως ακριβώς γινόταν και στις νεκρικές τελετουργίες της πραγματικής ζωής, κάτι που συμφωνά με τον Segal (1996: 149-50), αποτελούσε μια συλλογική εμπειρία *κάθαρσης*.

συναισθήματα.<sup>247</sup> Ο θάνατος, όπως σημειώνει ο Rehm, είναι το κατεξοχήν γεγονός που μπορεί να καταλύσει τα σύνορα ανάμεσα στους ανθρώπους, να τους υπενθυμίσει την θνητή τους φύση και να φέρει κοντά ακόμη κι εκείνους που το μόνο τους κοινό στοιχείο είναι το αμοιβαίο τους μίσος, και όπως επισημαίνει, αν ο στόχος ήταν η επινόηση ενός αντιθέτου Άλλου, ο Αισχύλος δεν θα ασχολούνταν τόσο με το θέμα των νεκρών, φοβούμενος να αγγίξει αυτή την κοινή ανθρώπινη χορδή.<sup>248</sup> Επιπλέον, ενώ θα μπορούσε να αποπροσωποποιήσει τον θάνατο του Άλλου μετατρέποντάς τον σε αριθμό, όχι μόνο δεν το κάνει, αλλά επιλέγει να μνημονεύσει ονομαστικά πενήντα έναν Πέρσες, δίνοντας με τον τρόπο αυτό μια πιο ανθρώπινη διάσταση στο γεγονός του θανάτου τους.<sup>249</sup> Η Logaux επίσης θεωρεί ότι το αθηναϊκό ακροατήριο θα μπορούσε να αντισταθεί στην ευχαρίστηση που πρόσφερε το γεγονός ότι ο πόνος των Περσών ήταν αποτέλεσμα της δικής τους νίκης, διότι η τραγωδία ακριβώς μέσα από τον θρήνο, γενικότερα, και τα δάκρυα του νικημένου εχθρού, ειδικότερα, είχε διδάξει τους Αθηναίους να αναγνωρίζουν αυτά που τους άγγιζαν περισσότερο και πέρα από την ταυτότητά τους ως Αθηναίους πολίτες.<sup>250</sup>

Παρ' όλα τα στοιχεία που φέρνουν τους Πέρσες κοντά στο αθηναϊκό ακροατήριο, υπάρχουν ταυτόχρονα και αρκετά στοιχεία που διαχωρίζουν τους δύο λαούς και που υπογραμμίζουν τις διαφορές τους. Η απόσταση όμως ανάμεσα στον ελεούντα και τον ελεούμενο είναι απαραίτητη για να νιώσει κανείς οίκτο (*έλεοῦσι δὲ τοὺς γνωρίμους, ἐὰν μὴ σφόδρα ἐγγὺς ὣσιν οἰκειότητι*, Ρητ. 1386a 18-19). Αν ο πάσχων είναι πολύ κοντά στο υποκείμενο τότε κατά τον Αριστοτέλη, είναι σαν να υποφέρει το ίδιο το υποκείμενο, κι αυτό είναι μεν δεινόν, αλλά όχι ἐλεεινόν (Ρητ. 1386a 19-22). Μπορούμε εδώ να θυμηθούμε το έργο του Φρυνίχου για την άλωση της Μιλήτου, το οποίο απαγορεύτηκε να ανέβει ξανά διότι θύμιζε στους Αθηναίους *οἰκεῖα κακὰ*. Για την Μίλητο, ως ελληνική πόλη, οι Αθηναίοι δεν μπορούσαν να νιώσουν απλά οίκτο. Η καταστροφή της ένωσαν ότι τους αφορούσε προσωπικά, ο πόνος των Μιλησίων ήταν και δικός τους. Για τα *τραγικά* συναισθήματα του *έλεου* και του *φόβου* απαραίτητη προϋπόθεση είναι μια ομοιότητα με το αντικείμενο του ελέου αλλά και μια απόσταση που αποκλείει την πλήρη ταύτιση.<sup>251</sup> Ο θρήνος με τα ελληνικά του στοιχεία προκαλεί το ακροατήριο να δει

<sup>247</sup> Για τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η μουσική μπορεί να προκαλέσει συγκεκριμένα συναισθήματα, βλ. Juslin kai Västfjäl 2008.

<sup>248</sup> Rehm 2002: 242, 251

<sup>249</sup> Όπ.π.: 242.

<sup>250</sup> Logaux 2002: 50, 89.

<sup>251</sup> Stinton 1975: 239· Halliwell 1986: 178-79· Konstan 2005: 13-4· Hopman 2009: 374.

τις ομοιότητες με τον πάσχοντα περσικό λαό, ενώ την ίδια στιγμή με τη μεγάλη του έκταση και ένταση, τις επαναλαμβανόμενες αναφορές σε θρήνους της Ανατολίας (937, 1054), τον ήχο των βαρβαρικών ονομάτων, τις αναφορές στη περσική γη (929, 1070, 1075), ακόμη και με το άκουσμα των κραυγών και των επιφωνημάτων που δίνουν την αίσθηση μιας ξένης γλώσσας<sup>252</sup> αποστασιοποιεί το ακροατήριο, δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες για τον έλεον. Ακόμη και τα στοιχεία που μπορεί να θεωρηθεί ότι υποβιβάζουν τους Πέρσες, όπως η προσκύνηση, η έλλειψη ελευθερίας λόγου, τα γυναικεία χαρακτηριστικά του θρήνου, λειτουργούν προς αυτή την κατεύθυνση, αφού τα αισθήματα ανωτερότητας από την πλευρά του υποκειμένου αποτελούν επίσης χαρακτηριστικό του οίκτου.<sup>253</sup> Δεν θα ήταν λοιπόν παράλογη η συνύπαρξη αισθημάτων εθνικής υπερηφάνειας και έλεου. Εξάλλου, παραδείγματα έλεου προς τον νικημένο αντίπαλο, συναντώνται ήδη από την *Ιλιάδα*.<sup>254</sup>

Θεμελιώδης απαίτηση για τον έλεον αποτελεί η αξιολογική κρίση ότι πάσχοντας δεν ευθύνεται για τα δεινά του (*Ποιητ.* 53a 4· *Ρητ.* 1385b 14). Ο Χορός στους Πέρσες, αντιπροσωπεύοντας τον περσικό λαό, έχει θεωρηθεί ο πρωταγωνιστής του έργου<sup>255</sup> και υπ' αυτή την έννοια μπορούμε να πούμε ότι *δυστυχεῖ ἀναξίως* αφού υποφέρει τις συνέπειες της ήττας στη Σαλαμίνα χωρίς να έχει μερίδιο ευθύνης σ' αυτήν και μπορεί έτσι να προκαλέσει τον έλεον στο ακροατήριο. Ο προβληματισμός εδώ στρέφεται γύρω από τον Ξέρξη. Θα μπορούσε το πρόσωπο που είχε ηγηθεί της εκστρατείας στην Ελλάδα και το οποίο εξακολουθούσε να αποτελεί γι' αυτήν απειλή, να θεωρηθεί ότι πάσχει αδίκως και να ελκύσει τον έλεον του ακροατηρίου και μάλιστα του αθηναϊκού; Πριν βιαστούμε να αποκλείσουμε κάθε τέτοιο ενδεχόμενο θα πρέπει να εξετάσουμε προσεκτικά όλα τα χαρακτηριστικά που σύμφωνα με τον Αριστοτέλη συνθέτουν έναν τραγικό ήρωα.

Καταρχάς ο ήρωας της τραγωδίας είναι ένας αρκετά καλός άνδρας, που ως προς την αρετή του δεν ξεχωρίζει από εμάς (*ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη, Ποιητ.* 1453a 7-8), αφού σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η πτώση ενός υπερέχοντος σε αρετή ατόμου θα προκαλούσε στο ακροατήριο αποτροπιασμό μάλλον

---

<sup>252</sup> Hall 1989: 78-9· Weiss 2017: 251-52.

<sup>253</sup> Ben –Ze'ev 2000: 328· Munteanu 2012: 157.

<sup>254</sup> Munteanu 2012: 157.

<sup>255</sup> Loraux 2002:89.

παρά *ἔλεον* (*Ποιητ.* 1452b 34-36).<sup>256</sup> Τα ελαττώματα του ήρωα είναι αποδεκτά και είναι ουσιαστικά αυτά που υπογραμμίζουν την ανθρωπινή του διάσταση, επιτρέποντας στον ακροατή να ταυτιστεί μαζί του<sup>257</sup> και ταυτόχρονα είναι εκείνα που προκαλούν μια αποξένωση από αυτόν, διατηρώντας την απαιτούμενη για τον *ἔλεον* απόσταση. Οι αδυναμίες λοιπόν στον χαρακτήρα των ηρώων, οι οποίες μάλιστα συχνά οδηγούν στην καταστροφή τους, όπως η υπερβολική ζήλια της Δηιάνειρας, η υπέρμετρη αυτοπεποίθηση και ο οξύθυμος χαρακτήρας του Οιδίποδα, η ακαμψία του Κρέοντα, δεν εμποδίζουν τον *ἔλεον*. Έτσι και στην περίπτωση που μελετούμε, η αλαζονεία και η υπέρμετρη φιλοδοξία του Ξέρξη δεν είναι από μόνα τους αρκετά για αποκλείσουν αισθήματα συγκίνησης και οίκτου. Όπως παρατηρεί ο Halliwell, στη θεωρία του Αριστοτέλη το βάρος της εμπειρίας στην τραγωδία τοποθετείται περισσότερο στη μεταβολή της εξωτερικής τύχης των ηρώων, παρά στην ηθική φύση των χαρακτήρων και των ενεργειών τους και όπως φαίνεται στο έκτο κεφάλαιο της *Ποιητικής*, η πραγματική εστίαση των συναισθημάτων είναι στην ίδια τη δράση και όχι στην ηθικότητα εκείνων που εμπλέκονται σ' αυτήν.<sup>258</sup>

Οι αδυναμίες του ήρωα στην τραγωδία, μπορεί να είναι αποδεκτές, αλλά, για να ελκύσει τον *ἔλεον*, ο ήρωας δε μπορεί να είναι κακός, αφού η πτώση ενός παρόμοιου ατόμου, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, θα μπορούσε να προκαλέσει κάποιο αίσθημα συμπάθειας (*φιλόανθρωπον*), αλλά όχι *ἔλεον* και *φόβον* (*Ποιητ.* 1453a 1-3). Η πτώση του τραγικού ήρωα δεν οφείλεται στην *κακία* του — και αυτό είναι που δημιουργεί την αίσθηση ότι ο ήρωας δεν αξίζει τη δυστυχία στην οποία βρίσκεται — αλλά ούτε και είναι θύμα μιας τυχαίας συμφοράς. Η πτώση του είναι αποτέλεσμα κάποιας δικής του *ἀμαρτίας* (*μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινά, Ποιητ.* 1453a 8-9). Ο όρος αυτός, παρόλο που γενικότερα στην ηθική φιλοσοφία του Αριστοτέλη, συμπεριλαμβάνει μια ευρεία γκάμα ηθικών αποτυχιών και λαθών, από τις εκούσιες πράξεις κακίας μέχρι τα αθώα λάθη, στην *Ποιητική* τουλάχιστον αποκλείεται η απόλυτα ένοχη δράση, όπως και σφάλματα εντελώς τυχαίας φύσεως.<sup>259</sup> Κατά μία άποψη, η τραγική *ἀμαρτία* αφορά σε ακούσια λάθη, που οφείλονται σε μια μορφή άγνοιας: προσώπων, καταστάσεων, γεγονότων.<sup>260</sup> Ερευνητές

---

<sup>256</sup> Όταν αλλού (*Ποιητ.* 1448a 1-4) ο Αριστοτέλης λέει ότι ο ήρωας της τραγωδίας θα πρέπει να είναι καλύτερος από εμάς, αναφέρεται μάλλον στο κοινωνικό στατους και την καλή τύχη. (Heath 1987: 82)

<sup>257</sup> Halliwell 1986: 179· Nussbaum 1992: 277.

<sup>258</sup> Bremer 1969: 61· Stinton 1975: 243· Halliwell 1986: 179.

<sup>259</sup> Halliwell 1986: 221.

<sup>260</sup> Bremer 1969: 66.

ωστόσο όπως ο Stinton, ο Halliwell και η Nussbaum έχουν δείξει ότι η αμαρτία στην τραγωδία δεν περιορίζεται σ' αυτό.<sup>261</sup> Σύμφωνα με τον Halliwell, στην τραγωδία, η έννοια της *ἀμαρτίας* τοποθετείται κάπου ανάμεσα στην πλήρη ενοχή και την αυθαίρετη κακοτυχία, τη δυστυχία δηλαδή για την οποία ο ήρωας δεν έχει καμία απολύτως ευθύνη.<sup>262</sup> Λαμβάνοντας υπόψη ότι η *τύχη* και η θεϊκή παρέμβαση στην ελληνική σκέψη συνδέονται στενά, αφού η ιδέα της τύχης αντιπροσωπεύει μια πηγή αιτιότητας που βρίσκεται πέρα από την ανθρώπινη κατανόηση και τη λογική προσδοκία,<sup>263</sup> μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο τοποθετείται και η πτώση του Ξέρξη: ανάμεσα στη δική του και τη θεϊκή υπαιτιότητα. Ο Ξέρξης σαφώς ευθύνεται για την πανωλεθρία της Σαλαμίνας και κατά συνέπεια τον πόνο του περσικού λαού και τη δική του πτώση. Θα μπορούσαμε ωστόσο να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ότι ο Ξέρξης είναι ο μοναδικός υπαίτιος της συμφοράς ή ότι αυτή οφείλεται στην *κακία* του; Όπως έχουμε δει στο προηγούμενο κεφάλαιο ο Ξέρξης δεν κάνει κάτι διαφορετικό απ' αυτό του έκαναν οι προκάτοχοί του: προσπαθεί να επεκτείνει τα όρια της αυτοκρατορίας του. Το γεγονός δηλαδή της εκστρατείας το οποίο θα αποτελούσε για τους Αθηναίους της εποχής, αλλά ίσως και για μας σήμερα τεκμήριο της *κακίας* και τη *μοχθηρίας* του Ξέρξη, στο έργο παρουσιάζεται διαφορετικά. Όπως και για τα υπόλοιπα γεγονότα, η εστίαση είναι από την πλευρά των Περσών και από αυτή την οπτική γωνία οι εκστρατείες ενός βασιλιά μάλλον επαινούνται παρά κατακρίνονται. Εξάλλου, όπως καθίσταται σαφές από τον λόγο του Δαρείου, οι Πέρσες τιμωρούνται όχι για την εκστρατεία στην Ελλάδα, αλλά για δύο συγκεκριμένα γεγονότα τα οποία συνιστούν ύβρη: τη γεφύρωση του Ελλήσποντου (744-48) και τη βεβήλωση των ελληνικών ιερών (809-12). Σημαντικό εδώ είναι ότι το δεύτερο δεν διαπράττεται από τον Ξέρξη αλλά από τον περσικό στρατό, ενώ γύρω από το πρώτο εγείρονται, όπως έχουμε δει, αρκετές αμφιβολίες σχετικά με το γιατί ακριβώς συνιστά ύβρη, ενώ αντίστοιχες ενέργειες του Δαρείου όχι.<sup>264</sup> Ακόμη όμως κι αν αφήσουμε στην άκρη τις αμφιβολίες αυτές και θεωρήσουμε ότι ο Ξέρξης υποπίπτει με την ενέργειά του αυτή σε ύβρη, θα μπορούσαμε να αντιτείνουμε ότι αυτή δεν είναι αποτέλεσμα *κακίας* αλλά υπέρμετρης φιλοδοξίας. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η επιθυμία για νίκη, τιμή ή πλούτο δεν είναι κατακριτέα, παρά μόνο στην υπερβολή της, και λάθη που οφείλονται σε παρόμοιες επιθυμίες ανήκουν στις εκούσιες πράξεις που συνιστούν *ἀμαρτία*, αλλά όχι *κακία* ή *μοχθηρία* και

---

<sup>261</sup> Stinton 1975: passim· Halliwell 1986: 220-226· Nussbaum 1992: 278.

<sup>262</sup> Halliwell 1986: 220.

<sup>263</sup> Halliwell 1986: 230.

<sup>264</sup> Βλ. Κεφ. 5.4.

υπ' αυτή την έννοια, σύμφωνα με τον Stinton, είναι αποδεκτές για τον ήρωα της τραγωδίας.<sup>265</sup>

Επιπλέον, στο έργο εντοπίζονται αρκετά στοιχεία, όπως οι αναφορές στο νεαρό της ηλικίας του Ξέρξη και τις πιέσεις του περιβάλλοντός του να φανεί αντάξιος των προκατόχων του, που φαίνεται να δικαιολογούν εν μέρει τις ενέργειές του και τρόπον τινά ελαφρύνουν τη θέση του. Καθοριστικές για την άποψη που σχηματίζει το ακροατήριο για τα γεγονότα, αλλά και για το πρόσωπο του Ξέρξη είναι και οι επαναλαμβανόμενες αναφορές στον ρόλο των θεών. Ο Αγγελιαφόρος, ο Χορός και η Βασίλισσα στην αρχή του έργου εστιάζουν στον ρόλο των θεών και όχι στην ανοησία και τις επιλογές του Ξέρξη. Η διάθεση αυτή αλλάζει στο πρώτο στάσιμο (532-97), στο οποίο Χορός ανοιχτά κατηγορεί τον Ξέρξη, ενώ ακολουθεί ο Δαρειός ο οποίος κάνει λόγο για την ύβρη του Ξέρξη και του οποίου η οπτική θέλει τον Ξέρξη αδύναμο και υπαίτο για την καταστροφή στη Σαλαμίνα.<sup>266</sup> Παρ' όλα αυτά, όπως παρατηρεί ο Haywood, οι αναφορές του Δαρειού στην προκαθορισμένη ήττα των Περσών και τη θεϊκή παρέμβαση στην εκστρατεία του γιου του, καθώς και η κειμενική και έξω-κειμενική γνώση του ακροατηρίου σχετικά με την αποτυχία του ίδιου του Δαρειού το 490 π.Χ. και τα μελλοντικά του σχέδια για εκστρατείες εναντίον της Ελλάδας, συμβάλλουν στο να περιπλέξουν την εικόνα του Ξέρξη ως του μοναδικού υπαίτιου της καταστροφής.<sup>267</sup> Η αμφιβολία αυτή διατηρείται μέχρι το τέλος του έργου, όπου ο Ξέρξης θρηνώντας κατηγορεί μεν τον εαυτό του (931-33, 962), ταυτόχρονα όμως επισημαίνει και τον ρόλο των θεών (909-11, 942-43, 1008). Το ίδιο κάνει και ο Χορός (921, 1005-1007). Όπως έχουν υποστηρίξει ορισμένοι μελετητές, το έργο δεν παρέχει στο ακροατήριο ένα ξεκάθαρο ηθικό μήνυμα, αλλά περισσότερο έναν έντονο προβληματισμό σχετικά με την ελεύθερη βούληση και το αυτεξούσιο του ανθρώπου, την κατανόηση των ανθρώπινων κινήτρων και τα όρια της προσωπικής ευθύνης.<sup>268</sup> Το γεγονός της παράλληλης θεϊκής υπαιτιότητας δημιουργεί την αίσθηση ότι ο Ξέρξης, παρόλο που έχει μεγάλο μερίδιο ευθύνης για την ήττα των Περσών, υποφέρει περισσότερο απ' όσο του αξίζει, κι αυτό είναι κάτι που μπορεί επίσης να προκαλέσει τον *έλεον*.<sup>269</sup>

---

<sup>265</sup> Stinton 1975: 231-32. Ο Stinton στηρίζει την άποψή του στην πραγμάτευση του θέματος στα *Ηθικά Νικομάχεια* (Κεφ. 4 και 7).

<sup>266</sup> Haywood 2016, 42-8.

<sup>267</sup> Όπ.π., 47-8.

<sup>268</sup> Garvie 2009: xxxiv-xxxii· Sourvinou-Inwood 2003: 220-37.

<sup>269</sup> Nussbaum 1992: 266· Sherman 1992: 180· Ben-Ze'ev 2000: 345-6.



Μέχρι τώρα, έχουμε δει ότι το ηθικό status ενός χαρακτήρα επηρεάζει σημαντικά την συναισθηματική αντίδραση του ακροατηρίου. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και άλλοι παράγοντες που μπορούν να προκαλέσουν οίκτο. Η ηθική αξιολόγηση είναι ένας μηχανισμός που ο τραγικός συγγραφέας χρησιμοποιεί για τον σκοπό αυτό, ωστόσο δεν είναι ο μοναδικός και ούτε εφαρμόζεται πάντα.<sup>270</sup> Ένας καθοριστικής σημασίας παράγοντας για τον *έλεον* είναι και το κατά πόσο ο ήρωας αναγνωρίζει τις λανθασμένες του επιλογές και μετανιώνει γι' αυτές.<sup>271</sup> Για τον Ξέρξη, αυτό συντελείται μέσα από τον θρήνο και τα θεματικά του μοτίβα. Με τις απαντήσεις του στις ρητορικές ερωτήσεις του Χορού, αλλά και την με ευχή να είχε χαθεί μαζί με τους άνδρες του, αναγνωρίζει τα λάθη του και αναλαμβάνει την ευθύνη της καταστροφής. Ακόμη όμως κι αν δεν υπήρχε η μεταμέλεια του Ξέρξη, το γεγονός ότι το *πάθος* του, μέσα από τον θρήνο, ξεδιπλώνεται τόσο έντονα μπροστά στους θεατές είναι αρκετό για να προκαλέσει τον *έλεον*. Όπως παρατηρεί ο Heath, ο λόγος για τον οποίο νιώθουμε *έλεον* ακόμη και για τον Πολυμήστορα στην *Εκάβη*, ο οποίος δεν εκφράζει κανενός είδους μετάνοια, ενώ δεν μπορούμε να κάνουμε το ίδιο για τον Λύκο στον *Ηρακλή Μαινόμενο*, είναι διότι ακριβώς ο πόνος του πρώτου εκτίθεται μπροστά στους θεατές, ενώ του δεύτερου όχι.<sup>272</sup> Η εστίαση στο πρόσωπο που υποφέρει, μπορεί να γεννήσει συναισθήματα συμπάθειας και *έλεου*, ακόμη κι αν αναγνωρίζουμε ότι άτομο αυτό το πάσχει δικαίως.<sup>273</sup> Παρόλο που ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι ο *έλεος* και ο *φόβος* στην ιδανική τραγωδία θα πρέπει να προκαλούνται από την πλοκή και όχι το θέαμα, στην *Ρητορική* επισημαίνει ότι τον οίκτο μας, δεν προκαλούν απομακρυσμένα γεγονότα, αλλά αυτά που έχουν πρόσφατα συμβεί ή πρόκειται να συμβούν, επισημαίνοντας ότι η *μίμηση* έχει τη δύναμη να φέρει *προ ομμάτων* τα γεγονότα και να δημιουργήσει αυτή την αίσθηση (*Ρητ.* 1386a29–1386b1). Έτσι, ακόμα κι αν θεωρήσουμε ότι ο Ξέρξης δεν έχει κανένα ελαφρυντικό για την εκστρατεία στην Ελλάδα και την ύβρη στην οποία υπέπεσε, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορεί ελκύσει τον *έλεον* των θεατών. Αντίθετα, μέσα από τον θρήνο, ο οποίος παρέχει τη δυνατότητα για μεταμέλεια, αναγνώριση των λαθών και έκφραση του προσωπικού πόνου, μπορεί να το επιτύχει.

---

<sup>270</sup> Heath 1987: 83, 88.

<sup>271</sup> Nussbaum 1992: 266, 275-76· Sherman 1992: 188.

<sup>272</sup> Heath 1987: 83.

<sup>273</sup> Ben -Ze'ev 2000: 330. Για την ένταση ανάμεσα στο συναίσθημα και την λογική στην τραγωδία, βλ. Segal 1996: 162-63· Griffith 1998: 100.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι μπορεί το ακροατήριο να προσέρχεται στην παράσταση με τις δικές του αξιολογικές κρίσεις για τα γεγονότα, οι οποίες πιθανότατα δεν θα επέτρεπαν οποιαδήποτε αισθήματα οίκτου τόσο για τους Πέρσες γενικότερα όσο και για τον Ξέρξη ειδικότερα, ωστόσο το πλαίσιο στο οποίο το έργο τοποθετεί τα συμβάντα είναι ικανό να προκαλέσει τον *έλεον*. Ο ρόλος του θρήνου σ' αυτό είναι καθοριστικός. Είναι εκείνος που αποτυπώνει τη μεταβολή της τύχης, που παρέχει τις απαραίτητες για τον *έλεον* προϋποθέσεις ταύτισης αλλά και αποστασιοποίησης του ακροατηρίου από τους Πέρσες και ακόμη είναι εκείνος που καταφέρνει να θυμίσει την κοινή θνητή φύση των ανθρώπων και να συγκινήσει, προκαλώντας τον *έλεον* ακόμη και για τον Ξέρξη.

# Κεφάλαιο 7

## Επίλογος

Μελετώντας το στοιχείο του θρήνου που διέπει τους *Πέρσες* του Αισχύλου, αντιλαμβανόμαστε την εξαιρετικής σημασίας παρουσία του σε τρία διαφορετικά και αλληλεπιδρώντα επίπεδα, αυτά της αφηγηματικής δομής, της ερμηνείας του έργου και της συναισθηματικής εμπειρίας του ακροατηρίου. Σε επίπεδο αφηγηματικής δομής, τα στοιχεία του θρήνου εξυπηρετούν συγκεκριμένους δραματικούς στόχους: προϊδεάζουν για όσα θα ακολουθήσουν, προσδίδουν συνοχή στο έργο, προωθούν τη δράση, συμβάλλουν στην ομαλή μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη, ενεργοποιούν τη φαντασία του θεατή και τον μεταφέρουν σε διαφορετικό τόπο και χρόνο, ενώ επιπλέον λειτουργούν αυτοαναφορικά, τονίζοντας το ίδιο το γεγονός του θρήνου.

Σε επίπεδο ερμηνείας του έργου ο θρήνος αποτελεί την επιβεβαίωση της νίκης των Ελλήνων στη Σαλαμίνα. Στο πλαίσιο μιας ευρύτερης προσπάθειας εθνικού αυτοπροσδιορισμού, εάν θεωρηθεί ότι ο θρήνος αποτελεί στοιχείο εκθηλύνσης των Περσών, τότε συμβάλλει στον υποβιβασμό του Άλλου και τη νομιμοποίηση αισθημάτων ανωτερότητας. Ως *τελετή διάβασης*, ο θρήνος μας επιτρέπει να δούμε τη συμμετοχή του Ξέρξη σ' αυτόν και κυρίως τον ηγετικό ρόλο που αναλαμβάνει στο τέλος, ως μια μορφή επανένταξης του στην κοινωνία και κατ' επέκταση ως μία έμμεση αναφορά στην ανασυγκρότηση των δυνάμεων της περσικής αυτοκρατορίας, με το έργο στην περίπτωση αυτή να λειτουργεί ως μια προειδοποίηση για τον περσικό κίνδυνο. Οι ομοιότητες του περσικού θρήνου με τον ελληνικό και η χρήση σ' αυτόν πολλών στοιχείων από την ομηρική παράδοση, σε συνδυασμό με μια σειρά άλλων στοιχείων στο έργο, επιτρέπουν στο αθηναϊκό ακροατήριο να δει στους Πέρσες τον εαυτό του. Με τον θρήνο να αποτυπώνει τις συνέπειες της ύβρεως, το ακροατήριο οδηγείται σε ένα προβληματισμό σχετικά με τις πιθανές συνέπειες της αθηναϊκής επεκτατικής πολιτικής. Ο θρήνος εδώ, λειτουργώντας όπως και στην πραγματική ζωή, μετατρέπεται στα χέρια

του δραματικού συγγραφέα, σε ένα μέσο άσκησης κριτικής στις αποφάσεις της πολιτείας.

Στο επίπεδο της συναισθηματικής εμπειρίας του ακροατηρίου, ο θρήνος των Περσών, αποτελώντας την επιβεβαίωση της ελληνικής νίκης, δημιουργεί στο ακροατήριο αισθήματα υπερηφάνειας και ικανοποίησης για τον θρίαμβο της Σαλαμίνας. Ωστόσο, τα συναισθήματα του ακροατηρίου δεν μπορεί να περιορίζονταν σ' αυτό, αφού ο θρήνος συμβάλλει με διάφορους τρόπους στην πρόκληση *έλεου* και *φόβου*: αποτυπώνει με σαφέστατο τρόπο την μεταβολή της τύχης, δημιουργεί προϋποθέσεις ταύτισης του αθηναϊκού ακροατηρίου με τον Χορό των Γερόντων, όχι μόνο μέσα από τα ελληνικά του στοιχεία αλλά και μέσα από την ευκαιρία που δίνει στον Χορό να αντιταχθεί στον Ξέρξη, ενώ την ίδια στιγμή επιτυγχάνει την απαραίτητη για τον *έλεον* αποστασιοποίηση του ακροατηρίου, μέσω στοιχείων που υπενθυμίζουν την περσική ταυτότητα του Χορού. Επιπρόσθετα, καθοριστική για την πρόκληση αισθημάτων *έλεου*, αποτελεί η δυνατότητα που δίνει ο θρήνος στον Ξέρξη για αναγνώριση των λαθών και έκφραση του προσωπικού πόνου.

Οι λειτουργίες του θρήνου στους *Πέρσες* είναι πολλαπλές, ταυτόχρονες και καθοριστικές για την πρόσληψη και την ερμηνεία του έργου και ασφαλώς η μελέτη τους δεν θα μπορούσε να εξαντληθεί στα όρια της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής. Όσο ερευνά κανείς το θέμα αυτό, τόσο αντιλαμβάνεται το εύρος του και ανακαλύπτει διαφορετικά θεωρητικά πλαίσια μέσα από τα οποία θα μπορούσε το θέμα αυτό να μελετηθεί. Θα μπορούσε για παράδειγμα, να ερευνηθεί βαθύτερα ο ρόλος του θρήνου στην εμπειρία της αριστοτελικής *κάθαρσης* στο εν λόγω έργο, αλλά και της μουσικής στην πρόκληση συγκεκριμένων συναισθημάτων. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα θα ήταν ακόμη η μελέτη της συναισθηματικής εμπειρίας του ακροατηρίου, μέσα από σύγχρονες έρευνες νευροψυχολογίας γύρω από τις συναισθηματικές αντιδράσεις στον πόνο του εχθρού, τη σύγκρουση συναισθήματος και αξιολογικών κρίσεων και τη σχέση ενσυναίσθησης και αισθήματος δικαιοσύνης. Πέρα από την ανάδειξη του πολυδιάστατου ρόλου του θρήνου στο έργο αυτό, η μεταπτυχιακή αυτή διατριβή ελπίζω να αποτελέσει έναυσμα για τη μελέτη του θέματος αυτού μέσα από νέες οπτικές γωνίες και διαφορετικούς επιστημονικούς τομείς.

# Βιβλιογραφία

- Adams, S. M. 1952. "Salamis Symphony: The *Persae* of Aeschylus." Στο *Studies in Honour of Gilbert Norwood*, εκδοθέν υπό Μ. E.White, 46-54. Καναδάς: University of Toronto Press.
- Alexiou, M. 2002. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2η έκδ., αναθεωρηθείσα υπό D. Yatromanolakis και P. Roilos. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Avery, C. H. 1964. "Dramatic Devices in Aeschylus' Persians." *AJPh* 85 (2): 173-184.
- Bachvarova, R. M. και Dutsch, D. 2016. "Mourning a City "Empty of Men": Stereotypes of Anatolian Communal Lament in Aeschylus' Persians." Στο *The Fall of Cities in the Mediterranean. Commemoration in Literature, Folk-Song, and Liturgy*, εκδοθέν υπό Μ. Bachvarova, D. Dutsch και A. Suter, 79-105. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Battezzato, L. 2005. "Lyric". Στο *A Companion to Greek Tragedy*, εκδοθέν υπό J. Gregory, 149-166. Οξφόρδη: Blackwell Publishing.
- Ben-Ze'ev, A. 2000. *The Subtely of Emotions*. Κέιμπριτζ: The MIT Press.
- Bowie M. A. 1997. "Tragic Filters for History: Euripides' *Supplikes* and Sophocles' *Philoctetes*." Στο *Greek Tragedy and the Historian*, εκδοθέν υπό C. Pelling, 39-62. Οξφόρδη: Claredon Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. "Religion and Politics in the *Oresteia*." Στο *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, εκδοθέν υπό Μ. Loyd, 323-358. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Bremer, M. J. 1969. *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Άμστερνταμ: Adolf M. Hakkert.
- Broadhead, D. H. 1960. *The Persae of Aeschylus*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.

- Caraveli-Chaves, A. 1980. "Bridge between worlds: the Greek women's lament as communicative event." *The Journal of American Folklore* 93 (368): 129-157.
- \_\_\_\_\_. 1986. "The Bitter Wounding: the Lament as Social Protest in Rural Greece." Στο *Gender & Power in Rural Greece*, εκδοθέν υπό J. Dubish, 169-194. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Carter, M. D. 2007. *The Politics of Greek Tragedy*. Λίβερπουλ: Liverpool University Press.
- Clifton, G. 1963. "The Mood of the 'Persai' of Aeschylus." *G&R* 10 (2): 111-117.
- Collard, C. 1972. "The Funeral Oration in Euripides' *Supplikes*." *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 19 (1): 39-53.
- Craig, D. 1924. "The Interpretation of Aeschylus' *Persae*.'" *CR* 38 (5/6): 98-101.
- Derderian, K. 2001. *Leaving Words to Remember. Greek Mourning and the Advent of Literacy*. Λέιντεν: Brill Publishers.
- Dodds, R. E. 2007. "Morals and Politics in the *Oresteia*." Στο *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, εκδοθέν υπό M. Loyd, 245-258. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Du , C. 2006. *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Ώστιν: University of Texas Press.
- Dunham, O. 2014. "Private Speech, Public Pain: The Power of Women's Laments in Ancient Greek Poetry and Tragedy." *CrissCross* 1 (1), Αρθ. 2.
- Ebbott, M. 2000. "The List of the War Dead in Aeschylus' 'Persians'." *HSPH* 100: 83-96.
- Else, F. G. 1967. *The Origin and Form of Greek Tragedy*. Martin Classical Lectures. Vol.20. Κέιμπριτζ: Harvard University Press.
- Fishman, A. 2008. "Thr noi to Moir logia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity." *Oral Tradition* 23 (2): 267-295.
- Foley, P. H. "The Politics of Tragic Lamentation." Στο *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, εκδοθέν υπό A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, και B. Zimmermann, 101-143. Μπάρι: Levante Editori.

- Garvie, F.A. 2009. *Aeschylus Persae. With Introduction and Commentary*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Georges, P. 1994. *Barbarian Asia and the Greek Experience. From the Archaic Period to the Age of Xenophon*. Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins University Press.
- Goldhill, P. 1988. "Battle Narrative and Politics in Aeschylus' *Persae*." *JHS* 108: 189-193.
- \_\_\_\_\_. 1990. "The Great Dionysia and Civic Ideology." Στο *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, εκδοθέν υπό J. J. Winkler και F. I. Zeitlin, 95-129. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Gruen, S. E. 2011. *Rethinking the Other in Antiquity*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Conacher, D.J. 1996. *Aeschylus: the Earlier Plays and Related Studies*. Τορόντο: University of Toronto Press.
- Griffith, M. 2007. "The King and the Eye: The Rule of the Father in Aeschylus' *Persians*." Στο *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, εκδοθέν υπό M. Lloyd, 91-140. Νέα Υόρκη: Oxford University. Αρχικά εκδοθέν στο *The Cambridge Classical Journal* 44 (1999): 20-84.
- Gurd, S. 2013. "Resonance: Aeschylus' *Persae* and the Poetics of Sound." *Ramus* 42 (1/2): 122-137.
- Hall, E. 1989. *Inventing the barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_. 1993: "Asia Unmanned: Images of Victory in Classical Athens." Στο *War and Society in the Greek World*, εκδοθέν υπό J. Rich και G. Shipley, 108-133. Λονδίνο: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Aeschylus Persians*. Γουόρμινστερ: Aris & Phillips Ltd.
- Halliwell, S. 1986. *Aristotle's Poetics*. Λονδίνο: Duckworth.
- Halperin, M. D. 1989. "Is There a History of Sexuality?." *H&T* 28 (3): 257-274.
- Harrison, T. 2000. *The Emptiness of Asia: Aeschylus' "Persians" and the History of the Fifth Century*. Λονδίνο: Duckbacks.

- Haywood, J. 2016. "Character and Motivation in Aeschylus' *Persae*." *SyllClass* 27: 29-63.
- Heath, M. 1987. *The Poetics of Greek Tragedy*. Λονδίνο: Duckworth.
- Holst-Warhaft, G. 1992. *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*. Λονδίνο: Routledge.
- Holtsmark, B. E. 1970. "Ring Composition and the *Persae* of Aeschylus." *SO* 45 (1): 5-23.
- Hopman, G. M. 2013. "Chorus, Conflict, and Closure in Aeschylus' *Persians*." Στο *Choral Mediations in Greek Tragedy*, εκδοθέν υπό R. Gagné και M. G. Hopman, 58-77. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Layered Stories in Aeschylus *Persians*." Στο *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, εκδοθέν υπό J. Greitlin και A. Rengakos, 357-376. Βερολίνο: Walter de Gruyter.
- Juslin, P. και Västfjäl, D. 2008. "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms." *Behavioral and Brain Sciences* 31: 559-621.
- Kantzios, I. 2004. "The Politics of Fear in Aeschylus' *Persians*." *CW* 98 (1): 3-19.
- Kitto, 2005. F. D. H. *Greek Tragedy. Aliterary Study*. Λονδίνο: Routledge.
- Kennedy, F. R. 2013. "A Tale of Two Kings: Competing Aspects of Power in Aeschylus' *Persians*." *Ramus* 42 (1-2): 64-88.
- Koonce, D. M. 1962. *Formal Lamentation for the Dead in Greek Tragedy*. Διδακτορική διατριβή. University of Pennsylvania.
- Konstan, D. 2005. "Aristotle in Tragic Emotions." Στο *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, εκδοθέν υπό V. Pedrick και S. T. Oberhelman, 13-25. Σικάγο: The University of Chicago Press.
- Loraux, N. 1995. *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*. Μτφρ. P. Wissing. Πρίνστον: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. 2002. *The Mourning Voice. An Essay on Greek Tragedy*. Μτφρ. E. T. Rawlings. Λονδίνο: Cornell University Press.



- \_\_\_\_\_. 2006. *The Invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City*. Μτροφ. A. Sheridan. Νέα Υόρκη: Zone Books.
- McClure, L. 1999. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Meier, C. 1997. *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Μτροφ. Φ.Μανακίδου. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Michelini, N. A. 1982. *Tradition and Dramatic Form in 'The Persians' of Aeschylus*. Λέιντεν: Brill.
- Monsacré, H. 1984. "Weeping Heroes in the *Iliad*." *History and Anthropology* 1 (1): 57-75.
- Munteanu, L. D. 2012. *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Murnaghan, S. 1999. "The Poetics of Loss in Greek Epic." Στο *Epic Traditions and the Contemporary World*, εκδοθέν υπό M. Beissinger, J. Tylus, και S. Wofford, 203-220. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Nagy, G. 1994. *Pindar's Homer: the Lyric Possession of an Epic Past*. Βαλτιμόρη και Λονδίνο: Johns Hopkins University Press. [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Nagy.Pindars\\_Homer.1990](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Nagy.Pindars_Homer.1990).
- Nussbaum, .C. M. 1992. "Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity." Στο *Essays on Aristotle's Poetics*, εκδοθέν υπό A. O. Rorty. 261-290. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Παπαδόδημα, Ε. 2012. "Η Δραματική Αθήνα στο Πλαίσιο της Εθνικής και Ενδο-Εθνικής Διαφοροποίησης. Πέρσες, Ηρακλείδαι, Ικέτιδες." Στο *Θέατρο και Πόλη: Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, εκδοθέν υπό Α. Μαρκαντωνάτος και Λ. Πλατυπόδης, 41-82. Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαδοπούλου, Ι. 2006. *Αντιφωνίες στα χορικά του Αισχύλου. 6. Πονήματα: Συμβολές στην Έρευνα της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Pelling, C. 2001. "Aeschylus' *Persae* and History." Στο *Greek Tragedy and the Historian*, εκδοθέν υπό C. Pelling, 1-20. Οξφόρδη: Claredon Press.

- Podlecki, J. A. (1966) 1999. *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. 2η έκδ. Λονδίνο: Bristol Classical Press
- Podlecki, J. A. 1993. "Κατ' ἀρχῆς γὰρ φιλαίτιος λεώς: The Concept of Leadership in Aeschylus." Στο: *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers of the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, εκδοθέν υπό A. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson and B. Zimmerman, 55-89. Μπάρι: Levanti Editori.
- Rehm, R. 2002. *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Πρίνστον: Princeton University Press
- Rosenbloom, D. 2006. *Aeschylus: Persians*. Duckworth companions to Greek and Roman Tragedy, εκδοθέν υπό T. Harrison. Λονδίνο: Duckworth.
- Ruffy, M. V. 2004. "Visualization and "Deixis am Phantasma" in Aeschylus' "Persae." *QUCC* 78 (3): 11-28.
- Said, S. 2007. "Tragedy and Reversal: The Example of the *Persians*." Στο *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, εκδοθέν υπό M. Loyd, 71-92. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Schenker, D. 1994. "The Queen and the Chorus in Aeschylus' *Persae*." *Phoenix* 48 (4): 283-293.
- Seaford, R. 2003. *Ανταπόδοση και Τελετουργία. Ο Όμηρος και η Τραγωδία στην Αναπτυσσόμενη Πόλη-Κράτος*. Μτφρ. Β. Λιαπής. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Segal, C. 1993. *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Ντούρχαμ: Duke University Press.
- \_\_\_\_ 1996. "Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy." Στο *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, εκδοθέν υπό M. S. Silk, 149-172. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Sherman, N. 1992. "Hamartia and Virtue." Στο *Essays on Aristotle's Poetics*, εκδοθέν υπό A. O. Rorty. 177-196. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Sider, D. 1983. "Atossa's Second Entrance: Significant Inaction in Aeschylus' *Persai*." *AJPh* 104 (2): 188-91.

- Sommerstein, H. A. 1996. *Aeschylean Tragedy*. Μπάρι: Levante Editori.
- \_\_\_\_\_. 1997. "The Theatre Audience, the *Demos*, and the *Suppliants* of Aeschylus." Στο *Greek Tragedy and the Historian*, εκδοθέν υπό C. Pelling, 63-80. Οξφόρδη: Claredon Press.
- Sourvinou-Inwood, C. 2003. *Tragedy and Athenian Religion*. Λάνχαμ: Lexington Books.
- Stears, K. 2008. "Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual." Στο *Lament Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, εκδοθέν υπό A. Suter, 139-155. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Suter, A. 2008. "Male Lament in Greek Tragedy." Στο *Lament Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, εκδοθέν υπό A. Suter, 156-180. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Tragic Tears and Gender." Στο *Tears in the Graeco-Roman World*, εκδοθέν υπό T. Fögen. 59-84. Βερολίνο: de Gruyter.
- Swift, A. L. 2010. *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Taplin, O. 1977. *The stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Οξφόρδη: Oxford Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_. 2006. "Aeschylus' *Persai* – The Entry of Tragedy into the Celebration Culture of the 470s?." Στο *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*, εκδοθέν υπό D. Cairns και V. Liapis, 1-10. Ουαλία: The Classical Press of Wales.
- Tarkow, A.T. 1971. *Three Aeschylean Exodoi: A Study of the Concluding Scenes of the Persians, the Seven, and the Suppliants*. Διδακτορική διατριβή. University of Michigan.
- Thalman, G. W. 1980. "Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' *Persians*." *AJPh*, 101, (3): 260-282.
- Van Wees, H. 1998. "A Brief History of Tears: Gender Differentiation in Archaic Greece." Στο *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, εκδοθέν υπό L. Foxhall, L. και J. Salmon, 1053. Λονδίνο: Routledge.

- Weiss, N. 2017. "Noise, Music, Speech: The Representation of Lament in Greek Tragedy." *AJPh* 132 (2): 243-266.
- Wilson, P. 2005. "Music." Στο *A Companion to Greek Tragedy*, εκδοθέν υπό J. Gregory, 183-193. Οξφόρδη: Blackwell Publishing.
- Winnington-Ingram, P. R. 1973. "Zeus in the *Persae*." *JHS* 93: 210-219.
- Wright, E. 1986. *The Form of Laments in Greek Tragedy*. Διδακτορική διατριβή. Proquest Dissertations & Theses Global.
- Zeitlin, I. F. 1985. "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama." *Representations* 11: 63-94.