

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΙΣ ΤΡΩΑΔΕΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Στήν ἀρχή τοῦ προλόγου τῶν *Τρωάδων*<sup>1</sup>, ὁ Ποσειδῶνας, ὁ θεὸς τῆς θάλασσης καὶ προστάτης τοῦ Ἰλίου, ἔρχεται στὴ σκηνὴ ἐγκαταλείποντας τὰ βᾶθη τοῦ Αἰγᾶίου, ἐκεῖ ὅπου οἱ κόρες τοῦ Νηρέα χορεύουν ὁμορφους χορούς (στ. 2-3)<sup>2</sup>:

ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ  
κάλλιστον ἴχνος ἐξελλίξουσιν χθονός.

Οἱ κύκλιοι χοροὶ τῶν Νηρηίδων<sup>3</sup> δὲν ἔχουν φυσικὰ καμὶα σχέση μετὰ τὸ ἐρημωμένο τοπίο τῆς Τροίης καὶ τὸν κόσμον τῆς φρικτῆς πραγματικότητος ποὺ ἀνχδύεται κάτω ἀπὸ τὸν μανδύα τῆς δραματικῆς πλοκῆς. Μετὰ τὴν ἔναρξη τοῦ τρίτου ἔργου τῆς διδασκαλίας τοῦ 415 π.Χ., μετὰ τὴν ὁποία ὁ Εὐριπίδης ἀπέσπασε τὸ δεύτερο βραβεῖο στὰ Μεγάλα Διονύσια<sup>4</sup>, ἡ ἱερόσυλη καταστροφή τῆς πόλης, ὁ βίαιος τῶν γυναικῶν καὶ ὁ φόνος ἀθῶων παιδιῶν εἶναι πλέον γεγονός. Τὰ ἐναπομείναντα θύματα τοῦ πολέμου, κυρίως γυ-

1. Γιά μιὰ γενικὴ κατατόπιση στὴ θεματικὴ τῶν *Τρωάδων*, βλ. W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos: Zur Dramaturgie der Spätformen* (Zetemata 5), Μόναχο 1953· K.H. Lee, *Euripides' Troades*, Λονδίνο 1967· M. Orban, «Les Troyennes: Euripide à un tournant», *LEC*, 42 (1974), 13-28· A. Poole, «Total Disaster: Euripides' *The Trojan Women*», *Arion*, 3.3 (1977), 257-287· Th. J. Sienkewicz, «Euripides' *Troian Women*: An Interpretation», *Helios*, 6 (1978), 81-95· S.A. Barlow, *Euripides: Trojan Women*, Ὁξφόρδη 1981· W. Biehl, *Euripides Troades*, Χαϊδελβέργη 1989· J. Gregory, «The Power of Language in Euripides' *Troades*», *Eranos*, 84 (1989), 1-9 (= *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1991, 155-183)· B. Manuwald, «Μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις. Zu Euripides, *Troerinnen* 98-97», *RhM*, 132 (1989), 236-247· F.M. Dunn, «Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*», *RhM*, 136 (1993), 22-35 (= *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama* Νέα Ὑόρκη-Ὁξφόρδη 1996, 101-144)· Z. Ritook, «Zur Troianischen Trilogie des Euripides», *Gymnasium*, 100 (1993), 109-125· N.T. Croally, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Καμπριτζ 1994.

2. Γιά τὸ ἀρχαῖο κείμενο ἀκολουθῶ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ W. Biehl, *Euripides Troades*, Teubner, Λειψία 1970.

3. Γιά τὴν χρῆση τοῦ ἐξελλίξω σὲ κυκλικούς χορούς, βλ. Lee, *Troades*, 66.

4. Αἰλιανός, *Ποικίλη Ἱστορία*, II, 8.



ναΐκες και πικιδιά περιμένουν στις άκτες τῆς Τροίας τὴν ἀνχώρησή τους γιὰ τὶς πόλεις τῶν κατακτητῶν. Ὁ ἐφήμερος<sup>1</sup> ἐπομένως καὶ χροῦμενος χαρακτηρῶς τῶν χορῶν ποὺ μνημονεύει ὁ Ποσειδῶνας δημιουργεῖ ἔντονη ἀντίθεση μὲ τὴ μόνιμη καταστροφή ποὺ ἔχει συνταλασθεῖ πάνω στὸ τρωϊκὸ τοπίο. Ὁ χῶρος τῆς τραγικῆς σκηνῆς δὲν εἶναι πρὸ ἕνως ἔρημος τόπος τὸν ὁποῖο ἐγκαταλείπουν ἀκόμη καὶ οἱ θεοὶ ἐπιστραφύζοντας μὲ τὴν ἀπομάκρυσή τους τὴ βεβήλωσι, τῶν βωμῶν καὶ τῶν ναῶν<sup>2</sup>. Οἱ μόνες εἰκόνας ζωῆς εἶναι αὐτὲς ποὺ καταφέρνει νὰ σχηματίσει ὁ ποιητὴς στὰ μάτια τῶν θεατῶν, οἱ ὁποῖοι ἔχουν στὸ μυκλὸ τους τὸν χορὸ τῶν Νηρηίδων καὶ στὰ αὐτιά τους τὸν θρῆνο τῶν αἰχμηκλῶτων γυναικῶν ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἀντιβούζει ὁ Σκάμνδρος (στ. 29).

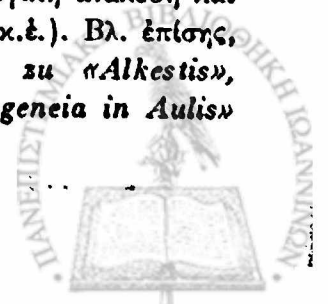
Αὐτὴ τὴν ἐρημίαν, ὅπου δὲν ὑφίσταται πλέον καμμία θεϊκὴ ἢ ἀνθρώπινη δραστηριότητα ἐπιλέγει ὁ ποιητὴς γιὰ νὰ εἰκονογραφήσει δραματικὰ ἕλες τὶς πτυχὲς τῆς γυναικεῖας ζωῆς ποὺ ἔχει ὑποστει τὶς συνέπειες τοῦ πολέμου, τῆς κατεξοχὴν ἀνδρικήας πράξεως<sup>3</sup>. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου τίποτα δὲν ἀλλάσσει στὴν ἀτμόσφαιρα. Ἡ διχδοχικὴ ἐμφάνιση στὴ σκηνή, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀποχώρησι τῶν θεῶν, τῆς Ἐκάβης, τῶν γυναικῶν τοῦ «χοροῦ», τῆς Κασσάνδρας, τῆς Ἀνδρομάχης καὶ τῆς Ἐλένης, συνθέτουν τὸν πίνακα ὅλων τῶν προσώπων μὲσω τῶν ὁποῖων περιγράφεται ἡ ἀδυσώπητη μοίρα τοῦ ἠττημένου. Δὲν εἶναι φυσικὰ τυχαῖο ποὺ ὁ σκηνακὸς χῶρος συνιστᾷ ἕνα ἀντι-γυναικεῖο χῶρο, ἕνα χῶρο ποὺ δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸν χῶρο τοῦ οἴκου. Δὲν εἶναι ἐπίσης τυχαῖο τὸ ὅτι ὁ ποιητὴς δὲν στηρίζεται μόνον στὸν τραγικὸ λόγο ἀλλὰ κυρίως καὶ πάνω ἀπὸ ὅλα στὶς κινήσεις τοῦ γυναικεῖου σώματος γιὰ νὰ περιγράψει καὶ ἀναπαραστήσει τὶς σημαντικότερες γυναικεῖες ἐκφάνσεις. Σ' αὐτὴ λοιπὸν τὴν ἰδιαιτερότητα τοῦ ἔργου, στὸ ὁποῖο ὅλα ἔχουν συμβεῖ, ἐστιάζεται καὶ τὸ δικὸ μας ἐνδιαφέρον. Στόχος μας εἶναι ἡ ἀνίχνευσι τῶν χορευτικῶν κινήσεων ποὺ κυριαρχοῦν στὴν τραγικὴ σκηνή<sup>4</sup> καὶ ἀποδίδουν μὲ τὸν δικὸ τους συμβολικὸ χαρακτη-

1. Ἡ παρατήρησι ὀφείλεται στὴν A. Serghidou, «La mer et les femmes dans l'imaginaire tragique», *Métis*, 6 (1991), 63-88 (74).

2. Γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Ποσειδῶνα καὶ τῆς Ἀθηνᾶς στὸν πρόλογο τῶν *Τρωάδων*, βλ. καὶ D. Mikalson, *Honor thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy*, The University of North Carolina Press 1991, 154 κ.ε.· Croally, *Euripidean Polemic*, 72.

3. Ὁ χῶρος τῆς Τροίας εἶναι πλέον χῶρος ἀνάμνησις. Βλ. Croally, *Euripidean Polemic*, 192 κ.ε.

4. Ἡ μελέτη τοῦ M. Hose *Studien zum Chor bei Euripides (Beiträge zur Altertumskunde 20)* Στουτγάρδη 1991, ἐπικεντρώνεται κυρίως στὴ φιλολογικὴ ἀνάλυσι καὶ σύγκρισι τῶν χορικῶν τῆς Ἐκάβης καὶ τῶν *Τρωάδων* (ἰδιαίτερα 281 κ.ε.). Βλ. ἐπίσης, R.E. Hardon, *Die Frauenrollen bei Euripides: Untersuchungen zu «Alkestis», «Medea», «Hekabe», «Erechtheus», «Elektra», «Troades» und «Iphigenia in Aulis» (Drama 1)*, Στουτγάρδη 1993, κυρίως 151 κ.ε., 256 κ.ε.



ρα τὸ τέλος τῆς πόλης τῆς Τροίας. Ἡ καταλυτικὴ τους παρουσίαι στὸν δραματικὸ χῶρο μᾶς ὑποχρεώνει νὰ δοῦμε μὲ περισσότερη προσοχὴ τὸν τρόπο πού ὁ ποιητὴς χρησιμοποιοῦ τὸ συγκεκριμένο τελετουργικὸ σχῆμα γιὰ νὰ περιγράψει ἕναν κόσμον ὅπου ἔχει χαθεῖ κάθε κοινωνικὴ ἀξία, ἕναν κόσμον ἐπομένως ὅπου ἡ παρουσίαι τῶν τελετουργιῶν εἶναι ἀκίρη καὶ ἀνώφελη.

Δὲν χρειάζεται φυσικὰ νὰ θυμίσουμε ὅτι ὁ χορὸς τοῦ θεάτρου καθὼς καὶ ἡ μουσικὴ καὶ τὸ τραγούδι πού τὸν συνοδεύουν δὲν εἶναι πρᾶ μίμηση χοροῦ καὶ μουσικῆς<sup>1</sup>. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ, ὅμως, πού τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού ἔχουν σχέση μὲ τὴ χορογραφία<sup>2</sup>, καὶ τὴ μουσικὴ<sup>3</sup> ἔχουν χαθεῖ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐρμηνεύσουμε τοὺς σημασιολογικοὺς κώδικες πού ὑποκρύπτονται πίσω ἀπὸ τὸν ἔμμετρο λόγο, τὸ μουσικὸ τραγούδι καὶ τὸν λατρευτικὸ χορὸ. Δὲν θὰ ἐπεκταθοῦμε λοιπὸν σὲ ἀνάλυση δεδομένων, πού ἔτσι κι ἄλλιῶς μᾶς διχφεύγουν, σχετικὰ μὲ τὶς κινήσεις, τὸν ρυθμὸ καὶ τὰ σχήματα τόσο τῶν χορῶν τῶν ἠθοποιῶν ὅσο καὶ τῶν μελῶν τῶν χορικῶν

1. Βλ. G. Nagy «Early Greek Views of Poets and Poetry», στὸ *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. I. Classical Criticism*, ἐκδ. G.A. Kennedy, Καμπριτζ 1991, 5 κ.έ. καθὼς καὶ τὶς παρατηρήσεις τοῦ H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Βαλτιμόρη-Λονδίνο 1993, 7 κ.έ.

2. Γιὰ θέματα σκηνογραφίας, βλ. P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Ὁξφόρδη 1962· N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Ἀθήνα 1965· O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Μπέρκλεϋ 1983 (ἑλλ. μετ. Β.Δ. Ασημομύτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, Ἀθήνα 1983)· D.J. Mastrorade, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Μπέρκλεϋ 1979· Β. Πούχνερ, «Ο Ποιητικὸς χαρακτήρας τῆς Ἑλληνικῆς τραγωδίας», στὸ *Ἑλληνικὴ θεατρολογία*, Ἐταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητικὴ Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη, τόμ. Β, Ἀθήνα 1988, 25-52. Βλ. ἐπίσης τὴ βιβλιογραφία γιὰ τὰ ἔτη 1971-1986 ἀπὸ τὸν J.R. Green στὸ *Lustrum*, 31 (1989), 7-95.

Ἀκόμα καὶ οἱ ἐρμηνευτικὲς προσπάθειες πού ἔχουν γίνεи στηριζόμενες στὶς ἀρχαιολογικὲς μαρτυρίες δὲν μποροῦν νὰ βοηθήσουν πρὸς τὴν κατεύθυνσή μας γιὰτὶ δὲν εἴμαστε βέβαιοι ἂν οἱ σχετικὲς ἀπεικονίσεις ἀποδίδουν μυθολογικὲς ἢ δραματικὲς ἐκδοχὲς. Εἰδικότερα γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ ὑλικὸ πού σχετίζεται μὲ τὴν τραγωδία, βλ. L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Παρίσι 1926 (1967)· A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Λονδίνο 1971· T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play (BICS Suppl. 20)*, Λονδίνο 1976 καθὼς καὶ τὴ βιβλιογραφία ἀπὸ τὸν T.B.L. Webster, *Lustrum*, 15 (1970), 4-35. Βλ. ἐπίσης τὴν πρόσφατη μελέτη τοῦ J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, Λονδίνο-Νέα Ὑόρκη 1994.

3. Βλ. M. Pintacuda, *La musica nella tragedia Greca*, Cefalù 1978· M.L. West, *Ancient Greek Music*, Ὁξφόρδη 1992, 350 κ.έ. Βλ. καὶ τὴ βιβλιογραφία γιὰ τὰ ἔτη 1958-1986 ἀπὸ τὴν A.J. Neubecker, *Lustrum*, 32 (1990), 101-176 (ἰδιαίτερα 151-155, 159-160).



πού ἐλλίσσονταν στὴν ὀρχήστρα τοῦ διονυσιακοῦ θεάτρου<sup>1</sup>. Μπορεῖ στοὺς Βατράχους, ἔργο πού διδάχτηκε τὸ 406 π.Χ., τὴ χρονιά πού πέθαινε ὁ Σοφοκλῆς, ὁ Ἀριστοφάνης νὰ ἀντιμετωπίζει τὸ τραγικὸ εἶδος μὲ ὄρους χορευτικούς (στ. 1419, ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγη), ἡ ἀπώλεια, ἡμῶς, τῶν περισσοτέρων στοιχείων πού μᾶς ἐνδιαφέρουν καθιστᾷ τὸ ἔδαφος τῶν ἐρευνῶν ἰδιαιτέρως ὀλισθηρό.

Περιορίζοντες ἔτσι τὴ μελέτη μας στὴν ἀνίχνευση τοῦ ρόλου τοῦ χοροῦ ὡς συστατικοῦ στοιχείου τῆς τραγικῆς δράσης, ἐπνευρόμαστε στὸ δραματικὸ τοπίο πού ἔχει ἤδη διευρυνθεῖ χάρις στὴν εἰκόνα τῶν κύκλιων χορῶν τῶν Νηρηίδων καὶ τὴν ἐμφάνιση-ἀνχώρηση τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ Ποσειδῶνα. Στὴ σκηνὴ ἔρχεται τῶρα ἡ Ἑκάβη, ἡ δυστυχισμένη βασίλισσα τῆς Τροίης. Ἀπὸ τὴν Ἑκάβη τοῦ Ἀλεξάνδρου<sup>2</sup>, τοῦ πρώτου ἔργου τῆς «τε-

1. Για νὰ ἀποφύγουμε τὴ σύγχυση θὰ σημειώνουμε ἐφεξῆς μὲ εἰσαγωγικὰ τὴ λέξη χορὸς ὅταν ἀναφερόμαστε στὰ χορικά μέρη τῆς τραγωδίας. Για τὴ σύνθεση τῶν χορικών καθὼς καὶ γιὰ τὸ θέμα τοῦ τραγικοῦ χοροῦ, βλ. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Ὁξφόρδη 1953 (2η ἐκδ. ἀναθεωρημένη ἀπὸ τοὺς J. Gould καὶ D.M. Lewis, Ὁξφόρδη 1968), 75 κ.ἑ. καὶ *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Ὁξφόρδη 1962 (2η ἐκδ. ἀναθεωρημένη ἀπὸ τὸν T.B.L. Webster). T.B.L. Webster, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Ὁξφόρδη 1962. L.B. Lawer, *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, 1964. A.M. Dale, «The Chorus in the Action of Greek Drama», στὸ *Collected Papers*, Καίμπριτζ 1969, 210 κ.ἑ. M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used (Commentationes Humanum Literarum 46, Societas Scientiarum Fennica)*, 1970. J.W. Fitton, «Greek Dances», *CQ*, 23 (1973), 254-74. R.W. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Ὁξφόρδη 1980. J. de Romilly, «La tragédie grecque: le chant et l'action», *Corps écrit*, 10 (1984), 157-165. C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*, Iowa City 1987. J.J. Winkler, «The Ephebes' Song: Tragoidia and Polis» στὸ *Nothing to Do With Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, ἐκδ. J.J. Winkler καὶ F.I. Zeitlin, Πρίνστον 1990, 20-62. J. Leonhardt, *Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas*, Χαλδελβέργη 1991. G. Levy, «Monody, Choral Song, and Athenian Festival Performance», *Maia*, 45. 2 (1993), 105-124. H.H. Bacon, «The Chorus in Greek Life and Drama», *Arion*, 3.1 (1994-95), 6-24. Cl. Calame, «From Choral Poetry to Tragic Stasimon. The Enactment of Women's Song», *Arion*, 3.1 (1994-95), 136-154.

2. Για τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ ἔργα, τὸν Ἀλέξανδρο, τὰ λιγοστὰ ἀποσπάσματα καθὼς καὶ ἓνα τμήμα τῆς ὑπόθεσης σὲ παπυρικὸ ἀπόσπασμα μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ κεντρικὴ ἰδέα στηρίχθηκε στὴν ἱστορία τῆς ἐκθεσης τοῦ Πάρη-Ἀλεξάνδρου καθὼς καὶ στὴν ἐπιστροφή του στὸ παλάτι τοῦ Πριάμου, ὅπου ὕστερα ἀπὸ ἀγῶνες διαδοχῆς ἐναντίον τῶν ἀδελφῶν του ἀναγνωρίσθηκε καὶ ἀποκαταστάθηκε στὸν οἶκο του. Για τὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα (ἀπ. 42-64 Nauck<sup>2</sup>), βλ. καὶ B. Snell, *Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter (Hermes, Einzelschriften, Heft 5)*, Βερολίνο 1937, 1-68. T.C.W. Stinton, *Euripides and the Judgement of Paris (The Society for the Promotion of Hellenic Studies, Suppl. Paper 11)*, Λονδίνο 1965, 64 κ.ἑ. F. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Παρίσι



τραλογίας»<sup>1</sup>, στην Έκάβη τῶν Τρωάδων ὑπάρχει τεράστιη ἀπόσπασμα. Στὴ θέση τῆς εὐτυχισμένης βασιλίσσης, πὺ ἀποδέχτηκε τὸν θεικὸ χρησμὸ γιὰ νὰ δικτηρήσει ἀνέπαφη τὴν εὐτυχία της καὶ νὰ ἐξασφαλίσαι τὴν σωτηρία τῆς πόλης ἐμφανίζεται ἡ συντετριμμένη γερόντισσα πὺ προσπαθεῖ νὰ κατανόησει τὰ ὅσα συμβαίνουν γύρω της. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου μένει σταθερὰ πάνω στὴ σκηνή, παρακολουθώντας τὴν κλιμακούμενη συσσώρευση τῶν συμφορῶν σὲ ὅ,τι ἔχει ἀπομείνει ἀπὸ τὴν πόλη τοῦ Πριάμου.

Ἡ Έκάβη ἀρχίζει τὸν ἀπαγγελτικὸ θρῆνο μὲ ἀναπαίστους καὶ σφύεσταις θρηνητικὰς κινήσεις (στ. 98 κ.έ.). Βρίσκεται πεσμένη στὸ ἔδαφος ἀπὸ ὅπου σιγὰ σιγὰ ἀνσχηκλώνεται γιὰ νὰ θρηνήσει τὴν Τροίη πὺ χάθηκε, τὸν ἀντρὸς της, τὰ παιδιὰ της, τὸν ἴδιο της τὸν ἐκυτό. Εἶναι φυσικὰ γνωστὸ ὅτι οἱ ἐπικηδεῖες τελετὲς κατέχουν μιὰ σημαντικὴ θέση στὸν ἀρχαῖο ἑλλη-

1966, 113-142· R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides (Hypomnemata 60)*, Γοττίγγη 1980, 20 κ.έ.· D. Kovacs, «On the *Alexandros* of Euripides», *HSCP*, 88 (1984), 47-70· M. Huys, «Some Reflections on the Controversial Identity of the πρέσβυς in Euripides' «Trojan Women» (v. 92) and in his «Alexander» (fr. 43, col. III. 12)», *AC*, 54 (1985), 240-253· τοῦ ἴδιου, «The Plotting Scene in Euripides' *Alexandros*», *ZPE*, 62 (1986), 9-36 καὶ «Euripides, *Alexandros*, fr. 48 Nauck (=32 Snell=65 Mette), *CA*, 64 (1995), 187-190 καὶ *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs (Symbolae 20)*, Λουβαίν 1995, 125-9, 151-2, 181-2, 225-7, 284-6, 316-9, 349-54· J. Diggle, «Notes on Fragments of Euripides», *CQ*, 47 (1997), 98-108 (ἰδιαίτερα 98 κ.έ.). Σχετικὰ μὲ τὴν ἀποκατάσταση τῆς Ὑπόθεσης τοῦ Ἀλεξάνδρου, βλ. R.A. Coles, *A New Oxyrhynchus Papyrus: The Hypothesis of Euripides' Alexandros*, *BICS*, Suppl. 32, 1974, ὁ ὁποῖος σχολιάζει ἐπιλεκτικὰ καὶ ὀρισμένα παπυρικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν Snell· W. Luppe, «Die Hypothesis zu Euripides' Alexandros», *Philologus*, 120 (1977), 12-19· τοῦ ἴδιου, «Zur Alexandros-Hypothese (P. Oxy. 3650)», *ZPE*, 63 (1986), 7-10.

1. Σχετικὰ μὲ τὴ συζήτηση γιὰ τὴν ἐνότητα τῆς τετραλογίας ἔχουν διαμορφωθεῖ δύο ἐρμηνευτικοὶ ἄξονες. Ὁ G. Murray, «The Trojan Trilogy of Euripides (415 B.-C.)» στὸ *Mélanges Gustave Glotz*, Παρίσι, 1932, τόμ. II, 645-656 (=Greek Studies, Ὁξφόρδη 1948, 127-148), καὶ ἡ Scodel, *The Trojan Trilogy*, 12 κ.έ., ὑποστήριξαν τὴν ἐνότητα τῶν ἔργων. Ἀντίθετα, ὁ G.L. Koniaris, «Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus. A Connected Tetralogy? A Connected Trilogy?», *HSCP*, 77 (1973), 85-124, ἐπεχείρησε νὰ ἀποδείξει ὅτι τὰ τρία πρῶτα ἔργα, παρὰ τοὺς μυθολογικοὺς συσχετισμοὺς, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποτελέσουν «τριλογία» μὲ τὴ στενὴ ἔννοια τοῦ ὄρου.

Εἶναι ὁμως ἀραγε δυνατὸν νὰ μιλάμε στὰ τέλη του 5ου π.Χ. αἰῶνα, γιὰ μιὰ «κοινὴ ὑπόθεση», ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει σὲ ὀρισμένα ἔργα τοῦ Αἰσχύλου, ὅταν ἡ «σύσταση τῶν πραγμάτων» ἀκόμα καὶ στὶς ἴδιες τίς Τρωάδες δὲν ἀκολουθεῖ τοὺς ἀριστοτελικοὺς ὀρισμούς; Ὅταν δηλαδὴ τὸ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος δὲν στρέφεται σὲ ἓνα συγκεκριμένο πρόσωπο, ἀλλὰ σὲ διαδοχικὰς μορφὰς οἱ ὁποῖες συνδέονται καὶ ἐνώνονται κάτω ἀπὸ τὸ κοινὸ τους πεπρωμένο; Σχετικὰ μὲ τὴ συζήτηση γιὰ τὴν ἐνότητα τῶν ἔργων καὶ τὸ μήνυμα τῶν Τρωάδων ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ ἐπίσης νὰ συμβουλευθεῖ καὶ τὴ βιβλιογραφία σημ. 1.



νικό πολιτισμό<sup>1</sup>. Ὁ τρόπος ὅμως πού παρουσιάζεται ὁ θρήνος αὐτός στή σκηνή τοῦ θεάτρου καί τὸ πῶς ἐπιδραῖ στὸ κοινὸ τῆς παράστασης εἶναι ἓνα πρόβλημα καθυπὸ τραγικό. Σὲ ἓνα πρόσφατο ἔργο της, ἡ Foley, μελετώντας γενικότερα τὸν τραγικὸ θρήνο, ἐπεσήμανε τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἀπλή μίμηση τῶν ἐπικήδειων τελετῶν ἀλλὰ μὲ ὑποταγὴ τοῦ σχήματος στὶς δραματουργικὲς ἀνάγκες<sup>2</sup>. Προσκεινόντας τὰ συμπεράσματά της θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ διφοροετικὸ καί ἀξιοπρόσεκτο στὴν περίπτωση τῶν *Τρωάδων* εἶναι ὅτι οἱ θρήνοι ἐνλλάσσονται μὲ τίς χορευτικὲς κινήσεις δημιουργώντας ἓνα μοναδικὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα. Θὰ λέγαμε μάλιστα ὅτι οἱ δύο αὐτὲς τελετὲς πού ἀπὸ τὴ φύση τους συνιστοῦν τελετουργικὰ σχήματα τῆς κοινότητας πλύνουν στὴ θεατρικὴ σκηνὴ μιὰ ἀλλοιωμένη μορφή<sup>3</sup>.

Ὁ μόνιμος θρήνος πού κυριαρχεῖ στὴ θεατρικὴ σκηνὴ δὲν φαίνεται νὰ ἀπευθύνεται μόνον στοὺς νεκροὺς ἀλλὰ καί στοὺς ζωντανούς, σὲ ὅσες δηλαδή γυναῖκες ἔχουν ἀπομείνει ὕστερα ἀπὸ τὸ κάψιμο τῆς Τροίης. Παρὰ τὴν ἀπουσίαν τους, ὡστόσο, οἱ νεκροὶ βρίσκονται πᾶντοῦ. Ἔχουν κατακλύσει μὲ τὴν «ἀπουσίαν» τους ὁλόκληρο τὸ θέαμα. Οἱ κατακτητὲς ἔχουν πεθάνει σὲ ξένη χώρα στερημένοι ὄχι μόνον ἀπὸ τίς πρέπουσες τελετὲς ἀλλὰ καί ἀπὸ τὸν θρήνο τῶν γυναικῶν τους (στ. 364 κ.έ.). Οἱ ἄτχοι πάλι ὑπερσπιστὲς τῆς Τροίης θὰ σκεπαστοῦν ἀπὸ τὴ σκόνη τῆς φωτιᾶς καί τοῦ καπνοῦ πού ρημάζουν τὴν πόλη (στ. 1320). Ὅσο γιὰ τὰ ἐπώνυμα θύματα ὁ Ταλθύβιος ἀναφέρει ὅτι ἡ Πολυξένη ἔχει ἤδη θυσιαστῆ (στ. 264, *τύμβῳ τέτακται προπολεῖν Ἀχιλλέως*)<sup>4</sup>, ἐνῶ ἡ πιὸ ἀνέστη πράξη ἀφορᾷ στὸν μικρὸ Ἀ-

1. Γιὰ τὸν ἐπικήδειο θρήνο, βλ. M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Καμπριτζ 1974· G. Holst-Warhaft, *Dangerous Voices. Women's Laments in Greek Literature*, Λονδίνο-Νέα Ὑόρκη 1992, 127 κ.έ. Γενικὰ γιὰ τὸ πένθος τῶν γυναικῶν βλ. καί N. Loraux, *Les mères en deuil*, Παρίσι 1990, καί Ch. Segal, «Lament and Closure in Antigone», *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Καμπριτζ Μασ.-Λονδίνο 1995, 119-137 (ἰδιαίτερα σημ. 1-6), ἐνῶ γιὰ τὴ σχετικὴ εἰκονογραφία βλ. H.A. Shapiro, «The Iconography of Mourning in Athenian Art», *AJA*, 95 (1991), 629-56.

2. H.P. Foley, «The Politics of Tragic Lamentation», στὸ *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990*, ἐκδ. A. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, Μπάρι 1993, 101-143.

3. Γιὰ τὴ διασάλευση τῶν τελετουργιῶν στὶς *Τρωάδες*, βλ. Croally, *Euripidean Polemic*, 70 κ.έ.· R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Ritual in Greek Tragedy*. Πρίνστον 1994, 128 κ.έ.

4. Βλ. καί *Τρωάδες* στ. 622. Γιὰ τίς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸν ρόλο τῆς Πολυξένης στὴν *Ἐκάβη* καί στὶς *Τρωάδες*, βλ. G. Pötersmann, «Die Rolle der Polyxena in den Troerinnen des Euripides», *RhM*, 120 (1970), 146-158.



στουάννακτα<sup>1</sup>, τὸν μοναδικὸ ἀπόγονο τοῦ Ἑκτορα ποὺ θὰ μπορούσε νὰ διασφαλίσαι τὴ συνέχεια τοῦ οἴκου τῶν Πριγκιμιδῶν<sup>2</sup>. Ἡ ἐπικήδεια τελετὴ τοῦ Ἀστουάννακτα ἀκολουθεῖ ἓνα περίεργο τυπικόν. Ἐν μέρει τὴν ἀναλαμβάνει ὁ Ταλθύβιος, ὁ ἀγγελικφόρος τῶν ἐχθρῶν<sup>3</sup> καὶ ἐν μέρει ἡ Ἑκάβη, ἡ ὁποία ἀποδίδει τὶς πρέπουσες τιμὲς στὸν τελευταῖο ἀπόγονο τῆς Τροίας σὲ ἓναν χώρο ἔξω ἀπὸ τὰ πλάσιμα τοῦ οἴκου ἢ τῆς πόλης (στ. 1143 κ.έ.). Τὰ συμβολικὰ σχήματτα τοῦ ἔπους, ὅπως ἡ ἀσπίδα τοῦ Ἑκτορα ποὺ θὰ συντροφέψει τὸ ἀδικοχζμένο βλαστάρη, πλίνθουν διαφοροετικὴ διάσταση στὴ δραματικὴ πλοκή.

Τὴν πλήρη ἀντιστροφή τῶν τελετουργικῶν σχημάτων ἔχει ἀντιληφθεῖ ἡ Ἑκάβη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου. Ἴδιαι μὲ τὸ πλοῖο τῆς ζωῆς ἀρμενίζει μοιρολογώντας ἀστυμάτητα γιὰ νὰ κατλήξει στὸ συμπέρασμα ὅτι μοῖρα τῶν δυστυχισμένων εἶναι νὰ χορεύουν μὲ ἀχόρευτο τραγούδι τὶς πικρὲς τους συμφορὲς (στ. 120-121):

μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισ  
ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους.

Ἡ Μοῦσα τῆς Ἑκάβης δὲν πικραπέμπει σὲ ἔνδοξα κаторθώματτα<sup>4</sup>, ὅπως συμβαίνει στὸ ἔπος ὅπου ἡ ἐπίκληση τῶν Μουσῶν βοηθεῖ ὥστε νὰ ἀποκαλυφθοῦν ἔνδοξαι πράξεις τοῦ πικρελθόντος<sup>5</sup>. Ἡ χρῆση τοῦ ἀφηγηματικοῦ αὐτοῦ τεχνάσματος ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη μεγιστοποιεῖται στὸ πρῶτο στάσιμον<sup>6</sup>,

1. Ἡ δολοφονία τοῦ Ἀστουάννακτα εἶναι ἓνα ἐγκλημα πολὺ πικρὸ εἰδεχθὲς ἀπὸ αὐτὸ ποὺ διέπραξαν οἱ Ἀθηναῖοι στὴ Μῆλο. Σύμφωνα μὲ τὸν Θουκυδίδη (E 116, 4) τὰ γυναῖκόπαιδα δὲν δολοφονήθηκαν ἀλλὰ ἔγιναν δούλοι.

2. Βλ. καὶ E. Fantham, «Andromaches Child in Euripides and Seneca», στὸ *Greek Tragedy and its Legacy. Essays Presented to D.C. Conacher*, ἐκδ. M. Cropp, E. Fantham, S.E. Scully, The University of Calgary Press 1986, 267-280.

3. Ὁ Ταλθύβιος ἔλουσε καὶ ἔπλυσε τὰ τραύματα τοῦ νεκροῦ Ἀστουάννακτα καὶ ἔσκαψε τὸν τάφο, στ. 1150 κ.έ. Τὸ ὑπόλοιπο μέρος τῆς ἐπικήδειας τελετῆς τοῦ Ἀστουάννακτα ἔχει ἀνατεθεῖ στὴν Ἑκάβη, στ. 1142 κ.έ. Γιὰ τὸν ρόλο τοῦ Ταλθύβιου βλ. καὶ K. Gilmartin, «Talthybius in the Trojan Women», *AJPh*, 91 (1970), 213-222.

4. Βλ. καὶ στ. 1188-91, 1242-5. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὴν περίπτωση τῆς Κασσάνδρας ποὺ ἀπεύχεται ἡ Μοῦσα τῆς νὰ ὑμνήσει κακὰ (στ. 384-85: *μηδὲ μοῦσά μοι / γένοιτ' ἀοιδὸς ἣτις ὑμνήσει κακὰ*). Οἱ στίχοι θεωροῦνται ὑποπτοὶ ἀπὸ τὴν Barlow. Ἀντίθετοι οἱ Lee καὶ Biehl.

5. Γιὰ τὸν ρόλο τῆς Μοῦσας στὸ ἔπος βλ. M. Detienne, *Les matres de verité dans la Grèce archaïque*, Παρίσι 1967, 9-27· P. Pucci, «The Language of the Muses», στὸ *Classical Mythology in Twentieth-Century Thought and Literature*, ἐκδ. A. Aycocck, Th. M. Klein, Τέξας 1980, 163-186· F. Frontisi-Ducroux, *La cithare d' Achille. Essai sur la poésie de l' Iliade*, Πάρις 1986, 17 κ.έ.

6. Τὸ πρῶτο στάσιμον ἔχει θεωρηθεῖ ὡς ἐμβόλιμον ἀπὸ τὸν H. Neitzel, *Die dramatische Funktion des Chorlieders in der Tragödien des Euripides*, διατρ. Ἀμβούργο 1967. Ἀντίθετα, ἡ O. Podari, «La fonction dramatique du premier stasimon des Troyen-



δπου ὁ «χορὸς»<sup>1</sup> ζητᾶ τὴ βοήθεια τῆς Μούσας γιὰ νὰ ψάλλει μιὰ δικφρητικὴ ἐπικήδειον ὠδή, ἓνα καινούριον μοιρολόγι (στ. 511 κ.έ.):

Ἄμφι μοι Ἴλιον, ὦ  
Μοῦσα καινῶν ὕμνων,  
ἄεισον ἐν δακρύοις ὠ-  
δὸν ἐπικήδειον·  
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροί-  
αν ἰακ>χήσω, τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας  
Ἀργείων δλόσι]μαν τά-  
λαινα δοριάλωτος...

«Γιὰ τὸ Ἴλιο / ὦ Μοῦσα, ἐπικήδειο. / νέο μοιρολόγι / ὦ Μοῦσα, δακρυσμένο / μοιρολόγι τραγουδήσε, ἐπικήδειο. / Τώρα γιὰ τὴν Τροίαν θὰ τραγουδήσω / λυπητερό τραγοῦδι, / πῶς μὲ τὸ τετράτροχο ξύλινο ἀμάξι / τῶν Ἀργείων πιάσθηκα ἢ δύστυχη σκλάβη...».

Τὸ ἐπικὸ λογοτεχνικὸ τέχνησμά ἔχει στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, ἓνα διπλὸ ἀποτελέσμα. Ἀνακχλεῖ κατρχὴν στὴ μνήμη ὄλων τῆς στιγμῆς τῆς εἰσόδου στὴν Τροίαν τῆς κατχστροφικῆς παγίδας τῶν Ἑλλήνων. Ἔστι- ἄζοντα ὁ τραγικὸς ποιητῆς τὸ ἐνδικέρον του στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Τροίας φέρνει τοὺς θεατῆς ἓνα βῆμα πιδ κοντὰ στὸ παρελθὸν δίνοντάς τους τυ- τόχρονα τὴ δυνατότητα νὰ ἀντικρύσουν τῆς ἐπιπτώσεις τοῦ «ἐνδοξου» αὐ- τοῦ ἐπιτεύγματος στὸ στρατόπεδο τῶν ἠττημένων. Ἔτσι, ἡ χρῆση τοῦ ὄ- ρου καινὸς μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀνθρωπηθοῦμε γιὰ τὸ νόημα αὐτῆς τῆς ἐπι- κήδειας ὠδῆς<sup>2</sup> ποὺ εἶναι καινούριον ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι μόνον ὁ θρῆνος εἶναι κατάλληλος νὰ ὑμνήσει τὸ τέλος μιᾶς ἐνδοξῆς πόλης<sup>3</sup>.

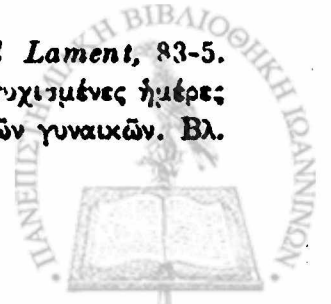
Παράλληλα, ὡστόσο, μὲ τῆς θρηνητικῆς κινήσεις ὁ ποιητῆς ἐκμεταλ- λεύεται καὶ τῆς ἀναμνήσεις ἀπὸ ἄλλες εὐτυχισμένες ἐποχῆς, ἀναμνήσεις ποὺ ἀποτελοῦν τὸ τελευταῖο καταφύγιον στῆς δύσκολοις ὥραις τῆς κατχστροφῆς. Δὲν εἶναι μάλιστα λίγες οἱ περιπτώσεις ποὺ ὁ θρῆνος παίρνει τὴν ἐντελῶς

nes d' Euripide», στὸ *Transe et Theatre (Actes de la table ronde internationale, Montpellier 3-5 Mars 1988, Cahiers du GITA 4)*, Μονπελλιέ 1988, 131-141, δίνει καί- ρια θέση στὸ χορικὸ, συνδυάζοντάς το τόσο μὲ τὸ περιεχόμενο τῶν Τρωάδων ὅσο καὶ μὲ τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τῆς τετραλογίας.

1. Ἀρχίζει μὲ δακτυλοεπίτριτους καὶ συνεχίζει μὲ ἰάμβους, ἐνῶ ἡ ἐπωδὴ εἶναι ἰαμ- βικὴ μὲ δακτυλοεπίτριτους στὸ τέλος.

2. Ἡ λέξη ἐπικήδειον ποὺ προτιμᾶται ἀπὸ τοὺς ἐκδότες (Lee, Biehl), ἀθετεῖται ἀπὸ τὰ περισσότερα χειρόγραφα ποὺ δίνουν τὴ γρχρῆ ἐπιτήδειον.

3. Γιὰ θρῆνους πρὸς τιμὴν τῶν πόλεων, βλ. Αλεξίου, *The Ritual Lament*, 83-5. Ὁ ὄρος καινὸς χρησιμοποιεῖται τόσο γιὰ ἀντιδικστολή μὲ τῆς παλαιῆς εὐτυχισμένες ἡμέρες ὅσο καὶ στὸ ὅτι πόλεμος ἀντιμετωπίζεται ἐδῶ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τῶν γυναικῶν. Βλ. καὶ Croally, *Euripidean Polemic*, 245.



αντίθετη ὄψη. Στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ἡ κεραιβοτοσκαλισμένη Ἑκάβη ἀνθυμᾶται ταυτόχρονα καὶ τὰ γλυκόλχλα σουργύλια καὶ τὶς φλογέρες ποὺ συνοδεύανε τὰ πλοῖα ποὺ ἤρθαν νὰ πάρουν πίσω τὴ γυναίκα τοῦ Μενελάου καὶ νὰ κάψουν τὴν Τροίαν (στ. 145). Θυμᾶται ἐπίσης τὶς εὐτυχισμένες ἐκείνες ἐποχές ποὺ στηριζόμενη στὸ σκῆπτρο τοῦ Πριάμου ἔσαρνε τὸν χορὸ καὶ λάτρευε τοὺς θεοὺς μὲ τοὺς φρυγικοὺς ρυθμοὺς τῶν ποδιῶν της (στ. 151-152):

ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίαις  
εὐκόμπους ἐξῆρχον θεοῦς.

Ἡ αἰσθητὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν πένθιμη περυσία τῆς Ἑκάβης μὲ τὸ ξυρισμένο κεφάλι, τὸ διχλυμένο σῶμα, τὶς θρηνητικὲς κινήσεις, τὸν «ἀχόρευτο χορὸν»<sup>1</sup> ποὺ ἡ ἴδρις ἐκτελεῖ μὲ τὴ γλώσσα τοῦ σώματος καὶ στοὺς χαρούμενους χοροὺς ποὺ ἀντικλεῖ στὴ μνήμη της ἐνισχύουν τὴν τραγικὴ αἴσθησι<sup>2</sup>. Ἡ διχοφορὰ ἀνάμεσα στοὺς χοροὺς τοῦ ἀπώτερου καὶ ἀπώτατου παρελθόντος ποὺ πλάθονται στὴ φαντασία τῶν θεατῶν καὶ τὴν πλήρη καταστροφή ποὺ κυριαρχεῖ στὸ θεατρικὸ πεδίο, ζωντανεῖται θαυμαστικὰ τὴ διπλὴ πραγματικότητά τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Τὸ σχῆμα αὐτὸ ἀξιοποιεῖται στὸ ἔπικρον στὴ σκηνὴ τῆς Κασσάνδρας. Τὴν εἴσοδό της προκηγγέλλει ὁ ἀναμμένος δαυλὸς (στ. 298, 307 κ.έ.) ποὺ φαίνεται ἀπὸ μακριά. Οἱ συσχετισμοὶ ἀνάμεσα στοὺς ξύλινους πυρσοὺς ποὺ κρατᾶ, ἴδρις μινιάδα, ἡ Κασσάνδρα, στὸν ἀναμμένο δαυλὸ ποὺ εἶδε ἡ Ἑκάβη στὸ ὄνειρό της<sup>3</sup> καὶ στὴ φωτιὰ ποὺ κίσει καὶ κατατρώγει ἀπὸ πικροῦ τὴν Τροίαν εἶναι ἐκδηλοὶ στὰ μάτια τῶν θεατῶν<sup>4</sup>. Ἡ προφήτισσα τοῦ Ἀπόλλωνα ἀλλὰ καὶ ἀκόλουθος τοῦ Διονύσου προκηγγέλλει στὴν Ἑκάβη καὶ στὶς γυναῖκες τοῦ χοροῦ νὰ τὴ συνοδεύσουν στὸν γαμήλιο χορὸ της (στ. 325-341):

πάλλε πόδ<α σόν>  
αἰθέριον· ἄναγε χορόν·  
εὐάν, εὐοῖ.  
ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ  
μακαριωτάταις  
τύχαις· ὁ χορὸς ὄσιος·  
ἄγε σύ, Φοῖβε, νῦν.  
κατὰ σόν ἐν δάφναις  
ἀνάκτορον θνηπολῶ.  
Ἵμήν, ὦ Ἵμέναι', Ἵμήν.

1. Σημειώνουμε τὴ χρῆση τοῦ ἐξάρχου στ. 147, 152.

2. Γιὰ τὰ εἰρωνικὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς βλ. καὶ Sienkewitz, «Euripides' Trojan Women», 88.

3. Βλ. Τρωάδες στ. 922: δαλοῦ πικρὸν μίμημ' Ἀλέξανδρόν, ποτε.

4. Βλ. καὶ Scodel, *The Trojan Trilogy*, 76 κ.έ.







λά ότι πολύ σύντομα θα συναντήσει στον "Αδη τὰ ἀδέλφια της καὶ τὸν πατέρα της (στ. 458). Ἡ σκόπιμη προβολή του «γυμῆλιου χοροῦ» τῆς Κασσάνδρας δὲν προσθέτει ἀπλὰ ἓνα ἀκόμη χορευτικὸ σχῆμα, τὸ μοναδικὸ ἐξάλλου, πὺ εἶναι σίγουρο ὅτι τελεῖται ἐπὶ σκηνῆς, στὴν πράστασι τοῦ Εὐριπίδη. Ἀποτελεῖ μιὰ ἐξελικτικὴ βαθμίδα τῆς τραγικῆς αἴσθησης. Ἡ κατὰ ληξὴ τοῦ βραχικοῦ-γυμῆλιου χοροῦ τῆς Κασσάνδρας σὲ ἐπικῆδειο, δίνει τὴ δυνατότητα στοὺς θεατὲς νὰ ἀντικρύσουν μὲ τὴ διορατικὴότητα τῆς προφητίσσης τὸ μέλλον. Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν Κασσάνδρα<sup>1</sup> τοῦ Αἰσχύλου πὺ στὸν Ἀγαμέμνονα (στ. 1072 κ.έ.) προφητεύει ὅσα πρόκειται νὰ συμβοῦν στὰ πλάσις τῆς τραγικῆς πλοκῆς, ὁ ποιητὴς τῶν Τρωάδων βλέπει πολὺ μακριά<sup>2</sup>. Ἐδῶ, οἱ χρησμοὶ τῆς ἀλλοπρὸμένης κόρης<sup>3</sup> πὺ ἔπρεσε θύμα τῆς βίης τοῦ Αἴαντα (στ. 69-71, 618-19), ἀφοροῦν τόσο στὴ μοῖρα τῶν ἀντιπάλων ὅσο καὶ στὴ δικὴ της τύχη πὺ εἶναι ἀρρηκτα συνδεδεμένη μὲ τὸ πεπωμένο τῶν κατὰκτητῶν.

Δὲν εἶναι φυσικὰ μόνον τὸ μέλλον τῆς Κασσάνδρας πὺ ἀναπρριστᾶ ἐπὶ σκηνῆς ὁ ποιητὴς. Ἡ περιγραφὴ τῆς τύχης τῶν ἀνωνύμων αἰχμαλώτων<sup>4</sup> ἀποτελεῖ τὸ θέμα τῆς πρώτης ἐμφάνισης τοῦ «χοροῦ». Γυναικες ὄλων τῶν ἡλικιῶν πὺ κλαῖνε γιὰ τὴν σκληριὰ πὺ τίς περιμένει εἰσέρχονται σὲ δύο ἡμιχόρια ἀπὸ τίς πρὸδους. Βρίσκονται ἤδη στὶς σκηνές τῶν κατὰκτητῶν καὶ περιμένουν τὴν ἀναχώρηση τῶν πλοίων γιὰ νὰ ἀκολουθήσουν τὸν δρόμο τῆς δουλείας στὰ πλάσις τῶν κατὰκτητῶν<sup>5</sup>. Τὸ θέμα τῆς δουλείας

1. Γιὰ τὸν μῦθο τῆς Κασσάνδρας, βλ. A. Moreau, «Les ambivalences de Cassandra» στὸ *Entre hommes et dieux. Le conclave, le héros, le prophète*, ἐκδ. A.-F. Laurens (*Annales Lit. de l'Université de Besançon* 391), Παρίσι 1989, 145-167. Γιὰ τὴ λογοτεχνικὴ ἀπόδοσι τῆς μορφῆς της στὶς Τρωάδες βλ. καὶ J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandra (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 94)*, Παρίσι 1942, 37 κ.έ. A. Στέφος, *Ὁ μῦθος τῆς Κασσάνδρας στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ γραμματεία*, Ἀθήνα 1994, 49 κ.έ.

2. Γιὰ τίς διαφορές τῆς εὐριπίδειας Κασσάνδρας μὲ τὴν Κασσάνδρα τοῦ Αἰσχύλου, βλ. J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandra*, 4. R. Aéliou, *Euripide héritier d'Eschyle*, Παρίσι 1983, τόμ. II, 217 κ.έ. Croally, *Euripidean Polemic*, 228 κ.έ. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ὁ παραλληλισμὸς τῆς Κασσάνδρας μὲ τὴν Ἀντιγόνη, παρατήρηση πὺ τὴν ὀφείλομε στὴν Rehm, *Marriage to Death*, 43-58.

3. Στὸν Ἀλέξανδρο, ἡ Κασσάνδρα εἶχε ἤδη προαναγγεῖλλει ὅσα δεινὰ ἐπρόκειτο νὰ προκαλέσουν στὴν Τροία οἱ πράξεις τοῦ Πάρη. Γιὰ τὸν ρόλο τῆς Κασσάνδρας στὸν Ἀλέξανδρο, βλ. Stinton, *Euripides and the Judgement of Paris*, 64 κ.έ.

4. Εἰκόνα πὺ ὁ ποιητὴς τὴν ἔχει χρησιμοποήσει καὶ στὸ πρῶτο στάσιμο τῆς Ἑκάβης, στ. 444 κ.έ. Γιὰ τὸν χορὸ στὴν Ἑκάβη, βλ. J. Mossman, *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Ὁξφόρδη 1995, 68 κ.έ.

5. Ἡ συζήτηση περὶ δουλείας ἀπαντᾶται καὶ στὸν Ἀλέξανδρο (ἀπ. 47, 48, 49, 50, 51, 57), ἐνῶ τὸ θέμα τῆς εὐγένειας (ἀπ. 52, 53) ἐπανέρχεται στοὺς στ. 614-5, 744. Γενικότερα γιὰ τὸ θέμα τῆς δουλείας στὸν Εὐριπίδη, βλ. K. Synodinou, *On the Concept of Slavery in Euripides*, Ἰωάννινα 1987.



ἀποτελεῖ θὰ λέγουμε τὴ μόνιμη καὶ ἐπικυβανόμενη εἰκόνα τοῦ ἔργου («χορὸς» στ. 185, 211, 234, Ἐκάβη στ. 140, 191, 490 κ.έ., 507, 1271, 1280, 1311, Ἀνδρομάχη στ. 614-5, 660). "Ὅσο γιὰ τοὺς κατακτητὲς εἶναι κι αὐτοὶ γνώριμοι στὸ κοινό, ἀφοῦ ἔχουν ἤδη πηρελάσει στὴ σκηνὴ τοῦ δευτέρου ἔργου, τοῦ Παλαμήδη<sup>1</sup>, ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς στρατιωτικούς ἀρχηγούς, ἀχαιοὶ στρατιῶτες ἀποτελοῦν τὸν «χορὸ» ποὺ διάκειται ἐχθρικά ἀπέναντι στὸν Παλαμήδη λόγω τῆς «προδοσίας» του<sup>2</sup>.

Τὸ παίγνιδι τῆς ἀνάμνησης, ἡ κίνηση ἀνάμεσά στὸ παρελθόν καὶ τὸ μέλλον ποὺ συνιστᾷ τὸ κύριο γνώρισμά τοῦ ἔργου συνεχίζεται. Μιὰ γρήγορη ἐναλλαγὴ στὸν χρόνο καὶ στὰ πρόσωπα μᾶς μεταφέρει στὸ πρόσφατο παρελθόν. Ἡ ἄλωση τῆς Τροίας, ἰδωμένη ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν ἀπλῶν γυναικῶν, εἶναι τὸ περιεχόμενο τοῦ χορικοῦ ποὺ ἀκολουθεῖ. Στὸ πρῶτο στάσιμο, ὁ «χορὸς» ὕστερα ἀπὸ τὴ διαφορετικὴ ἐπικήδειά ὠδή, ποὺ σχολιάσαμε προηγουμένως, ζωντανεύει περυστάσεις καὶ ἐκδηλώσεις μιᾶς ἄλλης ἀνέφελης ἐποχῆς. Θυμᾶται, λοιπόν, μὲ τὴ βοήθειά τῶν Μουσῶν, ὁ «χορὸς»

1. Σχετικὰ μὲ τὸν Παλαμήδη (ἀπ. 578-590 Nauck<sup>2</sup>), ὁρισμένα ἀποσπάσματα ἀπὸ τοὺς προηγούμενους τραγικούς, μιὰ παρωδία ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη στὴς Θεσμοφοριάζουσες, ἓνα σχόλιο στὸν Ὀρέστη καθὼς καὶ οἱ μυθικὲς διηγήσεις ποὺ μᾶς ἔχουν παραδοθεῖ ἀπὸ τὸν Φιλόστρατο καὶ τὸν Ὑγίνο μᾶς ὀδηγοῦν στὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ θέμα τῆς τραγωδίας εἶναι ἡ διαμάχη τοῦ Παλαμήδη μὲ τὸν Ὀδυσσεύα. Τὸ δράμα ἐκτυλίσσεται στὸ στρατόπεδο τῶν κατακτητῶν, τῶν Ἀχαιῶν. Ἡ ἀναφορὰ στὴ δολοπλοκία τοῦ Ὀδυσσεύα, ὁ ὁποῖος στηρίζεται σὲ ἓνα ψεύτικο γράμμα γιὰ νὰ καταδικάσει σὲ φόνου τὸν ἄθωο Παλαμήδη, δίνει στὸν ποιητὴ τὴ δυνατότητα νὰ συζητήσει τὸ πρόβλημα τῆς παντοδυναμίας τῆς γραφῆς, τοῦ μέσου αὐτοῦ ποὺ ἐξασφαλίζει τὴν ἐπικοινωνία στὸν δημόσιο πολιτικὸ γῶρο. Γιὰ τὴν τραγικὴ παρουσία τοῦ Παλαμήδη, βλ. F. Stoesll, «Die Palamedestragedien der drei grossen Tragiker und das Problem der Hypotheseis», *WS*, 76 (1966), 94-101. M. Szarnach, «Le mythe de Palamède avant la tragédie grecque», *Eos*, 6 (1974), 35-47. τῆς Ἰδίας, «Les tragédies d'Eschyle et de Sophocle sur Palamède», *Eos*, 62 (1974), 193-204 καὶ «Le Palamède d'Euripide», *Eos*, 62 (1974), 249-271. Scodel, *The Trojan Trilogy*, 42 κ.έ. Adlion, *Euripide héritier d'Eschyle*, τόμ. I, 46 κ.έ. D.F. Sutton, *Two Lost Plays of Euripides*, Νέα Ὑόρκη-Φρανκφούρτη 1987, 111-155. K.M. Müller, «Der Palamedesmythos im Philoktetet des Euripides», *RhM*, 133 (1990), 193-209.

Γιὰ τὸν μῦθο τοῦ Παλαμήδη, βλ. Jouan, *Euripide et les légendes*, 339-363. Scodel, *The Trojan Trilogy*, 43 κ.έ. J.A. Clua, «El mito de Palamedes a la Grecia antigua; aspectos canviants d'un interrogant cultural i historic», *Faventia*, 7.2 (1985) 69-93. Γ. Ζωγράφου-Λύρα, *Ὁ μῦθος τοῦ Παλαμήδη στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ γραμματεία*, Γιάννινα 1987. M. Detienne, «Une écriture inventive, la voix d'Orphée, les jeux de Palamède» στὸ *L'écriture d'Orphée*, Παρίσι 1989, 101-115. K. Usener, «Palamedes. Bedeutung und Wandel eines Heldenbildes in der antiken Literatur», *WJA*, 20 (1994-95), 49-78.

2. Βλ. Scodel, *The Trojan Trilogy*, 55. "Ἐνα ἀπόσπασμα (586 Ν<sup>2</sup>, *Θύσαν Διονύσου κόραν, δεῖν ἴδαν τέρπεται*) εἶναι αἰολικὸς χορῶντος, ἐνῶ δύο στίχοι ἀπὸ δακτυλοεπίτρυτους ἀνήκουν προφανῶς στὸν ἄθωο τοῦ Οἰάκα γιὰ τὸν ἀδελφὸ του.



τις στιγμές χαρᾶς πού γνώρισε ὅταν ὁ Δούρειος Ἴππος ὀδηγήθηκε στό ναό τῆς Παλλάδος καί ὅλη ἡ Τροία νόμισε ὅτι τελείωσαν τὰ βάσανά της (στ. 524). Οἱ «εὐτυχησμένες» γυναικες τοῦ «χοροῦ» δὲν μπόρεσαν νὰ διακρίνουν τὴν παγίδα πού ἔκρυβε τὸ δῶρο τῶν Ἀχχιῶν. Οἱ χοροὶ πρὸς τιμὴν τῆς Ἄρτεμης, θεᾶς προστατίδης τῶν νεκρῶν κοριτσιῶν, ἔδιναν τὴν ἀπκτηλὴ αἴσθηση τῆς βεβχιότητος γιὰ τὴ συνέχει τῆς ζωῆς (στ. 542-55):

ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ  
 νύχιον ἐπὶ κ/νέφας παρῆν·  
 Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει  
 Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ'  
 ἀέριον ἀνὰ κρότον ποδῶν  
 βοᾶν τ' ἔμελπον εὐφρον'...  
 Ἐγὼ δὲ τὰν ὄρεστέραν  
 τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον  
 Διὸς κόραν {Ἄρτεμιν} ἐμελλόμαν  
 χοροῖσι...

«Πάνω σ' αὐτὲς τίς λάτρες καί τὴ χαρά/ ἦρθε τὸ σκοτάδι τῆς νύχτας/ καί ἡ λιβυκὴ ἀντηχοῦσε φλογέρα/ καί τὰ φρυγικὰ τραγούδι, καί τὰ κορίτσια/ πηδηχτὰ χυρεύοντας/ τραγουδοῦσαν χυρούμενα τραγούδι... Ἐμεῖς τὴν περθένα τῶν βουνῶν/ πλάι στό νῶο τῆς τότε,/ τοῦ Δία τὴν κόρη, πανηγυρίζαμε/ μὲ χοροὺς καί τραγούδι».

Τὰ ἰδιαιτέρη γνωρίσματα τοῦ χορικοῦ<sup>1</sup> ἐπιβάλλουν, νὰ σταθοῦμε γιὰ λίγο σὲ ὀρισμένα σημεῖα πού ἔχουν σημεσία γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ συμβολισμοῦ πού ὑπολανθάνει στὸν χορὸ τῶν νεκρῶν κοριτσιῶν. Τὸ πρῶτο πρόβλημα πού ἀνακύπτει εἶναι κυρίως τεχνικὸ καί σχετίζεται μὲ τὴ σκηνογραφικὴ ἀναπράσταση. Δὲν εἶναι βέβαια τὸ μοναδικὸ παράδειγμα στὸν Εὐριπίδη ὅπου ὁ «χορὸς» ἀντικλεῖ μὲ τὰ λόγια τοῦ χοροῦ πού ἐκτυλίσσονται κάπου ἄλλου, ἔξω ἀπὸ τὸν δραματικὸ χῶρο. Στὴν Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι (στ. 1036 κ.έ.) ὁ ποιητὴς μὲ ἀφορμὴ τὸν «γάμο» τοῦ Ἀχιλλέου καί τῆς Ἰφιγένειας, ἀναφέρεται στοὺς χοροὺς πού ἔγιναν στοὺς γάμους τοῦ Πηλέου καί τῆς Θέτιδας. Στὴ Βάκχες (στ. 862 κ.έ.), ὁ «χορὸς» ὀνειρεύεται εὐτυχησμένες στιγμὲς βακχικῶν χορῶν, στὸν Ἴωνα (στ. 1074), γίνεται ἀναφορὰ

1. Πρέπει νὰ σημειώσουμε στὸ σημεῖο αὐτό, γιὰ νὰ ἀποφύγουμε τὴ σύγχυση μεταξὺ χορευτικῶν κινήσεων καί χορικῶν, ὅτι μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ κειμενικὴ ἀποτύπωση τῆς χορευτικῆς κίνησης καί ὄχι ὁ ρόλος τῶν χορικῶν καί ἡ σχέση τους μὲ τὸ δραματικὸ ἀποτέλεσμα. Μὲ ἄλλα λόγια δὲν μᾶς ἀπασχολεῖ τὸ ἂν καί κατὰ πόσον ὁ «χορὸς» εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστές, ὅπως πιστεύει ὁ Ἀριστοτέλης (Ποιητικὴ 1456 a, καί τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν), ἢ ἀπλᾶ ἔχει χαλαρὴ σχέση μὲ τὸ δράμα. Βλ. καί Ο. Taplin, *Stagecraft of Aescylus*, Ὁξφόρδη 1977, 69-70, 251-52 καί *Greek Tragedy in Action*.



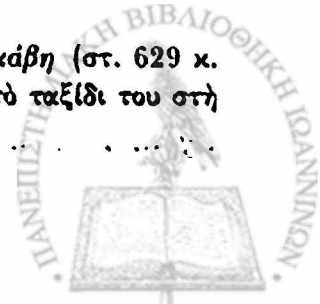
στούς χορούς τῆς Σελήνης, τοῦ Οὐρανοῦ καὶ τῶν Νηρηίδων. Τὸ πῶς, ὅμως ὀργωνώνει ὁ ποιητὴς στὴ σκηνὴ τῶν Τρωάδων τοὺς συγκεκριμένους φρυγικούς χορούς εἶναι δύσκολο νὰ τὸ ἀντιληφθοῦμε. Θὰ συμφωνοῦσαμε, ὡστόσο, σὲ μιὰ σκηνικὴ ἐκμετάλλευση ἀνάλογη μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου. Ἐξάλλου, εἶναι γενικὰ πλέον ἀποδεκτὸ ὅτι ὁ χορὸς ἀποτελεῖ συνήθως ἀναπόσπαστο στοιχεῖο τῶν χορικῶν<sup>1</sup>.

Τὸ δεύτερο σημεῖο σχετίζεται μὲ τὶς κρυμμένες ἀντιθέσεις καὶ τοὺς συμβολισμοὺς ποὺ ἀναδύονται ἀπὸ τοὺς χροῦμενους χορούς τῶν γυναικῶν τῆς Τροίης. Ἡ τραγικὴ εἰρωνεία ποὺ ἐμπεριέχεται στὴν εἰκόνα τῆς δόλιχς συμφορᾶς ποὺ ἔγινε δεκτὴ μὲ χροῦμενους χορούς (στ. 529-30, *κεχαομαῖνοι δ' αἰοδαῖς / δόλιον ἔσχον ἄταν*), μαγιστοποιεῖ, νομίζουμε τὴ δύναμη τοῦ τραγικοῦ θεάματος. Οἱ εὐτυχισμένες στιγμὲς μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς, ποὺ ἀνακαλοῦν οἱ ἀίχμάλωτες γυναῖκες, ἀντιδικστέλλονται, μὲ τὴν πρώτη κιόλας ματιά, μὲ τὰ ὅσα δεινὰ ἀκολούθησαν τὴ θρῆκνυτικὴ εἴσοδο τῆς δολερῆς πηγίδας. Τὸ τραγικὸ, ὅμως, πικρὴ δὲν ἐξκντλεῖται ἐδῶ. Ἡ ἀναπραστατικὴ δύναμη τοῦ χορικοῦ προσλαμβάνει εὐρύτερες διχστάσεις. Ἡ πρώτη εἰκόνα ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο εἶναι αὐτὴ τῆς ἐνέδρας τῶν Ἀργείων, ποὺ ὅμοια μὲ πλοῖο (στ. 539-540, *ναὸς ὅσει / σκάφος κελαινόν*), γεννᾷ ἀπὸ τὴν κοιλιὰ τῆς τοὺς ἀρματωμένους Ἀχαιοὺς (στ. 519-521, *ἴππον ἔνοπλον*). Δὲν εἶναι βέβαια δύσκολο γιὰ τὸ κινὸ τοῦ θεάτρου νὰ ἀντιληφθεῖ τὴν τραγικότητα τοῦ δώρου ποὺ εἶναι ἀφιερωμένο στὴν Παλλάδα (στ. 522-526), αὐτὴ τὴ θεὰ ποὺ παραδοσιακὰ ἐχθρεύεται τὴν Τροίη (στ. 24). Παράλληλα, ἡ εἰκόνα τῶν πλοίων<sup>2</sup> στὴν ὁποία μὲ ἰδιόκτηρη ἐμφραση ἐπκνέρχεται ὁ ποιητὴς («χορὸς» στ. 98, 102 κ.έ., 159-162, 686 κ.έ., *Κασσάνδρα* στ. 455-467, *Ἀνδρομάχη* στ. 677-678)<sup>3</sup>, τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἀναδειξοῖ

1. Βλ. γιὰ παράδειγμα *Αἰσχ. Εὐμενίδες* στ. 307: *ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἀφωμεν*, *Σοφ. Αἴας* στ. 701: *νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι*, *Οἰδίπους Τύραννος* στ. 896: *τί δεῖ με χορεῦειν*; *Ἀντιγόνη* στ. 151 κ.έ.: *θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς / παννυχίοις πάντας ἐπέλωμεν*, *Εὐρ. Βάκχαι* στ. 153: *ἀναχορεῦσωμεν Βάκχιον*, κ.ά. Γιὰ τὶς χορευτικὲς κινήσεις τῶν μελῶν τῶν χορικῶν, βλ. καὶ J.F. Davidson, «The Circle and the Tragic Chorus», *G & R*, 33 (1986), 38-46· K. Heikkilä, «Now I Have in Mind to Dance. The Reference of the Chorus to their own Dancing on Sophocles Tragedies», *Arctos*, 25 (1991), 51-68· A. Henrichs, «Why should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy», *Arion*, 3.1 (1994), 56-111· τοῦ ἴδιου, «Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides», *Philologus*, 140 (1996), 48-62.

2. Γιὰ τὸν ρόλο τῶν πλοίων στὶς Τρωάδες, βλ. καὶ J. Assael, «L' image de la submersion de Troie dans les *Troyennes* d' Euripide», *REA*, 92 (1990), 19-28· E. Craik, «Sexual Imagery and Innuendo in *Troades*», στὸ A. Powell, *Euripides. Women and Sexuality*, Λονδῖνο-Νέα Ὑόρκη 1990, 1-15.

3. Ἀξίζει νὰ προσθέσουμε ἐδῶ καὶ τὸ δεύτερο στάσιμο ἀπὸ τὴν Ἐκάβη (στ. 629 κ.έ.), ὅπου ὁ ποιητὴς μνημονεύει τὰ πλοῖα ποὺ ἐτοίμασε ὁ Πάρις γιὰ τὸ ταξίδι του στὴ Σπάρτη.





τόν κόσμο που βρίσκεται έξω από τὰ σκηηνικά ὅρια. Τὰ πλοῖα μὲ τὰ ὁποῖα ὁ Πάρης ταξίδεψε στὴ Σπάρτη, τὰ πλοῖα τῶν Ἑλλήνων που ἔφθισαν ζητώντας ἐκδίκηση στὶς ὄχθες τοῦ Ἰλίου, τὰ σκάφη στὰ ὁποῖα θὰ ἐπιβιβασθοῦν οἱ χιχμάλωτες γυναῖκες ζωντανεύουν στὰ μάτια τῶν θεατῶν τὴ δική τους ἀγωνία μπροστὰ στὸ ἐπικείμενο ταξίδι στὴ Σικελία<sup>1</sup>. Καὶ σὲ ἓνα διαφοροποιητικὸ ἐπίπεδο, ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἀποταλεῖ ἐπίσης καὶ ἓνα θεατρικὸ τέχνησμά ὥστε νὰ γίνῃ αἰσθητὴ, μέσθ ἀπὸ τὶς πολλαπλὲς σημασίες που μπορεῖ νὰ πάρει ἡ ἔννοια τῆς θάλασσης, ἡ ἀέννη κίνηση που ὑποβόσκει κάτω ἀπὸ τὴ φαινομενικὴ ἀταραξία τῆς θεατρικῆς πράξης. Ἀταραξία που σὲ συμβολικὸ ἐπίπεδο ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὴ σταθερὴ καὶ πένθιμη παρουσία τῆς Ἑκάβης.

Σὲ ὅλους αὐτοὺς τοὺς συμβολισμοὺς ἔρχεται νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ εἰδικὴ σημασία που κέρνει ἡ μεταφορικὴ εἰκόνα τῆς ἐγκυμοσύνης τοῦ πλοίου-πυγίδα που δέχτηκαν μὲ χαρὰ οἱ ἐγκλιμιστὲς μητέρες, σύζυγοι καὶ κόρες τῶν πολεμιῶν τῆς πόλης τοῦ Ἰλίου. Ἐχομε ἤδη τονίσει τὴ δύναμη τῆς ζωῆς ἀπὸ τὴν ὁποῖα ξεχειλίζει τὸ πρῶτο στάσιμα. Ἡ εἰκόνα τῶν νεκρῶν κοριτσιῶν που λατρεύουν τὴ θεὰ που θὰ τὶς ὀδηγήσει στὸν γάμο καὶ τῶν μητέρων που κρατοῦν στὴν ἀγκυλιά τους τοὺς νεκροὺς ἀπογόνους, βρίσκεται

1. Οἱ σημερινοὶ μελετητὲς τῆς παράστασης, που δὲν λαμβάνουν συνήθως ὑπόψη τους τὰ τέσσερα ἔργα που συνθέτουν τὴν τετραλογία τοῦ Εὐριπίδη, θεωροῦν ὅτι τὸ μοναδικὸ σωζόμενο ἔργο, οἱ *Τρωάδες*, ἐκφράζουν εἴτε τὸ «κατηγορῶ» τοῦ ποιητῆ στὰ γεγονότα τῆς Μήλου, που προηγήθηκαν, εἴτε τὸν σκεπτικισμό του ἀπέναντι στὴν ἐκστρατεία στὴ Σικελία που ἀκολούθησε. Ἡ A.M. Van Erp Taalman Kip, «Euripides and Melos», *Mnemosyne*, 40 (1987), 414-419 (γιὰ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία 417, σημ. 1), συζητώντας τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης τῶν *Τρωάδων* μὲ τὶς φρικαλεότητες τῆς Μήλου (Θουκ. Ε 416), παρατηρεῖ ὅτι ἦταν μᾶλλον ἀδύνατο γιὰ τὸν Εὐριπίδη νὰ γράφει, νὰ ζητήσει χορὸ καὶ νὰ ἐτοιμάσει τὰ ἔργα, στὸν χρόνο ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τῆς Μήλου (Νοέμβ. -Δεκ. 416 π.Χ.) μέχρι τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 415 π.Χ. Παρὰ τὴν ὀρθότητα τῶν θέσεων αὐτῶν θὰ πρέπει νὰ τονίσουμε ὅτι τὸ σύντομο αὐτὸ χρονικὸ διάστημα δὲν ἐμποδίζει τὸν ποιητὴ νὰ προσθέσει στὸ ἔργο του ὀρισμένους ὑπαινιγμοὺς πάνω στὰ σύγχρονα γεγονότα ἢ νὰ ἀνησυχεῖ γιὰ τὴν ἐπερχόμενη καταστροφὴ. Ἀναμφίβολα, ἐπίσης, μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε τὴν παράσταση, στηριζόμενοι ἔστω καὶ μόνον στὶς *Τρωάδες*, ὡς ἓνα πραγματικὰ ἀντιπολεμικὸ θέαμα, ὡς τὴν ἀντίδραση τοῦ εἰρηνόφλου Εὐριπίδη στὶς φρικαλεότητες τοῦ πολέμου. Σὲ αὐτὸ ἔγκειται φυσικὰ καὶ ὁ διαχρονικὸς χαρακτήρας τῆς τραγικῆς ἐμπνευσης. Ἐξάλλου, ὁ Εὐριπίδης ἔχει ἤδη χρησιμοποιήσει τὸν τρωϊκὸ μῦθο στὴν *Ἀνδρομάχη* καὶ τὴν *Ἑκάβη* καὶ θὰ τὸν χρησιμοποιήσει καὶ ἀργότερα στὴν *Ἑλένη* γιὰ νὰ δείξει ἐπὶ σκηνῆς τὴ μοῖρα τῶν θυμάτων τοῦ πολέμου. Γιὰ τὶς ἀντιστοιχίες μὲ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς, βλέπε ἐπίσης τὴ συζήτηση που παραθέτει ὁ Croally, *Euripidean Polemic*, 232 κ.έ. Τελευταῖα, ὁ J. Roisman, «Contemporary Allusions in Euripides' Trojan Women», *SIFC*, 15 (1997), 38-47, προτείνει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας καὶ τοὺς ὑπαινιγμοὺς γιὰ τοὺς Σπαρτιάτες, ὡς ἐγκληματίες πολέμου, που ὑποβάλλει ὁ ποιητὴς στὸ ἀθηναϊκὸ ἀκροατήριον. Γενικότερα ἐπίσης γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ τρωϊκοῦ πολέμου στὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία, βλ. M. J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Ὁξφόρδη 1995.



σέ πλήρη αντίθεση με τήν τωρινή κατάσταση τῶν γυναικῶν, πού συνθέτουν τόν «χορδὸν» τοῦ ἔργου. Οἱ αἰχμάλωτες αὐτὲς γυναικῆς ἔχουν πλέον τελεσιδικα στερηθεῖ τήν ἴδικα τους τήν ὑπόσταση, τὴ δύναμη δηλαδή νὰ δώσουν ζωὴ σέ νέα πλάσματα. Ὁ ἐγκύμων Ἴππος (στ. 11), μετατρέπεται, λοιπόν, σέ δλέθριο ξόχνο (στ. 12 ὀλέθριον βρέτας) πού κατστρέφει κάθε ἐλπίδα ζωῆς. Στὴν πόλη τῆς Τροίης πού σφύζει ἀπὸ μικρὰ πικιδιά καὶ νέους ἀπογόνους (στ. 107, 265, 475, 503, 583, 603, 790, 1089, 1196) τὸ νόημα τῆς λέξης λόχος (στ. 533-4) εἶναι, στὸ σημεῖο αὐτό, πολυσήμαντο. Τὸ πικινίδι ἀνάμεσα στὶς λέξεις λόχος, λέχος, λέκτρα καὶ λόγχη εἶναι προφανέστατο<sup>1</sup>. Μετὴν ἐμφάνιση τοῦ Ἄρη πού βγαίνει κερτέρι (στ. 560, λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης) τὰ μικρὰ πικιδιά ἀγκυλιάζουν τρομαγμένα τὰ πέπλα τῶν μανάδων τους (στ. 557-559). Ἡ βίαιη καταστροφή τῶν κοριτσιῶν στὰ κρεβάτια τους σηματοδοτεῖ τὸ τέλος τῆς ζωῆς στὴν Τροίη καὶ τὴν ἐπιστροφή στὴ φρικτὴ πραγματικότητα. Ἡ καράτομος ἐρημία (στ. 562-7) δὲν ἀρμόζει στὶς νεάνιδες ἀλλὰ στοὺς δολοφόνους τους.

Ἡ καταστροφή πού ἔχει ἐπέλθει στὰ κρεβάτια τῶν γυναικῶν πῆρνει συγκεκριμένη μορφή στὴν ἐπόμενη εἰκόνα πού ἐπικεντρώνεται στὸ λέχος τῆς Ἀνδρομάχης καὶ τὸν δυστυχισμένο γάμο της (στ. 666, 676, 745). Ἡ προαναγγελεῖσα ἀπὸ τὸν «χορδὸν» ἐμφάνιση στὴ σκηνὴ τῆς συζύγου τοῦ ὑπερασπιστῆ τῆς Τροίης πού κερτᾶ, σὴν νὰ κωπηλατεῖ, στὴν ἀγκυλιὰ της (στ. 571, παρὰ δ' εἰρεσία μαστῶν ἐπεται φίλος Ἀστυάναξ Ἐκτορος Ἰνις) τὸν γιό τοῦ τελευταίου, διχλύει καὶ τίς ἐλάχιστες ἐλπίδες πού ἔχουν ἴσως δημιουργηθεῖ γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ γένους τῶν Πριγκιδῶν. Γεγονὸς πού ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὴ στιχομυθία Ἀνδρομάχης-Ἐκάβης, οἱ ὁποῖες μοιράζονται τὸ πένθος γιὰ τοὺς ἀντρες τους καὶ τὰ πικιδιά τους (στ. 577 κ.έ.)<sup>2</sup>. Ταυτόχρονα ἡ εἴσοδος τῆς ἄμξεως τῆς Ἀνδρομάχης δημιουργεῖ καὶ ἓνα ἐπίκαιρο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα. Γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ δὲν μπορούμε νὰ μὴν θυμάσουμε τὴ δύναμη τοῦ ποιητῆ νὰ μετριάσει τὴν ἀνησυχία πού προξενοῦν τὰ εἰκονογραφικὰ του σχήματα. Ἡ σκηνακὴ ἀνάπλαση τοῦ μυθικοῦ παρελθόντος, ἡ εἰκόνα δηλαδή τοῦ ὀχλήματος πού ἔρχεται συμβολίζοντας τὴν καταστροφή τῆς μυθικῆς πόλης, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ἀνκαλέσει στὴ μνήμη τῶν θεατῶν περαστᾶσεις οἰκεῖς, ὅπως αὐτὴ τοῦ πλοίου-ὀχλήματος πού

1. Βλ. καὶ Ἐκάβη, στ. 128-9 γιὰ τὰ λέκτρα τῆς Κασσάνδρας καὶ τὴ λόγχη τοῦ Ἀχιλλέα. Γιὰ τὸ λέχος στὸν Εὐριπίδη, βλ. Croally, *Euripidean Polemic*, 97 κ.έ. Γενικότερα γιὰ τὴ σχέση λέχους καὶ πολέμου, βλ. N. Logaux, «Le lit, la guerre», *L'Homme*, 21 (1981), 37-67 (= *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Παρίσι 1989, 29-53).

2. Ἡ Ἀνδρομάχη προβάλλει ἐπὶ σκηνῆς ὅλες τίς ἀρετὲς τῆς ὀμηρικῆς κοινωνίας καὶ τοῦ τρωικοῦ βασιλικοῦ οἴκου. Γιὰ τὴ σκηνὴ βλ. καὶ R. Meridor, «Euripides *Troades* 28-44 and the Andromache Scene», *AJP*, 110 (1989), 17-35.



μεταφέρει τον πέπλο της Ἀθηνᾶς για τὰ Παναθήναια, ἐγγύηση για τὴν ἀσφάλεια τῆς πόλης<sup>1</sup>.

Τώρα ὅμως ἡ πόλη αὐτὴ ἔχει χαθεῖ. Τὴ χάλασαν τὰ ἐλληνικὰ κοντάρια καὶ ὁ ἔρωτας για μιὰ Ὀνητὴ, τὴν Ἑλένη. Σὲ αὐτὴν τὴν Ἑλένη, πάνω στὴν ὁποία βροκίνει ἤδη ἡ κατάρχη τῆς Ἀνδρομάχης (στ. 766), εἶναι ἀφιερωμένο τὸ ἐπόμενο ἐπεισόδιο.

Ἐνῶ ἡ Ἀνδρομάχη ἀποτέλεσε τὸ ἀποτύπωμα τῆς ὁμηρικῆς ἡρωίδας, ὁ χαρακτηρησ τῆς Ἑλένης εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία βελύττα τραγικός. Ἐχει συχνὰ εἰπωθεῖ ὅτι ἡ σκηνὴ τῆς ἀντιπρόθεσης Ἑλένης-Ἐκάβης διχόπτει τὴν αὐξουσα ἔνταση τοῦ θρήνου, ὅτι ἔχει δυσανάλογα μεγάλη ἔκταση, ὅτι δὲν συμβαδίζει μὲ τὸ αἶσθημα τῆς κατὰστροφῆς ποὺ ἀναδύεται ἀπὸ τὸ ἔργο. Ἐλάχιστη, ὅμως, σημασία ἔχει δοθεῖ στὸ βελύτερο νόημα αὐτῆς τῆς ἀντιπρόθεσης. Ἡ Ἑλένη ἀναγκάζεται νὰ ὑπερασπισθεῖ μόνη της τὸν ἐκυτόν της. Ὁ πραγματικὸς ἔνοχος δὲν εἶναι ἡ ἴδεια ἀλλὰ ἡ βία στὴν ὁποία ἀναγκάστηκε νὰ ὑποκύψει ὕστερα ἀπὸ τίς ἀποφάσεις τῶν θεῶν. Ὁ λόγος τῆς Ἑλένης<sup>2</sup> κινεῖται σὲ δύο ἐπίπεδα. Ἐκεῖνο τοῦ μύθου ἀπὸ ὅπου ἀντλεῖ τὰ ἐπιχειρήματά της καὶ ἐκεῖνο τῆς πραγματικότητος ποὺ τῆς ἐπιτρέπει νὰ ἀμφισβητεῖ τὴν ἰσχὺ τῶν προδόσεων. Γλιστρώντας ἀπὸ τὸ ἕνα ἐπίπεδο στὸ ἄλλο, φέρνει τὸν μύθο ἐπὶ σκηνῆς, διχλέγεται μαζί του, δίνει ξεκάθαρα πολιτικὴ διάσταση στὴν κρίση τοῦ Πάρι (στ. 924 κ.έ.)<sup>3</sup>. Για τὴν Ἑλένη ἔνοχη εἶναι ἡ Ἀφροδίτη ποὺ ὠφέλησε τὴν Ἑλλάδα κατέστρεψε ὅμως τὴν ἴδεια. Στὴν ὑπερασπιστικὴ ἐπαιρηματολογία τῆς Ἑλένης τὸ παρελθὸν καὶ τὸ παρὸν συμπλέκονται καὶ συγκρούονται μὲ ἀποτέλεσμα ἡ ἡρωίδα νὰ μένει μετέωρη, ἄθυρμα τῶν ἰδίων της τῶν ἐπιλογῶν. Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν Ἑλένη ἡ ἀπάντηση τῆς Ἐκάβης δὲν ἔχει τίποτε τὸ διαφορῶμενο. Οἱ λόγοι τῆς γηρικῆς βασίλισσας εἶναι σφραῖς. Ἀποδεσμεύει τοὺς θεοὺς ἀπὸ τὴν εὐθύνη τους καὶ δίνει προτεριότητα στὶς ἀνθρώπινες πράξεις. Ὁ ρητορικὸς ἀγῶνας ὅπου τίθεται θέμα εὐθυνῶν τῶν πολιτικῶν παίρνει σάρκα καὶ ὅστ᾽ ἀμέσως ἀπὸ ἕνα λακτικὸ γυναικεῖο πιχινίδι. Ἡ Ἑλένη καὶ ἡ Ἐκάβη μιᾶνε διαφορετικὴ γλώσσα καὶ για τὸν λόγο αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐπικοινωνήσουν. Για τοὺς θεατῆς δὲν ὑπάρχει μεγάλη ἀπόσταση ἀπὸ τοὺς λόγους τῶν πολι-

1. Παρατήρηση ποὺ τὴν ὀφείλουμε στὴν Podari, «La fonction dramatique du premier stasimon», 138.

2. Για τὸν ἀγῶνα Ἑλένης-Ἐκάβης, βλ. C.W. Amerasinghe, «The Helen Episode in the *Trojades*», *Ramus*, 2.2 (1973), 99-106· M. Lloyd, «The Helen Scene in Euripides' *Troades*», *CQ*, 34, (1984), 303-313· G. Gellie, «Helen in the *Trojan Women*», στὸ *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, ἐκδ. J.H. Belts, J.T. Hooker, J.R. Green, Μπρίστολ 1986, 114-121· J. de Romilly, «La belle Hélène et l' évolution de la tragédie grecque», *LEC*, 56 (1988), 129-143.

3. Τὴν πολιτικὴ διάσταση τῶν δῶρων τῶν τριῶν θεαινῶν στὴν κρίση τοῦ Πάρι τὴ συναντᾶμε για πρώτη φορά στὸν ποιητὴ Κρατῖνο. Βλ. παρακάτω 333, σημ. 3.



τικῶν τῆς ἐποχῆς σχετικὰ μὲ τὴν ἀνγκαιότητα τῆς ἐκστρατείας στὴ Σικελία.

Ἡ σκηνὴ τῆς συνάντησης Ἑλένης καὶ Ἑκάβης ἀποκτᾶ εἰδικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ δική της ἀνάλυση γιὰ ἓνα σημαντικὸ λόγο. Εἶναι, ἴσως, ἡ μοναδικὴ σκηνὴ στὶς Τρωάδες, ὅπου διακόπτεται ἡ διχδοχικὴ ἐναλλαγὴ τῶν χορευτικῶν σχηματῶν. Κι αὐτὸ γιὰτὶ ὁ ποιητὴς δίνει ἰδιαιτέρη βεβαιότητα στὴ σωματικὴ παρουσία τῆς Ἑλένης. Ἡ ἔλξη ποὺ προξενεῖ ἡ γυναικασύμβολο ποὺ ξεχωρίζει ἀνάμεσα στὶς αἰχμάλωτες χάρη στὴ γλιδή, τὴ μεγαλοπρέπεια καὶ τὴ δύναμη τῶν θελητήρων της<sup>1</sup>, δημιουργεῖ μιὰ χτυπητὴ ἀντίθεση μὲ τὴ φυσικὴ παρουσία τῶν ὑπολοίπων γυναικῶν ποὺ ἔχουν χάσει τὴ σωματικὴ τους ταυτότητα. Ταυτόχρονα δίνει στὸν ποιητὴ μιὰ ἀκόμη δυνατότητα νὰ ἀπλώσει πολὺ μακριὰ τὰ πέπλα τῆς δραματικῆς πλοκῆς.

Στὰ χορευτικὰ σχήματα ποὺ συναντήσαμε μέχρι τώρα ὁ ποιητὴς μπορεσε νὰ σκιαγραφήσει ὅλες τὶς χρονικὲς στιγμὲς ποὺ ἀπλώνονται ἀπὸ τὸ πρόσφατο παρελθόν, τὴν ἄλωση δηλαδή τῆς Τροίας, μέχρι τὸ ἄμεσο μέλλον, τὴ δουλειὰ τῶν αἰχμαλώτων στοὺς οἴκους τῶν κτηκτητῶν. Μὲ τὴν παρεμβολὴ τῆς σκηνῆς τοῦ ἀγῶνα Ἑλένης-Ἑκάβης ὁ Εὐριπίδης μετακινεῖται στὸ μακρινὸ παρελθόν, στὶς αἰτίες δηλαδή τοῦ πολέμου. Ἐνώνοντας, κάτω ἀπὸ τὸν μινδύα τῆς σοφιστικῆς ἐπιχειρηματολογίας τῶν δύο γυναικῶν, τὸ παρελθόν μὲ τὸ παρόν, διχλοῦει τὶς χρονικὲς ἀποστάσεις δηλώνοντας ταυτόχρονα τὸ χάσμα μεταξὺ τῶν χαρακτήρων τοῦ δράματος. Στὴν ἀλληλουχία ἐπομένως τῶν χορευτικῶν εἰκόνων ποὺ μετέφεραν τὸν θεατὴ ἐκτὸς τῆς τραγικῆς σκηνῆς, ὁ ποιητὴς ἀντιπραθέτει ἓνα ἀγῶνα ποὺ κλείνει τὸν κύκλο τῶν γεγονότων καὶ κάνει σαφεῖς τὶς δυνατότητες τοῦ πολιτικοῦ προβληματισμοῦ τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα. Τὸ ἐπισόδιό αὐτὸ ἐπισφραγίζει καὶ τὴν ἀρχὴ τοῦ τέλους τοῦ ἔργου.

Ἐχει ἀρχίσει πλέον ἡ ἀντίστροφη μέτρηση στὴ θεατρικὴ σκηνή. Ἡ ἀναχώρηση εἶναι ἤδη γεγονός. Οἱ γυναικὲς ἐγκαταλείπουν τὴν Τροία καὶ πρῶτα ἀπὸ ὅλα τοὺς βωμοὺς τῶν θεῶν. Κρατώντας τὴν ἀνάμνηση στὸ τρίτο στάσιμό<sup>2</sup>, τῶν τελευταίων χορῶν πρὸς τιμὴν τῶν θεῶν, οἱ γυναικὲς μεταφέρονται στὴ φρικτὴ πραγματικότητα (στ. 1071-73):

φροῦδαί σοι θυσαίαι χορῶν τ'  
εὐφημοὶ κέλαδοι κατ' ὄρ-  
φραν τε παννυχίδες θεῶν

1. Γιὰ τὴ δύναμη τῆς φυσικῆς παρουσίας τῆς Ἑλένης στὶς Τρωάδες, βλ. N. Worman, «The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts», *CA*, 16.1. (1997), 151-203 (180-200).

2. Στὸ τρίτο στάσιμό τὸ πρῶτο ζεῦγος ἀρχίζει μὲ αἰολικούς χορλαμβους, συνεχίζει μὲ λάμβους καὶ κλείνει μὲ προσωδιακὸ ρυθμό. Τὸ δεύτερο ἀρχίζει μὲ ἡμιεπεῖς, μετὰ λαμβοὶ καὶ ὕστερα πέντε ἡμιεπεῖς μετὰ τὸ λαμβικὸ κλείσιμο.





«πᾶνε οἱ θυσίαι καὶ τῶν χορῶν τῶν ἱερῶν / τὰ εὐοίωνα τραγούδιχ / καὶ τὰ νύχτιχ γλέντιχ γιὰ τοὺς θεοὺς».

Οἱ τρωαδίτισσες ἔχουν τελικὰ ἀντιληφθεῖ ὅτι εἶναι μόνες τους προδομένες ἀκόμη καὶ ἀπὸ τοὺς θεοὺς. Ἡ ἐγκυτάλειψη αὐτῆ εἶναι κιόλας γνωστὴ στὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου ποὺ ἔχει ἀντικρύσει ἤδη, στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, τὸν Ποσειδῶνα καὶ τὴν Ἀθηνᾶ νὰ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ ἐρημωμένο Ἴλιο (στ. 26-27, *ἔρημια γὰρ πόλιν ὅταν λάβη κακή, / νοσεῖ τὰ τῶν θεῶν οὐδὲ τιμᾶσθαι θέλει*). Οἱ γυναικίαι, ὅμως, ποὺ στὸ δεῦτερο στάσιμον, εἶχαν πιστέψει στὸν ἔρωτα τῶν θεῶν καὶ ἰδιαιτέρου τοῦ Δία γιὰ τὴν Τροίχ (στ. 843-45)<sup>1</sup>, δικτηροῦσαν ἀκόμη κάποιχ ἐλπίδιχ γιὰ τὴ σωτηρίχ τους. Τώρα ἔγινε φανερὸ ὅτι ὁ Δίας<sup>2</sup> τίς ἔχει ἐγκυτλείψει, περὶδίδοντας στοὺς Ἀχαιοὺς τὸ νηὸ καὶ τὸ βωμὸ τοῦ Ἰλίου, τὴ φλόγη καὶ τὸν καπνὸ τῶν θυσιῶν (στ. 1060-1062). Καθισμένος στὸν οὐράνιο θρόνον του καὶ στὸν αἰθέρα ἀγνοεῖ ὅτι ἡ πόλη ἔχει περὶδοθεῖ στὴν ὀρμὴ τῆς φωτιᾶς (στ. 1077-1080).

Τὰ γεγονότα ποὺ ἀκολουθοῦν δὲν ἀποτελοῦν περὰ τὸ ξεκάθαρὸ ἀπιτέλεσμα αὐτῆς τῆς ὀριστικῆς ἐγκυτάλειψης τῶν γυναικῶν στὴν τύχη τους. Τὴν τραγικὴ καταστροφὴ ποὺ γνωρίζουν οἱ θεατῆς τὴ συναιδητοποιοῦν καὶ τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς. Πρόκειται γιὰ ἓνα εἶδος συλλογικῆς ἀνγνώρισης ποὺ ἀφορᾷ σὲ ὅλους τοὺς χαρακτῆρες τοῦ ἔργου. Τονίσουμε ἤδη τὸ περὰδοξο τῶν θρηῶν ποὺ ἐπικυλαμβάνονται συνεχῶς στὶς Τρωάδες, θρηῶν ποὺ ἀναφέρονται στὴ μοῖρα τῶν ζωντανῶν. Θὰ ἔλεγε, ὅμως, κανεὶς ὅτι ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα τὸ ἀδιάκοπο μοιρολόι τοῦ «χοροῦ» καὶ τῆς Ἐκάβης ἀλλάσσει ἀποδέκτη ἀνγκτώταx κατὰ ἀπὸ τὸν πραγματικὸ του ρόλο. Ὁ Ἰάλεμος (στ. 1304), ὁ θρηῶν δηλαδὴ γιὰ τοὺς νεκρούς, γιὰ τὸν ἄταφο Πρίχμο, τὰ μέληθρα τῶν θεῶν, τὴν πόλη ποὺ θὰ ἐγκυταλείψουν, ὀλοκληρώνει τὴν εἰκόνα τῶν ἐπικῆδειων τελετῶν ποὺ πλύνουν γιὰ πρώτη καὶ τελευταία φορὰ τὴν

1. Στὸ δεῦτερο στάσιμον, ὁ «χορός» ἀναφέρεται στὴ διπλὴ ἐπίθεση τῶν Ἑλλήνων. Στὴν πρώτη στροφὴ ὁ «χορός» θυμίζει τὴν ἐκστρατεία τοῦ Ἡρακλῆ ποὺ κρήμησε τὰ ὀρθοκτισμένα ἀπὸ τὸν Φοῖβο τείχη τῆς Τροίας, ἐνῶ ἕνας σύντομος ὑπαινιγμὸς στὴν τωρινὴ ἐκστρατεία τοῦ Ἀγαμέμνονα συνδέει τὸ παρελθὸν μὲ τὸ παρὸν. Ὁ Ἀγαμέμνων κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ, ὁ Λαομέδων παίρνει τὴ θέση τοῦ Πάρη. Στὸ δεῦτερο μέρος τῆς ὠδῆς ὁ «χορός» μεταφέρεται στὸ θεῖκὸ ἐπίπεδο. Οἱ ἔρωτες τοῦ Δία γιὰ τὸν Γανυμήδη, ἀπὸ τὸν ὁποῖο παίρνει καὶ τὸ ὄνομά του τὸ χορικὸ, καὶ τῆς Ἡοῦς γιὰ τὸν Τιθωνό, γιῶν τοῦ Λαομέδοντα, τονίζουν τὴ μεγάλη ἀγάπη τῶν θεῶν γιὰ τὴν Τροία, μιὰ πόλη ποὺ γνώρισε εὐτυχισμένες στιγμῆς. Γιὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ χορικοῦ βλ. καὶ A. Burnett, «Trojan Women and the Ganymede Ode», *YCS*, 25 (1977), 291-319.

2. Γιὰ τὸν ρόλο τοῦ Δία στὸ τρίτο στάσιμον, βλ. καὶ H. Yunnis, *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Politics and Euripidean Drama (Hypomnemata 91)*, Γοττίγγη 1988, 81 κ.έ. Γενικότερα γιὰ τὸν ρόλο τῶν θεῶν στὶς Τρωάδες, βλ. E. Lefèvre, «Die Funktion der Götter in Euripides' "Troades"», *WSA*, 15 (1989), 59-65.





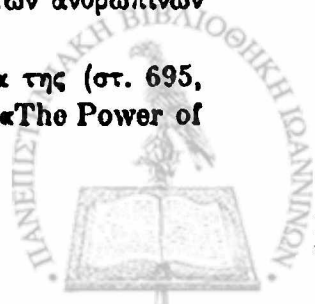
«πραγματική» κοινωνική τους υπόσταση. Ὁ «χορὸς» καὶ ἡ δυστυχισμένη γερόντισσα γονατίζουν ἀνκκλώντας ἀπὸ τὸν Ἄδη τοὺς νεκρούς. Μὲ τὴν τελευταία μάλιστα λυρική ἀντιστροφή ἀποχαιρετοῦν τὴν πόλη κινώντας γιὰ τὰ πλοῖα τῶν Ἀχχιῶν. Τὸ ἔργο κλείνει ἀκριβῶς στὸ σημεῖο πού ἄρχισε<sup>1</sup>. Ἡ φωτιά πού ἔχουν δικταχθεῖ νὰ ἀνάψουν οἱ λοχαγοὶ τῶν Ἀχχιῶν ξεθεμελιώνει τὸ Ἴλιο.

Ἡ πρᾶστασις δὲν ἀνέκοψε φυσικά τὴν ἐξέλιξη καὶ τὶς φρικαλεότητες τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου. Οἱ θεατὲς γνωρίζουν ὅτι οἱ βλαβερὲς συνέπειες τοῦ πολέμου δημιουργοῦν κάθε φορά μιὰ κινούρις Τροία. Παρὰ ταῦτα, τὸ τετελεσμένο πλέον γεγονός τοῦ πολέμου, τετελεσμένο ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, μᾶς ὑποχρῶνει σὲ ὀρισμένες συμπρακματικές διαπιστώσεις σχετικὰ μὲ τὴ συμβολικὴ χρῆση τῶν χορευτικῶν σχημάτων τῆς πρᾶστασις. Ἐκτὸς λοιπὸν ἀπὸ τὴ γλώσσα<sup>2</sup>, στοιχεῖο πού πολλές φορές δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ περιγράψει τὴ συναισθηματικὴ κατάστασι, τὸν πόνο καὶ τὸ πένθος τῶν χαρακτήρων τοῦ δράματος, ὁ ποιητὴς ἀνζητᾷ καὶ ἄλλους πρὸ πραστατικούς ἐκφραστικούς τρόπους. Ἡ προσφυγὴ στὴ δύναμη τῶν εἰκόνων, χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τοῦ Εὐριπίδη πού εἶναι ἐξοικειωμένος μὲ τὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς, βρίσκει στὸ ἔργο αὐτὸ τὴν πλήρη ἐφρμογὴ τῆς.

Ἄν καὶ οἱ χαρακτήρες τοῦ ἔργου δὲν εἶναι πρᾶ ζωντανοὶ νεκροί, γυναικες πού κινοῦνται ἔξω ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ οἴκου τους, σὲ ἓνα γῶρο μεταξὺ νικητῶν καὶ ἡττημένων, ἐν τούτοις ἡ δύναμη τῶν κινήσεων τους καλύπτει ὀλόκληρο τὸ φάσμα μιᾶς ζωῆς πού ἔχει πλέον χαθεῖ. Οἱ γυναῖκες περιγράφουν διαδοχικά μὲ τὸν λόγο, ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς κινήσεις τοῦ σώματος, τὸν θρῆνο, τὸν ὑμένιο, τὸν γάμο καὶ τὴ συζυγικὴ ζωὴ, τὸν ἔρωτα, τοὺς θεοὺς τῆς πόλης καὶ τοῦ γάμου. Ἡ μόνιμη θρηνητικὴ πρρουσίς τῆς Ἑκάβης πού δικκόπτεται ἀπὸ τὴν ἐμφάνισι τῆς Κασσάνδρας, τῆς Ἀνδρομάχης καὶ τῆς Ἑλένης, δημιουργεῖ ἔντονη ἀντίθεση μὲ τοὺς χοροὺς τῶν γυναικῶν στὴν ὀρχήστρα πού μεταφέρουν τοὺς θεατὲς σὲ ἄλλες πρὸ εὐτυχισμένες ἐποχές.

1. Δὲν θὰ συμφωνούσαμε, ὡστόσο, ἐδῶ μὲ τὶς θέσεις τοῦ Dunn, «Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*», ὅτι ὁ ποιητὴς θέλοντας νὰ δώσει ἔμφασι στὸ πάθος τῶν αἰχμαλώτων καὶ στὸ μέγεθος τῆς καταστροφῆς ἔχει ἀντιστρέψει, κατὰ κάποιον τρόπο τὸ τέλος μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου. Εἶναι φυσικά ἀλήθεια τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἔργο ἀρχίζει μὲ τὸ τέλος τῆς Τροίας καὶ τελειώνει μὲ τὴ διαπίστωση αὐτοῦ τοῦ τέλους. Νομίζουμε, ὁμως, ὅτι ἡ παρουσία τοῦ Ποσειδώνα πού δίνει περιληπτικά στὸν πρόλογο ὅσα πρόκειται νὰ συμβοῦν, ἐρμηνεύει ξεκάθαρα καὶ τὴν πρόθεσι τοῦ ποιητῆ νὰ ἐστιάζει τὸ ἐνδιαφέρον του ὀχι στὴ δράσι τῶν χαρακτήρων τοῦ δράματος ἀλλὰ στὰ ἀποτελέσματα τῶν ἀνθρωπίνων πράξεων.

2. Ἡ Ἀνδρομάχη εἶναι ἀνίκανη νὰ περιγράψει μὲ λόγια τὴ δυστυχία τῆς (στ. 695, *ἄφθογγός εἰμι*). Γιὰ τὴ δύναμη τῆς γλώσσας στὶς *Τρωάδες*, βλ. Gregory, «The Power of Language in Euripides' *Troades*».



Ἡ προβολή καὶ ἀνάμνηση μιᾶς ἀμφιλεγόμενης εὐτυχίας, ποὺ λειτουργεῖ συνειρμικὰ μέσα ἀπὸ τὴ χορευτικὴ κίνηση ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου, μεγιστοποιεῖ τὶς δυνατότητες τῆς θεατρικῆς πράξης. Συνήθως στὴ δραματικὴ πράξη ὑπάρχει μιὰ μόνιμη ἔνταξη ἀνάμεσα στὰ μέλη τοῦ «χοροῦ» καὶ τοὺς ἠθοποιούς. Ἡ ἰδιοτυπία στὶς Τρωάδες ἔγκειται στὸ γεγονός ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀντιπρόθεση οὔτε μετὰ τῶν χαρακτηριστῶν τοῦ δράματος οὔτε μετὰ τῶν τελευτησίων καὶ τῶν ἀνωδύμων γυναικῶν ποὺ ἀπαιτῶν τὸν «χορό»<sup>1</sup>. Οἱ μορφὲς ποὺ διχδεχόνται ἢ μίχ τὴν ἄλλη δὲν προσθέτουν κάθε φορά πρὸς ἓνα τμήμα τῆς τραγικῆς αἰσθησης. Οἱ μόνες ἐκδηλῶσαι ἀντιθέσεις εἶναι μετὰ τῶν παρόντων καὶ παρελθόντων, ἓνα παρελθὸν ποὺ εἶναι ζωντανὸ καὶ φωτίζει τὸ μέλλον. Ἐν τῇ τελευτησίᾳ ραψωδίᾳ τῆς Ἰλιάδας (Ω 723 κ.έ.) ὁ Θρῆνος τῆς Ἑκάβης, τῆς Ἀνδρομάχης, τῆς Ἑλένης καὶ τῶν ἀνόνητων γυναικῶν τῆς Τροίας συντελεῖ ὥστε τὸ κλέος τοῦ Ἐκτορα νὰ διτηρηθεῖ ἄσβεστο στὴ μνήμη τῶν ἀνθρώπων, στὴν πράσταση τοῦ Εϋριπίδη οἱ γυναικῆς αἰδοί, οἱ ὁποῖες διηγοῦνται ἔχι τὴ μοίρα τῶν ἄλλων ἀλλὰ τὴ δική τους μοίρα, ὑπογραμμίζουν μὲ τὸν δικὸν τους τραγικὸν τρόπο τὴν ἐπιβίωση τῆς Τροίας<sup>2</sup>. Ἐτσι ἡ τελευτησίᾳ τους φράση (στ. 1322-40) γιὰ τὸν ἀφανισμό τῆς Τροίας ἀπευθύνεται στὸ κοινὸ ποὺ κρατᾷ στὴ μνήμη του τὴν ἔνδοξη πόλη.

Δὲν συνιστᾷ ἐπομένως ὑπερβολὴ νὰ ποῦμε ὅτι ἡ σκόπιμη προβολὴ τῶν συμβολικῶν χορευτικῶν σχημάτων δίνει στὸ ἔργο καὶ τὸν ἰδιαιτέρου του χαρακτήρα. Ἡ ἀπέρχνη ἐρημία τοῦ τοπίου συνεπικουρούμενη καὶ ἀπὸ τὴ μοναχία τῶν γυναικῶν ποὺ μόνες τους τελοῦν τοὺς γάμους τους καὶ τοὺς θρήνους, δημιουργεῖ στὴ σκηνὴ ἀλλὰ καὶ στὴ φαντασία τῶν θεατῶν ἓνα μοναχικὸν δραματικὸν ἀποτέλεσμα. Μὲ τὴ βοήθειαν τῶν πολλαπλῶν συνειρμῶν ποὺ προσφέρουν τὰ χορευτικὰ σχήματα τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου ἀποδεσμεύεται τόσο ἀπὸ τὸν κόσμον τῆς πραγματικότητος ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν κόσμον τῆς τραγικῆς πράξης. Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ χορὸς, ἀποδίδοντας ὅ,τι δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διδαχθεῖ πάνω στὴν τραγικὴ σκηνή, ἀποκτᾷ, ὡς μιμητικὴ πλέον πράξη ξεκάθαρα τραγικὸν χαρακτήρα. Ἐν τῆς χορευτικῆς εἰκόνος ἀπὸ τὶς Τρωάδες προσθέσουμε καὶ τὸν «χορό» ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρον ποὺ ἀπαιτῶνται ἀπὸ γυναικῆς ἢ γέρους τῆς Τροίας ἀλλὰ καὶ ἀπὸ συντρόφους του βουκόλους<sup>3</sup>, τὸν

1. Στὸν συλλογικὸν χαρακτήρα τοῦ χοροῦ ἔχει ἀναφερθεῖ καὶ ὁ Sienkewicz, «Euripides' Trojan Women. Γενικότερα γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ «χοροῦ» στὸν Εϋριπίδη καὶ τὴ συμμετοχὴ του στὴ δραματικὴ πλοκή, βλ. A. G. Phoutrides», «The Chorus of Euripides», *HSCP*, 27 (1916), 77-110.

2. Γιὰ τὴν ἐπιμονὴν τοῦ Εϋριπίδη στὸν ρόλον τῆς Τροίας, βλ. καὶ P. E. Easterling, «Form and Performance», στὸ *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ἐκδ. P. E. Easterling, Καίμπριτζ 1997, 151-177 (173-77).

3. Βλ. Jouan, *Euripide et les légendes*, 119, σημ. 1. Scodel, *The Trojan Trilogy*, 26. Γιὰ τοὺς διπλοὺς χοροὺς στὸν Εϋριπίδη, βλ. καὶ Coles, *The Hypothesis of Euri-*



«χορὸν» τῶν ἀρχιῶν στρατιωτῶν ἀπὸ τὸν Παλαμήδη καὶ τὸν «χορὸν» τῶν σατύρων ἀπὸ τὸν Σίσυφο<sup>1</sup>, ὅπου στὸν ἡμιάγριο, ἡμιανθρώπινο κόσμο τοῦ σατυρικοῦ δράματος συγχωνεύονται ὅλος οἱ κοινωνικὲς παρεξοχότητες καὶ ὅπου καταργεῖται κάθε ἔννοια τῆς τάξης, τότε ὁ διευρημένος αὐτὸς ὀρίζοντες, ποὺ ἀπλώνεται καὶ καλύπτει ὅλες τὶς πτυχὲς τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, ἀποτελεῖ ἓνα θαυμασιό εὔρημα γιὰ τὴν ἀποτύπωση τῆς ζωῆς ποὺ ἔχει χαθεῖ ἀπὸ τὸ σκηNIKὸ πεδίο. Καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, ὁ ποιητὴς τῆς παραστάσεως τοῦ 415 π.Χ. ἔχει πλήρως ἐπιτύχει τὸν στόχο του.

---

*pides' Alexandros*, 19, σημ. 1. Ἀξίζει ἐπίσης νὰ υπενθυμίσουμε ἐδῶ ὅτι δεκαπέντε περίπου χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ 415 π.Χ., ὁ κωμικὸς ποιητὴς Κρατῖνος ἔχει ἴσως παρουσιάσει, στὸ ἔργο του Διονυσιαλέξανδρος, ἐπὶ σκηνῆς διπλοὺς χοροὺς ἀποτελούμενους ἀπὸ βουκόλους καὶ σατύρους. Βλ. καὶ τὴ μελέτη μας «Le Dionysalexandros de Cratinos», *Méris*, 1.2 (1986), 325-332 (332).

1. Γιὰ τὸ τελευταῖο ἔργο τῆς «τετραλογίας», τὸν Σίσυφο, οἱ γνώσεις μας εἶναι ἐλάχιστες. Ἔχουμε στὴ διάθεσή μας δύο πολὺ σύντομα ἀποσπάσματα ποὺ ἀνήκουν χωρὶς ἀμφισβήτηση στὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Εὐριπίδη (ἀπ. 673-674 Nauck<sup>2</sup>), κάποια στοιχεῖα ποὺ προσφέρουν τὰ παπυρολογικὰ δεδομένα (*P. Oxy.* 2455, ἀπ. 7, βλ. C. Austin, *Novae Fragmenta Euripidea in Papyris Reperta*, Βερολίνο 1968, 93), καθὼς καὶ τὸ ἀπόσπασμα ἐκεῖνο ποὺ μιλάει γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῶν νόμων καὶ τῶν θεῶν ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους (καὶ τὸ ὁποῖο ἀποδίδεται εἴτε στὸν Σίσυφο τοῦ Κριτία εἴτε σ' αὐτὸν τοῦ Εὐριπίδη). Γιὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ τελευταίου ἀποσπάσματος. βλ. A. Dihle, «Das Satyrspiel *Sisyphus*», *Hermes*, 105 (1977), 28-42· M. Winiarczyk, «Nochmals das Satyrspiel *Sisyphos*», *WS*, 100 (1987), 35-48· H. Yunis, «The Debate on Undetected Crime and Undetected Fragment from Euripides' *Sisyphus*», *ZPE*, 75 (1988) 39-46· H. Davies, «Sisyphus and the Invention of Religion ('Critias', *TrGF*, 1 (43) F 19=B 25 DK)», *BICS*, 36 (1989), 16-32. Τὸ θέμα αὐτὸ ἐξετάζεται καὶ στὴν ὑπὸ ἐκδοσὴ μελέτη μας, «Ὁ Σίσυφος ἡ ἀνακάλυψη τῶν νόμων καὶ τῶν θεῶν», Πρακτικὰ Δήμου Χαλανδρίου, Ἀθήνα 1998.

Γιὰ τὸν μῦθο τοῦ Σισύφου, βλ. C. Sourvinou-Inwood, «Crime and Punishment Tityos, Tantalos and Sisyphus in *Odyssey* 11», *BICS*, 33, (1986), 36-58 (ἰδιαίτερα 47 κ.ε.)· E. Pellizer, «Figures narratives de la mort et l'immortalité. Sisyphos et autres histoires», *Méris*, 4.2 (1989), 269-290.

